

საქართველო ხელოვნება

ISSN 0132-1307

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

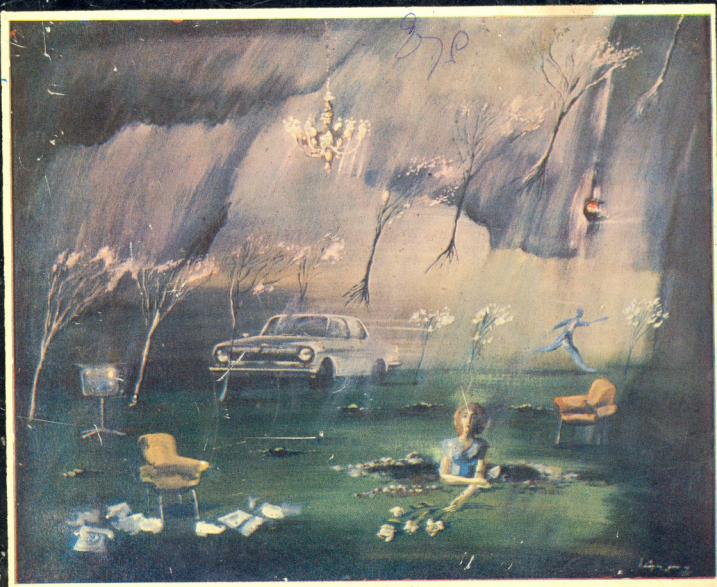
9

1986

180

1986 dg

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
უცვალთვიური ჟურნალი





ქართული
წიგნიწერეთა
კავშირთა
ქართული გამომცემლობა
1921 წლიდან

საქართველო ხელთმწიფი

9 / 1986

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
ქოველთვიური ჟურნალი

მთავარი რედაქტორი
ნოდარ გურაბანიძე

სარედაქციო კოლეგია:
აკაკი ბაქრაძე,
ვახტანგ ბერიძე,
ნოდარ გაბუნია,
მერაბ გვიცა
(პასუხისმგებელი მდივანი),
ვასილ კიკნაძე,
ნოდარ მგალობლიშვილი,
ზურაბ ნიშანაძე,
ნათელა ურუშაძე,
რევაზ ჩხეიძე,
ანტონ წულუკიძე,
ნიკო ზაზუაძე,
ნოდარ ჯანაბერიძე

თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
მორეორგრაფია
ტელევიზია

რედაქციის მისამართი: 380029 თბილისი, კაშის ქ. № 18
ტელ. 95-10-24, 95-13-24

მხატვრული რედაქტორი პავლე შვიციანიძე

საქართველოს კვ ცენტრალური
კომიტეტის გამომცემლობა.
თბილისი, 1986

16

მუსიკა და
ძორობრაზი

მანანა კორძია —	
„აბისალომ და ეთერი“ ახალი დადგმა	2
ედგარ დავლიანიძე —	
პინინისტის გალალე მიზანი	37
ჯაჟის ფესტივალი „თბილისი-86“	42
ეთერ გუგუშვილი —	
ანტონიო ბადენის ხელოვნება	67
შუშანა მგელაძე —	
„ჩიპი ოცნება თითრი, აუხლენელი რჩება“	73

თეატრი

ალექსი არღუნი —	
შოპოლიურ კრასთან გამომხივება	17
ნათელა ურუშაძე —	
ხსოვნა	25
ნოდარ გურაბანიძე —	
გუმბორგის ახალი იმპულსი	53
ლალი ცერცვაძე —	
დასავლეთ გერმანიის თეატრებში	79
ვასილ კიკნაძე —	
ცხოვრება სანდრო ახმეტელისა	89
შადიმან შამანაძე —	
ერთხელ მხოლოდ, ისიც ძილში (პიესა)	125
მანანა გეგეჭკორი —	
გზივნიშულად განცდილი გაცხრი სიგართლე	143

არქიტექტურა

გივი ბერიძე —	
არქიტექტურა და ინჟინერთა ნაყოფიერი თანამშრომლობა	11

მხატვრობა

ქეთევან კინწურაშვილი —	
საბუღლის პერსონალურ გამოფენაზე	62
ლევო რჩეულიშვილი —	
გოქანდაკი გივი ფოჩხიძე	75
ირინა ძუცოვა —	
პორტრეტებზე ალბეცდელი ისტორია	98
ქეთევან ჭაფარიძე —	
ნიკა ჯაბუგვი — „ჯარისსაცის მამის“ მხატვარი	149
დარეჯან რევაია —	
ნინო ნიშარაძის ნაშუშავართა გამოფენა	153

18218

კინო

ოლღა თაბუკაშვილი, დინარა უორულოანი —	
ჯაიშუ კახი	110

მხატვრობა

ნოდარ კუპარაძე —	
ხელოვნება და მცენარეობა	104

ბიბლიოგრაფია

მიხეილ მახარაძე —	
„კულტურა და ღირებულებანი“	119
ძრონიას	155

სტატუსთა
ხელოვნება

გარეკანის პირველ გვერდზე: სამეული — „აღსარება“
 გარეკანის მესამე გვერდზე: სამეული — იური ჩიკვაძე, ალექსანდრე სლოვინსკი,
 ოლეგ ქოჩაძე
 გარეკანის მეოთხე გვერდზე: სამეული — ესკიზი სექტაკალისთვის „ოტდოლ“.

1986 წ. № 9

საქართველოს კვ ცენტრალური კომიტეტის
 გამოცემლობის სტამბა. თბილისი, ლენინის ქ. № 14.
 ტელ. 93-93-59.



„აბესალომ და ეთერის“ ახალი დადგმა

მანანა კორძაია

წლის დასაწყისში განხორციელდა „აბესალომ და ეთერის“ ახალი დადგმა თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახ. ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრში. დაცხრა საპრემიერო ვენებათა ღელვა. სპექტაკლი ცხოვრების ბუნებრივ ფაზაში შევიდა და დამკვიდრა თავისი ადგილი თეატრის რეპერტუარში. ეს კი შესაძლებლობას გვაძლევს უკვე დროის თვალთახედვით შევაფასოთ მისი ღირსებები და ვაღიაროთ, რომ დირიჟორ ჯანსუღ კახიძის, რეჟისორ მიხეილ თუმანიშვილისა და მხატვარ გიორგი ალექსი-მესხიშვილის „აბესალომ და ეთერი“ მნიშვნელოვანი მონაპოვარია ამ ოპერის სცენური ადაპტაციის სრულყოფის გზაზე. პრემიერის შემდეგ ერთ-ერთ თავის გამოსვლაში აკადემიკოსმა ვახტანგ ბერიძემ გასაოცრად ზუსტად გამოხატა მთელი ქართველი საზოგადოების აზრი — „უაბესალომოდ“ რაღაც არაბუნებრივი იყო ჩვენი ყოფა“...

არაბუნებრივი იყო იმიტომ, რომ „აბესალომ და ეთერი“ ჩვენი ერის სულიერი კულტურის უძვირფასესი საგანძურია. ის არის

პირველი ქართული პროფესიული საოპერო თხზულება, სადაც მუსიკალური კატეგორიებით შესაძლებელი გახდა ეროვნული ხასიათის, ეროვნული სულის სრულქმნილ მხატვრულ ფორმაში რეალიზაცია და კლასიკური თხზულების მოდელის შექმნა. ამდენად, პირველი ქართული კლასიკური ოპერა ქართული მუსიკალური აზროვნების საწყისი და, ამავე დროს, კულმინაციურ ეტაპად ჩამოყალიბდა, რომელშიც იყო მცდელობა უნიკალური ეროვნული ფოლკლორის განზოგადებისა კლასიკური მუსიკისათვის დამახასიათებელი სტრუქტურული თვისებებითა და ფორმებით, „პროგრესივ და ეროვნული მუსიკის ყველა მთავარი მიგნებაც ამ ნაწარმოებში განხორციელდა“...!

მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარში მოწინავე ქართველი საზოგადოება ილია ჭავჭავაძის თაოსნობით სწორედ ოპერას უკავშირებდა ქართული პროფესიული მუსიკის განვითარებას, სწორედ მასში ხედავდა ერში დამკვიდრებული უმდიდრესი მუსიკალური მხატვრული ტრადიციების ასახვის შესაძლე-

სენა სპექტაკლიდან



ბლობას, ასეც მოხდა. 1919 წლის 21 თებერვალს „აბესალომ და ეთერის“ პრემიერამ რეალობად აქცია ქართველ განმანათლებელთა ოცნება. ზ. ფალიაშვილმა შემოქმედების ობიექტად რეალისტური ოპერა აირჩია. „რეალისტური ოპერა კი — ამბობს გივი ორჯონიციძე — თავისი განვითარების რთულ გზაზე ეძიებს გმირს, რომელსაც უნარი შესწევს წარმოაჩინოს თავისი ხალხი, განაზოგადოს მისი თვისებები და დაიცვას მისი ინტერესები“. ყველაზე მკაფიოდ ეს გამჟღავნდა „აბესალომში“, სადაც ფალიაშვილმა შესძლო შეექმნა „ზნეობრივად შეურყვნიელი ხალხის ხატება, რომელსაც ძალუმს ტანჯვაც და მშვენიერების განდიდებაც...“² ყოველივე ამან ათქმევინა იმ პირველი პრემიერის შემდეგ კოტე მარჯანიშვილს: „დიდი დღესასწაული! დღესასწაული ნამდვილი ხელოვნებისა! დღესასწაული გამარჯვებისა! მელანდება და მგონია, ხორცს ისხამს ჩვენი მესიანობა ხელოვნებაში“...

„აბესალომ და ეთერის“ დადგმის 50 წლისთავისადმი მიძღვნილ საუბარში რადიოკორესპონდენტთან რეჟისორი მიხეილ ჭიაურელი მისთვის ჩვეული ემოციით, აღფრთოვანებით მოგვითხრობდა: „ვერ წარმოიდგენთ რა ხდებოდა თბილისში იმ საღამოს. ხალხის ნაკადს ბოლო არ უჩანდა. ვინც დარბაზში ვერ მოხვდა, სპექტაკლის ბოლომდე თეატრის წინ იდგა. მაშინ თბილისში ოპერა ძალიან უყვარდათ. არც ისე იშვიათად შეხედებოდით კინტოსა თუ ყარაჩოღელს, ხარფუხსა და ორთაჭალაში მიმავალს პერცოგის სიმღერას, ან „ტრავიატას“ მოტივებს რომ მიიმღეროდა. ახლა კი ყველა „აბესალომზე“ ლაპარაკობდა, ბევრი ნაწყვეტი უკვე ცნობილიც იყო და ხალხშიც იყო გავრცელებული. მაგრამ რა იქნებოდა მთლიანობაში, შედგებოდა თუ არა სპექტაკლი — აი, რა აფიქრებდა ყველას. დიდი ნაწილი სკეპტიკურად იყო განწყობილი. განებივრებულნი ვერძისა და ბიზეს შედეგებით, ურწმუნოდ უყურებდნენ ქართული ოპერის არსებობის ფაქტს. სპექტაკლის მსვლელობისას გაქრა სკეპტიციზმიც და ირონიაც. ყველა ფალიაშვილის მუსიკის ტყვეობაში მოექცა. ხუთი მოქმედების მიუხედავად, ბოლომდე არ განულებულა ინტერესი. დიდ ხანს ვერ ვიშლებოდით. არ გვსურდა ამ ზეიმთან განშორება“...

პირველმა დადგამმა ბევრი ხარვეზიც გამო-



ეთერი — მ. თომაძე
ბურმანი — ჯ. მღვიანი

ავლინა. გადაწყდა ერთი აქტის ამოღება (იგი ბურმანის ბოროტ სულთან შეხედრას და მის ილუსტრაციასთან იყო დაკავშირებული), გარკვეული კორექტივები გაკეთდა სხვა მოქმედებებშიც, რათა ნაწარმოებს შეეძინა პოემისათვის დამახასიათებელი სისადავე და ამაღლებულობა. მაგრამ ეს უკვე მეორეხარისხოვანი მოვლენები იყო. უმთავრესი იყო ის, რომ დაიბადა ქართული კლასიკური ოპერა.

ეს პირველი დადგმა რეჟისორმა ალექსანდრე წუწუნავამ განახორციელა, სადირიჟორო პულტთან ავტორი — ზ. ფალიაშვილი იდგა. მხატვრული გაფორმება ეკუთვნოდა ალ. ზალცმანს. მას შემდეგ ბევრჯერ დაიდგა დადგმები განახორციელეს კოტე მარჯანიშვილმა და სანდრო ახმეტელმა. შემდეგ შოთა აღსაბაძემ, იოსებ თუმანიშვილმა, არჩილ ჩხარტიშვილმა, და სხვ. ბოლო დროს განხორციელდა ჯანსუღ კახიძისა და გურამ მელივას დადგმები თბილისსა და პოლონეთში, გივი აზმაიფარაშვილისა და გიზო ჟორდანიას დადგმა თბილისში. მაგრამ სცენას ვერც ერთი დადგმა ვერ შემორჩა ხანგრძლი-



აბესალომი — ა. ზომერიძე
მურმანი — ა. შომახია

ვად. ვერ მოხერხდა ფალიაშვილის მუსიკის ინტერპრეტაციის სცენური მოდელის შექმნა. ნიშანდობლივია, რომ ყველაზე სრულყოფილი იყო წუწუნავასეული დადგმა ევგენი მიქელაძის ბრწყინვალე მუსიკალური ინტერპრეტაციით. წარმატება ხვდა წილად ს. ტურჩაქისა და ა. სმოლიჩის დადგმას კიევის თეატრში (მათ ზ. ფალიაშვილის სახელობის პრემიაც მიენიჭათ). ბუნებრივად იბადება კითხვა — რამ განაპირობა „აბესალომ და თეფრის“ ასეთი რთული სცენური ბიოგრაფია ჩვენში? ვფიქრობთ, იმ მოწიწებამ, რასაც ეს ნაწარმოები ბადებს ყველა ქართველ მუსიკოსში. და იმ პასუხისმგებლობამ, რომელსაც ის გრძნობს ერის წინაშე. ეს ფსიქოლოგიური მომენტები უფრო ბოჭავს შემოქმედს, ვიდრე უქმნის მას თავისუფალი მოქმედების ასპარეზს. ამისგან ნაწილობრივ თავისუფალი იყვნენ კიეველები. რაც შეეხება ალექსანდრე წუწუნავას, მისი „მომგებიანი პოზიცია“ დღევანდელ რეჟისორებთან შედარებით, ტალანტთან და საოპერო რეჟისორის უდიდეს ადლოსთან ერთად, იმაშიც იყო, რომ იმ ეტაპზე ჯერ კიდევ არ იყო დადგენილი „აბესალომის“ ნამდვილი ფუნქცია ქართველი ერის კულტურის ისტორიაში.

მრავალი წელი გვაშორებს „აბესალომის“ ბოლო დადგმას. მრავალი წელი ელოდა მსმენელი ამ ოპერის კვლავ აღდგენას თბილისის საოპერო თეატრში. ყველას აფიქრებდა ვის ხვდებოდა წილად ამ მისიის შესრულებ-

ბა. დასი მზად იყო ოპერის მაღალმხატვრულ დონეზე განსხორციელებლად. მისმა ბოლოდროინდელმა მოღვაწეობამ აკი შექმნილი მრავალი შეფასება მოიპოვა როგორც თბილისში, ისე საკავშირო ასპარეზზე. ცხადია, შეიძლებოდა თეატრის ახალ სამხატვრო ხელმძღვანელს ჯანსუღ კახიძეს, რამდენიმე წლის წინ თეატრში მოსვლისთანავე ერთ-ერთ პირველ პრემიერად „აბესალომი“ აერჩია და მოსკოვის გასტროლებისათვის, იმ მრავალრიცხოვან სპექტაკლებთან ერთად, ეს ოპერაც მოემზადებინა, მაგრამ პასუხისმგებლობის გრძნობამ აქაც სძლია მას. თეატრის მიერ არჩეული ახალი მხატვრული პოზიცია, რომელიც მუსიკალურ-სცენოგრაფიული კომპონენტების ორგანულ შერწყმასა და ერთიანი მხატვრულ-ესთეტიკური მუსიკალური სპექტაკლების შექმნისაკენ იყო მიმართული, გარკვეული თვალსაზრისით, ძიების სახეს ატარებდა საწყის ეტაპზე. საოპერო თეატრში დადგმებს პირველად ახორციელებდნენ დრამის სახელმწიველი რეჟისორები მიხეილ თუმანიშვილი და რობერტ სტურუა. რა შედეგს გამოიღებდა მათი შეხვედრა საოპერო პარტიტურასთან, მიღწეულ იქნებოდა თუ არა დასახული მიზანი, ჯერ გაურკვეველი იყო. სწორედ ამიტომ, „აბესალომის“ კიდევ ერთხელ სათუო მდგომარეობაში ჩაყენება შეუძლებლად მიიჩნიეს და მუშაობა მასზე მხოლოდ დამინ დაიწყეს, როდესაც ძიებების საკულისხმო მონაპოვარი აშკარა გახდა.

ჯანსუღ კახიძის, მიხეილ თუმანიშვილისა და გიორგი ალექსი-მესხიშვილის სპექტაკლის უდიდესი ღირსება მუსიკის, სცენური განსხეულებისა და სცენოგრაფიის სრულ პარმონიაშია. ავტორებმა იგი გაიაზრეს როგორც მთლიანი მოვლენა, რაც აუცილებლად მოითხოვდა ღირიჯორის, რეჟისორისა და მხატვრის ერთიან პოზიციას, მუდმივ შემოქმედებით კონტაქტს.

„მუსიკალური პარტიტურა, მუსიკა, ჩემთვის იყო ის, რაშიც უნდა ამომეკითხა მოქმედება... — ამბობს მიხეილ თუმანიშვილი... ოპერის თეატრში რეჟისორი მუსიკას ემორჩილება არა მარტო მუსიკალურ სახეთა, არამედ დროის, რიტმის, ტონალური სიერის და კიდევ ბევრი სხვა კომპონენტის თვალსაზრისითაც... მე არც კი ვიცი, როგორ წარმოართმობდა ჩემი მუშაობა ჯანსუღ კახიძის ჩაურევლად, მუდამ მჭირდებოდა მისი შეხედულება ამა თუ იმ მიზანსაც რიტმ-

ზე, ტემპზე, წინა და უკანა პლანების აგებაზე. მე მას ვაცნობდი მოქმედების დამუშავების გეგმას, ის მიუჭდებოდა როიალს და ხსნიდა თავის ამოცანას, მიჩვენებდა, უკრავდა, მღეროდა.

მხატვარი! არც ერთი ნიუანსი უმისოდ არ შესრულებულა. ერთად ვეძებდით, ვარჩევდით. ვოგი აღექსი-მესხიშვილი, დახვეწილი გემოვნების და ერთუდიციის მხატვარი, მუდამ საინტერესო იდეას მთავაზობდა...³

ასე ერთობლივად მოინახა ოპერის ძირითადი პულისი და კოლორიტიც.

„აბესალომ და ეთერის“ მცირე საორკესტრო შესავალი წმინდა, ამაღლებული სიყვარულის საბურველში ვახვეული ინტონაციებით იწყება და დროდადრო ბედისწერის შემადარწუნებელი მოტივებით იკვეთება. ამ საორკესტრო შესავალში ჯანსულ კახიძემ ორგანულად შემოიტანა ზაქარია ფალიაშვილის ქორალის ამაღლებული გალობა, რომლის ბოლო აკორდი ოპერის ფინალში გაიკლერებს. ამით კიდევ უფრო მკვეთრად გავსვა ხაზი ოპერის იდეას, მხატვრულ კონცეფციას, პიროვნებისა და მასის ურთიერთკავშირის იდეას და ამავე დროს, წარმართულ ლიტერატურულ პირველწყაროში შემოაქვს ქრისტიანული ელემენტი (ასეთ პროცესებს ხშირად ვხვდებით საოპერო დრამატურგიაში, მაგრამ ამ შემთხვევაში იგი ლობრეტისტიკისა და კომპოზიტორის ჩანაფიქრიდან მომდინარეობს. აქ კი უფრო გარედან მოტანილ ჩანართს წარმოადგენს).

ამ პარტიტურაში გუნდს განსაკუთრებული

ადგილი ენიჭება. იგი ინტენსიურად „მოქმედებს“ მთელი ოპერის მანძილზე და განსაკუთრებულად ხატის სახით წარმოგვიდგენს მხატვრული სფეროდან იგი თანდათან დრამატურული კოლოზიების ძირითად მამოძრავებელ ძალად ყალიბდება და თავის კულმინაციას მესამე მოქმედებაში აღწევს გუნდში „რადღე დაგვიდა“. ქორალის შემოტანამ შესავალში და მისმა დამასრულებელმა აკორდმა ოპერის ფინალში თავისებური ლირიკული თლი შეკრა და ლირიკული ფინალის ლოგიკურობა განაპირობა. ამან გარკვეული მახვილები შესცვალა და მიხეილ თუმანიშვილი მიიყვანა იმ დასკვნამდე, რომ ოპერის კულმინაცია არა მესამე აქტის „მოჩვენებით ფინალშია“, არამედ კვინტეტში „წამწამსა და წამწამს შუა“, მეოთხე აქტში. „იი სად არის კულმინაცია! — ამბობს მ. თუმანიშვილი — იგი ლირიკულ მომენტსაც ემთხვევა და ტრაგიკულსაც. ასე იყო ჩემთვის...“⁴

ამან დადგმის ძირითადი ამოცანა თავიდანვე ნათელი გახადა. ავტორები ტრაგედისთან ლირიკული ხაზის გამაფრებით მივიდნენ. მაგრამ ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ლირიკული ხაზის გააქტიურებამ როდი შეასუსტა დრამატიკაში. პირიქით, გააღრმავა კონტრასტი და კიდევ უფრო მეტად გამოავლინა მუსიკის დრამატული საწყისის ინტენსივობა. ასეთი კონტრასტული დრამატურგიის აშენების საფუძველს თვით პარტიტურა იძლევა.

ფარდის ახდის მომენტიდან მაყურებელი ტრადიციული დადგმებისაგან სრულიად გა-



სცენა სპექტაკლიდან



ეთერი — ნ. ჯონია
 აბესალომი — თ. გუგუშვილი

ნსხვავებულ ატმოსფეროში ხვდება. მწვეანი თოსილი ზაფხულის პეიზაჟი აქ კლდოვანი. ნაცრისფერი, ანტიკური ნაგებობის ელემენტებით არის შეცვლილი, რაც ამ სურათს უკარავს ქანთულ-ყოფით იერს და უფრო მითის განზოგადებულ სივრცულ სამყაროს ქმნის. განზოგადების ეს პრინციპი გასდევს როგორც სპექტაკლის სცენოგრაფიას, ისე მუსიკალურ მხარეს. ამაში შეიძლება ამოვიკითხოთ კიდევ სურვილი „ეთერიანის“ მითოსური საწყისის უფრო მკვეთრად წარმოჩენისა სხვა ინტერპრეტაციებთან შედარებით. მაგრამ ზაქარია ფალიაშვილს „ეთერიანის“ მითის სიღრმისეული წვდომა არ დაუსახავს მიზნად და უფრო მის პოემურ-ლირიკულ ბუნებას დაეყრდნო. ამიტომ გაზეთ „თბილისის“ რედაქციაში გამართულ მრგვალ მაგიდასთან რევაზ სირაძის მიერ მითოსური ელემენტის და მასთან დაკავშირებული პრობლემების ესოდენ წინ წამოწევა უფრო ლიტერატურული პირველწყაროდან მომდინარეობს, ვიდრე ოპერის ლიბრეტოდან და თვით მუსიკიდან. ქართული საწყისის შესუსტებამ განაპირობა ალბათ გუნდის „ავთანდილ გადინადირას“ ფუნქციის საკმაო ნიველირება. იგი ფაქტიურად არც ისმის, სულ სცენის მიღმა ჟღერს და მხოლოდ აკუსტიკურ ფონს ქმნის მთავარ გმირთა სახეების გამოკვეთისათვის. ერთმანეთს ენაცვლება

სრულიად განსხვავებული ხასიათის ეთერის სიმღერა, აბესალომის არიოზო, მურმანის არია. კლასიკური სასიყვარულო სიმღერების შევრულია.

მურმანის არიოზო, ბედიწერის, ბორცების აკორდებით თავდება პირველი მოქმედება ზაქარია ფალიაშვილთან. მაგრამ, ამჯერად, დამდგეულმა ჯგუფმა პირველ და მეორე მოქმედებას შორის მოხსნა ანტრაქტი და ყოველგვარი პაუზის გარეშე „attacca“-თი დაუპირისპირა ამ პირქუშ მუსიკას მეორე მოქმედების საზეიმო ცერემონიული სასახლეში. აქ ჭანსულ კახიძე კიდევ ერთხელ მოგვევლინა ინტონაციური შეპირისპირების უდიდეს ოსტატად. იგი გასაოცარი სიზუსტით პოულობს განწყობლებათა უცარი მონაცვლეობისათვის აუცილებელ შტრიხს, რაც ამ ეპიზოდს მძაფრი ემოციურობით გამოარჩევს. ამ შთაბეჭდილებას აძლიერებს ლოგიკურად გარდამავალი მიზანსცენა და სცენოგრაფია. ჩაბნელებულ ნაცრისფერ ფონზე თვალისმოძვრულად აელვარდება მდიდრული ოქროსფერით შექობილი სცენა. დეკორაცია არ შეცვლილა. ზოგიერთი ელემენტის განტვირთვით შეიქმნა სამეფო დარბაზის „უზარმაზარი“ სივრცე; დაეშვა სანთლებით აკიაფებული ჭაღი. ოსტატური განათებით, სრულიად ლაკონიური საშუალებებით გ. ალექსი-მესხიშვილმა კონტრასტის უზარმაზარი ეფექტს მიიღწია. დრამა თავისი დამატულობის უკიდურეს ფაზაში შედის მესამე (ამ დადგმის მეორე) მოქმედებაში. ამ მოქმედების ხვედრითი წონა მთელს ოპერაში ძალზედ დიდია. იგი ორგანულად არის ჩართული ოპერის მთელ დრამატურგიაში, მაგრამ თავისი შიდა დამოუკიდებელი დრამატურგია გააჩნია, რაც ხშირ შემთხვევაში რთული ამოცანების წინაშე აყენებს რეჟისორს. გუნდის გაზრდილი ფუნქციის გამო იგი ყველაზე უფრო სტატუსური აქტია და მას ხშირად „ორატორიასაც“ უწოდებენ. აქ გუნდი უკვე ანტიკურ ქოროს მოგვაგონებს. იგი ინტენსიურად არის ჩართული ეთერის სულიერ დრამაში. აქ ხდება მისი ჩამოყალიბება კრებით ხატად, უცერად რომ გამოიკვეთება მოქმედების მთავარ მამოძრავებელ იმპულსად. რეჟისორისთვის სირთულეს ისიც ქმნის, რომ მოქმედება თავიდანვე როდი იწყება გუნდით. მისი საწყისი აბესალომის არიის „ვეძებდი ბედსა“ ფსიქოლოგიური სიღრმით დატვირთული ეპიზოდია, რომელიც

ეთერისთან სცენაში იძაბება და თანდათან გადაიზრდება მონუმენტურ სახალხო დრამაში. სწორედ ამ მოქმედებაში წარმოჩინდა ყველაზე სრულყოფილად სცენური სივრცის ათვისებისა და მოქმედების შინაგანი არსის გახსნის უდიდესი ოსტატობა, უფაქიზეს ნიუანსებში ჩაღრმავებისა და მასშტაბურად განზოგადების უნარი, მიხეილ თუმანიშვილის დიდ ხელოვნებას რომ განსაზღვრავს.

ჯანსუღ კახიძე ერთ სუნთქვაზე, ერთ დინამიკურ ძარღვზე აშენებს ამ მოქმედებას, აბესალომის ფსიქოლოგიური, ნატიფი ლირიზმიდან ამოზრდის გუნდის მიერ გათავისებულ ეთერის შინაგან დრამას. გასაოცარი სიზუსტით ვითარდება დინამიკური ხაზი, მთელი მოქმედების არქიტექტონიკა. ემოციური ტალღები ერთ მთლიან ნაკადს წარმოქმნის და აბესალომის ტრაგიკულ ამოხვერაში („შენ?“) კონცენტრირდება, მის გაცეცხასაც, სასწრაფოკვეთასაც, უძლურებასაც რომ გამოხატავს და მურმანის დღაღაცაც რომ ნათელჰყოფს იმავე დროს. შემაძრწუნებელ განწყობილებას ხაზს უსვამს გუნდის ჩაცმულობა (მეწამული წითელი და შავი ფერი), რაც სრულ შესატყვისობაშია მთელი მოქმედების მუსიკალურ ექსპრესიასთან.

ფერიით კონტრასტი ფუნქციონირებს მესამე (ამ დღემის მეორე) და მეოთხე მოქმედებებს შორის. ფინალური აქტის ცივი ცისფერი თავიდანვე განწირულების, ტრაგედიის გარდუვალობაზეც მიგვანიშნებს და რომანტიკული ინტიმის განწყობასაც ქმნის. დასნეულებული აბესალომის უკანასკნელი გაბრძოლება, დრამატისმის უკანასკნელი ტალღა გაიღვებს აბესალომისა და მურმანის დუ-

მურმანი —
ე. გეფაძე



ეტში და შემდგომ ყოველივე ლირიზმის საბურველში მოექცევა, რომლის აპოთეოზად ქლერს კვინტეტი „წამწამსა და წამწამს შუა“, სოლისტების, გუნდის ამაღლებული გალობა სიყვარულის უკვდავების ჰიმნად გაისმის. სანთლებად ანთებული გვირგვინი განანათლებს სიყვარულსთვის შეწირულ ახალგაზრდა სულებს, გვირგვინი, რომელიც იმ ეულ სანთლებს ამთლიანებს, ბედისწერის სიმბოლოდ რომ შემოჰყავს რეჟისორს საკვანძო მომენტებში დრამის განვითარებისას. ამ ხერხით სცენოგრაფიულადაც განზოგადდა ოპერაში ჩადებული იდეა — პიროვნების კრებით გვირად გარდასახვის, ერთეულთა წილხვედრი ბედის საერთო დრამად გარდაქმნის პროცესი. ამან განაპირობა „აბესალომის“ გუნდების ანტიკური „ქოროს“ ელემენტებით



სცენა სპექტაკლიდან
მარეხი — ნ. გლუნჩაძე



აბესალომი — ა. ხომერკი,
მურმანი — ვ. მღვიანი

დატვირთვა, ვუნდისა და მთავარ გმირთა პარმონიული შერწყმა, ერთიან ხატად ჩამოყალიბება სპექტაკლის მანძილზე. ეს პროცესი უდიდესი სიმართლითა და დამაჯერებლობით იქნა მიღწეული. აქ შეუძლებელია არ აღინიშნოს ქორმეისტერების ა. ჩხენკელისა და შ. შაორშაძის ღვაწლი.

როგორადაც არ უნდა გამოიკვეთოს „აბესალომი და ეთერში“ ქოროს ფუნქცია, წარმმართველი მაინც მთავარი გმირები რჩებიან, რადგან ქოროს განვითარება, ხატებად წარმოჩენა ამ გმირთა სულიერი გარდასახვით ხორციელდება. ამიტომ, სწორედ სოლისტებმა უნდა წარმართონ ურთიერთშერწყმის ზემოხსენებული პროცესი.

ამ ოპერის სადადგომო ისტორია ქართველ ბრწყინვალე მომღერალთა მთელ თაობებს მოიცავს. ეს ოპერა გახლდათ უმეტეს შემთხვევაში ქართველი მომღერლების აღიარების პირველი და ხშირად, გადამწყვეტი ეტაპი.

დღესაც უკვე რამდენიმე შემადგენლობაზე შეიძლება მსჯელობა. თუმცა თეატრში ჯერ კიდევ ინტენსიურ შემოქმედებას ეწევიან დირიჟორი დიდიმ მირცხულავა, ისეთი აბესალომები, როგორც ზურაბ ანჯაფარიძე, ნოდარ ანდლულაძე არიან, ეთერის პარტიის შემსრულებლები მედია ამირანაშვილი, ცისანა ტატიშვილი, რომლებმაც ამ გმირთა ბრწყინვალე სახეები განახორციელეს, მაგრამ დღევანდელი სპექტაკლი მთლიანად ახალგაზრდებს დაუთმეს, რათა ამ ახალ თაობასაც ეთქვა თავისი სიტყვა „აბესალომის“ სცენურ ისტორიაში.

რამდენიმე სეზონია თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრში მოღვა-

წეობს დირიჟორი ავთანდილ მამაცაშვილი. მან უკვე არაერთ სპექტაკლს უდღერებია აქ. ოსტატობა, მუზიკირების მაღალხედიან დახვეწილი გემოვნება გამოამკლავნდა მოცარტის „დონ ჟუანში“ და განსაკუთრებით ვივალდის მუსიკაზე ვიორჯი ალექსიძის მიერ დადგმული ბალეტის „წელიწადის დროის“ ინტერპრეტაციას. ეს თვისებები „აბესალომიც“ გამოვლინდა (იგი ამ სპექტაკლის მეორე დირიჟორია.). ჯანსუღ კახიძის დადგმაში მძაფრი კონტრასტებით შეპირისპირებული მონუმენტური ტილო წარმოჩინდება. მის მიერ ჩადებული პულსი, ძარღვი არ შენელებულა ავთანდილ მამაცაშვილის დადგმაში, მაგრამ კონტრასტების სიმძაფრე ადგილს უთმობს შედარებით „რბილ“ გადასვლებს და უფრო ლირიკულ-დრამატულობისაკენ მიჰყავს სპექტაკლი.

თავისებურად ხსნის ეთერის სახეს მია თომაძე. მან საკმაოდ ძლიერი ვოკალური სკოლა გაიარა ჯერ თბილისში, შემდგომ მოსკოვში. მისი შესანიშნავი მრავალფეროვანი ტემბრის ხმა ორგანულად ესადაგება ეთერის პარტიას. მაგრამ ეს მია თომაძისათვის ეთერის პარტიის პირველი შესრულება არ გახლავთ. თბილისის განაწლებულ თეატრში „აბესალომი და ეთერის“ გიზო ჟორდანიასეულ დადგმაში იმღერა მან ეს პარტია რამდენიმე წლის წინ. მასთან ერთად აბესალომს სრულიად ახალგაზრდა ალექო ხომერკი მღეროდა. მათ შესრულებაში მაშინ ჯერ კიდევ არ იყო მკვეთრად გამოვლენილი ოსტატობა, მაგრამ შესანიშნავი ხმები, ახალგაზრდული მგზნებარება ხიბლავდა მსმენელს. ამიტომ არ იყო გასაკვირი, რომ იმ დროს მია თომაძის ეთერს არ ჰქონდა მკვეთრად გამოვლენილი ინდივიდუალური თვისებები და უფრო სახის ტრადიციულ გახსნას ეყრდნობოდა. ახლა კი მან ეთერის თავისეული სახის ძიება გადაწყვიტა. იგი ცდილობს ეთერის სახეს მოხსნას უკიდურესი პასიურობის ელემენტი. მისი ეთერი აღარ არის მხოლოდ ბედის მინდობილი გმირი. თუმცა იგი ბედისწერის მსხვერპლი ხდება, მაგრამ მ. თომაძის შესრულებაში გამოჩნდება ხოლმე ძარღვიანი ფრაზა, რომელშიც თავისებური პროტესტიც ისმის. იქნებ ამითაც იყო გამოწვეული მიხეილ თუმანიშვილის მიერ ეთერის სცენური მოქმედების გააქტიურება, რაც ზოგიერთ შემთხვევაში დრამის განვითარებიდან ამოვარდნილც არის (მაგალითად ეთერის

მალულად გამოჩენა აბესალომისა და მურმანის დუეტის დროს და სხვ.). ამ გადაწყვეტის მაღალმხატვრულ დონეზე სცენური რეალიზაციისათვის, ეთერის სახის საბოლოოდ გათავისებისათვის მია თომაძეს ჯერ კიდევ დრო სჭირდება.

რაც შეეხება აბესალომისა და მურმანის პარტიების შემსრულებლებს, ისინი უფრო მრავლად არიან წარმოდგენილნი.

ვოკალურად, და აქედან გამომდინარე, სცენურად გამართლებულია ის ხაზი, რომელსაც თეიმურაზ გუგუშვილი-აბესალომი გეთავაზობს. კარგი ბალანსია მიღწეული ლირიკულ და დრამატულ შრეებს შორის. არ ხდება ამ ორი მომენტის მკვეთრი გამოყოფა, რის გამოც სახე მთლიანობას და დამაჯერებლობას იძენს.

ჯერ კიდევ სტუდენტობის წლებში იქნა აღიარებული ალექო ხომერციის ხმის მომხიბლავი თვისებები, ემოციური ტონუსი. მისი ხმა დღევანდელი ახალგაზრდა ტენორებიდან ალბათ ყველაზე უკეთ მიესადაგება აბესალომს. აქვს კიდევ ჩინებული ადგილები სპექტაკლში. მაგრამ აქ უნდა აღინიშნოს ერთი მხარე, რომელიც ალექო ხომერციის სხვა სპექტაკლებშიც იჩენს თავს. იგი, როგორც, უგულვებელყოფს სცენური მოქმედების მნიშვნელობას და მხოლოდ ვოკალური პრობლემები აინტერესებს, რაც სახის გარკვეულ არადამაჯერებლობას განაპირობებს.

ეს განსაკუთრებით იჩენს თავს ფინალურ მოქმედებაში. დაუძღვრებული აბესალომი ა. ხომერცი უეცრად ისეთი შემართებით წამოხტება და იწყებს სიმღერას, რომელსაც კარგავს თავის მნიშვნელობას, რადგან ეს „შემართებლ“ ვოკალიზაცია ვლინდება.

ეს თვისებები ჯემალ მღვინის შესრულებაზეც ვრცელდება. გასაოცარი სილამაზის და სიმღვირის ბარიტონი აქვს მას და პოტენციურად ღირსეული მურმანიც უნდა იყოს. მისი შესრულება ვოკალური პროფესიონალიზმითაც გამოირჩევა. და მაინც, სცენური სახის სიღრმისეულ გასნას იგი არცთუ სერიოზულად მიიჩნევს. ამდენად, ვოკალური ღირსებები გარკვეულწილად იჩრდილება ასეთი ცალმხრივობის შედეგად.

სცენური და ვოკალური სახის პარმონიას აღწევენ მურმანის პარტიაში ელდარ გეწაძე და ანზორ შომახია. ანზორ შომახიას ბოლოდროინდელი მოღვაწეობა უდავოდ დამსახურებულ ინტერესს იწვევს. იგი ერთ-ერთი ის მომღერალია, ვინც ზუსტად შეიგრძნო ვოკალური პარტიისა და სცენური მოქმედების ერთიანობის აუცილებლობა დღევანდელ მუსიკალურ თეატრში. ამ პრინციპს მიჰყვება ელდარ გეწაძის მურმანიც. მაგრამ სრულიად განსხვავებულად არის გასწილი მურმანის სცენური სახე ამ ორი მომღერლის მიერ. ელდარ გეწაძის მურმანი სტატიურია, ღიწვი. მის მიერ ჩადენილი ბოროტების მიზეზი მხო-

სენა სპექტაკლიდან



ლოდ ეთერისადმი სიყვარულში შეგვიძლია ვეძებოთ. აქედან მოდის გულჩათხრობილი სასიძღვრო სტილი, ვოკალური ინტონაციის შესრულების სწორბაზოვნება. ანზორ შომახიას მღერმანი კი უფრო მოქმედებაშია გადატანილი. აქ რამდენიმე შრე ჩნდება. მის მიერ ეთერის მოპოვების ჟინი მისდაში სიყვარულთან ერთად, იქნებ, პატივმოყვარობის მომენტიც არის განპირობებული. მან თითქმის მიზნად დაისახა „აჯობოს“ თავის მბრძანებელს, ერთხელ მაინც ავრძნობინოს თავისი უპირატესობა. ყოველივე ეს ვოკალურ პარტიკაში ახალ ნიუანსებს ხაზდებს და ე. წ. მეორე პლანს წარმოშობს.

უდავოდ დასამახსოვრებელი სახეები შექმნეს ლია კალმახელიძემ და ნაირა გლუნჩაძემ (მარეხი), ა. ფიოლიამ (თანდარუხი), მ. ევაძემ და თ. კრაწაშვილმა (ნათელა), ნ. გელაშვილმა, თ. ლაფერაშვილმა და სხვ.

მკვეთრად განსხვავდება „აბესალომ და ეთერის“ საპრემიერო სპექტაკლი ბოლოდროინდელი წარმოდგენებისაგან. ზოგი მათგანი ამაღლებულად მიდის, ზოგი გარკვეული ხარვეზებით. ეს ჩვეული ცხოვრება სპექტაკლისა თეატრში. თეატრალურ ტერმინს თუ მოვიშველიებთ, ასე ვთქვათ „ჩაჯად“ წარმოდგენა. ხშირად ეს უარყოფითად მოქმედებს ხოლმე სპექტაკლზე. ამ შემთხვევაში კი ის მცირე ტრანსფორმაცია, რომელიც სპექტაკლმა პრემიერიდან დღემდე განიცადა, ვფიქრობთ, უფრო დადებითი მოვლენების რიგს განეკუთვნება, ვიდრე უარყოფითისა.

ზემოთ აღნიშნა, რომ გასაოცარი სიზუსტით გამოიკვეთა სპექტაკლის დრამატურგიის გენერალური ხაზი. მაგრამ, ვფიქრობთ, ბევრი სათუო იყო ცალკეულ სცენებში. მიხეილ თუმანიშვილი ძალზედ სპეციფიკურ აქტიორულ ამოცანებს უსახავდა მომღერლებს, ნაწარმოების შინაგანი ნიუანსებისა და ფსიქოლოგიური მომენტების ახსნის აუცილებლობით რომ იყო გაპირობებული. ეს ამოცანები აშკარად დაუძლეველი აღმოჩნდა მომღერლებისათვის. დიდი ვოკალური დატვირთვა აღარ უტოვებს მათ ძალას ამ ამოცანების დასაძლევად. ღრმად გასაზრებლად, ზერელე შესრულება კი სცენას უმალ სძენს არადამაჯერებლობას და ჩვეულებრივი მსახურებისათვის ზედმეტობად აღიქმება. ვფიქრობთ, სწორედ ამან განაპირობა საპრემიერო სპექტაკლებში „ზედმეტი“ მოძრაობების, ჭაოტურობის შეგრძნება. მომღერლებმა თავ-

ნდათან „მოიარგეს“ როლები, თვითონ მოხსნეს ეს ზედმეტობები და უფრო თვისუფლად იგრძნეს თავი სცენაზე და სპექტაკლშიც მაც მეთი ორგანულად შეიძინა. და ამასვე უნდა აღინიშნოს ჭურჭუმების მიმანსური სცენის მექანიკურობა. ჭურჭუმების კოსტუმებიც და მთლიანად სცენაც ამოვარდნილია საერთო დრამატურგიიდან თავისი ლამაზი სტრუქტურის მიუხედავად.

უაღრესად ნატიფი გემოვნებით, შესრულების მაღალი კლასით გამოირჩევა სპექტაკლის მთელი ჩაცმულობა. ამ სპექტაკლმა გიორგი ალექსი-მესხიშვილის ხელოვნების სრულიად ახალი თვისებები წარმოაჩინა. მისი ფერწერული ტილოებიდან მომდინარეობს სპექტაკლის ფერითი დრამატურგია, შეუძლებელია ფინალურ სცენაში არ გავგახსენდეს ცისფერ ფონზე აღბეჭდილი მისი ფერწერული ტილოები. ეს ფერითი დრამატურგია ორგანულად არის შეთვისებული სცენის სივრცესთან.

მაგრამ ამ სპექტაკლის ძირითადი საყრდენი მაინც ქართული ფრესკული ხელოვნებაა. პერსონაჟების კოსტუმები შექმნილია ქართული უძველესი არქაული ჩაცმულობის ნიმუშების მიხედვით.

ეს ეთნოგრაფიული მომენტი გ. ალექსი-მესხიშვილმა ორგანულად გარდატეხა თანამედროვე ნახაზის პრიზმაში, რამაც კოსტუმს დაუკარგა ყოფითი ეთნოგრაფიზმის ნიშანწყალი და იგი მხატვრულ ფორმად აქცია. ყველაზე მნიშვნელოვანი კი ის არის, რომ სცენოგრაფიის ყოველი ელემენტი შესისხლბორცებულია ზაქარია ფალიაშვილის უკვდავ მუსიკასთან, რომელიც ასე მრავალხატონედ და ღრმად გახსნა ჩანსულ კახიძემ.

„აბესალომ და ეთერის“ ეს დადგმა ჩანსულ კახიძის სადირიტორო ხელოვნების მნიშვნელოვან ეტაპად იქცა და თბილისის საოპერო თეატრის ახალ წარმატებად გამოიკვეთა.

შენიშვნები:

1 გ. ორგონიძემ „ჰაბუეიანი—75“, „საბჭოთა ხელოვნება“ № 5, 1985 წ.

2 „სოვეტსკაია მუსიკა“.

3 გაზეთი „თბილისი“ „ახალი სიცოცხლის ყველა ნიშანი“, 14 მარტი 1986 წ.

4 გაზეთი „თბილისი“, იქვე.

აკრიზიზოტა და ინჟინერთა ნაყოფიერი თანამშრომლობა

გივი ბერიძე

თანამედროვე ეპოქაში, ინდუსტრიალიზაციისა და სახალხო მეურნეობის ინტენსიფიკაციის პირობებში, მკვეთრად იზრდება როგორც ხუროთმოძღვრის, ისე ინჟინერ-კონსტრუქტორის როლი დაპროექტებასა და მშენებლობის კომპლექსურ სამუშაოთა ჩატარებაში. იზრდება არა მხოლოდ გამოცდილი, კვალიფიცირებული არქიტექტორებისა და კონსტრუქტორების, არამედ ნიჭიერი ახალგაზრდა კადრების საჭიროება. ცხადია, აქ განსაზღვრელია თითოეული სპეციალისტის შემოქმედებითი პოტენციალი, მოზღვავებულ სამუშაოთა ხარისხიან შესრულებას სწორედ კადრების მაღალი კვალიფიკაცია უზრუნველყოფს.

ქართული საბჭოთა არქიტექტურის მიღწევები ჩვენი რესპუბლიკის ხუროთმოძღვართა და ინჟინერთა სხვადასხვა თაობის ნაყოფიერი შემოქმედებითი შრომის შედეგია. ცალკეული ობიექტების ქალაქმშენებლობითა თუ მოცულობით-სივრცობრივ საპროექტო-დაგეგმარებით სამუშაოს საპროექტო ინსტიტუტებში მომუშავე სპეციალისტები ანხორციელებენ. მათ შორის წამყვან როლი არქიტექტორებს მიეკუთვნება.

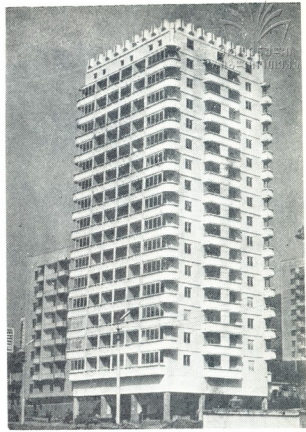
მრავალრიცხოვან აქტუალურ პრობლემას შორის, რომლებიც არქიტექტურისა და მშენებლობის წინაშეა დასახული, განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება საბინაო მშენებლობას. ჩვენს რესპუბლიკას ჯერ არ ახსოვს საბინაო მშენებლობის ისეთი მასშტაბი, როგორც უკანასკნელი 10 წლის მან-

ძილზე. ყოველწლიურად, დაფინანსების ყველა წყაროს გზით, მწყობრში დგებოდა საშუალოდ, დაახლოებით, მილიონ 700 ათასი კვადრატული მეტრი საერთო ფართობი, ყოველწლიურად იზრდება კაპიტალდაბანდებათა ლიმიტები. მარტო თბილისში უკანასკნელი 10 წლის მანძილზე აშენდა ხუთ მილიონ კვადრატულ მეტრამდე საერთო საცხოვრებელი ფართობი, საბინაო პირობებში გაიუმჯობესა თითქმის 230 ათასმა კაცმა. ბევრი რამ გაკეთდა ქუთაისში, რუსთავში, სოხუმში, ბათუმში, ცხინვალში, ტყიბულში, ტყვარჩელში, მარნეულში, სხვა სამრეწველო და ადმინისტრაციულ ცენტრებში.

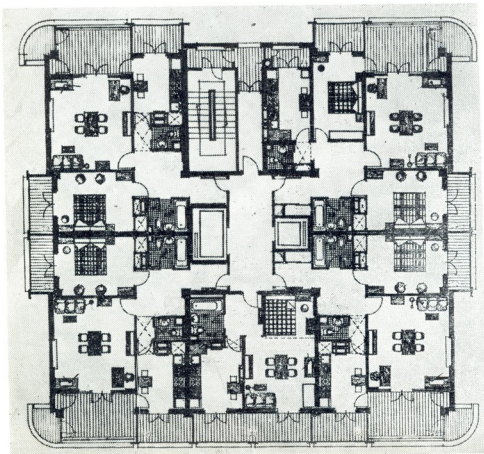
საბინაო მშენებლობა ბევრადაა დამოკიდებული დაპროექტების სრულყოფაზე. ამიტომ არქიტექტორები სხვა დარგის სპეციალისტებთან ერთად, მოვალენი არიან შემოქმედებითად გამოიყენონ ყველა შესაძლებლობა, რასაც ინდუსტრიული მშენებლობა შეიცავს: დაპროექტების ბლოკურ-სექციური მეთოდი, რომელიც თანდათან გადადის ტიპიზაციის და სისტემაზე, უნიფიცირებული ინდუსტრიული ნაწარმის ერთიანი კატალოგის საფუძველზე. ეს საშუალებას იძლევა მივალწიოთ პროექტების ფართო „ინდივიდუალიზაციის“ მრავალფეროვანი ადგილობრივი პირობების გათვალისწინებით. მსხვილპანელიანი და კარკასულ-პანელიანი სახლთმშენებლობის ინდუსტრიული მეთოდების განვითარებასა და სრულყოფასთან ერთ-

აად, აქტუალურია საცხოვრებელი სახლების მშენებლობა მონოლითური რკინა-ბეტონით. ასე ნაგები შენობები გამოირჩევა გაზრდილი კონსტრუქციული სიმტკიცითა და საიმედოობით. ეს უპირატესობა განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია სეისმურ რაიონებში და ისეთ რეგიონებში, სადაც პაერის სინოტივე, ქარებთან ერთად, უარყოფით გავლენას ახდენს შენობების კონსტრუქციებზე და სათაყვების სანიტარულ-ჰიგიენურ პირობებზე. გარდა ამისა გასათვალისწინებელია ისიც, რომ მონოლითური რკინა-ბეტონისაგან ნაგებ შენობებში ფოლადის ხვედრითი ხარჯვა, დიდბანელიან სახლებთან შედარებით, 10—12 პროცენტით ნაკლებია.

დღესდღეობით ჩვენი რესპუბლიკის საბინაო მშენებლობაში, კონსტრუქციული სქემების გამოყენების მხრივ, ყველაზე დიდი ხვედრითი წონა აქვს მსხვილპანელიან, მსხვილბლოკიან და კარკასულ-პანელიან სისტემებს. კარკასულ-პანელიანი შენობები, სტატიკური მუშაობის თვალსაზრისით, იყოფა ჩარჩოვან, ჩარჩოვან-კავშიროვან და კავშიროვან-კონსტრუქციულ სქემებად. ასეთი



16 სართულიანი 75 ბინიანი საცხოვრებელი სახლი ნუცუბიძის პლატოზე. საერთო ხედი. არქ. ვ. კვიციანი, ინჟინრები — მ. ბედიასვილი, კ. ზაფრევი, ა. კიმბერგი, ა. ჩიქოვაია, თ. ბიბილევილი, დ. ჯ. ბავა



16 სართულიანი 75 ბინიანი საცხოვრებელი სახლის გეგმა

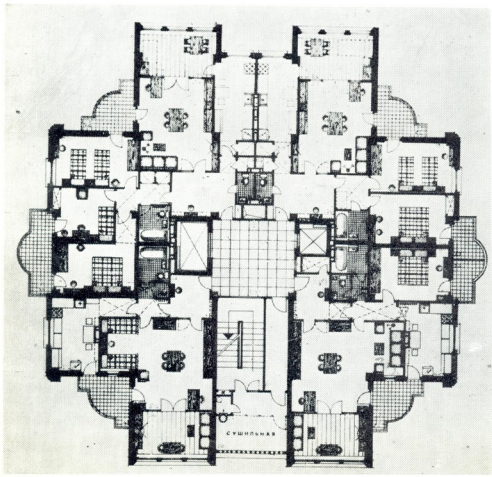
სქემებით დაპროექტებული საცხოვრებელი სახლები ხასიათდება განსაკუთრებული სიმეტრიით, რისი მიღწევაც აუცილებელი ხდება ჩვენს პირობებში სეისმოდგრადობის გავალისწინებისას, რთული რელიეფის ათვისების დროს, მცოცავი გრუნტის შემთხვევებში და ა. შ.

არსებული კონსტრუქციული სქემების და ახლის ძიების ანალიზმა ცხადყო, რომ ყველაზე სრულად ამ მოთხოვნილებებს პასუხობს თბილისის სამეცნიერო და საპროექტო ზონალურ ინსტიტუტში იუგოსლავური მშენებლობის გამოცდილებაზე დაყრდნობით დამუშავებული ურიგელო კარკასულ-პანელიანი კონსტრუქცია, ევრეთწოდებული ინდუსტრიული მონტაჟური სისტემა (იმს). რომელიც მშენებლობის პირობებში არამატერის დაჰიმვით ხორციელდება.

ამ სისტემის პრინციპით დამუშავებულია მთელი რიგი საცხოვრებელი, საზოგადოებრივი და საწარმოო შენობების პროექტები. საქართველოს მშენებლობის სამინისტროს მითითებით, ზონალური ინსტიტუტის თანამშრომლების მონაწილეობით, თბილისში განხორციელებულია ექსპერიმენტული მშე-



16 სართლიანი 64 ბინიანი საცხოვრებელი სახლი მუხიანში. საერთო ხედი. არქ. ე. კვიციანი. ინჟინრები: ა. კიმბერგი, ა. ჩიქობავა, გ. თურმანიძე, ბ. ბარბაქაძე, ნ. კახანიძე, მ. ბედიასვილი, დ. ჯობაძე, ნ. გრიგოლია



16 სართლიანი 64 ბინიანი საცხოვრებელი სახლის გეგმა

ნებლობის სამი ობიექტი: მეორე ქალაქ-რისკომბინატის ადმინისტრაციულ-საყოფაცხოვრებო კორპუსი, 16 სართულიანი 75 ბინიანი და 16 სართულიანი 64 ბინიანი კარკასულ-პანელიანი საცხოვრებელი სახლები. ამჟამად იგი განმეორებით გამოიყენება კიდევ მრავალ სახლში და მომავალშიაც გათვალისწინებულია მშენებლობა რესპუბლიკის სხვადასხვა რეგიონში.

ექსპერიმენტული საცხოვრებელი სახლების დაპროექტებაში არქიტექტორთა და კონსტრუქტორთა შემოქმედებითა თანამშრომლობამ, სხვა სპეციალისტთა აქტიური მონაწილეობით, ღირსშესანიშნავი შედეგი გამოიღო. უპირველეს ყოვლისა აღსანიშნავია თბილისის ზონალური ინსტიტუტის თანამშრომლების — არქიტექტორ ვახტანგ კვიციანი, კონსტრუქტორების — მ. ბედიასვილის, კ. ზარბიევის, ა. კიმბერგის, ა. ჩიქობავას, ბ. ბარბაქაძის, გ. თურმანიძის, ნ. კაპანაძის, მშენებლების — ო. ბიბილეიშვილის, ზ. ჭობავას, ნ. გრიგოლის მიზნდასახული შრომა ამ ობიექტების დაპროექტებასა და მშენებლობის განხორციელებაში.

აღსანიშნავია ის გარემოება, რომ ექსპერიმენტული მშენებლობის შედეგები მოწონებულია საკავშირო სახელაქმუნის და რესპუბლიკის სახმუნის მიერ. მშენებლობის ახალ მეთოდს საფუძვლად უდევს „ძალთა ხახუნის“ პრინციპი, ასაწყობი გამსხვილებული რკინაბეტონის ელემენტების კონსტრუქციულ სისტემაში გაერთიანებისათვის. ამ კონსტრუქციების გამოყენება ითვალისწინებს, პირველად ჩვენს ქვეყანაში, სახლთმშენებლობის პროგრესული ტექნოლოგიის დანერგვას და საშუალებას იძლევა ჩვეულებრივ, კარკასულ-პანელიან საცხოვრებელ სახლებთან შედარებით, მიღწეულ იქნას მნიშვნელოვანი ეკონომიური ეფექტი.

ურიგლო კარკასულ-პანელიანი მშენებლობის პირობებში არმატურის დაჭიმვით შესრულებული კონსტრუქცია მზადდება როგორც ქარხნის პირობებში, ისე ღია პოლიგონებზე, ან უშუალოდ ობიექტებზე, რაც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია სამშენებლო ინდუსტრიით სუსტად განვითარებული რაიონებისათვის. ისეთი კონსტრუქციული სისტემის გამოყენება შეიძლება საცხოვრებელი და საზოგადოებრივი შენობების მშენ-

ებლობის დროს. სიმაღლით ერთიან 16-სართულამდე, 3-დან 9 მეტრის მკლბით.

მშენებლობის ახალი მეთოდი საშუალებას იძლევა შეიქმნას სათანადო პირობები თანამედროვე არქიტექტურულ-დაგეგმარებით მოთხოვნათა დაკმაყოფილებისათვის. იმის გამო, რომ არ არსებობს რეგულაციის შერჩევები, მარტივდება პროექტირება, ჩნდება თავისუფალი გეგმარებისა და სათავსოთა შემდგომი ტრანსფორმაციის შესაძლებლობა ექსპლოატაციის პირობებში ცვალებად მოთხოვნილებათა შესაბამისად. ამრიგად, ეს ურიგლო კარკასულ-პანელიანი კონსტრუქციული სისტემა წარმოადგენს უფრო პერსპექტიულს, რომლის დროსაც შიგა კედლების განლაგება არ არის დამოკიდებული რიგელის შვერილებისაგან, რომლებიც განსაზღვრავენ გადასატხბრი ელემენტების ადგილმდებარეობას.

ცხადია, კონსტრუქციული სისტემა მხოლოდ საშუალებაა არქიტექტურული ჩანაფიქრის განხორციელებისათვის. თვით დაგეგმარების პრინციპების დადგენა კი არქიტექტორას მიეკუთვნება. ამ პროცესში ხუროთმოძღვარი მჭიდრო შემოქმედებით კავშირს უნდა ამყარებდეს მომხრანვე პროფესიის სპეციალისტებთან და მხოლოდ მათს ერთობლივ საინჟინრო პოლიტიკას შეუძლია გამოიღოს სასურველი შედეგი. ამ მხრივ ნაყოფიერ მუშაობას ეწევა თბილისის ზონალური ინსტიტუტის მეოთხე არქიტექტურულ-დაგეგმარებითი სახელისნოს პროექტის მთავარი არქიტექტორი ვახტანგ კვიციანი.

უპირველეს ყოვლისა ხაზგასასმელია ის გარემოება, რომ ვ. კვიციანის მიერ დაპროექტებულ შენობებს ახასიათებს გეგმების განსაკუთრებით ლოგიკური. ტექნოლოგიურად დახვეწილი სქემები, ცალკეულ სათავსოთა მოხერხებული ფუნქციური ურთიერთკავშირი, მათი მოხაზულობის ოპტიმალური პროპორციულობა, რაც განაპირობებს არქიტექტურულ-დაგეგმარებით გადაწყვეტათა მიზანშეწონილობას. ბინების გეგმარების სტრუქტურის გაუმჯობესება აღინიშნება ბოლო წლებში მის მიერ დაგეგმარებული საცხოვრებელი სახლების ექსპერიმენტულ პროექტებში.

პირველი ურიგლო კარკასულ-პანელიანი, წინასწარ დაძაბული არმატურის გამოყენებით განხორციელებული 16 სართულიანი 75

ბინიანი საცხოვრებელი სახლი აშენებულია ნუცუბიძის პლატოზე. მშენებლობა განხორციელებულია მაღალმშენ ტრესტის № 16 მიერ.

ამ შენობის არქიტექტურული დაგეგმარება კვადრატულ სტრუქტურაშია მოცემული და იმეორებს თბილისის სხვა რაიონებში უნიფიცირებული კონსტრუქციებით აგებული 16 სართულიანი საცხოვრებელი სახლის დაგეგმარებით გადაწყვეტას, კოლონების ბიჯით 6,0×6,6 მ. საცხოვრებელი ბინები განლაგებულია შენობის ოთხივე მხარეს. ორი და სამ ოთახიანი ბინების საერთო დანიშნულების სათავსებო და მათთან დაკავშირებული სამზარეულოები ერთიანდება შემინული ლოჯიების საშუალებით. თვით სამზარეულოებს აქვთ ღია სამეურნეო აივნები. ერთოთახიან ბინებში დაგეგმარებულია ორ საწოლიანი ალკოვები. დაგეგმარებით სტრუქტურაში გათვალისწინებულმა ლოჯიებმა და აივნებმა გარკვეულწილად განაპირობა საცხოვრებელი სახლის ფასადების გადაწყვეტა. ეს ელემენტები, აუცილებელი ჩვენი ბუნებრივ-კლიმატური პირობებისთვის, ჰორიზონტალურად დანაწევრებული ფორმების საშუალებით და კუთხური მომრგვალებული აივნების წყალობით ქმნიან აუთრულ ფასადებს და მათი პლასტიკური გადაწყვეტა კარგად შეესაბამება შენობის ფუნქციურ დანიშნულებას.

მეორე 16 სართულიანი საცხოვრებელი სახლი, ამავე კონსტრუქციებით, აშენებულია თბილისის ერთ-ერთ რაიონში — მუხიანში. იგი აგებულია მესამე სახლმშენებლობის კომბინატის მიერ.

ერთსექციურ ასეთ სახლში გათვალისწინებულია ერთიდან ოთხოთახიანი ბინები სექსპლატაციო ხარისხის თვალსაზრისით. ერთოთახიანი ბინა უახლოვდება ოთახნა-ხევრიან ბინას, რადგან მის დაგეგმარებაში ჩართულია განათებული საძილე ნიში, ეს კი მოხერხებულია. ამავე ისიც ემატება, რომ ბინებში მიღწეულია ორმხრივი ორიენტაცია. გათვალისწინებულია ლოჯიები და საზაფხულო ღია აივნები, რაც საგრძნობლად აუმჯობესებს მათ სანიტარულ-ჰიგიენურ და სექსპლატაციო პირობებს. სამ და ოთხოთახიან ბინებში აღინიშნება მკაფიო, მიზანშეწონილი ფუნქციური ზონირება — საძილე ოთახებისა და საერთო სარგებლობის სათავსოთა რაციონალური დაჯგუფება, მათთან სვე-

ლი წერტილების მოხერხებული განლაგება საცხოვრებელი ოთახების ოპტიმალურ პირობებთან ერთად, მიღწეულია წინააღმდეგობის მოხერხებული დაგეგმარება. ბარიტები კვადრატს უახლოვდება ე. ო. კონფიგურაციის იმ ფორმას, რომლის ფართი ყველაზე რაციონალურად შეიძლება იქნას გამოყენებული. სამზარეულოები მოხერხებულიადაა განთავსებული ბინის სტრუქტურაში, კარგადაა დაკავშირებული საერთო სარგებლობის სათავსებთან და მათი განთავსება უზრუნველყოფილია პირველი სინათლით, რაც პასუხობს ერთ-ერთ მთავარ სანიტარულ-ჰიგიენურ პირობას. სატრანსპორტო კვანძი სამგზავრო და სამგზავრო-სატვირთო ლიფტებით არის აღჭურვილი. ლიფტი ისეა განლაგებული, რომ ხმაურმა გავლენა არ იქონიოს საცხოვრებელი ოთახების მყუდროებაზე. ყოველ სართულზე გათვალისწინებულია სარეცხის საშრობი სათავსები, ეს კი გარკვეულწილად აუმჯობესებს მოსახლეობის საყოფაცხოვრებო პირობებს.

საცხოვრებელი სახლის არქიტექტურულ-მოცულობით კომპოზიციაში აღინიშნება სივრცობრივი სისადავე, ოთხივე ფასადის სტილისტურ გადაწყვეტათა მთლიანობა. ეს მიღწეულია წინასწარ შემინული ლოჯიებით და ღია კუთხური აივნებით, ერთგვაროვანი ვიტრაჟებისა და ვერტიკალურად დანაწევრებული არქიტექტურული ფორმების გამოყენებით.

საცხოვრებელი სახლების არქიტექტურულ-დაგეგმარებითი სტრუქტურის ფორმირების დროს განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება მათი გეგმების კონფიგურაციას. ტერიტორიაზე ოპტიმალური განაშენებისათვის საჭიროა ნომენკლატურაში არსებობდეს როგორც კოშკურა, ისე სექციური, ბლოკური და ბლოკ-სექციური ტიპის საცხოვრებელი სახლები, რათა უზრუნველყოფილი იქნას ქალაქმშენებლობითი მანევრირების საშუალება. ამ პირობების გათვალისწინებით არქიტექტორმა ვ. კვიციანი დააპროექტა ისეთი კუთხური ერთსექციური საცხოვრებელი სახლი, რომელიც შეიძლება მოხერხებულად განლაგდეს ქუჩების გადაკვეთაზე, მათ გასწვრივ. ეს კი მიზანშეწონილია ტერიტორიის რაციონალური ათვისების თვალსაზრისით და კომპოზიციური უპირატესობით, რომელიც ცალკე მდგომარეობების განლაგებით ვერ მიიღწევა. გარდა

ამისა, მისი უნივერსალური კონფიგურაციის გამო, შესაძლებელია ასეთი საცხოვრებელი სახლი განლაგდეს, როგორც რიგითს განაშენიანებაში, წითელი ხაზის გაყოლებით, ისე მიკრორაიონში. ან კვარტალის შიგნით, როგორც ცალკე მდგომი კომპლექსი სახლი. აღსანიშნავია ამ შენობის ტექნიკურ-კონსტრუქციური მაჩვენებლების მიზანშეწონილობა. ეს კი ძირითადად გამოიხატება იმაში, რომ 6 ბინას ემსახურება ერთი კიბის უჯრედი, რომელშიც გათვალისწინებულია ერთიდან 5 ოთახიანი ბინები.

ექსპერიმენტული სახლების სტრუქტურა საშუალებას იძლევა ჩვეულებრივებისაგან და ნაკეთობებისაგან შევადგინოთ მრავალსექციური საცხოვრებელი სახლები. ამ მხრივ საინტერესოა ორსექციური სახლი, სადაც შენობის ერთ მხარეს განლაგებულია საერთო სარგებლობის ოთახები, სამზარეულოები და კიბის უჯრედები, საწინააღმდეგო მხარეს კი — საწოლი ოთახები. ასეთი სახლების გამოყენება მიზანშეწონილია ხმაურიანი მაგისტრალებისა და ქუჩების განაშენიანებისას, იმ პირობის გათვალისწინებით, რომ საძილე ოთახები სატრანსპორტო არტერიების საწინააღმდეგო მიმართულებით იყოს ორიენტირებული.

იმასთან დაკავშირებით, რომ ურიგელო კარკასულ-პანელიანი კონსტრუქციული სისტემა თავისუფალი გეგმარების საშუალებას იძლევა, არქიტექტორ ე. კვიციანიის მიერ დამუშავებულია არქიტექტურულ-დაგეგმარებითი გადაწყვეტის ისეთი ვარიანტები, რომლის დროსაც შესაძლებელი ხდება შენობები გამოყენებული იქნას სასტუმროებისა, ან დასასვენებელი სახლების საძილე კორპუსებისათვის, სადაც ერთ და ორ ადგილიანი ნომრებია გათვალისწინებული. სხვადასხვა სართულიანი ასეთი შენობები გამოიყენება როგორც ცალკეული ობიექტების მშენებლობისას, ისე არსებული გამაჯანსაღებელი კომპლექსების გაფართოებისათვის, რაც მეტად აქტუალურია მათი რეკონსტრუქციის დროს და ბუნებრივი რესურსების რაციონალური ათვისების პირობებში.

ზემოთ განხილული ექსპერიმენტული საცხოვრებელი სახლების დაპროექტებამ და მშენებლობამ გამოავლინა არქიტექტორთა და ინჟინერთა ნაყოფიერი თანამშრომლობა.

ერთობლივმა მუშაობამ სასურველი შედეგი გამოიღო. ეს მიღწევები გაცილებილ მნიშვნელოვანი იქნებოდა მშენებლობით-კონსტრუქციური მალალი ხარისხით. ამის მიღწევებში უსაშუალოდ და მშრომელთა და სახლმშენებლობის ინდუსტრიის მუშაკების მუდმივი და მჭიდრო თანამშრომლობით, წუნისა და წუნისმკეთებლების მიმართ შეუწყნარებლობის ატმოსფეროში მწვავედ და პრინციპულად დგას საკითხი დაკისრებული საქმიანობის ხელმძღვანელების პასუხისმგებლობის ამაღლების შესახებ. საჭიროა სათანადო დონეზე ავიყვანოთ მშენებლობის ხარისხი.

საკავშირო მშენებლობის სამინისტროს ინიციატივით დადებულია ხელშეკრულება ამ სამინისტროსა და თბილისის სამეცნიერო და საპროექტო ინსტიტუტს შორის თანამშრომლობის შესახებ. თემატური გეგმა ითვალისწინებს ფართო მასშტაბის ექსპერიმენტის ჩატარებას: ურიგელო კარკასულ-პანელიანი კონსტრუქციების მშენებლობის პროცესში წინასწარ დაძახული არმატურის გამოყენებით შენობების აგებას, როგორც სეისმურ, ისე ჩვეულებრივ რაიონებში. საჭიროა გამოკვლევების ჩატარებაში და პროექტების შედგენაში ჩაბმული არიან ჩვენი ქვეყნის წამყვანი სამეცნიერო და საპროექტო ინსტიტუტები, თბილისის ზონალური ინსტიტუტის მეთაური როლის გათვალისწინებით.

ამ საქმიანობაში არქიტექტორთა და ინჟინერთა ნაყოფიერი თანამშრომლობას კვლავც გადაწყვეტილი მნიშვნელობა ენიჭება. ეს ხელს შეგვიწყობს ექსპერიმენტიდან თანდათანობით გადავიდეთ უფრო სრულყოფილ პროექტებით მშენებლობაზე, საშუალებას მოგვცემს თავი დავაღწიოთ ტექნოლოგიური ხასიათის წუნს, რომელიც სადღეისოდ ჩვენს ტიპობრივ პროექტებს ახასიათებს.



გეოგრაფიკული კარასთან გამოსვლა

(ბ. შინაშუას რომანი „უკანასკნელი წასულთაგან“ აზხაზურ სცენაზე)

ალექსი არღუნი

„რა არის სამშობლო? — წერდა ალექსი ტოლსტოი — სამშობლო ეს არის ხალხი, რომელიც გარკვეულ მოედანზე ისტორიულ მოქმედებას ასრულებს. ეს ხალხის წარსული, აწმყო და მომავალი... მისი თავისებური კულტურა, მისი ენა და მისი ხასიათი...“ გამოჩენილი მწერლის ეს სიტყვები გიფორიაქებენ გონებას, როცა ბ. შინაშუას რომანის „უკანასკნელი წასულთაგან“ მიხედვით დადგმულ სპექტაკლს უყურებ. მსოფლიოს მრავალ ენაზე თარგმნილი რომანი ამჯერად სხვაგვარ ესთეტიკურ სამყაროში გარდასახული ვიხილეთ. სცენაზე გაცოცხლებული რომანის გმირები კამათობენ, დავობენ სამშობლოზე, ცხოვრებაზე, დიან, სამშობლოზე. ისინი ცდილობენ გაარჩონ მტერი და მოყვარე, გაარკვიონ შესაძლებელია თუ არა ცხოვრება უსამშობლოდ, სითბოს, ალერსის გარეშე.. ადამიანები ფუსფუსებენ, დავობენ, რალაცას უმტიციებენ ერთმანეთს და დაასკენიან, რომ მშობლიურ მიწას მოწყვეტით შეუძლებელია ცხოვრება და ისტორიული გმირობის ჩადენა. კარგად იციან ეს სიბრძნე რომანის გმირებმა, მაგრამ მიუხედავად იმისა, რალაც უხილავი ძალა მიაქანებს მათ, სულს უფორიაქებს, ამიტომ ვერ ჩერდებიან, ყოყმანობენ: ისტორიის ქართა ქროლვას ეძლევიან და საბოლოოდ ყველა, როგორც ერთი, იღუპება უცხოეთში...

ვინ არიან ესენი, რომელთაც დაივიწყეს არდასაივიწყებელი, ის, რომ პირველ რიგში ისინი ადამიანები არიან, ან იქნებ ტანჯვაზე გამოვლილები ისე დაბრძანდნენ სულიერად, რომ გადაწყვიტეს მიჩვეული საცხოვრებლის მიტოვება, ცდილობენ დაივიწყონ მთის მდინარეთა ხმაური, ირმების

ყვრილი, ბულბულთა სტვენა, სალამურის რაკრაკი, მთებში ელვის გაკრთობა, მშობლიური მზის სითბო, ყვავილთა სურნელი, ცეკვები, სიმღერები.

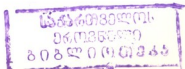
...სპექტაკლი თანდათან იკრებს ძალას და უახლოვდება ლიტერატურულ პირველწყაროს. ყოველი ახალი წარმოდგენის შემდეგ იხვეწება სცენური ქმნილების აზრობრივი დატვირთვა. და სულ უფრო მეტად ელინდება რომანთან მისი გენეტიკური კავშირი. მაგრამ თეატრს თავისი საკუთარი სპეციფიკა, ცხოვრების ასახვის თავისი მხატვრულ-ესთეტიკური კრიტერიუმები და ხერხები აქვს. სამწუხაროდ, სპექტაკლი ვერ ჩასწვდა ჩაღრმავებულ პლასტებს. თუმცა, შეძლებისდაგვარად ირკვევს უბიხების დაღუპვის მიზეზს, ცდილობს შეიცნოს იმდროინდელი კავკასიელი ხალხების სევდა და ტკივილები.

რომანთან შედარებით სპექტაკლი უფრო დაძაბულად, კონტრასტულად. გაშიშვლებულადაც კი გვესაუბრება უბიხების ბედზე. იგი მეფეს, სულთანს და მათ სატრაპებს, ვისი ხელითაც მოწამლული და დაზრმავებული სამართლიანობა, საზოგადოების სამსჯავროს წინაშე აყენებს.

ხალხის სამსჯავროს წინაშე პირველი წარსდგება უბიხიის მმართველი, თურქული ორიენტაციის ჰაკი კერანტუხი, შემდეგ მეფის რუსეთის სულთამხუთავი გენერალი, წარსდგება ყველა, ვინც ხელი შეუწყო უბიხი ხალხის დაღუპვას.

თეატრი ერთმანეთს უპირისპირებს ორ ორიენტაციას — კერანტუხის სახით თურქეთის სულთანს და გენერლის სახით მეფის რუსეთს. იქმნება კონფლიქტური სიტუაცია. ეს დაპირისპირება უფრო გამოკვეთს

1981





პამირზა — შ. ფაჩალია

იმ ვითარებას, რაშიც მოხვდა მდინარეების სოჭისა და ხოსტის ხეობაში მოსახლე, აფხაზთა მონათესავე ხალხი, უბიხები.

კერანტუხის როლს ასრულებს შ. გიცბა. იგი სცენაზე პირველი გამოჩენისთანავე ავლენს დაუოკებელ მისწრაფებას — თავის ხალხთან ერთად დატოვოს უბიხის საზღვრები. მისი გამოხედვა მკაცრია, მოქმედება დამძიმებული. აშკარად ჩანს, აწუხებს. აწვალებს აზრი იმის გამო. რომ ვერ ნახულობს საერთოს ცარიშმთან და მის წარმომადგენლებთან.

კერანტუხი იმ ვალამწყვეტ ისტორიულ მომენტში წარმოვიდგება, როცა ყველაფერი უკვე განსაზღვრულია, კომპრომისულ გადაწყვეტაზე ლაპარაკი კი ზედმეტია. ცარიშმისადმი სიძულვილს ხალხი ფანტიზმის ზღვრამდე მიუყვანია. შეუძლებელია რაიმეს შეცვლა.

კერანტუხისა და გენერლის (რ. ჯოპუა) შეჯახებაში იხსნება ხალხის ბედისადმი არაადამიანური დამოკიდებულება, მსახიობებს კარგებულად თავშეკავებულად, შინაგანად ებრძობებოდ მიყვავთ დიალოგი უბიხების მომავალზე. ეს მომავალი, ხვალნდელი დღე, კი არ დაუდგათ უბიხებს. ამჟამად, ამპარტავანმა კერანტუხმა შავი საბურველი ჩამოაფარა ბავშვებს, ცოცხლად დამარხა ყმაწვილი ქალები, რომელთაც მთის პირველი ყვავილების მოწყვეტაც კი ვერ მოასწრეს, ხოლო ქაბუკები, რომელთა სულში ისინი იღვიძებდა სიყვარულის მთრთოლვარე მელოდია, დამცირა, განადგურა და უგუნურ ფანტიკოსებად აქცია. მოხუცები კი, ბრძენი მოხუცები, დაღუპდნენ...

ხალხს სჯერა ამჟამად და ანგარებიანი კე-

რანტუხის, მან ბევრი ომი მოაგვიბრუნა და სწორედ ამიტომ ხალხი გაყვება მას. კერანტუხის გვარი უბიხებს თავიანთ მტრად აღიქვამდა და მცველად მიაჩნიათ. ხალხი სწორედ ამიტომ ქედს იხრის წარსულის ავტორიტეტის წინაშე, ოდითგან ძლიერს სუსტი დამნაშავედ მიაჩნია. აქ არც უბიხები არიან გამოხაკლისნი.

თეატრი საგანგებო ფსიქოლოგიური გადაშეშვების გარეშე აღწევს მიზანს, წარმოაჩენს ჰაჯი კერანტუხს — ძლიერს, ყოვლისშემძლეს, ვიდრე იგი მშობლიურ მიწაზე დგას. შემდეგ კი ზაურკანის პირით გადმოგვცემს მის მიერ ჩადენილ ბოროტებას იქ, უცხო მიწაზე. სპექტაკლის მეორე ნაწილში — თურქეთის მიწაზე, რომანისგან განსხვავებით, არ ჩანს კერანტუხი, მაგრამ მისი ავბედითი ფიგურა, აჩრდილივით თან სდევს ხალხს ვასპიურში. უთუოდ სწორად მოიქცა რეჟისორი ვიქტორ ტერენტიევი, კერანტუხი რომ გამოიყვანა თამაშიდან. მისი საქმიანობის შედეგები ისედაც მკაფიოდ იგრძნობა მთელი სპექტაკლის მანძილზე.

სპექტაკლის პირველ ნაწილში, სადაც მოქმედება უბიხების ქვეყანაში ხდება, რეჟისორის მიერ კარგად ჩაფიქრებული, ესთეტიკურად ამაღლებული ბევრი სცენა. ისინი თვალსაჩინოს ხდებიან, რომ იმ მძიმე მომენტში, როცა წყდება ადამიანთა ბედი, საკმარისია ერთი სიტყვა, რომ ყველაფერი შეიცვალოს. მაგრამ... არ გამოჩნდა კაცი, ვინც ამ საჭირო ერთ სიტყვას იტყვოდა... მართალია გამოჩნდა ორი კაცი — რუსი გენერალი და აფხაზი თავადი ხამუტბეი ჩაჩბა, მაგრამ... მათ, სამწუხაროდ, სხვა მისია აკისრიათ... გენერლის თვითდაჯერებული ნაბიჯები, მისი სეკტიკური ღიმილი არაფერსასიყვითოს არ უქადის აღლევებულ, სევდამწარებულ ხალხს. რ. ჯოპუა-გენერალი იბრანჭება და უფრო კეთილად განწყობილ პიროვნებას თამაშობს, ვიდრე სინამდვილეშია. მას სულაც არ აინტერესებს უბიხების ბედი, დაბოლოს ისიც ურჩევს ხალხს მიატოვოს სამშობლო და გადასახლდეს ყუბანის ველდებზე, აუთვისებელ მიწაზე. ხალხმა ეს რჩევა მიიღო, როგორც სიძულვილის გამოხატულება. შეურაცხყოფა, ღირსების შელახვა... გენერლის სიტყვები გამოხატავს რუსეთის მეფის აზრებს და მისწრაფებებს. იგი ხომ უკვე დიდი ხანია ოცნებ-

ობდა გაეწმინდა ზღვისპირეთი ამ ურჩი ხალხისაგან და განეხორციელებინა თავისი დამპყრობელური პოლიტიკა.

რეესისორი ამ სცენაში ძალზე ლაკონიურად ხსნის „ხელისუფლებისა და ხალხის“ მარადიულ თემას და გვიჩვენებს, თუ როგორ თვითნებურად წყვეტენ ყოვლისშემძლენი ხალხების ბედ-იღბალს.

შთამბეჭდავია ტრაგიკული სცენა — ცეცხლი მოიცავს უბიხების საცხოვრებელს „აუსხვარტს“, სახლს, სადაც წყდება მათი ყოფნა-აყიფნის საკითხი.

რომანში და სპექტაკლშიც დიდი ადგილი აქვს დათმობილი პრორუსული ორიენტაციის აფხაზ მმართველს სამუტბეი ჩაჩბას, რომელიც იმ მძიმე ისტორიულ წუთებში გენერალთან ერთად ცდილობს ჩააგონოს აფორიაქებულ კერანტუხს დარჩენ და შეეგუოს მეფის რუსეთის ხელისუფლებას, მაგრამ მისი სიტყვები გამოძახილს ვერ ჰპოვებს ხალხის გულში. უბიხები ცივად, მტრულად ხედებიან მას და არ სცნობენ თავიანთ ძიძიშვილს. ამ მომენტს ხაზგასმით გამოყოფს რეესისორი. აღსანიშნავია გადიის ტირილი, რომელიც მიცვალებულივით დაიტირებს სამუტბეის. პლასტიკური გადაწყვეტის თვალსაზრისით და კომპოზიციური წყობით ეს სცენა ერთ-ერთი ყველაზე დამაჯერებელია მთელ სპექტაკლში.

რეესისორმა და მსახიობმა კ. ხაგბამ სათანადოდ ვერ გამოკვეთეს აფხაზეთის მბრძანებელი თავადის სახე. იგი მიმზიდველი გარეგნობისაა, მაგრამ უძლური, ტანა-

დი. მაგრამ უტყუი სახე აქვს. რეესისორმა სამივე გმირს, გენერალს, კერანტუხსა და სამუტბეის, ერთ ეპიზოდში შეუერთა თავი. მაგრამ ამ დამაბულ კონფლიქტში სიტუაციაში თეატრმა „გასროლა“ მიზანში ვერ მოახერხა და ორ მოქიშპეს შორის ჩართული მესამე პირი თამაშის გარეთ აღმოჩნდა. სამუტბეი საკმაოდ მნიშვნელოვანი სახეა რომანში და, სამწუხაროა, რომ თეატრმა ეს არ გამოიყენა. კერანტუხი ჩააგონებს ხალხს სამუტბეი მოლაღატეაო. ეს თავისთავად არაფერზე არ მეტყველებს. უმჯობესი იქნებოდა კერანტუხი კი არ მოგვითხრობდეს, არამედ სპექტაკლი გვიჩვენებდეს გმირს მოქმედებაში. მოვლენების შუაგულში და აქედან გამომდინარე ხსნიდეს სახეს.

თეატრი თანმიმდევრულად მიყვება რომანს და არღვევს სცენურ სიმართლეს. მაგალითისათვის ავიღოთ ერთი ეპიზოდი — ქალთა ჯგუფი დაიტირებს ცოცხალ სამუტბეი-ხაგბას. ქალების წასვლის შემდეგ იგი იხსენებს თავის ბავშვობას, იმას, თუ როგორ მიიღეს იგი უბიხებმა, იგონებს თავის ძიძას, მერე კი ცხენზე ამხედრებული ძიძიშვილების თანხლებით როგორ მიდის წმობლიურ აფხაზეთში და ქვეყნის გამგებელი ხდება. შემდეგ იგი გვიყვება, რომ სურდა დაბრუნება უკან უბიხიაში, სადაც პირველად შეიცნო სიხარული და ბედნიერება. აქ მსახიობს ერთი ამაღლებული ემოციური გრძნობის შემდეგ უცებ ოღნავ სევდიანი განწყობილება ეუფლება და მიმავალ მოტი-

სცენა სპექტაკლიდან
სოულახი — მ. კოვე
სიტი — ა. ავრბა





რალ ქალებს მიძახებს: „იტირე, ჩემო გა-
 დიავ! იტირეთ ჩემო ძიძიშვილებო! მე,
 თქვენი გაზრდილი, თქვენთან ერთად ვტი-
 რი! იტირეთ, იტირეთ ახლა. თორემ მერე
 ველარ მოასწრებთ! იტირეთ, უბიხების ქვე-
 ყანა დაილუვება. შენ კი კერანტუხ, ალბათ
 დასცინი ჩემს სისუსტეს, მაგრამ გახსოვდეს,
 ხალხის რისხვას ვერ ასცდები!“ ამით ას-
 რულებს მსახიობი მონოლოგს და ამაყად
 თავაწეული გადის სცენიდან. ერთი შეხე-
 ღვით ყველაფერი შესანიშნავადაა. მაგრამ
 რომ გავერკვეთ არა მარტო სცენის პროფე-
 სიულ კანონებში, არამედ ცხოვრებისეულ-
 შივ. გავოცდებით... როგორ შეუძლია კაცს,
 ღალატში რომ ბრალს სდებენ, ცოცხლად
 დასტირიან და მარხავენ. საკუთარ დასამა-
 რებას დაესწროს, ღომილით მოისმინოს ყო-
 ველივე და მერე კი რამბის შუქით განათე-
 ზულმა, ქათქათა თეთრი ნაბლით შემოსილ-
 მა ღომილით წარმოთქვას რაიმე სიტყვები
 სიჭაბუკეში განცდილ სულიერ მღელვარე-
 ბაზე. დაუჭერებელია. ასეთ სიტუაციაში
 კაცმა იფიქროს თუნდაც ოდესღაც განც-
 დილ რაიმე სიამოვნებაზე. თეატრის პირო-
 ბითი კანონები არ უნდა ეწინააღმდეგებო-
 დნენ ცხოვრებისეულს. ეროვნულ ტრადი-
 ციებსა და ადათებს. ის, რასაც სცენიდან
 ვისმენთ, უილაჩობაა, მონოლოგი მოუფიქ-
 რებლადაა გამართული. მსახიობმაც, მართა-
 ლია, ტემპერამენტით წაიკითხა იგი, მაგრამ
 შინაგანად არ იგრძნო, გულით არ განიცა-
 და. მამ როგორ უნდა აღიქვას ეს სცენა მსა-
 ყურებელმა? ყველას ხომ არ ძალუძს სცე-

ნური ცხოვრების ლოგიკის აღქმა და შეგრ-
 ძნება.

მონოლოგის პირველი ნაწილი, მოგონე-
 ბები წარმოდგენილი უნდა ყოფილიყო გა-
 დის ტირილამდე, თუ რეჟისორს მინცდა-
 მინც დასჭირდა იგი, უმჯობესი იყო ჩაერ-
 თო კერანტუხის სცენაში, აქ უფრო ლოგი-
 კური იქნებოდა მისი ჩართვა, და შესაძ-
 ლაა, დახმარებოდა მსახიობს გმირის სა-
 ხის გახსნაშიც. რაც შეეხება მონოლოგის
 მეორე ნაწილს, იგი უნდა წარმოთქმული-
 ყო ტრაგიკული გლოვის სცენის შემდეგ,
 რომელიც კარგადაა ჩაფიქრებული და კარ-
 გადაც სრულდება ქალთა ჯგუფის მიერ ე-
 კოლონიას მეთაურობით.

ეს და ამის მსგავსი სხვა დასანანი მომენ-
 ტი ამცირებს სპექტაკლის სცენურ და მხატ-
 ვრულ სიამართლეს.

ამ სცენაზე საგანგებოდ იმისთვის შეე-
 ჩერდი, რომ მინდა ჩვენი რეჟისორების ყუ-
 რადღება მივაპყრო ერთ გარემოებაზე, ბო-
 ლო დროს სცენური შემოქმედების პირობი-
 თობის მიღმა ხშირად იმალება მხატვრულად
 დაუმუშავებელი, ღუნე სცენები.

საინტერესოდაა გადაწყვეტილი ჰამირზა
 ზოლაკის ოჯახის ფუძიდან აყრის სცენა,
 რომელშიც დაკავებული არიან თეატრის
 როგორც უფროსი თაობის ოსტატები: შ.
 ფაჩალია (ჰამირზა), მ. ზუზბა (ნასი), ნ. კამ-
 კია (ზაურკანი), ასევე ახალგაზრდა მსახიო-
 ბები გ. ჩამალუა (მათა), თ. ავიძბა (კუნა),
 ე. კოლონია (ჯუნა).

ჰამირზა ზოლაკის ოჯახის ბედი ყველა
 უბიხელის ოჯახის ბედის ილუსტრაციაა.

ამიტომ, რეჟისორი, ხშირად, მთელ რიგ ეპი-
ზოდებში ამ კერის მაჯისცემას უბრუნდე-
ბა. პატიოსანი მოხუცების ჰამირზასა და
მისი მეუღლის ნასის სახეების გამოკვეთით
რეჟისორი ამდიდრებს სცენურ ქმნილებას
სიკეთით, სილალით და სასიცოცხლო ძა-
ლით.

აფხაზური თეატრალური ხელოვნების
გამოჩენილი მოღვაწეების შარახ ფაჩალია-
სა და მინაღორა ზუხბას გამოჩენა სცენაზე
იპყრობს მაყურებელს და მისი სულის
სიღრმეებს სწვდება მათი განცდები. მსახი-
ობები როდი თამაშობენ სცენაზე, ან თავი-
ანთი გმირების ცხოვრებას, ბედს შორიდან
როდი უთვალთვალენ. ისინი თავიანთი
გმირების ცხოვრებით ცხოვრობენ და სუნ-
თქავენ, შეძრულნი არიან მათი ბედ-იღბ-
ლით. მსახიობთა სახეებში, მოძრაობაში,
ყველგან და ყველაფერში იგრძნობა რა ძლი-
ერი ადამიანური სიკეთის მატარებელნი
არიან ისინი.

ახალგაზრდა თობას თავისი ქვეყნის,
მშობლების და საერთოდ ადამიანის სიყვარ-
ული წინაპრისაგან მიუღია მემკვიდრეო-
ბით. ამიტომ ისინიც ისევე როგორც უბი-
ხების მოწინავე ადამიანები, ეძიებენ სი-
მართლეს, მაგრამ სამწუხაროდ ვერც ჰამირ-
ზას უმცროს ვაჟს მათას (გ. ჩამალუა) და
ვერც მის უფროს ძმას ზაურკან ზოლაკს (ნ.
კამკია) ვერ მოუნახავთ გამოსავალი შექმ-
ნილი მდგომარეობიდან. ისინი ვერ ახერ-
ხებენ აზვირთებელი ხალხის შეჩერებას,
ვერ ამავრთებენ მათ მშობლიურ კერაზე. აი,
უხუცეს ზოლაკს, ჰამირზა-ფაჩალიას მთელი
ოჯახი შემოუკრებია, მუხლი მოუდრეკია და
ეთხოვება საკუთარ კერას. თვალეებში ცრემ-
ლი ჩასდგომია, ხელები ცისკენ აღუპყრია და
ევედრება უფალს, აბატოს ეს შეცდომა —
კერას რომ აქრობს. ძალზე შთაბეჭდავია
გამოთხოვების ეს სცენა, მსახიობს იგი ზედ-
მიტი აფექტების გარეშე მიჰყავს.

აფხაზებს ცეცხლი ოდითგან ოჯახის
ბედნიერებისა და კეთილდღეობის სიმბო-
ლოდ მიაჩნდათ. ხოლო როცა აფხაზი თვი-
თონ აქრობს კერას და სტოვებს საცხოვრე-
ბელს, ეს უკვე საშინელი, გამოუსწორებე-
ლი ტრაგედიაა. თეატრიც მისდევს რა ამ
ადამიანურ სიბრძნეს, გვიხატავს არა მარტო
ერთი ოჯახის — ჰამირზა ზოლაკის ოჯა-

ხის გაუცაცურებას, არამედ მთელი ერის
ამოძიარებას.

რეჟისორს სწორად ესმის მიტრეპატი-
ფუძის მნიშვნელობა, ფუძისა, საიდანაც აღ-
არასოდეს აღარ ამოვა ბოლი. ამ აზრითაა
გამსჭვალული სპექტაკლის ყველა ეპიზოდი.
სპექტაკლი თითქოს ბრალს სდებს არა მარ-
ტო კერანტუსს და სხვა მეთაურებს, არა-
მედ ყველას, ვინც ვერ დაიცვა ოჯახის სიმ-
ყუდროვე, ვერ გადარჩა. სპექტაკლი ქლერს
როგორც ვაფრთხილებს, საჭიროა დროზე
შეჩერება. ვინმეს ხომ უნდა შერჩეს გონი-
ერება შეაჩეროს დაღუპვის პირზე მიმდგა-
რი ხალხი.

სპექტაკლში ბევრი კარგად, სწორად
მიგნებული სცენაა, განსაკუთრებით გამო-
საყოფია შარდინისა და კერანტუსის შეჯა-
ხების ეპიზოდი. ამ თავგასულ თავადებს პა-
ტიოსანი ოჯახის ბედი კი არ აწუხებთ, არა-
მედ ის, თუ ვის მხარეს იქნებიან ჰამირზას
ვაჟები ზაურკანი და მათ... ვითუ იქ, უც-
ხო მხარეში საჭირო იყვნენ ეს მამაცი მე-
ომრები მტერთან საბრძოლველად. ეს პა-
ტარა, ერთი შეხედვით თითქოს უმნიშვნელო
სცენა მსახიობების ერთობლივისა და შ.
გიცბას შესრულებით დამაბულად მიდის და
დიდ შთაბეჭდილებას ახდენს მაყურებელ-
ზე.

ეს ეპიზოდი უპირველეს ყოვლისა წარ-
მოაჩენს, რომ ხალხის მეთაურებს უკიდურ-
ესად უჭირთ. ისინი იქამდეც კი მივიდნენ,
რომ თვითველ ადამიანზე დაობენ და ცდი-
ლობენ გადაიბირონ თავიანთ მხარეს. მათ იქ,
უცხო მიწაზე, „აქმულ სამოთხეში“ ერთ-
გული ხალხი დასჭირდებათ. ხომ უნდა მი-
აღწიონ თავიანთ საწადელს. სწორედ ასე
მოიქცა კერანტუსი და... არა მარტო იგი...

დავის სცენა — ვის ხომალდზე დახდ-
ნენ ზოლაკის ოჯახის წევრები, იმით მთავრ-
დება, რომ კერანტუსი და შარდინი ერთმა-
ნეთზე ხანჯლებით გაიწვევენ და მხოლოდ
დარღისაგან გათანჯული მოხუცი ნასი შეა-
ჩერებს მათ, მოჭიშპევებს შორის თეთრ თავ-
შალს ჩააგდებს, ამით მთიელთა წესს ახსე-
ნებს, დედის — ქალის დასწრებით ხანჯლის
გამიშვება ცოცხალი.

მაგრამ სადღაა მთიელთა ღირსება, სინ-
დის-ნამუსი, ყველა, თავადიდან მოყოლე-
ბული გლხნამდე, მეფის რუსეთის სიძულ-
ვილს შეუპყრია.

თანამემამულეთა ეს სამკვიდრო-სასიცოცხლო შეტაკება პირველი აკორდია, რომელშიც ნაწყვეტ-ნაწყვეტ, შემაწუხებლად უღერს საშინელი ქარიშხლის მომასწავებელი მელოდია. ამ ქარიშხალში უკვალოდ უნდა ჩაინთქას მთელი ხალხის ცხოვრება.

შთამბეჭდავია სცენა, როცა გულკეთილი, რუსი მშრომელი ათანასე ევედრება უბიხებს არ მიატოვონ მშობლიური ქვეყანა. მსახიობი ო. ლაგვილავა ნათლად გამოაჩენს იმ გულისტკივილს, რაც გამოიწვია კეთილი, რუსი ადამიანების გულში უბიხების დაღუპვამ. მათ სრულთ ცარიზმის კაცობრივ პოლიტიკა. ამ სპექტაკლში ხაზგასმულია, რომ არ შეიძლება რუსი ხალხის გაიგივება ცარიზმთან.

სპექტაკლის მეორე ნაწილი გვიხატავს უბიხების ცხოვრებას, მათ გასაჭირს თურქეთის მიწაზე, სადაც ისინი გადასახლდნენ. ყველაფერი, რაც აქ ხდება ზაურკან ზოლაკის პიროვნებასთანა დაკავშირებული, ავაზაკ კერანტუხთან ჰიდელიმი ზაურკანმა უმძიმესი ცხოვრებისეული გზა განვლო, იგი ნავსადგურში მუშადაც მუშაობდა და მზითა თუ ადამიანების გულგრილობით გადახრუკულ დედამიწაზე სიმართლეს ეძიებდა. მან რუსეთის მეფის ელჩს უბიხების სამშობლოში დაბრუნების ნებართვა გამოსთხოვა და საპასუხო წერილს ელოდა. ყველაფერი თავისი თვლით ნახა და თავის თავზე გამოსცადა ნ. კამკია-ზაურკანის გმირმა — ლოდინი, თანამემამულეთა დღნგრილი სისხლ, ღალატი, მოსყიდვა, ციხის კედლები. მსახიობმა ოსტატურად გვიჩვენა თვდაპირველად ამაყი, უშიშარი პიროვნება, მშობლიურ მიწაზე მყარად დაფუძნებული, შემდეგ კი უკვე ფიზიკურად და სულიერად გატეხილი, წელში მოხრილი მოხუცი, ფეხებს რომ ძლივს მიათრევს, მაგრამ სულ მისი კვლავ მშობლიური ნაპირებისკენ მიისწრაფვის, რათა ერთხელ კიდევ უკანასკნელად, უბიხეთის მთების ძირში ანოისუნთქოს და წინაპართა მიწას ემთხვეოს, წყაროთა ჩხრილი გაიგონოს და სულიც იქვე განუტევოს...

რთული ამოცანის წინაშე იდგა მსახიობი ნურბეი კამკია, მას უნდა გამოეხატა გმირის სულიერი მღელვარება და გაუტეხელობა. რეჟისორმა სცენურ ვარიანტში ჯკუავდო რომანის ავტორის ფილოსოფიუ-

რი მსჯელობა ამ სახის ირგვლივ. ასეც უნდა მომხდარიყო, სცენაზე გმირის სახე შექმედებაში უნდა გამოიკვეთოს. უკანაგები პირისპირ შეეჭიდა თავის გმირს და მსჯელობის სამსჯავროზე გამოიტანა იგი. ვფიქრობ, ნ. კამკიამ ეს რთული ამოცანა დასძლია — ზაურკანის სახე მისი შესრულებით სპექტაკლის მეორე ნაწილის საყრდენად იქცა.

სპექტაკლი ოპტიმისტურად მთავრდება: სცენაზე გამოდის მოხუცი ნ. კამკია — ზაურკანი, ხელჯობი უჭირავს. ზაურკანი მიისწრაფვის წინ... დიახ, იგი მზადაა გაუდგვს გზას და იაროს მანამდე, სანამ დედანიწა ტრიალებს, მანამ ფეხზე დგომა ძალუქს და ეძიოს სიკეთე, სიმართლე, იაროს მანამდე, ვიდრე ვინმე გაუგებს მას...

ასეთი ფინალით თეატრი გვიჩვენებს სიცოცხლის უწყვეტობას, მარადიულობას. იცვლება საზოგადოებრივი წყობანი, ერთნი მიდიან, სხვანი მოდიან მათ აღვილზე, ერთი ცივილიზაცია იცვლება მეორით, ცხოვრება კი მარადიულია, იგი დააბიჯებს დედამიწაზე ზაურკან ზოლაკის სახით, უცხო მიწაზე დაღუპული ხალხის უკანასკნელი, ერთადერთი წარმომადგენლის სახით.

სპექტაკლში ოსტატურადაა დადგმული მასობრივი სცენები. რეჟისორი, როგორც მოქანდაკე, შთაგონებულად ძერწავს მათ. ეს სცენები ხაზს უსვამს უბიხების მამაცობას და ხალხის უკვდავების სიმბოლოდ აღიქმება. საზღოიანი მასობრივი შეჯახებები, მოძრაობა, გადაადგილება, ანდა ხალხის უხმოდ გაქვავებული ჭვუფები, უბიხების ცრემლით დაბანილი სახეები მოგვაგონებენ უძველესი ოსტატების მიერ ნაძერწ ქანდაკებებს. ისინი უმღერიან მიცვალებულთა უკვდავებას, იმთ დიდებულებას და ღირსებას, ვინც ჩვენთან აღარ არის, მაგრამ კვლავ ცოცხლად გვესახება.

ამაღლეებელია სცენა ბავშვებთან. ს. აგუშამაძე დედის როლში, ამ პატარა ეპიზოდში გვიჩვენა, თუ რა უყუსმართი და საზარელია ისტორია. რა უსუსურები არიან ის „ღიღი“ მეფენი და სულთნები, რომელნიც ხელის ერთი აქნევით განაგებენ ადამიანთა ბედ-იღბალს. მდგომარეობა კიდევ უფრო საშინელი ხდება, როცა საშიშროება ემუქრებათ ბავშვებს.

ემოციურია და გულმოდგინედაა დამუ-

შეგებული სამშობლოში „დაბრუნებისკენ მოწოდების“ სცენა. მსახიობი გ. თარბა ნო-ურისის როლში ნათლად წარმოგვიდგენს სამშობლოს ერთგულ გმირს. მრავალი ასეთი გმირი შობა და აღზარდა უბიძგეთის მი-წამ.

გ. თარბას გმირი შთავგონებულია სამ-შობლოს სიყვარულით, თავდაპირველად მოუწოდებს თავის თანამემამულეებს და-ტოვონ მშობლიური მხარე და თურქეთში გადაიხვეწონ. შემდეგ კი შეივარძნობს, რომ სამშობლო ადამიანისათვის ყველაფერია... დაბოლოს ემუდარება გაწამებულ ხალხს არ შეჩერდნენ, იარონ. ცდილობს მკვდრებიც კი არ დატოვოს უცხო მხარეში და სამშობ-ლოში დააბრუნოს. მაგრამ მისი ყველა ცდა ამაოა. სიკვდილის წინ სხვებთან ერთად ცე-კვავს „აურაშისა“ და კვდება სამშობლოს სახელით პირზე.

ეპიზოდურ როლში გამოდის მსახიობი ა. დაუთია, მაგრამ რა საშინელ ტრაგედიას ხსნის მისი გმირი ასტანა. ასტანა შიშისა-გან გათანჯული კაცია, ეშინია ყველასი და ყველაფრის. ოღონდაც გადარჩეს და გვარ-საც სიამოვნებით იცვლის, თურქი ცოლის გვარზე გადადის. მზადაა ყველაფერი, რი-თაც ამყობს მთელი — საკუთარი სახე, ღირსება, სული, სიამაყე გასწიროს, ოღონდ გადარჩეს.

ალსანიშნავია მსახიობ ლ. ავიძბას მიერ განსახიერებული ახმატი. მსახიობმა ახმატის სახეში დაინახა დაბნეული, გაოგნებული ადამიანი, რომელსაც მკვეთრი პოზიცია არ გააჩნია. ჯერ კერანტუხის სიტყვებს იჯერებს და ახარებს წასვლა. მერე კი ცარიზმთან ბრძოლისკენ მოუწოდებს ხალხს და იარა-ლის საშოვრად ზღვასაც კი გადასერავს; შემდეგ ორიენტაციას იცვლის და ეხვეწება ხალხს დარჩნენ სამშობლოში. გულში უღვი-ვის სამშობლოს სიყვარული, მაგრამ ვერ ამ-ქლავნებს. ახმატის მსგავსი მერყევი ადამიან-ები ბევრნი იყვნენ უბიძგეთა შორის.

მსახიობმა ა. ტანიამ ომარ ფაშას პატა-რა როლში შექმნა დამპყრობის საშინელი სახე. ომარ ფაშა მუსულმანობას უქადაგებს ყველას, ვინც კი მისი ქვეყნის მიწაზე ფეხს დაადგამს. ა. ტანია აწიშვლებს ასიმილაცი-ის პოლიტიკის არსს, იმას თუ დასაბამიდან

როგორ იდრეკდა ერთი ხალხი ქედს მეთ-რის, უფრო ძლიერის წინაშე. მაჰმადიანო-ბის მქადაგებლის ომარ ფაშა — მუსულმან-მსახერელი ხელები სულ უფრო მძლავრ-მალა მიიწვეს, ხოლო მისი ოქრომკედლი ნაქარგი ხალათის ფრიალა სახელოები, რო-გორც ყვითელი მტაცებელი ფრინველის ფრთები მოაძინის ლოცვის ხმაზე აღმარ-თება უბიძგეთის თავზე, მერე კი... ხელებს მუხლებზე დაიწყობს და ლუქმაპურის სა-ძიებლად უცხო რელიგიას იწამებს. ასე იყო ყოველთვის. წარსულშიც. — ცხოვრების სი-მძიმე წელში წყვეტდა ხალხს და სცვლიდა მას...

საინტერესო აქტიორული ნამუშევრე-ბია, მაგალითად: ა. ავრბა (სიტი), მ. ფაჩა-ლია (ხიმშვაჯევი), ს. საყანია (საატყერი), ლ. ავიძბა (ახმატი), მ. კოვე (სოულახი), ზ. ან-კვაბი (მუჰმეტე), ჩ. ჯენია, მ. ზუხბა და რ. საბუა (მთიელები), ს. სანგულია (უახსი-ტი), ს. ჩუაზი (მუჰამედი), ზ. ჩანბა, ვ. არძინ-ბა (თურქები) და მრავალი სხვა. ყველა ეს როლი ეპიზოდურია, მაგრამ ისინი სექ-ტაკლს დასრულებულ სახეს აძლევენ, აცო-ცხლებენ მას.

ღირსებებთან ერთად სექტაკლს ნაკლო-ვანებაც გააჩნია. დეკორატიული გაფორმება არ შეესაბამება სექტაკლის ჩანაფიქრს. სცენის ირგვლივ აღმართული გაშლილი ნაბდისმაგვარი დაწული კედლები არ გა-მხატვარებ უბიძგეთის არც ყოფას და არც ეთნოგრაფიული თვალსაზრისითაა გამართ-ლებული. ვერ არის მიგნებული საჭირო მხატვრულ-დეკორატიული გადაწყვეტა. აქ, ალბათ, მხატვარს პირველ რიგში უნდა ეჩ-ვენებინა ქვეყნის ბუნება, რას ტოვებენ, რისთვის იბრძვიან უბიძგები და, საერთოდ რას წარმოადგენს ეს უბიძგეთი. გასაგებია, ალბათ გვეტყვიან, გაფორმება პირობითიაო. მაგრამ პირობითობასაც თავისი ესთეტიკუ-რი შინაარსი აქვს. თეატრი გამოსახვისა და მოქმედების ხელოვნებაა და თუ ჩვენ ამ კომპონენტებს ჩამოვაცილებთ, ამით ჩაკე-ლავთ მასში სიცოცხლეს... თუ „მოქმედე-ბას“ შევცვლით თხრობით, გამომხატველო-ბას, მხატვრულ გაფორმებას კი რალაც უხ-ვირო დანადგარებით, ამით სცენას უსიცო-ცხლოდ დავტოვებთ.



საჭირო იყო კონტრასტულად წარმოდგენა თურქული მიწისა, სადაც ილუპებთან უბიხები, თვლნათლად უნდა წარმოგვესახა, რით განსხვავდება თურქეთი უბიხეთისაგან. იუ მხატვარი ამ კონტრასტის ჩვენებას შეძლებდა, ამით სპექტაკლი მოიგებდა, გაფართოვებოდა მისი საერთო ემოციური დატვირთვა.

იგივე შეიძლება ითქვას მუსიკის შესახებ. სპექტაკლში ერთმანეთს ცვლის ეროვნული მემლოდიები და ბრიტანის საორკესტრო ქმნილებები. ეს მუსიკა გვეხმარება სცენური ნაწარმოების სიღრმისეული პლასტების განხანში, ამაღლებს საერთო ფსიქოფიზიკურ წყობას. მაგრამ იქნებ უკეთესი იყო ეროვნული ფოლკლორი რომ გამოგვეყენებინა, იქნებ ეს უფრო სისხლხორცეული იქნებოდა სპექტაკლისათვის.

ორიოდე სიტყვა მასობრივ სცენებში მონაწილე მსახიობებზე. ზოგიერთი მათგანი არ ცხოვრობს სცენური ცხოვრებით, ისინი თავის თავში არ ატარებენ იმ ტრაგედიის ნიშნებს, სცენაზე რომ თამაშდება. ეს არაპროფესიონალებია. არაპროფესიონალი კი არ უნდა გამოდიოდეს სცენაზე.

გავიხსენოთ ასეთი ეპიზოდი: ვითარება იმაგება, კერანტუხი-გიცაბა გადაწყვეტს გადასწვას სახლი, მასთან ერთად მთიელი ხალხის წარსული ცხოვრება და ბრძანებს ცეცხლი მოუტანონ, ცეცხლს სცენაზე შემოიტანს ვინმე ჭაბუკი. მისი სიარულის მანერა, სახის გამომეტყველება უფრო საბალეტო დასის მსახიობისას წაავას, გოცებთ მისი აღფრთოვანებული სახე და როგორღაც ემოციურად ამაღლებული განწყობილება. წარმოიდგინეთ, გიცბას თამაში, მთელი ხალხი, უდიდესი ტრაგედია და მათ გვედრით მოუფიქრებელი, სცენური მოქმედებიდან სრულიად გამოთიშული თამაში პარტნიორისა, რომლის სულიერი სიცარიელე შეუმჩნეველი არ რჩება. თეატრი ხომ კოლექტიური შემოქმედებაა.

კიდევ ერთი დეტალი. უკვე საკმაოდ მოხუცი ზაურკან ზოლაკი — ნ. კამკია დადის თანამემამულეთა შორის და მათ ამბავს კითხულობს. თანამემამულენი რატომღაც კვლავ ახალგაზრდები არიან, დროს, გასაჭირს თითქოს მათზე გავლენა არ მოუხდებ-

ნია... ცხოვრებაში ასე არ ხდება, დრო სცენაზე ხდება ასე. ამაზე დაფიქრება უნდა გქონდეთ.

სცენურმა პირობითობამ ხელი არ უნდა შეუშალოს მხატვრულ-ესთეტიკური სიმართლის გადმოცემას. სპექტაკლში ცოტა როდია ასეთი წვრილი „ნამსხვრევები“, რომელთა გამოსწორება შეიძლება, სამისოდ დროც საკმარისად არის.

ერთი რამ კი მთავარია, აფხაზეთის სახალხო პოეტის ბ. შინკუბას რომანმა ახალი სწორი სცენური სიცოცხლე შეიძინა. ეს დადგმა აღლეგებს სხვადასხვა თაობის ადამიანებს და მიაყრობს მათ ყურადღებას კაცობრიობის წარსულისაკენ, ისტორიისაკენ. მათ კიდევ უფრო უკეთ უნდა შეიგრძნონ ხალხური სიბრძნე. ქიში და მტრობა ვერც ერთ ხალხს სწორ გზაზე ვერ გამოიყვანს, ასეთი ხალხი არასოდეს და არავის არ გაუწევს მტკიცე მეგობრობას.

ვ. ტერენტევი ნიჭიერი რეჟისორია, რომელმაც თავისი ჭეშმარიტად მხატვრული ნამუშევარი „უქანასკნელი წასულთაგან“ შესარულად არა პალიტრის ფერებით, არამედ ცოცხალი ადამიანებით, მათი ვარამითა და სიხარულით. მისი სპექტაკლი ბევრ რამეს გვასწავლის, დაგვაფიქრებს ადამიანის ბედზე. იგი გვაფრთხილებს, რომ ზნეობრივი და სულიერი გულმავიწყობა სახიფათოა კაცობრიობისთვის.

სპექტაკლი უბიხების მაგალითზე იმასაც გვკარნახობს და გვიჩვენებს, რომ ერთი კაცი ჩოხის კალთებით ვერ დაიფარავს წინაპრების ნაკვალევს ქართა ქროლვისაგან... ამაზე ყველამ, ხალხმა, მთელმა კაცობრიობამ უნდა იზრუნოს, ვინაიდან, როგორც ხალხური სიბრძნე გვასწავლის: „როცა ფუძეზე ცეცხლი ქრება, სიცოცხლეც მიდის“. და თუკი დადუმდება მშვიდობისკენ მომწოდებელი საყვირი, დადუმდება ადამიანთა სინდისის ხმაც, როგორც დადუმდა სამუდამოდ სოულახი, და კაცობრიობა ბევრს დაკარგავს და სულიერად გაღატაკდება.

ხ ს ო მ ნ ა

ნათელა ურუშაძე

პიღეშ ერთი წელი რომ ეცოცხლა სესი-
ლია თაყაიშვილს, ჩვენთან ერთად იზიჟებ-
და თავისი დიდებული შემოქმედების ნახე-
ვარ საუკუნეს. მაგრამ ვერ იცოცხლა და
ჩვენ უიმისოდ აღვნიშნავთ ამ თარიღს. ეს
ზეიმი იქნება მისი გახსენება — პრესის
ფურცლებზე, ტელეეკრანზე, საგანგებო სა-
ლამოზე, რომელიც ალბათ მარჯანიშვილის
სახელობის თეატრში გაიმართება... ჩვენ გა-
ვიხსენებთ დიდ ქართველ მსახიობს, სესი-
ლია თაყაიშვილს იმ დროს, როდესაც არც
მკითხველთა და არც მასურებელთა შორის
ალბათ არ მოიძებნება ისეთი, თვითონ რომ
არ ენახოს იგი ცხოვრებაში, სცენაზე ან ეკ-
რანზე.

ნებისმიერი მხატვრული ნაწარმოები
ცხოვრებას იწყებს იმ მომენტში, როდესაც
ის შეხვდება თავის ადრესატს. თუ ამ შეხ-
ველრამ პოეზია გამოაჩილი, თუ სასიკეთოდ
მომართა მისი აღმქმელის სული და აღამალ-
ლა იგი თუნდაც რამდენიმე წუთით, — არ
დამშვრალა ამაოდ ხელოვანი, რადგან ასეთ
წუთებში თანამოაზრედ, თანამზრახველად
გაიხადა ის, ვისთვისაც შექმნა თავისი ნაწარ-
მოები.

სცენის ხელოვანის ადრესატი მასურებე-
ლია. ვინ არის იგი, ის უცნობი და უხილავი,
რომლის განწყობილებასაც ასე მძაფრად
შეიგრძნობს სცენაზე მყოფი ყველა მსახი-
ობი, რომელიც აცოცხლებს იმ უჩვეულო
მღელვარებით დატვირთულ წამებს, ფარდის
გახსნის წინ რომ დაისადგურებს ხოლმე
დარბაზში და სპექტაკლის დაწყებამდე რომ
ამყარებს სცენასა და დარბაზს შორის მო-
ლოდინით აღსავსე მეგობრულ დამოკიდე-
ბულებას. ასეა ეს ყველა სპექტაკლზე მანამ,

სანამ იგი დაიწყებოდეს. მაგრამ ყოველი
ჩვენგანის ცხოვრებაში არსებობს კიდეც
ისეთი წარუშლელი თეატრალური შთაბეჭ-
დილება, რომელიც სამუდამოდ რჩება შენ-
თან და როგორც არ უნდა წარმართოს შე-
ნი ცხოვრება შემდგომ, ის დაუვიწყარი სა-
ლამო დროდადრო მინც გახსენდება, რო-
გორც რაღაც იმდენად საამო და მნიშვნე-
ლოვანი, რომ მოგონებითაც კი გალღვევს
და ავამაღლებს. მსახიობის გახსენება იმ წუ-
თების გახსენებას ნიშნავს, დაბაბული ყუ-
რადღებით რომ ვადევნებდით თვალს მის
სცენური გმირის ცხოვრებას, სურვილებს,
აზრებს, გრძნობებსა და ქცევებს, რომლებ-
მაც ამ გმირის პიროვნება გაგვაცნეს. შეგ-
ვაყვარეს ან შეგვაძულეს. ასეთი ხსოვნა თა-
ნაგანცდის სიხარულის ამაღლევებელი
გრძნობაა — ჩვენი ადრინდელი სიცილისა თუ
ცრემლის ანარეკლი, ანარეკლი იმ უძვირ-
ფასესი წამებისა, როდესაც მსახიობის სცე-
ნური ქმნილება შემოიჭრა ჩვენ სულში და
სამუდამოდ დასახლდა იქ. ესაა უჩვეულო
ბედნიერების წუთები ჩვენთვისაც და მსახი-
ობისთვისაც, რადგან ამ დროს აღმოცენდება
ხოლმე ურთიერთგაგების, შემოქმედთან
სიახლოვის ის ატმოსფერო, რომელიც ხან სა-
მარისებური სიჩუმით გამოიხატება, ხან შე-
გუბებული ცრემლით და შინაგანი თრთოლ-
ვით, ხან ტაშის ერთსულოვანი აფეთქებით,
თუმც დარბაზში თავმოყრილი ადამიანები
ასე განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან. ერთი
აქვთ საერთო — ქვეცნობერი ისინი სულის ამ-
გვარი მოძრაობის მოლოდინით მოდიან თე-
ატრში, მეორე ადამიანის ცხოვრების განც-
დის სურვილით. რამდენჯერ მოვსულვართ
ასე სესილია თაყაიშვილთან შესახვედრად?

წარმოვიდგინოთ ადამიანები, ვინც წაიკითხავს იმას, რაც ამ დღეებში დაიწერება სესილია თაყაიშვილის შესახებ, ვინც მოუსმენს რადიო და ტელეგადაცემებს, ვინც დაესწრება მისი ხსოვნისადმი მიძღვნილ საღამოს, — ეს ხომ მთელი საქართველოა, ყველა ასაკის და პროფესიის ადამიანი... ყოველ მათგანს მოგონებათა საკუთარი მარაგი აქვს.

პირველი მისი როლი — ფატმანი თ. ვახვახიშვილის პანტომიმში „მზეთამზე“, რომელიც 1926 წელს დაიდგა კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის მიერ, აბა, დღეს ვის ეხსოვება? არადა, სწორედ პანტომიმური როლიდან შეხვედრამ გამოავლინა ასე ადრე სესილია თაყაიშვილის შემოქმედებითი ინდივიდუალობის ის მხარე, რომელიც შემდგომ მის უმნიშვნელოვანეს თავისებურებად იქცა: როლზე მუშაობა მისთვის ავტორისეულ ტექსტზე მუშაობით არ იწყება. პირველ ყოვლისა, ის თავისი მომავალი გმირის ფიზიკურ ბუნებას, მის გარეგნულ სახეს ეძებს.

არც გორგო ეხსომებათ ფულდის პიესიდან „ვირის ჩრდილი“, ა. ფალავამ რომ დადგა, არც ქნარზე დამკვრელი და ხალილე ს. ახმეტელის სპექტაკლებიდან „ზაგმუკ“ და „ანზორ“. სესილია თაყაიშვილი ხომ 1930 წლამდე რუსთაველის თეატრის მსახიობი იყო. შემდეგ კ. მარჯანიშვილთან გადავიდა და მთელი სიცოცხლე მის სახელობის თეატრში გაატარა. 30-იან წლებში ითამაშა ანკა ნ. პოგოდინის „ფოლადის

პოემაში“, ამალია კარლოვნა ა. ფინოგენოვის „შიშში“. არც ამ სპექტაკლების მსახურებლები იქნებიან ალბათ დღეს ფეტიჩრში. სესილია თაყაიშვილის ანკა ნ. პოგოდინისა და კარლოვნაც სათეატრო მუზეუმების საცავებში, იმ დროის პრესასა და თეატრის ისტორიკოსთა გამოკვლევებში ბინდობენ. მაგრამ ნაყოში გ. ბააზოვის პიესიდან „მუნჯები ალაპარაკდნენ“, ეს საცოდავი, ლარიბ-ლატაკი იეზისიკელ ყვითელაშვილის უბედური მეუღლე, რომელმაც ვაბედა და ჩაეწერა ებრაელთა კოლმეურნეობაში, შაბათ დღესაც კი ვავიდა სამუშაოდ. — უფროსი თაობის მსახურებლებს იქნებ ახსოვთ. ადამიანში ამგვარი გარდაქმნის საჩვენებლად მსახიობს მხოლოდ ხუთი გამოსვლა ჰქონდა სცენაზე და აქედან სამში — მხოლოდ თითო სიტყვა. სიბეჩავის განსახიერება იყო ნაყოში და ეს საგანგებოდ იყო ხაზგასმული დასაწყისში იმისთვის, რომ შემდეგ მასში მომხდარი შინაგანი გარდატეხა გარეგნულადაც თვალსაჩინო ყოფილიყო.

ახსოვთ ქრისტინე — ფეხქვეშათელი ქართველი გლეხი ქალი, მისი ფერმკრთალი, ვანაშაპები სახე და ენით გამოუთქმელი ტანჯვა მხერაში. რა პოეტური იყო იგი. როგორ უმღერდა ნანას თავის გოგიას, როგორ აკოცა სამეგრე მისი აკვნის მოაჯირს, რა ფრთხილად მიიხურა ქოხის კარი, რა სწრაფად აირბინა მის უკან მდებარე პატარა გორაკი და ლანდივით შთაინთქა ღამის წყვილი-ადში...

ბახუ მესედუ — ლეგენდარული იმამის — შამილის დედა ი. ვაკელის ისტორიული დრამიდან „შამილი“. თითქოს ერთი მთლიანი ლოდისაგან ოსტატის ხელით გამოთლილი მისი სახე, მიიმედ დახრილი ქუთუთობით, საკუთარი შვილის მიერ ასე საშინლად რომ დაისაჯა ერთი უნებლიე შეცდომის გამო. რამდენი რამის მოქმელი სესილია თაყაიშვილის ბახუ მესედუს ერთადერთი ფოტოსურათი...

და აქვე პარასკევა შ. დადიანის გახმაურებული პიესიდან „ნაპერწყლიდან“. აქაც სულ სამი ხანმოკლე გამოჩენა, მაგრამ რა დაუნდობლად იყო მხილებული ეს უსუსლგულო, მზაკვარი დედაცაც.

გვირისტინე — გლეხი გოგონა ზ. კაკაბაძის კომედიიდან „კოლმეურნის ქორწინება“, ახალი ცხოვრების მშენებელი, სადა,



ფატმანი
(პანტომიმა
„მზეთამზე“)
გადაღებულია
რეპეტიციავზე

გულდია, ჯანსაღი ენთუზიაზმით აღსავსე, საკუთარი საქმით გატაცებული.

შეუძლებელია საგანგებოდ არ აღინიშნოს ლ. არღაზიანის „სოლომონ ისაკიჩ მეჯღანუა-შვილი“, ვ. ტაბლიაშვილის ბრწყინვალე დადგმა, სადაც ამდენი მშვენიერი სცენური სახე შეიქმნა. მათ შორის სესილია თაყაიშვილის სოფიო — სოლომონის მეუღლის მეორეხარისხოვანი როლი ინსცენირებულ რომანში. და მიუხედავად ამისა, სწორედ მთელისა და ნაწილების ურთიერთმიმართების თვალსაზრისით ეს სცენური სახე განსაკუთრებითაა აღსანიშნავი, ვინაიდან შემადგომ სწორედ ამ გზით მიაღწევს სესილია თაყაიშვილი ოსტატობის უმაღლეს დონეს.

ყველა მსახიობი ოდესმე უნდა შეხვედეს როლს, ლიტერატურულ გმირს, რომელსაც შეუძლია გამოსავალი მისცეს მის შემოქმედებით უნარს, რათა ამით ავლინოს იგი. სესილია თაყაიშვილისათვის ასეთი აღმოჩნდა სოფიო — ლიტერატურული სახე კლასიკური ნაწარმოებიდან. ეს არ იყო მხოლოდ მწერლისა და რეჟისორის ჩანაფიქრის რეალიზაცია, არამედ იყო ახალი მხატვრული მოვლენა, გამდრებელი მსახიობის ცხოვრებისეული და შემოქმედებითი გამოცდილებით, მისი ნიჭით გასხივოსნებული და განუმეორებელი.

სოფიოს შემდეგ სესილია თაყაიშვილმა კომიკური პერსონაჟი განსახიერა მელოდრამაში — შუახანს მიღწეული, მსუბუქი ყოფაქცევის ფრანგი ქალი პრიუ დანს ა. დოუმას „მარგარიტა ვოტივიში“. გამორჩენის მოყვარული, ფულს, ჰამას და ჰორს ერთნაირად დახარბებული ქალი, რომელსაც იუმორის გრძნობაც ჰქონდა, სწრაფი მოსაზრების და მოსწრებელი სიტყვის უნარიც. სიცოცხლით სავსე იყო ეს ცინიკოსი დედაკაცი და ამით უფრო ხაზგასმით, უფრო მეტად ეხმარებოდა ნაწარმოების იდეისა და მისი მთავარი გმირის ტრაგედიის წარმოჩინებას.

ხარიტა ოგუდალოვა ა. ოსტროვსკის „უშხითვოდან“. კიდევ ერთხელ დადგა მსახიობის წინაშე უჩაყოფითი გმირის მხატვრული სახის შექმნის პრობლემა. ამ შემთხვევაშიც დაუნდობლად ამათრახებდა იგი თავის გმირს: ხარბი მზერა, მუშტრის თვალი, არავითარი ზნეობა... რა საზოგადოებრივი საწყალო გადაგვიხსნა, რა საშინელ მოვლენას ახსნა ნიღაბი...

ფატმანი
(პანტომიმა
„მზეთამაზე“)



მერე შედგა პირველი შეხვედრა შექსპირთან — კატარინა ითამაშა „ქირვეული ცოლის მორჯულებაში“. ვინ იცოდა მაშინ, რომ ეს შეხვედრა დიდ კლასიკოსთან მომავალი მსახიობის შემოქმედებისთვის ესოდენ მნიშვნელოვანი შეხვედრის შემამზადებელი საფეხურია. ასე დაიბადა ქართულ სცენაზე ჯულიეტას ძიძა: პირმოცინარე, ლაქლაქა ლოყებით, დიდპირა, მოკლეწარბა, მეჩხერკბილება. სიცოცხლის სიყვარულით აღსავსე აღორძინების ხანის ეს იტალიელი ქალი ჩვენი დროის ნაცნობ დედაკაცად აღიქმებოდა. განა ეს არაა დიდი საიდუმლო?

ანა გერასიმოვნა ვ. მიხაილოვისა და ლ. სამოილოვის „ფარული ომიდან“, ალიონა პეტრიჩი ი. ვალანის პეისიდან „სიყვარული გარეყრაჟზე“ — ორი მოხუცი, რუსი და უკრაინელი. როგორ მივივით ჰქონდა ასხმული სესილია თაყაიშვილს მათი ცხოვრების ყოველი მონაკვეთი გამჟღად მოქმედებაზე! როგორ ნათელყო კიდევ ერთხელ, რომ მართლაც არ არსებობს დიდი და მცირე როლი, თუ მაღალია მისი განხორციელების მხატვრული დონე!

ევა — ვ. გაბესკირიას პეისიდან „უფსკრულთან“. რა საოცარი სიმართლით დახატა



მსახიობმა ეს თანამედროვე იმერელი გლეხი ქალი, რეალისტი მხატვრის საუკეთესო ქართული ტილოდან ძირს გადმოსულს რომ მოგავგონებდათ...

მარკამ ი — ერთ-ერთი უმშვენიერესი მრავალრიცხოვანი ეპიზოდური როლებიდან, სესილია თაყაიშვილს რომ უთამაშია. ძირითად ამბავთან, რომლის გარშემოცაა აგებული პიესის სიუჟეტი და მთავარ მოქმედ პირთა ცხოვრება, მარიამს პირდაპირი კავშირი არ ჰქონდა. პიესაშიც და სპექტაკლშიც ამ სახეს შტრიხის ფუნქცია აქვს. ამიტომაც ჩვენს წინ სულ ცოტა ხნით გამოჩნდებოდა მოხუცი ქალი, რომელიც რაღაცას ქსოვდა, ფიქრობდა, სღუმდა. და ჩვენ ვხვდებოდით, რომ ეს იყო ფიქრი დედის უსასღვრო და უსასრულო სიყვარულზე. ეს ფიქრი იყო მთავარი გმირის სცენური ცხოვრების გამოკვეთის ერთ-ერთი საშუალება და სესილია თაყაიშვილიც ამ გზით აკავშირებდა თავის მარიამს ნაწარმოების დედაზრთან.

ეს მოხუცები ჯერ კიდევ ცხოვრობდნენ მიმდინარე რეპერტუარში, მათ რომ უეცრად გვერდში ამოუდგა ელისაბედი — ჰკვიანო, ცბიერი და დაუნდობელი დედოფალი ინგლისისა შილერის პიესიდან „მარიამ სტიუარტი“ — დღენიადაგ ვერაგობის მომლოდინე, მუდმივ დაძაბული და ეჭვით შეპყრობილი. მის ბოროტ მზერას შიშნარევი სიფრთხილე არ სცილდებოდა. რაღაც საოცარი ძალით სესილია თაყაიშვილის ელისაბედი მაყურებელსაც ისევე იპყრობდა, როგორც მისი ტახტის ქვეშევრდომთ.

რა მოულოდნელი იყო ამის შემდეგ მისი ხილვა მ. მრეველიშვილის „ზავში“, სადაც ის განასახიერებდა ისაბელის — მთიელ ქალს, უბედურს, ძლიერს, ხესავით ძირში მოჭრილს... და კიდევ ერთი უბედური ქალი — ჩინელი შიპინ ცაო-იუს პიესიდან „ტიადფნი“, დიდი სიყვარულით შეპყრობილი და შეწირული მისთვის...

და ბოლოს — ბებია ოლდა — მსახიობის სცენური შემოქმედების მწვერვალი. ამ მოხუცის ცხოვრება სცენის ხელოვნების ერთ ნაამბობი უფაქიზესი ნივთა იყო. სესილია თაყაიშვილის შემოქმედების თავისებური შეჯამება. შეიძლება ითქვას, რომ ყველაფერი, რაც კი მას მანამდე გაუკეთებია, ამ სცენური სახისაკენ მიემართებოდა. აღმოჩნდა კიდევ იგი უძვირფასესი და უსაყვარლესი მისთვისაც და მაყურებლისთვისაც. ჩანს, ჩაქსოვა ამ სახეში მსახიობის სულის ყველაზე მნიშვნელოვანი ნაწილი, რაც უმთავრესი იყო მისთვის ცხოვრებაშიც და შემოქმედებაშიც, ამ როლით თქვა. ამიტომ საპროგრამოდ შეიძლება ჩაითვალოს იგი.

ეს იყო შთავგონებისა და უმაღლესი სცენური მათემატიკის ჰარმონია. თითქოს მთელი გამოცდილება, რაც მიუღია სესილია თაყაიშვილს ცხოვრებასა და ხელოვნებაში, თუ რამ უნახავს, უფიქრია და განუცდია, გალღვა, შეერწყა ერთი მეორეს და ჩაიღვარა ოლდა ბებიას მხატვრულ სახეში, რომელიც ეროვნული ხსათის ტრიუმფიც იყო — ყველა ქართველმა საკუთარ ბებიად მიიჩნია იგი.

რამდენი სცენური სახე შეუქმნია სესილია თაყაიშვილს! რამდენი დროის, ეროვნების, სოციალური წარმოშობის, თვალთახედვის და ხასიათის ადამიანი! შემონახული კი არაფერია, გარდა მისი პარტნიორების, რეჟისორების, სპექტაკლის სხვა მონაწილეების, მსაყურებლების და კრიტიკოსთა მეხსიერებისა, მათი პირადი წერილების, დღიურების, მემუარებისა და სტატიების. ძნელი წარმოსადგენია, მაგრამ არც ერთი მისი სცენური სახე არაა ფირზე აღბეჭდილი. ამაზე არავენ იხრუნა. საქართველოს რადიოშიც კი მხოლოდ რამდენიმე მისი ჩანაწერია შემონახული. მხატვრულ კითხვას არ მისდევდა, მიაჩნდა, რომ ეს სულ სხვა ხელოვნებაა, შემოქმედების სრულიად სხვა სახეობა. ტელეკამერას გაუბრბოდა.

შემოგვჩნა მხოლოდ ეკრანული სახეები, წამყვანი და ეპიზოდური. სესილია თაყაიშვილი ქართულ კინოში — ცალკე დიდი თემაა, რადგან ბოლო 25 წლის ქართული კინო მისი ნიჭითაცაა გასხივოსნებული. ამაზღვრებერი ითქმის და დაიწერება მისი 80 წლისათვისადმი მიძღვნილ დღეებში. რაღა თქმაუნდა, საგანგებო კინოკრებულები იქნება ნაჩვენები მის საღამოზე, როგორც ეს ჩვეულებრივ ხდება ხოლმე. მცირე მონაკვეთებით შეგვასწავნებენ მის მიერ შექმნილ ეკრანულ სახეებს კინოფილმებსა და ტელეფილმებში: „ჩვენი ეზო“, „თოჯინები იციანა“, „მე ვხედავ მზეს“, „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“, „მანანა“, „მალე გაზაფხული მოვა“... ცხადია, ასინეთას მრავალ-

სერიიან სატელევიზიო ფილმიდან „დათაოთაშხია“.

ასინეთა ეპიზოდური პერსონაჟებიცაა შიცი და ფილმშიც, რომელიც უამრავი მელი პირითაა დასახლებული. მაგრამ არა მგონია მოიძებნოს მსაყურებელი, რომელიც აღტაცებული არ იყოს სესილია თაყაიშვილის ასინეთათი და შეეძლოს მისი დავიწყება.

ადამიანის მსგავსი ეს საოცრება სეთურის სამყაროდანაა, სადაც უმნიშვნელო მიზეზითაც კი ნებისმიერი ადამიანის განადგურება შეიძლება. ამიტომ ეს საცოდავიც თავისი არსებობის ყოველ წუთს სიცოცხლის შენარჩუნებისათვის, თავის გადარჩენისათვის იბრძვის. რას იზამ, ამ ქვეყანაში უბადრუკი არსებობისთვისაც თავგანწირული ბრძოლაა საჭირო, ყველა ადამიანურ ღირსებაზე უარის თქმა.

ასინეთას ფანტასტიკური გარეგნობის ყოველი შტრიხი, მისი ყოველი მოძრაობა მსახიობის სათქმელითაა დანაღმული და სიღრმიდან მომდინარე უქვით განათებული, თანაც არა ერთი წახნავით. ს. თაყაიშვილის ეს ქმნილება უდიდესი მხატვრული ძალით ავლენს იმ საზარელ სამყაროს, სადაც არა მარტო მეფობს შიში და ვერაგობა, არამედ აშნაირი ცხოვრებით უდიდესი კმაყოფილება. ადამიანის არსებობის განმარტობებზე სოციალური ფესვები ისეთი სიცხადითაა მხილებული, რომ მის ხანმოკლე ეკრანულ სიცოცხლეში თავისუფლად ამოიცინობა ის ცხოვრებაც, კადრში პირველ გამოჩენამდე რომ გაუვლია ასინეთას და ისიც, ფილმის დასასრულს რომ მოჰყვება.

ეკრანზე მის გასაცოცხლებლად ს. თაყაიშვილმა თავისი უმდიდრესი ფანტაზია გამოიხმო, ჩვეული ვაკუაცობით გადახედა საკუთარ ადამიანურ თვისებებს, მათ შორის ამჯერად საჭირონი გამოარჩია, ზოგი დაადულა, ზოგი „შეაფერადა“, ზოგიც უზომოდ გააზვიადა... და რადგან ყველაფერი საკუთარი იყო, ესოდენ თამამი და უჩვეულო ფორმა ამ ეკრანული სახისა აღიქმება როგორც სრულიად ბუნებრივი და მართალი. ასინეთას ეკრანული ცხოვრება რომ დავშალოთ შემადგენელ ნაწილებად, დავინახავთ, რომ ცალკე ყოველი ეს ნაწილი ძალზე უბრალო და მარტივია, ყველა ერთად კი ძალიან რთული შენაღობი, სადაც არაფერია მიახლოებითი — არც სამოსელში,



ბაზე მესელე
(„შაშილი“)



პარასკევა (ინაპერწყვილია)
 სოფიო („სოლომონი“)
 ისაქი მგვლანუშვილი
 ზინაიძე

არც სურვილებში, არც მიზანში, არც ქცევაში, არც სიტყვაში, არც მღუმარებაში, არც ხელის იმ მოძრაობაში, სამხედრო „ჩესტის“ ყაიდაზე რომ ხმარობს ასინეთა. მართალია, ავტორს მითითებული აქვს ეს ქესტი, მაგრამ მითითება ჯერ კიდევ არ ნიშნავს განხორციელებას — ეკრანზე ის ხელახლა უნდა დაიბადოს მსახიობის ცოცხალ მოძრაობაში. ქესტი ხომ ასე იბადება — სხეული, ადამიანის მთელი არსება რეაგირებს იმაზე, რაც ჯერ არც სიტყვებში, და არც ემოციებში არ ჩამოყალიბებულა. სულში მიმდინარე პროცესები სხეულის პლასტიკაში იხატება. და განა ს. თაყაიშვილის სხეული მუდამ არ ილტვოდა იმისკენ, რომ საკუთარი ვნით ელაპარაკა? სწორედ იმის გამო, რომ ამ გამირის სიცოცხლე ფირზე აღბეჭდილი და არსებობს მისი მრავალგზისი ხილვის შესაძლებლობა, ყველას შეუძლია დარწმუნდეს, თუ ყოველ მის მოძრაობაში, სხეულის მდგომარეობის ყოველ შეცვლაში როგორ ხდება ასინეთას პიროვნების შინაგანი კრისტალიზაცია, როგორ გამომდინარეობს ყველაფერი ერთი მეორისაგან. ისეთი შთაბეჭდილებაა, თითქოს მოძრაობას ინტონაციაც აქვს, რადგან იგი თავისებურ აკომპანიმენტად მიჰყვება სიტყვას, რომელსაც ს. თაყაიშვილის ასინეთა ხან დაასრულებს მოძრაობით, ხან მოძრაობით ნათქვამს აძლიერებს, ზოგჯერ კი მოძრაობა წინ უსწრებს იმას, რასაც ასინეთა მომდევნო წუთში ჩაიდენს.

დიდოსტატი მსახიობი შეხვდა ს. თაყაიშვილი ასინეთას, მაგრამ რასაც მისი განსა-

ხიერებით მიიღწია, ჯადოქრობის მსგავსია, ადამიანის სულის საიდუმლო საცავში შეღწევის სასწაულია.

ასეთივე განსაცვიფრებელი ტვეადობის აღმოჩნდა მისი მარადია თ. აბულაძის ფილმში „ნატურის ხე“. ეს როლიც ეპიზოდურია. აქაც წამებში ჩატეული სიცოცხლე ახდენს საოცარ შთაბეჭდილებას, უარესად ემოციურ შთაბეჭდილებას, თან რა პირობებში უხდებოდა გადაღება ამ ძალზე ავადმყოფსა და უკვე 70 წლის ქალს — ხან პაპანაქებაში, ხან ქარსა და ყინვაში, ტალახში, წყალში...

კადრში მისი არსებობა აქაც ძალზე შემქმნირებულია. ფილმი პოეტურია. ასეთია მისი ავტორი, ასეთია მისი რეჟისორი და ოპერატორი. ასეთი უნდა იყოს მარადიაც, როგორც ამ პოეტური ფილმის ნაწილი. მაგრამ როლი ისეთია, რომ პოეტური უნდა იყო არა სიტყვებით, არამედ მღუმარებით. მარადიას როლი განსაკუთრებულ მღუმარებას მოითხოვდა, ვინაიდან არაერთ კადრში სდუმს იგი, მაგრამ რა განსხვავებულად! ამ ამოცანამ გაიტაცა ს. თაყაიშვილი — განა არაა საინტერესო აღმოაცენო შენში სულის ისეთი ამბოხი, ყვირილს რომ ითხოვს, მაგრამ არ მისცე ამის უფლება?! საქმეც ისაა, მაყურებელს უხმო ყვირილი გაავაგონო! და გაავაგონა... უყურებ მღუმარე მარადიას და გრძნობ, როგორ იძირება მსახიობი თავისი გამირის უსიტყვობაში, იქ რჩება ერთხანს, გადღიჯანს რალაცას ძალზე მნიშვნელოვანს და ამის შემდეგ წარმოთქვამს სიტყვას. ეს სიტყვაა გასაღები წინარე მღუმარებისა. მხოლოდ ბოლო კადრი აღმოჩნდა სიტყვის გა-

რეშე. ეს იმიტომ, რომ მის შემდეგ აღარც სიცოცხლეა. არც ერთი სიტყვა. ლაპარაკობენ მხოლოდ სახე და სხეული. ასეთი პაუზა უჩვეულო მონოლოგია. მისი ძალაც უჩვეულოა.

სესილია თაყაიშვილის ბოლო როლი იყო მისხუცი ბულალტერი ქ-ნი თამარი ე. შენგელიას ფილმში „ცისფერი მთები“ ანუ დაუჯერებელი ამბავი“. ის, რასაც მსახიობი აკეთებს ამ ფილმში იმდენად უბრალოა, ნათელი და მეტყველია, შეიძლება გეგონოს არც არაფერს აკეთებსო. მით უფრო, რომ მიძიმე ავადმყოფი მიდიოდა გადაღებაზე. იქ შექმნილი იყო ისეთი პირობები, ოცნებაშიც რომ ვერ წარმოედგინა, ზღაპარში მგონია თავიო, ამბობდა. რა თქმა უნდა, მაინც წუწუნებდა — ცუდად ვარ, მუშაობა მიჭირს, ან კი რას ვაკეთებ ისეთს, რომ სხვა მსახიობით ვერ შემცვლითო... მაინც თავს ძალას ატანდა და გადაღებაზე მიდიოდა, იმიტომ, რომ ფილმში დასმული პირობებამაც აღელვებდა და ე. შენგელიას შემოქმედების თავისებურებაც. იზიდავდა ვანსაცვიფრებელი სისადავე, სიღრმე და სიმსუბუქე. ჰკვირან კაცის თვალით დანახული შემაშფოთებელი სინამდვილე და ღიმილით თქმული სიმართლე. მისი გამოცდილი თვალი იმასაც ხედავდა, თუ რა ზუსტად აქვს რეჟისორის ყველაფერი გააზრებული, როგორ იქსოვება მომავალი ფილმი ყველა კომპონენტის ფაქიზი ძაფებით. თვითონაც ხომ სადა და ზუსტ მეტყველ საშუალებებს ეძებდა მუდამ.

შვიდჯერ გამოჩნდება ამ უცნაური დაწე-

სებულების ბულალტერი თამარი ე. შენგელია. შვიდჯერვე ძალიან ცოტა ხნით. ის მისხუცი და უძლური, საქმის ვაკეთება ნამდვილად არ შეუძლია, მაგრამ სედაც ის მსახიობის, იქ არც ახალგაზრდები და ჯანმრთელები აკეთებენ რასმე. ამ დაწესებულებაში ყველაფერი შეიძლება. ჰოდა ქ-ნი თამარიც ნაწინავს ატარებს (თავი სტკივა და თმის დასამაგრებელს ვერ იტანს), პალტომოხურული დაიარება, საქმიან ქაღალდებს შუქფარად ხმარობს... ყველაფრისადმი სრული გულგრილობის კიდევ ერთი გამოვლინებაა ეს მისხუცი ქალი, თუმცა ყველაზე მგრძნობიარე სწორედ ისაა — მხოლოდ ის გრძნობს რბევებს, ბოლოს შენობას რომ იმსხვერპლებენ. ძნელია ამ ქალზე ინერტული ადამიანის წარმოდგენა, მაგრამ თუ გავისხენებთ მისი ეკრანული ცხოვრების ეპიზოდებს, დავრწმუნდებით, რომ ამ ეპიზოდში, პარტნიორთან ნებისმიერი, სულ უმნიშვნელო შეხვედრაც კი, გარკვეული სახის კონფლიქტია მისთვის, ამიტომ გამოდგებით რომელიღაც წინააღმდეგობის დაძლევა უხდება, რა თქმა უნდა, მისი ასაკის, ჯანმრთელობის და ხასიათის შესაბამისად. ყოველი მისი გამოჩენა — გარემოს აღქმა უტყუარი რეაქციით — უნდა მიხვდეს რა ხდება და ისე ჩაერთოს სიტუაციაში. როგორ უგდებს ყურს სხვის ნათქვამს, როგორ ამზადებს პასუხს! რა თავისებური მუსიკითაა დატვირთული სხვა გმირთან მისი საუბარი!

ფილმის მხატვრული სტრუქტურა ახალი შემოქმედებითი ამოცანების გადაწყვეტას მოითხოვდა ყველა მონაწილისაგან, ვინაიდან ძალზე დახვეწილი მისი ფორმა თითქმის ფარულია. სესილია თაყაიშვილის თამარის სავოსელი ამის ნათელი საბუთია. უფრო მეტად უბრალო ხომ წარმოუდგენელია, მაგრამ მაინც როგორ მეტყველებს ყველაფერი: ჩითის კაბაც, მხრებზე მოსხმული მეჩხერად ნაქსოვი შალცი, ძველისძველი პალტოც... მეტყველებს ბულალტერის ფიზიკური უძლურებაც — ძლივს ადგომა, ძლივს დაჯდომა, ძლივს სიარული... ნათელია, რომ ამის მიზეზი არაა მხოლოდ ასაკი და ჯანმრთელობა — ახალგაზრდა და ჯანმრთელიც რომ იყოს, აჩქარება მაინც უნარობაა, რადგან შედეგს მაინც არ გამოიღებს... სესილია თაყაიშვილის თამარის არსებობის რიტმიც კი თავისებურად ფილმის დედაზრს ემსახურება თავიდანვე. გაიხსენეთ თამარის პირ-



ძიმა („რომიო და ჯულიეტა“)



ველი გამოჩენა: ჯერ პირი არ გაუღია, ჩვენ კი მის უკან უკვე ვხედავთ უამრავ მისთანა ადამიანს, თანაც არა გრიმისა და გარეგნობის წყალობით (თუმცა მარტო თავისი კუდის მსგავსი მისი ნაწნავი რად ღირს!), არამედ იმ შინაგანწყობილებით, რომელიც შემოაქვს მას კადრში.

არც ერთი წუთი არ დაუხარავს იმაზე, რაც არაფერს გამოხატავს — ყოველი წვრილმანის უკან სახეობრივი, მხატვრული სიმართლე იკითხება. აქედან წარმოდგება სესილია თაყაიშვილის თამარის ხაზგასმული უფერულობა ყველაფერში: გრიმში, სამოსელშიც, სიტყვაშიც, მხერაშიც, მოძრაობაშიც...

წლების მანძილზე გამომუშავებული პროფესიული დისციპლინა ეხმარებოდა დაეძლია ავადმყოფობა. ვინ იცოდა, რომ ეს მისი უკანასკნელი როლი იქნებოდა... დიდი მსახიობი კი სიცოცხლესთან განშორების გარდუვალობის წინაშე იდგა... იხარჯებოდა უკანასკნელი ძალები...

უკანასკნელი როლი... ეს იმას ნიშნავს, რომ მსახიობის ნიჭმა უკანასკნელად გაიღვა... უკანასკნელად შეიგრძნო სესილია თაყაიშვილმა, თუ როგორ დადის, როგორ მოძრაობს, რას გრძნობს, რას ფიქრობს მისი გმირი... უკანასკნელად შეაჩრია მისთვის ფერები.. უკანასკნელად შეკრა განუყოფელი მხატვრული მთლიანობა... უკანასკნელად გაიკეთა გრიმი, ჩაიცვა, დადგა კამერის წინ... ყველაფერი უკანასკნელად... და ეს უკანასკნელი მისი ქმნილებაც, უკვე უიმისოდ შეფასებული სახელმწიფო პრემიით, არ იყო

ხმაბალი სახელის მქონე პირველმნიშვნელოვანი როლი... მისთვის განკუთვნილი ცხოვრების წრე ლოგიკურად შეიკრა.

სესილია თაყაიშვილმა შექმნა მთელი რიგი ბრწყინვალე სცენური და ეკრანული სახეებისა. ყოველი მათგანი საოცრად გააზრებული, მთლიანი ხასიათია, რომელიც ჩაითრევდა ხოლმე მაყურებელს საკუთარი ფიქრებისა და გრძნობების იმ რკალში, სწორედ ამ გმირისთვის რომ იყო დამახასიათებელი. საოცარი სიზუსტით განსაზღვრავდა ხოლმე მოქმედი პირის ცხოვრების იმ მომენტებს, სადაც ყველაზე უფრო გარკვეულად ვლინდება ხასიათი. იქმნებოდა შთაბეჭდილება, თითქოს მსახიობი კი არ თამაშობდა, მწერლის სიტყვებსა და რეჟისორის მიზანსცენებს კი არ ასრულებდა, არამედ მის მიერ წარმოთქმული ყოველი სიტყვა, ყველა მოძრაობა და ჟესტი ახლა იბადებოდა და ბუნებრივად გამოხატავდა ამ გმირის გულწრფელ ამოკვირებულეხას მიმდინარე მოვლენისადმი. ოდნავადაც არ გეპარებოდა ეჭვი იმაში, რომ ახლა მსახიობი სესილია თაყაიშვილი სწორედ ის ადამიანია, რომელსაც წარმოგვიდგენს, იმდენად სრულად ვადაინაცვლებდა ხოლმე მისი პიროვნება პიესის გმირში.

უსასრულოდ მრავალფეროვანი იყო იგი სცენაზეც და ეკრანზეც. შეეძლო ამოეხსნა ადამიანის სულის ყველა საიდუმლო, დროის, ასაკის, ეროვნების და ხასიათის მიუხედავად. მსგავსად აბსოლუტური სმენის მქონე მუსიკოსისა, სესილია თაყაიშვილს ჰქონდა სიმართლის არაჩვეულებრივი, უცდომელი შეგრძნება.

მაყურებელი სიამოვნებით ექცეოდა ხოლმე მისი ხელოვნების ტყვეობაში, რის გამოც დარბაზსა და სცენას შორის გაიბმებოდა ხოლმე უხილავი, ჯადოსნური ძაფები — უტყუარი ნიშანი შემოქმედებითი კონტაქტისა.

ნებისმიერი მოცულობის როლში შეეძლო დაენახა პრობლემა და მისი გარეგარის გავლით ამ მოვლენის არსის წვდომა. ალბათ ამიტომ არ ისწრაფვოდა მხოლოდ დიდი, მთავარი როლებისადმი. მცირე როლზეც თანხმა იყო, თუკი მასში სათქმელს აღმოაჩენდა. თვით როლი აინტერესებდა და არა მისი რიგითი ადგილი მოქმედ პირობა ჩამოთვლაში. ადამიანის სული იყოს შივ და მაშინ მცირეშიც ბევრი რამ მოიძებნებაო, ამბობდა. მაგრამ თუ მანამდე არაფერი დაგიგროვებია, სათქმელიც არაფერი გექნებაო. თვითონ ფლობდა გრძელი სიტყვის მოკლედ თქმის საიდუმლოს.

წმინდა აქტიორული ნიჭიერების გარდა, ფხიზელი გონებითაც იყო დაჯილდოებული. ამიტომ სცენური სახის მისეული აგება ეფუძნებოდა არა ამ ადამიანის გარეგნულ თვისებებს, არამედ მისი შინაგანი, პიროვნული არსის კვლევას — იმას, თუ როგორაა მომართული ამ ადამიანის აზროვნება, რაზე და რანაირად ფიქრობს იგი. მისი გმირის პლასტიკასაც ამ კონკრეტული ადამიანის აზროვნების თავისებურება განაპირობებდა, ცხოვრებისადმი მისი დამოკიდებულება.

რადგან ისწრაფვოდა იმისკენ, რომ მისი გმირები არა მარტო ერთმანეთს არ დამსგავსებოდნენ, არამედ არც ერთი მას არ გვახსენებოდა ცხოვრებაში, გარეგნობის შეცვლა-

საც ცდილობდა გრიმისა და სამოსელის საშუალებით, რაც ცხადია, ადამიანს კარგად ხობს მიმოხრის თავისებურებას, მოძრაობის გარკვეულ რიტმს, შინაგან მდგომარეობას გამიხატავს და განწყობილებასაც.

გაახარებული და დახვეწილი პლასტიკის მსახიობისათვის ყოველი მოძრაობა განუყოფელია სამოსელისაგან და იმ ნივთისაგან, რომელსაც ხელში აიღებს ან მიეკარება, სულ ერთია წამოსასხამი იქნება ეს, თავსამაყული, წინსაფარი თუ მარათ...

სესილია თაყაიშვილის მთელი ფიზიკური აპარატი, რომლის მეოხებითაც ავლენდა იგი თავის ჩანაფიქრს, განსაცვიფრებლად მეტყველი იყო. ამიტომ ყოველგვარი წმინდა აქტიორული ტექნიკური ხერხების გარეშე, შინაგანი ძალებით ახდენდა ჩვენზე წარუშლელ შთაბეჭდილებას. ყველაფერი დანარჩენი კი — სამოსელი, სამკაული, ნივთები — ისე ჰქონდა ხოლმე ვათავისებულები, თითქოს ვლუხიც ყოფილა, ბოგანოც, ბარონესაც, ჰერცოგინიაც და დედოფალიც...

არც ერთი ადამიანის განსახიერება არ შეეძლო ხასიათის გარეშე, ანუ იმ სპეციფიკური კავშირების გარეშე, ამ ადამიანის შინა და გარე სამყაროს შორის რომ არსებობს. „შემეერთებულ ქსოვილს“ სოციალურ გარემოში ეძებდა. რაც უფრო სცილდებოდა საკუთარ არსებას, უფრო თავისუფლად მოქმედებდა სცენაზეც და ეკრანზეც.

წვრილმანებისადმი ინტერესი ნატურალიზმად არ მიანდდა, თუკი ეს წვრილმანი ფსიქოლოგიურად იყო გამართლებული, შიგნიდან ხსნიდა იდეას და მოქმედი პირის ხასიათს. მეტყველი დეტალის სიყვარული ცხოვრებისეულის უბრალოდ გამოვლინებაში სიყვარულს ნიშნავს. ხელოვნებაშიც ყველა სახეობრივი დეტალი უბრალოა. უბრალოში შეეძლო დაენახა გამომსახველობის ძალა და ამის გამო მცირედშიც ჩააქსოვდა ხოლმე მნიშვნელოვან სათქმელს. ასეთ წვრილმანს არ გამოტოვებდა.

უყვარდა სიმართლე სცენაზე, რეალური საგნები. მათი მეშვეობით უფრო ეადვილებოდა გმირის სულიერი სამყაროს მართალი ასახვა, ოღონდ ამ სიმართლის მოულოდნელი რაკურსით ჩვენებას ესწრაფვოდა. მაგრამ რაგინდ მოულოდნელიც უნდა ყოფილიყო მისი არსიც და მისი ფორმაც, არასოდეს არ ჩნდებოდა ეჭვი იმისა, რომ ასეთი ადამიანი არსებობს. განსაცვიფ-



ალიონა პეტრინი („სიყვარული გარიგარაჟზე“)



ინგლისის
დედოფალი
ელისაბედი
(უცნობი
მხატვრის
პორტრეტი)



დედოფალი
ელისაბედი
(„მარიამ
სტიუარტი“)

რებელია, როგორ უთავსდებოდნენ ერთმანეთს ერთი მსახიობის ბიოგრაფიაში ამდენი სისუფთავე და სიბინძურე, გულუბრყვილობა და ვერაგობა, სიყვარული და სიძულვილი, თანაც ასეთი ძალით გამოვლენილი? როგორ გაატარა ამ ერთმა ქალმა თავის არსებაში ამდენი განსხვავებული ადამიანი და მათი სცენური სიციცხლით აგვალეღვა, აღგვაშფოთა, გვატირა, გვაცინა, შეგვაყვარა და შეგვაძულა? როგორ მოახერხა ასე სახეობრივ დაეხატა ისინი სიტყვითაც, მოქმედებითაც, ასე ნათლად, საღებავების უცდომელი შერჩევით: ფერიც ზუსტი, ხაზიც ზუსტი, კავშირებშიც ზუსტი, ყველაფერი აწონილი და უზადო!

რა გამართული იყო მუდამ მისი გმირის ქცევის ლოგიკა, ყალიბი მტკიცე, კვეთილი, თვალისმომჭრელი დახვეწილობა ყველა წვრილმანში: შემოსვლაშიც, გასვლაშიც, ადგილის უბრალო შეცვლაშიც კი. ასეთ, თითქოს უმნიშვნელო ტექნიკურ ამოცანასაც კი, სესილია თაყაიშვილი მუდამ დიდი სერიოზულობით ეკიდებოდა.

გრიმის დიდოსტატი, სახეს არ გადაიტვირთავდა. თუმც მისი სახე არ შეიცავდა არც ერთ ისეთ ნაკვთს, რომლის შეცვლაც ძნელი ყოფილიყო. ემორჩილებოდა იგი თავის პატრონს.

დიდოსტატობის შედეგი იყო ისიც, რომ როლზე მუდამ დაძაბული მუშაობის მიუხედავად, სცენაზე სესილია თაყაიშვილის გმირს გავლელი შრომის არავითარი კვალი არ ემჩნეოდა. ისე ადვილად და ისე მსუბუქად ჩაატარებდა ხოლმე თავისი გმირის მიერ ცხოვრებას, რომ შეიძლება ვინმეს

კიდევ ჰგონებოდა — ეს მსახიობი სულ არ მუშაობს, მხოლოდ ნიჭის წყალობით ახერხებს ასე შესანიშნავ სახეთა შექმნასო. საქმეც ისაა, რომ მას შესწევდა ძალა დაეძლია ურთულესი ამოცანა, ეს ურთულესი სცენურ ხატოვანებად ექცია და ისე მსუბუქად მოეწოდებინა, რომ მსახიობის ხელოვნება ადვილ საქმედ მოგჩვენებოდა.

ამბობდა — მუდამ ისეთი ადამიანის განსახიერება მინდოდა, სცენიდან რომ პირდაპირ დარბაზში შეძლებოდა ჩამოსვლა და იქ მყოფ ხალხში ბუნებრივად გარევაო. მიაჩნდა, რომ ყველაზე მეტად ზემოქმედი ასეთი ხელოვნებაა, რეალური ცხოვრების კონტექსტიდან ამოვარდნილი ადამიანის განსახიერება არ შეეძლო.

ეს იმას არ ნიშნავს, რომ მხატვრული სიმართლე მისთვის უბრალო მართლმავებობა იყო, არა, ეს იყო რეალობის, არსებულისა და შეთხზულის თავისებური შენადნობი. შემოქმედების ნაყოფი ხომ ხელოვანის თხზულებაა. თხზულება კი იდგის ნაყოფია, რთულ და მრავალფეროვან გრძნობათა და აზრთა ნაღვლი, ოღონდ უბრალოდ, გასაგებად თქმული.

არ შეეძლო მხატვრულ სახეზე მხოლოდ ლოგიკური კატეგორიებით ფიქრი და გმირის საქციელის ან ხასიათის განყენებული ანალიზი. ყოველი მისი მოსაზრება მუდამ

ამ გმირის პიროვნულ თვისებად იქცეოდა ხოლმე, მისი ადამიანური ხასიათის ნაწილად. ეს ხასიათი კი მოქმედი პირის მთლიანი ცხოვრების შედეგი იყო. ეს ყოველივე წარმოებდა ერთდროულად, როგორც როლზე შემოაბის მთლიანი შემოქმედებითი პროცესი. მას არ შეეძლო ჯერ მხოლოდ ლოგიკურად გაეაზრა, შემდეგ ემოციურად განეცადა, მერე კი პლასტიკურად გამოეხატა. ყველაფერი ერთდროულად მიმდინარეობდა, უშუალო იწყებოდა პლასტიკით. როგორც ეტყობა, ფიზიკა უფრო ხელმოსაჭიდი იყო.

მისი აქტიორული სელებების სიუჟეტის მიღმა შეტანილი სიღრმე იგრძნობოდა. ამიტომ მისი სისადაეც მეტყუელი იყო. ერთი ფერიც რომ ეხმარა, ისიც კი სიღრმეც გამოხატავდა. მით უფრო, რომ სცენაზე გამოსვლა მისთვის დღესასწაული იყო — მის ხელში ყველაფერი ცოცხლობდა და თეატრალურ სანახაობად იქცეოდა.

ზეთითაც წერდა, აკვარელითაც, ტუშითაც, ფანქრითაც... და უთუოდ ემოციურად, რადგან ცხოვრებისადმი მისი დამოკიდებულება იყო ასეთი. ეს დამოკიდებულება ზოგჯერ სასწაულებრივ ჰიპერბოლას აღწევდა, უკიდურეს სიმძაფრეს, მაგრამ ნიღაბს მისი სახე არასოდეს დამსგავსებია, მისი ქმნილება ცოცხალი ადამიანი იყო მუდამ.

რამდენჯერ უგრძვნია ის სიხარული, რომელსაც საკუთარი პიროვნებისაგან განთავისუფლება ანუ სხვა ადამიანად გარდასახვა ანიჭებდა. სესილია თაყაიშვილისათვის ხომ შემოქმედება მისი სულის და გონების საქმიანობა იყო. დღენიდავ ცხოვრებისადმი ინტერესით შეპყრობილი, ამ ცხოვრებაში თავისი შემოქმედებით ერეოდა. ყოველთ-

ვის იცოდა, რა სურდა ეთქვა მსაყურებთანათვის, რისკენ მოუწოდებდა მას. მეტყუელსაშუალებებსაც იმისთვის ეძებდა, რამდენიმე კვეულად განეწყო მსაყურებელი, მას თვითონ ეფიქრა, მისახვედრს თვითონ მიხვედრილიყო. ამიტომ მხატვრულ სიმართლეს, ჩვეულებრივ, რამდენიმე ზუსტად შერჩეული დეტალით ქმნიდა. ისეთი დეტალებით, რომლებიც რეალურადაც არსებობენ და მსახიობსაც ეხმარებიან საჭირო განწყობის გამოუმუშავებაში. და რადგან ეს დეტალები უთუოდ კავშირში იყო გარემოსთან, ყველა მის გმირს მყარ სოციალურ ნიჟარზე ედგა ფეხი.

ზედმიწვევითი მართლმგებლობის ტრადიცია აქტიორულ შემოქმედებაში მან ელისაბედ ჩერქეზიშვილისაგან მიიღო. ის ჯერ კიდევ გ. ერისთავის თეატრიდან მოედინებოდა ვასო აბაშიძის, მკო საფაროვა-აბაშიძის, ნატო გაბუნიას და ელისაბედ ჩერქეზიშვილის ხელოვნების გზით — დიდი სიმართლე და აშკარა მოქალაქეობრივი დამოკიდებულება ასახული მოვლენებისადმი. შემდეგ ის კოტე მარჯანიშვილს შეხვდა და მის თეატრალურ რწმენას ეზიარა — იწამა საზოგადოებრივად საჭირო, აქტიური აზრის, მრავალფეროვანი სახეობრივი საშუალებების თეატრი. მისი პარტნიორები იყვნენ ელისაბედ ჩერქეზიშვილი, ნიკო გოცირიძე, ცეცილია წუწუნავა, ვერიკო ანჯაფარიძე, თამარ ჭავჭავაძე, უშანგი ჩხეიძე, ვასო გოძიაშვილი, შალვა დამბაშიძე, მერი დავითაშვილი, სერგო ზაქარიაძე, გიორგი შავგულიძე, აკაკი კვანტალიანი... ყოველი მათგანი სცენური სიმართლის ჰიშმარტიტი კამერტონი იყო მისთვის. რამდენი რამ ამოუკითხავს მათ გმირთა თვალბეჭდში სცენაზე! ასეთი სკოლა ხომ დაუსრულებელი უმაღლესი სასწავლებელია...

დიდად მომთხოვნია ის შემოქმედებითი რწმენა, რომელიც მიიღო სესილია თაყაიშვილი და მწელად განსახორციელებელი შემოქმედებითი პრაქტიკაში. სამაგიეროდ, სწორედ ამ რწმენის ჰიშმარტიტების წყალობით იყო იგი როგორც 30-იანი, ისე 40-იანი, 50-იანი, 60-იანი, 70-იანი და 80-იანი ანუ ნახევარსაუკუნოვანი ქართული თეატრის უბრწყინვალესი მსახიობი, თანაც ისეთი ნახევარსაუკუნისა, რომლის მანძილზეც ამდენი რამ შიიცვალა ქართული თეატრის ცხოვრებაში. მიუხედავად ამისა, მთელი ამ ხნის



საბედლო
(„ზევაი“)



ბებია ოლა („მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“)

განმავლობაში უცვლელი იყო სესილია თაყაიშვილის წარმატება. ეს იყო წარმატება რეალობისა. იყო კიდევ არაჩვეულებრივად პოპულარული, აბსოლუტურად ყველას მიერ აღიარებული დიდ მსახიობად.

დღეს მისი შემოქმედება — თეატრის ისტორიის ბრწყინვალე ფურცელია. ვაი, რომ შეუძლებელია სცენური შემოქმედების შემონახვა. რა სიტყვებით შეიძლება ვადმოიხივოს ის უჩვეულო შინაგანწყობილება მსახიობსა და მყურებელს შორის რომ ისადგურებს, ის უჩვეულო დენი, სცენიდან რომ დარბაზისკენ მიედინება და პირუტყუ?!

მაყურებელი ხომ იმისთვის მოდის თეატრში, რომ ეს განიცადოს, ხან ნაცნობის, ხან ჭერეთ უცნობის შეტყობით. ის ხომ თეატრმა მოიხმო, რათა მასთან მოსულ მოქალაქეს უთხრას რაღაც მეტად მნიშვნელოვანი ადამიანის ცხოვრების შესახებ. ამცნოს ის სიმათლე, რომელიც სცენის ხელოვანმა უყვე იცის, მაყურებელმა კი ჭერ არა. მსახიობი ვერ ხედავს სიბნელეში ჩაძირულ ამ ადამიანებს, მაგრამ მთელი არსებით შეიგრძნობს მათ სიახლეებს...

მსახიობმა იცის, რომ ისინი ერთნაირნი არ არიან, თუმცა ყველას აქვს თავისი წილი მხატვრული ნიჭი. იყო კარგი მაყურებელი სულაც არაა ადვილი საქმე. კარგი მაყურებელი ის მაყურებელია, რომელიც თეატრში მოდის არა გასართობად, არამედ სცენურ ნაწარმოებში ჩაქსოვილი სიღრმეების ამოსაცნობად. მისი მხატვრული მშვენიერების შესაგრძნობად. ასეთი მაყურებელი, განვითარებული წარმოსახვის პატრონი, ნიჭიერი ადამიანია. სწორედ წარმოსახვის მის უნარ-

ზე უნდა მოახდინოს შემოქმედებულ მსახიობმა. თუ მოხერხდა, მსახიობის მიერ შექმნილი ეს უნარი, ამოძრავებს მსახიობის ემოციებს, ემოცია — გონებას და შეგრძნება ნაწარმოების იდეის წვდომამდე, მის ამოცნობამდე ამაღლდება. გააქტიურებული ცნობიერება, რაღა თქმა უნდა, უკომოქმედებასაც მოახდენს სინამდვილეზე. აღსრულება სცენის ხელოვნების უმაღლესი მოქალაქეობრივი და ზნეობრივი დანიშნულება. ვისაც ამგვარი რამ განუცდია, ვერასოდეს დაივიწყებს იმას, ვინც განაცდევინა ეს უჩვეულო ნეტარება.

მსახიობი ახსოვთ მანამ, სანამ ცოცხალი არიან მაყურებლები, რომლებიც წარიტაცა მან. აიძულა ერთად ეფიქრათ, ეტირათ, ეცინათ. ამგვარი თანავანცდა ათეული წლების მანძილზე ცოცხლობს მაყურებლის მეხსიერებაში. ცოცხლობს მსახიობის თვალები, ღმბილი, ყოველი მისი მოძრაობა, ინტონაცია. შეუძლია დაწვრილებით გვიამბოს მის შესახებ და ამ დროს მთელი მისი არსება თითქოს არეკლავს იმას, რაც მოხდა დიდი ხნის წინათ. და მაყურებლის წყალობით ჩვენ თვალწინ ცოცხლდება თეატრის წარსული...

არ მიგიქცევიათ ყურადღება, როგორ უყვართ მაყურებლებს თეატრში აღდრ განცდილის შესახებ მოყოლა? ეს იმიტომ, რომ ასეთ წუთებში ისინი ხელახლა იძირებიან აღდრინდელ ნეტარებაში, სცენის ხელოვანთან ცოცხალ კონტაქტს რომ მიუნიჭებია. და ეს მონაყოლი ხომ უფრო ძლიერია, ვიდრე ტექნიკის მეშვეობით ფიქსირებული მსახიობის ჰმა ან გამოსახულება? გაიხსენეთ უშანგის ხმის ჩანაწერი და უშანგის შესახებ ნამბობი. ხანა შეედრება ჩვენზე მათი შემოქმედების ძალა?! რატომ? ალბათ იმიტომ, რომ ჩანაწერში არ მონაწილეობს ის, ვისთვისაც ქმნიდა მსახიობი. მონათხრობი კი ეკუთვნის მაყურებელს, რომელსაც იმთავითვე ეკუთვნოდა მსახიობის შემოქმედება. სცენის ხელოვნება ხომ არ არსებობს მაყურებლის გარეშე არც მაშინ, როდესაც სპექტაკლი სცენაზე ცოცხლობს, არც მაშინ, როდესაც იგი აღარაა.

აი, ახლაც, სესილია თაყაიშვილის 80 წლის აღსანიშნავ საღამოზე დარბაზს რამდენიმე თაობის ქართველი მაყურებელი ავსებს. მათ შორის უმცირესობას უხუცესნი შეადგე-



ასინეთა (ტელეფილმი „ღათა თუთაშხია“)

ნენ — სახელგანთქმული და ნაკლებ ცნობილი კოლეგები და ქართული თეატრის ერთ-ერთი მეგობარი მაყურებლები: ბაბო და დიანი, თინა ჯიქია, ნუნა ქარცივაძე, თამარ არეშიძე, რასია მიქაძე, მარიაკა შავიშვილი, ვალიდა ბასილია, დავით ბიბილეიშვილი, იოსებ მეგრელიძე, შოთა გაბუნია... უმრავლესობას კი შუახნის და ახალგაზრდა მაყურებელი. ყოველ მათგანს თავის მეხსიერებაში საკუთარი შთაბეჭდილებები აქვს შემონახული. რა ღარიბი იქნებოდა ჩვენი სულიერი ცხოვრება ამგვარი ხსოვნის გარეშე... ერთად შეკრებილი კი — რამოდენა სიმდიდრეა... ზიხარ და ფიქრობ — იციან კი მათ, რამდენია დამოკიდებული იმაზე, თუ როგორ გაიღებენ ისინი ამ ხსოვნას დიდი ქართველი მსახიობის სესილია თაყაიშვილისთვის და მაშასადამე, ქართული თეატრის ისტორიისთვის?

ბულალტერი („ცისფერი შთები“)



პიანისტის მაღალი მიზანი

ედგარ დავლიანიძე

საშემსრულებლო ხელოვნების ისტორია კარგად იცნობს ისეთ შემთხვევებს, როცა ესა თუ ის მუსიკოსი პატარაობიდანვე იპყრობს საზოგადოების ყურადღებას. საკონცერტო ესტრადაზე ნორჩი ტალანტების გამოჩენას სენსაციად თვლიან, მათ დიდ მომავალს უქადაიან, ანებიერებენ, ელოლიავენბიან... მაგრამ, სამწუხაროდ, ყოველთვის არ მართლდება ხოლმე პროგნოზები. ყოფილი „ვენდერკინდებიდან“ მხოლოდ რჩეულნი განიცდიან შეუჩერებელ ზრდას და მომავალშიც ბრწყინვალე არტიტებად გვევლინებიან.

შესანიშნავ პიანისტსა და მუსიკოსს თენგიზ ამირეჯიბს იმთავითვე ზედა სწორედ ასეთი გამოორჩეული ბედი.

წინამდებარე წერილი წინასწარ დაგეგმილი არ ყოფილა. იგი თენგიზ ამირეჯიბის ბოლოდროინდელი კონცერტების შთავგონებით დაიწერა.

მაინც რითი იყო განსაკუთრებული ეს კონცერტები?

ამ კითხვას რომ უპასუხო, ყურადღება უნდა გაამახვილოთ თ. ამირეჯიბის შემოქმედებითი



თენგიზ ამირეჯიბი

ინდივიდუალობის უნიკალურ თვისებებზე. ამათგან უმთავრესია საშემსრულებლო ინტონაცია, სათავეს რომ იღებს მისი მდიდარი სულიერი ცხოვრებიდან. თ. ამირეჯიბისათვის საშემსრულებლო ინტონაცია კომპოზიტორთან დაახლოების, ნაწარმოებთა „გამართული დიქციით“ ამეტყველების საშუალებაა. მასში ნათლად იკითხება ამ შესანიშნავი მუსიკოსის სწრაფვა ილაპარაკოს ჰუმანიტეტის ენით, მთელი არსებით განიცადოს კომპოზიტორის ნაზრევი, მთელი სისავსით გამოხატოს მისი სტილი, ესთეტიკური სამყარო. და რაკი თ. ამირეჯიბი მაღალმხატვრულად, უზადო ოსტატობით ანახიერებს ამ რთულ ამოცანებს, ამიტომაც მყარდება კავშირი მსმენელთან და იკვრება სანუკვარი წრე: კომ-

პოზიტორი-შემსრულებელი-მსმენელი. ასეთია თ. ამირეჯიბის პიანისტური მიზანი, ხოლო მისი ბოლო კონცერტები, აღფრთხვანებით რომ მიიღო მადლიერმა მსმენელმა, ამის დასტური.

თენგიზ ამირეჯიბი რომანტიკული პიანისმის წარმომადგენელია. მის დაკრაში წარმოჩენილია მისივე პიროვნება — ელევანტიური, შთაგონებული, ნატიფი. რომანტიკული ხედვით იყო აღბეჭდილი ბეთჰოვენის მეხუთე საფორტეპიანო კონცერტის ამირეჯიბისეული ინტერპრეტაცია. პირველი ნაწილის იდეური კონცეფცია მან გადმოსცა შინაგანი რწმენით, მდიდარი გამომსახველობით. არტისტული გზნებით გამოხატა მოვლენათა საბედისწერო გარდუვალობა, ვაჟკაცური ნებისყოფა, ჰეროიკული პათოსი. თ. ამირეჯიბმა ყოველგვარი აფექტაციის გარეშე განავითარა მხატვრული სახეების გამძაფრების პროცესი. მეორე ნაწილში (ადაჟიო), რომელშიც შინაგანი სიმშვიდით აღბეჭდილი მონოლოგი თანდათან პათეტურ ელფერს იღებს, თ. ამირეჯიბმა სრულყოფილ ინტონაციურ გამომსახველობას მიაღწია. აზრობრივად იყო დატვირთული უზადო პიანისიმო მეორე ნაწილიდან მესამეზე გადასვლის მომენტში. „ამაღლებული ემოციურობით შესრულდა რონდოც — კონცერტის ფინალი.

თ. ამირეჯიბის შესრულებით ჩვენ ადრეც მოგვისმენია ეს კონცერტი. მისმა საშემსრულებლო კონცეპციამ წინა წლებისაგან განსხვავებით მეტი ფსიქოლოგიური სიღრმე შეიძინა.

თამამად შეიძლება ითქვას, რომ თ. ამირეჯიბი შოპენის მუსიკის შესანიშნავი ინტერპრეტატორია. განსაკუთრებულია შოპენისეული სამყაროს მისეული „ხედვა“. აქ იგი ავლენს საოცარ

სისადავეს, არტისტულ კულტურას, ჭეშმარიტ ინტელიგენტურობას. შოპენის რომანტიზმი, რომელიც სრულიად განწმენდილია ეგზალტაციისაგან, შემსრულებლისაგან მოითხოვს სიბრძნესა და გულწრფელობას. ამიტომაც ერთეულთა ხვედრია შოპენის მუსიკის მაღალმხატვრული ინტერპრეტაცია. საგულისხმოა გამოჩენილი პიანისტის ვლ. სოფრონიცკის აზრი: „შოპენის ინტერპრეტაციაში სულ ერთად გწავლია სიახლე... წარმატებას აპირობებს შემსრულებლის ფანტაზია, ზომიერების გრძნობა, გემოვნება“.

თ. ამირეჯობის შესრულება გვნიბლავს ამ თვისებების სრულყოფილი გამოხატვით. ხალასი შთაგონებით წარმოადგინა მან კომპოზიტორის მძაფრი შინაგანი სამყარო, ემოციათა ფართო ამპლიტუდა—გულუბარყვილობიდან ტრაგიკულობამდე. პიანისტმა მაღალი არტიტიზმით შეასრულა „შუამავლის“ როლი კომპოზიტორსა და მსმენელს შორის, რაც ასე რთულად მიიღწევა საშემსრულებლო ხელოვნებაში. თ. ამირეჯობი ბოლომდე გულწრფელია შოპენის მუსიკასთან ურთიერთობის დროს, ესტრადაზე იგი ცხობილხობა შოპენის მუსიკით, ამიტომაც ასე ღრმად განგვაცდევინა b-moll სონატის ტრაგიკული არსი. პიანისტმა სონატის შესავალში (grave) საოცარი ძალით წარმოაჩინა ტრაგიკული გარდუვალობის განცდა: აქ ხომ უკვე „დასადგურა“ კონფლიქტმა, რომელიც შემდგომ შეძრავს ადამიანის სულს, პირისპირ დააყენებს მას ბედისწერასთან. დიახ, ამის განაცხადი მოცემულია ჯერ კიდევ სონატის დასაწყისში, მთავარი პარტიის დაწყებამდე! არ შევცდებით თუკი სონატის ეპიგრაფად მივიჩნევთ ამ პატარა

შესავალს. პიანისტები ხშირად ვერ „ამჩნევენ“ შესავალს და ნიშნულებას, მის დრამატურულ ფუნქციას, რითაც ნაწარმოების დედააზრი.

თ. ამირეჯობი მთელი სონატური ალეგროს მანძილზე ინარჩუნებს შესავლის გავლენას, რითაც თავისი ინტერპრეტაციის მთლიანობას აღწევს. მისთვის მთავარი პარტია მარტო შეშფოთების, განგაშის გამომხატველი როდია. ესაა ტრაგიზმით გამსჭვალული ამალღევებელი კითხვების წრე, რომლის ტკივილი თითქოს „ნავსაყუდელს“ პოულობს, ყუჩდება დამხმარე პარტიაში. მაგრამ ეს მხოლოდ ხანმოკლე სულის მოთქმაა. ახალ ემოციურ ტალღას მიგყვებათ დასკვნით პარტიამდე, რომელიც ტროლეების მტკივე რიტმის ქვეშ, განიცდის საოცარ დინამიკურ მეტამორფოზს — თავშეკეპებული ხასიათიდან მრისხანე ძალად იქცევა და მალღდება ტრაგიკულობამდე. ექსპოზიციის ამ მონაკვეთში თ. ამირეჯობი წინასწარ სჭერეტს დამუშავების — სონატური ალეგროს ამ ყველაზე ამალღებული მონაკვეთის დრამატოზმს. აქ სანიმუშოა პიანისტის ბგერითი გამომსახველობა: დაბალ რეგისტრში პირქუშად ისმის მთავარი პარტიის წყვეტილი ინტონაციები, რომლებსაც უკვე რბილ ტონებში პასუხობს შესავლის მოტივი. თ. ამირეჯობმა მგზუნბარედ ამეტყველა დამხმარე პარტია, რომელიც ჩახლართულია მთავარი თემა. დამუშავებბაში იგი მკვეთრად ხატავს კონტრასტული სახეების ბრძოლისა და შეპირისპირების სურათს, ხაზგასმით ავლენს მთავარი პარტიის გამარჯვებას, რაც განსახლგრავს არა მარტო დამუშავების, არამედ მთელი სონატური ალეგროს ხასიათს — მღელვარებას, განგაშს,

სასოწარკვევთას, რისხვას... თ. ამირეჯიბი აღწევს ამ სახეების ინდივიდუალულობას, შეპირისპირების პროცესში კი მათ ოსტატურად ამოლიანებს და ამავე დროს, თვითელს საკუთარ იერს უნარჩუნებს.

საერთოდაც, თ. ამირეჯიბის შესრულებით მთელი სონატური ციკლი აღიქმება როგორც ცხოვრებისეული დრამა. მიჰყვები მის ინტერპრეტაციას და იზიარებ პიანისტის განცდებს, მისი ზეგავლენის ქვეშ იმყოფები, მასთან ერთად განიცდი დრამის პერიპეტეებს. ასეა შემდეგაც: სკერცოს მთავარ თემას თ. ამირეჯიბი შეურიგებლობის, პროტესტის ხასიათს აძლევს; იგი მას თავშეკავებულად, ზედმეტი ფუსფუსის გარეშე ასრულებს, რითაც მკაფიოდ ვლინდება მუსიკის ნებისყოფური საწყისი. რომანტიკული უშუალოდობით ასრულებს იგი სკერცოს მეორე თემას, რომელსაც მსჭვალავს სევდიან-მეოცნებე ხასიათიც, შინაგანი მშფოთვარებაც. ამ ორი საწყისის ურთიერთდაპირისპირების რეზიუმეს პიანისტი აკეთებს დასკვნით ნაწილში, როდესაც დაბალ რეგისტრში ოქტავების ყრუ გუგუნით გვაუწყებს ნათელი იმედების კრახს.

გმირი იღუპება, მას სამგლოვიარო პროცესია მიაცილებს. მესამე ნაწილის (სამგლოვიარო მარში) ინტერპრეტაციის მრავალი ვერსია არსებობს. თ. ამირეჯიბისთვის მთავარი ხდება ტრაგედიის განზოგადების პრინციპი, იგი „დასტირის“ არა ერთ რომელიმე გმირს, არამედ როგორც ლისტი ამბობს „...მთელი თაობის დაცემას“.

თ. ამირეჯიბმა მოძებნა გლობალური ტრაგედიის გამომხატველი ინტონაცია, რომელიც მსმენელში იწვევს თანადგომას, „წუხილთან შეერთების“ გრძნო-

ბას. არავითარი პათოსი, არავითარი აპელირება! აქ თ. ამირეჯიბი გვევლინება თავისი გმირის (თუ მთელი თაობის) აპოლოგეტად და, ვფიქრობთ, სწორედ ეს არის მისი ინტერპრეტაციის განსაკუთრებული შტრიხი.

სონატის ფინალი... პეროიკული ტრაგედიის დასასრული, რომელზეც ანტონ რუბინშტიინმა ხატოვნად თქვა: „ესაა გენიალური განსახიერება ქარისა, უსასრულოდ რომ დაჰქრის გმირთა საფლავებზე“. თ. ამირეჯიბმა აქ შემაძრწუნებელი სურათი დახატა.

იშვითად მოგვისმენია b-moll სონატის ასეთი განსხვავებული, ამაღლებული, შთაგონებული შესრულება.

თენგიზ ამირეჯიბის შოპენისეული პროგრამიდან სხვა მრავალი ნაწარმოებიც შესრულდა: ბალადა სოლ-მინორი, პოლონეზი დო-დიეზ მინორი, ფანტაზია ფა-მინორი, ბარკაროლა, ნანა, სკერცო სი-მინორი, ვალსი რე-ბემოლ მაჟორი... ყოველ მათგანს „თავისი მიეზღო“, პიანისტმა მოგვჩიბლა ხალასი არტისტულობით, ჭაბუკური გზნებით და აღმაფრენით...

„ბარკაროლა“, — სიყვარულის პოემა... დარწმუნებით შეიძლება ითქვას, რომ ეს უკეთესობილესი ნაწარმოები, თ. ამირეჯიბის რეპერტუარის ერთ-ერთი შედეგია. შთაგონებიდან — აღმაფრენამდე! აი, დევიზი „ბარკაროლას“ ხატოვანი შინაარსისა, რომელიც პიანისტმა ასე დიდებულად ააჟღერა.

თ. ამირეჯიბის საშემსრულებლო ხელოვნება აღბეჭდილი იყო მრავალსახოვანებით, რაც თვით ერთი ნაწარმოების ფარგლებშიც იგრძნობოდა. შოპენის მუსიკაში ემოციური გარდასახვის მომენტს ხომ მნიშვნელოვანი აზრობრივი დატვირთვა აკისრია,

რაც თ. ამირეჯიბმა მკვეთრად გამოხატა სოლ-მინორ ბალადაში, რომელიც წარმოადგინა როგორც ეპიურ-დრამატული სულისკვეთებით აღბეჭდილი მღელვარე თხრობა. აქ მან ოსტატურად გადმოსცა სონატური ალეგროს ფორმის თავისუფალი გაზრების მომენტიც.

შეუჩერებელი სრბოლა, მებრძოლი სულისკვეთება გამოხატული სი-მინორულ სკერცოში, შერევიგებლობის იდეა აქ გამოსტევივის თავიდანვე, ორი საწყისი აკორდიდან. პიანისტმა დასაწყისშივე გვაგრძობინა ძალმომრეობის წინააღმდეგ მიმართული პროტესტი და აბობოქრებული მოძრაობის მონაწილენი გავგზავდა.

რომელი ერთი ჩამოვთვალეთ... ორიგინალური საშემსრულებლო ინტერპრეტაციის ნიმუშებად წარმოგვიდგენ პოლონეზი დო-დიეზ მინორი „ნანა“, „ფანტაზია-ექსპრომტი“, ვალსი, ფანტაზია ფა-მინორი...

თ. ამირეჯიბის პიანისტური ხელოვნება უზადოა. მის საშემსრულებლო მანერას ახასიათებს კეთილშობილება, მაღალი კულტურა, იგი საოცრად მართალი, საკუთარი მრწამსის მქონე ხელოვანია. ნაწარმოებებთან მისი „შეხების წერტილები“ ყოველთვის ზუსტია, ბგერითი პალიტრა კი უნივერსალური, რაც მას საშუალებას აძლევს გააწონასწოროს ინტელექტუალური და ემოციური საწყისები, ერთმანეთს შეუნაცვლოს ლირიკა და დრამატიზმი, პეროიკა და ტრაგიზმი.

თ. ამირეჯიბის პიანისტურ ხელოვნებას იცნობენ საბჭოთა კავშირისა და საზღვარგარეთის ქვეყნებში, სადაც მის საკონცერტო გამოსვლებს მაღალ შეფასებას აძლევენ:

„თ. ამირეჯიბი შესანიშნავ პი-

ანისტ-შემსრულებლად წარმოგვიდგა. მის შემოქმედებაში ძალი ტექნიკა შერწყმულია ლირიკულ შთაგონებასთან. მისი ამოცანაა ული და შთაგონებული შესრულებით მოვისმინეთ შუბერტისა და შუმანის ნაწარმოებები.“ „პიანისტ ამირეჯიბის შესრულებამ გავაოცა სიღრმითა და სრულყოფილებით“ — ასეთია გერმანიის დამოკრატული რესპუბლიკის რეცენზენტთა აზრი.

„ამ საოცრად ემოციურმა პიანისტმა ორიგინალურად წაიკითხა რახმანინოვის მეორე საფორტეპიანო კონცერტი. მისი შესრულებით თვალწინ წარმოგვიდგა ფიქრებში წასული კომპოზიტორი, რომელიც თითქოს მაღლავს თავის გულწრფელ განცდას, კონცერტის ფინალში აღგვაფრთოვანა პიანისტის ვირტუოზულმა ტექნიკამ... — წერდნენ ჩეხოსლოვაკიაში.“

თ. ამირეჯიბის ხელოვნებამ ასევე მოხიბლა კანადის, იუგოსლავიის, პოლონეთის მუსიკის მოყვარულები; იგი საბჭოთა კავშირის მუსიკალური ცენტრების, ჩვენი რესპუბლიკის ქალაქების სასურველი სტუმარია.

თ. ამირეჯიბის თავიდანვე „გაულმა ბედმა“. იგი სწავლობდა გამოჩენილ მუსიკოსებთან. ადრეულ ბავშვობაში, 10 წლის მანძილზე, იგი მეცადინეობდა სასიქადულო პედაგოგთან პროფესორ ანა თულაშვილთან. სწორედ მასთან მიიღო თ. ამირეჯიბმა ის მყარი საფუძველი, რომელმაც განსაზღვრა კიდევ მისი კარიერა. პროფესორმა ა. თულაშვილმა პირველმა განჭვრიტა თ. ამირეჯიბის პიანისტური მომავალი, შეუტყდომელი პედაგოგიური ალლოთი წარმართავდა მის პროფესიულ ზრდას, ბედნიერი იყო თავისი მოწაფის წარმატებებით.

მოსკოვის კონსერვატორიაში

(1945-1950 წლები) თ. ამირეჯი-
ზის პედაგოგები იყვნენ საბჭოთა
პიანისტური სკოლის კორიფეე-
ბი — კონსტანტინე ივუმნოვი და
ლევ ობორინი. ორივე დიდად აფ-
ასებდა თ. ამირეჯიზის ნიჭიერე-
ბას.

თენგიზ ამირეჯიბი შესანიშნა-
ვი პედაგოგია. თბილისის სახელ-
მწიფო კონსერვატორიაში მან
აღზარდა ბევრი ნიჭიერი მუსიკა-
ოსი, რომლებიც დღეს მოღვა-
წეობენ ჩვენი რესპუბლიკის
სხვადასხვა სამუსიკო დაწესებ-
ულებას. თ. ამირეჯიზის მოწა-
ფეთა შორის არიან საერთაშო-
რისო და ამიერკავკასიის კონკურ-
სების ლაურეატები — მანანა დო-
იჯაშვილი, დავით დავლიანიძე
და ალექსანდრე კორსანტია (ეს
უკანასკნელი გასულ წელს შო-
პენის საერთაშორისო კონკურ-
სის დიპლომანტიც გახდა). თ.
ამირეჯიზის კლასში ამჟამადაც
სწავლობენ პერსპექტიული ახ-
ალგაზრდა მუსიკოსები. მისი აღ-
ზრდილები, პედაგოგიურ სარბი-
ელზე თუ საკონცერტო ესტრა-
დაზე, პროფესიული განსწავ-
ლულობით გამოირჩევიან.

თბილისის კონსერვატორიის
სპეციალური ფორტეპიანოს კა-
თედრის გამგე, საქართველოს
სსრ სახალხო არტისტი, პროფე-
სორი თენგიზ ამირეჯიბი შემო-
ქმედებით ზენიტშია. მას უაღ-
რესად მნიშვნელოვანი წვლილი
შეაქვს ქართული მუსიკალური
კულტურის განვითარებაში.



საქართველო
ზნაობიერება

18—22 მაისს ჩვენს დედაქალაქში ჩატარდა ჯაზის
ფესტივალი „თბილისი—55“, რომელშიც მონაწილე-
ობდა მრავალი მუსიკოსი როგორც მოძვე რესპუბ-
ლიკებიდან, ისე საზღვარგარეთის ქვეყნებიდან. საერ-
თაშორისო მასშტაბის ამ ფრიალ მნიშვნელოვან ფო-
რუმზე გამოდიოდნენ ახალგაზრდები და ცნობილი
არტისტები, სხვადასხვა შემადგენლობის ანსამბლები,
ინსტრუმენტალისტები, მომღერლები.

საფესტივალო კონცერტებმა წარმოაჩინეს ჯაზური
ხელოვნების ფართო პანორამა, გამოავლინეს საინტე-
რესო შემოქმედებითი იდეები და ტენდენციები, ფრიალ
სერიოზული პრობლემებიც. ყოველივე ეს მსჯელობის
საგანად იქცა სპეციალურ დისკუსიაზე, რომელშიც
მონაწილეობდნენ ჯაზის მკვლევარები, კრიტიკოსები.
ვებუდავთ ამ დისკუსიის მასალებს.

ა. პეტროვი (მოსკოვი): ნუ მიწყენენ ჩვე-
ნი მასპინძლები თუკი ვიტყვი, რომ ფესტი-
ვალმა სტარტი უინტერესოდ, უენთუზიაზ-
მოდ აიღო. გარეგნულად ყველაფერი სოლი-
დურად გამოიყურებოდა — მონაწილეობდნენ
ცნობილი მუსიკოს-შემსრულებლები, უცხო-
ელი სტუმრები, გამოცდილი კოლექტივე-
ბი. და მაინც, პირველ დღეებში მოდუნე-
ბული იყო საფესტივალო ცხოვრების
რიტმი. რატომღაც ვერ შეიქმნა საზეიმო
განწყობილება. თავშეკავებული იყო აუდი-
ტორიაც. ცხადია, კარგ მუსიკოსებს მსმენე-
ლი უფრო თბილად ხვდებოდა, მავრამ აღტა-
ციებისგან იგი მაინც შორს იყო.

არსებობს ტერმინი „თვითშემსწავლელი
სისტემა“. ჩვენს ფესტივალზეც თავი იჩინა
მსგავსი პრინციპმა, რომელმაც თანდათან
გამოიწვია საფესტივალო ცხოვრების ტრანს-
ფორმაცია და ბოლო დღეებში საქმე აეწყო,
საფესტივალო განწყობილებაც შეიქმნა. შე-
საძლოა, პირველ ხანებში არ ჩანდა ისეთი
ადამიანი, რომელიც კონცერტებს მიზანდა-
სახულად წარმართავდა, თავს მოუყრიდა
ჯაზურ მუსიკირების ეგზოტო მრავალფერო-

ჯაზის ფესტივალი „თბილისი-86“



ვანსა და მკვეთრად განსხვავებულ დეტალებს. კიდევ კარგი, რომ ფესტივალის ბოლოს ასეთი აღამიანებიც გამოჩნდნენ — ვ. ფეირტაგი და ა. ბატაშვი. ისინი დაეხმარნენ თავიანთ კოლეგას ევგენი მაჭავარიანს, რომელიც თავს ვერ უყრიდა პირველ კონცერტებს, რაკი ვადატვირთული იყო სხვა საორგანიზაციო საკითხებითაც. სწორედ ფეირტაგმა და ბატაშვიმ ჩააყენეს ფესტივალი თავის კალაპოტში.

განსაკუთრებით მინდა შევჩერდე ფესტივალის ფორმაზე, ორგანიზაციის პრინციპებზე, რათა შემდგომში იგი უფრო სრულყოფილად ჩატარდეს. ჯაზური ფესტივალი სამომავლოდ ისე უნდა დავგეგმოთ, რომ ის არ დაეჯახოს სხვა ღონისძიებებს, როგორც ცნობილია, ამჟამად, გორში მიმდინარეობს საგუნდო მუსიკის ფესტივალი, რომელშიც მონაწილეობენ რესპუბლიკის წამყვანი მუსიკოსები, საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის ხელმძღვანელობა, საქართველოს კულტურის სამინისტროს წარმომადგენლები პარალელური ღონისძიებები ტარდება თვით თბილისშიაც. როგორც ვხედავთ,

ჯაზის ფესტივალს მეტოქეებიც აღმოუჩნდნენ. იგი შესაძლოა, ამის გამოც ვერ გადაიზარდნა მდგომარეობაში, ვერ მოექცა საზოგადოებრივი ცხოვრების ყურადღების ცენტრში.

ბევრია ფესტივალისათვის გამოყოფილი ათი დღეც. ამაში თავი იჩინა „ქართულმა“ მასშტაბებმა, განა უმჯობესი არ იქნებოდა ფესტივალი რვა დღიანი ყოფილიყო ბოლო დღეებში „საფესტივალო დაღლილობაც“ ვიგრძენით. არ გვეყოფიერა ფიზიკური ძალები, ასეთ დატვირთვას ვერ გავუძელით. მეტი უნდა ვიფიქროთ ფესტივალის მონაწილეებზეც. ისინი ჩამოსვლის უმაღლეს ტრადიციას გამოდიან და მაშინვე უკან ბრუნდებიან. არადა, მათთვის საჭიროა კონცერტებზე დასწრება, დასვენება, ერთმანეთთან ურთიერთობა. დიას, მონაწილეებს აზრთა გაცვლა-გამოცვლის პირობებიც უნდა შევუქმნათ. კარგი იქნებოდა თუკი ერთი კონცერტი მაინც გაიმართებოდა ბუნების წილში, თბილისის გარეთ.

მიზანშეწონილი არაა ყოველ საღამოს ერთმანეთის მიყოლებით კონცერტების ჩა-

ტარბაც, თუნდაც იმიტომ, რომ მუსიკოსები ვერ ახერხებენ ერთმანეთის მოსმენას. მსმენელსაც უჭირს მუსიკის აღქმა ასეთი დიდი რაოდენობით. ეს დამატებით პრობლემას უქმნის პრესისა და ტელეხედვის მუშაებსაც, რომლებიც ვერ ასწრებენ სხვადასხვა დარბაზში მისვლა-მოსვლას.

მომავალში ფესტივალი ასე უნდა დაიგეგმოს: სამუშაო დღეებში გაიმართოს თითო-თითო კონცერტი, ორ-ორი კონცერტი კი (დილა-საღამოს) შაბათსა და კვირას.

გადასაინჯია ფესტივალში მონაწილეთა შერჩევის პრინციპიც. კარგი შედეგი არ მოაქვს მაღალი კლასის მუსიკოსების გვერდით დამწყები, გამოუცდელი კოლექტივების გამოსვლას. უმჯობესია მათთვის დაიგეგმოს ცალკე კონცერტი, რუბრიკით „ახალი სახეები საბჭოთა ჯაზში“. პოლონეთში ამ რუბრიკით ფორფიტებსაც უშვებენ, რაც ხელს უწყობს ახალგაზრდობის წინსვლას. ამასთან ერთად, ყველა კოლექტივი ვერ ეგუება დიდ საკონცერტო დარბაზს. ჩვენ გვყავს კარგი კამერული ჯგუფები, რომლებმაც ვერ გაიფლერეს დიდი დარბაზის აკუსტიკურ პირობებში. ასეთი ანსამბლების გამოსვლის დროს დარბაზს სტოვებდა მსმენელთა დიდი ნაწილი დასვენების, განტვირთვისა თუ სხვა გაუგებარი მიზეზების გამო.

საკიროა „საფესტივალო მეურნეობის“ დახარისხებაც. ჩვენს ფესტივალებზე ბატონობს ყოვლისმომცველობის პრინციპი. აქ ყველაფერი სრულდება — დიქსილენდიდან ავანგარდისმამდე, გამოდიან დიდი და პატარა ანსამბლები. ხომ არ დადგა ჯაზური მუ-

სიკის კლასიფიცირების დრო? რატომ არ შეიძლება ცალკე ჩატარდეს ფესტივალი ბიგ-ბენდებისა? ჯაზური სოლისტებისა და ვოკალური ჯგუფებისა? ჯაზური ალბათ, ასევე ცალკე უნდა გაიმართოს მოძიებულ რესპუბლიკების ანსამბლების ფესტივალიც. დღეს კი ისეთი შთაბეჭდილება მრჩება, რომ ერთი და იგივე ფესტივალი მოგზაურობს ქალაქიდან ქალაქში. მასში მონაწილეობენ ერთი და იგივე მუსიკოსები, სრულდება ერთი და იგივე მუსიკა. მას ესწრებიან ერთი და იგივე კორესპონდენტები, რომლებიც წერენ ერთსა და იმავეს.

ყოველ ფესტივალს თავისი სპეციფიკა უნდა ჰქონდეს.

ახლა ჩემს აზრს მოგახსენებთ თვით საფესტივალო პანორამაზე. თუ ამჟამინდელ მდგომარეობას შევადარებთ 1978 წელს ჩატარებულ ფესტივალს, აშკარად შევამჩნევთ ოსტატობის, საკომპოზიტორო გამოცდილების ზრდას. მრავალი სეტორი დღეს უკვე კომპოზიტორთა კავშირის წევრია. მათ შემოქმედებაში გაჩნდა მეტი აზრი, შემსრულებელთა გარკვეული ნაწილიც ავლენს „სცენის გრძნობას“, არტისტიზმს, თვითგამოხატვის უნარს. ცხადია, ეს ყველაზე არ ითქმის. უმრავლესობას აუდიტორია ინტერესით ვერ უსმენს, რადგან ასეთებს არ გააჩნიათ თავიანთი ხელოვნების მოწოდების კულტურა, მათ ავიწყდებათ, რომ ჯაზი ხელოვნების ტოლფასოვანი ჟანრია.

შეუჩერებლად იზრდება პროფესიონალთა რიგები. გუშინდელი მოყვარული დღეს უკვე ფილარმონიაში მუშაობს, მართავს კონცერ-



ტებსა და გასტროლებს, უშვებს ფირფიტებს. მათზე იწერება პრესაში. რა თქმა უნდა, ეს კარგია, მაგრამ ამ მოვლენას აქვს მეორე მხარეც. საქმე ისაა, რომ ყველა ვერ უძლებს ყოველდღიურ მუსიკირების ტვირთს, საკონცერტო და საგასტროლო ცხოვრების ციებ-ცხელებას, საწარმოო თუ სამეურნეო ხასიათის პრობლემებს. მართალია, ამ ვითარებაში ზოგიერთი მუსიკოსი დაოსტატდა, მაგრამ სამაგიეროდ მათ შემოქმედებითი წვა, ცეცხლი გაუნელდათ. ამ ბოლო დროს ჯაზი მეტისმეტად აკადემიური, სოლიდური გახდა.

ჯაზი მარტო ნოტები არ არის. ჯაზისათვის დამახასიათებელია რაღაც განსაკუთრებული სუბსტანცია, შემოქმედების, მუსიკირების სიხარული. აშკარად იკლო ყოველივე ამან. იკლო ენთუზიაზმი, რის გამოც ნაკლებ საინტერესო გახდა თვით მუსიკაც. არადა ყველაფერი ზუსტად სრულდებოდა, წესებისა და კანონების მიხედვით კეთდებოდა. და მაინც, არ იგრძნობოდა ჯაზური სული. იქნებ ამის მიზეზი მუსიკოსთა მოუწყობლობაში უნდა ვეძებთ? თუმცა, ჩვენ ისეთ მუსიკოსებსაც ვიცნობთ, რომლებზეც არ მოქმედებენ ცხოვრებისეული პირობები. ამის მაგალითია დავით გოლომწიკინი, იგი ხომ ყოველთვის რაღაც საოცარ დღესასწაულს ამკვიდრებს. როგორც კი მუსიკირების პროცესში ერთება, გოლომწიკინი მაშინვე ივიწყებს დაღლილობას, უსიამოვნებებს, დარდს. იგი ადამიანებს სიხარულს, სიამოვნებას ჩუქნის. ცხადია, შეიძლება მოვიყვანოთ სხვა მაგალითებიც.

საბჭოთა ჯაზის მსახიობებმა უნდა დავარწმუნონ თავიანთ პროფესიონალიზმში. ისინი უნდა ავლენდნენ დაუოკებელ ენერჯიას, თვითგამოხატვის მარაგს. მათ არა აქვთ ჩაქოების, მოღუნების უფლება.

საფესტივალო პანორამამ ტრადიციული ჯაზური სტილის გამარტივების ტენდენციაც დამანახა. საქმე გვაქვს მეინსტრიმთან, რომელშიც ყველაფერი შედის ავანგარდის გარდა. იგი მოიცავს დიქსილენდსა და კილოურ ჯაზს, ნეობოპს, ზოგჯერ აღრინდელი ავანგარდის ელემენტებსაც. ერთი სიტყვით, ჩვენს წინაშე წარმოსდგა საკმაოდ ფართო მეინსტრიმი, რომელიც უმთავრესად ეყრდნობა სეინგისა თუ ბოპის ტრადიციებს, ეყრდნობა სტანდარტებს, კარგად ცნობილ მუ-

სიკალურ ფორმებს. ეს ხაზი საბჭოთა ჯაზში წამყვანი გახდა 70-იანი წლებიდან. მეინსტრიმში წასვლა, ჩემის აზრით, იმიტომ უნდა აიხსნას, რომ ამ ბოლო დროს ჯაზმა აკტიურად გამოიღის ესტრადაზე, კონკურენციას უწევს საესტრადო სიმღერას, მსუბუქ მუსიკას, ჰოპმუსიკას. მსმენელთა მოზიდვისა და გულისმომგების მიზნით იგი იყენებს ამ ჟანრებისათვის დამახასიათებელ ადვილად გამოსაცნობ თემებს სელექტიაგავლილ, კარგად ცნობილსა და ადვილად აღსაქმელ მოდელებს, ისტორიულ პროტოტიპებს...

პირდაპირ უნდა ითქვას, რომ 80-იანი წლების საბჭოთა ჯაზში გეზი აღებულია კომფორტისაკენ, გაადვილებული ტრადიციული ფორმებისაკენ. ისეთი შთაბეჭდილება მრჩება, რომ ჩვენი მუსიკოსები, ანგარიშს უწევენ რა მსმენელთა გემოვნებასა თუ მოთხოვნილებებს, უარს ამბობენ იმ ჟანრებზე, რომლებიც აზროვნების დამახაზავს მოითხოვენ. ამ მხრივ თანამედროვე ჯაზი განიცდის ისეთივე მდგომარეობას, როგორსაც თანამედროვე სიმფონიური მუსიკა, რომელიც ასევე აწყდება მსმენელის გულგრილობასა და წინააღმდეგობას, მსმენელისა, რომელიც სულ უფრო მეტად მიისწრაფის მსუბუქი, პოპულარული მუსიკისაკენ. რა თქმა უნდა, ეს პრობლემა სცილდება ჩვენი ფესტივალის საზღვრებს. ასეთი მდგომარეობის საფუძვლები უნდა ვეძებოთ საზოგადოებრივი ცხოვრების სიღრმეებში, ადამიანის ბიოლოგიაში, სოციალურ პროცესებში. ასეა თუ ისე, საბჭოთა ჯაზში იზრდება მეინსტრიმის როლი, ვლინდება მსმენელისადმი, მუსიკისადმი კომპრომისული დამოკიდებულების ტენდენცია.

ჩვენი მუსიკოსები სულ უფრო ხშირად მიმართავენ ჯაზური მუსიკის აღრინდელ პერიოდებს, რომელთა ნიმუშებს „რეტროს“ სახით გვთავაზობენ. ერთი შენგდვით ეს კარგია. ჩვენ სიამოვნებით ვიცხენებთ 20-30-40 წლების შესანიშნავ მელოდიებს. მაგრამ ამ სიმღიდრიდან ამოკრეფილია სულ 30-40 მელოდია. ეს მელოდიური სახეები შეუწყვეტილ ტრიალებენ, იყენენ გაცვეთილი შლიაგერების სახეს. თავისი შტამპები, თავისი კლიშეები, მზამზარეული სქემები გაჩნდა თვით მეინსტრიმის შესრულებაშიც.

მეინსტრიმის ზედღაწოლას, პირველ რიგში, მოსკოვური ანსამბლები განიცდიან. დიახ,

მეტისმეტად იმატა მოსკოველთა მისწრაფებაში ტრადიციული ფორმებისაკენ. ამის გამო, რომ შესანიშნავი გიტარისტი, სენიგის ოსტატი ალ. კუზნეცოვი დღეს ასე უსახურად გამოიყურება. აქედანაც ჩანს, რომ მხოლოდ სენიგე, მხოლოდ ერთი თავისთავად შთამბეჭდავი პულისტრული რიტმი საკმარისი არაა. იგივეს ვიტყვოდ კონოვალეცევის ანსამბლზე, ნიჭიერი მუსიკოსის ი. ბრილის შემადგენლობაზეც. იგი მხოლოდ მაშინ გამოცოცხლდა და გარდაისახა, როცა აკომპანემენტს უკეთებდა ტატევიკ ოვანესიანს. თავის ანსამბლში კი ბრილი დაღლილი ჩანდა, იგრძნობოდა გამომუშავებული შტამპების სიჭარბე.

ყველაზე დიდ წინააღმდეგობებს წაუწყყლით ნეოტრადიციონალიზმში, რომელიც ვითარდება მეინსტრიმის ბაზაზე. მან საინტერესოდ დაიწყო არსებობა, მაგრამ სადღეისოდ თავისი რესურსები ამკარად ამოწურა. რა თქმა უნდა, აქაც გვყავს ჩინებული მუსიკოსები, სახელდობრ, გოლოშჩოკინი, რომელზეც უკვე მოვახსენეთ. მხედველობაში მაქვს მისი პირველი საკონცერტო პროგრამა „ოქროს მეინსტრიმი“, რომელშიც გოლოშჩოკინის ელვარე ინდივიდუალობამ ყველაფერი გადაფარა.

ჩემის აზრით, უნდა კარგად გავერკვეთ ამ „მეინსტრიმულ მეურნეობაში“. ცხადია, შეუძლებელია ხელოვნურად რაიმეს შეცვლა, მაგრამ საჭიროა ძიებები სხვა მიმდინარეობებშიც. ჯაზი ძლიერია თავისი აზროვნებით, ახალი ტერიტორიების ათვისებით. როდემდე შეიძლება ისტორიულ მოდელებზე ჯდომა?

ყოველივე ეს ნაწილობრივ ეპატიებათ დიდ ორკესტრებსა და ცალკეულ სოლისტებს, რომლებსაც თავიანთი ინდივიდუალობის წყალობით შეუძლიათ ისტორიული მოდელების გადააზრება. გარდა ამისა, საბჭოთა ჯაზი მომღერალი ქალების ნაკლებობასაც განიცდის. ტრადიციონალიზმი სრულიად დაუშვებელია მცირე შემადგენლობის ანსამბლებში, რომლებიც სათავეს უნდა აძლევდნენ პროგრესის მთავარ მოვლენებს.

ახლა შევჩერდები ე. წ. თანამედროვე მიმართლებებზე, რომელიც მოიცავს ავანგარდის სხვადასხვა ტიპებსა და ქვეტიპებს. ვგულისხმობ, პირველ რიგში, ნეობოპს, რომელსაც ასრულებდა ლუქიანოვის ანსამბლი „კადანსი“ და ოკუნის, ყურაშვილის, ენანშეკო-

ვის, გურბელაშვილისა და ჰუსეინოვის ნაერები. მაგრამ ავანგარდის „შტურმ უნდ დრანგის“ პერიოდიც, რომელიც იწყებოდა 1955 წლის წინ, თანდათან ჩაცხრა.

ძალიან მნიშვნელოვანია ფოლკლორული მიმართულება, რომელიც ეყრდნობა ეროვნულ მასალას, ხალხურ თემებსა და კოლოებს, ინსტრუმენტებსა და არტიკულაციას. ამ მხრივ განსაკუთრებით აღსანიშნავია ბაშკირეთის ანსამბლი „დუსტარი“, ალმა-ათის „ბუმერანგი“, ბაქოელი რ. ბაბაევის ანსამბლი, რომელშიც განგვაციფფრა აზიზა მუსტაფაზადემ, გრ. პუშენის ანსამბლი ტაშეენტიდან. ჩემის აზრით, ამ ძალიან მნიშვნელოვან მოვლენას უზარმაზარი რეზერვები აქვს ჩვენს მრავალეროვან ქვეყანაში. თუმცა, ერთი კი უნდა ითქვას — წავიდა ის პერიოდი, როცა ჩვენს აღტაცებას იწვევდა დუსტარის, ქამანჩისა თუ სხვა ეროვნული საკრავის გამოყენების ფაქტი. ამ სფეროშიც საჭიროა მეტი სიმკაცრე და მომთხონელობა.

შემსრულებელთა უმრავლესობა ჯაზისა და აღმოსავლური მუსიკის შერწყმას კი არ აღწევს, არამედ იმიტირებას, სტილიზაციას. შესაძლოა, ეს სადიკუსიო საკითხია, მაგრამ, მაინც, მგონია, რომ სტილიზაციასა თუ იმიტიაციას, ფოლკლორის შემოქმედებითი ათვისება სჯობს.

ვ. თაკიაერ (ტალინი): ძალზე ჭრელია საფესტივალო შთაბეჭდილებები. ცხადია, ჩემი შეხედულებები გამაგრებულია ჩემივე გეგმობებითა და მისწრაფებებით. მათ კი ჩემი ასაკიდან გამომდინარე, ფესვები უღვეთ სერნგში. და მაინც, ვცდილობ გავერკვე თანამედროვე მიმდინარეობებში. როცა დადგა ბი-ბოპის დრო საქსაფონისტი ვიყავი, გულახდილად ვიტყვი, რომ დასაწყისში არ მომწონდა პარკერი. ჩემი იდეალები იყვნენ ბენი კარტერი და ჩარლი მანჩესტერი, მერე კი დავრწმუნდი, რომ უნდა ჩავეტილო იმას, რაც საინტერესოა თანამედროვე მიმდინარეობებში, ახალ ჯაზურ იდეებში. ამასვე ვურჩევ საბჭოთა ჯაზის წარმომადგენლებს.

ჩემზედაც მოახდინეს შთაბეჭდილება ეროვნულმა მიმდინარეობებმა. ვფიქრობ, რომ ჯაზში თავისი სიტყვის თქმა განსაკუთრებით უჭირთ იმ ხალხებს, სახელდობრ გერმანელებს და იტალიელებს, რომლებსაც შექმნილი აქვთ კლასიკური მუსიკის უმდიდრესი მემკვიდრეობა. ამ მხრივ გაცილებით უკეთესი მდგომარეობა აქვს აღმოსავლეთის ქვეყ-

ნებს, სადაც ხელშეუხებლად არსებობს თვით-
მყოფადი, ფოლკლორული მასალა. გულახდი-
ლად უნდა ვაღიარო, რომ სწორედ აღმო-
სავლურმა ანსამბლებმა დატოვეს ჩემზე ყვე-
ლაზე ძლიერი შთაბეჭდილება. გამოვეყოფ პუ-
შენის „მუსიკალური თეატრის“ ორ პროგრამას, რომელსაც ახლდა ძალიან საინტერესო
სიმღერა. მკაფიო ინდივიდუალობით გამოირჩევა
„დუსტარი“, რომელსაც ჩინებული საქ-
საფონისტი ჰყავს.

ჩვენ გვგონია, რომ ავანგარდი — სიახლეა,
უკანასკნელი სიტყვაა. სინამდვილეში კი
25 წელზე მეტია, რაც არსებობს. ამიტომაც,
ის პასაჟები თუ სასულე საკრავთა ხმაური,
რაც, საბჭოთა მეინსტრუმში ასე ხშირად მე-
ორდება, დიდ სიახლეს არ წარმოადგენს.

ორიოდე სიტყვას ვიტყვი ვოკალის ტენზე.
ყველანი, როგორც წესი, ინგლისურ ენაზე
მღერან. ეს გასაგებია, რადგან ინგლისური
ენა თავის მხრივაც, ამდღერებს ჯახური სიმ-
ღერის კოლორიტს. და მაინც, საჭიროა მშობ-
ლიური ენის რესურსების გამოყენება. ამ
მხრივ, კარგ შედეგს მიაღწია ტატევიკ ოგა-
ნესიანმა, რომლის კომპოზიციაც საერთოდაც
ორიგინალობით გამოირჩეოდა.

და ბოლოს, ჩემს აზრს მოგახსენებთ ახალ-
გაზრდების კონცერტზე. განსაკუთრებით მინ-
და გამოვეყო ქუთაისელი მუსიკოსები, რომ-
ლებმაც გამოამჟღავნეს ჯახის შეგრძნება,
რაც, პირველ რიგში, სასულე ჯგუფზე იტქ-
მის, ძალიან სასიამოვნო იყო მათი მოსმენა.
დასარტყამ საკრავებზე დამკვრელი კი უკ-
რავდა, როგორც ნამდვილი პროფესიონალი.

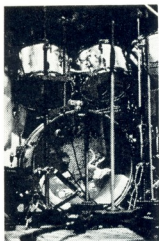
ა. ბატაშვი (მოსკოვი): მინდა შევჩერდე
იმ პრობლემებზე, რომლებიც თბილისის
ფესტივალზე გამოვლინდა. ფართოა ფესტი-
ვალზე წარმოდგენილი მიმდინარეობების
წრე, რომლებსაც პირობითად შეიძლება ვუ-
წოდოთ „ნეოკლასიკა“, „ნეომინსტრალიზმი“,
„ნეობოპი“. მაგრამ ჩემს აზრით, ამ მიმდი-
ნარეობათა წარმომადგენლების წინაშე დგას
შემდეგი დილემა, შემდეგი არჩევანი — ისი-
ნი ან უნდა წავიდნენ წმინდა მუსიკალური
სირთულეების გზით, ან უნდა ანგარიში გაუ-
წიონ აუდიტორიის მოთხოვნილებებსა და
დონეს, რათა დაამყარონ მასთან კონტაქტი.
ერთი სიტყვით საბჭოთა ჯახის წინაშეც ის
პრობლემა დგას, რაც დამახასიათებელია
საზოგადოდ ხელოვნებისათვის — ესაა ცხოვ-
რებასთან კავშირი. ხშირად ყოფილა, რომ



მუსიკალური პარამეტრების მიხედვით საინ-
ტერესო კონცერტს მსმენელი გულგრილო-
ბით პასუხობს. ხომ არ ემუქრება ასეთ ჯახს
ელიტარობის, იზოლირების საფრთხე? საქ-
მოდ ისაა, რომ ჯახიც უნდა ეხმაურებოდეს
თანამედროვე ცხოვრების პრობლემებს,
რომლებიც აგრერივად აღელვებთ მიწაზე
მცხოვრებ ადამიანებს.

მწვევე პრობლემები დგას, ჩემის აზრით,
ვოკალის სფეროშიც, ბიგ-ბენდშიც. ჩვენ, სამ-
წუხაროდ, არ ვიცით რა ხდება ჯახის სამყა-
როში. მაგრამ ის კი ვიცით, რომ თანამედ-
როვე ვოკალი ჯახში განიცადა უზარმაზარი
პროგრესი, რაც საბჭოთა ჯახს პრაქტიკულად
არ შეხებია. ჩვენი დროის გამოჩენილი ჯახუ-
რი მომღერლების მიღწევები ჯერჯერობით
ჩვენს მიღმა რჩება. იგივეს ვიტყვოდი ბეგ-
ბენდზე, რომელმაც ამ ბოლო დროს დი-
დი ტრანსფორმაცია განიცადა. ჩვენ არა
გვაქვს პარალელი არც მსოფლიო ჯახური სცე-
ნის ისეთი შესანიშნავი მოვლენისა, როგორი-
ცაა ვენის ორკესტრი, თუმცა, უკვე ვლინდ-
ება ამისაკენ გარკვეული სწრაფვა. ის, რაც
გვაჩვენა სრულიად ახალგაზრდა მომღერალმა
აზიზმა მუსტაფაზადემ, ძალზე მოსაწონია.
გულისხმოა ტატევიკ ოგანესიანის რეპლიკა.
აი, რა თქვა მან მუსტაფაზადეს სიმღერაზე:
„ჩვენც ამას უნდა ვაკეთებდეთ აქეთვან უნ-
და მივდიოდეთო“. ისე რომ, უკვე იხაზება
გარკვეული პერსპექტივა. ასევე პერსპექტიუ-
ლანა ჩეკასინის ბიგ-ბენდი, განსაკუთრებით იმ
სახით, როგორიც მან თავისი მოღვაწეობის
დასაწყისში შემოგვთავაზა.

დღეს მართლაც საინტერესოდ ვითარდ-
ებიან შუა აზიისა და ამიერკავკასიის ქეშმარი-
ტად ეროვნული სკოლები. ეს თვალსაზრისი
ახალი სულაც არ არის. ჯერ კიდევ 60-იან



წლებში ამბობდნენ, რომ მოლდავეთსა და სომხეთში უფრო ადვილია ახალი სიტყვის თქმა. მაგრამ ლუციანოვის, ზუბოვისა და სხვათა პრეველა ცდებმა ცხადად დაავანახეს, რომ საკმაოდ საინტერესო რესურსები მოიძებნება სხვა ეროვნული კულტურების ფოლკლორშიც. ახლა ჩვენ მოწმენი ვართ იმ დიდი ინტერესისა, რასაც ჯაზური მუსიკოსები იჩენენ აღმოსავლური მუსიკალური კულტურისადმი. პირადად ჩემთვის განსაკუთრებით საინტერესოა ის პროცესები, რომლებიც მიმდინარეობს შუა აზიაში. მაგრამ საკითხავია — დიდხანს გასტანს კი ეს ინტერესი? რუსეთში ერთგვარად იკლავ ინტერესმა ეროვნული ჯაზისადმი, საჭიროა ამ ფაქტის კონსტატაცია. ეროვნულ ძიებებზე უარი თქვეს ლუკინაოვმა, ლევიოვსკიმ. დღეს ისინი გატაცებულნი არიან ზოგადმუსიკალური ხასიათის ნეომენისტრიული პრობლემებით.

მართლაც და რა ელით ამ მოვლენებს, რომლებსაც ჩვენ დღეს ტაშს ვუკრავთ? სამწუხაროა, რომ ეს მოვლენები ნაკლებად აინტერესებს აუდიტორიას, ეჭვის თვლით უყურებენ მათ ზოგიერთი პროფესიონალებიც. ხომ გახსოვთ, რა მტრულად შევხვდით იური პარფენოვისა თუ ფარხატ იბრაგიმოვის ძიებებს? არადა, მათ გამოიმუშავეს თავიანთი სტილი, რომელსაც მსოფლიო ჯაზის ისტორიაში ვერ მოუძებნით პარალელს. მათი დრამატული შემოქმედება საბჭოთა ჯაზის მიღწევას წარმოადგენს. მათი შეუჩერებელი მუშაობა ვეფიქრებინებს, რომ ეს არ არის რაღაც დროებითი გატაცება, მოდის წინაშე ხარკის მოხდა. არა, ეს კემპარტი ხელოვნებაა.

და ბოლოს, ახალი ჯაზის შესახებ. ეს მართლაც ძალზე საინტერესო მოვლენაა, რო-

მელსაც პოსტგანელინის ტალღას ვუწოდებდით. ამ ტალღამ განსაკუთრებით გაეტაცა ხალგაზრდები, რომლებიც თბილისის უნივერსიტეტში, სამწუხაროდ, ნაკლებად იყვნენ წარმოდგენილი. ეს მუსიკა ძალიან მოსწონს ახალგაზრდა მსმენელსაც. ესაა პრობლემური, სადისკუსიო მუსიკა, რომელიც დიდ კამათს იწვევს პროფესიონალთა წრეშიც, მოყვარულებს შორისაც. რა თქმა უნდა, იგი საკამათოა, მაგრამ მასში იგრძნობა თანამედროვე ტკივილი, თანამედროვე პრობლემები. იგი გაღელვებს და სწორედ ესაა მთავარი. ნათქვამია — ყველა ხელოვნება კარგია, მოსაწყენის გარდაო. ისეთი კოლექტივები, როგორცაა ჩეკასინის კვარტეტი, ვიშნიაუსკასის კვარტეტი, გოვორინსკი—ვოლოკოვის დუეტი, ანსამბლი „არხანგელსკი“ და სხვა ანსამბლები, თბილისშიც უნდა ყოფილიყვნენ წარმოდგენილი. მით უფრო, რომ მთელადი ინტერესი დიდია, როგორც ჩვენთან ისე საზღვარგარეთაც. არაერთხელ მსმენია მათ შესახებ დასავლეთის კომენტატორთა აზრი. ისინი სთვლიან, რომ 80-90-იან წლებში მსოფლიოში დაწინაურდება საბჭოთა ჯაზი.

3. ფეირტაგი (ლენინგრადი): მინდა მაღლობა გადავუხადო ორგანიზატორებს ფესტივალისა — „თბილისი 86“. მე, როგორც ასეთი სახის ლენინსკიების ორგანიზატორმა, კარგად ვიცი იმ სირთულეების ფასი, რომლებიც ახლავს ხოლმე ამგვარი ფესტივალების ჩატარებას. წარმომიდგენია, რამდენი უძილო ღამე, რამდენი წინააღმდეგობის დაძლევა მოუხდებოდათ საქართველოს ფილარმონიის მესვეურებს. შეუძლებელია ისეთი ფესტივალის გამართვა, რომელიც ყველას ერთნაირად დააკმაყოფილებს. ყველა ჩვენი შეხედულება, ყველა პრობლემა გამოთქმული მენისტრიზმზე, ახალ ჯაზზე და ა. შ. ქალაქზე დარჩება. ესაა საინტერესო მასალა მხოლოდ და მხოლოდ მუსიკისმცოდნეთა კომფერენციისათვის. მუსიკოსები კი დარწმუნებული არიან თავიანთი პოზიციის სისწორეში. მათ სრული უფლება აქვთ დაუკრან ის, რაც მოსწონთ. მათ ჰყავთ თავიანთი მსმენელი, შესაძლოა, ზოგიერთი ანსამბლი განკუთვნილია 200 ადგილიანი აუდიტორიისათვის, ზოგიერთი კი სტადიონისათვის. მაგრამ ყოველ მათგანს ჰყავს თავისი აუდიტორია. ამის დავიწყება არ შეიძლება.

როცა ვუსმენდი მენისტრიმს, მახსენდებოდა ნემიროვიჩ-დანჩენკოს ნათქვამი: „ნუ

გონიათ, რომ არტისტები კულტურული ადამიანები არიან. მათ უბრალოდ ზეპირად იციან თავიანთი როლები“. მეინსტრიმის დამკვერელმა ჯაზმენებმაც ზეპირად იციან კოლტ რეინის სოლოები, რომლებსაც ყოველ ფესტივალზე თითქმის ერთნაირად უკრავენ, რაც სამწუხაროა. ისინი, ხშირად, სკამოდ კარგ ბიკ-ბენდებში იყენებენ ტრადიციულ სოლოებს, რის გამოც მათ მიერ შესრულებული 30-იანი და 70-იანი წლების პიესები ერთმანეთისაგან მაინცა და მაინც არ განსხვავდებიან. სოლოების შეცვლა არავითარ ცვლილებებს არ იწვევს, მით უფრო, როცა ორივე სოლო ბლიუზია. მათ, როგორც ჩანს, აიწყვდებიან, რომ 20-იანი და 80-იანი წლების ბლიუზიც მკვეთრად განსხვავდება ერთმანეთისაგან — პარმონიხაციით, ფორმით, ენით, შესრულების მანერით. როგორც ჩანს, ჯაზში გვაკლია პიროვნებები. პიროვნებების გარეშე კი არც ერთი ხელოვნება არ არსებობს. უნდა შეიქმნას ისეთი ატმოსფერო, რომელიც ხელს შეუწყობს პიროვნებების ჩამოყალიბებას, საბჭოთა ჯაზის აღმავლობას.

თბილისში შესანიშნავი მიღება მოგვიწვევს. მაგრამ ჩვენ ყველანი — მუსიკოსები, კრიტიკოსები, ჟურნალისტები ცოტათი გაკვირვებულები ვართ მსმენელთა ნაკლებობით. ჩვენ ვოცნებობთ ისეთ ფესტივალზე, რომელიც ჩატარდება ტაშის გრაილში, სადაც სიცოცხლე სჩქეფს და მუსიკოსებს ოჯახებით მიაცილებენ კულისებში. დიახ, ჩვენ გვენატრება ზეიმი. ვინ იცის იქნება წარსულს ჩაბარდა ასეთი რეაგირების დრო?

ჯაზი არ იზიდავს ფართო მაყურებელს. საქმე ისაა, რომ ყოველ თაობას აქვს თავისი ტემპრულ-რიტმული კოდი, თავისი მისწრაფებები. ეს, ალბათ, სამწუხარო სულაც არ არის. და მაინც, სასურველი არაა, როცა საფესტივალო დარბაზში აკრედიტებული პირები მტრად არიან, ვიდრე უბრალო მსმენელები, — ისინი, ვინც ფესტივალს მოუთმენლად ელოდა და ბილეთებით მარავდებოდა. შესაძლოა, ჩვენი სახელები არ იწვევენ სათანადო ინტერესს, შესაძლოა, ფესტივალის სათანადოდ არ იყო რეკლამირებული, არ იყო მაქსიმალურად გამოყენებული მასობრივი ინფორმაციის ყველა არხი. მარტო თბილისი როდი მაქვს მხედველობაში. მით უფრო, რომ ქალაქში ვხვდებით აფიშებსა თუ რეკლამებს. ვანა ჩვენ სათანადო პროპაგანდას

უწევთ ჯაზს? ვბეჭდავთ კი ლიტერატურას, ვსაუბრობთ კი ჯაზზე რადიოთი და ტელევიზიით? ვაჩვენებთ კი ჯაზურ ხელოვნებას? ქმნილ ფილმებს? იყო რამდენიმე ციკლური გადაცემა, მაგრამ დაბალი იყო მათი დონე. ეს უფრო ანტირეკლამა გახლდათ, რომელიც გვაკარგვინებს მსმენელთა გარკვეულ ნაწილს. გარდა ამისა, მთელ რიგ ქვეყნებში როცა ჯაზფესტივალებს არ უპირისპირებენ ერთმანეთს, ისევე როგორც საესტრადოსა და ჯაზურ ფესტივალებს. უბედურება იმპოია, რომ ჩვენმა ჯაზმა თავისი ტექნოლოგია უსაჩუქრა ესტრადას, „ვი“-ს, როკს, თვითონ კი სნობისტურად გვერდზე გადავა. ხშირად, ზოგიერთი შემსრულებელი, სახელდობრ ჩეკასინო, მონაწილეობს როკ-ფესტივალებში, რასაც ხსნის აუდიტორიასთან კონტაქტების დამყარების, მასთან დაახლოების წადილით. აქედანაც ჩანს, რომ საჭიროა ფესტივალების ეანობრივი დიპაზონის გაფართოება, რაც აუდიტორიის ზრდას განაპირობებს.

ზოგიერთ ჩვენს მუსიკოსს ამბიციურობაც ახასიათებს. დიახ, ჩვენს ჯაზშიც დგას ადამიანური ურთიერთობების პრობლემები, რაც ხელს გვიშლის კრიტიკოსებს. ჩვენც ვჩერდებით, თვალს ვხუჭავთ სიმართლეზე ჯაზური ხელოვნების შენარჩუნების მიზნით. თავს ვიმშვიდებთ — ახალჯაზრდაა, გაიზრდება და თვითონ გაეკუცევაო. მრავალი მათგანი გაიზარდა, მაგრამ ვერ ვიტყვოდი, რომ რაიმეში გაერკვნენ.

ჩვენს ჯაზში ფეხი მოიკიდა ყალბად გაგებულია თვითდამკვიდრების პრობლემამ. ყოველ მუსიკოსს უნდა აუდიტორიას დაუმტკიცოს, რომ სწორედ მისი ხელოვნებაა ყველაზე უკეთესი. ჩამოდის რომელიმე ქალაქში ხანამბლი „არსენალი“ და მისი ხელმძღვანელი ლამობს მსმენელი დაარწმუნოს, რომ მხოლოდ მისი ანსამბლი უკრავს ნამდვილ ჯაზს. შემდეგ ამავე ქალაქში გამოდის გოლოშოკინი და ამბობს: „თქვენთან „არსენალი“ იყო? მე ვაჩვენებთ რა არის ჯაზი“. მერე ჩამოდის ჩიყი და იგვეს ეპირებს: „განა გოლოშოკინი ჯაზს უკრავს?“ და ა. შ. ჩვენ ჯერ ვერ შევქმენით ერთიანი ოჯახი, დიახ, დიდ როლს თამაშობს ჯაზის განვითარებაში ადამიანური ფაქტორიც.

და ბოლოს, დროა გადავსინჯოთ ჩვენი საფესტივალო პროგრამები. ვებრძოლოთ სტერეოტიპებს, ვებრძოლოთ ერთფეროვნებას,

დავსახოთ ფესტივალების სპეციალიზაციის გზები.

პ. ბრადოვსკი (პოლონეთი): პირველ რიგში, მინდა მადლობა მოვახსენო ჩვენს გულთოდ მასპინძლებს — გაიოზ კანდელაკს, ევეკნი მაჰავარიანს, ბორის ჰეტროვს, ჯერ კიდევ 1978 წელს გაიოზ კანდელაკი შემპირდა, რომ იგი დამატარებდა მომდევნო ფესტივალზე, რომელიც მიიღებდა საერთაშორისო მასშტაბს და გაიმართებოდა მომდევნო წელს. ორი პირობა მან შეასრულა, მომდევნო ფესტივალის მოლოდინში კი რვა წელი გავიდა რა თქმა უნდა, მოლოდინი გამართლდა. ძალიან კმაყოფილი ვარ, რომ ამ ფესტივალმა შეიძინა საერთაშორისო მასშტაბი, რაც მოდის თვით ჯახური ხელოვნების სპეციფიკიდან. შეუძლებელია ჯახის განვითარება საერთაშორისო კონტაქტების გარეშე. ცხადია, აზიზა მუსტაფა ზადე ასე ვერ იმღერებდა, მარტო მამამისის მუსიკაზე რომ ვაზრდილიყო, რომ არ მოესმინა ბულგარელი სოფია ეროუ და ურსულა დუეზიაკი. ვინმემ რომ მკითხოს, დაასახელე ამ ფესტივალზე აღმოჩენილი ახალი სახელიო უყოყმანოდ ვუპასუხებ — აზიზა მუსტაფაზადე. მან, ისევე როგორც მამამისმა ამ 8 წლის წინ, მოგვასმენინა თავისი მუსიკა, რომელიც დგას მაღალ პროფესიულ დონეზე და როგორც თქვა ტატევიკ ოგანესიანმა — აზიზა მომავალია.

რაკი ძალიან ბევრს ვმოგზაურობ და ბევრს ვსმენ, ამიტომაც ბევრს მოველოდი ამ ფესტივალისაგან. გამაკვირვა ავანგარდული მუსიკის ნაკლებობამ. მერე ისიც კი ვიფიქრე, რომ, ალბათ, კრიტიკა საბჭოთა ჯახზე სწორ ინფორმაციას არ იძლევა-მეთქი. თბილისში შესრულებული მუსიკის 80—90% — მეინსტრამია. ასეთ სიტუაციაში ძნელია ლაპარაკი ცალკეული მიმდინარეობების განვირგებაზე.

უკანასკნელ ხანს მთელ მსოფლიოში, პირველ რიგში, ამერიკის შეერთებულ შტატებსა და სხვა ქვეყნებშიც, აღინიშნება ინსტრუმენტული ტექნიკის ინტენსიური განვითარება. სამაგალითოდ დავასახელებ ისეთ შესანიშნავ მუსიკოსებს, როგორებიც არიან უინტონ მარსალესი, ძმები ბრეკერები და სხვა. სწორედ მათი შემოქმედება გახდა კომპაზისი სხვა ქვეყნების მუსიკოსებისათვის. საბ-

ჭოთა მუსიკოსებიდან კი ყველაზე საინტერესოდ მეჩვენებია, პირველ რიგში, პ. ვიშნოუსკაი, ი. განელინი, ი. ბუტმანი, ე. ვიშნოუსკი, თ. ყურაშვილი. პირველივე ტაქტებზე მათი მაღალი ოსტატობა. განსაკუთრებულ სიამოვნებით მოვეუსმინე ოქუნსა და ყურაშვილს. ოქუნმა განმაცვიფრა. ეს მუსიკოსი დიდ ყურადღებას იმსახურებს.

ძალიან საინტერესოა ეროვნული ძიებები. სწორედ ეს ძიებები მოწმობენ საბჭოთა ჯახის მიღწევებს, მის პერსპექტივებსაც. მრავალი ეროვნული ჯგუფი იმსახურებს ფართო პროპაგანდას, გასვლას საზღვარგარეთ.

პირადად მე ძალიან მაკვირვებს, რომ საზღვარგარეთ ასე ხშირად დავაღს გოლოშოკიანი, რომელიც ჩემზე არავითარ შთაბეჭდილებას არ სტოვებს. პ. ვიშნოუსკას კი, რომელიც ვარსკვლავია, საზღვარგარეთ არ იცნობენ.

მინდა ორიოდ სიტყვით შევეხო თვით ამ ფესტივალის კონცეფციას, ჩემი აზრით, მას ჯერ არა აქვს თავისი პროფილი. არ შეიძლება, რომ ფესტივალზე გამოვიტანოთ ყველაფერი რაც ვაგვაჩნია. ფესტივალში მონაწილეობა პატივი და ჯილდო უნდა იყოს ყოველი მუსიკოსისათვის. მომავალში ასეთ ფესტივალებზე მხოლოდ ღირსეული ანსამბლები უნდა გამოდიოდნენ. გარდა ამისა, ძალიან ძნელია ყოველდღიურად მუსიკის მოსმენა ასეთი დიდი რაოდენობით.

რაკი გამოსვლის საშუალება მომეცა, ვიტყვი, რომ წარმოვადგენ ყურნალ „ჯახ-ფორუმს“, რომელსაც წელს 20 წელი უსრულდება. ჩვენ დიდ ყურადღებას ვუთმობთ საბჭოთა ჯახსაც. ამ ყურნალს მსოფლიოს მრავალ ქვეყანაში კითხულობენ. ჩვენთან კონტაქტებს ამყარებენ ყველა სოციალისტური ქვეყნები; ასე ჩავალთაოდ, ბუდაპეშტში იღებენ 1000 ცალს, ბერლინსა და ლაიფციგში — 400, პრალაში — 250. რატომღაც, ჩვენი ყურნალით არ დაინტერესდნენ საბჭოთა კავშირში. არადა, საბჭოთა მუსიკის მოყვარულები ხშირად გვთხოვენ დახმარებას — ყურნალ „ჯახ-ფორუმის“ გამოგზავნას. ცხადია, ჩვენც ეხმარებით, მაგრამ ყველა მსურველის დაკმაყოფილება ძნელია. ვიმედოვნებთ, რომ ახლო მომავალში „საერთაშორისო წიგნი“ ამ პრობლემასაც გადაწყვეტს.

მ. კონტინენი (ფინეთი): მრავალ ფესტივალს დავსწრებივარ მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანაში. შემიძლია ვთქვა, რომ არსებითად, ყველა ფესტივალი ერთმანეთს ჰგავს თავისი ფართო მასშტაბებით, რაც ჩემის აზრით, გამართლებული არაა. მართალია, თბილისში სულ რამდენიმე დღეა რაც ვიმყოფები, მაგრამ უკვე დავიღალე მომენილისაგან.

არ ვაპირებ ფესტივალზე შესრულებულ მუსიკისა თუ შემსრულებელთა ხელოვნების გაანალიზებას. ვიტყვი მხოლოდ, რომ ამ ბოლო წლებში შესამჩნევად ამაღლდა საბჭოთა ჯაზის დონე. ვიტყვი იმასაც, რომ ყველა ფესტივალის ორგანიზატორების წინაშე დგას ერთი პრობლემა — ვისთვის კეთდება ფესტივალები, პუბლიკისა თუ კრიტიკისათვის? თბილისის ფესტივალის პროგრამებშიც ვხვდებით ისეთ მუსიკოსებს, რომლებიც მოსწონს მსმენელს, კრიტიკისაგან განსხვავებით. ძალიან მაინტერესებს დასწრება სწორედ კრიტიკოსებისათვის განკუთვნილ ფესტივალზე, მაინტერესებს რას იტყვის ასეთ ფესტივალზე პუბლიკა. ფინეთში, ქალაქ პორში ჩვენც ვატარებთ ყოველწლიურ ფესტივალს, რომელშიც, სამწუხაროდ, ნაკლებად მონაწილეობენ საბჭოთა ჯაზის წარმომადგენლები. ჩემის აზრით, ჯაზის მუსიკოსები უფრო ხშირად უნდა ხვდებოდნენ ერთმანეთს — გამოცდილების გაზიარება ხომ აუცილებელია არტისტებისათვის. ფინეთში ჩვენ ხშირად ვიწვევთ სხვადასხვა ქვეყნის მუსიკოსებს, რაც ხელს უწყობს ერთობლივ მუსიციურებას.

თბილისის ფესტივალზე მეც განსაკუთრებით დამაინტერესეს ეროვნულმა ტენდენციებმა. როცა ჩანაწერებს მივიღებ, გადავცემ ფინეთის რადიოთი, პირველ რიგში, იმ მუსიკოსებს, რომლებსაც აქვთ თავიანთი სახე და ხელწერა, და რომლებიც არ იმეორებენ 50 წლის წინანდელ მიღწევებს.

ო. კოსოლობენკოვი (მოსკოვი): ჩემს აზრს გამოვთქვამ თბილისის ფესტივალის ფორმაზე. მე მგონია, რომ შეუძლებელია აქაური ფესტივალის ვიწრო სპეციალიზაცია. ვითვალისწინებ ქართული ხალხის ეროვნულ ტრადიციებს და ვთვლი, რომ თბილისში ყოველწლიურად უნდა იყოს წარმოდგენილი ჯაზური ხელოვნების საერთაშორისო პანორამა.



დღი ყურადღებით ვადევნებდი თვალს თბილისელ აუდიტორიას, რომლის უდიდეს ნაწილს ახალგაზრდობა შეადგენდა. მათ არ გამოუჩენიათ ინტერესი ბოპის მრავალი ანსამბლის მიმართ. ნუ ჩავთვლით, რომ ეს ახალგაზრდები არ აღვიქვამენ ბოპს. უბრალოდ ბოპის მუსიკოსებმა არ გამოიყენეს თავიანთი მუსიკაში ის სიახლეები (სახელდობრ ფრი-ჯაზი) თავი რომ იჩინეს უკანასკნელი 20 წლის ჯაზში.

ხაზგასმით მინდა აღვნიშნო, რომ ეს, ყველაზე კარგად, აღმოსავლეთის ქვეყნების მუსიკოსებს გამოსდით. აუდიტორიაც სათანადოდ რეაგირებს მათ მიღწევებზე. მეც აღმადროვანა აზიზა მუსტაფაზადემ. მართალია, იგი, ჯერ ჩამოყალიბების პროცესში იმყოფება, მაგრამ მის შემოქმედებაში უკვე იგრძნობა სიახლე, რაც მომავალში შესანიშნავ ნაყოფს გამოიღებს. იგივეს ვიტყვით მთელ რიგ აღმოსავლურ ანსამბლებზე. აქ მარტო აღმოსავლური მუსიკის ტრადიციებში როდია საქმე. ეს უპირველესად დამსახურებაა მუსიკოსთა კონცეფციისა. მუსიკოსებისა, რომლებიც გრძნობენ თანამედროვე ჯაზის სულს.

სამწუხაროა, რომ მრავალი საბჭოთა მუსიკოსი დგას 50-იანი წლების აკადემისტების პოზიციაზე. ისინი ზურგს აქცევენ თანამედროვე ტენდენციებს, ეს ითქმის არა მარტო მუსიკოსებზე, არამედ მსმენელთა გარკვეულ ნაწილზეც, ზოგიერთ კრიტიკოსზედაც.

ქართული ჯაზის წარმომადგენლებს შორის ჯერ კიდევ ნაკლებად ვხვდებით მაღალი კლასის მუსიკოსებს. განსაკუთრებით მინდა აღვნიშნო შესანიშნავი კონტრაბასისტისა და მრავალი კომპოზიციის ავტორის თამაზ ყურაშვილის უზადო ოსტატობა. მის მიერ შეკ-

რებილ ანსამბლში სინტერესო მუსიკოსები გაერთიანდნენ. რომელთა შორის გამოვყოფდი მოსკოველ ქართველს ს. გურბელაშვილს. შესამჩნევად გაიზარდა ოთარ მალრადის ანსამბლის დონე. ამ ანსამბლს მიიღებს ნებისმიერი საბჭოთა ფესტივალი. სასიამოვნო მოსასმენი იყო ქუთაისელთა ბიგ-ბენდი, რომელიც ქართული ჯაზის მომავალია.

ორიოდე სიტყვა მინდა ვთქვა ფიუუნზე. 1978 წელს თბილისში გამართულ ფესტივალზე წარმოჩნდა მისი აპოგეა. მართალია, ჩვენში, დასავლეთ ევროპასთან შედარებით, ეს გაცილებით უფრო გვიან მოხდა. ახლა ჩვენ ზურგი შევაქციეთ ამ მუსიკოსებს, რომლებიც ჩიხში აღმოჩნდნენ, რალაცას ეძებენ, წვალბენ. ვფიქრობ, რომ ეს მუსიკოსები ამ ფესტივალზეც უნდა ყოფილიყვნენ, საჭირო იყო ამ მიმართულების წარმომადგენელთა მოზიდვა, მიმდინარეობისა, რომელიც სადღესობა ჩაცხრა, მაგრამ ორ-სამ წელიწადში კვლავ აღორძინდება და მოგვევლინება ნეო-ფიუუნის სახით. ვშიშობ, რომ ესეც უკვე დაგვიანებული იქნება. საერთოდაც ვთვლი, რომ ამ ფესტივალზე უფრო ფართოდ უნდა ყოფილიყო წარმოდგენილი სხვადასხვა სტილი და მიმდინარეობა.

ე. მაქვარიანი (თბილისი): ჩვენს ფესტივალზე „ფიუუნე“ ერთგვარად მაინც იყო წარმოდგენილი. მას იყენებენ მუსიკოსები ალმა-ათიდან, ტაშკენტიდან, თვით „ლუსტასიც“ მიმართავს „ფიუუნის“ ფორმას. ამ მიმართულებამ განიცადა გეოგრაფიული გადანაცვლება. როგორც ჩანს, შუა აზიის რესპუბლიკებში ხელსაყრელი პირობები იპოვნა. მხედველობაში მაქვს აღმოსავლური მუსიკის კილოური, ტემბრული საყრდენები, რიტმული ელემენტები და ა. შ.

ი. ვარლამოვა (რივა): მსმენელთა დაინტერესების მიზნით მინდა შემოგთავაზოთ საფესტივალო ცხოვრების ერთი ფორმა, რომელიც ხელს შეუწყობს შემსრულებელთა ენერჯის რეალიზებას. კარგი იქნება, თუ მსმენელებს საშუალებას მივცემთ ამოირჩიონ ის მუსიკოსები, რომლებიც მათ ფესტივალზე ყველაზე მეტად მოეწონათ. შემდეგ კი მათ მიერ შერჩეული ძალებით გაიმართოს „ჯემსშიისინი“, რაც მუსიკოსებს იმპროვიზების საშუალებას მისცემს, ჩემის აზრით, ეს იქნებოდა საფესტივალო ფესტა, რაც დიდ სიხარულს მიაჩქებდა მუსიკოსებსაც და მსმენელებსაც.

ი. მაქვარიანი: ჩემის აზრით, ჯაზის ფესტივალი „თბილისი—86“ შედგა მთავარი ესაა. მან ერთმანეთთან შეხვედრის, ურთიერთობის, აზრთა გაცვლა-გამოცვლის საშუალება მოგვცა. სასიამოვნოა, რომ ყველა ერთხმად გამოპყოფს საბჭოთა ჯაზის ამომავალ ვარსკვლავს აზიზა მუსტაფაზადეს. მე ვთვლი, რომ ეს სახელი მალე მოიპოვებს აღიარებას, რაც უფრო მეტად წარმოაჩენს ჩვენი ფესტივალის მნიშვნელობას. ამ ფესტივალზე ბევრი რამ სხვაც იყო დადებითი, მოსაწონი, მისასალმებელი. დიდი დახმარება აღმოგვიჩინეს საორგანიზაციო პრობლემების გადაწყვეტაში მოსკოველმა, ლენინგრადელმა, ნოვოსიბირსკელმა კოლექტებმა. დიდად ვემადლიერებთ სსრკ კომპოზიტორთა კავშირს, „სოიუზკონცერტს“, „გოსკონცერტს“, საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს, საქართველოს სახტელურადიოს, საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირს, საქართველოს ჟანათლებს სამინისტროს, საქართველოს მუსიკალურ-ქორეოგრაფიულ საზოგადოებას, თბილისის გრამფირფიტების სტუდიას, ფირმა „მელოდიას“ და სხვა დაწესებულებებს, რომლებმაც მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანეს ფესტივალის მომზადებასა და ჩატარებაში.

განსაკუთრებით მინდა გამოვყო „სოიუზკონცერტი“, რომელმაც საშუალება მოგვცა გაცნობოდით ჩვენი მრავალეროვანი ქვეყნის კოლექტივებს. ასევე დიდად დაგვიხმარა სსრკ კომპოზიტორთა კავშირის საესტრადო-ინსტრუმენტული კომისიაც, რომელმაც გასულ წელს ქალაქ უფაში სპეციალური პლენუმი ჩაატარა. ყოველივე ამან შესაძლებლობა მოგვცა შეგვეჩინა კოლექტივები, გავვეფართოებინა ჩვენი ფესტივალის გეოგრაფია. სამწუხაროდ, ჩვენ ვერ შევძელით ყველა შესურველის მოწვევა.

ჯაზის ფესტივალი „თბილისი—86“, ჩემის აზრით, მნიშვნელოვან წვლილს შეიტანს საბჭოთა ჯაზის შემდგომ განვითარებაში, დაგვიხმარება მომავალი ფესტივალების ორგანიზაციაშიც, ტრადიციების დამკვიდრებაშიც.

მეგობრობის ახალი იოპუნდი

ნოდარ გურაბანიძე

თეატრების გაცხოველებული საგასტროლო მიმოსვლის მიუხედავად, ავტორბოცდაათი წელია, რაც საქართველოში არ ყოფილა უკრაინის თეატრალური ხელოვნების ყველაზე თვალსაჩინო დესპანი — ივანე ფრანკოს სახ. სახელმწიფო აკადემიური თეატრი.

ქართველ თეატრალებში თეატრალური კიევი იწვევს მრავალმნიშვნელოვან ასოციაციებს, დაკავშირებულს, როგორც წარსულთან, ასევე თანამედროვეობასთან. ქართული თეატრის კულტურულ ურთიერთობათა მასშტაბი გაცილებით მცირე იქნებოდა, რომ არ ყოფილიყო უკრაინულ თეატრალურ ხელოვნებასთან მჭიდრო შემოქმედებითი კავშირი და შემოქმედებითი ჯგუფების ურთიერთგაცვლა. ამ ურთიერთობათა საფუძველზე (აქ პირველ რიგში უნდა მოვიხსენიოთ კოტე მარჯანიშვილის, ლეს კურბასის, სანდრო ანტეტელის, ვნატ იურას, ნატალია უევის, ვერიკო ანჯაფაროვის, ალექსანდრე კორნეიჩუკის, აკაი ხორავას, აკაი ვისაძის სახელები) აღმოცენდა დიმიტრი ალექსიძის შესანიშნავი სპექტაკლები ფრანკოს თეატრის სცენაზე და სტეფან ტურჩაკის დირიჟორობით წარმოდგენილი ბრწყინვალე სპექტაკლი „ბესალომ და ეთერი“ კიევის საოპერო თეატრის სცენაზე.

ამჯერად ფრანკოს თეატრი მთელი თვით ჩამოვიდა თბილისში საგასტროლოდ და თუმცა ივლისის თვე ყველაზე შეუფერებელია თამაშისათვის (ე. წ. „მკვლარი სეზონის“ შუა წელია), მაინც უკრაინელთა სპექტაკლების მიმართ ინტერესი დიდი იყო. ეს ბუნებრივიცაა. ფაქტიურად პირველად მოგვეცა იმის საშუალება, რომ სრულად, ყოველმხრივ გავცნობოდით ამ სახელოვანი თეატრის მთელ შემოქმედებას, მის სარეპერტუარო პოლიტიკას და მოქალაქეობრივ პოზიციას. ცნა დასახელების სპექტაკლი გვიჩვენებდა

ნება თეატრის შემოქმედების საკმაოდ ფართო სპექტრს. აქ წარმოდგენილი იყო თანამედროვე და კლასიკური უკრაინული და რუსული დრამატურგია, აგრეთვე უცხოური დრამატურგის რამოდენიმე ცნობილი ნიმუში.

ამ საინტერესო რეპერტუარის მიმართ, რომელშიც გამოვლინდა დასის მხატვრული შესაძლებლობანი, ის უნდა ითქვას, რომ ძალზე ძუნწადაა წარმოდგენილი თანამედროვე უკრაინული დრამატურგია (მხოლოდ ა. კოლომიეცის კომედია „სანიტარული დღე“). თუ რუსული და უკრაინული კლასიკა (ა. ჩეხოვის „ძია-ვანია“, ი. ფრანკოს „მოპარული ბედნიერება“ და გ. კვიციკა-ოსნოვიანეცის „კონოტოპელი კუდიანი“) წარმოდგენილია ჭეშმარიტად ღირსეულად, ამას ვერ ვიტყვით დასაუღეთის კლასიკაზე: ტირსო დე მოლინას „ღვთისმოსავი მარტა“ მსოფლიო რეპერტუარის კლასიკურ ნიმუშად ვერ ჩაითვლება.

თეატრი უანრობრივი მრავალფეროვნებისავე მიისწრაფვის და რეპერტუარიც ამ თვალსაზრისითაა შერჩეული. ჩვენ ვნახეთ მოლაქეობრივი სიმძაფრით, პოლიტიკური სიმწვავეთი გაყენებული ი. ბონდარევის როზანის „არჩევანის“ ინსცენირება, კლასიკური დრამა (ი. ფრანკოს „მოპარული ბედნიერება“) და ა. ჩეხოვის ღრმა ლირიზმითა და სეცლით სავსე „ძია ვანია“.

ამ რეპერტუარის მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, ფრანკოს აკადემიური თეატრი უპირატესობებს კომედიას ანიჭებს, რაც სხვა აკადემიური თეატრებისათვის მარცხდამაინც არაა დაძახისათებელი. არცაა აუცილებელი, რომ „აკადემიურობის“ ცნებაში უუქველად ვიგულისხმოთ ერთხელ და სამუდამოდ განსაზღვრული სარეპერტუარო ხაზი. ამ შემთხვევაში მხოლოდ იმ ფაქტს აღვნიშნავთ,



სცენა სპექტაკლიდან „არჩევანი“

რომ ცხრა სპექტაკლიდან ხუთი სპექტაკლი კომედიურ ჟანრს განეკუთვნება — მართალია „კონოტოპელი კუდიანი“ — ბუფონური კომედიაა, ხოლო „მოხუცი მანდილოსნის ვიზიტი“ — ტრაგიკული კომედია, სამაგიეროდ „ლეთისმოსავი მარტა“ და „სანიტარული დღე“ — უბრალოდ კომედიებია.

არ იქნება მართებული იმის თქმა, თითქოს ეს ჟანრობრივი გადახრა, რითიმე ზღუდავდეს ან გარკვეულ ჩარჩოში აყენებდეს თეატრის შემოქმედებით კოლექტივს, არ აძლევდეს თავისი მოქალაქეობრივ-მხატვრული მრწამსის გამოხატვის საშუალებას. თბილისში გასტროლები თეატრმა დაიწყო იური ბონდარევის ცნობილი რომანის „არჩევანის“ ინსცენირების ჩვენებით (ინსცენირების ავტორია, თეატრის მთავარი რეჟისორი ს. დანჩენკო). აქ ჩანს თეატრის პრიციპული პოზიცია. ეს სპექტაკლი თეატრალური კოლექტივის მრწამსის გამოხატველია, ამდენად იგი პროგრამული ხასიათის ნაწარმოებია. ი. ბონდარევის ამ მრავალპლანიანი რომანიდან თეატრი ყურადღებას მიაპყრობს უმთავრესს: ადამიანის ზნეობრივ ძალას, ისტორიულ ქარცეხლებში მოხვედრის ჟამს გამორჩენილ სულიერ სიმტკიცესა თუ სიმდაბლეს, იდელების ერთგულებას. ეგზისტენციალისტების ენით რომ ვთქვათ, „ადამიანი გადასროლილია“ მისთვის უცნობ სამყაროში, სადაც მან არჩევანი უნდა გააკეთოს. მაგრამ ეგზისტენციალისტების გმირები-საგან განსხვავებით, ი. ბონდარევის გმირებს აქვთ არა მარტო „მდგომარეობა აწმყოში“, არამედ წარსული და მომავალი. ისინი სავსებით ვარკვეულ სოციალურ სიტუაციაში არიან მოქცეულნი. ამ სოციალურ სიტუაცი-

აში კი ზოგჯერ დგება ექსტრემალური მომენტი — იქნება ეს კონფლიქტი სიტუაციის შიგნით თუ კონფლიქტი „გარედან“ (შემოტანილი“ (მაგ. ომი, სოციალური კონფლიქტი) — როცა გმირმა არჩევანი უნდა გააკეთოს. ი. ბონდარევისთვის არა აქვს მნიშვნელობა იმას, თუ როგორ კეთდებოდა ეს არჩევანი, დიდხანს მზადდებოდა გმირის სულში თუ მომენტალური გადაწყვეტილების — შიშის, წამიერი სიმხდალის, კომპრომისის შედეგია. ღალატი საერთოდ. და მისი უკიდურესი გამოვლენა, სამშობლოს ღალატი კერძოდ, ყველაზე მძიმე, უზატყებელი დაწმავულია და მისი მოტივირება შეუძლებელია. რომანის ერთ-ერთი ძირითადი ხაზი იქცა სპექტაკლის ლიბრეტოში. აქ იღებს სათავეს ეს მწვავე და შეურიგებელი კამათი, რომელიც ცხოვრების არსზე, ადამიანის დანიშნულებაზე, ზნეობრიობის კატეგორიებზე გაუმართავთ მხატვარ ვასილევსა (მსახიობი ბ. სტუპკა) და მის ყოფილ მეგობარს, ომის დროს მტრის მხარეზე გადასულ რამზინს (მსახიობი ს. ოლექსენკო). რომანის სხვა, არანაკლებ მნიშვნელოვან მოვლენები, სპექტაკლში ეპიზოდების სახით არის გადმოტანილი და სწორედ ის ეპიზოდებია შერჩეული, რომლებიც თანდათანობით, ფსიქოლოგიურად ამხადებდნენ გმირთა „არჩევანს“.

ეს სპექტაკლი დიალოგ-დისპუტის ფორმითაა გაშლილი (მიუხედავად ეპიზოდებისა და ეპიზოდური როლების სიმრავლისა). რეჟისორი, როგორც ჩანს, ბოლომდე ენდობა თავის მსახიობებს, განსაკუთრებით ამ ორი მთავარი გმირის შემსრულებლებს, რაოდენ კონცენტრაციას მხოლოდ მათ ურთიერთობაზე ახდენს. ეს კამათი ჩვენც გვიტარებს თავის ორბიტაში, თითქოს ჩვენც ვმონაწილეობდეთ არჩევნების გაკეთებაში და ამ არჩევნების შედეგად შექმნილი სიტუაციების განსაკვირვებულ სპექტაკლი — მთავარი გმირის — მხატვარ ვასილევს ცხოვრების რეტროსპექტივაა. სპექტაკლის მხატვარმა დ. ლიდერმა საინტერესო სცენური გადაწყვეტა მოუძებნა სწორედ ამ რეტროსპექტივას. მოქმედება ძირითადად მიმდინარეობს მხატვარ ვასილევს სახელოსნოში. ჩარჩო, რომელიც მხატვრის სახელოსნოში ჰკიდია, ეკრანიცაა და უზარმაზარი სურათის აღნიშვნელიც. ამ „ეკრანზე“ თუ მხატვრის „ტილოზე“ ცოცხლობენ წარსულის სურათე-

ბი. ეკრანის მიღმა მხატვრის ხილვებია პლასტიკურად ხორშესხმული.

რასაკვირველია, როცა სპექტაკლი იღებურ თუ ზნეობრივ კონცეფციითა ინტელექტუალურ წინააღმდეგობებზეა აგებული, აქ თავიდანვე ნაგულისხმებია სტატიურობა, კონცენტრაცია, დეტატიზაცია. თუმცა ორივე მსახიობს შინაგანი დაძაბულობით და საკუთარი გმირის სიმართლის რწმენით მიჰყავთ ურთიერთობათა ეს გადახლართული (მხოლოდ სცენურ სიტყვაში გამოხატული) „მოქმედება“, მაინც საგრძნობია რიტმული მოღუნება, გაკვირვება, შესამჩნევია მოქმედების მოსათმენი საზღვრების დარღვევა.

ყველაზე მნიშვნელოვანი ამ სპექტაკლში ის არის, რომ მხატვარი ვასილევია, ბ. სტუპკას შესრულებით, არა მხოლოდ საკუთარ დრამას განიცდის (მას, როგორც შემოქმედს, მხატვარს, როგორც მეუღლესა და მამას საკუთარი რთული პრობლემები აქვს), არამედ თავისი ყოფილი მეგობრის რამზინის ტრაგიკულ შეცდომას აღიქვამს, როგორც პირად ტრაგედიას. ეს მომენტი — ძალიან მნიშვნელოვანი მსახიობის, თამაშში, მეტფსიკოლოგიურ სიღრმეს აძლევს გმირის განცდებს და მეტ მასშტაბურობასაც.

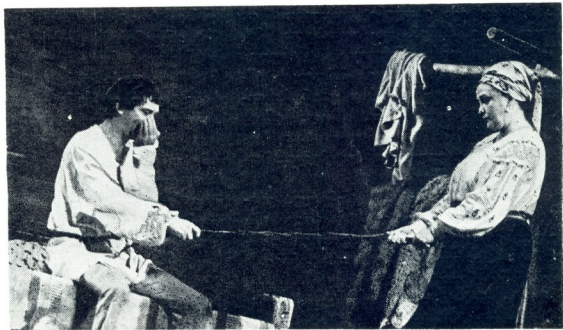
სპექტაკლში მონაწილე მსახიობთაგან უეჭველად უნდა აღინიშნოს ა. გაშინსკი, თავისი არტიკული პლასტიკურობით, რაფინირებული სცენურობით. ძლიერადაა დადგმული სპექტაკლში რამზინისა და მისი დედის (მსახიობი გ. იაბლონსკაია) შეხვედრის სცენა, რომელშიც გულწრფელი, ტრაგიკული ნოტები

სჭარბობს. ეს უპირველესად გ. იაბლონსკაიას დამსახურებაა.

რასაკვირველია, უხერხულია, რჩევა მოაწოდო ესოდენ სახელგანთქმულ კოლექტივსა მაგრამ, ვფიქრობთ, უკეთესი იქნებოდა თუ პირველ საგასტროლო სპექტაკლად თბილისში უკრაინელი მსახიობები ივანე ფრანკოს „მოზარულ ბედნიერებას“ წარმოგიდგენდნენ. ამას, გარდა სიმბოლური აზრისა, სხვა მნიშვნელობაც ექნებოდა...

ჩვენთვის კი განსაკუთრებით საინტერესო იყო უკრაინელი მსახიობების ხილვა ამ კემარიტად ღრმად რეალისტურ, ეროვნულ პიესაში, სადაც თითოეული სახე ცხოვრების სიღრმიდანაა ამოღებული, აღბეჭდილია შინაგანი სამყაროს სისავსითა და განუმეორებლობით. ყოფითი სურათები აღმოცენებულია სოციალური და ეროვნული სინამდვილის წიაღიდან. ისინი უფრო შორეულ პლასტებში — ხალხურ ლეგენდებში — იღებენ სათავეს. მთავარი როლების შესრულება თეატრის წამყვან მსახიობებს ბ. სტუპკას და ს. ოლექსენკოს მიენდო (თბილისელმა მსახიობებმა ისინი კარგად დაიხსოვა სპექტაკლიდან „არჩევანი“) იშვიათი ერთგულებით, ვიტყვოდი პიეტეტითაა დაღმგმული და გათამაშებული ეს სპექტაკლი. ი. ფრანკოს ეს პიესა მთელი სისრულით ჟღერს, როგორც სოციალური და როგორც სასიყვარულო დრამა. თუმცა ეს ორივე ზაზი ურთიერთსაა გადაჭობილი და ურთიერთისგან გამომდინარეობს.

ვის მოზარეს ბედნიერება?



სცენა
სპექტაკლიდან
„მოზარული
ბედნიერება“

მიკოლა ზადოროენის (მსახიობი ბ. სტუპკა), რომელსაც მოტყუებით მიათხოვეს ანა და ამით ბედნიერებასთან ერთად უბედურებაც მოუტანეს?

მიხაილოს (მსახიობი ს. ოლექსენკო), რომელსაც თავდავიწყებით უყვარდა ანა, მასზე ოცნებობდა და მაინც ხვას მიათხოვეს ქალი?

თუ ანას (მსახიობი მ. გერასიმენკო), რომელმაც ჯერ ერთი უბედურების გააზრება ვერ მოასწრო და მეორე ზედ დაუმატეს?

სამივე გვირის ბედია დრამატული, სამივეა განაძარცველი სიცოცხლის უზენაესი ბედნიერებისაგან — შინაგანი თავისუფლებისა და თავისუფალი სიყვარულისაგან.

ეს უმძაფრესი დრამა ჰემმარტი ფსიქოლოგიური სიღრმითაა გათამაშებული მსახიობების მიერ.

მიკოლას როლს თავის დროზე შეუდარებელი შემსრულებელი ჰყავდა ა. ბუჩმას სახით. მხატვრულმა კინომ შემოგვიჩანა ამ შესანიშნავი მსახიობის მიერ უკვდავოფილი ეს სახე, სადაც გვირის დრამატული ცხოვრების პერიპეტეიები პირდაპირ ტრაგიკლობამდე მალდებოდა (თავზარდამეკმი იყო ა. ბუჩმას სახე მკვლელობის სცენაში). ბ. სტუპკა ღრმა და სერიოზული დრამატული განცდის მსახიობია. მისი თამაშის ფსიქოლოგიური ტექნიკა დახვეწილია. მისი გამოხედვა, ძუნწი ყესტი, ამოძახილი სასუქა გადაულახავი სევდი და ანასადმი სიყვარული. ანა მისთვის მიუწვდომელი ბედნიერების განსახიერებაა, ზეციური არსებაა. ამ ღრმად რელიგიურ კაცს, რომელიც ხსნას და შვებას ღმერთისაგან მოელის, ანა თავისი ღვთაებრივი რწმენის ხატებად ესახება. ამიტომაც მის მიმართ იგი ესოდენი კრძალვით და რიდით სავსე, რწმენა და სიყვარული მის წარმოსახვაში გაერთიანებულია. სიყვარულის წართმევა მისი პიროვნების მსხვერველს იწვევს, რადგან მას ფაქტიურად უზენაესისადმი რწმენა წართვეს ამით. ს. ოლექსენკოს მიხაილო გურმანი მოკლებულია ასეთ სულიერებას, სიყვარულის ამაღლებელ გრძნობას, მაგრამ ვის შეუძლია დამტკიცოს, რომ ხორციელი ღტოლვა ქალისკენ ნაკლებ დრამატული და ნაკლებ გულისშემძვრელია? ს. ოლექსენკო სწორედ ასეთ სიყვარულს გვიჩვენებს — ხორციელს, შლეგურს, ვნებიანს და ამდენად მოუგერიებელს.

ამ ორი გვირის კონტრასტიკ სიყვარულზე აგებული ცხოვრებისეული დრამაა. აქ თით-

ქოს ზეციური, გაცისკრავებული სიყვარული ეჯახება მიწიერ, ძლიერ, მამაცურ ღტოლვაზე და ვნებიანობაზე აღმოცენებული სიყვარულს.

ამ ორ მწველ ტრაგიკულ ვნებათა კონფლიქტშია მოქცეული მ. გერასიმენკოს ანა — ეს მშვიდი, მორჩილი არსება, რომლისთვისაც უცხოა ვნების უკიდურესობანი, მაგრამ, მაინც ვერ განრიდება შინაგან მღელვარებას.

სპექტაკლში კარგად მოჩანს ხალხის ხასიათი, მისი თვისებები, სიმტკიცე.

სპექტაკლის აგების კონტრასტული პრინციპი — მთავარი გვირების ხასიათთა დაპირისპირება — განსხვავებულია პლასტიკურადაც, მშვიდ, დაძაბულ, გვირების სევდით და ტანჯვით სავსე ცხოვრებას ენაცვლება (ხან კი ფონია) სახალხო რიტუალური სცენებში. წარმავალ ცხოვრებისეულ რეალიტებს — მარადიული სახეები და გრძნობები. ეს სპექტაკლი სრულად გამოხატავს თეატრის შემოქმედებით შესაძლებლობებს.

უკრაინის წარსულს ეხება, აგრეთვე, გრიცკო კვიტკა-ოსნოვიანენკოს მოთხრობის მიხედვით ინსცენირებული (ი. ჟოლდაკის მიერ) „კონოტოპელი კუდიანი“, რომლის საფუძველზე რეჟისორებმა ს. დანჩენკომ და ი. აფანასიევამ ბუფონური კომედია შექმნეს.

ბუფონური კომედიის ყანრი სანახაობის, ცეკვის, სიმღერის (მუსიკის ავტორია ი. პოკლადი), ხალხური თამაშობების, რიტუალების, თეატრალიზებული წეს-ჩვეულებების უხვად გამოყენების შესაძლებლობას შეიცავს. თუ ი. ფრანკოს პიესაში უკრაინის პირქუში და დრამატიზმით სავსე სამყარო წარმოდგენილი, კვიტკა ოსნოვიანენკოს ამ მოთხრობის ინსცენირებით ვეცნობით მხარულ და კარნავალურ უკრაინულ ყოფა-ცხოვრებას. მის წყაროა სიმღერებს, მჩქეფარე ცეკვებს, სიცოცხლით და ენერგიით სავსე ახალგაზრდობას, რომელსაც სწყურია მჭირაობა, ხალისი, ტრფობა და ვნებათა მორევი ჩაღრმავება. ყველაფერი ეს ფონი კი არ არის სპექტაკლისა, არამედ, უბრალო, თავშესაქცივი ფაბულის „გარდასახვა“ თეატრალურ-პლასტიკურ ფორმებში. ამ მხარულების წიაღში საკმაოდ მწვავე სატირაა განზოგადებული. სატირის ისარი მიმართულია ცრურწმენების, მოჩვენებითი სიდიადის, დროებითი აღზევების, კარიერისტული გაქნილობის წინაღმდეგ. სიცილით, მხიარულებით,

ცეკვა-თამაშით იქმნება საკმაოდ გონებაშე-
ვილური სურათი იმისა, თუ როგორ უწყობს
ხელს სათავიდან წამოსული სისულელე ხელ-
ქვეითთა განუკითხავ პარპაშს, მათ ზნეობრივ
დეგრადაციას და ყოველნაირი სისულელის
გონიერების სამოსელით შემოსვას.

პარადოქსალური ეპიზოდები, ფარსული
სიმსუბუქით გათამაშებული ურთიერთობანი,
„კულიანების“ დევნით გამოწვეული აჟიოტაჟი,
მარტივი სიუჟეტური სვლები კონოტოპის
მხიარულ პანოპტიკუმს ქმნის, სადაც შეიძლე-
ბა ყველაფერი მოხდეს, ყველაფერი საოცრად
აირ-ღაირიოს და ასევე საოცარი სისწრაფით
დალაგდეს. ეს სცენური (თეატრალური) ზღა-
პარია „ჭირი იქა, ღიზი აქა“, პრინციპზე აგე-
ბული, მაგრამ როგორც ყოველი ზღაპარი
შეიცავს უცილობელ ქეშმარიტებას: — სი-
ძულვილს და უგუნურობას სძლევენ სიყვარუ-
ლი და გონიერება.

თავისი მხიარული, თავშესაქცევი განწყო-
ბით „კონოტოპელ კულიანთან“ ახლოსაა
ტირსო დე მოლინას „ღვთისმოსავი მარტას“
სამყარო (რეჟისორი ვ. ოგლობლინი). აქაც
მთელი თეატრალური აქსესუარია ამოქმედ-
ებული — მუსიკა, ცეკვები, სიმღერები, ფა-
რიკაობა, გამოყენებულია ბალეტმაისტერის,
ქორმაისტერის ხელოვნება, სცენოგრაფიას
ცალკე მხატვარი ჰყავს, კოსტიუმებს — ცალ-
კე, სინათლეს — მესამე. ერთი სიტყვით რე-
ჟისორი ყოველნაირად ცდილობს მხიარული
და მრავალფეროვანი სამყაროს შექმნას, მაგ-
რამ „დაშინსა და მოსასხამის“ ამ კლასიკურ
კომედიაში, სადაც სიყვარული მთავარი გმი-
რი ხოლომე — გამჭრალა სულის სილაღე,
ბუნებრივი ხალისიანობა. უზარმაზარი სცე-
ნური დანადგარი ყველაფერს „სრესს“. მჩქე-
ფარე მოქმედებას სცელის გარეგნული მოძ-
რაობა, კოლოზიებს — უბრალო შეხლა-შე-
მოხლა, გულწრფელ გრძნობებს — გრძნობათა
ზერელე იმიტაცია.

ზეისის „გათანამედროვეების“ ხერხიკ ზე-
რელეა, გარედან მიკერებული, როგორც არ-
ლეკინის კოსტიუმზე კიდევ ერთი ზედმეტი,
გაუმართლებელი ნაჭერი. სამწუხაროა, რომ
ამ ძალზე სცენურ კომედიას, სადაც ყველა-
ფერი მოძრაობს, სახეს იცვლის, ერთი მდგო-
მარეობა ორგანულად და დინამიურად გადა-
დის მეორეში, რეჟისორმა შესაფერისი სცე-
ნური ფორმა ვერ მოუწია, ყველაფერი ეს
დაფარა გარეგნულმა, გაუმართლებლად მძი-
მე ეფექტებმა. ამავე რეჟისორის მიერაა



სცენა სპექტაკლიდან
„კონოტოპელი კულიანი“

დადგმული დ. სკარნაჩისა და რ. ტარაბუჩის
„ჩემი ჰროფესიაა, სენიორი მაღალი საზოგა-
დოებიდან“. აქ კარგად გამოჩნდა, რომ როცა
რეჟისორი სწორად უდგება პიესას, სწორად
განსაზღვრავს მის ყანრულ თავისებურებას
და მხატვრულ სამყაროს, მაშინ მას შე-
უძლია შექმნას ცოცხალი, იუმორით, სევ-
დით, მოქმედებით სავსე სპექტაკლი, აღბეჭ-
დილი თეატრალობით, გარდასახვით. „სკო-
მოროზული“ თავისუფლებით, სპექტაკლში
არაფერია გარედან ხელოვნურად შემოტანი-
ლი, არაფერია ძალით გათანამედროვებული,
„გააქტუალურებული“. თანამედროვე იტა-
ლიური კომედია თანამედროვე იტალიელ-
თა ცხოვრებაზე გათამაშებულია სევდანარე-
ვი იუმორით, უბრალო ადამიანის მიმართ დი-
დი თანაგრძნობით. ეს აღამიანები — პირველ
რიგში კი ლეონიდა პაპავატო — მშენიერიად
გათამაშებული ს. ოლქესენკოს მიერ — ყო-
ველ ვითარებაში ეძებს და პოულობს სი-
ცოცხლისა და ხალისიანობის მხსნელ კრის-
ტალს. მისი მეტამორფოზები, ცხოვრების
მოკლენების „რეჟისირება“. მსუბუქი გადას-
ვლები ერთი მდგომარეობიდან მეორეში, ნამ-



დელი არტისტიზმითაა აღბეჭდილი. მიუხედავად „ნეორეალისტური“ გარემოსი (ნატურალისმადე დაყვანილი), რომელიც თითქოსდა თავისი დეტალიზაციით კომედიის სწრაფ და ლალ განვიტარებას ხელს უნდა უშლიდეს, რეჟისორი ახერხებს სწორედ ამ ყოფის კომედირ გათამაშებას. ამ მხიარულ სპექტაკლში ნათლად განიკვეთა ი. ფრანკოს სახ. თეატრის ერთ-ერთი შესანიშნავი ოსტატის ო. კუსნეკოს მიერ შესრულებული ლეონიდას დედის როლი. ო. კუსნეკო მინახავს დ. ალექსიძის მიერ დადგმულ „ანტიგონეში“, სადაც მისი ტრაგიკული მოთქმა-ვაება (შვილის, ჰემონის დაღუპვის გამო) დიდ შთაბეჭდილებას ატოვებდა. აქ ო. კუსნეკო იუმორის ნიქს ატყუნებს და მოხუცი მანდილოსნისათვის შეუფერებელ მხიარულ ზნეს გვიჩვენებს.

კიდევ ერთი კომედია — უფრო სწორად ტრაგიკული კომედია — ფ. დიურემანტის „მოხუცი მანდილოსნის ვიზიტა“ გვიჩვენა თეატრმა. ს. დანჩენკოს მიერ დადგმული ეს პიესა სოციალური სიმაჟრით, ზნებრივი კატეგორიების მიმართ განსაკუთრებული ყურადღებითაა აღბეჭდილი. სპექტაკლის სცენოგრაფია ეფექტურად თეატრალურია. გაზეთის ნაგლეჯებით, ამონაპრებით, ხეულებით, მთელი ანაბეჭდებითაა მორთული დიურემანტის მიერ წარმოსახული ქალაქი ვიულენი. სიღარბის, სიბეჩაის, პროვინცილობის იერი ატყვია ირგვლივ ყოველივეს. აქ ყველაფერი წარმავალია. გაზეთით ეფემერულია.

ვ. ბერიოჟინი თავის წიგნში „სპექტაკლის ეფემერების ხელოვნება“ შენიშნავს: „ამ სამი ათეული წლის წინათ დაწერილი პიესა დ.

ლაღერმა წაიკითხა როგორც აქტუალური, თანამედროვე ნაწარმოები. პიესის მთავარი სიუჟეტური სიტუაცია მან გაიაზრა მისი შემდგომი, შორს მიმავალი შედეგების სრული გათვალისწინებით. ამის საშუალება მას ჰქონდა დღეს, შუა 80-იან წლებში. კარგად ჩანს ეს წარსული და ასევე ნათლად იგრძნობა საყოველთაო განადგურების საფრთხეც, რაც დღეს მთელ სამყაროს ემუქრება. მხატვარმა თავისი ხელოვნების ერთ სცად სცენიდან ეთქვა საკუთარი დამოუკიდებლობის, ყველა ზნებრივი, მორალური, ადამიანური პრინციპების გაყიდვის საფასურად მოპოვებული კეთილდღეობის წარმავლობის, ამ ილუზიური სამყაროს გარდუვალი კრახის გამო“.

ამ სამყაროში შემოსული მოხუცი მანდილოსანი კლარა (მსახიობი ნ. კოპერჩინსკაია) თავისი სინდირით, ძალით, გავლიძებული სინდისის კარნახით თითქოს ყველაფერს უნდა ანგრევდეს. მაგრამ არა.

მოხუცმა მანდილოსანმა მოაკითხა თავისი ქალიშვილობის ქალაქს (სადაც მან დიდი სულიერი ტრავმა მიიღო) რეჟანშისათვის. ეს ვიზიტი სინდისის ვიზიტია. პარადოქსი იმაშია, რომ თვით მოხუცი მანდილოსანი არ გამოირჩევა მაღალი მორალური პრინციპებით, მაგრამ აქ ხდება მისი „წარსული სინდისის“ რეტროსპექტივა. კომედიის ეს პარადოქსალური ბუნება კარგად გაუვიათ რეჟისორსაც და მსახიობსაც.

ქალაქის მოქალაქეთა შორის ყველაზე მძაფრ სულიერ რყევებს განიცდის ილი (მსახიობი ს. ოლექსენკო) — იგი თავისი ნებით უნდა გახდეს მსხვერპლი და მართლაც „თა-

ვისი ნებით“ ხდება ასეთად. აქ არის შეფარული ძალდატანებისა და დაუნდობლობის ის ძალა, რომელიც ვერცერთი ადამიანი ვერ გაუძლებს. უკიდურესობამდე მიმავალი ეს გზა — კვლავ პარადოქსითაა სავსე: „ცოდვინა“ ილი მხადაა პასუხი ავგოს ჩადენილი დანაშაულისათვის, რომელიც მისი განწმენდით უნდა დამთავრდეს. ეს განწმენდა ცხოვრების ლოგიკით ნაგარანხევი იძულებითი აქტი — ვერ იქცევა მოქალაქეთა განწმენდის პროცესის დასაწყისად: ყველა თავის პირად მდგომარეობას უფრთხილდება, ყველა „შეკრულია“: ბურჟუაზიული საზოგადოება მოჩვენებით კეთილდღეობაში ცხოვრობს მაშინაც, როცა მის ირგვლივ ყველაფერი ინგრევა და ნადგურდება...

კომედიათა ამ გალაში მეტად თავისებურად გამოიყურება კ. კოლომიეცის ორმოქმედებიანი კომედია „სანატარული დღე“ (რეჟისორი ვ. ოგლობინი). რასაკვირველია, ამ პიესას აკლია ტირისო დე მოლინას მზაკვრული კომედიური ხლართები, დიურემანტის ექსცენტრული პარადოქსალურობა, მაგრამ გამოირჩევა თანამედროვე კომედიური სიტუაციების ცხოველყოფილობით. ეს კომედია განსაკუთრებით მწვეველ ქლერს დღეს, როცა საყოველთაო ბრძოლა გამოუცხადა ჩვენმა პარტიამ და ხალხმა ჩვენს საზოგადოებაში არსებულ ნაკლოვანებებს, მოჩვენებითობას, ბურჟოკრატიულ ბარიერებს. ერთ-ერთი დაწესებულების მიჯნო სამყარო გვიჩვენა დრამატურგმა, მაგრამ მასში, როგორც ზღვა წვეთში, არეკლილია ხასიათებისა და მდგომარეობების კომიკური შეუსაბამობანი.

ერთ-ერთი თანამშრომლის დაბადების დღის აღსანიშნავ შეხვედრაზე ხდება ინტერესთა შეჯახება, ვლინდება თავხედთა თავგასულობა და უბრალო მშრომელთა მოკრძალება, კარიერისტთა აქტივობა და საქმის ერთგულთა შინაგანი დელიკატურობა. სექტაკში სამივე თაობის მახსობები არიან დაკავებულნი და მხიარულ, კომედიურ სიტუაციებში ავლენენ გმირების სასაცილო უჩერებულობათა მთელ ჯაჭვს. ყველა ის მოვლენა, რაც ხელს უშლის ადამიანს პატიოსნად დაიკავოს თავისი კუთვნილი ადგილი საზოგადოებაში, უერთგულოს არჩეულ საქმეს, ემსახუროს მაღალ იდეალებს — თეატრის მიერ დანახულია სოციალური, პარტიული პოზიციებიდან. ჩვენ გულიანად ვიცინით სცენიდან ნახევნებ

ცხოვრებისეულ შეუსაბამობათა გამო. ამავ დროს ვიზიარებთ თეატრის მოქალაქეობრივ პოზიციას.

ახლა რაც შეეხება ა. ჩეხოვის პიესას „ვანისა“, რომლისადმი ინტერესი მთელს თეატრალურ სამყაროში ამ ბოლო წლებში განსაკუთრებით გაცხოველდა.

ი. ფრანკოს სახ. თეატრის ამ სავასტროლო რეპერტუარში ეს დადგმა, ჩვენს აზრით, ყველაზე სრულყოფილია. ყველაზე მეტად გამოხატავს თეატრის მხატვრულ შესაძლებლობასა და დრამატურგიული სიძვერის ადეკვატური ფორმის შექმნის უნარს.

სცენარაფია, (მხატვარი დ. დიდერი) განითება, თეატრალური აქსესუარი, კონსტრუქციები, მუსიკა (ძალზე ძუნწად, მაგრამ ზუსტად გამოყენებული), სმაური — ყველაფერი ეს ემსახურება უმთავრესს — ჩეხოვის სამყაროს გარეგნულ რეტროსპექტივას და ამ სამყაროს სულის გამოვლენას.

სცენაზე აღმართულ მთელ ამ ძველებურ სხალს, რომლის ხელს კვლევები და დიდი კარფანჯრები ეპოთა სვლას მოურყევია და ჩაუმუქებია, თითქოსდა აკლია პაერი. მიუხედავად იმისა, რომ ყველაფერი ღიაა, მაინც,

სოფიო — ნ. გილიაროვსკაია
ელენე — ვ. პლოტნიკოვა („ძია ვანისა“)





ივანე — ბ. სტუპკა
სერგებრიაკოვი — ა. გამინსკი

მიმე, ჩახუთული ატმოსფერო იგრძნობა. ფანჯრებიდან და ვერანდაზე გამავალი კარიდან მოჩანს ბაღს კიდე, ოთახებშია ციდი დეკორატიული მცენარეებია დადგმული, მაგრამ ეს მწვანე ფერი „მკვდარია“. მხოლოდ მაშინ, როცა ვალეუბული ფანჯრიდან წვიმის ხმაური ისმის, ოთახებში სიცოცხლის, ჯანსაღი ჰაერის სიო შემოდის. თუმც მბრუნავ სცენაზე დადგმული დეკორაცია სახლის სხვადასხვა ოთახს ატრიალებს ჩვენს თვალწინ, მაინც უძრავია ყოველივე. მთელი ეს სახლი, მსგავსად სასიკვდილოდ დაჭრილი ცოცხალი არსებისა, რომელსაც ძალა გამოლევია და ფეხზე ძლივსა დგას. „გამზადებულია“ წასაქცევად. სიძველის, არა სიმყარის შეგრძნება გეუფლება ამ დეკორაციების შემყურეს. ატმოსფერო სულის შემსუთველია. ამ გარემოში ცხოვრობენ ჩეხოვის გმირები. პარადოქსია ისაა, რომ თვით ასტროვიც კი (მსახიობი კ. ხოსტიკევი), კაცი შეყვარებული რუსეთის ტყეებსა და უკიდევანო ველ-მინდვრებში თავს მშვენებდა გრძნობს და ძველებურ სავარძლებს მინებებული მისი სხეული უმოქმედობის ნეტარებას ეძლევა, ხოლო გონება ზანტად ეხმაურება რეპლიკებს (პარველივე სცენა).

რეჟისორი ერთგულია ჩეხოვის ტექსტის, ყურს უგდებს მის ფარულ ინტონაციებს, ცდილობს პოეტური სიფრთხილით გადმოგვცეს ამ ღრმა და ზეერისმომცველი დრამის განწყობილებათა მთელი გამა. ბუნებრივია, მისი ყურადღების ცენტრში მოქცეულია ძია ვანიკა და პროფესორ სერგებრიაკოვის კონფლიქტი, გაკრუებული იმედებისა და ილუზიური სიყვარულის კრახი.

მაგრამ სპექტაკლში, ჩვენის აზრით, ყურადღება გადახრილია სონიასაკენ (მსახიობი ნ. გილიაროვსკაია), ძია ვანიას დისშვილია, პროფესორ სერგებრიაკოვის ქალიშვილია.

არ შეგვიძლია დაბეჯითებით იმის მტკიცება, თითქოს რეჟისორული კონცეფცია იმგვარად იყოს აგებული, რომ სპექტაკლის მთავარ დრამატულ მოვლენად სონიას ან ასტროვის ბედს მიიჩნევდეს. პირიქით, რეჟისორს საერთო ჰარმონიის (უფრო სწორად, მოჩვენებითი ჰარმონიის) რღვევის ფართო სურათის დახატვა უფრო სურდა (სავარაუდებელია!), ვიდრე ერთი რომელიმე გმირის — თუნდაც სონიას ან ასტროვის მძაფრი სულიერი ტკივილების ჩვენება. მაგრამ იმდენად ძლიერია ნ. გილიაროვსკაია სონიას როლში, ისე გულწრფელად, ღრმად განუცდია მსახიობს თავისი გმირის სულიერი ტანჯვის ყოველი ნიუანსი, ისე ფართო მასშტაბისაა ასტროვის სევდა, მემკველე იმდროინდელი რუსეთის საუკეთესო ინტელიგენციის ტრაგიკული ბედ-იბღლისა, რომ სპექტაკლში ძალაუფლებურად მეორე პლანზეა გადატანილი ძია ვანიას, ელენეს (მსახიობი ვ. პლოტნიკოვა) დანგრეული, უაზრო, ვფემერებს შეწირული სიცოცხლის გულსიმომკველე უაზრობა.

რასაკვირველია, სავსებით მისაღებია იმგვარი კონცეფცია, რომ სონია, ეს ყველაზე პოეტური სულის, მოსიყვარულე და თავდადებული მსახური სიყვარლის, ასტროვი — ფილოსოფოსი და ირონისტი, თავისუფალი სულის ადამიანი, რომლის ნიჭი ცხოვრების პროვინციალიზმში იძირება — ვაქციოთ ჩეხოვის დრამის მთავარ გმირებად. მართლაც, მათ აფორიაქებულ სულში, მისწრაფებებში, ოცნებებში ბევრი რამაა ისეთი, რაც თანამედროვე ადამიანს აღეკვებს და აახლოვებს წარსული დროის გმირებთან.

მაგრამ მთელი სპექტაკლის რეჟისორული გააზრება, როგორც ვთქვით, ჩეხოვის მხატვრული სამყაროსადმი დიდი ერთგულებით გამოირჩევა. პიესის სამყაროში კი მთავარია ძია ვანია (სწორედ იგი ამბობს ჩეხოვისათვის სანუკვარ სიტყვებს: — „ადამიანში ყველაფერი მშვენიერი უნდა იყოს...“) მისი ცხოვრების მსხვერვის დრამატიზმი, გამოუვალობის შეგრძნება. სპექტაკლშიც, რეჟისორულ პარტიტურაში ძია ვანიას მისთვის შესაფერი ადგილი უჭირავს — მის ირგვლივ არის აგებული დანარჩენი გმირების სცენური მოქმედება.

ერთი სიტყვით, რეჟისორისთვისაც ისაა ძია ვანია, რაც ჩეხოვისთვის. მაგრამ სონიას და ასტროვის შემსრულებლებმა თავიანთი სცენური გმირები წარმოვედგინეს ჩეხოვის სამყაროს ტიპურ გმირებად, და, ბუნებრივია, მათი განცდები და ფიქრები მაყურებლის ყურადღების ცენტრში მოექცა. ეს განსაკუთრებით ოქმის სონიაზე — მისი აღელვებული და შეურაცხყოფილი სულის ტანჯვა ჩვენს ბუნებრივ თანაგრძობას იმსახურებს, მისი ოცნებაც, მისი გაბრძოლებაც ჩვენთვის გასაგები ხდება.

მაგრამ ძია ვანია?

ჩვენ, რასაკვირველია ვხედავთ თუ როგორ იტანჯება იგი უნუგეშო სიყვარულით, როგორ თითის, როგორ შესიცონებს თვალბში ელენეს. ბ. სტუპკა გვაჩვენებს ადამიანს, რომელსაც აღარ შეუძლია გაუძლოს საკუთარი ილუზიების მსხვერველს. მის თვალწინ ჩამოვარდა კვარცხლბეკიდან და დაიშხვრა პროფესორ სერებრიაკოვის „მონუმენტური“ ფიგურა. მთელი ცხოვრება ამ კაცს შესწორა და ბოლოს მიხვდა ამ მსხვერპლის უაზრობას — მის წინ მეცნიერის ფიტული აღმოჩნდა. სულის ერთადერთი შვება ელენესადმი სიყვარულია, მაგრამ ქალის გული უკვე ხვას — ასტროვს — ეკუთვნის.

ძია ვანიას ცხოვრება აზრს ჰკარგავს და სასოწარკვეთილი, გამოსავალს ვერსად პოულობს.

ბ. სტუპკას შესრულებით ძია ვანია არის თავდადებული ადამიანი, მშრომელი, თავმობრძეკილი. შეუძლია სიყვარული და ერთგულება. მაგრამ ძია ვანია ხომ მარტო ეს არ არის? ის მალაღობის სულის ადამიანია, ინტელიგენტი, გონიერი, ანალიტიკოსი. იგი წაიდა შეგნებულ მსხვერპლზე, რადგან გულწრფელად სჯეროდა, რომ პროფესორი სერებრიაკოვი საზოგადოებისათვის უფრო მნიშვნელოვანი ფიგურა იყო. ამდენად, მისი მსხვერპლი (საკუთარი ნიჭის, უნარის სხვისადმი მორჩილ სამსახურში ჩაყენება) საზოგადოებრივ ხასიათისაა, ეს მოქალაქეობრივი აქტია. ამიტომაც მისი დრამა, მაღალი, კეთილშობილური სულის ადამიანის დრამაა და საზოგადოებრივიც. სწორედ ეს მნიშვნელოვანი მომენტი აკლია ბ. სტუპკას შესრულებას, რის გამოც ძია ვანიას ძირითადი თემა სპექტაკლში, ჩვენის აზრით, შესუსტებულია.

ეს მაშინ, როცა მისი პარტნიორი ა. ვაშინსკი (პროფესორის როლის შემსრულებელი)

არა მარტო რელიეფურ ხასიათს ქმნის, არამედ დაპირისპირებისა და შედარების მშვენიერ შესაძლებლობასაც. ეს პარტნიორი გამაღვიანებლად პომპეზურია, პათეტური, ხაზგასმულად ელეგანტური და არტისტიკული ქესტების მოყვარული. იგი თითქოს გამუდმებით დგას ფაშობასულ სცენაზე და მაყურებელთა თვალწინ თავისი ცხოვრების დრამატულ ეპიზოდებს თამაშობს. მთელი მისი ეს დეკორი ყალბი სილამაზითაა სავსე, „გაპოეტურებულია“ მაშინ, როცა ბ. სტუპკას ძია ვანია „პროზული“ და ჩეულებრივია, მას, სამწუხაროდ, აკლია ის ნამდვილი პოეზია, რაც ჩეხოვმა ამ ხასიათში ჩააქსოვა.

სპექტაკლში მაინც ყურებს ის თემა, რომელიც დამდგმელმა რეჟისორმა ს. დანჩენკომ ასე ჩამოაყალიბა „ძია ვანიაში“ ჩვენი ინტერესების ძირითადი საგანი ადამიანის სულიერი სამყაროს ფორმირების ის საკითხები და ზნობრივი ხასიათის პრობლემებია, რომლებიც ისოდენ მწვავედ დგას ჩეხოვის პიესებში. შევეცადეთ განსაკუთრებული დაყინებით ჩავძიებოდით ჩვენი ცხოვრების არსებით და მარადიულ კითხვას: რისთვის მოდის ადამიანი ამ სამყაროში, რა დანიშნულება აქვს მას? ეს არის სპექტაკლი ფუჭი იმედების ამაოგებაზე და ამასთანავე მაინც იმედებისადმი აუცილებელ რწმენაზე“ („თბილისი“, 21.07.86).

თბილისელებმა ამ ერთი თვის განაჯლოებაში გრიბოედოვის სახ. თეატრის სცენაზე იხილეს მრავალი ცოცხალი სცენური სახე, თანამედროვე სცენოგრაფია, გაეცნენ უკანონული და სხვა ხალხა დრამატურგის საჯულისხმო ნიშნებს.

თბილისელებმა გულთბილად მიიღეს უკანონო ნათელი, შთაგონებული ხელოვნება.

საქართველოს კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის პირველ მდიანთან ანხ. ჯ. ი. პატიაშვილთან გამართულ შეხვედრაზე სამართლიანად აღინიშნა, რომ კიევის უკანონული თეატრის გასტროლები ახალ იმპულსს მიანიჭებს ორი მოამე რესპუბლიკის მეგობრული, კულტურული ურთიერთობის შემდგომ განვითარებასა და განმტკიცებას მთელი მრავალეროვნული საბჭოთა ხელოვნების საკეთილდღეოდ.

სამეულის პერსონალურ გამოფენაზე

ქეთევან კინწურაშვილი

სამეულის მიერ საქართველოს სსრ სურათების გალერეაში გამართული ექსპოზიცია დამთავალიერებელს გამოფენაზე შესვლისთანავე თეატრალურ გარემოცვას უქმნიდა. მართალია, აქ მხოლოდ სათეატრო ნამუშევრები არ იყო წარმოდგენილი, მაგრამ სამეულის წევრები ნებისმიერ საქმიანობაში ავლენენ თეატრალურ ფანტაზიას და რეჟისორულ აზროვნებას. პერსონალური რეტროსპექტიული გამოფენის მოწყობისას, კიდევ ერთხელ გაიხსნა მათ მიერ წარმოდგენის ინდივიდუალურად ვათამაშების, საკუთარი „დადგმის“ (თუნდაც, გამოფენის) ყოველი დეტალის (აფიშა — მოსაწვევე ბარათი—ექსპოზიცია—კატალოგი) მთლიანობაში გააზრების და ერთი გასაღების გადაწყვეტის კოლექტიური უნარი. ესკიზებთან, მკვებებთან, აფიშებთან, დაზგურ ნაწარმოებებთან ერთად, ექსპოზიციაში ჩართული ფარდები, გობელენი, ძველი სპექტაკლების „მონაწილე“ კოსტიუმები, ნიღბი და სხვა დეტალები, ფოტოები — სამეულის 30 წლის მეგობრობის „საბუთები“, თეატრალური მახვილგონიერებით, სიხარულით, ინტიმით, ფერადოვნებით და გარკვეული ნოსტალგიის გრძნობით (თუნდაც, „ჭინჭრაქასთან“ კავშირში) აესებდა ცენტრალურ სავაგონოფენო დარბაზს.

50-60-იანი წლების მიჯნაზე, ოლეგ ქოჩაიკიძე, ალექსანდრე სლოვინსკი, იური ჩიკვაიძე — ახალგაზრდული ენით, შემოქმედებითი მისწრაფებებით და სტუდენტობის წლებშივე გამოკვეთილი მყარი მოქალაქეობრივი მრწამსით აღსაყვამე სამი არქიტექტორი — მთელი შეგნებით და დაჯერებით ებრძოდნენ ქართულ, ისე როგორც მთელს საბჭოთა ხელოვნებაში გამეფებულ „ნატურალისტურ“ ტენდენციებს — იმ დროისთვის უკვე ოფიციალურად მცდარად აღიარებულს, მაგრამ მაშინ საქმით ჯერ კიდევ ბოლომდე დაუგმო-

ბელს. არქიტექტურის დარგში შექმნილ რამდენიმე პროექტში, შედარებით მრავალრიცხოვან ზღაპრებში, სათეატრო მხატვრობაში, ერთმანეთისგან დამოუკიდებელ დაზგურ ნაწარმოებებში ისინი ეძებდნენ თითოეული დარგისთვის სპეციფიკურ, თხრობით-ილუსტრაციულის საპირისპირო ლაკონურ ხერხებს, მიმართავდნენ ფორმის და ფერის პირობით-დეკორატიულ გადაწყვეტას, მიზნად ისახავდნენ ახლებურად, ინდივიდუალურად გაეაზრებინათ ამ მხრივ მთელს მსოფლიოში (და ჩვენთანაც) უკვე 20-იან წლებში მოპოვებული მიღწევები.

და რადგან თეატრი, შეიძლება თავისი მკვეთრად გამოხატული პირობითი მხატვრული ენის წყალობით, ყველაზე სწრაფად პასუხობს ყველაფერს ახალს (თუმცა, ასევე საკუთრებით სწრაფად ძველებზე აქ ეს ახალი, რადგან სწორედ თეატრში აღმოჩნდა ხალხი (პირველ რიგში, რეჟისორები: მ. თუმანიშვილი, შემდეგ რ. სტურუა და სხვები). რომელთაც იგივე პრობლემების გადაწყვეტის პროგრესული სურვილი და უნარი ჰქონდათ, სამეულმა დატოვა არქიტექტურა და თეატრს უძღვნა თავისი შემოქმედება. ხოლო თეატრმა — თავისი კოლექტიური ბუნებით არქიტექტურასთან ახლოს მდგომმა, ადვილად შეიგუა მათი შემოქმედებითი კოლექტივი.

სამეულმა თავის პირველივე სპექტაკლებში მთელი ძლით გამოავლინა ხალასი იუმორი, მდიდარი ფანტაზია, კონსტრუქციული თუ ფერწერული ხერხების შერწყმის უნარი და, რაც მთავარია, ნიჭთან ერთად, სათანადო პროფესიული მომზადებაც.

შემდგომ, ერთობლივ და დამოუკიდებელ მუშაობაში მათ მხოლოდ განამტკიცეს ეს თვისებები, ხოლო განსხვავებული ქანრის მხატვრული ნაწარმოებების შექმნისას კიდევ

მეტად გაიხსნა მათი მხატვრული შესაძლებლობები და გაფართოვდა შემოქმედებითი დიაპაზონი;

სწორედ ამ მტკიცე პროფესიული საფუძვლის არსებობის გამო, მათი ესკიზები და მაკეტები დღეს ყურადღებას იქცევენ ჩანადიერის სიმკვეთრით, სათქმელის ნათლად გადმოცემით, მთლიანად კომპოზიციის და ცალკეული დეტალების ბოლომდე გააზრებით.

წლების განმავლობაში, მათ თეატრში მრავალფეროვან რეპერტუარზე მოუხდათ მუშაობა და ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში ახლებურ გადაწყვეტას ეძებდნენ. დიკორაციები სპექტაკლისათვის „ქინორაქა“ (1963), რომელიც მ. თუმანიშვილმა რეჟისორობაში დადგინა სახით ჩაიფიქრა, მხატვრებმა აპლიკაციის ხერხით გადაწყვიტეს. თავად ზღაპრული გმირები ადამიანურ სამოსში გამოაწყვეს — დაათეს ყაიისფერი ზოლებიანი პიჯამო ჩააცვეს, მგელს — რუხი ჩოხა. დეეს — წითელი ჯინსები და ჯაქეტის პერანგი... მსახიობების ინდივიდუალური მონაცემების გათვალისწინებით, სპექტაკლის აქტორებმა სწორედ ადამიანის ჩაცმულობაში, მის პლასტიკურ მონახაზში მიაგნეს მოქმედ პირობა წარმოსადგენად საჭირო ნიშან-თვისებებს, რის შედეგადაც სცენაზე განსაკუთრებით მახვილად, მკვეთრად წარმოაჩინეს ზღაპრისთვის დამახასიათებელი ალევორიული ასოციაციები.

ა. მილერის რთული ფსიქოლოგიური დრამისთვის „სელიემის პროცესი“ (1965) მათ ხის მასიური ძელებისა და ბათქაშის ფაქტურის კედლებიდან შედგენილი მოცულობითი კონსტრუქცია შექმნეს. უხეშად თლილ კოჭებზე დაკიდებული სახრჩობელები ხაზს უსვამდა უმეცარი მართლმსაჯულების ხელში სელიემის მცხოვრებთა განწირულებას.

სევიდანი, ღიმილნარევი ლირიული დრამა „ბებერი მეზურნეები“ (1966) მხატვრებმა ფიროსმანის მიამიტი პერსონაჟების გარემოცვაში წარმოადგინეს. ბრეტის „ჯარისკაცი ჯარისკაცია“ (1966) ვაჟთებთი დაფარული კონსტრუქციების ფონზე გაითამაშეს.

ფლტჩერის „ვირველი ქმრის მორჯულებას“ (1971), რომელიც კომიკური სიტუაციებით არის აღსავსე, მათ კიდევ მეტი დინამიზმი შესძინეს მსუბუქი, მარტივად ცვალებადი ფერადოვანი კონსტრუქციის დახმარებით.

სპექტაკლში „სანამ ურემი ვადაბრუნდება“ (1972) სცენაზე იდგა ბერმუხა — ოჯახის/ღრმადესვებიანი სიმბოლო, რომელსაც მხატვრები მოკვეთილი ჰქონდა — ახალგაზრდა თქობამ მიატოვა მამა-პაპის კარ-მიდამო.

„კვაში კვაჭანტირაძის“ დადგმისას (1974) განსაკუთრებული ძალით გამოვლინდა სამეულის გროტესკული აზროვნება. წარმოდგენის ძირითადი სიმბოლო იყო ფული — ავანტურისტული კეპის ცხოვრების მამოძრავებელი ძალა. კონსტრუქციები თითოეული პირის ხასიათის წარმომჩენი ნახატებით და წარწერებით იყო დაფარული. ლედი ჰარვეის ილქნიანი გემით შემეკული თავსაბურავი, რომელიც XVIII ს. ევროპის არისტოკრატიულ წრეებში გავრცელებულ მოდურ თავსამკაულს მოგვაჩვენებდა, სამეულის კეთილ ირონიას ამკლავებდა.

ვერდის „რიგოლეტოსთვის“ (1976) შექმნილ მაკეტში ბოროტა და კეთილი საწყისების ტრაგიკული ჭრილი ხაზგასმულია სცენის კედლებს სუფთა, ნათელი ფონის და მასზე მოცემული ენქაუსული ქიმერების მოცულობითი გამოსახულებების დაპირისპირებით.

სპექტაკლში „დუნია“ (1978) მხატვრების პირველი ჩანადიერით სცენაზე უზარმაზარ თავებს უნდა ემოდრეკათ, რაც წინა პლანზე სწევდა ნაწარმოების კომიკურ საწყისს.

მახვილი იუმორით არის შექმნილი კოსტიუმები საესტრადო წარმოდგენისათვის „არგონაეტები“ (1983), სადაც ძველბერძნულ სამოსში გამოწყობილ მფეე აეტს რულორი აქვს მომარჯვებული, მშვილდ-ისრებით შეიარაღებულ „ამორძალებს“ თანამედროვე კომბინიზონები მოსავეთ, ჰერკულესს მოპიდავის კოსტიუმი აცვია და ა. შ.

აღნიშნული და სხვა სპექტაკლების გაფორმებიდან ჩანს, რომ სამეული მუდამ ითვისებისწინებს პიესის, სასცენო ნაწარმოების ეანრს, ხასიათს.

როგორც დავინახეთ, 60-იან წლებში მათი მიზანი იყო ხაზგასმულ პირობითობაზე ზრუნვა, სცენაზე მკვეთრი ფერების შეტანა, სასცენო ხელოვნების ანსამბლური ბუნების ყოველმხრივი გათვალისწინება. შემდეგ, როდესაც ყველაფერი ეს, მათი თაობის მხატვრების შემოქმედებითი მოღვაწეობის საფუძველზე, ახლებური ძალით განმტკიცდა სცენაზე, უკ-

ვე 70-იან წლებში, მათ უხვად მიმართეს მრავალფეროვან, მეტყველ სცენოგრაფიულ საშუალებებს! მეტაფორას (ხეები სპექტაკლში „მოკვეთილი“), სიმბოლოს, სცენოგრაფიულ კომპოზიციაში ხელოვნების ცნობილი ნაწარმოების ჩართვის („ბერიკონი“) ან ერთი სცენოგრაფიული მასალის (მაგალითად, ქსოვილის) პლასტიკური ცვალებადობის ხერხს („ოიდიზოს მეფე“), ერთ სპექტაკლში სხვადასხვა ეპოქისთვის დამახასიათებელი დეტალების „ექლექტიკურად“ შერწყმის და ამით პიესაში წამოჭრილი პრობლემებისთვის გლობალური მასშტაბის მინიჭების გზას („კვაჭი კვაპანტრაძე“, „ოტელიო“). მაგრამ არცერთ საშუალებას არ მიუღია მათ შემოქმედებაში თვითმიზნური ხასიათი, როდესაც ამას დასაშვებს ხდის რეჟისორთან ერთად მათ მიერ სპექტაკლისათვის მისადაგებული პრობითობის ზომა, ისინი ე. წ. პავლიონურ დეკორაციებსაც აგებენ („შთამომავლობა“, „პროვინციული ამბავი“) სცენაზე.

სპექტაკლში „თავადის ასული მერი“ (1985) სცენაზე გამართული საზაფხულო თეატრის ფიცარნავი, „როკოკოსებრი“ ნახევარწრიული გადახურვით, ხის მოჯირით და ფართოპირიანი ლარნაკებით — თეთრი, ოდნავ შეტანილი ოქროთი, ფონზე მწვანე კვანძოვით და წინ გამოტანილი საპარკო სკამით — მსუბუქი, ლამაზი დეკორაციაა, რომელიც ჰორდაპირ გადმოგვემს ლერმონტოვისდროინდელი საკურორტო ქალაქების საბალო ატმოსფეროს. წინა პლანზე დაფენილი სპარსული ხალიჩა, შანდალი, ბატის ფრთა და დამბახა სცენაზე დამდინარე მოქმედების „ატრიბუტებია“. ამ ამ სიმსუბუქესთან, გარეგნულად მარტივ გადაწყვეტასთან ერთად, იკითხება ის დრამატურული საწყისი, რომელიც ჩადებულია ლერმონტოვის ნაწარმოებში, სადაც დრამა პეჩორინის ნება-სურვილით, თითქოს მისი „რეცისორული ჩანაფიქრით“ ვითარდება. ის ხომ არაერთხელ გვახსენებს, რომ თავად არის ტრაგედიის კვანძის შემქმნელიც და როლები განაწილებელიც. სამუელმა რეჟისორთან ერთად სწორედ ამ მხარეს გაუსვა ხაზი და სპექტაკლი, გაითამაშა როგორც თეატრი—თეატრში.

მათ აქ კიდევ ერთხელ უჩვენეს, რომ სათეატრო მხატვრობას, ნაწარმოების იდეის გახსნისა და მხატვრული საშუალებების მონარჩევების თვალსაზრისით მრავალმხრივი, ამოუწურავი შესაძლებლობები აქვს.

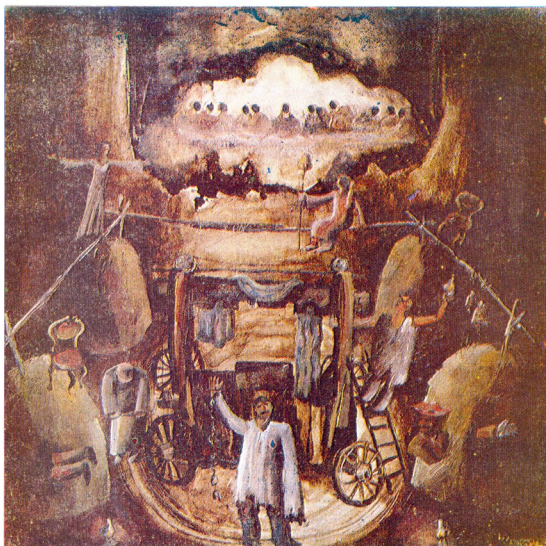
ასევე, მრავალფეროვან ხერხებს იყენებდა მუხლი წიგნის გრაფიკის დარგში. ისინი ცდილობენ მთლიანობაში გაიაზრონ მხატვრობის განიზმი და მის გადასაწყვეტად ნაწარმოების შინაარსის და ხასიათის შესატყვის ახლებურ ფორმას მიაკვლიონ.

„შუშანიკის წამების“ ილუსტრაციები კომპოზიციური წყობით შუასაუკუნეების ხელნაწერების მინიატურულ ილუსტრაციებსაც მოგვაგონებს, ჰედუსრ ნიმუშებსაც და ფერწერულ ხატებსაც. გალაკტიონის ლექსების ილუსტრაციები მსუბუქია, ჰაეროვანი, სინამდვილიდან განყენებული ხასიათის. „ოთარანთ ქვირვისა“ კი, პირიქით — კონკრეტული, თხრობითი;

შექსპირი — სამუელის შემოქმედებაში დიდი, დამოუკიდებელი თემაა. მათ ამ თემაზე პლაკატი აქვთ შექმნილი, სპექტაკლებიც აქვთ გაფორმებული, ხოლო ბოლო წლებში, ქართულ ენაზე შექსპირის თხზულებათა კრებული გამოსვლასთან დაკავშირებით, მათ არაერთი პიესის ილუსტრაციები შექმნეს.

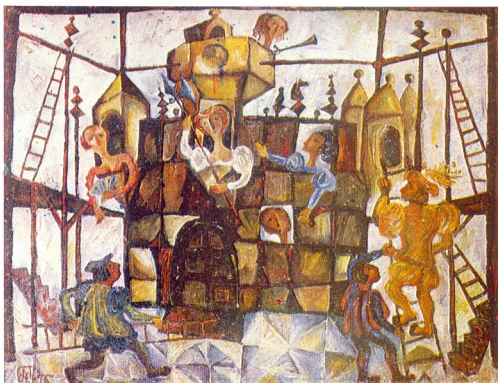
„რომეო და ჯულიეტა“ გრაფიკული გადაწყვეტა (1976) სამუელის მიერ იმავე პიესის სასცენო გადაწყვეტას (1974) მოგვაგონებს, რადგან აქაც, როგორც სცენაზე, ტრაგედიის უტყვე, უმოქმედო მოქმედება გვევლინება ორი მოწინააღმდეგე გვარის წარმომადგენელთა მკაცრი, წარბშუფხრელი პროფილები. შექსპირის კომედიების („აურზაური არაფრის გამო“) ილუსტრაციები ნათელ, მხიარულ ფერებშია გადაწყვეტილი. სონეტებისთვის შექმნილი გრაფიკული ფურცლები მკაცრი ტონალობისაა — შავ-თეთრი, პოეტურ-ასოციაციური ხასიათისა. „ჰენრი მეოთხეს“ პირველი ნაწილის ილუსტრაციები ფორმით შუასაუკუნეების პერალდიკური ნიშნების მოყვანილობას გვაგონებს, მეორე ნაწილისა — თითქოს პერგამენტის გრაფიკული ნაბატი. საილუსტრაციოდ შერჩეულია ნაწარმოების საკვანძო მომენტები. ძირითადი მოქმედი საკვანძო ფიგურები მსხვილი პლანით არის წარმოდგენილი, უკანა პლანზე უფრო მჭკადად არის მინიშნებული მოქმედების გარემო, პეიზაჟი ან დამატებითი პერსონაჟების ქორო და ა. შ.

საბავშვო წიგნების გაფორმებისას მხატვრები ითვალისწინებენ ბავშვის ფსიქოლოგიას. ისინი განსაკუთრებულ დინამიკას ანიჭებენ წიგნის ორგანიზმს, კომპოზიციურად, გაიაზრებენ ტექსტის ადგილს, რომელიც უმე-



„ბეროკონი“. შერაბ ელიოზიშვილის პიესა, დეკორაციის ესკიზი, მარჯანიშვილის სახ. თეატრი

„მომრჩეულების მორტუ-
ლება“ ჯ. ფლტერერის პი-
ესა, დეკორაციის ესკიზი,
მარჯანიშვილის სახ. თეატრი





გალაქტიონ ტაბიძის ლირიკა ილუსტრაცია
არტისტი
„ანთოსი“.

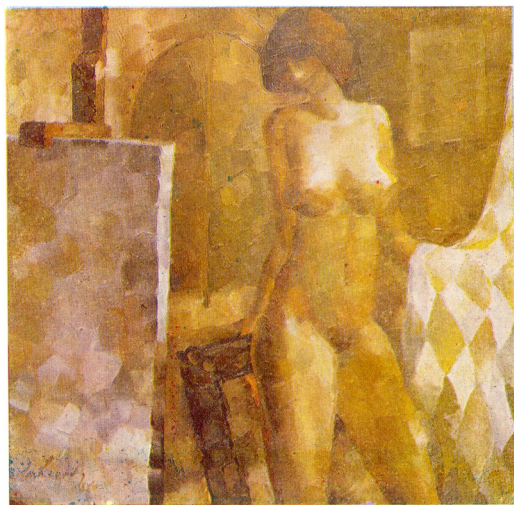


ოლგა კომაროვა





ფტოპორტრეტი ინვასთან ერთად
„სტუმრალ“ ანდრიახთან
„ქალიშვილი ჩარჩოთი“

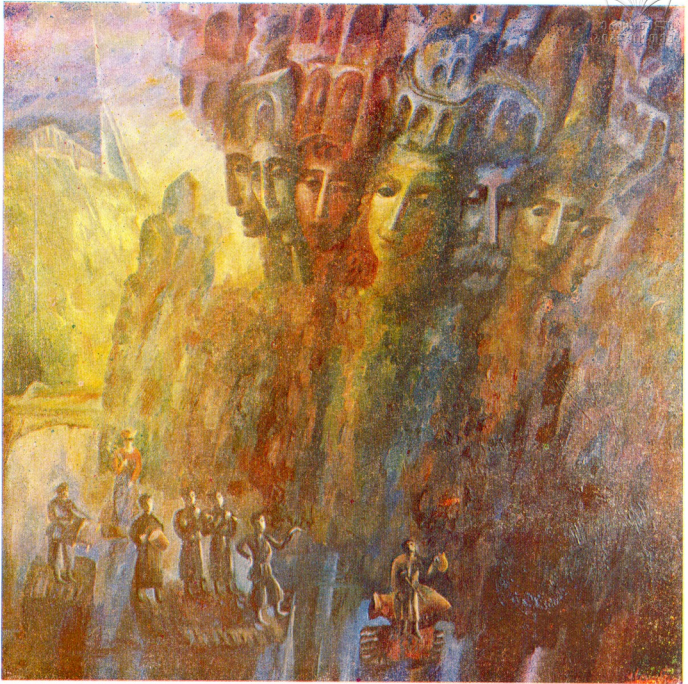






მსახობი
მარია სახალწლო მექლისზე
მირაფი





„თბილისობა“
შველამაცია





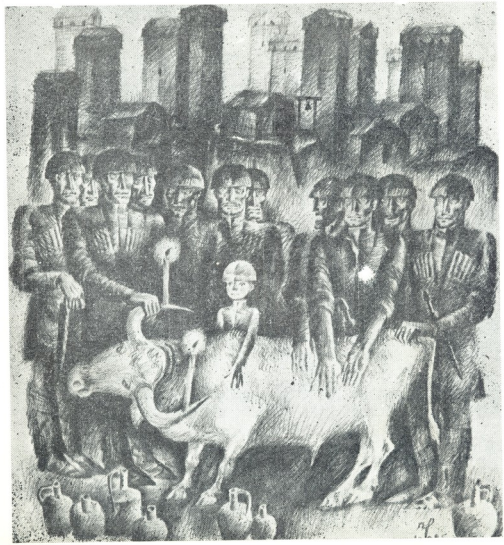
ჩილები
განმორება







ფურცლები სერიიდან „სვანეთის წარსული“
ნანა კვასხვაძის პორტრეტი
მხატვარი თედოზე
შესაწირი ხარი





„კონცერტი სალაშქროსა და ხიშტიანიური ოპერატორისათვის“



„ძველი თბილისის წვიმაში“



ქვიშაუბი, ცხენით
ნილო როიალთან





უ. შექსპირი
ქენრი IV, ილუსტრაცია
უ. შექსპირი
ქენრი V, ილუსტრაცია





„კვაკი კვაკაბტირძე“ შ. ჭავჭავაძის მიხედვით. დეკორაციის ესკიზი. შარჭანიშვილის სახ. თეატრი.

იაკობ შტუცენი
„შუშანიის წამება“, ილუსტრაცია



ტესად განუყოფელია ილუსტრაციისაგან. („ნახევარქათამა“... „ხარულა და ხარხარა“). ნახატები ხშირად ისეა განლაგებული ფურცლის ზედაპირზე, რომ ბავშვს ყოველი მხრიდან მიუხდეს მათი დათვალიერება; მეზობელი გვერდები რაიმე დეტალით არის ხოლმე დაკავშირებული ერთმანეთთან. ზოგჯერ ვხვდებით უშუალოდ ილუსტრაციებზე გაკრული ხელით გაკეთებულ წარწერებს („ხუთი ზღაპარი“). ხანდახან ასობეიცი „ცოცხლებმა“ და ნახატ პერსონაჟებად იქცევა. ფერები უმეტესად მკვეთრია, ხალისიანი.

საბავშვო წიგნის გაფორმების დონის ამაღლებასზე ზრუნვაშიც ვლინდება მხატვრების შინაგანი კულტურა, მათი ინტელექტი. ეს იმაშიც ჩანს, რომ ისინი მუდამ ზრუნავენ, რათა მათ მიერ გაფორმებულ სპექტაკლებს შესაფერი აფიშები — რეკლამა ჰქონდეს — მხატვრულად ყურადღების მიმპყრობი, ამასთან, ნათლად გასარკვევი შრიფტით, წარწერით — ე. ი. დანიშნულების შესატყვისი.

გასაკვირი არ არის, რომ წლების განმავლობაში თეატრში მომუშავე სამმა მხატვარმა, რომელთაც, როგორც აღენიშნეთ, რეჟისორული ხედავ აქვთ, გარკვეულ ეტაპზე მულტიპლიკაციური ფილმის დარგშიც სცადეს ხელი, როგორც სცენარის ავტორებმა, რეჟისორებმა და მხატვრებმა. მულტფილმების ესკიზები ხელოვნების ამ დარგისთვის შესაბამისი სიმსუბუქით, მარტივი აღქმადობით, აპლიკაციურად შეპირისპირებული ფერებით ხასიათდება. ნახატი პერსონაჟები ფილმისთვის „ოქრო“ უკვე ქაღალდზე გარკვეული დინამიკური საწყისის მატარებელია.

ცხადია, სრულიად განსხვავებულად არის გადაწყვეტილი ესკიზები კინოფილმისათვის „წიგნი ფიცისა“, რომლისთვისაც სამეულამკო ტიუმები შეასრულა. გამორჩეული ოსტატობით შექმნილი დიდი ფორმატის ტილოები, კინო-მხატვრობის სპეციფიკიდან გამომდინარე, ცოცხალ სინამდვილესთან სიახლოვით ხასიათდება. ფერადოვანი გადაწყვეტის სისადავით, კეთილშობილი კოლორიტით (ოქრა, თეთრა, ძოწი), თავშეკავებული რიტმით, ჰოზებით, ესკიზები მონუმენტური მხატვრობის ნიმუშებსაც მოგვაგონებენ, ხოლო დეტალების ნახატი — კასტე-

ლის ცნობილ ჩანახატებს, რაც სრულიად გამართლებულია ეპოქის მიწიწმების ტრადიციის რისით. |

სამეულის მიერ მონუმენტური ბის დარგში შექმნილი ნაწარმოებები („თამაშები“, „აჭადრაკო ზატალია“), — კომპოზიციის სიმეტრიული წყობით, არარეალური მასშტაბური შეფარდებებით, ფერების პირობითი განაწილებით, სწორედ კედლის სიბრტყის დეკორატიულ შევსებას ემსახურება, ფიგურებით და სიუჟეტით მისი უქმად გადატვირთვის გარეშე.

ოლეგ ქოჩაიძე, ალექსანდრე სლოვინსკი და იური ჩიკვაძე თავიანთი შემოქმედებითი გზის დასაწყისშივე ბევრს ფიქრობდნენ ფერის, განათების რთულ პრობლემებზე და ცდილობდნენ ინდივიდუალურად გადაეწყვიტათ ეს პრობლემები. თითოეულის ხელწერა თავიდანვე განსხვავებულია. ი. ჩიკვაძე ჩრდილ-სინათლის რიტმული სწორკუთხა ლაქებით გამოკვეთს ფორმებს: ა. სლოვინსკის მონამები უფრო რკალურ-ორნამენტულია: ო. ქოჩაიძე თითქოს არლეკონის ჩაემულობიდან აღებული რომების მონაცვლეობით აგებს მოცულობას, ქმნის ფონს. უკვე აქედან ჩანს, რომ ისინი სინამდვილის სწორხაზოვან გამოხატვას კი არ ისახავენ მიზნად, არამედ პირობითად გადაიაზრებენ ფორმას მოცულობას, მთლიანად ნატურას. მათი ნამუშევრები თემატიკით და განწყობითაც განსხვავდება. ი. ჩიკვაძესთან განსაკუთრებით ძლიერად ყდერს მუსიკის თემა. მის ნამუშევრებში ხშირად ვხვდებით ხეების, სანთლების გამოსახულებებს, რომლებიც კომპოზიცილაში უჩვეულო ადგილზე მოთავსებით (ნ. კვასხეაძის პორტრეტი) ემოციურ მეტაფორულ მნიშვნელობას იძენენ. ა. სლოვინსკის ნაწარმოებების სათაურებიდანაც ჩანს („სონეტი“, მირაჟები), რომ მათი უმეტესობა განყენებული, ასოციაციური ბუნების არის და მათ, მკურებლის ინდივიდუალური განცდიდან გამომდინარე, მრავალჯერადი ახსნა შეიძლება მოუძებნოთ. ო. ქოჩაიძისთვის ახლობელია ცირკის, მოხეტიალე მსახიობების თემა, მასთან ძლიერია გროტესკული ხაზი და ამასთან, თბილი, ლირიკული დამოკლებულება იგრანობა ახლობლების პორტრეტულ გამოსახულებებში („მიხო“, „ინგა“;

„ზოიძეების ოჯახი“). ტექნიკური შესრულების თვალსაზრისით, მის ნამუშევრებში ყურადღებას იქცევს ერთი ფერის (მწვანე, წითელი ან ლურჯი და ა. შ.) მდიდარი ტონალური გრადაციები; ი. ჩიკვაძისთან — განსხვავებული ფერების მსუყედ, ოსტატურად შეჯერების უნარი; ხოლო ა. სლოენისკისთან — გრაფიკული ხაზის პლატიკური მეტყველება.

დაზგური ნამუშევრები, რომელთაც ისინი ცალ-ცალკე აწერენ ხელს, სამუელის ერთობლივი ნამუშევრების „საიდუმლოებასაც“ ხსნის. მათი ფერწერული და გრაფიკული ნაწარმოებების მხატვრული ანალიზის საფუძველზე, შეუცდომლად შეიძლება ითქვას თუ ვინ შექმნა ესკიზები ამა თუ იმ სპექტაკლისთვის, ვინ მოიფიქრა ესა თუ ის დეტალი, ვინ შეასრულა გრაფიკულად აფიშა ან დახატა მულტფილმის პერსონაჟი. ეს არა მხოლოდ გამოყენებული კომპოზიციური ხერხის, ფერწერული მონასმების ან გრაფიკული შტრიხების სტილისტური თავისებურებების მიხედვით ჩანს, არამედ წარმოდგენილი პერსონაჟის გარეგნობით, პლასტიკით, რომელიც ხშირ შემთხვევაში თვით მხატვრის — ავტორის გარეგნობასაც მოგვაგონებს (ასეთი რამ ხომ ხშირად შეიმჩნევა და დასტურდება მხატვრულ შემოქმედებაში), მაგრამ ამავე დროს, ეს ნამუშევრები საერთოა, სწორედ სამუელის „ხელით და გონებით“ არის შექმნილი. და ყველაფრიდან ჩანს, რომ მათი შთავგონების ძირითადი წყარო თეატრია, რომელიც ფართოდ შლის ადამიანის ფანტაზიას და ამ თვისებით განსაკუთრებით ახლობელია სამუელის სიმტკიცე, მუდამ სიახლის მაძიებელი და დამფუძნებელი შემოქმედებითი კოლექტივისათვის.



საქართველოს
ქრონიკა

მას შემდეგ, რაც ფრანგმა მწერალმა პერ ზერემემ და ფრანგმა კომპოზიტორმა ჟორჟ ბიზემ შექმნეს კარმენის უკვდავი სახე, ამ სახის მაგაურობას არაერთხელ გაუოცებია ადამიანთა წარმოდგენა და მოუტანია მათთვის ქეშმარიტი ესთეტიკური ტკბობა. შემსრულებლების — დირიჟორების, მომღერლების, მოცეკვაეების, რეჟისორების მიერ გარდამწმლად კარმენის სახეს ყოველთვის თან ახლდა თვით მისი აღმოცენების ფაქტის განუმეორებლობა, მაგრამ სახის სიმდიდრე კი მაინც ამოუწურავი რჩებოდა. ამიტომ სრულიადაც გასაგებია იმ აღტაცებისა და გაკვირვების ერთმანეთში აღრევა, ორი ესპანელის ბალეტმსიხტერ ანტონიო გაუფელისა და რეჟისორ კარლოს საურას მიერ წარმოთქმულ სიტყვებში რომ ფერის მოუღვენელია, რომ ეს პერსონაჟი, ტიპიური ესპანელი, ესპანელი ბოშა ქალი, რომლისათვისაც მამაკაცები გონებას კარგავენ და მზად იყვნენ მისთვის თავი გაეწირათ... რომ ეს კარმენი, ფრანგების გამოგონილია.“

აწის დაწერის უფლება მხოლოდ ესპანელს ჰქონდა, მით უფრო ორ ესპანელს, რომლებიც ორჯერ ახლოს შეეხებ ამ სახეს, ბიზე-მერიმეს ნაწარმოებს.

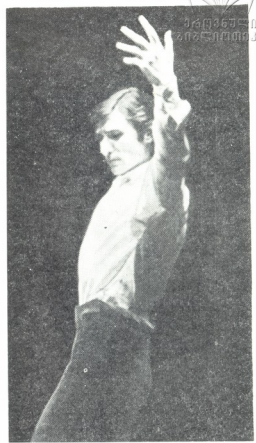
ვის არ უნახავს ანტონიო გადესისა და კარლოს საურას გახმაურებული კინოფილმი „კარმენი“? ვინ არ აღფრთოვანებულა მისი უჩვეულო კინემატოგრაფიული სახიერებით, კინოვერსიაში გამდიდრებული ჩანაფიქრის საცეკვაო დრამატული ბუნებით? ამ ფილმში სიტყვის, პოეზიის, მუსიკის, ცეკვის საოცარი სინთეზი სრულყოფილებამდე იყო მიყვანილი.

მაგრამ დღეს ლაპარაკია არა ფილმზე, არამედ „ბრწყინვალე“ (ასე უწოდებენ მას თანამემამულენი), ანტონიო გადესზე, რომელიც თავის დასთან ერთად ჩვენს ქვეყანაში ჩამოვიდა და აჭერად თან ჩამოიტანა კიდევ ერთი, თავისი ინტერპრეტაციის მიხედვით შექმნილი უკვდავი „კარმენის“ ამჟამად სცენური ვერსია. მე შემთხვევა მომეცა დაესწრობოდი ამ სპექტაკლს ლენინგრადში.

არ დავძალავ, რომ იმ შთაბეჭდილების შემდეგ, რაც ჩემზე ფილმმა მოახდინა, შიშის გრძნობით მივდიოდი სპექტაკლის სახანა-

ანტონიო გადესის ხელოვნება

თეატრის გუგუშვილი



ა. გადესი — ლონ ხოზე

ვად. მენანებოდა შეგნების მიერ უკვე ათვისებული ალქმის დაკარგვა...

მეგრამ თეატრი — ეს ცოცხალი მხატვრული ორგანიზმი, რომელსაც გააჩნია წუთიერი ალქმის სასწაულებრივი ძალა და ამიტომ მას უზრუნველზე თავის ძალითა და უნიკალურობით განუმეორებელ შთაბეჭდილებას ახდენს — თავის სიმაღლეზე აღმოჩნდა, არ დათმო იმთავითვე მოპოვებული პოზიციები. ცოცხალი სცენური სუნთქვის ძალამ, მისმა კონტაქტმა ასეთივე ცოცხალ, ფილარმონიის ხალხით გაჭედვილ უზარმაზარ დარბაზთან, თავისი საქმე გააკეთა. სცენა და დარბაზი ერთი ცხოვრებით ცოცხლობდა, მოვლენათა ერთიან ფერხულში აღმოჩნდა. ასეთი ერთიანობა მას უზრუნველთა დარბაზისა და სცენისა მე დიდი ხანია არ მინახავს. თეატრი რჩებოდა თეატრად. თეატრი ამარცხებდა კინოს.

რამდენიმე სიტყვა თვით ანტონიო გადესსაზე. თანამედროვეობის ერთ-ერთი უდიდესი ბალეტმაისტერი, იგი მოვიდა ქორეოგრაფიის სამყაროში, როცა 15 წლისა იყო. თითქმის მეოთხედი საუკუნის მანძილზე დასიდან დასში გადადიოდა, მოგზაობდა მთელ ესპანეთში, კაბარეშიც კი

ცეკვავდა და მხოლოდ 1960 წელს აღმოჩნდა სახელმწიფო პილარ ლოპესის დასში, სადაც ქეშმარიტი პროფესიონალი გახდა. მალე მისი სახელი. როგორც მოცეკვავისა და დამდგმელისა, მთელი ბალეტის სამყაროს მოედო. მას სამუშაოდ იწვევენ რომის ოპერაში (აქ რაეელის „ბოლეროს“ დგამს), სპოლეტოს „დოს მუნდოს“ („ორი სამყარო“) საბალეტო დასში, შემდეგ კი — ლა სკალაში დამდგმულად, პირველ მოცეკვავედ და ცეკვის მასწავლებლად.

ასე მიდიოდა ანტონიო გადესი დიდებისაკენ, საყოველთაო აღიარებისაკენ. 1963 წელს გადესი აყალიბებს საკუთარ საბალეტო დასს, რომელმაც წარმატებით მოიარა მთელი მსოფლიო. დასის 11 წლის არსებობამ ჩამოაყალიბა ბალეტმაისტერის ქორეოგრაფიის ძირითადი პრინციპები, საბოლოოდ განსაზღვრა მისი შემოქმედებითი, საცეკვაო, აქტიორული და რეჟისორული სახე.

ამ ხნის მანძილზე ანტონიო გადესმა მოიარა ბევრი ქვეყანა და კონტინენტი. ბევრჯერ იყო დაჯილდოვებული, არაერთგზის მოიპოვა საერთაშორისო პრემიები დადგმებისა და მთავარი როლების შესრულებისათვის, პარალელურად მუშაობდა კინოში, მსახიო-

ბიც იყო და დამდგმელიც. დიდი აღიარება ჰპოვა როგორც მოცეკვავემ ფილმებში „ლოს ტორანტოს“, „ჯადოსნური სიყვარული“, ფრედერიკო გაოსია ლორკას პეისის მიხედვით შექმნილ ფილმში „სისხლიანი ქორწილი“ და „კარმენი“, რომელიც მან რეჟისორ კარლოს საურასთან ერთად განახორციელა.

მაგრამ მოხდა ისე, რომ მიუხედავად წარმატებისა, აღიარებისა, ჰემშარიტი ოსტატობისა, ჟორუგრაფიული ხელოვნების ყველა პარამეტრის სრულყოფილად ფლობისა, ანტონიო გადესი 1975 წელს თავს ანებებს საბალეტო თეატრს და ფიცს დებს, ამიერიდან არასოდეს აღარ ვიცეკვებო.

რა იყო ამის მიზეზი? რამ აიძულა დიდი, საყოველთაოდ აღიარებული ხელოვანი მიეტოვებინა მთელი მისი ცხოვრების საქმე და წასულიყო, როგორც იტყვიან „არსაით?“ როგორც ვაირკვა, ამ შემთხვევაში გადესის „მთელი ცხოვრების საქმე“ იყო არა მარტო ცეკვა, არამედ ის, რაც მან თავისი არსებობის კრიტიკულ, ექსტრემალურ მომენტში, ცეკვაზე მალა დააყენა ამქვეყნად.

გადესის ცხოვრებაში ასეთი ექსტრემალური მომენტი აღმოჩნდა ცნობა ხუთი კო-

მუნისტის, ხუთი მისი მეგობრის სიკვდილით დასჯის შესახებ, რომლებიც თავიშემიწინააღმდეგებოდნენ. ანტონიო გადესი როგორც ადამიანმა და შემოქმედმა გადაწყვიტა მიეტოვებინა არა მარტო თეატრი, არამედ საშობლოც. იგი კუბაზე გაემგზავრა.

გადესის საქციელი უბრალო შემთხვევითობა, ემოციის გამოხატვა, აფექტი როდია. ესაა გააზრებული ნაბიჯი, რაშიც მთელი მისი ცხოვრების ღრმა ლოგიკა მკლავდება. მისი მშობლები უბრალო ადამიანები იყვნენ. დედა კერვით ინახავდა თავს, მამა მშენებელი და კომუნისტი იყო, 30-იან წლებში იგი მონაწილეობდა ფრანკოს რეჟიმის წინააღმდეგ ბრძოლაში, იყო დაპრილი, ბოლოს დააპატიმრეს და ციხეში ჩასვეს. ანტონიო მამის გზას გაჰყვა, კომუნისტი გახდა. ამჟამად იგი ესპანეთის ხალხთა კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის წევრია. ცენტრალურ კომიტეტში იგი კულტურის სფეროს ხელმძღვანელობს. აი, მისი სიტყვები: „ჩვენი ამოცანაა მიუუტანოთ კულტურა მუშებს, ქარსნებსა და ფაბრიკებში. კულტურას შეუძლია იყოს დიდი ძალა ბურჟუაზიის წინააღმდეგ ბრძოლაში, თუ იგი კლასობრივ ხალხთა ატარებს“.

და, აი, როცა კუბაზე აღმოჩნდა, იგი აქ ხვდება ცნობილ კუბელ ბალერინას, უნიკალურ ალისია ალონსოს. შეიძლება ითქვას, რომ ეს შეხვედრა, რაც იმ მომენტში მოხდა, როცა გადესი, როგორც ადამიანი და მოქალაქე, შეძრწუნებული იყო, მისი შემდგომი ბედისათვის გადაწყვეტი აღმოჩნდა. ძლიერმა ბიროვნებამ, დიდი გაქანებისა და სულის აღმამანმა, რომელიც თვითონ იყო გამსჭვალული საუკუნის პროგრესული იდეებით, ალისია ალონსომ შესძლო დაერწმუნებინა გადესი, რომ მისი ხელოვნება არ უნდა ჩაყვდეს, იგი ჭირდება თავის ხალხს. „ყოველ რეკონსტრუქციონერს თავისი იარაღი აქვს — ეუბნებოდა ალისია ალონსო გადესს — ხოლო შენი იარაღი — ცეკვა“.

ანტონიო დაუბრუნდა სცენას. სამი წელი კუბაზე გაატარა, ცეკვავდა ალისია ალონსოს დასში, შემდეგ კი ისევ დაბრუნდა მშობლიურ ესპანეთში. 1981 წელს შექმნა საკუთარი დასი, რომელთან ერთადაც ჩამოვიდა ჩვენს ქვეყანაში სავასტროლოდ.

ანტონიო გადესი მარტო დიდი მოცეკვავე, მსახიობი და რეჟისორ-ბალეტმანისტერი როდია, იგი, როგორც ხელოვანი და

სცენა სპექტაკლიდან



პიროვნება, იმიტოა საინტერესო, რომ თანამედროვე კატეგორიებით მოაზროვნე, მეტროპოლი ადამიანია, რომელსაც ესმის ცხოვრებისეული პროცესებისა და საკუთარი ხალხის ინტერესების არსი. ხელოვნების კლასობრივი ხასიათი, რაზედაც იგი მგზნებარედ ლაპარაკობს, მისი მკვეთრად გამოხატული მოქალაქეობრივი პოზიცია, ყოველთვის იჩენს თავს მის თეატრალურ და კინოდადგმებში. ეს პოზიცია „კარმენის“ მისეულ ვერსიებშიც მყლავნდება.

ვადესის სპექტაკლი დადგმულია ფლამენკოს საცეკვაო სტილის მიხედვით, რაც დამახასიათებელი იყო სამხრეთ ესპანეთის ბოშებისათვის. ეს დინამიური სანახაობა გამსჭვალულია ექსპრესიითა და ვაშაგებით, უმჟაფრესი ემოციური მუხტით. იგი აგებულია მახვილ და ცხადად გამოკვეთილ რიტმულ საფუძველზე.

როგორც ჩვენს, ასევე, ცხადია, სხვა ქვეყნებში ფლამენკო შემოვიდა როგორაც „გაშუამავლებული“ სახით, ესპანეთის საცეკვაო დიქსის განყენებულად აღქმის გზით, ამიტომაც რამდენადმე ზოგადად იქნა გაგებული. თუ ფლამენკოს სწავლობენ საბალეტო ქორეოგრაფიულ სკოლებში, სწავლობენ როგორც ეგრეთწოდებული სახასიათო ცეკვების ნაწილს და დიდად არ გამოყოფენ „საერთოუპსანურიდან“. მიუხედავად ამისა, ჩვენს ქვეყანაში საკმაოდ ბევრია ისეთი მოცეკვავე, ამ სტილს რომ ფლობს. გაიხსენით ჩვენი ქართველი სოლისტები მარია ბაუერი, თამარ ჭაბუკიანი, დიდი თეატრის სოლისტები ნინა სიმონოვა, ნადეჟდა კაპუსტინა და სხვები.

მაგრამ ასეთები ერთეულები იყვნენ. უფრო ზუსტად, ესენი ცეკვის სოლოდ შემსრულებელი ქალები იყვნენ, რაც შეეხება ცეკვა ფლამენკოს მასობრივ გამოხატვას, როცა მოცეკვავეები „ამოიზრდებიან“ მასიდან და შემდეგ ისევ მასში „ჩაიზრდებიან“, ერწყმიან მას — პირადად მე ასეთი რამ პირველად ვნახე.

ძნელია იმ შთაბეჭდილების გადაფასება, რასაც ახდენს ეს სრულყოფილი ერთიანობა. კიდევ უფრო ძნელია გადმოსცე კალმისა და ქალალის მეშვეობით ის მძაფრი სული, ცეკვის ის მწველი სიმზურვალე, სცენიდან რომ მოედინება და დაუოკებელი ძალით იჭრება ხალხით გაშედილ ფლამენკოს დიდ დარბაზში.

უჩვეულო ისაა, რომ სპექტაკლის დასრულების თითქოს არაუპირით არაა დაკავშირებული „კარმენის“ სიუჟეტთან. სცენაზე, სადა ფენილია მთელი დასი, მსახიობებს უჩვეულო სიათვის მოუყარეს თავი, რომ გაითამაშონ ყველასათვის კარგად ცნობილი ისტორია. მაგრამ მაყურებელმა ამის შესახებ ჯერ არაფერი იცის, იგი მხოლოდ ერთ რამეს ხედავს: ბალეტის მსახიობები ყურადღებაგამხვილებულნი, წამომართულნი არიან და ემზადებიან „მოსათელად“. მათ შორისაა წამყვანიც. იგივე რეჟისორი, ანუ ანტონიო ვადესი. გაივლის რამდენიმე წუთი და იგი ისევ გადაიქცევა ხოზედ, როგორც მისი პარტნიორი ქალი, სახელმძღვანელო ქრისტიანა თონის კარმენად. მანამდე კი ანტონიო ვადესი რიტმული მოძრაობებით ცდილობს მოქმედების ორგანიზებას, უკრავს ტაშს, აბაკუნებს ქუსლებს იატაკზე, სხეულს ხრის ნარნარად და დინამიურად. ესაა „მოთელვა“, ტრენაჟი, ეჯზერსისი — რაც გნებავთ, ის უწოდეთ. მოძრაობები თანდათან იძენს ძალას, ხდება უფრო და უფრო დინამიკური, ექსპრესიული, თითქმის შმაგი და აღწევს ექსტაზს. სცენაზე მძვინვარებს ქარიზმალი, ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით — თავბრუდამხვევი ტრიალი,

სცენა სპექტაკლიდან



ხელების ქნევა, ქნედა ბოლოების აფრიალებ-
ბა, ბიზეს მუსიკის მკაფიო რიტმის ქუს-
ლების ბაკუნით გახმოვანება.

„მოთელვის“ დროს ცეკვა წარმოგვიდ-
გება მისი „წმინდა“ სახით, იგი არაფრით
არაა დაკავშირებული „კარმენის“ მოქმედე-
ბის სახთან. მასში ხახვასმული არაა რომე-
ლიმე ფსიქოლოგიური დატვირთვა, ახრობ-
რივი მოძრაობა, ვნებათაღელვა — ყველაფე-
რი ეს მოვა მოგვიანებით.

სხვათა შორის, ანტონიო ვადესისა და კარ-
ლოს საურას ქორეოგრაფიულ კომპოზიციაში
მარტო ბიზეს მუსიკა როდია გამოყენებული.
სცენურ თხრობაში ჩაწულია კომპოზიტორ
პენელიას მუსიკა („ველური კატიდან“), ხო-
ნე ორტეგა ერედისა მუსიკა და სოლერ-გა-
დეს — ფრეიერის რომანსი, დაწერილი ფრე-
დერიკო ვარსია ლორკას ლექსზე, ეს რომანსი
რეფერენად გასდევს მთელ სპექტაკლს —
მასში ყლერს სევდაც, სასოწარკვეთაც,
მწარე ირონიაც, იმედიც და სხვა მრავა-
ლი ადამიანური გრძობაც, რომლებიც
მრავალ ცხოვრებისეულ ასოციაციას იწვე-
ვენ. რომანსი იჭრება მოქმედებაში, ხმას
უწყობს ფლაპენგოს ცეკვებს, მათ რიტმს,
მათ სუნთქვას. რომანსს ბრწყინვალედ ას-
რულეებენ მომღერლები გომეს დე ხერესი
და მანოლო სევილია.

რალაცნაირი უცნაური, თვით ჩემთვის
გაუგებარი შემთხვევითობის გამო რომანსის
მუსიკაში, მის ინტონაციურ შეფერილობაში,
რაც მელიოდიაში მომღერლებს შეაქვთ, პა-

რადად მე მომესმა ქართული ხალხური სიმ-
ღერების მუსიკალური კომბინაციები. ვაჭი-
სებით არ დაიწყებ ამის მტკიცებულებას, მა-
გრამ ეს გრძობა სუბიექტური აღსაქმისაა,
მაგრამ შეგრძნება უდავოდ ასეთი მქონდა.

პირველ მასობრივ სცენას და ამდენად,
პირველ ცეკვასაც. მე ვუწოდებდი ქალების
კულიანთა შაბათობას. სამოედნო ცეკვაში,
ამ სიტყვის ყველაზე ზუსტი მნიშვნელო-
ბით, ჩადებულია ახრი, შინაარსი, განსაზღე-
რული მსახიობრ ამოცანით, რაც მოცეკ-
ვავეებმა უნდა შეასრულონ მკაფიოდ და ემო-
ციურად. ორი ერთმანეთის მოწინააღმდეგე
მოცეკვავე ჯგუფის გამჭოლი მოქმედებაა
ის, რომ თითოეულმა უნდა დაამტკიცოს
თავისი უპირატესობა, ძალა, შეუპოვრობა.
ნეტოქეობის სულისჩამდგმელია კარმენი.
უნდა ვივარაუდოთ, რომ, მეორე ჯგუფს
სელმწლვანელობს მიქაელა (თუმცა პროგ-
რამაში იგი ცალკე არ არის გამოყოფილი).
მაგრამ მეტიმეს მოთხრობის სიუჟეტური
კოლიზიების შემსრულებელთა ქცევის გამო-
ძახილება გვარწმუნებენ ასეთი ვარიანტის
შესაძლებლობაში. ბრძოლა, რომელიც აგე-
ბულია არა მარტო წმინდა საცეკვაო კომბი-
ნაციებზე, არამედ სწრაფ გაქცევებზე, გას-
ვლებზე, ბეგრათა გამომხატველ საშუალე-
ბაზე, მთავრდება იმით, რომ კარმენი წინ
გამოიშვევს ალესილ დანას და დაუსვამს
მეტოქეს. (სავარაუდოა, მიქაელას).

ცეკვების დინამიკას თვლის დახამამება-
ში ცვლის მათი ლირიკული განწყობა. ამ

სცენა სპექტაკლიდან



განწყობის განსახიერება კარმენ-ხოზეს სასიყვარულო სცენა. რეჟისორი და მხატვარი (ანტონიო სიურა) ამ სცენას წყვეტენ სამი დიდი სარკის მოჩარჩოებით, სადაც თითოეული მათგანი „აორებს“ დუეტის მთავარი შემსრულებლების გამოსახულებას. სწორედ აქ, ამ დუეტის დროს უეცრად კვლავ ყლერს იმ რომანსის მუსიკალური თემა, ასე უცნაურად რომ მომაგონა მშობლიური ქართული მოტივები. მუსიკაში ჩაქსოვილია ხალხის ხმა, მისი კენესა, მისწრაფება თავისუფლებისაკენ, იმედები და, შესანიშნავი ისაა, რომ რომანსის მელოდია თითქმის შეუქმნევლად გადაეხლართება ხოლმე ჩვენთვის კარგად ცნობილ ბიზეს ხაბანერას:

„სიყვარულსაც ისეთივე ფრთები აქვს, როგორც ჩიტუნიას“ — მღერის სცენის მიღმა ხაერდოვანი მეცო-სოპრანო.

სცენაზე სკამები მჭიდროდაა დადგმული. მათი კონტურები ქმნიან კვადრატს — ეს არის საწოლი. საწოლზე სხედან კარმენი და ხოზე, ნელა და ნარნარად იწყება მათი სეცეკაო დუეტი, ვუწოდოთ მას ბალეტის სპეციფიკური სახელი — ადაჟიო ფლამენკოს სტილში, მაგრამ როგორც უკვე ითქვა, გმირები ასრულებენ მას ამ ცეკვის რიტმული წყობის უჩვეულო მძაფრი მანერით. კარმენი და ხოზე, რომლებიც მჭიდროდ მიკვირიან ერთმანეთს, თითქოს მიცურავენ ცეკვის მშვიდ მიმდინარეობაში. ცეკვას აჩარჩობს სხეულის მოძრაობის სინარჩარე, ხელების მოძრაობის გრაციოზული ელევანტურობა, სამხრეთული ნეტარება. ადაჟიო მთავრდება იმავე მუსიკალური ნოტიო, მაგრამ თავდაჯერებულ მოძრაობისა და ნებისყოფის ენერჯის გამოკვეთილი ელფერით. და ამ დროს, როგორც ადაჟიოს ნელი და ნარნარა ხაზების მძაფრი კონტრასტი, კვლავ ამოვარდება ქარიშხლიანი ცეკვა — დანამეური, მკვინვარე, სწრაფი. სკამები, ეს ესაა საწოლს რომ გამოხატავდნენ, თვალის დახამხამებაში გადაიქცევა ნახევარწრედ. ახლა მათზე ჩამომდარა ბრბო, რომელიც ხმამაღალი შეძახილებით, ტაშით და ფეხების ბაკუნით ეგებება კორიდის დაწყებას.

კორიდის სახე თვალს დახამხამებაში იჭრება სცენაზე და ცდა იმისა, ვიზუალურად დავეხატონ მისი მოქმედი პირები — ტორერო და ხარი (ხარს ხაზგასმული ირონიულდოზით გვიხატავს მსახობი), ზედმეტად კი გვიჩვენება, იმდენად ნათელია შემსრულებ-



ანტონიო გადესი — დონ ხოზე, პრისტინა თიოსი — კარმენი

ლების, მთელი დასის მიერ მისი სახიერი, მიტაფორული გამოხატვა.

აქ, როგორც სხვა მასიურ სცენებში, ცხადად ჩანს რეჟისორის ტენდენცია გადემოკრატიულოს მოქმედება, ხაზი გაუსვას მის ხალხურობას, მოედნურ ხასიათს, სოციალურ არსს.

სახალხო გახელების აპოთეოზს წარმოადგენს მამაკაცების ცეკვა ხელჯოხებითა და დანებით. ხელჯოხების იატაკზე დარტყმა რიტმულად ენაცვლება ქუსლების ბაკუნს. ელავენ დანები ხელჯოხებს შორის, მსგავსად იმ უმოწყალო სცენური ლოგიკისა, რომელიც ოდესღაც ვლ. ი. ნემიროვიჩი-დანჩენკომ ჩამოაყალიბა: „თუ სცენაზე თოფია დაკიდული, იგი აუცილებლად უნდა გავარდეს“. ესანელთა სპექტაკლში კი დანები „თამაშობენ“ კიდევ და „ისკრიან“ კიდევ, ხოლო ხელჯოხები, მახვილსამებრ „ელავენ“ და გვირავენ.

ყველაფერი უკიდურესობამდე დაძაბული. ხოზე — ვადესი ცეკვის შეუაღულშიანუ ბრძოლის შეაგულში. მას ვერ შეაჩერებ, იგი აქტიური, შეუპოვარია. მზადაა შეებრძოლოს ყველას, ეინც მის თავისუფლ-

ბას შეზღუდავს. ცეკვა-ბრძოლიდან იგი გამარჯვებული გაჰოდა. კარმენი — ქრისტიანა ოიოსი თამამი ნაბიჯებით მიეშურება მისკენ. მის ობიდას ძალა და იგი ძლიერებისაყენ მდის — ასეთია მისი ბუნება.

ისევ რეფრენი, ნაცნობი სიმღერა, ჩენსას რომ ჰგავს. ახლა იგი ჟღერს, როგორც ცულის მომასწავებელი ნიშანი — შემაერთებლად, გამყინავად. სწორედ მისი თანხლებით გამოდის სცენაზე ესკამილიო (ხუან ალბა). ერთი წუთის წინ ხოზეს სიმღერითა და გამარჯვებით დატყვევებული კარმენი, მხრის მკვეთრი მოძრაობით იშორებს ხოზეს, უსხლტება მის მკლავებს და ტორეროთი გატაცებული იწყებს მასთან ცეკვას.

თანდათან იძაბება მუსიკა, მასთან ერთად კი მოცეკვავეთა მოძრაობებიც. ხოზე ცდილობს გამოსტაცოს კარმენი მოწინააღმდეგეს. მაგრამ ამაოდ. ამაყი კარმენი ერთი-ბეწო ძალდატანებასაც კი ვერ იტანს საკუთარ ნებაზე. მასში იღვიძებს საპირისპირო ძალა, შინაგანი თავისუფლების დაუოკებელი ძალა და იგი გატაცებით ცეკვავს. კარმენისა და ტორეროს დუეტი მოულოდნელად იბნის საბალეტო ტრიოს ხასიათს — სცენაზე დუეტთან სინქრონულად ცეკვა-ტკივილის ექსტაზში იკლავება ხოზე, ხოლო ასევე სინქრონულად სამივე შემსრულებელი ცეკვაში ითრევს მთელ ბრბოს.

უსაზღვროა მასიური ცეკვის ნავარდი. უსაზღვროა მისი გაქანება, ისინი შეიძლება შეადარო ზღვის აბობოქრებულ სტიქიას. ტალღათა ქაფში ყველას თავის დანიშნულება, თავისი ფუნქცია აქვს. გადმოღვაროს მღელვარების შმაგი ემოცია. ცენტრში კი კარმენია. მას აქვს მინიჭებული უფლება უხელმძღვანელოს ცეკვას, იგი თითქოს მიაქანებს მოვლენათა ზორებისაყენ ცეკვის ყველა მონაწილეს. დიდებული ქრისტიანა ოიოსი აქ არა მარტო სოლო მოცეკვავის როლს ასრულებს, არამედ დირიჟორისაც, რომელიც პასუხს აგებს რიტმზე, მუსიკალურობაზე და საერთოდ ცეკვის ტონუსზე.

ფლამენკოს განუყოფელი შემსრულებელი ქრისტიანა ოიოსი მრავალი წლის მანძილზე ანტონიო გადესის პარტნიორი და უახლოესი თანამოღვაწეა. მაყურებელს ახსოვს იგი კინოფილმიდან „კარმენი“, სადაც რეჟისორის თანამეწიფის როლს ასრულებს (ეტყობა კინოს სპეციფიკიდან გამომდინარე ქალის მთავარ როლზე მსახიობი გა-

რეგნული მონაცემებით მიიწვიეს). მაგრამ ეატრმა მაინც თავისი „გაიტანა“. სცენაზე ქრისტიანა ოიოსი ქმნის ესპანელი მსახიობის სრულიად უნიკალურ სახეს — იგი უსაღვროა თავის საცეკვაო და არტისტულ სტიქიაში. კრიტიკოსი ო. რუსანოვა სრულიად სამართლიანად წერდა: „ქრისტიანა ოიოსისათვის კარმენის როლი უდაოდ „ვარსკვლავურია“. ძველ როგორც ხოზეს სახე ანტონიო გადესისათვის. ნახოს ეს შესანიშნავი დუეტი არა ეკრანზე, არამედ „ცოცხლად“, თეატრალურ სცენაზე. — ალბათ ამაზე ოცნებობს ბალეტის ხელოვნების ყველა თაყვანისმცემელი, თეატრის ყველა მოყვარული“. და კრიტიკოსი არ შემცდარა.

ცეკვა კი მოძრაობს მიმინავლად, გაათრებულ, გახლებულ რიტმში და აღიქმება როგორც პროტესტი ძალადობის წინააღმდეგ, როგორც თავისუფლების ჰიმნი, როგორც ცხოვრების დადასტურება. კარმენი იკლავება სიხარულის ექსტაზში.

ცეკვა თავის გრივალისებური ბუზღუნით, მიაქანებს მას სცენის მთელ უსაზღვროებას შორის, ბალეტმაისტერის მიერ გამოგონებულ უცნაურ კომბინაციებს შორის და გგონია, ამას დასასრული ღირ ექნება.

მაგრამ დასასრული მაინც დგება, დგება სწორედ მაშინ, როცა კარმენი ყველაზე მეტადაა აღტაცებული თავისი თავით, იმ დროს, როცა დგება მისი უდიდესი ზეიმის, აღტაცების, დამოუკიდებლობითა და თავისუფლებით თრობის კულმინაციური მომენტი.

სწრაფი ტური და გაქანებული კარმენი, „ნასროლის“ სიუსტით აღმოჩნდება ხოზეს მკლავებში და... დანაზე წამოგებული, უსიცოცხლოდ ჩამოეკიდება მის ხელებს.

ირგვლივ ყველაფერი გაჩერდა. ბიზეს მუსიკის ფინალური ტაქტების თანხლებით კარმენი ნელნელა ეშვება მიწაზე და მარჯვენა ხელს ისე იშვერს მაღლა, თითქოს სურს ხოზეს ხელი ჩამოართვას. თავდახრილი ხოზე ცალი ხელით კარმენის მხარს ეყრდნობა. თავის პირველყოფილ სიწმინდით, გულისამაჩუყებელი უბრალოებითა და გულუბრყვილობით მუხჯი სცენის სამკუთხოვანი აბრისი იწვევს აღორძინების ეპოქის დიდი მხატვრების ფერწერასთან ასოციაციას.

სპექტაკლი დამთავრდა. დაუვიწყარია მის მიერ მიღებული შთაბეჭდილება, განუყოფელია მისი სახე.



„ჩემი ოცნება თეთრი, აუხლენელი ჩრება“

შუშანა მგელაძე

დიდი ხანი არ არის, რაც ყაზბეგის მიწას მივაბარეთ ახალგაზრდა ნიჭიერი კომპოზიტორი და პიანისტი გაიოზ ჩოფიკაშვილი. ჯერაც არ დამცხარალა მისი ტრაგიკული სიკვდილით გამოწვეული გულსტიკივილი.

ვიწრო წრეში მას იცნობდნენ როგორც უნიჭიერეს მუსიკოსსა და შესანიშნავ ადამიანს. ფართო საზოგადოებამ კი იგი გაიცნო მისი ცხოვრების უკანასკნელ დღეებში, როცა გამოჩენილი მევიოლინეს ლიანა ისაკაძის ხელმძღვანელობით ტარდებოდა ფესტივალი „მუსიკოსები ხუმრობენ“.

გაიოზ ჩოფიკაშვილის ამ პირველმა და უკანასკნელმა გამოსვლამ ფილარმონიის საკონცერტო დარბაზში მუსიკის მოყვარულებს დიდი სიხარული განაცდევინა. ამას წინათ ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“ წერდა: „პიანისტ-იმიტატორის შესანიშნავი ნიჭი გამოავლინა ახალგაზრდა მუსიკოსმა გაიოზ ჩოფიკაშვილმა, რომელმაც საფეხბურთო მარშის თემასე შექმნა მუსიკალური პაროდების მთელი სერია. რაოდენ გულსატკენია, რომ ეს მისი უკანასკნელი გამოსვლა აღმოჩნდა...“

მაყურებელთა თხოვნით საქართველოს ტელევიზიამ საგანგე-

ბოდ გადმოსცა ის საფესტივალო კონცერტი, რომელშიც გაიოზ ჩოფიკაშვილი მონაწილეობდა. მრავალმა ტელემაყურებელმა მაგნიტოფონზე ჩაიწერა გაიოზის გამოსვლაც და ე. მაჭავარიანის სიტყვებით:

„დღეს შეუძლებელია ტკივილის გარეშე ილაპარაკო ამ კონცერტზე. ფესტივალის ნამდვილ აღმოჩენად იქცა ახალგაზრდა პიანისტი და კომპოზიტორი გაიოზ ჩოფიკაშვილი, რომელიც სულ ახლახანს წარმოჩნდა როგორც უნიჭიერესი მუსიკოსი. მას ფესტივალმა ნამდვილი ტრიუმფი მოუტანა. ნათელი იყო, რომ ამ შესანიშნავ მუსიკოს დიდი მომავალი ელის. მაგრამ, სამწუხაროდ, თვენახევრის შემდეგ გაიოზ ჩოფიკაშვილი ზღვის სტიქიამ იმსხვერპლა. სანუგეშოდ ისღა დავგვრჩა, რომ გაიოზ ჩოფიკაშვილმა მოასწრო აუდიტორიასთან შეხვედრა. ვიდეოფირმა შემოგვინახა მისი თავისებური ხელოვნება. იმპროვიზაციის დიდ ოსტატს გაიოზ ჩოფიკაშვილს ცნობილი კომპოზიტორების — კლასიკოსებისა თუ თანამედროვეების — სტილის შეგრძნების მართლაც რომ გასაოცარი უნარი გააჩნდა. სამწუხაროდ, დიდ ესტრადაზე ეს

მისი ერთადერთი გამოსვლა აღმოჩნდა. სწორედ ამ კონცერტით დაგვახსოვრდა ეს ნიჭიერი მუსიკოსი, რომელმაც ასე ცოტა მოასწრო, მაგრამ ასე ბრწყინვალედ გამოჩნდა ფესტივალის დროს“.

ამას წინათ ლიანა ისაკაძემ მითხრა:

„...ფესტივალისათვის ვემზადებოდით. ორკესტრის ერთ-ერთმა წევრმა მაცნობა, რომ ცხინვალში პედაგოგად მუშაობს არაჩვეულებრივი პიანისტი. იმ დღესვე დავიბარეთ, მოვუსმინეთ და განცვიფრებულები დავრჩით. ეს იყო ნამდვილი სენსაცია. გაიოზი დაჯილდოებული იყო იმპროვიზაციისა და იმიტაციის იშვიათი უნარით, რომელიც მხოლოდ დიდი ნიჭით დაჯილდოებულ ადამიანებს გააჩნიათ. ჩემთვის დაუვიწყარია ეს უნიჭიერესი მუსიკოსი. მას დიდი მომავალი ელოდა. ერთი გამოსვლით მან ხალხში სახელი და სიყვარული მოიხვეჭა. ამ კონცერტის შემდეგ საქართველოს კულტურის სამინისტრომ იგი თბილისში გადმოიყვანა სამუშაოდ“.

გაიოზის სიკვდილის შემდეგ გადაწყვიტეთ მენახა მისი ბინა, სადაც იგი ცხოვრობდა და მუშაობდა.

აქ დღესაც ყველაფერი ისეა, როგორც მან უქანასკნელად დასტოვა.

კარადის ვიტრინაში მოჩანს ცისანა ტატიშვილის ფოტოსურათი წარწერით: „ჩემს საყვარელ გაგის“. როგორც თარიღიდან ჩანს ეს სურათი მსახიობმა მას კონცერტის შემდეგ უძღვნა.

„იმ დიდი უბედურების შემ-

დეგ — ამბობს ქალბატონი ცისანა — ძალიან მიმიძმის მასზე ლაპარაკი. მოკლედ გეტყვი: იშვიათად იბადებიან ასეთი ადამიანები. გაიოზი იყო რაღაც არაჩვეულებრივი მუსიკოსი, მაღალი სულის ადამიანი, საოცრად ყურადღებიანი მეგობარი. მასთან ურთიერთობა ყველას დიდ სიამოვნებას ანიჭებდა. რა უდროოდ ჩაქრა მისი ცხოვრება“.

პიანინოზე გაიოზის ხელნაწერები დევს. იგი თურმე ლექსებსაც წერდა, რომელთა შორის ასეთი სტრიქონებიც გვხვდება: „ჩემი ოცნება თეთრი, აუხდენელი რჩება“...

ვათვლიერებ გაზეთ „დარიალის“ ფურცლებს. „1972 წელს, კინოსტუდია „დეფას“ (გდრ) შემოქმედებითმა ჯგუფმა საქართველოში გადაიღო კინოსურათი ყაზბეგელ მუსიკოსზე გაიოზ ჩოფიკაშვილზე. რამდენიმე დღის წინ ნორჩმა მუსიკოსმა გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკიდან მიიღო მიწვევა ფილმის პრემიერაზე. დეპეშას ხელს აწერს კინოსტუდია „დეფას“ დირექტორი რ. ჰანემანი. სცენარის ავტორია თამარ ტრამპე“. აქვეა გერმანიაში თამარ ტრამპესთან ერთად გადაღებული ფოტოსურათი.

მის საწოლთან დევს ზოფია ექვესკაიას წიგნი „ფრედერიკ შოპენი“, გაიოზს თურმე განსაკუთრებით უყვარდა შოპენი. ამ წიგნის 65-ე გვერდზე კალენდრიდან ჩამოხეული ფურცელი დევს. ფურცელს აწერია საბუღალტრო 17 ივლისი. სწორედ ამ დღეს გაემგზავრა იგი სოხუმში...



ორთაბრძოლა

მოქანდაკე გივი ფოჩხიძე*

ლეო რჩეულიშვილი

გივი ფოჩხიძეს ახლოს არ ვეცნობდი. არც მისი ნამოღვაწარი მინახავს ადრე, თუმცა კი ხშირად ვხვდებოდი სამხატვრო აკადემიის აივანზე მდგომს, ფიქრებში წასულს და მის დარბაისლურ მოსაღმებაში იგრძნობოდა მოკრძალება და ადამიანური ღირსება. ნაგრამ რატომღაც მეჩვენებოდა, რომ იგი ფუჭად ატარებდა ცხოვრებას...

გივის გარდაცვალებიდან რაღენიმე კვირის შემდეგ, მისმა ჰუმარტიმა მეგობარმა და კეთილმა ჰიორისუფალმა, ელდარ ბუაქემ შემავაზა აკადემიის ერთ-ერთ საწყობში დამეთვალეობებინა მის მიერ სათუთად შეგროვილი და ჯერაც უწესრიგოდ დახვეცებული გივი ფოჩხიძის ნახელავეები: ფანქრით ნახატები, პორტრეტები, თიხისაგან, ძვლისა თუ ხისაგან გამოძერწილი ქანდაკებები, მონუმენტთა ესკიზები, მინიატურები, ფერწერული სურათები, ლითონზე ამოჭრილი კომპოზიციები...

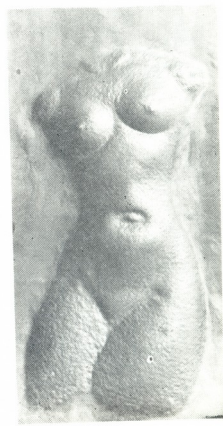
სახტად დავრჩი! გამოაცა უფრო არა ნამუშევართა სიმრავლემ.

არამედ შემოქმედის შინაგანი სამყაროს სიმდიდრემ და სიცოცხლის განცდის სიღრმემ.

თურმე მისი ცხოვრება აღსავსე ყოფილა შემოქმედებითი წვით, შინაგანი ხილვებით, ფიქრებით, ოცნებებით...

იგი გაცოცხლდა ჩემს გონებაში, როგორც ჰუმარტიო ხელოვანი, ფაქიზი სულისა და ალალი გუ-

ქალის ტორსი



* ცნობილი ხელოვნათმცოდნის ლეო რჩეულიშვილის ეს წერილი დაწერილია სპეციალურად ჩვენი ჟურნალისათვის, გარდაცვალებიდან სულ რაღაც ორიოდე დღის წინ.

ლის ადამიანი, უანგარო შემოქმედი.

მისი შემოქმედებითი ხილვების ანაბეჭდებში დავინახე სულის სიმძლავრე ხელოვანისა, ფიქრები კაცისა, რომელიც მთელი თავის არსებობის მანძილზე თურმე ეძებდა ადამიანის სიცოცხლისა და ყოფიერების არსს. იგი იღვეწოდა, რათა ადამიანის სულიერი განცდის უმაღლესი მწვერვალები სახიერეყო და პოეტურად აემეტყველებინა; თურმე ტყეებოლა ბუნების სილამაზით და თვით მუსიკასაც კი ძერწავდა...

ძნელია, ერთი თვალის მოვლებით ბოლომდე ღრმად გაიაზრო გივი ფოჩხიძის პოეტური, რთული შინაგანი სამყარო, მისი მრავალფეროვანი და მრავალდარგოვანი ხელოვნება, რომელიც ჯერ კიდევ საჭიროებს გამოვლენას, გაღრმავებულ კვლევა-შესწავლას, შემოქმედებითი გზა-კვალის აღდგენას.

მინდა მხოლოდ მისი შინაგანი სამყაროს ზოგიერთი ნიშანთვისება გაგიზიაროთ. რაც მხატვრის დანატოვარ ზოგიერთ ნაწარმოებში ამოვიკითხე — უმთავრესად კი მის ნაქანდაკებში.

გივი ფოჩხიძის შემოქმედება მოულოდნელია და განსაკუთრებული. იგი გაოცებს აზრის სიღრმით და შინაგანი დაძაბულობით. მისი თემატიკა გამოირჩევა თანამედროვეობის მხატვრული მოვლენებიდან და, ამავე დროს, მკიდროდ დაკავშირებულია დღევანდელობასთან სილაღით, ჭეშმარიტებით და დრამატულობით.

ფოჩხიძის მხატვრულ სახეებში აღიბეჭდება კონტრასტული ემოციები: განცდათა საფუძველი ხან სულის სიღრმემდე მტანჯველია, ხან კი ნათელი და მიმზიდველი თავისი სისადავით. ხან გამაფრებულსა ფიზიკურ ძალთა ბრძოლის სიჭარბით, ხან ლირიკული განცდით ტკბობაში მთვლემარეა,



ბეჟ ბეჟინი

ხან კი სიხარულის აღმოჩენით აღტაცებული!

მისი მხატვრული ხილვები ყოველთვის პოეტურია და ხშირად მეტაფორული.

გამოსახულის პლასტიკურ მეტყველებაში იკითხება ტემპერამენტი, დინამიკა და მისწრაფება განზოგადებულ-მონუმენტური ფორმებისადმი.

დასანანია, რომ რიც მის ქმნილებებს არ შემოუნახავს ავტორის მიერ შერქმეული სახელწოდებანი. მართალია, თვით ნაწარმოების მხატვრულ სახეში ღრმად აღიბეჭდება მხატვრის ჩანაფიქრო, მაგრამ მაინც ვალეღვებს თვით აზრის საწყისი და მისი კონკრეტულობაც.

ვის გულისხმობდა? რას გულისხმობდა?..

ერთ ქანდაკებაზე აღბეჭდილია მისი სახელწოდებაც.

თაბაშირშია ჩამოსხმული ეს

მცირე ზომის კომპოზიცია. სხვათაგან გამოირჩევა, როგორც დასრულებულობით, ისე მხატვრული სახის მონუმენტური ხასიათით. სილუეტის ლაკონიურობასა და მასშტაბურობაში ვესახება, რომ იგი მხოლოდ ესკიზი უნდა იყოს დიდი ზომის ძეგლისათვის.

კავკასიის მყინვარწვერსავეთ აღმართული, ნაბადში ზვიადად გახვეული ქართველი ვაჟაკისათვის ავტორს „ყაზბეგი — ხევის ბეთჰოვენი“ — უწოდებია!

მეაცრად, გამარტივებული ფორმით ნაქერწი, მკვრივი ფიგურა მოქანდაკეს სპირალურად მავალ ნაბდის ხაზთა ენერჯულ დინებაზე დაუფუძნებია და ამ კვარცხლებეკის ეს თითქოსდა ნილვარსავეთ მომსკდარი პლასტიკური დინება თვით ნაბდის მკვრივ მოცულობებში ექოს ძახილისებრ ეგორდება და იესება ძალით.

ლიმილი



...ეს მეტაფორმა გახლავთ /^{ად.} რაც მთავარია, თვით ავტორის მიერ წოდებული „ხევის ბეთჰოვენი“ ნაღ“.

მეხსიერებაში ამოტიკტივდება გალაკტიონის ლექსი... უფრო ზუსტად, ოდა-რექვიემი, რომელიც მან დიდ სამამულო ომში დაღუპული ქართველი ვაჟაკის უკვდავებას მიუძღვნა:

„მე კავკასიის ქედები მთხოვენ
მე მთხოვენ მუსიკა თერგის ხმაურის
ვუსმინო ყაზბეგს — ხევის ბეთჰოვენს
აღუფუნება კაიშაურის“.

გივი ფოჩხიძის „ყაზბეგში“ მე შევიცანი გალაკტიონის პოეტური სულით ანთებული პლასტიკური პერიფრაზი. მასში იკითხება კავკასიონის ქედის დარაჟის — მყინვარწვერის სიზვიადე, აღუქსანდრე ყაზბეგის გმირთა მედგარი ქართული სულიც. კომპოზიციის ხვეულთა დრამატიკაში, ისევე, როგორც ნაბდის ზვირთებში, ისმის თერგის ხმაური და ბეთჰოვენისებური მუსიკის რიტმი და ძალა.

როგორც სხვა ნაწარმოებშიც ჩანს, გივი ფოჩხიძის სულიერი სამყაროსათვის გალაკტიონისა და ბეთჰოვენის სახე არ არის შემთხვევით შეჭრილი ძახილს ექო. ბეთჰოვენი როგორც გალაკტიონი, მისი შინაგანი, შემოქმედებითი საწარდოც ყოფილა და მათი გენიით შთაგონებული პორტრეტული სახეებიც ვაიცსკროვნებულა და პლასტიკურად ამეტყველებულა.

მოქანდაკეს გალაკტიონის ორი განსხვავებული კომპოზიცია გამოუქერწავს. ერთი ფეხზე მდგარი ფიგურა, მეორე — ბიუსტი. სამწუხაროდ, „გალაკტიონი“ მხოლოდ ფოტოებზეა შემონახული, ბეთჰოვენი კი თაბაშირშია ჩამოსხმული.

გივი ფოჩხიძის ბეთჰოვენი დრთაშესხმული ფანტაზია... მოვარდნილი ქარიშხალი... ექსტაზში შესული შემოქმედი თხზავს მუსიკას და იძირება ვანცდის მორევეში, ისმენს ღვთაებრივ ხმებს...



ცაგვა

სხვაგვარი გრძნობით არის აღღრებული „პავანი“. მოქანდაკემ მუსიკოსი წარმოგვიდგინა სასწაულებრივი ხმების მოსმენისას, როდესაც ადამიანის გონება იძირება უხუნაეს განცდებში და სულს, ღვთაებრივი ცეცხლით ანთებული, თბება მის შუქში...

თუ ბეთჰოვენისა და პავანინის სახეთა ძეგლში გვიპყრობს ბაროკოს სტილის ამბოხებულ ფორმათა სვლები და შუქ-რჩდილის ექსპრესიული ცვალებადობა, ფალიაშვილის ძეგლის სილუეტში (შემორჩენილია ფოტო) უფრო კლასიკური სისადავე და ხაზობრიობა მეფობს. იგი ნათელია, პლასტიკურად მოძრავი და მძლავრად დენადი, როგორც თვით მუსიკა კომპოზიტორისა.

გივი ფოჩხიძის პლასტიკურ შემოქმედებაში გამოირჩევა კიდევ ერთი, განსხვავებული თემა-

ტიკური ჯგუფი. მათში მხატვრული ხილვების წყარო მოედინება ადამიანურ განცდათა და გრძნობათა სულ სხვა საწყისებიდან. ჩანს, რომ მის მხატვრულ ხედვას და ფანტაზიას შთააგონებდა ადამიანის არა მხოლოდ ზეგარდმოსული ღვთაებრივი ნიჭი, არამედ მიწიერი ძალა და ქმედითობაც.

ლითონში გამოქვილილ ერთ-ერთ კომპოზიციაში მოქანდაკეს გადმოუყვია ჰაბუკისა და ხარის შერკინების სცენა — პირუტყვისა და ადამიანის ფიზიკურ ძალთა ჰიდილი. მაყურებლისაქენ სურგ-შექცეული, ათლეტური აღნაგობის ჰაბუკის მიერ შებოქლილი ხარი მიწაზეა ჩაჩოქილი. ნამუშევარში ძალთა შეჯიბრია ნაჩვენები და არა მტრული განწყობა, ადამიანის მიერ პირუტყვის დაჯანბნის სურვილი.

სხვა კომპოზიციაში კი, რომელიც თაბაშირშია ჩამოსხმული, ფოჩხიძეს კვლავ ადამიანისა და პირუტყვის ურთიერთობა აქვს წარმოსახული. ლაღად მიმავალ ცხენზე ამხედრებულა შიშველი ბიჭუნა. იგი მღერის თავაწეული, ნამგლით ხელაპყრობლი...

ფოჩხიძის შემოქმედებით პიროვნებაში მე დავინახე ერთგვარი გაუბედაობა, თუ მოკრძალებაც, სულის მტანჯველ ფიქრთა მალვა, თუ შენიღბვა... იქნებ ამიტომაც იგი ხშირად მიმართავდა ალევორიას, პოეტურ მეტაფორებში განცდილის ასახვას და ხშირად ცხოველთა სამყაროში საკუთარ ფიქრთა ამეტყველებას.

როგორც მისი მრავალი ნაწარმოებიდან ჩანს, გივი ფოჩხიძე ღრმად იხედებოდა ადამიანის განცდათა რთულ ხვეულებში და მის აზროვნებაში ისახებოდა ფიქრიც საერთოდ ადამიანის ყოფიერებაზე.

მეტაფორით არის მინიშნებული „ყოფნა-არყოფნის“ ფილოსოფია ხისგან გამოკვეთილ წრიულ კომპოზიციაში, რომელზეც მიაშენა

მწუხარე სახით დაჰყურებს თავის-
ქალას, ჩონჩხზე კი ირონიული
ღიმილი ათამაშებულა.

ტოტებასხეპოლ ხის ძირში გან-
მარტოებით ჩამომჯდარა ათლეტუ-
რი აღნაგობის მამაკაცი. მუხლებ-
ზე ხელმოხვეული მიწის ჩაჰყუ-
რებს. ჩაძირულია თავის განც-
დებში...

ფოჩხიძეს ოვალისებური კომპო-
ზიციის მოჭიქულ კერამიკაშიც
გადმოუცია ზღვის პირას განმარ-
ტოებით მჯდარი, ფიქრებში წა-
სული ჰაბუკი. ამ ნაწარმოებში ათ-
ვის ავტორს „ზღვის სიმღერა“
უწოდებია.

ოქროსფრად მოჭიქული ამ კე-
რამიკული კომპოზიციის ზედა რ-
ზე შუქჩრდილის ცვალებადო-
ბაში, მის კონტრასტულ ზღვისე-
ბურ ბზინვარებაში თანათინდუ ა
მხატვრის ფიქრი — არამუდმივი
სამყაროს არსის შეცნობა და გან-
მარტოების მწუხარება...

გივი ფოჩხიძის სულიერ სამყა-
როში იკითხება არა მხოლოდ უი-
მედობა და მარტოობის უნუგეშო
სევდა, არამედ ადამიანის ფიზიკუ-
რი ძალისა და სულიერი სიდიად-
ის რწმენაც.

ქართული მითური გმირი, პრო-
მეთეს ორეული, კავკასიის ქედზე
მიჯაჭვული ამირანი ამსხვრევს
ბორკილებს და ფეხით თელავს
ბოროტების სიმბოლოს—ყვავ-ყო-
რანს. მისი ლამაზი სხეულის ყო-
ველ ნაკვთში სიხარული იხატება.

შემოქმედებითი ნიჭიერებით აღ-
ბეჭდილია უდროოდ წასული
მხატვრის გივი ფოჩხიძის დანა-
ტოვარი. მოკრძალებული ხელო-
ვანი, ჩანს, რომ არ ეძებდა დი-
დებასა და პატივს, თავის ფიქრებ-
სა და პოეტურ განცდებს აქსოვ-
და ქმნილებებში, რომელშიც ნათ-
ლად იკითხება გულმსტიკვილიცა
და ადამიანური სიამაყეც, სიკე-
თის, ბედნიერების გამარჯვების
სიხარულიც.

დასავლეთი გერმანიის თეატრებში

ლალი ცერცვაძე

პირველი შესვენება გერმანულ თეატრ-
ულ ხელოვნებასთან გეგონდა მაინის
ფრანკფურტში. ეს გახლდათ ბერტოლდ
ბრეხტისა და ელიზაბეტ ჰაუპტმანის მუ-
სიკალური კომედია „Happy end“ — „ბედ-
ნიერი დასასრული“.

ამ პიესის ბრეხტმა ფსევდონიმი მოაწე-
რა და მართლაც, ამ ნაწარმოებში ნაკლებად
იგრძნობა ბრეხტისეული ხელწერა. პარტერ-
ში შემოჭრილია რინგი და ჯერ კიდევ
განათებულ დარბაზში მიმდინარეობს შე-
ჯიბრება კრივში. მოკრივეების — ზანგისა
და თეთრკანიანი ჰაბუკის ეს მოულოდნელი
„შერკინება“ მაყურებელში საეცებით ბუ-
ნებრივ გავიროვებს იწვევს. ბევრს აინტე-
რესებდა ნამდვილად ბრეხტის პიესის აჩ-
ვენებდნენ მათ, თუ პროგრამაში რაიმე
ცვლილება მოხდა.

პიესაში გადმოცემულია ბანდიტთა ჯგუ-
ფის საქმიანობა. მასში ვხვდებით მკლე-
ლობებს, ძარცვას, თავზხეხალებული
ცხოვრების წესს. სპექტაკლი იწყებოდა
ბანდის ყოფილი მეთაურის მკლელობით.
და ახალი მეთაურის არჩევის ცერემონი-
ლით. ჟღერს მხიარული მუსიკა, ვარიეტეს
შოცეკვავე ქალები თავის ოსტატობას აჩე-
ნებენ.

გრძნობაგაუხეშებულ მეთაურს ადამიანუ-
რი სახე დაუკარგავს, კაცი, რომელიც მან-
ქანასავით დაპროგრამირებულია სისხლის
წყურვილით, სიბილწითა და ფულის სიყ-
ვარულით, მოულოდნელად იხიბლება გო-
გონათი, რომელიც სრულიად საწინააღმდე-
გო შეხედულებებს ქადაგებს — გაზუთხუ-

ლი ლექსივით იმეორებს ქრისტეს მცნებებს და ამ პრინციპების დაცვას მოითხოვს. გოგონასა და მეთაურის შეხვედრა სასიყვარულო ღამით სრულდება. ორივემ უღალატა თავის „პრინციპებს“: მეთაური ნაზ მიჯნურად იქცა, გოგონამ კი მკვლელის საირველო ვიზიარა. როგორც გოგონას, ასევე მეთაურის მეგობრები და თანამზრახველები აღშფოთებულნი არიან, კიცხავენ მათ და სურთ გააძევონ თავიანთი წრიდან. ავტორს და რეჟისორს კი მათი ურთიერთობა სიყვარულის მაღალ რანგში აპყავთ, ჩაბნელებულ სცენაზე სინათლის სვეტი ანათებს ერთმანეთის პირისპირ მდგომ ნაზ მკვლურად, რომლებიც საოცარი სისპეტაკით ერთფიან ერთმანეთს. მათ სათქმელს კი აივნიდან გადმოდგარი მსახიობები ყვებიან და თუმცა სიყვარული მაღლებულია, ოდნავი ირონია იგრძნობა, — იხილეთო თანამედროვე რომეო და ჯულიეტა. ჩვენი გმირების სულის სისპეტაკე, რა თქმა უნდა, იმ უმწიკვლო წყვილს ვერ შეედრება.

სპექტაკლს ბედნიერი დასასრული აქვს. დაცემის, სიბილწის, წვალების გზაზე სიყვარული მოველინებათ მათ ერთადერთ მხსენალ და გადამრჩენად. მეთაური არა მარტო უარს ამბობს თავის ძვილ ცხოვრების წესზე, არამედ მეგობრებსაც ურჩევს მიატოვონ ძველი გზა. ეს მხიარული მუხიკლი, კარგ განწყობას უქმნიდა მაყურებელს, მაგრამ როგორც სპექტაკლის შემდეგ გამართულ შეხვედრისას რეჟისორმა ღრანკ მორისმა აღნიშნა, იგი თეატრის რიგითი სპექტაკლი გახლდათ, რომელიც ბრეტის წყითებისა და წარმოდგენის თვალსაზრისით იყო სინტერესო. ჩვენი ყურადღება კი მსახიობების არაჩვეულებრივმა პროფესიონალიზმმა მიიპყრო. ჩვენმა პირველმა შეხვედრამ გერმანულ თეატრალურ კულტურასთან ცხადყო გერმანული სასახიობო სკოლის მაღალი დონე.

მეორე სპექტაკლი კიოლნის დრამატულ თეატრში ვნახეთ. ეს გახლდათ თანამედროვე დრამატურგის სობოლის პიესა „გეტო“. სპექტაკლები არ ითარგმნება, თუ არ ჩავთვლით შემთხვევით მაყურებლებს, რომლებმაც იცოდნენ რუსული ენა და ცდილობდნენ დაგვხმარებოდნენ სპექტაკლის მსვლელობისას, ამიტომ სპექტაკლის დაწყებამდე

რეჟისორმა ბენუამ გაგვაცნო ნაწარმოების შინაარსი. ნაწარმოები შექმნილია ვილჰელმის გეტოს მონაწილის პერმანენტურად (1941-43 წ.) დღიურების საფუძველზე. გერმანიაში წარმოდგენილი სპექტაკლებიდან, ყველაზე დიდი შთაბეჭდილება „გეტოზე“ მივიღეთ. ის ყველამ ერთხმად ვაღიარეთ იქ ნანახ სპექტაკლთა შორის საუკეთესოდ. შევიცდები გავიზიაროთ ეს შთაბეჭდილება.

სცენა ცარიელია. მარცხენა კედელს წიგნებით სავსე თაროები ქმნის, მარჯვნივ — რკინის კიბის კონსტრუქციაა, რომელიც ვიწრო აივნით მიჰყვება კედელს. უკანა კედელს სიღრმეში თეთრი ფარდა ასრულებს. ავანსცენაზე მოხუცი ზრულიკი ბავშვს უყვება, თუ რა მოხდა გეტოში ბოლო წარმოდგენის საღამოს: თეატრს უნდა განებორციელებინა ნაწარმოების დადგმა, რომელიც პირველ პრემიას მიიღებდა, მაგრამ ევლარ მოასწრო, მოხდა გეტოს ლიკვიდაცია. იქნებ შემორჩა რაიმე ტექსტი. სპექტაკლის გმირი დგება და საჭირო ტექსტს თაროებზე ეძებს. გადმოიღებს კიდეც. უცებ ჩამოიხრევა თაროებით სავსე კედელი. თითქოს ჭურღმულიდან ცვივა ადამიანთა სამოსი. ბავშვის, ქალის, მამაკაცის ტანსაცმელი. ხსენებდა ბნელ სცენაზე დაბორილობენ ამ ტანსაცმელში გამოწყობილი „შვიი ლანდები, რალდას ეძებენ... რას?

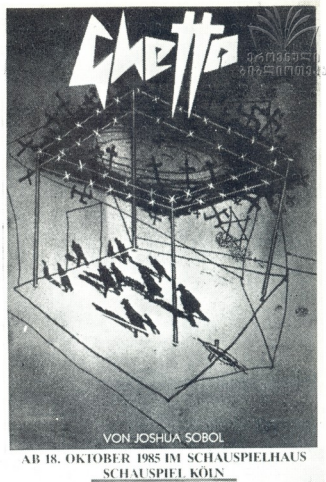
სცენის შუაგულში უჩუმრად შემოდის დახურული ვაგონეტი. გერმანელი ოფიცერი შემზარავი ყვირილით უხმობს ქალს, რომელიც წუთით ფეხმძიმე ქალის შთაბეჭდილებას ახდენდა, მაგრამ შიშით ფერწასულს გაუცივდება დამალული მუხუდის მარცვალი, ხოლო მეკრძზე ექვსქიმიანი ვარსკვლავი გამოეკეთება. გერმანელი კედლისავე ანიშნებს. ამ დროს უცნაური სმა გაისმის. იგი არც ქალისაა და არც კაცის. გაოგნებული ოფიცერი ტანსაცმლის გროვანში დანახავს ადამიანის ზომის თოჯინას, რომელიც გოგონას სიყვარულს უხსნის. ოფიცერი დასცინის და შეშინებულ გოგონას აიძულებს იმღეროს 60 გრამ ლობიოს ფასად. პეპე-თოჯინა კი იხეწება რაიმე აკელები მიწის მშიერ გოგონას. ირკევა, რომ ისინი მსახიობები არიან, ჰანსი — პოლიციის კომენდანტი, წინადადებას აძლევს მთი, ვეკრბონ ებრაული დასი და მოგვარონ სცენის საყი-

თხი წარმოდგენების გასამართავად. გეტოს ქუჩებს სისხლი არ შეშრობია და წარმოდგენებიც არავის სჭირდება. მაგრამ ჰანსი ფიქრობს, რომ წარმოდგენების გამართვა საჭიროა, რათა ხალხი ზოგჯერ მინც გამოეთიშოს უბედურებას, ხოლო მსახიობები ლუკმა პურს იშოვნიან. ჰანსი თვლის, რომ ამ საშინელ დროში ებრაულმა წარმოდგენებმა თავისი საქმე უნდა გააყეთოს, ხალხს ზნეობა განუმტკიცოს.

და აი, მსახიობებმა შეკრიბეს დასი, მოიყვანეს მუსიკოსები, არჩვევ კოსტიუმებს. დასში ჩარიცხეს ექიმებიც კი, რათა მათ რაიმე საზრდო იშოვონ. დასის სამზადისს გერმანელი ოფიცერი — კიტელი ამოწმებს. ისმის ებრაული მელოდიები. გოგონა მღერის, ოფიცერი კმაყოფილია, მაგრამ მოულოდნელად „ხელოვნების მიყვარული“ ოფიცერი მოითხოვს შეასრულონ გერმანი. დასი გაოგნებულია, ოფიცერი იარაღით ემუქრება და ბრძანებს შეუსრულონ სურვილი. დაბნეული და შეშინებული მსახიობები უარს ამბობენ, რადგან გერმანიის შესრულება აკრძალულია. ოფიცერს უგუნურებად მიაჩნია ასეთი ბრძანება და დახვრეტის მუქარით აიძულებს მუსიკოსებს დაუკრან. ცალკე ოფიცრის შიშით, ცალკე კი მთავრობის ბრძანების დარღვევის შიშით რეტდასხმული მუსიკოსები გაუბედავად იწყებენ დაკრას. ოფიცერს კი სურს მთელი ძალით ისმოდეს მისი საყვარელი ნაწარმოები. ის ბისტოლენით დირიჟორობს, ანიშნებს მოუმატონ ხმას. საიმოვნებას მოუცავს კიტელი. მსახიობები კი, შეძრწუნებულნი არაადამიანური შიშით, სიკვდილზე უფრო ძლიერი — ადამიანობის დამორგუნავი შიშით, უკრავენ ოდესღაც მათთვის საყვარელ ნაწარმოებს.

ფაშისტების მიერ ადამიანზე ძალადობის არა ერთი გამოსახულება გვინახავს და თვით ამ სპექტაკლშიც მრავალი იყო ასეთი სცენა, მაგრამ შინაგანი დაძაბულობა, ექსპრესია, ჭეშმარიტი ტრაგიზმი, ვფიქრობ, ამ ეპიზოდში უფრო მეტი იყო, ვიდრე თუნდაც ამავე სპექტაკლში გათამაშებულ ჩამოხრჩობის სცენაში, რომელიც უაღრესად ნატურალისტურად იყო გადაწყვეტილი.

ოფიცერი — დრამატურგიულად საინტერესოდ გააზრებული, და მსახიობ სტე-



ქ. კიოლნის თეატრის აფიშა. სპექტაკლი „გეტო“

ფან მატოუსის მიერ უდიდესი ოსტატობით შექმნილი სახე — მაყურებელში უამრავ კითხვას ბადებდა. უაღრესად დახვეწილი მანერები, გარეგნულად მიმზიდველი, ხელოვნების დამფასებელი და შემფასებელი გამბედავი. მან ხომ გეტოში იყისრა თეატრალური დასის შექმნა და უფრო მეტიც, ეყო გამბედაობა უმაღლესი მთავარსარდლის ბრძანების წინააღმდეგ წასულიყო და აიძულა მუსიკოსები გერმანიის შექმნა-

ნათანი — ტრაუგოტ ბურე („ნათან ბრძენი“)



ლებინათ. იქნებ ეს თვითნებობაა და არა გამბედაობა? მაგრამ მან ხომ სხვაზე უკეთ იცის: როგორც მუსიკოსები, ასევე ბრძანების დამრღვევიც სიკვდილით ისჯებიან, მით უფრო სამხედრო პირი. ნათუ ზღვარგადასული მუსიკის სიყვარულითაა ნიკარანხევი სიკვდილთან ასეთი თამაში? ან იქნებ მუსიკა შთააგონებს მას ძალადობას? უნებურად გვახსენდება ზ. კაკაბაძის მიერ განზილული „მექანიკური ფორთოხალი“, სადაც „მოძალადე ახალგაზრდა კაცი გატაცებულია ბეთპოვენის მეცხრე სიმფონიით, რომელიც, როგორც ჩანს, შთააგონებლად მოქმედებს მასზე... ცხადია, ბეთპოვენს ვერაინ დაბარალებს ბოროტ განზრახვას, არც მეცხრე სიმფონიის მაღალი ღირებულება შეიძლება დადგეს ექვეშე“¹.

უყურებ ამ ცივილიზებულ ადამიანს და გზარავს. ცხადია, რომ განათლებას და ერუდიციას მასში ადამიანურის სრულყოფისათვის არავითარი საზრდო არ მიუცია. პირიქით, გაუღვიძა აღმატებულობის განცდა, რომელმაც იმდენად მოიცვა იგი, რომ რიგითი ოფიცერი ბრძალ კი არ ასრულებს ფიურერის იდეებს, არამედ მებრძოლების სურვილითაა აღსავსე. მის ცნობიერებაში ხდება არა იდენტიფიკაცია — მე ვარ ჰიტლერი, არამედ წარმოიშობა უპირატესობის შეგნება — მე ჰიტლერზე გონიერი და მცოდნე ვარ. აქედან კი იხსნება გზა ახალი ბოროტებისაკენ. ავი მთელი სპექტაკლის მანძილზე კიტელის — მსახიობი ს. მატოუსის — მიერ მშვიდი ტონით გაცემულ ბრძანებებს, რომლებიც მოზარდებისა თუ ხანდაზმულობის სიკვდილით დასჯას მოითხოვდა, მასში არავითარ სინდისის ქეჯნას არ იწყევდა; სპექტაკლის ფინალში ზნედავთ როიალს, რომლის ნახევარი დგას პალმებით გარშემორტყმულ ველზე, ხოლო მეორე ნახევარი იმ მიწაზე, სადაც სისხლი დაიღვარა. ოფიცერი მისთვის ჩვეულებრივი სიმშვიდით თვითონ ასრულებს გერმანიის იმ ნაწარმოებს, რომელიც განწირულ ებრაელებს სიკვდილის მუქარით შეასრულებინა და სულ მალე მათი განადგურების ბრძანებაც გასცა. რეჟისორმა ამგვარი ხერხით მაყურებელს ყოველგვარი ლოზუნგის გარეშე ფხიზლად ყოფნა დაავალა, რადგან ასეთი ადამიანებისათვის ხელოვნება მაღალ ღირებულებასთან ზიარება

კი არ არის, არამედ საკუთარ უპირატესობაში თვითდარწმუნების საშუალებაა.

გერმანელი ოფიცრის, კიტელის, მუდმივი თანმხლები და ნდობით აღტყინებული პირია ჰანსი — გეტოს კომენდანტი — ეროვნებით ებრაელი. სწორედ ჰანსმა მიიყვანა და კიტელს ებრაული თეატრალური დასის შექმნის იდეა. ჰანსმა თავდადებული შრომით მოიპოვა გერმანელი ოფიცრის ნდობა, თუმცა კი საკუთარ თავთან მარტო დარჩენილს, შინაგანი ხმა აფორიაქებს. სცენაზე დეკორაციები არ იცვლება, მათ ზოგჯერ საჭირო დეტალები ემატება: ამაღლებული სასცენო მოედანი — მსახიობებისათვის, საყრავი მანქანები — სახელოსნოსათვის და ა. შ.

ამჯერად სცენის სიღრმეში ვაგონები დგას. რადიოში ისმის ხმა: „კაცი, ქალი, ბავშვი, ბავშვი“ და სიჩუმე. ამ სიჩუმეს ბავშვის ფეხის ხმა არღვევს. იგი მორჩილად შედის ვაგონებში; კვლავ შემზარავი ხმა: „კაცი, ქალი, ბავშვი, ბავშვი“, სიჩუმე, — გამოჩნდება გოგონა, რომელიც გაუბედავი ნაბიჯებით შედის პატარა ვაგონში. ყოველივე ეს თითქოს დაუსრულებლად გრძელდება, ავანსცენაზე დარბის მოხუცი, ჯერ მარტო, შემდეგ ბავშვთან ერთად, ისევ მარტო. პატარები ისევ მორჩილად აღიან ვაგონებში. ბნელდება. ვაგონები წინ მოდის, მას მიყუება უგონოდ მთვრალი ჰანსი — მსახიობი პეტერი კოლეკი, ვაგონებიდან გამოაქვს გოგონას ბავშვა, ბიჭუნას შარვალი, სათამაშო, ფეხსაცმელი—აი, ის, რაც მათ შემოეტე დაჩა, ჰანსი ტირის, სიმწრით ღმუის, ბოთლს ეწაფება და ისევ ღმუის, ბავშვივით აქვითინდობა. რკინის აივანზე გამოდის ან ნაწარმოების დღიურების ავტორი კრეკი— პეტერი ზიგენტალერი, რომელიც აფრთხილებს ჰანსს, რომ მისი არჩეული გზა მცდარია. ებრაელები სწყევილიან მას და მკვლელს უწოდებენ. ჰანსი თავს იმართლებს, მას უნდა ებრაული კულტურა გადაარჩინოს, გადაარჩინოს მისი თანამემამულეთა მინიმუმი მაინც. აი, დღესაც, როცა ებრაელთა ოჯახიდან ყოველი მესამე ბავშვი უნდა დაღუპულიყო, ის თვალს არიდებდა იმ ერთშვილიან მოქალაქეებს, რომლებიც სხვის მესამე ბავშვს თავისად აღიარებდნენ, ჰანსი იტანჯება თავისი თანამომამეთა ტკივილით და თვლის, რომ მტრის სამსახურში ჩამდგა-

რი შესძლებს დახმარება გაუწიოს მათ. ჰანსის მიზანია ძალმომრეობის გარეშე, სულით დაამარცხოს თავისი მტრები. მსხვერპლი იქნება, მაგრამ მან უნდა გადაარჩინოს ის, რისი ვადარჩენაც შეიძლება, რადგან მას სჯერა, რომ გეტოს არა აქვს მომავალი. მასთან მოპაექრე თვითმობტყუებად თვლის ჰანსის მიერ არჩეულ გზას. და, აი, ჰანსი იმ ღრეობის მონაწილეა, რომელიც გერმანელმა ოფიცერმა ებრაულ დასს გაუშართა.

ჩვენთვის უკვე ნაცნობი გოგონა ხაია-მსახიობი რემან დემირკალი — მღერის ებრაულ სიმღერებს, მსახიობი ქალით მოხიბლული ოფიცერი ყელზე მარგალიტის მძივებს კიდებს მას. ქალი განაგრძობს სიმღერას, მიივებს წყვეტს, ოფიცერი კვლავ ახალ მძივებს კიდებს. ძვირფასი თვლები იბნევა სცენაზე. ოფიცერი ახალი აცმით ამკობს ქალის ყელს. ქალი მღერის, კვლავ წყდება ცრემლად აცმული მარგალიტები. ვერავეითარმა განძმა ვერ მოისყიდა ქალი, ვერავეითარმა მუქარამ ვერ შესძლო მისი დამორჩილება, მისი სულიდან ამოხეტილი სიმღერა, მისი ცრემლი და სიხარული იყო მისი სულის სიმღერა, რაც შიშის დამთრგუნველ ძალას აძლევდა. ჩვენ ვხედავდით უნიკიერესი მსახიობის უსიტყვო რეჟივებს მთელი სპექტაკლის მანძილზე, ვხედავდით როგორ იტანდა ის უზომო ტკივილს ადამიანთა დასჯის ხილვისას, რა სევდას ატარებდა მისი სული. სწორედ მან შესძლო წინ აღდგომოდა თვითნება ოფიცერის ნებას, სწორედ მან შესძლო ეთქვა — „არა“. ამ ფაქტით განრისხებული ოფიცერი კი ვეღარ იოკებს თავის ენის და ჭარისკაცებთან ერთად „სიაშოვნების მორევში იძირება“ და აი, შიმშილისაგან დაოსებულნი, ბრბოდ ქვეული მასა იკმაყოფილებს ფიზიკური არსებობისათვის აუცილებელ ელემენტალურ მოთხოვნილებას — ჰამენ და ამავე დროს კი ჭარისკაცებისათვის ფიზიკოლოგიური მოთხოვნილების დაკმაყოფილების საშუალებად ქცეულან. თვითუფი ჩგუფი ამას ასრულებს როგორც დაპროგრამირებული მანქანა, რეჟისორი ასეთი ხერხით ცდილობს დაანახოს მაყურებელს იმ დღეთა საშინელება, როცა ადამიანი კარგავს ადამიანურ სახეს.

ისმის ტყვიების ზუზუნის ხმა. დამშუფული, ბრბოდ ქვეული ადამიანები სცენაზევე

იქცევიან თავგადაბარსულ დაცხრილულ ცხედრებად. მხოლოდ ჰანსი აღმოჩნდება განადგურებული ადამიანების „ქიფისუფა“-ში, იგი დასტრის თითოეულს, გეტოსა და საფლავებში ჩაასვენებს.

ჰანსი უხსნის მკვდრებს, რომ მათი მსხვერპლი აუცილებელი იყო, რათა ვადარჩენილიყვნენ დანარჩენები. თუ მის საქციელს ვერ გაიგებენ და დაგმობენ თანამომენი, იგი ოდესმე წარსდგება მათ წინაშე, როგორც დამნაშავე და სიაშოვნებით მიიღებს მათგან ნებისმიერ სასჯელს. ჰანსის ასეთი თვითგვემა არ იწვევს მაყურებლის თანაგაძნობას. არ განვაწყობს მის დასაცავად, არც მაშინ, როცა სამკერველოს უფროსს სთხოვს, არ გაყაროს საამქროდან ებრაელები და არც მაშინ, როცა გერმანელი ოფიცერი მიხვდება მის თვალთმაქცობას და მოულოდნელად ზურგიდან ტყვიას დაახლის.

საბრალოა ადამიანი, რომელიც ბოროტებას ურიგდება და ამით მის დაძლევას ფიქრობს. ბოროტების გრადაცია არ გამოდგება მისი დაძლევის საშუალებად, შესაძლოა ჰანსმა ათობით ადამიანი ვადარჩინა, მაგრამ მისი ხელები სისხლითაა შეღებილი. იქნებ ახსნა მოვუძებნოთ ჰანსის საქციელს. იმ შვებდით „დროს“ მივაწვროთ მისი დანაშაული, მით უფრო, რომ იქვე მის გვერდით, აშკარა ავანაკები არიან.

შესაძლოა ვიფიქროთ, რომ ახლა სპექტაკლის მაყურებლისათვის ადვილია მათი განსჯა. დროის სიმძიმე ვერ მოხსნის ზღვარგადასულ ბოროტებას, როგორი სახითაც არ უნდა არსებობდეს ის, თავად ჰანსსაც ხომ მომიჯნოს სამსჯავროს წინაშე წარსდგომა სურდა, სურდა მიეღო მისი განაჩენი, შესაძლოა კი ტრაგიკული ასპექტში განვიხილოთ ჰანსის საქციელი, მისი თვითგვემაც ხომ სიკეთის სურვილით იყო ნაქარნახევი, მაგრამ მას არ გააჩნია ბოროტებასთან ბრძოლის ძალა, შეურთებლობის სურვილი, ამიტომ იგი მსხვერპლია.

ავტორმა და რეჟისორმა მათ გვერდით წარმოაჩინეს ებრაელი მსახიობი ქალის ხაიას სახე. ისიც მათი თანამედროვეა, მაგრამ ვერც აუბედითმა დრომ გადაავგარა და ვერც სიკვდილის შიშმა გასტყვა. სწორედ ხაიას მსგავსი ადამიანები არიან ერის ნამუსის შემენახველები, ისინი ყველა ერის შვილები არიან და რაც უფრო დიდი იქნება მათი



ქ. კიოლნი. თეატრის აფიშა

რიცხვი, მით უფრო ძნელი იქნება ახალი ბოროტების ჩადენა.

სიკეთესა და ბოროტებას ეროვნება არ გააჩნია, ორივე ეწრაფვის ხელსაყრელ ნიადაგსა და ჰავას. თითოეული ჩვენთაგანის ვალია გაწმინდოს ატმოსფერო სიკეთისათვის. და, აი, თითქოს მკვდრებით აღსდგნენ წუთის წინ ჰანსის მიერ დამარხულნი. სცენაზე შემოპირილი ვოგონები გადაპარსული თავებითა და ხელში წითელი მიხაკებით უსიტყვოდ გვთხოვენ არასოდეს არ დაგვაიწყდეს, არ განმეორდეს ის ტრაგედია და დანაშაული.

„იანსენისაგან მიემართება ორთქლმავალი, ვხედავთ დროშებს, ისმის პარტიზანული სიმღერები: ხაია მღერის თავის ენაზე გერმანელი ნაცისტებისადმი ზიზღით აღსავსე სიმღერას. ზეაწეული განწყობილება, შემართება შემოაქვთ ორთქლმავალსა და მის მგზავრებს. ისმის ჰანსის ყვირილი: შეწყდეს წარმოდგენა! იგი აღშფოთებულია, მას ხომ თეატრი სიმონენებისათვის უნდა და არა პროვოკაციისათვის. ჰანსი გაყრის ყველას.

—შენ ხომ თეატრი გინდოდა, ეკითხება

კრეკი, რომელიც მემბრტიანის მოვლიერებას ასრულებს. იგი აღწერს გეტოში მომდინარე ცვლილებებს. სწორედ კრეკი უმართლესობა ჰანსს: თეატრი არ არის სიმონენების ობიექტო და სსახელაოზე წარმოდგენებს არ მართავენო, მაგრამ ოფიცერი კიტელი მოითხოვს სპექტაკლს. მოითხოვს დასის შეკრებას.

იწყება სპექტაკლი: სცენაზე სამკერვალოა, სადაც ფრონტიდან გადმოგზავნენ დასაკერებლად ფარაჯები, პერანგები, გამოსასვლელი კაბები. უთავო კოსტიუმები იწყებენ ცეკვას, მღერიან, ლაპარაკობენ. ჩვენ ვხედავთ პეპეს. სცენაზე სწორედ თოჯინა პეპესა და კოსტიუმების ალეგორიული ეპიზოდი თამაშდება.

კიტელი „ბრავოს“ ძახილით აჩერებს სპექტაკლს. მისი სურვილია ნახოს თითოეული მსახიობი. პეპე გაკვირვებულია — რომელი მსახიობები, ჩვენ მხოლოდ ტანსაცმელი ვართო. ოფიცერი იმეორებს ბრძანებას. კოსტიუმებიდან თავებს გამოყოფენ მსახიობები, თეატრი კაბა ცარიელია. კიტელი ამოწმებს კაბას, რომელშიც არაინაა, მიუხედავად იმისა, რომ კაბა ცეკვადა. იგი განრისხებულია. ის მოატყუეს, ხაია გაჭრა. ალბათ არ იციან, რა ელთი ახალი ბრძანებით. ოფიცერი ანიშნებს ყველას, სახით კედლისაკენ დადგნენ, მოამზადონ ტყვიამფრქვევი. მსახიობები მზად არიან დასახერხებლად. მაგრამ არა, კიტელი ახალ ბრძანებას გასცემს: ისინი უნდა შემობრუნდნენ — მათ ხომ სიამოვნება მიანიჭეს ოფიცერს, ამიტომ იგი მათ მარმელადით უმასპინძლდება. თოჯინა უნდობლად მღერის, თითქოს ხედავს ოფიცერის განზრახვას. „ჯერ გაგაძლებთ და მერე ჩავაძალღებთ, ჭამეთ მალეო“. კიტელი ავტომატს დაახლოს თითოეულს. მოცელილი მსახიობები მოეფინებიან სცენას. მხოლოდ პეპე დარჩება ფეხზე, თოჯინა შესძლებს წარმოთქვას კიდევ რამდენიმე სიტყვა: „ვირთხავ, დაამთავრე შენი საქმე, მესროლე!“ შემდეგ პირველად დამოუკიდებლად გადადგამს რამდენიმე ნაბიჯს თავის განუყრელი პარტიზორისაკენ და დაეცემა. რას მივაწერთი თოჯინას დამოუკიდებელი ნაბიჯები? როგორც სიმბოლური სახეა შექმნილი თოჯინას სახით? ცხადია, რომ ძალადობა და გადაგვარების საშიშროება აღამიანებს თრგუნავს

და ამუნჯებს, მხოლოდ შინაგანი ხმა, სინდისის ხმა, დროდადრო რომ წარმოჩნდება, აფორიაქებს მათ სულს. იქნებ თოჯინაში გადაიტანა მსახიობმა გაორებული სულის ტყვილი და შიშით დამუნჯებული პეპეში გაცხადდა სიმართლის სურვილი. პეპე ხომ ყოველთვის სიმართლეს ამბობს, პეპემ ხომ არ იცის, რა არის შიში — მისი გახუცრელი თანამგზავრი კი ყოველთვის აჩუმებს თოჯინას.

დაცხრილულმა მსახიობმა ისევ პეპეს სახით მოიკრიბა გამბედაობა. იქნებ იმიტომ არ ეშინია პეპეს სიკვდილის, რომ თოჯინაა, იქნებ აქედან მოდის მისი გამბედაობა? არა მგონია, თოჯინაში გადატანილმა ადამიანის მაღალმა სულმა შეაძლებინა მას დამოუკიდებელი ნაბიჯების გადადგმა და ისეთივე სიკვდილი, როგორც ადამიანთა ხვედრია. უბირო „მანად“ ქვეულმა ადამიანმა თავად გადაიტანა უსულო თოჯინაში სიკვდილის არჩენის აუცილებლობა ადამიანური „მეს“ გადაჩენისათვის.

ადამიანთა მორალური პასუხისმგებლობის საკითხს ეხებოდა დიუსელდორფის თეატრში რეჟისორ პალიჩის მიერ არტურ კობტის პიესის „მსოფლიო დასასრულს“ დადგმა. თუ კიოლნის თეატრის სპექტაკლში ზეაწეული, ტემპერამენტული სანახაობითი მხარე იყო წარმოჩინებული, დიუსელდორფის თეატრის დადგმა ფსიქოლოგიური თეატრის პრინციპებს გვათავაზობდა. სპექტაკლი საინტერესოდ იყო გააზრებული: ჟურნალისტის ყოველდღიურობას არღვევს უცნობი, რომელიც სთავაზობს მას დიდ თანხას, თუკი ის დაწერს სტატიას ატომური სადგურის საქმიანობაზე. ჟურნალისტი დიდი ყოყმანის შემდეგ თანხმდება, მაგრამ

სცენა სპექტაკლიდან „ბედნიერა დასასრული“



სცენა სპექტაკლიდან „ბედნიერი დასასრული“

იოკევა, რომ იქ მომუშავე თანამშრომლებიდან თვითოეულმა მხოლოდ თავისი საქმიანობა იცის, და არ იცის საერთოდ სადგურის დანიშნულება და არც დაფიქრებულს შედეგზე. ამიტომ ჟურნალისტი უჭირს წერილის დაწერა. ის გრძობს იმ წინაღმდეგობებს, რომელიც შეიძლება მოყვეს მის წერილს და რჩევით მიმართავს ხან კოლეგებს, ხან ფსიქონალიტიკოსს... და, აი, ჟურნალისტი თავის შვილთან ერთად სათამაშო მატარებლით ერთობა. მის მყუდროებას უცნობი არღვევს. ის ითხოვს სტატიას. უარით გაცეცებულია, ადამიანებს ყოველდღიურად რადიოთი, ტელევიზიით, გაზეთით ესმით ატომური ომის შესაძლებლობის შესახებ და თუმცა ეს ჯოჯოხეთური მანქანა კაცობრიობას განადგურებით ემუქრება, თითოეული მშვიდად განაგრძობს თავის საქმიანობას რა პირდაპირი თუ არა პირდაპირი გზით ზელს უწყობს მოსალოდნელი განადგურების მოახლოებას. ჟურნალისტიმა ოჯახის წევრები ოთახიდან გაისტუმრა. შეეცადა არ აეფორიაქებინა და არ დაერღვია მათი სიმშვიდე. ასეთი მიყრუება როდღე ნიშნავს მათ დაცვას. უცნობი იღონებს იმ ავბედით ღღეს, როცა ცა დაიფარა ჩიტებით, როცა მათი მკვდარი სხეუ-

საქართველოს
საბავშვო ლიტერატურის
სამსახური



*Ich will dich nicht mehr
für dich, wie du bist.
Aber ich will dich
für dich sein.*

Leitz

WILHELM SPILLHUS BUCHHAI

NATHAN DER WEISE

BUCH MERENSBILL

ბოხუმის თეატრის სპექტაკლის „ნათან ბრძენის“ აფიშა

ლები ცვიოდა წყალში. შემზარავი საშინელების ხილვით გაოგნებულმა წამით კინალამ ხელში აყვანილი ბავშვი მოისროლა და უცბად გამოერკვა, იგი მორალური პასუხისმგებლობისაკენ მიუთითებს თითოეულს, ვისაც ბრალი ედება კაცობრიობის წინაშე. ამგვარად, თანამედროვე დრამატურგთა პიესებში „გეტო“ და „მსოფლიოს დასასრული“ გამოიკვეთა პრობლემა, რომელიც ადამიანთა წინაშე დგას — მორალური პასუხისმგებლობის საკითხი.

ამ სამი სპექტაკლის ნახვის შემდეგ ქ. კიოლნი მოეწყო მრგვალი მაგიდა. შეხვედრაზე მობრძანდნენ ქ. კიოლნისა და დიუსელდორფის თეატრის წარმომადგენლები, მსახიობები, რეჟისორები, კომპოზიტორები, მხატვრები. მასპინძლები საუბრობდნენ რუსული ლიტერატურის კორიფეებზე, განსაკუთრებული პატივით ასხენებდნენ ჩეხოვს, რომლის სურათსაც თითქმის ყველა თეატრის ფოიეში შეხვდებით. ისინი თვლიან, რომ თუ არ არის პრობლემა, არ არის თეატრი. ასეთი პოზიცია მისაღები და გასაგებია. რა თქმა უნდა, თანამედროვეობის საჭირობორტო პრობლემატიკის წარმოჩინება წარმოდგენს თეატრის მიზანს საერთოდ. დისკუსია შეეხებოდა ამ საკითხის

შეორე მხარესაც. მასპინძლები თვლიდნენ, რომ პრობლემის გადაწყვეტა ან ერთმნიშვნელოვანი პასუხის გაცემა დასმულ საკითხზე თეატრს არ შეუძლია, მან მხოლოდ ყურადღება უნდა გაამახვილოს საჭირობორტო პრობლემატიკაზე, ამოქმედოს მისი გონება, მას მიანდოს პრობლემის გადაჭრის გზების ძიება. ეს როდი ნიშნავს, რომ თეატრს არა აქვს თავისი პოზიცია, თავისი ხელწერა, მაგრამ ყოველთვის როდი არის შესაძლებელი თანამედროვეობის მიერ წამოჭრილ ურთულეს საკითხებზე პასუხის გაცემა, ხოლო ერთმნიშვნელოვანი პასუხი ეჭვს გამოიწვევს და უნდობლობას დაბადებს მაყურებელში.

საუბარში მონაწილეობა მიიღო დრამატურგმა ს. ი. ალიოშინმა, ზაიცემა მ. ნ. (მაიაოვსკის თეატრის დირექტორი). თეატრმცოდნე ტრეიჰანმა გ. ლ. (რიგა), სახალხო არტისტმა რუსკოვსკიმ ნ. ნ. და სხვებმა. საუბარი შეეხო გამომსახველ საშუალებათა თავისებულებებს. დასავლეთ ევროპის თეატრის კათედრის გამგემ პროფესორმა ა. ობრაზცოვამ აღნიშნა, რომ ქ. კიოლნის თეატრი თავის ტემპერამენტითა და გამომსახველობით მოაგონებს ქართულ თეატრს: მსახიობმა დუმირკარმა ღიმილით

თქვა, რომ ის წარმოშობით ჩერქეზია და ამდენად კავკასიური ტემპერამენტი შთამომავლობითაა მასში. საუბარი აგრეთვე შეეხო ბრეტისეული ზონგის გათამაშების თავისებურებას.

ბოხუმის თეატრმა ლეცინგის „ნათან ბრძენი“ გვიჩვენა. დარბაზში შესვლისთანავე თვალში გვხვდებოდა პარტერის სიღრმეში შემოჭრილი გზა, რომელსაც ნატურალური ზომის ქანდაკება ასრულებდა. სავარძელში ფიზიკურად მჯდარი მწერლის ფიგურას გული გაშთიშვლებული ჰქონდა და მნახველი ხედავდა მის სისხლსაცხე გულს. თეთრ გზას სცენისაკენ მოყვებოდა სინათლის სვეტი, რომელიც თეთრ სცენას ევრთდებოდა. სცენაზე მხოლოდ ორი დეტალი თამაშდებოდა: პალმა და ნატურალური ზომის დეკორატიული ყირაფი. ამგვარად მთელი სპექტაკლის მანძილზე მწერლის სახება, რომელიც მასურებელთან ერთად იწყობებოდა დარბაზში რეჟისორის ინტერპრეტაციით გზას უნათებდა ადამიანთა მეგობრობას და სიყვარულს. სპექტაკლის რეჟისორი ჰაიმენი მასურებელს უხსნიდა პრესის მთელ ტექსტს, სადაც სპექტაკლისათვის შემოკლებული ადგილები გადახაზული იყო და მასურებელს ეძლეოდა საშუალება ენახა როგორც დედანი, ასევე სპექტაკლისათვის შექმნილი ვარიანტი რომლის თანახმადაც იკვეთებოდა რეჟისორის მიზანი — სპექტაკლი სხვადასხვა ერის ხალხთა შორის მეგობრობას ეძღვნებოდა.

ჩვენს მიერ ნახანი სპექტაკლებიდან მიღებული შთაბეჭდილებები იმდენად დიდი იყო, რომ სასიამოვნო განწყობა დაგვეუფლა იბსენის „პერ გიუნტის“ და შილერის „ორლეანელი ქალწულის“ მოლოდინში, რომელიც ჰამბურგის „ტალია“ თეატრში უნდა გვენახა. ოდნავ გვაჯიკრებდა ჩვენი ნაცნობების ორჭოფული დამოკიდებულება და თავშეკავებული აზრი ამ სპექტაკლების მიმართ.

პირველი შთაბეჭდილება, რამაც ჰამბურგის „ტალია“ თეატრში მიიქცია ჩვენი ყურადღება, გახლდათ მასურებელი. თუ მთელი ამ დღეების განმავლობაში თვალს უხაროდა ამ მოდურად, მაგრამ უპრეტენზიოდ ჩაცმული ახალგაზრდობის ხილვა, მთი უშუალო რეაქციები, ცოცხალი სახეები, აქ მასურებელი სრულიად სხვა კატეგორიისა



პერი — პანს კრემერი,
ოზე — ინგრიდ ანდრუსი
სპექტაკლი „პერ გიუნტი“

გახლდათ. ეს იყო ძვირფას ქურქებში გამოწყობილი და სამკაულებით შემკული უმეტესწილად ხანდაზმული მასურებელი.

ორი საღამო გრძელდებოდა პ. იბსენის „პერ გიუნტი“. უახლესი ტექნიკით შეიარაღებული სცენა თავის ურიცხვ საშუალებებს მხოლოდ და მხოლოდ თოვლის, ქარბუქისა და სხვა უამრავი ეფექტისათვის იყენებდა. ჭარბად იყო გამოყენებული ბუტაფორიული დეტალებიც.

ახალი ამოცანა ორი საღამო მიიზიდო მასურებელი სპექტაკლზე, მით უფრო, როცა სათქმელი არაფერი გაქვს. თეატრი იბსენის არც ტრადიციულ ინტერპრეტაციას გეთავაზობდა და არც ფსიქოლოგიური დრამის ახლებურ ინტერპრეტაციას. სპექტაკლის რეჟისორი ი. ფლიმი, რომელსაც სურდა ინდივიდის თვითდამკვიდრების გზა ეჩვენებინა, ამისათვის მიმართავდა სექსუალურ გადახრათა და წმინდა ფიზიოლოგიურ პროცესების ჩვენებას (მაგალითად, მასურებელთა თვალწინ ქალი მწვანეში ბადებდა ბავშვს, უფრო სწორედ მახინჯ კაცს; სხვა ნაწყენებში დორბლი სდიოდა ჩამომხვრჩალ ადამიანს და ა. შ.) ასეთი სენსაციურობით სპე-

ქტაკლი იმდენად იყო დატვირთული, რომ მაყურებელი ყურადღებას ვეღარ აქცევდა ისეთ სცენიურ სახეს, როგორცაა ოზა — ცნობილი მსახიობის, ინგრიდ ანდრეეს შესრულებით და ჰანს კრემერის მიერ გახსახიერებული ზერ გიუნტის რთული სახე, და მიუხედავად ამისა, მეორე საღამოს იგივე მაყურებელი დინჯად უყურებდა სპექტაკლს.

შეხვედრაზე რეჟისორმა ი. ფლიმმა აღნიშნა, რომ მას აქტუალურად მიაჩნია ინდივიდის პრობლემის წარმოჩინება, რადგან არსებული საზოგადოება ხელს უწყობს ინდივიდის დაღუპვას. შილერის „ორლეანელი ქალწული“ (დავესწარით ვენერაღურ რეპერტიციას) ჩვენზე უკეთესი შთაბეჭდილება მოახდინა. სპექტაკლში შენარჩუნებული იყო შილერის რომანტიკული სული.

თეატრი ხშირად მიმართავს კლასიკს. ესეც პოლიტიკური სიტუაციით არის განპირობებული. ძველი ლიტერატურული ტრადიციები იკარგება და თეატრი ვალდებულია შეინარჩუნოს იგი. რეჟისორმა აღნიშნა ის სიძნელები, რომელიც გერმანული თეატრის წინაშე იდგა. კერძოდ — მათ არა აქვთ ტრადიციები. ორმოციანი წლების შემდგომი ათეული წლები გერმანული თეატრის ისტორიის ცარიელ ფურცელს წარმოადგენს. ამ სიძნელის დასაძლევად ისინი ცხოვრებას აკვირდებიან და სურთ იპოვონ თავისი აწმყო. ძნელია თეატრზე ერთი სპექტაკლით იმჯელო, მით უფრო, როცა რეპერტუარში აქვთ „ოიდიპოსი“, „ფაუსტი“, „პერ-გიუნტი“, „ორლეანელი ქალწული“, და კლასიკოსთა სხვა ნაწარმოებები.

ბოლო სპექტაკლი, რომელიც გერმანიაში ვნახეთ იყო ჰამბურგის „ნეიტევის“ თეატრში გამოჩენილი გერმანელი რეჟისორის პ. ცადეკის მიერ დადგმული ამერიკელი დრამატურგის ჰაიკინსის პიესა „დაკარგული დრო“. ეს პიესა წლების განმავლობაში აკრძალული იყო (ასეთი შემთხვევები ხშირია, შემდეგ სპეციალური სასამართლო-კიურის აჯეს უფლება დაუშვას პიესის დადგმა) და ახლად მისი დადგმა შესძლო რეჟისორმა პ. ცადეკმა, რომელსაც პატივს სცემენ და აფასებენ გერმანიაში. მისი თეატრალური პრინციპები ასეთია — თეატრმა უნდა დაბადოს კონფლიქტი. მთავარი როლის შემსრულებელმა, უალრესად ნიუიერმა მსა-

ხიობმა ევა მატესმა ჩვენთან საუბარში განაცხადა, რომ პიესის წაკითხვის შემდეგ რეჟისორი ცადეკის დიდი პატივისცემით მიუხედავად, მან უარი განაცხადა შემსრულებული როლის შესრულებაზე. მხოლოდ დრამატურგ ჰაიკინსთან ვრცელი საუბრის შემდეგ შესძლეს მისგან თანხმობის მიღება. უალრესად ძნელი ამოცანის წინაშე იდგნენ მსახიობები. მათ უნდა გადმოეცათ გაუცხოებული ადამიანის მარტოობით გამოწვეული შიში და ძრწოლა. პიროვნების, მისი მალალი გრძნობების შელახვა და თვითდავიწყების გზების ძიება არაჩანსად სექსუალურ ურთიერთობებში. ამით გამოწვეული თვითგვემა და ისევე გარდაუვალი მართობა როგორც პირდაპირი, ასევე გადატანითი ჯრით. სცენაზე უალრესად გაშთველებული იყო ადამიანთა ყოველდღიურობა, ცხოვრების შიშით და ადამიანთა ზიზღით აღსავსე. გაშთველებული იყო ყოველივე მალალს მოკლებული, ცხოველის დონეზე დაყვანილი გაუქვლმართებული „სიყვარული“. მარტოობის დაძლევის შიშით გამოწვეული თავის დაღწევის გზა, რომელიც სექსუალურად გამრუდებულ ცხოვრების წესში მოძებნეს გმირებმა, შესაბარლსა და

სცენა სპექტაკლიდან „დაკარგული დრო“



ცხოვრება სანდრო ახმეტელისა*

ვასილ კიკნაძე

მხიარული მწი

სავალალოს ხდიდა მათ ცხოვრებას და სამპრადისო მარტოობისაკენ უბიძგებდა. მაყურებელთა ნაწილი ტოვებდა სპექტაკლს, და ალბათ ჩვენც მათ მივბაძედით, რომ არა მსახიობთა უზადო ნიჭი. ეს არ იყო შიშველი პორნოგრაფია, ეს იყო ტკეილითა და ტანჯვით აღსავსე განწირულ ადამიანთა კვილი, ეს იყო რასაც ეწოდება „ხელოვნების სიკვდილი“.

„ლიტერატურისა და ხელოვნების კრიზისის პირობა თანამედროვე დასავლეთში მხოლოდ ის კი არაა, რომ საზოგადოება აღარ ცნობს მათს ღირებულებას, არამედ ისიც, რომ ზნეობრივად გადაგვარებული საზოგადოების „პეიჯი“ კლავს მწერლისა და ხელოვანი კაცის შთავონებას; ლიტერატურისა და ხელოვნების ნაწარმოები რალცანიარად ყოველთვის ადამიანს გამოსახავს საკუთრივ ადამიანურ მიმართებებში, ხოლო საკუთრივ ადამიანური მიმართებები, უპირატეს ყოვლისა, ზნეობრივ ურთიერთობებში გამოიხატება. როცა მწერალი და ხელოვანი ადამიანის ზნეობრიობის იმედს კარგავს, როცა მას აღარ ეიმედება ადამიანის ადამიანობისა, მაშინ მის შემოქმედებაში კვდება ადამიანი, რაც თავად ამ შემოქმედების კვდომას უდრის. საზოგადოებაში ზნეობის დაცემა ლიტერატურისა და ხელოვნების კრიზისის მომასწავებელია. ამიტომაც ხელოვნებაში კრიზისის დაძლევის, უპირატეს ყოვლისა, ზნეობრივი აღორძინება სჭირდება“.²

როგორც ვთქვი, სპექტაკლის მსვლელობისას არა ერთხელ დამებადა სურვილი დამეტოვებინა დარბაზი, და მხოლოდ საოცრად ნიჭიერმა მსახიობებმა შემაძლებიხეს სპექტაკლის ბოლომდე ნახვა. წარმოდგენის შემდგომ დღეებში ფიქრი ამ სპექტაკლზე არ მშორდებოდა. თუ ადამიანს განაღებება უწერია, სულ ერთი არ არის, ატომური ბომბი იქნება იგი, თუ მორალური გადაჯარება? რა სპირიტა დახუნძლული დახლები და ტექნიკის საოცრებები, როცა ასე უჭირს ადამიანს...

¹ ზურაბ კაკაბაძე — „ხელოვნება“, ფილოსოფია, ცხოვრება“ თბ., 1979 წ. გვ. 141.

² იქვე, გვ. 193.

სანდრო ახმეტელი კარგ გუნებაზე მივიდა თეატრში. ერთი სული ჰქონდა, როდის შეხვდებოდა დასს. სახიზარულო ამბავი უნდა ეუწყებინა. გაფრთხილებული არ იყვნენ, მაგრამ თეატრში თანდათან თავი მოიყარეს მსახიობებმა, სცენის მუშებმა, თანამშრომლებმა.

მაყურებელთა დარბაზში შეიკრება მთელი კოლექტივი. დილის 11 საათია.

მთავრობამ გადაწყვიტა მოსკოვში ოლიმპიადაზე ჩვენი გაგზავნა. ისტორიამ დიდი მისია დაგვაქისრა. უნდა გავამართლოთ ქართველი ხალხის ნდობა. ქართულ თეატრს კარგად არ იცნობენ მოსკოვში. მოსკოვი კი თეატრალური მექაა. იქიდან მთელი მოსვლიოს კულტურა ჩანს.

— როგორც იქნა გვეღირსა... არ შევრცხვებით! — თქვა ენათუელ აფხაიძემ.

— გაითვალისწინეთ, ეს გასტროლები არ არის, — ოლიმპიადაა. ბევრი თეატრი იქნება კონკურსში ჩართული. 1928 წლის შემდეგ სულ გავირდებოდნენ გასტროლებს. ის რაც აწლა ხდება, გასტროლებზე ბევრად მეტია. გახსოვდეთ: არავის არაფერს არ ვაპატიებ, ვისაც შეგნებული არა აქვს, თუ რას ნიშნავს ოლიმპიადაზე წასვლა, — შინ დარჩეს. მკაცრი დისციპლინა და ორგანიზებულობა! — აი, რა არის მთავარი.

ხორბაპა — საშა, მე დარწმუნებული ვარ, არ შეგარცხვენთ...

ახმეტელი — მე კი არა. — თქვენ თავს ნუ შეირცხვენთ. თეატრს, ქვეყანას ნუ შეარცხვენთ.

ხორბაპა — მართალი ხარ, არც ჩვენ უნდა შევრცხვებთ, არც მეგობრები... ბიჭების იმედი გქონდეს.

* გაგრძელება. დასაწყისი იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 1-7, 1986 წ.

ახმეტელი — ყველა ასე ფიქრობს?

ახმეტელი — აი, ნახავენ ჩვენს წარმატებას და აქაც გვაღიარებენ. მოსკოვის თეატრებს ვიცნობ, დიდი თეატრის აქვთ, მაგრამ ჩვენი სულ სხვაა.

ბამრაქალი — რევოლუციურ თემაზე დადგმა ჩვენ უფრო გვიკავლება.

აუხსნიძე — ეგ რატომ?

ახმეტელი — იმიტომ, რომ რუსეთის ქვეშევრდომნი ვართ. რევოლუციამ კი, ხედავთ, რა მოგვიტანა?!

აუხსნიძე — ჭერ მაინც ბევრი ნაკლია.

ახმეტელი — ზოდა, რევოლუციამ საქირო ყველაფერი. რევოლუცია კი რწმუნა. თუ ნამდვილად არ გწამს, ვერაფერს გააკეთებ. ჩვენი სპექტაკლები, — კარგია თუ ცუდი, — რწმუნის სპექტაკლებია.

შეუდგენ საოლიმპიადო სამაზღვრის. ანტოლო გლეზოვი ამბეტელს სისტემატურად ატყობინებდა მარჯანიშვილის თეატრის ჭახტროლების ამბებს. მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით ქართული თეატრი პირველად წარსდგა მოსკოვში. „ურიელ აკოსტას“ ტრიუმფული წარმატება ხვდა წილად. თეატრის დიდი აქტიორული ანსამბლი, განსაკუთრებით თ უშანგი ჩხიძის და ვერკო ანჯაფარიძის მიერ შექმნილი სახეობა, სამართლიანად იქნა მიჩნეული მთელი საბჭოთა ქვეყნის მრავალრიცხოვანი თეატრის სტრიაზულ წარმატებად. კოტე მარჯანიშვილს კარგად იცნობდა მოსკოვი. მის სპექტაკლებზე მაყურებლის ტევა არ იყო. მარჯანიშვილელთა წარმატების ამბავი მთელ საქართველოს მოედო. ახლა ამას რუსთაველის თეატრს საოლიმპიადო სამაზღვრის დაემატა და ქართული თეატრის ირველი დიდი აუიოტაჟი ატყდა. თეატრის კრიტიკოსთა ტონიც შევრიდლა.

მიხეილ ჯავახიშვილი სანდრო ამბეტელს თეატრში ეწვია და თავისი სიხარული გაუზიარა თეატრის ოლიმპიადაზე მიწვევის გამო, მან თავისი წიგნი აჩუქა წარწერით: „ჩემს მეგობარს და ახალი ქართული თეატრის ავტორს აღეჭანდრე ამბეტელს“.

...სანდრო ამბეტელმა აღმინისტრატორი ილო მაჩაბელი გაგზავნა მოსკოვში. ამ ინტრიგულსა და აღმინისტრაციული ნიჭით დაჭილდოებულ ვაკცს დაავალა ყველა საორგანიზაციო საკითხის მოგვარება, დეკორაციების მოვლა-პატრონობა და, რაც მთავარია, თეატრის რეკლამა. მაჩაბელმა ჩინებულად გაართვა საქმეს თავი.

ამბეტელმა მთელ დასს სპეციალური ტანსაცმელი შეუკერა. საგანგებოდ გამოაწყო მუშებიც, კაპელინერებიც. ვაუბები ევროპულ კოსტუმებში და სმოკინგებში იყვნენ გამოწყობილნი, ქალები ქართული იერის კაბებში.

მატარებელი 28 მაისს გავიდა თბილისიდან. ასორ-მოცა კაცი მიდიოდა ქართული თეატრის ღირსების დასაცავად. მოსკოვში სადგურზე დასახვედრად შეიკრიბა თეატრალური საზოგადოება. როგორც კი მატარებელი გაჩერდა ბაქანზე, გაიღო ვაკონების კარი და თითქოს გადმოფრინდნენ, ისე მსუბუქად გადმოვიდნენ შავ კოსტიუმში გამოწყობილი ლამაზი, ახოვანი ვაუბები. კიბეების საფეხურებთან დადგნენ და ხელის მიშველვებით ვაკონებდან ჩამოიყვანეს ქალები. ხელში არც ერთს არ ექიპა მარკო. ნამდვილი თეატრალიზებული სანახაობა იყო. მოსკოვში თოვდა, ღირსებულად, ამაყად მიამაჩვენდნენ შესანიშნავად გამოწყობილი მსახიობები მოსკოვის ქუჩაგებში. მიტინგი

გახსნა უიურის თავმჯდომარემ ფელქის კონს. სტუმრები მიიწვიეს „შახტში“, სადაც გულიბილი შეხვედრა მოუწევს რუსთაველებებს. ეს შეხვედრები მარჯანაძეს აღწერილი თამარ წულუკიძის თანხმებით მარჯანაძეებს. მხვედრამ დაწერეს ამის შესახებ.

თეატრი თავის სპექტაკლებზე განსაკუთრებული მღელვარებით ელოდა ანატოლი ლუნაჩარსკის მოსვლას. ლუნაჩარსკის განუსაზღვრელი ავტორიტეტი ქონდა და მის აზრს ყველა დიდ ანგარიშს უწევდა. ლუნაჩარსკი კი არ ჩანდა. გასტროლები დაიწყო, ის კი მაინც არ ჩანდა.

როგორც იქნა „ანჰორის“ წარმოდგენაზე გამოჩნდა იგი.

მესამე: ქტი დამთავრდა. ლუნაჩარსკი კულისებებსენ წავიდა.

— ეს სასწაულია... თქვენს თეატრზე წიგნები დაიწერება... მე ლუნაჩარსკი ვარ... ამბობდა იგი და თან სცენისკენ მიიკვლევდა გზას.

ლუნაჩარსკიმ მეოთხე აქტი ახმეტელთან ერთად ნახა ლოდიდან. მერე შემაჯამებელი წერილიც გამოაქვეყნა.

ანატოლი ლუნაჩარსკის თქმით მოსკოვი გააოცა სრულიად ახალმა აქტიორულმა სტიკიამ, რომელიც, როგორც ჩანს, ძნელად მისაღწევია იქ, „სადაც იგი არ ეშვარება თანდაყოლილ, ასე ვთქვათ, რასიულ ნიქს.“ რუსთაველის თეატრი უთოოდ მოხიზლავს ევროპასო. მერედა, რით მოხიზლავს იმ უჩვეულო აქტიორული მასალით, ამბობდა ლუნაჩარსკი, რომელსაც მხოლოდ ქართული ფენომენი ქმნის. იმ რევოლუციური პათოსით, რომელსაც ახალი ქვეყანა ბაღებს. მოხიზლავს თავისი ფიზიკური სილამაზით, მოძრაობით, პლასტიკით, ელასტიურობით, რიტმით, ცქცლოვანი ტემპერამენტით, თბილი და მოქნილი სიტყვით...

17 ივნისს მოსკოველი მაყურებელი მესამედ ესწრებოდა „დამარას“. ახმეტელი ამ დღეს განსაკუთრებით ელავდა. სპექტაკლი გამოცდას აბარებდა უიურის, სანდრო იმ დღეს ყველგან იყო. — ხან დარბაზში სტუმრებს იღებდა, მერე უცებ კულისებზე გაჩნდებოდა, ხან იარუსზე აირბენდა და იქიდან სინჯადა წარმოდგენას. ბავშვივით უხაროდა, როცა დარბაზში ქუხილივით გაღვირავდა ტაში. საათის მექანიზმივით აწყობოდა სპექტაკლმა ერთი ამოსუნთქვით ჩაიარა მაყურებლის თვალწინ. როცა ფარდა დაეშვა, ჭერ დგლიდან არ იძირდა გაოგნებული მაყურებელი. მერე ერთბაშად წამოიზღნენ ყველანი და მხურვალე ენაცვის საწვავარი არ ქმონდა. თითქმის ნახევარი საათი არ გაუშვეს მსახიობები სცენიდან. ოცდაროცრე გაიხსნა ფარდა. თავბრუდამხვევი იყო წარმატება. ოცდაროცრე გამოვიდა სცენაზე მაღლიბის ნიშნად თამარ წულუკიძის მშვენიერი ლამაზა, გიორგი დავითაშვილის მინდია... პარტერიდან, ქანდარიდან ისმოდა მაყურებლის შეძახილები. თითქოს დასასრული არ უჩანდა შემოქმედებითი სიხარულის ბედნიერ წანებს. უცხოელებით სავსე დარბაზი ქუხდა და ღირსულ პატვის მიაგებდა ქართულ თეატრს.

ზეიმი რომ დამთავრდა, სანდრო ამბეტელმა სტუმრები ფოიეში გამართულ სუფრაზე მიიწვია. საბჭოთა და უცხოელ სტუმრებს ეპატიებოდნენ საგანგებოდ ჩაცმულ-დაზოფული, ასევე საგანგებოდ შერჩეული

ლაშა ქალები და ვაჟები. სუფრას ამბეტელი ჩაუდგა სათავიში.

— ქალბატონო და ბატონო! ამხანაგებო! თქვენ დღეს ნახეთ ქართული თეატრის სექტაქლი, სადაც უველაფერი მშვენიერების პრინციპს ექვემდებარება. მოისმინეთ ქართველ მსახიობთა სიმღერები, ნახეთ ძაით. ცეკვები. უველაფერი, რაც თქვენ სცენაზე ნახეთ, ქართველი ხალხიდან მოდის...

ამბეტელის სიტყვების საილუსტრაციოდ მსახიობები მღეროდნენ ქართულ ხალხურ სიმღერებს, ცეკვავდნენ. უველაფერი იქვე ხსოვდებოდა. უტყვილები მრავალ შეკითხვას ამტყველდნენ ამბეტელს. იწერდნენ დღიურებში, იღებდნენ ფოტოსურათებს...

— თქვენ ნახეთ ჩვენი „ანჰორი“, „რევეა“, „ქართა ქალაქი“, ნახეთ „ლაშარა“. ამ წარმოდგენებში სულ სხვადასხვა ერის შვილები მოქმედებენ. თითოესალ: სცენაზე უველაზე ნაკლებად ქართველები ჩანან. ამ სექტაქლებში ჩანს ქართველი კაცის სიუარული სხვა ხალხების მიმართ. უველა სექტაქლში იგრძნობა ქართველი კაცის ღირსება, მისი სიღაღე, მისი ხასიათის ფართო ბუნება. უველაფერი ქართულია, რაც თქვენ ნახეთ. ჩვენი მსახიობები, მხატვრები, მუსიკოსები, — უველაზე განმარტავენ თავიანთ ტემპერამენტს, თავიანთი აზროვნების წესს...

ერთმა უტყვიელმა შეკითხა:

— უველა სექტაქლში იგრძნობა თქვენი ძლიერი ხელი. უველა ერთ სტილშია დადგმული. პერსპექტივა როგორი იქნება?.

— ჩემს სიბაბუკეში, — თქვა სანდრომ, მე იმისთვის ვაკრიტიკებდი სამხატვრო თეატრს, რომ მან თავისი გამომხატვის ძლიერი საშუალებები შექმნა. თავის სტილში ჩაღრმავდა. ამ მექანნიშის წყალობით იგი უოველ პიესას არუსებდა. მაშინ კარგად არ მესმოდა, რომ ასეთი ნაციონალიზაცია გარდაუვლი იყო. აი, დააკვირეთ ჩვენი ბელაის ლენინის პორტრეტებს, — ლენინი ერთია, მაგრამ უველა ეროვნების მხატვარი თავისებურად ხტავს. რაც შეეხება სტილურ ერთსახვევებს, მას ვერც ერთი რეჟისორი ვერ გაეცემა. განსაკუთრებით საგრძნობლად ნახდება იგი. როცა წარმატებების ხანა გაივლის. მე ვფიქრობ, ჩემ სტილში ჭერ არ ამომიწურია უველა შესაძლებლობა. ჭერ კლასიკა არ დაგვიდგამს. აი, როცა იქაც მოვსინჯავთ ჩვენს მეთოდს, მერე ვიფიქრებთ ჩვენს სტილურ განაღლებაზე...

რეკლამა: — ერთგვაროვნება ხომ შტამებს ბადებს?

— შტამი ჩნდება მაშინ, როცა ფორმა იუინება, როცა მის შიგნით ცოცხალი უჭრებები კვდებიან...

მეორე დღეს პრესაში გაჩნდა აღფრთოვანებული წერილები. საზღვარგარეთ წავიდა ინფორმაციის ნაკადი. ერთ-ერთი გერმანული უჭრნაღის უდაზე გაჩნდა წარწერა: „სოციალისტის სახელმანქმული რეჟისორები: რეჟისარტები, ამბეტელი, პისკატორი“. ათსავჯარი ებითები აჭრტლდა პრესას.

— იაბლოჩინამ წინადადება შეიტანა რუსთაველის თეატრის სექტაქლები მცირე თეატრში გადაიტანოთ.

იმ დღებშივე მოეწურა მცირე თეატრის გასაღების გადაცემის ცერემონიალი. მოედანზე შეიკრბა ორივე თეატრის დასი. წითელ ბალიშზე იღო თეატრის გასაღები.

სანდრო ამბეტელმა მისი აღება აკაკი ხორავას მიანდო.

იაბლოჩინამ სიტყვით მიმართა რუსთაველის სექტაქლს: „მცირფასო რუსთაველებო! კითხილ გეყის თქვენი შობრძანება! მთელი თავისი ისტორიის მანძილზე არ უოფილა შემთხვევა, რომ ჩვენს სცენაზე ფები შეედგას რომელიმე სხვა თეატრის დასს. მხოლოდ ერთხელ, ჩვენი საუკუნის დასაწყისში, მცირე თეატრის სექტაქლში დიდი თომასო სალვინი თამაშობდა თავის განუშორებელ ოტელოს!“

იაბლოჩინამ შემთავაშვილ-იუინების კაბინეტთან მიწევა სანდრო ამბეტელი და უთხრა: „უოველ წარსოდგენის წინ ჩვენ აქ მოვიდიოდით, რათა დაველოკით. ახლა თქვენ ჩაიბარეთ კაბინეტის გასაღები და გვარავდეთ თქვენი დიდი თანამემამულის არჩილი!“

მცირე თეატრის ტრიუმფალური ჭარბს გრიალში იხსენებოდა და იხურებოდა ამბეტელის სექტაქლების ფარდა

რაც ამ დიდი წარმატებების დროს იხვენიდა. გადაკრულ სიტყვასაც კი არავის შეგრჩენდა, როცა ამ ფრზას ვწერ, მკითხველო, — უცებ მომაგონდა ერთი ამავა. მოსკოვში რუსთაველის თეატრის 1960 წლის გასტრულების დროს დიდად სახელოვანმა კრიტიკოსმა იუხოვსკიმ მიამბო: — ჩემი მეგობარი იყო ალექსანდრე ვასილის ძე, არც ისე ბრწყინვალე ორატორი, მაგრამ ძლიერი პიროვნება. თუ რამე არ ესისაოვნებოდა, ზარივით კისტს რომ მოატრიალებდა და ბდღვრიალა თვალბინი შემოგახდევდა, გული ვაგისკდებოდა. გვემინოდა კიდევ ერთხელ დისპუტზე ბვერი აქეს, მაგრამ შენიშვნებიც უთხრეს, ბოლის ალექსანდრე ვასილის ძე გამოვიდა. ჭერ ტრიბუნასთან მივიდა, მერე მოშორდა ტრიბუნას, პარტერისკენ წავიდა, ხელი გაიშვირა პარტერში ვილაცის მისამართით და უთხრა:

— აი, შენ, მანდ რომ ზიხარ, ვაჭვენი წარმომადგენელო, რატომ მარტო ჩვენზე წერ ნაციონალური თეატრიაო... განა რუსული თეატრი არ არის ასევე ნაციონალური?.. პა... რატომ წერ?.. ვიცი... ძველი ინტერცია...

მერე ნაცნობ კრიტიკოსს მიუბრუნდა:

— თქვენ მსაუვედლობით, რომ თეატრში არტიტები ნაკლებად ჩანანო, მავ აკაკი ხორავა, აკაკი ვასიძე, გიორგი დავითაშვილი, უფლებიძე, ლორთქიანიძე, აბაშიძე და სხვები არ ჩანან?.. ხორავას ბერსენევი არ არის დიდი სახე?.. მე კიდევ გაჩვენებთ არტიტების ძალას. მეგობარებო!.. მე ჭერ ხალხის მასების თეატრს ვჩივენებო, სადაც ინდივიდი არ კვდება. ჩვენ გეგმავი ვაქვს დავდგათ „ოლიფოს მეფე“ და იქ ნახავთ ტრაგეიკოს მსახიობებს. დადვამთ „მეფე ლირს“, სხვა კლასიკურ ნაწარმოებებს. მაგრამ ვიღვერე კაცი კიბის თავში მოექცევი. ჭერ პირველი საუფებურები უნდა აიარო. ასე არ არის?

შემდეგ სხვა კრიტიკოსს მიუბრუნდა... უცნაური დისპუტი იყო. როცა კამათი დამთავრდა, მივედი ალექსანდრე ვასილის ძესთან და მორიდებული საუვედლორი ვუთხარი:

— ალექსანდრე ვასილიჩ, ცოტა ზედმეტი ხომ არ მოგვივრდა. ზოგჯერ კრიტიკა უნდა მიიღოთ... თქვენ ისე პირდაპირ დაადექით თავზე, რომ წარმოუდგენელია ასე კამათი... იმისი ქვეშ კამათი...

— თბილისში დამაჩვიეს. თქვენ არ იცით, რა დღეში

ვარ. პირდაპირ ვეროზგავენ, თუ რამე არ მოეწონათ.

— მარტო თქვენ?

— არა, ასეთ დღეშია კოტე მარჯანიშვილიც.

— შეტისმეტად ბევრი ნიჟიერი ხალხი გვახვ თავ-
მყოფილი თეატრებში. ამდენ ნიჟს რა გაუძლებს...

— აბა, საქართველოში არ გვეცხოვრება და ეგ არის... ღიმილით მითხრა ამბეტელმა და მერე ერთ-
ხანს უსიტყვოდ შემომაძკრადა. მე დავიბენი. ვერ
მივხვდი რად მიუყრებოდა ასე.

— შენც ხომ გამაყრითკე. რამდენი შენიშვნა მით-
ხარი, მაგრამ ჩვენს შორის მოხდა ცული რამე?

— არა!

— რატომ? იმიტომ, რომ შენ ხელოვანის წარმა-
ტება ვინაობა, ნაკლი გწინს. იმათ კი პირდაპირ ზეი-
მი აქვთ, როცა რამე შეგვემლება. სულ კარგი სექ-
ტაკლები სად იქნება?

...ოლიმპიადაზე წარმატებამ დიდების გვირგვინი
დავტოვა სანდრო ამბეტელს. მსოფლიო თეატრალური
კლდების მასშტაბებში გაიარეს რუსთაველის
თეატრის მიღწევები.

როცა თეატრი მოსკოვში მიდიოდა საზოგადოები-
დან იგი თითქმის არავის გაუცილებია. დაბრუნებისას
რკინიგზის სადგურზე თავმოყრილმა ხალხმა ოცაია
გაუმართა თეატრს.

ემოციური აღტკინება, რომელიც ქართულ თავ-
მოყვარიანებს ალიზანებს ხოლმე, მაღე მინდლდა.

თეატრი ერთ მხრივ ოლიმპიადაზე წარმატებების
და მეორეს მხრივ საზღვარგარეთ სამოგზაურო სამ-
ზადისის ვანწყობილების ტყვეობაში იყო. პარიზში
რუსთაველის თეატრის გასტროლები იმდენად რეა-
ლური ჩანდა, რომ ამ საკითხზე აღარავინ კამათობდა.
ერთი კი არა, რამდენიმე იმარესარიო გაუჩნდა თე-
ატრს. რუსთაველებს წვევდენენ ნოვოვიაში, ამე-
რიკაში. ამბეტელმა მთელი თვე მოსკოვში დაჰყო სა-
გატროლო საქმეების გამო. 1930-1931 წლების სე-
ზონში მხოლოდ ორი სექტაკლი დაიდგა, — ალიო
მამუშვილის „განგაში“ და სანდრო შანშიაშვილის
„სამინი“. ეს უჩანასკნელი დავა ვასაქემ და კუყური
საბარძემ დადგა. ეს მიმე სეზონები იყო.

რაკლები კვლავ მჭინვარებდნენ, — მოსკოვში
წარმატება არ გვეყოფა, ამბეტელი პროლეტარულ
მწერლობას უყრადლებას არ აქცევს, ქართულ პიესებს
არ დგამსო...

— ჩვენ სანდრო შანშიაშვილის პიესის დადგმით
კიდევ ერთხელ დავამტკიცეთ, რომ თეატრს მარტო
სურვილი კი არა აქვს ქართული პიესის დადგმისა,
არამედ დიდ ხანს ვმუშაობთ კიდევ დრამატურგებთან
პიესის შესაქმნელად. თეატრში შეიქმნა „განგაში“,
„სამინი“. თეატრი წუთითაც არ წევტებს კავშირს პრო-
ლეტარულ მწერლებთან, ჩვენ დაგვალდა ამდენმა საყ-
ველრმა. აი, „სამინი“, მეგობრობის თემა... ვნახოთ
კიდევ რას გვისაუვედლებუნენ, თქვა ამბეტელმა რეპე-
ტაკიაზე.

„სამინის“ რეპეტიციების ტემპს უშატა თეატრმა.
პარალელურად გაცხოველებით მუშაობდნენ შალვა და-
დიანის „თეთნულდზე“. მაგრამ მთელი გულისუფური
მანიც საზღვარგარეთის გასტროლებსკენ იყო მიყ-
რობილი. 1931—1932 წლის სეზონშიც ორი სექ-
ტაკლი დაიდგა, მაგრამ რამოდენიმე სექტაკლის სამ-
ზადისს აღმეტებოდა შილდრის „უჩაჩალებზე“ ჩატა-
რებულნი რეპეტიციები.

თეატრში სანდრო ამბეტელის ბრძანება გამოაქრეს.
ორი მსახიობი ხმაშალა კითხულოდა პარანტიც

ტექსტს და თავის კომენტარსაც ურთავდა:

— „უჩაჩალების“ ყოველ რეპეტიციას უცნაურად
წრის ყველა მონაწილე. მნიშვნელობა არა აქვს,
იმ დღეს ვადანა თუ არა მისი სურათის რეპეტიციას...

— მსახიობებს კატეგორიულად აუკრძალათ ყოველ-
გვარ „სალამობებში“ მონაწილეობა.

მსახიობთა ფიციში სანდრო ამბეტელი უცხოვლა.
ია ქანთარია იხმო თავისთან.

— ხვალ ათ სათზე შეყრისე დაცი გააფრთხილდე.
ყველა მოვიდეს.

მეორე დღეს ამბეტელი დასც ესაუბრა მოსკოვში
გასტროლების შესახებ.

— სამი წელი სრულდება ოლიმპიადის შემდეგ.
ჩვენ კვლავ მივდივართ მოსკოვში, იქიდან ლენინ-
გრაღშიც ჩავალთ. ამ პერიოდში ბევრი სექტაკლი არ
დაგვიდგამს. „სეცდომებიც დავუშვით, მაგრამ. დაე-
იქ ვაგვსაჯონ — სამ წელიწადში „თეთნულდი“ და
„უჩაჩალები“ ცოტაა თუ საქმარისია? გასტროლებზე
წავიღებთ „ანზორს“, „ლაშარას“, „თეთნულდს“, „გან-
გაშს“, „უჩაჩალებს“. შეიძლება რადეციები შეიცვალოს,
არსებითი კი — არა. „თეთნულდი“ მნიშვნელოვნად
იცვლება. დგინდება ახალი ტექსტი. ვამლირდება ის
ხაზი. რომ ძველი სვანეთი ინგრავა და ახალი ცხოვ-
რება ამარტებს. უფრო მეტი მუშაობა მოვიცდება
მეორე მოქმედებაზე.

ხორპაპა — ბაპების სცენა ხომ რჩება?
სამბეტლი — რჩება, მს პარინციოულად არ შეიც-
ვლით, რამდენიც არ უნდა მაინონ.

მასაქმ — ახლის წამოწევა გამმიდრებს კიდევ
სექტაკლს.

სამბეტლი — ფინალის გადაციებაც მოგვიწევს,
დეკორატულ გაფორმებაშიც იქნება ცვლილება,
შესწორდება პარტიის ღია კრების სცენაც. აქ გადაწყ-
დება გელასხანის გამგზავრება. ერთი სიტყვით, სამუ-
შაო ვაქვს.

მანსტარა — ისე არ გამოვიდეს, რომ კრიტიკოსე-
ბის შენიშვნების მიხედვით ვასწორებთ.

სამბეტლი — შავგულიძის წერილს გულისხმობ?
ისე ურიგო სათაური არ ჰქვია წერილს — „მმლეტის
ტრაგედია თეთნულდთან“ — როგორ მოგწონი?!

საშხაქმ — არ ვარგა, რა შუაშია მამლცი!
სამბეტლი — ვითომ რატომ არა? იქნებ არის
შუაში? დღეს მამლეტი ყველგან არის.

მანსტარა — მე შავგულიძის წერილს არ ვგუ-
ლისხმობ, იქ ქრისტიანული ამბები მაინც წერა. სხვა
წერილები, რა ვიცი, რომელი ერთი ვთქვა, ყველგან
„თეთნულდის“ კრიტიკა.

სამბეტლი — არაუშავს, გული არ უნდა გაიტე-
ხოთ. მოსკოვში რომ მიდიხარ, ეგ ცოტაა? მალე
საზღვარგარეთაც წავალთ. მე ნამდვილად ვიცი, რომ
ახლანდელ გასტროლების ელოდებიან. მარტო სიმა-
რულის არ იყო ეს სამი წელი. რამდენი რამ გადა-
ვიტანეთ. მარტო ვასო გოძიაშვილის წასვლა რად
ღირს, წავიდა სესლითა თაყაიშვილიც... რამდენი ვეხ-
ვანეს გოძიაშვილს, — მაინც არ დარჩა. თვითუფხამედ
არწესტიან... როგორ მჭირდებოდა!... რას იზამ. არ
სისურვა ჩემთან ყოფნა...

...გავლენ წლები და ვასო გოძიაშვილი იტყვის: მა-
მა არ მისვლეს, მაგრამ რა არის მამობრივი ზრუნვა

აღუარს და მრისხანებას კი, სანდრო ამბერტისაინ ვიგრძენი... მან მასწავლა თეატრის ანბანი, მანვე გ-ნ-მაცდევინა აქტიორული წარმატების პირველი სიკეთე... ამახ, მერე, ამბეტელის დაბადების ოთხმოცი წლისთავზე იტყვის. ახლა კი, თეატრის კრება რომ მიდის, მკითხველო, 1938 წელია, დიდი წელი, ამბეტელის ბიოგრაფიაში ერთ-ერთ გამორჩეული წელი, თავისი აღიარების ზენიტში ასვლის წელი...

თეატრში შემწარავი ამბავი მოიტანეს, — კოტე მარჭანიშვილი გარდაიცვალა.

...უცელამ მკარა მიკარა სანდრო ამბეტელს, რომელიც ერთბაშად გაქვანდა, თითქოს დაბერდაო. სკამზე დევნა ღონიმიღლი. სამარისებური დუმილი ჩამოვარდა. სანდრო ძლივს წამოდგა სკამიდან, შემოგვებდა გაცოცხლებული თვალებით და ყრულ წარმოქმევა: დღეს რატეტიცა არ იქნებაო. ამას თამარ წოლუკიძე ჰყვება, რომელიც მაშინ იქ იყო. დანარჩენი ამბები კი თეატრის დღურებშია ჩაწერილი. მისი კრილის მსახიობთა და რუსუა-მოსახმსახურეთა კრება შესდგა, რომელიც მარჭანიშვილის ზღვანს მიკრიბა. ფეხზე ადგომით პატივი სცეს მის სახლოს. მისი სიტყვა წარმოსთქვა სანდრო ამბეტელმა.

ბეზნდელი — 1922 წლიდან იწყება ქართული თეატრის ახალი ეპოქა. მარჭანიშვილის ირგვლივ დანარჩენულთა და „დურჯუთი“ მოცახდინეთ ძველი კულტურის რევიზია... 1925 წლიდან დაიწყო მარჭანიშვილისა და ჩემს შორის, მარჭანიშვილისა და თეატრის შორის ბრძოლა. პრინციპული და ანა პირადული... ზოგიერთებმა ეს გამოიყენეს საკუთარი მიზნებისათვის...

ამბეტელმა დიდ ზანს ისაუბრა თეატრის განვლილ გზაზე, მარჭანიშვილის ისტორიულ მნიშვნელობაზე, ახლა ჩვენს მკითხველს ისევ თამარ წოლუკიძის სიტყვები უნდა შევახსენოთ: ამბეტელი წაიღა და თავის კაბინეტში ჩაიკეტა, დიდხანს, ძალიან დიდხანს არ ეამოულა იქიდან. კარზე რამდენჯერმე დაკაბახებულ, მასუბო არ გაგვცა. ასეთ დროს მარტო უნდა ყოფილიყო. ვიცოდი ყოფილი მეგობრისა და მასწავლებლის ეს რეზოლუციური სიკვდილი მასზე საშინლად იმოქმედებდა. გულის ხიდრემში იგი კოტესთან შეირიგებას ცდიდა. მაშინ მარჭანიშვილის თეატრში კონფლიქტი ჩივინვარებდა, თეატრში იმდენი დიდი მსახიობი იყო, რომ ყოველი მათგანისაგან თეატრის შექმნა შეიძლებოდა.

მარჭანიშვილი ღირსივით მარტო დარჩა, ფსიქოლოგიური წინაპირობები უკვე შემწავლებული იყო დიდ ზელოვანთა შესარიგებლად.

მარტო მარჭანიშვილი ისე წავიდა, რომ ამბეტელის სპექტაკლები არ უნახავს.

...კოტე მარჭანიშვილი აღარ არის. დაისვენა მოუსვენებარმა გენიამ. მთელი სამყარო თეატრად რომ ესახებოდა, წუთისოდელზე გულმკაცრი წავიდა. სანდრო ამბეტელს სული აუწრიალა მარჭანიშვილის სიკვდილმა. უცელადერი ის, რაც მათ აშორებდათ, თითქოს ძალიან უმნიშვნელო და ფეხმერული ეჩვენა. სანდროს მწუხარების ამ მომენტს შესწრებია მწერალი და თეატრალური მოღვაწე, დიმიტრი ბენაშვილი. როცა „მარჭანიშვილის გარდაცვალების ამბავი შეიტყვეთ — მე, ვიტყორ გახსენარა და გიორგი შატერაშვილი ამბეტელის ბინისკენ გაემგზავრეთ. კაბინეტის კარის ზღურბლს გადავაბიჭეთ. დავინახეთ, კოტე მარჭანიშვილის პორტრეტის წინ დაჩოქილი ტიროდა. ჩვენც

მივაძაბეთ. ოთხივე ველოვოდით... ეს სტრიქონები რომ დაიწერა, მაშინ ცოცხლები იყვნენ გიორგი შატერაშვილიც და ვიქტორ გახსენარაც. ისინიც დასწრებულბდნენ ამ საოცარი ფაქტის სისწორეს, იმას ვერკავინ გაიგებეს, თუ რას ფქრობდა მარჭანიშვილის სურათის წინ დაჩოქილი ამბეტელი!

* * *

ზაფხულში თეატრი სამუშაოდ ხან მანგლისში მიდიოდა. ხან ბორჯომში, ტბაზე. ისვენებდნენ კიდევ და რატეტიციხესაც ატარებდნენ. ტრადიციად იქცა სეზონისათვის შვადების ასეთი უორება.

...ბორჯომ-ბაკურთის მატარებელზე უჩვეული გამოცოცხლება. არტისტები მიიდან ექსკურსიაზე.

მატარებლიდან ვაღმოვიდნენ. ზოგმა ტუქს მათზე. ზოგმა შიდად მინარჩა. ამბეტელი და ირაკლი გამრეკა. მან დაწვდა შეუყვენ ღერალბს.

— გიორგი ფერბო, ირაკლი, დავძლევთ კლასიკა? — მათაშა თეატრი მშად არის. მოსკოვში წარმატების მქონე მინარჩა რაღა გაქვებებს?!

— ირაკლი, ხანდისხან მოვინა, რომ მსახიობები მინარჩა ზოგს თითქოს მოგებრდა კიდევ ამდენი რაღაღაც სხვა უნდათ...

— რა მოგებრდათ. აგერ გუშინ არ იყო ექსპრესიონისტული კიებებში რომ თამაშობდნენ? როგორც არის ცხოვრება, ისეთია ჩვენი სტილიც.

— ვაი, თუ ვაწვიადებთ ცხოვრების რომანტიკას? მაშინ?.. ისე პირდაპირ სულზე მოვიცნწრო პროლეტარულ მწერალთა ასოციაციის დაშლამ. რაქვებლსაც ურთობი მოიკვცათ...

— მაინც ეს რა უბედურება იყო. არ დამვიწყებდა შენი სახე „ნარკომპრომიდან“ რომ დაბრუნდი, გალახბულივით იყავი... პირველად შემეცოდი...

— ყოველ ვიკინდარას შეეღო ჩემთვის ქუთაესწავლებინა. მათი ღოზუნგები პირდაპირ ჩაქურბივით მხვდებოდა თავში.

— ვითომ სწამდათ?..

— როგორც ესმოდათ, ისე სწამდათ...

კლდის ძირას შეჩერდნენ. კლდის თავზე ერთი დიდი, დაბერებული, მეხდაცეპული მუხა იყო წამიკუდებული. მუხა თავისი მხსვილი ფეხებითი ისე ჩასქივებოდა კლდეს, თითქოს კლდე ვარბოდა და მას დაეკირა. ფეხები ურჩხულის შთაბეჭდილებას სტოვებდნენ. სანდრომ დიდ ხანს შეაჩერა მხერკა ამ უცნაურ სანახაობაზე.

— ირაკლი, შეხედე ამას... დააკირდი? რა იქნება, ბიჭებს რომ დავუძახო და ამ ფეხებზე მოვაქციო, მან?.. რა იქნება... არა, მითხარი, საოცარი არ არის?..

— აკაც!.. გიორგი!.. მანოელი!.. ელგუჯა!.. სადა ხართ?.. შეხედეთ ამ მუხის ფეხებს. შეგიძლიათ ახვიდეთ? ზოგი ფეხებს შორის დადგეს, ზოგი, თუ შეძლებს, ფეხებზეც გაწვეს, ზოგი დაქდეს. წინასწარ მოსინჩეთ, დამაალი არ იყოს, ვის შეუძლია გააკეთოს?!

— ვისაც შენ იტყვი, თქვა აკაცი ვსაქემ.

— ფრანცი არ გვიანდა. აკაცი! შენი ყანაღლი წიყვანე. კარლ მოორის ბიჭებს უფრო შეეფერება.

სანამ მსახიობები ფერდობზე ავიდოდნენ, ირაკლი ჩანახატს აკეთებდა. მერე ამბეტელს აჩვენა. როცა

ფესვები მსახიობებით აივსო, მართლაც საოცარი სანა-
ხაობა იყო. ზოგმა ლექსი წაიკითხა, ზოგმა მონოლო-
გი...

შემოქმედებაში მუდამ თანამოაზრეები სანდრო
ამბეტელი და ირაკლი გამრეელი ერთხანს სდუმდნენ.
ისინი მთელი არსებით იყვნენ ერთმანეთზე მიჭკუ-
ვულნი, ვნებაც საერთო ტრიალებდა მათ სპექტაკ-
ლებში, ერთნაირი იყო მათი ჩანაფიქრის, მათი მხატ-
ვრული შემოქმედების ცოცხალი უჯრედები. თითოე-
ულ მათგანში ცალკე იბადებოდა იდეაც, გრძნობაც,
ფერიც, ხაზიც. ცალ-ცალკე გაივლდნენ ჩასახვის,
ზრდის, დაბადების მტანჯველ პროცესს. მერე თით-
ქოს უზენაესის ნებით ერთმანეთისკენ მიილტვოდ-
ნენ, რათა უფროებთან შეერწყმოლდნენ. ამბეტელი მუ-
დამ გრძნობდა ნეგაზობის სულის სიღრმეში დაფა-
რულ სევდას — ცხოვრების თანამგზავრად ქცეულ
ტკივილს, რომელსაც დიდი შემოქმედებით შრომით
იუფრებდა. ისინი მარტონი იდგნენ ულამაზეს ხეობა-
ში, სადაც ყველაფერი პირველქმნილი უმანკოებით
სუნთქავდა. ამ იდეებულ ვარემოში თანდათან მწიფ-
დებოდა მომავალი სპექტაკლის კონტურები. ორთა-
ვე: — რეჟისორიცა და მხატვარიც, გრძნობდა, რომ
ვერავითარი ტკივილი ვერ ჩაკლავდა მათში შემოქმე-
დებით უნის, რადგან თავად იყვნენ ამ ქვეუნის ტკი-
ვილიცა და საფიქრალიც...

— ილია ქუვეჯავაძის „კაცია აღმიაინი!“ უნდა დავდ-
გა. სხვა გეგმებიც მაქვს, თუ დამცალდა. ისე, თათ-
ქარიც, უფოთი სახე კია, მაგრამ პირდაპირ მეტა-
ფორაა. უყდავი სახეა. აი, ნახავ ირაკლი, გავა დრო
და მეტი მნიშვნელობა მიეცემა ილიას გმირს. შე
მინდა „კაცია აღმიაინის“ დადგმაში ბერეკები გამო-
ვიყვანო. ოო... რა იქნება აკაკი ვასაძის ლუარსაბი?!
პა... რას იტყვი, ირაკლე? არ იქნება კარგი? — თქვა
სანდრომ.

— ლუარსაბის როლის შესრულებას ოსტატი უნდა
და აკაკი სწორედ მისწრება იქნება...
— ლუარსაბის სახეში მთელი გამაძლარი ეპოქა უნ-
და გამოჩნდეს, წეხს და იცოხნება! — სხვაზე არაფერ-
ზე აღარ ფიქრობს.

— მარტო ნატალია ჭავჭავიძელი შესარულებს და-
რეჯანის როლს.
— ჭრჭკრობით ასე ვფიქრობ, მაგრამ ვნახოთ.
ნატალიას იუმორი აქვს, თავის გმირს დანიახავს. ვა-
საძის ნამდვილად კარგად შეუძლია შორიდან დანიახოს
თავისი ლუარსაბის ფორმა. ხედავნი, მთელ სპექ-
ტაკლს, სახეს, ეს ძალიან რთული საქმეა.

— მხატვრობასაც კარგად უნდა მოგიჭრება.
— ფიროსმანის თვალთ უნდა დანიახო ლუარსაბის
სამყარო. ფიროსმანის მარტოვი ხაზები... გულუბრუ-
ვილობა... ემოციის უშუალობა. აი, ნახე, რა საინტე-
რესო ამბავი გამოვა!

— დიმიტრის როლზე მართლა ხორავას ფიქრობ?
— რად მკვიდები?
— სცენაზე იუმორი რომ არა აქვს?
— აქ არც არის საკირო. ქართველმა ლუარსაბის
ამბავზე უნდა იტიროს კიდევ.
— რა შუაშია ტირილი... დაყინვაა, ყველაფერი
მოთხრალია...

— ტირილი შენ პირდაპირ მნიშვნელობით გაიგე.
მე სულის ტირილზე ვამბობ. როგორც ის ცხოვრობს,
არ არის ჩვენი სატირალი? შენ წარმოადგინე, ირაკ-

ლი, რა დღეში ჩავვარდებით, ლუარსაბები რომ გამ-
რავლდნენ. აბა, ერთი წუთით წარმოიდგინე ლუარსაბი
რაიმე თანამდებობაზე? წარმოგიდგინა?

— ვერა.
— ქართული თეატრი რომ შექმნა, იმ წყაროებს
უნდა დაეყრდნო, რაც ქართველ ხალხს ახასიათებს.
ხალხის თვისება კი ათასგვარია.

...მსახიობები სხვა დროსაც ყოფილან ექსკურსიაზე
ბორჯომ-ბაქურიანის ხეობაში. ამბეტელს ისე მოს-
წონდა ეს ადგილები, რომ უნდოდა ღია ცისქვეშ გა-
ხდნა თეატრი.

ერთ დღეს საოქოაში დასის წევრები ნაძვანის
შეთუყვენ. მათ წინ გადაიშალა ამწვანებული მთები.
ფერდობები ხლიჩასვით იყო მოხატული ყვავილე-
ბით. გაშლილ მდელოს დასკერტოდა მთები. სანდრო
ამბეტელი ხის მორგვეზე ჩამოქდა.

— „ლამარას“ რომ ვდგამდი, აი, ასეთი ბუნება მე-
ხატებოდა თვალში.

— მოდიო, გავითამაშოთ პირველი სცენა, — თქვა
ერთმა მსახიობმა.

მსახიობებმა ერთ წუთში აღადგინეს სცენა. ამბე-
ტელი უფურცელა მათ და გაბრწყინებული თვლებით
იღიმებოდა.

სხვებმა რა უნდა აკეთონ? მდილით, გაითამაშეთ
მესხეა აქტი!

— „ღრობა“!.. „ღრობა“!.. შესძახეს ერთხმად.
გაისმა სიმღერა „ზამთარია“. მთაბარს ეფინებოდა
მსახიობთა მშვენიერი სიმღერა, საოცარი სანახაო-
ბა იყო. ამბეტელს ბდნიერი კაცის იმილი არ მო-
სირობება სახილბან.

* * *

.....ყაიღების“ რეპეტიციები ნამდვილ ზეიშად იქცა.
ამბეტელი შემოქმედებით ზეიშტი იყო. რეპეტიცი-
ებზე შედიოდა ენერგიით სავსე, ფანტაზიით მდიდარი,
გამოცდილი ოსტატი, ყოველმხრივ მომზადებული,
ახლის ძიების უნიტი დამუშავებული.

სიესას საფუძვლიანი მონტაჟი გაუკეთა. შილერის
თანადროულ წაიხზვას დაუმორჩილა ყველაფერი.
მარტო „ტავერისი“ სცენას ში რეპეტიცია მოანდობა.
ხორავას კარლ შოპრი რაინდით იდგა სცენაზე.
საოცარ ოსტატობას ავლენდა აკაკი ვასაძე ფრანც
შოპრის როლში, თამარ წულუკიძე და თამარ ბაქ-
რაძე ამალიას როლზე მუშაობდნენ.

არემიერა ში თებერვალს შედგა. სამი დღის შემდეგ
ამბეტელმა დასი შეტარა.

— დღეს ჩვენ პასუხი უნდა გავცეთ შემდეგ სა-
კითხს: რას ველოდით და რა მივიღეთ „ინტერანო-
ლიდან“? უნდა გამოგიტყუო, რომ ძალიან გამოქირდა
მასურებლის როლში ვადასვლა. ჭერ ისევ ჩემს შიგ-
ნითაა დარჩენილი სპექტაკლის სული. ვერ ვაკთავი-
სუფლი მისგან. ანტიტომ კრიტიკული შეფასებაც მი-
მიტის, მაგრამ მაინც შევიწოვი სიხე იმეთი ნაკლი, რა-
საც გამოსწორება უნდა. თვალში მეცა „გალამაზე-
ბის“ მანერა. არის ერთფეროვნების საფრთხეც, ზედ-
მეტად მიმანჩია ფრანკის სცენა ჰერმანთან, რაც
სიცილის იწვევს. მე განვიფერებულე ვარ დონილის
საქციელით, — როგორ გაბედა ბალ-მასკარადის სცე-
ნაში უნიღობდ გამოსვლა?!

— მასატით, ბატონო სანდრო! აღარ გამოირდე-
ბა, — თქვა დონელმა.



— რად უნდა ვაპატიოთ? თუ სცენის ელემენტარული წესები არ იცით, მაშინ რა გინდათ თეატრში? რა მაგალითის აძლევთ ახალგაზრდებს? ყველამ უნდა შეიგნოს, რომ ჩემთვის პრინციპული მნიშვნელობა აქვს, ვინ რა მაგალითის აძლევს ახალგაზრდობას. მე აქ ვზრდებ ახალ თაობებს, სახელმწიფოში მოვეყვანე ახალგაზრდები, ისინი კი ხედავენ, რომ ერთი მსახიობი თამაშობს უნილბოდ. აქა-იქ ქალებს შორისაც არ არის კარგი ურთიერთობა. ამ უმხგავსეობებს ბოლო უნდა მოეღოს. აქ არავის არავინ არ ვაპატივებ!

— მოსკოვში წახვლის თარიღი თუ გადაუწყდა? — იკითხა ია ქანთარია.

— ოც მაისს მივემგზავრებით.

— რამდენი კაცი?

— ასთხოვთები. ჭრჭკრობით ასეა. მერე ვნახოთ...

...როცა მე კაცს თეატრიდან მოვხსნი, ბილეთიც რომ იყიდოს, თეატრში არ შემოუშვებენ, — ესცეც დანიხასოვრები. ზოგი მსახიობი იქამდე მივიდა, რომ რეპეტიციასე არ მოდიხ. განა მოსათმენია, რაც „ხოვანის“ რეპეტიციებზე მოხდა? ეტყობა, ზოგი ვინმე ვა-თამაშდა, თავი წარმოიდგინა შეუცვლელად... აქ შე-უცვლელით არავინ არა ვართ... აქლა წვენი მიერ და-სახულია სამი ამოცანა: მოსკოვში გასტროლები, გას-ტროლები საზღვარგარეთ და მომავალი სეზონისთვის მზადება.

— ბატონო საშა! მართალია ზოლანდიაში ოლომპიადის შესახებ თურნალი გამოსულა და თურმე ჩვენ ნახსენებიც არა ვართ.

— ვინ შეგატყობინათ ჰოლანდიიდან? ისე, თურმე ისიც კი დაწერიათ, რომ თეატრს სათავეში უდგანან ნაციონალ-დემოკრატები ახმეტელი და შანშიაშვილი, რომლებიც თეატრში მონარქიულ გადართობებს ამ-ზადებენო!

სანდრო ახმეტელის სიტყვის ბოლო ნაწილს მსახიობი სიცლით შეხვდებენ.

დაიწყო სავასტროლო რეპერტუარის საბოლოო ჩასწორება, ყოველი დეტალის შემოწმება. და, აი, „უჩადების“ ბოლო რეპეტიცია.

დარბაზში მსახიობები რეისორს ელიან. ჩქარი ნაბიჯით შემოიჭრა ახმეტელი.

— ცოტა დამავიანდა. დაძახებული ვიყავი. სად არის დასის მიმართული? ჰა... მზადა ხართ?... აბა, ავა-ი! ბალმასკარადის სცენა მოამზადეთ. ფრანცის ზეი-მის ფარსი. აბა, შენებურად, ცეცხლით, დილომა-ტიით, გახელებით, ყველას თვალებში ჩახედე. ამოც-ნობა გინდა მათი ფარული აზრისა. ნიღბები, ადამიანის ნიღბები გიშლიან ხელს და გაგოებენ. მუსიკა! მუსიკა დაუყოლიე! გამოდით სცენაზე. ვინ არის მანდ? ვის ელაპარაკები, ლადო?! — შენ ხმაურობ?

— არა, ბატონო საშა — ფარდიდან თავი გამოყო ადამიციმ.

— აბა, რაშია საქმე!.. სიჩუმე!..

დაიწყო ბალმასკარადის სცენა. ფრანც მოორი ზეი-ნობს, ზეიმობს კი არა, სულში უნდა ჩაუძვლებს და-ნიანებს, ყველას დამორჩილება სურს... სცენა ევგე-ტურად ჩატარდა, ახმეტელი ერთ ადგილზე ვერ ჩერ-დებდა, წრიალებს. თითქოს, რაღაც უცმარისობის გრწნო-ბა აქვს, ანბის სცენაზე, უსწორებს მსახიობებს პლას-ტიკას, შერისხვებს აძლევს რიტმის შესახებ.

— გაიმეორეთ!

— რაღაც აკლია. აკაი, რაღაც აკლია, რიტმი წედ-მეტელ ხაგვამულია აზრი ძალიან დაფარული!

— გაიმეორეთ!

კვლავ იმეორებენ!

— ახლა „ტავერნა“!

სამჭერ მიორდება „ტავერნის“ სცენა!

— „ბოპემიის ტყე“...

და მიორდება „ბოპემიის ტყე“...

— ახლა კი თავიდან უნდა გავიმეოროთ მთელი სპექტაკლი.

აბა, მოემზადეთ! დაიწყეთ!
იწყება წარმოდგენა, უკვე ღამის ათი საათია. დარ-ბაზში მხოლოდ ახმეტელი, იარუსებზე შემომსხდა-რან თეატრის თანამშრომლები, როცა რიტმი შენელ-დება ახმეტელი ყვირის:

— რიტმს მოუმატეთ, რიტმს!..

ბოლო აქტის დრო მოვიდა. შუალამე დადგა. მსახიო-ბები დაილაღნენ. ემოცია თანდათან ნელდება. ახმე-ტელი ყვირის: — ეს რა ხდება! სპექტაკლის ბოლოს ასეთი თამაში შეიძლება?! ტემპს მოუმატეთ!..

და მსახიობები უყანასკნელ ენერგიას ხარკავენ. აკაი ვასხე სცენაზე სასწაულებს ახდენს, ყველა მის რიტმს მიჰყვება. ნამდვილი ზენიტია არტისტული ოს-ტატობისა. ფარდა ეცლანბა ეშვება. ოფლში გაღვრი-ლი ახმეტელი სცენაზე არბის. ჰკოცნის ხორავს, ვა-საქეს, ჰკოცნის ყველას...

* * *

მოსკოვი. პავლე კანდელაკი სანდრო ახმეტელს ორ-განიხაციულ საკითხებზე ესაუბრა.

— აბა, შენ იცი, პავლე, შენი იმედი მაქვს, ჩემი მარჯვება ხელი ხარ...

— რასაც დამავლუბთ, ყველაფერს შევასრულებ, ბა-ტონო საშა!

შენ ისეთი კაცი ხარ. დავალების გარეშეც გააკეთებ.

— ნდობისათვის მადლობელი ვარ.

— რეპეტიციების განრიგე ხომ იციან...

— იცის ყველამ.

— წუთით დრო არ გვექნება. დილით რეპეტიცია — სალამოს სპექტაკლი.

წალი ახლა და დასი შემეკრიბე ხუთი წუთით.

სანდრო ახმეტელი სარეპეტიციო დარბაზში ჩავიდა.

— ძალიან ცოტა დრო გვაქვს, — მიმართა დასს. დიდ ხანს არ გვაგჩერებთ. აი, რა უნდა გითხრათ ჩემი ნებართვის გარეშე არავინ არ წვადდეს არც ქა-ლაქგარეთ, არც ზემდგომ ინსტანციაში. მე წინასწარ უნდა ვიცოდე ყველაფერი. ეს ერთი. მეორეც: უკვე რეპეტიციონის, რომ შევინი სახელმწიფოს მსმენელები თურმე გაქანებულ ტრამვიას ახტებთან. თუ ასეთი რამ გამეორდა, გასტროლებიდან მოვხსნი და თბილის-ში დავაბრუნებ... მესამეც, — ვიცი, რომ მსახიობები სპექტაკლებზე ნაცნობებს მოიპატოებთ. კიდევ ერთ-ხელე გაფრთხილებთ: პარტერში არავინ გახიხებო. ოლომპიადის ამბავი ხომ გახსოვთ?..

— რომელი? — წამოიძახა ერთ-ერთმა.

— უკვე დაგვიწყდა? აი, ხედავთ, უკვე დაავიწყ-და, „ანჰროსის“ წარმოდგენაზე მსახიობი პარტერში რომ იუტრებოდა და თავის გოგოს თავს აწონებდა. გახსოვთ? იმავე დღეს მოვხსენი თეატრიდან და მგლის ბილითი გაუშვი თბილისში. ახლა კი თავი-სუფლები ხართ!..

სანდრო ახმეტელს უკვლავ შეტად „უჩაღლების“ ბილი აღვსავთ. წინასწარ ვიცი „თეთნულდი“ დიდ კამათს გამოიწვევს. ახეთი სპექტაკლი ახლა მოსკოვში არ არის. აი, „უჩაღლები“ კი ვნახოთ, რას მოგვიტარებენ.

— ამერიკელი კრიტიკოსი ანა ლუიზა სტრონგი სპეციალურად ჩამოსულა „უჩაღლების“ სანახავედ, ბევრი უცხოელი დავგესწრება, პისკატორიც მოვა, მეი-რიპოლიცი, ბევრი სხვაც. მე გუშინ პრესცენტრში ახანავებეს ვუთხარა: ყველას გადავიცი, თუ ჩვენ სპექტაკლებზე წაიძინებთ. — გაგვკრიტიკონ, მაგრამ მოსკოვის თეატრები თბილისში რომ ჩამოვლენ, თუ მათ წარმოდგენაზე მოვიწყინეთ, არც ჩვენ მოვფერებთ. შემოქმედებითი მგობრობა ქართული სუფრა კი არ არის, რომ გინდა თუ არა, ცაიცი უნდა აქო.

— დაწერით ჩვენს თეატრზე ბევრი იწერება, მაგრამ ზოგჯერ იმდენად განსხვავდებიან რეცენზენტების აზრები, რომ მსახიობებს ახვება.

— მსახიობი მარტო ქებას უჭერებს. — ასე რომ, სულ ტყუილა იწერება სხვა აზრები. — თქვა გამრეკელმა.

— მაგალითად, მარჩანიშვილზე წერენ, რომ შექსპირისა და გუცოვის პიესების დადგმებში რეჟისორი იფიქრებდა კლასობრივ შინაარსს და უნივერსალურ ესპოლოგურ კატეგორიებად წარმოადგენდა მათ. ასეთ სპექტაკლებში დიდი ოსტატობით იყო განხორციელებული ფერადი პირობითი ფორმები, მაგრამ ეს არის „ესთეტიკის“ დაგვიანებული რეციდივი“. მოდი და გაიკვ, რას ეღავება რეჟისორს. საქმე გააქირებს ამ ესთეტიკაზე ლაპარაკით. მეც მსაუფედრობდნენ. საქმარისი იყო, თეატრში განვითარებულიყო პლასტიკა და ფერწერულობა, უმაღლესი ესთეტიკაზე იწყებდნენ ლაპარაკს.

— ბატონო საშა! ეგ რად გიკვირთ. ერთ-ერთმა თქვენმა ახლობელმა კრიტიკოსმა „ლაპარაკზე“ უარესი არ დაწერა? — თქვა ქანთარამ.

— რომელზე ამბობ?

— არ გახსოვთ? — „ახმეტელმა დასძლია ბიოლოგიური-რაციონალური სტიქიურობის კონცეფცია და გადავიდა საზოგადოებრივ — კლასობრივ დრამატურგიაზე“.

— რაც იყო, იყო... მთავარია ახლა გავიმარჯვოთ.

— მე ღრმად მწამს, რომ გავიმარჯვებთ. სტეფანე ჩაფარიძემ მიამბო: ვალერიან გუნიას მისთვის უთქვამს: ისე ნუ მომკლას ღმერთმა, — თეატრის ახალ წარმატებებს არ შევესწროო. — თქვა საღარაძემ.

— ძალიან გამეხარდა ვალერიან გუნიას სადგარზე გასცილებლად რომ გამოვიდა. ყველას მოეფერა, როგორც დამდვილმა კენტიმდემო მოიკითხა ჩვენი ქალები. რუსთაველის თეატრის სპექტაკლებზე ბილეთების შოვნა ნამდვილი პრობლემა იყო. „უჩაღლებმა“ გვირგინი დაადა თეატრსაც და მის ხელმძღვანელსაც, ყველას ეღაწეო ალინიშნა ჭეროვანი. წერდნენ მსახიობებზე, მხატვარზე, შოთა აღსაბაძის და აკაკი ვასაძის მუშაობაზე — „უჩაღლებისა“ და „თეთნულდის“ დადგინებაზე, ტუსკიას მუსიკაზე.

მაიცი სულ სხვაგვარი საუბარი შედგა აკაკი ხორავასა და აკაკი ვასაძის დიდ არტისტულ შემოქმედებაზე. ერთხმად აღინიშნა მათი განსაკუთრებული დამსახურება ახმეტელის თეატრში. ისინი იყვნენ თეატრის დედაპოეზი.

და ამა, ბოლო მოვლო გაუთავებედ საყვედურებს. — მსახიობები არ ჩანან ახმეტელის სპექტაკლებში. ვინც გამოსაჩენი იყო, გამოჩნდა კიდეც! აკაკი ვასაძის ფრანც შიორმა და აკაკი ხორავას კარლ შიორმა იწერებენ. სპექტაკლებში წარმოადგინა ახმეტელის თეატრის აქტიორული ოსტატობა, რომ იგი კრიტიკისაგან ფარავით იცავდა ახმეტელს.

„უჩაღლების“ უკანასკნელი წარმოდგენა დამთავრდა. მქუხარე ოვაციებს დასასრული არ უჩანს. ვინ მოსთვლის, მერამდნედ გამოდის სცენაზე ახმეტელი თავის დასაკარად. წარმოდგენის მონაწილეები უკვე არღვევენ დაუფრებლის წინაშე თავის დავკრის წინაწარ დადვილ ნახავს. დარბაზში რუსულის გარდა, სხვა ენებზეც იმის საუბარი. სანდრო ახმეტელი თავის კაბინეტში იწვევს ნაცნობ კრიტიკოსებს, მსახიობებს. ჭეიშს ლინკოლნი, რომელიც შემდეგ „მოსკოვ ნიუსში“ დაწერს სტატიათ, ახმეტელს ეუბნება: თქვენი სპექტაკლები ერთი დიდი ნაციონალიზმის ფორმის სხვადასხვა გამოხატულებაა. მსოფლიო მნიშვნელობის თეატრი გაქვთ. საბჭოთა ქვეყანას შეუძლია იამაყოს თავისი პირობითი... — თუ მოსკოვი მართლა თეატრალური მექაა, მაშინ თბილისი მისი უდიდესი ფილიალია, — ამბობს ერთი უცხოელი ჟურნალისტი.

— არა, ბატონო, ნუ მოგვიერიდება, ვთქვათ პირდაპირ: რუსთაველის თეატრს განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს მსოფლიო თეატრების სისტემაში, — ამბობს პროფესორი ვსევოლოდსკი-გერნგროსი.

თარგმანმა ახმეტელს წარუდგინა პოეტი და დრამატურგი ნორდელ გრიგი. ის აღტაცებულია:

— მაღლობა რუსთაველის თეატრს უშუშენიერესი სპექტაკლებისთვის, რომელთა მსგავსი მე არასოდეს არ მინახავს...

ახლა კი, როცა სანდრო ახმეტელი თავის კაბინეტში უმასინდლებდა სტუმრებს, 1933 წლის ივნისია. თეატრი მალე ლენინგრადში გაემგზავრება. ახმეტელი ნიკო სიკიური მიმართავს სტუმრებს:

— ჩვენ გავართო ექსპერიმენტული ძიების ხანა. „უჩაღლებით“ დამთავრდა რუსთაველის თეატრის სიკაბუე. სიკაბუე კი რომანტიკით არის სავსე. ახლა მოგვევლის უფრო რთული მუშაობა, უფრო რთულ საფეხურზე გადასვლა:

ლიტმპსი — ხომ არ მოგებურდათ რევოლუციური თემატიკა? თქვენი თეატრი საუცხოო ილუსტრაციაა, თუ რას მიადწინეთ პროლეტარული დიქტატორის პირობებში...

სემბელნი — გააჩნია ვის როგორც ემის თეატრში რევოლუციური სტილი. თუ პირადათ „ლაპარაკზე“ რევოლუციურად მიმართა...

ლიტმპსი — ამხანაგო, სანდრო, თქვენ ალბათ ნივინდით რაზეა ლაპარაკი. „არღვევა“, „ანზორი“... აი, ახეთი სპექტაკლების რევოლუციური თემა... ის სულ სხვაა, რასაც თქვენ ამბობთ.

სემბელნი — მესმის, მაგრამ მე რევოლუციის თემას ფართოდ ვუყურებ, არ მინდა მარტო თემატიკით შემოსაზღვრა. თემატიკის შევლამ არ უნდა შევიკაოთ თეატრის ძიებათა თვით არსი. მე თავისუფლების იდეამ გამიტაცა. მეუბნებიან სად არის პიროვნების თავისუფლება თემაში. მე ვასუზობ: სადაც ქვეყნის თავისუფლება! თუ ქვეყანა თავისუფალი არ არის, იქ პიროვნება როგორღა იქნება თავისუფალი?..

გლუგოვი — როგორ მიგაჩნიათ, რით დაშთავრდა თქვენ დაჲ მორე სახელმწიფო თეატრთან?

ახმეტელი — მე და განსვენებული მარჯანიშვილი ვაშენებდით დამატარალურად განსხვავებულ თეატრებს. მე მგონი ეს უკვე ყველასათვის ნათელია.

გლუგოვი — თქვენს მსახიობებზე რას იტყვი?

ახმეტელი — რა გინდათ რომ ვთქვა, ანატოლი? გვარები ჩამოვთვლო? ხორავას, ვსაძის, დავითაშვილის, წულუკიძის წარმატება თქვენ იცით.

გლუგოვი — სხვები?

ახმეტელი — თქვენ რა არ მოგეწონათ, შესანიშნავი მსახიობი ვანიკო აბაშიძე? ლორთქიფანიძე? სალდამე? შავიშვილი? კორინშვილი? ყველა ჩამოვთვალო?

გლუგოვი — ვიცი, ვიცი... მე სხვის გასაგონად გეოხებ. მე კი ვიცი, ვინც რა არის.

ლენინგრადშიც გაგრძელდა თეატრის ტრიუმფი. კიროვა მაღალი შეფასება მისცა თეატრს. ყოველდღიურ მზრუნველობას არ აკლებდა მას.

რუსთაველის თეატრი მიიწვიეს ამერიკის შერითებულ შტატებში. სანდრო ახმეტელს იწვევდნენ მოსკოვის, ლენინგრადის სხვადასხვა ქალაქების თეატრები. დადგმებზე მიიწვიეს ნიუ-იორკში, ვაშინგტონში, ლონდონში... მსოფლიო რადიუსით გაიშალა რუსთაველის თეატრის შემოქმედება. ნორვეგიის ერთ-ერთმა უურნალმა სამი დიდი რეჟისორის სურათი დაბეჭდა — სტანისლავსკი, ახმეტელი, ტაიროვი... ვისაც როგორ ესმოდა, ისე წერდა, ვისაც რა მოსწონდა, იმას აქებდა. ახმეტელს შენიშვნებიც უთხრებს, მაგრამ ქებათაქების ფონზე ეს მებტად ფერმკრთალად გამოიყურებოდა.

იქაწთარამ თავი მოუყარა რუსულ და უცხოურ პრესას

ლადიმე მოსკოვის გაზეთი აიღო და ხმაშალა წაიკითხა: ექვი არ არის, რომ თეატრალურ მოსკოვს დასტირდება მიღლის გაკეთილი მხატვრულად ისეთი სრულყოფილი კოლექტივისაგან, როგორიც რუსთაველის თეატრია... რუსთაველის თეატრის პირველივე სპექტაკლებმა ნათლად დაგვანახეს, რომ ჩვენ საქმე გვაქვს ისეთ თეატრთან, რომელსაც შეუძლია პრინციპული ხელდენა მოახდინოს მთელ საბჭოთა თეატრალურ ხელოვნებაზე.

— ასეთმა ქებამ შეიძლება მტრებიც გაგვიჩინოს, შენიშნა შოთა აღსაბაქემ.

— მაინც კარგია ქების ხელახლა მოსმენა — თქვა ქანთარამ.

— ეს არის ჩემი ცხოვრების ყველაზე ბედნიერი წუთები — თქვა ახმეტელმა.

სანამ ასე ერთად ვართ, სანამ ასე გვეყვარება ერთმანეთი, მანამდე ეშმაკი კი არა, დემონიც რომ გადაგვკიდოს, ვერაფერს დაგვაკლებს.

საღამოს სადგურზე წახვლის წინ ახმეტელმა თეატრის ყველა თანამშრომელი შეკრიბა:

— კრება არ გეგონათ. გასტროლების აღსანიშნავად კაცებმა ქალბისათვის პატარა საჩუქრები მოვიფიქრეთ. ახმეტელმა ყველას დაურიგა სამახსოვრო სუვენირები. ატყდა ტაშისცემა, სიცილი, ერთმანეთის ხვევნა-კოცნა.

— ეს ქართველივე ყველაფერში არტისტიკი ხარო, ყველაფერში სიღამაზე გიყვართ — უთხრა ანატოლ გლებოვმა, რომელმაც ლენინგრადშიც ჩააიკითხა თეატრს. მალე ფოიეში თავი მოიყარეს ლენინგრადის ინტელიგენციის წარმომადგენლებმა, კრიტიკოსებმა, მსახიობებმა, ხელმძღვანელებმა პარტიულმა მუშაკებმა. პროფკავშირების ლენინგრადის საოლქო საბჭოს წარმომადგენელმა გაშალა სპეციალური გაზეთი, რომელიც თეატრის გასტროლების მიეძღვნა. დიდი ასოვით ეწერა: ვაწურობთ ლენინის ქალაქის მუშათა მსახიობისათვის ქართული საბჭოთა თეატრის შემოქმედების ორგანიზებულ ჩვენებას. პირველ გვერდზე დაბეჭდილი იყო სანდრო ახმეტელის სურათი და საუბარი. გაზეთში ბევრი იყო „პრავდოდან“ და „იზესტალიდან“ გადმობეჭდილი მასალები, პირველსავე გვერდზე იყო სცენა „ღამარადან“. მორე გვერდზე გამოქვეყნებული იყო აკაკი ხორავას, აკაკი ვსაძის, გიორგი დავითაშვილის, თამარ წულუკიძის სურათები როლებში, აგრეთვე სცენა „თეთნულლიდან“. წამყვანი წერილის სახით დაიბეჭდა სინარულიძის, კოსინევსკისა და ვიშნევსკის სტატიები — თეატრში იფურჩქნება ნაციონალური კულტურა. „ღამარას“ შესახებ ეწერა: სპექტაკლი სოციალურ რელსებზე რომ იყოს გადაყვანილი, დიდი იდეური ძალის წარმოდგენა იქნებოდაო. უამისილი კი წარმოდგენაში ჩანს ახმეტელის და თეატრის დიდი მხატვრული ოსტატობა, სამწუხაროდ, წერილში სადაც მიმოხილული იყო რუსთაველის თეატრის გზა 1920 წლიდან მოყოლებული ვიდრე 1933 წლამდე — პრტი სიტუაცია არ ეწერა მარჯანიშვილზე.

რუსთაველის თეატრის გასტროლები ტრიუმფით დაშთავრდა. ისე გაიზარდა რუსთაველის თეატრის ავტორიტეტი მთელს კავშირში, რომ ჩვეულებრივ, რიგით წარმოდგენებსაც კი სხვა თვალით შეხედენ. ასე ეწოდნენ: „უჩაღბე“ და „ინტერვენცია“ — საბჭოთა საქართველოს უშვენიერესი თეატრის და მისი შთაგონებული ხელმძღვანელის ახმეტელის შემოქმედების განვითარების გზას ავიტრავინებს. აღინიშნა მსახიობების ვსაძის, ხორავას, დავითაშვილის, აბაშიძის, წულუკიძის აქტიორული წარმატებანი. სლავინის „ინტერვენცია“ ზოგიერის სატეატრო სპექტაკლადაც კი მიჩნდა.

ანატოლ გლებოვმა, რომელსაც მეგობრული დამოკიდებულება ჰქონდა ახმეტელთან, სპეციალური სტატია დაბეჭდა რუსთაველის თეატრზე. მაღალი შეფასება მისცა თეატრს, მაგრამ გააკრიტიკა ახმეტელის აზრი იმის შესახებ, რომ თითქოს რევოლუციამდელი ქართული თეატრი „რუსული თეატრის ასლი“, იყო. ახმეტელი თავის გამოსვლებში ნაკლებ ყურადღებას უთმობს კულტურის კლასიკორე ხასიათს. და მთელი აქცენტი გადააქვს ეროვნულ ფორმაზეო. ვსევოლოდსკი-გერნგროსმა კი ზუსტად ჩამოაყალიბა თეატრის მეთოდოლოგიური პრინციპები. ეცადა განესაზღვრა რუსთაველითა ადგილი „მსოფლიო თეატრების სისტემაში“. მისი აზრით თეატრს ეკავა სრულიად დამოუკიდებელი პოზიცია.

პორტრეტებზე

ალექსანდრი

ისტორია

ირინა ძუცოვა

სანდრო ახმეტელის თეატრის დიდ დამსახურებად იქნა აღიარებული მუსიკის როლის წარმოჩენა. იგი დიდ ძალად მოველინა სცენური სახის ჩასახვის პროცესში. მხატვრული შემოქმედების საწყის ეტაპზე მიღებული მუსიკალური იმპულსები მსახიობებს აძლიერებდნენ ემოციურად, იწვევდნენ მათ შემოქმედებითს აქტიობას.

თეატრის შესახებ სტატიების წერა და დისკუსია დიდხანს გაგრძელდა. აღარავის არ ეეჭვებოდა, რომ თეატრი გასტროლებზე წავიდოდა ამერიკაში და ევროპაში. ან არა და საეჭვო რაღა იყო, როცა სტალინი, კიროვი, ორჯონიძე და საერთოდ ყველა ხელმძღვანელი აღიარებდა თეატრის წარმატებას, ანატოლ ლუნინარსკის აზრი ამ თეატრზე ხომ უკვე საკვეყნოდ იყო ცნობილი. თეატრის საზღვარგარეთ წასვლას მხარს უჭერდნენ კაპიტალისტური ქვეყნების თეატრების მოწინავე მოღვაწეები, პრესის მუშაკები...

ვაგნლის მოედანი ხალხით იყო გაქედილი. ხალხი ზარ-ზეიმით შეხვდა გამარჯვებულ რუსთაველის თეატრს.

საქართველოს კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის წევრი სანდრო ახმეტელი ქართული თეატრის პირველი კაცი გახდა. მსოფლიოს პირველ რეჟისორთა შორის იხსენიებდნენ მოსკოვში, პარიზში, ლონდონში... სულ რაღაც სამ წელიწადში მოიპოვა ასეთი აღიარება.

თავბრუდამხვევი წარმატება!..

შენიშვნები:

1 „ლამარაზე“ მუშაობის პერიოდი ახმეტელის ცხოვრებაში მრავალმხრივ განსაკუთრებული იყო. გარდა შემოქმედებითი ხასიათის მოვლენებისა, მის ყოფით ცხოვრებაშიც მოხდა ცვლილებები. ცოლად შეირთო ნიკიერი, განათლებული მსახიობი თამარ წულუკიძე, რომელიც თავისი არტისტული მონაცემებით გამოირჩეოდა რუსთაველის თეატრში. თ. წულუკიძემ დიდი როლი შეასრულა ახმეტელის ცხოვრებაში. თ. წულუკიძე ამჟამად ცხოვრობს მინსკში, არის ბელორუსიის მწერალთა კავშირის წევრი.

2 მოტანილი ცნობები გამოყენებული მაქვს ა. ზორავეს და ა. ვასაძის ნაამბობიდან.

3 გამოყენებულია ა. ვასაძის მემუარები.

სამპრემიუმოს ისტორია საკმაოდ იცნობს ცალკეულ ოჯახს თუ მთელ საგვარეულოს, რომლის წარმომადგენლებიც შთამომავლობით, თაობებით უკავშირდებიან ქვეყნის ბედს, მის პოლიტიკურ და კულტურულ ცხოვრებას. ამ საგვარეულოთა უძველეს წარმომავლობას მოწმობს ქართული წყაროები, საბუთები, საგანგებო ლიტერატურა (დღევანდლამდეც კი) და ოჯახებში შემონახული გადმოცემები.

რეტირების გვარი საქართველოს ისტორიაში ცნობილია XI საუკუნიდან. მისმა ერთ-ერთმა წარმომადგენელმა, XVII საუკუნეში რომ ცხოვრობდა, საკუთარი სახელი ყანჩაეთის ჟამგულანის დაკვეთით უკვდავყო. სახელდობრ, ედემოზ რატიშვილის, — საიმდროოდ ურბნისის ეპისკოპოსის, — ბრძანებით იქნა გადაწერილი ჭამგულანის ხელნაწერი 1674 წელს და სოფელ ყანჩაეთის ღვთისმშობლის კაბენის ეკლესიას (ამჟამად ლენინგორის რაიონი) გადაეცა შეწირულების სახით. ხელნაწერის ისტორიული მინაწერები და

ერთ-ერთ გვერდზე შესრულებული გამოსახულება გარკვეულ წარმოდგენას გვიქმნის თვით ევდემოზზე. სურათზე მღვდელმთავრის კუბასტში გამოწყობილი ეპისკოპოსი საბოძვართაა წარმოდგენილი — ჩვილი ტანტზე მჯდომი ღვთისმშობლის ქამგულანით. აღნიშნულ სცენაში გამოხატულია ღრმად მორწმუნე ქრისტიანი — მოდრეკილი და უმწიკვლო ევდემოზი.

ქამგულანში მოთავსებულია ევდემოზის ლექსებიც, ე. თაყაიშვილის აზრით, ეს ლექსები უთუოდ მოწმობენ ავტორის პოეტურ ნიჭს. ევდემოზ რატიშვილის ქვემოთ დამოწმებულ დამოძღვრებაში არა მხოლოდ ღრმად რელიგიური, არამედ ფილოსოფიური განწყობილება, რთული სულიერი სამყარო იკითხება.*

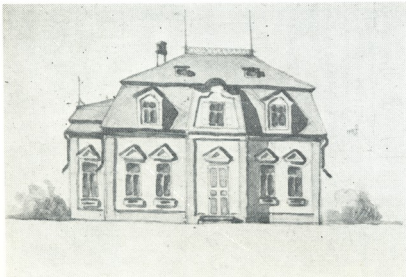
ერთნახევარი საუკუნის შემდეგ არის შესრულებული უცნო-

* Э. Такашвили. Канчаетский, «Жам-гулани» и исторические приписки его кинкласа». Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа. Вып. XXIX, Тифл., 1901, стр. 115—137. В наст. время рукопись хранится в институте рукописей АН СССР им. К. Кекелидзе, коллекция II — 1452.



რატიშვილების აკვარელო ღერბი

რატიშვილების სახლი ქსოვრასში



ბი მხატვრის მიერ ევდემოზის შვილთაშვილის გაბრიელ უმწიკვლო გის ძე რატიშვილის პორტრეტული მინიატურა (აღმოჩნდა ოლლა ივანეს ასულ რატიშვილის ოჯახში. სქელი ქალაღი, აკვარელი). ოვალური ფორმის მინიატურაზე გამოსახულია ნიეგოროდის დრაგუნთა პოლკის ოფიცერი — ლამაზი ყმაწვილი სამხედრო მუნდირში (ეპოლეტებიანი კურტაკის სხელოების ყოშები წითელი არშითაა გაწყობილი, საყელოც წითელი ფერი-სა). მკერდს ზოლიან ლენტზე ჩამოკიდებული წმ. გიორგის ჯვარი უმშვენებს, მარჯვენა ხელით რაღაც საგანს ეყრდნობა, ნახატს პროფესიონალი მხატვრის ხელი ეტყობა. ოსტატურადაა დაწერილი დეტალები, საგანგებოდ, ვირტუოზულადაა დამუშავებული სახე. მოდელის დაყენება, ზაზებსა და ფერებში ნაწარმოების გადაწყვეტა პორტრეტული მინიატურის ტრადიციების ერთგულუბას მოწმობს. ფონი განყენებულია, თითქმის ნეიტრალური, თუმცა გაცოცხლებულია წვრილ-წვრილი, მოციმციმე მონასმებით. ფონისაგან განსხვავებით, შედარებით მსუყვდ, „ფერწერულად“ შესრულებულია დეტალები — მუნდირი და საყელო. ნაოჭები და ნაკეცები ჩამუჭებულია.

გაბრიელ რატიშვილის პორტრეტული მინიატურა, აკვარელის საღებავით შესრულებული, მალზე საინტერესო იკონოგრაფიული მასალაა და თავისი სტილისტიკით 1840-50-იანი წლების რუსულ აკვარელურ საპორტრეტო სკოლას განეკუთვნება. პორტრეტი, შესაძლოა, დახატულია თბილისში ნატურიდან, ან რომელიმე სამხედრო ლაშქრობის დროს. წარმოდგენილია ახალგაზრდა ლამაზი ოფიცერი.



გაბრიელ რატიშვილი
(ავტორული მინიატურა)

ტრაგიკულად დასრულდა გაბრიელ რატიშვილის სიცოცხლე — 1851 წლის აპრილში იგი მონაწილეობდა ბრძოლებში ჰაჯი მურატისა და მისი თანამებრძოლების წინააღმდეგ, რომლებიც ჩრდილოეთ კავკასიის მთებში იყვნენ გამაგრებულნი. ცხარე შეტაკებებში გმირულად დაღუპული ოცდაორი წლის გაბრიელ რატიშვილი თემირ — ხანშურის მახლობლად დაუკრძალაეთ (ამჟამად ბუჩინასკი), ხოლო 38 წლის შემდეგ, გენერალ-ადიუტანტ დონდუკოვ-კორსაკოვის ინიციატივით მისი ნეშტი სამგლოვიარო მუსიკით, ზარების გუგუნით სხვა სასაფლაოზე გადაუსვენებიათ. პროცესიას უამრავი ხალხი დასწრებია, მათ შორის დაღუპულის თანაპოლკელები.

გაბრიელის პორტრეტულ მინიატურასთან ერთად ოღლა რატიშვილი-ლვოვას ოჯახში აღმოჩნდა გაბრიელის უფროსი ძმის ზურაბ გიორგის ძე რატიშვილის შეფერადებული ფოტოსურათი. ჩვენ იგი გადმოგვცეს როგორც პორტრეტული მინიატიურა. მაგრამ ქართული ხელოვნების სა-

ხელმწიფო მუზეუმის სამეცნიერო ლაბორატორიის ფიზიკური, ოპტიკური და ქიმიური მეთოდებით კვლევის შედეგად (გამგე-საქართველოს სსრ კულტურის დამსახურებული მუშაკი ი. გილგენდორფი, მეცნიერ მუშაკები — კ. კობრეიძე და რ. საანიშვილი) დამტკიცდა, რომ პორტრეტი XIX საუკუნის მეორე ნახევრის ზეთის საღებავებით შეფერადებული ფოტოსურათია. ამგვარი მხატვრული პროდუქცია უხვად იქმნებოდა გასულ საუკუნეში, მაგრამ იგი გარკვეულ ინტერესს იწვევს იკონოგრაფიული მასალის თვალსაზრისით. შეფერადებულ ფოტოსურათზე აღბეჭდილი ზურაბ გიორგის ძე რატიშვილი ქართული ცხენოსანი მილიციის უფროსი იყო. ამიტომაც, ბუნებრივია, მას სამხედრო ტანსაცმელი აცვია. გ. ი. რატიშვილის საოჯახო ალბომში ზურაბ რატიშვილის კიდევ ერთი ფოტოსურათია შემონახული, რომელზეც იგი უფრო ხანში შესულია, ისევ სამხედრო ტანსაცმელი აცვია. საინტერესოა, რომ ზურაბ რატიშვილის სახე, მის ახლობლებთან დიდ მსგავსებას ამჟღავნებს. განსაკუთრებით ჰგვანან ერთმანეთს გაბრიელ გიორგის ძე რატიშვილი და მისი პაპა გაბრიელ ბეჟანის ძე (1770-1842 წწ). გაბრიელი ავტორია ნაშრომისა, რომელშიც მოკლედ აღუწერია XVIII საუკუნის რუსეთი, (ინახება კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტში. ფონდი 5-2910). იგი ბატონიშვილ იოანე ბაგრატიონის ამაღლაში ადიუტანტად ირიცხებოდა და რუსეთში ახლდა მას. 1802 წელს ალექსანდრე I გაბრიელ რატიშვილისთვის კოლეჯსკი ასესორის ჩინი და დიდი ფულადი ჯილდო უბოძებია. ქართველთა ჰუსარული პოლკის პოდპოლკოვნიკის ჩინოსანმა ცხოვ-

რების მეორე ნახევარი საკუთარ მამულში, სოფ. ქსოვრისში (ამჟამად ლენინგორის რაიონი) გაატარა, სადაც ლიტერატურულ მოღვაწეობას ეწეოდა. ცნობილი ფაქტია, რომ 1821 წელს გაბრიელ ბუეანის ძე რატიშვილმა ყანჩათის ეკლესიას ღვთისმშობლის ხატი შესწირა. ხატს ვერცხლის ჰედური მოჩარჩოება ამკობდა, ვერცხლისავე შარავანდედითა და ძვირფასი თვლებით. ჩარჩოს ქვედა ნაწილზე შესრულებული მხედრული წარწერა გვაუწყებს მისი დამკვეთისა და შემწირველის ვინაობას.

ე. თაყაიშვილის ნაშრომში მოთავსებული სურათის მიხედვით, ხატი ევროპული ორიგინალის ასლია, რაზეც მიგვანიშნებს პერსონაჟთა იტალიურს მიმსგავსებული სახეები, შარავანდეგირგვინების შუქჩრდილები და საერთოდ მთელი კომპოზიცია. XVIII საუკუნის მე-

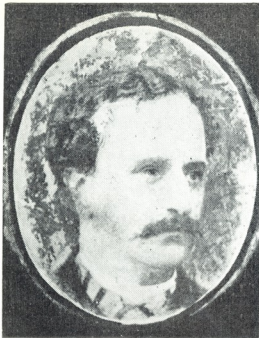
ორე ნახევრისა და XIX საუკუნის ქართული, ტილოზე შესრულებული კანკელის ფერწერის შესწავლის პროცესში ჩვენი რიელ ბუეანის ძე რატიშვილის მიერ შეწირული ხატის ასლს წავაწყდით. ეს ასლი საქაშეთის ეკლესიიდანაა (გორის რაიონი).

ხატების ზერელე შედარებითაც კი (რადგან ერთზე მხოლოდ რეპროდუქციით ვმსჯელობთ) დაბეჯითებით შეგვეძლია ვთქვათ, რომ სამუზეუმო ფონდის ხატი შესრულებულია XIX საუკუნის მეორე ნახევრის უცნობი მხატვრის მიერ. ამკერად აღვნიშნავთ მხოლოდ იმას, რომ მუზეუმის ხატზე პერსონაჟთა სახეები ქართული ხასიათისაა, ღვთისმშობლის სახე უფრო მოგრძოა, გამომეტყველება მკაცრი და ჩაფქრებული, მას მოლურჯო-ცისფერი მაფორიუმი მოსავს. მძინარე ჩვილის პოზა, სხეული, სახის ნაკეთები თითქმის რატიშვილისეული ხატის ჩვილის გამოსახულებების იდენტურია. მაფორიუმი-სა და ჩვილზე გადაფარებული მანდილის ნაოჭები საგანგებოდაა მოდელირებული.

გიორგი ბუეანის ძე რატიშვილის სიცოცხლეში შესრულებულ პორტრეტულ მინიატურაზე (გ. ი. რატიშვილის საოჯახო არქივი, თბილისი) აღბეჭდილია შედარებით ახალგაზრდა კაცის სახე. აცვია მძალასაყლოიანი, ფართო არშიამოვლებული დახურული კაბა. ხშირი თმა მრგვალად აქვს შეკრეპილი, თმის ამგვარი ვარცხნილობა რუსეთში იყო გავრცელებული. ცოცხალი, გამსჭვალავი მზერა, თხელი ტუჩები და აზიდული წამწამები სახეს ამაყ და ერთგვარ ირონიულ ხასიათს ანიჭებს. სამწუხაროდ, ამ პორტრეტის ავტორის ოსტატობაზე სათანადოთ ვერ ვიმსჯელებთ, რადგან ორიგინალს ვერ ვერ მივაკვლიეთ. ხოლო რამდე-

ზურაბ რატიშვილი (ქართული ცხენოსანი მილიციის უფროსი)





უფლისწული ირაკლი (XIX საუკუნე).
მინიატურა. უცნობი მხატვარი

ნადაც ამის საშუალებას იძლევა ასლი, უთუოდ ჩანს უცნობი მხატვრის ხელოვნების პროფესიული ღირსება. ასევე, შეგვიძლია მხოლოდ ვივარაუდოთ, რომ თმის ვარცხნილობის მიხედვით, გ. ბ. რატიშვილის პორტრეტი მისი რუსეთიდან დაბრუნების შემდეგაა შექმნილი. ე. ი. 1800 წლის შემდეგ.

გაბრიელ და ზურაბ რატიშვილების ბიძა იოსები მოხსენიებულია მ. ბროსეს „მოგზაურობაში“. საქართველოში მოგზაურობის დროს, 1848 წლის ივლისში მარი ბროსე იოსებ გაბრიელის ძე რატიშვილის სახლში მოხვდა სოფ. ქსოვრისში. აი რას წერს იგი: „ჩვენ გზა ქსოვრისის, თავად იოსებ რატიშვილის მამულის მიმართულებით განვაგრძეთ. სახლი ევროპულ ყაიდაზეა ნაგები და შიგ სანიშნურო კომფორტია. წარმოუდგენლად ძვირი ჯდება ეს საქართველოში. ფუფუნების საგნებად მიჩნეული ევროპული კომოდი, დივანი, დიდი სარკე ზღაპრული ფასისაა. მოწულძირიანი სკამების შექმნა, ჩვენ რომ ვხმარობთ და არაფრად ვაგდებთ, ხომ სულ

დამაქცევებია“. მ. ბროსეს დაუთვალეობა ქსოვრისის ეკლესია და 1712 წლის წარწერა, რომელშიც აღნიშნულია ეკლესიის ამშენებელთა — ზურაბ რატიშვილისა და ანა სოლოლაშვილის სახელები, გადმოუღია მათ მიერ შეწირული ხატი. თ. ი. რატიშვილი-ლევოვას საოჯახო არქივში ჩვენ ზ. რატიშვილის სახლის ჩანახატსა და გეგმას მივაკვლიეთ, რის მიხედვითაც შეიძლება წარმოდგენა შევიქმნათ იმაზე თუ როგორ გამოიყურებოდა მისი სახლ-კარი თავის დროზე. თანაც ზურაბ რატიშვილის სახლი ზეობის ერთ-ერთ ულამაზეს ადგილზე მდგარა.

რატიშვილების საგვარეულო გერბზე, მ. ვაღბოლსკიმ რომ შეიტანა თავის წიგნში, გამოსახულია წმ. გიორგი, მის ზემოთ მთის ფონზე საგვარეულო ეკლესია, კიდევ ზემოთ — მეომრის მარჯვენა, ფარით მარჯვნივ — ქიზურებიანი ციხის კედელი (ქსნის ერისთავთა ციხე-სიმაგრე). ქვემოთ, მარცხნივ გამოსახულია ლომი შეჭიდებული სამსონი, მარცხნივ — ლტოლვილი ირემი. უკანასკნელი ორი გამოსახულება ორი უძველესი რუსული გვარის ტელეპნევებისა და ობლონსკების გერბების სიმბოლოები იყო. რატიშვილები ამ ორ გვარს ენათესავებოდნენ.

იოსებ რატიშვილის ერთ-ერთი შთამომავალია ივანე დიმიტრის ძე რატიშვილი. მამამის დიმიტრი იოსების ძეს (1840-1914) ცოლად ჰყავდა ოლღა ივანეს ასული მასლოვა (1849-1926). იგი დიდხანს ცხოვრობდა რუსეთში, ცოლის მამულში. თავის დროზე არტილერიაში მსახურობდა, შემდეგ კი სოფლის მეურნეობას მიჰყო ხელი (მისი მონაწილეობით გასული საუკუნის 90-იან წლებში აიგო წყლის ამზიდი ბორბალი სოფ. ქსოვრისში). აღსანი-

შნავია, რომ დიმიტრი იოსების ძე ჩინებულად ქარგავდა და მისი ორი ნაქარგი — სიუეტური გამოსახულებით, აშეამად საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის ფონდებში ინახება. დიმიტრი იოსების ძე და მისი მეუღლე მოსკოვის დონის მონასტერში არიან დაკრძალულნი. დიმიტრის ქალიშვილს, სოფიოს, აკადემიკოსი ვ. ვ. ბერძე ახასიათებს როგორც მაღალი ინტელექტისა და ღრმად განსწავლულ ქალს. თვით ოღლა რატიშვილი ივანე დიმიტრის ძე რატიშვილის ასულია. ოღლას ქალიშვილი ეკატერინე (ეკა) დღეს მოსკოვის მახლობლად ცხოვრობს. მისი მეუღლე ფიზიკა-მათემატიკის მეცნიერებათა დოქტორი, ლენინური პრემიის ლაურეატი ვ. ნ. როინიშვილია, მათ ორი ქალიშვილი ჰყავთ.

ივანე დიმიტრის ძე რატიშვილი, როგორც ცნობილია, ზამთრის სასახლის მმართველის თანაშემწედ მუშაობდა. 1917 წლის რევოლუციის დროს მან გადაარჩინა სახელმწიფო განქულობა, თუმცა საკუთარი ქონება და მეფე ერეკლე II-ის რელიქვიები დაკარგა. ივანე დიმიტრის ძეს ცოლად ჰყავდა ერეკლეს შვილთა შვილი ეკატერინე გრუზინსკაია — ბატონიშვილის ერეკლესა და თამარ დავითის ასულ ჰავჭავაძის ქალიშვილი. ცხადია, მის ოჯახში არა ერთი და ორი სამეფო რელიქვია და დოკუმენტი იქნებოდა დაცული. ივანე რატიშვილს რუსეთის ერთ-ერთი საგანძურის გადარჩენისათვის „ზამთრის სასახლის სახალხო საგანძურის თავგანწირული დაცვისათვის 1917 წლის 25-26 ოქტომბერს“ ვ. ი. ლენინის პირადი მადლობა მიუღია. განათლების კომისრის ა. ვ. ლუნაჩარსკის ბრძანებით იგი პეტროგრადის ოლქის სასახლეთა კომენდანტად დაინიშნა. ივ-



გაბრიელ რატიშვილი
(პორტრეტული მინიატურა)

ანე რატიშვილი ღრმად მოხუცებული გარდაიცვალა თბილისში 1958 წელს და დაკრძალულია ვაკის სასაფლაოზე.

თბილისში დღეს ცხოვრობს რატიშვილების გვარის ბევრი შთამომავალი. გაბრიელ ბეჟანის ძე რატიშვილის შვილთა შვილი გაბრიელ იოსების ძე რატიშვილი თავისი ძველი და სახელოვანი გვარის გენეალოგიას იკვლევს. ჰკრებს მოგონებებსა და ცნობებს თავისი იმ წინაპრების შესახებ, ვინც რუსეთში დარჩა და რატიევის გვარს ატარებს.

1724 წელს რუსეთში გამგზავრებულ ვახტანგ VI-ს ამაღაში მყოფი შტალმენისტერი, ზურაბ რატიშვილი შვილით დავითით და რვა მოსამსახურით ის ზურაბ რატიშვილია, ქსოვრისის ეკლესიის სამშენებლო წარწერაში რომ იხსენიება. ეს წარწერა მ. ბროსემ და ე. თაყაიშვილმა გადმოიღეს სხვადასხვა დროს. ზ. რატიშვილი შემდგომ დაბრუნდა სამშობლოში, ხოლო მისი ოჯახი მირგოროდსა და ძველსა და ახალ სანჯაროვოში დარჩენილა, ხოლო შვილთაშვილი ა. ლ. რატიევი დღესაც ბულგარეთში ცხოვრობს.

ხელოვნება და მეცნიერება

ნოდარ კუბრავა

მას შემდეგ, რაც გერმანულ მიწა-წყალზე შეიქმნა პირველი მუშურ-გლეხური სახელმწიფო, სოციალისტური კულტურული რევოლუციის მსვლელობაში ნაყოფიერად განვითარდა მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკური აზროვნებაც. გერ-ში ხელოვნების სპეციფიკურ კანონზომიერებათა კვლევისადმი ფართო ინტერესი განსაკუთრებით 60-იანი წლებიდან წარმოჩინდა. გერმანულ მეცნიერთა ზოგიერთი ნაშრომი მოძმე სოციალისტურ ქვეყნებშიც გამოიკა. მაგალითად, რუსულ ენაზე გაცეცანით ჰ. კოხის წიგნს „მარქსიზმი და ესთეტიკა“, ე. იონის წიგნს „ესთეტიკის შესავალი“ და სხვა ნაშრომებს. ეს იმაზე მეტყველებს, რომ სულ უფრო ღრმავდება მოძმე სოციალისტური ქვეყნების ხალხთა კულტურული თანამშრომლობა, შემოქმედებითი ინტელიგენციის კავშირები.

ხელოვნებისა და მეცნიერების ურთიერთობის, ხელოვნების საგნის სპეციფიკურობის საკითხებმა იმთავითვე ერთ-ერთი მთავარი ადგილი დაიკავა მეცნიერ-ესთეტიკოსთა სჯა-ბაასში. ვ. ჰაიზეს, ე. ბარტკეს, ჰ. კოხის, ე. იონის და სხვათა მტკიცებით, ხელოვნებას თავისი სპეციფიკური საგნის, შინაარსისა და დანიშნულების, ასახვის თავისებური ფორმის ერთიანობით აქვს დამკვიდრებული განსაკუთრებული ადგილი საზოგადოებრივი ცნობიერების ფორმათა სისტემაში.

ვ. ჰაიზე არ იზიარებს შეხედულებას, რომლის მიხედვითაც ხელოვნება და მეცნიერება მხოლოდ შემეცნების ფორმებით განსხვავდებიან. მისი გაგებით, ეს ნიშნავს მეცნიერულ შემეცნებამდე მხატვრული ასახვის („ასახვის“ ცნება უფრო ფართოა, ვიდრე „შემეცნებისა“) ისეთ დაყვანას, როდესაც იკარგება ხელოვნების სპეციფიკა. რაოდენ არსებითი მნიშვნელობა უნდა ჰქონდეს შემეცნებით მომენტს ხელოვნებაში, ის მაინც

ვერ ამოწურავს „ასახვის“ ცნების შინაარსს. ვ. ჰაიზე წერს: „ადამიანისაგან დამოუკიდებლად არსებული სინამდვილე ბუნებისმეტყველების საგანია. ხელოვნება კი სამყაროს ასახავს ადამიანთა მიმართებაში, უპირველეს ყოვლისა ადამიანურ სინამდვილეს... ხელოვნების არსება დაინგრევა, თუ ჩვენს მიერ ასახულ სინამდვილეს ადამიანისაგან გავათავისუფლებთ“¹.

ე. ბარტკეს აზრით, ვინც ხელოვნების სპეციფიკას ხედავს მარტოოდენ სინამდვილის გრძნობად-კონკრეტულ ასახვაში, მართალია, გამოდის იმ სწორი თეზისიდან, რომ შემეცნების თვალსაზრისით არ შეიძლება ერთმანეთს დაუუპირისპიროთ ხელოვნება და მეცნიერება, მაგრამ არასწორ დასკვნამდე მიდის. თეზისი სწორია, მაგრამ ის არ გამორიცხავს ხელოვნების სპეციფიკურობას მისი საგნის მიხედვითაც. ე. ბარტკე წერს: „ძალიან ხშირად სინამდვილის მხატვრული შემეცნების საკითხის განხილვისას ამ სინამდვილეს ვიღებთ „ობიექტის ფორმით“². ასეთი მიდგომა, მისი თქმით, არამარქსისტულია. საზოგადოებრივი პრაქტიკა, რომელიც შემეცნების საფუძველია, გადამწყვეტ როლს ასრულებს შემეცნების ესთეტიკურ-მხატვრული ფორმის გაგებაშიც. თუ სინამდვილისა და ხელოვნების ურთიერთობის განხილვისას სინამდვილეს ვიღებთ მხოლოდ „ობიექტის“ ან „განჭვრეტის“ ფორმაში, მაშინ ხელოვნების თეორია შეიზღუდება მხატვრული შემეცნების პროცესის ესთეტიკურ თავისებურებათა ფორმალური მხარეებით. ე. ბარტკეს მიხედვით, ყველაზე სრული განმარტება მაშინ გვექნება, თუ ხელოვნების საგანად ჩავთვლით გარესამყაროსადმი ადამიანის ესთეტიკურ ადოქსიკალებულებას.

თუ ხელოვანს, წერს ვ. ბეზენბრუხი, სინამდვილის საგნისადმი გარკვეული ესთეტი-

კურ-ემოციური დამოკიდებულება აქვს, მაშინ ხელოვნებითი საგანი, რომელსაც მისი მოღვაწეობის შედეგად ვიღებთ, სხვა არა არის რა, თუ არა საგნისადმი ამ მისი ესთეტიკური დამოკიდებულების გასაგნობრივება. ამიტომ ხელოვნებითი საგანი არის სახელქცეული ესთეტიკური დამოკიდებულება ადამიანისა სინამდვილისადმი, განამდვილებული ესთეტიკური დამოკიდებულება. სხვანაირად რომ ვთქვათ, ხელოვნებითი საგანი, ყოველი სხვა საგნისაგან განსხვავებით, აღარაა საგანი, რომელიც სხვათა შორის ესთეტიკურად არის, არამედ ხელოვნებითი საგანი არის თვით გასაგნობრივებული ესთეტიკური დამოკიდებულება. ხელოვნებაში ადამიანი ასაგნობრივებს თავის ესთეტიკურ დამოკიდებულებას სინამდვილისადმი, თავის განწყობას სინამდვილისადმი, თავის გრძობებს სინამდვილის მიმართ. ამით ვაიგება, ვ. ბეზენბრუხის აზრით, ხელოვნების ნაწარმოები როგორც სულიერი მოღვაწეობის პროდუქტი, კაპიტალის როგორც მატერიალური მოქმედების პროდუქტის მსგავსად, როგორც საზოგადოებრივი ურთიერთობის გასაგნობრივება. ხელოვნების ნაწარმოები განსაზღვრული საზოგადოებრივი ურთიერთობის გასაგნობრივებაა. აქედან გამომდინარე, ვ. ბეზენბრუხი დაასკვნის, რომ ხელოვნება თავისი სპეციფიკური ბუნებით არ არის უბრალოდ შემეცნება, სახელდობრ სინამდვილის შემეცნებას, როგორც არის ის თავის თავად. ამიტომ არ შეიძლება მისი აღრევა მეცნიერებასთან. ხელოვნება სპეციფიკური რაობით პირველყოფლისა ადამიანის, მისი საარსებო ძალების, სამყაროსადმი დამოკიდებულების, გრძობების, ე. ი. მისი მდგომარეობის თვითგასაგნობრივებას წარმოადგენს. ადამიანი პირველ რიგში საკუთარ თავს შეიცნობს და მხოლოდ ამის მეოხებით არის ხელოვნება მოცემული ობიექტის შემეცნება თავისთავად³.

ჰანს კოხის წიგნს „მარქსიზმი და ესთეტიკა“, რომელიც მარქსიზმ-ლენინიზმის ფუძემდებელთა ესთეტიკური თეორიის მნიშვნელოვან მეცნიერულ გამოკვლევათა რიცხვს მიეკუთვნება, ცხოველი ინტერესით შეხვდნენ გერმანელი და საბჭოთა მკითხველები. რუსული გამოცემის წინასიტყვაობაში ავტორი წერს, რომ „ხელოვნების საგნის“ მთავალი პრობლემატიკაა წლების განმავლობაში იყო სერიოზული სჯაბასის საგანი, რომ

თვითონ საკითხის დასმა სსრ კავშირში ესთეტიკის საკითხებზე 1956—1961 წლების ფრიად სინტერესო და სასარგებლო დისკუსიის მონაწილეთ „დაეცესხა“, მაგრამ დისკუსიის მასალების თეორიული გააზრების შემდეგ სადავო საკითხების გამო საკუთარი თვალსაზრისი დასაბუთა, რომელსაც ბევრამ აქვს საერთო რე თვალსაზრისებთან და მათ გარკვეულად ემოქნება კიდევაც.

მხატვრული სინამდვილის საგნობრივი საფუძველი, ჰ. კოხის განმარტებით, ერთიანია, იმისგან დამოუკიდებელია, ხელოვნება ასახავს საზოგადოებრივ ურთიერთობებს თუ ბუნების მოვლენებს. ხელოვნება და მეცნიერება, ფილოსოფიის ჩათვლით, აგრეთვე საზოგადოებრივი ცნობიერების სხვა ფორმები ხშირად ასახავენ სინამდვილის ერთსა და იმავე საგნებს და მოვლენებს, მაგრამ ასახვენ მათს უთვალავ სხვადასხვა მხარეს, თვისებას, ურთიერთობას... საბუნებისმეტყველო მეცნიერებანი არა ადამიანის საზოგადოებრივ ყოფიერებას, არამედ ბუნების ფიზიკურ, ქიმიურ, ბიოლოგიურ და სხვა თვისებებს შეისწავლის. ამ აზრით მეცნიერებათა ძირითადი შინაარსი არ მიეკუთვნება იდეოლოგიურ ფორმებს და არც კლასობრივ ხასიათს ატარებს კლასობრივ საზოგადოებაში. საგნებით სხვა ხასიათი აქვს ხელოვნების სპეციფიკურ საგანს (შემეცნების ობიექტს). ის საზოგადოებრივი ხასიათისაა აგრეთვე იმ შემთხვევაშიც, როცა მოიცავს ბუნების მოვლენებს და პროცესებს, ადამიანის „ბუნებრივ“ ცხოვრებისეულ ფუნქციებს. წიგნის მე-8 თავში „ხელოვნება სამყაროს ასახვა „ადამიანთან დაკავშირებით“ მეცნიერებისაგან, სახელდობრ საზოგადოებრივ მეცნიერებათაგან განსხვავებით, ხელოვნების საგნის გაგება, მოკლედ, შემდეგნაირად არის ჩამოყალიბებული: 1) ხელოვნებას, თავისი საგნის, შემეცნების სპეციფიკური ობიექტის შესაბამისად, საქმე აქვს საზოგადოებრივ მოვლენებთან. ის ასახავს ობიექტურ და სუბიექტურ საზოგადოებრივ მოვლენებს, ურთიერთობებს, პროცესებს, აგრეთვე საზოგადოებრივ-ისტორიულად დამკვიდრებულ ურთიერთობას ბუნების მოვლენებისადმი, — ურთიერთობას, რომელიც ამ მოვლენებისაგან განუყოფელია, მათთან ერთად აღსრულებს და უშიშაოდ არც იარსებებდა; 2) ხელოვნება ასახავს ობიექტურ საზოგადოებრივ მოვლენებს (და ბუნების მოვლენებს მათი სოციალური

მნიშვნელობით, მაგრამ არა თავისთავად ობიექტური ეკონომიკური, იურიდიული, სოციალური, პოლიტიკური, ისტორიული მოვლენების სახით. ის ბუნებისა და საზოგადოების ობიექტურ მოვლენებს ასახავს მათი მნიშვნელობის მიხედვით ადამიანის არსისათვის, მათს ურთიერთობაში ადამიანის სუბიექტისადმი, როგორც გოეთე ამბობდა, მათს „ადამიანურ ურთიერთობაში“ განსაზღვრული კონკრეტულ-ისტორიული პირობების დროს. ხელოვნება მსჯავრს სდებს იმას, — ესა თუ ის მოვლენა, და თან რაოდენი მისწრაფებით, მიმართულია ადამიანის „სასარგებლოდ“ თუ „წინააღმდეგ“, ის ადამიანურია თუ არაადამიანური, ჰუმანური თუ ანტიჰუმანური. ხელოვნება გამოსახავს ასევე კონკრეტულ-ისტორიულ პირობებში ადამიანის არსის გამოხატველ სუბიექტურ ფსიქოლოგიურ ურთიერთობებს, რადგან ისინი საგნობრივად თუ ფსიქოლოგიურად არსებობენ სინამდვილეში; 3) ხელოვნება საგანთა და მოვლენათა ამ თავისებურებებს ასახავს ყოველმხრივად, როგორც „ადამიანის უნივერსალობის“ გრძნობად-პრაქტიკულ თუ სულიერ გამოხატვას და არა ამ საგნებისა და მოვლენების ეკონომიკური, იურიდიული, სოციალური და ა. შ. სპეციფიკურობისდა მიხედვით. ბუნების საგნების, ობიექტური საზოგადოებრივი და ფსიქიკური მოვლენების ასახვით ხელოვნება იძლევა მრავალფეროვან, მრავალმხრივ, უნივერსალურ სურათს ადამიანური ურთიერთობის „მთლიანობისა“, რაც თვითონ მოვლენებს ახასიათებს. 3. კოხის მიხედვით, ეს სპეციფიკური საგანი ასახვის გრძნობად-კონკრეტულ, ემოციურ ფორმასთან ერთად განსაზღვრავს ხელოვნებას როგორც საზოგადოებრივი ცნობიერების ფორმას და მის ესთეტიკურ არსს.⁴

ერპარდ იონი თავის ნაშრომებში „მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის პრობლემაზე“, „ესთეტიკის შესავალი“ (მე-5 ვადაშუშებული გამოცემა) და სხვ. ფართოდ განიხილავს მეცნიერებასთან მიმართებაში ხელოვნების საგნის პრობლემას. ეს ჩანს დასახელებული წიგნების შემდეგი ქვეთავებიდანაც: „პრობლემის ისტორიული განვითარების საკითხისათვის“, „მარქსისტულ-ლენინურ ესთეტიკაში ხელოვნების საგნის გაგების თანამედროვე მდგომარეობა“, „ხელოვნება და სინამდვილე“, „საზოგადოებრივი ცხოვრებაში ხელოვნების განსაკუთრებული

საგანი და ამოცანები“, „სოციალისტური ალისტური ხელოვნების ახალი საგნის შესახებ“...

ხელოვნების განსაკუთრებული საგნის საკითხს, წერს ე. იონი, აქვს თეორიული და კულტურულ-პოლიტიკური, ასევე პრაქტიკული მხარეები. ზოგადთეორიული ასპექტით ის დაკავშირებულია საკითხთან — რომელი კანონზომიერებელია წყალობით წარმოიშვა ხელოვნება კაცობრიობის განვითარების გარკვეულ საფეხურზე? სოციალური თვალსაზრისით რა განაპირობებს მის განვითარებას, და საერთოდ — რატომ არის ხელოვნება საზოგადოებრივი ცნობიერების განსაკუთრებული ფორმა. რაც შეეხება ხელოვნების საგნის კულტურულ-პოლიტიკურ მხარეს, ის დაკავშირებულია მოთხოვნასთან, რომელსაც ხელოვნებისა და ლიტერატურის მოღვაწეებს უყენებს სოციალისტური საზოგადოება — უპირატესად და ღრმად ასახონ თანამედროვე ცხოვრება, პასუხი გასცენ საზოგადოებრივი განვითარების საჭირობო პრობლემაზე.

ესთეტიკის ისტორიაში ხელოვნების საგნის საკითხი ასევე მჭიდროდ დაკავშირებულია მატერიალიზმისა და იდეალიზმის ბრძოლასთან. ამ საკითხზე მატერიალისტური პასუხი, ე. იონის აზრით, ის არ არის, თუ ვიტყვით — ხელოვნების ყველა თავისებურება მისი საგნის თავისებურებებით აიხსნება. შესაძლოა, ხელოვნებას ასე მიუდგნენ ობიექტური იდეალისტებიც, მაგალითად, შელინგი. საქმე ის არის, რომ მატერიალისტურად იქნას განმარტებული ხელოვნების საგანი და ურთიერთობა მხატვრულ ობიექტსა და სუბიექტს შორის. ეს კი ნიშნავს, რომ ხელოვნების სპეციფიკურ საგნად ვაღიაროთ ერთიანი მატერიალური საყაროს (რომელიც თავისი არსებობისათვის არ საჭიროებს არავითარ შემქმნელს, სულიერ პირველმიზეზს და ა. შ.) განსაზღვრული მხარეები, სფეროები და თვისებები და თვითონ ხელოვნება განვმარტოთ როგორც სინამდვილის ასახვის განსაკუთრებული ფორმა⁵. ხელოვნების თავისებურება ვლინდება მისი ობიექტის (საგნის), სუბიექტის — შემოქმედი პიროვნებისა და მხატვრული ასახვის თავისებურებებით.

ხელოვნება მოიცავს მოვლენებს მათი ცხოვრებისეული სისრულით, შეიცნობს ამ მოვლენების არსებით მხარეებს, კონკრეტულსაგან, განუმეორებელ ნიშანთაგან აბს-

ტრაპირების გარეშე. ე. იონი თვლის, რომ ხელოვნების საგნის ასეთი განმარტება მეტრისმეტად აბსტრაქტული და ზოგადი იქნებოდა. მკაცრი ფილოსოფიური აზრით, არსებით მოვლენათა სფეროდან უნდა გამოირიცხოს საზოგადოებისა და ბუნების ის პროცესები და ფაქტები, რომელთა არსებითი მხარეების გაგებაში ვადაწყვეტ როლს ასრულებს სტატისტიკა. მათ მიეკუთვნება, მაგალითად, ბირთვული ფიზიკის პროცესები ანდა ღირებულების კანონის მოქმედება კაპიტალისტურ სასაქონლო წარმოებაში. მხატვრული ასახვის მიერ მოცემულ მოვლენათა სფეროდან, ე. იონის აზრით, უნდა განიდექნოს აგრეთვე სინამდვილის ყველა მოვლენა. რომელთა ინდივიდუალური თვისებები შედარებით ერთფეროვნად ვლინდებიან და თითქმის უმნიშვნელონი არიან თვითონ მოვლენის დინამიკაში. სფერო, რომელიც მხატვრულ ასახვას ექვემდებარება, იქ იწყება, სადაც არის ფართოდ განვითარებული, ინდივიდუალურად გამოხატული, სავსებით განსაზღვრული და ამავე დროს არსებითი მოვლენები. ამ სფეროს მიეკუთვნება ადამიანი და მასთან დაკავშირებული გარემომცველი სამყარო. საზოგადოებრივი ადამიანი ბუნების უმადლესი ქმნილებაა. მასში „შეიცნობს თავის თავს“ ბუნება (ფ. ენგელსი). თითოეული ადამიანი მარტო ადამიანის მოღვმის წარმომადგენელი კი არა, აგრეთვე საესებით განსაზღვრული და ინდივიდუალურად ჩამოყალიბებული პიროვნებაა.

სწორედ საზოგადოებრივი ადამიანი მთელ თავის ღირსებათა სიმდიდრით, — რომელიც მწარმოებელია და მოქმედებს, აზროვნებს, განიცდის, სურს და მისწრაფვის როგორც ცნობიერებით დაჯილდოებული არსება, — არის ის არსებითი მოვლენა, რომელიც შესწავლილ უნდა იქნას არა მარტო მეცნიერულ-თეორიულად, არამედ შეიძლება გაგებულ იქნას თავისი ჭეშმარიტი სისრულით მხოლოდ მაშინ, როცა მას ასახვენ აგრეთვე სინთეზურად, ე. ი. მხატვრულ-ხატოვნად, როგორც საერთო-სოციალური, განსაკუთრებული და ცალკეული მხარეების ერთიანობა. თუ, ლესინგის შესანიშნავი თქმით, ადამიანი არის „მიკროკოსმოსი“, „სამყარო მინიატურაში“, მაშინ ობიექტურად აუცილებელია საზოგადოებრივი ცნობიერების ისეთი ფორმა, რომელსაც ძალუძს ასახოს მთელი მისი სიმდიდრით „მიკროკოსმოსი“ და ამ უკა-

ნასკნელის მეშვეობით მისწვდეს კიდევ „კიდევ სამყაროს“, ე. ი. საყოველთაო ურთიერთგანხილვას ბუნებასა და საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. „ჩაბუდებულია“ თითოეული ადამიანი ვილი.⁶

ე. იონი ამ საზოგადოებრივი ადამიანისადმი მიმართებაში ხედავს მსგავსება-განსხვავებას ხელოვნებასა და მეცნიერებას შორის. მეცნიერება შეისწავლის ადამიანთა საზოგადოებას როგორც საზოგადოებრივ ურთიერთობათა (პოლიტიკური, ეკონომიკური, კულტურული, სოციალური და სხვ.) ერთულ სისტემას და ადამიანის არსს ზოგადი ფორმით განსაზღვრავს „საზოგადოებრივ ურთიერთობათა ერთობლიობად“ (ე. მარქსი). ამისგან განსხვავებით, ხელოვნება ასახავს საზოგადოებრივ-ადამიანურ ცხოვრებას როგორც მისი ყველა გვარისა და სახის შინაგანად მრავალფეროვან ერთიანობას, როგორც ინდივიდუალურ-განსაზღვრული კონკრეტული პიროვნებისა და კოლექტივების ურთიერთშემოქმედების შედეგს კონკრეტულ და ამასთან მრავალმხრივ განპირობებულ ფორმებში... ხელოვნება სინამდვილის საგნებს და მოვლენებს მათი ესთეტიკური არსით ასახავს. ასე რომ, ხელოვნება და მეცნიერება ერთმანეთს ავსებენ, მაგრამ ერთმანეთს არ ცვლიან და არ ზღუდავენ.

ე. იონი ეხება ხელოვნების ისტორიული აუცილებლობის საკითხსაც. მისი გაგებით, ხელოვნება ისტორიულად იმიტომაც აუცილებელი, რომ ადამიანი ვითარდება ვით საზოგადოებრივი არსება და ამასთან განსაზღვრული ინდივიდი. ხელოვნების წყაროს წარმოადგენს საზოგადოებრივი მოთხოვნილება შეცნობილ იქნას ადამიანი არა მარტო როგორც კაცობრიობის გვარის წარმომადგენელი, არამედ აგრეთვე ცალკეული პიროვნებების სახით და კოლექტივთან ერთიანობაში. ასეთი ობიექტური საზოგადოებრივი მოთხოვნილება მით უფრო დაკინებით ვლინდება, რაც უფრო შეუძლიათ მოცემულ კოლექტივში მის წევრებს განვითარდნენ როგორც პიროვნებანი, რაც უფრო ნათლად ესახებათ ადამიანებს მთელი საზოგადოების ცხოვრება თავიანთ საქმედ, თავიანთ ურთიერთშემოქმედების შედეგად, რაც უფრო მეტად შეიგნებენ ისინი, რომ თვითონ ქმნიან თავიანთ თავს.

ე. იონი ლაპარაკობს აგრეთვე სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნების ახალ საგან-

ზე, მომავალსა და წარსულზე როგორც მხატვრული ასახვის საგანზე და ა. შ. სამართლიანად აღნიშნავს, რომ სოციალისტური რეალიზმის მხატვრებმა მთელი მრავალფეროვნებით უნდა ასახონ სინამდვილის რთული პროცესები, რომ მნიშვნელოვანი საგნის ვარზე წარმოდგენილია მნიშვნელოვანი მხატვრული ნაწარმოები, რომ ხელოვნებას თავისი განვითარების მით უფრო დიდი შესაძლებლობა აქვს, რაც უფრო მდიდარი და ადამიანურია მისი ობიექტი, მხატვარი საკუთარ „მეს“ რაც უფრო გულანდილად და ღრმად გადავიწიოს ამ ობიექტის ასახვის პროცესში, იმისდა მიხედვით, თუ რა ადგილი უკავია მას საზოგადოებაში და როგორ საზოგადოებრივ იდეალებს ემსახურება, როგორია მისი მოქალაქეობრივი პოზიცია.

ე. იონის „ესთეტიკის შესავალი“, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ჩვენს ქვეყანაში და სხვა სოციალისტურ ქვეყნებშიც გამოქვეყნდა. ჩვენში „პროგრესმა“ 1964 წელს გამოსცა მკითხველთა ფართო მასებისათვის. მაშინ წიგნის წინასიტყვაობაში მ. ოვსიანიკოვი, კერძოდ, წერდა, რომ მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის პრობლემების პოპულარული გადმოცემის ცდა, რასაც ე. იონის წიგნი იძლევა, უთუოდ იმსახურებს ყურადღებას; ასეთი ამოცანა ესთეტიკის დარგში მომუშავე საბჭოთა სპეციალისტების წინაშეც დგას. მას შემდეგ 20 წელზე მეტმა განვლო და ამ სიტყვებს, სამწუხაროდ, დღესაც არ დაუკარგავთ მნიშვნელობა. ქართველი მკითხველი კვლავაც მოვლის ამაღლებარ პოპულარულ ნაშრომს ესთეტიკაში.

„რა შეუძლია ხელოვნებას?“, — ასე ეწოდება ჯონ ერპენბეის წიგნს, რომელიც 1979 წელს გამოიცა. წინასიტყვაობაში ავტორი აღიარებს, რომ ადრე მასში დაისადგურა რაღაც განსაკუთრებულმა იდეამ; ეგონა, რომ ლიტერატურული ნაწარმოები შეიცავდა მხოლოდ წმინდა ინფორმაციული ხასიათის შინაარსს — მეცნიერულ თუ წინამეცნიერულ შემეცნებებს, მეტად თუ ნაკლებად განცალკევებულ ინფორმაციებს ცალკეულ პიროვნებათა შესახებ, ამა თუ იმ საგნისა და ნოვლენის შესახებ და ა. შ. ასეთი წარმოდგენის შექმნე ძალაუფლებურად ისმებოდა საკითხი — არის თუ საჭირო ლიტერატურა და ხელოვნება, რამეთუ მეცნიერებანი სახეებით საკმარისია სამყაროს შეცნობისათვის. ზემოთ დასახელებულ წიგნში კი ჯ. ერპენბე-

კის მსჯელობის მთავარ თემას შეადგენს ხელოვნებისა და მეცნიერების ურთიერთობა, მათი ერთიანობა და განსხვავება. ამ განხილვაში ეისას იგი გამოიღოს თვალსაზრისიდან, რომ კაცობრიობის განვითარების კვალობაზე თანდათანობით ერთმანეთს დასცილდნენ შემეცნება და შეფასება („ვერტუენა“), და მხოლოდ მოგვიანებით, განვითარების შედარებით მაღალ საფეხურზე გახდა შესაძლებელი მათი გაერთიანება. ამის გამო სამყაროს თეორიული გააზრება წარმართა ორი სხვადასხვა მიმართულებით. ერთი მათგანი იყო უფრო შემეცნებაზე გამახვილებული მოვლენა — მეცნიერება, ხოლო მეორე — შეფასებაზე აქცენტირებული მოვლენა — ხელოვნება... საინტერესოა წიგნის 104—109 გვერდებზე წარმოდგენილი ცხრილი, რომლითაც ავტორს სურს გვიჩვენოს სამყაროს ასახვაში მეცნიერებისა და ხელოვნების თანაწორუფლებიანობა, მათი ურთიერთგავლენა და ურთიერთგანსხვავება. ჯ. ერპენბეის მსჯელობა გამსჭვალულია აზრით, რომ მეცნიერული და მხატვრული ღრებულებანი საზოგადოებრივი შრომის სპეციფიკურ სახეობათა პროდუქტებია, ხელოვნება და მეცნიერება დამანი არიან, მათ მშობლებს კი ბუნება და საზოგადოება ჰქვიათ. წიგნს დართული აქვს რ. შობერის ვრცელი წერილი „ხელოვნება მეცნიერების საწინააღმდეგოდ? დავა ხელოვნების არსს გამო“, რომელშიც გადმოცემულია გღრ-ში მარქსისტული ესთეტიკური აზროვნების განვითარების მოკლე ისტორია, სხვა მეცნიერთა თვალსაზრისების დამოწმებით განხილულია საკითხი — ხელოვნება შემეცნებაა თუ შეფასება, თუ ის ორთავეა ერთად, ანდა შემეცნებაა შეფასების გზით თუ, პირიქით, შეფასება შემეცნების გზით...

ხელოვნებასა და მეცნიერების ურთიერთობის, ხელოვნების საგნის საკითხისადმი (მკითხველს, ვფიქრობთ, გარკვეული წარმოდგენა შეექმნა გერმანელ მეცნიერთა თვალსაზრისების საერთო პოზიციასა და განსხვავებულ ასპექტებზე) ინტერესი კვლავაც დიდია ბოლო წლების ესთეტიკურ ლიტერატურაში. საკმარისია დავასახელოთ მ. პენკინის „ხელოვნება და მეცნიერება“, გამომცემლობა „პოლიტიკზდატი“ მიერ „რაზე მუშაობენ და რის გამო ბჭობენ ფილოსოფოსნი“, სერიით გამოქვეყნებული ა. ანდრეევის „ხელოვნების ადგილი სამყაროს შემეცნებაში“.

ლ. სტოლოვიჩის „ცხოვრება. შემოქმედება. ადამიანი“ და სხვ. წიგნები. მართალია, სადავო და გადასაწყვეტი საკითხი ახლაც ცოტა არ არის, მაგრამ 60-იან წლებში წამოწყებული დისკუსიის დროს ხელოვნების სპეციფიკური საკითხის დაყენებამ და ფართო განხილვამ დადებითი შედეგი გამოიღო. კერძოდ, დაძლეულ იქნა ხელოვნების თავისებურებათა ფორმალური გაგება, მეცნიერული შემეცნების ანალოგიისამებრ ხელოვნების საგნის განმარტება და სხვ. მაგალითად, ა. ბუროვმა, ავტორმა 1956 წელს გამოცემული ცნობილი წიგნისა „ხელოვნების ესთეტიკური არსება“, რომელმაც ნაყოფიერ კამათს მისცა დასაბამი, თვითკრიტიკის ნიშნით განაცხადა, რომ შეცდომა იყო მის მიერ (ზემოთ დასახელებულ წიგნში) „აბსოლუტური ესთეტიკური საგნის“, როგორც ერთადერთი ესთეტიკური საგნის, დაშვება, რადგან ყოველგვარი აბსოლუტიზაცია პრინციპულად უმართებულოდ უნდა ჩაითვალოს; მეორე არსებითი შეცდომა კი ის იყო, რომ ხელოვნება განიხილა სინამდვილის თეორიული შემეცნების ანალოგიის მიხედვით. ა. ბუროვის აღიარებით, ცდებოდა, როცა გამოდიოდა პოზიციიდან — თუ ხელოვნება სინამდვილის შემეცნებაა, მაშინ უნდა ჰქონდეს შემეცნების საგანი და უნდა გვაძლევდეს ისეთ თეორიულ დასკვნებს, რომელთაც არც ერთი სხვა მეცნიერება არ იძლევა; ხელოვნებას აქვს თავისი შემეცნების საგანი, როგორც ყველა სხვა მეცნიერებას, არადა არ ითვლება შემეცნებად. ასეთი პოზიციის მიყენება მდგომარეობდა თავად საკითხის დასამაში: თუ შემეცნებაა, მაშასადამე, — მეცნიერებაც უნდა იყოს. ადამიანი, წერს ა. ბუროვი, თავისი მოღვაწეობის არც ერთ სფეროში (მით უფრო, სულიერი მოღვაწეობის სფეროში) გვერდს ვერ აუვლის შემეცნებას. მაგამც ეს არ ნიშნავს, რომ მისი მთელი მოღვაწეობა შეიძლება მოიცავს მეცნიერების ცნებამ, რომელიც, როგორც ცნობილია, სამყაროს თეორიულ შემეცნებას წარმოადგენს¹.

რამეთუ აქვს ესთეტიკურ დამოკიდებულებზე დაფუძნებული საკუთარი საგანი, ამით სრულებითაც არ იზღუდება ხელოვნების შესაძლებლობანი სინამდვილის შეცნობისა და მასზე შემოქმედების თვალსაზრისით. ხელოვნება მეცნიერებასთან და საზოგადოებრივი ცნობიერების დანარჩენ ფორმებთან მჭიდრო კავშირში ვითარდება და მისი ასახ-

ვითი, შემეცნებითი და შემოქმედებითი შესაძლებელი შესაძლებლობანი ამოუწყვეტად რაოდენ მნიშვნელოვანია საკუთარ საყენებელ ლიტერატურისა და ხელოვნების კავშირის გაღრმავება-განმტკიცება. ერთხელ კიდევ ხაზგასმით აღნიშნულია სკკპ XXVII ყრილობის დოკუმენტებში. სკკპ პროგრამაში (ახალი რედაქციით) ნათქვამია, რომ ლიტერატურისა და ხელოვნების განვითარების მთავარი გეზია ხალხის ცხოვრებასთან კავშირის განმტკიცება, სოციალისტური სინამდვილის მართალი და მაღალმხატვრული ასახვა, ახლის, მოწინავეს შთაგონებული და ნათელი გახსნა და ყოველივე იმის მგზნებარე მხილება, რაც ხელს უშლის საზოგადოების წინსვლას, ხალხის ცხოვრებასთან კავშირის ყოველმხრივი განმტკიცება და სოციალისტური სინამდვილის მაღალმხატვრული ასახვა იმის ძირითადი პირობაა, რომ ჩვენი სოციალისტური საზოგადოების სრულყოფისა და კომუნისტურ თანდათანობით გადასვლის პირობებში გაიზარდოს ხელოვნების როლი ხალხის იდეურ გამძღობებაში, ზნეობრივ და ესთეტიკურ აღზრდაში, გაძლიერდეს ხელოვნების გავლენა საზოგადოების ცხოვრებაზე, მის მორალურ-ფსიქოლოგიურ კლიმატზე, რომ ხელოვნების ნაწარმოებები მილიონობით ადამიანის სიხარულისა და შთაგონების წყაროს წარმოადგენდნენ.

შენიშვნები:

¹ Deutsche Zeitschrift für Philosophie. 1957, N, 33-61.

² О политике партии в области литературы и искусства, 1958, 33-147.

³ Walter Besenbruch. Dialektik und Ästhetik. Berlin, 33-41-42.

⁴ Hans Koch. Marxismus und Ästhetik, Berlin, 1962, 33-285-286; Ганс Кох. Марксизм и эстетика. М., 1964, 33-330.

⁵ Erhard John. Einführung in die Ästhetik, 1978, 33-35.

⁶ იქვე, 33-38.

⁷ იქვე.

⁸ John Erpenbeck, Was kann Kunst? 33-103.

⁹ А. И. Буров. Эстетика: проблемы и споры.

ჯ ე ი მ ზ კ ე ბ ნ ი

ოლღა თაბუკაშვილი
დინარა ჟორჟოლიანი

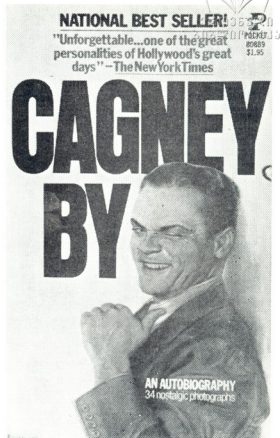
1976 წელს ნიუ-იორკში გამოვიდა ერთი ფრიალ საინტერესო ავტობიოგრაფია სათაურით „კეგნი კეგნის შესახებ“.

30-40-იანი წლების ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული კინომსახობის ჯეიმზ კეგნის ცხოვრება და შემოქმედება ფართოდაა ასახული დასავლეთის კინოლიტერატურაში. მაგრამ არცერთ წიგნში არ იყო გახსნილი ჰოლივუდის ამ გამოჩენილი წარმომადგენლის ფენომენი. ამიტომაც კეგნის ავტობიოგრაფია ნამდვილ ბესტსელერად იქცა.

ავტორს წიგნი ჯერ კიდევ 1955 წელს ჩაუფიქრებია, როდესაც ერთმა მეგობარმა რაღაც ვილრაიტმა კერძო საუბარში უთხრა მსახიობს: „ჯიმი, თუ არ დაწერ შენს თავზე, შენს მაგივრად ამას სხვები გააკეთებენ და გარწმუნებ, რომ უკმაყოფილო დარჩები“.

მეგობრის სიტყვები ჯეიმზ კეგნის ჰკუპაში დაუჯდა. იმ საღამოდან მოყოლებული მან დაიწყო წერა: იხსენებდა, ანალიზებდა, ფიქრობდა თავის დანიშნულებაზე არა მარტო ხელოვნებაში, არამედ ცხოვრებაში...

... ჯეიმზ კეგნი დაიბადა 1904 წლის 17 ივლისს ნიუ-იორკში, მრავალრიცხოვან ოჯახში.



„კეგნი კეგნის შესახებ“
წიგნის გარეკანი

ყავდა სამი ძმა და ერთი და. ჯეიმზი მეხუთე შვილი იყო. XX საუკუნის დასაწყისში მისი ოჯახი სახლობდა ნიუ-იორკის ლარიბთა კვარტალში, სადაც ბიჭები ადრეული ბავშვობიდანვე „ცხოვრებას სწავლობდნენ“.

ჯეიმზი ცოტა რომ წამოიზარდა, მამამ იმ დროისათვის ცოტადენი ფული მოაგროვა და „ბისტრო“ გახსნა. საქმეში შვილებიც ეხმარებოდნენ. კეგნის ოჯახში ხშირად იმეორებდნენ: „მერე რა, რომ ღარიბები ვართ, მთავარია, რომ ერთად ვართ“.

ჯიმი — ასე ეძახდნენ სიჭაბუკეში ჯეიმზს — თანატოლებს შორის სამართლიანობის და შრომისმოყვარეობის სიმბოლო და მშობლებისადმი დამოკიდებულების ნიმუში იყო. იგი დიდი პატივისცემით სარგებლობდა თავისი კვარტლის ტოლ ბიჭებს შორის და ბევრი რამ იქ ისე წყდებოდა, როგორც ჯიმი ამბობდა და როგორც ჯიმი იქცეოდა. ჯიმი დაბალი ტანისა მკერამ კუნთმაგარი ყმაწვილი იყო და ქუჩის კამათში არასოდეს წაგებულნი არ გამოსულა. მეგობრებს უყვარდათ იგი, ქედს იხრიდნენ მისი ვაჟკაცობისა და

სიმამაცის წინაშე და „მოკრივედ დაბადებულს“ უწოდებდნენ.

სკოლაში ჯიმი წარჩინებული მოსწავლე იყო. მაგრამ მამის სიკვდილის შემდეგ იძულებული გახდა თავი დაენებებინა სწავლისათვის. ამ ამბავმა გულწრფელად დაწყვიტა გული მის კლასის დამრიგებელს, რომელიც დარწმუნებული იყო, რომ მისგან მშვენიერი ლინგვისტი დადგებოდა. კვანი თავის წიგნში სევდანარევი ეუმორით იხსენებს სკოლის წლებს. იგი წერს: „ვიზრდებოდი ქუჩაში, სხვადასხვა სამყაროთა და ენების გარემოცვაში. ბავშვობის მეგობრებისაგან ბევრი რამ ვისწავლე, პირველ რიგში კი ენები. 12 წლის ასაკიდან ვლაპარაკობდი იტალიურად, ჩეხურად, გერმანულად, ებრაულად და რა თქმა უნდა, ინგლისურად. ჩვენს ქუჩაზე იყო ნამდვილი ინტერნაციონალი, მსოფლიოს სხვადასხვა ხალხთა ზნე-ჩვეულებებითა და ტრადიციებით. ჩემს ოჯახში და ჩემს ქუჩაზე ვისწავლე მხარში ამოდგომა, ჭეშმარიტი მამაკაცური მეგობრობა და რაც მთავარია, სხვა ეროვნების ადამიანების სიყვარული და პატივისცემა. ეს იყო ჩემი უნივერსიტეტი, სადაც ჩამოვყალიბდი როგორც პიროვნება“.

ცხოვრება თავისას მოითხოვდა. ჯიმი დღესა და ღამეს ასწორებდა, რათა ოჯახს მარჩენალის დაკარგვა არ დატყობოდა.

„ალარც კი მხსნოვს, ნეტავ თუ იყო ისეთი დრო, როდესაც არ ვმუშაობდო?“ — იხსენებდა უკვე ხანშიშესული ჯიმი კვანი. ღამ-ღამობით, როდესაც ირგვლივ ყოველივე მიწყნარდებოდა, ჯიმი წერდა ლექსებს, ოცნებობდა მომავალზე, დღე-ღამეში სულ სამიოთხი საათი ეძინა. მისი ცხოვრება აღსავსე იყო ათასგვარი საზრუნავით, რაც ფიზიკური ძალების დიდ დაძაბვას მოითხოვდა.

რამდენი პროფესია გამოიკვალა მუდმივი სამუშაოს ძიებაში! იყო ფოსტალიონი, ოფიციალტი, მტვირთავი, თეატრალური პროგრამების გამყიდველი, ბიბლიოთეკარი. თავისუფალ დროს კი თავის მეგობარ პროფესიონალ მოკრივეებთან ვარჯიშობდა.

1919 წელს, მამის გარდაცვალების შემდეგ, კვანის ოჯახში ბიჭები საბოლოოდ ეთხოვებიან ბავშვობასა და სიჭაბუკეს და მამაკაცები ხდებიან. ყოველი მათგანი თავისი გზით ცდილობს იპოვოს ადგილი ცხოვრებაში.

ერთხანს ჯიმის ბეისბოლი იტაცებს და

ერთ-ერთი საკლუბო გუნდის თამაშებში იღებს მონაწილეობას. შემდეგ უჩნდება ცეკვისადმი ინტერესი და ძალას ცდის ბროდვეის ერთ-ერთ მიუზიკლში. ფული, როგორც ყოველთვის, აკლიათ და ვატაცება აუცილებელი სამუშაოთი იცვლება. მაგრამ ცეკვას, სცენას, ფარდას, რამზის ჩირაღდნებს, აპლოდისმენტებს იგი რეალური ცხოვრებიდან ხელოვნების ზღაპრულ სამყაროში გადაყავს და ჯიმი კვანიც ყრის მის წინაშე ფარ-ხმალს — თავს ანებებს ყველფერს და მოცეკვავის პროფესიას ირჩევს. 1919 წლიდან ბროდვეის ვოდევილური სპექტაკლების აფიშებზე ჩნდება პეტიტი აწყობილი მისი გვარი.

ყოველ საღამოს ჯიმი ბროდვეის ფიცარნაგებზე ატარებდა, თავისუფალ დროს კი მუშაობდა გარდერობში ან ალაგებდა თეატრს და ასე შოულობდა კვირაში 55 დოლარს, რომელთაგან 40-ს დედას უგზავნიდა

მოგვიანებით, უკვე ცნობილ მსახიობს, კვანის ჟურნალისტები ხშირად ეკითხებოდნენ: „როგორ აარიდეთ თავი ნარკოტიკებს? როგორ არ გახდეთ განგსტერი ან ბაროტ-მოქმედი? თქვენ ხომ ქუჩაში იზრდებოდით?“

პასუხი ყოველთვის ერთი იყო: „სისულელისათვის არ მეცალა. ჩვენ ადრე დავეკადით. ვაღმერთებდით დედას და დას. განა ეს საკმარისი არ არის იმისათვის, რომ საქმეს მოჰკიდო ხელი? ვფიქრობ, საკმარისია. ის სისულელები კი, რაზეც თქვენ მეკითხებით, ახალგაზრდებს თავში მოსდით უსაქმურობისაგან და უპასუხისმგებლობისაგან ოჯახისა და საზოგადოების წინაშე“.

1920 წელს ჯიმი კვანიმ ვაიცნო ახალგაზრდა მოცეკვავე ბილ ვერნონი — გონიერი, ნიჭიერი ქალი, რომელიც შემდეგ მისი მეუღლე და ერთგული მეგობარი გახდა. და ის, რომ დღეს ჯიმი კვანის სახელი ჰოლივუდის ვარსკვლავებს შორის ბრწყინავს, ბილ ვერნონის დიდი დამსახურებაა, მისი დაქონების, კვანის ნიჭიერების ღრმა რწმენისა და მისდამი ფაქიზი დამოკიდებულების შედეგია.

1924-30 წწ. კვანი თანამშრომლობდა სხვადასხვა დასებთან, მათთან ერთად მონაწილეობა მიიღო დიდ სავასტროლო ტურნეში შეერთებულ შტატებში.

ამ პერიოდთანაა დაკავშირებული კვანის ოჯახის დაახლოება ცნობილ დრამატურგ



კადრი ფილმიდან „მანდილოსნების მკვლელი“ (მეი კლარკი და ჯეიმზ კეგნი) 1933 წ.

ჯორჯ კელისთან, რომელმაც დიდი როლი შეასრულა მსახიობის შემოქმედებით ცხოვრებაში. სწორედ მან ამოიციო ჯეიმზში მკაფიო კომედიური მონაცემები.

1929 წელს ჯ. კელიმ მიიყვანა ყველასათვის უცნობი მოცეკვავე ჯეიმზ კეგნი სტუდიაში „უორნერ ბრაზერს“. სულ მალე ახალგაზრდა მსახიობს დაუდეს სამკვირიანი კონტაქტი, რომელიც 31 წელს გაგრძელდა, მაგრამ „უორნერის“ ფირმასთან თანამშრომლობის სამი ათეული წლის მანძილზე კეგნის არასოდეს სწამდა ჰოლივუდი, სადაც ბატონობდნენ ფულს დახარბებული ბიზნესმენები, სადაც სუფევდა ყიდვა-გაყიდვის უღმობელი კანონი და სადაც გაშმაგებით ბრუნავდა „გართობათა მანქანა“, რომელიც თავის დღობზე სრესდა ნიჭიერებს და თრგუნავდა პიროვნების თავისუფლებას.

მას არ სწამდა ჰოლივუდი არც როგორც პიროვნებას და არც როგორც მსახიობს; არ ენდობოდა პროდიუსერებს — ამ დიდი კაპიტალისტური ბიზნესის აგენტებსა და ხელმძღვანელებს, რომლებიც ასობით ნიჭიერი რეჟისორებს, დრამატურგებს, ოპერატორებსა და მსახიობებს ხარჯზე იხვეჭდნენ ფულს.

იგი ხშირად იმეორებდა ლეო როსტენის ნათქვამ ფრაზას: „ჰოლივუდში ყველაფერი წარმავალია, გარდა სიკვდილის, გადასახდისა და აგენტებისა“.

მიუხედავად ჰოლივუდის ვარსკვლავის დიდებისა, მრავალრიცხოვანი „ოსკარებისა“ და თაყვანისმცემელთა ჭარისა კეგნის ბაგეს არასოდეს მოსცილებია თავის თავში დაეჭვებული კაცის ღიმილი — საყოველთაოდ

ცნობილი იყო „ოცნებათა ფაბრიკის“ ვერჯი გობა თავის რჩელთა მიმართ. ზინჯინოთაჟა

1930 წელს დამწყები მსახიობი ერთდროულად სამ ფილმში გადაიღეს: „ცოდვილთა დღესასწაული“, „ჯოჯოხეთის კარიბჭე“ და „ფოლადის გზა“. მაგრამ ვერც ერთ სურათში კრიტიკოსებმა და მაყურებლებმა ვერ შეამჩნიეს იგი.

1931 წელს მისი სახელი გაჩნდა ფილმის „საზოგადოების მტრის“ ტიტრში ამერიკული კინოს ვარსკვლავის ჯინ ჰარლოუს გვერდით. მიუხედავად იმისა, რომ ამ ფილმში კეგნი ვოდვე-ლურ როლს ასრულებდა, პრესაში გამოქვეყნდა პატარა შენიშვნა ახალგაზრდა, თავისებური ნიჭის მსახიობზე, რომლის საოცარმა პლასტიკამ და მეტყველმა სახემ უმაღლესი მიზნები უტრიადებდა.

ერთი მეორეს მოჰყვა ფილმები: „შეშლილი ქერათმიანი ქალი“, „ბრბოს ყვირილი“ (აქ კეგნიმ პირველად შეასრულა დრამატული როლი — განასახიერა ახალგაზრდა ავტომსრობელელი), „ყველაფერი გამარჯვებულს რჩება“, „ჯოჯოხეთის მერი“. „მანდილოსნების მკვლელი“. თვით ფილმების ჩამოთვლაშიც კი ჩანს მათი კომედიული მიზანმიმართულება. კეგნი გადადის ფილმად ფილმში, ჰოლივუდი კი არც მალავს თავის სურვილს სარფიანად გამოიყენოს მისი, როგორც შესანიშნავი მოკრივისა და მოცეკვავის მონაცემები. 30-იანი წლების დასაწყისში ჯეიმზ კეგნი კომერციული მსახიობის სახელი აღმოვიდრდა.

1934 წ. რეჟისორმა მაიკლ კერტიცმა ჯერ კიდევ უცნობი მსახიობი ბროდვეიდან მიიწვია ფილმში „ჯიმი, ჯენტლმენი“. ქალის მთავარ როლზე კეგნის პარტიორად დამტკიცებული იყო ეკრანის დედოფალი ბეტ დევიზი, რომელსაც სახელი და დიდება მოუპოვეს ფილმებმა „ყოფილი ლედი“, „დაკარგულ ადამიანთა ბიურო“, „ადამიანურ ვნებათა ტირითი“, „საშიში ქალი“ და სხვ. გავა ხანი, და კეგნი ასე მოიგონებს ამერიკული კინოს სახელგანთქმულ მსახიობთან მუშაობას: „დევიზის ერთი სული ჰქონდა დაემთავრებინა სურათი. მას პარალელურად სხვა ფილმებშიც იღებდნენ. ძალიან ნერვიულობდა, ჩქარობდა და მასთან მუშაობა არ იყო იოლი. მაგრამ ის, რასაც იგი გადასალეზ მოედანზე აპარატის წინ აკეთებდა, ანციფერებდა არა მ-

რტო ჩემისთანა ახალბედსა, არამედ იპათაც, ეისტვისაც კინემატოგრაფი კარგა ხანია აღარ იყო სიახლე. შეუდარებელი იყო მისი პროფესიონალიზმი, რომელსაც იგი ნიუ-იორკში, ჯონ ანდერსონის სამსახიობო სკოლაში დაეუფლა. მისგან ვსწავლობდი ყესტის, გამოზენდვის, სიტყვის ხელოვნებას, ვცდილობდი ჩაეწვდომოდი სამსახიობო ოსტატობის საიდუმლოებას. ბეტ ლევისთან მუშაობა ჩემთვის დიდი სკოლა იყო“.

ფილმ „ჯიმი, ჯენტლმენის“ წარმატებამ სახელი და დიდება კეგნისაც მოუპოვა. მან მაშინვე მიიღო მიწვევა სამ ფილმზე: „ის იყო, მისი მეუღლე“, „აქ გადის ფლოტი“ და „ქაბუკი სენ-ლუიდან“.

1935 წელი მსახიობისათვის განსაკუთრებით გადატვირთული აღმოჩნდა. იმ პერიოდის ყველა ფილმში ჯიმი კეგნი, ფაქტობრივად, ერთ როლს ასრულებდა. მისი გმირები სხვადასხვა პროფესიის ადამიანები იყვნენ, მაგრამ ერთი საერთო თვისება ჰქონდათ — მარჯვე და შეუპოვარი ყმაწვილები იყვნენ. ამგვარი ამბლუა ყოველ ფილმში მეორდებოდა. მსახიობი დაქანცა ტრივიალურმა სიუჟეტებმა და რეჟისორთა არანაკლებ ტრივიალურმა მოთხოვნებმა... სულ უფრო ჰირს თავისუფლად სუნთქვა და ფულის შოვნა. კეგნი აქეთ-იქით აწყდებდა, ადვილს ვერ პოულობს. ეშინია ხვალისდელი დღისა და ერთადერთი სურვილი — „შავი დღისათვის“ გადადოს ფული — აიძულებს მიიღოს პროდუსერთა წინადადებები.

„საპაერო ყაჩაღები“, „ირლანდიური ჩვენში“, „ფრისკო კიდი“, „ჯი-მენი“. „ზაფხულის ღამის სიზმარი“ 1935 წელს გადაღებული ფილმებია და თითოეულ მათგანში კეგნი თავიდან ამუშავებს ჩვეულ სახეს, ცდილობს გაამდიდროს იგი ცოცხალი ფერებით, უფრო თავის თავს მოარგოს, ვიდრე მილიონობით ნაყურებელთა ვემოვნებას, რომლებიც უკვე ითხოვდნენ მისგან ჩვეულ გმირს — მამაც უშიშარ, ძლიერ განგსტერს.

ფილმი „ჯი-მენი“ დადა რეჟისორმა უილიამ კიტლიმ. მთავარი გმირი იყო მაძებარი პოლიციელი, რომელსაც ჯ. კეგნი განასახიერებდა. მაძებარებს ეს მეტსახელი („ჯი-მენი“ ნიშნავს „სახელმწიფოს ადამიანებს“) 1933 წელს შეარქვა ერთ-ერთმა ცნობილმა განგს-



ჯიმი კეგნი მიუზიკლში „ის, რაზეც მღერია“. 1937 წ.

ტერმა „კელი-ტყვიამტრქვევმა“. შემდგომ ეს სახელი ოფიციალური გახდა.

გამოძიებათა ფედერალური ბიუროს აგენტები მთელი ქვეყნის ტერიტორიაზე მოქმედებდნენ. ამ ბიუროს დეტექტივი, რომელიც კვალში ჩაუდგა დანაშაულს, იქცა იდეალურ მასალად „დადებითი გმირის“ სახის შესაქმნელად, რამეთუ იგი კანონის „მრისხანედ შემართული მარჯვენის“ სიმბოლოს წარმოადგენდა. გულადი რომანტიკული განგსტერის ადგილი ეკრანზე დაიკავა ასევე გულადმა, თუმცა ნაკლებად რომანტიკულმა „ჯი-მენმა“. ყოფილი „სასოგადოების №1 მტერი“ (ჯ. კეგნის შესრულებით) კეთილ პოლიციელად იქცა. „გაზეთ „ნიუ-იორკ უორდ თელეგრაფში“ გამოქვეყნებული წერილების სერიაში გამოძიებათა ფედერალური ბიუროს მუშაობაზე, — წერს ცნობილი კინომკოდნე ეტი ტაუბლიცი, — დაანახა ჯეკ უორნერს (პროდიუსერს — ი. თ.) დანაშაულისა და სასჯელის ცნობილი თემისადმი ახლებური დამოკიდებულების შესაძლებლობა“.

1935 წელს ჯიმი კეგნისა და სტუდია „უორნერ ბრაუერს“-ის ხელმძღვანელებს შორის მოხდა განხეთქილება მსახიობის შრომის ანაზღაურებასთან დაკავშირებული გაუგებრობის გამო. ერთხანს იგი მუშაობდა პატარა ნაციონალურ სტუდიაში, სადაც, როგორც იქნა, გადაიღეს მიუზიკლში „ის, რაზეც მღერია“.



კადრი ფილმიდან „მშფოთვარე 20-იანი წლები“ (ფრენკ მაკ მიუჯი, ჯეიმზ კეგნი და ჰემფრი ბოგარტი). 1939 წ.

დანახოგი ფულით ჯეიმზ კეგნიმ შეიძინა ფერმა ძველებური სახლით, იქ განმარტოვდა და დაიწყო დღიურის წერა: „რომ მიიხრან ნახევარი წლის სიცოცხლე დაგრჩენიაო, ამ დროს უსათუოდ გავატარებდი ჩემს ფერმაში — იმ სამყაროსაგან მოშორებით, რომელიც ჩემს შთანქმას ლამობს“.

მაგრამ სტუდია „უორნერის“ ხელმძღვანელობა, რომელიც მიხვდა, რომ კარგავს მავყრებელთა შესანიშნავ „სატყუარს“ — უკვე ჩამოყალიბებულ ვარსკვლავს, დათმობაზე წავიდა, 1938 წელს აღდგინა მსახიობთან დარღვეული კონტრაქტი და შესთავაზა მას ერთდროულად ორი როლი ფილმებში „ბინძურსახიანი ანგელოზები“ და „ჰაბუკისა და ქალიშვილის გაცნობა“.

ამ დროის ყველაზე ცნობილ განგსტერულ ფილმში — მ. კერტიცის სურათში „ბინძურსახიანი ანგელოზები“, ნაჩვენებია თითქმის უპატრონო მოზარდები. ეს ბიჭები შეყვარებულები არიან განგსტერ როკიში (ჯ. კეგნი). როდესაც მას ელექტროსკამზე სიკვდილს მოუსჯიან, მღვდელი ემუდარება გამოხატოს შიში სიკვდილის წინაშე, რათა ამით მოზარდების თვალში გმირობა დააკარგეინოს, მაგრამ როკი არ ნებდება. ახალგაზრდა განგსტერი, ჯეიმზს კეგნის შესრულებით, უშიშარი და სასტიკი; იგი უხეშო და აგრესიულია ყველაფერში, სიყვარულშიც კი.

ცნობილი ამერიკელი კინოს ისტორიკოსი

და სოციოლოგი ლ. ჯეკობსი თვლის, რომ 30-იანი წლების ამერიკულ კინოში განგსტერობით გავრცელებული იყო განგსტერული ფილმები. „განგსტერები ვახდენენ ახალგაზრდობის უსაყვარლესი გმირები, ხოლო ძალადობა, უგულობა, სასტიკი დანაშაულობანი — მის უსაყვარლეს კინოგართობად და მიბაძვის ნიმუშად იქცა. ჰოლივუდის სახელგანთქმული მსახიობები ედვარდ რობინსონი, ჰემფრი ბოგარტი და ჯეიმზ კეგნი გაიწაფნენ განგსტერთა როლებზე, მაგრამ ყველაზე დასამახსოვრებელი სახე იმ პერიოდის ფილმებში შექმნა ჯ. კეგნიმ — საოცარი შინაგანი პარტიტურისა და განსაცვიფრებლად ტევადი გარეგანი მონაცემების მსახიობმა“.

გადაღებისაგან თავისუფალ დროს კეგნი თავის ფერმაში ატარებდა. გატაცებული იყო პოეზიით, წერდა ლექსებს, ხატავდა. იგი ცდილობდა დაახლოებოდა გლეხებს, გაცნობოდა მათ ცხოვრებას. თავდაპირველად ადგილობრივი მოსახლეობა ეჭვის თვლით უყურებდა ეკრანის კერას და მხოლოდ რამდენიმე წლის შემდეგ იგულვა იგი „თავისიანად“. ახალი მეგობრების წყალობით ვერავენ შეიტყო მისი მისამართი და განმარტოვებულმა ჯეიმზ კეგნიმ ბედნიერად გაატარა დრო ბუნების წიაღში, რომელსაც ხობტა შეასხა თავის „პოეტურ ექზერსისებში“.

1939 წელს ამერიკის ეკრანებზე ერთი მეორის მიყოლებით გამოვიდა ფილმები „მაყურებელთა ნებიერი“ მსახიობის მონაწილეობით: „ოკლაჰომელი ჰაბუკი“, „ყოველდღე ვკვდები განთიადისას“, „ოქროს ხელთათმანი“ და „მშფოთვარე ოცინი წლები“.

30-იანი წლების დასასრული ყველაზე ნაყოფიერი და შემოქმედებითად დატვირთული იყო მსახიობის ცხოვრებაში, რადგანაც იმ დროის ჰოლივუდის „მასობრივი პროდუქციის“ მთავარ თემად იქცა „კარგი მუჭლუგუნის“, ფიზიკური ძალის კულტი, მოწინააღმდეგესთან მუშტით ან რევოლვერით გასწორების უნარი, რასაც ასე კარგად და მოხდენილად ასრულებდა ჯეიმზ კეგნი, რომელიც წლების მანძილზე „ერთი და იგივე ამპლუის გალიის კედლებს აწყდებოდა“ და შექმნა ამერიკელებისათვის უკვე ჩვეული ტიპი განგსტერისა, გარკვეული სოციალური ფენომენის სტანდარტიზაციის რომ ახდენდა.

გართობის ინდუსტრია თავისი კონვეიერული პროდუქციისაგან მოითხოვდა ერთს — უხვად მოემარაგებინა ბაზარი ადვილად გასასაღებელი საქონლით და ნაკლებ ყურადღებას აქცევდა ესთეტიკურ მოთხოვნებს.

ნიჟიერ მსახიობს ჯეიმზ კეგნის შესანიშნავად ესმოდა, რომ ჩათრეული იყო ამ მარათონში. ესმოდა და ყოველი ფილმის შემდეგ სულ უფრო სძულდა საქმიანი პოლიეუდი, მისი აგენტები, ადმინისტრატორები, საქმოსნები, ცდილობდა წინ აღდგომოდა ყოველივეს, მაგრამ ამოდ. კეგნი გაუბოროდა „საზეიმო დარბაზობათა“ ხმაურს, თაყვანისმცემელთა ბრბოს და ცდილობდა ყოველ ახალ ფილმში, თავისი ნიჟის შესაძლებლობათა ფარგლებში, გადმოეცა ავტორის მიერ შემოთავაზებული ხასიათის უხილავი სიღრმეები, ჩაწვდომოდა გმირების სოციალურ ძირებს.

რაულ უოლშის ფილმში „მშფოთვარე 20-იანი წლები“, ჰემფრი ბოგარტთან ერთად კეგნი შეეცადა ეჩვენებინა ამერიკაში სოციალურ დანაშაულთა ფესვები. დიდი კრიზისის წლებში ბოროტმოქმედებად ქცეული ორი ყოფილი ამერიკელი ჯარისკაცის ბედმა, ფსიქოლოგიური და სოციალური სიმართლით ხორცშესხმულმა პოლიეუდის ორი ვარსკვლავის მიერ, ეს ფილმი უ. უაილერის „ჩინის“ გვერდით დააყენა და „სოციალური რეალიზმის“ ნაწარმოებად აქცია.

40-იანი წლების დასაწყისი ახალი ეტაპია 30-იანი წლების „ეკრანის კერპის“ შემოქმედებამ. ჯეიმზ კეგნის შესანიშნავად ესმოდა, რომ „მომხიბლავი“ განგსტერის ამპლუა მსახიობს შორს ვერ წაიყვანდა, მითუმეტეს, რომ თვით პოლიეუდის კინემატოგრაფიც განიცდიდა ცვლილებას, განგსტერულ თემას თანდათან დევნიდა ისტორიული, მუსიკალური და მელოდრამატული თემატიკის პროდუქცია. მითუმეტეს, რომ 1934 წლის კინემატოგრაფიული კოდექსი ზღუდავდა ისეთი განგსტერული ფილმების წარმოებას, განგსტერების მიმართ სიმპათიას რომ იწვევდა.

განგსტერები, რა თქმა უნდა არ გამჭრალან არც ცხოვრებიდან და არც კინემატოგრაფიდან, მაგრამ ეკრანმა ისინი მეორე პლანზე გარიყა. შეიცვალა მათი ფსიქიკაც. ისინი უკვე იყვნენ არა სასტიკი და ძლიერი ადამიანები, არამედ ნევრასტენიკები, რომლებ-



ჯეიმზ კეგნი კინოფილმში „ათასი სახიანი კაცი“, 1957 წ.

საც არ შესწევთ ძალა დანაშაულთა მოჯადოებელი წრის გარღვევისა.

40-იანი წლების დასაწყისიდან ჯეიმზ კეგნი იცვლის ამპლუას და მონაწილეობს მუსიკალურ ბიოგრაფიულ ფილმებში — თავდაპირველად მესამეხარისხოვან სურათებში „პირველი გვერდი“, „სასაპარეზო ქალაქი“, „მარწყვის ქერათმიანი ქალი“, „ერთ მშვენიერ კვირადღეს“, რომლებშიც სახასიათო მსახიობის იშვიათ ნიჟს ავლენს.

ავტობიოგრაფიაში კეგნი სევდიანად იხსენებს ამ პერიოდს თავისი ცხოვრებისა, რომელმაც სულ სხვა აზრი ჰპოვა, როდესაც 1941 წელს აღსაზრდელად დაყვანა ორი ბავშვი — ბიკი და გოგო.

40-იანი წლების დასაწყისი ამერიკულ კინოში დაკავშირებულია ამ პერიოდის ყველაზე სახასიათო მოვლენასთან — „კომერციული პროდუქციის მრავალი ჟანრის გასაშხედროებასთან. ეს პროცესი განიცადა დეტექტივმა, რევუემმა, სისხლის საპართლის დრამამ, სამხრელობათა ფილმებმა, ყოფითმა და ექსცენტრიკულმა კომედიათ, ეგზოტიკურმა სათავგადასავლო ფილმამც კი. გასაშხედროება სიახლეს ანიჭებდა სტანდარტულ საუყუეტებს და ქმნიდა ილუზიას იმისა, რომ პოლიეუდი თანამედროვეობის ასახვას მიუახლოვდა“¹.

¹ В. Колодяжная, И. Трудко «История зарубежного кино», М., «Искусство», стр. 96.



აშშ იმდროინდელმა პრეზიდენტმა ფრანკ-ლინ რუზველტმა ომის დაწყებიდან რამდენიმე დღეს შემდეგ ჰოლივუდის „სამხედრო-მდგომარეობაში“ გამოაცხადა. პრეზიდენტთან დაახლოებულმა ლიბერალურმა წრეებმა მოითხოვეს ფილმებში ფაშისტური აგრესიის მხილება და სამხედრო მოქმედებათა უტყუარი ჩვენება.

„გასამხედროებული“ მუსიკალური ფილმი 1942 წელს გადაღებული „იანკი დუდლ დენდი“, რომელიც ამერიკელი კომპოზიტორის ჯორჯ კენის ცხოვრებას მიეძღვნა. კენის როლზე მიიწვიეს კმ წლის ჯეიმზ კეჯი, რომლის საშემსრულებლო მანერა, პლასტიკა და მკაფიო სახასიათო მონაცემები გაცხარებული კამათის საგნად იქცა კინემატოგრაფიულ წრეებში. მაგრამ კინოხელაუვნისა და მეცნიერების ამერიკულმა აკადემიამ იმავე წელს ჯეიმზ კეჯი „ოსკარის“ ნფლობელად გამოაცხადა. თავად მსახიობს ეს როლი მიაჩნდა საუკეთესოდ მისი მონაწილეობით გადაღებულ ორმოცდახუთ ფილმს შორის. იმავე 1942 წელს კოლეგებმა იგი ჰოლივუდის მსახიობთა გილდიის პრეზიდენტად აირჩიეს.

კეჯის თავისუფალი დრო მთლიანად საზოგადოებრივ საქმიანობას მიაქვს. მან შექმნა ჯგუფი „გამარჯვების ქარავანი“, რომელშიც ვაერთიანდნენ იმ დროის ცნობილი, პროგრესულად მოაზროვნე მსახიობები: კე-

რი გრანტი, გრუჩო მარქსი, პეტრ არტურსონი, კლოდეტ კოლბერტი, ოლივია დე ჰალოვიანი, ზინე ქროსბი. ჯგუფის პროგრამაში შედიოდა დაუნდობელი ბრძოლა მაფიასთან, რომელმაც ამერიკულ კინოშიც შეაღწია.

1944 წელს ჩიკაგოში კეჯის ჯგუფმა მოაწყო პირველი წარმოდგენა, რომელსაც 130 ათასი კაცი ესწრებოდა. შემოსავალი მთლიანად ამ ბრძოლის ფონდს გადაეცა.

ამ დროისათვის დაგროვებული კაპიტალი საშუალებას აძლევს კეჯის გახსნას საკუთარი სტუდია. ამ სტუდიის პირველი ფილმი „ჯონი ახლახან ჩამოვიდა“ 1945 წელს გამოდის ეკრანებზე. თანდათან სტუდია „კეჯის“ პროდუქცია მაფიის ფეხმოკიდებულ ტრადიციებთან ბრძოლაში ებმება. მას ემუქრებიან, ყოველმხრივ უშლიან ფილმების ჩვენებას, მაგრამ კორუფციასთან ბრძოლაში კეჯი ურყევე აღმოჩნდა.

ფილმმა „სისხლი მზის ქვეშ“ „ოცნებათა ფაბრიკის“ მანკატების აღშფოთება გამოიწვია. ამ სურათში თვით კეჯი განასახიერებდა 20-იანი წლების ყურნალისტს, რომელმაც აშხილა იაპონური იმპერიალიზმის ბოროტმოქმედებანი. მტრებმა კეჯის სახელი შეამობხეთა შავ სიაში შეიტანეს. კოლეგები თავს არიდებდნენ მასთან ურთიერთობას და მხოლოდ უახლოესმა მეგობრებმა — სპენსერ ტრესიმ, ბეტ დევისმა, ბეტ ო'ბრაინმა დაუჭირეს მხარი მის ბრძოლას.

კალრი ფილმიდან „იანკი დუდლ დენდი“ 1942 წ.



კეგნის სიტყვებით, თანამედროვეობის უდიდეს მსახიობ სპენსერ ტრესისთან მეგობრობამ ბევრი რამ შესძინა, ბევრი რამ ასწავლა, უპირველეს ყოვლისა კი — სიმამაცე, უკომპრომისობა და სიმტკიცე.

1946 წელს კეგნიმ თავის სტუდიაში სტრესისათვის საროიანის რომანის მიხედვით შექმნა ფილმი „თქვენი ცხოვრების დრო“, თავისთვის კი დადგა სურათები „გაფაფრება“ და „ათასსახიანი კაცი“. ფილმში, რომელიც უცნობ ამერიკელ მსახიობ ლონგ ჩანის მიეძღვნა, ჯ. კეგნის გარდასახვის უნარმა ცხადყო მისი მხატვრული პალიტრის სიმდიდრე.

50-იან წლებში პოლიუელს მიუზიკლებისა და ვესტერნების ტალღა მიაწყდა. კეგნი კვლავ მიუბრუნდა „ეკრები კაკლის“ ამბულუსს. მიუხედავად იმისა, რომ 1950 წელს იგი უკვე 46 წლისა იყო, ბრწყინვალედ გამოდიოდა მიუზიკლში „დასავლური ამბავი“, რითაც საბაბი მისცა კრიტიკოსებს აღწერათ და შეესწავლათ მისი, როგორც მოცეკვავის, მარადიული ახალგაზრდობის საიდუმლოება.

ერთი მეორის მიყოლებით გამოვიდა ფილმები „ხვალ დავემშვიდობით ერთმანეთს“, „ხელი ჩამოვართვათ ეშმაკს“, მაგრამ კრიტიკას ისინი შეუმჩნეველი დარჩა.

1954 წელი გადაწყვეტი აღმოჩნდა მსახიობის ბიოგრაფიაში. ფილმ-ვესტერნის „მისტერ რობერტის“ გადასაღებ მოედანზე იგი შეხვდა ეკრანის სახელგანთქმულ ოსტატს, ამერიკელი კინორეალიზმის მამამთავარს ჯონ ფორდს — ავტორს ფილმებისა „დლი-ჯანისი“, „მრისხანების მტევენები“, „თამბაქოს გზა“, „რა მწვანე იყო ჩემი ველი“, „ფორტი აბაჩი“, „კაშკაშა მზე“ და სხვა. გადაღების დროს იგი პირველად გაიგებს დაწყებით ამერიკელი მსახიობის ჯეკ ლემონის სახელს, რომელიც შემდეგ შეასრულებს მთავარ როლებს სტუდია „კეგნის“ ფილმებში.

ბილი უაილდერის ანტიკომუნისტურმა სურათმა „ერთი, ორი, სამი“ ტრაგიკული როლი ითამაშა მსახიობის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში. მიუნხენში, „მიხაკიფერი ჭირის საუფლოში“, გადაღების დროს კეგნი მიხვდა, რომ პროდიუსერის ბინძურ გარიგებაშია ჩათრეული. ერთხელ, გადაღების შემდეგ მან თქვა: „ეს იქნება ჩემი უკანასკნელი ფილმი. სამწუხაროა, რომ სწორედ ეს ფილმი



კალრი ფილმიდან „გალანტური ხასიათი“ (აღმირალი პელზი — ჯეიმზ კეგნი)

იქნება უკანასკნელი...“ მსახიობმა არ დაუცადა ფილმის ეკრანზე გამოსვლას და 1962 წელს, 58 წლის ასაკში დატოვა კინემატოგრაფი. „ასე შევიცადე შეგებრძოლებოდი მათ, ვინც ხელოვნებას პოლიტიკად აქცევს“. — განუცხადა მან ჟურნალისტებს.

კეგნიმ ნიუ-იორკის მახლობლად იყიდა ფერმა, და გახდა გარემოს დაცვის საზოგადოების წევრი, მთაშენა ცხენები, წერდა ლექსებს, ხატავდა, მისდევდა იალქნიან სპორტს. ოჯახთან ერთად დროს ბუნების წიაღში ატარებდა. ერთი სიტყვით, კინემატოგრაფიდან წამოსვლის შემდეგ აკეთებდა იმას, რისთვისაც ადრე დრო არ ჰყოფნიდა.

„— ეკრანიდან წასვლა, — წერს მსახიობი თავის ავტობიოგრაფიაში, — ყოველთვის ადვილი როდია. მაგრამ როდესაც წასვლის დრო დგება, ვეჯაკობა უნდა გამოიჩინო. ჩემთვის, მსახიობობა, უპირველეს ყოვლისა, მაყურებელთან კონტაქტია. მე ყოველთვის მათთვის ვმუშაობდი. ხოლო როდესაც ეს სამუშაო ჩემი ცხოვრებისეული შეხედულებების საპირისპიროდ წარიმართა, მივხვდი, რომ ჰარმონიის ძიება სხვაგან იყო საჭირო. ეპოვე კიდევ იგი ბუნებაში, რომელიც ახლა განსაკუთრებით საჭიროებს დაცვასა და ზრუნვას.“

როდესაც მსოფლიომ უოტერგეიტის სამა-

რტვიზონო ამბავი შეიტყო, კეგნიმ მისთვის ჩვეული მოქალაქეობრივი სიმამაცით საქვეყნოდ განაცხადა ტელევიკრანიდან: „მე ამერიკელი ვარ და მრტვიენია, რომ ჩემს ქვეყანაში შესაძლებელია ასეთი რომ მოხდეს“.

1974 წლის 13 მარტს ჯეიმზ კეგნის ვადაცა ჯილოდ „კინემატოგრაფში გაწეული ლეწლისათვის“. ამერიკის ტელევიზიამ მოაწყო ამ ცერემონილის პირდაპირი ტრანსლაცია. იმ დღეს კეგნის 70 წელი შეუტრულდა. თავის მისალმებებში ჰოლივუდის კორიფეები ფრენკ სინატრა, კერკ ღუგლასი, დორის დეი, შირლი მაკ-ლეინი, ჯონ უენი, ჯეკ ლემონი და სხვები საუბრობდნენ კეგნიზე, იხსენებდნენ მის შემოქმედებით გზას, ხაზს უსვამდნენ მის წვლილს მსოფლიო სამსახიობო ოსტატობის განვითარებაში და გამოხატავდნენ განცვიფრებას მისი სიმტკიცის გამო.

კინემატოგრაფიდან წასვლის შემდეგ კეგნი ორჯერ მიიწვიეს მთავარ როლებზე ფილმებში „ჩემი მშვენიერი ქალბატონი“ და „ნათლიმამა-2“, ის კი ღიმოლით პასუხობდა: „მამაკაცის სიტყვა — სამუდამოდ მიცემული სიტყვააო“¹.

მილიონობით ტელევიკრანიდან იღიმებოდა უწინდელი კეგნი — ძლიერი, მამაკაცურად ლამაზი მეუფე ამერიკული კინოს ოქროს ხანისა, ერთ-ერთი იმთავანის, ვინც შესძლო ნიჭიერების შთანთქმელ მანქანას დაპირისპირებოდა. მისი გამოხედვა და ირონიული ღიმოლი მეტყველებდა იმაზე, რომ ამ ხნის მანძილზე პირველად იგი კმაყოფილი იყო ცხოვრებით. მან კი არ იცოდა, რომ თავისუფალი ცხოვრებით ტკბობა დიდხანს აღარ ეწერა...

¹ 1981 წელს ჯეიმზ კეგნიმ მონაწილეობა მიიღო რეჟისორ მილოშ ფორმანის ფილმში „რეგტაიმი“.



ნარკვეული

არის წიგნები, რომლებიც მალევე დაიწყეს ბას ეძლევიან და ამის ერთ-ერთი მთავარი მიზეზი ის უნდა იყოს, რომ მათში დაყენებული პრობლემები ან არ შეესაბამებიან ადამიანის სულიერ მოთხოვნებს, ან კიდევ, უკეთეს შემთხვევაში ისინი მხოლოდ სადღესისო საკითხებითაა ნასულდგმულები. ამიტომაც ბუნებრივია, რომ როცა ეს საკითხები „გაივლის“, ამგვარ წიგნებსა თუ გამოკვლევებში დაყენებული პრობლემებიც კარგავენ ცხოველუნარიანობასა და დაიწყებას ეძლევიან. მთვან განსხვავებით დროს უძლებენ ის წიგნები, რომლებშიც დღევანდლობა და მისი პრობლემები წარსულის გამოცდილებაზე დამყარებითა და მომავლის გათვალისწინებითაა დანახული და წარმოდგენილი. ამგვარად გვესახება ნიკო ჭავჭავაძის წიგნი — „კულტურა და ღირებულებანი“ (თბ., 1984. რუსულ ენაზე), რომლის დაწვრალეებითი ანალიზიც მიუხედავად მისი არც თუ ისე დიდი მოცულობისა (170 გვ.) რთულ საქმედ მიგვჩანია. ამის მიზეზი კი არის წიგნში დაყენებული თუ წამოჭრილი და ორიგინალურად გადაწყვეტილი პრობლემების სიღრმე, საყოველთაობა და სადღესისო აქტუალობა. ამიტომაც ჩვენ შეეცდებით გავანალიზოთ ის რთული საკითხები, რომელთა ღრმასაფუძვლიან ფილოსოფიურ გაგებასაც ემყარებიან ავტორის ძირითადი მოსაზრებანი.

ნ. ჭავჭავაძე გამოკვლევის შესავალში აღნიშნავს, რომ ფილოსოფიის ინსტიტუტის სტრატეგიული მიმართულება (იგულისხმება კულტურის ფილოსოფიის პრობლემების ინტენსიური კვლევა მ. მ.) ქართული ფილოსოფიური ტრადიციების ერთი ასპექტია. ჩვენი მხრივ დავამატებდით, რომ „კულტურა და ღირებულებანი“ გარკვეული შეჯამება იმ წარმატებული საქმისა, რასაც ქართველი ფილოსოფოსები ასრულებდნენ ბოლო ორი ათეული წლის მანძილზე ეთიკის, ესთეტიკის, ფილოსოფიური ანთროპოლოგიისა და აქსიოლოგიის კუთხით. კულტურაფილოსოფიაში მიღწეული წარმატებება კი, ქართული ფილოსოფიის დიდი ხნის ისტორიის ლოგიკური რეზულტატია. აქ საყურადღებო ისაა, რომ კულტურაფილოსოფიის პრობლემები ქართველ ფილოსოფოსებს აინტერესებთ, როგორც ზოგადსაკაცობრიო, ისე ერთვნილი თვალ-

„კულტურა და ღირებულებანი“

მიხეილ მახარაძე



საზრისით. უფრო სწორად, ქართველი ფილოსოფოსები კულტურ-ფილოსოფიის იმ პრობლემებს აქცევენ განსაკუთრებულ ყურადღებას, რომლებიც დღეისათვის უფრო მეტად შეესაბამებიან ქართული სულის მოთხოვნებს (ეთიკური და ესთეტიკური პრობლემები, ღირებულების თეორია, ენის ფილოსოფიური ანალიზი და ა. შ.).

გამოკვლევას ერთ მთავარ ღირსებად მიგვაჩნია ის, რომ მასში ნათლად იკრძნობა ფილოსოფიის დიდი მნიშვნელობა, როგორც კულტურისათვის, ისე კერძო მეცნიერებისათვის, მოკლედ, თეზისი — „ფილოსოფია ეპოქის გააზრებაა“, „კულტურა და ღირებულებანი“ სათანადო გამართლებას პოულობს. ეს არცაა ვასაკვირი, ვინაიდან ნ. ჭავჭავაძის ადრინდელ გამოკვლევებში, განსაკუთრებით კი მის ნაშრომში „ესთეტიკის მეთოდოლოგიისათვის“, ეს თვალსაზრისი ასეა წარმოდგენილი: „ქეშმარიტ კერძომეცნიერულ ცოდნას, მაღალზნეობრივ ქცევასა და მაღალმხატვრულ შემოქმედებაში ფილოსოფია გამოკრთის ხოლმე. ამიტომაც არის შესაძლებელი და აუცილებელი, რომ ფილოსოფია იყოს განუყოფელი არა მარტო კერძომეცნიერული შემეცნებისა, არამედ აგრეთვე კაცობრიობის ზნეობრივი და მხატვრული განვითარებისა, ამ განვითარების საფუძვლად მდებარე შემეცნებითი და შეფასებითი ტენდენციებისა“

(გვ. 21). აღნიშნულით დაძლეულია ის ცალმხრივობა, რასაც არც თუ იშვიათად აქვს ადგილი ჩვენ ფილოსოფიურ ლიტერატურაში. კერძოდ, ხშირად ფილოსოფია მხოლოდ კერძო მეცნიერების მეთოდოლოგიადაა გამოცხადებული და საბოლოოდ გაიგივებულია მეცნიერებასთან. ამით კი ფილოსოფია მოკლებულია სუბიექტზე ორიენტაციას, „შიგნით ხედვის“ პოზიციას. ამის შესახებ ნ. ჭავჭავაძეს ერთგან შენიშნული აქვს: „ხშირად ჩვენში ფილოსოფია გავებული იყო, როგორც მხოლოდ ობიექტური კანონზომიერების ამსახველი მეცნიერება და ამის საფუძველზე ადამიანი წარმოდგენილი იყო როგორც მხოლოდ ობიექტი. მაგრამ რამდენადაც ადამიანი სუბიექტისა და ობიექტის ერთიანობაა, ამდენად შეცდომა იქნება მისი არსებობა და მოქმედება მხოლოდ ობიექტური კანონზომიერებით აიხსნას“ („ლიტერატურული საქართველო“, № 12, 1985). კვლავ გვინდა გავიმეოროთ: ნ. ჭავჭავაძის ახალი გამოკვლევა — „კულტურა და ღირებულებანი“ ზემოაღნიშნულის გამართლებაა, სადაც, ამავე დროს ნაჩვენებია კულტურისა და ღირებულებების აუცილებლობა. ამგვარად წარმოდგენილი ფილოსოფიისათვის.

„კულტურა და ღირებულებანი“-ის შესავალში ავტორი აღნიშნავს, რომ ბუნებისმეტყველებისა და საზოგადოებრივი მეცნიერების მთელი რიგი დარგები შეისწავლიან

ადამიანს, მაგრამ ადამიანი იმაზე მეტია, ვიდრე ეს მეცნიერებანი შეისწავლიან. თუ რატომ ვერ ამოწურავენ ადამიანს ეს მეცნიერებანი, ამ კითხვაზე ავტორს ასეთი პასუხი აქვს: ყველა ეს მეცნიერებანი ობიექტურ-ორიენტირებულნი არიან, მაშინ როცა ადამიანი არა მხოლოდ ობიექტია, არამედ ობიექტისაგან პრინციპულად განსხვავებული — სუბიექტია, ე. ი. ისეთი რომელიც განისაზღვრება, როგორც ობიექტური ფაქტორებისაგან, ისე სუბიექტური ნებისაგან (გვ. 5). ადამიანი, — ავტორის შენიშვნით, — სუბიექტ-ობიექტის ერთიანობაა, ხოლო მისი არსებობა და ფუნქციონება თავისუფლებისა და აუცილებლობის ერთიანობაა. საკუთრივ ადამიანის არსებობა და სამყაროში მისი ადგილის შესახებ მეცნიერება არის ფილოსოფიური ანთროპოლოგია, რომელიც „ადამიანისა და მისი სამყაროს თეორიული და ღირებულებითი ხედვის სინთეზს ახდენს“. ნ. ჭაქვაძის შენიშვნით: „მარქსისტების მიერ დამუშავებული ფილოსოფიური ანთროპოლოგია უნდა იყოს აქსიოლოგიური და კულტურფილოსოფიური, ხოლო კულტურის ფილოსოფია — ჰუმანისტური და აქსიოლოგიური“ (გვ. 6).

წიგნის სათაურში მოცემული ცნებების — კულტურისა და ღირებულების შემდეგ განსაზღვრებას იძლევა ავტორი: ღირებულებას პირველ რაგში წარმოადგენს ის, რაც ადამიანური მოღვაწეობის საშუალებასა და ხასიათზე ზემოქმედების ძალით იდეალურს (ე. ი. რეალურად ჭერ კიდევ განუხორციელებელს) მიზანს უსახავს (გვ. 8). ხოლო კულტურა არის ის, რაშიც განხორციელებულია ღირებულებები და რაც გარდაქმნილია ადამიანის ბუნებისა და მისი გარემოს შესაბამისად; კულტურა არის ადამიანის მატერიალური და სულიერი მოღვაწეობის, სოციალური ინსტიტუტებისა და სულიერი მიღწევების სამყარო (გვ. 10). ამასთან დაკავშირებით ავტორი მოკლედ გადმოსცემს „სტრუქტურულ-ტექნოლოგიური“ (ე. მარქიანი, მ. ტარანი) და „სტრუქტურულ-სემიოტიკურ“ (ი. ლოტმანი, ბ. უსპენსკი) მიდგომას კულტურისადმი, მიიხნევს მათ მართებულად, თუმცა აკრიტიკებს კიდევ. კერძოდ აღნიშნულია, რომ კულტურის ფილოსოფიის ამოცანაა კულტურის არა მხოლოდ „აღწერა და ახსნა, ნეიტრალური დამკვირვებლის პოზიციიდან“, არამედ გამოამჟღავნოს (და ეს

მომენტი ავტორს პირველხარისხოვან ამოცანად მიაჩნია) კულტურის სუბიექტურ-ადგილანური საზრისი, როგორც ადამიანის, **ზემოქმედება და თვითშემოქმედება**, გამოვლენის მისი მნიშვნელობა და ღირებულება მისი შემქმნელებისა და „მომხმარებლების“ პოზიციიდან.

ზემოაღნიშნულთან უშუალო კავშირშია ცნობილი სოციოლოგის იან შეპანსკის მოსაზრებათა განხილვა, რომელთანაც კამათის საფუძველზე საყურადღებო დასკვნა გაკეთებულია კულტურის სპეციალურ მეცნიერებასა და კულტურის ფილოსოფიის დამოკიდებულების შესახებ. სპეციალური მეცნიერებანი კულტურის შესახებ (კულტურის სოციოლოგია, კულტურის ისტორია, ეთნოგრაფია...) უპასუხებენ კითხვაზე — როგორ არსებობს, ფუნქციონებს და იცვლება კულტურა? ფილოსოფია კი ისწრაფვის გამოიცნოს კულტურის არსება და საზრისი. პირველთა საქმე არაა კულტურის სუბიექტური ბატონის გახსნა, მათ საქმე აქვთ უკვე შექმნილ კულტურასთან, და არა კულტურასთან როგორც შემოქმედებასთან. ეს უკანასკნელი კულტურის ფილოსოფიის ობიექტია (გვ. 20).

ბოლო დროს ჩვენ ფილოსოფიურ ლიტერატურაში შრომის კატეგორიას განსაკუთრებული ყურადღება ექცევა. არაა შემთხვევითი, „კულტურა და ღირებულებანი“—ში მას სათანადო ადგილი რომ აქვს დათმობილი. ავტორი ერთმანეთისაგან ანსხვავებს შემოქმედებითსა და მექანიკურ შრომას, და პირველს მიიხნევს ნამდვილ შრომად: „პირველი ქმნის რაღაც ახალს, აქამდე ჭერ კიდევ არ არსებულს, მეორე კი, უკეთეს შემთხვევაში, მხოლოდ იმეორებს, ამრავლებს შემოქმედებითი შრომით მიღწეულს“ (გვ. 27). აღნიშნულია აგრეთვე იმ სპეციფიკურობის შესახებ, რაც მარქსიზმში შრომის კატეგორიისათვის არის დამახასიათებელი: შრომასთან დაკავშირებული ჰუმანისტური მისია, ამის გარეშე ის ვერ იქნებოდა შემოქმედება, და ის ვერ დაეხმარებოდა ადამიანს ადამიანად ქცევაში. ამასთან დაკავშირებით გამოკვლევაში ერთმანეთისაგან განსხვავებულია თავისუფალი აუცილებლობის საფუძველზე შექმნილი პროდუქტები — ბრმა აუცილებლობის ძალით წარმოშობილისაგან.

როდესაც მსჯელობა ეხება ღირებულებებს, აქ აუცილებელი ხდება თავისუფლების ცნების დადგენა, რამდენადაც ღირებულება ყო-

ველთვის გარკვეულ შეფასებასა და არჩევას გულისხმობს. ადამიანი მოქმედებს რაიმე გამოწვეული სტიმულების საფუძველზე და სწორედ ამავნა სიძნელე, როცა დასადგენი ხდება ამ მოქმედებისას ადამიანის თავისუფლების ხარისხი. ფეიქრობთ, ამ სიძნელეზე გამოკვლევაში სათანადო პასუხია მოცემული: ადამიანს შეუძლია განთავისუფლდეს უფრო მაღალი ღირებულებების მიზიდულების ძალით დაბალი ღირებულებებისაგან და აირჩიოს ეს მაღალი ღირებულებები თავისი მოქმედების მოტივის სახით. სწორედ ამავნა თავისუფლების საზრისი (გვ. 29—30). ზემოთქმული საშუალებას გვაძლევს დავასკვნათ, რომ **ადამიანის თავისუფლება გულისხმობს უმაღლესი ღირებულებების შესაბამისად მოქმედებას და არა თვითნებობას.**

როგორც უკვე აღინიშნა ღირებულებებით ცნობიერება სამყაროს სუბიექტ — შემოქმედის ჭრილიდან ხედავს. ეს კი ნიშნავს, რომ ამ დროს სამყაროს თუ საგნის ბუნებრივი თვისება კი არ განიხილება, არამედ თუ როგორი უნდა იყოს სამყარო თუ საგანი, ე. ი. მასზე მსჯელობა მიმდინარეობს როგორც ჯერარსულის ფენომენზე.

ღირებულება ჯერარსულის სფეროს განეკუთვნება და მას ირჩევს ადამიანი. მაგრამ ღირებულება სუბიექტურის სფეროს განეკუთვნება თუ ობიექტურის? ღირებულებანი სუბიექტურნიც არიან და ობიექტურნიც. მაგრამ ღირებულების ობიექტურობა სპეციფიკურია და ის არ უნდა იქნეს გაიგივებული, მაგალითად, ჭეშმარიტების ობიექტურობასთან. ამ შემთხვევაში დაიკარგებოდა ღირებულების სპეციფიკურობა, რაც შემდეგში მდგომარეობს: ღირებულების შინაარსს სულაც არაა რეალური სინამდვილის ზუსტი ასახვა, არამედ იგი გულისხმობს სინამდვილის გარდაქმნას თავის შესაბამისად. ეს კი, — ავტორის შენიშვნით, — ნიშნავს, რომ ღირებულებას საკუთრივ სჭირდება აისახოს რეალობაში (გვ. 42). საკითხის ნათლად გასაგებად ნ. ჭავჭავაძე აჩვენებს ესთეტიკური ღირებულების სპეციფიკურობას. ესთეტიკური ფენომენი არსებულის (მაგ. ბუნებაში არსებული მშვენიერება) და ჯერარსულის (ღირებულების) კავშირი კი არაა. არამედ მათი შერწყმა ახალ — ესთეტიკურ სინამდვილეში. თუკი თეორიული სუბიექტის „მოაზროვნე გონებისათვის“ სამყარო არის ადამიანის მიმართ ნეიტრალური ობიექტური ფაქტების

ერთობლიობა, ესთეტიკური შემეცნებელი სუბიექტისათვის სამყარო გასულირებულია, ადამიანური შინაარსებითაა სავესტავსებითი კურ ცდაში მელანდება, რომ სამყაროს მისი მინის გაჩენის შემდეგ უნივერსუმმა სულ სხვა განზომილება შეიძინა (გვ. 46).

ავტორის ნაზრევის აღქმაში მკითხველს უეჭველად დაეხმარება ასეთი საინტერესო შედარება: ობიექტურად ორიენტირებული შემეცნებელი სუბიექტის პოზიციიდან პოეზიის სამყარო — ილუზია! ხოლო პოეტის პოზიციიდან მეცნიერების სამყარო — ცოცხალი კი არა, აბსტრაქციების მკვლარი სამყაროა. ავტორი ასე აყენებს კითხვას — ვინ უნდა იყოს მსაჯული ერთი მხრივ სუბიექტის მიერ სამყაროს ესთეტიკურ განცდასა და მეორე მხრივ აზროვნების „თეორიულ სუბიექტს“ შორის? მსაჯულად, რა თქმა უნდა, არც ერთი ამათავანი არ გამოდგება, რადგანაც ისინი „კამათის მოწაწილენი არიან“. ის მსაჯულობა ფილოსოფიას ევალება: ფილოსოფია თავისი მსჯელობის დასაბუთებისას უნდა დაემყაროს სამყაროსადმი ობიექტურ-მეცნიერულ მიდგომას, მაგრამ ამავე დროს ანგარიში უნდა გაუწიოს ესთეტიკური სუბიექტის შეხედულებას, სამყაროს შესახებ მის პოეტურ სიმართლეს (გვ. 48). აქ მთავარი, ნ. ჭავჭავაძის აზრით ისაა, რომ, — ესთეტიკური ცდა სამყაროსა და ადამიანის მიმართების ისეთ ასპექტს ამელანებს, რომელსაც მოკლებულია ადამიანის მიერ სამყაროს სულეირი ათვისების სხვა სფეროები. ამიტომაც ფილოსოფიამ სამყაროს ესთეტიკური ხედვა აუცილებლად უნდა გამოიყენოს და ამასთან გათვალისწინებული უნდა იქნას. რომ ესთეტიკური მოღვაწეობა არის სამყაროს მიმართ სუბიექტური მოთხოვნილებების არა პროექცია, არამედ **რეალურის** და, ამ აზრით, ობიექტურად არსებული სამყაროსა და ადამიანის ურთიერთ მიმართების გამოხატულება (იქვე).

გამოკვლევაში, როცა მსჯელობა ენება კულტურის კრიტერიუმის პრობლემას, ნ. ჭავჭავაძე იძლევა კულტურის ინსტრუმენტალური გაგების კრიტიკას. მეცნიერულ-ტექნიკური რევოლუციის ეპოქაში, კულტურის კრიზისებზე მიწინაშე ნაჩვენებია თუ რამდენად უმართებულოა კულტურის საზომად გამოყენებით ადამიანური შემოქმედების ის სახეები, რომლებიც ცხოვრების განმტკიცებას განაპირობებენ. სინამდვილეში

„ნებისმიერი კულტურა ღირებულია იმდენად, რამდენადაც მასში გამოვლენილია მისი შემქმნელის თავისუფლება და რამდენად ამაღილებს ის თავისუფლებით მის „მომხმარებელს“ (გვ. 57—59). როგორც ვხედავთ, აქ თავისუფლებაა გამოცხადებული კულტურის კრატურულად. მაგრამ ამგვარ გაგებას თავისი სიძნელე ახლავს. კერძოდ — თავისუფლებით, თავისუფალი არჩევანის უფლებით, სიკეთის გაკეთებაც შეიძლება და ბოროტებისაც. ავტორის სარწმუნო შენიშვნით, თუ გვინდა, რომ თავისუფლება იყოს სიკეთისადმი მიმართული, ამისათვის მისი ცნება ისე უნდა იქნეს გაგებული, რომელიც გამორიცხავს ყოველგვარ თვითნებობას (გვ. 60).

კულტურის არსების უკეთ გასაგებად გამოკვლევაში განხილულია კულტურასა და ბუნებას შორის დამოკიდებულება, მეცნიერულ-ტექნიკური რევოლუციის დადებითი და უარყოფითი რეზულტატები. ნ. ჭავჭავაძე იცავს და ანვითარებს იმ მოსაზრებას, რომლის თანახმადაც კულტურა ბუნების გავითარებაა. კერძოდ, კულტურაში „გრძობადება და ვითარდება რაღაც ტენდენციები, რომლებიც მოცემულია, მაგრამ ვერ განხორციელებს ბუნებაში“ (გვ. 68). თუ ამ აზრს გავიზიარებთ, მაშინ ცხადი გახდება, რომ კულტურაში ბუნებრივი გადაიქცევა ეთიკურად (გვ. 69). ამ მოსაზრების საფუძველზე ავტორი ერთობ საყურადღებო და ორიგინალურ თვალსაზრისს გეთავაზობს, კულტურის სიღრმეში ეთიკური ფაქტორის არსებობის შესახებ: ყველაფერი ეს კი, როგორც ჩანს, მოწმობს იმაზე, რომ კულტურის უმაღლეს კრიტერიუმად უნდა მივიღოთ თავისუფლება — კეთილი, მორალური ნების თავისუფლება. ავტორის ეს თვალსაზრისი შეიძლება ასე გავიგოთ: რამდენადაც კულტურა ბუნების გავითარებაა და მასში ბუნებრივი ეთიკურადაა გადაქცეული, ამიტომაც თავისუფლება, როგორც უმაღლესი ეთიკური კატეგორია, საზოგადოებრივად კულტურისა. კერძოდ, ეს არის მაჩვენებელი იმისა, თუ რა დონის კეთილი ნება განახორციელა ადამიანი კულტურაში.

მშვენიერია თავი, რომელიც კულტურის ტელეოლოგიისადმი მიძღვნილი, სადაც აღინაშნულია: „კულტურა სხვა არაფერია, თუ არა იდეალურ-ღირებულებითი მიზნების რეალიზაცია, როგორც ჯერარისის სამყარო-

დან არსებულთა სამყაროში ღირებულებების „გადასახლება“, როგორც იდენტის განხორციელება“ (გვ. 89). რამდენადაც კულტურა, მისი ქმნის პროცესი არის შემსწავლელი, ამდენად იგი ტელეოლოგიურია, ტელეოლოგია კი სხვა არაფერია, თუ არა მიზნის მიხედვით მოქმედება.

ტელეოლოგიაზე მსჯელობისას, ავტორი აჩვენებს ამ მსოფლმხედველობის წარმოშობის ძირებს. სამყაროს ტელეოლოგიური „ხედავ“, უფრო სწორად, სამყაროს შესახებ ტელეოლოგიური შეხედულება ანტიკური სამყაროში წარმოიშვა და გავრცელდა შუა საუკუნეებში. ავტორის მართებული შენიშვნით, ეს თვალსაზრისი რა თქმა უნდა მცდარი იყო, მაგრამ თუ ყურადღებას მივუქცევთ მის გნოსეოლოგიურ ფესვებს და შევეცდებით გავიგოთ მისი ნამდვილი შინაარსი, მაშინ ბევრ ახალსა და მნაშენლოვანს აღმოვაჩინოთ მასში. კერძოდ: ტელეოლოგიური შეხედულება გულისხმობს მთელი სამყაროს დანახვას ადამიანური ყოფიერებისა და მოღვაწეობის პრილიდან, ანუ ეს ნიშნავს სამყაროს ზედღეს კულტურის „სათავსებებით“, ე. ი. შესაბამისი კულტურის მიხედვით (გვ. 90).

კულტურის ტელეოლოგიურობა მის სპირალისტურობაზე მიუთითებს, რომელიც პირამიდის წაგავს და რომლის სათავეშიც უმაღლესი ღირებულებაა. ამ უმაღლესი ღირებულების სინამდვილეში განხორციელება-ხორციელებისას ემსახურება კულტურა (გვ. 92). ავტორის შენიშვნით, ეს უმაღლესი ღირებულება უღრმესი აზრისეული ფენა უნდა იყოს. სამაგალითოდ მოტანილია მატერიალური ნაწარმოების იდეის სახით მყოფი ღირებულება, რომელიც ამ ნაწარმოების საფუძველად მდებარე აზრია და რომელიც ამ ნაწარმოების ყველა სხვა ფენასთანაა შერწყმული, მათ მსჭვალავს, ანათებს და აშუქებს. აქ ავტორი საუბრობს ღირებულებების სპირალისტურობაზე, იერარქიაზე, იდეალურადან მატერიალურზე და პირუქუ გადასვლის პროცესზე. ამ პროცესში კი მთავარია ძირითადი ღირებულების განხორციელება და ეს არის კულტურის შინაგანი დინამიკურობა. ავტორი საბოლოოდ აკეთებს დასკვნას: ეს შინაგანი დინამიკურობა, მიზანდასახული მიმართულება, აბსოლუტური ღირებულების, და მასთანამდე, მთელი ღირებულების სამყაროს (რადგანაც ცხადია, რომ აბსოლუტური

ღარებულება შეიძლება მოაზრებული იქნას მხოლოდ როგორც ყველა ღირებულებების უმაღლესი ერთიანობა, როგორც summum bonum). განხორციელება წარმოადგენს კულტურის განვითარების უღრმეს შინაგან სტიმულს (გვ. 93).

„კულტურა და ღირებულებანი“—ში ავტორი არაერთხელ მიმართავს ფილოსოფიის ისტორიას დღევანდელი ცხოვრების მიერ დაყენებული პრობლემების თუ სიძნელეების ასახსნელად. სწორედ ამ მიზნითაა გაანალიზებული არისტოტელეს მოძღვრება მიზეზთა ოთხი სახის შესახებ. როგორც ცნობილია, არისტოტელეს მოძღვრებაში მიზეზთა ოთხი სახისაგან ძირითადია მიზნობრივი მიზეზი, რომელიც საბოლოო ჯამში არის ღმერთი. არისტოტელეს ამ თვალსაზრისში ავტორი ხედავს კულტურის ფილოსოფიის საფუძვლებს; ყველა პრედიკატები, გარდა მარადიულობისა და განუწყვეტლობის პრედიკატებისა, რომლებიც უმაღლეს დონეზე მიეწერება ღმერთს, მიეწერება ადამიანსაც. ავტორი ერთობ საინტერესო და დამაჯერებელ დასკვნას აკეთებს: შეიძლება ითქვას, რომ არისტოტელეს მოძღვრება სულიერი მოღვაწეობის ოთხი მიზეზის შესახებ არის ადამიანურ მოღვაწეობის საკმაოდ ზუსტი დახასიათება, რომელიც შემდგომ ჰიპოსტაზირებულია, მიწერილია ღმერთზე და გავრცელებულია უნივერსუმზე (გვ. 108). ავტორის ეს თვალსაზრისი ახალი უნდა იყოს და არისტოტელეს ფილოსოფიას კიდევ ერთი საინტერესო კუთხით წარმოაჩინს. ამასთანავე ეს თვალსაზრისი ცხადად მიგვანიშნებს, რომ თუკი ისტორიას, კერძო შემთხვევაში აზროვნების ისტორიას საფუძვლიანად მოვკიდებით, მაშინ მასში ყოველთვის აღმოვაჩინთ ჩვენთვის საჭირო ფასეულობებს.

გამოკვლევაში ზემოაღნიშნული პოზიციონარაა შეფასებული ჰეგელის „გონის ფილოსოფია“ და მინიშნებულია მისი სიახლოვეზე კულტურის ფილოსოფიასთან. კერძოდ „გონის ფილოსოფიაში“ მოცემულია სულიერი მოღვაწეობის განხორციელება ობიექტივირებულ ფორმებში. სულიერი მოღვაწეობის ეს განხორციელება-განვითარება აბსოლუტურ გონში აღმოჩნდება — ხელოვნება, რელიგია და მწვერვალთა მწვერვალი — ფილოსოფია. ჰეგელის ფილოსოფიის ამ მომენტის შესახებ ღრმავაზროვნად შენიშნულია: „განა ეს უკანასკნელი აზრი ძალზე შორსაა ჩვენში

გავრცელებულ და უფრო და უფრო დიდებულ მოსაზრებასთან იმის შესახებ, რომ ფილოსოფია კულტურის თვითცნობიერებაა და, ამ აზრით მწვერვალია“? (გვ. 118).

„კულტურა და ღირებულებანი“—ში, კულტურის ფენომენის დახასიათებისას ცნებებს „სუბიექტური“, „ობიექტური“ საგანგებო მნიშვნელობა ენიჭებათ. ავტორი, განსაკუთრებულ ყურადღებას ამახვილებს იმაზე, რომ საკუთრივ ეს ცნებებიც განსხვავებულ მნიშვნელობებს შეიცავენ. ასე მაგალითად, სამყაროსა და ფსიქიკური მოღვაწეობის ობიექტურობა ერთნაირი ხასიათის როლია. ასევე შეიძლება ითქვას გარე სამყაროს ობიექტურობასა და ჭეშმარიტების ობიექტურობის შესახებ. როგორც ცნობილია, ჭეშმარიტების საკითხი სუბიექტს უკავშირდება, პირველად ცნობიერებაში წარმოიშობა და შემდგომ მუდღუნდება მისი ობიექტურობა (გვ. 120-121). ასე რომ, ობიექტურობა დამახასიათებელი ყოფილა სუბიექტური მოღვაწეობისათვისაც. ამასთან დაკავშირებით ნ. ჰეგელმა გარჩეული აქვს მოსამართლის, როგორც მართლმსაჯულების სუბიექტის დონემდე ამოღების მაგალითი, როცა მხოლოდ და მხოლოდ ამ შემთხვევაში შეიძლება იყოს იგი თავისუფალი განაჩენის გადაწყვეტილების გამოტანისას და ამავე დროს არ არღვევდეს აუცილებლობის პრინციპს. მრავალი წიადსკლების შემდეგ ავტორი დაასკვნის: ეს არის ფაქტურად ადამიანის ბიოლოგიური სახედან, ინდივიდიდან პიროვნებად გადაქცევა (გვ. 124).

წიგნში ერთა ბრწყინვალე ქვეთავია მიძენილი ერის ცნების კულტურ-ფილოსოფიური ანალიზისადმი. აქ ნაჩვენებია ერის ცნების ტრადიციული განსაზღვრების ნაკლოვანებები. კერძოდ, როგორც ცნობილია, ამ განსაზღვრების თანახმად ერის ცნების ძირითად ნიშნად მიჩნეულია ეკონომიკური ერთობა და ერის წარმოშობაც კაპიტალიზმის გაჩენასთანაა დაკავშირებული. ნ. ჰეგელის სარწმუნო შენიშვნებით, კაპიტალისტური საზოგადოება პირველ რიგში კი არ აერთიანებს მასებს ერად, პირიქით, ყოფს მათ საპირისპირო კლასებად. გარდა ამისა, თუ ამ პოზიციასზე დავდგებით, მაშინ ლოგიკურად მივაღწევთ ერების გაქრობის აღიარებამდეც, რაც მარქსიზმის ნებისმიერი დისციპლინის მანერ ვულგარიზაციაა. ავტორის საბოლოო დასკვნა ასეთია, რომ ერის ცნების გაგებაში ხშირად დავიწყებულ

ლია მისი კულტურფილოსოფიური, ღირებულებითი ასპექტი, რაც ძირითადად საფუძვლად ედება გაუგებრობებს (გვ. 151). აქედან კი ავტორის გაკეთებული აქვს დასკვნა: **ერდნის შეერთების მაკსტრალური გზა ნიშნავს რასებისა და ეთნოსების არა ბიოლოგიურ შერევას, არამედ გაერთიანებას კულტურების დაახლოებისა და ურთიერთგამდობლობით.**

გამოკვლევის ბოლო თავში გარჩეულია კულტურის ესთეტიკური ხასიათი. აღებულია ასეთი მაგალითი: ექიმის, მხედართმთავრის, კომპოზიტორის ხელოვნება. თუმცა ექიმისა და კომპოზიტორის ხელოვნება სხვადასხვანაირია, მაინც გამოვსატავთ მას საერთო ცნებით. ავტორის შენიშვნით, — აქ ლაპარაკია ადამიანური მოღვაწეობას ყველა სახისათვის დამახასიათებელ ესთეტიკურ ასპექტზე, კერძოდ: ადამიანის ყოველი მოქმედება, რომელიც შესრულებულია მიზანდასახულად, მსუბუქად და ოსტატურად, იწვევს დადებით ესთეტიკურ შეფასებას „მოკლედ, ესთეტიკური ასპექტი შეიძლება და ნამდვილად უნდა ახასიათებდეს ადამიანური მოღვაწეობის ყველა სფეროს“ (გვ. 155).

რადგანაც ჩვენ ფილოსოფიურ ლიტერატურაში საპირისპირო აზრებია გამოთქმული ესთეტიკისა და ხელოვნების მიმართებაზე, ავტორი მიზანშეწონილად მიიჩნევს ამ საკითხზე შეჩერებას, თუმცა ეს უფრო ესთეტიკის სფეროა და არა კულტურის ფილოსოფიის. ესთეტიკური, — ნ. ჭავჭავაძის შენიშვნით, — ადამიანის მიერ სინამდვილის სულიერი ათვისების ათვისებური სახეა და იგი განსხვავდება სინამდვილის შემეცნებითი, მორალური და რელიგიური ათვისებისაგან. ესთეტიკური ათვისებისას ორი ასპექტია — პასიური აღქმა — განცდა და აქტიური — შექმნა, შემოქმედება. ეს უკანასკნელი პირდაპირ გამოხატულებას პოულობს ხელოვნებაში. აქედან იმ დასკვნის გაკეთება შეიძლება, რომ მხატვრობა ეს არის ხელოვნების სპეციფიკური თვისება, ესაა — ესთეტიკური ხელოვნებაში, რომელიც განსხვავდება პასიურ ჭერტაში არსებული ესთეტიკურისაგან და აგრეთვე ესთეტიკურისაგან, რომელსაც ადგილი აქვს ადამიანის არამხატვრული მოღვაწეობისას. „და რამდენადაც ხელოვნებაში, ესთეტიკური გამოცდილების ბუნება მუდამ დადებით ყველაზე სრულყოფილად, ამ აზრით ხელოვნება ესთეტიკურას უმადლესია, ყველაზე განვითარებული ფორმა“ (გვ. 157).

რა დამოკიდებულებაა ესთეტიკურ ღირებულებასა და ქეშმარიტებისა და სიკეთის ღირებულებებს შორის? ეს საკითხი კულტურის ანტიერესებს იმ მხრივაც, რომ იქნა უსაყურადად ღირებულებების გაივივებისა. ესთეტიკური ღირებულება შინაგანი გამჭვირვალობით, აღმომჩენლობით და თვითგამოვლენით ხასიათდება და სწორედ ამის გამო მას სხვა, პირველ რიგში კი ქეშმარიტებისა და სიკეთის ღირებულებების გამოვლენაც შეუძლია (გვ. 158). და აქ ავტორი გამოთქვამს ერთადერთ საყურადღებო მოსაზრებას, რომელიც უფროდ გამოადგებათ, როგორც მკვლევარ-ფილოსოფოსებს, ისე ჩვეთოდ კულტურის ისტორიის სპეციალისტებსაც: **ესთეტიკური სიმართლე გარკვეულ არსებით ასპექტებში არაფრით არ ჩამოუვარდება, უფრო მეტიც, აღებატება მეცნიერული ქეშმარიტებების ღირებულებებს.** ვფიქრობთ, აღნიშნული მოსაზრებით ნ. ჭავჭავაძე გარკვეულად პასუხობს ოპონენტებს, რომელთაც ფილოსოფიის სპეციფიკურობისა და არსების არცოდნის გამო ზერელე დასკვნები აქვთ გაკეთებული ქართული ფილოსოფიის შესახებ.

ყოველივე, რაც ესთეტიკური ღირებულების შესახებ ითქვა, ნიშნავს ესთეტიკურისა და ხელოვნების როლის განვითარებას? ავტორის ამ კითხვაზე პასუხში აღნიშნულა აქვს, რომ ხელოვნება კულტურის მხოლოდ ნაწილია და იგი სრულიად არ წარმოადგენს კულტურის სიღრმისეულ ბირთვის. ასეთი ყოველთვის იყო და არის ზნეობა (გვ. 168). სწორედ ამიტომაც კულტურის სული და ბირთვი ეთიკური საწყისი უნდა იყოს და ამ საწყისმა შიგნიდან უნდა გაანათოს კულტურა თავის ყველა გამოვლინებაში. მაგრამ კულტურის ეთიკური გარდაქმნა ესთეტიკურის ხარჯზე არ უნდა მოხდეს, ვინაიდან ესთეტიკურის დაკარგვით კულტურის არსებობა იქნებოდა სიცოცხლისუნარიანობას. ორგანულობასა და მთლიანობას. „კაცობრიობა კი, რომელმაც ამდენი გადაიტანა კულტურისათვის ბრძოლაში, ღირსია ყველაზე მაღალი და ნათელი სიხარულისა“ — ასეთი ოპტიმისტური ფრაზით ასრულებს ნ. ჭავჭავაძე თავის წიგნს და ბუნებრივია, რომ ადამიანს კულტურა ვერ მოუტანს სიხარულს, ბედნიერებასა და მომავლის რწმენას თუკის მოკლებული იქნება ესთეტიკურ ფერომენს.

ს ა ჯ ო რ ტ ა ს ე ლ ო მ ნ ე ბ ა

გამოკვლევაში შეიძლება ბევრი საკითხი, საკითხის ავტორისეული გადაწყვეტა სიღრმე იყოს და ეს არცაა ვასაკვირო: წიგნში ხომ არაერთი პრობლემაა ახლებურად დაყენებული და გადაწყვეტილი. ასე მაგალითად, ჩვენ ვფიქრობთ, რომ ნაკლებდამაჯერებელია (თუმც არასადავო) ავტორისეული დასაბუთება ესთეტიკური ღირებულებების „გარეგანამწვდომობის“ შესახებ (თ. VI); მართალია, გამოკვლევაში ეთიკური პრობლემატიკის დაწვრილებითი ანალაზი მიზანი არ ყოფილა, მაგრამ როცა დასასრულს ეთიკური გამოცხადებულია კულტურის ბირთვად, მკითხველს საგანგებო მომზადების გარეშე გაუჭირდება ამ ღრმა აზრის გაგება. ამით იმის თქმა გვიწევდა, რომ სასურველი იყო ამ საკითხისადმი ერთი მოკლე ქვეთავის მიძღვნა. ასევე სასურველი იყო და გამოკვლევა მოეგებდა, თუკი სათანადო ადგილი დაეთმოზოდა ცივილიზაციის ცნებასა და შინაარსს. ამის საჭიროება განსაკუთრებით იგრძნობა, როცა საუბარი ეხება კულტურის უარყოფით შედეგებს (თ. V, § 3).

„კულტურა და ღირებულებანი“-ში ნათლად და დამაჯერებლადაა ნაჩვენები კულტურის ჰუმანისტურა და აქსიოლოგიურა ხასიათი. ავტორი რთულ ფილოსოფიურ პრობლემებზე მსჯელობისას სიცხადისათვის ხშირად მიმართავს ცხობრებიდან აღებულ მაგალითებს, რაც უეჭველად დაეხმარება არაპროფესიონალ მკითხველს ამ ურთულესი საკითხების ათვისებაში. გამოკვლევის ერთი დიდი ღირსებაა ის, რომ იგი დიდი და საფუძვლიანი ოპტიმიზმითაა დაწერილი. დღეს, როცა ასე ბევრს ლაპარაკობენ ბირთვული კატასტროფის საფრთხესა და მეცნიერულტექნიკური რევოლუციის მანე შედეგებზე, და ყველაფერი ამის საფუძველზე დასკვნებია გაკეთებული ადამიანური ღირებულებების გაუფასურებებზე, მკითხველი ნ. ჰუბუვაძის წიგნში ამოკითხავს საფუძვლიან რწმენას აღნიშნული კრიზისებიდან თავის დაღწევის შესაძლებლობაზე.

შადიმან შამანაძე

ერთხელ მხოლოდ—

ილის კილუი

დრამატული წარმოდგენა
(ანტრატისი გარეშე)

სცენაზეა თანამედროვე ბინა — მყუდრო, კეთილმოწყობილი. „ამბავი“ ძირითადად წინა ოთახსა და სამზარეულოში ხდება. ეს ორი ოთახი ფართო გასასვლელით უკავშირდება ერთმანეთს. შუა კარი, როგორც ჩანს, რემონტის დროს ჩამოუხსნიათ და გასასვლელის ზედა კუთხეები თალივით მოუმრგვალებიათ.

სალამო ხანია. მისის ბოლო დეკადა. თამრიკ ტორტს რთავს. ქეთინო სარკესთან ტრიალებს.

თამრიკო. მოდი, შეხედე, ეყოფა?.. გვერდებიდანაც ხომ არ ვაუწყეთო?.. კაკლის მურაბა რომ გვქონდეს... ქეთი!

ქეთინო. პო!

თამრიკო. მოდი, შეხედე, ეყოფა?

ქეთინო. ნუ გააჰირე საქმე, ეყოფა.

თამრიკო. შე თვითონ უნდა ამთქვიფა. არ არის კარგი ამოსული... (ითვის ბისკვიტზე კრემის ყვავილებს) ერთი, ორი, სამი, ოთხი, ხუთი... ხუთ ადგილას... თავი აქვს ჩაღუნული და წვრილად გადმოდის.

ქეთინო. (ათვლიერებს დის ნახელავს) რა გინდა — მშვენიერია! დარეჯანი არც მაგას დაგიწუნებს. (პაუზა) ტორტიო მოიკალი თავი... გითხარი, — „ზეზრა“! გამოვაცხოთ-მეთქი.

თამრიკო. გაზის სუნი... ქვევით ხომ არ ღამრჩა. (ნივა, გამოალებს გაჭურვას და ყნოსავს) ქეთი, გაზის სუნი არ გცემს?

ქეთინო. არა.

თამრიკო. (პაუზის შემდეგ) შვიდი გახდა?.. აბა, რა ჯანდაბის სუნია?

ქეთინო. შეიძლება გახლად რას რამდენი? (აკვირდება) რვის თხუთმეტი წუთია. ქართველი იუ-ოს, კიდევ ჰო. ექვსეუ მოვალე, — მომსვლელი აქამდე მოვიდოდა.

თამარიკო. კარადს და მაგიდას ტლო გადაუსვი. (თამარიკოს) ფუჰ! სულ აღარ გადმოდის!

ქეთინო. დანებე, ეყოფა. ოთახი ხომ მაინც უნდა ჩავაბნელო?

თამარიკო. რა?

ქეთინო. მარტო აქეთ გავქმენდ.

თამარიკო. მიდი, მიდი. (შეხედავს) ნუ იხატავ-მეთქი ეგრე სქლად, არ გიხდება, რამდენჯერ უნდა გიოხრა!

ქეთინო. ცისფერი გამკეთე რა... თამუ!
თამარიკო. არ მცალია.

ქეთინო. გეხვეწები, რა... შენ დამიხატე, რა! (ხეხვია)

თამარიკო. მცალიე.. ხელები მაქვს კრემიანი.. მაცოდე და შერე.

ქეთინო. (ისევ სარკესთან დასკუპდა) ღია რომ წვივსა?

თამარიკო. გუაში წაისვი... რაღაც ძალიან მოინდომა. (ზურგს უკან დაუღებდა) ორჯერ დავივარცხნე თმა და ისევ გაწიწილი ვარ. ეს საუბრეც, კიდევ ძვრება... დამანებე ერთი, სულ მოვიხსნი... ჩვენი გოგონები მაინც სად არიან? თავი გააჩრეე.. ბამბა, ბამბა მინდა. (ქექებს) მოგწმინდო...

ქეთინო. შუშამაც მოვალე, არა? დაცა... ვაი, ვაი, ჩამვიდა...

თამარიკო. თავი გააჩრეე.. (ელიმება) აგეწვა?
პაუზა

ქეთინო. რა სისულელეს ვფიქრობ, იცი? (იციინის) შევიწხა.

თამარიკო. რა იყო?

ქეთინო. (იციინის) სისულელეა...

თამარიკო. რა დაგემართა? მარცხენა დახუჭე... არა, მარცხენა. ნუ იციინი.. რა ვაცილებს?

ქეთინო. ჰო, კარგი... ნელა ქენი.

თამარიკო. რა იყო? რაღომ გეციწინა?

ქეთინო. ერთხელაც რომ შეეხვედე, რა დაშავდებმა? არაფერიც არ დაშავდება!

თამარიკო. ვის უნდა შეხვედე, გოგო?

ქეთინო. არაფერიც არ დაშავდება. სისულელეა, მაგრამ არაფერიც არ დაშავდება.

თამარიკო. იცოდე, ტყუილად ტყვიმანხარაბი!

ქეთინო. (იციინის) კარგი, ჰო...

თამარიკო. იცოდე, სულ ტყუილად იწუხებ თავს! ქეთინო. რა? რა? დაიქცევა ქვეყანა. შემჭამს ყელს გამომპირის. ისე ვთქვი. ვაიფიქრე და ვთქვი, ახლაც მივრბივარ. წავედი.

თამარიკო. დაწყნარდი. ნერვები დაიწყნარე.

ქეთინო. გაფიქრებაც აღარ შეიძლება! (პაუზა) მორჩი?... აქეთა რაღაც უფრო ისა მაქვს...

რეკავს ტელეფონი.

ალ... ჰო! დილა მშვიდობისა, ქალბატონო, სად ხარ აქამდე?... შამანი? (იციინის) შამანი ჯერ არ მოსულა. (თამარიკოს) შამანი მოვიდაო?... მოვა, სად წავა... რა ვიცი, თამარიკომ შემიძლია, — სახლი დავალაგეთ, სარკე გამომართვეინა, წელი მოგვწყდა კინაღამ... ჰო, ეგრე უბრძანებია... არა, პირიქით. ოთახში

უნდა ბნელოდეს და სარკე გარეთ დაიდგას, კარებში უნდა ჩანდესო. სულელობენ დავაცან.. ტორტა და შამანურია... რატომ? რატომ? გამოიდი! დედა, რა უსინდისო ხარ!. არ დაგიკრევა, არა... შერე! (შეხვეწილად მაინც... ჰო... კარგად. (თამარიკოს) ნაწილ, შენც! მოვა, შენ ელოდებიო. დიდ ტელეფონთან ვარო — ვაჟი მოუთრია ალბათ ამფონები. ცალკე მამამის მოჰყავს თავისი ღლითები, ცალკე ვაჟს თავისი. ნატო კიდევ არაფერი, მართა რას უძღებს, საწყალი! თამარიკო (სარკესთან დგას) მიდი აქ, მოკლევ ხელი.

ქეთინო. ისევ უკან შევაქვს?

თამარიკო. ნუ ლაპარაკობ, მოკლევ ხელი!

ქეთინო. გამაგებინე, სად მივაქვს?

თამარიკო. კელისკენ მივწიოთ. ცოტა კიდევ... ცოტაც. ეყოფა.
პაუზა

ქეთინო. როგორ მოიღრუბლა და ჩამოიხტა... ჩვარი სად დავდე, აღარ მახსოვს. (ქექებს) ხელში არ შეპირა?

თამარიკო. (გადაუღებებს) ამა!

ქეთინო. სად იყო? (დგება სკამზე. კელიდან ელიფსერ ჩარჩოში ჩამსულ ფოტოსურათს ჩამოხსნის. ერთ-ორჯერ ჩვარს გაუსვამს. წაღმა-უცლმა ატრიალებს) სინარულ მიიხარო, გჯერა მაგ სპირიტისხის თუ რაღაცეების? სარკეში დაინახავო... ხო გულში გადამიბრუნდა, თან ჩაბნელებულ ოთახში. დაგელაპარაკებო... წარმოიდგინე, ხმა რომ გავიგონო... არა, ძმაო, მე, თუ შეუძლია, დამამინოს და ძილში მომალანდოს, ვივცე ვერკვი.

თამარიკო. გადაგუება ზედ.

ქეთინო. წყალი დამისხე, რა!

თამარიკო. (გამოაქვს ქიქით წყალი) რომელი საათია? მოხსენიე გე საათი და დადე ადგილზე.

ქეთინო. (სვამს) უჰ! როგორ დაცხა... რვის ოცდაორი წუთია.

თამარიკო. მოიხსენიე და დადე სადაც იდო.

ქეთინო. ცუდად მიკეთია?

თამარიკო. რად გინდა სახლში საათი ხელზე? დადე, — სხვამაც შეხედოს ყოველ წუთს შენ შეგეკითხო? (სარკეს წამოედება)

ქეთინო. ნელა. გავტეხავთ ჩვენ ამ სარკეს. პირდაპირ გასასვლელში გავჩხირეთ. ცოტა იქით მიგვეწვიო.

თამარიკო. საით?

ქეთინო. აი, აქეთ მხარეს.

თამარიკო. აქეთ ტახტა. ტახტზე დავდგათ?

ქეთინო. აწიე, აწიე. მოაწვიო. (გადააქეთ სარკე) აქ არ ჯობია? (პაუზა) ნაღდად გაწვიმდება. ისეთი პირი უჩანს. მოიწვიე. ეგ ქუქუიანი წინსაფარი — რაღას დალიხარ. წარსულფერი ქვედაკაბა ჩააცვა. (გამოაღებს ტანსაცმლის კარადას, აჩრევს. ჩამოხსნის: კაბას, კოფტას, პიჯაკს ათვლიერებს. გამოიტანს საუთოებელ მაგიდას. გაშლის) შენც დაგითოვებ... დარეგანს ალბათ ბავშვები შეაგოვს. სამაგალითო პედაგოგები არიან, მშობლებმა თუ არ მიავითხეს, მოსწავლეებს თვითონ არიგებენ სახლებში. ჯერ ქიშკართან დგანან და მწყემსავენ, მერე სახლებში მიშყავთ. ამას წინათ მამამ გამატარა, — ვხედავ, — საში ბავშვისთვის ჩაუშლია ხელი და ქუჩაზე გადმო-

ყავს. ჩახსნით, წვეთვანით. უნდა გენახა, რა ამბებში იყვნენ, როგორ ემშვიდობებოდნენ, — კაცნა, ხევინა, — მანქანიდან გადმოსვლამდე. ვაკვეთილები კარგად მოამზადეთო, სათითაოდ დაუბარა სუყველას. დიახ, დარეჯან მასწ. აუცილებლად, დარეჯან მასწ! — მეციცნებოდა. წარმოიდგენდი დარეჯანის მასწავლებლობას? უწაღა აქებს: ისეთი დისციპლინისა თუარმე, ბუზს ვერ უფრენენ გაკვეთილზე. (პაუზა) მე არაფრით არ შემოძლია. ნერვებით არ მეყოფა. თან დაწყებითებში: ოცდაათი ბავშვი, — ზოგი იცინის, ზოგი ტირის, ზოგს დედები უნდა, ზოგს ფისი-ფისი. გაგოფდ? სად შემოძლია, ნერვებით არ მეყოფა.

თამარიკო. სხვის ნერვებზე თამაში ხომ შეგიძლია? (მეცა და უთოს გამოურთავს)

ქეთინო. ჩხიკვიშვილებს ვიღო უძენიათ. მზიამ, — მამაჩემი ქალებს არ გვაუბრებინებდესო და რად გინდა. მამამისი — პოლიკარპოვიჩი, დედას წამალორამ გვიშოვა, როხროხა კაცი... კასტებს ჩაეკტავს თორმე, ისე მიღის სამსახურში. (ჩარბავს უთოს) თაბაგარი გაბერილა — რასა ჰგავს! ძალიან უხდება. მაგრამ დედექტურია — რსცხენია, გარეთ ცხვირს არ ჰყოფს. დაღმამობით გამოღის ჰაერზე სასიერნოდ. ძალიაწ უხდება. ეგეთი ნათელი სახისას ორსულობა ყველას უხდება.

თამარიკო. გაწმინდა ვითომ! გადაწმინდილია ეს სერვანი? უთოობა წამოიწყო! გამოიარანვა ქალბატონი!

ქეთინო. მანდეთ ხომ მაინც უნდა ჩავახელოთ.

თამარიკო. მომეცი აქ კაბა (გამოურთავს უთოს და კაბას ცხვირწინ ააცლის) უთოობის დრო არ არის ახლა.

ქეთინო. ეე... ამან დაუშვინა მგონი შვი მამის ნიღაგზე! არ გინდა და გიკვას ეგ ჰრელა-ჰრულეობა.

თამარიკო. პიჭავი დაკიდე სადაც იყო!

ქეთინო. ბრძანებების გაკემას, წინსაჯარი მოიხსენი, გირჩენია.

თამარიკო. გეუბნები, არაფერი არ გამოგვივა, ტუფილუბრადლო იწუხებ თავს. (ხმამალა) ააღავე იგენი! ხალხა მოსასვლელი.

ქეთინო. პო, ფრენა-ფრენით მოდის.

თამარიკო. ქეთინო!

ქეთინო. რა გინდა რას გადამეციდე? ჩემი ბრალა, რომ არ მობრძანდა?

თამარიკო. ჭკუას მოუხსენ, გამიფრთხილებინარ, მწარე ცრემლებით გატირებ, იცოდე!

ქეთინო. გული არ გამოიხეთქო!

თამარიკო. გამიფრთხილებინარ!

ქეთინო. ოპ-ოპ-ოპ-ოპ-ოპო!

თამარიკო. (ეკადნება) კარგი. კარგი.

ქეთინო. ვინ ვის ატირებს, იმსაც ვნახავ. (პაუზა) მთვრალმა კაცმა რადაცეები იმეუტურა, რა დასაჭერებელი იყო! ტელეპატია თუ ეშმაკია... ადარც გაახსენდებოდა. (საათს დახედავს) რვის ნახევარი ხდება.

თამარიკო. მოიხსენი ეგ საათი და ბეჭდები! (პაუზა) ვის ვეუბნები?

ქეთინო. აპა, მოვიხსენი. (იხსნის საათს. მერე ისევ ხელზე იბნებს) ახლა გავიკეთე. ახლა ისევ მოიხსენა?

თამარიკო. ქეთინო!

ქეთინო. ქეთინო! ქეთინო!.. რას ამბობ, მღერო? კი არა, მთელი თბილისი მაგაზე ლანარაკობს. მოსკოვის მეორე სამედიცინო აქვს წითელ დიპლომზე მთავრებული. პარაფსიქოლოგი. მწვენი თვალბა! ქეთინომ გამოჩრიკა. ქეთინო მობრძანდა პირველის ნახევარზე. ქეთინო! ქეთინო!..

თამარიკო. (პაუზის შემდეგ) დამშვიდდი?

ქეთინო. შენ თავს მიხედე!

თამარიკო. დამშვიდდი, გაუთოვებულია უკვე. არა, სკაშზე წუკი გადაკიდებ, — დოკუმენტება... (სკამის სასურგედან პიჭავს აიღებს და კარადისკენ მიაქვს, მერე ფანჯარასთან დგება) გაწვიმებითაც არ გაწვიმებულია.

პაუზა. ტელეფონი რეკავს.

ქეთინო. გისმენთ... არა, ბატონო, ბინა.

(დადებს ყურმილს)

ტელეფონი რეკავს

ქეთინო. დიახ.. არაფრის. (დაადებს ყურმილს) ტელეფონი რეკავს. ქეთინო აღებს ყურმილს და უკანვე დაანარცხებს.

თამარიკო. თავი ურტყი, თავი.

ისევ ზარის ხმა. ამჯერად კარებზე რეკავენ.

ქეთინო. გეშეველა, — მოვიდა. (საათს დაწყურებს) რვის ნახევარია. ორი სათით დააგვიანა.

თამარიკო. მიდი მერე, გაუდე!

ქეთინო. პირიქით, თქვენი სტუმარია...

მკეთერი, გამბული ზარია.

თამარიკო. (ფაიფუცობს) ქეთინო, გაუდე!

ქეთინო. სეთი და ისეთიაო, — კარებს ველარ აღებს? ჯერ ერთი, არ ვიცნობ.

თამარიკო. ქეთინო!

ქეთინო. მე დაწყნარდე, არა? ნევრასთენიკო... (გაემართება შემოსასვლელისკენ) დარეჯანი იქნება, ტუფილად შეიშაღე.

დარეჯანი. (მეპურით) დაყრუდით უპატრონოებო? რა დაგემართათ — წელკავი გაგიდგათ თუ ბამბები გაქვთ ყურებში?... ქეთუშ! (კოცნის ქეთინოს) ყველა მკვდარს და მღერებს მე როგორ უნდა გადავეყარო! (უკან იხედება) შემოაღწია?

თამარიკო. გამარჯობა. (კოცნიან ერთმანეთს) ვინ? ვისზე ამბობ?

დარეჯანი. თიკა დგებუაქე. კინლამ კიბებზე შეიშაღე ცხვირ-პირი. (ქაღალდის მოზრდილ შეყვრას და ხელჩანათს მაგიდაზე დაადებს).

თიკა. გამარჯობათ. ბედი არ გინდა! (შემოღის კოლპოხით, იხდის ცალ ფესხაემელს) ქუსლი მოძვრა.

დარეჯანი. მაჩენე. (ათვლიერებს) გადალრეცილია, გასწორდება. ნუ გადამრიე, ქალო, ფესხაემელს დაძებე? — კინლამ კისერი მოიტებე! გუშინაც ესერი გიკვია, არა?

თიკა. გუშინ ჩავიცივი პირველად. ბედი არ გინდა თამარიკო, გამარჯობა, როგორ გიკითხო? დედა, რა გამოვრანქულხართ დები! (კოცნის ორთავეს).

ქეთინო. ხომ არაფერი გეტყინა?

თიკა. არა, არაფერი, მადლობთ. უცნაურად გადავჩრი.

დარეჯანი. უუპ, — რა საზოგადოარი სიცხვა, გავიხვითქე. (ხელთ ანიშნებს) იქეთ ოთახშია? შეუდ-

გემოდა უკვე საქმიანობს, — შედრეცა, რამე, რუ-
შე, ამბოდა... (ვახსნა შეყრული და შავი ნაჭერი გო-
შელა) სატანა, მილენკი, ნახე, რა მოგიტანე... ჩემო
პატარა ჯადოქარო! ეშმაკუნეო!

თიკა. (თავისთვის)) ეშმაკუნეო! (ოცინის)
ქეთინო. (ღიმილით შესტყერის დარეჯანს) ნე-
ტუ. ნეტუ.. არ არის.

დარეჯანი. რა?

ქეთინო. არ მოზრძანებულა.

თიკა. არ მოსულა?

დარეჯანი. როგორ თუ არ მოსულა? (შედის
ოთახში)

თიკა. მართლა არ მოსულა?

დარეჯანი. (დაბრუნდა იმედგაგონებულა)

მაგის ვასი დედა ვტორი..

თიკა. მართლა არ მოსულა, თუ მაშაყრებთ?

თამარიკო. მოვიდა და დავმალე. კარადაში
მყავს დამალული.

დარეჯანი. არ ამოვქაქანდი ამ კიბებზე.. ეს
ფარდა, მთელი საათი ვეხვეწე უფუნა მიქაშვიძეს.

ფიზიკის კაბინეტში ჩამოვხსენი. მარლმუვა წამოვი-
ღე — ორასი გრამი... (ხელწინიდან ბოთლი ამოი-
ღე, მაგიღზე დადგამს) რომელი საათია?

ქეთინო. რვის... რვის ოცდობრი აკლია. ექვსის-
თვის უნდა მოსულიყო.

თიკა. ექვსზე თუ შვილზე?

ქეთინო. იქ თქვენ იყავით, რა თქვა, — რომ-
ელზეო?

თიკა. თუ არ ვცდები, — რაც ძალზე დასაშვებ-
ია, — შვილი საათი თქვა.

ქეთინო. თამარი, თიკასთვის უთქვამს: შეი-
ღეო.

თიკა. არა, დაბეჭოთებით ნამდვილად არ მახსოვს,
— გონება მქონდა არებული, საუკუნე არ დამელია,

სამო ულუბი მოვსკი თუ არა, რტი დამეხსნა. საერ-
თოდ მე ხომ სასმელს ძნელად ვიტან.

დარეჯანი. (გახარებული) მოსკოვის დროით
იტყოდა!

ქეთინო. აი! მოსკოვის დროით იტყოდა!

(დარეჯანს) აქამდე სად იყავი?

დარეჯანი. (შუბლზე თითს იკაკუნებს) თავი,
თავი უნდა გეხას. მოსკოვის დროით ექვსზე თუ თქვა,
ესე იგი, ჩვენი დროით შვიდი გამოდის. (ხმას იბო-
ნებს) ნახევარი საათი კი უნდა დაავიანოს ვაქცაძე
კაცმა, — ეგრეთ არ არი...

ქეთინო. (თამარიკოს) მოსკოვის დროით იტყოდა.

თამარიკო. თბილისის დროით თქვა. (მოაქვს
ტორტი) მეტი სადარდებელი ნუ მოგვცა ღმერთმა!

დარეჯანი. არა, გოგო, შავებს ჩავიცვამ! წინ
წყალი, უან მეწყერი! (ათვლიერებს ტორტს) რა
მოგიქაჩლებიათ თავი.. მაგრად დამახეტეთ, ხო იცი...

თიკა. შეიძლება, ვერ მოავნა.

დარეჯანი. ამ ჩემს ნორჩობას, თუ ვერ მოავ-
ნო!

ქეთინო. რა ძნელი მოსაგნები ჩვენა ვართ? თან
ნამყოფია, იცის მისამართი.

თიკა. ვაიმე, თუმცა წუხელ თამარიკო არ გამოა-
ცილა!

დარეჯანი. ოო! რაში ყოფილა საქმე ოო, ქა-
ლბატონო! ოო! იმტომ კუჭკუჭებით მთელი საღა-

მი? გზაში ხომ არაფერი დაგიბრა? მა?... ხომ არ...
მა?

თამარიკო. რისი თავი აქვს მაგ საცოდეს, იქით
არაფერი დაუბარო. ისეთი წესიერია, გულანდობა-
ნობა...
თიკა. ძალიან სცდები, გენაცვალე! საოცრად
მომწუხსავი თვლებით იუბრებოდა.

დარეჯანი. როგორი თვლებით?

თიკა. მომწუხსავი. აი... ძვალსა და რბილში რომ
აღნას.

დარეჯანი. (ენას უჩივებს) სენ გიყულებოდა?

თიკა. დიახაც.

დარეჯანი. როგორ? ესე? (თვლებს ქაჩავს)

თუ ესე? (მიზნადილი თვლებით იქიარება)

თიკა. დიახაც; ძალიან სიმპათიური პირიყენება,
მე მომეწონა.

ქეთინო. (თიკას ფლოსტებს დაუყრის ფეხებ-
თან) იგინი გაიხალდე.

თიკა. უი, დიდი მაღლობა, ქეთი. (იხდის ფესტა-
ნელბს) საქმე ისაა, სახლამდე რითი მივიღე?

ქეთინო. რაშენ ჩავაცემეთ. ოცდათექვსმეტი მე
მაქვს, ოცდაჩვიდმეტი თამარიკოს.

თიკა. მა, ძალიან დამავალბებთ, რა, თუ შეიძლ-
ება, ხვალვე გამოგიტანთ.

თამარიკო. დაჯერათ ეს, — საყურებლად დე-
დგი?

თიკა. მაინც, ცოტა დაველოდოთ, იქნებ მოვიდეს.

თამარიკო. ყავას ხომ ყველა დაღეთ?

თიკა. მე დიდი სიამოვნებით, თუ არ შეწუხდები
თამარიკო. დარეჯან?

დარეჯანი. (აიოი — თავს უჩვენებს) ეს გრძელ-
იწვილებიც რა მაგრები არიან, სად გაახსენდებთ ხო-
ლმე, — ეგეთ იწვიით ეგზემლიარებს სად პოულობენ?

(წაგვამულად კაცისებრი აქცენტით) ПОНЯТИЯ НЕ
ИМЕЮ — რა! საერთოდ — გამაგებნით: ვინ არის?

რა გიზია? откуда пришёл, куда идёт, что он хо-
чети!

თიკა. მე მიამბო ყველაფერი დაწვრილებით, თბი-
ლისშია დაბადებული. რვა კლასი აქ დაუმთავრებია,

მერე გადასულან კიევში. მამამისი ყოფილა სახედ-
რო ექიმი. ინსტიტუტი მოსკოვში დაამთავრა. აქამდე
მოსკოვში ცხოვრობო. აქ დედაშვილი ჰყოლა და
იმასთან ჩამოვიხსტუმრად, თბილისი ძალიან ჰყვარ-
სო, ძალიან მენატრება ხოლმე აქაურობაო. გ.წაწა-
ბით ლაპარაკობდა, გულწრფელად. შემეცოდა.

დარეჯანი. რუსია?

თიკა. მე გგონი, კი.

დარეჯანი. შეიძლება, ებრაელია.

თამარიკო. უკრაინელია. დედა მყავს პოლონელი.

თიკა. ქართული ესმის. საუბრის შერიდება, გრა-
ნატკულ შეცდომებს ვუშვებო. — ისე ყველაფერი
ესმის. ლიტერატურა უფვარს ქართული ძალიან. თე-
ატრი, კინო — ყველაფერში გარკვეულად. ტოციან
ტაბიძეზე მელაპარაკა ისე..

ქეთინო. ქართულად გელაპარაკა?

დარეჯანი. ნუ გადამბრებ, ქალო, ქართული ეს-
მის?

თიკა. (ქეთინოს) არა. ქართულად არა, მაგრამ
ყველა ლექსის სათაური ზეპირად იცოდა.

და რეკანი. ღმერთო მომავლი, მე რასაც ვლანა-რაკობდი, ყველაფერი ესმოდა?

ქეთიკო. (ღიმილით) რას ლაპარაკობდი? თამარიკო. (დარტყანს) შენ არც რუსულად ლაგვლია ხელი.

ქეთიკო. (წინდაწინ ეცინება) რაებს ეუბნებოდი? თამარიკო. (ეკითხება) მართლაც ამბობენ თქვენზე, კი დინიაო? იმან — კიო, მართლაც ამბობენო. ეს გარშემო უტრიალებს: покажите хвостик, пожалуйте, покажите хвостик, пожалуйте. ისიც კარგი ოხერი შეხვდა. Неудобно, ეუბნება, люди смотрят, выйдете да покажу-ო.

ხარხარებენ.
თიკა. რა სულელი ხარ, დარტყან, რა სულელი ხარ!

და რეკანი. ეგ არაუშავს, მერე რაც ვლანძღვდი და ვაგინე, მაგის სიფანდი ასე და ისე, აფერისტია, ერთი სიტყვა არ დაუჭერთ-მეთქი! — მართლა თუ ესმოდა, დავდუპულვარ. შეეშინდა ალბათ, — რაღას მივიღოდა!

თამარიკო. პირიქით, შენ ძალიან მოეწონე. დარტყან. ვეძახდი: მარჩიელი, მარჩიელი! ხან კარგი შევაჩენე, ხან ხელისუფლი, ხან ყავის ჭიკა... თამარიკო. უიმე, ყავა სულ დამავეწყდა. ქეთი, მიხედე, რა!

და რეკანი. (დასცქერის საათს, რომელიც მაგიდაზე დევს) რაღას აკლია თხუთმეტი წუთი. სად გდია? რაკომ არ მობრძანდა? აფერისტი იყო. აბა, რა იყო? ლაბორატორია გავხსენითო, კონფერენციებზე გეწვევენო, — საფრანგეთი, ინგლისი, შვეიცია, — თითქმის ჩამოთვალა. შეგვახარია, ავადმყოფებს ვემალეებითო... წავიდეს მაგის...

ქეთიკო. (სამზარეულოდან) რომელია? თამარიკო. ლაბორატორია მართლა აქვთ. გიპნოთერაპიული ლაბორატორია.

თიკა. კარგით გგოგობო, მართლა და მართლა — ხალხი ქუჩაზე გადასული. ისეთ რაღაცეებს აკეთებს... ცოცხალი ჯანდერის მისწვილის ნათლობაზე ყოფილან ოთხშაბათს. ღვინა კორინთელი იყო მუზეუმში მოსული, — გაგვასულელაო, ჭკუაზე გადაგვიყვანაო. ვინ დააძინა, ვინ გააღვიძა, ვის მუდმივ თვისი ბიოგრაფია მოუყვა, საკუთარი. ღვეან გოგინაშვილის თვის უთქვამს, ახლავე წადი სახლში. რაღაც ცუდი ამბავიაო. ღვეანმა დარტყა, არავინ უპასუხა. მეზობელიდან დარტყა და მამაშენი წაიყვანეს საავადმყოფოშიო.

და რეკანი. დაიჭრე, არა, ეგ ზღაპრები? თიკა. ჭერ როგორ მოვიდა და წავიდა, კაციშვილი — ეგ და დინიათო. ლაპარაკობდა თურმე, გვერდზე მიიხედეს, ერთი-ორი წამით თვალი მოაშორეს და ჰოი! — აღარსად ჩანს.

და რეკანი. (იციანს) დაცა, როგორ? როგორ? გელაპარაკება და ჰოი, აღარსად არის. ჰოი! აორთქლდება და გაქრება. ჰოი! ჰოი! ფაფუ... თიკა, ფაფუ...
თიკა. შენ, გენაცვალე, არაფრის არ გჭერა. და რეკანი. გაქრება, რა — ფანტომსია, მამაძალი!

თიკა. უკვე უკვლავან აშკარად წერენ: ათასი შეუცნობი მოვლენა არსებობს ბუნებაში მეცნიერების

გან გამოუკვლევია. რადგან მეოცე საუკუნეა, შენ გგონია, ყველაფერი იცან. არაფერიც არ იცან. ამ ასწინებზე ერთი წინა მათხოვეს. — «Тайны истории» ლებედევია ატორი. ისევე, რამეებს ამბობს, ისეთ უცნაურ ფაქტებს ასახელებს, თმები უკლავე დაგიჭება. მითი, რა სინტერესოა, იცი? თამარიკო. იმ დღეს რომ გქონდა, ყვითულიდინი?

თიკა. არა, ეგ მფრინვე თევზებზე და ჰუმანოიდლებზეა. ეგ ხომ სულ სასწული წინაია! თამარიკო. რას იტყვი? არსებობენ მფრინვე თევზები?

თიკა. არ შეიძლება არსებობდნენ? თამარიკო. გეკითხები, უბრალოდ. მე არ მჭერა. შენ თუ გჭერა?

თიკა. რადაცინ ხომ უნდა გჭეროდეს. მე მწამს. რომ არიან ადამიანზე ბევრად სრულყოფილი არსებები. უფრო ჭკვიანები, უფრო ჰუმანურები, — სიყვითის და სიყვარულის გაცილებით მეტი უნარი გააჩნიათ...

და რეკანი. როგორები არიან, იცი? მე ვნახე ერთხელ. არც ყური აქვს, არც თვალი აქვს, არც ცხვირ-პირი, არც ხელი, არც ფეხი — მარტო სიყვარულის უნარი აქვს. გარშემო სულ — ბევრი, ბევრი სიყვარულის უნარები.

იციანა.
თიკა. რა სულელი ხარ, დარტყან, რა სულელი ხარ!..

და რეკანი. იქნებ, ჩვენი პატარა ჯალქარიც ჰუმანოიდია? წააგავს, ხომ იცი. ის ფილმი გახსოვთ, უცხოელანტელი ქალი რომ ჩამოვა, ურნანლისტ რომ შეუყვარდება, — ამასაც ისეთი თვალეი აზრ აქვს? ეგ არი, დიდად არ ეტყობა სიყვარულის უნარი. ინილებმა! არ აჩენს ჭერ! ჭერ არ აჩენს. მაგარა? ცეკვაში გაიყვია. რას იგრძობოდა! (ბაძავს) ტემპერამენტო ჰუმანოიდით ცეკვადა!

თამარიკო. (იციანს) დაღურტებული მაქვს ფეხები. ორჭერ ისე დამაბიჭა თითზე, სული გამიშწარა. თიკა. ჩემთან მშვენიერად იცეკვა. და რეკანი. შენთანაც იცეკვა? თიკა. დიახ იცეკვა.

და რეკანი. აბა, ჩემთან რაკომ არ იცეკვა, მე მაგის სპირიტუ და ჰინოტიოიორი დედა ვატრე. არ გეშინია, ქამარა რომ გაგიგოს?

თიკა. ეგ არავისი საქმე არ არის. და რეკანი. უცხო ბიჭებთან ცეკვავსო, რომ გაგიგოს?

თიკა. ეგ არავისი საქმე არ არის! ქეთიკო. აბა, ყავა, და... ტორტს დაქპრი. საღვალეც ეწერა მაგ ჰინოტიოიორებზე, კალიფორნიასთან თუ რომელიღაც კუნძულზე წუნარ ოკეანეში სამოცდათორმეტი კაცი დაუძინებია და ვეღარ გაუღვიძებია. პლიაზე ნახეს თურმე დაურიღები სამოცდათორმეტივე. (თამარიკოს) სად ეწერა?

თამარიკო. უფურთე, აი, რანიარად აქვს ტვინი მოწყობილი! — თუ რამე გაიგო, ან ნახვარს იმხსოვრებს, ან რაღაც სხვას ნიანბნებს: ერთის დასაწყისს მეორის ბოლოში, ან თვითონ მოიგონებს. ეგენი სექტანტები იყვნენ, არავის არავინ დაუძინებია, თავი მოიკლეს, წინა თვის «Вокруг света»-ში ეწ-

ერა. (ქეთონოს) სხვასაც დაუდე, შენთვის რომ გაღიღი.

თიკა. (ქეთონოს) ნუ წუხდები, მე თვითონ. დიდი მაღლობა.

დარეჯანი. როგორია, სამოკლათორმეტი კაცი რომ ერთად გაუშვცს ფეხს? დილით გავიძებნას რომ დაუწუხებდნენ: ადე, მუშა, ადე! ნუ გძინავს შენი ნუ ხვრინავ შენი!

ქეთონო. მმ... (დარეჯანს ანიშნებს) გასინჯე.

დარეჯანი. არ მინდა.

თამარიკო. უიშე, თქვენ შვირები იქნებით. კარტოფილს შევწავ! ქათმის ბულიონი მაქვს, ყველი, პური, შავაუ...

თიკა. არაფერი არ გვინდა! რას ამბობ, თუ ღმერთი გწამს, — ხუთ წუთში უნდა გავიქცე.

თამარიკო. დარეჯან?

დარეჯანი. გადარიგე?

თამარიკო. ტორტი მიირთვი.

დარეჯანი. (კატეგორიულად) არა!

თიკა. კიდევ დღეებზე ხარ?

დარეჯანი. კუბი მაქვს აშლილი. დღეს დილით ტოლმა ვკაპე. მაიკვარი ხმაურობს და მამაჩემი რთავს ხოლმე ღამ-ღამობით. გუშინ წყნეთში ავიდნენ და მთელი დღე გამორთული ყოფილა. ფოთოლში არ არის გახვეული? ორი რა დავაუდღე მთელ-მთელად, მესამე გადავსხენი და ამხელა მატლები. შავ-შავი მატლები — ერთმანეთში ირეოდნენ.

თამარიკო. (კვიის) გააჩერე ენა! ფუ! ფუ!

ქეთონო. ნახე რა ეგოისტია, რა ეგოისტია!

თიკა. (იხრჩობა) რა წესია, დარეჯანი! რას დაგეშობა?

დარეჯანი. ბრინჯეში და ხორცებში.

ქეთონო. ვარუშდი, ვარუშდი! (პირზე ხელს აფარებს) ვერ წარმომიდგენია გავკეთილებზეც ასე მაინფუნობ, თუ სერიოზული ხარ? (ფეფრებს) შენს სერიოზული მოქცევა ვერ წარმომიდგენია. (კოცინის) დარეჯანი. არა, ბავშვებთან სერიოზულად ვიქცევი. დედას გეფიცები. ბავშვები სერიოზული ხალხია.

თიკა. ძალიან შეეკვება. (თამარიკოს) გადასარევი ტორტია.

თამარიკო. მარწყვით იყოს! — მაშინ გენახა.

ქეთონო. ან კაკლის მურაბით.

დარეჯანი. (თამარიკოს) მე არ ჩაგაწერინე რეცეპტი?

თამარიკო. (იციინს) კი, შენ ჩამაწერინე.

დარეჯანი. ქალო, ნუ გადამირიე, მე არ ჩაგაწერინე რეცეპტი?

თამარიკო. მო, შენ ჩამაწერინე, ნუ მეჩხუბები დარეჯანი. (კმაყოფილია) Тоже мне — ფილოლოგიურ მეცნიერებათა კანდიდატი... ჩამოვიდა ცნობა?

ქეთონო. რა ცნობა?

დარეჯანი. მოწყობიდან. ხელფასის მოსამატებელი.

თიკა. (თამარიკოს) შენ, — დაგიბტყცეს, მართლა?

თამარიკო. არა. ჭერ არა.

დარეჯანი. ესე იგი, ხელფასი არ მოუმატებია?

თამარიკო. არაო! — თავს იქნევს.

რა ჯანდაბად გიმდა ეგეთი დისერტაცია? მოჩა, მე აღარ ვიცავ. ოჯახს უნდა გამოვუცხადო.

თიკა. გაქვს თემა აღებული?

დარეჯანი. ეს ვიზე ნაკლები ვარ?! ვითომ რატომ არ უნდა შექონდეს?

თიკა. მე ეგ არ მოთქვამს.

დარეჯანი. თუ ვილაცას რაღაცა ეეკება — попробуй! (პაუზა) ცოტას მოვცოცინე.

ქეთონო. შეჭამე ერთი ნაჭერი. ამა... ერთი ნაჭერი არაფერს გიჯამს. დაქევი.

დარეჯანი. არა. არა. არ მომიჭრა!

ქეთონო. ერთი ნაჭერი! ერთი ნაჭერი!

დარეჯანი. არა!

ქეთონო. ჩაფიქრებული მაქვს! დარეჯან, შენ ხომ ჭკვიანი გოგო ხარ? დარეჯან, დაუჩერე უფროსებს!

(დარეჯანი თავს აქნევს) ამა, შეჭამე ერთი ლუქა! ჩემი ხელით შეჭამე!

დარეჯანი. არა-თქო მე შენ გელაპარაკები! ქეთონო. (ძალით ატენის) გააღე პირი!

დარეჯანი. მმ... მმ...

ქეთონო. ჩაფიქრებული მაქვს, რა! ჩაფიქრებული მაქვს, რა!

დარეჯანი. (პირში ლუქით) შემაცდინა! ნამუსი ამხადა! (გადაუცხადეს) ვისზე გაქვს ჩაფიქრებული?

ქეთონო. შამანური! შამანური სულ დაგავიწყდათ!

თამარიკო. გამოილე. მაცივარშია.

თიკა. ლია იუო — ენუქიძე. ვერ წარმოილქვენ, რა გამხდარია. ყოველდღე ორმოცი წუთის განმავლობაში ვრთავდი მუსიკას და ვვარჯიშობდიო, ყოველდღე — ორმოცი დღის განმავლობაში.

დარეჯანი. ორმოცი დღის თუ ორმოცი წუთის?

თიკა. მო, ორმოცი დღის და ყოველდღე... არა, ორმოცი... დავიბენი... მოკლედ — ორმოც-ორმოც წუთი დღეში.

დარეჯანი. რამდენი დღე?

თიკა. ყოველდღე.

დარეჯანი. (თავისთვის) ნორმალურია ეს ახლა?! თამარიკო. (თიკას) საჭმელი?

თიკა. ორმოცი დღე ვვარჯიშობდიო და ექვსი საათის მერე არ ვკამ საჭმელსო. საგრძნობლად არის დაღუპული. ბოლოში და, მეწველი ძროხასავით იყო.

დარეჯანი. მე რატომ შემომხედე? არა, მითხარი, მე რატომ შემომხედე?

თიკა. შენთვის არ შემომხედავს.

დარეჯანი. არა, სხვანაირი თვალით შემომხედე! (თან უცინება) წვა, წაშოვა, — მომახტება. ჩიტვით ხომ არა ხარ? (თითებს უტრიალებს ცხვირწინ) ჩიტვით ხომ არა ხარ?

თიკა. დამანებე თავი, არ გელაპარაკები. ეგეთი მწარე ენა რომ გაქვს, იმიტომაც...

დარეჯანი. რა იმიტომაც?

(შემოდის ქეთონო. შემოაქვს შამანური. დარეჯანი გამოართმევს. თან ხსნის, თან თიკას უმაჩნებს) რა იმიტომაც? ბრძანე, ერთი. არა, დააბოლოვე, დააბოლოვე!

თიკა. არაფერი. გაწიე იქით. (შეშინებულია) გეცვენები!





დარქვანი. არა, დააბოლოვე! (თამრიკოს) გავხსნა?

თამრიკო. გახსენი. გახსენი. აწი მომსვლელი :ლარავნი არის. დავლიოთ, მაგის რჭულიც არ იყოს დავთვრეთ ერთი დაშობიანად. (იციინს) მერე ვაფროთ.

ქეთინო. რვა სრულდება. (ჭიკები გამოაქვს. შიშანსურს ასხამს)

თიკა. ცოტა, ცოტა. მე სულ ცოტა, რა! თამრიკო. კარგი ახლა, ძალიანაც ნუ გაიბრანკები.

თიკა. არა, მართლა, თამრიკო, საყვარლო, (მრავალმხენლოვნად) ჩემთვის აღარ შეიძლება. თამრიკო. ოო! სულ დამაფიქვლა.

ქეთინო. (ვერადფერი გამოვიათ) არ ვიცი? თიკა. აბა!.. აღარ შეიძლება.

თამრიკო. ოო! ეგ საპატიო მიზეზია. ქეთინო. რა მიზეზი?

თამრიკო. ცოტ-ცოტა არაფერი გიპირს... სიმბოლურად.

ქეთინო. (დარეჯანს, ჩუმად) ფეხშიმედაა? დარეჯანი მხრებს იჩეჩავს. თიკა ღიმილით კვერს უტრავს.

ქეთინო. (თიკას) არ გადამრიო?!... მოდი, გაკოლო! (კოცინს)

თიკა. არ ვიცი.. არ ვიცი.. ექიმმა, ამჭერად უველაფერი კარგად იქნებაო. ჩემი ქმარი გაციოფებულა, კიდევ რომ რამე დაგემართოს, ვერ გადამირჩებინაო.

ქეთინო. რომელი თვა? (თიკა ხელით აწვევებს — შეთხეო)

დარეჯანი. გარედან არაფერი გეტყობა და... იმ ანეგოტის არ იყოს, — ქალები რძის რიგში რომ დჯანა, ორსულად ვარო, ერთი მივა, ურიგად გამოშვითო.. იცით? (იციინან) შე კაი ქალო, წუხანდელო.. იცით?

თამრიკო. ჰო.. ჰო. დარეჯანი. შე კაი ქალო, ეგრე თუ იანგარიშე, ტგრე უველანი ვართო.

თიკა. წინაზე ხომ წოლითი რევიმი მითხრეს, თვენახევარი ვიწქეი, ახლა პირიქით, რაც მეტხ იმორაკვებ. უეფესიაო. ჩემმა ქმარმა განტელები მომიტანა. წამშობით დამადგება ხოლმე თავზე. მავარჯიშებს ველოსიპედი უნდა გიყიდო, ველოსიპედი იარე საშახურშიო.

დარეჯანი. სკეიტბორდი გობია. თამრიკო. დალიეთ, რა! გაგვიმარგოს, კარგად ვიყოთ. თიკა, გაგვიმარგოს. მომიკახუნე. (ღიმილით უქახუნებენ ჭიკებს)

სეამენ. თიკაც სეამს. დარეჯანი. ამ ცარიელ კუჭზე რომ დავლიო, ხო გავითიშე და ეგ არი.

თამრიკო. დალიე, დალიე. ქეთინო. დალიე, წრუწუნე!

დარეჯანი. მომივლით? მომივლით, მერე? (კიო, ეთანხმებან) კარგი, დავლევ აბა.. (ჭიკა ასწია) **Поехали!** ირაკლი რომ ამბობს ხოლმე: **Мудрыи народные тост — Поехали!** (დალია)

ხანგრძლივი პაუზა. ქეთინო. ნატო არ მოვიდა.

დარეჯანი. უნდა მოსულიყო? ქეთინო. ღარეკა, სტუმრები გვეყავსო. შამანრ თუ გამოჩნდეს — შამანი დაარქვა — გადმწირეოთო.

დარეჯანი. შამანი! (მოეწონა) შამანი! (იციინს) ხომ გეხვეწებოდით — უკვე დავთვერი. ერთი ახლა მოეთროდეს — თავ-ბელს ვაწუველნებ!

თამრიკო. არც შუშა მოვიდა. ქეთინო. ვაი, მართლა, — შუშამ აუცილებლად მოვალო, ძალიან მაინტერესებო.

დარეჯანი. პიესისათვის უნდა. **Драматург несчастен!**

ქეთინო. (დარეჯანს) გახსოვს, გაგრაში იავანზე გადმოიპარა? უფრს გევიდებდა ჩუმად. რასაც ვლანარაკობდით, იწერდა. მეზობლებმა, დამსლებმა, ბიკები ძვრებთან მავათ იავანზეო.

თიკა. რას ლაპარაკობდით ამისთანას? ქეთინო. სისულელეებს. ახლა რას ვლანარაკობთ? წამოუვლის ხოლმე ხანდახან და უველაფერს იწერს. იმის მუდამი აქვს — ქალები რაებს ბაზრიბო, მარტონი როცა ხართო?

თიკა. საყვარელი ბიჭია შუშა. თამრიკო. ძალიან.

დარეჯანი. რად გინდა? ცოლი ჰყავს და შეილი. თიკა. მერე რა მოხდა? მთავარია.. (გაურკვეველი ეხეტხე ხელით)

დარეჯანი. არა, ქალო, მეგობარია. თამრიკო. მეგობარი და ამხანაგი თუ არ შევიდა ჩვენს მდგომარეობაში (იციინან)

პაუზა დარეჯანი. (ქეთინოს) მამაშენი ხომ არ შემოვიღოს?

ქეთინო. (ასხამს ჭიკებს) რაზე მეყითხები? დარეჯანი. სიგარეტს რომ ვეწვეით.

თიკა. მე აღარ ვეწვეი. (ქეთინოს) ცოტა.. სულ ცოტა.

თამრიკო. (დარეჯანს) ნუ გეშინია, არ შემოვიღოს.

თიკა. ახლა რა სადღეგრძელო ვთქვათ? საერთოდ, თამადა ვინ არის?

დარეჯანი. **Мудрыи народные тост — будем!** ქეთინო. (დარეჯანს) არ ეწვეი მამაშენთან?

დარეჯანი. რას ამბობ? ხომ გადამყლანა ანთებული.

თიკა. ქეთი, რა კახტებია? (ათვლიერებს) დარეჯანი. დადეთ რა, რამე, დაუკარიო.

ქეთინო. (თიკას) არაფერი განსაკუთრებული. (დარეჯანს) რომელი გნებათ?

თიკა. ვაიმე, ცხრა დაწუებულა! ვერც დავრეკა. ჩემი ქმარი დასახმებელი დამხვდება.

დარეჯანი. დავიდალე. (ამობხენუნებს) იცი, როგორ?

ქეთინო. (ეეკვავს) კაი ერთი.. რაც მოხვედი, არ გაჩერებულხარ, კიდევ რა ენერგია გიძლებს?!

თამრიკო. მე უველაფერისგან ისე ვარ დალილი, უველაფერი შეზარება (დარეჯანს) ლანარაკი არ გეზარება?

დარეჯანი. ზეიოზედ მქონდა ბოლო ოთხი გაკვეთილი. მერე დაგვტოვეს.. აღარ შემიძლია ან სხვისი ბავშვების ყურება, ნერვები მემლდება. დავი-

მერ ხოლმე მოფარებულში, ჩავკიცნი, ჩავკიცნი, ჩავჩქიტავ, დავახრო მინდა! (ცეკვეს. ნელ-ნელა ირწყვეს). გუშინწინ საკლასო ვაწერინებდი პირველ მესამეში. ხათუნა ცვარევიშვილი შეავს ერთი, იმის შვილიშვილია — აკადემიოსის. წითელლოყება, გაბლტული, ისეთი, ისეპო, წყლიანი თვალები, გრძალად გაზიდული — ნაშტარალევივით. წერდა. თავზე ვადექი და რაღაცას ვეწვრობდი. შენიშვნას ვაძლევდი. დაწერა და არ მოუხედავს ისე. რვეული მომინჯა: დედიკო, სწორაო? „დედიკო“ — ამომხედა და შერცხვა. კინაღამ მუხლებში ჩავკიცე!

თ ი კ ა. (ცეკვეს) რა სიცოცხლეები არიან, ღმერთო, რა სიცოცხლეები არიან!

დ ა რ ე ქ ა ნ ი. (თოკს) შენ გაჩუმიდი! შენ შენი რომ გეყოლება, მერე ილაპარაკე!

თ ი კ ა. (ცეკვეს) შეყოლება. ღიახაც.

პაუზა

დ ა რ ე ქ ა ნ ი. (თამრიკოს, რომელსაც სავარძელში იმ მოკალათებულად დისერტაციას რომ დაიცავ თურმე, მერე ცეკვა აღარ შეიძლება, — სირცხვილია... სერიოზული ქალი ხარ.

თ ი კ ა. როგორ არ მინდა წახვლა! (მავიდას უახლოვდება) ჩემი ჭიკა ესაა? (სვამს)

ქ ე თ ი ნ ო. (დახედავს საათს) რა გეჩქარება, ჭერადრეა.

პაუზა

დ არ ე ქ ა ნ ი. გაგაკვირვო?.. დარეგან!

დ ა რ ე ქ ა ნ ი. (ცეკვეს) არ მესმის.

ქ ე თ ი ნ ო. გურამმა დამირეკა.

დ ა რ ე ქ ა ნ ი. რა?

ქ ე თ ი ნ ო. (ხმაბალა) გურამმა დამირეკა.

დ ა რ ე ქ ა ნ ი. (ცეკვეს) რომელმა? (გახედედა) ვინ?

ქ ე თ ი ნ ო. (წყნარი ღიმილით) გურამმა დამირეკა. დარეგან ი. დაიფიცე!..

თ ა მ რ ი კ ო. დადურეკა. კი. არ ეტყობა? — გაბრღვიადებულია.

დ ა რ ე ქ ა ნ ი. ნუ გადამრიე, ქალო, როდის?!

თ ი კ ა. (თამრიკოს) ეგ რამელმა — მიან?

ქ ე თ ი ნ ო. თავისთან დამპატოვა. გუშინ დედამისის დაბადების დღე ყოფილა. ამ საღამოს ჩემები შევსო.

დ ა რ ე ქ ა ნ ი. ნუ გადამრიე, ქალო, დედამისის დაბადების დღეზე დაგპატოვა?!

ქ ე თ ი ნ ო. (ირონულად) აუცილებელი საქმეა — უნდა შელაპარაკოს.

თ ა მ რ ი კ ო. ამას ხომ თავმოყვარეობის ნატამად არა აქვს, — მთელი საათი ელაქლქა!

ქ ე თ ი ნ ო. (თამრიკოს) ნუ იცი ყველაფრის გაზვიადება... რა მექნა, რა? მკითხა და ორი სიტყვა ვუპასუხე.

თ ა მ რ ი კ ო. მე ნუ ვიცი!

ქ ე თ ი ნ ო. ტელეფონში ზომ არ დავუწყებდი იმას... თ ა მ რ ი კ ო. კიდეც ხმას იღებს!.. საერთოდ რატომ დეულაპარაკე? ან ერთი სიტყვა რატომ უპასუხე?

დ ა რ ე ქ ა ნ ი. ტელეფონში? — ტელეფონში კი არა, ტელევიზორში რომ დავინახო, თავს გავუხეთქავ!.. ვითომც არაფერი.. დარეკა და დაგპატოვა. ვითომც არაფერი! უხ, ჩემი გაჩენა რა ვთქვი, ქალად

არ დავბადებულევიც! ენის წვერზე მადგას... უხ, ერთი!..

თ ი კ ა. შეიძლება, მოვიდა ქუაზე, უხ, ცეკვეს. ერთი ხდება.

დ ა რ ე ქ ა ნ ი. ვინა? ნუ გადამრიე, ვინა? მაგას მასწავლი შენ? მაგას მოხარშულს ვიციანო. სასოზღარო! ეგოსისტი! ეგ არის თავის თვზე შეყვარებული ამხელა გრნოსა არ დააფხო, ამხელა გრნოსას არ გაუფრთხილდე! რას ამბობ — მამაჩემს საკუთარი შვილივით უყვარდა! დღე და ღამე ჩვენთან ეგლო.

თ ი კ ა. (დარეგანს) ერთად წაუვლობდით, არა? დ ა რ ე ქ ა ნ ი. ჭკუფლები ვიყავით. ჩვენთან ეგონო ესენი.

ქ ე თ ი ნ ო. მე ზღვაზე გავიცანი.

დ ა რ ე ქ ა ნ ი. ჰო, ჩემთან თამრიკო გაიცნო. მერე ზღვაზე გვეხვდა და ქეთიცი იქ იყო.

თ ი კ ა. მე ერთი-ორჯერ შეავს ნანახი, ძალიან ნორმალური შთაბეჭდილება დამოვა.

დ ა რ ე ქ ა ნ ი. შორიდან, ჰმ... იცოცხლე, გარეჯონობა მშვენიერი აქვს, თავის მოკატანება და აფერისტობა კიდე — მაგისი მოგონილია!

ქ ე თ ი ნ ო. კარგი, მორჩით ახლა!

თ ა მ რ ი კ ო. ჩვენ რომ აქ არ ვიყოთ, წავივლია, წაბრძანდებოდა, ისე ჩერჩებოდა.

ქ ე თ ი ნ ო. შენი შემინია პირდაპირ!

თ ა მ რ ი კ ო. დაწევი მერე და ერთი თვე აღარ აღგე ლოგინიდან. იტირე, იღრიალე. მე თავთან დაეჭვები! გვიანი კი არაა, წაბრძანდი. ცხრის ათი წუთია.

დ ა რ ე ქ ა ნ ი. ყველასთან გაუფუქებული აქვს საქმე. ბიჭები დასანახავად ვერ იტანენ... ალბათ უბეთქია კიდეც ცოტა ხნის რომ, ვენაცვალე ხელში!..

თ ა მ რ ი კ ო. ბავშვი რომ ბავშვია, ჩველი ბავშვი, ცხელ ბატარეას ერთხელ თუ შემთხვევით მოკიდა ხელი და დეწვა, მერე სათოფეზე ვეღარ მიყარებ... დ ა რ ე ქ ა ნ ი. მატრახალი, სუფთა მატრახალი! ვითომ ვავტობაზე დებს თავს!.. ენას ვერ აუენებს. ლუ! ქალი რომელი იქნება ეგეთი ქორიანა...

თ ა მ რ ი კ ო. ამხელა ჭორი დედაკაცია — გრამო ტინი არა აქვს, გრამო თავმოყვარეობა..

დ ა რ ე ქ ა ნ ი. შემოგლიძებს ხოლმე მამა აბრამის ბატანივით. ისეთს გეტყვის, მოგშხამავს. იმ დღესაც როგორ გველობდა...

ქ ე თ ი ნ ო. გაჩერდით! გაჩერდით! აღარ მინდა ლაპარაკი.

თ ი კ ა. დარეგან, დაანებე, რა გაუწყალეთ გული!

დ ა რ ე ქ ა ნ ი. (თოკს) იცი, რას გეტყვი? ჩამხედე თვალეში. რაღაც ფერი არ მომწონს შენი. ჩამხედე, კარგად ჩამხედე! — ხომ იცი, გევი ვარ...

სერიოზულად გეუბნები. (თან ელოდება) შამანური მომწოდე! (თოკა კიქას აწვდის) ბოთლი!

თ ა მ რ ი კ ო. დაიცა, მეორეს გაგხსნი (სამზარეულოდან სავსე ბოთლი გამოაქვს)

დ ა რ ე ქ ა ნ ი. კარგად გავუბნებ, აი!..

თ ი კ ა. დედა, მე მართლა დავთვრები! (სვამენ. პაუზა) გაწვიმებულია, — რა კარგია! გავაღებ, რა ამ ფანჯარასაც... ნახეთ, რა გენილურად წვიმბ. (იესებს კიქას) ზოდი, წვიმბს გაუმარტოს!

დ ა რ ე ქ ა ნ ი. (დაეცინეთ) წვიმბს არა. სიყვარულს გაუმარტოს.



თიკა. წვიმად და სიყვარულს. არა, ჭერ წვიმას.
სიყვარულს ვაძლევ.
თამარიკო. სიყვარულს წვიმაში.
დარეჯანი. თიკა, გამოგიცდია?
თიკა. რა?
დარეჯანი. სიყვარული წვიმაში.
თიკა. (ღიმილით და თავმოწონებით) დიხაც.
დარეჯანი. არა, მთლი გაუმარჯოს „ყველაფერს პირველს“!

თამარიკო. „დაქმუნული საქართველო“ უკეთესია.

დარეჯანი. ...პირველ სიყვარულს, პირველ ძროხატელს, პირველ შეყვლებს...

თამარიკო. ნუ ხარ ტუტუცი. (იციენს)

თიკა. არადა, ზოგჯერ რა მომბაძებრებელია... ორი კვირა ვიყავით ბათუმში, ორი კვირა გადაუღებლად წვიმდა. მოხუცი ქალი მუშაობდა დამაქვებლად ჩვენ სართულზე — კატუშა. გაივლიდა, გამოივლიდა: „რას ვშობით, ბაღებო, ვლუპებით?“ გაივლიდა, გამოივლიდა: „რაააა საქმე ბაღებზე, მზეთი არ ჩანა?“ — გადასარები ვინმე იყო. გეფიცებით, ორი კვირის განმავლობაში ერთხელ არ მომიტარეს მზისთვის თვალი. ჩემი საწვავი ქმარი გმის ღებმევანა. რაღაცას რომ მოხვდა და უარს ვეტყოდი, — თუ არ შემისრულებ, ხვალაც იწვიმებსო. მბრძოლებდა.

დარეჯანი. რას გათხოვდა, თუ საიდუმლო არ არის?

თიკა. (მრავალმნიშვნელოვნად) საიდუმლოა. (წაღებურბასავით) ოო, ჩვენ შორის დიდი საიდუმლოებებია... დიდი საიდუმლოებები...

დარეჯანი. ერთი ილიობი კურსელი მუაედა, დეგენერატი... (იციენს) რამ გამახსენა?.. გათხოვდა და გვიყვებოდა. (თიკას შეხედა) თიკა, რა სისულელეა — უბრალოდ სიტყვამ მოიტანა. ჰო... ქმარი მუასა — კაციაო? — მდუღარე! სიბინძურეებს დაახვებდა. მე, წარმოგიდგენია, მეორე კურსელი, კაცი არა, ფეხი, — ამხელდა თვალებით ვლუპურები. სიყვარულით აბრე თავისი ხელით აბანავებდნენ ხოლმეო... (იციენს) ახვანალბდნენ! ეამაყებოდა... მეორე კი გამოავლო დედამთილმა, კრა პანდური და გამოავლო. ძილის წინ მოპასანის მოთხრობებს მაკითხებდაო...

დარეჯანი. ვინ? ვინ იყო?

დარეჯანი. (ღიმილით) ვინც იყო.

პაუზა

თიკა. (ფანჯარასთანაა) წვიმს და წვეთები მკერდს ვერ მიგრძობს, გულს ვნების ალი შემონთებია... ძვირფასო კაცონი მტრად გვირილებს!
ძვირფასო, წვიმა ჩემი თმებია!

(მოულოდნელად გაქმუნება. გაურკვეველია: ტექსტი დაიწვედა თუ სხვა რამ მიხეზია)

დარეჯანი. სულ ეგ იყო?

თიკა. (ჩადიქრებულ უახლოვდება მაგიდას) ცოტას დავისხამე. შეიძლება? (ღიმილით) უკლი გამიშრა... (შეუფერებლად ხმაძლდა) ხალხსო, მოდი, რა — გვიყვარდეს ერთმანეთი! ხალხსო, ყველაფერი უაზრობაა — მთავარია სიყვარული! ადამიანი სიყვარულისთვისაა შექმნილი. როცა სძულს — ცუდად არის. როცა დასცინის — ცუდად არის. როცა ებრაღ-

ება — ცუდად არის. როცა შურს — ცუდად არის. როცა უყვარს...

დარეჯანი. ცუდად არის.

თიკა. ...ბედნიერია! არა, მართლა, ნურატივნიშნებია... ხალხსო შური საშინელებაა, — „მწუხარებაი სხვისა კეთილსა ზედა“... გულმოხილობა კიდევ უარესი. მოდი, რა, სუველას ერთად გავიმარჯოს! უველაფერი ფეხებზე დავიკიდოთ — მთავარია, გვიყვარდეს. არა, კეთი?.. ხალხსო, გვიყვარდეს, კარგად ვიყოთ, — სიყვარული ჭობია...

პაუზა

გადაიღებს წვიმა და წავალ.

დარეჯანი. ერთიც დაგელია, შე კაცო!

თიკა. არა... დავფერები. უკვე მთვრალი ვარ. სულ ცოტა მყოფნის. გუშინაც გვიან მივედი. თავს გადაქმას.

დარეჯანი. უკნო ქმარი?

თიკა. (ვევრს უკრავს) ჩემი ქმარი.

დარეჯანი. აკი მივინებანაო?

თიკა. რა თქვი?

დარეჯანი. აკი მოსკოვშიაო, წუხელ არ ამბობდი?

თიკა. ვინ ამბობდა?

დარეჯანი. სამი დღეა, არ დაურეცია, სალამანდრებს ეძებდა და ნეტა თუ იშოვიაო...

თიკა. ჰო... ისა... ვერ უშოვია.

ქეთინო. (ყვეს ქიქას ჩასტკერის) ვაიმე, რა საინტერესო ფიგურებია! თიკა, ნახე... ჩამიხედეთ, რა! თამარიკო. თიკა ჩავიხედავს.

დარეჯანი. (თავდაც მიხედა უხერხულობას) აფსუს, ჩვენი ჭაღოქარი! რა იმედებს ვაყარებდით! (იციენს) როგორ მოგვასრიალა, ნაგის პანსოტიზორი და სპირტი...

თამარიკო. ნუ იგინები, ქალო, ნუ! ქალი ხარ, თუ ვინა ხარ?

დარეჯანი. რას ნუ ვიგინებო? ეს ამხელა ფარდა მომათრევიე... მარლიმევა... რა ჭანდაბალ მინდოდა!

ქეთინო. თიკა, ჩამიხედავ?

თიკა. ველარ ვიხედებო... დედას გეფიცები! კიკეთში დამესიენ გოგოები და ველარ ჩავიხედე. ამ ბოლო დროს ძალიან აბნეული ვარ... ერთმანეთში მტრევა...

ქეთინო. გეხვეწები, რა! გეხვეწები!.. რასაც დანახავ, ის მითხარი.

თიკა. არ გჯერა, ბატონო, და... (გამოართმევს უქვას, ჩაქუფრებს).

პაუზა

თამარიკო. ჩვენ უშინარსო ცხოვრებას შინარსი არ შევძინოთ?

დარეჯანი. შევძინოთ. ჭერ ცხრა არ არის, არა? ჩიგინეიშვილებთან წავსულიყავით, იქნება, ახალი მოტიპებს რამე. «Человек со шрамом» ნახე?

თამარიკო. (თავს უქნევს) ალ პაჩინო რა მხეცია?!

თიკა. (ქეთინოს) ვაიმე, ვერაფერს ვერ ვხედავ... (თამარიკოს) რა ფილმი? ალ პაჩინო, საერთოდ, ძალიან მომეწონს.

ქეთინო. თიკა! (დანარჩენებს) ნუ აცდენთ!

თიკა. პო.
და რეჯანი. (ლიმლით) მე, ხომ იცით, ახალი
კაცო რომ შევა... დე ნირო.

თამარიკო. (ეთანხმება) ნანახი გაქვს „ნიუ-იორ-
კი“?

და რეჯანი. მაგ კაცზე ვაიულები, ვსულელდე-
ბი. ვსულელდე-ბი! ერთხელ სინჰარში ვნახე ახლა
ფეხშიმედ ვარ. მეოთხე თვეში. პატარა დე ნირო
მეუღლდა. საკუთარი დე ნირო.

თამარიკო. ერთხელ ნახვით მოსწარი? — ის-
იც ძილში. აჰ, მე კაპის ფანონები მესიზმრება... ძა-
ლიან ცუდ დღეში ვარ.

და რეჯანი. თიკას კითხე, თუ არ მოუსწრება.
თიკა!

ქეთინო. დაანებეთ თიკას თავი! (თიკას) დაგე-
ძინა?

თიკა. აჰ... გავალ, რა, ერთი წუთით და მერე...
სად მდებარეობს?

ქეთინო. (ხელოთ ანიშნებს) იქით და ბოლოში.
თიკა გადის. დანარჩენები შესტკირიან ერთმანეთს.

და რეჯანი. ვაი, ჩენი ცოლვა...
თამარიკო. (დარეჯანს) სად იპოვ?

და რეჯანი. სკოლაში მომაცოთხა, კაცო, სათანა-
ხევარი მელოდებოდა. წუხელვე შემიპირა, თქვენ რომ
წახვდით. მთელი საღამო ხომ გული გაუწადა ღე-
გენერატული შეკითხვებით, იმ ავანტიურისტსაც რა
ენადღეობოდა, ჰოროსკოს შეგიდგენო, მოუტყუებია.
ხვალ თამარიკოსთან მოდი და ცხრილებს მოვიტანო.

თამარიკო. ხმადაბლა ცოტა — გაიგონებს. ძალ-
იან არის საწყალი!

და რეჯანი. საწყალი... ჰმ, საწყალი! — საწყა-
ლი შენა ხარ! საწყალი კი არა, რაც სიგრძე აქვს, სი-
განე უნდა მისცე. ცგებები არიან, ყველაფერს რომ
კადრულობენ. (ცხვირაბზეებით) **Тогда мне — по-
этесса!**

ქეთინო. (ნახევრად მოფერებით) რა საზოგადო
ხარ!

და რეჯანი. პო, საკუთარი მკვლია — სხვისი
სიგიჟე ავიტანო!

თამარიკო. ჩუმად, გაიგონებს. (ხმადაბლა) ცუდად
ხომ არ გახდა, ნეტა? არ მესმევია და რამდენი და-
ლია?!

და რეჯანი. ერთ ქიპაზე ითიშება. ქეთიმ არ
იცის... (ქეთინოს) ჭერ სადა ხარ? ლექსები და გამო-
სვლები აწი ნახე!

ქეთინო. (დარეჯანს) როგორ ეუბნებოდი?... მე
შემრცხვებოდა.

და რეჯანი. რა?
ქეთინო. ქმარზე და იმაზე... ცოლვა.

თამარიკო. ჩუმად მგონი, მოდის. (ყურს უღღე-
ბენ)

ქეთინო. (დარეჯანს) ქმარიო, რომ ამბობს, მა-
რთლა...

თამარიკო. (აწყვეტილებს) ჩუმად, გოგო!
ქეთინო. (ხელებით ანიშნებს დარეჯანს: „ერ-
თად ცხოვრობენ“)

და რეჯანი. (ანიშნებს: „ერთად კი არა!.. იმას
როგო მოეხუტურება...“) ხანდახან, ნამოჭრალეზე.
ქეთინო. (ანიშნებს: „აბა?“)

და რეჯანი. (ანიშნებს: „დასტვენილია...“ კო-
ტატი? მაგარადა დასტვენილი.“) მელან რაქ...
დებოდა, ის სისწამებოდაო.

ქეთინო. („ფეხშიმედ ვარო...“) მარტინო...
და რეჯანი. („ფეხშიმედო?!“ კარგი, რა, მოვე-
დი სიცილით!“) ძალიანაც უნდა, მაგრამ...

თიკას ხმა: ვაიმე, დედა! (შემობრბის თიკა)
თიკა. (ავანკალბული) საძინებელში ვივაცა!
ქეთინო. რა?

და რეჯანი. (თიკას) მოკვლავ, იცოდე!
თიკა. დედა ამბავიკვდე!

თამარიკო. დაწყნარდი, მოგეჩვენებოდა.
და რეჯანი. შემოსასვლელი დაკეტოდა (თიკას)

თიკა, მოკვლავ, იცოდე!
ქეთინო. დაკეტოდა... ჰა? კი, დაკეტოდა იყო.

(ცივის) ვაიმე, მართლა ხმები ისმის!
თამარიკო. დაწყნარდი. რა მოვივიდათ? (გამე-
რთება საძინებლისკენ) ვინ არის? არავინა? არ არის!

და რეჯანი. (შორიდან) შეგივდა. აბა...
თამარიკო. ნუ ბავშვობთ რაღაცას!.. აბა, შე-
ვიხედე.

და რეჯანი. (თიკას) საცემი ხომ ხარ? საცემი..
კიდევ არა ხარ საცემი? ენა გამოყავი რომელმა ენ-
ამ თქვა? ახლავ ენა გამოყავი!.. შენი ხელით მიი-
რტყი!

თიკა. გეყოფა, კარგი. (ქეთინოს) დედა მომიკ-
ვდეს, რაღაცამ გაიფანჯრა, თითქოს თვალში მოვყარი.
და რეჯანი. მოლანდებები დაგეწყო, არა? მო-
ლანდები დაგეწყო...

თამარიკო. **Меньше надо пить!**
პაუზა

და რეჯანი. გული გადამიტრიალდა.
ქეთინო. მე ვიფიქრე: ქურდებია და დავიღუპ-
ეთ!

და რეჯანი. შუშა იქნება (მევა და ოთახს შე-
სასვლელთან დადგება) შუშა გამოდი! (ცივინიან) გა-
მობდი, მე შენ გელაპარაკები! **Драматурга на сце-
ну!** შუშა! შუშა! (ყნოსავს ჰაერს) არა, ეს შუშა
არ არის, უფრო მძაფრად! (ყნოსავს) ცივის სუნე
მეგებს! ო! — ნატურალური კაციის სუნია... (თვა-
ლებშიმოდული ყნოსავს ჰაერს) იფ! იფ! იფ! (ყურის-
წამლები ხარხარებს) გამოდი! გამოუთიცი, მე შენ გა-
ლაპარაკები! (თითქოს კარს იჭი ვივაცა ხელი ჩა-
ველო, ექაჩება) გამოდი-მითქი! ახლავ გამო. თორემ
მოყავლიყავ! მოგაგლიო?... მართლა მოგაგლიყავ.
იცოდე! (ცივის) ხელი გამიშვი! ხელი გამიშვი! სად მი-
მათრე? მიშველეთ!

თამარიკო. (ხარხარებს) მოკვდი, მოკვდი, აღ-
არ შემიძლია!.. (ხელს მოკიდებს დარეჯანს და მო-
ათრებს)

ქეთინო. (ხარხარებს) გაჩერეთ, დავიხრჩვე! და-
რეჯანი გეყოფა დარეჯან! დავიხრჩვე, გოგო...

თიკა. (სიცილ-სიცილით პირფარის იწერს) ღმერ-
თო, რაღაცა გვაწუნიება.

ნელა-ნელა წყნარდებიან.

და რეჯანი. რა მოვარდები ვართ?!..

ქეთინო. (თიკას, სიცილით) შენ რა გითხარი,
რამ მოგალანდა?

თიკა. დედა მომიკვდეს, თითქოს გაიფანჯრა.

პაუზა. როგორც იქნა, დაწყებულენ.
ქეთინო. (ყავის ჭიქას აწვდის თიკას) ჩამიხედ-
ავ, ბოლო-ბოლო?
თიკა. ამოშეცი. (გამოართმევს და ჩაპყურებს) რა
ვქნა — თავბრუ შეხვევა — რა არი...
დარეჯანი. ცხრის ოცდახუთი წუთია, წავედი
ახლა, საკუთარ ცხოვრებას მივხედავ... ეს ჭიქა ტყუ-
ილად გადაუბარუნე.
თამარიკო. (ტრემულვს იწმენდს) ჭერ აღრვა.
ჩამდენი ვიციწი! რამე არ მეწყინოს!
თიკა. (ქეთინოს) 29 წლის ვინ გყავს?
ქეთინო. ოცდაცხრის არა, ცოტა შეგეშალა.
თიკა. 29 ჩანს.

ქეთინო. არავინ.
თიკა. მაშინ, ოცდაცხრის რომ შესრულდება,
რადღაც სიმძიმე აწვება მარტორქასავით.
დარეჯანი. (თამარიკოს) როგორ ჰგავს ამ სურა-
თში დეიდა ნანა ქეთის.
თამარიკო. მე უფრო მამგვანებენ.
დარეჯანი. შენც, მაგრამ ქეთის უფრო ჰგავს.
თამარიკო. ოცდაცხრა წლისაა, წარმოგიდგენია,
ჩემზე ერთი წლით უფროსი.
თიკა. (ქეთინოს) „თ“ ინიციალი ვინ გყავს?
ქეთინო. გოგო?... ბიჭი?..
თიკა. ვიღაცა წყვილის ამბავი ამოგდის ძალიან
ჩქარა, ჰა და ჰა, უნდა შეიტყო. უშველდებელი კითხ-
ვის ნიშანი გავს... გეხმის?

ქეთინო. ნეტა, ვისი ამბავია?... ძალიან ჩქარა —
როლეს (ისხანა შამპანურს) დაგისხა? (თიკა ეყო, თავს
უქნევს)
თამარიკო. (დარეჯანს) რა უაზროდ ვებრლებ-
იან..?!
დარეჯანი. შენ რატომ? დისერტაცია დაიცავი
სახელოვანი ქალი ხარ!
თამარიკო. მოიცა, რა!
თიკა. (ქეთინოს) პატარა გზა გავს „ი“ ან „ო“
ინიციალთან ერთად.

ქეთინო. პირადულში?
თიკა. პირადულში დიდი გაბუტვა, მაგრამ ამ გა-
ბუტვის შემდეგ გავს დიდი წერტილი — კარგი გა-
დაწყვეტილება.
თამარიკო. რაღაც მიზანი მაინც მქონდა. დღე და
ღამეს ვასწორებდი, ვწერდი. მინიმუმში, დაბეჭდვაზე
ჩაღიჩო, საბუთების შეგროვება... სულ დაკავებული
იყავი. ახლა რა? დიდი მეცნიერი ჩემგან არ გამოვა,
ნათელია. თავიდან მოსასწორებელი რაც იყო, მოვი-
შორე. ახლა რა?

თიკა. ორი მნიშვნელოვანი სურვილის ასრულება
წლის ბოლომდე. ერთი შეგიძლია ჩათვალო, უკვე ხე-
ლში გავს.
დარეჯანი. მერბამა გამოიარა გუშინწინ, რას
ვშვებით, ბანკებს არ ვაპირებთო? ათი წელი გავიდა
— გაგუდებდა კაცი! თქვენ გადაიხადეთ, არა შარშან?
თამარიკო. კი.
დარეჯანი. სად?
თამარიკო. ჭერ ბანქოლაქებთან, რეზო ბანძე-
ლამე ხომ იცი? — მეორე დღეს ფასნაურში ავედი.
თიკა. მშ... ისა... ან „დ“ ან „ლ“ ინიციალთან უნ-
და გქონდეს რაღაც ლაპარაკი. არ გინდა ჩარევა, მაგ-

რამ მაინც მოგიწევს. ან შენიადე ხართ სამი, ან ხა-
ნნი არიან, ვისთანაც მოგიწევს ლაპარაკი.
დარეჯანი. რა კარგი იყო სკოლაში!
თამარიკო. თქვენი კლასი განსაკუთრებული
დარეჯანი. რად გინდა? ვინ გაუბრუნდებოდა
ცოლი მოიქვანა. ველარაგისთან ველარ მივდივარ. მე-
რამი და გია თუ შემოვიღივდნენ, ბოლო წლებია, აღ-
არც იგეგმი ჩანან. არადა, ოცდაოთხი საათი ერთად
ვიავით ბაუტრიაშვილს, გახსოვს?
თამარიკო. (თავს უქნევს დანანებით) მშ...
დარეჯანი. დღეაღმეა შენ რომ ჩაგაბარა ჩვენი
თავი... დეიდა ნანა მოკვდა სიცილით. გახსოვს, რაუბს
ჩავიფილით?

თიკა. 11 და 17 დამახსოვრე, შენთვის კარგ
რიცხვებია... (ხელს იტერს შეუბლზე) თვალები ამიჭრ-
ელდა... მთვრალი ვარ.
დარეჯანი. როგორ შევიცვალეთ ყველანი! სა-
ხლში ვარ, გარეთ გამოსვლა მეზარება. გარეთ ვარ,
სახლში შეხვლა მეზარება. ოჯახში დანახავად ვერ
მიტანენ. ყველას ვერხუბები. ტა-ტა-ტა-ტა — რო
გამოვევით... (იციანს) ამასწინათ ნამაჩემი თუ არ
მომკლავდა, არ მეგონა. ტელევიზორს აწვალბდა,
გადართო-გამბორთო და გამოდი ქეთ-მეთქი. დაუუ-
ვირე. წამდა. ისეთი შექონხედა, — მეთქი ახლა მო-
სკლავს. დამაულებს.
თიკა. (ქეთინოს) საერთოდ, ნათელი ჭიქაა. ნალ-
ველიც გავს, მაგრამ ბოლო კარგია. ვაიმე, ვერაფერს
ვეღარ ვხედავ... დააკვირდი — გუთანს ჰგავს?
ქეთინო. სად, ამა? რომელი?
თიკა. (მიუთითებს) აი, მცლიის თავს ხედავ? იმის
ქვეით.

ქეთინო. ვერა... მშ...
თიკა. აი, აი, გოგო...
ქეთინო. გუთანს ჰგავს თუ ქვასანაყს?
თიკა. გუთანს ჰგავს. ესე იგი, კვალს მაინც დატ-
ოვებს.
დარეჯანი. რას არ მივცემდი, ოღონდ რამე მი-
ნლოდეს!
თამარიკო. მე? აღარაფერი არ მაინტერესებს.
დარეჯანი. წავედი. წავედი. დავასვენო ბებერი
ძელები...
თამარიკო. კარგი დატეიე. რა დავემართა?!
ცხრის ნახევარია ჭერ. თან წვიმს.
თიკა. (ქეთინოს) გახსენი ახლა, გული გახსენი და
სხვა დროს უყეთესად ჩაიხივდა.
დარეჯანი. (ხელში აქამდე სულ ყავის ჭიქა
ტყრა) თუ მიპოთხავებს, დავრჩები. თიკა, მიპოთხა-
ვებ?

თიკა. (ქეთინოს) არაფერი ჩანს. გულში სულ არ-
აფერი გავს?
ქეთინო. მე თუ სულ არაფერი მაქვს..!
თიკა. (უბრუნებს ჭიქას) ამა. ველარ ვაზროვნებ!
ქეთინო. კიდე, რა, კიდევ მითხარი!
თიკა. (თავს აქნევს, უარობს) სხვა დროს... უკე-
თეს ფორმაში ვიწმენი.
დარეჯანი. (თიკას) ახლა მე.
თიკა. არ შემძლია.
დარეჯანი. შეგიძლია.
თიკა. არ შემძლია, თავბრუ მეხვევა. (ღება, მი-

(მის ფანჯარასთან) ვიზიარდებით, რატომ მოვიწყინეთ? დარეკან, თქვი რამე სასაცილო.

დარეკანო. უუურე! მე კლოუნი ვარ ხომ, შენი ჰკუთი? (დამუქრებით) მიმოიხილავებ, თუ არა?.. სამამდე ვითვლი.

თიკა. (ღიმილით) როგორ წვიმს, როგორ თოვს, როგორ თოვს, ვერ გპოვებ ვერადაროს... ვერადაროს!

დარეკანო. მიმოიხილავებ, — ერთი! თიკა. შენი მე სახება დამდეგს თან

ყოველ დროს, ყოველთვის... დარეკან! დარეკანო. მიმოიხილავებ... ორი!

თიკა. შორი ცა ნისლიან ფიქრებს სცრის... ქარი ჰქრის, ქარი ჰქრის, ქარი ჰქრის!

დარეკანო. გამოვით, უნდა მოვკლას! თიკა. მოდი, ლექსები ვთქვათ.

დარეკანო. სულ გაფრინა ამ უპატრონომ! (ტყვიან) რა მელექსება, ქალო?! თიკა. (წიქვან) აბა, ვიმდგროს...

თამარიკო. ქეთინო, მანდ გაზეთები დევს, ტელევიზორის პროგრამა ნახე. (დარეკანს) უუურებ იმ გერმანულ ფილმს?

დარეკანო. უველაფერ ნავავს ვუუურებ. ქეთინო. (გაშლის ვაზეთს. გადაცემათა სათაურებს ბუტბუტოთ ჩაიკითხავს) არა, საინტერესო არაფერია.

თამარიკო. მომარწოდ. (ქეთინო მიაწოდის ვაზეთს) დარეკანო. „თბილისია“?

თამარიკო. გინდა?

დარეკანო. (გამოართმევს, გაშლის) აუ, რა კარგი რაღაც წავიკითხოთ. (ეძებს) სად არი?.. გუშინ დელია, ხომ?.. ბრწყინვალე რამბა, ზეპირად მინდოდა მესწავლა. (იპოვა) აი, აი... თიკა, მისმენ? (ჩაახვეულეს) მისმენთ?

თამარიკო. გისმენ, დარეკან, შობე.

დარეკანო. ოღონდ ცუდი დეკლამატორი ვარ... არ დამძრაბოთ. (პაუზა) დავიწყო?

თამარიკო. ნუ შეგვკამე, ქალო!

დარეკანო. (ხმაბალა და გაბოთქმით) გეუღლებ ყირღიზ, შევიღებ ჩიტო, ნუგზარი, ჯამა! მაჯრდილი ტრტე, ძმა ვლადიმერი, დები ელენე, იზოლდა, თინა! რძლები ნაზიკო, ციცო, მაია! სიძეები! — კაკო გურული, ჭუმბერ ქირია, კალენიკე დოლენჯიშვილი!

შვილიშვილები ნინო, ევა, სალონი, ნუცა, ზურა, ირაკლი, შვილთაშვილი ბესარიონი (პაუზა) დეიდაშვილები, მამიდაშვილები, ბიძაშვილები, ოჯახებით იუწყებიაქ... რომ! — (გადახედავს აუდიტორიას) გარდაიცვალა! ზინაიდა შეთეს ასული! ნიორაძე-ახვლედიანი!

ქეთინო. რა სულელია, ღმერთო ჩემო... დარეკანო. (მაინდ აგრძელებს დაწყებულ თამაშს) ბრწყინვალეა... Ты ага! რა სიღრმე, რა მუსიკა, რა ფილოსოფიური ასპექტები! (თიკას) არ მოგეუწონა? (ცხვირს უბზუებს) ახლა არ თქვა, არ მომეწონაო. შენმა მზემ, შენი ლექსები აჯობებს! ქალი აგერ, შვილთაშვილს ნოსტრადია, შენ ლექსები გეუთა! (გაზეთს ცხვირწინ უტრიალებს) მიმოიხილავე თუ არა?

ქეთინო. არ გიმოიხილავებს. ცუდად იქცევი და იმიტომ.

თიკა. (ღიმილით) როგორ წვიმს, როგორ თოვს, როგორ თოვს, ვერ გპოვებ ვერადაროს... ვერადაროს!

დარეკანო. მიმოიხილავებ, — ერთი! თიკა. შენი მე სახება დამდეგს თან

ყოველ დროს, ყოველთვის... დარეკან! დარეკანო. მიმოიხილავებ... ორი!

თიკა. შორი ცა ნისლიან ფიქრებს სცრის... ქარი ჰქრის, ქარი ჰქრის, ქარი ჰქრის!

დარეკანო. გამოვით, უნდა მოვკლას! თიკა. მოდი, ლექსები ვთქვათ.

დარეკანო. სულ გაფრინა ამ უპატრონომ! (ტყვიან) რა მელექსება, ქალო?! თიკა. (წიქვან) აბა, ვიმდგროს...

თამარიკო. ქეთინო, მანდ გაზეთები დევს, ტელევიზორის პროგრამა ნახე. (დარეკანს) უუურებ იმ გერმანულ ფილმს?

დარეკანო. უველაფერ ნავავს ვუუურებ. ქეთინო. (გაშლის ვაზეთს. გადაცემათა სათაურებს ბუტბუტოთ ჩაიკითხავს) არა, საინტერესო არაფერია.

თამარიკო. მომარწოდ. (ქეთინო მიაწოდის ვაზეთს) დარეკანო. „თბილისია“?

თამარიკო. გინდა?

თიკა.

Once upon a midnight dreary, while I pondered,
week and weary,
Over many a quaint and curious volume
of forgotten lore

While I nodded, nearly napping, suddenly there
came a tapping,
As of some one gently rapping, rapping at my
chamber door...*

დარეკანო. (ხმაბალა) მოდი, დარეკან, ჩემო გოგო. მოდი, მე გიმოიხილავებ. დაქეი. ისევ მე თუ არ გაპატრონე, კაცი არ არის ქვეყანაზე შენი შემცოდებელი...

ქეთინო. დარეკან! თამარიკო. (დარეკანს) დააცადე. რაღაც ახალია.

დარეკანო. ხელს ნი მიშლით, დარეკანს უნდა ვუმოიხილავო! ჩემ პუსუენია გოგოს უნდა ვუმოიხილავო!

შემდეგ დარეკანს და თიკა ერთდროულად მტყუნილებენ. დარეკანი უფრო და უფრო უწევს ხმას. თიკა ზოგიერთ სტრიქონს ორ-ორჯერ იმეორებს.

თიკა.

Then this ebony bird beguiling my sad fancy
into smiling,
By the grave and stern decorum of the
countenance it wore,

"Though the crest be shorn and shaven, thou,"

I said, "art sure no craven,
Chastly grim and ancient Raven wandering from
the lightly shore -

Tell me what thy lordly name is on the Night's
Plutonian shore!"

Quoth the Raven, "Nevermore."

Much I marvelled this ungainly fowl to hear
discourse so plainly,

Though its answer little meaning - little
relevancy bore;

For we cannot help agreeing that no living
human being

Ever yet was blessed with seeing bird above his
chamber door -

Bird or beast upon the sculptured bust above his
chamber door,

With such name as "Nevermore."

And the Raven, never flitting, still is sitting,
still is sitting

On the pallid bust of Pallas just above my
chamber door;

And his eyes have all the seeming of a demon's
that is dreaming,

And the lamp-light o'er him streaming throws his
shadow on the floor;

And my soul from out that shadow that lies

* „ერთხელ, ზამთარში, უამრდო ღამით, ჩემთვის როდესაც გარდასულ ეამის სქელ ფოლიანტებს ვუჯექ და ღამის დავოსდი ძველი სიბრძნის წყარაბით, წამბელთა წამით და უმრუმესი ღამის დუბოლში და სიწუმეში ნათლად გასმა კარზე უტეროე კაცუნ ფრთხილი და შემპარავი“. ედგარ პო „ყოროანი“ თარგ. გ. ნიშნაინიძის

floating on the floor
Shall be lifted - nevermore!*

დარეჯანი. დედა, დედა! რას გიგავს ქია, დარეჯან? რა ბნელი წარსული, რა დღეობის ცხოვრება გქონია!.. არავის შენ არ უყვარხარ. არავინ შენ არ გიყვარს. საწყალო ჩემო თავო!.. აი, შავი გირა ჩანს, დიდი გირა. რაღაც ციფრები აწერია... პირდაპირ გულზე გავწვება. ათიანი აწერია... ათი თუ თექვსმეტი? არა, 16 კგ. მაგრამ ცერად დავს, თითქოს ცურდებო. იხე ეპო. რა? მალე გადაგორდება და მოგეშვება. იხე რგო, უახლოეს მომავალში 16 კილომ დაიკლებ. თვალებს დაუყენებ ზოგზოგიერთებს. ვაი, ვაი, ვაი... მტრები გუავს, დარეჯან ჩემო, მტრები! ქალო გაქვს გაკეთებული, დარეჯან ჩემო, ქალო გაქვს გაკეთებული... სხებში სკდებიან დედ და დამე პირს არ აჩერებენ, შენ სულ დიტაზე ხარ, სულ მშვიდი ხარ და მაინც სუქდები! ნუ გეშინია, მე მოგიხსნი ქალოსა, დამაცადო! მაგათა!.. და-და-და-და გზა და გვირგვინი რამხელა გზა! დარეჯან! უღვაშებიანი თანამდებობის პირი ამ გზაზე... გვირგვინის ქვეშ დგახართ... რა ახალგაზრდაა და რა პერსპექტიული! შეხედე, შეხედე — აი, ცოტა მომადლოზე, — ე. ი. რა? კათედრადე დგას, დისტრუქციას იცავს. ნახე, ჩახედე — რა ვაჟაკური გამოხედვა აქვს, შენც როგორ გიხდება თეთრი კაბა როგორ უხდებათ ერთმანეთს!.. დარეჯან, რა განხდარი ხარ! ფერი ფერსო, ფერი ფერსო... „სვადენიში“ საით წავიდეთ, ძვირფასო? «Золотые пески»? Вокруг Европы? არა! ჩვენ წავალთ სოფელში... ვიშროძებთ ხალხის საკეთილდღეოდ. ჩვენ უსაზღვროდ გვეყვარება ერთმანეთი. გვეყოლება შვილები, შვილიშვილები, შვილთაშვილები და მთელი სოფელი ვიქნებით ჩვენ. ჩვენ გავმრავლებით და მოვედებით მოელ ქვეყანას... და მთელი ქვეყანა ვიქნებით ჩვენ. არასოდეს არ დავიხოცებით, არასოდეს!

* * * „ფრინველმა თავის გონჯი მიმოიკით შემცბარს დამტყუა მალე დიმილი და ისე გაქპრა ის სიმძიმლი, თითქოს ვეწლაფერს ყვად გასვლოდეს, ვეიხე: რა გქვია, რას გიწოდებენ კეთილი მეგობროს და მაოტებულს იქ, წარწყმედლინი სადღე ჰგოდებენ და უნასები სად უნასობენ?! ვეიხე: ავბედოს რას გიწოდებენ იქ, უნასები სად უნასობენ? ხოლო ყოვანამა: „აღარასოდეს“... მართალი გითხრათ, დია განვეციფრდი, მოჩვენება რომ გებოდა კაციეთი, მაგრამ ვერაფრით ჩაწვედი მაიცილის სიტყვას, ვაჩხრეკილს ბოლო ასომდე, განა სად ხვდება ღმერთის წინაშე, რომ შეუადმიონ რაღაც მირაჟი გამოგეტხადოს უცებ ბინაში, დაქდეს ბიუსტზე და ბასობდეს, ყოვანი იყოს გინდა მირაჟი ბიუსტზე დაქდეს და ბასობდეს. და თანაც ერქვას „აღარასოდეს“? ...და კვლავ ბიუსტზე შავად მბოლავი, როგორც ცივი და ქუში ყომბალი ზის დემონიეთი შვეი ყოვანი, მშორი მეტყველი და მოაზროვნე და ჩემი სული მისი ლანდისგან, სულ რომ იზრდება თვალწინ თანდისთან, ლამის მრუმეში რომ გადადის და ავახსავით წევს და აზრობებს, იატაკზე რომ წევს და ხანდისხან ავახსავით რომ ვააზრობებს, არ განიყვანა აღარასოდეს.“

კარგა ხანია, ტელეფონი რეკავს. თამარიკო (აღსრულებს) ყურმილს.
თამარიკო. ალო!.. დიახ!.. ალო... (უკრძობს) (დარეჯანს და თიკას) მოიცა ერთი წუთი... (აღსრულებს) მესმის... ალო! დარეჯან! (დარეჯანი და თიკა ჩუმდებიან) ვინ?.. ცუდად იმისს... ვერ გიცანი... აა... სხვათა შორის, არც დიდი სურვილი მაქვს...
ქეთინო. ვინ არის?
თამარიკო. როგორც საპიროდ ვცდი, ისე გელაპარაკები... ქეთინო არ გახლავს სახლში.
ქეთინო. ვინ მეთიხულოს? (წვდება) მომცე აქ.
თამარიკო. დღეს არ იქნება. (არ ანებებს)
ქეთინო. არ დავიცი!
თამარიკო. (ხელისკერით იშორებს დას) კარგად ბრძანდ-აოლი!
ქეთინო. (ტირილნარევი ხმით) არანორმალური! არანორმალური!
თიკა. რა ხდება? ვინ იყო?
ქეთინო. (თამარიკოს). რა უფლება გაქვს, ჩენს მაგივრად რომ პასუხობ, რა უფლება გაქვს?
თამარიკო. აღბნთ მაქვს.
ქეთინო. შენთან რომ რეკავენ, ვეუბნები — შინ არა-მეთქი?
თამარიკო. ჩემთან არავინ არ რეკავს.
ქეთინო. მე ვარ დამნაშავე? მე ვარ დამნაშავე? (პაუზა) სასლდან გახლავს მიკრძალე, ლაპარაკს მიკრძალე, ვითომ პატარა ბავუვი იყო!
დარეჯანი. (თამარიკოს) ჩემთვის მოგეცა, დაველაპარაკებოდი კარგად.
თიკა. გურამი რეკავდა?
დარეჯანი. ის ბრძანდებოდა, არა? რაო, რა მინებასო?
თიკა. (ქეთინოს) ისე დარეკავს. (ისმის ტელეფონის ზარი) აგე!
ქეთინო. (თამარიკოს) არ აიღო! (მივარდება) გიბნენთ!.. რაა?!.. არა, ბატონო, არა... ბინა. (დაახტოქებს ყურმილს)
თამარიკო. აბა, ჰე! აბა, ჰე! გადაირიე. (ისევე ტელეფონის ზარი. ერთხანს არავინ არ იძვრის ადგილიდან. ბოლოს თიკა დასწვდება ყურმილს).
თიკა. გისმენთ... თქვენ ვინ გნებათ?.. ახლავე... (ქეთინოს, ღმილილი) ქეთი!
ქეთინო. დიახ... საღამო მშვიდობისა... რა ხმა?.. არა მოშავს რა, ცოტა გაციებული ვარ... მე მელოდებით? ამ... არაფერს არ შეგვირებინავარ... არ ვიცი, შეიძლება მოგეჩვენა... არ ვიცი... არა, არა... მე ევ არ მიოქვამს, როგორც უკუვდივარ, სწორად ვერ გავიგია. საერთოდაც, ტელეფონით დალაპარაკებ სულაც არ ნიშნავს, თითქოს უკვლავიერს ხაზი გადაესვა და თითქოს რაღაც შეიცვლება... ამ, საიდან მოიტანე? სულაც არ გვირევილუმბ. მეყო, რაც ვინერვიული... აი, სწორედ... აი, სწორედ, მინდა იცოდე, რომ ძალიან მშვიდად ვარ და არავისი მოწყალება არ მქირდება. უბრალოდ, მე მინდოდა... (ენა ეგებება) მინდა, იცოდე, რომ... ალო! პო... პო... მომხსმინე, ერთი წუთით... ნუ მაწუხებინებ... პო... დაწუნარებული ვარ... მათქმევი... არა, ჭერ მე მათქმევი... კარგი, გისმენ... კი... კი... მე ევ არასოდეს... არა, მისმინე... გურამ, არა, თქვენთან ვერ მოვალ... დედაშენი არაფერ მუ-

აშია, არავინ არაფერ შუაშია... არა, არა, ძალიან გიხვო!.. სტუმრები გუავს, სად გამოხვალ, აბა, — საქმრებს ხომ არ მიატოვებ? ან რა ზერი აქვს?.. არ სჯამე?.. არ ვიცი (თიკას) რომელი საათია? თიკა. ცხრას აკლია თხუთმეტი წუთი. ქეთინო. ცხრას აკლია თხუთმეტი წუთი... სად? არა, ნუ მელოდები... არა! გესმის? ნუ მელოდები!.. გურამ! პაუზა

დარეჯანი. მოსაკლავი არ არის, ალა?.. სუფთა პირუტყვი! ხალხს ნერვებს უშამს, თვითონ უკვლავ-ერი ფეხებზე ჰკიდა. რა უნდა? რატომ არ დავანებ-ვის თავს? აღარაფერს ფიქრობდა, მშვენივრად იყო, აღამიანს ჰგავდა... არა, უნდა მოგშალოს, გადგაროს! ვინ სტუმრები ეუოლება მავას, — იმ გათახსირებულ-ლის კურობები ამოუვიდოდნენ, მები ამხანაგები მავას აღარა ჰყავს. ზის და უფურებს იმით მანქვა-გრეხას!.. დებილი! დებილი! ეგ კაცია? ჩემ დას შეუფ-ყო ხელი იმაში, ქალო, არ ვაღამრიო. — ბოზნაშია?! — რა კარგი სიტუვაა ზოგაერ. ცვირწინ ასეთ რა-ღას უყვითბედეს...

თიკა. კარგი, რა, დარეჯან, რა წესია? ლიზიკოს რას ერჩი! თავისი უბედურება ეყოფა.

დარეჯანი. (თიკას) შენ წადი, ლექსები იკითხე! ეგანი არიან გათახსირებულნი, სუფელა, მთელი ოჯახი, დედიან-შვილებიანად. კაცო, გინდა ბოზი იუ-ვი და რაც გინდა, კარგი გოგო და ბოზი არ გინახია, თუ რა? — ზოგი პატროსანია და ორ ნაბიჯზე ვერ ენდობი, — სიღამაღეს რატომ აყვებ? ჩემ სიძეს რაებს ლაპარაკობს... დაკორევა და ლანძღავს — მა-გათ დამლუქესო, ზურა მორფინისტია, მია ჩემზე უა-რესია, მჭრამ არჩილის შვილი რომაა, იმიტომ არა-ფერს ამბობენო. მე კიდე დამლუქესო. ჩემთან ეგეთი დაშალაია. სხვასთან არ ვიცი, სხვასთან რა იქნება! (ქეთინოს, გაკვირებულ) ქეთი, მიღხარ?! თამრი-კო?!

თამრიკო. წავიდეს, წავიდეს.
დარეჯანი. სად უნდა წავიდეს, ქალო, ნუ გა-ღამრიე!

ქეთინო. (ცდილობს, არ აღელდეს) მივალ და ვიტყვი. უკვლავერს ვიტყვი. ხომ უნდა ვუთხრა ერ-თხელ და მოვისვენო. შენი ხმის გაგონებაზე გული მერევა-მითქი. სულელი ვიციანარ! გაახსენდება, დარე-ჯანს — იწვიტე ძარღვები!.. ბოლოსდაბოლოს გაირ-კვევა უკვლავერი. სახელის ხსენებას აუვრძალავ, მავას ჰგონია, რადგამ ხმა გავიცი და დავეღამარაქე, ესე იგი... მანამდე არაფერი ჰამოს! უკულმა გაიგო, მორჩა, გაირკვევა უკვლავერი...

დარეჯანი. რა გაირკვევა, რა? რაღაა გასარკ-ვევი? ტუტუცი რომ ხარ და სულელი, თუ რა გაირკ-ვევა?

თიკა. (ქეთის) წამოგევი, გინდა?
ქეთინო. არა.
დარეჯანი. არ გაგიუღი, ქეთი, არ შემშალო! თამრიკო, უთხარი, რამ დავამუნაქა?

თამრიკო. კისერი უტეხია, — როგორ წავა, იმ-ასაც დავინახავ!

თიკა. (ქეთინოს) რაც მთავარია, დამშვიდდი და ისე ეღამარაქე. ნუკი მიედ-მოედები, პირდაპირ და-უსვი საკითხი... სათქმელი არაფერი დაიტოვო, — ნუ მოგერიდება.

ქეთინო. ბალთან გამოვალო. წავიდი და ქალო დავრუნდები. (გადას)

თიკა. (მიადევნებს) გელოდებით.
დარეჯანი. (თამრიკოს) რა გირჩევა, სუფელა, გაგიუღი? მართლა დამპონოვებულნი ხომ არ ხართ? სად გაუფი?

ქეთინო. (შემობრუნდება) მომეცი ახლავე! (პა-უზა) თამრიკო! (პაუზა) თამრიკო!
თამრიკო. აა! მოხვედი? ასე უცებ მოისიყვა-რულეთ ერთმანეთი?

ქეთინო. ახლავე მომეცი, გირჩენია! (პაუზა) ვის ვეღამარაქები!

თიკა. (ღიმილით) რაშია საქმე? რა ხდება?
ქეთინო. თამრიკო!.. გირჩენია, იცოდლე!
თამრიკო. წაბრანდი! დავანებე თავი! წასუ-ლი ხარ და მოგავსენე...

ქეთინო. ვეხვეწები, ნუ სულელობ! გგონია, მა-გით დამაკავებ? თხუთმეტ წუთში მოვბრუნდები! გე-ხვეწები, ორ სიტყვა ვიტყვი და მოვბრუნდები... (პაუზა) არანორმალური! არანორმალური! (უტრამი იქეება) ჰმ... მეორეს ვიპოვი... სადაც აქ დევს.

თამრიკო. (უახლოდება) გამოიდი აქეთ!
ქეთინო. როგორ არა! (პოულდს)
თამრიკო. დადე, სადაც ილი (ხელს ჩაავლებს) მომეცი აქ!

ქეთინო. დეგენერატო!.. მეტენია. (ძიგლოზბენ)
თამრიკო. დარეჯან! მომეხმარე...

ქეთინო. დარეჯან! არ მომეყარო, თორემ... ვი-მე, ხელი!

თიკა. (იციინს) რა ხდება? რას ბავშვობთ?
დარეჯანი. (წაართვა, როგორც იქნა) გასაღებია?
ქეთინო. (წაართვა) ქეთი, ჩემი ჩაუტეხი!

ქეთინო. არანორმალურები, — ხელი მომტე-ვის!

დარეჯანი. ძალიანაც კარგი.
ქეთინო. (დარეჯანს) მიდი, გამოიდე.

დარეჯანი. რა გაგილო?
ქეთინო. კარი გიმილე!
დარეჯანი. თათი შემოყავი და გაგიღებ! მან-ხე თათუნია... (ეფერება ნატკენ ხელზე) უიმე, შენ ჩემი დედიკო არ ყოფილხარ!

ქეთინო. გუოფა, მომეცი.
დარეჯანი. რა მოგე?
ქეთინო. კარგი, რა...

დარეჯანი. შენ რომ ჩემთვის რკო არ მოიკა-ნიია!

ქეთინო. ზუმრობის თავი არა მაქვს, რა...
დარეჯანი. აბა, სად არი? (მარჯვენა მუქს ვა-შლის, მარცხენას ზურგსუკან მალავს) აბა? ფაფუ, გასაღები!

ქეთინო. მეორე ხელი მომეცი.
დარეჯანი. აა! (ახლა მარცხენას შლის, მარჯვე-ნას მალავს ზურგსუკან)

ქეთინო. კარგი, რა, დავიღალე... (ცდილობს, წაართვას) მომეცი!
დარეჯანი. სად მაქვს? (გადაუღლებს თამრიკოს)

ფაფუ, არა მაქვს.
თიკა. (იციინს) დარეჯან, რა წესია, რატომ აწ-ვალბთ?

ქეთინო. თამრიკო, გეხვეწები, რა! თუ ჩემი და-

იყო ხარ? ვინდა, თუა წამოყვება? დედის სულს გაუფიცვი, ათ წუთზე მეტი თუ გავჩერდი? გეხვეწები, რა... (პაუზა) რა მოგივიდა? უარესია, რომ არ წავიდე, ხომ იცი, რომ უარესია?... ველარ დაწვეწარდები, ხომ იცი? არ შემიძლია და რა ვქნა? თუ ჩემი დიუკო ხარ! (პაუზა) მაშინ შენ წამოყვები? წამოყვები? (პაუზა) თამარიკო! (პაუზა) წამოყვები?

თამარიკო. ამას ტვინი აქვს ახლა თავში? გრამი ტვინი აქვს თავში?

თიკა. (თამარიკოს) შენ, — წაყვები მე და გვერდზე მოვუტედი. რა დიდი ამბავი უნდა.

დარეკანი. მეორე ჭკუის კოლოფი!

პაუზა.

თიკა. რომელი საათია?

დარეკანი. რაში გაინტერესებს?

ქეთინო. ხუთი წუთი აკლია უკვე.

დარეკანი. (ქეთინოს) თავს ისულელებ, თუ ნაღდად ვერ ხვდები? გამორიცხვლია ახლა შენი იქ წაბრძანება... მოსულიყო, ბოღნი მოხვდა, ვის რა ფეხებზე უნდა მაგ მათხოვრის ბოღნი! — მაინც, რაღაცა, კიდევ შო... ტელეფონზე ურეკავს, ქალო, — ნუ გადამრიგ, — პაემანს უნისწავს, გამოდიო! ეს ჩერჩეტი მიბრძის...

ქეთინო. ფანჯრიდან გადავად.

დარეკანი. (ზიზილი უყურებს) ვაი... ვაი... პატარანს უბედურს! ქეთინო ფანჯრის რაფაზე აღის.

თიკა. ქეთი! შენი ჭირიმე, რა ხუმრობაა?

ქეთინო. საღარბაზოში გადავად პირდაპირ.

თიკა. შენი ჭირიმე, არ გადავარდეს! თამარიკო! თამარიკო. ჩამოეთრიე ძირს!

თიკა. შენი ჭირიმე!

დარეკანი. საშობლოს მთებო, თქვენი შვილი განებებთ თავსა... (ჩამოაგდებს ქეთინოს)

თიკა. რა ხუმრობაა? (ქეთინოს) გული გამისკდა! დარეკანი. (თამარიკოს) ვითომ მართლა გადავრებოდა, ისე სულელია? (პაუზა) უნდა მიხვიდე და ამოუნაყო ცხვირ-პირი...

თიკა. ვის?

დარეკანი. იმ ვაჟბატონს. უხ, როგორ მეჩხილებიან, მაგათი დამაალი...

ქეთინოს გამოაქვს თოკი, მიაბამს ტახტის ფიხში და სინჯავს, გამიძლებს თუ არაო. აღის ფანჯარაზე. თიკა. ქეთი!

თამარიკო. უყურე, უყურე, სულ შემოიხია ტან-საცმელი.. ავადმყოფო, ჩამოდი ძირს, ავადმყოფო!

ქეთინო. გამიღებ, თუ არა?

თამარიკო. ჩამოეთრიე, სანამ საგიუთში წამიყვანისხარ!

ქეთინო. არ მომეკაროთ! დარეკან! გადავხტები, იცოდ!

დარეკანი. გადახტი და პირდაპირ დაახტი — ქვევით გელოდება.

თიკა. (შეშინებულა) ვაიმე, რა დაგემართათ? ქეთი, შენი ჭირიმე, დედას გაფიცე! დარეკან, გამოდი, არ მიხვიდე ახლოს!

დარეკანი. (ქეთინოს) მომე, თოკს მაინც დაგეჭერ.

ქეთინო. გამიღებთ კარებს?

თამარიკო. დასაბმელია. საგიუთშია წასაყვანი... ჩამოდი ძირს ახლავე, გეუფა ტაკიანსხარაობა!

და რეკანი. (თვითონად აღის რაფაზე) თხა თხაზე ნაყლევი... მიდი, მოვლევარ! მეც მიწა... ორივე გადავიდეთ. (ვითომ გადასახტომად ეშმაკდება) თიკა. (ცივის) დარეკან!.. შე წავალ, აღარ! შემიძლია თქვენი უყურება.

თამარიკო ღრის იხელუმებს და ქეთინოს ფეხებში სტაცებს ხელს. დარეკანი მოკვიდება. ორივენი გადმოცივდებიან. ზედახორაა.

დარეკანი. თოკი მოიტა, თოკი. დავაბათ, არ ანიჭებოვს!

ქეთინო. (ქვემოდან) ვიბრჩობი, გამიშვით! ვიბრჩობი!

თამარიკო. დავაბამ და სასწრაფოს გამოვუძახებ! ქეთინო. (ვინთავისუფლებს თავს) მხარია ამომვარდა... არანორმალურებო!.. ამხელა მძორი რომ დაგატებო!.. სულ დავიხვავარე...

დარეკანი. (ცივის) რას გადმოვფრინდი! თიკა. აიი დაიწყება... მართლა უნდა წავიდე.

ქეთინო. გაგვიღეთ კარები!

დარეკანი. (ქეთინოს) დაგავიანდა უკვე — ნუღარ სწუხარ.

ქეთინო. თიკას გაუღეთ. ქმარი ელოდება. თიკა. თამარიკო, ხუმრობის გარეშე, — ძალიან დამავინდა. ვერც დავრეკე. ვერაფერი... შენი ჭირიმე, უნდა გავიქცე.

თამარიკო. (ქეთინოზე ანიშნებს) გავიღეს იქით და გაგიღებ.

ქეთინო. მე რას გიშლი? გაუღე, მიდი. თამარიკო. იქეთ შედი და გაუღებ.

ქეთინო. კარგი, შევედი.

თამარიკო. სულ შედი.

ქეთინო. აჰა.

დარეკანი. (ქეთინოს) ნუ იხედები. (თამარიკოს) შე ვუთარაულებ.

თიკა. ჩემი ფეხსაცმელები სად არი?

ქეთინო. (თოახის სიღრმიდან) გამოვიდე? თამარიკო. (ქეთინოს) ჭერ არა! (თიკას ფეხსაცმელებს აწვდის) აჰა, ჩემები. ჩქარა, მოდი, გაგიღო და გარეთ ჩაიცივ.

თამარიკო აღებს შემოსასვლელ კარებს. გამობრბის ქეთინო. დარეკანი ეცილობს, ყეკავოს. ორივენი იატაკზე ეცემიან.

დარეკანი. ჰა? ხო დავიჭირე?.. რა გეგონა? (ქეთინო აღარ დგება).

თიკა. დაწებეთ, მართლა ეტყინა. (ქეთინოს) გეტყინა რაზე?

თამარიკო. (თიკას) ხუთი წუთიც. მოითმინე, არც ამდენ ხანს დაელოდებოდა, უკვე წასული იქნება.

ქეთინო. (ღრიალებს) ჭალათებო! ჭალათებო ხართ? ჭალათები ხართ?.. ჩამოვამტყვევ! სულ ჩამოვამტყვევ! (გამოაქვს ნაჯახი) ახლავე გამიღეთ!.. (რამდენჯერმე ურტყამს ყუთი კარის ჩარჩოს)

თამარიკო. ნამდვილად უნდა მომავკლევინოს თიკი! (უჩახლოვდება. ნაჯახის წართმევას უპირებს)

ქეთინო. (ცივის) არ მომეკარო! (მოუქნევს ნაჯახს)

თამარიკო. (გვერდზე გახტება) გაგიფიდი?!

თიკა. (ცივის) ქეთი!

თამარიკო. (ცივის) მიშველეთ! გაგიფიდი!! (ცემა ხელეშში. ეჯავგურებიან ერთმანეთს. დარეკანი ეხმა-

რება. მათრევენი ქეთინოს ტახტსკენ)
თიკა. თამრიკო.. ქეთი!
ქეთინო. ჩაღათებო! ჩაღათებო!
თიკა. კარები გაიღო! (ეჭანება კარის სახელ-
ურსს)
თამრიკო. (დარეჯანს) თოკი, თოკი მომე! მაგ-
რად დაიქირე — ფეხები შეფუტაოთ.
ქეთინო. (თაქნაპოლილი ტახტზე. ქელინებს)
ჩაღათებო..

თიკა. რას უშუბით, რაუ გაგაზუეათ?
დარეჯანი. (თიკას) დაიკარე აქედან!
თიკა. კარგი, რა ხუმრობაა, დაანუთ თავი.
თამრიკო. (დარეჯანს) შეუკარი? სახელურზე
ღანოსჯენი. ხანგრძლივი პაუსა.
(ქეთინოს) მოიკალი თავი, ხო, მოიკალი.. ჩვენც და-
გვსოცე და შენც მოიკალი! (პაუსა) გითხარი, მწარე
ცრემლებით იტრებ-მიუქი? — ჯერ სად ხარ.

თიკა. ქეთი, შენი ჰირიმე. გეუფა ახლა. ვაიგი-
ვით თავი და გეუფათ. რა წესია? მეც არ მიღებენ
კარებს, დამტოვენ. თავი მოვიკლა? ჩემი ქმარი კედ-
ლებზე გადის ალბათ..

დარეჯანი. ყველამ მოვიკლათ, დავიხოცოთ თა-
ვები და ეგ იქნება. რაღა ჩვენი სიცოცხლე?.. კარი
ჩაკეტილია, ფანჯრებში მივხუროთ, გასს მოვუშუბ-
წვით და ქვევით — თხოვთქვე წუთში ისე ჩაკედი-
ნება.. (იკინის) ტკილად გემრიელად. (ყვირილით)
ჰო, კარგი! ნულა სლუკუნები! (პაუსა) დაგვიანებულ
ი არაა, წავალ და უფროთ მოვიტრევი იმ შენ გურამს,
რა ფეხებად გინდა თორე.. რა უნდა უთხრა? აი, მო-
ვიდა და გეუბნება: გამარჯობა, ქეთი! რა უნდა უთ-
ხრა? გამარჯობა, ქეთი! საყვარელო! მიხასუბე!.. როგ-
ორ ხარ, ძვირფასო? მიხასუბე.. ხომ არ დამგვიან-
ებია? არა, არაუშავს, მეც ახლახან მოვიდი. (იკინის)
ორივენი დაგვიანებულები ვყოფილვართ.. სხვა? სა-
ხლში როგორ არიან? თამრიკო როგორ არის, მამა?
(ხელს წაჰკრავს თამრიკოს) თამრიკო როგორ არის?

თამრიკო. მომეშვი ერთი.
დარეჯანი. (თიკას მიუბრუნდება) ძალიან კა-
რგად გამოიყურები!
თიკა. მადლობთ.
დარეჯანი. (თიკას) რაღაც უცხო სიღამაზე
გაქვს ღღეს — არაქაური.


თიკა. პირველად დამინახე?
დარეჯანი. რა ვიცი.. მეც მიკვირს. თითქოს
პირველად დავინახე. (იკინის) რა უცნაურია, არა?
(ეფერება) ცუნცულიკო ბევრი რამეები უნდა გით-
ხრა.

თიკა. რა უნდა მითხრა?
დარეჯანი. გავიაროთ თუ ჩამოვჭდეთ? (ხელს
ნოჰქვება) აქ ჩამოვჭდეთ, ჩემი გოგო. თმები მოგზ
რდია, ძალიან გიხდება.

თიკა. მადლობთ.
დარეჯანი. (თმებზე ეამბორება) მიბრაზდები?..
ხმა მიკავალებს. ხელავ — როგორ ველავ? რა ამ-
ბავია, რატომ ხარ ღღეს ასეთი მიმზიდველი? პირ-
დაპირ: ვიდეოდან გადმოსულს ჰგავხარ!

თიკა. მართლა?
დარეჯანი. რა მხრები გაქვს.. რა ფეხები!.. რა
ჰკერდი! (ეხვევა)
თიკა. გამიშვი.

დარეჯანი. ძვირფასო!
თიკა. რა წესია, კარგი..
დარეჯანი. ერთი, ერთი მხოლოდ ერთი მო-
წესი მშეუ..

რეკავს ტელეფონი. ქეთინო წამოხტება. 
თიკა უშუბებს და ეცემა.
ქეთინო. (ტრისი) ავადმყოფები! გამიხსენი!
(ტელიფონი, თავი აიხსნას) თიკა, აიღე ახლავე-თქო
უთხარი!

დარეჯანი. (ეხვევა თიკას) ერთი კოცნა, მხო-
ლოდ ერთი!
თიკა. გამიშვი.
დარეჯანი. მშეუუ..

ქეთინო. თიკა, აიღე ახლავე-თქო უთხარი! თი-
კა! (ტელეფონი რეკავს)
თამრიკო. (თიკას) ხელი არ ახლო!

ქეთინო. ჩაღათებო! ჩაღათებო! ვაიმე, დედა!
არანომალურებო! (ქეთინებს) გამიხსენი, სისხლი
გამიჩრდა. ვაიმე, დედა! (პირქვე დამხოზა და იატ-
აკს მუშუბებს უბავუნებს) დედა, მიშველე, დედიკო,
დედა! (ტელეფონი აღარ რეკავს)

დარეჯანი. (ქეთინოს) ჰო. გეუფა. მომე, გაჩი-
ხნა. თამრიკო, დანა მოიტანე. ჰო, კარგი, ნუ და-
ინარეთ ისტერიკა.. (გადაქრის თიკას) თავისუფალი
ხარ.

ხანგრძლივი პაუსა.
თამრიკო. (ქეთინოს) ადექი, რას გავხარ? პირი
დაინახე.
თიკა. თამრიკო, კარები გამოიღე, უნდა წავიდე.
თამრიკო. ღიაა.

დარეჯანი. (ქეთინოს) ქეთუშ, მორჩი.
თიკა. ახლა ეფერები? — მოკალით ბავშვი! (და-
რეჯანს) მართლა თუ ასეთი უავი — არ შეგონა.
დარეჯანი. მე მეუბნები? (რეკავს ტელეფონი)
დაიხს.. რომელი ბრძანდებით?.. ქეთი! (აწვდის ყურ-
მისს)

ქეთინო. (სლუკუნ-სლუკუნით) გისმენთ.. ჰო, მე
ვარ.. არაფერი.. არა, არაფერი.. ისა, რა ქვია.. ნუ-
ღარ დამელოდები, რა, თუ შეგიძლია.. დიდი ბოდი-
ში.. არა, არაფერი, არა.. რა უშუაშია?.. სხვა დროა,
გურამ. თუ.. არა, არაფერი-თქო. უბრალოდ..

დარეჯანი. უთხარი: აქ ამოვიდეს.
ქეთინო. ისა, რა ქვია.. მაშინ გაჩერებასთან ხომ
ვერ გამოხვალ?.. აქ, ჩვენთან? თუ მოახერებებ. გაჩ-
ერებასთან ხარ?.. მაშინ ჰო, კარგი.. ჰო. ჩამოვდივარ.
თამრიკო. ეგრე არ გავხიდე ქუჩაში, რას გავ-
ხარ!

დარეჯანი. აქ რატომ ვერ მობრძანდება, ეწ-
ვის, არა? ეწვის, არა? ხვდება, მირთმეული რომ აქვს.
ვითომ ვერ მიცნო: „ახლობელი ვარ!“ უხ, ჩემი გა-
ჩენა რა ვთქვი — ერთი კაცად დავბადებულეყავი!
თიკა. შენ ქალი გგონია შენი თავი?
დარეჯანი. რაო? (თიკა ჩუმდება) არა, რაო, ვი-
თომ — სხვის ქმრებს თუ არ ჩაუგორდი ლოგინში,
ქალი არა ხარ?

თიკა. მაგით რა გინდა, რომ თქვა?
დარეჯანი. არ უნდა იგველო ხოლმე.. მოგებ-
სენება, სიტყვას არავის შევარჩენ.
თიკა. ბორბოტი ხარ.
დარეჯანი. ჩუ! გაჩუმდი, არ ამაღაპარაკო, გი-



რჩევნია, — გულზე ვარ გამსყდარი! ნუ მეპასუხები!
 თამარიკო. (ქეთინოს) თმები გაისწორე, გოგო,
 გაჩჩილი ხარ.. თვალები რას უყავს (ქეთინო მოდის)
 მალე მობრუნდი უკან, არ შემშალო! ათის თხოთმე-
 ტი წუთია! (თავისთვის) მაინც წავიდა.

ხანგრძლივი პაუზა.
 დარეჯანი. (ხელში მარღმევეას ბოთლი უქი-
 რავს) ეს მარილმევაა რაღას მომქონდა... თქვა, და-
 ლეე რამე რომ იყო? (თქვა არ პასუხობს) აბა, გაა-
 ჰკარი! (პაუზა) თუმცა შენთვის არ შეიძლება, შ-
 რ ფეხშიმედ ხარ. რა გუეოლებო, რა გითხრა ჩვენმა:
 გრძნეულმა იმან... ექსტრანსენსა.. ტელეგამა? რა
 გუეოლებო, რა გითხრა?

თქვა. დარეჯან, რატომ ხარ ბოროტი?
 დარეჯანი. რა ექნა, ჩემო თქვა, ცხოვრებამ გა-
 მბოროტა. მაინც, რა გუეოლებო? რას ეტუტუნებ-
 ოდით ერთმანეთს... შენ როგორღა გადაგადლო: ჰო-
 როსკოს შტვიდგეო, ესაო, ისაო?... თქვა! რატომ
 ხმს არ იღებ, მე ძალდი ჯარ, რომ გელაპარაკიო?
 თქვა. რაც გინდა, ის იყავი. თამარიკო, სად არაბ
 ჩემი ფეხსაცმელები?

დარეჯანი. თბილად ჩაიცივი და ნელა წადი. არ
 გაცივდე. შეყვლი არ მოგუშალოს! (რეკავს ტელე-
 ფონი) გისმენს!.. ქეთინო გასულია. არა, დიდი ხანი
 არ არის — ეს წუთია გავიდა. (დღეობა ყურმილი. და-
 ეკვებულა. თავისთვის.) ქალის ხმა იყო, თითქოს
 შეცნასავით.. იციონდენ. (თამარიკოს) ფანჯრიდან
 ჩანს გაჩერება? (იკვირება. ფანჯარაში) არ მომწონს
 მე ეს ამბავი... შეიძლება, სულაც სახლში წის და
 დალაობენ — ეგ ისეთი პირტუქვია! ეგ ხომ ადანი-
 ანი არაა...

თამარიკო. (ტირილნარევი ხმით) რა ექნა, რა
 წუალში ჩავეარდე. რა მოვუხერხე? ჩემი აღარაფერი
 სჭარა — სიტყვის გაგონება აღარ უნდა. მომეცლა?
 ხომ დანიახე — დავაბი და მაინც წავიდა!

დარეჯანი. გული მიგრძნობს, აფერ ნახავ... ეგ-
 ეთი ანობრები ჩაუტარებია? არა, ნაღდად სახსოში
 წის, რომ უფიქრია გამოსვლა!

თქვა. (დარეჯანს) რას გაიხარებ!
 დარეჯანი. მე შეუზნები?! მე გაიხარებ?!
 თქვა. ვითომ არა.

დარეჯანი. (დაიბნა) მე შეუზნები?! მე გაიხ-
 არებ?!
 თქვა. ვითომ არა.

დარეჯანი. რა იცი, რომ გამეხარდება?
 თქვა. ვიცი.
 დარეჯანი. კარგად იცი? აბა, თვალეზმი შემ-
 ხედე?

თქვა. დიხაბც. უველაფერი კარგად ვიცი. დიხაბც.
 გულზე რატომაც ხარ გამსყდარი, ისიც ვიცი.
 დარეჯანი. დაქეი, ხუთიანი!
 თქვა. თქვენი ამბავიც ვიცი!
 დარეჯანი. ვისი ჩენი?
 თქვა. ახლა კი არა, როცა იყო, მაშინ. (პაუზა)
 ერთი ვერ გამოგია, ჩემთან რა გინდა, ქეთი ხომ კი-
 ნალამ შეშაღეთ, მე რა დაგიშავე?..

დარეჯანი. რამდენი უფიქრია, ღმერთო, რამ-
 დენი უფიქრია!..

თქვა. მარტო მე კი არა, ყველა ამბობს... გულ-

ღრძოლო... არ იყავი ასეთი.
 დარეჯანი. რა არისო?
 თქვა. რას გადამეკიდ? მე გეხები? ვერაფერს
 საქმეებში?
 დარეჯანი. ეგლა მაკლია სწორედ, შემეხო კი-
 დეც!

თქვა. ჰოდა, დამანებე თავი! (პაუზა)
 დარეჯანი. (თქვას) შეწე რას ამბობენ, თუ
 გაგიგია?

თქვა. არ მინტერესებს.
 თამარიკო. გაჩერდით, რა დაგეტაკათ?
 დარეჯანი. სულელიაო, ამბობენ. მაგრამ სულ-
 ელი კი არ არის, ძალიანაც ჭკვიანია! გიფობანს თა-
 მაშობს. უფრო რომ გუფიღებს რაღაც-რაღაცეები.
 თქვა. ვიყო სულელი. მერე რა? სხვას ხომ არ-
 აფერს ვუსშავებ?

დარეჯანი. ესე იგი, ნე ვუსშავებ? მე ვუსშავებ
 და შენ მამა აბრაჰის ბატკანი ხარ!
 თამარიკო. დარეჯან, აღარ დაიღალე?

დარეჯანი. (თამარიკოს) ნუ გადამრიცქ ქალო,
 ამისი ჭკვის დასაბრებელი რა მჭირს? ეგ რომ ჭკუ-
 ას დაპარებებს, ღმერთა არ უნდა იცინოდეს? მე ქვე-
 ყნის დამაქცეველი ვაიოიუყანა, თვითონ მამა აბრა-
 ჰის ბატკანი ბრძანდება!

თქვა. თამარიკო, მოვე ჩემი ფეხსაცმელები!
 დარეჯანი. მიეცი. წასასვლელია, ეჩქარება.
 ქმარი ელოდება ქალბატონს!

თამარიკო. (დარეჯანს) გუეო, კარგო.
 დარეჯანი. რა მუეო, ქალო, მაღლობა უნდა
 მითხრას. ბრმები და ყრუები ვგონივართ, ქვეყანა
 რომ სიცილით კვდება, ვერ ხედავს!

თქვა. (იძებს ფეხსაცმელებს) ფეხშიშველი ხომ
 ვერ წავაღ, სად არის?
 დარეჯანი. წადი, წადი, გაიქეცი — დააწულა
 კაცს თვალეზმი შენი ლოდინით.

თამარიკო. ენენი ჩაიცივი!
 თქვა. მაღლობთ, ეგენი არ მინდა. (ვირეულავ)
 ჩემები სად არის? ჩემ ფეხსაცმელს ვეძებ.

თამარიკო. (უპოვა) ოთახში გაუტანია... (უწყობს
 წინ. თქვა იცვამს და კოჭლობ-კოჭლობით კარსკევი
 მიემართება)

თქვა. კარგად იყავი.
 თამარიკო. მოიცა, ვერ ივლი მაგვებით...
 თქვა. არაფერი მიქირს. მაღლობთ. კარგად იყ-
 ვი. (გაღიდა)

დარეჯანი. (სასტკეადა გაეხარებულ) აბა, რა-
 ტომ უნდა ევეგონო შტერი? შტერი რატომ უნდა ვე-
 გონო?.. რაებს ლაპარაკობს, რა ზღაპრებს ყვება...
 თუ აკეთებ, გააკეთე, წმინდანად რაღას მოგაქვს თა-
 ვი?.. რა ინტრიგები! რა ტუბილი გეკლია!.. სულელიაო,
 სულელი კი არა, სუთთა ცბიერი ვეკლია. არიღდა-
 რია საათითი ოჯახი. ორსულად ვარო, ორი წელია
 მთელ ქალაქს მოსლიო მმ, „ჩემი ქმარი!“ ვითონ
 ბავშვს აჩენს, — კაცი გაგაყვებული უყოფლა, ამას
 ვის გადავეუარეო. ანგელოზითი ცოდ-შობლი უყვს...
 გველო, სუთთა ცბიერი გველი!

თამარიკო. რამ გავაცოფა, ჰო!

დარეჯანი. ბავშვის გაჩენის შნოც არ ჰქონია,
 თორე, კაი შენი (შემობრბის ქეთინო) მოხვედი?

ქეთინო. რა დემართა თიკას? რა უქენით? თამრიკო. რა დემართა? დარეჯანი. (ქეთინოს) შენ რა დემართა? ქეთინო. (თამრიკოს) კიბეზე წის და ტრისს წაქციულა. ფეხი გადამრუნებია. წამოდი, უთხარი — არაფრით არ მომუყება. (ქეთინო და თამრიკო გადიან შემოპყავთ თიკა. თიკას ფეხსაცმელები ხელში უქორავს, ზღუქუნებს და მარცხენა ფეხს ძლივს ადგამს) თამრიკო. გეუბნებოდი, ესენი ჩიცვი-მეფთი, რა მიგარბენინებდა? რა დაგტკაოთ?.. მოდი, აგერ, დივანზე წამოწივი... რა დაარტყი?... გული ხომ არ გერევა?

დარეჯანი. (ნორიდან) ნელა, ხელი მოკიდე... თიკა. (ზღუქუნ-ზღუქუნით) გიხაროდეთ. ფეხი დამიკლა და წავიქციე. გიხაროდეთ... აი, გამიხივდა კიდევ... ჩალურკებულა... გიხაროდეთ.

თამრიკო. ნუ ლაპარაკობ სისულელეებს! გული ხომ არ გაქვს ცუდად?

ქეთინო. (თიკას) დარჩი დღეს, ნუღარხად წახვალ... დავრეკო შენთან? (პაუზა) არ დავრეკო? არ არის არავინ? (პაუზა) თიკა, მარტო ხარ თუ დავრეკო?

თიკა. (ზღუქუნ-ზღუქუნით. ეულამომდარია) გიხაროდეთ. არავინ არ არის. მარტო ვარ, გიხაროდეთ. ზღვაზე წავიდა, მთელი ზამთარი მიარდებოდა, წავიყვანა და ცოლთა ერთად წავიდა. გიხაროდეთ... აქ მტკივა, (მუცელზე იდებს ხელს) აღარც შვილი მეყოლება, გიხაროდეთ... ექიმმა, საოპერაციო ხარო, გიხაროდეთ...

დარეჯანი. (თიკას) გაჩუმდი! ხმა აღარ ამოიღო!

თიკა. (ზღუქუნებს) გიხაროდეთ.

დარეჯანი. გაჩუმდი, თორემ ენას ამოგაგლიჯა! (თიკა ტრისს) ხმა-მეთქი! ჩუ! ხმა-მეთქი, ვის ვეუბნები!

თამრიკო. დანებე. კაცო, შენ რაღამ გადაგრია?! დარეჯანი. გაჩერდეს, თორემ არ ეციო რას ვიწამო! თიკა ნელ-ნელა წყნარდება. ხანგრძლივი პაუზა.

დარეჯანი. (ქეთინოს) შენ, ქალბატონო? (პაუზა) გაგეუბნებ? აღარ გველაპარაკები?

თამრიკო. (ეფერება დას) კარგი, ჰო! ახლა შენ დაიწიე... კარგი, რაც იყო, იყო... მორჩა უკვე, ჰო, გათავდა...

ქეთინო. (ქეთინებს) თამო, რა უბედური ვარ!.. თამო... რა უბედურები ვართ!.. რატომ? რატომ? რა დავაშავე?

თამრიკო. კარგი, ჰო, მეც ცოლდა ვარ, — აღარ შემიძლია.

დარეჯანი. (ცივის) გაჩუმდით, ხალხო, გადავირიე!

ხანგრძლივი პაუზა. თიკა წევს, ქეთინო და თამრიკო გვერდი-გვერდ სხედან. დარეჯანი ფეხზე დგას, დღდა, ისევ ადგა. ფანჯარასთან მივიდა. იქირობა, დაეცა ფანჯარა. გავიდა სამზარეულოში და სამზარეულოს ფანჯარაც მაგრდა ჩარახა. გამოიხურა ორახში გასასვლელი კარი. შებრუნდა სამზარეულოში და გაჭურის წინ ჩაიჩოქა. გამოიღო ლუმენი, თავი შეჰყო შიგ და ხელით ჩასართავს ბრმაღ დაუწყო ქებინა. იპოვა, გადააბრუნა და ელდანარკვამა გამოჰყო თავი. ადგა. ზედა ქურებიც მოუშვა. გამოიტანა შავი ფარდა, გაშალა, სამზარეულოს გასასვლელში და-

დინა, დაწვა და გულზე ხელები დაიკრიფა. და დაღუპილი ხდებოდა სულშიამწელოში მუსიკის დონე/ უცხო ხმა სულში ჩამწელოში მუსიკის დონე/

Играет музыка. Сейчас 9 часов 20 минут вечера. Тихо звучит музыка. Вы ослаблены. Ваши мышцы отдыхают. Вы спите. Вы крепко спите. Ваш сон лечебный, гипнотический. До вас доносится приятная мелодия. Вам хорошо, вас ничто не беспокоит. Вы спите. Вы погружены в сон, лечебный, гипнотический сон, Вы спите. (მუსიკა იცვლება). Но что это? Вас что-то беспокоит. Та, что лежит на полу, поднимает голову, шевелит поздрами, тревожно втягивает воздух. Остальные остаются в прежнем положении, В чем дело? Что случилось? Кто-то оставил открытым газ! Надо быстро встать и закрыть! Продолжай спать — встаете, вы спите, спите... Встали! Подошли к плите, повернули до упора все ручки, потянулись к окну, открыли его, другое. Расслабились. (მუსიკა იხვე წყნარია).

Встали все! Медленно, тихо. Встали! Вы продолжаете спать. У вас глубокий лечебный сон, Подошли к окнам. Дышим! О, какой чистый, свежий воздух! Дышим глубже и спим, спим... Медленно повернулись, пошли обратно, тихо, медленно, спим, спим... Садимся к столу, расслаились... Можно и в кресло... Садимся осторожно. Спим!

Сейчас 9 часов 25 минут. Через 5 минут вы все одновременно проснетесь. Повторяю — ровно в 9.30 вы все проснетесь! А пока спите, вы отдыхаете, ваш сон лечебный, гипнотический. Спите! (მუსიკა თითქოს მიჩუმდა).

Внимание! У нас есть время, еще целых пять минут, и мне хотелось бы для свидетелей нашего экспериментального опыта совершить маленький экскурс в сферу научного гипноза. Достоверно доказано, что лечебно-гипнотический сон благотворно влияет на здоровье человека, в частности, на его нервную систему. Смеем заверить, у наших спящих красавиц нет причин для недовольства. Вы можете उपрекнуть меня в своенольном и неделикатном вмешательстве в жизни этих девушек, иногда, нас гипнотизеров упрекают в покушении на свободу личности, мы, мол, оскорбляем достоинство, ущемляем права человека...

Как вы сегодня могли убедиться, в известных случаях подобное «вмешательство извне» не только допустимо, но и обязательно.

Наши гипно-телепатические опыты носят чисто научный характер. Но работая с «пациентами», с людьми разных поколений и судеб, мы вольно-неволью тесно соприкасаемся с человеческими душами, переживаем чужую боль, делим чужие беды. И тут настоящему специалисту мало просто сочувствовать. Подопытных надо любить. Да, лю-

ბიტი! В самом возвышенном и первоначальном смысле этого слова. Ибо, как пишет всемирно известный психолог — гипноз и любовь неразделимы! Гипноз и любовь — это почти одно и то же! (მუხიკის ხმა მატულობს).

Внимание! 9 часов 29 минут. Вы спите. Звучит музыка. Через минуту вы проснетесь. Осталась одна минута! Проснувшись, вы забудете все свои невзгоды, неприятности, неудачи. Вам будет легко и весело. Вы проснетесь по моему приказу, сразу и одновременно — моментально проявляя жизненную активность. Вы не будете помнить, что вам снилось. Осталось тридцать секунд. Внимание! Двадцать пять... Двадцать. Вы спите. Пятнадцать секунд. Десять, девять, восемь, семь, шесть, пять, четыре, три, два, один. Проснулись!

თამრიკო, ქეთი და თიკა შავიდას უსხედან. ღარჯანი სავარძელში ზის.

ქეთიო და თიკა. (ერთდროულად) ნეტა, რა დროა? (იციანი, თმში წაველებენ ხელს ერთმანეთს) როდის გაგებარდება?

თიკა. შე დაგაწარაო.

ქეთიო. როდის გაგებარდება?

თიკა. ჭერ შენ! (ქეთინო არ უშვებს) მეტყინა, ე..

ქეთიო. მითხარი!

(თიკა ხვალ.

ქეთიო. რომელ საათზე?

თიკა. მშმ... მოვიფიქრო. ხუთზე. ახლა შენ მი-თხარი.

ქეთიო. როდის გაგებარდება და... ამ საღამოს. თიკა. (ღიმილით) კარგი.

თამრიკო. გაზის სუნი არ გცემთ?

თიკა. პო, მეც ვიგრძენი.

ქეთიო. (ყნოსავს პაერს) არა.

თამრიკო. (გადის სამზარეულოში) ამას აქ რა უნდა? (დასწვდება იატაკზე დაფენილ ფარდას. დაეცევა) ეპარება ალბათ... მთელი დღეა, გაზის სუნში ვიგუდები. ხელოსანს უნდა გამოუძახო.

ღარჯანი. (ხენების) თავი მტკივა.

თიკა. მართლა, რა დროა, ნეტავი?

თამრიკო. ათს უკლია ოცდახუთი.

ღარჯანი. ისეთი შვებარება მაქვს, თითქოს ღამეა და სადაცაა გათენდება.

თიკა. მეც!.. გეფიქრობ! — რა უცნაურია, არა?.. გავიქცე, გავიქცეო.

თამრიკო. (თეფშზე უთითებს) შეგეკამა ეს.

ქეთიო. ორივე ბოთლი დაეცალეთ?! აბსოლუტურად ფხიზელი ვარ.

თიკა. მეც!.. მათხვებთ ფეხსაცმელებს?

ქეთიო. აგერ, ა. — ჩაიცვი.

თიკა. ხვალ გამოგიტან. (იყვამს) დამაგვიანდა. მომკლავენ სახლში.

ქეთიო. ექვანია?

თიკა. არა. კაცების ამბავი არ იცი? რომ კიოხო — არ არის. პირში არაფერს გეტყვის, არ შეგამჩნევ-

ინებს — გელოდებოდით, გამოვა და კორპუსის წინ ღომინოს თამაშობს. თან თვლები გზისკენ უჭირავს. ჩამოვალ გაჩერებაზე, დამინახავს და თავს ჩაღონავს ავს, ვითომ ვერ შეშინებია. ამაყია.

ღარჯანი. (სარკესთან დგას. თმებს ისწორებს) ხანდახან ვფიქრობ, უნდა მივიღე სახლში და დავი-სვა სახზე დანა. აღარ შეიძლება ამხელა სილამაზე, მოსვენება აღარ მაქვს, ქუჩაში ვერ გამოვილა წუნა-რად. ვფიქრობ ხოლმე, საიდან ვარ ასეთი ლამაზი, ვის დავემგვანე-მეტი?..

თამრიკო. (სიცილი) ხო, ოჯახში ყველანი მახინჯები გუჯავს და...

თიკა. ღარჯან, ელოდხარ? ჩქარა!

ღარჯანი. მოვდივარ, მოვდივარ. ეს ჩემი ფარდა ვინ გაშალა?

(ქალღღმი ახვევს და პარკში დებს) მარილმუჯავს გიტოვებთ.

თამრიკო. არსად დაგეყარგოს.

თიკა. ღარჯან!

ღარჯანი. ო! ო! ნუ ხარ შვიდთიანი! (დებს) აბა, ჭკუიანად...

თიკა. ხალხნო, დიდი მადლობა და დიდი ბოდიშო.

ქეთიო. არაფრის, ბატონო.

თამრიკო. რა გაჩქარებდათ?..

თიკა. კარგად იყავით, გავიქცეო.

თამრიკო და ქეთიო. კარგად. კარგად (ღარჯანი და თიკა გადიან).

ხანგრძლივი პაუზა. დები ალაგებენ იქაურობას.

ქეთიო. სარკე არ გავიტანოთ?

თამრიკო. იყოს ხვალამდე, შეზარება... ცოტა აქეთ მოვწიოთ.

უახლოვდებიან სარკეს. ქეთინო მოულოდნელად შეპკიკლებს და განზე გახტება.

თამრიკო. რა დაგემართა?

ქეთიო. (ხელით ანიშნებს) სარკეში...

თამრიკო. რა?

ქეთიო. თითქოს ვიღაც გამოჩნდა!

თამრიკო. რა გეშვებება ამხელა გოგოს, მოცილე ხელი. (მისწევს სარკეს)

ხანგრძლივი პაუზა. თამრიკო სამზარეულოშია. ასანთს უნთებს გაბჭურის მიღება. ამოწმებს. ქეთინო სარკეს მიმჭერება დაღვივებთ.

თამრიკო. ტელევიზორი ჩართე.

ქეთინო რთავს ტელევიზორს.

მოცაწილი მბღენენ:

თამარი
ღარჯანი
თინათინი
ქეთიანნი
შვცო ხმა სულშიჩამოვმოვი გუსიკის ფონზე

2—25 მაისი

1—12 დეკემბერი

მტკივნეულად განცდილი მკაცრი სიმაართლე

მანანა გეგეჭკორი

ახალბაზრდა შადიმან შამანაძის პირველივე პიესამ „ღია შუშაზანი“ ოქატრების ცხოველი დაინტერესება გამოიწვია. იგი საქართველოს ათ სხვადასხვა დრამატულ თეატრში დაიდგა, უპირველესად. თავისი მალალი მხატვრული ხარისხის გამო. თეატრალთა შორის ჩამოყალიბდა აზრი იმის შესახებ, რომ გაჩნდა კეშმარიტი დრამატურგის ნიჭით დაჯილდოებული შემოქმედო. მისმა მეორე პიესამ კი — „ერთხელ მხოლოდ, ისიც ძილში“... ვფიქრობთ, ეს მოსახზრება კიდევ ერთხელ დაადასტურა.

შადიმან შამანაძე ცოცხალი სიტყვის მწერალია. მისი პიესების კითხვისას ისეთი შეგრძნება გიჩნდება, თითქოს ამგვარად წერაზე ადვილი არაფერია. მაგრამ ეს მხოლოდ პირველი შეხედვითაა ასე. მათი უკეთ გაცნობის შემდეგ ხედები, თუ რა რთულა შემოქმედებითი ამოცანებია დაძლეული ავტორის მერ.

მაინც რა თავისებურებები ახასიათებს თეატრისათვის დაწერილ მის ქმნილებებს? ასე ადვილად რატომ დაცკვეს მათ თავისი ადგილი თანამედროვე ქართულ დრამატურგიაში? უპირველეს ყოვლისა, ესაა სიმაართლე, მკაცრი, ხშირად დაუნდობელი. მის პიესებში ვერ აღმოაჩენ ყალბ სიტუაციას, პერსონაჟთა შორის ისეთ ურთიერთობას, რომლის ნამდვილობაში ეჭვი შეგებაზრება, ან კიდევ სიტყვისა თუ წინადადებას, რომელიც ჩვენი თანამედროვე ადამიანის ბაგეთაგან არაბუნებრივად ჟღერდეს. შადიმან შამანაძე სიმაართლეს გიუბუნება — მძაფრი კონფლიქტის, შეუღამახებელი სიტუაციის წარმოჩენით, ყველასათვის უალრესად ნაცნობი პერსონაჟების ჩვენებით. მის გმირებს ურთიერთგამომრიცხავი სურვილები და მოზნები ამოქმედებთ, რაც მუდმივად ბადებს კონფლიქტს მათ შორის. ნებისმიერი დრამატურგიული ნაწარმოების ხერხემალს კი სწორედ კონფლიქტურ

ვითარებათა ჯაჭვი წარმოადგენს. მოქმედ პირთა ურთიერთსაწინააღმდეგო სურვილების შეჯახება, ხან ზედაპირული, ხან კი ღრმად დაფარული მათ სიტყვებს მიღმა, შამანაძის პიესებისთვის დამახასიათებელი უმნიშვნელოვანესი თვისებაა. აქედან გამომდინარე, მის დრამატურგიულ ნაწარმოებათა სიტყვიერი ქსოვილი ტვეადია, ბევრისმომცველი, ამავე დროს მეტად ლაკონიური და სადა. დრამატურგის ინტერესთა სფერო მოიცავს უბრალო, ჩვეულებრივ ადამიანებს, მათ ყოველდღიურ ყოფა-ცხოვრებას, თავისი სიხარულითა და მწუხარებით, კომიზმითა და დრამატრზმით, ბედნიერებითა და სასოწარკვეთით. მას ამგვარ ადამიანთა სულიერი სამყარო აინტერესებს, ცდილობს ღრმად ჩაწვდეს მას, ხშირად დაუნდობლადაც ამხელს თაღის გმირებს, მაგრამ ყოველთვის თანაუგრძობს, უყვარს, მათთან ერთად განიცდის. ერთი სიტყვით, შ. შამანაძის პიესებში აშკარად იგრძნობა ავტორის ემოციური დამოკიდებულება მოქმედ პირთა ცხოვრების მიმართ.

შამანაძის გმირები და ის ვითარებანი, რომლებშიც ისინი მოქმედებენ, ძალზე ნაცნობია, ეს ადამიანები ჩვენს გარშემო ცხოვრობენ, ალბათ ყოველ ჩვენგანს ჰყავს ასეთი ახლობლები, უფრო მეტიც, ალბათ ყოველ ჩვენგანს აქვს რაღაც საერთო მათთან, მათ წუხილსა თუ სატკივართან. ამიტომაც შადიმან შამანაძის პიესებს მკითხველი და მსყუარებელი გულგრილად არ ხედება, საზოგადოების რეაქციაც არაერთგვაროვანია: ზოგნი სრულიად არ იზიარებენ ავტორის პოზიციას, ზოგნი, პირიქით — აქტიურად ეთანხმებიან მას. მაგრამ ერთი რამ უდავოა — შამანაძის დრამატურგია იწვევს ემოციებს, ავლენს პოზიციათა სხვაობას, მაშასადამე — დავას და მღელვარებას. ეს უკვე თავისთავადაა ძალზე მნიშვნელოვანი.

ზემოთქმული უფრო მეტად ეხება შამანადის მეორე პიესას „ერთხელ მხოლოდ, ისიც ძილში...“, შედარებით ნაკლებად — „ღია შუშპანდს“. დრამატურგის ეს პირველი ნაწარმოები, რომლის ეპირი განსაზღვრულია როგორც კომედია, ერთი ოჯახის ცხოვრების ერთ დღეს გვიხატავს: მამა, დათიკო კაპანაძე — სტამბაში მუშაობს, დედა, გიული — დიასახლისა, მათი ვაჟი ამირანი — სცენის მუშა, ქალიშვილი ყამარი კი — სტუდენტია. პიესის ავტორს უახლოეს ადამიანთა შორის არსებული ურთიერთობა აინტერესებს — რთული, არაერთმნიშვნელოვანი, ხშირ შემთხვევაში კონფლიქტური.

...მამასა და ამირანს შორის უკვე კარგა ხანია სერიოზული უთანხმოებაა. დათიკოს არ მოსწონს შვილის ცხოვრების წესი, მისი შეხედულებები, ამირანი კი უქმყოფილა იმით, რომ მამამისი სვამს, ნალექივე დედას შეურაცხყოფს, რომ ოჯახი ხელმოკლეობას განიცდის, ყამარს იმის საშუალებაც არა აქვს, რომ თანაურისებრთა ერთად 2-3 დღიან ექსკურსიაზე წავიდეს. დათიკოს პატიოსანი შრომის გასამრჯელო არ ყოფნის ოჯახს, ამიტომაც იგი გაღიზიანებულია, ლოთობს, ჩხუბობს. გიული კაპიკს კაპიკზე ადებს, ცდილობს რაღაც თანხა მოაკრეოს, რომ რემონტი მაინც გააკეთონ, ნორმალურ პირობებში მაინც იცხოვრონ. იგი სულ საქმიანობს, ფაქიფუტობს, ცდილობს როგორმე მოაგვაროს მწვავე ოჯახური კონფლიქტები. განმუხტოს დაძაბული სიტუაცია. ყველა გაღიზიანებულია, უხეშად მიმართავენ ერთმანეთს, უყვირიან, მაგრამ არა იმიტომ, რომ ბუნებით ცუდი ადამიანები არიან. უბრალოდ, გერ-ჯერობით ვერ აეწყო მათა ცხოვრება, ყოველდღიურმა გადაუწყვეტელმა საყოფაცხოვრებო პრობლემებმა იმდენად მოიკვა მათი არსება, ისე გააღიზიანა, რომ ვერც კი ამჩნევენ, თუ როგორ კარგავენ ურთიერთსიყვარულს. ურთიერთბატონისცემასა და ერთმანეთის თანაგრძობის უნარს. და მხოლოდ ისეთი დრამატული მოვლენა, როგორცაა მარჩენალი მამის ინფარქტი პიესის ფინალში, აფხიზლებს შვილებს, დააფიქრებს მათ. ამ წუთებში მტკავენება სწორედ ამირანსა და ყამარს შორის ერთმანეთზე ზრუნვის, ერთიმეორისადმი ფაქიზი, სათუთი დამოკიდებულების სურვილი, ურომლისოდაც ადამიანთა ცხოვრება შეუძლებელია. ამ დროს შეიგრძნობენ ისინი ყველაზე მძაფრად: არაფე-

რია მოყვასის სიყვარულზე ძვირფასი და ამალეგებული, ამ გრძობას შენარჩუნება და სათუთი მოპყრობა სჭირდება. ამ სათქმულის გამოხატვა ხდება, არა მხოლოდ პიესის მთელი მიერ წარმოთქმული სიტყვების საშუალებით, მათი ხასიათებისა და მათ შორის არსებული კავშირითიერთობათა ჩვენებით, არამედ ავტორისეული რემარკების საშუალებითაც, რომლებშიც ნათლად ჩანს მოქმედ პიესის შინაგანი მდგომარეობა. თუ პიესის პირველ ნაწილში ამირანი „უხეშად მიმართავს დედას, გაცხარებულია, ღრიალებს“, ფინალისათვის დრამატურგი უკვე ამგვარ რემარკებს მიმართავს — „ამირანი ამჟღავნებს დედას, ცრემლებს იწმენდს (მამასთან ჩხუბის შემდეგ — მ. გ.), ცრემლს ვერ იკავებს“. ყამარი — „ყვირის, ისტერიულად გავიკივის, გამოდის ნამძინარევი, გაწამებული სახით“, მთვრალ მამას სტუმრების თანდასწრებით ამირანთან საშინელი ჩხუბი რომ მოუვა, ყამარი „მღერის“, რომ რამენაირად განმუხტოს სიტუაცია; დათიკოს რომ საავადმყოფოში წაიყვანენ — „ტირის“. ფინალური რემარკა კი: „და-ძმა ზის ზურგებით ერთიმეორეზე მიყრდნობილი“, ეს ტევადი ფრანზა გამოხატავს მათ შინაგან მდგომარეობას. ურთიერთდამოკიდებულებას და იმ აზრს, რომლითაც გამსჭვალულია შადიმან შამანადის „ღია შუშპანდი“. კითხულობ პიესის ფინალურ სცენებს და თანაგრძნობით იმსკვალეები დათიკო კაპანაძის მიმართ, — რთულია მისი ყოფა: ერთადერთ ვაჟთან სერიოზული უთანხმოება აქვს, ყველაზე და ყველაფერზე აღრენილია. თუმცა ჩანს, რომ ქალიშვილი ნახვად უყვარს; მიუხედავად ამისა, ეჩვენება, რომ გარშემო მყოფთ მისი არ ესმით, მარტოდ გრძნობს თავს საყუთარ ოჯახში. ამიტომაც სულ უქმყოფილა, უხეშობს, ჩხუბობს და მხოლოდ ბოლოს, სტუმართა თვალწინ მომხდარი მამა-შვილის უაღრესად დრამატული შეჯახების შემდეგ, დათიკო აღსარებასავით წარმოთქვამს: „დედაშენს გაუმარჯოს! — ეუბნება იგი ცოლს. — მეტირება ახლა მე... მე ვარ შერცხვენილი კაცი... შენთან ვარ, ქალო, შერცხვენილი... ერთხელ ვერ ჩავედი, ვერ ვნახე... ობლად გავტოვდი რომ ვარ, დედის სიყვარული არ ვიცი, არა. სახით თუ არ მახსოვს, ხომ მესიზმრება ხოლმე... დედა მაინც მესიზმრება... დედაჩემი... საწვალეზლად გამაჩინე, დედა, სატანკველა... გაუმარჯოს ყამარ, ბებიაშენს, ღმერთ-

მა ქნას, გამოკეთდეს... რატომ მიყვარს, თუ იცი, ის აღამიანი? ჩემი შვილების გამარბე-ლი ბებია როა, იმიტომ მიყვარს. ამირანს გონია, ბითურს, ვითომ მე არავინ მიყვარ-დეს...“ ამ სიტყვების წაკითხვის შემდეგ არ შეიძლება არ შეგეცოდოს ეს კაცი, არ შეი-ძლება მისი ტკივილის თანაზიარი არ გახდეს.

„ღია შუშაბანდის“ ყანრი ავტორის მიერ კომედიად არის განსაზღვრული. მართალია, პიესაში ბევრია იუმორი, განსაკუთრებით: ამირანია დაჯილდოებული ამ გრძნობით, რა-მდენიმე კომედიური სიტუაციაც იქმნება, უმთავრესად გიულის გარშემო, მაგრამ მა-ინც, ვფიქრობთ, კომედიად ჩაფიქრებული ამ ნაწარმოების მოვლენათა მსვლელობამ ავ-ტორი საბოლოოდ ფსიქოლოგიურ დრამამ-დე მიიყვანა. დრამატოსისა და კომიკურის საუკეთესო შერწყმა მოხდა დედის ყველაზე საინტერესო და მრავალფეროვან ხასიათში. იგი სულ სცენაზეა, მუდამ აქტიურადაა ჩარ-თული მოქმედებაში, გაუთავებელი საოჯახო საქმიანობა დაკავებული. დედის მთავარი საზ-რუნავი მაინც ოჯახურ უსიამოვნებათა მშვი-დობიანი გზით მოგვარებაა. იგი ყველას აწყ-ნარებს, აშოშინებს, ხშირად მოჩხუბართა შორის იპოვობს, ბევრ სურთაცხოფასაც იტანს ოჯახის წევრებისაგან, მაგრამ სულ ცდილობს გაუგოს მათ, გამართლება მოუქ-ბნოს მათ საქციელს, შეარიგოს ისინი. ამ კე-თილ ქალს კარგად ესმის, რომ მისი ოჯახის წევრები კარგავენ ერთმანეთის თანაგრძნო-ბის, ურთიერთთანადგომის უნარს და ყველა-ნაირად ცდილობს, რომ ეს არ მოხდეს. ამი-ტომ ყველა წვრილმან თუ სერიოზულ უთან-ხმობაში აქტიურადაა ჩართული, დაყვავე-ბითა და ტპბილი სიტყვით ცდილობს მოწი-ნააღმდეგე მხარეთა შერჩევას. შადიმან შამანაძეს განსაკუთრებული სიყვარულითა და იუმორით ჰყავს დახატული სწორედ ეს პერსონაჟი; და როდესაც მთვრალი ქმარი სტუმრების თვალწინ უდიდეს ტკივილსა და შურთაცხოფას მიაყენებს, შემდეგ კი ეკით-ხება: „არ ვაღივარებელი?“ გიულის პასუ-ხი: „წამო, წამო, მე სულ ნაღვეგრძელები გყავარ“, სევდანარევი ღიმილს იწვევს. ეს მე-ტრისმეტად ტრავდი ფრაზა ღრმა შინაარსის მომცველია — ტკივილისა და სინანულის, თანაგრძნობისა და იუმორის, რითაც ასე მდიდარია შადიმან შამანაძის დრამატურგია.

„ღია შუშაბანდისგან“ საკმაოდ განსხვავ-დება მისი მეორე პიესა „ერთხელ მხოლოდ;

ისიც ძილში“. ავტორმა ამ შემთხვევაში უფ-რო რთული შემოქმედებითი ამოცანა დაის-ხა და მშვენივრად დაძლია იგი. რაში მდგო-მარეობს ეს სირთულე? „ღია შუშაბანდის“ მოვლენათა და კონფლიქტთა რიგი ძალზე გამოკვეთილია, როგორც პიესის ზედაპირულ, პირველ პლანზე, ასევე მის სიღრმეზე შრეებ-ში: და-ძმის კინკლაობა, წყლის ჩასვლა მე-ნობელთან, მამა-შვილის ჩხუბი, დათვის ინფარქტი და ა. შ. ეს ამბები, რომლებიც მოქმედ პირთა ცხოვრებას წარმართავენ, გარ-კვეულწილად უადვილებენ სპექტაკლის დამდგმელებს სცენური ქმედების უწყვეტი სურათის შექმნას. შადიმან შამანაძის მეორე პიესაში კი ეს გარეგნული, ზედაპირული შრე ასე გამოკვეთილი არაა, ავტორის ყურად-ღებია უმთავრესად სიღრმისკენაა მიპყრო-ბელი, მოქმედ პირთა ურთიერთობის უფაქი-ზის ნიუანსებისკენ, მათი სულიერი სამყაროს წვდომისკენ. პიესის ეს თითქოსდა მოჩ-ვენებითი „უმოქმედობა“ გარკვეულ სიძნე-ლეს უქმნის პიესის დამდგმელებს, ჩნდება საშიშროება, რომ მოქმედ პირთა უშინაარსო, მოსაწყენი ცხოვრება, სცენურად მოსაწყენი იყოს და მაყურებელს მობეზრდეს მისი ყუ-რება. ვფიქრობთ, ეს არ მოხდება, თუ სცე-ნაზე გამოიკვეთება კონფლიქტი, რომელიც მოქმედ პირთა ურთიერთობის ზედაპირ-ზე კი არ დევს, არამედ მათ სიღრმეში, იმა-ში, რაც სიტყვით კი არ ითქმის, არამედ ამ სიტყვის მიღმა მიმაღული. ამგვარი შემოქ-მედებითი მუშაობისათვის შამანაძის ეს პიე-სა საუკეთესო ლიტერატურულ საფუძველს წარმოადგენს.

დრამატული წარმოდგენის „ერთხელ მხო-ლოდ, ისიც ძილში“ მოქმედი პირები თანა-მედროვე ახალგაზრდა გოგონები არიან, უმა-ღლესი განათლების მქონენი; არც ერთი მათ-განი არ არის ვათხოვილი და არც შვილი ჰყავს რომელიმეს. მოქმედება თანამედროვე მყუდრო კეთილმოწყობილ ბინაში ვითარ-დება. მოქმედების ადგილი უცვლელია.

ღები — თამრიკო და ქეთი, თავიანთ ამ-ხანაგებთან — დარეჯანთან და თიკასთან ერ-თად სტუმრად მოსკოვიდან ჩამოსულ ექსტ-რასენს ელოდებიან. თანდათან ირკვევა, რომ იგი საერთოდ არ მოვა. ამავე დროს ვი-ვევთ, რომ ქეთის ყოფილმა შეყვარებულმა გურამმა დაურეკა. ნელ-ნელა უფრო და უფ-რო ცხადი ხდება, რომ ქეთის მასთან სერი-ოზული გრძნობა აკავშირებდა, შემდეგ გუ-

რამა მიატოვა იგი, რთავ ცდილ სულოერ ტკივილს მიაყენა. ახლა კი — ისევ გამოჩნდა. იმასაც ვიგებთ, რომ ადრე გურამს დარეჯანთანაც ჰქონდა რაღაც სამიჯნურო ურთიერთობა, რომელიც აგრეთვე განხეთქილებით დასრულდა. და აი, კვლავ რეკავს გურამი, ქეთის შეხვედრას თხოვს. ქალიშვილი ჯერ უარზეა, შემდეგ თანხმდება. თამრიკო კარს უკეტავს დას და ვასალებს არ აძლევს. ქეთი ფანჯრიდან გადასვლას ლამობს. დარეჯანი — ხელი უშლის, შემდეგ, მოთმინებიდან გამოსული ქეთი ნაჯახით ამტვრევს კარს, თამრიკო და დარეჯანი აბამენ მას და პაემანზე არ უშვებენ. თიკა ცდილობს უშველოს ქეთის, მაგრამ არაფერი გამოუდის. საკუთარი სისასტიკით თავზარდაცემული დარეჯანი და თამრიკო, საბოლოოდ გამოერკვევიან, ათავისუფლებენ ქეთის და საყვარელ ადამიანთან შესახვედრად უშვებენ. მაგრამ გურამი არ ჰმოდის. მან ქეთის დასცინა, კიდევ ერთი საშინელი დარტყმა მიაყენა მის სულს. გოგონა სახლში ბრუნდება. ვერ მიდის შინ თიკა, სადარბაზოში ფეხი გადაუბრუნდება და ახლუქუნებული ისევ სახლში შემოყავთ. ოთხივე მოქმედი პირი სასოწარკვეთილებამდეა მისული, სხვა გზას, გარდა თვითმკვლელობისა, ისინი ვერ ხედავენ. და დარეჯანი გახსნასნის. ამ დროს მოქმედების მსვლელობაში ერთდება „უცხო ხმა სულშიანმწვდომი მუსიკის ფონზე“, იწყება ჰიპნოზის სენანი, რომლის მიზანია, ჯერ ერთი, ხელი შეუშალოს გოგონებს თვითმკვლელობის აქტის ჩაღწევაში და ამასთანავე, დაავიწყოს მათ ყველაფერი არასასიამოვნო და საშინელი, რაც ამ ერთი საღამოს განმავლობაში მოხდა. მთავრდება ჰიპნოზი. ქალიშვილები იღვიძებენ. მათ მართლაც არაფერი ახსოვთ. დარეჯანი და თიკა შინ ბრუნდებიან. თამრიკო და ქეთი კი სახლში — რჩებიან. ასეთია პიესის ფაბულა. თითქოს ძალზე მარტივი, თუ შეიძლება ითქვას სცენურად „არამომგებიანი“. მაგრამ დრამატურგი ისე აგებს ამბავს, პერსონაჟთა ურთიერთდამოკიდებულებას, ისე გვიხატავს მათ უსახურ, უმიზნო და უაზრო ცხოვრებას, რომ იგი დაუსრულებელ კონფლიქტთა ჩაჭვად წარმოგვიდგება. ეს კონფლიქტები უმთავრესად ღრმად და ფარული მოქმედ პირთა სიტყვებს უკან, ხოლო მათი ქცევის გამომწვევი იმპულსი ადამიანის არსებამ მიმდინარე ურთულეს ფსიქოლოგიურ პრო-

ცესებს ემყარება, პიროვნების ფარულ, ღრმში შრებებშია საძიებელი.

პიესის ექსპოზიციური ნაწილი ბევრს გაწელილად ეჩვენება. მაგრამ ისიც ვიგებთ, რომ ქმედების პოტენციითაა დატვირთული: დები ექსტრასენსის ელოდებიან, უფრო მეტად — თამრიკო. იგი გუშინ შეხვდა მოსკოველ სტუმარს წვეულებაზე; იცეკვა მასთან, ექსტრასენსმა სახლშიც კი გამოაცალა ქალიშვილი და მეორე დღეს მოსვლას შეპირდა. ამიტომ თამრიკოსთვის, ამ საკმაოდ განათლებული, ინტელექტუალური ადამიანისათვის, რომელმაც უკვე დისერტაციის დაცვაც მოასწორო, მაგრამ პირადი ცხოვრება არა აქვს, სიყვარულისგან მონიჭებული ბედნიერება ჯერ არ განუცდია, ექსტრასენსის სტუმრობა, მარტო მკითხაობისა თუ ჰიპნოზური სენანის მოლოდინი არ არის, რაღაც იმედია იმისა, რომ ამ კაცთან ურთიერთობის შედეგად შეიძლება გაიღვიძოს ქალის არსებაში ღრმად დამარხულმა უნარმა დიდი, ღრმა, ძლიერი განცდისა. ამიტომაც ასე ემზადება იგი სტუმრის მისაღებად, ფაციფუცობს, ნერვიულობს, ღელავს. გარდა ამისა, პიესის პირველი ეპიზოდებიდანვე ვიგებთ, რომ ქეთის გურამმა დაურეკა — ეს არ შეიძლება არ იწყვედეს თამრიკოს ყურადღების გამახვილებას დის ყოველი საქციელის მიმართ. იგი სრულიადაც არ არის დარწმუნებული, რომ ტელეფონის ამ ხარის შემდეგ, ქეთისა და გურამის ურთიერთობა არ აღდგება, რაც უმცროსი დისათვის კიდევ უფრო სავალალოდ შეიძლება დამთავრდეს, ვიდრე პირველად. როგორც ჩანს, ამ სცენაში თამრიკოს მოქმედების ხაზი ორი მოვლენითაა განპირობებული — ექსტრასენსის ვიზიტი და გურამის დარეკვა. ამაზევე იგება დების კონფლიქტიც — ქეთი პოლუმენლად ელის გურამის კიდევ ერთ დარეკვას, თან არ იცის, როგორ მოიქცევა ამ შემთხვევაში თამრიკო, უფრო სწორად, გრძნობს, რომ დისგან ამ მხრივ არაფერს სასიკეთოს არ უნდა მოელოდეს. შადიმან შამანაძის ამ პიესაში თამრიკოს და ქეთის ურთიერთობა ძალზე რთულია, ეს უბრალოდ დების ურთიერთობა არ არის. მათ ხომ დედა არა ჰყავთ, იგი ახალგაზრდა გარდაიცვალა. ამიტომაც უფროსი და უმცროსის დობასაც უწევს და დედობასაც, მოთუშეტეს, რომ თვითონ პირადი ცხოვრება არ გააჩნია. რა დიდი ტკივილი დევს თამრიკოს მიერ ქეთისთან გაცხარებული ჩხუბის დროს ნათქვამ

სიტყვებში: „ჩემთან არავინ არ რეკავს“. ქეთისთან კი ვილაყ მაინც რეკავს, მართალია — ნაძირალა, მაგრამ მაინც: უმცროს დას უყვარს — უღირსი. ცოდი კაცი, მაგრამ უყვარს და ამითაა ბედნიერი. თამრიკო ამასაც კი მოკლებულია. რატომ უნდა იყოს ასე? თუ ძალიან ღრმად ჩავწვდებით შამანაძის პიესის შინაარსს, დების კონფლიქტის ძირითადი მიზეზი ალბათ სწორედ აქ უნდა ვეძიოთ. ძალზე ძნელია ასეთი რამის თქმა, როდესაც საუბარია უახლოეს ადამიანებზე, მაგრამ ყოველივე ეს ფსიქოლოგიურად ზუსტადაა ასახული დრამატურგთან და, რაც მთავარია, სიმართლეა, ასატიკი სიმართლე.

თამრიკოს და ქეთის ექსტრასენსთან შეხვედრის სურვილით შეპყრობილი დარეჯანი და თიკა ესტუმრებიან. საინტერესოა, რატომ ელიან გოგონები სწორედ მას და არა, ვთქვათ, რომელიმე სხვა პიროვნებას — ცნობილ მსახიობს ან მწერალს? რატომ მაინცდამაინც ექსტრასენსი? ვფიქრობთ, იმიტომ, რომ ეს არის განსაკუთრებული ფსიქიკური უნარის, არაჩვეულებრივი სულიერი ძალის მქონე ადამიანი. შადიმან შამანაძის პერსონაჟებს იმის იმედი აქვთ, რომ ასეთი განსაკუთრებული ენერგიით დაჯილდოებული პიროვნება შეძლებს დაისხნას ისინი ბანალური და უაზრო ყოფის მარწყუებიდან, უსახური ყოველდღიურობიდან, რომელიც მათი ცხოვრების სისტემადა იქცა. სწორედ ექსტრასენსს შეუძლია დაეხმაროს მათ, საკუთარ თავში იპოვონ სულიერი ძალები თავიანთი უმიზნო და უფუნქციო ყოფის გარდასაქმნელად. დამოუკიდებლად ამის გაკეთება არ ძალუძთ. იციან, რომ ასე ცხოვრება არ შეიძლება. მაგრამ სხვანაირად არ შეუძლიათ. შექმნილი სიტუაციიდან თითოეული მათგანი სხვადასხვანაირ გამოსავალს ეძებს: ქეთი გუბამს და მისდამი სიყვარულს ებღალუშება, თამრიკოს ძალები ძირითადად დის მოვლა-პატრონობაზეა მიმართული, თიკა სიყვარულისა და დედობის ილუზიებით იცვებება, იგონებს, თითქოს ქმარი ჰყავს და ბავშვს ელოდება. დარეჯანი კი მარტოობის მტანჯველ განცდას იმით ებრძვის, რომ სულ რაღაცას ასახიერებს. თამაშობს, თუმცა სულის სიღრმეში, რასაკვირველია, საშინლად განიცდის. მისი უხეშობა, ხანდახან უხამსობაში რომ გადადის, სასოწარკვეთის, უიმედობის, ტკივილის გამოვლენის ფორმაა. რად ღირს თუნდაც უდიდესი სიყვარუ-

ლითა და სინაზით გამსჭვალული მისი მონათხრობი თავის პატარა მოწაფეებზე. დარეჯანი ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო, წინააღმდეგობრივი და ტყვედი ხასიათის მსახიობის დრამატურგიაში. მასში მშვენიერადაა შერწყმული იუმორი და დრამატიზმი, დაუნდობლობა და სინაზე, არტისტიზმი და სალი განსჯის უნარი. იგი თიკას სრული ანტიპოდი. ამას ეფუძნება ამ ორი პერსონაჟის სერიოზული, შეიძლება ითქვას, „პოზიციური“ კონფლიქტი, რომელიც საბოლოოდ სასტიკი ჩხუბით მთავრდება. ერთმანეთს ეჯახებიან რომანტიულად, პოეტურად განწყობილ თიკა, რომელიც თავის გარშემო არარეალურ, მოგონილ გარემოს იქმნის, და დარეჯანი, რომელიც მაგრად დგას მიწაზე, ცხოვრებას თვალბეჭდში უყურებს, ყველადფერს სალად აფასებს. თუმცა ორივე მათგანის, ერთი შეხედვით სრულიად საწინააღმდეგო ქცევა, ერთნაირი სულიერი მდგომარეობის გამომახატველია — დიდი ტკივილისა იმის გამო, რომ არა აქვთ საკუთარ შესაძლებლობათა სწორად რეალიზაციის უნარი, არ ყავთ ცხოვრების მეგობარი, არა აქვთ საშუალება შეასრულონ ქალის უპირველესი მოვალეობა — დედობა.

საოცარი ფსიქოლოგიური სიმართლითა და თანდათანობით მზადდება პიესის ფინალი — ექსტრასენსი, ერთადერთი იმედი, არ მოვიდა, სასტიკად მოექცნენ ქეთის დარეჯანი და თამრიკო; გურამაძე კიდევ ერთხელ დასცინა მის გრძობას, სასოწარკვეთილი თიკა საბოლოოდ ყველადფერს აღიარებს — შეყვარებული, რომელსაც იგი ქმრად ასაღებდა, ცოლთან ერთად წავიდა დასასვენებლად, აღარც შეილის ყოლის იმედი აქვს. სიტუაცია უკიდურესად იძაბება. საკუთარი უმწიკობა გოგონებს საშინელი ნაბიჯისკენ უზიბდებს — თვითმკვლელობისკენ. დარეჯანი გაზს გახსნის. სწორედ ამ მომენტში ძალზე თავისებურად შემოყავს ავტორს ექსტრასენსი. მისი „შემოსვლა“ კარგად მზადდება: ჯერ ერთი, პიესის შუაწელში, მეორე ოთახში გასულ თიკას იქ ვილაყ მოელანდება, თამრიკოს სულ გაზის სუნი ეჩვენება, პიესის ფინალში კი ქეთის სარკეში ვილაყ ელანდება. ყოველივე ეს მკითხველში ისეთ განცდას ბადებს, თითქოს გოგონათა გარშემო რაღაც უხილავი ძალა მოქმედებს, რომელიც გარკვეულ, მათთვის ყველაზე საჭირო მომენტში ექსტრასენსის ხმადა იქცევა. იგი პი-

ნოზური ძილით აძინებს თამრიკოს, ქეთის; დარეჯანსა და თიკას, გაზს გამოართვევინებს; თვითმკვლელობის საშუალებას უსპობს, რადგან ეს არ არის გამოსავალი. ჰიპნოტიზიური ცდილობს დაავიწყოს მათ ყველაფერი; რაც ამ საღამოს მოხდა, უშველოს მათ — ჰიპნოზის უპირველესი დანიშნულება ხომ მკურნალობაა. „ჰიპნოზი და სიყვარული განუყოფელია, ჰიპნოზი და სიყვარული ეს თითქმის ერთი და იგივეა“ — შთავაგონებს უცხო ხმა, რომელმაც ოთხი ადამიანი ფიზიკურ განადგურებას გადაარჩინა. თვითმკვლელობა ხსნა არ არის. უნდა იცხოვრო და შენს თავში თვითონ იპოვა ძალები იმ დიდ ტკივილთან საბრძოლველად, რომელიც გთორგუნავს, ადამიანურ თვისებებს კლავს შენში, ხანდახან გაბოროტებს კიდევ. უნდა ებრძოლო ყოველივე ამას, რომ ადამიანობა არ დაკარგო, ზნეობა შეინარჩუნო. ასე ცხოვრება არ შეიძლება! „სამკურნალო ძილის“ მდგომარეობიდან გამოსვლისთანავე თითქოს ყველაფერი თავის პირვანდელ ადგილს უბრუნდება — ქეთი, თიკა, დარეჯანი და თამრიკო თითქოს სრულიად არ შეცვლილან. მაგრამ ეს მხოლოდ ერთი შეხედვითაა ასე. ავტორის ერთ-ერთი ბოლო რემარკა: „ქეთინო სარკეს მიშტერებია დაჟინებით“, იმ სარკეს, რომელშიც რამდენიმე წამის წინ თითქოს ვიღაც დაინახა, გვაფიქრებინებს, რომ დრამატურგმა თავისი პერსონაჟები საბოლოოდ არ გაწერა. ყოველივე იმის შემდეგ, რაც განიცადეს, მათში უნდა მოხდეს, ძველად შესაჩნვეი, მაგრამ რაღაც გარდაქმნა. სარკისკენ მიმართული ქეთის დაჟინებული მზერა ამის

იმედს გვიღვიძებს. ის, რაც მოხდა, უცხო ხელ მხოლოდ, ისიც ძილში... უკვალოდ არ გაქრება, პიროვნებას თავის დაღს ატოვებს, უნდა დაასვამს, შეიძლება მათ კიდევ იპოვონ თავიანთი ბედნიერება, განიცადონ ის ამაღლებული გრძობები, რომელთა გარეშეც ადამიანის ცხოვრება აზრს კარგავს.

თანაშედროვე ახალგაზრდების ერთი ნაწილის ყოფის უმინიშველოვანეს პრობლემებს ასახავს პიესა „ერთხელ მხოლოდ, ისიც ძილში...“ იგი უდავოდ საინტერესო, ძლიერი დრამატურგიული ნაწარმოებია, რომელშიც უსულო საგნებიც კი: ტელეფონი, გაზქურა, საათი, ისე არიან ჩართულნი მოქმედებაში, როგორც პიესის პერსონაჟები. ამ ნაწარმოების ერთ-ერთი ყველაზე დიდი ღირსება ისაა, რომ ავტორის სათქმელი სიტყვათა ზედაპირზე კი არ დევს, არამედ მათ მიღმა.

შადიმან შამანაძის დრამატურგიისათვის უცხოა კატეგორიული მტკიცებანი, მზა რეცეპტები. ორივე მისი პიესა მრავალწერტილით მთავრდება. მოქმედ პირთა მოშავალი ცხოვრების წარმოდგენა ავტორს მკითხველისთვის მიუღწევია. მისი გამობეჭდი არ გამოირჩევიან, არაფერი განსაკუთრებული არ ახასიათებთ. ჩვეულებრივად მიმდინარეობს მათი ცხოვრებაც, თავისი წილი სინარულითა და მწუხარებით, იუმორითა და დრამატიზმით, ირონიითა და ლიმილით, მათში სასოწარკვეთაც არის და იმედის მკრთალი ნათელიც. შადიმან შამანაძეს აღელებს ამ ადამიანთა ბედი, მათი სიმართლეც, სწორად უღმობელი, მოყვანის სიყვარულით, მისი ხსნის იმედითაა გამსჭვალული.

მხატვრობა

ნიკა ყაზბეგი — „ჯარისკაცის მამის“ მხატვარი

ქეთევან ჯაფარიძე

კინოფილმ „ჯარისკაცის მამისათვის“ ნიკა ყაზბეგის მიერ შესრულებულ ესკიზთა შორის შეხვედრით გიორგი მახარაშვილის პორტრეტს და მოიხიბლებით ამ სახის სიტბოთი. მისი თვლებიდან თითქოს კახეთის მზე იმზირება. ერთი შეხედვით, პორტრეტა და ეკრანზე შექმნილ სახეს

შორის მსგავსება არ არის, მაგრამ თანდათან რწმუნდებით, რომ შინაგანად ისინი ერთნი არიან და ეს სახე აუცილებლად სერგო ზაქარიამეს უნდა განეხორციელებინა.

ნიკოლოზ ყაზბეგი კინოში თავისი მუშაობის შესახებ გვიამბობს: „თავდაპირველად რამდენჯერმე ვკითხულობ სცენარს,

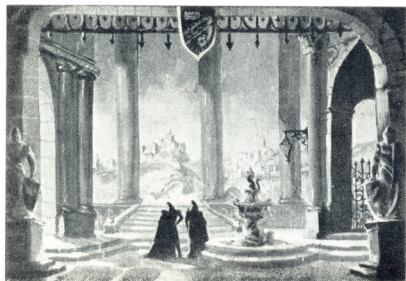
ვცდილობ წარმოვიდგინო ის ადგილი, სადაც უნდა განვითარდეს მომავალი ფილმის მოქმედება. ხშირად მივმართავ ლიტერატურას, სადაც აღწერილია ფილმში მოქმედების დრო, ვიყენებ ფოტომასალას. დიდი მნიშვნელობა აქვს იმას, რომ არ გამოგვპაროს არცერთი, უმნიშვნელო დეტალიც კი — მათ ყველას უდიდესი ფუნქცია ენიჭება როგორც მხატვრისათვის, ისევე რეჟისორისა და ოპერატორისათვის. შემდეგ მათთან ერთად ვიზრებ საერთო ხედვებს და მხოლოდ ამის შემდეგ იწყებუბ ესკიზებზე მუშაობას. ვცდილობ გავაკეთო არა ჩანახატები, არამედ დასრულებული ნაწარმოებები. მე ვფიქრობ, რომ ასე უფრო ადვილად გადმოსცემ შენს საკუთარ ხედვას, რაც თავისთავად ეხმარება რეჟისორს ფილმის შექმნაში“. („სოვეტსკი ეკრანი“, 1991 წ. №23).

1933 წელს 23 წლის ნიჟიერ ყმაწვილს პირველად კოტე მარჯანიშვილმა მიაქცია ყურადღება. შენიშნა რა თეატრალური მხატვრობისათვის აუცილებელი აღლო და დაკვირვებულობა, შესთავაზა სპექტაკლ „რომეო და ჯულიეტას“ მხატვრული გაფორმება. სამწუხაროდ, ეს ჩანაფიქრი არ განხორციელებულა რეჟისორის გარდაცვალების გამო. „რომეო და ჯულიეტას“ მხატვრულად გაფორ-

მება ნიკა ყაზბეგს მოუწია ცოტა მოგვიანებით, 1942 წელს, მოზარდ მსახურებელთა ქართულ თეატრში, დადგმა ალ. თაყაიშვილმა განახორციელა. ამ თეატრში მხატვარმა 1941—1945 წლებში მთელი რიგი სხვა სპექტაკლებიც გააფორმა — „გაიდარი“, „ჭირვეულის მორჯულება“, „ვალთა სოკოლოვა“... დადგმებს ალ. თაყაიშვილი და ე. წერეთე ანხორციელებდნენ. პარალელურად ნიკა ყაზბეგი რუსულ მოზარდ მსახურებელთა თეატრშიც მოღვაწიობს. აქ მისი სცენოგრაფიით ხორციელდება „მაია წყნეთელი“, „თოვლის დედოფალი“, „ვოკვა, პლანეტიდან იალმესი“, „ფურტო სარიდოს კოცონი“ და სხვ. ნიკა ყაზბეგს იწვევენ მუსკომდიისა და თოჯინების თეატრები...

1958 წელს მარჯანიშვილის სახელობის თეატრმა განახორციელა „ესკადრის დაღუპვა“ (რეჟ. გ. ლორთქიფანიძე), აი, რას წერდა 1958 წლის 27 მარტის „სოვეტსკაია კულტურა“: „სპექტაკლში „ესკადრის დაღუპვა“ ნ. ყაზბეგის ნამუშევარი საოცრად ფერწერულია. სცენას ამშვენებს ალისფერი ხავერდის დრაპირება. ზღვის ტალღები ერწყმინან ჰორიზონტზე გაბნეულ ტყეისფერ ღრუბლებს.

ფინალში აფეთქებული ნაღმისაგან ნამსხვრევებად ქცეული დიდებული ლინკორი, ცეცხლმოღე-



ესკიზი დეკორაციისათვის
„პაღლანელი ჰერცოგის ასული“



ბული ესკადრის განსხივონებულ მოხაზულობა — ყველაფერი ეს მხატვრის მიერ ხორცშესხმული და ვირტუოზობამდე აყვანილი, უდიდეს ეფექტს ქმნის“.

ამავე წლიდან ნ. ყაზბეგი კინოშიც მოღვაწეობს, თუმცა თეატრთან არ წყვეტს კავშირს და სპექტაკლებს აფორმებს ბათუმში, სოხუმში, ბაქოში, სვერდლოვსკში, ომსკში...

ომსკის დრამატულ თეატრში მხატვარი 1969—1978 წლებში მუშაობდა. მისმა სცენოგრაფიამ აქ განხორციელებულ სპექტაკლებში, როგორც მაყურებლის, ასევე კრიტიკის მაღალი შეფასება დაიმსახურა. რეჟისორ გ. გედევანიშვილის მიერ ამ თეატრის სცენაზე დადგმული ოტია იოსელიანის „სანამ ურემი გადაბრუნდება“ ერთ-ერთ საუკეთესო, თვალსაჩინო სპექტაკლად იქცა. მხატვარმა ღრმა სიმართლით წარმოსახა ქარ-

აული სოფლის სახე, ყოველი დეტალი ქართული ეროვნული კოლორიტით იყო აღბეჭდილი.

წარმატება ხვდა ამავე თეატრის სცენაზე განხორციელებულ სპექტაკლს — „ზღაპარი მამაცი კიკილას შესახებ“. ჟურნალი „ტეატრი“ (1971 წ. №6) აღნიშნავდა, რომ მხატვარ ნ. ყაზბეგის მონდომებულმა და შთაგონებულმა მუშაობამ დიდად შეუწყო ხელი სპექტაკლის წარმატებასო, „ნ. კონიშვილის და ნ. ყაზბეგის ხელოვნებამ ქართული ზღაპარი გასაგები და ახლობელი განაღარუსი ბავშვებისათვის“.

კინოში ნიკა ყაზბეგის დებიუტი შედგა რეჟისორ ლეო ესაკიას ფილმში „ნინო“. მას მოჰყვა მრავალი ფილმი და თანამშრომლობა სხვა ცნობილ რეჟისორებთან, როგორებიც არიან სიკო დლოიძე („შეხვედრა წარსულთან“, 1967 წ. „ჭალაქი ადრე იღვიძებს“,

„ამბავი აფხაზი კბუქისა“ ესკიზი კინოფილმისათვის



1968 წ.), ნ. სანიშვილი („ჩარბრაბა“, 1974 წ. „ლამის ვიზიტი“ — სატელევიზიო ორსერიისი ფილმი, 1979 წ.), შ. მანავაძე („მოლოდინი“, 1969 წ.) რ. ჩხეიძე („ჯარისკაცის მამა“, 1964 წ.), თ. აბულაძე („სამკაული სატრფოსათვის“, 1972 წ.), ალ. ულენტი („ამბავი აფხაზი ჭაბუკისა“, 1977 წ.), მ. თავაძე („მე დავბრუნდები“, 1982 წ.). მისი მონაწილეობით გადაღებულ იქნა აგრეთვე ფილმები „პაპა გიგია“, 1960 წ. (რეჟ. ზ. გულდავაძე) „თხუნელა“, 1963 წ. (რეჟ. შ. მარტაშვილი), „ფედია“, 1978 წ. (რეჟ. ყ. მგელაძე), „საქმე გადაეცემა სასამართლოს“, 1978 წ. (რეჟ. ვ. კვაჭაძე), „მეცამეტე გოჭი“, 1980 წ. (რეჟ. რ. ჭარხალაშვილი).

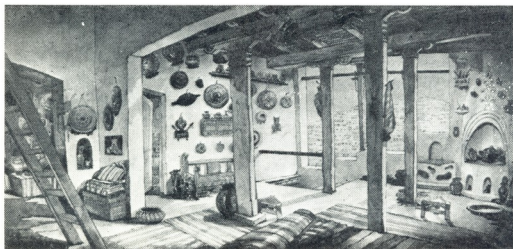
„ჯარისკაცის მამაზე“ ნიკა ყაზბეგი ზ. მექმარიაშვილთან ერთად მუშაობდა. მხატვარი იგონებს: „ფინალური სცენის პავილიონი, სადაც გოდერძი იღუპება, ჩვენს სტუდიაში იყო აგებული. მეტი დამაჯერებლობისათვის 15 მ სიმაღლის ეს ვეებერთელა შენობა ჯერ გულმოდგინედ გავაწყვეთ, მოვაპირკეთეთ და უკვე შემდეგ ბომბის აფეთქებით დავანგრეთ. მისი ექსტერიერისა და ირგვლივ მიდამოების გადაღება კი კალინინგრადში წარმოებდა, სადაც ჯერ კიდევ შეიძლებოდა ომის მრისხანე ნაკვალევის მოძებნა.

იქვე გადავიღეთ ხიდის სცენები. აი, ვენახის სცენა კი რივის მახლობლად არის გადაღებული. ვაზიც ბუტაფორულია.

უცნაურია არა? ხომ შეიძლება და ყოველივე ამის ჩვენთან, ნატურაში გადაღება. მაგრამ ზვრის უკანა ფონი უნდა შესატყვისებოდა გერმანიის პეიზაჟს და ჩვენც მიზანშეწონილად ვცანით მთელი სცენის იქ გადაღება.“ („ახალი ფილმები“, 1972 წ. № 5).

მირზა გელოვანისადმი მიძღვნილი ფილმი „მე დავბრუნდები“ შემოქმედის ბიოგრაფიაში უკანასკნელი აღმოჩნდა. შემონახულია ამ ფილმისათვის მხატვრის მიერ ჩვეული გულმოდგინებით შესრულებული ესკიზები, რომლებმაც მეტყველი განხორციელება ჰპოვა ნატურაში. ეს ესკიზები, მის მრავალ სხვა ნამუშევრებთან ერთად, ამ რამდენიმე ხნის წინ ექსპონირებული იყო ავ. ხორავას სახელობის მსახიობის სახლში, პერსონალურ გამოფენაზე, მხატვრის გარდაცვალების (1982) შემდეგ. დამთვალეობებს შესაძლებლობა ჰქონდათ თვალი გადაეხედათ ღვაწლმოსილი კინომხატვრის ვრცელი შემოქმედებითი მემკვიდრეობის მცირე ნაწილისათვის, რომელმაც გარკვეული წარმოდგენა შეუქმნა მათ ქართული კინოს მოამაგის ხელოვნებაზე.

„სამკაული სატრფოსათვის“. კინოფილმის ესკიზი



ნინო ნიჟარაძის ნამუშევართა გამოფენა

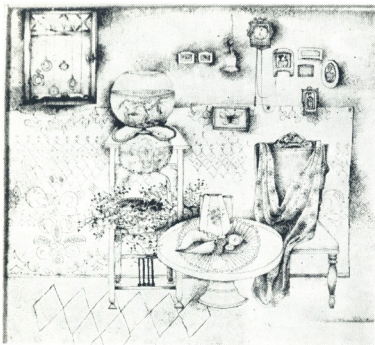
დარეჯან რევია

ავტობორტრეტი (ფერადი ტუში, კალამი)

ბათუმის საგამოფენო დარბაზში გაიმართა ნინო ნიჟარაძის ნამუშევართა პირველი პერსონალური გამოფენა. წარმოდგენილი იყო ასამდე გრაფიკული და ფერწერული ნამუშევარი, აგრეთვე თოჯინური სპექტაკლებისათვის შესრულებული ესკიზები და თოჯინები.

ნინო ნიჟარაძემ 1971 წელს დაამთავრა თბილისის სახელმწიფო საშხატერო აკადემიის ფერწერის განყოფილება, კინოს მხატვრის სპეციალობით (ხელმძღვანელი დ. თაყაიშვილი). მისი სადიპლომო ნამუშევარი იყო მ. ჯავახიშვილის მოთხრობის „კურკას ქორწილისათვის“ შესრულებული ოცდახუთი გრაფიკული ფურცელი — კადრირება. ნამუშევარმა მაღალი შეფასება დაიმსახურა და ცხადყო ახალგაზრდა მხატვრის შესაძლებლობანი.





„ოთახში“. (ტუში, კალამი)



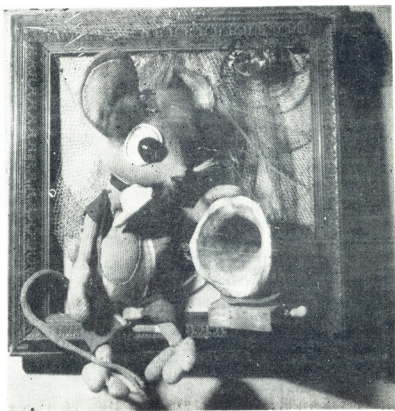
დათა — სპექტაკლიდან „წიქარა“

პერსონაჟურმა გამოფენამ ნინო ნიქარაძე ლირიკულ მხატვრად გავაცნო. მისი შემოქმედების კამერულობას, თემებთან და ჩანაფიქრთან ერთად, ნაწარმოებთა მცირე ზომებიც განაპირობებს. მათ შორისაა დაზღური გრაფიკული ნამუშევრებიც — ყოფითი ხასიათის სცენები, პორტრეტები... გუაშით შესრულებული ფერწერული სურათები აპარის ცხოველხატულ პეიზაჟებს, ბათუმისა და ძველი თბილისის ხედებს, სპორტულ სანახაობებს წარმოგვისახავს. ფერადონად და კომპოზიციურად მეტყველია მუქ გამაში დაწერილი ნატურმორტები.

ნაყოფიერად მუშაობს ნინო ნიქარაძე თოჯინური თეატრის სპექტაკლების მხატვრულ გაფორმებაზე.

მის მიერ შესრულებული თოჯინები აღბეჭდილია მახვილი იუმორითა და გამომგონებლობით.

თაგუნა მუღი — სპექტაკლიდან „მზის სხივი“





● მსაღლი რეპუტაციით სარგებლობს ამერიკის შეერთებული შტატების ქალაქ ჩესონში დაარსებული საბალეტო ხელოვნებისადმი მიძღვნილი საერთაშორისო კონკურსი, რომელიც წელს მესამედ ჩატარდა. ამჯერად, კონკურსში მონაწილეობდა 90 მოცეკვავე მსოფლიოს 31 ქვეყნიდან. კონკურსანტების ხელოვნების შეფასება ევალტობა ფრიალ ავტორიტეტულ ყიურის, რომლის შემადგენლობაში შევიდნენ საქვეყნოდ ცნობილი მოცეკვავეები და ბალეტმაისტერები: რ. ჯოფრი (აშშ), ი. გრიგოროვიჩი (სსრკ), ი. შოვიჩი (საფრანგეთი), ა. გრანდი (ინგლისი), კ. პარნოსი (გერმ.), დ. ლანინო (ფინეთი) და სხვა.

ამერიკის შეერთებული შტატებში საბჭოთა საბალეტო ხელოვნების პრესტიჟის დაცვა დაევალათ

სსრკ დიდი თეატრის სოლისტებს, საერთაშორისო კონკურსების ლაურეატებს ნინო ანანიაშვილსა და ანდრის ლიეპას, რომლებიც მრავალფეროვანი პროგრამით წარსდგნენ აუდიტორიის წინაშე. პირველ ტურში ნ. ანანიაშვილი — ა. ლიეპასს დაუტემა შეასრულა პადედე და ვარიაცია ბალეტიდან „ოქსარი“, რომლის დაღმა ვ. ჰაბუიანს ეკუთვნის. მეორე ტურში — ფრაგმენტი შოსტაკოვიჩის ბალეტიდან „ოქროს ხანა“ (დამდგმელი ი. გრიგოროვიჩი), მესამე ტურში პადედე და გლაზუნოვის ბალეტიდან „რაიმონდა“ (დამდგმელები მ. პეტია და ი. გრიგოროვიჩი) და რ. შჩედრინის მუსიკაზე დადგმული თანამედროვე ქორეოგრაფიული კომპოზიცია „განწყობილება“ (დამდგმელი — ვ. ელიაზაროვი). გალა-კონცერ-

ტის დახურვა წილად ხვდათ საბჭოთა მოცეკვავეებს, რომლებმაც კვლავ შეასრულეს პადედე ბალეტიდან „რაიმონდა“.

საკონკურსო პროგრამის მაღალმხატვრული შესრულებისათვის ნ. ანანიაშვილსა და ა. ლიეპასს მიენიჭათ კონკურსის უმაღლესი ჯილდო „გრან-პრი“, რაც ძალზე დიდი გამარჯვებაა, მით უფრო, რომ წინამორბედ ორ კონკურსზე „გრან-პრი“ არც ერთი მოცეკვავისათვის არ მიუციათ.

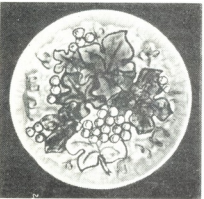
საბალეტო ხელოვნების ამ ფრიად მნიშვნელოვან კონკურსს ფართოდ აშუქებდა აშშ-ის პრესა, რადიო და ტელეხედევა. — „ნიუ-იორკ ტაინსმა“, „დეილი-ნიუსმა“, „ვაშინგტონ-პოსტმა“, „ლოს-ანჯელეს ტაინსმა“ გამოაკვეყნეს რეცენზიები, რომლებმაც მაღალი შეფასება მისცეს ნ. ანანიაშვილსა და ა. ლიეპასს ხელოვნებას.

ამერიკულმა პრესამ ნ. ანანიაშვილს „ამომაჯავლი ვარსკვლავი“ უწოდა და ხაზგასმით აღნიშნა „ქართული მოცეკვავის პლასტიკურობა, სიმკვეთრე, ემოციურობა, მაღალი ტექნიკა...“

მსოფლიო საბალეტო ხელოვნების ერთ-ერთმა უველაზე ავტორიტეტულმა ურნაღმა „დას-შეგე-ზინმა“ სპეციალური წერილი მიუძღვნა ნინო ანანიაშვილს და ამერიკელ მკითხველებს გააცნო ამ შესანიშნავი ბალერინას შექმედებითი გზა.

● მხატვრის სახლში გამართულმა კერამიკოს მერი ჯალაღანის ნამუშევრების გაოუენამ, კიდევ ერთხელ დაგვარწმუნა, რომ ჩვენი ეროვნული კერამიკის მხატვრული სახე მრავალ თაობის დაუღალავი შრომისა და შემოქმედებითი ძიებების ნაყოფიერი შედეგია.

მერი ჯალაღანია 50-იან წლების შემოქმედთა იმ თაობის წარმომადგენელია, ვინც გარკვეული კვლად დაჩინა ქართული სახვითი ხელოვნების შემდგომ განვითარებას: დაახალ სიმაღლეზე აყვანას.



ამ რამდენიმე ხნის წინ სი-
ლნის მხარეთმცოდნეობის მუ-
ზეუმში მოეწყო უდროოდ გარ-
დაცვლილი თვითნასწავლი მხატ-
ვრის ვაჟა მოსულიშვილის ნამუ-
შევრების გამოფენა. მერე კი,
„ფიროსმანობაზე“, ნამუშევრების
ნაწილმა შირჩანაში, ფიროსმანის
მუზეუმში გადინაცვლა.

ვაჟა მოსულიშვილის დედა ბო-
დბისხეველია, სოფლიდან, სადაც
ოდითგანვე წარმოებდა თხის ქუ-
რჭლის დამზადება. იქნებ ამიტო-
მაც ვაჟამ ბავშვობიდანვე შეიყვარა
თხი და სამხედრო სამსახურის
შემდეგ სიღნაღის რაიონის ად-
გილმრეწველობის ბოდბისხევის
ქარამიკულ ქარხანაში მუშაობდა
გამომსხმელად და მძერწავ-მეშო-
ღელედ.

ვაჟა მოსულიშვილზე, როგორც
ხალხურ ოსტატზე უკვე ითქვა და
დაიწერა „ახალგაზრდა კომუნისტ-
ში“, აგრეთვე ადგილობრივ რა-
იონულ გაზეთებში — „კომსურ-
ნესა“ და „ახალ შირაქში“, მოე-
წყო სატელევიზიო გადაცემაც.

გამოფენაზე წარმოდგენილი იყო
აკვარელისა და ზეთის საღებავე-
ბით, ფანქრით, თაბაშირში, ხეში
შესრულებული ნამუშევრები, ქე-
დურობა. მაცრამ მის შემოქმედე-

ბაში ძირითადი — კერამიკა, სხვა-
დასხვა თანრისა და მხატვრული
იდეის შემცველა ნაქეთობა. ავუო-
რის ფანტაზიას და ოსტატობას ამ-
ვლავნებს დეკორატიული კრაზი-
კული ფილები და თუხელები, ლი-
ნიატურული ქანდაკებები წარწო-
ვისახვევ ზღაპრის გმირებს, ყარა-
ჩიხებებს, მეომრებს და სხვა...
მოსულიშვილის მაძიებელი, ინჟან-
სწრაფული ბუნება, სრულყოფისა-
კენ სწრაფვა ვლინდება ყოველ მის
ნამუშევარში.

ეს ნამუშევრები შესრულებუ-
ლია 1977-1988 წლებში. გარკუე-
ნაზე დამთავლებებზე იხილეს
სტრუქციები და ღარნაებები, საუვა-
ვილები, შანალი, საფრთხელო...
ისინი ორიგინალური ფორმით
გამოირჩევიან; ზოგი ნაქეთობის
გარეთა ზედაპირი გრაფიკული ხა-
ზებით არის დაზარული, საინტე-
რესოა მინიატურული პლასტიკუ-
რი ქანდაკებები: „ნაცარქეთია“,
„მონადირე“, „მქედელი“, „ცხენ-
ნი“ და მრავალი სხვა. ცხოვე-
ბისეული თანრული მოტყები და
იუმორი შთაბეჭდვას ხდის ამ ნა-
მუშევრებს.

სირა სალგისვილი

მხატვრის ხელოვნება დაფუძნე-
ბულია უძველესი ქართული კერა-
მიკის მდიდარ ტრადიციებზე, საზ-
რდობს ამ დარგის თანამედროვე
მიღწევებით, გამოცდილებით, და
ხასიათდება ძიებით, სიახლეებით.

გამოფენაზე წარმოდგენილი
მრავალფეროვანი ნამუშევრების
გამომსახველობას განაპირობებს
არა მხოლოდ ფორმა, არამედ შე-
ფერილობა, კოლორეტი, ორნამენ-
ტული ნახატი... მხატვარი თვსე-
კავებულად იყენებს სხვადასხვა
ტონალობის ფორმის სკულპტუ-
რულობის, ფაქტურის გამოსა-
ცემად, არ ღალატობს ზომიერე-
ბის, ტაქტის გრძნობა.

ქერამიკული ღარნაკები, თუ-
შები, დეკორატიული კომპოზიცი-
ები ინტიმურობით, კამერულობით
გამოირჩევიან.

მერი ჭალაღანია ერთ-ერთი ნო-
ვატორთაგანია ფიფურის მხატვ-
რულ-ტექნიკური დამუშავების სა-
ქმში. მის მიერ შექმნილი ცალ-
კუთხედი ნიმუშები თუ სერვიზები
კარგად ავლენენ მასალის თვისე-
ბებს. მხატვრის მრავალი ნაქეთო-
ბა დანერგულია მასობრივ წარმო-
ებაში.



მსბბრნის სახლის საგამოფე-
ლო ღარნაკებში გაიმართა ზუგდი-
დელი ფერმწერის, მიხეილ ხორა-
ვას ნამუშევრების პერსონალური
გამოფენა.

მიხეილ ხორავამ 1974 წელს და-
ამთავრა თბილისის სახელმწიფო
სახატვრო აკადემიის ფერმწერის
ფაკულტეტი (პედაგოგები — გ-
ქეთათყელაძე, კ. მახარაძე, ე. კა-
ლანდაძე) და მას შენდევ აქტიუ-
რად მოწაწილობის რესპუბლიკურ
თუ საკავშირო გამოკენებზე.

ექსპოზიციასზე წარმოდგენილი,
თემატურად და თანრობრავდ მრ-
ვალფეროვანი ფერმწერული ტი-
ლოები მეტყველებდნენ ავტორის
დიდ შრომისმოყვარეობაზე, გა-
მომსახველობითი საშუალებების
გაბედულ ძიებაზე. ფერმწერის
ქმნის საშობლოს მუენეიერი ბუ-
ნების ამსახველ სურათებს, თან-
მედროვეთა, ახლოკულ-ნეგოპარ-
თა პორტრეტულ სერებს, თან-



ქალიშვილის პორტრეტი



ლია ხილაშვილის პორტრეტი

რულ-ყოფით კომპოზიციებს, რომლებშიც ნათლად ჩანს ავტორის შემოქმედებითი პოზიცია. მხატვრის პალიტრა მდიდარია მუქი და ღია ტონების ნაირგვარი პარმონიული გრადაციებით, რომლებიც ხელს უწყობენ მომენტის, სიტუაციის შთაბეჭდვად გადმოცემას. მიხეილ ხორავა ცდილობს ტონალური ლაქების ფაქიზი შერჩევით მიაღწიოს შინაგან ექსპრესიას, დინამიურობას.

ლირიზმი გამსკვალულ ნამუშევრებში ვლინდება შემოქმედლის თავისებური დამოკიდებულება გარემომცველი სამყაროსადმი, სინამდვილის აღქმა მისთვის საინტერესო კუთხით, რაკურსით. თუ აღვჩინდები პერიოდის ტილოებს იმპრესიონისტთა შემოქმედებითი ამოცანებით გატაცების კვალი აშჩენვია, უკანასკნელი წლების ნაწარმოებებში მეთია თვითმყოფადობა.

ახალგაზრდა ფერმწერს ფერთა ცვალებადობის აღბეჭდვა აინტერესებს და ქმნის ვიზუალურად საინტერესო პეიზაჟებს („ანაკლია“, „პეიზაჟი“, „დიდოსკურია“). სწორედ ამ ტილოებში იღვებს სათავეს მისი „მელოდური“ ფერწე-

რულობა. ყოველი ტალო სხვადასხვა ემოციას, განწყობილებას აღძრავს და ამასთანავე ფერთა თამაში შეპირისპირებით მიღწეულია ჩანაფიქრის წინასწარგამიზნული ეშქაბიტი.

სითბოთი გვიხატავს მიხეილ ხორავა თავის პერსონაჟთა სახასიათო სახეებს. აღამიანის სულის მოძრაობა იკითხება ბევრ მის პორტრეტულ ტილოში, რომელიც დაწერილია გაბედული, პასტოზური მონასმებით. ქალთა მრავალრიცხოვან პორტრეტებში წინ წამოწეულია სინაჟე, კეთილმოხილება და უშუალობა.

სახის დახასიათებით, კონკრეტული ფსიქოლოგიური მომენტის აღბეჭდვით გამოირჩევა „ძია ვანოს“, „თ. ხოკოლავას“, „გიას“ და სხვათა პორტრეტები, რომლებშიც ფერმწერი ქალთა პორტრეტების პარმონიულ კოლორიტთან შედარებით უფრო მკვეთრ შეხამებებს მიმართავს, დეკავშირებულს პიროვნებებს დახასიათებასთან.

ნატურმორტებში ვლინდება ორიგინალური ხედვა კომპოზიციური სტრუქტურისა და ფერადოვანი პარმონიის შექმნისას („ნატურმორტი ლამპით“, „კოლხური ნატურმორტი“, „ნატურმორტი თევზებით“). მხატვრულ შთაბეჭდვებებსაც არსებითად ტილოს ფერწერული გადაწყვეტა განსაზღვრავს.

დაიდი ზომის კომპოზიცია სერიადან „ომის საშინელებანი“ შთაბეჭდვად წარმოსახავს მილიონობით აღამიანთა ტრაგედიას. მუქ მოკავისფრო ტონალობაში გადაწყვეტილი სურათი ცხადყოფს ახალგაზრდა შემოქმედის სახოვან აზროვნებას.

მიხეილ ხორავას ბევრი ნამუშევრისათვის სახასიათოა მუსიკალურობა, ნათელი ფერწერულ-სახეობრივი მეტყველება. გამომსახველობისათვის იგი ხშირად მიმართავს დეფორმაციის, სტილიზაციის ხერხს. ზოგ სურათში ფერმწერი უპირატესობას ანიჭებს ბაზის მკაფიობას, ზოგან კი მოცუ-



ლობითი ფორმები რელიეფურადა ნაძერწი.

გამოფენაზე წარმოდგენილი იყო შამოტის ტექნიკით შესრულებული მცირე პლასტიკის ნიმუშები და დეკორატიული მოტივების სერია, რომლებიც ავტორის შემოქმედებით ინტერესების სიფართოვეზე მიუთითებს.

ინგა ჰარაძე

● **პირველი** საბჭოთა ფერწერის სახელმწიფო ოსტატების გვერდით, ბოლო პერიოდში, სულ უფრო ხშირად გაიხმის ახალგაზრდა, ნიჭიერ მხატვართა სახელები. მათ რიცხვს განეკუთვნება მამუკა მიქელაძე, რომლის პირველი პერსონალური გამოფენა ამ რამდენიმე წლის წინ მოეწყო გამოცემლობა „მერანის“ საგამოფენო დარბაზში.

პროფესიით მამუკა მიქელაძე ფერწერის რესტავრატორია და მიუხედავად ახალგაზრდული ასაკისა, ამ პროფილით მუშაობის საკმაოდ დიდი ხნის სტაჟიც გააჩნია. ამ მხრივ არ შეიძლება არ მოვხსენიოთ მუშაობა, ჩატარებული კაფე „ქიმიკონისა“ და საფარის მოხატულობის აღდგენაზე. რაც შეეხება ფერწერას, ეს მხატვრის პირველი ანგარიშია ქართული საზოგადოების წინაშე.

გამოფენა თემატიკის მხრივ ძირითადად პორტრეტთა შემოიფარგლებოდა, თუმცა მხატვარს რამდენიმე პეიზაჟი და ნატურ-მორტი ჰქონდა გამოფენილი.

გამოფენის დათვლიერებისას პირველი, რაც მკვეთრად შეინიშნებოდა, ეს იყო ნამუშევრების სულიერი სიღრმე და ფერადოვანი სიმდიდრე. მისი ტილოებისათვის დამახასიათებელია ზუსტი ნახატი, შეკრული კომპოზიცია, შინაგანი იმპულსი, დამაჯერებლობა, ფერწერულობა, განწყობის აქტიურობა. ეს კომპონენტები მთლიანობაში ქმნიან სურათების საერთო ხასიათს და ხაზს უსვამენ მათი შემქმნელის ოსტატობასა და ნიჭს.

მხატვრის პორტრეტები ერთის

მხრივ გვიან ერთმანეთს შესრულების მანერით, ტექნიკით, კამერულობით, მაგრამ ამასთან თითოეული მათგანისათვის დამახასიათებელია მკვეთრი ინდივიდუალობა, განუმეორებლობა, რაც უშუალოდ ამა თუ იმ პიროვნების ხასიათის გახსნიდან გამომდინარეობს. პორტრეტები მეტწილად, გამომსახველი. გვიხსნის რადამიანის შინაგან სამყაროს. ავტორი ამავე დროს ავლენს თავის დამოკიდებულებას გამოსახული ობიექტის მიმართ. პორტრეტები აღსავსეა სევდიოთა და სინაზით, რასაც მხატვარი აღწევს რბილი კონტურის საშუალებით, შუქჩრდილით, მოდელირებითა და სახეზე მათი არამკვეთრი დაპირისპირებით. იგი დიდ ყურადღებას უთმობს თვალების გამომეტყველებას. ამით უპირველეს ყოვლისა, გვიხსნის ადამიანის იმუთიერ მდგომარეობას, მის განწყობილებას, ზოგჯერ მძიმე ემოციას. ამ ნიშნების წინ წამოწევისაქენ მიმართულია ხოლმე პოეზია, გამოხედვაც, ფერიც, აქვე აღსანიშნავია, რომ მხატვარი მოდელს უფრო მეტად წელამდე გამოსახავს, თითქმის ყოველთვის სამ მეოთხედში. დამატებით აქცენტად პიროვნების ხასიათის გასახსნელად მხატვარი ჩაცმულობასაც იყენებს. რაც შეეხება ფერს, მამუკა მიქელაძის ტილოებში მასზე საკმაოდ დიდი დატვირთვა მოდის. მხატვარი უმეტესად იყენებს მქედრად ფერებს და მათ შერწყმაზე აკებს სურათის ფერადოვან მხარეს. ფონზე

მუშაობისას მხატვარი უყურადღებოდ გრადაციას, რამდენიმე ეხატევისება გამოსახულების ფერადოვან გაღაწვევას. ასეთ შემთხვევაში ნამუშევარი ხაზგასმულ ფერწერულ ხასიათს ატარებს.

ტილოებში ფერს დეკორატიული ფუნქციაც აქისრია. ეს განსაკუთრებით შეიმჩნევა ნატურ-მორტებში და პეიზაჟებში, სადაც ფერის როლი ასევე ვლინდება უშუალოდ ნივთების, ბუნების საგნების გაღმოცემაში, მათ შატორიალოვაციაში.

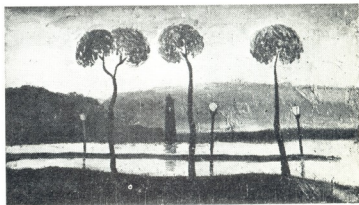
ზემოთ აღნიშნული ნიშნები ინდივიდუალობას ანიჭებს მხატვრის შემოქმედებას. სწრაფვა ფერადოვნებისაკენ, დეკორატიულობისაკენ მხატვრისათვის ჭერ კიდევ აკადემიაში სწავლის პერიოდში იყო დამახასიათებელი, ამაზე მეტყველებს მისი სადიპლომო ნამუშევარი, სადაც გამოსახულია „ქიმიკონის“ მოხატულობის აღდგენაზე მომუშავე რესტავრატორები.

გამოფენამ მ, მიქელაძე წარმოაჩინა როგორც უკვე ჩამოყალიბებული ინდივიდუალური ხელოვანი, რომელიც თავისებურად ხედავს, გრძნობს, აღიქვამს და გადმოცემს სამყაროს. მას გააჩნია ყველა ის აუცილებელი თვისება (შრომისმოყვარეობა, საქმის სიყვარული და ერთგულება, დახვეწილი ხელი, ზომიერება და გემოვნება), რაც ქეშმარტ მხატვარს უნდა გააჩნდეს.

მარიანა მკლემი.

მ. მიქელაძე

პეიზაჟი



«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»
(«СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО»)

№ 9, 1986

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ
ГРУЗИНСКОЙ ССР

საბჭოთა
საქართველო

Манана Кордзая

НОВАЯ ПОСТАНОВКА
«АБЕСАЛОМ И ЭТЕРИ»

Автор рецензирует новую постановку оперы З. Пагиашвили «Абесалом и Этери» на сцене Тбилисского оперного театра, осуществленную дирижером Дж. Кахидзе, режиссером М. Тумаишвили и художником Г. Алкиси-Месхишвили и дает высокую оценку их творческому содружеству (стр. 2).

Гиви Беридзе

ПЛОДОТВОРНОЕ СОТРУДНИЧЕСТВО
АРХИТЕКТОРОВ И ИНЖЕНЕРОВ

В статье, на примере высотных жилых домов, построенных в Тбилиси за последнее время, дается анализ сотрудничества архитекторов и инженеров (стр. 11).

Алексей Аргун

ПРОЩАНИЕ С ОЧАГОМ

В статье рецензируется спектакль абхазского театра «Последний из ушедших», осуществленный по одноименному роману Баграты Шинкуба (стр. 17).

Натела Урушадзе

ПАМЯТЬ...

В статье прослеживается творческий путь большого мастера сцены и экрана — выдающейся грузинской актрисы Сесилии Такаишвили, которой в этом году исполнилось бы 80 лет (стр. 25).

Эдгар Давлианидзе

ВЫСОКАЯ ЦЕЛЬ ПИАНИСТА

Поводом для статьи послужили последние концерты известного грузинского пианиста — народного артиста ГССР, профессора Тенгиза Амiredжиби (стр. 37).

ФЕСТИВАЛЬ ДЖАЗА
«ТБИЛИСИ—86»

13—22 мая в столице Грузии проходил фестиваль джаза «Тбилиси—86», в котором приняли участие многие музыканты из разных республик нашей страны, а также из-за рубежа. Фестивальные концерты представили широкую панораму джазового искусства, выявили интересные творческие идеи и тенденции, серьезные проблемы. Все это стало предметом дискуссии, в которой принимали участие исследователи джаза, критики. Вниманию читателей предлагаются материалы этой дискуссии (стр. 42).

Нодар Гурабанидзе

НОВЫЙ ИМПУЛЬС ДРУЖБЫ

В статье рецензируются спектакли Государственного драматического театра им. И. Франко, гастролировавшего недавно в Тбилиси (стр. 53).

Кетеван Кинцурашвили

ВЫСТАВКА РАБОТ «САМЕУЛИ»

Недавно в картинной галерее Грузии была экспонирована персональная выставка художников О. Кочакидзе, А. Словинского и Ю. Чикваидзе («Самеули»). В продолжении многих лет их совместная работа в области сценографии, станковой живописи и книжной графики завоевала всеобщее признание. В номере печатаются цветные и черно-белые иллюстрации их работ (стр. 62).

Этери Гугушвили

ИСКУССТВО АНТОННИО ГАДЕСА

Статья посвящена спектаклю Антонио Гадеса «Кармен» (стр. 67).

Шушана Мгелაძე

НЕСБЫВШИЕСЯ МЕЧТЫ

В прошлом году трагически погиб одаренный молодой пианист-импровизатор Гайоз Чопикашвили, который однажды появился на концертной эстраде и оставил неизгладимое впечатление в памяти слушателей (стр. 37).

Леван Рчеულიшвили

СКУЛЬПТОР ГИВИ ПОЧХИДЗЕ

Известный грузинский ученый-искусствовед Л. Рчеულიшвили освещает творчество недавно скончавшегося молодого скульптора Гиви Почхидзе (стр. 75).

Лали Церцадзе

В ТЕАТРАХ ЗАПАДНОЙ ГЕРМАНИИ

В статье критически рассматриваются некоторые тенденции и направления, господствующие в театральном искусстве Западной Германии (стр. 79).

Василий Кикнадзе

ЖИЗНЬ САНДРО АХМЕТЕЛИ

Журнал продолжает публиковать главы из монографии театроведа В. Кикнадзе, посвященной жизни и творчеству Сандро Ахметели (стр. 89).

Ирина Дзуцова

ИСТОРИЯ, ЗАПЕЧАТЛЕННАЯ НА ПОРТРЕТАХ

В статье повествуется об отдельных представителях древнего рода Ратишвили, имена которых в той или иной мере связаны с политической и культурной жизнью своего народа (стр. 98).

Нодар Куправа

ИСКУССТВО И НАУКА

В статье рассматриваются воззрения Г. Коха, Е. Иона и других ученых, работающих в области эстетики, о взаимодействии искусства и науки, о специфическом предмете искусства, как формы общественного сознания (стр. 104).

Ольга Табукашвили, Динара Жоржолани

ДЖЕИМС КЕГНИ

Журнал начинает публикацию, серия статей, повествующих о «звездах» Голливуда. Вниманию читателей предлагается статья, посвященная жизни и творчеству одного из выдающихся актеров американского кино Джеймса Кегни (стр. 110).

Михаил Махарадзе

«КУЛЬТУРА И ЦЕННОСТИ»

В статье рецензируется исследование Н. Чавчавадзе «Культура и ценности», в котором подытожены достижения грузинской философской мысли за последние два десятилетия и ясно и убедительно показан гуманистический и аксиологический характер искусства (стр. 119).

Шадиман Шаманадзе

«ЛИШЬ ОДНАЖДЫ, И ТО ВО СНЕ»

Журнал печатает пьесу молодого талантливого драматурга Шадимана Шаманадзе «Лишь однажды, и то во сне» (стр. 125). Послесловие к пьесе — М. Гегечкори (стр. 143).

Кетеван Джапаридзе

НИКА КАЗБЕГИ — ХУДОЖНИК ФИЛЬМА «ОТЕЦ СОЛДАТА»

В статье освещается творчество художника Н. Казбеги, который начал свой путь в искусстве в тридцатых годах, как театральный художник и продолжил его в кино. Н. Казбеги был художником-постановщиком многих фильмов, завоевавших широкое признание (стр. 49).

Дареджан Ревия

ВЫСТАВКА РАБОТ НИНО НИЖКАРАДЗЕ

Обзорная статья о первой персональной выставке работ молодого художника Нино Нижкарадзе, которая была экспонирована в батумском выставочном зале (стр. 153).

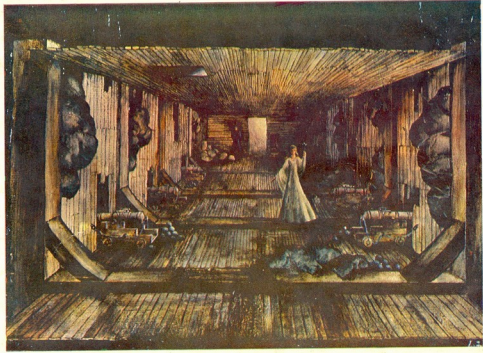
გაზეთის წარმოებას 21. 07. 86 წ.
ხელმოწერილია დისბეჭდვად 1. 09. 86 წ.
საბეჭდი ქალაქი 5,25
ქალაქის ფორმატი 70×108¹/₁₆
ფიზიკური ნაბეჭდი თაბახი 10,5
საარტიკულო-საგამომცემლო თაბახი 19,75
შეკვეთა № 1761. უფ 81722. ტირაჟი 6000.

ქურნალში დაბეჭდილია მ. ბაბოვიც
და ი. კვაპანტირაძის ლიტოგები. ჩანარ-
თის შეფუთვითი ლიტოგები და ფერადი
სლიდები ვ. ბუენვივისა.



ფილი 1 206. 70 523.

11/11 09 1917



საქართველო
განმანათლებლო
ინსტიტუტი

საქართველო
განმანათლებლო
ინსტიტუტი