



ISSN 0132-1307  
საქართველოს  
წიგლიერთა კავშირი

# საგჭოთა სელოვნება

180 /  
1984 B

# 9

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს  
უბველთვიური ჟურნალი

# 1984





საქართველოს  
წიგლიერეთის  
კავშირები

შუბრული გარდღი  
1921 წლიდან

# ს ა ქ თ ე თ ა წ ე ლ თ ვ ნ ე ბ ა

9 / 1984

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს  
შოველთვიური შუბრული

მთავარი რედაქტორი  
ნოდარ გურაბანიძე

სარედაქციო კოლეგია:  
ბაკი ბაჭრაძე,  
ვახტანგ ბერიძე,  
ნოდარ გურაბანიძე,  
ჯუშუბერ თითუმბრია  
(პასუხისმგებელი მდივანი),  
ვასილ კიძნაძე,  
ნოდარ მგალოზლიშვილი,  
ჯურაბ ნიშბრაძე,  
ნათელა ურუშაძე,  
რევეჯ ჩხეიძე,  
ანტონ წულუკიძე,  
ნიკო შავბაბაძე,  
ნოდარ ჯანბარიძე.

თეატრი  
მუსიკა  
მხატვრობა  
კინო  
არქიტექტურა  
ძორეოგრაფია  
ტელევიზია

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

მხატვრული რედაქტორი პავლე შვიტენკო

საქართველოს კბ ცენტრალური  
კომიტეტის გამომცემლობა,  
თბილისი, 1984





# აღმავლობის გზით

დისკუსია თბილისის საოპერო თეატრის სამხატვროების გავით

10-17 ივნისს ზ. ფალიაშვილის სახელობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში ჩატარდა სპექტაკლების საჩვენებელი კვირეული. ეს ღონისძიება მიზნად ისახავდა წარედგინა საბჭოთა კავშირის სხვადასხვა ქალაქიდან ჩამოსული ცნობილი მუსიკოსებისა და ფართო საზოგადოებრიობისათვის უკანასკნელი ორი სეზონის მანძილზე განხორციელებული დადგმები, რომლებსაც თეატრი სულ მალე აჩვენებს მოსკოვში, საბჭოთა კავშირის დიდი თეატრის სცენაზე. კვირეულის აფიშაში შედიოდა რ. შტრაუსის „სალომე“, მოცარტის „დონ ჟუანი“, მუსორგის „ბორის გოდუნოვი“, ბ. კვერნაძის „იყო მერვესა წელსა...“, გ. ყანჩელის „და არს მუსიკა“; ბალეტები: ჩაიკოვსკის „სერენადა“ და გერშვინის „პორგი და ბესი“.

კვირეულის დასასრულს ჩატარდა აღნიშნული სპექტაკლების განხილვა, რომელზეც მრავალი საინტერესო მოსაზრება გამოითქვა. ვაჭვეყნებთ ამ განხილვის სტენოგრაფიულ ანგარიშს მკირეოდენი შემოკლებებით.

## ჯანსუღ კახიძე:

ძვირფასო მეგობრებო, ძვირფასო სტუმრებო! ყველასათვის ცნობილია, რომ 1982 წელს გამოვიდა საქ. კს ცკ დადგენილება თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის მუშაობის შესახებ. ამ დოკუმენტში აღიბეჭდა ღრმა შეშფოთება თეატრში შექმნილი მდგომარეობით. დადგენილების შემდეგ მკვეთრად შეიცვალა თეატრის მუშაობის სტრუქტურა. თეატრის გენერალურ დირექტორად დაინიშნა ზურაბ მახარაძე, მხატვრულ ხელმძღვანელად და მთავარ დირიჟორად კანსუღ კახიძე. ჩამოყალიბდა სარეჟისორო კოლეგია, რომლის შემადგენლობაში არიან მიხეილ თუმანიშვილი, რობერტ სტურუა, გურამ მელიკა, სამხატვრო საბჭოში შევიდნენ ქართული კულტურის ცნობილი მოღვაწეები. სამხატვრო საბჭოსთან ჩამოყალიბდა პრეზიდიუმი, რომლის წევრი გახლდათ გამოჩენილი საბჭოთა მუსიკოსმცოდნე, საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის თავმჯდომარე აწ განსვენებული გივი ორჭონიკოვი. იგი აქტიურად მონაწილეობდა თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაში. მასვე უნდოდა ჩვენი კვირეულისათვის უფრო ფართო მასშტაბი მიეცა.

მატერიალურ-ტექნიკური დახმარების საფუძველზე და ზოგიერთი დაწესებულების მხარდაჭერით განხორციელდა მწარეწოდვანი ორგანიზაციული ღონისძიებები. ყოველზე ამან საშუალება მოგვცა ჩავეტარებინა

დიდი შემოქმედებითი მუშაობა, რომლის შედეგად მოვიტანეთ კვირეულზე. კვირეულის ჩატარების დაიბადა ამ რამდენიმე თვის წინ, როცა საბჭოთა შირის კულტურის სამინისტრომ გამოიქვეა სუ გასცნობოდა ჩვენი თეატრის მუშაობას მოსკოვში ტროლების ჩატარების წინ. ეს გასტროლები რაჭერმე გადიოდ, ვინაიდან ჩამოსაყალიბებელი რეპერტუარი, შემოქმედებითი პოლიციები.

პირველ რიგში, თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელმა განსაზღვრა სარეპერტუარო პოლიტიკა და განსორციელების გზები. ჩვენ გამოვიდიოდით, ე მსრივ, შემოქმედებითი დასის შესაძლებლობებ მეროებს მხრივ კი, საოპერო ნაწარმოებთა დასახებნიდან. გადაწყვიტეთ რთული კურსის აღება და სადგმეულად ავირჩიეთ რიპარტ შტრაუსის „სალომე“ საოპერო კოლექტივმა წარამტებით გადატრა ეს უღლები ამოცანა. რ. შტრაუსის „სალომე“ კი დავენიტომ, რომ გვეყავს შესანიშნავი მომღერალი ცტატაშვილი. ამ ოპერაზე არჩევანი იმიტომაც შეტრეთ, რომ მასში არ მონაწილეობს გუნდი, რომე შემოქმედებით ფორმავი უნდა მოგვეყვანა.

შემდეგი პრემიერა გახლდათ მოცარტის „დონ ჟუანი“. ამ ურთულენი პარტიტურით დაინტერესდა გჩენილი რეჟისორი მიხეილ თუმანიშვილი, რაც

თვის ფრიად სასიხარულო ფაქტი იყო. ცხადია, ამ სექტაკლშიც, სადაც მცირერიცხოვანი გუნდი მოწინააღმდეგეებს, ორკესტრისა და მომღერლების მუსიკალური ლექსი და კულტურის ამაღლების პრობლემა იდგა.

„დონ უფანს“ მოსკვა ვერღის „ტრუბადურა“ განხორციელებული ლინენგრადიდან მოწვეული სადადგ-ნიო ჩაუფის მიერ. თეატრის კოლექტივმა მუსიკალური თვალსაზრისით ეს სექტაკლი კარგად წარმოადგინა, მაყურებელიც მას აქტიურად ესწრება.

როგორც ი წილში ცოტა გავიშარით, ვადაწყვეტიტო ხელი მოვკვიცა რუსული საოპერო კლასიკის ისეთი დიდებული ქმნილებიხათვის, როგორიცაა მუსორგსკის „ბორის გოდუნოვი“, მით უფრო, რომ გვყავს შესანიშ-ნავი ბანი პაატა ბურჯულაძე. ამ სექტაკლის დად-გმაც ლინენგრადილებს შევთავაზეთ (რევისორი ა. პეტ-როვი, მხატვარი ვ. ფიქოვა).

მოგვხსენებთ, თუ რაოდენ მნიშვნელოვან მოვლენას წარმოადგენს ერის კულტურისთვის ახალი ოპერების დაბადება. მხედველობაში მაქვს ზ. კვერნაძის „იყო მერვესა წელსა...“ და გ. ყანჭილის „და არს მუსიკა“, რომელთა დადგმა ერთ სეზონში განვახორციელებთ.

თეატრის მთავარი ბუქტმასიტერია ცნობილი მო-ცეკვე მხიფიღ ლავროსკი, რომელიც ამავე დროს საბჭოთა კავშირის დიდ თეატრში მოღვაწეობს. მის მიერ ჩატარებულია დიდი მუშაობა. პირველი პრემი-რა, რომელიც მ. ლავროსკიმ წარმოგვიდგინა, იყო ლინენ ლავროსკის ქორეოგრაფიის საფუძველზე დად-გმული პრაკოფივის „რომეო და ჯულიეტა“. მას მოსკვა ჩაიკოვსკის „სერენადა“, რომელიც ბაღანჩინის ცნობილი დამგმის ახლია (ქორეოგრაფი ა. პლისიცი). ახლანეს კი — გერშვინის „პორტი და ბესი“, რომლის ლაბრეტო და დადგმა მ. ლავროსკის ეკუთვნის, მუსი-კალური რეჟისორი — კომპოზიტორ მ. ოძელი. ამ სექტაკლმა მაყურებლის ინტერესი გამოიწვია.

ახეთია მოკლე ინფორმაცია უკანასკნელი პერიოდის მუშაობის შესახებ. უოველ თეატრში იქმნება ხოლმე მოულოდნელი სიტუაცია, რომელიც ხელს უშლის მიღწევების სრულ გამოვლინებას. ეს, პირველ რიგში, ეხება „ბორის გოდუნოვს“, რომელიც სხვადასხვა მი-ზეზის გამო სცენაზე წარმოვადგინეთ დიდი ინტერვა-ლის შემდეგ. დავიწყებული აღმოჩნდა ზოგიერთი მი-ნასწენი და რაკი სექტაკლი დაგვიშლია მოწვეული რევისორის მიერ. ამიტომ მოწანსკენების აღდგენა და გასწორება ვერ მოხერხდა. გარდა ამისა, ბორისის პარ-ტიას აბრულებდა გასტროლოგო, ვინაიდან პაატა ბურ-ჯულაძე აქამად ლონდონშია.

მთავარი კი ისაა, რომ სცენის მუშებმა შეცდომა და-უშვეს და ძირითადი დანადგარი ორი მეტრით წინ და-აყრეს. ამის გამო შემცირდა მასშტაბები, ინტერიერ-ების მხატვრული ღირებულებაც დაიკარგა.

ამით ვამთავრებ ჩემს გამოსვლას, ინტერესით ვე-ლონი ჩვენი სტუმრებისა ზრს. მაღლობელი ვართ, რომ ჩამოხრბანდეთ და ეს სოფლენ დიდი ინტერესი გამოიჩი-ნეთ ჩვენი თეატრის მიმართ.

0. ზაპი (სსრკ სახალხო არტისტი, ნოვოსიბირსკის ოპერისა და ბალეტის თეატრის მთავარი დირიჟორი): დიდ პატივად ვთლი გამოვთქვა ჩემი შემოქმედებით

კოლექტივზე, რომელიც ასე ახლოს მოვიდა ჩემს გულ-თან. ბუნებრივია, ვილაპარაკებ გულწრფელად.

თავიდანვე უნდა განვაცხადო, რომ უკულოდერი, რაც ვნახე და მოვისმინე, აღბეჭდილია მაღალი მუსიკალუ-რი კულტურით, მაღალი სულით, საოცარი ნიჭიერებით. ეს, პირველ რიგში, შესანიშნავი დირიჟორის, დიდი ტალანტით დაკრძიდებული მუსიკოსის ჩანსულ კახიძის დაშასურებაა. ბენდერიცა ის თეატრი, რომელსაც ასე-ლი მხატვრული ხელმძღვანელი და მთავარი დირიჟორი ეყოლება. ამიტომ ცალკეული სექტაკლების მუსიკა-ლური ინტერპრეტაციის ღირებებზე ლაპარაკი შედ-მეტად მიმართია.

ვილაპარაკებ მხოლოდ იმ ხარვეზებზე, რომლებმაც თავი იჩინეს ამა თუ იმ სექტაკლის რევისორება და სცენოგრაფებმა.

პირველად „ბორის გოდუნოვიზე“ შეცნერდები, წვრილ-მანებს არ გამოვეციდები. ვიტყვი მხოლოდ, რომ პირა-დად მე სრულიად არ ვიზარებ რევისორულ კონცე-ციას, რომელიც დაიწებთ ცდილობს დაუპირისპირდეს კომპოზიტორის ჩანაფიქრს რევისორს ლავროსკს ზო-მიერების კრძნობა. ჩემთვის მიუღებელია ოპერის დამ-თავრება ბორისის სიცილიის სცენით. სრულიად გაუ-გებარია ხალხის ზაზის ასეთი გაზვიადება. მისი როლი არ უნდა სცილდებოდეს ეკალურ პარტიაში მინიშ-ნებულ საზღვრებს. გაუგებრობას იწვევს გრტოვე ეკ-ლესიის გუმბათის ქვეშ ბორისის მომწვევება, რაც აღ-ძრავს არასასიამოვნო ასოციაციას, საერთოდ ვერ გა-მიგია ამ ბერხის ზარს.

შეკრა, რომ თბილისის საოპერო თეატრისათვის „ბო-რის გოდუნოვი“ ძვირფასი შენაშენია, ისევე, როგორც უოველი თეატრისათვის. მართლაც, რა შეედრება რუ-ხული მუსიკის ამ შედეგს. მაგრამ იმისათვის, რომ ამ სექტაკლმა თქვენს რეპერტუარში ღირსებული ადგილი მოიპოვოს, საფუძველად უნდა გადაინიჭოს მისი რევისორი და სცენოგრაფია.

ბრწყინავლედ ორგანიზებული სექტაკლია „იყო მერვესა წელსა“. საოპერო თეატრის ცხოვრებაში, თვით ეარის ცხოვრებაში ეს ახალი და ძალიან ხაინ-ტერესო სიტუაცია, მაგრამ აქაც მათეკებს ზოგი რამ. ჩე-მის აზრით, ეს ნიჭიერი ქმნილება, — მხედველობაში მაქვს ზ. კვერნაძის მუსიკა, — არ საჭიროებს ირო-ნიულ ხერხებსა და ფარის ელემენტებს. ბალეტის მოქმედებაც უოველთვის არ შეესაბამება მუსიკას, ართულებს ისოსდენ ღრმა შინაარსის ნაწარმოების აღქმას.

მე, როგორც თქვენი თეატრისადმი დიდი სიმპათიით გამსჭვალული ადამიანი, ვთვლი, რომ „იყო მერვესა წელსა“ აუცილებლად უნდა აჩვენო მოსკოვში. ეს ოპერა მყარად უნდა დამკვიდრდეს თქვენი თეატრის რეპერტუარში. მაგრამ შენიჭებრა რევისორმა რ. სტუ-რუმ ზოგი რამ უნდა შეარბილოს, ზოგშიც კორექტი-ვები შეიტანოს.

„დონ უფანს“ მუსიკალურ გაბრწყინებას, მუსიკალურ გაცისკროვნებას ვუწოდებდი. მომზიბლა ნიჭიერი მომ-ღერლების ანსამბლმა, განსაკუთრებით კი დონ უფა-ნის ჩოლის შემსრულებელმა ა. შოშინამ, რომელიც ჩემი ხელმძღვანელობით იწყება თავის არბიტსულ

18081



სალომე — ც. ტატიშვილი („სალომე“).

კარიერას. რა თქმა უნდა, ეს წარმატება მარტო მისი ნიჭის წყალობა როდია, ეს შედეგია იმ შემოქმედებითი ატმოსფეროსი, რომელიც თეატრში შექმნილია ჩანსულ კახიძის მიერ.

ყველაფერი მშვენიერია ამ სპექტაკლში. გარდა ორი რამისა. ვერაფერი ვერ მივიღებ იმ სანახაობით ექვივალენტს, რომელიც სცენაზე ჩნდება უფერტიურის დროს. მუსიკა ამას არ საჭიროებს. ასეთ ილუსტრაციას იგი სრულიად გამოირცხავს. უფერტიურის მუსიკა ამის გამო პკარგვის თავის შთამბეჭდავ ძალას. სადავოდ მიმანჩია სპექტაკლის განათებაც, სცენა ზოგჯერ გადამეტებით ჩანხლებულია, მთლიანოაში კი ეს ბრწყინვალე სპექტაკლია.

„სალომე“. ესა გამოაგნებელი შთაბეჭდილება. ეს ისეთი სპექტაკლია, რომლის შემდეგ იმდენად ხარ აღტაცებული, რომ ტაშის დაკრაც კი არ შეგიძლია. არა ვარ კომპლიმენტარული წყობის ადამიანი, ასეთ სიტუაციაში იშვიათად ვაბრძობ, მაგრამ ამ სპექტაკლზე, ამ მუსიკაზე, რომელსაც კარგად ვიცნობ, სხვაგვარად ლაპარაკი არ შემიძლია. იმდენად დიდი სიხარული განვიცადე, რომ სიტუაციაში არ მყოფნის ჩემი განცდების გამოხატავად.

ჩემი აზრით, სპექტაკლში სწორად არ არის დაუენქბული განათება, რომელიც არ შეესაბამება მუსიკის ხანაობს. პროტესტს იწვევს ის შოუ; რითაც შეცვლილია შვიდი საბურვლის ცეკვა. ეს ცეკვა აუცილებელია, რადგან პეროდეს სექსუალური დოკიმიტი სჭირდება. ეს მიზლიური სტრატეგის პირველი შემთხვევაა. გარდა ამისა, იგი საშუალებდის (სალომე, პეროდე, პეროდე) ურთიერთაშოკიდებულების უმთავრესი მომენტია. დაახ, პეროდეს სჭირდება სალომეს სისუსველ. თეატრს საერთოდ, და კერძოდ თქვენს თეატრს, ამ ამოცანის გადასაწყვეტად მრავალი ხერხი გაჩნია. ამ ამოცანის გადაჭრა არ შეიძლება იმ სახეხტრადო ნიშრით, რომელსაც არაფერი აქვს საერთო სპექტაკლის იდეასთან, მთავარი გვირგვინის ურთიერთდამოკიდებულებასთან.

არ ვციტ, რა მდგომარეობაა მსოფლიოს საოპერო სცენებზე. მაგრამ ჩემს მესხიერებაში ჩაბეჭდილია ლენინგრადის კრიოვის სახელობის საოპერო თეატრის სპექტაკლი. „სალომე“ ჩეხოსლოვაკიაშიც მოიხიმენია. თამაშად შემიძლია ვთქვა, რომ თქვენი „სალომე“ დგას მსოფლიოს სტანდარტების დონეზე. ეს სპექტაკლი არა მარტო პართული თეატრის ღირსებას ქმნის, არამედ მთელი საპროთა საოპერო ხელოვნებისას. ამ სპექტაკ-

ლით თქვენ ყველგან, თვით ყველაზე მომთხოვნი აუდიტორიის წინაშე, შეგიძლიათ დაიცვათ ჭაბჭოუთუხაოპერო ხელოვნების პრესტიჟი. სალომეს მანკატრისწესი რულება ხომ ნამდვილი გმირობაა. მით უფრო ისეუ მაღალ დონეზე, რომელსაც ადევნებს უზარწყინვალეს ცისანა ტატიშვილი. ეს უკვე ორმაგი გმირობაა. მას შესანიშნავი ხმა აქვს, საოცარი გამომსახველობით მღერის, საკვირველი ოსტატობით ფლობს თავის ხელოვნებას. მინდა მას მაღლობა მოვახსენო.

„სალომე“ — პირველ რიგში, დირიჟორია და სალომეს როლის შემსრულებელი მომღერალი. თუ ეს დუეტი არ შედგა, მაშინ არ შედეგება ეს ოპერა. ჯ. კახიძემ და ც. ტატიშვილმა რ. შტარაუსის მუსიკა ისეთ მწვერვალზე აიყვანეს, რომ თავს განადგურებულად ვგრძნობდი.

„და არს მუსიკა“. ბრწყინვალედ ორგანიზებული, ფენომენალური სპექტაკლია. აქაც სპექტაკლის დონეს ჩანსულ კახიძე აპირბუნებს. დარწმუნებული ვარ, რომ ეს სახელი ქართულ ხელოვნებაში მშვენიერების სინონიმად იქცევა.

ამ ნაწარმოებზე მსჯელობას ვერ ვბედავ. ბევრ რამეში უნდა გავტყვე. ჭრჭკრობით ვერ ჩავედო მისი იდეური არსს, მიუხედავად იმისა, რომ მივიღე ძალიან ძლიერი და მრავალმნიშვნელოვანი შთაბეჭდილება...

არ გეთანხმებით ერთ პრინციპულ საკითხში. მხედველობაში მაქვს ევროპული სიტუების შესრულება დედნის ენაზე. მხშენლაამე ოპერების მიტანის წინააღმდეგ ვერ გამოვალ. თქვენს მომღერლებს კარგი დიქცია აქვთ. მით უფრო მინდოდა გამგო ტექსტი, რომელსაც ოპერაში ყოველთვის ღიძი მნიშვნელობა აქვს. ჩემის აზრით, მომღერლისათვის მეტი ფასი აქვს მისთვის გასაგებ ენაზე წარმოთქმულ სიტუებს. ესა აუცილებელი სტიმული სიმღერას და მოქმედების გამომსახველობის მიხედვით. ამ საკითხზე კარგად უნდა დაფიქრდეს თეატრის ხელმძღვანელობა.

ნ. ბოლიშაიკოვა (რუსეთის თეატრალური საზოგადოების მუსიკალური თეატრის სექციის ხელმძღვანელი); დღევანდელ შეხვედრაზე მეტისმეტად რთულია კრიტიკის როლი, რადგან ძმენია თბილისის საოპერო თეატრის მიერ წარმოდგენილი სპექტაკლების განხილვა. თქვენი თეატრის დონე წინ უსწრებს დღევანდელი კრიტიკის დონეს. ამაშია, ჩემის აზრით, ამ კვირულის მნიშვნელობა, რომელიც საშუალებას გვაძლევს ქართული კულტურის მიღწევები განვიხილოთ თანამედროვე მუსიკალური თეატრის პრობლემებთან კონტექსტში. საქმე ისაა, რომ საქართველოში სახეხტო რეალური გადაწყვეტა მხოვა საოპერო თეატრისათვის თანამედროვე ელტრადობის მინიჭების პრობლემამ.

თანამედროვეობის ცნებაში ვგულისხმობ მრავალ კომპონენტს. პირველ რიგში კი, რეპერტუარისა და იმ ადამიანებს, ვინც სარეპერტუარო პოლიტიკის რეალიზაციაზე მუშაობს. მათი წყალობით თბილისის საოპერო თეატრი იმყოფება ექსტრემალურ სიტუაციაში, ეს ნათლად ჩანს კვირულებზე წარმოდგენილი სპექტაკლებიდან. ისეთ მუსიკოსს, როგორიც ჯ. კახიძეა, ანუ მთელი ჩვენი ქვეყნის გამოჩენილ დირიჟორს, შეეძლო თავისი განსაცდებრებელი პოტენციის გამოყენება XIX საუკუნის ნებისმიერი საოპერო პარტურის საფუძველზე. მაგრამ არა. ჯ. კახიძე მიდის ექსტრემალური გზით და ირჩევს „სალომეს“, „დონ ჟუანს“, „ბორის გოდუნოვს“. უფრო მეტიც, დგამს ასალ ოპერებს, სა-





დაც ის, შესაძლოა, არ წარმოადგენდეს შთავარ ფიგურას. და აქვია, ჭ. კახიძე კომპოზიტორთა, დამდგმელთა ნამდვილი თანავეტორია.

უზარმაზარი შთაბეჭდილება მივიღე კვირულის დაწვევისთანავე. ჩაიკოვსკის „სერენადის“ პირველივე ტაქტებმა მაგზრნობინეს ჭ. კახიძის ძალა, ენერგია, საკვირველი ტალანტი, მუსიკისადმი კუშმართად ფილოსოფიური დამოკიდებულება, რაც მთელ სექტაკლზე ახდენს ზემოქმედებას.

თბილისის საოპერო თეატრის ერთ-ერთ ყველაზე დიდ მიღწევად ვთვლი სადავგმო-მხატვრულ მხარეს, რითაც თითქმის ყველა თეატრი სცოდავს.

მრავალი საოპერო თეატრის წინსვლას აუცილებს არა-თეატრალური აზროვნება. თბილისის საოპერო თეატრში ამ ელემენტამ კპოვა მაღალმხატვრული განსაზრება, უპირველესად, იმიტომ, რომ ჭ. კახიძე თეატრალური კატეგორიებით აზროვნებს და, ამავე დროს, გამოჩენილ რეჟისორებს ეყრდნობა.

როგორც ჩანს, თბილისის საოპერო თეატრი ენდობა თავის მაყურებელს, მის განათლებასა და კულტურას, რაკი სთავაზობს მას ისეთ სექტაკლებს, როგორცაა „სალომე“, „დონ ეუანი“, განსაკუთრებით კი „და არს მუსიკა“ და „იყო მერვესა წესლა“.

ექვიტატანელია ამ ოპერების პრინციპული სიახლე, რომელიც მიღწეულია საქვეყნოდ ნაღობებში რეჟისორის რობერტ სტურუას მიერ. დახტ ვინ იბრძვის ლიბრეტოსათვის და უმაღვე ნათელი გახდება ქართული საოპერო ხელოვნების მომავალი, მიხი ზვალინდელი დღე. ისეთი შთაბეჭდილება მრჩება, რომ სტურუამ, რომელიც ყოველ სექტაკლს რაღაც საოცარი გაცაცებით ქმნას, თავი ვიწროდ იგზრნო დრამატული თეატრის ჩარჩოებში და ოპერაში მოვიდა, რათა მთელი სისხლით გამოჩინა თავისი შესანიშნავი ტალანტი. შეხაძლოა, იგი ამ ახალ სექტაკლებში დიქტატორად მოსხაწდეს, მაგრამ რაოდენ განსხვავებულია ეს დადგმები, მიუხედავად იმისა, რომ ორივე აღბეჭდილია მაღალი შთაიწინებით, მაღალზნობრივი იდეალებით. რაკც გ. უანჩელის „და არს მუსიკაში“ პირველი ბგერა აფდერდება, ბგერა, რომელიც საოცარ მღელვარებას იწვევს, ხულით ხორცამდე იძაბები და დიდი ასოციაციები გეუფლებია. ამაშია ამ სექტაკლის ძალა, მიხი მაღალი პათოსი. აქ გაცოცებს შეუთავსებლის შეთავსება, ადა-მიანური ცხოვრების სხვადასხვა პლასტის შენაცვლება, რაც ქმნის მისტერიის მსგავს ქმედებას, რომლის გატრანა მოედანზეც შეიძლება, რათა მოხიბლო და მოაქალოვო ფართო მასები. პ. კვერნაძის ოპერაში კი ერთმანეთს ეხლართება დღევანდელია და გუშინდელი დღე, დღევანდელია და ზვალინდელი დღე. ორივე სექტაკლს მსხვალავს მაღალი იდეა, მაღალი ზუმანიზმი.

გ. უანჩელის ოპერა გაცყვევებს საოცარი ფინალით, საოცარი კულმინაციით, მღელვოზე მოკალათებული ბვეშები ისეთ გამოგნებულ შთაბეჭდილებას სტოვებენ, რომ წნელია ამ სცენას ზემოქმედების მხრივ თანამედროვე საოპერო ხელოვნებიდან რაიმე შეადარო. რაოდენ ამაღლებულია და მეტყველი ასე ზუსტად გამოყენებული სიმბოლო ვილინოსი, რომელსაც ბავშვები გულისშემძვრელი სიფრთხილით გადასცემენ ერთმანეთს. ვილინოსი გადმოცემული სიკეთის იდეა ადა-მიანის გულის მესაიდუმლე ხდება. ეს მაღალი თემა პოლიფონურად ექსოვება სამხედრო დირიჟორის სამყაროს. ამ საწყისების შენაცვლება საოცარ ზემოქმე-

დენას ახდენს, აღგატრთოვნებს. დაიბ, შეუძლებელია გულგრილიად უყურო სცენას, რომელიც მაყურებელთა თანაგაცდას იწვევს.

მრავალუღანიანა თბილისის საოპერო თეატრის შემოქმედება. ამას მოწმობს როგორც „სალომე“, ისე „დონ ეუანი“. „სალომე“ მხატვარმა ჭ. ნივარაძემ მიავლო საინტერესო გადაწყვეტას, რაკა ორქტესტი ავანსცენაზე გამოიყენა და ამით ორპირივესულობის (ორკესტრი და სალომე) შთაბეჭდილება შექმნა. თვალწარმტყავა დრუბლებით მოცული აბმოსფერო, რომელიც ანახსიერებს სიწმინდებს...

ყოველ სექტაკლზე ბევრი რამ შეიძლება ითქვას. ყუველ მთავანში ბევრი საინტერესო მიგნებაა. გმელვთა სალომეს ჰკლავს მისივე შიდა საბურვლით. ბერაკულია კვირეტბი კი ყუველი მომწიწისათვის ნაპოვნია თავისი პოზა. რა მშვენიერია ცისანი ტტიმვილის სალომე! მომღერალი აჯადოებს მსმენელს თავისი ფილიჯრანული ოსტატობით.

ნატოც სექტაკლია „დონ ეუანი“. საინტერესოა მხატვარი ი. გეგუშიძის ნამუშეაერი, რომელიც სექტაკლის სულს ქმნის. მომხიველილია ა. შომახიას დონ ეუანი, ესა ძალზე თავისებურად, ახლებურად გააზრებული ხატი!

ჩემის აზრით, არ შეიძლება დედნის ენაზე ოპერების შესრულების ერთმონველად უარყოფა. როგორ წყვეტენ ამ პრობლემის მოვლის საოპერო სცენაზე? იქ უპირატესობას ანიჭებენ სიმღერას ორიგინალის ენაზე. ხომ გახსოვთ ამ თემაზე ჩვენს პრესაში გაშლილი ფართო დისკუსია, გახსოვთ, ალბათ, ე. ნესტერენკოს კატეგორიული უარიც იტალიურ ენაზე ბოროსის შესრულებაზე. ე. ნესტერენკოს აზრით იტალიური ენა სიმძაფრეს უკარგავს მუსორგსკის ოპერის იდეას, აზრს, ფსიქოლოგიურ მახვილებს. დაიბ, დედნის ენაზე ოპერათა შესრულების ტრადიციია სათავეს იღებს მაღალი პროფესიონალიზმიდან.

მოხაწონია, რომ თბილისის საოპერო თეატრი ეყრდნობა ახალგაზრდობას, რომელთა შორის ბევრი ნიჭიერი მომღერალია. ისიც კარგია, რომ თეატრში სამი სხვადასხვა ხელწერისა და აზროვნების რეჟისორი მო-

სცენა სექტაკლიდან „დონ ეუანი“. ცერდინა — ნ. გულნაძე, დონ ეუანი — ა. შომახია, ლეპორელი — პ. ბურტულაძე.



ვიდა. მათ სხვადასხვა დამოკიდებულება აქვთ სცენური დროის მიმართაც. ამას ბრწყინვალედ ავლენს რ. სტურა, რომელიც მუსიკალურ თეატრში არ უწინდება მოქმედების განტერბასაც კი, რადგან არაგად იცის თუ რაოდენ დაღი მნიშვნელობა აქვს პაუზას.

**მ. ბილინი** (მუსიკისმცოდნე) — თბილისის საოპერო თეატრის გაცვიანი და შეივადურე ჭერ კიდე მამონ, როცა მის სტენოზ ბრწყინვალედ ავლენს ანდელუმი და პეტრე ამირანაშვილი, მერე მოვიდა ახალი, შესანიშნავი თაობა. საერთოდაც თბილისის საოპერო თეატრის არსებობის განცდიდა დიდებული მომღერლების ნაკლებობას. უოველოვის მახარება ქართული საოპერო ხელოვნების მიღწევები, გულს მტკუნდა მისი წარუხელოვნობა. მაგრამ ის, რაც ღღის ზღვა თბილისის საოპერო თეატრში, სასწაულია. სხვაგვარად ვერ ავსენ ამ მოვლენას. რესპუბლიკის პარტიულმა ხელმძღვანელობამ ბრძნული გადაწყვეტილება მიიღო, როცა თეატრში მოაწვია ისეთი მძლავრი შემოქმედებითი პიროვნება, როგორიც ქანსულ კახიძე. საშუალოდ, უოველოვის როდი იქცევიან ასე. მხედველობაში მყავს საბჭოთა კავშირის დიდი თეატრი, რომელიც შეიღია ისეთ შესანიშნავ რეჟისორს, როგორც ა. პუკოვსკი. დიდი თეატრის შემდგომი პრაქტიკა არ აღდებურებს ამ გადაწყვეტილების სისწორეს. დარწმუნებული ვარ, რომ საქმის წინ წაყვება მხოლოდ დიდად ნიჭიერსა და ავტორიტეტულ ხელმძღვანელს შეუძლია. ჯ. კახიძე ქებასა და პატივისცემას იმითომაც იმსახურებს, რომ მან მშვენიერად იცის ქუშმარიტი კოლევიალობის, თანამშრომლობის ფასი. მასთან ერთად თბილისის საოპერო თეატრში მოვიდა გამოჩენილი საბჭოთა მუსიკისმცოდნე გ. ორჯონიძე. მოვიდნენ გამოჩენილი რეჟისორები, კომპოზიტორები და ის მხატვრებიც, რომლებმაც სპექტაკლების მხატვრული გაფორმება დააყუენეს საერთაშორისო სტანდარტების დონეზე.

სასწაული მოახდინა სწორედ ამან — კოლევიალობისა და ავტორიტეტულობის ერთიანობაში. ამ ორი წლის წინ ვერც კი წარმოვიდგენდი, რომ თბილისის საოპერო თეატრის ორკესტრი რ. შტრაუსის „სალომეს“ შესრულებას შეძლებდა. ის, რაც მოვისმინე, შესანიშნავია, „სალომე“ ბრწყინვალედ სრულდება.

შეგწერდები დედნის ენაზე ოპერათა შესრულების პრობლემაზე. კამათი ამ თემაზე უკვე დიდიხანაა მიმდინარეობს, იგი, ალბათ, მომავალშიც გაგრძელდება. ორივე შემთხვევაში დაინარკვა გარდუღალია: ერთ შემთხვევაში მაყურებელი ვერ გაიგებს სცენაზე წარმოსახული ვითარების აზრს, მეორე შემთხვევაში კი, როცა ოპერა ორიგინალის ენაზე არ სრულდება, დაირღვევა სიტყვისა და მუსიკის პარმონია. ამ ორი შემთხვევიდან უნდა აირჩეს ნაკლებად საზიანო ვარიანტი. თუ მაყურებელთა კულტურული დონე არ შეესაბამება დედნისხეულ ენაზე შესრულების ამოცანას, მაშინ, ცხადია, თარგმანი უნდა ვამოკნობით. საპირისპირო შემთხვევაში კი სჯობს დავეყრდნოთ ორიგინალს. ეს საკითხი უოველკლკეულ შემთხვევაში სხვადასხვა გადაწყვეტას ითხოვს.

ჭერ შეგწერდები კლასიკაზე. რამდენიმე სიტყვას ვიტყვი „სალომეზე“: განვიფრებელი ვარ ცისანა ტატორშვილის ხელოვნებით. მე დიდი ხანია თვალს ვადევნებ ამ შესანიშნავი მომღერლის განვითარებას, უოველოვის ვესწრები მის კონცერტებსა და სპექტაკლებს

ლენინგრადში, მაგრამ სალომეს პარტია მან რადიკ განსკოტრებულ სიმძლვეზე აიყვანა. შენ ხელოვნად მდღრის იგი პიანოს და რაოდენ საპირისპიროსაა შენთვის ში. როცა ავანსცენაზე განლაგებული ორკესტრი დაიწინანებ, ცოტა არ იყოს, შევფიქროდი — ხომ არ დღრ. დიდად-მეტი ორკესტრის ფერადობა მომღერალს? მაგრამ არა, ეს არ მომხდარა. ამ სპექტაკლში ყველაფერი ჩინებულადაა შესრულებული შესრულების მხრივ. ცეკვა კი არც იხე არსებობია.

ქუშმარიტად ბრწყინვალე სპექტაკლია „დონ ჟუანი“. აქ ყოველი მსახიობი ქმნის მკვეთრ სახეს, განსკოტრებულ ტიპს. „დონ ჟუანი“ ცოცხალი, მოძრავი სპექტაკლია. მაგრამ აქ სადავო ზოგიერთი პირისცეპულა მნიშვნელობის მომღერტი. დონა ანა წინააღმდეგობას არ უწევს დონ ჟუანს, რაც არასწორ ელფერის აძლევს მის სახეს. ასეთი მოქმედება არც მუსიკითაა გაძნელებული და არც საშემსრულებლო ტრადიციებით. დონა ანას ასეთი მოქმედება სწორი არ არის ფსიქოლოგიური თვალსაზრისითაც. ასევე ვერ დავთვამსშემბ სპექტაკლის ფინალს. მართალია, კომანდორის განცხადება შიშის ზარნას სცემს დონ ჟუანს, მაგრამ იგი მაინც არ ჰარგავს გულადობას და ვაჟკაუტრ ხასიათს, ამდენად, ზედმეტად მიმანია მისი კანკალი. და ბოლოს, სასურველია საინტერესო მიზანსცენური იდეების უფრო მეტი განვითარება.

ახლა კი გადავად ორ თანამედროვე ქართულ ოპერაზე.

ჩემზე დიდი შთაბეჭდილება დასტოვა ბ. კვერნაძის ოპერა. აქტაკლშია ამ ნაწარმოების იდეა, დღეს ამ იდეას ბევრი კომპოზიტორი მიმართავს. ბ. კვერნაძის მუსიკა ქუშმარიტა, ამ მაღალ თემას იგი მთელი თავისი არსებით ასახურობს. დიდ შთაბეჭდილებას ახდენს რ. სტურაჟას რეჟისურა და თ. ნინუას მხატვრობა. შემკართო, პირველ რიგში, მეორე აქტის სუსტმა დინამიზმმა, მუსიკა კი აქ გაცილებით უფრო მეტად იფერია. ინიაციის, რომ რჩიდა ჩაწვევამ აქ ქწინალების დრესტებებს, უნდა გესმოდე ყოველი წამირების აზრი, უოველი საიტუვა. შევეტყვე, რომ ამ ოპერის გარშემო საპირისპირო აზრის არსებობს. ზოგიერთი თვლის, რომ დადგმასა და მუსიკას შორის ერთგვარი სხვაობაა. პირადად მე ამ სპექტაკლიდან მთლიანი შთაბეჭდილება მივიღე.

უფრო მეტი სიფრთხილით მინდა შევეხო გ. უანჩელის ობხულებს. მე კვლავ მოვისმინე მუსიკა, რომელიც ქმნის მხოლოდ უანჩელი და მეტი არაფერ. აქ ყველაფერი საოკრად ღლაშაო, ყოველი ბგერა დავტორთულია. ასეთი მუსიკა შეიძლება დაიბადოს მხოლოდ საქართველოში, როცა მაღალი მთებიდან გადმოსცქერი საყაროს. გავგებელი ვარ რ. სტურუს ფინანსით, და, მაინც, ამ ნაწარმოების კონცეფტია ჩემთვის ნათელი არაა. ცხადია, რომ აქ, როგორც ყველა მნიშვნელოვან ნაწარმოებში, ერთი კი არა, რამდენიმე თემაა აღენიშნავ ერთ-ერთს: სამი ხელოვნების თემას. პირველი ხელოვნება ისაა, რომელიც იბადება და გამოხატულია ქუშმარიტად მშენებრივი სიმღერით. მეორე ხელოვნება — ორკესტრის ხელოვნება, ორკესტრისა, რომელმაც სიკვალის ამჟობინა მოჩინაობისა და ძალადობის. მისი ხელოვნება ამიტომაც განიცდის აღორძინებას. მესამე ხელოვნება კი ხელოვნება იმ მხატვრისა, რომელიც აქ შერი დაამყარა ძალმომრისაგან. ამიტომაც იგი კი არ დაიღუპა, არამედ გადამავარდა, რევერენცია გა-





ზე“ კი ვიცყოდი, რომ სცენაზე იტალიური ოპერა პაროდირებულია, მუსიკაში კი — ექსკლავირებული. მაგრამ, ვიშვებრე, ყოველივე ეს აღებედილია ნიქიერებით, ეს ელვარე ექსპერიმენტია.

ჩემთვის განსაკუთრებით ძვირფასია ბ. კვარნაის მუსიკა — „იყო მერვესა წესლა...“ მე მას აღვიქვამ როგორც ღრმა, კეთილშობილად ინტონირებულ ნაწარმოებს, რომელიც შესანიშნავი მომენტები აღნიშნავს. ერთ-ერთ სტატიაში, რომლის ავტორია ნ. კავთარაძე, ამ ოპერას სასიონი ეწოდა. მე ვიზიარებ ამ მოსაზრებას. მე იგი წარმოდგენა ორატორიული შესრულებით, სადაც, ჩემის აზრით, მას უნდა ჩამოეცალოს ზალაგანური მომენტები და შეიფოს ცურტაველის ტექსტი, ამ სპექტაკლის კონცეფცია თავიდანვე ვერ აღვიქვი. აღდგენე მიქის მისი აღქმა, რადგან იგი მხოლოდ სიტუებშია, და არა დამატურებაში გამოთქმული, ხოლო სიტყვა სცენიდან კარგად არ მოდის. გაუთ „თბილისში“ ახლანან წავიკითხე რეცენზია, რომელიც „დაგეზარა“ გამეგო ამ ოპერის შინაარსი. თუკი ვინმე გამაგებინებს თვით ამ რეცენზიის შინაარსს, ასევე მადლობელი ვიქნებოდი. ვინ შეიძლება დაუცვდეს რ. სტურუას დიდ რევიორულ ხელოვნებაში, მაგრამ კონცეფცია საპროკებს გადასინჯვას, ბ. კვარნაის მშვენიერ მუსიკას კი შევლა უნდა!

ამ ოპერას საფუძვლად უდევს ქართული ლიტერატურის პირველი ძეგლი, რომელიც V საუკუნეში შეიქმნა. ამ მნიშვნელობით იყუება არა მარტო ქართული ლიტერატურის ისტორია, არამედ ქართული ხალხში მაღალი მუშაინების ჩანერგვაც, მით უფრო, გაუგებარია ამ სპექტაკლისათვის. დამახასიათებელი პაროდულიობა.

რაც შეეხება „ბორის გოდუნოვს“, იგი ამგვრად სტუმრებისათვის თავის „ფორმაში“ ვერ იყო წარმოდგენილი. ჩემთვის ეს ოპერა განსაკუთრებით ძვირფასია, ქართულ საოპერო სცენაზე მას შესანიშნავი ტრადიციები აქვს და მაინც, ასეთი მასშტაბით მუსორგის მუსიკა ჯერ არავის წარმოუხასიახ. ჩემის აზრით, საოპერო თეატრში ეს ჟ. კახიძის ყველაზე დიდი და მნიშვნელოვანი ნაშუფერია. ამ ოპერის და ასევე „დონ ეუანის“ წარმოდგენელი სირთულეები ჟ. კახიძემ ბრწყინვალედ დასძლია ჯერ კიდევ 19 წლის წინ, როცა სრულიად ახალგაზრდა იყო. მაგრამ მამინდელი და დედანადლი სპექტაკლების შედარებლადან ჩანს ის უზარმაზარი ზრდა, რომელიც ღირიერმა განიცადა და სრულყოფილებას მიაღწია.

3. იუზუფოვიჩი (ეურნად „სოვეტსკაია მუსიკას“ საშუმსრულებლო ხელოვნების განყოფილების გამგე) ყველა გამომხველმა ერთსულოვანი აღფრთოვანებით ილაპარაკა თბილისის საოპერო თეატრის მაღალ მუსიკალურ დონეზე, მის წინსვლაზე, მშვენიერ სპექტაკლებზე. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ის დიდი ყურადღება, რასაც თეატრის პრობლემებისადმი იჩენს რესპუბლიკის პარტიული ხელმძღვანელობა. ამას მოწმობს საქართველოს კ ც უარესად მნიშვნელოვანი და საქმიანი დადგენილება, ჩვენი შეხვედრა საქართველოს კ ც მღვიანთან ამბ. გ. ენქიქოსთან.

უპირველესად სწორედ რესპუბლიკის პარტიული ხელმძღვანელობის დამახსურება ის წინსვლა, რომე-

ლმაც შესანიშნავი ნაყოფი გამოიღო ესოდენ მოკლე დროში. ამ დოკუმენტში გათვალისწინებული თეატრის მუშაობის ყველა სფერო, როგორც უკუნიშნავი ცოლად დაგეზარებული, ისე შემოქმედებითი.

ჟ. კახიძის ჩვენ ვიცნობდით როგორც საქართველოს სახელმწიფო სიმფონიური ორკესტრის დირიჟორს, რომელიც ბრყინვალედ ფლობს ურთულეს სიმფონიურ პარტიტურებს. გაგვიხარდა მისი მოსვლა საოპერო თეატრში, სადაც მან სიმფონიზმისთვის დამახასიათებელი ფილოსოფიური დამოკიდებულება მოიტანა.

როცა სპექტაკლები მოვისმინე, დავრწმუნდი, რომ ჟ. კახიძის ასევე ახასიათებს თეატრის გამახვილებული შეგრძნება, კლასიცილობის გძონება, უროლისილად წარმატების ვერ მიაღწევ საოპერო თეატრში, სადაც სინთეზირდება მუსიკა და სცენა.

მინდა დიდი მადლიერებით მოვისენიო თბილისის საოპერო თეატრის ორკესტრი. არ ვიცი, როგორ უკრავდა იგი სხვა სპექტაკლებში, მაგრამ საორკეზა ის რაც მან გაჩვენა „სალომეში“, არ ვიცი, ჩვენი ქვეყნის რომელი თეატრი შეძლებდა ამ ურთულესი პარტიტურის შესრულებას ასეთ მაღალ დონეზე.

კვირულზე ნაოლად გამოვლინდა სწავლასხვა თაობის მოზღერაღთა მიღწევები, შესანიშნავი შთაბეჭდილება ახდენს ახალგაზრდა მარცა მაღალფერით, რომელმაც სხუი დღის მანძილზე ბრყინვალედ იმერა სამ სხვადასხვა სტილის ოპერაში, ეს დიდი წარმატება. სიხარული განმცდევინა ზურბან ანჯაფარიძემ, რომელიც ახალ ამსტელაში წარმოვიდგა და ბოლოს გამოვიგებულე შთაბეჭდილებას ახდენს ცისნა ტატიშვილი, იგი ბეშმარტივად ბრყინვალედ საღიშია!

ხაზგასმით მინდა აღვნიშნო ვოკალური ანსამბლების მაღალმახატრული შესრულება. მით უფრო, რომ ანსამბლი თანახებრული მუსიკალური თეატრების ყველაზე მტკივნეული მხარეა. ჩვენი ქვეყნის კონსერვატორიში არ არსებობს ვოკალური ანსამბლის კლასი. ეს უცნაური და სრულიად გაუმართლებელი ფაქტია. არ ვიცი, როგორ მუშაობს თბილისის საოპერო სტუდია. ის კი კარგად ვიცი, თუ როდენ ძნელია ასეთი სუფთა, მოქნილი და გამომსახველი ანსამბლურობის მიღწევა, ქართველმა მომღერლებმა რომ გაჩვენეს „დონ ეუანში“. ეს დიდი მიღწევაა.

არ ვიზიარებ ზოგიერთ კრიტიკულ შენიშვნას „დონ ეუანის“ შესახებ. ვაულისხმობ სპექტაკლის ჩამუქებული კოლორტს, მოქმედება სდება ესანეთში. ჩვენ კი ვიცნობთ არა მარტო მოკარტის ესანეთს, არამედ ლორკას ესანეთსაც, მით უფრო, რომ კოლორტი სპექტაკლში კარგადაა დაცული და სცენურ ტემპორიტმს, რევიორულ ნახაზს, მახიობია ქცევეს შეესაბამება.

თბილისის საოპერო თეატრმა სავსებით გამართლ რესპუბლიკის პარტიული ხელმძღვანელობის ნდობა და გადაიქცა ქართული კულტურის შესანიშნავი კერად.

ი. კომოვი (ეურნად „სოვეტსკაია მუსიკას“ მთავარი რეჟისორი): საიმოვნებით მინდა აღვნიშნო, რომ ჩვენ აღმოვჩნდით სასწაულის დაბადების მომენტი. უნდა გვიხაროდეს, რომ დავესწარით ამ საოცარ ფაქტს, და რაკი ჩვენ მარქსისტები ვართ, ამიტომ და სასწაულებაც უნდა მოვუძებნოთ ახსნა-განმარტება. დაიბ, ამ სასწაულის აქვს თავისი წარიალუ-



რი და მხატვრული საფუძვლები, რომლებმაც ბიძგი მისცეს ქართული საოპერო ხელოვნების ესოდენ სწრაფ დამატრენს.

შინც, რა მიზეზებმა განაპირობებს ეს წარმატება? მთავარი მიზეზი მეფუძლება თვით დიდი ქართული კულტურის წიაღში. პირველ რიგში მხედველობაში მაქვს პოეტური კულტურა, თუმცა ასევე მოყვანილ შესანიშნავი მიღწევები ქართული პროზის სფეროშიც. ჩვენ ვკითხულობთ ქართველ მწერლებს და გვახარებს მათ შემოქმედებაში ახალ-ახალი პლასტიკის წარმოჩენა. არანაკლებ შესანიშნავი ქართული ფერწერაც, დრამატული თეატრაც, სინეცა, უოველივე ამას არ შეიძლება არ ემოქმედა ქართული საოპერო ხელოვნების განვითარებაზე.

მთავარი კი ისაა, რომ ქართული კულტურის, სახელობარ საოპერო ხელოვნებას ასეთი აღმავრენა განპირობებულია იმ მირაქლები, ფსიქოლოგიური, შემოქმედებითი კლიმატი, რომელიც თქვენს რესპუბლიკაში სუფევს, განპირობებულია იმ დამოკიდებულებით, რომელიც თქვენს რესპუბლიკაში დამკვიდრდა შემოქმედებითი ინტელიგენციის მიმართ. საქართველოს კვ დადგენილება ნათელი გამოხატულებაა იმ კეთილსინდისიერი ატმოსფეროსი, რომელიც საქართველოს მხატვრული კოლექტივები მუშაობენ. ამიტომაც მოხდა სასწაული, რომლის მოწმენიც ჩვენ აღმოგნდით. მე ვიცოდი, რომ თბილისის საოპერო თეატრში დიდი ღვაწლები ხდება, მაგრამ იმან, რაც ვნახე და მოვისმინე, უოველგვარ მოლოდინს გადააპარბა. შემოქმედებითი ინტელიგენციისადმი ესოდენ მზრუნველმა დამოკიდებულებამ დიდი ნაყოფი გამოიღო თბილისის საოპერო თეატრშიც.

სიამოვნებით მინდა აღვნიშნო, რომ ქართულ საოპერო სცენაზე თავისი ადგილი მკვიფრ, ახლებურად გამოავლინეს თავიანთი ტალანტი უფროსი და სასუალო თაობის მომღერლებმა. მხედველობაში მუავს ისეთი შესანიშნავი არტისტები, როგორებიც არიან ნ. ანდლუაძე, ბ. გურგენიძე, მ. მაღალაფრიძე, რომელმაც გაგვიცა ბრწყინვალე წარმატებით სამ ოპერაში, ც. ტატიშვილი, — ეს საოცარი სალომე და ა. შ. ქართველმა მომღერლებმა მართლაც დიდი მუშაობა ჩაატარეს და ის მხარეები გამოავლინეს, რაზედაც მანამდე თვით მათ არა მქონდათ წარმოდგენა. მათი სასუალებით თბილისის საოპერო თეატრს შეუძლია ნებისმიერი თანამედროვე ოპერა დადგას.

ცხადია, ბევრი რამ უნდა ითქვას ქ. კომიტეზე, რომელმაც გარდაქმნა ოპერის რეჟისორი და რამდენიმე, როგორც ჩანს, ასევე დიდი დროს ანდომებს მომღერლებსაც. მხოლოდ ამის შედეგია ანსამბლებში მოპოვებული წარმატება. საერთოდაც, საოპერო სპექტაკლებში სტილისტური კულტურა უნაყოფიარა დაცული.

მოგახსენებთ აზრს ცალკეულ სპექტაკლებზე. „სალომეში“ მიზანშეწონილი არ არის შვიდი საბურველის ცეკვის ასტონიარი გააზრება. ეს შეინიშნა სავსებით სწორია. ვიზიარებ პრეტენზიას დონ ეუანნასა და დონა ანას პირველი მიზანსცენის შესახებაც. მთლიანობაში მომწონს „დონ ეუანნი“ გამოყენებული ბერბები.

რაც შეეხება „ბორისს“, აქ მდგომარეობა გაცილებით უფრო რთულია. ბევრი რამ გამოსასწორებელია რეჟისურასა და სცენოგრაფიაში. დანადგარი ცუდ დადს ასვამს სპექტაკლს და სრულიად უცხო სხეულის შთა-

ბეჭდილებას სტოვებს. ძალიან ბევრია, უფროა ბევრია ეს საგანგებოდ გამოკიდებული გუმბათები, რომლებიც აგრევეული მომენტის შედეგე პირაგვერდებში და ადარს ახდენენ არაიარის შთაბეჭდილებას. ეს გუმბათები ხელს გიშლიან სპექტაკლის აღქმაში. იქნებ აქვებდა დროდადრო ისინი სპექტაკლიდან გამოგვიღოთ?

ასევე გაუმართლებლად მეჩვენა გუმბათის ქვეშ ბორისის მომწვედგვა, იქნებ ამ ხერხსაც სხვაგვარად ემოქმედა, თუკი შეიცვლებოდა სალოის სახის მეტისმეტად ვაზვიადებული გააზრება? სდადოდ მეჩვენა აგრეთვე სამი პირველი სურათის ჩვენება საერთო ვაფორმების ფონზე. ამ სცენებს ხომ სულ სხვადასხვა მნიშვნელობა აქვთ. სპექტაკლში დარდვეულია წონასწორობა ნაწილებს შორისაც.

შეეხებით თანამედროვე სპექტაკლებს. ეს რ. სტურუას სპექტაკლებია. სტურუა კი მთელი ეპოქაა, მძლავრი შემოქმედებითი მიმართულება. მაგრამ სტურუა ერთადერთი მიმართულება არაა და არც არავინ მოითხოვს მისი ერთადერთობის აღიარებას. და შინც, სტურუა მოვლენაა, თანაც უადრესად რთული და ამიტომაც განსაკუთრებული.

თავის დროზე, როცა მეიერჰოლდი საოპერო თეატრში მოვიდა, ახაფივეი წერდა, რომ ოპერის განახლება დრამატული თეატრის სასუალებებით უნდა მოხდესო. მაგრამ განა ყველაფერი გამართლდა, რასაც ახაფივეი წერდა? მიუხედავად ამისა, მისახალმებელი, აუცილებელიცაა რ. სტურუას მოხვლა საოპერო თეატრში, მისი თეატრალური ესთეტიკისა და უარმპაზარი მონაპოვრების შემოკრა საოპერო სცენაზე. ამან უკვე გამოიღო მშვენიერი ნაყოფი. ბ. ევრინაძე ძალზე ნიჭიერი კომპოზიტორია, მისი ოპერის ფასს ქმნის ლირიკული სიხავეც. და რაკი, ამ ოპერის ტექსტი არ ვიცო, ამიტომ მიქირს მისი შეფასება. ერთი რამ კი ცხადია რომ სპექტაკლი გატარებული იღვა მაღალია, კეთილშობილი და რომ ეს იღვა მუსიკაში უფროა გამოვლენილი. სამაჟეროდ, მუსიკაში ვერ მპოვა გამოხატულება ფარსმა, ისევე როგორც თეატრის თეატრის წარმოდგენის ბერხმა. ვიზიარებ წინამორბედ ორატორია აზრს სცენური მოქმედების მცირეოდენი განტვირთვის შესახებ, მაშინ უფრო მკვეთრად წარმოჩინდება სპექტაკლის იღვა, უძველესი სამყაროს გმირთა გააღამიანევის ტენდენცია. უოველივე ეს კი მოგვეცემს უფრო მთლიან, უფრო პარმონიულ სურათს.

რაც შეეხება გ. ყანჩელის „და არს მუსიკას“, პირველი შთაბეჭდილების მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, ესაა

სცენა სპექტაკლიდან „იყო მერვესა წელსა“. შეშანიკი — მ. მაღალაფრიძე.





სცენა სპექტაკლიდან „და არს მუსიკა“.

აქტუალურ თემაზე დაწერილი ძალიან ძლიერი ნაწარმოები, გადაწყვეტილი როგორც ბრეტის, ისე სხვა თეატრალური ესთეტიკის საშუალებებით. იგი დიდ ემოციურ ზემოქმედებას ახდენს. სპექტაკლში გატარებულია სოციალური ბრძოლის მწვავე იდეა, ჰუმანიზმის დაცვის იდეა. ამაშია ამ ნაწარმოების აზრი და პათოსი. ჩემზე უზარმაზარი შთაბეჭდილება მოახდინა პირველმა აქტმა თავისი კონტრასტებით, დასრულებულია მუსიკალური ნომრებით, მთლიანი მუსიკალური სცენებით. მეორე აქტი ამ კონტრასტებს, ამ შთაბეჭდილებას არ ამოიკრებს, აქ მრავალი კითხვა გებადება. იგი ცრტა გაპიანურებულიცაა. მაგრამ იდეა მინც არ ირღობება.

„იტალიანოზინის“ წინააღმდეგ ბრძოლა უოველთვის არსებობდა და დღესაც არსებობს. ამ მხრივ, აქ ბევრი რამ ძალიან მნიშვნელოვანი და საინტერესოა. იღუპება სამყარო, ადამიანები, დამტბარ იტალიურ მელოდრამას კი ეს სულაც არ ეპიტანვება. გ. უანჩელის ნაწარმოებში იტალიური მუსიკის დიდ ტრადიციებზე სულაც არაა ლაპარაკი. აქ პაროდიაა მელოდრამაზე, იუანერულოზაზე“, რომელიც იმდენად გავეთამამდა, რომ სწორედ ყუმბარის გასროლაა საქირო, რათა უვოლაფერი დადგეს თავის ადგილზე. სცენური თვალსაზრისით შესაბილღებელია ზოგიერთი ნიუანსი, რათა პატრიოტიზმის იდეას არ შეეპაროს ნიშილიზმის ელფერი. ისე მე ეს ჩანაფიქრიც კარგად მესმის. თუ პირველი აქტი მთელი სამყაროა, კაცობრიობაა, მეორე აქტი განუთვნილია ხელოვნების ადამიანთათვის. აქ ოდნავ დავიწროებუღია გლობალური თემა.

და ბოლოს, მეტრა, რომ თბილისის საოპერო თეატრ მოსკოვში უზარმაზარ შთაბეჭდილებას მოახდენს. მეტრა, რომ მაყურებელი მოაწყდება თქვენს თეატრს, რომელსაც პროკანანდა, მხარდაუჭერა სპირდება.

გასტროლების შემდეგ ისევ მძიმე საშუაო გეენებათ, მაგრამ აქ კვლავ დაგვემარება რესპუბლიკაში გაშფუფული კეთილისყოფიელი კლიმატი და ეროვნული კულტურის ის დიდი ტრადიციები, რომლებთანაც შეუიარება ახლებურად წარმოვიდგენს საყაროს, გაიძულებს სხვაგვარად შეხედო ქვეყნიერებას. ყოველივე ეს დიდ მოვალეობას გაკისრებთ და მე მეტრა, რომ თბილისის საოპერო თეატრი თავის მაღალ მიზიას ღირსეულად შეასრულებს.

მ. პსინაშვილი (პერმის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრის მთავარი რეჟისორი): პირველ რიგში, მინდა აღვნიშნო, რომ თბილისის საოპერო თეატრის

აღორძინება ჩვენზედაც შთამაგონებლად მოქმედებს სტიმულს აძლევს ჩვენს ენერგიას, რწმენას, ხელოვნებასადმი სამსახურს. როცა ვაზუთ „პრავდის“ ფუნქციონირებაზე წაყიბთხე იმ შესანიშნავ გამოცდილებაზე, სპირტუალურ საქართველოს პარტიულმა ხელმძღვანელებმა შემოქმედებით ინტელიგენციასთან მუშაობით მოპოვა, მიგზვდი, რომ ეს გამოცდილება ჩვენც უნდა გამოვიყენოთ. მართლაც რომ შესაშურია მასრდაუჭერა, რომელიც თბილისის საოპერო თეატრს აქვს რესპუბლიკის მთავრობის მხრიდან.

თქვენმა წარმატებამ კიდევ ერთხელ დამარწმუნა, რომ ხელოვნებაში საქმე ვერ გაკეთდება ცენტრალიზებული ხელმძღვანელობის გარეშე. ძალიან მოხარობვარ, რომ თბილისის საოპერო თეატრის ლიდერად მოგვევლინა ჩანსულ კაბიძე, რომელსაც, სხვათა შორის, კიდევ ერთი გასაოცარი თვისება აქვს — უტყუარი გუმანით გრძობს და პოულობს ღირსეულ პარტნიორებს, ქეშმარტა თანამებრძოლებს. მას შესწევს ძალა თავის გარშემო შეკრას ნიჭიერ ადამიანთა ბირთვი. მისი წყალობით თბილისის საოპერო თეატრში თავი მოიყარეს საუკეთესო რეჟისორებმა, საუკეთესო მხატვრებმა, ისეთმა მაღალნიჭიერმა კომპოზიტორებმა, როგორებიც არიან გ. უანჩელი და ბ. ევერნაძე. რაოდენ დიდი ენერგია და ძალაა საქირო, რათა ახალი ოპერის შემქმნის იდეა შთაუნერგო კომპოზიტორებს და მერც ეს იდეა ესოდენ მაღალ დონეზე განახორციელონ. ეს უზარმაზარი გამარჯვებაა. თეატრისათვის ამას მოაქვს სახელი, მოაქვს ავტორიტეტი.

აქ ბევრი რამ ითქვა „ბორის გოდუნოვზე“. დაახ, საქიროა ამ სპექტაკლის გადახიწვა, გამოსწორება. თუმცა ასეთი ხარვეზებიც დამახასიათებელია იმ დიდი პროცესებისათვის, რომლებიც თბილისის საოპერო თეატრში მიმდინარეობს. მაგრამ ერთი რამ კი უნდა გასაზრდეთ — ესოდენ მნიშვნელოვანი დადგმა უნდა მიანდოთ თქვენი რჩენის, დონისა და მასშტაბის ადამიანებს.

გასაოცარი ისიცაა, რომ ბევრი ჩვენთვის ცნობილი მომედტორი სულ სხვა სახით წარმოსვდა, ახლებულია გამოვლინდა მათი ტალანტი. კარგად ვიცნობ ზ. აჩაფაჩიძეს, როგორც უნიჭიერს მომედტორს, რომელიც თავისებური მშვენიერებით ანახიერებდა რადამებსა და ოტბოლს. მაგრამ ორ ახალ ქართულ ოპერაში მან სრულიად ახალი ქეშმარტად თანამედროვე სახეები შექმნა.

ბოლოს ერთი რჩევა. ძვირფასო ჩანსულ! ნუ წაებტანებით რეჟისორობას, ამას იმიტომ ვამბობ, რომ დღეს ეს დირიჟორებთან მოდაშია. ნუ გადააქციეთ ტირანად, რადან ლიდერობასა და დესპოტიზმს შორის მწელია ზღვარის დადება, ამას კი კარგი არაფერი მოაქვს. დარწმუნებული ვარ, რომ ეს არ მოხდება. და ბოლოს, გაუფრთხილდით თქვენს თავს, ასე უღმობილად ნუ ექცევით, ნუ წვათ საყუთარ ჩანს.

მ. აბშიძელი: არ ვაპირებ პოლემიკას წინამორბედ ორატორებთან, რომლებმაც ასე საინტერესოდ ილაპარაკეს და ესოდენ მაღალი შეფასება მისცეს თბილისის საოპერო თეატრს. მე მხოლოდ მინდა გამოვხატო ჩემი შთაბეჭდილება, ჩემი აზროკადებულება იმ რთულში, შრომატევადი და უჩვეულო პროცესების მიმართ, რომლებიც ინტენსიურად განვითარდნენ ამ უკანასკნელი წელიწადნახევრის მანძილზე. მაგრამ იმიხათვის, რომ



რულიად შეიგრძნობ აქ პროცესების რადიკალუმა და იმპრევიუ. ცოტა ხანს მაინც უნდა ცხოვრობოთ იმ მძიმე, გამოუსავალ მდგომარეობაში, რომელიში იმყოფებოდა თბილისის საოპერო თეატრი ხანგრძლივი დროის მანძილზე. ამაზე შეიძლება არ ვლანაპაკობ. თეატრის წინაშე ღვაჭრი შემოქმედებითი და ორგანიზაციული პრობლემები არაერთგზის წამოჭრილან უფრონად „საბჭოთა სკოლების“ დურცდლანზე, სადაც მე ვმეუშობი.

ხანგრძლივად უღრბობამ მძიმე დაღი დასვა თეატრის რეპერტუარს, რომელიც მინიმუმამდე დაეცა, სპექტაკლების პროფესიულ-მატერულ დონეს, მუშაობის სტულს. უკველივე ამან კი ძალიან ცუდად იმოქმედა საოპერო დასისა და მსუყრელების ფსიქოლოგიაზე, რომლის გარდაქმნის გზაზე ჭ. კახიძე კიდეც წააქუდუბა წინააღმდეგობებს. ბრძოლა მხოლოდ ახლა იწყება.

აქ ბეჭერი რამ ითქვა ჭ. კახიძის ნიხაზარითი. დიხან, მეგრებელმა არ აღურთოვანდე მისი ფანტასტიკური ენერჯითი, თამამი სტრატეგიული ტალანტით, რომლის წულოებით თბილისის საოპერო თეატრის მდგომარეობა უშრობედება უსწრადესი ტემპით. ამაზე, პირველ რიგში, მღიჯველებს ის საკუთრული მეტამორფოზა, რომელიც პირველივე სპექტაკლზე განიცადა თბილისის საოპერო თეატრის ორკესტრმა. „საღიმიეს“ პრევიერამ აიხტამაც მოხადა სასწრაფოებრივი შობებელილება ჯეის თვალწინ ერთხაზად და მკვეთრად შეიცვალა დაქოივებულიება საქმისადმი, შემოქმედებითი ამოცანებისადმი. დაწყურ ბრძოლა ახალი მხატვრული ორიენტაციის, მაღალი ესთეტიკური კატეგორიების დამკვიდრებისადმი. შთავარი კი ისაა, რომ ეს ურთულესი პროცესები ვითარდებიან ორგანულად, ხელოვნური, თვითმინიწური ძალდატანების გარეშე.

ჩემთვის განსაკუთრებით ღვირფხია ის ორი ახალი ნაწარმიები, რომელთა ავტორები ჩემი თანამემამულენი არიან. მხედველობაში მაქვს ბიძინა კვერცხისა და გია უჩენლის ქმნილებები, რომლებიც რობერტ სტურუპას ვაჩნულ კახიძის მონაწილეობით წარმოიშვნენ. საკუთრული გრძნობა მეუფლებდა ხოლმე, როცა ამ სპექტაკლებს ვხსწრებდი, ვკარგავ კრიტიკული დამოკიდებულების უნარს, იმდენად მოულოდნელი და ახალია მათი ჟურნი, სტილისტიკა, დრამატურგია, იმდენად უჩვეულოა მათი ენერობრივი წყობა. შთავარი კი ისაა, რომ ამ სპექტაკლებმა გამოავლინეს საოპერო თეატრის განვითარების ახალი გზები, ახალი კანონწომიერებები რომელთა წარმოქმნა განაპრობა საოპერო ქოვოვლში „წარმოდგენის თეატრის“; ბრებტის ესთეტიკის, „პოლტიკური თეატრის“ ელემენტების ჩანერგვამ. უკველივეს ადართოებს საოპერო ხელოვნების პრინციპების წიხს, სინთეზირებული ელემენტების სფეროს.

ახეთი შედეგი მოჰყვა საოპერო თეატრში რ. სტურუპას რევიზორული იდეებითი შთავონებული ამ დიდად ნიჭიერი მუსიკოლების მოხვლას.

ქვეს თვალწინ დაიბადა ნოვატორული ტენდენციების პატარებელი მოვლენა, რომელიც დიდ როლს შეასრულებს არა მარტო ეროვნული საოპერო ხელოვნების განვითარებაში, იგი თავის სიტყვას იტყვის საოპერო ენრის ისტორიაშიც.

ნ. ბნდლულუპამ: რატომღაც მეგონა, რომ ჩვენი თეატრის პოლიციების დაცვა დამოკიდებოდა. პირიქით კი მოხდა. სინტერესო და საგულისხში იყო გამოთქმუ-

ლი ყველა შენიშვნა. ჩვენ სერიოზულად უნდა დავაღიკრეთ წამოჭრილი საკითხებზე, განსაკუთრებით კი „ბორის გოდუნოვზე“, რათა მოვასწროთ ხარვეზების გამოსწორება რევიზორული კონკრეტულის შესაფუძვლებლობების ფარგლებში.

თეატრის მც წელწადია ვმუშაობ. ამ ხნის მანძილზე არაერთგზის დამსწრეობივარ ანლოგიურ თათბირებს და გულხდალიდა ვიტყვი, რომ სტუმრების, განსაკუთრებით მოსოკრების მონაწილეობით ჩატარებული ასეთი სახის დინამიკები ძელინ ჩატარის იყო. საქმე ისაა, რომ თეატრში შექმნილი ვითარების გამო შეუძლებელი ხდებოდა მათ მიერ მითითებული ნაყოვანებების აღმოფხვრა. ასეთი მდგომარეობა ხუფეცა ხამრათული წლის მანძილზე. დღეს კი აქ ერთხაზად აიინიშნა ის დიდი ძევა, რაც კვირეულზე წარმოდგენილ სპექტაკლებში გამოჩნდა. შესაბამისად ამისა, მკვეთრად შეცვლიდა ჩვენი განწყობილებაც. როგორც იქნა, განვთავისუფლდით სირცხვილის, უხერხულობის გრძნობისაგან. მშობლიურ თეატრში ჩვენი არსებობა მტკივნეული იყო უპირველხდა იმიტომ, რომ არა გვყავთ თანამოაზრე ხელმძღვანელობა, მდგომარეობა ერთხაზად გამოსწორდა, როგორც კი თეატრის სათავეში ჩაუდგა ნამდვილი შემოქმედი, მკვეთრი პაროვნება. საქმე ერთხაზად კიდეც იმიტომაც აეწყო, რომ ჩვეც აქეთ მივიხსწრადლონი, მრავალწლიან დაქინების ვერ ვურიგდებოდათ. ამიტომაც გასაგებია ის დიდი ოკტიმიზმი, რომელიც დაეუფულა ამ წელწადინახებრის წინ. მაშინ ეს იყო პაროვნოში. დღეს კი ჩვენი ოპტიმიზმი რეალობად იქცა.

აქ აღინიშნა, რომ სპექტაკლის „იყო მერვეხა წელსა...“ იდეა მოლად გასაგები არ არისო. საქმე ისაა, რომ წინდინობის გამიწიერების საშუალებით ვიპრობის აქტი აღმანიურ სახეს იღებს. ამაშია ამ სპექტაკლის მორალური დირხება. და თუ ეს იდეა უფრო ნათლად იქნება წარმოდგენილი, მით უფრო მეტს მოიგებს ნაწარმიები.

სცენა ბალეტიდან „ბორგი და ბესი“. პორგი — მ. ლავრესკი, ბესი — არობელიძე





ჩვენი უშუალო დასრულებულად არ მიგვაჩნია. მთავარი ის, რომ ვიწყობებით ძიების, შემოქმედების პროცესში, რაც ჩვენს შემოხიბს განსაკუთრებულ მონიხვედლობას სძენს. ის, რაც დასრულებას აღწევს, კარგავს სიცოცხლეს, ცხოველყოფილობას. ამიტომაც ჩვენ ვეცდებით სულ ძიებაში ყოფნას, ქეშპირივით ახალი სექტორების შექმნას. ამის იმედი შთაგვაკონებს... გვჯერა, რომ საბაზელ მკვებებს გამოხატულებას მიუღებს ჩვენს რეპერტუარში.

თბილისის საოპერო თეატრი დიდ სიროულეს ნიციდის ოპერათა თარგმანების გამო. ძალიან კირს ოპერების თარგმანა ფრანგულიდან ქართულზე. იტალიურიდან ქართულზე. ქართული ენის ბუნება არ იძლევა ევროპული ენების ზუსტად აქცენტუაციის საშუალებას. ევროპულ ენებში ძლიერი დინამიური მახვილებია, ქართულში კი სუსტია.

ისიც უნდა ითქვას, რომ ევროპული ოპერების რუსულ თარგმანებზე უმეტესად ძალიან დაბალ დონეზე დგას, რასაც, სამწუხაროდ, არავინ აქცევს ყურადღებას. უმეტესად, რუსულ თარგმანს ორიგინალთან საერთო არაფერი აქვთ, იმედნად, რომ იცვლება ფრაზები, აზრი, სიტუაციები კი. ასეთი თარგმანები ჩვენ, ცხადია, ვერ დავგავსაყოფილებს. ამასთან საქირია ბრძოლა საყავირო მასშტაბით.

**ბ. შინაშინი** (სსრკ კულტურის სამინისტროს წარმომადგენელი): ძალიან ძნელია გამოსვლა ასეთი ცნობილი, ავტორიტეტული მუსიკოსებისა და თეატრალური მოღვაწეების შემდეგ. მე წამოვიკრი მხოლოდ მომავალ განხილვებთან დაკავშირებულ საორგანიზაციო ხასიათის საკითხებს. მისაც ვიტყვი, რომ ჩვენმა შთაბეჭდილებებმა გადააუარა ყოველგვარი მოლოდინი.

სსრკ კულტურის სამინისტროს შემუშავებული აქვს საგანგებოდად მოწვეული თეატრების ზუსტადიანი გეგმა, სადაც ყველა თარიღი ზუსტადია განსაზღვრული. ამ გრაფიკის დარღვევა ძალიან ძნელია, თითქმის შეუძლებელი. მაგრამ თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრში შემქმნელმა ვითარებამ იმედნად დაგვიანტერესა, რომ იძულებული ვიყავით გამოგვეხანა დრო თქვენს განხილვების ჩასატარებლად. თანაც ეს დრო განსაკუთრებით აქტიურია მაურებელთა დასწრების თვალსაზრისით. დროის ამ პერიოდში სექტორებს ესწრაფება ნამდვილი, ქეშპირივით თეატრალური მაყურებელი, რომელიც დიდ ყურადღებას გამოიჩენს ქართული საოპერო და საბალეტო ხელოვნების მიმართ.

ჩვენი ვიზიტი საგანგებოდად მოწვევის პირველი აქცია, პირველი ეტაპია. ის, რაც ვნახეთ, გვაჩვენებს, რომ თეატრი სავსებით მზადად ესოდენ საპასუხისმგებლო გამოცხადებისთვის. უფრო მეტიც, მისცოვლებმა უეცრედად უნდა ნახონ და მოისმინონ თქვენი სექტორები, რათა უშუალოდ დარწმუნდნენ იმ დიდ მიღწევებში, რასაც თბილისის საოპერო თეატრმა მიაღწია ენოდენ მოკლე დროში. თქვენ წარმოადგინეთ დადგმების ძალზე ხანტერესოვ გამო. როდელ მდგომარეობაში მხოლოდ „ბორის გოდუნოვი“, რომლის რეჟისურასა და სცენოგრაფიაში ბევრი ხარვეზია. პარადოქსალურად გამოიყურება ბორისის კორნაციის სცენა, რომელიც ნიხილავს სრულყოფილ შეუფერებელ გარემოში სრულდება, რაც სულ არ შეესაბამება არც ისტორიულ სინამდვილესა და არც სიტუაციას. განა შეიძლება, რომ კორნაციის სცენა წარმოდგენილი იყოს სინერჯისა და

სიმპიკროვეში. ამის გამო ქ. კახიძეც უხერხულ მდგომარეობაში ჩავარდნილი და იძულებული ოდნავ შეამტკირის უღერადობა. გარდა ამისა პირველ სექტორში ნიხილავს ვენები ამბების შემდეგ შეიდა წელიწადი გასული. ამ ხნის მანძილზე ბევრი რამ შეიცვალა სცენაზე წარმოსახული მოვლენების მიმართ, შეიცვალენ თვით პერსონაჟებიც. ყოველივე ეს უნდა ჩანდეს სექტორში.

რაც უნდა ვერკოვო ოპერების დედნის ენაზე შესრულებას, ეს პრობლემა სერიოზულ დაუქრებას საკირებს. რა თქმა უნდა, ნებისმიერი ნაწარმოებო იგებს როცა იგი ორიგინალში სრულდება. ამიტომაც, საზღვარგარეთის საოპერო სცენებზე დამკვიდრებული სკორედ ეს პრაქტიკა. ამას მოწმობს, უპირველესად, „ბორის გოდუნოვი“, რომელიც უმეტესწილად რუსულ ენაზე იდგება. ცხადია, საბჭოთა საოპერო თეატრში მოწინავე პოზიციებზე უნდა იდგეს. მაგრამ, სამწუხაროდ, ჩვენი მაყურებელი ამხსათვის ჭერ არ არის მზად. მიუხედავად იმისა, რომ სადელიოდ საგანგებოდად გავრდილია უცხო ენების მცოდნე მაყურებლის რიცხვი განსაკუთრებით რთული ვითარება მასში იქმნება, რაც სრულდება რეჩიტატივები, რომელთა შინაარსი მხილავს უნდა ეხმოდეს. და რაკი, თქვენი თეატრის ეხოდენ ფართოდ აზროვნებს. ამიტომ, თქვენვე უნდა იპოვოთ გამოსავალი.

მე მაგონ, ქველას აზრს გამოვქვამ, თუკი ვიტყვი, რომ ახალი ქართული ოპერების საბოტაჟზე გვაქვს უღერებად მასშტაბურ მოვლენასთან, რასაც ასე ერთბაშად ვერ აღიქვამ და სათანადოდ ვერ შეაფასებ. ამ მოვლენის დაბადება განაპირობა საოპერო თეატრში მსოფლიო მასშტაბის ხელოვნის რ. სტურუას მოსვლამ.

ვიმედოვნებთ, რომ თეატრის გათვალისწინების ცალკეულ შენიშვნებს და ღირსეულად წარმოდგება საბჭოთა დედაქალაქში, სსრკ დიდი თეატრის (სცენაში, თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის დიდი წარმატება ექვს არ იწვევს.

**მ. საბინინა** (ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი): ძნელია იმ ადამიანის პოზიცია, რომელიც დიქუსიის ბოლოს გამოდის. ძნელია იმიტომ, რომ სათქმელს ადარ გიბოვებენ წინამორბედი ორატორები, რის გამოც იძულებული ხარ მათი ნააზრები გაიმეორო.

მაინც რა არის შეხანიწნავი თბილისის საოპერო თეატრში? პირველ რიგში, ახალი შემოქმედებითი ტენდენციები, რომლებიც ქმნიან ესოდენ ბედნიერ, სახიზარულო სიტუაციას. ჩვენს თვალში ნაჩიყოდია რაღაც გასაცარი თეატრალიზმა, რომელიც წარმოშევა გენიალური რეჟისორის რობერტ სტურუას მოსვლამ და მუსიკალური პარტიტურებისადმი ჩანსულ კახიძის ნატაჟმა, შთაგონებულმა, სტლის უტუაური გრძნობით აღებულმა დამოკიდებულებამ. საბჭოთა დირიჟორებიდან მის გვერდით დავაყენებდი მხოლოდ ი. ტემირკანოვს, თუმცა ჩემთვის ქ. კახიძე უფრო დიდი ხელოვანია. გამოუცნობი საიდუმლოდ რჩება თუ რატომ არ იცნობენ საზღვარგარეთ ამ საოცარ დირიჟორს? აუცილებელია ამ ბარიერის მოსპობა, ამაზე უნდა იზრუნოს რესპუბლიკის ხელმძღვანელობამ, რომელიც ესოდენ დიდ დაბმარებას უწევს ქართულ საოპერო კულტურას. დიაც, ქ. კახიძეს როგორც სიმფონისტსა და საოპერო დირიჟორს, უნდა იცნობდნენ





ყველგან ასევე საჭიროა, რომ თბილისის საოპერო თეატრის სექტაკლები ნახონ არა მარტო საბჭოთა ქვეყნის ცენტრში, არამედ საზღვარგარეთის ქვეყნებშიც. თქვენ მოიპოვეთ ამის უფლება, ვინაიდან გახვედით მსოფლიო სტანდარტების დონეზე ყველა პარამეტრის მიხედვით.

მით უფრო სამწუხაროა ისეთი სექტაკლის არსებობა, როგორცაა „ბორის გოდუნოვი“. მართალია, ჟ. კახიძემ თეატრის გადააბრალა ხარვეზების მიწეზე, მაგრამ ეს ანა არაა, მოდით, გულახდილად ვილაპარაკოთ და ვთქვათ, რომ ეს სექტაკლი სცადება ისტორიული სინამდვილის უკონდინარობით და რომ მასში საერთოდ არავითარი რეჟისურა არაა.

დავასაზღვრო იმ ვოკალსტებს, რომლებმაც ჩემზე დიდი შთაბეჭდილება დასტოვეს. ესენი არიან სალომეს როლის ბრწყინვალე შემსრულებელი ც. ტატიშვილი, ე. გუგუჩინიძე — (მარია მნიშვიტი), ა. შოშიანი — (დონა ეუანი), ნ. ნაბობაძე — (პიმენი), ნ. თომაძე — (დონა ანა), ნ. გულუბანიძე — (ცრლენი), მ. ევაძე — ლუია, მ. მაღლაფერიძემ კი ნამდვილად გამოაცა ხაში ურთილები როლის შესანიშნავი შესრულებით, „დონა ეუანი“, ყანჭილისა და კვირნაძის ოპერებში.

უდიდესი შთაბეჭდილება მოახდინა ზ. ანჭაფარიძემ სახეთა ფსიქოლოგიური წარმოსახვით. ძლიერი, ღამაზი ხმა აქვს ჯ. მდივანს, რომელიც იოჰანანის შთაბეჭდულ ხანს ქმნის. მშვენიერი კომპანიაა ტ. კვიციანიძე...

აღრცე არაერთხელ ვყოფილვარ თბილისის საოპერო თეატრში, მაგრამ ასეთი აღორძინება აქ არასდროს მინახავს. რა თქმა უნდა, ამაში მნიშვნელოვანი წვლილი შეაქვს კონსერვატორული ტრადიციებიდან თავისუფლად რეჟისურას, რომელიც თბილისის საოპერო თეატრში ქართული დრამატული თეატრიდან მოვიდა, ეს ფაქტი წარმატების ერთ-ერთ მთავარ ფაქტორად მიიჩნა. თუმცა, ეს ტრადიცია მოდის ჯერ კიდევ კ. მარჩაიშვილიდან და ს. ახმეტელიდან, რომელთა შემოქმედებამ გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქონდა მუსიკას. ამაზევე შეტყუვლებს „კავკასიურა კარის უსიკა“. ამიტომაც არ მაკვირვებს რ. სტურუას გამოჩენილი საოპერო ხელოვნების ასპარეზზე. იგი საოპერო სცენაზე ქართული თეატრის დიდმა ტრადიციებმა მოიყვანა.

ის, რასაც მ. თუმანიშვილი აქეთებს საოპერო სცენაზე, მშვენიერია. კარგად მუშაობს გ. მელიჯა. ქართულმა რეჟისორებმა იციან მუსიკალურ პარტიტურაზე მუშაობა.

და ბოლოს, მინდა აღვნიშნო თბილისის საოპერო თეატრის წარმატებაში გამოჩენილი მუსიკისმცოდნის ან განვსვენებული გივი ორჯონიძის ღვაწლი. მას ხომ უფროდ უყვარდა თეატრი, რომლის სპექციისკაც საფუძვლიანად იცნობდა. ისედაც, გ. ორჯონიძემ განსაკუთრებული, უკეთილშობილესი და საოცრად ნიჭიერი აღმამიანი იყო. დღეს არ შემეძლოს ის არ მომეგონებინა.

ჯ. პანძიძე: ჩვენს განხილვაზე არცერთი სიტყვა არ ითქვა საბალეტო სექტაკლებზე, მოუხებდავად იმისა, რომ ამ სფეროშიც ბევრი რამ საინტერესო გაკეთდა. საქმე ისაა, რომ სტუმრებმა ჯერ ვერ მოასწრეს „პორკად და ბესის“ ნახვა.

კალიან მახარებს, რომ პატრიცეუმში სტუმრებმაც კარგად იგრძნეს ჩვენს რესპუბლიკაში შექმნილი კლი-

მატის კეთილსმყოფელი გავლენა, რამაც განაპირობა ქართული კულტურის ტემპირატი აუჯავება. რუსული კულტურის მოღვაწემ, როგორც ქართულ მიწაზე მცხოვრებმა აღამიანმა, მინდა კიდევ ერთხელ დიდი მადლობით მოვიხსენიო ჩვენი რესპუბლიკის ხელმძღვანელობა და განსაკუთრებით ჩვენი თეატრის დიდი მეგობარი ე. ა. შვავარდნაძე, რომელმაც ყველაფერი გააკეთა, რათა ქართული საოპერო და საბალეტო ხელოვნება განვითარების ახალ საფეხურზე ასულიყო. საერთოდაც, ე. ა. შვავარდნაძის წყალობით, რევენსანს განიცადეს ქართული ხელოვნების ყველა ტენდრო. სასიხარულია, რომ თქვენ ეს ასე თვალნათლივ დაინახეთ.

ჩვენი სტუმრების გამოსვლებიდან იგრძნობოდა ხელოვნების ტემპირატი სიყვარული და მაღალი კეთილსინდისიერება. ჩვენ ვიღებთ ყველა შენიშვნას, პირველ რიგში კი, „ბორის გოდუნოვის“ მისამართო გამოთქმულ კრიტიკას. უახლოეს მომავალში ყველაფერს გააკეთებთ ამ სექტაკლის გამოსაწორებლად. მით უფრო, რომ დიდი სურვილი გვაქვს მოსკოვში შევასრულოთ რუსული კლასიკის ეს მშვენიება.

მადლობელი ვართ ენოქენ მაღალი შეფასებისა და თბილი, ტემპირატი ვართ მეგობრულად დამოკიდებულებისათვის.

აქ ითქვა იმ შემოქმედებით ნახტომზე, რომელიც გააკეთა ჩვენმა კოლექტივმა. საჯახით ვეთანხმები ნ. ანდლულაძეს. დიან, თეატრში არის აღამიანთა ისეთი ჭვადი, რომელთა სურვილები, მსოფლმხედველობა, ნიჭი გვემხარება ჩვენი გეზის გატარებაში. მინდა მაღლობა მოვახსენო ჩვენს მომედრებებს. მისიარა, რომ დღეს უფროსი თაობის გამოჩენილი მომედრებების მხარდმხარე წარმატებით იღწვის ნიჭიერი ახალგაზრდობა, რომელმაც ასე მშვენიერად აჩვენა თავისი თავი.

რაც შეეხება წარსულში მოპოვებულ წარმატებებს — მხედველობაში მაქვს აქ აღნიშნული სექტაკლები „ლოენგრინი“, „მფრინავი პოლანდილი“ და ა. შ. — ეს ცალკეული ეპიზოდები გახლათ, რომლებმაც ვერ უშველეს საქმეს და ვერ გამოიყვანეს თბილისის საოპერო თეატრი მძიმე მდგომარეობიდან. საჯახით შესაძლებელია, რომ დღევანდლი ჩვენს აღამიანს ასეთ ეპიზოდად იქცეს. ყოველივეს დრო დაგვანახებს. ისიც კარგად ვიცით, რომ მაღალი ტრადიციების დასამკვიდრებლად გვევალება მყარ ნიადაგის შექმნა.

დიდი მადლობას მოვახსენებ ჩვენი თეატრის ორკესტრს, ასე თავდაუზოგავად რომ მუშაობს, საჯუნდო კოლექტივს, რომელიც დღეს საერთოდაც განიცდის და იბრძვის ამ სირთულეთა ლიკვიდაციისათვის.

მადლობას მოვახსენებ ჩვენს თანამაზრე რეჟისორებს, რომლებიც ასე აქტიურად ჩაებნენ თბილისის საოპერო თეატრის მუშაობაში და ხელი შევიწყვეს ჩვენს მიერ დასახული კურსის გატარებაში.

დღევანდელი მუსიკალური თეატრი ვერ წარმოიშდგენია აქტიური რეჟისურის გარეშე. ზოგჯერ იგი სამწუხარო შედეგებს იძლევა ხოლმე, ვინაიდან ყველაფერს სპობს მეტისმეტი აქტიურობით. საბედნიეროდ, ჩვენს თეატრში შექმნილია სრულიად საწინააღმდეგო სურათი. ჩვენ მივიწარავეთ ტემპირატი სინთეზისავე, რასაც მოწმობენ ისეთი სექტაკლები, როგორცაა „დონ ეუანი“, „სალომე“, „იყო მერვესა წელსა“... „და არს მუსიკა“.

ახალი ქართული ოპერები სცილდებიან ექსპერიმენტის მინშენელობას. ეს დადგმები მოითხოვენ სერიოზულ შესწავლას, ესთეტიკური ნორმების დადგენას. მინდა მაღლობა მოვახსენო საქართველოს კულტურის სამინისტროს ხელმძღვანელობას, რომელიც თეატრისადმი ყოველდღიურ მზარუნელობას იჩენს. მაღლობას მოვახსენებ პატივცემულ სტუმრებს, ასე ახლოს რომ მიიტანეს გულთან ჩვენი წარმატებებიცა და წარუმატებლობაც.

და ბოლოს, განსაკუთრებული მაღლობა მინდა მოვახსენო ჩვენი თეატრის გენერალურ დირექტორს ზურაბ ნაზარაძეს. იგი ნამდვილი რაინდია. წ. მახარაძე თბილისს საოპერო თეატრს თავდაუშოვავად სწირავს მთელ თავის ცხოვრებას, ენერჯიას, ნიჭიერებას. ყველაფერს გავაკეთებ იმისათვის, რათა მოსკოვში თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის გასტროლები წარმატებით ჩატარდეს.

თ. ბაღურაშვილი (საქართველოს სსრ კულტურის მინისტრი): ვიმედოვნებ, რომ პატივცემული სტუმრების სახით შევიმჩინე ნამდვილი მეგობრები და რომ მომავალშიც გაგრძელდება და გაღრმავდება ჩვენი შემოქმედებითი კონტაქტები.

ამ ცოცხალ ხნის წინ დამთავრდა მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის გასტროლები მოსკოვში. გასტროლების დასრულებული ნაბიჯები ხელმძღვანელის მადლიერებით და შეკითხვებით დასრულდა როგორც თეატრის მოღვაწეები, ისე მსურველები, თუ როდის და რა რეპერტუარით ჩავა მოსკოვში თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი.

ჩვენ მშვენივრად ვიცით თუ რაოდენ საპასუხისმგებლოა საოპერო გასტროლები. ყველაფერს გავაკეთებთ, რათა ღირსეულად წარვადგეთ მოსკოვის საზოგადოებრიობის წინაშე.

ამხანაგმა პ. დემიჩევმა მოხოვა თბილისის ოპერისა და ბალეტის კოლექტივისათვის გადმოიხილა კეთილი სურვილები და განაცხადა, რომ მოსკოვი მუშოთმენლად ელის ამ ნიჭიერი კოლექტივის ჩამოსვლას.

აქ ბევრი რამ ითქვა ჩვენს ნიჭიერ მომღერლებზე, რომლებმაც უნდა იცოდნენ, რომ თვითთელი მათგანის წარმატებას ჩვენ აღვიქვამთ როგორც მთელი ჩვენი რესპუბლიკის, მთელი ჩვენი კულტურის გამარჯვებას.

აქ მრავალჯერ მოიგონეს გამოჩენილი მუსიკოს-მცოდნე გ. ორჩონიკიძე, რომელიც მოსკოვს აცნობდა ჩვენი რესპუბლიკის მუსიკალურ ცხოვრებას, მის სიახლეებს. ვიძლევი სიტყვას, რომ ამიერიდან ამ საპატიო მისიას, შეასრულებს საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტრო, რა თქმა უნდა, საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირთან ერთად.

როცა ჩვენი პატივცემული სტუმრები ახალ ქართულ ოპერებზე ლაპარაკობდნენ, მახსენდებოდა „კავკასიური ცარცის წრე“ და „რიჩარდ შენსკი“, რომლებმაც კემშირბიტი ტრიუმფი სახლგარეშე მოიპოვეს. დარწმუნებული ვარ, რომ ასეთივე ხედი ეწყება ახალ ქართულ საოპერო სპექტაკლებს.

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტრო ყველაფერს გააკეთებს იმისათვის, რომ ხელი შეუწყოს ყოველზე პროგრესულსა და ამაღლებულს განვითარებას. იგი აქტიურ მონაწილეობას მიიღებს თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის ყოველ წარმონაჩვენაში.

მასალა დასაბუთდალ მოამზადა მ. ახმეტელმა

„მეგობრობის“ თეატრის მოწვევით თბილისს საგასტროლოდ ეწვია აზერბაიჯანის ო. აზიზბეკოვის სახელობის ლენინისა და შრომის წითელი დროშის ორდენოსანი სახელმწიფო აკადემიური დრამატული თეატრი. სტუმრებმა თბილისელ მსურველებს უჩვენეს უკანასკნელ წლებში დადგმული საუკეთესო სპექტაკლები, მათ შორის: ბ. ჯავადის „დემონი“ („ბილისი“), ი. ეფენდიევის „ბროლის სასახლეში“ და „ხურმულ-ბანუ ნათავანი“, ბ. ვაგაბზაძეს „სულის ყვილი“, ანარის „ჩეკენზე ფიქრში“ და „ზაფხული ქალაქში“, ნ. ჰასანზადეს „ათაბაგი“, ს. რასმანის „საილო“ და ე. ანუის „მედია“. როგორც ვხედავთ, ბაქოს სახელმწიფო დრამატული თეატრი თბილისელი მსურველების წინაშე საკმაოდ მრავალფეროვანი რეპერტუარით წარსდგა. ამ თეატრს მდიდარი ტრადიციები აქვს. პირველად იგი ამ 25 წლის წინათ ეწვია ჩვენს დედაქალაქს და თბილისელ მსურველებს თავისი ხელოვნება გააცნო. თეატრალური ხელოვნების განვითარებისათვის 25 წელი. რა თქმა უნდა, დიდი დროა, ამ ხნის მანძილზე თითქმის ყველა აკადემიურ თეატრში შეიცვალა სპექტაკლის დადგმის როგორც რეჟისორული, ასევე აქტიორული, სცენოგრაფიული, მუსიკალური და ქორეოგრაფიული საშუალებები და მეთოდები. ამიტომ თბილისელი მსურველები ყურადღებით ადევნებდა თვალს, რამდენად გაიზარდა ამ ხნის მანძილზე ბაქოს თეატრი, რა თავისებურებებმა, რა სიახლეებმა იჩინა თავი მის სპექტაკლებში. თბილისელ თეატრის კრიტიკოსებს, თეატრალურ მოღვაწეებს, იმათ, ვინც 25

# ბაქოს თეატრი

## თბილისში

წლის წინათ ბაქოს თეატრის სპექტაკლებს ქდასწრებია, მიაჩნიათ, რომ ამ ხნის მანძილზე ბაქოს თეატრმა ბევრი რამ შეიძინა, დაოსტატდა, კულტურულადაც უფრო შთამბეჭდავი გახდა და ტექნიკურადაც უფრო მობილური. მსახიობების თამაშის მანერა დაიხვეწა, პროფესიულად გაღრმავდა, ხოლო ახალგაზრდა მსახიობებმა, რომელთა რიცხვი შემოქმედებით კოლექტივში საკმაოდ დიდია, თეატრში ახალი დროის განწყობილებანი, შეხედულებანი, პროფესიული ჩვევები მოიტანეს, რითაც ერთგვარად გადაახლისეს თეატრი, უფრო ენერგიული და სიცოცხლისუნარიანი გახადეს. სწორედ ასეთი შეფასების საფუძველს იძლევა ის სპექტაკლები, რომლებიც ბაქოელებმა თბილისელ მაყურებელს უჩვენეს.

თეატრის მიერ წარმოდგენილი სპექტაკლები პირობითად შეიძლება ორ ნაწილად გავყოთ — ისტორიულ თემაზე დაწერილი პიესები, სადაც დასმულია საერთო-საკაცობრიო საკითხები და როგორც პერსონაჟის სულიერი სამყარო, ასევე მათი ურთიერთობა პოეზიითაა გამსჭვალული და თანამედროვე თემებზე შექმნილი პიესები, რომლებიც ძირითადად დრომოქმულ, მავნე ტრადიციებისა და ცხოვრების პირობებთან შემგუბელი, მხვეჭელი და ეგოისტური ადამიანების წინააღმდეგაა მიმართული. მაგალითად, თუ სპექტაკლში „სუ-

ლის ყვილი“ ჩვენს წინაშე დრამა იშლება ცნობილი აღმოსავლელი პოეტისა და მოაზროვნის ნასიმის ირგვლივ (თვით პოეტი სპექტაკლში არ მონაწილეობს, კონფლიქტის მიზეზი მისი შემოქმედებაა), თუ მისი ბათონი მიმართულია რელიგიური ფანატიზმისა და აზრის თავისუფლების შემოპოკავთა წინააღმდეგ. სპექტაკლში „ბროლის სასახლე“ ჩვენს წინაშე იშლება თანამედროვე ცხოვრება თავისი დადებითი და უარყოფითი მხარეებით, კეთილსინდისიერი, ღირსეული და უღირსი და უსინდისო პერსონაჟებით. ბნელი გზებით შექმნილი სიმდიდრე და ქონება ადამიანებს რყენის, შეყვარებულებსაც კი აცილებს ერთმანეთს, ხოლო ისეთ ჭკვიან, ენერგიულ, მაგრამ ეგოისტური, მხვეჭელური მიზნებით შეპყრობილ ადამიანს, როგორც რაილმსაკომის თავმჯდომარის მოადგილე გაღმიია, ბოროტმოქმედებსაც კი ჩაადენინებს. ასევე შეიძლება დაიყოს ისტორიულ და თანამედროვე სპექტაკლებად ი. ფენდლიერის „ხურშუდ-ბანუ ნათავანი“ და ანარის „ზაფხული ქალაქში“.

სცენა სპექტაკლიდან „სულის ყვილი“





სცენა სპექტაკლიდან „ბროლის სასახლე“

ნ. ჰასანზადეს „თაბაგი“ და ს. რახმანის „საცოლეს“. რა თქმა უნდა, თეატრს რეპერტუარში აქვს ისეთი ზოგადაკობრიული მნიშვნელობის სპექტაკლები, როგორცაა ხ. ჯავადის „დემონი“ („იბლისი“) და ე. ანუის „მედეა“. მაგრამ ბაქოს თეატრის სახეს მანც ორიგინალურ ისტორიულ და თანამედროვე თემებზე შექმნილი სპექტაკლები განსაზღვრავს.

აქვე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ბაქოს დრამატული თეატრის რეპერტუარი თითქმის მთლიანად ეროვნულ დრამატურგიას ეყრდნობა, გამოჩაყლის წარმოადგენს მხოლოდ ე. ანუის „მედეა“. ამას თეატრის ხელმძღვანელობა იმით ხსნის, რომ როგორც ისტორიული, ასევე თანამედროვე დრამატურგია ქართულ ხალხს უკეთ გააცნობს აზერბაიჯანელი ხალხის წარსულსა და აწმყოს, იმ მიმე ისტორიულ ქართველებს (აზერბაიჯანელმა ხალხმა რომ გამოიარა და მისი ხასიათი და წეს-ჩვეულებები ჩამოაყალიბა) და იმ საჭირობოტო პრობლემებს, რომლებიც ამჟამად დგას მის წინაშე. ეს პრობლემები უპირველეს ყოვლისა, ეხება ადამიანის კეთილსინდისიერებას, ღირსებას, მის საზოგადოებრივ სახეს, იმ ბროლის საშუალებებს, რომლებსაც ისინი იყენებენ მავნე გადმონაშთებისა და ადამიანის კერძომესაკუთრული, მხვეჭელური ბუნების წინააღმდეგ. ბაქოს დრამატული თეატრის როგორც მი-

თოლოგიური და ისტორიული, ასევე თანამედროვე სპექტაკლები მხატვრულად გემოვნებითაა გაფორმებული. ისტორიულ სპექტაკლებში ჭარბობს პოეტური საღებავები, თანამედროვეში — რეალური, კარგადაა შერჩეული კოსტუმები, მუსიკა ეროვნული ელერადობისა და სპექტაკლების საერთო ტონალობას ამდიდრებს.

სამწუხაროა ის ამბავი, რომ თეატრს არ ჰყავს მთავარი რეჟისორი, რომელიც გარკვეულ მიმართულებას მიანიჭებდა და ნათლად გამოკვეთილ სტილს შეუქმნიდა თეატრს. სწორედ ესაა იმის მიზეზი, რომ სპექტაკლები არც ქანრის თვალსაზრისითაა ზუსტად განსაზღვრული და არც სტილისტურად ერთ ყალიბში ჩამოსხმული. ზოგ სპექტაკლში ახლის ძიება იგრძნობა, ზოგი კი ისეთი ტრადიციული ხერხებითაა დადგმული, ძალაუნებურად წარსულში გადავყავართ. ხშირად მოქმედებას ჭარბობს დეკლამაცია, რის გამოც სცენოგრაფიაშიც იგრძნობა ილუსტრირება, რაც იწვევს სპექტაკლების გაჭიანურებას და მსახიობთა გადაღლას. ფილოსოფიური შეხედულებებისა და სენტენციების იმ სახით მოსმენას, როგორც ამა რამდენიმე ათეული წლის წინათ აკეთებდნენ, მაყურებელი გადაეჩვია არის შემთხვევები, როცა ამა თუ იმ კომიკური სცენის უპირველესი მიზანი მაყურებლის გაცინებაა და არა მოქმედების თანმიმდევრულად განვითარება, პიესის შინაარსისა და პერსონაჟების ხასიათის შემოქმედებითად გახსნა. მიუხედავად ყოველივე ამისა, თეატრი მანც სწორ გზაზე დგას, მისი კოლექტივი ერთსულოვანი, შემოქმედებითად მზარდი კოლექტივია და შესწევს უნარი, უფრო დიდი მიზნები დაისახოს და განახორციელოს.

მ. ზარდაშვილი.



# მკაცრი სამსჯავრო



შაილოკი — გ. ქავთარაძე

1808/9

უ. შაქსპირი, „მენაციელი ვაჟარი“. რემისორი  
დ. ალექსიძე, კომპოზიტორი ს. ტინცაძე, მხატვარი  
თ. დიდიშვილი, პროდუცირავი გ. ალექსიძე.  
სოხუმის კ. გამსახურდიას სახ. სახელმწიფო ქართული  
დრამატული თეატრი.

## ნოდარ გურაბანიძე

შექსპირის ტრაგედიების უმეტესობა ექსტენსიური კონსტრუქციული წყობით ხასიათდება. როგორც წესი, მათში მრავალი სიუჟეტური ხაზი ვითარდება. ბუნებრივია, რომ ამ ტრაგედიების სამყარო ვრცელი და მრავალფეროვანია. ცხოვრება აქ დანახულია როგორც სხვადასხვა ეპიზოდების სიმულტანური ერთიანობა. შექსპირს თითქოს თავის ერთი გადავლებით სურს მოიცივას სამყაროს სივრცე, ერთი მზერით დაიჭროს მისი მრავალფეროვნება. ხოლო გონებით ჩასწვდეს იმ მექანიზმს, რომელიც ამოძრავებს ამ ცხოვრებას, ანაწევრებს მას, რათა შემდგომი მათი შეერთებით შექმნას ერთიანი, მრავალფეროვანი სამყაროს მოდელი.

როგორც პატარა მდინარეები ცალ-ცალკე მიედინებიან და თავის ლანდშაფტს ქმნიან,

ხოლო შემდეგ უფრო დიდ მდინარეში იკარგებიან, ასევე შექსპირის დრამების სხვადასხვა სიუჟეტური ნაკადი ერთ მთავარ მდინარეში იყრის თავს.

შესაძლებელია რომ იყოს სოხუმის კონსტანტინე გამსახურდიას სახელობის თეატრში დ. ალექსიძის მიერ დადგმული „ვენეციელი ვაჭრის“ სცენური პარტიტურის ქალაქზე ნახაზში გადატანა, მაშინ ცხადი გახდება, რომ ამ რუქაზე შაილოკის მთელი გზა აღნიშნულია მსხვილი, ძლიერი ხაზით, რომელსაც კაპილარებივით უერთდებიან ჯენსიკასა და ლორენცოს, პორციასა და ბასანიოს, ნერისასა და გრაციანოს ცხოვრების კონტურები.

ამით იმის თქმა მინდა, რომ დ. ალექსიძემ შექსპირის ექსტენსიური სამყარო ინტენსი-

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



ბასანიო — დ. ჯაიანი  
ანტონიო — ს. პაპოლი  
რია — ვერჯინეა  
ბიგლინი

ური გახადა, მის მამოძრავებელ ძალად შილოკისა და ანტონიოს ისტორია აქცია, ხოლო სხვა პერიპეტეებს გამჟღავნებულ თეატრალური ფარდა გადააფარა, რათა ისინი წინ არ წამოწეულიყვნენ.

ამგვარად, ორი მთავარი გმირის კონფლიქტი გახადა მთელი ამ სპექტაკლის გული და სხვა დრამატული გმირი რეჟისორმა ბრძოლის მიღმა დასტოვა, უფრო სწორად, მინიმუმამდე შეამცირა სხვა მოტივები.

„ვენეციელ ვაჟარში“ ნათლადაა გამოკვეთილი მოქმედების სამი პარალელური ხაზი: ანტონიოსა და შილოკის ბრძოლა, ბასანიოსა და პორციას სასიყვარულო ისტორია (ამის თანამდევია ნერისისა და გრაციანოს ურთიერთობა: — სიუჟეტის სიყვარული, არეკლილი ვსალთა სარკეში) და მესამე — ლორენცოსა და ჯესიკას რომანტიული თავგადასავალი, რომელსაც კოსტუმირებული გატაცების მხიარული ფათერაკები, ვენეციური საღამოს ჩირაღდნიან კარნავალისას, მეტ პიკანტურობასა და ვნების სიფიცხეს მატებს.

ყველა ეს მოქმედება, ცხადია, სპექტაკლში შენარჩუნებულია, მაგრამ რეჟისორის უმთავრესი ყურადღება კონცენტრირებულია შილოკისა და ანტონიოს კონფლიქტის პერიპეტეებზე. ამ კონფლიქტს სოციალურ მოტივთან ერთად წარმართავს რენესანსული ემოქსიათვის დამახასიათებელი ბრძოლა სამართლიანობისათვის, ჰუმანიზმის მაღალი იდეალებისათვის. ეს არის ბრძოლა, გადატანილი გონიერების სფეროში. დ. ალექსიძემ

ამ რაციონალურ მოტივს მთავარი ადგილი მიაკუთვნა სპექტაკლში, მოქმედების ცენტრალურ ხაზად აქცია. ამ დრამატული ხაზის პარალელური ისტორიები კი უპირატესად გრძნობათა, ვნებათა სფეროში ვადმოიტანა. თუ შილოკისა და ანტონიოს მოქმედებას ე. წ. „რაციო“ განსაზღვრავს, ბასანიოსა და პორციას, ლორენცოსა და ჯესიკას ვნება ხდება მათივე მოქმედების იმპულსი და შემდგომ, წარმართველი. მართალია, დალექსიძემ სიუჟეტურად შეკვეცა ამ სასიყვარულო ინტრიგების ქსელი, ანუ შეამცირა მოქმედებათა პოლიფონიურობა, საუმაგიეროდ, უფრო ცხოველი, ინტენსიური გახადა გრძნობათა პოლიფონიურობა. „ვენეციელ ვაჟარში“ თითქოს შექსპირის ზაფხულის ღამის სიზმრების მცხუნვარე ვნება, უდარდლობა, გრძნობათა თამაში და მისტიფიკაციები ვადმოვიდა, რომელმაც კიდევ მეტად გამოკვეთა შილოკის გონების სასტიკი თამაში. თვით ვნებათა სამყაროში აშკარა გრადაციანა შეტანილი. სპექტაკლში ბასანიოსა (მსახიობი დ. ჯაიანი) და პორციას (მსახიობი ზ. დვალისვილი) ვნება „ღიაა“, აშკარაა, უფრო „მყვირალაა“, რომანტიკულად პათეტურია, იგი დღის სინათლეზეა დაბადებული, მზის სხივებით განათებულია და არც ერთგვარ პოზასა ვაკლებული.

პორციას: ო, სიყვარულო, შენ დამიხებ  
აღფრთოვანება,  
ეს სიხარულის წვიმა უფრო წყნარად აკურთ  
და აღტყინებაც დააშვიდე.  
მეტად ჭარბად ვგრძნობ

შენ ზომებულს ნეტარებას და მეშინია,  
ვაიოთ ველარ ავიტანო.\*

ეროვნული  
კინოცენტრის  
ლოგო



ლორენცო — გ. სირაძე, ჯესიკა — ლ. ხურიტი

ხოლო ლორენცოს (მსახიობი გ. სირაძე) და ჯესიკას (მსახიობი ლ. ხურიტი) სიყვარული წყნარია, ფარული, მთავარიან ღამეში დაბადებული, „მოპარული“, ზედაპირულა სიმსუბუქით გათამაშებული.

ლორენცო: ერთი შეხედვით მთვარის კაშკაშს.  
ახეთ ღამეში

როცა ნიაფი საამურად კოცნიდა ხეებს  
ისე, რომ ჩქამიც არ ისმოდა, ასეთ ღამეში...

...  
ასეთ ღამეში

მდიდარ ებრაელს გაუბარა  
ტურფა ჭებოკა...

ამ სასიყვარულო ისტორიის მომხიბლავი ფერები ქმნიან ერთგვარ პოეტურ სამყაროს, ყვეილებითა და ჩუქურთმებით მოწულულ ჩარჩოს, რომლის შიგნით უმძაფრესი ღრამა გაშლილი, ყოფიერების ზოგადი საკითხების პრობლემატკა, ადამიანის არსებობის არსის გარკვევა, აი, ამ დრამატულად დაძაბული სპექტაკლის მთავარი ფილოსოფიური თემა. მაშ ასე, ანტონიო და შაილოკი, ამ ორი ადამიანის დაპირისპირებით სურს რეივის სორს გვაჩვენოს არა მხოლოდ რენესანსული სამყაროს წინააღმდეგობანი (ამ წინააღმდეგობის დაძლევის გარეშე ვერ წარმოიქმნებოდა მთლიანი, რენესანსული პიროვნება), არამედ თავისი დამოკიდებულება ცხოვრებისადმი. ამ ორი ადამიანის დაპირისპირება, არა მარტო ამ მოქმედების, არამედ თითქოს სამყაროს ცენტრშია გადმოტანილი (აი, ამიტომაც სცენა ცარიელი და ეს პერსონაჟები თანამედროვე მყურებლის წინ საბრძოლო ასპარეზზე გამოდიან, რათა თავიანთი სიმართლე დაამტკიცონ. და არაფერმა არ ჩამოაშოროს ჩვენი ყურადღება გონებისა და სამართლიანობის ბრძოლას, როცა ამ ბრძოლის მონაწილეებს თავი პართალი ჰგონიათ. ამ ორი ხასიათის მიღმა მთელი სამყარო მოსჩანს: ერთის მხრივ არის სამართლიანობაზე, თანაგრძნობაზე, ჰუმანიზმზე დამყარებული სამყარო (ანტონიო), მეორეს მხრივ გონების (უეჭველად ძლიერი გონებისა) გაანგარიშებაზე, მერკანტელურ მიწწრაფებებზე, ცხოვრების უღმობელი კანონებისა.

ნების ცოდნაზე, ცინიზმზე ავებული სამყარო. ერთს რომანტიკული იდეალები კვებავს, მეორეს — პრაგმატული. ერთ მხარეს არის დღევანდელი და მომავალი, მეორე მხარეს კი — დღევანდელი და წარსული. ასე ფართო პლანშია წარმოდგენილი ანტონიოსა და შაილოკის ანტაგონიზმი. ამ პოლარული ძალების ხატვისას დ. ალექსიძე არ ღალატობს შექსპირის რეალიზმს და თითოეული გმირის ბუნების მრავალმხრივ ჩვენებას ცდილობს. ანტონიო რენესანსული გაქანებისა და მასშტაბის კაცია (ტყუილად არ ჰქვია ტრაგედიას „ვენეციელი ვაჭარი“) გულუხვი, სულით მალალი, მეგობრის შემწე, საერთოდ მეგობრობის მალალი იდეალებს დამცველი. მაგრამ მის სისრულეს, მის შინაგან სამყაროს მაინც არღვევს მისი სულის სიღრმეში ჩაბუდებული რელიგიური შეზღუდულობა, სიძულვილი ებრაელებისა. იგი მოკლებულია რელიგიურ შემყნარებლობას და, ამდენად, არ არის ჰარმონიული პიროვნება. ამ გრძნობის უქონლობის გამო იგი ვაზაართული პიროვნება თუ არა, არასრულქმნილი მაინც არის.

შაილოკი: თქვენ მე ურჯულოს  
მიწოდებდით, ქოვაცხა ძალდა,  
და ჩემს ებრაულ სიფთაწულად

კი მაფურთხებდით...  
თქვენ, ვინც წვერებში მაფურთხებდით,  
ვინც წიხლს მაკრავდათ,  
თითქოსდა ძალდი გამოგვედით  
თქვენის ეზოდან.

ანტონიო: მზად ვარ, რომ ახლაც  
იმგვარადვე გიწოდოთ ძალდი,  
მინაირადვე შეგაფურთხოთ,  
მიგაანდროთ.

თუმცა შექსპირის მთელი სიმპათიები ანტონიოს მხარესაა, იგი მაინც არ არის მისი

\* „ვენეციელი ვაჭრის“ თარგმანი ეკუთვნის ვახტანგ ჯელიძეს.

იდეალი, რადგან ანტონიოს ბუნებაში შექსპირის რენესანსული სულისათვის მიუღებელი მარცვლი ღვივის. ეს ტრაგიკული ბზარი სპექტაკლში არ ჩანს, რადგან ანტონიო გააზრებულია როგორც მხოლოდ შაილოკის მსოფლმხედველობრივი მოწინააღმდეგე. ჩვენს პრესაში გამოქვეყნებულ რეცენზიებში დ. ალექსიძეს მოუწონეს ის, რომ კონფლიქტის საფუძველს არ შეადგენს რელიგიური შეუწყნარებლობის მომენტი. ეს პიესის თანამედროვე ინტერპრეტაციად ჩაუთვალეს რეჟისორს. რასაკვირველია, რელიგიური მტრობის მოტივი არ არის მთავარი და ერთადერთი ტრაგედიაში, მაგრამ იგი აუცილებელი და უმძაფრესი ხაზია პიესაში და მისი არა თუ უგულვებელყოფა, არამედ ძლიერი გამოხატვა სრულიად აუცილებლად მიმაჩნია. ეს რომ ასე ყოფილიყო, უფრო თანამედროვედ და მრავალმხრივ აღერდებოდა ტრაგედია. ამით იმის თქმა კი არ მინდა, რომ შაილოკისა და ანტონიოს მსოფლმხედველობრივი კონფლიქტი არ არის მძაფრი და დინამიური, არა, მხოლოდ იმას აღვნიშნავ, რომ მას აკლია სისრულე, რომელიც უპირველესად ანტონიოს ხასიათის სირთულეს, მის ტრაგიკულ ბზარს არ გვიჩვენებს. რეჟისორი არც მალავს, რომ მას ყველაზე მეტად ეს მსოფლმხედველობრივი კონფლიქტი იზიდავს. პიესის გმირების პირველი გამოჩენაც — პერ-

სონაჟების ფრონტალური სვლა სცენის სიღრმიდან ავანსცენისაკენ და უპირატესად უკუყურებლისაკენ მიმართული რეპლიკები, სწორედ თავიდანვე მიგვანიშნებს რეჟისორის ჩანაფიქრს: ამ ტრაგედიაში სიტყვიერ პაექრობას, გონებათა ბრძოლას მთავარი, სასიცოცხლო ელემენტის მნიშვნელობა ენიჭება. ანტონიო — რეჟისორის ამ ინტერპრეტაციით და მსახიობ ს. პაქოკორიას შესრულებით, — უპირატესად ერთ სიბრტყეზე რჩება, იგი არ ვითარდება და წარმოგვიდგება როგორც შაილოკისგან მძიმე, შეურაცხმყოფელ ვითარებაში ჩაყარდნილი გმირი, რომლის უბედურება ისევ და ისევ მხოლოდ და მხოლოდ შაილოკისგან მოდის. ამდენად, ანტონიო ცალმხრივად წარმოდგენილი ხასიათია, რომელსაც ერთგვარი რეზონიორობაც არ აკლია.

მესმის, რომ თანამედროვე მაყურებლის ყურს არ ესაიამოვნება ებრაელობის თავშეუვაკებელი შეურაცხყოფა ანტონიოსგან, მაგრამ არც ქრისტიანობის მიმართ გადმოსდის შაილოკის ბაგეებს გამდნარი თაფლი. რა მოიგო სპექტაკლმა იმით, რომ ეს რელიგიური შეუწყნარებლობის მომენტი მოიხსნა? უეჭველად ის, რომ უფრო გამოიკვეთა ჰუმანური და ანტიჰუმანური იდეალების დაპირასპირების ხაზი, უფრო მეტის ძალით მოხდა მაყურებლის ყურადღების კონცენტ-

სცენა სპექტაკლიდან







რაცა მასზე. მაგრამ ამ „მოგებას“ უეჭველი კომპრომისი მოჰყვა, რამაც ანტონიოს ხასიათი გააღარბა, ერთი ფერით წარმოადგინა.

შექსპირის გენიალობა ამ ნაწარმოებში მის არაჩვეულებრივ ობიექტურობაშიც კლინდება. როგორც ვთქვით, შექსპირის სიმპათიები ანტონიოს ეკუთვნის, მაგრამ განა ეს იმას ნიშნავს, რომ იგი ვერ ხედავს ანტონიოს ბუნების არასრულქმნილებას? სრულიადაც არა! შექსპირის ანტიპათიები შაილოკისავე არის მიმართული, მაგრამ განა ეს იმას ნიშნავს, რომ იგი ვერ ხედავს ამ ებრაელის დიდ ღირსებებს? სრულიადაც არა!

მაშ, რაშა საქმე?  
 შექსპირის მიერ მოგონილ გენიალურ ინტრიგაში! გენიალურ თეატრალურ მისტიფიკაციაში, გათამაშებაში, „დადგამაში“. შაილოკის უკან შექსპირი დგას, შაილოკი კი არ სჯის ანტონიოს, არამედ, პირველ რიგში, შექსპირი სჯის მას.

შაილოკი დიდი და გამჭირაბი გონების კაცია. როცა მან მახე დაუგო ანტონიოს (ვალის დროზე გადაუხდელი მისი შემთხვევაში გირვანქა ხორცს ჩამოგაკრიო) მან ყველა მოსალოდნელი შესაძლებლობა გაითვალისწინა. იმასაც გრძნობს იგი, რომ ასეთი შლეგური და უღმობელი პირობა მის აღსასრულს აახლოვებს. მაგრამ იგი მიდის ამ ტრაგიკული ფინალისაკენ, რადგან მისი სიძულვილი ანტონიოსადმი (როგორც მისი რელიგიური და ცხოვრების ფილოსოფიის ყველაზე მკვეთრი გამომხატველისადმი) ყოვლის შთანთქმელი ვნებაა, ოქროს სიყვარულზე ძლიერი ვნებაა. იგი მზადაა ყველაზე საშინელი ფინალისათვის, ოღონდ შური იძიოს საუკუნეობრივი შეურაცხყოფისათვის.

ანტონიოს ყოველი ფრავა სამართლიანობაზე, მეგობრობაზე, სიყვარულზე გულის სიღრმიდან მოდის. მაგრამ ამავე სიღრმეში ბუდობს სიძულვილი ებრაელობისადმი. ამიტომ მანაც უნდა განიცადოს — შექსპირის აზრით — შიშისა და სასოწარკვეთის ეს წუთები, რომლებიც მას სულის სიღრმეში ჩაახედებს და განწმენდისათვის ძალას აპოვნინებს. ასევე ისჯება თავისი ჰიპერტროფირებული მიდრეკილებებისათვის შაილოკი. ორივე გმირი დიდ ზნეობრივ სასჯელს იმსახურებს ისევ და ისევ საკუთარი ბუნების არასრულქმნილების გამო. გამოდის, რომ შაილოკი კი არ არის მხოლოდ ანტონიოს მტე-

რი, შაილოკი კი არ აწამებს მას უმძიმესი განაჩენის მოლოდინით, არამედ თვით ანტონიოა თავისივე თავის, თავისი იდეალების უარყოფელი, ანუ, უფრო უბრალოდ რომ ვთქვათ, თავის თავისვე „მტერი“.

ცხადია, ეს მას არა აქვს გაცნობიერებული, მაგრამ შექსპირი ამ მომენტს პირდაპირ თუ არა, საკმაოდ გამჭვირვალე ნართაულებით მიგვანიშნებს.

სექტაკლის უმთავრესი ძალა, რასაკვირველია, გ. ჯევათარდის მიერ შესრულებული შაილოკია. აქ კიდევ ერთხელ გამოჩნდა დ. ალექსიძის სპეციფიური რეჟისორული ალო (თავისი ხანგრძლივი რეჟისორული მოღვაწეობის მანძილზე რამდენი „მოულოდნელი“ ტალანტის აღმოჩენით გაუმდიდრებია მას ქართული სცენა!), მსახიობის შემოქმედებაში, მის სხვადასხვა როლში „დანაწევრებული მიედის“ დანახვის უნარი. ბრწყინვალე სახასიათო და დრამატულ მსახიობში რეჟისორმა, წლების მანძილზე დახვეწილი ინტუიციის კარნახით, იგრძნო ახალი მხარე მისი შემოქმედებისა: მინაგანი ძალა, ხასი-

ბასანიო — დ. ჯიანი, პორტია — ზ. დვალისვილი



ათის მრავალფეროვანი, ხშირად ურთიერთგა-  
მომრიგებელი ვნებების ჩვენების უნარი. გ.  
ქავთარაძე შაილოკის ხასიათის შინაგან წი-  
ნააღმდეგობებს გვიჩვენებს უპირველესად და  
ამით გმირს რთულ, ტრაგიკულ პიროვნებად  
წარმოგვიდგენს. რა ანიჭებს ამ სახეს მომ-  
ხიბველობას? ცხადია, არა ფატალური ვნე-  
ბა ოქროსადმი! არც კერძო შურისძიების  
დაუცხრომელი წყურვილი და არც სიმდიდ-  
რით მოპოვებული ძალაუფლება (მისთვის  
ოქროს ქისა ისაა, რაც რიჩარდისათვის სა-  
მეფო გვარაგენი?!). მანკიერებათა ეს შთამ-  
ბეჭდავი ერთიანობა, რაც, ხშირად, შინაგანი  
მაგნეტიზმის საფუძველი გამბარა, განსაკუ-  
თრებით არც რეჟისორს აინტერესებს და არც  
მსახიობს. შაილოკში კონცენტრირებულია  
მთელი 'ერის — ებრაელობის — ტკივილები,  
საუკუნებობრივი შეურაცხყოფა, დევნი-  
თ, დამ-  
ცირებით, შეურაცხყოფით აღძრული მძლავ-  
რი ვნება თვითდამკვიდრებისათვის, ღირსე-  
ბის დაცვათვის. აი, ჩვენი მისდამი პატივის-  
ცემის სათავე.

რა არის ანტონიო მის თვალში? არარაობა!  
შაილოკი: „ენაქაქუცა მიქიტანა არა ჭკავს. ჭერ ერ-  
თი, ქრისტანია და ამიტომ მძაგხ იგი ასე. უფრო  
კი მისთვის, რომ მღაბლის უბრალოებით თანხას ასე-  
სხებს, სარკველს კი ხელდა არ იღებს. ამით ძირსა  
სცემს ფულის ძალას ვენეციაში“.

მაგრამ შაილოკი, რომლის თვალში ან-  
ტონიო ერთი ყალბად თავმოწონე, რი-  
ალტოზე მოლაყბე ვენეციელი ვაჭარია,  
თვით ანზოგადებს ანტონიოს სახეს, კონკ-  
რეტულიდან ზოგად ხასიათამდე აპყავს იგი.  
მასში ხედავს, ერთის მხრივ, ებრაელობისა  
და, მეორეს მხრივ, „ფულის ძალის“ მტერს.  
მისკენ მიმართავს შურისძიების მახვილს. ამ  
წუთში მას თითქოს ერის ღირსების დაცვის  
მესიანური ძალა ამოქმედებს. ამგვარად, თუ  
ებრაელობის ღირსების შეგრძნება მას ჩვენს  
თვალში ამაღლებს, იქვე ამცირებს, სპობს  
ის დაუნდობლობა, ცხოველური სიხარბე,  
რითაც იგი საერთოდ „ფულის ძალას“ და  
ცხოვრების თავის წესს იცავს.

ეს ერთმანეთში გადახლართული ორი მო-  
ტივი, „მაღალისა და მდაბალის“ თანარსე-  
ბობა ვახდა მთავარი რეჟისორის კონცეპცი-  
ისათვის და მსახიობის შესრულებისათვის.

შთამბეჭდავია შაილოკის პირველი გამო-  
ჩენა. რაღაც მოუგერიებელი იმიოზანტურო-  
ბა და თვითდაჯერება სჭევების მისი მთლად

შეად შემოსილი ფიგურებიდან, რომლის ტონ-  
ზე სატანის ღიმილით ანათებს ოქროს ღირ-  
მარცვლიანი კრიალოსანი (მისი სიმდიდრის  
ერთადერთი ინდიკატორი სექტეტსკლერისა) ნე-  
ლა, რწევით, კეთილი და შემწყნარე ღიმილით  
გაცისკროვნებული ესაუბრება იგი ბასანიოს  
(დ. ჭაიანი). თავად სასურველი კეთილგან-  
წყობილება იგი, მის ყოველ სიტყვას ნა-  
ტივ ხელბეჭდში ათამაშებული ოქროს კრია-  
ლოსნის ბურთულა ითვლის.

შაილოკი: ნამა ათასი დუკატი? კეთილი.

ბასანიო: დაბი, ბატონო, თანაჲ სამი თვით.

შაილოკი: სამი თვით? კეთილი.

ანტონიოს თავდებობით? კეთილი.

ბასანიო, რომელიც კარგად არ იცნობს შაი-  
ლოკს, რასაკვირველია, მოხიბლულია ამ ებრა-  
ელის გულითადი კლოთი. დ. ჭაიანს — ბასანიო-  
ს სახეზე გულუბრყვილო ღიმილი არ შორ-  
დება. ეს მოამიტი ყმაწვილი კაცი ვერ ხვდება,  
რომ შაილოკი მას ათამაშებს, ერთობა მი-  
სით და ამაში სიამოვნებას ჰპოვებს. უბრა-  
ლო და გულმოწყალე ყოფილა ეს შაილოკი  
და მოხიბლული ბასანიო მას სადილად მიიწ-  
ვევს. აქ კი, ნელა, თანდათანობით იცვლება  
გ. ქავთარაძე — შაილოკის ტონი. მის სა-  
ხეს ღიმილი არ შორდება, მაგრამ ხმის ინტო-  
ნაციაში დიდი სიამაყე და თვითდაჯერება იხა-  
ტება: „მე შემიძლია ვიყილო თქვენგანა, მოგ-  
ყილოთ თქვენ, ვილაპარაკო თქვენთან, გა-  
ვიარო თქვენს გვერდით და ამგვარი რამ.  
მაგრამ არასოდეს არ ვჰამ, არც დაველე და  
არც ვილოცებ თქვენთან ერთად“. ამ ფრაზის  
ბოლოში გ. ქავთარაძის — შაილოკის მოუგე-  
რიებელი ძალა და დიდი სიამაყე სჭევვის.

გ. ქავთარაძის — შაილოკი გათამაშებისა  
და მისტიფიკაციის ოსტატია. მასში ძალიან  
სცენურია არტისტული ბუნება. ჭერ ერ-  
თი გარეგნულად. მისი მოძრაობა დახვეწილ  
პლასტიკას ემორჩილება, რაღაც რიტუალუ-  
რი ელემენტი ჩანს მასში. ამავე დროს, ერო-  
ვნული საცეკვაო პლასტიკის — (ხელისგუ-  
ლების გადაშლა მკერდთან, მკლავების მშვი-  
დი, გაწონასწორებული და მსუბუქი მოძრა-  
ობა, რომლის დამამთავრებელი ფაზა ხელის  
მტევნის ენერგიული მოძრაობაა) — საერთო  
ნახაზი ჩანს ყოველ მის გავლაში, მოზომილ,  
შეპარულ ნაბიჯში და იმ ღიმილში, რომელიც  
მის სახეს არ სცილდება, ღიმილში, რომლის  
აზრის და მნიშვნელობის ამოკითხვა მხო-  
ლოდ მის თვალბეჭდში შეგვიძლია. ეს გარეგ-



ხულად! ახლა ვნახოთ მთელი მისი არტი-  
ტული გარდასახვის პირველი მომენტი, ან-  
ტონიოსთან პირველი სიტყვიერი პაექრო-  
ბის დროს („ჩემო ბატონო ანტონიო, ბევრ-  
ჯერ და ხშირად ჩემი ფულისთვის და მით  
ნამატ სარგებლის გამო, გავილანძღივართ რი-  
ალტოზე“...). იგი გესლს ანთხევს, ნიშნს  
უგებს მასთან ფულის სასესებლად მოსუ-  
ლებს, გამომწვევად უჭირავს თავი. ბუნებ-  
რეცია, ამაზე გაცეცხლებული ანტონიო —  
ს. პაპკორია, შეურაცხყოფელი ტონით თავს  
ესხმის შაილოკს („მზადა ვარ, რომ ახლაც  
იმგვარადვე გიწოდო ძალი“...), თავისი სი-  
ამაყის სიმალიდან ამცირებს და მტერსაც  
კი უწოდებს („ისე მასესხე, როგორც შენს  
მტერს“...). აქ მოსალოდნელია, რომ გ. ქა-  
ვთარაძე — შაილოკი, თვითონაც არანაკლებ  
ამაყი, თავისი სიმდიდრით და გავლენით  
გალაღებული (მასთან ხომ სათხოვნელად მო-  
ვიდა ვენეციის ერთადერთი ყველაზე მდიდარი  
ვაჭარი) მკვანდე და უხეშად შეეპასუხება  
შეურაცხყოფელს. მაგრამ მოულოდნელი  
რამ ხდება. გ. ქავთარაძე — შაილოკი მთლად  
შეიცვლება, გარდაიქმნება, წელანდელი სი-  
ამაყისა და მრისხანების კვალიც არა სჩანს  
მასში. იგი იწყებს თამაშს და კეთილი კაცის  
ნიღაბს უმაღ ირგებს სახეზე. ამ ნიღაბზე  
გაოცება და გულმოწყალებაა აღბეჭდილი,  
ლიმილში — ალერსი და მიტევება, როგორც  
უნებურად შემცდარ ადამიანებს მიუტევებენ  
მცდარ საქციელს.

შაილოკი. შეხედეთ ერთი, როგორ გაფიცხდა!  
მე მსურდა თქვენი მეგობრობა და სიუვარული,  
შეურაცხყოფის დავიწყება მე მსურდა ახლა.

მინდოდა ხელი გამემართა და ვახში თქვენგან  
სულ მცირედიც კი არ ამეღო,  
მაგრამ არ მისმენთ: ვარქვენსაჲს  
კეთილის გულით გთავაზობთ მე.

ამგვარი თამაშით, განრისხებული თავმო-  
ყვარობისა და „კეთილი გულის“ თავაზით  
შეზავებული მისტიფიკაციით მან ჩუმად მო-  
ამზადა მომაკვდინებელი დარტყმა და სალა-  
ლობო კილოთი, უმტკივნეულოდ, ალერსით  
შეარბილა მისი ფარული ძალა:

სალალობდ კი ჩვენ ასეთი ჭარიმა დავთქვათ:  
თუ არ გადიხდით ამ და ამ დღეს, ამ და ამ  
აღგილს  
ამოდენ ფულსა ანუ თანხას, — როგორც  
წესია, —  
მაშინ მე თითქოს გირავანქა ხორცს თქვენის  
სხეულის  
რომელ ბრწყინვალე ნაწილსაც მსურს, იმას  
მოვაჭრა.

შაილოკი — გ. ქავთარაძე გულწრფელად  
გაოცებულია, როცა ანტონიოსაგან უმაღ-  
ვე მიიღებს თანხმობის პასუხს. ეს მისი და-  
მამის ყველაზე დრამატული ადგილია. კულმი-  
ნაცია, ინტრიგის კენძია, რომელმაც უნდა  
მოაშთოს ანტონიო. ვენეციელი ვაჭარი კი  
ვერაფერს მიმხვდარა. ახლა შაილოკ-გ.  
ქავთარაძის წინაშე სხვა ამოცანაა, უნდა  
როგორმე შეუნარჩუნოს ანტონიოს ეს ნეტა-  
რი განწყობილება, უნდა განუმტკიცოს სა-  
ნაძლეოს უმნიშვნელო ხასიათი და მისი უან-  
გარობა:

თვითონ განსაკეთ: დანიშნულ დღეს თუ ვერ  
გადიხდის,  
რა გამორჩობა უნდა დამჩნეს მე მაგ პირობით!

ნერისა — ლ. კალანდია, გრაცი-  
ანო — ვ. არღვლიანი



კაცის ტანთან ჩამოჭრილი გირვანჯა ხორცი  
არცა ღირსებით და არც ფასით არ შეედრება  
საქონლის ხორცსა, ანუ ცხვრისასა, თუნდაც  
თხის ხორცსაც.

გ. ქავთარაძე შაილოკის ხასიათის ხატე-  
სას ფაქიზ ნიუანსებსაც მიმართავს. შექსპირ-  
თან შაილოკის ბუნება შთანთქმულია შურის-  
ძიებისა და ანგარების ცეცხლში, არსად არ  
ჩანს მისი მამობრივი სითბო ჭესიკასადმი.  
სპექტაკლში კი გ. ქავთარაძის — შაილოკში  
ერთს წამს გაკრთება სიყვარულის სხივი,  
აღერსიანადაც შეახებს ხელს ჭესიკას ლაწე-  
ზი, მის თვალღებში აღმოსიანი სითბო დაი-  
სადგურებს, მაგრამ უმაღლე ამ თვალღებში  
სიხარბის ნაპერწკალი არსებობს, როცა ჭესი-  
კას თითებზე უძვირფასეს ბეჭდებს შენიშ-  
ნავს. სიმდიდრის ამ ბრწყინვალეობამ მოუ-  
ლოდნელი ეჭვი გააღვიძა მასში: სავანშობდ  
კი მიდის სტუმრად, მაგრამ დუკატებით სავ-  
ევი ზანღუეებს ვის უტოვებს? წავიდეს თუ  
არა? („წმინდა კვერთხს ვფიცავ იაკობისას,  
რომ არაფრად მეპრიანება ქეიფში წასვლა“).  
უნდა წავიდეს, რადგან ვენეციელ ქრისტიან-  
ებთან ვაზშობა რაღაც შურისგების სიტკბოე-  
ბით ხიბლავს და იზიდავს. რაღაცა ძალა  
(ბრძოლის აზარტი) წინ ეწევა, მეორე ძალა —  
ქონების დაცვის ინსტიქტი — „კარგად შე-  
ინახე — კარგადვე ნახავ“ უკან ეზიდება.  
ვენებათ, სიხარულისა და მწუხარების ელვი-  
სებური თამაშია შაილოკისა და ტუბალის  
დილოგო, — როცა ეს მდიდარი და დანობი-  
სელი ებრაელი (პიესის მიხედვით) ანტონი-  
ოს გემების დაღუპვისა და ჭესიკას ქარაფ-  
შუტული ხელგაშლილობის ამბებს ჰყვება.  
ტუბალის ეს რეპლიკები ერთდროულად  
ხანჯლის ჩხვლეტასა და განმკურნავი მლა-  
მოს წასმას ჰგავს: უსიამოვნო ამბავს სასი-  
ამოვნო უთავსებს. ამით სიმართლესაც ეუბ-  
ნება შაილოკს და არც ტანჯვებისთვის იმე-  
ტებს (ჩემთვის გაუფებარი აღმოჩნდა ამ რო-  
ლის — მსახიობი ნ. მასხელია — როგორც  
გაზრდება, ისე პლასტიკა: იგი გამოჩნჩე-  
ტებულ, ბებერ კლოუნს უფრო მიაგავს,  
ვიდრე კაცს, რომელსაც თვით შაილოკი ესეს-  
ხება ხოლმე ფულს. აქვე ვიტყვი ბარემ, ასე-  
ვე სტილისტურად „ამოვარდნილია“ მარო-  
კოს პრინცის — მსახიობი ლ. ლოგუა, ლან-  
ჩელიტოს — მსახიობი ნ. ქაროსანიძე — სცე-  
ნური სახეები. მათში ერთგვარი კომიკური  
ძალდატანებაა საგრძნობი, რომელიც სრუ-  
ლიად გაუმართლებელ შარჟში გადადის და

არავითარი კავშირი არა აქვს ამ სახეების  
კომიკურ და მით უმეტეს, გროტესკულ გა-  
ზრებასთან).

გ. ქავთარაძე ტუბალის რეპლიკებს (მოს-  
მენსას), თვით ანიჭებს საჭირო ნიუანსსა  
და განადაცის (იძულებულია) და ამის შესა-  
ბამისად პასუხობს, სადაც ბუნებრივად,  
სცენურად ძალიან მოკლე დროის მანძილ-  
ზე — სულიერი ტკივილის გამოხატველი  
ყვირილიდან („ნეტავ, ჩემი ქალი მკვდარი  
დამიგდო ფეხებთან და ის მარგალიტები  
ყურზე ეკიდოს!“) შევებისმომგვრელ ნეტა-  
რებაზე გადადის („ძალიან გამახარე! გაეწა-  
მებ! გაეწამებ! ძალიან გამახარე!.. თუ ვადას  
გადააშორა, გულს ამოვარე!“).

როლის საერთო პლასტიკურ ნახატში ძა-  
ლიან ძლიერ შთაბეჭდილებას ახდენს შაი-  
ლოკის „სინაგოგიდან გამოსვლა“. ეს რიტუ-  
ალური აზრით სავსე სელოა თითქმის შეშ-  
ლილობამდე მისული შაილოკისა, რომელიც  
რაბინების პარალელურად დაწყობილ რიგში  
ქარიშხალივით გავიდის, თითქოს სურს თა-  
ვისი შავი, გრძელი სამოსის კალთებით წახ-  
ვეტოს ამქვეყნიური ჭირვარაში. ემოციურად  
აღზნებული ეს სცენა მიდის სულხან ცინ-  
ცაძის მუსიკის თანხლებით, სადაც შაილო-  
კის მუსიკალური ლაიტთემა აქ კულმინაციას  
აღწევს. სამწუხაროდ, ამას ვერ ვიტყვი თავ-  
ზარდაცემული შაილოკის — გ. ქავთარაძის  
„სინაგოგაში შესვლაზე“, როცა იგი მიველ  
სცენას მოკლე-მოკლე ნაბიჯებით გადაჭრის  
და ამ დროს უცნაურად ბუტბუტებს და ხე-  
ლებს შლის.

როლის კულმინაციური მომენტია ჭესიკას  
გატაცების შეტყობინების ეპიზოდი. ავან-  
სცენაზე გამოვარდება სახეშეშლილი შაილოკი,  
თითქოს საშინელმა ამბავმა სახლიდან გა-  
რეთ გამოაგდო, სხვას კი არ უწყურება —  
თავის თავს ლანძღავს, — თითქოს საკუთარი  
სხეულის დაგლეჯა სურსო. ველური ცეცხ-  
ლთი ანთა მის თვალღებში: „ჩემი საკუთარი  
სისხლი და ხორცი უნდა ამიჭანყდეს!“ —  
კი არ კითხულობს, ამას თავის სულს ჩასძა-  
ხის „ჩემი სისხლი და ხორცი-მეთქი“. შემ-  
დეგ შაილოკი თანდათან წყნარდება, მიკინ-  
ვარებას ანტონიოს შურისძიებისაკენ მი-  
მართავს, გამოდის ავანსცენაზე, კიდევ უფ-  
რო წინ, მაყურებელთა დარბაზის წინ ჩა-  
მოჯდება და იწყებს თავის სულისშემძვრელ  
მონოლოგს, იმ შეურაცხყოფის გამო, რაც მას  
თავს დასტყდომია: „მერე რატომ? იმიტომ,





რომ ებრაელი ვარ! განა ებრაელს კი არ აქვს თვალეზი? განა ებრაელს კი არა აქვს ხელეზი? განა არა აქვს ყველა ორგანო, გრძნობები, მისწრაფებანი, ვნებათაღელვანი? განა იმავე საქმელს არ სჭამს? იმავე იარაღით არ იჭრება? იმავე სნეულებით არ ხდება ავად? იმავე წამლით არ იკურნება?..."

ამ სცენა-მონოლოგს აძლიერებს ვენეციის ქუჩებში გამართული საკარნავალო მხიარულება, რომელიც შაილოკის პირველ გამოხველას (ჯესსიკას მოტაცების შემდეგ) ემთხვევა. აქ ორგანულადაა გადწეული, კონტრასტის გზით, დრამატული სიტუაცია, ერთი ადამიანის სულის შეფთვარება და საყოველთაო მხიარულება.

ამ ცეკვებს მხიარულებისა და ხალისიანობის მაცოცხლებელი განწყობილება შეემატა სპექტაკლში. ისინი დადგმულია ისეთი რაფინირებული გემოვნებისა და დახვეწილი პლასტიკური აზროვნების ქორეოგრაფის მიერ, როგორც ვაგი ალექსიძეა, რომელსაც მრავალი მინიატურული ქორეოგრაფიული შედევრი ეკუთვნის. ყოველივე ეს მის მიერ ამ სპექტაკლში დადგმულ ცეკვებზეც ვრცელდება. მხოლოდ ესაა, რომ ისინი „ცალკე“ არიან, ორგანულად არ არიან ჩართულნი დრამატულ მოქმედებაში, ამიტომაც აღიქმებიან როგორც დივერტისმენტები. მართალია, ისინი ერთგვარ ფონს ქმნიან და შაილოკის მძაფრი ცხოვრების კონტრასტის შესაქმნელად არიან მომზობილნი, მაგრამ ისეთი რეჟისორისათვის, როგორც დ. ალექსიძეა, ცეკვის ამგვარი ფუნქციური დატვირთვა ძალზე მცირეა...

რეჟისორი და მსახიობი გრძნობენ, რომ რაც უფრო ახლოვდება სპექტაკლის ფინალი, მით უფრო უკან რჩება შაილოკის დრამატული კულმინაცია. შაილოკისგან მომართული შექანისში თავისით განაგრძობს მოქმედებას, მარჩა შურისგების მილოდინი. ამიტომ, რეჟისორი ცდილობს, რომ კიდევ ერთი, ემოციურად მძაფრი სცენა შექმნას, რათა სპექტაკლის დინამიზმი არ შენელდეს. სასამართლოზე განცდილი მარცხის შემდეგ, რაც შაილოკის სრულ მორალურ მსხვერველს მოასწავებს, იგი სცენიდან (სასამართლოდან) გასვლის წინ სამსჯავროზე სერიის საცქერლად მოსული ნიღბიანი ბრბოს ცენტრში მოექცევა, ამ საზეიმო-კარნავალურად ჩაცმულ ადამიანებს თითქოს შაილოკის გასრე-

სა მოუწადინებიათ. ამ დროს გაცეცხლებული, თაყვარაღაცემული შაილოკის ხელში კრიკოლოსანი გაწედება. ოქროს მძივები იატაკზე გაიფანტება. ნიღბიანი ხალხი წამსვე იატაკს დააცხრება, მუხლებზე დაჩოქილნი, მუცელზე განრთხმულნი ხარბი სიმშაგით ჰკრეფენ დაფანტულ ოქროებს. მათ ზემოდან დასცქერის შაილოკი — გ. ქავთარაძე. ერთხანს გაოგნებულია, თითქოს შეუძლებელი ეჩვენა ადამიანთა ამგვარი სიმდაბლე, მერე კი უცებ სარკასტულად ახარხარებული, ახლა კი ნამდვილად დარწმუნებული ადამიანთა სიხარბესა და სულმოკლეობაში, დემონივით წამოიშართება ამ ბრბოზე და გამართული, გამარჯვებული სტოეებს სცენას. უეჭველად ეფექტური და შთამბეჭდავი მიზანსცენაა, მაგრამ ხომ არ შეაქვს მას ბზარი რეჟისორის კონცეპციაში? ხომ არ გწმოდის, რომ შაილოკი ზნეობრივად აღორძინდა? სასამართლომ კი გაამტყუნა, მაგრამ ცხოვრებამ გაამართლა! თუმცა ამგვარი დასკვნაც საეგზეთ შესაძლებელია: ბოროტების ძლევა პლიუს-მინუსების გაწონასწორება როდია, არც ისე წარმატალია ეს ბოროტება, რომ სცენაზე დამარცხებით რეალობაშიც დამარცხდეს. იგი არ სთვლემს და ყოველ წუთს შესაძლებელია მისი აღორძინება, ამიტომ ჩვენც, დარბაზში მსხდომი მაყურებლებიც, მზად უნდა ვიყოთ მის წინააღმდეგ საბრძოლველად.

იმ შემთხვევაში თუ ამ სცენას ასეთნაირად გავიგებთ, მაშინ აღარ გავგაოცდებ და აღარ დავგაბნეხ ფრაზა, რომლითაც მთავრდება სპექტაკლი, ამ ფრაზას, რომელსაც პორცია წარმოსთქვამს — „მაგრამ, დაფიქრდით, — სამართალზე თუ წავა საქმე, მაშინ ვერც ერთი ჩვენთაგანი ვერ გადავრჩებით!“ — რეჟიმის ძალა აქვს. საყოველთაო ბრალდების ეს მოტივი სრულიად მოულოდნელია სპექტაკლის ფინალში და ამის გამო მისი ეფექტი ამ რიტორიკული შედახილით გაზრდილია — მაყურებელს სცენიდან საკუთარი სულის სიღრმეში გადააქვს მზერა... ანუ მოულოდნელად შეიძინა სპექტაკლმა სიმართლის გავების, ზნეობრივი ალტერნატივის სიმწვავე.

# „ათვინიერებენ მიმინოს“

(თელავის სახელმწიფო დრამატულ თეატრში)

ლ. თაბუკაშვილი — „ათვინიერებენ მიმინოს“  
დამდგამელი რეჟისორი — ალექსანდრე კანთარია,  
მხატვარი — ოთარ შამათავა,  
კომპოზიტორი — თამაზ ყურაშვილი,  
სასცენო მოძრაობა — შოთა გავიამია.

## ვაკა ძიგუა

ბოლო დროს, ქართულ დრამატულ მწერლობაში, მსოფლიო დრამატურგიის სიახლეთა და ძიებათა კვალდაკვალ, აღინიშნება განსხვავებული თემების აღმოცენების, პრობლემათა ახლებურად დანახვის საინტერესო ცდები. ეს მოვლენა განცალკევებით არ დგას, იგი ორგანული ნაწილია თანამედროვე ქართული პროზისა და პოეზიის მისწრაფებებისა. ყოფითი სცენები, ტიპიური ხასიათები შეცვალა სიმბოლოებმა და გამოკვეთილმა კონცეფციამ, რომელიც უფრო აშკარაა პრობლემასთან მისვლის გზას და ზოგადსაკაცობრიო ჭეშმარიტებასთან ამყარებს კავშირს. ასეთი მიმდინარეობა წარმოშვა დრომ, ეპოქამ, ყოველდღიურმა სატკივარმა, ტექნიკურმა პროგრესმა, იმ საშიშროებამ, რომ არ დაიკარგოს ადამიანის სულიერი სილამაზე, სიყვარული, გატაცება. ახალგაზრდული გზნება — ის, რაც მარადიულია და შეუცვლელი.

ლაშა თაბუკაშვილის „ათვინიერებენ მიმინოს“ იგავის საფუძველზე დაყრდნობილი პიესაა. მასში მოტანილი ამბავი უჩვეულოა, განყენებული, ზღაპრულ სამოსელში გახვეული, რაც შეფარულმა პოეტურმა სამყარომ

მოითხოვა, სადაც ჯერ დამეული წყვილია და შემდგომ მოლოდინი იმ ერთადერთი გამოჩენისა, რისთვისაც შეიქმნა ეს ნაწარმოები. ამდენად, არც კი იგრძნობა „სიმძიმე“ იმ, თითქოსდა, არარეალური სამყაროსი, რომელშიც ავტორმა თავისი გმირები დაასახლა, ვინაიდან ყველა მონაკვეთს კონკრეტული ჩანაფიქრი ახლავს და ზეაღმავალი განვითარებით, მისხალ-მისხალ იქმნება განწყობილება — ხელშესახები თავისი სიტყვადით, სიმამფრთხა და სახიერებით. ლაშა თაბუკაშვილს, როგორც დრამატურგს, ყველთვის აწუხებდა ახალგაზრდა, დიდი ცხოვრების შესასვლელთან მოსული კაცის ბედი. იგი ზედმიწევნით ცდილობს გმირს განსაცდელით აღსავსე გზაზე მოსალოდნელი მანკიერება აცილოს და შეუნარჩუნოს პოეტური სიწმინდე. მისი აზრით, გმირმა ასე უნდა განვლოს დღეები თავისი ცხოვრებისა — ასეთია დრამატურგის დაცინებული სურვილი და გამოკვეთილი მოქალაქეობრივი პოზიცია. ამ პიესაში ავტორი ოპტიმალურად განსხვავებულ გარემოს უქმნის გმირს, ჯოჯოხეთის განსაცდელს უშაფდებს. მისი ინდივიდუალობა და მრწამსი უნდა წაიშალოს

უხეში ძალის დაწოლით და შეუერთდეს იმ დიდ ნაკადს, რომელიც უსახური მასის სახელითაა ცნობილი. კაცობრიობის ისტორიას არაერთი მაგალითი შეუძლია დაასახელოს, სადაც მანიაკური ჟინით შეპყრობილი ერთეულები თრგუნავდნენ ადამიანის სული კეთილ საწყისებს და მხეცურ ინსტინქტთა გამოვლინების უკიდურესი აღზევებით, საშინელ ბოროტებას ჩადიოდნენ კაცთა მოდგმის წინაშე. დრამატურგს დაახლოებით ამაღვაირი ყოფის წარმომშობი მიზეზის განვითარება და მისი საბოლოო შედეგი აინტერესებს. აქ იგი ინდივიდუალური დაპირისპირების მაგალითს გვიჩვენებს იმ სახით, რამაც საზოგადოებრიობას ყოველთვის შეუნარჩუნა გადარჩენისა და ხსნის იმედი.

ქალაქიდან დაცილებით, უღრან ტყეში, დიქტატორული რეჟიმის მოთაყვანე, ჩამოყალიბებული მსოფლმხედველობის მქონე, უხეში ძალის პრიმატის „მსახურს“ — თავისი პატარა სახელმწიფო შეუქმნია, რომლის ყველა წევრი უსიტყვოდ მორჩილია მისი ნებისა და სურვილისა. ეს განცალკევებული სამყარო შემაზრუნენია თავისი შინაარსით და იმ ლოგიკით, რომელიც მომარჯვებული აქვს მის მბრძანებელს ყოველგვარი თავისუფალი აზრის, მრწამსისა და ფიქრის ჩასახშობად. როგორც მიმინოს, მთის წვერზე დაქერილს, შემდეგ მოსათვინიერებლად თვალეზავებულს დღედაღამ ყურში ჩასძახებენ, რათა მთლიანად გამოეთხოვოს

ლაყვარდოვანი ცისა და თავისუფლების სიყვარულს, ასევე ტყვედქმნილ ადამიანებს დღენიდაც ჩასჩიჩინებენ, თანდათანობით აქცევენ უსახურ, უსახელო, წარსულისა და მომავლის გარეშე მყოფ რობოტებად. მათ ფიქრი არ სჭირდებათ, მითუმეტეს რა აქვთ განსასჯელი, როცა პატრონი ყველას ნაცვლად ფიქრობს და იღებს ერთადერთ, მისი აზრით სწორ გადაწყვეტილებას, რაც ყველასათვის კანონის ურყევე ძალის ტოლფასოვანია. მართალია, დრამატურგის მიერ წარმოდგენილი სამყარო მოწყვეტილია ადამიანთა ერთობას, დიდ ქალაქს, რომლის სუნთქვა აქ თითქმის არ აღწევს, მაგრამ სწორედ იმ შორეულმა და აღდმა ქალაქმა წარმოშვა ეს სიმახინჯე, რათა დროდადრო თავი გაითავისუფლოს ჯიუტი და სიმართლის მოყვარული შვილებისაგან. პატრონი, მბრძანებელი ამ ჯოჯოხეთისა, შეფარულადაა დაკავშირებული ქალაქის პოლიციურ რეჟიმთან, მისი ნების, ინტერესების, პრინციპების დამცველია და აღმსრულებელი. აქ ძალაუფლებურად გვახსენდება ბერტოლდ ბრეტის „სამგროშიანი ოპერა“. ამ პიესაში გამქლავებულია ხელისუფალთა ძალის ტექნოლოგია და ის ჰარმონიული კავშირები, რომელიც არსებობს დამნაშავეთა სამყაროსა და კანონის დამცველთა შორის. ქალაქმა დასჯის წესით კვლავ გამოისროლა დაუმორჩილებელი მსხვერპლი შორეულ ტყეში, სადაც მან უნდა დაივიწყოს წმიდათაწმიდა ადამიანური მის-



სცენა სპექტაკლიდან: ანო — ნ. ქემამეილი, პატრონი — ზ. ანთელავა

წრადება სიყვარულის, მეგობრობისა და სიკეთისადმი. ქალაქმა იცის, რომ იგი არასოდეს აღარ დაბრუნდება, ან შეეწირება თავის მრწამსს, ან შეუერთდება იმ დამნაშავეთა უსახურ ბრბოს, რომელსაც წართმეული აქვს ნება, სინდისი და წინააღმდეგობის გაწევის სურვილი. ასე შემოყავს ლაშა თაბუკაშვილს თავისი სანუგევაო გმირი გიო, რომელიც უნდა ეწამოს ამ განსაცდელის გზაზე და გვაჩვენოს, თუ რაოდენ ძლიერად არის მასში შენეივებული თავისუფლების სიყვარული, თანდგომა მოყვასის მიმართ, თავგანწირვა სამართლიანობისადმი. გმირს, თავისთავად, გამორჩეული თვისებები უნდა ახლდეს, ასე მიიჩხევს ავტორიც. პირველი შეხვედრა პატრონთან ქალაქის მკერდს მოგლეჩილი ყმაწვილისა, განსაკუთრებულ სიმპათიებს აღძრავს დიქტატორის სულში — გამოჩნდა პიროვნება ყველასაგან განსხვავებული, ძლიერი, შეუღრეკელი, საკუთარი ხმის მქონე და უკვე სიბერის კარს მიმდგარ მბრძანებელს მოეჩვენება, რომ გიო სწორედ ის არის, ვისაც შესწევს ძალა მომავალში მისი ადგილი დაიკავოს. როგორც მიმინოების სახეობაში გამორჩეული შავთვალა მიმინო არ თვინიერდება, საბედნიეროდ, ადამიანის მოდგმასაც ჰყავს ასეთი რჩეულები, რომლებიც იმისთვის დაიბადნენ, რომ კაცური არსებობის მაგალითებად დარჩნენ. დრამატურგის ჩანაფიქრი სწორედ ამაში მდგომარეობს — რაც უფრო მიძივა განსაცდელი, შიში, მიუსაფრობა, სიკვდილის წინ დგომა, მით უფრო სახიერია ბრძოლის სურათი პიროვნული მთლიანობის გადასარჩენად.

მიუხედავად იმისა, რომ პიესაში ყოველგვარი გართულების გარეშე, ეპიურად მიმდინარეობს მოქმედების განვითარება, თვით ადგილი, გმირთა ურთიერთობა, უცხო ეგზოტიკა განსხვავებულ სიძნელეებს უქმნის თეატრს. ამ პიესის სცენური ხორცშეხსნა ადვილი როდია. ნაწარმოები, თავისი შინაგანი ბუნებიდან გამომდინარე, განხორციელების დროს ქანრთა ურთიერთმონაცვლეობას მოითხოვს, სადაც ყოფითი, პოეტური, ფსიქოლოგიური, გროტესკული, ფარსული ელემენტები ძალდაუტანებლად, მოთხოვნილებისდა მიხედვით უნდა შეითვისონ ერთმანეთს. თელავის თეატრის სპექტაკლში „ათინიერებენ მიმინოს“ ეს მეტად რთული მონენტი ისეთი თავისუფლებითაა დაძლეული,

რომ მხოლოდ შემდგომი ანალიზის დროს აღმოაჩენ იმ ორგანიკას, რომელიც მოქმედების პარალელურ ხაზებში ოსტენტაციურად განაწილებული, რაც უდავოდ მიგვანიშნებს რეჟისორის პოლიფონიურ აზროვნებაზე. სცენური სივრცე ამ მასობრივ სპექტაკლში ათვისებულია მსახიობთა დატვირთული სცენური ცხოვრებით, მათთვის დასახული კონკრეტული ამოცანებით, ყველა მონაწილის ზუსტი ფუნქციონალური დანიშნულებით, სახიერი მიზანსცენებისაკენ თვითმიზნური მისწრაფებების გარეშე.

სცენური მოქმედების უჩვეულო გარემომ, არარეალურმა სამყარომ, განსხვავებული პლასტიკა მოითხოვა მსახიობებისაგან. იქ, სადაც სულის ვარჯიში უგულვებელყოფილია, სადაც მხოლოდ სხეულის პრიმატს ეძლევა უპირატესობა ჯუნგლის კანონის წესით, მსახიობმა უნდა იმოძრაოს განსხვავებული სიმსუბუქით, ადამიანურისა და ტყუილის ზღვარზე; მსახიობის სხეული უნდა იქცეს ინსტრუმენტად, რომელიც სცენურ ქმედებაში შეიტანს იმ ფერს, რაც გაამართლებს

გიო — ზ. კოლელიშვილი, პატრონი — ნ. ანთელავა







ამ გარემოს და დრამატურგის მიერ შემოთავაზებულ პირობას. თეატრის ახალგაზრდობის სულისკვეთებამ დაძლია მეტად რთული ამოცანა და ჩვენში, მასურებელში, აღძრა ის დამოკიდებულება, რომ თავგანწირული კომპიტები და ტრომები სცენის სხვადასხვა სიმაღლეებიდან მათთვის ჩვეულებრივი და ადვილად შესასრულებელია. რეჟისორ ალექსანდრე ქანთარიას ეს პირობა გამოყენებული აქვს ძუნწად, მხოლოდ აქტიურულ შესაძლებლობათა ჩვენების მიზნით კი არა, არამედ იმ ზუსტ ჩანაფიქრითან შეფარდებით, მოვლენათა განვითარებისათვის რომაა აუცილებელი და საჭირო. ეს ცალკეულ ჩასმულ ნომრებად შეიძლება აღგვექვა — სენერე მოძრაობათა უზადო შესრულებას ამის საკმაო საფუძველიც გააჩნია, მაგრამ რეჟისორული ჩანაფიქრის მკაცრ ლოგიკას უფრო მაღალ საფეხურზე აპყავს ყველაფერი, მთლიანობის განუყოფელ ნაწილად აქცევს მას და ტემპო-რიტმის პარტიტურაში განწყობილებათა ცვლის ფუნქციას ანიჭებს. სპექტაკლში პიესამ საგრძნობი კუბიურები განიცადა, მაგრამ არა ისე, როგორც ამას ხშირად ვხვდებით ამბის გაბუნდოვანებისა და ხასიათების გაუფერულების ხარჯზე. რეჟისორმა ეს ოპერაცია ფაქიზად ჩაატარა, ასათუებს არ დაუკარგა სიმკვეთრე, სიუჟეტის მთლიანობა შეინარჩუნა, ოღონდ ეს არის, რომ ლირიული სცენები საგრძნობლად შეიკვეცა. გიოსა და ანოს სიყვარულის ხაზი მხოლოდ მცირე კომენტარით დარჩა სპექტაკლში, რამაც უქმარისობის გრძნობა დაბადა.

თელავის თეატრმა ბოლო წლებში შემოქმედებითი ძიებების, ახალი სტილისტიკის დამკვიდრების, რეჟისორული და აქტიორული ზელოვნების თანამედროვე მიღწევათა მზარდმზარ მრავალმხრივ საინტერესო სპექტაკლები განახორციელა, რამაც მასურებულთა ფართო აუდიტორია მოუპოვეს. სპეციალისტთა დამოკიდებულება მათ მიმართ გახდა უკომპრომისო, მომთხოვნი და გაჩნდა ბუნებრივი მოთხოვნილება თეატრის ნამუშევრების მაღალი პოზიციებიდან შეფასებისა. არ შეეცდებით თუ ვიტყვით, რომ სადღესოდ თელაველთა სპექტაკლები განიხილება, როგორც ერთ-ერთი მიღწევა ქართული თეატრის განვითარების თანამედროვე ეტაპზე.

რეჟისორი ა. ქანთარია რეპერტუარის

შერჩევის დროს არ ერიდება სიძნელეებს, პირიქით, ცდილობს რაც შეიძლება რთულ მასალასთან მიიყვანოს მსახიობები და შესაძლებლობების მაქსიმალური გამოვლენით სასურველ შედეგს მიაღწიოს. სპექტაკლში „თავინიერებენ მიმინოს“ თეატრის ახალგაზრდობა მთლიანადაა წარმოდგენილი. ანსამბლურ სცენებში კოლექტიური სულისკვეთება სუფევს. თითოეული მოქმედი პირი დამუხტულია სპექტაკლის სიყვარულით და ძალას არ იშურებს ტექნიკურად რთულ სცენებში, სადაც ერთი პატარა უზუსტობაც შეიძლება საბედისწერო გამოდგეს, დაარღვიოს პარმონიული მთლიანობა.

როგორც ვთქვით, მასა სახიერია სპექტაკლში, მონოლითურია მათი სულისთქმა, ხშირ შემთხვევაში წარმართავს კიდევ მოქმედ პირთა ქცევებს. ასეთი ამისი ფონზე მსახიობ ზურაბ ანთელავას „პატრონი“ გამოიკვეთება, როგორც ძლიერი პიროვნება, რომლის ნება-სურვილს ყველა ემორჩილება. მას არ სჭირდება ემოციის ხარჯვა ამ თვისებათა დასამტკიცებლად. თვით მასამ წინასწარ შექმნა მისდამი მორჩილების ატმოსფერო და ეს მომენტი მაღალ რეგისტრში იქნა წარმოდგენილი. ამ სიმძლიერდამ მსახიობმა ბოლომდე შეინარჩუნა შეუვალი სიმტკიცე, მას თანდათან შეემატა გაიძვირობის, დაუნდობელი სიმკაცრის, ზოგჯერ ლირიული გამოვლინებებისთვის საჭირო ფერები, რითაც დავკარგუშუნა, რომ იგი არის კაცი, რომელსაც შეეძლო შეექმნა ასეთი განსხვავებული სამყარო. ზ. ანთელავამ თავისი გმირის დამოკიდებულება ახალგაზრდა გიოსადმი მთელ სპექტაკლში ისეთი ლოკური თანმიმდევრობით წარმართა, რომ ფინალურ სცენაში, როცა ის სულიერად განდგურებული თავისი პიროვნული უძღურების, იდეის მარცხის გამო, ორმოში ეხშობა, ჩვენთვის სცხვებით ნათელი ხდება პატრონის გადაწყვეტილების სისწორე და მსახიობის მიერ გმირის შინაგანი ბუნების გამოვლინების წარმართვის სიზუსტე.

ავტორისეული პოზიცია, მისი მრწამსი და მოქალაქეობრივი დამოკიდებულება გამქლავნებულია გიოს სახეში. ეს არის პიესისა და სპექტაკლის პოეტური ფერი, ბედთან ადამიანის შეურთიგებლობის ამაღლებული ჰიმნი. მსახიობი ზაზა კოლელიშვილი შინაგანი სიმართლით, უშუალოდით, წარმოგვიდგენს გიოს სულიერ მღელვარებას. მის



შესრულებაში ძალუმად ფეთქავს სულის სიწრფელე, მორჩილების დროს შენიღბული წინააღმდეგობა და ეს შეუმჩნეველი კონტრასტული ნიუანსები საბოლოოდ ამთლიანებს გიოს სახეს, როგორც ესოდენ მნიშვნელოვანს სპექტაკლის იდეური მიმართებისათვის.

აქტიორული შესრულების საერთო რიტმი-საგან განყენებულად დგას იონას სახე. მისი სცენური ქმედება თავისი შინაგანი ბუნებით სავსებით განსხვავებულია სხვათაგან. იონა ამ ბრბოსა და მისი მეთაურის დაკარგული სინდისივითა, თუმცა მისი პასიური წინააღმდეგობა ანგარიშმიუცემლად და დატოვებული. იონასი არ ეშინიათ, ის „ყოფილი“ ადამიანია. მსახიობი ზურაბ ლომიძე, რომელსაც სასიამოვნო ტემბრის ჩმა აქვს, თავისი მოკლე მონოლოგებით შაყურებელთა დარბაზში ექებს თანამზრახველებს. მის გმირს შეიძლება უთახავრებო ტრაგიკულ სიყვარულში, უბედობაში, ხელშეცარვაში. მსახიობი კარგად გვიჩვენებს იმ სისუსტეებს, რამაც განაპირობა მისი გამოუცხალი მდგომარეობა. იონას სახე რთული შესასრულებელია, მას გარკვეული ავტოხომია აქვს სპექტაკლში, განსხვავებული განწყობილების ინტონაცია შემოაქვს. მსახიობი ტრაგიკულ ზღვარზე წარმართავს ამ როლს, ზომიერების გრძნობითა და გემოვნებით.

სპექტაკლის სტილისტიკიდან გამომდინა-

რე, მსახიობი ნინო კურტანიძე ქმნის იმ დაცემული საზოგადოების მკვიდრულ ცინიკურ, გრძნობებისაგან დაცილი, არაობად ქცეული ქალის სახეს.

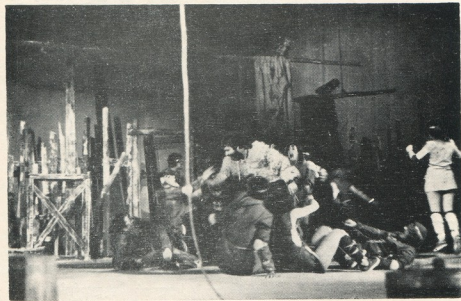
მიუხედავად იმისა, რომ ანოს სახე რეჟისორის მიერ მკაცრად რეგლამენტირებულია სპექტაკლში, ნანა ქემაშვილი წარმოგვიდგება სიყვარულისთვის დაბადებული გოგონა, რომელიც ჩვენს თვალწინ გარდაიქმნება საშინელი ბრბოს შემადგენელ ნაწილად.

სპექტაკლის სცენოგრაფია ეკუთვნის ოთარ შამათავას. გემოვნება, ლაკონურობა, ნაწარმოების სტილის შეგრძნება, დეტალების ზუსტი გამოყენება ახასიათებს მხატვარს. უცხო გარემოსათვის მოქმენილია შესატყვისობა ფერში, მათ სახიერებაში, რაც ხელს უწყობს, აგრეთვე, მსახიობთა პლასტიკურ გამოვლინებას.

კომპოზიტორი თამაზ ყუარაშვილი თანამედროვე თეატრში მუსიკალური გააზრების საინტერესო ცდას გვაძლევს, სადაც ყველაფერი დამორჩილებულია მოქმედებას და ორგანულადაა შესული მასში, როგორც მისი განუყოფელი ნაწილი.

საგანგებოდ უნდა აღვნიშნოთ სასცენო მოძრაობის დამდგმელი შოთა გეგიაძე, რომლის პედაგოგიური ნაღვაწი და შემდგომ სცენური გააზრება ძალზე საინტერესოდ გვესახება.

სცენა სპექტაკლიდან





ლიდი რაქალაზა და უმინიშენელი პინესები

ონილის, თორთონე უაილდარის, პარტარ მილუ... რის, ბენსი უილიამსის სამშობლოში სერიოზული დრამატურგის კრიზისია. ამის მიზეზი — თეატრალური მიმართულების აზრით — ისაა, რომ ამერიკული თეატრი წაყვანა როლს აღარ თამაშობს ქვეყნის კულტურულ ცხოვრებაში. ახლა ამერიკაში თითოეუ ჩამოსათვალაა ის დრამატურგები, რომლებიც მწვავე, უარსენიების პარალელურებს ეტევიან. ის, რასაც დიდ რეკლამას უკეთებენ, როგორც „ნიუ-იორკის სერიოზულ თეატრს“ (მის რეპერტუარს იმეორებენ რეგიონალური და მოძრავი თეატრები), არსებითად, სრულიადაც არ არის სერიოზული.

უკანასკნელი სეზონების უკვლავ უპოულარულ პიესებზე ბოლოდღევე მიჩნეულია „დარჩილილი ეკრანი“, „პატარა ღმერთის შვილები“, „ადამიანი—საილი“. ეს განსათობი, კარგად დადგმული თეატრალური პიესები საბოლოო ქაში მათურებელს ახალს არაფერს აძლევენ. სამეფ ამ პიესამ დაიმსახურა „ტონის“ პრემია და სამეფ ეტევა ავადმყოფი და ფიზიკურად არასრულწლოვანი ადამიანებისადმი თანაგრძნობას.

საკიბისადმი ამგვარი მიდგომა ცხადია, კამათს არ იწვევს. ეს პიესები ნენტრემენტალურ გრძნობებს ეტევიან და მათურებლებს საკუთარი ეთილი განსრავების არსებობას უღასტურებენ.

მეორე ნაკადი პოპულარული პიესებისა (რომელნიც ასევე სერიოზულ დრამატულ ნაწარმოებებად ითვლებიან), ეტევა ადამიანთა ანტისოციალურ მოქმედებას, რომელიც მიჩნეულია პირველქმნილი გრძნობების გამოვლენის ცორმად. ბოლოდღეული დადგმების პროტოტიპია ინგლასური პიესა „იკუსი“, სადაც უმწველი, რომელიც ცხენებს თვალბებს სიბრის, წარმოდგენილია, როგორც სულიერი საწუისის განსახიერება ამ უგრძნობელ, რაციონალისტთა სამყაროში.

მგავსი დადგმების მოდელია სატელევიზიო „დრამა“ რომელიც ეტევა საკირბორიტო პრობლემებს და ეს პრობლემა დაჟაუვს უკონფლიქტო, უკვლასთვის მისაღებ სქემამდე. საქმე იქამდე მივიდა, რომ სოციალური პრობლემის მხოლოდ ხსენებაც კი მიჩნეულია საზოგადოებრივი პრობლემის გამოვლენად.

თანამედროვე ამერიკულ დრამატურგიაში ერთ-ერთი საკუთესო მწერალი ლენფორდ ვილსონი, თავისი ორი ახალი პიესის („ნამახობი ისტორია“ და „ახგლონიის დაცემა“) თემად იღებს ბირთვული ნარჩენებისაგან გარემოს დაზიანებებს. მაგრამ ეს თემა მხოლოდ ფონია, რომელზეც ვითარდება ძირითადი ისტორია (ამის საიბრისპირო მაგალითია იკივე ვილსონის „ისუთი ივლები“, სადაც გმირთა ცხოვრებაში ორგანულად შეყოლილია ვიტანამის ომი).

თეატრალური კრიტიკოსის რიჩის აზრით კემშარტიად სერიოზული პიესები მაშინ წარმოიშებიან, როცა დრამატურგის პირადი განცდები დაკუშირებულია გარესმყაროს იდეებთან და სოციალურ მიმდინარეობებთან. ამის შესახებ ლაპარაკობს სწორედ რომ სტოპარდის პიესის „ნამდვილი ნივთის“ გმირი, დრამატურგი ბენრი, რომელსაც მიანიჩა, რომ ნაცვლად იმისა, რომ წერდეს პოლიტიკასა და სამართლიანობაზე,

მწერალი უნდა ეტეზოდეს გმირების პირად განცდებს რომლებიც „შესაძლებელია, გავლენას მოახდენენ ადამიანთა აღქმაზე და აიძულებენ სხვანაირად იმოქმედონ იმ სიტუაციაში, სადაც ჩვენ პოლიტიკასა და სამართლიანობას ვხედავთ“.

ამავე აზრს იმტრობა ამერიკული დრამატურგია იმ შეტარებით. თავის პუბლიცისტურ წერილებში იგი არტებს, რომ მასზე დიდი ზეგავლენა მოახდინა ვიტანამიერი ომისდროინდელი საზოგადოებრივმა მიმართულებებმა. მას მიანიჩა, რომ არცერთი მათგანი მისი შემოქმედების ნაწილი არ არის, გადაა „წინიშენების იდეისა“. „იდეები წარმოიშებიან პიესებისაგან და არა პირაუკ“ — შენიშნავს იგი.

შეპირდის პიესები არასოდეს არ დადგმულა ბოლოდღევე, რადგან მათში არ არის სატელევიზიო დადგმისათვის დამახასიათებელი ადრილად განსაკუთრებული ნართაულები. შეპირდის პიესაში „ნამდვილი დასაკლეთი“ ორი ძმა — ერთი — პატეიოყვარული მოდიუდელი სენენარისტი, მეორე — წვრილფეხა აფერიკალი,—მოდელი ორი აქტის მანძილზე ერთმანეთთან დაობს. მართალია, მათ შეტახებას საფუძვლად არ უდევს ავკარა სოციალური კონფლიქტი, მაგრამ პიესაში ლაპარაკია უკვლავურ ძმაზე, რაც დღეს ამერიკელებს ადუღვებთ: ფული, ძალაუფლება, საკუთარი „მეს“ ძიება სულიერი ქაოსის ვითარებაში. თეატრალური იმედს გამოთქვამენ, რომ ტელევიზიაში ამ პიესის დადგმის შემდეგ, იქნებ, შეპირდის გვა გაეხსნას მოღვიფრის თეატრებისაკენა.

მიმბრატისი შვილები

საფრანგეთის საშინაო ცხოვრების ერთ-ერთი უმწვავესი პრობლემა ე. წ. „მეორე თაობის“ — ანუ „მიმბრატისის შვილების“ პრობლემა. მათი რაოდენობა ორ მილიონს (მუდმივ მაცხოვრებელს) შეადგენს. აქედან 80% უცხოელია, დანარჩენ 20%-ს ერთ-ერთი მშობელი ფრანგი ჰყავს (ზოგიერთებმა საფრანგეთის მოქალაქეობის მიღებაც მოახერხეს).

ახლა ამ თაობისადმი ინტერესი გააცხოველია იმ გარემოებამ, რომ თანამედროვე ხელოვნების ბოზურის ცენტრმა პარიზში, სეციალური პროგრამა შემოქმევა მათთვის. სოციალისტური პარტიის უკველკირეულმა „იონიტემ“ დიდი სტატია უძღვნა „დომობლებულ თაობას“. „დადებულთ ცინიკოსი მამისაგან და მესხიერებადაკარგული დედისაგან (იგულისხმება მათი მშობლიური ქვეყანა). ისინი დედინაცვალთან (იგულისხმება საფრანგეთი) ცხოვროვენ, რომელსაც თავისი პრობლემებისთვის ვერ მოუვლია და რომელიც მათ მკაცრად და უსამართლად ექცევა. მიგრაციის შვილები თვით გამოკვევს ცდილობენ და ამ მორაბაში ჭურთ თავის გამოვლენა, რომელსაც „კულტურათათმორისო „მომარობა“ ეწოდება.

(გაგრძელება 39 გე.)

# „ლია შუშაბანიძე“

შ. შამანიაძე — „ლია შუშაბანიძე“  
რეჟისორი — ნ. ლორთქიფანიძე,  
მხატვარი გ. გუგუშვილი,  
კინოსასწილავის თეატრი.

## გუბაზ მეგრელიძე

თანამედროვე ქართველ დრამატურგთა გარკვეულმა ნაწილმა ზნეობრივ-ეთიკური პრობლემების ასახვა ოჯახის ყოფით გარემოში გადაიტანა. მაგრამ ოჯახური კონფლიქტებიც ორი მიმართულებით გაიყო. პირველ მიმართულებაში უფრო საზოგადოების ნეგატიური მოვლენები აისახა, სადაც ოჯახის უფროსის საქმოსნობა დაპირისპირებულია ოჯახის დანარჩენ წევრთა ურთიერთობებთან. ასეთ კატეგორიას განეკუთვნება: თ. მეტრეველის „შეშლილი, შეშლილი ახალი წელი“, ი. გარუჩავასა და პ. ხოტიანოვსკის „აღსარება“, გ. იათაშვილის „დღესასწაული“.

ხოლო მეორე შემთხვევაში პიესის გმირები არსებულ ყოფაში გამომწვევდელ საკუთარ თავს ებრძვიან, სადაც ოჯახის წევრთა კონფლიქტი „წვრილმან ყოფით“ ნიადაგზე ხორციელდება (ლ. როსებას „პრემიერა“ და „პროვინციული ამბავი“ და შ. შამანიაძის „ლია შუშაბანიძე“).

ერთმა თეატრალურმა სეზონმა განვლო მას შემდეგ, რაც კინოსასწილავის თეატრმა „ჩვენი პატარა ქალაქი“ დადგმა განახორციელა, მომდევნო სპექტაკლი „ლია შუშაბანიძე“ სხვა ასპექტით განაგრძობს წინა სპექტაკლის თემას. თეატრი აგრძელებს მაყურობელთან პოლიმიკას ცხოვრებისეულ საკითხებზე, ამყარებს მასთან უშუალო კონტაქტებს და ჩვენთვის უფრო ახლობელს ხდის დრამატურგის პოზიციას და თეატრის დამოკიდებულებას ასახული მოვლენებისადმი.

თუ წინა სპექტაკლი „პატარა ქალაქის“ მცხოვრებლების ყოფა-ცხოვრების ჩვენებით ყოფიერების მარადიულ დღესასწაულს გამოხატავდა, რომელსაც ადამიანები ვერ ამჩნევენ და ამიტომ ვერც აფასებენ, „ლია შუშაბანიძეში“ ვხვდებით დიდი ქალაქის ერთ-ერთ ოჯახს, სადაც ურთიერთობათა სიმწვავე თავის დაღს ასვამს თითოეულ მათგანს. სწორედ ამ ცხოვრებისეულმა წვრილმანებმა შთანთქქეს ბედნიერების აღქმის უნარი. პიესის ყოველ გმირს, საკუთარი სურვილი დამისწრაფება გააჩნია, რომელთა განუხორციელებლობამ ერთმანეთზე გააბოროტა ისინი: ამიტომაც ოჯახის იდილიურ სიწყნარეს ყოველდღიური აყალმყალი ცვლის. ამ „ოჯახურმა რეჟიმმა“ ჩაჰკლა მათ შორის ადამიანური სითბო, აღერსიანი სიტყვა, ურთიერთპატივისცემის გრძნობა და საგრძნობლად შეარყია მორალურ-ეთიკურ კატეგორიათა ფასეულობა. დრამატურგი ცდილობს ამ ყოველდღიურობაში გაფანტულ მიზეზთა საფუძველს მოუძებნოს კონკრეტული პასუხი.

შ. შამანიაძის პიესაში აისახა თანამედროვე ადამიანთა ცოცხალი და გამოკვეთილი სახეები, რომელთა წინააღმდეგობრივი ხასიათები ზნეობრივი საკითხების გარკვევას მოითხოვს. აქედან გამომდინარე, დრამატურგი ცდილობს გმირთა ცხოვრების განხილვას საზოგადოებასთან კავშირში, ცდილობს გაარკვიოს თუ როგორია თითოეული მათგანის როლი საზოგადოებრივ ცხოვრებაში.



გმირთა ხასიათების ცხოველყოფილობას ღიად უწყობს ხელს სიუჟეტური ქარგა. ყოფის წერილმან საკითხებზე პერსონაჟთა კონფლიქტები თავისთავად საინტერესო სიცოცხლისუნარიანობით გამოირჩევა. თვით გარემო, რომელშიც გმირებს უხდებთ მოქმედება, აიძულებს მათ გამოხატონ საკუთარი დამოკიდებულება არსებულ სინამდვილესთან. მიიტომ მათ მოქმედებას ინერციით კონფლიქტური გარემო განაპირობებს.

დრამატურგი ზაზაგასმულ ყოფითობას იმიტომ მიმართავს, რომ შეუღლამაზეხლად დაგვიანახოს ცხოვრებისეული სურათები, მაგრამ ამ სურათების ერთგვარმა „ყოფითობამ“ მოვლენათა მხატვრული განზოგადება შეანეწლა.

პიესაში მამა-შვილის ურთიერთობა დაუსრულებელია. დრამატურგს სურდა იჩვენებინა ორი თაობის განსხვავებული ფსიქოლოგიის ადამიანთა შეხედულება თანამედროვე ცხოვრებაზე. ის მოვლენები, რაც მამისთვის ყოველად დაუშვებელია, შვილისათვის ჩვეულებრივ ცხოვრებისეულ ნორმად ქცეულა. უთუოდ სწორი გზა აირჩია დრამატურგმა თაობათა კონფლიქტის მიზეზების საჩვენებლად, მაგრამ კონფლიქტი ძირითადად იფარგლება ლოთი კაცის ახირებულობით, რომელსაც არ მოსწონს, რომ შვილი მასავით სუფრასთან არ ზის, სადღევრქველდება არ ამბობს, არც პატივისცემით ვაჟობაზე. დედაც ამასვე ამბობს: „...ესახელები, ვაჟკაცი მომეწროო. ერთი უფროსთან არ დაუჯდება, ერთ ტკბილ სიტყვას არ ეტყვი“...

მაგრამ მამის სახე საქმაო უარყოფითი თვისებებითაა მოცემული. იგი სტამბის მუშაა, რომელმაც საკუთარი ცხოვრება ვერ ააწყა და ამ ნიადაგზე გალოთდა. ამასთანავე, შვილთან საუბარში მამა ყოველთვის მთვრალია, რაც უფრო აყალბაყალის სიტუაციას ქნის, ვიდრე თაობათა კონფლიქტს. მამა შვილს გამუდმებით „ბითურს“ ეძახის, რითაც შვილის თავმოყვარეობაზე მოქმედებს. მაგრამ დრამატურგი არ იძლევა იმის ახსნას, თუ შვილი მამის თვალში რა მიზეზებითაა „ბითური“. მხოლოდ კაცის ახირებით ხომ არ შეიძლება უმიზეზოდ, დაუსაბუთებლად მამა-შვილს შორის კონფლიქტის წამოჭრა. ეს მომენტი დრამატურგიულად უფრო მეტ

დამუშავებას მოითხოვს — მამის სიმართლე ლოგიკურად ეჭვს არ უნდა იწვევდეს. ვაჟი-შვილისა და დედის დიალოგში დრამატურგი საინტერესო შტრიხით გვიხასიათებს დათიკოს: „დედა... არის ასეთი ახირებული და რას იზამ? ქრთამი რომ არ მისცა და სიტყვა არავის შეარჩინა, იმიტომ დაემართა კარგი ამბავი“. ამ სიტყვებიდან ნათელი ხდება, რომ დათიკო პატიოსანი, უანგარო პიროვნებაა და უღირსი საქციელს არ იკადრებს. თავისი პრინციპულობის გამო აღმოჩნდა ასეთ დღეში, ცხოვრებას განუდგა და ლოთობით საკუთარ პროტესტს გამოხატავს. მაგრამ ეს მოტივი შემდგომ სცენებში აღარ ვითარდება. დრამატურგი უფრო მისი ლოთობის აღწერაში გადადის და დათიკოს პიროვნებას არ უღრმავდება.

დათიკოს ხასიათში მხოლოდ ერთხელ გაიყვანება სიყვითის სხივი. იგი მადლიერებით იგონებს სიდარს, ისიც იმიტომ, რომ შვილები გაუზარდა. „...ამირანს ჰგონია, ბითურს, ვითომ მე არავინ მიყვარდეს...—ამბობს იგი. მართლაც ამ სცენის გარდა დათიკო თავის გრძობებს, ქალიშვილის მეტს, არავის უმჯღავნებს. ან კიდევ: „...მეტირება ახლა მე... მე ვარ შერცხვენილი კაცი... შენთან ვარ, ქალი, შერცხვენილი“. დათიკოში სინდისის წამიერი ამტყველება უფრო ალკოჰოლის ზეგავლენით ხდება. დრამატურგს გმირის ამ მდგომარეობაზე მეტი ყურადღება უნდა გაემახვილებინა. იქნებ სწორედ ამ მომენტში იბადება დათიკოს ხასიათში გარდატეხა, რადგან კუდად გრძობს თავს და სასიკვდილოდ განწირული მიჰყავთ საავადმყოფოში.

მამის სიმპათია ქალიშვილისადმი უფრო თბილი დამოკიდებულებით მეტადდება: „შენა ხარ, შვილო, ჩემი იმედი. შენც თუ მიიტყუენ, მართლა აღარ ეღირება ჩემი სიცოცხლე“... ეუბნება იგი ქალიშვილს. მამის ასეთი იმედი ქალიშვილის საქციელთან უნდა გამოიმდინარეობდეს, რასაც, სამუშეხაროდ, ვერ ჩედავთ.

დრამატურგი არ იძლევა ყამარის დადებითი თვისებების დახასიათებას.

იგი თავის ძმასავით ენამჯახება. დიდ-მამის მიმართ განსაკუთრებულ პატივისცემას არ გამოხატავს, არცერთ სცენაში არ იგრძნო-

ბა, რომ კარგი სტუდენტია, არ ჩანს მისი პროფესიული ინტერესი. მის დიალოგებში ინტელექტუალური დონე არ იკვეთება.

დედა ერთადერთი ადამიანია, რომელიც ოჯახის ყველა წევრს შორის ცდილობს კარგი ურთიერთობის დამყარებას. ვაჟიშვილთან ჩხუბი გამოწვეულია პროტესტით, მისი უსაქციელობის გამო. უნდა, რომ მისი შვილი ანგარიშს უწევდეს ყოფილკაცის ნორმებს. ცდილობს გაუმბარლოვებლად წარმოუდგინოს ამირანს მამასთან კონფლიქტი, როგორმე შეარიგოს ისინი. დედა ყველაზე მეტად განიცდის ოჯახის დაძაბულ ატმოსფეროს და ამის განეიტრალების მიზნით ოჯახის წევრებს სათითაოდ აცნობს სახლის კეთილმოწყობის გეგმას, ცდილობს საკუთარი ენერჯიულობით ამოქმედოს მათი ინერტული შინაგანი ბუნება. მაგრამ არავინ ბოლომდე არ უსმენს, არაფრად ავდებენ დედის სიტყვებს. დაძაბულობამ ერთ ოჯახში მცხოვრები ახლობელი ადამიანები დააშორა და საკუთარ თავში ჩაქეტა.

შექმნილი ვითარებისადმი ამგვარი შემრიგებლური მორჩილება მისთვის ბრძოლის საშუალებაა, რითაც სურს სითბო შეიტანოს ოჯახის წევრთა სულში.

მხოლოდ მაშინ, როცა დაძაბვა მარტონი რჩება, მათი ურთიერთობა ნაწილობრივ იცვლება, საუბარში სითბო და იუმორი ჩნდება, კამათიც ცხოვრებაზე განსხვავებულ ეშენდულებების გამო მოსდით. მაგრამ ეს მიკროსამყარო ირღვევა, როგორც კი ატმოსფერო იცვლება დედ-მამის ურთიერთობის ჩვენებით.

დრამატურგ შ. შამანაძეს მთელი მოქმედება ზუსტად მიჰყავს ფინალურ სცენამდე, სადაც გამოჩნდა კიდევ ზნეობრივი ნორმების დარღვევით გამოწვეული შედეგი. სხვაგვარად წარმოდგენილია არსებული ყოფიერების შეცვლა. მამის ინფარქტმა ცხოვრებისაკენ მოახდოდა თითოეული მათგანი, ცხადყო, რომ ცხოვრებისაკენ განდგომილი აღმოჩნდნენ. სიკვდილის ცნებაში გატარდა დახლართული ურთიერთობები. ამიტომ ისეთი ვითარება, მთელი მოქმედების მანძილზე ოჯახის წევრები ერთმანეთის ამბავს რომ არ კითხულობდნენ, სულიერი ერთიანობა რომ დარღვეული იყო და ტკბილი სიტყვაც კი არ დასცდენიათ. რადიკალურად იცვლება ფინალში. დაძაბვა ერთმანეთისადმი ინტერესი გაუჩნდათ. შემთხვევითი არ არის, რომ შუქიც

ქრება. გარემო პირობების შეცვლა ერთმანეთის სულში ჩაახდდა ისინი.

ასეთია პიესის პერიპეტეტიკა, რომელმაც საინტერესო ასახვა ჰპოვეს სცენაზე.

მოქმედების დაწყებამდე მაყურებელი ეკრანზე ხედავს თბილისის ხედებს, ქუჩებს და კულტურის ძეგლებს. კინოფირის საშუალებით იქმნება თანამედროვე ყოფის ნათელსურათი, რა დროშიც პიესის გმირები ცხოვრობენ. ქალაქის ამ საერთო მშვიდი გარემოდან სცენაზე გამოიყოფა ერთი ოჯახის ცხოვრება, სადაც ყველაფერი დაძაბულ რიტმზე აგებული. ისევე, როგორც პიესაში, სექტაკლშიც დედის სახე ცენტრალური ფიგურაა და მის ხასიათში ფსიქოლოგიური განცდით აირეკლება ოჯახის წევრთა ურთიერთობა. მსახიობმა დ. ჯოჯუამ წარმოგვიდგინა არ მარტო ოჯახის დიასახლისი, არამედ ოჯახში ყოფის შეცვლისთვის მებრძოლი ქალი მას ესმის, რომ ასეთ ურთიერთობებზე დამყარებული ვითარება არ შეიძლება დიდხანს გაგრძელდეს და ცდილობს როგორმე შეარბილოს, გადაახალისოს შექმნილი გარემო. ამის მისაღწევად მსახიობი სხვადასხვა საშუალებას მიმართავს. მოქმედების დასაწყისშივე მისი ჩხუბი გაეშვილთან გამოწვეულია იმ მორალური ნორმების აღქმის სხვაობით, რაც თაობათა შორის არსებობს. დ. ჯოჯუას გმირი აღვლევებულია მამა-შვილის ცუდი ურთიერთობით, მისი ტონი დროდარო თხოვნაც არის და რჩევაც.

დ. ჯოჯუა დედის სიხალისეს მხოლოდ ერთ ეპიზოდში გამოხატავს, როცა შუშაბანდის რემონტის გეგმას აცნობს ვაჟიშვილს. მისი დამოკიდებულება გარემოსადმი მთლიანად იცვლება, როცა მსახიობი ამოკანგნებს გმირის იმ თვისებებს, აქამდე რომ არ უგრძნობია მაყურებელს. დედა თავისი ოპტიმისტური განწყობით წუთიერად ცოლის ოჯახის გარემოს, მის გამომეტყველებაში იკითხება უკითხისი შექმნისაკენ სწრაფვა, მაგრამ მისი ოცნებები ისე უკვალოდ იფერფლება, თითქოს არაა ჰქონდეს საკუთარი ემოციის გამოძიანების სურვილი. დ. ჯოჯუა სადად გადმოსცემს იმ დამახასიათებელ დეტალებს, რომლებაც ერთი შეხედვით უმნიშვნელოა, მაგრამ ამდიდრებს დედის მთლიან ხასიათს. სამაგალითოდ შეიძლება მოვიყვანოთ სცენა ქალიშვილთან, საიაც ყამარი ეფერება დედას. შვილის გრძობის გამოძიანება



იმდენად ეუცხოვება, რომ უხეშად ხელს აუკრავს და უკმაყოფილოდ იშორებს. მსახიობი ზუსტად გამოხატავს გმირის სულიერ მდგომარეობას: რისთვისაც იგი იბრძვის მთელი მოქმედების მანძილზე, მასვე უნებურად უარყოფს, რადგან არაბუნებრივად მოეჩვენა ნაზი გრძნობა უხეშობით აღსავსე გარემოში. დრამატულისა და კომედიური ელემენტების კონტრასტულმა შერწყმამ დ. ჯოჯუას საშუალება მისცა მხატვრული სისტემით გამოეხატა დედის რთული შინაგანი სამყარო, ეჩვენებინა მისი სატიკვარისა და სიხარულის გამომწვევი მიზეზები.

იგი მართლა შეეჩვია არსებულ ყოფას, მაგრამ დაბეჩავებული ქალი არ არის, შენარჩუნებული აქვს მეგრძოლი სული, რითაც მომავლის პერსპექტივას არ კარგავს.

ახალგაზრდა მსახიობმა დ. ერისთავმა ვაქიშვილმა, ამირანის საინტერესო სახე შექმნა. მოქმედების დაწყებისას იგი ლოგინში წევს და უყურადღებოდ ისმენს დედის საყვედურებს, რადგან მოსწყინდა ყოველდღიური ერთფეროვნება. მაგრამ როცა საყვედურებს ბოლო არ უჩანს, მაშინ კი აყვირდება იგი. ამირანი დამოუკიდებელი ცხოვრებისაკენ ისწრაფვის, თავისი შეხედულებები აქვს და არ უნდა მხოლოდ მშობელთა სურვილების მიხედვით არსებობდეს. სწორედ ამ „თაობა-თა“ წინააღმდეგობაში იკვეთება ამირანის ხასიათი.

მსახიობი დ. ერისთავი კრიტიკული თვალით აფასებს მშობლების მოქმედებას, ზოგი რამ მისთვის მიუღებელია, ამიტომ ირონიული დამოკიდებულება ჭარბად მყლანდება დედასთან საუბარში, ხოლო მამის საქციელზე მსჯელობისას უფრო ცინიზმი იჩენს თავს, უხეშად აფასებს მამის პატიოსან დამოკიდებულებას ზნეობრივი ნორმებისადმი. ამასთანავე, ოჯახური ვითარებიდან გამოძინაწი, ცდილობს დაეხმაროს დედას, აპირდის ნერვიულობა. ამიტომ ყველაფერი იუმორში გადააქვს, სურს სიმხიარული განმუხტოს დამაბული ურთიერთობები. ამავე დროს, იუმორი მისი პიროვნული თავდაცვის ინსტინქტია. ამირანს გამძაფრებული აქვს თავმოყვარეობის გრძნობა. უნდა, პატივცემული იყოს ოჯახში, მაგრამ მის სულიერ მოთხოვნილებას არავენ აქცევს ყურადღებას. პირიქით, შექმნილი ვითარება სულ უფრო ლახავს მის თავმოყვარეობას. მსახიობი გვაგარ-

ძნობინებს გმირის ჩუმ შინაგან აღშფოთებას, მისი მოთმინება უკიდურეს ზღვარზე აღწევს, რაც ნერვიულ მოქმედებაში ვლინდება. მაგრამ მან იცის, რომ მის პროტესტს მნიშვნელობა არა აქვს და თავისი განცდა ისევ იუმორში გადააქვს.

ამირანის დამოკიდებულებას მამისადმი მისი თავმოყვარეობის პრინციპი განსაზღვრავს. შვილს რეკვენია მამის, რომელიც ცხოვრებას სირთულეთა ვადალახვას ლითობა დაუპირისპირა. ამირანისათვის მამა მისაბაძი მავალითი არ არის, მას იგი არ გაუზრდია, ამიტომ შვილი მის მიმართ პატივისცემის ნაცვლად ცინიზმით იმსჯვალება. მიუხედავად ასეთი დამოკიდებულებისა, ამირანი შერიგების ხელსაყრელ მომენტს ეძებს. ამ მხრივ საინტერესოა მამა-შვილის პირველი შეხვედრა. მოულოდნელობით წარმოქმნილ პაუზაში ამირანი ელოდება მამის თბილ-შემირიგებლურ სიტყვებს, რომლებშიც უნდა იგრძნობდეს ზომიერების ის მამაკაცური სიტბო, მამას რომ შვილთან შესარიგებლად ყველაზე უფრო სწორ ტონს უქარახებებს. დ. ერისთავი წუთიერ სიჩუმეში სახიერად გამოხატავს მოლოდინის გაუმართლებლობას და თავჩაღუნული, გაბრაზებული, ისე რომ აღარ სურს მამის შეხედვაც კი, გარბის სცენიდან.

სრულიად განსხვავებულია ამირანის დამოკიდებულება ყამარის მიმართ. და-მის წვრილობანი კნკლაობის იქით, მსახიობა ცდილობს გაერკვეს დის ცხოვრებაში. ვითარება საშუალებას არ აძლევს ამირანს ყოველთვის სერიოზულად ელაპარაკოს დას მის პირად ცხოვრებაზე. ამიტომ დ. ერისთავი და-მას დიალოგში, როცა ისინი მარტონი რჩებიან, ცდილობს გააღიზიანოს ყამარი, გამომწვევად ელაპარაკება თანამედროვე ახალგაზრდობის პრობლემებზე, სურს დაინახოს დის უხილავი შინაგანი სამყარო, უნდა გაერკვეს მისი ფიქრებისა და წუხილის მიზეზებში.

უფრო მზრუნველი ზდება ამირანი ფინალურ სცენაში, სადაც იგი ოჯახის უფროსის მაგივრად რჩება. ამირანი უკვე მშობლის პოზიციიდან უყურებს დას, მზრუნველობით ეკიდება მის ბავშვურ ხასიათს და ცდილობს ის სულიერი სიტბო აგრძნობინოს, რომელიც ასე აკლდა ყამარს ოჯახში.

თვით ყამარი (მსახიობი ნ. ბურდული) თავისი ჭერ კიდევ ბავშვური, ჩამოუყალიბე-



ბელი ბუნებით ბოლომდე ვერ წვდება ოჯახის არეულობის ნამდვილ მიზეზს. მისთვის გაუგებარია თუ რატომ არ ახვედრებს დედა სადილს, რატომ არ უშვებენ ექსკურსიაზე. და-ძმის დიალოგში ნ. ბურდული გმობს მამაკაცთა ამორალურ სახეს, გაღიზიანებულია მამაკაცთა ბუნების ერთფეროვნებით. ალბათ, მის პირად ცხოვრებაში მოხდა ისეთი გარდატეხა, რაც გამოეპარა დედ-მამას, მაგრამ მამა ინტელიციით გრძნობს დის ხასიათის სიმძაფრეს.

ფინალურ სცენაში ყამარი გავგებულება მომხდარი ფაქტით, იგი შიშით გრძნობს თუ რა შეიძლება მოჰყვეს მამის ინფარქტს და მისი ცხოვრებისეული აღქმა მეტ სერიოზულობას იძენს.

მსახიობი თ. თოლორაია მამის სახეში გამოჰყოფს დრამატულ საწყისს. იგი გაღიზიანებულია მოუწყობელი ცხოვრებით, ოჯახში ამის გამოა უხეში. თ. თოლორაია ქართველი კაცის იმ თვისებებს აქცევს ყურადღებას, ტრადიციებში რომ ითქვიფება. მას უყვარს ყველაფერი ქართული: სუფრა, ლექსი, სიმღერა, მაგრამ ცხოვრებაში ამის მეტს ვერაფერს მიაღწევს და ცხოვრება მისთვის მხოლოდ წვალებაა. ამიტომ სტუმრების წასვლის შემდეგ ცოლთან საკუთარ საქციელს ინანიებს, რწმუნდება, რომ მისი ცხოვრება რადიკალურად უნდა შეიცვალოს, მაგრამ საამისო მორალური ძალა აღარ ჰყოფნის.

რეჟისორი ნ. ლორთქიფანიძე ზუსტად იყენებს კინოფირს სცენაზე. პროლოგსა და ეპილოგში თბილისის პეიზაჟების ჩვენებით რეჟისორი თანამედროვე ცხოვრების გარემოს ჰქმნის, მიგვანიშნებს, რომ მსგავსი შემთხვევები ცხოვრების საერთო სახეს ვერ შეცვლის. თანამედროვეობა აფასებს მხოლოდ იმით, ვინც საკუთარი მოღვაწეობით ღრმა კვალს ტოვებს ერის განვითარების ისტორიაში. ამიტომ არის მსხვილი პლანით გამოყოფილი მთაწმინდა, რუსთაველის, ბართაშვილის და გურამიშვილის ძეგლები. ამის შემდეგ იწყება სცენაზე გათამაშებულ ოჯახის ისტორია.

ნ. ლორთქიფანიძე დედა-შვილის პირველ ეპიზოდს სპექტაკლში ინფორმაციულ ხასიათს ანიჭებს, რის შემდეგაც რეჟისორი ამზადებს კონფლიქტურ სიტუაციას. ეკრანზე ეხედავთ ხუროთმოძღვრების შესანიშნავ

ძეგლს — ალავერდს. რეჟისორი მისი ფესადის ჩამონგრეულ, ხავსმოკიდებულ დეტალებზე ამახვილებს ყურადღებას, რითაც მიგვანიშნებს, რომ ყოველივე წმინდა გრძნობას ხავსი მოეკიდა და ადამიანთა ურთიერთობამ აღრევა დაიწყო. სწორედ ამ დრამატის შემდეგ ვითარდება ურთიერთობათა რთული ხავსი, ხლო რეცა ოჯახის მამა, დთიკო საკუთარ მოქმედებას აანალიზებს, როცა მასში სითბოსა და მონანიების გრძნობა იღვიძებს, ეკრანზე უკვე ნიკორწმინდის მოჩუქურთმებულ ფასადს ეხედავთ. ნელა იღვბა რკინის მიმე კარი, რომელსაც ფრესკებით მოხატულ ტაძარში შევყავართ.

რეჟისორი კინემატოგრაფიული საშუალებით გვიხსნის დათიკოს სულიერ სამყაროს, ოჯახის წევრთათვის დახურულ გულს იჩით, მას კიდევ შერჩენია ზნეობრივ ფასეულობანი და ამას მეტი გამოჰვლავნება სჭირდება. რეჟისორი ყურადღებას ამახვილებს იმ გარემოებაზე, რომ დათიკო თავისი მონანიებით განიწმინდა და მის ხასიათში გარდატეხა მოხდა. უნდა ვიგულისხმოთ, რომ აქედან იწყება გმირის მორალურ-ეთიკური აღორძინება.

ასეთ სიმბოლურ წარმოსახვას რეჟისორი სცენაზე ყოფით სინამდვილეს უპირისპირებს. მაგრამ ეს ურთიერთსაწინააღმდეგო მხატვრული საშუალებები სრულყოფილს ხდიან გმირთა ყოფით და სულიერ ფასეულობათა სამყაროს. სპექტაკლის აზრობრივი დატვირთვა ფინალურ სცენაში ჰპოვებს სრულ გამოვლინებას. შემთხვევითი არ არის, რომ და-ძმა სანთლის შუქზე რჩებიან. ონკანში იწყებს დენას წყალი, რომელიც მთელი მოქმედების მანძილზე არ მდლიოდა. ამ დეტალითაც რეჟისორი ახალი ცხოვრების დასაწყისზე მიგვანიშნებს, ნამდვილი სიცოცხლე ახლა დაუბრუნდა ოჯახის წევრებს. რეჟისორის აზრი — ადამიანებმა სიცოცხლეში უფრო მეტი უნდა იფიქრონ ერთმანეთზე — სციურთი მოქმედებიდან ლოგიკურად გამომდინარეობს და მათურბეგლსაც ჩააფიქრებს ურთიერთსასიკეთო დამოკიდებულებაზე, რადგან სხვაგვარად ადამიანი განწირულია. ამ სიკვდილის პრიზმაში დანახულმა სიკეთიმ ორივე სულიერად გამოაოხიზლა თანის თვისებები დაანახა ერთმანეთს, რასაც აღრე ეერ ამჩნევდნენ.



ბორის პასტერნაკი

# შექსპირის პოეზიური სტილი

შექსპირის სტილს სამი თავისებურება ახასიათებს: მისი დრამები სულით ღრმად რეალისტურია. მათი შესრულება ლაპარაკსავე ბუნებრივია პროზად დაწერილ ადგილებში ან მაშინ, როცა ლექსურ დიალოგებს მოქმედება ან მოძრაობა ახლავს. დანარჩენ შემთხვევებში მისი თეთრი ლექსი ამაღლებულად მეტაფორულია, ზოგჯერ მაშინაც კი, როცა ამისი საჭიროება არ არის და მაშინ ის დამაჯერებლობას ენებს.

შექსპირის სახიერი მეტყველება არაერთგვაროვანია. ზოგჯერ ეს უმაღლესი პოეზიაა, რომელიც მისდამი შესაბამის დამოკიდებულებას მოითხოვს, ზოგჯერ აშკარა რიტორიკაა, ზოგჯერ ათობით ცარიელი წილაღობილად წერილობრივი დახვევაა ავტორის ენის წვერზე მდგარი, მაგრამ აჩქარების გამო მოუხელთებელი — შერჩეული სიტყვის ნაცვლად. როგორც არ უნდა იყოს, შექსპირის მეტაფორული ენა მისი ნათელფენილობისა და რიტორიკის, მწვერვალზეამდე მისი ამაღლებისა თუ მიწაზე განრთხმის შემთხვევებში ერთგულობს ქეშმარიტად ქარაგმული ლაპარაკის მთავარ არსს.

მეტაფორიზმი ადამიანის არახანგრძლივი არსებობისა და მისი ამოცანების დიდ ხნით ჩაფქრებული სიდიადის ბუნებრივი შედეგია. ამ შეუსატყვისობის ვითარებაში ადამიანი იმულებულია არწივისებური მახვილი თვალით უყუროს მოვლენებს და მცისვე, ერთბაშად გასაგები განათებებით ახსნას, გააცხადოს ისინი. პოეზია სწორედ ეს გახლავთ. მე-

ტაფორიზმი დიდი პიროვნების სტენოგრამაა. მისი სულის გაკრული ხელოა, სწრაფწერაა.

რემბრანდტის, მიქელანჯელოს და ტიციანის ფუნჯის ბობოქარი სიციხოვლე მათი მოსაზრებული არჩევანის ნაყოფი არაა, მთელი ქვეყნიერების აღბეჭდვის იმ უსაშველოდ დიდი წყურვილისას, რომლითაც ისინი შეპყრობილნი იყვნენ, სხვაგვარად ხატვისთვის დრო არ რჩებოდათ. იმპრესიონიზმი ოდითგანვე ახასიათებს ხელოვნებას. ეს გამოხატულება ადამიანის სულიერი სიმდიდრისა, რომელიც მისი განწირულობის ფარგლებში ვერ ეტევა.

შექსპირმა თავის თავში შორეული სტილური უკიდურესობები გააერთიანა. მან იმდენი სტილი შეითავსა, მოიცვა, რომ გეჩვენება, თითქოს მასში რამდენიმე ადამიანია ჩაბუდებული. მისი პროზა დასრულებული და დახვეწილია. ეს პროზა დაწერილია გენიალური კომიკოს-დეტალისტის მიერ, რომელიც შეკუმშულობის საიდუმლოებასა და ამქვეყნად ყოველივე საინტერესო და საკვირველი მოვლენის გამოჩაყვების ნიქს ფლობს.

შექსპირის თეთრი ლექსის სფერო მის პროზას სრულიად უპირისპირდება. მისი შინაგანი და გარეგნული ქაოტურობა აღიზიანებდათ ვოლტერსა და ტოლსტოის.

შექსპირის ზოგიერთი როლი ძალზე ხშირად სრულყოფის რამდენიმე სტადიას გადის. მავანი გმური თავიდან, გარკვეულ სცენებში, ლექსებით ლაპარაკობს, შემდეგ კი უცებ პროზაზე გადადის. ასეთ შემთხვევებში ლექსური სცენები მოსამზადებელი, პროზაულნი კი დასკვნითი და სამოლოო ეტაპების შთაბეჭდილებას ახდენენ.

ლექსი შექსპირისთვის იყო ყველაზე უფრო სწრაფი და უშუალო ფორმა გამოხატვისა. იგი მას მიმართავდა, როგორც აზრთა უსწრაფესი ჩაწერის ფორმას. ეს იქამდე მიდიოდა, რომ მის მრავალ ლექსურ ეპიზოდში ილანდება პროზის ლექსად დაწერილი შავი მონახაზები.

შექსპირის პოეზიის ძალა მის მძლავრ, დაუოკებელ და უწესრიგოდ აწეწილ-აბნეულ ესკიზურობაშია.

შექსპირის რიტმი მისი პოეზიის პირველ-საფუძველია. საზომმა უკარნახა შექსპირის მისი აზრების ნაწილი, მის გამონათქვამთა საშენი სიტყვები. რიტმი შექსპირის ტექსტებს არშიად კი არ ევლება, კი არ აჩარხოვებს, არამედ კი ტექსტების თვით საძირკველში დევს. შექსპირის ზოგიერთი სტილური ჭირვეულობა რიტმული აფეთქებებით აიხსნება. რიტმის მამოძრავებელმა ძალამ განსაზღვრა მის დიალოგებში კითხვებისა და პასუხების რაგი, მათი მონაცვლეობის სიჩქარე, მონოლოგებში ამ მონაცვლეობის პერიოდების სიგრძე და სიმოკლე.

ამ რიტმმა ასახა საშურველი ლაკონიზმი ინგლისური მეტყველებისა, რომელიც საშუალებას აძლევდა ინგლისური იამბის ერთმა სტრიქონმა დაიტოს მთელი აზრი, გამონათქვამი, რომელიც ორი ან რამდენიმე ურთიერთდაპირისპირებული წინადადებისგან შედგება. ესაა რიტმი თავისუფალი ისტორიული პიროვნებისა, რომელიც კერპს არ იქმნის და ამიტომ გულწრფელი და სიტყვაძუნწია.

„მეფე ლირი“

„მეფე ლირს“ ყოველთვის მეტისმეტად ხმაურიანად დავიენ. ლირი თავნება ობროლივო, ეს ტრაგედია მეფის მოგუგუნე სასახლეში თავყრილობების, ჯერ ტუქსეა-შეძახილებისა და ბრძანებების, ხოლო შემდეგ ჭეკა-ქუხილისა და ქარის ხმაურით თანხლებული სასოწარკვეთილებისა და წყევლაკრულების ნაზავიაო. მაგრამ, არსებითად, ტრაგედიაში მიქინვარებს მხოლოდ დამეული ქარიშხალი, ხოლო კარავში მიკუნჭული, საშინლად დამფრთხალი ადამიანები ჩურჩულით ლაპარაკობენ.

„მეფე ლირი“ ისეთივე ჩუმი ტრაგედიაა, როგორც „რომეო და ჯულიეტა“... „რომეო და ჯულიეტაში“ იმალება და იდევნება ჭაბუკისა და ქალწულის, „მეფე ლირში“ კი — ქალიშვილის სიყვარული მამისადმი, უფრო ფართო აზრით კი — მოყვასის, სიკეთის, სიმართლის სიყვარული.

„მეფე ლირში“ მოვალეობისა და ღირსების ცნებებით მოჩვენებითად მხოლოდ სისხლის სამართლის დამნაშავეები წარამარაობენ. მაგრამ ისინი პირფერულად ოქრო-

პირნი და წინდახედულნი არიან და მათი ლოგიკა და გონება მათივე სითალღვეთესა და სისტიკისა და მკვლელობების მსახურად დგას. ყველაფერი წესიერი, პატიოსანი ან ყურბოს ან თავის თავს გაუგებრობების გამოწვევი წინააღმდეგობრივი მოქმედებებით გამოხატავს. ტრაგედიის მთავარი გმირები ჩერჩეტები და შუშოლინი, დასაღუპად განწყობილნი და დამარცხებულნი არიან.

ამ შინაარსის თხზულება ძველი აღქმის წინასწარმეტყველთა ენითაა დაწერილი და ქრისტიანობამდელი ბარბაროსობის ლეგენდარულ დროშია განფენილი.

ტრაგიკულია და კომიკურიც საწყისზე შემსპირთან

შექსპირს არა აქვს წმინდა წყლის კომედიები და ტრაგედიები, მას აქვს ამ ელემენტებით მეტად თუ ნაკლებად გაჯერებული ეპიკური თხზულებები. ის უფრო ცხოვრების ჭეშმარიტ სახეს პასუხობს, ცხოვრებისა, რომელშიც აგრეთვე ერთმანეთში გადახლართულ-არეული საშინელებანი და მშვენიერებანი. ტონის ამ შესაბამობას უთვლიან შექსპირს დამსახურებად ყველა დროის ინგლისელი კრიტიკოსები, ს. ჯონსონიდან მოკიდებული ტ.-ს ელიოტამდე.

ტრაგიკულსა და კომიკურში შექსპირი მხოლოდ მაღლებულსა და საერთო-ყოფითს იღებულსა და რეალურს არ ხედავდა. ის აცნებებს უყურებად როგორც მაჟორისა და მინორის მსგავს ცნებებს მუსიკაში. განფენდა რა დრამის მასალას სასურველი წესრიგით, იგი სარგებლობდა პოეზიისა და პროზის მონაცვლეობით და მათი, როგორც მუსიკალური კილოების ურთიერთგადასვლით.

ეს მონაცვლეობა წარმოადგენს შექსპირის დრამატურების მთავარ განმასხვავებელ თვისებას, მისი თეატრის სულს, აზრისა და განწყობის იმ უფართოეს ფარულ რიტმს, რომელზეც „ჰამლეტზე“ დაწერილ შენიშვნაში გეჰონდა საუბარი (იგულისხმება ამავე სტატიის თავი „ჰამლეტი“ — მთარგმ.).

შექსპირი ამ კონტრასტებს სისტემატურად მიმართავდა. ამ, ხან მასხრული, ხან ტრაგიკული, ხშირად ურთიერთმონაცვლე სცენების ფორმითაა დაწერილი ყველა მისი დრამა. მაგრამ ერთ შემთხვევაში იგი ამ ხერხით განსაკუთრებული გავრცეებით სარგებლობს.



ოფელის ახალგაობრილ საფლავთან დარბაზი იცინის მოფილოსოფოსე მესაფლავეების ლაქლაქზე. ჭულიეტას გამოსვენების მომენტში ერთი მსახური ბიჭი მასხრად იგდებს ქორწილზე მოწვეულ მუსიკოსებს და ისინი ევაკუბებიან მათ გამოყრელ ძიძას. კლეოპატრას თვითმკვლელობას წინ უძღვის გველებიანი მოსულელი ევაკუბეტის შემოსვლა და მისი აბღაუბდა განსჯა ქვეშპრობთა უსარგებლობაზე. თითქმის ისეა, როგორც ლონიდ ანდრეევთან ან მეტერლინკთან!

შექსირი რეალიზმის მამა და მასწავლებელი იყო. საყოველთაოდა ცნობილი, თუ რამინიშენლობა ჰქონდა მას ბუშკინისათვის, პიუგოსა და სხვებისთვის. მას სწავლობდნენ გერმანელი რომანტიკოსები. ერთი შლეგელი მას თარგმნიდა, მეორემ კი შექსირის ქმნილებათაგან გამოიყვანა თავისი მოძღვრება რომანტიკულ ირონიაზე. ჩვენ არ ვიცით, სად შეიძლება მოძებნილიყო შელინგური და ჰეგელური იდეების არაჩვეულებრივი ერთობლიობისთვის შესაფერისი ლიტერატურული ფორმა, შექსირი და მისი ნებისმიერ წესრიგში ნებისმიერი ცნებების შეხამება-შეუღლებსკენ კიდევ უფრო გიჟური სწრაფვა რომ არ არსებებულყო. შექსირი „ფაუსტში“ გოეთეს მონავალი სიმბოლიზმის წინამორბედი. იგი აგრეთვე იბსენისა და ჩეხოვის უკვიანესი სიმბოლიზმის წინამორბედიც გახლავთ.

**პანორამა**

ბოზრის ცენტრისათვის „ოხობმა“ მოამზადეს ხელოვნების მთელი ფესტივალი. „ცენტრში“ მოსულ სტუმრებს საშუალება ჰქონდათ ენახათ ფილმები, თეატრალური დადგმები, ფერწერისა და ქანდაკების გამოფენა, გასცხოზოდნენ აუდიოვიზუალურ მასალებს. გამოფენის სიმბოლიდ იქცა რიპარდ ამირის სკულპტურა — „შიშველი მხედარი“ (მომე, ტლანკი მხედარი წაქციულ ცხენს მოსჯდომია). ეს ფიგურა „იუსტიცა“ თქმით „გამოხატავს მჭინფარებას, მიმართულთა ძალაობისა და ჩაგვრის წინააღმდეგ“. ახალგაზრდაობა, რომლის არსებობას უარყოფდნენ, თავისი იაივ ქვეყანას მშლავი ხმით ვააცნო.

მათ გადალახეს საზოგადოებაში არსებული წინააღმდეგობა და ცალკე განწყობილება, შეიზილდეს უსუსურობა და ბედის მორჩილება, შეიძულდეს ის ჩუმი თანხმობა, რომლითაც თითქოს ისინი, თავს უკრავდნენ სიკვდილს. ახალგაზრდა მხატვრები, მწერლები, მსახიობები ზრავალი წლის მანძილზე დაინებით აქვიდრებდნენ იაიანთ ნებას და შემოქმედებითი შესაძლებლობის უნარს. იმიგრაციის ახალი თაობის შემოქმედებაშიც მრავალმა მუსხამ — თეატრალურმა ხელოვნებამ, სახეობამ ხელოვნებამ, მუსიკამ, ხალღტმა, პოეზიამ იპოვა

მისი ფინალბის სამგლოვიარო ზეიმში ამგვარი სულისკვეთებით იჭრება და ბოჭქრობს შეზღუდულობის ულაგმო სტიქია, რომლის შემოჭრაც კიდევ უფრო შორს სწევს დასასრულისა და სიკვდილის ჩვენთვის ისედაც შორეულ და მიუწვდომელ საიდუმლობას. მოწიწებული, საგრძნობი მანძილი, რომელიც ვაჟშორებს მაღლისა და საშინელის ზღურბლისგან, კიდევ უფრო გრძელდება. მოაზროვნისა და მხატვრისთვის არ არსებობს საბოლოო ვითარებები, მდგომარეობები, მაგრამ ისინი ყველა — უკანასკნელისწინა ვითარებები და მდგომარეობებია. შექსპირს თითქოს ეშინია, ვაითუ მაყურებელმა მეტისმეტად დაიჯეროს, რომ კვანძის საბოლოო გახსნა მხოლოდ ასეთია. ბოლოში ტონის წყვეტა-შეფერხებებზე იგი აღადგენს დარღვეულ უსასრულობას. ანტიკური ფატალიზმის საწინააღმდეგო მთელი ახალი ხელოვნების სულისკვეთებით ცალკეული ნიშნის დღემოკლეობასა და სიკვდილიანობას იგი მისი საერთო მნიშვნელობის უკვდავებაში განაზავებს.

სტატიის ჩანაფიქრი განეუთუნება 1939—1940 წლებს. პირველი რედაქცია („შენიშვნები შექსირის დრამების თარგმნა თაობაზე“) დათარიღებულია 1946 წლის აგვისტოთი, ხოლო საბოლოო — 1956 წლით.

თარგმნა **ჯუზუპარ თითბერიან**

თავისი ადვილი, მაგრამ ისინი მაინც „კულტურათა შორის“ დარჩნენ. როგორც ჩანს, ეს თაობა ივიწყებს თავისი ხალხის ტრადიციებს და ტრავიკული განცდით არის შემუკრობილი. ამ თაობის ვარკვეული ნაწილი მტკიცედ აცხადებს: „ჩვენ ბედმა გაგვიღომა, რადგან ორივე კულტურა ჩვენს ვანკარგულებაშია, მიუხედავად იმისა, რომ არცერთ მათგანს სრულყოფილად არა ვუღლოთ. ჩვენზეა დამოკიდებული თუ როგორ გამოიყენებთ ამ დღითი ბოძებულ სიმდიდრეს“. ამ თაობის ერთ-ერთი იდეოლოგის ტახარ ბენ ელუნის წიგნი „ფრანგული სტუმართმოყვარეობა“ ნათქვამია: „თავისუფალ ქვეყანაში კულტურის განვითარება დამოკიდებულია იმაზე, გაიხსნება თუ არა თანამშრომლობის კარი და შესაძლებელი იქნება თუ არა „უცხო სხელთა შეთვისება“. იმიგრაციის ახალგაზრდობას მრავალი ზიანდელ ეღობება წინ კულტურულ სამყაროში თვითდამკვიდრებისათვის, უპირველეს ყოვლისა, აუცილებელია საზოგადოებრივი აღიარება. „იმიგრაციის შვილები“ იზრძიან ამ აღიარებისათვის, იზრძიან იმისათვის, რომ მოიპოვონ საკუთარ თავზე ღამარაკის და საკუთარი ისტორიის დაწერის უფლება.

(გაგრძელება 45 გვ-ზე)



# „ობელი“, აქხერალ ქართულად

ერნსტ შუმანგერი

წლებულს გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში, ვაიმარში შექსპირის დღეებთან დაკავშირებით თბილისის კოტე მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის გასტროლები დასრულდა 1 მაისს ბერლინის „ფოლკსბიუნეს“ თეატრში, სპექტაკლ „ოტელოთი“.

ტრაგედიის თემურ ჩხეიძისეული სამმოქმედებიანი ვარიანტი საოცრებაა ყველა იმ სპექტაკლს შორის, რაც მე მინახავს. სპექტაკლი იმით იწყება, რომ ხომალდი ტრიუმში (სცენოგრაფია ო. ქოჩაკიძის, ა. სლოვინსკისა და ი. ჩიკვაძის), გ. ვაჩიჩილაძის ხმაურიანი ელექტრონული მუსიკის ქვეშ ნაცემნავგემ ოტელოს ჩაადგენენ. მარტოდ დარჩენილი მავრი სახიდან ქუთქუს იწმენდს და ფიქრობს თავის მწარე ბედზე იმ დღიდან მოყოლებული, რაც ვენეციაში უმშვენიერეს დეზდემონას გულის ნადები გაანდო.

მოსალოდნელი იყო, რომ თეატრი, „თბრობის“ თეატრის ტრადიციის თანახმად, შემოგთავაზებდა ექვიანობის დრამას, როგორც ეს საქართველოში მიღებული, მაგრამ ასე როდი მოხდა. პიესის ტექსტი ძალზე შემოკლებულია. თუმცა სცენები თამაშდება ისეთივე თანმიმდევრობით, როგორც ეს შექსპირთანაა, გამოწვევისა სცენები კვიპროსის ქუჩებსა და სასახლეში. გამოყენებული რეკვიზიტებიდან საყურადღებოა თივის ტომრები, რომლებიც თავდაპირველად წარმოადგენს კედელს, რომლის იქით ოტელო იავის ინტრიგების ქსელში ებმება. ბოლოს კი ოტელო მათ იყენებს, როგორც იარაღს დეზდემონას დასახრჩობად.

რეჟისორი, პირველ რიგში, ყურადღებას წარმართავს იქითკენ, რომ ტრაგედია წარმოგვიდგინოს უჩვეულოდ, არატრადიციულ სანახაობად და მყურებლის ყურადღება მიმართოს ოთხკუთხედის — ოტელოსა და დეზდემონას, იავოსა და ემილიას — დაძაბულ ურთიერთობაზე. კასიოს ფიგურა ცალკე დგას. სპექტაკლში არ შეხვდებით ზეაწეულ, გაზვიადებულ კრძნობებს. ეს არის „თე-

ატრი თეატრის“ წინააღმდეგ. თუ, რა თქმა უნდა, „თეატრში“ ვიგულისხმებთ შელამაზებულ, ეფექტურ დიდ „გამოსვლებს“, ქესტიკულაციას, მდიდარ დეკორაციებს (კოსტიუმებიც აქ საკმაოდ სადაა).

ო. მეღვინეთუხუცესის მიერ შესრულებული ოტელო ძლიერი, ძარღვიანი, ბუნების არც მაინცდამაინც ახალგაზრდა პირშია გულითადი და გულკეთილი, შემდეგში დამწუხრებული, მაგრამ თავშეკავებული. მხოლოდ ცალკეულ მომენტებში კარგავს თავდაპირილობას, სასოწარკვეთილია და ყვირის შინაგანი ცეცხლი, მას რომ წვაეს, დეზდემონას მკვლელობამდე მიუყუჩებელია, მიფერფლილია.

ნ. მგალობლიშვილის იავო აშკარად მეფისტოფელური ტიპია. გამხდარი, გამოფიტული, ინტრიგანი, ექვიანობითა და ძალაუფლების სიყვარულით გაწამებული, მოქმედებს წყნარად, ძალდაუტანებლად, მოქნილად, მხოლოდ ერთხელ იფეთქებს გამარჯვებული, როდესაც დაქვევებულ და გულგატეხილ ოტელოს გულზე ხანჯალს დაკიდებს.

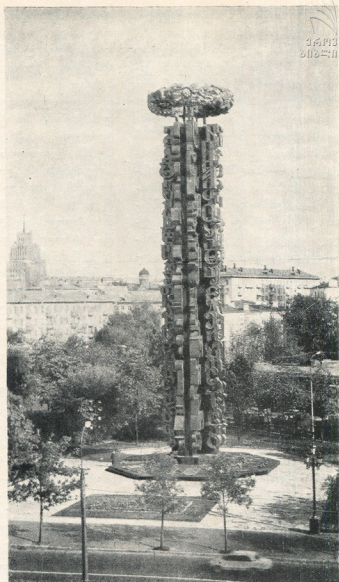
მ. ჯანაშიას დეზდემონა კეთილი, მომხიბვლელი, უმწიკვლო არისტოკრატია. მისთვის უცხოა ყოველგვარი ცდუნება, იგი კრავია, სრულიად უდანაშაულო მსხვერპლი ასეთივეა გ. გაბუნიას ემილია. გულწრფელი და პირდაპირი. ვერავი იავოსადმი მორჩილება მხოლოდ გაკვრითაა მინიშნებულ სპექტაკლში.

ვინც ქართულ თეატრს არ იცნობს, უნდა დაუჭეროს კ. რუდინციკის, რომელმაც ყურნალ „ტეატრში“ გამოაქვეყნა სტატია, რომელშიც წერდა: „თუმცაღა რეჟისორის ზოგიერთი კონკრეტული გადაწყვეტილება ადვილად შეიძლება ეპკის ქვეშ დაეაყენოს სამაგიეროდ, უუქველია ერთი: გაცვეთილ თეატრალურობის კირთებისაგან განთავისუფლებულმა ტრაგედიამ თავისუფლად ამოსუნთქა“.

„ბერლინის კოტე“  
გერმანულიდან თარგმნა ა. გერტენბლიტა



# ორი კუდზუჩის ქმობას გიაქლვანა



წ. წერეთელი.  
არქ. ა. ვოზნესენსკი

სამარადქამოდ ერთად.

## ოლეგ შვიდკოვსკი

შტანასკნელ წლებში მოსკოვს მაინცდამაინც არ უღიმოდა ბედი ახალი მონუმენტების გამო. ზოგი მათგანი გარემო განაშენიანებაში შემთხვევითი მოთავსებით, მასთან ცუდად დაკავშირებით გვტყენდა გულს, ზოგიც უღიმამოებით, ანდა პირიქით, პლასტიკური გადაწყვეტის ხაზგასმული თეატრალური ეგზალტაციით, ან

კიდევ, უბრალოდ, კომპოზიციისა და მხატვრული სახის ორდინარულობით. მონუმენტი „სამარადქამოდ ერთად“, რომელიც რუსი და ქართველი ხალხების ძმობისა და ურთიერთდახმარების პირველ დოკუმენტს — გეორგიევსკის ტრაქტატის 200 წლისთავს მიეძღვნა, საქალაქო კონტექსტში დამკვიდრდა და მასში არაორდინ-

ნარული სახეობრივი გადაწყვეტი-  
სიახლე შეიტანა.

ტიშინის მოედანი შედარებით  
მომცროა. მის ცენტრში ჯერ კი-  
დეც შორეული წარსულიდან იყო  
გაშენებული პატარა სკვერი. მო-  
ედნის მკიდრო და მრავალსახა  
განაშენიანება, მიუხედავად მასზე  
გამავალი სატრანსპორტო მაგის-  
ტრალისა — ბოლშაია გრუზინს-  
კაიას ქუჩისა, მკაფიოდ წარმოა-  
ჩენს და გამოყოფს შინაგან შეკ-  
რულ სივრცეს და ქმნის გარკვე-  
ულ სტატიკურ ცენტრს, კომპო-  
ზიციურ კვანძს, რომელიც გამო-  
მსახველ გადაწყვეტას ითხოვს.

XVIII საუკუნეში მთელი ეს  
რაიონი ქართულ ახალშენებს ეკ-  
ავა და „გრუზინი“ ერქვა. საქარ-  
თველოს სახელობის მოედანი,  
ბოლშაია გრუზინსკაია და მალა-  
ია გრუზინსკაიას ქუჩები იმ  
ხანას მოგვაგონებენ და ერთგვარ  
ისტორიულ ქსოვილს ქმნიან სა-  
ქართველოს და რუსეთის დაძ-  
მობილებიდან მიძღვნილი მო-  
ნუმენტისათვის. ახალი ძეგლი  
ჩვენში ბადებს ისტორიულ ასო-  
ციაციებს, ქალაქს ეხმარება „თა-  
ვის თავზე თხრობაში“. ჩვენ ზში-  
რად სათანადოდ ვერ ვაფასებთ  
მონუმენტური ხელოვნების ამ  
განსაკუთრებით მნიშვნელოვან  
თვისებას, უგულვებელვყოფთ  
უმნიშვნელოვანეს ისტორიულ  
კავშირებს და, კიდევ მეტი, არც-  
თუ იშვიათად ვჩქმალავთ, ვშლით,  
სხვა არხით წარემართავთ, ვფი-  
ტავთ მასში არსებულ შინაარსობ-  
რივ საწყისს. არა თუ უძველესი  
ისტორიული ქალაქების, არამედ  
უფრო ახალგაზრდა დასახლება-  
თა ისტორია კარგ შესაძლებლო-  
ბებს იძლევა გარემოს მხატვრუ-  
ლი გააზრებისას: შორეული და  
ახლო წარსული ხუროთმოძღვა-  
რსა და მხატვარს მნიშვნელოვან  
შემოქმედებით იმპულსს აძლევს,  
ეხმარება მათ შეარჩიონ და წარ-  
მოაჩინონ ის მოვლენები, ფაქ-

ტები, ის ადამიანები, რომლები-  
თაც ამაყობს თანამედროვეობა  
და რომლებიც სამავალითა თა-  
ნამედროვე და მომავალი თაო-  
ბებისთვის.

აღვიმდებარეობასთან ძეგ-  
ლის თემის შესატყვისობამ მხა-  
ტერული გამოხატულება ჰპოვა  
ზურაბ წერეთლის ნამუშევარში.  
მონუმენტმა მიიღო მაღალი ვერ-  
ტიკალის ერთადერთი შესაძლე-  
ბელი ფორმა, რომელმაც მოედ-  
ნის სივრცის ცენტრი გამოკვეთა  
და გაამთლიანა მისი მრავალსახა  
განაშენიანება. თავისი ზომებით  
მონუმენტი შეეხამა გარემოს, მო-  
ედანთან იგი ისეთ პროპორციულ  
პარმონიაშია, რომელიც აუცილ-  
ბელია ნებისმიერი ანსამბლისათ-  
ვის, რათა შეიქმნას მთლიანობის,  
წონასწორობის, ერთიანობის შე-  
გრძნობა. მხატვარს რომ მონუმენ-  
ტის სიმაღლე შეემციობებინა, იგი  
დაჰკარგავდა გაბატონებულ მდგო-  
მარეობას ირგვლივ შენობებზე,  
ან 5-10 მეტრით რომ გაეზარდა,  
გაარღვევდა მოედნის ჩაკეტილ  
სივრცეს, მხატვრული აუცილებ-  
ლობის გარეშე ზევით მისწრაფე-  
ბულად აქცევდა მას. დღეს მთე-  
ლი მონუმენტი მშვიდი რაკურ-  
სებით აღიქმება მოედნის ყველა  
მხრიდან, მასთან მიერთებული ქუ-  
ჩებიდან, რაც ძეგლს აქცევს ან-  
სამბლის ბუნებრივ ელემენტად,  
თვითონვე რომ ჩამოაყალიბა ურ-  
თიერთთან სუსტად დაკავშირებუ-  
ლი ნაგებობებისაგან.

„სამარადყამო მეგობრობის“ ამ  
ღირსებებმა ჩემი ყურადღება მი-  
იპყრო იმიტომ, რომ ზშირად  
სწორედ გარემოსთან ელემენტა-  
რული არათანაფარდობა დაბლა  
სწევს მონუმენტური ხელოვნების  
დონეს, აუფასურებს არა მხოლოდ  
მის საკუთარ მხატვრულ გამო-  
სახველობას, არამედ არქიტექტუ-  
რული ანსამბლის გამომსახველო-  
ბასაც. მაგრამ ყველაზე მთავარი,  
რა თქმა უნდა, ნაწარმოების სა-

ხეობრივი წყობაა, რომელიც, და ეს უკვე აღვნიშნეთ, წერეთელთან სრულიად უჩვეულოა. ორი ხალხის ძმობას მხატვარი არ წარმოსახავს საომარ შემართებათა ჩვეულებრივი გამოხატვით, ან თანამედროვეობის შრომითი ჰეროიკით. საამისო მკაფიო მაგალითები ხომ ასე უხვადაა საქართველოსა და რუსეთის უძველეს და უახლეს ისტორიაში. მან სხვა გზა აირჩია და ხალხების სულიერი სიახლოვე, მათი თავისუფლებისმოყვარული იდეები და ზნეობრივი პრინციპები აჩვენა ლიტერატურათა სიახლოვის გზით, რაც ასე ნათლად ვლინდება პროზაიკოსებისა და პოეტების საუკეთესო ქმნილებებში. ამ ჩანაფიქრმა ხორცშესხმა ჰპოვა ერთმანეთში ვადაწნული ქართული და რუსული ანბანის ასოების ფორმებში. სწორედ ამ სხვადასხვა ასოებიდან იბადება ერთი და იგივე სიტყვები, ერთიდაიმავე აზრის შემცველი სტრიქონები. ორიგინალური შემოქმედებითი იდეა განსხეულდა კონკრეტული მხატვრული ფორმითა და მკვრივ მასალაში.

უნდა აღინიშნოს, რომ ზ. წერეთელს ძალზე რთული მხატვრული ამოცანის გადაჭრა მოუხდა. ასო, როგორც დამოუკიდებელი გრაფიკული ნიშანი, მკვიდრადაა შემოსული ჩვენს შემეცნებაში, როგორც შეჩვეული საშენი მასალა — „ასოებით ხუროთმოძღვრება“ — წერილობით სიტყვიერებაში. ნებისმიერი მხატვრული მეტყველების, ნებისმიერი მოხაზულობის რუსული და ქართული ასოები ინვარიანტულნი რჩებიან და პირველყოვლისა ამ სახით შეიმეცნებიან. მეტიც, ჩვეულებრივ, ჩვენს შეგნებაში ასოებს არასოდეს აქვთ თავისთავადი მნიშვნელობა, ყოველთვის სიტყვის შემადგენელ ნაწილად გვესახებიან და ამიტომაც „არ

ვარგთან“ საიმისოდ, რომ თითოეული ცალკე აღვიქვათ. ყოველი ასოს შემდეგ უთუოდ გავრტყავთ ვებს ვებს — მის კავშირს სხვა ასოებთან, რაც უნდა იქცეს აზრად, ისევე როგორც მხოლოდ გენეტიკური კოდი, და არა ცალკეული გენი, განსაზღვრავს ცოცხალი ორგანიზმის სპეციფიკას. ასოების მოხაზულობისათვის, შესაბამისად, სიტყვებისათვის განსაკუთრებული მხატვრული თავისებურების მინიჭება ვერ შეცვლის აზრს, მაგრამ აძლევს მას ემოციურ შეფერილობას, ზოგჯერ ძალზე არსებითსაც. გაიხსენოთ ლუნაჩარსკის ტექსტი, კონაშენიჩის მიერ გრაფიკულად შესრულებული, ლენინგრადში დადგმულ რევოლუციის მსხვერპლთა ძეგლზე, ან ბეტონის მძიმე, დამთრგუნველი ბლოკებისაგან შედგენილი მოკლე სიტყვა „ხატინი“ ცნობილ ბელორუსულ მემორიალზე.

ზ. წერეთელი სრულყოფილად იყენებს ორივე ამ პლასტს — აზრობრივსა და ემოციურს. სტელის ვერტიკალზე რუსული და ქართული ასოები მწყობრად იშლება სიტყვებად „მშვიდობა“, „შრომა“, „ერთობა“, „ძმობა“, „მეგობრობა“. ზემოთკენ ასოების სწრაფვას აჩერებს წნული გვირგვინი, რომელიც, ამავე დროს, თავს დაჰფარდატებს მათ და მხატვრის მიერ მონუმენტში ხორცშესხმული აზრის გამოხატველად გვევლინება. ამ აზრებშია მონუმენტის არსი, მისი მთავარი იდეური ღერძი, რომელიც არანაკლებ მკაფიოდ შეიძლება გამოხატულიყო (და იხატება კიდევ) სავაზეთო სტრიქონში ან ტრანსპარანტის საზეიმო მოწოდებაში. ამიტომაც, იდეის ემოციური მხატვრული გამოხატულების მისაღწევად ზ. წერეთელი მიმართავს ისეთ ხერხებს, როგორცაა სხვადასხვა, ძველებური

და ახალი შრიფტები, ასოთა რთული დეკორატიული გადახარბვა, მათი მოცულობითი მონუმენტურობა, რასაც ძეგლის სამეტყველო არსი ერთგვარად შორეული სიღრმეებისაკენ „მიჰყავს“ და წინა პლანზე წამოსწევს ენის ელემენტების პლასტიკური და სივრცითი კავშირითიერობის თავად ფაქტს. იზრდება ასოების მნიშვნელობა და ტევალობა, თითოეული მათგანი თავისი ხალხის სიმბოლოდ, მისი ენობრივი სიმდიდრის სიმბოლოდ იქცევა და ქმნის ორი კულტურის ერთიანობის მხატვრულ სახეს.

ასეთი მრავალპლანიანობა, ფართო და მრავალმნიშვნელოვანი განმაზოგადებელი სიმბოლოებისაკენ სწრაფვა, როგორც ვიცი, საერთოდ სახასიათოა ზ. წერეთლის შემოქმედებისათვის და ამ მხრივ „სამარადეამო მეგობრობაში“ მხატვარი საკუთარი თავის ერთგული დარჩა. უნდა ითქვას, რომ თითოეულ ნაწარმოებში რამდენიმე აზრობრივი და მხატვრული პლანის შექმნის უნარი, ხალხური სიბრძნის მონათესავე ერთგვარი ბუნებრივი ფილოსოფიურობა ზ. წერეთლის შემოქმედების ერთ-ერთი ძვირფასი თვისება იყო ყოველთვის. შესაძლოა, ეს ვლინდებოდა არა თანაბრად, მაგრამ მუდამ გულწრფელად და ყოფიერების დინჯი პარმონის შეგრძნებით იყო გამსჭვალული.

ისევე, როგორც თბილისში, მაღალ რელიეფებზე აღმართულ მონუმენტებში, მხატვარი მოსკოვშიც გარკვეულ სიძნელეებს წააწყდა მონუმენტის საერთო გეომეტრიზებულ ფორმასა და ასოთა რთული მოხაზულობის შეხამებისას, ამ ფორმას რომ „წარხოცვას“ უქადა. ჩვენ მოგვიხდება კვლავაც გავიზოროთ ზოგიერთი საერთო, არა მხოლოდ შემოქმედებითი, არამედ ხელოვნ-

ბათმცოდნეობითი, წმინდა მენიერული პრობლემები, ასე ნათლად რომ წარმოჩნდება განსახილველ ნამუშევარში. რა მიმართებაშია, მაგალითად, მონუმენტალიზმი და დეკორატივიზმი, რომელსაც მხატვარი ასე ხშირად უთავსებს თავის ნაწარმოებებში, მოწმენი ვართ თუ არა ამჟამად მონუმენტური ხელოვნების განვითარების ახალი ეტაპისა, დეკორატივიზმისაკენ რომ ილტვის? ჩნდება თუ არა ჩვენს თვალწინ საქალაქო, მსხვილმასშტაბური დეკორატიული ხელოვნების ახალი სამყარო? ამ და სხვა მრავალ საკითხზე პასუხს, ალბათ, მხოლოდ დრო გაგვცემს, მაგრამ დღეს უკვე ვხედავთ, რომ მონუმენტმა „სამარადეამო მეგობრობაში“ თვალსაჩინო თავისებურება შეიტანა მოსკოვის მეტისმეტად ერთგვაროვანი მონუმენტების მთელ წყებაში.

რუსეთისა და საქართველოს მონათესავე კულტურების ურთიერთგამდიდრების თემის განვითარებას ემსახურება მხატვრული კომპოზიციის დეტალებიც: ქართველი და რუსი პოეტების ლექსები, წარწერილი გრაფიკებზე, რომლებიც კვარცხლბეკის მისადგომებთანაა გაშლილი, XIX საუკუნის ხასიათში სტილიზებული ლამპიონები და კეთილმოწყობის სხვა ელემენტები, ზ. წერეთლის ნახატების მიხედვით განხორციელებული, ერთიანი მხატვრული ნაწარმოების შემადგენლობაში. ყოველივე ეს კიდევ უფრო აძლიერებს მონუმენტის დეკორატიულობას, რაც თვით ამ „აგურების“ — ასოების სხვადასხვა მოხაზულობასა და მოცულობით პლასტიკაშია ჯერ კიდევ თავიდანვე მოცემული. მონუმენტი მონოლითური არ გამოვიდა, როგორც ლუქსორის ობელისკები ან ალექსანდრეს კოლონა, იგი აფურული, ნახევრადგა-





მკვირვალა, ჰაერით გამსჭვალული და ღრუბელივით ჰაერის შემწვოვი. ამადროულად, იგი რალაციტ დაემსგავსა ქალაქის კუთვილ სავანს, შეიძინა გარკვეული „საგნობრიობა“. ეს ფაქიზად იგრძნო ანდრეი ვოზნესენსკიმ, რომელმაც ზურაბ წერეთლის ნაწარმოებისადმი მიძღვნილ ლექსში „სიტყვის სსოვნა“ აყურდობას ასეთი პოეტური საფუძველი მისცა:

Чтоб птицы летали  
В скворечники реча  
Сквозь тысячулетья  
На крест в поперечнике...

და მისი „საგნობრიობა“ შემდეგნაირად განსაზღვრა:

А может быть, это  
В руке у вечности  
Чуть-чуть покачивается  
Подсвечник.

შესაძლოა, დეტალებში ყველაფერი თანაბრად ვერ გამოვხდეთ (ასე მაგალითად, სპილენძის ტერცლები ტექსტებით და ცალკეული დეკორატიული ელემენტები — ახლო მანძილიდან სამზერად რომ არის განკუთვნილი, რამდენადმე არღვევს მონუმენტის დიდ მასშტაბს), მაგრამ თავისთავად ფასეულია კომპლექსური, ქალაქმშენებლობითი მიდგომა მონუმენტური ხელოვნებისადმი. მხატვარი არა მხოლოდ გარემო სივრცის დაუფლებისაკენ ისწრაფვის, არამედ თავს გრძნობს ქალაქმშენებლად, მოსკოვის რეკონსტრუქციისა და განვითარების რთული პროცესის სრულყოფილებიან მონაწილედ.

ქურნ. „დეკორატივე ისკუსტო“ № 4, 1984 წ.

**საბრობა**

**„აღამიანი — იზმის“ ნაცვლად „აღამიანი — ბივიბი“**

ესანელი ხელოვნებათმცოდნეების აზრით, ქვეყნის სახეთი ხელოვნების განვითარება ახალ სტადიაში შედის, იცვლება მისი ესთეტიკური საფუძველი. ადრე სახეთი ხელოვნების განვითარების ტენდენციები სახითადებოდა უამრავი „იზმის“ — (ნატურალიზმი, კუბიზმი და ა. შ.) — არსებობით. ეს „იზმები“ განუწყვეტლოვ ებრძოდნენ ერთმანეთს და მათ შორის მოქმედებდა ბუნებრივი შერჩევის პრინციპი არსებობისათვის.

ახლა კი მხატვარი, რომელსაც შეგვიძლია ვუწოდოთ „აღამიანი-იზმი“, — წარსულს ჩაბარდა, იგი უკიდურესად წინაფულია და სპორტულ აზრტსა აყოლილი იმისათვის, რათა თანამედროვე ეპოქაში იარსებოს. თანამედროვე აღამიანის თავისუფლება შეზღუდულია ბუნებრივი და სოციალური სახითის მრავალი ობიექტური ფაქტორით. იმისათვის, რომ იარსებოს, იგი უნდა მოედინდეს და არ გაუწიოს წინააღმდეგობა იმას, რის წინააღმდეგ საბრძოლველად იგი უძლურია. ამიტომ „აღამიანი-იზმის“ ხანაცვლოდ მოდის „აღამიანი — ტიტივა“, რომლის ესთეტიკა საშუალებას აძლევს თავისუფლად იცურაოს მრავალფეროვანი ესთეტიკური ტენდენციების მიმართულებით, შეინარჩუნოს თავი, არ „ამყვანოს“ დინების დონეზე მაღლა, მაგრამ არც ნაეტანი ჩაიძიროს.

ამომხილველთა აზრით, მხატვრული განვითარებისადმი ამგვარი მიდგომა, უმრავლესობისათვის ეგვრობს აუღლებელი, დემოკრატიულ ხელოვნებასთან მიახლოების საშუალებას იძლევა, მაგრამ არა უმცირესობის დარღვევით, არამედ ეპოქის შესაფერისი იდეალების ერთობლივი შექმნით.

მათ საეკვოდ მიანიათ ზოგიერთის ის მოსაზრება, თითქოს ახლა ახალი კლასიციზმის ხანა დგება. კლასიციზმს ახასიათებს სიმშვიდე, სამყაროს პროპორციულ ფორმებში აღქმა, საზოგადოებისათვის მისაღები იდეალების შექმნის უნარი. ხელოვნების თანამედროვე ვითარებას არცერთი ამგვარი ნიშანი არ ახასიათებს, იგი უშაღ ელექტიკურია და მიაგავს „ნატარა სივრცეში თავმოყრილი ვითარების“ მდგომარეობას, ასეთ პირობებში „მხატვარ — ტიტივა“ შეუძლია იპოვოს საჭირო გზა და შექმას ხელოვნების ფასეული ნაწარმოებები (უცნაური დასკვნაა! რედ.).

**„PICO“ — ნემსი თუ შუბნი?**

აზრთა დიდი შეხლა-შემოსლა გამოიწვია კრიტიკოსთა და, ასე ვასწავთ, სხვადასხვა პოლიტიკურ პარტიათა შორისაც, ცნობილი ესანელი კინორეჟისორის ელიო დე ლა იგლიას ფილმი „ნემსი“.

ფილმის სახელწოდება სიტყვათა თამაშზეა აგებული, საკუთრივ ნემსის გარდა „PICO“ — ნიშნავს შუბნსაც — ესანეთის სამოქალაქო გვარდიის სიმბოლოს.

მოქმედების განვითარების მანძილზე ფილმის მთავარი გმირები, სამოქალაქო გვარდიის ოფიცერი და კონტრესის დეპუტატი (ერთ-ერთი მემარცხენე პარტიიდან), შეიტყობენ, რომ მათი შვილები ნარკოტიკებს მისჩვევიან. ფილმი ნარკომანიის სოციალურ საფუძველებს და ზურეუაზიული საზოგადოების ისეთ მანკიერებებს აშიშვლებს, როგორცაა პარობიტუცია, ძალმომრეობა და სხვ. უნდა აღინიშნოს, რომ იგლიასად აღრიცხული ფილმები შეიცავდნენ მწვავე კრიტიკულ პათოსს და ყველთვის მამარ პოლიმიკას იწვევდნენ.

(გაგბრელება 66 გვ.)

# მალაღობა, მალაღობა, მალაღობა

კოკი (კონსტანტინე) მახარაძემ შემოქმედებითი გზა დაიწყო როგორც თანმიმდევრულმა „ტრადიციონერმა“, აკადემიური ხაზის განმგრძობმა, მასობრივ-ბატალური სცენების ოსტატმა; თბილისის სამხატვრო აკადემიის კურსდამთავრებულის დიპლომთან ერთად მოიპოვა წარმატება და აღიარება. მისი პირველი სერიოზული ნამუშევრები რუსი ხალხის გმირული წარსულის თემასთან, სუფროვის სახელთან იყო დაკავშირებული. უკვე ამ ტილოში გამოვლინდა კოლორისტის ოსტატობაცა და კომპოზიციური ნიჭიც.

კოკი აკადემიაში დატოვეს და აქვე შექმნა მან მეორე მნიშვნელოვანი ტილო „ასპინძის ბრძოლა“, ამჯერად — საქართველოს ისტორიის სიუჟეტზე. ამ სურათშიც XVIII საუკუნის მოვლენებია ასახული. საქართველოს გამაერთიანებლის — ერეკლე II-ის ჯარმა, მძიმე მსხვერპლის ფასად, მაგრამ დიდებული გამარჯვება მოიპოვა მრისხანე მტერზე. გადარჩენილი ვაჟაკები სიხარულს ვერ ფარავენ. გაიმარჯვა მათმა თავდადებამ, გონიერულობამ, სამშობლოსადმი უსაზღვრო სიყვარულმა.

განწყობილებათა გამოთ, ფერადოვნებით, ფიგურათა და სახეთა ძერწვით, სამოსის გამოსახებით ეს სურათი ბევრად მდიდარია წინამორბედზე, და მაინც, კომპოზიციურად იგი თითქმის რამდენადმე იმეორებს პირველი სურათის პრინციპს: მებრძოლთა ძირითადი მასა მარჯვნივაა განლაგებული, მოძრაობა მოედინება ცენტრიდან მარჯვნივსაკენ.

ტილოზე ყველაფერი მოწესრიგებული და

ზუსტი იყო, მაგრამ უნებურად გვაგონდებოდა რეზინის „ზაპოროჟელები“ და სურთიკოვის ბატალური სურათები, იგრძნობოდა პირველი კლასის ოსტატის ხელი და, ამასთან, არ გეტოვებდა შეგრძნება, რომ ამღავარი რამ უკვე გვქონდა ნანახი.

ყველაზე უფრო კი, ალბათ, თვით კოკი გრძნობდა „ჩიხისმაგვარ“ სიტუაციას. ამ პერიოდში დაიწყო მის შემოქმედებაში რალაციური უცნაური პერიოდი. ოსტატობის მხრივ მან უკვე ვირტუოზულობას მიაღწია (ოციოდე წუთში ქმნიდა ფიგურულ პორტრეტს ზეთის საღებავებით, იმ ხარისხით, რომ მას უყოყმანოდ იღებდა სამხატვრო საბუკო), მაგრამ საკუთარი სახე ვერ ვერ ებოვა. კოკი მახარაძე ცდილობდა მოესინჯა ძალები მონუმენტურ ხელოვნებაში. მისი საინტერესო ესკიზები პლაფონისათვის „ლეგენდა: თბილისზე“, სამწუხაროდ, არ განხორციელდებულა. პარალელურად იგი მუშაობდა სურათზე „მიწა ქართული“, მუშაობდა შთაგონებით, დაულალავად, თითქმის ექვსი წლის მანძილზე. სურათი ვიხილეთ 1967 წლის საბუბლეო გამოფენაზე. ეს გახლდათ საფუძველშივე სრულიად განსაკუთრებული იმისაგან რასაც მხატვარი ადრე ქმნიდა. ეს უკვე იყო თავისი სახის, საკუთარი, განსაკუთრებული სტილის მიგნება.

გამოფენაზე ეს სურათი ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო ნაწარმოები აღმოჩნდა. რილი გულდასმით თვალიერებდას, თანდათანობით აღქმას ითხოვს; იგი სიმბოლოა, რომელიც ყურადღებით ჭერებს და დროს საჭიროებს ამოცნობისათვის. მასში არის გარკვე-

ული ფრესკულობაც, მაგრამ მთავარი მიანიც ის არის, რომ ნაწარმოებები სრულიად დამოუკიდებელია, ის არ თავსდება დაზღუერი სურათის ჩვეულებრივ ჩარჩოებში და მხატვარიც, თავისი ჩანადიქრის მასშტაბურობის შესატყვისად, ახალ ფორმას უქებნის მას.

საგულისხმოა, რომ „მიწა ქართულში“ ჩვენ არ ვვალაზიანებხს საერთო სიტუაციის აგების ხელოვნურობა, თეატრალურობა, იგი გამართლებულია ავტორისეული ლოგიკით და მხატვრულად დამაჭერებელია. დაზღუერ სურათში ქართული მიწის ზოგადი სხსის შექმნის ამოცანა კ. მახარაქემ დიდი სერიოზულობით და დამაჭერებლად გადაწყვიტა. აქ ადვილად შეიძლებოდა ეთნოგრაფიზმში, გარეგნულ პათოსში თუ მოზეიმე ოპტიმიზმში გადავარდნა. და თუმცა სურათში ვცნობთ კიდევ გურულს, იმერელს, კოლხ მოხუცს, მაგრამ ვერ ვიტყვი, რომ სურათი ეთნოგრაფიულია, — იმიტომ, რომ მთავარი ეს არ არის; პირველ პლანზეა ხალხის ერთობის იდეა და არა კუთხური სხვაობა.

სურათზე არ ჩანს ბუნება, მაგრამ გულუხვადაა წარმოსახული მისი ნაყოფი. ამავე დროულად, მხატვარი თითქოს შეგვახსენებს, რომ დედამიწის მთავარი სიმდიდრე ადამიანებია. აი, ისინი უშუალოდ წარმომდგარან მაცურებლის წინაშე, ამაყნი, სტუმართმოყვარენი, კეთილნი, ზოგჯერ იქნებ დიცხნიც ან გულუბრყვილონიც. მათ უშუალობაში თითქოს სვედის ნოტაც გარეულა, რის წყალობითაც სურათი კიდევ უფრო გიპყრობთ, იგი დაეინებოთ ითხოვს, რომ მაცურებელი ჩაფიქრდეს, ეჭოს პასუხი, და იქნებ, თვითვე კარნახობს პასუხს სახე მოხუცისა, ტილოდან ბრძნული ლომილით რომ შემოგვეყურებს.

სურათში განსაკუთრებული მყუდროებისა და წითელი ლირიკულობის შეგრძნებას ბადებს საერთო ფერადოვანი ტონალობა. მშვიდი და მჭრქალი ფერები ერთიან ჰარმონიას ქმნის.

1969 წელს კი მახარაქემ ამავე პლანის კიდევ ერთი ტილო წარმოადგინა. ეს ვახლავთ „თეთრი ხარი“. ქართულ ხალხურ სიმბოლიკაზე აგებული ეს სურათი საკმაოდ რთულია, მხატვრის შემოქმედებაში იგი აგრძე-

ლებს იმავე ხაზს, „მიწა ქართულით“ რომ დაიწყო. აქ უკვე გაბედულად შეიძლება თქმა იმისა, რომ ჩვენს წინაშე წარმოსდგა მკათილი ინდივიდუალური ხედვის მქონე, თანამედროვე კულტურის მხატვარი, ამასთან, არა მხოლოდ ფუნჯის ხელოვანი, არამედ — პირველიყოლისა და უპირატესად — აზრისა.

თეთრი ხარი — კეთილშობილი, ვაყვაცუერი ძლიერების, ადამიანურობის, ჰუმანურობის სიმბოლია. ხარის რქებზე მოხვეული თოკი, რომლის ბოლო ქალიშვილს უჭირავს, ქალურ საწყისზე, ქალის გულზე მიანიშნებს — ამ ძლიერებას რომ კეთილი ქნადობის გზით წარმართავს.

მთელი სურათი არა მკვეთრ, მაგრამ მკაფიო კონტრასტებზეა აგებული. მარჯვნივ ვაზაფხულა — იები; მარცხნივ — შემოდგომა, შიშველი რტოები; აყაციის ხმელი ფოთლები. ჰაბუკის ფიგურა მშვიდია, გოგონასი — მოძრავი. ზევით — ქარი არხვეს მიდამოს, ქვევით მარჯვენა მხარეს — მყუდროება. და ყველა ეს კონტრასტი თითქოს გაწონასწორებულია ინჯნად მდგარი ტყვიანი ხარის ფიგურით. სურათში იგრძნობა ხალხურ რწმენასთან მიახლოება და, ამავე დროს, კულტურის ზოგადაკობრიულ საწყისებთან ზიარება, რასაც მოწმობს ქალიშვილის ანტიკური პროფილი და მთელი მისი გარეგნობა, ბერძნულ თეატრალურ ნიღაბს რომ მოგვაგონებს. შედეგად ვიღებთ რეალობის თავისებურ შედრწყმას მითოლოგიასა და სტილიზებასთან.

და კიდევ, მხატვარი თვალნათლივ წარმოაჩენს კომპოზიციურ ოსტატობას. სურათში ჩანს დეტალების „მახარაქისეული“, გულდასმითი ძერწვა, ის სპეციფიკური „გულუვად მოდელირება“, რომლისთვისაც, ამავე დროს, უცხოა ნატურალისტური სიმშრალე. მჭრქალი, თეთრამერეული ფერადოვანი გამა უფრო ნაზი და მსუყეა, ვიდრე ეს იყო „მიწა ქართულში“. აქ სხვა ნიშნებიც გამოვლინდა — მოძრაობა, გაბედული რაკურსი. ეს მოძრაობა განსაკუთრებულია: აღბეჭდილია წამი, როგორც შეჩერებულ კინოკადრში, მაგრამ ეს არა კულმინაციის მომენტის წამიერებაა, არამედ მიმდინარე პროცესისა. სტა-

ტიკურად შეჩერებული მოძრაობა არ არღვევს ამ სურათის საერთო „სიმშვიდეს“, სადაც ყველაფერი აწონილ-დაწონილია, მკაცრად მოწესრიგებული და გაწონასწორებული.

მაგრამ რაღაც თითქოს „დიკარგა“ სურათში... მაგალითად, მოქმედების ადგილის განსაზღვრულობა. „მიწა ქართულში“ იგი ძალზე ზუსტად იყო მოცემული და ეს ტილოს ანიჭებდა უმეცულობას, თუმცა, იქაც კარგად ელინდებოდა სიუჟეტის „გამოგონება“. მაგრამ ეს „შერწყმა“ გამოგონილისა ნამდვილთან ნაწარმოებს განსაკუთრებულ გამომსახველობას ანიჭებდა. „თეთრ ხარში“ კი მხატვარი განერიდა მოქმედების ადგილის რეალურ მიწისშეხებას. მკითხველი მაშინვე სიმბოლიკის გარემოში, მირაჟული მოქმედების გარემოცვაში ექცევა. ეს სინამდვილიდან განდგომა ხაზგასმულია საერთო კომპოზიციითაც, რომელიც თითქმის მთლიანად ჩაეკეტა წრედში და შემოსაზღვრულია ფოთოლცენილითა და მრგვლოვანი მცენარეულით. ამგვარი გადაწყვეტა ტილოს ერთგვარ ვინეტურ ხასიათს ანიჭებს, აძლიერებს მის დეკორატიულ საწყისს და, ამავე დროს, რამდენადმე ანელებს მთელი ნაწარმოების სერიოზულობას, მნიშვნელოვანებას.

მთლიანობაში კი ტილოში, რა თქმა უნდა, უფრო მეტი მოპოვებულია. ვიდრე დანაკარგი და „თეთრი ხარიც“ წინ გადადგმული ნაბიჯია მხატვრის შემდგომი ნაწარმოებისაკენ, რომელიც ოქტომბრის რევოლუციის შემოქმედს — ლენინს მიეძღვნა.

განსხვავებით „მიწა ქართლის“ მშვიდი სტატიკურობისაგან, მონუმენტური ტილო „ლენინი — ოქტომბრის შემოქმედი“ მღელღარე, გრიგალისებური რიტმითაა აღსავსე. ლენინი — ტრიბუნი სურათის კომპოზიციის მარჯვნივ მსხვილი პლანითაა წარმოსახული. ბელადის ფიგურის ირგვლივ იშლება სამოქალაქო ომისა და ოქტომბრის რევოლუციის ძოვლენები, საბჭოთა ქვეყნის დღევანდლობა — აღმშენებლობაში გრანდიოზული ნაბიჯით წინსწრაფი. კინოკადრებით ცვლის ერთმანეთს მძაფრი მოძრაობები.

აქაც მხატვარი წერის „გულე“ მანერას მიმართავს, ასევე ამუშავებს დეტალებს და მჭრქალ კოლორიტს არჩევს. ზოგიერთი ფიგურა ხაზგასმულად რეალურია, ზოგი —

პირობითად ვაზარებული. სიმბოლო მცხოვრობს რეალურ საგანთან, გამახვილებული პირობითობა — რეალურ გამოსახულებასთან. ეს სურათის ანიჭებს უჩვეულობას, სიმძაფრეს, შთამბეჭდავს ხდის მას. ამიტომაც, რომ ტილო ეხმიანება თანამედროვე ხელოვნების დარგებში საერთოდ აღნიშნულ ძვრებს.

ჩვენი ფიქრით, ამ ნაწარმოებში განსაკუთრებული ძალით გამოვლენდა კ. მახარაძის, როგორც სერიოზულ ფილოსოფიურ განზოგადებათა შემცველი მონუმენტური ტილოების შემქმნელი ოსტატობა. იგი გვევლინება მხატვრად, რომელიც ახალ გზებს კვალავს და საინტერესო ძიებებს აწარმოებს ალეგორიული, ფილოსოფიურ-განმაზოგადებელი სიმბოლური შინაარსის რეალისტური ხერხებით გადმოსაცემად. მხატვრის ვირტუოზულ ოსტატობას ამ სურათში ემატება შემოქმედისა და მოქალაქის მოწიფულობა, უნარი იმისა, რომ დაინახოს და გადმოსცეს არა მხოლოდ ფერწერული ფაქტურა, არამედ საგნებისა და მოვლენების ფილოსოფიური არსი.

### ნიკიბა ჰორონოვი

კოპი მახარაძის ბოლო ათწლეულის შემოქმედება. შეიქმნა ითქვას, ახალი ეტაპი მხატვრის უაღრესად ინტენსიურ მოღვაწეობაში. ეს ეტაპი აღინიშნება წმინდა დაჯგუფი-ფერწერული პრინციპებისაკენ შემობრუნებით, მაგრამ განსხვავებით ადრინდელი, ენობილი ტილოებისაგან, რომელთა ფერწერული მეთვსველების ძალა დიდად განსაზღვრავს მათ საერთო გამოსახველობას. უკანასკნელი პერიოდის ნაწარმოებებში ამ მხრივ მხატვარი ახალ სიმაღლეებზე აღის, მისი პალიტრა უაღრესად მდიდრდება, ფერი იქნას განაკუთრებით ელვარდობასა და ელვარებას, თვით მონახში — ექსპრესიულობასა და შინაგან დინამიზმს, რაც მხატვრის ტილოებს სიცოცხლის მჩქეფარებით, ნაწყაროს მართად ცვალებადი სიღამის მძაფრი შეგრძნებით აღავსებს. პეიზაჟური სურათები, რომელთა ფერადი რეპროდუქციები უფრანდის ამ ნომერში ქვეყნდება, ნათელყოფს კოპი მახარაძის მაღალ ფერწერულ ოსტატობას და თავისთავად კოლორისტულ აზროვნებას, ქაღალდზე შესრულებული ნახატები კი კვლავ ჯვარწმუნებებს მის არა მხოლოდ დახვეწილ გრაფიკულ ხელოვნებაში, არამედ ხედვის სიმზავილესა და სახეობრიობაში. (რედ.).





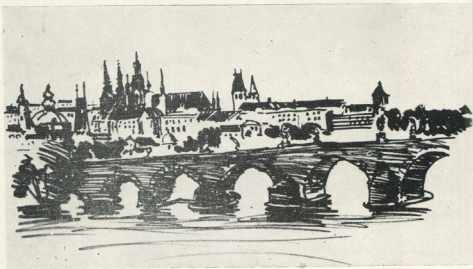
კონსტანტინე მამბაკიძე

„ლექსანდრია  
ვენეცია“





ბაკურიანი  
ქალაქი



სანჯო ვინ პირი პირი

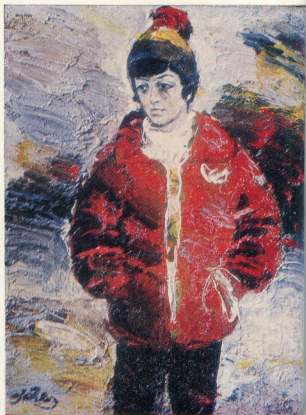
სანჯო ვინ პირი

Agai bin Sharif

საქართველოს  
ბიბლიოთეკა



ქალაქი  
ქველი თბილისი



ბაკურიანი  
მეშხი, 1978





इन्द्रिया  
अरविन्द

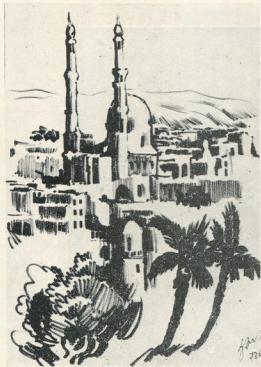
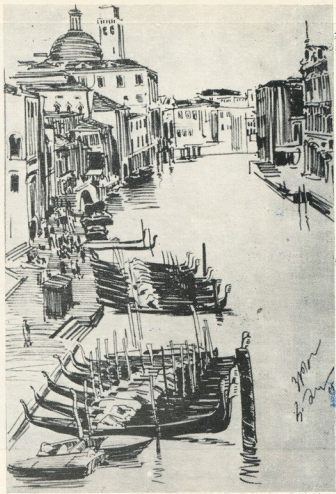


კარვანსარი  
სინჯაპური, ჩინური სახეობა



1950  
10/10

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ  
ИЗДАТЕЛЬСТВО





სტამბოლი  
პველის მომთავინიერებელი







ბოსხი.

წმინდა ანტონის ცთუნება:

# პირონიმუს ბოსხი

შუღერის სახელი კარგადაა ცნობილი ქართველი ჰიოზველისათვის. 1968 წელს „საბჭოთა საქართველოში“ გამოსცა მისი ორტომიანი რომანი „მეჩაქველი ტიანი“ (მიქელანჯელოს ცხოვრება). ამით აღფრთოვანებული მწერალი ქალი საქართველოში გვესტუმრა, მოიარა ზოგიერთი მხარე, დაბეჭდა გერმანულ პრესაში ნარკვევი საქართველოზე და გახდა ჩვენი რესპუბლიკის გულითადი მეგობარი.

ბოსხი ყველა დროისა და ხალხის ერთ-ერთი უდიდესი ფერმწერია. ნიჭიერი მწერალი და მკვლევარი ქალი მართებულად უკავშირებს ბოსხის შემოქმედებას ეპოქის აქტუალურ მოვლენებს, აბათილებს ზოგიერთი მკვლევარის მცდარ შეხედულებას, რაც ახალ ენციკლოპედიებშიც კი გაპარულა: თითქოს ბოსხი ძირითადად ცრუ ხალხურ რწმენას ეყარებოდა. რამდენადმე „არქაულია“ და უპირატესად „სიბერტუბორიცი, დეკორატიული სურათები აქვს“, მოძველებულია და სტ.

ახალი თვალსაზრისი შუქსა მტენს ბოსხის შემოქმედების ისტორიულ ხარჯულს, წათელ მხარეს, სატირული ალტერატივის გამიზნულობას. დიდი პოლანდიელი ფერმწერი 300 წლის წინათ ამოთრახებდა მახსბურგ დამპყრობლებს, რომს გაჩაღებულეს, ხალხისა და ერის მჩაგვრელებს, ბერებსა და ინკვიზიტორებს. მისი „თივის საზიდარს“ ჯოჯოხეთში მიჭყვებიან პაპი და იმპერატორი. განა შეიძლება ასეთ მხატვარზე მოძველებული ვთქვათ?

შუღერი შუქსა მტენს ბოსხის შემოქმედების ამ მოწინავე მხარეს, თვით ბიბლიური თემების თავისებურად ჩვენების უნარს. ბოსხის ნიჭის თაყვანისმცემელი და უშუალო შემკვიდრე იყო გენიალური ბრეიგელი, რომელიც საგანგებოდ სწავლობდა მის გლეხთა ტიპებს, მაწანწალებს, პეიზაჟს. და ესეც ამართლებს ჩვენს სურვილს, რომ ჩვენი მკითხველი ახლოს გაეცნოს ბოსხის შემოქმედებას. სიმბოლიკის სირთულემ ავტორს მოამარჯვებინა მთავარი სურათების ერთგვარი აღწერილობითი მეთოდი, რადგან მათი გაგება მკითხველს უამისოდ ძალზე გაუჭირდება.

შუშა საუკუნეების გამოჩენილი ფერმწერი, მორალისტი, სატირიკოსი, უჩვეულო ალტერატივისა და დაუშრეტელი ფანტასტიკის ოსტატი პირონიმუს ბოსხი (ბოს ვან აკენი) ჩრდილოეთ ფლანდრიაში დაიბადა და იქვე მუშაობდა, მშობლიურ ქალაქ ჰერტოგენბოსში. იღუმალეობითაა მოცული ბოსხის სახელი.

არსებობს გადმოცემა, რომ ხელოვნებას აზიარა მხატვარმა მამამ ანტონიუს ვან აკენმა. ჰყავდა ძმები, ოსტატი მოწაფეები, რომლებიც მისი ხელოვნების წყალობით ცხოვრობდნენ. საიდან მოვიდნენ პოლანდიაში, ჰქონდა თუ არა მამას სახელოსნო, ვინ იყვ-

ნენ შემკვეთნი, ძნელი სათქმელია.

ბოსხის წინაპრები XIV საუკუნის ბოლოდან უთუოდ აახენში ცხოვრობდნენ და აქედან მოდის მხატვრის ნამდვილი გვარი ვან აკენი (ააკენი.)

მამასთან მუშაობის დროსვე გამოიკვეთა ოსტატის თავისებური სტილი, უცნაური ხილვები, მდიდარი ფანტაზია, უაღრესად შთამაგონებელი „ფორმების ენა“, სატირული ხედვის უნარი, რომლითაც ახალი პოლანდიური პეიზაჟისა და სატირულ-ყოფითი ხელოვნების ფუძემდებელი მუდამ გამოირჩეოდა. მისი რთული პიროვნება და გროტესკული ქმნილება თავიდანვე დავის

საგანი გახდა, მაგრამ სადავო არაა, რომ მან თავისებურად გენიალურად ასახა სოციალური და პოლიტიკური წინააღმდეგობებით აღსავსე ეპოქა, როდესაც ხალხს ორმაგი ჩავერის უღელი ამძიმებდა — ჰაბსბურგებისა და რელიგიური ძალადობისა.

ბოსნიის სურათსაც თავისი ეპოქისეული მოთხოვნა ჰქონდა წაყენებული. მისი ფუნქცია იყო ინფორმაციის გარდა გარკვეული ზემოქმედების მოხდენა ადამიანთა რწმენასა და გრძნობა-გონებაზე. მხატვრის იდეა უსათუოდ იყო სამშობლოს განთავისუფლება ჰაბსბურგების ბატონობისაგან. მოგვიანებით ბოსნიი იმპერატორ მაქსიმილიანეს ძმის ფილიპე მშვენიერის შეკვეთას, მაგრამ შინაარსი ყველგან ბოსნიისეულია.

გავრთიანებული ნიდერლანდები დამარცხდნენ. ვენტში შობილმა კარლოს მეხუთემ ლათინური ამერიკაც დაიპყრო. ფლანდრიაშიც საქმეები ჰაბსბურგულად მოაწყო, არა ჰოლანდიურად.

ლოკუმენტები ძუნწ ცნობებს გვაწვდიან.

1516 წ. 9 ავგისტოს ბოსნიი დაკრძალეს. ძმობამ, წესისამებრ, 27 ვერცხლი გადაიხადა.

მხოლოდ თავის ნახატებსა და ფერწერულ ნამუშევრებში დარჩა ბოსნიი. არც დილორები, არც წერილები, არაფერი მისი ხელით ნაწერია არ დარჩენილა. ყველა მისი სურათიც როდია სარწმუნოდ მისეული, დაბეჭდილი და ხელმოწერილი. მრავალი ასლია გადაღებული, დიდი ყოფილა თანამედროვეთა ინტერესი ბოსნიის სურათებისადმი. არავალი მათგანი დაზიანებულია, დაჭრილ-შემოჭრილია და თვით წმინდა იანის ეკლესიისათვის შესრულებულ სურათებს ნაწვალები სახით მოუღწევიათ ჩვენამდე.

მისი თანამედროვე მხატვრებიც ასე გვიმოწმებენ: ერთი თეთრი დაფა ჰქონია, როგორც წესი, ზედ შავი ფაქტით კომპოზიცია გამოჰყავდა, შემდეგ ფუნჯით ხორცისფერ ტონზე გამჰვირვალე ფერები გადაჰქონდა. ხატვის დროს რამდენჯერმე ცვლიდა კომპოზიციას და სურათად აქცევდა თავის მონახაზს. ხატვის ეს მანერა XVII საუკუნეში უკვე საგულდაგულოდ იყო აღწერილი. მისი ნახატის ხაზის სრულიად თავისებური სახე უწვრილეს დეტალებამდეა აღწერილი. თუმცა ზოგი ნახატი და სურათი დროდადრო დავის საგანია, მაგრამ უმრავლესობა ცნობილი და შესწავლილია. მისი ტექნიკა მაინც

ბევრ დავას იწვევს დროთა განმავლობაში. პეცნიერული სიზუსტე ხშირად ფანტაზიურად ქროლას უთმობს და ეკვი, შემეცნიერების ველი საფეხური, უკან იხევს. ბევრი რამ მანც გაურკვეველია. ნიდერლანდების ჯალთი მეფე ფილიპე II ბოსნიის სურათებში დიდი დამფასებელი ყოფილა. თურმე თავად არ აცოლებდა. ხოსნიის „შვიდი უმძიმე ცოდვა“ თავის დასაძინებელ ოთახში ჰქონდა

თავისი ლირების ახლებურად შეგნება. აი, რა არის მთავარი ბოსნიის შემოქმედლებში. „ესპანეთის ბატონობისაგან ნიდერლანდების განთავისუფლების ისტორიაში“ წილური წერს, რომ ბრამანტა სხვა მხარეებში არის ყველაზე ადრე განიცადა თავისუფლების მთელი მშვენიერება. მისი პრივილეგები იმდენად მომხიბლავი იყო, რომ დედები მეზობელი მხარეებიდან იქით მიეშურებოდნენ, რათა იქ ეშვათ ყრმები და ამ ბუნებრივ ქვეყნის სიკეთე გაეზიარებინათ. ასე იყო ჰაბსბურგების შეკრამდე. იმჟამინდელ ბრამანტის სიამაყე იყო მისი ქალაქები ბრუსელი (დედაქალაქი), ანტვერპენი, ლოვენ და ჰერტოგენბოსხი.

ნიდერლანდების მაშინდელი ბრძოლა ჰაბსბურგებთან დამოუკიდებლობის შესანახად ჩუნებლად დაკავშირებული იყო ლირსებზე შეგნებასთან და მოქალაქეთა, შეძლებულ ბრამანტელთა მისწრაფებასთან, რომ თავი ანთი ბედი თავად განეგოთ.

ამ ბრძოლაშია საძიებელი ბოსნიი.

შეგვიძლია თუ არა მისი ხელოვნების ძიება ამ გმირულ გადაწყვეტილებებთან დაკავშირებით? თუ მისი შემოქმედება პასხისმკვებელია მხოლოდ ფერწერის ხელოვნების წინაშე, მისი სამყაროს სამი ელემენტია წინაშე: მიგნება, ნახატი და კომპოზიცია?

იმუშავა თუ არა მისმა ფანტაზიამ დროის გარეშე? ვივარაუდოთ თუ არა მპროფიგებასა და ქმნილებაში ის, რაც მფიქრებასა და ცნობილ სურათებში არ მოაჩენილა?

ვისაც ბოსნიის სურათების გაგება სურს მარტო ფანტაზიით ვერას გახდება. მხოლოდ მისი მღელვარე დროის ცოდნა დაგვეხმარება, რომ შევაღწიოთ მის სურათებში.

ნიდერლანდებში მოძალადეთა ხანძარმპროვარებაა. კარლოსი ამაყად აცხადებდა ჩემს საბრამანტელში მზე არასოდეს ჩადისო. მისმა მემკვიდრემ ფილიპე მეორემ, ნიდერლანდების ჯალათმა, ესპანეთში გაზიდ

პოლანდიური ზელოვნების შედეგებიც, მათ შორის ბოსხის მრავალი სურათი.

ეს იყო ვაჭრობისა და მრეწველობის აყვავების, დიდი გეოგრაფიული აღმოჩენების ეპოქა. ვანიერცო საზღვრები დედამიწისა და გაფართოვდა ცოდნა ადამიანისა. განვითარდა წიგნის ბეჭდვა. ეს იყო დრო, როდესაც ულრიხ ფონ ჰუტენმა შესძახა: „ო, საუკუნე, ო, მეცნიერებანო! ცხოვრება სახალისოა!“

რომის ეკლესია კი სისუსტის ეპისაჲ ცლობდა ამაღლებას. ბონიფაციუს IX ინდულგენციებით ვაჭრობს. ახლად შენდება ანგელოზის ციხე და ბოსხიც მას თავისებურად „აშენებს“: მისი გოდოლი ჯოჯოხეთში ღვას, ეშმაკები ქვასა და ხრუმს ეზიდებიან („თივის საზიდარი“, პრადოს მუზეუმი).

ბოსხის სურათების ახსნაში დაგვეხმარება ნიკოლოზ კუზანელის ცოდნა-არცოდნისა და რწმენა-ურწმენოების გაცნობა: „წარმოიდგინე, რომ ჩვენ ამა სოფლად სიმბოლოებსა და გამოუცნობ სურათებს შორის დავებეტიბით“.

დიდმშვენიერი წვეულებანი, ნადიმები თავისებური გამოძახილია იმ მღელვარე დროისა. „ქორწილი კანაში“ სიმბოლური სურათია. სუფრაზე გამოაქვთ ცეცხლისმტრეველი გელი, და კაცმა არ იცის, რას იფუყება ეს გელი.

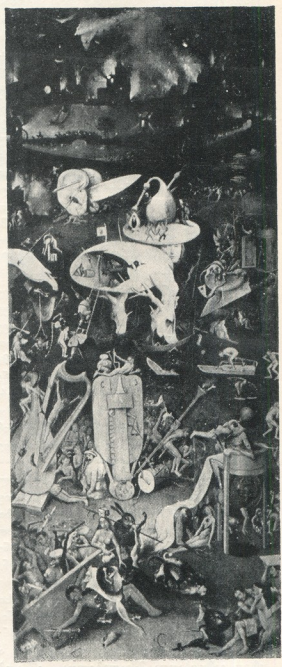
ეპოქა იძლეოდა სიმბოლოებს და ბოსხი ასახავდა მათ. მდაბიონი კი უწინდებურად აფრიალებდნენ აჯანყების დროშებს ქალაქად და სოფლად, თავზარსა სცემდნენ მოზეიმე დიდკაცობას.

XV საუკუნის დასაწყისიდან შესაძლებელი გახდა სასულიერო წოდების წინააღმდეგ ეშმაკის აქტიურად გამოყენება. ირონია ბასრ იარაღად იქცა. ის დაიხვეწა ზელოვნებაშიც. ჰიერონიმუს ბოსხამდე ოთხმოციოდე წლით ადრე „დიალექტიკური ეშმაკი“ უკვე გამოყენებული იყო არსებულ სინამდვილის წინააღმდეგ ბრძოლის ისეთ ირონიულ საშუალებად, რომელიც საეკლესიო დოგმებს უპირისპირდებოდა. გონების წინსვლამ ეშმაკი აქცია რაღაც ეშმაკის რწმენის საპირისპირო სახედ. ეკლესია, მეტადრე დომინიკანელთა ორდენი, ცოდვის, ჯოჯოხეთის, ეშმაკის ცნებებს იყენებდა, რათა ადამიანის გონება გარკვეულ ჩარჩოებში ჰყოლოდა და დაერწმუნებინა ყველა, რომ ურჩობას სასჯელი მოსდევს.

ყოველივე ეს აისახა მეცნიერებაში, ლიტერატურაში, ზელოვნებაში. ადამიანთა ცნება ამაღლდა. სიხსლე მწიფდებოდა მარტო რომელიმე ერაზმ როტერდამელის ან ჰიერონიმუს ბოსხის თავში, არამედ მთელა ხალხში.

სახელგანთქმული სასწავლებელი დაარსდა ჰერტოგენბოსხშიც. აქ მიიღო განათლება

ბოსხი. ავხორცობის ბალი. მარჯვენა ფრთა. ჯოჯოხეთი.





ერაზმ როტერდამელმა. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ამ ქალაქის საკმაოდ წარჩინებული ოჯახის შვილმა ჰიერონიმუს ბოსხმა აქ მოუსმინა ჰუმანისტებს. ამ ქალაქის ძმობა მთელს ევროპაში ხდება ცნობილი. ამ სკოლაში იწყება მძაფრი შეტაკებები ჰუმანისტებსა და დოგმატიკოსებს შორის. ეპოქის დიდი მესიტყვეა ერაზმ როტერდამელი, რომელიც აქ სწავლობდა 1484—1487 წლებში, როცა ბოსხი 34-37 წლისაა. ბოსხიც ისეთივე უღმობელი სატირიკოსი და საჭირო შემთხვევაში გამკილავია, როგორც ერაზმი თავის პამფლეტში „ქება სისულელისა“. მან სამარცხვინო ბოძზე გააქრა სასულიერო დოგმატიკოსთა სისულელე და უმეცრება.

ჰიერონიმუს ბოსხის სურათებში ყოველ ნაბიჯზე ეხედებით ბერებს. მხოლოდ მისთვის ჩვეული ხელწერით გვიჩვენებს არა მარტო მათს გარეგნობას, არამედ სულიერ ცხოვრებასაც. მისი კრიტიკული, ირონიული დამოკიდებულება გარეგნულად თამაშის იერს იღებს, მაგრამ მწვავე სატირა და კრიტიკული თამაში ერთიმეორეშია შერწყმული. ერაზმიც ასე აღწერს: ლეოსმსახურნი რომ უსათნოესს ვალობას დაიწყებენ ეკლესიაში, ასე ჰკონიათ, მათი ფსალმუნთა ვალობის ხმა, სახედართა ყროყინს რომ ემსგავსება, წმინდანებს ძლიერ ეამებათ.

ახალ აღმოჩენებს, აზრის წინსვლას, ყველაფრის ახლებურად ახსნის ცდას მოჰყვა მოწინააღმდეგე ძალთა მოძალებაც. ეკლესიისა და მემამულეთა, პაბთა და მეფეთა წინააღმდეგ ახმედრებული მოწინავე ამბიანების დასათრგუნავად შეიქმნა დომინიკანელთა ორდენი. ამ ორდენის მძლავრი იარაღი იყო ინკვიზიცია. რომისაგან თამამად განდრეკილთა, თუნდაც ქრისტიანულ მიმდინარეობათა ყოველგვარი მკდელობა იდეენობდა, როგორც ერესი.

ინკვიზიციამ აიტაცა ძველი წარმართული რწმენა დემონების არსებობისა. ესენი იყვნენ ყოველგვარი სახისა და მოყვანილობის ბოროტი ძალები, ბუნების ღმერთები, ავსულებად ქცეულნი, — ღმერთები განდევნილობაში, როგორც ჰაინე ზუმრობდა. ინკვიზიტორებმა ამოსწიეს ხალხში ჭერ კიდევ დარჩენილი ძველი რწმენა ორივე სქესის მანვე დემონური არსებებისა, რომელნიც თითქოს აცდუნებენ, რყვნიან, ზიანს აყენებენ კაცებსა და უმთავრესად ქალებს. ამ გზით გამოცხადდა მწვალებელთა, ეშმაკებ-

თან წილნაერთა, ჯადოქართა არსებობა და დაიწყო უღმობელი ბრძოლა მჯდომარეებდგე. ამ საქმეში განსაკუთრებით მუშაობდა გინედ მუშაობდა ორი ცნობილი დომინიკანელი („დომინიკეს ქოფაკები“), კელნის დომინიკანელთა ორდენის წინამძღოლი იაკობ შპრენგერი და ჰაინრიხ ინსტიტორი.

ინსტიტორმა და შპრენგერმა შეთხზეს „ჯადოქართა ურო“ (მაღელს მალეფიკარუმ), ინკვიზიტორ პროცესთათვის განკუთვნილი, სასჯელთა, კანონების წიგნი. ამით უნდა შემოეკლოთ საიმედო ზღუდე საყოველთაო სიძულვილით გარემოცული ინკვიზიციისათვის. ამ წიგნის ძალა და მოქმედება განუზომელი იყო. 1487—1669 წლებში ოცდაცხრაჯერ გამოიცა.

„ჯადოქართა უროს“ გამოსვლას მოჰყვა უამრავი უბედურება. ჯადოქართა და კუდიანთა პროცესები, საჯარო დაწვა ცოცხალი ადამიანებისა. თვით რომიდან განდგომილი მწვალებელნი იყენებდნენ ამ კანონებს ერეტიკოსთა წინააღმდეგ ბრძოლაში. უმოწყალოდ წვადნენ ჯადოქრებს.

ხელოვნების თეორეტიკოსებმა შორს განაერცეს შეხედულება, რომ ბოსხმა „ჯადოქართა უროს“ ილუსტრაცია დახატა. გამოსარკვევია, რამდენად შორს მიიღს ბოსხის ირონია ჯადოქრებისა და დემონების გამოხატვაში და ეს ნამდვილი ბასრი სატირაა თუ ფანტაზიის თამაში. „თივის საზიდარი“ (პრადო) და „განკითხვის დღე“ (ვენა) უაღრესად ორიგინალურად ასახავს რწმენის ეპოქისეულ სახეობას და ცით გადმოტყორცნილ ანგელოზთა გარდასახვას, დემონთა მიმოსვლას, იმავე დროს მიწიერ ამოივნას: მთელს ბრბო ასდევნებია თვით დატვირთულ საზიდარს, რომელსაც ეშმაკები და დემონები შავეთში მიათრევენ, ყველა ცდილობს თივის ბუღულუი დისაკუთროს. მონაზონ დედაკაცებს თავისი წილი ჩაუბლუჯავთ და ღორმუცელა ბერს უნდა მიართვან. იქვე არიან პაპი და იმპერატორი (ალექსანდრე VI და მაქსიმილიან I). ღრუბლებში მამადმერთია, ძირს მიამუნისნაირი უცნაური არსებები საქმიანობენ, კიბეზე აღიან, ადამიანებს აყრავებენ, სახრჩობელას აწყობენ. შიშველი დედაკაცის სარცხვინელზე რაღაც ჭოჭო დასკუპებულია. უფრო საზარელი სოციალური სატირის წარმოდგენა ძნელია.

ინსტიტორის და შპრენგერის მტკიცებით, ქალი უფრო მერყევი, ზერელე, იოლად





ბოსხი.

ავტორი: ბალი. ჯოჯოხეთი. შუა ხაზილი.

დამჯერე, მამაკაცისაგან განსხვავებული დაბალი არსებაა, ლომისა და თხის ნახავია, ასპიტის კუდიანი. გარეგნობით მშვენიერია, კავშირი მასთან დამლუბველია.

ჰირონიმუს ბოსხი ამ აბსურდის საპირისპიროდ ქალის მშვენიერებასა და ღირსებაზე ამახვილებს ყურადღებას. ჯოჯოხების სიძლიერის, ცალკეულ სახეთა დემონური სიშანინჯის ჩვენებით მხილველს აღაშფოთებს ჩათ წინააღმდეგ, ვინც ამტკიცებს, რომ ქალი ბოროტებაა.

ბოსხის ყოველ სურათში, ყოველ დეტალში ჩანს მხატვრის ღრმა ცოდნა ბუნების, ანატომიის, ლეთისმეტყველების, თეოლოგიური დებულებებისა, ჩანს სიზუსტე საგნის დეტალების ჩვენებაში (მაგალითად, საკრავების ცოდნა). მხატვრის ავადმყოფურ წარმოსახვას ემატება სიზმარეულ-კოშმარული ჩვენებები, დემონიზმისა და ანტიკლერიკალური კრიტიკის სიმწვავე, ფანტაზიისა და სინამდვილის უჩვეულო გადახლართვა, იმ ზღვა მასალის უცნაურად ასახვის უნარი, რასაც აძლევს სამოთხისა და ჯოჯოხეთის მითი. ეპოქის გამოძახილია მისი „ბრიყუთა გემი“, გამოძახილი ბრანტის სატირისა. ყვე-

ლაფერს დემონური კოშმარის სახე აქვს, რაც ვგაძრწუნებს და გვაოცებს.

\*\*\*

ცოტა რამ ვიცით ბოსხის ცხოვრებაზე, მაგრამ ვიცით, რომ მის მშობლიურ ქალაქ სენიში, ჩრდილოეთ ბრაბანტის პროვინციის დედაქალაქში, რომელსაც შემოკლებით ბოსსაც ეძახდნენ, ცხოვრება დღედა და ამ დღედილში ჯალათ-დემონთა როლს ასრულებდა ორი ინკვიზიტორი...

იქვე მოღვაწეობდა ეს გენიოსი, რომელსაც არ ჰყოლია უშუალო მასწავლებელი და წინამორბედი, სამაგიეროდ, მას ჰყავდა მიმბაძველები და გამგრძელებლები, მათ შორის იყო ყველა დროისა და ხალხის ერთ-ერთი უდიდესი მხატვარი-ფერმწერი პიტერ ბრეიგელ უფროსი, რომელმაც მუშაობა ბოსხის სურათების შესწავლით და გადაღებით დაიწყო. ხელოვნების ისტორიაში ამ ორ სახელს გამორჩეული ადგილი უჭირავს.

ბოსხის ქმნილებათა შორის პირველ პლანზე აყენებენ კვადრატული მოყვანილობის ჯგუფურ სურათს „მაგიდა“ (პრადო, სიგანე

150 სმ.). ესაა ზეთით შესრულებული თერთმეტწლიანი „მაგიდა“: წრეშია შვიდი ცოდვა (ქედმაღლობა, სიძუნწე, გარყვნილება, შური, უზომობა, რისხვა და სიზარმაცე); შემდეგ ვხედავთ კედლებზე შესრულებულ ოთხ სურათს: სიკვდილი, განკითხვის დღე, ჯოჯოხეთი და მარადიული სასუფეველი. შუაში წარწერაა: „კავე, კავე, დომინუს ვიდეტ!“ (ფრთხილად, ფრთხილად, ღმერთი გიყურებთ!).

ფიგურების სიმრავლის მიუხედავად, სურათი უაღრესად მკაცრი სტილითა და ზომიერებითაა შესრულებული. ყველა: ღმერთთა, ყველაფერში იგრძნობა ძველი საეკლესიო ტრადიციისა და რწმენის პრინციპების ერთგულება, რაზედაც ოსტატი თავის ორიგინალურ ჩანაფიქრებს ხორცს ასხამს. კომპოზიცია: ნათელი და საკმაოდ რთულია. ყველა სურათს თემა აერთიანებს.

„ჯოჯოხეთის“ მრგვალი სურათის შუაგულში მაგიდაზე დგას და ტიტველ მიცვლებულ უროს ურტყამს დომინიკანელის მსგავსად მოსილი თეთრთავსაფრიანი მთავარმონაზონი. სიკვდილის სცენაში მონაზონს შავი თავსაბურავი მოსავს. უმწეო კაცი საზარელ ღორისნაირ დემონს უჭირავს. დომინიკანელი მთავარმონაზონი ემშაქის როლში — ეს უკვე ბასრი სატირაა. იქვე გაშლილ ლოგინზე რომელიღაც არარსებული ჯოჯო თუ დემონი აცოცებულა. ძირს დამჯდარ შიშველ წყვილს სხვა მიამუნისნაირი დემონი აცოცუნებს.

საეკვოდ მიმაჩნია გავრცელებული აზრი: ბოსხმა „ჯადოქართა უროს“ ილუსტრაცია დახატაო. მე ვფიქრობ, აქ მხატვარი თავი გაბედულ სიტყვას ამბობს. უროს მქნეველი მონაზონი მთავარი ემშაქის როლში — ეს ამჟამად ნიშნა იმისა, რომ ბოსხი სამარცხეინო ბოძზე აკრავს ინკვიზიციას.

ასეთსავე მიზანს ისახავს, ოღონდ სხვა კუთხით, ბოსხის სიმბოლიკის კლასიკური ნიმუში „ბრიყვთა გემი“ (პარიზი, ლუვრი). ბოსხი მასაც ხეზე ხატავს.

ბოსხი ხშირად იმეორებს თავის სიმბოლურ სახეებს: სახლის კუთხეს, კალათს, ხეებს, ავრთვევ ჭოტს. ჭოტი ოდესღაც სიბრძნის სიმბოლო იყო, ასეთი ვაგება მოძველდა. „ჯადოქართა უროში“ ბოროტების სიმბოლოა: ვითომ ჰაერში ფრენის დანაშაული ჭოტის მეშვეობით ხდებოდა! ჭოტის სიმბოლიკა ორგვარია. შეიძლება დამეული

ფრთოსანი სიკვდილად წარმოვიდგინოთ, ან კიდევ იესო ქრისტეს მოქმედებების აღწერა, მაგ. ღმერთის ბრძანებით დასჯისა და სიბრძნის გამოხატვისა. ბოსხის ჭოტი დადებით ძალად შეიძლება ვიგულებოთ. თურქი — მტრის სიმბოლოა. ბოსხის გემს თავზე თურქთა დროშის ნიშანი აქვს. მთავარი სახეებია მჯდომარე ბერი და მონაზონი, რომელნიც ერთმანეთს შესცქერიან და მღერაინ. ყურადღებას იქცევს ერთი მსუქანი ცბიერი სახე, თავისებური ბერეტით თავზე. ასეთი ბერეტი ეხურა მაქსიმოლიანეს და მის მსუქან კარისკაცებსაც ხშირად უტარებიათ. ბოსხს არ ესაჭიროებოდა დიდი გაშარება. სინამდვილის ჩვენება უკვე კარიკატურაა. ჭოტზე ჩამოცმული გადაბრუნებული ტოლჩაც მემავთა სახლის სიმბოლო იყო. ხშირად უთქვამთ, რომ „ბრიყვთა გემი“, სებასტიან ბრანტის ცნობილ პოემა, რომელიც ბოსხის დაბადებამდე დიდი ხნით ადრე (1494 წლიდან) ძლიერ პოპულარული იყო. მხატვარს ლიტერატურულ წყაროდ გამოუყენებია თავისი სურათისათვის. ეს უმართებულაოა. ბრანტის პოემა დიურერმა დაასურათა, მაგრამ ბოსხსა და ბრანტს შორის არაფერი საერთო არ ყოფილა. ბრანტი აღიდგებდა მაქსიმოლიანეს, რომელმაც ის პატივით აავსო, შპაიერის სამეფო სასამართლოს წევრდაც კი მიიწვია, ბოსხი კი მაქსიმოლიანეს ამასხრებს, იცავს გლეხებს, რომელთაც ბრანტი მტრულად უყურებდა: გადიდგულდნენ, ხორბალს ბელღებში ინახავენ, ნადირს წყვეტენ და წარჩინებულთათვის აღარ ტოვებენო...

ჩვენ არაერთხელ ვახსენეთ სიმბოლიკის ნიმუში — „თივის საზიდარი“, ბრწყინვალე ფერადი ტრიტიქი, რომლის სიმაღლეა 135 სმ, სიგანე — 100. შუაში თივი დატვირთული ურემია, ირგვლივ — ხალხი, მარცხნივ — სამოთხე, მარჯვნივ ჯოჯოხეთი. რა სიმბოლიკაა „თივის საზიდარიში“?

სურათს საფუძვლად დაედო ბიბლიური ეპიზოდი, თივის შედარება ხალხთან, რაზედაც ესაიას წინასწარმეტყველებაშია ლაპარაკი (თავი 40). ერთი ხმა ამბობს: იქადაგე! მეორე პასუხობს: რა უნდა ვიქადაგო? მთელი ხორცი ბალახია, მთელი მისი ქონება ველის ყვავილია. ბალახი განმება, ყვავილი დაჟენება, რამეთუ უფლის სულია ჩაბერილი. „ხალხი თივაა“.

იგივე მეორდება ფსალმუნში (102, 15):

კაცი, ვითარცა თივა, არიან დღენი მისნი.  
ვითარცა ყვავილი ველისა, ეგრე აღყვავდეს.  
რამეთუ განვლო სულმან მისმან, და არღა-  
რა იყოს". ბოსხი ერთდროულად გეჩვენებს  
ზოგადსა და კონკრეტულს. ზოგადია გზა  
კაცისა ნათელი დილიდან ბნელ დაისამდე.  
ადამიანი ყვავილია, მოდის ქარი და სახრჩო-  
ბელა აქრობს, შავეთში უხსნის გზას, რჩება  
წიშველი ალაგი, სადაც აღარაა სიცოცხლის  
ყვავილი.

ბოსხი გეჩვენებს მიწიერ გზას ზოგადი-  
დან ცალკეულამდე: სახრჩობელა სიმბოლოა  
უძლეობისა, რომლის გზაც დასრულდა.  
უძლეობა ორგვარი აზრისაა. წარმავალს  
აღარაფერი შეუძლია, უკვე ირბინა, ქანცი  
გაუწყდა. ქალი ცდილობს ხელი შეაშველოს.  
გულგრილ მემუსიკეს საკრავი აუღია. იქვე

შეიარაღებული მძარცველებიც არიან, ფრთე-  
ბით შემკულნი. მათი მოქმედებაც გულ-  
მოდგინებდა ნაჩვენები. ვილაცას ხეზე აკრ-  
ვენ, ტანზე ხდიან, ფუთას ხსნიან. გზაზე აღ-  
რენილი ძაღლია, ჭაღარა კაცი ჯოხით იგე-  
რიებს. ამ ძაღლს ეკლებიანი ყელსაბამი  
აქვს, როგორც ქრისტეს მტანჯველს ეკეთა  
მეორე სურათში „ეკლის გვირგვინი“ (ლონ-  
დონი). ამ უბედურს, უსახლკაროს, თივის  
ბრბოდან კენტად გამოყოფილს, ქანცვა-  
წყვეტილს, გაწამებულს, ძაღლიც კი ას-  
დევნებია. სურათში მას წმინდანზე მეტი  
როლი ეკისრება. ესაა ჯერაც უმწეო, წელში  
მოხრილი უსახლკარო, ერთი მათგანი, რო-  
მელთა ზვედრს ესაია წინასწარმეტყველიც  
კი ასე ხატოვნად იუწყება: „ესაა გაძარცვული  
და ჩამომონძილი ხალხი, გამოქვაბულებში



ბოსხი. ავსტრიკობის ბაღი. ტრიბ-  
ტიკი. მარჯვენა ფრთა. ჯოჯოხეთი.  
ღია მხარე.

მობინადრე, საპრობილეში გამოკეტილი, ნადირივით დევნილი, და არ ჩანს მხსნელი, რომ უთხრას, გამობრუნდიო! გავა რვა წელი ბოსხის გარდაცვალებიდან და ერთი დაღდასმულთაგანი ზეზე წამოდგება, რომ შე-სძახოს. „მე ვარ თომას მიუნცერი, უფლის მონა“.

ჯერ კი ყველა ლამობს თავისი წილი თევა იშვოვოს!

ტრიტიქის შიდა მხარე გენიალური ქმნილებაა. მარცხენა მხარე, ვიწრო და მაღალი „სამოთხე“ საგანგებოდაა განაგარიშებული დიდი ციური სიმაღლისათვის, რაც ოსტატს ესაჭიროებოდა. სულ მაღლა, ღრუბლებში, შემოქმედი ზის. ორსავე მხარეზე იწყება ანგელოზთა დამბობა. ნაყადებად მოდიან ძირს ციური ანგელოზები და იქცევიან ფრთოსან დემონებად. ეს გადაქცევა პაერშივე ხდება, ქაჯი და ანგელოზი ერთიმეორეში არეულა და თითქოს მუქარით უახლოვდება დედამიწას, მაგრამ სურათი ისე ლაღად და მიმზიდველად დახატული, რომ ძრწოლას ცნობისმოყვარეობა ცვლის. ქვემოთ ღმერთისა და მიწიერი ცხოვრების სამი მთავარი სცენაა გამოსახული ერთიმეორის გვერდით: ევას შექმნა. გველისაგან ცთუნება და სამოთხიდან განდევნა (თხრობითი სურათი). არც ერთი დემონი მეორეს არა ჰგავს. ყველაფერი დემონოლოგიის ახალ მოძღვრებას შეესაბამება, ბრანდტში „ჯადოქართა უროს“ გამოქვეყნების მომენტს.

დახურულ დიბტიქონზე აღარც ერთი დემონი აღარაა, თუმცა მოსალოდნელი იყო — ან ცაზე, ან მიწაზე. აქ სხვა სიმბოლური ნიშნები და სახეები: დაღდასმული კაცი, აღრენილი ძაღლი, სახარობელა, მხნე ქალი, მემუსიკე, მმარცველები, რომელიდაც მხეცის თავის ქალა, ზელჯოხიანი კაცი... ბოსხმა ხორცი შეასხა ეკლესიის მამის ავგუსტინეს ზოგად განმარტებას, დემონები „სხივთა და პაერთა მსგავსი წვრილწვრილი არსებანი არიანო“.

თივის ოთხთვალაზე (ურემზე) ზის გამკვირვალე დემონი, ფარშავანგის კუდი სწორედ „სხივთა და პაერთა“ შთაბეჭდილებას ტოვებს. ასეთივე ხორციელ-უსხეულო ჩანს ანგელოზი სურათიდან „იოანე პატმოსზე“. კუდის მაგიერობას აქ ფრთები ასრულებენ. იგივე კაცი, „თივის საზიდარის“ ჯოჯოხეთის ნაწილში რომ დემონს მხარზე აქვს გადადებული და ადამიანებს ქვესკნელში ერეკ-

ბა, პატმოსზე ანგელოზის მოპირდაპირე დემონურ არსებას უჭირავს.

მონაზვნის-სახე მთავარეშმაკორონისულსახეა, რომელიც ბოსხის სამშობლოს ჯოჯოხეთურ მდგომარეობას ასახავს. ბოსხი მორწმუნეა, თანაც ერთიანი, პირდაპირი, არასოდეს გაორებული, როცა საშინელი ალგორიების მოშველიებით სამშობლოს, ხალხს უბედურებას გვიჩვენებდა. ბოსხი არა ჰგავდითურს, რომლის „სიკვდილი და რაინდი 1513 წლისა, ნამდვილ კეთილშობილ რაინდს გვაჩვენებს ჰაბსბურგებისას. ბოსხს არ ერთი ნამდვილი კეთილშობილი რაინდი არ დაუხატავს. მისთვის ჰაბსბურგები არიან დამპყრობლები, რომელთაც მახინჯი დემონები შემოჰყავთ ხალხის ცხოვრებაში. არც მისი ეშმაკია ნამდვილი ეშმაკი, როგორც სერიოზულა, რელიგიური წარმოდგენის ავსული. ესაა კომიკური, უცნაური, მახინჯი, ხალხის გადამთიელ მწველებლად მოვლენილი. ყველაფერი გამიზნულია ყველგან სიმბოლიკა და ქვეტექსტები.

სამოთხის განყოფილების ციური არსებები, დემონები ცენტრალურ სურათში დედამიწაზე ეტლსებულან, ფრთოსანნი, უჩვეულნი, ეტლის მზიდველნი, მებელნეები უცნაური ფრთოსანი თევზი და სხვა არსებები ეტლზე მიმაგრებულ ხელნას ეწევიან იქვე ბრძოლა, მაგრამ დემონებს კი არ ებრძვიან, ერთიმეორეს შებმიან. ესეც ოთხ ნაწილადაა გაყოფილი, ოღონდ სამოთხესავე თანმიმდევრული ამბები კი არაა მოთხრობილი, მოვლენათა ერთდროულობა ჩანს. ბავშვების გატაცება მაღალქუდიანი კაცისაგან ქალების გულგრილობა, სასახლის საკრავიანი მასხარები, მაძლარი მონაზვნები. ზემოთ საზიდარი, თევა, ტრიუმფატორები და მათი მონები, კიბეები და ფიწლები...

მებელნეთა შორის ერთი შეიარაღებული თევზია, ერთ დემონს გრძელი კავი გამოუშვარი წინ, მეორეს ჰოჯზე წამოცმული კაცის თავი მაიქვს, კრილობიდან სისხლი მოსრქევს. ჰოჯის თავზე სოკოა. ეს ნიშნავს, რომ კაცი სიმართლისათვის მოუკლავთ, წინასწარ თვალები აუხვევიათ. შეიარაღებული თევზები წმინდა ანტონიუსის ცთუნებაშიც გამოჩნდებიან (ლონდონი).

ჯოჯოხეთი ქალაქის წინ გაშლილა. სამი ლამაზი შიშველი კაცი — ესაა სიმბოლო დემონებთან ხორციელი კავშირისა, ამასვე მეტყველებს მიწაზე მდებარე შიშველი ქალის



სარცხინელზე გომბეშოს აცოცება. ბოსხი  
ლებს დომინიკანელთა მთავარ თეზის „ჯა-  
დოქართა უროს“ შესაბამისად, ოლონდ ხატ-  
ვის სატირული მანერა მხოლოდ მისეულია.

ბოსხის ჯოჯოხეთში დემონები განიცილიან  
და მოქმედებენ, იღებენ რეალურ საგნებს,  
აწებებენ რაღაც უცნაურს, აქტიურნი არიან,  
მათი ნაგები გოდოლი ძალაუფლების სიმ-  
ბოლოცაა და ძლეულთა ტანჯვისაც. „თივის  
საზიდარი“ ადამიანის ტანჯვისა და მისი  
ლირსების ძიების სურათია. ჯოჯოხეთი შე-  
დგვია კაცთა და დემონთა აღრევის იმ კა-  
ნონისა, რასაც „ჯადოქართა ურო“ იძლევა,  
რაც ადამიანის ლირსებას ეხება. ის რთული  
და მრავალპლანოვანია. რად ღირს მარტო  
მოხეტიაელ სოფელის („ქე“ შეცდომი-  
ლის“) სახე! არც მაწანწალა, არც მათხოვარი,  
არც ნაძირალა — უბრალო ღატაკი, ჭალარა  
და ჩამოძონძილი, ცხოვრების გამოცდილე-  
ბით დამძიმებული და დაღდასმული, ზურ-  
გზე ჩანთით და ხელში ჯოხით, რითაც გა-  
ვებულ ძალს იგერიებს, სასოფლო გზას  
გასდგომია, თავზე წაკრული მუქი თავსა-  
რავი ჭალარა თმას ვერ უფარავს... ასეთები  
მრავალად იყო ჰაბსბურგებთან დამოუკიდებ-  
ლობისათვის ბრძოლის მეოთხედი საუკუნის  
განმავლობაში, კანონთა წიგნი და ხელისუ-  
ფალნი მათ ღვენიდნენ.

ბოსხის „საშინელი სამსჯავრო“ მიზნად ისა-  
ხავს არა საღვთო წერილის რომელიმე ნა-  
წილში დაეჭვებას, არამედ დაეჭვებას იმათ  
სიმართლეს, ვინც ქრისტეს სახელით ქვე-  
ყანას აპარტახებს — ჰაბსბურგებისა და სა-  
ერთოდ პატივმოყვარე ხეპრე ტირანების  
ფარისევლურ სათნოებაში.

საშინელებას ხატავდა არა ჯოჯოხეთით  
დაშინების მიზნით, არამედ იმისათვის, რომ  
სურათის სარკეში ეჩვენებინა მორწმუნე-  
თათვის, როგორ გაორებულა ქვეყანა, რომ-  
ელსაც ის აკვირდება.

ბოსხის საშინელ „სამსჯავროში“ სამსჯავ-  
როს, ეკლესიის მამებსა და წმინდანებს სულ  
მეოთხედი ადგილი უჭირავთ ზემო, ლურჯ-ნა-  
თელ წრეში. ძირს ტანჯვის მთელი სამყაროა.  
მშვენიერ, სუფთა, მკვეთრ ფერებში ასახული  
დიდოსტატის მიერ. მარცხნივ სამოთხე, მარჯ-  
ვნივ ისევ ჯოჯოხეთის სანახაობანი. ორი გვერ-  
დითი სურათი კარებივით აღება (კომპოზიცია  
„თივის საზიდარს“ მოკვავონებს). ცოცრთა  
როლი შემცირებულია. მიწიერი სამსჯავროს  
ვხედავთ. ქრისტე არ სჯის, ახლად შექმნილ

ეკლესიას მარცხენა მხარეს. შუაში კი ადა-  
მიანებს გულავენ, ახრჩობენ, შუბზე აკვებენ  
მდულარე ქვაბში ყრიან. აქ დემონები გადმო-  
დიან. თითქოს მთელი სატირული გაუპარ-  
ტახებიათ. ბოსხი გვიჩვენებს, თუ როგორ  
უდაბურდება დედამიწა ღმერთის თვალსა  
და ხელს შუა. მძაფრი ირონია რომ არა,  
მნახველს თავზარი დაეცემოდა, იგრძნობა  
მხატვრის შემტვევი სატირა, დასაბუთებული  
ლეთისმეტყველების მოტივით: ქრისტემ თავისი  
ტანჯვით სძლია დემონებს, გამოისყი-  
და ცოდვები, დედამიწას დემონები მაინც  
ვერ დაეპატრონებიათ.

ღმერთის სამართალი ნიშნავს ღმერთის  
სამართლიანობას. ღმერთის სამართლიანობა  
წარმოუდგენელია სიყვარულის გარეშე. ბოს-  
ხიც გვამცნავს სიყვარულსა და ცხოვრების  
ნიმუშს, სამართლიანობის წყალობას — სი-  
ცოცხლის სახით (ევას შექმნა სამოთხის  
ფრთაზე). მაგრამ აქაც, შუა ნაწილში, ჯო-  
ჯოხეთში, სადაც ხდება ტანჯვა და სიკვდი-  
ლი, არ შეიძლება იყოს ღმერთის სამართლი-  
ანობა აქ საერო სამართალია, უკეთ — უსა-  
მართლობა, ძალადობა, ჰაბსბურგებისა და  
ესპანელი შტატპალატერის ძალადობა, უც-  
ხოელ მოძალადეთა მეუფება, პაპისა და  
ინკვიზიციის მრუდე სამართალი, ერეტიკოს-  
თა და ჯადოქართა ღვევა. არის განაჩენი და  
სასტიკი აღსრულება, არა სამართალი. განა-  
ზეციტად ვადმოყრილ დემონთა თარეში ღმერ-  
თის ნება? რას აკეთებს ღმერთი? ამ მშვე-  
ნიერ ბრაბანტში, ჰერტოგენბოსში დემონთა  
მეუფებაა, მართალთა წამებაა. ჯოჯოხეთში  
ერთხელ კიდევ გამოჩნდებიან „თივის საზიდ-  
რის“ მონაზვნის-სახე ეშმაკის ორეულები:  
დომინიკანელი ბერებივით შემოსილი ორი  
ეშმაკი რკინის უროებით ჰედავენ შიშველ  
ადამიანთა ტანჯვის ნიშნებს — ფეხისგუ-  
ლებს; ჰოვზე გაკრულ შიშველ სხეულს ჯო-  
ჯო და გველი დახვევია, სიღრმეში ჩაბოზა-  
ჩობილთა მწყრივია; ერთს მუცელში აქვს  
გაყრილი მახვილი, წვერი ზურგშია გამოშ-  
ვერილი; სასაკლავოს თავზე მაგიდაა, ზედ  
ბოსხი გვიჩვენებს დემონთა მრავალსახოვან  
სცენას, როგორც „ჯადოქართა უროშია“:  
ერთ მშვენიერ შიშველ ქალს თავქვეშ ბა-  
ღიშად ჯოჯო უდევს, რომელიც მახინჯ  
ღემონს უნდა შეუკავშირდეს — ესეც სას-  
ტიკი სატირაა ინკვიზიციის მახატრთა ავად-  
მყოფურ ფანტაზიაზე. ქალი უკვე გრძნობს  
გველისნაირი არსების სიახლოვეს და ხელით



ბოსხი. განციოხვის დღე. ტრიპტიქი. მარჯვენა ფრთა.

დაემებს მეორე, უარეს ურჩხულს, რომელიც  
 საც ხელოვისნაირი პირი დაუღია, თქვენი  
 მხარში უნდა ჩააფრინდესო, თანაშენისა  
 გრძელი სანთელი უჭირავს და სინამდვილე-  
 ში უახლოვდება ლამაზ ქალს, რომელიც  
 იღიმება. იქვე დგას უცნაური ჯოჯო, გომბე-  
 შოსფეხებიანი და რეპტილის კუდიანი ბე-  
 რიკაცი, რომელსაც თავზე პაპის დიდი ტია-  
 რა ახურავს (ბოსხის დროის ერთადერთი  
 თეთრწვერა პაპი იყო იულიუს II), ყურე-  
 ბის ნაცვლად ფარები აქვს (მეომარი პაპის  
 ნიშანი), ბოსხი ხატავს ეჭვს დემონთა არსე-  
 ბობაზე, სამაგიეროდ, დემონურ დესპოტება  
 დამაჯერებლად ხატავს. თანაც მკვლელობის  
 კანონის ტიპებს გვიჩვენებს!

საშინელ სამსჯავროს შუა ნაწილი მოგ-  
 ვაგონებს ალყაშემორტყმულ ქალაქს, სადაც  
 საომარი იარაღები მოხერხებულად ქცეუ-  
 ლან საწამებელ იარაღებად, ნაჩვენებია შიშ-  
 ველ ადამიანთა უმწეობა, რომ თავი დაიკვან,  
 ხოლო მსხვერპლთა უმწეობას გულგრილად  
 დასცქერას სამყაროს მსაჯული.

ჯოჯოხეთის შუა ზემო ნაწილი ხანძრებში  
 გახვეულა... ყველაფერი ისეა დახატული,  
 როგორც აქვს აღწერილი მემბტიანეს ქალაქ  
 არშოტის აღება და ტაძრებიანად ცეცხლში  
 გახვევა ჰერცოგ ალბრეხტის ყოჩად მეომარ-  
 თა მიერ, სოფელები სოფელთან ერთად  
 დაწვესო, გვაუწყებს «თეთრი მეფის» მემბ-  
 ტიანე ჰაბსბურგთა „მოღვაწეობაზე“: ჯობს  
 ცაში იყონ, რადგან მიწაზე ურჩობდნენო.

„ხელოვნების ნაწარმოებებს აქვთ თავიან-  
 თი ისტორია. ზოგიერთები დგანან წინა  
 პლანზე, პასუხობენ ისტორიის გარკვეულ  
 წამს — და დაიწყებას ეძლევიან. დანარჩე-  
 ნები ისევ თვალწინა გვაქვს, ვაფასებთ ან არ  
 ვაფასებთ. ბევრის კონტურები სულ უფრო  
 მძლავრად გამოიკვეთებიან ჩვენს თვალწინ,  
 და ბოლოს იქცევიან კულტურული მემკვიდ-  
 რეობის ნაწილად, ხდებიან „კლასიკური“.  
 მათ ვინახავთ. შინაარსის სიმართლემ, იდე-  
 ბის სიღრმემ აქცია ისინი ხელოვნების ჭეშ-  
 მარიტ ნაწარმოებებად, რომელთაც დროს  
 გაუძღეს და გაუსწრეს. იმიტომ კი არა, რომ  
 დროის ვარეშე დგანან, პირიქით, სწორედაც  
 იმის გამო, რომ გარკვეული დროის სიმარ-  
 თლემ და სულისკვეთება ღრმად და ამღელ-  
 ვებლად გვიჩვენებს, როგორც სარკეში, —  
 ამისათვის შევიდნენ ისინი მსოფლიო კულ-  
 ტურის საგანძურში“. — ასე გადმოგვცა



პროფ. ლეა გრუნდიგმა ფანტაზიისა და სინამდვილის განუყოფელი კავშირის მნიშვნელობა ხელოვნების ნაწარმოების შექმნაში (ყველამ თავისი სიმართლე უნდა ხატოს“).  
 „ავხორციობის ბაღი“ სახელმძღვანელოა ფანტაზიისათვის, რომელსაც ძუძუწყარო სინამდვილეში აქვს. ბოსხის სინამდვილე იყო ხელისუფლების მპყრობელთა დიდი ნაღიმები. ადამიანები ფუტყელი მალღებოდნენ. სინამდვილეს ქმნიდნენ დევნილნი, რომელნიც აკვამლებული ქალაქებიდან თავის დახსნას ლამობდნენ.

ბოსხი ყოველი დეტალით ეხმაურება ეპოქის მოვლენებს. მფრინავი ცოცხი „განკითხვის დღეში“ ჰოტის თანხლებით ასახავს გლეხთა სახეიმი ფიცის დადების ცერემონიას მაქსიმოლიანეს მიერ მზაკვრული დაპირებით აგებულ საჯარო საკურთხეველთან — 1488 წელს, როცა შინ დაბრუნებული გლეხები მიხვდნენ, როგორ მოატყუეს: „ეს კავშირი დაშლილი ცოცხია, ყოველი ღერო შოლტად იქცევა, რითაც ზურგებს აგვიჭრებენო“ (ერენშეიგელი, 5). ბოსხს არ შეუჯარავს კავშირი რეაქციონერებთან, როგორც ბრანტს.

დიურერსაც უხატავს ჯადოქარი, თხაზე ამხედრებული, ჰანს ბალდუნგ გრინსაც, მაგრამ ბოსხის გაგება სულ სხვაგვარია. ჯოჯოებისა და დემონების უხადო მხატვარი ბრწყინვალედ ხატავს ტანწერწეტ შიშველ ქალებს, მათ შორის არ არიან რაინდები, სიკვდილი და ეშმაკი, აქ დადის უჩინარი ირონია იმ კანონის გამახსრება, რომლის მიხედვითაც ქალი მიზეზია ყველა დანაშაულისა, ჰაერში დაჰქრის, და ჰოტებს ემსგავსებიანო ქალები.

„ტკბობის ბაღი“ — ტანჯული ხელოვანის კომპარული სიზმარია. ჩვენება და ოცნება მშვიდობიან, ბედნიერ ცხოვრებაზე, რასაც სინამდვილეში ეს კომპარი ხტოავს. მისი მთავარი ფიქრია არა ავხორციობის ბაღისა თუ ტკბობის ბაღის დახატვა და ადამიანის სარცხვინელის ჩვენება მრავალ სახეობაში — გულის, დანის, კოშკის, ციგურების სახით, არამედ თავისი ბრანატის ბედი, მისი გამოხსნა ამ ჯოჯოხებიდან. იმავე დროს ხედავდა ასეთ ჯოჯოხეთს ინგლისელი თომას მორი, რომელიც „უტოპიას“ წერდა და ჰენრიხ VIII-ს ელჩად იყო ნიდერლანდებში 1515 წელს, ბოსხის სიკვდილამდე ერთი წლით ადრე.

ასეთ ჯოჯოხეთს ხედავდნენ ეპოქის განმანათლებელნი და ოცნებობდნენ უკეთეს დეკლარაციებზე — ყველა თავისებურად.

ბოსხი არაა „უტოპიის“ ილუსტრატორი, მაგრამ მის ქმნილებაშიც იგრძნობა მხიარული სიბრძნე, უკმაყოფილობა იმით, რასაც ხედავს, და გვიჩვენებს ადამიანის შესაძლებლობას.

არც ახალი აღთქმის ილუსტრაცია გახლავთ „ქორწილი კანაში“, რითაც ბოიმან — ბონინგენის მუზეუმი ამაყოფს (სურათის სიმაღლეა 93 სმ).

წყლის ღვინოდ გადაქცევის მითი ბოსხისათვის რწმენისა და ლოთობის უბრალო შეპირისპირების საქმე როდი იყო. სუფრასთან შეყრილ საზოგადოებაში შეუძლებელია მასპინძლის, სასწაულომოქმედის ან მეფე-დედოფლის გარჩევა. ორი მაგიდაა შერთებული, რაღაც სერიოზული დუმილი სუფევს. მარცხნიდან სწითლ გედი შემოაქვთ. არის ვარაუდი, რომ ესაა სატირა გედის ძმობის წევრებზე. „ჩვენი ძვირფასი მანდილოსნის“ ძმობის წევრი ბოსხი გვიჩვენებს ნადიმის სასაცილო ხასიათსაც და მის ამაღლებულ მხარესაც. დავა გრძელდება.

განსაკუთრებით საინტერესოა „იოანე პატმოსზე“. მშვიდი მოლოდინი იკითხება მოციქულის სახეზე, თეთრი ელფერით მოციციმე წითელი მოსასხამი მსუბუქია და თანაც სახეიმი იერს აძლევს იოანეს, ზოლო აპოკალიპსის მაუწყებელ ფროთსან ანგელოზს, რომელიც ღვთისმშობელსა და იოანეს შორის მალლობზე დგას, ღია ლურჯი შუქი ამშვენებს. მის პირისპირ ძირს დგას უმწირო დემონი, უცნაური არსება, რომელიც დემონიკანელს ჰვავს. ისრები, უჩვეულო თავსაბურავი, კავი — ბოსხის სიმბოლიკის ატრიბუტები...

„და ვიხილე ცა ახალი და ქვეყანა ახალი“, — აცხადებს იოანე (21,1).

ამ ახალ ცასა და ქვეყანას ემსახურება დიდი მაძიებელი ჰეირონიმუს ბოსხიც.

გერმანულიდან თარგმანა  
 აააკი ბელოვანსა



## მეექვსე ბრძნობა\*

«Труд — это единственный титул истинного благородства! Это мощь и радость человека — творца».

Р. РОЛЛАН

ლ. გულაშვილი  
არმაზელი არქიტექტორები

### ელგუჯა ამაშუკელი

როგორღი დიდი ტალანტიაც არ უნდა დააჩილოდოვოს ბუნებამ ადამიანი, თუ ის მოკლებულია შრომის ნიქს, ცხოვრებაში ბევრს ვერაფერს მიაღწევს. მრავალი მაგალითი შეიძლება გავიხსენოთ იმასთან დაკავშირებით, თუ როგორ გაუმტყუნა იმედები საზოგადოებას ნიჭიერმა, მაგრამ ზარმაცმა და უნებისყოფო შემოქმედმა, ან პირიქით — რამდენს მიაღწია საშუალო ტალანტმა შრომისმოყვარებით. ისევე, როგორც ყრუ-მუნჯი ადამიანი ყველაფერს ხედავს და გრძნობს ირგვლივ, მაგრამ არ ძალუქს ენით გადმოსცეს გონებით აღქმული და განცდილი, ასევე ოსტატობის გარეშე (ოსტატობა შრომის შედეგია) ტალანტს უძენლდება თავისი განცდების და გრძნობების წარმოსახვა, მისი დამაჯერებლად გამოხატვა. ახლის აღმოჩენის, შექმნის სურვილი ტალანტის თანდაყოლილი თვისებაა, შრომის, ძიების, ბრძოლის უნარი გარეშე ეს სურვილი მას ოცნებად დარჩება, ვინაიდან „აღმოჩენები“ მხოლოდ მამაცთა, გაბედულთა და შრომისმოყვარე ადამიანთა ხვედრია. კაცობრიობის კულტურის ისტორია ბრძოლებით განვლილ შემოქმედ ადამიანთა ცხოვრების ისტორიაა, ტიტანური შრომით ხორცშესხმული და დამკვიდრებული. ამიტომ მინდა ახალგაზრდობის ყურადღება ერთხელ კიდევ გავამახვილო ისეთ ბუმბერაზ ხელოვანთა ცხოვრებაზე და შემოქმედებაზე,

როგორებიც იყვნენ: ბეთხოვენი, მიქელანჯელო, ტოლსტოი, პიკასო, პუშკინი, ვაჟა და სხვები, რომელთა სიდიადე ტალანტთან ერთად დიდმა შრომის ნიჭმაც განაპირობა. შემოქმედი ადამიანის მეამბოხე რევოლუციური სული მხოლოდ ბრძოლით, დიდი შრომით პოულობს სიმშვიდეს და ისახავს ფორმას; მაგრამ ანალიტური, სალი დამოკიდებულება ისევე აუცილებელია შემოქმედისათვის, როგორც ყველა დამორჩილებული თუ დაუმორჩილებელი მწვერვალებისაკენ მიმავალი ბილიკების ცოდნა ალჰინისტიკათვის. ჯერ ერთი, რომ ნაადრევად არ გამოხატო ალტაცება ხელოვნებაში სხვის მიერ მრავალჯერ „დაპყრობილი მწვერვალის“ აღმოჩენა-დაპყრობით, და მეორეც — განგარიდებს იმ ბილიკს, რომელიც ავაცდენს უფესკრულში გადაჩენვას შემოქმედის მთელი სილამაზე სიმალღებვისაკენ მიმავალი გზების ძიებაა, ხოლო წარსული ეპოქების ხელოვნება, წინაპართა სულიერი მემკვიდრეობა ნათელი შექცია საყურთარი გზების მაძიებელთათვის. ხელოვნებაში ფასი აქვს მხოლოდ იმას, რაც ადამიანისთვის ერთხელ იბადება და თავისი განუმეორებლობით მომავალში უსასრულოდ მკვიდრდება, ამიტომ წარსულის ხელოვნება არა მარტო მასწავლებელია მომავალი ხელოვანისათვის, არამედ შეგონებაც და რწმენაც. იმას რომ: „თუ მე შემიძლია ვიციკირო შორს, მომავლისკენ, სიახლისკენ, მხოლოდ იმიტომ, რომ ვდგა-

\* გაგრძელება. იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 1-6. 1984.





ვარ წარსულის გიგანტთა მხრებზე“ — ნიუ-ტონის ეს სენტენცია ძველია, მაგრამ არასოდეს დაკარგავს თავის მარადიულ აქტუალობას, ვინაიდან დიდი მასწავლებელი არა მარტო აღმზრდელია და გზის მაჩვენებელი, — მომავლის გზაზე სულიერი მოძღვარიცაა.

არ იქნებოდა თვით ის მიქელანჯელო, რომელსაც დღეს მთელი კაცობრიობა იცნობს, რომ არ ყოფილიყო ფიდაისი, სკოპასი, პოლიკლტი თუ სხვა ტიტანები, მისი უშუალო მასწავლებლები: ვეროკოი, ლუკა სინორელი და სხვანი; არ იქნებოდა ის ბეთხოვენი, რომელსაც ჩვენ ვუსმენთ, რომ არ ყოფილიყვნენ მისი დიდი წინაპრები: ჰენდელი, ბახი, მოცარტი და სხვ. ცნობილია, თუ რაოდენ დიდი როლი ითამაშა ჰენდელის მუსიკამ ბეთხოვენის შემოქმედებაში, ან ბეთხოვენის სიმფონიებმა ვაგნერის მუსიკალური დრამების შექმნაში. „ბეთხოვენის სიმფონიურმა მწვერვალებმა“ აიძულა რიჩარდ ვაგნერი ეპოენა საკუთარი „მწვერვალი“ მუსიკალურ დრამაში“ და იქიდან გატოლებოდა გენიოს კომპოზიტორს.

ჩვენი საუკუნის უდიდესი კომპოზიტორი იგორ სტრავინსკი თავის დღიურებში „ჩემი ცხოვრებას ქრონიკა“ წერს: „სრულიად ბუნებრივად განვიციდი ვაგნერის, ჩაიკოვსკის, რომსკი-კორსაკოვის გავლენას და ესწავლობდი გლახუნოვის სიმფონიებიდან“ (ი. სტრავინსკი. ლენინგრადის მუსიკალური გამომცემლობა. 1963, გვ. 60). მიუხედავად ზემოთ თქმულისა, ხელოვნების უპირველესი ამოცანა მოულოდნელი სიახლის აღმოჩენა-შექმენაა, ხოლო წარსულის დიდი კულტურული მემკვიდრეობა ის ნოყიერი ნიადაგია, რომელიც ჰკვებავს ტალანტის სიცოცხლის ხეს და ამწიფებს მის სულიერ ნაყოფს. არ ყოფილა ხელოვანი, რომელსაც ადრე თუ გვიან არ განვიცადოს რომელიმე შემოქმედის გავლენა. გავლენაში არა მიბაძვას ვეულისხმობთ, არამედ იმ იმპულსს, რომელიც შეიძლება ერთმა შემოქმედმა მეორე შემოქმედში დაბადოს, და შესაძლოა, ძლიერი ხელოვანი სუსტის გავლენის ქვეშაც კი მოექცეს. შეიძლება, ნაკადულში მობანავე ბავშვებმა ზღვაში შეცურვის სურვილი განგაწყოს, ან ვაცვეთილმა, ბანალებმა ძველმა მუსიკამ ულამაზესი ცხოვრებისეული ასოციაციები და სურათები გააცოცხლოს და იგი დიდი შემოქმედების წყაროდ იქცეს. არტულ ისე იშვიათად შეხვდებით ძლიერი ხელოვანის შემოქმედ-

ებაში სუსტი ნაწარმოების „გავლენით“ შექმნილ დიდ ნაწარმოებს.

რომში ეტრუსკული ხელოვნების მუზეუმში გამოცემული დავრჩი საბერძნეთის ელინური ეპოქის პატარა ზომის ქანდაკებებით, კროკებით. მათ მე გამახსენეს მიქელანჯელოს „ლამე“ (მედიჩების სამარხის ერთ-ერთი სკულპტურული კომპოზიცია ფლორენციაში) და ბენვენუტო ჩელინის „პერსეკესი“. იმდენად დიდი და მოულოდნელი იყო მსგავსება, რომ ჩვენ (ჩემთან ერთად მუზეუმში იმყოფებოდნენ: მოქანდაკე ი. ოჩიაური, რუსი კოლეგები — მხატვრები: ო. ვუკოლოვი, ა. ოსიპოვი, ა. ბელიჩი და ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი რ. სმირნოვა), ვერც ავსხენით ეს გამოცანა — საიდუმლო. ეს პატარა ქანდაკებები (ეტრუსკების ხელოვნება) მსოფლიოსთვის მე-17 საუკუნის ბოლოს გახდა ცნობილი არქეოლოგიური გათხრების შემდეგ.

\* \* \*

ქანდაკებაში არსებობს მკვირივი, შინაგანი ძალით დამუხტული სკულპტურული ფორმა და არსებობს კონტრაფორმა — შუქ-ჩრდილის პრინციპით შექმნილი ფორმის უკიდურესი სახე. ამის თვალსაჩინო მაგალითია წყლით საცხე და ცარიელი ორი ერთნაირი ჭიქა. ორივე შემთხვევაში ჭიქის ფორმა იდენტურია, სხვაობა მათ შორის მხოლოდ შინაგანშია. პირველში სივრცობრივ ვაკუუმს ავსებს წყალი, მეორეში ჰაერი. ქანდაკებაშიც, ზოგჯერ სკულპტურული ფორმა უკიდურეს სივრცობრივ საზღვრამდეა მიყვანილი (ეგვიპტე. ანტიკა. მე-19-20 საუკუნეების მოქანდაკეების: მაიოლის, ბურდელის, დესპიოს, მატვევის და სხვათა შემოქმედება), ან ფორმის საზღვრები შუქ-ჩრდილის ვიზუალური ეფექტითაა გადმოცემული (როდენი, ცატკინი, არხიბენკო, ტრუბენკოვი და სხვები). როცა მოქანდაკე ვერ ბოულობს ფორმის ოპტიმალურ სივრცობრივ საზღვარს, ქანდაკება ან ფუყეა, ან გაბერილი და მსუბუქი. ყველა მოქანდაკე, მონუმენტურ თუ დაზგურ ქანდაკებაში, ძერწვის განსხვავებული სკოლით, პრინციპით სარგებლობს და ნაწარმოების შექმნისთვის განსხვავებულ სულიერ და ფიზიკურ ენერჯიას ხარჯავს. აღამინი ჩვეულებრივი ნაბიჯით საათში 5 კმ გადის; იმავე მანძილს ტექნიკის საშუალების (თვითმფრინავი, მანქანა, მოტოციკლი და სხვ.) გამოყენებითა წუთებსა და წამებში ფარავს.



ლიონარდო და ვინჩი      ჯოკონდა

მაგრამ ფეხით მოსიარულე უფრო ახლოს ეცნობა გზის ხასიათს, ლანდშაფტს, ბუნებას; ტრანსპორტის გამოყენებისას კი — მისი შთაბეჭდილება, ვარემოდან მიღებული, უფრო ზედაპირულია და „იმპრესიონისტული“. ასევეა პლასტიკურ ხელოვნებაში. ნაწარმოების შექმნისთვის დახარჯული ენერგია მათემატიკური სიზუსტითაა ფიქსირებული ვიზუალურ ფორმაში და განაპირობებს მის სპეციფიკურ თვისება-ხასიათს. ქანდაკებაში სივრცობრივი, სავსე ფორმა დეტალებშიაც აგრძელებს დამოუკიდებელ „სუნთქვას“ და დეტალებით, ნამსხვრევებით შეგვიძლია ვიმსჯელოთ ნაწარმოების მხატვრული ფორმის სპეციფიკურ ღირებულებაზე.

შექმნილის პრინციპით შექმნილი ქანდაკება მთლიანობის გარეშე ყოველგვარ მხატვრულ-ესთეტიკურ ღირებულებას ჰკარგავს. ხელოვნება ადამიანის ფანტაზიის მატერიალიზებაა, რომელიც გრძნობის კარნახით, გონებით წარმოსახული ფორმების, ფერების, ბგერების თუ სიტყვის ჰარმონიულ მთლიანობას წარმოადგენს. მხატვრული, პოეტური სახე ესთეტიკურ ღირებულებას დროსა და სივრცეში ამ ერთიანობით, მთლიანობით იძენს. ლეონარდო და ვინჩის „მონა ლიზას“ საიდადის უპირველესი მაჩვენებელი, როგორც ერთხელ აღნიშნა კონსტანტინე გამსახურდიამ, არის არა მისი ჯადოსნური ღიმილის საიდუმლოება, რომელსაც მსოფლიოს ხელოვნებისმცოდნეებმა ასეული

ტომები მიუძღვნეს, არამედ ნაწარმოების მხატვრული ფორმის სრულყოფა, მისი მაღალესთეტიკურობა და სიცოცხლისუნარიანობა.

\*\*\*

მე ყოველთვის ვერიდებოდი და დღესაც ვერიდები კომპოზიციანზე მუშაობისას ნატურის გამოყენებას. მხატვრულ სახეს უფრო ვეძინე წარმოსახვით და მისი ხორცშესხმისათვის იშვიათად ვპოულობ შესატყვის მოდელს. ერთხელ, აკადემიაში სწავლისას ვებრწავდი ნატურას. მე იგი არ მომწონდა და უინტერესოდ ვმუშაობდი. მოულოდნელად მომესმა პროფესორ ნიკოლოზ კანდელაის ხმა — ამაშუკელი! მოაბრუნე ჩემსკენ შენი ქანდაკება და მოდელი და მოდი ჩემთან!

— შედარე შენი ქანდაკების მარჯვენა ფეხი მოდელის ფეხს!

— რაშია საქმე, ბატონო ნიკო? — ვკითხე მე.

— იცო, შენ რაზედაც გეუბნები. მიდი, გასწორო!

მე მუშაობა გავაგრძელე. ერთი კვირა შემდეგ კვლავ მესმის ბატონი ნიკოს ხმა.

— ამაშუკელი, გასწორო, რაც ვითხარა?

— ღიახ, ბატონო ნიკო, გავასწორო-მეთქი ვუპასუხე და მუშაობა გავაგრძელე. მან შეხედა ჩემს ნამუშევარს, მერე მოდელს და მოულოდნელად დაიწყო: — ჰოდა! იყო ერთი პატარძალი, რომელიც გაათხოვეს. დანიშნეს ქორწილი. შეიკრიბნენ ნათესაობა, სტუმრები, მეზობლები... არ ჩანდა მხოლოდ სიძე, რომელიც მეზობელი სოფლიდან უნდა მოსულიყო მაყრებთან ერთად. ხალხი დაქანცა ლოდინით, დაიწყო მითქმა-მოთქმა. ამ დროს მოულოდნელად სახლის აივნადან გაისმა პატარძლის ხმა — მოდის! მოდის მოდის! სიძე მოდის! — ხალხი წამოიშალა ყველა აივანს მიაწყდა და გზისკენ დაიწყო ყურება. — მოგატყუეთ! მოგატყუეთ! ვიხუმრო! ვიხუმრე! — გაიძახოდა პატარძალი და თან ტაშს უკრავდა... — ეპ, შეილო ჩემო შენ შენ... მოატყუე, ჩვენ კი არათ, — მიუგო მას იქვე მდგომმა მოხუცმა მამამ — და ბატონმა ნიკომ ისე გადმოხედა, თითქოს მკვიცივი ის პატარძალი. — წადი ამაშუკელ და იმუშავე, სანამ სიძე გამოჩნდება, — მიიხრა მან და გაიხურა სახელოსნოს კარები

ჩვენ, სტუდენტები მას იშვიათად გამოვაპარებდით რაიმეს, ვინაიდან იგი არასოდეს არ იფიწყებდა ადრე გამოთქმულ აზრს თუ შენიშვნას სასწავლო პროცესთან, თუ ცხოვრებისეულ ფაქტებთან დაკავშირებით. მას არ სჯეროდა ტლანტის, რომელიც მოკლებული იყო შრომის ნიქს. მისი საუბარი ყოველთვის შეზავებული იყო ნათელ იუმორთან. შესანიშნავად მღეროდა ქართულ ხალხურ სიმღერებს, ხოლო სკამზე მჯდარი ისე ორიგინალურად ცეკვავდა, რომ მისი ტანის პლასტიკური მოპირობა კარგ პროფესიონალ მოცეკვავს შემუშრდებოდა.

ერთხელ ბატონ ნიკოს ვკითხე:

— ფეხზე მდგარი თუ გიცეკვიათ-მეთქი ოდესმე?

— არასოდესო, — მიპასუხა მან კატეგორიული ტონით.

რატომ-მეთქი, ბატონო ნიკო?

— რატომ და, როცა ვდგავარ, საქმე მაქვს და საცეკვაოდ არ მცალიათ.

ეს პასუხი ზუსტად უხდებოდა იმ წუთში ჩემს კითხვას.

\*\*\*

როგორც ადრე აღვნიშნე, ომის დროს და მის შემდგომ პერიოდში სტუდენტი-ახალგაზრდობა არ ვყოფილვართ განუზღვრებულნი მატერიალური კეთილდღეობით. მართალია, ომი დამთავრებული იყო, მაგრამ მისი შედეგები ჩვენს ყოველდღიურ ცხოვრებაში მაინც მწვავედ იგრძნობოდა. მახსოვს, თბილისში, კიროვის ქუჩაზე გაიხსნა სპეციალური გასტრონომული მაღაზია, რომელსაც ჩვენ „უსუნტორგს“ ვეძახდით, ვინაიდან იქ გასაყიდად გამოტანილი სამრეწველო საქონელი თუ პროდუქტი — ტკბილეული, თავისი ფასებით ბევრად აღემატებოდა ჩვენს მაშინდელ მატერიალურ შესაძლებლობას. ერთხელ ვერ გაუუძელი ცდუნებას და ახლად აღებული მთელი სტიპენდია მე და ჩემმა მეგობარმა ნ. გურაბანიძემ მთლიანად დავტოვეთ ამ მაღაზიაში. საღამოს ჩვენ მოვისმინეთ ოპერა „კარმენი“ ფატმა მუხტაროვას მონაწილეობით.

შეიძლება ითქვას, რომ ოპერა იმ დროისთვის ჩვენი სულიერი განმუხტვის და გართობის ყველაზე უფრო საყვარელი ადგილი იყო. თბილისის საოპერო თეატრის სცენაზე მაშინ ჯერ კიდევ მოღვაწეობდნენ მოსკოვის დიდი თეატრის და კიევის საოპერო თეატრის ცნო-

ბილი მუსიკოსები, დირიჟორები, მომღერლები: მელოქ-ფაშაევი, კობარენკო-დომანსკი, გრიშკო, ჩასტი, დიმიტრი მჭედლიძე, გამბრეკელი, ვახტანგ ჭაბუკიანი; ხშირად ჩამოდიოდნენ გასტროლებზე: კოზლოვსკი, პიროგოვი, ნორკოვი, ალექსანდროვიჩი, ბატურინი და სხვები, უცხოელები: ზინაიდა პალი, გარბის ზობიანი, ნიკოლო ნიკოლოვი, იან პასო, ჩერნი და სხვები. ერთი სიტყვით, ოპერას არ აყლდა საინტერესო მსახიობები და ამის გამო, თავისთავად ცხადია, მაყურებელიც. მაშინ ოპერაში სპექტაკლზე მოხვედრა არ იყო იოლი. ბილეთების შოვნა ჩვენთვის პრობლემას წარმოადგენდა, ვინაიდან „მელომანთა“ და საერთოდ თეატრში მოხვედრის მსურველთა რიგები საბილეთო საღაროებთან ლამის რუსთაველის პროსპექტზე გამოდიოდა. ჩემში დღემდე წარუშლელია საუქუნის უდიდესი მოცეკვავის ვ. ჭაბუკიანის საბალეტო სპექტაკლებიდან: „ლაურენსია“, „დონ-კიხოტი“, „გორდა“, „სინათლე“ მიღებული შთაბეჭდილება. ყოველი წარმოდგენა მისი მონაწილეობით — ეს ხელოვნების ჭეშმარიტი დღესასწაული იყო. მას შემდეგ მე ბევრი მოცეკვავე მინახავს, მაგრამ უფრო მამაკაციური, ანტიკური, ქანდაკების პლასტიკასავეთ პროპორციული და სრულყოფილი, შინაგანი ფეთქებადი ძალით დამუხტული მოცეკვავე აღარ შემხვედრია. ეს აზრი არ გახლავთ სუბიექტური, რამეთუ ამ აზრს მრავლად შეხვდებით ამ შიუდარებულ მოცეკვავისადმი მიძღვნილ მონოგრაფიაში, თუ სპეკოთა ბალეტის განვითარებაში მის

ბ. კობულაძე. ამბავი იგორის ლაშქრობისა



როლზე და ადგილზე გამოჩენილ ოსტატთა მსჯელობისას.

უკანასკნელ წლებში ჩემზე წარუშლელი შთაბეჭდილება დასტოვა თბილისის საოპერო თეატრში გასტროლებისას მომღერალმა ელენე ობრაზცოვამ. მე არა ვარ მუსიკის, კერძოდ ვოკალური ხელოვნების სპეციალისტი, მაგრამ მაინც მიცემ თავს უფლებას აღვნიშნო მისი ხმის უნიკალური ტემბრი, დიაპაზონი, ხმის ფლობის ვირტუოზული ტექნიკა, შინაგანი მომხიბვლელობა და უმაღლესი პროფესიონალიზმი. მე ამ მომღერლისთვის მრავალჯერ მომისმენია ტელევიზიით, ჩაიკოვსკის სახელობის საკონცერტო დარბაზში, მაგრამ მისი ხმის წმინდა ვოკალური ღირსება, სიძლიერე, სილამაზე მთელი ძა-



რაფაელი

სიქსტეს მადონა

ლით თბილისში შევიგრძენი — ჩვენს საოპერო თეატრში გამართული საკონცერტო პროგრამით. მალე, ამ კონცერტის შემდეგ მოსკოვიდან ტელევიზიით გადმოიკა ლა სკალას, მსოფლიოში განთქმული საოპერო თეატრის სპექტაკლი „დონ კარლოსი“. საუკუნის „ოქროს ტენორად“ წოდებული მომღერლის: ა. პოვოროტის, ე. ობრაზცოვას, ენესტერენკოს და სხვათა მონაწილეობით. ტრიუმფალური წარმატება, რომელიც 1979 წლის 21 ივნისს, ქალაქ თბილისში წილად ხვდა ე. ობრაზცოვას, დადასტურება გახლდათ არა მხოლოდ მისი დიდი ტალანტისა, არამედ შრომისმოყვარეობის და საკუთარი თავისადმი უშეღავათო დამოკიდებულების. ყოველივე

ეს კარგად სჩანს არა მხოლოდ სცენაზე, როცა იგი მღერის, არამედ მისი მსჯელობიდანაც. აი, რას წერდა იგი 1979 წლის მარტო-ტერაქტურნაია გაზეტას“ 28 მარტის ნომერში, ერთ-ერთ ინტერვიუში: «В моей жизни встречалось не много людей, которые бы заставили меня быть ученицей, Чачара из них...» (საუბარია პიანისტ ვაჟა ჩაჩავაზე, რომელიც წლების მანძილზე მისი აკომპანიატორია, როცა მომღერალი საკონცერტო პროგრამით გამოდის). წარუშლელია დღემდე ე. ობრაზცოვას მონაწილეობით ვერდის „რეჟიემისაგან“ მიღებული შთაბეჭდილება. მისი მოსმენის შემდეგ ერთხელ კიდევ დავრწმუნდი, როგორი დამპიიმებულიც არ უნდა იყოს ადამიანის ცხოვრება ყოველდღიურობის პროზაული წუთებით, სული მაინც ეძებს და პოულობს კათარზისის გზას, რომელსაც შეჰყავს იგი ხელოვნების მაღალ ტაძარში, ავიწყებს მას მიწიერ სიმძიმეს და გადაჰყავს იგი სულიერი განწმენდის საუფლოში.

მაგონდება ს. ქობულაძის სიტყვები რაფაელის „სიქსტეს მადონასთან“ დაკავშირებით გამოთქმული მოსკოვში, პუშკინის სახელობის მუზეუმში — დრუზდენის გალერეის სურათების ექსპოზიციისას: — „იმდენად ღვთაებრივი, სუფთა და ამაღლებულია ეს ნამუშევარი, რომ იგი ვგრძნობ არა მარტო მადონას ფიზიკურ მშვენიერებას, არამედ საერთოდ ტილოდან მომდინარე უმაღლესი ესთეტიზმის „არომატს, სურნელებას“, — და სწორედ ამ ენით აუხსნელი „სურნელებით“, მშვენიერების მაგიური მთლიანობით იწყება ადამიანის სულიერი განწმენდა, კათარზისი, და რომ იგრძნოს მან ეს მთლიანობა და სურნელება, მას უნდა შეეძლოს, როგორც ამბობს პოეტი სვეტლანოვი — „მღვრიე წყლის გარჩევა სუფთასაგან“; ადამიანებს აწუხებთ ესთეტიკური წყურვილი და ამიტომ ისინი ხშირად მღვრიე წყალსაც ეწაფებიან; ხოლო, რომ განერიდო მღვრიე წყაროს, საჭიროა ადრეულ ასაკშივე იგრძნოს სუფთა წყლის გემო, რომ გაარჩიო იგი მღვრიე ნაკადულებისაგან, რომლებიც გაცილებით მრავლად მოედინებიან დედამიწაზე, ვიდრე სუფთა და ანკარა წყაროები.

\* \* \*

ხელოვნება არასოდეს არ ელოდება აღმოჩენებს. ბუნება ადამიანებს მეტ-ნაკულ-



ბად აჯილდოებს შემოქმედების ნიჭით და  
წორედ მათი სტილისტური ნათესაობა გან-  
საზღვრავს დროის, ეპოქის ესთეტიკურ მი-  
მართულებას აწმყოში, მომავალში კი —  
დინიკ წარმოჩინდება, რომელთა დიდი  
ტალანტი აშკარად გამოხატული ინდივიდუ-  
ალურობის გამო ლოგიკურად ვერ ირთვები-  
ნ მასის, საზოგადოების მხატვრულ შეხე-  
დულებათა წრედში და დროებით არღვევენ  
ხოლმე მათ სულიერ სიმშვიდეს. მაგალითე-  
ბით სავსეა მსოფლიო ხელოვნების ისტორია.  
უხედავად ზემოთ თქმულისა, ზოგიერთი  
ხელოვანი, კრიტიკოსი აპრიორი ამტკიცებს,  
თუ როგორი უნდა იყოს თანამედროვე მუსი-  
კა, ფერწერა, პოეზია, ქანდაკება, თეატრი  
და სხვ. (ჩვენ მხედველობაში არა გვაქვს  
წაწარმოების იდეური მხარე, ვგულისხმობთ  
ამოსახვის საშუალებებს). მართალია, მსჯე-  
ლობისას ადამიანები საკუთარი სულიერი  
ცხოვრების გამოცდილებებს ეყრდნობიან,  
მაგრამ ცნობილია, ზოგადი კანონები ხელოვ-  
ნებაში დგინდება არა რომელიმე სუბიექტის  
უდავო ესთეტიკური შეხედულებით, არამედ  
ყველა ჭეშმარიტი ხელოვანის შემოქმედი-  
ის განზოგადების საფუძველზე. ამიტომ  
არ არის მოულოდნელი დიდი ტალანტის  
დროებითი კონფლიქტი გაბატონებულ ესთე-  
ტიკურ შეხედულებათა სტერეოტიპთან. არც-  
ერთ საუკუნეს, არცერთ ეპოქას არ დაუდ-  
გენია ადამიანის შესაძლებლობის ზღვარი.  
რასაც მიაღწია ელენური საბერძნეთის კულ-  
ტურამ, ეპვის ქვეშ არ დაუყენებია და არც  
მიბაძვის ობიექტად არ გაუხდია დიდ იტა-  
ლიურ რენესანსს. იტალიური აღორძინებია  
ხელოვნებაც არ ქვეულა მომავალი საუკუ-  
ნებისათვის ესთეტიკური შეხედულებების  
დოგმად. — „ყოველი კულტურული პერიო-  
დი ქმნიდა თავის განუმეორებელ ხელოვნე-  
ბას, რომლის მიბაძვა არ შეიძლება, და თუ  
მიანც შევეცდებით წარსულის მხატვრული  
პრინციპებით შთაებერთ სიცოცხლე თანა-  
მედროვე წაწარმოებს, უკეთეს შემთხვევაში,  
მკვლად დაბადებული ბავშვის მსგავს ნა-  
ყოფს მივიღებთ“ (ვასილი კანდინსკი).  
ინტერესმოკლებული არ იქნება ახალგაზრდა  
მკითხველისათვის და ამას ბევრი დიდი ხელო-  
ვანის შემოქმედებაც ადასტურებს, რომ შე-  
ლევს შთაგონებისა და ბრძოლის უნარის ერთი-  
ანობა განაპირობებს. უმოძრაობით, ნებივრო-  
ბით არა მხოლოდ ადამიანის სხეულმა შეიძ-  
ლება განიცადოს ატროფია, არამედ მისმა სუ-



ნ. კანდელაკი  
აკაკი ხორავას პორტრეტი

ლმაც, რომელსაც ისევე სჭირდება სისტემატი-  
ური წვრთნა, როგორც სხეულს. ამდენად, სა-  
კუთარ თავთან ბრძოლის ნიჭი, ნებისყოფა  
შემოქმედ-ინდივიდის ერთ-ერთი უპირველე-  
სი თვისება გახლავთ. ტალანტი არა მარტო  
ბუნების ჭილდოა, იგი უპირველეს ყოვლისა,  
ამ ჭილდოს თვისობრივი გამოვლენა და დამ-  
კვირდება დიდი შრომით და ბრძოლით.

შეიძლება ითქვას, ქართულ მხატვრობაში  
ლადო გუდიაშვილი იყო ის პიროვნება, რო-  
მელმაც შეუუცვლელი მაგალითი დაგვიტოვა  
საკუთარი მხატვრული, შემოქმედებითი გზი-  
სადმი ერთგულებისა და, რაც მთავარია, სა-  
კუთარი ტალანტისადმი, მუხისადმი უღალატო

პიკასო ქალიშვილის პორტრეტი



სამსახური.ა. ნათქვამია — „მოკრძალებად  
 აღამაზებს ადამიანს“. არასოდეს არ ყოფილა  
 ეს თვისება ადამიანთა შორის უნიკალური,  
 მაგრამ ბატონ ლადოში იგი ისეთივე შინაგა-  
 ნი აუცილებლობით იყო გამოვლენილი, რო-  
 გორც შემოქმედებითი ნიჭი. ჩემი სტუდენ-  
 ტობის პერიოდში ლადო გუდიაშვილი აღარ  
 ასწავლიდა აკადემიაში. ჩვენთვის მხოლოდ  
 ის იყო ცნობილი, რომ ისიც, როგორც და-  
 ვით კაკაბაძე, ლამის ზვარაკად შეეწირა ვიწ-  
 როდ გაგებული სოცრეალიზმის ფართო შე-  
 მოქმედებითი მეთოდის ცრუ აპოლოგიას.  
 ლ. გუდიაშვილი განსაკუთრებული მოვლენაა  
 ქართულ ხელოვნებაში. მის შემოქმედებაზე  
 უკვე მრავალი მონოგრაფია არსებობს, სა-  
 დღე მუსიკურულადაა ვანაჩილიზებული მისი  
 დიდი სულიერი შემქმედრობა, განხილულია  
 მისი ცხოვრების და შემოქმედების ყველა  
 პერიოდი.

მინდა მკითხველს მისდამი ჩემი პირადი  
 დამოკიდებულებაც გავუმტყალო, რამეთუ  
 წლების მანძილზე მქონდა შესაძლებლობა  
 ახლოს ვყოფილიყავ მასთან და მის ოჯახ-  
 თან, განსაკუთრებით მაშინ, როცა ჩვენი  
 შემოქმედება უმაღლესი ეროვნული ჯილ-

დოთი — რუსთაველის პრემიით აღიზნ  
 სახეიმიო თუ ინტიმურმა შეხვედრებში  
 ღრმად დამანახა ბატონ ლადოს ინდივი-  
 დუალური როვნება, დამანახა მისი ადამიანური საწყის  
 მისი ბუნების ინდივიდუალური „საიდუმლ-  
 ება“, თანდაყოლილი შიში და პასუხისმგ-  
 ლობა საკუთარი სიცოცხლისადმი, რაც მ-  
 ში ამაღლებდა შემოქმედების სტიმულ-  
 ამართლებდა საკუთარი სულიერი უსასრ-  
 ლობის წინაშე მოკრძალებული და შესართ-  
 დგომას. სიყვით, ამ სიტყვის არაპაკიფისტ-  
 რი გაგებით, იყო მისი შინაგანი მოთხოვნ-  
 ლება, აღმოცენებული არა მეორე ადამ-  
 ნისადმი სიბრალულის გრძნობაზე, არამედ  
 ისევ და ისევ რწმენით, რომ ბუნებას ს-  
 ცოცხლებზე უფრო მაღალი და მნიშვნელოვ-  
 ნი არაფერი შეუქმნია და სიტყვით თუ ს-  
 მით იგი მხოლოდ მისკენ გადადგმულ  
 ბიჯს ამართლებდა. ამიტომაც უქირდა მ-  
 სიტყვაც და ნაბიჯიც, დაუფიქრებელი  
 მკაცრი, და ამიტომაც ჰკავდა მისი საუბარ-  
 უფრო ლოცვა-აღსარებას, ვიდრე ქადაგებ-  
 და მისი ხელებიც, როგორც შემოქმედის  
 სიკეთის და მშვენიერების ქმნაში გაცხ-  
 ჩუქმად.

**პანორამა**

რაც შეეხება ამ ახალ ფილმს, შემარჯვენე პრების  
 განცხადებით, იგი სპეციალურად იმისთვისაა გადაღე-  
 ბული. რათა საზოგადოების პროვოცირება და საზო-  
 გადოებისთვის აზრის დენტაბილიზაცია გამოიწვიოს. ამ  
 აზრს მხარს უჭერენ შედარებით დემოკრატიული მი-  
 მართულების გაზეთები. რაც შეეხება ესპანეთის კომუ-  
 ნისტურ პრესას, იგი პარტიით, იცავს ფილმს და ამტ-  
 კიცებს, რომ სქანდალი ამ შემთხვევაში მხოლოდ იმას  
 შეუძლია ასტეხოს, ვისაც თვალთმაქცურად არა  
 სურს საზოგადოების მტკივნეული პრობლემების გაშუ-  
 ქება. გახ. „მუნდო ობრეროს“ შენიშვნით: „თუ ელიო  
 დეა იელენიას საერთოდ რაიმე პროვოცირება სურს  
 ეს მხოლოდ ისაა, რომ მაყურებელი ჩვენი ცხოვრების  
 რეალურ საკითხებზე დააფიქროს. არ შეიძლება იმ  
 პრობლემების მიფიქრება, რომლებიც ათასობით ეს-  
 პანელს უწრებებს და ახსოვლტურად აუცილებელიცაა  
 ამ პრობლემების პოლიტიკური მოტივების ჩვენება.  
 ნარკომანია ხელისუფალთა წყურბების შედეგად განვი-  
 თარდა, რადგან მათ ეს სოციალური პრობლემებისაგან  
 მახების უწრადლების ჩამოშორების ერთ-ერთ საუკეთეს-  
 თო საშუალებად მიაჩნიათ. ახლა კი უკვე გვიანაა, ეს  
 პრობლემა თავისთავად გადაიზარდა უმწვავეს სოცი-  
 ალურ კონფლიქტში და მისი გადაჭრა მხოლოდ პოლი-  
 ტიკურ ხეფროშია შესაძლებელი.“

ამიტომაც — „მუნდო ობრეროს“ აზრით, რევისო-  
 რი მართალი იყო, როცა ფილმში აჩვენა, რომ ნარკო-  
 მანია ურტყამს ხელისუფალთა იმ წარმომადგენლებს,  
 რომელთაც მახთან ბრძოლა არა სურთ. გაზეთი აღნიშ-

ნავს ფილმის კლასობრივი პოზიციის არასამართლ-  
 წყვეს. მის მელიოდრამულ ხასიათს, მაგრამ მაინც  
 აჩნია დიდ წარმატებად, რადგან იგი მაყურებელს საშ-  
 ალებს აძლევს გააკეთოს სპირიო დასკვნები.

დამოუკიდებელი გაზეთის „პაისის“ აზრი განხილ-  
 ება ჩვენს მიერ ზემოთ გადმოცემული ორი თვალს-  
 რისიდან — იგი არ უარყოფს ფილმში დახმული პრო-  
 ლემების აქტუალობას, მაგრამ მიაჩნია, რომ ამ პრო-  
 ლემებზე უკვე საკმაოდ იყო ლაპარაკი და თუ ფილ-  
 მის ირგვლივ სქანდალი აჩუდება, ფილმის შინაარს-  
 გამო კი არ უნდა მოხდეს ეს, არამედ მისი არასამარ-  
 მატაროლი დონის გამო. „არ შეიძლება კინოს არს-  
 ანერნარი უგაოლებელიყავა და არ შეიძლება ეს  
 დავამჯავნათო წინასწარ განზრახვით შედგენილი მარ-  
 შრუტით მოძრავ ვტობუნს.“

ახლა, რაც შეეხება თვით ფილმის ავტორს. მან  
 ნაცხადა, რომ „მე ერთი რამ მსურს: ნახოს ხალხს  
 ჩემი ფილმი და უურადლება ამ მოაქციოს პოლიტიკურ  
 ხანდალს. მე მინდოდა ჩვენგნებინა ოჯახის ისტორი-  
 მსურდა ხაზი გამეხვა მამებსა და შვილებს შორის ურ-  
 თიერთგაგების შეუძლებლობისათვის, ხოლო სამოქ-  
 ლაქო გვარდიის ოფიცერი და დემუტარტი იმითომ ვქ-  
 ციე ფილმის მთავარ გმირებად, რომ მისვლიე ახლა ასე  
 რიადდ მიღებულ ტენდენციას. რაც „პოლიტიკური“  
 მნიშვნელოვანი პერსონაჟების (ცხოვრების აღწერის  
 გამოხატება“.

# წილქნის ზაქრის შესახებ

## ნუგზარ ანდლულაძე

ბაზემი „ახალგაზრდა კომუნისტში“ (04. 02. 1984) გამოქვეყნდა ბ. მჭედლიშვილის, ზ. კიკნაძისა და თ. მირზაშვილის წერილი „ამან აღაშენა ეკლესია წილქნისა“, რომელშიაც სამართლიანად არის აღინიშნული, რომ სამეცნიერო ლიტერატურაში გამოქვეყნებული მასალების მიხედვით წილქნის ღვთისმშობლის ტაძრის აგების თარიღი არ არის დადგენილი და მას IV-VII საუკუნეებს შორის ათავსებენ.

წერილის ავტორები, ემყარებიან რა ძირითადად ისტორიულ წყაროებს, ასკენიან, რომ „ტაძრის შემორჩენილი უძველესი ნაწილები ინფორმაციას გვაწვდის ნაგებობის სტრუქტურის, კონსტრუქციის, მშენებლობის ტექნიკის, მასალისა და მთლიანი მხატვრული მორთულობის შესახებ, ხოლო ყველა ამ მონაცემის შეგებება და იმდროინდელი მსოფლიო კულტურის საერთო სისტემაში განხილვა IV საუკუნის შუა წლების ქრისტიანული არქიტექტურის ამ ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ძეგლის რეკონსტრუქციის საშუალებას მოგვცემს“.

რა თქმა უნდა, საგაზეთო წერილში შეუძლებელი იქნებოდა ძეგლის არქიტექტურული ანალიზის მოტანა, რაც, როგორც ჩანს, ავტორებს ჩატარებული აქვთ და თავიანთ დასკვნაში რეზიუმეს სახით მოაქვთ, თუმცა,

წერილის დასაწყისში, ამ მოსაზრების განსამტკიცებლად ისინი ემყარებიან მ. ჩხიკვაძის სტატიას „წილქნის ტაძარი“ (გამოქვეყნდა ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნებაში“, № 4, 1967 წ.), რომელშიც, ავტორთა თქმით, „მ. ჩხიკვაძემ დაადგინა, რომ მისი უძველესი, ფუნდამენტთან ორგანულად დაკავშირებული ნაწილები უნიკალური არქაული ორნამენტით არის შემკული“.

ავტორი იმ დასკვნამდე მიდის, — აღნიშნავენ წერილის ავტორები, — რომ წილქნის ტაძრის სახით ჩვენამდე მოუღწევია IV საუკუნის არქიტექტურული ხანის ძეგლს, რომელიც საფუძვლად დაედო ქართული არქიტექტურის შემდგომ განვითარებას (ეს დასკვნა განსაკუთრებითა ხაზგასმული ავტორთა მიერ).

როგორც ჩანს, საგაზეთო წერილის ავტორები ერთსულოვნად იზიარებენ მ. ჩხიკვაძის მოსაზრებას, რომ IV საუკუნის შუა წლებში აგებული წილქნის ღვთისმშობლის სამნავიანი ბაზილიკა „საფუძვლად დაედო ქართული არქიტექტურის შემდგომ განვითარებას“.

ახლა კნახით თუ რას ემყარება მ. ჩხიკვაძის კვლევის შედეგები და აძლევს თუ არა ეს ანალიზი მას შესაძლებლობას, რომ ასეთი დასკვნა გააკეთოს.



ვიდრე უშუალოდ სტატიის განხილვას შევუდგებოდეთ, აქვე უნდა განვცხადოთ, რომ მ. ჩხიკვაძის მიერ წამოყენებული დებულებები ხასიათდება უმეტესად ურთიერთგამომრიცხავი მოსაზრებებითა და ალოგოკურობით.

სტატიის სათაურს — „წილკანის“ — აქვს ასეთი სახის ქვესათაური: „წარმართული პერაოდის ახლად აღმოჩენილი ხუროთმოძღვრული ძეგლები“. მკითხველმა როგორ უნდა გაავოს ამ ქვესათაურის აზრი: სტატია ადრექრისტიანული ხანის ძეგლს ეხება, თუ წარმართული პერიოდის ძეგლს?

როგორც ჩანს, მ. ჩხიკვაძე ცდილობს წილკანის ქრისტიანული ეკლესია გენეტიკურად დაუკავშიროს ქრისტიანობის წინაპერიოდის არქიტექტურას, მაგრამ, როგორც ქვემოთ დაინახავთ, ეროვნული კულტურის კარდინალური საკითხების (და ჩვენ ასეთად გვესახება ავტორის დასკვნა) ამგვარი ზერეულე კვლევის შედეგად გადაწყვეტა შეუწყნარებლად მიგვაჩნია და აი, რატომ:

ავტორის აზრით, წილკანის ბაზილიკის „გადარჩენილი უძველესი ნაწილების არქიტექტურული ფრაგმენტები კარკასული სისტემითაა გადაწყვეტილი. ქართული არქიტექტურის საერთო განვითარების ფონზე მათ პარალელები არ მოეპოვებათ და, რაც მთავარია, ეს თემა წილკანში დამუშავებულია მაღალ მხატვრულ დონეზე. ჩვენ არ გავაჩნია კარკასული სისტემის მაგალითები არც წილკანზე ადრე და არც მის შემდგომ აგებულ ქართულ ძეგლებში“.

დავითანხმებით, ამის შემდეგ განცხადება იმისა, რომ „ამით ერთხელ კიდევ მტკიცდება ის დებულება, რომ წილკანის ტაძრის სახით ჩვენამდე მოუღწევია IV საუკუნის ადრე ქრისტიანული ხანის ძეგლს, რომელიც საფუძვლად დაედო ქართული არქიტექტურის შემდგომ განვითარებას“ — ი, სრულ აბსურდად ქდერს.

მ. ჩხიკვაძე, მიიჩნევს რა წილკანის ბაზილიკას კარკასული სისტემით ნაგებ შენობად, აღნიშნავს, რომ არქიტექტურული ძეგლის მხატვრული ღირებულება და კონსტრუქციული გადაწყვეტა შეიძლება გადმოიცეს „კედლის“ და „კარკასის“ სისტემების საშუალებით“ — ი. იქვე იძლევა ამ სისტემების განმარტებას, სადაც „კარკასულ სისტემას“ ასე განსაზღვრავს: „კარკასის სისტემა გულისხმობს შენობის გაფორმე-

ბას (sic!) ცალკე მდგარი სვეტების საშუალებით“. სინამდვილეში კარკასული სისტემა არის ნაგებობის კონსტრუქციული მხარის რომელიც მზიდ ელემენტს წარმოადგენს ხოლო დანარჩენი ნაწილი ტიხარის ფუნქციას ასრულებს და კონსტრუქციული დატვირთვისაგან თავისუფალია; წილკანში ამის მსგავსი არაფერია; აქ სამზრეთის ფასადზე გვაქვს ნამდვილი პილასტრები, რომელთა შემთ გავლებულია დეკორატიული პორიზონტალური სარტყელი, რომელსაც არავითარი კონსტრუქციული ფუნქცია არ გააჩნია და ეს მიაჩნია ავტორს კარკასულ სისტემად. მაგრამ ეგ კიდევ არაფერია იმასთან შედარებით, რასაც ავტორი ქვევით გვთავაზობს: რადგან წილკანის მსგავსი ძეგლები არც ადრე და არც მის შემდგომ აღარ განმეორებულა, ავტორი, როგორც თვითონ აღნიშნავს, დილემის წინაშე დამდგარა:

1. „ეს თემა ნასესხება ქართული არქიტექტურის მიერ სხვა ქვეყანაში დამუშავებული და სათანადო მხატვრულ სიმართლემდე აყვანილი არქიტექტურული ფორმებიდან“.
2. „ადგილობრივ არის დამუშავებული და ვინაიდან წილკანში უკვე მაღალ მხატვრულ დონეზეა შესრულებული, მისი წინამორბედი ძეგლები (რომლებშიც მოხდა ამ თემის დამუშავება) დალუბულია.“

„საკითხის სათანადო შესწავლის შემდეგ, — განაგრძობს ავტორი, — იმავე 1924 წლის ბოლოს ჩვენ მიერ წაკითხულ იქნა მოხსენება საქ. სამხატვრო აკადემიის სტუდენტთა სამეცნიერო წრეში, სადაც ხაზგასმული იყო მეორე ვარაუდის უპირატესობა“, და ავტორს მოაქვს თეთრმირაპუნქტიანი მოსაზრება ამ ვარაუდის რასამტკიცებლად (ამ პუნქტებს ცალკე განვიხილათ).

ე. ი. ავტორი უპირატესობას ანიჭებს ვარაუდს, რომლის მიხედვითაც ეს თემა ადგილობრივ არის დამუშავებული, მაგრამ მისი წინამორბედი ძეგლები დალუბულია.

და იქვე, ვარაუდის დამამტკიცებელ მეორე და მესამე პუნქტებში, აღნიშნავს: „წილკანის ტაძარი აგებულია ქართული არქიტექტურისათვის უჩვეულო ფორმებით, ჩვე-





ნი არქიტექტურის განვითარების საერთო ფონზე იგი გამოიყენეს წარმოადგენს.

საფიქრებელია, რომ წილკნის ტაძრის არქიტექტურული თემა უცხოეთიდან არის შემოტანილი, მაგრამ ამგვარი ბაზილიკური შენიშა არც ბიზანტიაში, არც ახლო აღმოსავლეთში, არც სირია-პალესტინაში და არც რომში არ არის ცნობილი.

ასეთი მოსაზრების მოსმენის შემდეგ როგორღა უნდა მოიქცეს მკითხველი: რომელი დებულება ირწმუნოს, ის, რომ თემა ქართულში დამუშავდა თუ ის, რომ თემა უცხოეთიდანაა შემოტანილი, თუმც, თვით მ. ჩხიკვაძის სიტყვით, იგი არცერთ ქრისტიანულ თუ არაქრისტიანულ ქვეყანაში არ არის ცნობილი. როგორ მოვიქცეთ, სად ევით თუ თემა?

თავისი მოსაზრების პირველ პუნქტში ავტორი აღნიშნავს:

1. „მოქცევაა ქართლისაჲ“-ს ცნობით წილკნის აგებულია ბაქარ-ბაკურ მირიანის ძის მიერ, ე. ი. 330—350 წლებში“.

აქედან გამოდის, რომ ბაკურს წილკნის ეკლესიის მშენებლობა დაუწყია ქართლის მიერ ქრისტიანობის ოფიციალურ სახელმწიფო რელიგიად აღიარებამდე (337) და, ალბათ, „შიტომ მიაჩნია ავტორს ეს ძეგლი წარმართული პერიოდის ნაგებობად. მაგრამ, როგორც დადგენილია, ქრისტიანობის სახელმწიფო რელიგიად აღიარება მოხდა მირიანის, ე. ი. ბაკურის მამის დროს. აქვე მოუტანს საგაზეთო სტატიის ავტორთა მიერ მოყვანილ მატეიანის ცნობას, რომელსაც ისინი იმორწმუნენ, იმის შესახებ, რომ ბაქარი წილკნის ეკლესიას 25 წლის მანძილზე აშენებდა: „შემდგომად მეთათსა წელსა აშან ბაკურ დაიწყო წილკნისა ეკლესიასა და განიშორა ოცდამეოთხთმეტესა წელსა“.

როგორც ცნობილია, მირიანის მეფობა IV საუკუნის 60-იან წლებში გაგრძელდა (იხ. საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, ტ. II. თბ. 1973, გვ. 62). აქედან გამომდინარე, ბაკური 60-იან წლებში გამეფდა და მეთათე წელს დაიწყო ეკლესიის მშენებლობა, ე. ი. 70-იან წლებში. თუ 25 წელი მოუნდა ეკლესიის შენებას, გამოდის, რომ მშენებლობა IV საუკუნის მიწურულში ან V საუკუნის დასაწყისში დამთავრდა. მაგრამ ქართლის ტახტზე ამ პერიოდში სხედან სხვა მეფეები — თრდატი, ვარაზ-ბაკური და IV საუ-

კუნის 90-იანი წლების მეორე ნახევარში კიდევ ერთი ბაკური.

აქვე ვინდა მოვასხნოთ ავტორებს თველი ისტორიკოსების მოსაზრება იმის შესახებ, რომ ადრეფეოდალური ხანის საქართველოს ისტორიის ცალკეული პერიოდების შესახებ ჩვენამდე მოღწეულია ძველი ქართული საისტორიო მწერლობის წარმომადგენელთა თხზულებები, რომელთა ავტორების უმეტესობა რამდენიმე საუკუნით იყო დაშორებული მათ მიერ აღწერილ ეპოქას და ცხადია, მათი ინფორმაცია, გარდა იმისა, რომ არ შეიძლება სრული იყოს, ყოველწინდობას ვერ დამსახურებს; რა თქმა უნდა, ჩვენი ქვეყნის სოციალური, ეკონომიკური, პოლიტიკური და კულტურის ისტორიის სრულყოფილად შესასწავლად მართოდენ მათი გათვალისწინება მაინც საკმარისი არ არის.

მოვევთ მ. ჩხიკვაძის ტატიის მე-4 და მე-5 პუნქტებში გამოთქმულ მოსაზრებას:

„IV საუკუნის პირველ ნახევარში ქრისტიანობა ახლად აღიარებული რელიგია იყო და რადგანაც ახალი რელიგიისათვის საჭირო შენობა ვერ აიგებოდა ძველი — წარმართული რელიგიის ბოძონების და ბაგინების არქიტექტურული ფორმებით — არქიტექტორს თვითონ უნდა ეზრუნა ახალი რელიგიისათვის ახალი, მისთვის შესატყვისი არქიტექტურული ფორმების შესაქმნელად“.

ამ პუნქტში ავტორი აგრძელებს თეზას წილკნის ეკლესიის ადგილობრივი წარმომადგენლობის თაობაზე. მ. ჩხიკვაძეს კარგად მოეხსენება, რომ ადრექრისტიანულ ხანაში გავრცელებული იყო არქიტექტურულ ნაგებობათა ისეთი სახეობანი, როგორიცაა ბაზილიკა, ცენტრული-მრგვალი, მრავალწახნაგა გვირგვინი შენობა, რომელიც გუმბათით არ იხურებოდა და მარტივი დარბაზული ეკლესიები. ამ სახეობებს ვხვდებით საქართველოშიც, ცხადია, ეროვნული თავისებურებებით.

რაც შეეხება ნიმუშებს, ასეთად ოფიციალური ეკლესიის მიერ დასახულ იქნა პალესტინის უძველესი ბაზილიკები, რაკი, ლეგენდის თანახმად, ქრისტე „ზორცმუნსმის“ შემდეგ ამ ქვეყანაში ცხოვრობდა და იქაური საეკლესიო შენობებიც უკვე „ნაკურთხი“ და აღიარებული იყო.

ავტორს, ალბათ, ისიც მოეხსენება, რომ

ადრექრისტიანული არქიტექტურული ფორმების შესახებ საკმაოდ მრავალრიცხოვანი ფუნდამენტური სამეცნიერო გამოკვლევები არსებობს (საკმარისაა დავასახელოთ ისეთი ცნობილი ავტორების ნაშრომები, როგორებიცაა ა. გრაბარი, ვ. ლიასური, რ. გუიერი, ვ. რამსაი, ფ. სარე, ე. ჰერცფელდი, ს. მანგო, რ. კრაუტხაიმერი, ფ. გროსმანი, კ. ონაში, მ. რესტლი, ფ. დაიხმანი და სხვ.; საქართველოსათვის გ. ჩუბინაშვილი, ვ. ბერიძე, რ. შერლინგი, ვ. ცინცაძე, ლ. რჩეულიშვილი, რ. მეფისაშვილი და სხვ.), რომლებიც სხვადასხვა ასპექტით განიხილავენ ადრექრისტიანული არქიტექტურის პრობლემებს.

სტატიის მეექვსე პუნქტში ავტორი გვაუწყებს:

„ახალი არქიტექტურული ფორმები უნდა ყოფილიყო ძველი რელიგიის არქიტექტურულ ფორმათა ანტიპოდი, მათზე უკეთესი, ყველასათვის მისაღები და უფრო მოწინავე“.

ადრექრისტიანული არქიტექტურის ისტორია გვიჩვენებს, რომ საკითხი ამგვარად არასოდეს დასმულა. ვანა ადრექრისტიანული ხუროთმოძღვრება არ იყენებდა ძველ — რომაულ, ელინურ ფორმებსა და ელემენტებს, თვით შენობებსაც კი? თვითონ ავტორიც ხომ წილენის ტაძარს წარმართული პერიოდის ძეგლად მიიჩნევს. და საერთოდ შეიძლება თქმა იმისა, რომ ქრისტიანული ტაძრები ანტიკურ ტაძრებზე უკეთესი, ყველასათვის მისაღები და მოწინავეა?

მეშვიდე პუნქტში ვკითხულობთ: „უინაიდან წილენის არქიტექტორს არ ჰქონდა რაიმე მაგალითი ამ მიმართულებით, გარდა მცხეთის „ზემო ეკლესიისა“, მან თვითონ შექმნა ახალი ფორმები ახალ მოთხოვნილებათა შესაბამისად. ეს არის წარბეჭედილი შენობა, რომლის ერთ მხარეს მიმდინარეობს რელიგიური რიტუალი, ხოლო მეორე მხარეს მლოცველი ხალხია თავმოყრილი“.

გამოდას, რომ წილენის ხუროთმოძღვარს ჰქონია ნიმუში მცხეთის „ზემო ეკლესიის“ სახით; მაშინ მან რა ახალი ფორმები შექმნა?

თანაც, მცხეთის „ზემო ეკლესია“, რომელსაც ავტორი აიგივებს სამთავროს ტაძარში ჩართულ, გადაკეთებულ და შემდგომში რესტავრაციების დრის უძველეს ნაწილებთან შენიღებულ ნაგებობასთან, რომლის აღდგენაც მას შესაძლებლად მიაჩნია, ჩვენ კი

სრულიად შეუძლებლად ვთვლით, რა ახალ ფორმას შეიცავს იგი, განსხვავებულ ცნობილი ბაზილიკური ფორმისაგან. აქვე უნდა იყოს „წარბეჭედილი შენობის“ ერთ მხარეს რელიგიური რიტუალი მიმდინარეობს, ხოლო მეორე მხარეს მლოცველი ხალხია თავმოყრილი, ეს წილენელი არქიტექტორის მიერაა მოგონილი? გამოდის, რომ ყველაზე ადრე წილენში შეუქმნიათ ქრისტიანული ეკლესიის ახალი ფორმა, დაუდგენიათ რიტუალის ჩატარების რიგი და აქედან გავრცელებულა მთელ ქრისტიანულ სამყაროში. უკაცრავად, მაგრამ მეტიმეტს ხომ არ ვჩემობთ? უხერხული ხომ არ იქნება იმ ქვეყნებისა და ხალხების წინაშე, ვინც თვლის, რომ ქრისტიანობის აკვანი მათთან დაირწა, არქიტექტურული ფორმებიცა და რელიგიური რიტუალიც მათთან დამუშავდა?

მეორე პუნქტში აღნიშნულია: „რაც შეეხება ტაძრის არქიტექტურულ ფორმათა დაწესებას, ისინი დამყარებული უნდა ყოფილიყო იმ დროს არსებულ ადგილობრივ აგებულ საერო შენობების, სასახლეების, საზოგადო ხასიათის ნაგებობების და სხვა ამგვარი არქიტექტურის ფორმათა საფუძველზე“.

ჩვენთვის გაუგებარია, რომელი არქიტექტურული ფორმები ემყარება კონკრეტულად ჩამოთვლილ ნაგებობათა ფორმებს, როდესაც ავტორი თვითონ აღნიშნავს, რომ წინა მორბედი ძეგლები განადგურებულია. რას ემყარება რეალურად ეს დასკვნა, ვარაუდს, რომელიც უცლობლად უნდა ვირწმუნოთ?

10. „რაც შეეხება წილენში გამოყენებულ არქიტექტურულ ფორმების შემდგომ განვითარებას, იგი, როგორც საერთო ხასიათის არქიტექტურის მაგალითი, დაჩრდილული იქნა ახალი, ქრისტიანული რელიგიის მიერ შექმნილი და დაკანონებული არქიტექტურული ფორმების მიერ“.

საოცარია: წილენი, ერთი მხრივ, „საერო ხასიათის არქიტექტურის მაგალითია“, მეორე მხრივ, ეს ფორმები დაჩრდილულია „ქრისტიანული რელიგიის მიერ შექმნილი და დაკანონებული არქიტექტურული ფორმების მიერ“. თუკი, როგორც ზემოთ ბრძანებდა ავტორი, წილენის ტაძარს არცერთ ქრისტიანულ ქვეყანაში არ მოეძებნება პარალელი და იგი წილენელი არქიტექტორის მიერაა შექმნილი, — საკითხავია: ქრისტიან-

ული რელიგიის მიერ შექმნილმა და დაკანონებულმა რომელმაც არქიტექტურულმა სივრცეში დაჩრდილა იგი?

და იქვე ავტორი დასძენს, რომ „წილკნის არსის მხოლოდ ზოგიერთი არქიტექტურული დეტალი პოულობს შემდგომ გამოძახის ქართულ არქიტექტურაში“. საინტერესოა, მხოლოდ ზოგიერთი არქიტექტურული დეტალი, თუ იგი „საფუძველი გახსნა ქართული არქიტექტურის შემდგომი განვითარებისა?“

11. „საჭიროა ძიების წარმოება უძველესი ნაგებობათა გამოსავლენებლად, მოკლედნელია კარკასული თემის დამუშავების საკითხების აღმოჩენა“.

უფიქრობთ, მართლაც საჭიროა ძიების დაძვინძვრა ძიების წარმოება იმისათვის, რომ მაკლ მეცნიერულ დონეზე შევისწავლოთ ჩვენი ეროვნული საუნჯე და ყოველმხრივ დაშლადი შედეგები, არგუმენტირებული და განათვლილი ნაკვლევი მივაწოდოთ ჩვენს მკითხველს, და არა ასეთი დილეტანტური სურობებები.

შემდეგ ავტორს მოაქვს ფაქტი მცხეთაში არქიტექტოლოგ ალ. კალანდაძის მიერ კარკასული სისტემით ნაგები სასახლის უძველესი ნარჩენების აღმოჩენის შესახებ, და ეს ნაჩენები წილკნის წინამორბედად ან მის პარალელურად მიიჩნია. ისევ წინააღმდეგობაში მოსდება მკვლევარი. ჯერ ერთი, არავის დაუდგენია, რომ ეს კარკასული სისტემით ნაგები უძველესი ნაგებობა იყო, მეორეც, არავის განუცხადებია, რომ საქართველოში არ შეიძლება ყოფილიყო კარკასული სისტემით ნაგები საკულტო თუ საერო ნაგებობები; ისიც წინაპრისტიანული თუ ანტიკულის დროისა. მაგრამ რა კავშირში არიან ისინი წილკნის ბაზილიკასთან, რომელიც სრულდებათაც არ წარმოადგენს კარკასული სისტემით ნაგებ შენობას? ის, რასაც მ. ჩხიკვაძე კარკასად მიიჩნევს, არის წილკნის ტაძრის ფასადის დეკორატიული გაფორმების ელემენტები. მსგავსად გაფორმებული ბაზილიკები ცნობილია კაპადოკიასა და სირიაში იხ. მაგალითად:

Marcell Restle, Studien zur frühbyzantinischen Architektur Kappadokiens, Wien, 1979, გვ. 63-67, ნახ. 39-41, 131, 132 ან, W. Deichmann, Qalb Lōze und Qal'at Sem'an, Die besondere Entwicklung der

nordsyrisch - spätantiken Architektur, München, 1982, ნახ. 35. ეს ძეგლები V საუკუნით თარიღდება. გაფორმების ეს ელემენტები ისევე როგორც ბაზილიკის ინტერიერის გამოფორმებელი ორნამენტები, არის ვარდან შემოტანილი მოტივები, რომლებმაც, როგორც ქართველი კაცისთვის შინაგანად შეუთავსებელმა ელემენტებმა, ვერ პოვეს შემდგომი განვითარება და ამიტომაც, სრულიად ლოკალურად, უარყოფილ იქნენ კიდევ.

ახლა რაც შეეხება „ახალგაზრდა კომუნისტში“ გამოქვეყნებულ მასალას, ის, რომ წილკნის ბაზილიკა ისე წილკნელის მიერ არის თუ არა აშენებული, ამას გადაწყვეტილ ჯერჯერობით ვერაინ ამტკიცებს (მართალია, წერილის ავტორები ნ. ჩუბინაშვილისეულ თარიღს — V საუკუნის მეორე ნახევარს, დაუსაბუთებლად თვლიან, ეს თარიღი უკვე თავისთავად გამოორცხავს ისე წილკნელის ბაზილიკის აღმშენებლად გამოცხადებას. რაც შეეხება იმას, რომ ისე წილკნელს შეეძლო წილკანში დაეარსებინა მონასტერი, ეს საკვებით დასაშვებია და სრულიადაც არ გულისხმობს ახალი ტაძრის აშენებას).

ავტორთა თქმით, „არსებობს კიდევ ერთი დოკუმენტი, რომელიც ცხადყოფს, რომ წილკნის საეპისკოპოსო ტაძარი ნახევარი საუკუნით ადრე მაინც არსებობდა, ვიდრე ასურელი მამები საქართველოში მოვიდოდნენ“ (მოაქვთ ცნობა იმის შესახებ, რომ ღვინის 506 წლის საეკლესიო კრებას ესწრებოდა წილკნელი ეპისკოპოსი). როგორც ცნობილია, ასურელი მამები VI საუკუნის 60-იან წლებში მოვიდნენ ქართლში (ამ თარიღს უთითებენ ავტორები). თუ წილკნის ტაძარი 50 წლით ადრე მაინც არსებობდა: 560—50=510 და IV საუკუნის შუა წლებსა და 510 წელს შორის მანძილი საკმაოდ დიდი ჩანს.

ის, რომ მემბტიანის ყოველ ცნობას ხელაღებით ვერ დავუყრდნობით, მოტანილი ტექსტიდან ჩანს. შორს რომ არ წავიდეთ, იმავე სტატიისაში, სცადე ლაპარაკია იმის შესახებ, თუ ეპისკოპოსად დადგინების შემდეგ ისე წილკნელი როგორ „წარვიდა დამკვიდრებულთა მიმართ ჩრდილოსა კერპოთათა, რომელიც მერმეცა მიუქცევულ იყვნეს... და მრავალნი ტაძარნი კერპოთანი დაარღვინა ბომონნი დაამხუნა, ხოლო ეკლესიანი აღაშენა... და კულად საყდრადვე თვისად უკუ-მიიტყა“, წყაროს ამ ცნობას ვერ და-





კეთახსნებში, თანდაც იმიტომ, რომ წილკანის „ჩრდილოსა კერძოთათა“ პატივცემული ავტორები ვერ დაგვისახელებენ ვერცერთ ეკლესიას, რომელიც შეიძლება VI საუკუნისა იყოს.

იქნებ ავტორებმა განაცხადონ, რომ იყო, მაგრამ განადგურდაო, მაგრამ ნუთუ მემატინანე (ისიც VI საუკუნეში) არ აღნიშნავდა წილკანის „ჩრდილოსა კერძოთათა“ ერთი ქრისტიანული ეკლესიის აშენების ფაქტს?

რაც შეეხება დანარჩენ ისტორიულ ექსკურსებს, ცხვილოელის ცნობის ჩათვლით, ეს ყველაფერი სპეციალისტებისათვის დიდი ხანია კარგად არის ცნობილი და მთავარი ეგ არ არის.

საქმე ის გახლავთ, რომ ავტორები, ემყარებიან რა მხოლოდ მემატინანის გვიანდელ ცნობებს და უპერენ რა სავესებით მხარს მ. ჩხიკვაძის „ანალიზს“, ცდილობენ ადრექრისტიანული ქართული არქიტექტურის საწყისები წილკანში მაინც დაადასტურონ და შეცვალონ ის დებულებები, რაც დღესდღეობით მიღებულია ქართული ზუროთმძღვრების განვითარებისათვის, უფრო ზუსტად, დაარღვიონ გ. ჩუბინაშვილის მიერ დასაფუძვლებული კონცეფციები.

სამწუხაროდ, ავტორთა დასკვნებს აკლია საგნის ცოდნა და აზროვნების სიღრმე. მეცნიერული კვლევის ხარისხს კი, მოგვხსენებთ, ყოველ დროში აზროვნების სიღრმე განაპირობებდა. ამაზე ამბობდა ალბერტ აინშტაინი: „ყოველნაირად უნდა გაექცე აზრებისა და გოძნობების ზერელობის საშიშროებასო“.

ახლა კი მოგახსენებთ ჩვენს მოსახრებას წილკანის ტაძრის შესახებ. 1967—68 წლებში საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის მეცნიერ თანამშრომელთა ერთი ჯგუფი მივიღინებული იყო წილკანის ტაძრის შესასწავლად (ექსპედიციას ხელმძღვანელობდა ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი ნიკო ჩუბინაშვილი; ჯგუფში იყვნენ თ. სანიკიძე და ნ. ანდლუაძე). ამავე პერიოდში საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს ძეგლთა დაცვის სამეცნიერო სარესტავრაციო საწარმოო სახელოსნო წილკანის ტაძარზე ატარებდა აღდგენის სამუშაოებს. როგორც ექსპედიციის, ისე სახელოსნოს მთელ საქმიანობას თვალყურს ადევნებდა და სისტე-

მატიურ კონსულტაციებს უწევდა აკადემიკოსი გიორგი ჩუბინაშვილი.

სახელოსნოს მიერ ტაძრის ინტერიერში აღმართულმა ხარაჩოვმა მისაღებლობა მოგვცა ჩავეტარებინა ძეგლის ინტერიერის აზომვა, ახლო გვენახა შენობის ყოველი დონაკვეთი, ზუსტად აგვეჩვენა თითოეული დეტალი და წვრილმანი.

ტაძრის შიგა კედლების გაჯის საკმაოდ სქელი (30—35 სმ), სხვადასხვა დროის ნალესობისაგან განთავისუფლების შედეგად წყობაში ჩართული აღმოჩნდა ორნამენტული შემკული უამრავი არქიტექტურული ფრაგმენტი, რომლებიც გამოყენებული იყო როგორც საშენი მასალა. გარდა ამისა, ტაძრის ჩრდ. კარის ამოშვებ წყობაში, რომელიც ნალესობის ჩამოხსნისას ჩამოიშალა, აგრეთვე იატაკის ქვეშ (სადაც აგრეთვე სამარხები აღმოჩნდა), გალავნის კედლებში და ეზოში მიწის სამუშაოების წარმოებისას, ბევრი ორნამენტული ქვა და ფრაგმენტი იქნა გამოვლენილი (ისინი ეკლესიაში ალაგია) მათი რიცხვი 300-ს აღწევს.

შედგენილ იქნა ორნამენტული მოტივების ტოპოგრაფიული ნახაზები, ჩატარდა მათი სრული ინვენტარიზაცია, აღწერა, აზომვა და ფოტოფიქსაცია.

სარესტავრაციო სახელოსნოს მიერ გამოშინდა ტაძრის კედლები ინტერიერში, შეკეთდა, გამაგრდა და აღდგენილ იქნა ტაძრისა და გალავნის ცალკეული მონაკვეთები ინტერიერში აღებულ იქნა ხის გვიანდელი იკონოსტასი და „აივანი—პატრონიკე“ დასნაწილში. ხელნაწერები და წიგნები გადაეცა საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის ექველიძის სახ. ხელნაწერთა ინსტიტუტს, კეთილმოეწყო ტერიტორია.

წილკანის ტაძარს „ცხოვრების“ საკმაოდ გრძელი და რთული გზა აქვს განვლილი მის კედლებს არაერთი აღდგენისა და რესტავრაციის კვალი ამჩნევია.

წილკანში საეკლესიო მშენებლობის ეტაპები ჩვენ ასე გვესახება: ყველაზე ადრეული და შესაძლოა, IV საუკუნისა იყოს, ტაძრის სამხრეთ-აღმოსავლეთ ნაწილში მდებარე, სამხრეთის კარიბჭესთან დაკავშირებული, მცირე ზომის დარბაზული ეკლესია (სწორედ ამ ნაგებობას მიიჩნევდა აკად. გ. ჩუბინაშვილი უძველეს საეკლესიო შენობად და მის მემატინანის ცნობას უკავშირებ-



და, თუმცა ისიც ვადაკეთებებთ „ნაწვალზე“ შენობად მიაჩნდა; ჩვენც სავსებით ვიზიარებთ ამ მოსაზრებას.

უპირველეს ყოვლისა, ყურადღებას იქცევს ამ დარბაზული ეკლესიის მდებარეობა, მისი დამოკიდებულება სამნავიანი ბაზილიკის მიმართ, ინტერიერში შემორჩენილი დეკორი. დარბაზული ეკლესია ბაზილიკაზე გვიანდელი წარმოშობისა რომ იყოს, ყოველად წარმოუდგენელი იქნებოდა მისი იმგვარად გამოცალკავება აღმოსავლეთ ნაწილში, როგორც ამჟამადაა. დარბაზული ეკლესიის აფსიდი ბაზილიკის აფსიდის მსგავსადაა საერთო აბრისიდან გამოწვეული და გამოყოფილი. აშკარაა, რომ აქ იდგა მცირე ზომის ეკლესია, რომელიც, როგორც უძველესი წმინდა ნაგებობა, ბაზილიკის დამკვეთსა და ხუროთმოძღვრის სურვილით, დატოვებულ იქნა ადგილზე, გამოყოფილ იქნა აღმოსავლეთ ნაწილში ბაზილიკის საერთო გაბარიტიდან და ჩრდილო-დასავლეთ მონაკვეთში გაჭრილი გასასვლელით დაუკავშირდა ბაზილიკის სამხრეთ ნაგის აღმ. ნაწილს (მას შეეძლო შეესრულებინა სანათლავის, საღიაკენის, ეკედერის ფუნქცია). ამ ეკლესიის სიძველეზე მიუთითებს როგორც მისი მდგომარეობა — დამოკიდებულება ბაზილიკის მიმართ, ისე ინტერიერში, სამხრეთ კედელზე არსებული ორი განიერი სარკმლის ზემოთ მოთავსებული თაღოვანი არშია, რომელიც შეესებულება ურთიერთგადამკვეთი უღარო წრეების ორნამენტით. ეს მოტივი აშკარად უძველესია. ყურადღებას იქცევს ეკლესიიდან ბაზილიკაში გამავალი კარის ტიმპანზე მოთავსებული აყურული ჭვარი, რომელიც ბაზილიკის დროისა ჩანს. ისიც აშკარაა, რომ დარბაზულ ეკლესიას ერთი შესასვლელი ჰქონდა დასავლეთ მხარეს. ცილინდრული კამარით გადახურული ინტერიერი განათებულია სამი სარკმლით (ერთი აფსიდში, ორიც სამხრეთის კედელზე). ნაგებობა ამჟამად გადახურულია ცალფერდა (იმ ნაწილში, სადაც იგი ბაზილიკის სამხრ. კედელს ეხება) და ორფერდა სახურავით (აღმ. ნაწილში, რომელიც გამოყოფილია საერთო აბრისიდან). თავიდან, ცხადია, ეკლესია გადახურული იქნებოდა ორფერდა სახურავით.

სწორედ ეს ეკლესია შეიძლება დავუკავშიროთ მემატიანის ცნობას და სწორედ ეს ნა-

გებობა, ან აქ მდგარი ნაგებობა უნდა გათვალისწინებინათ სტატისის ავტორებს და არა სამნავიანი ბაზილიკა, რომელიც შემდგომი ეტაპის წილკანში საეკლესიო მშენებლობის განმომდინარე, ყველაფერი თავის რიგზე დადგებოდა და აღარ შეიქმნებოდა შორსგამიხნული და საკმაოდ უსუსური ვერსია ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრების საწყისებზე, რომლის განვითარების გზები საფუძვლიანადაა ჩამოყალიბებული ქართულ საბჭოთა ხელოვნებათმცოდნეობის ლიტერატურაში.

წილკნის სამნავიანი ბაზილიკა, რომელიც მშენებლობის მეორე ეტაპს წარმოადგენს, ნიკო ჩუპინაშვილის აზრით, V საუკუნის მეორე ნახევარს მიეკუთვნება. ჩვენ ეს ძეგლი V საუკუნის დასასრულისა და VI საუკუნის I ნახევრის ნაწარმოებად მიგვაჩნია.

ბაზილიკის გეგმა თითქმის თავდაპირველი სახით იკითხება: ეს არის სამნავიანი ბაზილიკა, რომლის ნაგები წყვილი ჭვაროვანი გეგმის მქონე ბოძით იყო ერთმანეთისაგან გამოყოფილი (ბოძების მოხაზულობაზე და მის გაფორმებაზე წარმოდგენას გვიქმნის ბაზილიკის დას. ნაწილში რემონტის შედეგად გახსნილი ორი წყვილი ბოძებისა).

აღმოსავლეთით ნახევარწრიული აფსიდია ნიშებითა და მაღალი სარკმლებით, აფსიდა გარედან ხუთწახნაგაა, შვერილი. შესასვლელი, როგორც ჩანს, სამი იყო: სამხრეთით (აქედნაა ეკლესიასთან ამჟამად მთავარი მისასვლელი), ჩრდილოეთით და, ალბათ, დასავლეთით (ამ უკანასკნელის დადგენა ამჟამად ჰირს, რადგან ეს ნაწილი გუმბათიან ტაძრად ვადაკეთებისას სახეშეცვლილი ჩანს).

ძველია აფსიდი სარტიუმფო თალით და აფსიდთან მდებარე, ინტერიერში ღრმად შემოწეული, მასიური პილონები. ნაგების გამოყფი მეორე წყვილი ბოძებისა აღარ არსებობს (ისინი გუმბათქვეშა სივრცეში ექცეოდნენ), ხოლო პირველი და მესამე წყვილი გადაკეთებულ და გამოყენებულ იქნა გუმბათის დასაყრდნობად. გვერდის ნაგები აღმოსავლეთით სწორი კედლებით მთავრდება (აქ თითო სარკმელია), ისე, რომ, ცალკე გამოყოფილი სადგომები არ იყო. შემორჩენილია ჩრდ-სა და სამხრ-ის ნაგების კედლების მონაკვეთები, სამხრეთი კედლის მოზრდილი ნაწილი ორი განიერი სარკმლით (ამ კედლის ერთი ნაწილი ამჟამად მოქცეულია

სამხრ. კარიბჭეში. სამხ. სარკმელები გარედან შემკულია ჰორიზონტალურ გადანაკეციანი სათაურებითა და ორნამენტით; ფასადის მხრიდან შემორჩენილია პილასტრი, რომელსაც სარკმელებს ზემოთ ჰორიზონტალური სარტყელი ევლება. ნაგების გამოყოფი ბოძები, როგორც ჩანს, სამიარუსიანი ყოფილა; პირველი იარუსის კაპიტელები (თარო, წრეთაგანი, ან უბრალოდ დახრილი სიბრტყე ქვეშ გავლებული ლილვისებური ნაშეკრით) მორთულა იყო სხვადასხვა სახის ორნამენტით. ბოძები ერთმანეთთან და გვერდითი ნაგების კედლებთან დაკავშირებული იქნებოდა თაღებით. აფსიდთან მდებარე პილონები ორიარუსიანია (თუმცა შუა მონაკვეთში გავლებული ოდნავ შეზნექილი ჩუქურთმიანი ზოლით, რომელიც ბოძების I იარუსის კაპიტელთა დონეზეა მოთავსებული, სამ იარუსად აღიქმება), მისი კაპიტელები ორნამენტითაა შემკული. ასევე მორთულია სატრიუმფო თაღის წინაპირიც. ბოძების მესამე წყვილის კაპიტელებზე, რომლებიც გადაწყობილი ჩანს, შემორჩენილია როგორც ადრეული, ისე მოგვიანო ხანის ჩუქურთმა.

ბაზილიკის ცალკეული არქიტექტონიკური ნაწილი მორთული ყოფილა ვაზის მოტივით, სიმეტრიულად გაშლილი ბაფთიანი ფრთებით შუაში ჩასმული ჯვრით, სხვადასხვა სახის პალმებითა და ლოტოსისებრი მოტივებით, წრეებით, ვარდულებით, მედალიონში ჩასმული თუ ცალკეული მცენარეული ორნამენტებით, ჯვრების გამოსახულებით და სხვა.

წილკნის ბაზილიკის მომრთველი ორნამენტული მოტივების ანალიზმა გვიჩვენა, რომ ისინი მთელი რიგი სტილისტური და კომპოზიციური მომენტებით ბევრ საერთოს პოულობენ მცირე აზიისა და სასანური ირანის ხელოვნების ტრადიციებთან.

ორნამენტული რეპერტუარიდან განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს სიმეტრიულად გაშლილი ბაფთიანი ფრთები შუაში ჩასმული ჯვრის გამოსახულებით. ამ მოტივთან დაკავშირებით ქართული ხელოვნებადმი მიძღვნილ II საერთაშორისო სიმპოზიუმზე (თბილისი, (1977) ჩვენ წარმოვადგინეთ მოხსენება, სადაც გარკვევით აღვნიშნავდით, რომ ეს მოტივი შესრულების ხასიათითა და გააზრებით ექცევა V-VI საუკუნეების ძეგლთა წრეში (სასანური კულტურის ისეთ ცნობილ მკვლევარსაც,

როგორც ვ. ლუკონინია, მიაჩნია, რომ მოტივი უნიკალურია სასანური წრის ხელოვნებაში და იგი V, უფრო კი VI საუკუნის ძეგლებს შეაძლება დაუკავშიროთ).

რაც შეეხება ბაზილიკის წმინდა არქიტექტურულ ანალიზს, ჩვენ მას დაწვრილებით არ ვებნებით, გვინდა მხოლოდ აღვნიშნოთ, რომ ადრექრისტიანული ქართული ეკლესიების ვაფორმების საწყისი ეტაპი, ისევე როგორც სხვა ქრისტიანულ ქვეყნებში, ხასიათდებოდა ძიებებით და ეკლესიების ერთიანად მორთვის ამოცანა ჯერ კიდევ არ იყო გადაწყვეტილი (ამასვე გვიჩვენებს ბოლნისის სიონიც); აქაც ამ ძიების გარკვეულ ეტაპს ვხედავთ: თუკი ბოლნისში მორთულობის ელემენტები ცალკეული მოტივების მხოლოდ ერთობლიობაა, წილკანში უკვე გვაქვს გარკვეულად ურთიერთდაკავშირებული მოტივების რიტმულად უწყვეტი დინება; თუკი ბოლნისში საჭასადო მორთულობის რაიმე სისტემაზე ჯერ კიდევ არ შეიძლება საუბარი, წილკნის ბაზილიკის სამხრეთის კედელი (შემორჩენილი კედლის სექციებით ჰორიზონტალური სარტყელით და დეკორატიულად ვაფორმებული სარკმელებით, რაც გვაფიქრებინებს სხვა ფასადების მორთულობაზეც), უკვე მიგვანიშნებს ძიების ახალ საფეხურებზე. მართალია, რაიმე ერთიან სისტემაზე ვერაფერს ვიტყვით, მაგრამ ამოცანა რომ დასმულია, ეს ნათლად ჩანს.

თუ ყოველივე ზემოთ ნათქვამს შევაჯამებთ, ვნახავთ, რომ:

1. წილკნის ტაძარი არ არის წარმართული პერიოდის ძეგლი;
2. შენობას თემა არ არის ქართლში დამუშავებული, იგი შემოტანილია მახლობელი აღმოსავლეთის ქრისტიანული ქვეყნებიდან (კაზადოკია, სირია, პალესტინა);
3. წილკნის ტაძარი არ არის IV საუკუნის შუა წლების ძეგლი.
4. იგი არ არის კარკასული სისტემით ნაგები შენობა;
5. წილკნის ტაძარი არ არის და არც შეიძლება ყოფილიყო ქართული არქიტექტურის შემდგომი განვითარების საფუძველი.





ძალიან არსებითი მნიშვნელობა ჰქონდა ჩვენი საერთო განვითარებისა და ლიტერატურული ინტერესების გაერთიანებისთვის იმასაც, რომ თანამედროვე ქართულ სამწერლო პერიოდიკას ვადევნებდით თვალს გაყვანილებით. ვიცნობდით „კავშირისა“ და „ახალ კვანძის“ (პაველი ინგოროვა რედაქტორობდა), გერონტი ქიქოძისა და ვასო გორგაძის რედაქციის გამოსულ „არფიონს“, ვიცოდით, რომ მათ თავს ეხსობდნენ „პროლეტარული“ კრიტიკისგან და შინაგანად გაკრიტიკებულთა მხარეს ვიყავით. არ გამოგვგრჩენია ფუტურისტების ორგანო  $H_2SO_4$ , რომელმაც უსომოდ გაგვამზარა და შეგვიცვია. ვკიობოლდით „მნათობს“, მაგრამ უფრო გვიყვინდა „ქართული მწერლობის“ ყვირილდიანი, პატარა ფორმატის ტომები. ასე რომ, ლიტერატურული სამუშაოს „ამბების კურსში“ ვიყავით და თანდათან ვკითხვოდით და საკუთარად ამოკიდებულმა ლიტერატურულ-კულტურული მოვლენებისა და ფიქრის მწერლების მიმართ.

რუს მწერალთაგან პირველად გოგოლს „შეხვედი“ და სამუდამოდ დავრჩი მის თავუანისმცემლად. მისი ოხსულებების ძველსხვეული დიდი ერთგომული გვერნდა სახლში, თავიდან ბოლომდე წავიკითხე და იმდენად ვიყავი „შეყარობილი“, რომ ლამის მბოროტდებოდა. გამოვიდა და აღმფრთხილანა მისმა ფერადოვნებამ, სიმბავილემ, სახეების ძირწვის სტიქორმა ძალად, მაქარბოლებმა, მისტიკამ, უფრო კი იუმორმა, რომელიც ისეთ სიამოვნებას მგვირდა, რომ ეს უკვე თითქმის ფიზიკური გაცედა იყო. სკოლაშივე შევედექი ტოლსტოის „ომისა და მშვიდობის“ კითხვასაც, მაგრამ მისი ნამდვილი გაგებისთვის ცოტა უფრო ვიან საჭირო გახდა „მეორე ტურის“ ჩატარება, (რუსული როგორაც შემუშინველად ვისწავლე. შინ, რა თქმა უნდა, უველანი მხოლოდ ქართულად დააპაკობდნენ, მაგრამ რუსი შინამოსამსახურე ქალები გვაჟდა და იმთა ვადგმევირნეს ენა. დანარჩენი პრაქტიკის საქმე იყო. თბილისში, ცხადია, რუსულად მოლაპარაკე არ გამოილიოდა... და აგრეთვე, რასაკურვლია, დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა კითხვას):

ალბათ არ არსებობს ადამიანი, რომლისთვისაც მოვლენად არ გადაქცეულიყოს შექსპირთან და სერვანტესთან პირველი კონტაქტი. მაგრამ შექსპირთან პირველი შეხვედრა ჩემთვის მარტობი დამთვრდა: „ჰამლეტი“ დავიწერე, ვერაფერი ვერ გავიგე, ბოლომდე ვერც კი გავაღწიე და დარცხვენილმა და დაღონებულმა დავანებე თავი. დარცხვენილმა იმიტომ, რომ ეს ნაწარმოები, ლამის ყველაზე უფრო სახელმწიფეკილი მსოფლიო მწერლობაში, ჩემთვის მიუწვდომელი აღმოჩნდა. მაგრამ მეორე ცდის შემდეგ უკვე ამაყად ვგრძნობდი თავს: „ჰამლეტი“ ისე გამოიტყა და ამაფორიაკა, რომ სხვაზე ვეღარაფერზე ვფიქრობდი, კითხვის დროს თითქმის ყოველი სცენისა და მონოლოგის შემდეგ უნდა შევჩერებულყოყავი სულის მოსაოქმელად. წაიკითხე ყველა სხვა პიესაც, რაც კი მახაბელს ჰქონდა ნათარგნი, მაგრამ „ჰამლეტი“ ჩემთვის მანაც ყველას ჩრდილავდა... და შექსპირისხანად განუყოფელი იყო და დღესაც არის ჩემთვის მანაბელი, რომელიც არსებობს როგორც დამოკიდებელი ქართველი მწერლისა, ურომლისოდე ვერც კი წარმოვიდგენ გასული საუკუნის ბოლო ათეული წლების ჩვენს ეროვნულ კულტურას.

ნამდვილი ბენდიერება იყო „დონ-კიხოტის“ კითხვა — ისიც ქართულად წავიკითხე, ნიკოლოზ გვამთყვიანის თარგმანი, 1906 წლის გამოცემა; ~~გვამთყვიანის~~ დორეს უკვე კანონადქცეული ილუსტრაციებისგან ცოტა უფრო გვიან იყო, იქნებ უკვე პირველი კურსის სტუდენტოც ვიყავი, როცა გადავწყვიტე, რომ აუცილებელია დანტეს „ლუთაბრიკი კონფიდეის“ წაკითხვა. როგორც ცნობილია, ეს ადვილად საკითხავი წიგნი არ არის. დანტეს, შექსპირისა და სერვანტესისხანად განსხავებით, სწავლობენ, პატივს სცემენ, აღიღებენ, მაგრამ ნაკლებად კითხოლობენ. მე კი პარსტეისის საქმედ მივიჩნიე და ყოველ საღამოს, დაძინების წინ, ნახევარი საათი „როჯონდისისთვის“ მჭონდა გამოყოფილი. ქართული თარგმანი მაშინ არ არსებობდა, გვერნდა ძალიან „პარადული“ რუსული გამოცემა, უზარმაზარი და ყოველ მოუხერხებელი ფორმატისა (არსად არ ეტოვოდა), პარალელური რუსული და იტალიური ტექსტით. ესეც დორეს სახელგანთქმული ილუსტრაციებით... მაშინ მხოლოდ „როჯონდისი“ დავძიე, სხვა წიგნები ვეღარა, და ზეპირად ვისწავლე იტალიურად როჯონდის ბუის წარწერა („აქ შემომხველიო, იმედი დამთე სუყველა...“).

ახლა, მეონი, ჩვენი ახალგაზრდობის მიერ სრულიად დავიწყებულა, მაშინ კი დიდი ჭტაკებით სულ მოუთქმელად ვკითხოლობდით ჰენრი სენევიის — მის ტრილოგიას „ცეცხლითა და მახვილით“ და არანაკლებ მასტრანტიმულ რომანს „ვიდრე ხვალ უფაკიან“ — მართლაც ოსტატურად დაწერილი... საშოკიან თუ საშოკდაათიან წლებში კერანტე ვამოჩნდა ტრილოგიის კინო-ვერსია, პოლონელების მიერ გადაღებული. მას ისეთი შთაბეჭდილება არ დაუტოვენი, როგორც ვიწინა დატოვა — არ ვიცი, იმიტომ, რომ დამდგმელები ვერ გაუტოლდნენ მწერალს, თუ იმიტომ, რომ მე ცამეტ-ათობმეტი წლისა აღარ ვიყავი.

კოტე ჯარბიშვილს, რომელიც დიდი სისწრაფით და რაოდენობით „ნთქავა“ წიგნებს. უეჭველია წაკითხული ექნებოდა მთელი კლასიკური „საუმაწვილო ლიტერატრა“ — ფინიკური კუბრეტი, ვიდრე სკოტიკი; აღუქსანდრ დიუმეკ, თულ ვერნიკი... მე ამ მხრივ რატომაც ჩამოვჩენბობდი. პატარაობისას წავიკითხე ფრანგული საბავშვო წიგნები, მათ შორის ექტორ მალოს თავის დროზე დიდად პოპულარული „უსახლარო“, ხოლო ვინმე ეთი ბერტეს „მიშელი მორენის თავდასავალი“ ვთარგმნე კიდევ ქართულად; საერთო რვეულში „სუფთად“ გადაწერიე თარგმანი და ილუსტრაციებიც დაურთე. მაშინ თერთმეტი თუ ოთრმეტი წლისა ვიყავი.

ძალიან მიყვარდა, რა თქმა უნდა, შიო მღვიმელი, რომლის ლექსები და პოემები თხელ, პატარა დასურათებულ წიგნაკებად იყო დაბეჭდილი; ასევე მიყვარდა საბავშვო ურნალის „ჭეჩილის“ კითხვა; ჩემ დროს უკვე აღარ გამოილიდა, მაგრამ გვერნდა ოცდაბათი წლის კომპლექტი. ასე რომ, ჩემთვის ეს ამოუწურავი წყარო იყო. არ ვიცი, არის თუ არა ჩვენს პედაგოგიურ ლიტერატურაში სათანადოდ შეფასებული ეს მღვიმელი, დიდად შინაარსიანი ურნალი, რომელშიც ორიგინალურის გარდა, ბერეი ნათარგმნი ოხსულებაც იბეჭდებოდა. მაშინ გატაკებით ვკითხოლობდით ახლა სრულიად გადაიწყებულ ნაწარ-



მოებით — „პატარა ლორდ ფონტელეროსი“, „ლედო ჩენსი“ — სანტიმენტურ მოთხრობებს უსაზღვროდ ეთილშობილი ბავშვების შესახებ... რატომღაც დაბეჭდილი იყო ამერიკის პრეზიდენტის ქვიშ გარტფილდის ცხოვრებაც... პირველად „ჩეჩილიდან“ გვიგვარა არის ანდაზები, გამოცანები, აკროსტიხები, რეზუსები.

დიდი მადლობით ვიკონებ, რომ მაშინ არსებობდა მსოფლიო ლიტერატურის შედევრთა საბავშვო ადაპტაციები ქართულ ენაზე — მაგალითად, ცნობილი პედაგოგისა და ლიტერატორის ალექსანდრე მიქაბერიძის მიერ მისაწვდომად და საინტერესოდ დაწერილი „ტროადის ომი“ და „ოვდიუსის მეტამორფოზები“, რომელთა წყალბობითაც ბავშვებს სამუდამოდ აღებეჭდებოდათ მესხიერებაში მშვენიერი ელინური მითები... რატომ არ შეიძლება ამ წიგნების ხელმოწერად გამოყენება? (ახლაც მახსოვს, როგორ ურუნატელს მგვირდა გამოთქმა „ელინთა ძღვევამოსილი ღაშქარი“ და უფრო მეტად სიტყვა „ელივისისწრაფით“).

არსებობდა ასევე ცოცხლად, მიშვიდველად დაწერილი პოპულარული წიგნები მუსიკაზე — ია კარგათელისა, ჰადრაკზე — მიხეილ საყვარლისისა... არც ამ, ან ამგვარი წიგნების ახლად გამოცემა იწყენდათ ჩვენს ბავშვებს... ან რატომ აღარავის არ ახსოვს უკვე ხსენებული დავით დონდუას და ლეო ქიარელის საბავშვო თხზულებები?

ასევე კეთილი გრძნობით ვიხსენებ კიდევ ორ გამოცემას: რევილუციამდელი რუსული საბავშვო ენციკლოპედიის აბოლომულს, პედაგოგიური თვალსაზრისით ოსტატურად შედგენილს, და ბრემის „ცხოველთა ცხოვრებას“ („ივენგობა“, „გრადი მონტე-კრისტო“, თეოდ ვერნი, კუპერი და სხვანი, ჩემდა სამარცხვინოდ, მხოლოდ უფრო გვიან, სტუდენტობის დროს წავკითხე „პარიზის ლევისმშობლის ტამარის“ კი).

ჩემთვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა სხვა ხასიათის ლიტერატურასთან პირველ გაცნობასაც, ჭერ კიდევ სკოლის წლებში. ეს იყო წიგნები საქართველოსა და ქართული კულტურის ისტორიის შესახებ მამას ბიბლიოთეკაში, წიგნები, რომლებიც ახლა კი არა, მაშინაც უკვე ბიბლიოგრაფიულ იშვიათობას წარმოადგენდა: *Акты Кавказской археологической комиссии*, უშვედებელი ტომები, რომლებიც XIX-ს. (ზოგ უფრო ადრინდელსაც) უამრავ უძვირფასეს ოფიციალურ საბუთს შეიცავდა; მოსკოვის სამხრეთ-აღმოსავლეთი საარქეოლოგიო საზოგადოების სერია *Материалы по археологии Кавказа*, რომლის რამდენიმე ტომიც ქართული ზეოლოგიკური მუშაობისა და მის დაწვლი: პ. იოსელიანისა და დ. ბაქრაძის წიგნები, თედო უორდანიას „ქრონიკები“, საეკლესიო მუზეუმის ხელნაწერთა აღწერილობა, ყველაფერი, რაც ექვთიმე თაყაიშვილს ჰქონდა შედგენილი და გამოცემული — მისი „მოგზაურობანი“ ქართულად და რუსულად, „ძველი საქართველო“, „საქართველოს სიძველენი“. მარია მდლოფსისეული „ქართლის ცხოვრება“, გამბას, დიუბუას, ბროსეს, მურავიოვის მოგზაურობანი, ალექსანდრე ციგარელის, ნატარევილის, ჭანაშვილის, სამაგლიშვილ-ივერიელის



ვ. ბერიძე  
იოსებ გრიშაშვილის პორტრეტ

(კირიონის) შრომები, ნიკო მარის თხზულებები, მისი რედაქტორობით გამოსული სერიები, „Христианский Восток“, კავკასიის ისტორიულ-არქეოლოგიური ინსტიტუტის პერიოდიკი გამოცემები, ივანე ჭავჭავაძის, კორნელი კეკელიძის, სარგის კაკაბაძის ადრე გამოცემული წიგნები და კიდევ ბევრი სხვა რამ... ეს ნამდვილი განძი იყო. მაშინ მე ჭერ კიდევ შორიახლო ვუტრიალებდი ამ განძს, ზოგს რასმე ვკითხულობდი კიდევ, ზოგ წიგნს ვუტრიალებდი, მაგრამ ესეც ძალიან არსებითი საზრდო იყო ჩემი ინტერესების გარკვეულად წარმართვისათვის, ერთგვარი, თუნდაც ქვეყნობიერი, მიხალეობა იმასთან, რაც ჩემი ცხოვრების საქმედ იქცა. მერე, როდესაც ქართული ზელოვნების ისტორიკოსობის გზას დავედვე, მუშაობის დროს იშვიათად შეირადებოდა ბიბლიოთეკაში წასვლა — თითქმის ყველაფერი ხელთ მქონდა...

დიდი სარგებლობა მომიტანა ენციკლოპედიურმა ლექსიკონებმა, რომელთა კითხვა და თვალყურება ჩემს საუკრავლ საქმიანობას შეადგენდა. ჩვენ გვექონდა ორი რუსული ენციკლოპედია — „ბროკჰაუზ-ეფრონისა“ და „გრანატისა“; პირველი მაინც (მერე, დაუმთავრებელი გამოცემა), ნამდვილი საგანძურ იყო ინფორმაციისა. გვექონდა აგრეთვე „ლარუსის“ ფრანგული ენციკლოპედიის შვიდტომიანი გამოცემა ჩვენი საუკუნის დასაწყისში, უამრავი ილუსტრაციით. საათოთაში შემქმნით ამ უშვედებელი ტომების ფურცლად... დარწმუნებული ვარ, რომ ენციკლოპედიებთან გონივრული „ურთიერთობა“ მოწაფეობის წლებშივე უნდა დაიწყოს — ეს დღედად გააფართოვებს ახალგაზრდს პარიზონტს... ასევე თარგმნილი ლექსიკონების ბმარების კულტურაც.

ჩვენ ერთმანეთს ვუზიარებდით შთაბეჭდილებებს წაკითხულის შესახებ. კოტე ჭავჭავაძის აშკარად გვეკობდა თანამედროვე რუსული და რუსოლოგი ლიტერატურის ცოდნის მხრივ... პირველი თანამედროვე უცხოელი მწერლები, რომელთაც მე ვაეცანი, იყვნენ ჯეკ ლონდონი, ბერნარდ კელერმანი, მუტუნ ცვაიგი — სამივენი ძალიან პოპულარული იმ წლებში ჩვენი მკითხველი საზოგადოების წრეებში, ერის მარია რემარკი, თეოდ რომენი, მერე — ანტოლ ფრა-

ნსი, ქართულად ნათარგმნი... პირველ და მეორე კურსზე ყოფნისას ინტენსიურად ვინაზღაურებდი „დნაკარსს“: რუსთავან მაშინ დიდი გატაცებით წავიციებთ თითქმის მთელი ჩხოვი, ბერტენის განსაკვირებელი **БЫЛО И ДУМЫ**, ტურგენევი და თანამედროვენი — ტინიანოვი, პილნიაკი, კატაევი, და ფრანგულად — ძალიან ბევრი, მოსახანი და ზოლა — ორივენი აღტაცებით. მაშინ ღრმა შთაბეჭდილება მოახდინა ზოლამ.

ჩვეულებად მქონდა წაიკითხული წიგნების შესახებ მოკლე შეხვედრის ჩაწერა. ჩემი მიზნობრივია ანბანური კატალოგიც შევადგინე... ძალიან ვწინაობ, რომ ზოგი რამ, რაც მაშინ მქონდა, სადღაც დაიკარგა. მაგალითად, უფროსად „მოგზაურის“ 1901 წლის ნომერი, ზემოთ ხსენებული „ტროადის ომი“ და „ოვიდისუსის მეტამორფოზები“ და ბევრი სხვაც. მწერლობისადმი სიყვარულის ერთი გამოვლინება იხიცი იყო, რომ ფანქრით დახატე ოცი თუ ცხადებით მწერლის პორტრეტი და ჩემი ოთახის კედელზე გავეჯარი ყველა. რატომღაც მხოლოდ უცხოელების პორტრეტები იყო და სამი რუსისა — გოგოლის, პუშკინისა და ტოლსტოისა.

ოციან წლებს უკავშირდება მოგონება ორ ადამიანზე, რომლებსგანაც მე დიდად დავაღებული ვარ. ერთია ელისაბედ ორბელიანი, რომელითაც ფრანგულსა და ინგლისურს ვსწავლობდი, მეორე — მუსიკის მასწავლებელი ევგენია ჩერნიავსკაია.

ელისაბედ ორბელიანამდე ორი თუ სამი მასწავლებელი გამოვიცვალე, ერთი მთავარი ფრანგი ქალი იყო, არისტოკრატიული გვარისა, გრაფის შთამომავალი მაშად დე მონეტე-და ტრან (თანაც სამი სახელი ერქვა — მარკოტი-ადელაიდ-მარი. ძალიან მომწონდა ხმაშალა ამ სახელებისა და გვარის წარმოქმნა). ცხადია, გაქვლუკაებულები არისტოკრატიული ოჯახი უნდა ყოფილიყო, თუ ეს ჩემი მასწავლებელი სამშობლოდან ცხრა მთას იქით გადაიხვევა ლუშაპურის საზოგადოებად... ორი თუ სამი წელი მასწავლებლა, შემდეგ მაინც დაბრუნდა საფრანგეთში და ტულუზიდან წერილობა მომწერა... იმ დროს თბილისში რამდენიმე ასეთი „მადამი“ მოიძებნებოდა.

მერე მიმბარეს ელისაბედ ორბელიანს (1871-1942). დიდად საინტერესო პიროვნება იყო: მამით — ერთეულ II შვილიშვილისშვილი და ალექსანდრე ბატონიშვილის შვილიშვილი, იმ ალექსანდრეს, რომელიც არ შეურიგდა რუსეთს, მაგონი სპარსეთშიაც ეძებდა ადამიარებას. იყო დაღესტანშიაც და ისეთი ხმებიც დადილოდა თურქებ, შამილითა მისი შვილია; დედით — ალექსანდრე ჰუკუაჰაის შვილიშვილისშვილი. მე მოვესწარი დედამისს, თამარ ჰუკუაჰაეს, დავითის ასულს... პატარა ტანის, ცოცხალი ელამი ქალი იყო, მშვენიერი დარბაისლური ქართულს დამარბაობდა, მაგრამ მაინც ფრანგული ერაინა, დიდხანს ვერცოვდი იმ აზრს, რომ ეს ადამიანი, ჩემი თანამედროვე, რომელსაც მე ცოცხალს ვესაუბრებოდი, ალექსანდრე ჰუკუაჰაის შვილიშვილია, ეკატერინე და ნინო ჰუკუაჰაეების დედობა მისიშვილი, რომ გრიბოედოვი მას ბოძად ერგებოდა. რომ 1854 წელს, ორი წლისა. იგი შამილმა გაიტაცა წინანდლიდან და ერთხანს მასთან იყო დატყვევებული. როცა გარდაიკვალა (1933 წელს), ვილაცას ელისაბედისთვის ეკითხა, მაინცდამა-

ანც საელებიო წესით უნდა დაკარგო... ელსაბედს ენახება — 81 წლისა იყო, она всю жизнь была верующей, не могла же я ее похоронить... как юного пионера. ელისაბედის მუდგულ მამულა მდიდარი, მაგრამ, ეტყობა, სრულიად უმნიშვნელო პიროვნება იყო, იმ ორბელიანთაგანი, რომელთაც თბილისში აბანოები ეტყობოდა. თუ არ ცდები, მათ ერთ-ერთი მამული ვაშლოვანში უნდა ყოფილიყო (ბოლნისის გზიდან მარტენიო უნდა გაუხვიო იქ მისხვლვლად). იქ დღემდე დგას 1811 წელს აგებული მრგვალი კოცის ნანგრევი — წარწერაში თამაზ ორბელიანი იხსენიება მამუნებლად, და ელისაბედის ვაჟსაც თამაზი ერქვა.

ელისაბედის მამა და თვით ელისაბედიც, როგორც მეფის პირდაპირი შთამომავლები, „გრაჟინსკებაც“ იწოდებოდნენ, ხოლო როცა საფრანგეთში ცხოვრობდა და სწავლობდა, Lise de Gœrgie ერქვადიხანს უცხოვრია ვენეციაშიც, მაგონი, თავისი პალატიც კი ჰქონდათ. ქართულისა და რუსულის გარდა, მშობლიურ ენასათრ იცოდა ფრანგული და ინგლისური, იცოდა იტალიურიც. ახალგაზრდობიდანვე მწერლობდა, ფხველინიმად მქონდა Sazan d'Argy. ფრანგულად თარგმნა ლერმონტოვის „დემონი“ და ეს თარგმანი ცნობილი ფრანგე მწერლის ფრანსუა კოპეს წინასიტყვაობით გამოვიდა პარიზში 1900-იან წლებში (მიიხრა, კოპე ავად იყო, საავადმყოფოში იწვა და წინასიტყვაობა იქ დაწერა). ალბათ, ამის გამო იყო, რომ აკაცი წერეთელმა მას არქა თავისი ფოტოსურათი ასეთი წარწერით: „ურა. ნიცულად ვიყვარა წერა, რუსულს თარგმნი, ქართულს ვერა, მაგრამ შენი ქართულობა, გეფიცობ, მაინც შეტრა“. რევოლუციის შემდეგ რადიკალიზმის თბილისის ფრანგულ გაზეთს, 1918 წელს კი მიწვეულ იქნა ჩვენს ახლად გახსნილ უნივერსიტეტში ფრანგულის ლექტორად.

ჩემ დროს ელისაბედ ცხოვრობდა წყნეთის (ახლა მელიქიშვილის) ქუჩაზე, ერთსართულიან სახლში (სახლი ახლაც დგას, მის წინ სულ პატარა სკვერი, მაგრამ ერთი საათული აქვს დაშენებული). ერთი დღი და ერთი პატარა ოთახი ჰქონდა. თავს ირჩენდა გაკეთილებითა და თარგმანებით. ახლა უკვე ქართულიდან თარგმნიდა, მაგალითად, მიხეილ ჯავახიშვილის მოთხრობებს; რანდენადაც ვიცი, ზოგი თარგმანი პარიზის რომელიღაც გაზეთში დაიბეჭდა. უნდა ეთარგმნა „არსენა მარაბდელის“ და ამასთან დაკავშირებით უჩუქული, რამდენიმე ტრაგედიკური განცხადებით ჰქონდა: იყო ერთი თ.შვილის ქალი, თვადიშვილების ოჯახის შვილი, განათლებული და ჰქუაინ, ექიმი და სტენოგრაფის მცოდნე, მაგრამ იმ ხანებში უკვე სულთი ავადყოფი. მისი ერთ-ერთი „ქუქტი“ 1832 წლის შეთქმულება იყო, რომელსაც მაშინ 100 წელი უსრულდებოდა. „არსენა მარაბდელის“ გამოსვლის შემდეგ ათიულისწუნა მიხეილ ჯავახიშვილი — ეს წიგნი თვადანაწარმოების დახალაუკავდ არის დაწერილი, გაზეთითაც შეტყუო, რომ ფრანგულ თარგმანი მზადდებოდა, მიუვარდა ელისაბედს და გამოუცხადა, თუკი იმ წიგნის თარგმნა გაბედით, მოვალ და ყუშმარას გესვრითო. ყუშმარას კი, ცხადია, არ მესვრის, მაგრამ სილას კი ნამდვილად გამაწნავს ამბობდა ელისაბედი. მაგრამ თარგმანი არ განხორ

ცილებულა და ელისაბედის გადაურჩა ხელახალ თავდასხმას. იმ ქალს კი მართლაც ბევრი ცნობილი პირისთვის ჰქონდა სილა გაწული.

ელისაბედთან ერთად ცხოვრობდნენ, დედის გარდა, ვაჟი თამაზი — ინგლისური ენის ლექტორი სასოფლო-სამეურნეო ინსტიტუტში, უფოლშვილო კაცი, როგორც ჩანს, ჰამისა და სმის დიდი მოყვარული (მეორე ვაჟი, პიანისტი ერეკლე, რომლის მშვენიერი პორტრეტიც აქვს შესრულებული ქეთო მაღალაშვილს, საფრანგეთში ცხოვრობდა და იქვე გარდაიცვალა); ამას გარდა, ერთი ფრიალ თავისებური სუბიექტი, ძველი, უკვე კარგა მოხუცებული, მოსამხატურე ლუსნაური ის იყო, რომ ღვთაებებს ვაჟი, ცნობილი ლიტერატორი და საზოგადო მოღვაწე, დიდად ინტელიგენტი კაცი; მაგრამ ღმრთის მისთან ცხოვრებას ორბელიანებთან დარჩენა არჩია; ელისაბედის დედას დიდი მოწიწებით ეპყრობოდა და „დიდ ქალბატონს“ ეძახდა, ელისაბედს კი აგდებულად ეკიდებოდა, ზოგჯერ შეუტყობებდა კიდევ. ერთხელ ელისაბედმა სიცილით თქვა, დღეს ღმრთის მომამხა „შენც გაწული და შენი პარტრეტიცაო“, მეც მითხრა, „შე იუღას კერძოო“. ელისაბედს უფრო ის აციენებდა, რომ ღმრთის „პარტრეტი“ თქვა და არა „პარტრეტი“. მისი ბინის მოსახლეობას შეადგენდნენ აგრეთვე შვიდი კატა და სამი ძაღლი, ყველა უჩინო. ერთ კატას „თოვლიკო“ ერქვა, ალბათ, თავდაპირველი ფერის გამო, მეორეს „პრენსეს“, მესამეს „დიუშეს“, „მთავარ“ ძაღლს კი, რომელიც სულ მაკედ იყო, „დეზი“.

ელისაბედის ბინაც, მისი ოჯახის ცხოვრებაც ძველი ქართული არისტოკრატიის დევენერაციის მძიმე სურათს წარმოადგენდა. თუმცა თვით ელისაბედს, ჩემ დროს სამოც წელს გადაცილებული (ბევრად უფროსი ჩანდა), სავსებით ხალი გონება და იუმორის მახვილი გრძნობა ჰქონდა. ეს იყო ნიშუში ცხოვრების ახალ პირობებთან შეგუების სრული უნარობისა. ეს ქალი, რომელსაც თურმე საქორწინოდ მთელი თეთრელი პოლანდიდან გამოუწერეს და ნარცხავიც კი იყიდას მოგვარეს, ახლა წარმოუდგენელ ქუეყნში იყო ჩამოვლილი. მშვენიერი ძველებური აუჯი ჰქონდა (განსაკუთრებით მომწონდა და მართლაც შურის თვლით ვუუტრებდი „გუთური სტილის“ წიგნის თარხს, ძალიან ფართო „სართულებით“). მაგრამ ჩაგლეჯილი სავარლებიდან ზამბარები იყო ამოხრილი და მე ფრთხილად ვკდებოდი სავარძლის კიდევზე, რომ ზამბარას არ წამოვებოდი. ოთახებს არავინ არ გვიდა, ყველაფერს მტკრის ფენა ედო. ლ. იეს იყო გამურული, რომ სახე ძლივს უჩანდა, თვით ელისაბედი, მე მგონია, თვითონ. არ იკარებდა წყალს, ზამთარში კი შეიძლოა ფეხსაცმელგაუხედალად ჩაწოლიყო ლოგინში.

გაკვეთილებისა და თარგმანებისაგან საქმარისი შემოსავალი უნდა ჰქონოდა, მაგრამ ხარჭვაც არ იყო. და, მუდამ უფულოდ იჯდა. ზოგჯერ მამასთან გამატანდა წერილს (ქართულად, ძალიან გრძელი და მანათი დახრილი ასოებით ნაწერს) — მოვლებები მაწუხებენ და თუ შეიძლება, ფული წინასწარ გამომიგზავნეთო.

როცა მე მივიღოდი გაკვეთილზე, ელისაბედი პატარა ოთახში იჯდა მაგიდასთან, ხშირად პასიანს აწ-



ელისაბედ ორბელიანი

ყოფდა; მის უკან ეკიდა მოვარაყებულ ჩარჩოში ჩასმული დიდი სურათი, ვენეციური სკოლის „ქვარცმა“ (ბევრი სხვა კარგი სურათიც ჰქონდა). ელისაბედი ყვავს სვამდა და განუწყვეტილად სწევდა პაპროსს — ერთს რომ ამთავრებდა, ზედვე უკიდებდა მეორეს. ფერფლი კი ყავაში ცვიოდა. გამხდარი, დანაოქებული სახე და არაჩვეულებრივად სქელმინიანი სათუალე ჰქონდა, მობუზული იჯდა და სანამ დალიაპარაკებდა, მორყენებს ჰგავდა. სავარძლებში მშვიდად ეძინო კატებს. ამ დროს შემოვარდებოდნენ ძაღლები, კატებზე ათვლისდაამხამებაში სადაც ქრებოდნენ, „თოვლიკო“ კი ასწრებდა იმ „ქვარცმანზე“ აცოცებს და მოვარაყებულ ჩარჩოზე წაიწროვალს. ამის გამო ელისაბედი ამბობდა: **Товлико похожа на государи в литерной ложе.**

ერთხელ, გაკვეთილზე რომ მივედი, ოთახებში ჩვეულებრივზე კიდევ უფრო მძიმე ჰაერი დამხვდა და სული ძლივს მოეთქვა. თურმე ნავთქურა ახოლებულიყო. ელისაბედმა მითხრა **Товлико закоп-тала.** კატა კი მართლაც გაშვეებული იყო, მაგრამ გამურულობით არც ელისაბედი ჩამოუვარდებოდა.

მიუხედავად ამისა, მაინც მიყვარდა მასთან მისვლა. სანტრეხს ადამიანი იყო, ბევრის მომწირე და მნახველი, იცნობდა გამოჩენილ ქართველ და უცხოელ მოღვაწეებს, დაუწარებლად მიამბობდა ბევრ რასზე. ერთხელ მითხრა, მსოფლიოს ბევრი კომიკოსი მინახავს სცენაზე, მათ შორის გამოჩენილი ფრანგი მხახიბი კოკლენი, მაგრამ ვასო აბაშიძისთან ნიჭიერი არავინ შემხედვარია. ჰქონდა ერთი ალბომი ავტოგრაფებისათვის, ყდაზე ინგლისურად ამოტვიფრული წარწერით: **“The ornaments of a home are the friends, who frequent it.”** (ოჯახის სამკაულს წარმოადგენენ მეგობრები, რომლებიც მას ესტუმრებიან). ბევრი სახელგანთქმული ადამიანის ავტოგრაფი იყო შიგ: აკაკისა, ვაჟა-ფშავე-





ლასი, ვასო აბაშიძისა, კოტე მესხისა, სუმბათაშვილი, სანაბაი იყო, ისეთი გამოჩენილი არისტოკრატი წმინდის ბეჭედს ატარებდა. ახლა ორბელიანთა გვარისა აღარაინ დარჩა.

ამ დრომან შერთო ამავსო და გავაყვნიტო მეც გამყინა ასეთი რამ. გავიჩინე კიდეც და, ცხადია, არ ვნანობ: მეც ბევრი შესანიშნავი აღამაინი „მოვგაროვი“: ივანე ჭავჭავაძე, ნიკო მარი, კონნელო კეკელიძე, თეოდო გოგინიაშვილი, აკაკი შანიანი, დიმიტრი უხანაძე, ალექსანდრე ჭანელიძე, კოტე მარკანიშვილი, ნუცა ჩხეიძე, შოა მღვიმელი, ლეო ქიანელი, თეოდო სახოკია, მელოტიონ ბალანჩივაძე, გრიშაშვილი, ნიკოლოზ ტიხონოვი, მიკოლა ბუანი და ბევრი სხვა (გრიშაშვილმა ჩამოწერა: „ლექსს ვერ გვიწერ ჩემო ვატიანე, ჩემი მუხა საღაღე ვაგანა“). მერე დაუბოძა: „ქვე მხოლოდ იმ ზეს ცხვარია, რომელიც ბევრი ხილს ისხამს. ქალაქური ანდაჲა“. „პოსტ სტიკატუმად“ კი მიაწერა: „მერე იყო... ცოტა კარგ ლექსს დაგიწერე, ისეთი, რომლის მოთავსებისთვისაც არ შეერყვნება ჩემს რედაქტორებს შემდეგში“. ცხადია, ეს დაპირება დაპირებადვე დარჩა).

ელისაბედი არასოდეს არ უჩიოდა ბედს, არც რაიმე ვალწინადად შემიძინებია მის ცხოვრებაში მომხდარი ცვლილებათა გამო. ერთხელ ისიც კი თქვა სიცილით, რა მოსაწყენი იქნებოდა, მე რომ დედოფალი ვყოფილიყავიო. ერთხელ კი აშკარა სიამოვნებით მიამბო — სასამართლოში ვინმე პარუნ-სარჭისოვს ჰქონია საქმე (ეს უკვე საბჭოთა წლების ამბავი იყო). მოსამართლე კი სულ სარჭისოვად უხმობდა. რამდენჯერაც ის სარჭისოვს იტყოდა, იმდენჯერვე სარჭისოვი წამოდებოდა და თავის დაკრით უსწორებდა — პარუნ-სარჭისოვიო, ბოლოს მოსამართლე, თურმე გაეხერხდა და წამოიძახა, რა გამიჭირე საქმე, რომელი ჭამბაქურ-ორბელიანი შენა მყავხარო. ახლანდელხანს ჰქონიათ იუმორიო. იცნა და ელისაბედი.

რა თქმა უნდა, არავითარი პედაგოგიური ნიჭი არ გააჩნდა, არც არავითარი მეთოდია. მაგარად მოძღვრული კაცისთვის მასთან ურთიერთობა სასარგებლო იყო: ენის პრაქტიკამ (თანაც მწვენიერ ფრანგულს ვისმენდი), ელისაბედთან საუბრებმა ბევრი რამ მოვიცა...

ელისაბედთან სწავლა უკვე კარგა ხნის დამთავრებული ჰქონდა, როცა 1911 წელს მასთან კვლავ მომიხდა მისვლა: ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის შრომათა — „ქართული ლექსი“ — I ტომის ფრანგული რეზიუმეები დაეკითხა და ამისთვის მივაკითხე. ბინა კიდეც უფრო ჭკუქიანი და გაპრატებული დაქმნდა, ოთახებში კი ისეთი მძიმე პაერი იყო, რომ ოც წუთზე მეტი ვერ გავძელი; თვალბე ამეწევა და ცრემლებიც წამომივიდა...

ელისაბედი ომის დროს გარდაიცვალა, სულ მარტო დარჩენილი — შვილიც დაეღუპა და აღარც ბებერი ლუკა იყო ცოცხალი.

როგორც კონტრასტს წარმოადგენდა ელისაბედი ორბელიანთან ქართული სამეფო საკვარეულოს კიდევ ერთი „გადმოსათი“ — მარიაჲ ვახტანგის ასული ორბელიანი, თავის დროზე ფრიალ ცნობილი საზოგადო მოღვაწე მე სულ ერთხელ ვნახე, როცა უკვე ოთხმოცს გადაცილებული იყო და ასე მგონა მო-

ხუცებულ თამარ მეფეს ვხედავდი, ისეთი დიდებული სანახაი იყო, ისეთი გამოჩენილი არისტოკრატი წმინდის ბეჭედს ატარებდა. ახლა ორბელიანთა გვარისა აღარაინ დარჩა.

ევგენია ვასილის ასული ჩერნიავსკია იმსახურებს, რომ მისი სახელი პატვისცემითა და მადლობით მოიხსენიოს ქართული ხელოვნების გულშემატკივარსა. საშუალო მუსიკალური განათლება მასთან მიიღო ჩვენი ეროვნული მუსიკალური კულტურის ბერძნულ თვალსაჩინო წარმომადგენელი: კომპოზიტორებმა ოთარ თაქთაშვილმა, ოთარ გორდელმა, ალექსანდრე შავერვაშვილმა, პიანისტებმა მარინე მდგვანამა და ალექსანდრე ნივარაძემ, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის პედაგოგებმა ელინორა ექსანიშვილმა და ვიქტორია აბრამამ; მასთანვე სწავლობდა დირიჟორი გივი აშვითავაშვილი. იგი ნახევარი საუკუნე ემსახურა თავის საქმეს, ემსახურა პირნათლად, თავადებით და დროს გავლენა მოახდინა ყველა თავის მოწაფეზე, არა მარტო იმაზე, ვინც შემდეგში თავის ხელობად მუსიკა აირჩია, არამედ იმაზეც, ვინც მუსიკას აღარ გაყულოდა. გავლენა მოახდინა იმბოტო, რომ ძლიერი პიროვნება იყო, მაღალი წესიანობა და მტკიცე პიანისტიკების მქონე, იშვიათი პედაგოგიური ნიჭით დაჯილდოებული. მწვენიერად იცნობდა თეატრს (განსაკუთრებით მოსკოვის სამხატვრო თეატრის თაუფინის დიქციონერი იყო), კარგად ზრუნავდა. მისი ოჯახი დიდდ მკვლარობდა დიმიტრი შვეარცნაძესა და გამოჩენილ მხატვარს, ჩვენი სამხატვრო აკადემიის ერთ-ერთ დამაარებელზე ევგენი ლანსნერეს, რომელიც დიდხანს ცხოვრობდა თბილისში.

თვითონ ევგენია თბილისელი იყო, ბებია ქართველი ჰყავდა. ძალიან მძიმე წლები ჰქონდა გამოვილი — სამოქალაქო ომში დაიღუპა სამი ძმა და მიუღწევი ოთხი დანი დარჩნენ. ორი უფროსი გაუთხოვარი იყო — ოთხმოცდაათ წელს გადააბიჯეს. უმცროსს ორი შვილი ჰყავდა — ერთი სულთი ვადაშეყოფი და მეორეც დიდად უცნაური და ახირებული. ევგენია იყო ყველას პატრონი... მაგრამ ვერასოდეს ვერ შეამჩნევდი, თუ რამე უპირდა, თუ მძიმე განცდები ჰქონდა მუსიკალური განათლებაც თბილისში ჰქონდა მიღებულ, მისი მასწავლებლები იყვნენ შესანიშნავი ქართველი მუსიკოსი, რუმინეთიანის ნაოწაფარი ალოიზ მიხანდარი, შემდეგ კი პიშოვი. ხელების ტყივობა შეუშალა, რომ პიანისტი გამოსულიყო და ახალგაზრდობადანვე პედაგოგობას მიჰყო ხელი.

მე მასთან 1922 წელს მიმბარეს, არა კერძოდ, არამედ ეგრეთ წოდებულ მეორე კონსერვატორიაში, რომელიც პეტრე დილის (ახლა ძერუნიცის) ქუჩაზე იყო მოთავსებული იმ სახლში, რომელიც შემდეგ დიდხანს იქნა საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის. არ ვიცი, რატომ დაარსდა ეს მეორე კონსერვატორია, ან რატომ დედაუბოძდნენ მასში პატარა ბავშვებს. ასე იყო თუ ისე, მე დავიწყე სწავლა. ათი წლის შემდეგ დავამთავრე მუსიკალური ტექნიკური (ის მეორე კონსერვატორია მალე გაუქმდა, ჩვენი ტექნიკური კი ახლანდელი კონსერვატორიის შენობაში იყო შეკედლებული) და კიდეც რამდენიმე ხანს განვაგრძობდი ჩერნიავსკიასთან მეცადინეობას — მუსიკოსობას არ ვაპირებდი, მაგრამ მასწავლებელთან განზორება მიპირ-





გი, იმდენად დავუმეგობრობი ერთმანეთს და იმდენად ზვერს ნიშნავდა ჩემთვის მასთან ურთიერთობა.

ჩერნიავსკაიასთან გაკვეთილები ხან კონსერვატორიის შენობაში მქონდა, ხან მის ბინაზე, ჩუღუტეროში (ახლა იმ ქუჩაზე მოსვ თოიბისა ჰქვია, ძველად კი მეთუქოა ერქვა, მაგრამ უველა „გონჩარნიას“ ეძახდა). უფროსი საგნები კი სადამოუბოთ იყო კონსერვატორიაში, ელემენტარულ თეორიასა და სოლფეჯოს გრძელ ჩხიკვაძე გვასწავლიდა, პარმონიას — შალვა მჭედლიძე, მაშინ ჭერ კიდევ სულ ახალგაზრდები. მე თავი დიდდა არ გამომიჩენია არც ერთთან, მაგრამ მათ გაკვეთილებიც და თვით მასწავლებლებიც მიყვარდა.

ოციან წლებში კონსერვატორიის პედაგოგთა შორის ერთგული სულ ცოტა იყო. უველაზე თვალსაჩინონი იყვნენ ანა თულაშვილი და ანასტასია ვირსალაძე და უველაზე ღრმა კვალიც ხომ მათ დამჩნიეს ჩვენი ერთგული საშემსრულებლო სკოლის განვითარებას. ჩვენი ტექნიკუმის პედაგოგებს მათთან შეიძრო ურთიერთობა მქონდათ, ჩერნიავსკაია განსაკუთრებით თულაშვილთან ზეგობრობდა, მათი მუდმივი პროფესიული კონტაქტების გამოც, სხვა პროფესორებიც ნათლად ჩამჩნიენ ჭეხიერებაში, რაკი მათ ხშირად ვხვდებოდი — პიანისტები ლუციან ტრუსკოვსკი და ტერ-სტეჟანოვა. მე-ყოლინეები ვილშუ და გროსმანი, ვილონჩლისტი მინარი, მომღერლები ბახუტაშვილი-მულღინა, ვროსკი და სხვანი — კონსერვატორიის მოღვაწეთა სარველი თაობა.

მაშინ კონსერვატორიის დიდი დარბაზი ჭერ კიდევ არ იყო აშენებული — მიზი ადგილი ბაღს ეცირა. მცირე დარბაზს სარკმლები, ამჟამად დაბნული, ამ ბაღსკენ იყო მიმართული. ეს მცირე (ძალიან მცირე!) დარბაზი, არსებითად, თბილისის საკონცერტო ცხოვრების ერთ-ერთი მთავარი ცენტრთაგანი იყო, თუ უმთავრესი არა. იქ ვუსმენდით შესანიშნავ პიანისტს, ბეთმოვენის ღრმა ინტერპრეტაციისა და ლისის ტრანსკრიპციების ვირტუოზულად შემსრულებელს ეგონ პეტრასს, რომელიც ხშირად ჩამოდიოდა თბილისში — თბილისელებს ძალიან უყვარდათ, ჩერნიავსკაია დიდად აფა-

ხებდა და თავის მოწაფეებსაც ჩავგინერგა მისდახმ სიყვარული; იქ მოვისმინე სახელგანთქმული ჩემი მევიოლინე იან კუბელიკი და ბევრი სხვაც. პატარა მოსწავლეებს უმეტესად ქანდარიდან გვიხლებოდა სხვა — იქ დარბაზიანი სარკმლები იყო, სადაც შეიძროდ შექვერდებოდი ბოლშე. საკმაოდ მოუხერხებელი კი იყო დგომა, მაგრამ სამაგიეროდ, რა მუსიკას ვისმენდით! ეს მუდრო დარბაზი მოდერნის სტილისა (შენობა 1904 წელს დამთავრდა) ძალიან მიყვარდა. განსაკუთრებულ შთაბეჭდილებას ტოვებდა ჩემზე კომპოზიტორთა ბიუსტები, რომლებიც დღესაც დგას მაღლა, საგანგებო კონსტიტუციებზე. მაგრამ მაშინ დარბაზში დიდი ფორტაგროებიც ეცაო — ანტონ რუბინშტიინისა და თბილისში მუსიკალური განათლების დამფუძნებელთა და მოღვაწეთა — ხარლამპი სავანელისა, ალიონ შიზანდარისა და ალიანოვისა. ერთადერთ უსიამოვნო მოგონებად ამ დარბაზთან დაკავშირებით ის დამჩნა, რომ გამოცდები იქ გვქონდა და საკლასო კონცერტებზე გამოსვლაც იქ მიხდებოდა. ეს კი — მით უფრო კონცერტები — ახლაც კომპარატივთ მაგონდება — ისე მეშინოდა.

ევგენიას სახლს კი ისე ვიყავი შერეული, როგორც ჩემს საკუთარს. XIX-XX საუკუნეთა მიჯნის სახლია. თბილისური ღია აივანი ევოს მხრივ. ჩანს მოაწმინდა, ძველი თბილისი. ევგენიას ოთახი: ძველი, მასიური კარადები; პატარა ხაწერი მაგიდა — უჭრებიანი, „გამოყვანილი“ მრგვალი ფეხებით; კედლებზე და ტახტზე — ხალიჩები; წითლად შედებილი და საღებავავადაცლილი იატაკი; მაღალი ზურგაიანი სკამი და ორი თუ სამი სავარძელი — თითქოს დასაკეცი, ესენიც ხალიჩისებრი გადასაკრავებით. წიგნის კარადაში — გრაზარის „რუსული ხელოვნების ისტორია“, რომელსაც გულმოდგინედ ვათვალისწინებდი ჩემი გაკვეთილის მოლოდინში; სხვა წიგნები და მონოგრაფიები მხატვრებზე; რუსი კლასიკოსები (ერთხელ ევგენიას გაკვეთვებას საზღვარი არ ჰქონდა, როცა დაინახა, რომ მე — ისევ გაკვეთილის მოლოდინში — სურათებს კი არ ვათვალისწინებდი, არამედ გოგოლის ბიოგრაფიას ვკითხულობდი. მაშინ 10 თუ 11 წლისა ვიყავი). კედ-

ევგენია ჩერნიავსკაია თავის მოწაფეებთან



ლებზე — ბავშვობიდანვე შეჩვეულ-შეთვისებული პორტრეტები (ფოტოგრაფიები და გრაფურების რეპროდუქციები) ძველებურ ჩარჩოებში: ბეთოვენი, შუბერტი, ლისტი, შოპენი, რუბინშტეინი, რამანინოვი, მიზანდარი (მერე დაჰმატა ეგრე პეტრი და ევგენიას მოწაფეების რამდენიმე ფოტო)... ევგენიას მამამთილის კონსტანტინე ტიხოვის ძე ვახილეთის პორტრეტი, დიმიტრი შევარდნაძისა და „ლანსერეტები“... თბილისი მიზანდარი (დაფილელი სოლოლაკის ქელი), კიკეთი, კიდევ კიკეთი, ევგენიას და მისი დედამთილის პორტრეტები (ახლა ყველაფერი ჩვენს ხელოვნების მუზეუმშია)... თვით ევგენიას მიერ გადმოხატული კუინჯის ერთი პეისაჟი... და თაროების ნოტები. შუაში — ბლიუტნერის როიალი.

საკვირდო მუღღრობა იყო ყოველთვის ამ შუიან, თბილ ოთახში. მუდამ სრული წესიერე. განწყობილება სწორედ მუსიკისთვის, შემოქმედებისთვის, გულთბად საუბრისთვის. ამ ოთახში საათობით ვსაუბრობდით იგვრად უფრო გვიანაც, როცა მე მისთან ადარ ვსწავლობდი და ბავშვობაზე კარგა ხანია წარსულს იყო ჩაბარებული... ხშირად მოდიოდნენ მასთან სხვა ყოვლილი მოწაფეებიც, როგორც მეც: ბართან და ცხოვრების მასწავლებელთან.

ევგენია მკაფიოდ გამოკვეთილი საკუთარი შეხედულებების და შეუმცდარი გემოვნების მქონე ადამიანი იყო, პირუთენელი, პირში მოქმედი, უკომპრომისო, მომბოჟენი, მკაცრი და, იმავე დროს, უადრესად გულთბილი და მოსიყვარული. ლოკურად აზროვნებდა და მოწაფეებსაც ასწავლიდა ნაწარმოების გაგებას, გონივრულად შესრულებას, რაც სწორიად არ უძლიდა წმინდა მუსიკალურ-ემოციურ მხარეს (აქედ უცილისა და სანტიმენტების გარეშე). ახალგაზრდა არ ყოფილა მხოლოდ მუსიკის მასწავლებელი — აღმზარდელი იყო... თვითონაც მაღალი საერო კულტურა მქონდა და მოწაფეებსაც ფართო პორიონტს უხსნიდა. ყოველი მუსიკალური შთაბეჭდილების შესახებ ვსწავლობდით, ერთად „განვიცლიდით“ გამოჩენილი პაინტებისა და მომხატვლების გამოხატვებს. მკაცრი შემფასებელი იყო, მაგრამ მღვდვარედ განცდა და ადვრთოვანება შეეძლო. ეს საუბრები, მისი პედაგოგიური სისტემის განუყოფელი ნაწილი, ისე იყო წარმართული, რომ ახალგაზრდა მუსიკოსი შეჩვეოდა თავის შთაბეჭდილებათა შეგნებულ ანალიზს.

ე. ჩერნიაევსკიას მთელი ცხოვრება და მოღვაწეობა იყო მაღალი ნიშნის თავისი საქმიანობის უწინდესი დამოკიდებულება, უნაგარობისა, მოქალაქეობრივი მოვალეობის შეგნებისა. მისი პროფესიული დონე და ადამიანური თვისებები დიდად უწყობდა ხელს ჩვენი მუსიკალური ტექნიკუმის საერთო დონის ამაღლებასაც. ყველა ანგარიშს უწევდა და პატახს სცემდა — მოწაფეებიც და კოლეგებიც. მისი თანდასწრებით ვერავინ მისცემდა თავის თავს ნებას საქმიანობა ოდნავ მინც არახიროსული, „აგდებული“ დამოკიდებულები გაემოქმინა. თვით მისთვის ხომ წარმოუდგენელი იყო საქმის გადავილება და „შემსუბუქება“. უდიდესი პასუხისმგებლობის გრძნობა მქონდა. არავის ახსოვს, რომ მისი მოწაფე გამოცდაზე ან სასწავლო კონცერტზე კარგად მომზადებულ არ გამოხდეს, მე მაინც მოვახერხებ, რომ წყალში გადაშეყარა მისი ამაგი: ბოლო წელს, როცა უკანასკნელად ვტყავდი მოწაფეთა კონცერტზე (შუშმანის ერთ-ერთ ნოველებს),

მესამე ტაქტადან ყველაფერი აფრეო და მე წავედარე არ ვიცი, როგორ გავაღწე ბოლომდე. ამას არავითარ ტრაგედია არ მოჰყოლია. ჩერნიაევსკიასა და ტექნიკუმს გამგე, დაუვიწყარი, ყველასათვის სწავრული ქიქოძე მაშინვე გამოვიყვანე დარბაზიდან, რომ თავის ნუგეში ეცათ, მაგრამ მე ნუგეში არ მიკრძა და — სასაცილოდ მომიჩვენა ჩემი ასეთი საქაროსა ლავენი და სამივემ ბევრა ვიცინეთ.

მაშინ მე უკვე ფარავანი წლისა ვიყავი. ოცი წლების დასაწყისში კი ევგენია ჩვენთვის, პატარახთვის, „ხალამო-წარბოდგენის“ აწყობდა, თავის ხარზე, მეორე, დიდ ოთახში. ვდგამდით შარადებს, პარასკენებს, მე ერთხელ მეგულს ვამაშობდი, ერთხელ ღრს — გვირგვინს კოსტუმებს, ხატავდნენ ფეკაკიბებს, ევგენია ყოველი ჩვენგანისთვის ახარავდა პროგრამებს — სათანადო მოქმედი პირის ნახატებს ნამდვილი დღესასწაული იყო ჩვენთვისაც და მათთვისაც.

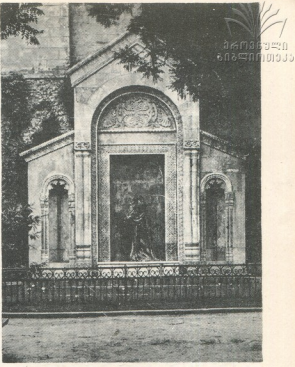
ევგენია ჩერნიაევსკია 1972 წელს გარდაიცვალა თებერვალში, ოთხმოცდახუთი წლისა. მისი სიცოცხლე ბოლომდე ძველ მოწაფეებს მისთვის არ გვიღვლიდა. სულ ბოლომდე მისი ხალხი იყვანდნენ ერთი ვალაზე მიმოხილვები კერათაგანი ჩემი თბილისისა. მან შეიღწე, გამოსვენების წინ, აღექვანდრე ნივთი უკრავდა ბეთოვენის სონატების ადგილებს, მისკვირდნენ საგანგებოდ ჩამოსული მარინე მდივანი — ბრანის ინტერმეოს, ნორა ექსანიშვილი — სრბინის ეტიუდს. კუკიის სასაფლაოზე გვივი ყორდნამ, რომელიც ყოველთვის განსაკუთრებული მრავლობითი ეკიდებოდა ჩერნიაევსკიას, გამოხატობის ნიშნად წარმოქვა. იმავე წლის შემოდგომაზე გადავიკვალა ევგენიას დაც, და ეს მშვენიერი ბესაბოლოად მოიშალა.

მუსიკას მე ვერაფრით გამოვადექი (ვინც მუსიკალურ სკოლაში სწავლობს, ყველა რომ პროფესიონალი მუსიკოსი გამოდიოდეს, ჩვენს საზოგადოებაში წარწრობა დაიწვეოდა), მაგრამ თვით ჩემთვის ამბითი მნიშვნელობა მქონდა. მუსიკას რომ ვეწი უამისოდ ბევრ რასზე აუნაზღაურებულს დავკარდი — უფრო ღარიბი ვიქნებოდი. მე საშუალოდ წერნა მუსიკის დიდი სიყვარული, მუსიკის სმენის მოზვიწილება. ეს კი დიდი ბედნიერება.

მისიელ ზანდუკელისა და რამდენიმე სხვა მწაველებლის გათავისუფლება 1929 წელს (ჩვენს ფრიალ საშუალოში), თუ შეიძლება არ ითქვას, კტორაულად — კანონზომიერა იყო, თუ გაითვალისწინებთ რთულ ვითარებას ჩვენს სოციალურ ცხოვრებასა და იდეოლოგიურ ევოლუციასი, რომელსაც ქართველი ადგილი მქონდა საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების პირველ წლებში. ბუნებრივი იყო რომ წინა რიგებში გამოდიოდა ახალი ხალხი, სსოციალური ფენა; კულტურის სფეროშიც გარდახის ხანა იყო, ხანა ახალი, საბჭოთა იდეების ხანა ყალიბებისა და დაწერვისა, ახალი იდეოლოგიის ფუნქციის მიწინა — ახალი კარგებისთვის მოწოდების დაპყრობისა. ეს ექსპერიმენტების ხანა იყო. კულტურის დარგში საბაღის ძიებისა ბევრი რამ ქერკულ ბუნდოვნად ჩანდა, ადვილი იყო „დამამბოძელი“ ლწუნების წამოსროლა, ხოლო პოზიტიური — ას რომ ვამბობთ ხოლმე, „კონსტრუქციული“ — ს

გარმის წარმოდგენა ვაცილებით უფრო ძნელი... ისიც გასაგებია, რომ ბევრი ექსპერიმენტი, კერძოდ, სწავლა-განათლების დარგში, გაუმართლებელი აღმოჩნდა, გასაგებია ისიც, რომ „რევოლუციონერობას“, „რეფორმატორობას“ ზშირად იჩემებდნენ მიტმანნილი :დამიანები, ხოლო იმათგან, ვინც გულწრფელად ზრუნავდა სიახლისთვის, ბევრს აკლდა გამოცდილება, პრაფისიული დონე, კულტურა. ბევრი რთული პრობლემის ამოხსნა გამართივებულად და სქემატურად ჰქონდათ წარმოდგენილი.

ჩვენი სკოლა უპირველესთაგანი იყო იმ ობიექტთა შორის, რომელნიც რეფორმის „მოითხოვდნენ“: მე ისე მივალწე მეცხრე კლასს, რომ მთელ სკოლაში რამდენიმე კომკავშირელი იყო, ჩვენს კლასში კი მხოლოდ სამი, სამივენი (ეს დამახასიათებელია) სოფლებიდან ჩამოსულნი — ისინი მერვე-მეცხრე კლასებში შემოგვემატნენ; პედაგოგთა შორის არც ერთი არ იყო პარტიის წევრი, ზოგნი თავისი ხანდაზმულობითაც კი იწვევდნენ ეჭვს, როგორც „ძველი იდეოლოგიის“ პოტენციური მატარებელი. მაგრამ, საუბედუროდ, ეს გასაგები და მოსალოდნელი რეფორმა მოუფიქრებლად ჩატარდა და სავსებით მექანიკური, ნაძალადევი ხასიათი მიიღო. სკოლის ახალ გამგედ დანიშნეს ოცდახუთი თუ ოცდაექვსი წლის ქალი, რომელსაც ის იყო დემოკრატიზაცია მოსკოვში რომელიდაც პედაგოგიური ფაკულტეტი. იგი ულტრა-რევოლუციური განწყობილებით შეუდგა ჩვენთან მოღვაწეობას. უპირველეს ყოვლისა, მას ყოველდღე შეუწყნარებლად ეჩვენა ის „სოციალური თანხმობა“, რომელიც სკოლაში სუფევდა მოსწავლეთა შორის და აუცილებლად მიიჩნია „კლასთა ბრძოლის“ გაჩაღება. ზემოთ ვწერდი, რომ სკოლაში მუშების შეიღებიც სწავლობდნენ და ინტელიგენციის წარმომადგენლებიც, მაგრამ, ცხადია, არავითარი ანტიგონიზმი ჩვენ შორის არ არსებობდა — ყოველ შემთხვევაში, ასე იყო ჩვენს სკოლაში. ახალმა გამგემ თვითონვე ითავა მოსწავლეების გაყოფა „კლასებად“ და ყველანი სამ „კლასად“ დაჯყო: ერთი იყო „მუსათა კლასი“, მეორე „არისტოკრატიის“, მესამე — „ბურჟუაზიის“. თუ პირველი ამათგანის გამოყოფა არ იყო ძნელი, ჩვენთვის გამოცანად დარჩა, რა ნიშნის მიხედვით განასხვავებდა იგი არისტოკრატიას ბურჟუაზიისაგან. ასე იყო თუ ისე, მე „არისტოკრატთა“ რიცხვში აღმოვჩნდი, ე. ი. აუცილებელი გახდა ჩემ წინააღმდეგ „კლასობრივი ბრძოლა“. დამკრძეკელი იყო სრულიად ყაბლად გაგებული დემოკრატიზაცია სკოლისა, რასაც მხოლოდ დესკრიპტორის სრული დარღვევა მოყვა თან (ეს მაშინ ხაერთო მოვლენა იყო). ერთი ნიშანთაგანი ამ „რეფორმის“ ის იყო, რომ გამოაცხადეს — როცა მასწავლებელი კლასში შემოვა, ფეხზე არ უნდა ადგეთო. რაცა ერთმა ბავშვმა ჰკიოხა გამგეს, მაშინ რაღაცქნათ, როდესაც მასწავლებელს ვუპასუხებთო. გამგემ კიდევ ერთი სიბრძნე წარმოიქვა — მაშინ უნდა ადგეთო, მაგრამ იმისთვის კი არა, რომ მასწავლებლისადეთი პატივისცემა გამოხატოთ, არამედ იმისთვის, რომ მასწავლებელთა დავიანხათო. გამგე არ ერიდებოდა ბავშვების წაქეზებას ერთიმეორის წინააღმდეგ, მათს ერთმანეთთან გადამტერებდა. მაგრამ მოსწავლეთა სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ მისი გარჯა ფუქი გამოდგა და ბავშვების აბსოლუტური უმეტესობა არ წამოეგო მის ანეკსს. პირიქით, მან მიაღწია იმას,



ილია ჭავჭავაძის საფლავის ძეგლი შიფონდაზე. მოქანდაკე ი. ნიკოლაძე

რომ მოსწავლეები აბურად იგდებდნენ, ხოლო სკოლის დამთავრების შემდეგ თითქმის აღარავინ არ ესალმებოდა მას (გამგის ახალი მოადგილე ლუკა ციხისთავი, გონიერი კაცი, უშედეგოდ ცდილობდა გამგის გაუთავებელ სისულელეთა ეფექტის შენელებას). ამ ამბებს გულსიტყვილით ვიგონებ, იმიტომ, რომ მაშინდელმა ექსპერიმენტებმა, რომლებიც უშაბლეს სკოლებში სცერად უფრო ფართო მასშტაბით გაიშალა და შეეხო თვით სწავლების საფუძვლებსაც, მძიმე ზიანი მიაყენა სკოლას და ერთხელ გაფუჭებულის გამოწერება შემდეგ ფრიალ ძნელი გახდა. ასეთი ვითარების გამო მაშინვე გადაწყვიტა, რომ უმჯობესი იქნება, თუ სკოლას ექსტერნად დავამთავრებ, გამომიყვანა მეცხრე კლასიდან და საგამოცდოდ მომზადება დაეწიე. ჰუმანიტარულ საგნებს თვითონვე ვამზადებდი, ფიზიკას, მათემატიკასა და ქიმიას — მასწავლებლებთან. გამოცდები მესამე საცდელ-საჩვენებელ სკოლაში ჩატარდა და ჩემთვის მშვიდობით დამთავრდა: უმეტესად სუთები მივიღე (ფიზიკაში — 4/5, ფიზიკა „ბოლომდე“! მაინც არასოდეს არ მესმოდა. არც ქიმა). ჩემთან ერთად ექსტერნადვე ჩააბარეს გამოცდები მიხილ ზანდუციელის მძისწულმა თამარმა, რომელიც ახალმა გამგემ განსაკუთრებით შეაფეროვა, და ნინო ჭავჭავიძე ილია — მომავალმა აკადემიკოსმა.

რა მოგვცა საშუალო სოლამ, რანი ვიყავით მისი დამთავრების დროს?

სანამ „რეფორმა“ მოხდებოდა, ზანდუციელის ხელში ჩვენ, შეიძლება ითქვას, „უკონფლიქტოდ“ ვარსებობდით, ჩვენ შორის და ჩვენს გარშემო „ჰარმონია“ იყო. შეიძლება ახლა, რეტროსპექტიულად, იხიცი კი



მოგჩვენებს ვისმე, რომ „ორანერიაში“ ვიგრძობოდით. ერთხელ ისიც კი გავიგონე ყოფილი მოწაფისაგან — სკოლიდან ცხოვრებისის მოუმზადებლობა გამოვიკითხე. მე ვერ დავთანხმები ამ აზრს. ჭერ ერთი, ჩვენ სხედლებითაც არ ვყოფილვართ იზოლირებული რვა-ღურე ცხოვრებისაგან — ეს შეუძლებელიც იყო. ცხადია, სკოლის დამთავრებისას ჩვენ არ ვიკავით მხად ცხოვრების ყველა სირთულისა და სიძნელის დასახვედრად, მაგრამ რომელი ახალგაზრდა ამისთვის მხად სკოლის დამთავრებისას? ცხოვრება ხომ სპორტული შეჯაბრება არ არის, რომ გასამარჯვებლად წინასწარ ივარჯიშო ვარკველიც წესების მიხედვით? ან ვის შეეძლო იმ ურთულეს ისტორიულ მოვლენათა გათვალისწინება, რომელთაც ჩვენ ცხოვრება გვიმზადებდა? მაგრამ ჩვენმა სკოლამ, რაჯნათ ერთად, მოგვცა მთავარი — მტკიცე ზნეობრივი კრიტერიუმები, რომელთა გამოიმუშავების საფუძველს შეადგენდა სკოლის ატმოსფერო, უფროსთა მაგალითი — დაწყებული სკოლის გამგითა და დამთავრებული მწარეულ არჩილ არჩვათი, მასწავლებელთა აბსოლუტური და ექვმოტანული ზნეობრივი ავტორიტეტი. რა თქმა უნდა, რეალურ ცხოვრებაში ყოველ ჩვენგანს ადამიანთა საქციელის ბევრი სხვაგვარი მაგალითი შეეგვება, მაგრამ ამ საქციელის შეფასების საზომი ხომ მაინც ჩანერგული გვქონდა სწორედ სკოლის წყალობით. სკოლაზე ჩავგანერგა პატრიოტიზმის გრძნობა (რა თქმა უნდა, არა მცირე იყო ოქბის როლიც), რომლის ერთი „მატერიალური“ გამოვლენებათაგანი იყო დიდი პიეტეტი XIX საუკუნის ქართული მწერლობის წინაშე. საერთოდ, XIX საუკუნის ერთგულ მოღვაწეთა წინაშე; ამოივე აიხსნებოდა ის განწყობილება, რომელსაც აღგვიძრავდა მეც და ჩემს ამხანაგებსაც მთაწმინდის პანთეონი, სადაც ბავშვობაში მამას დავეყვადი ხანდახან. მაშინ იქ, გარდა სულ ამდრე აკრძალული გრიბოედოვისა, მხოლოდ დიმიტრი ყუფიანისა, ილიასა და აკაკის საფლავები იყო (1928 წელს მათ შემემატა ნიკო ნიკოლაძეც). სხვები — უცნობი პირები იყვნენ, რამდენიმე გენერალიც. იქ ახვლისას ჩემი მღელვარება ფიზიკურ განცდას აღწევდა, სული ყელში შებჭინებოდა. ასე გრძნობს თავს, ალბათ, ღრმად მორწმუნე ადამიანი ძველ. განსაუთრებულ წმიდათაწმიდად მიჩნეულ, ტაძარში. ილია ჭავჭავაძის ნიკოლაძისეულ ძეგლს, ცხადია, მე აღვიკვამდი არა როგორც ხელფრენის ნაწარმოებს, არამედ როგორც მხად

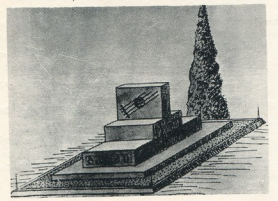
ერთგულ სიბოლო. მართლაც სულიერი ამაღლებისა და განწმენდის განცდა მიჰყრობდა, როცა იმ საფლავებს შორის დავდიოდი და როცა იქიდან უბრალოდ დავეურებოდი (ეს განცდა ხომ საერთოა ყველა ჩვენ განისთვის!)... ასე ახლავ.

სკოლა გვიღვივებდა მოქალაქეობრივი პასუხისმგებლობის გრძნობას, უმაღლესსა და უმნიშვნელოვანეს ადამიანთა გრძნობათა შორის, განუყოფელ პატრიოტიზმისაგან. და ამიტომ, უმაღლესი სასწავლებლის მიქნაზე ჩემი ამხანაგების უმეტესობა შინაგანად განწყობილი იყო საზოგადო მოღვაწეობისთვის; მათ ამობრავებლათ სურვილი და იმედო, რომ რაღაც სარგებლობას მოუტანდნენ სამშობლოს. გავიდა წლები წლები რთული მოვლენებისა, რადიკალური ცვლილებებისა, განვადიდდით. და აღმოჩნდა, რომ ჩვენს სკოლის ახალგაზრდათა დიდმა უმეტესობამ შეძლო თავისი ადგილი მოეძებნა საზოგადოებაში, თავისი ნიჭის მიხედვით რაღაც წვლილი მანაც შეტანა ცხოვრების სახეობად. და ჩემთვის უეცრებოდა, რომ არსებობდა მნიშვნელოვანი ჰქონდა სკოლაში ჩაყრილ საფუძველს. სკოლას ვუმადლი, რომ მეცა და ჩემს უახლოეს მეგობრებსაც — გოგის, კობის, ბერს სხვადაც, საზოგადოებრივი აქტივობა გამოგვიმუშავდა, რომ ჩვენ „საზოგადოებრივ ცხოვრებად“ გავჯარადეს, ჩავგენერგეს სიძულველი გულწრფილი ადამიანებისა (ცნობისმოყვარეობაც გავღვივებული გვქონდა).

მე დიდად გამოიძმა ბედმა, რომ ასეთი ამხანაგები

\* ბევრმა არაინ იცის, რომ აკაკის საფლავის ძეგლის ავტორი დავით კაკაბაძეა. ისე მოხდა, რომ ძეგლის ავტორის ორგანიზაცია მამამებს ხედა წილად. სწორედ მისი ნაამბობისა და „დროშის“ 1959 წლის მე-8 ნომერში დაბეჭდილი მისი პატარა წერილის მიხედვით ვიცი, „როგორ დაიდგა აკაკის ძეგლი მთაწმინდაზე“ (ასე ჰქვია წერილს). 1928 წელს მოხდა ჰიათურის მარგანეის საექსპორტო საზოგადოების ლიკვიდაცია (ამ საზოგადოების რუსულ შემოკლებულ სახელს „ჩემოს“ ეძახდა ყველა). მამა მის თამყლო-მარესთან მისულა და უთხოვია, რაიმე დარჩენილ თანხა გაეღო სამეცნიერო დაწესებულებათათვის. იმას უთქვამს, მცირეოდენი თანხა დაგვიჩა, მაგრამ შემომის-ლია მოგვით არა დაწესებულებებისთვის, არამედ საზოგადოებრივი მნიშვნელობის საქმისთვის, და შეუთავაზებია აკაკის საფლავზე ძეგლის ავტორს ითავით. მამას მოუწოდებო მხატვრები და გაუცენია საქმის ვითარება, დავით კაკაბაძესა და ლალო გულიანოვილს უთქვამთ, პროექტს უსასყიდლოდ გავაყოფებოთ. ეთურის დავითის პროექტი აურჩევია. საბუთს 1928 წლის 7 მარტს ხელი მოაწერეს ვახტანგ კოტეტიშვილმა, შალვა დადიანმა, ია კარგარეთელმა, ნიკო ლორთქიფანიძემ, სანდრო შანშიაშვილმა, მელოტონ ბალანჩივაძემ და მამამ. ძეგლი შეასრულა ცნობილმა ქვის ოსტატმა ნოვოტე ალაკემ. დიდხანს მოწინდნენ საფლავის უკან საყრდენი კედლის აშენებას (ამ საქმეში დიდი დამხმარება გაუწევია ინჟინერ გრიგოლ ქურდიანს). ძეგლი გაიხსნა 1931 წლის ჰაისში. ამ ასკეტურად მკაცრი ფორმის საფეხურებიანმა პირამიდამ, რომელსაც ანინი პარიზიდან ახლად დაბრუნებულ დავით კაკაბაძის კომპიუტერ-კონსტრუქტორისტულ მიდრეკილებათა კვალი, მამის საზოგადოების ერთი ნაწილის უკმაყოფილება გამოიწვია.

აკაკი წერეთლის საფლავის ძეგლის პროექტი დ. კაკაბაძისა. 1928 წ.







მეადრენ, ამხანაგები, რომელთა ცხოველყოფილ გავლენას ვგრძნობდი მაშინაც და შემდეგაც, მთელი ცხოვრების მანძილზე... ეს გავლენა არ შენელებულა არც მას შემდეგ, რაც ბევრი მათგანი (ყველაზე ახლობლები) ნადრედად წავიდა — ისინი უმღამ ჩემთან არიან, მე მუდამ ვგრძნობ მათს გავლენას სიბრძნის, ჩვენ ყველას ბევრი რამ გვქონდა საერთო ინტერესებისა და პრინციპების მხრივ. ერთი კი არის: იმთა (შემტოხმამ მინც) ჩემზე მეტად „გამოიყურეს“ ბავშვობის წლები, უფრო სწორად, გამოიყურეს „ბავშვობა“: მეტი იცნობდა, მეტი იღადავს, არ დაუკლიათ არც ზოგი „დადაბევა ნორმლიდან“ (ცხადია, უწყინარი, მაგრამ მაინც „დადაბევა“), რაც მეტი თავისუფლების შეგრძნებას ბადებდა). ისინი ლაპარაკის დროს და წერაწერებში უარგონსაც მიმართავდნენ, ერთმანეთთან შეხვედრებული და ზოგჯერ შელახვნიერებულნი იყვნენ. ჩემთვის ამას ყველაფერს ტაუტ ჰქონდა და დებუბული. არა ვისიმე იძულებით ან მორიდებით, არამედ შინაგანი განწყობილებით. თანაც იმთავითვე ჩანერგილი მქონდა განსაკუთრებული პოეტური, მორიდება ენის მიმართ, მისი ილანავი „შეხალავის“ შეუწყნარებლობის გრძნობა. ეს, ალბათ, მამაჩემის გავლენით იყო. საერთოდ მე „წყესიერი“ ბავშვი ვიყავი, შშობლების კალთების სხებზე მეტად ამოფარებული, ვერიდებოდი „დადაბევებს“. არ ვბურთობდი, არ ვქიდაობდი, არ ვლაპარაკობდი, ქალაქგარეთ ექსტრისიგებზე არ მიშეყვებინდი. ასეთი ბავშვები ჩვეულებრივ ამხანაგების გაღაზიანებას იწვევენ, მაგრამ მე არავინ ამდაგვარი პოტან არ მიგრძენია — მოწყალედ მეკიდებოდნენ.

და კიდევ: სკოლის წლებიდანვე გამოიყვანა მეთოდრობა და სისტემატიზირების სიყარბილი... ალბათ, ამით აიხსნება, რომ ვადგენდი ჩემი ბიბლიოთეკის კატალოგს. ვიწერდი შთაბეჭდილებებს წაითხული წიგნების შესახებ, გულმოდგინედ ვვახებდი გრავებს „პოსწყლის უბის წიგნაში“, რომელიც ბებულარად იყო გამოცემული 1927 წელს და რომელიცაც იყო ამათი საკითხებიც: „ჩემი ზომა და წინა (სიმადლე, წინა, მკერდის მოკულობა, ფილტვების ტერაფობა)“, „ჩემი ჭრუვის ამხანაგების სია“ მისამართბიოლოგი, „ჩემი საზოგადოებრივი მუშაობა“, „ვისი მმართვებს მე (ვისგან ვისესხე, როდის, რამდენი)“, „ვის მართებს ჩემი“, „ვის ვთხოვე წიგნები“ და სხვა. ასევე პედანტურად ვასრულებდი საზოგადოლო დავალებებს — იმ დღის ან სოფლის აღწერას (სტატისტიკური ცნობებბითურთ), სადაც ზაფხულს ვატარებდი; ვიწერდი სისთავ ჩამდენი ხელი ვითამაშე კადრაკი, რამდენი მუმივიგე და რამდენი წაგავი; თეატრლიდან დაბრუნების შემდეგ კი, შთაბეჭდილებების გარდა, ვინიშნავდი ყველა შემსრულებლის გვარს რომლებს მიხედვით. მიუყარა და „სახულების“ შეგრავება — ვინაჲვლი ჩანაწერებს, ვახეთის პონაქრებს, მენანებოდა ძველი სიეთების გადაგებაც; ამიტომ დღვარემმა პლუშუშინი დამარქვა. კარგი ჰოწაფე ვიყავი, მაგრამ ზეპოხლიანი სისხტემა და მდელის რომ ყოფილიყო, თუ სამართლიანად აღწერდნენ ნიშნებს (რაშიაც ეკვი არ შეპარება), მედალოსანი ვერ გავხდებოდი (ფიზიკა, ქიმიაც).

ჩემს უახლოეს მეგობრებს სკოლის დამთავრებისას მზავალავარი ინტერესი ჰქონდათ, ისე რომ, მომავალი ხელობის არჩევა ერთბაშად უჭირდათ კიდევ. უპირველეს ყოვლისა, ეს იყო ლტერატურით გატაცება და ინტერესი ხელოვნებისადმი, თუმცა მე თვითონ

მწერლობაზე უკვე აღარ ვცინებობდი (ეს გარდატეხა ერთბაშად მოხდა — ერთ მშვენიერ დღეს ჩემს ოხზულებბი უზადრუკ ბავშვურ ნაყოფობობად მომეჩვენვა სახესებთი სამართლიანად, და ჩემს თავს ვუთხარი — გათავდა-მეთქი! დავივივე მხოლოდ „დღეობრება“). და მაინც აღმოჩნდა, რომ ფილოლოგობა სულ ორმა თუ სამმა კაცმა იხურვა. დიდი უშეტეხობა სამშენებლო ინსტიტუტში შევიდა (მათ შორის რამდენიმე არქიტექტურის დარგზე), შევიდა, თუ რაცმე გეოლოგური და საინჟინერ-გეოლოგური არჩინა, თითო-ოროლამ სამედიცინო და სასოფლო-სამეურნეო ინსტიტუტბი და სხვა ფაკულტეტბი. არ ვიცო, დარჩა თუ არა ვინმე უმაღლესი განათლების გარეშე... მიუხედავად ასეთი დაქსაცვისა სპეციალობის მხრივ, ჩვენი ჭკუფის ძირითადმა ბირთვმა შემდეგშიაც შეინარჩუნა ურღვევი მეგობრული კავშირა.

საექსტერნო გამოცდების ჩაბარების შემდეგ მე და ჩემი შშობლები ჭავას გავმგზავრებდი და დასახვედნულ სახლში დავბინავდით. ჩვენთან ერთად აღმოჩნდნენ მოსკოვის მეორე მხატვრო თეატრის მსახიობბი ივანე ბერსენევი, მისი მეუღლე სოფო გაიცინტოვა, სერაფიმა ბირმანი და მისი მეუღლე იტილოგი ალექსანდრე ტალანოვი. „მეორე მხატვა“, რომელიც რამდენიმე წლის შემდეგ გააუშვეს, ის იყო ვასტროლები დაამთარა თბილისში. მე გამოცდების გამო მხოლოდ ორი სექტაკლი ვნახე, მათ შორის ალექსეი ტოლსტოის „იოანე მრისხანეს სიკვდილი“, რომელშიაც ძალიან ძლიერი შთაბეჭდილება დატოვეს იოანეს როლია შემსრულებელმა ჩებანმა და ბერსენევი — ბორის გოდუნოვმა.

ინტელიგენტი ადამიანბი იყვნენ, საინტერესო მსახიობბიც, მაშინ ჭრ კიდევ ახალგაზრდბი — შემდეგ სამივემ დიდი სახელი და მაღალი ტრტულები მოიხვევა. მე მიზიდავდა მათთან ყოფნა. განსაკუთრებით ჩამჩნა მესხიერებაში ბირმანი, დიდად კოლორატული ფიგურა გარეგნობაიც (ჩემს სიმადლე იყო, ე. ი. 1,80 მ. მინც, შეტრბულითმთიანი, ულამაზო, მაგრამ ძალიან მეტყუელი სახით) და „შინაარსითაც“: იუმორის მახვილი გრძნობა ჰქონდა, ამთავან ბევრად უფრო გვიან, მხოლოდ გაიცინტოვას შევხვდი — 1970 წელს ერთად ვიმგზავრეთ რუმინეთში, როგორც საბჭოთა დელეგაციის წევრბმა. ყველაფერი გაიხსენა და მერე დიდახსნა აღარ შევიწყვეტია მიწერ-მოწერა. ბირმანი მოსკოვის „ლენინური კომპაზიის“ თეატრში ვნახე ვახა ელელენოვას როლი — ძლიერი მსახიობი იყო.

მერე მე და მანინა ზონში წავიდით. ველოდი შემოდგომას — ინსტიტუტში ჩემი შესვლის საქმე უნდა გამორკვეულიყო. მიუხედავად ჩემი მკაფიოდ გამოვლენილი პუნამტარული მიდრეკილებისა, მამას აფიჭრებდა, რა შედეგი შეიძლებოდა მიმყოლოდა ფილოლოგის ან ისტორიის ფაკულტეტზე ჩემ შეყვანას. უნივერსიტეტი უკვე აღარ არსებობდა — იგი უდღერმა პედაგოგიურმა ინსტიტუტმა შეცვალა. იმ ვულგაროზატორ „მარქსისტთა“ წყალობით, რომელთაც მამინ ხელით უბურთ უმაღლესი სკოლის სადავებბი, უმანინტარული დარგი, იველოლოგის უშუალოდ მატარებელი და გამოამაინებელი, მძიმე მდგომარეობაში აღმოჩნდა (მომდევნო 1931 წელს ივანე ჭავჭავაძე, გრიგოლ წერეთელი, ფილიპე გოგიჩაიშვილი, მიხეილ პოლივექტოვი და კიდევ რამდენიმე თვალსაჩინო პრა-



აკაკი წერეთლის საფლავის ძეგლის პროექტი ლ. გუდიაშვილისა, 1928 წ.

ფესური განდევნილი იქნენ უმაღლესი სკოლიდან, როგორც შეუფერებელი და მავნელი).

ამიტომ ჩემთვის სათანადო დარგის შერჩევა ბევრი ფიქრისა და ზარუნვის საგან შეადგენდა. მე თვითონ ინციატივას არ ვიჩენდი — 16 წლისა ვიყავი, ჭრ კიდევ დამოუკიდებლობას მოკლებული; თანაც, მამანქმის ახსოვლთური ნდობა მქონდა. ჩემმა ბიძამ ვანომ, ქართველ ინჟინერთა უფროსი თაობის თვალსაჩინო წარმომადგენელმა და ძველმა ტანშივარჩიშემ, გიორგი ნიკოლაძის ახლო მეგობარმა, აქტიური მონაწილეობა მიიღო ჩემი „საკითხის“ განხილვაში. რაკი მე ხატვის უნარს ვამყაფანებდი, უფროსებმა გადაწყვიტეს, რომ არქიტექტურის დარგზე უნდა შევსულიყავი სამშენებლო ინსტიტუტში (თუმცა მაშინ ამ დარგსაც შეცვლილი მქონდა სახელი — „სახანაო-საზოგადოებრივი მშენებლობის“ დარგი ერქვა; არ ვიცი, რატომ იყო ეს სახელი უფრო შესაფერისად მიჩნეული, ალბათ, ის უფრო აპროპიკულად“ ვერღა „ცხოვრებასთან უფრო ახლო“).

მაგრამ სექტემბერი დაიწყო, ნახევარი თვეც ვავიდა და თბილისიდან არაფერი ისმოდა. თურმე არ მდებულობდნენ. მაშინ მისაღები გამოვიძინე არ არსებობდა, უმაღლესი სკოლაში „სოციალური ინჟინების“ მხედვლი იყო მიღება, მე კი ეს „ინჟინება“ არ გამაინდა — არც მუშის შვლი ვიყავი, არც გლუხისა. არც წლავანება მქონდა შესაფერისი (სულ ცოტა 17 წლისა უნდა ვყოფილიყავი). სამი კვირის დავკვიანებდი მაინც მიმიღეს, მგონი, მარამ ორახელაშვილის დახმარებამ გაკრა.

პირველად დედამ მიმიყვანა ინსტიტუტში — მე მტკნამეტად უმწყო ვიყავი. ზემო დერეფანში შევხვდა გიორგი ნიკოლაძე — დიდხანს დავუდოდი წინ და უკან საქირო აუდიტორიის მოსაძებნად. მაგრამ იმ დღეს ვერაფერს ვერ ვივაგენიო. მაშინ გიორგი უკანასკნელად ვხვდა — ხუთი თვის შემდეგ ვარდაიცვალა.

და დაიწყო ინსტიტუტის წლები — ახალი თავი ჩემი და ჩემი ამხანაგების ცხოვრებისა, წლები ჩვენი სულიერი ჩამოყალიბებისა, ბევრი სიხარულისაც და შიშიმ განცდებისაც, წლები, რომლებმაც შემძინა ასაკი ამხანაგები და რამდენიმე დავდილი მეგობარი.

მე ქალაქელი ბავშვი ვიყავი, აღზრდილი, ჩვეულებებით, ცოდნის მარაგით, ფსიქოლოგიით. სოფლად არ მიცხოვრია, სოფლური ცხოვრების „გემო“ ჩემთვის უცნობი იყო. გლუხის შრომას, სოფლური ყოფის სპიძიმეს, გაკირვებას მხოლოდ ქართველ მწერალთა თხზულებებიდან ვიცნობდი, რომელთაც სკოლაში ვსწავლობდი. ზაფხულობით ჩამოყვანდნენ ხოლმე სოფელში, ხანაც დაახლოებით ერთი თვე ვრჩებოდი ბიძაჩემის (მამის ძმის) ოჯახში. ჩემთვის ის ერთი თვე მხოლოდ პოეზიით, რომანტიკით იყო აღსავსე.

ხონში სულ ადრე ორი სახლი გვეკონდა: ერთი კუხში (ეს სოფლის სახელია, მაგრამ არსებითად, უკვე ხონის უბანში იყო), ბერიძეებისა, მეორე — ქარჩხაბში (ეს ხონსავე მეორე უბანია, „ბაზართან“ და წინდა გიორგის ეკლესიასთან უფრო ახლო) — დედაჩემის დედისა, რაქელიც ახაშიძის ქალი იყო. მაგრამ ეს მეორე სახლი ჩვენებმა 1926 წელს გაყიდეს და ამის შემდეგ იქ საცხოვრებლად აღარ ჩავსულვართ, მხოლოდ სტუმრად ეწვევოდით ახაშიძეებს, ბებიანების ბიძაშვილთა ოჯახებს. კუხის სახლი იყო, დაახლოებით ოცდაათიანი წლების ნახევარმდე, ხანამ მამის ძმაც თბილისს არ გადმოსახლდა, კვლავ ჩვენს საზაფხულო სამყოფელად რჩებოდა.

რევოლუციამდელი ხონის ამბები მშობლებსაცან მქონდა გაგონილი. ორივე იქ იყო დაბადებული და იქვე გაატარეს ბავშვობის წლები; ახალგაზრდობაშიაც მჭიდრო კავშირი არ გაუწყვეტიათ მათთან და მათთვის იქ ყველა და ყველაფერი ნაცნობი, ახლობელი იყო. მათი მამობობითაც ვიცოდი და მეტე სხვა „წყარობებიდანაც“ შევიტყვე, რომ ხონი ერთი კულტურული ცენტრთაგანი იყო დასავლეთ საქართველოსი, იქ არსებობდა რამდენიმე სკოლა, საოსტატო სემინარია, იყო ინტელიგენცია — ბევრი იქაური კაცი ფართო საზოგადოებრივ ასპარეზზეც გამოვიდა; ზაფხულობით თავს იყრიდა სასუფლეთბა; ბევრი მათგანი რევოლუციური მოძრაობის მონაწილეც იყო. იმართებოდა დისკუსიები პოლიტიკურ თემებზე, წარმოდგენები, ხშირად ჩაიღონდნენ ქართული სცენის გამოჩენილი მსახიობებიც: აკაკი წერეთელს ხონლებმაც გადაუხადს იუბილე — მე დღემდე შემომჩნა მაშინდელი ფოტოსურათი (გამოკვეთებული იყო) — აკაკი წერეთლის საზოგადოებასთან ერთად. მართლაც ჩჭეუფის შემადგენლობა და სურათზე აღებედილ პირთა გარეგნული იერიც მოწმობს, რომ ხონში მართლაც იყო „საზოგადოება“, მაშინდელ კვლობაზე იგი სრულიადაც არ ჩაითვლებოდა მიურთუბულ პროვოციალად.

მე ის დრო არ მახსოვს. უადრესი მოგონებები ოცან წლებს მიეკუთვნება — საბჭოთა ხელისუფლების დამპყრების პირველ ხანებს. მაშინ ქუთაისიდან ან სამტრედიიდან ხონამდე „დღეულობის“ ემგავრობებით და გზას სამი-ოთხი საათი უნდებოდა. ბუნდოვანად მაგონდება, რომ უფროსები ხშირად ახსენებდნენ ასპარეზზე ახლად გამოჩენილ პირებს — რევკომის თავმჯდომარის, იქაური პარტიული ორგანიზაციის ხელმძღვანელებს: ცოტა მოგვიანოდ სალაპარაკო თემად იქცა აბრეშუმის ფაბრიკის მშენებლობა და ჩაის გაშენება — მაშინ ეს



მეწველკოანი ფაქტები იყო, რომელთაც გარკვეული  
ლა დაამჩნიეს ხონელების ყოფას.

მაგრამ გლეხების ცხოვრებას არც შაშინ შევხებვარ:  
სიბოლია, ზიძარემს გრიზას მიწის ნაკვეთი ჰქონდა,  
გრამ ისიც და მისი მუელღე აგრანინაც პედაგოგები  
უნენ, ქართული ენის მასწავლებლები; მეზობლებიც,  
ესი ნათესავები, მეტ-ნაკლებად სოფლის ინტელი-  
გენის ეკუთვნოდნენ—ზოგი აგრეთვე მასწავლებელი  
ყოფილა, ზოგი მხახვრობდა, ასე თუ ისე „გამოსული“ ხალ-  
ხი იყო.

მის და მიცოლა ზრუნვასა და სიყვარულს არ მკა-  
ვუნენ (თუმცა გრიზა, გულბოლი და სტუკაძეობრი  
ყო, გძნობების გამოშფავენებას ძნელად ახერხებდა).  
მაგრამ, იქ ცხოვრობდა ჩემი ორად-ორი ბიძაშვილი —  
მის და აიჩყო — და მათთან ყოფნა განსაკუთრებულ  
ნიშნებებსა და სიხარულს მგვრიდა. მიშა (რომელიც  
მეგობარს, როცა მერვე ჯგუფში გადავიდა, თბილისს გად-  
სასხლად და ჩვენთან ცხოვრობდა) ჩემი ტოლი იყო  
და ჩვენ მეტად კამ გვაკავშირებდა. პატარა აიჩყო გრძე-  
ლი „წინელით“ დაგვდევდა და თუ თავს ვერ ვუშე-  
ვლიდი, ვაღმგვიჟებდა კიდევ.

სწინ ქვემო იმერეთის ტერიტორია დაბა იყო — თავისი  
ფეოდალები, ბუნებით, კარ-მიღამოს თავისებურებით,  
საკვორებელი სახლებით. იგი ცხენისწყლის მახლობ-  
ლად, მის მარცხენა ნაპირზე (გაღმა უკვე სამეგრე-  
ლო); იქედან გამოყვანილი ვიწრო არხები ქუ-  
ჩებს ორსავ მხარეს მიუყვებოდა: ყოველი ჰემოკრის  
ქონ პატარა კუჩუანი ბოგირი იყო გაკეთებული.

სწინ ცენტრს შეადგენდა ე. წ. „ბაზარი“ — დუქან-  
საბიზნოსების რიგებით. ყოველ პარასკევს იქ მართ-  
ვლად დიდი ბაზრობა იმართებოდა — ჩამოდიოდნენ  
სხვადასხვა-განყოფილი მახლობელი სოფლებიდან, სამეგ-  
ობლოდანაც (რევოლუციამდე ამ „პარასკეობას“ თავი-  
ებურად იტარებდნენ „პარასკეველი ქალები“ — მო-  
სტეპინი, რომლებიც პირისახეს იმადგენდნენ). იყო და  
დღესაც არის აბულგარი“ მშენებრი მრავალსაწლოვან  
სახლებით, იქვე — წმ. გიორგის ეკლესია, ადრინდელი  
სკოლა, რომელიც აღმდებ შეუსწავლელი დაგვიჩნდა...  
სკოლა შენობები. თვით სოფელი ფართოდ იყო  
შემოღლი ვაკეზე ქუთაისისა და სამტრედიის გზების  
საწყობი.

ქვემო იმერული ეზოები... დიდი, მოზიზინე კონდ-  
ხა დაფარული, ხის ღობით ან, ზოგჯერ, ქვის გა-  
დგინითავე შემოზღუდული; „გადახურული“ ტიშტები;  
სტრილის ეზოში გადასასვლელად კი — „ალაგა“.  
და ნაბლის ხის ოდა, სიძველესიდან რამეშეხებული კედ-  
ლებით, იმერული ოდა მშვენიერი ფართო აივანით  
სახლის მიმდებარე, ერთი დიდი და ორი პატარა  
აივანი, რომლებსაც ბუხარის ათბობა... რიყულებით,  
სიხარტებული სვეტებით, თაღოვანი სარკმლებით,  
ფიჭვის სახურავით... ამგვარივე სახლი გვექონდა ქარჩ-  
ხისში.

გამოუთქმელი სიღამაზე იყო ამ სახლების ბურთ-  
ბიძგვრებაში, იშვიათი პარმონიულობა, დიდი ხნის  
სწორიღობით შემუშავებული მიწაშეწონილობა და, გა-  
კლებ — სიტყვით ძნელად გადმოსაცემი რამ, რაც დე-  
მონინებდა მამა-პაპასთან, ამ მისწასთან, ამ ქვეყანა-  
სთან, „ფესვებთან“ კავშირს, ტრადიციის მიმდგრობასა  
და უწყვეტობას... ასეთი სახლის დანახვა ახლაც მა-  
რტულებს, მაგრამ ბევრიღა დარჩა ძველებური ოდა  
სქესზე? ცოტაც და, ალბათ, მათ სანახავად მხოლოდ

თბილისის „ლია ცის ქვეშ მუწეუშო“ მოგვიხდებდა სი-  
რული.

იქვე, ცოტა მოშორებით, სამხარეოლო სახლი იდგა  
მის წინ ეს იყო — მის სიღრმეში ჩახედვა და იქ, შორს,  
წყლის შავი ღალაპა ზედაპირის დანახვა გრუნტელს  
მგვრიდა... ეზოს ერთ კიდულზე ბებერი ხეები იდგა ჭკუ-  
ეულად, მგონი კოპიტინი, და მათ შორის დიდი ქვევრი  
იყო წამოგორებული — მიწაში ჩაფლული კი არა,  
ზემოთ, „დღეამიწის ზურგზე“ დარჩენილი. ღამით იქ  
ჩანებულხებილი ხეებისა და ხახადაფრენილი ქვევრისკენ  
გასვლად მეშინობდა.

ეს ოდა, ალბათ, ბაბუაჩემმა მიზიღლა ააშენა, როცა  
მშები გაიყარნენ, ეს კი ვასული საუკუნის საომრდა-  
თიან-ოთხმოციან წლებში შეიძლება მომხდარიყო. მი-  
ზიღლის შესახებ ბევრი არაფერი ვიცი. დაიბადა 1858  
წელს, ახალგაზრდა გარდაიცვალა, როცა შვილები პა-  
ტარები იყვნენ. ხონში, სახლის სივნივე, ინახებოდა მის  
ხანჯალი — მიშა მენუნებოდა, ერთი მეტარა სიგარ-  
ძითო, რის მიხედვითაც ასვენდა, რომ ბაბუა კარგა  
მოსული კაცი უნდა ყოფილიყო. ერთადერთი გადარ-  
ჩენილი ფოტოგრაფია ვახუნებოდა და გაყუთლებული  
იყო, ბევრს ვერაფერი გარჩევდა კაცი.

ბებია, ანჯაფარძის ქალი ქრისტინე (ქართულად იც-  
ვამდა, ჩიხტიკოპით იყო მოკაშული ფოტოსურათის  
მიხედვით), აგრეთვე ჩემს დაბადებამდე გარდაიცვალა.  
ყუთროკით ვიცი, რომ მკაცრი, წესრიგის მოყვარუ-  
ლი ქალი ყოფილა.

ჩვენი მეზობელი ეზოებიც ბერძენებისა იყო. ოდეს-  
ღაც ერთიანი, მოზრდილი მამული მერვე დიყო მშებსა  
და ბიძაშვილებს შორის.

უშუალოდ ჩვენ გვერდით ცხოვრობდნენ მამის ბი-  
ძაშვილები, სამნი თხოვრებთაგან. ცხენი — ზოგი ად-  
რევე აფრინდა ბუღიდან, ზოგი სუხბალი აღარ იყო,  
იმათი მამა დავითი ბაბუაჩემზე ოცდაათი წლით უფ-  
როსი ყოფილა. 1820 წელს დაბადებულაი მე მხოგან მხო-  
ლოდ ერთი თაობა მყოფს, რამდენი დროცა ვახლო  
მას შემიძღა მის შვილთაგან მე რავს მოუესწარი. ფიჩი-  
კურად მათ შორის აშკარა „სგავრეულო“ მსგავსება  
იყო — პირველ შეხედვისთანავე თვალში გხვდებოდა,  
რომ ყველანი — ისინიც, მამარჩემი და მისი და-ძმაც —  
ერთი ძირიდან იყვნენ აღმოცენებულნი. ერთ კლანს შე-  
ადგენდნენ (როცა მათ ერთად ვხედავდი, ფორსიბები  
ნაგონდებოდნენ). მათი ცხოვრების გზები სხვადასხვა-  
გვარად წარმართა, მათ კულტურულ დონეებს შორის  
საც დიდი ამბობულა იყო — პრიმიტიულიდან ნამ-  
დვილ ინტელიგენტობამდე. მაგრამ მაინც მათ სიცოცხ-  
ლის ბოლომდე არ დაუკარგავთ მკედრო ნათესავები  
კავშირი, ერთიანობის გარეშად. ჩემს თაობაში ეს ერ-  
თობა შესუსტდა, თუმცა ნათესავი გრძნობა მაინც  
შემოგვრჩა... მომდევნო თაობაში კი ბევრნი აღარც კი  
იცნობენ ერთმანეთს...

ის თაობა კი მაგარი თაობა იყო... ჩემთვის ცნობილ  
ბერძენთაგან თერთმეტმა თუ ოთრმეტმა გადაბოჯა  
ოთხმოც წელს, სამშა თუ ოთხმა — ოთხმოცდახუთსაც.  
დავით ბერძინს ოჯახის ევოლუცია დამახასიათებელია  
XIX საუკუნის მეორე ნახევრის და XX-ის დასაწყისის  
სოციალური ვითარებისათვის საქართველოში, როცა  
დაიწყო ძველი ყოფის რღვევა, საფუძველი ეცლებოდა  
მიწასთან დაკავშირებულ თავად-ზნაურობას, მით უფ-  
როს, წყობილანაირებს (გვიხსენებთ დავით კლასიშვილ-  
ის გმირები!)... ამდენი შვილთაგან ხონს ბოლოს და ბოლ-



ოს ორი შერჩეა... ორმა-სამმა შეძლო უმაღლესი განათლების მიღება და ინტელიგენციის ფენას შეუერთდა (გიორგი და ივანე თვალსაჩინო ინჟინრები გახდნენ; მე მათთან მხოლოდ თბილისური მოგონებები მაკავშირებს), ზოგად ქართული ინდუსტრიის „პირშეშის“ — ჭიათურას — დაუკვირია თავისი ბედი და მცირერიცხოვანი ქართული ზურგუაზის რიგებში ჩადა. მაგრამ მათი „კაპიტალიზატორი“ კარგია ხანმოკლე გამოდგა: რეალურად ამ დროვე მოუსწრა და, თუ „ნების“ პერიოდში „შვიდი ქვის მრეწველი“ კიდევ ბოგინობდნენ, მერე ასპარეზის შეცვლა მოუხდათ და კვლავ სოფლის მეურნეობა დაუბრუნდნენ.

ჩემი ბავშვობისა და სტუდენტობის წლებში (ბონში უკანასკნელად 1933 წლის ზაფხული გავტარე) ბონში სამი ძმა ცხოვრობდა — ყველაზე უფროსი სოლომონი, გერსანი და არტემი (სწორედ ეს ორი უკანასკნელი და კიდევ ორი, ჩემ დროს უკვე გარდაცვლილი, იყვნენ დაუკვირებულნი ადრე ჭიათურასთან). იმით დიდ უნაწი ორი სახლი იდგა: ძველში ცხოვრობდნენ სოლომონი და არტემი, მეორე გერსანზე აიწუნა თავისთვის. გერსანის საშუალო განათლებამ შეტი არ ჰქონდა მიღებული (იქნებ, არც საშუალო), მაგრამ წიგნების დიდი მოყვარული და ნატიობი კაცი იყო. იწერდა ქართულ ჟურნალ-გაზეთებს (მის სახლში როცა ვიყავი, ჩემთვის დიდი სიამოვნება იყო „კვილისა“ და „ივერიის“ გაყვითლებული ნომრების თვალიერება); მამასგან გამოვიტა, რომ თვითონაც ბეჭდვად კორესპონდენციებს თბილისას პრესაში... ვისთანაც არ უნდა მისულესო სტუმრად. მოქმენიდა რაიმე წიგნს ან ჟურნალს, დაჭედებოდა ცალკე და იწყებდა კითხვას... რაკი მეც ასეთი ჩვეულება მქონდა, დედაჩემი „გერსანზე ბერიძეს“ შეძახდა...

განსაკუთრებით კოლორიტული ფიგურა იყო სოლომონი, უცოდველი მოხუცი, ჩემ დროს უკვე ოთხმოცს მიტანებული. პატარა ტანისა, ხშილი, ბუბუქნი ცოცხა მოხრალი, თხელი პატარა წვერიანი, სლეროზული თვალებით, რომლებიც მუდამ ცერებლებოდა. გულჩაბრობილი, გაუღიზიარ კაცი იყო, ვერ ეგუებოდა ბავშვების ცელქობას, ბუზღუნებდა, ზოგჯერ გამოკიდებოდა კიდევ და თავისებურად შეუფურთხებდა. ბავშვებსაც შეტი რა უნდოდათ — განგებ აღზიანებდნენ და აბრაზებდნენ. ესეც აბორიტებდა, არა მარტო ბავშვების, არამედ მათი მშობლების წინააღმდეგაც. — მაგისთანა ბაღლები ცეცხლმა დაწვა ყველი, თავუკულმა არიან მიწაში ჩასამარხიო, ამბობდა ხოლმე აღშფოთებული. თუ უყვარდა ვინმე, მის შესახებ იტყოდა, დაწერული ოქროსო. უყვარდა მამა, კეთილად იყო განწყობილი მამაჩემთან და ჩემთანაც, რაკი სრული პატივისცემით ვეკიდებოდი და საათობით ვესაუბრებოდი ხოლმე.

ახალგაზრდობაში ენერგიული მუშაკი ყოფილა, უმცროს ძმებსაც დიდად ეხმარებოდა. საღამოებში სულთად ჩაცმული, ჩოხითა და ფაფახით, „ხაზარში“ მიდიდოდა და დიდხანს საუბრობდა ნაცნობ-შეგობრებთან. თბილისშიაც ყოფილა კავკასიის გამოყენებზე, რომელიც 1901 წელს მოეწყო — ერთხელ აღფრთოვანებით გვიამბო იმ გამოყენების ამბავი; მე მგონია, ეს მის ცხოვრებაში უდიდესი შთაბეჭდილება იყო. — აჰ, აგენი მივადემში ვერ გააკეთებენ იმისთანასაც.

მოხუცებულობაში სოლომონის მარშრუტი შემოიზღუდა — მხოლოდ მეზობლად მდებარე „მეგრებულს

დუქანში“ გადავიდოდა — ეს იმ უნების თავისებურებები იყო. ბოლოს კი, როცა უკანასკნელად ვხვდებოდი, სი სამყარო ენათი იყო შემოფარგლული... მისი მისი დედაც ძმა ილიარიონი (ისიც ჭიათურის „მრეწველი“ შინაური განათლების ჰქონდა, მაგრამ განვიტარებულა და ფხიანი კაცი. მისი მბილიოთიდან მამას დარჩა თამარაშვილის „ისტორია კათოლიკობისა ქართველთა შორის“, რომელიც მას ყველაზე შეტად უყვარდა, და დიდი ხანი ვარდიცავდა. სხვებთან კონტაქტი უჭირდა, დედაც კი, სრულიად განაპარტოებულად გრძობდა თავი განაზუგულიდან დასაშორებამდე ღია აივანზე ებინადრე დეგობოდა და ადრე წვიბობდა, ცალკე საუზმობდა და სადილობდა. უყვარდა პოლიტიკასა და ასტრონომიაზე საუბარი. სანამ თვალემა არ უშტტუნა, გაზეოებს კითხულობდა, იცოდა, რომ „კოლმენთი უსაფრანგეთო ფეხს არ გადადგამს“, ხოლო როცა ერთხელ ვუამს „თანამედროვე პოლიტიკური მდგომარეობის“ შესახებ მოვეუწყე რა მოხდა გერმანიაში (პიტტირმა ის ადრე ხელთ იგდო ძალაუფლება), რა ამბებია საფრანგეთში იაიონისა და სხვაგან, რატომაც დაასკვნა — კი იქნება, მაგენი რომ დედატყუობდნენ ერთმანეთსო.

ერთხელ აივანს კიბზე ვნახე ჩამოშტტდარი, ხაცყვლის ამარა, დახარულად მომხალებული. ვარსკვლავებით მოჭრილი ცას გასტტქროდა.

— არა, რა გითხრა, იცი? — მომმართა მე — ვერაკცმა ვერ გეგოო ამ ცის ამბავი... მაგენი რომ ამბობენ ეს ასე იქნება და ეს იცო, სულ ტყუილია მაგია... მას ყოველი კაცი ეტ იტყვის.

მე ვცადე მეცნიერების დაცვა, ვუთხარი, მაინც ბევრი რამ არის უკვე შესწავლილი, აი, მაგალითად, წინაწარ შეუძლიათ განსაზღვრონ როდის მოხდება მზის დაბნელება-მეთი. მაგრამ მისი უნდობლობა მაინც ვერ შევარყევი:

— ხო, მაგი ქეა, მარა იმე მაინც არაფერია არ იციან მაგენმა... რას უნობ შენ? ამდენი მარსკვლავებით თელთა მოქედელი ცა და ყველა ქეა დამატრებულა მაგი დიდი ამბავია... იმისთანა თავი ჭერე არ გაჩენილა მაგის ამბავი რომ გეგოოს... რას უნობ შენ...

მისი სტეტიკობის საერთოდ ახალ დროებაში ვეცდებოდა. როცა ამბობდა „აგენი“ ან „მაგენიო“ (ავგებულად, ირწონულად) გულისხმობდა „ახლანდელეს“ განსწავლულთ, მისთვის და „მისი დროისთვის“ უტყახალს, რომელიც სანდო არ იყო. გულისხმობდა, ცხელია, ახალ ხელისუფლებასაც, მისთვის ყოველმხრივ გაუგებარს. ერთხელ ვამაყიერვა: ვაგეტში იყო ცნობილი რომ სოხუმის მახლობლად თვითმფრინავი ჩავატრეზვამო; ორი მეზავიერ დაიბარხო, დაწარხენ სამი, მე მანქანე და მექანიკოსი გადარჩნენ. ეს რომ სოლომონს ვუამბე, იკიბია:

— ორი დღისჩავო? სხვები რატომ გადარჩენ? — ცურვა იცოდნენ და ნაპირამდე გაცურეს-მეთი. — ყველა უნდა დამხრვალყო იქინე და, მაგალი ის იყო, რომ ვეღარ დეტეიენ მიწაზე, მოუსტებათ ასე...

ჩემთვის, ჩვემეტ-თვარამეტი წლის ყმაყვინთის „სოლომონ ბიძა“ საინტერესო იყო, როგორც წარსულ ცოცხალი გადმონაშთი. თან მაკვირვებდა ამ უსწავლული, გულჩაბრობილი, სამარის კარს მიწვენილი მხუტის ემოციური დამოკიდებულება ბუნებისადმი ვარსკვლავთიერი ცისადმი, რომელიც მასაც აფიქსირებდა და აღედებდა.

ეს უკვე ჩემი სტუდენტობის დროს იყო — არტემი



მთხრა, ძველი საბუთები მაქვს და თუ გინდა ნახო. დღემდის მახსოვს განსაკუთრებული სიხარული განც- და, რომელიც იმ საბუთების ქვეშა მომგვარა, თუმცა ძალიან ძველი ვერაფერი ვნახე, ეს მაინც ნამდვილი საბუთები იყო, რომელთაც მე მაშინ პირველად შევე- ხე საკუთარი ხელით. ამას გარდა, თვით მიწერ-მოწერის სავანი იყო დამახასიათებელი და თან ჩვენი გვარის გენეალოგიის მასალაც აღმოჩნდა. საქმე ეხებოდა აზ- ნაურობის დამტკიცებას: ილარიონს პეტრებურგის სე- ნატში შეეტანა თხოვნა და საპირო საბუთები იმის დასამტკიცებლად, რომ აზნაურები ვყოფილვართ და შემდეგ უსამართლოდ დაგვიკარგავს ეს წოდება. ჩემი უნაპირგის შესახებ ცნობებმა XVIII საუკუნის მეორე ნახევრამდის ჩამიყვანა, უფრო შორს არა: თორმე, ჩვე- ნი გვარი მომდინარეობს გიორგი კაცის ეკ ბერიძის- გან, რომელიც ხონის წმინდა გიორგის ეკლესიისთვის შეუწირავს სამეგრელოს მთავარს კაცია დედანს (ბრო- სეს „გენეალოგიის“ თანახმად, ეს კაცია 1788 წ. გარ- დაცვალა). ხონში ბერიძეების გვარი რატომღაც თით- ბერიძედ შეცვლილა და, ალბათ, აზნაურობაც მაშინ დაეკარგათ.

მაგრამ აი ლევან დადიანის მიერ 1824 წელს გა- ეყვანილი მოწოდება, რომელმაც, უპეკვილი, უმთავრესი როლი შეასრულა აზნაურობის აღდგენის საქმეში:

„...გიორგი ბერიძე შემოწირულ არს ხონის წი- სი- ორგის ეკლესიისადმი მისი პაპირებისაგან მისვე სახითა აზნაურობისათა.. და მუნ ცხოვრებასა შინა შეცვლილა გვარის ამათსი ბერიძეობისა სხვა გვარად ესე იგი თით- ბერიძედ, რომელიცა ნამდვილ უპეკვირბრტისად წარმო- ებს გვარის ამათნი ბერიძეებათ, რომელთაც მონათე- სავე ამათი ცხოვრობენ ჟამსა ამას შინა სამთავროსა შინა ჩემსა ლეჩხუმს“.

გიორგის სამი ვაჟი ჰყოლია: უფროსი ვაჟის სვიმო- ნის შთამომავლები ვართ ჩვენ (სვიმონი დაიბადა 1789 წელს — მისი ვაჟი თამაზი 1799 წელს, ე. ი. როცა მამამისი ჩვიდმეტი წლისა იყო! თამაზის შვილები იყვნენ დავითი და ბაზუაჩემი მიხეილი).

და კიდევ ერთი საბუთი, რომელმაც ძალიან გამაზ- ხარულა: იმავე ლევან დადიანის წერილი სვიმონისად- მი: „თქვენო კეთილშობილებავ ბერიძე სვიმონ (ცხადია: სწორედ ამ „კეთილშობილების“ გამო იყო ეს წერილი ჩართული აზნაურობის მაძიებელთა საბუთებში). ამას წინაშე ზალკია ფაღავს პირთი შემოგვთავდა, რომ ორი ქვაბი გამოეკეთებინეთო და კიდევაც აღმოვიტო, გაგვიკე- თობინებო და ახლა მექირვება იმისთანა ორი ქვაბი, ოროსი ქილა რომ ჩაეთობს, იმისთანა ორი ქვაბი მო- მიტანე და შენც მოდი და ფასს მოგცემ. ლევან დადიან- ი“. სადადიანოში ქვაბის გამოკეთებელიც აღარავინ ჰყავდათ? (რა დამახასიათებელია ამ ორი საბუთის ენა — ერთი ოფიციალური საბუთია, მეორე — კერ- ძო წერილი).

ასე იყო თუ ისე, აზნაურობა დაგვიმტკიცეს, შემდეგ როდესაც იმ ასაკში შევედი, როცა უკვე ანექციების შევხება მიხდებოდა, სოციალური წარმართობის შესახებ კითხვას კარგ ხანს ასე ვუპასუხებდი ხოლმე: „ყოფ. აზ- ნაური“.

როგორ ვატარებდი დროს ხონში? სანამ პატარები ვიყავი, მე და მისა მთელი დღე ვთამაშობდით. მომ- დევნო წლებში, როცა წამოვიზარდეთ, საქმოდ ბევრს ვკითხოლობდით. თბილისიდანაც მიმქონდა წიგნები და ბიძაჩემსაც ბევრი საინტერესო გამოცემა ჰქონდა: გან-

საკუთრებით მიზიდავდა შექსპირისა და ბაირონის რე- ვოლუციამდელი რუსული გამოცემები ბროკჟუფურ- რონისა — უხვად დადურატებული სხვადასხვა მხატვრის ილუსტრაციებით და იუგანდების უაღრესად გაფორ- მებულ მავარი ელებში. ერთხელ „ბერიძე გოლუა“ ვნახე, იქაური დასის მიერ წარმოდგენილი; როგორც არქიტექტურის დარგის სტუდენტმა და ძველმა მოყვა- რულმა, მოვალედ ჩავთვალე თავი ჩამხატვა წმინდა გი- ორგის ეკლესიის ძველი სამრეკლო. დიდი ადგილი ეკირა, გარდა ბიძებთან საუბრებისა, მეზობლებ-ნათე- სავებთან სტუმრობას, ყოველთვის ძალიან სასიამო- ელო. ერთხელ — თხოუმეტიოდ წლისა ვიქნებოდა — „საკრალში“ წამიყვანეს: ჩვენს უბანში ერთი ღრმად მოხუცებული ქალი გარდაიცვალა. ჩემთვის მთელი ეს რიტუალი — ენოში გამართული სუფრა, ხმამაღლა ტირილი ყრველი ტექსტის წარმოქმნით — შეზარბო- შებული კაცები, უამრავი საინტერესო ტიპი, მათი საუ- ბარი (საკრალში ხომ ზოგჯერ დიდი ხნის უნახავი ნაცნობებიც ხვდებოდნენ ერთმანეთს) სექტაკლით იყო. დღემდის ნათლად მახსოვს მცველებების სიძე, ჩოხა-ახალუხში გამოწყობილი შექვიფიანებული ხნიერი კაცი, რომელიც ბარბაცით ჩამოდიოდა კიბეზე, თეთრი წვერი და დღუღა საწე ჰქონდა, ფრიალ მხარულიდ გამოხატუვლებდა. ბარბაცითვე, სახეგაბარწინებულ მი- ვიდა დედაჩემის ბიძასთან, მხარზე ხელი დაადო და უთხრა:

„ჩაბა ხარ, ჩემო აალონ, ა? რა-ეა ხარ ა? უნდა ვიქვიფოთ მე და შენ, რატომ არ მოდიხარ ჩემთან? ყველა მოგატკავლის ჩემს სახლს...“

— ემ, რაღას ვიქვიფებო აწი, ორი ქიპა რო დავ- ლიოო, დავფერებო უკვე...“

— აჰ, გლ:ხა ხარ, ჩემო აალონ, გლ:ხა ხარ, აალონი ნუ მომიტება! მოდი ერთი ჩემთან და მაშინ პალდეცი ვიყო, თვარ ვიქვიფებ ორი დღე...“

მერე მიტარებდა სახლსკენ და ყველასთვის მოუ- ლოდნელად ხმამაღლა დაიძახა:

— გამოიტანეთ აქნე მცველებული!

— შეგონა, რომ ცუდად კირლე მიმინოშელს ვხედავ- დი, მხოლოდ უკაც მატარებულს.

ქარჩხაბი, იქ აბაშიძეების სამოსახლო იყო, იქ ცხოვ- რობდნენ დედაჩემის მშობლები—პაპიოც და მისი ქმა- რი, ბაზუაჩემი კონსტანტინე ჩხეიძე, ჩასიძეული ოზრე- ლი აზნაური. ოცდაჩვიდმეტი წლისა მომეცარა, დედა- ჩემი ცხრა თვისა დარჩა. ამიერიკავკასიის რკინიგზაზე ერთ-ერთი პირველი მერხანქანე იყო. ეს რატომღაც გან- საკუთრებული სიამაყის გრძობით მავსებდა. ფოტოგრა- ფიის მიხედვით ლამაზი კაცი უყოფლა, წვეროსანი, სწორანაკეთებიანი, ევროპულად ჩაცმული. დედისაგან გამოგონია, რომ იმათ სახლში არჩვიის თუ ქორის ფოტოც ინახებოდა—კონსტანტინეს მოუკლდა თავი- სი ორთქლმავლიდან ე. ი. გაქანებული ორთქლმავლიდან ესროლა, მერე გააჩერა მატარებელი არჩვიის წამოსა- ღებლად თორმე ისე დააქროლებდა, რომ ყველამ იცოდა, მატარებელი ჩხეიძეს მიჰყავს. ალბათ გარკვეულ დიდად არ დაგიდევდათ, აზნაურიშვილი არ იყო! მისი ძმები, რომლებიც ოპზაში დარჩნენ საცხოვრებლად, ცნობილ- ნი იყვნენ თავისი მოსწრებელი ენით. სამწუხაროდ, ისე მოხდა, რომ მე ისინი არასოდეს არ მინახავს.

ბებია აღარ გათხოვია. გაპირვებით ზრდიდა ორ ქალიშვილს. უფროსის, ელენეს, სიკვდილსაც მოესწრო: ოცდაშვიდი წლისა გარდაცვლილა, ჭერ კიდევ ჩემ და-



ბადებამდე... ძალიან ლამაზი, არისტოკრატიული იერის მქონე, მოზიბივლელი ქალი იყო. დედაჩემს სულ ბოლომდე მოუშუშებელ კრილოზად დარჩა მისი სიკვდილი. ბებია 1917-ში გარდაიცვალა.

ჩვენს ეზოს ერთ მხარეს სასახლაო ეკვროდა, მეორე მხარეს ერთმანეთს მისდევდა ბებიას ბიძაშვილები — ბესარიონის (ირაკლი აბაშიძის მამის), აპოლონის, არისტოს, ვასილის კარ-მიდამოები... ბევრი ვაჭარებდა უნახავთ აბაშიძეებს, მთი უფრო, ადრე გარდაცვლილი ბესარიონის ოჯახს (რვა შვილი დარჩა), მაგრამ ბევრი იყო სიხარულიც. აბაშიძეების უბანში უმარავი ბავშვი იყო (დედაჩემის თაობა, თუმცა ყველა — დედაზე უმცროსი). ყველანი ერთად იზრდებოდნენ და „ბევრი კარგი დრო უდარებიაო“. შემდეგ, როცა თბილისში ხვდებოდნენ ერთმანეთს, სვედარაყევი სიხარულით ივლინებდნენ იმ წლებს.

სიიდან გაჩნდნენ ხონში აბაშიძეები? თურმე ბებიანების დაპა ვახუშტი აბაშიძე გადმოსახლებულა იქ კაცობიან. დედაჩემის ბიძა ვასილი, მაშინ სამოცდასთუი წლის კარმავა კაცი, მხიარული, ქაჩანა, მოსლენის მოყვარული, მიამბობდა (როცა ერთხელ სადილად ვეწვიეთ მე და დედა), რომ ვახუშტი აბაშიძე „ქიანაში“ ყოფილა, რომ მიეღო ქარხანას ახანზარებდა მისი შიშით. ცოლის ნათესავებს შეეშინდათ, ეს კაცი კარგ დედს არ დაგვაყაროს და მდინარეში დააჩრჩვეს. მის შვილებს კი თავდალა წაართვეს და, ამრიგად, მისი შთამომავლობა გააანაურებს. ჰყავდა რამდენიმე წელი. მათ შორის ბებიას მამა სისონა, აგრეთვე ქალიშვილი ქეთევანი, რომელიც ძალიან ლამაზი ყოფილა.

— მარა, რაფერი ქალი იყო, იცო? — ბობოქრობდა ვასილი — თამარ მეფე რომ ვინახავს, ემფერი ქალი...

აბაშიძეებთან სტუმრობა ჩემთვის ნამდვილი დღესასწაული იყო, განსაკუთრებით ირაკლი აბაშიძისთან, ისასთან შეხვედრა (საშუალო სკოლის დამთავრებამდე იქ ცხოვრობდა). მგონია, ბევრი არავენ შევარებია ბავშვობის წლებში ირასავით. სხვებისგანაც რამდენი სითბო მახსოვს, რამდენი ლერისი! ჩემთვის ყველა სიხარობად სავარელი იყო და ერთმანეთად ტკბილად მოსაგონარი. თუმცა იმ უბნის მკვიდრთა შორისაც მოძინებდნენ თავისებური ტიპები, მაგალითად, ერთერთი გარდაცვლილი ძმის, პოლოკენიის ქვირივი ელი-საბედო, რომელიც მე უკვე დრამად მოხუცებული მახსოვს, ისიც ბუნდოვანად. მაგრამ მემხიერებაში ჩამრჩა დედაჩემის ნაბიბითი მის შესახებ: თურმე იცოდა თქმა: — ვაი, რა ნაცხოვრები ქალი ვარ მე, თერთმეტ საათზე რო ავცვებოდი (სა მაშამდე რტიხა უნდა ავმდგარიყავი), დრანზღოვ-სალდათი კულში დამსდევდა, კოფე გინდა თუ კაკაო (დროზღოვი ალბათ მისე ქმრის „დენჭიკი“ იყო). არ უყვარდა თავის მახლის ცოლი და ერთხელ თურმე ასე დასწყვიტა:

— დმერთო, დმერთო, თუ სადმეა შენი სამართალი, რაც რაიმე ქონება აქვს, ერთ კვერცხად გადოუქციე (sic!), მერე გააგდებინე ხელიდან კვერცხი და დო-უმტვრიე!

ოციანი წლების ბოლოს დაიწყო გარდუვალი პრიცი-სი: ბავშვები სკოლას ამთავრებდნენ თუ არა, ტოვებდნენ ხეს და თბილისს მოაშურებდნენ უმადლებს სასწავლებელში შესასვლელად, და უკან აღარავინ ბრუნდებოდა... მერე მათ მოშობლებიც მიყვებოდნენ, ვინც კი შეძლებდა. თითო-ორიოლდა დარჩა მოხუცთაგან, მაგრამ მათი გარდაცვალების შემდეგ შვილები ყიდდნენ

სახლებს, და უკვე კარგა ხანია აბაშიძეთაგან თითქმის აღარავენ დარჩა იქ.

დედასთან ერთად უკანასკნელად 1938-ში ქარხანაში, „აბაშიძეებში“, მოვიხსნე ვასილი, მისი სრული ანტიპოდი აპოლონი (ნახევარი საუკუნე მსახურობდა სასამართლოში, ჩუმი, კეთილი, თავისთვის მიღიბარი კაცი, რომელიც თითქმის სითბოს აფრქვევდა თავის ვარშეში, მისი მეუღლე კესარია (ძალაუნებურად აფანასი ივანოვიჩს და Пульхрия Ивановна-ს მოგაგონებდნენ). ეს ორი მარტო იყვნენ დარჩენილი, შვილები მხოლოდ ზაფხულობით ჩაიკითხვდნენ ხოლმე. ერთხანს ვსაუბრობდით, მერე მე ჩვენი ძველი ენოსა და სხლის სახანავად წავიდეთ. დედა არ წამოსულა, უშიძიდა, საფლავების მეტო აღარაფერი იყო იქ დარჩენილი. მოხუცები კი წამოყვანენ. გული დამწყდა, ჩვენს ენოს რომ ჩავუარეთ. უზარმაზარი ცაცხვი, რომლის ჩრდილად ნახევარ ენოს სწვდებოდა, მოეკრათ, ენოს უნა იყო.

გადავჭერილი ეკლესიის გაღვანის მიტოვებულა სასაფლაო... ნახსენი დავარული საფლავის ქვედა; ხის ეკლესია — პატარა, უფუშბათო, ხისავე ქვედბინი გარშემოსაფლელით (სეთი ეკლესიებშიც არხებოდა დასავლეთ საქართველოში, მაგრამ ჩვენს დრომდე ცოტამ მოაღწია) — ესეც ხანმოკლებული, მინერბატვრული... შიგნით — ფიცრებისა და ხატების ნაგლეგები იატაკზე; საკურთხეველთან ერთი დამტვრეული საფლავის ქვა; „ქინია“ კონსტანტინე წულუკიძე... ენოს წელამდე ბალახი, კინჭარი, ანწლი... ეკლესიიდან რომ გამოვიდვი, ჩემი თანამგზავრები საფლავებთან იდგნენ. ორი გრძელი ქვა ერთთიმორის გვერდით უწარწეროდ-ბებიია და დედაც...

— ეს ალექსანდრეა, — ამბობდა ვასილი, — აგერა ბესარიონი... მაქანე იონა... ა, ეს ჩემი ქალიშვილია...

— სალაცა ჩემი ბაღნები უნდა იყვნენ აქანე,—თქვა კესარიამ და ერთ ადგოლს დააკვირდა...

— აჰ, მაქანე აბაშიძეებს რა უნდა, შენები აგერ არიან. ა, — დაიბაძა ვასილმა.

— ანა, მე რო მოვეკვდები, მაგათთან დამმარხეთ იცოდე, — ითხოვა კესარიამ.

— მთი ჩვენ ვიცით, საცხა დავმარხავთ — მხიარულად თქვა ვასილმა და თვალა ჩამოკრა.

აპოლონი ჩუმად იდგა, მხოლოდ იღიმებოდა, მერე ძლივს გასაკონად წაიჩურჩულა:

— სულ აღარ მახსოვს არაფერი...

ეკლესიის წინ მწვანე მინდორი იყო და მის შუაში — დიდი კაილის ხე.

— უფინ აქანე ჭარი იცოდნენ, — მიხსნიდა ვასილი, — ხოს, რანიირი ცუკვა-თამაში იყო!

ახლა, როცა ათასში ერთხელ ხონში ჩავდივარ, გული მეკუსშემა ვენს დაცარიებულბუ კუთხეს რომ ვხვდავ აქ სხვა ხალხია, ალბათ, კარგი ხალხი, მაგრამ როცა აქ სახლდებოდა, მას ამ კუთხესთან გარძნობები არ აკავშირებდა — მხოლოდ რეაფული, მატერიალური ინტერესები... ამიტომ ჭრიდნენ ასწლოვან ცაცხვს, რომელიც სიმბოლოსავით იდგა, ამიტომვე ანგრევდნენ ძველ სახლებს და ახლებს აშენებდნენ. ასე მოითხოვდა ცხოვრება.

# ზიდვის სივრცობრივი გარემოს შექმნა

ლევან პატაშვილი



ლევან პატაშვილის პირველივე საოპერატორო ნამუშევარმა — ფილმმა „სხვისი შვილები“ (1958) მიიპყრო ყურადღება სახვითი გადაწყვეტის ექსპრესიითა და სიმკვეთრით. მას შემდეგ ბ. ი. ვოლჩეკის მოსწავლემ („ვგვიკის“ 1954 წლის გამოშვება) გადაიღო მრავალი შავ-თეთრი და ფერადი, ფართოეკრანიანი და ფართოფორმატიანი, მოკლემეტრაჟიანი და მრავალსერიანი, დოკუმენტური და სატელევიზიო ფილმი. თითქმის ყოველი მათგანის გამოსვლა ეკრანზე იყო მოვლენა ჩვენს საოპერატორო ხელოვნებაში. მისი ფილმები განსხვავდება ერთმანეთისაგან. საკმარისია გავიხსენოთ „დღე პირველი — დღე უკანასკნელი“ (1959, I პრემია საოპერატორო ნამუშევრისათვის III საკავშირო კინოფესტივალზე), „სრბოლა“ (1970), „რომანის შევარტებულებზე“ (1974), „სიბირიადა“ (1978), „გამბარჯოთ ყველას!“ (1980), „ცისფერი მთები“ (1984). ამასთანავე, ლ. პატაშვილის ყველა ფილმს აერთიანებს ოპერატორის აქტიური დამოკიდებულება იმის მიმართ, რასაც იღებს, ახალ გამოშვებულბით საშუალებათა მულტივი ძიება.

დღეს საქართველოს სახალხო არტისტი ლ. პატაშვილი საბუთოა კინოს ერთ-ერთი წამყვანი ოპერატორია. მაგრამ ისევე, როგორც თავისი მუშაობის პირველ წლებში, იგი ერთგულია პრინციპისა, რომელიც ამგვარად ჩამოაყალიბა: „მხატვარი, ჩემის აზრით, დასრულებულობისაკენ კი არ უნდა მიისწრაფოდეს, არამედ სრულყოფისაკენ“. ლ. პატაშვილს მიაჩნია, რომ დღეს ოპერატორის ხელთაა გამოსახულების მართვის საქმოდ მძლავრი ბერკეტები: „პერსპექტივა, ტონი, ფერი, შუქი — დღეს შესაძლებელი გახდა კინოგამოსახულების ამ ძირითადი პარამეტრების ფართო ვარირება. ეს შესაძლებლობები უსაზღვრო, ვინაიდან უსაზღვროა ის გარემომცველი რეალობა, რომელსაც ეკრანი ასახავს“.

ფურცლ „ტენიკა კინო ი ტელევიდენიას“ რედაქციის თხოვნით ლ. პატაშვილმა დაწერა წერილი, რომელშიც მოუთხოვს მკითხველს თავისი მუშაობის გამოცდილებაზე.

წერილის თარგმანს ვბეჭდავთ მცირე შემოკლებებით.

კინოხელოვნებას თავისი ხანმოკლე არსებობის მანძილზე უკვე ბევრი რამ გამოუცდია. რა მიმართულება თუ მიმდინარეობა არ ყოფილა კინოში! მან ყველაფერი ეს განვილო და კვლავ დაუბრუნდა იმას, რითაც დაიწყო — თითქმის ლიუმინერების კინემატოგ-

რაფს, სისადავეს, სიცხადეს, სიმართლეს. მაგრამ სისადავე და სიცხადე ყოველი ხელოვანისთვის როდია ჩვეული. მას დიდი შრომისა და ხანგრძლივი ფიჭრის შედეგად ალწვევენ. ბევრს თავის ძიებებში ღრმადაც შეუტოპავს, ყველაზე მარტივი ამბები სხვა-



დასხვაგვარი კინემატოგრაფიული „ილიეთე-ბითა“ და „ხრიკები“ გაურთულებია. მაგრამ განა აქვს ამას რაიმე აზრი? ე. დრო-ში ერთვან წერდა, რომ ქვეშარიტი ხელოვანი „...არ ცდილობს იყოს ნოვატორი, იგი არ ლაღატობს საკუთარ თავს, ცდილობს საკუთარი თავის გამოხატვას, რაც დიდ ვეკავობას მოითხოვს. თუმცა, საშუალო ხელის ხელოსანიც საკმაოდ სრულად გამოხატავს თავის თავს, მაგრამ ამის მიზეზი, ალბათ, უფრო გულუბრყვილური უმეცრებაა. მოხერხებულნი ცდილობენ მოირგონ მოდის შესატყვისი სამოსი, რათა სხვებს არ ჩამორჩნენ. არსებობენ გზას აცდენილი ახალგაზრდებიც, რომლებიც მხოლოდ იმას ფიქრობენ როგორმე სხვას არ გავდნენ. სწორედ მათ უწოდებენ კრიტიკოსები ნოვატორებს“.

ნებისმიერ შემოქმედებას ინდივიდუალური ხასიათი აქვს, ყოველი ოპერატორი იღებს საკუთარი შემოქმედებითი ბუნების, საკუთარი პიროვნების შესაბამისად. თითოეულს აქვს თავისი სამყარო, ტემპერამენტი, გემოვნება და მუშაობის მეთოდი. ამიტომაც არ უნდა მოახვიო თავს სხვას ის, რაც შენთვის ჩვეული და ბუნებრივია; სხვისთვის ეს შესაძლოა სრულიად მიუღებელი იყოს. მაგრამ ყველას რაღაც გვეერთიანებს კიდევ.

ახალი იდეები, ცხოვრების ახალი რიტმი, ახალი რეჟისურა თხოვს ახალ გამომსახველობით ფორმებს და, შესაბამისად, ახალ გამოსახულებას. ცხადია, ეს პროცესი უმტკიუნელო არ იქნება და გამოიწვევს იმ ოპერატორთა წინააღმდეგობას, რომლებიც მუშაობის ტრადიციულ ხერხებს არიან ჩვეულნი. ცნობილია, რომ შემოქმედებით აღმოჩენას ყოველთვის საკამათო ხასიათი ჰქონდა. საკმარისია გაიხსენოთ კობუზიეს, ძმები ვესნიენების და სხვათა ნამუშევრები, რათა გავიგოთ ის უნდობლობა, რომლებსაც ისინი თავის დროზე იწვევდნენ. მაგრამ ის, რაც უწინ აფრთხობდა საზოგადოებას, ცხოვრებისეულმა პრაქტიკამ გაამართლა.

დღეს სწორედ ის პრობლემები მალეღვებს, უწინ უნდობლად რომ ვეპყრობოდი. დროთა განმავლობაში ხომ, როგორც სეზანი იტყოდა, მხატვარი იცვლის თავის ოპტიკას, ე. ი. უჩნდება უფრო ზუსტი შეფასების უნარი. მთავარია შეიგრძნო ეს ახალი აუცილებლობა, აქციო იგი საკუთარ მოთხოვნილებად და

მაშინ დაგებადება სწორედ ის გონიერები, რომლებიც თავისებურ გამოხატულებას იყვანენ.

ვეფიქრობ, დადგა დრო ძირფესვისმანამდე დაისინჯოს საოპერატორო პროფესიის ზოგიერთი პრინციპული საკითხი. ბევრი რამ აქ უკვე „გაცვდა“, ბევრიც ესთეტიკურად მოძველდა. გამოსახულება უნდა შეიცავდეს რაღაც განსაკუთრებულ, მასში დაფარულ პოეზიას. ოპერატორი უსათუოდ უნდა იყოს დაჯილდოებული წარმოსახვის უნარით, რათა ასასახ რეალობაში დაინახოს ის მხარეები, რომლებიც ერთი შეხედვით უჩინარია. შერჩევის მეთოდით ოპერატორი ცდილობს შექმნას გადაღებულის მხატვრული სახე. ამას ემატება მისი გამოცდილება, ადრე მიღებული შთაბეჭდილებები და ბევრი სხვა რამ, რასაც ზოგჯერ ვერც კი მოუძებნი რაიმე განმარტებას. ეს თვით მასში ბუდობს, ეს მის სტილია, ეს თვით იგია. და ბოლოს, ოპერატორისთვის აუცილებელია გემოვნება, რომელიც კონტროლს გაუწევს ყოველივეს.

ფილმის გადაღებისას ვცდილობ ავაგო გამოსახულება არა თვალშისაცემი გარეგანი იერის, არამედ შინაგანი კავშირების საფუძველზე, აისბერგის პრინციპით, ისე, რომ გამოსახულების ძირითადი შინაარსი იყოს დაფარული მასში, ე. ი. შექმნას მისი ქვეტექსტი. გამოსახულების ერთგვარ ესკიზირებას, დაუმთავრებლობას ყოველთვის აჭერს თავისებური ხიბლი. ზედმეტად დასრულებული, „გაპირილებული“ გამოსახულება, როდესაც ოპერატორი სულ რაღაცას ამიტებს (კიდევ ცოტაც!)—უფრო ხშირად ხელოვნურობის შეგრძნებას და ემოციური საწყისის დაკარგვას იწვევს. საბოლოო ჯამში ასეთი გამოსახულება, როგორც მხატვრები იტყვიან,— „გამოჩორკნილი“ გამოდის.

ფილმზე მუშაობისას ჩემთვის ყველაზე რთული—დაწყებაა. როგორც იტყვიან, დაწყება საქმის ნახევარია. ფილმის წინ ყოველთვის ზედმეტად ველავ, სულ მგონია, რომ ვერ გადავიღებ მას, თუმცა მანამ სწორედ ამ ფილმზე ვოცნებობდი, ამ სამუშაოსკენ მივისწრაფოდი. დასაწყისში აუცილებელია ამოცანის სიცხადე, მიზნის სიზუსტე. გზა ფილმის სახვითი გადაწყვეტისაკენ ძალზე რთულია. უპირველეს ყოვლისა, უნდა მოიძებნოს გასაღები. მაგალითად, „სიბიროდაზე“ მუშაობისას კარგა ხანს ვერ განვსაზღვრეთ სახვითი სტილისტიკა. წინასწარი სინჯები თვალში სა-





ცემი გარეგანი სახიერებისა და ეგზოტიკურობისაკენ გვიბიძგებდნენ. მაგრამ ერთ შშვენინერ დღეს, სრულიად მოულოდნელად, ზედა წერტილიდან დაინახე სოფლის ნაწილი რალაც უცნაური ბუნებრივი განათების გარემოცვაში. გადავიღე ეს კადრი, რომელმაც ფილმის სახითი გადაწვეტიტის გასაღები მომძებნინა. ზოგჯერ დიდი მნიშვნელობა აქვს საბაბს, რალაც მინიშნებას, შემთხვევით დანახულ განათებას ან ბუნების უცნაურ, უჩვეულო „ფერი“ მდგომარეობას, რომლებიც საჭირო გადაწყვეტილებებისაკენ გიბიძგებენ.

ყველაზე რთული პრობლემა, რომელიც პირველ რიგში წამოიჭრება შემოქმედებითი ჩვეულის (რეჟისორი, ოპერატორი და მხატვარი) წინაშე, ეს არის ფილმის კოლორიტის პრობლემა. როგორ მოვიყვანოთ ერთიან ტონალობაში გამოსახულების ისეთი არსებითი ფაქტორები, როგორიცაა განათება და ფერი, ისე რომ, გავითვალისწინოთ ყველაზე მთავარი — მსახიობის სახე? არანაკლებ რთულ ამოცანას წარმოადგენს ფერისა და განათების ორგანული ერთიანობის მიღწევა ნატურალსა და პავილიონში, რომელიც უნდა ეყრდნობოდეს ბუნებრივი განათების ერთიან პრინციპს. ცხოვრებისეული სიმართლე ხომ, უპირველეს ყოვლისა, შუქის სიმართლეს მოითხოვს. ეს ერთიანობა, მთლიანობა თავისთავად როდი წარმოიქმნება. ამისათვის ეკრანზე უნდა შეიქმნას გარკვეული სივრცობრივი გარემო, ჰაერის შეგრძნება. კინო თავისი ბუნებით სივრცობრივი ხელოვნებაა და სივრცის გადმოცემის საკითხი ყოველთვის იპყრობდა ჩემს ყურადღებას, რადგანაც სწორედ ეს საკითხები შეადგენენ კომპოზიციისა და განათების საფუძველს. ცალკეულ კადრებსა და კომპოზიციებზე მუშაობა კი წარმოქმნის სახვით-სივრცობრივ სტრუქტურებს, რომელთა შეკავშირება, საბოლოო კამში, ქმნის ფილმს.

კინმატოგრაფიული ფორმა არსებობს სივრცეში — ჰაერისა და შუქის განსაკუთრებულ გარემოში, რომელსაც აქვს თავისი წონა, ფაქტურა და ფერი. სივრცის გაჯერება ჰაერით, შუქითა და რეალუქსიებით გვეხმარება კადრში განსხვავებული ფერის საგანთა გაერთიანებაში. შემთხვევითი არ არის, რომ სივრცის ეფექტის მისაღწევად ოპერატორები ხშირად მიმართავდნენ ისეთ ფართოდ გავრცელებულ საშუალებებს, როგორიცაა

ბოლი და გამჭვირვალე ჰაეროვანი ქსოვილი. ადრე მეც მივმართავდი ამ ხერხს, მაგრამ შემდეგ უფრო ვთქვი მასზე. მაგალითად „სრბოლაში“ სივრცობრივი გარემო იქმნებოდა, ძირითადად, პიროტექნიკური საშუალებებით. მაგრამ ეს არ იწვევდა ნამდვილი ჰაერისა და ბუნებრივი გარემოს შეგრძნებას, სამაგიეროდ, ძალზე ურთულდება მუშაობას მსახიობებსა და გადაძლბე ჩვეულებს, რომელსაც დიდი ხნის მანძილზე სულის შემხუთველ ბოლში უხდებოდა ყოფნა. გრძელ ეპიზოდების გადაღებისას ბოლი არ ჩერდებოდა და გადიოდა კადრიდან. დამატებითი სიროთულები იქმნებოდა ნატურაზე, ამინდის შეცვლის შემთხვევაში (ქარი, ჭარბი ტენიანობა და ა. შ.). გამჭვირვალე ქსოვილის გამოყენება (ტონალური პერსპექტივის შესაქმნელად) კი ძალზე ზღუდავს მსახიობთა მოძრაობას კადრის სიღრმეში და ართულებს მუშაობას გადასაღებ მოედანზე. მართალია, ბოლისა და გამჭვირვალე ქსოვილის გამოყენება ახლაც მიხდება, მაგრამ სულ სხვა მიზნითა და დანიშნულებით.

ყველაზე რთულ ტექნოლოგიურ პრობლემად დღესაც რჩება სივრცის იმიტაცია არა მარტო პავილიონის პირობებში, არამედ ნატურაზეც, რომელიც ცვლილებას განიცდის დღის დროის, ამინდისა თუ განათების შესაბამისად. მაგრამ ნატურაზე განათება მაინც თავის ბუნებრივ ეფექტს შეესაბამება, ხოლო პავილიონის პირობებში საგნებისა და ადამიანების გარემომცველი ამგვარი გარემოს შექმნა ძალზე რთულია. აქედანაა ხელოვნურობა, სიყალბე. რა მთლიანობაზე შეიძლება საუბარი, როდესაც ბუნებრივი გარემოდან პავილიონში მოხვედრილი მსახიობი აღმოჩნდება პირობითი კინოშუქის ატმოსფეროში? საჭიროა სწრაფვა ცხოვრების ერთიანი, მთლიანი მატერიის შექმნისაკენ. ამას კარგა ხანია მიხვდი და გადაწყვიტე ძირითადი ყურადღება დაუთმო განათებას, რომელმაც გამოსახულება რეალურს უნდა მიუახლოვოს, უფრო ვთქვა ყალბ მხატვრობაზე. „გაკეთებულ“ გამოსახულებაზე. შუქით მუშაობისას ვეყრდნობი ბუნებრივი ეფექტის იდეას და შერჩევისა და განზოგადების გზით ეცდილობ ვანავითარო გამოსახულება, სხვადასხვა ტექნოლოგიური ხერხებით (ტრა-

დიციონლის ჩათვლით) შევქმნა მიქსიმალურად მეტყველი მხატვრული სახე.

უწინ, ეკრანზე სივრცობრივი გარემოს შექმნის პრობლემებზე მუშაობისას, მიემართავდი ყველა არსებულ საშუალებას: კადრის პერსპექტიულ აგებას (პირდაპირ და უკუპერსპექტივას), განათებას, შესატყვის ოპტიკას, კადრში ფერის ტონალურ განაწილებას და ა. შ. მაგრამ ეს არ აღმოჩნდა საკმარისი — არ იქმნებოდა ნამდვილი საპაერო გარემო და ბუნებრივი სიღრმე. მინდოდა როგორმე თავი ამერიდებინა ტრადიციული ბოლის, გამჭვირვალე ქსოვილსა და სხვა ზედმეტი სირთულეებისგან. 60-იანი წლების დასაწყისში პირველად გამოვიყენე „დიფუზური გარემო“ განათებელი ხელსაწყოების წინ და უმაღლესი ვიწრო განათების ამ ხერხის დიდი უპირატესობა. მსახიობი შუქის ამ ერთიან გარემოში არამარტო ბუნებრივად გამოიყურებოდა, არამედ ბუნებრივად გრძნობდა კიდეც თავს. ასე წარმოიშვა ჩემთვის „მიმართულ-დაფანტული“ განათების პრინციპი, რომელმაც გააფართოვა და გამარტივა ხელოვნური განათების რეალური შესაძლებლობები.

შეუძლებელია შუქი მოდიოდეს არსაიდან, მას ყოველთვის უნდა ჰქონდეს თავისი იდეა — განათების ერთი წყაროს იდეა. საქმეც ისაა, სად და როგორ მოათავსებს მას ოპერატორი, რა გრძნობებს განიცდის იგი ამ დროს, რამდენად ღრმად წვდება გადასაღებ მასალას. უკვე დიდი ხანია არ ვხმარობ შუქის ღია წყაროებს, — გამონაკლის შეადგენენ კამაროვანი ხელსაწყოები მზის შუქის ეფექტისათვის. ძირითადი შუქი, რომელიც ქმნის, ვთქვათ, ბუნებრივი დღის განათების იმიტაციას, პავილიონში აღწევს დეკორაციის ღიბებებიდან, მაგრამ ეს მიმართულ-დიფუზური შუქი (ციხე შუქი), დამატებითი კამაროვანი განათების (მზის შუქი) შემთხვევაშიც კი, არ არის საკმარისი (ფერის დაბალი მგრძობელობა, ვარიოობიექტივი, დაფანტული განათების ხელსაწყოების არასაკმარისი სიმძლავრე და ა. შ.). ამიტომ გვიხდებდა დამატებითი ზედა განათების გამოყენება „დიფუზური“ ჰერის თავზე, ჩამოსაკიდ ხარაოებზე მაგრამბა ლინზიანი ხელსაწყოები („ზარია — 1000“ და „ზარია — 5000“), რომლებიც ძირითად განათებას იმავე მიმართულებით უმატებენ „დაფანტულ“ შუქს.

იმის გამო, რომ ჰერი, როგორც წესი, ღია ფერისაა, ზედა განათება ქმნის ახელსაწყოების ეფექტს და, ამდენად, მიხედვით მისი გამოყენება გამართლებულია. გამფანტულ-ბუნებრივ სიბრტყეების ზომათა ვარიოობა და სინათლის წყაროდან მათი დაცილების მანძილის ცვლა გვაძლევს განათების ხასიათისა და კონტრასტის სახეცვლილების საშუალებას ფართო დიაპაზონით.

ყოველთვის ვცდილობ მინიმუმამდე შევამცირო ან სულაც არ გამოვიყენო განათებელი ხელსაწყოები დეკორაციის შიგნით, თუ რა თქმა უნდა, გადასაღები არ არის მსხვილი და საშუალო ხედები. ამ შემთხვევაში სინათლეს ვაყენებ განათების საერთო ხასიათიდან გამომდინარე, მაგრამ უფრო დეტალურად: ბუნებრივია, იმას, რასაც ახლოდან ვუყურებთ, უფრო დაწვრილებით ვათვალიერებთ. გამოსახულების გამსხვილების შემთხვევაში უფრო ხელსაყრელია მცირეგანაობრივანი ხელსაწყოების გამოყენება („სკვეტი“ „მარსი“ და სხვ.), რაც მსახიობს აძლევს უფრო თავისუფალი მოქმედების საშუალებას, განათების დამატებითი ეფექტებისათვის, საჭიროების შემთხვევაში ვიყენებთ მცირე ლინზიანი ხელსაწყოებს („ზარია — 2000“ და „ზარია — 5000“ მზის სინათლის ეფექტების შესაქმნელად კი — გამორჩეულად მიმართული სინათლის კამაროვანი ხელსაწყოები (КПД-90 და КПД-50). ინტერიერებში ვმუშაობ აგრეთვე მეტალოპლაკენური ნათურების მქონე ხელსაწყოებით („ლიუქს — 575“ და „ლიუქს — 1000“ განსაკუთრებით კარგია „ლიუქს — 1000“ რომელიც უფრო სტაბილურია და დიდხანს ინარჩუნებს ფერით ტემპერატურას ნორმალურ ფარგლებში. საჭიროა მათი ფართო დანერგვა არა მარტო ტელევიზიაში, არამედ ჩვენს ქვეყნის კინოსტუდიებში, რომლებიც ასეთ ხელსაწყოების ნაკლებობას განიცდიან. მცირეგანაობრივანი ულინზო ხელსაწყოები ძალზე ეფექტური და მოსახერხებელია მუშაობაში, მაგრამ მათაც აქვთ ერთი არსებულ ნაკლი — ისინი იძლევიან თრმავ ჩრდილოვან კონტურს. როგორც ჩანს, აუცილებელია დეტალური გამოსწორება, როგორც ეს ვაკეთდა ფირმა „ლოუელის“ მსგავს ხელსაწყოებში, სხვათა შორის, ოპერატორთა რჩევით და მათი უშუალო მონაწილეობით.

შუქის დაყენებისას, კადრში ცალკეულ

მონაკვეთების დასაჩრდილად და ღია შუქ ზედაპირებს შორის არაშესამჩნევი ტონალური გადასვლის შესაქმნელად ძალზე მოსახერხებელია გაუშვირვალ ქაღალდის დაფენა (ზევიდან, ხარაჩოებიდან) დიფუზური ჭერის სიბრტყეზე და ასეთივე გამფანტავ ზედაპირებზე დაკორაციის ქვედა ნაწილში. განათების უფრო მკაფიო გრაფიკული ნახატის მისაღწევად კი ვამცირებ მანძილს სინათლის წყაროსა და დიფუზურ სიბრტყეს შორის ან სულაც უარს ვამბობ ამ უკანასკნელზე.

შუქმდენი სიბრტყეების უპირატესობა ისაა, რომ მსახიობი კადრში გადაადგილები-სას თავისუფლად ხვდება ჭარბი შუქის ნაკადის ზონაში, მაგრამ ეკრანზე იგი ზედმეტად განათებული არ გამოჩნდება. მაგრამ თუკი ანათებს ღია ხელსაწყო (აქ არ ვგულისხმობ მზის ეფექტს) და მსახიობი უფრო ახლოს მივა მასთან, ვიდრე საჭიროა, ეკრანზე იგი უსათუოდ ზედმეტად განათებული გამოჩნდება. განათების ამგვარ პირობითობას მაყურებელი ადვილად შეამჩნევს და მას უკვე აღარ სჭერა თქვენი, მიუხედავად იმისა, რომ მიზეზი არ იცის, სიყალბის გრძნობა ეუფლება. სულ სხვაა, როდესაც კადრში მზე ანათებს, მაშინ უკიდურესად გადაჭარბებული განათებაც კი არ არის საშიში. მაგრამ ეს საქმის ცოდნით უნდა გაკეთდეს, აუცილებელია გამოცდილება და, რა თქმა უნდა, საკუთარი გრძნობების რწმენა. არ მიყვარს, როდესაც მზის სხივი პირდაპირ ეცემა მსახიობის სახეს და ძალზე იმეორთად მიემართებ ამ ხერხს. ვამჯობინებ, რომ სინათლე კადრში საღვალად მსახიობის სახის გვერდით — იატაკზე, გარემომოქცეულ საგნებზე, ზოგჯერ კადრის გარეთაც კი — ეცემოდეს. მაშინ წარმოქმნილი რეფლექსიც კი საკმარისია შუქის ნახატის შესაქმნელად. ბოლოს და ბოლოს, უკვე მოსაბეზრებელი გახდა კარისა თუ ფანჯრის ღიობთა გაუთავებელი პროექციები დეკორაციების კედლებსა და ჭერზე.

დიფუზური შუქი ქმნის არა მარტო გარკვეულ გარემოს, ჰაერს, არამედ განსაკუთრებულ შუქ-ჩრდილს, სადაც ჩრდილისა და სინათლის ზღვარი მკაფიოდ ხაზობრივი კი არ არის, არამედ ოდნავ „ჩამორეცხილი“, როგორც ფერწერაში, რაც ბუნებრიობას ანიჭებს გამოსახულებას. ამასთანავე, კარგად დამუშავებული ჩანს თვით ჩრდილებიც, რაც მნიშვნელოვნად აადვილებს მუშაობას ჩაკეტულ

პავილიონებსა და ინტერიერებში. დამატებით, შესავსები შუქი მინიმუმამდე დაიყვანება, თუმცა, უწინ ასეთი განათება აუცილებლად მიაჩნდათ გამოსახულების განსაკუთრებული პლასტიკის მისაღწევად. დღეს საშუაო პირობები მკვეთრად შეიცვალა და ოპერატორი უკვე ველარ მიღწევებს პლასტიურობას შუქით თითოეული კადრის გულმოდგინე დამუშავების ხარჯზე. საჭიროა უფრო თავისუფალი გადაღება, გამოსახულების პლასტიკის შექმნაში კი უნდა გვეხმარებოდნენ ახალი, უფრო სრულყოფილი და საიმედო ტექნიკური საშუალებები — ზემოგრძობობიერ ფირი, გამნათებელი ხელსაწყოები, სხვადასხვაგვარი ფილტრები, ნეგატივის დოზირებული წინასწარი გაშუქება და მრავალი სხვა.

დიდი შესაძლებლობების შემცველია, ჩემის აზრით, ე. წ. „ხელის განათება“, რომელსაც ძალუქს ვაპყვეს მსახიობის მოძრაობას კადრში. იგი შესანიშნავად ავსებს და კორექციას უკეთებს ძირითად დიფუზურ განათებას, განსაკუთრებით რთული მიზანსცენების გადაღებისას. გამოცდილ განათებულს ადვილად შეუძლია დაიჭიროს ერთ ხელში მცირე-გაბარიტაანი გამნათებელი ხელსაწყო, ხოლო მეორეში — მცირე ზომის დიფუზური ეკრანი. გაშლილი ხელის ფარგლებში ამ ეკრანსა და სინათლის წყაროს შორის მანძილს შეცვლა იწვევს განათების კონტრასტის შეცვლას. ეს ხერხი ძალზე გამოადგა „სიბიბიანაზე“ მუშაობისას, მის გამოყენებაში დიდი დახმარება გამოიწვია შესანიშნავმა ოსტატმა-გამნათებელმა ე. მიხაილოვმა, რომელსაც ს. ურუსევსკისთან მუშაობის მდიდარი გამოცდილება ჰქონდა. ჩემთან თანამშრომლობისას იგი თავად მართავდა ამ მარტივ სისტემას და ახორციელებდა სრულიად წარმოდგენელ გადაადგილებებს გადასაღებ მოედანზე.

ეს სისტემა განსაკუთრებით ეფექტურია იმ შემთხვევაში, როდესაც მსახიობი კამერის მიმართ რთულ რაკურსში იმყოფება, გადაღების დროს კი საჭიროა სტატიკურად დაყენებული განათების შეცვლა-შესწორება, შუქის უფრო გამომსახველი ნახატის შექმნა. სინათლის წყარო (ის შეიძლება ერთზე მეტი იყოს) უჩინარი უნდა რჩებოდეს, ითქვიფებოდეს შუქითა და ჰაერით ვაჭერებული ატმოსფერული განათების საერთო ნაკადში. ვფიქრობ, რომ განათების ეს ეფექტური დამხმ-



რე ხერხი ძალზე პერსპექტიულია, განსაკუთრებით იმ ოპერატორებისათვის, რომლებიც მუშაობაში არ უფროსიან ქრონიკალურობის, იმპროვიზაციულობის ელემენტებს.

მასწავლებელი როგორ ვევიტორდა ანთებული წყაროს ეფექტების ასახვა კადრში. ახლახან დაემთავრა მუშაობა ე. შენგელაის ფილმზე „ცისფერი მთები“, რომლის მოქმედება ვითარდება ერთ რედაქციამ წელწადის ოთხი დროის მანძილზე. მთელი ზამთრის პერიოდის სახვითი გადაწყვეტა აგებულია, ერთის მხრივ, კადრში ანთებული სინათლის წყაროთა შექმნისა და, მეორის მხრივ, შენობის ფანჯრებიდან შემოღწეული ნისლიანი შუქის „შეჯახებით“. სათანადო განწყობილებებისა და დამაბულობის შესაქმნელად ყველა ნათურა კადრში ასხივდება ჭარბ სინათლეს, რითაც ქმნიდა განათების ბუნებრივ ეფექტს და, მასთან ერთად, გარკვეულ პირობითობას, რაც პასუხობდა ჩანაფიქრს. ეს ეფექტი იქნებოდა უხეში, რომ არა კამერაზე დამაგრებული ნისლოვანი ფილტრი, რომელიც სინათლის წყაროს ირგვლივ ქმნიდა განსაკუთრებულ ჰაეროვან გარემოს.

მინდა მოვიყვანო განათების ბუნებრივი ეფექტის გამოყენების მაგალითები ფილმიდან „სიბირიდა“. ერთ-ერთ ეპიზოდში, როდესაც დიდ ეკრანზე უჩვენებენ სლაიდებს. ეკრანიდან არეკლილი სინათლის ეფექტს ქმნიდა კამეროვანი განათების ორი წყარო (დეკორაციის გარეთ, ორ მხარეს, ქვემოთ და ვაყენეთ КИД-90). მათი შუქი მიმართული იყო ამრეკლავი ზედაპირისაკენ (ხაოიანი ფოლგა), რომელიც კადრს გარეთ გარკვეული კუთხით ეკიდა ეკრანის თავზე. პირველ პლანზე იდგა ხელსაწყო КИД-25, რომელიც თითქოს ოდნავ გაღებულ კარის ლიობიდან შემოჭრილი სხივით აშუქებდა ორი მსახიობის სახეს. ასეთი იყო საერთო ხედის განათება. სლაიდები, რომლებიც ერთმანეთს ცვლიდნენ ეკრანზე, ჩაიბეჭდა შემდეგ, კომბინირებული ხერხით. კიდევ ერთი მაგალითი ამ სურათიდან — ფინალური ეპიზოდი სასაფლაოზე, როდესაც საოლქო კომიტეტის მდივანი სოლომონი თანასოფრელებთან ერთად შორიდან უყურებს გამძვინვარებულ ხანძარს. ფილმის წინა სერიების უკვე გარდაცვლილ პერსონაჟთა მოულოდნელ გამოჩენას პირობით-ფანტასტიკურ სანახაობად უნდა ექცია დოკუმენტური უტყუარობით ნაჩვენე-

ბი მოქმედება, სინამდვილეში კი ყველაფერი გადაწყდა მარტივად და ბუნებრივად ველგვარი კინოეფექტების გარეშე. დოკუმენტური იმპროვიზაციული პრინციპით. მსახიობთა და გარემომცველ საგანთა ურთიერთ-განლაგება კადრში წინასწარმოუზნადებელი, შემთხვევითია. ამ ეპიზოდის დასკვნითი კადრები (სოლომონისა და ალექსეი უსტიუჟანინის შესხვედრა) გადავიღეთ ხელის კამერით, მოძრაობაში, როგორც სრული იმპროვიზაცია.

მთელი ეს ეპიზოდი გადავიღეთ დანისლული განათების პირობებში, ყველაზე რთული იყო მოვლენათა ამ ორომტრიალში დამაჯერებელი შუქ-ფეროვანი ატმოსფეროს შექმნა. განათებული ხელსაწყოების ნაცვლად გამოვიყენეთ ყვითელი ალის მქონე პირატქნიკური ჩირაღდნები, რამაც შესაძლებლობა მოგვცა თავიდან აგვეცილებინა ტრადიციული ხერხი — პროექტორების წინ სხვადასხვა საგნების ფრიალი ალის ციმციმის ილუზიის შესაქმნელად. ამ გზით მივიღეთ დამაჯერებელ გადაწყვეტას — შუქ-ფეროვანი სივრცის ერთიან ეფექტს.

ბუნებრივი განათებისაკენ მუდმივი სწრაფვა არ უნდა იქცეს ცალკეულ ხელსნურ ხერხებად. ყოველივე ეს გაცილებით უფრო რთულია. განათების ბუნებრივი ეფექტის ძიებისას უნდა გვახსოვდეს, რომ იგი გარკვეულ დოზით პირობითობის შემცველი უნდა იყოს. ოპერატორი ბუნებაში არსებული განათების ნატურალისტურ კოპირებას კი არ უნდა მისდევდეს, არამედ ამ ეფექტიდან გამომდინარე სახვითად შექმნას მხატვრული სახე, ეძიოს და ამ ძიებებში დაეყრდნოს საკუთარ გამოცდილებას, მარცხსა თუ აღმოჩენას და რაც მთავარია — საკუთარ გრძობებს.

განათების ბუნებრივი ეფექტის პრინციპი ცნობილი იყო ჯერ კიდევ 40-იან წლებში, როდესაც ნეორეალისტური ფოტოგრაფიის ოსტატმა გ. ალდომ თავის პირველ ნამუშევარში — ლ. ვისკონტის ფილმში „მიწა იძვრის“ გამოიყენა იმ დროს აკრძალული ისეთი ხერხები, როგორიცაა გადაღება სუსტი განათების პირობებში, დიდი კონტრასტები, მკვეთრი ბილიკები და მრავალი სხვა. მუშაობის პროცესში მან მიავნო განათების ბუნებრივ ეფექტს. ალდოს დასცინოდნენ და ჩვეულებრივ „მოყვარულად“ მიჩინებდნენ. მან კი გადაიღო ისეთი ფილმები, როგორიცაა ვიტო-



როდესაც სიკას «სასწავლი მილანში» და „უმბერტო“. მისმა ნამუშევრებმა თავის დროზე დიდი გავლენა იქონიეს მთელი მსოფლიოს პროგრესულ ოპერატორებზე. დღეს ყველაფერმა აჰან სხვა აზრი და განზომილება შეიძინა. ჩვენ არაფერს არ ვიგონებთ. ჩვენ სხვათა მიერ დაწყებულ საქმეს ვაგრძელებთ.

განათებაში ყოველთვის განსაკუთრებით მიზიდავდა მზის შუქის ხასიათი. მხოლოდ მზის უღმობელ სხივთა თვალისმომკრელი შუქი, მკვეთრი შუქ-ჩრდილი, შარავანდები, ბლიკები და რეფლექსები ქმნიან სინათლის განსაკუთრებულ ციალ, გვაძლევენ საშუალებას გამოვიყენოთ შუქისა და ფერის ბუნებრივი პალიტრის მთელი სიმდიდრე. ამის გარეშე არ შეიქმნება ცოცხალი ატმოსფერო — ეკრანი მკვდარია.

კინოში ფერის გაჩენისას შუქ-ჩრდილოვან გადაწყვეტას თავდაპირველად უარყოფდნენ. ეს შიში დროთა განმავლობაში გაქრა და შეიქმნა ნამდვილი ფილმები, რომლებიც საინტერესო ფერითი ამოცანების გადაწყვეტას ისახავდნენ მიზნად. ფერი, უპირველეს ყოვლისა, ჩრდილია. მაგრამ ჩრდილი უწყინარი როლია — იგი კადრში გაბატონებული ძირითადი ფერის შეფერილობას იძენს. ჩრდილის გარეშე არ არის ფერი, ე. ი. არ არის რეფლექსთა სიმდიდრე. კაშკაშა მზის შუქის ეფექტის შექმნა შეუძლებელია ხელოვნურად, მისი ინტენსიურობის ხარჯზე. გვერდით ყოველთვის უნდა იყოს რაღაც შუქი, საჭიროა გარკვეული კონტრასტი. განა მშვენიერი არ არის სიშავე და თვალისმომკრელი სინათლე?

არსებობს შუქისა და ჩრდილის გარკვეული სტრატეგია. შუქი საშუალებას გვაძლევს გამოვიყენოთ ყველაზე მთავარი, მნიშვნელოვანი, ჩრდილი გვეხმარება ყოველივე ზედმეტის შენიღბვაში. კადრის ჩაბნელებულ მონაკვეთებს, რომლებიც ხაზს უსვამენ სივრცის სიღრმეს, მხოლოდ ჩრდილი კი არ წარმოქმნის, არამედ მუქი საგნებიც, მსახიობთა კოსტიუმები, ფარდები და მრავალი სხვა.

შუქის დაყენების აკადემიურმა სისტემამ სტერილური გახადა გამოსახულება, დაუკარგა მას ემოციური საწყისი. ამ მდგომარეობიდან თავდასაღწევად და გამოსახულების „გადაღმინაურების“ მიზნით ოპერატორებმა სხვადასხვაგვარ დაუდევრობებსაც კი მიმართეს.

მსგავსი ცდა, ჩანაფიქრის შესაბამისად, მეც მქონდა ფილმში „რომანსი შეყვარებულზე“. მაგრამ შემდგომ, სივრცის შექმნის კითხვებზე მუშაობის პროცესში, სულ უფრო ვრწმუნდებოდი, რომ განათების ზემოქმედებით მთელი ხერხები აღარ არის საკმარისი რეალურობის ილუზიისა და იმ პირობითობის შესაქმნელად, რომელიც აუცილებელია რეალისტური გამოსახულების მისაღწევად. საჭიროა რაღაც სხვა ხერხები, რომლებიც გააგრძელებდნენ განათებით დაწყებულ ბუნებრივი სივრცის შექმნის ხაზს და მოახდენდნენ რეალური გამოსახულების ტრანსფორმირებას. ერთ-ერთი ასეთი საშუალებაა „ნისლოვანი“ შუქფილტრები (ფირმა „პარი-სონის“ ფილტრი), რომლებსაც უკვე რამდენიმე წელია აქტიურად ვიყენებ მუშაობისას.

კამერაზე მუდმივად დამაგრებული ფილტრი ოპტიკასთან ერთად ქმნის ერთ მთლიანობას. იგი არბილებს გამოსახულების კონტრასტს და ამით აძლიერებს ტონალურ პერსპექტივას კადრში. ჭარბი განათების დროს, როდესაც კადრში ერთმანეთის გვერდით არსებობს ნათელი და მუქი გარემო, წარმოიქმნება შუქის რაღაც განსაკუთრებული ციალი, რაც საოცრად ლამაზია მაშინ, როდესაც ძლიერ განათებული ფიგურები გადაადგილებისას თავად ქმნიან უჩვეულო რეფლექსებს მუქ ზედაპირებზე.

ეს ფილტრები, ისევე როგორც ჩვენს მიერ გამოიყენებული განათება, ხელს უწყობს კოლორიტულ ერთიანობას, განათებული მონაკვეთებისა და ჩრდილის ფერთა გამოლიანებას. ორი განსხვავებული ფერის საზღვარზე იქმნება ოდნავ შესამჩნევი ფერწერულობა, მაგრამ, ჩემის აზრით, ფასეულია ისიც, რაც ყოველთვის თვალშისაცემი არ არის. ინტენსიურ შუქზე ფერი კარგავს თავის ძალას, მაგრამ სხვა, სრულფასოვანი ფერის გვერდით იძენს სულ სხვა ხასიათს — ფერები იწყებენ ურთიერთგაკეცილობილობას. ასე იქმნება გამოსახულების კოლორიტი, სადაც ბატონობს ერთი გამამთლიანებელი ტონი.

სხვადასხვა ფილტრების გამოყენებისას დიდი მნიშვნელობა აქვს ექსპოზიციის ზუსტ განაგარიშებას. წინააღმდეგ შემთხვევაში სასურველ ეფექტს ვერ მივაღწევთ. იგივე უნდა გავითვალისწინოთ ფერის ზუსტი გადმოცემისთვისაც, ვინაიდან სუფთა ფერები

იშვითად გვხვდება და ცალკეულ ფერთა ნიუანსები, შესაძლოა, კადრში ერთნაირად ნათელი გამოვიდეს, ამიტომ ოპერატორი, ამა თუ იმ ფილტრის შერჩევისას, უნდა იყოს არა მარტო ტექნიკოსი, არამედ მხატვარიც.

ფილტრის გამოყენება შეიძლება არა მარტო ექსტრემალურ შემთხვევებში, არამედ ჩვეულებრივ პირობებში, გამოსახულებას კონტრასტის რეგულირებისა და სივრცის ეფექტის გასაძლიერებლად. მსოფლიო კინემატოგრაფის პრაქტიკაში არსებობს სხვა თანამედროვე ხერხები და საშუალებები, რომლებიც გვეხმარებიან გამოსახულების კონტრასტისა და ფერის ინტენსიურობის შერბილებაში. ესაა, უპირველეს ყოვლისა, კონტრასტულობის შექმნის ფილტრები (low contrast filter). განსაკუთრებულ ეფექტს იძლევა აგრეთვე ორმაგი ფილტრი (double fog filter — დანისლული და კონტრასტული შექმნის ფილტრების შეთავსება), რომლის მეშვეობითაც შეიძლება მივიღოთ წინა პლანის ობიექტების მკვეთრი გამოსახულება დანისლულ ფონზე. სიტყვა „ნისლი“ არ უნდა გავიგოთ მისი პირდაპირი მნიშვნელობით, ვინაიდან ფილტრის ის ზომები (№ 2 და № 3), რომლებსაც პრაქტიკულად ვიყენებ, ფორსირებული (ხშირად კი ნორმალური) გამეფაგების დროს არ ქმნიან ეკრანზე ნისლის ეფექტს. ისინი უბრალოდ არბლებენ კონტრასტს და ქმნიან საჭირო ჰაეროვან გარემოს, რომელიც ნისლი ჰგონიათ.

სინტერესთა გაიხსენოთ ოპერატორ ჯ. ელკოტის ნამუშევარი სტენლი კუბრიკის ფილმში „ბარი ლონდონი“, სადაც ამ ფილტრების გამოყენებამ საოცარი შედეგი გამოიღო. სახვითი გადაწყვეტისათვის ეს ფილმი „ოსკარით“ აღინიშნა. უნდა ითქვას, რომ სურათზე მუშაობისას გამოყენებულია ზემოქაღვირუთი შუქის ოპტიკა (0,7; 30-40 ლ). ამ ოპტიკითა და ზემგრძობიარე ფირით ფილმის შემქმნელებმა სამსახიობო სცენები გადაიღეს ბუნებრივ ინტერაქტებში, სანთლების შუქზე, ყოველგვარი განათებული აპარატურის გარეშე. ასეთი ფილტრები, სამწუხაროდ, ჩვენს ლაბორატორიებში არ მზადდება. ჩვენს ხელთაა მხოლოდ ჩვეუ-

ლებრივი „ნისლოვანი“ ფილტრები, რომლებსაც ამზადებენ გამარტივებული ტექნოლოგიით არაოპტიკური მინისგან. მინის რისხი საშუალოა და ხ.ნ.გრაძივი ხმაურბისთვის არ არის განსაზღვრული. „მოსფილმის“ საკმაოდ სოლიდურ ლაბორატორიას უდავოდ შეუძლია დამზადოს ოპერატორის ყოველდღიურ საქმიანობაში ესოდენ აუცილებელი ფილტრები, რომლებიც გავვიადრებდნენ მუშაობას და შეამცირებდნენ ყოველი ჯგუფისთვის ძვირფას გადაღების დროს, გამოვიმუშავებდნენ უკეთ და სწრაფად მუშაობის ჩვევებს.

ფიქრობენ, რეალური სივრცის შექმნის საშუალებები თითქოს ამოწურულია და სხვა არც არის საჭიროო. მაგრამ ირკვევა, რომ ნეგატიურ (JH და DC) და პოზიტიურ (III) ფირებზე მუშაობისას გვიხდება გადაღების პროცესის გართულება, წვადასხვა საოპერატორო „ხრიკების“ გამოგონება, რათა მივიღოთ გამოსახულება, რომელიც მაქსიმალურად მიუახლოვდება მსოფლიოს საუკეთესო ნიმუშებს.

ამიტომ, სრულყოფილი სივრცობრივი გარემოს მისაღებად და გამთლიანებული ფერი-თი ტონის (რაც უფრო მეტად მაინტერესებს) მისაღწევად, მივმართე უფრო მოქნილ ხერხს — ნეგატიური ფირის დამატებით დოზირებულ წინასწარგაშუქებას. იგი თავს უყობს გადაღების ყველა ზემოთ ჩამოთვლილ ხერხს, საჭირო მომენტში მე მას ვიყენებ სივრცის ეფექტის გასაძლიერებლად ან შესასუსტებლად, გამოსახულების კონტრასტსა და ფერზე დამატებითი (განათებასთან და ფილტრთან ერთად) ზემოქმედებისთვის. ეს ხერხი მეხმარება მთავარში — დამატებითი დოზირებული წინასწარგაშუქების ხარისხის შეცვლაში უშუალოდ გადაღების პროცესში, თვით კადრის შიგნით, განსაკუთრებით კამერასა და ტრანსფოკაციის მოძრაობისას, როდესაც გადაღების მსვლელობის დროს იცვლება გამოსახულების კონტრასტი.

ტრადიციულმა კინოხელოვნებამ დავეითოვა საიმედო და მყარი ფუნდამენტი იმისთვის, რათა გაბედულად წავიდეთ წინ, განგავითაროთ ის საუკეთესო და ცხოველმყოფელი, რაც მასში არსებობდა. დრო ბევრ რამეს განსაზღვრავს — უვარგისსა და ვარედან მოტანილს თავად უკუთვადებს, ხოლო კამათს



იმის შესახებ, თუ რისი გაკეთება შეიძლება და რისი არა, დღის წესრიგიდან თვით საოპერატორო მოღვაწეობის პრაქტიკა ხსნის. მე გამოსახულების მუდმივი განახლების მომხრე ვარ. ამიტომ აუცილებლად მიმანჩია ფილმის შექმნის პროცესში ოპერატორის როლისა და მნიშვნელობის აღდგენა. მის მუშაობაში აუცილებელია შემოქმედებითი კონფლიქტი, წინადადებები, კამათი, დასაბუთება, და, რაც მთავარია, აქტიურობა და არა რეისორის სურვილითა პასიური შემსრულებლობა, როგორც ეს ხშირად ხდება. პასიურობა უკარგავს ოპერატორს ინდივიდუალობას, საკუთარ „მე“-ს. ცხადია, ყოველივე ეს სამართლიანი იქნება მაშინ, როდესაც რეისორსა და ოპერატორს აქვთ ერთმანეთისთვის სათქმელი. ამიტომ მუშაობის დაწყების წინ ოპერატორმა აუცილებლად უნდა იცოდეს რა მნიშვნელობას ანიჭებს რეისორი გამოსახულებას, ერკვევა თუ არა ამ საკითხში. წინააღმდეგ შემთხვევაში, ოპერატორი კარგავს ავტორიტეტს, კანონიერ პროფესიულ უფლებებსა და მოვალეობებს. ხშირ შემთხვევაში ამასი დამნა-

შევენი ის ოპერატორები არიან, რომლებიც მიმართავენ გადაღების მოძველებულ ხერხებსა და საშუალებებს და ბევრი რამ გამოიყენებენ თავის პროფესიაში.

არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ოპერატორის პროფესია დელიკატური ხელოვნებაა, რომელიც ვერ ითმენს უხეირო, უხეშ და მოკიდებულებას. ოპერატორისთვის, უპირველეს ყოვლისა, აუცილებელია მოწოდება, ინტუიცია და გემოვნება. ყველაზე მნიშვნელოვანი კი, მაინც, შინაარსია — ახალი აზრები, ახალი იდეები და, რაღა თქმა უნდა, შემოქმედებითი შთაგონება.

ბოლოს მინდა აღვნიშნო, რომ მიზნად კოლეგებისთვის რჩევა-დარიგების მიცემა არ დამისახავს. მინდოდა ჩემი მრავალწლიანი გამოცდილებისა და დაკვირვებების გაზიარება, რათა ზოგიერთმა ჩემმა იდეამ და მოსაზრებამ, შესაძლოა, საკუთარი აღმოჩენისაკენ უბიძგოს სხვას, ვინც თავის წვლილს შეიტანს საოპერატორო ხელოვნების განვითარების საერთო საქმეში.

**პანორამა**

**ამერიკანისაციის სასურთხე**

ესპანეთის პროგრესული ფენები შეფუთვებულნი არიან ესპანეთის კულტურის ამერიკანისაციით. ქვეყნის კომუნისტური პარტია (მაგ. „მუნდო ობრერო“) აღნიშნავს, რომ კულტურის სფეროში „იანკების კოლონიზაცია“ განსაკუთრებით აშკარად გამოვლინდა კინემატოგრაფიისა და ტელევიზიო ფილმების წარმოებაში. ამერიკული გავლენის ფესვები საძიებელია ფრანკისტული რეჟიმის ესპანეთის ისტორიაში. ამ პერიოდში პოლიტიკური ცენზურა ხელს უწყობდა ქვეყანაში მეორეხარისხოვანი კინოლენტების დამკვიდრებას, ხოლო საერთო ეკონომიკურმა კრიზისმა იქამდე მიიყვანა საქმე, რომ კინომრეწველობა, კინოგაქორავება და ტელევიზია ამერიკული მონოპოლიების უძლიერესი გავლენის ქვეშ მოექცა. ახლა ესპანური კინოს ნორმალური განვითარებისათვის აუცილებელია ხანგრძლივი და შეუპოვარი ბრძოლა. როგორც ჩანს, აუცილებელი იქნება საერთო ევროპული გეგმის შემუშავება, რადგან დახვეწილ ევროპის სხვა ქვეყნებიც ასეთვე მდგომარეობაშია. ეს ბრძოლა არ უნდა გამოიხატოს წმინდა ადმინისტრაციული ღონისძიებებით, რადგან ორმოცე წლის მანძილზე ესპანური კინოსა და ტელეეკრანების

ამერიკული კოლონიზაციის შედეგად მაყურებელი აღწარილია ამერიკული ტიპის დაბალი დონის კინოლენტების მოხმარების სულისკვეთებით. ასეთი ფილმების უარების ჩვევა იმ დონემდეა მისული, რომ საშუალო მაყურებელი ვეღარ უძლებს ღრმა შინაარსიან, მაგრამ მძაფრ სიუჟეტს მოკლებულ ფილმებს, რომლებიც ფიქრს და განსჯას მოითხოვენ.

„მუნდო ობრეროს“ მიმომხილველის აზრით, ამერიკულ ფილმებში ყველაფერი იმისათვის გაკეთებულია, რომ მაყურებელმა არ იფიქროს. ევროპული ქვეყნების საუკეთესო კინო და ტელეფილმები კი ისეა აგებული, რომ მაყურებელმა იფიქროს და დასკვნები გამოიტანოს. ამიტომ ძალიან ხანგრძლივი მუშაობა საჭიროა მაყურებლის ქეშმარიტი გემოვნების გამოშუაგებისათვის. ამ მხრივ გაჯეტს დადებით მოვლენად მიაჩნია ის, რომ ესპანური ტელევიზია დიდ უარდღებას უთმობს ევროპული წარმოების ფილმებს, კერძოდ, ტელევიზიამ გადასცა პოლონური მრავალსერიიანი სურათი „გღლები“ და მრავალსერიიანი ტელეფილმი „ვანერა“, რომლებიც, სამწუხაროდ, ქაროვნად ვერ შეაფასა მასობრივმა მაყურებელმა, რადგან ისინი მისთვის ერთბაშად რთული აღმოჩნდნენ.

# პროფესიონალი

რევაზ ჩხეიძე

მართული კინოს შესანიშნავი მოღვაწის ვასილ დოლენკოს სახელი ჩემს ცნობიერებაში ბავშვობიდან შემოვიდა. შემოვიდა ისევე, როგორც ნიკოლოზ შენგელაიას, ნატო ვაჩანაძის, მიხეილ ჭიაურელის, მიხეილ გელოვანის, სიკო დოლიძისა და სხვათა ნათელი სახელები. თითქმის ყველა ქართული ფილმის ტიტრებში მხვდებოდა ნაცნობი სტრიქონი: „მონტაჟი ვასილ დოლენკოსი“. მაშინ ჯერ კიდევ არ ვიცოდი რა იყო მონტაჟი, არ მესმოდა რა წვლილი მიუძღოდა ამ კაცს ფილმის შექმნაში, მაგრამ ჩემთვის ეს გვარი კინოს ცნობილ ოსტატთა რიგში იდგა და რას წარმოვიდგენდი, რომ შემოქმედებითი ბედი ამ ადამიანთან დამაკავშირებდა.

გავიდა წლები. მე და თენგიზ აბულაძე საკავშირო კინემატოგრაფიის ინსტიტუტის დამთავრების შემდეგ დავბრუნდით თბილისში, სადაც კინოსტუდია „ქართულ ფილმში“ უნდა გადაგველო სადიპლომო ფილმები: თენგიზს — „კომპოზიციური არაყი-შვილი“, მე კი — „ბორის პაიქაძე“. ვასილ დოლენკო პირველივე წუთებიდან ამოგვიდგა გვერდში, ამოგვიდგა არა მარტო როგორც მონტაჟის შესანიშნავი ოსტატი, არამედ როგორც მასწავლებელი. სწორედ ის იყო ჩვენი პირველი მეგობარი კინოწარმოების რთულ ლაბირინთებში.

პირველი დიდი შთაბეჭდილება, რომელიც ვ. დოლენკოსთან ურთიერთობიდან შემორჩა ჩემს მეხსიერებას, გახლავთ მისი სადღეგრძელო, რომლის აზრი მოგვიანებით გავაცნობიერე. ვ. დოლენკო არა მარტო შესანიშნავი პროფესიონალი, არამედ დიდებული თანამოსაუბრე და სუფრის წევრია. როგორც ჭეშმარი-

ტმა თბილისელმა, მან კარგად იცის ქართული ქეიფის ყადრი. ერთ-ერთ სუფრასთან მან ასეთი სადღეგრძელო წარმოსთქვა: „ეს კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ მარკას გაუმარჯოსო“. ასეთი სადღეგრძელო არასოდეს მსმენია და გამოგიტყდებოდა, მეუცხოვო კიდეც. შემოქმედებითი გზის დასაწყისში ხელოვანს, უპირველეს ყოვლისა, ეგოისტური საწყისი ამოძრავებს, იგი საკუთარი თავის გამოჩენაზე ფიქრობს და ცდილობს დაამტკიცოს, რომ შეუძლია არჩეულ დარგში მუშაობა, მას კი „სტუდიის მარკის“ სადღეგრძელოს სთავაზობენ. მერე მივხვდი, რომ მაშინ ბატონმა ვასილმა მიგვანიშნა იმ უფრო დიდსა და მნიშვნელოვანზე, რასაც სტუდიის სახელი ჰქვია...

პირველი ერთნაწილიანი დოკუმენტური სურათის შემდეგ ჩემი შემოქმედებითი თანამეგობრობა ვასილ დოლენკოსთან გაგრძელდა და განმტკიცდა. დღემდე ფილმი არ გადამიღია ისე, რომ გვერდით ბატონი ვასილი არ მდგომოდა.

ვ. დოლენკო შემთხვევით არ მოსულა ხელოვნებაში. იგი დაიბადა და აღიზარდა სამხედრო ნაწილის სასულე ორკესტრის კაპელმეისტრის ვასილ დოლენკოს ოჯახში. ბევრი არამ მსმენია ამ მუსიკალური კოლექტივის შესა-



ხებ და ისიც გამიგია, თუ რა ძნელი იყო ბილეთების შოვნა მის კონცერტებზე. ბატონი ვასილი — უმცროსი ივონებს: „ჩემი მშობლები ოცნებობდნენ, რომ მუსიკოსი გავმხდარიყავი, მაგრამ როდესაც გიმნაზიის მოსამზადებელი კლასიდან პირველში გადავედი, რაიმე მუსიკალური ინსტრუმენტის ნაცვლად მიყიდეს ჯადოსნური ფარანი ფერადი „ბუნდოვანი სურათი — დიაპოზიტევიტით“, რომელიც დღემდე მაქვს შენახული. ფარანმა ძალიან გამიტაცა. როგორც ჩანს, ეს იყო პირველი გაუცნობიერებელი ზიარება კინემატოგრაფთან. ზაფხულობით, ჩვენი სახლის ერთ-ერთ ოთახში ვაწყობდი „კინოსენსებს“, წინასწარ ვაკრავდი „აფიშებს“, სადაც ვიუწყებოდი, რომ ამა და ამ რიცხვში ნაჩვენები იქნებოდა „ბუნდოვანი სურათები“ სამ განყოფილებად. ბავშვები შემცქეროდნენ როგორც ჯადოქარს და მოუთმენლად ელოდნენ სენსის დაწყებას... ასისტენტობას მიწევდა ჩემი და. მას მხოლოდ დიაპოზიტევიტის მოწოდებას ვანდობდი... ამაყად ვიდექი ჩემს ფარანთან და ვერც კი წარმომედგინა, რომ 10-12 წლის შემდეგ ასევე დავდგებოდი ნამდვილ სპაროქეციო აპარატთან და გავუშვებდი ნამდვილ ფილმებს, უფრო მოვკიანებით კი თავად მივიღებდი მონაწილეობას მათ შექმნაში...“

ვ. დოლენკოს გზა კინემატოგრაფში კინომექანიკოსის ჯიხურიდან დაიწყო, შემდეგ მუშაობდა ასისტენტად გადამღებ ჯგუფებში და ასე თანდათან გახდა ფირის მონტაჟის საუკეთესო სპეციალისტი. ნ. შენგელიას „ელიოსო“ გახლავთ ის ფილმი, სადაც საოცარი ძალით გამომქლავნდა

ვასილ დოლენკოს დიდი ნიჭი, იშვიათი მუსიკალური სმენა, რაც უპირველესი თვისებაა მის პროფესიის ადამიანისათვის.

ქართული კინოს ისტორიაში არ არსებობს მეტ-ნაკლებად მნიშვნელოვანი ფილმი, რომელიც ვ. დოლენკოს არ დაემონტაჟებინოს.

რამდენიმე სიტყვით მინდა შევეხო ვ. დოლენკოს მუშაობის მეთოდს. ჩვეულებრივ, რეჟისორი ფილმს გარკვეული მონტაჟური წყობით იღებს. მისთვის ნათელია თითოეული მონტაჟური სვლა. საოცარია ის არის, რომ ეს ძირითადი მასალა ვ. დოლენკოს ხელში სულ სხვა სახეს იძენს. ბატონ ვასილთან მუშაობა ასე გვაქვს აწყობილი: გადაღებულ ეპიზოდს ვუჩვენებ მას და ვთავაზობ სავარაუდო მონტაჟს ისე, როგორც ეს მე მაქვს წარმოდგენილი. ბატონი ვასილი ზუსტად ასრულებს ყველა მითითებას და მაჩვენებს უკვე დამონტაჟებულ ეპიზოდს. უფრო ხშირად ჩემს თავდაპირველ იდეას მევე ვუარყოფ. აი, სწორედ მაშინ ვ. დოლენკო მთავაზობს ისეთ მონტაჟურ სვლას, რომელიც სულ სხვა ელფერსა და ელერადობას სძენს მასალას, ამდიდრებს მას ნიუანსებით, მრავალსკლიანს ხდის მის დრამატურგიას... ვ. დოლენკოს იშვიათი უნარი მასალის ამგვარი „გაორკესტრებისა“, მნიშვნელოვანი წინაპირობაა ბევრი ჩვენი ფილმის წარმატებისა.

იმედი მაქვს, რომ ჩემი შემოქმედებითი თანამშრომლობა ქართული კინოს ამ პატრიარქთან, კვლავაც გაგრძელდება და „ღონ კიხობის“ ტიტრებში კვლავ წავიკითხავთ ნაცნობ სტრიქონს: „მონტაჟი — ვასილ დოლენკოსი“.

# კინო-ჩემი სიყვარული

ვასილ დოლენკო

20-იანი წლების კინოფაბრიკას მიხაილოვის ქუჩაზე (დღევანდელი პლეხანოვის გამზირი) მცირე ფართობი ეკავა. აქ იყო პატარა კინოატელიე, დამხმარე საამქროებისათვის განკუთვნილი ორი ოთახი და სამონტაჟო. გვეყვდა ორი რეჟისორი — ი. პერესტიანი და ვ. ბარსკი, ოპერატორები: ა. დილმელოვი, ს. ზაბოზლაევი, ა. ზაველევი, მონტაჟორი ლ. პუში, რეჟისორის ორი თანაშემწე და ბულალტერი. დანარჩენებს იწვევდნენ საჭიროების მიხედვით. ტრანსპორტს შეადგენდა ერთ თუ ორადგილიანი ეტლი და „შნიდერის“ მარკის ავტომანქანა. ფირების დამუშავება (გამქლავება, ფიქსაჟი, ვირაჟი) წარმოებდა ხელით, ხის კასრებში, რომლებიც იტევდნენ 2—4 ჩარჩოს, 40 მეტრი ფირით თითოზე. ფირს აშრობდნენ მბრუნავ ხის ცილინდრებზე, შემდეგ ახვევდნენ ცალკე რგოლებად და გადასცემდნენ სამონტაჟოში. სამონტაჟოს ავლა-დიდებას შეადგენდა ორი ხის მაგიდა მათზე დამაგრებული გადასახვევებით და მრგვალი ფირფიტებით. მჭრქალი მინით მაგიდის შუაგულში და ქსოვილამოკრული ორი ხის კალათით.

ჩემი მოსვლა კინოფაბრიკაში დაემთხვა რეჟისორ ი. პერესტიანისა და ოპერატორ ა. დილმელოვის „წითელ ეშმაკუნებზე“ მუშაობის დასრულებას. 1924 წლის 28 ივნისს რუს-სთაველის გამზირზე, პარტიული, საზოგადო-

ებრივი და სამხედრო ორგანიზაციების თანდასწრებით მსხვილი საფეიქრო გაერთიანება „კომუნისტური ავანგარდის“ მუშებმა „სახკინმრეწვის“ საზეიმოდ გადასცეს წითელ დროშა. კინემატოგრაფიაში ეს იყო პირველი ჩილდო და მე ვამაყობდი, რომ ამ დიდი მოწოდების მონაწილე ვიყავი. „სახკინმრეწვის“ ყველა თანამშრომელი დაჯილდოვდა სამკურდე ნიშნებით და, რა თქმა უნდა, ეს წარმატება იყო დიდი სტიმული ქართული კინოწარმოების შემდგომი განვითარებისათვის.

ი. პერესტიანი იღებს „სამ სიცოცხლეს“, „ტარიელ მკლავაძის მკვლელობის საქმეს“, „საჯურ-მოცილას“, ვ. ბარსკი — „განდევილს“, „არსენა ყაჩაღს“, „წარსულის საშინელებებს“, ა. ბეკ-ნაზაროვი — „დაკარგულ განძს“, „ნათელას“, ა. წუწუნაევა — „ხანუმას“, „ეინ არის დამნაშავე?“ კ. მარჯანიშვილი — „სამანიშვილის დედინაცვალს“.

1926 წლის ბოლოსათვის „სახკინმრეწვმა“ გამოუშვა 20-მდე მხატვრული ფილმი, რომლებიც დიდი წარმატებით გადიოდა ეკრანებზე.

იზრდებოდა კინოფაბრიკის შტატი. სარეჟისორო სარბიელზე ცდიდნენ ძალეებს ვ. მაკაროვი, ს. დოლიძე, ლ. პუში, შ. მანაგაძე, ზ. ბერიშვილი, საოპერატორო მოღვაწეობას იწყებდნენ: მ. კალატოზიშვილი, ა. პოლიკევიჩი, რ. ლაპინსკი, ფ. გეგელე, ვ. კერესელიძე.

შ. აღდგომელაშვილი, ვ. პოზნანი. ქართული კინოს კაბადონზე აკიადნა ნატო ვაჩნაძის ვარსკვლავი.

ნატო ვაჩნაძე ახლოს მაშინ გავიცანი, როდესაც რეჟისორ შ. მარტაშვილთან ერთად დავამონტაჟე ფილმი „ნატო ვაჩნაძის იუბილე“. ის იყო უბრალო, გულისხმიერი ადამიანი, რომელიც სიხარულით უწვდიდა დახმარების ხელს ყველას, ვინც კი მიმართავდა. ნატო ვაჩნაძისა და მის გმირთა სახეები დღესაც ყოცხლობს მაყურებლის გულში.

იმ დროს თავის პირველ ნაბიჯებს დგამდნენ კინოში თეატრის მსახიობები კ. მიქაბერიძე, შ. ლამბაშიძე, ა. ხორავა, ა. ყორყოლიანი, ა. ვასაძე, ნ. ჩხეიძე, ც. წუწუნავა, ე. ჩერქეზიშვილი და სხვები.

თუკი დასაწყისში მხოლოდ ფირის გადაწებება მევალებოდა, სულ მალე გამოჩნდა სხვა სახის სამუშაო, კერძოდ, რეჟისორის მიერ დამონტაჟებული პოზიტების მიხედვით სამონტაჟო ფურცლების შედგენა. განსაკუთრებით რთული იყო ნეგატივის აკრეფის პროცესი, ვინაიდან კადრებს ნუმერაციის გარეშე იღებდნენ. ნეგატივს ვარჩევდით პოზიტებზე მისი დაფენისა და მათი თანხედრის გზით, რაც მხედველობის დიდ დაძაბვას მოითხოვდა. არანაკლებ რთული იყო ფილმების ასლების აკრეფა. თითოეული ასლი ცალკე იკრიფებოდა, ნაწილები რაოდენობა თითო ნაწილში 100—120 აღწევდა. ერთი სამუშაო დღის მანძილზე შესაძლებელი იყო არაუმეტეს 8-10 ნაწილიანი ფილმის ერთი ასლის აკრეფა. დღეს ეს პროცესი ბევრად შემსუბუქებულია, ნეგატივი იკრიფება ფირზე აღბეჭდილი ფურცაუფრი ნომრების მიხედვით. ასლადამლებ აპარატში ჩადის ფილმის მთელი ნაწილი (300 მეტრი) და ვლებულობთ ასლს ნაწიბურების გარეშე.

გამჭირავებელი განყოფილება იმ დროს არ არსებობდა, ამიტომ სამონტაჟო განყოფილებას ევალებოდა ფილმის ასლების გადაგზავნა არა მარტო ჩვენი ქალაქის კინოთეატრებში, არამედ სხვა ქალაქებშიც. ამ (სამონტაჟო ფურცლების შედგენა) და სხვა პროფესიების დაუფლების პროცესში სულ უფრო და უფრო მინტერესებდა ფილმის მონტაჟი. მინდოდა თავად მივჭლომოდი ამ

„ჯადოსნურ მაგიდას“, რომელზეც იქმნება ფილმები, მაგრამ ამისთვის საჭირო იყო დიდი ცოდნა, შინაგანი ალლო, მონტაჟის ტექნიკის დაუფლება და გამოცდილება. ამ დროისათვის გამოჩნდა ლიტერატურა საზოგადოდ კანოზე და კერძოდ, კინომონტაჟზე, სადაც საუბარი იყო მონტაჟის წესებსა და ხერხებზე. ამ წესების თანახმად ცალკეულ ხედებსა და ეპიზოდებს შორის საჭირო იყო რბილი გადასვლა, რისთვისაც არსებობდა წინასწარ გადაღებული ტიტრები („ერთხელ“, „მეორე დღეს“, „სალამო“ და ა. შ.). ამავე მიზანს ემსახურებოდა დიაფრაგმა, ჩაბნელება, წაფენა, სხვადასხვა ფორმის ფარები, ვირაჟები ანუ ფირის შეფერადება: ღამის სკენებისა — ლურჯად, დღისა — ყვითლად ან, როგორც მაშინ ამბობდნენ, იაღონისფრად, ხანძრისა წითლად და ა. შ.

1927 წელს მონტაჟორომა ლ. ბუშმა რეჟისორას მიჰყო ხელი, მე კი დამნიშნეს სამონტაჟო განყოფილების უფროსად. ამ განყოფილების შტატი 12 ერთეულს ითვლიდა. გამოუცდლობის მიუხედავად, ხელმძღვანელობა არ გამოიჭირდა, ვინაიდან კოლექტივი ძალზე შრომისმოყვარე და დისციპლინირებული იყო.

კვლავაც არ მტოვებდა შემოქმედებითი პონტაჟით ვატაცებუ. ჩემი დინტერესება შემაჩნია რეჟისორმა ი. პერესტიანმა, რომელიც მაშინ ფილმ „ვაფლანგვას“ ამონტაჟებდა. მან მანდო ერთი პატარა ეპიზოდის დამოუკიდებელი მონტაჟი. პირველად მიუღჯექი სამონტაჟო მაგიდას. ბალიან ველავდო, მეშინოდა უადგილო ადგილას არ გამეჭრა ფირი. მუშაობა გვიან დამე დავაშთავრე, მექანიკოსი წვიდა და ამიტომ „ნამოქმედარის“ შემოწმებდა ვერ შევებელი. სიხმარში არ მსვენებდა უზარმაზარი მაკრატელი, რომელიც ფირს ჭრიდა.

დილით ეკრანზე გავსინჯე ჩემი სამუშაო, მაგრამ მისი ავკარგის დადგენა ვერ შევებელი. პერესტიანმა ზოგი რამ შემისწორა, მაგრამ მთლიანად სამუშაო დადებითად შემიფასა და მირჩია სერიოზულად მომეყიდა ხელი მონტაჟისათვის.

რეჟისორი ვ. ბარსკი შეუდგა მ. ლერმონტოვის ნაწარმოების მიხედვით გადაღებული



ფილმის „ჩვენი დროის რაინდის“ მონტაჟს. ამ სურათის ნატურა (ისევე როგორც ფილმ „კახაკებისა“) სამ თვეში გადაიღეს. გიმნაზიაში სწავლისას ძალიან მომწონდა ეპიზოდი, რომელიც აზამატო თხოვს კახბზის დაუთმოს თავისი ყარაგიოზი (კახიზის თამაშობდა ა. თაყაიშვილი, აზამატს — მერაბიშვილი). დიდი სურვილი მქონდა თავად დამემონტაჟებინა ეს ეპიზოდი, მაგრამ რეჟისორს თხოვნაც კი ვერ შევხედე. ამ საქმეში დამეხმარა ლ. პუში, რომელიც კარგად იცნობდა ბარსკის. ვერც კი ვადმოგვიმთ რა გარნობით, რა დიდი სიყვარულით დავამონტაჟე ეს სცენა. რეჟისორმა ყოველგვარი შესწორების გარეშე შეიტანა იგი ფილმში.

იმ დროს ფილმის მონტაჟს მხოლოდ ვადალებების დათავრების შემდეგ იწყებდნენ. გროვდებოდა 20-30 ათასი მეტრი ვადალებული მასალა და მხოლოდ ამის შემდეგ ხდებოდა დუბლების გადარჩევა, ცალკეული ხედების დამატებით გადაღება (დღეს ეს სამუშაო პარალელურად მიმდინარეობს).

გადაწყვიტე სერიოზულად დაუფლებოდი ამ ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს კინოპროფესიას.

დავიწყე ეკრანზე უცხოური ფილმების გასინჯვა, ეპიზოდებს, რომლებიც მომწონდა მონტაჟის თვალსაზრისით, ვსწავლობდი სამონტაჟო მაგიაზე: ეზომავდი ცალკეული ხედების სიგრძეს, თვალს ვადევნებდი მონტაჟურ ვადასვლებს და ა. შ. რეჟისორმა გ. მაკაროვმა დაასრულა თავისი პირველი ფილმის „ქალი ბაზრობიდან“ ვადალებსა და მისი მონტაჟი მე მომანდო. დიდი სიფრთხილითა და პასუხისმგებლობით მოვეკიდე ჩემს პირველ დამოუკიდებელ სამუშაოს. როდესაც ფილმი „შევად“ დავასრულეთ, მაკაროვმა გადაწყვიტა მისი გამოცდა მაყურებელზე, რისთვისაც მოიწვია სხვადასხვა ასაკისა და პროფესიის ადამიანები, თავად დარბაზის კუთხეში დაჯდა და მაყურებელთა რეაქციას ადევნებდა თვალს. ამის შემდეგ შეიტანა შესწორებები და მხროდ ამის შემდეგ უჩვენა ფილმი დირექციას. აქ მაკაროვი ძალიან ღელავდა. ჩვეულებრივ იგი ჯდებოდა პიანისტ-ილუსტრატორის გვერდით და იმ ადგილში, სადაც იყო სიუჟეტური ხაზის დღამსვლა, ჩქმეტდა პიანისტს, მოითხოვდა ბეგრის გაძლიერებას ფორტისიმოდე. ფილმს „ქალი ბაზრობიდან“, ისევე როგორც მაკა-

როვის სხვა სურათებს („ჩქარი მატარებელი № 2“, „ნახვამდის“, „განქორწინება“) მატება ხვდა და ჩემი მუშაობა მოსკოვში ფრიადზე შეაფასეს.

კარგად შევიწყველე მონტაჟის მყარი კანონები და უკვე მაშინ ვოცნებობდი მოულოდნელ ეპიმონტაჟურ ვადასვლებზე. მოგვიანებით, როდესაც უკვე მონტაჟიორად დავიწყე მუშაობა, ერთ ეპიზოდში ვაგებდე ვადასვლა შორი ზოგადი ხელიდან ძალზე მსხვილ ხედზე, რითაც დავარღვეე მონტაჟის ერთ-ერთი ძირითადი კანონი. ამას მოჰყვა უსიამოვნო საუბარი ფილმის რეჟისორთან, მაგრამ ეს ვადასვლა იმდენად ეფექტური იყო, რომ ასევე დარჩა ფილმში.

ა. წუწუნავს ფილმს „ჯანყი გურიამი“ ამონტაჟებდა ლ. პუში, მე მისი თანაშემწე ვიყავი. ძალიან გვიჭირდა მუშაობა. ა. წუწუნავა კინოფაბრიკაში, ჩვეულებრივ, დღის პირველ-ორ საათზე მოდიოდა და ღამის 2-3 საათამდე მუშაობდა. მე, როგორც ვანყოფინების უფროსი, მოვიდიოდი დილით და მასთან ერთად ებრუნდებოდი შინ. ასე გაგრძელდა ფილმის მონტაჟის დასრულებამდე. ყველას კინოს დიდი სიყვარული გვაერთიანებდა და არ მახსოვს ვინმეს უკმაყოფილება გამოეთქვას ასეთი რეჟიმის გამო.

სამწუხაროდ, არ ამიხდა რეჟისორ კ. მარჯანიშვილთან მუშაობის ოცნება. თეატრშიც და კინოშიც მარჯანიშვილი იყო დიდი ნოვატორი და, როგორც ჩანს, სხვის დახმარებაზე უარი ამბობდა იმიტომ, რომ ხელი არ შეეშალათ მისთვის. იგი თავად ამონტაჟებდა ფილმს, შემოჰქონდა სიახლე: პოზიტივის ნაცვლად ფირში სვამდა ნეგატივს, გამდნარი ემულსია ფოტოფირფიტებიდან გადაჰქონდა კინოფირზე და ასე სვამდა ფილმში და, ვინ მოთვლის, კიდევ რამდენი რამ, რასაც ახლა უკვე ვეღარ ვიხსენებ. უმეტეს შემთხვევაში, ყოველივე ეს ექსპერიმენტარჩებოდა.

დასრულებულ ფილმს მარჯანიშვილი, წესისამებრ, მე მაჩვენებდა, ჩემს შენიშვნებსა და მოსაზრებებს მონტაჟის თაობაზე კორექტულად ვუზიარებდი ამ დიდ ოსტატს, რაზეც იგი აღფრთოვანებული მპასუხობდა: „მაგრამ ეს ხომ კინოში არ ყოფილა!“ ან „ეს ხომ საინტერესოა!“, რაშიც, ცხადია, ვერ შეეკამათებოდი. მარჯანიშვილი განუწყვეტლივ ეწეოდა როგორც ვადალების, ისე მონტაჟის





პროცესში. ფირი იმ დროს აალებადი იყო. მარჯანიშვილს აფრთხილებდნენ, მაგრამ უშედეგოდ, ამიტომ მიუჩინეს „პირადი მებანძრე“.

კ. მარჯანიშვილის კინოექსპერიმენტებმა დიდი გავლენა მოახდინეს ჩემს მუშაობაზე. ზ. ბერიშვილის ფილმის „პირველი და უკანასკნელი“ მონტაჟისას არ გამომდიოდა ტყეში მიმოსროლის რიტმული ეპიზოდი (ალბათ, კადრში შენელებული მოძრაობის გამო). მომაგონდა მარჯანიშვილის ნოვატორობა და იმ ადგილებში, სადაც იყო გასროლა, ჩავსვი წითლად შეფერადებული ფირის თითო კადრი, რამაც სასურველი ეფექტი მოგვცა.

1922 წელს ნ. შენგელაია შეუდგა მუშაობას ფილმზე „ელისო“. როდესაც მივიღეო უალესტანში გადაღებული ნატურა, გამოირეკა, რომ ამ მასალიდან ფილმი არ გამოვიდოდა. გადაკეთდა სცენარი, დანიშნა დამატებითი გადაღებები, რისთვისაც კინოსტუდიის ტერიტორიაზე აშენდა აული. ძირითადი გადაღება (ისევე, როგორც ფილმების უმრავლესობისა) მიმდინარეობდა სოფელ დილოში. არც ისე იოლი აღმოჩნდა 40 700 მეტრი გადაღებული მასალის გარჩევა-დახარისხება. ფილმის მონტაჟისას ძალიან დაშინებულესა ჩეჩენთა გადასახლებისა და ცეკვის ეპიზოდმა. ჯერ კიდევ კინოექსპერიმენტულ მუშაობისას ხშირად გამიშვია ფილმი „კინი“, სადაც ბრწყინვალედ იყო დამონტაჟებული ცეკვა. მიხნად დავისახე, რომ ცეკვა „ელისოში“ უკეთესი თუ არა, უარესი არ ყოფილიყო. მიკვირს, საიდან გამიჩნდა ასეთი გამბედაობა. გადაღებული იყო მხოლოდ საერთო და საშუალო ხედები, ამიტომ ტემპის ზრდა და ტირილიდან სიცილზე თანდათანობითი გადასვლა შეუძლებელი იყო. მაშინ დამატებითი გადავიღეთ ცალკეული მონტაჟური ხედები: მსხვილად — მოცეკვავეთა ფეხები, ცალკე — თავები, სახეები, რომლებზეც მწუხარებას თანდათან ცვლიდა სიხარული. იმ დროს კინორეჟისორები გატაცებულები იყვნენ მოკლე ანუ, როგორც მაშინ ამბობდნენ, „წყვეტილი“ მონტაჟით

(3-4 კადრი). დაიწყო რთული და საკირკიტო სამუშაო. რეჟისორთან ერთად ვსინჯავდნენ ეკრანზე მიახლოებით შერჩეულ მასალას. ნ. შენგელაია სკამზე, ისევე, როგორც დოლზე დარტყმით მიმანიშნებდა ცეკვის რიტმს, მე კი თვალს ვადევნებდი ეკრანს და ვინიშნავ-

დი რომელი კადრი დამეგრძელებინა, დამემოკლებინა ან საერთოდ ამომეგდო. დამუშავება ხდებოდა სამონტაჟო მაგიდასთან მდებარე მძიმეულ შედეგს კვლავ ვამოწმებდით ეკრანზე. მუშაობამ ამ საქმოდ გრძელ ეპიზოდზე ვასტანა მანამ, სანამ არ მივაფიქრეთ სასურველ შედეგს. კირტიკამ ცეკვა ფილმში „ელისო“ ერთ-ერთ საუკეთესო მონტაჟურ ატრაქციონად აღიარა.

მოგვიანებით მ. ჭიაურელის ფილმში „უკანასკნელი მასკარადი“ დავამონტაჟე ცეკვის ეპიზოდი, რომელიც მუშათა დახვრეტის პარალელურად მიდიოდა. ამის შესახებაც ბევრს წერდნენ პრესაში. საერთოდ ცეკვა, ჩხუბი, დენვა — ჩემი სტიქიაა მონტაჟის დროს. ასე იყო ჩემი შემოქმედებითი გზის დასაწყისში, ასეა დღესაც.

ცვდილობდი მაქსიმალურად დატვირთული ვყოფილიყავი. მ. ჭიაურელთან, ა. წუწუნავასთან, მ. გელოვანთან, ზ. ბერიშვილთან, ლ. ესაკიასთან, დ. რონდელთან, გ. გომელაურთან, გ. მაკაროვთან მუშაობა ჭეშმარიტ შემოქმედებით სიაზოვნებას მანიჭებდა. სულ მცირე სამუშაოც კი მაძლევდა რაღაც ახალს, საინტერესოს, მძენდა გამოცდილებას.

1930 წელს გამანთავისუფლეს სამონტაჟო სამაქროს უფროსის თანამდებობიდან და გადამიყვანეს რეჟისორის ასისტენტად და შემონტაჟედ ახალგაზრდა რეჟისორის დავით რონდელის ჯგუფში, რომელიც იმ დროს — „უბუბუზიარას“ იღებდა. ექსპედიციებმა, გადაღებებში მონაწილეობამ ძალიან გამიტაცა... მაგრამ მუსიკა, რომელიც ბავშვობიდან ასე მიყვარდა? ნუთუ, არასოდეს დაუბრუნდები მას? ცვდილობდი არ გამეწყვიტა მუსიკასთან კავშირი და ვესწრებოდი სიმფონიური ორკესტრის კონცერტებს, საოპერო სპექტაკლებს, მუსიკალურ სასწავლებელში პედაგოგებთან ჩხიკვაძესთან, ბარხუდარიანთან და ასლანიშვილთან გავდიოდი თეორიულ საგნებს. კინოსტუდიასთან ჩამოვყავილიბე ხალხურ საკრავთა წრე, სასულე ორკესტრი, მაგრამ ეს მაინც ის არ იყო, რასაც ველოდი.

1938 წელს თბილისის ეკრანებზე გამოჩნდა პირველი ხმოვანი ფილმი „ცხოვრების საგზური“. როდესაც ეკრანიდან გავიგონე სიტყვა, მუსიკა, ვნახე განმთავისუფლებული ფილმი „მარტოხელა“, და მთელი რიგი მოკლემეტრაჟიანი მუსიკალური სურათებისა,

ჩემთვის ცხადი გახდა, რომ მონტაჟი ხმოვან კინოში ახალი დიდი შესაძლებლობის შემცველია. 1932 წლის თებერვალში, ხმოვანი მონტაჟის დასაუფლებლად მიმავლინეს კინოსტუდია „ლენფილმში“ რეჟისორ პეტროვის ჯგუფში, რომელიც მაშინ ორნაწილიან ფილმს — „ლტოლივოს“ იღებდა. ჩემი ჩამოსვლის მიზანი რომ შეიტყო, პეტროვმა ღიმილით მითხრა: „მე თავად პირველად ვიღებ ხმოვან ფილმს. რა გაეწყობა, ერთად მოგვიწევს სწავლა!“. ვინაიდან ჯგუფისთვის ეს სრულიად ახალი სამუშაო იყო, მე მხოლოდ თავს ვადევნებდი მათ საქმიანობას. ვესწრებოდი გადაღებებს, მაგრამ ძირითადად თვალყურს ვადევნებდი მონტაჟის პროცესს. ორ თვეში ფილმზე მუშაობა დასრულდა, ე. ი. დამთავრდა ჩემი „სწავლებაც“. თეორიულად ჩემთვის ყველაფერი ნათელი იყო. ახლა მჭირდებოდა კონკრეტული პრაქტიკული სამუშაო. თბილისში ლ. ესაკიამ დაასრულა ფილმი „როტე-ფანე“ და მცირეერიცხოვან ჯგუფთან ერთად გასახმოვანებლად ლენინგრადში ჩამოვიდა. მე გამიგრძელეს მივლინება და დამნიშნეს მონტაჟიორად ამ ფილმზე (შემდეგ მას „შაჰირი“ უწოდეს). დაიწყო ახალი, საინტერესო სამუშაო, რომელმაც ოქტომბრამდე გასტანა. ამ ხნის მანძილზე ფილმი ვადამონტაჟედა, მოვასწარი თ სინქრონული ხედების დამატებითი გადაღება, გახმოვანება, ორკესტრისა და ხმაურების ჩაწერა (მუსიკა ფილმისათვის დაწერა კომპოზიტორმა ი. ტუსკიამ, რომელმაც იმხანად ლენინგრადის კონსერვატორია დაამთავრა). იქვე დავამონტაჟე ნევატივი, ისე, რომ თბილისში ერთ ფირზე ჩამოვიტანეთ მზა ხმოვანი ფილმი „შაჰირი“ და რაც მთავარია, დიდი გამოცდილება ჩვენს სტუდიაში ხმოვანი ფილმების წარმოებისათვის.

რეჟისორი მ. ჭიაურელი შეუდგა მუშაობას ხმოვან ფილმზე „ძალაუფლებისაკენ“ („უკანასკნელი მასკარადი“). გადაღებების პარალელურად ყალიბდებოდა ხმის ბაზა, ვითვისებდით ტექნიკას. დიდ ატელიეს გამოეყო და ხმისაგან იზოლირებულ იქნა მცირე ფართობი. აქ წარმოებდა სინქრონული გადაღებები, ორკესტრისა თუ ხმაურების ჩაწერა. ჩვენი სტუდიის პირველი ხმის ოპერატორი იყო რ. ლაპინსკი, რომელმაც პრაქტიკა მიიღო ლენინგრადში. შემდეგ ამ საქმეს

მიჰყვეს ხელი დ. ლომიძემ, ვ. კოტემა, გ. დოლიძემ, ი. გრიგორიანმა, თ. გვეჯეჯემა.

ხმოვანი საპროექციო დარბაზში ვსწავნიდა, ამიტომ გადაღებულ მასალას ვსინჯავდით კინოთეატრ „ოქტომბერში“, ლამის სენსის დამთავრების შემდეგ. შევიძინეთ გერმანული სამონტაჟო მაგიდა, რომელიც ხშირად გამოდიოდა წყობიდან. ჭიაურელი იყო არა მარტო ნიჭიერი რეჟისორი, არამედ შესანიშნავი მსახიობი, მუსიკოსი, მხატვარი, მოქანდაკე, ამიტომ მასთან მუშაობა საინტერესოც იყო და რთულიც. ვინაიდან იგი ვერ იოკებდა ფანტაზიას მაშინაც კი, როდესაც ეპიზოდი უკვე გადაღებული და დამონტაჟებული იყო. მახსოვს, ფილმ „უკანასკნელი მასკარადის“ ხმაურით ვაფორმებავთ კონსულტანტად მოიწვიეს ლენინგრადელი ა. შაბელსკი. ფილმის ნახევარი უკვე გადაღებული და დამონტაჟებული იყო. ჭიაურელმა შეკრიბა ჯგუფის წევრები და დაიწყო ფილმის შინაარსის მოყოლა. იგი ძალზე საინტერესოდ ყვევბოდა, მაგრამ გადაღებული და დამონტაჟებული სულ სხვა რამ იყო. მე ვერ მოვითმინე და ვუთხარი: „მიშა, ფილმში ხომ ეს ასე არ არის!“ მან კი მიპასუხა: „ასე იქნება“. როდესაც ფილმზე მუშაობა დასრულდა, იქ ყველაფერი სულ სხვაგვარად იყო.

ჭიაურელი, როგორც მხატვარი, მოქანდაკე ძერწავდა თითოეულ ხედს, ხშირად არ დაგიდევდათ თუ რა უძღვის წინ ან მოსდევს ამ კადრს. ასეთ შემთხვევებში მე მიხდებოდა ფიქრი კადრების დაკავშირებაზე. ჭიაურელის ფილმების დამონტაჟებისას შევეჩვიე მის მეთოდს და დღეს დიდი სიამოვნებით ვიხსენებ ამ უნიჭიერეს კინორეჟისორთან მუშაობის ხანას.

ჩამოყალიბებულ ბაზაზე რეჟისორი დ. რონდელი იღებს ფილმს „არშაულა“, ხოლო რეჟისორი ს. დოლიძე პირველად ჩვენს სტუდიაში ახმოვანებს ფილმ „უკანასკნელ ჯვაროსნებს“ და იწყებს მუშაობას ფილმზე „დარიკო“. ამ მუშაობაში მეც მივიღე აქტიური მონაწილეობა, ვეუფლებოდი ხმოვანი კინოს ტექნიკას, რომელიც სულ უფრო ვითარდებოდა და იხვეწებოდა. გაჩნდა პირველი უცხოური ხმოვანი სამონტაჟო აპარატი „მოვილა“, მცირეგაბარითანი საპროექციო აპარატი „ჯეკი“ და მრავალი სხვა.

ხმოვანი ფილმების გადაღებას შეუდგნენ რეჟისორები კ. მიქაბერიძე, ნ. შენგელია,

ნ. პიპინაშვილი, ი. პერესტიანი, ა. თაყაიშვილი. მათთან მუშაობისას პარალელურად ვამზადებდი ხმის მემონტაჟეთა ახალ კადრებს. დიდი სამამულო ომის წლებში მივიღე მონაწილეობა ჩვენს სტუდიაში გამოშვებულ თითქმის ყველა ფილმის მონტაჟში. მაგრამ ყველაზე დიდი და საპასუხისმგებლო სამუშაო იყო მონტაჟი მ. ჭიაურელის ორსერიანი ფილმისა „გიორგი სააკაძე“, რისთვისაც დამაჯილდოვეს „საპატიო ნიშნის“ ორდენით.

1945—46 წლებში მ. ჭიაურელი იღებდა ფილმს „ფიცია“. ყველა სამუშაო კინოსტუდია „მოსფილში“ სრულდებოდა და ქართველ კინომუშაკთა დიდ ჯგუფთან ერთად გვემგზავრე მოსკოვს, 1946 წლის მარტში კი ჩავედი ჩეხოსლოვაკიაში. ეს იყო ჩემი პირველი გასვლა საზღვარგარეთ. პრაღაში, კინოსტუდია „ბარანდოვი“ გადაიღეს რამდენიმე პავილიონი. ტექნიკურად შესანიშნავად აღჭურვილმა სტუდიამ, თვით პრადამ წარუშლელი შთაბეჭდილება მოახდინა ჩემზე.

ფილმ „ფიცის“ დასრულებასა და ნ. პიპინაშვილის „აკაის აკვანის“ დამონტაჟებისთანავე ვ. ტაბლიაშვილთან და შ. გედევანიშვილთან ერთად შევეუდღეო მუშაობას მუსიკალურ კინოკომედიაზე „ქეთო და კოტე“. ეს ფილმი განსაკუთრებით საინტერესო იყო ჩემთვის, ვინაიდან მონტაჟი აქ მთლიანად ემორჩილებოდა მუსიკას...

არ შემიძლია არ გავიხსენო მუშაობა ლ. ესაკიასთან ფილმ-ოპერაზე „ბებელომ და ეთერი“ და ნ. სანიშვილთან — ფილმ-ოპერაზე „დაისი“, რომლის პროცესში უფრო ღრმად გავეცანი გენიალური ქართველი კომპოზიტორის ზ. ფალიაშვილის ქმნილებებს.

1949 წელს მ. ჭიაურელმა კინოსტუდია „მოსფილში“ „ბერლინის დაცემის“ გადაღებისას, მონტაჟისათვის ბერლინში გამომიძახა. ვიცოდი, რომ სურათს ჰყავდა მოსფილელი მონტაჟიორი და არ მინდოდა უტაქტობა გამომეჩინა კოლეგის მიმართ, ამიტომ ყველანაირად ვცდილობდი თავიდან ამეცილებინა ეს მივლენება (თუმცა ეს მივლენება საინტერესო და საპატიო იყო არა მარტო ჩემთვის, არამედ ჩემი სტუდიისათვის და მე ვამაყობდი, რომ სტუდიის სახელით ემონაწილეობდი ასეთი დიდი სურათის შექნაში). განუწყვეტელი გამოძახე-

ბების შემდეგ სტუდიის დირექციამ მიმაცილა ბერლინში. ჭიაურელმა მაჩვენა ბატალური სცენების ამსახველი მეტრი ვადაღებული მასალა. ძირითადად გადაღებული იყო საერთო ხედვები, ამიტომ რეჟისორ ბოგოლიუბოვს დაველა ცალკეული მონტაჟური ხედვების დამატებით გადაღება. მე კი — მასალის დამონტაჟება. დიდი ენთუზიაზმით მოვეკიდე ამ სამუშაოს, რომელმაც სამ თვეს გასტანა. მოსკოვში დაბრუნებულმა დამონტაჟებული ეპიზოდები ჩავაბარე ფილმის მონტაჟიორს ტ. ლიხაჩოვს.

ბერლინიდან დაბრუნების შემდეგ ვიმუშავე ფილმზე „ბედნიერი შეხვედრა“, „გაზაფხული საკენში“, „მწვერვალთა დამპყრობნი“, „კრიჟინა“, „ცისკარა“ და მრავალი სხვა.

ერთხელ, მოსკოვში ყოფნისას, ჭიაურელმა მაჩვენა „მოსფილში“ გადაღებული მასალა ფილმისა „დაუეიწყარი 1919“. საპროექციო დარბაზში ჩემი ყურადღება მიიპყრო ორმა ქართველმა ახალგაზრდამ. ესენი იყვნენ რუხო ჩხეიძე და თენგიზ აბულაძე, რომლებმაც ის-ის იყო დაამთავრეს „ვგეიკის“ სარეჟისორო ფაკულტეტი და პრაქტიკას გადიოდნენ მ. ჭიაურელის ჯგუფში. რას ვიფიქრებდი, რომ უახლოეს მომავალში ერთ-ერთ მათგანთან მრავალი წლით დამაკავშირებდა შემოქმედებითი მუშაობა.

1955 წელს რ. ჩხეიძე და თ. აბულაძე შეუდგნენ მუშაობას ფილმზე „მაგდანას ლურჯა“. გვექონდა კარგი სცენარი, გვეყავდა შესანიშნავი მსახიობები, და რაც მთავარია, ახალგაზრდა რეჟისორები ყურს უვადებდნენ გამოცდილ უფროსი კოლეგების, კერძოდ, ფილმის ოპერატორ ა. დიდმელოვის რჩევებს. ახალგაზრდებს კარგად ესმოდათ, რომ ვადაღებული ჯგუფის წევრები ძალ-ღონეს არ იშურებენ, რათა მათი პირველი ნამუშევარი წარმატებით დაგვირგვინებულიყო. მართლაც ასე მოხდა.

თ. აბულაძესთან დავამონტაჟე ერთი ფილმი — „სხვისი შვილი“, რ. ჩხეიძესთან კი დამიყარა ჭეშმარიტი შემოქმედებითი თანამეგობრობა — ყველა მისი ფილმი: „მთა წყნეთელი“, „განიძი“, „ზღვის ბილიკი“, „ჯარისკაცის მამა“, „ლიმილის ბიჭები“, „ნერგები“, „მშობლიური ჩემო მიწავ“ მე დავამონტაჟე. როგორც ცნობილია, „ჯარისკაცის



მამამ“ წარმატებით მოიარა მსოფლიოს ეკრანები და ვამაყობ, რომ ამ სურათის შექმნაში მეც მიმიძღვის წვლილი.

1959—60 წლებში კვლავ მოიხსნა ჩეხოსლოვაკიაში გამგზავრება, ამჯერად ბრატისლავაში, კინოსტუდია „კოლიბაში“, სადაც რეჟისორი ნ. სანიშვილი იღებდა ერთობლივ ფილმს „შეწყვეტილ სიღერას“.

ვერ დავივიწყებ სამუშაოს, რომელმაც რადიკალურად შემაცვლევინა დამოკიდებულება სპორტის ერთ-ერთი სახეობისადმი, ყოველთვის შორს ვიყავი ფეხბურთისაგან, მაგრამ რეჟისორი ნ. მუქელიძის ფილმის „პირველი მერცხლის“ მონტაჟისას იძულებული ვავხდი ახლოს ვავცნობოდი სპორტის ამ სახეობას. ფეხბურთმა ისე გამიტაცა, რომ არ ვტოვებდი არცერთი მატჩის ტელეტრანსლაციას, თვალს ვადევნებდი ჩემპიონატების ცხრილს და არ არის გამორიცხული, რომ გულშემატკივართა დიდ არმიას კიდევ ერთი „ფეხბურთით დაავადებული“ შეემატა.

ორსახეიანი წელი ვიმუშავე გ. ლორთქიფანიძისა და გ. ვაბისკირიას „დათა თუთაშხიას“ მონტაჟზე. რეჟისორები ფილმს მონტაჟურად იღებდნენ. ყოველ გადაღებულ ეპიზოდს პარალელურად ვამონტაჟებდით და ვახმოვანებდით, ამიტომაც შეიდსერებიანი ფილმის ორი ვარიანტი (რუსული და ქართული) სარეკორდო ვადაში ჩავაბარეთ. ამ სურათის დამთავრებისთანავე შევეუდქე რეჟისორ დ. აბაშიძის „ყვარყვარეს“ მონტაჟს.

მინდა ცოტა დაწვრილებით შევჩერდე მონტაჟზე — ფილმწარმოების ამ ძალზე მნიშვნელოვან პროცესზე. მოგეხსენებათ, მონტაჟი — კადრების ლოგიკური და რიტმული შეერთებაა. ამ პროცესისადმი მე ჩემი დამოკიდებულება შემიმუშავდა და საკუთარი ჩემი ხელწერაც ჩამომიყალიბდა. სცენარის წაკითხვის შემდეგ და უკვე გადაღებული ფილმის, უფრო სწორად, ეპიზოდის მონტაჟის წინ მე მას რეჟისორთან ერთად ვსინჯავ ეკრანზე. რეჟისორის სურვილის მოსმენის შემდეგ არასდროს მონტაჟს მაშინვე არ ვიწყებ. გარკვეული დროის განმავლობაში (რითაც არ უნდა ვიყო დაკავებული) ვონებაში ვამონტაჟებ ამ ეპიზოდს, კვლავ ვსინჯავ მას ეკრანზე რეჟისორის ვა-

რეშე, ჩემი წარმოსახვითი მონტაჟის ვალისწინებით და მხოლოდ ამის შემდეგ ვკადრები სამონტაჟო მაგდალსანს ვაჩვენებ ნახვის შემდეგ დამონტაჟებულ მასალას ვაჩვენებ რეჟისორს. მონტაჟის პროცესში, ხშირად, ჩნდება ვარიანტები. შესაძლოა რეჟისორისთვის ისინი მიუღებელი იყოს, მაგრამ უთუოდ აძლევს ბიძგს ახალი საინტერესო გადაწყვეტისაკენ.

მე ვიცნობ ე. წ. „კოლექტიური მონტაჟის“ მომხრეებს, მაგრამ ეს მეთოდი ჩემთვის გაუგებარია.

ზემოთ ძირითადად მხატვრულ ფილმებზე ვსაუბრობდი, მაგრამ თავისი დაარსების დღიდან „სახკინმრეწვი“ ინტენსიურად მუშაობდა მნიშვნელოვანი თარიღებისადმი მიძღვნილ საქრონიკო სიუჟეტებზე, იღებდა საინტერესო მოვლენებსა და შემთხვევებს. მაშინ ამას არაორგანიზებულნი, სპონტანური ხასიათი ჰქონდა. და აი, 1925 წელს, ს. დოლიძის ინიციატივით, „სახკინმრეწვიან“ შეიქმნა საქრონიკო ფილმების სექტორი, რომელიც ძირითადად კინოჟურნალებს უშვებდა. მრავალი წლის მანძილზე რეჟისორებთან ს. დოლიძესთან, მ. კალატოზოვთან, ნ. ლოლობერიძესთან, ვ. მიტროფანოვთან, შ. ჩაგუნავასთან, ნ. ყუყუნაძესთან, დ. აბაშიძესთან, შ. ზომერეთთან, გ. ასათიანთან და სხვებთან ერთად ვმუშაობდი საქრონიკო, დოკუმენტურ და სამეცნიერო-პოპულარულ ფილმებზე არა მარტო როგორც მონტაჟიორი, არამედ როგორც მუსიკალური გამფორმებელი.

მულტფილმების შექმნაშიც მიმიღია მონაწილეობა. ამ საქმის პიონერი ვახლდათ ვ. მუჯირი, რომელმაც 1934 წელს კინოსტუდიასთან დააარსა მულტფილმების განყოფილება. მანვე გადაიღო პირველი ქართული ნახატი ფილმი „არგონავტები“. დღეს ეს საამქრო იქცა თანამედროვე ტექნიკით აღჭურვილ დამოუკიდებელ მულტსტუდიად. მულტფილმების შექმნაში მონაწილეობას ვიღებდი როგორც სიტყვიერი ტექსტის, ხმაურებისა და ძირითადად, მუსიკალური ფონოგრამების გამშიფრელი.

წლინახევრის მანძილზე ნ. სანიშვილთან და რ. გამცემლიძესთან ერთად ვმუშაობდი საიუბილეო ფილმის „კინო და წლების“ მონტაჟზე. ეს ფილმი ქართული კინოს 60



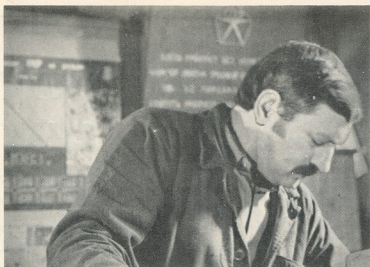
# დოკუმენტური ეპიკანი და სინამდვილე

წლისთვის მიეძღვნა. საარქივო მასალების, ძველი ფილმების გასინჯვისას ჩემს მეხსიერებაში გაცოცხლდა ის დიდი გზა, რომელიც განვლო ქართულმა კინემატოგრაფმა. მას მე მთელი ჩემი ცხოვრება დაევუკავშირე. მოწმე ვარ იმისა, თუ როგორ იქცა პატარა კინოფაბრიკა მსხვილ სამრეწველო საწარმოდ. დილოში აშენდა ახალი კინოსტუდია. შენდება ახალი კინოლაბორატორიები, გაიზარდა შემოქმედებით მუშაკთა რიცხვი. გაფართოვდა დამხმარე საამქროები და მათ შორის ჩემთვის ძვირფასი სამონტაჟო საამქრო. იყო დრო, როდესაც ერთადერთი მონტაჟიორი ვიყავი. დღეს ამ სფეროში მუშაობენ ე. ბეჟანოვა, ლ. დიღმელოვა, ო. გეგორჯიანი, რ. ჯიკაევა, კ. თაღლიანი, ლ. ვარტიკიანი, ნ. ფარცვანი, დ. ბეზუაშვილი, ნ. ქუჩუაშვილი, ნ. ჭეიშვილი, ნ. დევნიანი, ნ. თავბერიძე, რომლებსაც დიდი საწარმოო გამოცდილება დაუგროვდათ. მათთან გადის პრაქტიკას მონტაჟიორთა ახალი თაობა. მე მიხარია, რომ ჩემი დახმარებითა და უშუალო მონაწილეობით იზრდებიან კვალიფიკაციური კადრები, რომლებსაც უყვართ თავისი საქმე.

...ასე განვლო კინემატოგრაფში ჩემი მოღვაწეობის სამოცმა წელმა კინომექანიკოსიდან რეჟისორ-მონტაჟიორამდე. სამშობლომ უყურადღებოდ არ დამტოვა. მომენიჭა საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის, ხოლო შემდეგ — საქართველოს სახალხო არტისტის წოდება, დაჯილდოებული ვარ სამი ორდენით, მედლებითა და სიგელებით, რისთვისაც მოწიწებით გამოვხატავ ჩემს უღრმეს მადლიერებას. ეს ახალ ძალებს მძენს მშობლიურ სტუდიაში შემდგომი მოღვაწეობისათვის. მე ვაპყრობ ჩემი სტუდიით, რომლის სახელისა და ღირსების დასაცავად ძალ-ღონე არ დამიშურებია. როგორც რომელიღაც ამბობდნენ, „მე გავაკეთე ყველაფერი, რაც კი შემიძლო, დაე, სხვებმა ეს საქმე ჩემზე უკეთ აკეთონ“.

## ირინე კუჭუნიძე

საქართველოს სამეცნიერო-პოპულარული და დოკუმენტური ფილმების სტუდიის 1983 წლის პროდუქციის ანალიზი საქმას სირთულეებთან არის დაკავშირებული: მასალა ძალზე დიდია ფილმების რაოდენობის თვალსაზრისით და მრავალფეროვანი თემატური და ჟანრული ნიშნების მიხედვით. და, რაც მთავარია, რაოდენობა, სამწუხაროდ (როგორც ალბათ, ყოველთვის) არ არის იდენტური ხარისხისა. უმეტეს შემთხვევაში ფილმები ვერ გამოხატავენ ავტორების მიერ



ამორჩეულ საკითხების არსზე და ურთიერთ-კავშირებზე სრულ, დიალექტიკურად მრავალ-მხრივ და მხატვრულად განზოგადებულ აზრს.

განსახილველი პროდუქციის სისტემატიზაცია, ცხადია, სხვადასხვა პრინციპით შეიძლება წარმართულიყო. შესაძლებელი იყო ტრადიციული გზების არჩევა, ფილმების დალაგება თემატური და ქანრული ნიშნების მიხედვით და ყოველ მათგანზე (დაახლოებით 30-ზე მეტი დასახელების ფილმზე) საკუთარი მოსაზრების გამოთქმა. ეს უკვე ნაცვადი და საკვებით გამართლებული გზა მიმოხილვითი ხასიათის წერილისათვის, მაგრამ ამ კონკრეტულ შემთხვევაში უფრო მიზანშეწონილი იქნება მრავალრიცხოვან დასახელებათა შორის ამორჩეულ ისეთი სურათები, რომლებიც ყველაზე უფრო ნათლად გამოხატავენ დღევანდელი ქართული კინოს წარმართველ ტენდენციებს — როგორც განვითარებადსა და შედარებით პროგრესულს, ისე ჭრე კიდევ ინერციით არსებულსა და მოძველებულს.

დღეს მთელი მსოფლიოს პროგრესული კინოს ყურადღებისა და დაკვირვების მთავარი საგანი გახდა ადამიანი — ადამიანი, როგორც მატერიალურ ფასეულობათა შემქმნელი და მორალურ, სულიერ ფასეულობათა მატარებელი. საბედნიეროდ, დოკუმენტურ ეკრანზე უკვე კარგა ხანია შემოიჭრა ადამიანის გრძნობათა სამყარო, მისი აზრები, ინტერესები, მისი ფიქრები... კანონზომიერია, რომ თანამედროვე დოკუმენტალისტიების მთელი „შემოქმედებითი ტექნიკა“ ორიენტი-

რებული იყოს, პირველ ყოვლისა, კონკრეტული ადამიანის განუმეორებელ არსებობაზე, მისი ბედის ინდივიდუალურობის ფიქსაციაზე. ასეთი მოთხოვნა მიესადაგება არა მარტო ფილმ-პორტრეტს, არამედ დოკუმენტური კინემატოგრაფის ნებისმიერ ქანრს, მაგრამ ადამიანის ხასიათის, მისი ცხოვრებისა და მოღვაწეობის განსაკუთრებულად სრულ და მკაფიო სურათს ქმნის პორტრეტის ქანრში შესრულებული ფილმი.

საინტერესოა, არსებობს თუ არა დოკუმენტურ კინოში კინოგენიურობის რაიმე განსაკუთრებული კრიტერიუმი. რა თვისებების მატარებელი უნდა იყოს ადამიანი, რომ კინოპორტრეტის მოდელი გახდეს.

ზოგიერთ მკვლევარს და განსაკუთრებით კი პრაქტიკოსს მიაჩნია, რომ ნებისმიერი ადამიანი საინტერესოა კინოდოკუმენტალისტიკისათვის. საქმე ის არის, რა კუთხიდან შევხედავთ მას. ასეთი პოზიცია საყურადღებოა, რადგან მასში იგრძნობა პატივისცემა პიროვნებისადმი, იგრძნობა სურვილი და სწრაფვა ნებისმიერი პიროვნების, როგორც საზოგადოებრივი ორგანიზმის უჩრდლის გააზრებისა.

მაგრამ არსებობს მეორე მოსაზრებაც, რომელსაც ხშირ შემთხვევაში კინემატოგრაფული პრაქტიკაც ადასტურებს: მხატვრებს, რეჟისორებს უფრო იზიდავენ ადამიანები, რომლებიც მკვეთრად ავლენენ თავს სხვა ადამიანებთან კონტაქტში, რომელთათვისაც დამახასიათებელია გახსნილი ტემპერამენტი. როგორც რეჟისორის, ისე მაცურებლისათვის

ყოველთვის უფრო მეტ ინტერესს წარმოადგენს გამოჩენილი, მაღალი ზნეობრივი პოტენციალით დაჯილდოებული ადამიანი შემოქმედების პროცესში.

ეს, რა თქმა უნდა, იმას არ ნიშნავს, რომ ნებისმიერი ადამიანის პიროვნება არ იძლევა კინემატოგრაფიული კვლევის მასალას. ცხადია, შეიძლება ფილმის ვაკეთება შეუძმჩნეველ ადამიანზე, რომელიც აქტიურად არ ვლინდება კონტაქტებში. ასეთ შემთხვევაში უფრო მნიშვნელოვანი ხდება ხასიათის ავტორისეული ინტერპრეტაცია.

როგორც საზოგადოდ ხელოვნებაში, ამ საკითხშიც შეუძლებელია და, ალბათ, გაუმართლებელი რაიმე რეცეპტის მიცემა; ყოველი შემოქმედი ეძებს თავის გმირს, იმ გმირს, რომელიც მას ჭირდება.

თუ ამ კუთხით შევხედავთ 1983 წლის დოკუმენტური და სამეცნიერო-პოპულარული ფილმების სტუდიის პროდუქციის ამ ნაწილს, რომელიც შეიძლება პორტრეტის ენარს მივაკუთვნოთ, ადვილად შევამჩნევთ, რომ ქართული დოკუმენტალისტების უმრავლესობას იზიდავს სწორედ გამოჩენილი ადამიანების ცხოვრება და მოღვაწეობა, იზიდავენ მკვეთრი ინდივიდუალობის პიროვნებები, ლეაწლოსილი და აღიარებული ადამიანები. საკმარისია დავასახელოთ შემდეგი ფილმები: „მარშალი“ (არჩილ გელოვანის პორტრეტი), „გახსენება“ (იოსებ ნონეშვილის პორტრეტი), „ეროსი მანჯგალაძე“, „შალვა ლაშაშვიძე“, „მიკოლა ბაქანი და საქართველო“, „სამყაროს შექმნა“ (რობერტ სტურუას პორ-

ტრეტი), „შალვა ელიავა“. და მხოლოდ რამდენიმე ფილმი ამ ენარისა მოგვიტოვებს ადამიანებზე, რომლებსაც ფართო საზოგადოებრიობა არ იცნობს, რომელთა ცხოვრება და საქმიანობა ან ჩვეულებრივია, არაფრით გამოირჩევა მრავალთა შორის, ან განსაკუთრებული, მაგრამ ნაკლებად ცნობილი, ნაკლებად შესამჩნევი. ასეთ ფილმებს მე მივაკუთვნებდი შემდეგებს: „ოთხნი მილიონიდან“, „ჩოგოვაძეები“, „ზაქარია ველი“, „ოსტატი“.

მეორე ნიშნით — იმ ნიშნით, თუ რა მეთოდითაა შექმნილი ხასიათი ეკრანზე — კინოდაკვირვების თუ სინქრონული გადაღების, ე. ი. ინტერვიუს, მონოლოგის, საუბრის მეთოდით, ამის მიხედვით ასე შეიძლება დავაჯგუფოთ 1983 წლის ფილმ-პორტრეტები: ჭარბობს მეორე მეთოდით ვაკეთებული სურათები: „ოთხნი მილიონიდან“, „ზაქარია ველი“, „სამყაროს შექმნა“, „ჩოგოვაძეები“, „ოსტატი“, „მიკოლა ბაქანი და საქართველო“.

დანარჩენ ფილმებს — „მარშალს“, „გახსენებას“, „ეროსი მანჯგალაძეს“, „შალვა ლაშაშვიძეს“, „შალვა ელიავას“ — კინოდაკვირვებას, რა თქმა უნდა, ვერ მივაკუთვნებთ (ეს შეუძლებელიც იყო, ვინაიდან გადაღების მომენტისათვის არცერთი გმირი ამ ფილმებისა ცოცხალი არ იყო). დასახელებული სურათები უმთავრესად აგებულია ფოტო-კინო მასალის კომენტარის მეთოდით, გახსენებისა და ახლობლების მიერ გმირების დახასიათების ხერხით.



კადრი ფილმიდან „შემართება“.

მაინც უნდა შევნიშნო: გულდასაწყვეტია, რომ ჩვენი დოკუმენტალისტები გაურბიან დაკვირვების, განსაკუთრებით კი ხანგრძლივი დაკვირვების მეთოდს, რომელიც (თუკი დაკვირვება უსისტემოდ არ წარმართება) გვაძლევს საოცარ შედეგებს, უშუალოდ ჩვენს წინაშე ხსნის ადამიანის ხასიათს უფრო სრულად, მკვეთრად, ზოგჯერ კი საცხებით მოულოდნელად. ალბათ, არ არის საჭირო ამ მეთოდზე უარის თქმა, მიუხედავად იმისა, რომ ეს ბევრად უფრო შრომატევადი და რთული გზაა დოკუმენტალისტიკაში.

ახლა რაც შეეხება რეალობას. მე პირობითად ორი ნიშნის მიხედვით დავაჯგუფე ზემოთ აღნიშნული პორტრეტები. ცხადია, საერთო ნიშნები ჯერ კიდევ არაფერს გვეუბნება ძირითადად — კონკრეტული ამოცანის მხატვრულ რეალიზაციასა და ამ ფილმების პროფესიულ დონეზე.

ვიღრე კონკრეტულ მასალას შევვებოდე, მინდა გამოვაპირობო, რომ ასეთი ტიპის განხილვაში, ე. ი. მიმოხილვითი სახის წერილში შეუძლებელია ფილმების საგულდაგულო ანალიზი, თითოეული ფილმის გარჩევა სხვადასხვა პარამეტრის მიხედვით. ამიტომ მე მხოლოდ მათ მოკლე დახასიათებასა და შეფასებას შევძლებ.

ფილმებიდან, რომლებიც სინქრონული გადაღების მეთოდს ეყრდნობიან, უნდა გამოვყო სამი დასახელება: „სამყაროს შექმნა“, „ოთხნი მილიონიდან“, „ჩოგვაძეები“. აქედან ერთი მათგანი („სამყაროს შექმნა“) ეძღვნება ცნობილ რეჟისორს, ჩვენ თანამედროვეს რობერტ სტურუას (ს.ც. ავტ. ნ. დროზდოვი, რეჟ. ზ. შანიძე, ოპ. ლ. მიხანაშვილი, ი. პოლოსოვი).

მოქმედება ამ ფილმში გამიზნულად შეზღუდულია — უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, მისი გეოგრაფია არ არის ფართო: ეკრანზე ვხედავთ რობერტ სტურუას რეპეტიციების დროს. ჩემი აზრით, ეს სწორი გზაა, რადგან რ. სტურუა კინომაყურებლისათვის საინტერესოა არა იმდენად შედეგით (შემოქმედებით შედეგს ჩვენ თეატრში ვნახავთ), არამედ შემოქმედების პროცესში, სადაც გაიხსნება მისი ხასიათის სხვადასხვა მხარეები, მისი მუშაობისა და ადამიანებთან კონტაქტის თავისებურებანი — ყოველივე ის, რაც ჩვენთვის უცნობი და დაფარულია. ვერ ვიტყვოდი, რომ ფილმში მოხერხდა ხასიათის მრავალ-

მხრივი გახსნა, ისეთი მომენტების გათვალისწინება, რაც ხშირად უფრო მეტს ხსნის ხასიათში, ვიდრე მთელი მისი ადამიანის ცოდნა, მაგრამ ფილმში მაინც ვაკეთებულა ხასიათზე დაკვირვების ცდა და სწორედ ამიტომ იმსახურებს ის მხარდაჭერას. პირადად ჩემთვის საგულსხმია ისიც, რომ რობერტ სტურუა, ჩანს, კამერას ბოლომდე ვერ შეეჩვია, ვერ დაიფიქრა მისი არსებობა, რა გამოიხატა ერთგვარ შეზღუდულობაში, უზუსტედულობაში. გარკვეულ მომენტებში ის ცდილობს ხელიც კი აიფაროს იმ მხარეს, საიდანაც მას კამერა აკვირდება. ეს თავისთავად დამატებით შტრიხს ხსნის შემოქმედის ინდივიდუალობაში, ვინაიდან ესა თუ ის „ნიღაბი“, მორგებული ადამიანის მიერ კინოობიექტივის წინ, აგრეთვე მეტყველებს მისი ბუნების გარკვეულ ნიშნებზე. ხშირად ცალკეული ექსტა, სახის გამოიმეტყველება ან ერთი სიტყვა ძალზე მნიშვნელოვანი ხდება ადამიანის ხასიათის გახსნისათვის.

გასაგებია, რომ ავტორების წინაშე იყო ცთუნება ჩაერთოთ ნაწყვეტები სპექტაკლებიდან. ისინი ამ ცთუნებას ვერ გაექცნენ, თუმცა ჩემი აზრით, მეტი დრო და ენერჯია რომ დაეხარჯათ თვით სტურუას როგორც შემოქმედის, როგორც ადამიანის თავისებურებათა გახსნაზე, შემოქმედების პროცესში უფრო მეტი ტიპური სიტუაციები აღმოეჩინათ, ვფიქრობთ, ფილმი ბევრად საინტერესო და ერთ მთლიანობად შეკრული გამოვიდოდა.

ის, რომ საქართველოს დოკუმენტური და სამეცნიერო-პოპულარული ფილმების სტუდია უმთავრესად გადასულია მოკლემეტრაჟიანი ფილმების წარმოებაზე (სტუდიის ძირითად პროდუქციას შეადგენს 1 ან 2-ნაწილიანი ფილმები), ბუნებრივი და კინემატოგრაფის ამ სახეობისათვის კანონზომიერია ჯერ ერთი, დოკუმენტური კინოს ერთ-ერთი მთავარი ფუნქციაა, რაც შეიძლება მობილურად და ოპერატიულად ეხმიანებოდეს ცხოვრების აქტუალურ მოვლენებს. მეორეს მხრივ, მცირე ფორმის ფილმების წარმოება საგრძნობლად აფართოებს დოკუმენტური ეკრანის თემატურ და ქანრულ ჩარჩოებს. მთავარი კი ის არის, რომ ჩვენი დროის შესახებ ღრმად და საინტერესო აზრის გამოხატვა შესაძლებელია არა მარტო მონუმენტური ტილოთი, არამედ პატარა ფილმიტაც, რომელიც მოვეითხრობს ქვეყნის ყოველდღიურობაზე.



შესაძლებელია აგრეთვე „ჩვეულებრივი“ ადამიანის — მუშის, მეცნიერის, კოლმუშურის, ინჟინრის რეპორტაჟული პორტრეტითაც, ან კინოდაკვირვებით ჩვენი ცხოვრების თითქოსდა უმნიშვნელო მოვლენებზე. მასალა მართლაც რომ ამოუწურავია მთავარია ეკრანზე განხორციელდეს ფაქტების არა მექანიკური ფიქსირება (რასაც ჭრ კიდევ სწორად ვხვდებით ჩვენი სტუდიის პროდუქციაში), არამედ მათი გაზარება, განზოგადება, რათა კონკრეტულ ფაქტში გამოიკვეთოს ეპოქის ტიპური ნიშნები და აგრეთვე ნიშნები გალინდელი დღისა.

ფილმის „ოთხნი მილიონიდან“ ავტორებმა (ს. ავტ. ო. გვასალია, რეჟ. ი. ტრიბოლსკი, ოპ. ა. ვოლოჟევესკი) თავის გმირებდა აირჩიეს თბილისის მრავალრიცხოვანი მუშათა კლასის ორი ჩვეულებრივი წარმომადგენელი — ზურაბ და ნანა ფირცხალაიშვილები. ფილმი მათ ოთხწევრიან ოჯახზე მოგვითხრობს. ძირითადი ხერხი, რომლითაც ავტორები ხევენ წინაშე ხსნიან თავისი გმირების ხასიათს, გვაწვდიან საკმაოდ ტევად ინფორმაციას მათ საქმიანობაზე, ოჯახურ ურთიერთობებზე, მათ ინტერესებზე და კულტურულ ღონეზე — არის ინტერვიუ.

უმეტეს შემთხვევაში, როცა დოკუმენტური ეკრანი თავის გმირებდა ირჩევს ახალგაზრდობის, ან სხვა ფენის წარმომადგენლებს, საერთო, ტიპური თვისებების ჩვენება კიდევ ხერხდება ხოლმე, მაგრამ ძალზე იშვიათია მაგალითები, როცა ეკრანზე გაიხსნება ხასიათი, გმირების ინდივიდუალობა. „ოთხნი მილიონიდან“ სწორედ ასეთ გამოწვევის წარმომადგენს (უბრალოდ გულდასაწყვეტია, რომ გმირების შინაგანი სამყარო აღმოჩნდა საკმაოდ ღარიბი, მათი ინტერესები შეზღუდული). ამითვეა საინტერესო ფილმი „ჩოგოვაძეები“ (ს. ავტ. მ. ვაშაყმაძე, რეჟ. გ. ჭუბაბერია, ოპ. გ. ჭუბაბერია, ე. ქართველიშვილი).

თუ ფილმში „ოთხნი მილიონიდან“ ერთმანეთს ენაცვლება ზურაბ და ნანა ფირცხალაიშვილების ინტერვიუები, „ჩოგოვაძეებში“ ავტორები, ძირითადად, მონოლოგის ფორმას მიმართავენ: თხრობა მიმდინარეობს სილიბისტრო ჩოგოვაძისაგან, რომელიც ხუთი ვაჟის მამაა და ყველანი ისინი, ზესტაფონის მკვიდრნი, მუშაობენ აეროფლოტის სისტემაში. ამ ფილმში სწორედ ტექსტი ხდება ის

საშუალება, რომელიც ინფორმაციის გარდა შეგვევარძნობინებს ადამიანს (ამ შემთხვევაში, სილიბისტრო ჩოგოვაძის) ხასიათის თავისებურებას — მის ცოცხალ, იმერულ მორს, სიამაყეს შეილებით, შეილიშვილებით, საქმის სიყვარულს და ერთგულებას. დანაჩენი წევრების პორტრეტები ჩვენთვის გაუხსნელი რჩება, მათზე მხოლოდ გარკვეულ ინფორმაციას ვიღებთ.

კოლექტიური პორტრეტის შექმნას თავისი სირთულეები გააჩნია. ერთი ადამიანის ხასიათის გახსნაც კი ხშირად შეუძლებელი ხდება დოკუმენტალისტისათვის, რამდენიმესი — მით უფრო რთულია. მაგრამ თუკი ავტორებმა ასეთი ამოცანა დაისახეს, კარგი იქნებოდა ისეთი სიტუაციების, ისეთი მომენტების მონახვა ან შექმნა, რომელშიც თუნდაც ერთი შტრიხით, მაგრამ ხასიათი მაინც გამოიკვეთებოდა.

რაც შეეხება ფილმს „ოთხნი მილიონიდან“, გულდასაწყვეტია, რომ ფილმის გმირებს აბსოლუტურად ერთმანეთისაგან იზოლირებულად ვეცნობით: ხან ერთი გვესაუბრება, ხან — მეორე. თუკი ისინი ერთად არიან — მხოლოდ ისეთ კადრებში, რომლებიც მათ შესახებ არაფერს გვმატებს. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს ოჯახის წევრები ერთმანეთისაგან გათიშული არიან. ამას, ალბათ, თვით ფილმის ავტორებიც გრძნობენ და ამიტომაც ფინალისკენ გვთავაზობენ სპეციალურად ორგანიზებულ ეპიზოდებს — ოჯახის წევრებს თავი მოუყრიათ სასადილო მაგიდასთან. აქ ერთგვარი სოციოლოგიური გამოკითხვის სენსი ტარდება (ყველაზე ზელოვნური და შინაარსით ღარიბი) და ბოლოს ოჯახი ერთად მიდის თბილისის რუგისაწაულზე. მიუხედავად ამ კადრებისა, ჩვენ მაინც დავაკვლდა კონტაქტი ოჯახის წევრებს შორის, რაც დამატებით (და შესაძლოა გადაწყვეტ) შტრიხებს გამოავლენდა გმირების ხასიათებში.

კიდევ ერთი მომენტი მინდა აღვნიშნო ამ ფილმებთან დაკავშირებით. მით უფრო, რომ ეს საკითხი საერთოდ გასათვალისწინებელია სტუდიის მუშაობაში. თუმცა აღნიშნული ფილმების გმირთა ცხოვრება არ წარმოგვიდგება იდილიურად, არ არის აქ ყალბი პათეტიკა, შეღამაზების სურვილი, მაგრამ მაინც შეიმჩნევა ტენდენცია გვერდი აუარონ იმ სირთულეებსა და წინააღმდეგობებზე საუ-

ბარს, რაც ყოველი ნორმალური ადამიანის ყოფაში აღმოჩნდება ხოლმე. უთუოდ, რაღაც სირთულეები ფირცხალიშვილების ოჯახსაც გააჩნია. ეს აზრი მით უფრო გვიჩნდება, როცა ვუყურებთ ოჯახის დიასახლისს — ნანა ფირცხალიშვილს. ის, რომ ეს მანდილოსანი არის დინჯი, ვაუცინარი, საკმაოდ სევდიანი, შეიძლება მის ხასიათზე მეტყველებდეს, მეტყველებდეს მის ტემპერამენტზე (განსხვავებით მეუღლისაგან), მაგრამ მაინც არ გვტოვებს შეგრძნებას, რომ ქალს მთლად ბედნიერი ადამიანის ფიზიონომია არა აქვს. რაშია

ცდილობს შეეხოს მორალურ-ეთიკური თუ სოციალური ხასიათის მწვავე და ამტკიცებელი საკითხებს.

1983 წელს გამოშვებული 4 ნომერი ამ ყურნალისა ენება ისეთ საკითხებს, როგორიცაა აღმზრდელობითი საქმიანობა, გარემოს დაცვა — უფრო ზუსტად, გარემოს თვითნებური განადგურების საკითხი, საავტომობილო გზების დაბალი ტექნიკური დონე და სხვა.

ავტორი ცდილობს ორმხრივად გააშუქოს ფილმებში დასმული საკითხები: რა არის მიზეზი ამ ნაკლოვანებათა არსებობისა და რო-



კადრი ფილმიდან „იამზე, ციხის ნაშლო“.

საქმე? იქნებ მიზეზი ნიშანდობლივი და საგულისხმოა? ან იქნებ უმნიშვნელო?..

ამაზე იმიტომ ვამახვილებ ყურადღებას, რომ სტუდიის პროდუქციაში საერთოდ იშვიათია ფილმები, სადაც ესა თუ ის სოციალური პრობლემა მწვავედ, პოლიემიურად იქნება დასმული და გახსნილი. აქ პატარა გადახვევა უნდა გვაკეთო და ორიოდ სიტყვით შევეხო სტუდიისათვის უკვე ტრადიციულ ჟურნალს „ადამიანი და კანონი“, რომელიც აი, უკვე წლების მანძილზე ინარჩუნებს მწვავე პუბლიცისტურ ქლერადობას. ჟურნალის უცვლელი ავტორი და რედაქტორი ლევან ცინცაძე მოქალაქეობრივი პასუხისმგებლობით და დინტერესებული თვალთა აღტყინავს ფირზე ჩვენს საზოგადოებაში ჯერ კიდევ მრავლად არსებულ ნაკლოვანებებს,

გორია შედეგი ანუ ამ ნაკლოვანებების გამო მიყენებული ზარალი სახელმწიფოსათვის, ადამიანისთვის. მაგალითად, როცა გვაჩვენებენ საქართველოს საავტომობილო გზებს და მათ ტექნიკურ მდგომარეობას, ინტერვიუებისა თუ საავტორო ტექსტის საშუალებით გვაწვდიან სარწმუნო ინფორმაციას იმის შესახებ, რომ გზების დაბალი დონის გამო იხარჩება მილიონი ტონობით მეტი ბენზინი (ეს ეკონომიკური მხარეა) და რა დიდია საგზაო შემთხვევებით მიყენებული მატერიალური ზარალი, ათასობით ადამიანის დაღუპული სიცოცხლე.

ფილმების ეს ციკლი გამოირჩევა ღრმა პასუხისმგებლობის გრძნობით თანამედროვეობის ასახვაში, კინოჟურნალისტის მახვილი თვალთ, უნარით ეკრანზე ნაჩვენებ მასალას

ჩვეულებრივად აღმზრდელია, პროპაგანდისტული მნიშვნელობა, უთუოდ ყურნალი „ადამიანი და კანონი“ არის საბჭოთა კინოჭრონიკის, საბჭოთა დოკუმენტური კინოსათვის ტრადიციული მებრძოლი პუბლიცისტის ერთ-ერთი გამოვლენა თანამედროვე ქართულ დოკუმენტური კინოში.

რაც ზემოთ აღვნიშნე, ძირითადად ეხებოდა ამ ციკლის იდეურ-შინაარსობრივ მხარეს. მაგრამ, დამეთანხმებით, ხელოვნებაში მთავარია შინაარსის მხატვრული გააზრება და ადექვატური ფორმის მონახვა. სამწუხარ-

შთაბეჭდილებას. უფრო მეტიც, არა ერთ რესპონდენტს ქალაქი უდევს წინ და კითხულობს იმას, რაც მისი უშუალო საქმეა და წმინდა ბისმიერ დროს უნდა შეეძლოს მასზე საუბარი. ყოველივე ზემოთაღნიშნული, რა თქმა უნდა, აქვეითებს ყურნალის ზემოქმედების ძალას, მის მაორგანიზებელ მნიშვნელობას. ახლა კვლავ დავუბრუნდები 1983 წლის ქართული კინოპორტრეტის პრობლემებს.

ემოციური ზემოქმედება ყველა დოკუმენტურ ფილმს როდი შეუძლია იქონიოს მაცურებელზე. ამ თვალსაზრისით კეთილი სიტყვა

კლარი ფილმიდან „იამბე, ციხის ნაშალო“.



როდ, ამას ვერ ვიტყვით ყურნალის ავტორებზე: მათთვის, როგორც ჩანს, მთავარია კინოპუბლიცისტის ინფორმაციული და შემეცნებითი ფუნქცია შეუხამონ პოლიტიკურ და სოციალურ პრობლემათა თამამ დასმას: მთავარია ოპერატიულობა და მოქალაქეობრივი მგზნებარება. ყოველივე ეს ამ ჟანრისათვის აუცილებელია და დამახასიათებელია, მაგრამ რაც შეეხება ფორმასა და მასალის მხატვრულ გააზრებას, აქ ვერ ვხედავთ ძიების სურვილს, სიხლის შეტანის ცდებს, ხშირად სადიქტორო ტექსტი სტანდარტულია და მშრალი ინფორმაციის დონეს არ სცილდება. კომპოზიციის თვალსაზრისით, მონტაჟური აგების მხრივ შეიმჩნევა დაუდევრობები. ავტორი ხშირად მიმართავს ინტერვიუს ხერხს, რაც იშვიათად ტოვებს ცოცხალი, უშუალო საუბრის

უნდა ითქვას ფილმ „ზაქარაის ველის“ ავტორების მიმართ (ს. ავტ. ნ. დროზდოვი, ლ. მიხანაშვილი, რეჟ. ნ. დროზდოვი, ოპ. ლ. მიხანაშვილი). ეს ერთნაწილიანი სურათი ემდგინება საბჭოთა კავშირის გმირს, სამხედრო მფრინავს ზაქარია ხიტაიშვილს, რომელიც ომის დროს უკრაინის ერთი სოფლის მცხოვრებლებმა გადაარჩინეს საკუთარი სიცოცხლის რისკის ფასად.

ფილმის ღირებულება, პირველ ყოვლისა, არის იმაში, რომ მიმართავს განსაკუთრებულ, ფაქტის თვალსაზრისით კონფლიქტურ, საინტერესო თემას. მისი ფილმად განზორციელების სირთულე კი იმაში მდგომარეობდა, რომ მოვლენა წარსულის კუთვნილებაა და ამიტომ აღსადგენი იყო.

ჩვენ ვეცით, რომ დოკუმენტურ კინემატო-

გრაფში აღდგენის სხვადასხვა მეთოდები არსებობს. ერთ შემთხვევაში აღდგენის მიღწევა შეიძლება წარსულის არაუშუალო წყაროთა ჩვენებით (მხედველობაში მაქვს იკონოგრაფიული მასალები, ფოტოგრაფიები, მოვლენის მონაწილეთა და თვითმხილველთა მოვონებები...), სხვა შემთხვევაში ეს ხდება ე. წ. რეკონსტრუქციის გზით, როცა მოიზიდავენ უშუალო, ნამდვილ მონაწილეებს. არის შემთხვევები, როცა მსახიობებსაც კი იყენებენ.

ამჯერად, ავტორები ეკრანიდან მოვლენის უშუალო მონაწილის გახსენებას გვთავაზობენ. და თუმცა ვიზუალური მასალა ძალზე ძუნწია, მაგრამ თვითონ ფაქტი, მოთხრობილი იმ ადამიანის მიერ, ვისაც უშუალოდ ეხება ის, და, რაც მთავარია, გმირი — საოცრად თანდაბალი, ადამიანური, ისეთი სახის გამომეტყველებით, რომ გჯერას: ის ახლა, ამ წუთას იხსენებს და განიცდის იმ შავნელ დღეებს, მადლიერებით იგონებს იმ კეთილ ადამიანებს, ვინც სიცოცხლე შეუნარჩუნა, მოუარა და სიყვარული განაცდევინა — აი, ყოველივე ეს აღბრუნებს ემოციას, თანაგანცდის მომენტს, გარდა ამისა, დაგვაფიქრებს იმის საშინელებებზე, ხალხთა მეგობრობის საუკეთესო გრძობებებსა და ადამიანის მეგობრების მშვენიერ არსზე.

„ეროსი მანჯგალაძე“, „შალვა ღამბაშიძე“, „მიკოლა ბაენი და საქართველო“ — ეს სათაურები მეტყველებს იმაზე, რომ ფილმები ეძღვნება ჩვენი კულტურის შესანიშნავ წარმომადგენლებს. ამ რიგის ფილმებს განეკუთვნება აგრეთვე „გახსენება“, რომელიც იოსებ ნონეშვილის პორტრეტად არის ჩაფიქრებული.

სტუდიის ანოტირებულ ფილმოგრაფიაში ნათქვამია, რომ ფილმი „შალვა ღამბაშიძე“ (სცენ. ავტ. ნ. ურუშაძე, გ. კანდელაკი, რეჟ. გ. კანდელაკი, ნ. ღამბაშიძე, ოპ. ო. ბრეგვაძე) არის ცნობილი მსახიობის აქტიური ოსტატობის კვლევა. როგორც ვხედავთ, ამოცანა საკმაოდ ნათლად არის ჩამოყალიბებული და სწორედ ამ მიზნით ის კონსტრუირებულია როგორც ფილმი-ლექცია. თეატრმცოდნე ნათელა ურუშაძე ფოტო-კინომასალის საფუძველზე აკეთებს შალვა ღამბაშიძის აქტიორული ინდივიდუალობის პროფესიულ ანალიზს.

რეჟისორი ხშირად მიმართავს „სტოპ-კად-

რებსა“ და წაფენებს, ასევე ხშირად ერთ მოძრაობას ანაწევრებს, შლის (მულტის პრინციპით), რათა ჩვენ უკეთ დაინახოთ მისი ჩვენთვის უცხო მსახიობის ოსტატობის ნიუანსებს. ხერხი ამ ფილმში, ჩემი აზრით, ზედმეტად გათვალსაზიარებული და უტრირებულიც არის (იმდენად, რომ ზოგჯერ ტექნოლოგიით ტუბობის შეგარებას იწვევს). ამის გამო კიდევ ერთი მომენტი ჩნდება: ფოტო-მასალა უფრო ორგანული ხდება ფილმისათვის, ვიდრე კინო-მასალა, რომელიც გამოყენებულია კინოსპეციფიკის საწინააღმდეგოდ — მოქმედების განფენილობას ერთდროულად დროსა და სივრცეში ხელოვნურად და ზედმეტი პედალირებით არღვევენ.

ამასთან ერთად ფილმი ნათლად ავლენს პროფესიული ოსტატობის მაღალ დონეს (როგორც რეჟისორებისა, ისე ოპერატორის), იგრძნობა მონტაჟის პრინციპების შესანიშნავი ფორმა და საერთოდ, ავტორების კინემატოგრაფიული კულტურა.

პირადად ჩემთვის (და მე რატომღაც დარწმუნებული ვარ, მაყურებლისთვისაც!) ამ ფილმში უფრო საინტერესოა ის, რაც მასში ტრადიციულია: შალვა ღამბაშიძის აქტიორული ბიოგრაფიის, მისი ადამიანური არსის ამსახველი მასალის კომპოზიციურად გააზრებული თემოყრა, სიყვარულით, საქმის ცოდნით გამსჭვალული კომენტარი... ის, რაც ამუხრატებს ამის აღქმას — ზედმეტი ყურადღება, ექვეათ, შესტებსა თუ მიმოიყაზ, მათი გაუთავებელი დაშლა-დანაწევრება, რაღაც მომენტის, როგორც ძალზე მნიშვნელოვანის, ფიქსირება „სტოპ-კადრით“ — ყოველივე ეს ჩემთვის, ცოტა არ იყოს, გაუგებარი ამოცანაა. აქ ლაპარაკი იმაზე კი არ არის, რომ ეს ჩემთვის გემოვნების თვალსაზრისით მიუღებელია, არა — ამოცანის თვალსაზრისითაა გაუგებარი. აღიბრუნა შეკითხვა: ვინ არიან ფილმის ადრესატები? ვისთვის გადაიღეს ის ავტორებმა? თუ ფილმი ჩაფიქრებულია როგორც სასწავლო ფირი, მაშინ ის, ჩემი აზრით, არ არის გამართლებული. ასეთი მეთოდით მსახიობურ ოსტატობას ვერავის ვასწავლით. და საერთოდ, იქ, სადაც უმეტეს შემთხვევაში ყოველივე ინტუიციას ეყრდნობა, ოდნავი ნიუანსების რაციონალური კვლევა, ვფიქრობ, არაფერს შემატებს მომავალ მსახიობს. თუკი ფილმი თეატრმცოდნეებისთვისაა გაკეთებული (როგორც კვლავ





სასწავლო ფირი), აქაც ამოცანა ძალზე ვიწრო და გაუმართლებელი ჩანს. რაც შეეხება ფართო მაყურებელს, მას, როგორც ვთქვი, დაინტერესებს ის ქარვა, რომელშიც თავმოყრილია საკმაოდ საინტერესო ფოტოკინო მასალა, მოცემულია პროფესიულად გაზარებული ინფორმაცია შალვა ლამბაშიძეზე — მსახიობსა და ადამიანზე. უდავოდ ავტორებს რამდენადმე უღალატა ზომიერების გრძნობამ მიგნებული ხერხის გამოყენების თვალსაზრისით.

ამრიგად, ფილმი „შალვა ლამბაშიძე“ წინააღმდეგობრივი მოვლენაა, მაგრამ სტუდიის პროდუქციაში მაინც დიდად მისასალმებელია, რადგან მასში იგრძნობა ძიებისა და ფილმ-პორტრეტის ქანრძი სიახლეთა შეტანის ცდა და აგრეთვე ავტორთა პროფესიული ოსტატობის მაღალი დონე.

საერთო პროდუქციაში გამოირჩევა აგრეთვე ამ ქანრძი გაკეთებული კიდევ ორი ფილმი — „მარშალი გელოვანი“ (სც. ავტ. ლ. გურგენი, რეჟ. ლ. ბაქრაძე, ოპ. ა. შაფრანი) და „ეროსი მანჯგალაძე“ (სც. ავტ. თვალჭრელიძე, რეჟ. ნ. ჯორჯაძე, ოპ. ა. ვოლოჯეჟსკი). ეს ორი პორტრეტი შესამჩნევად განსხვავდება ერთმანეთისაგან, როგორც მასალის სპეციფიკურობით, ისე მხატვრული ამოცანის თვალსაზრისითაც.

„მარშალ გელოვანი“ ავტორი თითქმის ამომწურავ ინფორმაციას გვაწვდის თავისი გმირის — საინჟინრო ჯარების მარშლის არჩილ გელოვანის შესახებ, ხსნის მისი, როგორც სახელმწიფო მოღვაწის, ადამიანის, ოჯახის თავკაცის, ქართველი ერის შვილის ხასიათის ძირითად თვისებებს, თვალსაჩინოდ წარმოგვიდგენს ა. გელოვანის ღვაწლსა და სამშობლოსათვის თავდადებას და აგრეთვე იმ კვალს, რომელიც მან ახლობელ ადამიანებში დატოვა.

ფილმის მთხრობელი და კომენტატორია არჩილ გელოვანის შვილი — ტექნიკურ მეცნიერებათა დოქტორი ვიქტორ გელოვანი. ასეთი არჩევანი ქმნის არა მარტო იმის შესაძლებლობას, რომ გავეცნოთ და დავაკვირდეთ ფილმის გმირის მემკვიდრეებს, შევიგრძნოთ ოჯახურ ურთიერთობათა თავისებურებანი, არამედ, რაც უფრო მნიშვნელოვანია, ეს არჩევანი ფილმს ანიჭებს ინტიმურ, თბილ,

ადამიანურ ინტონაციას, რაც ნაწარმოებში მაყურებელთან კონტაქტში შესვლის გმირთან დაახლოების პირობას ქმნის.

რეჟისორ ლეო ბაქრაძის ეს ნამუშევარი არის მაგალითი იმისა, თუ როგორ შეიძლება აღნიშნული ქანრძის მცირე ფორმის ნაწარმოებში განხორციელდეს მაქსიმალურად ტენდენციური და თითქმის ამომწურავი ინფორმაციის მოწოდება გმირის ცხოვრებისა და მოღვაწეობის შესახებ და აგრეთვე მისი ხასიათის, მისი ინდივიდუალობის გახსნა არაპირდაპირი გზით.

„მარშალ გელოვანის“ სახით სტუდიის პროდუქციაში ირიცხება კომპოზიციურად კარვად შეკრული, ტექსტობრივად ლაკონური და ტაქტის გრძნობით შესრულებული, ტრადიციულ მანერაში გადაწყვეტილი ფილმი-პორტრეტი.

რაც შეეხება „ეროსი მანჯგალაძეს“, აქ, როგორც ჩანს, ავტორებს სხვა ამოცანა ჰქონდათ დასახული. ისინი უთუოდ თვლიდნენ, რომ ორნაწილიან ფილმში შეუძლებელი იქნებოდა ეროსი მანჯგალაძეზე ვრცელი, ყოველმხრივი ინფორმაციის ჩატევა. ზოლო ერთ-ერთი უნიჭიერესი და თვითმყოფადი მსახიობის ხასიათის, მისი ადამიანური ბედის გახსნას, ავტორები, უნდა ვიფიქროთ, საერთოდ არ ისახავდნენ მიზნად. მათი ამოცანა უწინარეს ყოვლისა იყო შეექმნათ განწყობილების ფილმი, თავი აერიდებინათ ილუსტრაციულობისათვის, არ დაეკარგათ ფილმის კომპოზიციური გამართულობა და მთლიანობა.

ზემოთქმული იმას არ ნიშნავს, რომ ფილმი მოკლებულია თუნდაც გარკვეულ შემეცნებით ფუნქციას. არა, ეკრანზე საერთო პანორამის სახით ჩვენს თვალწინ გაივლებს ეროსი მანჯგალაძის მიერ შექმნილ სცენურ და კინოსახეთა გაღერება. მაგრამ ყოველივე ეს ორგანიზებულია არა ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით, ან როლის მნიშვნელოვნების თუ წარმატების ნიშნით, არამედ კალენდოსკოპური პრინციპით (აქ პოლიეკრანცია გამოყენებული), რამაც საბოლოო ჯამში ინფორმაციული პლასტიკი არ უნდა დაგვამახსოვროს, არამედ გმირისადმი ავტორთა დამოკიდებულება და განწყობა გადმოგვცეს.

რეჟისორი შეეცადა ფილმში ორი კონტრასტული მოტივი დაეკავშირებინა: ექსპოზი-



ციასა და ფინალში ეკრანზე ვხედავთ დაცარიელებულ სტადიონს, ეულად დარჩენილ მიკროფონს, ისმის მუსიკა, რომელიც რაღაც დანაკარგის, სიცარიელის გრძნობას გვიღვივებს... მეორე მოტივი არის ეროსის ხალისიანი, ცხოველმოსილი ნიჭის დღესასწაულის მოტივი. მე ვფიქრობ, რომ რეჟისორისა და სცენარის ავტორის ამგვარი მცდელობანი მისასალმებელია, მით უმეტეს, რომ ფილმი ამასთანავე პროფესიული დაუდევრობების გარეშე, კულტურულად გაკეთებული ნაწარმოებია. და მაინც ის უკმარისობის გრძნობას ტოვებს. მე შევეცდები ავხსნა ამის მიზეზი.

ერთის მხრივ, ავტორები შეეცადნენ არ გადაეტვირთათ ლაკონიური ფორმის ფილმი ინფორმაციით, კომენტარით, შეეცადნენ თავი აერიდებინათ ილუსტრაციულობისათვის, ფაქტების სქემატური ჩამოთვლისათვის. ამით მათ თავიდანვე გეზი აიღეს შემეცნებითი, ინფორმაციული ფუნქციის შესუსტებისაკენ. ხოლო რაც შეეხება იმ მხატვრულ ამოცანას, რომელიც დაისახეს, ჩემი აზრით, ფილმში მისი ბოლომდე გამართული და პარმონიული რეალიზაცია ვერ მოახერხეს. რეჟისორმა ერთის მხრივ გადატვირთა ფილმის მცირე ფორმა და მეორეს მხრივ ისევ ამ ფორმას ანგარიში არ გაუწია, როდესაც მასში შეიტანა, მაგალითად, ეროსი მანჯგალაძის ბინაში შესვლის კადრები, აქტიორის დის უხერხული მოპატყვება, მისი მოუშვადებელი საუბარი, რომელიც არაფერს მატებს ფილმს.

პირადად ჩემთვის გასაგებია, როგორ დასწყისში და ფინალში დაცარიელებულ სტადიონის გამოსახულების გამეორებით, რეჟისორს უნდოდა შეეკრა კომპოზიცია, მისთვის დასარულებული სახე მიეცა, მაგრამ ასეთ პატარა ფილმში ამ კადრებმა ზედმეტად დიდ ადგილი დაიკავეს არა მარტო ქრონომეტრის მხრივ, არამედ თავისი მნიშვნელოვნებითაც, რაც გაუმართლებელია და წმინდა ფორმალური ხერხის შთაბეჭდილებას ტოვებს. ასეთი სახის მცირე ხარვეზები ფილმს რამდენადმე ცივ ინტონაციას ანიჭებენ. ალბათ უფრო სწორი იქნება, თუ ამ სურათს ვუწოდებთ არა ფილმ-პორტრეტს, არამედ ესკიზ-პორტრეტისათვის.

ხშირად, როდესაც ამბობენ — ესა თუ ის ნაწარმოები ტრადიციულად არის გაკეთებული, ჩვენ ამას ვიგებთ ისე, თითქოს საქმე გვექონდეს რაღაც მოძველებულთან, არასაინტერესოსთან. რად უნდა მტკიცება, რომ ხელოვნებაში ნოვატორული თემა, სიუჟეტი, ნოვატორული ფორმა, სტილი ყოველთვის უფრო ცხოველ ინტერესსა და მხარდაჭერას იმსახურებს. მაგრამ ისიც არის, რომ ჭეშმარიტად ნოვატორული მიგნებები ძალზე იშვიათია ხელოვნებაში, კერძოდ, კინემატოგრაფში და უფრო კონკრეტულად — დოკუმენტურ კინოში.

შეიძლება იყოს უკვე სტანდარტული ქვეული ფორმების უარყოფისა და ახალი ხერხების, ახალი კონსტრუქციებისა და



კადრი ფილმიდან „ოსტატი“.



სტილური ელემენტების გამოყენების ცდები. ამგვარი ძიებანი, თუკი ისინი მართლაც ფორმისა და სტილის სფეროში მიმდინარეობენ და არა ტექნოლოგიით გატაცებას გამოხატავენ, თუკი გამომსახველობითი ხერხებით ოპერირება ფორმალურ, თვითმიზნურ ხასიათს კი არ ატარებს, არამედ ორგანულად ერწყმის მასალას, შინაარსსა და სათქმელს, მაშინ, ცხადია, ასეთი ძიებებით აღნიშნული ფილმი, თუნდაც ის მთლიანობაში გაუშალა-შინებელი და ხარვეზებიანი იყოს, მაინც მეტ ყურადღებას და მხარდაჭერას იმსახურებს, ვიდრე ის, რომელშიც თითქოს ყველაფერი თავის ადგილზეა, არაფერი გვეკრის თვალსა და ყურს, მაგრამ არც არაფერი გვხიბლავს, გეზიდავს, გვალეღებს და დაგვაფიქრებს. ტრადიციულად გაკეთებული ფილმი სულაც არ ნიშნავს სტერეოტიპს, შაბლონს...

სამწუხაროდ, სტუდიის პროდუქციაში ჯერ კიდევ ხშირად ვხვდებით სწორედ ასეთ სტერეოტიპულ, მე ვიტყვოდი, გულგრილად გაკეთებულ ფილმებს. პორტრეტებიდან მე მათ რიგებს მივაკუთვნებდი „შალვა ელიავას“, „გახსენებას“, „მიკოლა ბაქანსა და საქართველოს“.

„შალვა ელიავა“ მონტაჟური ფილმია, სადაც უმთავრესად გამოყენებულია ძველი ქრონიკა და ფოტომასალები. მეორე ფილმი — „გახსენება“ — იოსებ ნონეშვილის ეკრანული პორტრეტი, რომელიც აგრეთვე არსებული ფოტო-კინომასალებიდან არის დაკომპლექტებული. მესამე — „მიკოლა ბაქა-

ნი და საქართველო“ — პირდაპირი გადაღების მეთოდით არის შექმნილი. თუ დაწვრილებით განვიხილავდით ამ ფილმებს, შეგვეძლო სრულიად განსხვავებული პრეტენზიების წაყენება და აგრეთვე მათი განსხვავებული პროფესიული და მხატვრული დონის შენიშვნა, მაგრამ მთლიანობაში ფილმები არ სცილდება ინფორმაციულობას. „შალვა ელიავას“ და „გახსენების“ შემთხვევაში თვალშისაცემია ილუსტრაციულობა, როდესაც გამოსახულება მთლიანად ტექსტის დანამატი ხდება.

უბრალო ფაქტი ისეა მოტანილი, როგორც ეს დასახელებულ ფილმებშია, მხოლოდ ინფორმაციის საგანია, ხოლო ფილმის, ე. ი. ხელოვნების ნაწარმოების საგანი საზოგადოდ არის ფაქტის გააზრება, რომელიც ანალიზის, შერჩევის, ფილმის სტრუქტურის და მხატვრული ხერხების მთელი სისტემით გამოიხატება ხოლმე.

მაგალითად, ფილმ „გახსენების“ ავტორებს საკმაოდ დიდი ფოტო-კინო მასალა ჰქონდათ ხელთ. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ მათ ყველაფერი, რაც კი გააჩნდათ გამოსახულებრივი მასალიდან, უწესრიგოდ, მხატვრულად გაუმიზნავად და დრამატურგიული გაუაზრებლობით შეიტანეს ფილმში. ზოგ შემთხვევაში ვხედავთ გამოსახულების სწორხაზოვან და ილუსტრაციულ დაქვემდებარებას ტექსტისადმი (ლექსი კახეთზე — კადრში კახეთის პეიზაჟი...).



ფილმი საკმაო ინფორმაციას კი გვაწვდის პოეტის შესახებ, მაგრამ აკლია რა დრამატურგიული გამართულობა და, რაც მთავარია, აქტიური ავტორისეული პოზიცია, ვერაფერი მნიშვნელოვანსა და ისეთს, რაც არ ეკუთვნის პოეტის შესახებ, ვერ გვეუბნება და ვერც ემოციურ ზემოქმედებას ახდენს მკითხველზე.

ასეთი ტიპის ფილმების ყურებისას, მახსენდება ე. წ. „პერსონიფიკაციის“ თეორია, რომლის მიმდევარნი 50-იან წლებში ამტკიცებდნენ, რომ კინოლოგენტალისტებმა არ უნდა მისდიონ „პერსონიფიკირებას“, არამედ მსაყურებელს ინფორმაცია უნდა მიეწოდონ ადამიანის საქმესა და მიღწევებზე. ასეთი თეორიების არსებობა გამოწვეული იყო იმ მცდარი შეხედულებით, თითქოს დოკუმენტური ხერხებით შეუძლებელია ემოციურად ამაღლებელი ადამიანის სახის შექმნა ეკრანზე, რომ ეს მხოლოდ და მხოლოდ მხატვრული კინოს ფუნქციაა.

კინემატოგრაფიულმა პრაქტიკამ დაამტკიცა ამგვარი შეხედულებების უსაფუძვლობა. როგორც უკვე აღვნიშნე, დღეს დოკუმენტური კინოში ყურადღებისა და კვლევის მთავარი საგანი გახდა ადამიანი თავისი განუმეორებელი არსებობით, თავისი ბედისა და ხასიათის ინდივიდუალურობით. აქეთვე სწრაფვა, ალბათ, მარტო იმათი მიზანი კი არაა, ვინც პორტრეტის ქანრში მუშაობს, არამედ დოკუმენტური კინოს ნებისმიერ ქანრში მოღვაწე შემოქმედისა. იქნება ეს პრობლემური ფილმი, ჩვეულებრივი მიმოხილვითი სურათი თუ მოვლენითი რეპორტაჟი, ტენდენცია იმისაკენ, რომ ფაქტები, მოვლენები, საზოგადოების ცხოვრების პანორამა ნაჩვენები იყოს კონკრეტული პიროვნებების და მათი ბედის მეშვეობით, უფროდ, ერთ-ერთი განმსაზღვრელი უნდა გახდეს სტუდიის შემდგომ მუშაობაში.

ჩვენი ავტორები სინქრონული მეაოდით გატაცებაში თითქოს ივიწყებენ, რომ ხშირად ოდნავ შესამჩნევი მოძრაობა, თვალების გამომეტყველება, ერთი შეხედვით უმნიშვნელო ქესტი თუ მიმიკა უფრო მეტს მეტყველებს გმირის ხასიათზე, უფრო მეტს გამოხატავს, ვიდრე სიტყვები, რომლებსაც ისინი კამერის წინ წარმოთქვამენ. ეგრეთ წოდებულ „ფსიქოლოგიურ ახლო ხედს“ ჩვენი პორტრეტისტები ნაკლებად იყენებენ, რითაც,

მე ვფიქრობ, ასუსტებენ თანამედროვე ადამიანის რთული შინაგანი სამყაროს ცვლადსა და დოკუმენტური კინოს ხერხებით.

სტუდიის პროდუქციაში იშვიათია, თითქმის არ არის პორტრეტის ქანრში გაკეთებული ფილმები, რომლებიც ადამიანის ფსიქიკის სიღრმეებს გახსნიან, წარმოგვლენენ მხატვრულ სახეს, რომელშიც ზედმიწევნით ინდივიდუალური კონკრეტულობა კი არ წაშლის, არამედ, პირიქით, წარმოაჩენს გარკვეული სოციალური გარემოს მიერ შობილ ტიპიური ხასიათის ნიშნებს. ალბათ, ამ ქანრში მომუშავე ავტორთა ცდები მიმართულ უნდა იყოს იქითკენ, რომ ეკრანზე ერთი ადამიანის ბედის, ხასიათის, ფსიქიკის წარმოჩენა გახდეს საშუალება გამოვლინდეს და გაიხსნას ჩვენი დროის სოციალური თვალსაზრისით უმნიშვნელოვანესი ტენდენციები — როგორც დადებითი, ისე უარყოფითი.

დოკუმენტური და სამეცნიერო-პოპულარული ფილმების სტუდია ყოველწლიურად გარკვეულ ადგილს უთმობს ქრონიკალურ ფილმებს, რეპორტაჟებს ჩვენი დღეების მრავალრიცხოვან მოვლენებზე. ასეთი ფილმების რიცხვს განეკუთვნებიან: „მეგობრობის ფურცელი“, „ერთი მშენებლობის პანორამა“, „საბჭოთა აფხაზეთი“, „ჩემო თბილისქალაქო“.

რესპუბლიკის დოკუმენტურ მატრიანეს ორგანულად ერწყმის სარეკლამო, სასწავლო და სამეცნიერო-პოპულარული ფილმები, შექმნილი სხვადასხვა ორგანიზაციათა დაკვეთით. ასეთებია: „უყვარს მას ცხოველები?“, „წინდებული რუსულ ენაში“, „კოლხეთის მიწებზე“, „გენეტიკური ინჟინერია პრაქტიკაში“, „წყალსაცავი — ჩვენი საზრუნავი“, „ცეცხლთან ბრძოლაში“, „რადიაციული თავდაცვის რეჟიმი“ და სხვ.

ამავე წელს შეიქმნა სრულმეტრაჟიანი ფილმი „როცა სამშობლოს ერთი გვაქვს თალი“, რომელიც ქართველი და რუსი ხალხების მეგობრობას ასახავს და ეძღვნება გეორგიევსკის ტრაქტატის 200 წლისთავს.

სპორტული თემა ფართოდ არ არის წარმოდგენილი 1983 წლის პროდუქციაში, მაგრამ ცალკე აღნიშვნის ღირსია მოკლემეტრაჟიანი ფილმი „დილოგი“ — ფილმი-დაკვირვება მეკარეებზე რენატ დასაევსა და ოთარ გაბელიაზე.





დოკუმენტურ კინოსთან მჭიდრო კავშირში ვითარდება ქართული სამეცნიერო-პოპულარული კინემატოგრაფია. საზოგადოდ, ამ ქანრის საუკეთესო ფილმებში მეცნიერული თუ სპეციალური პრობლემები გაშუქებულია ხელმისაწვდომად, პოპულარულად. ამ ქანრის ხერხები, მთელი მისი მხატვრული ენა ემსახურება ამოცანას, რაც შეიძლება გასაგებად და სახვითად საინტერესოდ გადმოიცეს მასალა, რათა შესაძლებელი გახდეს მაყურებლის წარმოსახვისა და ფანტაზიის გავლივება, მისი აზროვნების გააქტიურება, ცოდნისადმი სიყვარულის შთანერგვა.

უნდა ვაღიაროთ, რომ ამ სფეროში დიდი წარმატებები ჩვენს სტუდიას არ გააჩნია. ჯერ ერთი, ცოტაა ფილმები, რომლებშიც ჩვენი ეპოქის, ჩვენი საუკუნის ძირეულ და წამყვან მეცნიერულ პრობლემებზე იქნება საუბარი. მეორეც, ხშირად ფილმები საინტერესო თემებს იკვლევენ, მაგრამ ფორმის თვალსაზრისით სქემატურ და მშრალ ნაწარმოებებს წარმოადგენენ. ასეთ შემთხვევაში, ცხადია, იკარგება სამეცნიერო-პოპულარული კინოს მთავარი დანიშნულება და ფუნქცია.

არის ისეთი შემთხვევებიც, როცა პრობლემა ძალზე აქტუალური, მწვავე და არსებითაა (ვთქვათ, ეკოლოგიის საკითხები), მაგრამ ავტორები იჩენენ მასალის ზედმეტი გაპოეტურების ტენდენციას, უფრო გატაცებულინი არიან გამომსახველობითი პლასტიკით, რაც ფილმს სტატიკურს ხდის, უკარგავს აზრის მიმართულებას, პრობლემას მეორად მნიშვნელობას ანიჭებს.

შედარებით საინტერესო ნამუშევრებად მესახება ფილმები „აღმოჩენა № 250“ (სცენარის ავტორი თ. ამბაროვა, რეჟისორი კ. კერესელიძე, ოპერატორი თ. ჭოხონელიძე) და „უბრალო ჭეშმარიტება“ (სცენარის ავტორი ვ. სულაკაური, რეჟისორი მ. გავუა, ოპერატორი დ. დანელია).

თანმიმდევრულად და ერთგულად მუშაობს სამეცნიერო-პოპულარულ კინემატოგრაფში რეჟისორი სერგეი სტრახოვი. ჩვენ გვახსოვს მისი წინა ფილმები „თეთრი ხბოს ამბავი“, „საბავშვო სათამაშო“, რომლებსაც დიდი წარმატება ხვდათ წილად. 1983 წელს რეჟისორმა შექმნა ორი ფილმი „ხელმძღვანელის პორტრეტის ესკიზი“ და „ელვა, ჰაერი და წყალი“. ორივე შემთხვევაში უდავოა

ავტორის ოსტატობა, რეჟისორული სილამდე, ფორმის გრანოზა. მაგრამ ფილმები განსხვავდებიან ერთმანეთისგან მთავარი ნიშნის მიხედვით: პირველი ფილმის ყურებისას, თითქოს ყველაფერი თავის ადგილზეა, მაგრამ არ გეტოვებს შეგონება, რომ ავტორი გულგრილია პრობლემისადმი და ამიტომ ჩვენც ვერ ვინტერესდებით, ბოლომდე ვერ ვივებთ რაშია საქმე, რა ნაყოფს გამოიღებს ხელმძღვანელ მუშაკთა სწავლება კვალიფიკაციის ამაღლების სისტემაში და, ბოლოს, აღარც გვიანტერესებს თვით პრობლემა. უბრალოდ ვუცქერით ვიზუალურად საინტერესოდ ორგანიზებულ მასალას.

რაც შეეხება ფილმს „ელვა, ჰაერი და წყალი“, აქ ფორმა, რიტმი, განწყობილება, ფონოგრამა — ყველაფერი, რაც ქმნის ნაწარმოების მხატვრულ ქსოვილს, საკვებით ადეკვატურია სათქმელისა. ფილმი არის დამაჯერებელი, პრობანდისტული, პოპულარული და პროფესიული ოსტატობის მაღალი დონით აღნიშნული.

ქართველი ხალხის მრავალსაუკუნოვანი კულტურის მთელი სიმდიდრე, რაც დღეს გვაქვს და რაც ერის დიდი ისტორიული გამოცდილებითაა დაგროვილი, უთუოდ იმსახურებს და ითხოვს კინემატოგრაფისტებისგან მრავალმხრივ აღბეჭდვას, სხვადასხვა სახის კვლევას, ანალიზს, პოპულარიზაციას.

ვერ ვიტყვი, რომ ჩვენი დოკუმენტალისტები ამ საკითხისადმი მრავალფეროვანი მიდგომით გვემბიერებდნენ, მაგრამ, სახედნეროდ, აქ მაინც ჩნდება თოლომ თოლორა ნაწარმოები, რომლებიც ყურადღებას იპყრობენ თემის მნიშვნელოვნებით, მხატვრული ღირებულებით, ავტორისეული პოზიციით.

ორ სრულმეტრაჟიან დოკუმენტურ ფილმზე მინდა შევაჩერო ყურადღება: რევაზ თაბუკაშვილის „პირველად იყო სიტყვა“ (ოპერატორები ი. ბარამიძე, გ. რეხვიაშვილი) და „იამბე, ციხის ნაშალი“ (სცენარის ავტორები შ. შონია, ნ. დოლიძე, რეჟისორები შ. და ლ. შონიები, ოპერატორები, გ. როგავა, თ. ჭოხონელიძე).

დოკუმენტურ კინემატოგრაფში რევაზ თაბუკაშვილის მოღვაწეობა გამოირჩევა მიზანდასახული თემატური მიმართულებით, ერთიანი ავტორისეული ხელწერით, პატრიოტუ-

ლი სულისკვეთებითა და დიდი შემეცნებითი მნიშვნელობით.

ამ კონკრეტულ შემთხვევაშიც ავტორი იკვლევს ისეთ მასალას, რომელიც ნაკლებად პოპულარიზირებული და ხელმისაწვდომია ქართველსათვის, თუმცა ძალზე ძვირფასია, არღვან ამლიდრებს ჩვენს ცოდნას ქართული კულტურის შესვეურთა მოღვაწეობაზე ევროპის სხვადასხვა ქვეყნებში.

„პირველად იყო სიტყვა“ გვიამბობს ქართველ მწიგნობართა — პეტრე ხარისკირაშვილის, ნიკოლოზ ირუბაქიძე-ჩოლოყაშვილის, კიტა ჩხენკელის მოღვაწეობაზე იტალიაში, საფრანგეთსა და ავსტრიაში, გვიამბობს საერთოდ ქართული წიგნის თავგადასავალზე.

აბა, რა სადავოა, რომ ყველაზე მასობრივი ხელოვნების საშუალებით იმ ადამიანთა ღვაწლის გამომზეურება, რომლებმაც დიდი ამაგი დასდეს ქართულ კულტურას, უკეთილშობილესი მისიაა ხელოვანისათვის, კერძოდ — კინოპუბლიცისტისათვის.

ისევე, როგორც რევან თაბუკაშვილის წინა ფილმებს „პირველად იყოს სიტყვასაც“ დიდი შემეცნებითი და ინფორმაციული მნიშვნელობა აქვს და, ამავე დროს, მკვეთრი ავტორისეული ინტონაციათა და პოზიციითა აღნიშნული. ეკრანიდან გვესაუბრება საკვლევ მასალაში კარგად გათვითცნობიერებული, შესანიშნავად მოუბარი, არაგულგრილი და პროფესიონალი ჟურნალისტი, კინოპუბლიცისტი. ფილმში თემატურ მასალასთან ერთად, თვით ავტორის, როგორც არა იმდენად კინემატოგრაფისტის, არამედ როგორც მოღვაწის, სახეც ნათლად იკვეთება: ის ყოველთვის კადრშია, ექმებს, აგნებს, სხვადასხვა სახის სირთულეებს გადალახავს, თავისი პიროვნული მომხიბვლელობითა და დიპლომატიით კეთილად განაწყობს უცხოელ მასპინძლებს — იქნება ეს მეცნიერი, ჩინოვნიკი თუ სახელმწიფოებრივი პოსტის მქონე ადამიანი. ყოველივე ეს ავტორის მრავალმხრივ ნიჭიერებასა და საოცარ ენერჯიაზე მეტყველებს. ამიტომ ჩვენც მადლიერების გრძნობით ვიღებთ მის ნამოღვაწეს.

შენიშვნას, რომელსაც ახლა გამოვთქვამ, ისე ნუ ჩამოშორებთ, თითქოს არ მესმოდა, არ ვითვალისწინებდე ასეთი ტიპის ფილმების გზაზე წამოკრილ სირთულეებსა და ბარიერებს. ყოველივე ამის გათვალისწი-

ნებით, მაინც ვუსურვებდი ფილმის ავტორს რომ, მის ფილმებში პირველად იქნებოდა არ ყოფილიყოს. თხრობის საკონსტრუქციო და, რაც მთავარია, სახვითი მასალის უფრო მაკაბრი შერჩევა, იმ ცდუნების გადალახვა შევიდეს თუ არა ფილმში ყველაფერი, რაც ექსპედიციის დროს ფორზე აღიბეჭდა (უამრავი ლამაზი ხედი, უცხოური პეიზაჟები და სხვა ამგვარი კადრები). ყოველივე ეს ვფიქრობ, მხოლოდ სარგებლობას მოუტანს ფილმს, მიანიჭებს რა მას უფრო კინემატოგრაფიულ ჟღერადობას და დრამატურგიულ ლაკონიურობას.

ერთი შეხედვით, ფილმი „იამბე, ციხის ნაშალო“ მოგვითხრობს ქართული არქიტექტურული ძეგლების აღორძინებაზე, ქართველ რესტავრატორთა საქმიანობაზე, იმ დიდ რეზონანსზე, რომელიც ჩვენს საზოგადოებაში (განსაკუთრებით კი ახალგაზრდა თაობაში) გამოაწვია ისტორიული ძეგლების მოვლა-პატრონობაზე, მათ აღდგენაზე სახელმწიფოებრივი მასშტაბით ზრუნვამ. ყოველივე ეს თვალნათლივ ნაჩვენები და სიტყვიერად დადასტურებულია ფილმში კომპეტენტური კომენტატორების მიერ. მაგრამ „იამბე, ციხის ნაშალო“ უფრო მეტად იმითაა ყურადსაღები, რომ მასში ავტორებმა შეძლეს საკმაოდ ვრცელი ინფორმაციული შემეცნებითი პლასტის ძალდაუტანებლად, ორგანულად გადაყვანა მხატვრულ განზოგადებაში და ეკრანზე შექმნეს ქართული კულტურისა და ნიჭიერების სიღაღის შთამბეჭდავი სახე.

რეჟისორები არ შეიზღუნდნენ ერთი რომელიმე ხერხით თუ მეთოდით. პირიქით, ამ თვალსაზრისით მათ ინტერგაციის გზას მიმართეს: ფილმში ერთმანეთს ენაცვლება ხედვითი და მიმოხილვითი ხასიათის ნაწილები, საკმაოდ მშვიდი დაკვირვება რესტავრატორთა მუშაობაზე, ინტერვიუები, სადოქტორო ტექსტი.

საერთო ხედვები, ჩვენი ქვეყნის შესანიშნავი პეიზაჟები და მათში ჩაწერილი უბაღლო ძეგლები, გადაღებულია ხან მდორედ, თითქოს მოკრძალებით, მშვიდად და ლამაზად, ისეთი რაკურსებით, რომ მათი სიღაღე აღვიქვამთ, ხან კი დინამიურად, თითქოს უფრო „გამზინაურებულად“, დეტალიზაციით, ფრაგმენტებზე დაკვირვებით; გულსიტკვილით აღბეჭდილი ხარვეზები, სიბინძურე, ნანგრე-

ვები, შემდეგ კი განსაკუთრებულ შუქში გატარებული რესტავრირებული შენობები, ფრესკები, ფასადური მხატვრობის ნიმუშები — ყოველივე ეს იმგვარადაა მოწოდებული, კომპოზიციურად ისეა ორგანიზებული (ავტორები თავის თავის ჩვენებას, ფორმალური ხერხების დემონსტრირებას კი არ ცდილობენ, არამედ მასალისადმი, პრობლემისადმი გულისყურს ამტკიცებენ), რომ ჩვენ ვგვჯერა: თემა ავტორების მიერ გათავისებული და განცდილია, ღრმად ნაგრძნობი და ნაფიქრია.

„იამბე, ციხის ნაშალო“ უდავოდ მისასალმებელი მოვლენაა ქართულ დოკუმენტალისტიკაში.

აქ, ალბათ, აუცილებელია ერთ საკითხს შევხვხო: ეს არის ოპერატორის როლი დოკუმენტური ფირის შექმნაში. უთუოდ უნდა ვაღიაროთ, რომ დღესდღეობით საგრძნობლად ამაღლდა ჩვენი დოკუმენტური ფილმების გადაღების კულტურა, ზოგიერთი ფილმი ოპერატორულად მაღალ პროფესიულ და მხატვრულ დონეზეა შესრულებული. ამ მხრივ გამოირჩევიან ფილმები, გადაღებული ოპერატორების გ. რეხვიაშვილის, დ. ასათიანის, ლ. მიხანაშვილის, ა. ვოდოლაევიცის მიერ. ცალკე აღნიშვნის ღირსია ავრთვე ოპერატორთა — გ. როგორც ისი და თ. ჰობონელიძის ნამუშევარი ფილმში „იამბე, ციხის ნაშალო...“ და ო. ბრეგვაძის ოსტატობა „შალვა ლამბაშიძეში“. მაგრამ, სამწუხაროდ, ჯერ კიდევ ხშირია შემთხვევები, როდესაც ოპერატორის ნამუშევარი უღიმღამოდ გამოიყურება, არ არის აღნიშნული ცხოვრების მახვილი დაკვირვებისა და მეტყველი ფიქსირების უნარი. ეს კი, როგორც ვიცით, დოკუმენტური კინოსათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობის პრობლემაა, რადგან ჰემარიტად დოკუმენტური ქანრის ნაწარმოები სწორედ იმ მასალას ეფუძნება, რომლის დანახვა და მიგნება შეძლო ცხოვრების მსწრაფლმავალ დინებაში ადამიანმა კინოაპარატით ხელში. როგორ დეტალურად დამუშავებულიც არ უნდა იყოს სცენარი, როგორი გულისყურითაც არ უნდა იყოს რეჟისორის მიერ შერჩეული გადაღების ობიექტები, დოკუმენტურ მასალასთან მუშაობის სპეციფიკა და ძნელად გამოსატყმელი ხიბლი სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ თვით სინამდვილე

მუდმივ „იმპროვიზირებაში“ და ამწუთორი მომენტი არასოდეს ჰგავს მომდევნო წარსულს. სწორედ ამიტომაც ასერგად პასუხისმგებლო და შემოქმედებითად დამოუკიდებელი ოპერატორის ნამუშევარი დოკუმენტურ კინოში.

ამასთან დაკავშირებით და საერთოდ ჩვენი დოკუმენტური კინემატოგრაფიის შემდგომი წინგვისათვის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი პრობლემაა გასათვალისწინებელი: არსად ესთეტიკური ძიებანი ისე არ არის დამოკიდებული ტექნიკურ პროგრესზე, როგორც კინოში და, კერძოდ, დოკუმენტურში.

ბოლო წლებში მსოფლიოში მნიშვნელოვანი პროგრესი მოხდა კინოტექნიკის სფეროში: ხმარებაშია მსუბუქი, უხმაურო სინქრონული კამერები, ზემგრძნობიარე ფირი იძლევა ძლიერი განათების გარეშე გადაღების შესაძლებლობას, პატარა მიკროფონები თითქმის შეუმჩნეველი ხდება როგორც გადასაღები ობიექტის, ისე მაყურებლისათვის. მაგრამ ყოველივე ეს ჩვენს სტუდიებში თუ კი არის, არის ისეთი რაოდენობით, რომ ყველასათვის ხელმისაწვდომი როდია. ეს კი, ცხადია, ართულეს დოკუმენტულისტიკის მუშაობას, აქვეითებს მის ოპერატიულობას და რაც მთავარია, მოქმედებს ფილმების მხატვრულ დონეზე, ზღუდავს რა შემოქმედის ამოცანებსა და შესაძლებლობებს.

ალბათ, სტუდიის ტექნიკური აღჭურვილობის საკითხი ცალკე განხილვას მოითხოვს. ერთი რამ კი ცხადია: იმისათვის, რომ ჩვენ მაღალი კრიტერიუმებით მივუღებთ დოკუმენტურ კინოპროდუქციას, წავუყუროთ მას თანამედროვე ეტაპისათვის სათანადო ტექნიკური და მხატვრული მოთხოვნები, ამისათვის საჭიროა ვიზრუნოთ სტუდიის ტექნიკური ბაზის რეკონსტრუქციაზე, მის შევსებაზე უახლესი აპარატურით. ეს მომენტი, როგორც ვიცით, ერთ-ერთ ფუძემდებლურ საკითხად გამოიკვეთა საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტისა და მინისტრთა საბჭოს სპეციალურ დადგენილებაში.

როგორც შესავალში აღვნიშნე, განსახილველი მასალა თემატურად ძალზე მრავალფეროვანია. ეს საზოგადოდ დოკუმენტური სტუდიების მუშაობის ერთ-ერთი სპეციფიკური



ნიშან-თვისება. მე შევჩერდები მხოლოდ რამდენიმე მნიშვნელოვან თემაზე და კონკრეტულად იმ ფილმებზე, სადაც ესა თუ ის თემა ან საინტერესოდ არის რეალიზებული, ან მხატვრული გადაწყვეტის ტენდენციათა თვალსაზრისით ნიშანდობლივადაა წარმოდგენილი.

თანამედროვე საბჭოთა დოკუმენტურ კინოში ე. წ. „საწარმოო თემას“ ერთ-ერთი წამყვანი ადგილი უჭირავს, რაც განპირობებულია იმით, რომ ჩვენი ქვეყნის ეკონომიკა შევიდა ისეთ ისტორიულ ფაზაში, როდესაც წინა პლანზე წამოიწია პრობლემებმა ხარისხის მკვეთრი ამაღლების შესახებ, სახალხო მეურნეობის ეფექტიანობის, მეცნიერულ-ტექნიკური პროგრესის შემდგომი დაჩქარების შესახებ და სხვ. ყოველივე ამან გამოიწვია მრავალმხრივი და რთული პროცესები, რაც ღრმა და ყოველმხრივი გააზრებას ითხოვს და მათ შორის გააზრებას კინემატოგრაფის საშუალებით. და თუ საწარმოო თემას მიმართავს ხელოვნება, მაშინ, ცხადია, ყურადღების ცენტრში მოელენათა საწარმო-ტექნიკური აღწერა კი არ უნდა მოექცეს, არამედ ადამიანი წარმოებაში, პრობლემა იმის შესახებ, თუ როგორ იცვლება ჩვენს თვალწინ სოციალურ-ზნეობრივი კრიტერიუმები... ეს, რა რა თქმა უნდა, არ ხსნის აუცილებლობას, ფილმში „გაიშიფროს“, მაყურებლისათვის გასაგები გახდეს ესა თუ საწარმოო პრობლემა, მაგრამ ამ ტიპის საუკეთესო ფილმებს გამჭოლ ხაზად, როგორც წესი, გასდევს თემა „ადამიანი საწარმოო კოლექტივში“, „ადამიანი და მისი სამუშაო“.

„საწარმოო ფილმის“ შექმნის სირთულეორ მომენტში მდგომარეობს: პირველი ის, რომ უნდა მოხვდნენ პრობლემის, თემის გაშიფვრა ისე, რომ კინოინფორმაცია ორიენტირებული იყოს მაყურებლის აღქმისა და ათვისების საშუალო მოდელზე და მეორე: იმისათვის, რომ შესაძლებელი გახდეს მაყურებლის ემოციური აღქმის გამოწვევა, მისი თანამონაწილეობის მიღწევა წმინდა საწარმოო, ტექნიკურ პრობლემათა გააზრებაში, აუცილებელია პირველ პლანზე იმყოფებოდეს ადამიანი — ადამიანი არა როგორც სტატისტი თუ ინფორმატორი, არამედ რეალური არსება, რომელსაც უშუალოდ უხედება თანამედროვე წარმოებაში ამ პრობლემათა გადალახვა და გადაჭრა.

დოკუმენტურ კინოში საწარმოო თემა შეიძლება განხორციელდეს ანალიტიკურ-ფილმით, კინოპორტრეტით, რეპორტაჟით, ინტერვიუთი... ე. ი. არსებობს ამ თემის მრავალფეროვანი გადაწყვეტის გზები. უნდა შევინშნოთ, რომ საქართველოს დოკუმენტური და სამეცნიერო-პოპულარული ფილმების სტუდიის 1983 წლის პროდუქციაში აღნიშნულ თემას სათანადო ადგილი არ უჭირავს. რაოდენობის მხრივაც ცოტაა ამგვარი ფილმები, ხოლო რაც შეეხება ხარისხს, მე მხოლოდ ერთი სურათის გამოყოფა შემიძლია — ეს არის ერთნაწილიანი ფილმი „ინტერვიუ ინტერვიუს წინ“ (სც. ავტ. ე. ბოჭორიშვილი, რეჟ. ა. ჭიჭიჭიანი, ოპ. გ. რეხვიაშვილი, ხმის ოპერატორი ბ. გოგიბერიძე), რომელიც მოგვითხრობს თბილისის ჩარხმშენებელი ქარხნის ერთ-ერთ ბრიგადაზე, ახალი ბრიგადული განრიგით რომ მუშაობს.

ფილმი საინტერესოდაა ჩაფიქრებელი: ახალგაზრდა კორესპონდენტი, ვიდრე ოფიციალურ ინტერვიუს აღებდეს ბრიგადირისა და ბრიგადის წევრებისაგან, ქარხანაში ეცნობა მათ მუშაობას, ცდილობს უშუალო და გულწრფელ საუბარზე გამოიწვიოს თავისი რესპოდენტები. უკვე დასასრულს, მიკროფონის წინ ბრიგადირი რ. ორაგველიძე აძლევს მას ინტერვიუს, რომელშიც წინა საუბრებთან შედარებით იგრძნობა ოფიციალური ინტონაცია, ისმის ვაშალაშინებულო, სიმწვავეს მოკლებული ტექსტის დასაწყისი. ამგვარად, მაყურებელს შესაძლებლობა ეძლევა უფრო, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „შინაურულად“, გაეცნოს იმ ადამიანებს, რომლებიც უშუალოდ ახორციელებენ ბრიგადული იჯარის მეთოდის დანერგვას საწარმოში. ინტერვიუში შიგა და შიგ საკმაოდ მწვავე პრობლემებიც ისმება, ვიკებთ ბრიგადული მეთოდის უპირატესობისა თუ სირთულეობის გარკვეულ მხარეებს. მაგრამ ამ პატარა ფილმის ყურებისას კიდევ ერთხელ ვრწმუნდებით, რომ სიტყვა — ე. ი. სინქრონული ინტერვიუ არ არის ყოველსშემძლე: საწარმოო პრობლემა, მეთოდის არსი ბოლომდე ნათელი და გაშიფრული არ არის. ტექსტობრივი მასალა, მოკლებული ისეთ კადრებს, რომლებიც მას გაამაგრებენ ფაქტებით, მაგალითებით საწარმოო პრაქტიკიდან, კარგავს დამაჯერებლობას და პროპაგანდისტული ეფექტის ძალას. რა თქმა უნდა, ჩვენ უფლება არა





გვაქვს საზოგადოდ საწარმოო ფილმის ფუნქციებიდან გამომდინარე ყველა პრეტენზია ერთ მინიატურულ ფილმს წავეუყენოთ. მაგრამ როცა სტუდიის პროდუქციაში ასეთი სახის ფილმები იშვიათობაა, მაშინ საერთო სურვილებს მასთან დაკავშირებით გამოვთქვამთ.

ალბათ, თემები „ადამიანი საწარმოო კოლექტივიში“, „ადამიანი და მისი სამუშაო“ ითხოვენ გარკვეულ ფორმას. შესაძლოა აქ ყველაზე ოპტიმალური ვარიანტი იყოს ხანგრძლივი დაკვირვების მეთოდი და შედარებით დიდი მეტრაჟი. ეს ბუნებრივია, ვინაიდან დღევანდელ მაყურებელს აღარ აკმაყოფილებს სოციალური თუ ეკონომიური პრობლემის კონსტატაცია. დოკუმენტურ კინემატოგრაფს აღარა აქვს უფლება ამ პრობლემებზე ილაპარაკოს საწარმოო ურთიერთობათა და ფსიქოლოგიურ, „ადამიანურ“ ფაქტორებში ჩაღრმავების გარეშე. ეს მომენტი, მე ვფიქრობ, გასათვალისწინებელია სტუდიის დოკუმენტალისტების შემდგომ მუშაობაში.

რა შეიძლება ვთქვათ დასკვნის სახით, რა სურვილები შეიძლება გამოვთქვათ დოკუმენტური კინემატოგრაფის მიმართ?

პირველ რიგში ის, რომ ჩვენი დოკუმენტალისტების განვითარება წინააღმდეგობრივად მიმდინარეობს, უკეთესი მომავლის სურვილს ზადებს. არის აქ გარკვეული მიღწევები, საინტერესო და პროფესიულად მაღალ დონეზე შესრულებული ფილმები, მაგრამ პროდუქციის საშუალო დონე დამაკმაყოფილებელი არ არის.

მე აღვნიშნე პროდუქციის თემატური მრავალფეროვნება, მაგრამ სასურველია, რომ თემატური გეგმები უფრო ღრმად და მოთხოვნელობით იყოს გააზრებული, რათა მომავალში უფრო მნიშვნელოვანმა თემებმა, აქტუალურმა პრობლემებმა დაიკავეთ განსაზღვრული ადგილი.

განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მიექცეს, ალბათ, პრობლემური ფილმების შექმნას, სადაც სოციალური და მორალურ-ეთიკური საკითხები მწვავედ, ზოგჯერ პოლემიკურად — აზრთა შეჯახების, დისკუსიის, კამათის სახით იქნება წარმოდგენილი.

ვფიქრობ, მეტ ყურადღებას ითხოვს აგრეთვე ეთნოგრაფიული ფილმი, რომელიც აღბეჭდავს იმ — ფასეულსა და განუმეორე-

ბელს, რაც ჭრე კიდევ ცოცხლობს ჩვენი ხალხის კულტურაში, იმ ადამიანების ყოფაში, რომლებმაც შემოინახეს ხალხური მოქმედების ტრადიციები. ასეთი, თუ შეიძლება ითქვას, „წარმავალი ნატურის“ დაფიქსირება დოკუმენტალისტების პირდაპირი მოვალეობაა.

საყოველთაოდ ცნობილია, რომ ბევრი მაღალგონიერი ხელოვანი ფორმას დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს. რა თქმა უნდა, დიდი სათქმელი ყოველთვის ძალდაუტანებლად, თავისთავად გამოითქმება ხოლმე საპირო და აუცილებელი ფორმით.

მაგრამ არიან მაღალნიჭიერი ხელოვანნი, რომლებიც შემოქმედებას ფორმის ძიებით იწყებენ. ეს მისაღები და საინტერესოა მხატვრული კინოს სფეროში. ბევრი ღრმა შინაარსს მოკლებული, მაგრამ საინტერესო ფორმალური ძიებების შედეგი კინემატოგრაფს აუტაცია და გამოუყენებია ჭეშმარიტად დიდი სათქმელის გამოსახატავად.

დოკუმენტურ კინოში კი, ვფიქრობ, ფორმის შეთხზვით დაწყება საქმისა მიუტყვებელი შეცდომაა. დოკუმენტალისტთა უნდა ემყარებოდეს ცხოვრებისეულ ფაქტს, მისი შესწავლით უნდა იწყებდეს საქმეს და ფორმაც იმ ცხოვრებისეულმა ფენომენმა უნდა განსაზღვროს, რომლის ასახვაც მიზნად გაუხდია კინოდოკუმენტალისტს.

ამჟამად ხშირად ასე არ ხდება. უამრავ ცხოვრებისეულ ფაქტს მოაქცევენ ხოლმე უპიწინააწარ მონახულ ფორმაში. როგორც წესი, ეს ფორმა მეორადია, სადაც უკვე გამოყენებულია ისე, რომ დოკუმენტალისტს მისაბამად მიუჩნევია. ერთი სიტყვით, კინოდოკუმენტალისტი მოდას არ უნდა ემორჩილებოდეს. საქმე ის არის, რომ ყველგან, ყველა ქვეყანაში კინოდოკუმენტალისტის თავისი ხალხის, თავისი ქვეყნის ობიექტური ასახვა ევალება და რადგან ცხოვრება სხვადასხვა ქვეყანაში, სხვადასხვა რეგიონებში ზუსტად ერთნაირი არ არის, ამიტომ შეუძლებელია ერთი და იგივე ფორმების გამოყენება სხვადასხვა სინამდვილის აღწერისას.

დოკუმენტალისტს შეუძლია იყოს ობიექტური დამკვირვებელი, უფლება აქვს იყოს კომენტატორი, ანალიტიკოსი და სხვა, მაგრამ მას არა აქვს უფლება ცხოვრებისეული სი-

ნამდვილე წინასწარ მოფიქრებულ ჩარჩოებში მოაქციოს.

უბრალოდ რომ ვთქვათ: ის, რაც ეპატიება მხატვრულ კინოს, არ მიეტყვება დოკუმენტურს.

განსაკუთრებული როლი ენიჭება, რა თქმა უნდა, დოკუმენტურ მასალაზე შექმნილ პოეტურ კინოს. ასეთი ფენომენი არსებობს და, ცხადია, ის უნდა არსებობდეს დოკუმენტური სტუდიის უწყებებში. მაგრამ არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ დოკუმენტალისტი-პოეტი — ეს უნიკუმია. ისეთი დოკუმენტალისტები, რომელთაც პოეტური ფირის შექმნა ხელეწიფება, იშვიათად მოგვევლინებიან ხოლმე და ამიტომ ამგვარი დოკუმენტური კინო გამონაკლისად უნდა ჩაითვალოს. ალბათ, არ შეიძლება ამ საქმით დაკავებული იყოს ის ოსტატი, რომელმაც ამის უფლება თვითონვე არ მოიპოვა.

ის მისია, რომელსაც დღეს ასრულებს „ქრონიკა“, გაცილებით უფრო მეტ ძალისხმევას მოითხოვს. საქმე ის არის, რომ დოკუმენტი, ქრონიკალური კადრების სახით — მომავალში, ჩვენი მემკვიდრეებისათვის ფასდაუდებელი გახდება. ამიტომ საჭიროა, რომ ეს საქმე იმაზე დიდი გატაცებით და, რაც მთავარია, უფრო დიდი ოსტატობით კეთდებოდეს, ვიდრე კეთდება. ყოველდღე იცვლება მრავალი რამ, თუნდაც მხოლოდ ჩვენს დედაქალაქში — იკარგება მცირე არქიტექტურული ფორმები, რომლებიც ახალი, უფრო მოდური ფორმებით იცვლება — ამას სჭირდება დაფიქსირება, რადგან ყოფის ეს რეალები ბევრ საგულისხმოს ეტყვის ჩვენს მემკვიდრეებს ჩვენი დღევანდელი ცხოვრების შესახებ. ფირზე უნდა აღიბეჭდოს ყველაფერი, რაც დღეს იქმნება, რაც ჩვენ უკვე მოვიხმარეთ და რაც ჩქარა ხმარებიდან გავა. სახეს იცვლიან ქუჩები, კვარტალები — იცვლება იერი ადამიანებისა, ეს კი ნიჭიერ, ჭკვიან და ბრძენ მემკვიდრეებს მოითხოვს. ერთი სიტყვით, დოკუმენტალისტებმა დიდი ყურადღება უნდა მიაქციონ იმ სექციას, რომელსაც ქრონიკალური ფირის შექმნა აკისრია.



...იბი ტყეში, დანგრეულ

ხისა თუ მონასტრის კედელქვეშ, რკინის საწოლზე წევს (ლოგინად ეპისკოპოსის სამოსელი აქვს დაგებული) და სქელტანიან წიგნს კითხულობს. ტყის დაძაბულ სიჩუმეს მხოლოდ მისი სიცილი არღვევს. მას პატიოსანი კაცის ლამაზად შეჭაღარავებული წვერი აქვს და უღარდელი ადამიანის პოზა. მაგრამ ეს სიცილი, ზრინწიანი, უფერული, მექანიკური, ამხელს მასში ბნელის მოციქულს. სიცილი და თვალები, ნაღვლიანი თვალები ადამიანისა, რომელიც უკიდურეს ცოდვას მიეცა — სულის ცხონებას უბრუნა ზურგი.

მსახიობ გურამ ფირცხალავას ეს პერსონაჟი ალექსანდრე რეხვიაშვილის ფილმიდან „გზა შინისაკენ“ მთავარი გმირის, ანთიმოზის, ანტაგონისტია. ანთიმოზის სპეტაკ რწმენას, უსაზღვრო სიყვარულსა და სინაზეს ამ მეკობრის სატანური ლოგიკა და ცივი სიძულვილი უპირისპირდება.

გურამ ფირცხალავა ამ როლს იმ ნატიფი არტისტიზმით ასრულებს, როდესაც თავდაპირველად ვერც კი ამჩნევ, რა დეტალები-საგან შედგება მისი ამაზრზენი პერსონაჟის რთული სახე. იგი იმ რჩეულ კინომსახიობთა რიცხვს მიეკუთვნება, ვისაც არ სჭირდება გრიმი: მისი გარდასახვა ყოველთვის (მით უმეტეს, იქ, სადაც ამაში როლი ან რეჟისორი უწყობს ხელს, ახალი ხორცის შესხმას უღრის. ეცვლება ყველაფერი. ისიც კი, რაც პიროვნების ნიშანთა შორის, თითის ანაბეჭდვით, ჩვეულებრივ, უცვლელი რჩება: სიარული, სიცილი და თვალები.

ავაზაკი ფილმი „გზა შინისაკენ“ დროს ახასიათებს. მისთვის საე-

# უპრიოდ

(მსახიობ გურამ ფირცხალავას პორტრების შესახებ)

## თამარ დულარიძე

სებით მისაღებია ეს არეული, გაუგებარი, საშინელი დრო. ყველა პერსონაჟი ამ ფილმში რაღაცას ეძებს: სახლს ან ნათესავს, კუთვარტებს ან დიდებას, და მთელი ეს სამყარო მოძრაობს, ადგილს იცვლის, სადღაც ისწრაფვის. მხოლოდ გურამ ფირცხალავას შემზარავი პერსონაჟი მაგრად მოჰკიდებია ამ გავერანებულ ადგილს, დაპატრონებია მას. ისიც სულ მოძრაობაში იმყოფება, მაგრამ ამორჩეულ ადგილს არ სცილდება. არსებობის ამ წესში არის რაღაც არაადამიანური, იმიტომ რომ ეს სახლისადმი, მიწისადმი სიყვარული კი არ არის, არამედ თითქმის ინსტიქტურად ამორჩეული ხელსაყრელი ადგილისადმი ერთგულებაა. არაადამიანურობა თვით მის პლასტიკაშია, რომელიც რაღაც გაუგებარ ლოგიკას ემორჩილება. მოულოდნელი და სწრაფი გადაადგილება და ასეთივე მოულოდნელი გაშეშება... თანდათან, თუ დავუკვირდებით, ნათელი გახდება, რომ ეს პერსონაჟი ემორჩილება და პლასტიკურად მისდევს ობობის მოძრაობის წესს, და თვითონაც უფრო ობობაა, ვიდრე ადამიანი.

...ასეთივე შემადრწუნებელი მარჩელი კლერიჩის სიარული ბერნარდო ბერტოლუჩის ფილმში „კონფორმისტი“. ეან-ლუი ტრენტინიანის გმირი დადის გეომეტრიული, სწორკუთხოვანი

სამყაროს ხაზების საგანგებო განმეორებით, მისი ნაბიჯის მექანიკურობას ამძაფრებს ამ ნაბიჯის სისწრაფის მოულოდნელი, მკვეთრი ცვლა, რომელიც ზედმიწევნით შეესატყვისება ავტომობილის სიჩქარეების გადართვას, და სამაგიეროდ, სრულიად უცხო ადამიანის პლასტიკისათვის.

ეს უდავო მსგავსება ტრენტინიანისა და ფირცხალავას პერსონაჟთა მიმოხრაში, შეიძლება, ამავე დროს სავესებით გარგნულ და შემთხვევით მსგავსებად ჩავეთვათ, მაგრამ სინამდვილეში ის ამ პერსონაჟების ღრმა, არსებითი მსგავსების ანარეკლია. საუკუნეებით და მანძილით დაშორებულნი, უკიდურესად განსხვავებულ ისტორიულ, საზოგადოებრივ და კულტურულ პირობებში ფრანგი და ქართველი მსახიობების ეს პერსონაჟები წარმოადგენენ ამავე დროს ერთი და იგივე ადამიანური ბუნების და ტიპის განსახიერებას. ეს არის კონფორმისტის ერთი და იგივე ტიპის ორი სახე. და საყურადღებოა, რომ ორივე პერსონაჟის შემქმნელი მსახიობები (და, რა თქმა უნდა, რეჟისორები) მათი შინაგანი არსის გადმოსაცემად არსებითად ერთსა და იმავე გარგნულ ხერხს მიმართავენ. ისევე, როგორც ტრენტინიანი პოულობს უტყუარ პლასტიკას თავისი პერსონაჟის კონფორმისტის სრულყოფილი გამოხატვისათვის,

გურამ ფირცხალავაც თავისი ავაზაკის პლასტიკაში ექებს და აგნებს კლდეც იგივე კონფორმისში. ორივე იდეალური კონფორმისტები არიან. მხოლოდ უკიდურესი, გამგუდველი წესრიგის მაგივრად, რომელიც იტალიურ ფილმში გამეფებულა, აქ, ქართული ფილმის სამყაროში, უკიდურესი უწესრიგობა სუფევს. ამ უპატრონო ღრაობაში, როდესაც დაკარგულია ენა, მიწა და სახლი, როდესაც თითქმის მთელი ქვეყანა ტყეს დაუფარავს, მხოლოდ გურამ ფირცხალავას პერსონაჟი პოულობს ცხოვრების და ენერგიული საქმიანობის მისაღებ პირობებს, მხოლოდ ის ითბობს ხელს მშობლიური სახლის ნახანძრალზე.

მსახიობის ბუნება ყოველთვის წარმოადგენდა საიდუმლოს. როდის, რა გზით იწყებს ჩამოყალიბებას ესა თუ ის სახე, პერსონაჟი? ათასი პასუხია გაცემული ამ შეკითხვაზე, მაგრამ საიდუმლო ისევ საიდუმლოდ რჩება. გურამ ფირცხალავას პარტნიორი ლანა ლოლობერიძის ფილმში „დღეს ღამე უთენებია“, დარეჟან ხარშილაძე ამბობს:

„ისიც საკმარისი იქნებოდა, რომ მსახიობს გააჩნდეს გურამ ფირცხალავას მომხიბველობა და აზოვანება, იოლი ხასიათი, რომელიც საშუალებას აძლევს ყოველთვის და ყველას შეუქმნას სამუშაო განწყობილება გადაღების დროს. მაგრამ მთავარი მასში მაინც უნარია იმისა, რომ ქვეცნობიერი გააცნობიეროს და მერე კვლავ ქვეცნობიერად აქციოს“.

ეს ურთულესი პროცესი ხშირად სრულიად მარტივ მაგალითში იჩენს თავს. ერთ ფილმში გურამ ფირცხალავას გმირი ცხენს ჰყიდის. ებიზოლის გადაღების დროს რეჟისორმა შეამჩნია, რომ გურამი ადგილზე ვერ ჩერდება, ფეხს იცვლის, თითქოს ნაკვერჩხლებზე დგასო. ჰკითხა მსახიობს, რაშია

საქმე. მსახიობი ჯერ თვითონაც დაიბნა, რადგან ამ მოძრაობას ის გაუაზრებლად და თავისთვის შეუმჩნევლად აკეთებდა. მაგრამ აქვე გამოერკვია და ახსნა თავისი ქცევა, უფრო სწორად, ქცევა თავისი გმირისა, რადგან სწორედ მისი გმირის განწყობილებიდან გამომდინარეობდა ეს საქციელი. მსახიობის პასუხი იყო: „როგორ თუ რაშია საქმე, ცხენს არა ვყიდო?!“ მის გმირს ისეთი სურვილი ჰქონდა გასაყიდი ცხენის კეთილი თვისებების გამოჩენისა, რომ თვითონ იქცეოდა ისე, როგორც ადგილზე დგომით მოწყენილი ფიცი ცხენი.

სამწუხაროა, რომ ამ მსახიობის ნიჭს ჩვენი კინემატოგრაფისტები უფრო მეტად ავკაცის სხვადასხვა განსახიერებისათვის იყენებენ. მით უმეტეს, რომ გურამ ფირცხალავას გააჩნია კინომსახიობის ერთი იშვიათი და ძვირფასი თვისება-უნარი: ეკრანზე გამოჩენის წამიდან ის მაყურებლის მთელ ყურადღებას იპყრობს. ეს თვისება მხედველობაში უნდა იყოს მიღებული, რომ არ მოხდეს აქცენტების მოულოდნელი და არასასურველი გადასაცვლება.

მიუხედავად იმ საკმაოდ ვიწრო სფეროსი, რომელიც მას ჩვენმა კინომ შემოუხაზა — სხვადასხვა ჯურის ყაჩაღებისა და არამზადების როლები, — მსახიობი არ კარგაჟს შემოქმედებითი ძიების სურვილს. გადავხედოთ მის ავკაცებს: რა ნაირფეროვნებაა, ბოროტების რამდენი სახეა! ავაზაკი-ფილოსოფოსის გვერდით ფილმიდან „გზა შინისაკენ“, რომელშიც მოხდა მსოფლიო ბოროტების აუტანელი კონცენტრაცია, უბრალო, მიწიერი და ადამიანური, თითქმის უბოროტო რაჟა სარჩიმელია გავალორთქიფანიძის და გიზო ვაბისკირიას „დათა თუთაშხიდან“; პროვინციელი მეფისტოფელი ოდისესი ირაკლი კვირიკაძის „მოცურავიდან“ და აქვე სპირი-



დონა, ლ. ლოლობერიძის ახალი ფილმიდან „დღეს დამე უთენებია“.

სპირიდონა უბრალო ავკაცი არ არის. იგი ავანტიურისტიკა, რომელიც წერას აყოლია, თუმცა კი თვლის, რომ თვითონაა თავისი ბედის პატრონი, ყველაზე გამრჯე, ჰკვიანი და დამოუკიდებელი ირგვლივ მყოფ ადამიანთა შორის. მხოლოდ ავანტიურისმით, და არა ამაღლებული მოტივებით აიხსნება მისი მონაწილეობა ეპოქის დიდ მოვლენებში. თვით სიყვარულიც კი, ან ის ძლიერი და გაუგებარი გრძნობა, რომელსაც სპირიდონა სიყვარულს უწოდებს, მისთვის ერთ-ერთ, შეიძლება, ყველაზე დიდ ავანტიურას წარმოადგენს.

და მიუხედავად იმისა, რომ ეს გრძნობა რთული კვანძია ფილმის მთავარი გმირის ევას ბედში, მიუხედავად იმისა, რომ ამ გრძნობას შესწირა სპირიდონამ მეგობრობა და ნამუსი, ყველაზე მძიმე ტვირთად ის თვითონ სპირიდონას დააწევა. შური და მკვლელობა, მეგობრობისა და საქმის ლაღატი, სიცრუე, სიცრუე, და ბოლოს სიკვდილი, თვითმკვლელობა მარტოობაში ამომწყვედელი, ყველა ნიღბდაცვენილი ბოროტმოქმედისა.

მსახიობის, მით უმეტეს კინომსახიობის, თავისუფლება ყოველთვის პირობითია: იმდენი რამ განსაზღვრავს ამა თუ იმ პერსონაჟთან მის შეხვედრას. შეიძლება, ამიტომაც ხდება, რომ მსახიობის ათეული როლიდან უმთავრესად რამოდენიმე როლში ვლინდება მისი ნამდვილი არტისტული სახე. იმედი ვიქონიოთ, რომ ამგვარი როლები შეემატება გურამ ფირცხალავას შემოქმედებას, როლები, სადაც მსახიობი კვლავ გაგვაოცებს და დაგვაფიქრებს იმის თაობაზე, თუ საიდან, ნიჭის რა სიღრმიდან ამოაქვს მას ადამიანის სულიერი სამყაროს უტყუარი კოდნა.

# ბორის ასაფიევი და ქართული გუსიკალური კულტურა

## გულბათ ტორაძე

წილს ჩვენმა ქვეყანამ ფართოდ აღნიშნა საბჭოთა მუსიკისმცოდნეობის ფუძემდებლის, კომპოზიტორისა და საზოგადო მოღვაწის აკადემიკოს ბორის ვლადიმერის ძე ასაფიევის დაბადების 100 წლისთავი.

მოსკოვსა და ლენინგრადში გაიშარა ფრიად წარმომადგენლობითი სამეცნიერო კონფერენციები, რომელთა მონაწილეების რიცხვმა 80-ს მიაღწია (!).

განუზომელია ბ. ასაფიევის ლეწლი საბჭოთა მუსიკალურ მეცნიერებაში. იგი საპარტიოანად ითვლება მისი უმთავრესი დარ-



გების — თეორიული და ისტორიული მუსიკისმცოდნეობის, მუსიკალური კრიტიკის, ესთეტიკისა და სოციოლოგიის ფუძემდებლად. აწვლია მოიძებნოს მეორე ასეთი უნივერსალური ინტერესებისა და ყოვლისმომცველი მასშტაბების მუსიკოს-მეცნიერი.

ვანუშომელია ბ. ასაფიევის კეთილმოყოფილი ზეგავლენა მთელ საბჭოთა მუსიკალურ კულტურაზე.

საესებით სამართლიანად ყლერს დიდი საბჭოთა კომპოზიტორის დ. შოსტაკოვიჩის მიერ ნათქვამი სიტყვები ასაფიევის შესახებ: „ასაფიევის მუსიკალური შემოქმედება ემყარება მისი უმდიდრესი ისტორიული და თეორიული ცოდნის მარჯვს, მისი სამეცნიერო მუშაობაც წარმოუდგენელია საკომპოზიტორო მოღვაწეობის გარეშე. კომპოზიტორი და მეცნიერი პარმონიულად ავსებენ ერთმანეთს ასაფიევის პიროვნებაში“. მაგრამ, ექვს გარეშეა, რომ პირველ რიგში სწორედ სამეცნიერო და კრიტიკულ-პუბლიცისტურმა მოღვაწეობამ დაუმკვიდრა ასაფიევს საპატიო ადგილი საბჭოთა მუსიკის უდიდეს წარმომადგენელთა შორის.

წინამდებარე წერილი ეძღვნება ასაფიევის მოღვაწეობისა და შემოქმედებითი მემკვიდრეობის მხოლოდ ერთ, კერძო მხარეს — „ბ. ასაფიევი და ქართული მუსიკალური კულტურა“ და აშუქებს შემდეგ საკითხებს: 1. ასაფიევი და საქართველო, 2. ასაფიევის ბალეტები და მათი ქართველი შემსრულებლები, 3. ასაფიევი ქართული მუსიკისა და მუსიკოსების შესახებ, 4. ასაფიევი და ქართული მუსიკისმცოდნეობა.

მართალია, ასაფიევი სპეციალურად არ მუშაობდა ქართული მუსიკის საკითხებზე, არა ჰყავს მას პირდაპირი მოწაფეებიც ქართველ მუსიკოსებს შორის, მაგრამ მის ნაწერებში ჩვენ ვხვდებით მთელ რიგ საინტერესო და ღრმააზროვან გამონათქვამებს ქართული მუსიკისა და ქართველი მუსიკოსების შესახებ. დიდი შემეცნებითი ღირებულების შემცველია ცნობილი ქართველი მუსიკისმცოდნის პროფ. შ. ასლანოვილის არქივში ჩვენს მიერ მიკვლეული ასაფიევის დღემდე უცნობი წერილები, რომლებიც მალე გამოქვეყნდება ჩვენი კომენტარებით რუსულ-

ქართული მუსიკალური ჟურნალის მიძღვნილ წიგნში (ამზადებს გამოცემლობა „ხელოვნება“). ფართოდ ვიშველიებ აგრეთვე ასაფიევის მოწაფეების მოგონებებს.

ახლა კი თანმიმდევრულად მივეცეთ ზემოაღნიშნულ საკითხებს.

30-იან წლებში ასაფიევი რამდენჯერმე ეწვია საქართველოს შავიზღვისპირეთს, იყო თბილისშიც.

წიგნში — „მასალები ბ. ასაფიევის ბიოგრაფიისათვის“ (ლ. „მ“, 1981, გვ. 60) გამოქვეყნებულ ჩანაწერში — „ჩემი მოგზაურობები“ ვკითხულობთ: „ივლისის 28, აგვისტოს 10...: ლენინგრადი — მოსკოვი — ბახჩისარაი — სევასტოპოლი — იალტა — ზღვა — ბათუმი, თბილისი — საქართველოს სამხედრო გზა — ვლადიკავკაზი — ლენინგრადი“.

თბილისში ყოფნის გამოძახილს წარმოადგენს შესანიშნავი პასაჟი ასაფიევის ნაშრომიდან „რუსული ფერწერა“: „შემიძლია აღვნიშნო ჩემი ბავშვობიდან თანდაყოლილი ფერად-ტონალური ზატოვანი კავშირები; ასე, მაგალითად... მყოფი ჩემთვის ესაა — ვახუშტის ზურმუხტი ვახუშტის წვიმის ან ქექა-ქუხილის შემდეგ, რე მყოფი — მზის სხივები, ელვარება, სწორედ როგორც სინათლის ინტენსიური გამოსხივება (თითქოს ცხელ დღეს მამადავითის მთიდან გადმოგზიხედია თბილისზე)“.

თავის მოგონებებში პროფ. გ. ტიგრანოვი წერს: „წარუშლელი შთაბეჭდილება მოახდინა ბორის ვლადიმერის ძეზე საქართველოში ყოფნის დროს ცეცხლოვანმა ქართულმა ოსურმა ცეკვებმა, ვანუმეორებლად თეიმყოფმა საგუნდო სიმღერებმა. ვანსკუთრებით აოცებდა მას ქართული ზალხურ-სასიმღერო პოლიფონია ბურდონული ბანით, ვირტუოზული მალალი ხმით (კრიმანჭულით) და შუახმების დამოუკიდებელი მელოდიური ხაზებით, იგი ამბობდა, რომ ამ საგუნდო სიმღერების მოსმენისას უნებურად აგონდებოდა ორლანდო ლასოს დახვეწილი გუნდები, — თუმცაღა მათგან სავსებით დამოუკიდებელი“ (იხ. „მოგონებები ბ. ასაფიევიზე“ ლ. 1974, გვ. 38-54).

ბორის ვლადიმერის ძე პირადად იცნობდა

ვერ ცნობილ ქართველ მუსიკოსს, მათ შორის, ზ. ფალიაშვილსა და დ. არაყიშვილს. ზ. ფალიაშვილის სახლ-მუზეუმში თბილისში ინახება ასაფიევის წიგნი „მუსიკალური ფორმა როგორც პროცესი“ ავტორის წარწერით „ღრმად პატივცემულ ზაქარია პეტრეს ძე ფალიაშვილს 1930 წლის ზაფხულში შეხვედრის სამახსოვროდ. იგორ გლებოვი ბ. ასაფიევი, 3/II-31 დეტსკოე სელო“.

ე. ორლოვასა და ა. კრიუკოვის ახლახან გამოხულ წიგნში „აკადემიკოსი ბორის ვლადიმერის ძე ასაფიევი“ (ლ. 1984 გვ. 207) ეკითხვლობთ: „სამახსოვროდ დარჩა შეხვედრები გამოჩენილ ქართველ კომპოზიტორთან ზ. პ. ფალიაშვილთან. ქართული მუსიკალური ზღოვანების შესახებ საუბარში ორივე მუსიკოსი გამოთქვამდა ერთსადაიმევე აზრს — კავკასიისა და ამიერკავკასიის მუსიკალურ კულტურათა შესწავლის აუცილებლობაზე მეზობელ კულტურებთან მათი კავშირის გარკვევის საჭიროებაზე“.

ცნობილ ნარკვევში „სხვა ქვეყნებისა და აღამიანების შესახებ“ ბ. ასაფიევი გულთბილად იგონებს ზ. ფალიაშვილს: „ახლა, როდესაც ვუყურებ ფალიაშვილის უნიკირე-ნი ნაწარმოების ოპერა „აბესალომ და ეთერის“ მდიდრულად გამოცემულ კლავირს (თბილისი, 1941), მე ვიგონებ თუ რა მადლიერებითა და სიყვარულით ლაპარაკობდა ზ. ფალიაშვილი თავისი დიდი მსწავლებლის, ბრძენი პოლიფონისტის — ტანეევის შესახებ, როგორ მალღ შეფასებას აძლევდა რომსიკო-კორსაკოვსა და მის სკოლას, რა ფაქიზად შეიგრძნობდა ბალაქირევი ერთ-ერთ პირველს, გლინკას შემდეგ, გამჭრიახ რუს მუსიკოსს, რომელმაც შეითვისა კავკასიის ინტონაციებისა და რიტმიკის გამორჩეული თავისებურებები“ (ბ. ასაფიევი, რჩ. ნაწ. ტ. IV, გვ. 142).

ქართველი მუსიკოსები პირველ რიგში, მუსიკისმცოდნეები, რომლებიც სწავლობდნენ 20—30-იან წლებში ლენინგრადში — კონსერვატორიაში, ასაფიევის ლექციებისა და სემინარების მსმენელები იყვნენ. ესენი არიან კომპოზიტორები: ა. ბალანჩივაძე, გ. კილაძე, ი. ტუშკია, დირიჟორი ე. მიქელაძე, მუსიკისმცოდნეები შ. ასლანიშვილი, გ. ჩხიკვაძე,

ე. დონაძე, პ. ხუჭუა და სხვ. ზედმეტია პარაკი ნიჭიერ შემოქმედებით ახალგაზრდობაზე ასაფიევის მეცნიერული და მეთოდოლოგიური კონცეფციებისა და საზოგადოდ, მისი მძლავრი გამსჭვალავი „ფლუიდების“ ზეგავლენაზე, რის შესახებაც იგონებს ყველა, ვისაც კი ოდესმე უსწავლია ბ. ასაფიევთან.

ანდრია ბალანჩივაძე იგონებს, რომ მისი ბალეტის „მთების გულის“ ლენინგრადული პრემიერის შემდეგ (1938 წ. გაზაფხული) ბ. ასაფიევმა, რომელიც ამ დროს თვითონ იყო გატაცებული თავის საკომპოზიტორო მოღვაწეობაში კავკასიური თემატით (ბალეტები „კავკასიის ტყევი“, მიულოცა ახალგაზრდა ავტორის წარმატება და აღნიშნა ბალეტის მუსიკაში ხალხურ-ეროვნული ნიშნების ორგანული შერწყმა კლასიკური საბალეტო ქორეოგრაფიისა და მუსიკალური დრამატურგიის ტრადიციებთან.

პროფ. გრ. ჩხიკვაძე, რომელმაც 1944 წ. მოსკოვში ინახულა ასაფიევი, იგონებს, თუ რაოდენ იყო იგი გაოცებული, როდესაც ბორის გლადიშერის ძემ სთხოვა ეთარგმნა რამდენიმე ადგილი ი. ჯავახიშვილის წიგნიდან „ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები“.

30-იანი წლების ბოლოს ასაფიევი-კომპოზიტორს რამდენიმე შემოქმედებითი შეხვედრა ჰქონდა ქართულ საბალეტო დასთან და ბალეტის მსახიობებთან.

1939 წ. 17 მაისს თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრში პირველად დაიდგა ასაფიევის ცნობილი ბალეტი „ბახჩისარაის შადრევენი“ (ბალეტმემსტიერი — ს. სერგევი, დირიჟორი — ო. დიმიტრიადი.)

როგორც გვაცნობა საქართველოს სახალხო არტისტმა პროფ. ლილი გვარამაძემ (იგი ბალეტში მარიას როლს ასრულებდა), პრემიერაზე ელოდნენ ავტორის ჩამოსვლას, მაგრამ, ჩანს, რაღაც გარემოებებმა ხელი შეუშალეს მას.

31 მაისს გაზეთ „კომუნისტში“ (№ 125) დაიბეჭდა შ. ასლანიშვილის რეცენზია, რომელშიც მალალი შეფასება ეძლეოდა ბალეტის მუსიკასა და სპექტაკლს.

ჯერ კიდევ ამ პრემიერამდე ასაფიევის ბა-

ლებში ცეკავდა ვახტანგ ჭაბუკიანი („პარიზის ცეცხლის“ ორ დადგმასა და ორ სხვადასხვა როლში), ხოლო 1938 წ. ლენინგრადში პირველად დაიდგა ასაფიევის ბალეტი „კავკასიის ტყვე“, რომელშიც ქალის მთავარ პარტიას (ჩერქეზი ქალიშვილი) ასრულებდა ელენე ჩიკვაიძე.

რსფსრ ხელოვნების დამსახურებულ მოღვაწის ე. ჩიკვაიძის ცნობით, ბალეტზე მუშაობის დროს ბორის ვლადიმერის ძე ხშირად ეკითხებოდა მას საქართველოზე, ქართულ ეროვნულ ქორეოგრაფიაზე.

როგორც ითქვა, ასაფიევი სპეციალურად არასდროს მუშაობდა ქართული მუსიკის საკითხებზე, თუმცა, ექვსგარეშეა, კარგად იცნობდა მას და მშვენივრად გრძნობდა ქართველი ხალხის მუსიკალური კულტურის თვითმყოფ ბუნებასა და მკაფიო ეროვნულ თავისებურებას. ამის შესახებ მეტყველებენ თანამედროვეთა მოგონებები და, რაც მთავარია, თვით ასაფიევის, შესაძლოა ძუნწი, მაგრამ ღრმა და სხარტი ნათქვამები.

პირველი მათგანი (გამოუქვეყნებელი) ეკუთვნის 1930 წ., როგორც შედეგი ასაფიევის მოგზაურობისა საქართველოში: „მინტერესებს ქართული კულტურა, მასში მეზმანება რაღაც მყარი და მკვიდრი ძველისძველი კვლები... ქართულ სიმღერებში არის ღრიაკა. მათ ღრმა სიამოვნებით ისმენ“ (ჩანაწერა დღიურში).

მოვიგონოთ აგრეთვე ასაფიევის არაერთგზის ციტირებული და ყველა ქართველისთვის ესოდენ სანუკვარი სიტყვები, რომელიც ეხება „ქართული ხალხური მრავალხმიანობის ევოლუციას, რომელიც ანციფრებს ადამიანს და ქედს ახრევენებს ქართველი ხალხის მუსიკალური გენიის წინაშე“ (ასაფიევის რეცენზიიდან შ. ასლანიშვილის დისკრტაკიაზე) და ასეთივე მაღალი შეფასება ქართული ხალხური მრავალხმიანი კულტურისა, რომელიც „უკვე დიდი ხანია აღიარებულია, როგორც შესანიშნავი ისტორიული წვლილი მუსიკის ზოგადსაკაცობრიო, ღიად საგანძურში“.

ასაფიევის „ქართული“ ინტერესების ამპლიტუდა, მუდამ ძალზე ფართო იყო: დაწყებული მუსიკალური ეთნოგენეზის პრობ-

ლემებით და დასრულებული ახალგაზრდ ქართველი კომპოზიტორების შემოქმედებით — როგორც ცნობილია, ასაფიევის ძალიან იტყებდა რენესანსის პრობლემა, კერძოდ კი მისი აღმოსავლური ძირების გამოვლენა. ასაფიევის მოწოდის — ლენინგრადის კონსერვატორიის პროფესორის ს. ბოგოიაველენსის ცნობით, ბორის ვლადიმერის ძემ უდიდეს ინტერესით წაიკითხა აკადემიკოს შ. ნუტუბიძის ცნობილი წიგნი „რუსთაველი და აღმოსავლური რენესანსი“ (1947) და მოლიანად მხარს უჭერდა ქართველი მეცნიერის ძირითად კონცეფციას. ამასვე ადასტურებს გ. ტოგარნოვიც: „იგი უაღრესად საინტერესო მოსაზრებებს გამოსთქვამდა „აღმოსავლური რენესანსის“ შესახებ და ხაზს უსვამდა, რომ ვარკვეული აზრით, „აღმოსავლური რენესანსი“ ქრონოლოგიურად წინ უსწრებდა დასავლურს“.

უპირატესად, ასაფიევი განიხილავს ქართული მუსიკის საკითხებს ზოგადკავკასიურ ეთნო-კულტურულ პრობლემატიკასთან კომპლექსურ კავშირში. მაგრამ ექვს გარეშეა, რომ მის მიერ აქ დასმული საკითხები ეხება საქართველოსაც, ხოლო ხანდახან — საქართველოს პირველ რიგში, როგორც, მაგალითად, შემდეგ ცნობილ გამოთქმაში: „მე მუდამ ვფიქრობ, რომ კავკასია — აკვნია მუსიკალური ინტონაციებისა, რომლებიც საუკუნეთა სიღრმეში და ჩვენი ჩვეყნის (და არა მარტო ჩვენი ქვეყნის) მნიშვნელოვანი ნაწილის მუსიკის პრეისტორიაში იღებენ სათავეს. არსებობს ინტონაციური გადაძახილები კავკასიის მუსიკალურ კულტურებსა და იმ პროცესებს შორის, რომლებიც დასავლეთ-ევროპულ მუსიკაში მიმდინარეობს (აი, თუნდაც, პოლიფონიის შექმნის საკითხი და, განსაკუთრებით, სამხმიანობის გამოვლენა“ (ბ. ასაფიევი, რჩეული „ნაწერები“, ტ. IV, გვ. 122—143).

არანაკლებ ცნობილია ასაფიევის გამჭრიახი სიტყვები: „კავკასია თავისი მუსიკალური ენებისა და დიალექტების გადახლართვაში არანაკლებ მნიშვნელოვანია კაცობრიობის მუსიკალურ-ინტონაციური მეტყველების ევოლუციაში, ვიდრე ენისა და მეტყველებ-



თი აზროვნების ისტორიაში“. (ციტ. შრ. გვ. 60).

ასაფიქვს აინტერესებდა უფრო კონკრეტული საკითხებიც, როგორც, მაგალითად, ქართული ნევმების წარმომავლობა, პრობლემა ძველქართული, მისი სიტყვებით რომ ეთქვათ, „ფიქსირებული მუსიკისა“. არაერთგზის უბრუნდება იგი ქართულ მუსიკასთან მიმართებით თავისი მოძღვრების ფუძემდებლურ დებულებას მუსიკალური ფორმის პროცესუალური ბუნების შესახებ, აღნიშნავს „ხალხის მიერ შექმნილ სიმღერებში არჩაწვრილ ინტონაციურ პროცესს, რომელმაც თანმიმდევრულად მიგვიყვანა სამხმიანი წყობის ჰარმონიის უმტიკიცეს სისტემასთან“ (რეცენზიიდან შ. ასლანიშვილის შრომაზე).

დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა მეცნიერი კავკასიის ხალხთა მუსიკისა და მათ შორის, ქართული მრავალხმიანი სიმღერის თვითნაყოფ კილოურ სისტემაში, ღრმა წვდომას. როგორც ცნობილია, იგი წინააღმდეგი იყო ძველებური (ბერძნული) ნატურალური კილოების (დორიული, ფრიგიული და ა. შ.) ახელწოდებების განუჩრეველი გამოყენებისა ხალხური მუსიკის მიმართ და ხაზს უსვამდა ამდაგვარი იდენტიფიკაციის პირობითობას, რადგანაც კილოს „სიციცხლე“ და ფუნქციონირება ყოველ ცალკეულ კულტურაში გამოირჩევა თავისი ინდივიდუალური თავისებურებებით და „სიმღერათა ამ პლასტის საფუძვლად მდებარე კილოური საძირკვლის ბუნებრივი კანონზომიერებით“ (იქვე). სწორედ ამ კანონზომიერებათა გარკვევა და ანალიზი შეადგენს, მეცნიერის აზრით, საბჭოთა თეორიული მუსიკისმკოდნეობის ერთ-ერთ უმთავრეს ამოცანას. და აქ უნებურად გვაგონდება მისი ფროთსანი გამოთქმა: „კილო უძრავია მხოლოდ მუსიკის სახელმძღვანელოებში, როგორც ენა ლექსიკონში“ (რჩ. თხზ. ტ. I, გვ. 224).

მნიშვნელოვან ადგილს უთმობდა ბ. ასაფიქვი მხატვრული კავშირების გამოვლინებას რუსი და კავკასიელი ხალხების მუსიკალურ კულტურათა შორის, როგორც თავდაპირველ სტადიაში, ისე, განსაკუთრებით XIX საუკუნეში და საბჭოთა სინამდვილეში: ლაპარაკობდა სლავური მუსიკისა და კავკა-

სიის მუსიკალურ ენათა ურთიერთკავშირის შესახებ. ცნობილ ნარკვევში „სხვა ქვეყნებისა და ადამიანების შესახებ“ ასაფიქვი წერს: „ისევე როგორც რუსულ პოეზიაში, ლიტერატურასა და ფერწერაში კავკასიის ზვიადი სილამაზე და მთის ადამიანები სიცოცხლეს აძლევდნენ მრავალრიცხოვან ნაწარმოებებს, ასევე მოხდა მუსიკაში“ (გვ. 139). ნარკვევის ბოლოს კი, სადაც ავტორი მსჯელობს კლასიკური ტრადიციების განვითარების შესახებ საბჭოთა მრავალეროვან მუსიკალურ კულტურაში, იგი სპენდიაროვთან, გლიერთან, ხაჩატურიანთან, პროკოფიევთან, მისაკოვსკისთან ერთად, ასახელება ფალიაშვილს.

სხვათა შორის, ფალიაშვილი ნახსენებია კიდევ ერთ აზრობრივად მნიშვნელოვან კონტექსტში, იქ, სადაც ასაფიქვი ლაპარაკობს საბჭოთა სიმფონიზმის შემდგომი განვითარების პერსპექტივებზე: „როგორც ჩანს, სიმფონიური სტილის ძიება, რომელსაც ორგანულად შეერწყმის მუსიკის ხალხური მეტყველება, და არა მხოლოდ როგორც „დამუშავებითი ტექნიკის“ სამკაულთა დანამატი, სულ უფრო და უფრო აუცილებელი ხდება. სომხეთში სპენდიაროვმა, საქართველოში ფალიაშვილმა თავიანთი შემოქმედების უკანასკნელ ეტაპებზე დაგვიტოვეს ხალხური მასალის ასეთი მკვიდრი შეთავსების რიგი მაგალითები, თანაც არა მუსიკის მოძრაობის მექანიკის გადმოცემის, არამედ ბგერათა სიცოცხლის — ინტონაციის შესისხლბორცვის თვალსაზრისით“. (რჩ. თხზ. ტ. IV, გვ. 92).

სხვა ქართველი კომპოზიტორისა თუ მუსიკოსის სახელს ჩვენ ვერ შევხვდით ასაფიქვის ნაწერებში, მაგრამ გვინდა აღვნიშნოთ რიგი თანამედროვეების მიერ დამოწმებული ფაქტი გამოჩენილი მეცნიერის გულთბილი დაინტერესებული დამოკიდებულებისა ახალგაზრდა (მაშინ ჯერ კიდევ მოსკოვის კონსერვატორიის სტუდენტის) სულხან ცინცაძის მიმართ, რომლის ნათელი საკომპოზიტორო დებიუტი შედგა ბორის ვლადიმერის ძის გარდაცვალებამდე ცოტა ხნით ადრე. პროფ. ვ. ტიგრანოვი წერს, რომ „ბორის ვლადიმერის ძე მშვენივრად იცნობდა ახალ-

გაზრდა კომპოზიტორების — ყარა ყარაევის, ცინცაძის, მირზოიანისა და სხვათა მუსიკას“. თვით ს. ცინცაძე კი იგონებს, თუ როგორ აღაფრთოვანა იგი თავისი პროფესორის — ს. ბოგატრიოვისაგან იმის შეტყობამ, რომ ასაფიევემა ძალზე მაღალი შეფასება მისცა მის მე-2 სიმებიან კვარტეტსა და საკვარტეტო მინიატიურებს.

ახლა შევეხებით პრობლემას „ასაფიევი და ქართული მუსიკისმცოდნეობა“. როგორც ითქვა, პირდაპირი მოწაფეები მას არ ჰყავდა ქართველთა შორის, მაგრამ განა მოიძებნება ისეთი საბჭოთა მუსიკისმცოდნე, რომელიც იტყოდა, რომ იგი არ არის ასაფიევის მოწაფე?

განსაკუთრებით საგულისხმოა ასაფიევის ურთიერთობის ისტორია აწ განსვენებულ პროფ. შალვა ასლანიშვილთან. როგორც ზემოთ ითქვა, შემონახულია ასაფიევის 2 დღემდე უცნობი წერილი მისდამი და რეცენზია ასლანიშვილის დისერტაციაზე. მოკლედ ამ მასალების შესახებ.

ასაფიევის პირველი წერილი ასლანიშვილისადმი დათარიღებულია 1930 წლის 17 ივლისით, მეორე — 1944 წლის 29 ნოემბრით (შ. ასლანიშვილი 1927—1930 წლებში სწავლობდა ლენინგრადის კონსერვატორიაში, აქ გაიცნო მან ბ. ასაფიევი).

პირველ წერილში, პასუხობს რა თავის კორესპონდენტს. ბორის ასაფიევი უზიარება მას თავის მოსაზრებებს ქართულ და ბიზანტიურ ხელნაწერ მუსიკალურ ნიშნებზე (ნეუმებზე). — მე თვითონ უაღრესად მიტაცებს კავკასიური ფიქსირებული მუსიკის (განსაკუთრებით, ქართულის) პრობლემა“, — წერს იგი. წერილს დართული აქვს დიდი სია შრომებისა ბიზანტიური (ძირითადად) მუსიკის შესახებ, რომელთა შორის ასაფიევი გამოჰყოფს ე. ველესისა და პ. ტილარდის შრომებს. წერილში ავრთვევ გამოთქმულია სურვილი თბილისში ჩამოსვლისა, რაც როგორც ვიცით, ბორის ვლადიმერის ძემ კიდევ აისრულა.

მეორე წერილი, რომელიც პირველს დაშორებულია 14 წლით, ძირითადად ეხება შ.

ასლანიშვილის დისერტაციასთან დაკავშირებულ საკითხებს. ქართველი მეცნიერის შრომას იგი მაღალ შეფასებას აძლევს. „თქვენი საფუძვლიანი, ზუსტად გააზრებული შრომის პირველი გაცნობისთანავე მის ღრმად თანამგრძნობი პატივისმცემელი გავხდიო“ — წერს იგი და შემდეგ... „ძალიან მინდოდა მონაწილეობა მიმელო თქვენი სერიოზული შრომის დაცვაში, გამემტკიცებინა ჩემი მოსაზრებებიც მუსიკის ელემენტების ევოლუციის კლევიაში და, განსაკუთრებით, საშხმიანობის განვითარებაში“.

(სამწუხაროდ, ჰიპერტონიულმა დაავადებამ ხელი შეუშალა ასაფიევს ჩამოსულიყო თბილისში).

ეს წერილი თითქმისდა ავსებს რამდენიმე თვით ადრე დაწერილ რეცენზიას შ. ასლანიშვილის შრომაზე — „ქართლ-კახური ხალხური საგუნდო სიმღერების ჰარმონია“ (რეცენზია დათარიღებულია 1944 წლის 31 ივლისით). ლაკონიურ, მაგრამ ძალზე მინაარსიან და კონცენტრიულ რეცენზიაში, შ. ასლანიშვილის შრომის მაღალ შეფასებასთან ერთად, ბორის ვლადიმერის ძე გამოსთქვამს მთელ რიგ ძალზე საინტერესო მოსაზრებებს ქართული ხალხური მრავალხმიანობის შესახებ (2 ციტატა ზემოდ იყო მოტანილი).

მღელვარებით ვკითხულობთ ხელნაწერთა გაყვითლებულ ფურცლებს, რომლებშიც დიდი მეცნიერის ღრმა ნააზრევია აღბეჭდილი. რამდენია მათში ადამიანური სითბო, სიკეთე, კეთილგანწყობა. როგორი სიუხვით უზიარებს იგი უმცროს კოლეგას თავისი ცოდნის უმდიდრეს საღაროს და უნივერსალურ ერუდიციას მსოფლიო მუსიკალური კულტურის საკითხებში.

ასაფიევის წერილები და რეცენზია შეიცავს მოსაზრებებს და შეფასებებს, რომელთაც დღესაც არ დაუკარგავს თავისი მნიშვნელობა. მათ პუბლიკაციასთან ერთად სამეცნიერო მიმოქცევაში შემოდის ფრიად საინტერესო და შინაარსიანი მასალა, რომელიც, უდავოდ, შესამჩნევ ადგილს დაიკა-

ებს ქართული მუსიკალური კულტურის შესწავლას ისტორიაში და, ამავე დროს, შეავსებს ასაფიციის ეპისტოლარულ და კულტურულ-პუბლიცისტურ მემკვიდრეობას, გაამდიდრებს მის თემატურ სპექტრს, კიდევ ერთი — „ქართული ობერტონით“.

ასაფიციის ამოუწურავი მემკვიდრეობის კეთილმყოფელი გავლენა თანაბრად განიცდის ქართული თეორიული და ისტორიული მუსიკალური მეცნიერების წარმომადგენლებმა. მაგალითებისათვის შორს წასვლა არ დაგვჭირდება. დავასახელოთ კიდევ ერთხელ ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი შ. ასლანიშვილი, რომლის თეორიულ ნაშრომებში და, პირველ რიგში, ცნობილ გამოკვლევაში ქართლ-კახური სიმღერების პარმონიის შესახებ შემდგომ განვითარებას იღებს (ქართულ მუსიკალურ მასალაზე) ასაფიციის ზოგიერთი მოსაზრება. მაგ. კილოური ორგანიზაციის იმანენტური ბუნების შესახებ ყოველ ცალკეულ ეროვნულ კულტურაში. ასლანიშვილის ნარკვევში „ქართულ კომპოზიტორთა პარმონიის ხალხური საფუძვლები“ (წიგნში „ქართული მუსიკალური კულტურა“, მოსკოვი, 1957), სადაც, სხვათა შორის, ციტირებულია ასაფიციის ცნობილი გამოთქმა პარმონიაზე, როგორც „პოლიფონიის გაციებულ ლავაზე“, თანმინდერულადაა გატარებული და დასაბუთებული დებულება ხალხურ-კილოურ თავისებურების, როგორც კომპოზიტორთა პარმონიის საყრდენის შესახებ (ამ აზრს, როგორც ცნობილია, გამუდმებით უბრუნდებოდა ბ. ასაფიციე მრავალეროვანი საბჭოთა საკომპოზიტორო სკოლის თავისებურებების შესახებ მსჯელობისას).

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი პროფ. ლადო დონაძე, რომელმაც 30-იან წლებში გაიარა ასპირანტურის კურსი ლენინგრადის კონსერვატორიაში აკად. ასაფიციის უახლოესი მოწაფის პროფ. გრუბერის ხელმძღვანელობით, აღნიშნავს იმ დიდ ზეგავლენას, რომელიც მოახდინა მის ფორმირებაზე ასაფიციის ბრწყინვალე შრომებმა (პირველ

რიგში, ცნობილია „სიმფონიურმა ეტიუდებმა“), იგონებს იგი ასაფიციის სემინარებს მუსიკის ისტორიაში (რომლებიც ტარდებოდა მეცნიერის ბინაზე).

სრული საფუძვლიანობით შეიძლება აქვე დავასახელოთ ცნობილი ქართველი მუსიკისმცოდნის გ. ორჯონიკიძის შრომები, განსაკუთრებით, მუსიკალური ესთეტიკისა და სოციოლოგიის საკითხებისადმი მიძღვნილი, რომლებშიც ჩვენ ეპოულობთ ასაფიციის ზოგიერთი იდეის განვითარებას. ესაა მუსიკის სოციალური ფუნქციონირება სხვადასხვა ეპოქაში, ქალაქისა და სოფლის ტრადიციული და ახალი ყოფითი ენების მდგომარეობა, ეროვნულისა და ინტერნაციონალურის დიალექტიკა, ეროვნული სტილის დინამიკა და ა. შ.

ცხადია, რომ აქ შეიძლებოდა დავგვასახელებინა კიდევ მრავალი ქართველი მუსიკისმცოდნე, მაგრამ დროა დავსვათ წერტილი. სულ ერთია, ვერ იტყვი იმაზე უკეთესად, ვიდრე დ. შოსტაკოვიჩმა 40 წლის წინათ თქვა: „გადაუტარებლად შეიძლება ითქვას, რომ ჩვენ ყველა, საბჭოთა ფორმაციის მუსიკოსები, ასე თუ ისე, მისი მოწაფეები და აღზრდილები ვართ. ერთნი ისმენდნენ მის ლექციებს, მეორენი სწავლობდნენ მის წიგნებს, მესამენი განიცდიდნენ კეთილისმყოფელ გავლენას იდეებისა და მოსაზრებების იმ საერთო ატოსფეროს მეშვეობით, რომელიც მან შექმნა და რომელიც მის გარშემო შეიქმნა.“

დ. შოსტაკოვიჩის ამ სიტყვებით დავამთავროთ დიდი საბჭოთა მუსიკისმცოდნის აკად. ბ. ასაფიციისადმი მიძღვნილი ეს წერილი.



# საკპათი № 9 სელომნეა 1984 წ.

პირველი მომხილავა

მიხაილ გულგაკოვი

## უარი სველთა კაგალა (მოლიდრი)

Rien ne manque a' sa gloire, Il manquait a' la notre.<sup>1</sup>

მომხილვი პირნი:

ჯანაბატისტი ჰოკუნენ დე მოლიერი — სახელოვანი დრამატურგი და მსახიობი.

მადლენა ბეჟარი არმანდა ბეჟარ დე მოლიერი მსახიობება: მარიეტა რივალი —

წარღვარლენ დე ლაგრანჟი — მსახიობი, მეტსახელად „რევიტრი“.

შაქარია შუარონი — სახელგანთქმული მსახიობი — არმეიკი.

ფილიბერ დიუ კრუაზი — მსახიობი. ჟან-ჟაკ ბუტონი — სანთლების მჭრობელი და მოლიერის მსახური.

ლუი დიდი — საფრანგეთის მეფე. მარკიზი დ'ორსინი — დედულანტი, მეტსახელად „ცლოთავლა, ილოცი!“

მარკიზი დე შარონი — ქალაქ პარიზის არქივისკოპოსი.

მარკიზი დე ლესაი — ბანკოს მოთამაშე. სამართლიანი მეწაღე — მეფის მსახარი.

კლავდინიანი თაღლითი ნიღბიანი უცნობი ქალი ნამა ბართლომე — მოხეტიალე ქადაგი.

ქმადალა ქმადერთვლენა — საღვთო წერილის კაბალის წევრები.

რენე — მოლიერის დაჩაჩანაკებული გაღია.

სუფლიორი მონაზონი

საღვთო წერილის კაბალის ნიღბიანი და შავმოსახსამიანი წევრები.

კარისკაცები, მუსიკეტერები და ხვანი. მოქმედება ხდება ლუი XIV დროს პარიზში.

ფარდის იქიდან ხალხის ყრუ სიცილი მოცმის ფარდა ახდება. სცენა წარმოადგენს „პალე-როილის“ თეატრს. მოჩანს მძიმე ფარდები, გერბებიანი და ორნამენტირანი მწვანე აფიშა. ზედ მსხვილი ასოებით წერია: „მბრძანებლის კომედიანტები“... შემდეგ კი წერია ასოებით დაწერილი სიტყვები. მოჩანს სარკე, სავარძლები, კოსტიუმები. ორი საპირფარეოს გამყოფ ფარდასთან დგას უზარმაზარი კლავდინი. მეორე საპირფარეოში — დიდი ჭვარცმა, რომლის წინ ლამაზი ანთია.

პირველ საპირფარეოში მარცხნივ კარია, ანთი უამრავი ქონის სანთელი (როგორც ჩანს, შუქი არ აღუთვავთ). მეორე საპირფარეოში კი მაგადან მხოლოდ ფერადმინიანი ფარანი დგას.

ყველას და ყველაფერს — საგნებსაც და ადამიანებსაც (ლაგრანჟის გარდა) არაჩვეულებრივი ამბის, შემოთვებისა და მღვლეაგების ნიშანი ადევს.

ლაგრანჟი სპექტაკლში არ მონაწილეობს, ჩაფიქრებული ზის საპირფარეოში. შვეი მოსასახე აქვს მოხვეული. ახალგაზრდაა, ლამაზი, თავმომწონე ფარანი სახზე იღვმალ შუქს ატენს.

პირველ საპირფარეოში ბუტონია, ჩვენკენ ზურგი აქვს მოქცეული, ფარდის ქრილს აკვრია ზურგიდანაც კი ეტყობა, რომ ცნობისმოყვარეობა არ ასვენებს. კართან თაღლითი დგას; ხელი უერთან მიუტანია და უსმენს.

ისმის სიცილი, ბოლოს კი ხარხარი. ბუტონი ზაღვ თოკებს მისწვდება და ხმები გაქვია. ერთი წამი, შემდეგ ფარდის ქრილიდან მოლიერი გამოჩნდება და კიბის საფეხურზე ჩამოირბენს, საპირფარეოში ჩამოდის. თაღლითი მოკრძალებით მიიმალება.

მოლიერს ზომავს დიდი პარიკი უკეთია და ეპიკატურული მუზარადი ახურავს, ხელში მახვილი უჭირავს. სგანარლის გრემი უკეთია. მეკვიანი, ლურჯი ცხვირი აქვს. სასაცილოა. მარცხენა ხელი მფრღზე მიუღვია. ეტყობა, რომ გული აწუხებს. გრიმის სახიდან სცილდება.

მოლიერი. (მუზარადს მოძრობს, სულს მოითქვამს). წყალი!

ბუტონი. ახლავ. (ქიქს აწუდის).

მოლიერი. ფუ!

(სვამს, თვალდაცეცილებული ისმენს ხმაურს). იღება კარი, შემობრბის ტაკიმასხარის გრიმანი, თვალდაბჯეტილი დიუ კრუაზი.

დიუ კრუაზი, მეფე ტაშს უკრავს! (გაქრება).

სუფლიორი. (ფარდის ქრილიდან). მეფე ტაშს უკრავს!

მოლიერი. (ბუტონს). პირსახოცი მომეცი! (შებლს იშვალავს, დღავს).

მადლენა. (გრემიანი გამოჩნდება ფარდის ქრილში). ჩქარა! მეფე ტაშს უკრავს!

მოლიერი. (დღავს). ჰო, ჰო, მესმის. ახლავ. (ფარდასთან პირჯვარს იწერს). ყოვლად წმინდა

<sup>1</sup> მის განდიდებას აღარაფერი სჭირდება, იგი სჭირდება ჩვენს განდიდებას. (ფრანგ.).



ღვთისმშობელი! ყოვლად წმინდა ღვთისმშობელი (ბუტონს). ფარდა მთლიანად გახსენი!

ბუტონი ჯერ იმ ფარდას გახსნის, სცენასა და ჩვენს შუა რომაა, მერე — უზარმაზარ, მთავარ ფარდას, რომელიც სცენას მასურებელთა დარბაზიდან ჰყოფს. საპირფარეშოთა მალა მოჩანს ცარიელი სცენა. ქალები თავისი სანთლებითაა გაჩირადნებულნი. დარბაზი არ მოჩანს. ჩანს მხოლოდ მოოქრული, ცარიელი განაპირა ლოჯა. იგრძნობა მხოლოდ ოდნავ ჩაბნელებული დარბაზის იდუმალი სიღურჯე.

კარიდან უმალ გამოჩნდა თაღლითის სახე. მოლიერი სცენაზე ისე ადის, რომ მხოლოდ მის პროფილს ვხედავთ. კატის ნაბიჯით მიდის რამბასთან, თითქოს მიიპაპებოდ. თავს ხრის, შლაპის ბუმბულებით იატაკს ვეის. მის გამორჩენაზე ვიღაც უხილავი კაცი დარბაზიდან ტაშს უქრავს, მას ყველა აპყვება და მჭუხარე ტაშისცემა გაისმის. მერე სიჩუმე ჩამოვარდება.

მოლიერი. თქვენო... უდიდებულესობავ... თქვენო უდიდებულესობავ... დიდებულო ხელმწიფევა... (პირველი სიტყვების წარმოთქმისას ცოტა ენა ებმის — რადგან ცხოვრებაში ოდნავ ენაბგეწილია — მაგრამ მერე შეტყვევდება გამოუსწორდება, და პირველივე სიტყვიდან აშკარა ხდება, რომ იგი სცენაზე უბადლოა. მისი ინტონაციის, გრძობისებისა და მოძრაობის სიმდიდრე ამოუწურავია. მისი ლმილი კაცს მყისვე ატყვევებს). მხარმანედლის დახის მსახობებმა, თქვენმა უერთგულესმა და უმორჩილესმა მსახურებმა, შე მომანდებ, მადლობა მოგიძღვნათ იმ არანახული პატივისათვის, თეატრში მოხვლით რომ ადგავდით... მაგრამ, ხირ... ვერაფრის თქმას ვერ ვახერხებ.

დარბაზს მსუბუქი სიცოლი ჩაურბენს და გაქრება.

ო, ჩემო მუხავ, ჩემო მუხავ, ჩემო ტალია, ყოველ სადამოს, რა ხანია, შენს ძახილს ვისმენ. პაღვ-როიალს რომ ვეწვიე, შენი ბრალია... და შევიმოსე სგანარების პარიკით მყისვე. აქ მოწინაწიბით თავის ვეგრათებს უთუოდ, რადგან ორმოც სუს გასამჩრელოდ იხდის პარტერი!

ო, ბატონებო, პარიზელთა თავშესაქცევად (თაუჯე)

მე ხშირად ათას აბდაუბდას უჯროდ ვროტავ. დარბაზში სიცოლი გაისმის. დღეს, კი ო, მუხავ, გვედრებე, წამით შეჩერდი, შენს მსახურს შენი ნიჟის მადლი გამინაწილე, თორემ უბრალო, სულელური ინტერმედიით საფრანგეთის მუხეს, მითხარ, აბა, ვით გევაკინებ.

დარბაზში ტაში დაიქუხება

ბუტონი. კუეის კოლოფია! მზე საიდან მოიგონა.

თაღლითი. (შურით). ეს ლექი როდის შეთხზა?

ბატონი. (ზეიადად). არც როდის. ექსპრომტია. თაღლითი. განა ეს შესაძლებელია?

ბუტონი. შენ ვერ შეძლებ. მოლიერი. (სწრაფად იცვლის ინტონაცია). თვენი ჩვენს საღვინად მეფობის ტვირთს უბადლოდ ზიდავთ...

სახელის განთქმა მცირე როლით მეც მოვიწინებ... და თქვენმა ეამმა, დიდებულმა, მეც განმადიდა, დიადო ლლი...

(ხმას აუწევს) საფრანგეთის (ყვირის) ბრწყინვალე მეფევი...

(შლაპას მალა შეისერის). დარბაზში წარმოდგენილი რაღაც ხდება. ისმის ყვირილი: „გუმარჯოს მეფეს!“ სანთლების აღიძირს გაწვება. ბუტონი და დაღლითი შლაპებს ექნევენ, ყვირინ. მაგრამ სიტყვები არ ისმის. ყვირილს ჰკვეთს გვარდიელთა საყვირების ნაწყვეტ-ნაწყვეტი ხმა. ლაგრანეს შლაპა მოუხდება და ფარანთან გაუწმრველად დაგას. ოვაცოა მთავრდება და სიჩუმე ჩამოვარდება.

ლუის ხმა. (სიღურჯიდან). გმადლობთ, ბატონო დე მოლიერი!

მოლიერი. თქვენი მონა-მორჩილი მსახურნი გთხოვენ, კიდევ ერთი სახაკელო ინტერმედია ნახოთ, თუ თავი არ შეგაწყინეთ.

ლუის ხმა. ოჰ, სიამოვნებით, ბატონო დე მოლიერი!

მოლიერი. (ყვირის). ფარდა! მთავარი ფარდა მასურებელთა დარბაზს ჩამოეფარება. ფარდის იგი თყისვე გაისმის მუსიკა. ბუტონი ხეჭარს იმ ფარდასაც, რომელიც სცენასა და ჩვენს შორისაა. სცენა გაქრება. თაღლითის სახეც გაუჩინარდება.

მოლიერი. (საპირფარეშოში ჩამოდის, ბუტბუტბუტ). გული მოუფევი... მოკლავ, ყელს გამოჭერი!

ბუტონი. ნეტავი ვის უპირებს ყელის გამოჭრას ტრიუმფის ეამს?

მოლიერი. (ბუტონს ყელში სწვდება). შენ გიპირებ!

ბუტონი. (ყვირის). მეფის სპექტაკლზე მახრჩობენ!

ლაგრანეი ფარანთან შეირხევა, მაგრამ კვლავ უძრავად გაშეშდება. ყვირილზე მადლენა და რივალი შემობრძინა. რივალი თითქმის შიშველია, ეტყობა, ტანსაცმელს იცვლიდა. ორივე მსახობი მოლიერს შარვალებზე ჩაეჭიდებიან და ცდილობენ, ბუტონს ჩამოაკლონ. მოლიერი მათ ფეხებს ურტყამს. ბოლოს, მოლიერს განზე ძლიძლივობით გათორვენ და-სავარძელში ჩასვამენ. მას ხელში ბუტონის ხეფთანის ნაგვეცი აქვს შეჩრვნილი.

მადლენა. ხომ არ შეიშალეთ. დარბაზში ხმა გადის.

მოლიერი. გამიშვით!

რივალი. ბატონო მოლიერი! (პირზე ხელს აფარებს).

განვიფრებულნი თაღლითი კარიდან შემოიხედავს.

ბუტონი. (სარკეში იყურება და დაბნულ ხეფთანს ისინჯავს). მარჯვედ მოუხევი, ჩინებულად. (მოლიერს). რა მოხდა?



მოლიერი. ოჰ, ეს არაშადა... არ ვიცი, ჩემს მტანჯველს აქ რატომ ვაჩერებ! ორმოცეკრ გვაქვს ნათამაშევი, უველაფერი რიგზე გვეკონდა, მეფის თვალწინ კი ჰქალაქი სასთელი დაუიარავდა და პარკეტზე იღვენიებდა.

ბუტონი. მეტრო, როცა ოინაზობდით, სასთელი მახვილით თავად თქვენ დააუიარავეთ.

მოლიერი. ცრუობ, შე უქნარავ! ლაგრანგი თავს ხელგებში ჩარგავს და ხმადაბლა ატირდება.

რივალი. მართალს ამბობს. სასთელზე დაშნა მოგახვდათ.

მოლიერი. დარბაზი იცინის. მეფე გაოცებულა...

ბუტონი. მეფე უველაზე ზრდილი კაცია მთელს საფრანგეთში და დაუიარავებულ სასთელს თვალი აარიდა.

მოლიერი. მაშ შე დაუიარავე? მე? მმ... ახა რატომღა გაუიაროდა?

ბუტონი. ვერაფერს მოგახსენებთ, ჩემო ბატონო. მოლიერი. მგონი, ხიფთანიც დაგზიებ, არა?

ბუტონი გულიანად იცინის.

რივალი. ღმერთო ჩემო. რას ვგავარ! (ხიფთანს ხელს დასტატებს, აიფარებს და გაიქცევა)

დიუკრუაზი. (ფარდის კრილიში ფარნით გამოჩნდება). ქალბატონო ბეფრო, სცენაზე გავსვლის დრო... (გაუჩინარდება).

მადლენა. ახლავე! (გარბის).

მოლიერი. (ბუტონს). ეს ხიფთანი შენი იყოს.

ბუტონი. დიდად გამადლობთ. (ხიფთანსა და შარვალს იხილს, მოლიერიც ერთ-ერთ მაქმანთან შარვალს მარჯვედ იცვამს).

მოლიერი. ე... ე... ე... შარვლისაგან რაღა გინდა?

ბუტონი. მეტრო, თავად დამეთანხმებით, სასთელი უგემოვნება იქნებოდა, ასეთ მშვენიერ ხიფთანთან ერთად ასეთი სამაგელი შარვალი რომ მცემოდა. ახა, შეხედეთ ეს რა შარვალია. (ხიფთანსაც იცვამს), მეტრო, გიბეუი უმნიშვნელო ღირებულების ორი ვერცხლის ფული აღმოვაჩინე. რას მიბრძანებთ, რა ვუყო?

მოლიერი. მგავს მოფიქრება უნდა. არაშადაც, მე მგონი, ჭობია მუხუშუმს ჩააბარო. (გრიბს ისწორებს).

ბუტონი. მეც ასე მგონია. ჩავაბარებ. (ფულს ინახავს). წავად, ნაღვეთს ავუტყვ. (მამას იტებს).

მოლიერი. ძალიან ვბოვ, სცენიდან მეფეს თვალები არ დააქუთო.

ბუტონი. ვის ეუბნებით, მეტრო? მეც ზრდილი კაცი ვარ, რადგან წარმოშობით ფრანგი ვახლავართ.

მოლიერი. წარმოშობით ფრანგი ხარ, მოწოდებით კი — რეგენი.

ბუტონი. თქვენ მოწოდებით დიდი მსახიობი ხართ, ბუნებით კი უბეში.

(გაღიხ).

მოლიერი. აღბათ რაღაც ცოლდა ჩავიდინე, რომ ღმერთმა ეს არაშადა ღმომოფში მომივლინა.

თაღლითი. ბატონო ღირეკტორო! ბატონო ღირეკტორო!

მოლიერი. ოჰ, თქვენ აქა ხართ რეკტორა, ბატონო. მომიტყევთ, გულახდილად რომ გეუბნებით, მაგრამ თქვენი ფოკუსი მეორეხარისხოვანია. თუმცა, პარტერის მათურებელს კი მოუწონება. ერთ კვირას ანტრაქტებში გაგიშვებთ. მაგრამ მითხარით მაინც, როგორ აკეთებთ?

თაღლითი. საიდუმლოა, ვერ გაგიმხელთ, ბატონო ღირეკტორო.

მოლიერი. მე მივხვდებით. ახა, რამდენიმე აკორდი აიღეთ, ოღონდ ხმადაბლა.

თაღლითი უცნაურად იღიმება, კლავესინთან მიდის. ცოტა მოშორებით ჯდება ტაბურეტზე და ჰეარში ხელებს ისე ამოძრავებს, თითქმის უკრავსო. კლავესინის კლავიშები დაბლა იწვეს, გაისმის ნაზი მუსიკა.

დალაზროს ეშმაკმა! (კლავესინთან მიიბრუნს, ცდლობს უხილავ ძაფებს მისწვდეს).

თაღლითი უცნაურად იღიმება.

კარგო. ბე მიიღეთ. საღდაც ზამბარაა, ხომ?

თაღლითი. კლავესინი ღამით თეატრში დარჩება?

მოლიერი. რა თქმა უნდა. უკველდღე შინ ხომ არ ათრევთ.

თაღლითი თავს დაუკრავს და მიდის. დიუკრუაზი (შემოიხედავს, ხელში ფარანი და წიგნი უკირავს). ბატონო დე მოლიერიო! (გაუჩინარდება).

მოლიერი. ახლავე (ფარდას მიეფარება, იმავე წამს სიცილი დაიწყებს) საპირფარეოს ფარდა გადაიწვეს და არ მან და გამოჩნდება. ღამაში სახე აქვს, მადლუნას წაგავს. ჩიღმეტი წლისაა. უნდა, რომ ლაგრანეს გვერდი აუაროს.

ლაგრანე. შეჩერდით!

არ მანდა. ოჰ, თქვენა ხართ, ძვირფასო რეგისტრო! თავვეით რატომ დამაძლულხართ? მე კი მეფეს ვუუბრებდი. მეჩქარება.

ლაგრანე. მოასწრებთ. ის სცენაზეა. რეგისტრს რატომ მეძახით? იქნებ მეტსახელი არ მოგწონათ?

არ მანდა. ძვირფასო, ბატონო ლაგრანეო! მთელი დასი დიდ პატივსა გცემთ თქვენც და თქვენს მატინანსაც. მაგრამ თუ გნებავთ, ამ სახელს აღარ დაგიძახებთ.

ლაგრანე. მე გიცდიდით.

არ მანდა. რატომ?

ლაგრანე. დღეს ჩვიდმეტია, ჰოდა, რეგისტრში შავი ჭვარი დავსვი.

არ მანდა. განა რაიმე მოხდა, ან დასში ვინმე მოგვიკვდა?

ლაგრანე. ცუდი, შავი დღე აღვნიშნე. თქვენ მას უნარი უნდა უთხრათ.

არ მანდა. ბატონო დე ლაგრანეო, ჩემს საქმეში ჩარევის ნება ვინ მოგვცათ?

ლაგრანე. გემუდარებით, ცოლად ნუ გაჰყვებით!

არ მანდა. რაო? ხომ არ შეგიყვარდით?

ფარდის იქით ყრუდ გაისმის მუსიკა.  
ლა გ რ ა ნ თ ი. არა, ოდნავადუ არ მომწონხართ.  
ა რ მ ა ნ დ ა. გაიშვით, ბუტონო.  
ლა გ რ ა ნ თ ი. ვერ გაგიშვებთ, უფლება არა  
გაქვთ, მას ცოლად გაჰყვით. ასეთი ახალგაზრდა  
ხართ! გონს მოდიეთ!

ა რ მ ა ნ დ ა. ღმერთმანი, ჩვენს დასში ყველა შეი-  
შალა. ნეტავი, რა თქენი საქმეა?

ლა გ რ ა ნ თ ი. თქმა არ შემიძლია, მაგრამ დიდ  
ცოდვას სჩადიხართ.

ა რ მ ა ნ დ ა. ოჰ, ჩემს დაზე რომ ჰორაობენ.  
ვიცი. მაგრამ სისულელეა! თუნდაც რომანი მართლა  
ჰქონდათ, რა შესაქმნა! (ცილობს ლაგრაენი  
ჩამოიშოროს და გაიაროს).

ლა გ რ ა ნ თ ი. შეჩერდით. თქვენ მას ცოლად არ  
უნდა გაჰყვით. გაჰყვებით? მამ მოგყავთ! (დაშნის  
იმიშვლებს).

ა რ მ ა ნ დ ა. ხომ არ შეიშალეთ?

ლა გ რ ა ნ თ ი. თავს რატომ იუბედურებთ? ხომ  
არ გიყვართ. თქვენ ბავშვი ხართ, ის კი...

ა რ მ ა ნ დ ა. არა, მიყვარს.

ლა გ რ ა ნ თ ი. ნუ გაჰყვებით.

ა რ მ ა ნ დ ა. რეგისტრო, არ შემიძლია, მე მის-  
გან უკმა...

(ლაგრაენს ყურში უჩურჩულებს).  
ლა გ რ ა ნ თ ი. (დაშნის ბუდეში დებს). წადით,  
ალარ შეგაჩერებთ.

ა რ მ ა ნ დ ა. (გვერდით ჩაუვლის). მოძალადე, შე-  
გიძულებთ, რადგან მემუქრებოდით.

ლა გ რ ა ნ თ ი. (აღუღებულა) მომიტყევთ, მე  
თქენი შეველა მსურდა. მომიტყევთ.

(მოსახსპაში გაიხევეა, ფარანს აიღებს და მი-  
დის).

ა რ მ ა ნ დ ა. (მოლიერის საპირფარეშოში). საშინე-  
ლება, საშინელება..

მოლიერი. (გამოჩნდება), რა?..

ა რ მ ა ნ დ ა. მეტრო, მთელი ქვეყნებზეა მე ამი-  
მხედრდა!

მოლიერი. (ხელს მოხვევს, იმავე წამს ბუტო-  
ნი გამოჩნდება). ეშმაკმა წაგოვოს! (ბუტონი. იცი,  
რა, წადი. პარტრში სანთლებს ჩამოუარე.

ბუტონი. ახლახან ჩამოვუარე.

მოლიერი. მაშინ ბუფეტბიდან გრაფინით ღვი-  
ნო მომიტანე.

ბუტონი. უკვე მოგიტანეთ. აგერ დგას.

მოლიერი. (ხმადაბლა). მაშინ ჩანდაბას წადი,  
ოღონდ მომწუდი თავიდან.

ბუტონი. თავიდანვე ასე გეტყვათ (მიდის).  
ხე-ხე... (კართან შემობრუნდება). მეტრო, შითხართ,  
თუ შეიძლება, რამდენი წლისა ხართ?

მოლიერი. რას ბოდავ?

ბუტონი. ცხენოსანმა გვარდიელებმა მკით-  
ხეს.

მოლიერი. გასწი აქედან!

ბუტონი მიდის.

(კარს გასაღებით ვადაქტავს). მაკოცე.

ა რ მ ა ნ დ ა. (კისერზე ჩამოეკიდება) აი, ცხვირიც  
ამას ჰქვია, კაცი ახლოს ვერ მოგეკარება.

მოლიერი ცხვირსა და პარტის მოხსნის,  
კოცნის.

იცი რა, მე... (ყურში რალაკას უჩურჩულებს).

მოლიერი. ჩემო გოგონა... (ჩაუღებდება). ახლა  
ეს ნულარ შეგაშინებს. მე გადავწყვიტე. (ჯავრცხს-  
თან მიიყვანს). დღაცოცე, რომ გიყვარვარ.

ა რ მ ა ნ დ ა. მიყვარხარ, მიყვარხარ, მიყვარ-  
ხარ...

მოლიერი. არ მიღალატებ? ხომ ხედავ, საზევ  
ნაოქები გამჩინდა, თმა მიჭალარავდება. გარს  
მტრები მახვევიან და სირცხვილი მომკლავს...

ა რ მ ა ნ დ ა. არა, არა! ეგ რამ გაფიქრებინათ!

მოლიერი. მე მინდა, ერთი საუკუნე კიდევ ვი-  
ცოცხლო! შენთან ერთად! მაგრამ ნუ ინაღვლებ, ვა-  
ლეს არ დაგარჩები. განგადიდებ, უპირველეს, უდი-  
დეს მსახიობად გაქცევ! ეს ჩემი ოცნებაა და ასე-  
დაც იქნება. მაგრამ გახსოვდეს: თუ ფიცს გატებ,  
ამჟვეუნად ყველაფერს დამკარგვინებ.

ა რ მ ა ნ დ ა. მე შენს საზევ ნაოქებს ვერ ვამ-  
ჩნევ. შენ ისეთი მამაცი და დიდი ხარ, რომ ნაოქე-  
ბი არ შეიძლება გქონდეს. შენ ხარ უანი...

მოლიერი. მე ვარ ბატიხტი...

ა რ მ ა ნ დ ა. შენ ხარ მოლიერი!  
(კოცნის).

მოლიერი. (იცივის, მერე საზევოდ ამბობს).  
ხვალ ჭვარს დავიწერთ. თუმცა ამის გამო ბევრი და-  
ვიდარაბა უნდა გადავიტანო...

შორიდან ტაშისცემა მოისმის. კარზე აკაკუნებენ.  
ე. ეს რა ცხოვრებაა!

აკუნე განმეორდება.

შინ, მაღლენასთან, ერთმანეთს ვერ შეხვდებით.  
ამიტომ ასე მოვიქცეთ: როცა თეატრი ჩამხვდება,  
ბაღში შემოდო და გვერდიოთა კარებთან მომიცადე.  
მე გამოვალ და აქ შემოვიყვან. მთავარე ჭერ არსად  
ჩანს.

აკუნე ბრახუნად გადაიქცევა.

ბუტონი. (კარს იქიდან ყვირის). მეტრო... მეტ-  
რო...

მოლიერი კარს აღებს. შემოდინა ბუტონი, ლა გ-  
რ ა ნ თ ი და ც ა ლ თ ვ ა ლ ა. ცალთვალას შევ მუ-  
შეეტერთა კომპანიის კოსტიუმი აცოცა და საზე შა-  
ვი ლენტით ირიბად აქვს ახვეული.

ც ა ლ თ ვ ა ლ ა. თქვენ ხართ ბატონი დე მოლი-  
ერი?

მოლიერი. თქვენნი მონა-მორჩილი გახლავართ.

ც ა ლ თ ვ ა ლ ა. მეფე მობრძანა, რომ გადმოგიცა  
თეატრში უფონის საფასური — ოცდაათი სუ.  
(აწვდის ბაღში ღაწვობილ მონეტებს).

მოლიერი მონეტებს კოცნის.

ც ა ლ თ ვ ა ლ ა. მაგრამ რადგანაც პროგრამის გა-  
რეშე გაისარჩეთ მეფისათვის, ლექსი მიუღწევით



და წაუყოთ, მიზანა, რომ ბილეთის ფასის და-  
მატებით მოგართვათ ხუთი ათასი ლივრი. (აწუღის  
ქიას).

მოლიერი. ო, მეფე! (ლაგრანეს) მე ხუთასი  
ლივრი დამიტოვე. დანარჩენი თანაბრად გაანაწილე  
და შესახობებს ჩამოურთვე.

ლაგრანე. მსახიობა სახელით მადლობას მო-  
გახსენებთ (ქიასს ართმევს და მიდის).

შორიდან მოსმის სახეიშო გვარდიული მარში.

მოლიერი. მომიტყვეთ, ბატონო, მეფე მიდის  
(გარბის).

ცალთვალა. (არმანდას). ქალბატონო, მე ბე-  
დნიერი ვარ, რომ შემთხვევამ... კხ... კხ... საშუალებ-  
და მომცა... შევ შეუსტერტოთ კომპანიის კაპიტანი  
დ'ორსინი.

არმანდა. (მუხლს ჩაბრის). არმანდა ბეჯარი.  
თქვენ ხართ ის სახელოვანი მოგარბიკვე, ვერავინ  
რომ ვერ უშეკლავდება?

ცალთვალა. კხ... კხ... ქალბატონო, თქვენ, რა  
თქმა უნდა, ამ დასის მსახიობი ხართ!

ბუტონი. დაიწყო, ო, ჩემო ფუქსავაო მეტ-  
რო.

ცალთვალა. (გაკვირვებული უყურებს ბუტო-  
ნის მამწანა შარვალს), რამე მითხარით, ბატონო-  
მულო?

ბუტონი. არა, ბატონო.

ცალთვალა. საკუთარ თავთან ლაპარაკი ხომ  
არ გჩვევიათ?

ბუტონი. ნამდვილად, ბატონო, იციოთ რა, ერ-  
თი ხანობა სიწმარშიც ვლაპარაკობდი.

ცალთვალა. რას მეუბნებით.

ბუტონი. ღმერთმანი. ჰოდა, წარმოგიდგენიათ...

ცალთვალა. ეს რა კიარს გადავდივარ ილოცე...  
(არმანდას). ქალბატონო, თქვენი სახე...

ბუტონი. (სიტყვას აწვევტირებს)... ძილში შემ-  
ლილივით ვკიოდა. რვა საუკეთესო ლიშოველი ექიმი  
თავს მედგა...

ცალთვალა. ვიშედოვნებ, რომ განკურნებს.

ბუტონი. არა, ბატონო. სამ დღეში სისხლი რვა-  
წერი გამოიშვეს. ამის შემდეგ ლოცვიანად ჩავვარდი.  
განარჩევის თვი არა მქონდა, ყოველ წუთას მახი-  
არებდნენ.

ცალთვალა. (ნაღვლიანად). უცნაური ვინე  
ყოფილხართ, უძვირფასესო. ილოცე. (არმანდას).  
ქალბატონო, ვიშედოვნებ... ვინ არის ეს კაცი?

არმანდა. ო, ბატონო, სანთლების მქრობელი  
თან-თან ბუტონია.

ცალთვალა. (საყვედურით). ძვირფასო, სხვა  
დროს როდისმე, ხამოვინებოთ მოგისმენოთ, ძილში  
შეშლილივით როგორ კიოდიო.

შემოდის მოლიერი.

მშვიდობით ბრძანდებოდეთ. წავალ, მეფეს დავე-  
წვივო.

მოლიერი. კარგად ბრძანდებოდეთ.

ცალთვალა გადის.

არმანდა. ნახვამდის, მეტრო.

მოლიერი. (არმანდას აცილებს). მთვარე ჭერ

არსად ჩანს, გელოდები. (ბუტონს). ქალბატონ მე-  
დენა ბეჯარს მოუხმე. სანთლები ჩააქვე დაშინე  
და.

ბუტონი გადის. მოლიერი ტანაცემულს იცე-  
ლის. შემოდის მადლენა, უგრძობოდ.

მოლიერი. მადლენა, უნდა მოგელაპარაკო.

მადლენა გულზე ხელს იტაცებს, დაქდება.  
ცოლის შერთვას ვაიარებ.

მადლენა. (ზმანაწყო). ვის ირთავ?

მოლიერი. შენს დას.

მადლენა. გეშუადრები, მითხარ, რომ ხუმრობ.

მოლიერი. ღმერთმა დამიფაროს!

თეატრში სანთლები ქრება.

მადლენა. მე რაღას მიაჩნებ?

მოლიერი. რას ამბობ, მადლენა, ჩვენ ურყევი  
მგებობა გვაკვირებს, ერთმანეთის ერთგულნი  
ვართ. მაგრამ სიუხარული ჩვენს შორის ხომ, დი-  
დი ხანია, აღარ არის...

მადლენა. არ გახსოვს, ოცი წლის წინ ციხეში  
რომ იჯეთ. შენთან საქმელი ვის მოქმონდა?

მოლიერი. შენ მოკვინდა.

მადლენა. მითხარ, ოცი წელია, ვინ გივლის?  
მოლიერი. შენ, შენ.

მადლენა. იმ ძაღლს, რომელიც მთელი სიცო-  
ცხლე სახლს დარაჯობდა, ქუჩაში არავინ გააგდებს.  
შენ კი. მოლიერო, შევიძლია ვააგლო. საწარღლი  
კაცი ხარ, მოლიერო, მე შენი მეშინია.

მოლიერი. ნუ მტანჯავ, ჩემს გულს ვენბა და-  
ეუფლა.

მადლენა. (უცებ მუხლს მოიყრის და მოლი-  
ერისკენ გახობდება). ოჰ!.. გეშუადრები, მაგას ნუ  
იწამ, მოლიერო. გულიდან სურვილი ამოიგდე. ვი-  
თომ ჩემთვის არაფერი გითქვამს. წავიდეთ, შენ, სა-  
ნთლები ააწიე და „ტარტიუსის“ მისებზე მოქმედებ,  
წამიოთებ. ჰა? (პირფერულდა).

მადლენა. პიესა, ჩემი აზრით,  
გენიალურია... რჩევა თუ დაგვირდა, ვის უნდა ჰქო-  
თხო, მოლიერო, ის ხომ ჭერ ბავშვია... შენ კი,  
თან-ბაიბისტი, იცი, რომ დაბერდი? საფეთქელი გა-  
გიეთორდა... შენ ხომ სითბო გიუვარს. მე არა-  
ფერის მოგაკლებ... წარმოიდგინე, სანთლები ანთია...

მადლენა. ბუნარსად გავაზურებოთ და მოვუხსლებოთ. მაგრამ...  
თუ არ შეგიძლია, რომ... მე ხომ ვიცი შენი ამბავი...  
მამინ რივალს შეხედე... განა ულამაზოა? რა ტანი  
აქვს... ჰა? მე სიტყვასაც არ დავძრავ...

მადლენა. (მადლენა გადის). მადლენა, მადლენა, დაწნარდი,  
გებეწეები. (ჩურჩულით). უნდა შევირო... გვიან-  
დაა. მოვალე ვარ. გესმის?

მადლენა. (გამშავებული წამობტება). ვინც გი-  
ნდა შეირთე, ოღონდ არმანდას თავი გაანებე! წუუ-  
ლიმც იყო ის დღე, როცა ის პარიზში ჩამოვიყვა-  
ნი!

მადლენა. მადლენა, მადლენა, დაწნარდი,  
გებეწეები. (ჩურჩულით). უნდა შევირო... გვიან-  
დაა. მოვალე ვარ. გესმის?

მადლენა. მადლენა, მადლენა, დაწნარდი,  
გებეწეები. (ჩურჩულით). უნდა შევირო... გვიან-  
დაა. მოვალე ვარ. გესმის?

მადლენა. მადლენა, მადლენა, დაწნარდი,  
გებეწეები. (ჩურჩულით). უნდა შევირო... გვიან-  
დაა. მოვალე ვარ. გესმის?

მადლენა. მადლენა, მადლენა, დაწნარდი,  
გებეწეები. (ჩურჩულით). უნდა შევირო... გვიან-  
დაა. მოვალე ვარ. გესმის?



მადლენა. გემულარბო, არ მომეკარო! (პაუზა) მაშ ასე — მე დასიდან მივდივარ.

მოლიერი. შური გინდა იძიო?

მადლენა. არა, ღმერთია მოწმე. დღეს უკანასკნელ სპექტაკლში ვითამაშე. დავიჭაწე... (ილიმება). ეკლესიაში უნდა ვიარო.

მოლიერი. რაზან არ იშლი, თეატრი პენსიას მოგცემს. შენ დაიმსახურე.

მადლენა. პო...

მოლიერი. როცა დარდი გაგივლის, იმედო მაქვს, რომ გულს მოიბრუნებ და მინახულებ ხოლმე.

მადლენა. არა.

მოლიერი. არმანდას ნახვაც აღარ გინდა?

მადლენა. არმანდას ზოგჯერ ვინახულებ. არმანდამ არაფერი არ უნდა იცოდეს. ხომ გაიგონე? არაფერი არ უნდა იცოდეს...

მოლიერი. კარგი...

სანთლები ყველგან ქრება

(ფარანს ანთებს). გვიანა. წამოვალ, სახლამდე მიგაცილებ.

მადლენა. არა, გმადლობ, არ მინდა, ნება მომეცე, რამდენიმე წუთს აქ დავრჩე...

მოლიერი. შენ ხომ...

მადლენა. მე მალე წავალ, ნუ გეშინია, წადი.

მოლიერი. (მოსასხამში გაეხვევა). მშვიდობით. (მიდის).

მადლენა ლამპართან ზის და ფიქრობს. რაღაცს ზუტბუტებს. ფარდის იქიდან ფარანი გამოაშუქოს. შემოდის ლაგრაანტი.

ლაგრაანტი. (მედიდურად). ვინ დარბა თეატრში სპექტაკლის შემდეგ? ვინ არის აქ? თქვენა ხართ. ქალბატონო ბეჯარო? მაინც მოხდა, არა? ვიცო.

მადლენა. მეგონი, რეგისტრო.

პაუზა.

ლაგრაანტი. ძალა არ გეყოთ, რომ გეღიარებინათ?

მადლენა. გვიანა. ახლა თქმა აღარ შეიძლება. დაე, მხოლოდ მე ვიყო უბედური. სამივე ნუ გაიტანაჩები. (პაუზა). თქვენ რაინდი ხართ, ვარლმე, და ხაილუმლო მხოლოდ თქვენ გაგანდეთ.

ლაგრაანტი. ქალბატონო ბეჯარო, მე ვაპყობ თქვენი ნდობით. მინდოდა, არმანდა შემეცავებინა, მაგრამ ვერ შევძელი. ამ ამბავს ვერასოდეს ვერავინ შეიტყობს. წამოდით, გაგაცილებთ.

მადლენა. არა, გმადლობთ, მინდა, მართო დავრჩე და ვიფიქრო. (წამოდგება). ვარლმე (ილიმება), დღეს სცენას ვტოვებ. მშვიდობით. (მიდის).

ლაგრაანტი. გაგაცილებთ.

მადლენა. არა. განაგრძეთ თეატრის შემოვლა. (გაიხს).

ლაგრაანტი. (მიდის იმ ადგილთან, სადაც თავდაპირველად იჯდა; ფარანს მაგიდაზე ღებს; მწვანე შუქი სახეს უნათებს. წიგნს გაღაშლს, ლამპარაკოს და წერს). „ჩემდემტი თებერვალი. საზეფო

სპექტაკლი ჩატარდა. პატივისცემის ნიშნად შრომას ვხატავ. სპექტაკლის შემდეგ ვნახე, რომ ქალბატონი ბეჯარო გატანჯული იჯდა სიბნელეში. სცენა დატოვა...“ (ცალმს ღებს). მიზეზი? უბედურ საშინელი ამბავი მოხდა — ენაბატისტ პოკლენ დე მოლიერმა არმანდა ცოლად შეირთო. მან არ იცის, რომ ის ქალბატონი ბეჯარის და კი არა, შეილია... ამის დაწვა არ შეიძლება. შემარწუნებელი შავკვარის ვეჯამ... და ვერცერთი შთამომავალი ვერასოდეს მიხვდება. ჩვიდმეტი დასრულდა. (ფარანს იღებს და მიდის). ერთხანს სიბნელე და სიწმემა, მეორე კუავესინის კრილში შუქი გამოჩნდება, გაისმის მუსიკალური ხმები. სახელოე აიხლება. კლავინიდან მუარონი გამოდის, აქეთ-იქით ქურდულად იხედება. თუბთმეტოდე წლის ბიჭია. ძალიან ლამაზი, ბიწური და განაწამები სახე აქვს. ტანსაცმელში მოქინძილი და კულქიანია.

მუარონი. წავიდნენ, წავიდნენ. იშვასაც წაუღიხართ, უწმინდურებო, წყულებო... (წუწუნებს). რა უბედური ვარ, კუქიანია... ორი ღაწე, არ მიძინია... ძილს არავინ მაკლდის...

(სლუქუნებს, ფარანს დადგამს, წაიქცევა და ჩეძინება).

პაუზა. შემდეგ ფარანს შუქი აციმციმდება. ფეხაკრფით შემოდის მოლიერი, თან მოჰყავს არმანდა. არმანდას შავი მოსასხამი მოუხვევია. უცებ შეჰკვილებს. მუარონი მყისვე იღიპებს, შემინებელი ანჯალებს.

მოლიერი. (მკაცრად). ეჭვი, ვინა ხარ?

მუარონი. ბატონო დირექტორო, ნუ მომალავთ, ქურდი არ გეგოვით. ზაქარია ვარ, საბრალო მუარონი...

მოლიერი. (გადიხარხარებს) მიხვდები! ომ, ის თაღლითი!...

ფარდა

მეორე მოქმედება

კელატრებოთ განირაღდნებული მეფის მისაღები დარბაზი. თეთრი კიბე საღლიც მიემართება. ბანქოს სათამაშო მაგიდასთან მარკიზი დელესაკი ლუის ბანქოს ეთამაშება. მდიდრულად ჩაცმული კარნაყები დელესაკის ტამაშს თვალს ადევნებენ. დელესაკის წინ ოქროა დაბეგებული. ოქროს მონეტები ყრია ხალიჩაზეც. დელესაკს სახეზე ოფლი ღვარად ჩამოსდის. მხოლოდ ლუი ზის, სხვა ყველა ფეხზე დგას. ყველას შლავა მოუხლია. ლუის მუშეკეტების თეთრი კოსტიმის აცვია. მარჯვედ ჩატეხილი, ფრთიანი შლავა ახტარავს. მეკრდზე ჯგინს ორდენი უბრწყინავს. ოქროს დეზები უფეთია და მოიქრული ხმალა ჰკილია. სავარძლის უკან ცალთვალა დგას და მეფის თამაშა წარმართავს. იქვე გაქმული დგას მუშეკეტის მუშეკეტერი და ლუის თვალს არ აცილებს.

დე ლესაკი. სამი ვალეტი, სამი მეფე.  
ლუი. საოცარია.

ცალთვალა. (უცაბედად). მომიტევეთ, სირ,  
ბანქოს ქალღლები დანიშნულია, ილიკა!  
კარისკეები გაშვდებიან. პაუზა.

ლუი. ჩემთან სათამაშოდ დანიშნული ბანქოს ქა-  
ღაღლებით მოხვედით?

დე ლესაკი. დიახ, თქვენს უღიდებულესო-  
ბე. მამული გამინადგურდა, გავლტაკად...

ლუი. (ცალთვალას). მითხარით, მარკიზო, ასეთ  
უცნაურ შემთხვევაში ბანქოს წესებით როგორ უნდა  
მოვიქცე?

ცალთვალა. სირ, სასანთლე თავში უნდა ჩასც-  
ხოთ. ეს ერთი...

ლუი. რა უსიამოვნო წესია! (სასანთლეს ხელს  
შეჰკიდებს). ეს სახანთლე თხოთმეტი გირჯანკა მა-  
ინც იქნება... აჩოხებდა, ცოტა მსუბუქი დამედ-  
გათ.

ცალთვალა. ნება მომეცით, თქვენს მაგივრად...  
ლუი. არა, ნუ შეწუხდებით. რას ამბობდით, სხვა  
რა უნდა ვქნა?

კარისკაცები. (ერთმანად შესძახებენ). ძაღლი-  
ვით უნდა გამოვლანდეთ.

ლუი. შესანიშნავია. გეთაყვა, მეწადე სადაა? ახ-  
ლადე მოაყვანიეთ.

კარისკაცები აქეთ-იქით გარბიან. ვაისმის ხმები:  
„მეფე სამართლიან მეწადეს უხმობს!“

(დე ლესაკს), მითხარით, როგორ ნიშნავთ?  
დე ლესაკი. ფრჩხილით, თქვენს უღიდებუ-  
ლესობაზე. ქალებს, მაგალითად, ნულეებს ვუსვამ.

ლუი. (კნობისმოყვარედ) ვაღიტებს?  
დე ლესაკი. ირიბ ჯვრებს, სირ.

ლუი. ძალიან საინტერესოა. მერე, კანონი ასეთ  
საკიცელზე რას ამბობს?

დე ლესაკი. (ჩაფიქრდება). კარგს არაფერს,  
თქვენს უღიდებულესობაზე.

ლუი. (თანაგრძნობით). მაინც რა მოგელით?  
დე ლესაკი. (ჩაფიქრდება). შეიძლება ცი-  
ხეში ჩამსვან.

სამართლიანი მეწადე. (შემოდის ხმაუ-  
რით). მოვდივარ, მოვრივიარ, მოვფრინავ, მოვე-  
ლი. აქ გახლავართ. გამარჯობა, თქვენს უღიდებუ-  
ლესობაზე, რა ნოხდა, დიდებული ხელმწიფებ, ვინ  
არის გასალანდელი?

ლუი. სამართლიანო მეწადე, მარკიზი დანიშ-  
ნული ბანქოს ქალღლებით შეთამაშებოდა.

სამართლიანი მეწადე. (შეძრწუნებულია,  
დე ლესაკს). რა... რა ჰქენ? ხომ არ შეშალე?  
ასეთ რამეზე ბუარში ცხვირ-პირს ამოგამტვრევდ-  
ნენ — ხომ კარგად გამოვლანდე, ხელმწიფე?

ლუი. გამაღლობ.

სამართლიანი მეწადე. შეიძლება, ვაშლი  
ავილო?

ლუი. აიღე, მარკიზო დე ლესაკო, წაიდეთ თქვენი  
მონაგები.

დე ლესაკი ჯიბეებს ფულით იტენის.  
სამართლიანი მეწადე. (აღეგებულია).

თქვენს უღიდებულესობაზე, ეს რას ვხედავ... ჩემ-  
რობით თუ?

ლუი (სივრცეში). პერცოგო, თუ დიდად გე  
ირჩებით, მარკიზი დე ლესაკი ერთი თვემდე  
ჩასეთი. სანთელი და ბანქოს ქალღლი მისცენ. იჭ-  
დეს და ხატოს ნულიანები და ჯვრები. მერე თა-  
ვის მამულში გაგზავნეთ. ფული თან გაატანეთ,  
(დე ლესაკს). მამული მოაწესრიგეთ. ერთ რამესაც  
გირჩევთ: ბანქოს ნულარ ითამაშებთ, თორემ წი-  
ნათგანობა შექვს, რომ მეორეჯერ აღარ გავი-  
მართლებთ.

დე ლესაკი. ოჰ, სირ...

ხმა: „იცივდებო!“ დე ლესაკი გაჰყავთ.  
სამართლიანი მეწადე. მოცოცხე სახაზლი-  
დან!

ცალთვალა. ოჰ, ეს არაშენადა!

კამერდინერები დაფაცურდებიან და ლუის წინ,  
თითქოს მიწიდან ამოძვრათ, გაჩნდება ერთი კაცის  
თვის გაწყობილი მაგიდა.

შარონი (ბუხართან გაჩერდება). თქვენს უღი-  
დებულესობაზე, ნება მიბოძეთ, წარმოგიდგინოთ მო-  
ხეტიალე შქადაგებელი, მამა ბარფლომე.

ლუი. (კვამს იწყებს) მიყვარს ყველა ჩემი ქვე-  
შევრდამი, მთ შორის მოხეტიალენიც. წარმომიდგი-  
ნეთ, არქიეპისკოპოსო.

უცნაური ვალობა კარს იქიდანვე ისმის. კარი  
იღება და შემოდის მამა ბართლომე. ღებ-  
შიშველა, ტანსაცმელშემოძენილი, წელზე თო-  
კი აქვს შემორტყმული, თვალები გიჟურად უელავს.

ბართლომე. (ეეკვებს და მღერის). ქრის-  
ტმ წარიღო გონება ჩვენი.

ლუის გარდა ყველა გაოცებულია.

ძმა ერთგულეზა. (სახე ჩამოსტირის, გრძე-  
ლცხვირია, შვიი ხიფთანი აცვია — კარისკაცებს ჩა-  
მოსცოლდება და შარონს ფეხაკერფით მიუახლოვდე-  
ბა).

ცალთვალა (ბართლომეს უყურებს, ხმადაბ-  
ლა). ფუ, რას გავს, ილიკე.

ბართლომე. ქვეყნიერების უბრწყინვალესო  
მეფეზე, იმისათვის მოვედი, რათა გაუწყო, რომ  
შენს სამეფოს ანტიქრისტე მოველნა.

კარისკაცები გაოცდებიან.

იმ უღმერთოს, გესლიან მატლს, ტახტის საფუძველს  
რომ გიღრდნის, თან-ბატისტ მოლიერი ჰქვია. მოე-  
დანიზე უნდა დაწვა ის ანტიქრისტე, თავის ღვთისმ-  
გამო ნაწარმოებთან „ტარტიუფთან“ ერთად. ეკლე-  
სიის ერთგული შეილნი ამას მოითხოვენ.

ძმა ერთგულეზა სიტყვას „მოითხოვენ“ რომ გაი-  
გონებს, თავზე ხელს იტაკებს. შარონსაც სახე და-  
ემაწყება.

ლუი. მოითხოვენ? ვისგან მოითხოვენ?  
ბართლომე. შენგან, ხელმწიფე.

ლუი. ჩემგან? არქიეპისკოპოსო, ჩემგან რაღა-  
ცანს მოითხოვენ.

შარონი. მომთხვევით, ხელმწიფვე. ეტყობა, დღეს შეიშალა. მე კი არ ვიცი. დამნაშავე ვარ. ლუი ი. (სიერკეში). შერცოვო, თუ დიდად არ გარჩებთ, მამა ბართლომე სამი თვით ციხეში ჩასვით.

ბართლომე. (ყვირის) ანტიქრისტეს გულისთვის ვეწამები.

მეტიერ მოძრაობა და მამა ბართლომე ისე გაქრება, თითქოს არც ყოფილიყო. ლუი საკმელს შეეპყევა.

ლუი ი. არქიეპისკოპოსო, მომიახლოვდით. ინტიმურად მინდა გესაუბროთ.

კარისკაცები კიბესთან მიგრძობდებიან. მუშკეტერიც უკან დაიხეცს. ლუი და შარონი მარტონი დარჩებიან.

მართლა შეშლილია?

შარონი. (დამარწმუნებლად). დიახ, ხელმწიფვე, შეშლილია, მაგრამ გული ჭეშმარიტი ღვთისმსახურისა აქვს.

ლუი ი. არქიეპისკოპოსო, მოლიერი თქვენც სახიფათო კაცად მიგაჩნიათ?

შარონი (დამარწმუნებლად). ნამდვილი ხატანაა, ხელმწიფვე!

ლუი ი. მ. მამა ბართლომეს აზრს იზიარებთ?

შარონი. დიახ, ხელმწიფვე, ვიზიარებ, მისმინეთ, სირ. თქვენს სვებდენიერ და ძღვევამოსილ მეფობას ჩრდილს არაფერი ჰქვინს და ვერც მოაფენს, ვიდრე გუყვარებათ...

ლუი ი. ვინ?

შარონი. ღმერთი.

ლუი ი. (შლავს იხდის). მე მიყვარს ღმერთი.

შარონი (ხელს მაღლა აღმართავს). ის იქაა, თქვენ კი — მიწაზე, და სხვა არავინ არსებობს.

ლუი ი. დიახ.

შარონი. ხელმწიფვე, შენს ძლიერებას ზღვარი არ უღვევს და არც არასოდეს დაედება, ვიდრე შენს სახელმწიფოს რელიგიის ნათელი ჰქვინია.

ლუი ი. მიუყვარს რელიგია.

შარონი. მამა, ხელმწიფვე, ნეტარ ბართლომესთან ერთად გთხოვ, გამოესარჩლე რელიგიას.

ლუი ი. თქვენ ფიქრობთ, რომ მან რელიგია შეუტაცებო?

შარონი. დიახ, ხელმწიფვე.

ლუი ი. უტოფარი მსახიობი ნიქიერია. კეთილი, არქიეპისკოპოსო, რელიგიას გამოუყვარლებო... მაგრამ... (ხმას დაუღაბლებს) მე მის გამოწერებას შევეცდები, რადგან შეუძლია, ჩემი მეფობის განდიდებას ემსახუროს. მაგრამ, თუ კიდე მოიქცევა უტიფრად, მაშინ კი დავსჯი. (პაუზა). იმას, თქვენს ნეტარს, უყვარს მეფე?

შარონი. დიახ, ხელმწიფვე.

ლუი ი. არქიეპისკოპოსო, ბერი ციხიდან სამი დღის შემდეგ გამოუშვით, მაგრამ შეგანებინეთ, რომ საფრანგეთის მეფესთან საუბრისას არ შეიძლება, სიტყვა „მოითხოვენ“ წარმოთქვას.

შარონი. ღმერთმა დალოცოს შენი სამართალი, ხელმწიფვე, ღვთისმგმობელი კი დაღაბვროს.

მამა: „თქვენი ბრწინვალების მსახური, ბატონო დე მოლიერი“.

ლუი ი. მოუხმეთ.

მოლიერი (შემოდის, ლუის შორიდანვე თავს უკრავს. კარისკაცებს წინ ჩაუვლის. ყველანი დაკვირვებით აცქერდებიან. იგი ძალზე მოტეხილია, სხეზე ავადმყოფური იერი ადევს, ფერმკრთალია). სირ! ლუი ი. ბატონო დე მოლიერი, მე ვვახშობ. არ დამემღუროთ.

მოლიერი ი. ოჰ, სირ!

ლუი ი. ხომ არ დამწვევით? (სიერკეში). სკამი, ჭურჭელი.

მოლიერი (გაფთხრდება). თქვენო უდიდებულესობავ, დიდ პატივს მღებთ. თავს ამის ნებას ვერ მივცემ.

სკამი წამსვე განდებდა. მოლიერი კიდევუჩამოვდება.

ლუი ი. ვარაის როგორ ეწუბობთ?

მოლიერი. ჩემი საყვარელი საკმელია, ხელმწიფვე. (ვიდრებით) ნება ჭომეცით, ავადგა.

ლუი ი. მიირთვით. ჩემი ნათლული როგორაა?

მოლიერი. მომიყვდა, ხელმწიფვე, ჩემდა საუბელდუროდ.

ლუი ი. რას ამბობთ, მეორეც?

მოლიერი. ჩემი შვილები დიდი დღისანი არ არიან, ხელმწიფვე.

ლუი ი. გულს ნუ გაიტებთ.

მოლიერი. თქვენო უდიდებულესობავ, თქვენთან ერთად ვახშობა მთელს საფრანგეთში ჭერ არავის ღირსება. მე შემფოთებული ვარ.

ლუი ი. საფრანგეთი, ბატონო დე მოლიერი, თქვენს წინ, საფრანგეთში ზის, ვარაის შეეცევა და არაფერზე წუხს.

მოლიერი. ო, სირ, ამისი თქმა მთელს ქვეყანაზე მხოლოდ თქვენ შეგიძლიათ.

ლუი ი. მიზიარით, თქვენი ნიჭიერი კალამი უახლოეს ეახს მეფეს რას მიუძღვის?

მოლიერი. ხელმწიფვე... რაც კი შეიძლება, რომ ღირსი იყოს. (ღელავს).

ლუი ი. თქვენი კალამი ბასრია, მაგრამ უნდა იცოდეთ, რომ არის თემები, სიფრთხილე რომ სჭირდება. „ტარტიუში“ კი, დამეთანხმებით, სიფრთხილე არ გამოგჩინეთ. სასულიერო პირებს საბოლოო უნდა სცეთ. ვიმედოვნებ, რომ ჩემი მწერალი უღმერთო არ უნდა იყოს.

მოლიერი (შემკრთალი). რას ბრძანებთ... თქვენო უდიდებულესობავ.

ლუი ი. რადგან მწამს, რომ თქვენი შემოქმედება მომავალში სწორ გზას გაჰყვება, ნებას გრთავთ, თქვენი პიესა „ტარტიუში“ პალე-როიალში დადგათ.

მოლიერი. (განცვივრებულია). მიყვარხარ, მეფე! (აღელვებულია) ხად არის არქიეპისკოპოსი დე შარონი? გაიგონეთ? გაიგონეთ?

სამართლიანი მეწაღე. (წერილს უკითხავს ლიერებს). მე მგონი, მსუბუქი ყოფილა.

ცალთვალა. რატომ გგონია?

სამართლიანი მეწაღე. იმიტომ, რომ წერილებს წერს.

ცალთვალა. უმ, შე ბრიყო.

სამართლიანი მეწაღე. რას იყუფები?

ცალთვალა. კარგი ტანი აქვს?

სამართლიანი მეწაღე. მაგას თავად შეამოწმებ.

ცალთვალა. მართალი ხარ. (მიღის ჩაფიქრებულ).

ველაპტრები თინდათან ქრება. კართან აჩრდილებით განდებთან შავი მუშკეტურები. კიბის თავიდან გამბით ვისმის ხმა: „მეფეს სძინავს!“ მერორე ხმა ზოზორებით: „მეფეს სძინავს!“ მესამე ხმა მიწისქვეშეთიდან, საიდუმლოდ: „მეფეს სძინავს!“

სამართლიანი მეწაღე. მეც დავიძინებ.

ბანქოს სათამაშო მაგიდაზე დაწევა და გერბებიან ფარდაში გაუხევა ისე, რომ საძაგელი წაღებოდა მოუჩანს. სასახლე სიბნელეში ჩაიხსენება.

გამოჩნდება მოლიერის ბინა. დღეა. კლავისინის სახურავი ახლდობა. მუარონი, მიღრღულად ჩაქმული ასე ოცდართი წლის ძალიან ლამაზი კაცი. ნაზად უკრავს. არ მანდა სავარძელში ზის. უსმენს და თვალს არ აცილებს. მუარონი დაკვრას ამთავრებს.

მუარონი. დედიკო, მოგწონთ ჩემი დაკვრა?

არ მანდა. ბატონო მუარონო, მე ხომ ვახოვეთ, დედიკო არ დამიძნობთ-მეთქი.

მუარონი. ქალბატონო, ჭერ ერთი, მე მუარონი კი არა, ბატონი დე მუარონი გახლავართ. ასე! ხე-ხე. ხო-ხო.

არ მანდა. ტიტული კლავისინში ჭდომისას ხომ არ მიგილიათ?

მუარონი. კლავისინს ნუ გავიხსენებთ. მივიწყებთ მტკრითა დაფარულთ. მას შემდეგ დიდი ხანი ვავიდა. ახლა მე სახელგანთი მსახიობი ვარ, პარიზი ტანს მიკრავს. ხე-ხე. ხო-ხო.

არ მანდა. ნუ დაგვიწყუდებთ, რომ ანახ ჩემი ქმრის წყალობით მიადწიეთ. იმან მოკვდიათ ხელი ჭუჭუიანს ყურზე და კლავისინიდან ამოგათრიათ.

მუარონი. ხელი ყურზე კი არა, არანაკლებ ჭუჭუიან ფეხზე მოჰკიდა. თქმა არ უნდა, მამა ლირსეული კაცია, მაგრამ სატანახავით ეჭვიანია და სახინელი ხასიათი აქვს.

არ მანდა. შემიძლია, ჩემს ქმარს მივულოცო. გარჩავიფრებლად თავხედი შვილობილი ჰყავს.

მუარონი. მართალია, ცოტას წავითავებდებ... ასეთი ხასიათი მაქვს. მაგრამ ჩემისთანა მსახიობი მთელს პარიზში არ არის!

ხმა: „მეფის ვახშობა დასრულდა!“  
ლუი. (მოლიერს). დღეს ლოკინს თქვენ გამოშლით.

მოლიერი მაგიდიდან ორ სასანთლეს აიტაცებს და წვატა. ლუი უკან მიჰყვება. თითქოს ქარმა დაუბერაო, მათ წინ ყველა გაიფანტება.

მოლიერე. (ყვირის მონოტონურად). გზა მივცილ მეფეს! გზა მივცილ მეფეს! (სიბნელე ასული სიცარიელეში გაჰყვითრის). მიუერთო, არქიეპისკოპოსო, ხელსაც ვერ მომეკარებთ! გზა მივცილ მეფეს!

ზემოთ საყვირთა ხმა გაისმის.

„ტარტიუფი“ ნებადართულია (ლუისთან ერთად გადის).

ყველა კარისკაცი გაუჩინარდება. სცენაზე მხოლოდ შარონი და ძმა ერთგულეა დარჩებიან.

შარონი. (კიბისთან). ვერა, მეფე ვერ გამოგასწორებს. დმერთო ძლიერო, შემეწიე, რომ ამ უღმერთოს კვალს მივუყუ და ხელში ჩავიგდო! (პაუზა). ჩამოაგდე ამ კიბიდან (პაუზა). მოდიო ჩემთან, ძმაო ერთგულეებო.

ძმა ერთგულეა შარონთან მიდის.

ძმაო ერთგულეებო. ეს რა ბქმენით? შეშლილი მომგზავნეთ? მე კი დაგიჭერთ, რომ ხელმწიფის ყურადღებას მიიქცევდა.

ძმა ერთგულეა. რა ვიცოდი, თუ, მოითხოვენო, იტყოდა.

შარონი. მოითხოვენ!

ძმა ერთგულეა. მოითხოვენ! (პაუზა).

შარონი. ქალი მონახეთ?

ძმა ერთგულეა. დიახ, არქიეპისკოპოსო, ყველაფერი მზადაა. წერილი გაუგზავნა და მოიყვანს.

შარონი. მერე, გამოჰყვება?

ძმა ერთგულეა. ქალს? დარწმუნებულნი ბრძანდებოდეთ!

კიბის თავზე ცალთვალა გამოჩნდება. შარონი და ძმა ერთგულეა გადის.

ცალთვალა. (თავისთვის მხიარულდებს). ბერი ანტიკონსტეს დაქვრას აპირებდა და ხელში სამი თვის პატიმრობა შერჩა. ქეშმარიტო ღმერთო, ილო...

სამართლიანი მეწაღე. (კიბის ქვეშოდან გამოდის). შენ ხარ, ილოცე?

ცალთვალა. რა გინდა მერე, მე რომ ვარ, შეგძლია, უბრალოდ, მარკიზი დ' ორსინი დამიძახო. აბა, რას მტუტვი?

სამართლიანი მეწაღე. წერილი მოგიტანე.

ცალთვალა. ვისგან?

სამართლიანი მეწაღე. ეშმაკმა უწყის. პარკში შემომხვდა, ნიღაბი ეკეთა.



(ზედმეტად მზიარულობს).

არ მანდა. ოჰ, შე მართლა თავხედო, მოლიერს  
ღარაფრად აგდებ?

მუარონი. რაც მართალია, მართალია, სამინ  
ვართ: მე და მეტრი.

არ მანდა. მესამე ვინდა?

მუარონი. თქვენ, დედა. თქვენ, ჩემო სახე-  
ლოვანო მსახიობო. თქვენ, ფსიქეა. (ხმადაბლა უკ-  
ნავს, იწყებს დეკლამირებას) გაზაფხულზე ტყეში...  
დანავარდობს ღმერთი...

არ მანდა. (ყრუ ხმით). ვანზე გაწი.

მუარონი. (მარცხენა ხელს არმანდას გადახ-  
ვევს, მარჯვენათი უკრავს). და ამური ნიხლმიც..

არ მანდა. ისარს მარჯვედ ისვრის... (შეშფოთე-  
თ). ბუტონი სად არის?

მუარონი. ნუ გეშინია, ერთგული მსახური ბა-  
ნარშია.

არ მანდა. (დეკლამაციას განაგრძობს). ცაში,  
ღრუბლებს ზემოთ, ვენერას ხმა ისმის... საყვარელო  
ჩემო, ამჩრკოლე სისხლი.

მუარონი კების კალთას აუწევს, ფეხზე კოცნის.

(შეკრთება, თაღუნს ხუკავს). არამზადა! (შეშფო-  
თებულა). რინე სადაა?

მუარონი. დედაბები არსამარტულაშია. (მეორე  
მუხლზე კოცნის). დედა, ჩემს ოთახში შევიდეთ.

არ მანდა. არაფრის გულიხათვის, ყოვლადწმინდა  
ღვთისმშობელს ვფიცავ!

მუარონი. წავიდეთ ჩემთან.

არ მანდა. შენ ყველაზე სასიფათო კაცი ხარ  
მთელ პარტიში. წყვეთიმც იუს ის წუთი, როცა  
კლავსინიდან ამოგათრეხ.

მუარონი. დედა, წავიდეთ...

არ მანდა. ღვთისმშობელს ვფიცავ, არ წამო-  
ვალ. (წამოადგება). არ წამოვალ! (მოდის, მუარონთან  
ერთად კარს მიეფარება).

მუარონი კარს გასაღებით გადაკეტავს.

კარს რატომ კეტავ? (ყრუ ხმით). მე შენ დამლუ-  
პავ!..

(პაუზა).

შემოდის ბუტონი. კალათით ბოსტნეული მო-  
აქვს. კალათიდან სტაფილოს წვერებია ამოჩრდილი.

ბუტონი. (მიყურადებს, კალთის იატაკზე დი-  
დაბამს). უცნაურია. (ფეხსაცმელს გაიხდის, კართან  
მიიპოვება, ყურს უფრებს). ოჰ, ეს არამზადა... არა, ბა-  
ტონებო, მე აქ არაფერი მესაქმება.. არც დამინა-  
ხავს რამე და არც გამიგონია... არაფერი არ ვი-  
ცი... ოჰ, მამა-ზეციერო, მიდი!

მიმალება, იატაკზე კალათი და ფეხსაცმელი და-  
ჩრება.

მოლიერი. შემოდის. ჭოხსა და შლპას დააწ-  
ყობს, ფეხსაცმელს გაოცებული უყურებს.

მოლიერი. არმანდა!

კარში გასაღები მისცე გადატრიალდება. მოლი-  
ერი სწრაფად შედის შიგნით. კარს იქით არ მან-

და შეტყობებს, ატყდება ხმაური. კარდან მუ-  
არონი გამოვარდება, ხელში თავისი პარტი უჭი-  
რავს.

მუარონი. რას ხადიხართ?

მოლიერი. (უკან მოსდევს). არამზადავ! (სული  
ცხებობა). თვალს არ ვუჭერებ!.. (საფარქელში ჩაქ-  
დება. კარში გასაღები გადატრიალდება).

არ მანდა (კარს იქიდან). თან-ბატისტ. გონს  
მოდი!

ბუტონი ოთახში შემოიხედავს და მისცე გაქ-  
რება.

მოლიერი. (კარისკენ მუშტს მუჭარით დაიქ-  
ნევს). ჩემს ლუქას კამიდი და სანაცლოდ თავხლა-  
ფი დამახხ?

მუარონი. თქვენ მე გამარტყით, მაშ მიფრთხი-  
ლით! (დამწინს სახელურს მისწვდება).

მოლიერი. ახლავე გაუშვი ხელი დამნას, შე  
წუნჯალო!

მუარონი. მე თქვენ დუღეში გიწვევთ!

მოლიერი. რაო? (პაუზა). გათრეე ჩემი სახ-  
ლიდან!

მუარონი. იცით რა, მამავ, თქვენ შეშლილი  
ხართ, ნამდვილი სხანარელი.

მოლიერი. უსინდისო მანწადავ! კაცად გაქ-  
ციე, მაგრამ კვლავ ქუჩაში გიკრავ თავს. შენ ბა-  
რის მოედნებზე ითამაშებ. ზაქარია მუარონო, დღე-  
იდან „მაღლე-როილის“ დასწა აღარ ირიცხები. მომწ-  
ყდი თავიდან!

მუარონი. მაშ დასიდან მაგდებთ?

მოლიერი. გასწი აქედან, შე ქურდო.

არ მანდა. (კარს იქიდან, სასოწარკვეთილი ხმით).  
მოლიერო!

მუარონი. (დაბნეული). მამავ, მოგჯერნათ,  
ჩვენ ფსიქიკის სტენას ვიმეორებთ... საკუთარი  
ტექნიკით აღარ გახსოვთ... რად გინდათ, რომ სიცო-  
ცხლე გამიმწაროთ?

მოლიერი. წადი, თორემ მართლა გაგიყრი და-  
შნას.

მუარონი. ახე ხომ? (პაუზა). ძალიან მინდა  
შევიტყო, დონ-უხანს ვიღას ათამაშებო? იქნებ ლაგ-  
რანეს? ხო-ხო. (პაუზა). მაგრამ იცოდეთ, ბატონო  
დე მოლიერო, ინანებთ უგუნურებას. (პაუზა). მე,  
ბატონო მოლიერო, თქვენი საიღუმლო ვიცი.

მოლიერი გაიცინებს.

ქალბატონი მადლენა ბეგარი აღარ გახსოვთ? და-  
ივიწყეთ ხომ? ახლა სიყვდილის პირასა... სულ დო-  
ცულობს... ისე, რომ იცოდეთ, ბატონო ჩემო, სა-  
ფრანგეთს მერე ჰყავს.

მოლიერი. შე დღააო, რას ბოდავ?

მუარონი. მაშ ვბოდავ, ხომ? აქედან პირდა-  
პირ არქივისკომოსთან წავალ.

მოლიერი. (გაიცინებს). გამაღობ ღალატ-  
ხათვის. გავიგე, რაც ყოფილხარ. მაგრამ იცოდეთ, სა-  
ნამ ამს შეტყობდე. გულს კიდევ შეიძლებოდა მო-  
მეღობო, ახლა კი იმედი ნულარ გექნება. გასწი აქე-  
დან, საბარალო ბრიყუო!

მუაჩონი. (კარდან). წყულო სგანარელო!

მოლიერი კელიდან დამბაჩას ჩამოიღებს და მუარონი მყისვე გაქრება.

მოლიერი. (კარს ანჭრევს, მერე გასაღების ქუქურტანაში შესახებს). უა, შე ქუჩის ქალო!

არმანდა კარს იქით აქვითინდება.  
ბუტონო!

შემოდის წინდებისამარა ბუტონი.

ბუტონი. რას მიბრძანებთ?

მოლიერი. უა, შე მაქანალო!

ბუტონი. ბატონო...

მოლიერი. შენს ფეხსაცმელს აქ რა უნდა?!

ბუტონი. ეს, ჩემო ბატონო...

მოლიერი. ცრუობ, თვალბუზ გატყობ, რომ ცრუობ!

ბუტონი. ბატონო ჩემო, იმისათვის რომ იცრუო, რაღაც ხომ მაინც უნდა თქვა. მე კი ჭერ ენაც არ დამიბრავს. ფეხსაცმელი იმითომ გავიხადე, რომ... აბა, ლურსმნებს შეხედეთო!... დანაღული ფეხსაცმელია, ღმერთმა დაწვევლოს... ჰოდა, მოგვხსენებათ, ვაბრაგუნებდი. ისინი კი რეპეტიციას ატარებდნენ და კარი ჩაიკეტეს.

არმანდა. (კარს იქით). დიას!

მოლიერი. ბოსტნეულზე რაღას იტყვი?

ბუტონი. ბოსტნეული, აბა, რაღა შუაშია? ბაზრიდან მოვიტანე.

(ფეხსაცმელს იცვამს).

მოლიერი. არმანდა!

დუმილი

(გასაღების ქუქურტანაში შესახებს). შენ რა, გინდა, რომ მოკვდე? მე ხომ გული მტკივა...

ბუტონი. (ქუქურტანაში). თქვენ რა, გინდათ, რომ მოკვდეს? ამახ ხომ გული მტკივა...

მოლიერი. მომწუდი თავიდან. (კალათს ფეხს წაქრავს. ბუტონი მყისვე გაქრება) არმანდა... (კართან სკამზე ჩამოჯდება). ცოტაც მოითმინე და გაგათავისუფლებ. არ მინდა, რომ სული მარტოობაში ამოშხდეს... არმანდა...

გამოდის ნამტირალევი არმანდა.  
შეგიძლია, დაიფიცო?

არმანდა. გეფიცები.

მოლიერი. მითხარი რამე.

არმანდა. (ცხვირის სრუტუნით). ასეთი დრამატურგი ხარ, შინ კი... შინ კი... ვერ გამოვიდა, რა გემართება. ეს რა ჩაიღინე? მთელი პარზი ალაპარაკდება. მუარონი რატომ გააგდე?

მოლიერი. მართალი ხარ. შერცხვებით. მაგრამ ხომ იცი, მუარონი რაც ბრძანდება. არაშადაა, გცილია. უხნეო, უხნეო ყმაწვილია. მეშინია, უბედურებას არ გადაუაროს. მართლაც, სასოწარკვეთილი პარზიში ხტბაღს მოშვეება. მე კი გავარტყი... ო, როგორ ვწუხვარ..

არმანდა. დააბრუნე, დააბრუნე.

მოლიერი. ერთი დღე იწანწალოს და დავაბრუნებ.

გინგლიჩიძე

ფარდა

### მისამე მოქმედება

ქვისკედლებიან საზღაფს სამკელაპტრინის ანათებს. შავიდაზე წითელი მუღლია გადაფარებული ზედ წიგნი და რაღაც ხელნაწერები აწყვია. მუღუსხედან საღეთო წერილის კაბაღნილიბიანი წყერები; სავარძელში განცხადებით ზის უნიღბო შარონი. კარი გაიღება და ძაგელი გარეგნობის ორ შავოსანს ხელხურული და თვალბაზვეული მუარონი შეეყავს. ხელებს გაუსხინა და თვლებიდანაც სახე მოაშორებენ.

მუარონი. ხად მოიყვანეთ?

შარონი. განა ხოლმე ერთი არ არის, შველ ჩემო? აბა, ამ უმწიკლო ძმთა კრების წინაშე დასხენა გაიმეორე!

მუარონი დუმს.

ძმა ძალა. ენა ხომ არ ჩაგივარდა?

მუარონი. კხ... ნეტარო აქტიუიკოპოსო... შინ კარგად ვერ გავიგონე და... მიჩრევნია, არა რი ვთქვა.

შარონი. შეილო ჩემო, მაშ გავიღის, დილას ჩემთან ბატონ მოლიერს ცილი დასწამე.

მუარონი დუმს.

ძმა ძალა. უხამსო კოპწია, უხამსზე აჩქეპისკოპოსს.

დუმილი.

შარონი. შეილო ჩემო, სამწუხაროდ, ცილი მწამებელი ყოფილხარ.

ძმა ძალა. სიცრუე საზიანოა, ძვირფასო მსხიობო. ციხეში გიკრავენ თავს, ლამაზო ბიჭო, ბაღლინოების კერძი გახდება. ჩვენ კი ამ საქმე მსვლელობას მაინც მივცემთ.

მუარონი. (ხმაჩაბუნჩილი). მე ტყუილი მითქვამს.

ძმა ძალა. მოთმინება ნუ დამაკარგვინე, მიჰყვი.

მუარონი დუმს.

ბეი!

კარდან ორნი შემოდის. მუარონის მომყვანებზე უარესი შესახედავნი არიან.

(მუარონის ფეხსაცმელს უყურებს). ლამაზი ფეხსაცმელი გაცვია, მაგრამ უცეთეს ჩააცმევთ. (ჩაღთებს). აბა, ესანურ ჩემმა მოიტანეთ.

შუარონი. ოპ. არ ვინდა. რამდენიმე წლის წინ, როცა უნაწევლი ვიყავი, თაღლითის კლავებისში ვიჭეძი.

ძმა ძალა. იქ რა ჭანდაბა ვინდოდა?

შუარონი. შიდა კლავიატურაზე ვუყრავდი. ფოქუსია ასეთი, კლავების თითქოს თავისით უყრავს.

ძმა ძალა. მერე?

შუარონი. კლავებისში... არა, არ შემოძლია, წმინდა მამაო! დილას მთვრალი ვიყავი და დამავიწყდა, რა ვიხიარით...

ძმა ძალა. უკანასკნელად გთხოვ, სიტყვას ნუ წყვეტ.

შუარონი. დამით ხმა ჩამესმა... ბატონმა მოლიერმა ცოლად მადღენა ბუვარის და კი არა, ქალოშვილი შეირთოო.

ძმა ძალა. ვისი ხმა ჩაგესმა?

შუარონი. მე მგონი, მომჩვენა.

ძმა ძალა. ვისი ხმა მოგჩვენა?

შუარონი. მსახიობ ლაგარნიხა.

შარონი. კარგი, კმარა, გმადლობ, ჩემო მეგობარო. შენ პატონისა და მოხიად შენი ვალი. ნუ ინაღვლებ. მეფის ყოველი ერთგული ქვეშევრდომი და ძე გულისხიხა, თუკი ვინმეს დანაშაულს შეიტყობს, მოვალეა, მუისვე დასამინოს და ეს დიდი პატივადღე უნდა მიიჩნდეს.

ძმა ძალა. კარგი უნაწევლია. პირველად არ მომეწონა, მაგრამ ახლა ვხედავ, რომ კეთილმოსურნე კათოლიკეა.

შარონი. (შუარონს). მეგობარო, ახლა სადაც მივთვალენ, ერთ ან ორ დღეს დარჩები. იქ კარგად მოგაგურობიან და გიმსახინძლებენ, მერე კი შეფესთან წაგიყვან.

შუარონს თვალებს უხვევენ, ხელებს გაუკარევენ და გაიყვანენ.

ძმანო ჩემო, აქ ერთ კაცს შემოიყვანენ. იგა ჩემს ხმას ცნობს და ამიტომ მასთან ლაპარაკს ძმა ერთგულდება ვთხოვ.

კარზე აკეულებენ. შარონი სახეზე კაპიშონს ჩამოიფარებს და ჩრდილს შეეფარება. ძმა ერთგულდება კარს გაღებს. შემოდის ნილბიანი უცნობი ქალი და ცალთვალა ხელჩაკიდული შემოჰყავს. ცალთვალას თვალები ხელსახოკით აჭებს ახვეული.

ცალთვალა. მომჭადოებელი, სახვევის მოხსნის ნებას როდის მომცემო? შეგეძლოთ, ჩემს სიტყვასაც ნდობოდიო. ილოცე, თქვენს ბინაში სინების სუნი დგას.

ნილბიანი უცნობი ქალი. ერთი საფეხუროც, მარკიზო. ასე... მოიხსნით.

(მიიმალება).

ცალთვალა. (სახვევს მოიხსნის და მიმოიხედვს). აა! ილოცე! (მარჯვენა ხელით მუისვე იწიშვლებს დაშნას, მარცხენათი დამბაჩას მოიმარჯვებს და კედელს ზურგიით მიეყრდნობა. მის მოძრაობას დიდი გამოცდილება ეტყობა. პაუზა). აქ ზოგიერთს მოსახსამის ქვეშ დაშნის წვერი მოუჩანს.

თქვენ იმდენი ხართ, რომ შეიძლება, ჩემი მოკლე მოახერხონ, მაგრამ გაურთილებთ, სამ თქვენგანს მაინც ამ ჭურღმულიდან ფეხებით გაათრევენ. მე „ილოცეს“ შეძახიან. ადგილიდან არ დაიძრათ. არის ის გათახსირებული, მახეში რომ შემომიტყუა? ნილბიანი უცნობი ქალი. (სიბნელიდან). აქ გახლავართ, მარკიზო, მაგრამ გათახსირებული არა ვარ.

ძმა ძალა. მარკიზო, ქალს რას აკადრებთ.

ძმა ერთგულდება. გთხოვთ, დაწუნარდეთ. თავს არავინ გეხსმით.

ძმა ძალა. მარკიზო, ეგ დამბაჩა შეინახეთ, თორემ ამოთხრილი თვალით იცქირება და საუბრის ხასიათს გვიფუჭებს.

ცალთვალა. მითხარით, სადა ვარ?

ძმა ერთგულდება. ეკლესიის სარდაფში.

ცალთვალა. მე მოვიტხოვ, რომ აქედან გამიშვან.

ძმა ერთგულდება. როცა მოისურებთ, კარს მანიწვე გაგიღებენ.

ცალთვალა. მამო რაღატომ შემომიტყუეთ? ილოცე! იქნებ მეფის საწინააღმდეგო შეთქმულებას აწაადებო?

ძმა ერთგულდება. შეგინდოს უფალმა, მარკიზო, აქ მხოლოდ მეფის მხურვალე თაყვანისმცემელი არიან. თქვენ საღვთო წერტილის კაბალის საიღუმლო კრებაზე ხართ.

ცალთვალა. ოპ, კაბალა! მე მისი არსებობა არ მჭეროდა. რისთვის დაგჭირდით?

(დამბაჩას ინახავს).

ძმა ერთგულდება. დაჭეით, მარკიზო, ვთხოვთ.

ცალთვალა. გმადლობთ.

(დაჭლებს).

ძმა ერთგულდება. ჩვენ ვწუხვართ თქვენს გამო, მარკიზო.

კაბალის წევრები. (ერთხმად). ჩვენ ვწუხვართ!

ცალთვალა. მე არ მიყვარს, როცა ვინმე წუხს. მითხარით, რა გაწუხებთ.

ძმა ერთგულდება. მარკიზო, ჩვენ გვსურს გაგაფრთხილოთ, რომ მეფის კარზე დაგციინან.

ცალთვალა. ეს შეუძლებელია. მე „ილოცეს“ შეძახიან.

ძმა ერთგულდება. თქვენი უბადლო ხელშეწყობის ამბავი საფრანგეთში ვის არ სმენია? სწორედ ამიტომაც ჩურჩულებენ ზურგს უკან.

ცალთვალა. (მაგიდას დაშნას დაჰკავს). გვარი მითხარით!

კაბალის წევრები პირველს გადაიწვიან.

ძმა ძალა. აურჯაური რა საჭიროა, მარკიზო?

ძმა ერთგულდება. მეფის კარზე ვეღვა ჩურჩულებს.

ცალთვალა. მითხარით, თორემ მოთმინებას ვარგავ!

ძმა ერთგულდება. იცნობთ თუ არა ვინმე უან-ბატისტ მოლიერის უსაძაგლეს პიესას, „ტარტიფი“ რომ ეწოდება?

ცალთვალა. მე „პალე-როიალის“ თეატრში არ დავდივარ, მაგრამ პიესის სახელწოდება კი გამიგონია.

ძმა ერთგულეება. ამ პიესაში ღვთისმგებობა კომედიანტა სასაცილოდ აიგო რელიგიაც და მისი მსახურნიც.

ცალთვალა. რა უმსგავსობაა!  
ძმა ერთგულეება. მაგრამ მოლიერს მხოლოდ რელიგია არ გაუმსახვრებია. მას მაღალი საზოგადოება სძულს და დაცინის, პიესა „დონ ქუანს“ თუ იცნობთ?

ცალთვალა. ეგაც გამიგონია. მაგრამ ერთი მითხარით, პალე-როიალის ბალავანს დ'ორსინისთან რა კავშირი აქვს?

ძმა ერთგულეება. ჩვენ ნამდვილად ვუწყოთ, მარკოზო, რომ კომედიების მქადაბნელმა თავისი გმირის დონ უუანის როლში თქვენ გამოგვიყვანათ.

ცალთვალა. (დაშვას ჩააგდებს). ვინ არის ეგ დონ უუანი?

ძმა ძალა. ღვთისმგებობი, არამზადა, მკვლელი და, მომიტვეთ, მარკოზო, ქალების გამზარუნელი.

ცალთვალა. (სახე დაეღრვიება). ასე ხომ? გვადლობთ.

ძმა ერთგულეება. (მავილიდან ზელნაწერს იღებს). მასალებს ხომ არ გაეცნობოდით?

ცალთვალა. არა, გვადლობთ, არ შინტერესებს. მითხარით, აქ მყოფთა შორის იქნებ არის ვინმე, ვისაც ჰგონია, რომ პიესის ავტორს ჩემი გამასხრების საფუძველი ჰქონდა?

ძმა ერთგულეება. ძმანო, არის ასეთი ვინმე?

ქაბალის წევრები ერთხმად უარს ამბობენ.

არაფინ არ არის. მაშ, ასე, ხომ ნახეთ, რა სურვილი გამომძრავებდა, ასეთი უცნაური ბერბით რომ მოგიწვიეთ საიდუმლო კრებაზე. აქ, მარკოზო, თქვენი წირს ხაზი და ალბათ, დავგვრწმუნებით, რომ ძალზე გულნატკენი ვართ...

ცალთვალა. მჭერა. გვადლობთ.

ძმა ერთგულეება. დიდად პატივცემული მარკოზო, ვიმედოვნებთ, რაც აქ ითქვა, ჩვენს შორის დარჩება და ვერც იმას შეიტყობს ვინმე, რომ ჩვენთან იყავით.

ცალთვალა. მაგის ჭავრი ნუ გიქნებათ. სად არის ის ქალი, ვინც აქ მოიყვანა?

ნიღბიანი უცნობი ქალი. (წინ წამოდგება). აქ გახლავართ.

ცალთვალა. (პირქუშად). თქვენს წინაშე ბოლოშს ვიზიდი, ქალბატონო.

ნიღბიანი უცნობი ქალი. ღმერთი მოგატყებთ, მარკოზო. მეც მიპატიებია. ახლა გამომეყვით და იქვე მოგიყვანო, სადაც ერთმანეთს შევხვდით. ნება გვიბოძეთ, თვალები კვლავ აგვიხვიოთ, რადგანაც ამ პატივცემულ საზოგადოებას არ სურს, რომ მათი კრების ადგილსამყოფელისკენ მიმავალი გზა ვინმემ იცოდეს.

ცალთვალა. თუ ეს ასეთი აუცილებელია...

ცალთვალას თვალებს აუხვევენ და უცნობ ქალს გაჰყავს. კარს დახურავენ.

შარონი. (კაბიშონს მოიხდის და სიბნელიდან გამოვა). საღვთო წერილის კაბალის კრებას დაბურულად ვაცხადებ. ვილოცოთ, ძმანო ჩემწვეულნი  
ნიღბიანი უცნობი ქალი

ქაბალის წევრები (წამოდგებიან და ხმადაბლა ვალობენ). Laudamus, tibi, Domine, rese aeternae gloriae...<sup>1</sup>

უზარმაზარი ტაძარი საქმეველის კვამლითაა დაბურული. აქეთ-იქით მიიქვთ ანთებული სანთლები. არქიპისკოპოსის პატარა სააღმსარებლოში სანთლები ანთია. ჩაივლის ორი შავი ლანი. გაისმის ყრუ ჩურჩული: „ტარტიფი“ ნახე?..“ „ტარტიფი“ ნახეთ?“, მერე სიმუღე ჩამოვარდება. შემოდინ არმანდა და ლავრანცი, ხელგავრილი მოწყვეთ მაღლენა. მადლენა გაჰალარავებულა, ავადმყოფური იერი აქვს.

მაღლენა. გვადლობ, არმანდა. გვადლობთ თქვენც, ვარლდე, ჩემო ერთგულო მეგობარო.

ორგანის ხმა გაისმის.

ლაგრანცი. ჩვენ აქ მოვიცდით. აგერ არქიპისკოპოსის კარი.

მადლენა პირჯვარს გადაიწერს, გაუბედავად დააკუნებს და სააღმსარებლოში შედის. არმანდა და ლავრანცი შავ მოსასამებში გაეხვევიან და სკამზე ჩამოსდებიან. მათ სიბნელე შთანთქმავს. შარონი. (სააღმსარებლოში აღიმართება). ასულო ჩემო, მოდი ჩემთან. თქვენ მადლენა ბეყარი ხართ?

ორგანი დადუმდება.

შევტყვევ, რომ ეკლესიის ერთ-ერთი ყველაზე ღვთისმოსავი შეილი ხართ, ამიტომ შეგვეყვარათ გულმან ჩემმან. გადაეწვივით, აღსარება თავად გათქმევინოთ.

მაღლენა. დიდი პატივს მიღებთ ცოდვილს. (შარონს ხელებს უკონცის).

შარონი. (მადლენას ჭვარს გადასახავს და თვებზე საბურველს გადაახურებს). ავად ხართ, საბრალო?

მაღლენა. ავად ვარ, ჩემო არქიპისკოპოსო.

შარონი. (ტანჯული ხმით). წუთისოფელს გინდა გამოეთხოვო?

მაღლენა. დიახ, მინდა, მინდა...

მალა ორგანის ხმა გაისმის.

შარონი. რითი ხარ ავად?

მაღლენა. ექიმები მეუბნებიან, სისხლი გაგიწყალდაო. ერთთავად სატანა შელანდება და მიშინია.

შარონი. საბრალო ქალო! სატანისგან თავს რითი იცავ?

მაღლენა. ვლოცულობ.

<sup>1</sup> დასაწყისი ლოცვისა: „იდიდე, ღმერთო ძლიერი“ (ლათ).





შარონი. ამისათვის ღმერთი აღგამალებს და შეგიყვარებს.

მადლენა. არ დამივიწყებს?

შარონი. არა, მითხარ, რა შეცოდება გავქვს.

მადლენა. მთელი სიცოცხლე ვცოდავდი, მამაო. ვმრუშობდი, ვცრულობდი, მრავალ წელს ვმსახიობობდი და უკვლას მოხიბვლას ვცდილობდი.

შარონი. გაიხსენე, მოუტევებელი ცოლვა თუ ჩაგიღენია!

მადლენა. არ მახსენდება, არქიებისკომოსო.

შარონი (მწუხარედ). უგუფურნი არიან ადამიანები. გულში ვარვარა ღურსმანგაყრილი წარსდგები იქ და იმ ღურსმანს ვედარავინ ამოგიღებს. ევრასობს! თუ გემის, რას ნიშნავს სიტყვა „ევრასობა“?

მადლენა. (ჩაფიქრდება). მესმის. (შეშინდება). ოჰ, მეშინია!

შარონი. შენ კაცონებს იხილავ... მათ შორის კი...

მადლენა. ...მცველი დააბიჯებს... დააბიჯებს... შარონი. ...და ჩურჩულებს... ცოლვა იქ რატომ არ დატოვე და თან რატომ გამოიყოლეო?

მადლენა. მე მუხლს მოვიყრი და ღმერთს შევედრებო.

ორგანის ხმა გაისმის.

შარონი. უფალი შენს ვედრებას აღარ შეისმენს. ჩაბუვებით ჩამოგიღებენ, ფეხებზე კოცონის ალი შემოგენთება: ... და ასე ეკიდები საშუალოდ. თუ გემის, რას ნიშნავს სიტყვა „სამუღამოლ“?

მადლენა. მაშინვეს ეგ სიტყვა. რომ გავიგო, რას ნიშნავს, მყისვე მოკვდები. (სუსტი ხმით შეკვირებს). მივხვდი. თუ ცოლვას აქ დაბტოვებ?

შარონი. მარადიულ ღვთისმსახურებას ეწიარებო.

ზემთო სანთლებით ჩაივლის პროცესია. გაისმის ბავშვთა გალობა. პროცესია გაუჩინარდება და გალობის ხმაც მიწყდება.

მადლენა. (ხელებს ისე ასავსავებს, თითქოს სინდელში იყოს). სად ხარო, წმინდაო მამაო!

შარონი. (ყრუ ხმით). აქ ვარ... აქ ვარ... აქ ვარ..

მადლენა. მინდა, მარადიულ ღვთისმსახურებას ვეწიარო. (აღტყენებით ჩურჩულებს). წინათ, ძალი ხნის წინათ, პროვინციაში როცა ვცხოვრობდი, ქალიშვილი არმანდა მეუოლა და მთელი სიცოცხლე ვიტანჯებოდი, რადგან არ ვიცოდი, ვისგან მუავდა...

შარონი. ოჰ, შე საბრალო...

მადლენა. როცა გაიხარა, პარიზში ჩამოვიყვანე და ჩემს დად გავსაღე. მოლიერს კი დაუოკებელი ვენბა დაეუფლა და არმანდა სარტეელის მოწიარედ გაიხადა. მე ველარაფერი ვუთხარ, რომ ისიც არ გამეუბნადურებინა. მოლიერმა ჩემი მიწეზით შეიძლება

მოუტევებელი ცოლვა ჩაიღნა, მე კი ჭოჯოხეთში ჩამავლო. მინდა, მარადიულ ღვთისმსახურებას ვეწიარებო!

შარონი. მე, არქიებისკომოსი, ღვთისგან მომცემული უფლებით ცოლვას მივატევებ.

მადლენა (სიხარულითგან ტირის). ახლა შემოძლია, მარადიულობას შეუერთდებ?

მძლავრად გაისმის ორგანის ხმა.

შარონი. შეუერთდები, შეუერთდები. ორგანი დაღუპილები.

თქვენი ქალიშვილი აქ არის? მოუხმეთ, მასაც მივუტევებ უნიბურ ცოლვას.

მადლენა. (სააღმსარებლოდან გამოდის). არმანდა, არმანდა, ჩემო დაო, შედი, არქიებისკომოსი შენც დაგლოცავს. მე ბედნიერი ვარ!.. ბედნიერი ვარ!..

მადგანთი. წამოდიო, კარტაში ჩავსვამო.

მადლენა. მერე, არმანდა?

მადგანთი. არმანდასთან დავბრუნდები. (მადლენა სიბნელეში მიჰყავს). არმანდა სააღმსარებლოში შედის. შარონი ჭრმანდას ყვარს გადასახავს, მძლავრად გაისმის ორგანის ხმა.

შარონი. მითხარ, იცი ახლა ჩემთან ვინ იყო? არმანდა (შეძრწუნება უცებ ყველაფერს მიხედება). არა არა... ის ჩემი და არის, ჩემი და არის..

შარონი. ის შენი დედაა. ცოლვას შეგინდობ, მაგრამ მოლიერი ღღესვე უნდა მიატოვო... უნდა მიატოვო.

არმანდა სუსტად წამოიკვილებს და გულაღმა გაიშოტება. სააღმსარებლოს წინ უძრავად წევს. შარონი ის გაუჩინარდება. ისმის ორგანის გუგუნე.

მადგანთი. (ბინდებულში დაბრუნდება). არმანდა, ცუდად ხარო?

სიბნელე.

...დღეა. მეფის მისაღები დარბაზი. ლუი მაგიდასთან დგას. ოქრომკვით მოქარგული შავი ხიფთანი აცვია. მის წინ სახეჩამაყებელი, განაწამები შარონი დგას. იატაკზე სამართლიანი მეწაღე ზის და წალებს აყრებს.

შარონი. ეს რომ სინამდვილეა, მან სიკვდილის წინა აღსარებაზე აღიარა. ამიტომ, თქვენო უღიდებულსობავ, საჭიროდ აღარ მოიჩინე, მსახიობი ღაგრაწი დამეკითხა და ეგ სამარცხენო ამბავი გამეხმარებდა. ძიება შევწყვიტე. თქვენო უღიდებულსობავ, მოლიერმა მოუტევებელი დანაშაული ჩაიღნა. თუმცა, როგორც ინებებს, ისე განსაჯოს თქვენმა უღიდებულსობამ.

ლუი. გამაღობო, ჩემო არქიებისკომოსო. თქვენ სწორად მოიქეციო. საქმე გამორკვეულად მიმჩინია. (ზარს დარეკავს, სივრცეში ამბობს). ახლავე ბალომძახეთ „მალეროიადლის“ თეატრის დირექტორი გარონი დე მოლიერი. ამ ოთახებდან მცველები მოუსენიო, განმარტოვებით მინდა ვესაუბრო. (შარონს). არქიებისკომოსო, მუარონი გამოიზავნეო.

შარონი. ახლავე, სირ. (გაღის).



სამართლიანი მეწადე. დიადო შეუფეც, როგორც ჩანს, სამეფოს დამსმენთა გარეშე არსებობა არ შეუძლია.

ლუი. გაჩუმდი მასხარავ და ეგ წაღა დააკერ. რაო, დამსმენები არ გიყვარს?

სამართლიანი მეწადე. არაშადა რა სიყვარულის ღირსია, თქვენო უღიღებულესობავ!

შემოდის მუარონი. თვალებს აცეცებს, დაფთვებულია. ისეთი შესახედავია, თითქოს ტანგაუნდელს სძინებიაო. ეტყობა, რომ ლუი ასე ახლოს პირველად ნახა და გაოგნდა.

ლუი. (თავაზიანად). თქვენ ხართ ზაქარია მუარონი?

მუარონი. დიახ, თქვენო უღიღებულესობავ.

ლუი. კლავისნიში თქვენ იჭიქით?

მუარონი. მე ვიჭიქი, სირ.

ლუი. ბატონმა დე მოლიერმა გიშვილაო?

მუარონი დუმს.

მიასახუბო!

მუარონი. დიახ, მიშვილა.

ლუი. მსახიობის ხელოვნებას ის გასწავლიდათ?

მუარონი ატირდება.

მიასახუბო!

მუარონი. დიახ, მასწავლიდა.

ლუი. რა გქონდათ განზრახული, როცა მეფის სახელზე დასმენის წერილს წერდით? აქ წერია: მსურს, მართლმსაჯულებას დავეხმარო.

მუარონი. (მექანიერად). დიახ, მსურს...

ლუი. მართალია, რომ სილა გვაგწავნათ?

მუარონი. მართალია.

ლუი. რატომ?

მუარონი. ცოლი ჩემთან ღალატობდა.

ლუი. კარგი. დაკითხვაზე ამისი თქმა აუცილებელი არ არის. შეგიძლიათ თქვათ, რომ ინიტიური მიზეზით გაგარტყათ, რადგინი წლისა ხართ?

მუარონი. ოცდასამისა.

ლუი. სასიამოვნო რამ უნდა გაუწყოთ. თქვენი დასმენა ძიებით დადსტურდა. რა გსურთ, მეფისაგან კილოდ მიიღოთ? ფული გინდათ?

მუარონი. (შეკრთება. პაუზა). თქვენო უღიღებულესობავ, „ბურგონის სამეფო თეატრში“ თამაშის ნება დამართო.

ლუი. არა. თქვენზე ამბობენ, სუსტი მსახიობი:ო. არ შეიძლება.

მუარონი. მე ვარ სუსტი მსახიობი?.. (გულუბრყვილოდ). „დიო მარეს თეატრში“ არ შეიძლება?

ლუი. არ შეიძლება.

მუარონი. მაშ რა ექნა?

ლუი. მსახიობის საეჭუო პროფესია რას გარგებთ? თქვენს სახელს ჩირქი არაფრით მოსცხებია. თუ გსურთ, მეფის სამსახურში მიგიღებენ. სამებრო პოლიციაში. მეფის სახელზე განცხადება შემოიტანეთ და დაეკამუფოლებენ. შეგიძლიათ წახვიდეთ.

მუარონი გადის.

სამართლიანი მეწადე. კანდაბაში, კანდაბაში...

ლუი. ოპ. შე მასხარავ. (ზარს ღარეკავს) ბატონი დე მოლიერი შემოვიდეს!

მუარონი კარს მიეფარება თუ არა, მეორე კარიდან ღაგრანტი გამოჩნდება, მოლიერს შემოიყვანს და მყისვე გაუჩინარდება. მოლიერი უცნაური შესახედავია. საყველი გვერდზე მოქექევია, პარიკი უწნოდ უყვითა. სახეზე ნაცრისფერი ადებს. ხელები უკანკალებს. დაშნა ირიბად ჰკილია.

მოლიერი. სირ...

ლუი. ვისთან ერთად მოხვედით, ანდა რატომ. როცა მართ მოგიწვიებ?

მოლიერი. (შემკრთალი გაიღიმებს). ჩემმა ერთგულმა მოწვევებ, მსახიობმა ღაგრანმა... მომაცილა. გულის შეტევა მქონდა და მართ წამოსვლავ შეტევილა... ვიმედოვნებ, თქვენი უღიღებულესობა არ გამირისხებია (პაუზა) უნდა მოგახსენოთ, რომ უბედურება შემემთხვა... მანათი, ტუაღები რიგზე რომ არა მაქვს. მადლენა ბეგარი გუშინ გარდაიცვალა, ცოლი კი, არაშადა, სახლიდან მაშინვე გამოქცა... ყველაფერი დატოვა, წარმოგიდგინათ... კაბები, კომლი... ბეჭდები... და რაღაც გიფური წერილი დამიტოვა...

(ჩიბიდან ქალაღის ნაგლეჯს ამოიღებს, პირფურულად იღიმება).

ლუი. წმინდა არქიპისკოპოსი მართალი გაბოღდა. თქვენს ნაწარმოებებში ბინძურად კილავთ რელიგიას. ამას გარდა დამნაშავეც უოფილხართ, ღვთისმგებობელი.

მოლიერი გაშეშდება.

გიცხადებთ გადაწყვეტილებას თქვენი ქორწინების თაბაზე: გიკრძალავთ სამეფო კარზე გამოჩენას, გიკრძალავთ „ტარტიულის“ თამაშს. დასი შიმშილით რომ არ ამოგწყუდეთ, მხოლოდ იმტომ გრთავთ ნებას, „პალეროალიში“ სასაცილო კომედიები წარმოადგინოთ, მეტი კი არაფერი... იცოდეთ, დღეის შემდეგ თავი აღარ გამახსენოთ მეფის მფარველების იმედს ნულარ იქონიებთ.

მოლიერი. თქვენო უღიღებულესობავ, ეს ხომ გაუბედურებაა, საბრძოლელაზე უარესია. (პაუზა). რის გამო?

ლუი. ისე გამო, რომ სჯანდაღური ქორწინებით მეფის სახელს ჩრდილი მოაყენეთ.

მოლიერი. (სეარტკლო ჩაქდება). მომიტყევთ... წამოადგომა არ შემიძლია...

ლუი. წადით. მიღება დამთავრებულია. (გადის).

ღაგრანტი. (კარიდან შემოიხედავს). რაო? მოლიერი. კარტა... წამიყვანე... მოუხმე...

ღაგრანტი კარს მიეფარება. მადლენა რამეს მიჩრევდა, მაგრამ ცოცხალი აღარ არის. ეს რა ამბავია ჩემს თავზე?

სამართლიანი მეწადე. (თანაგრძნობით). შენ, რა, ღმერთი არა გქვამს? აჰ... რა დღეში ჩავარდი... აჰ ვაშლი.



ილიერ კ. ვაშლს შექანიერად გამოართმევს).  
დღობთ.

მოდის შარონი, შეჩერდება და მოლიერს  
ქვერდება. თვალები კმაყოფილებით უბრწყინ-

შარონის დანახვაზე გამოცოცხლდება — მანამ-  
მაგიდაზე იყო დამხობილი. წამოიწევს, თვა-  
ლი აუღევარდება. ოჰ, წმინდაო მამაო კმაყოფი-  
ნართი! „ტარტიფის“ საშავიერო გადამიხადეთ,  
ვინც, რელიგიის გულმისათვის თავი ასე რა-  
ც გამოიდეთ. მიმიხვდით, თქვენო უწმინდესო-  
რაც მართალია, მართალია. მეგობრები მეუბნე-  
ნენ, რა იქნება, უსინდესო ბერზე რაჟე დაწეროლქ  
ა, მეც ავდექ და თქვენ განგასახიერეთ, რადგანაც  
უნზე უფრო სინდისგარეცხილი არავინ მეგულე-

შარონი. ვწუხვარ შენს გამო, რადგან ვინც  
გზით ივლის, სახრობელა არ ასცდება, შეილო  
ქო.

ილიერ კ. შეილს ნუ მემახით, მე ეშმაკის შვა-  
რა ვარ. (დაშნას ამოიღებს).

შამართლიანი მეწადე. რას იუფებთ?  
შარონი. (თვალს კუტავს). თუშცა, სახრლო-  
დამდე ვერც მიაღწევთ.  
ვევრდზე ბოროტად გაიხედავს).

კრიდან ცალთვალა შემოდის. ხელში ჯოხი  
იწავს).

ცალთვალა. (მოლიერთან უხმოდ მივა და ფე-  
ფებს დააბჯებს). ბატონო, თქვენ დამეჯახეთ და  
დღისი არ მომიხადეთ. ხეპრე ყოფილხართ!

მოლიერ კ. (შექანიერად). ბოდიშო... (დაძაბუ-  
და). მე კი არა, თქვენ დამეჯახეთ.

ცალთვალა. ცრუობთ!

მოლიერ კ. როგორ მიხედვით! რა გინდათ ჩემ-  
ნი?

შემოდის ლაგრანეი.

ლაგრანეი. (გაფითრდება). მტრო, ახლავე  
მოდიო, ახლავე წამოდიო! (აღლევებული). მარკო-  
ბატონი დე მოლიერი შეუძლოდა.

ცალთვალა. აქ როცა შემოვედი, ხელში და-  
ნის ეჭარი. კარგადაა. (მოლიერს). ჩემი გვარია დორ-  
ანია. თქვენ, მოწყალეო ხელმწიფეზე, არამზადა ხართ!  
მოლიერი კ. მე თქვენ დუღელში გიწვევთ!

ლაგრანეი. (შემბრუნებული). წამოდიოთ ეს  
სამ ილოცვა!

შარონი. ბატონებო, მეფის მისაღებ დარბაზში  
ას სჩადიხართ? ოჰ...

მოლიერ კ. დუღელში გიწვევთ!

ცალთვალა. დიდებულია. მეტად აღარ შეუ-  
ნახვყოფთ. (ბოროტად იცინის). დღერთი იყოს ჩე-  
ხ მსაჭული, დიდებულიო მეფეც! მიმიღე, პირქუშო  
სატლთია! (ლაგრანეს). ბატონო ჩემო, მოწმე თქვენ  
აქნებით. (მოლიერს). ამ კაცს განკარგულება მიე-

ციო ქონების თაბაზე. (დაშნას ამოიღებს და წვერს  
გაუსინჯავს). არაფერს ეუბნებთ? (შეპყვიერებს). ილო-  
ცე! (პაერს დაშნის ჯვარს გადასახავს).

შარონი. ბატონებო, გონს მოდიო... გონს მო-  
დით!... ბატონებო!...

(კიბზე მსუბუქად შეხტება და ორთაბრძოლას იქი-  
დან უყურებს).

ლაგრანეი. ეს ხომ შეკვლელობაა!..  
სამართლიანი მეწადე. მეფის მისაღე-  
ბი სასკლოად აქვიეს!

ცალთვალა სამართლიან მეწადეს ტეროში ხელს  
სტაცებს და ხმას გააქმენდინებს. მერე მოლიერისა-  
კენ გაქანდება. მოლიერი დაშნის ქნეული მაგიდას ამო-  
ეფარება. ცალთვალა მაგიდაზე შეხტება.

ლაგრანეი. დაშნა გადაადგეთ, მასწავლებე-  
ლო!

მოლიერი დაშნას გადაადგებს და იატაკზე ჩაჯდება.

ცალთვალა. დაშნა აიღეთ!

ლაგრანეი. (ცალთვალას). უიარაღის დაქრის  
ნება არა გავქო!

ცალთვალა. არ დავეკრი. (მოლიერს). აიღე  
დაშნა, შე მხდალო!

მოლიერ კ. ნუ შეურაცხყოფთ და დაშნას ნუ  
მიღერებთ. ვერ გამიგია, რა ხდება. ხომ ხედავთ, გუ-  
ლი მაწუხებს... ცოლმაც მიმტოვა... ბრილიანტის ბე-  
ქლები იატაკზე ყრია... თეთრეულიც კი არ წაუღია...  
რა უხედეურებაა.

ცალთვალა. ვერაფერი გამიგია!

მოლიერ კ. არ ვიცი, რას მერჩით, ჩემს სიცო-  
ცხელში სულ ხორკერ მყავხართ ნანახი. ერთხელ ფუ-  
ლი მომიტანეთ. მაგრამ ეს ხომ დიდი ხნის წინ იყო.  
მე ავადა ვარ, ხელს ნუ მახლებთ...

ცალთვალა. პირველივე სპექტაკლს დამათა-  
ვრებთ თუ არა, მანხვე მოკლავთ!  
(დაშნას ტარქაშში ჩააგებს).

მოლიერ კ. კარგი... კარგი... ხულ ერთია.

სამართლიანი მეწადე უცებ ადგილს მოს-  
წყდება და საღდაე გაქრება. ლაგრანეი დაშნას იოლებს,  
მოლიერს იატაკიდან წამოაყენებს და გარეთ გაჰყავს.  
ცალთვალა მით თვალს გააყოლებს.

შარონი. (კიბიდან თვალანთებული ჩამოვა. პა-  
უხა). რატომ არ მოკლავთ?

ცალთვალა. რა თქვენი საქმეა? დაშნა გადა-  
ადგო, ილოცე!

შარონი. ბრიულო!

ცალთვალა. რაო? უჰ, შე ეშმაკის მოციქულიო  
შარონი. (უცებ ცალთვალას მიაფურთხებს).  
ფუჰ!

გაოგნებული ცალთვალა თვითონაც მიაფურთხებს.  
კარი გაიღებს და აღლევებული სამართლიანი  
მეწადე შემოვარდება. უკან ლუი მოჰყვება.  
მოჩხუბრები ისე არიან გართულნი, რომ ერთმანეთის



მეფურთხებს გვიანლა შეწყვეტენ. ოთხენი დიდ-  
ხანს, უაზროდ შეპყრებენ ერთმანეთს.

ლ უ ი. მპატიეთ, ხელი რი შეგაშალეთ.  
(გადა და კაის მიხურავს).

ფარდა

### მომოხე მოქმედება

მოლიერის ბინა. საღამოა. სასანთლებში სანთლები  
ანთია. კედლებზე იდუმალი ჩრდილები ფარტებენ.  
ყველაფერი არეულ-დარეულია. ხელნაწერები მიმო-  
ფანტულია. საცვლებზე ხალაშემოცმული, ჩაჩიანი  
მოლიერი უზარმაზარ სავარძელში ზის. მეორე  
სავარძელში ბუტონი ზის. მაგიდაზე ორი დამწა  
და დამბაჩა აწყვია. მეორე მაგიდაზე საკმელი და  
ლეინო მოჩანს. ბუტონი დროდადრო საკმელს გადა-  
სწვდება ხოლმე. შეემოსასხამინი ლაგრანჟი ოთა-  
ში მიდი-მიდის და გმინავს თუ რაღაცას ღიღინებს.

ლაგრანჟი. უჰ... კლავსინი... კლავსინი...

მოლიერი. კმარა, ლაგრანჟო. შენ რა შუა-  
ში ხარ, ალბათ, ეს შეწერა. თავს უბედურება და-  
მატდა და ყველაფერი წარმატაცა.

ბუტონი. ნამდვილად ასეა. თავად მეც საშინელა  
ბედი მაქვს. ლიმოშში დევნებებს ვყიდდი, მაგრამ  
არაფერს ვუძლეობდა... მხსნობობა მოვიდნო, თქვენ-  
თან მოვედი და...

მოლიერი. გაჩუმდი, ბუტონო.

ბუტონი. გავჩუმდები.

სევდიანი პაუზა. მერე კიბის კრიალი გაისმის.  
კარი გაიღება და მოლიერი შემოდის. ზიფთან  
კი არა, რაღაც განონთული ქურთუკი აცვია. მო-  
ქაბედი და გაუპარსავია, ცოტა შემთვრალია, ხე-  
ლში ფარანი უჭირავს. ოთახში მსხდომნი თვალებზე  
ხელს მოიფარებენ და შემოსულს ისე აკვირდებიან.  
როცა იცნობენ, ლაგრანჟი დამბაჩას სტაყებს ხელს.

მოლიერი ხელს აუკრავს. დამბაჩა გავარდება და  
ტყვია ჰერს მოხვდება. მუარონი ოდნავადაც არ  
გაოცდება, ზანტად ახედავს ნატყვიარ ადგილს. ლაგ-  
რანჟი ცდილობს, ხელი რამეს წამოავლოს და დოქს  
გატეხს. მუარონს ცეცმა, ქვეშ ამოიღებს და ყველში  
ხელგანს წაუჭერს.

ლაგრანჟი. დამსაჯოს მეფემ, სიკვდილით და-  
მსაჯოს... (ყვირის). უჰ, შე იუდა!

მოლიერი. (გატანჯული ხმით). ბუტონო... ბუ-  
ტონო... (ბუტონის დახმარებით ლაგრანჟს განზე გა-  
ათრებს. ლაგრანჟს) ბოლო გინდა მომილო სრო-  
ლითა და აურსაურით?... რას სჩადი, ჩემს ბინაში  
მკვლელობა განიზარხე?..

პაუზა.

ლაგრანჟი. არამწადა ზაქარია მუარონო, ხომ  
კარგად მიცნობ?

მუარონი თავის დაკვირით უდასტურებს.

ამაღამ სადაც არ უნდა წახვიდ, შევედით...  
აგვადება. დილა აღარ გავითენდება.  
(მოსასხამში გაიხვევა და დადუმდება).

მუარონი ლაგრანჟს დასტურის ნიშნად თავს  
დაუკრავს, მოლიერის წინ დაინოქებს და თავს მღა-  
ბლად დახრის.

მოლიერი. რისთვის მოხვედი, შვილო? ჩემი  
დანაშაული ხომ გამოაშკარავე. რაღა გინდა, რომ  
ჩემს სახლში აღმოჩინო? მეფეს რაღას მისწერ  
ჩქნებ გგონია, რომ უაღბო ფულის მტრულიცა ვარ  
გაჩხრიკე კარადები და კომოდები, ნებას გაძლევ.

მუარონი კვლავ თავს დახრის.

თავის მოხრით ნუ ირტები... მითხარ, რა გინდა.

მოლიერი. დიდად პატივცემული და უძვირფა-  
ნესო მასწავლებელი, იქნებ გგონიათ, რომ პატი-  
ვის სათხოვნელად მოვედი? არა. მოვედი, რომ და-  
გამშვიდოთ: შუალამეც არ იქნება დამდაგარი, რომ  
თქვენი ფანჯრის წინ თავს ჩამოვიხრჩობ, რადგან ხე-  
ცოცხლად აღარად მიიღირს. აი თოკი. (ჭიბიდან თოკს  
ამოიღებს). ესეც წერილი: „მოდვიარ ჭოკხებით-  
ში“.

მოლიერი. (მწარედ). უჰ, როგორ დამამშვიდე.

ბუტონი. (ღვინოს გადაკრავს). მართლაც რომ  
უძნებელი შეიმთხვევია... ერთ ფილოსოფოსს უთქ-  
ვამს...

მოლიერი. გაჩუმდი, ბუტონო.

ბუტონი. გავჩუმდები.

მოლიერი. მე თქვენს სიახლოვეს მინდა ყოფ-  
ნა. ქალბატონ მოლიერს კი, თუ ვიცოცხლე, ერთ-  
ხელაც აღარ შევხვებავ.

მოლიერი. ველარც შეხვდავ, შვილო ჩემო,  
რადგან სახლიდან წავიდა და სამუდამოდ მარტო  
დამტოვა. დაუოკებელი ხასიათი მაქვს, ჭერ რაღაცას  
ჩავიდენ ხოლმე და მერე ვინანებ. ახლაც დავფიქრ-  
დი, რაც მოხდა, ყველაფერი ავწონ-დავწონე, შე-  
გინდე და ჩემს სახლში დავაბრუნებ. დარჩი აქ.

მუარონი ატირდება.

ლაგრანჟი. (მოსასხამს გადაიწევს). მასწავლე-  
ბელი, თქვენ კაცი კი არა, იატაკის სახეხი ჩავარა  
ხართ!

მოლიერი. (ლაგრანჟს). თავხედო ლეკვო! რაც  
არ გაგებება, იმაზე ნუ აღაპრაკობ. (პაუზა. მუარონს).  
აღეცი, შარავლი ნუ გაცვიოთ.

პაუზა

მუარონი წამოდგება. პაუზა.

ზიფთანია რა უყავ?

მოლიერი. სამიკიტონში დავაგირავე.

მოლიერი. რამდენად?

მუარონი ხელს ჩაიქნებს.

(ბუტონებს). სამიკიტონში ატლასის ზიფთანის და-  
ტოვება ნამდვილი ღორბობაა. (ბუტონს) ზიფთანია  
გამოიხადე... (მუარონს) შენწე ამბობენ, იმდენი  
იწანწალა, მეფესთანაც კი მივადეო.



მუარონი (გულში მჯილს ჩაიბარებებს). მეფემ მიიხრა, მაძებრად გამოდგები, მსახიობად არ ვარცხარო...

მოლიერი. ეჰ, როგორია კაცის გული! მეფე შეცდა: შენ საუცხოო მსახიობი ხარ, მაძებრად კი არ გამოდგები — შეუფერებელი გული გაქვს. ერთ რამეს ვწუხვარ, შენთან ერთად თამაშს დიდხანს რომ აღარ მიწერია. ცალთვალა ძალი — მუშკეტერი მომისიეს, შვილო ჩემო. მეფემ ჩემს მფარველობაზე ხელი აიღო და აღბათ მომქალავენ. სადმე უნდა გავიქცე.

მუარონი. მასწავლებლო, ხანამ ცოცხალი ვარ, თქვენს მოკვლას ვერავინ შეძლებს, მერწმუნეთ! ხომ იცით, დაშნას როგორ ვხმარობ.

ლაგრანჟი. (მოსასხამიდან ყურს გამოყოფს). ბილწო სალხანავ, მართალია, დაშნას დიდებულად ხმარობ, მაგრამ ვიდრე „ილოცეს“ მიეკარებოდე, ცალესიაში პანაშვიდი დაიკვეთი.

მუარონი. ზურგიდან მივეპარები და ისე მოვკლავ:

ლაგრანჟი. ზურგიდან მიპარავ მართლაც რომ შეგაფურცობ.

მუარონი. (მოლიერს). გვერდიდან არ მოგვიკლდებით. შინ და გარეთ, დღისით და ღამით თქვენთან ვიქნები. ამიტომ მოვედ.

ლაგრანჟი. მაძებარავით.

მოლიერი (ლაგრანჯს). ენას კიბილი დააჰიერე.

მუარონი. ძვირფასო რეგისტრო, ნუ მლანძღავ. იმის ვალანძღვა არ შეიძლება, ვინც პასუხს ვერ დაგებრუნებს. დამეხსენი, მე შერცხვენილი კაცი ვარ. ამაღამ არსად ჩამისაფრდებ. თუ მომქალავ, ჩამოგაზრჩობენ, კაბალა კი უმწეოდ დარჩენილ მეტრს სიცოცხლეს მოუსწრაფავს.

მოლიერი. რაც სახლიდან წახვედი, საქმოდ დაკვირვებულხარ.

მუარონი. (ლაგრანჯს). იცოდე, რომ „ტარტიუსის“ გამო მეტრი დუთისმგობად გაოცებულხარ. მე კაბალის კრებაზე ვიყავი სარდაფში... იმათგან ყველაფერს უნდა მოელოდე.

მოლიერი. ვიცი. (შეკრთება). დააკეთუნეს?

მუარონი. არა. (ლაგრანჯს). დამბარა და ფარანი აიღე, საყარულოდ წავიდეთ.

ლაგრანჯი და მუარონი იარაღს და ფარანს აიღებენ და გადიან.

პაუზა.

მოლიერი. ტირანი, ტირანი...

ბუტონი. ვისზე ამბობ, მეტრო?

მოლიერი. საფრანგეთის მეფეზე...

ბუტონი. გაჩუმდით!

მოლიერი. ლუი დიდზე! ტირანი!

ბუტონი. ყველაფერი დასრულდა. ორივეს ჩამოგვახრჩობენ.

მოლიერი. ოჰ, ბუტონო, დღეს კინაღამ შენისაგან სული ამოხვდა. ოქროს კერპია და თვალები, თუ დამოჭერებ, ზურმუხტისა აქვს. ხელეზე ცივმა ოფლმა დამსხსა, თვალები ამიჭრელდა და მხოლოდ ერთ რამეს ვგრძნობდი, რომ მსრცხდა! კერპი!

ბუტონი. ორიენი ჩამომხრჩავლი ვართ, თქვენცა და მეც. მოედანზე, ერთმანეთის გვერდით, თქვენ ჰილიხართ და იქვე მეც ვარ ჩამოკონწალებული უღანაშალოდ დაღუპული ენა-ეპე ბუტონი. სადა ვარ ახლა? ცის სასუფეველში, გარემოს ვერ ვცნობილომ.

მოლიერი. მთელი სიცოცხლე დეზებს ვულოკავდი და მხოლოდ ერთ რამეს ფიქრობდი, არ გამოსრისო-მეთქი. მაგრამ, აჰა, მაინც გამსრისა. ტირანი!

ბუტონი. მოედანზე დღისის ცემა გაისმის. ენა პირიდან ნაადრევად ვინ წამოაღო? ქაშამად უნდა სწვდებოდეს, ქაშამადე...

მოლიერი. რის გამო? ხომ გესმის, დილას ვეკითხებოდი, რის გამო, ვერ გამიგია-მეთქი. ვუთხარი: თქვენო უდიდებულესობავ, მძულს ასეთი საქციელი, პროტესტს ვაცხადებ, შეურაცხყოფილი ვარ, თქვენო უდიდებულესობავ, განმიმარტეთ, თუ შეიძლება, განმიმარტეთ... იქნებ ცოტას ვაამებდით? იქნებ ცოტას დავხოხავდი მუცელზე? თქვენო უდიდებულესობავ, მოლიერისთანა ფეხსმლოცველს სადღა იშოვით-მეთქი. იცი კი, ბუტონო, ასე რის გამო ვიქცეოდი? „ტარტიუსის“ გამო. მხოლოდ იმისთვის ვიმცირებდი თავს. მინდოდა, მოკავშირე შემეძინა. რა მოკავშირე შევირჩინე! თავს ნუ დამივირებ, ბუტონო! მძულს მეფის ტირანი!

ბუტონი. მეტრო, თქვენ ძეგლს დაგიდამებენ. შადრევანთან ქალი იდგება; პირიდან წყლის ნაკადი რომ გადმოსჩქერებს, თქვენ უდიდესი პიროვნება ხართ, ოღონდ გაჩუმდით... ენა რატომ არ გაგისმებთ... რატომ მლუპავთ?...

მოლიერი. სხვა რაღა უნდა ვქნა იმის დასაშტკიცებლად, რომ მლილი ვარ? მაგრამ უწყოდეთ, თქვენო უდიდებულესობავ, მე მწერალი ვახლავართ და მოგესხენებთ, ვაზროვნებ. პროტესტს ვაცხადებ... ის ჩემი ქალიშვილი არ არის! (ბუტონს). მაღლინა ბუფრას მოუხმეთ, რჩევა მინდა კეთხო.

ბუტონი. რას ამბობთ, მეტრო?!

მოლიერი. აჰ... მოკვდა... ჩემო დედაბერო, სიმართლე რატომ არ მიიხარა? არა, არა... რატომ არ მარტივად, რატომ არ მცემდი?.. გესმის?. ნანთლობი ავანთოთო, მეუბნებოდა, შენთან მოვალ... (ნაღვლივს). ნანთლობი კი ანთია, მაგამ ის არსადა ჩანს.. შენ რაღას გერჩოდ, ხიფთანი რომ დაგიხიე... აჰა, ლუილორი ხიფთანისთვის.

ბუტონი. (წყურუნით). ვინმეს დაუჟამებ... ეს ამბავი ხომ ათი წლის წინ იყო, რას ამბობთ...

მოლიერი. ყველაფერი ჩაღაგე. ხვალ უკანასკნელად ვითამაშებ და მერე ინგლისში გავიქცევი. რა სისულელეა! ზღაპრე ქარი ქრის, ენაც უცხოა... და საერთოდ, ინგლისი კი არა, საქმე ისაა, რომ... კარი გაიღება და მოხუცი რქნე თავს შემოყოფს.

რქნე. თქვენთან მონაზონი მოვიდა.

მოლიერი (შეშინდება). რა? ვინ მონაზონია?

რქნე. თავად არ დაიბარეთ? თეატრის კოსტოუმები უნდა მიგეცათ გასარტებად.

მოლიერო. რენე, შე სულელი დედაბერო, როგორ შემაშინე! პო, კოსტიუმები უთხარ, რომ ხვალ პალე-როიალში მოვიდეს სპექტაკლის ბოლოს უპ, შე სულელი!

რენე. მე რა, თავად ბრძანეთ.

მოლიერო. არაფერიც არ მიბრძანებია.

რენე გადის. პაუზა.

აბა, კიდევ რა საქმე დაგვრჩა. პო, ხიფთანი... მარკენე სად დაგხივ?

ბუტონი. მეტრო, დაწვიეთ, თუ ღმერთი გწამთ! რა ხიფთანი?

მოლიერი უცებ დაწევა საწოლზე და საბანს თავზეც წიხურავს.

ღმერთო ძლიერო, ამის ნათქვამს ნურავის გააგონებ. მოდი, წაიფშაყებ. (არაბუნებრივად ხმაშლილი და ყალბად წარმოთქვამს, თითქოს საუბარს განაგრძობს-სო). რას ამბობდით, ბატონო ჩემო? ჩვენი მიფე ყველაზე საუეთესო, ყველაზე ბრწყინვალე მიფეა მთელს ქვეყანაზეო? სადავო არაფერი მაქვს, მეც თქვენს აზრს ვიზიარებ.

მოლიერო. (საბანქვემოდან). რა უნიკობაა. ბუტონი. გაჩუმდით! (ყალბი ხმით). დიახ, მე ვიძახდი და კვლავაც შევძახებ: გაუმარჯოს მიფეს!

ფანჯარაზე აკაკუნებენ.

შეშინებული მოლიერი საბინიდან თავს გამოყოფს. ბუტონი ფანჯარას ფრთხილად გააღებს. ფანჯრიდან შემოიხედავს შემოფრთხილებული მუარონი. ხელში ფარანი უჭირავს.

მუარონი. ვინ უცროდა? რა მოხდა?

ბუტონი. არაფერიც არ მოხდარა. რა აუცილებელია, რომ რამე მომხდარიყო? ბატონ მოლიერს ვესაუბრებოდი და შევძახებ, გაუმარჯოს მიფეს-მეთოი. ბუტონიდან ხომ აქვს ნება, რაიმე შესძახოს? პოდა, ისიც გაიძახის: გაუმარჯოს მიფეს!

მოლიერო. ღმერთო ჩემო, რა უნიკობა ეს ბრიყვი!

...მისახიობთა საპირფარეშო „პალე-როიალში“. ძველებურად ჰკიდა ძველი მწვანე აფიშა, ჭვარცმასთან კვლავ ლამპარი ანთია და ლაგრანესაც მწვანე ფარანი უნთია. მაგრამ ფარანს იქიდან ხმაური და სტვენა მოისმის. სავარძელში მოლიერო ზის, ხალათი აცვია და ჩაჩი ახურავს, კარიკატურული ცხვირი აქვს. მოლიერი აღზუნებულია, უცნაურ განწყობილებანება, თითქოს მთვარალია. გვერდით უდგანან ექიმების შავ კოსტიუმებში გამოწყობილი, მაგრამ უგრიმო ლაგრანე და დიუკრუაზი. ძირს ყრია ექიმების კარიკატურული ნიღბები.

კარი გაიღება და ბუტონი შემობრბის; შავ-მოსასხამიანი მუარონი სცენის დასაწყისში განმარტოებით დგას უძრავად.

მოლიერო. რა, მოკვდა? ბუტონი. (ლაგრანეს). გულში...

მოლიერო. გთხოვ, მსახიობებს კი არა, პალე-როიალის დირექტორს მოახსენო. უკანსკენლ სპექტაკლზეც ყველაფერს მე განვიგებ!

ბუტონი (მოლიერს). დიახ, მოკვდა. გულში დაუნა გაუყარეს.

მოლიერო. განუხევეწს უფალმა. რას იზამ... სუფლიორო. (კარიდან შემოიხედავს). რა ხდებ?

ლაგრანე (ხმაშლილი, ხზვასმით). რა ხდებ? მუშეტეტრები თეატრში შემოცვიფდნენ და მეცარიე მოკლეს.

სუფლიორო. ეგე!.. (გაუჩინარდება). ლაგრანე. შე, როგორც თეატრის მდივანი, ვაცხადებ. თეატრი სავსეა უბიფეთო მუშეტეტრებით და უცნობი ხალხით. მათ დასაოკებლად ძალა არ მყოფის და სპექტაკლის გაგრძელებას ვერძალავ.

მოლიერო. აბა... აბა... აბა!.. რას კრძალავ!.. ნუ გავიწევა, ვინა ბრძანებები. ჩემთან შეღარებით ბიჭუნა ხარ. ამ კლარას ვეღარ ამჩნევ?

ლაგრანე. (ჩურჩულით, ბუტონს). ხომ არ დაულევი?

ბუტონი. წვეთსაც არ მიჰკარებია.

მოლიერო. კიდევ რა მიხედოდა მეთქვა?

ბუტონი. უძვირფასესო ბატონო! დე მოლიერო...

მოლიერო. ბუტონო!..

ბუტონი. ...მოგწუდეთ თავიდან, არა? ვიცო... იცი წელია, თქვენთან ვარ და მხოლოდ ეს სიტყვები მესმის. ან არადა, მეუბნებით: ბუტონო, გაჩუმდით! მიჩვეული ვარ. მე თქვენ გიყვარვართ, მეტრო, და ამ სიყვარულის გულისსათვის მუხლმოყრილი გვედრებით — სპექტაკლს ნულარ დაამთავრებთ, გაიქციეთ. კარება მზალა.

მოლიერო. ვინ გითხრა, რომ მიყვარხარ? ნამდვილი ყბედი ხარ. მე არავის ვუყვარვარ. მაღიზიანებენ და მდევნიან! არქივისკომოსმა ბრძანა, რომ სასაფლაოზე იქ დამმარხონ. მამ, ყველა შემოღობილი უნდა იყოს, მე კი — ღობის იქით. მაგრამ იცოდეთ, მავთი სასაფლაო არ მიკრდება, მიმიფურთხებია! მთელი სიცოცხლე მოსვენებას არ მამლევთ, ყველანი ჩემი მტრები ხართ.

დიუკრუაზი. ღვთის შიში გქონდეთ, მეტრო, ჩვენ...

ლაგრანე. (ბუტონს). ამ ალიაქოთში როგორ უნდა ვითამაშოთ?

ფარდის იქით სტვენა და ხმაურია.

გესმით?

მოლიერო. ყველიერია! „პალე-როიალში“ კლადები ბევრჯერ დაულეწვით. პარტური მხიარულობს.

ბუტონი. (ავის მომასწავებლად). თეატრში ცალთვალა.

პაუზა.

მოლიერო. (გაინებება). აბ... (შემკრთალი) მუარონი სადა?

(მუარონისკენ გაქანდება და ცდილობს, მის მოსახსამს ამოეფაროს).



ტბილბდალარტკენილი მუარონი მოლიერს მდუმარედ მოხვევს ხელს.  
**დიუ კ რ უ ა ზ ი.** (ჩურჩულით). ექიმს უნდა დავუთხოვოთ.  
**მოლიერი.** (მოსასხამიდან გამოიხედვს, შეშინებულია). სცენაზე ხომ ხელს ვერ მახლებს, არა?

დუმილი.

კარი გაიღება და რივალე შემოირბენს. ორი-კინდლური კოსტუმში აცვია, ჩვეულებრივსაშებრ ნახვარად შიშველია, თავზე ექიმის შლაპა ახურავს, უზარმაზარი სათვალე უკეთია.

**რივალე.** ანტრაქტის მეტად გაკიანურება აღარ შეიძლება. ან ვითამაშოთ...

**ლაგრანჟე.** თამაში უნდა, რა ვქნათ?  
**რივალე.** (მოლიერს დიდხანს უყურებს). უნდა ვითამაშოთ.

**მოლიერი.** (მოსასხამიდან გამოქვრება). ყოჩაღი ჩემო მამაცო ბებრატუნავ, მოდი, გაკოცო, განა შეიძლება, უკანასკნელი სექტაკლი დოიწყო და არ დამთავრო? ამას ესპის. თორმეტი წელია ჩემთან თამაშობ და, თუ დამიჭერებ, ჩაცმული ერთხელაც არ მინახიბარ, ყოველთვის შიშველს გხედავ.

**რივალე.** (მოლიერს ჰკიცნის). თან-ბატისტ, მეფე შეგინდობთ.

**მოლიერი.** (აბნეულად). ჰო... შეგინდობს...

**რივალე.** მე ხომ დამიჭერებთ?

**მოლიერი.** (ჩაფიქრდება). დაგჭერებ. ამთ კი არ დავუჭერებ. (ფეხს უახროდ გაიწეებს). ბრყუვები არიან. (უცებ შეკრთება და მთლად შეიცვლება). მომტყვევო, ბატონებო, თავს ასეთი უხეშობის ნება რომ მივცეო. თავადაც არ ვციო, როგორ წამოცვდა ადელფეხული ვარ. ნუ დამძრახავთ. ბატონო დიუ კრუაზი...

**დიუ კრუაზი.**  
**ლაგრანჟე** (ერთხმად). არაფერი გვწყენია!  
**ბუტონი.**

**რივალე.** როგორც კი უკანასკნელ ფრაზას წარმოთქვამთ, მაშინვე გაგაპარებთ სცენიდან, ამაღამ ჩემს საპირფარეოში დავმალავთ, გათენებისას კი პარიზს დატოვებთ, თანახმა ხართ? მაშ დავიწყოთ.

**მოლიერი.** თანახმა ვარ. აბა, უკანასკნელი სურათი გავითამაშოთ.

**დიუ კრუაზი.** ლაგრანჟე და მუარონი ხილბებს ხელს წამოავლებენ და გაუჩინარდებიან, მოლიერი რივალეს ხელს მოხვევს და მერე ისიც გაქრება. მოლიერი ხალათს იხდის. ბუტონი იმ ფარდას ახდის, რომელიც სცენას ჩვევან ჰყოფს. სცენაზე უზარმაზარი საწოლი დგას, იქვეა თეთრი ქანდაკება, კედელზე ჩაშავებული პორტრეტი ჰყლია. მაგიდაზე ზარი დევს. ჰალებს მწვანე შუქფარები აქვს აფარებული და ამის გამო სცენაზე დამის მშვიდი სინათლეა. ჭიხურში საწოლები ირთება და სუფლი ორი თავის ადგოლს დაიკავენს. მთავარი ფარდის იქით მაყურებელთა დარბაზი ხმაურობს, ხანდახან ავის მუწუყებელი სტენვა გაისმის. მოლიე-

რი უცებ მთლად შეიცვლება, ძალზე მსუბუქად შეტბება საწოლზე, ლოგინში ჩაწევა და საბანს წიხუქუნიანულმ რავს.

**მოლიერი** (სუფლიორს, ჩურჩულით). დავიწყოთ!

გაისმის გონგის ხმა, ფარდის იქით დარბაზი მიწვნარდება. გაისმის მზიარული მუსიკის იღუმალი ხმა. შრიალით გაიშლება უზარმაზარი ფარდა. იგრძნობა, რომ თეატრი გაქვდილია. განაპირა მოოქრულ ლოქაში ბუნდოვანდ მოჩანს ვილაკეების სახეები, გაისმის დაფდაფების მძლავრი ხმა და იატაკიდან ლაგრანჟე ანტი აღმართება. უზარმაზარი ცხვირი აქვს და შავი ჩაიი ახურავს. მოლიერს სახეზე დაამტერდება.

**მოლიერი.** (შეშინებული).  
 აქ რა გინდა? მითხარ, ვინ ხარ, ასე თავაშვებული?

მუსიკა.

**ლაგრანჟე.**  
 ვერ მიცანიო? პურგონი ვარ, თერაპევტი ქებული.

**მოლიერი** (გაოგნებული საწოლზე წამოვდება).  
 უყატრავად... ეს ვინდუ?

კედელზე ჩამოკიდებული პორტრეტი გაიფხრწება და იქიდან გამოძვრება დიუ კრუაზი. ლოთის პირისახე და წითელი ცხვირი აქვს, ექიმის სათვალე უკეთია და ჩაიი ახურავს.

**სატანა ნამდვილი.**  
**დიუ კრუაზი.** (ხმახანტეჩილი).  
 ვენეროლოგი გახლავართ, თქვენთან გამოგზავნილი.

**მოლიერი.**  
 ღმერთო, ვეღარ გამიგია...

ქანდაკება გაირღვევა და რივალე გამოსტბება.  
**სიზმრად ვხედავ, თუ ცხადად...**  
**რივალე.**  
 მედიკოსთა პრეზიდენტი თავად გამოგვცადათ.

დარბაზი ახარხარდება. იატაკიდან უზარმაზარი ექიმი წამოიმართება.

**მოლიერი.**  
 იმ კუთხეში ვილა მოჩანს  
 სარივთ დარტობილი?  
 საწოლზე ბალიშები აქეთ-იქით გადაცივია და მოლიერს თავს დაადგება მუარონი.  
**მუარონი.**  
 მოველ, დიოფურუსი,  
 დოსტაქარი, ცნობილი.

გაიხსნება მესამე, შორეული ფარდა და გამოჩნდება ექიმთა და აფთიკართა გუნდი. ყველას სასაცილო, უცნაური ნიღაბი უკეთია.

**მოლიერი.**  
 თქვით, რისთვის გაიხარჯეთ?



ნუთუ არ გაგონდებათ?  
 რ ი ვ ა ლ ი.  
 მოგახსენებთ, რომ ექიმის  
 ექიმთა გუნდი (ლაიფგვეინებს).  
 მოგანიჭებს წოდება!!

რ ი ვ ა ლ ი.  
 კუჭი ვის არ ასტივდება?  
 მ ო ლ ი ე რ ი.  
 ვინც მუქით ქაის ყველაფერს!

რ ი ვ ა ლ ი.  
 ბენე, ბენე, ბენე, ბენე!  
 ექიმთა გუნდი.  
 ნოვუს დოქტორ დიგნუს ესტი  
 დიუ კ რ უ ა ზ ი.  
 ვთქვით, ლუესი შეგეუარა?..  
 მ ო ლ ი ე რ ი.  
 რვა წელს ვეღარ მოირჩენ!

დარბაზი ახარბარდება.  
 ლ ა გ რ ა ნ ე უ ი.  
 ბრავო, ბრავო, ასეთ პასუხს  
 ვერავისგან მოისმენ!

რ ი ვ ა ლ ი.  
 დიდად განათლებულია,  
 დიუ კ რ უ ა ზ ი.  
 წამითაც არ ყოვნდება!  
 უცებ ლოკში ცალთვალა გამოჩნდება, მოა-  
 ჯირზე ჩამოჭდება და იცდის.  
 მ უ ა რ ო ნ ი.  
 საიქიოს არ ასცდება...

ექიმთა გუნდი (ლაიფგვეინებს).  
 ბაკალავრის წოდება!  
 მ ო ლ ი ე რ ი. (უცებ სასაცილოდ წაიქცევა).  
 მადლენას მოუხმეთ! რაღაცას მიჩრეხს... მიშველეთ!..

დარბაზი ახარბარდება.  
 პატერო, ნუ იცინი, ახლავე, ახლავე..  
 (დადუმდება).  
 მუსიკა ცოტა ხანს კიდევ გაისმის, მერე კი უცებ  
 შეწყდება.

სცენაზე ალიკოთია  
 ლ ა გ რ ა ნ ე უ ი. (ნიღაბს მოიხსნის, ლამპართან  
 შეჩერდება). ბატონებო, არგანის როლის შემსრულებ-  
 ბელი, ბატონი დე მოლიერი წაიქცა... (აღღვლებუ-  
 ლია) სპექტაკლს ვეღარ დავასრულებთ.

სიჩუმეა. მერე ლოქიდან ყვირილი გაისმის. «ფუ-  
 ლი დაგვიბრუნეთ!». სტენა და ყვირილი ძლიერ-  
 დება.

მ უ ა რ ო ნ ი (ნიღაბს მოიხსნის) ფულს ვინ თხო-  
 ულობს? (დაშნას ამოიღებს და ბოლოს გაუსწავს).  
 ბუტონი (სცენაზე). ვინ უნდა ყოფილიყო?  
 მ უ ა რ ო ნ ი. (ლოქაზე უთითებს). თქვენ თუ  
 თქვენ?

სიჩუმეა.  
 (ცალთვალას.) პირუტყვი  
 ცალთვალა დაშნას ამოიღებს და სცენაზე ავა.  
 (ცალთვალასავე კატასავით მიდის). მოდი, მოდი, მო-

მახლოვდი (მოლიერთან მივა, დახედავს, რაღაც  
 დაშნას ჩაარკობს, შებრუნდება და სცენაზე  
 ვა).

უცებ ჯიხურში სუფლიორი ატირდება.  
 ცალთვალა მოლიერს დააქერდება, დაშნას  
 ქარქაში ჩააგებს და სცენიდან გავა.

ლ ა გ რ ა ნ ე უ ი. (ბუტონი). ფარდა ჩამოუშვით!  
 ექიმთა გუნდი გონს მოვა, ექიმები და აფ-  
 თიაქარები მოლიერისავე გაქანდებიან, ირგე-  
 ვლიე შემოეხვევიან. ბუტონი ბოლოსდაბოლოს ფარ-  
 რდას დახურავს. დარბაზი მყისვე აყვირდება. მოლი-  
 ერის ზეღში აიყვანენ და სცენიდან გაყავთ. ბუტონი  
 უკან მიჰყვება.

ლ ა გ რ ა ნ ე უ ი. ბატონებო, მომეხმარეთ! (ფარდის  
 კრილიდან იძახის). ბატონებო, გთხოვთ... დაიშა-  
 ლოთ... ჩვენ უბედურება გვეწვია..  
 რ ი ვ ა ლ ი. (მეორე კრილიდან) ბატონებო,  
 გთხოვთ... ბატონებო... ბატონებო..  
 ფარდა გამოიბერება. ცნობისმოყვარენ სცენაზე ას-  
 ვლას ლამობენ.

დიუ კ რ უ ა ზ ი. (მესამე კრილიდან) ბატონებო...  
 ბატონებო...  
 ლ ა გ რ ა ნ ე უ ი. სანთლები ჩააქრეთ!

დიუ კრუზი სანთლებს დაწით აქრობს. დარბაზ-  
 ში ხმური ცოტა კლებულობს.

რ ი ვ ა ლ ი (ფარდის კრილიდან). ბატონებო, შე-  
 გვიბრალდეთ!.. ბატონებო... დაიშალეთ... სპექტაკლი  
 დამთავრებულია..

უკანასკნელი სანთელი ჩაქრება და სცენა ჩაბნელდ-  
 ება. ჭვარცმასთან შუი აინთება, სცენა გახსნილი,  
 ჩაბნელებული და ცარიელია. მოლიერის სარკის შო-  
 რიბოს ვიღაც შავ ტანსაცმლიანი მოკუნ-  
 ტულა, სცენაზე ფარანი გამოჩნდება. შემოდის შა-  
 ვით შემოსილი ლ ა გ რ ა ნ ე უ ი.

ლ ა გ რ ა ნ ე უ ი. (შკარად). ვინ არის აქ? ვინ და-  
 რჩა?

ბუტონი. მე ვარ, ბუტონი.  
 ლ ა გ რ ა ნ ე უ ი. მასთან რატომ არ მიდიხართ?  
 ბუტონი. არ მინდა.  
 ლ ა გ რ ა ნ ე უ ი. (მიდის თავის მაგიდასთან, მწვანე  
 შუქს ანთებს, დავთარს გადაშლის, ლამპარაკობს და  
 წერს).

„ჩვიდმეტი თებერვალი. დღეს იყო ბატონ დე მოლი-  
 ერის პიესის „ვიითომდა ავადმყოფის“ მეოთხე წარ-  
 მოდგენა. საღამოს ათ საათზე არგანის როლის შე-  
 მსრულებელი ბატონი დე მოლიერი სცენაზე წაიქცა  
 და ცოდვების მონანიებაც ვერ მოასწრო, უღმობელ-  
 მა სიყვდიდმა სიცოცხლე ისე მოუსწრაფა.“ (პუხა).  
 ამის აღსანიშნავად ყველაზე დიდ შავ ჭვარსა ვხვამ.  
 (დიქრობს). ამის მიზეზი რა იყო? რა? რა ჩავერ-  
 რა?... ამის მიზეზი იყო მეფის გულისწყრომა და  
 შავი კაბალა... ანცე ჩავეწრა!  
 (წერს და სიბნელეში ჩაინთქმება).

დასასრული  
 თარგმნა ბიპი კიკილაშვილმა





## თათბირ-სემინარი ბიჭვინთაში

წილს (2-14 ივნისი) უკვე მეოთხედ გაიმართა ახალგაზრდა დრამატურგთა თათბირ-სემინარი, რომლის ჩატარების იდეა ეკუთვნის ჩვენს ცნობილ მწერალს თამაზ კილაძეს, იგია აგრეთვე ამ სემინარის უცვლელი ხელმძღვანელი. ბიჭვინთის ეს შემოქმედებითი შეხვედრები მიმდინარეობს საქართველოს მწერალთა კავშირის, საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროსა და საქართველოს თეატრალური საზოგადოების ვეგლით.

წინა თათბირ-სემინარებმა მშვენიერი შედეგი გამოიღეს. სემინარის მონაწილე ახალგაზრდა დრამატურგთა პიესებით დაინტერესდნენ ქართული თეატრის მესვენითელი და, აი, სამი მათგანის (თ. აბულაშვილის „წერის გუთანი უბია“, თ. ბაძაღუს „რეკვიემი ვერცხლის ქორწილისათვის“, შ. შამანიძის „ღია შუშაბანი“) პიესებმა უკვე ისეთებს თეატრის სცენა. სარეპერტუარო გეგმაშია სხვა პიესებიც (კერძოდ, ლ. სამსონაძის „მოთეთილი დღე“).

წილს სემინარზე განხილულ იქნა თ. აბულაშვილის „ფორველების საქორწინო ცეკვები“, თ. ბაძაღუს ორი პიესა „ღუზა ჩაუშვი, ანგელოზო“ და „ზამთრის ფანტრებთან“, დილილა ბედიანიძის „დაბადების დღე“, ზ. დანელიას „რეპორტიორი ობობა“, შ. დოლიძის „დამსხვრეული კერპი“, მ. კაზიევის „მეფე-კატა“ (პიესა თოჯინების თეატრისთვის), ვ. ლლონტის „პენსიონერების ქალაქი“, დ. ჩახხაიას „ალი-ბეი“. სემინარის მონაწილეებმა გაიცნეს აგრეთვე მავალა გონაშვილის

პიესა „კურდღლის სიზმარი“. ლ. სამსონაძის — „რეცენზია დაუწერელ ნაწარმოებზე“, თ. ჩალაურის „გულშემატკივრები“, დ. ჩახხაიას „კვაზიმოდო“.

რასაკვირველია, შეუძლებელი იყო იმის ვარაუდიც კი, რომ სემინარზე წარმოდგენილი ყველა პიესა უკვე დასრულებული ნაწარმოები აღმოჩნდებოდა, რომლითაც უშუალო დაინტერესდებოდნენ ჩვენი თეატრები, მაგრამ სასიხარულოა ამის აღნიშვნა, რომ რამოდენიმე ავტორის ჩანაფიქრი (უპირველესად!) და დრამატურგიული ფორმა ძალიან საინტერესო აღმოჩნდა. ბოლოსდაბოლოს, სემინარის დანიშნულება სწორედ ამგვარი ახალი პიესების გამოვლენაა.

თ. კილაძის ხელმძღვანელობით თათბირ-სემინარს კონსტრუქციული ხასიათი ჰქონდა. ხშირ შემთხვევაში მსჯელობა გასცდა საკუთრივ სემინარზე წარმოდგენილ კონკრეტულ პიესას და მან ზოგადი ხასიათი მიიღო. კამათის საგნად იქცა ისეთი მნიშვნელოვანი პრობლემები, როგორცაა დრამატურგია და თეატრი, თანამედროვე გმირის პრობლემა, დრამა და სინამდვილე, პიესის სცენური ადაპტაცია, რეჟისორისა და დრამატურგის ურთიერთობა და სხვ. თათბირ-სემინარის მონაწილენი, ბუნებრივია, მსჯელობდნენ უცვლელი პიესის მხატვრული-იდეურ თავისებურებებზე, დრამის ისეთ აუცილებელ კომპონენტებზე, როგორცაა წარმოსახული სამყაროს მიმართება რეალობისადმი, სცენურობა, მოქმედებისა და ხასიათების ბუნებრიობა და დინამიზმი,

სცენურ-დრამატურგიული ნიჭის ქმედითობა, კონფლიქტის განვითარება, კოპოზიციის აგება და სხვა სპეციფიური ლიტერატურულ-სცენური საკითხები. უურადლებას იწყობს ის გარემოება, რომ განსახილველად წარმოდგენილი პიესების აბსოლუტური უმრავლესობა ჩვენს თანამედროვეობას ეხება (გამონაკლისი იყო მხოლოდ აფხაზი დრამატურგის დ. ჩახხაიას ისტორიული დრამა „ალი-ბეი“), მათში დამსჯელი ადამიანთა ზნეობრივი უმთავრესობის და შინაგანი მოვალეობის პრობლემა, ახალგაზრდა დრამატურგები ძალიან მტკივნეულად განიცდიან ჩვენი საზოგადოებრივი ცხოვრების ყველა უარყოფით მოვლენას; ადამიანთა გულგრილობას, არაკომუნიკაბელობას, ინტერქტა შეზღუდვებს, კორიტირებს, ფარისევლობას, მათი კრიტიკული მათვის სრულიად გასაგებია, მაგრამ ეს პრობლემები, როგორცაა „დაზმულია“, პასიურია. ამ პიესების გმირები გრძობდნენ უარყოფითი მოვლენის საშუალო სოციალურ ბუნებას, მაგრამ ერთგვარად ანემიურნი არიან. რასაკვირველია, ამგვარი პირქუში სურათი არავის უნდა აძლევდეს ოტიმიზმის საფუძველს. ახალგაზრდა დრამატურგთა პიესებში მოსალოდნელი იყო მეტი სიმძაფრე და შეუზღუდებლობა, ის, რასაც ჩვენ მოქალაქეობრივი პოზიციის გარკვეულობას უწოდებთ (ამ მხრივ გამოირჩეოდა თ. აბულაშვილის „ფრინველების საქორწინო ცეკვები“, სადაც არაორდინარული ხასიათების კვალად სრულიად ნათელი ავტორის პოზიცია).

უძველად უნდა ითქვას წარმოდგენილ პიესათა ენარულ და დრამატურგიულ ფორმათა მრავალფეროვნების გამოც, აქ იყო პიესა-იგავი, პიესა-ზღაპარი, პიესა-ალეგორია, პიესა-პარადოქსი და, ცხადია, ტრადიციულად აგებული პიესებიც. ავტორთა საგრძნობი ნაწილი მინც პოეტურ წარმოსახვას აძლევს უპირატესობას, რის გამოც ასახული მო-

ვლენა ზოგადსა და მეტაფორულ ხასიათს იძენს. აქ უქვეყნალად საჭიროა ზომიერების დაცვა, რადგან არის საშიშროება რეალობის საგან, კონკრეტულობისაგან მოწყვეტისა, რაც უსიცოცხლოს და უმოძრაოს ხლის სტენურ გმირს. თათბირ-სემინარის დადებით მოქმედება უნდა მივიჩნიოთ მის შემოქმედებითი ხაზღვრების გაფართოებაც. მასში პირველად მონაწილეობდნენ ახალგაზრდა აფხაზი და ოსი დრამატურგები.

სემინარის სხდომებში მონაწილეობა მიიღეს არა მარტო ჩვენი მწერლების, დრამის, თეატრის, თეატრმცოდნეობის, ლიტერატურათმცოდნეობის თვალსაზრისით სპეციალისტებმა, არამედ მოსკოვის, ლენინგრადის, უკრაინის და სხვა მოძმე რესპუბლიკების კულტურის მოღვაწეებმაც. ამ გარემოებამ კიდევ უფრო თვალსაჩინო გახადა ჩვენი თათბირ-სემინარის მნიშვნელობა.

ჩვენი ახალგაზრდა მწერლები რგები, კულტურის საინსტრუქტორებმა კავშირის, თეატრალური საზოგადოების მესვეურები (მათ შვას უფრთებს, აგრეთვე ჩვენი თურნალის რედაქციის) ეხელს გამოსთქვამენ, რომ ახალ პიესის მიმართ გულგრილი არ დარჩებიან ჩვენი თეატრები, ისინი, ვინაც საქმით (და არა მხოლოდ ტრიბუნულიდან გამოსვლად) მართლაც უნდა აინტერესებოდნენ ამ თანრის მომავალად.

● **თბილისის მხატვრის სახლის დარბაზებში** ექსპონირებული იყო მცირე ფორმის ქანდაკების გამოფენა. პლასტიკის ამ სახეობის ნიმუშებს დამთვალეირებლები ხშირად ეცნობიან ყოველ რიგით, დიდად თუ მცირე მასშტაბის გამოფენებზე. ამჟერად კი ექსპოზიციასზე თავი მოიყარა ბოლო წლებში შესრულებულმა მრავალმა ნიმუშმა, რომელთა ავტორები არიან როგორც ცნობილი ოსტატები, ისე სხვადასხვა თაობის მოქანდაკეთა წარმომადგენლები. კამერული ხასიათის ამ ნამუშევრების გამოფენა, პირველყოფლისა, საინტერესო იყო თემათა, ჩანაფიქ-

რთა, მასალისა და პლასტიკური გადაწყვეტის დიდი მრავალფეროვნებით. პორტრეტები, ერთფეგურიანი და ჭგუფური თანრული კომპოზიციები — ყოველივე ეს ქართველ მოქანდაკეთა მაღალ და თვითმყოფად ოსტატობასზე მეტყველებდა.

● **დედაქალაქის საზოგადოებრიობა** დიდი ინტერესით გაეცნო საქართველოს სურათების გალერეაში გამართულ, — კიეველი ფერმწერლების — გალინა ნელდოვას და ვიქტორ რეიხის ნამუშევართა გამოფენას. აღსანიშნავია, რომ ექსპოზიციასი დიდი ადგილი

ეკირა საქართველოსადმი მიძღვნილ ტილოებს, რომლებიც მხატვრებმა შექმნეს რესპუბლიკის სხვადასხვა რაიონში მოგზაურობის შედეგად. ქართული კოლორიტის გრძნობა, ღრმა დაკვირვება ერთნულ ყოფა-გარემოზე, უდიდეს ინტერესს ხალხის მრავალსაყურ ნოვანი კულტურისადმი, ბუნების მომხიბველობა, — ყოველივე ეს შთამბეჭდვად აისხა მრავალრუხვან ტილოებზე. „სალამო გელათში“, „ზეიმი შატილში“, „ირრული ოლა“ და მრავალი სხვა აბეჭდილი იყო მაღალპოეტურობითილი განწყობილებით.

**«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»  
(«СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО»)  
№ 9, 1984  
ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ  
ГРУЗИНСКОЙ ССР**

**ПУТЕМ ВОСХОЖДЕНИЯ**

10—17 июля в Тбилиском государственном академическом театре оперы и балета им. З. Палиашвили состоялась неделя показательных спектаклей, на которой присутствовали известные музыканты, приехавшие из разных городов Советского Союза. Были показаны постановки, созданные за последние два года — «Саломея» Р. Штрауса, «Дон

Жуан» Моцарта, «Борис Годунов» Мусоргского, «И было в восьмой год...» Б. Кварнадзе, «Музыка для живых» Г. Канчели; балеты: «Серенада» Чайковского, «Порги и Бесс» Гершвина. Скоро эти спектакли будут показаны в Москве, на сцене Большого театра СССР.  
В завершении этого мероприятия состоялось обсуждение, стенограмма которого печатается на страницах нашего журнала (стр. 2).

М. Зардашелидзе

БАКИНСКИЙ ТЕАТР  
В ТБИЛИСИ

Печатается статья о гастролях Азербайджанского государственного академического драматического театра им. М. Азизбекова в Тбилиси (стр. 14).

Нодар Гурабанидзе

СТРОГОЕ СУДИЛИЩЕ

Автор рецензирует спектакль Сухумского грузинского государственного драматического театра им. К. Гамсахурдия «Венецианский купец», поставленный по одноименной пьесе Шекспира народным артистом СССР Д. Алексидзе (стр. 17).

Важа Даinguа

«УКРАЩАЮТ СОКОЛА»

Рецензируется спектакль Телавского государственного драматического театра «Украшают сокола», поставленный по одноименной пьесе молодого грузинского драматурга Л. Табукашвили (стр. 26).

ПАНОРАМА

Под рубрикой «Панорама» журнал продолжает освещать крикисные явления культуры и искусства Запада (стр. 39).

Губаз Мегрелидзе

«ОТКРЫТАЯ ВЕРАНДА»

Рецензируется спектакль театра-студии киноактера «Открытая веранда», поставленный по пьесе молодого грузинского драматурга Ш. Шаманадзе (стр. 32).

Борис Пастернак

ПОЭТИЧЕСКИЙ СТИЛЬ ШЕКСПИРА

Замысел статьи Б. Пастернака относится к 1939-40 гг. Первая редакция («Заметки по поводу перевода драм Шекспира») датирована августом 1946 г., окончательная — 1956 годом (стр. 37).

Эрнст Шумахер

«ОТЕЛЛО», НА ЭТОТ РАЗ  
ПО-ГРУЗИНСКИ

Статья, перепечатанная из газеты «Берлинер цитунг», посвящена гастролям Тбилисского государственного академического театра им. Марджанишвили в ГДР по случаю дней Шекспира в Веймаре (стр. 40).

Олег Швидковский

ПОСВЯЩЕН БРАТСТВУ ДВУХ  
КУЛЬТУР

В статье речь идет о монументе дружбы «Навеки вместе», воздвигнутом в Москве к 200-летию юбилею первого документа братства и взаимопомощи грузинского и русского народов — Георгиевского трактата (стр. 41).

Никита Воронов

ВЫСОКОЕ ТВОРЧЕСТВО,  
ГЛУБОКАЯ МЫСЛЬ

Статья о творчестве народного художника Грузии, живописца Константина Махарадзе знакомит читателей с его основными произведениями. В номере печатаются цветные и черно-белые иллюстрации работ художника (стр. 46).

Роземария Шудер

ИЕРОНИМ БОСХ

Монографическое исследование известной немецкой писательницы, лауреата премии им. Генриха Манна Роземарии Шудер, о творчестве выдающегося фламандского художника средневековья Иеронима Босха печатается в сокращенном переводе писателя Акакия Геловани (стр. 49).

Элджам Амашукели

ШЕСТОЕ ЧУВСТВО

Журнал продолжает печатать цикл статей народного художника Грузии, скульптора

Э. Амашукели, в которых автор рассматривает проблемы творчества (стр. 60).

**Нугзარ Андгулаძე**

**О ЦИЛКАНСКОМ ХРАМЕ**

Пolemическая научная статья о памятнике грузинского зодчества — Цилканском храме (стр. 67).

**Вахтанг Беридзе**

**ВОСПОМИНАНИЯ**

Журнал продолжает печатать воспоминания известного грузинского ученого, доктора искусствоведения, профессора В. Беридзе. Этот многоплановый труд знакомит читателей с многими аспектами истории грузинского искусства, освещает ее узловые, существенные моменты, достижения и результаты научно-исследовательской деятельности поколений грузинских искусствоведов (стр. 75).

**Леван Пааташвили**

**ОПЫТ СОЗДАНИЯ ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СРЕДЫ В ФИЛЬМАХ**

Статья одного из ведущих операторов советского кинематографа, народного артиста Грузии Л. Г. Пааташвили перепечатана из журнала «Техника кино и телевидения» № 4, 1984. (стр. 91).

**Василий Доленко**

**КИНО — ЛЮБОВЬ МОЯ**

Печатаются воспоминания одного из старейших деятелей грузинского кино, народного артиста ГССР, режиссера-монтажера В. В. Доленко. Воспоминания предворяет статья народного артиста СССР Реваза Давидовича Чхеидзе «Профессионал» (стр. 100, 102).

**Ирина Кучухидзе**

**ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ ЭКРАН  
И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ**

В статье, на примере фильмов, созданных в 1983 году режиссерами Грузинской студии научно-популярных и документальных фильмов, речь идет об основных тенденциях грузинского документального кино (стр. 109).

**Тамара Дуларидзе**

**БЕЗ ГРИМА**

В статье речь идет о некоторых особенностях творчества популярного актера грузинского кино Гурама Пирцхалава (стр. 126).

**Гулбат Торадзе**

**БОРИС АСАФЬЕВ И ГРУЗИНСКАЯ  
МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА**

Статья посвящена 100-летию со дня рождения выдающегося советского музыковеда В. Асафьева (стр. 129).

**Михаил Булгаков**

**«КАБАЛА СВЯТОШ»**

Журнал печатает пьесу известного русского писателя и драматурга М. Булгакова «Кабала святош» (стр. 136).

გადამცემის წარმოებას 20. 07. 84 წ.  
ხელმოწერილია დასაბეჭდად 17. 09. 84 წ.  
საბეჭდი ქალაქი 5,25  
ქალაქის ფორმატი 70×108<sup>1</sup>/<sub>16</sub>  
ფიზიკური ნაბეჭდი თაბახი 10,5  
სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 19,75  
შეკვეთა № 1616. უკ 05803. ტირაჟი 6000.

ქურნალში დაბეჭდილია მ. შაბოვის,  
პ. შევჩენკოს, ი. კვაკანტირაძის ფოტოები.





ՀԱՄԱՅՆՔԱՆ  
ՆՈՇՏՈՒՄՈՒՅՑ

Բան  
81

0340 1 806 70 553.

231/132



3/20/57 231/132

0600040 177

1957