

სტატუტა ზელოვნება

ISSN 0132-1307

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

1

180 /
1985/4

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
უძველესი შუბანი

1985





საქართველო წელთმწერთა

1 / 1985

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
ქოველთმწერთა შტაბი

მთავარი რედაქტორი
ნოდარ გუგუშვილი

სამრედაქციო კოლეგია:
აბაშიძე ბაგრატ,
ვახტანგ ბერიძე,
ნოდარ გუგუშვილი,
ჯუმაშვილი თეიმურაზ
(პესუნისმთავარი მდივანი),
ვასილ კვიციანი,
ნოდარ გვამარიაშვილი,
ჯუმაშვილი თეიმურაზ,
ნათელა ურუშაძე,
რამაზ ჩხეიძე,
ანტონ ფულუკიძე,
ნიკო პავლიაძე,
ნოდარ ჯანაშიანი.

თავად
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
ჟურნალისმწერთა
ტელევიზია

რედაქციის მისამართი: 380029 თბილისი, კაშის ქ. № 14
ტელ. 95-10-24, 95-18-24.

მხატვრული რედაქტორი პავლე შვეჩენკო

საქართველოს კ. ცენტრალური
კომიტეტის გამომცემლობა,
თბილისი, 1985

მტრობა ანბრევლა,

სიყვარული აუნებლა

ბასული წელი ახალ წარმატებათა ფურცლად ჩაიწერა რესპუბლიკის სახელოვან მატრიანეში. თავდადებით იზრომეს მრეწველობისა და სოფლის მეურნეობის მუშაკებმა, ბეჯითად იღვაწა სახალხო ინტელიგენციამ საერთოდ და მისმა შემოქმედებითა ფრთამ, კერძოდ. სოფლის მშრომელებმა ვაეკაცურად დაძლიეს უამინდობითა და სტიქიური უბედურებით გამოწვეული სიძნელები. გადაილახა და მოგონებადლა დარჩა ბევრი მძიმე და განსაცდელი სავე ღლე. მაგრამ ასევე ბევრი იყო სასიხარულო და საზეიმო, რამაც თავის აპოთეოზს მიაღწია 17 ნოემბერს. ამ ღირსსახსოვარ დღეს სკკპ ცენტრალური კომიტეტის პოლიტიბუროს წევრმა, სსრ კავშირის მინისტრთა საბჭოს თავმჯდომარემ ამხანაგმა ნიკოლოზ ალექსანდრეს ძე ტიხონოვმა მესამე ლენინის ორდენი მიაბნია საქართველოს სსრ სახელმწიფო დროშას. ეს რიგით მეხუთე საპატიო ჯილდო რესპუბლიკამ მიიღო საქართველოს მშრომელთა მიერ სამეურნეო და კულტურულ მშენებლობაში მიღწეული დიდი წარმატებებისა და რუსეთსა და საქართველოს შორის გეორგიევსკის მეგობრობის ხელშეკრულების 200 წლისთავთან დაკავშირებით.

ეჭვი არ არის, რომ სამშობლოს უმაღლესი ორდენით მესამედ დაჯილდოება მეტ ძალასა და ენერჯიას შემატებს კეთილსინდისიერ, მშრომელ და ინტერნაციონალისტ ქართველ ხალხს შემდგომი კულტურული წინსვლისა და შრომითი გამარჯვებების მოსაპოვებლად.

დადგა ახალი — 1985 წელი, რომელსაც თავისი წილი საზრუნავი და პრობლემები აქვს, თავისი გადასაჭრელ-მოსაგვარებელი საკითხები და საკუთარი დასაპყრობი მწვერვალები ქვეყნის სახალხო მეურნეობისა და კულტურის დარგებში, და მაინც, უმთავრესი ნიშანსვეტებია: XI ხუთწლედის ბოლო წლისა და მთლიანად ხუთწლედის წარმატებით დაგვირგვინება; საქართველოს კპ და სკკპ XXVII ყრილობებისათვის აქტიური მზადება; დიდ სამამულო ომში ფაშისტურ გერმანიაზე საბჭოთა ხალხის გამარჯვების 40 წლისთავის ღირსეულად აღნიშვნა. სწორედ ამ უკანასკნელზე შეეჩერდეთ ამჯერად.

სსრ კავშირის დიდი სამამულო ომის სრულსაკოვანი მონაწილე ახლა, ალბათ, საკმაოდ ხანდაზმულია, მაგრამ თითოეულ მათგანს ჯერაც თვალწინ უდგას ახალგაზრდობის დროინდელი წლების უძნელესი დღეები, დარბეული მაჟული, მომღიმარე ჭაბუკთა შეეჩარჩოიანი გადიდებული ფოტოსურათე-

ბი, ქვრივ-ობოლთა ვაი და ვიში, ძაძით მოსილი ცრემლგამშრალი დედები, ახალგაზრდათა ნაადრევი ჭლარა, უმრწემესა მოგონილი სიღინჯე და... სიხარულით გაცისკროვნებული გამარჯვების მაისი, რომელმაც ლამის წაშალა წამებული წლების ყველა 1418 სისხლიანი დღე-ღამე და მინც, ეს არ იყო მხოლოდ ზეიმი, ეს იყო გრანდიოზული ზეიმ-გლოვა.

ოთხი ათეული წლის საბჭოთა ადამიანებმა კი უშუალოდ არც კი იციან იმ ომის საშინელება. შესაძლოა, მათ მთელი სიგრძე-სიგანით ვერც წარმოიდგინონ — თუ რა ბედნიერებაა ეს. დიახ, ბედნიერ ვარსკვლავზეა დაბადებული ომისშემდგომი თაობა, რომელსაც წილად ჰქვია მშვიდი ბავშვობისა და განსწავლის წლები, უშფოთველი ძილი და დასვენება. შემოქმედებითი ფრთების ლაღად გაშლა, სვეკეთილი და მშვიდობიანი შრომა.

მაგრამ ახალ-ახალმა თაობებმა უნდა იცოდნენ, რომ მტრედისფერი ცა და დედამიწაზე ცისარტყელის ფერებად გაღმოდრქვეული სალუტის ჩინჩხლები. ასე რომ იტაცებენ დიდ-პატარას თვალს და საზეიმო განწყობილებას ქმნიან, თავისით არ მოსულა. ისინი გმირული ბრძოლის, თავდადებული შრომის, ავბედითად დაღვრილი წმინდა სისხლისა და სასიკეთოდ მოხსურებული ცხელი ოფლის წილ მოიწია ომამდელმა თაობამ კომუნისტური პარტიის ბრძნული ხელმძღვანელობით.

ციფრების ენა აქ, ალბათ, ყველაზე უპრიანია იმ უზღვევი ფიზიკურა, სულიერი და მატერიალური ზარალის სააშკარაოზე გამოსატანად, რაც ფაშისტური გერმანიის ბარბაროსულმა თავდასხმამ შეიწირა. ეს არის: 20 მილიონი უდანაშაულო საბჭოთა ადამიანის სიცოცხლე; ნაცარტუტად ქცეული 70.000-ზე მეტი მშობლიური ქალაქი, დაბა და სოფელი; უსახლკაროდ დარჩენილი 25 მილიონი ბავშვი, მოხუცი თუ ახალგაზრდა მარტო მტრის მიერ ოკუპირებულ და ფონტისპირა ტერიტორიაზე; პირწმინდად გაძარცვული ათეულ ათასობით სამრეწველო საწარმო, კოლმეურნეობა და საბჭოთა მეურნეობა; ათეულ მილიონობით ქვრივ-ობოლი, დასახიჩრებული და დაინვალიდებული მოსახლეობა... ვინ მოთვლის სხვა ზარალსა და უბედურებას, თავს რომ დაატყდა საბჭოთა ხალხს, მთელ ჩვენს სამშობლოს.

საბედნიეროდ, ყოველივე ეს არ განუცდია ომისშემდგომ თაობას, მაგრამ დღევანდელ უკიდურესად დამაბულ პოლიტიკურ ვითარებაში არის კიდევ უფრო საშინელი ახალი, ბირთვული ომის საშიშროება, რაც სიმშვიდეს უყარგავს მსოფლიოს მშვიდობისმოყვარე სახელმწიფოებს, ერებისა და ყველა კეთილი ნების ადამიანს. სხვათა შორის, ისტორიასაც კარგად ახსოვს და ომგადახდილი ხალხის ხსოვნაშიც არ წაშლილა ის ფაქტი, რომ მეორე მსოფლიო ომის გამჩაღებელი ფაშისტური გერმანია, რომელიც სასტიკად დამარცხდა პირველ მსოფლიო ომში, სწორედ ამერიკის შეერთებულმა შტატებმა და დიდმა ბრიტანეთმა წამოაყენეს ფეხზე, მოაღონიერეს და წააქეზეს საბჭოთა ქვეყნის წინააღმდეგ საბრძოლველად, ზოლო როცა დარწმუნდნენ, რომ ავადსახსენებელი პიტლერი გამარჯვების შემთხვევაში არ ფასჯერდებოდა არც იოლად გადაჯევილ, უღელდადგმულ ევროპას, არც საბჭოთა კავშირს და მალე შეუტევდა თვით „ძირებსაც“, მათ სსრ კავშირთან მეგობრობა ირჩიეს და მეორე ფრონტიც კი გახსნეს უძღვები შვილობილის დროზე დასამზობად. ახლა კი ამერიკის შეერთებული შტატების პრეზიდენტი რ. რეიგანის ადმინისტრაცია თავად კისრულობს მესამე მსოფლიო ომის გამჩაღებელთა მეზაირახტრის სამარცხვინო მისიას.

18325

საქ. სსრ კ. მარქსის
სახ. სახ. რესპუბ.
ბიბლიოთეკა

ღიან, ხდება ხოლმე, როცა ადამიანებს ავიწყდებათ წარსულის მწარე გაკვეთილებიცა და მილიტარისტთა სასტიკი ხვედრიც. ამიტომ დღევანდელი მსოფლიოს მთავარი საზრუნავი ისევ ბრძოლაა — ბრძოლა ომის წინააღმდეგ, ძვირად მოპოვებული მშვიდობის დასაცავად და შესანარჩუნებლად, ვინაიდან თანამედროვე ომი იქნება არა გამარჯვებულ-დამარცხებულის დამხარისხებელი, არამედ კატასტროფული. აი, როგორი დამოკლეს მახვილის აცილება ევალება ახალ თაობას. ეს მძიმე და რთული მისიაა და ყველაფერი დამოკიდებულია კეთილგონიერებაზე.

იმთ სხოვნაში, ვისაც თავად არ მიუღია მონაწილეობა მტერთან სამკედრო-სასიციოცხოლო ბრძოლაში, ომის საშინელება შემოდის ომგადახდილთა უშუალო ცოცხალი მონაყოლით, ისტორიკოს-მემკვიდრეთა მეცნიერულად დაზუსტებული ფაქტებით, მწერლებისა და ხელოვნების სხვადასხვა დარგის ოსტატთა მხატვრული წარმოსახვით. ამ მხრივ, ხელოვნებას ერთ-ერთი გამორჩეული ადგილი განეკუთვნება ქვეყნისა და ხალხის ავტენტიზმის უამსაც.

...როცა ფაშისტურმა გერმანიამ დაარღვია თავდაუსხმელობის პაქტი და 1941 წლის 22 ივნისს, კვირას, განთიადისას, ომის გამოუცხადებლად თავს დაესხა სსრ კავშირს 190 დივიზიით (რომელშიც ხუთ-ნახევარი მილიონი კაცი შედიოდა), 4.950 თვითმფრინავით, 3.712 ტანკით, 47.460 ქვემეხითა და ნაღმსატყორცნით, მთელმა მსოფლიომ ეს ბარბაროსული აქტი, უპირველეს ყოვლისა, ნახა და დაიხსომა დოკუმენტური კონკადრებითა და ფოტოსურათებით. როგორც იტყვიან, ფრონტული ნათლობა ხელოვანთაგან პირველებმა ჩვენმა კინოდოკუმენტალისტებმა, ფოტორეპორტიორებმა და მხატვრებმა მიიღეს.

როცა საბჭოთა კავშირში გამოცხადდა საყოველთაო მობილიზაცია და ვაჟაკები უნდა ჩამდგარიყვნენ სამშობლოს დამცველთა რიგებში, მათ მოუწოდებდა ირაკლი თოიძის პლაკატი „დედასამშობლო გეძახის!“ ალბათ, ყველას ახსოვს ქართველი მხატვრის ეს ნამუშევარი, რომელიც 1941 წელს შეიქმნა და ცოცხალი, რეალური რუსი დედის ძახილით მოუხმობდა თავის შვილებს — დაედოთ გაუტეხელი ფიცი და ნამუსიანად დაეცვათ დედა — იგივე სამშობლო. წითელკაბიანი და წითელთავშლიანი მრისხანე, მაგრამ თვალებში შიშჩაუძღვარი დედა, მის დაძახილზე წამომართული შვილების მიერ აღმართული ხიშტების ტყის ფონზე, გამარჯვების დროშასავით მიუძღოდა მამულის დამცველთ, მარჯვენა ხელში სამხედრო ფიცის ტექსტი ეჭირა წმინდა სანთელივით, მარცხენა კი მალა შეემართა ახალ-ახალი მებრძოლი გუნდების მისაზიდად.

სულ ერთი კვირა იყო გასული ომის დაწყებიდან, როცა თბილისის თეატრების მსახიობებმა პატრიოტული თაოსნობა გამოიჩინეს. აი, რას წერდა გაზეთი „კომუნისტი“ 1941 წლის 29 ივნისს: „ამ დღეებში თბილისის თეატრები დაამთავრებენ სეზონს, რის შემდეგ მსახიობები შევებულეებაში უნდა წავიდნენ. მაგრამ თეატრების მუშაკები უარს აცხადებენ შევებულების გამოყენებაზე. მათ მოსთხოვეს ხელოვნების საქმეთა სამმართველოს გამოიყენონ ისინი თავდაცვისათვის. ხელოვნების საქმეთა სამმართველომ გადასწყვიტა გახსნას მედიცინის დების კურსები თბილისის თეატრებში მომუშავე ქალთათვის“. ასეთი მაგალითი ბევრი იყო.

ომს თავისი პრობლემები და კანონები აქვს. მდგომარეობა მოითხოვს მათთვის ანგარიშის გაწევას. ამიტომ კომუნისტურმა პარტიამ და საბჭოთა მთავრობამ დასახეს უმთავრესი ამოცანა, რომელიც ასე გამოიხატებოდა ოთხსი-

ტყვიანი მებრძოლი ლოზუნგით: „ყველაფერი ფრონტისათვის, ყველაფერი გარე მარჯვენისათვის!“ და ქვეყანამაც ყველაფერი ამ სასიცოცხლო მნიშვნელობის ლოზუნგის უქველ განხორციელებას დაუქვემდებარა.

ამავე მოწოდების მგზნებარე პანგზე მოიმართა საქართველოს ყველა სახელოვნო სიმი. როგორც მაშინ იტყოდნენ, სამხედრო რელსებზე გადავიდა, სამხედრო ყაიდაზე წარიმართა შემოქმედთა მუშაობა, რომელიც იგივე ბრძოლას უდრიდა, ოღონდ ზურგში, და ხელს უწყობდა მტერზე გამარჯვებას.

ლიტერატურისა და ხელოვნების მთავარი თემა გახდა პატრიოტიზმი, ანტიფაშისტური მოძრაობის პროპაგანდა, ისტორიულ-საგმირო მოტივების წინ წამოწევა, მტერზე უქვეელი გამარჯვების რწმენის ჩანერგვა. ეს იყო ხელოვნების მთლიანად შემობრუნება მტერზე გამარჯვების ხელშესაწყობად. აქ კი დიდი როლი, შეიძლება ითქვას, გმირული როლი, შესარულეს ქართული თეატრისა და კინოს ოსტატებმა, მუსიკოსებმა და სახვითი ხელოვნების წარმომადგენლებმა, შემოქმედებითი ორგანიზაციების სხვადასხვა დარგის მოღვაწეებმა.

სანამ მათ მიერ სამსახურებრივი მოვალეობის მიხედვით გაწეულ შრომას გაეისხნებდეთ, უნდა მოვიგონოთ მთავარი: ბევრი ხელოვანი ომის დაწყების პირველი დღეებიდანვე მოწყდა სანუკვარ სამშვიდობო შრომას და მოქმედ არმიამი აღმოჩნდა მტერთან შესაბამელად. შექმნილი მდგომარეობის წარმოსადგენად ალბათ საკმარისი იქნება ერთი ნიშანდობლივი მაგალითის დასახელება თეატრალური ხელოვნების იმდროინდელი სინამდვილიდან. სამამულო ომის დაწყებამდე საქართველოში 48 თეატრი იყო, მაგრამ მალე გაუქმდა 9 თეატრი იმის გამო, რომ ხუთსამდე ახალგაზრდა მსახიობმა და თეატრის მუშაკმა ისურვა ფრონტზე წასვლა. ვინ იცის, რამდენმა მოიხვეჭა უშიშარი მებრძოლის სახელი, რამდენმა გაიმეტა თავი და ახალგაზრდა სიცოცხლე ზვარაკად შესწირა შემოსულ მტერზე გამარჯვებას. აი, ერთი მაგალითი: ახალციხის თეატრის ყოფილმა მსახიობმა, შემდეგში კი მფრინავმა, გვარდიის უფროსმა ლეიტენანტმა კ. მებაღიშვილმა ოცდახუთი წლის ასაკში მოიპოვა საბჭოთა კავშირის გმირის წოდება და 29 წლისა დაიღუპა. იგი დაჯილდოებულ იყო სამი საბრძოლო წითელი დროშის, სამამულო ომის მეორე ხარისხისა და წითელი ვარსკვლავის ორდენებით.

სამამულო ომში დაღუპულთა ხსოვნას სათანადო პატივს მიაგებენ საქართველოშიც. სასიამოვნოა, რომ ლიტერატურისა და ხელოვნების შინამოუსვლელ მუშაკთა სახელებიც უკვდავყოფილია სხვადასხვა საშუალებით. მაგალითად, საქართველოს სსრ მწერალთა, ჟურნალისტთა და კინემატოგრაფისტთა კავშირებმა, სამხატვრო აკადემიამ, თეატრალურმა ინსტიტუტმა და სხვებმა მათი სახელები ოქროს ასოებით ამოკვეთეს თავიანთი შენობების სახინო ადგილებზე. ამ მხრივ, რამდენადაც ვიცით, ჩრდილში მოექცნენ ხელოვნების სხვა დარგის მოღვაწეები. სამართლიანობა კი მოითხოვს არავინ და არაფერი იყოს დავიწყებული. თუნდაც პაწია აბრის სახით უნდა შევინახოთ ხსოვნა ომში წასული და არმობრუნებული თითოეული ხელოვნისა.

...მტერი წინ მოიწედა და ულმობლად ანადგურებდა ყველაფერს. იგი მოკლე დროში ლამობდა საბჭოთა ქვეყნის უზარმაზარი ტერიტორიის ხელში ჩაგდებასა და მისი ხალხების დამონებასა თუ განადგურებას. ამ საბედისწერო ეამს საქართველოს შვიდას ათასამდე შვილი იბრძოდა სამხრეთიდან ჩრდილო-

ეთამდე გადაჭიმულ ფრონტებზე და თითქმის ნახევარი ვერ დაუბრუნდა მშობლიურ კერას. ომში წასულთა მაგივრად და სახელით შრომობდნენ შინ დარჩენილები, რათა ერთიან მრისხანე ძალად შეეკრათ ფრონტი და ზურგი. სწორედ ამ ერთსულოვნებამ, სამშობლოს უსაზღვრო სიყვარულმა, სოციალისტური სახელმწიფოს სიღაღემ და უძლევლობამ, მისმა სიმამაცემ ჩაფუშეს კბილებამდე შეიარაღებული, გაყოყობებული მტრის ვერაგული ზრახვებლენინგრადთან, ოდესასთან, მოსკოვთან, ყირიმში, მცირე მიწაზე, სტალინგრადთან, კურსკთან, ჩრდილოეთ კავკასიაში, უკრაინასა და ბელორუსიაში... ასევე თავისი წვლილი შეიტანა ფაშისტთა განადგურებაში მტრის ზურგში გაშლილმა მასშტაბურმა პარტიზანულმა მოძრაობამ.

ომის მძიმე პირობებში გაათავიყვეს სახელოვნო მოღვაწეობა საქართველოს თეატრებმა, კინოსტუდიამ, მხატვრებმა და კომპოზიტორებმა, სახელმწიფო ფილარმონიამ, თვითმოქმედმა კოლექტივებმა.

ქართულ სცენაზე დაიდგა პიესები, რომელთა მთავარი თემა იყო სამხედრო-პატრიოტული სულიერება, გმირული წარსულის ასახვა და მტრის წინააღმდეგ მამაცური ბრძოლის მოწოდება. თბილისის თეატრებში დაიდგა გ. მდიენის სამი პიესა ომის თემაზე — „ბატალიონი მიდის დასავლეთისაკენ“, „მოსკოვის ცის ქვეშ“, „პარტიზანები“; გ. შატბერაშვილის „ფიქრის გორა“; ს. კლდიაშვილის „ირმის ხევი“; ვ. დარასელის „კიკვიძე“; ს. შანშიაშვილის „გიორგი სააკაძე“ და „კრწანისის გმირები“; ლ. გოთუას „ერეკლე მეფე“ და „უძლიველი“; ა. სამსონიას „ბაგრატიონი“; მ. ჯაფარიძის „ჟამთაბერის ასული“. ამას ემატებოდა მომხმე საბჭოთა რესპუბლიკებში შექმნილი საუკეთესო დრამატული ნაწარმოებები, რომელთა ავტორები იყვნენ კ. სიმონიანი, ვ. კატაივი, ა. რვეიშვიტი, ს. კაცი, ვ. სოლოვიოვი, ი. სელინსკი და სხვები.

საქმისადმი მიდგომის სერიოზულობაზე მეტყველებს ის ფაქტი, რომ საქართველოს ხელოვნების მუშაკთა კავშირის რესპუბლიკურმა კომიტეტმა თავის პლენუმზე განიხილა სამამულო ომის დაწყებიდან ერთ თვეში გაწეული მუშაობა. აღმოჩნდა, რომ ამ მოკლე პერიოდში მხატვრული ძალების შესრულებით თბილისში წითელი არმიის ნაწილებისათვის გამართულა სამასზე მეტი კონცერტი, ე. ი. ათი კონცერტი დღეში.

თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრმა თავისი რეპერტუარი შეუხამა ომის თემატიკას და ზედოხედ დადგა ი. გოკიელის ოპერა „პატარა კახი“, ა. ანდროაშვილის ოპერა „კაკო ყაჩაღი“ და ა. ბალანჩივაძის ბალეტი „მთების გული“.

შეიქმნა სამამულო ომის თემისადმი მიძღვნილი მრავალი სიმღერა, რომელთაგან განსაკუთრებული პოპულარობა მოიპოვეს ი. ტუსკიას, ასევე, გ. გოკიელის სიმღერებმა ირ. აბაშიძის ცნობილ ლექსზე „კაპიტანი ბუხაიძე“, ა. მაკუავარიანის რომანსმა გ. ლეონიძის ლექსზე „არ დაიდარდო, დედაო“.

პატრიოტულ თემატიკაზე შექმნილი მუსიკალური ნაწარმოებები დაწერეს კომპოზიტორებმა ა. ბალანჩივაძემ, შ. მშველიძემ, დ. არაყიშვილმა, კ. მეღვინეთუხუცესმა, შ. თაქთაქიშვილმა, რ. გაბიჩაძემ, ა. მაკუავარიანმა, ნ. ნარიანიძემ, ნ. გულიაშვილმა. აქედან განსაკუთრებული მნიშვნელობისა იყო შ. მშველიძის № 1 და № 2 სიმფონიები („სამხედრო სიმფონია“, „გამარჯვების ზემი“), ა. ბალანჩივაძის № 1 სიმფონია, ა. მაკუავარიანის ოპერა „დედა და შვილი“ და სხვ.

აღსანიშნავია, რომ მართო საოპერო თეატრის კოლექტივმა 1.500-ზე მეტი კონცერტი გამართა უშუალოდ ფრონტებზე და ბევრი სასიამოვნო წუთი მიანიჭა ომგადახდილ მებრძოლებს.

სახვითი ხელოვნების ქართულმა ოსტატებმაც შეიცვალეს მშვიდობიანი თემატიკა. მათ ჯერ გამორულ ისტორიულ წარსულს მიმართეს, შემდეგ კი უშუალოდ ასახეს სამშობლოს დამცველთა თავდადება ფრონტებზე, ასევე უშუალოდ გის მშრომელთა საგმირო ეპიზოდები. სწორედ ომის დროს შექმნილია უამრავი ლედიანმა „ცხრა ძმა ხერხეულიძე“, თ. აბაყელიამ „თბილისის დაცვა XVII საუკუნეში“, ს. მისაშვილმა „გ. სააკაძე ბრძოლის ველზე“, შ. მაცაშვილმა „სპარსელების განდევნა თბილისიდან“; უშუალოდ სამამულო ომის თემას მიეძღვნა ვ. თოფურიძის „პარტიზანები“, თ. აბაყელის „შურს ვიძიებთ“, ი. ნიკოლაძის, მოსე და ირაკლი თოიძეების, უ. ჭაფარიძის, კ. სანაძის, ნ. კანდელაკის, რ. სტურუას, რ. შეროზიას და სხვათა ნამუშევრები. განსაკუთრებული პოპულარობა მოიპოვა ვ. თოფურიძის მეტად ექსპრესიულმა ქანდაკებამ „გამარჯვება“, რომელიც ომის შემდგომ წლებში შეიქმნა.

ფაშისტ დამპყრობთა წინააღმდეგ საბრძოლველად აღაფრთოვანებდა მყუდრებელს სამამულო ომის წლებში გადაღებულ-დადგმული მხატვრული და დოკუმენტური ფილმები. მათ შორის აღსანიშნავია რეჟისორ კ. პიპინაშვილის „ხიდი“, მ. ჭიაურელის „გიორგი სააკაძე“ (მიენიჭა სახელმწიფო პრემია), ნ. შენგელაიასა და დ. ანთაძის „ის კვლავ დაბრუნდება“, ს. დოლიძისა და დ. რონდელის „ჯურღალის ფარი“ (მიენიჭა სახელმწიფო პრემია). შ. მანაგაძის „კორეული მეზობლები“. დოკუმენტურ-ქრონიკული ფილმები გადაიღეს კინოდოკუმენტალისტებმა ლ. ვარლამოვმა, შ. ჩაგუნავამ, კ. გრძელიშვილმა, ვ. ვალიშვილმა, შ. ხომერყიამ, გ. ასათიანმა, ი. კანდელაკმა... ისიც უნდა მოვიგონოთ, რომ თბილისის კინოსტუდია 1944 წელს ლენინის ორდენით დაჯილდოვდა სწორედ სამამულო ომის დროს შექმნილი ღირსშესანიშნავი მხატვრული ფილმებისათვის. ეს იყო ქართული კინემატოგრაფიის დიდი გამარჯვება.

ქართველ ხელოვანთა მთელი გულისყური და მონდომება იქითკენ იყო მიმართული, რომ თავიანთი შემოქმედებით სულ უფრო გაეღვივებინათ სიძულვილი ფაშისტი დამპყრობლების მიმართ, გაეძლიერებინათ სამშობლოს სიყვარული, დახმარებოდნენ მებრძოლებს მტრის დამარცხებაში, მხარში ამოდგომოდნენ პარტიასა და ხელისუფლებას.

...1945 წლის 30 აპრილს საბჭოთა ჯარებმა აიღეს ფაშისტთა ბუნავი — რაიხსტაგი და გამარჯვების დროშა ააფრიალეს მ. ეგოროვმა და მ. ქანთარიაშვილმა ბოლო მოეღო ფაშისტური გერმანიის ძლიერებას. 8 მაისს დამარცხებულმა მხარემ ხელი მოაწერა უსიტყვო და სრულ კაპიტულაციას. 9 მაისი გახდა დიდი ხნის ნანატრი დღესასწაული, რომელსაც წელს მეორმოცედ იზეიმებს არამარტო საბჭოთა ხალხი, არამედ მთელი მსოფლიოს პროგრესული კაცობრიობა. მიზეზი ცნობილია: დიდ სამამულო ომში არა მარტო მთელი სისრულით გამოჩნდა საბჭოთა ქვეყნის სამხედრო ძლიერება და სიმტკიცე, საბჭოთა ხალხების უსაზღვრო პატრიოტიზმი, მათი ერთგულება ერთმანეთისადმი, ზურგისა და ფრონტის მტკიცე ერთიანობა, არამედ ისიც, რომ საბჭოთა არმია და ქვეყანა აღმოჩნდა ის ერთადერთი ძალა, რომელმაც დააჩოქა უძლიერესი მილიტარისტული სახელმწიფო, გაანადგურა აღვირახსნილი ფაშიზმი. ამას კი მოჰყვა ევროპისა და აზიის მრავალი ქვეყნისა და ხალხის განთავისუფლება და მსოფლიო სოციალისტური სისტემის შექმნა. და კიდევ — საბჭოთა ხალხმა ფაშიზმის მონობისაგან იხსნა მთელი მსოფლიო.

ამიტომ არის, რომ დღემდე ცოცხლობს ხალხის ხსოვნაში ეს მსოფლიო მნიშვნელობის გმირობა. დღემდე არ მოხსნილა ომის თემა ხელოვანთა შემოქმედების დღის წესრიგიდან. პირიქით, ქართულ ხელოვნებაში სწორედ ომის შემდგომ პერიოდში შეიქმნა ისეთი მნიშვნელოვანი ნაწარმოებები, როგორცაა თეატრში: ი. მოსაშვილის „სადგურის უფროსი“, მ. მრეველიშვილის „ხარატანთ კერა“, ნ. ღუმბაძის, ო. იოსელიანის, გ. ხუხაშვილის, ა. გეწაძის, დ. კვიციანიძის, რ. თაბუკაშვილის, ა. აბშილავას, რ. ებრალიძის, რ. მამულაშვილის და სხვათა პიესების მიხედვით განხორციელებული სპექტაკლები; კინოში: რ. ჩხეიძის „ჯარისკაცის მამა“ და „ლიმლის ბიჭები“, კ. პიპინაშვილის „ზღვის შვილები“, შ. მანაგაძის „ჯვარცმული კუნძული“, ნ. სანიშვილის „მეწყვეტილი სიმღერა“ და სხვა ფილმები. ასევე იმრავლა ომისა და მშვიდობის თემაზე შექმნილმა ნაწარმოებებმა სახვით ხელოვნებასა და მუსიკაში.

გავიდა წლები. მტრობით დანგრეული ქვეყანა მისდამი სიყვარულმა კვლავ აღადგინა ფერფლიდან, უფრო გაალამაზა და გაამშვენიერა. ადამიანმა იზიჟი მრავალი გამარჯვება, აზრის არნახული აღმაფრენა, მაგრამ ომის თემა კვლავ ცოცხლობს. და ეს ბუნებრივია. მართალია, სამამულო ომი უკვე ისტორიის საკუთრებაა, მაგრამ ახალგაზრდობის აღზრდა ისტორიის მაგალითებზე ჩვენი ლიტერატურისა და ხელოვნების ერთ-ერთი მაგისტრალური ხაზია. ამიტომ იყო, რომ ამხანაგმა კონსტანტინე უსტინის ძე ჩერნენკომ ხაზგასმით განაცხადა სსრკ მწერალთა კავშირის გამგეობის საიუბილეო პლენუმზე: „იმედი გვაქვს, რომ დიდ სამამულო ომში საბჭოთა ხალხის გამარჯვების 40 წლისთავის დღესასწაულისათვის მზადების პერიოდში შემოქმედებითი კავშირებისა და ორგანიზაციების ხელშეწყობა გამოიხატოს შესაძლებლობას, რომ ხელოვნების ოსტატთა ყურადღება კიდევ უფრო ღრმად მიაპყროს სამხედრო-პატრიოტულ თემას. დღეს ვერ ვიტყვით, თითქოს ცოტა იყოს ამ თემაზე შექმნილი ნაწარმოებები, რომლებსაც ოდითგანვე ღირსეული ადგილი ეკავათ ჩვენი კულტურის მოღვაწეთა შემოქმედებაში. მაგრამ გვინდა, რომ ასეთი ნაწარმოებების სულ უფრო ხშირი გამოჩენა ნამდვილი მოვლენა ხდებოდეს ქვეყნის მხატვრულ ცხოვრებაში, საბჭოთა ლიტერატურასა და ხელოვნების განვითარებაში“.

და მართლაც, ჩვენი ლიტერატურისა და ხელოვნების მუშაკები ღირსეულად აპირებენ დიდი სამამულო ომის დამთავრების 40 წლისთავის აღნიშვნას. უკვე შედგენილია გეგმები, დასახულია კონკრეტული ღონისძიებანი, მიმდინარეობს პრაქტიკული მუშაობა სამამულო ომისადმი მიძღვნილი ახალი სპექტაკლებისა და ფილმების დასადგმელად, ახალი უნიკალური და ქორეოგრაფიული ნაწარმოებების შესაქმნელად, კონცერტებისა და გამოფენების მოსაწყობად ისეთ ღირსეულ დონეზე, რომ ყოველი მათგანი მოვლენად იქცეს ქვეყნის მხატვრულ ცხოვრებაში.

კულტურა და იდეოლოგიური ბრძოლა

მურმან დოდელია

კაცობრიობის განვითარების თანამედროვე ეტაპი ხასიათდება კაპიტალიზმსა და სოციალიზმს შორის იდეოლოგიური ბრძოლის გაუარტოებთა და გამწვავებით. კაპიტალიზმი ყოველწინარად ცდილობს შეაჩეროს კომუნისმის იდეების გავრცელება, გააფორმოს წინააღმდეგობას უწყვეტ ცხოვრების სოციალისტური წესის დამკვიდრებას. ამ მიზნით მობილიზებულია იდეოლოგიური ბრძოლის ყოველგვარი საშუალება. იდეოლოგიური ბრძოლა ეტება საზოგადოების ცხოვრების ყველა სფეროს — ეკონომიკას, პოლიტიკას, ღირებულებების ორიენტაციებს, მთელ მსოფლიმდევლობას, ადამიანთა ცხოვრების წესსა და სხვ.

ეტოქა, რომელშიც ჩვენ ვცხოვრობთ, წარმოადგენს კაპიტალიზმიდან სოციალიზმზე გარდამავალ ეტოქას. სოციალიზმმა სულ რაღაც სამოცი წლის მანძილზე წარმატებულად ადამიანთა მატერიალური და სულიერი ცხოვრების სფეროში. კაპიტალიზმის სისტემა, რომელმაც დედამიწის მნიშვნელოვან ნაწილში ადგილი დაუთმო სოციალიზმს, შევიდა უმწვავესი კრიზისის სტადიაში, რაც იმის მომასწავებელია, რომ მას უკვე აღარ ძალუძს გადაჭრას სოციალურ-პოლიტიკური, კულტურული და ადამიანთა არსებობის სხვა ისეთი მნიშვნელოვანი პრობლემები, რომლებიც დიდი ხანია კაცობრიობას აწუხებს.

სოციალისტური ცხოვრების წესის წინააღმდეგ საბრძოლველად თანამედროვე კაპიტალისტური სამყარო მობილიზაციას უკეთებს სულ უფრო და უფრო მზარდი მასშტაბის იდეოლოგიურ რესურსებს: ფილოსოფიას, სოციოლოგიას, ეკონომიკურ მეცნიერებას, ისტორიოგრაფიას, ფსიქოლოგიას, კულტუროლოგიასა და მეცნიერების მრავალ სხვა დარგს. იდეოლოგიური ბრძოლისათვის შექმნილია უმარავი ოფიციალური, ნახევაროფიციალური და არაოფიციალური პროპაგანდისტული სამსახურები. ეს გარემოება გვისხამს იდეოლოგიური ბრძოლის გაძლიერების ამოცანას და აუცილებელს ხდის სხვადასხვა საშუალებითა და მეთოდით უარკვეთ, დეკარვლით ყოველი ისეთი კონცეფცია, რომლის მიზანია სოციალისტური ცხოვრების წესის, სოციალისტური კულტურისა და ღირებულებების დაკნინება, ამ ღირებულებების გადასინჯვა და შეცვლა ისტორიულად წარმავალი ანტიუმანური ღირებულებებით.

როგორც ცნობილია, არსებობს პარტიული ხელმძღვანელობის სამი ძირითადი მიმართულება — პოლიტიკური, იდეოლოგიური, ორგანიზაციული. იდეო-

ლოგიური მუშაობა ყოველთვის იყო და არის კომუნისტური პარტიის ერთ-ერთი უპირველესი ამოცანა. ეს მრავალფეროვანი მუშაობაა. იგი მოითხოვს საზოგადოებაში მიზიდარე პროცესების მეცნიერულ ანალიზს და ამასთან დაკავშირებით წარმოქმნილ პრობლემათა მუდმივ გადაჭრას. სახელმწიფო და საზოგადოებრივი ცხოვრების იდეური საწყისის დავიწყება ნიშნავს იდეურ შეცდომებთან შერიგებას.

სექს XXVI კრილობაზე ხაზგასმით იყო აღნიშნული, რომ მარქსისტულ-ლენინური პარტია ვერ შეასრულებს თავის როლს, თუ იგი სათანადო ყურადღებას არ დაუთმობს გააზრებას ყოველივე იმისას, რაც დღევანდელ ცხოვრებაში ხდება, თუ არ განაზოგადებს ცხოვრების ახალ მოვლენებს, არ მისცემს მათ სათანადო შეფასებას და შემოქმედებითად არ განავითარებს მარქსისტულ-ლენინურ თეორიას!

იდეოლოგიური ბრძოლა — ეს არის აუცილებლობა, რომელიც გამოწვეულია ორი ურთიერთდაპირისპირებული სოციალურ-ეკონომიკური სისტემის კაპიტალიზმისა და სოციალიზმის არსებობის ფაქტით. კაპიტალიზმს არც თავის საწინაო ცხოვრებაში, არც სოციალიზმთან მიმართებაში არ შეუძლია იარსებოს იდეოლოგიური კონცეფციების უქონლად. ეს კონცეფციები სხვადასხვა ფორმით ვლინდება. ყველაზე შეუნიღბავი და მებრძოლი ფორმა ბურჟუაზიული იდეოლოგიისა არის თანამედროვე ანტიკომუნისმი და ანტისოციალისტური. ბურჟუაზიული სამყაროს ზოგიერთი იდეოლოგი დაუფარავად ჰტრობს კომუნისმის თეორიასა და პრაქტიკას, აცხადებს მას მწვალებლურ მომდევრობად და მიიჩნევს კაცობრიობის განვითარებაში არაჩანსად და მავნე მიმართულებას გამოხატულებად, ხოლო ზოგიერთის აზრით, მეტბოლი კომუნისმი არ შეიძლება ხანგრძლივად შეუთავსდეს დემოკრატიას. არის შენიღბული თეორიებიც, რომლებსაც ერთი შეხედვით თითქოს არ აინტერესებთ იდეოლოგიური ბრძოლა, მაგრამ ფარულად მაინც იცავენ ბურჟუაზიულ სამყაროს. ამგვარ თეორიებს მიეკუთვნება „სოსტინდუ-სტრიული“ სოციალური ინტეგრაციის დოქტრინები, რომლებშიც ბურჟუაზიული ცხოვრების წესი წარმოდგენილია შემამაზებელი და მიმზინივი ფორმით. აქ უნდა აღინიშნოს აგრეთვე ამ ოცი წლის წინად ბურჟუაზიულ დასავლეთში მოდულ და ქცეული შეხედულება, რომელიც ხან „დეიდეოლოგიზაციის“ ხან „დეიდეოლოგიის დასასრულის“ ან კიდევ „დეიდეოლოგიის საუკუნის დასასრულის“ სახელწოდებით გვევლინება. მაგრამ უკვე ასეთ მიზანდასახულობაში ჩანს ამ თეორიის სოციალური გამოწველობა, რაც მას უკვე გან-

საზღვრულ იდეოლოგიად ხდის: „იდეოლოგიის უაზრო ყოფა უწყვე თვითონ წარმოადგენს იდეოლოგიას; რადგან თუ თეორია, როგორც ობიექტურიც არ უნდა იყოს იგი, ემსახურება ამა თუ იმ სოციალური კლასის ამ ფენის, ან თუნდაც მთელი საზოგადოების მიზნებს, ასახულებებს და იცავს მას, ყოველთვის იდეოლოგიურ უწყვეტებს ასრულებს“³³.

დეიდეოლოგიაციის თეორიამ, ბურჟუაზიულ სამყაროში შიდა იპოვება მომხრებელი კულტურალოგების სახით, ამ იდეის ძირითადი აზრია, რომელმაც ასე ფართო გაურცდებლა მკვლელობა: იდეოლოგია, როგორც გონივი წარმონაქმნი, განსაზღვრავს საზოგადოების იდეალებსა და განვითარების ძირითად პრინციპებს, ადამიანებს ადავითარებელი საზოგადოებრივი ცხოვრების გარდაქმნისათვის, ყოველივე ამას მნიშვნელობა აქვს მხოლოდ განუთავარებელი საზოგადოებისათვის, იქ სადაც მართვის აპარატი და მოძველებული სოციალურ-პოლიტიკური სტრუქტურა არ იძლევა საშუალებას გადაწყვიტოს საზოგადოებაში არსებული საკონფლიქტო პრობლემები ნორმალური გზით, მომწიფებელი „დედმორატოული საზოგადოებაში“ ეს თვალსაზრისი კარგავს თავის სასოციალური ფუნქციონირებას და კვდება. ზედმეტი ხდება იმეტი, რომ ამგვარ საზოგადოებაში ძირითადი პრობლემები და კონფლიქტები წყდება კომპრომისებისა და რეფორმების გზით.

იდეოლოგიის ნაცვლად შემოშავებული იქნა ევროპულადებული სოციალური ინჟინერიის თეორია. ამ თეორიის არსი შემდეგია: პოლიტიკური ხელმძღვანელობა არის არა იდეოლოგიის, არამედ მმართველობის ტექნიკის საქმე; პოლიტიკა თავისუფალი უნდა იყოს იდეოლოგიისაგან. ამ აზრს იცავდა ამერიკის ყოფილი პრეზიდენტი ჯონ კენედი. ამ აზრს ავითარებდა ფრანგურების სკოლის ერთ-ერთი წარმომადგენელი შარპენასი, რომელმაც სოციალური შრომაც კი დაწერა ასეთი სათაურით — „ტექნიკა და მეცნიერება როგორც იდეოლოგია“. ერთი მხრივ, „ტექნიკარტული ცნობიერება“, მისი აზრით, ნაყოფიერად იდეოლოგიურია, ვიდრე წინანდელი იდეოლოგიები, მაგრამ, მეორეს მხრივ, იგი წარმოადგენს გაბატონებულ, თუმცა ადამიანთა ცნობიერების სადაც უყანა პლანზე მდგარ იდეოლოგიას, რომელიც მეცნიერებას აქცევს უფრო მითუცილებელ და ყოველსომომცველ ფეტვიად, ვიდრე ძველ ტიპის იდეოლოგიები.³⁴ განსხვავება დეიდეოლოგიაციის თეორიისა და შარპენასის შეხედულებას შორის ისაა, რომ უყანასკნელი ტექნოლოგიურ აზროვნებასა და „ტექნოლოგიურ ცნობიერებას“ „ახალ იდეოლოგიად“ აცხადებს. დეიდეოლოგიაციის შარპენასის აზრს განთავსის ფუნდამენტალური ცნობიერებისაგან და არა იდეოლოგიისაგან საერთოდ.

დეიდეოლოგიაციის თეორია, რომელიც იდეოლოგიური ბრძოლის ერთ-ერთ პრინციპულ მეთოდს წარმოადგენს, განხილული უნდა იქნეს როგორც რეაქციული ძალების სტრატეგიული და ტაქტიკური თავდასხმის საშუალება, რამაც შემდგომი განვითარება მკვლევარსავე კულტურალოგების თეორიებში. გავითავსოთ კულტურალოგია იდეოლოგიისაგან, — ასეთია მათი მოთხოვნა.

დეიდეოლოგიაციის თეორია დიდ ზეგავლენას ახდენს მხატვრულ კულტურაზე — ლიტერატურაზე, ხელოვნებაზე, ცდილობს დამკვიდროს დეკადენტური მხატვრული კულტურა, ევროპულადებული მასიური

კულტურა. ბურჟუაზიული პრესა, კინო, ტელევიზია განუწყვეტელად დაძაბულ მუშაობას ეწევიან ადამიანების ყოველმხრივ ფსიქოლოგიურად დაშლად, ბიზნისის, დიდ პროპაგანდას უწევენ ანტიკულტურული მილიტარისტულ და რასისტულ განწყობილებებს.

დასავლეთის პროგრესული ლიტერატურა შთანთქამა იურმა ლიტერატურულმა პროდუქციამ, ისეთმა, როგორც გამოიმუშავა ბურჟუაზიის პროპაგანდისტულმა აპარატმა. შექმნილია ევროფონდებელი „თავისუფალი ადამიანი“ ბურჟუაზიული მოდელი, რომლის მოქმედება ემყარება ყველაზე უფრო დაბალ, ბინტურ, მემჩანურ, ინსტინქტებზე დამყარებულ ქცევებს.

მკითხველს წამადენ ბურჟუაზიული ცხოვრების „სილამაზის“ ჩვენებით, ნაწარმოებში აჩვენებენ ილღას მაღალი საზოგადოებისაგან, კარიერისა და სიმდიდრის საკენ. ასეთ ლიტერატურულ პროდუქციებში ბატონობს შიშლინი, სუბტილების და სიტუაციების განმეორებადობა, სტანდარტიზმი და ა. შ.

როგორც ვხედავთ, თანამედროვე ბურჟუაზიულ სამყაროში ადვილი აქვს კულტურის კრიზისი, გამოწვეულს გარკვეული ობიექტური მიზეზებით. ამ კრიზისის თავისი სუბიექტური სოციალური შედეგები აქვს. ამასთანავე, კრიზისის სუბიექტურ სოციალურ შედეგებს ხამლოვ ანგარიშით ობიექტური მიზეზები განაპირობებენ, იგი ამ მიზეზების თავისებურად ასახვას წარმოადგენს. ბურჟუაზიული კრიზისის გამოწვევი ობიექტური მიზეზები და ამ კრიზისის სოციალური შედეგები დიალექტიკურ თავისმომართებაში არიან ერთმანეთთან.

ბურჟუაზიული კულტურის თანამედროვე კრიზისის ობიექტური მიზეზები კაპიტალისტური წარმოებითი ურთიერთობების ხასიათით ძვეს. ხოლო ეს უყანასკნელი ადამიანის — პირველების როგორც გარკვეული სოციალური ინდივიდის ნიშლიზმის, ზღვინდელი დღისხამის უნდობლობის, მისტიციზმს და ა. შ. აკანონებს.

ბურჟუაზიულ სამყაროში არსებული სოციალურ-პოლიტიკური და ეკონომიკური წინააღმდეგობების, შორალური სიციარეიდის და სულიერი გაუცხოების შედეგად ადამიანი სულ უფრო და უფრო ემონება პიროვნების უფულებელყოფილ გარეგან ძალებს. კაპიტალიზმისათვის ვ. ი. ლენინის გენიალური დახასიათებით ნიშნადობლივია შრომელთა მასების სოციალური დაბეჭავება, მათი მოჩვენებითი სრულუმწეობა კაპიტალიზმის ბრმა ძალების წინაშე, კაპიტალიზმისა, რომელიც ყოველდღე და ყოველ საათს ათასჯერ უფრო მეტ საზარელ ტანჯავს, აუწერელ წამებას აუყენებს უბრალო მუშა ხალხს, ვიდრე ყოველგვარი არჩვეულებრივი მოვლენები, როგორცაა იმი, მდწისქვანა და ა. შ.

ადინუნალი მიზეზების გამო ადამიანი კაპიტალისტურ სამყაროში იძულებულია თავისი შინაგანი, იმანინტური ბუნების შერღვევის ხარჯზე დაამყაროს პირობითი წონასწორობა გარემოსთან, შეეგუოს მისთვის მიუღებელ პირობებს. ასეთ პირობებში წონასწორობის დაქარება ხორციელდება იმით, რომ ადამიანი თავის ფიზიკურ თუ სულიერ უნარს აყენებს მისთვის უცხო ძალების სამსახურში, რომლის გარეშეც ინდივიდ ვერ მოახერხებს თავისი არსებობის შენარჩუნებას. ჰასასადამე, ხდება ადამიანის თავის თავისგან განსხვობება, გაუცხოება, რომელიც კლასი-

ურად ჯერ კიდევ კ. მარქსმა დაახასიათა თავის აღ-
რინდელ შრომებში. მაგარა, ცხადია, აღნიშნული სა-
ხის წონასწორობა არ წარმოადგენს კუშპარიტ, ადა-
მიანისათვის მისაღებ წონასწორობას, რადგან მისი
განხორციელება თავის თავში განწირვის, ადამიანის-
თვის ობიექტურად მისაღები პრობლემების უარყოფის
ხარჯზე ხდება, ე. ი. აღნიშნული სახის წონასწორობა
სინამდვილეში ნამდვილი, ადამიანური წონასწორობის
დარღვევაა და, საბოლოო კამში, გაბატონებული კლას-
ის ინტერესების სასარგებლოდ ადამიანის მსხვერპ-
ლად მიტანას უღრის. თანამედროვე კაპიტალისტურ
საზოგადოებაში ადამიანს დაკარგული აქვს ინდივი-
დუალური უყოფერება, ამ საზოგადოებაში მცხოვრები
ადამიანებისათვის მთლიანად და სავსებით გამოდგება
ჭერბერტ მარქუსის ძირითადი ნაშრომის „ერთგანწოში-
ლებიანი ადამიანის“ ცნება. ადამიანები კარგავენ
ყოველგვარი სახის ინდივიდუალურობა და ძირითადად
მომხარების პროდუქტთა მოპოვებისათვის მცხოვრებ
ადამიანებად — „ერთგანწოშილებიანი ადამიანებად“ გა-
ადიქცივან.

თანამედროვე კაპიტალისტურ საზოგადოებაში ადა-
მიანის, როგორც სოციალური არსების გაუცხოება ნა-
თუქნა ხდის, თუ რატომ უცხადებს უნიდობლობას ამ
ქვეყანაში მცხოვრებ ადამიანთა უმრავლესობა საუკუ-
ნების მანძილზე დაგროვილ კულტურულ ღირებუ-
ლებებს. საზოგადოება, რომელიც ადამიანს აცლის
ყოველგვარ ინდივიდუალურ ნიშნებს, უფლებებელყოფს
პრობლემის მიზნებსა და მისწრაფებებს, მთლიანად
უარყოფს მის აქტიურ როლს საზოგადოებრივი ცხოვ-
რების სისტემაში. შერათა, ამ შემთხვევაშიც ადა-
მიანი პროტესტს გამოიქვეყნა არსებული მდგომარეო-
ბის გამო, მაგრამ ეს პროტესტი არ არის აქტიური,
პირდაპირი. პროტესტი სხვადასხვა ფორმით გამოვლინ-
დება. ზოგიერთ შემთხვევაში პროტესტი პოლიტიკური
გამოვლინების სახით წარმოდგება, ზოგიერთ შემთხვე-
ვაში მისტიკურ და რელიგიურ ინდიფერენტისში, ცალ-
კეულ შემთხვევებში პროტესტის გამოვლინების ფორ-
მას საერთოდ უყოველგვარი ფასეულობის ნეგაცია წარ-
მოადგენს. ასეთ პრობლემაში დგება პრობლემა ადამი-
ანის დაქველდებარების კულტურასთან, ღირებულებებ-
თან. ეს პრობლემა უმეტესად კულტურის ნეგაციით
მთავრდება. კაცობრიობის მიერ დაგროვილი კულტურ-
ული ღირებულებების უარყოფის საკითხი მეტად მრ-
ვალმხრივი და საინტერესო საკითხია. ასეთი სახის
უარყოფა, რომელმაც მეტად მთლიანი გახვედრება
პოვდა ამ ბოლო წლებში და თავი იჩინა დასავლეთში,
არ შეიძლება ერთი რომელიმე მიზეზით აიხსნას. იმა-
ზეც უნდა მივუთითოთ, რომ ასეთი სახის ნეგაციის
მომხრეთა რიცხვი ზედმიწევნით ფილოსოფიური მიმი-
ნატრობების ლირებუბიც. საკმარისი იქნება ეს პოლ-
სარტრის პროვინების დასახელება. როგორც ცნობი-
ლია, სარტრის უკანასკნელი პოეზია სწორედ წარსუ-
ლის კულტურული ღირებულების უარყოფაზეა და-
ფუძნებული. მაგრამ უარყოფა იქნება იმის მტკიცება,
რომ ეგზისტენციალური ფილოსოფიის ერთ-ერთ კლას-
იკურ წარმომადგენელს არ ესმოდას წარსულის კულ-
ტურული ღირებულებანი, პირიქით, სარტრის მიერ
ასეთი სახის ნეგაცია ამ ღირებულებათა ცნობას უარ-
დენს.

რევოლუცია, რომელიც თანამედროვე დასავლეთში
დაიწყო და ამჟამადც მიმდინარეობს, არ ჰკავს თავისი

მიზნებით და შინაარსით წარსულის რევოლუციებს.
ეს რევოლუცია კულტურის წინააღმდეგ ინდივიდის
გამოსვლით დაიწყო, მისი მიზანია საზოგადოების პრო-
ლიტიკური სტრუქტურის შეცვლა, ე. ი. მისი საზოგადო-
ების შეცვლა, რომელმაც თანამედროვე კრიზისს გა-
მოიწვია, რომელმაც ადამიანის განსხვავება განაპირობა.
ბურჟუაზიულ სამყაროში არსებულმა კულტურის
კრიზისმა, როგორც მოხლოდნელი იყო, უკვე შინა-
წლებში აიძულა დასავლეთის მოაზროვნეები გადუ-
სინგათ ღირებულებითი თეორიები, რომელთაც ადრე
დიდი გასავალი ჰქონდათ. უპირველეს ყოვლისა, დი-
დიდლოგოგისთვის თეორია იქცა კრიტიკის ობიექტად.
„რწმენის კრიზისი“, რომელიც გამოწვევა ბურჟუაზი-
ული საზოგადოების ყველა ფენაში, სწრაფად მოით-
ხოვდა იდეური საერდენების გაშვარებას, შეიჭრებდა
სულიერი დაქინების პროცესს. ფარ-ის ყოფილა
„ანტილოგი“ გ. შმიდტი, შეუწუხებული დასავლეთ ევრო-
პაში არსებული ზესნიშტური განწყობილებით, ამ-
ოიბოდა: „ამჟამად არ არიან დიდი ადამიანები, რომელ-
თაც შესწევთ უძარი ადღეობის დადანიება, და ა
არის დიდი დამოძრავებელი იდეა“ ა ჩვენი გვერდებ-
და — წარმოიშვა ასეთი მოთხოვნა. პოლიტიკოსები
და მოაზროვნეები აუენებენ „უფრო ეფექტური ახა-
ლი იდეოლოგიის“ შექმნის აპოკალიფს. ასე ჩამოყალიბ-
და სულიერი კრიზისის დაძლევის ცდა — „რეიდო-
ლოგიკის“ ახალი ლოზუნგი, რომელიც გულსწ-
მობს იდეოლოგიის აღორძინებას, მისი როლის გა-
ძლიერებას. რეიდოლოგიკაცა გაგვევლით იქნა რო-
გორც ხალხის წახების სულ უფრო მზარდი თანაზი-
არება ბურჟუაზიული საზოგადოების იდელებთან და
ღირებულებებთან, რომელიც თავდასხმას განიცდის და
უპასუხისმგებლო მეზარცებენ მოაზროვნეების
მხრივ. იწყება „მთოლოგიური ცნობიერების“ (იდეო-
ლოგიის) ცვლილების კრიტიკის კრიტიკა, ხაზგასმით
აღნიშნავენ იმ გარემოებას, რომ ადამიანებს აქვთ
იდეოლოგიის, რწმენის, ძნელად გასაკვები მოთხოინ-
ლება, თანამედროვეობის ნაწილად პრობლემად მიი-
ჩვენენ საროვნების წესის პრობლემა. წამოყენებული
იქნა სხვადასხვა ფენების იდეოლოგიის აღორძინებ-
სა, მათ შორის ერთ-ერთ გავრცელებულ თვალსაზ-
რის წარმოადგენს „გლობალური იდეოლოგიის“ ლი-
ბერალური კონცეფცია. აქვე უნდა აღინიშნოს აგრე-
ვე ღირებულებათა რევოლუციის ნიკოლსტრუვატორთა
კონცეფცია, როგორც რეიდოლოგიკის მნიშვნელო-
ვანი ვარიანტი. გლობალური იდეოლოგია გაგებულა
როგორც რაღაც ეთიკური წარმონაქმნი, რომელიც აღ-
მოცენდება სხვადასხვა სოციალურ-კლასობრივ შეხედუ-
ლებათა ელემენტების სინთეზირების შედეგად. მაგრამ
საკითხის ასეთი დაყენება, მით უმეტეს, მისი გადაწყვე-
ტი ცდა უტოპიური და არამეცნიერულია, რადგან
რეალურად არ არსებობს იდეოლოგიური კონცეფცია,
რომელსაც უნივერსალური და გლობალური ხასიათი
ჰქონდეს. იდეოლოგია გამოხატავს ამა თუ იმ კლასის
ინტერესებსა და მიზნებს. უფრო მეტიც, თითონ
ბურჟუაზიულ საზოგადოებაშიც ერთმანეთს ცვლიან
სხვადასხვა იდეოლოგიური დოქტრინები: ჰუმანიზმი,
ლიბერალიზმი, ნაციონალიზმი, პრავატიკიზმი, ირაკი-
ონალიზმი, მისტიციზმი, სექტაციციზმი, საერთოდ,
სხვადასხვა იდეური ელფერისა და შინაარსის მიმარ-
თულებანი.

იდეოლოგია ადამიანის გონითი ცხოვრების აუცი-

ლებელი მომენტია, როგორც სამყაროში ორიენტირების საფუძველი. ისმის კითხვა: რა არის იდეოლოგია, როგორია მისი სტრუქტურა და ფუნქცია? ბურჟუაზიულ თეორეტიკოსებს იდეოლოგია ჩვეულებრივ ესმით როგორც დოგმების დაძველებული სისტემა, რომელიც ემსახურება ამა თუ იმ სოციალური გჯულის ან კლასის პარტიკულარული ინტერესების გამოათლებას, მათი აზრით, იდეოლოგია არ არის სოციალური სინაფვილის შემეცნების ფორმა, არამედ მხოლოდ საშუალებაა ეკონომიკური, პოლიტიკური, ზენობრივი, სამართლებრივი და სხვა იდეალების დასაბუთებისათვის. იდეოლოგიის ამგვარ გაგებას, როგორც ცნობილია, სათავე დაუდო შემეცნების სოციოლოგიის ერთერთმა ფუნქციონებელმა კარლ მანჩიმმა.

კ. მარქსმა და ფ. ენგელსმა პირველბმა გამოიკვლიეს იდეოლოგიის წარმოშობის წყარო და მისი სოციალური ფუნქცია, მისი ადგილი საზოგადოებრივი ცნობიერების სტრუქტურაში. ვ. ი. ლენინის დასაბუთებულ იდეოლოგიის თეორიის განვითარებაში იმით გამოიხატება, რომ მან პირველბმა შემოიტანა მეცნიერებაში მეცნიერული და არამეცნიერული იდეოლოგიის ცნება, გაოიკვლია იდეოლოგიის შემეცნებითი ფუნქცია, მისი მიმართება მეცნიერებასთან და აწით აჩვენა, რომ სხვადასხვა იდეოლოგიური კონცეფციები საპირიუმენ დიფერენციალურ მიდგომას, რომ შინაარსობრივად არსებობენ ერთმანეთისაგან პირიკაუთლად განსხვავებული იდეოლოგიები, რომ ეს შინაარსებით ერთმანეთისაგან უნდა გავარჩიოთ მათი მიმართებით რეალური საშუაროსადმი, იმით, თუ როგორაა მოცემული მათში სინამდვილის სურათი, ე. ი. მეცნიერულბა-არამეცნიერულბობის ნიშნით და აბა იდეოლოგიის როგორც ასეთის არაშეეცნებითი ბუნების დასაბუთებითი. „სოციოლოგიაში, როგორც პროლეტარიატის კლასობრივი ბრძოლის იდეოლოგია, ემორჩილება იდეოლოგიის წარმოშობის, განვითარებისა და განვითარების საერთო პირობებს, ე. ი. ადამიანის ცოდნის მთელ მასალას ემყარება, გულისხმობს მეცნიერების მაღალ განვითარებას, მოითხოვს მეცნიერულ მუშაობას და ა. შ.“. მაგრამ ესა თუ ის თეორია თუ კონცეფცია შეიძლება იქცეს „ბრძოლის კემშირტ ლოზუნგად“, კემშირტი იდეოლოგიად, თუ მისი მეცნიერულბა პერტებულობა მთელი მშრომელი მასის რევოლუციურ შერტკაცისათან, სამყაროს ჰუმანური გარკვევების სულისკვეთებასთან, ეიზენებისა და მათი რეალიზაციის გზების დასაბუთებასთან. იდეოლოგია განსაზღვრავს ადამიანთა პრაქტიკულ და, უპირველეს ყოვლისა, კლასთა პოლიტიკური ბრძოლის მიზნებს, გზებსა და საშუალებებს. აქედან გამომდინარე, მასში დასაბუთებას პროლეტარის საზოგადოებრივი, პოლიტიკური, სამართლებრივი, ეთიკური, რელიგიური, ესთეტიკური იდეალები, ე. ი. იგი მოიცავს ღირებულებათა იერარქიულ სისტემებს, ღირებულებობს ორიენტაციებს, იგი ამავ დროს კი არ ანაბუთებს მხოლოდ, არამედ მოუწოდებს და მძღვა დირექტივებს პრაქტიკული საქმიანობისათვის. იდეოლოგია აუცილებლობით შეიცავს აგრეთვე სხვა იდეოლოგიის ფარულ და აშკარა კრიტიკას, რადგან იდეოლოგიის შინაარსით სამყაროს ხედვა და ღირებულებათა იერარქია საბოლოოდ განსაზღვრულია ამა თუ იმ კლასის მდგომარეობით საზოგადო-

ების სოციალურ სტრუქტურაში. განსხვავებული იდეოლოგიების არსებობა უკვე იშთავითვე გულისხმობს წინააღმდეგობას მათ შორის, ეს წინააღმდეგობა შეიცავს აგრეთვე დაპირისპირებას, რომელსაც იდეოლოგიურ ბრძოლას უწოდებენ.

როდესაც ვსტეხლობთ იდეოლოგიურ საშუალებათა არსენალზე, მასში მხედველობაში გვკვძის: 1. გარკვეული იდეებისა და ღირებულებების კომპლექსი; 2. ამ იდეებისა და ღირებულებების გასაგნებული რეალობა, რომელიც არსებობს ხელგნების სხვადასხვა დარგების სახით. (ლიტერატურა, პოეზია, კინო, თეატრი, არქიტექტურა, მხატვრობა, სკულპტურა); 3. იდეებისა და კულტურის ათვისების, მათთან ზიარების პროცესი (სწავლა, განათლება, აღზრდა).

კულტურის ადგილი იდეოლოგიურ საშუალებათა არსენალში შეიძლება განხილული იქნეს ორი თვალსაზრისით: 1. კულტურა როგორც იდეოლოგიური ბრძოლის ობიექტი, 2. კულტურა როგორც იდეოლოგიური ბრძოლის საშუალება. ორივე თვალსაზრისი გამომდინარეობს ერთი მთლიანი საგნის განხილვიდან და, ბუნებრივია, ერთმანეთთან ორგანულადაა დაკავშირებული. კულტურა, როგორც რეალიზებულ ღირებულებათა სინამდვილე, არასოდეს არ შეიძლება იყოს ნეიტრალური რეალობა, არა მხოლოდ როგორც საგან, არამედ როგორც აგრეთვე თეორიული ინტერესის ობიექტი. კულტურაში საგნობრივ სინამდვილას იძებს ადამიანის მიზნები, მისი იდეები, იდეალები და ღირებულებები. კულტურა არის ის სამყარო, რომელიც თვითონ ადამიანმა შექმნა და რომელშიც ცხოვრობს. მოკლედ, კულტურა განსაგნებული ადამიანია და როცა სინამდვილის ეს სფერო განხილვისა და რეფლექსიის ობიექტად იქცევა, იგი ამავე დროს იდეოლოგიური ბრძოლის საგანაც ხდება. არა მხოლოდ ამა თუ იმ კლასის ოვალსაზრისი არ შეიძლება ნეიტრალური იყოს კულტურის მიმართ, არამედ თვითონ კულტურაც არა-ნეიტრალურია მათ მიმართ. ამიტომ მიჩნვდება ვ. ი. ლენინი, რომ ჩვენ გვკირდება ის კულტურა, რომელიც ბრძოლას გვასწავლის და პროლეტარიატის დიქტატურის ინტერესებს გამოადგებაო. კულტურის ფეონომენის შეფხების დროს ასეთი შერჩევითი დამოკიდებულება გამოავლენს კლასობრივ თვალსაზრისს, რომელიც მარქსიზმს აუცილებლად მიჩანია ადამიანის მოღვაწეობის პროლექტების შემეცნების დროს.

რაც შეეხება კულტურას, როგორც იდეოლოგიურ საშუალებას, მისი ასეთი ფუნქცია განსაზღვრულია თვით მისი ბუნებით, თუმცა, თავისთავად აღებული, იგი არ არის მხოლოდ საშუალება. მისი საშუალებად მიჩნევა გამომდინარეობს მისივე ბუნებიდან: ის, რაც ბუნებით არაა ნეიტრალური, არ შეიძლება ნეიტრალური იყოს როგორც საშუალება. ისმის კითხვა: რისი საშუალებაა იგი, ე. ი. რას აკეთებს იგი? პასუხი ასეთი შეიძლება იყოს: მას ადამიანთან მიაკვს ღირებულებები, იდეები და იდეალები. ადამიანს იგი აქიცვს ამა თუ იმ ტიპის ადამიანად, ამა თუ იმ კულტურის მატარებელ სუბიექტად: კულტურა საშუალებაა, რომელიც ადამიანზეა მიმართული. ამ მიმართებაში გვევლინება იგი საშუალებად. მიუხედავად ამისა, კულტურა მანვე კულტურად რჩება. იდეოლოგიურად კულტურა სხვადასხვა მიზნებს ემსახურება, მათ შორის პოლიტიკურ

მიწვევას, ე. ი. პოლიტიკურ იდეალებსაც და ღირებულებებსაც. ამის შედეგად იქმნება პოლიტიკური კულტურა, როგორც პოლიტიკური აზროვნებისა და პოლიტიკური მოღვაწეობის განსაზღვრული ტიპი.

პოლიტიკური კულტურის გარეშე შეუქმნებელია ლიტერატურისა და ხელოვნების განვითარება, ახალი ადამიანის აღზრდა და ჩამოყალიბება, მისთვის სოციალური მიმართულების მიცემა, ზემოქმედება ხელოვნებასა და ლიტერატურაზე, მათთვის მაღალი აღმზრდელადიანი ფუნქციის დასრულება.

სოციალიზმის მაღალი პოლიტიკური კულტურის გამოა, რომ კულტურა იქცა მასების აღზრდის მძლავრ საშუალებად. პოლიტიკური კულტურის ძალა იმაში მდგომარეობს, რომ ბოლომდე განსაზღვროს საზოგადოების განვითარების კანონზომიერება; დაუკავშიროს იგი კაცობრიობის მაღალი იდეალების მოთხოვნებს, „პოლიტიკური კულტურის, პოლიტიკური განათლების მიზანია აღზარდოს ნამდვილი კომუნისტები...“⁴⁷ — წერს ლენინი. ამიტომ, რომ სოციალისტური კულტურის ფორმირება მათი მოწაპოვების შეტანას ხალხის მსგეობის ყოველდღიურ ცხოვრებაში ასე დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს ჩვენი პარტია.

კულტურა განსაზღვრავს პირველ რიგში ადამიანის შინაგან ცხოვრებას, მის დამოკიდებულებას სოციალურ-პოლიტიკური, წინორბივი და ესთეტიკური მოვლენების მიმართ, არკვევს ადამიანის ადგენას და როდეს საზოგადოებაში, ხელს უწყობს ადამიანის მიერ შემოქმედებით უნარების, ფიზიკური, ფსიქიკური, ლოგიკური, ესთეტიკური შესაძლებლობების გამოვლენებას, ამიტომაც სოციალისტური საზოგადოება დანტერესებული შეუქმნას ყველა ადამიანს შესაძლებლობები ათთვის სულიერი ღირებულებები, კიდევ მეტი, თვითონ მიიღოს ნაწილი საზოგადოების შემოქმედებით მუშაობაში, შექმნას კულტურული ღირებულებანი და გახდეს მისი გამაგრებელი.

კულტურა საზოგადოების ცხოვრების განვითარების მიმორჩევილი ძალაა, კულტურის პროგრესი — საზოგადოებისათვის სასიცოცხლო და აუცილებელი. იგი უდევს საფუძვლად სოციალისტური ცივილიზაციის დამკვიდრებასა და განვითარებას. საზოგადოების ცხოვრება არაერთხელ დანახდა, რომ კულტურა არის მძლავრი საშუალება მატერიალური წარმოების, შრომის ნაყოფიერების გაზრდის, წარმოების საშუალებების სრულყოფის, რომ მის გარეშე შეუქმნებელია უაღარყო საზოგადოების რომელიც ვენება მხარის განვითარებაზე. აი ამ მიზეზთა გამო შეიმუშავა ჩვენმა პარტიამ კულტურის შედგენილი განვითარების მეცნიერულად დასაბუთებელი პროგრამა, რომელიც უშუალოდ კავშირში იწყობდა ქვეყნის სოციალური და ეკონომიკური განვითარების პრობლემებთან.

ყოველივე ზემოთქმულის გამო, ბუნებრივია, დასხმება კითხვა: რა ურთიერთობა არსებობს კულტურასა და იდეოლოგიას შორის? თუ ყველაფერს, რასაც ადამიანი აკეთებს ამ მხარეში, კულტურას უწოდებთ, და გამოვალთ კულტურის ამ გაგებიდან, მაშინ იდეოლოგია კულტურის ცნებაში მოქცევა როგორც მისი ნაწილი. ჩვენში ადრე ზოგიერთი (მაგ. პოლიტკულტები ვ. პლენინი) კულტურის ცნებას იმდენად ავიწროებდა, რომ იგი იდეოლოგიის ცნებაში შექცავდა. ეს აზრი პირველად ვ. ი. ლენინმა გააკ-

რიტია. იდეოლოგია კულტურის ნაწილია, განთავსებულია წარმოქმნილია. მაგრამ მაინც რა ადგილი უჭირავს კულტურის მთლიანობაში? იდეოლოგია ედებება მას ღირებულებების მოწესრიგებული მოღვაწეობა, კულტურული იდეები არსებობენ, როგორც საბანო განხილვის, ახსნის, გაგებისა და წვდომის ზოგადი წესები, რომლებიც კარნახობენ დიდობას და ამსუბუქებენ ინტერპრეტაციებს და ამავე დროს ხელს უშლიან სხვა მიდგომებს ან ინტერპრეტაციებს. ბუნებრივია, თუ იდეოლოგიას ასე ფართო გაგებით განვიხილავთ, მაშინ იგი უნდა მივჩინოთ სულიერი კულტურის მარგანიზებულ ნაწილად, მის ბირთვად, რადგან იგი მიმართულებას აძლევს კულტურას როგორც მოსვლდებულებას.

კულტურული ღირებულებებიდან იდეის გამოვლა დამანგრეველია კულტურისათვის. კაცობრიობის განვითარების ისტორიამ კარგად დაგვანახა, რამდენად დიდ როლს ასრულებდნენ მოწინავე იდეები კულტურის განვითარების საქმეში, ამდღერებდნენ და აზღვრებდნენ მას.

კულტურა თავისი ბუნებით იდეოლოგიურია, იდეოლოგია კულტურას განვითარების ორიენტაციას აძლევს. რამდენიც არ უნდა წერონ ბურჟუაზიულ თეორეტიკოსებმა, არ შეიძლება არსებობდეს კულტურა იდეოლოგიური შინაარსის გარეშე, იდეოლოგიური მიმართულების გარეშე.

აქ არ შეიძლება არ გავიხსენოთ ცნობილი ბრაზილიელი მწერლის ერთ ამაღვ სიტყვები: „ყველა მწერალი — პოლიტიკოსია, მათი ჩათვლით ვინც ფიქრობს, რომ პოლიტიკასთან არაფერი აკავშირებს. ლიტერატურა ხომ საერთოდ პოლიტიკაა, მწერალი უმეოქმედებას ახდენს მითხველზე, ხოლო ეს კი პოლიტიკურია აქცია“. იდეოლოგია, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მიმართულების მიმცემი და ყველა მისი სფეროს გამაერთიანებელია, კულტურის პოლიტიკური და ფილოსოფიურ-ესთეტიკური ორიენტაცია. იდეოლოგია ამავე დროს არის ინტერპრეტაციის მიმცემი — კულტურის შემფასებელი. ამიტომ არ შეიძლება მტკიცე მოხილვა არ დავიკავოთ კულტურის იდეოლოგიური შინაარსის მიმართ. მისი შეუფასებლობა ლიტერატურისა და ხელოვნებისათვის, იქნება შეუფასებლობა იდეოლოგიური ბრძოლისა, რომელიც მიმდინარეობს ბურჟუაზიულ და სოციალისტურ იდეოლოგიას შორის.

კულტურა, ხელოვნება ნამდვილად ადამიანური ყოფიერების დაზიდებულბული ინსტანცია, ის ოავისუფლებსა და ინდივიდუალობის გამოქვეყნების ასპარეზს წარმოადგენს. მხატვრული ნაწარმოების შემქმნელი (და ამთვისებელი) ადამიანი, როგორც კ. მარქსი იტყვად, თვითონ უნდა იყოს მხატვრულად განათლებული პირი, ენება, ანაზონ, მას უნდა მქონდეს გამოკვეთილი მყარი, იდეური მიმართულება და მისი ნაწარმოები განსაკუთრებით უნდა იყოს განსაზღვრული პოზიციით. ეს უკანასკნელი, თავის მხრივ, „შეშვლად“ კი არ უნდა იყოს წარმოდგენილი, არამედ გრძნობად ფორმად, მხატვრულად და მიწოდებულად. უდიდესი ხელოვნება წინააღმდეგობის შემცველი ცნებაა, მაგრამ ასეთივეა აგრეთვე გამოთქმაც — არამხატვრული ხელოვნება. ნაწარმოები იდეის გარეშე ვერასოდეს

ვერ შეასრულებს მასების აღზრდის, გარდაქმნისა და გაკეთილშობილების ფუნქციას, იგი გამოსუცხადეგარი იქნება საზოგადოებისათვის. ამასთან ისიც აღსანიშნავია, რომ როგორც იდეური მიმართულებაც არ უნდა იყოს მოცემული, თუ მას თან არ ახლავს მაღალი მხატვრულობა, გამოსახვის ხელოვნებისეული ფორმა, არავითარი მნიშვნელობა არ მიენიჭება ესთეტიკური თვალსაზრისით. ფორმისა და შინაარსის დიალექტიკური მოღიანობა ქმნის კუშმარიტ ნაწარმოებს. ეს ვითარება ანუ ხელოვნებისადმი აუცილებლობით წაყენებული ეს მოთხოვნა სოციალისტური რეალიზმის აღიარებული პრინციპია. ხინაშდღილის ათვისებას ამ პრინციპით იქმნებოდა და იქმნება ის მხატვრული ტილოები, რომელთაც დიდი სახელი მოიხვეჭეს მსოფლიო ასპარეზზე, რომლებიც მისაბამ ნიმუშად მიიჩნევა ყველა ქვეყნის ხელოვანს. ამიტომ დიდ გაკვირვებას იწვევს ბურჟუაზიული კულტუროლოგების ცილისწამებლური თავდახსმა სოციალისტურ კულტურაზე — ლიტერატურასა და ხელოვნებაზე, თითქოსდა ჩვენი კულტურა მოღიანად დაექვემდებარა იდეოლოგიურ მიზანდასახულ საქმეს და დაკარგა ესთეტიკურ-მხატვრული მხარე.

სოციალიზმი მთელი სიღრმით გვაჩვენებს, რომ მოწინავე სოციალისტური კულტურა არის სოციალური პროგრესის ძირითადი მამოძრავებელი ძალა, პიროვნების სოციალური და ინტელექტუალური განვითარების მძაღვარია საშუალება. არსებობს რომენ რაღა ჩვენი გამოთქმა ვ. ი. ლენინის შესახებ: „გონების მთელ არსებას — ხელოვნებას, ლიტერატურას, მეცნიერებას — იგი მობოლიშებას უკეთებს საშუალებად“, ხოლო მოქმედების ძირითადი მიზანია, საშუაროს პრაქტიკულ-გონითი ათვისება და მისი მეშვეობით პიროვნების ოვთგანვითარება, მისი შინაგანი ძალების ბოლომდე გამოვლინება და მათი ათვისებადი საგნობრივი რეალიზაცია — ეს არის სოციალისტური კულტურის საბოლოო მიზანი, რასაც ლენინი „ბრუყუფილი ადამიანის იდეალს“ უწოდებს.

აი, ის მიზანი, რომლის განხორციელებისათვისაც იბრძვის კომუნისტური პარტია, მობოლიშციას უკეთებს სოციალისტური კულტურის მთელ მონაპოვარს და აყენებს მას პარტიის იდეოლოგიური ბრძოლის აჯანგარდშ.

შენიშვნები:

- 1 XXVI ყროლობის მასალები, თბ.; 1981, გვ. 120.
- 2 ამ თეორიის შესახებ იხილეთ: Современная буржуазная идеология США. М., 1967, стр. 3.
- 3 ამის შესახებ იხილეთ: Л. И. Москвичев, «Теория деидеологизации: иллюзии и действительность», М., 1971 г.
- 4 В. Д. Гранов, «В поисках духовной опоры», М., 1981, стр. 22.
- 5 Е. Д. Морджанская, «Судьба американского либерализма и консерватизма», კრებულში «Современная буржуазная идеология в США», М., 1980 г.
- 6 ვ. ი. ლენინი, თხ., ტ. 6, გვ. 195.
- 7 ვ. ი. ლენინი, თხ., ტ. 31, გვ. 449.

მტნა იოსელიანის პიესა „ადამიანი იბადება ერთხელ“ წარსული ომის უკიდურესი დრამატიზმით სავსე სურათს გვიჩვენებს, სადაც ტრაგიკულ უფსკრულთან მდგარი ადამიანის სასოწარკვეთილებას იმედის მცირე რამ ნაებრწყალი აყავებს საბედისწერო ნაბიჯისაგან.

ეს პიესა — შევსებული და გამდიდრებული მწერლის რომანიდან („ვარსკვლავთცვენა“) აღებული ეპიზოდებით თემურ ჩხეიძემ და გიორგი თოდაძემ დადგეს მარჯანიშვილის სახ. თეატრის სცენაზე.

ეს პიესა თავდაპირველად რუსთაველის სახ. თეატრში განახორციელა აწ გარდაცვლილმა დიმიტრი ალექსიძემ და მთავარი გმირის, იმისგან უსამელოდ გულდაკოდილის, მინაგოს როლი კი ბრწყინვალედ, გამაოგნებელი დრამატიზმით შეასრულა სერგო ზაქარიაძემ (1962 წ.).

ცხადია, დრომ თავისი კორექტივი შეიტანა როგორც ომის ტრაგიკული მოვლენების აღქმში, ასევე, ბუნებრივია, ჩვენს დამოკიდებულებაში ადამიანებზე თავსდატეხილი უბედურებისადმი. მაგრამ უცვლელი დარჩა შეგრძნება მოუშუმებელი ჭრილობებისა, რომელიც ომისშემდგომ თაობებსაც მწვავედ ახსენებს თავს.

დრამატურგი და რეჟისურა პიესის ახალ ვარიანტს გვთავაზობენ და არა მთლად ახალ პიესას. ძირითადდ უცვლელადაა დატოვებული მინაგოს ოჯახის ტრაგიკული ისტორია და მასთან დაკავშირებული პერიპეტები. „ვარსკვლავთცვენიდან“ გადმოსული ეპიზოდები საერთო სურათის კოლორის ტისთვის არიან მოხმობილი და წარმატებითაც, ისინი სცენურ ცხოვრებას უფრო სისხლსავსესა და დინამიურს ხდიან, თუმც მთავა-



ანონაწერი სსრ კავშირის კულტურის მინისტრის პ. დ. დემიჩენის ბრძანებით:

მარჯანიშვილის სახ. ქართულმა აკადემიურმა თეატრმა შემოქმედებითი ანგარიშების დროს მოსკოვში წარმოადგინა ო. იოსელიანის პიესის „ადამიანი იბადება ერთხელ“ მიხედვით შექმნილი სპექტაკლი.

თეატრსა და დრამატურგ ო. იოსელიანის ამ წარმოდგენაზე ერთობლივად მუშაობის დროს საქართველოს წამყვანი თეატრის შემოქმედებითი კოლექტივის საუკეთესო თვისებები გამოჰქვეყნდა, იმ თეატრისა, რომელიც შექმნა სახეობა თეატრის ერთ-ერთმა დამაარსებელმა კოტე მარჯანიშვილმა.

სპექტაკლი „ადამიანი იბადება ერთხელ“ გვიამბობს უბრალო სოფლის ოჯახის ყოველდღიურ ცხოვრებაზე ომის დროს. ამ ოჯახის სამივე შვილი ფრონტზე დაიღუპა. ნიჭიერად დადგმულ, დრამად ემოციურ-სცენურ ნაწარმოებში, რომელიც შექმნეს რეჟისორებმა თ. ჩხეიძემ და გ. თოდაძემ, მხატვარმა მ. მურვანიძემ, კომპოზიტორმა დ. ტურიაშვილმა, მსახიობთა შესანიშნავმა ანსამბლმა, შეძლეს მიედგინათ ხელოვნებისათვის, პოეტური განზოგადებით გახსნეს პიესის ყოველი სახე, საქართველოს პატარა სოფლის ფონზე დაგვანახეს ომის ტრაგედია, მისი მილიონობით კარისკაცის გმირობა, პატრიოტიზმის დიდი გრძნობა, სახეობა ადამიანების ზეგობრიობა და სულიერი სიმტკიცე.

ახალი სპექტაკლი ობოლისის თეატრმა მიუძღვნა ფაშისტებზე გამარჯვების 40 წლისთავს. მოსკოვში გამართული გასტროლების აფიშაზე ეს დადგმა მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო, დაიმსახურა მაყურებელთა და თეატრალური საზოგადოების დიდი მოწონება. თეატრის ეს სპექტაკლი ნათელი და მხატვრულად დამაჯერებელი ფორმით აკრძელებს სოციალისტური ხელოვნების დიდი სამამულო ომის წმიდათაწმიდა მატთანეს. მას შეაქვს დიდი წვლილი მშრომელთა ხალხის პატრიოტულ აღზრდაში.

რი მოვლენის განვითარებაში უშუალო მონაწილეობას არ ღებულობენ.

ვისაც ეს სპექტაკლი უნახავს რუსთაველის სახ. თეატრში, მღისვის ძნელია ს. ზაქარიაძის ვიოლინო, სალარაძის (ფოსტალიონი აფრასიონი), ზინა კვერენჩილაძის (თათია) თამაშისაგან მიღებულ შთაბეჭდილებათაგან განთავისუფლება. ამის დაეწიება შეუძლებელია (განსაკუთრებით სერგო ზაქარიაძის მინავლის), მაგრამ ის დადგმა მიხედს სხვა თეატრალური სამყარო იყო, სხვა რეჟისორულ ესთეტიკაზე აღმოცენებული, ხოლო ახლანდელი სპექტაკლი თემურ ჩხეიძის და გიორგი თოდუას რეჟისორული ინდივიდუალობითაა აღბეჭდილი და თუმცა ორივე ეს სპექტაკლი ერთ დრამატურგიულ მასალაზეა აღმოცენებული, „ძველი კარგი“ ხელს არ გვიშლის „ახალი კარგის“ აღქმაში. ეს გვეჩხება უპირატესად ჩვენ, რომლებსაც დალექსიძის სპექტაკლი გვიანახავს. თ. ჩხეიძისა და გ. თოდუას სპექტაკლს კი თითქმის სულ სხვა თაობა უყურებს.

სპექტაკლი იწყება მართას გულისშემძვრელი მოთქმით, რომელსაც ძველი ბერძენები ფრენოსს უწოდებდნენ. დედის ამ მდულარე რეაქციად ვგებულობთ, რომ ოჯახს უკვე დაუ-

კარგავს ფრონტზე ორი ვაჟიკი, ხოლო მე-სამის ამბავი კი ხანია რაც აღარ ისმის.

პიესისა და სპექტაკლის დაწყება ამ მოთქმა-გოდებით დიდ რისკთან არის დაკავშირებული, შეიძლება ისიც ითქვას, რომ ეს წმინდა დრამატურგიულ-სცენური ხასიათის შეცდომაცაა. მაყურებელს, რომელმაც ჯერ არაფერი არ იცის, უცებ თავს ატყდება გაუბედურებული დედის მოთქმა. ეს მაყურებელი არაფრით არ არის ფსიქოლოგიურად შეზადებული ამ ტრაგიკული ამბის შენაბამის აღქმისათვის. მან ჯერ უნდა გაიგოს რაშია საქმე, ამიტომ მთელი ეს გრძნობისმიერი ტალღა მისთვის მხოლოდ ინფორმაციის შემცველია. მსახიობის უიშვიათესი, განსაკუთრებული ტრაგიკული ნიჭი და ტემპერამენტია საჭირო იმისათვის, რომ ეს პირველივე გლოვა-მონოლოგი მაყურებელმა სულის სიღრმემდე განიცადოს. ახლა კი ამ ქალისა და მთელი ოჯახის დაქცევის ამბავი ტირილით წარმოთქმული პროლოგი უფროა, რომელიც მაყურებელმა უნდა იცოდეს, როგორც წინაპირობა შემდგომი განვითარებისათვის, ვიდრე მართლაც გამაოგნებელი დრამატული ეპიზოდი. ერთის სიტყვით, დედის განცდის კულმინაცია, რომელმაც მაყუ-

რბელიც უნდა ჩაითრიოს თავის ორბიტაში, უკვე ექსპოზიციაშივეა მოცემული და ამდენად, რაიმე დრამატურგიულ ფუნქციას (ემოციური ზემოქმედების თვალსაზრისით) ვერ ასრულებს.

როგორც ჩანს, მართას როლის შემსრულებელს თამარ სხირტლაძეს ვარგად ესმის ეს უხერხული სირთულე მსახიობისათვის და თავშეკავებით, მკაცრი სიზუსტით წარმოსთქვამს მონოლოგს. ამ როლის მეორე შემსრულებელი თამილა ლასხიშვილი (რომელიც დიდი ხანია ასეთ მნიშვნელოვან როლში არ გვიჩვენებს) უფრო გრძობას არის მიმდობილი და სენტიმენტალური ტონალობა სძლევეს ამ ეპიზოდში.

ბუნებრივია, როცა დედა დასტირის დალუბულ შვილებს, აქ ცრემლი და ვეება არ უნდა გვეუცხოვოს და ჩვენ თანავუგრძნობთ მართას, მაგრამ თანავუგრძნობთ როგორღაც მშვიდად, გონებით, განცდისა და ემოციის გარეშე. ეს პირველი ეპიზოდი სცენის ამაღლებულ ბაჟანზე თამაშდება. მგლოვიარე დედა სცენის შუაგულშია, ქვემოთ, სცენის სიბრტყეზე, ჩვენგან ხელმარცხნივ ომში დალუბული მისი ორი ვაჟაკი ზის (გვიი ჩუგაშვილი, ვაჟა გელაშვილი). მგლოვიარე დედა მათაც მიმართავს და ჩვენც, მაყურებლებსაც, მაგრამ ეს ორმხრივი კონტაქტი ვერ მყარდება.

ამ პირველმა ეპიზოდმა ერთგვარი კამერტონი კი მისცა სპექტაკლს, მაგრამ იმის შიშით ვაგვიჩინა, რომ გრძობათა შიშველ დეკლარაციასთან გვექნებოდა საქმე და არა მის ბუნებრივ, ძალდაუტანებელ გამოვლენასთან. საზედნიეროდ, ეს ასე არ მომხდარა.

რეჟისორის ძალზე საგულისხმო დეტალია ომში დალუბული ორი ვაჟაკის სცენურ-სკულპტურული წარმოსახვა. მაყურებლისათვის (რომელიც ძალიან ადვილად ხვდება, რომ ეს თითქოს სამგლოვიარო სურათის ჩარჩოდან გადმოსულნი და სამარადქამოდ გარინდებული ჯარისკაცები არიან) გლოვის საგანი დაკონკრეტებულია, ხელშესახება და ამდენად, მინაგოსა და მართას მწუხარებით სავსე რეპლიკები აბსტრაგირებული როდია. მინაგოსა და მართას ფარაჯამოსხმული შვილები, რომელთა სახეზე ერთი ნერვიც არ ტოკავს და რომლებიც მხოლოდ ერთხელ-ორჯერ სტოვებენ სცენას, რათა ხელახლა გამოგვეცხადონ, გაუჩინებელი მწუხარების

მარადიულ ხატებად აღიქმებიან. პიესაში მინაგო ვითარებულ ამბავს მეტ სიმძაფრესა და მნიშვნელობას სძენს ჯარისკაცთა ჯგუფის წარმომადგენელი ვანაც. ეს ჯარისკაცები შესაძლოა აღიქვან, როგორც თათიას სიზმარეული ხილვების კონკრეტული პლასტიკური განსხვავლებანი, აგრეთვე, როგორც სიმბოლოები, რომლებიც ომიდან გამოყოფილი მწუხარების მთელ სიმაკერეს და სიდიადეს განასახიერებენ.

მინაგოს ოჯახის ტრაგედია ექოსავით გადადის შორს, შორს და ისევე ამ ოჯახს უბრუნდება. მწუხარებამ კოლოსალური წრე შექცრა. სოფლის პირობით პეიზაჟში შავი, მოქსოვილი პირბადით შეუბურავთ ოდებს სახე (მხატვარი მურაზ მურვანიძე), ხოლო მინაგოს კარმიდამოში დომინირებს უზარმაზარი საგანი, რომელიც სცენაზე ლევიათანივით გაწოლილა, ერთდროულად ვეება საწინააღმდეგავს და სიბნელეში მოქცეული — მუქ-შავ სარკოფაგსაც. ეს მიმე, ტლანქი, მოუხეშავი საგანი, რომელიც საგანგებოდ არ „თამაშდება“, რომელსაც არ ეხებიან სცენაზე, მაგრამ რომელიც, როგორც მოუცილებელი, სტიქიურად ჩამოვარდნილი ლედი, თავის არსებობას განუწყვეტლოვ ვახსენებს: მტკიცედ, შეურყევლად, თითქოს მიწას შეზრდილი, მოგვაგონებს ცხოვრების მარადიული საგნის არსებობას, იგი თან ახლავს ქართველი გლეხკაცის ცხოვრებას, რო-

მინაგო — ტ. საყვარელიძე



გორც მისი ჭირ-ვარამისა და ლხინის აუცი-
ლებელი ატრიბუტი. სწორედ ასეთია მინავოს
ცხოვრება — მის კარმიდამოში მწუხარება
მკვრივი ნისლივით ჩამოწოლილა, რომლას
გარღვევას ცხოვრების ავ-კარგის ეს მკოდნე
გლებჯაცი ვაჟკაცურად ცდილობს, რათა მზი-
მასულდგმულბებელ სხივს გაუხსნას გზა და
ჩამქრალი სიცოცხლე ხელახლა ააღორძი-
ნოს.

— „რა ევნა ახლა მე? კი მაგრამ, რას მიპირებთ
ახლა მე...“

...სად, სად წადით თქვე უღმერთოებო, რა ევნა
ახლა, მა? არ ვიყავი კაცი?“

— ამ სიტყვებით შემოდის მინავო-ტარი-
ელ საყვარელიძე სცენაზე. იგი თავის თავს
ელაპარაკება, მაგრამ ამ დროს მიმართავს
თავის ბიჭებსაც და ჩვენსც.

ზემოთ აღვნიშნე, რომ მართას მწუხარებით
სასე მონოლოგი, ჩვენი ფსიქოლოგიური
განწყობის სისუსტის გამო (უფრო სწორად:
ისაა, უნდა ვანვეწყოთ ამისათვის და ეს მონ-
ოლოგიც მათერდება თათიას რეპლიკის —
„დედა, ნუ ...დედა, საცაა მამა მოვა“ —
შემდეგ) „გვერდზე ჩავევილი“, ვერ სძრავს
ჩვენს სულს. მაგრამ, სამაგიეროდ, სცენის
ამ ექსპოზიციამ მინავოს გამოსვლისა და მი-
სი მონოლოგისთვის უკვე, ასე თუ ისე, შეგ-
ვამზადა (მე იმასაც ვუშვებ, რომ რეჟისურა,
საგანგებოდ წავიდა ასეთ „მსხვერპლზე“ —
ე. ი. პირველი მონოლოგის კამერატული
ფუნქციით შემოზღუდვამ). ტ. საყვარელიძე
მშვენიერად სარგებლობს ამგვარი შესაძ-
ლებლობით. ჩვენ ვხედავთ მწუხარებისგან
გაოგნებულ ადამიანს, რომელიც განწირუ-
ლად აწყდება აქეთ-იქით და ხსნა ვერ უპოვ-
ნია. რას წარმოადგენს ახლა იგი — უშვილო,
უძირო? „კაცი ვარ მე თუ ბალახი... ბალახი
ვარ? თოხის ერთი დაკვრით ამომძიკვო?“
ცხოვრების ამოუება, დაუნდობლობა, წარმოვ-
ლობა მთელის სისასტიკით შეხება მინავოს.
ეს ფრაზა თითქოს „გამჩენისაკენ“ არის მი-
მართული და უცებ ვაებით, ტკივილით, სა-
სოწარკვეთით, საყვედურით სავსე რეპლიკა-
იქვე „მსხდარი“ შეილებისასდმი.

„სად წადით, თქვე ოჯახურებო!... წადით და ჩეი-
ხიცოთ? მე? მე რა მქვია ახლა! რა პასუხი მომეცით, მე
რა გიხიბათ! სამი შვილი გავზარდე, თქვე უღმერ-
თოებო, სამი შვილი, იცით თქვენ რაა შვილი! შვილი
იცოთ?!“

— ეს მიმართვა „დამნაშავე“ შეილებისა-
დმი, ასე ბუნებრივი ქართველი კაცისათვის,
წარმოთქმული სულის სიღრმეში შემღწევი



თათია — ნ. კობერიძე, მინავო — ტ. საყვარელიძე

ინტონაციით, სადაც უბედურთა მამის ქვეთინ-
თან ერთად. მისი სიყვარულით გამთბარი
ხმავე გვეამის — გულისშემძვრელია. ეს მო-
უცილებელი ტკივილი ხან დროებით ოდნავ
მიუხრდება (სცენები ექიმ გოგისთან), ხან
ძველებური სიმძლიერით იფეთქება.

ოტია იოსელიანი და რეჟისორები გრძნო-
ბენ, რომ მწუხარებით სასე სცენების რი-
გი შექმნიდა არა მხოლოდ განცდიების ერთ-
ფეროვან გამას, არამედ თვით ამ წმინდა
მწუხარებასაც დაუკარგავდა პირველად სიმ-
დაფრეს, შინაგან დრამატიზმს. ამიტომ სპექ-
ტაკლში გაჩნდა ლირიული ნაკადი, წმინდა და
მკვეთი, ნათელი ფერებით სასე, რომელიც
შთაბეჭდვად კონტრასტს ქმნის, პირქმუ სცე-
ნებთან. თათიასა და სისოს სიყვარულის ამ-
ბავი, რაც ადრეულ ვარიანტში სცენის მიღ-
მა იყო გატანილი, აქ პლასტიკურადაა ხორც-
შესხმული თათიას სიზმარეულ ხილებში
(„სისო! ახლა დამეა, სისო!“). თათია —
ნინო კობერიძე ინტონაციურად ძალზე უშუა-
ლოდ და ბუნებრივად იწყებს ამ რთულ ლი-
რიულ სცენას. ეს სიზმარ-ცხადი ხილები,
ეს ხმა მსახიობისა, რომელიც გერ სუსტად
გაისმის, თითქოს მთვარეულის უნებური
ამოკენესა იყოს, ზუსტად გამოხატავს საზღ-
ვარს სინამდვილესა და მოჩვენებებს შორის.

ამ შთაბეჭდილებას აძლიერებს სისოს —
ალექსანდრე იოსელიანის, მიერ მიგნებულ
ზუსტი ექსტი: იგი ხელს ჩვე ჩასტიდებს თა-
ვისი საცოლის — თათიას ხელს, თითქოს თი-
თებში ნაცვლად ძლიერა ჰანგები ჰქონდეს,
რეჟისორად უხერხულად, მაგრამ, „არა ადა-
მიანურად“. ეს არის ხელი, რომელიც სიზმ-
რის ბნელ უფსკრულში მიკვთარევეს ხოლმე.



მართა — თ. სხირტლაძე

ამ სცენის პირველი წუთები დამთავრდა — ჩვენ გვეჯერა, რომ ეს თათიას სიზმარეული, მოლანდებია, ქვეცნობიერის გამოვლენაა. ახლა ეს სიზმარი ჩვენს თვალწინ გათამაშდება როგორც რეალობა, რომელიც თავის იდუმალებას არ დაჰკარგავს.

ეს ეპიზოდი იწყება მართლაც. იდუმალ კაქუნით, რომელიც ნახევრად სიბნელეში სკამზე მჯდარ თათიას ჩაესმის — ხმა შორეული ქვეყნიდან, რომელსაც, წუთის შემდეგ, მხნე მუსიკალური მარშის რიტმები მოსდევს. ამ ხმას შემოჰყვება სწორედ სისო — ა. იოსელიანი, თავის თანამებრძოლებთან ერთად. ყველას ფარაჩები და მომწვანო გიმნასტურები მოსავთ. მხოლოდ სისოს მოუჩანს გახსნილი ფარაჩიდან თეთრი ჰერანგი.

თათიას და სისოს ეს „შეხვედრა“, როგორც ვთქვი, თანდათან ჰკარგავს სიზმრის არა სიმყარეს, სიზმრისეულ იდუმალებას და მიმდინარეობს როგორც „რეალური“ ამბავი. ნ. კობერიძე და ა. იოსელიანი ამ სცენას ატარებენ სიტუაციის ზუსტი გრძნობით, ისე, რომ ლირიულ-აღსარებითი ურთიერთობა

მინაგო — ტ. საყვარელიძე,

გოგი — გ. ხურცილაძე



ბა არ შეიბღალოს არც ნატურალიზმის სტრანჟით და არც ტყბილი მგრძობილობით. აქ ყველაფერი ბუნებრივად დასრულდება (სირთულეც სწორედ ამ.შ-ა) მაყურებელს არ სტოვებს იმის შეგრძნება, თუ „ცოდნა“, რომ ეს ყველაფერი ნათიას სიზმარია. ეპიზოდის დასასრულს ფრონტზე დაჯდომის შესასრულებლად მიმავალი სისო ემშვიდობება ნათიას და სცენის ამაღლებული მოედნიდან დაბლა ჩამოდის, რათა თავის თანამებრძოლებს შეუერთდეს. ეს ჩასვლა ნათიასთვის სისოს უფსკრულში, ბნელ, მიუწვდომელ სამყაროში დაკარგვის ნიშნავს. ძილ-სიფიზილის საზღვარზე მყოფი ნათია — ნ. კობერიძის ხმა, რომელიც სისოს უხმობს; მშფოთვარე, საშინელი წინასწარგრძობით არის საესე.

...ნათიას ამ სიზმარში სისოს ტრაგიკული აღსასრული უნდა ამოეკითხა... ამის ნიშანიც იყო: სისოს პერანგის მკვეთრი სითეთრე ერთფეროვანი მორუხო-სიმწვანის ფონზე თითქოს სასიკვდილო აღსასრულის მიუწყებელი იყო, ეს გამორჩევა სხვებისაგან სიკვდილის ხელდასმულია... მართლაც, ამას მოსდევს ეპიზოდი — ბრწყინვალედ შესრულებული დავით დვალისშვილის მიერ — საცდნავი თათია შეიტყობს სისოს დაღუპვის ამბავს. სიუჟეტურადაც და ფსიქოლოგიურადაც ეს არის ზუსტი სცენა.

რადაც ავის მომლოდინე, თავის ფიქრებში წასული თათიას მოძრაობას სიმკვეთრე და რიტმი შენელებია. ამ დროს მოდის სწორედ ფრონტელი — დ. დვალისშვილი და იწყება სიცოცხლით სავსე, შინაგანი მოძრაობითა და კონტრასტებით გამსჭვალული ეპიზოდი — მონოლოგი დ. დვალისშვილისა. ამ ეპიზოდში — რომელსაც მე თამამად ვუწოდებდი პატარა სცენურ შედეგს — ფრონტიდან მობრუნებული კაცის ცხოვრება, მისი სამყარო, ხასიათი მთელის სისრულით მოჩანს. ეს არის მრავლისმნახველი კაცი, საეჭვო მზაკვრული იუმორით, სიცოცხლის სიყვარულით, თუმცა ბევრი რამ გადაუტანია და სიკვდილითავეს ბევრჯერ ჩაუხედავს თვალეში, მაინც ამას მასში არ გაუნადგურებია ის კრიტიკალი, რომელიც მაცოცხლებელ სიბნელს და სხივებს გადმოსცემს. დ. დვალისშვილის მიერ მოთხრობილი საფრონტო თავგადასავლები, სადაც ერთმანეთს კურიოზები და ტრაგედია გადაბმია მიკროდრამატურგიის ეყრდნობა, პა-

ტრა ეპიზოდში ერთმანეთს დიდი ამბები ენაცვლება, რაც განწყობილების მრავალგვარობას ქმნის. მსახიობის თვალეში ხან ემ-მაკური, მაცდური ნაპერწკლები კრთიან. ხან სევდა ისადგურებს, ხან კი თვითონა იმით გაცობული, რაც ჯერ არ მოუყოლია დარის მოყოლასაც ახლა აპირებს. ფრონტზე, ჯარისკაცის მრავალგვარ და მრავალფეროვან მასას თან ურთიერთობისა მას, როგორც ჩანს, სითამამესთან, უშუალობასთან, უცნობ ადამიანებთან ადვილად დაახლოვების უნართან ერთად ერთგვარი მსუბუქი ფამილარობაც, სწრაფად გაშინაურების ჩვევებიც შეუძენია ბევრი ამბავი გაუგონია, ბევრი თვითონაც გარდახლო-მია თავს და ყოველივეს სიამოვნებით ჰყვება.

შესანიშნავი მომყოლია! მის მონათხრობში თეთი ყველაზე პირქუში ამბები იმედის მომცემი ხალისითაა შეფერადებული. ეს ქართველი ვასილი ტიორკინი, არ შეიძლება არ შეგიყვარდეს არა მარტო ჩაუქრობელი ხალისიანობისა და გადამდები იუმორის გამო, არამედ იმის რწმენის გამოც, რომ ასეთი ჯარისკაცები შეიძლება ათასგვარ ფათერაკში მოხდნენ, ფრონტმა ათასი განსაცდელი მოუვლინოს, მაგრამ ყოველივეს გაუძლებენ, ყოველი სიტუაციიდან თავს დაიხსნიან და ყველაზე მძიმე ამბებს შემდეგ ხალისიანად მოგვითვლიან. არის ასეთ ადამიანებში ბუნებისაგან ანთებული ცეცხლი, რომლის ჩაქრობა შეუძლებელია.

სწორედ ამ ფრონტელ ჯარისკაცს მოაქვს სისოს დალუპვის ამბავი და რაკი სახლში მინაგო არ დახვდება, თათიას (რომელიც მას ამ ოჯახის სტუმარი ჰგონია) უამბობს ყოველივეს. აქ ახალგაზრდა მსახიობი ქალის ნ. კობერიძის წინაშე რთული სცენური ამოცანები დგას: მან შესაბამისად უნდა შეაფასოს დ. დვალიშვილის — ფრონტელის ნაამბობი. მართლაც, თათიას სახეზე გრძნობათა მრავალფეროვანი გამა გადაივლის, ხან იმედი ჩაესახება, ხან სასოწარკვეთა, ხან გრძნობის ამბავის საშინელი ფინალის მოახლოვებას, ხან ქალური გუმანიტი ცდილობს უფრო ადრე მიხედეს ნამდვილს. ფრონტელის ნაამბობი მისთვის ნათელიცაა და ბუნდოვანიც, სარწმუნოც და მოგონილიც. მაგრამ ამბავი შეუბრალებლად უახლოვდება თავის ტრაგიკულ ფინალს და მსახიობი ქალის სახეზე, მთელს მის სხეულში უსასობა და სასოწარკვეთა ისადგურებს. დ. დვალიშვილის — ფრონტელი ერთს შეხედავს ამ სახის გამო-

მეტყველებას, ყველაფერს მაშინვე მიხედება და შეწუხებული, შეცბუნებული, მისგან მო, რომ ასეთი ტკივილი მიაყენებს მისთვის, სწრაფად გაეცლება იქაურობას. მარტო დარჩენილი, თავზარდაცემული თათია ერთ წამს გაოგნებული დგას, შემდეგ ნელა დაიხრება. აღებს ფრონტელის მიერ დატოვებულ სისოას საბუთებს და სახელოში დამალავს. შვენიერი, მოულოდნელი დეტალი! გულში კი არ ჩაიკრავს, როცა ჯერ კიდევ არ მიიხუტება, ან ცრემლებს კი არ დააფრქვევს ზედ (რასაც ველით ხოლმე ასეთ ღრის სცენაზე), არამედ მალავს სახელოში და თავის ხელს იხუტებს მეკრძნე.

მთლიანად ეს ეპიზოდი, როგორც რეჟისორულად, ასევე სამსახიობო შესრულების ოსტატობით, შესანიშნავია, ხოლო ფრონტელის ეს ვრცელი მონოლოგი-ნოველა ოტია იოსელიანს ფილიგრანული ოსტატობით აქვს დაწერილი.

არსებითად ეს ჩართული ეპიზოდი, სცენური ინტერმედიაა, მაგრამ მასში ბუნებრივ გაგრძელებას პოულობს თათიას სიზმარი, მის ღამეულ ხილვებში თეთრ პერანგში გამოცხადებული სისოს სიკვდილის წინათგრძნობა.

ამ წინათგრძნობას შეუპყრია სწორედ მინაგო. მძიმე ტკივილი, რომელსაც ტ. საყვარელიძის მინაგოს არსება მოუტყავს, თითქოს უკან იხეცს მესამე შვილს, სისოს დალუპვის წინათგრძნობის პირისპირ. მას „ტანი უგრძნობს“ რაღაც საშინელი ამბის მოახლოვებას, აწრიალებულია, შფოთავს, ვითომ საქმიანობს კიდევ, მაგრამ ეს ყველაფერი უმწეო, განწირული კაცის ფუსფუსია. ყველგან შვებას ეძებს და ვერსად უპოვონია. ხან თათიას უმხელს თავის ეჭვებს, ხან ეჭიმ გოგის და ორივესგან ნუგეშს ელის. სულ მცირე ამ-

ფრონტელი — დ. დვალიშვილი





მართა — თ. ლახისიშვილი

ბავშვიც საბედისწერო განაჩენის ამოკითხვას ცდილობს და საშინელი ამბის მოლოდინის უარყოფას თანამოსაუბრის თვალბუბნი ეძებს.

მინაგოს ხასიათის სირთულისა და მთლიანობის გასაგებად ძალიან მნიშვნელოვანია სცენა ექიმ გოგისთან. მართალია, შვილების დალუპვამ კაცი თითქმის ძირფესვიანად ამოაგდო, ბალახად თუ ფოთლად აქცია, მაგრამ ტარიელ საყვარელიძე გვიჩვენებს, რომ მის მინაგოში ცოცხლობს საუკუნეებში გამოვლილი ტრადიცია „ჭირსა შიგან გამაგრებოსა“, სტუმრის ღირსეულად დახვედრისა და სახლ-კარის, ეზო-კარმიდამოს სიყვარულის. ორი გრძნობის, ურთიერთგამომორიკხავი გრძნობების ერთიანობისა და ბრძოლის სურათს გვიხატავს ტ. საყვარელიძე. ერთის მხრივ, მას არ სცილდება შვილების დალუპვით გამოწვეული უშიშმის ტკივილი, რომელთანაც შედარებით ყველაფერი არარაობაა — სტუმარ-მასპინძლობაც, ქართული ტრადიციული პურ-მარილიც, არტისტულობამდე ამღვლებული თავაზიანი დახვედრაც და მეორეს მხრივ — ამ უშიშმეს ტკივილთან ერთად, გამაგრება, სიმტკიცე, ასევე ტრადიციით გამოუმუშავებული ტაქტი, რომელიც გამოორიკხავს პირადი მწუხარებები სხვა ადამიანების შეწყუბუნებას. ისე უსმენს ექიმ გოგის მონათხრობს (მსახიობი გურამ ხურცილავა), თითქოს მის ყოველ დეტალში საკუთარი შვილის გადარჩენის შანსს ეძებს. გ. ხურცილავას — გოგი უმალ უღებს ალღის მინაგოს ამ ფსიქოლოგიურ განწყობას და ისე მიჰყავს დიალოგს მაისთან, თითქოს კი არ ანუგეშებს, არამედ დარწმუნებულია, რომ მინაგოს მესამე ვაჟი უეჭველად გადარჩება. ეს საყურადღებო მომენტია: სხვანაირად მინაგო ექვს შვიტანდა გოგის მონათხრობში, ახლა კი სტუმრის ლაპარაკის მშვიდი, დამაჯერებ-

ბელა მანერა, მას იმედის ნაკერწყალს უნთქვს.

„ასე მართლა ყველა რომ დახოცილიყო, მტერს ვილა შეაჩერებდა... ათასობით კილომეტრზე, ფრთხილად, ამას გარდა, ასეულ ათასობით პარტიზანთა მტრისა ზურგში. არის უზედურება და მტრის ხელშიც ვარდებიან, რას იზამ, ომია. აგერ ჩემს გვერდით რომ დაეცა ყუბმარა და მეგონა კაცი ააფეთქა, გავიხედეთ ორი თვის შერე მოხიბლში შევხვდი...“

მეგრამ, საკმარისია გოგი ექიმ ვაჟიღებს სცენიდან, რომ ტ. საყვარელიძის მინაგოს კვლავ გაურკვევლობისა და საშინელი უზედურების წინათგრძნობა უბრუნდება.

პიესაში არის ვრცელი დიალოგი ფოსტალიონ აფრასიონსა და მინაგოს შორის. მინაგო, რომელიც გუმანიტ მიხვდა, რომ ფოსტალიონს ჩანთაში, „შვიი უწყება“ უღევს, სთხოვს — მომეცი ეს ჩემი უზედურების მაუწყებელი ქალღლიო. დიალოგი კარგადაა დაწერილი და ზუსტ ფსიქოლოგიურ დეტალებზე აგებული იგი დადგმაში შეცვლილია უსიტყვო სცენით, რომელიც ძლიერ შთაბეჭდილებას ახდენს. პირველი მოქმედების დასასრულს არეული, ტანჯვითა და საშინელი მოლოდინის სიმძიმით დათრგუნული მინაგო ჩვეულებისამებრ თავისი დალუპული ორი შვილის გამოსახულებას შეაულებს თვალს (როგორც იქვეა, ორივე შვილი, სცენაზე ზის) ახლა კი, ამ ორ ვაჟიცა მესამეც — სისოც ამოსდგომა გვერდით. სამივე ფეხზე დგას და მყურებელთა დარბაზში იმზირებთან. ელვასავით დაჰკრავს შინაგანი თვალით დანახული ეს სურათი მინაგოს.

ახლა თათიას უცნაური სიზმრისეული ხილვები!

ახლა მინაგოს საშინელი წინათგრძნობა: თვალწინ დაუდგა სამი, გვერდი-გვერდ მდგარი ვაჟკაცის ავისმაუწყებელი სურათი. თვალნათლად განიხანხის, რასაც გული უგრძობობდა და ამ გულმა ვეღარ გაუთმო ამდენ განსაცდელს — მინაგომ ერთი კი ამოისუნთქა — უხმოდ იყვირა და ძალადაკარგული ამ ტრაგიკული მოჩვენების წინ ჩაიკეცა მყურებელთა დარბაზისაკენ მობრუნებული.

მართოს სცენური ხასიათის განვითარება მეორე მოქმედებიდან იწყება. პირველი მოქმედების პირველი ეპიზოდიდან, როგორც ითქვა, მხოლოდ ინფორმაცია მივიღეთ მის სულიერ მდგომარეობაზე. ახლა კი დრამატურგსა და რეჟისურას წინა პლანზე გამოჰყავთ მართა და გარკვეულ დრამატურგიულ ფუნქციას ანიჭებენ. თ. სხირტლამის მკაცრი

და ჩამოქნილი პროფილი გამოვლილი ტანჯვის ნიშანს ატარებს. მის გაბზარულ ხმაში ისმის უკიდურესი მწუხარების გამოძახებული ინტონაციები, მაგრამ საოცარია, რომ ხმა არ ჰკარგავს იმ სიტბოს, იმ სირბილეს, რითაც დიდ მწუხარებაგამოვლილი, შვილდაკარგული დედები მიმართავენ ცოცხალ შვილებს. ამ მხრივ ღირსშესანიშნავია მისი დიალოგი თათიასთან. ძნელად სათქმელ სიტყვებს — „აბა, შვილო, აბა დედა, ასე თვალატირებელი რავე ივარგებ... აბა, ასე ორ ბებერს შეჩერებული რაფერ იქნები!..“



სერაფიონი — კ. თოლორაია
მინავო — ტ. საყვარელიძე

თათია. აბა, სად წავიდე!
მართა. არსად, შვილო, არსად, დედა, შენ რო სადმე წახვიდე, ჩვენ წინაღონ უნდა დაგვმარხო, მარა ოჯახი ვინდა, ოჯახი, შვილო... შვილი გინდა... ქალი ხარ, დედაობა დაგაწესა ღმერთმა! —
თ. სხირტლაძე წარმოსთქვამს როგორც მშობელი და როგორც ქალი, რომელმაც არა მარტო ოჯახის საქმე იცის, არამედ ღრმად იხედება ქალის ბუნებაში.

„ჩვენ ამ ქვეყნის აღარა ვართ, მიგვატოვებს ჩვენმა ბიჭებმაჟ ვაი, თვენს უხედურ დედას, შვილებო... მიგვატოვებს, მაგრამ არა, უპატრონოდ არ დავუღლივართ, შენს თავს ჩავვაბარებს, შენს კეთილ გულს მიგვანდებს და წავიდნენ დამიხედულნი, რომ შენ გავიწვევდი სამივე შვილის მაგივრობას“.

საკრთოდ, თ. სხირტლაძეს ამ როლში ახასიათებს მკაცრი სისადავე და გამომსახველობითი ხერხების სიძუნწე. მათს ლაკონიურობასთან ერთად. მის შესრულებას თან სდევს სიმძაფრე, დრამატიზმი, რაც მის ურთიერთობას თათიასთან უფრო მრავალმნიშვნელოვანს ხდის, ვიდრე ჩვეულებრივი დედა-შვილური სიყვარულია. ეს სცენა ასევე დრამატული ნერვით მიჰყავს მსახიობი ნ. კობერიძესაც: თითქოს გულიდან ამომსკდარი მწუხარება მიაგდებს მინავოსთან და სასოწარკვეთილი ხმით შეევედრება:

„მამა, ჩემო მამა... მამა, ნუ მიზამ ამას... ნუ მამა. ნუ მიზამ ამას, ჩემს თავს გაფიცებ! სისხს... სისოს გაფიცებ... ნუ, მამა!“

ამ ეპიზოდში თ. ლახსიშვილის მართა უპირველესად დედურ სიტბოს ავლენს, ის უფრო გრძობისმიერია, იმპულსური, ალერსიანი. ამ სცენურ მომენტზე იმიტომ გვაამაგებავს ყურადღება, რომ ეს არის დრამატული. და გამართა შემდგომი მოქმედების თვალსაზრისით, ყველაზე მნიშვნელოვანი. აქ წყდება თათიას ბედი და ირყევა მისი საბოლოო ურთიერთობა მინავოს ოჯახთან (ასევე დაღუპული სისოს ხსოვნასთან). თვით მინავო — ტ. საყვარელიძე კარგად გრძობს

მართასა და თათიას შორის გამართული დიალოგის ფსიქოლოგიურ სირთულეს და თუმცა არცერთ სიტყვას არ ამბობს, მთელის არსებით, მთელის ფიქრით ჩართულია ქალების ლაპარაკში და სახეზე აწერია ყოველი იმ საპასუხო რეპლიკის შინაარსი, რასაც იგი არ წარმოსთქვამს და რაც სტანჯავს მას როგორც კაცს, ოჯახის პატრონს და — ესაა მთავარი — როგორც მამას... ვინაიდან ყველაფერი ეს — თათიას გათხოვება, ექიმ გოგის ჩამოსიძება, — მისი მოგონილია. მოგონილია იმისათვის, რომ არ ჩაქრეს ოჯახის კერა, არ განეღდეს მამა-პაპისგან ქართულ ოჯახში ანთებული კერა.

ამიტომაც უჩვეულოდ ადგზნებულა ტ. საყვარელიძის მინავო თათიას და გოგის ქორწილი (რაც სცენის მიღმა ხდება. სცენაზე სუფერადან გამოპარული სტუმრები ჩაივლიან), რადგან მშვენიერად გრძობს მთელი ამ ამბისა და ამ ზეიმის უხერხულობას, მის არაუხერხულობას, ერთგვარ ძალდატანებასაც კი თათიას გრძნობებზე...

საქეტაკლში ორი ეპიზოდური როლია. კოტე თოლორაია თამაშობს აფრასიონ-ფოსტალიონს, რომელიც გულში ატარებს გაუმხელ ტრაგიკულ ამბავს — თავისი ერთადერთი ვაჟის დაღუპვის ამბავს. გულსმომკვლელად შესაბრალისი და უმწეოა იგი ამ ტრაგედიის პირისპირ. ჩანთით სხვისი შვილების დაღუპვის მაუწყებელ ფურცლებს დაატარებდა, გულით კი — საკუთარი შვილის დაღუპვის ამბავს. ერთადერთი კაცი მინავოა, რომელიც ყველაზე უკეთ გაუგებს მას და აფრასიონიც თავის ძველ მეგობარს პირდაპირ შეჰბღავლებს თავის საშინელ უხედურებას. ეს ორი მოხუცი — რომელთაც ერთმანეთის სანუგეშააქემო სიტყვები არა



აქვთ — ძმებივით ეხვევიან ურთიერთს, ჩვენ ვხედავთ მინაგოს მხარზე ჩამოდებულ აფრასიონის უსამელოდ ტანჯულ სახეს, ვხედავთ მის ცრემლიან თვალებს და გვესმის მისი ათრთოლებული ხმა, რომლებშიც ვედრებაც არის და გამაოგნებელი ტკივილიც.

ბაჩუას როლს, რომელსაც ახალგაზრდა ზურაბ სტურუა თამაშობს, „შემოვლითი“ ფუნქცია აქისრია — ამ „გადარეული არტისტის“ პირით სოფელი თავის სათქმელს ამბობს ამ უცნაურ ქორწინებაზე.

ზ. სტურუა თამაშობს ექსცენტრულად, აღზნების უკიდურეს ზომამდე მისული, ძალზე მძაფრად და საინტერესოდ. მე ვერ გავიზიარებ ზოგიერთი კრიტიკოსის მოსაზრებას, თითქოს მსახიობი არასწორად წარმართავდეს როლს. შესაძლებელია, შესრულების ექსცენტრული მანერა — თითქოსდა მოულოდნელი ამ სპექტაკლის სტილისტიკისთვის, გაუგებარი დარჩა ზოგიერთისათვის.

ამაში ახალგაზრდა მსახიობს ნუ დევადნა-შაულებთ... დიახ, ბაჩუას პირით სოფელმა თითქოს სთქვა თავისი სათქმელი. მაგრამ, მინაგო ყველაზე ჭკვიანია ამათ შორის. ცხადია, მან იცის, რაც ჩაიდინა და იმასაც გრძნობს, რომ სწორად ვერ გაუგებენ საქციელს.

ერთის მხრივ, თავისი სიმართლე და მეორეს მხრივ, იმის წუხილი, რომ თათია ერთგვარი მსხვერპლია მინც — ამ მოხუც კაცს სტანჯავს და აწვალებს. ამიტომაც ხვდება ასე გაოგნებული ახალდაქორწინებულთა გამოსვლას სცენაზე, ასე უღონო და დაცლილი... მკვდრებით აღმდგარი ჯარისკაცები კი, მინაგოს შვილებთან ერთად, მკაცრი სახეებით მცირე ხნით შემოუსხდებიან ირგვლივ სცენაზე აღმართულ მოედანს, რომელიც ახლა უზარმაზარ მაგიდას დამსგავსებია. ნეფედლოფლის სვლა — ეს საზეიმო-სამგლოვიარო სვლა უფროა, ვიდრე ურა ოპტიმისტური, ბედნიერი დასასრული. ჯარისკაცების აქ ყოფნა საფინალო სცენას მრავალმნიშვნელოვანს ხდის — ეს მეტია, ვიდრე ტრადიციული ოპტიმისტური ფინალი...

უკვე მეორედ ჩატარდა ამიერკავკასიის რესპუბლიკის თოჯინების თეატრების ფესტივალი. პირველი ჩატარდა ერევანში 1982 წელს, ამჟამად კი — თბილისში.

თოჯინების თეატრი ისევე იღვწის თავისა შემოქმედებითი შესაძლებლობების, ახალი და ეფექტური გამომსახველობითი საშუალებების გაპოსახვის, თანამედროვე პრობლემების სცენაზე განხორციელებისა და დიაპაზონის გაუარყოფისათვის, როგორც ყველა თეატრი. იმას, რასაც დღეს თეატრისაგან მოითხოვს ზრდადასრულებული მყურებელი, მოითხოვს მოზარდიც, რადგან მისი გემოვნება და ესთეტიკური მოთხოვნილება ისევე აზრდება და იხვეწება, როგორც სრულასაკოვანი მოქალაქისა. ამას, ცხადია, ანგარიშს უწევს თოჯინების თეატრების დრამატურგები, ინსცენირების ავტორები და შემოქმედებითი კოლექტივები. ეს რომ ასეა, ნათლად დაგვანახა ამიერკავკასიის რესპუბლიკების თოჯინების თეატრების II ფესტივალმა.

თბილისის ფესტივალში მონაწილეობა მიიღეს როგორც დიდი ხნის წინათ შექმნილმა, სოლიდური ტრადიციებისა და გამოცდილების მქონე თოჯინების თეატრებმა, ასევე ახალჩამოყალიბებულებმაც. სხვაობა მათ შორის, რა თქმა უნდა, იგრძნობა, მაგრამ ახალჩამოყალიბებული თეატრები მონდომებით ცდილობენ მხარი აუბან დროს, გაითვალისწინონ თანამედროვე თეატრალური ხელოვნების მოთხოვნილებები, შექმნან ხალხური ზეპირსიტყვიერებიდან აღებული სიუ-

კიდე

ერთი

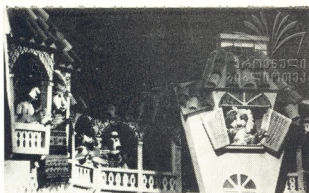
ფასტივალი

გივი მალულარია

ყეტის საფუძველზე პიესა, უფრო ხშირად ინსცენირება, გამოკვეთონ მოქმედ პირთა სახეები და ხასიათები, ხაზი გაუსვან იმ ეთნოგრაფიულ, ისტორიულ და ზოგჯერ ეგზოტიკურ თავისებურებებსაც კი, რაც მხოლოდ მათი ხალხის ცხოვრებას ახასიათებს და იმ ადგილებსაგან მომდინარეობს, დღემდე რომ მოჰყვა მათ ყოფასა და ურთიერთდამოკიდებულებას. ამავე დროს, ყოველი სიუჟეტი, როგორც ამას ბავშვის სოციალურად და ესთეტიკურად აღზრდის პრინციპები მოითხოვს, განზოგადებულია, ეხება დასაბამიდან არსებულ ისეთ გადაუქრელ საკითხებს, როგორცაა ბრძოლა სილამაზესა და სიმახინჯეს, სიწმინდესა და უკეთურობას, ბოროტსა და კეთილს შორის.

თოჯინების თეატრის შემოქმედებითი დიპლომატიის გაფართოებასთან ერთად გაფართოვდა მისი ტექნიკური შესაძლებლობანიც, დაიხვეწა თოჯინების შექმნის სტრუქტურა, უფრო ელასტიური გახდა მასალა, უფრო დამაჩერებელი და გამომხატველი ხასიათი. გარდა იმ თოჯინებისა, ადრე რომ არსებობდნენ — ჯოხზე ჩამოკმული, ხელთათმანით სამართავი, ნიღბებით შემოსილნი, დღეს უკვე არსებობენ ექვანიკური თოჯინებიც, რომელთა მართვა პულტითაც კი შეიძლება. ზოგიერთ სპექტაკლში იყენებენ მარიონეტებსაც. უალბრად დიდი მნიშვნელობა შეიძინა თოჯინების თეატრში მხატვრობამ, განათებამ, მუსიკამ და ქორეოგრაფიამ.

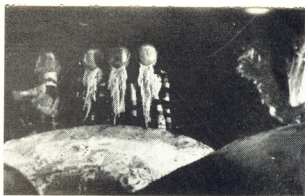
ფესტივალზე წარმოდგენილი იყო სხვა-



„თეთრსულელა“ (თბილისის თოჯინების თეატრი)

დასხვა ფორმის, ქანრისა და სტილის სპექტაკლები. ისინი რეჟისორულ-დაც სხვადასხვაგვარად იყო გადაწყვეტილი და, ცხადია, ხარისხითა და სამემსრულელომ ოსტატობითაც განსხვავდებოდნენ ერთმანეთისაგან. მიუხედავად ამისა, თითოეული თეატრი მაქსიმალურად იყენებდა იმ შესაძლებლობას, რაც მათ სტაციონარულ სცენაზე აქვთ. დამდგმელი ჯგუფი ცდილობდა ისე გარდაექმნა დეკორაციულ-კონსტრუქციული შესაძლებლობანი, რომ წარმოდგენა არ დაზარალებულიყო, მაგრამ თოჯინების თეატრის სპექტაკლისთვის ყოველთვის დიდი მნიშვნელობა აქვს სცენურ სივრცეს, მის გაბარიტებს, მაყურებელთა დარბაზის მოცულობას, მის სიახლოვეს სცენასთან და თუ ზოგიერთმა სპექტაკლმა ამ მხრივ იმხელა დარბაზში, როგორც თბილისის მოზარდ მაყურებელთა რუსული თეატრის სცენა და დარბაზია, შესაძლო სპექტაკლის გამართვა, ზოგი ბევრად თუ არა, ცოტათი მაინც დაზარალდა, რადგან შორი მანძილიდან ძნელია თოჯინების გამომეტყველებისა და დამახასიათებელი ნიშნების დანახვა, მათი ხასიათის ნიუანსების შეფასება. არა და, თოჯინების გარეგნულ ფორმას, იმ ნიუანსებს, მათ რომ მხატვარი ანიჭებს, უალბრად დიდი მნიშვნელობა აქვს სპექტაკლის წარმატებისათვის.

კარგა ხანია უკვე, რაც თოჯინების თეატრში თოჯინებთან ერთად ცოცხალი მსახიობებიც მონაწილეობენ. მიხრობელის, წამყვანის ან ამა თუ იმ გმირის როლს თამაშობენ.



„ბასათი და ტაპაგუზი“
(ბაქოს თოჯინების თეატრი)

ერთ დროს თოჯინების თეატრში ცოცხალი მსახიობის მონაწილეობა თეატრის სპეციფიკის დარღვევად, არაკანონიერ მოვლენად მიაჩნდოდა, მაგრამ მას შემდეგ დიდი დრო გავიდა და ახლა თოჯინების თეატრების უმრავლესობას ცოცხალი მსახიობის სპექტაკლში მონაწილეობა ბუნებრივ ამბად მიაჩნიათ და ფესტივალზე მხოლოდ ორმა თუ სამმა თეატრმა არ უღალატა ძველ ტრადიციას. ერთ სპექტაკლში კი, კერძოდ, ერევნის თოჯინების თეატრის სპექტაკლში „ყვავილების ქუჩა № 2“, ყოველ როლს ცოცხალი მსახიობი თამაშობს, მხოლოდ ესაა, რომ თითოეული მათგანი სახეზე საკუთარი ხელით იფარავს ჯოხზე ჩამოკმულ ნიღაბს. ასე რომ, წარმოდგენის დასასრულამდე მსახიობებს ცალი ხელი დაკავებული აქვთ და ეს მათ თავისუფალ მოძრაობას ზღუდავს.

„ყვავილების ქუჩა № 2“ სომხეთის ერთ-ერთი გამოჩენილი მწერლის აკოფ პარონიანის მოთხრობის ინსცენირებაა. მოქმედება ხდება სტამბოლში, სადაც იმ დროს სომხების თემი საკმაოდ მრავალიცხოვანი იყო. მწერალი მწარედ დასცინის და აკრიტიკებს სომხების ინტელიგენციის წარმომადგენლებს — რედაქტორებს, პოეტებს, გამდიდრებულ საქმიანებს, რომლებიც ღარიბ, მშვიერ-მწყურვალ თანამემამულეთ არაფრად აგდებენ და კაპიკსაც კი არ იმეტებენ დაკნინებული სომხური კულტურისა და ეროვნული სულიერი ცხოვრების ასამაღლებლად.

ამ სპექტაკლში თეატრები მხოლოდ ერთ შემთხვევაშია გამოყენებული. წარმოდგენის დასაწყისში თეატრებიდან მათხოვრებს გამოუყვიათ ხელები და პურს თხოულობენ. მოქმედების შემდგომი განვითარება კი ისევე მიმდინარეობს, როგორც დრამატულ თეატრში. მეტი ეფექტურობისათვის დამდგმელი

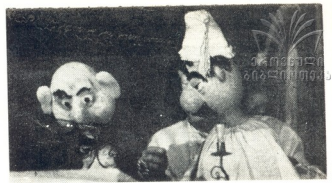
რეჟისორი (ე. მანარიანი) მყუდრებულა ტრაბაზსაც კი იყენებს. უმეტეს შემთხვევაში წარმოდგენის გმირები სცენიდან დაიხამებიან ჩამოდიან და დარბაზიდან აღიან სცენასზე. გარდა ნაწარმოების რეალური გმირების, სპექტაკლში გამოყვანილი არიან აგრეთვე ირეალური გმირები — მორალი და სიცილი. სწორედ მათი მონაწილეობა აძლიერებს სატირას. მორალს და სიცილს ნიღბებიც კი არა აქვთ სახეზე აფარებული. მათი ირეალურობა მხოლოდ ჩაცმულობითაა ხაზგასმული. რაც შეეხება ნიღბებს (მხატვარი ა. მანარიანი), ისინი იმდენად შეესაბამება თითოეული გმირის ხასიათს, იმდენად სატირული და ჰიპერბოლირებულია, რომ ცოცხალ მსახიობს მართლაც გაუჭირდება მსგავსი გამომეტყველების მიღება. ნიღბების დანიშნულებაც, ალბათ, ესაა, რადგან სხვა ფუნქცია მათ არ გააჩნიათ.

სხვაგვარად არის გადაწყვეტილი თბილისის რუსული თოჯინების თეატრის სპექტაკლი „მთაიკალური ზღაპარი“. ეს დრამატული ნაწარმოებია რ. დობროვენსკის ზღაპრის მოტივების მიხედვით შექმნა ნ. შურლიამ. მართალია, ცოცხალი მსახიობები ამ სპექტაკლშიც თამაშობენ, მაგრამ რეჟისორმა ა. ჩიკვაიძემ გამოიყენა თეატრიც, თოჯინებიც და მარიონეტებიც. პიესის შთაფარი გმირის, კომპოზიტორის როლს ასრულებს მსახიობი ა. ტიხონოვი. რადგან ზღაპარი გათანამედროვებულია, კომპოზიტორსაც თანამედროვე კოსტიუმი აცვია. იგი როიალთან ზის და ცდილობს ერთი მუსიკალური ფრაზის საფუძველზე შექმნას მუსიკალური ნაწარმოები, მაგრამ ამას ვერაფრით ვერ ახერხებს. სწორედ ამას შემდეგ შემოდის სპექტაკლში ზღაპრული სიუჟეტი. კომპოზიტორს გამოეცხადება მუსიკალური სამეფოს მშვენიერი ასული დულია და აუწყებს, რომ მათი სამეფოს ტახტს დაეპატრონა ერთი ბოროტი პიროვნება, რომელსაც თავი ლამაზი ჰგონია. სინამდვილეში კი მახინჯი და ტირანია, იმდენად ტირანი, რომ მუსიკის სამეფოში მუსიკის დაკვრა აკრძალა და იმას, ვინც მის ბრძანებას დაარღვევს, სიკვდილით დასჯავს. დულია თოჯინების თეატრის ჩვეულებრივი თოჯინისაგან იმით განსხვავდება, რომ მარიონეტია და მას ზემოდან ჩამოშვებული ძაფების მეშვეობით მართავენ. ასევე მარიონეტია სპექტაკლის მეორე პერსონაჟი ვიოლინო. დანარჩენი პერსონაჟები, სტრაჟინი-

ქისა და ჯაშუშის გარდა, ნამდვილი თოჯინები არიან და მათ ხელით დაატარებენ სცენაზე. სპექტაკლი თავდება იმით, რომ ტირანი მიფის მიერ დაპატიმრებულ დეოლს, დიდსა და პატარა დოლს, რომელთაც გაბედეს და მელოდია აეღერეს, ანთავისუფლებს კომპოზიტორის მიერ შეთხზული მუსიკალური ნაწარმოები.

რადგან სპექტაკლს „მუსიკალური“ ჰქვია, გასაგებია ისიც, რომ სპექტაკლში ბევრი მუსიკა, სიმღერა და ცეკვა (კომპოზიტორი ა. რაქვიაშვილი). ყოველივე ეს არა მარტო ემოციურად და ტონალურად ამდიდრებს სპექტაკლს, არამედ აქტუალური კომპონენტისა და სწორედ ისე ხსნის წარმოების საზღვრისს, რაგორც ამას მილიანობა მოითხოვს. ერთი მუსიკალური ფრაზა ბოლოს იქცევა იმ მელოდიად, კომპოზიტორს პატიმრების დახსნის აუცილებლობამ ბოლოს მაინც რომ დააწერინა.

რაგორც ცნობილია, თოჯინების თეატრის მხატვარს დიდი ჯაფა ადგას. მისი გასაფორმებელია სცენა, მხატვრულად ასაგებია დეკორაციულ-კონსტრუქციული სქემა. უკიდურესობაზე დასახვეწია განათების ეფექტი, მანვე უნდა მიანიჭოს თოჯინებს როგორც ხასიათის გარეგნული დამაჯერებლობა, ასევე განმარტავდებელი ნიუანსები. საქართველოს დამსახურებულმა მხატვარმა მ. ციციშვილმა ყველა ამ სირთულეს გაართვა თავი და შექმნა უაღრესად ეფექტური, მხატვრულად თავიდან ბოლომდე გააზრებული, თანამედროვე სპექტაკლი, სადაც თავისებური სტილიზაცია არა მხოლოდ ამდიდრებს და ვიზუალურად საინტერესოს ხდის სპექტაკლს, არამედ თავიდან ბოლომდე ინარჩუნებს იმ სიყვარულსა და უშუალობას, მისგან რომ სიუჟეტის განვითარება და ბავშვის გემოვნება მოითხოვს. მართალია, არის სპექტაკლში ორი პერსონაჟი სტრანჟი და ჯაშუში, რომელთა თანამედროვე აღჭურვილობამ და ხმამ შეიძლება მცარეწლოვანი ბავშვი ცოტათი შეაშინოს, მაგრამ უკვე დროა ბავშვები შეეჩვიონ იმ ამბავს, რომ ტექნიკური რევოლუციის ზეგავლენით ყოველდღიურ ცხოვრებაშიც კი იჭრება ელექტროგამომთვლელი მანქანები, ავტომატური და ტექნიკური აპარატები. ამას ისიც ადასტურებს, თუ რა ეფექტურადაა გამოყენებული სპექტაკლში ელექტროგანათება, როგორ დაფარფატებენ ჰაერში სამუსიკო ნოტები.



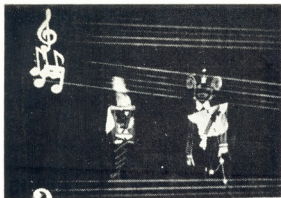
„ყვევილების ქუჩა“ № 24
(ერევნის თოჯინების თეატრი)

ასევე ტრადიციული ხერხითაა გადაწყვეტილი აზერბაიჯანის ა. შაიგას სახელობის აზერბაიჯანული თოჯინების თეატრის სპექტაკლი „ბასათი და ტაპაგეზი“. მხოლოდ ესაა, რომ თეატრის მაგიერობას სპექტაკლში ეწევა ხეობებით დასერილი მაღალი მთების დეკორაცია. მოქმედება ხან მთებში ხდება, ხან ხეობებში. ადგილის ამგვარი მონაცვლეობა ცოტათი მაინც ასუსტებს თეატრის შთაბეჭდალებას.

სპექტაკლს საფუძვლად უდევს ე. ყულიევისა და ა. აბილოვის მიერ ინსცენირებული ძველი ზღაპარი ბასათისა და ტაპაგეზის შესახებ. ბასათი ბავშვობაში ძუ ლომმა მოიტაცა, საუთარი რძით გამოკვება და ამის გამო იგი მამაცი და უშიშარი ყმაწვილი დადგა. ამ დროს კი თემს აწუხებს გაუმაძლარი, ცალთვალა ტაპაგეზი. ბასათს უნდა მას შეებნა და დაამარცხოს, მაგრამ ბრძენი დედე კორკული ურჩევს, ნუ იჩქარებს, ყველაფერს აქვს თავისი სახელგარი, მათ შორის სიხარბესაც. მაშინ ბასათი მიხვდება, რომ შიშსაც აქვს თავისი სახელგარი, აიყოლებს მთელ თემს, უშიშრად გადააყლაპინებს თავსაც და სხვებსაც ტაპაგეზს და ამის გამო ხარბ და გაუმაძლარი ტაპაგეზს ფაშვი გაუსკდება და მოკვდება.

ზღაპარი ძველთაძველია და მის ილუსტრირებას რა თქმა უნდა, მისი სტილიზაცია ჯობდა, მაგრამ დამდგმულმა ჯგუფმა თოჯინების თეატრის ტრადიციული გზა აირჩია, წინ წამოსწია რომანტიკა, ბრძოლა კეთილსა და ბოროტს შორის, ბოროტების წინააღმდეგ მთელი თემის გაერთიანების საკითხი და ცხადია, წარმოდგენაც ისევე დამთავრდა, რაგორც ამას თავიდან მოელოდა მასურებელი.

სპექტაკლი, ცხადია, გამდიდრებულია ხალხური სიძღერებითა და ცეკვებით, მწყემსე-



„მუსიკალური ზღაპარი“
(თბილისის თოჯინების თეატრი)

ბის ცხოვრების ყოფითი დეტალებით, მასში მონაწილეობს ცხვრის ფარა, ცხენი, ძაღლი, მამალი, მსახიობების იმიტაცია დამაჯერებელი და ერთგვარად გამახალისებელიც კია, მაგრამ დიდ დარბაზში არც თოჯინების გამომეტყველება ჩანდა და არც მათი ხასიათის გამომხატველი ნიუანსები, ან ნაკლს ვერც განათება შევლის და ვერც მოქმედების განვითარების დინამიკა.

რეჟისორსა და სცენოგრაფს ტ. გორჩიევს სპექტაკლი სწორად აქვს ჩაფიქრებული, ის დრამატული მასალა, რაც მას ხელთ ჰქონდა, ემოციურადაც დატვირთულია და ეგზოტიკითაც, ზღაპარი ზღაპრულადაა გადაწყვეტილი და აზერბაიჯანელი ბავშვებისათვის, ალბათ, ნაცნობი და მახლობელია. სპექტაკლი გახმოვანებისათვის კომპოზიტორმა ჯ. ყულიევმა შეარჩია ნაციონალური, რომანტიკით გამსჭვალული სიმღერები და მთიური ხალხური ცეკვები.

აზერბაიჯანის მეორე, რუსული თოჯინების თეატრის სპექტაკლი „ჯადოსნური ჭა“, რომელიც აზერბაიჯანის სახალხო თამაშობას წარმოადგენს და თეატრისათვის გააცენიურა ო. ვოლოზოვამ, უფრო თანამედროვე ხერხებითაა დადგმული. ეს დრამატული ნაწარმოებიც ძველისძველი ზღაპარია, ნასესხები სპარსული ფოლკლორიდან და მისი სიუჟეტიც ზღაპრული უბრალოებით ვითარდება. მომავალ რაინდებს ბავშვობიდან ესმით, რომ შაჰს ყავს ულამაზესი, ბრილიანტისა და მარგალიტის მსგავსი ასული და მისი შერთვა მხოლოდ მას შეუძლია, ვინც შაჰის სასახლის წინ გაჭრილ ჭას ოქროთი ამოაყვებს. როცა რაინდები ალიბეგი, ასლანბეგი და თემურბეგი დაეპყარებოდნენ, ქარა-

ვანზე აკედებული ოქრო ამ ჭისკენ მიჰქვით, მაგრამ ჭა თითქოს უძიროა, მისი ამოყვება არაფრით არ ხერხდება. ჭაში ერთსადაცმეორის ავლებს მათ შორის ყველაზე უღარიბესი ახმედოც და ეს ოქროც უკვალოდ იკარგება.

სპექტაკლში მონაწილეობენ გასულიერებული მთვარე და მზე. მთვარე ქალის როლს თამაშობს და ქალის ინტერესს იცავს, მზე კი მამაკაცის უფლებებსა და ინტერესებს, რი, გამოც მათ ხშირად მოსდით ერთმანეთთან უთანამოებება. სწორედ მთვარეს შესთხოვს შაჰის ასული ჯამალი დახმარებას და მისი რჩევის შედეგად მიჰყვება კიდეც ცოლად ახმედს, რომელმაც შესძლო ჯამალის პირად დადგომა და ჯადოსნური ჭის ოქროთი პირამდე ავსება.

დამდგმელმა რეჟისორმა ტ. მაგერამოვამ სცენაზე ცოცხალი მსახიობები გამოიყვანა, არც ნიღბების გამოყენებაზე უთქვამს უარი, მაგრამ დიდ დარბაზს მან მაინც მეტეხის თეატრის სცენა და პატარა დარბაზი არჩია, ალბათ იმიტომ, რომ ეს სცენა უფრო შეეფერება მათ სტაციონალურ სცენას. შეიძლება ამის პირველი მაუწყებელი ის იყო, რომ მსახიობმა ქალებმა დარბაზში ხონჩით ხილი გამოიტანეს და მასურბელს დაურიგეს.

ქეჩალი (ა. ჟღენტვი) და კესა (გ. ლენევი) სპექტაკლის მთავარი გმირები, ცოცხალი მსახიობები არიან, რომლებიც თითქმის მთელ სპექტაკლის მანძილზე სცენის წინა პლანზე მოქმედებენ. ისინი ერთსა და იმავე დროს სპექტაკლის მონაწილენიც არიან, მთხრობელებიც და თოჯინების გამხმოვანებლებიც. თეატრის მაგივრად თოჯინებისათვის სპექტაკლში გამოიყენებულია სხვადასხვა კონფიგურაციისა და ფერის ქვევრები, რომელთა უკან თოჯინების მატარებელი მსახიობები არიან დამალულნი. ქვევრებს საჭიროების მიხედვით ადგის უნაცვლებენ და როცა ამას მოქმედების განვითარება მოითხოვს, დეკორაციის მაგივრადაც იყენებენ. რაც შეეხება მთვარესა და მზეს, ისინიც ცოცხალი მსახიობები არიან, ზემოდან ვადმოჰყურებენ დარბაზს, საზეზე ნიღბები აქვთ აფარებული და ასე ესაუბრებიან როგორც ერთმანეთს, ასევე აუდიტორიას. სპექტაკლში, რა თქმა უნდა, გამოყენებულია განათების ეფექტიც და კომპოზიტორ ჯ. ყულიევის მიერ შერჩეული მუსიკა, ცეკვები და სიმღერები, მაგრამ მიუხედავად ყოველივე ამისა, სპექტაკლი მაინც

დუნე, მოუქნელი და ხელოვნურად გაჭიანურებულია, თოჯინები კი პიროვნულობასა და სიცოცხლისუნარიანობას მოკლებულნი.

ფესტივალზე ჩამოსული სტუმრებისა და თეატრალური კოლექტივების დიდი ინტერესი გამოიწვია თბილისის მარიონეტების თეატრის სპექტაკლმა „მარშალ დე ფანტიეს ბრილიანტი“, იმდენად დიდი ინტერესი, რომ სპექტაკლი ერთ საღამოს ორჯერ უჩვენეს და არცერთ მათგანზე არ იყო ტევა. ამას, რა თქმა უნდა, იმანაც შეუწყო ხელი, რომ თბილისის მარიონეტების თეატრის სახელი არა მარტო მთელ ჩვენს ქვეყანაში გახდა ცნობილი, არამედ მის ფარგლებსაც გასცა. ამას წინათ თეატრი დაბრუნდა გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკიდან, სადაც საგასტროლოდ იყო.

ყველაფერი, რაც იმ საღამოს თეატრში ხდებოდა, მაყურებლისათვის სანახაობრივად უჩვეულო და უცხო იყო. ეს უჩვეულობა იწყება დრამატურგიიდან. პიესა მსუბუქი, სანახაობრივად მიმზიდველი და უარესად კოლორიტულია. მოქმედება ვითარდება დინამიურად, ამ დინამიურობას კიდევ უფრო აცოცხლებს და ამრავალფეროვნებს მართალია, ზოგჯერ ქარგონული, მაგრამ სხარტი და მოხდენილი იუმორი. ასევე საინტერესოა პიესა ხასიათების სიმკვეთრით, კონტრასტულობით, ფსიქოლოგიური თავისებურებებით. ყოველი პერსონაჟი ისეა გამოკვეთილი, რომ მხოლოდ თავის თავს ჰგავს და მეტს არავის. ამიტომ ის კონტრასტები, რაც პერსონაჟთა ურთიერთობაში იგრძნობა, სპექტაკლს სანახაობრივად საინტერესოს ხდის და ქართული ენის არმცოდნე მაყურებელსაც კი იტაცებს, აცინებს და ამხიარულებს. წარსული გათანამედროვეებულია მოქმედებითაც, მეტყველებითაც და ურთიერთობებითაც. ამიტომაც აღიქვამს მას მაყურებელი არა როგორც წარსული ცხოვრების ამსახველ ნაწარმოებს, არამედ ისტორიული მასალის საფუძველზე შექმნილ თანამედროვე სტილიზებულ სპექტაკლს.

მაყურებლის ინტერესს, ცხადია, თვით მარიონეტების გარეგნული მახასიათებლები, მათი ტიპიურობა, მხატვრის გემოვნება, აგებულიების მექანიკური სტრუქტურა და სცენაზე ტარებაც იწვევს. ყოველთვის ამაში რომ დიდი ხნას ფიქრი, დაუღალავი შრომა და დამდგმელი ჯგუფის პროფესიონალიზმი ჩაქსოვილი, ამას თვით სპექტაკლი ცხადპყოფს.

სპექტაკლში საკმაოდ ბევრი მოქმედი გმირია და თ. მირზაშვილს, ალბათ, დიდი შრომა და წარმოსახვის უნარის დახარჯვა მოუხდა იმისათვის, რომ პიესის ყოველი პერსონაჟისათვის გარეგნულად და ხასიათით შესაბამისი მარიონეტი მიესადაგებინა, თანაც, ისინი ადვილად სამართავი და ვიზუალურად თვალსაჩინო გაეხადა, თუ მრავალი შტრიხით არა, ერთი რამელიმე გამოკვეთილი სახასიათო ნიშნით მათი ტიპიურობა უდავო გაეხადა, სპექტაკლის ერთიან არქიტექტონიკაში ძალდაუტანებლად შეეყვანა. ამ ამოცანას მან ოსტატურად გაართვა თავი, მარიონეტები ორიგინალურნი, ტიპიურნი, განუმეორებელნი არიან და როცა მათ სცენაზე დაატარებებს, მაყურებელი გრძნობს, რომ ისინი სწორედ ისეთები უნდა იყვნენ, როგორებიც არიან. მაგრამ მხოლოდ მარიონეტი ჯერ კიდევ არაფერს ნიშნავს, მათი გაცოცხლებისა და იმ შთაბუქდილებისათვის, რასაც ისინი მაყურებელზე ახდენენ, მაღლობა უნდა ვუთხროთ მათ დამატარებლებს, გამზმოვანებლებს, კომპოზიტორ ედუარდ ისრაელიძეს და მხატვარ ვალერი ბოიანჩიანს.

სპექტაკლის წარმატებას დიდად უწყობს ხელს აგრეთვე გაზმოვანება, ფონოგრამა, რომელიც სპექტაკლის ორგანული კომპონენტია, თავისი დახვეწილი მეტყველებითა და არტისტული ელერადობით იმთავითვე იქცევა მაყურებლის ყურადღებას, რადგან მარიონეტები მეტყველებენ და მღერიან დიდი მსახიობების განუმეორებელი მეტყველებითა და ცნობილი მომღერლების ხმით. სპექტაკლს ახმიანებენ აწ გარდაცვლილი სახელოვანი მსახიობი ეროსი მანჯგალაძე, ვერიკო ანჯაფარიძე, მედეა ჯაფარიძე, რამაზ ჩხიკვაძე, სალომე ყანჩელი, გია ფერაძე, ნათია კაცაძე და სხვები. განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ეროსი მანჯგალაძის მეტყველება, რადგან ჯერ ერთი, იგი აზმოვანებს სპექტაკლის მთავარ გმირს, ვანო ფანტიაშვილს, რომლის მეტყველებას უარესად დიდი მნიშვნელობა აქვს სპექტაკლის წარმატებისათვის, მეორეც, თავადი ფანტიაშვილის როლში იგი რუსთაველის თეატრის სცენაზეც განუმეორებელი იყო და ეს განუმეორებლობა მარიონეტების თეატრის სპექტაკლშიც ასეთსავე აფექტს ახდენს. თოჯინა, რომელიც ვანო ფანტიაშვილის როლს ანსახიერებს, სხვა თოჯინებზე ბევრად დიდად და როცა მის მოცულობით სიდიდეს ეროსი მანჯგალაძის დახ-

ვეწილი იუმორით გამსჭვალული, რეპლიკებით დახუნძლული მეტყველება აცოცხლებს და აკეთლშობილებს, შთაბეჭდილებაც ერთიორად იზრდება და მაყურებელი თავის ალტაცებას ვერ მალავს. არანაკლები სიხალისე, ელუგანტურობა, იუმორი და სასცენო მეტყველების კულტურა შემოაქვს სპექტაკლში რამაზ ჩხიკავძესაც, რომელიც ხეჩოს ახმინებს.

მარიონეტების თეატრის ამ სპექტაკლზე კიდევ ბევრი რამ შეიძლება ითქვას. მას, ცხადია, ცალკე წერილი უნდა მიეძღვნას, სადაც ამ უჩვეულო თეატრის ეს სპექტაკლი ცალკე იქნება გაშუქებული და შეფასებული და, ეს დროც, ალბათ, მალე დადგება. მანამდე კი მარიონეტების თეატრი თავის ახალ შენობაში, რომლის უჩვეულო და მშვენიერი დარბაზი თვალს იტაცებს და თანამედროვე ტექნიკითაა აღჭურვილი, თბილისელ მაყურებელს ახალი სპექტაკლების დადგმით გაახარებს.

ლენინაჯანის თოჯინების სომხურმა თეატრმა მაყურებელს უჩვენა რუმინელი დრამატურგის ა. პოპესკუს მშვენიერი ზღაპარი „ბუმბული“. ეს არ გახლათ ჩვეულებრივი ბუმბული, იგი სასწაულოქმედია და ყოველგვარი სურვილის ასრულება შეუძლია. მსუბუქი ბუმბული თავისუფლად დაფარფატებს ქვეყანაზე, ცეკვავს, მღერის, სანამ ერთ მშვენიერ დღეს არ გადაეყრება არლეკინს, რომელიც მას დაატყვევებს და ყველა სურვილის აღსრულებას მოსთხოვს.

ამ სპექტაკლშიც ცოცხალი მსახიობები და

თოჯინები ერთმანეთის გვერდიგვერდ ასე-ბობენ და მოქმედებენ. თეჯირი, რამდენიმე მხატვრულად გაფორმებული დაფარფატება და ერთსა და იმავე დროს მსუბუქება და დეკორაცია. ბუმბული და არლეკინი ცოცხალი მსახიობები არიან. მათ გარდა სპექტაკლში მონაწილეობენ გოგონა, ძალი და კაჭკაჭი. სპექტაკლის მთელი სიმძიმე, რა თქმა უნდა, მთავარ გმირებს, ბუმბულსა და არლეკინს აწევთ მხრებზე. მათ თამაშზე დამოკიდებული სპექტაკლის წარმატება და წარუმატებლობა, და უნდა ითქვას, რომ ისინი თავიანთ მოვალეობას ღირსეულად ართმევენ თავს, ზღაპარს ზღაპრულობაც უნარჩუნებენ და რეალურ სამოსელშიც ახვევენ.

დამდგეულმა რეჟისორმა ს. გუკასიანმა რუმინელი დრამატურგის ზღაპარს სიმსუბუქე და ლირიზმი მიანიჭა, ფერებითა და შუქ-ჩრდილებით (მხატვარი ა. გრიგორიანი) შექმნა გარემო, სადაც ეპიზოდთა მონაცვლეობა და პაუზები, მსგავსად კინოფირისა, ქმნიან ერთ უწყვეტ სურათს, რომელშიც თავის დროზე იჭრებიან ბუმბულისადმი და შემდეგ არლეკინისადმიც კეთილად განწყობილი თოჯინები — გოგონა, ძალი და კაჭკაჭი. ცოცხალი მსახიობებისა და თოჯინების მონაცვლეობა არასასურველ შედეგს გამოიღებდა, სპექტაკლი რომ რეჟისორის მიერ კომპოზიციურად არ იყოს შეკრული და მოკლემეტრეიანი კინოფილმივით გააზრებულნი.

სპექტაკლი კულტურულადაა დადგმული,

„ბუმბული“ (ლენინაჯანის თოჯინების თეატრი)

„მარშალ დე ფანტიეს ბრილიანტი“ (თბილისის მარიონეტების თეატრი)

„მუცლა“ (რუსთავის თოჯინების თეატრი)



იგონობა დამდგმელი კოლექტივისა და მსახიობების პროფესიონალური დონე, ტაქტი და, რაც მთავარია, თოჯინების თეატრის სპეციფიკის თავისებურებათა გათვალისწინება.

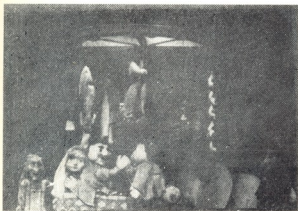
ფესტივალის დახურვის დღეს მაყურებელს თავისი სპექტაკლი „თეთრსულელა“ უჩვენა თბილისის თოჯინების ქართულმა თეატრმა. პიესის ავტორია გურამ პეტრიაშვილი, რეჟისურა ეკუთვნით გ. სარჩიმელიძეს და მ. ლორთქიფანიძეს, მხატვრობა გ. აბაკელიას, კომპოზიტორია ა. რაქვიანიშვილი. „თეთრსულელა“ მუსიკალური სპექტაკლია. დიალოგს მასში უმნიშვნელო ადგილი უჭირავს, თვით თეთრსულელაც, ერთი სახლის მცხოვრებნიც და ჰვარტლიწმენდიებაც თავიანთ ურთიერთ-დამოკიდებულებებსა და ემოციებს სიმღერით გამოხატავენ. ყოველი სიმღერა, ყოველი მუსიკალური ფრაზა მელიოდური, სხარტი და იმ განწყობილების გამოხატველია, როგორ გუნებაზეც არიან სპექტაკლის გმირები. ამ მხრივ განსაკუთრებით გამოირჩევა თეთრსულელას ლირიკული, უაღრესად მელიოდური პარტია, რომელიც სპექტაკლს თავიდან ბოლომდე გასდევს და ჰვარტლიწმენდიების ომანიანი, გუნდურად ხმაშეწყობილი სიმღერა. ასე რომ, სპექტაკლის წარმატებაში უდავოდ დადი წვლილი მიუძღვის კომპოზიტორს, რომელმაც თითქმის პატარა ოპერა შეთხზა.

სპექტაკლის არქიტექტონიკა სადა, მიმზიდველი და ეფექტურია. გამოყენებულია როგორც სცენა, ისევე დეკორაციები. ლამაზად გაფორმებული აივნისანი სახლი ერთსა და

იმავე დროს დეკორაციცაა და თუჯინებიც. თეთრსულელა მოქმედებს სცენის უკან, პლანზე სახლის სახურავის ზემოთ, უკანა კენი გადმოყუდებულნი არიან აივანზე, ჰვარტლიწმენდიები კი სცენის წინა პლანზე დააბიჯებენ. ასე, სამ იარუსადაა განლაგებული მოქმედ გმირთა სამოქმედო სივრცე. სპექტაკლის ყველა გმირი თოჯინაა, ამ მხრივ თოჯინების თეატრის ტრადიცია დარღვეული არაა. თოჯინები როგორც გარეგნულად, ასევე ზაიათით თითქმის ზუსტად გამოხატავენ თავიანთი გმირების ბუნებასა და განწყობას. თეთრსულელა ნაზი და ლირიულია, მოქალაქანი თვითგამაყოფილნი და კულდაზიკურად თავმომწონენი, ჰვარტლიწმენდიები — ცულლუტენი და თავიანთ შეუცვლელობაში დაკვირვებულნი. იმ ქალაქის მცხოვრებლებს, სადაც მოქმედება ხდება, მხოლოდ ერთადერთი სწორუნავი აქვთ, ცულლუტი ჰვარტლიწმენდიები ბუხრებს კარგად არ წმენდენ და ბინები კვამლით ივსება. თეთრსულელა მათ სწორედ ამ უსიამოვნებისაგან იხსნის, ბუხრებიდან ამომავალი კვამლი ცისკენ მიეპანება. ამის სამაგიეროდ თეთრსულელა მოქალაქეებს მოსთხოვს გაალონ სარკმელები, გამოვიდნენ ქუჩაში და გობებში ოჩაშიშველა ირბინონ, რასაც კულდაზიკა მოქალაქეები იუკადრისებენ. ამიტომ თეთრსულელა მოქალაქეებს გაეცლება და ბუხრები კვლავ აკვამლდება. ისევ იხმობენ ჰვარტლიწმენდიებს, მაგრამ როცა დარწმუნდებიან, რომ ისინი ისეთივე ცულლუტები არიან, როგორებიც იყვნენ, საშველად კვლავ თეთრსულელას მოუხმობენ. ეს ზღაპრული სიუჟეტი რიტმულად, დინამიურად, თითქმის უპაუზოდ მიმდინარეობს და სპექტაკლი თავიდან ბოლომდე ნათელი და ფერადოვანია.

თოჯინების ქართული თეატრის მსახიობები თოჯინების გაცოცხლებასა და მართვაში დახელოვნებული არიან და მათი პროფესიონალიზმი დიდად უწყობს ხელს სპექტაკლის წარმატებას.

ფესტივალზე პროგრამის გარეშე წარმოდგენილი იყო ორი სპექტაკლი: ბათუმის თოჯინებას ქართული თეატრისა ა. პაპესკუს „მზის სხივი“ და რუსთავის თოჯინების ქართული თეატრისა ლ. ჩანტლაძის „მუცელა“. ეს უკანასკნელი ვაჟა-ფშაველას ამავე სახელწოდების მოთხრობის მიხედვითაა შექმნილი. ორივე სპექტაკლში მოქმედი პირნი თოჯინე-



ბი არიან. მხოლოდ ესაა, რომ ბათუმის თე-
ატრში ამჯერად თეატრის ნაცვლად გამოყე-
ნებულია შავი კაბინეტი. ა. პაპესკუს ამ
მშვენიერ ზღაპარში მხოლოდ სამი მოქმედი
პირობა, ფეხმოტეხილი ფაიფურის ბალერინა,
თავუნა და კატა. ფაიფურის ბალერინას
უჭირს ბნელ სარდაფში ყოფნა, ტირის, მოწ-
ყენილია, მოწყენილია აგრეთვე თავუნა, რო-
მელიც ამ სარდაფში მარტო ცხოვრობს და
ეს ორი მოწყენილი არსება დამეგობრდება.
თავუნა ხერხელს გამოთხრის და სარდაფში,
მზის სხივს შემოუშვებს, ბალერინა კი კატის
კლანჭებიდან იხსნის მეგობარს. ბოლოს თა-
გუნა წებოს იპოვის და ბალერინას ფეხს გა-
უმრთელებს, ფეხგამრთელებულ ბალერინას
კი ისევ ადამიანი იპოვის და სარდაფიდან
ამოიყვანს. ახლა თავუნაა მეგობრის დაკარგ-
ვით დადრღინებული. პიესა მოკლეა, სა-
მოქმედო სივრცე ვიწრო, შესაბამისი მოცუ-
ლობისაა თოჯინებიც, მაგრამ, მიუხედავად
ამისა, გამომხატველობა არ აკლიათ. სპექ-
ტაკლი დადგა გ. სარჩიმელიძემ, მხატვრულად
გააფორმა ნ. ნიჟარაძემ, კომპოზიტორია ა.
ოჩიავეა.

რუსთავის თოჯინების თეატრმა თბილისში
ჩამოიტანა ვეა-ფშაველას ცნობილი საბავ-
შვო მოთხრობის მიხედვით შექმნილი სპექ-
ტაკლი „მუცელა“. ეს მოთხრობა დიდაქტი-
კური ხასიათისაა და მიმართულია უსაქმურო-
ბის, ღორმუცელობის და ძარცვა-გლეჯის
წინააღმდეგ. იგიც თოჯინების თეატრის ყველა
ტრადიციული ხერხითაა დადგმული. მასში
მხოლოდ თოჯინები მონაწილეობენ, დეკო-
რაცია მარტივია და ლაკონიური, თვით სპექ-
ტაკლი კი ცოცხალი და დინამიური, სიმღე-
რებითა და ცეკვებით გამდიდრებული. გაჟა-
ფშაველას გმირები, რომელთაც თოჯინები
გამოხატავენ, მდებრივ ხალხის ტიპური წარ-
მომადგენლები არიან, როცოი ხმით ლაპა-
რაობენ და მიმოხვრაც ისეთივე უხეში
აქეთ, როგორც მოთხრობაში გამოყვანილ
პერსონაჟებს. მათ არც სტილიზაცია აკლიათ
და არც გამომხატველობა. სპექტაკლი დად-
გეს გ. სეფისკვერაძემ და ს. ყიფშიძემ, მხატ-
ვრულად გააფორმა ლ. მურუსიძემ, თოჯი-
ნების ავტორია მიხეილ ტრუშელოვი, კომ-
პოზიტორი ლევან თაქთაქიშვილი, ქორეოგ-
რაფი ჯონდო მდივნიშვილი. რუსთავის თო-
ჯინების თეატრი სულ ცოტა ხნის წინათ ჩა-
მოყალიბდა, თავის გზასა და სამემსრულებ-

ლო ხერხებს იგი ახლა ეძებს, ახლა ისტაბ-
ლება პროფესიულად და იმედია, რომ მომე-
ვალში ახალი, სინტერესო და დადგმვითი უსა-
ხარებს თავის ნორჩ მსაყურეებს.

ამგვარად, დამთავრდა ამიერკავკასიის
რესპუბლიკის თოჯინების თეატრების II ფეს-
ტივალი. ფესტივალმა დაგვანახვა ის სიახ-
ლეებიც, რაც ამიერკავკასიის რესპუბლიკის
თოჯინების თეატრებმა ორი უკანასკნელი
წლის მანძილზე შეიძლეს და ის ნაკლები.
რაც მათ ჯერ კიდევ აქვთ. ცხადია, იმატა
ისეთმა სპექტაკლებმა, რომლებშიც თოჯინებ-
თან ერთად ცოცხალი მსახიობებიც მონაწი-
ლეობენ, იმატა ნიღბებმა, მარიონეტებმა, თა-
ნამედროვე ტექნიკამ, სულ უფრო მეტად
ვხვდებით მათში სიმღერებისა და ცეკვების
გამოყენებას, სხარტ და გამართულ დიალო-
გებს, მსახიობებიც უკეთ მთქველებენ და
უკეთ მღერიან, ამოღდა თოჯინების ტაოე-
ბისა და მართვის პროფესიონალური დონე,
მეტი გემოვნებით და სიზუსტითაა გაფორ-
მებული სცენა, უფრო ლაკონიური და მომ-
გებიანია მისი დეკორატიულ-კონსტრუქცი-
ული გადაწყვეტა, გათანამედროვეებულია პერ-
სონაჟთა სტილიზაცია, მაგრამ ყოველივე ეს
ჯერ კიდევ არ ნიშნავს, რომ ცოცხალი მსა-
ხიობისა და თოჯინების ურთიერთობა, მათი
დიალოგი ყოველთვის შეთანხმებული, მოტი-
ვირებული და ბოლომდე გამართულია, არც
იმის თქმა შეიძლება, რომ ყველა თეატრმა
აღმოფხვრა მოძველებული სტილიზაცია. იყო
შემთხვევები, როცა თოჯინის მოძრაობა და
მისი გარეგნული მონაცემები არ შეეფარდე-
ბოდნენ მათი ქცევის ფსიქოლოგიურ ნიუ-
ანსებს. თეატრების უმეტესობამ ინსცენი-
რებული ზღაპრები ანდა ცნობილი მწერლე-
ბის საღავეშვო მოთხრობების მიხედვით და-
წერილი პიესები წარმოადგინა, შეინიშნებო-
და ორიგინალური, ეროვნული პიესების ნაკ-
ლებობა, ასე რომ, ჯერ კიდევ დიდი საამუშაო.
შესასრულებელი.

რეჟისორის პორტრეტი

ნათელა არველაძე

მმართველი ადრე შემოვიდა დავით ანდლულაძის ცხოვრებაში. ქანდარიდან უყვარდა სპექტაკლის ყურება, ზოგჯერ რეპეტიციასაც ზემოდან დასცქეროდა, როგორც ბრძოლის ველს. დარბაზიდან ერთი კაცი მბრძანებლობდა, სხვანი მას ემორჩილებოდნენ სცენაზე. მას მოსწონდა ადამიანთა ამგვარი ურთიერთობა...

შესაძლოა, ქართველი კაცის გენეტიკური თესლი ადვილად გაღვივდა ყმაწვილის ჯერეთ გაუცნობიერებელ და შეურყვანელ ნიადაგზე... მაშინ იმ ასაკში „ომობანას“ უკვე აღარ თამაშობდნენ, არადას და არჩევანს აღარ იყოფდნენ. მხედართმთავრობას, ყოჩობას, წინმავალთა სიძლიერეს ჩემულობდნენ უკვე. არჩევანს თავისუფლად ახდენდნენ. დავით ანდლულაძემაც თეატრის გამწვევ ძალას გაუცნობიერებლად მიაგნო და შემდგომ პროფესიის არჩევანი აღარ გასჭირვებია. „რეჟისორად იგრძნო თავი“ და ორჭოფობაც აღარ დასჭირვებია. ასე მოხვდა თეატრალური ინსტიტუტის დრამის სარეჟისორო ფაქულტეტის პირველ კურსზე 1976 წელს, ლილი ოსელიანის ექსპერიმენტულ ჯგუფში. შემდეგ გიგა ლორთქიფანიძის ხელმძღვანელობით ეუფლებოდა რეჟისორის რთულ ხელოვნებას. მერე საკუთარ სპექტაკლად სულხან-საბას „სიბრძნე სიცრუისა“ აირჩია და წარმატებით განახორციელა კადეც. ამ ნამუშევარს თუ დავუმატებთ სადიოლომო სპექტაკლს, მარჯანიშვილის თეატრსა და ტელევიზიაში განხორციელებულ ორ დადგმას — იგი სულ ხუთიოდ წარმოდგენის ავტორად გვევლინება, მაგრამ ამ რიცხობრივად მცირე ნამუშევარში სრულიად ნათლად გამოიკვეთა რეჟისორის ნიჭიერება, მისი აზროვნების ინდივიდუალობა, ნებისყოფა, მისი ამაყი სული გაქანება...

ლაშა თაბუკაშვილის პიესა „შენკენ სავალი გზები“ თავად დრამატურგის პროფესიულ სიმწიფეზე, დაოსტატებაზე მეტყველებს.

„სამყაროს წრებრუნვასთან“ ადამიანის უთანხმოება ახალი თვალთა და პოზიციით არის ასახული. ამ პრობლემის წარმოჩენით იწყებს დავით ანდლულაძე თავის შემოქმედებით ბიოგრაფიას მარჯანიშვილის თეატრში. ინტელექტუალური სამყაროს ერთ-ერთ მთავარ დილემასთან მიახლოებით დრამატურგმაც და რეჟისორმაც თავად ჩვენს თანამედროვე სათეატრო ცხოვრებას მეტი სიღრმე და მასშტაბი შესძინეს. ეს მიმართა მათი ურთიერთწევდომისა და ურთიერთნდობის შედეგის ყველაზე მნიშვნელოვან თვისებად. ფასეულია ისიც, რომ საკუთარი თავის შეცნობის საკითხი აქ განხილულია ადამიანის შესაძლებლობათა ზღვარის მიკვლევის მცდელობითაც. ვფიქრობ, სასცენო ქმედების ამოსავალ მომენტად იქცა ჰერმან ჰესეს „შეგონება“... ადამიანს ყოველთვის შეუძლია დაიბრუნოს უცოდველობა, თუკი ბოლომდე გაიტარებს გულსა და გონებაში საკუთარ ტკივილსა და დანაშაულს, ბოლომდე ვანიცდის, ნაცვლად იმისა, რომ სხვა დადანაშაულოს“. უცოდველობის დაბრუნება, ადამიანის პირველქმნილ მდგომარეობაში აღდგენა კი პიროვნებად ჩამოყალიბებასაც გულისხმობს. ამ გზის ბილიკები კი გრძნობაზე გადის, გონებისკენ მიემართება და სულის ხსნასაც მოასწავებს. ამ მიზნისკენ მიმავალ ბილიკთაგან სიკეთის საცალფევო სავალი გამოპყრობა დრამატურგმა. ამ ბილიკს საგანგებოდ „ჩვეულებრივი“ სცენური ფორმა მოუქმენა რეჟისორმა, ასეთივე რაინდული უბრალოებით წარმოგვიდგინეს თავიანთი პერსონაჟები მედეა ჯაფარიძემ და გია ბურჯანაძემაც.

აი, რა საფიქრალს დასტრიალებს დრამატურგისა და რეჟისორის გონება. ამიტომაც, ყმაწვილ რეჟისორში ზრდასრული, ჩამოყალიბებული მოაზროვნე და ზნეცეთილი ვაჟკაცი შეიცნობა.

სცენური პირობითობა და ნატურალისტური ყოფა სპექტაკლში შერწყმულია რეჟი-



სორის გამომგონებლობისა და გემოვნების წყალობით. თანამედროვე სათეატრო ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი აზროვნება აქ მთელის სიღრმით გამოვლინდა. ყოფითი დეტალები მრავალგანზომილებიანი მნიშვნელობით არის დატვირთული. მარიამის სიკეთეს საზღვარი არა აქვს, არც მის სამყოფელს გააჩნია მტკიცედ შემორკალული ზღუდე-კედლები. მედეა ჭაფარიძის მარიამი შინაბერა, მარტოხელა და მიუწაღარი როდია. იგი მარტოსულია, მაგრამ უცხო და კარჩაკეტილი არ არის. ამ მარიამის, მარად ქალურის, მარად მზრუნველის თანამგზავრი უზენაესის ერთგულუბაა. მისი მოკავშირეც „ნათელი სიკეთეა“. მისი ქმედებაჲ მოყვასის სიყვარულით არის წარმოქმნილი. ამიტომაც იქცა იგი ახალი ტიპის ღრნ კიბოტად, ახალი ტიპის რაინდად. სცენაზე არც ყოფილა უგულვებელყოფილი და აქ ქალის ფუსფუსია გაუცნობიერებლად უნაყოფო. მედეა ჭაფარიძის მარიამი თავგადაკლული გულმოდგინებით არ აშენებს თავისი ნიჟარის — ბინის სიმყუდროვეს. მისი პიროვნებიდან გამოსხივებული სიკეთეა სიმყუდროვის წყარო. ასე ამოხსნეს რეჟისორმა და მსახიობმა დრამატურგის ჩანაფიქრი. ამიტომაც მიზანსცენა — მარიამის კალთაში თავჩარგული კახა — ყოფითი რეგალიების მიღმა გვაჩვენებს დაცოველი დროისათვის მარადიული სიცოცხლის წყაროდ (მადონა ჰიპოთოთი!) წარმოვლიდა. რეჟისორული აზროვნება აქ, ამ ყოფით ვარემოში, სიმბოლური ხატით გამოხატონსა და რეალობას ერთ მთლიანობაში წარმოგვიდგენს. ერთსა და იმავე დროს მარტივ სცენურ სივრცეში რთული შინაარსია ჩაქსოვილი, ღრმა

აზროვნება კი „გულუბრყვილო“ სიმაღლითაა ში ვლინდება. ლიფტის ჯიხურინდ შემოდის კახა — გია ბურჯანაძის ფათერაკი, მისი რება და შემდგომ იმავე ჯიხურში როგორც საკანში, იმე იჯავშნება სასიკეთოდ დამაშვრალი, უეცრივ გაზრდილი და უკვე გამოცდილებაშეძენილი ყრმა. მარიამისა და კახას სულღიერა ნათესაობა, ურთიერთნდობა, ურთიერთპატივიცემა ერთი პატარა ნიუანსით გამოიხატა. მარიამთან გამოთხოვების ეპი. „საკანის“ ზღუბრლთან მდგარი კახა — ბურჯანაძე არ ამბობს — სწორად მოიქეცი, გავიგე და მიპატიებიაო. თვალს ჩაუტრავს მხოლოდ — ჩემი დრო ახლა დგება, რადგანაც საკუთარი თავისკენ მიმავალ გზას მივავებნიო. ამ ერთ ნიუანსში ძველად დასაძლელი ტკივილი ჩანს, მიტევების სიღიადეც, უტოღველობის დაბრუნების სიციხადეც, ცდუნების მძლეობის უნარიც, ჭირთათმენის მშვენიერებაც... ისიც იკითხება, რომ დანარჩენი სუვევლადერი ჯამბაზობა და თამაშია მხოლოდ! ასეთი მრავლისმჭქმელი ნიუანსი ეპიზოდს შინავანი სხვიით ანათებს, რეჟისორული აზროვნების სიღრმესაც ავლენს და მსახიობის ნიჭიერებაზეც მეტყველებს.

სპექტაკლმა მშფოთვარედ და საგანგებოდ წარმოაჩინა, რომ სიკეთის სიღიადეა ის მარად მაიცოცხლებელი თესლი, რომელზეც კაცობრიობის უკეთესი მოდელი აღმოცენდება. და როგორ მოსწყურდა სამყაროს მასთან მიახლოება! ჩვენი დროის „ზნეობრივ ისტორიას“ ვამოხატავს სპექტაკლი, დამდგმელი ჭგუფის პათოსიც ამან წარმოშვა...

ტელეეკრანზე ლიტერატურული თეატრის ტიხარი გამოჩნდა. ჩვენ კვლავ ვესაუბრობთ: — ბარათაშვილი მიყვარს ძალიან. 27 წლისა გარდაიცვალა — ჩემი ხნისა იყო. შესაძლოა, ლერმონტოვიც ამიტომ მაინტერესებს, ჩემს ტოლს რა სატიკივარი გააჩნდა, რა პრობლემები აწუხებდა! სატელევიზიო დადგამაც „განდეგლი“ და „ბედი ქართლისა“ ამ ფიქრმა გააერთიანა, შინავანი კავშირით დაამოყვრა.

„განდეგლის“ ეკრანული ექვივალენტის ფორმის ლაძებნის დროს ლეგენდის არსის გამოვლენას, ამ სიტყვის პირველქმნილი აზრის განსხუეულებას შეეცადა რეჟისორი. ლათინური *legenda* — რაც ამოსაკითხია, რაც გასაცნობიერებელია, რაც განსაკუთრებულ მოვლენათა კატეგორიას განეკუთვნება. ეკრანზეც უჩვეულო სახიერებათა რიგი შეიქმნა.

შუაეცხლზე მძიმე ჩაქვით დაკიდული ვე-
 ება ქვაბი, ცოდვიანთა განსაწმენდლად რომ
 არის გამოჩნული... წრეგადასული ნისლი მის-
 ნობის იღვამლებას აჩენს... ადამის ძევა
 სულის სრბოლა ამ ნისლშია შთანთქმული,
 თითქოს. რეალურისა და ირეალურის ამ
 „მშვიდ“ საბურველში ილიას თხზულებები
 რეკლება. უჩვეულო მოვლენის — ცხოვრე-
 ბისაგან განდგომის არსის კვლევას ლეგენდის
 საფარველის განკვეთით ცდილობს რეისო-
 რი. მერე კი ეკრანზე ჩნდება შემოდგომის
 ფოთოლცვენით გამშვენირებული გარემო,
 შემოძარცვული ხე, კვლავ აყვავების, გაზაფ-
 ხუნის მოლოდინით გაუჩხებელი ველი...
 ბუნების კაშკაშა ნათელი და სენაკის ბინდი
 მწირისა და ქალის კამათის ეკრანულ განსხ-
 ეულებასაც წარმოადგენს... და მსხვილი ხე-
 დით ჩნდება გვიე ჩუგუაშვილი — მწირის
 მონუსხული სახე...

„ბედი ქართლისა“ ტექსტი გაკვეთილის
 ხსნის ფორმით გადმოიციება. აქაც მოვლენის
 არსს ღრმად ჩასწვდა რეისორი. ისტორია
 ხომ აწინდელი ვითარების მიზეზი და მომავ-
 ლი ცხოვრების გამაფრთხილებელი შექ-
 ნიშნია, ერის ისტორია ხომ საბოლოოდ
 გამიზნული „გაკვეთილია“, სკოლაც არის და
 სამსჯავროც, უტყუარი სარკვე არის და გან-
 ჩინებაც. ტელუდადგმის მღელვარე ინტონა-
 ციური წყობა თავად ბარათაშვილის მშფოთ-
 ვარე და ნატიფმა პოეზიამ დაბადა, რასაც
 ორგანულად შეერწყა რეისორის სულეირი
 ტკივილის ექო. დღევანდელი დღიდან, გო-
 ნების თვალთ შვრებულ შემოქმედელ ქართველი
 ერის ისტორიის ძნელებედობას. მიღწეულია
 წარსულისა და აწმყის შენივთება, პიროვნუ-
 ლისა და საზოგადოებრიულის შერწყმა, სი-
 ნამდვილისა და ხელოვნების შედუღაბება.
 ტელეეკრანის დამძიმებულ მღუმარებაში
 მსხვილი ხედით დაფიქსირებული საკლასო
 ოთახი, მოწიფილი ახალგაზრდობა, შემდგომ
 დაფა... მასზე კი არავითარი წარწერა არ
 არის. მხოლოდ უმთავრესი, ერთადერთი სა-
 ფიქრალი, უპირველესი ურვა უნდა გაჩნდეს
 მასზე და მასწავლებლის მორთოლვარე ხელ-
 მა დაფის უკან სიშავეში ბედი ქართლისა
 ამოკვეთა. ყოველგვარი რიტორიკა, დიდაქტი-
 კა, ცრუპეროიკა ამ წარწერის უბრალოებამ
 შეტრივ განდევნა ეკრანიდან. ნოდარ მგა-
 ლობლიშვილის შინაგანად განწმენდილმა
 ძალუმად ჩაფიქრებულმა სახემ განსჯა და



მარიამი — მ. ჯაფარიძე, ირინე — მ. ზედგინიძე
 („შენკენ საავალი გზები“)

მხოლოდ განსჯა მოითხოვა. საკლასო ოთახის
 მღუმარებაშიც განსჯის უნი ჩამოიღვენთა.
 ფსევდორიმატიულობას, ფსევდოპათე-
 ტიკის, ყალბი პათოსის სანაცვლოდ ყმაწვი-
 ლების ნამდვილმა და დაფიქრებულმა ინტო-
 ნაციამ საკითხის მნიშვნელობა და მასშტაბი
 თავისთავად გამოკვეთა.

პირველ შემთხვევაში მოვლენის არსში
 წვდომის სიღრმემ რეისორი ლეგენდის რე-
 ალურ-ირეალურ სამოსლოთან მიიყვანა, მეორე
 შემთხვევაში თავად პოემის სათაურმა,
 უდიდესმა ურვამ ყრმათა „გონების გაწრთვ-
 ნის“ რეალური რეგალიები დაბადა. ყრმათა
 „სარწმუნელად“ (სულხან-საბა) გამიზნულმა
 „გაკვეთილის“ ფორმამ სხვა საკითხებსაც მი-
 აპყრო ჩვენი ყურადღება. (მაგალითად: სულ-
 ნორჩები ფერადი ქალაღებით ნიღბებს ჭრი-
 ან, იკეთებენ და საყოველთაო თამაშის ფერ-
 ხულში ჩასაბმელად ემზადებიან: მცირე-
 დად გავიტარეთ გულში და გონებაში ჩვე-
 ნი წარსული, ღრმად არ შევიწვავლეთ ჩვენი
 ერის ისტორია და, ამიტომაც, საკლასო
 ოთახის კედლებზე მსოფლიო რუქის გვერ-
 დით ჩვენი წარსული ყოფის რეგალიები გა-
 ჩნდა).

ორივე შემთხვევაში რეისორი თავად
 მწერლის ინდივიდუალობის, პოეზიის მუსი-
 კალობის ამოხსნის შედეგად ქმნის მეტაფო-
 რათა საგანგებო წყობას. ამ გარეგნული სის-
 ტემის აზრობრივი და ემოციური ტოპოგრა-
 ფია პირველწყაროს ინტონაციურ მახვილებს
 ორგანულად ითვისებს და, მეორეს მხრივ,
 დამდგმელის სპეციფიკური აზროვნების უნ-
 არსაც ავლენს.

თავს ვერ დავდებ, რომ ჩემთვის ბოლომ-
 დე გარკვეულია ტელესპექტაკლის, ვიდეო-
 სპექტაკლის, სატელევიზიო და ლიტერატუ-
 რული თეატრის სპეციფიკური განმასხვავე-

ბელი ნიშნები (ამ დარგის სპეციალისტი არ გახლავართ), მაგრამ ამ ორმა ნამუშევარმა სრულიად ნათელი გახადა ჩემთვის, რომ სხვაგვარი აზროვნების სისტემა, სხვა თვისებათა ერთობლიობა დაიბადა ტელეეკრანზე. ამიტომაც მიმაჩნია, რომ ეს არის არა მარტო რეჟისორის, ან რომელიმე ერთი რედაქციის, ან მხოლოდ ტელევიზიის მუშაყბა წარმატება. ვფიქრობ, რომ ეს არის საერთოდ ჩვენი მხატვრული აზროვნების გამარჯვება. არაერთი შემოქმედის (ამ შემთხვევაში, უპირველესად, ტელევიზიის რეჟისორებსა და მათი სადადგმო კულტურას ვგულისხმობ) საგულდაგულოდ ნაშენებ ბალავარზე მნიშვნელოვანი ნაგებობა წამოიშარა. ეს საერთო შემძლეობის შედეგაც არის და საერთო სიხარულის, საჯარო გამხელის ფაქტადაც უნდა ვაქციოთ. ამაში მესახება ჩვენი მხატვრული აზროვნების განვითარების ძარღვი — თავიდანვე არ დავიშუროთ კეთილი სიტყვის მიგებება, რადგან ქეშმარიტი ნიჭიერება უჩვენოდაც გაიკვლევს გზას, დროული მხარდაჭერა კი პროცესს დააჩქარებს, უთუოდ. ამ რწმენით ვწერ ამ სტრიქონებსაც.

„განდევლისა“ და „ბედი ქართლისას“ შინაგანი ლოკია რომ აერთიანებს, უკვე აღვნიშნე ერთხელ. „განდევლი“ — განდგომლის ტრაგედიას გამოჰკვეთს რეჟისორი, „ბედი ქართლისა“ განსჯაა საქვეყნო საქმისაგან განდგომის შედეგზე. პირველი — შეგონება, მეორე — შემართება. დავით ანდულაძე სამარადყამო დიღემის ამოხსნის

მარიამი — მ. ჯაფარიძე,
კახა — გ. ბურჯანაძე
(„შენყენ სავალი გზები“)



საკუთარ ინტერპრეტაციას გვაწვდის. რეჟისორისთვის გასაგებია, რომ ხორცი ელებზე ამალღების გზაა სულიერებაში მიახლების საშუალება, ოღონდ, ეს უნდა გახდეს თავის მხრივ ქვეყნის ხსნის საშუალება. ნებისყოფა, რწმენის სიღაღე, ხორციელების განტევება, სულიერების შენიგება — პროცენტების შინაგანი ძლიერების თვისებაა, მოწამებრივი აქტია უთუოდ. მაგრამ რისთვის? მხოლოდ მამულის ხსნისთვის! სინამდვილისგან განდგომა პასიურ აქციად მიიჩნია რეჟისორმა (აქ სამოციანელთა პათოსის ერთგულია იგი).

დამდგმელი თავისი პოზიციის ამოსავალ მომენტად თავად ილიას არგუმენტაციის ქეშმარიტებას მიიჩნევს:

აქ არვის — დიდსა თუ პატარას, —
ქვეყნის ტყვილით არ სტივია გული,
დაპიწელება, რომ ქვეყნად ცასა
ღვთად მოუცია მარტო მამული.

ადამიანის მოწამებრივი ქმედება პროცენტის საზღვრებს უნდა გასცდეს! „ღვთად მარტო მამულის“ დასახვა, მისი კეთილდღეობისათვის ბრძოლა ადამიანის არსებობას უზუნაეს დანიშნულებას ანიჭებს. მხოლოდ ასეთი მოღვაწეობის ყამს შეიძენა პროცენტის სუბიექტური ქმედება საზოგადოებრივ რეზონანსს. (ამყამად, ასეთი გლობალური ფორმებისა და პრობლემების ეპოქაში, ეს მოწოდება კიდევ უფრო მასშტაბურ სახეს იძენს — საპრობა საერთოდ კაცობრიობის გადარჩენისათვის, დედამიწაზე სიცოცხლის გადარჩენისათვის, ადამიანის თავისუფლებისათვის ბრძოლა, რომელიც შენი ერის კეთილდღეობისათვის შეგნებული მოძრაობის პარამეტრზე გადის.

ბერად დაყუდებას დღევანდელი კაცის თვალთ აფასებს რეჟისორი, ეძიებს და გვიჩვენებს განდგომლის ძალასაც და სისუსტესაც. მწირს შავი ჯვალის პერანგის ნაცვლად თეთრი სამოსით მოსავს, ნახევრად ბნელი სენაკის სანაცვლოდ იგი განფენილ სივრცეს იღებს. განდგომლის ლოკად დაყუდებულად არ გვიჩვენებს რეჟისორი. არც „უფლს ბრძანებით“ მოუღენილი სხივი და მასზე „დაყრდნობილი ლოკვანი“ ჩანს (ეს ყველაფერი იგულისხმება, რადგანაც მყუთებლის განსწავლულობას ენდობა დამოღმელი). ეკრანზე ყოფის გამომსახველ ნივთებს — სანაყი, თასი, ლაგანი, ქვაბი — მოღბერტი, ფუნჯი და საღებავის ქილები

ენაცვლება. სენაკი შემოქმედის სახელოსნოდ იქცა. მთხრობელი მხატვარ-შემოქმედად გარდაიხსა. ამ ტრანსფორმაციას თავისი საფუძველი აქვს, ალბათ. ლიტერატურული თეატრის დადგმა სპექტაკლის თეი-სებასაც გამოხატავს. აქ ყველაფერი თვალის საქვრეტლადც უნდა იქცეს.

ილიას განდევილმა ბეთლემში აირჩია ხორცზე სულის აღზევების ნავსაყუდლად. მწირი თვით შეიქმნა თავისი ცხოვრების წესის შემოქმედად. ტელეეკრანზე თავად ამ ცხოვრების წესის განსხეულების აქტის მოწმენი შევიქენით. ხორციელების დაძლევის ნიშანი მილბერტზე ანგელოსის მიუკარებელი, ხორციელებისაგან დაცილილი ხატებაა, აქ ილიას სიტყვიერი ქსოვილი, მისი პოეტური სიტყვა კადრის ფიზიკურ პლასტიკას ზადებს. ილიას სახიერი აზროვნება ეკრანულ მეტაფორულ სისტემაში ზუსტად კლინდება:

იგი მწირიცა მწერალი, გულმწერალი.
და უცოდველის გულის-ტვილით
ქალს შეაჩერა ტყვედქმნილი თვალს...

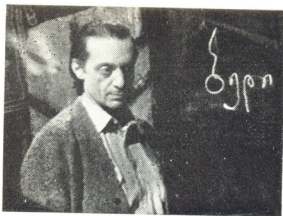
გულმწერალი კაცის მიერ არის ანგელოსის ხატებაც შექმნილი მილბერტზე. „ტყვედქმნილი თვალის“ ეკრანულ ტრანსფორმაციას რეჟისორი საგანგებოდ გვიჩვენებს. ქალის მშენიერებით ზღვარმორღვეული გრძნობა მწირის აატორტმანებს... ერთარსებად ქცეულ მწირსა და ქალს კამერის წინ დაატრიალებს რეჟისორი, თმების ქსელში გახვეული განდევილ — ჩუგუაშვილის მშფოთვარე, მწყემსი ქალის—გუგეშიძის გაცრეცილი და გაოგნებული სახე მსხვილი პლანით გამოისახება ეკრანზე. მწირისა და ქალის კამათი განგებამ თავიდანვე გადაწყვიტა თითქოს, განდგომილის ცდუნების ძალაც მძაფრად წარმოაჩინა რეჟისორმა, როცა „წმინდა ღმრის-მშობლის ნაცვლად თვალწინ დაუდგა იგივე ქალი“, როცა „ხატის ხილვა სწყურს და იგივე... იგივე... ქალი წყველი თვალთ ელანდება“... ეკრანზე „ტყვედქმნილი თვალისა“ და „თვალთ ელანდება“-ს ტოლფასი სახიერების ვარიაციები ჩნდება: წყლიან ლავანს ჩასტეკრის მწირი და ფსკერზე ქალის სახე ელვარებს, შემდეგ განდევლის ფიქრივით მეწამული შეიქმნა წყალი — მეწამული და-ჰყვა ქალის ხატებას, ცისფერს დაემსავსა წყალი — ცისფერი მიიღო ქალის სახემაც. შემდეგ „სხვა გულისტეკრი“ მილბერტს ფარდას ახდის მთქმელი და უსიცოცხლო



ქალი — ქ. გუგეშიძე, განდევილი — გ. ჩუგუაშვილი
(„განდევილი“)

ანგელოსის ნაცვლად ქალის სახება ჩნდება. თავიდან კი მთქმელის ხელისგულზე „შავი გიშრის თვალის“ აკიფდება, როგორც ყოველისმიხილველი გონებით მკვრეტი თილისმა. მერე ხელისგული მთელს კადრს მოიცავს, უდაბნოდ იქცევა თითქოს, უდაბნოს უსიცოცხლო თვალსაწიერს ემსგავსება განდევლის უშედეგო ქმედება...

ამგვარი ეკრანული აზროვნების სისტემა, ჩემი ფიქრით, ლიტერატურული თეატრის საფუძველს მოკლებული არ უნდა იყოს — ამ მცნების გაცნობიერებით უნდა იყოს წარმოქმნილი. სათეატრო ქმედების ცენტრი მსახიობური გარდასახვის სიღრმისეული სელებაა მაინც. აქ კი გარდასახვის მასშტაბი და თვისება შეზღუდულია, ლიტერატურული თეატრის ჩარჩოთი, რომელიც სხვა კანონზომიერებას ითხოვს და ემორჩილება. სიტყვის ქმედების ენაზე გადატანას სხვა ძალა, სხვა ფერი, სხვა ლოგიკა ესაჭიროება. ცხოვრების უწყვეტი ნაკადის შექმნას (სცენაზე ეს თითქმის აუცილებელია) დავით ანდლულაძე ეკრანზე არ ცდილობს. სიუჟეტურ თანამიმდევრობასაც ეკრანის გამომსახველობის ლოგიკას უფერადებს. დრამატიზმით აღსავსე ეპიზოდები გადააქვს ტელეეკრანზე. თითოეულ კადრს თავისი შინაგანი ლოგიკა, თავისი კომპოზიციური წყობა, ინტონაციური მახვილები აქვს. ფერადოვანი კონტრასტიც კი სიტყვასავით საუბრობს თითქმის. კადრს მიღმა ხმაურის პარტიტურა მუსიკალურ ფრზას ორგანულად ერწყმის და მოვლენის ემოციურსა და აზრობრივ ატმოსფეროს გამოკვეთს: კარის კრიალი, ხარის ბლავილი, ხის მოკვეთის ხმა,



მასწავლებელი — ნ. მაგალობლიშვილი
(„ბედი ქართლისა“)

დოლისა და სალამურის მღელვარე და კემ-
ნიანი ხმა, თამაზ ყურაშვილის მუსიკის რე-
ქიემის მსგავსი ხმოვანება — განვამის უჩ-
ვეულო განწყობას ბადებს. ესეც თავად
ლევანდის პირველქმნილი აზრის გამოხატუ-
ლებას წარმოადგენს. ამ საერთო სისტემის
ცენტრი კი ნიჭიერი მსახიობი გივი ჩუგუ-
შვილია. აქტიური ილიას განდევლის სუ-
ლიერი მოძრაობის ხატს უფრო ქმნის, ვიდრე
მის გარეგულ მსგავსებას. დეტალიზე-
ბულ მინიშნებებს ერთი მსხვილი ჯვარი
ენაცვლება. განდევლი თავისი ჯვრით მიე-
მართება გოლგოთას... გოლგოთის გზა კი
როტულია და ჯვარი მეტისმეტად მძიმე... ეს
დადგმა 1982 წელს არის განხორციელებუ-
ლი 26 წლის რეჟისორის მიერ.

თანამედროვე ადამიანის ბაგეთავან დაც-
დენილი ბარათაშვილის სიტყვა სხვა შინა-
არსს იძენს. ამჟამად ამ შინაარსის ამოკითხ-
ვას შევეცდები. ტელედადგმა თოჯინების
შემოტყვივ იწყება. ხმალომწედილი რა-
ინდის ნაცვლად ჯახშემართული თოჯინა
შეგვრჩა... დოლის საგანგაშო რიტმულ წყო-
ბას მამაკაცის რიხიანი მოძახილი შეენაც-
ვლა, მერანის ჭიხინი კი კადრს მიღმა ისმის.
ხმლებგადაჭობილი სივრცეში მოწაფის გა-
ოცებული თვლები ირეკლება... თაობათა
ამ გადაძახილში მორთოლვარე ინტონაცია
მლოცველის იდუმალებით იწყებს! „მწყემ-
სო კეთილო, შენს წმინდას სამწყსოს შემო-
ვაგედრებ ჩემსა სამეფოს!“ მასწავლებელი
მშვიდად კითხულობს ბარათაშვილის პოე-
მას. ნოდარ მაგალობლიშვილის გონიერი და
ფიქრიანი სახე აწინდელზე ურვას უფრო
გამოხატავს, ვიდრე წარსულზე გოდებას.
წინ საკლასო ოთახის კარიბჭე იხსნება, იქ
ახალგაზრდები დგანან. ძალუმაღლ შემართუ-

ლან ისინი, ვისაც განგებამ ქვეყნის ბედ-
ბალზე ზრუნვა დააცირა. ჩამუქებულ კადრ-
ში მათი ფიგურების კონტურები მხოლოდ
ლოდ. არ არის გამოკვეთილი ვინ და როგორ-
ნი არიან ისინი, ვისაც მერმისის საჰე ელ-
ით... ჯგუფს მასწავლებელი მოუძღვება —
იგია ამ ყრმათა წინამძღოლი, გზის გამკვა-
ლავი, მეთაური. ესეც რეჟისორის პოზიციაა,
მისი კრეატივა, მისი თვალთახედვის პათოსია.

პოეზიის იდუმალი აზრის წვდომით ნო-
დარ მაგალობლიშვილის ფიქრობრეული ინ-
ტონაცია საკლასო ოთახს ტალღასავით ეფი-
ნება. ამ წმინდა სიმუდროვეში მოძღვარი
და თორმეტი ყრმა ქართლის ბედსა და უბე-
დობაზე დაურევებულა. ტელედადგმა ბარათა-
შვილის პოემის სტრიქონებს შორის ჩაქ-
სოვილი აზრის თანამედროვე ტრანსკრიპ-
ციას გვაწოდის. მასწავლებელი ყრმათა „გო-
ნების გაწვრთნას“ წარსულის ობიექტურ
სურათის აღდგენით ცდილობს, გამომსახვე-
ლი საშუალებები კი აწინდელის ყოფით
არის დამუხტული. გზის გამკვლავი პუტის
აცხობს, ავარგარებული თონიდან შოთ პუ-
რებს ამოაწყობს. „საიდუმლო სერობის“
მონაწილეთ „პური ჩვენი არსობისა“ მამუ-
ლიშვილის წმინდათაწმინდა ვალის აღმუ-
ლებას მოუწოდებს. ეკრანზე გაულვებულ
მეწამული ტანსაცმელი კი ამ მოწამებრივ
აქტის კაეშანია, რაც „ერის წყლულით“ აღ-
ვისილი შეჭირვების ექოდ გვესახება. შემ-
დეგ, ნათურის სიმხურვალეს სისხლის ნაკვა-
ლავი აედევნება — „აღა-მამამდ ხან
მოადგა ციხეს“, ისმის ხმა და საერთო ჭმუნ-
ვა საკლასო ოთახის სივრცეს აესება, მოწა-
ფეთა გულისძებრას გვასმენინებს თითქოს.
ეული ხმა ახლა მოწოდებასავით ისმის: „ვის
უფრო გვიყვარს, ძმანო, მამული!“ ქრისტეს
სახება შთაინჭიმება კადრის სიღრმეში და
ყალყზე შემართული თორმეტი ყრმა გაი-
რინდება ოთახში. მამაკაცის ომახიანი მოძ-
ახილი და დოლის საგანგაშო რიტმი — მ-
მულის ხსნის მზაყოფნაზე მიგვანიშნებს.

ერეკლე და სოლომონ ლიონიძე სვეტი-
ცხოველის თაღებ ქვეშ კამათობენ. პატარა
კახის საფლავზე სანთელი იღვენთება, სი-
ნათლის სხვათა სრბოლა კელაპტრების
„ჯანყს“ ჩამოგავს, თეთრდშელესილ კედ-
ლებზე კი მასწავლებლის ფრთამოტეხილი
აჩრდილი ისახება, სასოებით ღალადებს ხმა:

ახლა კი დროა, სოლომონ, რომა,
მშვიდობა ნახოს საქართველომა.

ტაძრის დაუნჯებულ სიჩუმეში კვესივით გაერთა:

ირაკლიმ იცის, რომე კართველებს არად მიაჩნით უბედურება
თუ აქვთ თვისთ ჳერთ ქვეშ თავისუფლება!
გოგონას ლაწვებს ცრემლი ნამავს:
— უწინამც დღე კი დამეღვება მე!
უცხოობაში რაა სიამე...
ესრეთ რას არგებს კაცსაც დიდება,
თუ მოაკლდება თავისუფლება?

ქრწანისის ომის შემდგომ ერის მომავლის განჭვრეტას მიუყვართებელი სიმშვიდითა და ცნობის წადილით გაუმხელს მასწავლებელი ერთად შეგჯავფულ ახალგაზრდობას — აღტერნატივა მათ გონიერ დასკვნასა და ამოსნას ელის...

ზარი დაირეკა. არავინ განძრეულა. ამ ერთ დღეში დავაჟკაცდნენ ისინი. კადრს მიღმა აცეტებული ჟრიაშული ისმის, სხვა კლასის მოსწავლემ შემთადო კარი... კადრში მისი გავაცებული სახე მოჩანს, შემდგომ კრძალვა და შეშფოთება მასაც გადაეცემა და ახლა ეკრანზე მსხვილი ხედით ჩანს მოწაფის დაფიქრებული სახე. ისიც ამ ყრმათა იღუმალ ზრახვას გაიზიარებს...

სწორედ არჩევანის ზღვართან დაასრულა მოძღვარმა ყრმათა „გონების წვრთნა“. ისინი პიროვნებად გამოიკვეთინენ და კარიბჭესთან შეაყენა მასწავლებელმა... ახლა თავად ცხოვრებამ უნდა გახედოს ისინი, მათმა ზნეობამ, ვაჟკაცობამ უნდა ივარგოს...

ეკრანზე კი... სვეტიცხოვლის კედელთან თერთ ულასი გაყუჩებულია. მშვიდად ძოვს ბალახს. კადრს გარეთ უსაზღვრო ჳენებით გაჟაფული მერანის ჳიხვინი ისმის, მას სულის „კენესა ეული“ ენაცვლება, მერე კი სამდურავიანი დუდუნის „დაქადნება“ ჩავევსმის: „უჟუჟუნა წვიმა მოვიდა, დიდი მინდორი დანამა, ვინც ჩვენზე ცუდი რამა თქვას, გული გაუჳოს დანამა“...

კადრში ერთი უბრალო სკამი მოჩანს, თავის „მხედარს“ ელის, ლიდერს უხმობს თითქოს... ამ თორმეტი ყრმიდან რომელს ერჩის გული?... — ამ კითხვითა და იმედით მთავრდება ტელედადგმა.

ლიტერატურული თეატრის ორივე დადგმა მხატვრების გემოვნებასა და ოპერატორების პროფესიონალიზმზე მიტყვევლებს...

დავით ანდლულაქე პირველი სპექტაკლში კაცობრიობის უმნიშვნელოვანეს საფიქრალს შეეხმინა — ადამიანს საკუთარი თავის შეცნობა უქადაგა. ისიც გამოკვეთა, რომ

„ძალადობის აქტის ახსნა შეიძლება, მისი დაკანონებაც შესაძლებელია, მაგრამ მისი გამართლება კი შეუძლებელია“. პედაგოგიკურ ტელედადგმებში ადამიანის ქმედებას უზენაესი დანიშნულება მიაჩნია, ამით ჩვენი საზოგადოებრივი ყოფის ფორმაზე დავაფიქრა, ისიც დავგანახა: თუ შენი შემოქმედების მიღმა ლირსეულად ცხოვრობ, მაშინ შენს შემოქმედებაშიც ლირსეულად იცხოვრებ“.

დავით ანდლულაქეს ყველაზე მეტად შესაძლოა ამერიკელი რეჟისორის, ელიზაბეტ ლეკონტის სიტყვები შეეფერება: „მე ვეზმარები ჩემი ინტერპრეტაციის განხორციელებას“. მარჯანიშვილთა სპექტაკლშიც და ლიტერატურული თეატრის დადგმებშიც ძალუმად შეიგრძნობა სუვერენული რეჟისორული ნების კონცეფციური ინგრედიენტი. ნაწილის მიზიდულობის ძალა გამოლიანების მიზეზია, ამიტომაც მთელში, სპექტაკლის მთლიან ხმოვანებაში რეჟისორული ნების ძარღვიანი ბგერა არ იკარგება, არ ითქვიფება, არ იჩრდილება. იგი კამერტონს წარმოადგენს, რომელიც მთელ დადგმას საჳირო ტონალობას ანიჭებს. თვითდინებაზე აქ არაფერია მიშვებული. დრო, სივრცე, ფერი, ბგერა, მსახიობი, ხმაური — მუსიკოსთა თავყრილობას ემსგავსება, დირიჟორის მაგიურ ჳოხს ჳარმონიულ წონასწორობაში რომ მოჳყავს. სადირიჟორო ჳულტან კი პიროვნება დგას, გულწრფელობას რომ ასხივებს და ბიოდენივით რომ გადასცემს ორკესტრს. გულწრფელობა კი შემოქმედის „შინავანი თავისუფლების, მისი სულიერი დამოუკიდებლობის პირველი ნიშანი“ (გურამ ასათიანი).

დავით ანდლულაქის სპექტაკლებში სიმართლის ძალა შემორღვეული კალაპოტდანი ძლიერად მოედინება, შინავან ინერციას ეხებთქება, რომ ადამიანის გონება, გრძნობა და სული მოძრობაში მოიყვანოს, აამძვინვაროს და სადინარი აღმოუჩინოს. ყველაზე მეტად ეს თვისება მხიბლავს მასში. სიძაოთლის თქმის კულტურას ფლობს, მაყურებელშიც ამ გრძნობის „გაწვრთნას ცდილობს“. შესაძლოა, ამაში გამოვლინდა დავით ანდლულაქის, ან მთლიანად მისი თაობის შემოქმედთა მისია ჩვენს სათეატრო ცხოვრებაში. შესაძლოა, მათი შემოქმედების ღვრიტას მივაყვანი უნებურად.



თანამედროვე ქართული კინოს ახალი გენდენსიები

ირინე კუჭუხიძე

პარბა ხანია ხელოვნების ისტორიკოსებმა და, კერძოდ, კინოს ისტორიკოსებმა დაადგინეს ქრონოლოგიური ჩარჩოები — ათწლეულები, რომლებიც საზღვრავენ საბჭოთა კინოხელოვნების განვითარებას. ამგვარი პერიოდიზაცია, ალბათ, რამდენადმე პირობითია, მაგრამ დღეს თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ის შეესატყვისება ჩვენი ხელოვნების განვითარების რეალურ ეტაპებს. ყველა მნიშვნელოვანი ძვრა, გარდატეხა, ძირითად ტენდენციების ცვალებადობა ასე თუ ისე თავსდება ზემოაღნიშნულ ჩარჩოებში.

ჩემი მიზანი ქართული კინოხელოვნების ისტორიული მიმოხილვა კი არაა, არამედ ცდაა იმ მხატვრული ტენდენციების გამოვლენისა, დაფიქრება იმ პროცესებზე, რომლებიც 70-იანი და 80-იანი წლების მიჯნაზე მიმდინარეობენ ქართულ კინოში.

ძნელია იმის თქმა, რომ 70-იანი წლების დასასრულისა და 80-იანი წლების დასაწყისის ქართულ კინოში გამოიკვეთა რაიმე გარკვეული და უკვე ჩამოყალიბებული ახალი ტენდენციები. მით უფრო ადვილი არ არის პროგნოზირება, იმის თქმა, თუ მრავალგვაროვან პროდუქციაში აღმოჩენილი ახალი (თემატური, ჟანრული თუ სტილური) ნიშნებიდან რომელი განვითარდება შემდგომში ისე, რომ მოგვეცეს ფორმითა და აზრით დასრულებული შედეგი — არა ერთი და ორი მხატვრული ნაწარმოები.

თამამად მხოლოდ ერთის თქმა შეიძლება: ქართული კინო დღეს ერთგვარი გარდატეხის ეტაპზე იმყოფება, განვითარების ახალი გზების ძიების პროცესშია, ეყრდნობა რა ამავე დროს განვილი ეტაპებზე მოპოვებულ ტრადიციებს; მასში მწიფდება გარკვეული

ტიპის შემოქმედებითი აზრთ-განწყობილებანი, არიან ინდივიდუალობები, რომლებიც თავის შინაგან კანონზომიერებათა თანახმად ვითარდებიან, არის, აგრეთვე, სხვადასხვა სახის გამოწვევები. ერთი სიტყვით, ანეგია მისვლა ისეთ თეორიულ განზოგადებამდე, რომელიც დღევანდელი ქართული კინოპროცესის ყველა ფაქტს მოიცავდა. მით უფრო, რომ ხელოვნება საერთოდ ძნელად ექვემდებარება მკაცრ სისტემატიზაციას. ამიტომაც, გამოკვლევის პროცესში აღმოჩენილ მხატვრულ ძიებათა ერთობლიობანი, ანდა მოცემული ეტაპისათვის დამახასიათებელი ტენდენციები, ალბათ, ბევრად მოძრავი და მიახლოებითი დარჩება.

მიუხედავად ამისა, მე მაინც შევეცდები გავიაზრო დღევანდელი ქართული კინოს განვითარების თავისებურებანი, გამოვკვეთო ახალი თემატური, იდეურ-კონცეფციური თუ ჟანრულ-სტილური ტენდენციების ზოგიერთი ნიშანი.

წინასწარვე მინდა აღვნიშნო, რომ თანამედროვე კინოპროცესის ანალიზისას უპირატესი ყურადღება დაეთმობა მხოლოდ ზოგიერთი კინემატოგრაფისტის შემოქმედებასა და ცალკეულ ნაწარმოებებს, რადგან ეს სრულიად საკმარისია ჩვენთვის საინტერესო პრობლემათა წრის მოსანიშნავად.

60-იანი წლებისა და 70-იანი წლების დასაწყისის ქართულ კინოში შეინიშნებოდა უფრო ინტენსიური განვითარება იმ მიმართულებისა, რომელიც ეყრდნობა ლირიკულ-რომანტიკული განზოგადების ფორმებს; წამყვან რეჟისორთა პოეტურ სისტემებში ობიექტური სამყარო მკვეთრად იყო შეფერილი ლირიკული ემოციით.

აღენიშნავ რა სხვადასხვა ტენდენციათა განვითარებაში ერთგვარი წონასწორობის დარღვევა, ამით იმის თქმა არ მინდა, თითქოს აღნაშნული პერიოდის ქართულ კინოში არ იყო მრავალფეროვნება თემატიკისა თუ ესთეტიკურ პოზიციათა თვალსაზრისით, რომ არ იყო სერიოზული მიღწევები მეორე მიმართულებით, რომელიც ემყარება მოვლენებისა და ხასიათების განვითარების შედარებით ობიექტურ ლოგიკას, ანალიტიკურობას, სოციალურ და ფსიქოლოგიურ დეტერმინირებას.

ამის ნათელი და შესანიშნავი მაგალითია თუნდაც ოთარ იოსელიანის შემოქმედება — რეისორისა, რომლის მსოფლშეგრძნებისთვის დამახასიათებელია განსაკუთრებული სიმძაფრე. მისი ყურადღება მიმართულია ჩვენი დროის ყველაზე უფრო სიღრმისეული, მნიშვნელოვანი სულიერი და ზნეობრივი პროცესებისა და პრობლემებისაკენ. 60-იანი წლების მეორე ნახევრიდან საქართველოში სხვაზე უფრო ნათლად სწორედ ოთარ იოსელიანმა შეძლო გამოეხატა თანამედროვე ინტელიგენტის ინტერესები, აზრთ-განწყობილებანი, თავისებურ პრობლემათა სფერო, ემოციური იმპულსები.

მრავალი რეისორის სწრაფვა „პროზისა“ და „პოეზისა“ სინთეზისაკენ ოთარ იოსელიანის შემოქმედებაში განხორციელდა მკაფიოდ ნათლად, სრულად და თვითმყოფად. ანალიტიკური აზროვნების სიღრმე, მიუკერძოებლობა ხასიათთა განსჯისას, გამომსახველობითი ენის სიმკაცრე და სისადავე — ყველა ეს თავისებურება მისი შემოქმედებისა არამცთუ არ უარყოფს სამყაროს სუბიექტურ ხილვასა თუ პოეტურ სტიქიას, არამედ, პირიქით, ავლენს მათ ახალ ხარისხში — „შინაგანი პოეზისა“ სახით, რომელიც თვით პროზაულ რეალობაშია აღმოჩენილი.

მიუხედავად იმისა, რომ ო. იოსელიანის შემოქმედება მკვეთრად ინდივიდუალურია, ის მაინც დიდ გავლენას ახდენს ქართულ კინოზე, ხელს უწყობს ახალ ტენდენციათა ჩამოყალიბებას, რომლებმაც უკვე რამდენადმე იჩინეს თავი 70-იანი წლების დასასრულსა და 80-იან წლებში.

და მაინც, 60-იანი წლებისა და 70-იანი წლების პირველი ნახევრის ქართულ კინოში ძნელი არ არის დაინახოთ განსაკუთრებული



კალრი ფილმდან „დღეს ღამე უთუნებია“

მიდრეკილება გამოხატვის პოეტური ფორმებისადმი, ლირიზმისადმი, მაქსიმალურად ტევადი, გაზოგადებული ხასიათების შექმნის ხერხებისადმი... და თუ ამ წლებში ბევრი საუბეთესაო ფილმის მხატვრულ სახეში ლირიკული, შეფასებითი მომენტები სპარბოზდა ანალიტიკურსა და ფსიქოლოგიურს, მაშინ 70-იანი წლების დასასრულისათვის სულ უფრო აქტიურად იწყებს გამოვლენას იდეურ-კონცეფციური ტენდენცია, რომელიც მოწმობს ავტორთა დიდ სწრაფვას შეიცნონ თანამედროვე სინამდვილის რთული და წინააღმდეგობრივი პროცესები, მიმართონ თანამედროვე საზოგადოებრივი განვითარების პრობლემებს. სულ უფრო ხშირად ჩნდება ეკრანზე ფილმები, რომელთა ცენტრში დგას თანამედროვე ადამიანის სახე-ხასიათი.

ფილმებში „მშობლიურო ჩემო მიწავ“ (რეჟ. რ. ჩხეიძე, 1980 წ.), „რამდენიმე ინტერვიუ პირად საკითხებზე“ (რეჟ. ლ. ლოღობერიძე, 1978 წ.), „ქვიშანი დარჩებიან“ (რეჟ. გ. შენგელაია, 1976 წ.), „თუში მეცხვარე“ (რეჟ. ს. ჩხაიძე, 1977 წ.), „ცხელი ზაფხულის სამი დღე“ (რეჟ. მ. კოკოჩაშვილი, 1981 წ.) და სხვ. განსხვავებულ მასალაზე და თვისობრივად განსხვავებული მხატვრული დამაჯერებლობით იჩინა თავი ტენდენციამ თანამედროვე ადამიანის ხასიათის კვლევისადმი, ამ ხასიათის, როგორც გარკვეულ სოციალურ ფუნქციათა სტრუქტურის, განხილვისადმი. მათში დიდი მნიშვნელობა მოიპოვა ადამიანის არსებობის გარემომ, რომელიც წარმოგვიდგა არა როგორც ფონი, არამედ როგორც ხასიათთან რთულ ურთიერთმოქმედებაში მყოფი პირობები. ამგვარი იდეურ-კონცეფციური ტენდენცია, ცხადია, ითხოვს

შესაბამის ენართულ და სტალურ გადაწყვეტას. ამიტომაც, არაერთ ფილმში მეტი სიციხადით გამოვლინდა „წარმოსახვითი“ სტილისტიკის სტრუქტურული უპირატესობანი, ეპიური და დრამატული ენარების ელემენტები. თუმცა, ძნელი არ არის მათში სხვა, ქართული კინოსთვის უკვე ტრადიციული თვისებების — პოეტური აზროვნების და ლირიზმის ელემენტების, იუმორისა და ირონიის აღმოჩენა...

ამ ტენდენციის რეალზაცია განსაკუთრებულად საინტერესოდ, თავისებურად და სრულად განხორციელდა სამეორიან ტელეფილმში „თუში მეცხვარე“.

ავტორებმა სცადეს მხატვრულად გაეაზრებინათ და ეყრანზე წარმოესახათ ცხოვრების რეალური პლასტი, დოკუმენტური ხერხებით შეექმნათ მხატვრული სახე, აღმინათა ცოცხალი და კონკრეტული ხასიათები ფართო განზოგადებამდე აეყვანათ.

ფილმის გარეგანი შრე თანამიმდევრობით და მასალისადმი უდიდესი ნდობით აფიქსირებს ყოველდღიურ ცხოვრებას იმ ადამიანებისა, რომლებიც ერთი შეხედვით მხოლოდ მატერიალური ცხოვრებით არიან დაკავებული. ისინი, თითქმის, პროზაულ გმირებად გვევლინებიან და ამასთანავე, ფილმში ბადებს პოეტურობის, ლირიზმის მწვავე შეგრძნებას, რადგან მასში ერთის მხრივ, ძლიერია ჩვეულებრივის პოეტიზაცია, გასულდგმულბული ბუნებისადმი განსაკუთრებული დამოკიდებულება, ხოლო, მეორეს მხრივ, — ეს შეგრძნება კიდევ უფრო ძლიერდება ჩვენს წინაშე გმირთა მდიდარი და წმინდა შინაგანი ბუნების თანდათანობითი გახსნის შედეგად. ამრიგად, „თუში მეცხვარეში“ რეჟისორის პოეტური ღელვა, ლირიკული საწყისი, მართალია, კონსტრუქციის მოვარ წარმოქმნელ ფაქტორად არ გვევლინება, მაგრამ ის ძალზე ორგანულად და განუყოფლად არის შეთვისებული პროზაულ ქსოვილთან.

თანამედროვე თუში მეცხვარეთა ყოფისა და ცხოვრების ამსახველი კინომასალა ფილმში გოველგვარი ძალდატანებისა და მოჩვენებითი პათეტის გარეშე გადაიქცა ჰეროიკულ კინოპოპულად საზოგადოდ მშრომელი ადამიანის შესახებ.

ქართული კინოს არაერთმა გამოცილომოსტატმა, უკვე ჩამოყალიბებული შემოქმედებით ინდივიდუალობის რეჟისორმა, დღეს

ახალი მხატვრული საღებავები შეიძინა, რევაზ ჩხეიძე და ლანა ლოლობერიძე თავის ბოლო ფილმებში „მშობლიური ჩემო მიწავა“ „დღეს ღამე უთენებია“ ეპოსისაკენ მიდრიკნენ. ერთ შემთხვევაში („მშობლიური ჩემო მიწავა“) ავტორი ცდილობს შექმნას გმირული ეპოსი თანამედროვე თემაზე. ფილმი „დღეს ღამე უთენებია“ კი პოეტური ეპოსის შექმნის ცდაა. სწორედ აქედანაა დაბადებული ხასიათების განზოგადების იმგვარი ხერხები და ფორმები, რომლებიც მხატვრულ სახეს რაიმე მორალურ თუ იდეალურ არსთან გააიგივებენ. ამ ფილმების გმირები ისტორიულად და სოციალურად სავსებით კონკრეტულნი არიან, მაგრამ, ამასთანავე, „გაწმენდილი“ ხასიათის გამოვლენის იმ ასპექტებისა და ნიუანსებისაგან, რომელნიც გაართულებდნენ ავტორისეული სიმპათიების თუ ანტიპათიების, მათი იდეოლოგიური თვალთახედვის მაქსიმალურად ნათელ და მკაფიო გამოხატვას. ჩვენს წინაშეა ხასიათები, რომლებშიც ავტორთა ნებით აქცენტირებულია რომელიმე ძირითადი ნიშან-თვისება, გამოყოფილია ხასიათის განზოგადებული, საყრდენი ელემენტები, რომელთა კონკრეტობით ავტორები თითქმის აწმენდილებენ თავის პოზიციას, თავის პათოსს.

ფილმში „მშობლიური ჩემო მიწავა“ ზემოქმედებას სწორედ ავტორის პათოსი ახდენს. რეჟისორი, უდავოდ, დიდი მიზნით არის ანთებული, მაღალი იდეალებით ხელმძღვანელობს. მას სურდა შეექმნა სანიმუშო პარტიული მუშაკის, უფრო მეტიც, თანამედროვე დადებითი გმირის მოდელი.

ამ გზაზე ავტორები (სცენარის ავტორი ს. ქლენტი) თავისი გმირის — გიორგი თორელის შესაცნობად ჩვენ მხოლოდ მის საზოგადოებრივ, სახელმწიფოებრივ მოღვაწეობას გვთავაზობენ (მას ააცილეს კერძო, კონკრეტული ადამიანისათვის დამახასიათებელი ვნებები. ჩანს მხოლოდ, რომ ის რაღაც რთულ ურთიერთობაშია ცოლთან. ურთიერთობა კი, რომელსაც შეემლო თორელის შინაგან ბუნებაში ჩვენთვის ბევრი რამ გაერკვია, ბუნდოვანია). სულ მოკლე დროში გიორგი თორელი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, თვდაყირა აყენებს რაიონის ცხოვრებას. მის გზაზე მრავალი სირთულე, მწვავე შეჯახება... თუმცა, არ არის არცერთი სიტუაცია, რომელიც გმირის სრული — რეა-

ლური და მორალური — გამარჯვებით არ დაგვირგვინებულყო.

სახეების აგება პოლარულობის პრინციპით, როდესაც კარგი წარმოგვიდგება ძალზე ხზვასმული ფორმით, ხოლო ცუდი, როგორც არსებობის უფლებას მოკლებული, ერთის მხრივ, ხელს უწყობს ფილმის შემქმნელთა პოზიციის ნათელ გამოხატვას, მაგრამ, მეორეს მხრივ, თანამედროვე ეპიური ფილმის ერთგვარ სტრუქტურულ სისუსტეზეც მეტყველებს. რეჟისორმა და სცენარის ავტორმა თითქოს უკრიტიკოდ გამოიყენეს წარსულის, გარდასულ დროთა ეპოსის შემქმნელთა სტილისტიკა, თითქოს იგნორირება გაუკეთეს იმ მნიშვნელოვან მომენტს, რომ ქმნიდნენ თანამედროვე ეპიურ ფილმს, ხოლო თანამედროვეობა არ იძლევა კლასიკური ეპოსისთვის დამახასიათებელი ეფექტური თავგადასავლების საბაზს. ფილმის რამდენადმე განზრახული დრამატურგიული კონსტრუქცია და, აგრეთვე, წინააღმდეგობა გმირის მიმართ მომეტებულ ემოციურობასა და გარემო პირობების არჩევასა და განვითარებაში, კონფლიქტურ სიტუაციებსა და მათი გადაჭრის ზედმიწევნით რაციონალურობას შორის, იწვევს მხატვრული სტრუქტურის წონასწორობის დარღვევას, მით უმეტეს, რომ იგი, ვიმეორებ, მოწოდებულია ასახოს და გახსნას თანამედროვე სინამდვილას ურთულესი მოვლენებისა და პროცესების რეალური ნიშნები.

ამგვარად, რევაზ ჩხეიძე კვლავ რჩება რომანტიკული სულისკვეთების რეჟისორად, რომლის მთავარი ამოცანა იყო და კვლავ არის რეალურად არსებულის გარდასახვა თავისი იდეალის თანახმად. მეორე ფაქტორიც, რომელსაც მის ფილმებში განსაკუთრებული და განმსაზღვრელი მნიშვნელობა აქვს — პათოსი, როგორც ხელოვანის მსოფლმხედველობის გახსნილი, ღია გამოხატვა, როგორც შეფასება მოვლენებისა და ხასიათებისა, რ. ჩხეიძის შემოქმედებაში, ჭრჭყრობით, მყარ პოზიციებს ინარჩუნებს.

კიდევ უფრო გლობალურ მიზანს ისახედნენ ფილმის „ღღეს ღამე უთენებია“ ავტორები (სცენარის ავტორები ზ. არსენიშვილი, ლ. ლოლობერიძე, რეჟისორი — ლ. ლოლობერიძე, 1983 წ.). მათ სურდათ შეექმნათ სახე ქართველი ქალისა, რომელიც აირყვებოდა თვით ქართველი ხალხის, როგორც ერის, ბედი, და ამგვარად, ეს პერსონაჟი უნ-

და ქვეულოყო ერის სიმბოლოდ.

ლ. ლოლობერიძე ის ოსტატია, რომელიც წლების განმავლობაში ცდილობს თავისი ნაწარმოებთა შექმნას, რომლებიც თანადროულია მასალითაც და პრობლემატიკითაც. ასეთი ორიენტაცია დიდ სიძნელეებთან არის დაკავშირებული: დღევანდელ პრობლემებში, გარკვევა არცთუ ისე ადვილია, რადგან მხატვრული გააზრების ობიექტი ჭრაც დაუსრულებელი მოვლენები და პროცესებია.

ამასთანავე, ლ. ლოლობერიძის შემოქმედებითი თავისებურება გულისხმობს თანამედროვე გმირის — სისხლსაც, ნათლად გარკვეული თვისებების მქონე, სინთეზური ხასიათის შექმნას, რომელიც შესაძლებელია წინააღმდეგობების მატარებელი იყოს. მაგრამ თავია ძირითადი პარამეტრებით თანამედროვე და დღეობითი გმირის სახე უნდა წარმოგვიდგინოს. ფილმში „ღღეს ღამე უთენებია“ რეჟისორმა, დრამატურგთან ერთად, მიზნად დაისახა კვლავ ფილმის მთავარი გმირის სახით გამოეხატა თავისი მხატვრული იდეალი, მაგრამ წინა ფილმებთან შედარებით აქ შეცვლილია ავტორთა ქართული მიდრეკილებანი და განზოგადების ფორმალთა სახეები.

ფილმის გმირის, ევას სახე (მხედველობაში მაქვს არა იმდენად მსახიობური განსახიერება, რამდენადაც მისი დრამატურგიული გადაწყვეტა, ყველა იმ მხატვრული ხერხის ერთობლიობა, რომელიც ქმნის გმირის არსებობის სოციალურ და პოეტურ არეს), ვფიქრობ, მოკლებულია სიმბოლოს მასშტაბს, მის განზოგადებასა და მრავალგანზომილებიანობას. ეს სახე ერის ცხოვრების, ერის ბედის ამრეკლავ ღონხად ვერ იქცა. სწორედ ამ მხატვრული სახის ცოცხალმა ქსოვილმა და არც ავტორთა მიერ მასში მოქცეულმა იდეამ, სქემამ, ვერ შეძლო კონცენტრირება მოეხდინა თავის თავში ქართველი ხალხის ვეება სოციალური და სულიერი გამოცდილებისა.

თამამი ცდა, რომლის შედეგად უნდა შექმნილიყო ისეთი განზოგადებისა და სიმლიერის მხატვრული სახე, რომელიც ფეხზე მყარად დადგებოდა და ახალ, ავტორისგან დამოუკიდებელ, თავის საკუთარ სიცოცხლეს ჰპოვებდა, კეთილად ვერ დასრულდა.

ამრიგად, ქართულ კინოში ახალი ეპოსის შექმნის მცდელობა ჭრბნობით ექვიმუტანული წარმატებით არ დაგვირგვინებულა.



ჯადრი ფილმიდან „ცისფერი მთები“

თავისი შემოქმედებითი გზის დასაწყისშივე, ფილმში „დიდი მწვანე ველი“ (1968 წ.) რეჟისორი მერაბ კოკოჩაშვილი შეეხო თანამედროვეობის უმნიშვნელოვანეს ზნეობრივ პრობლემებს, გამოავლინა ცხოვრებასა და ხასიათებში დრამატული ჩაწვდომის იშვიათი უნარი. მ. კოკოჩაშვილი, ერთის მხრივ, დღესაც, ისევე როგორც ადრე, ეძებს თანამედროვე გმირს ანუ რეალობაში არსებულ აქტიურ პიროვნებას, რომელსაც თავისი მრწამსის თუ უნებური, გულუბრყვილო, თანდაყოლილი საცხოვრებო პოზიციის შენარჩუნება (ვთქვათ, სოსანა!) დრამატულ კოლიზიებში უხდება. ერთი სიტყვით, სადაც პიროვნებაა, იქ ყოველთვის დრამაც არის და, ამ მხრივ, მ. კოკოჩაშვილი ერთგულია თავისი თემისა. მაგრამ მის ბოლო ფილმში „ცხელი ზღუბულის სამი დღე“ (1981 წ.) თავი იჩინა ამ თითქოსდა მუდმივი საავტორო თემის ახალმა პლასტმა.

ფილმის გმირი — საშუალო ასაკის დახვეწილი ინტელიგენტი, არქეოლოგი, შესანიშნავი მცოდნე თავისი პროფესიისა და ეროვნული კულტურისა, თავისი საქმის ფანტიკურად ერთგული ადამიანია. ის არ მარტო გარემომცველ სამყაროს უპირისპირდება და ცდილობს რეალობად აქციოს თავისი ნაოცნებარი, არამედ ძალაუვნებურად ჩათრეული აღმოჩნდება, თუ შეიძლება ასე ითქვას, იდეურ-კონცეფციურ დავაში საერთოდ ზნეობის შესახებ თავის უმცროს კოლეგასთან, უახლოეს და, რაც მთავარია, ყველაზე ერთგულ თანამშრომელთან.

გმირის თანამდგომ პიროვნებას, თავისი ასაკის გამო, რადიკალურად განსხვავებული აზრი აქვს ცხოვრებაზე, საზოგადოებაში საკუთარი პოზიციის დამკვიდრების პრინციპებზე. ამის გამო ის ეჭვის ქვეშ აყენებს გმირის

ზნეობრივ კოდექსს და ფილმი ფაქტობრივად თაობათა შორის არსებული განხეთქილებისა და ამავე დროს ერთგულ-მეცნიერული დიალექტიკური ბუნების ამსახველ ნაწარმოებად იქცევა. ვფიქრობ, რომ სწორედ ამ თვალსაზრისითაა ის ყურადსაღები და მნიშვნელოვანი, რადგან ახალი თემის შემომტანია ქართულ კინოში.

60—70-იანი წლების ქართული კინოს ზოგიერთი ფუძემდებლური ტენდენციის ყველაზე ნათელი და სრულყოფილი გამოვლენის თვალსაზრისით საინტერესოა რეჟისორ ელდარ შენგელაიას შემოქმედებითი გზა.

„არაჩვეულებრივი გამოფენიდან“ დაწყებული, ამ ხელოვანის შემოქმედება აღნიშნულია მკვეთრად ინდივიდუალური იდეურ-მხატვრული მიზანსწრაფულობით. მის ნაწარმოებებში ასახული მოვლენებისა და ხასიათებისადმი ავტორის დამოკიდებულების აქტიურ ძალად იკვეთება კომედიური პარადოქსი, რომელსაც ძალუძს დაახლოვების წინააღმდეგობანი, სიცილი — ერთდროულად უარყოფილი და თანამგრძობი, მხიარული და სევდიანი...

ეს შეხაბება, ეს ამბივალენტურობა, ე. ი. ერთდროული შეთავსება სასაცილოსი და დრამატულისა, გონებითისა და ალოგიკური-სა ელდარ შენგელაიას ფილმების მხატვრული დომინანტი ხდება.

არ დალატობს რა თავისი რეჟისორული სტილის ძირითად პრინციპებს, მხატვრული ხერხების მისთვის დამახასიათებელ და უკვე ტრადიციულ კომპლექსს, ბოლო ფილმში „ცისფერი მთები“ ანუ დაუჯერებელი ამბავი“ (ს. ვტ. — რ. ჭეიშვილი, ოპ. — ლ. პაატაშვილი, 1983 წ.) ელ. შენგელაია მიიტაცა ავლენს კინოაზროვნების ახალ ელემენტებს, თხრობის რამდენადმე ახალ ინტონაციას ამჟღავნებს. აქ ავტორები ქმნიან უფრო მკაცრ და მოწესრიგებულ კონსტრუქციულ მოდელს, რომელიც მოწოდებულია რაც შეიძლება მკაფიოდ გამოხატოს ასახული მოვლენის არსი, ავტორთა მსოფლალქმა და ორიენტაცია.

ამ წერილში არ მაქვს საშუალება უფრო დაწვრილებით ვილაპარაკო არსებული ეტაპის ქართული კინოს ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან ნაწარმოებზე, ამიტომ აღვნიშნავ მხოლოდ შემდეგს: ფილმში „ცისფერი მთები“ ავტორები კომედიის ენით იაზრებენ თანამედროვე ცხოვრების, საზოგადოდ

ადამიანის ყოფიერების მნიშვნელოვან სოციალურ-ზნეობრივ პრობლემებს. გვიხატავს რა რომელიღაც შემოქმედებით დაწესებულებას ჩვეულებრივ, ყოველდღიურ ატმოსფეროს, რეჟისორი იშვიათი ჩაწვდომით და სიღრმით ხსნის ისეთ პრობლემებს, როგორცაა ადამიანის ბედისადმი გულგრილობა, გარეგნული აქტივობითა და ფუსფუსით შენიღბული სულიერი ამორფულობა, ადამიანების ერთმანეთისაგან გათიშვა...

რეჟისორი ერთმანეთთან კვლავ აერთებს სხვადასხვა საღებავს, რომლებიც წარმოაჩენენ მოკლენას — ერთი შეხედვით სასაცილოს, მაგრამ არსებითად საინფათოსა და დრამატულს, იყენებს სხვადასხვა ინტონაციას — იუმორისტულსა და ირონიულს, რომლებიც მოკლენისა და ხასიათების შეფასებით კატეგორიებს წარმოადგენენ: ამასთანავე, „ცისფერ მთებში“ თავი იჩინა რეჟისორისათვის ახალმა მხატვრულმა ხერხებმა — ფარსისა და სარკაზმის ელემენტებმა.

თითოეული პერსონაჟი დახატულია მსუბუქი, რბილი იუმორით, ხოლო ორგანიზაცია, რომელშიც ისინი მოღვაწეობენ, ანუ მოდელი მათი საზოგადოებისა, ხასიათდება როგორც უაზრო, აბსურდული, ყოველგვარ ლოგიკურ და აგრეთვე ჰუმანურ შინაარსს მოკლებული უსულგულო მექანიზმი. რეჟისორი არ ცდილობს მძაფრი საღებავებით დახატოს ეს მექანიზმი, მაგრამ დასკვნა მის შესახებ — ე. ი. ის, რომ ავტორები ამ მექანიზმს თვლიან აზრს მოკლებულ მანქანად, რომ ისინი მისი არსებობის წესს უაზრობად მიიჩნევენ და, რაც მთავარია, დინჯად, აუღელვებლად, თითქოსდა ობიექტურად, მიუყვარებლად ჩვენც გვარწმუნებენ ამ მექანიზმის უაზრობაში — აი, ყოველივე ეს საკვებით ნათელს ხდის ავტორთა შეურბივე-ბელ დამოკიდებულებას ამ მოკლენისადმი და თითო ეს დამოკიდებულება უკვე თავისთავად შეიცავს სარკაზმს. აქ არ ისმის სარკასტული სიცილი, მაგრამ, ალბათ, მხოლოდ იმიტომ, რომ ავტორები არ აძლევენ თავს სიცილის უფლებას. სარკასტული სიცილიც კი, როგორც ჩანს, უფრო მსუბუქი ხერხი იქნებოდა მოკლენის წარმოსაჩენად. ავტორები, თუ შეიძლება ასე ითქვას, სარკასტულად სდუმან და ეს ძალზე ორიგინალურ სატირულ ხერხად გამოიყურება.

ერთი სიტყვით, აქ საქმე გვაქვს მსუბუქი იუმორისა და თავისებური სარკაზმის ნაერ-

თთან, რომელიც შვა ავტორთა დამოკიდებულებამ პერსონაჟებისადმი და ამ პერსონაჟთა ერთობისადმი, როგორც სოციალური მოდელისადმი.

მსუბუქი იუმორით დახატული საკვებით სიმპათიური პერსონაჟები, როგორც კი გადაიქცევიან სოციალურ ერთობად, სოციალურ მექანიზმად, ჭკარავვენ უცოდველობას და სახიფათო ზნეობრივი ცოდვის მატარებელნი ხდებიან.

რეჟისორს, მაგალითად, გამოყენებული აქვს ასეთი ხერხი: ერთი წლის მანძილზე, ოთხი დროის შემობოუნების მანძილზე ვერ მოხერხდა განსახილველი ნაშრომის წაყიბვა. ნაშრომი ორგანიზაციის ხელმძღვანელს ტაქსში დარჩება. ეს უკიდურესი სიმძაფრით შექმნილი ანეკდოტია, რომელიც, ცხადია, შეიცავს ჭეშმარიტებას, ანუ ჭეშმარიტების სიმბოლოა, მაგრამ, რა თქმა უნდა, ფაქტს არ წარმოადგენს. ავტორთა სტილური თუ ენარული თავისებურება კი იმაში მდგომარეობს, რომ ამ ანეკდოტს გვთავაზობენ როგორც ფაქტს, ვინაიდან გამონაგონი უფრო ეფექტურად გამოხატავს სინამდვილეს. შემოთავაზებული ხერხი თავისთავად ამქავენებს იმ სარკაზმს, რომელსაც ავტორები ნიღბავენ, მაგრამ ბოლომდე ინარჩუნებენ.

ამგვარი ხერხია შენობის დანგრევა ვითომდა მეტროს მშენებლობის გამო. სინამდვილეში ცხადია, რომ აქ სიმბოლურ ნგრევასთან გვაქვს საქმე და რომ მეტროს მშენებლობა არაფერ შუაშია. ავტორები კვლავ გამონაგონს ნიღბავენ შესაძლებლის ე. ი. დასაშვები ფაქტის საშუალებით.

ერთი სიტყვით, ფილმი შენიღბულ სატირას წარმოადგენს და ეს შენიღბვა მხოლოდ იმიტომაც საჭირო, რომ ის უფრო მძაფრი გახდეს, უფრო დამაჭერებელი იყოს. სატირა გამძაფრებელია, სარკასტულია, მაშინ, როცა ავტორები ერთის შეხედვით რბილ ტონებს ხმარობენ მძაფრი სურათის დასახატავად. ამაში გამოვლინდა ამ ფილმის ენარული, სტილური თავისებურება და, მეორეს მხრად, ქართული კინოში კომედიური ფილმის ახალი მოდიფიკაცია შეიქმნა. აღარაფერი რომ ვთქვათ იმაზე, რომ აზრის სიღრმით, ფორმისა და რეჟისორული ოსტატობის დახვეწილობით ე. შენგელიას ბოლო ნამუშევარი კიდევ ერთი თვალსაჩინო მიღწევაა ქართული კინოსი, მისი დაუმრეტელი შესაძ-

ლებლობების შესანიშნავი საბუთია.

კარგადაა ცნობილი ქართული კინოს მიღწევები კომედიურ ჟანრში და, აგრეთვე, სიცილის სხვადასხვა ფორმის გამოყენებაში არაკომედიური ჟანრის ნაწარმოებებში.

უნდა ითქვას, რომ უქანასენელ წლებში კინოსტუდია „ქართულ ფილმში“ გადაღებულია არაერთი ფილმი, რომლებიც არამც თუ არ აღზრდებენ და ავითარებენ ქართული კინოს მიღწევებს კომედიის ჟანრში, არამედ, პირიქით, ხშირად კომიკურს უაზრო სიცილით ცვლიან, რადგან სიცილი მათში იდეის გამოხატვას კი არ ემსახურება, ან შეფასებითი კატეგორია კი არ არის, არამედ მხოლოდ გასართობი ხერხია, რითაც იკარგება მისი არსებითი ესთეტიკური მნიშვნელობა.

მიუხედავად ამისა, ზოგიერთი გამოცდილი ოსტატი, რჩება რა ერთგული თავისი ჟანრული მიდრეკილებებისა, განაგრძობს ქართული კინოკომედიის გზათა ძიებას.

ერთ-ერთი ავტორია ირაკლი კვირიკაძე, რომლის ბოლო ფილმი „მოცურავე“ (1981 წ.) და, აგრეთვე, სასცენარო მოღვაწეობა გვაძლევს იმის საფუძველს, რომ ახალი ნიშნები მართო მის შემოქმედებაში კი არ დავინახოთ, არამედ ვილაპარაკოთ ქართულ კინოში გარკვეულად ახალი ჟანრულ-სტილური მიმართულების დამკვიდრებაზე.

ი. კვირიკაძე მისმა შემოქმედებითმა ინტერესებმა თანდათანობით მიიყვანა „რეტროს“, როგორც სტილის, უფრო მეტიც, როგორც ჟანრის, დამკვიდრებამდე ქართულ კინოში. „რეტრო“ მის შემოქმედებაში რაიმე დამხმარე კომპონენტად, სტილურ საშუალებად კი არ გვევლინება, არამედ თავისთავად არსებობს როგორც სრულფასოვანი ესთეტიკური სამყარო. ფაქტიურად, ავტორი თხზავს წარსულს, იყენებს მის წმინდა რეტ-

როსპექციულ ნიშნებს, მაგრამ კი არ ასახავს წარსულს, არამედ ცდილობს შექმნას წარსულის პოეტური ექვივალენტი. სწორედ ეს ესთეტიკური თავისებურება აქცევს ი. კვირიკაძის ფილმს გარკვეულ მიმდინარეობად ქართულ კინოში.

ამგვარი მეტამორფოზის საბაზი შემოქმედლისათვის, ვფიქრობ, იყო „რეტროს“ სტილში გადაღებული არაერთი საბჭოთა და საზღვარგარეთელი ფილმი, (ასეთივე ცდა იყო ლ. ელიაშვილის ფილმ „სინემაში“). მაგრამ ისიც უნდა ითქვას, რომ ი. კვირიკაძემ წმინდა ინდივიდუალური გავრცელება, განვითარება მოუხანა კინემატოგრაფში მყარად დამკვიდრებულ ჟანრს. მისი ფილმის შექმნის საბაზი, შესაძლოა, არის წარსული და „რეტრო“, როგორც სტილი, მაგრამ ამ დროს ავტორი გვთავაზობს პოეტურ გამოხატვას, რომელშიც გაცხადებულია არა ნოსტალგია წარსულისადმი, ან წარსულის ხელოვნების პაროდირების სურვილი, არამედ „რეტროს“ სტილში გადაწყვეტილი გამოსახულების მეშვეობით, ძველი ნივთების, ტანსაცმლის, ფოტოგრაფიების, ანეკდოტური სიუჟეტების გამოყენებით საკუთარი პოეტური სამყაროს შექმნის მცდელობა.

ამგვარად, ი. კვირიკაძეს „რეტროს“ სტილი კი არ შემოაქვს ქართულ კინოში, არამედ ამ სტილის მეშვეობით საკუთარ კინემატოგრაფიულ „თეატრს“ ამკვიდრებს.

ბოლო ხანს უფრო ინტენსიური ხდება ერის ისტორიის კინემატოგრაფიული ვახარება. ახლავარდა რეჟისორები გაერთიანება „დებიუტში“ იღებენ მოკლემეტრაჟიანი ფილმებს ისტორიულ თემებზე („სერაფიტა“, „უამი მოქცევისა“, „ფარნავაზი“), დაიდგა სრულმეტრაჟიანი ფილმი „დიმიტრი II“ (რეჟისორი რ. ხოტივაძე; 1982 წ.). ეს ფილმები, ცხადია, განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, მაგრამ საერთო ნიშანი არის ის, რომ არცერთი მათგანი არ წარმოადგენს ისტორიული სინამდვილის აღდგენის ცდას.

ავტორები ცდილობენ გვახიარონ საკუთარ კონცეფციებს პიროვნებისა და ხალხის, ხელისუფლებისა და ეროვნული თავისუფლების, ეროვნული თვითშეგნების შესახებ ისტორიული თემის, უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, ისტორიული სიუჟეტის მეშვეობით. მეტწილად, ავტორთა სუბიექტური პოზიცია ზედმეტად სუბიექტურია, რის გამოც

კალრი ფილმიდან „ძმა“



ფილმის ზემოქმედების უნარი სუსტდება, რამეთუ ისტორიის გააზრებისას გადაჭარბებულ სუბიექტურობას, ხშირად, ავტორი იღეურ სტემატიზმამდე მიჰყავს. ასე მაგალითად, „ლიმიტრი II“-ის გმირი — მეფე დიმიტრი საკმაოდ დასცილდა ამ მეფის ტრადიციულ, ლეგენდარულ სახეს. ეს თავისთავად, რა თქმა უნდა, ნაკლი არ არის, მაგრამ აღმოჩნდა, რომ ავტორის აქტიურობამ სასურველი შედეგი ვერ გამოიღო.

მეფე დიმიტრის ფენომენი ხალხის შეგნებაში შემონახული იქნა ერთგვარი ეფექტური მოულოდნელობის გამო. არავინ თვლიდა განცხრომაში მცხოვრებელ მეფისაგან თავგანწირვას, ამის გამო მისმა თავდადებამ, როგორც ჩანს, საარაკო იერი შეიძინა და ამ თავდადების ხალხზე ზემოქმედებაც ძალზე გაზარდა ამ მოულოდნელობამ.

ფილმის ავტორი შეეცადა რამდენადმე სხვაგვარად გადმოეცა ამ მეფის მოწამეობის ამბავი. ფილმის გმირი იმდენად აქტიურია, ისეა გატაცებული ძლიერ დამპყრობელთან ფართული ბრძოლით, რომ მისი დასჯა კარგავს იმ მოულოდნელობას, იმ ეფექტურობას, რომელიც ხალხის შემეცნებაში შემონახული დიმიტრი II-ის მარტივობას ახლავს.

ისტორიული თემების აქტიური შემოქმედებითი გააზრება საკვებით მართებულია. ალბათ, ყველაზე თანამედროვე პოზიცია ისტორიის მიმართ, როცა ავტორები არ ცდილობენ ტრადიციული შეხედულებების პასიურ ილუსტრირებას. მაგრამ ეს ტენდენცია ჭრჭრეობით რაიმე არსებით წარმატებით არ დავკვირვებულა, ვინაიდან თვით ფილმები ვერ გამოვიდა ისეთი მხატვრული ხარისხისა, რომ აღნიშნული ტენდენციის მატარებელ რამდენადმე რსულყოფილ ნაწარმოებად მივიჩნიოთ. ის კი უნდა ითქვას, რომ ასეთი ტენდენციის დამკვიდრების ცდა დღეს აშკარად შეიმჩნევა ქართულ კინოში.

თანამედროვე ქართულ კინოს განვითარებაში, მის სპეციფიკურ თავისებურებათა ჩამოყალიბებაში, სხვათა გვერდით, მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ერთი ავტონომიური და საკმაოდ თვითმყოფადი სამყარო — ეს არის ალექსანდრე რეხვიაშვილის კინოსამყარო. ის თითქმის განცალკევებით დგას ქართულ კინოხელოვნებაში.

ა. რეხვიაშვილის ფილმები „XIX საუკუნე-

ნის ქართული ქრონიკა“ და „გზა შინსაკენ“ იმდენად კინოში არსებული ტენდენციებისათვის და განვითარების ნაყოფად აღიარის, არამედ თვით ავტორის პიროვნული პროფესიული ბუნების შედეგია. ა. რეხვიაშვილი, ერთის მხრივ, მხატვარია — ფორმით დაინტერესებული ოსტატი, რაც, ალბათ, განაპირობა იმ გზამ (საოპერატორო მოღვაწეობა), რომელმაც ის კინოში მოიყვანა. მეორეს მხრივ, იგი, როგორც ავტორი, კინოს მიღრეკილებას ივადური ფორმისადმი იყენებს საკუთარი ნააზრევის, ინტელექტუალური ოპერაციების რეალიზაციისთვის.

იგავი ამ რეჟისორის ხელში ჰყარავს თავის ხალხურ-დემოკრატიულ ბუნებას, რამდენადაც ის ხდება იარაღი ავტორის უაღრესად სპეციფიკური კონცეფციებისა და ასევე სპეციფიკური ესთეტიკური რეალობის გამოსახატავად.

სიცოცხლე და სიკვდილი, ამაღლება და დაცემა, ცინიზმი და სულიერი სიწმინდე, ღალატი და ერთგულება, შემგუებლობა და შინაგანი სიმართლე, შიში და უბედურებაში სულიერი საყრდენის მოძებნა... აი, ის მარადიული თემები, რომლებიც ა. რეხვიაშვილის შემოქმედებაში თანმიმდევრული გააზრების ობიექტს წარმოადგენს.

მხატვრისათვის ტიპური მანერა, მისი მკვეთრი შემოქმედებითი თავისებურება უპირველესად იმაში გამოიხატება, რომ ა. რეხვიაშვილის ფილმებში, რომლებიც უპირატესად ივადური განზოგადების პრინციპებზეა აგებული, ეს უცვლელი, მარადიული თემები და კატეგორიები, მაქსიმალურად განწმენდილი ყოფილი, რეალური ნიშნებისაგან, მოცილებული არა სტატეურად, არა ილუსტრაციულად, არამედ მუდმივ მოძრაობაში, დინამიკაში და, ამდენად, წარმოადგენენ მარადიული თემებისა და პრობლემების წმინდა კნემატოგრაფიული გააზრების პროექტს.

რეჟისორის ფილმების თავისებური კონსტრუქცია, შეიძლება ითქვას, ახალია ქართული კინოსათვის: მოტივების უჩვეულო შერჩევა და დაკავშირება, რომელიც ნაწილობრივ გამოყოფა და სხვათა დაჩრდილება, გამოუთქმელი მოტივების ზემოქმედება, აზრის ამოხსნის აუცილებლობა... ერთი სიტყვით, ა. რეხვიაშვილის ფილმების მეტაფორული, პოეტური წყობა ფრიად განსხვავდება ქართული კინოს უკვე ტრადიციული პოეტუ-



ქალრი ფილმიდან „დემიტრი II“

რობისაგან. ავტორი მკაცრად აღიქვამს თითქოს აღქმის სხვა თვისებებს ითხოვს — ასოციაციური კავშირების შეფასების უნარს, უნარს მოცემულ პოეტურ და ინტელექტუალურ არეში ჩართვისა, დაჩრდილული ნაწილების გამოიფერისა, მეორე პლანის აქტიური აღქმისა...

იგავის ფორმისადმი ქართული კინოს მიდრეკილება გამოვლინდა თავისებურად და მოგვცა საკმაოდ მწყობრი მოდიფიკაცია ამ ფორმისა, რომლის განმსაზღვრელი თავისებურება იმაში მდგომარეობს, რომ იქ იგავის ფორმასთან უხვად არის შერწყმული სხვა ჟანრისა და მხატვრულ სისტემათა ელემენტები. 60—70-იანი წლების არაერთ ფილმში იგავი წარმოგვიდგება არა როგორც ჩაკეტილი სტრუქტურა, არამედ შეფერილი მწვევე ლარიზმით, გაფართოებული სხვა ჟანრებისა და ფორმების ელემენტებით.

ჩინიანებთან ამ ხაზისაგან, რომელიც ასე თუ ისე უცვლელი იყო თავის პრინციპებში, ა. რეხვიაშვილი მიმართავს უფრო ასაკეტურ გამომსახველობას, უფრო „წმინდა“ ფორმას იგავისა, აგებულს ემოციური და ინტელექტუალური საწყისების გარკვეულ ნაერთზე, სადაც კონსტრუქციის საყრდენ ძალად მაინც ინტელექტუალური საწყისი რჩება.

საბჭოთა კინოხელოვნება და, კერძოდ, ქართული კინო თავისი არსებობის მანძილზე ნაყოფიერად ეძიებს, ქმნის კინოგმირებს. გმირის ცნება მხატვრულ შემოქმედებაში ერთხანოვანი და უცვლელი კატეგორია არ არის. ხელოვნებაში, მართალია, არავითარი მიღწევა არ იკარგება, მაგრამ ყოველ დროს მოაქვს ახალი მხატვრული საშუალებები, ახალი სტრუქტურები, ახალი შინაარსი.

თანამედროვე საბჭოთა კინოხელოვნებაში გმირის სახემ შესამჩნევი ცვლილებები განიცადა. შეიცვალა პრობლემათა, ახალმა დრომ ახალი კითხვები დასვა. ხელოვნების გმირი კი სწორედ ის არის, ვინც თავისი დროის პრობლემათა მატარებელი და გამომხატველია. დრამატურგიულად ის შეიძლება სხვადასხვაგვარად იყოს გადაწყვეტილი, შეიძლება ისიც, რომ გმირის სახე თავის თავში დიდ წინააღმდეგობებს შეიცავდეს. ერთი სიტყვით, ხელოვნებაში ადამიანის ხასიათის აგების მრავალი გზა არსებობს და ვფიქრობ, რომ ქართული კინოხელოვნება დღეს ამ მიმართულებით გარკვეულად ყურადღასღები ძიების პროცესში იმყოფება.

ამ ძიების უპირველესი ნიშანი და შედეგად არის ის, რომ ქართული კინოს გმირი უფრო მრავალფეროვანი გახდა. კინემატოგრაფისტებმა ისეთ ცხოვრებისეულ ტიპებსა და ხასიათებს მიმართეს, რომლებიც მანამდე უცხო იყო ჩვენი ეკრანისთვის. მეორე ნიშანი ხასიათის გახსნისადმი მეტი ყურადღება და დაინტერესებაა. როგორც ვიცით, „გმირი“ და „ხასიათი“ იდენტური ცნებები არ არის. ხასიათი გმირის ის კონკრეტული შინაარსი და შინაგანი „მეა“, რომელიც მოცემულ გმირს ამა თუ იმ ნაწარმოების სხვა დანარჩენი მონაწილეებისაგან განასხვავებს. სწორედ ხასიათია ის შინაგანი ლეიძი, რომელიც გმირის ცხოვრებას, მის მოქმედებას, საქციელს, ადამიანებთან ურთიერთობის მანერას და სხვა მრავალ თვისებას განსაზღვრავს.

ამ თვალსაზრისით, ბოლო წლების ქართულ კინემატოგრაფში, ვფიქრობ, რამდენიმე საინტერესო ექსპერიმენტი ჩატარდა და ზოგ შემთხვევაში შედეგიც საყურადღებოა.

„არასერიოზული კაცი“ (სტენარის ავტორი ერ. ახვლედიანი, 1980) რეჟისორ დემიტრი ბათიაშვილის პირველი სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმია. მისი მნიშვნელობა თანამედროვე კინოპროცესში ის არის, რომ ორგვარი საქმე გაასრულა და ნათელყო: თვით კინემატოგრაფში დაიბადა სრულიად ახალი პერსონაჟი, შემოვიდა ახალი თემა, ცხოვრების ისეთი პლასტი, რომელიც დღემდე ხელუხლებელი იყო ქართულ კინოში. მეორე მხრივ, ფილმმა ისეთ ხარისხში გაუყვანა დემონსტრირება ავტორის შინაგან სამყაროს, მის ესთეტიკურ ბუნებას, რომ ნათელი გახდა ამავე ავტორის ადრინდელი ფილმების თავისებურება და ღირსება, რომელიც ბო-

ლომდე აღქმული არ გვექონდა, რადგან ისინი სათანადოდ ვერ ხსნიდნენ ავტორის მხატვრულ სამყაროს და მოქალაქეობრივ პოზიციას.

საბჭოთა ხელოვნებამ უკვე შეინიშნა ერთი სოციალური კოლიზია: გარკვეულმა ნაწილმა პრაგმატულად განწყობილი ადამიანებისა იმდენად აუღო ალღო დღევანდელ სოციალურ ყოფას, რომ ჩვენი ცხოვრების იერ-არქიულ კიბეზე მაქსიმალურად საპატიო საფეხურზე ასვლა და დამკვიდრება მოახერხა. და ეს მაშინ, როცა შინაგანად ისინი ცინიკოსები არიან და არსებითად საზოგადოებასა და ადამიანებს კი არ ემსახურებიან, არამედ კერძო ინტერესები ამოძრავებთ.

ასეთი კარიერისტის ტიპის ფონზე და მის საწინააღმდეგოდ წარმოიშვა ხელოვნებაში პატიოსანი, კეთილშობილი ადამიანის ტიპი, რომელიც ზემოთ აღნიშნული ტიპის წინააღმდეგ გაეცნობიერებულა ან გაუცნობიერებელი პროტესტის გამო ერთგვარად ჩრდილში რჩება, არ ერევა საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, სოციალურად მაქსიმალურ პასიურობას იჩენს. ამგვარ ორიენტაციას ადამიანი, როგორც წესი, პიროვნულ დრამამდე მიჰყავს.

ასეთი კონფლიქტური სქემა, თვით მოვლენა, როგორც ცხოვრებაში, ისე ხელოვნებაში განსხვავებული ფორმით გამოიხატება — ან უფრო მსუბუქად, სოციალურად ნაკლებად სახიფათოდ, ან ფრიად სერიოზულად, ზოგჯერ კი შემაშფოთებელი სახით წარმოგვიდგება. არის კიდევ ერთი არტულ ისე უმნიშვნელო ფაქტორი, განმსაზღვრელი ამ, საერთოდ რომ ვთქვათ, უნებრისყოფი გმირის ხასიათისა ხელოვნებაში — ეს არის გამოცდილება ოჯახისა და გარემოსი, რომლებმაც გავლენა იქონიეს ადამიანის პირადული თვისებების ჩამოყალიბებაზე.

„არასერიოზული კაცის“ გმირი ნიკო გალოთა და ამის გამო მისი ბედის განსაკუთრებით რთულდება და მძაფრდება. ფილმში იმდენად ღრმად და მკაფიოდაა გახსნილი ამგვარი სოციალური მოვლენის ამბივალენტური ხასიათი, რომ პრობლემა უფრო მნიშვნელოვანი, არასწორხაზოვანი ხდება, იწვევს ჩვენშიც ერთდროულად პროტესტისა და თანალობის გრძობას.

თვითონ რეჟისორმა დ. ბათიაშვილმა თავის გმირებს (ნიკოს „არასერიოზული კაციდან“, ახალი ფილმის „ფრაგმენტები ქალაქური ცხოვრებიდან“ პერსონაჟებს) „გზაბანეულე-

ბი“ შეარქვა. ეს განსაზღვრება, რომელიც მისი უყანასკნელი ფილმის ქვესათაურად დგას, გამოხატავს (როგორც მოქმედების ვიზუალური ვითარებიდან ირკვევა) არა უბრალოდ კრიტიკულ დამოკიდებულებას თავისი გმირების მიმართ, არამედ მის ტიპივლას და თანაგაცუდას. პატიოსანი, კეთილი ადამიანები ცხოვრების მიღმა რჩებიან, თავს ვერ იცავენ სხვისი გავლენისაგან, ვერ მოუხერხებიათ თავისი საკმაოდ მაღალი შესაძლებლობების რეალიზაცია, თვითდამკვიდრება, საზოგადოებრივად სარგებლიანი ცხოვრების მოწყობა. ამიტომაც მათი სიკეთე, სწორად, ძვირად უჯდებათ იმათ, ვინც მათ ვერ არტყია.

რეჟისორი არავის სჯის, ის იაზრებს მოვლენას და გვიჩვენებს ისეთად, როგორც არის. თუმცა, ისიც ნათლად ჩანს, რომ ადამიანისადმი ჰუმანისტური თანაგრძობა და ბათიაშვილის ფილმებში სულაც არ გადადის პიროვნების პოეტუზაციაში.

„არასერიოზული კაცი“ და „ფრაგმენტები ქალაქური ცხოვრებიდან“ ქართულ კინოში რაიმე სტილისტური სიახლის შემოტანნი კი არ არიან, არამედ ამკვიდრებენ ახალ სამყაროს, ახალ ხასიათსა და ახალ კონფლიქტურ სქემას. ცხადია, ამ ფილმებს გააჩნიათ სტილური თავისებურებანი — უფრო სწორად რომ ვთქვათ, ავტორი გარკვეულ ენაზე, გარკვეული რიტმითა და განწყობილებით მოგვეთხრობს თავის სათქმელს, მაგრამ ფილმების მთავარი ღირსება მაინც ისაა, რასაც მოგვეთხრობენ. ავტორს აღმოაჩნდა სამყაროსკენ გახსნილი საკუთარი ფანჯარა, მან ყოფა დაგვანახა ისეთი რაკურსიდან, რომელსაც ჩვენ მის გარეშე ვერ ვიპოვნიდით.

უკვე რამდენიმე წელია კინოსტუდია „ქართულ ფილმში“ ფუნქციონირებს გაერთიანებული „დებიუტი“. აქ იღებენ თავის პირველ ფილმებს ახალგაზრდა კინორეჟისორები, რომლებიც ჩვენი კინოს განვითარების შემდგომ ფაზაზე, ალბათ, მის წაწყვან ძალად მოგვეკვლინებიან.

პირველი ნაშუაგვრები გარკვეულწილად ყოველთვის გამოხატავენ ავტორების ინდივიდუალობას, მათი ნიჭის მასშტაბსა და ზოროვნებულები მიგვანიშნებენ, მაგრამ საბოლოოდ დასკვნების გაკეთების უფლებას მაინც არ გვაძლევენ, რადგან საკუთარი სამყაროს მონახვა, რეჟისორული ხელწერისა და სტილის ჩამოყალიბება ყოველთვის რთუ-

ლი და წინააღმდეგობრივი პროცესია ხელოვნებაში. ამ გზაზე ყველა როდი შესწევს უნარი თავიდანვე გამოავლინოს საკუთარი ინდივიდუალობა. გაიაზროს უპირატესა მხატვრული ინტერესები, მიაგნოს იმ პრობლემათა სფეროს, რომელიც მის სულიერ-ინტელექტუალურ წყობას შეესატყვისება. ამ თვალსაზრისით ძალზე იშვიათია აზრით ღრმა, ხოლო ფორმით სრულყოფილი დებიუტები. და მაინც, ზოგიერთმა ახალგაზრდა რეჟისორმა უკვე მყარად დისაიდგურა კინემატოგრაფში, გამოამკლავნა არა მარტო შემოქმედებითი ნიჭი, არამედ საკმაოდ მაღალი რეჟისორული ოსტატობაც.

თეიმურაზ ბაბლუანის პირველივე ფილმში „ბელურების გადაფრენა“ აირეკლა ავტორის ხასიათი, მისი ფსიქოლოგიური თავისებურება, მოქალაქეობრივი პოზიცია, ტემპერამენტი. ერთი სიტყვით, ფილმი ცოცხალ, შეუთხზავ კავშირშია თავის ავტორთან და მისი პიროვნული ინტერესების უტყუარი ანარეკლია.

ეკრანზე გაჩნდა ორი ძალზე საინტერესო, მკვეთრი საღებავებით შექმნილი მხატვრული სახე, რომლებშიც ნათლად იკითხება ქართული კინოსათვის ახალი ხასიათის ნიშნები.

ახალგაზრდა რეჟისორი უდიდესი გულწრფელობით სვამს პრობლემას იმის შესახებ, რომ ადამიანი ნებისმიერ სიტუაციაში უნდა დარჩეს თავისთავად და საყრდენი კვლავ თავის თავში, თავის საუკეთესო სულიერ მოძრაობებში მონახოს. ის უღობვლად იკვლევს თ-ვ-ს გმირთა ხასიათებს, ჩამოგლეჯს მათ ნიღბებს, რომლებიც, ერთის მხრივ, ხელს უშლიან ადამიანს ადამიანურობის შენარჩუნებაში, მეორეს მხრივ კი ქმნიან ბარიერს ადამიანების ურთიერთდაახლოვებისა და ურთიერთგაგების გზაზე. რეჟისორი ნერვიული დამაბულობით აიძულებს თავის გმირებს სიმარტოვის, შინაგანი ჩაკეტილობის გადალახვას და ადამიანთა სულების დაახლოვების საკუთარ გზას ეძებს.

თ. ბაბლუანის რეჟისურა მკვეთრად ინდივიდუალურია. თავისი გაშიშვლებული ვნებებით, ავტორისეული პოზიციის თვალსაჩინოებით, გარემოს დახატვისას ნახევარტონების უარყოფით და ანალიზის უღობველობით, მას ახალი დინება, ახალი ინტონაცია და კონფლიქტური სქემა შემოაქვს 80-იანი წლების ქართულ კინოში.

რეჟისორ თ. ბაბლუანის შემდგომი ფილმი „ძმა“ (1981) უმთავრესად სანტიმენტულია. ეანრული თვალსაზრისით. მხატვრული ინტერესებით ის აშკარად ჩამოუვარდნობს ავტორის პირველ ფილმს, მაგრამ საგულისხმოა ის, რომ „ძმა“ სისხლიანი კინოდრამის — ტრილერის ნიშნები შემოიტანა ქართულ კინოში.

საერთოდ, ბოლო წლებში თავი იჩინა დეტექტიური ფაბულის ჩარჩოებში განვითარებული სათავგადასავლო ფილმებისადმი მიღრეკილებამ.

ქართული კინოს ქართული გაფართოების ტენდენციის კიდევ ერთი გამომხატველია, მაგალითად, ისევ ახალგაზრდა რეჟისორის ქეთევან დოლიძის (სიკო დოლიძესთან ერთად) ფილმი „კუქარაჩა“ (1982), რომელიც უფრო ლიტერატურის სფეროში არსებული და, კერძოდ, ნ. დუმბაძის მიერ დამკვიდრებული ტენდენციების ამსახველი ნაწარმოებია. რაც შეეხება მის მნიშვნელობას კინემატოგრაფიულ პროცესში, „კუქარაჩა“ შეიძლება ჩაითვალოს ქართული კინოს ქართული გავრცობის, გამდიდრების ტენდენციის ერთ მაგალითად: ეს არის სანტიმენტული დრამის ფარგლებში დადგმული დეტექტივი, საბჭოთა კინოში არსებობს ასეთი ქართული სიმბიოზის დამკვიდრების მაგალითები და ამ მიდრეკილებამ „კუქარაჩას“ სახით ქართულ კინოშიც შემოაღწია.

დღეს ქართულ კინოს განვითარების ახალი გზების ძიების, ცდის ეპოე უდგას. რ. ჩხეიძემ სცადა თანამედროვე ჰეროიკული ეპოსის შექმნა; ლ. ლოღობერიძემ — ეროვნული, პოეტური ეპოსის გადაღება; ბ. ხოტივარმა და მასთან ერთად არაერთმა მომდევნო თაობის რეჟისორმა სცადა ისტორიის „თეატრის“ გათამაშება ეკრანზე ილუსტრირებისა და ქრესტომათიულობის გარეშე.

ქართული კინო გაფართოვდა, სიგანეში გაიზარდა ანუ გამდიდრდა ქანრებით. კინემატოგრაფისტებმა ხელი მოჰკიდეს ისეთ ქანრებს, რომლებიც არ იყო დამკვიდრებული: ფეხს იკიდებს დეტექტივი, სათავგადასავლო სერიალები, ტრილერი, სანტიმენტალური დრამა, „რეტრო“...

ალ. რეხვიაშვილის შემოქმედებამ გაამდიდრა ქართული კინო კინოაზროვნების სრულიად ახალი ფორმითა და ესთეტიკით.

კარგი შედეგი გამოიღო ხელოვნებაში

ახალი ტიპის პერსონაჟების შემოყვანის მცდელობამ. „თუში მეცხვარე“, „არასერიოზული კაცი“, „ბელურების გადაფრენა“ — ამგვარ ცდათა შემაჯამებელ ფილმებად უნდა ჩაითვალოს.

არათუბა გამოცდილმა ოსტატმა და აგრეთვე ახალგაზრდა რეჟისორმა მიმართა ახალ თემებს, ახალ მასალას, უფრო მწვევე სოციალურ და ეთიკურ პრობლემებს.

ეს უკვე სხვა ეტაპია, რომელმაც, ზემოთ განხილული ფილმებისა და პერსონალების სახით, მოგვცა ზოგიერთი ახალი ტენდენციის სრულყოფილი ნიმუშები.

სხვა დანარჩენ ცდათა შედეგები ჯერ ვერ ამართლებენ იმ ტენდენციებს, რომელთა მეოხებითაც იშვნენ. ალბათ, ამ ცდათა ერთი ნაწილი ადრე შეძლებს თავის გამართლებას, მეორე — გვიან. აღმოჩნდება ისიც, რომ ზოგიერთი ცდა შედეგს საერთოდ ვერ გამოიღებს, მაგრამ ყოველივე ამას მომავალი მოჰფენს ნათელს.

ქართული კინოს ის ეტაპი, რომელიც იგავმა და უცნაური, ახირებული კაცის კერტამ და ანალიზმა შექმნა, დასრულდა. ეს არ ნიშნავს იმას, რომ იგავის ფორმა მომავალში არ წარმოშობს ახალ მოდიფიკაციას. ეს საესეებით მოსალოდნელი და, ამავე დროს, სასურველიცაა. ამ ფორმას თუ რამ ყბადასაღები აქვს — ეს მიმბაძველთა (არა უბრალო მიმბაძველთა, არამედ უნიკო მიმბაძველთა) ცოდვის შედეგია.

მზნდა ისე, რომ იგავის ფორმამ და ახირებულ კაცის ესთეტიკამ ერთ ეტაპზე ქართული კინოს უმეტესი ნაწილი მოიკვა. ის თითქოს ეროვნული კინოს ფორმად გადაიქცა. მისმა გაბატონებამ გამოიწვია ის, რომ ამ ესთეტიკას უსადაგებდა თავის მხატვრულ მიზნებს ისეთი კინემატოგრაფისტები, რომლისთვისაც უცხო იყო ეს საწყარო. ამგვარმა წინააღმდეგობამ, ცხადია, კრიზისული მდგომარეობა შექმნა არა ერთი და ორი შემოქმედისათვის.

თვით ეს ესთეტიკა კი არ არის ამოწურული, ფორმა კი არ განიცდის კრიზისს, არამედ სიტუაცია, შექმნილი მიმბაძველთა წყალობით, რომლებმაც არ სცადეს საკუთარი გზის მონახვა კინემატოგრაფში.

ეფიქრობ, ქართულმა კინომ დასძლია აღნიშნული წინააღმდეგობა. გამოჩნდნენ ახალი მხატვრები, რომლებიც საკუთარ გზას ეძიებენ ხელოვნებაში, საკუთარი სათქმელი აქვთ.

არ არის, ალბათ, გასაკვირი, რომ ამ დატენის ეტაპზე, რთული პროცესების დეგად, ჩვენი კინოსტუდიის საშუალო დეპარტამენტი გახდა უფრო ულიბრამო, კრელი და სუსტი. გასაკვირი შეიძლება არ არის, მაგრამ დასაფიქრებელი და მისახედია.

საკითხავია, გაჩნდება თუ არა ამ ეტაპზე გაბატონებულ ტენდენციას დაჩაგრავს რომელიმე ერთი მიმართულება სხვებს თუ არა და რა გაბატონდება, რა გადაიქცევა შემოკლებულ არტახებად? ცხადია, რაღაც გარკვეული შტამში ამ ეტაპზეც შეიქმნება. ეს ალბათ, გარდუვალია, მაგრამ დღევანდელი დღე, ძიებით სავსე და მრავალფეროვანი, არ იძლევა ერთი რომელიმე ტენდენციის გაბატონების საშუალებას. თუ კვლავ დაევბრუნდებით იმ შტამს, რომელიც ადრე თუ გვიან აღმოცენდება, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ამ ეტაპზე მისი შემოკლებული ზეგავლენა ნაკლები იქნება, რადგან ქართულ კინოში ამჟამად ძლიერდება და ფეხს იკიდებს რამდენიმე ურთიერთგამომრიცხველი მხატვრული ტენდენცია.

თავის მხრივ, მყარ პოზიციებს ინარჩუნებენ ისეთი რეჟისორები, როგორც არიან თენგიზ აბულაძე, რევაზ ჩხეიძე, ელდარ და გიორგი შენგელაიები... ოთარ იოსელიანი, რომლის კინოსამყარო და ესთეტიკა დიდ გავლენას ახდენს ქართულ კინოზე. თანამედროვეობისადმი ინტერესა, პრობლემის სიმძაფრე, ანალიტიზმის ელემენტები, მხატვრული ენის ეკონომიურობა და სისადავე — ყოველივე ეს ღღეს უკვე სხვა ავტორებისთვისაცაა დამახასიათებელი.

ამგვარად, 70-იანი წლებისა და 80-იანი წლების მიჯნაზე ქართული კინოს განვითარების თავისებურებანი უფლებას გვაძლევენ ვიფიქროთ, რომ არსებული ათწლეული აღნიშნული იქნება მნიშვნელოვანი მრავალფეროვნებით თემატიკის, ენარებისა და სტილისტიკის თვალსაზრისით. აქ უთუოდ უფლებამოსილად თანაირსებებენ სხვადასხვა იდეურ-კონცეფციური და ქართულ-სტილური ტენდენციები.

ახალგაზრდა ქართველ არქიტექტორთა

შემოქმედება

(სტუმდენტთა ნაშუაშვარების საერთაშორისო
და საპავშირო კონკურსების შედეგები)

თენგიზ მახარაშვილი

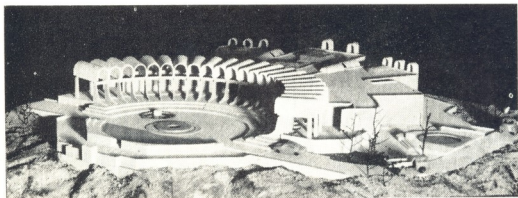
ქართულმა არქიტექტურულმა უმაღლეს-მა სკოლამ რთული და საინტერესო გზა განვლო, რომლის ყველა ეტაპზე წარმატებით ართმევდა თავს მის წინაშე დასმულ პრობლემებს. დღეს ხუროთმოძღვრებს სულ უფრო კომპლექსური და მასშტაბური ამოცანების გადაჭრა უხდებათ. ამიტომ გასაგებია ის თვისობრივი და ხარისხობრივი ცვლილებები, რაც უკანასკნელ წლებში არქიტექტურთა მომზადების საქმეში შეიმჩნევა. განმტკიცდა ფაქულტეტების მატერიალურ-ტექნიკური ბაზა, უფრო სრულყოფილი გახდა სწავლების მეთოდოლოგია. გადასაჭრელი პრობლემების სირთულემ გამოიწვია ისეთი საკითხების უფრო ღრმად შესწავლის აუცილებლობა, როგორცაა ქალაქგეგმარება, გარემოს დაცვა, სოციოლოგია, გამოთვლითი ტექნიკა და ა. შ.

უკანასკნელ წლებში საგრძნობლად გაუმჯობესდა სტუდენტთა და პროფესორ-მასწავლებელთა მუშაობის პირობებიც. კერძოდ, რე-

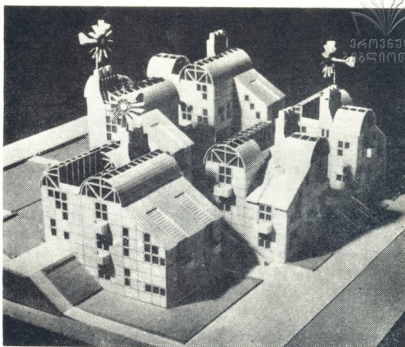
კონსტრუქცია-გაფართოების შემდეგ საქართველოს პოლიტექნიკური ინსტიტუტის არქიტექტურის ფაკულტეტის ყოველ აკადემიურ წგუნტს გამოეყო ცალკე აუდიტორია, სადაც ისინი ეუფლებიან პროფესიის პირველი კურსიდან დიპლომის მიღებამდე.

ქართულ არქიტექტურულ უმაღლეს სკოლას, რომელიც საქართველოს პოლიტექნიკური ინსტიტუტისა და თბილისის სამხატვრო აკადემიის არქიტექტურის ფაკულტეტების შემოქმედებით ძალებს აერთიანებს, ფესვმაგარი ტრადიციები აქვს. ახალგაზრდა თაობის აღზრდას ემსახურება ძველი და ახალი თაობის არქიტექტორთა მრავალი შესანიშნავი წარმომადგენელი. ერთი სიტყვით, დღეს კარგი პირობებია შექმნილი იმისათვის, რომ მომავალშიც ჩვენს არქიტექტურულ სკოლებში აღიზარდოს ღირსეული ცვლა, მზადყოფი სულ უფრო და უფრო რთული არქი-

სოფლის ახალგაზრდობის ესთეტიკური აღზრდის სარაონთაშორისო ცენტრი. ავტორი დ. ჩხეიძე.



საცხოვრებელი სახლების ჯგუფი
ნუცუბიძის პლატოზე.
ავტორი ბ. მიქაძე



ეროვნული
მემორიალი

ტექტურულ-გეგმარებითი საკითხების გადასაჭრელად.

მაგრამ ყოველივე ეს არ ნიშნავს, რომ პრობლემები და გადასაჭრელი საკითხები აღარ არსებობდეს. ლოკალური პრობლემები ყოველთვის იყო და ამჟამადაც არის. კერძოდ, საჭიროა ყურადღების გამახვილება კადრების მომზადების საერთო ხარისხობრივსა და არა რიცხობრივ ზრდაზე. მნიშვნელოვანია ის, რომ შენარჩუნებული იქნას ქართული არქიტექტურული სკოლის მოწინავე პოზიციები საკავშირო თუ საერთაშორისო მასშტაბით. ამ პოზიციების დამადასტურებელია სტუდენტ-არქიტექტორთა მიღწევები საკავშირო თუ საერთაშორისო დათვალიერებებზე.

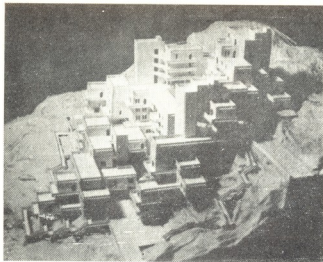
წარმატებები განსაკუთრებით ხელშესახები გახდა მას შემდეგ, რაც ჩვენმა სტუდენტებმა 60-70-იან წლებში დაიწყეს საერთაშორისო კონკურსებში მონაწილეობის მიღება. სტუდენტთა ნამუშევრების მსოფლიო დათვალიერებაში მონაწილეობა მეტად საპატიოა. პროექტმა უნდა გაუძლოს საკმაოდ მრავალსაფეხურიან და რთულ კონკურსულ რესპუბლიკურ და საკავშირო მასშტაბით. აქ არ შეიძლება ქებით არ მოვიხსენიოთ წარსული წლების საერთაშორისო კონკურსების ლაურეატები, პრიზიორები და მონაწილენი.

1967 წელს, პრაღაში, არქიტექტორთა IX მსოფლიო კონგრესზე, სტუდენტთა ნამუშევრების კონკურსში მთავარი — „ათენის

პრემია“ დაიმსახურა ვლადიმერ ცინცაძის „საცხოვრებელი მიკრორაიონის პროექტმა“ (თბილისის სამხატვრო აკადემია, ხელმძღვანელი პროფ. ს. ზალიშვილი). წამახალისებელი პრემია მოიპოვა გოგი მურმანიშვილის პროექტმაც (საქართველოს პოლიტექნიკური ინსტიტუტი, ხელმძღვანელი პროფ. ი. ციციშვილი).

მომდევნო, X მსოფლიო კონგრესზეც არ დათმეს პოზიციები ქართველმა სტუდენტებმა. ბუენოს-აირესში დიდ წარმატებას მიღწია დემურ ელოშვილმა, რომლის პროექტმა „საცხოვრებელი რაიონი 1000 ოჯახზე“ მთავარი — „აღლოვ ლიორის პრემია“ დაიმსახურა (საქართველოს პოლიტექნიკური ინსტიტუტი, ხელმძღვანელები: პროფ. ი. ციციშვილი, რ. ავაბაიანი, დოც. გ. მელქაძე). წამახალისებელი პრემიით აღინიშნა თბილისის სამხატვრო აკადემიის წარგზავნილის თენგიზ ჩილინგარაშვილის (ხელმძღვანელი დოც. თ. თუხარელი) ნამუშევარი.

1975 წელს, მადრიდში, XII მსოფლიო კონგრესზე ორგანიზებულ სტუდენტთა ნამუშევრების კონკურსზე საბჭოთა კავშირიდან, სხვა პროექტებთან ერთად გაიგზავნა გივი ქობულაის „ექსპერიმენტული დაბის“ პროექტი (საქართველოს პოლიტექნიკური ინსტიტუტი, ხელმძღვანელი დოცენტი გ. შაიშმელაშვილი). რომელიც საუკეთესო ოცეულში მოხვდა. ამ პროექტმა პირველი ხარისხის დიპლომი დაიმსახურა სტუდენტთა ნამუშევ-



საცხოვრებელი კომპლექსი რთულ რელიეფზე თბილისში. ავტორი ა. ვაგნაძე

რების 1974 წლის საკავშირო დათვლიერებაზე.

უქანასკნელ წლებში იმატა ყოველწლიურ საკავშირო კონკურსში გამარჯვებულთა რაოდენობამ. ბოლო ათწლეულში სხვადასხვა ხარისხის დიპლომები მიიპოვა ქართული არქიტექტურული სკოლის 130-ზე მეტმა წარმომადგენელმა, რომელთა ჩამოთვლა და ნამუშევართა მოკლე ანალიზიც კი შეუძლებელია საყურნალო სტატიაში. ამჯერად მხოლოდ სულ უქანასკნელი წლების საერთაშორისო და საკავშირო დათვლიერებებზე გამარჯვებულ პროექტებზე შევჩერდებით.

1983 წელს სტუდენტთა საერთაშორისო კონკურსი — „არქიტექტურა დამკვეთის სამსახურში“ — გაიმართა პარიზში. კონკურსს უნდა გამოეყენინა საცხოვრებელი დასახლებისა და სახლის პროექტები, რომლებიც ყველაზე უკეთ ითვალისწინებდნენ ადგილობრივ ბუნებრივ-კლიმატურ და ყოფით თავისებურებას. კონკურსის პირობა გულისხმობდა აგრეთვე დამკვეთთან მჭიდრო კონტაქტს საცხოვრებლის დაპროექტებისა და მშენებლობის დროს.

საერთაშორისო ყიურიმ განიხილა მსოფლიოს 44 ქვეყნიდან წარმოდგენილი ორასამდე პროექტი. სხვადასხვა სახის პრემიებით აღინიშნა 21.

მათ შორის ერთ-ერთი მთავარი — „ფრანგ არქიტექტორთა ასოციაციის“ (ორდენის) პრემია მიენიჭათ თბილისის სამხატვრო აკადემიის სტუდენტებს ა. აბაშიძეს, ი. ვაჩიშვილს, დ. მამაკაშვილს და რ. ოგანეზიანს (ხელმძღვანელი დოც. ა. ჯაფარიძე).

ავტორებმა შეძლეს ძალზე გასაგებო, მკაფიო გრაფიკული ხერხებით ვადმოეცათ ასაწყობი სახლის პროექტირებისა და მშენებლობის ძირითადი პრინციპები. 24 პატარა იუმორისტული ნახატით ზუსტადაა მინიშნებული პროექტირებისა და მშენებლობის ძირითადი იდეა და მისი ტექნიკოლოგია. პროექტი საშუალებას იძლევა მარტივი და მსუბუქი არქიტექტურულ-კონსტრუქციული ელემენტებისაგან აშენდეს სხვადასხვა ტიპისა და მოცულობის საცხოვრებელი, ამასთან იცვლება სახლის სივრცობრივი მხატვრულ სახეც.

პარიზის საერთაშორისო კონკურსში მონაწილეობდა, აგრეთვე, პოლიტექნიკური ინსტიტუტის სტუდენტი ბ. მიქაძე (ხელმძღვანელი დოც. გ. შაიშველაშვილი). ავტორმა 15 საცხოვრებელი ნაგებობისაგან შემდგარი კომპლექსი დააგეგმარა ნუცუბიძის პლატოსათვის თბილისში. 2—4 სართულიანი სახლების გეგმარება მოდულურ სისტემაზეა დამყარებული. ხის მსუბუქი, სხვადასხვა ზომის პანელების საშუალებით თვით მომხმარებელს მოკლე ხანში შეუძლია დაამონტაჟოს თავისი სახლი. პროექტი ითვალისწინებს შშისა და ქარის ენერჯის გამოყენებას. ამისათვის სახლზე გათვალისწინებულია წყლის ბაქებისა და ქარის ენერჯიაზე მომუშავე პრობლერების დამონტაჟება. ბაქების მონტაჟის იდეა ადგილობრივმა გოგირდის წყლებმა და რელიეფის მზიანმა, სამხრეთის ორიენტაციამ განაპირობა. ქარებმა კი შეიძლება დამატებითი ელექტროენერჯია გამოიმუშაოს. იმის გამო, რომ პროექტში ძირითადი იდეა არ იყო მკაფიოდ გამოხატული, პროექტმა პრემია ვერ მოიპოვა.

სტუდენტთა მეორე დიდი საერთაშორისო კონკურსი გაიმართა შვეიცარიაში 1983 წლის შემოდგომაზე (ქ. სტოკჰოლმი). სტუდენტ-არქიტექტორებს უნდა შეექმნათ საგასტროლო თეატრის პროექტი სოფლის სხვადასხვა ქვეყნისათვის. ეს უნდა ყოფილიყო სათეატრო ნაგებობის ოპტიმალური ტიპი, გამიზნული სხვადასხვა შემოქმედებითი მიმართულების დასის გასტროლებისათვის. ეს რთული პრობლემა წარმატებით გადაწყვიტეს თბილისის სამხატვრო აკადემიის არქიტექტურის ფაკულტეტის სტუდენტებმა — ვ. ახიაშვილმა, ვ. ვაჩანაძემ, პ. კობაიძემ. რ. ოგანეზიანმა. სტუდენტ-არქიტექტორთა ამ ჯგუფმა, დოცენტ ა. ჯაფარიძის ხელმძღვანე-

ლობით, სტოკჰოლმის კონკურსზე პირველი ხარისხის დიპლომი მოიპოვა.

ავტორებმა თეატრის ასაგებად აირჩიეს ძველი თბილისის რაიონი. ნაგებობის თანამედროვე მოცულობითი ფორმები კარგადაა შერწყმული ძველი თბილისის განაშენიანებასთან. მისი გეგმარება ითვალისწინებს სასცენო და დამხმარე სივრცეების ტრანსფორმაციას, ადგილობრივ ქალაქგეგმარებით და კლიმატურ თავისებურებებს და ა. შ.

პროექტის შესრულების მკაფიოება, ორიგინალური ხერხი ნათლად გადმოსცემს მის ძირითად იდეას.

საერთაშორისო ასპარეზზე გამარჯვებებს ერწყმობა წარმატებანი სადიპლომო პროექტების ყოველწლიურ საკავშირო დათვალიერებებზეც.

ქ. ვორონეჟში 1983 წელს გამართულ სტუდენტთა დიპლომების საკავშირო დათვალიერებაზე პირველი ხარისხის დიპლომი დაიმსახურა მ. მაისურაძის პროექტმა „საცხოვრებელი სახლები ჯგუფი თბილისის ძველ ნაწილში“ (საქართველოს პოლიტექნიკური ინსტიტუტის არქიტექტურის ფაკულტეტი, ხელმძღვანელები — პროფ. ი. ციციშვილი, უფროსი მასწავლებელი გ. გეგელია.).

ძველი თბილისის „კალას“ უბანში ჩატარებული წინასწარი კვლევის შედეგად ავტორმა გამოავლინა ამორტიზებული და ისტორიულ-ქალაქგეგმარებითი თვალსაზრისით ნაყლებად საინტერესო შენობები, და მათ მაგივრად დააპროექტა საცხოვრებელი სახლების ჯგუფი 180 ბინით, საბავშვო ბა-

ლით, პატარ-პატარა სავაჭრო სათავსებით და საზოგადო მომსახურების ობიექტებით.

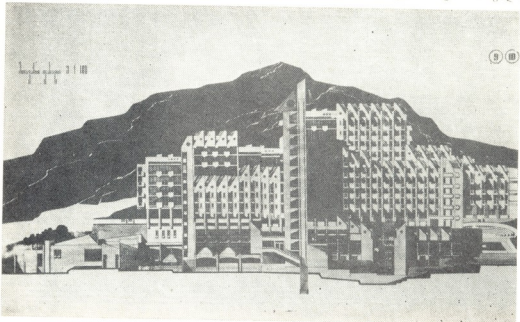
საცხოვრებელი სახლები შედგება ოთახიანი ბინებისაგან, რომელთაგანაც 3, 4 და 5 ოთახიანი ბინები დაპროექტებულია ორ დონეზე. საცხოვრებელ ბლოკებს შორის კავშირი ხორციელდება ტერასებისა და გადასასვლელი გალერეების საშუალებით, რომლებიც შეიძლება გამოყენებულ იქნას დასვენების, გართობისა და შეხვედრების ადგილად.

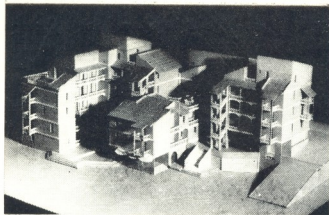
ბინების რამდენიმე ბლოკი ქმნის ქალაქის ისტორიული უბნებისათვის ტრადიციულ, შიდა ეზოების განაშენიანებას. გამოყენებულია ძველი თბილისის არქიტექტურისათვის დამახასიათებელი, თანამედროვედ გააზრებული ელემენტები: აივნები, გალერეები, ღია კიბეები, ქანობიანი სახურავი, ღია ტერასები, მოცულობით-სივრცობრივი გადაწყვეტა, მასალის ფაქტურა, ფერი და ა. შ. რაც ქმნის ქალაქის ამ რაიონში ძველთან ახალი განაშენიანების ორგანულად შერწყმის შეაძლებლობას.

ამავე კონკურსზე პირველი ხარისხის დიპლომი დაიმსახურა დ. ჩხეიძის პროექტმა „სოფლია ახალგაზრდობის ესთეტიკური აღზრდის სარაიონთაშორისო ცენტრი“ (საქართველოს პოლიტექნიკური ინსტიტუტის არქიტექტურის ფაკულტეტი, ხელმძღვანელი დოცენტი გ. სალუქვაძე, უფროსი მასწ. გ. გეგელია).

აღსანიშნავია, რომ პროექტი გათვალისწინებულია კონკრეტული ადგილისათვის. კერძოდ, მახხარაძის რაიონის სოფელ შემოქმე-

ტურისტული კომპლექსი ენგურპესთან. ავტორი გ. ზიზაშვილი





საცხოვრებელი სახლების ჯგუფი თბილისის ძველ ნაწილში. ავტორი მ. მისისტაძე

დისათვია. ესეთივე ცენტრი წარმოადგენს კომპლექსს, რომლის ძირითადი მოცულობაა ხელოვნების სკოლის შენობა. აქ განთავსებულია სხვადასხვა კაბინეტი, სასწავლო კლასები, სახელოსნოები და ა. შ.

შენობის ფასადის წამყვანი ელემენტია ღია თაღიანი გალერეა მსუბუქი კოლონადით, რომელიც თავისი მოცულობით შემოფარგლავს სკოლის წინა მრგვალ მოედანს. ეს ღია ტერასა, თბილი კლიმატის პირობებში, შეიძლება გამოყენებულ იქნას საზეიმო შეკრებებისათვის, თვითმქმედი კოლექტივების გამოსვლისათვის, გამოფენების მოსაწყობად და ა. შ.

ესეთივე ცენტრის კომპლექსში შედის, აგრეთვე, თანამედროვე სასტუმრო, ადმინისტრაციული ბლოკი კონფერენც-დარბაზით და კაფე-ბარით.

კომპლექსის ცალკეული მოცულობები სივრცობრივად ორგანულადაა დაკავშირებული ერთმანეთთან და ლანდშაფტთან. მათი მასშტაბურობა, ფასადების ერთ მთლიანობაში გადაწყვეტა, ტრადიციული ფორმების თანამედროვედ გააზრება ქმნის საინტერესო არქიტექტურულ ანსამბლს.

ქ. ვორონეჟში პირველი ხარისხის დიპლომი და ვორონეჟის კომკავშირის საოლქო კომიტეტის სიგელი მოიპოვა ზ. სვანაძის პროექტმა „კოტე მარჯანიშვილის სახელობის დრამატული თეატრი თბილისში“ (საქართველოს პოლიტექნიკური ინსტიტუტის არქიტექტურის ფაკულტეტი, ხელმძღვანელი — არქიტექტორი პ. ძინძიბაძე).

ავტორმა უარი თქვა ტრადიციულ მოცულობით-გეგმარებით გადაწყვეტაზე. შენობას არ გააჩნია სასცენო კოლოფი, არ არის გამოყოფილი სარეჟისიო ზონა და ა. შ. თე-

ატრისათვის განკუთვნილი ტერიტორიის სიმცირემ და არსებულმა ქალაქგეგმარებით სიტუაციამ ავტორს უკარნახა შენობის მოცულობითი დანაწევრება, მრგვალი სასცენო და სხვა ფორმების გამოყენება.

განსაკუთრებული ყურადღება ექცევა შენობის მეხუთე ფსადის (ხედი ზევიდან) მოცულობით-სივრცობრივ გადაწყვეტას, რადგან იგი კარგად აღიქმება მტკვრის მარჯვენა სანაპიროს სხვადასხვა ადგილებიდან. ავტორი შიდა სათავსების განაწილებლად კარგად იყენებს ზედა განათებას, რაც, აგრეთვე, დიდ როლს თამაშობს საერთო არქიტექტურულ-მხატვრულ გადაწყვეტაში. და, ბოლოს, უნდა აღინიშნოს ამ ტიპის შენობის ორიგინალური არქიტექტურულ-გეგმარებითი გააზრება, რაც დიპლომანტის უდავო მიღწევაა.

ამავე კონკურსზე წარმატებას მიიღწია აგრეთვე სამხატვრო აკადემიის დიპლომანტმა ი. ზაუტაშვილმა. მისმა პროექტმა „თბილისის ისტორიული ნაწილის განაშენიანების რეკალორიზაცია“ პირველი ხარისხის დიპლომი მოიპოვა. მეორე ხარისხის დიპლომი დამსახურეს თბილისის სამხატვრო აკადემიის არქიტექტურის ფაკულტეტის კურსდამთავრებულმა ა. მირიანაშვილმა პროექტისათვის „ახალი საცხოვრებელი კომპლექსი დილომიში“ (ხელმძღვანელი პროფ. ი. ზაალოშვილი). გ. გომურაშვილმა — „ნარიყალა ციხის რეკონსტრუქცია“ (ხელმძღვანელი პროფ. ვ. ცინცაძე, უფრო. მასწ. ტ. კიპაროიძე).

მეორე ხარისხის დიპლომები მოიპოვეს აგრეთვე საქართველოს პოლიტექნიკური ინსტიტუტის არქიტექტურის ფაკულტეტის დიპლომანტებმა: ნ. ჩიქოვანმა, პროექტისათვის „ხუთსართულიანი საცხოვრებელი სახლების სერია თბილისისათვის“ (ხელმძღვანელი უფრ. მასწ. ნ. ჯანშიაშვილი), გ. მარგიშვილმა პროექტისათვის „ექსპერიმენტული საცხოვრებელი კომპლექსი“ (ხელმძღვანელი უფრ. მასწ. ა. ყრუაშვილი), ა. კიკნაძემ პროექტისათვის „სოფელ შატლის გეგმარება“ (ხელმძღვანელი არქ. ვ. ქუთორიშვილი), ბ. კეკელიშვილმა დიპლომისათვის „სავაჭრო კულტურული ცენტრი დილომისთვის“ (ხელმძღვანელი უფროსი მასწ. ნ. ჯანშიაშვილი), კ. ხაჩატუროვმა — პროექტისათვის „კონიაკის ქარხანა საბჭოთა მეურნეობა „ფიროსმანში“ (ხელმძღვანელი პროფ. ვ. დავითაია).

1984 წლის დიპლომების საკავშირო დათვალერებაზე ქ. ერევანში განსაკუთრებით თავი გამოიჩინეს თბილისის სამხატვრო აკადემიის წარმომადგენლებმა. ი. ჩაკვეტაძემ პროექტისათვის „ზემო ხარფუხის მოშენების რეკონსტრუქცია-რეგენერაცია“ მოიპოვა პირველი ხარისხის დიპლომი წარჩინებით (ხელმძღვანელი, დოც. გ. ბათიაშვილი).

სარეკონსტრუქციო (გრიშაშვილის ქუჩის მიმდებარე) ტერიტორია თბილისის ისტორიული ზონის ორგანული, განუყოფელი ნაწილია. ავტორმა გამოიკვლია არსებული განაშენიანება საკულტო თუ საცხოვრებელი ნაგებობებით. პროექტში გადაწყვეტილია მთელი რიგი რთული საკითხი: არქიტექტურულად მნიშვნელოვანი ნაგებობები ჩართულია განაშენიანების საერთო კომპოზიციაში. შენარჩუნებულია თბილისისათვის დამახასიათებელი სტრუქტურულ-გეგმარებითი ელემენტები (შიდა ეზო, აივანი, ბანი და ა. შ.), რელიეფის მაქსიმალური გამოყენებით გაზრდილი განაშენიანების სიმჭიდროვე, ხოლო ტერიტორიის ფუნქციონალური ზონირებისას გათვალისწინებულია სავაჭრო და საყოფაცხოვრებო მომსახურების ობიექტები, გარაჟები და ავტოსადგომები. ავტორმა შეძლო განაშენიანებისათვის შეენარჩუნებინა დამახასიათებელი მასშტაბი და სტრუქტურა.

პირველი ხარისხის დიპლომი და სომხეთის სსრ უმაღლესი და სპეციალური საშუალო განათლების სამინისტროს პრემია დაიმსახურა გ. პაიჭაძის დიპლომმა, „ექსპერიმენტული სკოლა 32 კლასზე ქ. თბილისში“ (ხელმძღვანელი, პროფესორი ი. ჩხენკელი).

სკოლის პროექტი გათვალისწინებულია

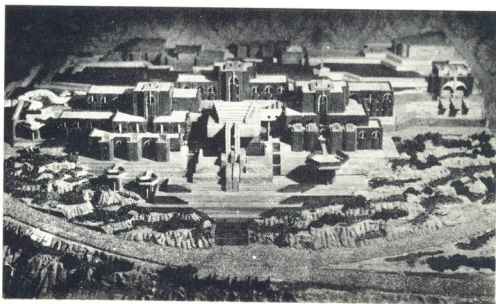
გლდანის მიკრორაიონისათვის. ეს ტერასული ტიპის ორიგინალური შენობა სხვადასხვა ასაკის კონტიგენტისათვის ლისწინებული სასწავლო ბლოკების სპორტდარბაზებისაგან, სააქტო, სალექციო დარბაზისაგან, ბიბლიოთეკისა და სხვა მნიშვნელოვანი სათავსოებისაგან. ყველა ისინი აღჭურვილია სწავლების თანამედროვე ტექნიკური საშუალებებით. მოძრავი ტიხრებით, აუცილებლობის შემთხვევაში, შესაძლებელია სკოლის შიდა სივრცეების ტრანსფორმაცია.

პროექტში კარგადაა გადაწყვეტილი საკლასო ოთახებისა და კაბინეტ-ლაბორატორიების ბუნებრივი განათების საკითხი. კერძოდ, შენობის ტერასული გადაწყვეტის შედეგად მიღწეულია ყველა კლასის გვერდითი და ზედა ბუნებრივი განათება.

თავისი შემადგენლობითა და სტრუქტურით სასკოლო შენობა უნივერსალურია, ხოლო სივრცობრივ-მხატვრული გადაწყვეტით მეტად საინტერესო არქიტექტურული ნაგებობაა, რომლის განხორციელება მსუბუქი, ინდუსტრიული კონსტრუქციებით შეიძლება.

ერევანში პირველი ხარისხის დიპლომითა და სომხეთის სსრ „სახმშენის“ პრემიით აღინიშნა ა. გვენეტაძის პროექტი „საცხოვრებელი კომპლექსი რთულ რელიეფზე 2000 მცხოვრებისათვის ქ. თბილისში“. (ხელმძღვანელი, პროფესორი ა. ქურდიანი).

საცხოვრებელი კომპლექსისათვის გამოყოფილი ტერიტორია რთულ რელიეფიანია. კომპლექსი დაპროექტებულია ისე, რომ მცხოვრებლები სატრანსპორტო მაგისტრალის გადაუკვეთავად მოხვდებიან საზოგადო-



ადმინისტრაციული კომპლექსი სიღნაღში. ავტორი ბ. გაბათაშვილი

ებრივ ცენტრში, სკოლაში, საბავშვო ბაღში და სპორტულ მოედანზე.

მიუხედავად იმისა, რომ კომპლექსი სხვადასხვა მოცულობისა და სართულიანობის ბლოკებისაგან შედგება, იგი მაინც იკითხება ერთიან, კომპაქტურ, კასკადური ტიპის საცხოვრებელ ერთეულად. რაც მეტად ეფექტურს ხდის მის არქიტექტურულ მხატვრულ სახეს.

საქართველოს პოლიტექნიკური ინსტიტუტის არქიტექტურის ფაკულტეტის დიპლომანტებმა ერევანში ორი პირველი ხარისხის პრემია მოიპოვეს. ს. კამბოლოვას პროექტმა «ექსპერიმენტული საცხოვრებელი სახლი» (ხელმოღწენელი დოც. ნ. თევზაძე) — პირველი ხარისხის დიპლომი, წარჩინებით.

ექსპერიმენტული სახლი რთულ რელიეფზე ბაგებში დაპროექტებული მიკრორაიონის ძირითადი საცხოვრებელი ერთეულია. მისი სხვადასხვა ზომის ბლოკები საშუალებას იძლევა მიღწეულ იქნას განაშენიანების არქიტექტურულ-სივრცობრივი მრავალფეროვნება. ავტორმა პროექტირებამდე ჩაატარა სოციოლოგიური კვლევა. კერძოდ, ანკეტების საშუალებით შეისწავლა რაიონის დემოგრაფიული სტრუქტურა, ოჯახების ყოფითი თუ სხვა თავისებურებები. ყოველივე ამან საშუალება მისცა დიპლომანტს დაედგინა საცხოვრებელი სახლის ტიპი, ბინების კლასიფიკაცია, სათავსოთა ფართობი და ა. შ.

დაპროექტებული 9 და 16 სართულიანი კარკასულ-პანელოვანი საცხოვრებელი სახლები შედგება 6 ტიპის 1-6 ოთახიანი ნებრსაგან. ყველა ბინას, მათ შორის ერთოთახიანსაც, აქვს ღია სათავსოები (ლოჯია, აივანი) შიგა ტრანსფორმირების საშუალება, ჩაშენებული კარადები. სახლის პირველ სართულზე გათვალისწინებულია თვითმომსახურების მაღაზია, შეკვებების მაგიდა და მომსახურების სხვა ობიექტები, ხოლო 16 სართულიანი სახლის ბოლო სართულზე დაპროექტებულია საბანკეტო დარბაზი სამზარეულოთი და საწრეო ოთახები.

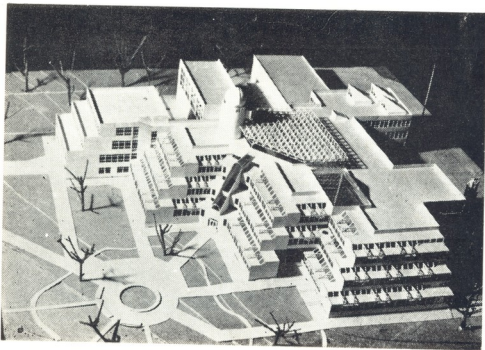
დიპლომანტმა გამოავლინა საცხოვრებლის პროექტირების მეთოდის ღრმა ცოდნა, შექმნა ცხოვრებასთან მაქსიმალურად მიხედვითი საინტერესო პროექტი.

ერევანში პირველი ხარისხის დიპლომით აღინიშნა აგრეთვე გ. სიბაშვილის პროექტი «ტურისტული კომპლექსი ენგურპესთან» (ხელმოქანელი, უფროსი მასწავლებელი ნ. ჯანშიაშვილი).

ტურისტული კომპლექსის შემადგენლობაში შედის სასტუმრო, ტურბაზა, მომსახურე პერსონალის საცხოვრებელი სახლები, საკურორტო დარბაზი, სპორტული ბირთვი, რესტორანი და სხვ. პროექტში ძირითადად დამუშავებულია ტურისტული სასტუმრო 400 ადგილზე და ტურბაზა 320 ადგილზე.

სასტუმროს 5-9 სართულიანი კორპუსი

ექსპერიმენტული სკოლა 32 კლასზე. ავტორი გ. პაიქაძე



რთული კონფიგურაციისაა, პირველ სამ სართულზე განლაგებულია საკმაოდ ვრცელი ევსტიბიული, ადმინისტრაცია, კაფე, რესტორანი, აუზი, კინოდარბაზი და ა. შ. ასე, რომ ტურისტებს ყველა პირობა აქვთ შექმნილი აქტიური დასვენებისათვის. ფასადების პლასტიკური გადაწყვეტისას კარგადაა გააზრებული მისი ძირითადი და დამხმარე ელემენტების მასშტაბური და სივრცობრივი კავშირი. ქვედა სართულების არქიტექტურა, რომელიც ფუნქციონალურად განსხვავდება საძილე ზედა სართულებისაგან, სხვა პლასტიკური ხერხებითაა გადაწყვეტილი. ავტორი განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობს შენობის ზედა დამამთავრებელ ნაწილს, კერძოდ, მის სილუეტსა და ფასადების წამყვან კომპოზიციურ ელემენტებს, ვერტიკალური კომუნიკაციების ბლოკებს. მთლიანად ტურისტული კომპლექსი თავისი მოცულობით-სივრცობრივი გადაწყვეტით ორგანულად ერწყმის რთულ რელიეფსა და მთის ლანდშაფტს.

წინა წლების საკავშირო დათვალიერებებიდან აღსანიშნავია გ. ვაბათაშვილის სადილო მო პროექტი „ადმინისტრაციული შენობა ქ. სიღნაღში“ (საქართველოს პოლიტექნიკური ინსტიტუტი, ხელმძღვანელი დოც. გ. შანიშვილი). პროექტმა ქ. ფრუნზეში პირველი ხარისხის სადილოში (წარჩინებით) დაიმსახურა.

სადილო მო პროექტი ეხება ისტორიული ქალაქის ქსოვილთან თანამედროვე არქიტექტურული მოცულობის შერწყმის რთულ პრობლემას. სადილოში წარმოდგენილი ახალი ადმინისტრაციული კომპლექსი, ითვისისწინებს რა ქალაქის ისტორიული განაშენიანების თავისებურებას, მასშტაბითა და სტრუქტურული წყობით ორგანულად ეხამება ქალაქის ისტორიულ გარემოს.

მრავალწლიანმა პრაქტიკამ გვიჩვენა, რომ სტუდენტთა პროექტების კონკურსები ახალგაზრდა კადრების მომზადების შემოწმების, სწავლების შემდგომი ამაღლებისა და წახალისების შესანიშნავი საშუალებაა. ამიტომაც ფაკულტეტებზე და საქართველოს არქიტექტორთა კავშირში დიდი ყურადღება ექცევა შიდასაფაკულტეტო და რესპუბლიკური დათვალიერება-კონკურსების მოწყობას.

კერძოდ, 1984 წლის გაზაფხულზე, რამდენიმე წლის შესვენების შემდეგ, განახლდა

რესპუბლიკური კონკურსი საუკეთესო საკონსტრუქციული პროექტების გამოსავლენებლად. ამ დღით-ვალდებულების ინიციატორი იყო საქართველოს არქიტექტორთა კავშირის განათლების კომისია. წარმოდგენილ იყო ორივე სასწავლებლის IV-V კურსის სტუდენტთა ოცდაათამდე საკურსო პროექტი. პირველი პრემიები მოპოოვეს ნ. გიორგაშვილმა, გ. კიკნაძემ (საქართველოს პოლიტექნიკური ინსტიტუტი), მ. ფორჩხიძემ და მ. ლუტიძემ (თბილისის სამხატვრო აკადემია).

კონკურსის ბოლო დღეს მოეწყო წარმოდგენილი პროექტების განხილვა და გამარჯვებულ სტუდენტ-არქიტექტორთა დაჯილდოება საქართველოს არქიტექტორთა კავშირის სიგელებითა და წიგნებით. განხილვაზე, რომელშიც მონაწილეობდნენ გამოჩენილი ქართველი ხუროთმოძღვრები და პედაგოგები ა. ქურდიანი, ი. ჩხენკელი, ი. ციციშვილი, მ. ლორთქიფანიძე, ლ. სუმბაძე, გ. ბათიაშვილი, ვ. ქურთაშვილი და სხვები, გაიმართა აზრთა გაზიარება სასწავლო პროცესისა და არქიტექტორთა კადრების მომზადების შემდგომი გაუმჯობესების პრობლემატურ საკითხებზე.

წლების მანძილზე დაგროვდა მრავალი საინტერესო სადილო მო თუ საკურსო პროექტი, რომელთა ავტორები დღეს უკვე მოქმედი არქიტექტორები არიან, მაგრამ მათ სტუდენტურ ნამუშევრებს უკვე აქვთ და, ალბათ, მომავალშიც ექნებათ გარკვეული მნიშვნელობა, როგორც შემოქმედებით, ასევე სასწავლო თვალსაზრისით. ისინი ზომიერად არქიტექტურული აზრის განვითარების ისტორიის ნაწილია და ამ ტრადიციებზე უნდა აღიზარდონ მომავალი თაობები. სწორედ ამიტომ ძალზე საჭიროდ მიგვაჩნია სტუდენტთა სხვადასხვა რანგის კონკურსებზე პრემირებული, აგრეთვე სხვა საინტერესო სადილო მო თუ საკურსო პროექტების ალბომის გამოცემა. რომელიც შემდგომშიც პერიოდულად უნდა შეიცავს ახალ-ახალი ნამუშევრებით. ეს საშუალებაა მოგვეცემს დროულად თვალი გადავაავლო ჩვენს მიწვევებს, თვალი ვადევნოთ სტუდენტთა შემოქმედებითი აზრის განვითარებას, მის ევოლუციას.

გაღალი

ხელოვნება

გაიანე ალიბეგაშვილი



სერგო ქობულაძე

საქარმხილოს სახალხო მხატვრის, სსრ კავშირის სახელმწიფო პრემიის ლაურეატის, საბჭოთა კავშირის სამხატვრო აკადემიის წევრ-კორესპონდენტის სერგო ქობულაძის ნამუშევართა პერსონალური გამოფენაზე, რომელიც შარშან, ოქტომბერში მხატვრის სახლში გაიხსნა, განსაკუთრებით ნათლად გამოიკვეთა მხატვრის შემოქმედებითი ინდივიდუალობა, მისი დიდი ერთეულიცაა.

სერგო ქობულაძის სახელთან დაკავშირებულია ქართული საბჭოთა გრაფიკული ხელოვნების მნიშვნელოვანი მიღწევები. ანალიტიკური აზროვნების უნარმა და მხატვრულ სახეთა არსში ემოციურმა წვდომამ განსაზღვრა მის ნაწარმოებებში ორი საწყისის შერწყმა — რაციონალურისა, — კლასიკურ ნაწარმოებთა მხატვრულ კონცეფციასთან ახლო მდგომისა და ემოციურის, რომანტიზმის პათოსის მოზიარისა. მხატვრის შთაგონების ამ ორი წყაროს სინთეზში იხსნება მისი საკუთარი ხედვა, მხატვრული ასახვის თავისებურება.

შემთხვევითი არ არის, რომ იგი პლენერზე, მოსამზადებელ ეტიუდებზე კი არ მუშაობდა, არამედ სახელოსნოში აკალიბებდა თავის შთაბეჭდილებებს, ქმნიდა განზოგადებულ სახეებს. მისი ნაწარმოებები უშუალო შთაბეჭდილებების ფიქსირების შედეგი როდია, ანალიტიკური გზით გააზრებულის განზოგადება.

ს. ქობულაძე დაიბადა 1909 წ. ახალციხეში, სამხედრო პირის ოჯახში. მხატვრის დედა — ნინო ხუნდაძემ, რომელიც მშვე-

ნივრად ქარგავდა, ხელი შეუწყო ხატვისადმი შვილის მიღრეკილების განვითარებას. თბილისში საშუალო სკოლაში სწავლასთან ერთად ქობულაძე მეცადინეობდა ნ. სკლიფასოვსკისთან — გამოცდილ, ნიჭიერ პედაგოგთან, რომელმაც არაერთი, მომავალში ცნობილი, მხატვრის ჩამოყალიბებას შეუწყო ხელი. სწორედ აქ ნ. სკლიფასოვსკის სამხატვრო სკოლაში, შეიძინა ს. ქობულაძემ პროფესიული ჩვევები, აქ სწავლობდა ნატურიდან ხატვას.

1925 წელს ს. ქობულაძე შედის თბილისის სამხატვრო აკადემიაში, სადაც მას ასწავლიან გ. გაბაშვილი, ე. ლანსერე, ი. შარლემანი. განსაკუთრებით დიდი გავლენა მოახდინა ახალგაზრდა მხატვარზე ი. შარლემანმა — თბილისის სამხატვრო აკადემიის გრაფიკის კათედრის გამგემ, გამოცდილმა, დიდი კულტურის პედაგოგმა, რომელმაც აღზარდა წიგნის გრაფიკისა და პლაკატის ოსტატთა არაერთი თაობა.

ს. ქობულაძემ თავიდანვე მიიპყრო პედაგოგების ყურადღება ფართო ინტერესებით. მას ნება დართეს სხვა ფაკულტეტებზეც დასწრებოდა მეცადინეობებს.

ჯერ კიდევ სტუდენტობისას ს. ქობულაძე გატაცებით სწავლობდა ძველქართულ ძეგლებს, ამავე დროს, გატაცებული იყო რენესანსის ეპოქის ხელოვნებით. უკვე მის ადრინდელ ნამუშევრებში ყურადღებას იქცევს კლასიკურად ზუსტი, პლასტიკურად მკაფიო ნახატის გამომსახველობა („მცხეთელი ქალშვილი“, მოქანდაკე ი. ნიკოლაძის,

მხატვარ ი. ნეპრინცევის, მხატვრის დედის პორტრეტული ჩანახატები).

1930—1932 წლებში ქობულაძე მოსკოვსა და ლენინგრადშია, სადაც გატაცებით ეცნობა ცნობილი ოსტატების ნამუშევრებს. 1938 წლიდან იგი თბილისის სამხატვრო აკადემიის პედაგოგია, შემდგომში პროფესორი, ხოლო 1953-58 წლებში — აკადემიის რექტორი.

ს. ქობულაძის ნამუშევართა ექსპოზიციამ კიდევ ერთხელ დაგვარწმუნა, რაოდენ ფარფლიანად და მრავალფეროვანად მისი შემოქმედება, რომელიც მართა გრაფიკით არ იფარგლება. მხატვარმა არანაკლებ საინტერესო შემკვიდრება დატოვა თეატრალურ-დეკორატიულ ხელოვნებაში.

წიგნის გრაფიკაში ს. ქობულაძის პირველი ცდა იყო ნ. ლორთქიფანიძის („მრისხანე ბატონი“, 1933) და ი. ჭავჭავაძის („აკაცია-ადამიანი“, 1934) ნაწარმოებთა დასურთება. ამავე დროს, იგი პირველად ასრულებს ილუსტრაციებს შექსპირის ტრაგედიებისათვის, — შექსპირი მისი შემოქმედების ერთ-ერთ მთავარ თემად იქცა, და მოგვიანებითაც ხშირად ასურათებდა დიდი ინგლისელი დრამატურგის ნაწარმოებებს.

ჯერ კიდევ სულ ახალგაზრდა მხატვრის მიერ შექმნილი პირველი შექსპირული ციკლი გვაოცებს შესრულების უზადლო ოსტატობით და, რაც მთავარია, მათში უკვე გამოიკვეთა თავისთავადი მხატვრული აზროვნებისა და კონცეპციის ხელოვანი. შექსპირის ტრაგედიებში მას იზიდავს განსაკუთრებული, მძლავრი ხასიათები — ამიტომ სრულიად ლოგიკურია მხატვრის მიერ ყოველგვარი თხრობითი დეტალების, ყოველივე ჩვეულებრივის უგულებელყოფა. იგი არ ცდილობს ლიტერატურული ნაწარმოების შინაარსის თანმიმდევრულ თხრობას, მისი ყურადღება და ინტერესი მიმართულია ადამიანურ ვნებათა შემცველი ხასიათებისაკენ. მხატვარი ქმნის შთაბეჭდვად, მონუმენტურ სახეებს, რომლებშიც სულიერი დაძაბულობა ხორცის ისხამს შესატყვის პლასტიკურ ფორმებში.

შექსპირის თხზულებათა ორტიმელისათვის შესრულებული ილუსტრაციების ეს პირველი სერია 4 ფურცელს შეიცავს, რომელთაგან თითოეული შესაბამისი ტრაგედიის ფონტისპისს წარმოადგენს. („ანტონიუსი და კლეოპატრა“, „მეფე ლირი“, „მაკბეტა“, „რიჩარდ III“, 1935 წ. ქალაქი, გუაში).

ამ სერიის ერთ-ერთი ყველაზე მთაბეჭედავია ილუსტრაცია მეფე ლირის გამოსახულებით. შემოილილი მოხუცის მძლავრად დაგურა მიქელანჯელოს ქანდაკებებთან იმეგვება ასოციაცია. ლირის გამოსახულება, ძლივს ეტევა კადრში. აფრიალებული წვერი, მოსასხამი, ელვა, რომელიც აპობს ლამის წყვილადს შავ ფონზე თეთრ ხაზთა ექსპრესიულ რიტმს ქმნის. მუქი ფონიდან თვალისმოპყრელი შუქი გამოკვეთს ლირის ფიგურას. თითქოს ქარიშხლით დატრიალებული, შავ ფონზე მკვეთრად გამოყოფილი თეთრი ნახატი გამომსახველად ვადმოსცემა აბობოქრებული სტიქიის ძალას და სულის მშფოთვარებას. სიტუაციისა და გმირთა უხასიათებას ემსახურება ისეთი მხატვრული საშუალებანი, როგორიცაა ფიგურათა მოძრაობის ზუსტად ნაპოვნი რიტმი, ნახატის ხასიათი, შავი და თეთრი ლაქების დაპირისპირება. ყოველივე ეს ერთად განსაზღვრავს დასურათების ექსპრესიულ ხასიათს, მოქმედებს იმ დრამატული დაძაბულობის შექაბამისად, რომელშიც ვლინდება ადამიანის განცდები.

არანაკლებ შთაბეჭედავია ტახტზე მჯდომი რიჩარდ III-ის გამოსახულება. მისი მძლავრი, მრისხანე ფიგურა, ისევე როგორც მეფე ლირისა, ძლივს ეტევა კადრის ჩარჩოებში, და, მის მსგავსად, მუქი ფონიდან გამოიკვეთება. შუქი გამოჰყოფს სიბნელიდან ტახტის ნაწილს, მის საფეხურს. ხედვის ქვედა წერტილი იმგვარ შთაბეჭდილებას ქმნის, თითქოს რიჩარდის ფიგურა თავს ადგას მასურებელს. მძაფრდება შორს მიმართული ბოროტი მზერის გამომსახველობა, ფიგურის შინაგანი დაძაბულობის შეგრძნება, იგი თითქოს იზრდება ჩვენს თვალწინ, იქნის მონუმენტურობას.

იქნება შთაბეჭდილება, თითქოს ფართო, თავისუფალი ნახატი უსწრაფესადაა შესრულებული, და მაინც, მაქსიმალურად მკვეთრი და დასრულებულია. ქსოვილის ნაკეცთა, თმის ხვეულების ექსპრესიული მრუდები „იწერება“ ზუსტ ნახატში, და მასზე დაცემული მუქი სკულპტურულად ძერწება ფორმას. მხატვარს იტაცებს კლასიკური დრაპირება ფორმათა მძლავრ მოკულობებზე. ნაკეცების ნახატი ქმნის ექსპრესიულ, ხაზობრივ-დეკორატიულ რიტმს, რომელიც ეხმიანება ილუსტრაციის საერთო ემოციურ წყობას.



წიგნის გრაფიკის დარგში მხატვრის მნიშვნელოვანი ნამუშევარია ილუსტრაციების სერია შოთა რუსთაველის პოემისთვის „ყვეფხისტყაოსანი“ (1935—1937 წწ. გუაში, ქაღალდი). რუსთაველის პორტრეტთან ერთად სერია შედგება თერთმეტი ილუსტრაციისგან, რომელთათვის მხატვარმა შეარჩია პოემის ყველაზე მთავარი, საყვანძო მომენტები.

მხატვარი არც ამჯერად ისახავს მიზნად სიუჟეტის დასურათებას, მოვლენების თანმიმდევრული განვითარების დეტალების გადმოცემას, იგი გმირებს გამოხატავს იმ სიტუაციაში, რომელშიც მათი ხასიათები უფრო სრულყოფილად იხსნება. ილუსტრაციებში ჩანს ახალი მიდგომა, თუმცა ფიგურები თითქმის ავსებენ სასურათო სიბრტყეს, მოქმედების გარემოს, აქსესუალებს გარკვეული ადგილი ეთმობა. ისინი საკმაოდ ლაკონური, მაგრამ თავისი ხასიათით, ფორმათა მონუმენტურობით (ფარდების მიიმე ნაკეები, მძლავრი კამარები, განიერი თალები, მასიური სვეტები, კედლის წყობის მსხვილი კვადრები) ორგანულად ერწყმიან კომპოზიციის საერთო გადაწყვეტას, არ ჩრდილავენ მოქმედ პირთა მთავარ როლს. მდიდ-

რული ინტერიერები ხაზს უსვამს საერთო საზეიმო განწყობას, რომელიც გმირთა მოძრაობის, ექსტემის სილამაზით ფარგულში შობილებით არის განპირობებული. ეს ზუსტად მოფიქრებული ექსტემი, მიზანსცენები, ისევე როგორც მკაფიოდ აგებული, ჩაკეტული და, რენესანსის ნაწარმოებების მსგავსად, პარალელური პლანების მონაცვლეობით სიღრმეში გაშლილი სივრცე თეატრალური ქმედების პათოსს ანიჭებს გამოსახულებებს, და ამევე დროს, ხაზს უსვამს ადამიანის ბუნებაში ჩაქოცილი ჰეროიკულის, ამაღლებული მშვენიერების საწყისების შეგრძნებას.

კანდაკებაზე ნაკვეთი ფიგურები, ხშირად სიბრტყეზე პორელიედის მსგავსად ვანლაგებულნი, აძლიერებენ მონუმენტურობის შთაბეჭდილებას, რაც ექსტემის საზეიმო ხასიათითაც არის განპირობებული.

მთელი თავისი იერით, მოქმედებით, მოძრაობით ფიგურები ზნეობრივ-ეთიკური პრინციპების სილამაზის განსახიერებაა და ამაში ვლინდება მხატვრული სახეების თანხედრომა ლიტერატურულ პროტოტიპებთან. ილუსტრაციათა თეატრალური პათოსი, გარეგნული ექვეტურობის გარეშე, შეიგრძნობა, როგორც ადექვატური თვით პოემის გმირულ რომანტიკული პათოსისა.

პოეტის ილუსტრაციები ხასიათდება დახვეწილი, უზადო ოსტატობით, შესრულების



„მეფე ლორის“ ილუსტრაციები

ტექნიკური სრულყოფით. ამ შემთხვევაშიც, მსგავსად შექსპირის ტრაგედიების ილუსტრაციებისა, გსაოცარია ფორმათა დასრულებულობა, მათი დამუშავების სიზუსტე. მოყვანისფრო და მონაცრისფრო ტონის გუაშით მთლიანად დაფარულ ფურცლებზე ნახატი თერთათი არის შესრულებული: წვრილი ფუნჯით დატანილი შტრიხები ძერწავს ფორმას, გამომსახველად „კვეთს“ მოცულობებს. პლასტიკური ფორმის დამუშავების ამგვარი გულმოდგინება, ნახატის დასრულებულობა კი არ ანელებს, არამედ ხელს უწყობს ფორმათა მონუმენტურობის შეგრძნებას. ზოგიერთი ნახატი დერით არის შესრულებული (ძირითადად ეს არის ყვითელი, წარჩინსფერი, ლურჯი და ლავარდი ფერების ჩამქრალა ტონები), თუმცა ფერადოვნება იმდენად თავშეკავებულია, რომ ამქერადაც არ ირღვევა მონოქრომულობის შთაბეჭდილება. ილუსტრაციებისათვის შესრულებული უამრავი ნამუშევარი მეტყველებს, თუ როგორ გულდასმით ემზადებოდა მხატვარი ამ საპასუხისმგებლო ამოცანის გადასაწყვეტად. „ვეფხისტყაოსნის“ დასურათებამ დამასახურებულად მოუპოვა ქობულაძეს ფართო აღიარება.

ილუსტრაციები პირველად გამოქვეყნდა 1937 წელს, პოემის საიუბილეო რუსულ გამოცემაში (პ. პეტრენკის თარგმანი, საქ. მეც. აკადემიის გამოცემა), ხოლო შემდგომ-



ში მრავალჯგის გამოცა; ქობულაძისეული ნამუშევრები რუსთაველის პოემის საუკეთესო დასურათებაა. ისინი ამკობს ტრეტიაკოვის გაღურჩის ექსპოზიციას.

1939—1940 წწ. მხატვარმა შექმნა ილუსტრაციებო ძველი რუსული ეპოსისთვის „იგორის ლაშქრობის ამბავი“. ორ ფურცელზე გამოსახულია ეპიზოდები — „მზის დაბნელება“ და „ბრძოლა ყივჩაღებთან“ (გუაში, ქაღალდი). ნამუშევრებში გამოყენებულია შესარულების იგივე ტექნიკა, რაც შექსპირის ტრაგედიებისა და რუსთაველის პოემის დასურათებისას. მაგრამ მათგან განსხვავებით ეს კომპოზიციები მრავალფიგურიან სცენებს წარმოადგენენ. მოვერცხლისფრო აპკრებში და მუზარადებში გამოწყობილი მოქმედ პირთა ფიგურები ეფექტურად გამოიყოფა წითელ ფონზე, რომელც პასუხობს რუსული ხალხური შემოქმედების ამ ეპიური ხსიაიის ნაწარმოების დრამატულ საწყისს და ერთდროულად ხაზს უსვამს ილუსტრაციათა პირობით, დეკორატიულ ხსიათს. ხელშესახებად შეიგრძნობა ფიგურათა რელიეფურობა. მათი სამოსის ლითონისებრი ფაქტურა, თითქოს ნაქედი, მკაფიო ნახატი ხაზს უსვამს ფორმათა პლასტიკას. ამ ილუსტრაციებშიც ვლინდება ქობულაძისთვის დამახასიათებელი, დაზგური გრაფიკის თავისებურებები (მონუმენტურობა, კომპოზიციის „სურათისმიერი“ დასრულებულობა). დასურათების



ყოველი სერია ტექსტთან ერთად გაიზარდა, როგორც წიგნის მთლიანი ორგანიზმი.

განზოგადებული სახის შექმნისაკენ სწრაფვა შეინიშნება პორტრეტებშიც. მხატვარი არ ლაღატობს თავის თავს და ყურადღებას ამხვილებს იმდენად არა პორტრეტული მკვლევარს სიუსტეტზე, აბამედ ზოგად მხატვრულ სახეში გამოვლენილ პლასტიკურ გამომსახველობაზე (გოგონას თავი, 1936 წ., გუაში, ქალაღი).

1946 წელს შეიქმნა „მეფე ლირის“ დასურათებათა მთელი სერია, რომელიც, ღრეული სერიისგან განსხვავებით, უფრო ფართოდ მოაკავს პიესის მოვლენებს და მოქმედ პირებს. თუ ორტომეულის ილუსტრაციებში (1934—1935) მხატვარი მიზნად ისახავდა გადმოეცა ერთი კონკრეტული მომენტი, რომელიც შექსპირის ტრაგედიის არსს გადმოსცემდა, ახლა იგი მიჰყვება მოქმედ გმირთა ხასიათების განვითარებას განსხვავებულ სიტუაციებში. სახეთა თანდათანობით ევოლუციამ მხატვარი ახერხებს ოჯახური დრამის საფუძველზე ზოგადსაკაცობრივ მასშტაბის დრამა გასნას. უფრო კონკრეტუზირებულია ინტერიერები, პეიზაჟი, მაგრამ გარემოს აღმნიშვნელი ატრიბუტები არ უკარგავს ილუსტრაციებს ქობულაძისთვის ჩვეულ მონუმენტურობას. ემოციურ-პათეტიკურ ხასიათს შეესაბამება მონუმენტური ფორმები — ფარდების მძიმე ნაკეციები, მძლავრი თაღები, კედლის წყობის დღეი კვადრები და ა. შ. მონუმენტურობის „შინარჩუნებასთან ერთად კომპოზიციაში მძაფრდება დინამიკა და ექსპრესია. მაგრამ ნახატი უფრო რბილი და თავისუფალი გახდა, შტრიხი უფრო მოძრავი. კონტრასტული შუქ-ჩრდილი, ისევე როგორც ადრე, აძლიერებს ვნებათაღელვის შთაბეჭდილებას, და, ამავე დროს, ენერგიულად ძერწებს ფორმას. გაქრა ადრეული ნაწარმოებებისთვის დამახასიათებელი, ფორმათა ცივი ლითონისებრი სიმკვეთრე, რაც ხაზს უსვამდა კომპოზიციათა ერთგვარად პირობით ხასიათს. არ ლაღატობს რა თავის ამოცანას — ფორმათა პლასტიკის მაქსიმალურად გამომსახველად გადმოეცმას — მხატვარი აძლიერებს წმინდა ფერწერულ ეფექტებს, რასაც ეზმიანება კონტურული ნახატი და შტრიხების უფრო თავისუფალი ხასიათი.

შექსპირის ნაწარმოებია დასურათებათა ეს სერია, ისევე, როგორც შოთა რუსთაველის პოემის ილუსტრაციები, დაზღური გრაფიკის

ნაწარმოებებს უახლოვდება, მაგრამ აერთიანებს გმირულ-ამაღლებული ინტენსივობის სახეთა დახასიათებაში. ამ ილუსტრაციებშიც, მსგავსად ადრინდელებისა, ნახვას-მუღია მოქმედების თეატრალური ხასიათი, რასაც, ეესტების პათეტიკის გარდა, არანაკლებად უწყობს ხელს ზოგ ილუსტრაციაში გამოსახული გადაწყვეტილი ფარდა.

შემდგომ წლებში ზემოთ აღნიშნული სიახლეები — უფრო თავისუფალი ნახატი და შტრიხი, ამასთან დაკავშირებული ცხოველბატულობა — ძლიერდება. ეს კარგად ჩანს ა. ს. პუშკინის ნაწარმოებთა („ბოშების“, „პოლტავა“), შ. დანიანის „იური ბოგოლუბსკის“ (1951) და ქართული ზღაპრების (1954) დასურათებაში.

გუაშის ნაცვლად ნახშირის ფანქრის, ტუშის, სანგინის გამოყენებამ განაპირობა ნახატის პეტი სიმსუბუქე და თავისუფლება. „იური ბოგოლუბსკის“, „ბოშების“ და „პოლტავას“ დასურათებაში მხატვარი გამოჰყოფს ნაწარმოების დრამატურგიული ქარგის საკვანძო მომენტებს და ასრულებს ილუსტრაციებს, რომელსაც ავსებს სიუჟეტის განვითარებისთვის აუცილებელი ეპიზოდებით. ტუშით და კალმით შესრულებული თავსართები არა მხოლოდ შინაარსობრივად, არამედ ვიზუალურადაც ორგანულად უკავშირდება ტექსტის ნაბეჭდ გვერდს. ამავე დროს, დამოუკიდებელი ილუსტრაციების სერიას ქმნის.

ამ ილუსტრაციებშიც, განსაკუთრებით კ: თავსართებში, შტრიხი უფრო მსუყეა, თავისუფლად. ფართოდ გავრცელებული. მსუბუქი შუქ-ჩრდილი ქმნის ფერწერულ ეფექტებს, თუმცა არ ანელებს ნახატის მნიშვნელობას, რომელმაც დაკარგა სიმკვეთრე, უფრო რბილი და თავისუფალი გახდა. კომპოზიციას „კადრში“ შემთხვევით მოხვედრილი ფრაგმენტის იერი აქვს. გაბედულად იკვეთება ფიგურა, „კადრში“ შეჭრილია სახის, ხელის ნაწილი. ეს განსაკუთრებით საგრძნობია ზღაპრების დასურათებაში. ამგვარი კომპოზიციური გადაწყვეტით მოქმედებას მეტი უსუალობა ენიჭება. ამავე დროს, ყურადღება მთავარზე — მსხვილი პლანით გამოსახულ სახეებსა და ხელის მეტყველ ეესტზეა ფიქსირებული, და, მსგავსად კინოკადრისა, ამ კომპოზიციებში ჩარჩოს უქონლობა ხელს უწყობს გამოსახული მოქმედების მაქსიმალურ დაახლოებას მაყურებელთან, მომხდარი ამბების მონაწილედ აქცევს მას.

მიუხედავად სივრცის გაზრდისკენ ლტოლვისა, ილუსტრაციებში ძირითადი მნიშვნელობა მაინც ენიჭება ფიგურებს, რომლებიც თავსართებშიც კი მონუმენტურნი არიან.

ქართული ზღაპრების დასურათებაში კიდევ ერთი თავისებურება იქცევა ყურადღებას; ინარჩუნებს რა თხრობის ეპიურობას, მხატვარი ყოველ ფანტასტიკურ მოვლენაში ხაზს უსვამს რეალურ საფუძველს. ამით მისი დასურათება სრულიად საპირისპიროა ლ. გულიაშვილისეული ზღაპართა ილუსტრაციებისა, რომელშიც რეალურიც კი პოეტურიზირებულ ფანტაზიად იქცევა. ეს სრულიად ლოგიკურია, ვინაიდან, ზღაპრის ბუნებაში, მისთვის თანაბრად დამახასიათებელი ნიშნების (ფანტასტიკური ფორმით გადმოცემული ოცნება და ამ ოცნების რაციონალური საწყისი) გამოყოფა ერთ შემთხვევაში შიშისაბამება ს. ქობულაძის რაციონალური, ანალიტიკური ხასიათის შემოქმედებას, მეორეს მხრივ კი ლ. გულიაშვილის ნაწარმოებთა დეკორატიულ-ხაზობრივ ტენდენციებს, მის მიდრეკილებას — რეალობაც კი ფანტაზიად წარმოსახოს.

გრაფიკულ შემოქმედებაში ქობულაძე ძირითადად წარმოგვიდგება, როგორც ილუსტრატორი, თუმცა მას ეკუთვნის მრავალი დაზგური გრაფიკული კომპოზიცია („ქალიშვილის პორტრეტი“, 1927; „ხამთრის სასახლის აღება“, 1941; „დანტე“, 1944; „ჩრდილი კავკასია 1941-1945 წწ. სამამულო ომის დროს“, 1947, და სხვა). ფანქრით, გულისით ან ლითონზე გრაფიურის ტექნიკით შესრულებული ეს ნამუშევრები ყოველთვის გამოირჩევიან ფორმათა მონუმენტურობით. ნიშანდობლივია, რომ დეტალების დაწვრილებით დამუშავებასთან ერთად მხატვარი ინარჩუნებს სახის მონუმენტურ მნიშვნელოვნებას („დანტე“, „დავარი“).

ზეთის საღებავებით შესრულებულ მის პეიზაჟებში იგრძნობა კომპოზიციათა მოფიქრებული სიზუსტე. პეიზაჟების თავისებური კოლორიტი უმეტეს შემთხვევაში თავშეკავებულ ფერთა გამოყენებით არის მიღწეული (მუქი ყავისფერი, მოწითალო ყავისფერი, ყვითელი, მონაცრისფრო-ცისფერი პეიზაჟები, 1933, 1935 წ.; ზეთი, მონაცრისფრო ლურჯი — „ვენეცია“, 1956, ტემპერა, პასტელი).

თავშეკავებული ფერადონებით გამოირჩევა ზეთის საღებავებით შესრულებული ზო-

გიერთი პორტრეტი („ავტოპორტრეტი“ 1933, „ქუთოი ქალი“ 1936), ნატურმოტივი, რომლებიც ამავე დროს ფერწერულად დაწვრილ კორატიულია, კოლორიტი აგებულია მოწითალო ყავისფრის, მონაცრისფრო-ლურჯის შეხამებებზე, ზოგჯერ გამდიდრებულია მონაცრისფრო ან მქრქალი ყვითელით. მხატვარი ფერადონიანი ლაქებითა და სქელი, მძლავრი კონტურით ძერწავს ფორმას.

ფანქრით ან ფერებით შესრულებულ შიშველ მოდელებში მუდამ ჩანს მხატვრის ინტერესი ფორმის პლასტიკური დამუშავებისა და ადამიანის სხეულის სტრუქტურის გამოვლენისადმი. პლასტიკური ფორმების შთამბეჭდავი გამომსახველობით, მონუმენტურობით, ეს ნახატები უმღერის ადამიანის სრულყოფილი, განსალი სხეულის სილამაზეს.

სერგო ქობულაძე თეატრში კოტე მარჯანიშვილის მიწვევით მივიდა, 1932 წელს დიდი რეჟისორი ირველივ იკრებდა ახალგაზრდა მხატვრებს, რომელთა შემოქმედებაში ჩანდა თეატრალურობის გრძობა, დეკორატიული ნიჭი. ს. ქობულაძის დეკორაციები ყოველთვის გამოირჩეოდა სწორედ ამგვარი თეატრალური პათოსით. „სასტუმროს დიასახლისის“ (რეჟ. დ. ალექსიძე, 1936 წ.) გაფორმების კონსტრუქციები მსუბუქი და დახვეწილია. „მეფე ლირის“ დეკორაციების არქიტექტურული ფორმები შთამბეჭდავი მონუმენტურობით. (რეჟ. ა. ვასაძე, 1948 წ.).

ფორმათა გულმოდგინე, ფილიგრანული დამუშავებით გამოირჩევა უზარმაზარი ფერწერული ფარდა ოპერისა და ბალეტის თეატრისთვის (ტილო, ტემპერა, 1956-1961).

ძალზე ფართო სფეროებს მოიცავდა ს. ქობულაძის ინტერესები. არ არის გასაკვირველი, რომ მან რამდენიმე წელი მოანდომა ანალიტიკური და შუასაუკუნეების ქართული ხელომოდერების სამშენებლო პრინციპების გამოკვლევის. მისი ინიციატივით ჩამოყალიბდა ექსპერიმენტული ფოტოლაბორატორია ბველი ქართული ძეგლების ფიქსაციისთვის. სიცოცხლის ბოლო დღეებამდე ხელმძღვანელობდა იგი ამ ლაბორატორიას.

„მხატვრის“ სახლში მოწყობილია გამოფენამ ერთხელ კიდევ ცხადყო, რომ ქობულაძის შემოქმედება ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი წველია ქართული საბჭოთა ხელოვნების საგანძურში.

მხატვრის სახლის საგამოფენო დარბაზში ო. დურმიშიძის ნამუშევრების მორიგმა პერსონალურმა გამოფენამ დამთვლიერებულთა ცხოველი ინტერესი გამოიწვია. მხატვრის შემოქმედებისადმი ინტერესის დამადასტურებელი იყო წინამორბედი ორი პერსონალური გამოფენაც, რომლებიც გაიმართა 1976 წელს — საზღვარგარეთის ქვეყნებთან მეგობრობისა და კულტურულ ურთიერთობათა საქართველოს საზოგადოებაში და 1979 წელს თბილისის ხორავას სახელობის მსახიობის სახლში. ეს გამოფენები და ბოლოდროინდელი ვერსისაჟიც მეტყველებენ ომარ დურმიშიძის ნაყოფიერ ძიებებსა და ექსპერიმენტებზე, შემოქმედებითი ზრდის უწყვეტ პროცესზე.

რესპუბლიკურ გამოფენებზე ომარ დურმიშიძის ნამუშევრების პირველივე გამოჩენამ ცხადყო, რომ ქართულ მხატვრობაში მოვიდა მკაფიოდ გამოკვეთილი შემოქმედებითი პოზიციების ფერმწერი, რომლის ხელწერისა და სტილისტიკის გამორჩეულობას განსაზღვრავს არა მხოლოდ სახეითი საშუალებანი, არამედ მხატვრული ჩანაფიქრის თავისებურებები.

თბილისის იაკობ ნიკოლაძის სახელობის სამხატვრო სასწავლებლის დამთავრების შემდეგ, ომარ დურმიშიძემ სწავლა განაგრძო თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიაში ფერწერის ფაკულტეტზე. მისმა საბავშვო ნამუშევარმა „მშვიდი ძილი“ უმაღლესი შეფასება დაიმსახურა. აკადემიის დამთავრების შემდეგ (1973) მონაწილეობას იღებს თითქმის ყველა რესპუბლიკურ და საკავშირო გამოფენაზე.

მხატვარი თანაბარი გაცაცებით წერს პეიზაჟს, ნატურმორტს, პორტრეტს. ნამუშევრებში დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს კოლორიტის პრობლემას. წინასწარ გააზ-

რებულ ფერადოვან გამას ამდიდრებს მოულოდნელი იმპროვიზაციებით, მათუც, პასტოზური მონანსმების გვერდით ხმარობს თხელ, გამჭვირვალე ფერადოვან ლაქებს. მის საუკეთესო ნამუშევრებში ფერი, კომპოზიცია, ნახატი ორგანულ მთლიანობაშია.

ომარ დურმიშიძის შემოქმედებაში განსაკუთრებით გამოიყოფა ძველი თბილისის თემებზე შექმნილი პეიზაჟების ვრცელი სერია. უტყუარი ალღოთი, დახვეწილი გემოვნებითაა აღბეჭდილი ემოციური შინაარსის მხრივ განსხვავებული პეიზაჟური მოტივები. ბუნების მდგომარეობის შესაბამისად მხატვარი ცვლის საღებავებს, შესრულების ტექნიკას. ლაღად და თავისუფლად აგებს კომპოზიციებს, პოულობს მრავალ საინტერესო რაყურსს, შთაგონებით მოგვითხრობს იმაზე, რაც მისუფლია, განწყობილებას ესადაგება.

ადრინდელი პერიოდის პალიტრა ფერთა სიუხვით არ გამოირჩევა, ძირითადად გამოყენებულია შავი, მუქი ლურჯი, მომწვანო-მოყავისფრო ტონები („ყაზბეგის ქუჩა“, „ვერის უბანი“, „კოჯრის ქუჩა“, „ქრელ აბანოსთან“), მიუხედავად თავშეკაცებული ტონალობისა, მახვილი თვალითა და ფაქიზი ინტონაციური შეფერილობითაა წარმოსახული ამა თუ იმ კუთხის, ადგილის ხასიათი, თავისებურება. ყოველი სახლი ომარ დურმიშიძის ტილოზე ცოცხლდება თავისი „სახით“, ყოველი მათგანი სხვადასხვა ემოციას, განწყობილებას აღძრავს. ბოლო

მზარ ღვრმინშიძე

ავტობიოგრაფიკული
ნაწარმის ქუჩა



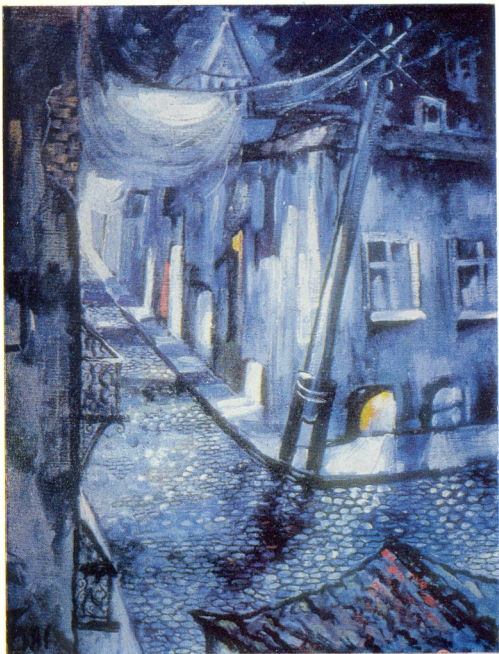


ქეთევან
ოთარ ლორთქიპანიძის პორტრეტი



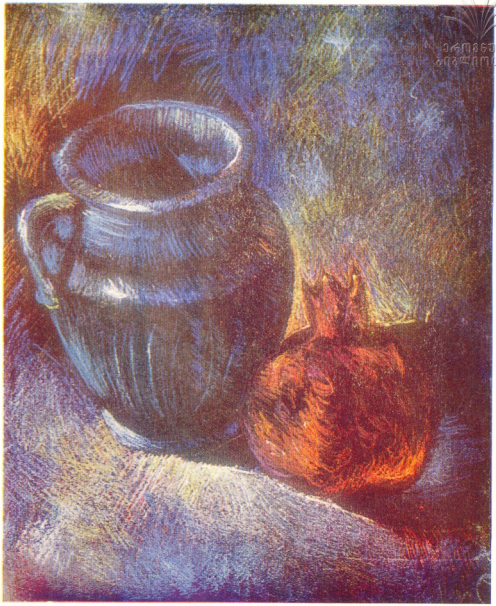


მობუცები
ბებია და შვილიშვილი



ქუჩა უენიანდებისას
ნატურმორტი





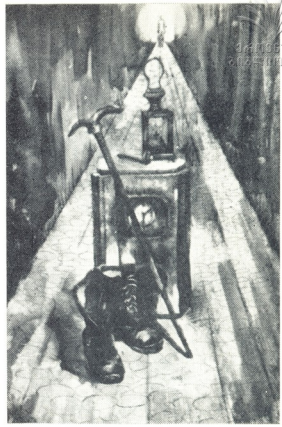
ქოთნები
ავთანდილ ვაშაშის პორტრეტი



თუა
ნატურმორტი



ნატურმორტი
ნატურმორტი



საქართველოს
განათლების
მინისტრის
სამსახური





ბესიკის კუჩა

წლების ნამუშევრები გაცილებით მრავალფეროვანია ფერითი არქიტექტონიკის მხრივ. პლიტრა მდიდრდება ღია ფერთა გრადაციებით, იესება მოვარდისფრო, მოცისფრო, ოქროსფერი და მოლურჯო ტონების ფაქიზი ერთიანობით („ნაკაშიძის ქუჩა“, „სოლოლაკი“, „დავითაშვილის ქუჩა“, „ბესიკის ქუჩა“, „ნადიკვარი“). მისთვის ჩვეული უშუალოდ, გულწრფელობით და, ამავე დროს, ოდნავ შესამჩნევი სევდით გადმოგვეცმს ფერმწერი თავის დამოკიდებულებას თბილისის განუშეორებელი ელფერისადმი.

ნიშანდობლივია ქართული პეიზაჟის ეროვნული ხასიათის შეგრძნება, სისხლხორცეული, განუყრელი კავშირი მშობლიურ მიწა-წყალთან.

მხატვარი ღრმად გრძნობს ღამის თბილისის განწყობილებას, მელერი, ცხოველხატული ფერწერული ერთი გადმოგვეცმს ქალაქის ქუჩების პოეზიას („სალამო“, „ღამის პეიზაჟი“, „გამონათება“, „ღამის დედოფალი“). ღამის განათების ფერწერულ ეფექტს აღწევს მოლურჯო-მომწვანო გამაში მკვეთრი ფერადოვანი აქცენტების შერჩევით. მისი ღამის თბილისი იდუმალელებითაა სავსე, იმ იდუმალეებით, რომელიც ფანტაზიას აღვიძებს და ღრმა განცდება აღძრავს. მოჩვენებითი უძრაობის, სიცარიელის, სიმშვიდის მიუხედავად, სურათი შინაგანი დინამიკით, ექსპრესიით, სისხლსავსე და მშფოთვარე ცხოვრებისეული რიტმით სუნთქავს. „ღამის დედოფალი“ ცისფერი და ლურჯი ტონების ჰარმონიულ მონაცვლეობაზეა აგებული. მშვენიერების არსში წვდომის წადილითაა ტილო გამთბარი. სერიაში „ღამის თბილისი“ მხატვარი მთელი სისრულით ამჟღავნებს მისთვის სახასიათო თვისებებს — ლირიზმს, მიდრეკილებას ზღაპრულისადმი, სილამაზის მძაფრ შეგრძნებას.

პროფესიული ოსტატობითა და მხატვრული ამოცანის გადასწევად ორიგინალური ხელოვნებით მიგნებით გამოირჩევა ომარ დურმიშიძის ნატურმორტები. მხატვარი არ ეძებს უცხო თემებს, მას აინტერესებს საგნების ურთიერთმეზობლობა, მიმართება, და საამისოდ ხშირად ერთი და იგივე საგნებისგან ქმნის კომპოზიციებს. ფერთა კონტრასტით უფრო მკაფიოს ხდის საგნის ფორმას, მოცულობას, ხაზს უსვამს ნახატის სტრუქტურულ ერთიანობას. მშვიდი ფერადოვანი გამა იქმნება შავი, ლურჯი, მოყავისფრო, მოცოცხლისფრო ფერების ფაქიზი ტონალური გადაწყობებით („ნატურმორტი ვაშლებით“, „ნატურმორტი მსხლებით“, „ნატურმორტი ჭიქებით“, „ძველი ქული“). ფერწერული ენის თავისთავადობა თვით წერის ტექნიკურ ხერხებშიც იხატება. პასტელით შესრულებული ნატურმორტები („ფიროსმანის მოგონება“, „ნატურმორტი შანდლით“, „ნატურმორტი ვაშლებით“) ერთგვარი დეკორატიულობით ხასიათდება. ნატურმორტები ღამით, შანდლით, ყურანით შესრულებულია რამდენადმე უჩვეულო ტექნიკით — მუქ ყავისფრად ტონირებულ ხის „ტილოზე“ ნემსით ამოკაწრული შტრიხები, თუ მსუბუქად შემოვლებული კონტური ოსტატის გაწაფულ ხელს ემორჩილება და მდიდარ პლასტიკას ქმნის.

ომარ დურმიშიძის პორტრეტებში ჩანს ადამიანის შინაგანი სამყაროს გადმოცემის უნარი, სათუთი დამოკიდებულება ხასიათის ამოხსნისადმი, ადამიანის სულიერი მდგომარეობის ფიქსირებისადმი. სახე მსხვილი პლანითაა მოცემული, ნეიტრალურ ან პირობით ფონზე ზოგჯერ რაიმე კონკრეტული დეტალია მინიშნებული. იგი არ ისწრაფვის ნატურის შელამაზებისაკენ, არამედ ცდილობს წინ წამოსწიოს ხასიათის განუშე-

იზვიათი ზაიმი

იური კობეცი

ორგებელი თავისებურებანი („ავთო ვარაზი“, „თ. იაკობაშვილის პორტრეტი“, „თეა“, „მეუღლის პორტრეტი“, „გ. მარის პორტრეტი“, „მოხუცი მებაღური“, „ბიძინას პორტრეტი“, „ნ. ჯიბლაძის პორტრეტი“). მხატვარი აღწევს მოდელის კონკრეტულ, მართალ დახასიათებას. ავტოპორტრეტების სერიაში შემოქმედის სევდასა თუ ირონიას ოპტიმიზმისა და სილაღის განწყობილება ენაცვლება.

მრავალრიცხოვან პეიზაჟებში, პორტრეტებსა თუ ჩანახატებში, რომლებიც შესრულებულია წყლის საღებავებით, კალმით, სანგინითა თუ სხვა ტექნიკით, კვლავ ვლინდება ომარ დურმიშიძის ხედვის თავისთავადობა და უშუალობა. აქ არანაკლებ ნათლად ჩანს მაღალი პროფესიული ოსტატობა და ფაქიზი ალღო ამა თუ იმ თემის სახვით-კომპოზიციურ გადაწყვეტაში. სიმბოლო თანაარსებობს რეალურ გამოსახულებასთან („ჩემი სიმღერა“, „მოხუცი ჩიტით“, „გადაჯაჭვული“). მეტყველი, პლასტიკური ხაზითაა შესრულებული „მოხუცები“, „ბებია“, ჯ. გოლეთიანის, ო. ლითანიშვილის პორტრეტები, სერები „სკამი“, „საავადმყოფო“. საინტერესო გრაფიკული ენითაა გადაწყვეტილი ილუსტრაციები ნ. დუმბაძის რომანისათვის „თეთრი ბაირალები“.

ომარ დურმიშიძის შემოქმედება იმ მრავალფეროვანი და რთული სურათის ორგანული ნაწილია, რომელსაც დღევანდელი ქართული სახვითი ხელოვნება წარმოადგენს. დღეს უკვე შეიძლება საუბარი მის ხელწერაზე, მკაფიოდ გამოხატულ ინდივიდუალურ ხედვაზე, საინტერესო და შთამბეჭდავ შემოქმედებაზე, მხატვარზე, რომელიც მზადაა ახალ ზღუდეთა გადასალახავად, მზადაა შემდგომი ძიებისათვის.

თუ თქვენ შთაა რუსთაველის სახელობის თეატრთან არც თუ ისე დიდი ხნის ნაცნობობა გაკავშირებთ და მასზე მხოლოდ ბოლოდროინდელი სპექტაკლებით მსჯელობთ, მაშინ არ გეცნობებთ მიხეილ თუმანიშვილის მიერ დადგმულ რუსთაველელების ლეგენდარულ სპექტაკლში მონაწილე მსახიობი, ვისი სახეც მრავალათვის განუყოფელი გახდა ანუის ანტიგონე-საგან. (ავტორი).

ბეშვრს ის ა. მილერის „სიელიემის პროცესით“ დაამახსოვრდა. ეს იყო რობერტ სტურუას ერთ-ერთი პირველი სპექტაკლი იმ თეატრში, რომელსაც ახლა თვითონ ხელმძღვანელობს. 60-იანი წლები მსახიობი ქალის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში შთამბეჭდავი წარმატებებით აღსავსე პერიოდი იყო. ელიზაბეტ პროქტორის შემდეგ ანტიგონე — დუეტი სერგო ზაქარიასის კრეონთან, შემდეგ ფედრა, ანუის მედეა, ზეინაბი — ა. სუმბათაშვილის „ლალატში“, იოკასტა — „ოიდიპოს მეფეში“, წამყვანი როლები მ. თუმანიშვილის, რ. სტურუას, თ. ჩხეიძის სპექტაკლებში.

დრო გადიოდა. იდგებოდა 70-იანი წლების სპექტაკლები, რომლებიც რუსთაველელთა თეატრის დღევანდელ, აგრე ბედნიერ ფურცლებს შლიდნენ, მაგრამ ზინაიდა კვერენჩილაძე ამ სპექტაკლებში უკვე არ მონაწილეობდა.

მაგრამ ამას წინათ თეატრის ნაცნობ აფიშაზე, სხვა პიესათა შორის, გამოჩნდა იულიამ ლიუსის „ამპერსტის მშვენება“. დღეისათვის იულიამ ლიუსის პიესა ერთადერთი სცენური მოთხრობაა პოეტი ქალის ემილი დიკინსონის საოცარი ბედის შესახებ. იგი პოეტის დაბადების 150 წლისთავამდე ცოტა ადრე გამოჩნდა. ეს თარიღი იუნესკოს გადაწყვეტილებით ფართოდ აღინიშნა მთელს მსოფლიოში. სპექტაკლში, რომელიც რობერტ სტურუამ რეჟო ჩხაიძესთან ერთად დადგა, ემილი დიკინსონის როლი ზინაიდა კვერენჩილაძემ შეასრულა. წლების შემდეგ მაყურებელმა კვლავ იხილა ზინაიდა კვერენჩილაძე შ. რუსთაველის თეატრის სცენაზე მთავარ და ამჟღავნებელ ერთადერთ როლში.

„ნება მიბოძეთ, ჩემი თავი წარმოგიდგინოთ. შავი ლეგზელი. საგანგებო საკუთარი რეკეტით ვაცხოვრებ. მაპატიეთ, ასე რომ ვლდაუე. უცხო აღამიანებს შეუჩვეველი ვარ და თვითონაც არ მესმის რას ვამბობ. ჩემი და ლავინია — ჩემზე ახალგაზრდაა — იტყვის ხოლმე; „დროში წინ და უკან მოგზაურობსო“ — სცენაზე მოულოდნელად გამოჩენისთანავე, რაიმე წინასიტყვაობის გარეშე, იწყებს თავის ორსაათიან მონოლოგს ზ. კვერენჩილაძე.

„დავობადე 1830 წლის 10 დეკემბერს. აქ ამპერსტში ყველა მიცნობს, როგორც სკვანირ ედუარდ დიკინსონის დარტყმულ ქალიშვილს. არა და, მართლა ასეთი ვარ. მეზობლებმა თვალში ამომიღეს უცხო ჩიტვით. რატომ არის, რომ სულ სახლში ვზივარ. სტუმრად არავისთან დადივარ, ქალაქიდან ქალაქში არ ვმოგზაურობ. რამდენი წელია, რაც ამ სახლიდან არ ვაკუსულვარ... და ეშმაკური ღიმილი გადაუბრუნებს სახეზე.

საშუალო სიმაღლის, ოდნავ გაჩეჩილი, წაბლისფერთმიანი ქალი, დიდი, გაბრწყინებული, მოღიმარი თვალებით, თეთრ, გრძელ კაბასა და თეთრ წინსაფარში გამოწყობილი,

ლევზელიანი სინით ხელში დარბაზში ჩამოდის და მაყურებელს გზადაგზა უმასპინძლებს, თან ლევზელის დამზადების რეცეპტს სთავაზობს და თან თხრობას განაგრძობს. ბარიერი დარბაზსა და სცენას შორის პირველივე ოცდაათ წამში ქრება. ღიმილი, ხან ტუჩების კუთხეში მიმალული, ხან თვალდამსწრე სიღრმეში გამკრთალია, მუდამ სახეზე დასთამაშებს ემილი — კვერენჩილაძეს. ეს ღიმილი, ხან მოკრძალებული, ხან თავაშვებული, მზაკრული, ხან მოზეიმე, ხშირად ნაღვლიანად კრთის მსახიობის თვალებში სპექტაკლის ბოლო წუთებამდე.

პიესის ქანრი განსაზღვრულია როგორც „პოეტის ბიოგრაფია“, მაგრამ თვით სპექტაკლი გასაოცრად შორსაა ჩვეული სცენური ბიოგრაფიებიდან. თუმცა რა, კაცმა რომ თქვას, რას წარმოადგენს ემილი დიკინსონის „ბიოგრაფია?“ სიკვდილის წინ დაწერილი მისი ბარათი სული რტყვისაგან შედგებოდა: „პატარა ძმიშვილებო! უკან გამიხმეს, ემილი“. ასევე მოკლედ, რამდენიმე სიტყვით შეიძლება მისი ცხოვრების შესახებ მოყოლა — იგი მოკლებულია ყველაფერ იმას, რასაც ჩვენ „გარეგანი მოვლენებს“ ვუწოდებთ, დაიბადა და მთელი ცხოვრება გაატარა პროვინციულ, პურიტანული სულით გაყვნილ პატარა ქალაქში. მხოლოდ ერთხელ, ერთადერთხელ 56 წლის განმავლობაში დატოვა ამპერსტის ერთ-ერთ შუქაში, ბაღში განცალკევებით მდგარი, აგურის დიდი სახლი და მამასთან ერთად გაემგზავრა ვაშინგტონსა და ფილადელფიაში. აი ეს შეიძლება ჩაითვალოს „მოვლენად“ მის ბიოგრაფიაში.

როგორ უნდა შეასრულო პოეტის, რეალური, ისტორიული პირის როლი, როცა მის შესახებ თითქმის არაფერი არ არის ცნობილი. ისტორიამ შემოგვიჩაჩა ორი-სამი ფაქტი, ახალგაზრდობის სურათი და ის, რისი თქმაც ისურვა პოეტმა თავისთავზე თავის წერილებში... სხვა ყველაფერი მიხვედრათა და ვარაუდთა სფეროს მიეკუთვნება.

ემილი დიკინსონი — ეს უპირველეს ყოვლისა მისი პოეზიაა, ამიტომაც თეატრი და მსახიობი, შეგნებულად თუ ინტუიტურად ირჩევენ ყველაზე უფრო სწორ გზას — ისინი ეყრდნობიან თვით ლექსებს, რომლებიც



ე. დიკინსონის სულის დღიურები იყო, სპექტაკლი მთლიანად მისი პოეზიისგან, ამ პოეზიის სულისგან იზადება. ლექსები, რომლებსაც ზინიდა კვერენჩილაძე კითხულობს, ძალდაუტანებლად ჟღერს სპექტაკლის მსვლელობის დროს, მისი მონოლოგის ბუნებრივ გაგრძელებას წარმოადგენს.

სპექტაკლის დინამიკაში არის მწვერვალები, ემოციური აფეთქებები, როგორც ეს იყო ემილი დიკინსონის სადავ დღეთა მსვლელობაში. ცხოვრების გარეგნულად ერთგვაროვან ხასიათში იყო „საბედისწერო წუთები“, „ისტორიები“ — რომელთა შესახებ მხოლოდ მან იცოდა. ჩარლზ უოდსუორთის „ისტორია“ — ეს თავიდან მხოლოდ წამიერი გაელევბა — მოვლენა, პოეტის მთელი სიცოცხლის მანძილზე გრძელდება. ეს იყო უზარმაზარი, დაუძლეველი გრძნობა ადამიანისადმი, რომელიც ემილიმ ცხოვრებაში მხოლოდ სამჯერ ნახა... პირველად — ოცდაოთხი წლისამ, ამპერსტის იმ ერთადერთხელ დატოვებისას; ფილადელფიაში ის მამასთან ერთად შევიდა ეკლესიაში, რომლის მღვდელიც უოდსუორთი აღმოჩნდა. დაბრუნების შემდეგ ემილის ამპერსტიდან გაგზავნილი წერილით იწყება მათი ნაცნობობა. ზუსტადაა ცნობილი: უოდსუორთი ორჯერ ჩავიდა

ამპერსტში. ემილის წერილიდან ექვსი წლის გავლის შემდეგ და კიდევ ერთხელ ოცი წლის შემდეგ. ამ შეხვედრებს შორის მხოლოდ ერთი მოწერა და ქარავმით საუბარი, რომელსაც ყოველი მკვლევარი თავისებურად ხსნის. დარჩა მხოლოდ წერილები, მოგონებები და ლექსები... დიკინსონის გვიანდელ ლექსებში პოეტის აღსარებები ღვთის მსახურისკენ ილტვიან, გულიდან გულისკენ, მაგრამ უფრო ხშირად მის არსებამდე რჩებიან, თავისგან ისევ თავისკენ...

სიყვარული ბედნიერება! — ამტკიცებს ემილი — ზ. კვერენჩილაძე. ის სიყვარულიც კი, რომელიც მხოლოდ ერთი ნახვით და ოცი წლის მანძილზე საუბრითაა განმტკიცებული და რომელიც მხოლოდ წერილებითა და მოგონებებით გამოიხატა და რომლებისთვისაც შეიძლება იყოს მხოლოდ ოცნებები და გვერქმია... „საოცრად ლამაზი და დახვეწილი განცდა გეუფლება, როდესაც ვინმე უხორცილ სიყვარულით გიყვარს; ჩვენ თითქოს უსახელო საყვარლები ვიყავით, სხვადასხვა სახე გვექონდა, ჩვენი სულები კი ერთად იყო, ასეთი სიყვარული ხომ ჩემი ოცნების მწვერვალია, ეს არის ის ნატვრა, რომელზედაც ჩემი ლოცვები ავაგე. ამ სიყვარულის ზეგავლენით მე სრულიად შევიცვალე, თითქოს განსხვავებული უზენაესი ჰაერით ვსუნთქავდი“. ამ სიტყვებს ზინიდა კვერენჩილაძე თითქმის წამოიყვირებს, თითქოს ჩვენ მოგვაყვირებს, რომ იცავს თავის სიმათრთლეს იმ დავაში, რომელიც საუკუნეების მანძილზე გრძელდება: მთავარია გიყვარდეს! იცავს ამ კამათში თავის თვალსაზრისს სპექტაკლიც, თვით გაუზიარებელი უპასუხო გრძნობაც არაფერია შედარებით მთავართან — რომ თავად შენ გიყვარდეს.

შემთხვევა უოდსუორთთან ემილის ცხოვრებაში მთავარი გამოცდა იყო, მაგრამ დატოვა რა ღრმა კვალი პოეტი ქალის ბედზე, მას არ განუსაზღვრავს მისი ცხოვრების ხასიათი. განმარტოება და ცხოვრებისგან განდგომა, გულჩათხრობილობა და ასკეტურში, კარჩაეკეტოლობა მხატვრის პიროვნებიდან გამომდინარეობს. ემილის არჩევანი — ეს პოეტის შეგნებითი არჩევანია, რომელსაც ყველაზე

ემილი დიკინსონი — ზ. კვერენჩილაძე (ამპერსტის მწვერვალი)

მეტად ოცნებების დამსხვრევის, მისი გაუფრულების ეშინია. როგორ გარდაისახება ემილი — ზინაიდა კვერენჩხილაძე, როდესაც პოეზიაზე, ლექსებზე, წმიდათაწმიდაზე — სიტყვებზე ლაპარაკობს: „სიტყვები — ჩემი სიცოცხლეა, მე მათ ისე ვუყურებ, როგორც ცოცხალ არსებებს, როგორც წმიდათაწმიდას. ისე საყვარლად არიან ხოლმე წიგნის ფურცლებზე ჩამწკრივებული, რომ ზოგიერთ მათგანს მზად ვარ ქუდიც კი მოეუხადო. ხანდახან ავდგები და დავწერ ერთ რომელიმე სიტყვას“. ქალაღის ფურცელზე წერს სიტყვას „გარემო“ და ქალაღი ისე უჭირავს, რომ ყველამ დაინახოს... „და მერე ვაცქერდები მის მოხაზულობას, სანამ ეს სიტყვა არ ავაშკამდება და საფირონოვით ციმციმს არ დაიწყებს“.

იგი როგორღაც მოკრძალებით და მთრთოლვარებით, როგორც აღსარებისას, გვანდობს თავისი პოეზიის საიდუმლოებას, დაძაბული და სიხარულით აღსავსე გრძნობს იგი, რომ ეს არის წმიდათაწმიდა წუთები. იგი მაყურებელს აცისკროვნებს დაუფიწყარი შინაგანი შექით, სულის შექით, რაც, როგორც ჩანს, არის ტალანტი. ამბავი მისი ნაწარმოებების პირველი პუბლიკაციისა, უფრო ზუსტად, არაპუბლიკაციისა (უოდსუორთთან ისტორიის შემდეგ სპექტაკლის მეორე „სიუჟეტი“), არც ისე მნიშვნელოვანია ემილისთვის, ეს მოვლენა მისთვის არც ისე მტიკინეული და მძიმე იყო, როგორც შეიძლებოდა სხვა პოეტისთვის ყოფილიყო. სიცოცხლეში დიკინსონის სახელი არასდროს არ გამოჩენილა პრესაში. თავის ლექსებს, გარდა იმ რვისა, რომელიც ანონიმურად გამოჩნდა, ის არ ბეჭდავდა. ყველასთვის უცნობი, კონვენტებში კოხტად ჩაწყობილი ტანსაცმლის



კარადის თაროებზე და ძველი ზარდასშის უჯრებში დამალული, მისი ლექსები მხოლოდ მისი სიკვდილის შემდეგ იპოვეს და ეს მშობლებისთვისაც და მკითხველისთვისაც სრულიად მოულოდნელი იყო. დიკინსონისთვის მთავარი იყო ეწერა, ამით იგი ქალაღზე ყოველი დღის კვალს ტოვებდა. ეს მისთვის სუნთქვისასავით ბუნებრივი იყო. ამიტომ არის გასაგები და კანონზომიერი დიდებისა და პოპულარობისადმი მისი ასეთი გულგრილობა და მათი უგულვებელყოფა.

ემილის განთქმული თანამედროვე ჰენრი ტორო, ავტორი ჩვენთვის ცნობილი წიგნისა „უოლდენი, ანუ ცხოვრება ტყეში“ ამჰერტის ახლოს კონკორდში (ისეთსავე პატარა პროვინციულ ქალაქში, როგორც ამჰერტი იყო) განდევილსავით ცხოვრობდა, რითაც დაცინვის და ქორაობის საბაბს იძლეოდა. მან თავისი ცხოვრების იდეალი ასე განსაზღვრა: „იზარდუ თავისუფლად, ბუნების დარად, როგორც იზრდება ისლი და გვირგა“. მართალია, ემილი დიკინსონი ტოროს არ იცნობდა, მაგრამ ინტუიტურად მისდევდა მის რჩევას და მისდაუნებურად აირჩია ისეთი ცხოვრება, რო-



გორსაც მისი უცნაური თანამედროვე ქადაგებდა.

ბუნებრივი ცხოვრება — აი იდეალი! — ამტკიცებს „ამპერსტის მშვენიების“ მთელი პოეზია. ბუნებრივი თუნდაც უსახელო, მძალა სულიერ მიზნებს დამორჩილებული სიცოცხლის ღირსებებს აღასტურებს სპექტაკლში დრამატურგი, რეჟისორი, მსახიობი. რ. სტურუას და რ. ჩხაიძის სპექტაკლი თავისი წყობით, თვალსაჩინოდ ამტკიცებს გასული საუკუნის განათლებული ამერიკის ფიქტამპყრობელის რ. ემერსონის, ჰ. ტოროს მასწავლებლის, აზრსაც „კელოვნება — შემოქმედებლან მისი ქმნილებისკენ მიმავალი ბილიკია“.

ეს ბილიკი გამოჩნდა რუსთაველის სახელობის თეატრის სპექტაკლში მისი შინაარსის მთელი კონკრეტულობით. იშვიათად თუ ჰქონია რომელიმე მხატვარს ასეთი შესაშური ბიოგრაფია და შემოქმედება, შემოქმედებას კი იშვიათად შესძლებია ყოფილიყო სიცოცხლის ასეთი ბუნებრივი ვაგრძელება.

დოკინსონის ხვედრს უეჭველად თან სდევდა დიდი სიმწარე და ნაღველი. არ იყო „მეჯლისი“ თაყვანისმცემელთა გუნდითურთ. „ამპერსტის მშვენიებას“ ბედი ნამდვილად არ სწყალობდა, უცნაური ლექსები მტვერწაყრილი დარჩა საღლიც პროფესორ ჰიგინსონის ზარდახშის უკრებში. ალბათ ამიტომაც ემილი — კვერენჩილაძის იუმორსა და ირონიაში, მის თვალეში წამოეღარ იფეთქებს, ღრმად, თითქოს ჰის სიღრმეში, ჩამარხული დარდი და ტყვილი. მაგრამ მარტობა, სამყაროსგან განდგომა, არ არის მთავარი ამ სპექტაკლში, ეს არის მისი მინორული, ნაღველიანი საფუძველი. ემილი — კვერენჩილაძე ამყობს თავისი არჩევანით, სამყაროსთან გაუცხოება მას უბედურებად არ მიაჩნია.

მაშინაც კი, როცა ლაპარაკს სიკვდილზე იწყებს, მსახიობის ზამში ისმის გამომწვევი, თითქოს მხიარული ნოტები, თითქოს სიკვდილი ემილისთან ერთად ერთ ჰერქვეშ ცხოვრობს მხატვარ შ. შეყლაშვილის მიერ აგებულ ამ ვრცელი სახლის მეორე ბოლოში. სიკვდილს აქტი სპექტაკლში არ გამოირჩევა განსაკუთრებული შარავანდით. იგი განზავებულია ყოველდღიურობაში და მსახიობის მიერ დაყვანილია ბუნებრივ თუ ჩვეულებრივ დონემდე — იმგვარივე მოვლენა-

დე, როგორცაა დილის ლოცვა ან საღამო ნაძვრები.

მარტობას, თავიდან იტყულებს და დეგ კი მყარს და მტკიცეს, როგორც ცხოვრების ნორმას, რუსთაველელთა სპექტაკლში შეიძლება ვუწოდოთ პათეტური — ის გამომწვევია თავისი შინაგანი, მძლავრი მუსიკით, სპექტაკლში ემილი — კვერენჩილაძე თითქოს ჰენრი ტოროს კვერს უკრავს, მასთან თავის სიახლოვეს, შინაგან ნათესაობას ამჟღავნებს: „თუკი დედამიწაზე გაჩნდი და ცოცხლობ, ეს იმდენად დიდი და მთავარია, რომ სხვა დანარჩენს იქვემდებარებს თვითონ სიცოცხლის შეგრძნებაც კი საყმარისია, რომ იხარო. რაც გინდათ, წამგვარეთ, დაე, მხოლოდ ალტაეების ნიჭი შემჩრჩეს“.

ალტაეება — ეს სწორედ ის ერთადერთი სიტყვაა, რომელიც ასე თუ ისე ესადაგება ემილიზე საუბარს, ალტაეება ეს სტიქია კვერენჩილაძე — მსახიობისა, რომლითაც გამსჭვალულია მონოსპექტაკლი ორი საათის განმავლობაში, ალტაეება პოეზიით, ალტაეება იმით, რომ იყო ამ პიროვნების წარმომსახველი. აქედან გამომდინარეობს სპექტაკლის საერთო ტონი, რომელიც გატყვევებთ იმგვარი უშუალოებით და გულწრფელობით, როგორაც მხოლოდ ძველ, ახლო მეგობრებს შორის თუ შეგხვედრიათ. მაყურებელთან ამ უარესად მიმნდობ საუბარში, რომელიც მიჰყავს ემილი — კვერენჩილაძეს, იუმორი და ირონია პირველ რიგში საკუთარი თავისადმი თხრობის მდომინირებელ საღებავებად იქცევა. შთაგონებული თხრობა, განცდათა ყოველი უშუალო ნიუანსი ირონიულადაა კომენტირებული. ირონია ყოველთვის თან სდევს ალტაეებას. ყველაფერს, რასაც ალტაეებაში მოჰყავხარ, აქვს მეორე მხარე — მას აზის ბეჭედი გამოცდილებისა, იგი ალბეჭდილია ამ გამოცდილების ნაღველით.

რა შესანიშნავია სცენები წარმოსახულ თანამოსაუბრებთან! როგორ ცოცხლად და წარმატად გაითამაშებს მსახიობი წარმოსახვით და რეალურ საუბრებს ახლო ნათესაებთან, ან ახლაგაზრდებთან, რომლებზეც შეყვარებულია ნორჩი ემილი. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია მსახიობის ჰიგინსონთან და უოდსუორთთან შეხვედრის სცენე-

ბი, როგორც მნიშვნელოვანი იყო ისინი თვით დიკინსონისთვის — ეს თითქმის მთავარი (ამიტომაც ლირსასხოვარი) მოვლენაა მის ცხოვრებაში. ზინაიდა კვერენჩილაძე მათ ისეთი სულისშემძვრელი უშუალოდობით, ისეთი ნაღდი მღვლეარებით ატარებს, რომ უნებლიედ იმ მანქანებისგან, რომელთაც ის ელაპარაკება, ელი რაღაც საპასუხო მოძრაობებს, ჟესტს, სიტყვას. შეუძლებელია გაუღივებლად უყურო როგორც ემზადება ემილი ლიტერატურის ცნობილ კრიტიკოსთან ტომას ჰიგინსონთან შესახვედრად, რა დიდხანს თამაშობს იგი ჩვენს წინაშე შეხვედრის ყველა ვარიანტს, ვიდრე უეცრად, როგორც ეს საერთოდ ხდება ხოლმე, გაცხარებული რეპეტიციის დროს ჰიგინსონი მოულოდნელად წაადგება მას თავს. მსახიობის სახის გამომეტყველებით, მისი თვალბით, ჩვენ ადვილად ვხვდებით რა პასუხს გასცემს იგი ჩარლზ უოდსუორთს, რომელიც მასთან ამპერსტში. ოცი წლის მიმოწერის შემდეგ ჩამოვიდა. რა დიდებულია ავანსცენაზე იუმორით: საესე შექსპირის საზოგადოების სხდომის გათამაშება, „ქარიშხლის“ კითხვა, დავა ლიტერატურის მასწავლებელ მისტერ კრაუელთან შექსპირის „კარგას“ და „ცულზე“, ღამით საუბარი მამასთან, როცა ის ანაზღად წაადგება თავს ემილის ლექსების წერისას. ეს ცალმხრივი დიალოგები ჩვენს ალტაცებას იწვევს, ისინი მიმზიდველი, დამოუკიდებელი მინი სპექტაკლებია დიდ სპექტაკლში.

სცენიდან წასვლის შემდეგადაც მსახიობი გვიტოვებს სახეს იმ სამყაროსი, რომელშიც ემილი დიკინსონი ცხოვრობდა. ჩვენ მთელი თავისი წვრილმანებით, თითქმის ფიზიკურად დავინახეთ პატარა პროვინციული ქალაქი, ვიგრძენით მისი ატმოსფერო, რომელიც დიკინსონის თანამედროვეთა პროზით ასე ნაცნობია ჩვენთვის: მეზობელთა წრე ემილზე უცნაური მონაჩმახებით, ჩამავალი მზე, ამპერსტის მთები, ძველი საბლი და ბალი, მამა, ძმა, და, რომლებიც მის გვერდით ცხოვრობდნენ და ყველა დანარჩენი, ვისთანაც ის ბედს შეუხვედრებია,

ზინაიდა კვერენჩილაძის ორსაათიანი მონოლოგიდან ისე მიღიხარ, როგორც „სრულმეტრაიანი“ სპექტაკლიდან. ლული უზარმაზარ ცხოვრებაში, გაიკანი ათეულობით სხვადასხვანაირი პიროვნება, ხასიათი, ინდივიდი, თითქოს პატარა პროგრამაში მთავარი როლის შემსრულებლის სახელს მოქმედ პირთა კიდევ ათი გვარი მოჰყვება.

ის ემილი, რომელიც ზინაიდა კვერენჩილაძემ წარმოგვიდგინა, საბოლოოდ გვარწმუნებს იმაში, რომ დრამატურგის მიერ არჩეული ფორმა — პირველი პირით ცნახლო, უშუალო, კალენდოსკოპური, პირდაპირი ქრონოლოგიის გარეშე თხრობა — ასე თუ ისე, უფრო სრულყოფილი სცენური საუბარია ემილი დიკინსონზე.

ე. დიკინსონის შემოქმედების შესახებ არსებულ ერთ გამოკვლევაში არის ერთი პატარა წინადადება, საკვირველი თავისი ლაკონიურობით და სიზუსტით, თვით ემილის შედარებების და სახეების შესაფერი. „მისმა ხელოვნებამ ხელს შეზღდილი თათმანი მომავლი“. ასევეა სპექტაკლის ბოლოს: არ შეიძლება ზღვრის დადება მსახიობსა და მის გმირს შორის — ისინი განუყოფელი არიან“.

რუსთაველების ამ სპექტაკლმა აღმოაჩინა ამპერსტელი პოეტი ქალი ემილი დიკინსონი და დაგვიბრუნა მსახიობი ქალი — ზინაიდა კვერენჩილაძე. „აზრს სიტყვა მხოლოდ ერთხელ გამოხატავს“. ასეთი ზეიმი იშვიათია — შენიშნა დიკინსონმა ერთ-ერთ თავის ლექსში. რუსთაველის თეატრის ეს სპექტაკლიც იშვიათი ზეიმი. ზინაიდა კვერენჩილაძესთან შეხვედრით თეატრმა იპოვა პეისა, მსახიობმა — როლი, რეჟისორმა — გმირი. პიროვნებამ იპოვა პიროვნება. ასეთი ზეიმი იშვიათად დგება.

(«Teatr», № 7, 1984).

ფიქრები ქართული ხალხური სიმღერის შემსრულებლობაზე

ელიშერ გარაყანიძე

ბოლო ხანებში დიდი ყურადღება ეთმობა ქართულ ხალხურ სიმღერას. ალბათ, შორს წაგვიყვანდა ყველა იმ სასიკეთო ძეგლის, საინტერესო წამოწყებების ჩამოთვლა, რასაც აი. უკვე რამდენიმე წელია, ადგილი აქვს ჩვენს რესპუბლიკაში.

მაგრამ, ამასთან ერთად, გულუბრყვილობა იქნებოდა გვეფიქრა, რომ ყველაფერი უკვე გაკეთებულია და შეგვიძლია თვითდამშვიდებას მივეცეთ.

არავითარ შემთხვევაში! სამუშაო და გასაკეთებელი (გამოსასწორებელიც), გაცილებით უფრო მეტია, ვიდრე აქამდე! თუ რისი და როგორ — ეს, ცოტა არ იყოს, ძნელი დასაკონკრეტებელია, მით უმეტეს, რომ ჩვენში არ არსებობს მუსიკალურ-ფოლკლორის-ტული კრიტიკის მაინცდამაინც მდიდარი ტრადიციები.

წინამდებარე წერილში ჩვენ შევეხებით მხოლოდ რამდენიმე საკითხს, დაკავშირებულს ხალხური სიმღერების შემსრულებლობასთან. შესაძლებელია, აქ მოცემული დებულებები ყველა სპეციალისტისთვის არ იყოს მისაღები, შესაძლოა, ყველამ არ გაიზიაროს ჩვენი აზრები, მაგრამ კამათში ხშირად მართლაც იბადება ჭეშმარიტება.

უკვე წარსულს ჩაბარდა ის დრო, როცა ხალხური სიმღერების ერთადერთი შემსრულებელი გლეხი იყო. მას შემდეგ, რაც XIX საუკუნის 80-იან წლებში ლადო აღნიაშვილის გუნდი შეიქმნა (გასულსავე საუკუნეში ჩამოყალიბდა ი. რატილის, ს. კაცსაძის, ძ. ლოლუას გუნდები), ხალხური სიმღერის შემსრულებლად და პროპაგანდისტად უკვე ქალაქებში სავანებოდ შექმნილი გუნდები და ანსამბლებიც გვევლინება. მათი რიცხვი განსაკუთრებით გაიზარდა მეოცე საუკუნეში. ეს გუნდები, ძირითადად, საქართველოს სხვადასხვა კუთხეების მოზრდილ დასახლე-

ბულ პუნქტებში ფუნქციონირებდა (ლევან მულალაშვილის გუნდი გურჯაანში, გიორგი პაპალაშვილისა — თელავში, ვარლამ სიმონიშვილისა — ოზურგეთში, რემა შელეგია-სი — ახალ სენაკში, პლატონ დადვანისა მესტიაში და სხვა).

დროთა განმავლობაში, სხვადასხვა ობიექტური თუ ხელოვნურად შექმნილი წინაპრობის შედეგად, ყურადღების ცენტრში ექცევა თბილისში მოქმედი ანსამბლები. საქმარისა და ვასახელოთ ისეთი შესანიშნავი კოლექტივები, როგორებიცაა ანსამბლები და გუნდები სანდრო კაცსაძის, მარო თარხნიშვილის, აექსენტი მეგრელიძის, კირილე პაქკორიას ხელმძღვანელობით.

შემდეგ, თანდათანობით, პრიორიტეტი მიიზოვა საქართველოს სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლმა, რომელიც რესპუბლიკის მთავარ სამემსრულებლო კოლექტივად იქცა.

50-იან წლებში ასპარეზზე გამოდის ანსამბლი „შვიდკაცა“. ამ შესანიშნავი ანსამბლის მოღვაწეობამ საფუძველი დაუდო თბილისში მსგავსი (მცირერიცხოვანი) ჯგუფების ჩამოყალიბებას.

დღეისათვის საქართველოში ხალხური სიმღერის მრავალი ანსამბლი არსებობს. მაგრამ ყველა როდი ასრულებს (ან ასრულებდა) ერთგვაროვან როლს...

სანამ ბოლო წლებში არსებული კოლექტივების შესახებ ვისაუბრებდეთ, აუცილებელია გავერკვეთ, თუ რა სახით მოვიდა ჩვენამდე ხალხური სიმღერის სამემსრულებლო ხელოვნება, შეიცვალა თუ არა ლადო აღნიაშვილის გუნდის შექმნის შემდეგ.

ლადო აღნიაშვილის გუნდი შეიქმნა 1885 წელს და ამით საფუძველი ჩაეყარა საქართველოში ქართული ხალხური სიმღერის გუნდებისა და ანსამბლების ჩამოყალიბებას (მა-

ნამდგ არსებობდა ჭგუფები, რომლებიც სა-
კონცერტო პრაქტიკას არ ეწეოდნენ).

„ქართული ხოროს“ შემდეგ მრავალი სა-
ინტერესო საშემსრულებლო კოლექტივი გა-
მოჩნდა. ეს კოლექტივები, ძირითადად, რა-
იონებში არსებობდნენ და ის უპირატესობა
გააჩნდათ, რომ სიმღერებს თვით გლეხები —
ხალხური სიმღერის შემოქმედნი — მღერო-
დნენ. მასადაამე, ეს იყო ჭეშმარიტი ხალ-
ხური სიმღერა, მსმენელამდე ნოტებისა და
სხვა რამ შუამავლის გარეშე მისული.

მაგრამ პატარა სხვაობა აქ უკვე იყო გა-
ჩენილი: შესრულებაში მეტი სიმწყობრე გა-
ჩნდა. და ეს არცაა გასაკვირი, რადგან ან-
სამბლოში, რომელიც საკონცერტო მოღვაწე-
ობას ეწევა და სტაბილური შემადგენლობა
გააჩნია, სადაც მომღერლები ისტემატურ-
ად იკრიბებიან სამეცადინოდ, — შეთანხ-
მებაც მეტია. მაგალითად, ლევან მულალაშ-
ვილის გუნდის ნამღერი „შემოძახილი“ უფ-
რო „დაწმენდილი“ შთაბეჭდილებას ტოვებს,
ვიდრე იგივე სიმღერა, იგივე გურჯაანის
რაიონის სოფელ კარდანახში, ფოლკლორის-
ტების მიერ ჩაწერილი. ანალოგიური სხვა-
ობა იგრძნობა რემა შელეგიას ანსამბლისე-
ულ „სი ქოული ბატასა“ და ცხაკაიას რაიონ-
ის სოფელ ეკში ჩაწერილ „სი ქოული ბა-
ტას“ შორის. ამ სხვაობას, როგორც ჩანს,
ვერც გავქვეყნებთ. შეუძლებელია რომელი-
მე შრომის სიმღერა ერთნაირად იმღერო ყა-
ნაში და სცენაზეც. სცენას თავისი კანონე-
ბა აქვს და, ვთქვათ, გურული ნადური, რო-
მელიც ყოფაში შეიძლება ოც წუთზე მეტ-
ხანს გავრძელდეს, სცენაზე ამდენი ხნით
გაქიმვას ვეღარ იტანს — სცენა მეტ რა-
ციონალურობას, კომპაქტურობას მოითხოვს!

თუმცა, ამასთან ერთად, ლ. მულალაშვი-
ლის გუნდის მსგავს კოლექტივებში ხალხურ-
ი სიმღერის ყველა ძირითადი თვისება მა-
ინც ძალაში რჩება: სიმღერათა კილის წყობა,
შესრულების მანერა წმინდა ქართულია; და-
ცულია ქართული სიმღერის ერთ-ერთი დაუ-
წერელი კანონი — ზედა ორ ხმას თითო
შემსრულებელი მღერის, ხოლო, აქედან გა-
მომდინარე, წამყვან როლს ასრულებს იმ-
პროვიზაციული ელემენტი. ეს, თავის მხრივ,
ნიჭიერი შემსრულებლის ხელში, სიმღერის
შემდგომი განვითარების იარაღად გვევლი-

ნება; ერთიც — ლოტბარი ნაკლებად და-
დავს შემსრულებლებს თავისი ვარიანტე-
ბით, რადგან ხალხური სიმღერის შემსრულებ-
ლობაში ცნება „სწორად სიმღერა“ სრულე-
ბითაც არ ნიშნავს სიმღერის მუდამ იდეა-
ლური სიზუსტით გამოვრებას. პირიქით!
ხალხური სიმღერის ავან-ჩაევანის მკოდნე ყვე-
ლა ადამიანმა იცის, რომ გლეხი, რომელიც
სამჯერ ზედიზედ იმღერებს ერთსა და იმავე
სიმღერას, მუდამ სხვადასხვაგვარად შეასრუ-
ლებს მას, მკიცრე ცვლილებებს მაინც შეიტანს
მასში. და ეს არ ალკქმება როგორც „შეცდო-
მა“, როგორც ვადახვევა. მთავარია სიმღერის
აღნავობის, მისი ჩონჩხის დაცვა; მელოდიის,
რიტმის, ტექსტისა და სხვა კომპონენტების
ცვლილებები კი ზეფლებრივი საქმეა. სხვათა
შორის, ჩვენ თვით შევსწრებვიართ სხალხო
მომღერალთა საუბარს, როცა ისინი კილავდ-
ნენ იმ შემსრულებლებს, ვინც არ ცდილობს
სიმღერის ქსოვილში მრავალფეროვნების შე-
ტანას იმპროვიზაციის მეშვეობით.

ერთი სიტყვით, XX ს-ის დასაწყისიდან
არსებული, რაიონებში მოქმედი გუნდები,
ერთის მხრივ, უდიდეს დადებით როლს ას-
რულებდნენ როგორც ქართული ხალხური
სიმღერის პროპაგანდისტები და, მეორეს
მხრივ (ყოველ შემთხვევაში, მათი უდიდე-
სი უმრავლესობა მაინც), ზედმიწევნით იცა-
დნენ ქართული ხალხური სიმღერის ძირი-
თად კანონებს; სოფლის მომღერალთა და
რაიონული ცენტრების ანსამბლებს შორის
სხვაობა ძალზე მცირეა.

პარალელურად იქმნება ხალხური სიმღერის
გუნდები თბილისში. ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ
ს. კავსაძის, მ. თარხნიშვილის, ა. მეგრელი-
ძის და სხვათა ანსამბლები. ეს იყო შესანიშ-
ნავი კოლექტივები, რომლებსაც, გარდა მა-
ღალი მხატვრული დონისა, ახასიათებდა სიმ-
ღერების კუთხური თავისებურებების მაქსი-
მალური შენარჩუნება. ეს მილწეული იყო
იმით, რომ ანსამბლებში არსებობდა სხვადა-
სხვა კუთხის მომღერალთა ჭგუფები და ამა
თუ იმ კუთხის სიმღერებს იმავე კუთხის
წარმომადგენლები ასრულებდნენ. აქედან გა-
მომდინარე, „ლილეს“ ნამდვილი სვანური
ელფერი დაჰკრავდა, „დალიეს“ — რაჭული,
„ხასანბეგურას“ — გურული, „წინწყაროს“
— კახური, „სი ქოული ბატას“ — მეგრუ-

ლი და ა. შ. ერთადერთი, მართლ თარხნიშვილის ანსამბლი შედგებოდა ქართული და კახელი მომღერლებისაგან, მაგრამ ეს ანსამბლი არც იღებდა საკუთარ თავზე სხვა კუთხეთა სიმღერების შესრულებას, ქართლ-კახურ სიმღერებს კი მართლაც შესანიშნავად მღეროდა.

ამ თბილისურმა ანსამბლებმა (უფრო სწორად — გუნდებმა) ასევე დიდი როლი ითამაშეს ქართული ხალხური სიმღერის პროპაგანდის საქმეში. თუმცა, მცირედი ცვლილებები გლეხურ სიმღერასთან შედარებით აქაც იქნა დაშვებული. ამ ცვლილებებიდან ყველაზე ხელშესახები და შესამჩნევი მაინც ორი იყო: პირველი ის, რომ დაშვებულ იქნა მამაკაცებთან ერთად ქალების სიმღერა (ეს, ნაწილობრივ, ზოგიერთ მეგრულ ანსამბლებშიც მოხდა), რაც წმინდა ხალხურ სიმღერაში, ჩვეულებრივ, არ იყო მიღებული (თუ მხედველობაში არ მივიღებთ საოკაზომუზიკირებას), ხოლო მეორე ის, რომ მთქმელისა და მოძახილის ხმების შემსრულებლად უკვე ხშირად გამოდიოდა რამდენიმე კაცი, ე. ი. თითოეულ ზედა ხმას აუცილებლად თითო მომღერალი აღარ ასრულებდა.

შერეული გუნდი უკვე მნიშვნელოვანი გადახრა იყო ქართული ხალხური სიმღერის კანონებიდან, ღალატი ქართული მუსიკის ესთეტიკური იდეალისადმი, რომელიც ერთგვაროვანი გუნდის (ან ცალკე მამაკაცთა, ან ცალკე ქალთა) ჟღერას ითვალისწინებს.

რაც შეეხება თითოეული ხმის შემსრულებელთა რიცხვის გაზრდას, მან გამოიწვია სიმღერების ვარიანტული გაღარიბება. ამ მხრივ ნიშანდობლივია ერთი ფაქტი, რომელიც გრ. კოკელაძეს მოჰყავს თავისი კრებულის — „50 ქართული ხალხური სიმღერა“ — წინასიტყვაობაში. გ. კოკელაძეს ერთსადაიმავე დღეს ჩაუწერია სიმღერები ჯერ რემა შელეგიას გუნდისაგან, შემდეგ კი იგივე სიმღერები ამ გუნდის სამი წევრისაგან: პორფილე გაბელიას, ბექტორ აბშილავას და რემა შელეგიასაგან. სამეულის შესრულებით სიმღერებს სულ სხვა იერი მიუღიათ. „ეს იყო რაღაც წარმატატი, მომაჯადოებელი, უღარესად თავისებური და მრავალფეროვანი ორნამენტებით გამდიდრებული ხალხური ქმნილება. ამ შემთხვევაში თითოეული ხმა თავისუფალმთქმელი იყო, რომელიც იშვიათი ოსტატობით ქარგავდა და აჩუქებდებოდა ყველა მელიდიას. ამ სამეულის მიერ წარ-

მოქმენა მეტად მდიდარი, ზედმიწევნით სრულსახოვანი და მაღალი ბუნებით აღსავსე პროვიზებული შესრულება. ეს იყო ქართული ხალხური შემოქმედების უმადველესი მწვერვალი... როდესაც პატივცემულ რემის შევეკითხე, — რატომ არ იმღერა ასეთნაირად გუნდმა, თქვენ რომ მღერისხართ-მეთქი, მან მიპასუხა: — ეს შედარებით ძნელი საქმეა, ჯერ ერთი, ამ რთულ ხვეულებს, რასაც ჩვენ ვაკეთებთ, ყველა ხმა ერთნაირად ვერ იმღერებს; მეორეც, ჩვენ სამნი, როდესაც ცალკე ვმღერით, არ ვართ სხვა ხმებისაგან დამოკიდებული, ამიტომ ჩვენი სამეული სრულიად თავისუფლად, ყოველგვარი შეზღუდვის გარეშე მივუქცევთ და წარგმართავთ ხმას ამა თუ იმ სიმღერის შესრულების დროს. არც ჩვენ ვმღერით ყოველთვის ერთნაირად. სიმღერის ხელახალი შემობრუნების, ან მეორედ შესრულების დროს, ზუსტად ჩვენც ვერ ვავივიორებთ უკვე თქმულ მელიდიას, ყოველი ახალი თქმა ოდნავ მაინც განსხვავებული იქნებაო“.

ხალხური სიმღერის შერეული გუნდები აქა-იქ დღესაც არსებობს. ამ მოვლენას დღ-ხანს ჰქონდა ადგილი სახელმწიფო ანსამბლშიც. აქ ეს პრაქტიკა მხოლოდ პროფ. გრიგოლ ჩხიკვაძის ხელმძღვანელობის პერიოდში მოიშალა. ხოლო რაც შეეხება თითოეული ხმის გზუფურად შესრულებას, ეს ტრადიციად ქცეული ფაქტი დღემდე არსებობს და მეტიც — თითქმის ყველა კოლექტივზე ვრცელდება.

საერთოდ, რა თქმა უნდა, ორმოცკაციან გუნდში ძნელია ორი სოლისტი ოცდათვრამეტ ხანს გასწვდეს, მაგრამ საქმეც ისაა, რომ იგივე ზღედა პატარა ანსამბლებში.

რაკი სიტყვა პატარა ანსამბლებზე ჩამოვარდა, არ შეიძლება მათზეც არ შეგჩერდეთ, მით უმეტეს, რომ, ჩვენის აზრით, უკვე კარგა ხანია, რაც სწორედ ისინი თამაშობენ ძირითად როლს ხალხური სიმღერის საკონცერტო ცხოვრებაში.

ძნელია ილაპარაკო ყველა ასეთი ანსამბლის შესახებ. შეეხებით მხოლოდ იმ კოლექტივებს, რომლებმაც რაიმე ფასეული შექმნეს თავისი არსებობის მანძილზე და ხალხური სიმღერის ანსამბლების შემსრულებლობის ისტორიაში საეტაპო როლი შეასრულეს.

ჩვენი საუკუნის 50-იან წლებში შეიქმნა ანსამბლი „შვიდაცა“ ჯანსუღ კახიძის ხელ-

მძღვენელობით. როგორც მალევე ცხადი შეიქმნა, ეს იყო მეტად მნიშვნელოვანი მოვლენა.

ხალხურ სიმღერას სოფლად, ძირითადად, მომღერალთა მცირერიცხოვანი ჯგუფი მსარულებს (მხოლოდ თითო-ორთა უნარი საჭიროებს მომღერალთა შედარებით მოზარეობას ჯგუფები). ოთხი-ექვსი კაცი სავსებით საქმარისა იმისათვის, რომ სიმღერა მაღალ დონეზე შესრულდეს (საქმარისა დავასახელოთ ს. ჩავლეიშვილის, გ. ერქომანიშვილის, ვ. მჭედლიშვილის მცირერიცხოვანი ჯგუფები). არის სიმღერები, რომლებსაც მხოლოდ სამი კაცი მღერის. ცხადია, დიდი სხვაობა იქნება 4-6 და 40 კაცის მიერ შესრულებულ სიმღერას შორის. არადა, ასეთმა დიდმა გუნდებმა (40-ზე გაცილებით მეტი წევრისაგან შემდგარმა) თანდათან მტკიცედ მოიკიდა ფეხი პრაქტიკაში და ჩვეულებრივ მოვლენად იქცა.

რასაკვირველია, ხალხმრავალ გუნდს მრავალი დადებითი თვისება აქვს, თუნდაც საზეიმო, ზეაწეული ატმოსფეროს შექმნა და ხმოვანებას სიძლიერე — დიდებულება რად ღირს! მაგრამ, მეორეს მხრივ, ზემოთ ნახსენებ ნაკლოვანებებს გარდა, გაჩნდა კიდევ ერთი სხვაობა ეთნოგრაფიულ (სოფლურ) შესრულებასთან შედარებით: სხვაობა შემსრულებელთა რაოდენობაში და, მათთან ერთად, ხმოვანების სიძლიერეშიც, ხოლო ამას არცთუ მეორეხარისხოვანი მნიშვნელობა აქვს.

და, აი, „შვიდაცა“ გამოჩენამ თითქოს დაგვარბუნა ეთნოგრაფიულ სინამდვილესთან. ხალხურმა „სასცენო“ სიმღერამ თითქოს მეორე სივრცეზე დაიწყო! — მას დაუბრუნდა პირველქმნილი თავისუფლება, სიმსუბუქე და მოქნილობა. ამას გარდა ჯ. კახიძის ანსამბლის წევრები, როგორც ჩანს, მშვენიერად იცნობდნენ ხალხურ სიმღერებს, გათავისებული ჰქონდათ, ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით, ხალხური საშემსრულებლო მანერა და, თუკი ზოგიერთ სიმღერაში, კერძოდ „ეკისრულში“, შეიძლება შეიგარძნოდნავე ხელოვნურობა, „შვიდაცა“ და „ხასანბეგურა“ ოდნავ ექვსაც კი არ ბადებს, რომ მათ ნამდვილი სოფლელი გურული მომღერლები ასრულებენ.

ცალკე აღნიშვნის ღირსია ანსამბლის მიერ ნამღერი „ცხენოსნური“. ამ შესრულებაში შესანიშნავდ იგრძობა იმპრტული სიმღერის სილაღე, ჰაეროვნება, იმპროვიზაცი-

ულობა, ხოლო თვით ჯ. კახიძის შესრულებული პარტია თავისი სიმსუბუქითა და გამოგონებლობით უნებლიეთ გახსენდება ვირტუოზ იმპროვიზატორებს (თუნდაც ვანო მჭედლიშვილს, ვლადიმერ ბერძენიშვილს...). „შვიდაცა“ „ცხენოსნურმა“ უარულყო კვლი დატოვა ქართული ხალხური სიმღერის საშემსრულებლო ხელოვნების ისტორიაში და, ჩვენის ღრმა რწმენით, დიდი გავლენა მოახდინა შემდგომში შექმნილ ყველა ანსამბლზე, ვინც კი ამ სიმღერას ასრულებდა (მიუხედავად იმისა, რომ „ცხენოსნურის“ ის ვარიანტი, რომელსაც „შვიდაცა“ მღეროდა, აღარავის უმღერია).

მეორე „პატარა“ ანსამბლი, რომელსაც თავისი ინდივიდუალური სახე და დამოუკიდებელი შემოქმედებითი პრინციპები ჰქონდა, იყო „გორდელა“. იგი შეიქმნა 60-იანი წლების დასაწყისში და კონსერვატორიის სტუდენტებისაგან შედგებოდა. ამ კოლექტივის ისტორიაში შეიძლება გამოვარჩიოთ ორი ძირითადი პერიოდი: პირველი — 60-იანი წლების მიწურულამდე, მეორე — 70-იანი წლების შუა წლებამდე. ამ პერიოდების გასაყარს ემთხვევა დიდი გადახალისება: „გორდელა“ დატოვა მომღერალთა მნიშვნელოვანმა ნაწილმა, რომელთა მავიერად მიღებულ იქნენ ახალი წევრები — როგორც ვიციით, ამ ეტაპზე ანსამბლში ბევრი რამ შეიცვალა: ყველაფერთან ერთად, შეიცვალა დამოკიდებულება ზოგიერთი შემოქმედებითი პრინციპისადმი.

„გორდელას“ ახასიათებდა მალალი პროფესიული დონე, შესრულების აკადემიურობა და, რაც ფრიალ დასაფასებელია — მეტად აქტიური საკონცერტო ცხოვრება. „გორდელა“ შესანიშნავ მაგალითად იქცა ახალგაზრდობისათვის და მისი წყალობით მრავალი ადამიანი დაინტერესდა ქართული ხალხური სიმღერით. დღესაც მრავალ შეხვედრით ადამიანებს, რომლებიც „გორდელას“ საშემსრულებლო ხელოვნებაზე აღიზარდნენ.

ანსამბლს მეტად ფართო რეპერტუარი ჰქონდა. იგი ასრულებდა საქართველოს სხვადასხვა კუთხის რამდენიმე ათეულ სიმღერას, რაც მან რადიო და გრამფანაწერების სახით დაგვიტოვა.

განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი მუშაობა გასწია „გორდელამ“ ქართული საგალობლების აღორძინების საქმეში. თამადად შეიძლება ითქვას, რომ მანამდე (ყოველ შემთხ-

გვეაში, ძმები კარბელაშვილების შემდეგ) ამგვარი ყურადღება ამ მიმართულებით (ვგულისხმობთ, ცხადია, შესრულებას და არა მეცნიერულ შესწავლას) არავის გამოუჩენია.

საგულისხმოა ისიც, რომ „გორდელა“ ასრულებდა არა მარტო ქართლ-კახურ, არამედ ფართო მამენელისათვის შედარებით უცნობ იმერულ-გურულ საგალობლებსაც.

ერთი სიტყვით, „გორდელას“ ამაგი ქართული ხალხური სიმღერა-საგალობლების შესრულებისა და პროპაგანდის საქმეში ფასდაუდებელია.

ამასთან ერთად, საკმარისია მოვისმინოთ „გორდელას“ მიერ ჩაწერილი სიმღერები, რომ თვალში გვეცემა ინტონაციური სიწმინდე (ტემპერირებული წყობის თვალსაზრისით), ზმირი დინამიკური კონტრასტები, — რაც სრულად უცხოა ქართული ხალხური სიმღერებისათვის; განსხვავებულობა შესრულების მანერა, რომელიც შუალედურია ქართულსა და ევროპულს შორის. ზოგიერთი სიმღერის გარკვეულ ეპიზოდებში შეიძლება მოგეჩვენოს, რომ რომელიღაც რუსულ ან ევროპულ კლასიკურ ნაწარმოებს უსმენ კამერული გუნდის შესრულებით. ამ შთაბეჭდილებას შექმნას ისიც უწყობს ხელს, რომ თითო ხმას ერთზე მეტი მომღერალი მღერის. ასეა ისეთ სიმღერებშიც კი, რომლებსაც ხალხში სამი მომღერალი ასრულებს!

შეცდომა იქნებოდა, ყველა ეს „სიახლე“ „გორდელასათვის“ მიგვეწერა. ბევრი რამ სახელმწიფო ანსამბლის მაშინ უკვე დაკანონებული პრინციპებიდან მოდიოდა. მაგრამ, ვიმეორებთ, რომ მომღერალთა მცირერიცხოვან ჯგუფს გაცილებით მეტი თავი-სუფლება და მოქნილობა გააჩნია, ამიტომ ამ მხრივ მეტიც მოეთხოვება (მით უმეტეს, რომ მსგავსი ტიპის ანსამბლებში ქრება მომღერალთა წინაშე მდგარი დირიჟორი, რომელიც, შეიძლება ითქვას, ახშობს რაიმე ინიციატივას შემსრულებლებში და მათ შემოქმედ-იმპროვიზატორთაგან თავისი ნების რიგით აღმასრულებლებად აქცევს).

თუ არ ვცდებით, „გორდელამვე“ დანერგა ასე ფართოდ ნაზი ლირიკა მთელ რიგ სიმღერებში. მართლაც შეკანიშნავია ამ ანსამბლის ნამღერი (დამწეების პარტიებს სიმღერების უდიდეს უმრავლესობაში თ. ქვეხნიშვილი ასრულებს) „წინწყარო“, „ჩელა“, „ქალგულა“, „აჟა სი რქეშიო“. მაგრამ კრი-

ტიტიუმსაც ხომ გააჩნია! საკმარისია გვეხსენებოდეს სიმღერები მოისმინოთ ვანო მქედლიშვილის, კაკო ლანდიას, აკაკი ხარებავას დამსხვავებულერალთა შესრულებით, რომ დარწმუნდეთ: ეს სიმღერები სწორედ მათ დარად უნდა სრულდებოდეს, რამეთუ სწორედ ასეთი შესრულებისათვის შექმნა ისინი ხალხმას აქაც ლირიკა, ოღონდ ვეკაცური! ქართული სიმღერისათვის, და საერთოდ, ქართველი კაცისათვის, უცხოა გადაჭარბებული მგრძობელობა. ვინ უარყოფს, რომ ფშავ-ხევსურული ლექსები ლირიკის შედეგებია, მაგრამ სენტიმენტალობის ნიშან-წყალს ვერ ვნახავთ მათში! ლირიკა აქაც ვეკაცურია.

მასადაამე, „გორდელამ“, „შვილკაცასაგან“ განსხვავებით, კიდევ ერთი (და სხვებზე უფრო საგრძნობი) ნაბიჯი გადადგა ხალხურ სიმღერების ეთნოგრაფიული სიზუსტით შესრულებისაგან.

60-იანი წლების დასასრულს ყალიბდება ანსამბლი „რუსთავი“. თავიდანვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ „რუსთავს“ სათავეში ჩაუდგა ა. ერქომაიშვილი, რომელიც მანამდე „გორდელაში“ მოღვაწეობდა, რამაც, ბუნებრივია, ერთგვარ მემკვიდრეობითობას შეუწყობ ხელი. მართლაც, ერთი ანსამბლიდან მეორეში ავტომატურად გადავიდა ზოგიერთი თვისება როგორც დადებითი, ისე უარყოფითი.

ძნელია, რომელიმე ანსამბლი შეედაროს „რუსთავს“ ქართული ხალხური სიმღერის პოპულარიზაციის საქმეში. დღესაც იშვიათია რაიმე პნიშვნელოვანი კონცერტი, სადაც „რუსთავი“ არ იღებს მონაწილეობას. „რუსთავი“ სამართლიანად შეიყვარა ხალხმა და ჩვენი დღევანდელი განუყოფელ ნაწილად მიიჩნია.

დიდი დამსახურება მიუძღვის „რუსთავს“, როგორც ქართული ხელოვნების უცხოეთში გამტანს. გვიჭირს იმის თქმა, თუ მსოფლიოს რამდენი ქვეყნის მსმენელს გააცნო ამ ანსამბლმა ქართული ხალხური სიმღერა.

მხედველობიდან არ უნდა გამოგვრჩეს ის ფაქტიც, რომ ამ კოლექტივმა თავისი ნამღერი სიმღერების დიდი ნაწილის ფიქსირება მოახდინა გრამჩანაწერების სახით. მრავალი მცირე თუ დიდი ფირფიტა გამოუშვა „რუსთავმა“ ცალკე თუ სხვა ანსამბლებთან ერთად. ამ მხრივ წარმართული საქმიანობის დაგვირგვინება იყო კომპლექტის — „60 ქართული ხალხური სიმღერა“ — გა-

მომვება. ეს კომპლექტი ხუთი ფირფიტისაგან შედგება და ქართული ხალხური სიმღერის როგორც ჩვენებურ მოყვარულთათვის, ისე უცხოელ დაინტერესებულ პირთათვის შესანიშნავ საჩუქარს წარმოადგენს (თუ არ ვცდებით, სწორედ ამ კომპლექტზე მუშაობის დაწყებისას შეემატა „რუსთავს“ რამინ მიქაბერიძე. ანსამბლის ხელმძღვანელობა არჩევანში არ შემცდარა: მ. მიქაბერიძე ნამდვილად ერთ-ერთი საუკეთესოა დღეისათვის „მოქმედ“ მომღერალთა შორის და მისი წვლილი ხსენებული 60 ხალხური სიმღერის ჩაწერაში ძნელია სათანადოდ არ შეაფასო).

ფრიად მნიშვნელოვან მისიას ასრულებს ანსამბლი, როცა მივიწყებულ, ან მხოლოდ ძველ ფირფიტებზე და ფოლკლორისიტა მიერ გამოფრულ ნოტებზე არსებულ სიმღერებს შთაბერავს ხოლმე სულს.

ძველ, დაკარგვის პირზე მისულ სიმღერათა მოძიებასა და გაცოცხლებას რაც შეეხება, ამ თვალსაზრისით არ შეიძლება არ აღვნიშნოთ ანსამბლის ხელმძღვანელის — ანზორ ჯერქომიაშვილის უდიდესი ღვაწლი. მისი დაუღალავი შრომის მეოხებით მოძიებულ იქნა, აღდგა და უკვე მალე მიიღებენ მუსიკის მოყვარულები საუკუნის დასაწყისის ჩვენი საუკეთესო მომღერლების მიერ შესრულებულ სიმღერებს. კვლავ გაცოცხლდება გიორგი ბაბილოძის, ოსტატი ალექსას, დედას ლევანას, ვარლამ სიმონიშვილის, ვლადიმერ ბერძენიშვილის, მიხა ჭილაურის, არტემ ერქომიაშვილის, ვანო მჭედლიშვილის და სხვა მრავალთა ხმები.

სატელევიზიო გადაცემათა ციკლში „ათი ხალხური სიმღერა“ „რუსთავმა“ ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების უამრავი ნიმუში გააცნო მაყურებელს. სხვათა შორის, ამ ციკლის გადაცემებში ჟღერდა ძველ მომღერალთა მიერ შესრულებული სიმღერები, რომლებსაც შემდეგ თვით „რუსთავი“ იმეორებდა საკუთარი ინტერპრეტაციით. მაგრამ სწორედ ამ გამეორებისას განსაკუთრებით თვალნათლივ ჩანდა სხვაობა სახალხო მომღერალთა და „რუსთავის“ წევრთა საშემსრულებლო მანერას შორის. დაკვირვებულნი მსმენელიც, ალბათ, შეამჩნევდა, რომ „რუსთავის“ ვარიანტები ევროპულად „დამწმენდილი“ „გაკულტურებული“ „გააკადემიურებული“ა.

„რუსთავი“ მაღალი ოსტატობით და სულში

ჩამწვდომი ლირიზმით ასრულებს „წიწკაროს“, „დაიგვიანეს“, „გუშინ შეიღდი გუჯანელი“, „გუთნური“, „ჩელო“, და სხვა. მაგრამ აქვე, ქართული ხალხური სიმღერების კარგად მცოდნე პირს არ შეიძლება არ დაეხადოს ეკვი: რამდენად ხალხურია ეს შესრულება? რამდენად ზუსტად გადმოგვცემს კახურ, მეგრულ, გურულ („შავი შაშვი“) ხასიათს? ზედმეტად მელანქოლიური ხომ არ არის?! და თუ ადამიანს კარგად აქვს სმენაზე გამჭდარი ვანო მჭედლიშვილის, ნიკოლოზ ჭანკობაძის, აკაკი ხარებავას, ძმები ერქომიაშვილების შესრულება, უთუოდ დარწმუნდება ამ შეხედულებას საფუძვლიანობაში.

სატელევიზიო ფილმში „მღერის რუსთავი“ ანსამბლის წევრი ჯ. ყოლბაია ამბობს, რომ „რუსთავი“ ცდის არ ავლებს, დაუახლოვებს ხალხურ პირველწყაროს, შესრულების ხალხურ მანერას და ამ მიზნით „საკრთველოს შორეულ რაიონებში იწერს სიმღერებს“. ამის ილუსტრაციად ფილმის დასაწყისში „რუსთავის“ წევრები სახალხო მომღერლისაგან სწავლობენ სიმღერას. მაგრამ უკვე ამ პროცესში შეიგრძნობა სხვაობა ბგერათრიგებს შორის: რუსთაველთა ინტერვალები და აკორდები უფრო „სუფთაა“, უფრო მკაცრ („ტემპერირებულ“) ინტონაციურ ჩარჩოებში მოქცეული.

თუკი „რუსთავი“ ცდილობს დაუახლოვდეს ხალხურ პირველწყაროს და ეს ერთ-ერთ ძირითად პრინციპად აქვს გახდელი, იმედი უნდა ექონიოთ, რომ ამ მიმართულებით მუშაობას იგი უფრო გააძლიერებს და მეტ წარმატებებსაც მიაღწევს.

ამის თქმის უფლებას ვაძლევს ანსამბლის თითოეული წევრის მდიდარი გამოცდილება და ხალხური სიმღერების კარგი ცოდნა. ხოლო რაც ყველაზე უფრო მთავარია, „რუსთავი“ დღესაც აქტიურ საკონცერტო ცხოვრებას ეწევა და ყოველგვარი საფუძველი ვაკაქვს ვიფიქროთ, რომ იგი კიდევ დიდხანს გაგვახარებს თავისი შემოქმედებით.

და კიდევ ერთი ანსამბლი, რომელმაც, ჩვენის აზრით, მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა ქართული ხალხური სიმღერის საკონცერტო ცხოვრებაში, — ესაა „ფაზისი“.

70-იანი წლების მეორე ნახევრიდან „ფაზისი“ სულ უფრო ხშირად ჩნდება სცენაზე, თანდათან იზარობს სპეციალისტთა ყურადღებას და ერთობ სწრაფად იძენს თაყვანის-

მცემლებს. 70-80-იანი წლების მიჯნაზე „ფაზისი“ უკვე პოპულარული და მიღებული ანსამბლია ქართული ხალხური სიმღერის მოყვარულთა ფართო წრეებში (განსაკუთრებით ეს ითქმის ახალგაზრდობაზე). ამის საწინდარი გახდა მისი ფრიად ინტენსიური საკონცერტო მოღვაწეობა, ფართო რეპერტუარი და განსაკუთრებით კი ის ფაქტი, რომ მასში გაერთიანდნენ სრულიად სხვადასხვა პროფესიის ახალგაზრდები, რომელთა უმრავლესობას არა აქვს მიღებული სამუსიკო განათლება.

ამას კარ, თავისთავად ცხადია, არ შეიძლება არ ეთამაშა გარკვეული როლი ამ ჯგუფის ინდივიდუალური სახის ჩამოყალიბებაში.

ხშირად ამბობენ, რომ „ფაზისს“ არა ჰყავს „რუსთავის“ ტოლფასოვანი შემადგენლობა და, აქედან გამომდინარე, პოტენციური შესაძლებლობებიც ნაკლები გააჩნია. მაგრამ, სამაგიეროდ, ანსამბლმა რობერტ გოგოლა-შვილის ხელმძღვანელობით შესძლო, თავდაუზოგავი შრომის ფასად, თავისი შესაძლებლობების მაქსიმუმი გამოევიხინა. მართლაც შესაშურია ის მონდომება, მე ვიტყვი — ფანტიზმი! — როგორითაც ფაზისელები მიუდგნენ თავის საყვარელ საქმეს. ამის გარეშე შეუძლებელი იყო დაპყრობა იმ სიმღერებსა, რომლებსაც „ფაზისმა“ მიაღწია. ყოველგვარი გაზვიადების გარეშე შეიძლება ითქვას, რომ მოკლე ხანში „ფაზისი“, თბილისის სუჟეტის ანსამბლად იქცა „რუსთავთან“ ერთად.

სხვათა შორის, თავის ერთ-ერთ ძირითად შემოქმედებით პრინციპად „ფაზისმაც“ კუთხური კოლორიტის დაცვა დაისახა და (რაკი მისი წევრების უმრავლესობას პროფესიული ვოკალური სკოლა არ ჰქონდა გავლილი და, მაშასადამე, „ნელდ მასლას“ წარმოადგენდა), უნდა ითქვას, შესამჩნევ წარმატებებსაც მიაღწია. განსაკუთრებით ეს ითქმის დასავლეთ საქართველოს სიმღერებზე, რომლებსაც უმთავრესი ადგილი უკავია ანსამბლის რეპერტუარში. მაგრამ „ფაზისი“ რიგინად ასრულებდა აღმოსავლეთ საქართველოს სიმღერებსაც, სადაც სოლო პარტიებს ერთობ კოლორიტულად მღეროდა ოთარ ბაილოშვილი.

რაკი ცალკეულ შემსრულებლებზე ჩამოვარდა სიტყვა, უნდა ითქვას, რომ „ფაზისის“ სული და გული გოგი დოლიძე იყო.

მიუხედავად იმისა, რომ ანსამბლში დღე/ღამეობითად, ჩამოყალიბებულ მომღერლად მივიდა (გ. დოლიძე შესანიშნავად ასრულებდა და ასრულებს ქალაქურ სიმღერებს გიტარით, თანხლებით), დაუღალავი შრომის ფასად მან მაინც შესძლო ერთგვარი „გადაწყობა ხალხური კილოზე“ და, სხვადასხვა კუთხის სიმღერებში, თუ მთლიანად არა, ნაწილობრივ მაინც მიაღწია კუთხურ კოლორიტს. გოგო დოლიძეს ბევრი რამ აკავშირებს ძველ, ცნობილ სახალხო მომღერლებთან (თუნდაც ვანო მკედლიშვილთან) და თუმცა მის შესრულებაში დროდარდო მაინც „უონავს“ რაღაც „თბილისური“, რაღაც „არასოფლური“, დამოკიდებულება ნაწარმოებისადმი ძირითადად მაინც ნამდვილი, ხალხურია! აქ არის სილაღეც, ხალისიც, ღირიზმის ვაჟკაცურობაც, რაც ხაზს უსვამს ქართული ხალხური სიმღერის ერთ-ერთ ყველაზე დამახასიათებელ თვისებას — ოპტიმიზმს!

მაგრამ, „ფაზისი“ არასოდეს ყოფილა ერთი მომღერლის ანსამბლი. თითოეულ მომღერალს ერთნაირად დიდი წვლილი შეეძინა საერთო წარმატებაში, თითოეულისაგან შესაძლებლობათა მაქსიმუმი გაღებულ!

ერთი-ორი წლის წინ გამოვიდა „ფაზისის“ ფირფიტა. არ ვიცი, რა ზრისა არიან თვით ანსამბლის წევრები, მაგრამ ჩვენ ვთვლით, რომ ეს ფირფიტა არ არის ანსამბლის შესაძლებლობების ნამდვილი სარკე. ეს არ არის „ფაზისის“ საუკეთესო შესრულებათაგანი. ჩვენ ყველა აქ წარმოდგენილი სიმღერა სხვაგანაც მოკვიდმენია ამავე კომპეტის შესრულებით და ამიტომაც ვამბობთ ამას ასე დარწმუნებით. ჯერ ერთი, ფირფიტაზე თითქმის მხოლოდ დასავლეთ საქართველოს სიმღერებია ჩაწერილი, რაც თავისთავად, სრულფასოვან სურათს ვერ გვაძლევს. მეორეც, აქ მოთავსებულ ზოგიერთ სიმღერას ერთგვარი ხელოვნურობის დაღი აწის.

„ფაზისის“ საზომად უფრო 1982 წლის იანვარში თბილისის კონსერვატორიის დიდ დარბაზში ჩატარებული კონცერტი გამოდგებოდა. ეს იყო ანსამბლის ერთგვარი ანგარიში ქართველი მსმენელის წინაშე.

ბევრი ანსამბლი ვერ დაიტრიალებს ასეთი კონცერტის ჩატარებით. მთელი ორგანოფილებიანი საღამო წარმოდგენილი იყო მხოლოდ სიმღერებით (იმ დღეს რამდენიმე სიმღერა იმღერა „კოლხურმა ტრიომაც“),

ცეკვის გარეშე, მომთხოვნი ქართველი მაყურებლის წინაშე.

ხოლო, თვით ფაქტი, რომ თავისი ორგანო-ფიზიკური კონცერტის ადგილად „ფაზის-მა“ კონსერვატორიის დიდი დარბაზი აირჩია, თავისთავად ბევრ რამეზე მეტყველებს.

კონცერტის პირველი განყოფილება მთლიანად დაეთმო წარმართულ და ქრისტიანულ საგლობლებს, ხოლო მეორე — საქართველოს სხვადასხვა კუთხის ხალხურ სიმღერებს. „ფაზისმა“ გამოავლინა თვითმოქმედი ანსამბლისათვის შესაშური მაღალი საშემსრულებლო დონე. მისასაღმებელი იყო ისიც, რომ ქართლ-კახურ საგლობლებთან ერთად მნიშვნელოვანი ადგილი დაეთმო იმართულ-გურულ საგლობლებსაც. მეტად მაღალ დონეზე შესრულდა ხალხური სიმღერებიც.

რა თქმა უნდა, შეცდომა იქნებოდა გვეფიქრა, რომ „ფაზისი“ თავის „საანგარიშო“ (თუნდაც საბოლოო ჯამში შესანიშნავად ჩატარებულ!) კონცერტში უნაკლოდ გამოიყურებოდა. უნდა შევნიშნოთ, რომ საპასუხისმგებლო მომენტებში „ფაზისი“ ხანდახან ლალატობს პირველწყაროსთან მაქსიმალური სიახლოვის პრინციპს და უპირატესობას აკადემიურობისაკენ სწრაფვას ანიჭებს. ასე მოხდა, ვფიქრობთ, ფირფიტის ჩაწერის დროსაც და, ნაწილობრივ, კონსერვატორიაში ჩატარებულ კონცერტზეც. სწორედ ამიტომ „გაიპარა“ ანსამბლის შესრულებაში ზომის გადასული დინამიკური კონტრასტები, „კვირისა“ და „ჩელაში“ — ზედმეტად ვოკალისტური მანერა, „არხალალოს“ ბანის პარტიაში — გაუმართლებელი, ხელოვნური ცვლილებები (ანსამბლებში რატომღაც უკვე წესად ქცეული). „ფაზისის“ დონის ანსამბლი არ უნდა ემორჩილებოდეს გაბატონებულ შეხედულებებს, იგი თვითონ უნდა ქმნიდეს ე. წ. „მიღებულ აზრებს“!

უანასკნელ ხანებში „ფაზისში“ გარკვეულ ცვლილებები მოხდა. ანსამბლიდან წავიდა რამდენიმე მომღერალი, წავიდა ხელმძღვანელი — ობობერტ გოგოლაშვილიც (იგი დანიშნულ იქნა ქართული ფოლკლორის სახელმწიფო ანსამბლის სამხატვრო ხელმძღვანელად. ჩვენ მართებულიად მიგვაჩნია მისი აზრი, რომ ერთდროულად ორი, თანაც ტოლფასი კოლექტივის ხელმძღვანელობა არ არის სწორი). ძნელი სათქმელია, მიაღწევს თუ არა „ფაზისი“ 1982 წლის დონეს. ყო-

ველ შემთხვევაში, ის ფაქტი, რომ ანსამბლი ასეთ მძიმე წუთებშიც კი განავრდო არცაა ბოზა, უკვე თავისთავად ბევრს მეტყველებს როგორც არ უნდა მოხდეს, „ფაზისმა“ შეძლო საკუთარი სიტყვა ეთქვა ქართული ხალხური სიმღერის ანსამბლების ისტორიაში.

ერთი-ორი სიტყვა საქართველოს სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო დამსახურებულ ანსამბლზე.

ჩვენს მიზანს არ შეადგენს მსჯელობა ქორეოგრაფიულ მხარეზე. რაც შეეხება ვოკალურ ჯგუფს, აქ მნიშვნელოვანი ძალეხია თავმოყრილი. სხვა რომ არა იყოს რა, აქ არის ჩვენი დროის ერთ-ერთი საუკეთესო შემსრულებელი ხალხური სიმღერებისა — ილია ზაქაიძე.

და მაინც, სახელმწიფო ანსამბლის მისამართით მაინც გვექნება რამდენიმე შენიშვნა. პირველი და მთავარი ისაა, რომ კოლექტივი არც ისე ხშირად გამოდის ქართველი მსმენელის წინაშე, არადა, სწორედ სახელმწიფო ანსამბლია ყველაზე მეტად მოწოდებული პროპაგანდა გაუწიოს ხალხურ სიმღერო ხელოვნებას! ორიოდე წლის წინ ანსამბლი მეტად საინტერესო პროგრამით წარსდგა თბილისელი მსმენელის წინაშე. ამ კონცერტს, სხვათა შორის, პრესაც გამოეხმაურა. პროფ. გრიგოლ ჩხიკვაძის წერილში აღნიშნული იყო ანსამბლის როგორც დადებითი, ასევე უარყოფითი მხარეები. ჩვენის მხრივ, მივესალმებოთ ანსამბლის ძიებებს, განსაკუთრებით — ფერხულებში სიმღერისა და ცეკვის ორგანული შეხამების დარგში.

ამავე დროს, ევრაზიითარ შემთხვევაში ვერ დავეთანხმებით ზოგიერთ „ექსპერიმენტს“. ზეით უკვე ვისაუბრეთ იმის თაობაზე, რომ ქართული ხალხური სიმღერის კანონებს ეწინააღმდეგება თითო ხმის უნი-სონურად შესრულება რამდენიმე კაცის მიერ. მაკრამ ზედა ხმების გუნდური შესრულება კახურ სუფრულ სიმღერებში — ეს უკვე მეტისმეტია!

საერთოდ უნდა აღინიშნოს, რომ, რაც დრო გადის, ზოგიერთი ანსამბლის (და პირველ რიგში — სახელმწიფო ანსამბლის) სიმღერა უფრო და უფრო სცილდება ხალხურ პირველწყაროს. ამის გამომწვევ ერთ-ერთ მიზეზზე საგანგებოდ გვინდა შევჩერდეთ: უკვე კარგა ხანია, რაც სახელმწიფო ან-

სამბლში თითქმის აღარ არიან ის ადამიანები, ვინც თავის სოფელში ისწავლა ხალხური სიმღერა. ანსამბლის რიგები იცემა პროფესიონალი ვოკალისტებით, რომლებმაც, სხვადასხვა მიზეზების გამო, ოპერის მომღერლის კარიერას სახელმწიფო ანსამბლში სიმღერა ამკობინეს. ვერ ვიტყვით, რომ დასაძრახი გადაწყვეტილება იყოს. პირიქით! მაგრამ ისინი ხომ უკვე ოპერის მომღერლებად არიან ჩამოყალიბებულნი! ისინი ხომ, სულ მცირე, ცხრა წელიწადი (!) ეზიარებოდნენ (ან ახლაც ეზიარებიან) საოპერო მომღერლის ხელაღწეობას! ხოლო ხალხური სიმღერის მომღერალსა და ოპერის სოლისტს შორის ფრიად და ფრიად დიდი სხვაობაა! სამუსიკო სკოლის სოლფეჯიოს სწავლების პროგრამაში რომ ჩაიხედოთ, დარწმუნდებით, რომ უკვე პირველკლასელ მოსწავლეებს სთხოვენ „ღამაში, მომრგვალებული“ ბგერით სიმღერას. გასაგებია: ამ პროგრამისათვის პირველკლასელი მომავალში ჰენდელისა და ჩაიკოვსკის ვოკალური ნაწარმოებების შესაძლო შემსრულებელია, ოპერის თეატრის პოტენციური მომღერალი! მაგრამ ქართულ ხალხურ სიმღერას არ სჭირდება „ღამაში, მომრგვალებული“ ბგერა. ის მეტ ბუნებრიობას მოითხოვს!

ასეა თუ ისე, ბავშვები, რომლებიც სამუსიკო განათლებას იღებენ, როგორც წესი, „ევროპულ ყაიდაზე“ იზრდებიან. ამას დაუმატეთ სწავლის წლებში ფორტეპიანოსთან (და, ესე იგი, ტემპერირებულ წყობასთან) ხანგრძლივი ურთიერთობა და ცხადი შეიქნება, რომ ჩვენში, ძირითადად, თუკი მზადდებიან პროფესიონალი მომღერლები, მზადდებიან კლასიკური ნაწარმოებების შესასრულებლად!

ძნელია ყველა იმ სხვაობის ჩამოთვლა, რაც ქართულ და ევროპულ ვოკალურ ხელოვნებას შორის არსებობს. განმასხვავებელი ძალზე ბევრია. მაგრამ მთავარი, ვფიქრობთ, ის არის, რომ **ქართულ ხალხურ და ევროპულ პროფესიულ მუსიკაში სხვადასხვა ესთეტიკური კრიტერიუმებია!**

ერთ ყაიდაზე ჩამოყალიბებული მომღერლისათვის, ცხადია, ძალზე ძნელია სხვა კრიტერიუმებზე გადაწყობა. მით უფრო, როცა წლების მანძილზე გასწავლიან, გიჩიხინებენ, რომ უნდა იმღერო სუფთად, რომ ბგერა „მი“ არც დაბალი უნდა იყოს და არც მაღალი, შენც ეჩვევი ამას და, წლების შემდეგ, შე-

იძლება უკვე ყურში ცუდად მოგებინოს ცა ვინმე გლეხი „რეს“ შემდეგ იღებს, არამედ რაღაც შუალედურსა და „მი ბემოლს“ შორის, ეს შესაძლოა უსუფთაობად მოგეჩვენოს.

ალბათ, თითებზე შეიძლება ისეთი მიღებების ჩამოთვლა, რომლებიც ზედმეტნით ფლობენ ორივე ვოკალური სკოლის საიდუმლოებებს და აქეთ უნარი „გადაიხივადანა“ გადაწყობას“. კიდევ უფრო ნაკლებია ლტოლვილები, რომელიც ცდილობდეს „ხალხურ რესებზე“ გამოიყვანოს ვოკალის სკოლა გამოვლილი. „კლასიკური სტილის“ მომღერლები.

სამწუხაროდ, ჩვენში ისეთი ლტობილები სჭარბობენ, რომლებიც არ არიან ჩამწვრილები ხალხური სიმღერის არსს. რამდენი უნდა იყოს, — დამთავრებენ კონსერვატორიის ნოტებიდან რამდენიმე ხალხურ სიმღერას, ისწავლიან და დარწმუნებულნი არიან, რომ ხალხურ სიმღერას მეტი არც სჭირდება. რამდენია ისეთი, ერთბაშად რამდენიმე ადგილზე რომ ხელმძღვანელობს ხალხური სიმღერის ანსამბლებსა თუ გუნდებს და ყველაგან ერთსა და იმავე ექვს-შვიდ სიმღერას ატარებებს“. ასეთთა რეპერტუარი ტყუილად ცალივით ჰგავს ერთმანეთს (აუცილებლად „წინწყარო“, „გლესავ და გლესავ, ნაწავლო“, „შენ ხარ ვენახი“, „გაფრინდი, შვიკო მერცხლაო“ და რამდენიმე სხვა სიმღერა).

ასეთი ლტობილებისა და მათი ანსამბლების უცილობელი ატრიბუტებია ფორტეპიანო და ნოტები. ამას კი მრავალი ნაკლებობა ახლავს თან. თვით განსაკუთრებით ვეღვად ფოლკლორისტიები რომელიც შეესრულებულებსაგან (შემსრულებელთა გვერდისაგან) იწერენ სიმღერას — გადააქვთ ნოტებზე. თანამედროვე სანოტო დამწერლობა არის იდეალური „ინსტრუმენტი“ ქართული ხალხური სიმღერების ჩასაწერად (ის ხომ, ფაქტიურად, ევროპული პროფესიული მუსიკის ფიქსირებისათვის იქნა გამოგონებული!). ე. ი. ჩანაწერი უკვე განწერილია მცირე უზუსტობებისათვის მაინც. ამას მოსდევს ჩანაწერის შესწავლა-განმტკიცება ფორტეპიანოზე ლტობარის მიერ. სიმღერა უკვე საბოლოოდ თავსდება ევროპული ტემპირებული წყობის (რაც ვიმეორებთ, მნიშვნელოვნად განსხვავდება ქართულისაგან) ჩარჩოებში. ამას მოდევს ნოტების გაუფერების პროცესი. ცნობილია, რომ ყოველ სანი-

ტო ჩანაწერს სხვადასხვა შემსრულებელი სხვადასხვა ინტერპრეტაციით გვაწვდის (ორი პოინსტიც კი ერთსა და იმავე ნაწარმოებს ზუსტად ერთთარიად არ შეასრულებს, მიუხედავად იმისა, რომ ისინი ერთი ნოტებით სარგებლობენ). ბუნებრივია, ასევე სხვადასხვაგვარად ამოიკითხავენ სხვადასხვა შემსრულებლები ხალხური სიმღერის ნოტებსაც. და თუ ინტერპრეტატორს, ყველაფერთან ერთად, სულში არა აქვს გამჭდარი ეს სიმღერები, სხვაობა, რა თქმა უნდა, გაცილებით უფრო დიდი იქნება.

ყოველივე ეს „გაფუჭებული ტელეფონის“ თამაშს ემსგავსება. სწორედ ამის მიზეზი უნდა იყოს, რომ საუკუნის დასაწყისში გურულმა მომღერლებმა ვერ იცნეს თავისი კუთხის სიმღერები, რომლებიც ზ. ფალიაშვილის სანოტო ჩანაწერების მიხედვით შესრულდა...

დღეისათვის თბილისში კიდევ მრავალი გუნდი და ანსამბლი არსებობს. მაგრამ რაიმე განსაკუთრებული წვლილი მათ, ჭერჭერობით, არ შეუტანიათ. გაცივრით შევხებით რამდენიმე მთავანს, სხვებისაგან შედარებით გამორჩეულს.

ქართული ხალხური მუსიკის მოყვარულები დიდ იმედებს ვამყარებდით საქართველოს რადიომაუწყებლობისა და ტელევიზიის სახელმწიფო კომიტეტის ფოლკლორული ანსამბლზე (ხელმძღვანელი — თ. ტუფხიშვილი). ჩვენ გვახსოვს, ანსამბლის შექმნას წინ უძლოდა მსურველთა მიწვევა გაზეთის („ლაპარაკობს და უჩვენებს თბილისის“) საშუალებით. იმავე გაზეთში იყო ჩამოყალიბებული ამ ანსამბლის შექმნის საჭიროება და მომავალი კოლექტივის მიზნები. ერთ-ერთ მთავარ მიზნად დასახელებული იყო ძველი, მიფუყებული სიმღერების აღდგენა, აგრეთვე საქართველოს სხვადასხვა კუთხის სიმღერების შესრულება-პოპულარიზაცია. ამას გარდა, როგორც პირველივე „კონცერტიდან გამოჩნდა, „ტელევიზიის ანსამბლს“ (როგორც მას შემოკლებით უწოდებდნენ ქართული ხალხური სიმღერის მოყვარულები) გამიზნული ჰქონდა მსოფლიოს ხალხთა ფოლკლორული ნაწარმოებების შესრულება.

სამწუხაროდ, ანსამბლმა დიდი არათანმიმდევრულობა და თავისი დაპირებებისადმი უპასუხისმგებლობა გამოიჩინა, რის გამოც დამედებული გულშემატკივრები, პირდაპირ რომ ვთქვათ, — მოტყუებულნი დავრჩით!

არადა, იმ შემადგენლობას, რომელმაც შეადგინა ტელევიზიის ანსამბლი, ბევრს ვაკეთება შეეძლო! კოლექტივთან ნაცნობობამაც კი თვალნათლივ დაგვეჩვენა, რომ ანსამბლში მშვენიერი მომღერლები იყვნენ (ხელმძღვანელმა აქ თავი მოუყარა როგორც პროფესიონალ, ისე არაპროფესიონალ მუსიკოსებს. მაგრამ ეს უკანასკნელნი არაფრით ჩამოუვარდებოდნენ პირველებს). ერთი სიტყვით, თავისი პოტენციით ტელევიზიის ანსამბლი მეტად მნიშვნელოვან ძალას წარმოადგენდა.

მაგრამ მოხდა ისე, რომ პირველი კონცერტის შემდეგ გაქრა დაპირებები. ანსამბლი შემოიფარგლა არცთუ ფართო რეპერტუარით, რომელშიც წმინდა ხალხური სიმღერების ხვედრითი წილი ფრიად უმნიშვნელო იყო. ტენდენციის ხასიათი მიიღო აღმოსავლეთ საქართველოს მთის კუთხეების სიმღერათა მოტივებზე კომპოზიტორთა მიერ შექმნილი ნაწარმოებების შესრულებამ. ამავე დროს, უუფრადლებოდ დარჩა მთის ნამდვილი ფოლკლორის მრავალი შესანიშნავი ნიმუში! საქართველოს სხვა კუთხეების სიმღერებიც მხოლოდ თითო-ორიოლა სიმღერით იყო წარმოდგენილი, ისინიც გადაკეთებულ-გადმოკეთებული სახით და ქართული ხალხური სიმღერისათვის უცხო მკვეთრი დინამიკური კონტრასტებით გადატვირთული.

რადიოსა და ტელევიზიის ანსამბლს „ფოლკლორული“ ეწოდა. მაგრამ განა ამართლებს ამ სახელწოდებას ანსამბლი, რომელიც ყველაზე იშვიათად სწორედ ნამდვილ ფოლკლორულ სიმღერებს ასრულებს?! კომპოზიტორთა მიერ შექმნილ თუ დამუშავებულ ნაწარმოებებს ხომ სხვა ტიპის კოლექტივებიც მშვენიერად ასრულებენ, ხოლო ზოგიერთს თავის რეპერტუარში ქართული ხალხური სიმღერებიც აქვს. სხვათა შორის, კლასიკისთან ერთად, მთელი რიგი ხალხური სიმღერები და საგალობლები აქვს რეპერტუარში საქართველოს მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული საზოგადოების კამერულ გუნდს, რომელიც, თუ უკეთესად არა, თურესად ნამდვილად არ ასრულებს ქართული ფოლკლორის ნიმუშებს (ეგ არის, რომ შემსრულებლებს ჩოხა-ახალუხი არ აცვიათ). არადა, არავის მოსვლია აზრად, ამ კამერული გუნდისათვის ფოლკლორული ეწოდებინა!

სხვაგვარადაა საქმე ქართული ფოლკლორის სახელმწიფო ანსამბლში. როგორც ჩანს,

ამ ანსამბლს ცუდი სამსახური გაუწია რამდენჯერმე ჩატარებულმა რეორგანიზაციამ, ლოტბარების, ქორეოგრაფებისა და საერთოდ, ხელმძღვანელობის არცთუ იშვიათმა ცვლამ. მაგრამ კოლექტივმა მინც მიიპყრო ყურადღება თავისი გაბედული ძიებებით. მცდელობა ეთნოგრაფიულ-ყოფითი სიტუაციების აღდგენისა და სცენაზე გადმოტანის: (რასაც ანსამბლი, ალბათ, თავის კონსულტანტს — გამოცდილ ფოლკლორისტს კ. ქობინელიძეს უნდა უმადლოდეს). ვფიქრობთ, ეს საესტეტი სწორი მიმართულებაა შემდგომი წინსვლის საქმეში. მართალია, ერთი ხანობა ფოლკლორის ანსამბლის ინტერესთა სფერო ერთგვარად შემოიფარგლა, მაგრამ ბოლო დროს წმინდა ფოლკლორისტულმა ინტერესებმა კვლავ ჰპოვა განხორციელება ანსამბლის შემოქმედებით ცხოვრებაში. ასე რომ, ჩვენის აზრით, სხენებული კოლექტივი ამართლებს თავის სახელწოდებას, თუმცა, წარმატების მოსაპოვებლად, ალბათ, კიდევ დიდი მუშაობის გაწევა მოუხდება.

თუკი სახელწოდებიდან გამომდინარე პასუხისმგებლობის გათვალისწინებას არ უგულებელვყოფთ, უნდა ვაღიაროთ, რომ „ფოლკლორულზე“ მეტ პასუხისმგებლობას ითვალისწინებს სახელწოდება „ეთნოგრაფიული“. ეს ტერმინი, ჩვენის აზრით, გულისხმობს სიმღერების შესრულებას ისე, როგორც ისინი ეთნოგრაფიულ ყოფაში სრულდება. ეს კეთილშობილური მისია იტვირთა რადიოს ეთნოგრაფიულმა გუნდმა. სამწუხაროდ, ჩვენ იმდენად კარგად არ ვიცნობთ ამ გუნდს, რომ მისი შემოქმედებითი მრწამსის შესახებ ვილაპარაკოთ, მაგრამ რადიოთი მოსმენილ ზოგიერთი ჩანაწერის მიხედვით თუ ვიმსჯილებთ, გუნდი ყველგან მკაცრად როდი იცავს „ეთნოგრაფიულობის“ პრინციპს. განსაკუთრებით სადავოა „წინწყაროს“ შესრულების ფორმა: თუ „შენ ხარ ვენახში“ დაბალი („ოქტავური“) ბანი კიდევ შეიძლება როგორც ვააპართლო, „წინწყაროში“ ბანის გაორმაგება ნამდვილად ზედმეტი ჩანს და ეწინააღმდეგება ქართული ხალხური სიმღერის კანონზომიერებებს.

* * *

როგორც დავინახეთ, დაახლოებით ერთი საუკუნის მანძილზე, ქართულ ხალხურ სოციალურ სიმღერას თანდათანობით გამოუჩნდა

განშტოება — თუ შეიძლება პირობითად ასე ვუწოდოთ — „თბილისური ხალხური სიმღერა“. იგი დროთა განმავლობაში ერთგვარდებოდა და, მიუხედავად გარკვეულწილად ალმდგობისა, მინც უფრო და უფრო შორდებოდა თავის პირველწყაროს. ამას განაპირობებდა უამრავი ობიექტური თუ სუბიექტური მიზეზი. დღეისათვის „თბილისური ხალხური სიმღერა“ (ნუ ავირებთ მას ქალაქურ სიმღერაში!) წარმოადგენს სრულიად ჩამოყალიბებულ კატეგორიას, უკვე სერიოზულად განსხვავებულს სოფლური ხალხური სიმღერისაგან. განსხვავება გამოიხატება როგორც მთელი გუნდის, ისე განსაკუთრებით წამყვანი ხმების რაოდენობაში, შესრულების მანერაში, იმპროვიზაციის ნაკლებობაში (უფრო ხშირად — არარსებობაში!) ბეგრატივიკის „გავეროპულდებაში“ ჰარბ დინამიკურ კონტრასტებში...

ცხადია, ყველაფერი ცვლილებებს განიცდის და ცვლილებების გარეშე არც ხალხური სიმღერა არსებობს. სხვაგვარად შეუძლებელი იქნებოდა მისი განვითარება! არც გარეშე გავლენა გამოიციხული. მაგრამ გველენაც არის და გავლენაც! როცა საკუთარი კულტურის ძირითად პრინციპებს ვკარგავთ, სახეს ვუკარგავთ მას, ამას უფრო გათქმევა, ასიმილაცია შეიძლება ეწოდოს!

მადლობა ღმერთს, ხალხური სიმღერა ჯერ კიდევ ცოცხლობს ჩვენს სოფლებში და ჯერ კიდევ არის ხალხი, ვისგანაც შეიძლება რაღაც ვისწავლოთ!

და არა მარტო სოფლებში. ზოგიერთ რაიონულ ცენტრში არსებობს მოხუცთა ანსამბლები, რომლებიც შესანიშნავად, მართლად ასრულებენ თავიანთი კუთხის სიმღერებს — ისე, როგორც თავისი მამა-პაპისაგან აქვთ გაგონილი. ძალზე დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა ჩვენზე, მაგალითად, სამტრედიისა და ცხაკაის მოხუცთა ანსამბლებმა.

მოხუცთა ანსამბლებს საგანგებოდ იმიტომ აღვნიშნავთ, რომ შედარებით ახალგაზრდული ანსამბლები დღეს, საქართველოში, „თბილისური ორიენტაციას“ ადგანან. ისინი, რატომღაც, თავისი რაიონების უფროსი თაობისაგან კი არ სწავლობენ სიმღერებსა და სიმღერების ვარიანტებს, არამედ ტელევიზიით გამოსული თბილისური ანსამბლებისაგან (არადა, ტელევიზიით სწორედ თბილისის ანსამბლების სიმღერა გადმოიცემა უმრავლეს

შემთხვევაში). ხშირია შემთხვევა, როცა „რუსთავის“, „ფაზისის“ ხელმძღვანელები-საგან თუ წევრებისაგან ნათხოვარი ნოტები-თაც სარკველობენ. ისე რომ, დღეს იმერეთის, კახეთის, ქართლის და სხვა კუთხეთა კოლექტივების რეპერტუარში ძალზე ხშირად შეხვდებით ამ კუთხეების სიმღერათა „რუსთავისეულ“, „ფაზისეულ“ ვარიანტებს, არადა, ეს ხომ ვარიანტულ სიღარიბესაც უწყობს ხელს! რა გამოვა, თუ საქართველოში ერთი „ოღოია“, ერთი „კვირია“, ერთი „ჭონა“ იმღერა ყველამ! ხალხური სიმღერა ხომ იმითაა კარგი, ყოველი სახალხო მომღერალი მას თავისებურად მღერის, აუცილებლად რაღაც თავისას ამატებს! ზოგიერთს კი რატომღაც ჰგონია, რომ, რაკი ტელევიზიით გადმოსცემენ, მაინცდამაინც ასე უნდა იმღერებოდეს!

ცხადია, ამ პროცესს ის ლოტბარებიც უწყობენ ხელს, რომლებიც ერთი და იგივე სიმღერის ერთსა და იმავე ვარიანტს ნერგა-იან ყველგან და ნებისმიერ გადახრას უკრძალავენ თავიანთ „აღსაზრდელებს“, თვითონ თავის ტიტულებითა და განათლებით ამაყობენ, სინამდვილეში კი ხალხური სიმღერის მადლისა და შინაგანი კანონებისა გაცილებით ნაკლები გაეგებათ, ვიდრე მათი გუნდების წევრებს... სწორედ ასეთი ლოტბარების დანერგვითა ხალხური სიმღერის ანსამბლებში ყოვლად გაუმართლებელი, ხალხური სიმღერისათვის უცხო გამოთქმები: „პირველი და მეორე ტენორები“, „ბარიტონი“, „მალა-ლია“, „დაბალია“, „სწორია“ და „არაა სწორი“ (იმპროვიზაციის შემთხვევაში) და სხვა. ამგვარივე ლოტბარების სინდისზეა სიმღერებში უხეირო „შესწორებების“ შეტანა (საუკუნეების მანძილზე დადგენილის შეცვლა უდიდეს სიფრთხილესა და პასუხისმგებლობას საჭიროებს!).

ძალიან სამწუხაროა, არადა ფაქტია, რომ რაიონების კულტურის განყოფილების გამგეები ხშირად ძალიან ცუდად იცნობენ თავისი რაიონის სოფლების მომღერლებს, ხალხური სიმღერის კარგად მცოდნე პირებს. ეგ კი არა, ხშირად გვიჩაზავს, რომ სოფლის კულტურის სახლის დირექტორს (ან კლუბის გამგეს) ეკვიცი კი არ ჰგონია, თუ მის სოფელში ვინმე ხალხურ სიმღერებს მღერის; და

ეს მაშინ, როცა საქართველოს უმრავლეს სოფლებში ჯერ კიდევ არიან ძველი მომღერლები. სწორედ მათგან უნდა ისწავლებოდნენ ლერები ახალგაზრდებმა და არა მოწვეული ლოტბარებისგან. განა გამართლებული იქნებოდა, მახარაძელთა ანსამბლ „შვიდაცას“ ვინმე თბილისელი (თუნდაც უმაღლეს განათლებამიღებულ) ლოტბარი ედგას სათავეში და არა მიხელი შავიშვილი?! რა თქმა უნდა, არა! მაგრამ, სამწუხაროდ, ერთ-ორ რაიონში თუ უდგებიან საერთოდ ხალხური სიმღერის საკითხს მახარაძელთა დარად. ყველაზე მთავარი, ჩვენის აზრით, ის არის, რომ მახარაძის რაიონში ხალხური სიმღერის დაცვის საქმეს შემთხვევითი ხალხი არ აკეთებს! როგორ მოვიგებდით, სხვაგანაც კლუბის გამგეები, კულტურის სახლის დირექტორები და კულტურის განყოფილების გამგეები ენაუზიასტი, ხალხური შემოქმედების გულშემატკივარი ადამიანები რომ იყვნენ, არადა, ენთუზიასტები ყველგან არიან, ოღონდ მათ რატომღაც სხვა საქმეს აკეთებინებენ!

ქართული ხალხური სიმღერა მსოფლიო მნიშვნელობის მოვლენაა და, მიუხედავად იმისა, რომ ბოლო დროს მას შესამჩნევად მეტი ყურადღება ეთმობა, ეს, ჩვენის აზრით, საკმარისი მაინც არ არის. განსაკუთრებულ ყურადღება გვმართებს სოფლებისა და რაიონული ცენტრების მიმართ, ვინაიდან —

ნამდვილი ხალხური სიმღერა სოფლური სიმღერაა, ქართველი გლეხკაცის მიერ შექმნილი!

შეფოქმედაბითი გზის სათავებთან

ვერა კრასოვსკაია

1923 წლის დეკემბერში პეტერბურგის „თეატრების ყოველკვირეულმა“ გამოაქვეყნა სტატია „უნტერ-ოფიცრის ქვრივი ან როგორ როზგავს თავის თავს ა. ლ. ვოლინსკი“. ამ სტატიაში კორდებალეტის მოცეკვავე ცხრამეტი წლის გიორგი ბალანჩივაძე ცნობილ კრიტიკოსს ადარებდა ჭკოგოლის გაპარტახებულ ქვრივს.

თუმცა პატრიცემული თეატრიკოსი და ყმაწვილი პრაქტიკოსი მიზნად ისახავდნენ ერთსა და იგივე ამოცანას — რუსული კლასიკური ბალეტის დიდების დაცვას. ვოლინსკი სამართლიანად წუხდა: ვაითუ, ნების მძიმე წლებში საბალეტო სკოლამ და თეატრმა სრულყოფილი აკადემიზმი დაკარგონო. იგი ცდებოდა, რადგან აკადემიზმი განვითარების მიღმა მდგარ, ერთხელ და სამუდამოდ დადგენილ რაობად მიიჩნდა და ეგონა, რომ მას თვით „ისტორიულმა ბედმა“ დააკისრა მისი დამცველობა: ვოლინსკის მცდელობის უშედეგობა წარმოჩნდა მის მიერ ორი წლით ადრე დაარსებული ქორეოგრაფიული საწაველებლის საღამოზე. გ. ბალანჩივაძე წერდა: „ამ სკოლას ხელმძღვანელობს ადამიანი, რომელიც ათი წელია პრესის საშუალებით ილაშქრებს გამოჩენილი

ბალეტმაისტრების ნაწარმოებთა გაყალბებისა და გადაკეთების წინააღმდეგ და მოითხოვს ლევ ივანოვისა და მარიუს პეტიპას გენიალური შემოქმედების დაცვას. იგი შეურაცხყოფელი სახელით — „უვარგისი თხუპნია“ — ნათლავს ფ. ლოპუხოვს ბალეტ „შჩეკუნჩიკში“ გონივრულად შეტანილი ცვლილებების გამო, თვითონ კი თავისივე თეატრის საჩვენებელ სპექტაკლში იგივე ბალეტი გაცვეთილი, დამახინჯებული სახით წარმოადგინა“.

ამ წერილში ფ. ლოპუხოვის სახელი შემთხვევით არაა დაყენებული მ. პეტიპასა და ლ. ივანოვის გვერდით. ამით გ. ბალანჩივაძემ ერთგვარად აღიარა პირველი საბჭოთა ბალეტმაისტერი.

ცეკვა იყო მისი მოწოდება. კომპოზიტორ მელიტონ ბალანჩივამის ვაჟი ქედს იხრიდა მუსიკის წინაშე. უკვე მაშინ მუსიკის იგი ისე იცნობდა, როგორც ნამდვილი პროფესიონალი, აქედან მოდის მისი ინტერესი ლოპუხოვისადმი, რომლის პოლემიკურ განდგომას ძველი ოსტატების ამოცდილებისაგან სწორედ მუსიკისადმი დამოკიდებულება განაპირობებდა. შესაძლოა, ლოპუხოვის ზოგიერთი მიგნება ბალანჩივაძესაც საკამათოდ მიაჩნდა, მაგრამ მას,

ეთუოდ, იზიდავდა მისი ძიებების სითამამე.

1921 წელს, პეტროგრადის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრში მოსკელისთანავე, გ. ბალანჩივაძემ ნახა სტრავინსკის „ფასკუნჯი“, დადგმული ფ. ლოპუხოვის მიერ. პრემიერა ოქტომბრის თვეში შედგა. ბევრი რამ განასხვავებდა ამ დადგმას ფოკინისეული ორიგინალური ვერსიისაგან, რომელიც ათი წლის წინ შეიქმნა. პირველ რიგში თვით ფასკუნჯის სახე, რომლის კლასიკური ცეკვა ლოპუხოვმა გაართულა აკადემიური სცენისათვის უჩვეულო პლასტიკით. ფასკუნჯი — ეს მოელვარე ჯადოქაროვანი თვის დაღწევას უფლისწულისაგან, რომლის ხელებს ხან ბეჭედვით შემოეჭდობოდა, ხან კი, როგორც ისარი, აპობდა სივრცეს „მსტვენავი“ მოძრაობებით. 1949 წელს გ. ბალანჩინმა „ფასკუნჯი“ დადგა შაგალის დეკორაციებით. თავის წიგნში „ჩემი ბალეტების ისტორია“ იგი წერდა: „ფასკუნჯი ხელებით შემოეჭდობა საკუთარ სხეულს — თითქოს უფლისწულს ძალაუნებურად ემორჩილებო. მაგრამ იქვე, თავისუფლებისაკენ სწრაფვისას, ჰაერს აპობსო“. ამ სიტყვებში იმ შორეული წარსულის გამოძახილი ისმის. მაგრამ ეს გამოძახილი როდი ვლინდება მარტო „ფასკუნჯში“. 1923 წლის მარტში შედგა ლოპუხოვის დადგმის პრემიერა, რომელშიც უშუალოდ მონაწილეობდა გ. ბალანჩივაძე. ეს გახლდათ ბალეტი „მსოფლიოს სიდიადე“, დადგმული ბეთ-ჰოვენის IV სიმფონიის პირველი ნაწილის მუსიკაზე. ამ ბალეტის ჩანაფიქრი, შესაძლოა, შთაგონებული იყო ვ. ე. მეიერჰოლდით, რომელსაც სურდა დაედგა „ფერიული პანტომიმა“ — „დიითი-

რამბი ელექტროფიკაციის ბეთ-ჰოვენის III სიმფონიის საფუძველზე. მეიერჰოლდის განუხორციელებელი ჩანაფიქრი ლოპუხოვმა ბოლომდე მიიყვანა. ეს იყო საოცრად გამომწვევი ცდა. აბა, ვინ გაბედავდა მიეწერა საკუთარი პროგრამა უდიდესი კომპოზიტორისათვის და ამ იდეის განხორციელება მიენდო სრულიად გამოუცდელი ახალგაზრდა დანისათვის, რომელსაც ერთნაირი სარეპეტიციო ფორმის „პროზტანსაცემლი“ ეცვა. თანასწორუფლებიანი ცხრა მოცეკვავე ვაჟი და რვა მოცეკვავე ქალი ხან ჯგუფებად იყოფოდა, ხან კი ისევ ერთიანდებოდა. ქროდადრო მოცეკვავეთა დასს გამოეყოფოდა ირი ან სამი შემსრულებელი, რათა შემდეგ ისინი კვლავ გათქვეფილიყვნენ საერთო ცეკვაში. და ბოლოს, კლასიკურ ცეკვაში ექსოვებოდა უხეში, ექსპრესიულად დატეხილი პლასტიკა, რომელიც არღვევდა ჰარმონიის კანონებს. ყოველივე ამით, ფ. ლოპუხოვი უპირისპირდებოდა დანის, მისი წამყვანი მსახიობები ჩვეულ პრაქტიკას, რაც იწვევდა გააფთრებული კრიტიკოსების შემოტევებს და მოუშზადებელი მაყურებლის გაკვირვებას. ლოპუხოვის საცეკვაო სიმფონიებში ლოგიკა მართლაც მოიკოჭლებდა, გამაღიზიანებელი იყო თვითდაჯერებული ბალეტმაისტრის გულუბრყვილობაც. ყოველივე ამის მიღმა მაშინ ვერავინ ამოიკითხა ესთეტიკური ძიებების სიახლე. ბალეტი „მსოფლიოს სიდიადე“ უმაღვე ჩამოვიდა სცენიდან. მაგრამ ამ დადგმის მონაწილეებს სამუდამოდ დაამახსოვრდათ რეპეტიციების მიმზიდველი ატმოსფერო, სადაც ყოველი მონაწილე გატაცებით ანხორციელებდა ქორეოგრაფის მიზანს, რომელიც



სცენა ბალეტიდან „ფსალქნი“. პატრიცია ვილდე, ფრანცისკო მონიონი

მათთვის ნათელიც იყო, ახლობელიც. ვგონებ, ეს მოვლენა მხოლოდ გ. ბალანჩივადეს გადაავიწყდა. და მაინც, ლოპუხოვის საცეკვაო სიმფონიებში უნდა ვეძიოთ: გამოჩენილი ბალეტმაისტერის შემოქმედებითი გზის საწყისი წერტილი. ახლა კი ისევ მივუბრუნდეთ იმ დროს, როცა პეტროგრადული ბალეტის რიგითი მოცეკვავე ვოლინსკისაგან ენერგიულად იცავდა ლოპუხოვის იგი მართლაც უხვად იყო დაჯილდოებული მგზნებარე, შთაგონებული ენერგიით, ისევე, როგორც სალი გონებით. პატევმოყვარეობა ხელს არ უშლიდა შორიდან შეეხება თავისი თავისათვის. მოცეკვავე არ ცდებოდა საკუთარი შესაძლებლობების შეფასებაში. ის შეამჩნიეს კიდევ გამოსაშვებ საღამოზე: „საიმედო კავალერად წარმოგვიდგა გ. ბალანჩივადე, რომელმაც ტექნიკურად რთულ ლექსურში გაიბრწყინაო“, ასე შეაქო იგი დ. ლეშკოვმა „პეტროგრადსაია პრავდაში“ 1921 წლის 26 მაისს. შემდგომი სეზონის დასასრულს გ. ბალანჩივადემ „შჩელკუნჩიკის“ ბოლო აქტში მასხარას სოლო პარტია შესასრულა და, როგორც რეცენზენტი წერდა, „ტექნიკურად ვირტუოზული და ლამაზი შესრულებით

ახალგაზრდა არტისტმა მაცურებელთა დარბაზში ტაშის გრიალი გამოიწვიაო“. ერთი წლის შემდეგ ბალანჩივადის „ჩინებული მასხარა“, რომელმაც, „გააოცა საზოგადოება სერსოს პაეროვანი ევოლუციებით“, კიდევ ერთი რეცენზენტის ყურადღებას ცენტრში მოექცა. საქმე ამით ამოიწურა, რადგან აკადემიური ბალეტის რეპერტუარში იმხანად ცოტა იყო გროტესკული პარტიები. გმირთა შესრულებაზე კი გ. ბალანჩივადე არ ოცნებობდა. თუმცა, მისმა საყვარელმა ბალერიანამ — ე. გერდტმა ერთხელ შესთავაზა მას საკონცერტო შესრულება პა დე დესი „გედის ტბიდან“. ეს ეპიზოდი, აღწერილი მიხაილოვის წიგნის ფურცლებზე „ცხოვრება ბალეტში“, აღარ განმეორებულა, იმიტომაც, რომ ბალერინას თანმხლებ პარტნიორს იმხანად ცეკვა არ მოეთხოვებოდა.

მას შემსრულებლობა არ იზიდავდა და, როგორც ჯორჯ ბალანჩინი ამბობდა: „ვისწავლე ცეკვა, მოძრაობა, უსაზღვროდ მიყვარდა მუსიკა და უეცრად სხვათა აცეკვება და ამოძრავება მომიწინაო“. ეს სურვილი მას ადრე აღექრა. ჯერ კიდევ სკოლაში სწავლის დროს დაუდგამს ცეკვა რუბინშტიინის რომანსზე „ღამე“. მუსიკისადმი მისი სიყვარული, ცეკვისადმი სიყვარულზე ნაკლებად ქმედითი როდი იყო. ამ სიყვარულმა, საბალეტო სკოლის დამთავრებისთანავე, გ. ბალანჩინი მიიყვანა კონსერვატორიაში, სადაც იგი სამი წლის მანძილზე „ეუფლებოდა მუსიკის თეორიას, კომპოზიციასა და როიალს“. 1923 წლის 11 ივნისს რიგითი კონცერტი გაიმართა პავლოვსკის ვაგზალზე. „თეატრისა და ხელოვნების მაცნეს“ რეცენზენტი იტყობინებოდა! „ყურადღება მიიქცია ვალსმა, რომლის მუსიკა, ისევე

როგორც დადგმა, გ. ბალანჩივაძეს ეკუთვნის. ვალსი წარმოგვიდგა ა. დ. დანილოვსა და ავტორის შესრულებით. ბალანჩივაძე დიდი ტალანტით დაჯილდოებული კომპოზიტორი, ბალეტმაისტერი და მოცეკვაეა. ესოდენ იშვიათი შერწყმა ბევრს გვიპირდებაო“.

სინამდვილემ ყოველგვარ იმედსა და მოლოდინს გადააჭარბა. მაშინ ვერაინ წარმოიდგენდა, რომ სამი ათეული წლის შემდეგ ეს ვალსი საბალეტო ისტორიის უძვირფასეს მონაპოვრად იქცეოდა. თვით ვალსი აღარ არსებობს. მაგრამ მისი სტილი და მანერა შეიძლება წარმოვიდგინოთ, თუკი გავისხენებთ ბალანჩინის სიტყვებს, რომელიც მას უთქვამს ამერიკელი ბიოგრაფისათვის: „როცა ვნახე გოლეიზოვსკის ნამუშევარი, პირველად გავბედე საკუთარი თავი გამომეცადაო“.

კ. გოლეიზოვსკის ჩამოჰყავდა პეტროგრადში მის მიერ დაარსებული მოსკოვური დასი „კამერული ბალეტი“, რომლის თავისუფალი, თამამად ჩამოქანდაკებული სკულპტურული ჯგუფები, ცეკვის ხატოვანი კომპოზიციები აღლევებდნენ დამწყებ ბალეტმაისტერს. ბალანჩივაძემ შემოიკრიფა თანატოლი მსახიობების ჯგუფი და 1923 წლის 1 ივნისს გამოვიდა კიდევ პროგრამით: „ახალგაზრდა ბალეტის საღამოები“. მისი საკუთარი ხელწერა მხოლოდ ნაწილობრივ მკლავდებოდა. მუსიკას ირჩევდა ფოკინისა და გოლეიზოვსკის მსგავსად. იყენებდა არენსკის, ფიბიხის, შოპენის, რაველის, სკრიაბინის საფორტეპიანო პიესებს, სიახლოვეთ — თანამედროვე ხელოვანთან — გოლეიზოვსკისთან და ლოპუხოვთან პლასტიკიდანაც ჩანდა. ბალანჩივაძის პლასტიკური ხაზები ქსოვდნენ უცნაურ არშიებს და ყურადღებას იპყრო-

ბდნენ შუქ-ჩრდილების ფანტასტიკური თამაშით. მრავალჯერ ვან პლასტიკურ ქსოვილს დაბნეული პულსირება ახასიათებდა, რაც ვლინდებოდა არამართო გამწვავებულ ალტკინებაში, არამედ უკიდულესობამდე მიყვანილი, ფორსირებული მანერის განმუხტვაშიც. და მინც ახალგაზრდა ბალეტმაისტერი სრულ დამოუკიდებლობას იჩენდა გარდა ამისა, გ. ბალანჩივაძე სიამოვნებით თანხმდებოდა ოპერისა და დრამის რეჟისორთა წინადადებებს: 1923 წლის შემოდგომაზე მან დადგა ცეკვები ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის განახლებულ სპექტაკლში „ოქროს მამალი“. ე. ი. სურციის წიგნში „20-იანი წლების ქორეოგრაფიული ხელოვნება“ დეტალურად არის აღწერილი ბალანჩივაძის მიერ დადგმული ცეკვები მიხაილოვის ავღრამის თეატრის სცენაზე წარმოდგენილ ბ. შოუს დრამაში „კეისარა და კლეოპატრა“, აგრეთვე ეტოლერის პიესაში „უბედური ეუგენი“.

და მინც, მომავალი ბალანჩი-

სცენა ბალეტიდან „ფანის განცხრომა ნაშუადღევს“. პატრიკია მარკბრაიტა და ედვარდ ვილუა



ნის სახე ყველაზე ნათლად XIX საუკუნის საბალეტო კლასიკისადმი დამოკიდებულებაში ვლინდებოდა. 1924 წლის დივერტისმენტში, რომელიც ბალეტ „ბაიადერკას“ მოსდევდა, ე. პ. გერდტი ასრულებდა გლაზუნოვის ადაჯიოს, რომლის დადგმა გ. ბალანჩინივამ ეკუთვნოდა. კრიტიკოსი ი. გ. ბროდსკინი, რომელიც მანამდე ახალგაზრდა ბალეტმაისტერს მხარს არ უჭერდა, წერდა, რომ „სიმართლე მოითხოვს აღენიშნოთ წარმატება ახალგაზრდა გ. ბალანჩინისა. საინტერესოდ, ფერადოვნად გამოიყურება კლასიკურ სტილში დადგმული ცეკვა. სურათოვან პოზეში ბევრი შესანიშნავი დეტალი გამოყენებული“. ბალანჩინისათვის გერდტის ხელოვნება ყოველთვის წარმოადგენდა აკადემიზმის მწვერვალს. ბალანჩინის თქმით, როგორც მისი ბიოგრაფი იმეორებს, გერდტის ხელოვნება „გამორჩეოდა სრულყოფილებამდე მიყვანილი კრისტალური სიწმინდით“. იქნებ, მას სწორედ ამ შესანიშნავი ბალერინას ხატება ესახებოდა, როცა 1946 წელს „ნიუ-იორკ სიტი ბალეტის“ დასისათვის დგამდა ვარიაციების სიუეტას გლაზუნოვის „რაიმონდას“ მუსიკის საფუძველზე? იქნებ, გერდტი მაშინაც ავონდებოდა, როცა 1934 წელს აარსებდა ამერიკული ბალეტის სკოლას, საფუძველს უყრიდა ახალგაზრდა დასს, რომელშიც თავი მოუყარა სრულიად გამოუცდელ ქალიშვილებს, ძლივს რომ ფლობდნენ კლასიკური ცეკვის საწყისებს.

უნდა გავიხსენოთ დიაგილევიან მისი შეხვედრაც. დიაგილევიან ხომ უმაღლე ამოიცნო მისი ტალანტის სიმძლავრე და თვითმყოფადობა და ფართოდ გაუღო მომავლის კარი თავის უკანასკნელ ქორეოგრაფს. „დიაგილევის

რუსული ბალეტის დასში“, გარდა ადრინდელი, 1925-27 წლების დადგმებისა, ბალანჩინმა შექმნა ორი შედეგრი: სტრაენსკის „აპოლონ მუსაგეტი“ (1928) და პროკოფიევის „ძე შეტომილი“ (1929). ბალანჩინის სიმწიფის მომასწავებელი ეს ორი ბალეტი ვერ შეიქმნებოდა, მას რომ არ გაეცო „რუსული უნივერსიტეტები“. მან თავის პოეტურ აზროვნებაში გადაადნო როგორც საუკუნეებში გამოწრთობილი კულტურის ფასეულობანი, ისე თანამედროვეთა მონაპოვრები.

ბალანჩინმა სტრაენსკის „აპოლონის“ პარტიტურა ორკესტრის სიმებიან ინსტრუმენტებს მიანდო, შემსრულებელთა შემადგენლობა შემოფარგლა მუზებით, რომლებსაც სამი მოცეკვავე ქალი ასრულებდა და აპოლონის როლში გამოყვანილი სოლისტით. მუსიკის გამჭვირვალე სიახლემ, მისი ჰარმონიის ნატიფმა „სიგრილემ“ განაპირობა ცეკვის სტრუქტურული ფორმების სიახლე. როგორც ბალანჩინის ცეკვა, ისევე სტრაენსკის მუსიკა, მაშინვე განსაზღვრეს „ნეოკლასიკის“ ცნებით. პეტიპას მგრძნობიარე რომანტიკა დაწმენდილმა, დიდებულად განყენებულმა სახეებმა შესცვალეს. აქ ბალანჩინი, სტრაენსკის კვალდაკვალ, ცეკვადობაში ანსახიერებდა ხელოვნების ილუმინალ ძალას. ეს აზრი შემდეგაც სხვადასხვაგვარად ვლინდებოდა ბალანჩინის ამა თუ იმ ბალეტში, სადაც ცეკვა თითქოს თავიდან იბადებოდა და მიჰყვებოდა განვითარებისა და ზრდის გზას. „აპოლონში“ ეს თემა მელანდებოდა თვალსაჩინო მეტაფორების საშუალებით. ქვეყნად მოვლენილმა ჭაბუკმა ღმერთმა პირველ, გამოუცდელ ნაბიჯებს რომ დგამდა, შეიძინა სამი მეგობარი ქალი — მუზები პოეზიის, მუსიკისა და ცეკვისა და თვითეულს თავის

მოვალეობას აკისრებდა. ცეკვა იშლებოდა და თანდათან იქნდა გაქანებას, სიმკვეთრეს. მითის აღგორის მიღმა სულ უფრო ცხადად იხატებოდა მარად მაძიებელი, მხატვრის ფანტაზიის იდეა, რომელიც გამოხატულებას ცეკვაში ჰპოვებდა. ამ ცეკვის კლასიკურ საფუძვლებს ენაცვლებოდნენ პოზები და მოძრაობები, განგებ რომ არღვევდნენ აკადემიურ კანონს. აქ ყველაფერი მეტყველებდა საოცრად ღრმა, ნებისყოფიან ნიჟიერებაზე, აზროვნების დისციპლინაზე, იკვნეულად რომ ამოწმებდა შთაგონების აღმაფრენა-გამოსხივებას.

იგავმა შეცთომილ შეილზე დიაგილევის რეპერტუარი ფოკინისეული „ორიენტალიებისაკენ“ მიაბრუნა. პროკოფიევმა, როგორც ჩანს, გეზი აიღო სწორედ იმდროინდელ ბალეტებზე და როგორც ბალანჩინი ამბობს: „პროკოფიევი დაბეჯითებით მოითხოვდა რეალიზმს. როცა ლეინოს სვამდნენ, მას უნდოდა, რომ ლეინოს სმა ნამდვილი ყოფილიყო. დიაგილერი კი ამის წინააღმდეგ გამოდიოდა. ამიტომაც იანი ჩნებობდნენ“ ბალანჩინიც ამის წინააღმდეგი იყო, მაგრამ, უარს არ ამბობდა ფოკინისეულ ტრადიციებზე. თუმცა, ეს ტრადიციები განავითარა გოლეიზოვსკის სტილისტიკასთან მიახლოებულ მანერით. დღეს ეს პარალელები ნათლად ვლინდება. საკმარისია ჩავიხედოთ ე. სურიცის წიგნში, სადაც ფაქიზი ანალიზი ახლავს ს. ვასილენკოვს. გოლეიზოვსკის ბრწყინვალედ რეკონსტრუირებულ ბალეტს „მშვენიერი იოსები“, ცხადია, მსგავსება შეიძლება წარმოექმნა ბიბლიური სიუჟეტების სიახლოვესაც, მაგრამ ბალეტის ისტორია იცნობს ერთი და იგივე ლეგენდების სულ სხვადასხვაგვარ გააზრებას. აქ კი ბევრი რამ მეტყველებს სიახლოვეზე: სიმყარე და

გამძლეობა რეჟისორული კომპოზიციისა, ქმედითი კონტრასტულობის ლოგიკა და პლასტიკურობა ხასიათებების სიმწვავე, პანტომიმადან სტიქიურად დაბადებული ცეკვა და ნაკერების უქონლობა ამ გამომსახველობით საშუალებათა შორის, მთავარი პერსონაჟებისა და მასის ურთიერთობები. და ბოლოს, ბიზანტიური ხატოვნების მოტივების ანარეკლები, რომლებიც ჩნდებიან კლასიკური ცეკვისა და აკრობატული გროტესკის ნაერთში.

და ისევ უნდა ითქვას, რომ სრულიად გამორიცხულია ლაპარაკი ზეგავლენაზე. ბალანჩინთან ყოველივე ეს გაცილებით უფრო რთულად და დრამატულად იყო წარმოდგენილი. ბერნარ ტეიბერი, ავტორი წიგნისა „ბალანჩინი“, წერდა: „ძე შეცთომილის“ ბიბლიური თემა დანახულია რუსული თვალეებით და რუსული სულის ქურაშია გატარებული“. ეს ნათქვამი ეხება დიაგილევსაც. პროკოფიევსაც, ბალანჩინსაც. ქორეოგრაფმაც აღიარა: „ბალეტის ფინალი შთამაგონა პუშკინის მოთხრობამ, სადაც აღწერილია სოფლის საფოსტო სადგური, რომელშიც მგზავრები ისვენებენ და ცხენებს ცვლიან. იქ გამოფენილი სურათები გადმოგვეცემენ ძე შეცთომილის ისტორიას. ბოლო სურათი ანსახიერებს ჭაბუკს, ჩოქვით რომ ბრუნდება სახლში“.

ღიახ, მისთვის ძვირფასი იყო ეს მოგონებები. მერვე, რუსული საცეკვაო სკოლისა და ოსტატების ხსოვნა, ისევე როგორც ჭაბუკი ბალანჩივასის სურვილი „მოცუვავეთა ამოძრავებისა“, არაერთხელ გამოვლენილა ამერიკული ბალეტის მამამთავრის ჯორჯ ბალანჩინის (1904—1983) ქორეოგრაფიაში.

ექვსი მონოლოგი ჯაზზე

ქვემოთ დიდი ხანია მსოფლიოს მრავალ ქვეყანაში ჯაზი აღიარეს მაღალ, კემარიტად პროფესიულ ხელოვნებად. დღეს უკვე სასაცილოდ მოსჩანს ჯაზის იგნორირების ის მეთისმეტად აგრესიული ტენდენცია, რომელიც არც თუ ისე შორეულ წარსულში ილაშქრებდა ჯაზური ესთეტიკის წინააღმდეგ. ამ ტენდენციას ნიადაგი გამოაცალა თვით ცხოვრებამ, სულ უფრო მეტად რომ იმსკვამლება ჩვენი დროის თანხმირი ჯაზური მუსიკის პულსით.

სოციალური აქტიურობა წარმოადგენს ჯაზური ხელოვნების ერთ-ერთ უველაზე არსებითსა და სპეციფიკურ თვისებას. უპირველესად ამაში ვლინდება ჯაზის უზარმაზარი პოტენცია, ზემოქმედების უდიდესი ძალა, რომელიც იყურებს და აერთიანებს მრავალმილიონიან აუდიტორიას, ზეგავლენას ახდენს აკადემიური მუსიკის სტილისტიკასა და ფორმებზე, ხელოვნების სხვა დარგებზეც.

უოველივე ამან დღის წესრიგში დააყენა ჯაზის ფენომენის განალიზების, მისი საურდენების თეორიული გააზრებისა და მეცნიერული დასახულების ამოცანა. ჯაზი ხდება თანამედროვე ესთეტიკოსებისა

და სოციოლოგების, მუსიკის ისტორიკოსებისა და თეორეტიკოსების სერიოზული მსჯელობის საგნად ანას მოწმობს ა. და ო. მედვედების მიერ შედგენილი წიგნაც „საბჭოთა ჯაზი — პრობლემები, მოვლენები, ოსტატები“, რომელიც გამოირჩევა ფართო თემატიკური და უანრობრივი დიაპაზონით, რასაც ცხადყოფენ ამ წიგნის ცალკეული თავები: „ჯაზის ხელოვნება მუსიკალურ კულტურაში“, „ჯაზის ესთეტიკური საზღვრები“, „ჯაზური იმპროვიზაცია“, „ჯაზი და ვეროპული მუსიკალური კულტურა“, „კომპოზიცია და არანჟირება ბიგ-ბენდში“, „ჯაზი და მუსიკალური პედაგოგია“ და ა. შ. აქვე შესულია ჯაზის ცნობილი ოსტატებისადმი მიძღვნილი ესეები. წიგნს დართული აქვს საბჭოთა ჯაზის ცხოვრების ქრონიკა, ჯაზზე გამოცემული ლიტერატურის განხილვა, დისკოგრაფია და საინტერესო ნარკვევები, რომელთა ავტორები არიან გამოჩენილი საბჭოთა კომპოზიტორები — ა. ხაჩატურიანი, ა. ეშპაი, რ. შჩედრინი, ა. შნიტკი, გ. უანჩელი, ს. სლონიმსკი. ვბედვით მათ შეხედულუმებს.

არამ ხაჩატურიანი

რატომ

მიყვარს

ჯაზი

ჯაზი საყოველთაო და უაღრესად მნიშვნელოვანი მოვლენაა. იგი იქცა ჩვენი ყოფიერების აუცილებლობად. მისი დაბადება და განვითარება შემთხვევითი მოვლენა არაა, განპირობებულია ღრმა საზოგადოებრივი მოთხოვნებით. ჯაზი ცოცხლობს, რადგან სარგებლობს მილიონი ადამიანის

სიყვარულით. ესაა არსებითი, უსიყვარულოდ ხომ არაფერი არ გამოვა ცხოვრებასა თუ შემოქმედებაში.

მეც მიყვარს და მაინტერესებს ჯაზი. მართალია, ჯაზის სამყაროს არ ვეკუთვნი, მაგრამ თავს ვალდებული ვთვლი ჩაეწვდე ამ სამყაროს რაც შეიძლება ღრმად. ესაა ჩემი პროფესიის აუცილებელი პირობა. არ უნდა შემოვიფარგლო ერთი რომელიმე მიმართულებით, რათა მუსიკაში თავისუფლება ვიგრძნო. ფართო ხედვას მოითხოვს ქვეყნიერება, ხელოვნება.

ჯაზის არსებობა პირველად შევიტყვე სწავლის დროს, 20-იან წლებში. მესმოდა საწინააღმდეგო, ჩამოუყალიბებელი შეხედულებები ერთი ალფრთოვანებით ლაპარაკობდნენ ოკეანის მიღმა დაბადებულ სიახლეზე, მეორენი ილანძვებოდნენ და ჯაზის აკრძალვას მოითხოვდნენ. ასეთი შეუთანხმებლობა მხოლოდ აღვივებდა და აძლიერებდა

რება ჩემს ინტერესს. სიახლე ხომ ყველა დროის ახალგაზრდებს იზიდავს. სულ მალე მოხვდები ჯაზური მუსიკის კონცერტზე. მომეწონა. ერთბაშად შევაფასე მისი რიტმული სიმდიდრე, ახალი საორკესტრო იდეები, შემსრულებელთა მაღალი ოსტატობა, ჯაზის ეს კომპონენტები დღესაც ყველაზე მეტად მხიბლავს. ამის თვალსაჩინო მაგალითია ელინგტონი, რომელმაც მუსიკალურ ხელოვნებაში (არა მარტო ჯაზურ მუსიკაში) ძალზე მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა. ელინგტონის მიერ შექმნილი შედეგები, მოკრძალებული მასშტაბების მიუხედავად, მშვენივრად ეწერებიან ჩვენი დროის პანორამაში და თავისებურად გამოხატავენ მის სულს. ელინგტონი — უზარმაზარი ტალანტი. გასათვარია მისი მელოდიური ნიჭი, პარმონისა და ფორმის გრძნობა. იგი პირველი შემსრულებელია ჯაზური კომპოზიტორია. ყველაფერს, რასაც ის აკეთებს, ატყვია მისი პიროვნების, უაღრესად მკვეთრი შემოქმედებითი ინდივიდუალობის კვალი. საკვირველია, რომ იგი 47 წლის მანძილზე უცვლელად ხელმძღვანელობს თავის ორკესტრს! მუსიკის სამყაროში არ არსებობს ანალოგიური შემთხვევა.

ელინგტონი ამას წინათ გაცივანი მოსკოვში მისი ტრიუმფალური გასტროლების დროს დიხანს ესაუბრობდით, მოხიბლული დავრჩი. როცა პირველი კონცერტიდან ვბრუნდებოდი, უცბად ვიგრძენი, რომ „დამანაყრა“ ამ საოცრად გულუხვმა მუსიკალურმა ნაღიმმა, კიდევ და კიდევ მინდოდა ამ ორკესტრისა და მისი შესანიშნავი სოლისტების მოსმენა. მეორე დღეს ისევ წავედი კონცერტზე. ჯაზმა თავბრუ დამახვია. სისხლი დუღდა და მოსჩქეფდა მუსიკასა და მუსიკოსებში. ეს საჩემო-ამეთქი — გავიფიქრე. ეს არის ის, რასაც ყველაზე მეტად ვაფასებ ხელოვნებაში ათი წლის წინ მოვუსმინე ბენი გულმანის ჩინებულ ორკესტრს. შეკვეთაც კი მივიღე მისგან (ძალიან ვნანობ, რომ დროზე ვერ შევასრულე პირობა). წმინდა პროფესიული თვალსაზრისით ძალიან დამინტერესა მელ ევანსის, ვუდი გერმანის ორკესტრებმა, მაილს დეივისის, დიჯი გი-

ლეისის ანსამბლებმა. ჯაზური მუსიკის ბევრ ნიმუშს ვიცივებ ფორფიტების საშუალებით.

არ არსებობს და არც არასოდეს იარსებებს არაეროვნული მუსიკა ამასვე ამტკიცებს ჯაზიც, რომელიც თავიდანვე, ჯერ კიდევ როცა მისი არსი ყოფითი მუსიკის უზარალო ფორმებში ვლინდებოდა, ეროვნული იყო. ჯაზი (მის საუკეთესო ნიმუშებს ვგულისხმობ) ეროვნულია დღესაც, მიუხედავად იმისა, რომ მასში ერთმანეთს ერწყმის მრავალი მუსიკალური ენა და დიალექტი, თავდაპირველი უბრალოება კი შენაცვლევულია მუსიკალური ენისა და ფორმის ნოვაციებთან. სხვაგვარად შეუძლებელიცაა. ჯაზისათვის დამლუპველია ეროვნული ფესვებისაგან მოწყვეტა. ეს თვითმკვლელობა იქნება.

საბჭოთა ჯაზის ჩამოყალიბების მოწმე ვარ. დიდა ამ საქმეში უტიოსოვის, ცვანსანის, ვარლამოვის დამსახურება. მათ საბჭოთა ჯაზი სწორ ჯაზზე დააყენეს. ისინი აღმოჩენილის განმეორებას ერიდებოდნენ და ცდილობდნენ ჯაზური მუსიკის გამდიდრებას ახალი ინტონაციური შინაარსით, მრავალეროვანი საბჭოთა მუსიკალური კულტურის ტრადიციებით. შემდეგ ასპარეზზე გამოვიდნენ ისეთი ნიჭიერი მუსიკოსები, როგორებიც არიან ო. ლუნდსტრემი, ვ. ლუდვიკოვსკი, ი. საულსკი, გ. გარაიანი, რომელთა ძიებას ამოძრავებს დიდი და სერიოზული ამოცანები.

და მაინც, ერთგვარი სიფრთხილით ვიტყვი: გვეყავს ჯაზის ნამდვილი ოსტატები, საინტერესო კოლექტივები, რომელთა შემოქმედებით იზრდებიან ახალგაზრდა მუსიკოსები, ყალიბდება აუდიტორია, მაგრამ ჯერ არა ვეაქვს ჯაზური მუსიკის სკოლა. ცხადია, თავის დროზე აქამდეც მივალთ, ცხოვრება გვაიძულებს. ჩვენს ჯაზს სჭირდება სწავლების მწყობრი სისტემა, რომელიც განაპირობებს მუსიკოსთა მაღალკვალიფიციური კადრების მომზადებას, ჯაზ ესპირორება თავისი ესთეტიკა და კრიტიკა, მუდმივი და არა შემთხვევითი „საარსებო ვითარება“ (ფესტივალები, კონკურსები, ლექტორიუმები, სპეციალური რუბრიკები ჟურნალ-გაზეთებში, რადიოსა და ტე-



ჯაზს ჩემთვის სიხარული მოაქვს. ხელოვნებაში კი არ არსებობს ამაზე მეტად მშვენიერი...

ანდრეი უხაკი

ფოლკლორიდან

„საბჭოთარ სიწყვამდე“

დარწმუნებულნი ვარ, რომ ჩვენს დროში ჯაზი, ისევე როგორც ფოლკლორი, დამცველ ფუნქციას ასრულებს: იგი საშუალებას გვაძლევს შევეხოთ მუსიკას მისი სტიქიური გამოვლინების მომენტში და ამით გავზიარებთ მუსიკის ბუნებრივ, მარადიულ საწყისებს. ამ ორ სამყაროს — ფოლკლორსა და ჯაზს, პირობითად რომ ვთქვათ, საფუძვლად უდევთ „ნატურალური“ მუსიკალური პროდუქცია, ფოლკლორი და ჯაზი არ საჭიროებენ დამატებით ესთეტიკურ საყრდენებს. მათი დაბადება არაა დამოკიდებული რაიმე თეორიასა თუ კონცეფციასზე. მუსიკის ამ ორ სახეობას აახლოებს ისეთი სპეციფიკური ხელოვნება, როგორცაა იმპროვიზაცია. სწორედ იმპროვიზირების ნიჭი გამოარჩევთ ხალხურ მომღერლებსა და ჯაზის მუსიკოსებს აკადემიური პლანის შემსრულებლებისაგან. ეს, რა თქმა უნდა, ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოს პირველი სჯობდნენ მეორეებს. ამ მუსიკასთა ტალანტები შეიძლება ერთნაირად მაღალი რანგისა იყოს, განსხვავებულია მხოლოდ მათი თვითგამოხატვის ფორმები.

ფოლკლორს შეუძლია მოახდინოს (და ახდენს კიდევ) ჯაზზე ყველაზე კეთილისმყოფელი გავლენა, ამის მაგალითები ბევრია როგორც საბჭოთა, ისე დასავლურ ჯაზურ შემოქმედებაში. მაგრამ, ამავე დროს, ფოლკლორის არ ძალუძს განსაზღვროს ჯაზის მუსიკოსთა შემოქმედებითუნარიანობა მდებარეობის ან ავტორების, რომლებსაც ჰგონიათ, რომ ხალხური მუსიკის გამოყენება მათი ნაწარმოებების წარმატების გარანტიაა. დიან, ხალხური სიმღერა ავტორისეულ მუსიკასთან (ჯაზურთან თუ არა-ჯაზურთან) კონტექსტში შეიძლება ახლებურად წარმოჩნდეს. მაგრამ იგივე სიმღერა დაჰკარგავს ხალხური მუსიკის სულს, თუკი მას ფორმალურად, უსულგულოდ მოეკიდები. ასეთ შემთხვევაში ხელში შეგვრჩება მხოლოდ მისი ფიტული.

ლუხედვაში). მხოლოდ ასეთ პირობებში გახდება შესაძლებელი შემოქმედებითი, საკონცერტო, სასწავლო ორგანიზაციების გაერთიანება და მიზანდასახული მუშაობა, რისი მეშვეობითაც ჯაზი ჩვენს კულტურაში ღირსეულ ადგილს მოიპოვებს.

ცნობისმოყვარეობით ვუსმენ ხოლმე ჯაზისათვის არანეყრებულ ჩემს ნაწარმოებებს: ძალიან საინტერესოა ჯაზში საკუთარი თავის მოსმენა იმ კომპოზიტორისათვის, რომელიც მუშაობს თეატრალურ, სიმფონიურსა და კამერულ მუსიკაში: თუმცა ჩემს მუსიკას არც თუ ისე ხშირად ასრულებენ ჯაზური ორკესტრები, გამოხატვისა „ცეკვა ხმლებით“, რომლის რამდენიმე ჯაზური ვერსია მომისმენია როგორც ჩვენს ქვეყანაში, ისე საზღვარგარეთ. ყველაზე მეტად მომწონს ვ. ლუდევიკოვსკის ჩინებული არანჟირება, რომელშიც სათითადაა დატული ორგანიზაციის პარამონიული და ტემბრული თავისებურებები. ასეთივე ისტატობით გააკეთა მან არანჟირება ბალეტ „სპარტაკის“ ერთ-ერთი სცენისა „არისა გზა“. ორივე პიესას წარმატებით ასრულებდა უტიოსოვის ჯაზ-ორკესტრიც.

ჯაზში ვლინდება მავნე ტენდენციებიც: ვგულისხმობ სექტანტობას, გარიყვას დიდი მუსიკის სამყაროსაგან. ჯაზი თავისი ბუნებით დემოკრატიულია და მიმართულია ყველაზე მასობრივი აუდიტორიისაკენ. ხოლო როდესაც ჯაზი იფარგლება წმინდა ტექნიკური, ფორმალური ამოცანებით, მაშინ იგი ყალიბდება, იქნეს ფუჟსა და უაზრო ელერადობას, რითაც თავს ირთობენ უგემოვნო და უეიცი ადამიანები. ჯაზსაც ჰყავს (ისევე როგორც ხელოვნების სხვა დარგებს) მყვირალა, უსულგულო, გაბუქული „კერპები“.

ერთხელ ასეთი კითხვა დამისვეს: შეიქმნება თუ არა ჯაზური ფუგები და სონატები, სიმფონიები და ოპერები? როგორც ჩანს, ამ კითხვაში იგულისხმებოდა ის დიდი, მრავალსაუკუნოვანი გზა, რომელიც ევროპულმა მუსიკამ განვლო. ჩემის აზრით, ჯაზს არ ელის ეს გზა. ხელოვნების წინსვლას განმეორება კი არ აპირობებს, არამედ ახლის აღმოჩენა, ჯაზი მუსიკის განსაკუთრებული ენა და ფორმაა, განსაკუთრებული აზროვნებაა. ამიტომაც მან თავისი არსი უნდა გამოხატოს ახლებურად, თავისებურად.

როცა ჩემს ნაწარმოებებში შემომყავს ფოლკლორული მასალა, ყოველთვის ვეკითხები ჩემს თავს: მაქვს უფლება „დავაშუშაო“ საუკუნეების მანძილზე შექმნილი შედეგები? ხალხურ სიმღერაში ხომ მრავალგზის შემოწმებული და საოცრად მართალია ყოველი ბგერა, ინტონაცია, შტრიხი. ყოველივე ამის აღქმა და გაგებაა საჭირო. ყოველივე ეს უნდა გაატარო შენს შემოქმედებით ქართვში. მუსიკალურ ხელოვნებაში განსაკუთრებით საპასუხისმგებელია მანძილი ფოლკლორული ნიმუშებიდან „საკუთარი სიტყვამდე“. სწორედ ამ მონაკვეთში ყალიბდება შემოქმედებითი ქოროვნება, იბადება კომპოზიტორი. ასეთ შემთხვევაში ხალხურ მუსიკასთან კავშირი ორგანულია, არ დაიყვანება ფოლკლორული მასალის ციტირებამდე.

ჯაზი დიდი ხანია მიტაცებს. ფიზიკურ სიამოვნებას განვიცდი, როცა ვუსმენ გამოჩენილ ჯაზურ ორკესტრებსა და სოლისტებს. ჯაზს აღვიქვამ როგორც მომწუსხველ, აქტიურ ხელოვნებას, როგორც ჩინებულ სკოლას მუსიკოსთათვის. ჯაზს, როგორც წესი, ემსახურებიან ენთუზიასტები, ნამდვილი ფანატიკოსები. სხვაგვარად შეუძლებელია: ჯაზი შემსრულებელთაგან მოითხოვს უზადო პროფესიულ მომზადებას, ინსტრუმენტის სრულყოფილ ფლობას, ზუსტსა და ნატიფ ინტონირებას, ანსამბლური მუსიკირების კულტურას, სტილის გრძნობას. ჯაზის წინსვლას განაპირობებენ დიდი ოსტატები, რომლებიც თავიანთი წრიდან სდევნიან შემთხვევით, უნიჭო ადამიანებს. საგუნდო კაპელასა თუ სიმფონიურ ორკესტრში საშუალო მუსიკოსს შეუძლია ამოეთაროს თავისი კოლეგების ზურგს, შემსრულებელთა საერთო მასაში დაფაროს თავისი პროფესიული სისუსტეები. ჯაზში ასეთი რამ სრულიად გამორიცხულია. აქ მუსიკა უმაღლეს დიშლება და გადაგარდება, თუკი რომელიმე შემსრულებელი თუნდაც წამიერად ამოვარდება ერთობლივი დაკვრის პროცესიდან, ინტონაციის ქლერადობიდან, რიტმიდან. ღრმა ცოდნაა საჭირო ნამდვილი ჯაზის დასაკერვლად. აქ ისევეა როგორც ცირკში — არტისტი არ გამოვა არენაზე, თუკი მას არ შეუძლია დაკომულ კანფზე დგომა. ჯაზს, ისევე როგორც ყოველ ხელოვნებას, გააჩნია თავისი საიდუმლო. გეიტაცებს ჯაზური

მუსიკის მავიური იმპულსურობა, რასაც ბავშვური გულბრყვილობით ვუსმენთ. შემთხვევითი სულაც არაა, რომ პუბლიკა ყველგან უნდობლად ეპყრობა „ავანგარდის“ უკიდურესობებს; პუბლიკამ არ ისურვა განშორება კლასიკურ ჯაზთან, რომელიც მას გულწრფელად უყვარს. ამის ახსნა ადვილია: მუსიკა, თავის ნებისმიერ გამოკვლევებაში, ყოველ ჟანრსა და სტილში, თვით ყველაზე თამამი ექსპერიმენტის დროსაც, მუსიკად უნდა დარჩეს. მუსიკა კვდება, მის ადგილს იჭრს პრეტენზიულობა, როცა ეს პირობა დარღვეულია, როცა მუსიკას სორგუნავენ ენერგიული, პატივმოყვარე ინდივიდუუმები, რომლებსაც ჰგონიათ, რომ შეიძლება მუსიკის „ვათელა“, „გამოგონება“, მისი შეცვლა გულბრყვილო ტრიუკებით ასეთ შემთხვევებში გულგრილობა მიუფლება და მოუთმენლად ველი კონცერტს, სადაც ჯაზი მთელი თავისი ძალითა და სილამაზით წარმოჩნდება.

ჯაზისადმი ჩემი სიმპათიები ჩემს საკომპოზიტორო შემოქმედებას შეესაბამება. განსაკუთრებული ინტერესით ვუსმენ ბიგბენდების მსლავრ, დინამიკურ დაკვრას, მათ ხატოვან ბგერად პალიტრას. მიყვარს ქაუნთებისის, დიუკ ელინგტონის, სტენ კენტონის ორკესტრები. საშუთა ჯაზიდან კი მომწონს ოლეგ ლუნდსტრემის, ვადიმ ლუდვიკოვსკის, გუნარ როზენბერგის ორკესტრები, ნ. ლევინოვსკის, გ. ლუქიანოვის, ვ. ვანელინის ანსამბლები, ა. კოხლოვის ჯგუფი „არსენალი“. ბერეს ვსწავლობ ჯაზის გამოჩენილი მუსიკოსებისაგან.

უკანასკნელ წლებში ერთ-ერთი ყველაზე ღრმა და ძლიერი შთაბეჭდილება დასტოვა ჰამბურგში გამართულმა კონცერტმა, რომელშიც მონაწილეობდნენ ოსკარ პიტერსონი, ოამდენიმე შემადგენლობასთან ერთად (კვარტეტიდან ნონეტამდე) და ქაუნთ ბეისის ორკესტრი. ეს იყო ჯაზის დღესასწაული ამის დავიწყება შეუძლებელია. მაშინ გავიფიქრე, რომ ყოველთვის იცოცხლებს, ყველა დროში სიყვარულს მოაოვებს ჯაზში შექმნილი შედეგები.

ჩემს მუსიკაზე უშუალოა ჯაზის ზეგავლენა. მთელ რიგ ნაწარმოებებში (საფორტეპიანო, კონცერტი, ბალეტი „გახსოვდეთ!“, საორკესტრო პიესები) თავისუფლად გამოვიყენე „აზური მუსიკის“ პრინციპები, ცალკეული ტექნიკური ხერხები. ზოგიერთ მუსიკოსს

უკვირდა ჯახისადმი ჩემი ესოდენ მყარი ინტერესი. მათი აზრით, ასეთი „ქადაგმულობა“ არ ეკადრება კომპოზიტორს, რომელიც წერს სიმფონიებს, კონცერტებს, ბალეტებს. ასეთი შეხედულება ახალი არაა: „უკუნურობა გვერდი აუარო მუსიკის ერთიან სამყაროში შემავალი ჟანრების მონაპოვრებს“ — აღმფითებულ კრიტიკოსებს ნახევარი საუკუნის წინ ასე უპასუხა რავენმა, ბლიუზის ელემენტები რომ გამოიყენა სავიოლინო სონატაში.

როდღონ ზეადრინი

ჯახი მუსიკას უბრუნებს იმას, რაც მან დაჰკარბა დროთა განმავლობაში

თანდათან იცვლებოდა ჩემი დამოკიდებულება ჯახისადმი. ახალგაზრდობაში, ბევრი ჩემი თანატოლისაგან განსხვავებით, გულგრილი ვიყავი ჯახის მიმართ. ჩემთვის ეს იყო შორეული სამყარო, თავისებური მუსიკალური terra incognita. ის, რაც მაშინ ჯახად მიმაჩნდა, სინამდვილეში იყო ამჩატებული საესტრადო მუსიკა და ჯახის ვაუტკვეველი „გამოძახილის“ ყოველი უსახური ნაერთი, რომელსაც საცეკვაო საღამოებსა და კლუბებში თავგამოდებით ასრულებდნენ მოყვარული მუსიკოსები. ნამდვილ, ჰეშმარიტ ჯახს, მაშინ უბრალოდ არ ვიცნობდი.

1962 წელს პირველად ვიმყოფებოდი ამერიკის შეერთებულ შტატებში. ჩემთან ერთად გახლდათ ბრძენი, მაძიებელი სულის ადამიანი, გამოჩენილი კომპოზიტორი ყარა ყარაევი. იგი ისე იცნობდა ჯახს, როგორც ნამდვილი პროფესიონალი, მშვენივრად ერკვეოდა მის სპეციფიკაში, ნამდვილსა თუ ყალბ ფასეულობებში. ჯახის ჰინზოზურ-მოზაქადობებელ ხელოვნებაზე სწორედ ყარა ყარაევმა გამიხსნა თვალები. მისგან მივიღე ჯახისადმი ინტერესის პირველი იმპულსი.

ამერიკაში მოგზაურობამ გავგამდიდრა შთაბეჭდილებებით, დაუიწყარი შეხვედრებით: კლასიკურსა და თანამედროვე მუსიკასთან ერთად ჩვენ ვუსმენდით ჯახსაც, ვეცნობოდით ჯახის ცნობილ მუსიკოსებსაც, ბევრი რამ აღგვაფრთოვანებდა, ბევრიც — გვაოცებდა. მახსოვს, როგორ მივიჩქაროდით იმ დროს ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული ჯახორკესტრის კონცერტზე, რომელსაც სტენ

კენტონი ხელმძღვანელობდა. გვეგონა, რომ ზღვა ხალხი დაგვეხედებოდა. შევედით შენობაში და შევეცით — უკანასკნელ დარბაზში სულ ორასამდე ადამიანი იჯდა. თვალებს არ ვუჭერებდით. კონცერტის შემდეგ (პროგრამა შესრულებული იყო ბრწყინვალედ!) კლუსებსში შევედით და სტენ კენტონს გავესაუბრეთ. იგი დამწუხრებული ჩანდა. ჩვენს აღფრთოვანებულ მილოცვაზე მან მოგვივო: „ასეთი აუდიტორია არ შთამავლენს“. შემთხვევა იმიტომ გავიხსენე, რომ ჩვენთან ბევრს ჰგონია, ამერიკაში ჯახი აყვავებას განიცდის, სინამდვილეში კი საზღვარგარეთ მიმდინარე ჯახის მრავალი, თვით ყველაზე სახელოვანი მუსიკოსის ბედი. მათზე არ ვრცელდება ის კომერციული ბუმი, რომელიც მძინვარებს პოპ და როკ-მუსიკის კერპების გარშემო. დაუიწყარია შეხვედრა ჯერ მალიგანთან და მის პატარა ანსამბლთან. ეს იყო ჯახური ვირტუოზების ბრწყინვალე თანავარსკვლავედი! მიჭირს ამ მუსიკოსების სახელების გახსენება. მაგრამ კარგად დამამახსოვრდა ერთი — ბობ ბრუკმაიერი, რომელიც ტრომბონზე უკრავდა. ასეთი ფანტასტიკური ტექნიკის ტრომბონისტი არასოდეს შემხვედრია კონცერტის შემდეგ შეხვედლით ამ მუსიკოსებს და მთელი ღამე ვსაუბრობდით. ვიკამათეთ კიდეც. კამათი პოლიფონიის საკითხებს ეხებოდა. მე გულდაჩერებით ვამტკიცებდი, რომ ჯახი თავისი ბუნებით ჰომოფონური და „კვარტიკალურია“ და რომ პოლიფონია (იმ სახით, როგორითაც იგი წარმოდგენილია კლასიკურ მუსიკაში) ჯახისათვის მიუწვდომელია და არც არის საჭირო-მთქი. ჯერი მალიგანი გაცხარებით მეკამათებოდა. მე, სიტყვიერი პაექრობით აშკარად დაუპაყოფილებელმა, აილო ინსტრუმენტი, დეუძახა ბობ ბრუკმაიერს და ორივემ თვალსაჩინოდ ცხადჰყვე ჩემი შეხედულების სიმცდარე. ისინი უკრავდნენ გატაცებით, პოლიფონიური ტექნიკის ბრწყინვალე ფლობით. ჯახურ თემებს გადმოსცემდნენ გადიდებებით, შემცირებებით, კანონის სახით, იყენებდნენ კონტრაპუნქტის ყველა სახეობას, მათ გამოავლინეს მუსიკალური ლიტერატურის ღრმა ცოდნა დაწყებული ვენის კლასიკოსებიდან და დამთავრებული სტრავენსკითა და შონბერგით. დაკმარცხდი. აი, თურმე, როგორი ოსტატები ქმნიან ნამ-



დელო ჯახს. თუმცა ამაში არაფერი იყო გასაოცარი, რადგან იმისათვის, რომ ხელოვნებაში რამე ფასეულობა შექმნა — ოპერა იქნება ეს, სიმფონია თუ ჯახური პიესა — მაღალი დონის ოსტატობაა აუცილებელი, უამისოდ ჭეშმარიტი შემოქმედება ვერ დაიბადება.

ჩემი წარმოდგენები ჯახზე გაფართოვდა პიანისტ ახმად ჯამალისა (გამიტაცა მისმა აჟურულმა, უაღრესად ნატიფმა საფორტეპიანო სტილმა) და შესანიშნავი მომღერლის კრის კონარის კონცერტის შემდეგ. როცა ესტრადანზე დავიხანძე ეს ასაკში შესული, დაღლილი ქალი, ვიფიქრე, რომ იგი ჯახით განებივრებული პუბლიკის გატაცებას ვერ შეძლებდა. მაგრამ ნამდვილი საოცრება მოხდა, როცა იგი ამღერდა — მისი სახე ერთბაშად გაიცისკროვნდა, გაახალგაზრდავდა ჩემი სული მოისყიდა, მოაჭადოვა საოცარი ტემპრის ხმამ, რომელიც თავისი სილამაზით არ ჩამოუვარდებოდა „მეტროპოლიტენ-ოპერის“ სახელგანთქმულ მომღერლებს. მთელი სხეული მიცახცახებდა, როცა ვესმენდი კრის კონარის მიერ შესრულებული პოპულარული ჯახური სიმღერების მელოდებს.

მიგზედი, თუ რა იყო ჯახისადმი ჩემი გულგრილობის მიზეზი. თურმე ერთმანეთისაგან ვერ ვანსხვავებდი კომერციულ, დაშტამპულ, სამომხმარებლო დანიშნულების ფსევდოჯახსა და ცოცხალი ხალხური ტრადიციებიდან ამოზრდილ ნამდვილ ჯახს. ამ ჭეშმარიტად შემოქმედებით ჯახს არ სჭირდება უზარმაზარი დარბაზები, სარკეებიანი სცენები, ელვარე ფრაკები და სხვა მსგავსი რამ. ჯახის ნამდვილი ოსტატები (საკმარისია დავასახელოთ ელინგტონი და კოლტრეინი) შეუწყვეტლივ რალაცას ეძებენ. ქმნიან ახალ ფორმებსა და სტილებს, წარმართავენ ჯახის განვითარებას.

ყურადღებით ვადევნებ თვალყურს ჯახის წინსვლას როგორც საზღვარგარეთ, ისე ჩვენს ქვეყანაში, ვცდილობ ჩაეწვდე იმ სიახლეებს, რომელიც ჯახს მუსიკაში მოაქვს. დაახ, ჯახი ზემოქმედებს ჩემს შემოქმედებაზე. ზეგავლენა სულაც არ წარმოადგენს საკუთარი მუსიკის ქსოვილში ჯახური სქემების ფორმალურ გადმოტანას. მე ვცდილობ გადმოვცე ჯახური მუსიკის სული, ცხადია, ჩემი გავების ფარგლებში. მეორე საფორტეპიანო კონცერტის მეორე ნაწილში (კონტ-

რასტები) ჩავამონტაჟე რამდენიმე მოკლე ეპიზოდი, რომელშიც მოცემულია სახელგანთქმული „მოდერნ ჯახ-კვარტეტის“ კონცერტის თავისუფალი ვერსიფიკაცია. ვცდილობდი განმესახიერებინა ამ ანსამბლისათვის დამახასიათებელი ტემპრები, რიტმიკა, პარმონიული სვლები. ამ კონცერტში მე მჭირდებოდა სხვადასხვა მუსიკალური სტილების მკვეთრი შეპირისპირება.

ჯახის გამოძახილი შეიძლება ჰპოვოთ ჩემს სხვა პარტიტურებშიც, სახელდობრ, ლითონისა და დასარტყამი ინსტრუმენტების გამოყენების პრინციპებში. ჩემთვის განსაკუთრებით ახლობელია ჯახური მუსიკის პულსი, მისი მდიდარი რიტმული საფუძველი, სინკოპები. გაცილებით ნაკლებად მიზიდავს ჯახური პარმონია, რომელიც, ჩემის აზრით, შედარებით უფრო ღარიბია, „რეგლამენტირებულია“.

მნიშვნელოვანია ჯახის წვლილი მუსიკის ყველა სფეროს სამემსრულებლო კულტურაში. ზოგჯერ ჩვენ ვერც კი ვამჩნევთ, თუ როგორ მკვიდრდებიან ჯახური დაკვრის ცალკეული ხერხები კლასიკური პროფილის მუსიკოსთა ტექნიკურ არსენალში. დაბოლოს, უნდა აღინიშნოს, რომ ჯახმა წარმოიშვა მუსიკალური შემოქმედების განსაკუთრებული სახეობა. მხედველობაში მყავს ისეთი ტიპის არტიტი, რომელშიც განუყოფელ მთლიანობაში იმყოფებიან კომპოზიტორი და შემსრულებელი. თუმცა, ჯახმა კი არ წარმოშვა, არამედ ეს უძველესი ტრადიცია ააღორძინა ახალი ფორმებით. ამდენად, ჯახი მუსიკას უბრუნებს იმას, რაც მან დაჰკარგა დროთა განმავლობაში.

და კიდევ ერთი რამ. გამოაცა და გამახარა, როცა გავიგე, რომ რამდენიმე პიესა ჩემი „პოლიფონიური რვეულიდან“ დაუკრავთ ჯახის შესანიშნავ მუსიკოსებს ჩიკ კორიასა და გერი ბიორტონს. გამოდის, რომ არა მარტო ჯახი ზემოქმედებს ჩვენზე, არამედ ჩვენც, უნებურად, ხელს ვუწყობთ თანამედროვე ჯახის სტილისტური საზღვრების გაფართოებას. ეს ასეც უნდა იყოს! მუსიკის განუსაზღვრელ სამყაროში ყველაფერი შეფარდებული, ურთიერთდაკავშირებულია. ვერაფერი ვერ განვითარდება იზოლირებულად. მუსიკის ყველა ჟანრები ერთმანეთს უსმენენ, ამდღერებენ.

საჭირობა ძიებდა, საჭირობა ცვლილება

არ მიმაჩნია ჩემი თავი ჯაზის სპეციალისტად. ამიტომაც ვილაპარაკებ მასზე საკუთარი დაკვირვებისა და მოყრატაღებული გამოცდილების მიხედვით.

ჯაზი ჩემი მუსიკალური მსოფლშეგრძნების მნიშვნელოვანი ნაწილია, მიყვარს ჯაზური მუსიკის მოსმენა, მასზე ფიქრი, რაც თავისებურად შემოქმედებს ჩემს საკომპოზიტორო შემოქმედებაზე. უშუალოდ ჯაზური მუსიკა არასოდეს დამიწერია. მიხდებოდა მხოლოდ მისი ქლერადობის იმიტირება ფილმებსა თუ სპექტაკლებში. როგორც წესი, ეს ნელ სტილიზაცია: ასეთ მუსიკაში ავტორისელიტი მე, ცხადია, სრულ გამოვლინებას ვერ პოულობს.

მაგრამ ჯაზთან უფრო ახლოსაც მივსულვარ. იგი არაერთხელ ჩამირთავს ჩემი მუსიკის კონტექსტში. ამ ამოცანის გადაწყვეტაცვადე პირველ სიმფონიაში (1972 წ.), სადაც დირიჟორ გ. როჟდენსტვენსკის რჩევით მონაწილეობდა ჯაზური ანსამბლი „მელოდია“ გ. გარანიანის ხელმძღვანელობით. ამას წყარანახობდა სიმფონიის იდეა, რომლითაც მინდოდა მეჩვენებინა ორი კონტრასტული მუსიკისა და ორკესტრების თამაში-შეჯიბრება. მინდოდა სიმფონიის შიგნით ჯაზური ანსამბლისათვის მიმეცა თავისუფალი იმპროვიზაციის საშუალება. მაგრამ კლექტიური იმპროვიზაციის ფორმა და ხასიათი უნდა შეხებოდა ჩემს მიერ სულ სხვა სტილში შექმნილ მუსიკას. ჯაზი გამოვიყენე როგორც უზარმაზარი კვაზიციტატა, წარმოვიდგინე იგი დამოუკიდებელ პერსონაჟად, თავისებურ თეატრალურ ნიღბად. ჩემი სტილის მიღმა მყოფი ჯაზი სიმფონიაში ცხოვრობდა იზოლირებულად, იმყოფებოდა ჩემი კომპოზიტორული „მეს“ იქით.

საკომპოზიტორო პრაქტიკაში არსებობს ჯაზთან ურთიერთობის კიდევ ერთი ფორმა, რომელიც ყოველთვის არაა მკვეთრად გამოხატული. ამ 10-15 წლის წინ შექმნილ ჩემს ნაწარმოებებში ხშირად ვპოულობ ჯაზის ელემენტებს, რაც ძალიან მანციფერებს ხოლმე. აქ ვერ შეხვდებით ციტატებს ან სპეციფიკურ ჯაზურ მიღწეებს. ეს გახლავთ ის საერთო თვისებები და პრინციპები, რომ-

ლებიც დამახასიათებელია როგორც ჯაზში, ისე აკადემიური მუსიკისათვის. მკითხველები, ალბათ, მომტიკვევენ, საკუთარი ნაწარმოებებიდან რომ ვხედავთ მათგალითები. არასაკმარისი ცოდნა უფლებას არ მაძლევს უფრო ვრცლად და ფართოდ ვილაპარაკო ამ პრობლემაზე.

სავიოლინო სონატაში №1 (1973) და კონჩერტო გროსოში №1 (1977) ცალკეული ეპიზოდები ავაკეთ თანამედროვე ყოფითი ცეკვების (ტანგო, რუმბა, ტვისტი, ბუგი-ვუგი) საფუძველზე. ჯაზისათვის დამახასიათებელი ოსტინატური ბანის ფორმულები გამოვიყენე ბალეტში „ლაბირინთები“ (1977) და „მუსიკაში ფორტუაინოსა და კამერული ორკესტრისათვის“ (1964), კონჩერტო გროსოს №2 (1982) ნეოკლასიციზტური სტილის მუსიკალურ ქსოვილში ჩაეაქსოვე ჯაზური საფორტეპიანო ფაქტურებსა და ჰარმონიისათვის დამახასიათებელი მავილრიტმული „ნამსხვრევები“.

ყველაზე ახლოს კი ჯაზთან დგას „სერენადა ხუთი ინსტრუმენტის“ (1968), ამ ნაწარმოების ჯაზურობა მდგომარეობს, პირველ რიგში, მის აღნაგობასა და ინტერპრეტაციაში. „სერენადაში“ შემსრულებელთა შორის არსებული თამაშის წესი ჯაზის შემსრულებელთა ურთიერთობების ანალოგიურია: მათ თითქმის ეძლევათ საშუალება სოლო და გგუფური იმპროვიზაციისა, მთელ რიგ მონენტებში ისინი უტრავენ არაკიორდინირებულად. რითაც იქმნება გეტერეფონიის მსგავსი რამ. ამ ბგერადი ნაკადის საერთო რიტმული ლერაძი დასარტყამ ინსტრუმენტებშია მოკვეთილი (კიდევ ერთი პარალელი ჯაზთან). სწორედ დასარტყამ ინსტრუმენტზე დამკერელი წარმართავს „სერენადის“ პირველი ნაწილის მუსიკის მომბრაობას, ანაწეერებს მის სტრუქტურას, ზარების დარტყმით სწყვეტს ინსტრუმენტების სტიკიურ დაკვრას. ასეთი შესრულების შემთხვევაში უნდა დამყარდეს განსაკუთრებული კონტაქტი, განსაკუთრებული კავშირი მუსიკოსთა შორის, ზუსტად ისეთი, როგორც ჯაზშია.

ორი მუსიკის — აკადემიურისა და ჯაზურის — ერთიანობა ყველაზე ცხადად ვლინდება კადენციებში, სადაც უპირატესობა ენიჭება შემსრულებელთა იმპროვიზაციულ ნიჭს. ჯაზური მუსიკისი სწორედ კადენციებში თავისუფლდება ჰარმონიული კვადრატის მკაცრი წესებისაგან. აკადემიურ მუსი-

კის მყარად ორგანიზებულ სტრუქტურაში ჩასული კადენცია იძენს ერთგვარ ვაუჩკევილობას, რაც შემსრულებლებს უბიძგებს თავისუფლებისაკენ.

„ჰობოსი, არფისა და სიმებიანთა კონცერტის“ (1971) კადენციაში აღვნიშნე მხოლოდ რიტმი, დავსვი მარტო შტილები და ცალკეული საყრდენი ბგერები. მინდოდა ნიჭიერი არტისტების (ჰაინელ (ჰობოი) და ურსულა (არფა) ჰოლიგერები) ფანტაზიის სტიმიულირება, მივეცი მათ დამოუკიდებლობა, რათა ჩემს მიერ შეთავაზებული გეგმა თავის გემოზე შეეცნოთ მუსიკალური ქსოვილით, ინტონაციური ბლოკებით, ფიგურაციებით, პასაჟებით და ა. შ. ცხადია, ამჟამად არის ჯაზური შემსრულებლობის პრინციპთა ანალოგია. მაგრამ კადენციებში განუსაზღვრელი არაა შემსრულებელთა თავისუფლება. ეს უფრო „მაკონტროლებელი თავისუფლება“ (ამ ტერმინით, თავდაპირველად ხასიათდებოდა ალექსანდრის ერთ-ერთი სახეობა), ანუ მუსიკის თავისუფალი გაშლის პროცესში უნდა დომინირებდეს კომპოზიტორის ნებისყოფა, რომელიც უნდა ჩნდებოდეს შემსრულებელთა ნებისმიერ იმპროვიზაციულ გემოვნებაში, ამ ტიპის კადენციებით გამოირჩევა ჩემი „in memoriam“-ი (1976) და მეორე სიმფონია (1980).

ზემოთ აღნიშნული ნაწარმოებები არ განეკუთვნებიან ჯაზს, მათში გამოყენებულია ის საერთო შემოქმედებითი ტენდენციები, ის წმინდა ტექნიკური ხერხები, რომლებიც მუსიკალური შემოქმედების სხვადასხვა სფეროში ვითარდებიან.

ჯაზსა და თანამედროვე აკადემიურ მუსიკას ერთმანეთთან აახლოვებს სწრაფვა კომპოზიციის განტვირთვისაკენ, საშემსრულებლო თავისუფლებისაკენ. კომპოზიტორები სულ უფრო მეტი ინტერესით, ერთგვარი შურითაც კი უსმენენ ჯაზსა და ხალხურ მუსიკას, რათა როგორმე ამოიციონ სპონტანური, ძალდაუტანებელი მუსიკირების წესები, იმპროვიზაციის კანონები. შემთხვევითი არაა ალექსანდრის შემოქმედება 50-60-იანი წლების საკომპოზიტორო შემოქმედებაში. არც ისაა შემთხვევითი, რომ ალექსანდრიკა, რომელიც დასაწყისში აბსტრაქტული მიაჩნდათ, ათვისებული და დამკვიდრებულია მუსიკალურ პრაქტიკაში.

ჯაზი ბევრს გვასწავლის. იგი ანთავისუფ-

ლებს მუსიკოსთა აზროვნებას დრომოქმედი დოგმებისა და შტამებისაგან. ჯაზი გვაკეთებინებს აღმოჩენებს, ბევრის, უტყუარებას გვაძლევს, გვიბიძგებს ძიებებისაკენ, ჩვევების გადასინჯვისა და ცვლილებებისაკენ. წინათ მგონა, რომ კომპოზიციის ხელოვნებაში მთავარია ნაკეთობა, მხატვრული გეგმის სრულყოფილი შესრულება. კარგად არ მქონდა წარმოდგენილი მუსიკის ქმნადობის პროცესსა და მის ინტერპრეტაციაში ჩამალული შესაძლებლობები, სათანადოდ ვერ ვფასებდი „შეცდომის“, დადგენილი წესებიდან გადახვევის როლს, ახლა მესმის, რომ ისწორად „შეცდომა“, რისკზე წასვლა წესების გამოყენების დროს წარმოქმნის იმ ზონას, სადაც იბადებიან და ვითარდებიან ხელოვნების ცხოველყოფილი ელემენტები.

ბაზის ქორალების ანალიზი ამჟღავნებს იმ ეპოქაში მკაცრად დაცული ჰარმონიული წესების თითქმის რღვევამდე მიყვანილ მრავალ მაგალითს, მაგრამ სინამდვილეში ეს რღვევა არ არის. ჩვენი ყურთასმენის დამაფიქსირებელი ხერხები ბაზის პოლიფონიისა მისულია რღვევის მიჯნამდე. ამის გამართლებას ვპოულობთ თვით მუსიკის კონტექსტში, უპირველესად მის ინტონაციურ საფუძვლებში.

მათემატიკოსები, ზოგიერთი განტოლების ამოხსნისას, მიმართავენ ე. წ. „მედარ რიცხვებს“, რომლებიც ბათილდებიან რა ამოცანის ამოხსნის დროს, ეხმარებიან მათ სწორი შედეგის მიღებაში. რაღაც ამდაგვარი რამ ხდება შემოქმედებაშიც. შეცდომა (ან უფრო სწორად, ის, რასაც ინერციის ძალით შეცდომად მივიჩნევთ) შემოქმედებაში გარდუვალია, ზოგჯერ — აუცილებელიცაა.

ოკეანის ფსკერზე მოკალათებულ ნიჟარაში მარგალიტის წარმოსაქმნელად საჭიროა სულ პაწაწინა უცხო სხეული. ასევე ხელოვნებაში, სადაც ქეშმარიტად დიდი როლი იბადება „წესების მიხედვით“. ამის მაგალითები ბევრია.

ისევ მივუბრუნდები ჩვენი ნარკვევის მთავარ თემას და ვიტყვი, რომ ჯაზში გემოვნების გარდა არ გამაჩნია რაიმე სხვა კონკრეტული ორიენტირები. ადრე ჩემს მუსიკაში იყო პოლისტილისტიკის ელემენტები: საკუთარ სტილს პერიფერიას ვუქმნიდი ერთი ნაწარმოების ფარგლებში, მაგ-

რამ „სხვაში საკუთარის“ განზავება სულაც არ მოასწავებს უსტილობას, მე ყოველთვის მიტაცებდა განსხვავებული სტილებისა და ჟანრების შეზავების პროცესი. ამ მხრივ თანამედროვე ჯაზი შეიცავს ბევრ საინტერესო მაგალითს. მხედველობაში მყავს განელის ტრიო, ანსამბლი „არსენალი“, მოსკოვში სულ ახლახანს გასტროლებზე მყოფი პიანისტი ჩიკ კორეა და ვიბრაფონისტი ვერი ბიორტონი, პიანისტი ადამ მაკოვიჩი...

ხანგრძლივი, მყარი და უნდაგარაო ჯაზისადმი ჩემი ინტერესი, ჩემს ასაკში უკვე შეუძლებელია გაზნე პროფესიონალი ჯაზისტი. მაგრამ ჯაზიდან ვსარგებლობ იდეებით, ტექნიკური ხერხებით, ემოციური იმპულსებით. ჯაზს ვეპყრობი ისევე როგორც ფოლკლორს, უძველეს რუსულ მუსიკას, გრიგორიანულ ქორალს. ყოველივე ეს ერთნაირად შთამაგონებს და მეხმარება მუშაობაში.

ბია ჟანელი

ჯაზის გრძნობა თანდაყოლილია

ზღვარს, რომელიც ადამიანებს (არა მართო მუსიკოსებს) ერთმანეთისაგან მიჯნავს ჯაზისადმი დამოკიდებულების მიხედვით, სულ უბრალოდ ვლინდება: ერთნი გრძნობენ ჯაზს, მეორენი კი არა. ის, ვინც ამ გრძნობითაა დაჯილდოებული, აღფრთოვანებით უსმენს ჯაზს და მთლიანად იმყოფება მისი ზეგავლენის ქვეშ. მოპირისპირენი კი ჯაზისადმი იჩენენ აბსოლუტურ გულგრილობასა და სიყრუეებს. არ არსებობს მესამე დამოკიდებულება. ჯაზის გრძნობა თანდაყოლილია, ბუნებრივი. მისი გამომუშავება შეუძლებელია, აღზრდა — უშედეგო.

ვიცნობდი ქემარტად დიდ მუსიკოსებს, რომელთა ერუდიცია ყოვლისმომცველი იყო. მათ შეეძლოთ პროფესიული სიზუსტით განესაზღვრათ ჯაზური ნაწარმოების ფორმა, თემატიზმი, პარმონია, პოლიფონია და ა. შ. მაგრამ მათ არავითარ სიხარულს არ ანიჭებდათ ჯაზური მუსიკის მოსმენა. ჯაზი მათთვის წარმოადგენდა არაფრისმთქმელი ბგერების ნაერთს.

შეგვედრილვარ სრულიად საპირისპირო მოვლენებსაც: სცენაზე სასწაულს ახდენდა საკამოდ მოკრძალებული ესთეტიკური თვალ-

საწიერის მქონე ჯაზური მუსიკოსი, მსმენლისათვის სულ ერთი იყო, ჰქონდა თუ არა: ამ მუსიკოსს კონსერვატორიის დიპლომი მიუხედავად ამისა, რომ მას მარტინარტისთან სდევდა ექვმიტანილი კულუარის ჩურჩული („თვითნასწავლი!“), პუბლიკა მასმხედავდა ნამდვილ ოსტატსა და არტისტს, რომელსაც შეეძლო მისი გატაცება, აღგზნება ჯაზის უბადლო გრძნობით.

ეს გრძნობა ვლინდება ადრე — 10-11 წლის ასაკში. და როგორც წესი, ადამიანს მიჰყვება მთელი ცხოვრების მანძილზე — განსაზღვრავს მის გემოვნებას, მუსიკალურ სიმპათიებსა და ანტიპათიებს.

ჯაზთან ჩემს „რომანსაც“ თავისი ისტორია აქვს. მუსიკოსი, ალბათ, არ გავხდებოდი, რომ არ შემდგარიყო ჯაზთან ჩემი შეხვედრა, ბავშვობიდანვე რომ არ მყვარებოდა იგი. დიახ, სხვაგვარად წარიმართებოდა ჩემი ბედო.

მეც, ისევე როგორც ბევრმა ჩემმა თანატოლმა, ჯაზს პირველად მოვუსმინე ფილმში „შოიანი ველის სერენადა“, რომელშიც გადაღებულია გლენ მილერის ორკესტრი — საოცრად პოპულარული 40-იან წლებში. მოზარდებიცა და უფროსი თაობის ადამიანებიც მოხიბლულნი იყვნენ ამ ფილმში ხმოვანი მუსიკით. მრავალჯგის ვუყურებდით ამ კინოსურათს, აღფრთოვანებით ვუსმენდით დამთრობელ ჯაზურ მუსიკას. რა ბედნიერი ვიყავი. როცა ვიდაცას, ათეული ფირფიტის საფასურად, გამოეტყუე ერთადერთი ფირფიტა, რომელზედაც აღცვასმანი ასრულებდა ფანტაზიას ამ ფილმის თემაზე. ფირფიტა გაცვეთილი იყო, გაზარულიც და მაინც, ჩემს სიხარულს საზღვარი არ ჰქონდა. დღეს ეს გულუბრყვილოდ მოსჩანს, მაგრამ ასე იყო იმ შორეულ დღეებში.

ჯაზისადმი ჩემი ამყამინდელი მისწრაფება, ალბათ, სუბიექტური, მიკერძოებულია. მასზე ვმსჯელობ ჩემს მიერ მოსმენილი და განცდილი მუსიკის მიხედვით, მუსიკისა, რომელმაც მასწავლა ბევრი რამ. თავის დროზე გატაცებული ვიყავი სტენ კენტონის ორკესტრით. ძალიან მომწონდა კენტონის მაღალი საკომპოზიტორო ტექნიკა, მასშტაბურობა, ფორმების სრულყოფილება. ეს თვისებები იშვიათად ახასიათებდა ტრადიციულ ჯაზს. მომწონდა მესაყვირე მაილს დევისისათვის განკუთვნილი გილ ევანსის

კომპოზიციებიც, ტედ ჯონსისა და მელ
ლუსის ორკესტრი, რომელმაც გააფართო-
ვა ჯაზზე ჩემი წარმოდგენები. ბევრი რამ
მნიშვნელოვანი აღმოვაჩინე „მოდერნი ჯაზ-
კვარტეტისა“ და ფრანგული ვოკალური ან-
სამბლის „სვინგელ სინგერსი“. ხელოვნე-
ბაში, რომელსაც პრალის ფესტივალზე მო-
ვუსმინე. ჩემი მეხსიერებიდან არ ამოიშლე-
ბა შეხვედრა გამოჩენილ პიანისტთან ოს-
კარ პიტერსონთან, რომელსაც დიუსელ-
დორფში მოვუსმინე. დღესაც მასოვს კონ-
ცერტი რეი ჩარლზისა და ლაიონელ ჰელმ-
პერტონის მონაწილეობით.

და ბოლოს, გამოაგნებელი შთაბეჭდილე-
ბა მოახდინა დიუკ ელინგტონის ორკესტრმა,
რომელიც ჩვენს ქვეყანაში გამოდიოდა. ეს
იყო უმადლესი დონის ჯაზი — აღმაფართო-
ვანებელი, შთამაგონებელი, დაბრძენებელი.
როგორც მუსიკოსმა, განვიცადე თითქმის
ისეთივე სიხარული, როგორც შოსტაკოვი-
ჩის სიმფონიებისა თუ სტრავინსკის „კურ-
თხეული ვაზაფხულის“ მოსმენის დროს.

უკანასკნელი ათწლეულების მანძილზე
საგრძობლად გაიზარდა საბჭოთა ჯაზის
გამოცდილებაც, მხედველობაში მყავს ვა-
დამ ლუდვიგოვსკი და იური საულსკი, რომ-
ლებმაც ახალ დონეზე აიყვანეს ჯაზური შე-
მოქმედება, შემსრულებლობაც. მათი მოღ-
ვაწეობა განსაკუთრებით საინტერესო იყო
50-60-იან წლებში. მათი ფრთების ქვეშ წა-
მოიზარდა ნიჭიერი ახალგაზრდა მუსიკოსე-
ბის მთელი პლეადა. დღეს ზოგიერთი მათ-
განი სამამულო ჯაზის წინა ხაზზე დგას.
70-80-იან წლებში გამოვლინდნენ ახალი არ-
ტისტული ძალები, ახალი შემოქმედებითი
ტენდენციები ბევრი რამ მოსაწონია და
საიმედო (კერძოდ, ვ. განილინის ტრიო).
საბჭოთა ჯაზი ვითარდება მთელი თავისი
სიგრძე-სიგანით. მახარებს, რომ ჯაზური
მუსიკის ფორუმებზე შესანიშნავი ქართვე-
ლი კონტრბასისტი თამაზ ყურაშვილიც
მონაწილეობს.

ძირითადად ვმუშაობ სიმფონიურ ჟანრში,
აგრეთვე ვწერ მუსიკას თეატრისა და კინო-
სათვის. როცა ვუსმინე ჩემს ნაწარმოებებს
— სიმფონიებსა თუ სიმღერებს — ვამჩნევ
ჯაზის ანარეკლებს, რაც ქვეცნობიერად
ვლინდება. ცხადია, ეს არაა განუმეორებე-
ლი თავისებურებებთა აღბეჭდილი „წმინდა“
ჯაზი. ეს უფრო ჯაზის სახეა გარდატეხილი
ჩემს კომპოზიტორულ შეგნებაში.

უცნაური სულაც არ არის, რომ ჯაზის/ჯე-
თუტიკა, მისი ელემენტები გამოხატულვას
პპოვებენ სხვა ჟანრის ნაწარმოებებში.
ლებსაც ჯაზთან არა აქვთ პირდაპირი კავ-
შირი. ჯაზი შეუწყვეტილვ განიცდის სხვა-
დასხვა სახის მუსიკის ზეგავლენას. თავის
მხრივ ისიც ზემოქმედებს მათზე. ჯაზური
ელერადობა გამოსქვივის სიმფონიებიდან
და ბალეტებიდან, სიმღერებიდან და ყოფი-
თი ცეკვებიდან, რაც დღეს აღარავის აკ-
ვირვებს. ეს ჩვენი დროის მუსიკის თავისე-
ბურებაა.

სერგეი სლონიმსკი

ჟამმარტი ჯაზი

უპირისპირდება მუსიკალურ შტამპებს

ჩემთვის ჯაზი არა მარტო მუსიკაა,
რომელიც მამდიდრებს როგორც კომპოზი-
ტორს, არამედ ის ადამიანებიც, რომლებიც
ქმნიან და უკრავენ ჯაზს და სწირავენ მას
თავის ცხოვრებას.

იმ ჯაზური მუსიკოსებიდან, ვისთანაც
თანამშრომლობა მომიწია, დავასახელებ
ჩინებულ დირიჟორსა და საქსაფონისტს
გიორგი გარანიანს და ისეთ ჰუმარტიად
უნივერსალურ მუსიკოსს, როგორც და-
ვით გოლოშჩოკინია. იგი ასრულებდა ჩემს
კონცერტს დაწერილს სამი ელექტროგიტარ-
რის, ელექტროორგანის, საქსაფონის, და-
სარტყამი საკრავებისა და სიმფონიური
ორკესტრისათვის. მანვე შეასრულა „ეგ-
ზოტიკური სუიტაც“ ორი ვიოლინოს, ორი
ელექტროგიტარისა და დასარტყამი ინს-
ტრუმენტებისათვის. გოლოშჩოკინი — ჯა-
ზური მუსიკის ნამდვილი ენთუზიასტი —
კლასიკის დიდი მცოდნეცაა. ჩემს თვალწინ
იზრდება და განახლებას განიცდის მისი ან-
სამბლი, რომელიც ითვისებს როგორც თა-
ნამედროვე კამერულ-სიმფონიური მუსი-
კის პარმონიებს, ისე როკ-მუსიკის მონა-
პოვრებს. გოლოშჩოკინი და მისი ანსამბლი
სრულყოფილად ფლობენ ამ ჟანრებს. რა
თქმა უნდა, ასინ ამას აღწევენ უზარმაზარ
შრომის საფასურად, მუშაობენ თავდავიწყ-
ებით, ასწორებენ დღესა და დამეს. ნახეთ,
რა საოცარი კონტრასტია იმ სიმფონისტ-
ორკესტრანტებთან შედარებით, თავგამო-
დებით რომ უფროხილდებიან თავის „პირად

დროს! ჯახური მუსიკოსებისათვის პირადული განუყოფელია შემოქმედებითისაგან. ასეთ უანგარობას ამჟღავნებენ არა მარტო ცნობილი ლენინგრადელი მუსიკოსები, არამედ კუბიშვეისა (ვ. კლიავინის ანსამბლი) და სარატოვის (მუსიკალური სასწავლებლის ჯახური ანსამბლი) შემსრულებლებიც.

გავიხსენებ კიდევ ერთ საინტერესო ნაცნობობას — ახალგაზრდა მუსიკოვსა საქსაფონისტებს ვლ. ეროზინსა და ს. ლეტოვს, კონტრაბასისტს დ. ჩისტიაკოვს (იგი უკრავდა პატარა, საბავშვო ჩელოზე, მისი პარტნიორები კი ბლუთფლუიტიზე, ზოგჯერ — ორ-ორზე). ეს იყო ძალზე ახალი, მუსიკალური ენის მხრივ არატრადიციული კონსერვატიული იმპროვიზაცია, რომელიც წააგავდა თანამედროვე მოტეტს. აქ არ იყო არც პარმონიული კვადრატები, არც რიფები, არც რეგულიარული მეტრორიტმიკა. ამ სერიოზული და გატაცებული ახალგაზრდების დაკვრა უახლოვდებოდა ხალხურ ინსტრუმენტულ მუსიციკრებას, — შთაგონებულია და თავისუფლად სპონტანურად იზადებთან ელვარე მოტივები, რომლებსაც ერთბაშად იტაცებდნენ და თავისებურად ანვითარებდნენ ტრიოს წევრები. ყოველი მათგანი ფლობს ბევრათწარმოების ნაირგვაროვან ხერხებს: ორმაგ ნოტებს, კლასტერებს, აკორდებს, გლისანდოს, ფრულიატოს და ა. შ. საქსაფონების მეორედტონები მღერად „ოკალურ“ ფრაზებთან მონაცვლეობით ქმნიან ნატურალური, ბუნებრივი წყობის შეგრძნებას და უახლოვდებიან თანამედროვე კამერული ანსამბლების ქლერადობას. ისინი არ სარგებლობენ ნოტებით, მაგრამ ეს მუსიკოსები ისევე კარგად იცნობენ ნოტებს, როგორც რუსულ, კავკასიურ, შუაზიურ ხალხურ ინსტრუმენტებს.

გლინეს თქმით „ცხოვრებაში ყველაფერი როდია კონტრაპუნქტული, შეპირისპირებული“. ჭეშმარიტი ჯახის გვერდით არსებობს ფსევდოჯახის პროზაული და პრაქტიკული სამყარო, გამოფიტული და ანტი-ესთეტიკური პოპ-მუსიკა, სადაც ბატონობს ხელსნობა და კომერცია. ძვირად ფასობს ყოველი რეპეტიცია. იგი პროპაგანდას უწყებს სტანდარტულ, პრიმიტიულ მუსიკას, რათა ადვილად იქნას ათვისებული „კლონების“ მიერ. მეტრორიტმი, რა თქმა უნდა, მკვეთრად აქცენტირებული ოთხი მეოთხედის უნდა იყოს, დინამიკა — ფორტისიმოდან

სამ, ოთხ, ხუთ ფორტემდე. ხოლო ერთი და იგივე მოტივი, სულ რამდენიმე ბგერის საგან რომ შედგება, არ აღემატება ტაქტს, მსუქნად ქლერენ ბას-გიტარა და სარტყამი საკრავები...

ასეთი სახის „პოპულარული“ მუსიკის (მას ბევრი სახესხვაობა აქვს) წარმოება და გამოყენება აღესაც მასობრივი მასშტაბით ჯდება მას ძალით გვიჭედავენ თავში ხმის დანადგარზე კლუბებსა და დასასვენებელ სახლებში, მატარებლებსა და თვით-მეორინავებში, ბინებში, სადაც ცხოვრობენ მოდას აყოლილი ყმაწვილები 15-დან 25-30 წლამდე (მიჭირს ზედა ასაკის ზუსტი განსაზღვრა), რომლებსაც აღელებთ ერთადერთი პრობლემა: „სხვებს არ ჩამოვრჩე“. ეს საშინელება. ყოველდღიურად გვაჩვენებს ცხოვრების აგრესიულ-რეფლექტურ ფონს, რაც ნარკოტიკებზე, ალკოჰოლზე, ნაკლები მანკიერება როდია.

სამწუხაროა, რომ ჩვენს რადიოსა და ტელევიზიას არ ეთაკილება ამგვარი მუსიკალური დოპინგები, მიჩნეული ოპტიმიზმის სინონიმებად. აქ ხშირად პროდუქციებაულია ერთგვაროვანი მუსიკალური ნაკადი, რომელიც აჩვენებს ადამიანებს აღიქვან მუსიკა, როგორც არაფრისმთქმელი გულამაჩუყებელი სენტიმენტალობა.

ჯახი — რადიოსა და ტელევიზიის იშვიათი სტუმარია. არადა, ეს ჭეშმარიტი, მაღალპროფესიული ხელოვნება მკვეთრად უპირისპირდება ბანალურობას, გულამაჩუყრილებელ შტამებს, რითაც უხვდაა დასახლებული ჩვენი ყოფა.

ჭეშმარიტი ჯახი მეგობრობს ხალხურ ხელოვნებასთან, კლასიკასთან, დიდ თანამედროვე მუსიკასთან. მან ბევრი რამ შეითვისა საუქუნეების მანძილზე ჩამოყალიბებული მუსიკის სხვადასხვა სახეობიდან. დღეს იგი ნაყოფიერ ზემოქმედებას ახდენს თანამედროვე მუსიკალურ შემოქმედებაზე, შემსრულებლობაზე. პროფესორმა ქეიტი ემერსონმა ამიტომაც შექმნა მუსორგსკის ნაწარმოების „სურათები გამოფენიდან“ ორიგინალური და თამამი ტრანსკრიფცია განკუთვნილი ელექტროორგანისა და როკ-ანსამბლისათვის. გ. როჟდესტვენსკი და ა. ეშპაი ამოტიმაც ერთნაირად გვაჩერებენ სიმფონიამაც და ჯახურ კომპოზიციამაც.

პირველი წიგნი

ვასილ კიკნაძე

სანდრო ახმეტელი უაღრესად რთულად ფუნქციონირებდა ქართულ თეატრში. ამიტომ გასაგებია ის აზრთა სხვაობა და ცხარე კამათი, რომელსაც მისი შემოქმედება იწვევს.

კამათის ობიექტია რეჟისორის სპექტაკლები, სტატიები, გამოსვლები და მისი ხასიათის თავისებურებაც კი. ერთი სიტყვით, თითქმის ყველაფერი, რასაც ახმეტელის სახელი ჰქვია.

ასე იყო მის სიცოცხლეში, ასე გაგრძელდა შემდეგაც.

უაღრესად ფართოა ახმეტელის თეატრის სივრცე. ბევრი რამ არის მომავალშიც საკვლევი და საბიებელი. ამიტომ პატივისცემის ღრსია ყველას შრომა (დიდი იქნება ის თუ მცირე), რომელიც გარკვეულად ხელს შეუწყობს ახმეტელის ცხოვრებისა და შემოქმედების შესწავლას. ახმეტელის შემოქმედებითი საზღვრების ფართო მასშტაბში წარმოჩენის გულწრფელი სურვილით არის დაწერილი მ. კალანდარიშვილის სტატია „სანდრო ახმეტელი და XX საუკუნის თეატრალური მიმდინარეობანი“.

მ. კალანდარიშვილი ახალგაზრდა მკვლევარია და ჩვენ დიდად გვახარებს მისი დინტერესება ახმეტელის შემოქმედებით, მან უკვე გამოაქვეყნა რამდენიმე საინტერესო შრომა, დაცივა საკანდიდატო ხარისხი ახმეტელის შესახებ. ასე რომ, შემთხვევითი არ არის ზემოთ დასახელებული სტატია, რომელიც ეურნალ „საბჭოთა ხელოვნებაში“ (1984 წ. № 8) დაიბეჭდა.

მ. კალანდარიშვილის წერილი პირობითად რომ დავყოთ, ორი ნაწილისაგან შესდგება: პირველი ის გახლავთ, სადაც შეფასებულია ახმეტელის მემკვიდრეობის შესწავლის საქმეში ქართული თეატრმოცდნეობის

მიერ გაწეული შრომა, ხოლო მეორე ნაწილი ეხება უშუალოდ ახმეტელის შემოქმედებასთან დაკავშირებულ პრობლემებს.

მ. კალანდარიშვილის სტატიაში არის სწორი დებულებები, საყურადღებო დასკვნები. სტატია დაწერილია ცოცხლად, იკითხება საინტერესოდ, წერილში ჩანს კეთილშობილური სურვილი, მკითხველს დაანახოს, რომ ახმეტელი ღრმად იცნობდა მეოცე საუკუნის დიდ თეატრალურ მიმდინარეობებს, იყო თავისი დროის თეატრალური აზროვნების ავანგარდში.

მ. კალანდარიშვილი ახალგაზრდა ახმეტელის შესახებ წერს: „მომავალი რეჟისორი მიხვდა — ქართული თეატრის შემდგომი განვითარება შეუძლებელი იყო მსოფლიო თეატრალური ხელოვნების მიღწევათა გათვალისწინებისა და საკუთარი ეროვნული ტრადიციების ათვისების გარეშე“. სწორი დებულება!

ასევე ვწერდით ჩვენც ოციოდე წლის წინათ და შემდგომშიც ვიმეორებდით, რომ „ბერდო ზმანია“ აღმოცენდა არა რაიმე შემთხვევითობის წყალობით, არამედ გათვალისწინებით იმ პროცესებისა, რომლებიც იმჟამინდელ თეატრალურ სამყაროში მიმდინარეობდა. ახმეტელმა კარგად იცოდა ის, რაც ხდებოდა რუსულ და დასავლეთ ევროპის თეატრებში. მას საკმაოდ მდიდარი თეატრალური ინფორმაცია ჰქონდა და, თავისი ძლიერი ტალანტის წყალობით, შეეძლო საკვებით ვარდაეჭმნა ეს ინფორმაცია თავის შემოქმედებით ქურაში“.

მ. კალანდარიშვილი სტატიაში დიდ ადგილს უთმობს რიტმის საკითხს და სვამს სწორ თეზისს: ახმეტელის რეჟისურის პრობლემებიდან „უშეცდომოდ შეიძლება გამოვ-

ყოთ ცენტრალური რიტმის პრობლემა“ ჩვენის აზრითაც, „რიტმი, ახმეტელის თეატრალური ესთეტიკის საკვანძო საკითხია“, როგორც ეს აღენიშნეთ ამ ოცდაათი წლის წინათ და არც შემდეგ შეგვიცვლია აზრი. ასევე საგულისხმოა მ. კალანდარიშვილის ის აზრიც, რომ ჩვენ „საქმე გვაქვს ახმეტელის მეთოდის განსაკუთრებულ საიდუმლოებასთან, მისი რეჟისურის სახვით ბუნებასთან“. ჩვენც ვფიქრობდით, რომ „ბერლო ზმანის“ შემდეგ ახმეტელი... „ათეკვად გააძლიერებს პლასტიკას და სახვითობის როლს“. ასე შეიძლება გაგრძელდეს მრავალი ანალოგიის დამოწმება იმ სასიამოვნო ფაქტის აღსანიშნავად, რომ ახალგაზრდა მკვლევარი ბევრ რამეში იზიარებს ჩვენს პოზიციას და ზოგიერთ შრომაში შეძლებისდაგვარად მიანიშნებს კიდევ...

და თუ ეს ასეა, მაშ, რაღა უნდა გვქონდეს საღიჯო ახალგაზრდა მკვლევართან? დიახ, ეს ასეა და მაინც იძულებული ვართ კრიტიკულად გამოვეხმაუროთ მის სტატიას, რადგან სრულიად მიუღებლად მიგვაჩნია ორი ტენდენცია, რომელიც მის სტატიაში გამოვლინდა.

1. უსამართლოდ დაკნინებულია ახმეტელის მემკვიდრეობის შესწავლის საქმეში ქართული თეატრმცოდნეობის მიერ გაწეული მუშაობა.

2. ახმეტელის შემოქმედების იდეურ-ესთეტიკური საფუძვლების ახსნის წადილი — არა ეროვნული, არა საქართველოს სოციალ-პოლიტიკური პირობებით, არამედ გარეშე ფაქტორებით.

მ. კალანდარიშვილმა სტატიის შესავალ ნაწილში შეაჯამა ახმეტელის მემკვიდრეობის საქმეში ქართული თეატრმცოდნეობის მიერ გაწეული მუშაობა. სტატია თითქოს არ სჯეროებდა ამგვარ შესავალს, მაგრამ თუ ავითვალისწინებთ იმას, რომ სტატია ჩათიჩრებული უნდა იყოს, როგორც ერთი დიდი შრომის ნაწილი, — მაშინ თითქოს გასაგებია, თუ რისთვის დაჭირდა ავტორის სხვათა შრომის დაკნინება, რათა უკეთ წარმოჩნდეს მისი როლი ახმეტელის იდეურ-ესთეტიკური საფუძვლების კვლევაში. მ. კალანდარიშვილს ეს სურდა თუ არა, ობიექტურად მაინც ასეთი შთაბეჭდილება იქმნება.

საქმე რომ მართო მ. კალანდარიშვილს ეხებოდეს, ბოლოს და ბოლოს, შეიძლებოდა არაფერი გვეთქვა, მაგრამ სტატიაში გარკ-

ვეულად აირეკლა ის ტენდენცია, რომელიც ერთობ საგრძნობი ვახდა ქართულ თეატრმცოდნეობაში. საკითხი ეხება არა მხოლოდ რეცენზიებს ან მოგონებებს, თუ მნატურულ თანრის ნაწარმოებებს, არამედ მეცნიერულ თეატრმცოდნეობით კვლევას. სამწუხაროდ, ჩვენ, თეატრმცოდნეებს (შეტად მცირე გამოხატვის გარდა!) გვაკლია მეცნიერული აზროვნების ის კულტურა, რაც წინარე აზრისადმი პატივისცემას გულისხმობს. აი, ისეთი, როგორც ეს არის, მაგალითად, ლიტერატურათმცოდნეობაში.

უკვე წესად იქცა ახმეტელის შესახებ (და არა მართო მასზე!) ისე წერა, თითქოს ამ თემაზე მანამდე არავის არაფერი დაუწერია. საესებით უნდა დავეთანხმობთ მ. კალანდარიშვილს, როცა იგი წერს: „ახმეტელის ხელოვნების სწორი ანალიზის შედეგად საჭირო აღარ იქნება, ზოგიერთი პრაქტიკოსისათვის იმის შესხენება, რომ მის მიერ საკუთარ „აღმოჩენად“ მიჩნეული, ერთხელ უკვე იყო აღმოჩენილი სხვის მიერ“.

ეს თანაბრად შეეხება თეატრის ისტორიკოსებსაც...

მაგრამ ამაზე სხვა დროს!..

მ. კალანდარიშვილის წერილის მიხედვით მაინც რა გაუკეთებია ქართულ თეატრმცოდნეობას ახმეტელის შემოქმედებით მეცოდნეობის შესწავლის საქმეში ამ ოცდაათი წლის მანძილზე? აი, რა: გაუვლია „საწყისი (ხაზი ჩვენია, ვ. კ.), მაგრამ ძალზე მნიშვნელოვანი ეტაპი“. ქართულმა თეატრმცოდნეობამ „დააგროვა ლიტერატურულ-კრიტიკული მასალა“, „აღადგინა რეჟისორის ცხოვრებისა და მოღვაწეობის ქრონიკა“ და მოვიდა „იდეურ-ესთეტიკურ საფუძვლების შემუშავებამდე“.

ეს „მნიშვნელოვანი ეტაპი“ მაინც თუ არის მართლაც მნიშვნელოვანი?

მ. კალანდარიშვილს არც ეს საწყისი ეტაპი მოსწონს. „მკვლევართა მიერ გავლილი ეს გზა არ იყო სწორხაზოვანი“. „იყო პერიოდი, რეჟისორის რეაბილიტაციის კეთილშობილური სურვილით ამოძრავებული კრიტიკოსები ნაჩქარევ მოსახრებებს გამოსთქვამდნენ. ახმეტელის ყოველ მოსაზრებას უღაო ჭეშმარიტების მნიშვნელობას ანიჭებდნენ“. თურმე ნუ იტყვით, ამავე ეტაპზე „რეჟისორის წარსულისა და მისი თანამედროვე თეატრალურ აზროვნების განვითარებისაგან განყენებულად წარმოადგენენ“.

აი, ასეთი მუშაობა გაუწევიათ „რეაბილიტაციის კეთილშობილური სურვილით ამოძრავებულ (?) კრიტიკოსებს“.

კიდევ რა შეცდომები დაუშვიათ ახმეტელის მემკვიდრეობის ანონიმ მკვლევარებს? „გავრცელებული იყო აზრი ახმეტელზე, როგორც თვინიანადი ნიჟის ადამიანზე, რომელიც თავის მოღვაწეობაში მხოლოდ და მხოლოდ საკუთარ შთაგონებას, მოწოდებას და ინტუიციას ეყრდნობოდა“. და შემდეგ: „თეატრალურ წრეებში მიაჩნდათ, რომ ახმეტელი ეძებდა ქართველი კაცის „წმინდა“ სილამაზეს, სწვდებოდა მის „რანდული სულის საიდუმლოებებს“. და ბოლოს შეგონება: „მკაცრი და თანმიმდევრული ანალიზი ახალი შინაარსით შეავსებს გაცვეთილ და ბრტყელ-ბრტყელ ფრაზებს ახმეტელის თეატრის პეროიკასა და რომანტიკაზე, მონუმენტალიზმსა და პათეტიკაზე, ამაღლებულ დიდებულებაზე, რანდულ სულსა და გამამხნეველ ტონზე — როგორც მის განმასხვავებელ ნიშნებს“.

მ. კალანდარიშვილმა, აი, ასეთი შეფასება მისცა იმ ე. წ. „მნიშვნელოვან“ „საწყის“ ეტაპსაც კი.

ახლა ისიც ვკითხოთ, მ. კალანდარიშვილი რას გულისხმობს ამ „საწყის ეტაპში“? „დააგროვა ლიტერატურულ-კრიტიკული მასალა აღდგინა მისი ცხოვრებისა და მოღვაწეობის ქრონიკა“. სულ ეს არის და ეს. არც მეტი და არც ნაკლები! „მასალების დაგროვება“ და „ქრონიკის აღდგენა“ მართლაც მნიშვნელოვანი ეტაპია მეცნიერულ მუშაობაში, მაგრამ „მის მეტი აღარაფერი გაუკეთებია ქართულ თეატრმცოდნეობას“?

მართო მე „მასალების დაგროვების“ გარდა, რამოდენიმე ათეულ თაბახზე მეტი ვუძღვენი ახმეტელის სახელს. ჩემს გარდა სხვა თეატრმცოდნეებს (და არა მარტო მათ!) აღარაფერი დაუწერიათ ისეთი, რაც „ქრონიკას“ და „მასალების დაგროვების“ ფარგლებს სცილდება?

თუ რამდენად მართალია მიხეილ კალანდარიშვილი — ეს მის მეცნიერულ სინდისზე იყოს!..

რაკი „მნიშვნელოვანი“ ეტაპი არსებითად ნეგატიურად შეფასდა, და ავტორმა ვერაფერი პოზიტიური ვერ დაინახა, ამიტომ, ხშირად გვაფრთხილებს: „უნდა ვიყოთ ობიექტური“... „ისტორიის ობიექტურ წარმოსახვას დიდი მნიშვნელობა ენიჭება“ და ა. შ.

წერილის შესავალში იქმნება ყველა პირობა, რათა სტატიის მკითხველი შეამზადოს ახმეტელის „იდეურ-ესთეტიკურ საფუძვლებს“ სასაუბროდ, რადგან აქამდე თეატრმცოდნეობა ხომ მასალებს აგროვებს!!

თუმცა, სამართლიანობა მოითხოვს ითქვას, რომ მ. კალანდარიშვილის მიერ დაწვნიებული დებულებები ბევრად სცილდება „მასალების შეგროვებისა“ და „ქრონიკის“ საზღვრებს და პირდაპირ უკავშირდება ახმეტელის იდეურ-ესთეტიკურ საფუძვლებს.

ახმეტელის მემკვიდრეობის მკვლევარებს საწყის ეტაპზე ან დღემდე გაწეული მუშაობის მთელ მანძილზე არამც თუ ახალი არ შეუქმნიათ, ისიც კი ვერ გაუვიათ, რაც 20-იანი და 30-იანი (პირველ ნახევარში) წლების საბჭოთა და უცხოელ თეატრალურ მოღვაწეებს ახმეტელის შესახებ დაუწერიათ, რადგან იმეამინდელი სტატიები ახმეტელის შემოქმედების სწორედ იდეურ-ესთეტიკური საფუძვლების აკლევას მიეძღვნა. ეა იყო მათი საუბრის ძირითადი თემა. ახმეტელის თეატრალურ-ესთეტიკური პრინციპების შესამუშავებლად ჩატარდა უდიდესი მუშაობა.

ცხადია, საწყისი პერიოდში ბევრი რამ ცნობილი არ იყო ქართული თეატრმცოდნეებისათვის. მათი მიკვლევის, შესწავლისა და გამომზეურების პროცესი უაღრესად რთული იყო. მეტად ძვირად უღირთ იმ ადამიანებს ეს საწყისი პერიოდი, როცა ახმეტელის ოფიციალური რეაბილიტაციის შემდეგაც კი გააფრთხილებთ ესხმოდნენ მათ თავს. საზოგადოებიდან იმათ განდევნას და „ლიუბივით მოწყვეტას“ მოითხოვდნენ. ვინაც ახმეტელს იცავდა (მაგ. ნ. შვანგირაძე): დიდი უმრავლესობა ან დუმილით თავს უქნევდა, ან კულსივებიან უყურებდა სიერს. რასაკვირველია, ახლა ადვოია ახმეტელზე დამწვიდებით ლაპარაკი, მაგრამ თუ კაცი მაინც და მაინც იმ პერიოდის შეფასებას განიზრახავს — სხვა თუ არაფერი, ერთი მაღლიერების სიტყვა არ უნდა წაგვდეს ობიექტურ მკვლევარს? მით უფრო მოულოდნელია იგი ახმეტელის შემოქმედებითი მემკვიდრეობის მკვლევარისაგან. დაე, ახლა ვაზრდა კრიტიკოსმა კვლავ ემოციურ აღქმად ჩამითვალოს იმ წლების გახსენება...

ახლა უფრო „დამწვიდებით შევხედოთ“ მეორე საკითხს — ახმეტელის იდეურ-ესთეტიკური საფუძვლების კვლევას.

მ. კალანდარიშვილს მიუღებლად მიაჩნია შემდეგი დებულება: „გავრცელებული იყო აზრი ახმეტელზე, როგორც თვითნაბადი ნიქის აღამიანზე, რომელიც თავის მოღვაწეობაში მხოლოდ და მხოლოდ საკუთარ შთავონებს, მოწოდებას, და ინტუიციას ეყრდნობოდა“. ამ მოსაზრებასთან პირდაპირ კავშირშია მეორე დებულება. „თეატრალურ წრეებში მიაჩნდათ, რომ ახმეტელი ეძებდა ქართველი კაცის „წმინდა“ სიღამაზეს, სწვდებოდა მის „რანდელი სულის საიდუმლოებებს“. ეს თეზისი აბუნდოვებდა ახმეტელის ხელოვნების რეალურ მნიშვნელობას“. მკითხველი უთუოდ შეინშნავს, რომ თეზისები არსებითად ერთი მედლის ორი მხარეა. მათ ავტორს მ. კალანდარიშვილი არ ასახელებს (ალბათ, პატივისცემის გამო!), მაგრამ მეორე დებულების ავტორი მე ვარ. თუმცა, არაპირდაპირი გზით პირველი დებულებაც შემეხება იმის გათვალისწინებით, რომ არცერთ შრომაში, არცერთ გამოსვლაში არასოდეს არ მითქვამს, რომ ახმეტელს არც ერულიცა ჰქონდა, არც განათლება და „მხოლოდ და მხოლოდ საკუთარ შთავონებს, მოწოდებას, და ინტუიციას ეყრდნობოდა“. მაშ, რა უფლებით ვთვლი, რომ მას მჭიდრო კავშირი აქვს ჩემს თეზისთან? (გარდა სიტყვისა „მხოლოდ და მხოლოდ!“) ჯერ ერთი, ხშირად ვწერდით, რომ სანდრო ახმეტელი მართლაც „თვითნაბადი ნიქის აღამიანი“ იყო (დიდი შემოქმედი შეიძლება არ იყოს „თვითნაბადი“). მეორეც, ს. ახმეტელის ფენომენის ამოხსნა შეუძლებელია რეჟისორის „შთავონების“, თავისი „მოწოდებისა“ და უღრმესი „ინტუიციის“ უპირატესი, მე ვიტყვოდი, გადამწყვეტი როლის აღიარების გარეშე. ცხადია, აქ დიდი მნიშვნელობა აქვს, თუ ვინ რა შინაარსს სდებს „მოწოდებაში“ ან „შთავონებაში“. ს. ახმეტელთან „მოწოდება“ — სრულიადაც არ შემოისაზღვრება წმინდა პროფესიული თვალსაზრისით. უაღრესად ტევადია ცნება და ფართოა თვალსაწიერი.

ს. ახმეტელის მიერ წაკითხული წიგნები, რეინპარტისა თუ სხვა რეჟისორების წარმოდგენების ნახვა აღძრავდნენ შემოქმედებით იმაუღსებს, იწვევდნენ შთავონებას, მაგრამ ისინი მაინც ახმეტელის ღრმად ეროვნული ძიების ხელისშემწყობ ფაქტორებად რჩებოდნენ.

მ. კალანდარიშვილის სტატიის პათოსსა

და მტიციების ლოგიკას იქით მივყავართ, რომ დაგვარწმუნოს, თითქოს ახმეტელი შემოქმედების წყაროები, ანუ ^{წინასწარმეტყველებული} ~~წინასწარმეტყველებული~~ თუ რა „თეატრალური მარაგით“ მოვიდა ქართულ თეატრში — გარდა რამდენიმე კერძოდ, ნიქისა და გ. ფუქსის შრომებიდან. კალანდარიშვილი წერს: „ახმეტელმა მიაგნო საყრდენს გ. ფუქსის თეატრში“. (ხაზი ჩემია — ვ. კ.) „განსაკუთრებული გავლენა იქონია ახმეტელზე გ. ფუქსის ნაშრომმა „თეატრის რევოლუცია“. გარდა სცენის არქიტექტონიკის საკითხისა, — სხვა მხრივ ახმეტელზე ფუქსის წიგნის გავლენაზე ლაბრაკი უსაზღვროდ ვახვიადებულისა ჩანს, მ. კალანდარიშვილზე მართლაც ღრმა შთაბეჭდილება მოახდინა გ. ფუქსის საინტერესო წიგნმა როგორც კი რაიმე საერთოს დანახავს ახმეტელსა და ფუქს შორის, ამ წიგნის გავლენით ხსნის. ასეა ახსნილი ახმეტელის რიტმის, მხატვართან მუშაობის საკითხები და სხვა.

ს. ახმეტელისა და გ. ფუქსის შეხედულებებში არის საერთო ნიშნები, ზოგიერთი მსგავსი შეხედულება, ახმეტელი სამ-ოთხ ალგავს მოიხსენიებს კიდევ ფუქსს, მაგრამ ძიებათა მსგავსებანი, უპირველესად, პარალელური მოვლენებია. აქი მ. კალანდარიშვილის სტატიას ქვესათაურად „პარალელური ანალიზის ცდა“ აწერია. თავისთავად ეს პარალელებიც საინტერესოა. დიახაც, რომ საჭიროა იმის გარკვევაც, მსოფლიო თეატრალური პროცესების ფონზე როგორ გამოიყურება ახმეტელის შემოქმედება, მაგრამ ახმეტელის რეჟისურის „მსოფლიო სტანდარტების“ დონეზე გამოცხადების კეთილშობილურმა სურვილმა არ უნდა დაგვიწყიოს მთავარი: **ახმეტელი დიდა სწორედ იმითომ, რომ იგი შინაგანი ეროვნული სიღრმეებიდან მიდის ზოგადი-საკენ. ე. წ. „მსოფლიო სტანდარტებისაკენ“.** გერმანელი რეჟისორისა და არქიტექტორის გ. ფუქსის შრომა კი არ არის ახმეტელის „საყრდენი“, — არამედ ეს საყრდენი მისი არსების ღრმად ქართული ფენომენია!

ახმეტელს სწორედ იმითომ მოსწონდა სამხატვრო თეატრი და გ. ფუქსი, რომ ორივე ღრმად ეროვნული მოვლენა იყო. ასეთ-სავე ღრმად ეროვნულ ქართულ თეატრზე ოცნებობდა იგი. 1915 წელს ეკუთვნის მისი სიტყვები: „სამხატვრო თეატრი ნამდვილი,

ეროვნული რუსული თეატრია რუსებისთვის“. „თეატრმა საუკეთესოდ ჩამოაქანდაკა რუსის სული, მისი გულის ცემა“. ხოლო ფუქსის შესახებ ამბობს: „ამასვე ელტვის მიუხედავად სამხატვრო თეატრი, დაარსებული ცნობილი გეორგ ფუქსის მიერ მისი მიზანია შექმნას ეროვნული თეატრი“. „ფუქსი ეძებს ნამდვილ ვერმანელს“. მ. კალანდარიშვილი სწორია იქ, სადაც აღნიშნავს, რომ ფუქსის შრომაში „მომავალმა რეჟისორმა იპოვა თავისი ხასიათის შესაბამისი განწყობილება“, აქ, მართლაც შეიძლება პარალელზე საუბარი, რომ შემდეგ მათი თანამთხვევების გახეივადების გამო სულ სხვა აქცენტი არ ექვლიოდეს ამგვარ შემხედრ წერტილებს.

თეატრის ისტორია საესეა ანალოგიებით, ისინი წარმოიშობიან ანალოგიურ სოციალურ-პოლიტიკურ და საზოგადოებრივ პირობებში, თეატრის შიგნით მიმდინარე პროცესების თავისებურებებში — ყველაზე მეტად კი კრიზისულ სიტუაციებში და თეატრის რევოლუციური გარდაქმნების ეამს.

ამიტომ თუ წინასწარ განვიზრახავთ დიდ ხელოვანთა ურთიერთგავლენების კვლევას და მას გარკვეულ სისტემაში მოვაქცევთ, შესაბამის არგუმენტაციებსაც ვიპოვით უთუოდ. მაგრამ თუ ზომიერება არ იქნა დაეცული, შეიძლება ხელიდან გამოგვეტაცოს უმთავრესი — **თვითმყოფადობა!**

გავლენების ძიებებით გატაცება მუდამ ბუწის ხიდზე სიარულს ჰკავს. ცდა კი ყოველთვის როდია ბედის მონახევრე!.

ს. ახმეტელი საოცრად მთლიანი პიროვნება იყო. მისი თეატრალური შეხედულებები, პოლიტიკური ან სხვა ხასიათის წერილები, სპექტაკლები, თუ საზოგადოებრივი მოღვაწეობა, თვით ავოპლანისა და ნავთობის აღმოჩენის სურვილიც კი, შთაგონებულია ეროვნული იდეებით „**ბერდო ზმანამდელი**“ ახმეტელის მსოფლმხედველობა აღმოცენდა საქართველოს ეროვნულ-განმათავისუფლებელი იდეების დედაბოძე. ხოლო შემდგომი ძიებანი მოიცავდნენ არა მხოლოდ წმინდა თეატრალური ფორმის სფეროს, არამედ ახალი ქვეყნის რევოლუციური გარდაქმნათა დიდ შინაარსს!

ამ რთულ ძიებებსა და მისწრაფებებში ახმეტელი ეძებდა ქართველი კაცის სილამაზის იდეალს, მის რაინდულ სულს. ამიტომ მიმართავდა „ვეფხისტყაოსნის“ გმი-

რებს, ვაჟა-ფშაველას, ნ. ბარათაშვილის რომანტიკულ სამყაროს, ქართულ დღესასწაულებს, მათ უმდიდრეს მხატვრულ ფორმებს, ანუ იმ წყაროებს, რომელიც ქართველი ხალხის სულის სიღრმიდან მოედინებოდა. **ამაშია მისი გენიალურობა და არავითარი ხელოვნური „ინტელექტუალური იმიტაციები“ მას არ სჭირდება!**

მ. კალანდარიშვილის სტატიაში არის გარეზება. ერთის მხრივ, ნიცმე, ფუქსი, რეინპარტი, ივანოვის შეხედულებების არსებითი გავლენა ახმეტელზე, ხოლო, მეორეს მხრივ, ასეთი სტიქიონები: „ახმეტელმა ქართული თეატრი მკვეთრად შემოატრიალა წინარევოლუციური ხელოვნების მიერ მივიწყებული ეროვნული საცეკვაო-სასიმღერო ტრადიციისაკენ“, „ახმეტელმა ფუქსისა და ივანოვის კონცეფციები გაამდიდრა და შემდგომ განავითარა ეროვნული მხატვრული კულტურის ტრადიციის — მსახიობისა და ვაჟა-ფშაველას ლიტერატურული ტრადიციების საფუძველზე“.

აქ არსებითად ხომ სწორედ ის თეზისიცაა, რის გამოც წერილის დასაწყისში ჩვენ გვსაყვედურობდა? მ. კალანდარიშვილს, როცა ახმეტელის შემოქმედების ნამდვილ სათავეს ეძებს, არ შეუძლია არ გაიხსენოს ის, რითაც ახმეტელი ცნობილია ახმეტელით-მათი ორგანული შერწყმა არ ხერხდება და უცნაურ სინთეზს გვთავაზობს: **ძალიან მიპირს ახმეტელის მიერ „გამდიდრებული“ „ფუქსისა და ივანოვის — კონცეფციებში“ დავინახო ვაჟა-ფშაველასა და ქართული სახიობის ტრადიციები!** აი, რა აბუნდოვნებს „ახმეტელის ხელოვნების რეალურ მნიშვნელობას“..

ზედმეტი არ იქნება ერთხელ კიდევ ვავიხსენოთ ა. ლუნაჩარსკის სიტყვები, რომლითაც მან ზუსტად განსაზღვრა ახმეტელის თავისებურება. ა. ლუნაჩარსკი წერდა: „მოსკოვი გაოცა სრულიად ახალმა აქტიურულმა სტიქიამ, რომელიც მრავალში ჩვენს მოთხოვნებთან თანახმიერია, მაგრამ, როგორც ჩანს, ძნელად მისაღწევი იქ, სადაც იგი არ ეწყარება თანდაყოლილ, ასე ვთქვათ, რასიულ ნიჭს“.

აი, საიდან მოდის ახმეტელის რიტმები, მისი პლასტიკის თავისებურება, მჩქეფარე არტისტიზმი და თვით დიონისური საწყისებიც კი.

მართალია, იმქამად მოდური იყო „დიო-

ნისისეული“ და „აპოლონისეული“ საწყისების თემა, ახმეტელმაც კარგად იცოდა იგი, მაგრამ ამ რთული და სპეციფიკური საკითხის კვლევის დროს არც ის ფენომენი უნდა იქნეს დავიწყებული, რომ „დიონისისეული“ საწყისების საკითხი ქართული სანახაობითი კულტურის უძველესი პრობლემაა. პროფ. დ. ჯანელიძემ სპეციალური შრომებით უძღვნა მას — „ქართული თეატრის დიონისური საწყისისათვის“, და „დრამატული ხელოვნების ღვთაება დიონისე საქართველოში“. დიონისესა და მისი მეუღლის არიადნას (რომელიც აიეტის დისშვილი იყო!) კულტის გავრცელებას პროფესორი დ. ჯანელიძე უაღრესად საინტერესო დასკვნამდე მიჰყავს და ამით სულ სხვა აქცენტი ეძლევა „დიონისისეული“ საწყისების პრობლემას ქართულ თეატრში.

სხვათაშორის, თეატრალური ენციკლოპედიის ვრცელ სტატიაში „გერმანული თეატრი“ (ტ. IV) გ. ფუქსი ნახსენებიც კი არ არის, ხოლო მე-5 ტომში, სადაც გ. ფუქსზეა ლაპარაკი, მკაცრად არის გაკრიტიკებული გ. ფუქსის ვანდგომბ სოციალური პრობლემატიკისაგან და სხვ. მწილი ასახსნელია, როგორ მოხდა, რომ მან დიდი გავლენა ვერ მოახდინა თავისი ქვეყნის თეატრზე, ხოლო ახმეტელისათვის „საყრდენი“ გახდა? თუმცა, ეს უკვე კამათის სხვა სფეროა... ახმეტელს კი „ცხოველი აქტიორული ვენიალობა არ გამოუწვევია ძალდატანებით ევროპული თეატრალური კულტურიდან“. (ა. ლუწაჩარსკი).

ს. ახმეტელი მოსკოვში წარმოთქმულ ერთ-ერთ სიტყვაში ამბობდა: „ერთგული თეატრი უპირველესად და უმთავრესად ეყრდნობა შინაგან წყაროებს და ამ წყაროებს მარტო ადგილობრივი მნიშვნელობა როდი აქვთ, არამედ საერთო საკავშიროც“.

მ. კალანდარიშვილმა თავის სტატიაში სრული ღუმილობით აუარა გვერდი იმ, ასე ვთქვათ, „შინაგან წყაროებს“, რომელიც ქართულ თეატრში მიმდინარეობდა. რთულ ძიებათა რკალში იყო მოქცეული პროფესიონალი რეჟისორების დიდი რეფორმისტული მოძრაობა, რომელსაც ა. წუწუნავა მეთაურობდა. ქართულ თეატრში მიმდინარე პროცესები, როგორც ახმეტელის სულიერი ცხოვრების ორგანული ნაწილი, სტატიაში თითქმის საცხებით იგნორირებულია. რატომ? „X.X საუკუნის თეატრალური მიმარ-

თულებებში“ არ შედის? იქნებ წერილის შემდგომ ნაწილებშია ჩაფიქრებული თუ ასეა, მაშინ კარგი იქნებოდა, რომ სტატიაში რითიმე მაინც მინიშნებულიყო. ასევე სრული არ იქნება ახმეტელის „ბერძნულ-ზმანამდელი“ პერიოდის შეფასება რეჟისორის პოლიტიკური და საზოგადოებრივი საქმიანობის გათვალისწინების გარეშე.

მ. კალანდარიშვილის სტატიის დასაწყისში და ბოლოს ისეა განცხადებული, რომ ავტორს თითქოს სურდა გაერკვია „რა თეატრალური მარაგით მოვიდა იგი ქართულ თეატრში“, მაგრამ წერილი ზოგადდება და იგი ეხება ახმეტელის მთელ შემოქმედებას. ამის გამო ზოგი საკითხი გარკვეულად ბუნდოვანი დარჩა, რადგან ის, რაც პირველ პერიოდს შეეხება, ზოგჯერ არ უნდა ვრცელდებოდეს შემოქმედების შემდგომ ეტაპზე. ნათლად არ არის ისინი გამიჯნული საჭიროკი იყო. ამის გარეშე წარმოუდგენელია როგორ უნდა შეეფთავსოთ ერთმანეთს ნიცი-შე და ახმეტელის რევოლუციური სექტაკლები?

მეტად კატეგორიულ და ნაჩქარევ განცხადებად მიგვაჩნია თქმა იმისა, რომ „ახმეტელის „ანტიმხატვრობის“ სათავე უნდა ვეძიოთ ნიცშეს ესთეტიკურ იდეებში, რეინჰარტის გასტროლებსა და ფუქსის წიგნებში“. რბილად რომ ვთქვათ, ერთობ გაზვიადებულია ყველაფერი ეს!..

რა დასკვნა შეიძლება გაკეთდეს ყოველივე ზემოთქმულიდან?

მომავალშიც უნდა ვიკვლიოთ ახმეტელის შემოქმედებითი კავშირები საუკუნის თეატრალურ მიმდინარეობებთან, ვეძებოთ ანალოგიებიც, პარალელური ხაზები და გადამკვეთი წერტილებიც, ჯეროვანი პატივი მივგოს რეჟისორის სულის გამამდიდრებელ გავლენებსაც, მაგრამ ახმეტელის შემოქმედების ყოველ ეტაპზე მთავარი და გადამწყვეტი ერთგული შინაგანი წყაროები იყო ქართველი ხალხის ისტორიის, მისი თანადროული სოციალ-პოლიტიკური ცხოვრების თავისებურებაში იაზრება ახმეტელის სახე.

ასეთია ჩვენი ზოგიერთი შენიშვნა მ. კალანდარიშვილის სტატიის გამო.

ფრანგული კინო და ეროვნული მხაგვრული ზეარისიები*

ვიქტორ ბოკოვიჩი

ფრანგული მხატვრული კულტურის ტრადიციებმა, კინოხელოვნების სფეროში ვადაცვლებისას განიცადეს ახალ გამომსახველობით საშუალებათა შესაბამისი სახეცვლილება და ამავე დროს, შეინარჩუნეს უმნიშვნელოვანესი იდეები და პრინციპები. დაიწყო რა ცხოვრებისეული დოკუმენტო. რეალურობის „შთანთქმით“, გადამღებმა კამერამ შემდგომ ასევე ხარბაჟ იწყო სხვა ხელოვნებების მიერ დაგროვილ მხატვრული მასალის შთანთქმა. ახალი ხელოვნების გზის გამკვლავთ ეკრანზე გადაჭონდათ ლიტერატურული სიუჟეტები და პერსონაჟები, ფერწერული კომპოზიციები, პიესები, სპექტაკლები, იღებდნენ გამოჩენილ შემსრულებლებს.

თანდათან, მხატვრული ტრადიციების გაუცნობიერებელ, სტიქიურ ათვისებასთან ერთად დაიწყო მათი შეგნებული გამოყენება. მოაზროვნე ხელოვანთა შემოქმედებაში კინომ დაიწყო თავისი ამოცანებისა და სხვა ხელოვნებათა რიგში საკუთარი ადგილის გაცნობიერება. ფრანგული კინემატოგრაფიული სკოლისათვის დამახასიათებელი განსაკუთრებული დამოკიდებულება წარსულის კულტურაზე — იმ მომენტებშიც კი, როდესაც ხდება მასთან კავშირის გაწყვეტის დეკლარირება. ამ სახის დეკლარაციები კი არ აკლდა ფრანგული კინოს ისტორიას. იმ ეპოქაში, როდესაც მხატვრული ტრადიციები მძიმე ტვირთად მიიჩნდათ, კინო იზიდავდა ფრანგული კულტურის მოღვაწეებს „თავისუფლებით“ ესთეტიკური რეგლამენტაციისაგან. სინამდვილეში, საფრანგეთში, ხელოვნებას, და მათ შორის კინოხელოვნებას ყველაზე ნაკლებად ძალუძს ცხოვრებასთან „პირისპირ“ დარჩენა. რეალობა აქ აღიქმება უძველესი და ურთულესი კულტურული „კოდების“ მეშვეობით. ფრანგულ ნატურალიზმს აქვს ზედა ხელოვნებასა და ცხოვრებას შორის აღმართული ბარიერის დანგრევის სურვილი. მაგრამ რომანტიკული პირობითობის წინააღმდეგ ამხედრებული ზოლაც კი მიმართავდა კლასიციზმს. ოვიუსტ რენუარი, რომელიც ესოდენ მიცემული იყო სავნისაგან უშუალო შთაბეჭდილებას, მის ფერს, ჰაეროვან გარემოს — მისთვისაც კი უცხო არ იყო ფორმათა კლასიკური სრულყოფილება. სეზანიც ხომ იმპრესიონიზმისათვის დამახასიათებელი აღქმის უშუალობისა და პუსენისეული კლასიციზმის შერწყმაზე ოცნებობდა.

ფრანგული ხელოვნება იშვიათად აღწევს პირდაპირ „გულუბრყვილო“ რეალიზმს. სამაგიეროდ, იმ შემთხვევაში, როდესაც ის მიღწეულია, გვაქვს ძალიან მაღალი მხატვრული ხარისხი (როგორც, მაგალითად, იმპრესიონისტთა ფერწერა) და ეს

* წერილი დაწერილია სპეციალურად ჩვენი ჟურნალისათვის.

მიტომ, რომ მისი უშუალოდ მისი მიღმა იმა-
ლება უძველესი და ძლიერი ტრადიცია. ის,
რასაც ჩვეულებრივ ფრანგულ „გემოვნე-
ბას“ უწოდებენ, ესთეტიკურ ნიმუშებზე
ორიენტირების გაუცნობიერებელი ჩვევაა,
რომელიც არ იძლევა წარსულის მონაპო-
ვართა დაიწყებისა და გარკვეული დონის
ქვეით დაშვების უფლებას. ამას უშუა-
ლო კავშირი აქვს კინოსთან, სადაც
ფრანგთათვის ჩვეული ფორმის გრძნობა
შეიძლება გამოვლინდეს როგორც დადები-
თი ნიშნით (არტისტიზმი), ისე უარყოფი-
თითაც (ხელოვნური „გაკეთებულობა“).

კინოს წყალობით მოხდა ფრანგული
მხატვრული ტრადიციების შესამჩნევი გა-
მოცოცხლება. ამასთან, ზოგიერთმა ქან-
რულმა და სტილურმა ფორმამ, ერთი შე-
ხედვით თითქოს უკვე გაცვეთილმატ კი,
გამოამჟღავნა განვითარებისა და განახლე-
ბის უნარი. ახალი სიცოცხლე ჰპოვა ფარ-
სმა და საციკო პანტომიმამ, რომელმაც
წარმოშვა ეკრანზე ტრაუკების კომედია.
საფრანგეთში ამ ტრადიციას დაეურდნო
სამსახიობო ხელოვნება, სადაც ჩამოყალი-
ბდა გროტესკულად გამომსახველი სტილი.
მაქს ლინდერის, ფერნანდელის, ტატის, ეტ-
ეკისი, დე ფიუნესისა...

მრავალმა მსახიობმა (არა მარტო კომი-
კურმა, არამედ დრამატულმაც) განვლო მი-
უზიკ-პოლის სკოლა, მისთვის დამახასია-
თებელი გადამეტებული სცენური პირობი-
თობით. მუსიკალურ რევიუებსა და საბულ-
ვარო თეატრებში გამომუშავებულმა სცე-
ნური სახის გამახვილების ტექნიკამ, ეკრან-
ზე, პერსონაჟთა მოქმედების რეალიზმთან პა-
რადოქსულ კავშირში, წარმოშვა ისეთი მოვ-
ლენები, როგორცაა მიშელ სიმონი, ჟიულ ბე-
რი, პიერ ბრასერი, ფრანსუაზა როზე და არ-
ლეთი. ჟან გაბენის რეალისტური ხელოვნებაც
კი, რომელიც ესოდენ სტიქიურად ცხოვრები-
სეული ჩანს, შეუძლებელი იქნებოდა იმ
შინაგანი სამსახიობო ტექნიკის გარეშე,
რომელიც მას შესძინა მიუზიკ-პოლსა და
ოპერეტაში მუშაობის გამოცდილებამ. ვო-
დევილის ქანრულმა ფორმამ „განაყოფიე-
რა“ რენე კლერის ხელოვნება, მისი მეშ-
ვეობით კი მთელი ფრანგული კინოკომე-
დია. თავად ტექნიკური „გაკეთებულობის“

პრინციპმა, ირონიული გადაზრუნვის და
სტილურ ხერხად ქსევის უშუალოდ
რენე კლერის ფილმებში გამოყენება
მოხდენილი. ზუსტად მოზომილი კონსტ-
რუქციები, რომლებიც ადვილად ზიდავენ
ფსიქოლოგიურ, ლირიკულ და სოციალურ-
კრიტიკულ დატვირთვას.

ფორმულა, რომლის შემწეობითაც ფრან-
გული კინო ითვისებს მხატვრულ ტრადი-
ციებს — ესაა დამდაბლება შემოქმედის ამა-
ლებსათვის. ასე იყო ყერარ ფილიპთან —
ახალგაზრდა ფრანგების კერპთან და მათ
სცენურ ანარეკლთან. სიდი ლათინურ
კვარტალიდან ფანფან-ტიულბანის სახით მო-
ველინა ეკრანს, ახალი სიცოცხლე შთაბერა
მას. ფორმის თანდაყოლილმა გრძნობამ, მოხ-
დენილობამ და გემოვნებამ იხსნა ყერარ ფი-
ლიპის ქმნილება ტრივიალურობისაგან — ამალ-
ლებული სული შთაბერა მთარულ მო-
ტივებსა და სტანდარტულ სიტუაციებს. მო-
წინააღმდეგეებზე ფანფანი იმარჯვებს სიმამა-
ცის, მოხერხებულობის, არტისტიზმის წყალო-
ბით და არამც და არამც უხეში ძალის შემწე-
ობით. შეუძლებელია წარმოიდგინო, რომ ყე-
რარ ფილიპი, ამერიკული კინოგმირების
მსგავსად იქნევდეს მუშტებს. მასსა და მის მო-
წინააღმდეგეებს შორის მუდამ ბზინავს,
„ემკავებს და იცინის“ დაშნის წვერწამახუ-
ლი პირი. დაშნა მის ხელში ინტელექტუ-
ალური იარაღია. იგი თითქმის არგუმენტი.
ამ სახის მიღმა უფრო შორეულ პერსპექტი-
ვაში დგანან არა მარტო დიუმა-მამის
გმირები, არა მარტო როდრიგო და ფრან-
გული თეატრალური სკოლის სამსახიობო
პლასტიკა, არამედ აზროვნების ტრადიცია
მონტენიდან და დეკარტიდან სტენდალამ-
დე და ალბერ კამიუმდე.

რომანტიკულმა კლიშემ, რომელიც და-
ბალხარისხოვანი ბელეტრისტიკისა და პო-
პულარული სიმღერების მონაპოვრად იქცა,
ახალი სიცოცხლე ჰპოვა ეკრანზე. რეალუ-
რობის რომანტიკულმა „გაორმაგებამ“, საგან-
თა და მოვლენათა ხილული არსის მიღმა
მათი განკავისა და შიშის მომგვრელი სარჩუ-
ლის აღმოჩენამ წარმოშვა მწერალ მკ-
ორლენისეული (აქ საგრძნობია გერმანულ-
ექსპრესიონისტული ფილმების გავლენა)

„სოციალური ფანტასტიკის“ კონცეფცია უჩვეულო, შიშისმომგვრელი ირეალური, მაკორლანის მიხედვით, სადაც განზე კი არ არის, არამედ ჩვენი გარემომცველი სოციალური სინამდვილის ყოველდღიურ გამოვლენებშია. ადამიანები და საგნები: მის წიგნებში წარმოქმნიან ფანტასტიკურ ჩრდილებს. ამასთანავე ძნელი სათქმელია, რა არის უფრო რეალური — საგანი თუ მისი ჩრდილი. მაკორლანს აქვს აშკარად ფანტასტიკური სიუჟეტები, მაგრამ მის შემოქმედებაში საინტერესოა სწორედ ის, სადაც მწერალი აღწევს სასურველ შედეგს სტილიზირებული ხერხის საშუალებით, ათავსებს რა რეალურ სახეებს, საგნებს, მოვლენებს განსაკუთრებულ პოეტურ გარემოში, არღვევს თანაფარდობასა და პროპორციებს ისე, რომ სრულიად რეალურ ფონზე თანდათან იკვეთება ზებუნებრივის კონტურები.

მაკორლანის მსოფლაღქმამ და სტილმაც არ გამოიღო რაიმე მნიშვნელოვანი ლიტერატურული შედეგი, მაგრამ მისმა რომანებმა დიდი შთაბეჭდილება მოახდინეს მარსელ კარნეზე, რომელმაც ეს პრევერის პოეტურ სცენარებზე დაყრდნობით შექმნა ფილმები, დღეს რომ კინოხელოვნების უმძლავრეს მიღწევად არის აღიარებული. 30-იანი წლების დასასრულსა და 40-იანი წლების დასაწყისში გადაღებულმა სურათებმა „ნისლების სანაპირო“ და „დღე იწყება“, „საღამოს სტუმრები“ და „ქანდარის შვილები“ — ერთგვარად შეაჯამეს ფრანგული კინოს განვითარების მნიშვნელოვანი ეტაპი, რომელიც მოიცავდა სამ სტადიას: რეალურობასთან უშუალო კონტაქტს — რეალიზმისაგან განდგომას პოეტური ხატოვნების „სასარგებლოდ“ — რეალურობისაკენ შემობრუნებას პოეტური განზომილების შენარჩუნებით.

რეალურობასთან კავშირის გაწყვეტილ კულმინაციური მომენტი ფრანგულ კინოში აღინიშნა 20-იანი წლების „ავანგარდის“ ექსპერიმენტული ნამუშევრებითა და თეორიული დეკლარაციებით. იგივე წლები კინოს ისტორიაში შევიდა „კინემატოგრაფიული სპეციფიკის“ დადგენის ცდებით. კინოს ესთეტიკურ თავისებურებებს ეძებდნენ, ძირითადად, გადამღები კამერასა და მონტაჟის ტექნიკურ შესაძლებლობებში,

ცდილობდნენ დაემკვიდრებინათ იგი გორც რეალურობასთან, ისე ხელოვნების/სხვა დარგებთან — უპირველეს ყოვლისა თხრობით ლიტერატურასთან და დაპირისპირებით. სამაგიეროდ, კინემატოგრაფიული სპეციფიკის დალატად არ ითვლებოდა ეკრანული ხატის აგება მუსიკალური პრინციპებით. „სახილველი პოემების“, „ვიზუალური მუსიკის“, „სუფორიტიზმის“ შექმნის იდეებმა ფართო გავრცელება ჰპოვა ავანგარდისტთა რიგებში. მძაფრად იგმობოდა ისტორიული პიესებისა და ფსიქოლოგიური თეატრის ეკრანზე გადატანა, სამაგიეროდ, დიდ ინტერესს იწვევდა ყოველივე დაკავშირებული მუსიკალურ სპექტაკლთან, ბალეტთან, ქანთომიმასთან. ბევრს საუბრობდნენ აგრეთვე კინოპლასტიკაზე — როგორც მოძრაობაში წმინდა პლასტიკური ფორმების ურთიერთშერწყმაზე. კინემატოგრაფისადმი ინტერესი გაუქრდა აბსტრაქციონისტ მხატვრებსაც.

ყოველივე ამის მიღმა იყო აწრაფვა მოწყვეტილ კინო ცხოვრების, საგანსა სამყაროსა და ადამიანთა ფსიქოლოგიის უშუალო აღბეჭდვისაგან; მიენიჭებინათ ეკრანული გამოსახულებისათვის განყენებული სიმბოლური, ნიშან-ხატური ხასიათი. ამგვარად, მახვილი გაკეთდა ფორმის წარმომქმნელი, მათაბრაგირებელი ხატოვანი სტრუქტურების განვითარებაზე. ამ ტენდენციის აბსოლუტიზირებამ მრავალი ავანგარდისტი „სუფთა“ ფორმალქმნალობის ჩიხში მოაწყვედია.

ჩიხიდან გამოსავალი მოინიშნა 20-იანი წლების დასასრულს, როდესაც ყველაზე აშკარა ავანგარდისტებმა მიმართეს დოკუმენტურ კინოს. რეალობისაკენ მობრუნება თავდაპირველად ხდებოდა პეიზაჟის მეშვეობით. პარიზის გარეუბნების, სოფლის, მდინარისა თუ ზღვის სურათების, სახალხო დღესასწაულების გადაღებისას რეჟისორები: ცდილობდნენ მოექებნათ ისეთი ხედვები, რომლებიც თავისთავად, აშკარა დეფორმაციის გარეშე შეიცავდნენ ხატოვან, პოეტურ აზრს. ანალოგიური მიდგომა შემდგომ გავრცელდა საგანგებოდ დადგმულ სცენებზე, დეკორაციებზე, სამსახიობო შესრულების სტილზე, დრამატურგაზე. ბუნება, „ნატურა“ აღადგენდა თავის უფლებებს. მაგრამ ავანგარდის გამოცდილებას

ამოდ არ ჩაუვლია. რეესიორებმა შეიძინეს კინემატოგრაფიული ფორმის გრძობა, ისწავლეს რეალობის მიმართ დისტანციის დაქუჩა. ისინი არც შორდებოდნენ და არც ემონებოდნენ მას. პოეტური, ლირიკული, ხატოვანი საწყისი აღარ ექიშებოდა ცხოვრებისეულ კონკრეტულობას. ერთი სიტყვით, ეს იყო ფრანგული მხატვრული ტრადიციებისაკენ ნაყოფიერი შემობრუნება. დამახასიათებელია, რომ ფრანგული ეკრანის ლირიკოსებმა ჟან ვიგომ და მარსელ კარნემ თავისი შემოქმედებითი გზა დაიწყეს დოკუმენტური ფილმებით — პოეტური რეპორტაჟებით. ჟან რენუარმა კი შემოქმედებითი რწმენა იმ მომენტში მოიპოვა, როდესაც ნიმუშებად მამამისის — ოგიუსტ რენუარისა და სხვა იმპრესიონისტ მხატვართა ტილოები აირჩია. რენე კლერმა, რომელმაც, ჟან რენუარის დარად, კინემატოგრაფიული კარიერა ავანგარდის წიაღში დაიწყო, განვლო თავისებური გზა — გზა მის მიერ შექმნილი ხელოვნური მარიონეტული სამყაროს თანდათანობითი გაცოცხლებისა.

ფრანგული კინემატოგრაფიული სკოლისათვის განმსაზღვრელი გახდა პოეტური ხატოვანების შექმნა რეალურობის აშკარადეფორმაციის გარეშე. განსხვავებით, მაგალითად, საბჭოთა კინემატოგრაფისტებისაგან, რომლებიც, ძირითადად, სიტყვიერ-ლიტერატურულ ტროპებზე იყვნენ ორიენტირებულნი, ფრანგული კინოს ოსტატები, უპირატესად, ეყრდნობოდნენ სახვით ხელოვნებისათვის დამახასიათებელ გამომსახველობით საშუალებებს.

პირველი ნაბიჯები ამ მიმართულებით, ჯერ კიდევ პირველ მსოფლიო ომამდე გადადგა, რომელიც ფეიადმა, რომელსაც თავის ავანტიურულ სურათებში შემოყავდა ისეთი ნატურული სცენები, სადაც იღუმალებით მოცული და გაავსებული პერსონაჟების სრულიად რეალურ ცხოვრებისეულ გარემოში მოქმედებდნენ. ამის გამო სრულიად რეალისტური კადრები, არ კარგავდნენ რა თავის ბუნებრივ დამაჯერებლობას, იტირებოდნენ უცნაური და იღუმალი ელემენტებით. ავსული ფანტომასის შავი ფიგურა ჩნდებოდა ხან პარიზის ხალხმრავალ ქუჩაში, ხან ჩვეულებრივ ბურჟუაზიულ ინტერიერში, ხან მზით განათებული პეიზაჟის ფონზე, ხან კი მრავალსართულიანი სახლის

სახურავზე. ასეთივე ეფექტურ კონტრასტს ქმნიდა გარემოსთან მიუზიდორას შავი ტრიკო და შესანიშნავი ტანი (დამბრუნებელი ირმა ვეპი ფილმში „ვამპირი“) და ჟან კრესტეს ვერცხლის კრეტსამელიანი შავი მოსახამი, ფართომინდერიანი შავი ქული და ფერმიზიდილი რომანტიკული სახე (მამაცი ჟიუდექსი ამავე სახელწოდების ფილმში).

ყოველდღიური პროზაული ცხოვრებით მცხოვრები ჩვეულებრივი ადამიანების გარემოცვაში მყოფი რომანტიკული პერსონაჟები, მათი უჩვეულო თავგადასავალი, თითქმის დოკუმენტურად აღბეჭდილ თანამედროვე გარემოში — ასეთი იყო მხატვრული „ფორმულა“, არნახული წარმატება რომ მოუტანა ფეიადის ავანტიურულ ფილმებს. მაგრამ ეს წარმატება მოპოვებული იყო საკმაოდ სპეციფიკურ ქანრში, რომლის პოპულარობამ სულ მალე იკლო. თავისი ინტელტური მხატვრული მიგნებები რეესიორმა ვერ აქცია სტილის მდგრად თავისებურებად. უცნაურ რომანტიკულ სიუჟეტებსა და დემონურ გამრეხზე უარის თქმის შემდეგ, მან უარი თქვა მის მიერ მიგნებულ სტილურ კონტრასტზე, რომელიც გამოხატავდა იმას, რასაც გრამში თანამედროვე ბურჟუაზიული სინამდვილის „ავანტიურულობას“ უწოდებდნენ. კონსერვატიული შეხედულებების მქონე ხელოვანმა შემდგომში არჩია სანტიმენტალურ-დიდაქტიკური სიუჟეტები, რომლებსაც შეესატყვისებოდა მისი შემდგომი ფილმების ერთფეროვანი და მდორე მანერა, მაგრამ ომის წინა და ომის დროინდელი მხატვრული ინტელიგენციის ახალგაზრდა და მეამბოხე წარმომადგენლებმა, რომლებსაც სულ მალე თავისი წველილი უნდა შეეტანათ ფრანგულ ხელოვნებაში, დაიმახსოვრეს ფეიადის ავანტიურულ-რომანტიკული სურათები, მისი მანერა ჩვეულებრივი ყოველდღიურობის განგავისმომგვრელი ფანტასტიკურობის ჩვენებისა. ამით რომანტიკულმა ტრადიციამ, რომელიც დროებით ავანტიურულ-ბულვარულ დონემდე დაეშვა, შემდგომი სიცოცხლე ჰპოვა და ნაყოფიერ ურთიერთობაში შევიდა ეკრანული ხელოვნების ბუნებრივ რეალიზმთან.

რომანტიკული ამაღლებულობა, სწრაფვა სიმბოლური მრავალმნიშვნელოვნებისაკენ დამახასიათებელი იყო აბელ ჰანსისათვის, რომელიც ოცნებობდა შეექმნა ეკრანზე

„ჩვენი დროის ეპოსი“ და კინემატოგრაფში „თანამედროვე სახარებას“ ხელდავდა. შესაბამისი მასშტაბებითა და სტილური ჰიპერბოლებით გამოირჩეოდა 20-იან წლებში შექმნილი მისი ფილმები „ბრალს ვდებ“, „ბორბალი“, „აბელ ჰანსის მიერ დანახული ნაპოლეონი“ და სხვ. იმ დროს, როდესაც ფრანგული კინო მისწრაფვოდა ხაზგასმული, გაზვიადებული ხატოვანებისაკენ, ეს ფილმები აღიქმებოდა, როგორც ეპოქალური მხატვრული აღმოჩენა. მაგრამ გავარამდენიმე წელი და მათი გავლენა მნიშვნელოვანად იკლებს. აბელ ჰანსის კინემატოგრაფიული სტილი, აღსავსე ვიზუალური ტრაპებით, მეტაფორებით, შედარებებითა და ალეგორიებით, მოკლებული იყო ცხოვრებისეულ დამაჯერებლობას. მალე ცხადი გახდა, რომ იგი გაბუქებული და რატორიკულია, მოკლებულია ფსიქოლოგიური ნიუანსების, გადმოცემის უნარს.

ა. ჰანსისგან განსხვავებით ლუი დელიუხსი შემოქმედებითი მცდელობანი მიმართული იყო როგორც გარედან — ობიექტური რეალობიდან, ისე შიგნიდან — სუბიექტური სფეროდან მომდინარე წამიერ შთაბეჭდილებათა მოსახელთებლად. ამგვარ შემოქმედებითი მისწრაფება აახლოვებდა მას იმპრესიონისტებთანაც და მარცელ პრუსტთანაც. დელიუხსი წყალობით ფრანკ კინემატოგრაფისტთა ცნობიერებაში შემოვიდა ორი უაღრესად მნიშვნელოვანი ცნება: „ფოტოგენია“ და „ატმოსფერო“. ფოტოგენიაში (ან ფოტოგენიურობაში) დელიუხსი გულისხმობდა საგანთა (პეიზაჟთა, ადამიანების სახეთა და ა. შ.) ობიექტურ თვისებებს, რომელთა შემწეობითაც ეს საგნები განსაკუთრებულ გამომსახველობას იძენენ ეკრანზე. ამით მტკიცდებოდა, რომ საგნები ეკრანზე იძენენ ახალ ესთეტიკურ თვისებებს და რომ ამ თვისებებს რაიმე ტექნიკური მანიპულაცია კი არ წარმოქმნის, არამედ კამერა აღმოაჩენს თავად საგნებში. დელიუხსი მნიშვნელობას ანიჭებდა არა იმდენად სიუჟეტს, რამდენადაც გარემოს. სიტუაციას, ადგილობრივ კოლორიტსა და პოეტურ, ემოციურ განწყობილებას, რაც ერთობლიობაში ქმნიდა ფილმის „ატმოსფეროს“. დელიუხსის აზრით სწორედ ატმოსფეროა დრამის გასაღები, რომელიც წარმართავს მოქმედების განვითარებასაც და მოქ-

მედ პირთა საქციელსაც. ასე, მის „ეკსპრესიონისტულ სტილში“ სახალხო სერენადები მცხუნვარე, უცხოურნელოვანი უმცირესობის განსაზღვრავს სასიყვარულო სისხლიანი კვანძის გახსნას. „ციებ-ცხელებში“ ნოსტოგიიდან ახლახან დაბრუნებულ მეზღვაურებს ნავსადგურის დუქანში შემოაქვთ ალგზნებულობა, შორეული ქვეყნების სუნთქვა, ეგზოტიკური საქონლის გროვა. ამ ციებ-ცხელებით შეპყრობილ ატმოსფეროში თამაშდება ექვიანობის დრამა, რომელიც შემდეგ მკვლელობით მთავრდება. სანამ ირგვლივ ვენებში მძაფრდება, ერთ-ერთი მეზღვაურის მიერ ჩაპოყვირილი ვიეტნამელი ქალიშვილის მზერას მიიპყრობს კაშკაშა ფერის ქალაქის ყვავილი. გულგრილი იმის მიმართ, რაც მის ირგვლივ ხდება, იგი ყვავილისკენ მიიწევს და სწორედ იმ მომენტში დაეფულება მას, როდესაც მკვლელობა ხდება ამგვარად, რეჟისორს შემოყავს ფილმში გამჭოლი სიუჟეტური მოტივი, რომელსაც არა აქვს კავშირი ძირითად დრამატულ მოქმედებასთან, მაგრამ ეს მოტივი პოეტურ აზრის მატარებელია. მსგავსი სუბესტურა პოეტური ხატები დელიუხსის სხვა ფილმებშიც ჩნდება.

კადრის ხატოვანი ინტენსიურობა გამოსახულების რეალურობის დაკარგვის გარეშე მიღწეულია 20-იანი წლების სხვა ფილმებშიც. ბულბროზის „კერაში“ ხატოვანი აზრით იყო დატვირთული ხვნა-თესვის ამსახველი კადრები. ანდრე ანტუანმა, რომელმაც ზოლას რომანისა და საკუთარი სპექტაკლის მიხედვით დადგა ფილმი „მიწა“ და ითამაშა მასში მამა ფუანის როლი, მოიტანა ეკრანზე გარემოსა და ყოფის რეალისტური ასახვა, სამსახიობო შესრულების ფსიქოლოგიური სიმართლე, ძალზე იშვიათი იმ დროის ფრანგული ეკრანისათვის. აღმოჩნდა, რომ თავად ანტუანმა და მისი სკოლის მსახიობებმა ცოცხალი ბუნების და გლხური ყოფის, რეალური საგნების გარემოცვაში შესანიშნავად გაიარეს საკუთარი „უტყუარობის გამოცდა“. ანტუან-მსახიობის ის ნაკლი, თავის დროზე თეატრალური კრიტიკა რომ მიუთითებდა (მოკრძალებული ფიზიკური მონაცემები, გარეგან გამომსახველობით სწულვებთან მიჩამაღვა) — ღირსებდად იქცა — ეს იყო სამსახიობო შესრულების ფოტოგენიურობის

მკაფიო მავალით. ფილმის მოქმედი პირები თავისუფლად და ბუნებრივად ჩაეწერნენ სოფლის პეიზაჟში. წინა პლანზე წამოწეული რეალისტური პერსონაჟები მილეს ტილოთა ფიგურების მასშტაბსა და გამომსახველობას იძენდნენ. თავს იჩენდა უბრალო გლეხური ყოფის მონუმენტალიზაციის ტრადიცია, რომელსაც ძმები ლენინების შემოქმედებაში ედო სათავე.

ამგვარად, პოეტურმა ხატოვანებამ, რომლის ათვიცა თავდაპირველად ხდებოდა რომანტიკულ, ავანტიურულ, ეგზოტიკურ მასალაზე, თანდათან ყოველდღიური რეალისტის სფეროც მოიცვა. უკვე ფეიდერმა რომანტიკული და ეგზოტიკური „ატლანტიდის“ (პიერ ბენუას მიხედვით) შემდეგ; სადაც აფრიკის უდაბნოში გადაღებული ეპიზოდები დიდ შთაბეჭდილებას ახდენდნენ რეალური ბუნებრივი გარემოს უტყუარობით. გადაიღო მოკრძალებული „კრენკებილი“. აქ მეშვენილის ფიგურა, რომელიც „ანტუანისეულ ტრადიციაში“ ბრწყინვალედ განასახიერა მორის დე ფეროდომ, ორგანულად ჩაეწერა ქალაქური ცხოვრების სურათებში, პარიზის ქუჩებსა და ცენტრალური ბაზრის რეალურ ორომტრიალში. მრავალი კადრი უშუალოდ ეხმიანებოდა ტოფილ სტიენიენის — პარიზის ქუჩის ამ ქეშმარიტის პოეტის, დომიესა და გვარინის, გისისა და ფორენის ტრადიციათა გამჭიმულების გრავიურებს. XIX საუკუნის ფრანგული გრაფიკის მიღწევებს ეყრდნობოდა რეჟისორის უნარი დაეხანა ყოველდღიური ცხოვრება მის მკეთრად სახასიათო გამოვლინებაში, როდესაც მაქსიმალურად გამომსახველობა მიიღწევა ობიექტის მინიმალური დეფორმაციის ხარჯზე. მაგრამ იმავე ფილმში არის აშკარა დეფორმაციით აგებული ეპიზოდები — როდესაც სასამართლოს სცენაში კრენკების ეჩვენება, თითქოს შავ მანტიებში გამოწყობილი მოსამართლეები ნელა აფრინდებიან და მუქარის ნიშნად, ლამურბევით დაადგებიან თავზე შეშინებულ გმირს. ეს ეპიზოდი იყო ფეიდერის ერთგვარი ხარკი ავანგარდიზმის პოეტიკისადმი.

30-იანი წლების დასაწყისიდან პოეტური რეალისტები იქცა ფრანგული კინემატოგრაფიული სკოლის მყარ მხატვრულ-სტილურ ნიშნად: გაჩნდა ფილმები, სადაც რეალობის

ტრანსფორმაციის პოეტურ-სუვესტურობა ნიციბი განმსაზღვრელია არა მარტო ცდკეული ეპიზოდებისათვის, არამედ მთელ ნაწარმოების აგებისათვის. უკვე ფეიდერის ფილმის „დიდი თამაში“ (1933-34) გამკოლ პოეტურ მოტივად იქცა გმირის მართობა, პიუსაფარობა, უძღურება იმ გარემოებათა წინაშე, ცხოვრების ფსკერისაკენ რომ ექაჩებიან მას და დალუპავს უქადიან. ეს მოტივი, რომელიც სათავეს იღებს ნატურალიზმიდან მისთვის ჩვეული „გარემოს“ თეორიით, აქ გადაზარებულია. დრამის საწყისი ულკობელ, ცხოვრებისეულ გარემოებათა პირობებში, ეს გარემოებანი კი აღარ არის არამედ თვად გამრბეშია. მთავარი დრამატული კოლიზია თამაშდება თვით ადამიანში. აქედანაა ფეიდერის პერსონაჟთ: შინაგანი ცხოვრების ის ინტენსიურობა, თავისებურ დაღს რომ ასვამს სამსახიობო შესრულების სტილს.

ფეიდერის ფილმების ყოფითი გარემო, რეალური საგნები, რომლებიც ავსებენ ფიზიკურ სივრცეს, ფაქიზად ეხმიანებიან შინაგან კონფლიქტთა რთულ პერიპეტებს ამასთანავე, გარესამყაროს სურათები წარმოადგენენ გმირთა სულიერი მდგომარეობის ხილულ ხატებას, ისევე, როგორც ლირიკული პოეზიის საუკეთესო ქმნილებებში. ბოდლერთან ან რემბოსთან. ვიზუალურ სახეთა ენა, არ კარგავს რა თავის კონკრეტულობას, აღწევს სიტყვიერი გამოხატვის სიღრმესა და მოქნილობას.

იგივე ახასიათებს უან ვიგოს კინემატოგრაფიულ სტილს. მისი „ატლანტა“ (1934) წარმოადგენს ნაკადს მხატვრული სახეებისა, განუწყვეტილად რომ იბადებიან ჩვენს თვალწინ. ის საუკეთესო, რაც გაჩნდა ფრანგულ პეიზაჟურ ფერწერას კოროდან რენუარამდე და მარკემდე, ახალ სიცოცხლეს იძენდა ამ უჩვეულ ფილმში. მაყურებელს თითქოს გადაეცემა გმირთა მერყევი სულიერი მდგომარეობა, გარესამყაროს მათეული ნატიფი განცდა. საეკრანო ხელოვნების საშუალებებით სამარის კართან მდგარმა უან ვიგომ შექმნა (ისევე როგორც მანამდე — მარსელ პრუსტმა) პლასტიკურად ხილული, გრძნობით აღსაქმელი ხატი ცხოვრების წამიერების სილამაზისა.

ვიგოს რწმენით, კინომ უნდა წარმოაჩინოს რეალობის „ფარული აზრი“, გააკეთოს

ისე, რომ „საგნები ეკრანზე წარმოჩნდეს იმ თვისებებით, რომელიც აღემატება მათ ჩვეულ იერს“. მის ფილმში მოხვედრილი საგნები იძენენ ჩვეულებრივ ყოფაში მათთვის უჩვეულო, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას. ყოველივეს, რაც „ატლანტაში“ ხდება, ირცელავს ორი განსხვავებული სიბრტყე, რომელთა ზღვარი მოძრაობს და ცვალბადია. ფილმი აგებულია სახვით კონტრასტზე მდინარისპირა პეიზაჟებსა (მდინარის პეიზაჟი იყო იმპრესიონისტ ფერმწერთა საყვარელი მოტივი) და კარჭამ „ატლანტას“ ვიწრო სათავსოებს შორის. „ატლანტაზე“ ცხოვრების პლასტიკური მოტივია ერთდროულად გახსნილი და ჩაკეტილი სივრცე. ფართოდ გაშლილი, მუდამ ცვალბადი პეიზაჟები იტაცებენ თვალსა და გადააქვთ მზერას შორეული პორიზონტებისაკენ, აღძრვენ ახალ, ჭერ უნახავ ადგილთა, მოულოდნელ შეხვედრათა მწველ მონატრებას. სიხარულისა და ამავე დროს რაღაც განგაშის მომგვრელი მოლოდინი ფსიქოლოგიურად კონცენტრირებულია კარჭამის ახალგაზრდა „დიასახლისის“ — ეთელეტას სახეში. კამერაც გარესამყაროს მისი თვლებით შესცქერის, აღმოაჩენს უბრალო ყოფითი ნივთების მოულოდნელ მძიმებულელობას. ეს სამყარო აღბეჭდილია ნივთსა და ადამიანს შორის შინაგანი ნათესაობის ისეთი ფაქიზი გრძნობით, რომელიც, ელი ფორისა არ იყოს, „მცირე პოლანდიელთა“ ფერწერას მოგავგონებთ.

მაგრამ სიმყუდროვის შეგრძნება ვიგოს ფილმის საგნობრივი სამყაროს პოეტურ მნიშვნელობათა მხოლოდ ერთი ფენაა. მნიშვნელობათა მეორე ფენა დაკავშირებულია სიციფროვის, დახუთულობის შეგრძნებასთან. საგნები ავსებენ სასიცოცხლო სივრცეს, ავიწროებენ ადამიანებს. მართალია, გმირები ღია ცის ქვეშ, გემბანზეც გადიან. მაგრამ ეს უკვე ნაბიჯია იმ ფართოდ გაშლილი და განგაშის მომგვრელი სამყაროსაკენ, რომელიც ნაპირის გასწვრივ „მიცურავს“ და ესოდენ იზიდავს და აშინებს კიდეც გმირს. ეს არა მარტო „დიდი სამყაროს“ სივრცობრივი ხატია, არამედ ულმობელი ეპითეტიკოსია — პეიზაჟები იცვლებიან, მიედინებიან, როგორც მდინარე, რომელშიც ორჯერ შესვლა არავის ძალუძს.

საგნები ვიგოს ფილმში თავისი მნიშვნელოვანი პარადოქსული ცხოვრებით ცხოვრობენ. ძველი ფირფიტა მოულოდნელად მამა ეთელის თითის შეხებისაგან ახმინდება. და აუცი მერე აღმოჩნდება, რომ ეს იუნგა უკრავს აკორდეონზე — ტრიუქის ამგვარი „გამოაშკარავება“ უფრო მეტად ადასტურებს საგანთა ურთიერთკავშირის შეახებ ჩვენს წარმოდგენათა მოჩვენებობას.

სხვადასხვაგვარ დამოკიდებულებაში საგნები იცვლიან ხასიათს. გმირი ქალის გარემომცველ საგნებს თითქოს შეთქმულება მოეწყოთ მის წინააღმდეგ. თითქოს პირი შეუკრავთ შეაწუხონ, შეაშფოთონ, მოსვენება დაუკარგონ. სცენაში, როდესაც ეთელეტა მამა ეთელის შინაურ „მუზეუმს“ ეწვევა, საგნები თითქოს იერზეშე გადადიან და ცდილობენ მისი შინაგანი სამყაროს „დაპყრობას“. უცნაური საგნები — თოჯინა-დიდიხორი, მუსიკალური ყუთი, იაპონური მარაო, ესპანური ნავახა, დასპირტული მოკვეთილი ხელები — ნატურმორტის პრინციპით არიან თავმოყრილნი, თითოეული მათგანი აღძრავს ასოციაციათა უწყვეტ რიგს, თითოეული ახდენს ემოციურ შოკს, თითოეული თავისებურად ცოცხლად და თავისებურად მკვდება. ამ „მუზეუმის“ ყველაზე უცნაური ექსპონატი — თავად მისი პატრონი, მამა ეთელია მიშელ სიმონის ბრწყინვალე განსახიერებით. პირმოღრეცილი, ენაბლუ, მზერადაფანტული კაცი ტანისგან დამოუკიდებლად მოძრაობს ხელ-ფეხით — ესაა ფიგურა-მარიონეტი, ადამიანი-ნივთი, რომელიც იშლება შემადგენელ ნაწილებად და თითოეულიც ნაწილი თავისთავად ცოცხლობს. ადამიანი როგორც ნივთი და ნივთები, როგორც პერსონაჟები, დრამის მონაწილენი — ასეთია ეს ვიგოს ერთ-ერთი აღმოჩენა ამ აღმოჩენებით აღსავსე ფილმში.

თვალის გადევნება იმისა, თუ როგორ „იქცევიან“ ნივთები ეკრანზე, რა როლებს იღებენ თავის თავზე. ნიშნავს ფრანგული კინოს პოეტისკის თავისებურებათა გაგებას. ჩვენ ვხედავთ როგორ იზრდება ნივთის მნიშვნელობა, იმუხტება აზრობრივად და ემოციურად, იძენს სუბესტურ-პოეტურ ელფერს. თითქოს ხდება სულიერის რადიატორ მატერი-ალურ გარემოზე. ნივთებსა და პერსონაჟებს შორის მყარდება რთული და მრავალმნიშვნელოვანი ურთიერთობები, ნივთები იღებენ

თავის თავზე ფსიქოლოგიურ ფუნქციებს, ეხმარებიან ხასიათის ამა თუ იმ თვისების გახსნაში, და რაც მთავარია — ავლენენ ადამიანის ფარულ, იდუმალ არსს, მის ბედს.

„ნისლების სანაპიროში“ ანტიკვარ ზაბელის ბნელი, საზარელი სული ისევე იხსნება მისი გარემომცველი ნივთების მეშვეობით, როგორც მიშელ სიმონის ბრწყინვალე თამაშით. ჩაეტილი, ნახევრადჩანჭვნილი სივრცე, დაპტვერილი ვიტრინები, რომლებშიც ბუნდოვნად მოჩანს რალაც ნივთები. ყველაფერს აზის დაუდევრობისა და მიშვებულობის დაღი. მაგრამ ზაბელის ნამდვილი „ბუნგაი“ დახლის უკან მდებარე, ბურჟუაზიული სიმყურდოვის პრეტენზიით მოწყობილი საცხოვრებელია. შუქი აქაც ცოტაა, ფანჯრები არ ჩანს. აქ იტყუებს ზაბელი ქანს (ქან გაბენი) და ორაზროვანი საუბრით, ოზობასავით ცდილობს გაახვიოს იგი თავის ქსელში. მაგრამ ამ ისედაც საკმარისად ავბედით ოთახს აქვს თავისი გავრძელება — ნამდვილი სორო! — ბოთლებით, ბოცებით, ათასნაირი ყუთებით გამოტენილი, დღის სინათლეს მთლად მოწყვეტილი სარდაფი. იყვირე აქ რამდენიც ვინდა. ზევით მაინც ვერაინ გაიგებს. მალაზიაში, რადიომიმლებიდან კი ქლერს ბახის ქორალი — თურმე პატრონს კლასიკური მუსიკა ყვარებია. აქ, ამ სარდაფში მოკლა ზაბელმა მორისი, აქ ცდილობდა ნელის გულის მოგებას, აქვე დარჩა ქანის ხელით მოკლული, როგორც გასრული ობობა.

კარნეს ფილმების სცენარისტი ზმირად ჟაჟ პრევერი იყო, რასაც დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა მათი მხატვრული სამყაროს ფორმირებისათვის. და საქმე მარტო ის კი არ არის, რომ ძირითადი პოეტური მოტივები, რომლებიც ეკრანზე იძენენ ძირეულ, პლასტიკურ ხორცმესხმას, ასევე მსკვალავენ დიალოგებს. კარნეს თვით რეჟისორული ტექნიკა პრევერის ლიტერატურული სტილის ზუსტ ანალოგიას წარმოადგენს. პოეტი ისევე ექცევა სიტყვებს, როგორც რეჟისორი ნივთებს. ყოველდღიური სასაუბრო ენისაგან იგი ქმნის უცნაურ სიტყვიერ კონსტრუქციებს. ჩვეულებრივი, ყოველდღიური ხმარებისაგან გაცვეთილი სიტყვების ირგვლივ იქმნება პოეტური ძაბვა. ყოფითი, სასაუბრო, ზოგჯერ კი ჟარგონული კონსტრუქციების შენარჩუნებისათვის ერთად სიტყვა გადადის სხვა აზრობ-

რივ. სტილისტურ რიგში პრევერი ჩვეულებრივ კონტექსტიდან ამოგლეჯს სიტყვას, აცლის თავდაპირველ აზრს, დამოუკიდებელს ნიშნულად“ აქცევს მას. ამავე მიზანს ემსახურება დაინებული გამოვრებაანი, სიტყვის დანაწევრება შემადგენელ ნაწილებად, რომლებიც დამოუკიდებელ არსებობას იძენენ: „იფანტებიან“ სხვადასხვა მხარეს, ლექსის სხვადასხვა სტრიქონებში, უცნაურად ირიბებიან, სხვა სიტყვათა ფრაგმენტებთან ქმნიან უცნაურ პიბრიდებს. იგივე მოსდის ჩვეულებრივ სიტყვა-თქმებს, ილიომებს: ისინი იშლეებიან, ხელახლა იაზრებიან, იძენენ მოულოდნელ მნიშვნელობებს. ენის ამ მეტამორფოზების მიღმა შეიგრძნობა ლირიკული სტიქის შეუწყვეტელი დაწოლა.

როგორც პოეტი, პრევერი მოქმედებს არა მარტო სიტყვებით, არამედ ნივთების სამყაროთი, რომელიც მასთან ძალზე მატერიალური, დამაჯერებელი და ამასთან ერთად — მოძრავი, ცვალებადი, ფანტასტიკურია. ზღვარი რეალურ და ფანტასტიკურ სამყაროებს შორის განგებ მოშლილია. პოეტის ფანტაზია არ უპირისპირდება რეალურობას (როგორც რომანტიკოსებთან და მათ პირდაპირ მემკვიდრებთან — სიმბოლისტებთან), არამედ აღწევს რა ნივთების მატერიალურ გარსში, ამ ნივთებში მკვიდრდება. ეს შეიძლება პრევერის უშუალო კინემატოგრაფიული გამოცდილებისათვის მიგვეწერა, რომ არ გვექონოდა შესაძლებლობა დავრწმუნებულიყავით იმაში, რომ აქ ელინდება პოეტური იხედვის ევოლუციის საერთო კანონზომიერებანი.

მხატვარსა და საგანს შორის დამოკიდებულების შეცვლას ეძღვნება პრევერის ლექსი „ვაშლი და პიკასო“. ფორმით სახუმარო ეს პოეტური ქმნილება ღრმა და სერიოზული აზრის შემცველია.

ლექსში ვინმე „რეალობის მხატვარი“ ცდილობს ტილოზე ჩვეულებრივი ვაშლის ასახვას. მაგრამ ვაშლი, რომელიც თეფშზე დევს, იწვევს მასში ასოციაციათა უწყვეტ რიგს: ვაშლის ხე, აყვავებული ტოტები, ხე ცნობადისა, ეშმაკი, ადამი და ევა ისაჟ ნიუტონი... ვაშლი კარგავს თავის საგნობრიობას, იწყებს ტრიალს, აბუჩად იგდებს „რეალობის მხატვარს“. დაქანცულ მხატვარს ჩაეძინება. ამ დროს მოდის პაბლო პიკასო, ჭამს ვაშლს, ხოლო თეფშს ნამსხვრევებად აქ-

ეყეს... პიკასოს საქციელი — სახუმარო მეტაფორაა, რომელიც გამოხატავს პრინციპულად ახალ დამოკიდებულებას ხელოვანსა და საგანს შორის: პიკასო უყურებს ვაშლს როგორც ასასახ ობიექტს, მაგრამ მას შემდეგ, რაც დაეუფლება მას, იგი ანგრევს ვაშლის ხილულ ფორმას, „შთანთქავს“ მას, აქცევს საკუთარ სისხლად და ხორცად — სუბსტანციად თავისი ხელოვნებისა, სადაც განუყოფლად ერწყმინან ურთიერთს გარეგანი და შინაგანი, ნივთი როგორც ასეთი და მისი სუბიექტური ხატი. ასევე იქცევა თვით პრევერი — პოეტი და სცენარისტი. ასევე იქცევა მარსელ კარნეც, რომელმაც ამგვარ ხედვას შებასამიის რეჟისორული სტილი მოუძებნა.

ემპირიული რეალობის გარდასახვა ხელოვნებაში სხვადასხვაგვარად ხდება. ფრანგულ კინოში წამყვანი როლი ლირიკულ საწყისს ენიჭება. მხატვრული განზოგადება აქ ხდება მკაფიოდ გამოხატული შემოქმედებითი სუბიექტურობის გზით, რომელიც იშვიათად აღწევს გამოსახულების საგანგებო დეფორმაციას ან საგანთა მატერიალური მხარის აშკარა გაუფასურებას. შემოქმედებითი სუბიექტურობა ვლინდება ნატურის პოეტური აღქმისა და გარდასახვის საშუალებით. აღქმის უშუალობა და სისასვე, ხატოვან სტრუქტურათა მოძრავი ხასიათი, რამაც განაპირობა იმპრესიონიზმის წარმატება, ფრანგული კინემატოგრაფიული სკოლის ოსტატთა მიღწევებსა განსაზღვრავს. ნივთები მათ ფილმებში რაიმე არსის აღმნიშვნელნი კი არ არიან, არამედ იწვევენ გრძნობათა და ასოციაციათა კომპლექსს, რომელიც კონკრეტულ საგნებს სულიერ განზომილებას ანიჭებს.

ფრანგული „პოეტური რეალიზმი“ გამარჯვება შთანთქმავს იყო მაშინ, როდესაც იგი ანგრეხდა ობიექტურსა და სუბიექტურს, რეალობასა და ფანტაზიას შორის ცოცხალი, მოქნილი, მოძრავი ურთიერთობის მიღწევას. (როდესაც წონასწორობა ამ პოლუსებს შორის ირღვევა, ხდება სტილის დაცემა). მხატვრული გამოხატვის პირადული, ლირიკული ხასიათი განაპირობებდა შემოქმედებით ინდივიდუალობათა მრავალფეროვნებას. ასე, მაგალითად, თუ მარსელ კარნე საგანთა ფარულ მხარეს აღიქვამდა როგორც საფრთხეს ადამიანისათვის, რენე კლერი იმავე სინამდვილეში ხედავდა სამყაროს გარდასახვისა და ყოფითობის მარწუხებისაგან ადამიანის

განთავისუფლების საშუალებას. განგრეხება გრძნობა და განთავისუფლების წინათგრძნობა როდი იყო ურთიერთგამომრიცხავი, მაგალითად, ჟან ვიგოსთან ისინი პოეტურად დამახულ მსოფლშეგრძნებაში ერწყმოდნენ ერთმანეთს.

რეალობასთან კავშირი და მასზე შინაგანი გამარჯვება დამახასიათებელია ფრანგული კინემატოგრაფიული სკოლის საუკეთესო მიღწევებისათვის. ამ ორერთიანობას „ორპოლუსიანობას“ შესანიშნავად გამოხატავს ტერმინი „პოეტური რეალიზმი“. ფრანგული კინოს ყველა გამოჩენილი ოსტატი ამ ერთიანობამდე თავისი გზით მივიდა.

ასე მაგალითად, მხატვრულ სტრუქტურათა დენალობას, მოძრაობას ჟან რენუარის შემოქმედებაში განსაზღვრავს მისი ღრმა შინაგანი კავშირი იმპრესიონისტთა ფერწერის ტრადიციებთან. მატერიალური სამყაროს ფილმებში ნაირფერობს, მოძრაობს, უღერს, სუნთქავს. ბუნებრივი სამყარო რენუარისათვის შემოქმედების თანასწორუფლებიანი მონაწილეა. ხელოვანის „თანავეტორია“. კინოში მას იზიდავს მოულოდნელობის მომენტი: ხომ შეუძლებელია ბოლომდე წინასწარ განჭკრიტო ყოველივე, რაც გადაღებულ კადრში გადაგვშლება თვალწინ. ბუნება ესაუბრება ადამიანს ნივთებისა და ბგერების, შუქისა და ჩრდილის ენაზე, თვით ხელოვანი კი მისი ერთ-ერთი „ხმათავანია“.

ჟან რენუარის ესთეტიკა, დამყარებულ რეალობისადაც ნდობაზე, ამ რეჟისორის ეტალიური ნეორეალიზმის ერთ-ერთ წინამორბედად აქცევს. ფილმი „ტონი“ (1934 წ.) შესანიშნავი მაგალითია ბუნებრივ და სოციალურ გარემოში ღრამის „გათქვეფისა“, როდესაც სიუჟეტის ყველაზე მწვავე პერიოტიკები კი არ არღვევენ ცხოვრების ბუნებრივ დინებას. კავშირი ფერწერულ იმპრესიონიზმსა და ლიტერატურულ ნატურალიზმს შორის იგი რენუარის შემოქმედებაშიც იჩენს თავს. ეან თითქოს სენანის გზას მიყვება, „ამიწებს“ იმპრესიონისტულ ხატოვნებას, ანიჭებს მას ფორმის მდგრადობასა და ფაქტურის სიმკვრივეს. მისი ფილმი თვით ბუნების რიტმით სუნთქავს და ცოცხლობს. ჩვენ ვხედავთ როგორ იცვლება განათება, მოძრაობენ ჩრდილები. რენუარი, პლასტიკურად, ადამიანებსაც ხეებსა თუ ქვებთან ათანაბრებს, ისინი ბუნების რიტმით ცხოვ-

რობენ; მათზე დასრიალებენ ღრუბელთა ჩრდილები; მათი სახეები ირეკლავენ მზის შუქს; მათი ტანსაცმელი იმტვერება და სველდება ნამისაგან. განიხილავდა რა ადამიანს როგორც ბუნების ნაწილს, როგორც „ბუნების მოვლენას“, რენუარი ცდილობდა შეექმნა მსახიობებისათვის ოპტიმალური პირობები, რათა ისინი თავისუფლად და ორგანულად გახსნილიყვნენ სითბოვით ეპიზოდში. არც მეტრეჯს, არც კადრის კომპოზიციასა თუ კამერის მოძრაობას არ უნდა შეეზღუდა მათი თამაში. რეჟისორი სრულ თავისუფლებას ანიჭებდა მსახიობებს მათი ხასიათის, ტემპერამენტის, იდეების, სოციალური და ზნეობრივი პოზიციების შესაბამისად. ამაშიც ვლინდებოდა „რეალიზმისადმი ნდობა“ და რენუარისათვის ჩვეული დემოკრატიზმი. არ იყო ისეთი საგანი თუ ცოცხალი არსება, რომელსაც იგი ყურადღების ღირსად არ თვლიდა. ფრანგულმა რეალიზმმა, რომელიც XIX საუკუნის მანძილზე ცდილობდა გაეფართოვებინა თავისი თვალთახედვა ბუნებასა და საზოგადოებაზე, ისტორიასა და ცალკეულ ადამიანზე, კანონზომიერი ვაგარტელება ჰპოვა ეან რენუარის შემოქმედებაში.

სწრაფავს „ღარიბი ნივთების“ პოეტური ასახვისაკენ გამოხატავდა ფრანგული კინოს დემოკრატიულ ორიენტაციას. რა თქმა უნდა, იყო მრავალი ფილმი, სადაც მყურებლებს სთავაზობდნენ ფუფუნებით აღსავსე ცხოვრების სურათებს, მდიდრულ ინტერიერებს, ელეგანტურ ტანსაცმელს... მაგრამ საგულისხმოა, რომ „მდიდრული ნივთები“ არ იძენდნენ ეკრანზე პოეტურ შარავანდებს. ამგვარი გარდასახვის უფლება მათ ენიჭებოდათ მხოლოდ გამოჩაყლის შემთხვევებში. ასე მაგალითად, ტყვე არისტოკრატ-ოფიცრის დე ბუალდიეს თეთრი ხელთათმანი სწორედ იმ მომენტში იქცეოდა მისი ადამიანური ღირსების სიმბოლოდ, როდესაც ზღებოდა ამ პიროვნების „ყოფითი დაკნინება“: ჩვენ ვხედავთ როგორ რეცხავს მათ გმირი საპნიანი წყლით სავსე ტაშტში (ე. რენუარის „დიდი ილუზია“). ელეგანტური საგნების „უსულგულობას“ ხშირად იყენებდნენ ფსიქოლოგიური დახასიათებისათვის, „ღარიბ“, მაგრამ „გასულიერებულ“ საგნებთან კონტრასტში, ნივთებისადმი დამოკიდებუ-

ლებით პოეტური რეალიზმის კინოცენტრში გენდა ზნეობრივ ფასეულობათა ერთგულად. „თამაშის წესებში“ (1939 წ.), მისი კინოსათამაშო ავტომატების მეშვეობით, ეან რენუარი ხსნიდა თემას ხელოვნური, შინაგანად ცარიელი ცხოვრებისა, რომელსაც ეწეოდნენ ფრანგული მმართველი კლასების წარმომადგენლები მეორე მსოფლიო ომის წინ.

30-იან წლებსა და 40-იანი წლების პირველ ნახევარში პოეტური რეალიზმი დამკვიდრდა როგორც ფრანგული კინემატოგრაფიული სკოლის სტილური დომინანტა. მაგრამ მალე საგრძნობი გახდა გარკვეული „დადლილობა“. პოეტურმა მოტივებმა დაკარგეს სიღრმე და სიხალე. ომმა, დამარცხებამ, ეროვნულმა დამცირებამ, შემდეგ კი წინააღმდეგობამ და ფაშიზმზე გამარჯვებამ შეცვლია დროის ატმოსფერო და ფრანგთა სულიერი სამყარო. პოეტური რეალიზმის აპოთეოზად და დასასრულად იქცა კარნე-პრევიერის ფილმი „ქანდარის შვილები“ (1944-45 წ.წ.). მაგრამ ამავე ავტორთა შემდგომმა სურათმა „ღამის კარიბჭემ“ (1945 წ.) ცხადყო, რომ პოეტური რეალიზმის სტილისტიკის აღდგენა იმ სახით, როგორც იგი 30-იან წლებში იყო, სასურველ შედეგს ვერ გამოიღებდა. არა მარტო მყურებელი შეიცვალა, არამედ თვით სტილიც „მოაქვლდა“. ნივთები, პეიზაჟები, ინტერიერები და თვით პერსონაჟებიც ერთგვარ პირობით ნიშნებად იქცეოდნენ. არსსეული დამოუკიდებლობის დაკარგვისთან ერთად მკვეთრად ქრებოდა მათი პოეტური გამომსახველობაც.

პოეტური რეალიზმის სტილმა საგულისხმო სახიკელოება განიცადა პირველ ომის შემდგომ ათწლეულში, ანრი-ჟორჟ კლუზოს შემოქმედებაში. საგნობრივი სამყარო მის ფილმებში ისეთი დაძაბული ცხოვრებით ცხოვრობს, რომ ზოგჯერ ექსპრესიონისტულ ეფექტსაც კი აღწევს. ამასთანავე, პოეტური რეალიზმი კლუზოს სურათებში კარგავდა იმას, რაც შეადგენდა მის „შინაგან სტიმულს — ადამიანის სულიერ დამოუკიდებლობას, მის უნარს ზნეობრივი თვითგანსაზღვრისა. კლუზოს გახმაურებულ ფილმში „შიშის სახლაური“ არის ასეთი სცენა: ძაფით გადაბმული რამდენიმე ზოჭო ცდილობს განთავისუფლებას და უმწეოდ ფართხალებს გამომშრალ, დაბზარულ მიწაზე. მათ თავ-



გაწირულ ცდას თვალს ადევნებს ჭეჭყიანი, ნახევრადმიწველი ბიჭუნა. ამგვარი „თავსართი“ აღიქმება როგორც გმირთა ბედის, მათ მცდელობათა ამოების ხატოვანი გამოხატულება. კლუზოს ფილმების დრამატულ სცენათა მოქმედება, როგორც წესი, ხდება ჩაკეტულ სივრცეში — ხასტიურობებში, საავადმყოფოებში, საკლასო ოთახებში, პანსიონატებში, ვაგონებში, სადაც, გარეგან აუცილებლობათა ძალით, თავი მოუყრიათ ერთმანეთისათვის უცხო ადამიანებს. ჩვენს წინაშეა მთელი სამყაროსაგან გამიჯნული ადამიანთა პატარ-პატარა საზოგადოებები, რომლებიც სწორედ ამ გამიჯნულობის გამო არსებობენ. ესაა სამყარო-სორი, სამყარო-ციხე, ისეთივე უბადრუკი, უღიმღამო, როგორც მესამეხარისხოვანი სასტუმროს ნომერი. კლუზოს ფილმებში იშვიათად ჩნდება ხოლმე გახსნილი სივრცე, მაგრამ არც ისაა გმირთა განთავისუფლების მომასწავებელი. მიუხედავად იმისა, რომ ფილმ „შიშის საზღაურის“ მოქმედება ღია ცის ქვეშ მიმდინარეობს, მაყურებელს არც ტოვებს გამოუვარდობის განცდა: სამყარო დიდი, მაგრამ ნიტროგლიცერინით გატენილ სატვირთო მანქანების ვიწრო კაბინებში ჩაკეტილი გმირები მიჯაჭვულნი არიან „ბორბლებზე შეყენებულ სიკვდილს“. უსულო საგანთა მსხვილი ხედები ხაზს უსვამენ მათ ბატონობას ადამიანთა სიციცხლეზე. ფილმში „შიშის საზღაური“ მსხვილი ხედი არის ნაჩვენებ: უფსკრულის პირას მბრუნავი ბორბალი; ხიდის დამპალი ფიცარი; საცვლებში მიმალული მორიელი; ნიტროგლიცერინით სავსე ჭურჭლისაკენ დაგორებული ქვა — ერთი სიტყვით ყველაფერი, რაც ადამიანს სიკვდილს უქადის.

ამგვარად, ცხოვრებისეულ რეალიათა მეტაფორული აზრით დატვირთული უნარს კლუზოს (და მისი ტიპის სხვა რეჟისორთა) შემოქმედებაც ინარჩუნებს, მაგრამ მახვილთა გადაადგილების ფასად: თუკი ადრე, პოეტური რეალიზმის ფილმებში, გმირთა სულიერი ცხოვრება გარესამყაროთი გამოიზატებოდა, ამჟამად უსულო ნივთები ავიწროვებენ პერსონაჟებს, რომლებსაც გაწინაღმდეგების ძალა დაუქარავთ.

პოეტური რეალიზმის პრინციპთა შენარჩუნება მხატვრული დანაკარგების გარეშე შედარებით ადვილი იყო კომედიურ ჟანრში. ამიტომაც ხელსაყრელ შემოქმედებით სი-

ტუაციაში აღმოჩნდა რენე კლერი. ძველი მოტივების ირონიული გაუცხოვებისა და ზოგჯერ პაროდირების გზით, მან დაიწყო ისინი, თუმცა სულ სხვა ხარისხში როგორც წარსული გულისამაჩუყებელი და სასაცილო რელიკვიები. დროის ნისლში დანახული, ისინი იძენდნენ ძველი ნივთების მომზიბველლობას. რენე კლერის ფილმების იდეალურ შემსრულებლად, იმ დროს იქცა ეჟარ ფილიპი, მისთვის ჩვეული არტისტული სიმსუბუქით, ირონიული ყოყოობითა და არარომანტიკულ საუბურში დაბადებულ გმირის ფარული სევდით.

ყოველდღიურობის კომიზთან შერწყმული ექსცენტრიკით გააოცა მაყურებელი ჟაკ ტატის ფილმებმა „საზეიმო დღე“ (1949), „ბატონ იულოს არდადეგები“ (1953), „ჩემი ძია“ (1958). ფრანგულ ეკრანზე სამეტყველო კომედიის მრავალწლიანი ბატონობის შემდეგ ტატიმ აღადგინა მსახიობის პლასტიკურ გამოსახველობაზე დაფუძნებული კომედიური ტრიუკი. ამასთანავე, პოეტურად ასახული ცხოვრებისეული გარემო მის ფილმებში იმორჩილებს ექსცენტრიკას, უკარგავს მას დამოუკიდებელ მნიშვნელობას. პოეტური რეალიზმის ექსცენტრიკული ანალოგი — ჟაკ ტატის კომიკური სამყარო სრულიად კანონზომიერად ჩამოყალიბდა 50-იან წლებში, როდესაც ასახვის ზერხმა კვლავ მოიპოვა გარკვეული დამოუკიდებლობა ცხოვრებისეული მსასლისაგან.

როგორც ფრანგული კინოს მხატვრული ევოლუციის დამახასიათებელი სიმპტომი, გამოირჩევა რობერ ბრესონის ფილმები „სოფლის მღვდლის დღიური“ (1950), „სიკვდილისიხილი გაიქცა“ (1952), „ჯიბის ქურდი“ (1956). თვით რეჟისორს არაერთხელ განუცხადებია, რომ მისთვის მთავარია სტილი, „ხელწერა“, წერის მანერა — სიტუატია და ეს ცხოვრებისეული გარემოთი ვანსხვავებულ მის ფილმებს აახლოვებს უპირველეს ყოვლისა, ის დიდი მნიშვნელობა, რომელსაც რეჟისორი ანიჭებს პერსონაჟის მოძრაობას, უესტებს, ქცევის გარეგნულ დეტალებს. მოვლენას თითქოს შლიან ელემენტებად, ცალკეულ „ფრაზებად“ და ასეთი, მოლექულარულად სუფთა სახით აწვდიან მაყურებელს. პერსონაჟი თავის გარეგან სახემდე, სიტუაციით განპირობებულ ექსტაზმდე დაიყვანება. მსახიობებისაგან ბრესონი

დაეინებოთ მოითხოვდა, რომ არაფერი ეთამაშათ. არაფერი გამოეხატათ ამერიის წინ. ბრესონისეულ გმირთა გარემომცველი სამყარო გაუცხოებულა ადამიანებისაგან. ის ფიზიკურად შესაგრძნობი, მატერიალური და ამავე დროს, მოჩვენებითა. ნივთების გარეგანი მხარე — სიმკვრივე, ფაქტურულობა, წონადობა, ფუნქციონალურობა — თვითკმარ მნიშვნელობას იძენს და უფასურდება. საგნები წარმოდგება ეკრანზე თავისთავად, რაიმე მნიშვნელობის გარეშე და ამით ავლენენ თავის ეფემერულობას. ბრესონის სტილი თავისუფლდება ცხოვრებისეული მასალისაგან და „მეტაფიზიკური აზრის“ მატარებელი ხდება.

50-იან წლებში სტილიზაციის გზას დაღდა ეან რენუარიც. რენე კლერის მსგავსად, ისიც მიმართავს წარსულს, დაკარგული დროის ნახევრად ირონიულ, ნახევრად ნოსტალგიურ აღდგენას. ეკრანის ახალ მიმნაპოვარს — ფერს — იგი იყენებს არა იმდენად ნატურასთან მიახლოვებისათვის, რამდენადაც მისი სტილიზაციის მიზნით. იმპრესიონისტთა ფერწერასთან კავშირი უკვე აშკარად იჩენს თავს მის ფილმებში სახვითი ციტატების სახით.

ამგვარად, პოეტური რეალიზმის ტრადიციათა გაგრძელებისა და სახეცვლილებისას, 50-იანი წლების ფრანგული კინო წყვეტს თავის ამოცანებს რთული, მრავალსახეუროვანი სტილიზაციის გზით. სწორედ სტილი, ფორმა, ხერხი ხდება აზრის მატარებელი: ეკრანზე ასახავს ჰპოვებს არა ცხოვრება როგორც ასეთი, არამედ ხდება მისი მხატვრული მოდელირების სხვადასხვა ხერხთა ასახვა და გათამაშება.

მაგრამ ჩნდება საწინააღმდეგო ტენდენციებიც, გაისმის სინამდვილისაკენ მობრუნების, მისი უშუალო დოკუმენტური ასახვის მოთხოვნა. აქ დიდი როლი ითამაშა იტალიურმა ნეორეალიზმმა. ფრანგული კინოს ოსტატებს საყვედურობდნენ იმას, რომ ისინი ჩაკეტდნენ გამოგონილ, ხელოვნურ სამყაროში, სადაც ვერ აღწევს ცოცხალი ცხოვრების სუნთქვა.

50-იანი წლების დასასრულისა და 60-იანი წლების დასაწყისის ფრანგული კინოს ისეთ მოვლენაში, როგორიცაა „ახალი ტალღა“, — „ერთმანეთს დაეჯახა ორი ერთიანად ძლიერი, მაგრამ სხვადასხვა მიმართულების

ტენდენცია: ცხოვრების დოკუმენტურობა ბეჰდვისაკენ და მისი სახოვანო-დოკუმენტური ტრანსფორმაციისაკენ. ახალი მხატვრული სინთეზის ძიება თავდაპირველად მიზნად გამოდგება მოკლემეტრაჟიანი ფილმის სფეროში, სადაც კომერციული მოთხოვნებისაგან შეუზღუდველ რეჟისორს შეეძლო ექსპერიმენტირება, როგორც ცხოვრებისეული მასალის, ისე კინემატოგრაფიული ფორმის შერჩევა. პორტატიული კამერით შეიარაღებული ავტორი-კინემატოგრაფისტი თვით სინამდვილეში ეძებდა იმ სიუჟეტებს, სახეებსა თუ პეიზაჟებს, რომლებიც თავის თავში შეიცავდნენ სახოვან პოტენციალს და „ეხმიანებოდნენ“ რეჟისორის შინაგან, სუბიექტურ მდგომარეობას.

დოკუმენტალიზმის ესთეტიკა ვლინდებოდა სხვადასხვაგვარად და არა მარტო დოკუმენტური ფილმებში. იგი თავის დაღს ასევე იხატავდა ფილმების სტილისტიკას, კარნახობდა დრამატურგის განსხვავებულ ფორმებს, განაპირობებდა მუშაობის ახალ, იმპროვიზაციულ მეთოდებს, თავისებურ მოთხოვნებს უყენებდა ოპერატორს, მსახიობებს.

მაგრამ გარესამყაროს ასახვის დოკუმენტურობა მხოლოდ ერთი მხარეა ახალი რეჟისურისა. მისი მეორე მხარეა ავტორისეული მოწმობის დოკუმენტურობა ანუ ის, რასაც შეიძლება აღსარებითი საწყისი, ლირიკული დოკუმენტის სიმართლე ვუწოდოთ. ობიექტური ფაქტისა და მისი სუბიექტური განცდის შერწყმის სურვილი იწვევს ობიექტურიდან სუბიექტურ პლანში მკვეთრ (ან, პირიქით, მოუხელთებელ) გადასვლებს, დოკუმენტურობისა და სიმბოლიკის, პროზაიზმისა და მეტაფორულობის შერწყმას. ყველაზე მწვავე, დრამატულ ეპიზოდებს იღებენ ხაზგასმულად რეპორტაჟულად, თითქმის ნეიტრალურად. დოკუმენტურობა გამოდის პოეტური ხარისხით, მეტაფორის რეალიზმის რეპორტაჟის ფორმით ხდება. ერთდროულად იზრდება როგორც ცხოვრებისეული უტყუარობის, ისე სახოვანი დეფორმაციის კოეფიციენტი.

ყველა ეს ნიშანი „ახალი ტალღის“ რეჟისორთა შემოქმედებაში სხვადასხვა ძალით გამოვლინდა. ფრანსუა ტრიუფოს ფილმებში ყოფითი უტყუარობის შერწყმა პოეტურ ქვეტექსტთან გამოხატავს მისი შემოქმედების მთავარ თემას: ცალკეულ ადამიანთა სულ-

ში შემორჩენილ პოეზიასა და სიწმინდეს თვალსაზრისით საზოგადოებრივი ყოფის უხამსობა.

გარემოს დოკუმენტური ასახვა და შინაგანი თემის ასოციაციურ-შეტაფორული გახსნა — ამგვარი შესაძლებლობები „ახალი ტალღის“ ფილმების დამახასიათებელი თავისებურება. ფრანგული კინოსათვის ჩვეულებრივი ნატურის, ნივთიერი სამყაროს გაპოეტურება, აშკარად, ზოგჯერ დემონსტრაციული გამოხატულებასაც კი ჰპოვებს, როგორც მაგალითად, ალბერ ლამორისის „წითელ ბუშტში“ (1955), სადაც კამერის მიერ უტყუარად, მაგრამ გაპოეტურებულად დანახულ პარიზში ჩნდება: „ჩვეულებრივი სასწაული“ — ცოცხალი, გასულიერებული, „მგრძობიარე არსება“ — ბუშტი. აშკარა ზღაპრულობა ხელოვანის რეაქცია იმ სინამდვილის მიმართ, რომელშიც კატასტროფიულად ქრება სულიერების პოტენციალი. გავა ათი წელი და სხვა რეჟისორი — ჟან-ლიუკ გოდარი გვიჩვენებს ეკრანზე თანამედროვე „ზეინდუსტრიულ“ ქალაქს, რომლის ყველა მაცხოვრებელს დაუკარგავს დამოუკიდებლად აზროვნებისა თუ გრძობის უნარი და გიგანტური ელექტრონული მანქანის მითითებით ცხოვრობს („ალფავილი“, 1965).

60-იან წლებში გოდარის მიერ გადაღებული ყველა ფილმი — თანამიმდევრული მოთხრობაა იმაზე, თუ როგორ გაბატონდნენ უსული საგნები ადამიანებზე, ხოლო სულიერი საწყისის მოკლებული ადამიანები საგნებზე იქცნენ. გოდარმა ახლებურად აღიქვა თანამედროვე ქალაქის მატერიალური გარემო და რიტმი მის გადმოსაცემად მიაგნო ახალ კინემატოგრაფიულ საშუალებებს. ნივთების კალეიდოსკოპი მის ფილმებში კალეიდოსკოპური ცნობიერების ანარქული ნივთები, ისევე როგორც პერსონაჟები, თითქოს გრივალისებური მოძრაობით ატაცებულნი, მოწყდნენ ადგილებიდან. ეს თავად ცხოვრებაა „უქანასკნელ ამოსუნთქვაზე“ თავბრუდამხვევი სრბოლის ექამს. მოძრაობით ზედმეტრატაცება კატასტროფის მომასწავებელია. დარეჟისორი არა მარტო წინასწარ გრძობს, არამედ აჩქარებს კიდევ დამანგრეველ კატაკლიზმს. გოდარი ერთ-ერთი იმთავანია, ვინც გამოხატა 60-იანი წლების „ახალგაზრდული ბუნტის“ ფსიქოლოგია, მისი ანარქისტულ-დამანგრეველი მისწრაფებანი.

გოდარის მეთოდია რეპორტაჟი, ხელის კამერით გადაღება უშუალოდ ქუჩაში, ან ნამდვილ ინტერიერებში. გარემო რეჟისორის მიერ კი არ არის შექმნილი, არამედ ჩანს მისი უკვე „გამზადებულს“ მიაგნო და მისი აღტყვევალა დარჩენია. ამასთანავე, გოდარს არ სურს არაფრის მოწესრიგება. მისი ამოცანაა შეუნარჩუნოს საგნობრივ სამყაროს მისი შინაგანი გათიშულობა. გოდარის ფილმების კალეიდოსკოპურ გაველებში ზოგჯერ ძნელია ცალკეულ საგანთა დანახვა. მათ აღვლით იკავებენ თანამედროვე ურბანიზებული გარემოს განყენებული დახასიათებანი: მინის გაქვირვალება, ნიკელისა და პლასტმასის ბუნვარება, სარკისებური, ამრეკლავი ზედაპირები, მოულოდნელად ცვალებადი განათება... თვალში საცემი, გამოყოფილი საგნები მოზმარების კულტანაა დაკავშირებული... გოდარის ფილმების ნივთიერი გარემო ეროტიკითაა გაუღენთილი. ელემენტური ნივთების სამყაროში იჭრება ძალადობის იარაღები. ისინი ააშკარავენ თვითნაგრების ზღვარზე მდგომი მოხმარების სამყაროს აგრესიულ არსს. გოდარი განსაკუთრებული სიმოვნებით იღებს დამტყვევულ, ცეცხლმოკიდებულ მანქანებს, კაბინებში გაჩხრილ გვაიმებს. კომფორტის საგანი თვითგანადგურების იარაღად იქცევა. ნივთები მხოლოდ „თავი მოქონდა“ ადამიანის მსახურებად, რათა დამონებინათ და გენადგურებინათ იგი.

გოდართან და მის მიმდევრებთან დამანგრეველი ტენდენციები ვრცელდება არა მარტო რეალობაზე, არამედ თვით ხელოვნებაზეც. ისინი მოუწოდებენ ძველი მხატვრული ფორმებისაგან განთავისუფლებისა და „კინოინის დისტრუქციისაკენ“. ხელოვნებამ არაფერი არ უნდა ასახოს, არამედ ქაოტური უგუნურობაში შეერწყას ნივთების ქაოსს. მხატვრულ ტრადიციებს, კულტურულ „მარაგს“ განიხილავენ როგორც დასაწინააღმდეგებელს, წინააღმდეგობას. ამავე დროს, გოდარის ესთეტიკური ნიჰილიზმის მიღმა შესამჩნევია იგივე ტენდენცია, რომელიც, ხან ფარული, ხან კი აშკარა სახით ელინდება კინოს განვითარების სხვადასხვა ეტაპებზე. ესაა ტენდენცია ემპირიული რეალობის (ამ შემთხვევაში — თვითგანადგურების პროცესში მყოფი რეალობის) უშუალო, სპონტანურა ასახვისაკენ. გოდარის შემოქმედებაში შე-

სამჩნევია ტიპოლოგიური მსგავსება რემბოს პოეზიასთან.

რეალობის გამამაფრებელი განცდა, შერწყმული მისი ეფემერულობის შეგრძნებასთან, დამახასიათებელია ალენ რენეს შემოქმედებისთვისაც. მის ფილმებში სამყაროსგან და თავის თავისგან გათიშული ადამიანის დრამა რეალუზებულა უძნებოდ წარმავალ ან პირქით, შეჩერებული დროის განცდაში. ამგვარად, ა. რენესთან სწორედ დროისმიერი სტრუქტურა ხდება მხატვრული აზრის მატარებელი.

ა. რენეს შემოქმედების მთავარი თემა გახდა დაკარგული და კვლავ დაბრუნებული დროის, პირადი და ისტორიული მეხსიერების პრობლემა. ამაში გამოიხატა იმ პერიოდის დასავლეთის ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი განცდა ისტორიული მემკვიდრეობითობის დაკარგვისა, დროისმიერი ვაკუუმი. ახლებურად აქტუალური ხდება „ცნობიერების ნაკადის“ ლიტერატურის გამოცდილება. ნაირგვარი მოდიფიკაციებით აღმოცენებული აბსურდის იდეოლოგია გამოხატავს შეტუბუნებას ინდივიდუალური თვითშეგნებისა, რომელიც გრძნობს თავის უძლურებას გაუგებარი და მტრული საზოგადოებრივი ძალების წინაშე.

ა. რენეს ღრმად პიროვნული, სანუკვარი იდეები დროის გამომხატველიც აღმოჩნდა. მისი რეჟისორული სტილი, რომელმაც გააოცა თანამედროვენი სიახლით, დაკავშირებული იყო ფრანგული კულტურის უძველესი ტრადიციების გადაზარებასთან. იგი გამოხატავდა ტრადიციის ინდივიდუალური ცნობიერებისა, რომელიც ამოდ ცდილობს სამყაროსთან დაკარგული კავშირის აღდგენას.

ფილმში „ხიროსიმა, ჩემი სიყვარული“ (1959), ა. რენე აგებს რთულ დროისმიერ კომპოზიციას. თხრობა მიმდინარეობს სამ დროისმიერ სიბრტყეში, ორი პროტაგონისტის — ფრანგისა და იაპონელის მოგონებებში.

„სიკვილიმა დაარღვია დროის თანაფარდობა“ — პოლ ელიუარის ლექსის — „გერ-

ნიკას“ ეს სტრიქონი ა. რენეს შემოქმედების ეპიგრაფად გამოდგებოდა. საუბარია არა მარტო ინდივიდუალურ ხელოვნებაზე, არამედ სიკვდილზე, როგორც ჩვენს ცხოვრებაში კომპარულ რეალობაზე, რომელმაც მასობრივი განადგურებისა და ტოტალური ძალადობის სახე მიიღო. სიყვარულისა და ტანჯვის მოტივი ერთდროულად აღმოცენდება ფილმის პირველივე ეპიზოდში. ტანჯვის წყარო ხდება წარსულის ხსოვნაც და ამ წარსულის დავიწყების შიშიც. დარღვეულია ცხოვრების მემკვიდრეობითობა, წარსულსა და აწმყოს შორის გაწევა უდაბნო, ადამიანის ცნობიერება ცდილობს დარღვეული კავშირის აღდგენას, განიცდის მარცხს და კვლავ და კვლავ იმეორებს თავის ცდას.

ალენ რენეს რთულმა, პოეტური მეტაფორებით, ასოციაციური და სუბსტრუქტური სახეებით აღსავსე პოეტიკამ თითქოს შეაჯამა XX საუკუნის პირველი ნახევრის ფრანგული კინოს მხატვრული ძიებები. განახლების შემდგომი ცდები (თვით ა. რენეს შემოქმედებაშიც) ნაკლებად პროდუქტიული იყო. მათ შემდეგად მოსდევდა ან კინონების უწყალო გართულება, ან კიდევ ნატურალიზმის რეციდივები და კინოხელოვნების საზოგადოებრივი პოტენციალის დაქვეითება. შესუსტდა ცოცხალი კავშირი ეროვნულ ტრადიციებთან, გაჩნდა სწრაფვა უცხო, უპირველეს ყოვლისა, ამერიკული ნიმუშების მიბაძვისაკენ.

ის, რასაც განსაკუთრებული სისავსით გამოხატავს კინო, ფრანგული კულტურის სხვა სუბიერობაზე მოიცავს. მისი შემდგომი განვითარება დამოკიდებული იქნება არსებული კულტურული სიტუაციის გარღვევის შესაძლებლობაზე, საზოგადოებრივ იმპულსებზე ცოცხალი, აქტიური სოციალური ძალების მოქმედებაზე. მაშინ მხატვრული ტრადიციებიც მოაპოვებენ სიცოცხლის უნარს, შემდგომი ნაყოფიერი განვითარების შესაძლებლობას.

მობონებები*

ვახტანგ ბერიძე

2. სტუდენტობის წლები თავდება

ამბობარდ, სტუდენტობის წლებში მე და ჩემი ამხანაგები უსაქმოდ არ ვყოფილვართ. რიგიანად ვსწავლობდით, დატირებული ვიყავით ლექციებით, პროექტებით, ნახაზებით, გვიღონდა სხვა ინტერესებიც — ლატერატურული, თეატრალური, მუსიკალური. მაგრამ, იმავე დროს, ეს დაქვევების, დაუკმაყოფილებლობის, მომავალზე ფიქრისა და ოცნებების წლებიც იყო. ხშირად მადიდებდა ეს საკითხი: რა გამოვალ, გამოვა კი ჩემგან აჩქარებელი? მაშინებდა ინსტიტუტში სწავლების დონე, ვფიქრობდი, ნუთუ ორი-სამი წლის შემდეგ, როცა დიპლომს მივიღებ, მართლაც მეცოდინება რამე, თუ ინსტიტუტიდან სავსებით დიფერენტირებული ვიქნები?...

გამოკარგენ რაიმე შემოქმედებით უნარს, თუ სადმე სპაროეტოს კურსდელში დავჩრები ჩვეულებრივ, რიგით აჩქარებელი-მეთქი. ვფიქრობდი, რომ არც არაფერი ვიცი და ვერც ვერაფერს ვისწავლი. რა გასაკვირველია, რომ მეც და ჩემს ამხანაგებსაც, მაშინ, როცა თვრამეტე-ოცი წლისანი ვიყავით, რაღაც უჩვეულო და განსაკუთრებული მომავალი გვიანტარებოდა და სიტყვა „ჩვეულებრივი“ გვეუღდა... ხურობაში, ზავსულში, მე და ვფიქრებდი მაშინ ხშირად მივეცემოდით ხოლმე ოცნებებს. ის სულ გენიოსებზე ფიქრობდა, ყველაზე მეტად ბაიროსზე, შენატრო-და მას, რაჟი მან შედლო მთელი ახალი მიმდინარეობის შექმნა, შენატროდა მის გენიოსობას.

მე უკვე მაშინ ვფიქრობდი, რა ბედნიერება უნდა ყოფილიყო აჩქარებელი-მეთქი და ხელოვნების ისტორიის კითხვა... მაგრამ ეს ზღაპრითი მეჩვენებოდა, ის კი ხშირად მათქმობდა (კარგად მახსოვს), ნუთუ დადგება დრო, როდესაც მე შევძლებ დამოუკიდებ-

ლად აზროვნებას, შევძლებ საკუთარი აზრის გამოხატვას, თუკი მეცნიერებას მოვკიდებულნი ვიქნებით, საკუთარი სიტუაციის თქმას-მეთქი. ხანდახან სხვა სურვილებიც წამომივიდა: იგორ გიბარის მონოგრაფიამ რეჟინის შესახებ აპიშალა საღერდელი და მხატვრობა მომიანდა (ეს სურვილი მაშინაც დამეხსენებოდა). ისიც კი გადავწყვიტე, რომ ინსტიტუტის დამთავრების შემდეგ სამხატვრო აკადემიაში შევსულიყავი.

მაშინ წელს მიეუთვნება რამდენიმე ფაქტი, რომლებიც გარკვეულ მიზნს აღნიშნავდა ჩემს ცხოვრებაში და რომლებმაც უფრო რეალურ ნიადაგზე დამაყენა: ა) დავამთავრე ინსტიტუტის თეორიული კურსი და შევეუდეკი სადიპლომო პროექტზე მუშაობას (თემად შეიღონდა საოპერო თეატრი საზამთრო და საზაფხულო დარბაზებით); ბ) ბეჯანმა, ლეომ, ლონგომ, ვალერიანმა და მე, მამას ხელმძღვანელობით, დავიწყეთ ზურათომოდერული ტერმინოლოგიური ლექსიკონის შესადგენად მუშაობა; გ) მე ჩამირიცხეს თბილისის სამხატვრო აკადემიაში ასპირანტად ხელოვნების ისტორიაში (მთუბედვად იმისა, რომ ჯერ დიპლომი არ შეიღონდა, მაშინ არც მისადები სასპირანტო გამოცდები იყო); დ) წლის ბოლოს დამეჯალა ხელოვნების ისტორიის კითხვა ჩვენსავე ინსტიტუტში, პირველ კურსზე.

ჩვენი „სატერმინოლოგიო კომისია“ ჩვენს სახლში იტარებოდა სადამოშობით. ბევრი ტერმინი ამოვიწყებთ სექციალური ლიტერატურიდან, შევადგინეთ ბარათები: ევლანის დიდი ხალისითა და ინტერესით ვმუშაობდით, ვმსჯელობდით, ვკამათობდით, „აბრბობი“ მამაჩემი იყო, მისი აზრი წყვეტდა სადავო საკითხებს. ძალიან მენანება, რომ ეს საქმე ბოლომდის ვერ მივიყვანეთ და სრული ზურათომოდერული ტერმინოლოგია დღესაც არა გვაქვს. მაგრამ ის სადამოშობი ჩვენთვის სამუდამოდ დაუვიწყარი დარჩა. მუშაობას რომ მოვჩრებოდით, იწყებდა „მეორე განყოფილება“; ჩვეულებრივ მე უკრავდი (მაშინ ჯერ კიდევ ახერხებდი რაღაცას), თუმცა ფრიალ შევლედული რეპერტუარი შეიღონდა. ჩემს მსმენელებს მუსიკა ძალიან უყვარდათ, მკაცრი მსაჯულები არ იყვნენ და სიამოვნების მიღებასაც კი ახერხებდნენ, ხოლო ლონგო სულმადე ძალიან ექსპანსიურადაც გამოხატავდა თავის გრძობებს.

მაშინ ჩვენ კიდევ უფრო მეტად დავუახლოვდით ერთმანეთს. მე ყველაზე უმცროსი ვიყავი მათ შორის და ჩემთვის მათთან კონტაქტი, შეიძლება ითქვას, სასიკეთლო აუცილებლობად იქცა. მათთან ყოფნისა და ურთიერთობის დროს მე იმ ატმოსფეროს ვისუნთქავდი, ურომლისოდაც უკვე აღარ შემეძლო არსებობა. უფრო გვიან, როცა ცხოვრების ფერბულში ჩავებით, ცხადია, ჩვენ აღარ შეგვეძლო ყოველდღი ერთად ყოფნა, მაგრამ სიახლოვე და ღრმა მეგობრული გრძნობა ბოლომდის შეგვჩრჩა. ხლოლო იყო წლები, ოცდაათიანი წლების ბოლოს, როდესაც მე მარტო, უშეშობლებოდ დავჩრჩი და ჩემთვის ბეჯანის ოჯახი იყო მთავარი თავშესაფარი (ბეჯანმა ცოლად შეირთო ჩვენივე მეგობარი რუსულან გვერდწითელი).

* გაგრძელება. დასაწყისი იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 5—12, 1984.



ბეპანი
ლორთქიფანიძე

ბეპანი ცნობილი საზოგადო მოღვაწის, არჩილ გორჯაძის და გიორგი ლასხიშვილის მეგობრის, ვლადიმერ ლორთქიფანიძის შვილი იყო. მამა ადრე მოუკვდა. როცა მე გავიცანი, დედამისი, პედაგოგი, წულუკიძის ქალი, რომელსაც ყველა დიდი პატივისცემით იგონებდა, ახალი გარდაცვლილი იყო. სანამ ცოლს შვირთავდა, ბეპანი თავის უფროს და-ძმასთან ერთად ცხოვრობდა ქველებურ აივნებთან სახლში, სწორედ მოწმინდის ძირში, ფუნქიულიორის ქვემო სადგურრიდან რამ ნახევრე. ჩემი ცხოვრების გზაზე იშვიათად შემხვედრია ასეთი მიწიანდელი ადამიანი, რომელსაც ერთბაშად, პირველი შეხვედრისთანავე ასე შეტყობებდა ადამიანის გულის მონადირება, თუმცა სამისხლად არაფერს არ აკეთებდა. პარმონიული კაცო იყო, აღწერილიყო და ბუნებითაც დახვეწილი ინტელიგენტი, მაღალი კულტურის მქონე, მშვიდი, გაწონასწორებული და „თანაბარი“. რომ გაიცინებდა — ჩათელი გადახდილიდა სახეზე, მხოლოდ ბავშვებს შეუძლიათ ასე გულდაიდ სიცილი. ცხოვრების მიმე წუთებში მასთან ყოფნა მამშვიდებდა და იმედს მიწერავდა. ძალიან ქვიანი იყო და შეუმდარი ტაქტი ჰქონდა. ყველა ეს თვისება აშკარად იჩინდა თავს, როდესაც ბეპანი — უკვე ომის შემდეგ — დიდი თანამდებობები ეკონა: მინისტრიც იყო, არქიტექტორთა კავშირის თავკმომარეც, დიდი ინსტიტუტის დირექტორიც. 1938 წლის ზაფხულდი მე და ბეპანი ერთად გაჯატარეთ სავანეში — ვსომავდეთ ეკლესიას, რომელიც ჩემი სავანდობად აღსერტაციის თვისა შეადგენდა. უმისოდ, ცხადია, ვერაფერს ვერ გავაკეთებდი. იქიდან უკრბოდის ხეობის ზოგი სხვა ძველიც მოვიხახულეთ. ომის დროს ბეპანი მომილოზნებული იყო და რაკი გერმანული კარგად იცოდა (გერმანული საშუალო სკოლა დაანთავრა თბილისში), მთარგმნელად მუშაობდა ტყვეებთან. იქიდან წერილებს მწერდა. აი ნაწყვეტი ერთ-ერთი წერილიდან: „შ. 12. 44. ძვირფასო ვახტანგ, შენმა წერილმა ჭკრ კიდეც უნგრეთში მომისწრო. როგორც ჩანს, ახალ წელს, კიდეც ერთ წელს, ოჯახის გარეთ, ამ ქვეყანაში შევხვდები. სახლი, თბილისი, ჩემი უწინდელი საქმიანობა შორეულ სიზმრად მეჩვენება. ყვირილის ხეობა, კაცბი, წერილში რომ მოიხსენე, ხომ რალაც სულ მიუწადიომელ და

არარეალურ, ბედნიერ სიზმრად დამჩა მოგონებაში. ამ ერთი წლის განმავლობაში, მართალი ხარ, გეგეჩი რამ ვნახე და უფრო მეტი განვიცადე. უკრაინა, რუმინეთი, ახლა მომავალში კიდეც ვინ იტყვას მომხმელ ქვეყანას ვინახულბე. ამგვარად ჩემი ცნობისმოყვარეობა სავანეთ დამყოფილებულია. სამწუხაროა მხოლოდ, რომ ნახულში საშინელება და სამწუხარო უფრო მეტიც, ვიდრე სასიამოვნო... ყოველ უნგრულ ქალაქს ამერიკელთა და ინგლისელთა საპაერო თავდასხმის კვალი აჩნა. სადგურებისა და ქარხნების მახლობელი უბნები ჩვეულებრივად მიწასთან არის გასწორებული. მხოლოდ ამ ერთი კვირის წინათ ვიდეკით ვილაც უნგრულ მემამულის დიდ სახლში. სახლი ძველია, ვფიქრობ, მეტოქამეტე საუკუნის დასაწყისის გერმანული ბაროკოა, ოღონდ შიგნით ახლად გადაკეთებული... კიბის უჯრედში და დარბაზში — წინაპართა პორტრეტების გალერეა, საგვარეულო პერალიცა და სხვა, კარგი ავეჩა და ბიბლიოთეკა. სწორედ ამ სახლში ყოფნის დროს ბევრი თავისუფალი დრო მქონდა, და სამი დღის განმავლობაში ამ წიგნის თაროებს დავტრიალებდი. ვასაცრად ბევრი წიგნი იყო ხელთნების-მცოდნეობის დარგში, სამწუხაროდ, ყველაფერი უნგრულ ენაზე. საიბთავად რამდენიმე დეტექტიური რომანი ამოვიჩრე. ბ. ეკლერმანის „მულელი“ და ორი ისტორიული რომანი, ყველა გერმანულ ენაზე...“

მეორე წერილიდან — „...ქვემეხებისა და კატიუმების გრიალი არ ცხრება არც დღისით, არც ღამით, პაერში ისეთი ორომტრიალია, რომ ძალიე პატრონის ვერა სცნობს. ყუმბარების აფეთქებისგან მიწა ზანზარებს და ჩვენი „ბიძია თომას ქობი“, პატარა ფაც-ნა საცა თავზე წამოგვექცეს. გუშინად საუბრის „კლინენტო“ იხე გამიგრძელდა, რომ მეც და იმასაც არაქათი გამოგვეღრა. ხან მე ჩამეძინებოდა და ხან იმას. კიდეც კარკი, თავზე მეავტობატ ვვადგა, რომელსაც დავავადე მუჭულგუნი წამარს ხოლმე თუ ჩათვლემისლ დაინახავს. მიუხედავად ასეთი დღე ღამე ვადაბმული უშუაობისა, თავს ფიზიკურად მშვენივრად ვგრძნობ და ვათუნებხას, როცა ბრძოლის გრიალი ცტაა ხნით შენელებდა, საომრენებით ვუვადე ყურს ბულბულბებს ვაღობას, რომლებიც მრავალად არიან აქვე ქალაქში დაბულბებული...“ და კიდეც: „...ესტერმასის სახალღეთი ერთ-ერთ დიდ დარბაზში, ალბათ, ოდესღაც ბიბლიოთეკის დარბაზში, იატაკზე მოყენილი წიგნებისა და ქალაღდების ხროვაში, მშვენიერ წიგნებს შორის (XVII-XVIII საუკუნეების იტალიური, ფრანგული და უნგრული გამოცემები) მრავალი შესანიშნავი გრავიურა ვიპოვე, როგორც ჩანს, მდიდარი კოლექციის ნაშთები. მათ შორის ერთი გრავიურა ბეზე წარწერით: Albrecht Dürer. Original. ათიოდე ნაკლებად დაზიანებული გრავიურა ამოვარჩიე — ფეჭობო კარგი საჩუქარი იქნება ჩვენი მუჭუმისათვის...“

როგორ ეღინდებდა ადამიანი ამ მოკლე ამონაწერებშიც!

ბეპანი ერთი პიონერთაგანი იყო ქალაქთგემარებისა საქართველოში. მისი მონაწილეობით შედგა ბათუმის, გორის, სხვა ქალაქების გენერალური პროექტები (ის და ლინგო სუმბაძე ერთად მუშაობდნენ). წერილებსაც აქვეყნებდა ქართული ბურომომძღვრების საკითხებზე... და დიდი ხნის განმავლობაში ღირსეულად

ეჭირა მაღალი თანამდებობები... 1968 წლის შემოდგომაზე თანამშრომლებმა და მეგობრებმა დიდი სიყვარული აღვნიშნეთ მისი დაბადების 60 წლისთავი. ამის შემდეგ სულ რამდენიმე თვე იცოცხლა. 1969 წლის იანვარში გარდაიცვალა.

ვალერიანმა კიდევ უფრო ნაკლები იცოცხლა. ომმა მას მძიმე კვალი დაამჩნია. იქიდან დაბრუნებული ვერ იქნა და ვერ მომჭობინდა საბოლოოდ, თუმცა ძალიან ინტენსიურად კი მუშაობდა და ბევრად მოასწრო, როგორც არქიტექტორმა და როგორც უმაღლესი სკოლის პედაგოგმა. მის სახელთანაა დაკავშირებული საქართველოს ბევრი კურორტის გენერალური პროექტის შედგენა და წყალტუბოს რამდენიმე დიდი სანატორიუმის შენობა, რომლებშიც აშკარად შევადგენდა მისი ინტერესი ქართული ხასიათის ძიებისადმი. ვალერიანი ზუგდიდიდან იყო ჩამოსული. ბუნებრივი კულტურა ჰქონდა, გონიერება და სერიოზულობა. ჩუმი და სიტყვაჭირი კაცი იყო. ხმას არ აუმაღლებდა. არ

წლის 15 ოქტომბერს გარდაიცვალა, მას შემდეგ რაც მოელი თავისი სიცოცხლე დაულაღვდა. შემოიღწო ვოკავი, ფანატურის სიყვარულით იზრიალა. დაივიწყა ეროვნული საქმიანობის, ლონგო თელაველი ქვეყნის იქვე დაამთავრა საშუალო სკოლა. მისი თანაკლასელებისაგან ვიცო (ლუი რჩეულიშვილიც მასთან ერთად სწავლობდა), რომ იმთავითვე ამჟღავნებდა იმ თვისებებს, რომლებიც ბოლომდე ჰქონდა შერჩენილი: ცოდნის დაუფლებლის დაუცხრომელ წყურვილს, განსაკუთრებულ შრომისმოყვარეობას, სურვილს, რომ არავის არ ჩამორჩენოდა სწავლასა და საქმის ერთვლებაში. იმავე დროს, პოეტური და რომანტიკული ხუნების კაცი იყო, ახალგაზრდობაში კარგ ლექსებსაც წერდა; სკოლის დამთავრების შემდეგ ერთხანს მისი რომელიცა მყოფებულ სოფელში მასწავლებლობდა თვითონაც ჭერ კიდევ ბავშვი. მამა ადრე გარდაიცვალა, დედა მძიმე შრომით გაზარდა სამი ვაჟი (ლონგო შეთანაი იყო) და სამივე ფეხზე დააყენა — სამივე მძამ უმაღლესი განათლება მიიღო.

ის და ბევარი ინსტიტუტის პირველი კურსიდანვე დაეგობრდნენ და მას შემდეგ განუწყურებელი იყვნენ — ერთად დგანდნენ პირველ ნაბიჯებს ქალაქთგებარებას და რგში, ერთად შეადგინეს ბათუმისა და გორის გენერალური პროექტები. განსაკუთრებით დიდი ენერჯია და სიყვარული შელია ლონგომ გორის რეკონსტრუქციის პროექტს; მისი ხელი განსაკუთრებით დეტყო გორის ახლანდელ ცენტრალურ ანსამბლს, ნან წინიც გამოსცა გორის შესახებ; ბევრთან ერთად აქვეყნებდა წერილებს ჩვენი ქალაქთგებარებისა და არქიტექტურის საკითხებზე. შემდეგ დინჯეტქედა ქართული ხალხური საცხოვრებელი სახლის პრობლემათი და რამდენიმე ათეული წელი შელია ჭერ დარბაზის ტიპის, შემდეგ კი საერთოდ ქართული გლეხური საცხოვრებლის კვლევის საქმეს. ბევრი ნაშრომიც გამოაქვეყნა. დია ცის ქვეშ მუზეუმიც, რომელიც თავს უყრის საქართველოს ყველა კუთხის საცხოვრებელთა ნიმუშებს, ლონგოს პროექტით გაშენდა. გადაუპარებელი იქნება, თუ ვიტყვი, რომ ამ დარგში — ქართული სახლური ხუროთმოძღვრების მეცნიერული კვლევის საქმეში — არავის არ მიუძღვის ისეთი ამაგი, როგორიც ლონგოს. რამდენი ათეული ძეგლი გაზომა თავისი ხელით, რამდენი ნახატი, ნახატი და მშენებელი გრაფიურა შეასრულა, როგორი დაინებით იკვლევდა ვიტრუვიუსის ლათინური ტრაქტატის ცნობებს კოლხური საცხოვრებელი სახლის შესახებ, რომ დეზუსტებინა ტექსტის გაგება და ინტერპრეტაცია; როგორი თვდაუზოგავი შრომა იყო, რამდენი დამე უთქვამდა ამ შრომაში — ამახ ჩვენ, მისი ახლობლები ვხედავდით, სხვებმა შეიძლება არც კი იცოდნენ. თითქმის ნახევარი საუკუნე ეწეოდა ლონგო პედაგოგიურ მუშაობას ჭერ პოლიტექნიკური ინსტიტუტში, შემდეგ სამხატვრო აკადემიაში: ასწავლიდა გეგმარებასა და არქიტექტურის საფუძვლებს. ამ მხრედაც დიდი დეწული მიუძღვის, ამ საქმესაც ისევე ერთვულად ემსახურებოდა, როგორც ყველა სხვას.

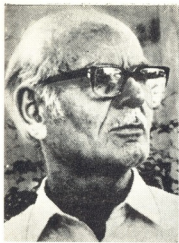
ჩვენ შორის ლონგო ყველაზე უფრო ექსპანსიური და ტემპერამენტია იყო, იმპულიზური; აღტაცებით იცოდა ყველაფრის გაწყობა — მუსიკისაც, ლექსისაც, მით უფრო — სუყველაფრისა, რაც არქიტექტურა ეხებოდა, ძველსა თუ ახალს. აშკარად არღვევდა



ვალერიან
კელია

აჩქარდებოდა, სიარულიც აუჩქარებელი იყო. ემოციების გამოხატვის მხრივ თვამყარებული იყო, მაგრამ იგრძნობოდა მისი შინაგანი ძალა. ჩვენს შორის ის იყო ყველაზე დინჯი და აუღელვებელი, ამ მხრივ გამორჩეული კიდევ. სიცილიც ჩუმი იყო, თითქმის „შინაგანი“. არ უყვარდა საჯარო გამოსვლები და მით უფრო თავის გამოჩენა. იყო თავისთვის, გატაცებით მუშაობდა, სხვის საქმეში არ ჩაერეოდა, მაგრამ თუ პრინციპული რამ საკითხი იყო — იქ დათმობდა არ იცოდა... და სულ აბოლდებდა. ცხოვრების თანამგზავრი მანაც, როგორც ბუენა, ჩვენივე წრიდან არჩია — თონა ნიკოლაძე. ნიჭიერი იყო როგორც შემოქმედი და ძალიან დაკვირვებული, გულისხმიერი, როგორც არქიტექტორული გეგმარების მასწავლებელი... არ მეგულება კაცი, ვისაც ვალერიანი არ უყვარდა და ვინც მას პატივს არ სცემდა. ორმოცდათვრამეტი წლისა გარდაიცვალა 1968 წლის 5 მაისს. ჩვენ ძალიან მძიმედ განვიცადეთ, ეს ორი უძვირფასესი მეგობარი რომ გამოგვეცალა ხელიდან სულ რამდენიმე თვის განმავლობაში.

ლონგომ ვალერიანსა და ბუენაზე ბევრად მეტ ხანს გახატა — 76 წელს მიადწია და სულ ახლახან, 1984



ლონგინოვ
სუმბაძე

ჩვეულებრივ წარმოდგენას კახელების სიღინჯესა და აუჩქარებლობაზე. ბავშვით ალალი, ზოგჯერ გულუმბრყვილოც კი, პირში მოურიდებლად მთქმელი იყო და ამის გამო ზოგი მომღურავიც პყავდა. მაგრამ მის გულწრფელ ბაში ექვს ვერაინ შეიკანდა — რასაც იწამებდა, იმისთვის კი გამაგებები იბრძოლებდა. საიშვებო, უღალატო მეგობარი იყო, ნახევარ საუკუნეზე მეტ ხანს ვმეგობრობდით და ეს მეგობრობაც სამუდამოდ ნათელ მოგონებად დამჩრება.

ტურმინოლოგიაზე მუშაობამ მაინც გარკვეული სარგებლობა მოიტანა. რამდენიმე საკირო ტურმინი მაშინ შემოვიდა და ნელ-ნელა დამკვიდრდა, ჩვენც, ამ საქმიანობის უშუალო მონაწილეებმა, ბევრი რამ შევიძინეთ.

თუმცა მე ნამდვილი ინტერესით და მონდომებით ვმუშაობდი ჩემს სადიპლომო პროექტზე (ადრევე, ასევე მიტაცებდა საკურსო პროექტებზე მუშაობაც), მაინც შეტყობოდა, რომ შინაგანად უკვე ვცდილობდი პრაქტიკულ შემოქმედებით საქმიანობას და ხელოვნების ისტორიისაკენ ვიზრებოდი სულ უფრო და უფრო. მამაც ხელს უწყობდა ამ „გადახრას“. 1933 წლის იანვრისა და იანვრის სიარული სამხატვრო აკადემიაში, სადაც შალვა ამირანაშვილმა შექმნა ხელოვნების ისტორიის კათედრასთან ჭკუფი, რომელსაც შემოდგომიდან ოფიციალური ასპირანტურის სახე უნდა მიეღო. ამ ჭკუფს შეადგენდნენ უმეტესად ახალგაზრდა, ნაჯრამ ჩემზე უფროსი ინტელიგენტობა კლები, ხელოვნების მოყვარულნი, რომელთაც არ ჰქონდათ პრეტენზია „ოფიციალური გაფორმებისა“ — მათი შეკრება ხელოვნების ზოგად საკითხებზე ზოგადი საუბრით იფარგებოდა. ასპირანტად, რამდენადაც მახსოვს, მარტო მე ვიყავი ჩარიცხული. ბევრად უფრო გვიან შემთხვევით აღმოვაჩინე, რომ რეჟონდაცაა ჩემთვის დავით კაკაბაძის მოუცი. ეს, ცხადია, „ავანსი“ იყო, იმიტომ, რომ მაშინ დავითი არ მიცნობდა (მხოლოდ მესალმებოდა) და არც არავითარი წარმოდგენა არ ჰქონდა ჩემ შესახებ.

ასპირანტურაში ჩარიცხვა იმას ნიშნავდა, რომ ჩემი მომავალი გარკვეულ, ხელშესახებ, თუ შეიძლება ითქვას, „მატერიალიზებულ“ სახესღებულობდა. მაშინ გულუბრყვილოდ მეგნა, რომ შევძლებდი ორივე საქმის შეთავსებას.

ახლანდელი ასპირანტები და ახალგაზრდა მეცნიერები მუშაები ვერც წარმოიდგენენ, რამდენად ქნელი მანინი მაშინ ჩვენს დარგში სამეცნიერო მუშაობის დაწყება. ბიზანტიურისა და დასავლური ხელოვნების შესასწავლად ასე თუ ისე რასმე იშოვნიდი ცაკი, თუმცა ილუსტრაციების მხრივ დიდი გაჭირვება იყო (ახლანდელი ფერადრეპროდუქციებიანი ალბომების მსგავსი მაშინ თითქმის არავფერი მოიძებნებოდა). ქართული ხელოვნების შესახებ კი, თუ არ ჩავთვლიდით XIX საუკუნისა და XX-ის დასაწყისის ავტორთა არქეოლოგიურ მოგზაურობებს, გამოქვეყნებული შრომების რიცხვი თითოზე ჩამოთვლებოდა, ხოლო ქართული ხელოვნების ისტორიკოსთა ჩამოსათვლელად ერთი ხელიც საქმარისი იყო: გიორგი ჩუბინაშვილი, რომლის ძირითადი გამოკვლევები ჯერ არ იყო გამოსული, დიმიტრი გორდევანი, რომელიც უმეტესად მაინც იკონოგრაფიის საკითხებით იყო დაინტერესებული, და ახალგაზრდები — შალვა ამირანაშვილი (პროფესორის წოდება ჰქონდა უკვე), რენე შებრლინი, რომლის ყველა შრომაც (ერთის გარდა) უფრო გვიან გამოქვეყნდა.

მე ისიც მირთულდება საქმეს, რომ ხელოვნების ისტორიის საუნევერსიტეტო კურსიც არ ჰქონდა გავლილი, ჩემი მცირე ცოდნა ფრაგმენტული იყო, მკვიდრ საფუძველს მოკლებული. ამიტომ ძალიან მიპყრდა, მით უფრო, რომ ერთბაშად, მომწადების გარეშე, კონდაყოფისა და აინალოვის წიგნების დიდება (პატარა თეთრ-შავი ილუსტრაციებით, რომლებიც შერეულ წარმოდგენასაც ვერ მოკცებდა რეალური ფაქტების შესახებ) მეტისმეტად მოსაწყენიც იყო და უსაყფოც.

ასპირანტურაში ყოფნის დროს ხელოვნების ისტორიაში რეიტესად დამოუკიდებლად ვმუშაობდი. ამას გარდა, დაწინიერებ სხვა სავანასაც ვსწავლობდი — დიალექტიკურ მატერიალიზმს, ძველ ქართულ ენასა და პალიოგრაფიას. ამისთვის თვით ააკი შინაძე იყო მოწვეული, ასე რომ, მე მისგან ვისწავლე (გატაცებდა და სინარაზობ) ძველი ქართული დამწერლობა. რა კარგი იქნებოდა, რომ მას საშუალო სკოლაშიაც ასწავლიდნენ და ყველა ქართველმა იცოდეს ისე, რომ გაშტეტული არ უსურებდეს ანომთარულ წარწერას, თითქოს ჩინური იყოს! დიდი შრომა დამპირდა მაშინ XIX საუკუნის ქართველოლოგიური და კავკასიოლოგიური ლიტერატურის დასაძლვად: მე თვითონ უნდა შევისწავლა საქართველოს ისტორია, მისი წყაროები, ძველი მწერლობა, გავცნობოდი მოგზაურთა ობსერვაციებს, ხელნაწერთა აღწერებობას, იმევე დროს, მხოლოდ ხელოვნებადმეცნიერების განვითარების ეტაპებსაც. ზოგჯერ საკონსულტაციოდ დავდიოდი გიორგი ჩუბინაშვილთანაც, რომელიც დიდი ხალისით მაძლევდა რჩევა-დარიგებას. ოღონდ კი ვინმე ენასა ქართული ხელოვნების ისტორიით დაინტერესებული და დახმარებას როგორ დაიზარებდა! საქარდი-დატო დისერტაციის თემაც მან მიჩრჩია — სავანის წმინდა გიორგის ეკლესია, ზუსტად დათარიღებული და ბევრი სასურალებო წარწერით აღჭურვილი მშენიერი ძეგლი. თარიღიც წარწერაშია — 1048 წელი. ამას გარდა, იქ მოხსენიებულინი არიან ისტორიული პირები, იმათაც „მოვლა“ ეხაჭიროებოდათ. ასე, რომ,

გარდა „წმინდა“ ხელოვნების ისტორიისა, აქ ფილოლოგიაც იყო და ისტორიაც, რაც კიდევ უფრო ზრდისა და ძველისადმი ინტერესს და ახალგაზრდა მკვლევარსაც ასპარეზს აძლევდა თავისი საკვლევადიერო უნარის გამოხატვად.

ჩემთვის აუცილებელი იყო უმთავრესი ძეგლები შენახა, შექმნილიადავსრულდ ვმოგზაურობდი, ვიწვრდი, ვხატავდი, მთავარი კი ის იყო, რომ ვჩვევდი ძეგლებთან „უროთიერთობის“ დამყარებას, ძეგლის, როგორც ცოცხალი ორგანიზმის, შეიძლება ითქვას, როგორც „სულიერების“ გაცნობას, ან იქნებ უფრო სწორად იყოს რომ ვთქვა, შეცნობას. თუ ძეგლთან ასეთი „უროთიერთობა“ არ დამყარდა, ისე მისი ცქერა ფუჭია, მით უფრო, თუ მის შესწავლას აპირებ. ხელოვნების ისტორიისი, ცხადია, უნდა ახერხებულეს ძეგლის ობიექტურად შეფასებას, უნდა შეეძლოს მისი ანალიზური განვრცობა, მაგრამ არა მგონია აუცილებელი იყოს „ცივი ანალიზი“, სიყვარულისა და მღვდვარების გარეშე. ძეგლის „შეუვარება“ ჩემი ხელობის კაცის-



გრიგოლ
კეცელაშვილი

თვის წელი არ არის. ეს გრძნობა იმ დროიდან მოყოლებული მივითვლივარ და ისიც ბუნებრივია, რომ ჩემთვის, ისევე როგორც ჩემი კლდეგებისთვის, ძეგლთან ყოფნა, მასთან კონტაქტი — ნამდვილი ბედნიერებაა. რატომღაც არ მახსოვს პირველი გაცნობა მტკვირის ჭერისა და სვეტიცხოვლის ნახვისას. როგორც ჩანს, ჩვენ ყველანი ამ ძეგლებს ისე ვართ შეჩვეულნი, როგორც ახლოებულ დამოკიდებულ, მშობლისადაც კი, და ისეთი გრძნობა გვაქვს, რომ მათდამი სიყვარულს დასაწყისი არ მქონია — თითქოს ამ გრძნობით ღვიბადეთ. მაგრამ მახსოვს რამდენიმე „შოკი“, როდესაც ძეგლის პირველმა ნახვამ გულისხმებრა ამიერბა და სუნთქვა შეწყვიტა. ასე იყო, როცა პირველად შევხვე წრომის ტაძრის შიგნით (ეს 1929 წელს იყო), როცა ვნახე ბოლნისი, სამწერისი, ვანაძიანის ყველაწმინდა, ბაგრატიის ტაძარი, კუმურდო, ალავერდის შიდა სივრცე, გელათი... და ბევრი სხვა...

ასპირანტურაში ყოფნის პირველი წელი განსაუთრებოთ მძიმე იყო, იმიტომ, რომ პარალელურად ხალხლოში პროექტიც უნდა მტეეთებინა. ამას ისიც დაერთო, რომ ერთ მშვენიერ დღეს შალვა ამირანაშვი-

ლიმა გამოვიხადე, მე ლექციების კითხვა ინსტიტუტულ ინსტიტუტში არ შემძლია (იმხანად მიწვევს) და ჩემ ნაცვლად შენ უნდა წაიკითხოთ. მტეე ლექტორი ვერავინ იპოვეს და სხვა გზა ვერაფერი დავთანხმებულსიყვი. ლექციები არქიტექტურის დარგის პირველ კურსზე 1935 წლის 3 დეკემბერს დავიწიე — ეს თარიღი ჯერად მახსოვს. აი მაშინ კი დამაღრა ჩავაი იმხანად სოცდლიანი კვირის ნაცვლად ექვსდღიურები იყო შემოდებული. ლექცია სამხათიანი იყო! არ განდლდა ამდენა მასალის მომზადება! მე ხომ სინამდვილეში თითქმის არაფერი არ ვიცოდი და მე თვითონ პირველად მაშინ გავიარე სისტემურად ხელოვნების ისტორიის კურსი (ისიც არა მთლიანი, რაკი ბოლომდე ვერ გავაღწიე, ვერ შევძელი მასალის ისე განაწილება, რომ მთელი პროგრამა მომეწყო). იმ ექვსდღიურთან სამ დღეს ვანდომებდი ჩემს სადილოში პროექტს, სამ დღეს კი ჩემი სამსათიანი ლექციის მომზადებას. ლიტერატურის დიდ ნაწილს (დასაწყისში — ძველი აღმოსავლეთისა და ანტიკური სამყაროს შესახებ) მე თვითონ მაშინ ვცინობდი პირველად, ყველაფერი მაინტერესებდა, ყველაფერი მინდოდა ლექციაში ჩამეტია, მასალას ვერ ვცინავდი, ჩელოვნების ნაწარმოებო ანალიზის ნაცვლად დიდი ადგილი ექირა ისტორიას, მითებს — ამის საწინააღმდეგო სტუდენტებს არაფერი არ მქონდათ. ლექციის მთელ ტექსტს თავიდან ბოლომდე ვწერდი — ჩვეულებრივ რვეული ან რვეულნახევარი ივსებოდა, და როცა ბოლოში გავიდოდი, მთელი ტექსტი, 24—30 გვერდი, ზეპირად მახსოვდა. ლექციაზე სიტუა-სიტუიცი ვიმეორებდი ამ ტექსტს, მხოლოდ ცვლილებები, ვახეპირების შეახტებლილება არ დარჩენილიყო. რა თქმა უნდა, საილუსტრაციო მასალა მძარე მქონდა — რეიტერსწილად წიგნებში დაბეჭდილი პატარ-პატარა ჩეპროლები. მათ საწვენებლად აუდიტორიაში სიარული მიშდებოდა მერხების გასწვრვ.

ცხადია, ლექციების დიხნა მაღალი ვერ იქნებოდა... მაგრამ ამ ნაკლის ერთგვარი კომპენსაცია იყო ჩემი ენთუზიაზმი, ცოცხა არ იყოს „აწული ტონი“ თბობისა. თარიღებმა და საკუთარ სახელებს ადვილად ვიმახსოვრებდა და ზოგჯერ ამითაც ვიწონებდი თავს. ლექცია სულ ერთხელ მქონდა ცვირში, მაგრამ ძალიან მეხალისებოდა სტუდენტებთან ყოფნა, ექსკურსიებსაც ვმართავდი — სვეტიცხოველში, მცხეთის ჭარზე, უფრო შორსაც — ხისში, წრომში. ჩამოვყალიბეთ სამეცნიერო წრე, რომლის სტუმრებუდაც სტუდენტები ხალხით კითხულობდნენ დიდ მონდოლებით მომზადებულ რეფერატებს არქიტექტურის ისტორიის საიტებზე (მავალიად — გუთუ არ არქიტექტურაზე, წმინდა პეტრეს ტაძარზე, როკოკო ხელოვნებაზე და სხვ.). ერთხელ, მცხეთაში რომ ვიყავით, სტუდენტებმა ცოცხალი სურათებით დადგეს და ფოტოსურათებაც გვადაიდეს — თემში იყო მირონის „დისკობოლი“ და „ათენა და მარსისი“, ლეონარდოს „საიდუმლო ხერობა“ (ერთგვარი „სახალისო ხელოვნების ისტორია“ გამოილიდა). დიდ ეპოეოლებმა მანიჭებდა ის, რომ სტუდენტები უმეტესობა ძალიან კეთილხინდისიერად ეცილებოდა საგნის მომზადებას, მეც არ მეზარებოდა გამოცდაზე გდობა, მით უფრო, როცა კარგად მისასულებდნენ, ასე რომ, ზოგჯერ თითო კაცის გამოცდა 40 წუთს და



ნიკოლოზ
სევეროვი

1937-დან, როდესაც სამხატვრო აკადემიაში არქიტექტურის ფაკულტეტი აღადგინეს, იქაც მომიხდა მუშაობის დაწყება — ჩემ გიორგი ჩუბინაშვილის ხსენებენ, მეც უკვე დამოუკიდებელი ლექტორები მსამსახურს სხვა ფაკულტეტებზეც.

ფაკულტეტის ხელმძღვანელი და გეგმარების კათედრის გამგე იყო ნიკოლოზ სევეროვი, ადამიანი, რომელსაც დღეიდან პატივისცემით, სიყვარულით და მაღალით ვიკარებ.

თავისი ცხოვრების დიდი ნაწილი მან საქართველოში გაატარა და თავისი მოღვაწეობით თვალსაჩინო კვალიც დატოვა. ჭკუიანი, გაწონასწორებული კაცი იყო და როგორც არქიტექტორიც, აგრეთვე, უპირველეს ყოვლისა, ჭკუიანი (ამ დარგის მოღვაწისთვის განსაკუთრებით სასარგებლო თვისება). საქართველოს მუშეუმის ფასადი აშკარად ყველაზე უკეთ გააზრებული ცდა საზოგადოებრივ-კულტურული დანიშნულების, პროფული მნიშვნელობის ნაგებობის მხატვრული სახის შექმნისა; ამერკავასისი სახეობაზე (ახლა — პარტიის თბილისის კომიტეტის) შენობა გარეგნობითაც გამოირჩევა თავის სიმარტივით, სასიამოვნო პროპორციებით და — ეს არის მთავარი — ზედმიწევნით მიზანშეწონილი გეგმით; ასეთივე მისი კინოთეატრი „ლუსთავილი“ თბილისში, მის მიერ შედგენილი გენერალური პროექტი კურორტებისა, საცხოვრებელი და დასასვენებელი სახეობები, მათ შორის გაგარისა — ერთ-ერთი უკეთესი სასურბო ნაგებობა საქართველოში. სევეროვმა პედაგოგიური მოღვაწეობა უკვე 1922 წელს დაიწყო, იგი ერთი პირველი პროფესორთაგანი იყო ახლად გახსნილი პროფული სამხატვრო აკადემიისა — უკვე მაშინ ედგა სათავეში არქიტექტურის ფაკულტეტს. როგორც პროფესორი თავისი სხსენებელი თვისებების წყალობით, სტუდენტებს აჩვენებდა ლოგიკურ აზროვნებას, არქიტექტურული ამოცანის მიზანშეწონილად ამოხსნას, დიდხანს ხელმძღვანელობდა სევეროვი ჩვენს არქიტექტორთა კავშირს, როგორც მისი თავმჯდომარე.

ფასადებზელია მისი დავალი ძველი ქართული ხუროთმოძღვრების ძეგლთა მეცნიერული ფიქსაციის საქმეშიც. იგი თავიდანვე მხარში ამოუდგა გიორგი ჩუბინაშვილს, მასთან ერთად შემოიარა საქართველოს მთაბარი და მრავალი დიდად მნიშვნელოვანი ძეგლი აზომა. მთავარი კი ის იყო, რომ მან გამოიმუშავა ანაზომების გრაფიკული გამოსახვის მეთოდი — ვგულისხმობ, უმოგონესად, ფსადებისა და განაკვეთების ნახაზებს. ანაზომებს სხვებიც ასრულებდნენ, მაგრამ სევეროვს პირველი იყო, რომელმაც მოკვდა, ერთი მხრივ, ძეგლთა ანალიზური გრაფიკული ასახვა — მათი ისტორიული ფუნქციის ჩვენებით, მეორე მხრივ, ძეგლთა სტილისტიკური სახე — ერთნაირად გამოსახვად კლასიკურ სამწერისს, ჭვარს, წარმოს, და სხვადასხვა — სვეტაროვებსა და ქვათახებს. ის გულგრილად, მექანიკურად კი არ ასრულებდა ნახაზებს, როგორც ტექნიკურ დოკუმენტს, არამედ განიცდიდა და გრძობდა ძეგლს, მის სულს. მუშენიერი, „გემრიელი“ ხელი ჰქონდა, რასაც მოწონებს მისი თბილისური ჩანახატებიც, უმეტესად აკვარებები (არქიტექტურული, სამხატვრო ვანალობა პეტერბურგში ჰქონდა მიღებული). ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტში სევეროვი დიდხანს განაგებდა ხუროთმოძღვრების განყოფილებას.

ერთ საათსაც კი გრძელდებოდა (ახლა უკვე ამის აღარც საშუალება მაქვს და აღარც თავი)!. მაგრამ იყო უცნაური კურორტებიც: როდესაც გამოცდაზე მოდიოდნენ ცხრეთ წოდებული ექსტერნები (ახლა ამ სიტყვის ნაცვლი „დაუსწრებელი“ იხმარება). ზოგიერთის პასუხი იმდენად ფანტასტიკური და ანეკდოტური იყო, რომ ახლაც, თითქმის ნახევარი საუკუნის შემდეგაც, მახსოვს (სხეტი მაგალითები სამხატვრო აკადემიაშიც შემხვედრია უფრო გვიან): ერთმა, მაგალითად, თქვა, რომ ფიდაისის მთავარი ნაწარმოები არის მირაზი. მეორემ, როდესაც იმედგადაწვევით მამკითხე, ვინ იყვნენ მირაზი, კოლიდებტი, ფიდაისი, პრაქსიტელე, სკოპასი და ლისიპე-მეთუი, გასარებულმა მიაპასუხა (იოჟრა, ეს მაინც ხომ ცდიო), ექვსივენი ფარაონები იყვნენო. ყუეახს მაინც სჭობდა ლეონარდოს „საიდუმლო სერობის“ აღწერა: „აქ წარმოდგენილია ქრისტე და მისი მოწაფეები ქრისტეს წამების წინა დღეს. მაგადსთან ზალარიენ — შუაში ქრისტე და კრუგომ მოწაფეებია“...

მაგრამ ეს ანეკდოტური შემთხვევები, რა თქმა უნდა, არ ცვლიდა საერთო სურათს — სტუდენტების სერიოზული დამოკიდებულების საგნისადმი. იმ ლექციებშია მე თვითონ მეტი სარგებლობა მომიტანა, ვიდრე სტუდენტებს, მაგრამ ეს კია, რომ ჩვენ შორის კონტაქტი დამყარდა, სამსათთან ლექციას უძღვებდნენ, თავიდანვე „ნიმიდეს“, როგორც ლექტორი. ჩემთვის ეს მით უფრო მნიშვნელოვანი იყო, რომ მე სულ ორა-სამი ან სამი-ოთხი წლით ვიყავი ჩემს მსმენელზე უფროსი, რამდენიმე კაცი კი სამი-ოთხი წლით ჩემზე უფროსიც იყო. რამდენი დრო გავიდა მას შემდეგ, — მალე ნახევარი საუკუნე შესრულდება. — მაგრამ იმ „ჩემი პირველი გჟუფის“ (და აგრეთვე ორი მომდევნო გჟუფის) მიმართ განსაკუთრებული გრძობა შემრჩა. გამორჩეული მეგობრული გრძობით ვიკონებ მაშინდელ სტუდენტებს, რომელთაგან ზოგს შედარებით ხშირად ვხვდები, ზოგს ძალიან იშვიათად (ზოგი ცოცხალიც აღარ არის), აგრეთვე მაღლობის გრძნობითაც, იმიტომ, რომ იმთავანაც ბევრი სიტომ მიგრძენია... თანაც, ჩვენ ხომ ერთნაირად ახალგაზრდები ვიყავით და ერთად ვიჭრებოდით.

ინდუსტრიულ ინსტიტუტში მუშაობას 1938 წელს დავანებე თავი, რადგანაც სამხატვრო აკადემიასთან შეთავსება აღარ მოხერხდა.

მასთან ურთიერთობა ადვილი და სასიამოვნო იყო, არ უყვარდა არავითარი გართულება. როცა მოხსენებას კითხულობდა (ძველი ძეგლების შესახებ, ან სხვა რაიმე საკითხზე), ძალიან მარტივად გამოთქვამდა სათქმელს. ასევე უბრალოდ წყვეტდა პრაქტიკულ საკითხებსაც. ყველაფერში გარკვეულობა და სინათლე ერჩინა (ისევე, როგორც თავის შენობებში). იუმორის გარძნობა ჰქონდა, სახე კი ისეთი, თითქოს სულ მზად იყო გასაცივებლად: აპრებილი ცხვირი, წვრილი, ძალიან ეშმაკური თვალები (მაინც კეთილისმსურველი გამოჩენილები) და წარბებიც კიდებდაპრებილი. საკმაოდ მასიური კომპლექცია ჰქონდა, მოძრაობა — აუქჩარებელი; სანამ საქართველოში იყო (მერე აღარ მინახავს), ახალგაზრდულ იერს ინარჩუნებდა, ექსპლაციონებში რომ ვიყავით ერთად, არავის არ ჩამორჩებოდა სიარულში, თუმცა წლოვანიობა მამად გვეყუთვინოდა.

ის და გიორგი ჩუბინაშვილი ნამდვილი მეგობრები იყვნენ და დიდად აფასებდნენ ერთმანეთს, თუმცა კი სრულიად განსხვავებულდნენ ერთმანეთისაგან. სე-



თამარ
მაკჲარაძე

ვეროვის მიდრეკილება გამარტივებისადმი განსხვავებულია ჩუბინაშვილის სტრლიანგან — ჩუბინაშვილს, როგორც შეენიერს, ცხადია, სხვა სიღრმე ჰქონდა, ამას გარდა, მან რთული პერიოდებით იცოდა წერა და საუბარიც, საქმის გაადვილებაც არ ეხერხებოდა, ხოლო თუ იხუმრებდა, ეს ხუმრობა პატარა გამოკვეთვას მავდა. სვეტიცხოვე უფრო „კონტაქტური“ კაცი იყო და როცა ისინი სადმე ექსპლიციტაში იყვნენ, „საკარგო ურთიერთობა“ მას უფრო ემარჯვებოდა. სვეტიცხოვე ძალიან თბილად (წედმეტი სანტიმენტულობის გარეშე) გვეპყრობოდა ახალგაზრდებს, ხუროთმოძღვრული აზროვნის საფუძვლები და აზრობის გრაფიკული გამოსახვა ჩვენ ყველამ მისგან ვისწავლეთ.

ჩვენთვის ყველაზესიხარული და გაუგებარიც იყო სვეტიცხოვის გადაწყვეტილება, რომ კიევის დასახლებულობის 1948 წელს, უკვე 61 წლისა, საქართველო მას გულმოდგინედ უყვარდა, ასევე უყვარდა ქართული ძეგლები. აქ ტოვებდა თავის შემოქმედების ნიმუშებს, მეგობრებს, მოწუფებს... შეიძლება გარკვეული რილი ითამაშა ოჯახში, იქნებ იმანაც, რომ მას

შემდეგ, რაც ახალგაზრდა ქართველი არქიტექტორები წაიზარდნენ, მისი შემოქმედებითი მოღვაწეობა რამდენადმე შეიზღუდა. კიევი მას შესთავაზეს ურჩი ინის არქიტექტურის აკადემიის აკადემიკოსად დანიშნულობა, მაგრამ არა მგონია, რომ ის მართლაც შეთვისებოდა იქაურებს. ვინც კი იგი იქ იხსულა, მეტწილად იპატივს, რომ ის ბინაში მხოლოდ საქართველოს სურათები იყო. არ დამაწყვეტებია, როგორი თვალცრემლიანი გამოგებოვია... რანდენიმე წლის შემდეგ ადგილობრივი შეიარა, იერე, მგონი, ინსულტიც დაემართა. 1957 წელს იანვარში კიევი მისი დაბადების სამოცდაათი წლისთავი აღნიშნეს. ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტმა დელეგაცია გაგზავნა — რენე შერლინგი, თინა ვირსალაძე, შაქო მისურაძე, რუსულად მეფისაშვილი (შე სამწუხაროდ, ვერ წავიცი). ჩაუტარეს საჩუქრები, მიულოცეს — ეს იყო თურმე მისთვის ყველაზე დიდი სიხარული. მესამე დღეს კი, როცა მასთან შინ მივიდნენ გამოსასვლელიდან, იგი გარდაცვლილი დახვდათ. და რენე შერლინგის სიტყვის წარმოთქმა მოხუცად მის დასაფლავებაზე.

ქედაგოგური მუშაობა მე მას შემდეგ არ შემეწყვეტია — საზატკო აკადემიაში დღემდის ვკითხულობ ლექციებს. მაშინ, ოცდაათიანი წლების ბოლოს, ხალ ცოტა ხანს ვაწვდილი მარჯანიშვილის თეატრის სტუდიაში და ჩვენი კინოსტუდიის სასწავლებელში. 1939 წელს კი აკაკი ფაღვამ მიმიწვია ახლად გახსნილ თეატრალურ ინსტიტუტში. იქ რვა წელიწადი ვიმუშავე და იმ წლებშიც არსებითი კვალი დატოვა მემს ცხოვრებაში.

1937 წლის ივნისში მოსკოვში შედგა ხუროთმოძღვართა პირველი საკავშირო ყრილობა. მე ინსტიტუტმა გამგზავნა „სტუმრად“. ისეთი სიხარულითა და სიყვარულით, რომ ყველა ჩემი ნაცნობი იქ იყო, ყოველ შემთხვევაში, ჩემი უახლოესი წრე თითქმის მთლიანად იყო „წარმოდგენილი“. ვცხოვრობდით რომელიმე ყოფილი სემინარის შენობაში, რომელსაც ცაიის მუსიკის სახლი ერქვა მაშინ, თვით ყრილობა კი კავშირების სახლის „სვეტიცხოვე დარბაზში“ გაიმართა. რა თქმა უნდა, ჩვენთვის ყველაზე მეტად სანატრული იყო სპეციალურად მოწყობილი ხუროთმოძღვრული გამოვინის ნახვა (ფომინი — შჩუკო — შჩუსევი — ვესნიენი და სხვანი). მუზეუმებისა და მოსკოვის სანატრული მდებარე ძეგლების დათვალიერება (მოსკოვის მუზეუმები მე, კიევი რომ თქვას, პირველად მაშინ დავათვალიერე „შეგნებულად“, გაარჩეულად) და, ცხადია, გამოჩენილი არქიტექტორების ნახვა „ცოცხლებში“. გარდა არსებობის (ახლანახან რომ ჩამოვფლავდი, იყვნენ უცხოელებიც, მათ შორის ფრანგი ფრანსის შურდენი, უკვე მოხუცი, და ამერიკელი ფრანგ ლიდა რაიტი, ერთი უდიდესი ხუროთმოძღვართაგანი XX საუკუნისა — მის გამოჩენას ყველანი გულსიფაცქალი მოველოდით.

ძალიან სინტერესო მოსახდენი გამოდგა ფრანსის შურდენის სიტყვა. ახლა შეიძლება მის სიტყვებში ორიგინალური არაფერი გვეჩვენოს, მაგრამ ეს ხომ თითქმის ნახევარი საუკუნის წინაა იყო, როდესაც საბულოა არქიტექტურის შემოქმედებითი გზების შესახებ მოხდებოდა არ არსებობდა ჩამოყალიბებული აზრები, პირიქით, დამატრულად საწინააღმდეგო შეხედულებებიც კი ვლინდებოდა. ამას გარდა,

თვით გადმოცემების ფორმა იყო მახვილი და ფრანგულად ელევანტურა.

მთავარი დებულებები ასეთი იყო: ჩვენ დღევანდელი დღის მოთხოვნილებათ უნდა ვცხოვრობდეთ, ყველა დროის დიდი ხუროთმოძღვრება თანამედროვე ხუროთმოძღვრება იყო. შუა საუკუნეების ტაძრებს იწყებდნენ ერთი სტილით; დრო გადიოდა, აგრძელებდნენ სხვაგვარად... ასევე: პორტრეტთა ანტირადი — სხვადასხვა ეპოქის პორტრეტებში პერსონაჟი სხვადასხვა ხუროთმოძღვრულ გარემოცვაშია ჩაწყობებული. მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, რომ წარსული უფლებებელყოფით წარსული საზრდო და როგორც საზრდო, რომელსაც ჩვენ ვიღებთ, გარეგნულად არ გვჩანია, არამედ მისი სუბსტანცია ჩვენს სუბსტანციად, ჩვენს სისხლად და ზორცად იქცევა, ერთვის ჩვენს ორგანიზმს. ისევე წარსულს მემკვიდრეობაც უნდა იქცეს ჩვენი ორგანიზმის შემადგენელ ნაწილად. იგი უმდიდრებს გონებას, სულს... მაგრამ ტრადიცია წინ უნდა მიიწვიდეს, და არა უკან. წინააღმდეგ შემთხვევაში დღევანდელი ადამიანი წინასტორიულ გამოქვაბულში ცხოვრებდა... ყველაზე უკეთესი რამ, რაც შეიძლება გვაწავლოს ჩვენ დღორიულმა, იონიურმა ან კორინთულმა კოლონამ: ნუ გააკეთებთ ნურც დორიულს, ნურც იონიურს, ნურც კორინთულს... და როცა საჭიროება არ მოითხოვს, კოლონას სრულიად ნუ გააკეთებთ, რადგანაც კოლონა, უპირველეს ყოვლისა, ტექნიკური საშუალებაა, იგი, ისევე როგორც კამარა, საკიროების ფუნქციაა... თქვენ, ცხადია, უნდა გამოიყენოთ კაპიტალიზმის მემკვიდრეობა. მარქსა: პროლეტარიატი კაპიტალიზმის მემკვიდრეობაა. მაგრამ, მარქსივე: პროლეტარიატი კაპიტალიზმის შესაფუთავაა. და თქვენც ნუ დაიფიქრებთ თქვენს მესაფუთავებასო.

ახლა რომ ვიგონებ ამ სიტყვებს, ჩემთვის ნათელია, რომ მათი წარმოთქმა სრულიადაც არ ყოფილა ზედმეტი. ვინც იცნობს საბჭოთა არქიტექტურის ისტორიას ბოლოს ათეული წლების მანძილზე, იცის, რომ ფრანსის ჟურდენის სიტყვის შემდეგ ათ წელზე მეტი არ იყო გასული, როდესაც სწორედ დორიულმა, იონურმა და კორინთულმა კოლონებმა თითქმის წაიკვეს

ჩვენი არქიტექტურა — რუსეთში კიდევ უფრო მეტად, ვიდრე საქართველოში...

რაიტის სიტყვა რატომღაც კარგად არ მახსენდება მე მგონია, ყველა ისე იყო გატაცებული ჟინს ცეკრით, რომ მაინცდამაინც არც ისმენდა მის სიტყვებს (მის უფრო, რომ ინგლისურად ლაპარაკობდა). ეფექტური გარეგნობა ჰქონდა: მაღალი, ხშილი, გამართული მოჭრეცი (მაშინ სამოცდაათს უახლოვდებოდა), კეთილშობილი და ამაყი სახით, სუფთად გაპარსული, თოვლივით თეთრი ლამაზი შეველურით. ელევანტურად ჩაყვლილი, მაღალი, გახაზებული საყვლოთი, რომლის მსგავსსაც, მე მგონია, უკვე აღარავინ ხმარობდა. ცოტა არ იყოს, დედაბერს კი ჰგავდა. მის სიტყვაში ეს კი ჩანდა, რომ მთკიცედ შემუშავებული პრინციპები აქვს და მათ სისწორეში ეჭვი არ ეპარება, როცა დააშავეს, რატომღაც დარბაზში ჩამოვიდა, გაიარა თავიდან ბოლომდე, გასასვლელთან შემობრუნდა და ორივე ხელი გაშალა. მთელი დარბაზი, ფეხზე ამდგარი, დიდხანს უქრავდა ტაშს. არ შეიძლებოდა არ აღეღვებულებოდა. ვალერიანმა იყო ჩუმად ამოიხზა:

— კაცი თუ იქნები, რამე უნდა იყო მართლა, თუ არა და სულ არაფერი.

მაშინ პირველად ვნახე რუსული ხუროთმოძღვრების ძეგლები მოსკოვსა და ლენინგრადს გარეთ. დიდი შთაბეჭდილება დატოვა კოლომენსკოვს ძეგლებმა, ბურეშამაც, მათმა უროიეროშემაშემაშაც. ვნახეთ ფილიც, ვსენიატსკოეც, რომელიც მაშინ ჯერ კიდევ ქალაქგარეთ იყო. მთავარი: პირველად ვნახე ხელოვნებათმცოდნის (თუნდაც დაშფუების) თვალით ევროპული მხატვრობის ორიგინალები და ქანდაკებათა პირები. მაშინ ჯერ კიდევ არსებობდა ცალკე დასავლეთ ევროპის თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმი — შნუტინისა და სხვათა უმდიდრესი კოლექცია, რომელიც შემდეგ, პუშკინის სახელობის მუზეუმსა და ერმიტაჟს შორის განაწილდა. მოთავსებული იყო კროპოტკინის ქუჩაზე, იმ სახლში, სადაც ახლა სამხატვრო აკადემიაა... ასე რომ, ეს მოგზაურობა ჩემთვის პროფესიულადაც ძალიან სასარგებლო იყო

სავანის ეკლესია



და ძალიან სასიამოვნოც, მით უფრო, ერთად რომ ვიყავით ყველანი.

თეატრალურ ინსტიტუტში, რომელსაც თავიდანვე თავივე ჩაუდგინე აკაკი ხორავა და აკაკი ფაღავა (პრორექტორი იყო). პედაგოგთა ძლიერი შემადგენლობა შეიკრიბა: „გარედან“ მიწვეულები იყვნენ არჩილდ ჩიქოვაძე, რევაზ ნათაძე, რომელიც ყოველთვის იბრძებდა მსმენელებს, და ქართული მწერლობის ისეთი მაღალნიჭიერი მკვლევარი, გამორჩეული პიროვნება და პედაგოგი, როგორც იყო გრიგოლ კიკნაძე — ასწავლიდა ქართულ ლიტერატურას; ჩვენ იქ დავმეგობრდით, შემდეგშიაც, რცა ალარკ ერთი აღარ ვმუშაობდით თეატრალურ ინსტიტუტში, ხშირად ვხვდებოდით ერთმანეთს — მისი ნახვა ყოველთვის მახარებდა, მასთან საუბარი დიდ შინაგან კმაყოფილებას მანიჭებდა. მან ღრმა კვალი დატოვა თავისი მოღვაწეობითაც და ადამიანური თვისებებითაც; დღემდის ვინახავ მის მიმართ სიყვარულისა და პატივისცემის გრძნობას; იყო კიდევ რამდენიმე სხვა ლექტორი (ახლა ყველა აღარ მაგონებდება); ხოლო სპეციალურ საგნებს — მსახიობის ოსტატობას, რეჟისურას, სასცენო მეთვალყურეობას, რიტმიკას, სასცენო მოძრაობას, ფარეკობას, გრძობს — ასწავლავდნენ ჩემი ძველი მეგობარი დიმიტრი ალექსიძე (დღემდე ვუღიანებულა), გიორგი ტოვსტონოვოვი, აკაკი ვახაძე, ერმილოვი, იაკუბოვსკაია, მაილიო მრეკელიშვილი, რომელმაც დიდი ამაგი დასდო სასცენო მეთვალყურეობის საგნის დაუფლებას (ძალიან დამწვევია გული მისმა გარდაცვალებამ 1984 წლის პირველსავე დღეებში — მეგობრული ვიყავით), ლალო ადამიძე, ვალენტინა გამახტურდია (ცირკის ძველი მოღვაწე, რომელსაც გამახტურდიას ქალიშვილი, ცოცხალი, მხიარული, გულგაა ადამიანი), ვალენტინა ულენტი, გიორგი საჩჩიმელიძე, კოწო ბადერი. თეატრის ისტორიას უძღვებოდა დიმიტრი ჩანელიძე, რომელსაც დიდი დავალები მიუძღვის ძველი ქართული თეატრის კვლევის საქმეში. მასთან ადრევე მაკავშირებდა მეგობრობა — გაციანია და დაჯილდოვდა სახატატო აკადემიაში, ასპირანტობის დროს. სასწავლო ნაწილს უყველად განავრცდა საშუალებები, რომელიც ორმოც წელზე მეტ ხანს ერთგულად, სიყვარულით ემსახურა ინსტიტუტს. ერთი ყველაზე კოლორიტულ ფიგურათაგანი პედაგოგთა შორის იყო რუსულად მიქლაძე — რუსულის ლექტორი და, იმავე დროს, ბიბლიოთეკის გამგე, ძველი თაობის რაფინირებული ინტელექტორი, მაღალი კულტურის ოქაზიდან გამოსული (კადემიოს ირალე მიქელაძისა და ძალიან ადრე დაღუპული გეოლოგისა და ალმინისტის დევი მიქელაძის და იყო). ინსტიტუტის ბიბლიოთეკას მან ჩაუყარა საფუძველი, მანვე მოუყარა თავი მის მდგრად ფონდებს, როგორც პედაგოგი, არა მგონია, რომ მეთოდური და პედაგოგიური უფილიყო, მაგრამ ეკვე არ შეეძრება, რომ შეეღწო დაინტერესებული (მინც გარკვეული კულტურული დონის ქეინე) მსმენელი მართლაც უზიარებინა რუსული მწერლობისათვის (ალბათ, უფრო პოეზიისათვის — რატომღაც ასე მგონია), ახმატარა, ბლოკი, ბრიუსოვი, ბაშინიტი, სხვები მისთვის სრულიად ცოცხალი ფიგურები იყვნენ, სწორედ მაშინ ცხოვრობდა და სწავლობდა პეტერბურგში, როდესაც მათი შემოქმედება იფურჩქნებოდა. ბევრის მომსწრე და მნახველი იყო, გასაკრად გონებაშახვილი და ენამოსწრებელი ქალი, თითქმის მუდამ

ირონიულად მოლაპარაკე, მაგრამ სიყვარული სასწავლო მარტოხელა იყო, უმარავი მეგობარი ჰყავდა — მათ რიცხვს ამრავლებდნენ მისი მოწაფეებიც. ცხოვრების ერთ ძველებურ სახლო, კვალისა და მერცხის ქუჩების კუთხეში და მისი მუცელი ბინა მუდამ იზიდავდა ხელოვნების, მწერლობისა და მეცნიერების მოღვაწეებს. ინსტიტუტში ყველას განსაკუთრებით უყვარდა. გარდაიცვალა 1983 წელს, თბილისიდან წელს მიტანულად. ძალიან დასანია, რომ მოგონებები არ დაუწერია. მშვენიერი მთხრობელი იყო და მოსათხოვნიც ბევრი ჰქონდა.

ხორავა მტკიცე ხელით მართავდა ინსტიტუტს. იმპოზანტური ფიგურა იყო, გარგნულადაც დიდად შთაბეჭდავი, იწვიათი სილამაზის ხმა ჰქონდა — ესეც არამცარე როლს თამაშობდა საერთო შთაბეჭდილების შექმნისათვის. მისი ენობრივი სტრუქტურებსაც და, მგონი, პედაგოგებსაც. მაგრამ, ცხადია, არსებითი იყო მისი, როგორც შემოქმედის, ატორიტეტი — მისი დიდი მსახიობისა ურყევად სწამდათ.

აკაკი ფაღავა თეატრის ფანტაზის იყო, როგორც ყოველ სასწავლებელში, იქაც აუცილებლად უნდა ყოფილიყო ერთი პედანტი მინც, რომელმაც სასწავლო პროცესის ყოველი წვრილმანი ციცაბო და ყოველ საქმესი წესიერებასა და სისუსტეს მოითხოვდა. თეატრალურ ინსტიტუტში ასეთი სწორედ აკაკი ფაღავა იყო.

მსახიობის ოსტატობის პედაგოგთაგან ყველაზე ახლო გიორგი (გოგა) ტოვსტონოვოვთან ვიყავი (დედამისი პაპიტაშვილის ქალი იყო, დედაჩემის ძველის-ძველის ნაცნობი). მაშინ შედარებით ბევრი დრო მქონდა. ვესწრებოდა მის რეპეტიციებს, რცა „ჩემს სტუდენტებთან დგამდა სპექტაკლს, რეპეტიციების შემდეგ ყველანი ერთად დავხეტიაობდით ქუჩებში. ეს რეპეტიციები გასაკრად საინტერესო იყო, უპირველეს ყოვლისა იმიტომ, რომ უკვე მაშინ ტოვსტონოვოვს შესწევდა იწვიათი უნარი ნაწარმოების მთლიანად დანახვისა, მის არში ჩაველიძისა, უნარი უშთაბრძნის გამოყოფისა, აღლო სახეების „გახსენისა“. ეს მახვილი თვალად მქონე ციკრ, კეი კიდევ სულ ახალგაზრდა, ურყევი თანმიმდევრობით, „კრისის“ ლოკიით წარმართავდა მტყაღიანობას, სახეებით ნათლად უსახავდა ამოცანას ყოველ მონაწილეს, ასე რომ, ყველა სტუდენტი ნახებოდა შეგანულად მოქმედება, და არა მხოლოდ ინტერესის მინდობილი. იმავე დროს, ტემპერამენტისანი იყავით და სწორედ ეს შეხამება — ანალიზური გაცურების უნარისა და ემოციურობისა — იძლეოდა შესანიშნავ შედეგს. მას იმავითვე ჰქონდა რეცისორისთვის ფრად ძვირფასი თვისება — ყოველთვის გარწმუნებდა, მისი ყოველთვის გჯეროდა, იმიტომ, რომ სცენაზე სიმართლე იყო და არასოდეს არავითარი სიყვარული. ტოვსტონოვოვის მოღვაწეობამ ჩვენს ინსტიტუტში ღრმა კვალი დატოვა და დიდი გავლენა მოახდინა ქართველ რეცისორთა და მსახიობთა რამდენიმე თაობაზე. სამუდამოდ დამარჩა, როგორც ნათელი მოგონება, მის მიერ დადგმული სპექტაკლები — შექსპირის „უტუი აურზაური“, გოლდონის „კორიკანა ქალები“, პრისტლის „დრო და კონფის ოქაზი“, ბრუტუსის „ციხეფერი და ვარდისფერი“ — ამ სპექტაკლებში პირველად გამოაჩნყენდა ბევრი ახალგაზრდა, რომლებმაც შემდეგ დაამშვენეს ჩვენი სცენა და დიდი სახელიც მოიხვეჭეს (მახლავს სხვა დადგმებიც, მაგ., ერის-

თავის „ძუნწიცი“, რომელშიაც იშვიათი კომედიური სიმახვილით თამაშობდნენ ვახტანგ გოგოშვილი, გაბო დემეტრაშვილი და გიგა ავალიანი). უცვლელი სტუდენტური წარმოდგენა, თუკი კარგად იყო სტუდენტების მიერ მოწაზადებული, დღესასწაულად იქცეოდა — თეატრში ხომ დღევაც უფრო მწვავეა და სიხარულიც, ცრემლიც ბევრია და ბედნიერების განცდაც.

ყველათვის, ვინც იმ წლებში სწავლობდა და ასწავლიდა თეატრალურ ინსტიტუტში, დაუწყწარა იქნება 1942 წლის 30 იანვრის დღე, „ციხეფრისა და ვარ-დისფერის“ მთავრადგენა, რომელსაც ხორავამ ნამხველი გალა-საქეტაურის ხახე მინაწე. ბარბაქაძე ისეთი საზოგადოება შეიკრიბა, რომელსაც უცვლელი თეატრი ინატრებს, მაგრამ მწილად თუ ელარტება. ინსტიტუტის თანამშრომელთა გარდა, ერთი მხრივ, ესენი იყვნენ ქართული კულტურის მოღვაწენი: იოსებ გრიშაშვილი, ალექსანდრე წუწუნავა, ნატო ვანნაძე და ნიკოლოზ შენგელია, შალვა დამბაშიძე, ნატალია გა-ვახიშვილი; მეორე მხრივ — ჩამოსული ხალხი: ცნო-პალი მთიხველი სურტეს ქობარაინი, მოსკოვის სამ-ხატრო თეატრისა და მცირე თეატრის სახელმწივეკი-ლი მსახიობები თარხანოვი, კაჩალიცი, ლტოვცევა, ხალიუტინა, მასალიტინოვა, კლიმოვი, გამოჩენილი მოცეკვავე სემიონოვა — ყველანი თბილისში გაღმონ-ხიზუნლინი ომის დაწყების შემდეგ.

ამ პიესაში, რომლის მოქმედებაც რეკლამითაიშედილ სკოლაში წარმოებდა, თამაშობდნენ მედია ჩახავა, სა-ლელი ყანჭელი, ნათელა იასდაშვილი, კატო ვანნაძე, მინიელ გივიშყრელი, ნელი ქუთათელაძე, ვახტანგ სულაქველიძე, სერგო ისნელი, დავით ქუთათელაძე, კიდევ რამდენიმე სტუდენტი. ეს სახელები დღეს ცნონ-ბილია. თამაშობდნენ საკვირველი სიმართლითა და გულწრფელობით, ისე, რომ გულგრილად არ შეიძლე-ბოდა მათი ყურება. წარმოდგენის დაწყებამდე ცოცა-ხალ-მკერდები იყვნენ შიშისა და დღეღამის შიშითა-თი ზეიმი იყო, როცა მთელი დარბაზი აღტაცებით უტრავდა ტაშს, როცა კაჩალიცი ავიდა სცენაზე და მოკლე მისალოცი სიტყვა თქვა, სხვებიც — დიდნიც და პატარანი, ყველანი აცვიფრდნენ სცენაზე და იყო ხვეწნა-კოცნა და სიხარულის ცრემლების ფრქვევა... ასეთი რამ ხომ მხოლოდ თეატრში ხდება...

ინსტიტუტულ სტუდენტებს ძალიან დაუუმეგობრდი და ეს მეგობრობა ბევრთან დიდშლის შემომარჩა. აქ ეს ურთიერთობა: რამდენადმე განსხვავებული იყო, ვიდრე სხვა სასწავლებლებში — მსახიობების მეტი დიციტურობისა და მერე უშუალოდის გამო. გარწონ-ბები „შენახული“ კი არ იყო, არამედ დაუფარავად გამოვლენილი. მე ლექციების შემდეგაც ვიჩრებოდი მათთან საღამოობით, ვხაუბრობდი, ვუკრავდი. მე ვახტანგი კარაკატურებს — პედაგოგებისა და სტუ-დენტებისას (მთელი ერთი აღმობობა), ჩემთან სახლ-შიაც მოდიოდნენ სტუდენტად... მერე ომი დაიწყო და ბევრნი ფრანტზე წავიდნენ. არ დამავიწყდება გამოთ-ხოვება, შემდეგ მათი წერილები სახმდრალი სკოლი-დან — ისეთი გულთბობი და ამადღევებელი, რომ მწილია უტრეზლოდ მათი წაკითხვა... აქ დარჩენილე-ბი საღამოობით, მეცადინეობა რომ დამთავრდებოდა, ხშირად მვიდოდით ვერის პარკში და დიდხანს ხა-ლგობდით იქაც, მთავრის შუქზე — ქალაქი ჩახენ-ლებული იყო. ომში წასულთაგან ბევრი

აღარ დაბრუნებულა. დიდი გულსტიკვილით ვიგონებ მათ... მარალი, გულწრფელი ყმაწვილები იყვნენ და ზოგი მათგანი შესანიშნავი მსახიობი შეიძლებულა დამდგარიყო. რამდენი ასეთი ნიჭიერი დე-სტუდენტები ახალგაზრდა შეიწერა ომში... და როგორი შეუკავებელი, შეიძლება ითქვას, აწყვეტილი სიხარულით აღინიშნა ომის დამთავრება იმავე თეატრალურ ინსტიტუტში სტიქიური მხიარულება იყო. ყველაზე მეტად აღმე-ბედა დოღო ალექსიძე, რომელიც, რაღაც უცნაური კოსტუმით მოსილი, გრაგალივით შემოსრილია იმ ოთახში, სადაც შეკრებილი ვიყავით (სწორედ შემოს-რილია გაპირალებულ პარტეტზე, ოთახის ერთი თა-ვიდან მეორემდე), არ მახსოვს, რა თქვა ან რა გაა-კეთა, მაგრამ ერთბაშად კი ასწია დღესასწაულის ტონ-უსი.

თეატრალური ინსტიტუტის წლებს ყოველთვის თბილი გრძნობით ვიგონებ... იმიტომ, რომ ჩემთვის სანატრესო და მიმწიდეველი იყო თეატრალურ სამ-ყაროსთან კონტაქტი, იმიტომაც, რომ მაშინ იქ შე-დაგოდა მშვენიერი კოლექტივი მუშაობდა საქმის სიყვარულით. იმიტომ, რომ იგრძნობოდა სტუდიურა ენთუზიაზმი, და კიდევ იმიტომ, რომ ახალი მეგობ-რების შექმნა ყოველთვის გამედიდრებს ადამიანს.

ჩემი საკანდიდატო დისერტაციის დასაწერად აუცი-ლებელი იყო სავანის ეკლესიის შესწავლა და მისი აზომვა. ჩემთვის მართლაც ბედნიერება იყო, რომ ბევან ლორთქიფანიძემ მოისურვა ამ ექსპედიციისა მონაწილეობის მიღება — უკეთეს თანამგზავრსა და თანამონაწილეს ვერც ვინატრებდი. ის ჩემზე ყოველ-მხრივ უფრო გამოცდილი იყო; ადამიანური თვისებები კი ისეთი ჰქონდა, რომ მასთან ყოფნა სრული სულიერი სიმწვიდის, თუ შეიძლება ითქვას, სულიერი სტაბილურაბის განწყობილებას მიქმნდა. დედამ აღ-მზარინა თავისი ძველი ნაცნობების ნათესავები, რომ-ლებიც სავანეში ცხოვრობდნენ და საქმე ისე მოწე-ყო, რომ ჩვენ იქ ვიცხოვრებდით „სრულ პანსიონზე“.

და აი, 1938 წლის 12 ივლისს მე და ბევანმა ჩა-ვალივე სავანეს. გზა საჩხერიდან სავანემდე ფეხით გავიარეთ, ბარგი კი იქაურ ორ ებრაელ მოქმონდა, სადგურზევე დავიქირავეთ.

ჩემი მასწინებელი აბაშიძეების ოჯახი იყო. უფრო სწორად, რაც იმ ოჯახისაგან დარჩა. მამაკაცი აღარა-ც ჰყავდა — უფროსი გარდაცვლილიყო, უმცრო-სი შორის რყო გადაკარგული. ჩვენ დაგვხვდნენ ამ უყანასენლის მეუღლე და სამი პატარა შვილი — გვა-ცხრა წლის ბიჭები და დაახლოებით ერთი წლის გოგონა, ამას გარდა, სამი მოზუცი ქალი — სამოცდა-თი წლის თელე აბაშიძე (თვითონ გაჯარბობის ქა-ლი), პრისტოკარაიული გარეგნობის სათნო მანდილა-ნანი (მისი განცხვრებული ქმარი, კაპიტანი, რუსეთ-რსმადიების ომის მონაწილე ყოფილიყო), მისი მუ-ლი — აბაშიძის ქალი პეტელა, თელეზე რამდენიმე წლით უფროსი, შესახებდავად უფრო დაბალი რანგი-სა, მაგრამ მევეფორი, დამახსიათებელი პროფილით, რომელიც დანტეს პროფესი მთავრებდა, ოჯახის მთავარი მუშა-ძალა, ცოცხალი, ენერგიით სავსე, და ნისი ბიძაშვილი (მგონი), კატო აბაშიძე, უკვე ოთხ-მოცს გადაცილებული, პატარა, ელმას, ძალიან ხა-ლიხიანი და ენაშფრებული. მეზოგად ცხოვრობდა ამ სახლის მფარობის მძა გრიზა აბაშიძე, რომელიც

სკოლაში გერმანულს ასწავლიდა, ერთი ჩასვნილი, ლუაწითელი კაცი, ზედმიწევნით გულლია, კეთილსმსურდელი — ის გახდა ჩვენი მთავარი პატრონი და გვისმკვლევ იმ არემარემი.

ამ მოხუც ქალბის სულ მაღელ ისე შევეჩვიეთ, როგორც ახლობელ ნათესავებს. ჩვენ „ხალაში“ დაგვაბინავენ, ჩვენზე ისე ზრუნავდნენ, როგორც საყუთარ შვილები. გვაძემედნენ, გვასმედნენ, საღამოს კი, ჩაის შემდეგ, თუ დრო გვქონდა, ე. ი. თუ არ ვხვავდით ან არ ვწერდით, დიდხანს ვსაუბრობდით, დიდი სიამოვნებით ვუხმენდით მათს მხსაყოლს. როგორც უცხოელი სურათი, ისე ჩამჩნა მენსიერებაში კატოს ნაამბობი გიორგი წერეთლის მამის ექვთიმეს შესახებ: — ნამეტანი მორწმუნე კაცი იყო სწორედ, მეტისმეტი მორწმუნე... სულ არ იშორებდა საღვთო წერილს... ჭირი ჰყავდა ერთი, დაქვებოდა ზედ, გაშლიდა წიგნს, მარეკავდა ნელ-ნელა და კითხულობდა... სწორედ ასე მახსოვს მე ექვთიმე, კი, შენ ნუ მომიკვდე...

ასევე ცოცხლად იგონებდნენ მოხუცები სხვადასხვა „ქართულ“ სცენას თავისი წარსულიდან.

ძალიან ინტენსიურად ვმუშაობდით. გასაკეთებელა ბევრი რამ იყო: ძეგლის აწომა, უამრავი ჩუქურთმის გადმოხატვა, წარწერების გადმოწერა და გამიფრვა, ფოტოსურათების გადაღება. მთავარი კი იყო, რა თქმა უნდა, ძეგლის გააზრება, ზემოთ თქმულისა არ იყოს, მისი „შეცნობა“, მისი ისტორიული ფენების დადგენა. ასე რომ, საფიქრალი არ მაკლდა, დამაბული, „გაბმული“ ფიქრი იყო საჭირო. სურათებს ბევრნი იღებდა და იქვე ამუშავებდა, რასაც გავწვამავდით. იმავე დღეს გზავდით შესამოწმებლად. მაგრამ მაინც გვრჩებოდა დრო წიგნებისთვის, თხილიანში თავის შესაქცევადაც. ამას გარდა, ერთი-ორი „გასვლაც“ მოვუწევით მეზობელ სოფლებში — გავწვამავდით ხეებისა და სპეთის „ზედა მაცხოვრის“ ეკლესიები... რა აღმართებში არ ვიარეთ, რა ბევები არ გადავალბეთ,

რამდენი ოფლი არ ვღვარეთ, მაგრამ რა სიხარული და ბედნიერება იყო ეს ზეტილი იმ უმშვენიერეს ბუნებაში, რომელიც ყოველთვის ამაღლებულად ღვებდა მას იყო — დილითაც, შეზინდების დროსაც, მზის და წვიმაშაც და ბურუსშიაც, დამის თევა მთის მიუღრუბულ სოფლებში, სადაც ვინმე გლტის შეგვიკიდლებდა ხოლმე, უცნობ ქელთა „აღმორგნა“, თუნდაც ხის პატარა, ხავსილდებლი სამლოცველოებისა სადმე ტყეში, მთის კესზე, მიტოვებული სახაფლაოებისა წარწერაგადაღული ლოდებით...

ჩვენი ჩასვლის ამაზე სწრაფად მოედო სოფელს და განსაკუთრებით ხანში შესული ქალების დიდი ინტერესი გამოიწვია. ხმა ვაჯარა, რომ ეკლესიების აღსადგენად ვიყავით მისული. გვეპირებოდა დიდილი-მაციური საუბრის გამართვა, რომ იმ მოხუც ქალებისთვის გული არ დაგვეწყვიტა და არც არავითარი დაპირება არ მიგვეცა — რას უნდა დავპირებოდით? ზოგიერთებმა ქვეს მასხინძლებსაც კი მიმართეს, გვიშეამდგომლეთ თქვენს სტუმრობთან, ქვენე წირვა-ლოცვა აღვიდგინონ. პეკელა სიცოლით კვდებოდა — ვინ კითხავს, ბატონო, ამით, მღვდლის მოყვანას, რომელი ეისეკოსებიც ესენ არიან.

ეკლესიების დიდი ნაწილი მოუვლელი იყო, შიგნით ნაკვი, ძველი ხატებისა და წიგნების ნაფლტობიდა ეყარა. როცა ეხვევით გრიზა აბაშიმე ერთ გლესს უსაყვედურა, რატომ არ მოუარა სოფელმა ეკლესიას, რატომ დაკარგეთ ძველი წიგნები, ეს ხომ ისტორიული ძეგლიაო, იმან უპასუხა: — ახლა რომ ასე გვალაპარაკებთო, აქ, ჩემო ბატონო, უწინ იმისთანა ხალხი იყო მოავრობად, რომ მათსა ვერ გააცხადებდით... რა მოხელე ნაჩაღნიკია ეს რომაა აგერ, ეს ნახატებო (ქარის საპირე მიგითითა), დავანგროთ და გავაფუტო სუყორიფელიო... გახსნეს და გვიიტანეს წიგნებიც. ზოგი ქვე დაკარგეს და ზოგზოგი ქვე აქვთ გადამაღულიო.

რა უნდა გვექვე, არგუმენტაცა საფუძვლიანი იყო (იმ გლესს უწავური სახელი ექვეა — მანძული). მაგრამ ამ მიტოვებულ ეკლესიებში ზოგჯერ შეიძლებოდა საინტერესო რამ აღმოგვეჩინა. იმავე ზაფხულს, როცა სავანეში მუშაობა მოვათავეთ და საჩხერის ზემოთ ავუყვით ყვირილის გასწვრივ, სოფელ ღონანთან დავინახეთ პატარა ეკლესია, რომლის შესახებაც არავითარი ცნობა არ გავაჩნდა. რა გვექნა, გვერდს ხოც არ ავუვლოდით, ავედით იმ საკმაოდ მაღალ ბორცვზე ხენჭითა და ვაივაგლახით (სახტკად ცხელოდა) და ძალიან დაულონდით, როცა XIX საუკუნის ყოველად უნტერესო, ხისკამარიანი სამლოცველო შეგვჩნა. შიგნით აქაც ნავის მთელი პარამიდი იყო. გაბრაზებულმა ბეყანმა ფეხი ჰკრა ამ პირამიდს და იქიდან გადაიკვარდა მაგარ შვედული ჩახმული და მშვენიერად შენახული წაჩი. აღმოჩნდა — არც მეტი და არც ნაკლები — ვახტანგ VI-ის სტამბაში 1709 წელს დაბეჭდილი „კონდივი“, ქართული სტამბის პირველი ოსტატის „მიხეილ სტეფანესშვილის უნგრო-ვლახელის“ წინახიტყვაობით და მისივე ცნობილი რუმინული ზინაწერით (ისიც ქართული ასოებითაა). მეტი თბილისში რომ ამ მოვითებე მიბლიოგრაფიულ ცნობარებში, გაუიროკვა, რომ ამ წიგნის ტირაჟისა დღემდის მხოლოდ შვიდი გადაჩენილი ცალკა აღწუხებული. თვით სავანის ეკლესიაში ვიპოვეთ ზიარებათა დავთრიდან ამოგლექილი ფურცლები. ერთ-ერთზე სწორედ ჩვენი მასხინძლები და მათა

ჭრუჭის მონასტერი



ოჯახის სხვა წევრები აღმოჩნდნენ. მოხუცი კაცო
ქვაოლი დარჩა: აღარც კი მახსოვდა, რა ხნის
ვიყავი და ახლა შევიტყუეო. თანაც ბევრი იცინა, რა
მეშველება, რომ გამაზიხლოთ, ხომ აღარაინი მოხსოვსო.
მაგრამ ჩვენი ძველი ეკლესიების დოკუმენტაციის,
ეკრძოდ, დაბადება-გარდაცვალების, დავთრების ასეთი
განიკრება სრულიად არ არის სასაცილო. ევროპაში
ხომ ამ დავთრების მიხედვით შეგძლია აღადგინო
ოჯახის-სულის წლის წინაწელი და კიდევ უფრო
აღრმავლი ფაქტები, საინტერესო ისტორიულ პირთა
ბიოგრაფიის მომენტები... ჩვენთან კი ეს ყველაფერი
გამოუბრუნებლად დაცარდა.

საინტერესოა ადგილობრივი მოსახლეობის შეხე-
დულება ძველებზე, გადმოცემები, ლეგენდები, რომ
დაცხროლო, ზოგჯერ მოიხებნება რეალური ფაქტების
ანარკული. სავანის ეკლესიის ერთ-ერთ წარწერაში
ნაქვამია, რომ ეკლესიის მშენებელმა გიორგი ერის-
თავო-ერისთავო „ამის ეკლესიისა ნახევარი“ სავანის
სოფელს მიესჯა, რადგანაც შენების დროს სოფელი მას
„თანადედღა“, ე. ი. ნივთიერად დაეხმარა. აღმოსავ-
ლოდის ფსაღზე, სწორედ ამ წარწერის ქვემოთ, ორი
ბრტყელი ორნამენტული დისკოა ამოკეთილი. აი
რა სახე მიიღო ამ ფაქტებმა ხალხურ გადმოცემაში
(ეს პეკელან მიაბობ): თუმცე, ამ ეკლესიას რომ აშე-
ნებდნენ, ხალხს მოჰქონდა შესაწირავად, ვიხსაც რა
ჰქონდა... ერთი დედაბერი ყოფილა, ქვეყანა არა-
ფერი არ გაჩნდა, მაგრამ მაინც უნდოდა იმასაც რამე
მიეტანა. გაუკეთებია ზაქაპურები და მიუტანიაო. „ხო-
და, იმ ბერძენს ქე გამოუქანდაკებია ის ზაქაპურები
კედელზე“. კი მაგრამ, რატომ მაინცადამანინ „ბერ-
ძენს“ მეთქი, რომ ციოხებ, მიასუსხა — ახა ჩვენებურს
საიდან ეცოდინებოდა იმ დროს შავის გაკეთებოა.
დამახასიათებელი არ არის ის თავისებური ქედმოღ-
რეკა უცხოელისა და უცხოეთის წინაშე? ეს ფიქსი-
ლოგიური ფერმონიც ცალკე კვლევის ღირსია!

სავანიდან წამოსვლა გვიმოიძღა, ისე შევეჩვიეთ
იქაურობასა და იქაურებს. თუ არც მაქვს ჩემს
ცხოვრებაში განსაკუთრებული სიბოთითი და სიყვარ-
ული მოსახოარო, ერთი უპირველესთაგანი სავანეში
იმ წელს გატარებული სამი კვირაა.
იქიდან რამდენიმე დღით საჩხერეში გადავბარგდით
იწონე კოლოშვილის მშობლების სახლში. მიყრუებული
სავანის შიშამდე იქ უკვე პალკოვი ვიგრძენით თავი.
იწონის მამა სვეტიანე კოლოშვილი ცნობილი და დიდად
პატივცემული ექიმი იყო. ერთსაბოლოაინ მშვენიერი
სახლი ჰქონდათ — დიდი ოთახებით, სარდაფით,
ქალაქურად გამართული. კინც იქ იყო, იმ რამდენიმე
დღეს განსაკუთრებული ყურადღება არ მოგვკლავდა.
საჩხერიდან უკველდევ დავდიოდით ძველების სანა-
ხვად. საკმაოდ შორს გვიყვდა წასვლა, რა თქმა
უნდა, ფეხით. ბატონი სვეტიანე თან გავატანდა ერთ
მოხუც კაცს, რომელსაც ზურგითინ მოჰქონდა ჩვენი
საგზალი. ძალიან საინტერესო და სასარგებლოდ გა-
ვაცარეთ ის დღეები. ჭერ ხომ თვით საჩხერე იყო
დიდად მიმზიდველი — წერეთლების ძველებური სა-
სახლებითი. მხოლოდ დაუფრევრობა კი არა, დანაშაულია,
რომ ეს სასახლებები ჩვენს დროს გაპარტახდა და დაინ-
გრა. მათი გამოყენება ხომ პრაქტიკულად შეუძლებ-
ლოდა, ამას გარდა, ეს ხომ ჩვენებური საცხოვრებელი
სახლის ისტორიული განვითარების გარკვეული სპე-
ციურის შესანიშნავი ნიმუშები იყო. გადარჩა მხოლოდ

აკაისეული სახლი სხვიკოროში, ისიც იმიტომ, რომ
აკაისა იყო. მაშინ, 1938 წელს, ჭერ კიდევ სულ
დაფავდა რამდენიმე ასეთი სასახლე.

იმ ხუთ თუ ექვს დღეში ბევრი საყურადღებო მომენტი
ვნახეთ: ქალაში აბაშიძეების პატარა სამლოცველო
მე-16 საუუნის დასაწყისისა, შიგნით ერთიანად
ავსებული აბაშიძეთა პორტრეტებით. რა მეთყველი,
რა ცოცხალი პორტრეტებია, რა დამახასიათებელი
სახებია — დაქუტავილი თვალებით, ყურებამდე
გადაგრებული უღვაშებით, ქალების ნაწინავით და
ლამაზი თვალ-წარბები გამომხველებია — სიამაყის
და გულბურჯილო ქვაოფილების შეზავება... და
მიუხედავად მხატვრის შემწეულფული კანონებისა და
რეცეპტებისაც, ყველა რომ ინდივიდუალიზებულია,
ყველას თავისი სახე რომ აქვს! აბაშ აბაშიძე, ლომინ
აბაშიძე, იანქო აბაშიძე, ეკლუცა, გულნარა... იქი-
დან წამოსვლა აღარ მინდოდა და სულ ვდღეობიდი
წარმომდგინა ის მომენტი, როდესაც ახლად მოხატულ
კარის ეკლესიაში, რომლის კედლებსაც ჭერ კიდევ
საღებავის სუნი ასდიოდა, პირველად შევიდნენ საყ-
თარი ხატების სახილველად ოჯახის მეთაური თავი
აბაში, მისი ოჯახის წევრნი და ამაღა. როგორი რაქცია
უნდა ჰქონოდათ, როგორ მოეწონათ თავისი თავი
მანდილოსნებს, ხომ არ ჩაესახა რომელიმე მათგანს
შური — ის ქალი ჩემზე უფრო ლამაზად არის და-
სახტულიო? რა უთხრეს მხატვარს, ან ვინ იყო თავი
ის მხატვარი?

ვნახეთ ქალის მეორე ეკლესიაც, ვიყავით მღვიმეში,
კაცხოს (რომელსაც მე 1945 წელს დავბრუნდი),
ჭრუჭის მონასტერს, რომელიც ძალიან ლამაზი
ხეობის სიღრმეში მდებარეობს. ეს ჭრუჭულას ხეობაა.
იქიდან გზა რაჭაში გადადის. ქვემოთ, მონასტრის
ძირში, სამი მღვინე ერთვის ერთმანეთს: ჭრუჭულა,
ფანსანა, წყალფინილა. გარშემო ტვით დაფარული
მთებია. საჩხერიდან 10-12 კილომეტრი გავიარეთ
ავიჯილად, დაუღელვლად. ჭრუჭის ეკლესია ბევრჯერ
არის გადაკეთებული, ძალიან ნაწვადილი და ძნელად
გასაგებია. დღემდის არ არის შესწავლილი. წინათ
ციცხალი ცენტრი იყო, წერეთლებისა და ფალავან-
აშვილების საგვარეულო სამარხი, მონასტერი. იმ
დროს უკვე მტოკეულები და ერთი მცველის ამარა
დარჩენილი. დღემდის გაკვირვებით ვიგონებ იმ
მცველს. 82 წლის სპირიდან სიცივისაც, ლამაზ,
ზხნე, გორგებაკსნილი კაცს, მშენებელ ოსტატს, იქაუ-
რი სამაქტების ამგებს. სასაუზმოდ სწორედ იმ სამ-
რეკლოს მეორე სართულზე ავძვრით — ჩვენ გაკვირ-
ვებით, ის სულ ავდილავდა (ტყე არ იყო). კინო სად-
ღებურელოებს წარმოუქვამდა — რელი ოსტატებისას,
რომლებაც ასეთ ეკლესიებს აშენებდნენ საქართვე-
ლოში, იმ მიცვალებულთა მოსახსენებელს, ვინც იქ
არის დასაფლავებული. სპირილიონა ჩაუთო ერთი
წინადადება, რომელმაც გამოიკა: „გაუთმარჯოს კარგ,
გრძნობიერ ოსტატსო“. ის „გრძნობიერი ოსტატი“,
ძალიან მკაცვოდ აღმუშავდა მუსიკერებში — მრავ-
ლისმეტყველი სიტყვები იყო. იმ სპირილიონის ბედი
მაინტერესებდა. თურმე ოთხმოდდათს გადავიღებულ-
ლი გარდაცვლილი! შექვიფანებულთ ყოფილა და ბონ-
დილად მღვინარეში ჩაავარდილი.

ის ზაფხული, ასე ბედნიერად გატარებული, ჩემთ-
ვის ცულად დათმავდა. მე და ბეთანი II ავგუსტოს
დავბრუნდით თბილისში. თვის ბოლოს კი მამა და

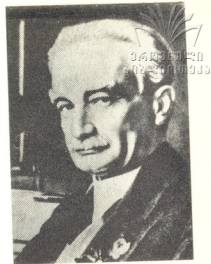
დედა დააბატონებს. თითქმის 37-მა წელმა კიდევ ერთხელ მოიწინა კუდი. იმ ორი წლის განმავლობაში, სანამ ისინი დაბრუნდებოდნენ (დედა 1940 წლის აგვისტოში დაბრუნდა, მამა — შემოდგომაზე), ჩემი ცხოვრება, რა თქმა უნდა, სულ სხვაგვარად მიმდინარეობდა. მე ვცხოვრობდი მაინისთან (მამიდაჩემი კატოსთან), რონელიც ყოველთვის ძალიან ახლობელყო ჩემთვის, მაშინ კი დედობაც გაიწინა და მამობაც. ის რომ არა, არ ვიცი როგორ წავიდოდა ჩემი საქმე. მე განავარაუბრებდი ლექციების კითხვას სხვახატვრო აკადემიასა და თეატრალურ ინსტიტუტში, თავადუდებლივ ვმუშაობდი დისერტაციაზე. ვმუშაობდი სახლში და საჯარო ბიბლიოთეკაში, რაკი მამას ბიბლიოთეკა აღარ მქონდა, ჩემი წიგნები კი დავავეუბლო იყო ერთ ჭურღმულში, რომელიც მომიჩინეს ჩვენი ბინის ნაცვლად. ბიბლიოთეკაში ისეთი მრჩეველი და მჭრუნველი ყავდა, რომ მის ამავე ვერასოდეს დავივიწყებ. ეს იყო ყოველი ქართველლოგის მეგობარი და პატრონი თამარ მუჟავერიანი, ქართული წიგნისა და პერიოდიკის დარგში ენციკლოპედური ცოდნის მქონე, ჩვენი ერთოვლი კულტურის უფანგრო, დიდად დასაფასებელი მოღვაწე. ამხანაგებისა და მეგობრებისაგან სითბო და ხელისშეწყობა არ მომქალბო, ყველაზე ხშირად კი იმ წლებში ბუფანისა და რუსეთის ოქახის ვაჭარებელი თავს. ასევე მუდამ მხარში მედგა ჩვენი ოქახის ახლობელი და საყვარელი მეგობარი რენიერი გრიგოლ ჩხეიძე.

მაშინ ჩემთვის გაჩნდა მიზიდულობის კიდევ ერთი ცენტრი — ხელოვნების მუზეუმი „მეტეხი“, სადაც გიორგი ჩუბინაშვილი არქიტექტურის განყოფილების გააგებ დაინიშნა. იქ უკვე თავი მოჰყავდა ჩემმა მეგობრებმა და ამხანაგებმა — ოგი რჩელაშვილმა, რუსულან მეფისაშვილმა, ვახტანგ ცინცაძემ, ნიკო ჩუბინაშვილმა — გიორგის ვაჟმა; მათთანვე იყო რაველ შერეშვილი — იგი იქ გაკვიანი და იმ დროიდან დაეწყო მუშაობა, ისევე როგორც თინა ვირსალაძეს, რომელიც ფერწერის განყოფილებაში მუშაობდა. არსებითად ეს იყო ის ბირთვი, რომელმაც შემდეგ ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტი შეადგინა. ყველაინ ინტენსიურად და მეტოფილად მუშაობდნენ და მათთან ურთიერთობა (თითქმის ყოველდღიური) ჩემთვის ყოველმხრივ მნიშვნელოვანი და არსებითი იყო (ჩვენი საერთო მეგობარი იყო მუზეუმის საქმეთა მმართველი ვერა აგბა, იშვითი სიკეთისა და გულისხმიერების ადამიანი, შემდეგ ენიშის ბიბლიოთეკაში იყო თანამშრომლად).

„სადაც“ იყო ჩემი პირველი მეცნიერული ნაშრომი, ხოლო თვით სავანის ტაძარი — პირველი ზეოთი-მომცდრელი ძეგლი, რომელიც გამოვიკვლიე. ავია თუ კარგია, ის ნაშრომი მაინც პირველია და განსაკუთრებული გატაცებით ვწერდი.

დისერტაციის დაცვა 1940 წლის 22 ივნისს შედგა უნივერსიტეტში, 103-ე აუდიტორიაში. ხალხი ბევრი მოვიდა: ჩემი სკოლისა და ინსტიტუტის ამხანაგები, „მემატეხელები“, არქიტექტორები, მხატვრები, ნათესავები, მამას კოლეგები, სხვა ნაცნობები. ოპონენტებად იყვნენ გიორგი ჩუბინაშვილი და შალვა ამირანაშვილი, სამეცნიერო ხარისხის მქონე ორად-ორი ქართველი ხელოვნების ისტორიკოსი. ჩემი დისერტაცია პირველი საკანდიდატო დისერტაცია იყო ხელოვნების ისტორიის დარგში. შალვა ამირანაშვილს შედარებით

ივანე
ჭავჭავაძე



მოკლე რეცენზია მქონდა, გიორგი ჩუბინაშვილმა, რომელსაც არავითარი შედეგით არ სწამდა არასოდეს — საათი და ოცი წუთი ილაპარაკა ფრიად საფუძვლიანად. სწორად ამიტომ, დაცვამ სერიოზული ხასიათი მიიღო. ახლაც სიამოვნებით და სიამაყით ვიგონებ, რომ დაცვას ესწრებოდნენ ივანე ჭავჭავაძე, ფილიპე გოგიჩაიშვილი, აკაკი შანიძე, გიორგი ახვლედიანი, ალექსანდრე ნაშრომი (თავმჯდომარეობდა), სიმონ ყაუხჩიანი, გიორგი ჩიტია, ნიკო ბერძენიშვილი, თამარ ლომოური, იასე ცინცაძე, ალექსანდრე ფირცხალაიშვილი.

ოპონენტების შენიშვნები არ ეხებოდა ძირითად დებულებებს. ზოგი რამ მათ არც შეეძლოთ შეინიშნათ: ბევრად უფრო გვიან მე თვითონ აღმოვაჩინე, რომ ერთი თუ ორი წარწერა სწორად არ მქონია გადმოღებულ, მივბრუნე, რომ გადმოწერისას კვებ ვერ ვიპოვე და იქმოდან ზოგი რამ რიგვინად ებრავარჩიე. საერთო კეთილგანწყობილებას, ალბათ, ხელს უწყობდა ჩემი მაშინდელი მდგომარეობაც, ჩემი სკოლის ამხანაგები კი განსაკუთრებით მხიარულად მოამცილებდნენ უნივერსიტეტიდან. ვახტანგ გომელაურმა ლექსიც კი გამოთქვა იქვე, ქუჩაში: „უკან მოვადგვს დისერტაციტ, კუკიაინა, როგორც კანტი“. ყველაზე მეტი იმ საღამოს განიცადა, რა თქმა უნდა, მამიდაჩემმა, მაგრამ ყველაზე ბედნიერი ის იყო.

როცა ოცდაათიანი წლების მეორე ნახევარს ვიხსენებ, ერთი სახიამოვნო მოგონებათაგანია რამდენიმე ზაფხული, გატარებული ციხისძირში, უნივერსიტეტისა დადასვენებულ სახლში, რომელსაც „კახტელ-ამ-მარე“ ერქვა. შვიი ზღვის სანაპიროვალ ალბათ ბევრი არ არის ასეთი ლამაზი ადგილი. მაღალი, შვეული კლდოვანი ნაპირი და ზღვ დაკიდული სახლი. ჭერ მხოლოდ ძველი პატარა სახლი იყო, მერე უფრო დიდი კორპუსიც დაუმენეს. ძნელი წარმოსადგენია ბუნების სილამაზის უფრო მაღალი გამოვლინება, ვიდრე ზღვაზე მზის ჩასვლა — ასეთ იქაც, ციხისძირშიაც. მარტო ამის სანახავად ღირდა იქ ყოფნა... და ის უზვი, სტიქიურად მოხეტიალი მცენარეულობა, რომლითაც სანაპირო დაფარული — იქაურობა ბუნების სასწაულად მერგებოდა.

მაგრამ ციხისძირში, სადაც მე ჩემ მშობლებთან ერთად ვიყავი 1935-37 წლებში, მარტო ბუნების სილამაზე კი არ მოვიადგა. იქ ძალიან საინტერესო

ხალხი იყრიდა თავს. ერთი მხრივ — მეციწორთა უფუროსი თაობა — იუსტინე აბულაძე, ლეონ მელიქსთიბეგი, შალვა ნუცუბიძე, გიორგი ნიორაძე, ივანე ბერიტაშვილი, სიმონ ყიფშიძე, უფრო ახალგაზრდები — არნოლდ ჩიქოვაძე, კოტე ბაქრაძე, გიორგი წერეთელი, პაატა გუგუშვილი, ლევან გოკიელი, სოლომონ იორდანიშვილი, კიდეც უფრო ახალგაზრდები — ილია ვეკუა, გოგი გვახარია, დავით დოლიძე, ალექსი გორგიძე, შოთა ძიძგური... ესენი ყველანი ერთდროულად არ ყოფილან, მაგრამ ყოველ წაფხულს მაინც ხალხიანი კომპანია იყრიდა თავს. იყვნენ ჩემი ტრექლებიც. როგორც ყოველთვის ასეთ შემთხვევაში, იყო გაუთავებელი ხუმრობა, მხიარულება, მახვილსიტყვაობაში შეჭიბრება. შალვა ნუცუბიძეს თავისი ენახებიველიობისთვის ფართო ასპარეზი ჰქონდა, კოტე ბაქრაძე „სპორტული პრეგრამის“ (ფრანგურის) შოთაშვილებელი იყო; ლევან გოკიელის გულიანი ხიზიხიზი ახლაც ყურში ჩაქრის (თვითონაც ჰქონდა იუმორის გრძობა, უყვარდა სასაცილო ამბების მოყოლა, ბავშვით მხიარულობდა — როგორი მიმზიდველი კაცი იყო, როგორი ღრმა კულტურა და განათლება ჰქონდა!); ილია ვეკუას, რომელიც ჭერ კიდეც დოცენტი იყო, მისივე კოლეგები საგანგებოდ იხსენიებდნენ, როგორც გამოჩენილი ნიჭის ადამიანს. ივანე ბერიტაშვილი არავის ეკარებოდა, თავისთვის დადიოდა ჩუმად. ერთადერთხელ ვხანებ გახალისებულად, როდესაც ვიღაც ბავშვმა ერთი გომბეშო უპოვა — თურმე საგანგებოდ საინტერესო ეგზემპლარი ყოფილიყო ექსპერიმენტისთვის. იმდენად იყო გახარებული, რომ ელოდნენ საგანგებოდ ამიყვანა მეორე სართულზე (მარტო მე — სხვა არავინ შეხვდა იმ წუთში) იმ გომბეშოს საჩვენებლად: მხოლოდ შემხვდა სახეგაბრწყინებულმა, არც არაფერი უთქვამს. იუსტინე აბულაძე ანკედოტურად დაბნეული კაცი იყო, რაც, ცხადია, აგრეთვე იწვევდა მხიარულებას. ერთხელ ვიღაცამ ჰკითხა!

— ბატონო იუსტინე, თქვენ ვაჟს რა ჰქვია?
 — რომელს ბატონო, ვასიკოს? ვასიკო ჰქვია, ბატონო...

ერთხელ გიორგი ნიორაძესთან ერთად დიდხანს იჭდა ზღვის ნაპირას და ჩუმად გაკუთრებდა ბათუმს; რომელიც იქიდან შორეულ ბურუსში ჩანს; კარგა ხნის სიჩუმის შემდეგ კი დაასკვნა: — ძალიან ქალაქია ეს სტამბოლი... მერე, შორს კი არა, ჩვიდმეტრი კილოგრამი იქნება სულ!

მე იქაც, ბორჯომისა არ იყოს, ვიჭერე გული პორტრეტების ხატვით, ბევრი ვხატე კარიკატურაც — საამისოდ იქ მშვენიერი ობიექტები იყვნენ (მარტო ბერიტაშვილი რად ლირდა!). ამასაც თავისებური წვლილი შეჰქონდა საერთო მხიარულებაში... ერთხელ თუ ორჯერ იქიდან გურიაშიც ვიბეჭადრეთ, ვნახეთ შემოქმედის მონასტერი, ვიყუქით ჰუმულეთშიაც, სადაც ლენინკით გადავხვრეთ მთელი მთავარი მრავალკილომეტრიანი ქუჩა და ეს ექსკურსანტი დოცენტები და პროფესორები ისეთ ფრიალულში იყვნენ (ლევან გოკიელმა თქვა — ვიხტ რა უნდა, ის იმდეროს და, ვნახოთ, რა გამოვაო), რომ იქაური მოსახლეობა განცვიფრებულად გვაყოლებდა თავს. მერე, 1939-სა და 1940-ში, მე კიდეც ორჯერ ვიყავი ციხისძირში, უკვე მარტო. ყველაფერი მომწონდა იქ, მხოლოდ ისტორიული ძეგლები მაკლდა. ციხისძირის ციხე.

რომელიც მიჩნეულია პეტრად, ამორფული მასა, გაუთხრელად უინტერესო. თანაც — უკეთესი ვერაფერი მოიფიქრეს და ზედმეტ მიაშენეს ლიმონაროში, რა საშუაარსა, რომ ბევრი მაშინდელი ექსკურსანტი მეგობარი აღარ არის, რომ ბევრი მათგანი ჭერ კიდეც ახალგაზრდა დაგვეშორდა, ან, თუ ახალგაზრდა არა, შემოქმედებითი სიწვივის ასაკში.

იმავე ხანებს, ოცდაათიანი წლების მეორე ნახევარს, უკვეშორდება აგრეთვე რამდენიმე ფრიალ სასიამოვნო თეატრალური მოვონება — მარჯანიშვილის თეატრის ზოგი საქეატკალი, დადგმული ვასო უუშიტაშვილის მიერ „რუი-ბლახი“, — „ჩაბტბილი ღიდი“ (რომელმაც დიდად შეუწყო ხელი ვასო გოძიაშვილის ისედაც დიდად პოპულარობის უფრო მეტად გაზრდას — მის მიერ შესრულებული ლუარსაბ თათქარიძის როლი ყველას ემახსოვრება, ვისაც კი უნახავს), განსაკუთრებით კი „ფიგაროს ქორწინება“, სტილის მახვილი გარნაობით სრულშესხმული. უუშიტაშვილი სწორედ იმ ხანებში, მარჯანიშვილის გარდაცვალების შემდეგ, დაბრუნდა უცხოეთიდან, სადაც კარგა ხანს მოღვაწეობდა (საფრანგეთსა და ამერიკაში). მაღალი კულტურისა და დავეწვდომი გემოვნების კაცი იყო, პირად ურთიერთობაში — მომხიბვლელი, ძალიან თავისებური იუმორის ჰქონე. ვაიცანი ჭერ კიდეც სტუდენტობის დროს, როცა ინსტიტუტში მივიწვიეთ კონსულტანტად — საკუთსო პროექტის თემად თეატრის შენობა გვეკონდა და საქმის მცოდნე გვეპირდებოდა. მარჯანიშვილის თეატრს მან უტყვევლად კეთილი ცვალი დაამჩნია, მაგრამ მე მგონია (და ძალიან მენანება!), რომ მას-ჩემთვის უცნობი მიზეზების გამო — არ მიეცა შესაძ-

გიორგი ტრესტონოვაც
 ნახ. ვ. ბერიძის



ღებლობა მთლიანად გამოუმჯავებინა თავისი ნიჭი. ადრეც გარდაიცვალა, სამოცზე ცოტა მეტი წლისა.

ჩემი და ბევრი ჩემი მეგობრის მამინდელი „კულტურული ცხოვრების“ კიდევ ერთი აუცილებელი კომპონენტი იყო სიმფონიური კონცერტები ოპერის თეატრში, ყოველ ორშაბათს. ახალგაზრდები ქანდაკაზე ვერძოდით თავს, მუსიკასაც ხომ ვისმენდით, და დროსაც მზიარულად ვატარებდით. მაშინ ეს „ორშაბათები“ მტკიცე ტრადიცია იყო დაშკარბედილი, სიმფონიურ მუსიკას თავისი ერთგული აუდიტორია ჰყავდა, დარბაზში ცარიელ ადგილს ვერ ნახავდი. სამწუხაროა, რომ ეს ტრადიცია გაქვდა და დღეს სერიოზული მუსიკის კონცერტზე დარბაზის შესვლა პრობლემა იქცა!

1940 წლის მეორე ნახევარი პირად აღმზრდელი სასახარო იყო, მაგრამ ჩვენს საზოგადოებას და კულტურას მან დიდი მწუხარება მოუტანა: 18 ნოემბერს გარდაიცვალა ივანე ჯავახიშვილი. ეს ადამიანი, განსაკუთრებული პატივისცემისა და სიყვარულის შარავანიდ მოხილი, ადამიანი, რომელსაც ყველა შეჰყურებდა, როგორც მასწავლებელს, როგორც ჩვენი მეცნიერების პატარაჩემს, სულ სამოცდაათი წლისა იყო. ოცდაათმეტი წლისამ მან გამოსცა „ქართული ერის ისტორიის“ I ტომი, რომლითაც ახალი ეტაპი დაიწყო ქართულ ისტორიოგრაფიაში; ორმოცდაორი წლისამ დაარსა ჩვენი ეროვნული უნივერსიტეტი; თავისი სიცოცხლის მანძილზე, როგორც მეცნიერმა და საზოგადო მოღვაწემ, გააქვთა იმდენი, რამდენიც შეუძლოდ თაობას ეუფლებოდა. არ თქმა უნდა, თავისი პიროვნული თვისებებითაც იგი განსაკუთრებულ მოვლენას წარმოადგენდა. ახლა რამდენიც უნდა ვწეროთ მის შესახებ, მის ღვაწლს კი აღვწერო და დავუვასებო, მაგრამ მიახლოებითაც ვერ გადმოვცემთ მის მომგადრებულ ძალას, მის სულიერ სიზაღვსა და სიღამაშს. ივანე ჯავახიშვილის სიკვდილი მიემღმა ქართულმა საზოგადოებამ განიცადა, როგორც ეროვნული თუ ელემენტური... მაგრამ მისი ნაშრომის და ნაწვლეის გავლენა მას შემდეგ ოდნავ არ შენელებულა და არც შენდებდა. იგი 21 ნოემბერს დაკრძალეს, ერთი კვირის შემდეგ კი, 28-სა და 30 ნოემბერს, გაიხსნა არ მათი ნეკროპოლის აკლამენტი, რომლებშიც დღეს უკვე საქვეყნოდ ცნობილი ნივთები აღმოჩნდა, იმწუთებში, როდესაც იქ თავმოყრილი ხალხი ჯერ გულისხმავსკალით ელოდა აკლამენტის გახსნას, შემდეგ კი ფაქტობრივად და აღფრთოვანებული შესცქეროდა იმ ნივთებს, რომელთაც თვრამეტი საუკუნის შემდეგ პირველად იხილდა მზის სინათლე, არ თქმა უნდა, უკვე-უკვე ივანე ჯავახიშვილის სახე ედგა თვალწინ. რა უსამართლოა იყო, რომ ის ვერ მოესწრო ამ ნივთების ნახვას და ვერ განიცადა ის სიხარული, რომელიც მას ყველაზე მეტად ჰქონდა დამსახურებული.

როცა ამ ადამიანს ვახსენებ, არ შემძლია არ მოვიგონო 1938 წლის 25 მაისის საღამო, რომელიც მიემდენა უნივერსიტეტის დარბაზის 20 წლისთავს. ივანე ჯავახიშვილმა (მას მთელი დარბაზი აღფრთოვანებით შეეგება) წაიკითხა დიდად სიამოვნებო და ამაღლებული მოხსენება. მე იმავე საღამოს ჩავიწერე ნიში ეს სიტყვები, რომლებიც განსაკუთრებით მომხვდა გულს! „მე არახოდეს არ მწამდა და არც ახლა მწამს ხელისშემშლელი პირობები. როცა ადამიანს სურს რისამე გაკეთება, როცა მას უყვარს თავისი საქმე და თავისი ხალხი, იგი არ შეუშინდება არავითარ

დაბრკოლებას, არავითარ სიძნელეს და მწოლარე ავადმყოფსაც რომ იყოს, მინც მიაღწევს მოწას, ხარბოთ თუ ადამიანს არ უყვარს თავისი საქმე, თუ ადამიანი გულცივია, იგი ვერახოდეს ვერახოდეს ვერაქვეყნობს (კრების დამთავრების შემდეგ საპროფესორობა, სადაც ბევრმა ხალხმა მოიყარა თავი, შალვა ნუსტუშიძე ამბობდა: საქართველოში რომ კაცმა მოხსენება წაიკითხოს იმისთანა საქმის შესახებ, რომელიც თავიდან ბოლომდე მისი ხელითაა გაკეთებული, და არც ერთხელ არ ახსენოს თავისი თავი!).

არქიტექტურის დარგში მაშინ ყველაზე დიდ ინტერესს იწვევდა მეტეის მუზეუმის პროექტის კონსურსი. პროექტობა, არსებობდა მეტეის ტაძრის მშენებარე ტერიტორიის (დარეჯანის სასახლის ჩათვლით) რეკონსტრუქციას ითვალისწინებდა. ჩვენი ცხოველი დაინტერესებდა იმიტომ იყო გამოწვეული, რომ კონსურსის სეკრეტივან, კალაშნიკოვთან და სხვა ავტორებთან ერთად, ჩვენი ამხანაგებიც მონაწილეობდნენ, ე. ი. ქართველი არქიტექტორების ახალი თაობა: მიხეილ სიხიკაძე, ლონგო სუმბაძე, ვიაჩესლავ ქორქაშვილი, ვანო ჩხენკელი, კახა ჯავახიშვილი, დიმიტრი ლექვიანიძე. გაიმარჯვა გიორგი ლევანას პროექტმა, რომელიც, ალბათ, მართლაც სჯობდა ყველას. მაგრამ კარგია, რომ არც ის განხორციელებულა. დღეს ჩვენ სულ სხვაგვარად ვუუბრებთ ისტორიული უბნების ხელშეუხებლობის საკითხს. იმ პროექტით კი ძველ თბილისს, რომელიც ისედაც საკმარისზე მეტად დაზარალდა, უმნიშვნელოვანესი ნაწილი გამოკლებულია.

მე ჯერ დისერტაცია არ მქონდა დაცული, როდესაც უკვე დავიწყე მუშაობა ახალ თემაზე. მას ძველ ქართულ ხუროთმოძღვრებასთან კავშირი არ მქონდა. ეტეზობა სომონ კლიდაშვილს, ევროპული განათლების მქონე პირველ ქართველ ხუროთმოძღვარს, რომელმაც თავისი სახელი უკვდავყო ქართული სათავადაზნაურო გიმნაზიის, ე. ი. ჩვენი უნივერსიტეტის, შენობის აგებო. მას ბევრი სახიზრებელი სახლი მქონდა აშენებული, მათ შორის ილია ჭავჭავაძის სახლიც ახლანდელ ორჯონიძის ქუჩაზე; მისივე სამხატვრო აკადემიის შენობის მარცხენა ნახევრის (ქობულაშვილებისბეული ნახევრის) გადაკეთებულ ფასადს. პროექტების უმეტესობა კი რატომღაც განუხორციელებული დარჩა. ამას გარდა, ის ექსპანიციებში ახლდა ექვიმე თაყაიშვილს და სამხრეთ საქართველოს ბევრ ძეგლი გაზომა, მათ შორის ბანას ტაძარიც; იყო მასთან ერთად სვანეთშიაც. ყველა, ვინც მას იცნობდა, ერთხმად ამბობდა, რომ არაჩვეულებრივად სიმპათიური კაცი იყო (მისი ოჯახიდან სხვა მოღვაწეებიც გამოიწველი — მისი ძმა იყო ქიქოძის სახე კლიდაშვილი, რომელიც ოლქისში მოკლეს და რომლის დაკრძალვაც ქუთაისში მთავრობის საწინააღმდეგო დემონსტრაციად იქცა; და მეფეობდნენ იყო, დედა კი ცნობილი კავადომქმედი და სცენის მოყვარე ეფრო კლიდაშვილი, კიფიანის ქალი). სომონი ახალგაზრდა გარდაიცვალა, ორმოცდათხუთმეტი წლისა, 1920 წელს.

მისი დავაწილ და მისი ბედი ისედაც მიზიდავდა, ხოლო რაკი საიუბილიყო თარიღიც სრულდებოდა — გარდაცვალების ოცი წელი, — გადაწყვიტეტი რაიმე დაშეწერა. შემვიტრე მისი ნაწილობები — მაშინ ჯერ კიდევ ბევრი იყო ცოცხალი, მათ შორის კათალიკოსი კალისტრატე ცინცაძე, რომელიც ოდესღაც ქართულ გიმნაზიაში ასწავლიდა (მასთან იროდიონ სონდულა-

„შეიმატე მიმიყვანა) — მან საინტერესო მასალები მოძი-
ცა; ვიყავი სიმონის დასთანაც. ვისაც შეეძლო, უყვლა
ხალისით მეხმარებოდა. ფილიპე გოგიჩაიშვილის მე-
ვლემ — ნიკო ცხვედაძის ქალიშვილია ელენე, ჩვენი
ეკას დედამ, მშობეა ფოტოსუბიექტი შენიბის
ფასადია ნახაზებისა, კლდიაშვილის ორი წერილი,
რადაც ხარკთარიცხვა. ბევრი ვიშუავე თბილისის
საქალაქო არქივში, ხალცი მის რაღვენსავე პაროქტს
მივყავი. მერე ქუთუბში დავხეტიალდი და ამ პარო-
ქტების მიხედვით აშენებული ორიოდე სახლიც აღ-
მოვაჩინე. მგალითად სახლი № 17 მედიცინის
ქუჩაზე. არქივის დირექტორი მთლად დაღვინებული
კუყის კაცი არ იყო. ჯერ დამტანა ბიუროკრატიული
გართულებებით, მთხოვდა „ზემდღეო“ ორგანიზების
დებარტავს („ნაშოში საქვა, რა ვიცი მე, რამდენი
კაცი რა მოხსენებას წაითხოვას ამ ჩვენი მასალები-
თი... მერე რო გამოვიკიდოს პარტია და ხელისუფ-
ლება, რა ვქნა მე? აჰ, დემოხრე, თუ ამა ხარ, რას
მერჩი“). როცა მივუტანე, ჩემს განცხადებას დაადო
რეზოლუცია — რატომღაც რუსულად — რომლის
მხგავსიც არც მანამდის მენახა და არც შემდეგ მინა-
ხავს. თანაც ისე კი არ დააწერა, როგორც ჩველებზე-
რაც აწერენ ხლმდე — ზემო კუთხეში, 45-ით დახ-
რილად; ჩემი განცხადება შეაბრუნა 190-ით და მთლი-
ანად „დადურა“ მას: «Прекратить все работы по
архиву и переключиться на обслуживание товари-
ща Беридзе». ამ რეზოლუციამ შემეშოქიანა, მაგრამ
მერე უყვლაფერი მშვიდობიანად ჩატარდა, დირექტო-
რი „დამიმეგობრდა“ და ზოგჯერ თავის შინაურ ამ-
ბუნსაც კი მანდობდა (ვინმე რომ მოიცილდეს და რე-
ზოლუციების კლდეკისა მოაგროვებდეს, ალბათ
ბევრ საინტერესო რასზე წააწყდებოდა). მოხსენება
1941-ის აპრილში წავიკითხე არქიტექტორთა კავშირის
მიერ მიწვეულ კრებაზე ხელოვნების მუშაუთა სახლ-
ში. ბევრი ხალხი მოგროვდა, მათ შორის კლდიაშვი-
ლის ნაცნობები და თანამშრომლებიც. კრება ჩუბი-
ნაშვილია გახსნა შესავალი სიტყვით, ჩემ შემდეგ კი
დომიერი ეიტატაშვილია წაიკითხა მოგონებები. ძალიან
გამახარა პროფესორმა პოლიევეტოვმა, იშვიათი გუ-
ლისხმიერების ადამიანმა, რომელმაც არ დიწარა,
რომ რამდენიმე დღის შემდეგ დაეკრვა ჩემთვის და
გამამახანვეთელი სიტყვები ეთქვა — ბევრი გიშრომიო.
ნაშრომის გამოკვეყნება დაგვიანდა — მოკლენ წერი-
ლი „ლიტერატურულ საქართველოში“ დაიბეჭდა 1945
წელს, სიმონის გარდაცვალების 25 წლის თავზე, მთე-
ლი ნარკვევი კი, რომელიც საარქივო მასალასაც შე-
იცავს, 1948-ში, უნივერსიტეტის „შრომებში“.

იშვანად არქიტექტორთა კავშირის ქარტი ტრადიცია
ქმონდა: ექსპოზიციებს აწყობდა ხუროთმოძღვრულ
ძეგლებზე, არა მარტო თბილისის ახლო-მახლო, არამედ
დასავლეთ საქართველოშიც — ქუთაის-გელათში, ნი-
კორწმინდაში. ოქტომბრის მიწურულში თუ ნო-
ემბერში წავდილი, და არ ვიცი რამ უფრო
ამაღელვა — თვით ტაძარმა, თუ ნაქერალას ქედმა —
ტყე თვითანად წითელი და ოქროსფერი იყო. იშვია-
თად მინახავს ასეთი ფანტასტიკური სილამაზე. ძლიერ
იშვადილებდა მოახდინა სამშვიდის პირველმა

ნახამ. „ჩვენ“ თითქოს სრული შემადგენლობით ვი-
ყავით — ლეო, ბეჟანი, რუსიკო, რუსულან მეტყუა-
შვილი, ნიუტა გოგელია, თინა ვირსალაძე, რენე შერე-
ლინი და, ამათ გარდა, უფროსები — ფიქრე მგელი-
სტობევი, მუდამ ცოცხალი, მოძრავი, უწყვეტრისა მის
მიტრი გორდევი და ანატოლი კალგინი. ვისაც სამშ-
ველეთ უნახავს, დამოთხანებმა, რომ გარდა თვით
ნაქალაქარის ანსამბლისა და დიდებული სიონისა, საქ-
ვირველია თვით ბუნებაც — მკაცრი, გრანდიოზული,
შვეული კლდეებით, ორი მდინარის ორმა კანიონებით,
იმ დღეს განსაკუთრებით დამამახსოვრდა კალგინი,
რომელიც ყოველთვის იპყრობდა ყურადღებას თავის
გარეგნობითაც და ქცევითაც. ყალგინს ძალიან დი-
დი დამსახურება აქვს ქართული ხელოვნების წინაშე,
გარდა იმისა, რომ ის არის ავტორი რევოლუციამდე-
ლი თბილისის ერთ-ერთი უფლაზე საინტერესო ნაგე-
ბობისა, მისი გაზომილია ექვთიმე თაყაიშვილის ექს-
პედიციეში ტაო-ალარქეთის უმნიშვნელვანესი ძეგ-
ლები — ბანა (კლდიაშვილის შემდეგ), ოპოი, იშვანი,
ხახული, ბევრი სხვაც. ჩვენს დროს, გაიდა ზაქაის
კომპლექსისა, მას, მგონი, არც არაფერი აუშენებია,
მაგრამ ძედაგოგიურ მოღვაწეობას ეწეოდა, ბევრ
ახალგაზრდას უწყევდა კონსულტაციას საარქიტო-
რისტიტუტებში, კონურსებშიაც იღებდა მონაწილეო-
ბას. თვითონ კალგინი ვერ ხახავდა ძლიერი სიბეცის
გამო — ძალიან სქელმინიან სათვალეს ატარებდა —
მისი ანაზომების მიხედვით ნახაზები სხვები შესრუ-
ლებულია. ცოლი ქართველი ჰყავდა, ლიტერატორი
ქალი დარია ვედრებისელი, ახერ გარდაცვლილი. შეი-
ლო არ მყოლია.

მაღალი და მასიური კაცი იყო, სრულიად მელოტი,
მოგრო თვის ქალით, მოკლენ ქალარა უღვაშებითა
და ბულანგეთი. თვალში იმ სათვალის უყენ არც
უჩანდა, მაგრამ რაც ჩანდა — ორი წვრილი ზოლი
იყო მოხლოდ. გადაკრვა უყვარდა, ლაპარაკში შეეძლო
ბილწისტიკვაობაც შეერია, ძლიერი ტემპერამენტი და
„ფეოქაიდა“ ხასიათი ჰქონდა. ქართული ძეგლები აშ-
კარად უყვარდა (არ შეიძლებოდა, რომ არ მკვარე-
ბოდა) და ყოველთვის, როცა ძეგლთან ვიყავით, ძა-
ლიან ექსპანსიურად გამოხატავდა თავის განწყობილე-
ბას. ასე იყო ბოლნისში, რომელიც, ცხადია, ბევრჯერ
ქმონდა ნანახი და მაინც ვერ ფარავდა აღფრთოვანე-
ბას მისი ედლები ფერის გამო. სამშვილდემი კი,
სიონთან რომ მივდილი, როცა მე ვუთხარი —
Анатолій Николаевич, не правда-ли, чудес-
ная вещь? თითქოს მართლაც აფეთქდა! — Поррази-
тельная! Изумительная! Смертельная!
და ჰაუის შემდეგ:

— Ой-ой-ой, матушки!

სრულიად გასაგები რეაქცია იყო, მისი გამოხატვა
კი სავსებით კალგინისული. არც ისე ხნიერი იყო,
როცა გარდაიცვალა. სამოცდარვა წლისა, 1948 წლის
აპრილში. მე მომიხდა, ჩემს სიცოცხლეში პირველად:
სიტყვის წარმოთქმა გამოხვედების წინ. მცხეთაში წა-
ვასვენეთ და სამთავროს ტაძრის გალავანში დავკრძა-
ლეთ მუელღის გვერდით. თვითონ ისურვა ასე. არ არის
ცუდი განსახვენებელი ადგილი ძველი ხუროთმოძღვ-
რების მოყვარულისა და რომანტიკოსისთვის.



საგჟოთე № 1 ხელოვნება 1985 წ.

1941 წელს, ომის დაწყებამდე, ყველაზე ღირსშესანიშნავი მოვლენა იყო, რა თქმა უნდა, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის დაარსება, თებერვლის თვეში. ბუნებრივია, რომ ყველა დიდად იყო დაინტერესებული აკადემიკოსთა პირველი შემადგენლობით. აკადემიის მომავალი საქმიანობით; ყველას ესმოდა, რომ ქართული მეცნიერების წინაშე ახალი პერსპექტივები ისახებოდა.

პირველი სესია, რომლის პირველი სხდომაც აკადემიის საზეიმო გახსნას მოასწავებდა, 27 თებერვალს შედგა მარქსიზმ-ლენინიზმის ინსტიტუტის კონფერენცია-არბაზში. დარბაზი ერთიანად ავსებული იყო: პრეზიდიუმში, ჩვენებთან ერთად, ისხდნენ მოსალოცად ჩამოსულნი ოტო შმიდტი, იოსებ ორბელი, უკრაინელი პალადინი, აზერბაიჯანელი თოფჩიზაშევი. საზეიმო განწყობილება იყო. როდესაც ნიკო მუსხელიშვილმა გამოაცხადა, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის პირველ სესიას გახსნილად ვაცხადებო, მთელი დარბაზი წამოდგა და ოვაცია დიდხანს გრძელდებოდა. ღირსსახსოვარი დღე იყო. და ყველა ივანე ჭავჭავიძელზე ფიქრობდა.

ორი დღის შემდეგ კი, სამხატვრო აკადემიაში, ლექცია რომ დამთავრა, ჩუბინაშვილმა შემომთავაზა: მუშაობა ქართული ხელოვნების ისტორიის სექტორში, რომლის დაარსებაც უკვე გადაწყვეტილი იყო (თავდაპირველად, სანამ ინსტიტუტად გადაკეთდებოდა, ასე იწოდებოდა). გავიდა კიდევ ოცი დღე და კვლავ სამხატვრო აკადემიაში მანვე მიიხრა, როგორც ჩემთვის ცნობილი რამ, ნამდვილად კი სრულიად მოულოდნელი ამბავი! რომ ჩემი დანიშვნა სექტორის სწავლულ მდივნად უკვე შეთანხმებული იყო სათანადო ინსტანციებში.

ამით გადაიშალა ახალი ფურცელი ჩემს ცხოვრებაში — ყველაზე მნიშვნელოვანი და ყველაზე ხანგრძლივი.

(გაგრძელება იქნება)

ლაშა სამსონაძე

მუალამისას

პიესს ორ მოქმედებად

მოქმედი პირნი

- ნელი — ახლავარდა ქალი 24 წლისა
- ვასო — ნელის ბაბუა
- მია — ნელის მეგობარი
- გია — ახლავარდა კაცი 28-30 წლისა
- მიტო } გიას უბნელები
- გურამი }
- ნიკო } გიას თანამშრომლები
- ვასიკო }

მოქმედების დრო და ადგილი: ჩვენი დრო. ზაფხული. მოქმედება თბილისში ხდება.

სურათი პირველი

სცენა წარმოადგენს ორ მეზობელ ოთახს. ოთახებს მაღალი კარი ჰყოფს. ერთ ოთახში სინათლეა. მეორე ჩაბნელებულია, თუმცა არც იმდენად, რომ შეუმჩნეველი დარჩეს მოქმედება, რომელიც მასში ხდება (მთელი სპექტაკლის განმავლობაში მოქმედება არცერთ ოთახში არ შეწყდება, მაგრამ საუბარი იმ ოთახში იქნება, რომელშიც სინათლეა) ოთახი საკმაოდ კეთილმოწყობილია. უფრო სწორად, იგარბნობა, რომ მასში ქალი ცხოვრობს. ოთახში ყველა ის ნივთია, რაც ჩვეულებრივ საშუალო შეძლების ოჯახში არის. ოთახის სიღრმეში ფარდა არის ჩამოფარებული. ისეთი შთაბეჭდილება უნდა იქმნებო-

დეს, რომ ეს, მეორე, საძინებელი ოთახია. შუაში დგას მრგვალი მაგიდა. მაგიდაზე ღამაზ ლარნაკში მიხაკები აწყვია. აქვე პატარა დოქი და ჭიკა დგას. ოთახის კუთხეში, სავარძელში, მოხუცი კაცი ზის. დროგამოშვებით სავარძლის საზურგეს კეფას აჭერს. ხელში სახელურზე უწყევია. ერთხანს ასეა. შემდეგ წამოიწევა. რამოდენიმეჯერ სხელი ისევ უკან გადაძლევს. ბოლოს ადგება. ერთ-ერთი უჯრისაგან გამართება. ცალი მხარი დახრტილი აჭერს. ნაბიჯები მოუხლოდება, ფრთხილი, სუსტი. ეს უფრო დასაღამოსა, ვიდრე სიარული. უჯრის გამოღების დროს მარჯვენა ხელს მარცხენას ამხარს. უჯრიდან რამდენიმე კამფეტს გამოიღებს. საძინებელი ოთახისაკენ მიიღის. კამფეტებს გაჭირვებით, მაგრამ მიინჯ მუთაქის ქვეშ შეჩურთავს. ემჩნევა, რომ დიდილაა. ისევ საცარძლისკენ წამოიხლავს. სავარძელში კი არ ჩაჯდება. თითქოს ჩაფარდება და კეფას სავარძლის საზურგეს მიუჭერს. ცოტა ხანში გამოჩნდება ნელი. ხელში სანოვაგით დატვირთული ჩანთა უჭირავს. ჩანთას მაგიდაზე დებს. დრომდე ამოსუნთქავს.

ბაბუა. ბაბუ, შენ ხარ?

ნელი. მე ვარ, სხვა ვინ იქნება.

ბაბუა. სად ხარ აქამდე?

ნელი. მაღაზიაში გამოვიარე.

ნელი დაიხრება. ფეხსაცმელებს იხდის.

ნელი. შენ როგორა ხარ?

ბაბუა. ე... შენი მტერი იყოს ისე...

ნელი. ბტკევა კეთა? (ფეხსაცმელები შემოსასვლელისაკენ გააქვს)

ბაბუა თანხმობის ნიშნად აქნევს თავს.

ბაბუა. ნელი!

ნელი. (შემოსასვლელიდან) ხო, ახლავე.

მალე შემობრუნდება.

ბაბუა. კამფეტი იყო?

ნელი. ხომ გვაქვს, რა გინდა?

ბაბუა. სად გვაქვს, კაცო?

ნელი. (ღეინის) კიდევ დამიძალე?

ბაბუა. (ემჩნევა, რომ თვითონაც ეცინება, მაგრამ თავს იკავებს და ცოტა არ იყოს, ბავშვურად გამოსდის) არა, კაცო, რა დაგიძალე...

ნელი უჯრას უახლოვდება, გამოაღებს.

ნელი. (ოდნავ შესამჩნევი გაღიზიანებით) ხომ გითხარი, ნუ დგები-მეთქი მარტო, რომ დავარდე, რას აპირებ მერე.

ბაბუა. ე, ქალო, რა გინდა...

ნელი. კარგი, რა, დილას ვნახე, რომ ამ უჯრაში ეწყო...

ბაბუა. რატომ ნახე მერე!

ნელი. როგორ თუ რატომ...

ბაბუა. ხომ გავიუავით. რამდენი შეგიკამია, თუ იცი...

ნელი. (ღეინის) კარგი, ახალს ვიყიდი...

ბაბუა. არა, მიდი და მოძენე, თუ ქალი ხარ...

ნელი. (ღეინის) ხომ იცი, რომ ვიპოვნი...

ბაბუა. (თითქოს სიამოვნებისაგან ჩაიჭირქილებს) ა, ვნახოთ ერთი, თუ იპოვნი...

ნელი. (მიუახლოვდება) ვიპოვნი-მეთქი და გეპყრება მეორე...

ბაბუა. რა გინდა, კაცო, თუ იპოვნი, შენი იყო სულ...

ნელი. (ოთახს მოაღებებს თავს) სად გეპყრება ახლა. ან ჭიბეში გაქვს ან მუთაქის ქვეშ შეინახავდი...

ბაბუა. (თითქოს დასცინის. ისევ ისე ბავშვურად გამოიხსნის) ოი, ოი, მას გეგონოს შენ, გამოიცნო გოგომ...

ნელი. არა?

ბაბუა. (თავისთვის) გამოიცნო, ვითომ, გოგომ, გამოიცნო...

ნელი. მანახე, ერთი, შენი ჭიბე.

ბაბუა. რატომ უნდა განახო?

ნელი. მანახე ერთი, ვიცი, რომ მანდ გაქვს.

ბაბუა. რატომ უნდა განახო, რატომ?

ნელი. ესე არ გამოვა. მე გამოვიცანი და შენ კი არ მანახებ.

ბაბუა. ა, ბატონო, ნახე...

(ნელი ჭიბეს უსინჯავს).

ბაბუა. (ღეინის) ჰო, გამოიცნო გოგომ, გამოიცნო...

ნელი. მაშინ მუთაქის ქვეშა გაქვს.

ბაბუა. კი, სწორედ იქა შაქვს, სწორედ...

ნელი ისევ რომელიღაც უჯრას მიუახლოვდება, აღებს.

ბაბუა. ვერ იპოვნი, ვერა. იმისთანა ადგილას შევინახე, რომ მანახეც ვერ იპოვნი.

ნელი ტახტისაკენ მიდის.

ბაბუა. ხო, მანდ დაგიდებდი სწორედ, მანდ მიდი, ერთი, რას ნახავ.

ნელი ტახტს ხელს მოუსვამს, შემდეგ მუთაქაას ასწევს.

ნელი (გახარებული სახით) აი, რა გითხარი, ვნახე თუ არა, ხომ ვთქვი, მუთაქის ქვეშ გეპყრება-მეთქი.

ბაბუა თავს შეატრიალებს.

ნელი. (მიუახლოვდება) ვიპოვნი თუ არა... ახლა ვერცტვრის ველარ მიიღებ, პირობა ხომ ესეთი იყო...

ბაბუა. მაგი მე მიგახვედრე, რომ იქ იქნებოდა.

ნელი. კი, სწორედ შენ, სწორედ შენ მიმახვედრე.

ბაბუა. ვინ მიგახვედრა, აბა...

ნელი. აბა, ბუჟო, აბა... აი, ახლა მე შევინახავ და შენ როგორ მოძებნი, იმხაც ვნახავთ.

ნელი შეტრიალდება. დამალვას აპირებს.

ბაბუა. ნელი!

ნელი. დაცა, ახლავე.

ბაბუა. რამდენია სულ?

ნელი. რატომ მეკითხები?

ბაბუა. რამდენია სულ, მითხარი.

ნელი. არ გავიყოფ. შენ არა თქვი, თუ იპოვნი, სულ შენი იყოსო?..

ბაბუა. კარგი ახლა, ეგ რა სამართალია...

ნელი. რა სამართალია და ის სამართალია, შენ რომ არ გეთქვა, მაშინ კიდევ ხო. შენ თქვი, არა, თვითონ.

ბ ა ბ უ ა . კარგი, გავყოთ ახლა და მერე თუ იპოვ-
ნი, შენი იყოს სულ...

ნ ე ლ ი . რატომ მეითხები?

ბ ა ბ უ ა . რამდენია სულ, შითხარი.

ნ ე ლ ი . არ გაგიყოფ. შენ არა თქვი, თუ იპოვნი,
სულ შენი იყოსო?...

ბ ა ბ უ ა . კარგი ახლა, ეგ რა სამართალია...

ნ ე ლ ი . რა სამართალია და ის სამართალია, შენ
რომ არ გითქვა, მაშინ კიდევ ხო. შენ თქვი, არა,
თვითონ.

ბ ა ბ უ ა . კარგი, გავყოთ ახლა და მერე თუ იპოვ-
ნი, შენი იყოს სულ...

ნ ე ლ ი . ვერ მოგართვით...

ბ ა ბ უ ა . კარგი ახლა, სულ ჩემი იყოს მაგი
(გალიზიანებით) ე, კაცო, რამდენს მალაპარაკებ, გავ-
ყოთ ახლა, გავყოთ...

ნ ე ლ ი . (შეხედავს, მიხვდება, რომ ძალიან გაუგრ-
ძელა თამაში) კარგი, კარგი, ნუ ჩხუბობ. სხვა
დროს აღარ გაგიყოფ იცოდე...

მიუტანს კამფეტებს, აძლევს.

ბ ა ბ უ ა . სწორად გააკვი?

ნ ე ლ ი . ექვსი ცალი იყო. სამი შენ და სამი მე...

ბ ა ბ უ ა . ამას ისეთ ადგილას დავმალავ, რომ ვერ
იპოვნი. შენ კი არა, მაშაწვიციერი ვერ იპოვნი. ა,
ნახავ თუ არა... (ამოხედავს) პატარობისას ამისთანა
იყავი... ტბილი არ გეკმებოდა... სადაც არ უნდა
დავგვემალა, პოულბობი. უნოსა თუ გაქვს კამფეტზე,
არ ვიცი... მაგრამ ამას ისე დავმალავ, რომ ვერ იპო-
ვნი. ა, ნახავ თუ არა... (კამფეტის ჩაღება უნდა ჯი-
ბეში, ხელი მოუხერხებლად აქვს, მძიმედ სუნთ-
ქავს).

ნ ე ლ ი . დაცა, მე ჩაგიღებ.

ბ ა ბ უ ა . არა, მე თვითონ, მომპარავ შენ, ვიცი. ხე-
ლი ამიწივ ცოტა.

ნ ე ლ ი . ხელს აუწევს.

ბ ა ბ უ ა . ო, მასე... ასეთი იყავი სულ...

ნ ე ლ ი . მაიას ხომ არ გამოუვლია?

ბ ა ბ უ ა . არა.

ნ ე ლ ი . გავლ, ერთი შეფაჩებ... (გასვლას აპი-
რებს).

• ბ ა ბ უ ა . ნელი!

ნ ე ლ ი . რა იყო?

ბ ა ბ უ ა . წყალი რატომ არ დამიღვი გვერდით.

ნ ე ლ ი . (შეწუხებულად). სულ დამავიწყდა... შენც
გუძინა... (მაგიდისკენ წევა. წყალს ასხამს) ძალიან
მოგწურდა, არა?

ბ ა ბ უ ა . ეჰ...

ნ ე ლ ი . წყალს მიუტანს ტუჩებთან. ასმევს. ბაბუა თავს
გააქნევს.

ბ ა ბ უ ა . ნუ დამახრჩვე, კაცო...

ნ ე ლ ი . ემჩნევა, რომ გალიზიანდა, მაგრამ თავს იკა-
ვებს. ჰიქას მაგიდაზე დიდგამს.

ბ ა ბ უ ა . დამიფრთხე ერთი ეს ბუზები.

ნ ე ლ ი . ხელს უქნევს.

ბ ა ბ უ ა . (თავისთვის) შემეპამეს ცოცხლად. ერთი
არის, ის არ შევებო... შემეპამა ცოცხლად...

ნ ე ლ ი . ოთახს მოათვალიერებს. საშინაო კაბას იღებს.
გამოცვლას აპირებს.

ნ ე ლ ი . გამოვიცვლი კაბას და მაიას ავჯახებ. მა-
ლე მოვალ, შენ ხომ არ მოიწიენ...

ბ ა ბ უ ა . ნელი!

ნ ე ლ ი . პო.

ბ ა ბ უ ა . მოდი, ბაბუ, კევა მტკივა რამდენიმეჯა



ნ ე ლ ი . მიუახლოვდება. კეფას უზილავს.

ბ ა ბ უ ა . ო, ავაშენა ღმერთმა, ო, ო, მასე. მარ-
ცხნივ ცოტა, მარცხნივ-მეთქი, ო, მასე, ო.

ნ ე ლ ი . ღიზინდება.

ნ ე ლ ი . არ გეყოფა?..

ბ ა ბ უ ა . (მოხუცისათვის უჩვეულო სიმკვეთრით
ამოხედავს) მამადლო?..

ნ ე ლ ი . ისევე კეფას უზილავს. ემჩნევა, რომ გალიზი-
ანებულისა და ცვილობს ხმა არ ამოიღოს.

ბ ა ბ უ ა . ამასაც მოვესწარი... კარგი, დამანებე თა-
ვი...

ნ ე ლ ი . რა გინდა, ხომ გიზილავ, არა, ხომ გიზილავ
კეფას.

ბ ა ბ უ ა . ე, კაცო, არ მინდა, არ მინდა-მეთქი.

ნ ე ლ ი . აი, რა გინდა ახლა, რას მეჩხუბები?... შე-
გეკითხე, არა, შეგეკითხე...

ბ ა ბ უ ა . მოკვდები მალე და მოიხვენებ. დამა-
ნებე-მეთქი თავი, არ მინდა, დამანებე.

ნ ე ლ ი . შენ სულ ასე იცი...

მოშორდა. ერთხანს უყურებს. ბაბუა სავარძლის
საჭურგს მიაკერს კეფას. ჯოტად სდუმს. ერთი-ორ-
ჯერ ამოიხიბებს. ნელი გალის და საშინაო კაბას გა-
დაიკვამს. შემობრუნდება. პაუზა.

ნ ე ლ ი . თუ გინდა, დაგიზილავ კეფას...

ბ ა ბ უ ა . (გალიზიანებით) დამანებე, ქალო, თავი.
ო, საწყალო გიორგი. შენ მხედავდე ახლა, ფუო, ამა-
საც მოვესწარი.

ნ ე ლ ი . კარგი, გეყო, ნუ დამაწყვიტე ნერვები...
(ემჩნევა, რომ გალიზიანებულია).

ბ ა ბ უ ა . რა დროს შენი ნერვებია?... ნერვები...
ოი, ოი (თავს კიდევ უფრო აქერს სავარძლის სა-
ჭურგებს) ოი, მხედავდე, შევლო...

ნ ე ლ ი . (გალიზიანებით) კარგი, კარგი, აღარ შე-
მიძლია, კარგი...

ბ ა ბ უ ა . (ყურადღებას არ აქცევს) ამასაც მოვეს-
წარი, რატომ შენამდე არ მოკვდი, რატომ შენამდე
არ მოკვდი... (ნელის ამოხედავს) წაიდა ახლა, რას
უყურებ, წაი. მაი ელოდება გოგოს... ვიცი შე. სა-
დაც მიდიხარ... მასეც ნუ გგონია საქმე... ყველაფერს
ვხედავ შე...

ნ ე ლ ი . სად მივდივარ, ერთი, გამარკვიე, სად მი-
ვდივარ...

ბ ა ბ უ ა . წაი-მეთქი, ქალო, წაი...

ნ ე ლ ი . (ემჩნევა, რომ ტირილის პირას არის მი-
სული) არსადაც არ წავალ... (სკამზე ჩამოჯდება. მის
მომტარაობაში არის რაღაცა პროტესტისა თუ თვითგვე-
მისა).

ბ ა ბ უ ა . (ისევ თავისთვის) ამასაც მოვესწარი... ოი,

შენ მხედვად, შვილო. ასე ხომ არ ვიქნებოდი მაშინ... შენ მხედვად, შვილო, შენ...

ნელი. (თითქოს ერთიანად მოაწვება ყელში ტირილი) კარგი-მეთქი, კარგი, კარგი. (ტირის. ბაბუა ჩერდება. ნელის უყურებს).

ბაბუა. ნელი ნელი, გაჩერდი...

წამოწვევას ცდილობს.

ბაბუა. გაჩერდი, ნელი...

ნელი. (ნაწვეტ-ნაწვეტ) რით, რით ვერ მოვიგე შენი გული, რა გინდა (გაღონიანებით, აფექტში) რა გინდა, რა...

ბაბუა. (ისევ წამოწვევას ცდილობს). ნუ ტირიხარ, რა გიხიხარ, ნუ ტირიხარ, ნუ...

ნელი. რამ გამიჩინა ამისთანა დაწვედილი... რა გინდა, მიხიხარ, რა...

(ტირის, მაგრამ შედარებით წყნარდება).

ბაბუა. ნუ ტირიხარ-მეთქი. ნუ ტირიხარ, ო, კეფა, კეფა... (ისევ სავარძელს მიაკვრის კეფას. ოხრავს... ნელი შეხედავს. ერთხანს უყურებს. შემდეგ მიუახლოვდება. კეფაზე ხელს უსვამს).

ბაბუა. ამის ღირსი ვარ შენგან, ამის? (უფრო თავისთვის)

ნელი ხმას არ იღებს.

ბაბუა. ამის ღირსი ვარ? ტირიხარ კიდევ?

ნელი. არა...

ბაბუა. ამის ღირსი ვარ, ამის...

ნელი. კარგი, კარგი, მოჩა ახლა...

ბაბუა. ხო, გამაჩუმე, გამაჩუმე.

ნელი. დაგიყო?

ბაბუა. გეჩქარება, ახლა, გეჩქარება...

ნელი. კარგი, ნუ დაიწყე თავიდან...

ბაბუა. მე დაიწყე? მე დაიწყე თურმე...

ნელი. კარგი, ბაბუა, გთხოვ.

ბაბუა. ემ... (პაუზა) წვერი რატომ არ გამპარსე?

ნელი. ახლა გაგპარსავ.

ბაბუა. ახლა კაი დროსია...

ნელი. კარგი, ნუ მეჩხუბები.

ბაბუა. ემ... გაწეთები მოიტანეს?

ნელი. მოიტანეს.

ბაბუა. აქეთ, მარჯვნივ მომისვი ხელი, მარჯვნივ.

ნელი. აქა? (ხელს უსვამს).

ბაბუა. ო, არა, ცოტა... ო, ო, მასე, ო, აგაშენა ღმერთმა. ო, ო, მასე, ო, აგაშენა ღმერთმა, ო, ო, მასე...

პაუზა.

კარგი ახლა, კარგი! ნელი მოშორდება.

ბაბუა. ესე იგი, მოიტანეს, ხომ?

ნელი. მოიტანეს.

ბაბუა. პენსია?

ბაბუა. პენსია არ მოუტანიათ.

ბაბუა. რა რიცხვია დღეს? ოცდაშვიდი ხომ არის?

ნელი. მოიტანენ, ალბათ.

პაუზა

პაუზა

პაუზა

პაუზა

პაუზა

პაუზა

პაუზა

ბაბუა. მომაშორე, ერთი, ეს ბუზი, შეშეშეშე ცხლად, შეშეშეშე.

(ნელი მოუახლოვდება, ბუზებს უფრთხობს).
ბაბუა. დღეს რატომ დაგაგვიანდა. პარკინსული გეზღობინებოდა

ნელი. მაღაზიაში ვიყავი-მეთქი.

ბაბუა. რა გაუვირებს მერე...

ნელი ხმას არ იღებს.

პაუზა.

ბაბუა. სასაფლაოზე კიდევ არ გაგივილა, ხომ?

ნელი. (პირმოკლებული) არა...

ბაბუა. ხო, დაივიწყე უკვე. დაივიწყე, რა გენადლება, აღარ გეჩერებინა...

პაუზა

ბაბუა. ეხ-ეხ... ემ...

პაუზა.

ბაბუა. ახლა უნდა მაგენს პატრონობა... ცოცხლები რომ იყვნენ, იქნებ გატრონობდნენ.

პაუზა.

ასე მიმაგდებ მევ.

ნელი. ბაბუ...

ბაბუა. კვირამდე თუ ვიცოცხლე, მე გავალ და შეგრცხვეს მერე, შეგრცხვეს...

ნელი. სად უნდა გახვიდე...

ბაბუა. შენ არ შეგაწუხებ... ნუ გეშინია. უკვლა გამოვივას, მე რომ ვთხოვო... (პაუზა)... ვინ გყავს იმათზე ახლობელი, მიხიხარ. დედ-მამა ერთ დღეს ჩავგივილა მიწაში, ის დღე დაიწვას, ის დღე...

კაცმა ვერ უნდა მოგწვევით იქიდან... ჩემს საფლავზე მომსვლელი ხარ შენ? მეტი არ არის ჩემი მეტი, შენ ჩემს საფლავზე ცრემლი მოგივიდეს. ო, გიორგი, გიორგი... შვილო, შვილო, შვილო...

ნელი. კარგი-მეთქი, კარგი...

ბაბუა. ის დღე დაიწვას, მაგი რომ მანქანაზე დაჭდა. ის დღე...

ნელი. კარგი-მეთქი, გთხოვ...

ბაბუა. კაცმა, კაცმა ვერ უნდა მოგწვევით იქიდან... ემ...

პაუზა.

ნელი. (ჩუმად იყო, მაგრამ თითქოს სათქმელი დაუტროვდო) ხო, შენ ასე იოლად გეჩვენება უკვლავი... რამდენ ნაწილად დავიყო... მიხიხარ, ერთი, რამდენ ნაწილად დავიყო... მთელი დღე ვზივარ და მანქანაზე ვბეძვავ. დღეს ერთ თაბახზე თერთმეტი უტვლია დაეუტვლი... მერე შენსკენ მოვბრუნარ...

შენთვის ესეც არ კმარა... უფროსმა დამცინა... რომ არ გეუბნები, იმიტომ, არა?.. იქაც საფლავის მომვლელს ფულს ვუხდი, მეტი რა გავაკეთო? ამისხნი ერთი, რა გავაკეთო მეტი.

ბაბუა. საფლავის მომვლელი კარგად მიხედავს შენი მშობლების საფლავს. ძვირფასად, ძვირფასად მიხედავს... მე ნუ მომივლი, მე, და იქ გადი...

ნელი. კარგი, ბატონო...

ბაბუა. ხო, მასე ქენი. მე ნუ მომივლი და იქ გადი...

ნელი. კარგი-მეთქი, ბატონო, კარგი...

პაუზა.

ბაბუა. გაწუხებ, გაწუხებ, მაგრამ გეშველება მაღე...

ნელი ხმას არ იღებს.



ბ ა ბ უ ა . მოისვენებ მერე, მოისვენებ...
 ნ ე ლ ი . ხო, აბა, ერთი სული მაქვს პირდაპირ, რო-
 დის მოკვდები...
 ბ ა ბ უ ა . ეხ...
 პ ა უ ზ ა .
 ნ ე ლ ი . (თითქოს ბოლომდე ვერ ამოიღო სათქ-
 მელი) თერთმეტი შეცდომა დავუშვი ერთ თაბახზე,
 თერთმეტი... მთელი დღე ვზივარ და იმ ოხერ მან-
 ქანს ვუყაყუნებ... მესმოდეს მაინც, რას ვბეჭდავ...
 თვლები მაქვს ამდენი ციფრებით და ასობით აქ-
 რელებული... შენ ხომ არაფრის გაგება არ გინდა...
 ჩაბეჭდავ რაღაცას თავში და მორჩა...
 ბ ა ბ უ ა . ხო, მე არ მესმის... გამიხსენებ მერე, გა-
 მიხსენებ... მე არ მესმის თურმე...
 პ ა უ ზ ა .
 დავწვები ახლა და მოისვენებ მერე...
 პ ა უ ზ ა .
 ბ ა ბ უ ა . დამიგე ახლა, დამიგე, დამეძინოს იქნე-
 ბა...
 ნ ე ლ ი . (მკვეთრი მოძრაობით გადის. თავისთვის
 ლაპარაკობს) სხვას ნერვებს მოუშლი და დაიძინებ
 მერე, აბა, რა იქნება...
 ბ ა ბ უ ა . (მიახებებს) შენმა მტერმა დაიძინოს ისე,
 მე რომ დავიძინებ. შენმა მტერმა...
 ნ ე ლ ი . კარგი ერთი...
 ლ ო გ ი ნ ს უ ჯ ე ბ ს .
 ბ ა ბ უ ა . დავინახავ მე ყველაფერს, დავინახავ...
 მასცე ნუ გგონია უნ... მკვლარიც რომ ვიყო, დავი-
 ნახავ...

ნელი ტახტზე ჩამოვდება. ემჩნევა, რომ დაიღალა.
 ერთხანს ესე არის. ხანგრძლივი პაუზა.
 ბ ა ბ უ ა . ნელი!
 ნელი ისევ ისე ზის.
 ბ ა ბ უ ა . ნელი!
 ნ ე ლ ი . (მოლილიად) ხო, ახლავე.
 ბ ა ბ უ ა . მოდი, მოდი.
 ნელი გამოდის.
 ბ ა ბ უ ა . ნელი!
 ნ ე ლ ი . ხო, რა იყო?
 ხანმოკლე პაუზა.
 ბ ა ბ უ ა . მიბრაზდები, ბაბუ?
 ნ ე ლ ი . ხმას არ იღებს.
 ბ ა ბ უ ა . მიბრაზდები, ბაბუ, ხომ?
 ნ ე ლ ი . რატომ უნდა გაბრაზდებოდე...
 ბ ა ბ უ ა . მიბრაზდები, კი...
 ნ ე ლ ი . კარგი ახლა.
 ბ ა ბ უ ა . მოდი, მოდი, წამოაყენე.
 ნელი მიუახლოვდება. მხარში შეუდგება. ტახტისა-
 კენ მიყავს.
 ბ ა ბ უ ა . მაკოცე ერთი...
 ნ ე ლ ი . კარგი, რა დაგეშართა...
 ბ ა ბ უ ა . მაკოცე ერთი...
 ნელი კოცნის. ნელ-ნელა მიყავს.
 ბ ა ბ უ ა . კამფეტი არ ამოიღო, იცოდევ...
 ნ ე ლ ი . არა, არ ამოვიღებ.
 ბ ა ბ უ ა . ერთი ადგილი ვიცო. იქ მართლა ვერ
 მიაგნებ...

ნ ე ლ ი . მაგასაც ვნახავთ...
 ბ ა ბ უ ა . ა, ვნახავთ, ვნახავთ... (ნელ-ნელა გადის)
 ან) თუ გახსოვს, ის, თმები რომ გამიწებდა...
 ლინით (წიფოროხიალებს). ნელა, არ წამაქციო.
 ნ ე ლ ი . ნუ გეშინია.
 ბ ა ბ უ ა . მეფუტკრეობაში ვმუშაობდი მაშინ.
 უფროსი ბულალტერი ვიყავი... სახლში წამოვიღე სა-
 მუშაო. ეს ტახტი მაშინ აქეთ იდგა, ხომ გახსოვს,
 მაგისათვის.
 ნ ე ლ ი . მახსოვს.
 ბ ა ბ უ ა . მოპარვა იცოდი შენ უნდინდნ. ზურგზე
 შემახტებოდი და ისე გიუყარდა თამაში.
 ნ ე ლ ი . ზაფხული იყო, არა?
 ბ ა ბ უ ა . არა, კაცო, ზაფხული როგორ იყო...
 ნ ე ლ ი . როგორ არა, რაღაც თეთრი მაისურთი
 იქეტი. მახსოვს.
 (ტახტს მიუახლოვდება).
 ბ ა ბ უ ა . არა, ბაბუ, არ გხსომებია შენ (წამოწვე-
 ბა). მუთაქა გამიწორე. ო, მასცე, ცოტა დაბლა, არ
 გხსომებია შენ. შენ რომ პლასტელინით თავი გა-
 მიწებე, მერე გადაპარსვა მომიწია თმის და ისე წა-
 ვედი მივლინებაში. სკელი კიტელი მეცაა, მახსოვს.
 ნელა, აქეთ შემომიყვებ საბანი, ო, მასცე. გახსოვს,
 ხომ, ჩემი თეთრი კიტელი.
 ნ ე ლ ი . მახსოვს, შავი ფლავები...
 ბ ა ბ უ ა . ო, მაგი მეცაა მაშინ, ცოტა კიდევ შე-
 მომიყვებ საბანი, უბრაუვს ღამე. ო, კარგი ახლა.
 ბ ა ბ უ ა . არ მკოცნი, ბაბუ?
 ნელი გამოსვლას აპირებს.

ნ ე ლ ი . ხომ გაკოცე.
 ბ ა ბ უ ა . ძილის წინ არ უნდა მაკოცო? კაი, არ
 მინდა, არ მინდა...
 ნელი დაიხრება. კოცნა უნდა.
 ბ ა ბ უ ა . არ მინდა, არ მინდა.
 ნ ე ლ ი . დაიცა, ხო... (კოცნის).
 ნ ე ლ ი . ძილი ნებისა...
 ბ ა ბ უ ა . კაი, კაი.
 ნელის გამოდის
 ბ ა ბ უ ა . ნელი, არ გახვალ, ხომ, სახლიდან?
 ნ ე ლ ი . არა, სახლში ვარ...
 ბ ა ბ უ ა . კაი აბა, კაი, ოხ, კეთა...

ნელი გამოდის. ერთხანს-ოთახში გაივლის. შემდეგ
 რომელიღაც უკრიდან კარტს იღებს. მაგისათვის და-
 ჯდება და პასიანის გაშლას იწყებს. ნელ-ნელა მთე-
 ლი გულისყური კარტზე გადააქვს. სახე ეძაბება.

სურათი მეორე

ნელის ოთახში ჩამოხვდება. პირველი სურათის
 მსველელობისას მეორე ოთახში მაგიდასთან სამი კა-
 ცი ზის. ისინი უნდა მოძრაობდნენ, მგარამ არც ისე
 თვალმისაკმაოდ, რომ მაყურებლის ყურადღება გაფა-
 ნტონ. მოკლედ რომ ვთქვათ, ისინი უნდა იგრძნო-
 ბოდნენ და არა არსებობდნენ. თანდათან ნათდება
 ოთახი. უფრო მეტი, უკუყიანი ფერები. არეულობა.
 გურამი და მიტო ნარდს თამაშობენ. მიტომ გაა-
 გორა. ნარდის აშლას იწყებს. გურამი ხელს უჭერს.



გ უ რ ა მ ი. მოკვესთე...
 მ ი ტ ო. რა მოკვესთე...
 გ უ რ ა მ ი. მოკვესთე, ბიკო...
 მ ი ტ ო. რა მოკვესთე...
 გ უ რ ა მ ი. (ხმაში დაძაბული კანკალი ეხარება)
 ბიკო, მოკვესთე, ბიკო...
 მ ი ტ ო. (თავი ჩაწეული აქვს. ჭიუტად იმეორებს)
 გინდა ხაერთოდ ვითამაშოთ?
 გ უ რ ა მ ი. ბიკო, მოკვესთე-მეთქი...
 მ ი ტ ო. არა.
 გ უ რ ა მ ი. როგორ თუ არა, შენ გააგორე და ქუს-
 თუჩი-მეთქი, ვერ გაიგე?...
 მ ი ტ ო. შენ თუ შენთვის გულში თქვი, ეგ მე არ
 ვიცი, ძმო...
 გ უ რ ა მ ი. არა, ვერ გაიგე?..
 მ ი ტ ო. მე უკვე გაგორებული მქონდა და შენ
 რაღაც შენთვის ჩაიბურტყუნე.
 გ უ რ ა მ ი. არ დამაგინებინო.
 მ ი ტ ო. დაიგინე მერე.
 გურამი მიტოსაკენ გადაიხრება და რაღაცას ხმა-
 დაბლა ეუბნება.
 გ უ რ ა მ ი. ეგრე იყოს?
 მ ი ტ ო. იყოს...
 გ უ რ ა მ ი. (კამათლებს მიუგორებს) ბიკო, მოვ-
 ქესთე...
 მ ი ტ ო. არა. (ნარდის აშლა უნდა).
 გ უ რ ა მ ი. (ხელს უქერს). მოკვესთე, ბიკო...
 მ ი ტ ო. შენ მე ურთუ ხომ არ გგონივარ. ნახევარ
 ნაბიჯში ზიხარ და ვერ გავიგე?
 გ უ რ ა მ ი. ვახ, გია რატომ არ იჭლა აქ...
 მ ი ტ ო. ხელი გამოიშვი.
 გ უ რ ა მ ი. ბიკო, მოკვესთე, ბიკო...
 მ ი ტ ო. არა.
 გ უ რ ა მ ი. ახლა არ დამაგინეინო.
 მ ი ტ ო. დაიგინე მერე.
 გ უ რ ა მ ი. მოკვესთე-მეთქი, ბიკო...
 მ ი ტ ო. არა.
 გ უ რ ა მ ი. მოკვესთე-მეთქი...
 მ ი ტ ო. არა.
 გ უ რ ა მ ი. მოკვესთე-მეთქი...
 მ ი ტ ო. შენ რა კინკული ყოფილხარ.
 გ უ რ ა მ ი. მე ვარ კინკული?
 მ ი ტ ო. ეგრე ყოფილხარ.
 გ უ რ ა მ ი. ბიკო, მოკვესთე-მეთქი.
 მ ი ტ ო. არა.
 გ უ რ ა მ ი. რატომ უნდა დაეთმო, არა, რატომ უნ-
 და დაგიტო...
 მ ი ტ ო. არ მოგიქესთია.
 გამოჩნდა გია, შარვალზე ქამარს იკრავს.
 გ ი ა. რას ხმაურობთ?
 გ უ რ ა მ ი. ბიკო, მოკვესთე და არაო იძახის.
 მ ი ტ ო. არ მოგიქესთია.
 გ უ რ ა მ ი. (მიტოს) ბიკო, მოკვესთე, ბიკო...
 მ ი ტ ო. არა.
 გ უ რ ა მ ი. ვახ, ეს ვინ არის.
 გ ი ა. რა არის, ღვინის ამოტანაზე იჩხუბოთ, იქ-
 ნებ...
 მ ი ტ ო. (გიას) შენ თავი ქულში გაქვს, იუზგარ,
 როგვის მოგვიყე...

გ ი ა. ახლიდან ითამაშეთ.
 მ ი ტ ო. რატომ, ძმო, რატომ?
 გ უ რ ა მ ი. არა, რატომ უნდა დაგიტოვო?
 მ ი ტ ო. მე რატომ უნდა დაგიტოვო?..
 გ უ რ ა მ ი. ბიკო, მოკვესთე.
 მ ი ტ ო. არ მოგიქესთია.
 გ უ რ ა მ ი. აი, მე ჩავალ.. მაგრამ შენს სინდისზე
 იყოს.
 მ ი ტ ო. იყოს, ძმო, არ მოგიქესთია.
 გ უ რ ა მ ი. ახლა არ დამაგინებინო.
 მ ი ტ ო. დაიგინე მერე.
 გურამი გადაიხრება ისევე ეუბნება ხმადაბლა — ეგ-
 რე იყოს?
 მ ი ტ ო. ეგრე იყოს, ძმო.
 გ უ რ ა მ ი. ვახ, ეს ვინ ყოფილა, ჩავალ, ძმო,
 ამდენს თუ კადრულობ, ჩავალ.
 მ ი ტ ო. მე რას ვკადრულობ, რა, დედის გინებას
 ვირჩენ? მაგის თქმა გინდა?
 გ უ რ ა მ ი. კარგი, თუ ძმა ხარ. შენ შარზე ხარ.
 მ ი ტ ო. შარზე მე ქი არა, შენა ხარ.
 გ უ რ ა მ ი. კარგი ერთი, დამანებე თავი (წამოდ-
 გება, გიას მიმართავს) მომეცი რამე ამოსატანი
 (გიას ბაღურა გამოაქვს).
 გ ი ა. კარგი ზეთოები ხართ. არცერთმა არ იცით
 ნარდის თამაში.
 გ უ რ ა მ ი. ვინა, ბიკო...
 გ ი ა. ვინა და არც ერთმა.
 გ უ რ ა მ ი. მაგასაც ვნახავთ (მიტოსაკენ იშვერს
 ხელს). მაგას მაინც მოვულებ.
 მ ი ტ ო. ვნახოთ, ძმო, ვნახოთ. ჭერ წაგებული
 მივიღოთ. მერე ვნახოთ.
 გ უ რ ა მ ი. (გადის. კარებიდან). ვნახოთ, ვნახოთ,
 (გაეა).
 მ ი ტ ო. ვნახოთ მერე (გიას მიმართავს). სულელია
 ეს შობელძაღლი. გავაგორე უკვე, მაგან მერე ჩიი-
 ლაპარაკა რაღაცა. აყვანა უნდოდა, რა...
 გ ი ა. დაიცა, თუ ძმა ხარ, მაგაზე ნულარ ვილაპა-
 რაკებთ.
 მ ი ტ ო. მაგისი ასაყვანი ვარ, გია, იუზგარ?
 გ ი ა. კარგი, ხომ ჩავიდა, რაღა გინდა.
 მ ი ტ ო. ჩახვალა ლაპარაკი, მე ჩავიდილი, მა-
 გრამ აყვანა უნდოდა.
 გ ი ა. დაიცა, რა, მოგვლია. რაღა დროს ჩუენი
 ბავშვობაა.
 მ ი ტ ო. ბავშვობა რა შუაშია, იუზგარ?
 გ ი ა. კარგი, ხო. ქიფი მინდოდა, თქვენ კი აქ
 ბაზარი გაიმართეთ.
 მ ი ტ ო. მაგის ასაყვანი კაცი არა ვარ, გია, ძმო,
 შენც ხომ იცი ეგა.
 პაუზა. გია სკამებს მიაწყობს მაგიდასთან.
 გ ი ა. წამო, რაღაცა გაეკეთოთ, მომხმარე.
 მ ი ტ ო. წამოდგება. ცოტა ხანში გამოვა. ხელში თე-
 ფში უქირავს პურით და ძებვით. გიაც გამოვა. თე-
 ფშებს ალაგვს.
 მ ი ტ ო. საღ არის ახლა ამდენი ხანი.
 გ ი ა. (იციანის) შენ ის თქვი, ცალკე თუ უბერავს
 სადმე.



მითო. როგორ თუ ცალკე უბერავს. „ოზშიაია“ მშაო.

გია. კარგი, ვიხუმრე, რა დაგემართა. ამოვა, აბა, რას იზამს.

მითო. (უფრო თავისთვის) ცალკე უბერავს, კარგია.

გია. (უფრო თავისთვის) მოიცა. ახლა რა დაგერჩა, შო, ეგ არის, რა. არა, კონსერვი მაქვს კიდე-გადის, მითო პურს მოტეხავს, ძეხვის ნაჭერს დაადებს. ჟამს. გია შეშოვა.

მითო. მომშვიებია, ხომ იცი...

გია. მეც.

თვითონაც იღებს პურს და ჟამს.

მითო. სამსახურში რა ამბებია?

გია. (ხელს ჩაიქნევს) წერო...

მითო. (იღინის) წერო, არა. წერო, წერო.

გია. შენთან?

მითო. (პირი საკმლით აქვს გამოტენილი. რალა-ცის თქმა უნდა).

უფროსი გადაწყვიდა.

გია. რატომ?

მითო. რა ვიცი, იუზგარ, თვალში ეერ მოვხვდი კარგად... შენდის რა ისმის?

გია. (ხელს ჩაიქნევს) ერთ ვერ ჩავკითხე... ვითომ სულ რაღაც საქმეები მაქვს... საღღაც მიგრბივარ, მოვრბივარ... მერე რომ დაფიქრდები, თურმე არაფერი საქე არ მქონია (თან ჟამს. პაუზა. მაგიდის კუთხეზე იყო ჩამოქცარი. ჩამოხტება) მართლა სად არის აქვს ხანი...

მითო. ეგ ისევ ისე უაღიარებლობს, არა?

გია. (ზრუნველ იჩინავს). მართლა ხომ არ გაუბერა საუბე...

მითო. ფეხებით დაკვიდებ. არა, გია, იუზგარ, აუვანა როგორ უნდაოდა...

გია. კარგი, რა, თუ მშა ხარ.

პაუზა

გია. (მიმართავს) შენა... (სმაურს გაიგებს) აი, მოვიდა კიდეც. (ორივენი წამოდგებიან, გამოჩნდება გურამი. ლინოზეთ არის დატვირთული).

გურამი. იქნება მომეშველოთ.

მითო. ამდენი ხანი სადა ხარ.

გურამი. გამომართეთ რა, ისინდისეთ ახლა...

ბოთლებს ართმევენ. გურამი მაგიდასთან მიდის.

გურამი. ვახ, როგორ მომშვიდა. (საკმელს იღებს).

გურამი. დავედეთ ახლა, ვიღას ველოდებით.

გურამი. დიაცა არა, ლუკმა შემარგე.

(მაგიდას შემოუსხდებიან. ჩვეულებრივი ქვიფის წინა სამზადისი. თევშების ახლო მოწვევა. სკამის გამოცემა. გადალაპარაკება. ნელ-ნელა კლებულობს შუქი. ნელს ოთახი ნათდება. ნელი მაგიდასთან ზის. ისევ პასიანი აქვს გაშლილი.

სურათი მესამე

ერთხანს ასეა. კარებზე კაკუნი. გამოჩნდება მაია. ნელი მოხედავს.

მაია. სძინავს? (ნელის უახლოვდება).

ნელი თანხმობის ნიშნად უკრავს თავს.

ნელი. მოდი, დაჯექი.

მაია. პასიანს შლი? (სკამს ხმაურთანად გამოწვევს).

ნელი. ცოტა ჩუმად, ახლა დაწვა. გიზღინებოდა მაია. როგორა ხარ.

ნელი გაურკვეველ მოძრაობას აკეთებს.

მაია. ძალიან გაწვალდები?

ნელი თითს მიიღებს ტუჩებთან, ჩუმად, ანიშნებს. წამოდგება. ტახტს მიუახლოვდება. ისევ უკან ბრუნდება.

მაია. როგორი მძიმე სუნია თქვენთან.

ნელი. წაშლის, არა?

მაია თავს უქნევს.

ნელი. ნუ იტყვი, სამსახურში რომ მივდივარ, ხალხს გარე-გარე ვუვლი. მეჩვენება, რომ ტანისამოს-გეც ვის სუნე მაქვს აულოლი... (პაუზა) ვერაფრით ვერ გაიფიქვო ოთახიდან...

მაია. ორიპირი ქარი გააკეთე.

ნელი. მაგის უფლებას ვინ გაძლებს... გაცივების ეშინია... როგორ მღლის, მაია, რომ იცოდე, როგორ მღლის...

მაია. ძალიან პირვეულია, არა?

ნელი. პირვეული კიდეც არაფერი... (ხანმოკლე (პაუზა) შეგამჩნევია (ხელს შეუბღვს მოსივამს) აი, აქ, შეუბღვს, როგორა აქვს აქერცლილი კანი. თითქოს უკველდღე თითო პირ კანს იცვლის... სულ უფრო და უფრო პატარავდება... (ხანმოკლე პაუზა) ...მე ვამჩნევ როგორ პატარავდება დღითიდღე (შე-დარებით მკვეთრად) აუტანელია უურბებდე ცოცხალ კაცს და ფიქრობდე სიკვდილზე... იმ ავარიის შემდეგ მე აღარ მინდა სიკვდილზე ვიფიქრო. ეს კი მასხენებს... უკველდღე უფრო ამ მოლოინით ვიღლები... (ხანმოკლე პაუზა) იმისი შეგრძენება ვერ მოიშორო, რომ დღეს თუ არა, ხვალ, დღეს თუ არა, ხვალ... ხანდახან იმასაც გაუიფიქრებ: ბარემ მოხდებოდა მოსახდენი-მეთქი. ისიც მოსივენებს და, ალბათ, მეც შეეგუებო... (პაუზა) ღმერთო, რას ვროშავ, სულ დაგავდი კეუღან.

მაია. (თანაქმობით) ესე არ შეიძლება, დასვენება გჭირდება...

ნელი. მოიცა, ერთი, რომელ დასვენებაზე მელაპარაკები...

მაია. გეუბნები მე შენ. არ შეიძლება ესე... თვითონაც როგორ ვერ ხვდები, რომ ცოფვა ხარ...

ნელი. ცოფვა... ცოფვა კი არა... (პაუზა) თუმცა მაგას რას ვერჩი... (პაუზა) სახლავზე ვერ გავლივარ... თითქოს უფრო უნდა ვმშვიდდებოდე, მაგრამ ვერ გავდივარ...

მაია. მეოთხე წელია, უკვე არა?

ნელი. (წამოდგება) მეოთხე... (გაივლის).

მაია. ღმერთო, როგორ გარბის დრო... ადილია დაგრჩათ სახლავზე?

ნელი. გახსოვს, დედაჩემი როგორი შეცვილი იყო...

მაია. აბა, სრულიად სხვა ქალი იწვა...

ნელი. მაშინ, რომ იცოდე, თითქოს მიშველა კიდეც მაგან... ხალცნაირად ვერ განვიცადე... მერე ვეცემოდა, რომ სხვას ვტიროდი... ახლაც ვერ წარმომიადგენია, როგორი იქნებოდა მკვდარი... მაშინ

ვერაფერს ვერ ვგრძნობდი, მაგრამ შიში საიდან და-
მეწყო, იცი... (პაუზა) მაშინვე ახალნაყოფი, შავი
ფესაცემლები ეცვა და თეთრი ზონარი ჰქონდა გა-
დაღვრილი. მაშინ ვიგრძენი პირველად, რომ ველარ
გაივლიდა, რომ მორჩა... ყველაფერი წაიშალა... ში-
ში იქიდან დაიწყო. (ბაბუს ოთახისაკენ გააქნეს
თვის) ეს კი გაშუქებული მაგრძნობინებს, რომ ისე
უნდა შევეხო სიკვდილს... (პაუზა) როგორ არ მინ-
და, მია, ვიფიქრო ამაზე... შენ ხომ წარმოდგენა არა
გაქვს, როგორ არ მინდა...

მ ა ი ა. კარგი ახლა, აღარ არის ამაზე ლაპარაკი
საქირო...

ნ ე ლ ი. ვიცო... ვიცო...

მ ა ი ა. მოდი, ახალ პასიანს გასწავლი...

ნ ე ლ ი. (თითქოს ისე გამოკრთვება) აი, აქ
(ხელს ისე შეზღუბე შეივლებს) კანი ექერცლება...
ესე, გაყოლებით... თითქოს ძველი შენობა ინგრე-
ვა... (პაუზა) გაშუქდებით იმის შიში გქონდეს, რომ
დღეს თუ არა, ხვალ სამსახურიდან მოხვალ და
მკვდარი დაგვხვდება. ან, ან უფრო უარესი, ხელში
ჩაგაკვდება და კიდე ერთხელ უნდა შეებო... (პაუ-
ზა) ...მერე უკვე შენი რიგია და იმდენზე არ ღაგი-
ტავებია, რომ ვილაკამ დავიწყება შეძლოს...

მ ა ი ა. ხო, კარგი ახლა, რა დაგემართა...

ნ ე ლ ი. ეს აუტანელია, მია...

მ ა ი ა. არაფერი სამაგისო არა გჭირს და ცოტა
გონს მოდი...

ნ ე ლ ი. (მაის მოხდავს) ძალიან მოგაწყინე,
არა?

მ ა ი ა. ხო, აბა, მომაწყინე... მოაწაყინე კი არა,
მ არის ამაზე ლაპარაკი საქირო...

ნ ე ლ ი. (იციანს) როგორი გაბავშვებულია. ძენ
ხომ წარმოდგენა არა გაქვს (სკანზე ჩამოკლება).

მ ა ი ა. მოხუცებს ემართებათ ეგრე... მოდი, რა,
გენილაფერი პასიანს მასწავლებ...

ნ ე ლ ი. როგორ არის, იცი... კამფეტებს მიმალავს,
გოგო... როგორც ბავშვობისას...

მ ა ი ა. კარგი, არ გადამრიო...

ნ ე ლ ი. დედას ვფიცავარ...

მ ა ი ა. (იციანს) მერე შენ, შენ რას აკეთებ...

ნ ე ლ ი. მეც ვუმილაკე...

მ ი ა. ისევე იციანს.

ნ ე ლ ი. (ოვითონაც ეცინება) კარგი, გეყოფა, გე-
ყოფა, გააღვიძებ.

მ ი ა. თავს იკავებს.

ნ ე ლ ი. შეიძლება კიდე გაგეცინოს (მაის შეხე-
დავს). ოღონდ არ დამცინო.

მ ა ი ა. საერთოდ, როცა თხოვენ ან აფრთხილებენ,
უფრო ეცინებათ ხოლმე. (მაისაც ეცინება, მაგრამ
თავის შეკავებას ახერხებს) არა, აღარ ვიციანი, აღარ
ვიციანი...

ნ ე ლ ი. რა მემართება, იცი, როცა ვთამაშობთ...
რალაცნარად ყველაფერი მაიწყდება... მაიწყდება,
რომ... როგორ გითხრა, მე თვითონ ვცდილობ, რომ
ვთამაშო... როცა თამაშობს, ვეღარ ვგრძნობ, შუბ-
ლზე რომ კანი აქვს აქერცლილი... თანაც რალც-
ნარი საქირო ხდება... რასაც ჩვენ ვაკეთებთ, ისიც
ავადმყოფურია... მერე, როცა დაფიქრდები ხოლმე,
ყველაფერს შემზარავად სხვა სახე ეძლევა, მაგრამ

იმ წუთას მე არაფერზე არ ვფიქრობ იმის გარდა,
თუ სად დამიძალა კამფეტი. ან მე სად გადავმალ...
(პაუზა) მაგრამ შემდეგ, შემდეგ ისევე იცულებს...
თითქოს მემუქრება... რალაცნარი სიჭიჭტობი...
ნებს იმ დღეს და თითქოს მემუქრება...

მ ა ი ა. ისე, მეც შემომჩნევია. მოხუცები ყოველ-
თვის ცდილობენ სიკვდილი მოგაგონონ. თითქოს გა-
შენებენ თუ გასაყვედურობენ...

პაუზა, ორივენი დაღუპდებიან წამით. მია კარტის
აშლას აპირებს:

ნ ე ლ ი. მია!

მ ა ი ა. ხო.

ნ ე ლ ი. არ გინდა, ახალი წელი იყოს?

მ ა ი ა. (ეცინება). უკვე ძალიან მოგდის...

ნ ე ლ ი. მე მინდა. ღმერთო, როგორ მინდა ახალი
წელი იყოს და სახლში თეთრი ჩიჩილაკი შედგას.
გინახავს ჩიჩილაკი?

მ ა ი ა. (ეცინა) როგორღაც.

ნ ე ლ ი. ერთი ახალი წელი დამამახოვრდა. ჩვეუ-
ლებრივი ახალი წელი იყო. ხომ იცი, თბილისში
როგორი ახალი წელიც იცის. უთოვლო, ქუქუიანი,
რალაცნარი ზერტლე... (პაუზა) თანაც ყველაზე ცუ-
დი ის არის, რომ ბოლომდე ელოდები თოვლის მო-
სვლას. ამინდებაც ისეთია, რომ თითქოს არ შეიძ-
ლება თოვლი არ მოვიდეს. ის კი არ მოდის და რალ-
აცნარად ყველაფერი ფუტდება... იმ დღეს ბაბუაჩემი
გვიან მოვიდა და ჩიჩილაკი, აი, აქ მაგიაზე დადგა.
ბავშვობიდან ყველაზე მკაფიოდ ის დღე დამამახ-
სოვრდა... თითქოს ვილაკამ სუფთა თოვლი შემომი-
ყარაო სახლი... ღმერთო, როგორ მიუვარდა მაშინ
სუყველა... (ნელი ხელს გაიქნევს, თითქოს ბუზმა შე-
აწუხა. ეცინება) ახალი წელი ყოველთვის მაშინ მიხ-
დება, როცა ძალიან ცხელა და ბევრი ბუზია.

მ ა ი ა. მართლა რა ამბავია, გოგო (თვითონაც
ხელს გაიქნევს) ბუზების წამალი უნდა ჩამოგიტანო
ერთი.

ნ ე ლ ი. (იციანს) ვინა, გოგო, ვინ მომცემს მ-
აგის უფლებას. მე ამის გარეთ გამუყანი ვერა ვარ
და თვითონ სუნს ვერ იტანს.

მ ა ი ა. მერე მაგასაც არ აწუხებენ?

ნ ე ლ ი. აწუხებენ, მაგრამ ერთხელ რომ ჩი-
თობს თავში, ხომ იცი მაგის ამბავი...

მ ა ი ა. აა, რა გეშელება?

ნ ე ლ ი. რა ვიცი...

(პაუზა)

მ ა ი ა. გოგო, რა ხდება გახთან, ქეფობენ?

ნ ე ლ ი. საიდან მოიტანე?

მ ა ი ა. შენსევე რომ ჩამოვიარე, რალაც ხმები გა-
ვიგე.

ნ ე ლ ი. ძალიან მთვრალეები იყვენ?

მ ა ი ა. არ ვიცი, ესე ვერ გავარჩიო... წამო, უ-
რი მივუგლოთ.

ნ ე ლ ი. დაიცა, ხომ არ გახუდლდი...

მ ა ი ა. რა მოხდა მერე. ყოველ შემთხვევაში, შენ
ყველა უფლება გაქვს.

ნ ე ლ ი. დაიცადე, რა. რა სასიამოვნოა ვილაკაზე
ყურის გდება.

მ ა ი ა. ე, შენა ხარ, რა... კაცები მაშინ არიან გუ-

ლაზილები, როცა მთვრალები არიან და თანაც ერთად...

ნელი. არა, ეგრე არ მინდა, ის მითხარი, შენი საქმე როგორ არის, შენი.

მ. ა. (გამოცოცხლებულ მოძრაობას აკეთებს). საუბარი იმ ჩარჩოში ჯდება, რომელიც უფრო მას-ლებელიც არის, შეჩვეულიც, ათასჯერ ვადამღერებ-ბული და მინც სასიამოვნო) ემ, რა ვიცი... აი, არ მომწონს ეს ჯუმბერი და მომკალი, არ მომ-წონს.

ნელი. კიდევ დაგაბატია სადმე?
მ. ა. თე-ატრში (იციან). ერთხელ, ხომ გა-ხსოვს, რომ გითხარი, სულ თვინად კაფეში შევე-დი. იქ შამანური, იქეთური, აქეთური. მორეკე-რაც, საღდაც სხვა კაფეში ვიყავით. ახლა, ალბათ, იფიქრა ცოტა ინტელიგენტის შთაბეჭდილებას და-ვ-ტრუვებო და თეატრში დამატია (იციან) საქმროს მასტს მიუბრუნებო...

ნელი. (სიცილში აყვება) ძალიან ბებერია?
მ. ა. არა, ბებერი არ არის, თან შენახულიცაა, მაგრამ ცოტა ის არის, რა, როგორ გითხრა... ნუ, არ მიღის გული და რა ვქნა...

ნელი. შენ, მოდი, ისევ მოყევი თქვენი ამბავი, რა.

მ. ა. ჰო, (იციან) მოყლედ, ვზივარ ოთახ-ში... შემოდის.

ნელი. მართო იყო? (იციან)
მ. ა. არა (ხელს აქნებს). იმასთან, რა ჰქვია იმას, გამახსენე, რა ჰქვია, ხო შუამავალი, შუამავალთან ერ-თად... (იციან) მოყლედ, რომ შევხედე, ეგრევე ცუდად გამკრა აქ (გულთან ხელს მიიდებს). მერე, ის ვიფიქრე, სახლში რა მაქვს-მეთქი. მერე რაღაცე-ებს ვფაცი-ფუცობდი. (იციან).

ნელი. თვითონ რას აკეთებდა, თვითონ? (იცი-ან).

მ. ა. მაგას ვინ უფურებდა, გოგო... მე ჩემი გაკირვება მქონდა (იციან). რა ვიცი, იჭდა...

ნელი. მერე, მერე?...
მ. ა. ჰოდა, რა მქონდა ახლა სახლში, ხო, მოყ-ლედ, ტკბილეული მქონდა რაღაც. ლამაზად რაღაც ნამცხვრები გამომიცხო, ის მქონდა, ხილი იყო, ხო-ერთი ბოთლი სოფლის არაუე მქონდა.

ნელი. არუის ხსენებანზე, მეც უნდა მქონდეს, ხომ არ გინდა.

მ. ა. დივიცა, მერე... (იციან) „ნუ წუხლები-თო“ — მითხრა.

ნელი. (იციან) „ნუ წუხლებითო“ — არა?
მ. ა. (იციან) ხო, აბა „ნუ წუხლებითო“. თვი-თონ ერთი ჭიქა დაღია, ოჯახი დალოცა. მეტს არ ვხვამო, თქვა.

ნელი. (იციან) „არ ვხვამო“, არა?
მ. ა. ხო, აბა, „არ ვხვამო“, მერე, მოყლედ, ის შუამავალი საღდაც გაშა.

ნელი. (იციან) მერე, მერე რა გითხრა?
მ. ა. (სერიოზულ საბეს იღებს) მომწონხარო... (იციან).

ნელი. (იციან) მომწონხარო, ხომ?
მ. ა. მომწონხარ ძალიანო, მიხარა და, კიდევ, ჩვენ უკვე ბავშვები აღარ ვართო.

ნელი. (იციან) მინც, მინც როგორ მომწონ-ხარო?

მ. ა. მე რა ვიცი, მომწონხარო, მაგრამ ეგრევე ფერი, ბავშვები აღარა ვართო, როგორ მითხრა... (იციან)

ნელი. ბავშვები აღარა ვართო, არა? (იციან).
მ. ა. აბა, ერთმანეთს შევესალდითო, მოყლედ. (იციან) ვაი, ვაი, რა გოგო ვიყავი, ვაი ჩემი თავი რა ვიქვი, რა ბიჭები გივლებოდნენ? (იციან, მაგრამ გულისტკივილით, თუ დაფიქრება გაერია სიცილს).

ნელი. (იციან) მოიცა, მოიცა, მერე რა იყო?
მ. ა. რა იყო, არაფერი, პაემანი დამინიშნა.

ნელი. (იციან) პაემანი, არა?
მ. ა. აბა!

ნელი. და მამონ იყო, კაფეში რომ წაგიყვანა, ხომ?

მ. ა. ხო, ემ. (იციან) რამდენს ვიციანთ, რამე არ გვეწყინოს.

ნელი. ეგ სულ წედმეტი იყო... (თვითონაც იცი-ან, მაგრამ უკვე უფერულად, ჩამქრალად) გინდა ცოტა არაუცი?
მ. ა. არა, ცხელა... ანდა, გამოიტანე.
ნელი ღებდა, კარადისკენ მიდის.
მ. ა. შენ, რა ლამაზი ყვავილებია... თავიდანვე თვალში მომხვდა.

ნელის არაუცი გამოაქვს.
ნელი. აბა, მანებვირებენ, ბატონო... (ვეკვლივად).

მ. ა. რაო, რას აპირებს?.. (გის კარებისკენ ანიშნებს).

ნელი. რა ვიცი. არც ვფიქრობ.
მ. ა. ღებო, რა ლამაზი ყვავილებია... ცოტას ხომ არ სვამს?

ნელი. არა, საიდან მოიტანე?
მ. ა. რა ვიცი, ისე.

ნელი. არა, საიდან მოიტანე, მართლა მითხარი.
მ. ა. შეგეკითხე, რა დაგემართა...
ნელი. (ყვავილებს მოეფერება) ლამაზია, არა?

მ. ა. ძალიან. როდის მოგიტანა?
ნელი. სამსახურიდან რომ დავბრუნდი, კარებთან იყო ატულული. ისეთი სასაცილო სანახავი იყო...

მ. ა. რას შვრება. აკეთებს რამეს?
ნელი. მუშაობს, მეტს რას უნდა აკეთებდეს. ნა-ბე. ეს რა ლამაზია.

(ერთ-ერთ ყვავილზე უთითებს).

მ. ა. გოგო, რა გითხრა, კინალამ დამაინყუდა.
ნელი. რა იყო, რა მოხდა?

მ. ა. ვინ გათხოვდა, თუ იცი?
ნელი. ვინა?

მ. ა. არა. უბრალოდ, ვერც წარმოიდგენ.

ნელი. მითხარი, ხო.

მ. ა. ნანული რომ გათხოვდა?
ნელი. რას ლაპარაკობ, ვისზე?

მ. ა. თენგიშა წაიყვანა.
ნელი. ვერახოდეს წარმოვიდგინე.

მ. ა. აბა!

ნელი. როდის, გოგო, როდის?



მ ა ი ა. ორი დღის ამბავია, შენ როგორ ვერ გაიგე? წარმოიდგენდი?

ნ ე ლ ი. ვერასოდეს.

საძინებელი ოთახიდან ბაბუას ხმა ისმის.

ბ ა ბ უ ა. ნელი!

ნ ე ლ ი. მერე სად არიან ახლა?

მ ა ი ა. სახლში, სად უნდა იყვნენ.

ბ ა ბ უ ა. ხ მ ა. ნელი!

ნელი გაიგონებს

ნ ე ლ ი. (მთას) გაეღვიძა, ხომ იცი (ბაბუას), ახლავე.

ბ ა ბ უ ა. ხ მ ა. ე, კაცო, დროზე...

ნელი წამოდგება, სწრაფი ნაბიჯით შედის ოთახში.

ბ ა ბ უ ა. ხ მ ა. რამდენს გიძახი, ვერ უნდა გაიგო?

ნ ე ლ ი. გავიგე, ხო, რა გინდა.

ბ ა ბ უ ა. ვინ მოვიდა?

ნ ე ლ ი. მთაია.

მ ა ი ა (გასძახებს). საღამო მშვიდობისა, ვასო ბაბუა.

ბ ა ბ უ ა. საღამო მშვიდობისა.

ბ ა ბ უ ა. (ნელის) მოდი, ერთი იქით გავიდეთ.

ნელი მხარში უღებდა, წამოაყენებს. მთაია მაგიდაზე გაშლილ პასიანსს დაყურებს. შემდეგ აშლის და ახალი პასიანსის გაშლას იწყებს. ნელი და ბაბუა ოთახიდან გადიან. ბაბუა წაიფორსილებს.

ნ ე ლ ი. (გაღზიანებით) ფრთხილად...

ბ ა ბ უ ა. ე, ქალო, კარგად მომიღე ხელი.

ნ ე ლ ი. კარგი, კარგი, ნუ მეჩხუბები.

ბ ა ბ უ ა. ემ, (გადიან).

მალე შემობრუნდებიან. მთაია შემოტრიალდება.

მ ა ი ა. როგორ ბრძანდებით, ვასო ბაბუა?

ბ ა ბ უ ა. ემ, შენი მტერი იყოს ისე (ნელის). კარგად მომიღე ხელი.

(საძინებელში შეჰყავს, აწვევს. ბაბუას ხმა) ახლა შემომიყეცე ხაზნი. არა, მასე არა, ხო, გეჩქარება ახლა, გეჩქარება...

ნ ე ლ ი. არსად არ მერჩქარება, კაცო...

ბ ა ბ უ ა. შემომიყეცე, ხო, მასე. მუთაქა გაასწორო, მასე. მაკოცე ახლა.

ნელის კოცნის. გამოდის. მთას მიუახლოვდება. დაღლილი სახე აქვს.

მ ა ი ა. დაწვინე? (პასიანსს თვალს არ აშორებს).

ნ ე ლ ი. დაწვინე...

პ ა უ ზ ი. ნელი პასიანსს დასცქერის.

ნ ე ლ ი. ეგ რომელ პასიანსს შლი.

მ ა ი ა. (წამით ამოხედავს). ახალია, მაყვალამ მარჯულა.

ნელი სკამს გამოწევს. ჩამოჯდება, დაინტერესებულად სახე აქვს.

მ ა ი ა. (უხსნის) ეს ესე უნდა, გაიგე.

ნ ე ლ ი. დაიცა, ა, ხო მივხვდი.

მ ა ი ა. აი, ეს ესე და ა. შ.

ნ ე ლ ი. ჩათქმული გაქვს?

მთა გურკვეველ მოძრაობას აკეთებს, ორივენი უფრადლებით ჩასცქერიან მაგიდაზე გაშლილ პასიანსს. ზელ-ნელა კლებულობს შუქი. მეორე ოთახი ნათდება.

მაგიდასთან ზუთნი არიან. ორი შემოსწრაბულია, გია მათ მიტოსა და გურამს აცნობს. ორივეს მტრისებულად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან. ერთი მალაია. სიცხის მიუხედავად, კოსტუმი აცვია და პალსტუხი უჭეთია. ხაზგასმულად დახვეწილი მოძრაობებით. მეორე უფრო დაბალია. უფრო მსუქანი, ძაღლმსგვილი, შარვალზე გადმოწეული თეთრი პერანგია აცვია. ოდნე ქანაობს ადგილზე.

გ ი ა. უფრადლება. მიტო, საყვარელო, აქეთ მომხედე, თუ ძმა ხარ.

მიტო. (წამით უყურადღებოდ იყო, სწრაფად ამოხედავს). გისმენ, იუზგარ.

გ ი ა. ხო (ითიქოს ჩაფიქრდება) ეს ხალხი, ჩემო ძმებო, ჩემი საყვარელი ხალხია, ჩემი საყვარელი და სიცოცხლე ხალხია. თქვენ ხომ გაციანით ერთმანეთი. ესე იგი, ეს ნიკო და ვასიკო, ეს მიტო და გურამი, ჩემო ნიკო (მალაღს მიმართავს).

ნიკო. გისმენ, საყვარელო...

გ ი ა. ეს ხალხი (მიტოზე და გურამზე ანიშნებს) ჩემი სიცოცხლე ხალხია და ჩვენ აგერ, ერთ უზანში ვცხოვრობთ უკვე ამდენი წელია.

ნიკო. ჭირიმე.

გ ი ა. გენაცვალე (ნიკოს კოცნის). ხოდა, ჩემო ძმებო (მიტოსა და გურამს) დღეს აგერ ჩემთან ჩემი სამსახურის ხალხი მოვიდა. არა, ვერა ვთქვი. სამსახური ყურს კრის. არა, დღეს ჩემთან ჩემი ძმები მოვიდნენ, ესე უფრო სწორი იქნება რომ ვთქვა. მოვიდნენ იმიტომ, რომ უფლებდა არ ჰქონდათ არ მოსულყვენ და კიდევ იმიტომ, რომ ჩვენ ძმები ვართ. მოდი, თქვენს შემობრძანებას გაუმარჯოს.

მიტო. (აიტაცებს) გაუმარჯოს. თქვენს შემობრძანებას, ჩვენს გაცნობას. (სემა).

ნიკო. იცოცხლეთ.

ვასიკო. (ითიქოს ცხვირში დუღუნებს, ძალიან ნასუნავია) გაგიმარჯოს.

გ ი ა. მი. თქვენი ჭირიმე, გია აგერ, ჩვენი ახლობელი კაცია და გიას ძმა, გიას სტუმარა. ისევე ახლობელია ჩემთვის, როგორც თვითონ გია. თქვენს შემოსვლას, ჩვენს გაცნობას და შემდგომში კიდევ უფრო დაახლოებას გაუმარჯოს.

ნიკო. იცოცხლეთ, დასხედით, რა, თქვენ, ჭირიმე, დასხედით.

გ ი ა. გურამი, გენაცვალე (გადაიხრება, გურამს კოცნის).

ნიკო. (ქიქას იღებს) ჩვენს გაცნობას, თქვენი ჭირიმე, ჩვენს ქართველობას, ჩვენს ქალაქილობას გაუმარჯოს, იმას გაუმარჯოს, რომ მე ჩემი მეგობრის სახლს გულგრილად ვერ ჩავუვლი, გული ვერ მომთმენ და უფლებას არ მომცემს, რომ არ მეგუარო და ჩემი სიყვარული არ ვუთხრა. ჩვენს შემოსვლას და თქვენს დახვედრას გაუმარჯოს. ვასიკო, შენა ჭირიმე.

გ ი ა. აუჰ, ქეფია... ქეფი!

ვასიკო. (ცხვირში დუღუნებს) გაუმარჯოს, თქვენ გაგიმარჯოთ, ჩვენს გაცნობას გაუმარჯოს, ნიკოს გაუმარჯოს, გაუმარჯოს (სემა).

გ ი ა. (ვასიკოს) ცოტა დაუწიე, ვასიკო.

ვასიკო. კი, დავუწივ, დავუწივ.



გია. არა, ახლა დაუწვივ.
 ვასიკო. ა, ძმომ, ა! (სვამს).
 ნიკო. შეგობრებო, დავსხდეთ, რა, დავსდეთ, ისე მოვიღიბნით.

მიტო ჩამოვდება.
 გია. არა, არა, ერთი იხეთი უნდა ვთქვა, რომ ფეხზე ვიყოთ, მიტო, შენი ჭირიმე, რა.

მიტო. (წამოდგება) კი, იუზგარ.
 გია. (ნიკოს) გაიხადე. რა, რად გინდა ეგ კოსტუმი.

ნიკო. მართალი ხარ. ისე, სამსახურმა მიმაჩვია, ხომ იცი ჩემი ამბავი...
 (კოსტუმს იხდის).

გია. ეგრე არა სჯობია? გურამ, თუ ძმა ხარ, ერთი იქით განსხვავებულები უნდა იყოს.
 ვასიკო. არ გინდა, ახლა, რად გინდა?

გია. ვასიკო, მომითმინე, თუ ძმა ხარ.
 ვასიკო. ეგ (მიტოს მიმართავს), ეს ძეხვი არ მოგწამლავს? (ხელს გაიწვივს ძეხვისაკენ).

ნიკო. (იციის) ჩანგლით, ვასიკო, ჩანგლით.
 ვასიკო. დავიკა, თუ ძმა ხარ... (ძეხვს იღებს). გურამი განსხვავებულს მიუტანს ვიას.
 გურამი. გვაწუროს?

გია. კარგია, ძმებო!
 ვასიკო. (ძეხვს ჰკამს). კაია, ისე, ის...

გია. ვასიკო, შენი ჭირიმე.
 ვასიკო. გისმენ, გისმენ. (ყურადღებთან სახეს იღებს). უფრო სწორედ თეფშს ჩააჩერდება. ოღონდ ქანაობს).

გია. თქვენი ჭირიმეთ, ჩემო სიცოცხლე ხალხსო, მე მინდა, მიტო, მომიხმინე რა.
 მიტო. გისმენ, იუზგარ.

გია. ხო, შენი ჭირიმე, მე მინდა ამით ჩვენს საქმეს გაუმარჯოს, ჩვენს საფიქრალს გაუმარჯოს, ჩვენს წვალებას და შევბას, ჩვენს ფიქრებს...
 მიტო. (აწყვეტილებს) მაპატიე, იუზგარ, მაგრამ გურამის საქმეც გაუმარჯოს (უნდა იხუმროს, მაგრამ ვერ ამოსწავს).

გია. (ხელის აქნევით) კაცო, გურამას საქმე კაიკობაა.
 მიტო. არა, ეგ კი.
 გია. (აწყვეტილებს) მიტო, შენი ჭირიმე, რა.
 მიტო. გისმენ, იუზგარ, ბოდიში.

გია. ხო გენაცვალე, მოდი, ჩვენს საქმეს, რა, ძმებო, უყვალა ჩვენთვის საქმე კაიკობაა. წოდან ვთქვი, იმისა არ იყოს, მაგრამ მარტო ესეც ხომ არ არის. აგერ მიტო მშენებელია, ძმომ, ჩვენ გამოძიებულმა ვემსახურებით. ავად თუ კარგად, ავად თუ კარგად, მაგრამ რაღაცას ხომ მაინც ვწვალობთ, არა, ნიკო, ძმომ, რაღაცას ჩვენც ხომ ვაკეთებთ?

ნიკო. ჩვენ ჩვენსაც ვცდილობთ. უთქველად... ჩვენ ჩვენსაც ვცდილობთ...

გია. ხო, გენაცვალე, მოდი, ამას გაუმარჯოს, რა, ამას გაუმარჯოს... აბა, ჰე... (სვამს) ალავერი ნიკოსთან.

ნიკო. (ჩამოართმევს სასმისს) იცოცხლე (ხანმოკლე პაუზა) ჩემმა ვიამ დიდი სადღეგრძელო თქვა. ჩვენს საკეთებელს გაუმარჯოს, როგორც ჩვენამდე უთქვამთ. ეგ, იყენენ, ძმომ, ბუმბერაზები, იყენენ. რას იტყვი (ვიას მიმართავს).

გია. (რალაცის ჰკამს). იყენენ, მაგრამ ახლაც არიან.

ნიკო. ამას ნუ გამოვეცილებით. გაუმარჯოს ჩვენს ლევას ამირებს, მაგრამ წამით გადაიფიქრებს. სუფრის წვერებს მიმართავს ამ კაცმა მოთხრობა და ბეჭდა, ძმომ, მე ცოცა წამიკითხავს ისეთი მოთხრობა. ესე იოლადაც ნუ შეხედავთ საქმეს...

გია. (აწყვეტილებს) ხო, კარგი რა, ქეთიფა. ხო არ გავიწულებია.

ნიკო. (ხელს აწევს) მაიცა, რა, ნიკომ იცის, რა-ნაც ამბობს.

გია. ე, კარგი რა.
 ნიკო. მა-იცა. მაიცა-მეთქი. მე არ შემეშლება.

საქმე რაშია, იციო, ჩემო შეგობრებო, კაცი რომ დახადებით თბილისელი არა ხარ და თბილისზე წერ, დიდი სასუსისმგებლობას იკიდებ მხრებზე... ახლა მე შეიძლება მოთხრობის სათაური აღარ მახსოვდეს, მაგრამ ამას არა ჰქვს მნიშვნელობა. მე და ვიას სწორად გვეხმის ერთმანეთის... (ვიას მოხედავს) იქ კარგი რაღაცეებია, რა... დამიჩერე შენა (ისევ სუფრის წვერებს) ჩვენ ერთი ავადმყოფობაცა გვიკირს... დიდი დამიანების აღმოჩენა მერე ვიციო, როცა უყვე ძალიან გვიანა. სანამ ცოცხალია, ვეჩვევით, რა, ვეჩვევით როგორც ჩვეულებრივ მოკვდავებს. ვხედავთ როგორ ჰკამს, ძინავ, ქეთიფობ და გვაიწულებია, რომ ამის იქითაც არის ის ღვთიური (თითს მაღლა აწევს) ის ღვთიური რაღაცა, რაც ჩვენთვის ბუნებას არ მოუცდია. ახ მახალს გაფრთხილება უნოა, ძმომ, ეგრე კი არ არის საქმე.

გია. (ხელს მოართმევს ნიკოს ზურგზე) ხო, კარგი ახლა, ძან მოგდის.

მიტო. (ვიას) მოიცა რა იუზგარ, ათქმევინე კაცს...

ნიკო. (ხელს გააწევს). შემდეგ ვიასკენ უთითებს) ეს გითა... დამიჩერეთ რა, თუკი რაიმე ლიტერატურის გამეგება. ეს გითა... (ვიას) იქ ადგილები იყო, ძმომ, მე გავცოცდი. ეგ არის, რა, ვიასკენ, დამიჩერე, შენი საქმე ეგ არის. რიცენიზების წერას მე და ვასიკოც მოვახერხებო... აა, ვასიკო.

ვასიკო. სწორი ხარ, სწორი...
 ნიკო. გენაცვალე. არ არის, რა, ეგ შენი საქმე. შენ უნდა იქვე და დიდი საქმე აკეთო. რამდენი წელია არაფერი დაგიბეჭდავს. აი, ვასალაბი არა ხარ ახლა? მითხარი, ერთი, რამდენი წელია?

გია. ბევრი.

ნიკო. მერე, არ შეიძლება, ძმომ. შენ ერს ეყოფი არაა. არ ვიძახი, მეგობრებო, სწორს? მე მესმის, რომ შემოქმედს მოსდის მსგავსი რაღაცეები, დაქვევები და, რა ვიცი, კიდევ... მაგრამ (შეხედავს) მოდი, რა, შემოგვევ. მოდი, ერთი ვაკოცო (კოცონის. სუფრის წვერებს) დამიჩერეთ, ეს გითა, რა, გითა... (ერთხანს კიდევ შეხედავს. მხარზე ხელს მოხვევს) აბა, შენ იცი... გაუმარჯოს (სვამს. ვასიკოს) მოდი, ვასიკო, ერთი შენი ჰქვა მომიჩინე (უესებს).

ვასიკო. ხო, კაი ახლა, გეყოფა (ჰქვას ართმევს). გაუმარჯოს, ჩვენს საქმეს გაუმარჯოს. ჩვენ, აგერ ოამდენი ხანია ერთად ვმუშაობთ. შეგჩვეით ერთმანეთს. კოლექტივი ჩამოყალიბდა. გაუმარჯოს.

ნიკო. (უყურებს როგორ სვამს ვასიკო) აი, მეგობრებო, ტანკრელაქტორი ამას ჰქვია. ჩავ ღვიწოს

სვამს, ჩაუს. ცოტა კიდევ დავუწიოთ, ვასიკო, და გასწორებული ხარ უველასთან.

ვასიკო. კაი ახლა, ჩემი საპატრონო ხარ მე-რე...

ნიკო. მოდი, ცოტაც, ცოტაც დაუწიე...

გია. (ვასიკოს) მიდი, ჰო, სწორს გეუბნება.

ვასიკო. ეჰ... (კიჭას ჩახედავს. სვამს).

გურამი. გაუმარჯოს. ვიამ თქვა, იმისა არ იყოს, ჩვენი უველას საქმე კაიაცობაა. კაცს სიკეთე გაუეთუ და ბოროტებას ნუ იზამ. აი, ესე მესმის, მე, ძმავო, საქმე. ახლა, მართალია, ზოგიერთს ეს არ მიაჩნია საქმედ, მაგრამ, ა, მიტო, რას იტყვი.

მიტო. არა, იუზგარ, ვიხუმრე, რა დაგემართა.

გურამი. მეც ვხუმრობ, ძმავო. არა გრცხვინია? (სვამს).

გია. აუჰ, ქეიფია, ქეიფი...

ვასიკო ისევ ძებვს ჰამს. ვიას ამოხედავს. ნიკო ხელს გადაზევვს ვიას.

მიტო. გაუმარჯოს, საქმეს გაუმარჯოს.

(სვამს).

გია. ქეიფია. სიმღერა მინდა. სიმღერა არა, ლილინი მინდა.

ნიკო. მეგობრებო, დავსხდეთ, რა, რას ვდგავარო ფეხზე. დავსხდეთ და ისე მოვიღიხნით.

გია. დავსხდეთ, ხო და ერთი ლილინი, ერთი ლილინი, რა...

ვასიკო. (ნიკოს) მოიხსენი ეს გალსტუი. არ გაწუხებხ?

ნიკო. (იციინს) შენ შენს ჩანგალს მიხედ, თუ ძმა ხარ.

ვასიკო. (ვიას) არა, გამაგებინე ერთი, რად უნდა ამ სიჯებუი გალსტუი. გადამრევს ეს კაცი (ისევ ძებვს იღებს).

ნიკო. (იციინს) ჩანგლით უნდა მაგას ალება, ვასიკო, ჩანგლით.

ვასიკო. კარგი ერთი, მე შეინაურებში ვარ აგერ (ჰვამს).

ნიკო. ოჰ, რა კაცია (იციინს, მიტოს) შენი ჰირომი, ერთი ის მომაროდე (კონსერვზე უთითებს. მიტო აწეღის) გმადლობოთ, იცოცხლე (გადაიღებს. დადგამს).

გია. ლილინი მინდა რა, ძმებო, ლილინი მინდა.

მიტო. მოიცა, თავისით მოვა.

გია. მოვიდა და ეგ არის, გურამ, შენი ჰირომი პირველი მითხარი.

გურამი. მოიცადე (ლინოს მოსვამს) სიმღერას იწყებს. არეულად მღერიან. ცდილობენ სიმღერა ააწიონ. ერთმანეთს შენიშვნებს აძლევენ ექსტიუ-ლაკით.

ნელ-ნელა კლებულობს შუქი და შუქთან ერთად სიმღერაც ნელ-ნელა უფრო დაბალ ხმაზე ისმის. ფარდა. პირველი მოქმედების დასასრული.

მეორე მოქმედება

სურათი მეხუთე

მოქმედება ნელის ოთახში იწყება. ნელი მაგიდასთან ზის. შიშა ოთახების გამოყოფ კარებთან დგას. უფრო აქვს მიღებული კარებზე.

მაია. მოდი, გოგო, მოდი, მღერიან...

ნელი. იმღერონ მერე, რა მოხდა.

მაია. მე მგონი, დათვრენ, ხომ იცი, (ერთხანს ისევ ასეა) ვი კარგად მღერის, არა? ნელი. არაუშავს (პაუზა) რა ნახე, ერთი, მაგათ სიმღერაში... მოდი, ის პასიანის ამისხენი ნორმალურად.

მაია. ახლავე.

კარებს მოშორდება. ნელის უახლოვდება.

მაია. რატომ გამოვიტანეთ ეს არაუი...

ნელი. რა ვიცი, შენ არ მითხარი, მინდა?

მაია. მოდი, ცოტას დავლევ (დაისხამს) თქვენ გაგიმარჯოთ. (ნელის ხელს წყარავს) ჰა, გოგო, მიდი...

ნელი ამოხედავს. გაუცინებს.

მაია. მარტო ნუ დამალეინებ ახლა.

ნელი ჰიჭას მიუჭახუნებს.

მაია. აბა, გაგიმარჯოთ (სვამს). ნელიც მოსვამს ცოტას). ფუ, რა საზიზღრობაა.

ნელის გაეცინება.

მაია. ფუ (თითქოს გააფრთხლებს) მარტო კაცი დალევს ამისთანა საზიზღრობას.

ნელი. (იციინს) ძალიან გემწარა?

მაია. (სკამზე ჩამოჯდება) საზიზღრობაა... აი, დაკვირვებით უყურე ახლა და თვითონ მიხვდები (კარტს შლის) ხედავ?

ნელი. არა, ეს ვასაგებია. მერე, ვერ მივხვდი...

მაია. მოთმინება, მოთმინება (კარტს თვალს არ აშორებს) ეს ხომ გაიგე?

ნელი. ეს ვასაგებია.

მაია. მოიცა ერთი წუთით, მოიცა... აი, ახლა ეს ვნახოთ... მიხვდ?

ნელი. ჭერი ეს არ უნდა აგელო?

მაია. მოთმინება, მოთმინება. ყურადღებით იყავი და მიხვდები.

პაუზა.

მაია. აი, უყურე. ძნელი არ არის (განაგრძობს გაშლას). ხეც ვნახოთ. (სინანულით) ეს, აჰ აბა არ გამართლდა, მაგრამ უველაფერი არ დაგვიკარგავს.

ნელი. ხო, ვასაგებია, ესე იგი, ხომ მივხვდი, მივხვდი...

მაია. (მოხედავს) ხომ არ არის ძნელი სასწავლო. ნელი თავს უქნევს. ისევ მაგიდას ჩააჩერდება.

პაუზა.

მაია. ბავშვი რომ აგვეცეს და მიგატოვო, რას იზამ?

პაუზა.

ნელი. არ მიმბატოვებს.

მაია. მაინც?

ნელი. ამდენი ხანია არ ამყოლია.

მაია. მაგისგან დაზღვეული არავინ არის... ამიტომ ჭობია დროზე მიხედო საქმეს.

ნელი. როგორ მივხვდი?

მაია. როგორ და კანონიერად, გენაცვალე, კანონიერად... კიდევ დიდხანს ხართ ერთად...

(პაუზა)

ნელი. ნეტა ამყვეს...

მაია. შემაწუხებს ამ ბუფებმა (ხელს გაიქნევს). დაიცა, აჰ, მე მგონი, გამოდის, ხო იცო... მერე როგორ გაგიპირდება, არ უფიქრდები?



ნელი. რატომ გამოიჭრებოდა?
 მია. ცალკე ბაბუაშენი, ცალკე ამის ღამისთევა.
 არა, რას ღამისთევა? საქმე საქმეზე რომ მიდგეს,
 ვერ გახედავ. არ ვიცი. მე ვერ ვაგებდავდი.
 ნელი. (მაგილიდან წამოდგება) მომხეზრდა...
 მია. (მაგილას თვალს არ აშორებს) რა თქვი?
 ნელი. არაფერი...
 პაუზა.
 მია. ჩაგვეშალა, ხო იცი.
 ნელი. (გაფანტულად). რა ჩაგვეშალა?
 მია. ჩაიშალა. მთელი პასიანის ისე მიდიოდა,
 რომ უნდა გამოსულიყო და ბოლოს ჩაიშალა.
 პაუზა.
 ნელი. (თავისთვის) დღეს ერთ თაბახზე თერთ-
 მეთრ შეცდომა დავუშვი...
 მია. (მოტრიალდება) რა თერთმეტი შეცდომა.
 ნელი. (გამოერეკება. შიასი შეხედავს, ეცინება)
 წარმოიდგინე, უფროსს რა დავმართა, აი, თვალები
 გაუხია.
 მია. რაო, მერე, ვითომ, რა მოხდაო?
 ნელი. (იციანს) არა, გოგო, სასწრაფოდ გადასა-
 გზავნი იყო... კაცი გაცოფდა.
 მია. ახალგაზრდაა?
 ნელი. (იციანს) სადაური ახალგაზრდაა. ძლივს
 დაჩანალებს (იციანს). აი, თვალები გაუხია.
 მია. ესე იგი, არ გუარსიყება, არა?... (სიცილ-
 ში აყვება).
 ნელი. არა, გოგო, მკაცრია...
 იციანს.
 მია. შენ რა გითხარი, რა ვადამდეები სიცილი
 გაქვს. ეს... მე მყავდა ერთი უფროსი, რომელი,
 იცი? მდივანად რომ ვმუშაობდი, ხომ ვახსოვს. ისე-
 თი იყო, რა. როგორ გითხრა, დავარდნილ პასკას
 უგავედა თავი და იმას ატარებდა კიდევ, რა ქვია იმას.
 ნელი. „ნაღწიათქები“?
 მია. ხო, გოგო...
 ნელი. (იციანს) მერე, მერე...
 მია. საიდან არ მომიდგა, გოგო (იციანს) რო-
 გორ არ მოხვია (იციანს)
 ნელი. (იციანს) მერე, მერე?
 მია. (იციანს) ახლა რა იყო, იცი?.. მგონი, თავ-
 მოუვარებოდა ელახებოდა, რომ მდივანი საუვარლად
 არ მყავდა.
 ნელი (იციანს) შენ რაო, მერე, შენ?
 მია. (იციანს) მეც ძალიან ვავიარანტე ისე...
 ნელი (იციანს) ვაიბრანტე, არა, ოხ, აღარ შემე-
 ძლია.
 მია. (იციანს) ვავიარანტე რომელია...
 ნელი. (იციანს) მერე, გოგო, მერე...
 მია. (იციანს) რა მერე? მერე წამოვდი, ბა-
 ტონო და ზვალ ავერ თატრში წავალ.
 ნელი. (იციანს) ოხ, შენ რა გითხრა!..
 მია. (იციანს) აბა, მახეა საქმე...
 ნელი. (იციანს) ბავშვები აღარა ვართო, არა?
 მია. (იციანს) აბა, გოგო, ეს რა მკაცრა.
 იციანს.
 მია. მომწონხარ ძალიანო, გოგო, ეს... (იციანს)
 ნელი (იციანს) კარგი, გაჩერდი. აღარ შემიძლია

(თვალზე ცრემლი მოაღდა. სახელოთი იწმენდა).
 ძალიან გამოვლანხა?
 მია. (ისევ იციანს, მაგრამ უკვე ინეროთი)
 აბა, ბავშვები აღარა ვართო... (ნელის მხედველში)
 შემომხედე კარვალ...
 ნელი შეხედავს.
 მია. რითი იღებავ?
 ნელი. ძალიან ვაღაბნილია?
 მია. არა, ტუშია, არა?
 ნელი. ხო, რამდენი ვიცინე, შენ რა გითხარი.
 მია. ეხ, საათი მითხარი, რომელია.
 ნელი. დაცა, რა გეტქარება?
 მია. რა ვიცი, რომელია მინც?
 ნელი. თორმეტი დაცა?
 მია. ღმერთო, რა დრო გასულა...
 (ხანმოკლე პაუზა)
 ნელი. რას იზამ, წახვალ?
 მია. ხო, ვავალ, უკვე გვიანია.
 ნელი. არა, იმაზე გეითხები.
 მია. არ ვიცი... რა ვიცი, წავიდე?
 ნელი. მე მგონი, უნდა წახვიდე.
 მია. მართალი ხარ, ისე... მე რას ვკარგავ (ეცი-
 ნება) ეს ხეირი მინც ვნახო საქმრობისაგან...
 ნელი. (ეცინება) უნდა ნახო. აბა, როგორ გინ-
 და.
 მია. (იციანს) ეხ, ჭუმბერი, ჭუმბერი... (შემდეგ
 ცდილობს ისევ სიცილში გააგრძელოს საუბარი, მაგ-
 რამ ვერ გამოდის) არ ვიცი, გოგო, რა მემართე-
 ბა, გეგონება ვილაკამ თავში ჩამიბეჭდა, რომ აუცი-
 ლებლად უნდა მოვიწყო ცხოვრება. არადა, მართა-
 ლი რომ გითხრა, არავითარი სურვილი აღარა მაქვს
 რაიმე შეცვლის. ძალიან შეშინვარად ვგრძობ ესეც
 თავს, მაგრამ ვიცი, რომ ზვალ თეატრში ვარ დაპა-
 ტრებულნი და მინც ვერ მოვისვენებ... ვერა ვარ კა-
 რვალ, არა? (იციანს) ეხ, ავიბარგე ახლა მე.
 ნელი. დაცა, რა, რა გეტქარება...
 მია. არა, არა, წავალ ახლა, გვიანია.
 (დგება, გასასულელისაქენ მიდის).
 ნელი. ესე იგი, წახვალ, არა, იქ?
 მია. ვნახოთ...
 ნელი. მერე შემოგაძახებ.
 მია. არ გინდა. მე თვითონ გამოვივლი და
 ყველაფერს მოვიყვები. ...აბა, ჩემი ჭუმბერა (იციანს,
 ნელისაქენ ეცინება) მოდი, გაკოცო (იციანს) აბა,
 შენ იცი (გაღის).
 ნელი შემობრუნდება. მაგილასთან ქდება, ერთ-
 ხანს ესე ზის, კარტს ათამაშებს ხელში. საძინებელი
 ოთახიდან გამოდის ბაბუა. ცალი მხარი უფრო დახ-
 რილი აქვს. ნელი მოხედავს. უტეხ წამოდგება. მიე-
 შეველება.
 ნელი. (ღაღიზიანებით) კარგი რა, კაცო, კარ-
 გი, რა... რა გინდოდა ახლა, რომ დგებოდი. შენი
 დავარდნა მაკლია კიდევ.
 ბაბუა ხმას არ იღებს. მხოლოდ შიგადაშიგ ოხ-
 რავს და სავარძლისაქენ მიდის. ნელი ჩანოსვამს.
 ნელი. აი, რა გინდოდა ახლა, რატომ ადექი.
 მე ვერ დამიძახებდი? რატომ ხარ ესეთი ჭიუტო,
 რატომ?
 ბაბუა სავარძლის მისაყრდენს აუერს კეფას.
 ბაბუა. ნელი!

ნელი. (მოუთმენლად) რა იყო?

ბაბუა. მაჭამე რამე.

ნელი ერთხანს უყურებს.

ნელი. რა გაქამო?

ბაბუა. სულიერთია.

ნელი. მაინც რა გინდა?

ბაბუა. მაჭამე-მეთქი რამე, მაჭამე.

ნელი. (გაღიზიანებით) რა გაყვირებს, მე იმას
გაეითხები, რას შეტავ-მეთქი...

ბაბუა. ე, ქალო, ყბები მინდა ვამოძრაო, ყბები...
ნელი ერთხანს უყურებს. შემოტრიალდება. პური
და ყველი გამოქაქს.

ლუკმას პირთან მიუტანს. ბაბუა დიდხანს და ჩუ-
მად ქაქს. ხანდახან ეფხას აჭერს სავარძლის სახურ-
გებს.

ბაბუა. წყალი მოიტანე.

ნელი დგება. წყალი მოაქვს. ასმევს.

ბაბუა. ნუ გეჩქარება ახლა, ნუ გეჩქარება.

პაუზა.

ნელი. გინდა კიდევ ქამა?

ბაბუა. არა.

ნელი. არ დაგვიანა?

ბაბუა. ეხ... (ეფხას აჭერს. მალა იყურება).

ნელი ნარჩენებს იღებს, გააქვს.

ბაბუა. ნელი!

ნელი. ახლავე.

ბაბუა. მომასორე ეს ბუზები...

ნელი. ახლავე მოვალ.

ბაბუა. (მოუთმენლად, გაღიზიანებით) მომასო-
რე ეს ბუზები...

ნელი. (სწრაფი ნაბიჯით მივა) კარგი, რა დაგე-
მართა, დამშვიდდი (ბუზებს ხელს აღქნევს)

ბაბუა. ერთი ბუზი, ის არ მემშვება.

ნელი. აბა, სადა?

ბაბუა. სადა, რა ვიცი, ქალო, სადა...

ნელი. მე რას მეჩხუბები...

ბაბუა. ერთი ბუზი იყო, იქაც არ მემშვებოდა,
რომ ვიწეჭი.

ნელი გაღიზიანებულია. თავს იკავებს.

ნელი. მოგცე ძილის წამალი?

ბაბუა. ხო, მაგი გინდა შენ, რაც უფრო მაღე
დავიძინებ, მაგი გინდა.

ნელი. (მოშვებულად, ძლივს შესამჩნევი გაღი-
ზიანებით) ვიყო, ბატონო, ახე.

ბაბუა. მაგი გინდა შენ. მაგი...

ნელი პასუხს არ სცემს. პაუზა. ბაბუა ეფხას აჭერს
სავარძლის სახურგებს.

ბაბუა. ნელი!

ნელი. რა იყო?

პაუზა.

ბაბუა. სირცხვილი არ მაქამო, იცოდე...

ნელი. (შეტუნდება) რა სირცხვილი?

ბაბუა. (გაღიზიანებით, ავადმყოფურად) სირცხ-
ვილი არ მაქამო, იცოდე... დაგინახავ მე შენ. სა-
რაც არ უნდა ვიყო, დაგინახავ...

ნელი. (გაღიზიანებით) რა სირცხვილი, რა გინდა?
პირდაპირ მიხიხარი, რა გინდა.

ბაბუა. ჩუ... ხმა არ გავიგო შენი... (პაუზა, ნე-
ლი ზურგით შეტრიალდება) დაგინახავ მე შენ,
იცოდე... მკვდარიც რომ ვიყო, დაგინახავ...

ნელი. (შემოტრიალდება) რა გინდა, ბიჭო, მს
თხარი...

ბაბუა. არაფერი, სახლში იჭევი...

ნელი. სახლში ვზივარ, ბატონო...

ბაბუა. (დამშვიდებულად) ხო. მასე, სახლში იჭე-
ვი...

პაუზა. ბაბუა ეფხას აჭერს სავარძლის სახურგებს.

ბაბუა. აგერ ხელზე დამაქდა. მოდი, ჩუმად,
მოდი...

ნელი. სადა, აბა?

ბაბუა. აგერ, ქალო, ხელზე მაზის.

ნელი. აქ ბუზი არ არის,

ბაბუა. ე, ქალო, არის, არის...

ნელი გუნთს იღებს. მიუახლოვდება და ხელზე
ურტყამს.

ნელი. მორჩა, ახლაც ხომ არ გაწუხებს?

ბაბუა. ეხ... (ეფხას აჭერს სავარძლის სახურ-
გებს. ქოუტად ღუმს. პაუზა. შემდეგ უფრო თავისთ-
ვის, მგვრამ ნელს გასაგონდაც) ეხ, საწყალო გი-
ორგი. ეხ... ამისთანა დაწყველილი ვყოფილვარ, ამი-
სთანა. ეხ, ბაბუ, რა უბედურ დღეზე დავიბადე, ბა-
ბუ...

ნელი. დაიცა, დასამშვიდებელს მოგცემ.

ბაბუა. ეხ...

ნელი. დამიჭიერე ახლა ერთხელ.

ბაბუა. გიორგი, გიორგი... მან იკითხოს, იმან...
ნელი დგება. წამალს გამოიღებს უჭრიდან. ბაბუა-
სთან მიიტანს. ასმევს.

ბაბუა. ეხაბა, შვილო, შვილო...

ნელი. ბაბუ!

ბაბუა. ეხა-ხაა, შვილო, შვილო...

ნელი. ბაბუ, მომისმინე ერთი წუთით.

ბაბუა ამოხედავს.

ნელი. ბაბუ, მოდი დავწვეთ რა, გთხოვ...

ბაბუა. არა, არა, დაწოლა არ მინდა.

ნელი. მაშინ რალაცას წაგაიოთხავ.

ბაბუა. ეხ...

ნელი. არ შეიძლება ეხე, მეც ცოდვა ვარ
(გული ამოუქდება, მგვრამ ცდილობს თავი შეიკა-
ვოს).

ბაბუა. (ერთხანს უყურებს) არ იტირო ახლა.

ნელი. (იგრძნობა, რომ თავს იკავებს) არა.

ბაბუა. არ იტირო-მეთქი, არა.

ნელი. არ ვტირივარ, კაცო...

ბაბუა. ნუ ტირიხარ, ნუ, ნუ...

ნელი. (თავს მოთოკავს) არ ვტირივარ, აბა, შე-
მომხედე.

ბაბუა. არ იტირო, არა, არ იტირო...

ნელი. არ ვტირივარ-მეთქი, კაცო, აბა, ხოს ხედავ,
(კოცნის).

ბაბუა. ხო, მასე, მაკოცე, კიდევ მაკოცე.

ნელი კოცნის.

ბაბუა. ხო, ბაბუა, ხო, მასე... ახეთი კოცნა იყო-
ლი პატარაობისას, ხო, ბაბუა...

ნელი ფერებზე ბაბუას. ფერების დროს ხელს ჯი-
ბეში ჩაუყოფს და კამფეტს ამოიღებს.

ნელი. ამას ველარ მიიღებ... (კამფეტს ანახებს),

ბაბუა. ე, კაცო...

ნელი. ვერა, ვერა, ველარ მიიღებ...

ბაბუა. ე, ბაბუ, რა სამართალია...



ნელი. ვერა-მეთქი, ვერა...
ბაბუა. მმარავ, კაცო, მმარავ?...
ნელი. პირობა როგორი იყო, გახსენებ ერთი, როგორი იყო პირობა.
ბაბუა. ხომ მოვრიგდით მერე...
ნელი. არ ვიცი, პირობა როგორი იყო თავიდან.
ბაბუა. ე, კაცო, მომეცი...
ნელი. ვერა, ვერა.
(ბოლო გერას გაგრძელებულად ამბობს).
ბაბუა. ე, კაცო, მაცალე დავმალე და თუ იპოვნე, შენი იყოს მერე...
ნელი. ახლა მე დავმალავ და შენ თუ იპოვნი.
ბაბუა. ხომ მოვრიგდით უკვე...
ნელი. არ ვიცი, არაფერი არ ვიცი...
ბაბუა. ე, კაცო, მომეცი, მომეცი... (გალიზიანებით).
ნელი. კარგი, კარგი, მოგცემ...
ბაბუა. მომპარე, ხომ, მომპარე...
ნელი. (კამფეტებს აძლევს) აჰა, რა მოგპარე.
ბაბუა. რამდენია აქ?
ნელი. რამდენი უნდა იყოს. ორია.
ბაბუა. ე, კაცო...
ნელი. რა გინდა, რა?...
ბაბუა. სამი იყო მაშინ.
ნელი. როდის იყო სამი?
ბაბუა. სამი იყო, სამი...
ნელი. (იციანს) კარგი, კარგი... აჰა.
ბაბუა. შენ არ ჩამიღო. ხელი ამიწიე, ო მასე. ნელს აწვევინებს ხელს და თვითონ ჩაიდებს ჭიბუში.
ბაბუა. არ მომპარო ახლა...
ნელი. (იციანს) არა, აღარ მოგპარავ...
ბაბუა. შეგეშინდა შენ, შეგეშინდა, ადგილი ვიცი ისეთი, რომ ვერ იპოვნიდი და შეგეშინდა.
ნელი. კი აბა, ვერ ვიპოვნიდი.
ბაბუა. ადგილი ვიცი იმისთანა, შენ კი არა, მამა-ზეციერი ვერ იპოვნი.
ნელი. მაგასაც ვნახავთ... მომეცი ერთი კამფეტო.
ბაბუა. ე, კაცო...
ნელი. (იციანს) კარგი, კარგი...
ბაბუა. საქმარისად მომპარე შენ... სავსე მქონდა იქ...
(ნელი ფერება ბაბუას).
ნელი. (იციანს) კოჭებამდე წყალში რომ ვიბრაზობოდი, გახსოვს?
ბაბუა. აღარ გვაქვს, ხო, რომ გაბანავებდით, ის ტაშტი.
ნელი. არა, ძალიან დაუნდა...
ბაბუა. რომელზე ვამბობ, თუ იცი?
ნელი. ყვაილიბოიანი რომ იყო.
ბაბუა. ხო... იმაში გაბანავებდით. წყლის გეშინოდა მაშინ. ასე, აი, ფეხის დასახანად ჩაგაყენეთ და რა ტირილი მორთე, ვიბრაზობო (იციანს).
ნელი. ის თუ გახსოვს, ის...
ბაბუა. (ყურადღებას არ აქცევს. თავისას ლაპარაკობს) რა დრო იყო მაშინ, რა ბედნიერი დრო იყო, ბაბუ... მე აზიაცებოთ დავდიოდი... გახსოვარ, ხომ, აზიაცებოთ რომ დავდიოდი... ყველაფერი სხვა-

ნარი იყო მაშინ... მაწინო, კაცო, მაწინო როგორი იყო, იცი. ასე, ქილას რომ დააპირქვავებდი, არ დაიღვრებოდა... ხაში... თათარ მამედას რომ ბოლინი სიდან ხაში ჩამოქონდა... გახსოვარ, ხომ, აზიაცებოთ ბიო... ასე, მოტყევილად მქონდა სულ... რა მიუვარდა, თუ იცი... ეხ, ბაბუ, ბაბუ... (ხანმოკლე პაუზა) არ მინდა სირცხვილი, ბაბუ... სირცხვილია, რომ ვამბობ, მაგრამ არ მინდა. ძალიან მიეჭყევი ამ გაძალღებულ უფას და არ ვიცი როგორი იქნება მერე... სიყვდილსაც მოსწრება უნდა, ეტყობა... გიორგიც მელოდება, ალბათ... ხომ დამხედავ ხანდახან, ბაბუ... დავინახავ მე ყველაფერს... მასეც ნუ გეცონება შენ... თუ გაგიკირდეს, მოდი და დაგვბედე... სირცხვილი არ მაქამო, ოღონდ... მოდი და დაგვბედე... იქიდან ყველაფერი ჩანს, რომ იცოდე შენ... მიცვლადულებების დღე არ გააცდინო, იცოდე. დავინახავ მე ყველაფერს...
ნელი. კარგი, კარგი... მორჩა...
ბაბუა კეფას მიაპერს სავარძლის საზურგეს. ამოიხრებებს.
ბაბუა. ეხ...
ნელი კეფას უხრიალავს.
ბაბუა. ო, ო, მასე... აგაშენა ღმერთმა, მასე, მარცხნივ ცოტა...
ნელი. აქა?
ბაბუა. ო, მასე, მასე, კარგი ახლა, კარგი. ვაზეთი დავგერჩა, ხომ, წასაკითხი?
ნელი. კი, მოვიტან.
ბაბუა. ნელი!
ნელი. ხო.
ბაბუა. დამაფარე რამე.
ნელი გადის. მუქი ფერის მონასხამი შემოაქვს. აფარებს.
ბაბუა. აუქნე ერთი ხელი. გამაწამებს ამ ბუზება მა.
ნელი ხელს აუქნევს.
ბაბუა. კარგი, წავითხოზოთ ახლა.
ნელი. ბოლოდან?
ბაბუა. თავს უქნევს.
ნელი. (მიცვლადულებების გვარებს კითხულობს) აფიკაური, ჩხენკელი, ჩიკვაძე, ინასარიძე, ტყეშელაშვილი.
ბაბუა. ნელი!
ნელი. ხო.
ბაბუა. არ გახვალ, ხომ, არსად?
ნელი. სად უნდა გავიდე.
ბაბუა. აქ იყავი, იცოდე.
ნელი. აქ ვარ, სად უნდა წავიდე.
ბაბუა. ხო აქ იყავი... (პაუზა) წაიკითხე ახლა.
ნელი. (აგრძელებს კითხვას) ანდლულაძე, პეტროსიანი, კიჭია.
ბაბუა. კიჭიას ვინ აცხადებს?
ნელი. დედა ვერ, ბებია ოლია.
ბაბუა. არა, არა.
ნელი. ტაბიძე, პაპინაშვილი, ბერია, აბდულოვი, დეკანოზიშვილი, საგანელიძე, ალავერდაშვილი.
ნელი ბაბუას ამოხედავს. ბაბუამ ჩითვლია. თავი მაღლა აქვს აწეული. პირი ოღონდ ღიად დარჩენია. ხელები სავარძლის სახეულურზე აქვს დაწყობილი. ნელი მიუახლოვდება. ერთხანს ყურს მიეცვლება.

შემდეგ გაზეთით რამდენიმეჯერ ბუხებს გაუფრთხობს. ჯახვით გაშლის და ფრთხილად აფარებს სახეზე. შე-
მოტრიადდება და იმ კარებს მიუახლოვდება, რომე-
ლიც მის ოთახს გაის ოთახისაგან ყოფს. ერთხანს მი-
ყურადებულია. მაგიდისაკენ წევა. დაკდება. კარტს
მოკიდებს ხელს, მაგრამ ეს მოძრაობა თითქოს ინს-
ტიქტურია, გაუაზრებელი... პასიანის გაშლის იწ-
ყებს...

სურათი მეექვსე

გაის ოთახი არეულია. მაგიდისთან ნიკო ზის თავ-
ჩარგული. ნიკოს პერანგი მოღვლილი აქვს. მის გვერ-
დით ფეხზე ვასიკო დგას. ვასიკოს ნიკოს ჰალსტუხი
შეკეთია უკლებ. გია სკამზე ზის. უაზრო გამოძე-
ვყველია აქვს. მიტო და გურამი ფეხზე დგანან.
ბურაში სადღეგრძელოს ამბობს.

გ უ რ ა მ ი. ადექი რა, ადექი, რა დაგემართა.

გ ი ა. (ამოხედვას) ვდგები, კაცო.

გ უ რ ა მ ი. ხომ არ დათვერი, არა, ვაჟაკურად,
ხომ არ დათვერი?

გ ი ა. (ფეხზე დგება) არა გრცხვენია, ერთი წუთით
ჩამოვუქეი, დაცა, შენ რატომ ლაპარაკობ...

გ უ რ ა მ ი. შენ არ მომეცა უფლება? (მიტოს და
ვასიკოს მიმართავს) არა, ხომ მომეცა უფლება მეოქვა,
ძმურად, რა, ხომ შემპირდა, არა, ხომ შემპირდა?

მ ი ტ ო. (გაის) კი, იუზგარ, შეპირდი, შეპირდი,
რაც მართალია, მართალია, შეპირდი, მოდი, გაკოცო
(გაისკენ გაიწევის).

გ ი ა. (მიტოს იშორებს) არა, როდის იყო ევა?
ვასიკო თეფშებს ჩასჩერებია. ოღენდ ქანაოზს ადგი-
ლებზე.

გ ი ა. (ვასიკოს) ვასო, ვასიკო, იყო ევა.

ვასიკო ამოხედვას. ერთხანს უყურებს.

გ ი ა. ჰა, ვასიკო, იყო ევა?

ვ ა ს ი კ ო. მიხედვარ, რა... ისევ თეფშებს ჩა-
ჩერდება.

მ ი ტ ო. (ისევ ცდილობს გაის აკოცოს) მოდი, რა
იუზგარ, გაკოცო.

გ ი ა. მოიცა, რა.

მ ი ტ ო. რა იყო, გაკოცო, რა დაგემართა.

გ ი ა. მოდი.

გია და მიტო ერთმანეთს კოცინან

გ ი ა. ახლა, ძმებო.

გ უ რ ა მ ი. (გაის) ეს ერთი უნდა მათქმევინო, არ
გახსოვს, რომ შემპირდი, არა, გახსოვს...

გ ი ა. მოიცა, თუ ძმა ხარ, ახლა შენ რისი თქმა
გინდა, რომ დათვერი და რასაც ვამბობ, აღარ მახ-
სოვს? არა, მაგის თქმა თუ გინდა, პირდაპირ მით-
ხარი.

პუზა. გურამს ემჩნევა, რომ სათქმელს თავი ვერ
მოაბა და ამიტომ უხეშად გამოსდის.

გ უ რ ა მ ი. რას მექანები, ბიჭო, გეუბნები, მით-
ხარი-მეთქი...

გია ერთხანს უყურებს გურამს. შემდეგ მოულო-
დნულად ხელს მიუტანს სახესთან, თითქოს გარტყმა
უნდაო. მაგრამ არ გაარტყამს. ეს უფრო გაღიზი-
ანებული მოძრაობაა, ვიდრე ხელის გარტყმის სურ-
ვილი.

გ ი ა. გექანების მოკცემ ახლა.

გ უ რ ა მ ი. (გაისკენ გაიწევის) ე, ბიჭო...

მ ი ტ ო. (შუაში დგება) მოიცა ახლა, ჰო.

გ უ რ ა მ ი. ეს რა მაკადრე, შე... ოხ, გამიშვი ერთ-

თი, გამიშვი, მაგის სისხლს დავლევ. ერკინული
ნიპლირთქა

გ ი ა. გამოუშვი, ერთი, გამოუშვი.

ვასიკო ხმურზე გამოერტყა.

ვ ა ს ი კ ო. კარგი ახლა, რა დაგემართათ...

(გაისკენ გაიწევის, აკავებს, თუმცა გია ერთ ადგი-
ლას დგას).

გ ი ა. რამდენს უყირიხარ, შე ლაწირაკო.

გ უ რ ა მ ი. ვახ, ხელიც გამარტყი, ბიჭო, ხელიც
გამარტყი...

გ ი ა. ხელი როდის გაგარტყი. შენ ხომ არ მოგია-
რათა.

მ ი ტ ო. (გურამის) ხელი როდის გაგარტყა, იუზ-
გარ. (გაღიზიანებით) ჰო, დამშვიდიდი ახლა, რა და-
გემართა.

გ უ რ ა მ ი. (მიტოს) როგორ, იგივე ხელის გარტყ-
მა არ იყო? იგივე არ იყო, გამიშვი მაგის სისხლი
უნდა დავლიო.

გ ი ა. ახლა, მართლა თავი არ მომაკვლევიწო, შე-
ნა.

გ უ რ ა მ ი. ვისა, ბიჭო, ვის უნდა მოვაკვლევიწო
თავი?

გ ი ა. (გაიწევის, ვასიკო აკავებს) ვისა და მე...

ვ ა ს ი კ ო. (გაის) მოიცადე ახლა, მეზობლები გა-
იგებენ, მოიცადე.

გ უ რ ა მ ი. ვახ, ეს რა მაკადრე, ბიჭო, ეს როგორ
გამიბედა.

მ ი ტ ო. (გურამს ხელს კრავს) დაჭე, რა, კაცო, რა
დღეში ხარ.

გ უ რ ა მ ი. (სკამზე ეცემა) კიდეც მე მერჩით, კი-
დეც მე. (თეფშს ურტყამს მაგიდაზე) ვახ, მე მოვ-
კვდე (ტირის) რა არის, დამჩაგრეთ ვიიომ. ვახ, მე
მოვკვდე. გამიშვი... (მიტოს) გამიშვი რა, წავიდე...
მე მოვკვდე, მე მოვკვდე... (მიტოს გურამი შებოჭი-
ლი ჰყავს. გურამის ტირილი თითქოს წამით გამოა-
ფხიზლებს თანამეინახებებს).

გ ი ა. (მიტოს) არ გაუშვა. მაგისი გაშვება შარია
ახლა.

მ ი ტ ო. არა, იუზგარ.

გ უ რ ა მ ი. გამიშვი რა, გამიშვი. არ მინდა თქვენი
არაფერი, გამიშვი რა, კაცო.

ვ ა ს ი კ ო. რა იყო, რა ამბავია (გაის მიმართავს)
კარგი რა, მეზობლები რამეს...

გ ი ა. (ვასიკოს) წადი შენი...

ვ ა ს ი კ ო. (ცდილობს არ შეიმჩნიოს, რომ გიან
შეიგება) ახლა თქვენ როგორც ვაგებარდებია, მაგრამ
არ არის ლამაზი, ხალხი, რამე, არ გვეყადრება.

გია ვასიკოს გაეცლება. ოთახში გაივლის. გურამს
თითქოს უფრო დაწეწარდა, მაგრამ წამიერი გაღი-
ზიანება დაბრუნებს ხელს, თეფშს, რომელიც ადრე მა-
გიდაზე დაარტყა, მთელი ძალით ურტყავს და ტე-
ხავს.

მ ი ტ ო. კარგი ახლა, რა დაგემართათ?

გ უ რ ა მ ი. (თავს აქნევს. არავის არ მიმართავს.
მაგიდაზე არის დაშტერებული). დამჩაგრეთ არა,
დამჩაგრეთ...

მიტოს ამოხედვას.

გ უ რ ა მ ი. დამჩაგრეთ, არა? დამჩაგრეთ, ხომ?

მით რ. ვინ დაგჩაგრა, იუზგარ, მითხარი... ვინ დაგჩაგრა, მითხარი და ჩემთან ექნება საქმე...

გურამი. (მიტოს) გამიშვი რა, გავიდე.

მით რ. არა, იუზგარ, ეგრე როგორ გაგიშვებ.

გურამი. გამიშვი, რა, კაცო, ნუ გეშინია, არაფერს გადაეყრები (გალიზიანებით) გამიშვი, რა, აღარ მინდა აქა...

გია. (ოთახში დადის, შემოტრიალებს. გურამისთან მიდის) რა იყო, გურამ, ძმაო, რა გაუქვინე? გურამი. არაფერი, გამიშვი რა, გამიშვი, მეტს გთხოვო რამეს?

გია. თუ არაფერი მიწუენინებია, მაშინ ერთი ქიქა დადილით.

გურამი. კარგი, რა თავი დამანებე, სხვას ხომ არაფერსა გთხოვთ, თავი დამანებე.

მით რ. (გურამს) კარგი, იუზგარ, ჩვენ ძმობას ეგ არ ეყარდება (ვასიკო მაგიდასთან მიდის. ჩანგალს იღებს და რაღაცას ქვამს).

გია. (გურამს) შე მპაატე, ძმაო, ჩემს ოჯახში რომ რაღაცა მოხდება, ესე იგი, ჩემი ბრალია და მე მპაატე.

გურამი. კარგი ერთი, თუ ძმა ხარ.

გია. შენ იძიხი, რომ ხელი ვაგარტუი, აჰა, მოდი და შენც ვაგარტუი, ძმაო, მოდი, რა, ვინც რამე თქვას, ნაშუის შეურცხვეს. მოდი, რა, ვაგარტუი, ძმაო...

გურამი. კარგი, ხო...

გია. აჰა, რა იყო, შე კაცოცო, ეგრე ხომ არ შეიძლება მართლა.

მით რ. ხო, მორჩა ახლა. ერთი „პაჩი“ და მორჩა.

გია. არა, გურამ, დედას ვაფიცებ, თუ გულში რამე გაქვს, მოდი და ვაგარტუი, აი, იმ ლამაზ დედას ვაფიცებ, შენ რომ შევჩა. მოდი, რა, მოდი, ძმაო, ხმის ამომღების მართლა დედა რა ვთქვა.

მით რ. (გიას) კარგი ახლა, ჰო...

გია. არა, რატომ, ძმაო, შენ რატომ მეღლაპარაკებო მავს მაგვირად. თვითონ მითხარს.

მით რ. (გურამს) მოდი, ახლა, რაღაცა თქვი.

გურამი. (თავჩარგულია, მოხედვას) დამჩაგრეთ, არა? დამჩაგრეთ, არა...

გია. ვახ, ეს ვინა ყოფილა... (ისევ ოთახისაკენ აპირებს ვასვლას, მით რ ხელს მოკიდებს).

მით რ. (გიას) ჰო, აკოცეთ ახლა ერთმანეთს და მორჩა.

გია. თვითონ არ უნდა, ძმაო, გამოვეცადო?

მით რ. ხელს უბიძგებს გიას გურამისაკენ
მით რ. მიდი, ჰო...

გია. კიდევ ერთხელ, მპაატე ძმაო, მეტი რა გითხარა.

მით რ. (გურამს) აკოცეთ ახლა, ამდენი ხანი რიგდებით, უდიდ ვარა.

გურამი. (გიას) კარგი ხო, ქალები ხომ არა ვართ... (წამოღებდა).

მით რ. ეგრე რა. შერიგებისა ახალი მოთლი უნდა გაიხსნას.

მით რ. მაგიდის ქვეშ დაწყობილი ბოთლებიდან ერთ-ერთს იღებს.

გია. მომეცი, მე გავხსნი.

მით რ. ბოთლს აძლევს. გია ხსნის, რამდენიმეჯერ ხელი მოუცურდება. მთელი ამ ინციდენტის განმავ-

ლობაში ნიკო თავჩარგული იჯდა მაგიდასთან. ახლა ამოხედავს. ვასიკო, შეუშის თვალები აქვს, ვასი მიაშტერდება.

ნიკო. ნუ აწვალბებ ბოთლს. (გურამს) დაეძინა ბოთლს).

გია. (ნიკოს) რა თქვი.

ნიკო. ბოთლს, ბოთლს ნუ აწვალბებ...

გია. კარგი, კარგი...

გურამი. ერთს ვიტყვი და გავალ...

გია. ეგრე არ გამოვა, ძმაო...

გია ბოთლს ვახსნის.

გია. (გურამს) არც მე და არც შენ, აგერ მითო-მა თქვას (მიტოს უხსამს).

მით რ. ჩვენ გავვიმარჯოს. ესე ერთხმად დადილით. ღმერთმა კირი გვაშოროს და სიყვითე მოგვცეს. თქვენს შერიგებას ვაუმარჯოს.

გია. არ გვიჩხუბია, ძმაო.

გურამი. ვაუმარჯოს.

სვამენ.

ვასიკო მაგიდაზე ზის. ჩანგლით ქვამს.

გია. ვასიკო, დალიე.

ვასიკო. მძიმედ ვარ, რა, გია. მძიმედ ვარ.

გია. ჰო, დალიე ახლა. შენ დამირჩი სანერვიულო...

ვასიკო. გავვიმარჯოს. (სვამს).

ნიკო ამოხედავს ისევ.

ნიკო. სვამთ არა, უჩემოდ, არა? (ვასიკოს მიხედვას). მომეცი ეგ „გალსტუი“.

ვასიკო. ხომ მაჩუქე, არა?..

ნიკო. ფეშქაშ, ფეშქაშ, მაგრამ ახლა მომეცი, ისე, საერთოდ ფეშქაშ...

ვასიკო (გიას) რა უნდა ახლა, ამას.

ნიკო. მომეცი ეგ ჩანგალი (ჩანგალს გამოვლევს) ხელიდან, მოისერის) აი, ასე, მომეცი ლოყა (უჩემეტს). თავისუფალი ხარ, საქმელს ესე უნდა ქამა (ხელთ ვაღმოიღებს რაღაცას. ხელი მოუსხლტება. ბოთლს გადაიცივებს) ეგ არაფერი. მოდი, რა, მოდი. ნიკომ იცის, რასაც აკეთებს. მოდი, რა (პალსტუნს ექაჩება).

ვასიკო. (გიას) ა, ხომ ხედავთ, რა დღეში ვარ, გია. ესე მაწამებს. ახლა ამას გლეხი ვგონივარ, გომის რომ უძახიან, ის ვგონივარ ახლა ამას. ა, შეხედე, შეხედე. ა, შენ შენი გალსტუი.

(მოიხსნის, აძლევს).

ნიკო. (პალსტუნს ჩააჩერდება) არა, ძმაო, ფეშქაშ. მე ხომ გითხარი, არა, ფეშქაშ (უქან უბრუნებს). ვასიკო. არ მინდა ახლა, მომხსნი მერე კიდევ.

გია. კარგი, ხო, დალიეთ თითოც.

ნიკო. მოიცა, კაცო, ნიკომ იცის რასაც აკეთებს. (უფხვ წამოვლამას ცდილობს. ვასიკოს დაეყრდნობა, ქუქას იღებს) ეს ჩვენ გავვიმარჯოს, მაგრამ დიოყოთ. (სვამს. გაქირვებით, მაგრამ იმ კაცის სიჩიუტით, რომელიც რატომღაც ქუქის დაეცას ჩაითქვამს და როგორც არ უნდა უქირვდეს, მაინც სვამს. სვენებ-სვენებით, გაქირვებით, მაგრამ მაინც).

მით რ. (გურამს) კარგი, ჰო, რა ცხვირი ჩამოუშვი.

გურამი. ვინ ჩამოუშვი, ბიჭო, ცხვირი.

ნიკო. ჩუ, ჩუმადა, ჩუ, გია, ის საღ არის, ის.

გია. რა?
ნიკო. ის, ყველაზე საჭირო რომ არის შიგადა-
შიგა.

ვასიკო. (იციან) შიგადაშიგა. არა. რა კაცია, პი-
რდაირი.

გია. (ვასიკოს) შენ მიყვი, ხომ იცი?

ვასიკო. სულ ჩემი საპატრონო როგორ არის
ეს კაცი (წამოდგება) წამო, წამო... (გაჟუავს).

ნიკო. (გზადაგზა ვასიკოს) შენ ხარ ჩემი ძმა, ხომ
იცი შენა.

ვასიკო. ვიცი, ვიცი, აქეთ გამოდი.

ნიკო. შენ ხარ ჩემი ძმა და შენ ხარ ჩემი ყვე-
ლაფერი.

(პაუზა).

(ადგილზე გაჩერდება). ხომ იცი შენა.

ვასიკო. წამოდი ახლა, წამოდი.

ნიკო. მოდი, გაყოცო, არა, კოცნა არ მინდა,
ლოკა მომე (უჩქმეტს). ესე წამოდი ახლა. ეს გლ-
ბტუი ფეშქაშე. ისე რა, ქალაქურად, ხომ იცი შე-
ნა.

ვასიკო. ვიცი, ვიცი...

ნიკო. მაყოცე ერთი.

ვასიკო კოცნის

ნიკო. ო, გენაცვალე, ძმა ხარ, წავიდეთ ახლა.

ნელ-ნელა გადიან. პარალელურად სუფრაზე საუ-
ბარი არ წყდება.

მიტო. (სუამის სასურგებუა გადაწოლილი) ეხლა
ერთს ვიტყვი, რა, კიდევ.

გია. მოდი.

მიტო. გურამ, ალავერდი შენთანა ვარ, იუზგარ.
გურამი ჰიქის შეესებას აპირებს.

მიტო. არა, ეგ არა, განსხვავებულით.

გურამი ავსებს, განსხვავებულს.

მიტო. მოდი, ქალებს, რა, ქალებს გაუმარჯოს.

გია. აუჰ (ხელებს გაშლის) აი, ესე ვარ რა, ხე-
ლების გაშლა მინდა, შემხედე, კარგი ვარ, არა. არა,
ძმურად, ხომ კარგი ვარ.

მიტო. კარგი ხარ, იუზგარ.

გია. არა, ხომ კარგი ვარ, არა.

მიტო. მაყალე ახლა.

გია. მე ასე ვიქნები. გეხვეწები რა, მე ესე ვიქ-
ნები.

მიტო. მოდი, რა, გაუმარჯოს. ახლა ქალი რომ
ყოფილიყო აქა, ყველანი მოწესრიგებულიდები ვიქნე-
ბოდით, საყდლო, რამე...

გია. (აწყვეტიანებს). არა, ხომ კარგი ვარ, რა,
ძმობას გაფიცებ.

მიტო. მაყალე ახლა, რა დაგემართა.

გია. კარგი, კარგი, ჩემად ვარ, მაგრამ ასე ვიქ-
ნები.

მიტო. ეჰ, ყველაფრის ხალისი წავიდა, იუზგარ.
(სუამს).

გურამი. ქალებს გაუმარჯოს.

(სუამს).

გია. რას მერხუბებით (ხელებს ჩამოუშვებს). რა
მოხდა, თქვე კაი ხალხო, ერთხელ მეც გავშალო ხე-
ლები (მიტო და გურამი ჩუმად არიან).

გია. ე, ეგრე არ გამოვა (ჰიქას იღებს) გაუმარ-
ჯოს (სუამს).

შემოდის ვასიკო. ვასიკოზე ნიკოა ჩამოყვი-
ბული.

ვასიკო. წავალთ ახლა ჩვენ.

გია. დაიცა, სად უნდა წახვიდე.

ვასიკო. წავალთ ახლა ჩვენ. მძიმედ ვარ რა,
გია, მძიმედ დავთვერი ახლა მე. გაგიმარჯოთ. წა-
ვიდეთ.

ნიკო. (ამოხედავს) სად არის ლამარა? (ენა ეშ-
ლებს).

გია. ნიკო, ძმამო (ვასიკოს) რა დამართა?

ვასიკო. (ორ თითს მიიტანს პირთან) წავალთ
ახლა ჩვენ.

გია. დაიცა, რას იშოვით ამ შუადამისას.

ვასიკო. წავალთ ახლა ჩვენ. მძიმედ ვარ, რა.

მიტო. მძიმედ იქნები, იუზგარ, ამხელა კაცი წა-
მოგიყლიდა.

(იციანს)

ვასიკო. წავალთ ახლა.

ნიკო. (ისევ თავს წამოწვეს) ლამარა!

გია. თუ რამე ვერ იშოვით, აქეთ ამოდი. გა-
ფიცებ ოჯახს, თუ ისევ აქეთ არ ამოხვიდეთ.

ვასიკო. ეს გამისწორე, თორემ არ გაგიჩივრებენ
მანქანას (პალსტუხზე ანიშნებს).

გია პალსტუხს უსწორებს. კოცნის.

ვასიკო. გაგიმარჯოთ, აბა. (გაჟუავს).

გია. (მიძახებს) თუ ვერ იშოვით, აქეთ ამოდი.

მიტო. (გიას) ვინ არიან ესენი?

გია. (ხელს ჩაიქნევს) დაგჩა კიდევ?

მიტო. არის, არის, მოდი აქა.

(გია გვერდით მიუქვდება)

მიტო. (ხელს გადახვევს) მაგრამ ცუდად წავი-
და ჩემი საქმე?

გია. რატომ?

მიტო. უფროსი, იუზგარ, უფროსი გადამეყლიდა.
რა ვქნა, მოკვლა? მაგისთვის თავის გაფუჭება არა
ღირს. არადა, გასაქანს არ მაძლევს.

გია. დაიცა, თუ ძმა ხარ, დავლით და ეგ არის...

მიტო. რაღა ეგ არის, იუზგარ, ყველაფერი წყალ-
ში მეთრება, შენც ხომ იცი, რა დამიჭდა ეგ საქმე.
ყველაფერს თავი დაანებე, ნერვები, ნერვები ღაჯ
არის.

გია. მოდი, რა, მოდი, მე ვიტყვი ერთს.

მიტო. დაიცა, ერთსაც მე და მერე შენ.

გია. სანამ აქ მადევს (გულზე ხელს დაიდებს),
სანამ აქ მადევს, რა, მიტო.

მიტო. კარგი, იუზგარ, მერე ჩემია.

გია. მოდი, რა...

გურამი. (თავჩარგული ზის. მაგიდაზე ხელს
ურტყამს) დამჩაგრეთ, არა, დამჩაგრეთ, ხომ, თქვე-
ნი პატრონი დედაც... დამჩაგრეთ, არა... (გიას ჰიქა
უქორავს ხელში. ერთხანს სიჩუმე ჩამოყრდა სუფრა-
ზე, გია სახეში ასხამს ღვინოს გურამს).

გია. აბა, შენ...

გურამი. (წამოიწვეა) ვახ, მე მოვკვდე (ბოლმა
აქვს ხმაში) პირი შეყარით, არა, პირი შეყარით?
(გაიწვეს, მიტო აჯავებს).

მიტო. რაღინს უყრიხარ, თავი გინდა შეგჩრეს
ცოცხალა?





გურამი. მომკალით, მომკალით თქვენ...
გია. ახლა მართლა მოკვლავ მაგ ლაწირაკს (წამოღებდა).

მიტო. (გიას) მაიცა, ეს მე დამითმე, იუზგარ, ეს მე დამითმე (ხელსა ჰკრავს გურამს. გასასელებლისავენ უბიძგებს).

გურამი. პირი შეკარით, არა? ხელი, ბიჭო, ხელი ჩაწვი, თქვენ სისხლს დავლევ, ოხ, მე მოკვდი, მე მოკვდი.

გია ერთ ადგილას დგას. უეცრად გაღიზიანება ეუფლება, მკვეთრი მოძრაობით წაიწვეს გურამისაკენ.

გია. მართლა და მართლა, რამდენი უნდა ილაპარაკოს, მაგისი...

მიტო აკეცებს.

მიტო. მოიცა, რა, ეს მე დამითმე, გთხოვ.

გია. შენ რატომ, შენ რატომ, მე თვითონ მაგისი...

გურამი. (შეტრიალდება) აქ დამელოდეთ ცოტა ხანს, თქვენ სისხლს დავლევ, თქვენსას (გაქცევას აბიჯებს. მიტო ხელს ჩააყვება).

მიტო. მაიცა, იუზგარ, ერთად გავალთ.

გია. გაუშვი, ერთი, რისი მაქნისია, ვნახოთ...

გურამი. (მიტოს) ხელი, ბიჭო, ხელი გასწი.

გია. წამო, გარეთ გავიღეთ.

მიტო. მოიცა, მეტი, მაწუენინებ. ძმობას გავფიცებ, მაწუენინებ. ეს კაცი ჩემია.

გია. არა, როგორ...

მიტო. (ხელს კრავს გიას) მოიცა-მეთქი, რა, და ველაპარაკები და ამოვალ... (გურამს ხელს უბიძგებს) წამო, წამო.

გურამი. ხელი, ბიჭო.

მიტო. წამოდი-მეთქი, მო. (ხელს კრავს, გააგდება და თვითონაც გადის).

გურამის ხმა ისმის — ხელი, ბიჭო, ხელი... ხელი მეთქი.

გია გაყოლას დააპირებს. შეჩერდება, თითქოს მოეშვემა. შემოტრიალებს და მაგიდასთან მიდის. სკამზე ჩამოჯდება. ღვინოს ისხამს. თითქოს თავისთავთან ლაპარაკობს, მთვრალეებს ემართებათ ეს, როდესაც მარტონი რჩებიან, ერთ სიტყვას ამოიჩემებენ ხოლმე. ხმამალა და ბევრჯერ იმეორებენ მას.

გია. (ჩუმად). სიცარიელე, სიცარიელე, სიცარიელე (სახეზე მოისვამს ხელს. შემდეგ თითქოს დავიდა გონებამდგ სიტყვა მთელი თავისი მონიშვნელობით. გია მაგიდაზე ურტყამს ხელს). ო, ეს ხმაურიანი სიცარიელე! (ფიზიკური ტკივილი ისევ მიაღწენებს). წამით გამოაფხიზლებს. ღვინოს სვამს. დგება. საწოლთან მიდის. წამოწოლა უნდა. შემოტრიალებს და იმ კარებს უყურებს, რომელიც მის ოთახს ნელის ოთახისაგან ყოფს. კარებს მიუახლოვდება, ხელს ჩამოუსვამს, ერთხანს გაყუჩდება. შემდეგ დაიხრება და ჭუჭუტუნაში იყურება. ისევ გაიმართება. ჭერ ჩუმად ურტყამს ხელს კარებს, ჩუმადვე ეძახის — ნელი! ნელი! ნელი! შემდეგ თითქოს თავდავიწყებამდგ მიდის. კარებზე კაკუნითა და ძახილიც სულ უფრო და უფრო ხმამალაია, მომთხოვნი, სასწრავეთილი.

გამოჩნდება ნელი.

ნელი. იუ ხმაურობ, მეზობლებს განღმობს...
გია შემოტრიალებს. ნელის მოხედვას. უაზროდ უყურებს.

გია. შენ საიდან?

ნელი. კარები ღია იყო.

გია. შენ, როგორ მოხვედი (გია იმ მდგომარეობაშია, როდესაც მის შეგნებამდგ ვერ დასულა ნელის გამოჩენა. მისი ძახილი იმდენად ნელის ნახვის სურვილით არ იყო ნაკარხვევი, რამდენადაც აფექტის შედეგი. ამიტომაც მას დრო ჰქონდა, რათა ბოლომდგ გათხროს, რომ მის წინ ცოცხალი ნელი დგას. (ნახვის გაღაღამეს ნელისაკენ) შენ საიდან?..

ნელი. ღმერთო, რას დაგიმსგავსებიათ აქაურობა (ოთახს მოაუღებს თვალს).

გია. ნელი... (მიუახლოვდება, მოხვევა უნდა. ნელი მსუბუქად მოიცილებს).

ნელი. დაიკადე, ოთახს მივაღაგებ...

გია. ნელი...

ნელი. სირცხვილია, რა დღეში ხარ.

გია. ნელი! შენ მოხვედი...

ნელი. შემეინდა მეზობლები არ გაგელევიებინა (სკამებს ასწორებს).

გია. (ხელს დაუჭერს) ნელი, მოდი, რა, მოდი.

ნელი. დაიკადე, გია.

გია. მოდი-მეთქი, რა.

ნელი. გია...

გია. მოდი, ჩამოხსნდეთ, სხვას ხომ არაფერს გასოვ... მოდი-მეთქი, რა... (ნელი ერთ ადგილას დგას) ვასო როგორა გყავს, ხომ არის კარგად. (ჩემში ირონია ეონავს).

ნელი. იუ ლაპარაკობ ასე...

გია. (სწრაფად) რა მოხდა, ბაბუაშენი მოვიკითხე. არ შეიძლება? არა, არ შეიძლება? თუ არ შეიძლება, მიიხარო.

ნელი ჩუმად არის. გია ერთხანს უყურებს.

გია. დავაშავე რამე? ბაბუაშენი მოვიკითხე. არ შეიძლება? ჩემი გოგო, მიიხარო, რა, თუ არ შეიძლება, მაშინ შემშლია. არ შეიძლება?

ნელი. შეიძლება...

გია. აბა, რა იყო, რას მიჭავრდები. არა, თუ არ შეიძლება, მიიხარო...

ნელი. (გაღიზიანებით) შეიძლება-მეთქი... მეტი რა გითხრა...

გია. (ერთხანს უყურებს) ხო, გენაცვალე, მოდი ახლა, მოდი, ჩემი გოგო, დამიჯერე... აი ესე, დაჭევი. აი ესე (თვითონაც ჩამოჯდება. მოფერება უნდა. ხელს წაიღებს ნელის სახისკენ) ნელი...

ნელი. გია, შენ მთვრალი ხარ...

გია. არა, ჩემი გოგო, არა, ნელი... (ისევ ეფერება).

ნელი. ი. (მსუბუქად მოიშორებს ხელს). შენ მთვრალი ხარ, გია...

გია. (უცებ) კარგი, მთვრალი ვარ. ვის რას ვუშავებ შენგ. შენ გიშავებ რამეს? არა, აი, მიიხარო, რა, გიშავებ რამეს?..

ნელი. ი. არა...

გ ი ა . ხო, ჩემი გოგო, ხო... (მაგიდას ჩააჩერდება) მოდი, დავლიოთ, რა.

ნ ე ლ ი . არ გინდა, გაია...

გ ი ა . (ლინის ჩამოასხამს) მოდი, რა, დავლიოთ... მოდი, ხელები გავშალოთ (ნელის შეხედავს) შენ ჩემთან მოხვედი... (ისევ მაგიდას ჩააჩერდება) დღეს გენიალური დღეა. მოდი რა, ჩემი გოგო, მოდი გავვიედეთ. ნუ იქნები უესეთი რა... ხომ იცი, რომ არ მივარს ესე როცა ხარ... მოდი, რა, გავგიუდეთ... რალაკები დავანგროთ... მოდი, რა, გვიყვარდეს... გვიყვარდეს... ვიგრძნოთ, რომ ვართ, გამიგე შენა... მოდი რა, დავლეწოთ ეს ყველაფერი (მაგრად აწვრტევს მაგიდას) დავლეწოთ, რა...

ნ ე ლ ი . გაია...

გ ი ა . (ყურადღებებს არ აქცევს) დავლეწოთ, რა, ეს ყველაფერი... მოდი, გავიედეთ... აი, ჩემი გოგო, გენიალური აჭრი დამებდა. გავიედეთ, რა, გავიედეთ და ბევრი ვიყვიროთ, ხელები, აი, ესე გავშალოთ (ხელებს შლის) და ბევრი ვიყვიროთ, ვუთხრაოთ ხალხს, რომ ჩვენ ერთმანეთი გვიყვარს და რომ შუა... ღამეა და ზვალაც გვეყვარება ერთმანეთი... ვუთხრაო, რომ ჩვენ ვართ, გამიგე, ჩემი გოგო... წამო რა წამო...

(ხელს მოკიდებს ნელის)

ნ ე ლ ი . დამშვიდდი, გაია.

გ ი ა . (ხელზე ექაჩება) წამო, რა, დამიჭრე, წამო...

ნ ე ლ ი . დამშვიდდი, გაია. შენ მთვრალი ხარ...

გ ი ა . (გალიზიანებით, ჭიქას დაარტყამს მაგიდაზე) ხო, ვარ, მთვრალი ვარ. რა მოხდა მერე. მითხარი, რა დაგეშართა, რა უნდა ამომიყვანე, რა მოხდა, მთვრალი რომ ვარ, ვიყო მთვრალი, რას ვაშვებ? აღიბრის მინდა. ახლა მინდა სწორედ, მთვრალი რომ ვარ, ამხელა არ გესმის ჩემი, ამხელა (ნეკა თითის ფრჩხილზე უთითებს) ამხელა არ გესმის ჩემი, ე... (თითქოს მოეშვება) ე, ჩემი გოგო, ე...

ნ ე ლ ი . კარგი, რა, გაია...

გ ი ა . (გალიზიანებით) კარგი... რა, კარგი... მითხარი ერთი, რა, კარგი...

ნ ე ლ ი . კარგი, ჩუმად, მეგობლები გაიგებენ...

გ ი ა . გაიგონ მერე, რას გაიგებენ გაუგებელს. აჰა, ავღლები და ვიყვირებ (წამოდგება) მეგობლებო... (ნელი მიეყრება. პირზე ხელს აფარებს).

ნ ე ლ ი . კარგი რა, გაია, გსზოვ, ჩუმად...

ნელის შეხება თითქოს დაანშივდება. ხელებს უყოცნას. ნელი თავს ინთავისუფლებს.

ნ ე ლ ი . მოდი, დავხსნეთ. მოდი, დავლიოთ, გაია.

გ ი ა . ჩემი გოგო...

ნ ე ლ ი . მოდი, დავლიოთ რა, დაღევა მომინდა...

გ ი ა . მოდი, ჩემი გოგო. (ჩამოსდებან).

ნ ე ლ ი . მოდი, ჩვენ გავვიმარჯოს (მოსვამს).

გ ი ა . გავვიმარჯოს (ხელს წაიღებს ნელის სახისაკენ) ნელი...

ნ ე ლ ი . კარგი, გაია. ახლა შენა თქვი სადღეგრძელო, მე ხომ ვთქვი უკვე, ახლა შენი ჭერია...

გ ი ა . ვიტყვი, რატომაც არ ვიტყვი, ვიტყვი... (ჭიქას ჩააჩერდება) როგორ მიჭირს, ჩემი გოგო, როგორ მიჭირს...

პაუზა

ნ ე ლ ი . რა მოხდა, გაია?

გ ი ა . (ამოხედავს) არაფერი... შენ არ გესმის ჩემი არაფერი... (ნელი ჩუმად არის).

გ ი ა . (ისევ მაგიდას ჩააჩერდება) რალაკები ხდებიან... რა... რალაკები ჩემს გარეშე... ჩემს მე ვარ და აღარცა ვარ... ვილაკები მოდიან... (პაუზა) რა მინდა ამ ხალხთან? (ნელის ამოხედავს) რა საერთო მაქვს... ვინ არიან... (პაუზა) რამდენი ხანია არაფერს ვაკეთებ... შენ კიდევ არ გინდა გამიგო. ხანდახან... მავიწყდება, რომ ვარსებობ, მერე ისინი მოდიან და ერთად ვხმობოთ... სიცარიელე ყოველთვის ხმარაინია, გამიგე შენა... (ისევ მაგიდას ჩააჩერდება. ხანმოკლე პაუზა). რალაკები ჩემს იქით და ჩემს გარეშე ხდება... გეგონება კრუხისაგან მიტოვებულ კერძებს ვიძებ და მოკრწივებელი ჩანასახით ვსპობენ (ამოხედავს) იმგვალე კიდევ ესეთი გარსია, რა, ესეთი გარსია... (ნელის უყურებს) შენც როგორ არ გესმის ჩემი... (ამოსუნთქავს. სახე ეცვლება. ცრემლი ადგება. ეს ცრემლი უფრო ღვიზისაგან გაღიზიანებული ფსიქიკის შედეგია) ე, ჩემი გოგო, ე... მაგრამ არაფერია... ეგრე ადვილად არ დავვარდები... რკინას, ჩემი გოგო, რკინას დადარღნი კბილებით... ნურავის ნუ ეგონება, რომ ძალა აღარა მაქვს. ყველაფერს ახლიდან დავიწყებ და არ დავვარდები... ძალა მაქვს... მე ვიცი, რომ ძალა მაქვს... ყველაფერი არ დაკარგული... რკინას დავღრღნი კბილებით, რკინას... დღეს ტყვილად არ უღამაპრავით ჩემზე... მე ბევრს ვავაკეთებ... შენ არ მოგისმენია, იქ რაები ილაპარაკეს... მე ბევრს ვავაკეთებ, ბევრს... უფლება არა მაქვს არ ვავაკეთო...

ნ ე ლ ი . გაია...

გ ი ა . გამიგე, უფლება არა მაქვს, აი, დაიცა (პაუზა) მიდი, მიდი, უჩრახში საწერი კალამი არის და ამოიღე...

ნელი ადგოლე ზის.

გ ი ა . მიდი-მეთქი არა, დამავიწყდება ... ე... (თვითონ წამოდგება, ბარბაკით მიდის უჩრახთან. აღებს, ისევ უკან ბრუნდება, მაგიდასთან გდება) ეს რა არის, ხელსახოცია... არა უშვას, მთავარია არ დამეკარგოს, მთავარია არ დამეკარგოს... (რალაკს წერს ხელსახოცზე) წედან მე გენიალური რალაკა ვთქვი. შენ ცერც გაიგე... მთავარია არ დამეკარგოს. (ისევ წერს).

ნ ე ლ ი . გაია...

გ ი ა . მაცალე... მთავარია არ დამეკარგოს...

პაუზა

გ ი ა . ეს აქ ჩავლით... (გულის ჭიბეში იღებს ხელსახოცს) შენ გახსოვდეს, რომ აქ ჩავლით...

ნ ე ლ ი . გაია...

გ ი ა . ესე ადვილად არ დავვარდები... ყველაფერი არ არის... შენ ხომ გჭერა ჩემი... შენ ხომ გჭერა, ჩემი გოგო, შენ ხომ გჭერა...

ნ ე ლ ი . მე გჭერა, გაია...

გ ი ა . ხო, ჩემი გოგო, ხო გენაცვალე (თავზე უსვამს ხელს) მე რამხელა რალაკს ვავაკეთებ, იცი... ჩემი ცხოვრების წიგნს ვავაკეთებ... ე, ჩემი გოგო, ჭერ სადა ხარ...

ნ ე ლ ი . გაია...

გ ი ა . ხო, ჩემი გოგო...

ნ ე ლ ი . შენ სადღეგრძელო უნდა დაგელია...

გ ი ა . პაუზა. (შეხედავს) ბევრს ვლაპარაკობ, არა?...



ნელი. არა, მაგრამ შენ სადღეგრძელო უნდა დაგელო...

გია. (მაგიდას ჩააჩერდება) კი, ბევრს ვლანარაკობ... (ნელის ამოხედავს) მოდი, რა, მე მინდა ხელზე გაკოცო (მოუხერხებლად გადაიხრება. ხელზე (კოცნის) შენ გაგიმარჯოს.

ნელი რალაცის თქმას აპირებს.

გია. ჩუ, ჩუმად, მე მინდა შენ გაგიმარჯოს (სვამს).

ნელი. კარგი, გეუფა...

გია. (დალევს, ნელის ფეხებს) შენ ხომ აქ იქნები, ნელი, ხომ არ დამტოვებ, ჩემი გოგო...

ნელი. გია...

გია. რა იყო...

პაუზა.

ნელი. ჩვენ არაფერი გამოგვივა.

გია. რა არ გამოგვივა.

ნელი. ჩვენ არაფერი გამოგვივა.

გია. რა არ გამოგვივა, მითხარი, კონკრეტულად მითხარი...

ნელი. (უყურადღებოდ, გაფანტულად) უკვე ორი წელია, რაც მე და შენ ასე ვართ... ხანდახან მეჩვენება, რომ უკვლავური იმ დღიდან დაიწყო, როცა ის წყეული ავარია მოხდა... (გიას შეხედავს), როცა შენს გვერდით ვარ, უფრო მეშინია, ვიდრე მამინე მემსწოდ... (პაუზა) მე შენს გვერდით მეშინია...

გია. მე არ მესმის, ნელი...

ნელი. (ისევ გაფანტულად, მაგრამ ოდნავ შესამჩნევად გაღიზიანებით). საზიზარია, როცა თავს ნივთივით გძრობ... შერვეული ნივთივით...

გია. (ხელის მოხვევას აპირებს) მე შენ მიყვარხარ, ნელი. ჩემი გოგო...

ნელი. (ხელს იშორებს) მე გუშინდელ დღეს არ გაპატიებ, გია...

გია. (თითქოს დაფიქრებულად) გუშინ, გუშინ, გუშინ საერთოდ არ მინახხარ, ჩემი გოგო...

ნელი. (გაღიზიანებით) მაგიტომ, სწორედ, მაკოტომ... ვიცი, რომ გავციენება, მაგრამ ეგ აღარ მადარდებს... შენ გეციენება ხოლმე ასეთ რაღაცეებზე... ღმერთო, როგორ მომიინდა გუშინ უკვალივით მოგერომა ჩემთვის... არ ვიცი, რატომ, მაგრამ სწორედ გუშინ მომიინდა... მეჩვენებოდა, რომ უფლებად არ გქონდა არ გეგრძნო, როგორ მინდოდა... მერე ვიციც ბაზრის გადაწყვეტილებისაგან ვიყიდე და ვიგრძენი, რომ თვალეში ვერ შევხედავდი... ვიციც ბაზრის გადაწყვეტილებს, ასეთი თეშფივით ქული რომ ახურავს, წვერი რომ აქვს სახეზე მოდებული და ბაზრის სუნი რომ ასდის... ვიგრძენი, რომ ვერ შევხედავდი... თითქოს ნაპარავს ვყიდულობდი... მერე წამოვიდი და თავს ვაიძულებდი მეფიქრა, რომ ეს უკვალივით შენ მომართვი... მომიჩვენა, რომ ძალიან ღამაში უნდა ყოფილიყო ეს ფიქრი, ცოტა სასაცილოდ, მაგრამ ღამაში... (გაღიზიანებით) მე მათხოვაროვით ვიგრძენი თავი... გესმის, მათხოვაროვით... რატომ გავაკეთე, არა? იმიტომ, რომ მეც მინდა ვიღაცას სულ ცოტა მაინც უშურდეს ჩემი... შენ ამას ვერ გაიგებ... მე მათხოვაროვით ვიყავი... თურმე მე არ მესმის ამისი... აღწერის მოყუნდა და მე არ მესმის თურმე... მე მათხოვაროვით ვიგრძენი თავი, გესმის, მათხოვაროვით...

(მკვეთი მოძრაობები, გასკვლას აპირებს).

გია. (თვითონ წამოიწევა) ნელი! ნელი! ჩემი გოგო...

ნელი. (შემოტრიალებს) აღარ, აღარ! გაქმდე ასე მომართვა. მე ვერ ვიტან, როცა ამას ამბობ, აღარ-მეთქი, აღარ...

გია. (მოუხლოვდება) ნელი!... (ხელს მოკიდებს).

ნელი. ხელი გამიშვი, ხელი გამიშვი...

გია. ნელი... (მთელი ძალით იტრას გულში. ზურგით დღას მათურებლისკენ. ნელის სხეულს ფარავს. ნელი თავიდან წინააღმდეგობას უწევს, შემდეგ მიუყურდება. ერთხანს ესე არიან. გია მოეშვება).

პაუზა.

ნელი. ბია!...

გია. გია, ჩემი გოგო...

ნელი. გია...

გია. (მოღლილად). მოდი, ჩამოვსხდეთ (სავარძელში ჩამოვდება. დაახლოვებით ისევე დააწყობს ხელებს, როგორც ნელის ბაბუცა ეწყობს. თავს სავარძლის საზურგეს მიაყრდნობს).

ნელი. ნუ ზიარ ასე...

გია. რა თქვი?

ნელი. ნუ ზიარ ასე, ნუ...

გია. (წამოიწევის) რატომ?

ნელი. (სავარძლის სახელორიდან მოაწორებინებს ხელებს) ნუ ზიარ-მეთქი ასე...

გია. კარგი, რა დაგეშობა, მოდი, აქ ჩამოიჩქეი. (სავარძლის სახელორზე ანიშნებს. ნელი ჩამოვდება).

ნელი. გია (ბოლო ბეგრას გაგრძელებულად ამბობს). ნულარ დაქდები ასე, ხო...

გია. კარგი... (ემჩნევა, რომ მოღლილია).

ნელი. გია (ისევ ისე გაგრძელებულად ამბობს ბოლო ბეგრას).

გია. ხო, ჩემი გოგო...

ნელი. (ევერება გიას. თმებზე ხელს უსვამს). შენ რატომ ხარ ასეთი პატარა მაიმუნი?..

გია. (იციის) რა ვიცი, ჩემი გოგო...

ნელი. არა, მითხარი, რატომ ხარ ასეთი პატარა მაიმუნი...

გია. (ევერება) რა გითხრა, აბა...

ნელი. ამ თვალებს ამოგჩიქნი მე შენ...

გია იციის.

ნელი. ამ თვალებს ამოგჩიქნი და კიდევ ცხვირს მოგაჭირ და კიდევ ყურებს და სპირტიან ქილაში შევინახავ...

გია. აბა, შენ იცი.

(მოღლილი სიცილი).

ნელი. გია... (ისევ ისე გაგრძელებულად ამბობს ბოლო ბეგრას).

გია. რა იყო, ჩემი გოგო...

ნელი. გია...

გია. ხო...

ნელი. არა, ნამდვილად უნდა ამოგჩიქნიო ეგ თვალეები და ეს თმებიც უნდა გადაგეშობო (იციის). რა სასაცილო იქნები, არა?...

გია. აბა.

ნელი. გია... დღეს ახალი პასიანსი გავშალე. ძალიან იშვიათად გამოდის და გამოვიდა, ხომ იცი...

გია. შენმა პასიანსმა კიდევ შემოკლა...

ნელი. რატომ, სულელიო?

გია. რა ვიცი (ხელზე კოცნის) მოდი, ასე გქონ-

დეს ხელი, ასე, ჩემი გოგო...

ნელი. ვია (ბოლო ბგერას გაგრძელებულად ამბობს).

გია. ხო (თითქოს ჩათვლემას აპირებს).

ნელი. ვია...

გია. რა იყო, ჩემი გოგო...

ნელი. გეძინება?

გია. არა, ასე კარგად ვარ.

ნელი. ვია, შენ ხარ ჩემი პატარა, რა ხარ?

გია. მაიმუნი...

ნელი. მაიმუნი კი არა, მაკაკა ხარ...

გია. კარგი, მაკაკა ვარ...

ნელი. ვია!

გია. ხო.

ნელი. რატომ შეგიკლა ხელში ჩემმა პასიანსმა?

გია. არა, ჩემი გოგო, არ შემიკლა.

ნელი. არა, რატომ შეგიკლა ხელში?

გია. არა, შენს თავს ვფიცავარ.

ნელი. ვია!..

გია. ხო, ჩემი გოგო.

ნელი. რატომ არ მეციოხები, რა ჩავუთქვი?

გია. რა ჩავუთქვი.

ნელი. არა, რატომ არ მეციოხები?

გია. აი, ხომ შეგეციოხე, არა?...

ნელი. არა, ეგრე არ მინდა მე.

გია. (ხელზე კოცნის ნელის) შენ ხომ აქ იქნები?

ნელი. რატომ არ მეციოხები, მითხარი...

გია. აი, ასე გქონდეს ხელი. (სახესთან მიიტანს ნელის ხელს).

ნელი. მართლა პატარა მაკაკა ხარ...

გია. (ამობნედავს) შენ ხომ აქ იქნები, ჩემი გოგო...

ნელი. (ეფერება. ოთახს თვალს მოავლებს, წამოდგება) ღმერთო, რა არეულობაა... (სკამებს მიაწყობს). ოთახის დალაგებას იწყებს. გაისგან ზურგშექცევით არის) არა, რას ჩავუთქვამდი, აბა, მაგასაც იორ ხედები, ღმერთო, რა სულელი ხარ. ვერ ხედე-

ბი, იმიტომ, რომ სულელი ხარ და მაკაკა ხარ... რა ჩავუთქვი და ასეთი პატარა და მჩხვანა? (იციინს, დაიხრება და გატეხილ თეფშს იღებს) რა პატარა ხარ და აგიმსვავსებიათ აქაურობა. აბა, შეიძლება უსსს... გიდას ტილოს ვადაუსევამს წარმოგიდგენია?.. ასეთი პატარა, მჩხვანა და თან სულ იფისავს (იციინს) ვია ისევე ისე დააწყობს ხელებს საფარძლის სახელურზე. თავს საზურგვეს მიყრდნობს, ჩაეძინება. ამ წუთას იგი ნელის ბაბუსავით უნდა იყოს. ნათდება ნელის ოთახიც. მაგიდაზე, ლარნაკში ყვავილებია. ნელის ბაბუსა მუქი ფერის მოსასხამი აფარია. სახეზე გაშლილი გახვითი ადევს. ნელი საუბარს აგრძელებს) ღმერთო, რა სულელი ხარ, რა სულელი ხარ, რა სულელი ხარ... შენც ხომ თქვი, რომ გინდა, მეც მინდა... ასეთი პატარა და სულ ჩხავის (იციინს). მერე მე ძუძუს ვაძლევ, ის ჩხავდება და ტუჩებს ასე შვრება (იციინს. მაგიდის დახვავებულ ბოლოებს შეხედავს). რამდენი ბოთლი დაგიხვავებიათ. ადგები და თვითონ ჩააბარებ. ან ეს თევზების გატეხვა რა იყო... ეჰ, არ არის შენგან საშველი... (ისევე გაიმართება, მაგიდას უსევამს ტილოს. სახე ერთ წერტილზე აქვს გაშტერებული). წარმოგიდგენია?... ისიც შენნარიო პატარა მაიმუნი იქნება... მე ხანდახან გავვებრაწლები ხოლმე და უკან ხელს მოვარტყამ. ბავშვის გათამამებაც არ ვარგა. ჩვენ სამიფენი ერთად ვიქნებით... მერე ახალი წელი მოვა და მე და ვია უამრავ ბრჭყვილა სათამაშოს ვიყიდით... მერე ჩვენ შევხვეწებით ვიას და ვია თერთ ჩიჩილკის ჩამოვკიტანს. (დაიხრება, რამდენიმე ცარიელ ბოთლს აიღებს) ეგ არაფერია, რომ ჩიჩილკაზე ზეგარ სათამაშოს ვერ ჩამოვკიდებთ. ეგ არაფერია... ჩვენც ავადგებით და გვერდით მოვუწყობთ... უფრო ლამაზიც იქნება. (შეტრიალდება, გატეხილი თეფში და რამდენიმე ცარიელი ბოთლი გააქვს სამშაველოსაკენ, იციინს) ამას როგორ ვერ მიხვდი, ღმერთო, რა სულელი ხარ, რა სულელი ხარ... (გადის).

ფარდა

«САБЧОТА ХЕЛОВЕНА» («СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО»)

№ 1, 1985

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ
ГРУЗИНСКОЙ ССР

ВРАЖДА РАЗРУШАЛА,
ЛЮБОВЬ СОЗИДАЛА

Мурман Доделиა

КУЛЬТУРА И ИДЕОЛОГИЧЕСКАЯ
БОРЬБА

Передовая статья посвящена подготовке к 40-летию победы советского народа в Великой Отечественной войне. В ней рассказывается о вкладе и участии деятелей различных отраслей грузинского искусства в этой жестокой борьбе, о созданных ими произведениях, которые и сегодня не утратили своего значения (стр. 2).

В статье рассматриваются главнейшие аспекты идеологической борьбы, охватывающей все сферы — экономику, политику, мировоззрение, образ жизни и т. д. (стр. 9).

Нодар Гурабанидзе

ЧЕЛОВЕК РОЖДАЕТСЯ ОДНАЖДЫ

Рецензируется спектакль театра им. Марджанишвили «Человек рождается однажды», поставленный по пьесе грузинского писателя и драматурга О. Иоселиани (стр. 14).

Гиви Магулария

ЕЩЕ ОДИН ФЕСТИВАЛЬ

Статья посвящена фестивалю кукольных театров республик Закавказья, прошедшего в Тбилиси в конце минувшего года. В статье дан обзор представленных на фестивале спектаклей (стр. 22).

Натела Арвеладзе

ПОРТРЕТ РЕЖИССЕРА

Автор статьи знакомит читателей с творчеством молодого режиссера Д. Андгуладзе (стр. 31).

Ирина Кучухидзе

НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ СОВРЕМЕННОГО ГРУЗИНСКОГО КИНО

Статья является попыткой теоретического осмысления творческих процессов, происходящих в грузинском кино на рубеже 70 — 80-ых годов и выявления новых тематических идейно-концептуальных и жанрово-стилистических тенденций (стр. 38).

Тенгиз Махарашвили

ТВОРЧЕСТВО МОЛОДЫХ ГРУЗИНСКИХ АРХИТЕКТОРОВ

В статье дается обзор итогов международных и всесоюзных конкурсов, посвященных смотрю творчества студентов-архитекторов. Рассматриваются те работы грузинских архитекторов, которые отмечены наградами и премиями на этих конкурсах, проводимых в разные годы (стр. 50).

Гаiane Алибегашвили

ВЫСОКОЕ ИСКУССТВО

Статья посвящается творчеству народного художника Грузии, большого мастера — гра-

фика и театрального художника Сергея Со-
ломоновича Кобуладзе, персональная выстав-
ка работ которого экспонировалась в тбилис-
ском «Доме художника» (стр. 58).

Инга Карая

ВПЕЧАТЛЯЮЩИЕ ПОЛОТНА

В статье анализируется творчество живописца, автора выразительных пейзажных картин, портретов и натюрмортов Омара Дурмишидзе, персональная выставка работ которого экспонировалась в тбилисском «Доме художника» (стр. 64).

Юрий Кобец

ПРАЗДНИК НЕ КАЖДОГО ДНЯ

Автор статьи дает общую характеристику творчества народной артистки ГССР, актрисы театра им. Руствели Зинаиды Кверцхиладзе и конкретно оценивает ее игру в спектакле «Предестница Амхерста» (стр. 66).

Эдикер Гараканидзе

РАЗДУМЬЯ ОБ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ ГРУЗИНСКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ

Автор статьи, на основе творчества популярных фольклорных ансамблей, рассматривает состояние грузинского народного исполнительского искусства и выступает против искажения многовековых традиций народного музицирования (стр. 72).

Вера Красовская

У ИСТОКОВ ТВОРЧЕСКОГО ПУТИ

Статья, перепечатанная из журнала «Советский балет» (№ 2, 1983) посвящается раннему творчеству выдающегося балетмейстера Джорджа Баланчина (стр. 84).

ШЕСТЬ МОНОЛОГОВ О ДЖАЗЕ

Популярность джазовой музыки обусловила необходимость изучения специфики столь активного и демократического жанра музыкального искусства. Об этом свидетельствует и книга «Советский джаз. — Проблемы. События. Мастера» (составители ...

А. и О. Медведевы), в которую вошли очерки известных советских композиторов А. Хачатуряна, А. Эшпая, Р. Щедрина, А. Шнитке, Г. Канчели, С. Слонимского. Предлагаем их мнения читателям нашего журнала (стр. 90).

Василий Кикнадзе

ПО ПОВОДУ ОДНОЙ СТАТЬИ

Автор высказывает несколько критических замечаний по поводу статьи театроведа М. Каландаришвили «С. Ахметели и театральные течения XX века», опубликованной в нашем журнале (см. «Сабчота хеловнеба» № 8, 1984), (стр. 101).

Виктор Божович

ФРАНЦУЗСКОЕ КИНО И НАЦИОНАЛЬНЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТРАДИЦИИ

В статье речь идет о художественных изгнаниях французского кино первой половины XX века, основанных на традициях нацио-

нальной художественной культуры, которые, перейдя в сферу киноискусства, видоизменились в соответствии с новыми средствами выражения, сохраняя при этом важнейшие принципы и идеи (стр. 107).

Вахтанг Беридзе

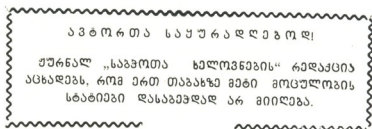
ВОСПОМИНАНИЯ

Журнал продолжает печатать воспоминания известного ученого, доктора искусствоведения, академика В. Беридзе. Этот многоплановый труд знакомит читателей с многими аспектами истории грузинского искусства, освещает ее узловые, существенные моменты, достижения и результаты научно-исследовательской деятельности поколений грузинских искусствоведов (стр. 121).

Лаша Самсонадзе

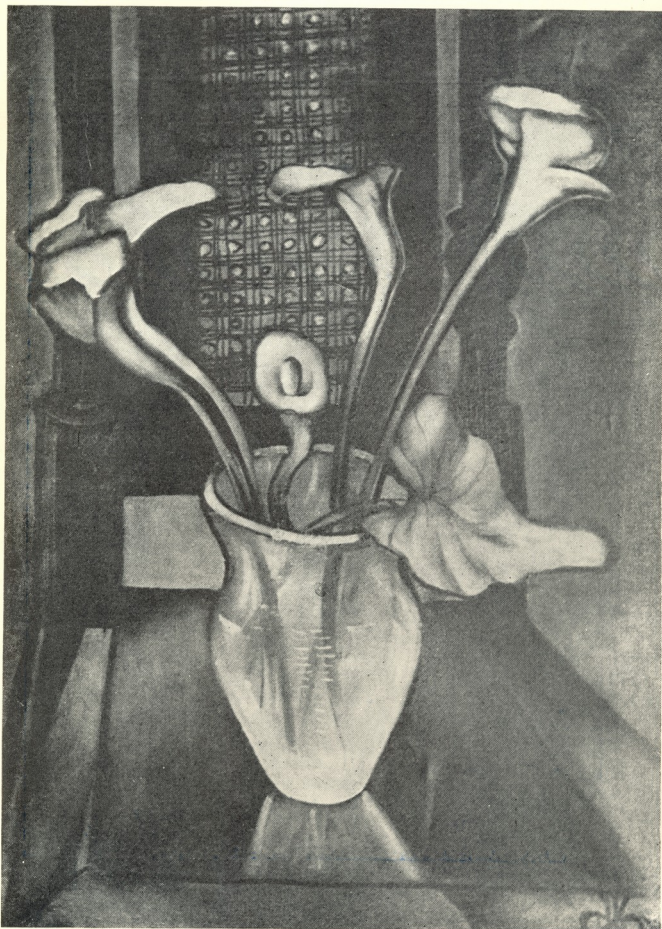
В ПОЛНОЧЬ

Печатается пьеса молодого грузинского драматурга Л. Самсонадзе «В полночь» (стр. 137).



გადაეცა წარმოებას 22.11.84 წ.
ხელმოწერილია დასაბეჭდად 21.01.85 წ.
საბეჭდი ქალაქი 5,25
ქალაქის ფორმატი 70x108¹/₁₆
ფიზიკური საბეჭდი თაბახი 10,5
საარტიკულო-საგამომცემლო თაბახი 19,75
შეკვეთა № 2635. უფ 11707. ტირაჟი 6000.

ჟურნალში დაბეჭდილია მ. ბაბოიძის,
პ. შვეჩენკოს, ი. კვაპანტირაძის ფოტოები.



6187/15

საქართველოს
ბიბლიოთეკა

3360 1 236 70 333



0680360 76127