

საგჭოტთა სელოვნება

ISSN 0132-1307

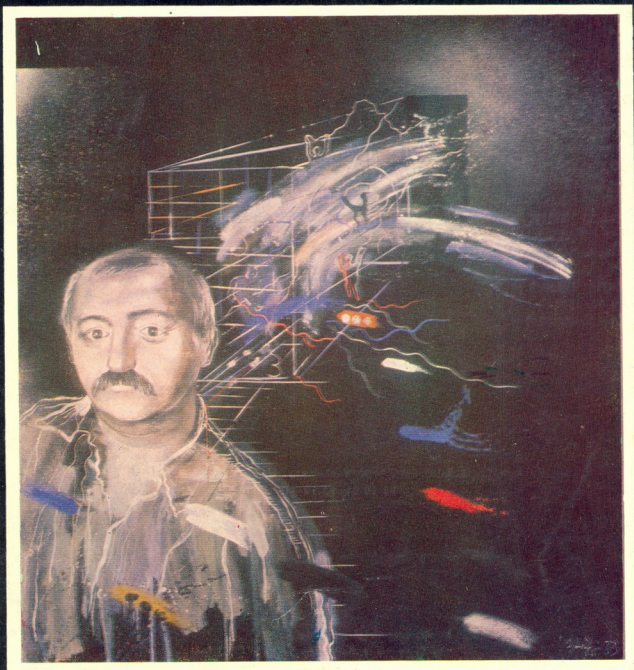
გეოგრაფიული
ინფორმაცია

4

1985

საპარტველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
თველთვიური ჟურნალი

180
1985/4





ეროვნული
გრაფიკული

შურნალი გამომცემი

1921 წლიდან

ს ა ჯ ტ რ თ ა ს ე ლ ტ ვ ნ ე ა

4/ 1985

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
ქოველთვიური შურნალი

მთავარი რედაქტორი
ნოდარ გურაბანიძე

სარედაქციო კოლეგია:

აკაკი ბაქრაძე,
ვახტანგ ზერიძე,
ნოდარ გაბუნია,
ვასილ კიკნაძე,
ნოდარ მგალობლიშვილი,
ზურაბ ნიშარაძე,
ნათელა ურუშაძე,
რევაზ ჩხეიძე,
ანტონ ფულუკიძე,
ნიკო შავჭავჭავაძე,
ნოდარ ჯანაშიანი.

თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
ჟურნალიზმი
ტელევიზია

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

მხატვრული რედაქტორი პავლე შუჭუბენკო

საქართველოს კვ ცენტრალური
კომიტეტის გამომცემლობა,
თბილისი, 1985



შინიშნულმწიგნობის ძეგლი 2

გივი ორბელიანი —
თანამედროვე ქართული მუსიკა ესთეტიკისა და სოციალური
პრობლემათა შესახებ 7

გუბაშვილი —
თანამედროვე ახალგაზრდა გმირი სცენაზე 16

პავლე ხუციანი —
სახელმწიფო იურიდიული 22

შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო კრემის ლაშქარბერი 30

გივი მალაქაძე —
შინიშნულმწიგნობის 32

ირინა ბეგიშვილი —
ქართული მულტიმედია: პრობლემები, ტენდენციები, ძიება . . . 38

ერასტ კუნცევი —
„მისი ფორმები თეატრალურია, თეატრი კი — ფორმალური“ 48

ი. შიგოვი —
ცნობიერების შეცვლა 51

დალი მუშაძე —
რამაზ ჩხიკვაძე 55

ელგუჯა ამაშვილი —
მრწამსის ერთგულება 72

ირაკლი ბერიძე —
პირდაპირი გათვალისწინებით 75

ელდარ შენგელაია —
ჩემი მემკვიდრე მერაბ კოჭრავაძე 81

ლია ქიქოძე —
სივრცითი უფროსი საფუძვალზე 83

პაატა იაკოვილი —
საქართველო თანამედროვე 88

„ქართული იოსელიანის მიერ მოწოდებული ფრანგული დღესასწაული“ 95

მანანა ახმეტელი —
„...თეატრის ანტიკონსერვაცია და ავტონომიურობა უნდა ვაღიაროთ...“ 100

ვანტანგ ბერიძე —
მომავალი 106

ამოცანების მასალები 121

ილია ილიას ძე სუნიკი (ნეკროლოგი) 124

ქეთევან კინწურაშვილი —
ქართული მხატვარი ფილიპს ვარლა — მოწოდების მკვიდრი . . 125

გიორგი ხუბაშვილი —
ამბავი ფილიპსისა, მისი და ჯარისკაც ზვიკვირის 130

პრონიკა 158

ცენტრალური კომიტეტი

გარეკანის პირველ გვერდზე: გ. მესხიშვილი. რობერტ სტურუას პორტრეტი.
 გარეკანის მესამე გვერდზე: რუსთაველის სახ. თეატრის აფიშა დასავლეთ ბერლინის
 საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალზე.
 გარეკანის მეოთხე გვერდზე: გ. მესხიშვილი. გია ყანჩელის პორტრეტი.

1985 წ. № 4

საქართველოს კ ცენტრალური კომიტეტის
 გამომცემლობის სტამბა,
 380006, თბილისი. ლენინის ქ. № 14, ტელ. 93-93-59.

უმნიშვნელოვანესი ეტაპი

თანამედროვე ისტორიის განვითარების ყოველ მნიშვნელოვან ეტაპზე, საზოგადოების ცხოვრების გარდამტეხ მიჯნაზე ლენინური პარტია შეიმუშავებს ხოლმე თეორიულ ფორმულას, პოლიტიკურ ლოზუნგს, რომელნიც ზუსტად, ღრმად გამოხატავენ იმ თვისობრივად ახალ მოვლენებს, რომელიც მასების პრაქტიკულ საქმიანობაში იბადებოდა.

ამჯერად ასეთი თეორიული ფორმულა გამოხატავს იმ რეალობას, რომ ჩვენი ქვეყანა განვითარებული სოციალიზმის ეტაპის დასაწყისში იმყოფება. ეს ეტაპი ისტორიული კანონზომიერების შედეგია, იგი აგვირგვინებს სოციალიზმის შექმნისათვის საბჭოთა ხალხის გრანდიოზული შემოქმედებითი შრომის სახელოვან პერიოდს და იწყებს დიდსა და რთულ შემობრუნებას ჩვენში აშენებული სოციალიზმის სრულყოფის ამოცანების გადასაწყვეტად.

ამ ახალ ისტორიულ მიჯნაზე, ქვეყნის ეკონომიკის, მრეწველობის, სოფლის მეურნეობის, იდეოლოგიის განვითარების უმნიშვნელოვანეს ეტაპზე, აუცილებელი გახდა საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის თეორიის, სტრატეგიისა და ტაქტიკის ზოგიერთი აქტუალური პრობლემის გაშუქება. სწორედ ამ საკითხს მიეძღვნა ჟურნალ „კომუნისტი“ გამოქვეყნებული კ. უ. ჩერნენკოს თეორიული სტატია „განვითარებული სოციალიზმის მოთხოვნების დონეზე“.

ამ თეორიული სტატიის და მასში განვითარებული დებულებების მნიშვნელობა განსაკუთრებულია, თუ გავითვალისწინებთ მსოფლიოში შექმნილ იდეურ-პოლიტიკურ ვითარებას, იდეოლოგიური კონტრონტაციის მთელ სიმწვავეს. პარტია, ხალხი შეიარაღდა განვითარებული სოციალიზმის თანამედროვე კონცეფციით, რომელიც აღიარებს და ასაბუთებს კომუნისტური საზოგადოებრივ-ეკონომიკური ფორმაციის პირველი ფაზის განსაკუთრებული, ობიექტურად აუცილებელი ეტაპის რეალობას. ამ თეორიულ სტატიაში ხაზგასმითაა თქმული, რომ „სანამ უშუალოდ კომუნისმის მშენებლობასთან დაკავშირებული ამოცანების გადაწყვეტას შევუდგებოდეთ, უნდა გავიართოთ განვითარებული სოციალიზმის ისტორიულად ხანგრძლივი ეტაპი“.

პარტიამ საესებით სამართლიანად უარყო „დეტალური პროგნოზირების გონებაჭკვრებითი კონსტრუირების“ ყოველი ცდა, რომელიც აუბრალოებდა, ვარდისფრად ხატავდა მომავლის პერსპექტივებს, რაღაც უახლოეს მომავლად სახავედა კომუნისმის ფაზაში შესვლას და ჩვენს საზოგადოებას რეალური, თეორიულად დასაბუთებული დასკვნების ნაცვლად ვოლუნტარისტულ ილუზიებს სთავაზობდა.

ამჯერად, ჩვენ „განვიხილავთ სინამდვილეს მთელი მისი კონკრეტული მრავალფეროვნებით, მრავალმხრივობით, წინააღმდეგობრივობით, მუდმივ მოძრაობაში, უმდაბლესიდან უმაღლესისაკენ განვითარებაში — აი, რა არის დიალექტიკის მთავარი მცნება, რომელიც განსაკუთრებულ შორსმჭვრეტელობას ანიჭებს თეორიასაც და პოლიტიკასაც“.

ამხ. კ. უ. ჩერნენკოს სტატიაში კომუნისტური პარტიის თეორიის, სტრატეგიისა და ტაქტიკის პრობლემათა მრავალი სპექტრია განხილული. ეს არის

პრობლემები, რომლებიც განეკუთვნებიან თეორიის, პოლიტიკის, ეკონომიკის, სოციალურის, ეროვნულ ურთიერთობათა სფეროებს.



თეორიის სფეროში: მოცემულია მეცნიერულად დასაბუთებული განსაზღვრა მიღწეული სოციალურ-ეკონომიკური მოწიფულობის საფეხურისა. დაზუსტებულია წარმოდგენები სოციალისტური ფაზის შინაარსისა და ხანგრძლივობის შესახებ. განვითარებული სოციალიზმის ისტორიულად ხანგრძლივი ეტაპის შესახებ პარტიის მიერ შემუშავებული დასკვნა უეჭველია, რომ „ორიენტაციას გვაძლევს რეალისტურად შევაფასოთ როგორც ჩვენი უდიდესი მიღწევები, ისე არსებული ნაკლოვანებებიც, არც გავაზვიადოთ და არც დავაკნინოთ ქრთმა და მეორეთა მნიშვნელობა. ასეთი შეფასება შესაბამის პრაქტიკულ მოქმედებასაც გვაძლავს“.

პოლიტიკურ სფეროში: განვითარებული სოციალიზმის ეტაპდამდგარი საზოგადოება მთელს კაცობრიობას უჩვენებს, რომ ეს არის რეალობა — რომელიც განასახიერებს სოციალისტური აღმშენებლობის ჭეშმარიტად ისტორიულ წარმატებებს, ჩვენს ცხოვრებაში მტკიცედ დამკვიდრებულ, ზოგადკომუნისტურ საწყისებს.

ეკონომიკის სფეროში: აქ განსაზღვრულია საბჭოთა ეკონომიკის თანამედროვე იერი, რომელსაც ქმნიან მოწინავე ტექნიკითა და ტექნოლოგიით აღჭურვილი გაერთიანებები, საწარმოები, გამორჩეულნი შრომის რაციონალური ორგანიზაციით, დიდი ნაყოფიერებით და ეკონომიკური ეფექტიანობით. „ეს განსაკუთრებით მომავლის რეალური ყლორტები, რომლებმაც უნდა იმრავლოს და განმტკიცდეს მეცნიერულ-ტექნიკური რევოლუციის, მეცნიერულ-საწარმოო და აგროსამრეწველო ინტეგრაციის განვითარებასთან, მოწინავე გამოცდილების გაფრცელებასთან ერთად, სახალხო მეურნეობის მთელ სისტემაში“.

სოციალურ სფეროში: გააზრებულია მოსახლეობის სხვადასხვა კლასისა და ჯგუფის სპეციფიკური ინტერესების განსხვავება და მათი ოპტიმალური შეთანხმების საჭიროება.

ეროვნულ ურთიერთობათა სფეროში: კუთხურობის, ეროვნული შეზღუდულობის, პარტიკულარიზმის ყოველგვარ გამოვლენას პარტია შეურიგებელი ბრძოლა გამოუცხადა, მაგრამ ეროვნულ ურთიერთობათა პრობლემა დღის წესრიგიდან არ მოხსნილა „ვინაიდან გადაწყვეტა ეროვნული საკითხისა იმ სახით, როგორც იგი კაპიტალიზმისაგან გვერგო, არ ნიშნავს არც იმას, თითქოს იგი საერთოდ მოხსნილი იყოს დღის წესრიგიდან“.

თეორიული დასკვნის ეს მრავალმხრივი ასპექტი, ამ თეორიულ სტატიაში განხილულია დიალექტიკურად, საზოგადოების განვითარების პერსპექტივების გათვალისწინებით, მრავალმხრივობით, წინააღმდეგობრივობით, მწვავედ გადასაჭრელი პრობლემების ღრმა ანალიზით. ამიტომაც საცხებით ლოგიკურია ამ თეორიულ სტატიაში ხაზგასმულად განვითარებული დებულება: „სწორედ იმ დიდი და რთული პრობლემების მთელი კომპლექსის გადაწყვეტა, რომლებიც თავიანთი წარმოშობისა და ხასიათის მიხედვით კომუნისმის პირველი ფაზის ამა თუ იმ სფეროს განეკუთვნებიან, წარმოადგენს შინაარსს მრავალბლანიანი მუშაობისას, პარტია ჩვენში აშენებული სოციალიზმის სრულყოფას რომ უწოდებს“.

სტატიაში ზუსტადაა განსაზღვრული კონკრეტული ორიენტირები და მიზნები, შეთანხმებულნი მიღწეული საფეხურის რეალებთან, გათვალისწინებულია თვალსაწიერი პერსპექტივები.

ამ ორიენტირთა შორის უპირველესია მეცნიერული თეორიით შემუშავებული უმაღლესი, ყველაზე მომთხოვნი წარმოდგენები სოციალიზმის შესახებ.

ერ. კ. მარტოვი
საბ. ს. ბრ. შ.
სოციალ. დემ.



ამ სტატიაში ნაჩვენებია ის გზა, რომლითაც უნდა გაიკვლიოს ჩვენი სოციალისტური საზოგადოების სრულყოფის გენერალური კურსი. პირველი საკითხი, რომელსაც ხმარდება ჩვენი პარტიის მთელი ძალისხმევა, ესაა ქვეყნის ეკონომიკის ინტენსიფიკაციის დამთავრება მეცნიერულ-ტექნიკური პროგრესის მნიშვნელოვანი დაჩქარების, სოციალისტური მეურნეობის ფორმებისა და მეთოდების ყოველმხრივ სრულყოფა-გაუმჯობესების საფუძველზე.

ეს რაც ეხება ქვეყნის ეკონომიკურ განვითარებას. იგი არსებითია, რადგან ეკონომიკური მშენებლობა ჩვენთვის „მთავარი პოლიტიკაა“ (ლენინი).

პოლიტიკური სისტემის განვითარებაში ჩვენმა პარტიამ მთავარ ორიენტირად დასახა ხალხის სოციალისტური თვითმმართველობის სრული განხორციელება. „ჩვენ იგი გვესმის საზოგადოებისა და სახელმწიფოს საქმეთა მართვის ისეთ დემოკრატიულ სისტემად, რომელიც, ლენინის თქმით, მოქმედებს არა მარტო მშრომელებისათვის, არამედ თვით მშრომელთა მეშვეობითაც“.

გლობალური საგარეო-პოლიტიკური სტრატეგიის შემუშავებაში, პარტია ხელმძღვანელობს იმ აზრით, რომ საერთაშორისო განვითარებაზე, მსოფლიო ისტორიის მიმდინარეობაზე მთავარი ზემოქმედება ხორციელდება სწორედ ჩვენი ქვეყნის სამეურნეო წარმატებებით.

სამეურნეო წარმატებათა გამრავლებისა და მისშტაბის გაზრდის თვალსაზრისით საბჭოთა კავშირის კომპარტია გადაწყვეტს მნიშვნელობას ანიჭებს წარმოების ინტენსიფიკაციას, წარმოების მეტ გამოსავლიანობას მატერიალური სახსრების ნაკლები დანახარჯებით, ნაკლები რაოდენობის მომუშავეებით, ჩვენი ქვეყნის გასვლას საზოგადოებრივი შრომის ნაყოფიერების უმაღლეს მსოფლიო დონეზე. განვითარებული სოციალიზმის ეტაპზე ობიექტური საზოგადოებრივი მოთხოვნილება ხდება მეურნეობის ინტენსიურ მეთოდებზე გადასვლა, წარმოების ეფექტიანობის მკვეთრი ამაღლება. ყოველივე ეს ორგანულად უკავშირდება საწარმოო ძალების თვისობრივი გარდაქმნის აუცილებლობას. ეს პროცესი კი იმით არის დამახასიათებელი, რომ საწარმოო ძალების განვითარებას უცილობლად აქვს გარკვეული საზოგადოებრივი ფორმა, რომელსაც წარმოებითი ურთიერთობა ქმნის. „საწარმოო ძალების თვისობრივი გარდაქმნისათვის მთელი ჩვენი მზრუნველობის შედეგია ის, რომ უშუალოდ არის დამოკიდებული იმაზე, თუ რამდენად შევძლებთ შესაბამისი ცვლილებების შეტანას წარმოებითს ურთიერთობაში“.

საბჭოთა კავშირის მწერალთა კავშირის საიუბილეო პლენუმზე წარმოთქმულ სიტყვაში ამხ. კ. უ. ჩერენკომ რელიეფურად აღნიშნა, რომ ამგვარი დამოკიდებულება ქვეყნის სამეურნეო სისტემისადმი „საზოგადოებრივი ცნობიერების ხელახლა ორიენტაციას ნიშნავს“.

„საზოგადოებრივი ცნობიერების ხელახლა ორიენტაციის“ პროცესი მეტად რთული პროცესია, ღრმად დაკავშირებული იდეოლოგიურ, კულტურულ, ფსიქოლოგიურ ფაქტორებთან. 1983 წლის ივნისის პლენუმმა, განიხილა რა პარტიის იდეოლოგიის, მასობრივ-პოლიტიკური საქმიანობის საკითხები, მიიღო გადაწყვეტილებანი, რომელთა შესრულება კიდევ უფრო გაზრდის ჩვენი იდეოლოგიური ინსტიტუტების, კულტურისა და ხელოვნების როლს მასების კომუნისტური სულისკვეთებით აღზრდის საქმეში.

ჟურნალ „კომუნისტის“ ამ სტატიაში, რომელიც უშუალოდ არ განიხილავს იდეოლოგიისა და კულტურის საკითხებს, განვითარებულია მთელი რიგი დებულებებისა, რომელნიც სისხლხორცეულად არიან დაკავშირებულინი კულტურის, ხელოვნების, სულიერი მოღვაწეობის კარდინალურ საკითხებთან. აქ ლაპარაკია იმ სულიერ ღირებულებათა შესახებ, რომელიც ხელოვნების არსს შეადგენენ. ჩვენი პარტიის ამ დებულებათა შუქზე ახალი პერსპექ-

ტივები და ამოცანები იხსნება იდეოლოგიური ფრონტის მუშაკების წინაშე. სოციალისტური საზოგადოების სრულყოფის ახალი ფორმების ძიება, მელსაჲ პარტია წარმართავს, ისევე ორგანულია შემოქმედის ცხოვრებისათვის, როგორც საკუთრივ მხატვრული ფორმების ძიება. ცხოვრების მატერიალური მხარის ამაღლება, რაც ხალხის კეთილდღეობას განაპირობებს, სრულადაც არ არის ცალმხრივი პროცესი. მართლაც, ამ პროცესის უგულვებელყოფა დაუშვებელია, „მაგრამ განა ეს არის ყველაფერი, რაც ქმნის ადამიანის ცხოვრებას და, განსაკუთრებით ცხოვრებას ჩვენს სოციალისტურ საზოგადოებაში? ხომ არის უამრავი სულიერი, მორალური, ფსიქოლოგიური რიგის ღირებულებანი, რომლებიც საბჭოთა ადამიანებისათვის მატერიალურ სიკეთეებზე უფრო მეტად თუ არა, ნაკლებად არ ფასობს“.

იენისის პლენუმის შემდეგ განსაკუთრებული სიცხადით გამოიკვეთა ხელოვნების როლი და დანიშნულება განვითარებული სოციალიზმის პირობებში. ხელოვნანის უზენაეს მიზნად რჩება, რათა თავისი შემოქმედებით ხელი შეუწყოს ყველა იმ პროცესის გაღრმავებას, რომლებსაც შედეგად მოსდევს უკლასო სოციალისტური საზოგადოების ჩამოყალიბება, ერების შემდგომი აყვავება და დაახლოება, რათა საზოგადოებრივი, ადამიანური ურთიერთობანი ყველად მკვიდრდებოდეს ზუსტად სოციალიზმისათვის დამახასიათებელი სოციალური სამართლიანობის პრინციპის შესაბამისად. „ეკონომიკურსა და სოციალურ-პოლიტიკურ განვითარებაში მალაღ მიჯნებს ვერ მივალწევთ, თუ არ დავეყრდნით მშრომელთა ღრმა ცოდნას, დიდ შეგნებასა და კულტურას. ამასთანავე ახალი საწარმოო-ეკონომიკური, სოციალური და პოლიტიკური პირობების შექმნა საბოლოო ანგარიშით მიზნად უნდა ისახვდეს ადამიანის პარმონიული განვითარების უზრუნველყოფას. პიროვნების ყოველმხრივი განვითარება იყო და იქნება ჩვენი უზენაესი მიზანი. ოღონდ ამასთან უნდა გვახსოვდეს, რომ თითოეულის განვითარების, ყოველმხრივობის დონეს განსაზღვრავს ყველას ყოველმხრივი განვითარების დონე. ეს კი დამოკიდებულია საზოგადოების სოციალურ-ეკონომიკური მოწინაფულობის, მისი მატერიალური და კულტურული შესაძლებლობების მიღწეულ დონეზე“.

ცხადია, ამ ამოცანის გადასაწყვეტად, აუცილებელია ადამიანთა ცნობიერების, ფსიქიკის განვითარება, მისი სრულყოფა, სოციალიზმის მეცნიერული თეორიის უახლესი იდეების შერთება ხალხის სოციალურ, კულტურულ შემოქმედებასთან. ამიტომაც, ხელოვნების ყოველი დარგი, ყოველი ქანრი მოწოდებულია იმისათვის, რომ ჩვენს მსმენელს, მაყურებელს, მკითხველს უნერგავდეს პარტიის მიერ წამოჭრილი ამოცანების მასშტაბურობისა და სირთულის ნათელ გავებას, ფსიქოლოგიურ მზადებას მაქსიმალურად შედეგიანი და ჰუმანური მოქმედებისათვის.

ჟურნალ „კომუნისტის“ სტატიაში არის ფრიად საგულისხმო ასეთი ფრაზა: „გაუმჯობესდა ადამიანთა გუნება-განწყობილება“. ეს ფრაზა, შესანიშნავად გამოხატავს, აგრეთვე, ჩვენს რესპუბლიკაში შექმნილ პოლიტიკურ, ფსიქოლოგიურ, კულტურულ კლიმატს.

ნაკლოვანებათა წინააღმდეგ მიმართულმა მტკიცე კურსმა თავისი შედეგი გამოიღო საზოგადოებრივი ცხოვრებისა და ცნობიერების ყველა სფეროში. ხალხმა ირწმუნა მუშაობის ლენინური პრინციპების მთელი ძალა, დაინახა და იგრძნო წინსვლა ეკონომიკისა და კულტურის ფრონტზე. ცხადია, „გაუმჯობესდა ადამიანთა გუნება-განწყობილება“ და ეს იგრძნობა არა მხოლოდ ჩვენს ყოველდღიურ ყოფა-ცხოვრებაში, არამედ იგი გამოიხატა მრავალ შესანიშნავ წაწარმოებში, იქნება ეს რომანი, პიესა, ოპერა თუ კინო-სურათი.

ჩვენი რესპუბლიკის ყველა პატიოსანი მშრომელისათვის ფრიად საძმა-ყოფა ის გარემოება, რომ ამ პრობლემურ სტატიაში, რომელიც კომუნის-



ტური პარტიის თეორიის, სტრატეგიისა და ტაქტიკის აქტუალურ პრობლემებს ეხება, სტატიაში, რომელსაც გლობალური ხასიათი აქვს, განზოგადებულია ჩვენი რესპუბლიკის პარტიული ცნობებების არსებითი თვისებანი: „კმაყოფილებით შეგვიძლია აღვნიშნოთ, რომ მთელი რიგი რესპუბლიკური, სამხარეო, საოლქო პარტიული კომიტეტების მუშაობაში სულ უფრო ნათლად მოჩანს შემოქმედებითი ფხა. ფართო ფრონტით ახორციელებენ ექსპერიმენტს ეკონომიკის, მეცნიერების, კულტურის ხელმძღვანელობის სხვადასხვა დონეზე უკრაინის, ბელორუსიის, საქართველოს, ლიტვის კომპარტიები, პარტიის მოსკოვის საქალაქო, კრასნოიარსკის სამხარეო, სვერდლოვსკის საოლქო კომიტეტები“.

კულტურის ხელმძღვანელობის სხვადასხვა დონეზე ფართოდ განხორციელებული ექსპერიმენტი, ჩვენი რესპუბლიკის სინამდვილეში, მრავალმხრივა გამოხატული. იგი გამოხატულია, ერთის მხრივ, კულტურისა და ხელოვნების განვითარებისათვის ეგზომ აუცილებელი მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის შექმნით და, მეორეს მხრივ, იმ შემოქმედებითი ატმოსფეროთი და შემოქმედებითი შედეგებით, რაც ასერიგად მომძლავრდა ბოლო წლებში.

მხედველობაში გვაქვს უკანასკნელ ხანს შექმნილი შესანიშნავი თეატრალური თუ საკონცერტო დარბაზები, მუზეუმები, კულტურის სასახლეები. განა ფოთის გუნდის სახ. თეატრის სრული რეკონსტრუქცია სასიკეთო ნაყოფი არ არის ამ ქალაქში ფართოდ გაშლილი სამეურნეო ექსპერიმენტებისა? აქ შეგვიძლია მოვიხსენიოთ ხობის, საჩხერის, საგარეჯოს, ბოლნისის კულტურის სახლები, ბავშვთა სურათების გალერეა, რუსთავის, შაუმიანის სახ. სომხური, ჭიათურის, ცხინვალის რეკონსტრუირებული თეატრები, სოხუმის კ. გამსახურდიას სახ. ქართული დრამატული თეატრის და გლდანის ახალი თეატრალური შენობები!

სასიხარულოა, რომ ადამიანთა გაუმჯობესებული გუნება-განწყობილება, ხელოვნების სფეროში წარმოებული მრავალი ექსპერიმენტი თავის კონკრეტულ გამოხატულებას პოულობს შესანიშნავ მხატვრულ ნაწარმოებებში, შემოქმედებითი პროცესის გონივრულად წარმართვაში.

განა თამამი ექსპერიმენტი არ იყო თავის დროზე კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ თეატრის შექმნა, მეტეხის ახალგაზრდული, პანტომიმის, მინიატურების და გლდანის თეატრების ჩამოყალიბება?

უაღრესად თამამ ექსპერიმენტად უნდა მივიჩნიოთ ავრეთვე, ორი დიდი შემოქმედებითი კოლექტივის — საქართველოს სიმფონიური ორკესტრისა და თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის ხელმძღვანელობის გადაცემა ჯანსუღ კახიძისათვის. ახლა შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ამ ექსპერიმენტმა, რომელიც თავიდან ერთობ სარისკო ჩანდა, სავსებით გაამართლა. ისევე როგორც გაამართლა დრამატული თეატრის თვალსაჩინო რეჟისორების კონსოლიდაციამ საოპერო თეატრში. ახლა ჩვენ, სამართლიანად ვამაყობთ ამ ექსპერიმენტების შედეგებით.

„ჩვენ ყველა საფუძველი გვაქვს აღვნიშნოთ, რომ სკკპ ცენტრალური კომიტეტის 1983 წლის ივნისის პლენუმის შემდეგ პოზიტიური ცვლილებანი მოხდა იდეოლოგიურ მუშაობაში. მაგრამ ეს მხოლოდ პირველი ნაბიჯებია.“

ჯერ კიდევ ბევრი რამ გვაქვს გასაკეთებელი საიმისოდ, რომ ჩვენი პრობაგანდის შინაარსი, ოპერატიულობა, ფორმები და მეთოდები, მისი მატერიალურ-ტექნიკური ბაზა შეესაბამებოდეს საბჭოთა ადამიანების გაზრდილ მოთხოვნილებებს, განვითარებული სოციალიზმის სრულყოფის ამოცანების, ბურჟუაზიული იდეოლოგიის წინააღმდეგ შემტევი ბრძოლის ამოცანებს, რათა ამოვიძრკვოთ პრობაგანდისტულ პრაქტიკაში მოხდენილ ფრახას გამოდევნება, მომავლურებული შტამპები, იმ მწვავე საკითხთა გვერდის ავლის ცდებო, მშრომელებს რომ აწუხებთ“ (ყურანალი „კომუნისტი“).

თანამედროვე ქართული მუსიკა ესთეზიკისა და სოციოლოგიის პრობლემათა შუაშე*

გივი ორჯონიკიძე

რეალური ცხოვრების პრობლემატიკა მუსიკაში სულ სხვა სახით შემოდის, ვიდრე ლიტერატურასა, თეატრსა და კინოში. მუსიკას მატერიალური ცხოვრების ასახვის საქმეში არც მაგათი თვალსაჩინოება გააჩნია და არც განსჯის ის უნარი, რომელიც მხატვრულ ნაწარმოებში ყოველგვარ პოზიციას და შეფასებას განსაკუთრებულ სიციხადეს ანიჭებს. მუსიკაში ყოველივე საკუთრივ მუსიკალური რა ფორმალურიზირებულია. მსმენელის მიერ მუსიკა განიცდება საკუთრივ მუსიკალური კატეგორიების მნიშვნელობით. მუსიკა აღიქმება როგორც გრძლიობების, ტონთა სიმაღლეების და რიტმული ნახატების, სტრუქტურების მონაცვლეობის ლოგია. ამასთან ერთად, მას, როგორც ამ ლოგიკის სპეციფიკურ თავისებურებას (მას გააჩნია ცოცხალი ინტონაცია, გარკვეული ინტონაციური მიხრილობით, რაც სინამდვილისადმი დამოკიდებულების სპეციფიკურად მუსიკალური გამოვლენაა) გააჩნია ქანრული სიციხადე, რომელსაც მუდამ თან ახლავს გარკვეულ სემანტიკურ მნიშვნელობათა რიგი. ამიტომაცაა შესაძლებელი მუსიკალური შინაარსის წაკითხვა. მუსიკალური შინაარსის გაშიფვრა პრინციპში შეუძლებელი რომ იყოს, მაშინ მუსიკას ვერ აღვიქვამდით, როგორც კულტური სფეროს, რადგან კულტურა, უპირველეს ყოვლისა, ადამიანის თავისუფლების,

ადამიანური ნებისყოფის თვითდამკვიდრებაა. კულტურა საზოგადოებრივად გაიზომება და იგი თავის თავში ვერ დაიტევს გაუცნობიერებელს, უაზროს, იმას, რაც თავისუფლებას მოკლებულია. თავისუფლების ქვეშ ამ შემთხვევაში იგულისხმება უნარი შემოქმედებისა, სიხალისის ქმნადობისა, არსის წვდომისა და ცხადია, არჩევანისა, რომელიც ქვეშაირად ადამიანურს გამოავლენს და დაამკვიდრებს, მის „თვითგაშლას“ უზრუნველყოფს.

არსის გაცნობიერება — შემოქმედებაა. და თუ მუსიკა შემოქმედებაა, იგი, უპირველეს ყოვლისა, არსის გაცნობიერება უნდა იყოს. მუსიკის ღირებულება ამ ამოცანის ვალდებით განისაზღვრება. მუსიკის აღქმა უპირველეს ყოვლისა ბგერადში არსის გავებაა. მუსიკა სინამდვილის სხვადასხვა მხარეებზეა მიმართული, მუსიკას სიცოცხლის სხვადასხვა დონეები აინტერესებს, მუსიკა სინამდვილის სხვადასხვა სიღრმეებს აშუქებს. ეს გარემოება ქმნის რეალურ მიზეზს მუსიკალური ღირებულებების სხვადასხვაობისას. მუსიკა გარკვეულ შემთხვევებში უძლურია ზედაპირულ ფენებს გასცდეს და ამ შემთხვევაში ბგერადის მთელი სრულყოფილების მიუხედავად, იგი ნაკლებად ღირებულოა, ვიდრე ის მუსიკა, რომელიც უსასრულო სიღრმეებს აღწევს, რომელიც მიუღწეველია ცნობიერების სხვა ფორმებისათვის, მაგრამ ყველა შემთხვევაში მუსიკა ხედვად, ბგერად ფორმებად ქცეული სინამდვილეა, მისი სიმბოლოა, მისი ხილული და ქვეცნობიერი ბიძგების კამერტონია. რასაკვირველია, მუსიკაში უფრო ძნელია

* გაგრძელება. იხ. „საბუთო ხელოვნება“ № 8, 11, 1984.

არსის ძიება და პოვნა, ვიდრე, მაგალითად, ლიტერატურულ ნაწარმოებში. თუნდაც იმიტომ, რომ მუსიკის აღქმა მოითხოვს სპეცი-ალურ ინტელექტს, სპეციალურ მუსიკალურ მომზადებას. ის, რაც „რიჩარდ მესამე“-ს მ-ა-ყურებელს უშუალოდ ეძლევა, თუკი მას საერთო ჰუმანიტარული მომზადება გააჩნია, უფრო ძნელი გასაგებია მუსიკალურ ნაწარ-მოებში, თუკი შესაბამისი „აღმქმელი აპარა-ტი“ არ არსებობს.

ამ სინელეზე არაერთგზის მიუთითებიათ. მაგრამ ნუ დავივიწყებთ იმასაც, რომ წმინ-დად მუსიკალურის აუცილებელ სულიერ საზრდოდ მიჩნევისათვის მასში მართლაც უნდა იდოს არსებითი, რომელიც უნდა ეს-მოდეს თუ რიგით მსმენელს არა, პროფესი-ონალ მუსიკოსს მანც.

სამწუხაროდ, ჩვენ არც თუ ისე ხშირად ვმსჯელობთ მუსიკის ამ არსებით მხარეზე. ჩვენი მუსიკისადმი მიდგომა უფრო ცეზობ-რივი-პროფესიულია, ვიდრე ჰუმანიტარულ-ფილოსოფიური. ის ზოგადი ფრაზეოლოგია, რომელიც ჩვენს მუსიკისმცოდნეობასა და კრიტიკაში დამკვიდრდა (ნიმუშისათვის: „მუ-სიკა ჩვენი ეპოქის სუნთქვას ვადმოგვეცმს“, „ამ სიმფონიაში ადამიანის მრწამსი და მის-წრაფებებია გამოხატული“) არსებითად სი-ცარიელეა, რომელიც არც არაფერს არ გუ-ლისხმობს და ვერც ვერავითარ საყრდენს ვერ ქმნის მუსიკის გავებისათვის. იგი ისეთი-ვე პირობითობაა, როგორც ზოგიერთი ქართ-ული სიმღერისათვის დამახასიათებელი შე-ძახილი: „დელი-დელა დელა ვოდელა“. ჩვენ-თვის არა კმარა იმის დეკლარატიული აღნიშ-ვნა, რომ სიმფონია თანამედროვეობასთანა დაკავშირებული. ჩვენ იმის დასაბუთება გვჭირდება, თუ თანამედროვეობის რა მხა-რებია ასახული მუსიკაში და როგორ ამჟ-ღავნებს იგი თავის დამოკიდებულებას მათ-დამი. ჩვენ გვჭირდება არა ლიტერატურულ პარალელები (ძალიან ხშირად კი ასეთი პარალელები მუსიკის ვულგარიზაციის და მასზე თავსმოხვეული აზრის გამოვლენაა), არამედ თვით მუსიკის შინაარსის ისეთნაირი გახსნა, რომ მუსიკალურისა და სინამდვილი-სეულის შესატყვისობა არავითარ ექვს არ იწვევდეს. |

ქართული მუსიკის ქანრული მრავალფე-როვნება — ფაქტია. მაგრამ ეს ფაქტი სი-ნამდვილის რეალურ სურათზე ზუსტ წარ-

მოდგენას არ იძლევა. მაგალითად, მე ჩვენს მუსიკაში მაკლია სატირულ-კომედიურ-საწე-ყისი. მართალია, ოპერეტა ე ვაგაჰნია, კინო-კომედია, კომიკური ოპერებიც და სხუ-მარი სიმღერებიც გვაქვს, იუმორით გამსჭე-ლული რამდენიმე ინსტრუმენტული ნაწარ-მოებიც, მაგრამ ყოველივე ეს არსებითად, მოკლებულია სატირულის ნამდვილ ფუნქ-ციას, ნეგატიური ცხოვრებისეული მოვლე-ნების მძაფრ მხილებას, მუსიკის საშუალებით უარყოფითი მოვლენის არსის გამოვლენის ძალას. ქართული კომპოზიტორების მიერ პაროდულ-სატირულის უსასრულო შესაძ-ლებლობანი ჯეროვნად არაა გამოყენებული თვით კომედიურ ქანრებშიც, კომედიურ-სა-ტირულის პრინციპზე დაყრდნობა მხოლოდ ოპერეტის, კინოკომედიისა და კომიკური ოპერების პერფორატია არაა. გავიხსენოთ ისეთი კომპოზიტორები, როგორიცაა მალერი და პროკოფიევი, შოსტაკოვიჩი და სტრავინს-კი, აგრეთვე ჩვენი დროის კომპოზიტორები შჩედრინი და ჰენცე, რომლებმაც მუსიკაში სატირული საწყისი არაჩვეულებრივი ძალით გამოხატეს.

იქნებ ჩვენს კომპოზიტორებს არა აქვთ საბაბი სატირულ-პაროდული ხელოვნების პრინციპების გამოყენებისათვის. იქნებ ჩვე-ნი სინამდვილე, მისი ცალკეული მხარეები ისე შეგვიძლია ავსახოთ, რომ არ გამოვი-ყენოთ გროტესკი, შარჟი, ექსცენტრიკი, ფარსი და კომედიური ხელოვნების სხვა სა-ხეობანი? მე ვფიქრობ, საკითხის ასეთნაირად დაყენება გულუბრყვილობაა. სამწუხაროდ, ჩვენს სინამდვილეშიც ვხვდებით მოვლენებს, რომლებიც გაკიცხვას იმსახურებს, ჯერ კი-დეც ხშირად ვაწყდებით უზნეობას, ცხოვ-რების სოციალისტური წესის დარღვევას, მოწმენი ვართ მეშჩანური სტიქიის გააქტიუ-რებისა. მართალია, ყველა ამ სოციალურ შე-უსაბამობას ეკონომიკურ-იურიდიული საფუძ-ველი გამოეცალა, მაგრამ მიუხედავად ამისა, ბოლომდე ჯერჯერობით მაინც ვერ აღმოფე-ხვეთი მუქთაბოროლი ტენდენციები, ძალ-მომხრობა და გამოძალდა, მლიქვნელობა და ფარისეგლობა, სუბიექტივიზმი და აგრესი-ული ინდივიდუალიზმი.

სატირული ხელოვნება ამ ნეგატიური მოვ-ლენებისადმი თავის დამოკიდებულებას მუ-სიკალური ქანრების გაუცნაურების მეოხე-ბით აღწევს. ამოუწურავია გაუცნობიერების,



გროტესკის, პაროდებისა და ირონიის მე-
თოდები. მაგრამ ეს დიდებული არსენალი,
არსებითად, ერთ ამოცანას ემსახურება: ფე-
ტიშიზირებულის დამდაბლებას, იმის უარ-
ყოფას, რაც კომპრომეტირებული და შეუ-
ფერებელია. გაუცნაურების ობიექტი ის
მუსიკალური მასალაა, რომელიც თანამედ-
როვე ადამიანის სულიერ მოძრაობას ვერ
გამოხატავს. პაროდია ნიღაბს აგლეჯს არა-
ნამდვილს, უღირსს სთელავს და სასაცილოდ
იგდებს, ნამდვილს ბოროტებისაგან ანთავი-
სუფლებს, ეზას უყაფავს მას ახალი გამომ-
სახველობისაკენ. ის, რაც გაშარყებულია,
სრულიად არ კარგავს მოვლენასთან სუ-
ლიერ კონტაქტს, პირიქით, მზადაა ამ კონ-
ტაქტებიდან გამოაშკარაოს ყველაზე უტ-
ყუარი რამ. პაროდია არასასურველი დანალე-
ქისგან განთავისუფლებს, ხსნაა.

პაროდია არც ადრე იყო უცხო მუსიკა-
ლური ხელოვნებისათვის, მაგრამ სტრაჯინს-
კის დროიდან ეს ხერხი მხატვრულ განზოგა-
დების ერთ-ერთ ქმედით საშუალებად იქცა.
ნ. გაბუნიას „იგავის“ დიდ მნიშვნელობას
დღესაც მის ჭეშმარიტად პაროდიულ ხასი-
ათში ვხედავთ. პაროდიულობის მაცოცხლე-
ბელ ნიავს ვგრძნობ გ. ყანჭელის სიმფონი-
ებში. მის მუსიკაში ფილმებისა და თეატრალ-
ური დადგმებისათვის (მათგან საუკეთესოა
„არაჩვეულებრივი გამოფენა“, „არ დაიდარ-
ლო“, „კავკასიური ცარცის წყა“ და „რი-
ჩარდ III“). პაროდიული მეთოდი გამოყე-
ნებულია რ. გაბიჩავის მიერ რიგ ინსტრუ-
მენტალურ ნაწარმოებებში, ნაწილობრივ ს.
ნასიძის და სხვა კომპოზიტორთა შემოქმე-
დებაში. მაგრამ ეს ჯერ კიდევ საკმარისი არაა
იმისათვის, რომ პაროდიული მეთოდი ქარ-
თული თანამედროვე მუსიკის ერთ-ერთ და-
მხასიათებელ საზაროვნო თავისებურებად მი-
ვიჩნით. პაროდია ჯერ კიდევ თავს ვერ
იღებს მთავარ ამოცანას — ინტონაციური
განმარტების მისიას და ამ მისიისათვის
მისი მოუქმეფებლობა მეტად ჩანს მის
საკუთარ სავანეში — კომედიურ ხელოვნე-
ბაში. თუ ქართულ სინამდვილეს ვიჭონი-
ებთ მხედველობაში, უფლება გვაქვს ვთქვათ,
რომ ოპერეტას, საესტრადო ჟანრებსა და
კინომუსიკაში პაროდიას ყველაზე მეტად
უჭირს ბრძოლა თავის პირდაპირ მეტოქეს-
თან — მეშჩანურ ესთეტიკასთან და ობივა-
ტულურ თვითკმაყოფილებასთან. ამ ჟანრებ-

ში ესთეტიკურ ნორმად გვევლინება და
თვითდამკვიდრებასაც ახერხებს. ამიტომაც
უნდა იქნას პაროდირებული. ამიტომაც მისი
მუსიკალური ფორმა არ შეიცავს არავითარ
სიახლეს, იგი უმეტესად მოკლებულია შინა-
განად ფეთქებად ნივთიერებას.

ჩვენს მუსიკალურ ესთეტიკაში გაბატონე-
ბულ პოზიციებს კვლავ ინარჩუნებს რომან-
ტიკული ესთეტიკა და მისი ტრადიციები,
ხშირად სხვა მხატვრულ მიმდინარეობებში
გამოვლილნი და გამდიდრებულნი. ამიტომაც
განსაკუთრებული ღირებულების მნიშვნელო-
ბა ენიჭება უშუალო ლირიკული გრძნობის
დამკვიდრებას. უშუალო ემოციური რეაქცია
კი თავს ვალდებულად თვლის თავისი ერთ-
გულედა დაამტკიცოს სინამდვილის პრო-
პორციებისადმი და ეს პროპორციები დაამ-
კვიდროს თავისი პირდაპირი მნიშვნელობით.
თქვას ის, რაც ხედვას პირდაპირ ეძლევა. ამ
მეთოდს, ცხადია, თავისი დიდი ღირსებები
გაჩნია, იგი რეალობის ერთ-ერთი მუდმი-
ვი პირობათაგანია. მაგრამ თანამედროვე პი-
რობებში მისი ერთადერთობა დაუშვებელია.
უტრირება და გაუცნაურება, გროტესკი და
ირონია ვინმეს კაპრიზი კი არაა, არამედ კრი-
ტიკული აზროვნების რესურსებია და თუ
ხელოვნების განვითარების რომელიმე ეტაპ-
ზე ჩვენ უმითოდაც იოლად გავდიო-
დით ფონს, დღეს ამ „შეზღუდული ხედვის“
პრინციპისაგან უნდა გავთავისუფლდეთ, ხე-
ლოვნურად არ უნდა შემოვფარვლით სინამ-
დვილის ანალიზის მეთოდი, რადგან ირო-
ნია მსჯავრია, კრიტიკული შეფასებაა, იგი
გაღმოგვეცემს არა მარტო იმას, რაც მოქმე-
დებს ჩვენს აზრსა და გრძნობაზე, არამედ გარ-
კვეული თვალსაზრისით უარყოფაცაა, შესაძ-
ლოა, წინგახედვაცაა, მოვლენაზე ამაღლე-
ბაცაა და სხვა.

დიახ, მუსიკას, სხვათა შორის, მამხილე-
ბელი პათოსიც უნდა ამოძრავებდეს. აბა
ერთი მიბრძანეთ, როგორ შეიძლება ამ პა-
თოსის გამოხატვა, თუ არა პაროდიულით?
პაროდიას ეკისრება კიდევ ერთი დიდი ფუნ-
ქცია, რომელიც საკუთრივ მუსიკალურ-დრამა-
ტიკურ გიულისა და ამრიგად, შინაარსობრივ-
იდუურის მნიშვნელობას იძენს. პაროდია
გაუცნაურების მეთოდია. მაგრამ გაუცნაუ-
რებული თვით იქნეს დამოუკიდებელი სახის
მნიშვნელობას. ამ მეთოდმა თავისი დიდი შე-
საძლებლობები რომანტიზმის ეპოქაში აღმო-



აჩინა, კერძოდ, ბერლიოზის „ფანტასტიკურ სიმფონიაში“, ლისტის სონატაში (სი მიწორ) და მის „ფაუსტ-სიმფონიაში“, შემდეგ კი სხვა კომპოზიტორებისათვის მასალის პოლარიზაციის ქმედით საშუალებად იქცა. საქმე ისაა, რომ პირდაპირი და გაუცნაურებული ქმნიან პოლარულ წერტილებს, მთლიანი მუსიკალური ფორმის ყველაზე ურთიერთდასაზღვრულ პუნქტებს. ასეა შოსტაკოვიჩთან და მალერთან, ბარტოკთან და ონგერთან, სტრავენსკისა და მრავალი სხვა მხატვრის შემოქმედებაში.

ამრიგად, პაროდული ახალი ინტონაციური მასალის თავისებური გენერატორია, „წარმოებული თემატიკის“ წყაროა, რომელიც „დამორების ეფექტსაც“ იძლევა და ამავდროს, ინტონაციურ-სტილისტური მთლიანობის საიმედო გარანტიაა. უნდა ითქვას, რომ ქართულ სიმფონიაში წარმატებების მიუხედავად, ეს მეთოდი ჯერჯერობით საკმარისად არაა გამოყენებული, შესაძლოა იმიტომ, რომ სიმფონია მარტო თვითონ კი არ „ქმნის მეთოდოლოგიას“, არამედ ხშირად აღიჭურვება იმით, რამაც თავისი მხატვრულ-სასიცოცხლო ძალა დაამტკიცა სხვა, „ქვემდებარე“ პიანოებში. სიმფონიამ პაროდული ფორმებიც აქედან, ამ „ნიდაგიდან“ უნდა მიიღოს. თვით ლირიკსაც კი, რომელიც ჩვენი წარმოდგენებით მუსიკალური განზოგადებების ყველაზე ღირებული მომენტია, გაუჭირდება ახალი მიგნებების აღმოჩენა, თუკი მას არ დაახმარა ირონია, გაუცხოების ნომენტი. ამ მხრივ გ. ყანჩელის ყველაზე პოეტური სახეები ესთეტიკურის საოცარ ზღვარს გავაძნობინებენ: ეს ის სილამაზეა, ის გარინდება, გრძნობის ის ჩუმი თქმაა, რომლის იქით სილამაზე გადავიდოდა თავის წინააღმდეგობაში. მაგრამ თვით ეს სილამაზე თავის ძალას მხოლოდ უშუალო განცდიდან კი არ იღებს, არამედ იმ ნაკადიდან, რომელშიც თავის დროზე პაროდულიც იყო გარეული. ეს სინატიფე განცდა და გააზრდება, დამკვიდრდება და უარყოფაც. უფრო ზუსტად, ეს ის ინტონაციაა, რომელმაც საკუთრივ პაროდულში მოიშორა რა სანტიმენტალურ-გრძნობიერის ნალექი, დაუპირისპირდა ლირიკულის „კლიშედ“ ქცეულ მოდელს.

მე ვიტყვი, რომ ვალსიც ს. ნასიძის „ფიროსმანი“ ფინალიდან — მალერიესულია

და ყოფითის ეს უცნაური ორეული — აგრეთვე იმ ნაკადიდან მოდის, რომელშიც მდებარეულია პაროდული გაუცხოების პრინციპი, ის ლირიკაც, რომელიც ს. ნასიძის „დალაი“-ში ჩაქედლია ჰაინდისეულ უშუალოს სტილიზაციაში, აგრეთვე იმ პაროდულის პირშია, რომელიც არა მარტო ტრადიციული ირონიული გარდატეხაა, არამედ ნათელი საწყისის ავტორისეული გაგებაა. ამ ნაწარმოებში მართლაც საოცარია ორი ლირიკული სფეროს შეპირისპირება და სინთეზის ნაცვლად მათი შეუთავსებლობის გამოვლენა. ერთი უშუალოსა და სიღრმისეულის, ხალხური სიმღერის ფესვზეა დამყობილი და მისი მწარე წვენიც ცოცხლობს. მიორე კი მოდის ზოგადკულტურულის ხედიდან, გამჭირვალე მინსავით მტკრევადა და აკი იმსხვრეა კიდეც... მათი დრამატურგიული შეუთავსებლობა განპირობებულია თვით ჩანაფიქრით. უშუალოდ რომანტიკულისა და პაროდულის შეპირისპირებები დამახასიათებელია გ. ყანჩელის V სიმფონიისათვისაც. ორივე შემთხვევაში — გ. ყანჩელისათვისაც და ს. ნასიძისათვისაც — დრამატურგიის ეს თავისებურებანი აღნიშნავენ ქართული სიმფონიური აზროვნების ახალი პრინციპების ჩამოყალიბებას. ეს მეთოდი სხვა კომპოზიტორთა ყურადღებასაც იზიდავს. გაუცხოება, გროტესკი და ირონია თავისებურადაა გამოვლენილი ს. ცინცაძის და ვ. აზარაშვილის ნაწარმოებებში, ბ. კეკელიძის ოპერაში. ამ მეთოდმა გარკვეული ნაყოფი გამოიღო. თქათქიშვილის ახალ კომედიათურ ოპერებშიც — „პირველი სიყვარული“ და „მუსუსი“, ი. კეჭეყმაძის „პარაფრაზებში ძველ თბილისის თემებზე“. მაგრამ მიუხედავად ამისა, პაროდულს ჩვენში თავისი სიტყვა ჯერ კიდევ მთელი ძალით არ უთქვამს. შეიძლება იცდები, მაგრამ მგონია, რომ იგი ჯერჯერობით წმინდა მუსიკალურ ინსტიტუტს ვერც ვერცნობა, ვიდრე გამახვილებულ კრიტიკულ პოზიციას.

ჩინი კულტურის წინსვლისათვის გარკვეულ როლს თამაშობს იმ ცნობების ზუსტი მნიშვნელობით გამოყენება, რომლებსაც ჩვენ მიემართავთ ამა თუ იმ მოვლენის დასახასიათებლად. ყოველდღიურობაში დამკვიდრებული ისეთი სიტყვა, რომლის რეალური შინაარსი გაბუნდოვანებულია. ასეთი სიტყვა



უკვე არაფერს არ გამოხატავს და ზოგიერთ შემთხვევაში დააბნევს მკითხველს. ერთ-ერთი ასეთი ტერმინია „მასობრივი კულტურა“. ჩვენში და დასავლეთში (ბურჟუაზიული სოციალოგების შრომებში) ეს სიტყვა სრულიად საწინააღმდეგო მნიშვნელობით იხმარება. ჩვენთვის იგი აღნიშნავს დემოკრატიულ კულტურას, რომელიც საზოგადოების ფართო წრეებზეა მიმართული, გულისხმობს მათ თანამონაწილეობას შემოქმედებით პროცესში, მათ გაგებას განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს. ამ თვალსაზრისით „მასობრივი კულტურა“ ავანგარდული მომენტი, რომელიც ცხოვრებისეულ სინამდვილეს პირდაპირ ეხმარება და მკვეთრი სოციალური ფუნქციის მატარებელია. აღორძინების კი ეს ტერმინი სინონიმია ნაყარ-ნუყარის, კულტურის შლაკისა, რომელსაც დაკარგული აქვს ეთიკურ-ესთეტიკური მნიშვნელობა და მთლიანად ქცეულია თავშესაქვევ, სამომხმარებლო საქმედ. მას აღარავინ აქვს საერთო აზრთან და ჰუმანიტარ სილამაზესთან, პირიქით, იგი ბურჟუაზიულ აღწარმოებასთანა დაკავშირებული, მოწოდებულია გაბატონებული კლასების ჯიბის გასასქლებლად და უპირისპირდება ნამდვილს, ჰუმანიტარ კულტურულს და სხვ.

ახლა წარმოიდგინეთ სიტუაცია, როდესაც ტერმინით „მასობრივი კულტურა“ გამოხატავენ ამა თუ იმ მხატვრული მოვლენის მხოლოდ ფართოდ გავრცელების ფაქტს. ასეთ შემთხვევაში ბურჟუაზიული ესთეტიკის ამ ფაქტს სულ სხვაგვარად შეაფასებდა. ამიტომაც ჩვენ გავრცელების ფენომენი შეფასების კრიტერიუმად არ უნდა მივიჩნიოთ. საწინააღმდეგო შემთხვევაში, პოპულარულ შლაგერსა და მსგავს ნიმუშებს, რომლებსაც აღორძინ კიცხავდა, კულტურის ღირსშესანიშნაობად გამოვაცხადებთ.

გავრცელების ფაქტი თვით იმსახურებს ანალიზს. იგი ხშირად განპირობებულია პროპაგანდის ხერხებით, სიტუაციასთან შესატყვისობით და არა მხატვრული ღირებულებით. ასევე ხშირად ვრცელდება ისეთი ნაწარმოები, რომელიც ორიენტირებულია დაბალ გემოვნებაზე და არავითარ დაძაბვას არ ითხოვს მსმენელის წვდომისა და განცდისაგან.

ასევე ძნელია (და ამავე დროს საპასუხისმგებლო) „თანამედროვეობის“ ცნების გარ-

კვევა და ხმარება. სამართლიანობა ითხოვს აღნიშნოთ, რომ კრიტიკულმა ლიტერატურამ რამ ისეთნაირად არია მონასტერი, რომ დღესდღეობით თითქმის შეუძლებელია ეს ტერმინი ერთ მნიშვნელზე დაიყვანოთ და მისი მეოხებით მკითხველი სიტუაციაში გავარკვიოთ. მართლაც, მუსიკის სფეროში „თანამედროვეობა“ საკმაოდ ბუნდოვანი ტერმინია, მიუხედავად იმისა, რომ ყოველდღიურობაში იგი იხმარება თავისთავად ნაგულისხმევი სიტუაციის აღსანიშნავად, ჯერ ერთი, ეს ტერმინი გაურკვეველია თუნდაც თავისი ქრონოლოგიური საზღვრებით. ამ მხრივ ტერმინი „წინაქრისტიანული ხანა“ (შეიძლება პარადოქსად მოგეჩვენოთ, მაგრამ ეს მართლაც ასეა) დროის უფრო ზუსტ ფარგლებს ემორჩილება, ვიდრე „თანამედროვეობა“. მართლაც, რომელი წლიდან იწყება თანამედროვეობა?

თავი დავანებოთ ქრონოლოგიას. სიტყვა თანამედროვე მუსიკა, ან თანამედროვეობის მუსიკა აერთიანებს ურთიერთსაწინააღმდეგო მოვლენებს. „თანამედროვე მუსიკა“ ვერაფერს საგულისხმოს ვერ გვეუბნება, რადგან კონკრეტულად ვერ მიგვითითებს იმ ნიშანთვისებებზე, რომლებიც სწორედ თანამედროვეობისათვის არიან დამახასიათებელი. იქნებ თანამედროვეა ის მუსიკა, რომელიც ჯდება გაურკვეველ ქრონოლოგიურ ჩარჩოებში, ან შექმნილია ამავე დროის მონაკვეთში შემოუპაიებული ხერხებით. ჩვენს მსჯელობაში შემთხვევით არ შემოვიღოთ ახალი სიტყვა „ხერხი“. საქმე ისაა, რომ ყოველდღიურ კრიტიკულ ლიტერატურასა და სოლიდურ მეცნიერულ გამოკვლევებში ჩვეულებად იქცა თანამედროვე და არათანამედროვე ხერხებზე მსჯელობა. არ შეიძლება ასეთი დახასიათების მნიშვნელობის უგულებელყოფა, რადგან მას ხშირად იყენებენ ღირებულების განსაზღვრისას. ღია. ცნება „თანამედროვე“ ღირებულების აღნიშვნის პრეტენზიას ამჟღავნებს. მაგალითად, როდესაც სურთ იმის აღნიშვნა, რომ კომპოზიტორის ქმნილებას დიდი ესთეტიკური ღირსებები გააჩნია, სპეციალურად აღნიშნავენ, რომ ეს მუსიკა ჰუმანიტარად აღნიშნავენ, რომ ეს მუსიკა ჰუმანიტარად თანამედროვეა, რომ მასში „თანამედროვე მხატვრის ხელი იგრძნობა“, თითქოს მის მხატვრულობას დააქინებდა ამ მუსიკაში ბახის ან ბეთოვენის ხელი რომ შეეგრძნოთ.

ცხადია ერთი რამ, რომ ტერმინში „თანამედროვე“ ფიქსირებულია განსხვავებულობა წინამორბედისა და ტრადიციულისაგან. მაგრამ თუ მოვლენას უფრო ღრმად დაეუყვირდებით, აღმოვაჩენთ, რომ ასეთ გამოიჯვანეს არ უდევს რეალური საფუძველი. ამ საკითხს ბოლომდე გირ გავარკვევთ მამინაც, როცა მხედველობაში გვექნება ტექნოლოგიური ხერხები, რომლებსაც ხშირად სიახლის სინდრომად მიიჩნევენ. რასაკვირველია, ხერხებს თავისი ბიოგრაფია გააჩნიათ და ხშირად მუსიკაში მათი შემოსვლა საკმაოდ ზუსტად თარიღდება.

აქ, სწავთა შორის, აღსანიშნავია ჩვენი მუსიკისათვის დამახასიათებელი ერთი ლოკალური მომენტა: მას თანამედროვეობის მიერ აღმოჩენილი ხერხების დაუფლების თავისი ისტორია გააჩნია. ხშირად, ხერხების შემოტანის კონკრეტული პროცესი იმორებდა იმ ზოგად თანამიმდევრობას, რომელიც დამახასიათებელია ამ ხერხთა აღმოჩენის რეალური სურათისათვის. ჩართულ მუსიკაში ჯერ კლასიკური და რომანტიკული ხელოვნების ტექნოლოგია მკვიდრდებოდა. 50-იან წლებში ქართული მუსიკის თვალსაწიერი გაფართოვდა, ჩვენი საკომპოზიტორო სკოლა უფრო თამამად მიმართავდა იმ ტექნოლოგიას, რომელიც თავის დროზე დააფუძნეს დებიუსიმ, პროკოფიევმა, შოსტაკოვიჩმა. 60-იანი წლებიდან კი ჩვენში შემოდის ის „ახალი არსენალი“, რომლის თავისებურებებიც დაკავშირებულია ბარტოკის, სტრავენსკის, ონეგერის აღმოჩენებთან. უკვე იმხანად, თუმცა არც თუ ისე ხშირად, მკლავდებდა ქართველ კომპოზიტორთა ინტერესი ჩვენის ახალი სკოლის კომპოზიტორთა შემოქმედებისადმი, უფრო გვიან კი ჩვენ მუსიკას ახალი პოლონური სკოლის მიღწევებიც მისწავდა. 70-იანი წლების დამდეგისათვის ჩვენში კვლავ განავრცობს დამკვიდრებას სტრავენსკის ნეოკლასიციზმი, ჰინდემიტის ახალი რაკიონალიზმი და მრავალი სხვა მონაპოვარი.

მაგრამ თუ ამ ნიშნით ვსომით „თანამედროვეობა“, მაშინ სამართლიანი იქნება ის ოპონენტი, რომელიც შემოგვესიტყვება: რაღა თანამედროვეობაა, თუკი ლაპარაკი მიღის ამ ნახევარი საუკუნის წინ აღმოჩენილის ათვისებაზე: მართალია, ეს განახლებაა, ეს ტექნოლოგიური კონცეფციის შეცვლაა, მაგრამ მთლიანობაში სხვა ფაქტები განსაზ-

ღერავს თანამედროვეობის ხასიათს. თანამედროვეობას განაპირობებს არამარტო მხედველობის ხვედრითი წონა, არამედ მხატვრული განზოგადებანი, ცხოვრების ახლებური ხედვა. შეიძლება ისიც მოხდეს, რომ საშუალო ღირსების კომპოზიტორი, რომელსაც თავისი მყარი საფუძველი არ გააჩნია, ყველაზე მკვეთრს, ყველაზე მახვილს ეძგელოს და განსაკუთრებული სიმკვეთრით განახორციელოს განახლება (ასეთი განახლება — ფირისცვალება განსაკუთრებით იმათ იხებათ, ვისაც არავითარ ზღოედეს არ უქმნის საკუთარი შემოქმედების ინერცია). მაგრამ განა ესაა თანამედროვეობა? მეორე მკ, შესაძლოა, უფრო რთული გზით იაროს, სინთეზი ეძიოს, ახალი მხოლოდ იმ „დღობით“ შეითვისოს, რამდენადაც ჯგი მისი ესთერიკური მრწამსის გამოხატავს სჭირდება. მაჭავარიანის საიოლინო კონცერტი, რომელიც 50-იანი წლების მიჯნაზეა შექმნილი, მისი და საზოგადოდ ჩართული მუსიკის ერთ-ერთი საუკეთესო ქმნილება — განსაკუთრებული ტექნოლოგიური სიახლეებით არ ხასიათდებოდა, მაგრამ აღბეჭდილია გარკვეული სიახლეებით — მასში სჩქედდა თანამედროვეობის პულისი, იგრძნობოდა ნაწარმოების ადშირი ჩვენს ეპოქასთან, მის მუსიკაში მსმენელი ძალდაუტანებლად აღიქვამდა ახალი დამიანის მსოფლმრწამსისა და ტემპერამენტის გამოხატულებას.

უნდა ისიც ითქვას, რომ ახალი ხერხის გამოკლენა არ უზრუნველყოფს თანამედროვეობასთან შესატყვისობას, საზოგადოებრივი მოძრაობის სოციალურ-ფსიქოლოგიური არსის გამოვლენას, მის მხატვრულ განზოგადებას. მი უკვე აოვნიშნე, რომ „სიახლით გატაცება“ შეიძლება ტრადიციისაში ხელმოცარულის ხეიდრი იყოს. ამ შემთხვევაში განალება—გამოსავალია, ერთადერთი ხელმოსაჩიდი მომენცია, რომელიც ღირებულებაზე პრიტინიას აცხადებს. მუსიკის ისტორია გაასწავლის, რომ ტექნოლოგიური და იდეური-შინაარსობრივი პროგრესი არადექვტური მომენცია, მიუხედავად იმისა, რომ ისინი ერთმანეთზეა დამოკიდებული. მათ შორის არ შეიმჩნევა პირდაპირი შესატყვისობა. ხშირად რადიკალური ტექნოლოგიური განახლება გარკვეული წამოწყებაა, რომლის ცალმხრივობაშიც შემოქმედებით პრაქტიკას გარკვეული კორექტივები შეაქვს. ასე

მოსდა შონბერგის მიერ დაფუძნებულ „თორ-
მეტონიანი“ სისტემის შემთხვევაში. დო-
დეკაფონური პრინციპის დანერგვამ აღნიშნა
მუსიკალური ხელოვნების რადიკალური გა-
ნახლების ეპოქის დასაწყისი. (თუმცა უნდა
ისიც აღინიშნოს, რომ ამ სისტემის მთელი
რიგი პრინციპები აღორძინებულია ძველი
კონტრაპუნქტული ტექნიკის მონაპოვრები-
ბიდან). მაგრამ თუკი შონბერგის წვლილს
განვიხილავთ საერთო ისტორიული პროცე-
სის კონტექსტში, დავრწმუნდებით, რომ
„სუფთა დოდეკაფონია“ იარსება შედარე-
ბით მოკლე დროის მანძილზე. შონბერგიც
კი ბოლო პერიოდის ნაწარმოებებში ხელს
იღებს ამ პრინციპის ტოტალურ გამოყენე-
ბაზე და ზღუდვას მას. „უკანდახევის“ პროცე-
სი უფრო მკვეთრად გამოჩნდა მისი მოწა-
ფეების — ა. ბერგის და ჰ. ეისლერის შე-
მოქმედებაში. სისტემამ შეაღწია იმ შემოქ-
მელთა მუსიკაში, რომლებიც არსებითად
შონბერგის ანტიპოდები იყვნენ (მაგალითად,
ი. სტრავენსკის და ბ. ბარტოკის ნაწარმოე-
ბებში). იგი კომპოზიტორთა ფასად გაერთიანდა
ამ კომპოზიტორთა შემოქმედებით პრინცი-
პებთან, თუმცა, მათი ძიებების ახალი მი-
მართულებაც აღნიშნა. 50—60-იანი წლები-
სათვის კი სისტემა უკვე „გუშინდელი
დღეა“, არსებითად გადალახულია, სუფთა
სახით მისი გამოყენება საკმაოდ პრობლემა-
ტურია. დღეს უკვე გაკვირვებულა მის
ჰეშმარტ მიმდევართა დასახელება.

მაგრამ ახალი ტექნოლოგიის დეგრადაცია
ნიშნავს თუ არა უკუსვლას, პროგრესის გზი-
დან გადახვევას? რასაკვირველია, არა. ასეთ
შემთხვევაში საქმე გვაქვს მუსიკალური აზ-
როვნებისათვის დამახასიათებელ პარადოქს-
თან. მხედველობაში მაქვს განახლება რეს-
ტავრაციის გზით. ქართულ მუსიკაში სიახ-
ლეების დამკვიდრების კვალდაკვალ სულ უფ-
რო მეტ ყურადღებას იპყრობს ის პრინცი-
პები, რომლებიც ჩვენ დრომდე მოიტანა ზე-
პირმა ტრადიციამ. ძველის აღორძინების წი-
ნაპირობაა (თუ ჩვენნი კომპოზიტორების შე-
მოქმედებით მაგალითთი ვიმსჯელებთ) კომ-
პოზიტორის თანამედროვე პრინციპების წინაშე,
მაგრამ ისიც უნდა ითქვას, რომ სიახლის
გრძნობა თვით ამ „ძველიდან“ მოდის, ხო-
ლო თანამედროვე (თუ რომანტიკულ-კლასი-
კური) გარკვეულ პირობად აღიქმება, რო-
მელმაც ჯერ კიდევ ქართულ მუსიკაში შე-

მოსვლამდე ამოწურა თავისი შესაძლებლო-
ბანი. ამიტომაც ის კომპოზიტორები, ვინც
თანამედროვეს „სუფთა სახით“ იყენებენ, ვერ
იჩენებ მისდამი საკუთარ ხედვას, დამოუკი-
დელობას, და ამ დარგში ვერ აღწევენ მაინ-
ცადაძინც დიდ შემოქმედებით წარმატებებს.

მაგრამ ჩვენი მსჯელობა უხებლიეთ შე-
ჩერდა ისევ ტექნოლოგიურზე. ჩვეს კი ტექ-
ნოლოგიურისა და არსებით-ესთეტიკურის გა-
მიჯნვის გარეშე, ვერ ვიპოვით „თანამედ-
როვეობის“ ფენომენს, ძის შტკიცე საყრ-
დებს, ეს „არსებით-ესთეტიკური“, ზოგადად
რომ ვთქვათ, ის ტოხუსია, ის სულსიკვეთე-
ბაა, ის ენა და სემანტიკაა, რომელიც განა-
პირობებს მუსიკის პროექტირებას სინამდ-
ვილის სხვადასხვა მხარეზე. ამიტომაც, თა-
ხაძედროვეობა ძუსიკის შინაგანი პროგრამა
უნდა იყოს. ტერმინ „პროგრამას“ ხშირად
ვიწრო გაგებით ხმარობენ, მუსიკის სიტყვი-
ერი, ვერბალური განმარტებისათვის. უხე-
შად რომ ვთქვათ, ინსტრუმენტალურ მუსი-
კის უკავშირებენ გარკვეულ, მის მიღმა მდე-
ბარე სიუჟეტს, ცხებებით გამოსავლენ იდე-
ას, რომელიც, შესაძლოა, პოეზიიდან ან ფი-
ლოსოფიური თხზულებიდანაა აღებული, ან
მოგონილია თვით კომპოზიტორის მიერ, მის
ავტობიოგრაფიულ მონაცემებს ეყრდნობა,
ან საზრდოობს ბუნებიდან თუ სახვითი ხე-
ლოვნებიდან მიღებული შთაბეჭდილებებით.
ამყამად, ჩვენ საგანგებოდ ვერ განვიხილავთ
საკითხს, შესწევს თუ არა მუსიკალურ ილუს-
ტრაციას საგნობრივ-სიუჟეტური სამყაროს
ასახვის ძალა. ერთი რამ კი ცხადია: მუსიკას
თავისი ენა, თავისი საგანი გააჩნია და შეუძ-
ლია სინამდვილისეული ასოციაციის გამოწ-
ვევა და რაკი მუსიკა, ასე თუ ისე, ასა-
ხავს სინამდვილის გარკვეულ მიმართებებს,
ამდენად იგი „შინაარსეულია“, ამ ფაქტს
ვერ უარყოფენ თვით ამ შინაარსის სიტყვი-
ერი განმარტების სიძნელეები. უტყუარია
ბეთჰოვენის სიმფონიზმის კავშირი ფრანგულ-
ლი რევოლუციისა და გერმანული საგანმან-
ათლებლო ეპოქის მიღებ რიგ არსებით მხარე-
ებთან. ეს კავშირი თვით მუსიკის ხასიათიდან
იკითხება და განაპირობებს ბეთჰოვენის მუ-
სიკის შინაარსეულობას, ამ შინაარსის ზო-
გადს და ამავე დროს, განუყოფლობა კონ-
კრეტულ რაობას. ვერდის მუსიკაში იტალი-
ური განმათავისუფლებელი მოძრაობის სუ-
ლისკვეთებაა აღბეჭდილი. ამავე დროს, ეს

მუსიკა უკავშირდება კონკრეტულ სიტყვას, სიუჟეტს, სცენურ ხასიათებს და განზოგადებულია მხატვრულ სახეებში. მაგრამ „სულსკვეთება“ მისი არსებითი პლანია, მისი შინაარსის არსებითი მომენტია, ამ მუსიკის სინამდვილესთან მიმართების უმნიშვნელოვანესი მსაზღვრელია. ჩაიკოვსკის მუსიკას მსჭვალავს ის, ვინც გასული საუკუნის 60-70-იანი წლების რუსეთის მოწინავე ინტელიგენციას ასულდგმულვებდა, ეს იმ დროის ტიპიკალი, განცდები და იმედია, იმ დროის წინააღმდეგობანია ჰეშმარტად ადამიანისეულსა და მის საპირისპიროს შორის. ეს მუსიკა, გარკვეული თვალსაზრისით, იმ დროის სოციალურ სიუჟეტსა და ეთიკურ პათოსზე „დაიყვანება“. ამიტომაც მასში „ზოგადაცობრიულიცაა“ აღბეჭდილი, იგი ამიტომვე დღევანდლობასაც ეხმაურება, თუმცა შინაარსეულად თავისი დროის პირშოდ რჩება. ის, რასაც გ. ყანჩელის მუსიკა ამბობს, ჩვენი დროის, ჩვენი ეროვნული სინამდვილის, ჩვენი კულტურული ტრადიციებისა და იმ პრობლემების გამოძახილია, რომლებიც 60-70-იან წლებში საქართველოს „კულტურულ-ისტორიულ სიტუაციას“ განაპირობებდნენ. მისი მუსიკის ეს ფაქტორები გაცილებით უფრო მნიშვნელოვანი მსაზღვრელებია, ვიდრე ის, „პროგრამული“ დასაბუთებანი, რომლებსაც გ. ყანჩელის სიმფონიებს აძლევენ ავტორი და მისი მუსიკის ინტერპრეტატორები. ამ შინაარსს აკონკრეტებს, სემანტიკურ გარკვეულობას ანიჭებს თავისებური მუსიკალური ენა, უნარები, ფორმები, დრამატურგიული პრინციპები, ინტონაციური განვითარების ლოგია, რომელიც რომელიმე წინასწარ აღებული სისტემიდან კი არ მოდის, არამედ შინაგანი განცდიდან, ადამიანისა და მისი სულიერი სამყაროს იმ გაგებიდან, რომელიც კომპოზიტორისათვის სიღრმისეული, თავისთავადი, ორგანულია. აი, ეს არის შინაარსის უმთავრესი მომენტები.

მუსიკა (ნამდვილი მუსიკა!) სახასიათოს კვინტესენციაა და ამავე დროს, არსებითზეა დაფუძნებული. მას მხოლოდ მაშინ ძალუქს წარმოშვას სიწმინდისა და ამაღლებულობის

გაძნობა. მაგრამ სახასიათოსა და არსებითის ძირი სინამდვილეში, უფრო ზუსტად უნამედროვეობაშია, რომელიც ერთადერთი რეალობაა, რისი განცდაც ადამიანს შეუძლია. ამ განცდის გარეშე მისთვის არ არსებობს თვით წარსულიც, მომავალზე რომ არაფერი ვთქვათ. ადამიანის ძიება, ადამიანისა, რომელიც თავისუფლდება ფარისევლური პირობითობებისაგან, უბრალოა არა თავისი განცდებისა და ფიქრების პრიმიტიულობის გამო, არამედ ადამიანური არსის ბუნებრიობის წყალობით, 60-70-იანი წლების ქართული ხელოვნების წამყვანი თვისებაა, უახლესი დროის ჩვენი მხატვრული კულტურის მონაპოვარია (მე ვგულისხმობ კინოსაც და პოეზიასაც, თეატრსაც და მუსიკასაც). ამ დროის ადამიანი უბრუნდება რეალობას თავისი ამოუწურავი, განუმეორებელი, საოცრად ლამაზი მე-თი, თავისი სათუთი ოცნებით, სიკეთის მაძიებლობით, განცდისა და წვდომის უნარით. გ. ყანჩელის მუსიკა ამ მოვლენათა რიგში დგება. ეს მუსიკა თანამედროვეა, რადგან ეხმაურება იმ სოციალურ-ფსიქოლოგიურ პროცესებს, რომლებიც საზოგადოებრივი წინსვლის მთავარ ტენდენციებს გამოხატავენ.

აი, ასეთ თანადროულ მოვლენაზე დაკვირვებისას ჩვენ ყურადღებას ვამახვილებთ ტექნოლოგიურ თავისებურებაზე, არა მის აბსოლუტურ სიახლეებზე, არამედ თავისთავადობაზე, რასაც ხელწერა ეწოდება. ხელწერა ტექნოლოგიურზე არ დაიყვანება. ხელწერა გარკვეული თვალსაზრისით შესაბამის ტექნოლოგიაზე პოზიციის გამოხატულებაა. და თუ ეს პოზიცია არსებობს, მაშინ არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს ხელწერის შექმნის თარიღს, მის გავრცელებულობას, განსაკუთრებულობას, რომელიც სხვა შემთხვევაში განაპირობებდა თავისთავისადმი უარყოფით დამოკიდებულებას. გ. ყანჩელის არსენალი ქრონოლოგიურად „უქანასკნელ გამოშვებას“ არ ეკუთვნის, მაგრამ მისი ხელწერა განუიმეორებელი, ორიგინალური და ისეთივე თანამედროვეა, როგორც მისი მუსიკის შინაარსი.

ჩვენი პაექრობის (პრესის ფურცლებზე თუ ზეპირი დისკუსიების დროს) უმთავრეს საგანს ეროვნული რაობის გარკვევა წარმოადგენდა. განსაკუთრებული სიმწვავეით მასზე მსჯელობდნენ 50—60-იან წლებში, თუმცა არც შემდგომში განელებულა ამ საკითხზე კამათი. დღეს კი ეროვნულის შესახებ უფრო ნაკლებად სწვრენ, იმიტომ, რომ კრიტიკამ დაკარგა პუბლიცისტური სიმახვილე. ნურავინ იფიქრებს, რომ ეს პრობლემა გადაწყვედა ან გაგვიჩნდა მასზე უფრო დიდი საზრუნავი, რომელმაც ყურადღება თავის თავზე გადაიტანა.

„ეროვნული“ არ გახლავთ ისეთი ცნება, რომელშიც ყველამ ერთი და იგივე შეიძლება იგულისხმოს. ეს სიტყვა სხვადასხვანაირად იკითხება, მასში სდებენ სხვადასხვა შინაარსს, სხვადასხვა განზომილებებს გულისხმობენ. ჩვენ ამჯერად ვერ გავამახვილებთ მკითხველის ყურადღებას მხოლოდ პოლარულად განსხვავებულ შეხედულებებზე. ერთნი „ეროვნულად“ მიიჩნევენ იმას, რაც ხალხურთან, მის სასიძღვრო სპეციფიკასთანაა დაკავშირებული. მათი აზრით „ეროვნული“ ისაა, რაშიც რეალურად ვლინდება ტემპრალური თავისებურებების სახით ქართული მუსიკალური აზროვნების ძირითადი (იგულისხმება ხალხური) კანონზომიერებანი, სპეციფიკური, ინტონაციური, ჰარმონიული თუ რიტმული მოდელით. ასეთ შემთხვევაში „ეროვნული“ თვით ჩვენი ხალხური მუსიკის უნარულ სპეციფიკას უნდა ემყარებოდეს, „ეროვნულის“ პირველწყაროს მონახვა ყურს არ უნდა გაუჭირდეს. ასეთი შესატყვისობებით მიიღწევა ეროვნული ტრადიციის უწყვეტობა.

საწინააღმდეგო პოზიციებზე მდგომათვის მთავარია „ეროვნული სულისკვეთება“, რომლის კონკრეტული გამოხატვა, ცოტა არ იყოს, რთულია. ამ პოზიციისათვის დამახასიათებელია ეროვნული გავების უფრო ფართო თვალსაწიერი. ეროვნულის გამოხატვა არ ხდება რაიმე სავალდებულო თვისებებით. მას ავლენს ისიც, რაც ხალხურს უკავშირდება, ისიც, რაც პროფესიული მუსიკის ტრადიციათა თავისებური გარდატეხის შედეგად მიიღება. ბოლოს და ბოლოს, ეროვნული ხა-

სიათი მათ გარეშეც შეიძლება წარმოიშვას, თუნდაც ქართულ სიტყვასთან შეტყუების გზით.

მუსიკა ისევე, როგორც არქიტექტურა, „ეროვნულობის ეფექტის“ მისაღწევად შეიძლება დაყაბულდეს მხოლოდ ჩუქურთმას, მხოლოდ ორნამენტს, რომელიც სტრუქტურაში შემოდის ერთ-ერთი (შესაძლოა, არაძირითადი) ელემენტის უფლებებით. მაგრამ, ეროვნულის ასეთი განხარტება მაინც სათუთაა, რადგან ეს ხერხი შეიძლება შეგვეხედეს „არაქართულ“ მუსიკაშიც, რომელიც ჩვენი კულტურის კუთვნილებად არ ჩათვლება. მაშასადამე, ეროვნულ „სულისკვეთებაში“ უნდა ვიგულისხმოთ რაღაც უფრო არსებითი, უფრო ხელშემახები ნიშან-თვისებები.

„ეროვნულისა“ და „ეროვნულის მიღმა მყოფის“, ისევე როგორც „ადგოლობრივისა“ და „უცხოს“, თვითმყოფად-განუმეორებლისა და სტანდარტულის ურთიერთობის პრობლემა დგას არა მარტო მუსიკის წინაშე, იგი კულტურის ყველა მხარეს ეხება და ხშირად იძენს საკმაოდ მწვავე ხასიათს. „ეროვნულის“ განსაკუთრებულ გრძობაში მქლავდება ეროვნული თვითდაცვის, ეროვნული ღირებულებების შენარჩუნების ინსტიქტი, მისი თვითმყოფადობის განმტკიცების სურვილი, რომელიც ნაკარნახევია როგორც პოლიტიკურ-სოციალური მოსახრებებით, ისე მშობლიური კულტურის განსაკუთრებულობის, მისი წმინდგომი განვითარების აუცილებლობის შეგრძნებით. კულტურა თავისებური რეალობაა. ერის მომავალი არსებობის გარანტიაა, მის მიერ შექმნილი ღირებულებების, ეროვნულის შემდგომი განვითარების პოტენციალია, ეროვნული თვითმყოფადობის დაკნინება, მისი გათქვეფა სხვა კულტურაში არა მარტო მისი შემქმნელი ხალხის ტრაგედიაა, არამედ მსოფლიო ცივილიზაციისაც. ამიტომ, რომ საბჭოთა კავშირში ესოდენ დიდი ყურადღება ექცევა ერთა თვითმყოფადობის, კულტურული თავისებურებების შენარჩუნებას.

თანამედროვე

ახალგაზრდა გმირი სცენაზე

გუბაზ მეგრელიძე

თანამედროვე გმირის სახე ქართულ თეატრში საინტერესო მრავალმხრივობით ხასიათდება. ე. წ. „საწარმოო თემის“ ფონზე წარმოქმნილი კონფლიქტის გვერდით, სულ უფრო ფართოდ წარმოგვიდგება თანამედროვე გმირის ზნეობრივ-ეთიკური პრობლემები.

სკკპ ცენტრალური კომიტეტის 1983 წლის ივნისის პლენუმზე იდეოლოგიური მუშაობის ერთ-ერთი მთავარი საკითხი იყო ადამიანის კომუნისტურად აღზრდის საფუძვლების ჩამოყალიბება. ამ პრობლემის გადაჭრა ამაღლებს ადამიანის სულიერ მოთხოვნებს და აქტიურ გავლენას მოახდენს პიროვნების იდეურ-პოლიტიკურ და ზნეობრივი სახის ჩამოყალიბებაზე. სწორედ ამ ამოცანის განხორციელებაშია სოციალისტური კულტურის უმთავრესი მისია.

თეატრმაც უფრო მეტი გულსყურითა და დაინტერესებით უნდა ასახოს თანამედროვე გმირის აქტიური, საინტერესო პიროვნული თვისებები. ეს არ გამორიცხავს ნეგატიური მოვლენების ჩვენებასაც. სწორედ მათთან ბრძოლაში ყალიბდება ადამიანის მორალური სახე. ამ ფონზე, მაღალზნეობრივი პრინციპების პოზიციებიდან, გამოიკვეთა ახალგაზრდა გმირი.

თუ მიმდინარე რეპერტუარის მიხედვით ვიმსჯელებთ ამ საკითხებზე, დავინახავთ, რომ თეატრები დიდი ინტერესით ეკიდებიან ახალგაზრდა გმირის შინაგანი ბუნების გახსნას, რაც მხოლოდ კეთილისა და ბოროტი საწყისების გამოვლენით კი არ ხდება, არამედ უფრო ღრმა და მრავალწახნაგოვანი კონფლიქტებით, რომლებიც განაპირობებენ გმირთა მოქმედებას. მორალურ კატეგორიათა გადაფასება სხვადასხვა საშუალებებით ხდება. თეატრი ზოგიერთ წამოჭრილ საკითხს ღიად ტოვებს და პასუხის გაცემას მაყურებელს მიანდობს.

თანამედროვე დრამატურგია ასახავს საზოგადოებაში მიმდინარე მოვლენებს და მათ ფონზე გვიხატავს თანამედროვე გმირის სახეს.

უარყოფით მოვლენათა წარმოსახვის ტენდენცია, რომლებიც საზოგადოებრივ ურთიერთობებს წარმოაჩენენ, იგრძნობა შ. შამინაძის პიესაში „ლია შუშაბანდი“. ამ პიესის მოქმედების ცენტრში დედის სახე დგას, რუსთაველის თეატრის სპექტაკლში (რეჟისორი გ. სიხარულიძე) კი იქცა ახალგაზრდა გმირი ამირანი ურთიერთობების წამყვან ძალად. ამირანის როლს ახალგაზრდა მსახიობები გ. მგალობლიშვილი და კ. თავართქი-

ლაძე ასრულებენ. გურამ მგალობლიშვილის ამირანი თავიდანვე ვალიზიანებულია გარემო პირობებით. იგი ვერ ურიგდება ყოველდღიურ პირად შეურაცხყოფას. ამირანს ადელვეებს დედის ზედმეტი ლობიონერება და შემრიგებლობა. აქედან გამომდინარეობს მისი ყვირილში გადაზარდილი ტონიცი. ამირანს სხვაგვარი დამოკიდებულების გამოვლენა არც შეუძლია. მისი აგრესიულობა სწორედ იქეთიენაა მიმართული, რომ თვალი აუხილოს დედას, დანახოს თუ როგორაა მისი პიროვნება გათელილი. ამიტომაც ვერ უწევს კონტროლს მოზღვავებულ ემოციებს. ამირანში შეცოდების გრძნობა მხოლოდ „რემონტის გეგმის“ მოსმენისას იღვიძებს, როდესაც ხედავს, რომ დედა ყოველთვის ოჯახის კეთილდღეობაზე ოცნებობს.

გ. მგალობლიშვილის გმირი მორალურად სუფთა ახალგაზრდაა. მამა ყოველთვის მის იდეალს წარმოადგენდა, მაგრამ ამ იდეალმა დაკარგა პიროვნული თვისებები. ამირანი კი ახალი თაობის წარმომადგენელია, მას უაზრობად ეჩვენება მამის ცხოვრებისეული პრინციპები. იცის, პატიოსანი უნდა იყოს, მაგრამ ირგვლივ იმდენ სიყალბეს ხედავს, რომ გარკვეული აზრის გამოტანა უჭირს.

ამასთანავე, ამირანი ამჩნევს თავისი დის, ყამარის განსხვავებულ მისწრაფებებს. იგი კარგად იცნობს ყამარის ამხანაგების წრეს და არ მოსწონს მათი ცხოვრება, ქვეცნობიერად აზინებს თავისი დის მდგომარეობა, იცის, თუ ხელსაყრელი პირობები შეექმნა, პირველივე შემხვედრს გაედევნება. შექმნილი მდგომარეობიდან გამოსავალს გ. მგალობლიშვილის ამირანი ოჯახური უთანხმოების აღკვეთაში ხედავს, მაგრამ არ იცის, როგორ მიაღწიოს მიზანს. ამიტომ ფინალში ამირანი დაბნეულია, კითხვის ქვეშ აყენებს თავისი სამყაროს სინამდვილეს და არ იცის როგორ უნდა შეცვალოს იგი, რათა ნორმალური ურთიერთობები დამყარდეს.

კახა თავართქილაძის ამირანი განსხვავებულია: მისი გმირი თავიდანვე ფიქრობს ოჯახში შექმნილ რთულ ვითარებაზე, განიცდის დედის დაჩაგრულ მდგომარეობას, მაგრამ თავის ემოციებს გარეგნულად არ გამოხატავს. მისი პროტესტი ჩუმი, რადგან

კარგად იცის, რომ ვერ გაუგებენ. იგი ხედავს დედის მეოცნებე ბუნებას, უთანაგრძნობს მას, მაგრამ ხედავს, რომ სულერთია, მომავალშიც ყველაფერი უცვლელად დარჩება.

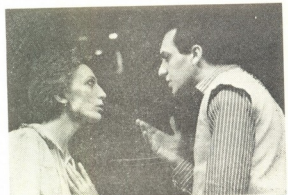
ამირანი თავმოყვარე ახალგაზრდაა, მაგრამ იძულებულია ყველაფერი გულში ჩაიკლას. მისი მოთმინება უკიდურესად იძაბება მამასთან ურთიერთობაში, თუმცა არც ეს არ განაწყობს მას აქტიური მოქმედებისათვის.

გ. მგალობლიშვილმა და კ. თავართქილაძემ ამირანის სახე განსხვავებულად წარმოსახეს. ორივე შეესატყვისება სპექტაკლის რეჟისორულ ჩანაფიქრს. გმირი არსებულ ცხოვრებისეულ წინააღმდეგობებში ბოლომდე ვერ ერკვევა და ვერ ავლენს საკუთარ მისწრაფებებს, მას სწორად აქვს შეგნებული, რომ ხვალაც იგივე განმეორდება, და მისი ოჯახი თავს ვერ დააღწევს შექმნილ ვითარებას. ასეთი რეჟისორული კონცეფცია საკამათოა, რადგან სპექტაკლის იდეა ეწინააღმდეგება დრამატურგის ჩანაფიქრს.

თანამედროვე ადამიანის მორალურ-ეთიკური სახის მკვეთრმა ჩვენებამ უნდა დაინტერესოს და ააღელვოს მაყურებელი. ამ სპექტაკლს კი ეს თვისებები აკლია, იგი ვერ იქცა თანამედროვეობის ამსახველ ნაწარმოებად.

რუსთაველის თეატრის დადგმა ვერ აქცევს მსჯელობის საგნად ოჯახის როლს საზოგადოებაში, მშობლების პასუხისმგებლობას

სცენა სპექტაკლიდან „ღია შემზანდი“. ყამარი — დ. ხარშილაძე, ამირანი — კ. თავართქილაძე (რუსთაველის თეატრი)



იქცა სპექტაკლიდან „ღია შემზანდი“
სახ. სხ. რეჟისორი
გ. მგალობლიშვილი



ყამარი — ნ. მამულაშვილი („ლია შუშაბანდი“, რუსთავის თეატრი)

ახალგაზრდა თაობის იდეურ-ზნეობრივ აღზრდაში. თვალნათლივ არც სხვა სოციალურ თუ მორალურ საკითხებს გამოჰყოფს. სპექტაკლი ვერ ასახავს პიესის იდეურ ჩანაფიქრს. ამიტომ რეჟისორ გულსუნდა სიხარულის გადაწყვეტაში თეატრის პოზიცია დაიკარგა. პიესის ფინალში მამის ინფარქტი აფხიზლებს ოჯახის წევრებს, ანელებს მათ შორის დაძაბულობას, რის შედეგადაც იბადება დამამს შორის მანამდე არარსებული თბილი ტონი და თითქოს გვირგვინის ურთიერთობასაც პერსპექტივა ექმნება.

პიესის ფინალის შეჯავით სპექტაკლში გაურკვეველი რჩება, თუ რამ განაპირობა ამირანისა და ყამარის შეცვლა. რეჟისორი ხაზს უსვამს კონფლიქტური სიტუაციის გამოუვალ მდგომარეობას, რის გამოც გვირგვინის სახე ბოლომდე შეუცნობელი რჩება. სპექტაკლში არ მიმდინარეობს გვირგვინის მორალურ-ეთიკური აღორძინება. ამიტომ სპექტაკლის მიზანდასახულობა ბუნდოვანი გახდა.

ამირანი — გ. მაგლობიშვილი („ლია შუშაბანდი“, რუსთავის თეატრი)



სკკპ ცენტრალური კომიტეტის 1983 წლის ივნისის პლენუმზე ხაზგასმით აღინიშნა, რომ ხელოვანის შემოქმედების ამოსავალი წერტილია მისი მოქალაქეობრივი პოზიცია, რაც ხელს უწყობს თანამედროვეობის წახვედრი ტენდენციების შეცნობას. „ზოგიერთი ავტორის ნაწარმოებებში, ზოგჯერ პირველ პლანზე წამოწეულნი არიან მხოლოდ ხელმოცარულები, ნაჩვენებია მხოლოდ ცხოვრებისეული სიძნელები, ძალაგამოცლილი, წუწუნა პერსონაჟები. აღამიანს კი, განსაკუთრებით ახალგაზრდას, სჭირდება იდეალი, რომელიც განასახიერებს ცხოვრების კეთილშობილურ მიზნებს, იდეურ სიმტკიცეს, შრომისმოყვარეობასა და მამაკობას“, ამიტომ თეატრიც მეტი პასუხისმგებლობით უნდა მოეკიდოს თანამედროვე გვირგვინებს, რაც „კომუნისტური მშენებლობის არამარტო უმნიშვნელოვანესი მიზანი, არამედ აუცილებელი პირობაც არის“.

რუსთავის თეატრში „ლია შუშაბანდი“ მოქმედება ბოლომდე მიჰყვება ავტორისეულ ჩანაფიქრს, მაგრამ რეჟისორმა მ. ბესტავაშვილმა, მოქმედების დრამატიზმის ხაზგასმით, ნაწილობრივ გამოხატა პერსონაჟთა მისწრაფებები. დაიკარგა ამირანის აქტიური, მებრძოლი პოზიცია. სამაგიეროდ, ყამარის სახემ მეტი მნიშვნელობა შეიძინა. ნიწო მამულაშვილის გვირგვინში ნათლად აირეკლა ოჯახის დაძაბული ვითარება. ასეთ ატმოსფეროში ცხოვრება მას თავმოყვარეობის შელახვად მიაჩნია და ყოველ წუთს ფიქრობს, რა გზას დაადგეს. რამდენჯერმე სახლიდან გაქცევასაც დააპირებს, მაგრამ ვერ ახერხებს.

ნ. მამულაშვილის გვირგვინის გალიზიანება პირადი განცდებიდანაც გამომდინარეობს. მისი ბუნება ვერ იტანს პიროვნების მორალურ გათვლას, რომლის საშიშროების წინაშეც იგი აღმოჩნდა. ამიტომ ცდილობს გაერკვეს, თუ საიდან მომდინარეობს ბოროტების ის საწყისი, რაც ხელს უწყობს ყალბი ურთიერთობების დამკვიდრებას. ყამარი ოჯახის წევრებისადამი მამის დამოკიდებულებაში ხედავს ამ ბოროტების სათავეს, სტუმრებში — თავაზიანობის გამომხატველ სიყალბეს, ხოლო ამირანში აღიზიანებს მისი ინდიფერენტობი. დედა ნაწილობრივ ებრალება

იმ შემგუებლობის გამო, ამავე დროს ქვეცნობიერად საკუთარ თავსაც ადანაშაულებს.

ნ. მამულაშვილის გმირი ცდილობს საკუთარ თავში გარკვევას, მოსწრაფებების ჩამოყალიბებას და საზოგადოებრივი ფუნქციის განსაზღვრას, რითაც ყამარის სახე აქტუალობას იძენს.

დრამატურგები ხშირად მიმართავენ მწკვე და მოულოდნელ სიტუაციებს, რომლებიც პერსონაჟებისათვის ცხოვრებისეულ გამოცდად იქცევა ხოლმე. ასეთ ვითარებაში მელანქოლია გმირის ყველა ის თვისება, მტკიცე გადაწყვეტილების მიღებას რომ მოითხოვს.

ლაშა თაბუკაშვილის პიესა „შენსკენ საკალი გზები“ საზოგადოებაში პიროვნების ადგილის პოვნას ეხება. მარჯანიშვილის თეატრის სპექტაკლიც (რეჟისორი დ. ანდლულაძე) ამ ტენდენციით ავითარებს თავის პოზიციას. არ შეიძლება საზოგადოებაში ადამიანი გულგრილად გაიწიროს ერთხელ გადადგმული არასწორი ნაბიჯის გამო. მთავარია არ შეიღახოს მისი სულიერი სიწმინდე.

გია ბურჯანაძის კახა დამნაშავეთა წრის წარმომადგენელია, მაგრამ ადამიანის უსამართლოდ დაჩაგვრას ვერ ეგუება. სწორედ ორგანულად არსებულმა სიკეთემ განაპირობა ჩხუბში გასაშვებლად ჩარეული ქალის გადარჩენა. კახას ბოლომდე არ ესმის საკუთარი საქციელის ლოგიკურობა, იგი უფრო ბედისწერასა აყოლილი და ბრმად მიჰყვება ცხოვრების დინებას. ასეთ მდგომარეობაში მოხვედბა მარიამის სახლში, რომელიც თავდაპირველად დროებით თავშესაფრად ეჩვენება. მოგვიანებით კი დაკვირვებით აანალიზებს მარტოხელა ქალის უცნაურ სამყაროს, სადაც ჭეშმარიტი ადამიანური სითბო შეიგრძნო. ამ გარემოში იწყება კახას პიროვნების გარკვევისა და სულიერი განწმენდის პროცესი. კახას შინაგან სამყაროში პარალელურად მიმდინარეობს ბედისწერასთან ბრძოლა — ციხის მეგობრის დამალვა. იგი დარწმუნებულია, რომ ირინა ამ საქციელს გაუგებს და დაეხმარება. მაგრამ ასე არ მოხდა. ამ ილუზიის მსხვრევა კახას მორალურ ტკივილს აყენებს. აქ ხდება ცხოვრებისადმი

მათი ზნეობრივი დამოკიდებულების რადიკალური გაყოფა.

კახას დამბულობა მატულობს, როცა მარიამი თავისი ცხოვრების მნიშვნელოვან ეპიზოდს ყვება. სწორედ ამ მომენტში კახა ხვდება, რომ თუ ადამიანს იდეალები არ აქვს, მომავალში პატიოსნად ცხოვრება ძალიან გაუჭირდება. მოულოდნელად შემოჭრილი სირენის ხმა უორკეცებს მას არსებულ ცხოვრებასთან გამოჯენის გრძნობას. ბედისწერასთან თამაში მთავრდება. მარიამის შემწეობით კახას ცხოვრებაზე თვალი აეხილა. თავიდან არ ესმის, რატომ დაერკა მარიამმა მილიციაში, მაგრამ ამ საქციელის გამართლებას მალე პოულობს. არსებულ ვითარებაში მარიამის გადაწყვეტილება მისი ფიზიკური გადარჩენის ერთადერთი საშუალებაა, რითაც გამოიკვეთა ცხოვრების ოპტიმალური ვარიანტი — სასჯელის მოხდა პატიოსნებისაკენ მიმავალი გზაა, რის საფუძველზეც კახამ უნდა ააგოს თავისი ცხოვრების უკეთესი მომავალი.

კახას სიტყვებში „არასოდეს არ ინანოთ თქვენი საქციელი“, ჩანს, რომ იგი ყველაფერს მიხვდა. გ. ბურჯანაძის გმირს არ ეშინია შექმნილი მდგომარეობის და ცდილობს დაამშვიდოს აღელვებული მარიამი.

დღეს, როცა კვლავ გადასაჭრელ პრობლემად რჩება ახალგაზრდების დანაშაულებათა გამოვლინება, სპექტაკლი მხატვრულად უჩვენებს თანამედროვე ახალგაზრდობის იდეურ-ზნეობრივ ჩამოყალიბებას და ილაშქრებს ანტისაზოგადოებრივი საქციელის წინააღმდეგ. ახალგაზრდობას გაცნობიერებულ უნდა აქონდეს თავისი დიდი პასუხისმგებლობა — მოქალაქეობრივი მოვალეობის შესრულება, რაც გულისხმობს პიროვნების მაღალი შეგნებისა და მრწამსის შერწყმას საზოგადოებრივ ინტერესებთან.

ალ. ჩხაიძის პიესა „ხიდი“ დიდი ხანი წარმატებით იდგმება რესპუბლიკის თეატრების სცენებზე. ამიტომ თითქოს უკვე ამოიწურა პიესის ახლებური განხორციელების ყველა შესაძლებლობა, თითქოს წარმოუდგენელია, პრობლემისა და დამდგმელი კოლექტივის პოზიციის ახალი მიმართულებით განვითარება, მაგრამ მეტეხის თეატრში დად-



კახა — გ. ბურჯანიძე („შენსკენ
სავალი გზები“. მარჯანიშვილის
თეატრი)

გმულმა სპექტაკლმა სრულიად განსხვავებულ
თვალთახედვა შესთავაზა მყურებელს.
წინა პლანზე პროკურორის თანაშემწის, ნატო
რაზმაძის სახემ გადმონაცვლა. მის გარშე-
მო სხვადასხვა შეხედულებებისა და პრინცი-
პების ადამიანები ტრიალებენ. მათთან ჰიდილი-
ში პოულობს რ. ქვლივიძის გმირი საკუთარი
თავის რწმენას. ამიტომაც საინტერესოდ
გამოიკვეთა ნატო რაზმაძის ფსიქოლოგიური
ხაზი, რომელიც მიჩქმალულ სიმართლეს ეძი-
ებს. რეჟისორმა კ. გურგენიძემ სპექტაკლს
„ეძიებდე“ უწოდა, რითაც მთავარი სათქმე-
ლი ადამიანის პირადი პასუხისმგებლობისა
და სიმართლიანობის ძიების პროცესზე გადა-
იტანა.

პროკურორის თანაშემწე შემოსვლისთანა-
ვე თავის კოსტუმს მანეკენს აცმევს. ამ მეტა-
ფორით რეჟისორი მიგვანიშნებს, რომ მსა-
ხიობ რ. ქვლივიძესა და როლს შორის გარკ-
ვეული მანძილია. გმირის შინაგანი განცდის
გამოსახატავად მსახიობი ცალ-ცალკე გამო-
პყოფს საქმისადმი პროკურორის პრინციპუ-

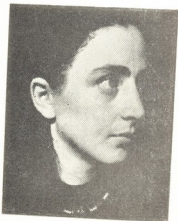
ლობასა და პირად მოქალაქეობრივ დამოკი-
ლებულებას. ამ გამოკვეთილი პოლიფონი-
რობით აღწევს ნატო რაზმაძე სიმართლისა
და სიცრუის გარკვევას, რასაც იგი ჭეშმარი-
ტების დადგენამდე მიჰყავს.

ამ მშვიდი, უწყინარი ქალოშვილის სახე-
ში თანდათან მელაენდება მისი დაფარული
შინაგანი თვისებები. ნატო რაზმაძე პროკუ-
რორთან (თ. კოშკაძე) საუბარს ჯერ მოკრძა-
ლებულად იწყებს, შემდგომ საკუთარ ვა-
რადულს მტკიცედ წამოაყენებს და ამ პრო-
ცესში, რაც დიდ ინტერესს იწვევს, საქმის
არც ერთი დეტალი შეუფასებელი არ რჩება.

რ. ქვლივიძის გმირში შემეცნების სურ-
ვილი იმდენად დიდია, რომ სიმართლის და-
სადგენად მოწმე ახობაძესთან (თ. ნაცვლი-
შვილი) მისი ოფიციალური შეკითხვები ზვეწ-
ნაში გადადის. ამ დიალოგში ნატო რაზმაძე
გაკვირვებასა და შეშფოთებას გამოთქვამს,
მისთვის ბოლომდე გაურკვეველია ადამი-
ანთა ბუნება. ამ ორი ადამიანის საქმისადმი
სხვადასხვაგვარი დამოკიდებულება მოქ-
მედებაში ქმნის რეჟისორის ჩარევის აუცი-
ლებლობას, რომელიც მყურებელთა დარბა-
ზიდან ერთგვება პოლემიკაში. ერთის მხრივ,
ნატო რაზმაძე უკომპრომისოდ ეძებს სიმარ-
თლეს, რითაც თავშეკავებულ, სიტყვაძუნწ
ახობაძესთან სიმართლის თქმამდე მიიყვანს.
მეორე მხრივ კი, მის თვალწინ გარდაიქმნება
ახალი მეგობარი სავანელი (კ. გურგენიძე),
რომელიც ბოროტმოქმედების მიჩქმალვით
მომავალ კარიერას უფრთხილდება. ამიტომ
ნატო რაზმაძის თვალში იგი თანდათან ადა-
მიანურ ღირსებას კარგავს.

რ. ქვლივიძის გმირი მოქანცა ძიებამ, არ
იცის ვის ენდოს, მაგრამ სინდისი არ აძლევს
სხვაგვარად მოქცევის საშუალებას. ამ
დისკუსიის დროს მსახიობები მყურებელს
მიმართავენ, პრობლემის ირგვლივ იქმნება
აქტიური საზოგადოებრივი აზრი. ამიტომ
მყურებელი გმირის მიმართ ოპტიმისტურა-
დაა განწყობილი, რადგან პასუხისმგებლობის
შეგრძნების გამო იგი საკუთარ პრინციპს არ
ღალატობს. მისი იდეური მრწამსის ჩამოყა-
ლიბება განუხრელადაა დაკავშირებული პი-

ნატო — რ. ქვლივიძე
(ახილი. მეტეხის თეატრი)



რადი ინიციატივის გამოვლენასთან, ზნეობრივი სისპეტაკისა და სამართლიანობის ნორმების აუცილებელ დაცვასთან. ჩვენს რესპუბლიკაში ამ პოზიციიდან განხილვა მიმდინარე ცხოვრებისეული საკითხები, რომელთა ვადაჭრაც მსგავს მავალითებს მოითხოვენ. სპექტაკლიც გაბედულად და პრინციპულად აყენებს თანამედროვეობის მწვავე პრობლემებს, მოუწოდებს თითოეულმა ადამიანმა პირნათლად მოიხადოს თავისი მოქალაქეობრივი მოვალეობა.

მსგავსი ტენდენციები იგრძნობა მეტეხის თეატრის მეორე სპექტაკლშიც ი. გრუმასის „ჯაზი, ეშმაკი და სიყვარული“ (დადგმა ნ. ჯინჭარაძის), პიესაში მხილებულია ის ახალგაზრდები, რომელთაც დანაშაულის ჩადენით, საზოგადოებასთან დაპირისპირებით დაკარგული აქვთ მოქალაქეობრივი პასუხისმგებლობის გრძნობა და მორალური სახე.

ლუკასის ხასიათში მსახიობი მ. კინწურაშვილი გამოჰყავს იმ კეთილ საწყისს, რომელიც გმირს ამოძრავებს, მაგრამ მისი ნებისყოფა ს. ქაჩაძის არ აღმოჩნდა შინაგანი მისწრაფებები განსახორციელებლად. ლუკასი მთლიანად მოექცა ანდრიუსისა (ზ. ბაბუნაშვილი) და იულიუსის (ზ. ქავთარაძე) მანკიერი შეხედულებების გავლენის ქვეშ. ლუკასის გაუბედავი პროტესტი თანდათან იფერფლება და იგი დანაშაულის თანამონაწილე ხდება.

ამ სამეულის ფონზე გამოირჩევა ბეატრიჩეს განსხვავებული სამყარო. მსახიობით. დათუაშვილი სიკეთის მეშვეობით ცდილობს მეგობრების ვარდაქმნას. ბეატრიჩეს, მკაცრი მოპყრობის მიუხედავად, სიკეთის გამარჯვება ბოლომდე სწამს და ამ მიზნის განხორციელებას ეწირება კიდევც.

მსახიობები მხოლოდ აღნიშნული ზოგადი დახასიათებით შემოიფარგლნენ მოქმედების განვითარებაში, რადგან გმირთა გარეგნული ნიშნები ვერ შველიან მოქალაქეობრივი პოზიციის გამომუშავებას. რეჟისორმა ნ. ჯინჭარაძემ პიესის საინტერესო პრობლემის პუბლიცისტურად გაშლა ვერ შესძლო. უარყოფითი მოვლენების წარ-

მოსახვა არ განაპირობებს გმირთა პათოლოგიური ქცევების გამომწვევი მიზეზების გარკვევას; რომელ საზოგადოებრივ ინსტიტუტში მიმდინარეობს მსგავსი შეხედულებების ჩამოყალიბება: არსებულ გარემოში, ოჯახში თუ მხოლოდ ინდივიდუალური ხასიათის თავისებურებებში? ამან გამოიწვია პიესის თანამედროვე თემის აქტუალობის განცალკევება სპექტაკლის იდეური შინაარსის აქტუალობისაგან. ამიტომ სპექტაკლი ვერ აღწევს დასახულ მიზანს და მაყურებელიც მძაფრ დრამატულ კონფლიქტს უემოციოდ აღიქვამს.

თეატრის თანამედროვეობა ფართო მცნებაა და იგი მარტო პიესაში ასახული სინამდვილის ლოკალში როდი უნდა მოექცეს. თანამედროვე უნდა იყოს არა მარტო პიესა, არამედ მისი თეატრალური გააზრება და აქტიორული შესრულება.

რადგან თანამედროვე გმირის ცნება მრავალ აქტუალურ საკითხს წარმოშობს, ამიტომ ხშირად, გარკვეული პერიოდის დამახასიათებელი პრობლემებიც თავის დროის გმირებს წარმოშობენ. ზოგჯერ ასეთი ე. წ. „წერილთემობრივი“ დრამატურგია დროის გამოცდას ვერ უძლებს და სცენიდან მალე ჩამოდის. თეატრის ამოცანაა საინტერესო დრამატურგიით გამოხატოს პიროვნების პასუხისმგებლობა საზოგადოების წინაშე. და თეატრის იდეურ-ზნეობრივი მიმართულება აღმზრდელობითი ზემოქმედების ძალით წარმართოს. ამის მიღწევა კი შეიძლება ცხოვრებისეული წინააღმდეგობების მალალმხატვრული ჩვენებით.

თეატრის ვალია საზოგადოების გამოფხიზლება, რომ ადამიანმა საკუთარ თავს დაკვირვებით, კრიტიკულად შეხედოს და ყოველთვის აქტიური საზოგადოებრივი პოზიცია დაიჭიროს. სწორედ ეს თვისებები განსაზღვრავენ თანამედროვე გმირის სახეს.



სახელოვანი იუბილარი

პავლე ხუჭუა

მრის სულიერი სიმდიდრის, მისი კულტურის დონისა და შემოქმედებითი პოტენციის ერთ-ერთ საზომად მიჩნეულია სიმფონიური მუსიკა. ჩვენი დროის გენიალური კომპოზიტორის დიმიტრი შოსტაკოვიჩის თქმით „დიდი სიმფონიური მუსიკა, სხვა ყანრებს შორის, ისეა აღმართული, როგორც პირველი თანაწორთა შორის. იგი გამსჭვალულია ღრმა შინაარსით და წარმოგვიდგება ვით სამუსიკო ხელოვნების მპყრობელი“. სიმფონიური მუსიკა, როგორც რთული, წინააღმდეგობებით აღსავსე ცხოვრების მხატვრულად განზოგადება, მთელი კაცობრიობის განსაცვიფრებელი მიღწევაა, უნიჭიერესი კომპოზიტორების მუშაობამ ამ ყანრში შექმნა სიმფონიზმის სახელწოდებით ცნობილი „მუსიკით აზროვნების“ მეთოდი. ლოგიკური აზროვნებისა და ფანტაზიის, რაციონალური და ემოციური საწყისების, დრამატული დაძაბულობისა და ფილოსოფიური კვრეტის ორგანული ერთობლიობა შეადგენს სიმფონიზმის არსს, მის დამახასიათებელ ნიშანთვისებას, რაც, ყველაზე ფართო მასშტაბით, სიმფონიის ყანრში პოულობს განსახიერებას.

სიმფონიაში დიალექტიკურ მთლიანობა-

შია მოცემულია კონტრასტულ მხატვრულ სახეთა კონფლიქტური განვითარება, მუსიკალური ნაკადის დრამატული დაძაბულობა და სწრაფვა იდეური შინაარსის სრულყოფილ გამოვლენისადმი.

სიმფონიამ განვითარების საკმაოდ რთული და ხანგრძლივი გზა განვლო. XVIII საუკუნის მეორე ნახევარში იოსებ ჰაიდნის მიერ იგი ჩამოყალიბებულ იქნა როგორც გარკვეული სტრუქტურის მქონე ყანრი, თავისებური „მუსიკალური მოდელი“; გასულ საუკუნეში კი სიმფონიური მუსიკა ვითარდება მთელი თავისი ნაირსახეობით (სიმფონია, სიმფონიური პოემა, პროგრამული უვერტიურა, სიმფონიური სურათი, სიმფონიური ფანტაზია ნაწილობრივ — სიუიტა და სხვ.).

სიმფონიური მუსიკა, თავისი „წმინდა“ (უპროგრამო) სახით ჩვეულებრივი მსმენელისათვის უფრო ძნელი აღსაქმელია, ვიდრე სიტყვიერ ტექსტზე აგებული დიდი ფორმის ქმნილებანი — ოპერა, ორატორია, კანტატა. სიმფონია მსმენელისაგან მოითხოვს სმენითი აღქმის გამოცდილებას, ყურადღების მაქსიმალურ დაძაბვას. სიმფონიური მუსიკის განვითარება უშუალოდ დაკავშირებულია მდიდარი გამომსახველი საშუალებე-

ბის მქონე სიმფონიურ ორკესტრთან. მისი მეოხებით ათასობით მსმენელში მალღებდა სიმფონიური მუსიკის აღქმის დონე, რაც სულიერად აკეთილშობილებს ადამიანს, ამდიდრებს მის ინტელექტს, მართლაც რომ უსაზღვრო და უკიდვანაო სიმფონიაში გამოხატული იდეებისა და გრძნობების სამყარო. შემთხვევით როდი უწოდეს სიმფონიას „სულის აღსარება“, „ინსტრუმენტული დრამა“.

ჩვენში, საქართველოში, სიმფონიური მუსიკის საშემსრულებლო ტრადიციების სათავე გასული საუკუნის 80-იან წლებში უნდა ექძიოთ. მართალია, მანამდე იმართებოდა სიმფონიური მუსიკის კონცერტები სოპერო თეატრის საორკესტრო ძალებით. მაგრამ ეს გამოსვლები ეპიზოდურ ჩასიათს ატარებდნენ. თბილისში სიმფონიური კონცერტები მეტნაკლები სისტემატურობითაც 1883-84 წლების სეზონიდან ტარდებოდა. ორკესტრს, რომელიც ადგილობრივი სოპერო თეატრისა და სამუსიკო სასწავლებლის მოწაფეთაგან შედგებოდა, სათავეში ჩაუდგა ცნობილი რუსი კომპოზიტორი, დირიჟორი და პედაგოგი მიხეილ მიხეილ ძე იპოლიტოვი-ივანოვი. სრულდებოდა ჰაიდნის, მოცარტის, მენდელსონის, სენ-სანსის და სხვათა საორკესტრო ნაწარმოებები. განსაკუთრებით აღსანიშნავია 1886 წლის აპრილში გამართული სიმფონიური კონცერტი, რომლის პროგრამა მთლიანად შედგებოდა პ. ჩაიკოვსკის ნაწარმოებებისაგან და რაც საქართველოში მის პირველ ჩამოსვლასთან იყო დაკავშირებული. 1889 წელს კი საზეიმო ვითარებაში გაიმართა გენიალური ჰაინსტიხისა და კომპოზიტორის ანტონ რუბინშტეინის მუსიკალური მოღვაწეობის 50 წლისთავისადმი მიძღვნილი სიმფონიური კონცერტი. ერთი წლის შემდეგ ქართველი საზოგადოებრიობის წინაშე წარსდგა ჩაიკოვსკი, რომელმაც უდირიჟორა თავისივე ნაწარმოებებს. ადვილი წარმოსადგენია ის ზეაწეული, საზეიმო განწყობილება, რაც იმ საღამოს სოპერო თეატრში სუფევდა.

განვლო წლებმა. სიმფონიური კონცერტები თბილისელების ერთ-ერთ მიმზიდველ კულტურულ მოვლენად იქცა. რაც შეეხება დამოუკიდებელ სიმფონიურ ორკესტრს — ამაზე ოცნებაც კი ზედმეტი იყო.

1920-იანი წლებიდან მოყოლებული იშვი-



ივანე ფალიაშვილი. (ფოტო დაკულია ზ. ფალიაშვილის სახლ-მუზეუმში)

ათი ინტენსიობით დაიწყო ეროვნული კულტურის, კერძოდ — სამუსიკო ზელოვნების განვითარება. ზედიზედ არსდებოდა სხვადასხვა სახის სამუსიკო საზოგადოებანი, გაერთიანებები, სკოლები, სასწავლებლები და სტუდიები. საერთო აღმავლობის პირობებში, ეროვნული სამუსიკო კულტურის განვითარებაში მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა „ახალგაზრდა ქართველ მუსიკოსთა საზოგადოებამ“. 1924 წელს, ამ საზოგადოების წევრებისაგან ჩამოყალიბდა სიმებიანი ორკესტრი, რომელიც, ერთი წლის შემდეგ, გადაიქცა საქართველოს სიმფონიურ ორკესტრად. მას სათავეში ჩაუდგა დიდად გამოცდილი დირიჟორი ივანე ფალიაშვილი. ამით საძირკველი ჩაეყარა ეროვნულ სიმფონიურ ორკესტრს, რომელიც დღეს თავისი არსებობის 60 წელს ითვლის.

პატრიოტულად განწყობილ, გახარებულ მსმენელთან ერთად ისმოდა სკეპტიკოსებისა და გულღვარძლიან მოშურნეთა ხმებიც, მათ ეკვი ეპარებოდათ ამ კოლექტივის სიცოცხლისუნარიანობაში. მაგრამ ორკესტრის მონაწილეთა დაყინებულმა, მიზანმიმართულმა შრომამ და ერის წინაშე მაღალი პასუხისმგებლობის გრძნობამ თავისი გაიტანა. დღითი დღე იხვეწებოდა საშემსრულებლო ტექნიკა, ფართოდებოდა საკონცერტო რეპერტუარი. ახალგაზრდა ორკესტრის წარმატებებზე მეტყველებს 1927 წელს ბეთჰოვენის მეცხრე სიმფონიის უზადო შესრულება, მიძღვნილი გენიალური კომპოზიტორის გარდაცვალების 100 წლისთავისადმი.



ევგენი მიქელაძე

ქართული სიმფონიური ორკესტრის სასახე-ლოდ უნდა ითქვას, რომ მან იმთავითვე დაუ-ლო საფუძველი საზაფხულო საგასტროლო გამოსვლებს რესპუბლიკის სარაიონო ცენტრ-რებსა და კურორტებზე და ამით ხელი შე-უწყო სიმფონიური მუსიკის პოპულარიზა-ციას. ორკესტრმა 1929 წლამდე იარსება, ვი-ნაიდან მის წევრთა უმრავლესობამ სწავლის გაგრძელება გადაწყვიტა თბილისის, ლენინგ-რადისა და მოსკოვის კონსერვატორიებში. ნა-წილი შემსრულებლებისა, ვინც თავი ისახე-ლეს ამ კოლექტივში მუშაობით, ჩაება საო-პერო თეატრის ორკესტრის ცხოვრებაში.

სიმფონიური მუსიკისადმი ინტერესი იმ-დენად გაიზარდა, რომ საჭირო შეიქმნა ახა-ლი ორკესტრის ჩამოყალიბება. კონცერტმანი-სტრებად მოწვეული იქნენ ლაზარ სტუპელი (ვიოლინისტების ჯგუფი) და ემილ კაპელნიც-კი (ჩელოები). კონცერტებს დირიჟორობდნენ: ი. ფალიაშვილი, ს. სტოლერმანი, ა. გველე-სიანი და ჩამოსული გასტროლიორები. კონ-ცერტები იმართებოდა „მუშათა კლუბში“ (პლუხანოვის ქუჩაზე), საზაფხულო ბაღ „არ-ტოში“ (ამჟამად — პიონერთა საზაფხულო პარკი), ბაღ „სტელაში“ (ამჟამად იქ თეატ-რალური საზოგადოების შენობაა ჩადგმული) და „კრუეოკში“ (ამჟამად წიგნის სასახლის ტერიტორია). ყოველი კონცერტი დიდძალ აუდიტორიას იზიდავდა.

გამოჩენილი ქართველი დირიჟორი ევგენი მიქელაძე, რომელმაც 1931 წელს ბრწყინვა-ლედ დაამთავრა ლენინგრადის კონსერვატო-

რის სადირიჟორო ფაკულტეტი პროფესორ ა. გაუკის კლასით, იმავე წელს ეფუძნა თბილისის საოპერო თეატრის დირიჟოროად. ივანე ფალიაშვილის გარდაცვალების შემ-დეგ (1934) ე. მიქელაძეს მთავარი დირი-ჟორობა და თეატრის სამხატვრო ხელმძღვა-ნელობა დაეკისრა. საყოველთაოდ ცნობილი ამ ნიჭიერი მუსიკოსის ნაყოფიერი მოღვა-წეობა თბილისის საოპერო თეატრში.

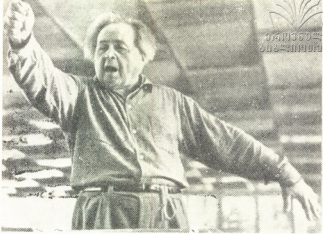
1932 წელს მიქელაძე შეუდგა ახალი, და-მოუყიდებელი სიმფონიური ორკესტრის ფორმირებას. მან საგულდაგულოდ შეარჩია იმომავალი ორკესტრის შემადგენლობა რო-გორც გამოცდილი, ისე ხალასი ნიჭით გა-მორჩეული ახალგაზრდა მუსიკოსებისაგან და დაიწყო მათთან ჯგუფური მეცადინეობა. 1933 წლის მარტში გაიმართა 68 ინსტრუმენ-ტალისტისაგან შემდგარი სიმფონიური ორ-კესტრის პირველი კონცერტი, რომელიც აღ-ფრთოვანებით მიიღო ჩვენმა საზოგადოებრი-ობამ. აქედან მოყოლებული, ორკესტრის მუ-შაობა წარიმართა მზარდი მიღწევების გზით. კოლექტივს „საქართველოს სახელმწიფო სიმ-ფონიური ორკესტრი“ ეწოდა.

ორკესტრის მუშაობაში გაცხოველება შეჰ-ქონდათ მიქელაძის მიერ მოწვეულ გასტრო-

ევგენი მიქელაძე ორკესტრთან ერთად



ლიორებს, რომელთა შორის იყვნენ: პინც უნგერი, გეორგ სებასტიანი, ეუგენ სენკარი, ოსკარ ფრიდი, ფრიც შტიდრი, პაულ ბრაიზახი, საბჭოთა დირიჟორებიდან — ა. გაუჯი, კ. ივანოვი, ნ. რაბინოვიჩი, ნიაზი და სხვ.; პინანისტებიდან — კ. ივუმნოვი, ი. ფლიერი, მ. იულინა, ვიოლინისტები — ი. კუბელიცი, მ. პოლიაინი, დ. ოისტრაზი, ბ. ფიშმანი. ამასთან ე. მიქელაძე დიდ ყურადღებას იჩენდა ახალგაზრდა ნიჭიერი მუსიკოსებისადმი, აწინაურებდა, სავასუხისმგებლო დავალებებს აძლევდა, ხელს უწყობდა მათ სამემსრულებლო ოსტატობის ამაღლებაში, რათა მოეხვეჭათ სახელი და ჩამდგარიყვნენ ეროვნული სამუსიკო ხელოვნების ერთგულ მუშაკთა რიგებში.



ალექსანდრე გაუჯი

მაგონდება ერთი ეპიზოდი. თბილისს ეწვია ჩეხი დირიჟორი სავიჩი, რომელმაც კლასიკურ ნაწარმოებებთან ერთად, შესასრულა ავსტრალიელი კომპოზიტორისა და პიანისტის პერსი გრენჯერის მოხდენილი პიესა „ინგლისელი მწყემსების ცეკვა“. აუდიტორიის მოთხოვნით ეს ხალისიანი პიესა ორჯერ გაამეორებინეს. კონცერტის შემდეგ ე. მიქელაძემ სთხოვა სავიჩს, რომელიც მეორე დღეს დილით მოსკოვს მიემგზავრებოდა, ერთი ღამით ეთხოვებინა მისთვის ამ ნაწარმოების პარტიტურა. სავიჩს რომ სცოდნოდა მიქელაძის ხასიათი, რომელიც ვერ მოისვენებდა, ვიდრე დასახულ მიზანს არ მიაღწევდა, ამ თხოვნაზე უარს არ ეტყოდა. მაშინ ე. მიქელაძემ ორკესტრის თითოეულ წევრს დაავალა ღამით გადაეწერათ თავთავისი საორკესტრო პარტიტები. სავიჩის გამგზავრების შემდეგ მიქელაძემ უპარტიტუროდ შესასრულა გრენჯერის ეს ნაწარმოები და მსმენელთა კვლავ ესთეტიკური სიამოვნება განაცდევინა.

მიქელაძის ტრაგიკულად დაღუპვის შემდეგ (1937 წ.), ორკესტრი განაგრძობდა მუშაობას, მაგრამ შესრულების მიქელაძისეულ დონეს მაინც ვერ აღწევდა. ასეთი მდგომარეობა 1941 წლამდე გავრცელდა.

დიდი სამამულო ომის მძიმე წლების ზეგავლენა სიმფონიურმა ორკესტრამაც განიცადა. 1941 წლის ავგუსტოდან ორკესტრი, ფულადი სახსრების მკაცრი ეკონომიის მიზნით, მოიხსნა სახელმწიფო ბიუჯეტიდან. ამით ეს მხატვრული კოლექტივი ლიკვიდირებულ იქნა. სექტემბრის პირველ რიცხვებში ჩემთან

მოვიდა ორკესტრის წევრთა დელეგაცია და მთხოვა მეკისრა შეთავსებით, საზოგადოებრივ საწყისებზე ორკესტრის ხელმძღვანელობა (მაშინ კონსერვატორიის დირექტორის მოადგილედ ვმუშაობდი). დავთანხმდი, რადგან ვიცოდი, რომ, თუ მაღალი კვალიფიკაციის მუსიკოსებს არ შევინარჩუნებდით, ისინი გაიფანტებოდნენ და მერე მათი თავმოყრა შეუძლებელი თუ არა, მეტად ძნელი საქმე იქნებოდა. ორკესტრის მხატვრულ ხელმძღვანელად მოვიწვიეთ კომპოზიტორი ანდრია ბალანჩივაძე. ორკესტრის ხელმძღვანელობას უნდა გააჩნდეს საკონცერტო საქმის ცოდნა და პრაქტიკული გამოცდილება, რაც არც მე გამაჩნდა და არც ანდრია ბალანჩივაძეს. ამიტომ ორკესტრის მთავარ ადმინისტრატორად დავნიშნეთ ცნობილი საბჭოთა ფლეიტისტი, პედაგოგი და საკონცერტო საქმის ბრწყინვალე მკოდნე გრიგოლ მადათოვი. ომამდე იგი თბილისის კონსერვატორიის პედაგოგად და სახელმწიფო სიმფონიური ორკესტრის სოლისტად მუშაობდა. ორკესტრის მთავარ დირიჟორად მოვიწვიეთ სახელგანთქმული საბჭოთა მუსიკოსი და პედაგოგი ალექსანდრე გაუჯი. ორკესტრის მუშაობის აღწყობას ხელს უშლიდა სარეპეტიციო დარბაზის უქონლობა. საოპერო თეატრის დიდ ფოიეში თვით ოპერის ორკესტრი და სოლისტები მუშაობდნენ. რეპეტიციები დილის ათ საათზე იწყებოდა. სათანადო ორგანოების დახმარებით მივალწვიეთ იმას, რომ სიმფონიურ ორკესტრს ამ ფოიეში გამოუყვეს სარეპეტიციო დრო — დილის 8-დან ათის ნახევრამდე, ხოლო კონცერტების ჩასატარებლად — თეატრის გამოსასვლელი დღე — ორშაბათი.



„შალვა აზმაიფარაშვილი“

დაიწყო რეპეტიციები. ორკესტრის მთელი შემადგენლობა არნახული ვატაცებით მუშაობდა. სანიმუშო იყო შრომის დისციპლინაც. ჩასაბერ საკრავებზე დამკვრელები, დილადორიან, მშვიერ კუჭზე, ლიტრობით ცივ წყალს სეამდნენ, რათა შეექმნათ „სუნთქვის საყრდენი!“

დადგა სიმფონიური ორკესტრის პირველი კონცერტის დღე, საღამო საოპერო თეატრის ნახევრად ცარიელ დარბაზში ჩატარდა. ამის მიზეზი ის იყო, რომ ბევრს საჭიროდ არ მიაჩნდა სიმფონიური კონცერტების გამართვა იმ დროს, როდესაც სამშობლოს თავისუფლებას ყოველდღე ათასობით მებრძოლთა სიცოცხლე ეწირებოდა. საზოგადოება თანდათან რწმუნდებოდა იმაში, რომ „სიმფონიური ორშაბათები“ ეწყობოდა არა მარტო მუსიკისმოყვარულთა გართობის მიზნით, ამ კულტურულ ღონისძიებას სერიოზული იდეურ-პოლიტიკური მნიშვნელობაც ენიჭებოდა. ეს იყო საბჭოთა ადამიანების სულიერი სიმხნევის შეუღრეკელობისა და მტერზე გამარჯვების რწმენის განსამტკიცებელი ფორმა. გარდა ამისა, გაჩირაღდნებულ დარბაზში გამეფებული სახეიმი განწყობილება და ვატაცება სიმფონიური მუსიკით ფსიქოლოგიურად ამშვენებდა მსმენელს, განმუხტავდა მის ნერვულ დაძაბულობას. ამიტომ იყო, რომ 1942 წლიდან დაწყებული, „სიმფონიური ორშაბათების“ პოპულარობა განუხრებლად იზრდებოდა.

ცნობილი სიმფონიური ნაწარმოებების გარდა თბილისში პირველად შესრულდა: ლისტის „ფაუსტ-სიმფონია“, ბრუენერის მეშვი-

დე სიმფონია, ნ. მიასკოვსკის სიმფონია №27, ბეთოვენის მუსიკა გოეთეს „ეგმონტისთვის“ (ვ. კახალოვის მონაწილეობით). შემდეგ დროს თბილისში მცხოვრებ ს. პროკოფიევისა და ნ. მიასკოვსკის შემოქმედებითი საღამოები. შესასრულებელ ნაწარმოებთა იდეურ-მხატვრულ შინაარსში მსმენელთა გარკვევის მიზნით თითქმის ყოველი კონცერტის წინ მიხდებოდა გამოხვლა შესავალი სიტყვით.

მაღალპროფესიული სიმფონიური ორკესტრის არსებობა და მისი წარმატება შემოქმედებით სტიმულად იქცა ქართველი კომპოზიტორებისათვის. პირველი ქართული სიმფონიების ავტორები იყვნენ ა. ანდრიაშვილი, კ. მელენიეთუხუცესი და დ. არაყიშვილი. მაგრამ მათ ნაწარმოებებს შესამჩნევი კვალი არ დაუტოვებიათ ქართული სიმფონიზმის განვითარებაში.

სამამულო ომის წლებში საზოგადოებრივი ცხოვრების დაძაბულობა მაჩინცემამ, დ. შოსტაკოვიჩის მეშვიდე („ლენინგრადის“) სიმფონიის ჩინებულმა მაგალითმა და საბჭოთა სელოვენების გმირულ-პატრიოტულმა სულისკვეთებამ დააჩქარა ქართველი კომპოზიტორების იდეურ-მხატვრული მომწიფება. ომის წლებში წარმოიშვა და შესრულდა: შ. მშველიძის პირველი და მეორე, დ. არაყიშვილის მეორე, ნ. გუდიაშვილის, გ. ცილაძის პირველი სიმფონიები, ა. ანდრიაშვილის „ხუსან ირისტონი“, რ. ვაზიჩაძის სიმფონიური პოემა „გამზრდელი“ და სხვ. ბრწყინვალე წარმატება ხვდა ა. ბალანჩივაძის პირველ სიმფონიას, შემსრულებელს 1944 წელს ამიერკავკასიის რესპუბლიკების დეკადაზე ო. დიმიტრიადის დირიჟორობით. ეს ნაწარმოები საფუძვლად დაედო თანამედროვე ეროვნული სიმფონიური ჟანრის განვითარებას.

სამამულო ომის დამთავრების შემდეგ საქართველოს სახელმწიფო სიმფონიური ორკესტრი კვლავ იქნა აყვანილი სახელმწიფო ბიუჯეტზე. ორკესტრის მთავარ დირიჟორად და სამხატვრო ხელმძღვანელად დანიშნა ო. დიმიტრიადი, დირექტორად — მ. ბახტაძე, ინსპექტორად — ო. პაპიტაშვილი.

სიმფონიური ორკესტრის მუშაობა ძირითადად გაკაფული გზით მიიმართებოდა. ო. დიმიტრიადის დირიჟორობით თბილისში პირველად შესრულდა შუმანის მეორე და ბეთოვენის მეექვსე სიმფონიები, ჩაიკოვსკის

„მანფრედი“, ლისტის „ტასო“. კვლავინდებურად სერიოზული ყურადღება ექცეოდა ქართველ კომპოზიტორთა საორკესტრო ნაწარმოებებს. ჯერ კიდევ 30—40-იან წლებში შესრულდა პირველი მნიშვნელოვანი სიმფონიური პოემები — ვ. კილაძის „განდუგილი“, მ. მშველიძის „ზვიადაური“ და ა. ბალანჩივაძის სიმფონიური სურათი „რიწის ტბა“, რამაც საზოგადოების აღფრთოვანება გამოიწვია. მაღალ დონეზე იქნა წარმოდგენილი ა. მაჭავარიანის პირველი და შ. მშველიძის მესამე („სამგორი“) სიმფონიები, მისივე ორატორია „კავკასიონი“, ნ. გულდიაშვილის მეორე და ვ. გოკიელის პირველი სიმფონიები.

1952 წელს ო. დიმიტრიადი გადავიდა საპროფესორო თეატრში სამუშაოდ. ორკესტრის ხელმძღვანელად დანიშნა ვ. კილაძე. მალე თბილისის ეწვია მსოფლიოში სახელგანთქმული დირიჟორი ვილი ფერერო. 6 წლის იყო იგი, როდესაც პირველად დადგა სადირიჟორო პულტთან. მას შემდეგ, თითქმის ნახევარი საუკუნის მანძილზე, კონცერტებს მართავდა მსოფლიოს მრავალ ქვეყანაში. თბილისში მან შეასრულა დვორჟაკის მეხუთე და ჩიკოვსკის მეოთხე სიმფონიები. ვერდის ოპერა „სიცილიური სერობის“ უეჭურტურა, მუსორგსკის „განთიადი მდინარე მოსკოვზე“ (ოპერა „ხოვანშჩინადა“), მარტუჩის ნოქტიურნი და სხვ. ამ ნაწარმოებების ინტერპრეტაცია გამოირჩეოდა ორიგინალობით, მხურვალე არტისტული ტემპერამენტით და მხატვრული დამაჯერებლობით. აი რა თქვა საქართველოს სიმფონიური ორკესტრის შესახებ ვ. ფერერომ: „სიხარულით ვაცხადებ, მე სასიამოვნოდ ვიყავი განცვიფრებული იმით, რომ თბილისში აღმოვაჩინე ძალზე სრულყოფილი ახალგაზრდა ორკესტრი. მისი შედეგები საესტეტიკო იმსახურებზე ფრიალზე შეფასებას. დარწმუნებული ვარ, რომ ადგილობრივი ადმინისტრაციის ხელმძღვანელობით და ფილარმონიის კოლექტივის მონდომებით თბილისში საზოგადოება ყოველთვის მიიღებს უმაღლეს სიამოვნებას. გმადლობთ ესოდენ დამსახურებული აბსოლუტური წარმატებისათვის“. როგორც ჩვენთან საუბარში გამოიჩინა, ფერერო პასუხობდა იმით, ვინც არწმუნებდნენ მას, რომ თბილისში არ ღირს საგასტროლოდ ჩამოსვლა, აქაური ორკესტრის უაღრესად დაბალი დონის გამო.

მაგრამ ქართული ორკესტრის ელვაზე რადობამ და მრავალრიცხოვანი აუდიტორიული მხარდა გულმხურვალე შეხვედრამ მოხიბლა მისი მანერა. დაგვირდა, რადაც არ უნდა დამიჯდეს, ერთხელ კიდევ ვინახულზე თქვენს ლამაზ მხარესო. დაპირება ვერ შეასრულა. ორი წლის შემდეგ ვილი ფერერო გარდაიცვალა.

1953 წელს საოპერო თეატრის დარბაზში გაიმართა კიდევ ერთი დაუფიწყარი კონცერტი, რომელშიაც მონაწილეობდნენ გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის გამოჩენილი მუსიკალური არტისტები.



ოთარ დიმიტრიადი

ნილი მუსიკალურ-არტისტული ძალები. კონცერტს უძღვებოდა ლიფცივის გევანდლჰაუზის მთავარი დირიჟორი ფრანც კონვიჩნი. განსაკუთრებით ძლიერი შთაბეჭდილება დატოვა მის მიერ ვაგნერის საოპერო უეჭურტიურების შესრულებამ. იმავე წელს მაღალ მხატვრულ დონეზე ჩატარდა ცნობილი უნგრელი დირიჟორების ლასლო შომოდის და ანდროშ კოროდის გამოსვლები.

50-იანი წლების ღირსშესანიშნავ მოვლენად იქცა სიმფონიური ორკესტრის მონაწილეობა 1958 წელს მოსკოვში ჩატარებულ ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების დეკადის დღეებში. საბჭოთა კავშირის ცნობილმა კომპოზიტორებმა და კრიტიკოსებმა მრავალი წერილი და რეცენზია უძღვენეს ორკესტრის გამოსვლებს და მაღალი შეფასება მისცეს მათ. იმავე წლებში დაწინაურდა ახალგაზრდა დირიჟორი ზაქარია ზურაბიძე, რომლის ხელმძღვანელობით შესრულდა არაერთი ღირსშესანიშნავი სიმფონიური ნაწარმოები. მათ შორის: ს. ცინცაძის ორატორია „უეკდავება“, ო. თაქთაქიშვილის „პოეტების გზა“, ფ. ლლონტის მეორე, ს. ნასიძის მეორე სიმფონიები, ვ. აზარაშვილის

„ბალადა შინმოუსვლელ გმირზე“, ა. შვერ-
ხაშვილის მეორე სიმფონია, ო. გორდელის
„ოდა ლენინზე“, ა. ჩიმაკაძის კანტატა „ქარ-
თლის გული“ და სხვ.

სიმფონიური ორკესტრის კონცერტებს
ეპიზოდურად უძღვებოდა დირიჟორი ლილე
კილაძე. მაგრამ მისი მოღვაწეობის ასპარეზს
ძირითადად წარმოადგენდა საქ. ტელევიზი-
ის და რადიომუსიკების სიმფონიური
ორკესტრი, რომლის შესრულებით ეროვნულ-
ი მუსიკის ამ მოტრფიალემ ქართველი კომ-
პოზიტორების მრავალი ნაწარმოები გააცნო
მსმენელთა ფართო წრეებს.

1954 წელს სიმფონიური ორკესტრის დირექტორად დაინიშნა ბ. გაბარაშვილი, ხოლო მთავარ დირიჟორად, გ. კილაძის ნაცვლად —



ზაქარია ხუროძე

შ. ახმაიფარაშვილი. იმავე წელს თბილისსა და ერევანში გაიმართა სამ-სამი გაცვლითი კონცერტი, რომლებზედაც დემონსტრირებულ იქნა ორი მოძმე რესპუბლიკის მიღწევები სიმფონიური მუსიკის დარგში.

50—60-იან წლებში ორკესტრის მუშაობა ცვალებადი წარმატებით მიმდინარეობდა. აშკარად იგრძნობოდა ამ რთული კოლექტივის მუშაობაში რადიკალური ცვლილებების შეტანის აუცილებლობა. ძირფესვიანი რეფორმის ჩატარება წილად ხვდა მრავალმხრივი მუსიკალური ნიჭით, დახვეწილი მხატვრული გემოვნებით და შეუპოვარი ნებისყოფით დაჯილდოებულ ახალგაზრდა მუსიკოსს ჯანსუღ კახიძეს. მის სახელთან დაკავშირებულია არამარტო საქართველოს სახელმწიფო სიმფონიური ორკესტრის ძირეული გადახალისება, არამედ ქართული სიმფონიური მუსიკის

განვითარების ახალი, მნიშვნელოვანი ეტაპის დასაწყისი.

პროფესიული მომზადება ჯ. კახიძემ მიიღო თბილისის კონსერვატორიის სადირიჟორო ფაკულტეტზე პროფ. ო. დიმიტრიადის ხელმძღვანელობით. ჯ. კახიძემ ჯერ კიდევ სტუდენტობის წლებში მიიპყრო ყურადღება როგორც დირიჟორმა. 1955-62 წლებში იგი უძღვებოდა საქ. სახელმწიფო საგუნდო კაპელას, მის მიერ შექმნილ „შვიდაცას“; 1962-71 წლებში მუშაობდა დირიჟორად საოპერო თეატრში; 1972-73 წლებში მოღვაწეობდა პოლონეთის ქ. ლოძში დიდი თეატრის დირიჟორად, სადაც მან პოლონურ ენაზე განახორციელა ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერის“ დადგმა.

1973 წლის აპრილს, რესპუბლიკის ხელმძღვანელობის დადგენილებით, ჯანსუღ კახიძე დაინიშნა საქართველოს სახელმწიფო დამსახურებული სიმფონიური ორკესტრის მთავარ დირიჟორად და სამხატვრო ხელმძღვანელად. ორკესტრი დაკომპლექტებულ იქნა მაღალი კვალიფიკაციის მუსიკოს-შემსრულებლებით. კოლექტივში განმტკიცდა მაღალი შრომითი დისციპლინა; დაძაბული მუშაობა გაიშალა ორკესტრის თითოეული ჯგუფის და მთელი შემადგენლობის ინტონაციური და რიტმული სიზუსტის მისაღწევად. შემუშავდა ახალი სარეპერტუარო პოლიტიკა, რომელიც ითვალისწინებდა კლასიკურ მემკვიდრეობასთან ერთად თანამედროვე მუსიკის თვალსაჩინო ნიმუშების შესრულებას; ქართველი კომპოზიტორების სიმფონიური ნაწარმოებების ფართო მასშტაბით დემონსტრირებას საბჭოთა კავშირსა და მის ფარგლებს გარეთ; ახალგაზრდა ნიჭიერი მუსიკოსების მიზიდვას მათში საკონცერტო გამოსვლების პრაქტიკის შემუშავების მიზნით.

ორკესტრის მეორე დირიჟორის — ჯემალ გოციელის გარდა სიმფონიური კონცერტების ჩასატარებლად არა ერთხელ ყოფილან მოწვეულნი სხვა დირიჟორები: ო. დიმიტრიადი, ო. თაქთაქიშვილი (თავისი ნაწარმოებების შესრულებით), ვ. ფალიაშვილი, ზ. ხუროძე, თ. ჯაფარიძე, გ. გოცირიძე, ვ. მაჭავარიანი, ტ. დუგლაძე, ი. ჭიაურელი, ი. დადიანი, ვ. გურევიჩი და სხვ. ორკესტრი განაგრძობს ტრადიციულ საზაფხულო საგასტროლო კონცერტებს რესპუბლიკის რაიონებსა და კურორტებზე.

სიმფონიურმა ორკესტრმა კახიძის მეთაურობით ღრმა შთაბეჭდილება დატოვა პოლონელ მსმენელებზე 1974 წელს ქ. ლოშო, ჩენსტოხოვში, კრაკოვსა და როდომში გამართული კონცერტებით.

1982 წელს ჯ. კახიძის ინიციატივით დაარსდა „მუსიკის მოყვარულთა კლუბი“, რომელიც დღემდე განაგრძობს ფრიალ სასარგებლო მუშაობას. ლექცია-კონცერტებით ჯ. კახიძე აცნობს ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლების მოწაფეებს მუსიკის გამომსახველ საშუალებებს, ჟანრულ თავისებურებებს, ცალკეულ საკრავებს და მათ შესაძლებლობებს. ამით ჯ. კახიძე ნორჩ თაობას უნერგავს პროფესიული მუსიკალური ხელოვნებისადმი, კერძოდ — სიმფონიური ჟანრებისადმი სიყვარულს, სერიოზულ დამოკიდებულებას, რითაც ხელს უწყობს ახალგაზრდა თაობის ესთეტიკური აღზრდის კეთილშობილურ საქმეს.

საქართველოს სიმფონიური ორკესტრი პირველად 1983 წელს სოციალისტურ გაემგზავრა შუა აზიის რესპუბლიკებში. აქედან — ექვსი კონცერტი ჩატარდა ყაზახეთში, სამი — ყირგიზეთში და ოთხი — უზბეკეთში. ადგილობრივი მუსიკალური საზოგადოება აღტაცებით ეგებებოდა ყოველ კონცერტს.

სოციალისტურ ქვეყნებში — ჩეხოსლოვაკიაში, პოლონეთსა თუ უნგრეთში, სიმფონიური კონცერტების პროგრამებში უპირატესი ადგილი ეთმობა ეროვნული კომპოზიტორების შემოქმედებას. ეს გასაგებიცაა, ვინაიდან ზოგადევროპული კლასიკური მუსიკა აფართოებს ადამიანის კულტურულ თვალსაწიერს, ცალკე აღებული ეროვნული მუსიკა კი აცნობს უცხო მსმენელს ამა თუ იმ ხალხის სულიერ ცხოვრებას, მის მსოფლშეგრძნებას, განუმეორებელ თვითმყოფობას. ამით აიხსნება ჯ. კახიძის ცხოველი ინტერესი თანამედროვე ეროვნული სიმფონიური მუსიკისადმი. ბოლო წლებში, მისი გულმოდგინებით, დაწინაურდნენ სიმფონიური მუსიკის დარგში მომუშავე კომპოზიტორები — გ. ყანჩელი, ს. ნასიძე, ბ. კვერნაძე, ნ. გაბუნია, ფ. ლლონტი, რომელთა თემატიკა, ახლებური გამომსახველობითი საშუალებები და კონსტრუქციული საფუძვლები ენათესავენა ჯ. კახიძის ნოვატორულ მისწრაფებებს. ეს განსაკუთრებით ითქმის გია ყანჩელზე, რომლის სიმფონიებმა საყოველთაო აღიარება მოიპოვეს. საპატიო ადგილი ეთმობა სიმფონიური ორკესტრის რეპერტუარში უფ-



ჯანსუღ კახიძე

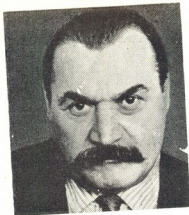
როსი თაობის ოსტატების — ა. ბალანჩივაჩის, ა. მაკჰარაიანის, ს. ცინცაძის, თ. თაქთაქიშვილის, შ. მშველიძისა და სხვათა დიდი ფორმის ნაწარმოებების შესრულებას. სასიხარულო და საამაყო ის არის, რომ ჩვენმა სიმფონიურმა მუსიკამ საქართველოს სიმფონიური ორკესტრის წყალობით საბჭოთა კავშირისა და უცხო ქვეყნების მუსიკალური საზოგადოებრიობის ერთსულოვანი მოწონება და პატივისცემა დაიმსახურა.

ჯ. კახიძის კიდევ ერთ დამსახურებად უნდა მივიჩნიოთ ახალგაზრდა ქართველი კომპოზიტორების სიმფონიურ ნაწარმოებთა სისტემატური შესრულება მათი წახალისებისა და პოპულარიზაციის მიზნით. მხედველობაში გვყავს კომპოზიტორები: თ. ბაკურაძე, ი. ბარდნაშვილი, მ. გავნიძე, გ. ჯაფარიძე, რ. კაეილოტი, ვ. კახიძე, მ. მერაბიშვილი, მ. დიაკვიშვილი, თ. შველოხაშვილი, რ. კემულარია, გ. ჩლაიძე, ვ. კუხიანიძე და სხვ.

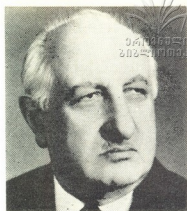
შეუძლებელია ერთ ასეთ, მიმოხილვითი ხასიათის წერილში საქართველოს სახელმწიფო დამსახურებული სიმფონიური ორკესტრის 60-წლიანი მუშაობის ამომწურავი გაშუქება. ბევრი რამ მოწმობს ამ საამაყო კოლექტივის უაღრესად სასარგებლო მოღვაწეობაზე, განსაკუთრებით ბოლო 10-12 წლების მანძილზე, რაც წარმოადგენს საგანგებო შესწავლის საგანს. სახელოვანი იუბილარი დღეს ისეთ ფორმაშია, რომ მას შესწევს უნარი ნებისმიერი სირთულის საორკესტრო თუ ვოკალურ-სიმფონიური ნაწარმოებების მაღალმხატვრული შესრულებისა. დარწმუნებული ვართ, რომ იგი კვლავაც არაერთხელ გაგვახარებს თავისი ბრწყინვალე წარმატებებით.



ა. კალახიძე



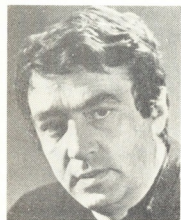
გ. ჩარკვიანი



ბ. შინკუბა

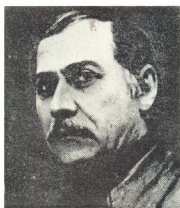


გ. ლორთქიანი



ა. სალუქვაძე

ლ. ნამგალაშვილი



კ. ხუციშვილი



თ. არჩვაძე

საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტისა

დაღბე

საქართველოს სსრ 1985 წლის შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო პრემიების მინიჭების შესახებ

საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტი და საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭო ადგენენ:

— მიღებულ იქნეს საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოსთან არსებული ლიტერატურის, ხელოვნებისა და არქიტექტურის დარგის სახელმწიფო პრემიების კომიტეტის წინადადება საქართველოს სსრ 1985 წლის შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო პრემიების მინიჭების შესახებ:

ლიტერატურის დარგში

პალანდამს ანა პავლეს ასულს, პოეტს, — ლექსების ციკლისათვის „ოვაწეული ქართლის დროებში“ (გამოქვეყნდა გაზეთ „კომუნისტში“ 1984 წლის 21 მაისს) და ბოლო წლებში გამოქვეყნებული მთელი რიგი ლექსებისათვის.

ჩარაპინანს ჯანსუღ ავიდიის ძეს, პოეტს, — 1983—1984 წლებში გამოქვეყნებულ ლექსების ციკლისათვის.

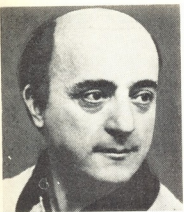
შინაშუბას ბაგრატ ვასილის ძეს, პოეტს, — ბოლო წლების ნაწარმოებების და ქართული კლასიკური პოეზიის (შოთა რუსთაველი, ნიკოლოზ ბარათაშვილი) თარგმნისათვის.

სახვითი ხელოვნების დარგში

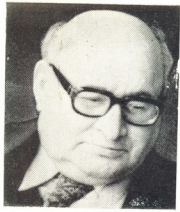
ნიშარამს ზურაბ არჩილის ძეს, მხატვარს, — ბოლო წლებში შექმნილი მხატვრული ტილოებისათვის.

თეატრალური ხელოვნების დარგში

ალექსიძის დიმიტრი ალექსანდრეს ძეს (სიკვილშემდგომ), რეჟისორს — ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის აკადემიური თე-



ნ. ნიგარაძე



დ. ალუქიშვილი



ბ. კვერნაძე

და საპარტოველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს

ნიღაბა

ატრის ქუთაისის ფილიალში დ. თორაძის ოპერა „ნრდილოეთის პატარძლის“ და სოხუმის კონსტანტინე გამსახურდიას სახელობის სახელმწიფო ქართულ ორკესტრულ თეატრში შექსპირის „ვენეციელი ვაჟის“ დადგმისათვის.

მუიკის დარბაზი

კპრნაძემ ბიძინა ალექსანდრეს ძეს, კომპოზიტორს — ოპერისათვის „იუო მერვესა წელსა“ და უკანასკნელი წლების კონომუიკისათვის.

კინოსა და ტელევიზიის დარბაზი

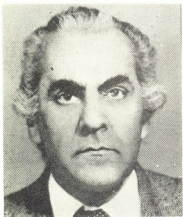
ლორთქიფანიძეს გრიგოლ დავითის ძეს, დამდგმელ რეჟისორს, ს. ლუქვაძეს ანზორ სერგოს ძეს, სცენარის ავტორს, ნამგალაშვილს ლევან ნაფთაღის ძეს, დამდგმელ ოპერატორს, ხუციშვილს კახი იოსების ძეს, დამდგმელ მხატვარს, არჩვაძეს თენგიზ გრიგოლის ძეს, შაშინიძეს ზურაბ ვახილის ძეს, კინაძეს ქეთევან გ. ბრიელის ასულს, შავარიძეებს შუმს-რულებლეს — მრავალსერიიანი მხატვრული ფილმის „წიგნი ფიცისა“ შემქმნისათვის.

არქიტექტურის დარბაზი

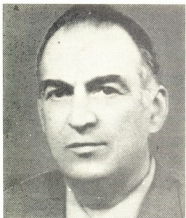
ბარამიშვილს ვახტანგ გრიგოლის ძეს, მირინაშვილს გურამ ზაალის ძეს, ჯანდღირს ლევან ილიას ძეს, არქიტექტორებს — ქალაქ თბილისში აღმონისტრაციული შენობის არქიტექტურისათვის.

საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური
კომიტეტის მდივანი
ე. შვიპარდნაძე

საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს თავმჯდომარე
დ. ქართველიშვილი

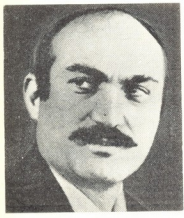


ვ. აბრამიშვილი



გ. მირინაშვილი

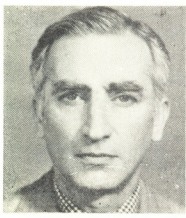
ზ. ჭავჭავაძე



ქ. კვიციანი



ლ. ჯანდღირი



შირვანზადეს კუმანიზმი

ა. შირვანზადე „აპი სული“.
რეჟისორი მ. გრიგორიანი, მხატვარი ე. ლონცავა.
სტ. შაშიანიანს სახ. თბილისის სოხუბრი ღრამა-
ბული თეატრი.

გივი მალულარია

სტივანი შაშიანიანის სახელობის თბილისის სომხურმა დრამატულმა თეატრმა განახორციელა სომხური კლასიკური ლიტერატურის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენლის ალ. შირვანზადეს (ა. მოვსესიანი) პიესის „აგი სულის“ დადგმა. შირვანზადე ცხოვრობდა და მოღვაწეობდა მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარსა და მე-20 საუკუნის პირველ ნახევარში. ეს ის პერიოდია, როცა რუსეთის იმპერიაში შემაგალი ხალხების მწერლობა ძირითადად სოციალური, ეროვნული და საზოგადოებრივი საკითხებითაა დაინტერესებული. ცხადია, გამოჩაყლის არც ალ. შირვანზადე წარმოადგენდა. იგი დიდად იყო დაინტერესებული სომეხი ხალხის ბედით და მისი საზოგადოებრივი განვითარების პერსპექტივებით. მართალია, სომხურ ლიტერატურაში შირვანზადე ფსიქოლოგიზმის შემომტანად და დამამკვიდრებლად ითვლება, მაგრამ ძირითადად მისი ნაწარმოებები როგორც პროზაული, ასევე დრამატული, სომეხი ხალხის სოციალურ, ეროვნულ და ზნეჩვეულებრივ საკითხებს ეხება. სომეხი ხალხის სოციალურ და ეროვნულ საკითხებს კიდევ ის ამწვავებდა, რომ მთელ კავკასიაში და წინა აზიაში იყო მიმოფანტული. ეს კი ამწვავებდა მათ კულტურულად გაერთიანებას, ერთი სულისკვეთებით გამსჭვალვას: გარდა ამისა, სომეხები იღვნენ სოციალური კიბის სხვადასხვა საფეხურზე, რაც მათ შორის იწვევდა კლასობრივი დიფერენცია-

ციას და ფენათა შორის წინააღმდეგობას. ყველაფერი ეს აისახა შირვანზადეს მხატვრულ შემოქმედებაში და გამოჩაყლის ამ შემთხვევაში არც პიესა „აგი სული“ წარმოადგენს. ნაწარმოებში ასახულია აზერბაიჯანში მდებარე ერთ-ერთი სომხური დაბის ცხოვრება, უფრო სწორად, ამ დაბის ორი ოჯახის ყოფა, ზნეჩვეულებები და ურთიერთდამოკიდებულება. მწერალი მკაცრად ილაშქრებს ლოთობის, უკულტურობის, ურთიერთუპატივცემლობის, უმეცრების, დახვსებული ზნეჩვეულებებისა და სოციალური უთანასწორობის წინააღმდეგ. ის ტრაგედია, რაც დაბაში დატრიალდა, მისი აზრით, სწორედ ამ ჩამორჩენილობის, აღვირახსნილობის და არაადამიანური ურთიერთდამოკიდებულების ბრალია.

მხატვრულად სპექტაკლი სადადაა გაფორმებული. მაღალი, ტყით დაფარული მთების ფონზე მოსჩანს სომხური დაბა, უფრო სწორად, ამ დაბის ორი სახლის ეზო. სახლები ერთმანეთის პირისპირ დგანან და კონტრასტს ქმნიან. ერთი ეკუთვნის დაბის შეძლებულ ოჯახს, რაზეც რეკულებიანი აივანი მიგვანიშნებს, მეორე კი — დაბის უღარიბეს მცხოვრებს, რომლის სახლის კარიც კი მოწვდრეულია. სპექტაკლი ძირითადად ეზოში თამაშდება, სახლებს მხოლოდ სიმბოლური მნიშვნელობა აქვთ და მხოლოდ იმ სოციალურ კონტრასტს გამოხატავენ, ამ ორ ოჯახს შორის რომ არსებობს. სპექტაკლში გემო-

ნებითაა გამოყენებული კომპოზიტორ კლავს შულცის მუსიკა, შერჩეულია ის მელოდიები, დრამატულ სიტუაციებს რომ ამაფრებს და ის საგალობლები, ელერადობით გოდებას რომ გადმოსცემს.

რეჟისორის ხელში პეისამ, რა თქმა უნდა, ადაპტაცია განიცადა, შემოკლდა, გააქტიურდა და გათანამედროვდა კიდევ, უფრო მძაფრად გამოიკვეთა ქალიშვილის ტრაგედია, რომელიც აუტანელ პირობებში გაიზარდა. იგი მუდამ შიშის ქვეშ ცხოვრობდა და მამის უხეში, არაადამიანური, სასტიკი დამოკიდებულების შედეგად ის უკურნებელი სენით დაავადდა. რეჟისორის უპირველესი მიზანი იყო ეჩვენებინა მაყურებლისათვის თუ სადამდე შეიძლება მიიყვანოს ადამიანი სილატაკემ, ლოთობამ, უპასუხისმგებლობამ, უმეცრებამ, დრომოჭმულმა ზნეჩვეულებებმა, და მან მიადწია კიდევ მიზანი. მაყურებელზე მართლაც შემზარავ შთაბეჭდილებას ახდენს კეთილი, ფაქიზი, მშვენიერი ქალიშვილის უდროოდ და წამებით დაღუპვა. მოქმედების განვითარების მიხედვით თანდათან ჩწმუნდები, რომ რეჟისორმა შესძლო პეისის თავისებურად წაკითხვა და მისი საკუთარი რედაქცია შექმნა. ამასთან, სპექტაკლს ბოლომდე შეუნარჩუნა პეისის ემოციური ზემოქმედების ძალა. და რომ ეს ასეა, ამაზე მაყურებლის რეაქცია მეტყველებს. ხოლო თუ იმასაც გავითვალისწინებთ, რომ იმდროინდელი სოციალური უსამართლობანი და მის ნიადაგზე წარმოშობილი დრამა და ტკივილები თანამედროვე მაყურებელზე ნაკლებად ზემოქმედებს, მაშინ კიდევ უფრო ცხადი გახდება ის სირთულე, რის წინაშეც რეჟისორი იდგა და რამდენი რამ იყო ზუსტად გასაანგარიშებელი და გასათვალისწინებელი იმისათვის, რომ სპექტაკლი ემოციურად შთამბეჭდავი გამოსულიყო, ფსიქოლოგიურად კი მილიანი და ლოგიკური. სპექტაკლი ტრადიციული ხერხებითაა დადგმული და მაყურებლის ყურადღებას არავითარი დამატებითი თეატრალური ხერხები არ იქცევს. სამავიეროდ, სპექტაკლში უაღრესად გამწვანებულა ის კონფლიქტური სიტუაცია, ახალგაზრდა ქალის დაღუპვით რომ მთავრდება და სწორედ ეს ახდენს ემოციურ ზემოქმედებას. რეჟისო-



სცენა სპექტაკლიდან. სონა — ვ. თარზიანი, ვოსკანი — ა. ბაიანდურიანი

რი სწორედ ამისაკენ მოისწრაფვის, ცდილობს მაყურებელი თანაგრძნობით განაწყოს პეისის მთავარი გმირის მიმართ, დააფიქროს იმ უსამართლობაზე და უკუღმართობაზე, რაც გმირის ირგვლივ ხდება. რეჟისორს უნდა მაყურებელში არა მარტო აღშფოთება გამოიწვიოს, არამედ სიბრალულიც იმ ადამიანის მიმართ, ვინც ასე უსამართლოდ და ასე უღვთოდ გაწირეს. სპექტაკლი არაა ვადატვირთული არც მხატვრული დეტალებით და არც მიმანიშნებელი სიმბოლიკით. მისი ძირითადი ღირსება სწორედ სისადავეა და ამ სისადავეში უფრო მევეთრად ისახება მთავარი გმირის უსიხარულო ცხოვრება და ტრაგიკული ბედი. უკეთესი იქნებოდა, რეჟისორი რომ ზოგიერთ ეპიზოდში სიტყვის ზემოქმედების ძალას ნაკლებად დაყრდნობოდა და სათქმელი მოქმედებით გამოეხატა, მოისუსტებს ის სცენები, სადაც მელოდრამატული სიტუაციები იქმნება. მთელი სპექტაკლი მკაცრ ტონალობაში მიმდინარეობს და უეცარ შერბილებას, მეტისმეტად გამელოდრამატულებას ორგანულად ვერ ითვისებს. მაგრამ ხარვეზებისაგან რომელი სცენები ნაწარმოებია დაზღვეული.

სპექტაკლი იწყება იმით, რომ ეზოში ბავშვები თამაშობენ, დახტიან, ერთმანეთს ემალებიან, იცინიან, ცეკვობენ, ქიდაობენ,



სენა სპექტაკლიდან. სონა — ვ. თარზიანი, მურადი — პ. ლაზარიანი

ერთი სიტყვით, ბავშვურად ერთობიან და უეცრად, პატარა სონა თავზე ხელებს მოიჭერს, გონებას დაკარგავს და მიწაზე უგონოდ დაეცემა. ბავშვები დაფრთხებიან, აქეთ-იქეთ გარბიან, იმალებიან. ასე ირკვევა, რომ ბავშვი ეპილეპსიით ყოფილა დაავადებული, რაც იმ დღეს პირველად გამოძვლავნდა და რამაც დიდად დაამწუხრა სონას დედა და დაბის აშული გიჟ დანელა, ხოლო მამამისს ეს ამბავი აინუნშიაც არ ჩაუგდია. პიესის კონფლიქტიც სწორედ სონას ამ მოურჩენელი სენის საზოგადოებრივ მნიშვნელობაზე აგებული.

სონას როლს თამაშობს ახალგაზრდა ნიკიერი მსახიობი, საქ. ალკე პრემიის ლაურეატი ვ. თარზიანი. მისი სონა ლამაზი, სულიერად ფაქიზი, სანდომიანი და გულმართალი ქალიშვილია, რომელსაც, მიუხედავად მძიმე დაავადებისა, უყვარს სიცოცხლე, ხალისიანი და კეთილმოსურნეა. იგი იმ ადამიანებთან ურთიერთობაშიც კი მორიდებული და თავზაიანია, ვინც ამას არ იმსახურებს, იგი არც თავის მჩაგვრელებსა და მაწამებლებს ექცევა უდიერად. ძალიან უყვარს დედა, მაგრამ მამის დანახვაზე ძრწის, ცახცახებს, იმალება, ტირის, რადგან კარგს არაფერს მოელის გალოთებული, გაპირუტყვეებული მშობლისაგან, რომელიც ოჯახის წევრთა ცემა-ტყეპაშია გაწაფული. მათი ოჯახის ტრაგედია სწორედ მამის გალოთებაა. მთვრალ, ოჯახზე ხელაღებულ ვოსკანს სულ უმნიშვნელო მიზეზით

შეუძლია ცოლ-შვილი დააწიოკოს, ხოლო თუ მის ლოთობას ვინმე წინ აღუდგინდება წიროს. საკუთარი შვილი სწორედ მან გააუბედურა, ერთხელ უგონოდ მთვრალმა პატარა ბავშვი თავით კედელს მიაჯახა და ტვინი დაუზიანა, რამაც მოკვიანებით სონას ავადმყოფობა გამოიწვია. აი, ასეთი მამის ხელში იზრდება გულთბილი, ფაქიზი ქალიშვილი და მამის ძალმომრეობისაგან მას ზოგჯერ მხოლოდ აშული გიჟ დანელა იცავს. სონა მთელ დაბაში თითოთ საჩვენებელი ქალიშვილია, შეძლებული ოჯახების შვილებსაც კი მოსწონთ, თვითონაც ოცნებობს სიყვარულზე, გათხოვებაზე, საკუთარი ოჯახის შექმნაზე და ბოლოს შეერთავს კიდევ შეძლებული ოჯახის შვილი, ბუნებით კეთილშობილი მურადი. მაგრამ ცოლ-ქმრის სიყვარული და სიხარული ხანმოკლე აღმოჩნდა, მურადის ოჯახის წევრებამდე მოაღწევს დაბაში დარჩეული ხმები სონას დაავადების შესახებ, ამის გამო მას ქმრის გარდა ყველა მოიძულეებს, მაზლის ცოლი მოწამვლასაც კი უპირებს. ბოლოს შემოცავ დედაბერს მოიყვანენ, რომელიც ავადმყოფს ენაგადმოგდებული მგლის თავის ფიტულთ სცემს, ვითომდაც ავი სულის გამოსადევნად და როცა ნაცემი და ნაწამები სონა ვინებას დაკარგავს, მაზლის ცოლი და დედაბერი ხალიჩაში გაახვევენ და ასე მოგუდავენ.

როლი რომ რთული და ძნელად შესასრულებელია, ამაზე თვით გმირის ბედი მეტყველებს, განსაკუთრებით ძნელია იმ ეპიზოდების შესრულება, როცა სონას თავის ტკივილები მოუვლის და მოლანდებები ეწყება, მაგრამ მსახიობი ყველა ამ სირთულის ართმევს თავს და გმირის ხასიათს და ანიოკიდულაურ თვისებებს მკეთილად, დამაყრებლად წარმოაჩენს. ამაში მას ხელს უწყობს ფაქტურა, პლასტიურობა, პროფესიონალიზმი, სასიამოვნო ხმა და გამართული მეტყველება. განსაკუთრებით ძლიერია იგი მეორე მოქმედებაში, როცა იმ ადამიანების პირისპირ აღმოჩნდა, რომლებიც მას ოჯახიდან განდევნას, უკიდურეს შემთხვევაში კი, მოწამვლას უპირებენ. სწორედ ასე იქმნება კონტრასტი მის ფაქიზ ბუნებასა და უსულგულო, უხეშ, მხოლოდ ანგარებით შეპყრობილ ადამიანებს შორის. ვ. თარზიანის თამაშმა განაპირობა ის, რომ დღეს სპექტაკლი „ავი



სული“ ერთ-ერთი საუკეთესოა სომხური დრამატული თეატრის სცენაზე.

სონას მამის, ვოსკანის როლს თამაშობს მსახიობი ა. ბაიანდურიანი. ეს არის გალოთებული, გაუხეშებული, აღვირახსნილი და უკიდურესად ეგოისტი კაცი, რომელიც არაფერს ერიდება იმისათვის, რომ ფული იშვოს, უფრო სწორად, ვინმეს დასცინოს, ან მოიპაროს, არაფერ იყიდოს და დათვრეს. როგორც ყველა ლოთ პერსონაჟს, ასევე ვოსკანსაც სცენაზე გამოჩენისთანავე მაყურებელი სიცილითა და სხვაგვარი განწყობილებით ხვდება. მთვრალი ვოსკანის ქცევა, შენიშვნები, იუმორი, ბორძიკი ზოგჯერ მართლაც სასაცილო და ერთგვარად აბოცნებებს კიდევ სპექტაკლს, მაგრამ ის ბოროტება, რასაც იგი შეგნებულად თუ შეუგნებლად ჩადის, თავისი სისასტიკით გულის ამრევი და დასაგმობია. ვოსკანი არა მარტო სულითაა მახინჯი, არამედ გარეგნულადაც ანტიპათიურია. პატარა, გამხდარი, მუდამ დაუბანელი და ჩამოჩაჩული, მუდამ საჩხუბრად და საცემად წამოქაჩული მაყურებლის გულისწყრომასაც იწვევს და ზიზღსაც. მას მხოლოდ სუსტების, ოჯახის წევრების დაჩაგვრა შეუძლია, აქაა დიდგულა და მამაცი, თორემ ძლიერთან მხდალიცაა და სუსტიც. მსახიობი ახერხებს ყველა იმ უარყოფითი თვისების საშუალოზე გამოტანას, რომელთა შეტარებელიც მისი გმირია და ამ გმირის მიმართ მაყურებელს ანტიპათიურად განაწყობს. განსაკუთრებით ამას იგი ახერხებს ვითომდა თავის ჩამოხრჩობის სცენაში, ან მაშინ, როცა ცოლს ფულს მოპარავს და წინდაში ჩაჩურთავს, ან სონასათვის ფულის დატყუების მიზნით თავს რომ მოიკატუნებს. იგი იმდენად გაპირუტყვეებულია, რომ ბოლო ეპიზოდში, როცა გაუბედურებული ქალიშვილის სანახავად მოდის და ვითომდაც სინდისის ქენჯნით შეწუხებული პირობას დებს, სამუდამოდ ვანებებ ღვინის სმას თავსო, ქალიშვილის მომავალი და მისი ბედი კი არ აინტერესებს, არამედ სურს ფული დასცინოს და როგორც კი ამას ახერხებს, საკუთარ ქალიშვილს ხელის კვრით ჩამოიშორებს გზიდან და მაშინვე ღვინის საყიდლად გარბის. მსახიობს სცენაზე თავი უშუალოდ, თავისუფლად უჭირავს. მისი თამაში აჯერებს მაყურებელს, რომ შირვანზადეს პიესის ეს პერსონაჟი მართლაც ასეთი უნდა ყოფილი-

ყო როგორც ვარგნობით, ასევე ხასიათითაც. სონას დედის როლს თამაშობს სცენაზე უმცროსი ლოს სსრ დამსახურებული არტისტი ს. ჯანიკიანი. ეს არის სომხური დრამატული თეატრის გამოცდილი, აღიარებული მსახიობი. შირვანზადეს პიესაში იგი თამაშობს ქმრისაგან გააწამებული და გაუბედურებული ქალის როლს. ხასიათით იგი რბილი, თავშეკავებული, მორიდებულია. ერთადერთი ქალიშვილი, რომელსაც ავი ზნე სჭირს, სიცოცხლეზე მეტად უყვარს, მასზე ამოსდის მზე და მთვარე და თუ აღვირახსნილ ქმარს ზოგჯერ წინააღმდეგობას უწევს, ეს მხოლოდ მაშინ, როცა ვოსკანი სონას საცემრად მიიწევს. დედამ იცის, ვინ გააუბედურა და დასწულა მისი ქალიშვილი, იცის, რომ ქმარი უკეთური და პირუტყვი ჰყავს, მაგრამ ერთხელ დაჩაგრულს და დაბეჩავებულს, სიბეჩავისაგან თავი ვერ დაუხსნია, ქმრისა და ოჯახის მონა მონობისაგან ვერ განთავისუფლებულა. მაგრამ ს. ჯანიკიანის შემანა ჯოჯოხეთურ ცხოვრებას, ქმრის აყვიაობას, ლოთობასა და მოძალადეობას არ გაუბოროტებია, არ წაუთრმევეა მისთვის ადამიანობა და სათნოება. საკუთარ მომავალზე და ცხოვრების პირობების გაუმჯობესებაზე იგი აღარ ფიქრობს, საკუთარ ხვედრს შეგუებულია, მისთვის ახლა მთავარია ქალიშვილი იხსნას ჯოჯოხეთისაგან, მას მაინც მისცეს ადამიანურად ცხოვრების საშუალება და ამიტომ უმაღლეს ქალიშვილის დასანიშნად მოსულ სადემოლოს, მის შვილს და რძალს სონას ავადმყოფობას, ამიტომაც ენდობა ბრმად იმათ, ვისაც მხოლოდ სხვისი ნაკლის დანახვისაკენ უჭირავს თვალი. ბოლოს იგი მიხვდება, რომ შვილი კი არ გააბედნიერა, პირიქით, გააუბედურა და სრულიად განადგურებული გამოდის სიძის ოჯახიდან. ა. ჯანი-

სცენა სპექტაკლიდან



კიანი თავის გარეგნობითა და თამაშის მანერით ზუსტად მოერგო სონას დედის, შუშანას როლს.

შირვანზადეს პიესაში აღწერილია ორი ოჯახის ცხოვრება, მათი ურთიერთდამოკიდებულება, სხვადასხვა სოციალურ საფეხურზე მდგარი ადამიანების ხასიათი, ცხოვრებისადმი მიდგომა, მაგრამ პიესაში არის ერთი განზოგადებული პერსონაჟი, ფილოსოფოსი და პოეტი, მოხეტიალე აშული გიყ დახელა, მის როლს ასრულებს საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტი ა. სანოსიანი. ეს არის კაცი, რომელსაც საზის გარდა არაფერი გააჩნია და არც უნდა, რომ გააჩნდეს, რადგან მისთვის მთავარია ვაჭირვებულს, გაუბედურებულ ადამიანებს მოუტანოს სიკეთე და სიხარული, სხვებს შეუმსუბუქოს მძიმე ხვედრი, მიაგოს სიყვარული, დაიკვას ისინი ძალადობისა და ჩაგვრისაგან. ამას იგი შეგნებულად აკეთებს, რადგან ასეთია მისი რწმენა, მისი მსოფლმხედველობა. თეთრი, დაუვარცხნელი წვერი და დაკონკილი ტანსაცმელი ვერ ფარავს მის კეთილ გულს, კაცთმოყვარეობას, უანგარობას და პატიოსნებას. განსაკუთრებით შეიყვარებს იგი სონას მას შემდეგ, როცა საკუთარი თვლით ნახავს და მიხვდება, რომ ქალიშვილი ეპილეფსიითა დაავადებული. გიყ დანელა შორსაა ცრუმორწმუნეობისაგან, მან იცის, რომ სონა ავადა და არავითარი ავისულით არ არის შეპყრობილი, მაგრამ იმ ბნელ, ჩამორჩენილ, ცრუმორწმუნეობით შეპყრობილ გარემოში, სადაც ცხოვრება უხდება, მაინც ვერ უშველის, ვერ გადაარჩენს სონას, ვერ იხსნის გაბოროტებული და ანგარებით შეპყრობილი ადამიანების კლანჭებისაგან. გიყ დანელას როლი იმიტომაც ძნელი შესასრულებელი, რომ დაბეჭდები მას გიყად, შლეგად თვლიან, მისი ხასიათი, საქციელი არ ეტევა მათ წარმოდგენაში და მსახიობმა თავისი თამაშით უნდა გაამართლოს კიდეც გარეშე ადამიანების აზრი მის შესახებ, დაარწმუნოს მყურებელი, რომ იგი მართლაც გამოირჩევა ყველასაგან თავისი ქცევით და საქმიანობით. ეს შეგნებული აქვს მსახიობს და ამიტომ მისი სიტყვა, აზრთა წყობა მართლაც განასხვავებს მას ირგვლივ მყოფი ადამიანებისაგან. იგი ყოველთვის ისე იქცევა და იმას აკეთებს, რაც პრაქტიკული ჭკუის ადამიანებისათვის მიუ-

ღებელია და ამავე დროს ყველგან და ყველადღერში მართალია. ამიტომ შეიძლება ვთქვათ, რომ იგი გამოხატავს მწერლის თვალსაზრისს და მსოფლმხედველობას.

მართალია, ზარნიშანის ოჯახი შეძლებულად ცხოვრობს, ამას ხაზი მათი სცენაზე პირველი გამოჩენისთანავე ესმება; თვითონ ზარნიშანიც და მისი ოჯახის წევრები მდიდრულად არიან ჩაცმული, ხელში დიდი შავი ქოლგები უჭირავთ, ქცევითაც თითქოს დარბაისლურად იქცევიან, თითქოს სიტყვა-პასუხიც უვარგათ, მაგრამ სინამდვილეში ისინი ვოსკანის ოჯახის წევრებზე თუ უარესები არა, უკეთესები არაფრით არ არიან. — სიმდიდრით გადიდებულიებს თავი ამპარტავნულად უჭირავთ და ისინი რძლის სანახავად და დასაფასებლად კი არ არიან მოსულნი, არამედ მის საყიდლად. ამას ადასტურებს ის, თუ როგორ უტყვიან, თვლით როგორ ზომავენ და წონიან მომავალ რძალს, რომელიც მათთვის გასაყიდად გამოყვანილი საქონელია და არა ადამიანი. ეს დამოკიდებულება შემდეგ და შემდეგ უფრო მკვეთრად იჩენს თავს და ბოლოს გაბოროტებული დედამთილი ახალმოყვანილ რძალს დალუპავს კიდეც.

ჯავაირას როლს თამაშობს საქართველოს სსრ დამსახ. არტისტი ა. ღარაჯიანი. მას სომხური დრამატული თეატრის სცენაზე ბევრი, დიდი თუ პატარა როლი აქვს შესრულებული და მისი თამაში ყოველთვის მოწონებას იმსახურებდა. მოსაწონია მისი თამაში ამ სპექტაკლშიც. ეს არის ცხოვრება-გამოვლილი ქალი, რომელიც შეძლებულ ოჯახს უდგას სათავეში. მან სხვებზე უკეთ იცის, როგორ და რა გზით შეიძინა ქონება მისმა ოჯახმა. იგი პირველდამგროვებელია და ამიტომ ფულმა, შეძლებამ კი არ გააკეთილშობილა, არამედ გულჭკა და მხვეპელი

სცენა სპექტაკლიდან



გახდა. მისთვის ამქვეყანაზე საკუთარი ოჯახის კეთილდღეობაზე უფრო მნიშვნელოვანი არაფერია. ამიტომ, რასაც ყიდულობს, რაშიც ფულს იხდის, ყველაფერი უხადო და ხარისხიანი უნდა იყოს. ასეთი უხადო და საუკეთესო საქონელი ეგონა მას სონაც, მაგრამ როცა აღმოჩნდა, რომ სონა ებილუფსიითა ავდა, როცა მის მიერ ნაყიდ საქონელს წუნი აღმოაჩნდა, გული ბოღმით გაუსივდა, გაბოროტდა, მაზლის ცოლი მოსისხარ მტერივით ამოიძულა და სულ იმას ფიქრობს, როგორ მოწამლოს იგი ისე, რომ ეს თვალშისაცემი არ გახდეს. ეს სიძულვილი და გაბოროტება ჯავაირს სახეზე აწერია და მყუდრებული ცხადად ხედავს, რა შხამითა და გესლით აქვს ამ ქალს გული სასე. ამ შემთხვევაში მისი სიძულვილი იმდენად ძლიერია, რომ მაზლსაც არ უწყევს ანგარიშს. პირიქით, როცა დარწმუნდება, რომ მურადს მართლა უყვარს სონა და მზადაა მის გვერდით თვითონაც ეწამოს, კიდევ უფრო ბოროტი და უმოწყალო ხდება. სწორედ ეს დააკარგვინებს მოთმინებას ჯავაირს და როცა მურადი საქმეების გამო დაბიდან გაემგზავრება, ჯერ შემლოცავ დედაბერს აცემინებს სონას, შემდეგ კი გონდაკარგულს დედაბერთან ერთად ხალიჩაში გაახვევს და მოგუდავს. მსახიობის ყოველი რეპლიკა, ესტი, სიტყვა მოზომილია და მისი გმირის ხასიათი არა მარტო მოქმედებაში მელაგდება, არამედ ყოველ უმნიშვნელო ნიუანსშიც. მყუდრებული გრძნობს, რომ ამ ქალს სახეზე აწერია ის, რაც მის სულში ხდება.

სონას დალუპვაში ხელი ურევია მის დედამთილსაც, რომლის როლსაც რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი ა. ჟამკოჩიანი ოსტატურად ასრულებს და მაზლს — ჩოფურ კარაპეტას (მსახ. რ. პაპიანი). მართალია, ისინი უშუალოდ, აქტიურად არ მონაწილეობენ სონას მკვლელობაში, მაგრამ სონას სახლიდან მისი განდევნის მომხრენი და ჯავაირის აშკარა მხარდამჭერნი არიან. ზარნიშანი თავიდან ერთგვარი შემწყყნარებლობითაც კი ექცევა სონას, მოსწონს სილამაზისა და გულკეთილობისათვის, მაგრამ როცა გაიგებს, რომ სონა ებილუფსიითა დავადებული, რძლის წინააღმდეგ ამხედრდება და ისიც ხმამაღლა მოითხოვს სონას სახლიდან გაძევებას. ამავე აზრისაა ჩოფურ კარაპეტაც და იგი ამას პირდაპირ ეუბნება მძას.

სონას მეუღლე მურადი (მსახიობი პ. ლაზარანი) სიმპათიური ახალგაზრდობისაა რომელსაც არც კეთილშობილება აკლია და არც სულითაა ჯაბანი. მას კემარტიტი გრძნობით, მთელი სულითა და გულით უყვარს სონა, ცდილობს დაიცვას იგი გაბოროტებული ოჯახის წევრებისაგან, ოჯახში მან ერთმა იცის, რა ფაქტი და კეთილი ბუნების ადამიანია მისი ცოლი. უკან არც მაშინ იხვევს, როცა გაიგებს, რომ სონას მძიმე, უყურნებელი სენი ჰქონდა, მზადაა მისი წამება და ჭირვარამი გაიზიაროს, მაგრამ იგი საქმის კაცია, სულ სახლში ვერ იჯდება და ამგვარადც მიემგზავრება დაბიდან. რძალი დროს იხელთებს და მაზლს საყვარელ ცოლს მოუკლავს. როგორც სონა, ასევე მურადი მისი გამგზავრების წინ გრძნობენ, რომ ერთმანეთს უკანასკნელად ხედავენ. ამიტომაც მათი განშორების სცენა უაღრესად დაძაბული და დრამატული.

არის სპექტაკლში კიდევ ერთი პერსონაჟი, რომლის როლის შემსრულებელი ყურადღებას იქცევს. ეს გახლავთ საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი ვ. აკოფიანი. მართალია, მას პატარა, ეპიზოდური როლი აქვს, შემლოცველ დედაბერს ანსახიერებს, მაგრამ იგი ისე ოსტატურად ულოცავს სონას და ისე სცემს ენაგადმოგდებული მგლის თავის ფიტულით, რომ ნამდვილ კუდიან დედაბერს ვავს. სპექტაკლის წარმატებაში თავისი წვლილი შეაქვთ მსახიობებს ე. ვარდანიანს, ლ. მკრტიჩიანს და ა. ლაზარნიანს.

ჩვენის აზრით, სპექტაკლი „ავი სული“ ერთ-ერთი საუკეთესოა სომხური დრამატული თეატრის უკანასკნელ დადგმებს შორის როგორც რეჟისორული ჩანაფიქრით, ასევე მსახიობთა საშემსრულებლო დონით, რაც ცხადყოფს, რომ თეატრი აღმავლობის გზაზე დგას.

ქართული მულტიპლიკაცია: პრობლემები, ზენდენსიები, ძიება...*

ირინა ბეგიზოვა

ქართულ მულტიპლიკაციას, რომელიც წელს თავის ნახევარსაუკუნოვან იუბილეს იხეივებს, აქვს მდიდარი „გენეტიკური“ საწყისები — მხატვრული კინემატოგრაფის, თეატრის, მუსიკის, სახვითი ხელოვნების ტრადიციები, რომ არაფერი ვთქვათ ისეთ ეროვნულ ნიშან-თვისებებზე, როგორცაა იუმორი, მუსიკალურობა, „მცირე ფორმებით აზროვნების“ უნარი, მსუბუქი, არტისტული თამაშისაკენ მიდრეკილება, ასე რომ ესადაგება მულტიპლიკაციის ხელოვნებას.

ქართულმა მულტიპლიკაციამ განვითარების რთული გზა განვლო. მას ჰქონდა აღმავლობისა და დაცემის პერიოდები, შეიქმნა საეტაპო ფილმებიცა და ეპიკონური სურათებიც, ამ გზაზე ერთგვარად განმეორდა ის ბუნებრივი პროცესები, მსოფლიო მულტიპლიკაციაში რომ მიმდინარეობდა.

რეჟისორთა, მულტიპლიკატორთა, მხატვართა ყოველ თაობას, დროის მოთხოვნათა და ესთეტიკურ კრიტერიუმთა შესაბამისად, თავისი წვლილი შეჰქონდა მის ჩამოყალიბებაში. ტრადიციული მულტიპლიკაციის სტილისტიკით შესრულებული უბერებელი ფილმების შემდეგ ქართულ მულტიპლიკაციურ კინოში დაიწყო ძიებათა ახალი პერიოდი, დაკავშირებული ანიმაციურ ხელოვნებაში მომხდარ გლობალურ პროცესებთან.

მულტიპლიკაციაში „სამეულის“, მ. ბახანოვისა და დღევანდელი საშუალო თაობის რეჟისორთა (მ. სარალიძე, ი. დოიაშვილი, ბ. შოშიტაიშვილი, ი. სამსონაძე, შ. ჭავჭავაძე და სხვ.) მოსვლამ საგრძნობლად გააფართოვა ეროვნული ხელოვნების ამ დარგის ყანრულ-თემატური და სტილისტური ჩარჩოები, გაამდიდრა იგი სხვადასხვა ტექნიკური ექსპერიმენტით. ქართული მულტიპლიკაციის სახვითი ენის განახლების მხრივ თვალსაჩინო შედეგები მოგვცა თანამშრომლობამ ცნობილ ფერმწერებთან, გრაფიკოსებთან და სცენოგრაფებთან.

მაგრამ გამომსახველობითი საშუალებების გაფართოებამ შექმნა ერთგვარი დისონანსი, ერთის მხრივ, მაღალ სახვით პოტენციალსა და, მეორეს მხრივ, დრამატურგიასა და ზოგჯერ რეჟისურის საგრძნობ ჩამორჩენილობას შორის. შევეცდებით თვალი გავადევნოთ ამ პროცესს გასული სამი წლის მხატვრული პროდუქციის მაგალითზე.

ფილმ „ძველი თბილისის სურათების“ (სც. ავტ. და რეჟ. თ. ანდრონიკაშვილი, მხატვ. ი. ბარანოვა, ზ. ნიყარაძე, კომპ. თ. შავლობაშვილი, 1982) სათაურიც კი უკვე შეიცავს ჩვენი ქალაქის კოლორიტის, მისი ტრადიციების ჩვენების ულევ შესაძლებლობებს, მაგრამ ფილმი შემოიფარგლა მხოლოდ ერთი, ავტორის აზრით „ლირსშესანიშნავი“ მოვლენით — მისი დაბნელებით. იმაზე, თუ რამდენად ლირსშესანიშნავი იყო ეს მოვლენა სი-

* წერილს საფუძვლად დაედო საქართველოს სსრ კინემატოგრაფისტთა კავშირის VII პლენუმზე (21. XII. 84) წაკითხული მოხსენება.

ნამდვილეში, ფილმების მიხედვით მსჯელობა შეუძლებელია. იგი მოგვითხრობს ორ შინაბერაზე, რომლებსაც, მზის დაბნელების მოლოდინში სააქაოდან გაცლა ვანუზრაზავთ; უიღბლო ფოტოგრაფზე, რომელსაც ფილმის ავტორები, ყოველგვარი მიზეზის გარეშე, უმალ ისტუმრებენ საიქიოს. ფაბულა, როგორც ასეთი, რომელიც ცალკეული ეპიზოდების მექანიკურ რიგს წარმოადგენს, მხოლოდ საბაბია ფილმის სახვით შესაძლებლობათა დემონსტრირებისათვის. თავად სახვით რიგს შეადგენს ფოტოსურათების (ტონირებული მონოქრომი), მსუყვე ფერწერისა და კოლაჟის მონაცვლეობა. თავისთავად ლამაზი კადრები, მრავალი პარამეტრით სრულიად შეუთავსებელია ერთმანეთთან. ასე მაგალითად, სიბრტყობრივი ფოტოსურათი კონტრასტშია ზეთის საღებავის ფაქტურულ მონასმთან; მონოქრომს მკვეთრად ცვლის კაშკაშა ფერადოვანი გამა; სივრცის რეალურობა ფოტოსურათში სრულ წინააღმდეგობაშია ფერწერის ტექნიკით შესრულებული ეპიზოდების ხაზგასმულ სიბრტყობრიობასთან. ზ. ნიუარაძისა და ი. ბარანოვას თავისთავად საინტერესო ესკიზები ფილმის დრამატურგიაში კარგავენ თავიანთ მნიშვნელობას. მაგალითად, ეკრანზე ხშირად გაივლებს წმ. გიორგი, რომელიც ურჩხულს განგმირავს, მაგრამ გაუგებარია რას განასახიერებს ეს გამოსახულება — წმიდა ეკლესიას (წმ. გიორგი) თუ სავარაუდო მოქმედ პირს (ურჩხული), რომელმაც მნათობი შთანთქა.

ფილმის კომპოზიტორი ვაკუვა სახვით რიგს, შექმნა ილუსტრაციული ხასიათის პარტიტურა, რომელიც გამოსახულების მსგავსად, არ არის მოკლებული ეკლექტურობას.

ფილმში „ძველი თბილისის სურათები“ მკაფიოდ იჩინა თავი დღევანდელი ქართუ-



„მეისრე და შვლის ნუკრი“

ლი მულტიპლიკაციის იმ სუსტმა მხარემ, რომელიც დამახასიათებელი გახდა ამ პერიოდის ბევრი ფილმისათვის. ეს დაკავშირებულია გამოსახულების როლის ვაზრდის, ვიზუალური ფორმის ძიების ტენდენციასთან, რის შედეგადაც გახშირდა ფილმები, სადაც გამოსახულება იქმნებოდა გამოსახულებისათვის ანუ ფორმა ბატონობდა შინაარსზე.

იგივე ნიშან-თვისებების მატარებელია ფილმი „შვლის ნუკრი და მეისრე“ (სც. ავტ. მ. კაკაბაძე, რეჟ. გოგი კასრაძე, მხატვ. მ. გაბუნია, კომპ. ნ. მამისაშვილი, 1982). ტექნიკური ექსპერიმენტით გატაცებულმა ავტორებმა გაართულეს სახვითი ენა, რომელიც სრულიად არ შეეფერება ფილმის დრამატურგის. ფართო გამომსახველობითი შესაძლებლობების მქონე პლასტიკონის ტექნიკა დრამატურგიულად გამოუყენებელი აღმოჩნდა, ხოლო ექსპერიმენტმა მიიღო წმინდად ფორმალური სახე. სახვითი რიგი იმდენად გადატვირთულია, რომ თვალს ხშირად უჭირს ფონიდან პერსონაჟის გამოცალკევება. მათ შორის არ არის ჰაერი, სივრცე. და რაც მთავარია, ფილმი სრულიად მოკლებულია დინამიკას, მოქმედების რიტმს, პერსონაჟები — ხასიათს, დრამატურგია — განვითარებას. პერსონაჟები მოცემულნი არიან სტატიკაში, მუსიკა მხოლოდ ზედაპირული ილუსტრაციის ფუნქციას ატარებს. სინანულს იწვევს რთული ტექნიკის ათვისებასთან დაკავშირებული კოლოსალური შრომა და მაღალი სახვითი ოსტატობა, რომლის რეალიზებაც ვერ მოხერხდა ფილმში, სადაც დრამატურგია თავიდანვე არ შეეფერება არჩეულ სახვით ენას. გამომსახველობით საშუალებათა სიჭარბე დამახასიათებელია 1982 წლის კიდევ ერთი ფილმისათვის — „ასეთი სიყვარული“ (სც.

„ძველი თბილისის სურათები“



აეტ. ა. შვიფარიანი, რეფ. კ. მაცაბერიძე, მხატვ. ვ. ვანვეიჩი, ვ. ლათუჟაშვილი, კომპ. ა. რაქვიანი (ვილი), მაგრამ წინა ორი ფილმი-საგან განსხვავებით აქ რაიმე ძიება კი არ არის სახვით სფეროში, არამედ მხოლოდ მისი ინტენსივობაა. ეს სურათი, ალბათ, ფანტასტიკის ქანარს უნდა მივაკუთვნოთ, მაგრამ, სამწუხაროდ, იგი ნიმუშია იმისა, რომ კოსმოსური თემატიკის სტერეოტიპული რეკვიზიტის მექანიკური გამოყენება არ არის საკმარისი ამ ურთულესი და ძალზე საინტერესო ქანარის ასათვისებლად. ფილმში არ არის ფანტასტიკური მარცვალი, იდეა, რომელზეც შესატყვისი დრამატურგია აიგებოდა. გარდა ამისა, ფილმი უმისამართოა. მისი ფაბულა აგებულია სამეცნიერო-ფანტასტიკური თემატიკის ელემენტთა ზედაპირული ექსპლუატაციით, მაგრამ ფილმი ისეა ვადატვირთული მოისარი კენტაურებით, ამურებითა და მოარ-შიყე ციური მნათობებით, რომ ეჭვის ქვეშ აყენებს მის ვარგისობას საბავშვო აუდიტორიისათვის. გარდა ამისა, ეს საპლანეტაშორისო რომანი, მისი ფინალი (როდესაც „კოსმიური ოდისეის“ გმირს დიასახლისად აქცევენ), მისი ყოფითობა სრულებით არ შეეფერება არც ბავშვთა ასაკს და არც მათი ესთეტიკური გემოვნების აღზრდის ამოცანებს.

ძალზე ეკლექტურია ფილმის ვიზუალური რიგი, სადაც ცალკეული სცენები შესრულებულია სრულიად განსხვავებული და შეუთავსებელი სტილისტით: თითქმის ყველა კადრის კომპოზიცია ვადატვირთულია დეტალებით, რომლებსაც არამც თუ არ მოაქვთ რაიმე ინფორმაცია ან დრამატურგის განვითარებას უწყობენ ხელს, არამედ პირიქით, ართულებენ აღქმას.

ფილმის მუსიკა, რომელიც თავისი ამოცანით, ფონის ფუნქციას ასრულებს, ასევე უსახურია და სრულებით არ შეეფერება პერსონაჟთა მოძრაობის რიტმიკასა და პლასტიკას. მაგრამ კიდევ უფრო შემამრწუნებელია ნატურალისტური ოხვრა-კენესა, შეძახილები, მეტყველების იმიტაცია, რითაც ესოდენ გაჯერებულია ფილმი.

მრავალი სიუჟეტური სვლა, როგორც ჩანს, მაყურებელთა რეაქციის სახით, სიცილს ვარაუდობდა, მაგრამ ეს ცდები პრიმიტიული ხასიათისაა და ფილმის სხვა კომპონენტების დარად, მოკლებულნი არიან დრამატურგიას, რეჟისურას, მხატვრულ გემოვნებას.

ფილმ-გეგმის შექმნის ცდას წარმოადგენს „შლაპა“ (სც. აეტ. რ. ინანიშვილი, რეჟ. მ. შოშიტიანი), მხატვ. ნ. ფერაძე, კომპ. ლ. შახაზანიანი). ეს სურათი ორიენტირებულია „ფიზიკურ“ იუმორზე (რომელსაც ამუშავებდა ჯერ კიდევ „ამერიკული კომიკური სკოლა“) და მაყურებლის მიერ ტრიუკების მოლოდინზე. მაგრამ ფილმში არაფერი ეს არ არის. მაყურებელს, რატომღაც, თავიდანვე გაანდევს ქუდის საიდუმლოება, რამაც მოხსნა მოულოდნელობის შესაძლებელი ეფექტი. გარდა ამისა, გმირთა მოქმედება განუწყვეტლივ მეორდება ისე, რომ არ იძენს რაიმე ახალ ხარისხს. ფილმი უნებლიეთ იწვევს ანალოგიას ბულგარული რეჟისორის ზ. დიმიტევის სურათთან „ორმო“, სადაც მსგავს სიტუაციაში ერთი და იგივე მოქმედება ყოველთვის მრავალფეროვანია, მახვილგონიერი და მსახიობურად გათამაშებული.

ფილმის სახვითი და მუსიკალური გადაწყვეტა, სტილისტური თვალსაზრისით, სტერეოტიპულია ამ სახის სურათებისათვის: ძუნწი გრაფიკული ნახატი, ლოკალური ფონი, პირობითი ჰორიზონტალით (ამ შემთხვევაში — ლობე) შემოსაზღვრული, უპერსპექტივო სივრცე, ადგილისა და მოქმედების ერთიანობა, მუსიკალური ლიტმობის მონაცვლეობა ხმაურთან და ა. შ.

საქმე ის არის, რომ მას შემდეგ, რაც იუგოსლაველმა მულტიპლიკატორებმა წამოაყენეს „რედუცირებული“ ფილმის ესთეტიკური პრინციპები, მსოფლიო მულტიპლიკაციაში გაჩნდა უამრავი ფილმი, რომლებმაც აითვისეს მხოლოდ მისი გარეგანი აქსესუარები, გამომსახველობითი საშუალებები, რომლებიც კარგავენ თავიანთ მნიშვნელობას მთავარის — მძაფრი, მწვავე, კონცენტრირებული იდეის, აზრის გარეშე. ფილმი „შლაპაც“ ამის მაგალითია.

ფილმები „ყვავილების ჩუქება“ და „ბეჭემოთი და სიზმარი“ ლირიკული მუხტის მატარებელი უნდა ყოფილიყო, რასაც მათი ლიტერატურული სცენარები (ავტორი — გ. პეტრიაშვილი) განაპირობებდა. ამ სურათებმა კიდევ ერთხელ ცხადჰყვეს, თუ რაოდენ რთულია ზოგჯერ ფანტაზიით შექმნილი სამყაროს გადატანა ეკრანზე, თუ რაოდენ არ ემორჩილება ვიზუალურ ხორცშესხმას ზოგიერთი ლიტერატურულ-მხატვრული სახე, განწყობილება, გრძნობა. გ. პეტრიაშვილის მოთ-

ხრობებში არის თავისებური, ძალზე ფაქიზი ხატოვანება, რომელიც სტრიქონებს შორის არსებული „ლუფტითა“ და მკითხველის აღქმით იქმნება. ფილმში „ყვავილების ჩუქება“ (რეჟ. გ. პეტრიაშვილი, მხატვ. ე. მითაგვარი, კომ. ა. რაჭვიაშვილი) პოეტურმა ატმოსფერომ კონკრეტული ფიგურატიული ფორმა შეიძინა და იქცა სანტიმენტალურ მოთხრობად საგნებსა და ესოდენ ნაცნობ, თუმცა მარადიულ გრძნობებზე, რომლებზეც მრავალჯერ უამბნიათ ასეთივე ჩვეულებრივი ინტონაციით. ამას კიდევ უფრო გაუსვა ხაზი ფილმის ძალზე მანერულმა გამოსახულებამ, რომელმაც მომაგონა XIX საუკუნის ბულვარული რომანების ილუსტრაციები მათთვის დამახასიათებელი ცისფერი პეიზაჟებით, „მრავალტანჯული“ გმირებით, რომელთა გამძლეობას, ხშირად, მეტეოროლოგიური მოვლენებით — წვიმითა თუ ქარით ცდიან. ფილმში ამავე სტიქიათა მეშვეობით ცდილობდნენ შეექმნათ მოძრაობის შეგრძნება და ამით ერთგვარად შეეესოთ ხარვეზები პერსონაჟთა სამსახიობო თამაშსა და პლასტიკაში.

სულ სხვა სამყაროა ქულების პლანეტა. აქ თვით პერსონაჟთა სახვითი გადაწყვეტა, ფერადოვანი გამა, ჟანრული მიმართულება უახლოვდება ტრადიციულ მულტიპლიკაციას, რომელსაც უნდა ჰქონდეს თავისი პლასტიკა, თავისი მულტიპლიკატი. მაგრამ ეს პერსონაჟებიც სამსახიობო და დრამატურგიული თვალსაზრისით არასაკმარისად არიან დამუშავებულნი, ხოლო თავად სცენები არა-დამაჯერებელია ფილმის საერთო კონტექსტში და ამოვარდნილია მისი სტილისტიკიდან.

ფილმი „ბებემოთი და სიზმარი“ (რეჟ. ი. სამსონაძე, მხატვ. — ი. სამსონაძე, ტ. შეყილაძე, კომპ. ნ. მამისაშვილი) განსხვავდრუ-

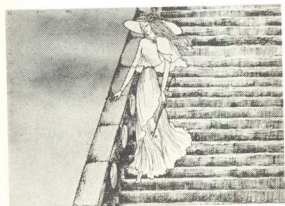


„ყვავილების ჩუქება“

ლია საბავშვო აუდიტორიისათვის და მოგვითხრობს სილამაზის, მშვენიერების ძიებაზე და მისკენ სწრაფვაზე. მაგრამ იმან, როგორცაა შესრულებული ფილმი, ვეჭვობ, რომ გააღვივოს პატარებში ეს გრძნობა, ვინაიდან თვით სილამაზისა და ესთეტიურობის იდეამ ფილმში არაესთეტიური ფორმები მიიღო. ძნელი დასაჯერებელია, რომ ისეთი ცნობილი ნახატი ფილმები, როგორცაა „ბრძენი და ვირი“, „ხმელი წიფელი“ და 1982 წლის პროდუქტში წარმოდგენილი ნამუშევრის სახვითი გადაწყვეტა ერთ ავტორს ეკუთვნის. მაგრამ ყველაზე მიუღებელი ფილმის ხმოვანი რიგია: აშკარად ილუსტრაციული მუსიკა, სწორხაზოვანი ხმის იმიტაცია, დაბოლოს მდარე ხარისხის ტექსტი. მუსიკა, რომელიც ბაძავს და დუბლირებას უკეთებს მეტყველების ინტონაციებს, კიდევ უფრო ამძაფრებს სიყალბის შეგრძნებას. მულტიპლიკატის თვალსაზრისით პროფესიულად შესრულებული სცენები ვერ ავსებენ რეჟისურის, გამოსახულებისა და ხმოვანი რიგის პრინციპულ ხარვეზებს.

1982 წელს ქართველ და ბულგარულ (ნახატი ფილმების სტუდია „სოფია“) მულტიპლიკატორთა შემოქმედებითი თანამშრომლობით შეიქმნა ფილმი „ყველაფერი ყარყატი-სათვის“ (სც. ავტ. გ. ვ. პოპოვი, რეჟ. მ. სარალიძე, მხატვ. ბ. ხიდაშელი, მთ. მულტ. ი. დოიაშვილი, კომპ. ბ. კარაიმიჩევი), რომელიც 1982 წლის პროგრამის უდავო ლიდერია. მასში არის ზუსტი და მკაფიოდ რეალიზებული თემა, უწყვეტი დრამატურგიული მოქმედება, რომელიც მთელი ფილმის მანძილზე ინარჩუნებს მკაფიო ჟანრობრიობას. ყველა მოქმედ პერსონაჟს აქვს თავისი ხასიათი, ფუნქცია და ინდივიდუალური პლასტიკა.

„ყვავილების ჩუქება“



მიუხედავად იმისა, რომ ფილმში ბევრი ეპიზოდური პერსონაჟი და დიდი მასობრივი სცენებია, რაც გარკვეულ სირთულეებს ქმნიდა მულტიპლიკაციასთან, ავტორებმა ღირსეულად გაართვეს თავი ამ ამოცანას. მოქმედება ფილმში ზუსტია და კარგადაა შესრულებული სამსახიობო თვალსაზრისით. ყოველი სცენა — სანახაობაა.

ფილმის მუსიკალური რიგი, ცალკეული პერსონაჟებისა და სცენების ლაიტმოტივურ დახასიათებასთან დაკავშირებული მუსიკალური თემების სიუჟეტის მიუხედავად, წარმოადგენს მთლიან პარტიტურას — კომპოზიტორის პროფესიული მუშაობის ნიმუშს. ხმოვანი რიგის ყველა კომპონენტი: რეალური და მუსიკალური ხმაურები, ნაირგვაროვანი მუსიკა, მუსიკალური თემების მახვილგონიერი დამუშავება მჭიდრო ურთიერთკავშირშია გამოსახულების ტემპთან, რიტმთან, პლასტიკასთან და სრულად პასუხობს ფილმის მხატვრულ-დრამატურგიულ ამოცანებს.

1982 წლის შედეგების შეჯამებისას შეიძლება გამოვყოთ რამდენიმე ნიშან-თვისება და ტენდენცია, რომელიც განსხვავებული ქანრისა და მხატვრულ-დრამატურგიული ამოცანის ფილმებს აერთიანებს:

უპირველეს ყოვლისა, ეს არის დრამატურგიის ძალზე დაბალი დონე და აქედან გამომდინარე, მდიდარი გამომსახველობით შესაძლებლობათა გამოუყენებელი პოტენციალი. ამგვარი დრამატურგიის ფარგლებში მხატვართა ძიება წინასწარვა განწირული მარცხისათვის და ამიტომ ფილმის სტრუქტურაში წმინდა ფორმალური ხასიათის მატარებელია.

სამწუხაროდ, უნდა აღვნიშნოთ წლის უმრავლესი ფილმების რეჟისურის ინფანტილურობა, რეჟისურის გუშინდლობა, ტრაფარეტებით აზროვნება, საეჭვო ხარისხის აპრობირებული რეცეპტებით ფილმის აგების ცდები. ბევრი ფილმი, რომელიც თავისი ქანრით გეგზვია ორიენტირებული, მოკლებულია მოქმედებას, გამომგონებლობასა და ტრიუკებს. ფილმების მუსიკალურ დრამატურგიაზე არც გვიხდება საუბარი. მუსიკის ფუნქცია დაყვანილია ზედაპირულ ილუსტრაციამდე, უკეთესის სურვილს იწვევს მეტყველების განმოვანებისა და ხმაურების ხარისხიც.

1982 წლის პროდუქციამ, რომელიც უკან-

გადადგმული ნაბიჯია წინა წლის საუკეთესო ფილმების მხატვრულ დონესთან შედარებით, გამოაშკარავა ნაკლოვანებანი და სუსტი მხარეები, რაც კიდევ უფრო თვალსაჩინო გახდა სტუდიის შესაძლებლობათა გაზრდილი პოტენციალის, თანამედროვე მულტიპლიკაციის განვითარებისა და მაყურებელთა აღქმის დონის ამაღლებასთან დაკავშირებით.

საჭირო გახდა ახალი გზების ძიება და ამ ძიებათა შედეგებმა უმალ იჩინა თავი მომდევნო, 1983 წლის პროდუქციაში, სადაც ქართული მულტიპლიკაციის საერთაშორისო გამარჯვებისა და ახალი ტენდენციების ფონზე, განსაკუთრებით თვალსაჩინო გახდა დისპროპორცია იმ ფილმებთან, რომლებიც ძველ კურსს მისდევდნენ.

უპირველეს ყოვლისა, ეს ეხება საბავშვო ფილმებს. თავად მულტიპლიკაციის ბუნება — ცოცხალი ნახატი, ცოცხალი თოჯინა აადვილებს კონტაქტს ბავშვთან და ბევრი ავტორი, მულტიპლიკაციის ამ ფენომენის იმედით, ასუსტებს ფილმის სხვა მხარეებს და სხვადასხვა მიზეზით მიუღებელს ხდის მათ ბავშვისა თუ მოზარდისათვის.

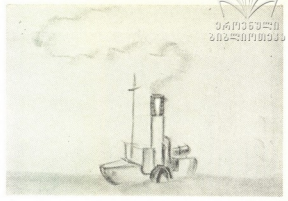
ვეფიქრობ, საჭირო არ არის იმის მტკიცება, რომ საბავშვო ფილმი უხალ გემოვნების ნიმუში უნდა იყოს. ბავშვები ფაქიზად გრძნობენ სილამაზესა და საოცრად მგრძობიარენი არიან ყოველგვარი სიყალბის მიმართ. ფსიქოლოგთა ექსპერიმენტები ცხადყოფენ, რომ თანამედროვე ბავშვები ზუსტად აღიქვამენ ისეთ ხერხებს, როგორცაა რეტროსპექცია, სიზმარი, პირობითი სახვითი ენა და ა. შ. როგორც ჩანს, ეს დაკავშირებულია საბავშვო ლიტერატურის, წიგნის გაფორმების, სათამაშოს პირობითობასთან და მეტაფორულობასთან. გარდა ამისა, თანამედროვე ბავშვები, ძირითადად, იზრდებიან უფრო „ვიზუალურ“ ვიდრე „სიტყვიერ“ კულტურაზე, ვინაიდან კინემატოგრაფი და ტელევიზია სიყრმიდანვე აჩვენებს მათ პლასტიკური სახვითი ენის აღქმას. და თუკი უფროსები ხატს სიტყვიერ ცნებად „გარდაქმნიან“, ბავშვები ამ ცნებას სიტყვის გარეშეც „ხედავენ“. ეს სულაც არ ნიშნავს იმას, რომ საჭიროა საბავშვო ფილმების გართულება, მაგრამ უნდა გვახსოვდეს, რომ ბავშვისათვის კარგი და სასარგებლოა ის ნაწარმოები, რომელიც უფროსსაც დაინტერესებს. პატივი უნდა ვცეთ ნორჩ მაყურებელს, მის

უნარს აღიქვას არა სუროგატი, არამედ ეს-
თეტიკურად სრულყოფილი ფორმით წარ-
მოდგენილი სეროზული ნაწარმოებები.

1982-83 წლებში შექმნილი ქართული მულ-
ტიპლიკაციური ფილმები კიდევ ერთხელ
ადასტურებენ, რომ იმეორებენ რა წლების
მანძილზე შემუშავებულ რეცეპტურას, სწო-
რედ საბავშვო ფილმები წარმოდგენენ ჩვე-
ნი პროდუქციის ყველაზე სუსტ რგოლს.

ასეთია „ჩვენი სტადიონი“ (სც. ავტ. მ. კა-
კაბაძე, რეჟ. ლ. ფერნანდესი. მხატვ. გ. ლა-
ფაური, კომპ. რ. კაეილოტი) — ფილმი, რო-
მელიც სვამს ბავშვის თავისუფალი დროის
დაკავებისა და მისი სპორტული აღზრდის
პრობლემას, მაგრამ თუ ეს ასეა, ვეპკობ, რომ
მისი გადაჭრა შეიძლებოდეს ეყრანიდან ბავ-
შვთა აუდიტორიისადმი მიმართვით. არა მგო-
ნია, ფილმის ნახვის შემდეგ ბავშვები გაიქ-
ცნენ თავიანთი მოედნების მოსაწყობად. ფაქ-
ტიურად, ფილმი უმისამართოა, ფაბულურად
განუვითარებელი, მისი ფინალი ხელოვნუ-
რია. უფროსები აქ იქცევიან და გამოიყურე-
ბიან როგორც ბოროტმოქმედნი. გამომსახ-
ველობით სფეროში ავტორები ეყრდნობიან
როგორც სახვით, ისე ხმოვან სტერეოტიპებს,
იმეორებენ მდარე ხარისხის მოძველებულ
შტამებს.

ამავე წლის მეორე საბავშვო ფილმი „ხელ-
მარჯვე ოსტატის საჩუქარი“ (სც. ავტ. ნ. ბე-
ნაშვილი, მ. კუნცევი, მხატვ. მ. გელმანი,
კომპ. მ. დავითაშვილი) ეკუთვნის ქართული
მულტიპლიკაციის ცნობილ ოსტატს ვ. ბახ-
ტაძეს და კვლავ ჩვენი ნახატი ფილმების
ცნობილ გმირზე — ხელმარჯვე ოსტატზე მო-
უთხრობს ბავშვებს. ამ გმირთან არის დაკავ-
შირებული ქართული მულტიკინოს მრავალი
გამარჯვება, მაგრამ დღეს ეს მასალა ვეღარ



„დიდი ტალა და პატარა ტალა“

მოახდენს იმ ზეგავლენას და აღარ აღიქმება
თანამედროვე მოზარდი მაყურებლის მიერ
ისე, როგორც მას აღიქვამდნენ მათი თანა-
ტოლები 50-60-იან წლებში, როდესაც ეს
სერიალი გაჩნდა.

ჩვენი მულტიპლიკაციის მრავალი ხარვე-
ზის უმთავრეს მიზეზად კარგი სცენარების
ნაკლებობის გამოცხადება უკვე ჩვეულებად
გვექცა. მაგრამ ფილმში „ახლა გამოფინ-
დება ჩიტი“ (სც. ავტ. ი. კვირიკაძე, რეჟ. ი.
სამსონაძე, მხატვ. ი. სამსონაძე, ტ. შეეილა-
ძე, კომპ. ნ. მამისაშვილი) პირიქით, ლიტე-
რატურული სცენარის შესაძლებლობები არა-
რეალობეული აღმოჩნდა. ფაბულა, რომე-
ლიც ვარაუდობდა ქმედებას, ფაქტების
კონსტატაციის დონეზე დარჩა და გაუმართ-
ლებელ მოქმედებათა რიგით შეივსო. გმირე-
ბი, რომლებსაც სცენარში გამოკვეთილი ხა-
სიათი ჰქონდათ, ვიზუალური ხორცშესხმი-
სას უსახონი და სქემატურნი ვახდნენ. სიბრ-
ტყობრივი, პირობითი და კომპოზიციურად
გადატვირთული ფონები ცუდად ესამებიან
ტრადიციულად გადაწყვეტილ პერსონაჟებს.
ასევე სქემატურია მულტიპლიკატი, პერსო-
ნაჟთა ყველა ემოცია შესრულებულია დამ-
კვიდრებული შტამების მიხედვით. პრიმი-
ტიული ილუსტრაციული ხასიათისაა მუსიკა,
ასე მაგალითად: განგაშს ბანის სტოკატო გა-
მოხატავს, გმირის გაქცევას — სწრაფი პასა-
ჟი, დრამატისმის გაზრდისას აქტიურდებიან
ვიოლინოები, მუსიკა უფრო ხმაბალი ხდებ-
და. კადრში ახალი პერსონაჟის გამოჩენისა
თუ სიტუაციის შეცვლისთანავე იცვლება მუ-
სიკა, იმის მიუხედავად, დამთავრდა მუსიკა-
ლური ფრაზა თუ არა.

მუსიკისადმი ამგვარი დამოკიდებულება.
მისი გამომსახველობითი შესაძლებლობების

„ტყის კვარტეტი“





იგნორირება: სხვა ფილმებისთვისაცაა დამახასიათებელი. ეს, უპირველეს ყოვლისა, ეხება ფილმს „ბალთანოზავრი“ (სც. ავტ. და რეჟ. ლ. ჭყონია, დამდგმ. მხატვ. ნ. ფერაძე, მუს. გაფორ. ლ. ჭყონია), სადაც მუსიკალურ გაფორმებაში არსებულ ხარვეზებს ემატება ცუდი ტექსტიც. უნაკლო არც ფილმის სახეითი რიგი და რეჟისურაა, რაც აფერხებს მაყურებლამდე ჩაფიქრებული მხატვრული სამყაროს სრულად მიტანას. მაგრამ მიუხედავად ამისა, ფილმში არის მოქმედება, რომელიც გარკვეული ავტორისეული განწყობილების მატარებელია. ავტორის წარმატებად მიმაჩნია ფილმის მთავარი პერსონაჟის — ბალთანოზავრის გამოსახულება. რეჟისორმა შესძლო ამ ნიშან-ხატში, ამ ძუნწ გრაფიკულ კონტურში ჩაეტია პლასტიკურ გარდასახვათა, საზოგადო ტრანსფორმაციათა, სამსახიობო შესრულების უდიდესი შესაძლებლობები. ვფიქრობ, მიღწევათა და ნაკლოვანებათა ბათვალისწინებით, ურიგო არ იქნებოდა ბალთანოზავრის თავგადასავლის გაგრძელება.

ლ. ჭყონიას შემდგომ ფილმში საგრძობლად ამცლდა ახალგაზრდა ავტორის ოსტატობა, მიუხედავად იმისა, რომ „ქანგაინი რაინდი“ (სც. ვტ. ი. კვირიკაძე, მხატვ. ე. მითაგვარი, მუს. გაფორმ. მ. გიგოშვილის 1984), არ არის მოკლებული ხარვეზებს. ფილმის ლამაზი კადრები სტილით ეხმიანებიან ძველ აღმოსავლურ ფერწერას, კერძოდ, ჩინურ ხელოვნებაში გავრცელებულ ქანრს „ყვავილები და ფრინველები“. სამწუხაროდ, ფილმის საერთო ემოციურ აღქმას ხელს უშლის ფონოგრამა, რომელიც, იმის მაგივრად, რომ გააძლიეროს შთაბეჭდილება, ამცირებს მას. თუმცა, მიუხედავად ამისა, ფილმში არის განწყობილება, გარკვეული ტონალობა, რაც მეტყველებს ლ. ჭყონიას, როგორც რეჟისორის ზრდასა და დაოსტატებაზე.

1984 წლის პროგრამის სამი ფილმი ეროვნული ლიტერატურული მასალის ათვისების ცდაა. ამასთანავე, თითოეულ მათგანში არჩეულია ძირეულად განსხვავებული ქართული ფორმები და შესაბამისი გამომსახველობითი საშუალებები.

ფილმი „ტიყის კვარტეტი“ (რედ. მ. სარალიძე, დამდ. მხატვ. ბ. ხიდაშელი, კომპ. ა. ბასილია) წარმოადგენს მუსიკალური ფილ-

მის ქანრში სულხან-საბა ორბელიანის იგნორირებას. ამ მხარეზე უნდა აღინიშნოს ინტერესო იდეამ, სამწუხაროდ, ვერ ჰპოვა სათანადო რეალიზება ეკრანზე.

ფილმში დარღვეულია თვით ქანრის კანონები: მუსიკალური ნომრები, სამოქმედო სცენებთან შენაცვლებისას აფერხებენ მოქმედებას; სიმღერათა ტექსტები დუბლირებულია დიალოგებით, რომლებსაც არ მოაქვთ აზრობრივი ინფორმაცია. პერსონაჟთა მოქმედება, ამგვარად, ცალკეულ სიმღერებს შორის ჩართულ ინტერმედიებად წარმოგვიდგება, რაც საბოლოო ჯამში ფილმს საკონცერტო ნომრების კრებულად აქცევს.

ფილმში „გზა მიდის და კაცი მისდევს“ (სც. ავტ. თ. გომელაური. რეჟ. შ. ჭავჭავაძე, მხატვ. ი. გიგოშვილი, კომპ. გ. სინარულიძე, 1984) მულტიპლიკაციის ენაზეა გადატანილი ქართული ხალხური ანდაზები. ფილმი ღია ციკლური ფორმისაა და არ გააჩნია განვითარებული სიუჟეტური დაბუჯა. სახვით გადაწყვეტაში ავტორები დაადგენ როგორც ვიზუალური, ისე ხმოვანი რიგის სტილიზაციის გზას. პერსონაჟთა გამოსახულება, კადრის კომპოზიცია და სამოქმედო ფონი ფრესკული ფერწერის იმიტაციას წარმოადგენს. სახვითი რიგი შესრულებულია ცინკოგრაფიის ტექნიკით და მოკვავონებს ქამთასკლით შელახულ, დამსკდარ კედლის მხატრობას. რბილ ფერადოვან გამაში გადაწყვეტილი კოლორიტი ასევე ეხმიანება ფრესკული ფერწერის სტილიზაციას.

ხმოვან რიგში სადიქტორო ტექსტს (დამუშავებული ხალხური ანდაზები) იმეორებს გუნდი, (ხალხური სიმღერების იმიტაცია). ამგვარად, ფილმი იგება გამომსახველობით საშუალებათა პარალელურ გადაწყვეტაზე, მაგრამ მათი ქმედების მეთოდი ილუსტრაციის პრინციპიდან მომდინარეობს. უარის თქმამ სასცენარო ვარიანტზე, რომელიც იძლეოდა ლიტერატურული მასალის პერსპექტიული დრამატურგიული განვითარების შესაძლებლობას, გამოიწვია ფილმის ცალკეული კომპონენტების — ეპიგრამების, სადიქტორო ტექსტის, მოქმედებისა და სიმღერების — დუბლირება.

ფილმს „მიწა თავისას მოითხოვს“ (სც. ავტ. გ. ლომაძე, რეჟ. ვ. სულაქველიძე, მხატვ. ნ. ფერაძე, კომპ. თ. ბაკურაძე) საფუძვლად დაედო ქართული ხალხური ზღაპარი,

რომლის ეკრანიზება გარკვეული სირთულეების წინაშე აყენებდა ავტორს. იგი მოგვითხრობს კაცობრიობის მარადიულ პრობლემებზე — სიცოცხლესა და სიკვდილზე.

აღსანიშნავია ახალგაზრდა რეჟისორის ამ ნამუშევრის მაღალი პროფესიული დონე. ავტორმა სწორად აუღო ალლო ლიტერატურული მასალის სპეციფიკას და მკაფიოდ ჩამოაყალიბა მისი დრამატურგია. ფილმში პარმონიულ მდგომარეობაშია მოქცეული მისი ყველა კომპონენტი. აღსანიშნავია მხატვარ ნ. ფერაძის გემოვნება და მაღალი სახვითი კულტურა. თხრობას წარმართავს სადიქტორო ტექსტი, რომელშიც დიდი ტაქტითაა ჩართული ხმაურები, ჩონგურისა და დუღუქის ინტონაციები. აღსანიშნავია ფილმის მუსიკის მაღალი საშემსრულებლო დონე. დაბოლოს, სასიხარულოა, რომ, როგორც იქნა, შესაძლებლობა მოგვეცა აღვნიშნოთ ოპერატორის ნამუშევარი, რომელიც დაეხმარა რეჟისორის ფილმის ხატოვანების შექმნაში.

ავტორმა ზუსტად იგრძნო თხრობის რიტმი, მისი ინტონაცია, რასაც ავლენს ეპიზოდების მონტაჟური მონაცვლეობა, კადრების მშვიდი სილამაზე, ფილმის საერთო კოლორიტი, ხელშესახები ფაქტურულობაცა და ზოგიერთი გრძლიობაც კი, რაც ასევე „მუშაობს“ საგანგებოდ დამძიმებულ რიტმიკაზე. ამ ელემენტების ერთობლიობა ქმნის ფილმის თავისებურ ატმოსფეროს.

ამგვარად, სამ, ჩანაფიქრითა და შედეგით განსხვავებულ ფილმში, ეროვნული მასალის ათვისებისას გამოყენებულია პრინციპულად განსხვავებული ფორმები: „ტყის კვარტეტი“ — გამოსახულების ოდნავი ტიპიზაცია, ინტონირების ელემენტები მუსიკაში; ფილმ-



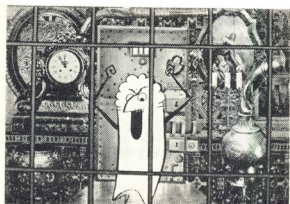
„პირი“

ში „გზა მიდის და კაცი მისდევს“ — ყველა გამომსახველობითი ელემენტის პირდაპირი, დეკლარატიული სტილიზაცია; ფილმში „მიწა თავისას მოითხოვს“ — ხალხურ ფესვებთან შინაგანი კავშირი. ფოლკლორის გააზრების უნარული ფორმებისა და პრინციპების ასეთი მრავალფეროვნება კიდევ ერთხელ მოწმობს მულტიპლიკაციის უღვევ შესაძლებლობებს ეროვნული ფოლკლორული და ლიტერატურული წყაროების ეკრანიზებაში.

ფილმი „დიდი ტალღა და პატარა ტალღა“ (ს. ავტ. შ. ჰავკვაძე, რეჟ. ვ. სულაქველიძე, მხატვ. ნ. ფერაძე, კომპ. მ. შულღიაშვილი, 1984) წარმოადგენს ბისეტის ნაწარმოების მიხედვით შესრულებულ ლირიკულ ეტიუდს. მხოლოდ მოძრაობაზე აგებულ ფილმში ავტორმა შეძლო გადმოეცა განწყობილება, ადამიანთა გრძნობის, ემოციების კვინტესენცია, მათი მარადიული სწრაფვა ურთიერთგაგებისაკენ. პირობითი გამომსახველობითი საშუალებანი (ფანქრით შესრულებული ძუნწი ნახატი, თავშეკავებული ფერადოვანი გამა) განზრახ უტოვებენ მაყურებელს ფილმის აქტიური, ლიტერატურული პროგრამით შეზღუდველი აღქმის შესაძლებლობას. ნახატში არის სისუფთავე, გულუბრყვილობაც კი, არის სამსახიბო თამაში, სიმსუბუქე და არტისტიკი იმ მძიმე შრომის მოწოდებაში, რომელიც გასწია გადამღებმა ჭკუფმა ესოდენ რთულ ტექნიკაში მუშაობისას.

სულ სხვა, „ლიმიტირებულ გრაფიკასთან“ მიახლოებული შემოქმედებითი მეთოდი გამოარჩევს ბ. შოშიტაიშვილის ფილმებს. თავის ახალ სურათში „ტუსალი“ (ს. ავტ. დ. ივანოვი, ნ. კლდიაშვილი, რეჟ. ბ. შოშიტაიშ-

„ტუსალი“





ვილი, მხატვ. ი. ბარანოვა, კომპ. ი. ბარდანაშვილი, 1984), რომელიც აგრძელებს სატირულ მიმართულებას ქართულ მულტიპლიკაციაში, რეჟისორმა განაახლა თავისი მანერა ახალ ტენდენციათა და მოთხოვნათა შესაბამისად. ფილმის მთავარი თემა ნივთები და მათი დაკარგვის შიში. ესაა განწირულობის ჩიხი, რომელშიც გმირი მოამწყვდია მისმა კვიატებულმა ლტოლვამ სიუხვისაკენ. ესაა გემოვნებისა და შეხედულებების უნიფიკაცია. ეს თემა განსაკუთრებით პოპულარული იყო 60-იან წლებში, როდესაც აქვრდა ე. პერეკის, ე. მიშელის, ს. დე ბოვეარის, ე. ტრიოლესა და სხვათა ნაწარმოებებში.

მუსიკალურ მასალასთან კონტრასტში ჩნდება სოლო ფორტეპიანოს სევდიანი თემები. მელიც ხაზს უსვამს ეკრანზე მომხდარი ამბის აბსურდულობასა და ამოებას.

უკანასკნელი წლების ქართულ მულტიპლიკაციურ კინოში გაჩნდა პოლიტიკური ფილმები, რომლებიც მთელი სიმწვავეთ სვამენ კაცობრიობის ყველაზე საჭირობოროტო პრობლემას — დედამიწაზე მშვიდობის შენარჩუნებას.

ფილმი „ურჩხული“ (სც. ავტ. რ. ესაძე, რეჟ. შ. ჭავჭავაძე, მხატვ. ი. ბარანოვა, კომპ. ი. ბარდანაშვილი) გადაწყვეტილია პლაკატის ფორმით. ფაბულას შეადგენს უწყვეტი ნაკადი ეპიზოდებისა დაწყებული ისტორიამდელი ცხოველების ორთაბრძოლით და დამთავრებული ხიროსიმაზე ატომური აფეთქების შედეგად დანგრეული გუმბათის გამოსახულებით. ფილმის მანძილზე რამდენჯერმე იცვლება სახვითი სტილისტიკა, რომელიც აერთიანებს ფანქრის, ტუშის, გუაშის ტექნიკას, რამდენადმე უჩვეულოს მხატვარ ი. ბარანოვას შემოქმედებითი მანერისათვის. ანალოგიურადაა გადაწყვეტილი მუსიკალური დრამატურგიაც, რომელიც აგებულია განსხვავებული ხმოვანი ფაქტურების, რეალური და მუსიკალური ხმაურების მონაცვლეობით. შესაბამისად იცვლება პერსონაჟთა მოძრაობის პლასტიკა: ესაა კლასიკური მულტიპლიკაციც (ურჩხულების ორთაბრძოლა), აპლიკაციასთან მიხედვით, რამდენადმე შეზღუდული მოძრაობა (მეცნიერი), ტრანსფორმაციული პლასტიკა (ომის ეპიზოდი), წაფენის ტექნიკა (ფერფლიდან აღდგომის ეპიზოდი) და ა. შ. ამგვარი პოლისტილისტიკა ავტორებს მხატვრული ხერხის რანგში აყავთ, რაც ალბათ, ქამთასვლას უნდა განასახიერებდეს.

სულ სხვაგვარადაა გადაწყვეტილი ეს თემა ფილმში „ჭირი“ (სც. ავტ. და მხატვ. თ. სიხარულიძე, რეჟ. დ. თაყაიშვილი, კომპ. თ. ბაკურაძე), რომელმაც დიდი წარმატება მოიპოვა კანის საერთაშორისო კინოფესტივალზე. ამ სურათზე უკვე გვქონდა საუბარი ჟურნალ „სახტოთა ხელოვნების“ გასული წლის № 8-ში, ამიტომ მასზე მკითხველის ყურადღებას აღარ შევაჩერებ. აღვნიშნავ მხოლოდ, რომ ფილმი „ჭირი“ ქართულ მულტიპლიკაციაში ორი წლის მანძილზე მიმდი-



„გზა მიდის და კაცი მისდევს“

ფილმში „ტუხალი“ ამ თემამ ჰპოვა მკაფიო დრამატურგია და ლაკონური ფორმა. მოქმედ პირთა რაოდენობა, კადრის სივრცე მკაცრად შეზღუდულია. მთელი მოქმედება ვითარდება პირობითი ჩარჩოთი შემოსაზღვრულ ბინაში, რომელიც კომპოზიციურად თანდათან იტვირთება და ქმნის კონტრასტს ჩარჩოს მიღმა გაშლილ სუფთა ფონთან. სახვითი რიგი გადაწყვეტილია კოლაჟის ტექნიკით, რომელიც ყველაზე მეტად შეესატყვისება თანამედროვე მასობრივი კულტურის სიმბოლოებს.

საინტერესოა ფილმის მუსიკალური დრამატურგია, რომელიც წარმოადგენს ერთ მუსიკალურ-თემატურ მასალაზე აგებულ დასრულებულ კომპოზიციას. მუსიკა, სახვითი კომპოზიციის დინამიზაციის პარალელურად, მდიდრდება ინსტრუმენტალურად და იძენს ფუგის ფორმას. სხვა ეპიზოდებში მუსიკა უკანა პლანზე გადადის და ადგილს უთმობს ხმაურებს, რომლებიც ხაზს უსვამენ მოქმედებას კადრში. ეპილოგში, ტიტრებზე, დანარჩენ

ნარე შემოქმედებითი ძიებების თვალსაჩინო შედეგია.

უკანასკნელი სამი წლის პროდუქციამ დავანახა მულტგაერთიანების შემოქმედებითი კოლექტივის მუშაობაში მომხდარი ხარისხობრივი ძვრები. დღესდღეობით ქართულ მულტიპლიკაციაში შეინიშნება რამდენიმე ნიშან-თვისება და ტენდენცია, რომელიც, ჩვეულებრივ გარდატეხის პერიოდებისთვის, ძირეული გარდაქმნის პროცესებთან არის დაკავშირებული.

ქართული მულტიპლიკაცია ამუშავებს ძალზე ფართო თემატიკას. განხილულ პროგრამაში წარმოდგენილია ზღაპარი, გეგ-ფილმი, პოლიტიკური, ლირიკული, ფილოსოფიური ფილმები, სურათები, რომლებიც სვამენ ზნეობრივ პრობლემებს. ყველა უანრს, რომელიც შექმნა და დღესაც ქმნის მულტიპლიკაცია — „ხელოვნების ეს ყოვლისმომცველი ფორმა“, განვითარების თავისი პერსპექტივა აქვს. მთავარია, რომ სცენარები იყოს ჰეშმარტივად მულტიპლიკაციური, რომ მათი ხორცშესხმა საჭიროებდეს მხოლოდ და მხოლოდ მულტიპლიკაციური ხელოვნების ფორმებსა და საშუალებებს.

განხილულმა პროდუქციამ ცხადყო, რომ გაერთიანებას ვასული წლებიდან მიმე ტვირთად გადმოჰყვა რიგი აშკარად მოძიებულ სცენარებისა, რომლებიც წინასწარ განწირულია ასეთივე რეჟისურისათვის. ფილმების სწორედ ამ ჯგუფში აშკარად შეინიშნება თანამედროვე კრიტერიუმებისაგან ჩამორჩენა ყველა კომპონენტში. ესაა თემის არასაკმარისი დრამატურგიული დაუშავება, დრამატურგიულ სვლებში მრავალი წლის წინანდელი შტამების გამოყენება. ასეთ ფილმებში პრაქტიკულად დაუშუშავებელია ცალ-



„ქურმა გაყოფდა“

კული სცენები, ხშირად არ არის მოქმედება. ამ ჯგუფის ზოგიერთ ფილმში თუმცა კი შეინიშნება ძიება სახვით სფეროში, მაგრამ მდარე დრამატურგიის ფარგლებში ეს ძიება კარგავს მნიშვნელობას და ფორმალურ ზასათს იძენს, რაც, საბოლოო ჯამში, იწვევს დეკორატიულობას, გამოსახულების თვითკმარ სილამაზეს. ეს კი ბოჰავს ფილმების დანარჩენ ქმედით ელემენტებს. სახვითობით გატაცება ხშირად სტილურ აღრევასა და ექლექტურობას იწვევს.

ამავე ჯგუფის სხვა ფილმებში ავტორებიც სახვით რიგშიც მიმართავენ ყველაზე მდარე ხარისხის მოძველებულ ტრაფარეტებს.

ამავე ფილმებში შესამჩნევი გახდა სამსახიობო თამაშის დაკარგვის ტენდენცია, რაც აუსახურებს ფილმსა და მის პერსონაჟებს. ჩამოთვლილი ხარვეზები მნიშვნელოვანად აფერხებენ ქართული მულტიპლიკაციის განვითარებას. აღსანიშნავია, რომ ფილმების ეს ჯგუფი საბავშვო აუდიტორიისათვის გამიზნული სურათების კატეგორიას განეკუთვნება, ამიტომ მეტი ყურადღება უნდა მიექცეს საბავშვო კინემატოგრაფის პრობლემებს.

აღსანიშნავია კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ასპექტი — ქართულმა მულტიპლიკაციამ დაკარგა გმირი, პერსონაჟი, რომლის მეკეთრად გამოსახული ხასიათი ვლინდებოდა მოქმედებაში, გამოსახულებაში, ხმოვან დახასიათებაში, პლასტიკაში. რალა თქმა უნდა, ეს ხასიათი უნდა იყოს ეროვნული, ქართული. უმეტეს შემთხვევაში ჩვენმა ფილმებმა ხომ ეროვნულობა დაკარგეს. ამიტომ ძალზე მნიშვნელოვანია, რომ ინტერნაციონალურ თემატიკაზე მუშაობასთან ერთად გარბამედეს ძიება იმ ძირებისა, იმ თემებისა და დრამატურგიის ფორმებისა, ეროვნულ აზროვნე-

„უანგიანი რაინდი“



ბასა და მსოფლაქმას რომ შეესაბამება. ამის გარეშე მულტიპლიკაციის თვითყოფადი სკოლის შექმნა შეუძლებელია.

ქართული მულტიპლიკაციის დღევანდელი დღის სურათი, ელბათ, ძალზე უღიმამო იქნებოდა, რომ არ არსებობდეს ჯგუფი ფილმებისა, რომლებიც საქმით ამტკიცებენ ახალი ტენდენციების სისწორესა და ცხოველყოფილობას. ამ სურათებმა წარმოაჩინეს მულტგაერთიანების პოტენციური შესაძლებლობები, ახალ და ძველ მიმართულებებს შორის არსებული წინააღმდეგობანი და მოგვეცეს უფრო მაღალი კრიტერიუმებით მსჯელობის უფლება.

სიახლე დაკავშირებულია როგორც გასული წლების მიღწევებთან, ისე იმ მაცოცხლებელ ნაკადთან, რომელიც საქართველოს თეატრალური ინსტიტუტის კურსდამთავრებულთა სახით შემოიჭრა მულტიპლიკაციაში, იმ ნაყოფიერ შემოქმედებით ძიებებთან, რომელსაც გაერთიანება აწარმოებს გ. კანდელაკის მხატვრული ხელმძღვანელობით.

აღსანიშნავია, რომ დღევანდელ ეტაპზე აზრიანალურ გამომსახველობით საშუალებათა ძიება, ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში მასალიდან მომდინარეობს. ამდენად, ძიებას აქვს არა ფორმალური, არამედ შემოქმედებითი ხასიათი, რაც მკვეთრად განასხვავებს ფილმებს ერთმანეთისაგან. ამ ფილმებს, უპირველეს ყოვლისა, ქეშმარიტად, კინემატოგრაფიული ხედვა გამოარჩევს. ამის თქმა შეიძლება არა მარტო სრულყოფილად, ჰარმონიულად რეალიზებულ ფილმებზე, არამედ იმ სურათებზეც, რომლებიც არ არიან მოკლებულნი რეჟისორულ ხარვეზებს, მაგრამ ასეთი ნამუშევრებიც კი ავტორისეული მუხტის მატარებელია.

და ბოლოს, უნდა აღინიშნოს, რომ ბევრი დღემი გამოირჩევა მყარი პროფესიონალიზმით, რეჟისურის მაღალი დონით, რაც მის ყველა სფეროში ვლინდება. ეს, უპირველეს ყოვლისა, არის აზროვნება თანამედროვე კატეგორიებით, მასალისადმი შემოქმედებითი მიდგომა. ეს უკვე მულტიპლიკაციაში სამსახური კი აღარაა, არამედ მულტიპლიკაციის ქეშმარიტი მსახურებაა. მხოლოდ ასეთი დამოკიდებულება შეიძლება გახდეს მომავალი წარმატებების საწინდარი.

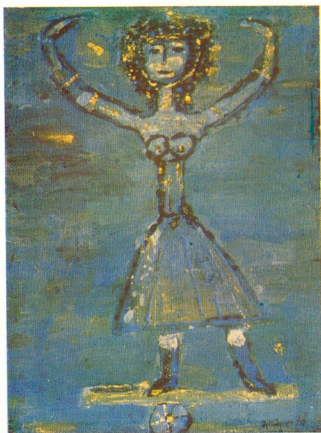
საქართველოს სსრ დამსახურებული მხატვრის გიორგი ალექსი-მესხიშვილის ხელოვნება ერთდროულად ორ სტაქმას განეკუთვნება — თეატრსა და ფერწერას. იგი თეატრის ქეშმარიტი რაინდია — არა მხოლოდ პროფესიითა და დამსახურებული აღიარებით, არამედ „სისხლისმეირადაც“, — ვინაიდან სახელგანთქმული აქტიორული საგვარეულოს წარმომადგენელია. მისთვის ნიშანდობლივია თეატრის სისხლბორცეული შეგრძნება, ბევრ ჩვენთაგანს ბავშვობაში რომ განუცდია, მაგრამ ყველას როდი გაპყოლიათუნდაც ქაბუკობამდე, როგორც იღუმალი რამ, როგორც ზეიმი, როგორც მშვენიერი და ჯადოსნური სანახაობა. მას ინტიმურად უყვარს სცენა, ბოლომდე აქვს იგი შეგრძნობილი და გაცნობიერებული; ყველაფერს, რასაც კი ფლობს და რაც იცის, — მას უძღვნის.

სცენამ კი, თავის მხრივ, უხვად დააჯილდოვა იგი ქეშმარიტი წარმატებითა და ფართო აღიარებით. დიდი ხნის მანძილზე მხატვარი რუსთაველის თეატრთანაა დაკავშირებული, 1976 წლიდან კი ამ თეატრის მთავარი მხატვარია. გიორგი ალექსი-მესხიშვილი იმათ რიცხვშია, ვისაც უმაღლესი ეს შესანიშნავი კოლექტივი უკანასკნელი ათწლეულის ტრიუმფალურ აღმასვლას. მისი მხატვრობა ბრწყინვალე სპექტაკლში „კავკასიური ცარცის წრე“ სსრკ სახელმწიფო პრემიით აღინიშნა. 1941 წელს დაბადებულმა და ჯერ კიდევ სულ ახლობანად ახალგაზრდა ხელოვანთა რიგში მყოფმა, უკვე ორმოცდაათამდე სპექტაკლი გააფორმა ჩვენი ქვეყნის სხვადასხვა სცენაზე და საზღვარგარეთ, — ღირსეულად დაიკავა ადგილი თანამედროვე საბჭოთა სცენოგრაფიის წამყვან ოსტატთა შორის.

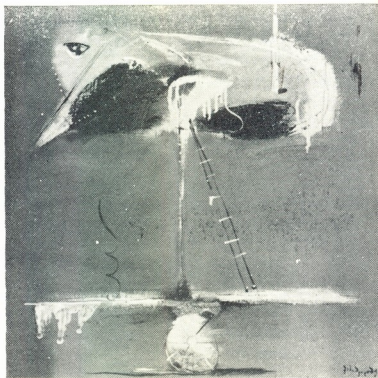
რაც შეეხება მის ფერწერას, ძალიან დიდხანს იგი ცნობილი იყო მხოლოდ მასთან ახლომდგომთა ვიწრო წრისათვის. ფერწერაში იგი „თავისთვის მუშაობდა“, ქეშმარიტი ფერმწერლის ნატურისათვის ნიშანდობლივი გატაცებით. ეს ქმნილებები არ ჰგავს ზოგიერთი თანამედროვე სცენოგრაფის, არცთუ ელეგანტურობას მოკლებულ, პროფესიულად გამართულ ფერწერას, რომელსაც ისინი



გოგო ალექსიმენსიშვილი



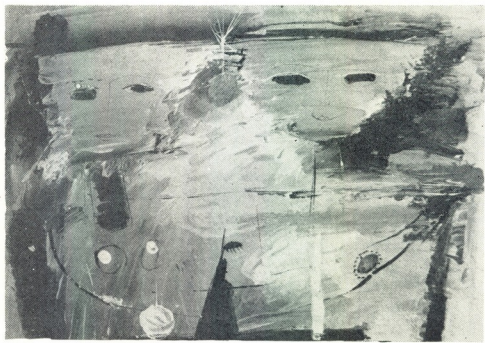
ავტორტრეტი
მოცეკვავე გოგონა

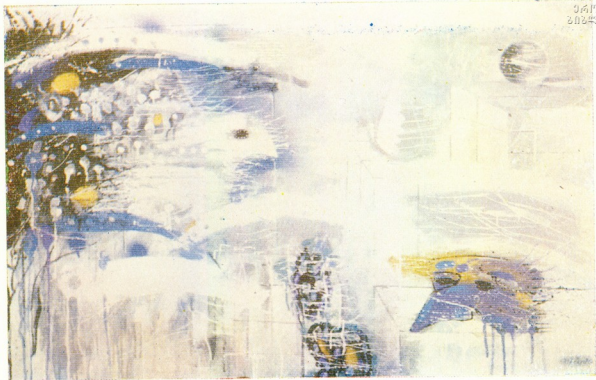


შობა
ნატურმორტი ქართული ანბანით

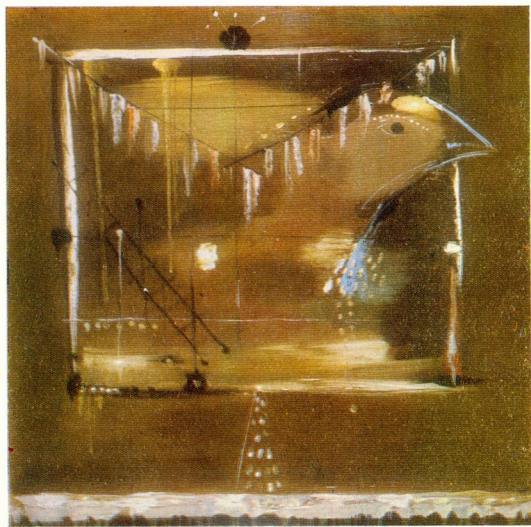


ნატურმორტი
მოდელი
ტყულები





სერგიძან „ფრინველები“



ნატურმოტი კართული ანბანით



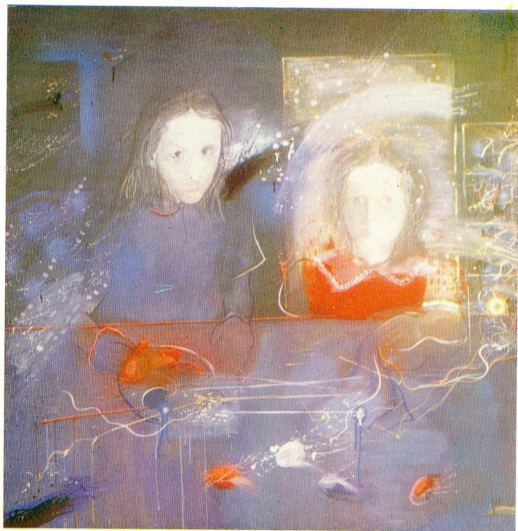


სერიიდან „დაბადების დღე“. კოლაჟი
სერიიდან „პრემიერის შემდეგ“. კოლაჟი



სერიიდან „დაბადების დღე“. კოლაჟი
ე. შვარცის „დრაკონი“. რეჟ.
რ. სტურუა. ფარდის ესკიზი





ორი და
სერიიდან „პაემანი“



„მისი უკნერა თეაგრაღურია, თეაგრი კი—უკნეარული“

ერასტ კუზნეცოვი

გეთეაზობენ თეიანთ ესკიზებში. ფერწერა მესხიშვილისთვის არა მხოლოდ საშუალებაა გამოსახულების შესაქმნელად (ნახატისა და ნახაზის მსგავსად), არამედ უფრო აზროვნებისა და თვითგამოხატვის ხერხია. მისი ფერწერა მდიდარია, ზედმეტად მდიდარიც, მაგრამ ეს სიმდიდრე ნატიფი და კეთილშობილია. დახვეწილია კოლორიტი, ჩვეულებრივ რომელმე ერთ გამაშია (ხშირად ცივ ვერცხლისფერებში) გადაწყვეტილი და ელფერთა უფაქიზესი მრავალფეროვნებითაა დამუშავებული, დამატებითი ტონების შერჩევით, როცა საღებავები ციმციმს იწყებენ და საღაფს ან მარგალიტს ემსგავსებან, ერთმანეთში გარდამავალნი ძვირფას ღირებულებას და ელვარებას იძენენ. მხატვარს, ისე როგორც არავის, უყვარს ოქროს და ვერცხლის გამოყენება — როგორც სუფთა სახით, ისე საღებავებთან შერეული და, როგორც არავინ სხვა, მაღალი გემოვნებით აწესრიგებს ამ სიუხვეს.

მდიდარი და რთულია ამ ნაწარმოებების ფაქტურა: იგი დაფუძნებულია ძალზე მრავალსახა ზედაპირის ურთიერთქმედებაზე, რომელსაც ქმნის საღებავთა ფენები, ხან თხელი, ხანეკრადგამჰვირვალე, ქაღალდისა და მუყაოს სუნთქვას რომ არ აფერხებს, ხანაც სქელი და მსუყე, უცნაურად თავისებური რელიეფის წარმომქმნელი. გამოყე-

ნებულია ერთგვარი თვითქმნადი ხერხებიც, როგორცაა შესხურება ან საღებავის ჩამონღვენთი, და ეს ორგანულადაა შერწყმული ტექნიკური ხელსაწყოების — სახაზავი ინსტრუმენტებისა ან აეროგრაფის გამოყენებასთან. ფერწერის მაქსიმალური გამომსახველობისკენ სწრაფვამ მხატვარი კოლაჟამდე მიიყვანა. ძველებურ მაქმანთა პასეისტური სინაზე აქ თანხედება ფანერის ბრუტალურ ჩვეულებრივობას და ხმელი ფოთლების ბუნებრივი ორგანულობა — პოლიეტილენის ფირის ცივ ტექნიკურობას. მაგრამ ეს შეხვედრები არასოდეს არ არის კონფლიქტური: მათ მიერ წარმომქმნილი ფერწერული მთლიანობა მშვენიერი და ჰარმონიულია, სულშიჩამწვდომი ღირისმითაა სავსე.

ღირისში უცილობლად თან სდევს მის ასამბლაჟებსაც კი — ნატურალური საგნებიდან და მათი დეტალებიდან შედგენილ კომპოზიციებს, ზოგჯერ სიბრტყობრივს, ზოგჯერ სივრცის მომცველს, ვიტრინას ან პაწაწინა სცენას რომ ჩამოგავს. ეს გახლავთ მხატვრის საკუთარი თეატრი. ერთი შეხედვით, რაოდენ სარისკოდაც არ უნდა გვეჩვენებოდეს კომპოზიციათა საგნობრივი ჯგუფი, რაც არ უნდა მიუახლოვდეს ავტორი ძნელადშესამჩნევ ზღვარს — მაღალ ხელოვნებას რომ კიტჩისგან გამოყოფს, — ნატიფი გემოვნება, ფაქიზი ფერწერული კულტურა და სილამაზის

ქეშმარიტი გავება მუდამ თან სდევს მას და ჩვენც გვაიძულებს ჩავწვდეთ მიღწეულ ჰარმონიას.

მხატვრის მგლობელ არცერთ სტიქიას — არც თეატრს და არც ფერწერას არ შეიძლება ვუწოდოთ ერთმანეთის მიმართ მეორადი ან დამხმარე; მას ორივე სჭირდება, ისინი ერთმანეთს ავსებენ მძლავრი ურთიერთგავლენით. მისი ფერწერა თეატრალურია, თეატრი კი — ფერწერული. ფერწერა თეატრალურია, პირველყოვლისა, თავისი უშუალო აზრით — მხატვრის თეატრალური პრაქტიკიდან ფერწერაში გადასული თემებითა და მოტივებით, და ფერწერიდან — უკან თეატრში. ზოგიერთ მაკეტსა და ესკიზში, აგრეთვე „ბრტყელ მაკეტებსა“ და „რელიეფურ ესკიზებში“ მონიშნული ფორმები, სტიქიურად რომ იბადება მის შემოქმედებაში, არსებითად არ წარმოადგენს სცენოგრაფიას ზუსტი ფუნქციური გავებით. ეს გახლავთ სასცენო წინამორბედი სუფთა დაზგური ნამუშევრები. მათში მხატვარი ერთგვარად აჯამებს სპექტაკლის მისეულ შეგრძნებას ან ბოლომდე გამოთქვამს იმას, რაც სპექტაკლში სრულად ვერ გამოითქვა. ბევრი რამ იქიდან, რაც თავდაპირველად გამჟღავნდა და ჩამოყალიბდა დაზგურ ნაწარმოებებში, ამა თუ იმ სახით გადადის ან როდისმე გადავა მის ესკიზებსა და მაკეტებში. მაგრამ მესხიშვილის ფერწერა თეატრალურია უფრო ფართო აზრითაც, იგი მუდამ ეფექტური და მიმზიდველი სანახობაა, რომელიც გიზიდავს და გატკობს. მათში ფეთქავს თეატრალური მაგიის გამოძახილი — გარდასახვათა, გადაცმათა, სახეცვლათა. მათში იგრძნობა მოძრაობათა მთრთოლვარება, ცვალებადობა და მოქნილობა. იგი მთლიანად მზერის მიმჯაჭველი უწყვეტი თამაშია, — ფერის, შუქის, საგნების, საყვარელ მოტივთა თამაში, რომელიც სურათიდან სურათში გადადის, ხან ერთი, ხან მეორე სახით გარდასახული, მუდამ ახალ როლში მოვლენილი.

მისი თეატრი კი მუდამ ფერწერულია. თავდაპირველად ეს იყო ფერწერული დე-

კორაცია — თავის საფუძველში ტრადიციული, მაგრამ სრულიად გადახალისებული, მიხატურალისტური ილუზორულობისაგან, მიხატველობითი სახეობისაგან თავისუფალი, როცა ფერწერად გველენება და არა რეალურის ნაძალადევი მიმსგავსებად. ასეთია, პირველყოვლისა, მუსიკალური თეატრისათვის შესრულებული მისი შესანიშნავი ნამუშევრები. მაგრამ ფერწერულობა კვლავ გამოარჩევს მესხიშვილის ბოლო წლების ნაწარმოებებს, რომელიც მან დრამატული თეატრის სპექტაკლებისთვის შექმნა და რომლებშიც გამოყენებულია თანამედროვე სცენოგრაფიის მირ შემუშავებული ხერხები და საშუალებები. ეს ვლინდება გულდასმითა და სიფაქიზით დამუშავებულ კოლორტში, ფაქტურაში, გამოყენებული მასალის ნატიფ ურთიერთშეხამებაში (განსაკუთრებით თვალნათლივან მხატვრის სცენოგრაფიის სიახლოვე მისსავე დაზგურ კოლაჟებთან და ასამბლაჟებთან), მოძრავი, არამდგრადი, ცვალებადი მოტივების სიუხვეში.

გიორგი მესხიშვილის შემოქმედებითი სახე ბევრს იტევს — რამზის ცბიერი შუქის ერთგულებასა თუ დაზგური ქმნილების ჩადრმავებულ ხელოვნებას. მახვილი ტრადიციონალიზმი ერწყმის თავაწყვეტილ ნოვატორობასა და გამომგონებლობას, ბრწყინვალეობა და ვირტუოზულობა — სინაზესა და სირბილეს, საშემსრულებლო სიღინჯე — სიმსუბუქესა და თავისუფლებას, მკაფიოდ გამოკვეთილი ინდივიდუალობა — უსასრულო სახეცვლილებას, ყოველი შემდგომი ნაბიჯის წინასწარ განუტკვრეტელობას. ეს გახლავთ სირთულე და სიუხვე ქეშმარიტად შემოქმედი ნატურისა, რომელიც არ იფარგლება არც ვიწრო პროფესიონალიზმით, არც რომელიმე ერთი თემის ერთგულებით, არც მუდმივი სტილური კონცეპციისადმი მორჩილებით, — ეს გახლავთ ნატურა, რომელიც არაჩვეულებრივი სილადითა და ბუნებრიობით გამოხატავს თავის თავს, თავის ესთეტიკურ დამოკიდებულებას სამყაროსადმი.

სსოპრების შესწოზა

(ლ. როსზას პიესა მოსსოპრის
ღრმბატული თეატრის სცენაზე)

ი. მიაკოვბ

ღრმბატულრ ლალი როსეზას პიესა „პრე-მიერა“ დანწრილია მსახიობზე. მისი მოქმედებბ თამაშდებბ ერთი დიდი ქალაქური ბინის კედლებში, ქართულად მოწყობილ. ქართულად სტუმართმოყვარულ ბინაში, რომელიც სათუთად ინახავს წარსულის მოგონებებს და ზრუნავს კერაზე სითბოს შენარჩუნებისათვის. აქ ხმამალბა არკვევენ ურთიერთობებს, ჩხუბობენ, ეფიცებიან სიყვარულს, იწყებლებიან კიდევ; ალტაცებულნი ხვდებიან ერთმანეთს, განშორებისას ქვითინებენ. მბგრამ ამ ხმაორიანი მოჩვენებით თეატრალიზებული ყოფის მიღმა იმალბბ გულთბილი ადამიანური გრძნობები, უთქმელი სიტყვები, აუხდენელი იმედები...

თეატრის მძლავრი სუნთქვბ ისმის პიესაში, ისევე როგორც ისმის ზღვის ხმაური შორიდან.

პიესის პერსონაჟების შერჩევაში შეიმჩნევა ავტორის განზრახვბ შეკრას უკვე დიდინის წინათ დაკანონებული ამბლუას შესატყვისი სრულყოფილი დასი, თითქმის ისევე როგორც ამას გააკეთებდა ანტრეპრენორი; მბგრამ ამასთან ერთად რეჟისორი არ იგიწყებს მსახიობის შემოქმედებითი დიპაზონის გაფართოების თანამედროვე ტენდენციებსაც.

მთავარი გმირი, უდავოდ, მარგობ. მისი მეგობარი ქალის ნუცას ხასიათში აშკარად ჩანს კომიკური მოხუცისათვის დამახასიათებელი თვისებები. მარგოს ძმა, რეჟისორი ირაკლი, საკმაოდ ბევრს ქადაგებს. ირაკლის ცოლი, ნელი, „გრანდდამა“ და „გრანდკოკეტი“.

პიესის ახლგაზრდა გმირებს შეაქვთ და-

მატებითი საღებავები ტრადიციული ხასიათების პალიტრაში. ესენი არიან: გმირი-მიჯნური რეზო, ღრმბატული პიროვნებბ ადბ, გულუბრყვილო კატო, მიამიტი კომიკოსი კოკი, კობტაპრუწბ თემო...

მსახიობების საკუთარ სულში გატარებული შეხედულებები ერთის მხრივ, აძლიერებენ კამერული ურთიერთობის საჯარობის ეფექტს, რაც დამახასიათებელია მცირე სცენისთვის, მეორეს მხრივ, კი პარადოქსულად არღვევენ დადგენილ თეატრალურობბს.

„გაორებული ხედვის“ შთაბეჭდილებბს რეჟისორი იმითაც აძლიერებს, რომ მსახიობები მთელი სპექტაკლის მანძილზე ერთიმეორის მიყოლებით გადადიან სცენიდან დარბაზში. მათთვის მომზადებულია ადგილები მაცურებელთბ შორის, სარეჟისორო, სარეჟეტიციო მბგიდასთან. ეს თითქოს უბრბლო ხერხი თვითთელი პერსონაჟის ჩამოცილებისბ, საშუალებბს აძლევს მსახიობებს, ერთგვარი გაორების გზით, შორიდან, ცხოვრებიდან შეხედონ თავიანთ გმირებს და საკუთარ თავსაც. ეს ამბვე დროს ჩიხში მომწყვედეული გმირის სათადარიგო ხაზე გადასვლბცაბ.

ამგვარად, დარბაზში პირველად აღმოჩნდებბ ნუცბ (გ. კოსტირევა). ყოველ მის მოქმედებბში — კითხულობს პიესას, კარნახობს, ქსოვს თუ რეპლიკას ესერის სცენაზე მყოფ მარგოს — ბოლოს და ბოლოს, ნათელი ხდებბ, რომ ნუცას კონტაქტები თეატრთან ეს სცენბს ჩამოცილებული ადამიანის კონტაქტებბბ, ნუცბ როცბ ქსოვს, ამით პაუზბს კი არბ, სიცარიელეს ავსებს, იგი ყურბლდებბს ამბხვილებს იმბზე, რაც უკვე დაკარგბ და ამიტომ ჰგავს სწორედ არბამქვეყნიურს.



მარგო — ვ. ტალიზინა

მარგოს ქალიშვილის ადას (ე. ბეროევა) დამოკიდებულება თეატრთან ანტაგონისტურია და ეს იმიტომ კი არა, რომ იგი პროფესიით არ არის თეატრთან დაკავშირებული, არამედ უფრო იმიტომ, რომ თეატრალურმა ადამიანმა, დასის პრემიერმა რეჟომ უარყო მისი გრძნობა, აწყენინა. ადას გადასვლა სცენიდან დარბაზში — წყენის გამოვლენაა და თავისებურად კონტრთეატრალური. ადას ცდილობს ჩაახშოს ძველი რომანსის სიტყვები („ნუ მაშფოთებ“), რომელსაც მარგო (ვ. ტალიზინა) მღერის.

ნელის (ნ. დრობიშევა) დარბაზში თავი ისე უჭირავს, როგორც ეს პრიმადონასა და რეჟისორის ცოლს შეეფერება, რეპეტიციის დროს პროფესიული ქედმაღლობით აფასებს სხვათა თამაშს.

თემო (ს. პროხანოვი) აქ უბრალო მაყურობელია, კატო (ლ. კუზნეცოვა) — შეგირდი.

მხოლოდ მარგო რჩება სცენაზე თითქმის მუდმივად. მარგოსთვის, უთეატრო მსახიობისთვის, სცენა ერთადერთია, ეს მისი სახლია, ცხოვრებაა. შინაურებთან გაუთავებელი ჩხუბი, ვნებები და სალანძღავი სიტყვები, რაც შერბილებულია არა მათი ხშირი ხმარების გამო, არამედ იმიტომ, რომ მსახიობი ცდილობს ითამაშოს ჩხუბი — ეს მარგოს თეატრია. ხოლო ულამაზესი გამოსასვლელი კაბა, რომელსაც იგი სხვისი პრემიერების დღეს იცვამს, მისი თეატრალური კოსტუმია.

სპექტაკლის მკვეთრი თეატრალურობა მიღწეულია აგრეთვე ხმოვანი ფონისა და მუსიკის გამოყენებით. ხმოვანი ფონისთვის არის „თეატრი მიკროფონთან“. რადიო შეუჩერებლად გადმოსცემს სპექტაკლებს — „მასკარადს“ მორდენიოვის მონაწილეობით და მხატვის „თოლისა“, ხოლო მუსიკა — სპექტაკლის ორი წამყვანი თემა — ხაჩატურიანის ვალსი „მასკარადიდან“ და სიმღერა კინოფილმიდან „მზიური ველის სერენადა“, ეს არის მაღალი რომანტიკული თემა და ნოსტალგიური რეტროთემა, საბედისწერო, უენებელი, ზეამაღლებული თემა.

ხაჩატურიანის ვალსის ჰანგებთან (და მორდენიოვის ხმასთან) ერთად სპექტაკლში შემოდის თეატრალური ცდუნების შეგრძნება თეატრისკენ ლტოლვის შეგრძნება — თითქმის საბედისწერო, მაგრამ ამასთან ამღლებული და სანეტარო და შემთხვევითი არ არის, რომ ყველაზე მეტად ეს მელოდია სდევს თან კატოს.

მარგოს ოჯახში გაჩნდება „საძაველი ბატის ჭუჭუა“, პროვინციული გვირა კატო (ლ. კუზნეცოვა). ფარად რომ იშველებს ღიმილს და ამით თავს იცავს გარეშეთა წყენისა და დარტყმისაგან; დაუზარელი, ჩუმი გოგონაა, სკოლა სადღაც, დედაქალაქიდან შორს დაუშთავრება. ერთი შეხედვით მორჩილი და დამჯერი გეგონებათ, არაფერზე პრეტენზიას არ აცხადებს. სინამდვილეში კი პირიქითაა — კატოს პრეტენზიები უზომოა: სურს მხოლოდ და მხოლოდ მსახიობი გახდეს და უყვარდეს მხოლოდ და მხოლოდ პრინცი, უკეთესი უკეთესაა შორის — რეჟო. პირველ დარტყმას მის გულს მიაყენებს „მასკარადის“ ვალსი.

პირველი მოქმედების ბოლოს კატოს მშვენიერი სცენა ეთმობა: იგი ირაკლის უჩვენებს (უკითხავს) ფანტაზიის მონოლოგს „რა შესანიშნავია მასხარას ხელობა...“ და სწორედ მაშინ, როდესაც არაერთი ცდის შემდეგ, კატოს გამოუვა მონოლოგი, მაყურობელთა დარბაზი მასთან ერთად თავისუფლად და შევებით, ბედნიერად ამოისუთქავს. ხოლო მაშინ, როდესაც თავს გადახდილი ამბებით გატაცებული კატო გრძნობს, თუ როგორ იღვიძებს მასში თეატრი, კვლავ მძლავრად აულერდება შემამაფოთებელი და სახეიმო ვალსი.

უკანასკნელად ამ ვალსს ვისმენთ ფინალში, როცა უკვე ჩაიარა ირაკლისთვის პრე-

მიგრამ, კატოსთვის — პირველმა სიყვარულმა, ადამ ვათხოვების იმედმა, რეზოსთვის კი — ცხოვრებამ. როგორც ოლივოსი და ანტიკონე მიდიან სახლიდან — სიმაგრედან, ასევე ირაკლი და კატო მიდიან თავისი თეატრის საძიებლად, მიდიან ისე, რომ სხვებმა მათ ვერ გაუგეს. ირაკლი გულჩათხრობილია, კატო — დარდისაგან გაოგნებული. ასეთ ვითარებაში გამოვა სცენაზე მიაშიტი კოკი (ი. ბერკენი) სერიოზული და საზეიმოდ განწყობილი, აიქნევეს წარმოსახვით დირიჟორის ჯოხს და კვლავ აუღერდება იგივე ვალსი.

როგორც ზემოთ უკვე ვთქვით, სპექტაკლის მეორე მუსიკალური თემაა სიმღერა კინოფილმიდან „მზიური ველის სერენადა“. ეს სიმღერა ადრეც უკვე გამოყენებული იყო ანატოლი ვასილიევის სპექტაკლში „ახალგაზრდა კაცის მოზრდილი ქალიშვილი“. ამ გამეორებამ მაყურებელთა საყვედური გამოიწვია, ჩვენი აზრით, ეს გამეორება კი არ არის, უფრო მემკვიდრეობითობაა.

ეს ორი რეჟისორი ერთი თაობის წარმომადგენელია და დროის შეგრძნების თვალსაზრისითაც ბევრი საერთო აქვთ, „ერთი სისხლის“, საერთო ასოციაციების მტარებელი არიან, მაგრამ სინამდვილეში მარკ ვაილისთვის „უცხო“ შეიძლება იყოს ანატოლი ვასილიევის რეჟისორული ენა. „მზიური ველის სერენადის“ მელოდია ვაილის სპექტაკლში ეს მარგოს, ნუცას, ნელის, ირაკლის, რეზოს უკვე ჩავლილი პრემიერების მელოდიაა, ამასთან იგი სიყვარულის მელოდიაცაა, აკავშირებს ყველას, ვისი პრემიერები მომავალში შედგება. ეს მელოდია შვებას გვრის მსმენელს, მის ჰანგებზე ყველაფრის განხორციელება შეიძლება, შეუძლებელისაც კი.

როგორ უნდა გავიგოთ სპექტაკლში ოჯახის, როგორც დასისა და მისი გარემოს ჩამოყალიბება? რას გულისხმობს თეატრალური ცხოვრების — რეალური რეპეტიციები, სცენები, საგრიმიროში საუბრები (მსოფლიოს სხვადასხვა თეატრსა და კინოში დღეს ძალიან პოპულარულია ასეთი სიუჟეტები) — შეცვლა ოჯახური გარემოთი, რაც მხოლოდ თეატრში მომხდარ ამბებს გვიჩვენებს? და ბოლოს, რას ნიშნავს ის გარემოება, რომ ავტორი ასე აშკარად იყენებს დრამატურგიაში მარად პოპულარულ მელო-

დრამატულ და კომედიურ კოლიზიებსა და სიტუაციებს? ყოველივე ეს იმას მიგვიჩვენებს, რომ საუბარი შეეხება არა მხოლოდ პიესას, არამედ თეატრის ბედობალს საერთოდ, იმას თუ რეჟისორის გარეგნულად მშვიდობიან არსებობაში ერთხელ მაინც რატომ ხდება აფეთქება, ამბოხება, რის შედეგადაც რეჟისორი მიდის თეატრიდან.

ლალი როსებას პიესაში „პრემიერა“ საუბარია თეატრიდან წასვლაზე, თეატრის ჩიხიდან გამოსვლაზე. მოსსოვეტის თეატრის მცირე სცენაზე ამ პიესის დამდგმელი მარკ ვაილი მისწრაფების შეუთავსოს ერთმანეთს გმირებისთვის უკვე კარგახნის წინათ ამოწურული, ჩიხში მომწყვედელი თეატრალური სიტუაციები და მარად ცოცხალი, ცხოველყოფელი და უსასრულო თეატრი.

„პრემიერა“ რეჟისორ მ. ვაილისა და დრამატურგ ლ. როსებას დებიუტი იყო მოსკოვში. ლ. როსებას პიესები წმირად იდგება ქართულ თეატრებში. მარკ ვაილი კარგადაა ცნობილი იმით, რომ მან ტაშკენტში დააარსა თეატრი-სტუდია „ილპომი“. ამ სტუდიაში დადგმული სპექტაკლები დიდი წარმატებით სარგებლობს უზბეკეთის დედაქალაქში, ისინი გულთბილად მიიღო მოსკოველმა მაყურებელმა „ილპომის“ გასტროლების დროს.

რეჟისორი პიესას იდეალურად ეყვრობა. არაფერში არ ეწინააღმდეგება დრამატურგს. არ ანგრევს ავტორისეულ კონსტრუქციებს. იგი მხოლოდ ეძიებს (და პოულობს კიდევ) ხერხებს ამ კონსტრუქციების განვითარებისთვის, ჩვეულებრივი ბინის ჩარჩოში აღმოაჩენს თეატრისა და სიცოცხლის უკიდევანო სივრცეს, არღვევს მათ შორის საზღვრებს.

რეზო — ა. სერგეევი, კატო — ლ. კუზნეცოვა



მარკ ვაილი ამავე დროს თეატრმცოდნე-ცაა, ამიტომაც, რომ მოქმედების ორმაგი თვალით დანახვა სპექტაკლის უჩვეულო მოცულობით ილუზიას წარმოქმნის. ასეთივე ხედვის უნარით აღქურავს რეჟისორი მაყურებელსა და მოქმედ გამირებს, ასეთივე მრავალგანზომილებიანია სცენური სივრცე (მხატ. გ. ბრიმი, დ. დანილინი). გამჭოლი სცენის ორივე მხარეს მოხვედრილი მაყურებელი თავს სცენაზეც გრძნობს და მის გარეთაც.

რეჟისორს „პრემიერის“ მაყურებელი შეჰყავს მისი გამირების თეატრში, რასაკვირველია, ალგორითულად და არა პირდაპირი მნიშვნელობით, რეჟისორი ბალეტმაისტერი იური გუსაკოვთან ერთად მსახიობების სიმღერის „დეკემბერი მეჩვენება მაისად“ (მსახიობებიც ხედავენ ყვავილებს თოვლში) თხზავს ინტერმედიას, რაც სიზმარს უფრო წააგავს, ბედნიერების, სიცოცხლის პარაფრაზს, დიდ ილუზიას: სცენიდან ქრება ბინის კვალი, ინთება ფერადი გირლიანდა. კატო კვლავ დამაბული იყურება სარკეში და უცებ დაინახავს მას. რეზო (ა. სერგეევი), როგორც ბედნიერების მოლანდება დადგება მის ზურგს უკან, კატოს ეშინია სარკიდან შუერის მოწყვეტისა, ეშინია მოჩვენება არ დააფრთხოს. და აქ იბადება ცეკვა, ა. სერგეევი ამ სურათში შესანიშნავია. რეზოს აშკარა ლიდერობა, სხვებზე საკუთარი გავლენის შეგნება, ახალი შეგრძნებებისთვის მზადყოფნა, წარმატებებისკენ ლტოლვა, პარტნიორის ნიჭის დაფასება, ამხედრება სიკვდილის წინააღმდეგ. თითქოს მსახიობმა ცხოვრებისეული ძალების ყველა მარცვალს შეაგროვა, ზოდად ჩამოქნა და სცენაზე გამოიტანა.

სცენა სპექტაკლიდან „პრემიერა“



„ახალგაზრდა კაცის მოზრდილი ქალშვილის“ ასოციაციებს უნდა დაუკავშირებოდა მსახიობების ასოციაციებიც. კერძოდ, როდესაც ნელს როლზე ნინა დრობიშვილს ნიშნავდა, რატომ უნდა, მარკ ვაილის კარგად ესმოდა, რომ, ნებსით თუ უნებლიეთ, მაყურებლის აღქმად მისი ნელი დაუკავშირდებოდა „ხუთი კუთხის“ გამირს, ნათამაშევი როლები მსახიობისთვის შეჩვეული ქარის ქროლვია. ამიტომ ისინი ერთმანეთს რომ არ დაემსგავსონ, ყოველი ახალი როლი ახალი საღებავებით უნდა გაამდიდროს მსახიობმა ან უფრო ინტენსიური გახადოს ძველი.

აქვე უნდა გავისვენოთ, რომ „ხუთ კუთხემდე“ ნინა დრობიშვილამ ედიტ პიიფის როლში „შთამბეჭდავად გადმოგვცა თავისი ნიჭის ექსპრესია, ფანტაზია, „ხუთ კუთხეში“ კი — გამძლეობა. „პრემიერაში“ ლაპარაკია ადამიანის ნიჭზე, რომელიც ხელოსნობამ გამოფიტა. როგორც ბალერინა ლილია, ნელიც თეატრიდან ჩამოშორების კრიტიკულ სიტუაციაში მოხვდება და შესაძლოა ამას თავისთავად რეჟისორთან — ქმართან დაცილებაც მოყვას, ნელიც ცდილობს შეივსოს დაუქმყოფილებლობის გრძნობა, რომელიც მას მოსვენებას არ აძლევს და აიძულებს გამოიგონოს და შეკრას ათასგვარი კონფლიქტური სიტუაციის კვანძი. სიცოცხლისა და ისტერიკის ზღვარზე მყოფი ნელი თავისთავში ატარებს სპექტაკლის ექსცენტრიადის ნერვს, ძალზე მტკივნეულს.

ქართველი დრამატურგის პეისის დადგომისას მ. ვაილიმ უარი თქვა ეროვნული კოლორიტის გარეგნულ ნიშნებზე. მსახიობებიდან მხოლოდ და მხოლოდ ირაკლის როლის შემსრულებელი ლ. ევტიფიევი შეიძლება ჩვეთვალთ ქართველად. მაგრამ არც ის არის ისეთი ფიცხი ხასიათისა და აჩქარებული ქართველი, როგორსაც სცენაზე ხშირად ვხედავთ ხოლმე. პირიქით, ირაკლი თავის თავში ჩაღრმავებულია, ოდნავ შენელებული რეაქციები აქვს, დაღლილია. იგი ხანდახან მკაცრიცაა იმათ მიმართ, ვინც მის აზრებს არ იზიარებს. მოუქნელია და ადამიანებთან ურთიერთობის დამყარება უჭირს. არ ესმის თავისი ახლობლების და არც მალავს მას. იგი გრძნობს უსიამოვნებას, მის ოჯახში რომ იჩინა თავი, უყვარს ნელი, მაგრამ არ შესწევს ძალა რაიმე შეცვალოს, შექმნილი მდგომარეობა გამოასწოროს.

რამაზ ჩხიკვაძე

დალი მუმლაძე

სხვა პერსონაჟებში ქართული ფაქტურა საერთოდ არ დევს. მათგან განსაკუთრებით გამოირჩევა თემო — ს. პროხანოვი. თემო, როგორც ბევრი სხვა პერსონაჟი, ცოტა უცნაურია, ამოუცნობია, სერიოზულია, ინტელიგენტური, მრგვალ მწიგნობარ-ინტელექტუალის სასაცილო სათვალეს ატარებს. ამავე დროს გარეგნულად მოხდენილია და საერთოდ პატრესაცემი ადამიანია. პროხანოვის თემოს თამაშში კანდიერება და ირონია ჩანს, მის გმირში შერწყმულია მიამიტობა და ცინიზმი, თავისუფლება და შებოჭილობა, პრემიერის გამართვის დიდი წყურვილი აქვს, მაგრამ ეშინია და ამიტომ გაურკვეველი ვადით გადასდებს მას...

ამაში ჩანს მოსსოვეტის თეატრის მცირე სცენის „პრემიერის“ ერთ-ერთი პრინციპი — უარის თქმა ეროვნულ კოლორიტზე, ტრადიციულ აქტიორულ ამპლუაზე, ტრადიციულ ქანრებზე (მელოდრამა, ვოდევილი, მიუზიკლი), ყოფითობაზე.

მარკ ვაილისთვის, როგორც რეჟისორისთვის, ახლობელია ბრეჰტის თეატრის პრინციპი. ამ მხრივ აღსანიშნავია მოსსოვეტის თეატრში ბრეჰტის „რა ეს, რა ის ჭარისკაცი“. ამ პრინციპების წყალობით თეატრის ფსიქოლოგიაში მშვიდობიანად ეგუება ცხოვრების თეატრალურობას. ამასთან თავად ცხოვრება მოგვაგონებს აღუვსებელ, უძირო ჭურჭელს, რომელშიც ერთმანეთს უერთდება თეატრის სხვადასხვა სახე, ყანრი და ფორმა. ისინი უერთდებიან, ერწყმიან ერთმანეთს, მაგრამ ვერასოდეს ვერ ავსებენ ჭურჭელს. ჩვენც თანდათან ვრწმუნდებით, რომ იმ ადამიანთა ცხოვრება, რომლებმაც სიცოცხლე თეატრს მიუძღვნეს, თეატრით არ შემოიფარგლება. ცხოვრებაში თეატრალური თამაშის შეტანა შეუძლებელია და დასავლობიც.

დაიხ, თეატრი და ცხოვრება მჭიდროდ არიან დაკავშირებული ერთმანეთთან, ხშირად განუყოფელიც არიან, მაგრამ მათი შეცვლა ერთმანეთით არ შეიძლება და ამიტომ რეჟისორი ირაკლი მიდის თეატრიდან, უფრო იმიტომ მიდის, რომ არ სურს თავისი ცხოვრება ინერციას დაუმორჩილოს. ის მიდის თეატრიდან იმისთვის, რათა კვლავ დარჩეს თეატრში.

„თეატრალნაია ჟიზნი“ № 1, 1985 წ.

არტისტულ ხელოვნებაში რამაზ ჩხიკვაძე უპირატესობას ბერძულ საწყისს ანიჭებს, ამ პროფესიის ძველთუძველეს გაგებაში ჩადებული კოდი მულამ ფუნქციონირებს მის შემოქმედებაში და სახიობის დიდოსტატად წარმოგვიდგენს მას. ბუნებისაგან უხვად მომადლებული მისი ნიჭი ძველი პისტრონებისა და თანამედროვე ბარდის თვისებებს აერთიანებს. უაღრესი მუსიკალურობითა და იუმორის მძაფრი გრძობით დაჯილდოებული, შესანიშნავი მთხრობელი და იმპროვიზატორი, კომედიანტი და მომლერალი, სიცილისა და ხუმრობის ჯადოქარი რ. ჩხიკვაძე რიტმული, პლასტიკური თუ ინტონაციური მოდულირების შესაშურ ოსტატობას ფლობს და ადვილად წარმოგვესახება როგორც ერთმანეთისაგან სრულიად განსხვავებულ ნიღბებში, ასევე სხვა-



ოამაზ ჩხიკვაძე
(„ბებური მეზურნეები“)

დასხვა დროისა და ეპოქის კოსტუმში, სხვა-დასხვა სტილურ თუ ჟანრულ მიმართებაში.

გარდასახვის ვირტუოზი განასახიერებულისაგან დისტანციების, მოვლენისა თუ ხასიათისადმი საკუთარი დამოკიდებულების გამოხატვის იშვიათ უნარს ფლობს და განსაკუთრებულ ელვარებასაც სწორედ ეს თვისება ანიჭებს მის უაღრესად დახვეწილ სცენურ ქმნილებებს. რ. ჩხიკვაძის ნამუშევართა უმრავლესობა, ხასიათის არსის წვდომა და გააზრება მოულოდნელობის ეფექტითა განათებული. მას არაჩვეულებრივი ინტუიცია აქვს და იგი ძალიან ადვილად უღებს ალღოს ახალ მხატვრულ ტენდენციებს. თავისუფლად შეუძლია შთაწევდეს სპექტაკლის ურთულეს რეჟისორულ კონცეფციას და თავის სულში გაატაროს იგი. ინსპირირების ამ უნარმა ახალი გზების დაძებნა შეაძლებინა უკვე სახელმოხვეჭილ მსახიობს და თავისი შემოქმედებითი პოტენცია ახალი ძალით წარმოაჩინა რობერტ სტურუას თეატრში. ამ ახალი სათეატრო მოდელის პრინციპების ორგანულმა შეთვისებამ, იდენტიფიცირებამ რ. სტურუას მხატვრულ სამყაროსთან მსოფლიო თეატრალური კულტურის სარბიელზე ვადაიყვანა მსახიობი და პირველი სიდიდის ვარსკვლავის ადგილი დაუშვკვირდა. ამ ორიტაზე გასაღწევი გზა რ. ჩხიკვაძისთვისაც ძნელი და გრძელი აღმოჩნდა, თუმცა იგი არ სტოვებს იმ შემოქმედის შთაბეჭდილებას, რომელსაც ამგვარი წარმატებისათვის გარდუვალი რუდუნებით უღწვია და ის მძიმე ტვირთი უტარებია, ურომლისოდაც მოკვდავთათვის შეუღწეველ

სფეროდ განიცდება ხელოვნება. რ. ჩხიკვაძის ხვედრი ბედნიერ ვარსკვლავსა და მისი მაყურებლის ცნობიერებაში და ეს იმიტომ, რომ მის ოსტატობას არასოდეს არ ატყვია გამოვლილი ტანჯვის ის დამლა, ხელოვნების ე. ი. მშვენიერის გზით რომ აგნებს ქვეშაირტებას. რ. ჩხიკვაძის სახეს ბედის რჩეულისა და ნებიერის ათინათი დასთამაშებს. მისი შემოქმედებითი აქტიობისა და დაუცხრომელი აზარტის იმპულსები არსობის პათოსითა და სიცოცხლის დამამკვიდრებელი ვნებებითაა ნაყარნახევი. იგი ყოველთვის სიხარულით მიდის ახალი სახის შექმნად და მისი ხელოვნება მაშინაც კი არ თრგუნავს მაყურებელს, როცა მსახიობი ამხელს და ჰყიცხავს მას.

რ. ჩხიკვაძის ლდი არტისტიზმი, მუდმივი მზადყოფნა გამონაგონის გათავისებებისათვის, მის თხზულებებში გაცხადებული თამაშის მაგიური ძალა, სიცოცხლის დამამკვიდრებელი პათოსი და ადამიანური მომხიბველულობა პირდაპ მე წარმოიძღვება, როგორც ორგანისტული განტვირთვა, გაღწევა საღმობით საესე წუთისოფლიდან, როგორც მიგნება იმ თავშესაფარისა, რომელსაც მარტოოდენ განსაკუთრებული ნიჭით მადღმოსილი ოსტატები დასძენინან ხოლმე. რ. ჩხიკვაძე მოკლებულია გამხოლოებისა და იზოლირებულობის იმ მწვავე განცდას, არა ერთი დიდი შემოქმედი რომ შეიწირა ჩვენს არაკომუნიკალურ დროში. მას უჩვეულო აღმაფრენას გერის კონტაქტი სამყაროსთან და იგი თავადაც უხვად აჯილდოებს გარემოცველთ სიყვარულითა და თანადგომით. ნატურის ამ თავისებურებაში იღებს სათავეს მსახიობის არა მხოლოდ ემოციური მდგომარეობა ან განწყობა, არამედ გრძნობა, რომელიც ქმნის მის შემოქმედებას, აპირობებს რ. ჩხიკვაძის შინაგან მოთხოვნილებას — დაეხმაროს ადამიანს გახდეს — ა დ ა მ ი ა ნ ი!

რ. ჩხიკვაძის ტრაგი-ფარსულ, გროტესკული რეალიზმის პრინციპებზე აგებულ სახეებში ყოფიერების როგორც თანადროული, ისე ზედროული პრობლემებია გამოხატული. მსახიობის დიდ სამსჯავროზე გამოაქვს მის მიერ მხილებული, ნიღაბახილი და დისკრიდტირებული ხასიათების ანტიჰუმანისტური, ანტიმორალური არსი. იგი

კატეგორიულად იცავს შეუღამაზებელი სინამდვილის წარმოდგენის უფლებას და მთელი არსებით უჩანადება ზნეობრივ უძლეურებას, სოციალურ მანკიერებებთან, პოლიტიკურ ფსიქოზებთან და ადმინისტრაციულ თამაშობებთან შეგუების ობივატელურ პათოსს. სცენაზე წარმოდგენილი სამყაროსადმი თავისი პირადი დამოკიდებულების დემონსტრირებას მსახიობი განსაცვიფრებლად მრავალპლანიან, მრავალგანზომილებიან მხატვრულ სახეებში ავლენს და მათში აშკარად იაზრება ლტოლვა თვითგანწყმენი-საკენაც. ამ თვალსაზრისით რ. ჩხიკვაძე ახალი ტიპის მსახიობად გვევლინება უსათუოდ, მაგრამ მაშინაც, როდესაც ის სრულიად სხვა სათეატრო ესთეტიკის პრინციპებით ხელმძღვანელობდა, მსახიობის პირადი შემოქმედებითი ინტერესები ყოველთვის ორგანულ კავშირში იყო იმ მხატვრულ ტენდენციებთან, რუსთაველის თეატრის უახლესი ისტორია რომ განსაზღვრეს და განაპირობებს.

მუსიკოსთა ცნობილ ოჯახში აღზრდილ რ. ჩხიკვაძეს დიდი საოპერო მომღერლის კარიერას უქადნენ სპეციალისტები, მაგრამ დრამატული თეატრით ჯერ კიდევ ბავშვობისას მოხიბლულმა მსახიობმა დასტოვა გენსინების სახელგანთქმული ინსტიტუტი და კვლავ თანამოაზრეთა კოლექტივს შეუერთდა რუსთაველის თეატრში. აქტიურად ჩაება იმ ბრძოლაში, რომელშიც 50-იანი წლების რუსთაველის თეატრში ერთმანეთს უპირისპირდებოდა ორი მიმართება — გმირულ-რომანტიკული და ყოფით-ფსიქოლოგიური.

გარდატეხების იმ მძაფრ წლებში არა მხოლოდ ქართულ სათეატრო კულტურაში, არამედ მთელს საბჭოთა ხელოვნებაში რომ მიმდინარეობდა და ახალა გვეჩვენება შორეულ და არც ისე რთულ პერიოდად, რუსთაველის თეატრში მოსული ახალი თაობა განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობდა. მათ ჰყავდათ ლიდერები და ჰქონდათ გარკვეული შემოქმედებითი პროგრამა, რომელიც რეფორმას გულისხმობდა. ახალი მხატვრული ორიენტაციის დამკვიდრებას შედეგად უნდა მოჰყოლოდა არა მარტო სპექტაკლების ფორმის შეცვლა, არამედ მათი შესაქმნელი კანონების გარდაქმნა. პომპეზური სპექტაკლების ფსევდორომანტიკულ პათოსს პიროვნების ახალი კონცეფციისათვის, ადამიანის ხასიათის ღრმა ფსიქოლოგიური



აკოფა — რამაზ ჩხიკვაძე
(„ხანუმა“)

წვდომისათვის და შეკრული აქტიორული ანსამბლისათვის უნდა დაეთმო ადგილი. ეროვნული თეატრალური კულტურის განახლებისათვის ბრძოლას არც ისე იოლად ეგუებოდა რუსთაველთა სახელგანთქმული, უაღრესად პრესტიჟული თეატრალური კოლექტივი. მის სცენაზე კვლავაც ბრწყინავდნენ ქართული სცენის დიდოსტატები, რომელთა შორის მხოლოდ უნიკიერესებმა შესძლეს ალღო აეღოთ იმ შემოქმედებითი პროცესებისათვის, თეატრში რომ მიმდინარეობდა და გვერდში ამოსდგომოდნენ ახალგაზრდებს. არ შეიძლება აქ არ გავახსენდეს აკაკი ხორავა, რომლის შემოქმედებითი ინდივიდუალობა, სულიერი წყობა, ესთეტიკური იდეალები, ისევე როგორც მისი თვითმყოფადი ტალანტის უნიკალური ხასიათი სრულებით ვერ თავსდებოდა ყოფით-ფსიქოლოგიური თეატრის საზღვრებში. იგი გმირული თეატრის განუმეორებელი აქტიორი გახლდათ, მაგრამ სწორედ მან გაუღო რუსთაველის თეატრის კარი ამ ახალ თაობას და როგორც თეატრის ხელმძღვანელმა განუზომლად დიდი როლი ითამაშა მათი შემოქმედებითი ექსპერიმენტების განხორციელებაში.

რ. ჩხიკვაძეს ბედმა გაუღიმა და თავისი პირველივე როლები მ. თუმანიშვილისა და აკ. დვალისა იმ სპექტაკლებში შექმნა, რომელთაც პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდათ მთელი ქართული თეატრალური კულტურის განახლებისათვის. 1951 წ. ითამაშა ზღენეკი (ი. ფუჩიკი, „ადამიანებო, იყავით

ფხიზლად“), 1953 წ. ტიტკო (გ. ქეღბაქიანი, „ახალგაზრდა მასწავლებელი“), 1954 წ. ლეანდრო (ჯ. ფლეტჩერის „ესპანელი მღვდელი“), 1955 წ. თამაზი (ვ. როზოვის „ხალისიანი მეგობრები“). და თუმცა რ. ჩხიკვაძის ამ ადრეულ ქმნილებებს ჯერ კიდევ არ ადგა მისი განსაკვიფრებელი ნიჭის ნათელი, აქ უკვე საესებით ნათლად იყო გამოვლენილი მსახიობის შემოქმედებითი პოზიცია, მისი აქტიური მონაწილეობა იმ მხატვრული პროგრამის განხორციელებაში, რომელსაც რუსთაველის თეატრი კვლავ უნდა გაეყვანა საბჭოთა თეატრალური კულტურის ავანგარდში.

ოცდაათი წლის განმავლობაში რ. ჩხიკვაძემ ბევრი, მართლაც დაუფიქსარი სახე შექმნა რუსთაველის თეატრის სცენაზე და მიუხედავად იმისა, რომ იგი ხშირად გვანცვიფრებდა თავისი მოულოდნელობით, მსახიობი არასოდეს არ დაკმაყოფილებულა უკვე მიღწეულით. იგი ყოველთვის ართულებდა შემოქმედებით ამოცანებს და ამ ამოცანების დაძლევის გზაზე მიაგნო საკუთარ საშემსრულებლო სტილს, ამაღლდა იმ ოსტატობამდე, რომელშიც თანამედროვე აქტიორული ხელოვნების უმთავრესი თვისებები გამოსჭვივს. პირველ მნიშვნელოვან წარმატებას მან მიადგინა ლეანდროს სახის შექმნისას ჯ. ფლეტჩერის „ესპანელ მღვდელში“. თუ მანამდე რ. ჩხიკვაძის შემოქმედებაში ყოფილი, სინამდვილის ილუზიის შემქმნელი თეატრის მეთოდური თავისებურებების დაძლევის ტენდენცია შეინიშნებოდა, ახლა მის აქტიორულ ინდივიდუალობაში სხვა მნიშვნელოვანი თვისებებიც მქადავდება. კომედიის ხელოვნების წვდომას იგი მძაფრად სახასიათო აქტიორის თვისებების წარმოჩენამდე მიჰყავდა და აქვე იაზრებოდა მსახიობის ლტოლვა ჰიპერბოლირისა და გროტესკულირისაკენ.

„ესპანელ მღვდელში“ რ. ჩხიკვაძე, ისე როგორც მის ადრეულ კინორეპერტუარში, ახალგაზრდა შეყვარებული გმირის სახეს ქმნიდა. ამ ხასიათის როლებმა მას პოპულარობა მოუტანა და იგი შემდგომაც დიდხანს ანსახიერებდა მათ. თუმცა იმხანად გაბატონებული, სატირულობისაგან სრულიად განძარცვული, ლირიკული კომედიის ერთგანზომილებიანი „ცისფერი გმირები“ ბევრს ვერაფერს მატებდნენ რ. ჩხიკვაძის აქტიორული ოსტატობის დახვეწას. ამ თვალსაზ-

რისის საილუსტრაციოდ რ. ჩხიკვაძის ერთგული სახე შეიძლება გავიხსენოთ სცენაში ლიბის ცნობილი კინოკომედიიდან „სურვილი“. მაგრამ როცა საბჭოთა ხელოვნების ისტორიაში „უკონფლიქტო დრამატურგიისა და მცირეფილმებიანობის ხანა სასწრაფოდ დასაძლევ პრობლემად გადაიქცა, როცა აუცილებელი შეიქნა პიროვნების კონცეფციის ახალი გრადაციების გააზრება, ფორმისეული ძიებების გაღრმავება და იმ პირობითობის დამკვიდრება, რომელიც თეატრალობის არსს იყო ჩამხვდარი და მისი მშვენიერებით ნათდებოდა, რუსთაველის თეატრი ერთ-ერთი იმ პიროვნებადანი აღმოჩნდა, აღნიშნული ტენდენცია უკომპრომისო ერთგულებით რომ დაამკვიდრა და შექმნა სპექტაკლი, რომელსაც პროგრამული, საერთაო მნიშვნელობა ჰქონდა მთელი ქართული თეატრალური კულტურის განვითარებისათვის.

ეს სპექტაკლი გახლდათ „ესპანელი მღვდელი“ და სწორედ მასში გამოიკვეთა პირველად რ. ჩხიკვაძის შესაძლებლობათა მრავალფეროვნება. აქ უკვე იგრძნობოდა მისწრაფება აშკარა, ღია თამაშისაკენ, თეატრალური ფორმის მძაფრი გრძნობა, იმპროვიზირების უნარი, პლასტიკური სიტყვადისა და სიზუსტისაკენ ლტოლვა, მსახიობის შემოქმედებითი ინდივიდუალობის მიმართება ჰიპერბოლიური, გროტესკული გაზვიადებისა და სიმწვავისაკენ.

წარმოდგენის მახვილგონივრულ, იუმორით სავესე კომედიურობაში სრულიად ნათქავე იკითხებოდა რ. ჩხიკვაძის შესაშური უნარი მხატვრული სახის ლოგიკურ მთლიანობაში წარმოედგინა დადგმის როგორც გროტესკულ-პაროდული, ისე ლირიკული, ყოფითი პლანების დინამიური ერთიანობა.

დღეს, როცა რ. ჩხიკვაძის მიერ განვლილ შემოქმედებით გზას ვიხსენებთ, ლეანდროს სახე ყურადღებას იპყრობს სწორედ სახასიათოსაკენ, მკვეთრი პლასტიკურობისაკენ, იმპროვიზაციულობისა და პაროდულობისაკენ ლტოლვით. მსახიობის ბოლოეპიზოდულ ნამუშევართა შემყურეთ, ხშირად გვაგონდება ენაბლუ, შავ წამოსახაშში გახვეული, ეკლესიის გალავანს მიყრდნობილი ლეანდრო, სტუდენტი და თქვენი მეგობრის შვილი ვარო, რომ უმტკიცებს ღვთისმსახურთ. სტუდენტობის საბუთად ლეანდროს გლობუსის გარდა არაფერი ჰქონდა, მაგრამ ჰქონ-

და უნარი განსაცვიფრებლად სწრაფი გარდასახვისა, უნარი იმგვარი სახითქმედებისა, რომელშიც თამაშით მოგვრილი სიხარულის მანცდა ერთნაირად ეუფლებოდა მსახიობსაც და მის მაცურებელსაც. ამ გარემოებას ახლა ხაზს იმიტომ ვუსვამ, რომ მართებულად არ მიმაჩნია ქართულ თეატრმცოდნეობაში შემუშავებული თვალსაზრისი, რომლის თანახმად ქოსა-მრჩევის სახის შექმნა (გ. ნახუცრიშვილი „ჰინჭრაქა“, მ. თუმანიშვილის რეჟისურა, 1963 წ.) რ. ჩხიკვაძის აქტიორული ინდივიდუალობის მეტამორფოზად იქნა აღიარებული. ვფიქრობ, მსახიობმა ოსტატობის ახალ დონეს მიღწეა იმხანად და ამდენად, ახალ თვისობრიობაში გადაიყვანა თავისი ადრინდელი შესაძლებლობები.

ქოსა-მრჩევის მხატვრულმა სახემ დაადასტურა, რომ რ. ჩხიკვაძე უკვე სასვებით იყო დაუფლებული მკაცრი, ეფექტური და მრავლისმეტყველი სცენური ფორმის შექმნის ხელოვნებას, მაგრამ ამგვარი წარმატების მიღწევა წარმოუდგენელი იყო იმ გამოცდილების გარეშე, რომელიც უკვე ჰქონდა რ. ჩხიკვაძეს და რომელსაც დღეს ნაკლებ ანგარიშს უწევენ რატომღაც. აქ უსათუოდ უნდა გავიხსენიოთ თუთაბერის ეპიზოდური როლი და ალექსიძის სპექტაკლში „ყვარყვარე თუთაბერი“ პ. კაკაბაძისა. ეს წარმოდგენა „ჰინჭრაქას“ დადგამდე ოთხი წლით ადრე განხორციელდა და მიუხედავად იმისა, რომ მაცურებლისათვის მართლაც უჩვეულო იყო შეყვარებულ გმირთა ცნობილი შემსრულებლის ხილვა პატარა ეპიზოდურ როლში, სწორედ აქ გამოიხატა კიდევ ერთხელ რ. ჩხიკვაძის შემოქმედებითი ინდივიდუალობის მიმართება ჰიპერბოლური, პაროდული და იმპროვიზაციული საწყისებისაკენ. შემინებული, გონებაჩაღუნვი და ენაბლუ შტაბის მწერლის ხასიათში თავს იჩენდა მსახიობის არა მხოლოდ ინტონაციური, მიმიკური, რიტმული თუ პლასტიკური ცვალებადობის ძალზედ ფართო დიაპაზონი, არამედ სწრაფვა ხასიათის თვისებათა შინაგანი გაზვიადებისაკენ, რაც განსაზღვრავს საერთოდ „სახასიათოს“ ცნებას. საფიქრებელია, რომ სწორედ ამ ადრეულ ქმნილებებში წარმოიჩინა თავისებურებამ, და რაც მთავარია, შინაგანი თავისუფლებისა და სილალის იმ გრძობამ, რომელიც ალბათ ეუფლებოდა მსახიობს ამ რო-



ბაყბაყ დევი — ს. ზაქარიაძე, ქოსა — რამაზ ჩხიკვაძე („ჰინჭრაქა“)

ლების განხორციელებისას, განპირობებს კიდევ რ. ჩხიკვაძის მოთხოვნილება, გაჰყროდა ლირიკული გმირის პირველი შემსრულებლის პრესტიჟულ სახეს და ძალები მოეხიზნა მძაფრ სახასიათო რეპერტუარში. და როცა მას ასეთი შესაძლებლობა მიეცა, როცა მ. თუმანიშვილმა განიზრახა დაედგა „ჰინჭრაქა“, რ. ჩხიკვაძემ მოინდომა ეთამაშა ქოსა-მრჩეველი და არა მისთვის განკუთვნილი მთავარი როლი — ჰინჭრაქა. რ. ჩხიკვაძის ეს დაჯინება ცნობილი მსახიობის ახირებად ესახებოდა მაშინ ბევრს. მისთვის შეიძლებოდა დაგეთმო, შეიძლებოდა ანგარიშიც არ გაეგწია. მ. თუმანიშვილმა დაუთმო მსახიობს და ასე, ბელმა შემთხვევით შეახვედრა ეს როლი რ. ჩხიკვაძეს. დიხა! — შემთხვევით, მაგრამ მაინც — ბედმა!... და მაინც მ. თუმანიშვილის სპექტაკლში, რომლის რეჟისორულმა ხელოვნებამ განუზომლად დიდი როლი ითამაშა არა მხოლოდ რ. ჩხიკვაძის, არამედ მთელი მისი თაობის მსახიობთა პროფესიული ოსტატობის დახვეწაში.

უკვე „ჰინჭრაქაში“ აშკარა, შეუნიღბავი თამაშის ხერხი მრავლისმეტყველ მიგნებად იქნა აღიარებული, თუმცა იგი აქ ბუნების გაააღადამიანურებლად იყო მოწოდებული და დადგმის საერთო მხატვრული გადაწყვეტის ხარისხში ჯერ კიდევ არ გახლდათ აზიდული. „ჰინჭრაქას“ სინთეტური ბუნება, მისი მომაჯადოებელი თეატრალიზა ერთნაირად ხიბლავდა ყველა ასაკის მაცურებელს. მასში ყველაფერი გამონაგონის მშვენიერე-

ბითა და ბავშვურ თამაშობათა პირველ-
ქმნილი უბრალოებით ანთებული სინარუ-
ლით სუნთქავდა. ქართული ზღაპრიდან ნა-
სესხები ცნობილი სიუჟეტი, რომელშიც
სიკეთეს უსათუოდ უნდა დაემარცხებინა ბო-
როტება, სპექტაკლის რეჟისორულ ინტერ-
პრეტაციაში ჯერ კიდევ არ მიმართავდა გა-
მოხატვის უსათუოდ პოლემიკურ, საგანგე-
ზოდ კონსტრუირებულ, აშკარად ტენდენცი-
ურ ფორმებს. ეს მიდრეკილება განსაკუთ-
რებით ნათლად ცოტა მოგვიანებით გამოი-
ხატება რუსთაველის თეატრში, მაგრამ უკვე
„ქინტრაქაში“ სპექტაკლის ყველა მოვლენა
მ. ბახტინის ფორმულის თანახმად „ფოლკ-
ლორული დროის მარადიულ ერთიანობაში“
განიცდებოდა, სადაც ადამიანი და გარე-სამ-
ყარო, წარსული და აწმყო, რეალური და
ფანტასტიკური ორგანულ, ბუნებრივ ერ-
თობლიობაში იყო წარმოდგენილი. შესანიშ-
ნავ აქტიორულ ანსამბლში, რომელშიც არა-
ერთი სოლო პარტია გამოირჩეოდა და გან-
გვაკვიფრებდა იმპროვიზირების მაღალი
კულტურით, განსაკუთრებულ ყურადღებას
მიანიც სერგო ზაქარაიძის (დევი) და რამაზ
ჩხიკვაძის (ქოსა) გმირები იპყრობდნენ.

ქოსა-მრჩევლის „ადმოსავლური განსწავ-
ლულობისა“ და „სიბრძნისადმი“ დამოკიდე-
ბულებას მსახიობი აქ მსუბუქი ირონიულო-
ბით, მხილების პათოსს მოკლებული პარო-
დიულობით გამოხატავდა. იგი ისე ვირტუ-
ოზულად ფლობდა მის მიერ წარმოდგენი-
ლი გმირის ხმასა და პლასტიკას, ისე ღრმად
იყო გარდასახული მის ხასიათში, რომ წარ-
მოუდგენელი გაზღდათ რ. ჩხიკვაძის შეც-
ნობა წელში მოხრილი, ატლასის ხალათსა
და ჩალმამი გამოწყობილი, ცალ თვალზე
სათვალე დახატული, დაჩაჩანაკებული მრჩე-
ვლის სახეში. შევირდის უნიჭობით ნერვებ-
აშლილი ქოსა სამკაულივით შემორჩენილ
წვერს იგლეჯდა, მაგრამ მიანიც გულმოდგინ-
ედ ცდილობდა თვითმპყრობელობის დია-
დი საიდუმლოებით მოცული კანონები აეხ-
სნა ჯერ კიდევ უსასაყო დევისათვის. პატა-
რა დიქტატორი ხშირად ცდებოდა — პო-
ლიტიკური თამაშობების წესს კამათლით თა-
მამის კანონებთან აიგივებდა და „ბრძენი
მმართველის“ ხელოვნების დაუფლებასთან
შედარებით აშკარა უპირატესობას მიხანში
სროლასა და კოჭის დასმის ოსტატობას ანი-
ჭებდა. სუპერ-მოდურ ჯინსებში გამოწყო-
ბილი, სათამაშო პატრონტაქსიმული ს. ზა-

ქარიაძე თავდავიწყებით ცეკვავდა „ქინტრა-
ქენ-როლს“ და იმ ლმობიერი მბრძანებელი
დაუეწიყარ მხატვრულ სახეს ქინტრაქენ-
მაშ-თამაშით რომ ასწორებდა მიწასთან დაპ-
ყრობილი ხალხის დიდ კულტურას.

მოდეაწეობის ამ სარბიელზე დევს, ცხა-
დია, ქოსა-მრჩევლის გაკვეთილები შთაა-
გონებდა. ამ გაკვეთილებში რ. ჩხიკვაძის
აქტიორული ოსტატობის სრულყოფილება
და, რაც მთავარია, საკუთარი საშემსრულებ-
ლო სტილის შექმნა დასტურდებოდა. ეს
სტილი განსაცვიფრებელი ლოკალურობით
აერთიანებდა გარდასახვის პრინციპებსა
და აშკარა, ღია თამაშის წესს. არაჩვეულებ-
რივი ეფექტურობა ამ სტილის სტრუქტუ-
რული, იმ დროისათვის ფრიად პარადოქ-
სული ერთიანობისა განისაზღვრებოდა რო-
გორც ერთმანეთის გამომრიცხავი ელემენ-
ტების პარამონული კავშირით, ისე თვით ამ
ელემენტთა კონტრასტულობით.

კონტრასტულობა მდგომარეობდა არჩე-
ული, გამოყენებული საშემსრულებლო ხერ-
ხებისა და საშუალებების პრინციპულად
სხვადასხვა ხასიათში, აქცენტთა სხვადასხვა-
ვარა განაწილებაში, შერბილებასა ან გაზ-
ვიადებაში. პარამონია კი მიღწეული იყო იმ
საშემსრულებლო ხერხების მოულოდნელი
მსგავსებით, ურთიერთგამომრიცხავად რომ
გვესახებოდა და სწორედ ამ მოულოდნელად
მშვენიერი ერთიანობის წყალობით ვეზიბ-
ლავდა ახლა.

მიმართავდა რა მრავალსაუკუნოვანი თე-
ატრალური კულტურის იმ ადრეულ ფორ-
მებს, განსაკუთრებით ორგანული რომ აღ-
მოჩნდა თანამედროვე სასცენო ხელოვნები-
სათვის, რ. ჩხიკვაძე შემდგომაც ხშირად
იყენებდა ღია, იმპროვიზაციული თამაშის.
მანერას, ხასიათის თვისებათა აშკარა, შეუ-
ნიღბავი წარმოდგენის პრინციპს, საკუთარი
დამოკიდებულების ამგვარ დემონსტრირე-
ბას, რომელიც მსახიობსა და მის მიერ
შეთხზული გმირის იდენტიფიცირების ჩვე-
ულ განცდას უკვე სახეებით გამოირცხავდა.

„ქინტრაქაში“ მიგნებული ხერხი გულუბ-
რყვილო, ბავშვური თამაშისა იმ მშვენიერი
უბრალოების ხარისხში იყო აზიდული, ყო-
ველგვარი ხელოვნების საბოლოო მიზანს
რომ წარმოადგენს და აქ გამოყენებული
ხერხებისა და სიმბოლოების მოჩვენებითი
პრიმიტიულობა ისეთი მხატვრული ძალით
ნათდებოდა, ისეთ კონტაქტში შედიოდა გა-

მოგონილ, წარმოსახულ სამყაროსთან, რომლის „ნამდვილობის“ განცდა მარტოოდენ ბავშვებს ან ჭეშმარიტად დიდ მხატვრებს შეუძლიათ. მაგრამ უნდა ვიფიქროთ, რომ როცა რ. ჩხიკვაძე აბსოლუტურ ჰარმონიულობას ანიჭებს თავის უაღრესად მეტყუველ სცენურ ქმნილებებს, იგი დავალებულია არა ბავშვურ თამაშობათა ბუნებით, არამედ ბუნებით ნაბოძები თავისი ტალანტით, რომელსაც ძალუმს ჩვეულებრივში არაჩვეულებრივი აღმოაჩინოს, კარგად შესწავლილ და ძალზე ქაოტურ თეატრალურ სინამდვილეში პირველქმნილი მშვენიერებით აღბეჭდილი რამ შენიშნოს და მისი ზედროული მნიშვნელობა წარმოაჩინოს.

ქოსა-მრჩევლის მხატვრული სახის შექმნით მოპოვებულმა გამარჯვებამ რ. ჩხიკვაძე რუსთაველის თეატრის რჩეულ, წამყვან მსახიობთა შორის ჩააყენა. ამიერიდან ერთმანეთს ენაცვლებოდა შეყვარებული გმირებისა და სახასიათო, კომედიური სახეების შექმნა ისე, რომ თუ პირველ ხანებში მსახიობი ლირიკულ გმირთა პირველი შემსრულებელი იყო, ახლა კომედიურის, მისი უანრული და სტილური თავისებურებების წვდომის ოსტატად იქნა აღიარებული. რუსთაველის თეატრმა ამ ორივე მიმართებით დიდი ექსპლოატაცია გაუწია მას და მარტოდენ ჭეშმარიტი ნიჭიერების, საყუთარი შემოქმედებითი პოტენციის უტყუარი იტუიტური შეცნობის წყალობით შეიძლო რ. ჩხიკვაძემ განრიდებოდა სტანდარტიზირების მაცდუნებელ გზას და უკვე მიგნებულისაგან მოდელი არ შეექმნა. იგი ყოველთვის ილტვოდა თვითგანხორციელების უფრო ფართო მასშტაბებისაკენ და დრამასა და ტრაგედიაშიც ეწადა ბედის გამოცდა.

შექსპირულ რეპერტუარში რ. ჩხიკვაძე პირველად 60-იან წლებში გამოვიდა. — ედმუნდი ითამაშა „მედვი ლირში“. კვლავ საყუთარი ინციატივით, კვლავ მ. თუმანიშვილის არჩევანის საპირისპიროდ, რომელსაც ამჯერად მასხარას როლი ჰქონდა რ. ჩხიკვაძისათვის განკუთვნილი.

მსახიობი შექსპირული ხასიათის თანამედროვე მნიშვნელობის გახსნას, ზნეობრივ პრობლემების მძაფრ სოციალურ მოტივირებას ესწრაფებოდა. განსაკუთრებულ ყურადღებას სპექტაკლის სტილურ თავისებურებასა და კოლორიტს აპყრობდა. მართებულად აღიქვამდა მას ისეთ სოციალურ სტრუქ-



პლატონი — გიორგი გეგეჭკორი, კირილე — რამაზ ჩხიკვაძე („სამანიშვილის დედინაცვალი“)

ტურად, რომელმაც ყოფის სრულიად გარკვეული მოდელი შექმნა. რ. ჩხიკვაძეს არა მხოლოდ იმ ტიპის ბოროტების დამაჯერებელი, ლოგიკური წარმოდგენა სურდა, რომელიც ედმუნდის ხასიათში იყო პერსონიფიცირებული. იგი სცენაზე წარმოდგენილი სინამდვილის ფართო, სიმბოლურ, მრავალსახოვან განზომილებას ეძებდა, მაგრამ შესაბამის შედეგს ვერ აღწევდა იმის გამო, რომ ედმუნდის ხასიათის შინაგანი წინააღმდეგობრიობა, პიროვნების სულიერი კრიზისი და მტანჯველი ურწმუნობა ყოველთვის ზუსტად არ იყო მოტივირებული. ახალგაზრდა ედმუნდში მსახიობი მომავალი რიჩარდ მესამის იმ თავისებებს ეძებდა, გრანდიოზულ პოტენციურ შესაძლებლობებთან ერთად სასიცოცხლო კონცეფციის უზადრუკობითა და ანტიმორალიზმით რომ გვანცვიფრებს, მაგრამ ედმუნდის სახის, ისევე როგორც მთლიანად სპექტაკლის, სცენური ინტერპრეტაცია გაცილებით უფრო ნაკლებ სრულყოფილი აღმოჩნდა, ვიდრე შთანთქმის, რომელზედაც იგი იყო აღმოცენებული და ექსპერიმენტმა ამჯერადაც ვერ გამოიღო სასურველი შედეგი.

15 წლის შემდეგ რ. ჩხიკვაძე კვლავ დაუბრუნდა შექსპირს. რ. სტურუას სახელგანთქმულ სპექტაკლში რიჩარდ მესამე ითამაშა და სწორედ ამ ნამუშევარმა მოუპოვა მსახიობს მსოფლიო აღიარება.

ბრწყინვალე კომედიური არტისტის სენსაციური წარმატება ტრაგიკულ როლში უპირველესად თავად ამ თავისებურებით და საყოველთაოდ ცნობილი ნაწარმოების სრულიად მოულოდნელი, ძალზედ თამამი სცენური ინტერპრეტაციით იყო გაპირობებუ-



ლი. რ. სტურუასა და რ. ჩხიკვაძის გროტესკულ-ფარსული თხზულების საფუძველს ახალი ფორმისა და ახალი შინაარსის ის ფეტიქებად ერთიანობა წარმოადგენდა, ურთომლისოდაც არაფერი ახალი არ იქმნება ხელოვნებაში.

ამაღლება ასეთ სრულქმნამდე, ცხადია, ძალზედ ძნელი იყო და არც რ. ჩხიკვაძეს მიუღწევია მისთვის უცებ. რიჩარდის სახეზე იგი ძალიან დიდხანს მუშაობდა, მაგრამ ახალი ფორმისა და ახალი შინაარსის შერწყმის გზაზე პირველ მნიშვნელოვან წარმატებას მან კირილეს როლის შესრულებისას მიაღწია დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალში“. სპექტაკლი 1969 წ. დაიდგა. მუშაობა მასზე რ. ჩხეიძემ დაიწყო. მ. თუმანიშვილსაც მოუხდა მონაწილეობის მიღება მის განხორციელებაში, მაგრამ მისი დასრულება რ. სტურუას ეწერა და სწორედ მან მოუნახა წარმოდგენას დიდი სცენური სიცოცხლის გასაღები.

თ. ჩხეიძეს ჩანაფიქრი ფსიქოლოგიური შთაწოდებისა და გარდასახვის პრინციპებზე ჰქონდა აგებული. რ. სტურუამ ეს პრინციპი შესცვალა. უფრო სწორად, მასთან სინთეზის სახით მოგვცა წარმოდგენის, ჩვენების, დისტანციური ჰერეზის მეთოდი. ამ წარმოდგენით რუსთაველის თეატრმა დიდად მნიშვნელოვან წარმატებას მიაღწია რადგან სწორედ აქ შეისისხლხორცა ბრეტისეული „განსხვების ეფექტი“, ჭომელიც ამ სპექტაკლში იაზრებოდა არა როგორც მხატვრული ხერხი, არამედ როგორც მეთოდოლოგიური პრინციპი ეპიური თეატრის ესთეტიკისა.

„სამანიშვილის დედინაცვალს“ — ანუ ღრმად ეროვნულ კლასიკურ ნაწარმოებს, რომლის პოეტიკას დაკნინებული, გადაგვარებული თავადაზნაურობის ყოფა და კოლორიტი განსაზღვრავდა, თეატრი წარმოგვიდგენდა უაღრესად პრობოთ გარემოში, თანამედროვე კოსტუმებით, უკრამდე, ყოფით რეალიზების მინიმალური გამოყენებით (მხატვრები მ. ჰავეჯაძე და ა. რამიშვილი).

სპექტაკლის აქტორები ხასიათისა და მოვლენების გროტესკულ გაშიშვლებას, მათდამი დამოკიდებულების დემონსტრირებას მივლტვოდნენ. ამ სცენურ ადაპტაციაში დ. კლდიაშვილის რბილი იუმორი ირონიით იყო შეცვლილი, მაგრამ სწორედ იგი წარმოგვიდგენდა ნაცნობ გმირებს მოულოდნელ, ახალ

რაკურსში. სპექტაკლის პერსონაჟების უკუღმართობით დამცირებულ მხივრებათა იმ ტიპებს არ წარმოსახავდნენ, რომელთაც დიდის თანაგრძობით ქმნიდა დიდი მწერალი. რუსთაველის თეატრის სპექტაკლში ისინი ზნეობრივ იდეალებს მოკლებულ საზოგადოებას წარმოადგენდნენ და ამიტომ იყვნენ აღმოჩენილი უკიდურეს, ტრაგიკომიკურ სიტუაციაში, რ. ჩხიკვაძისათვის სპექტაკლის სწორედ ეს ტრაგიკომიკური ენერული სტრუქტურა აღმოჩნდა ის სტიქია, რომელშიც არაჩვეულებრივად ლაღად გრძობდა თავს. მისი არტისტიზმი აქ სამემსრულებლო ტექნიკის ვირტუოზულ ფლობაშიც მკვლავდებოდა და აქაც ჰავეჯაძე თამაშობდათა პირველქმნილი პრობოთობა და გულუბრყვილო სიმბოლოები იყო გამოყენებული მხატვრული სახის შესაქმნელ საშუალებად. ისევე როგორც „ჰინჭრაქაში“, სადაც რ. ჩხიკვაძე „რთავდა“ და „ახმოვანებდა“ მფრინავი ხალიჩის „ძრავას“, ეწადა რა საკუთარი პერსონისა და უკვე დაუკაცებელი დევი-უზურპატორის გადარჩენა, „სამანიშვილის დედინაცვალში“ ორნაქმარევი და უშვილო დედაკაცის პოვნად ამხედრებული რ. ჩხიკვაძის კირილე სკამზე შემოქდარი წარმოგვიდგენდა ცხენით მგზავრობას და თან არარსებულ მათარასაც გამეტებით იქნევდა. სპექტაკლი სავსე იყო ასეთი უბრალო, „პრიმიტიული“ სიმბოლოებით, მაგრამ სწორედ ისინი წარმართავდნენ მსახიობებს იმ დიდი არტისტიზმის წარმოსახენად, რომლითაც უნდა განათებულყო არჩეული ხერხის თეატრალობა და ეფექტურობა.

რ. ჩხიკვაძემ დაკნინებული იმერელი აზნაურის — ამ საყოველთაოდ ცნობილი ტიპის ხასიათში ახალი თვისებები აღმოაჩინა და არსებოთად თანამედროვე კირილე თამაშა, შესძინა რა მას ჩვენი დროის „გმირის“ თვისებები. კირილეს გაუთავებელ ქეიფსა და დროსტარებაში, ღვინისა და იარაღის ტრფიალში, თავშესაქცევი სკანდალურობის გამოხატვაში რ. ჩხიკვაძემ ენერგიით აღსავსე, მაგრამ სულიერი საწყისებისაგან დაცლილი, ზნეობრივ იდეალებს მოკლებული კაცი გაპკიცხა. და თუმცა კირილეს ესოდენ ექსპანსიური დროსტარების სტიმულს მოძალეებული, მომაცვდინებლად ერთფეროვანი პროვინციული ყოფიდან გაღწევის ქვეცნობიერი მისწრაფებითაც ხსნიდა მსახიობი, იგი

მინც არსად არ თანაუგრძობდა თავის გმირს, არ ცდილობდა მისი საქციელის ფსიქოლოგიურ მოტივირებას.

სპექტაკლის ეპირუდ და იდეურ გააზრებასთან აბსოლუტური ერთიანობის განცდით იყო აღბეჭდილი კირილეს სახის ესოდენ ფართო განზოგადება, მისი შესრულების მომხადადებელი, ელვარე არტისტიზმი. სწორედ „სამანიშვილის დედინაცვალი“ დაუდგა რ. ჩხიკვაძეს ახალ სიმბოლეთა დაპყრობის ხანა. სწორედ აქ მოიპოვა ლიდერი მდგომარეობა, განსაკუთრებული აქტიურობით რომ გამოხატავდა წარმოდგენის იმ მხატვრულ პრინციპებს, რომელთაც განაპირობებს ამ სპექტაკლის ადგილი კლასიკის თანამედროვე გააზრების საუკეთესო ნიმუშებს შორის.

„სამანიშვილის დედინაცვალი“ ისევე, როგორც რ. სტურუას ადრეული სპექტაკლები: — ბ. ბრეჰტის „სეჩუანელი კეთილი ადამიანი“, ჟ. ანუის „მედეა“, ჰ. იბსენის „ექიმი შტოკმანი“ და სხვ. სასიხვი ქვა გახლდათ ინტელექტუალური თეატრის იმ სტურუასეული მოდელის შესაქმნელად, რომლის კარნავალურმა, გროტესკულ-ფარსულმა და პაზოდულმა ბუნებამ განსაზღვრა კიდევ შემდგომ რ. ჩხიკვაძის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი შემოქმედებითი მიგნებები. ეს მოდელი თავისი სუფთა და დასრულებული სახით პირველად „ყვარყვარეში“ (პ. კაკაბაძე „ყვარყვარე თუთაბერი“, 1974 წ.) გაეხადა. თვით სპექტაკლის სახელწოდება უკვე მეტყველებდა იმაზე, რომ ჩვენ გვთავაზობდნენ ადაპტაციას, რომლის მიზანი მკრეხელობითი მნიშვნელობის მქონე სახის, ტიპის, ნიღბისა თუ სიმბოლოს წარმოდგენა იყო. რუსთაველის თეატრის ამ ახალ

თხზულებაში პიესის ადრეული ინტერპრეტაციებისათვის სრულიად უჩვეულოდ ვხვდებით კარნავალურ მასშტაბებში იაზრებოდა „ყვარყვარეში“ იდეა და ამდენად, რ. სტურუა და რ. ჩხიკვაძე მიზნად არ ისახავდნენ ცნობილი კლასიკური ნაწარმოების ეროვნული ბუნებისა და კოლორიტის, გმირის ხასიათის განუმეორებლობის წარმოსახვას.

სპექტაკლის ორნამენტალიზმი, ყოფითი პლანების მისტერიალური შინაარსით ვამდიდრება, ყვარყვარეს — ახალი დროის ამ „მესიის“ ქრისტესთან შეპირისპირების პაროდიული ბუნება, უმძაფრესი სახიერებით გამოხატული როგორც რ. ჩხიკვაძის საშემსრულებლოდ ოსტატობაში, ისე წარმოდგენის მუსიკალურ თუ სცენოგრაფიულ გააზრებაში, მოულოდნელობის ეფექტზე აგებული ციტაციისა და აპლიკაციის ხერხები, აშკარად სანახაობრივი, კარნავალური ნიღბებისა და კოსტუმების მონაცვლეობის მრავალწახნაგოვანი გრადაციები, ანთებული მხილების პათოსითა და გაიციხვის სულსიკვეთებით, თაებრუდამხვევ, გამოგნებულ შთაბეჭდილებას ახდენდა მაყურებელზე. ეს იყო სრულიად ახალი მხატვრული სამყარო და მიუხედავად იმისა, რომ მასში ნათლად იკითხებოდა მიმართება არა მხოლოდ ბ. ბრეჰტის თეატრალურ ესთეტიკასთან ან მ. ბახტინის გროტესკულ-კარნავალური სტილის კონკრეტებთან (აშკარად სწორედ ეს თავისებურება იყო გამოხატული სპექტაკლში), არამედ აბსურდისა და მძვინვარიბის თეატრის ზოგიერთ ტენდენციებთანაც, მაგრამ სწორედ ეს მოულოდნელი და ფრიალიშვიათი ერთიანობა, ორგანულად შერწყმული როგორც თავად ნაწარმოების ბუნებასთან, ისე მისი დამდგმელისა და მთავარ



სცენა სპექტაკლიდან „ყვარყვარე“

როლის შემსრულებლის ეროვნულ თვით-
მყოფადობასთან, გვაფიქრებინებდა, რომ
ჩვენ საქმე გვაქვს სრულიად ახალ მხატვ-
რულ მოვლენასთან.

ხაკისფერ მუნდირში გამოწყობილი ყვარ-
ყვარე, ისევე როგორც ნაპოლეონის ნაც-
რისფერი ფრენჩით შემოსილი რიჩარდ
ბონაპარტიზმის იდეის განსახიერებას წარ-
მოადგენს ორივე სპექტაკლის სტურუასე-
ულ ინტერპრეტაციაში. და ორივეგან ტირა-
ნიის გლობალური მასშტაბებია გაცხადებუ-
ლი. ამდენად, რ. ჩხიკვაძისათვის მნიშვნე-
ლობა არა აქვს სახელდობრ რომელი ქვეყ-
ნის ისტორიისა თუ აწმყოს წიაღში იშენენ
განდიდების მანიაკალური ფსიქოზით შეპ-
ყრობილი ეს სხვადასხვა რანგის ბოროტ-
მოქმედნი. ორივე შემთხვევაში მსახიობი
ძალზედ ფართოდ ანზოგადებს მის მიერ
წარმოდგენილი პერსონაჟების თვისებებს
და მათი ხასიათის ზედროულ შინაარს აც-
ნობიერებს. შერეული ყანრის პრინციპებზე
აგებულ ორივე დადგმაში მასის ტიპიზირე-
ბული სახეა წარმოჩენილი და დეპეროიზი-
რებული ინდივიდის ფსიქოლოგიური ანა-
ლიზი შეგნებულადაა უარყოფილი.

რ. ჩხიკვაძე „ყვარყვარეში“ თამაშობდა
სცენას ბრეტის პიესიდან „არტურო უის
კარიგრა“. ეს ციტატა ხაზს უსვამდა არა მხო-
ლოდ სტურუასეული თეატრალური მოდელის
მიმართებას ბრეტის სათეატრო ესთეტი-
კასთან. აქ ყვარყვარესა და უის მხატვრულ სა-
ხეთა კონცეპტუალური ურთიერთკავშირი
იყო გააზრებული და არტურო უის კარიგრა-
ში ყვარყვარეს კარიგრის პროეცირებას ახ-
დენდა რ. ჩხიკვაძე. მისი უი ვარიაცია იყო
ყვარყვარეზმის თემაზე. ამ ვარიაციის ბუ-
ნება კი იმპროვიზაციული ხასიათისა გახლ-
დათ და თავად წარმოდგენის ბუნებით იყო
გაპირობებული.

ყვარყვარეს ისევე ჰქონდა ჩამოცილი
ნაცარში ოცნების მქარავი დიდოსტატის
ხასიათი და კოლორიტი, როგორც რიჩარდს —
ტრაგიკული ჰირონების თვისებები. პ. კაკა-
ბაძის ყვარყვარე თუთაბერი, ისევე რო-
გორც უ. შექსპირის რიჩარდ გლოსტერი,
რ. ჩხიკვაძის მიერ წარმოდგენილი გმირების
არქეტიპები არიან. ერთი, დიდი იმპერიის
მაზრაში მოღვაწეობს. მეორე — დიდი ბრი-
ტანეთის სამეფოში, მაგრამ მათი ანტიპუ-
მანისტური და ანტიმორალური ქმედების
არსი აბსოლუტურად იდენტურია. ყვარყვა-

რეს ექსპერიმენტების პოლიგონი არსად არ
არის შემოფარგლული მიყრუებულ კარავებში
ციული ყოფის სინამდვილით. ყვარყვარე
ისევე როგორც რიჩარდი, კარნავალური გმი-
რია და მათი აღზევება-განგვირგვინების
გროტესკულ-პაროდიულ პროცესს ადმინის-
ტრაციული თამაშობების, ანუ პოლიტიკუ-
რი ავანტურების ატრაქციონია წარმოდგენი-
ლი. ყვარყვარესა და რიჩარდის ნიღაბთა
მოქმედების არეალი გლობალურია. კოსტუ-
მი — საყოველთაო, თავისუფლად არჩეუ-
ლი საკარნავლო სამოსი, იქნება ეს ხაკის-
ფერი სამხველო მუნდირი თუ ნაცრისფერი
ფრენჩი, კიმაო თუ ნაბადი.

„ყვარყვარეს“ მოქმედება ნატაძალში თა-
მაშდებოდა. ჩამოქცეული ფრესკიდან ყინ-
წვისის ანგელოსი გადმოგვექროდა. ლოც-
ვად აღპყრობილი წმინდანის ხელი შავ ჩარ-
ჩოში იყო ჩასმული. კომპოზიციის ცენტრში
ბოტიჩელის სებასტიანეს — იდეისათვის
წამებული წმინდანის, დაისრული ფიგურა
მოსჩანდა.

ქრისტეს ცხოვრების ეპიზოდთა ასოციურ-
ი შეპირისპირება ყვარყვარეს ყოფასთან,
განსაკუთრებულ სიმძაფრესა და ირონიუ-
ლობას სძენდა სპექტაკლს. მათი ზნეორი-
ვი დაპირისპირების კონტრასტზე იქმნებო-
და წარმოდგენის გროტესკული სტრუქ-
ტურა, რომელიც კომედიურში ტრაგიკული
პლასტების ამოტივტივებას ამხელდა. ყო-
ფითი რეალიები მისტერიალური კოლორი-
ტით იესებოდა. შეიცნობოდა წარმოდგენი-
ლი მოვლენების კარნავალური არსი და
თუ ძველად ტაძარში წარმოსახებოდა წმინ-
დანთა ცხოვრება, ახლა ნატაძალში თამაშ-
დებოდა ჩვენი დროის „გმირის“ მეტამორ-
ფოზები. ყვარყვარეს წმინდანად შერაცხვა
ერთ-ერთ ყველაზე სრულქმნილ სცენას წარ-
მოადგენდა სპექტაკლში. ტაძრის მოედანზე
დიდი სახრჩობელა იყო აღმართული, მაგ-
რამ იგი ჯვარს უფრო მოგვაგონებდა. რევო-
ლუციონერი ჯარისკაცის ფარაჯაში გადაც-
მული დატყვევებული ყვარყვარე აქ მოპ-
ყავდათ ემისარებს. იმ დროში ბალნინჯოც
კი ისტორიის ფურცლებზე იჭყლეტდა თავს
და ყვარყვარე მოხიბლული გახლდათ თავისი
ახალი ნიღბით. ამაყად იდგა, რევოლუციო-
ნისათვის წამებული რაინდის თავდაჯერებით
ისროდა ცნობილ ფრაზას — ბორკილების
გარდა არფერი გვაქვს დასაკარგო! მაგრამ
ჯალათმა გამოიტანა კიბე, დაჰკიდა ყულფი

და ყვარყვარეს სახრჩობელაზე ასევე შეს-
თავაზეს. ფინალის მოულოდნელობით შე-
შინებული ყვარყვარე დაფრთხა. მტკიცება
დაიწყო — ხელმწიფის ერთგული კაცი ვა-
რო, მაგრამ სიმართლე არავინ დაუჭერა.
ყვარყვარე გაჯიუტდა და შენელებული კად-
რის ხერხში დაიწყო ყვარყვარეს მსვლელო-
ბა იდეისათვის წამებულითა გოლგოთაზე. ეს
კინემატოგრაფიული ხერხი უაღრესი ორ-
განულობით გამოიყენა რ. ჩხიკვაძემ კონცეპ-
ტუალური მნიშვნელობის მქონე მომენტის
ფიქსირებისათვის. აი, იგი ავიდა სახრჩო-
ბელაზე, თვითონ გაუყარა ყულფში თავი და
ბედს შეეგუა. მაგრამ ბედმაც გაუღიმა —
რევოლუცია მოხდა, მეფე გადადგა, დეპე-
შამ სულზე მოუსწრო. ყვარყვარე გადარჩა!
(გაგვახსენდა ბრეჰტის „სამგროშოანი ოპე-
რა“, დედოფლის კაპრიზმა სახრჩობელიდან
რომ ჩამოხსნა მექი-დანა და გვირგვინების
დღის აღსანიშნავად აზნაურის ტიტული და
საკვარეულო რენტა უბოძა). სახრჩობელა-
ზე ასული ყვარყვარე თვალყურს აღევნებდა
სამხედრო შტაბის არეულობას, დეპეშის
მიღებით შექმნილ ავიოტაქს. კომენტარს
უკეთებდა მოვლენებს. „გაუცხოების ეფექ-
ტის“ ფლობა განსაკუთრებული ძალით გა-
მოიხატებოდა სწორედ ამ სცენაში.

ყვარყვარეს მეტამორფოზებს, ცხოვრების
კბებზე ასასვლელად გამოყენებულ ნიღ-
ბებს და ხრიკებს ირონიულ კონტრასტებს
უქმნიდა ბეთჰოვენის IX გმირული სიმფო-
ნიის ფინალი, ბახის „ოიანეს ვნებანი“, ქარ-
თული ქორალი „შობაი შენი, ქრისტე“ და
ვეებრის როკ-ოპერა „იესო ქრისტე — სუ-
პერ ვარსკვლავი“ („ყვარყვარეს“ მუსიკალურ-
ი ვაფორმების ავტორი თავად რ. სტუ-
რუა). რიჩარდს — ამ თანამედროვე უზურ-
პატორს თუ „მაფიის მამას“, აწ გარდასულ
ტირანთა თუ ახლანდელ დიქტატორთა გა-
მოცდილებით შეიარაღებულ პოლიტიკურ
ლიდერს პაროდულ ანტითესს უქმნიდა
ჩერნის სასკოლო ეტიუდის რაფინირებული
მელოდიურობა, ბახის „ტოკატა“ და და-
დგმის ქეშმარიტი თანავტორობით განათე-
ბული ვია ყანჩელის მუსიკალური პარტი-
ტურა. ირონიზირებისა და პაროდირების
პრინციპს სრულიად გარკვეული ზნეობრი-
ვი და სოციალური ასპექტები ჰქონდა და-
ძებნილი რუსთაველელთა ორივე თხზულე-
ბაში. აქ ნიღაბი ეხდებოდა არა მხოლოდ



ახლავი — რამაზ ჩხიკვაძე („ყვარ-
სული ცარცის წრე“)

ყვარყვარესა და რიჩარდს, არამედ იციცხე-
ბოდა საზოგადოება, რომლის საღმა აზრმა,
გაუხედნავემა სულმა და ზნეობრივმა უძლე-
რებამ ყვარყვარესა და რიჩარდის არსებო-
ბა დაუშვა, განაპირობა მათი ტრიუმფი. შე-
გუების ამ ობიექტურ გზაზე ხალხი თვი-
თონ დაემსგავსა თავის ბელადს და პატარა
ყვარყვარეებად, მიკრო რიჩარდებად იქცა.
სწორედ ამ მიმართებაში გამოიხატებოდა
ორივე სპექტაკლის ტრავკული პათოსი, რად-
გან სწორედ ამ გარემოებაში იაზრებოდა
ყვარყვარესა და რიჩარდის ხელახალი აღორ-
ძინების წინაპირობა. პირველი სპექტაკლის
ფინალში ყვარყვარე იმ სანაგვეე ყუთიდან
ამოდიოდა, რომელშიც ახალი წინამძღოლის
შეგონებებით გონებაგანათებულმა ხალხმა
ისროლა და კვლავ უბიწოების იმ თეთრი
ნიღბით ბრუნდებოდა სცენაზე, რომლითაც
სპექტაკლის პროლოგში გამოგვეცხადა.

„რიჩარდის“ ფინალში კი რიჩმონდი —
რიჩარდის გაწვრთნილი უნიკიერესი და უახ-
ლესი თანამებრძოლი იდგამდა სამეფო გვირ-
გვინს. რიჩმონდი რუსთაველელთა სპექ-
ტაკლში თავიდანვე იღებს მონაწილეობას
მოქმედების მსვლელობაში. „მესტროს“ ოს-
ტატობით აღტაცებული, იგი შესანიშნავად
ითვისებს ძალმომრეობის გაკვეთილებს და
სწორედ ეს გამოცდილება შეაძლებინებს მს
ბოლო მოულოდნელობით რიჩარდს, მაგრამ მათი ორ-
თაბრძოლა, შესანიშნავად წარმოდგენილი
ვეებერთელა სცენის მთელ სიგრძეზე გადა-
ჭიმული, ინგლისისა თუ მსოფლიოს გეოგ-



რაფიული რუკის ნაჭდევებიდან აღმომართული რაინდული ხმლებით სამართლიანობის აპოთეოზის შექსპირული სცენით არ მთავრდება. რიჩარდის ნილაზში პერსონიფიცირებული ბოროტება ახალ სახეს იღებს და ეს ახალი ტირანიც თრთოლვით ააბიჯებს საფეხურებს იმ გაურანდელი დანადგარის სიმბოლი-საყენ, რიჩარდის ვეირგვინდებისათვის რომ ალაგვს და ისიც მეფედ ეკურთხება, მაგრამ ჩვენს ყურადღებას მოზეიმე ძალმომრეობის ამ რიტუალთან ერთად დანადგარის ქვეშ მუხლმოყრილი მასხარას ძალზე კოლორიტული ფიგურა იპყრობს (პიესაში, როგორც ცნობილია, იგი არ არის). მასხარას წითელი ეილენტი, ლაქიის თეთრი ხელთათმანები და სამკუთხა ქუდი მოსავს. ეს მხატვრული სახე, შესანიშნავად შესრულებული მსახიობ ა. მახარაძის მიერ, კიდევ ერთ ვარიაციას წარმოადგენს ნაპოლეონის თემის ირონიული ინტერპრეტაციისა, ასე დამახასიათებელი რომაა XX საუკუნის ხელოვნებისათვის და პიკასოს ადრეული შედეგების ასოციაციას იწვევს. მოგვაგონებს მხატვარ სალვადოს პორტრეტს არლეკინის კოსტუმსა და სამკუთხა ქუდში და „არლეკინს წითელ ფონზე“, მაგრამ ამ სპექტაკლის არლეკინი მრავალმნიშვნელოვნად იღიმება და მასხარას ამ ღომილში იკითხება კომენტარი სპექტაკლის თემაზე, რომელიც წარმოდგენის ფინალს განგვადგევინებს როგორც ეპილოგს ახლახან გასრულებული ქმედებისა და როგორც პროლოგს კიდევ უფრო შემზარავი და მომაკვინებელი, აბსურდული მოქმედებისა. სცენაზე ავღია „რაინდულ ტურნირში“ დაგლეჯილი მრავალნატანჯი ქვეყნის გეოგრაფიული რუკა, რომელსაც პიტერ ბრეიგელის ბორბალზე შემომჭდარი აპოკალიფსური ყვავი გასცქერის.

ეს ყვავი უთვალთვალებს რიჩარდისა და ლედი ანას შეხვედრის შესანიშნავ, სადადგმო თუ საშემსრულებლო ოსტატობის ბრწყინვალეობით აღბეჭდილ სცენას და რ. ჩხიკვაძის რიჩარდი აქაც არ ცდილობს ისე წარმოადგინოს თავისი სასიყვარულო ინტრიგა, რომ გულწრფელობის ილუზია შეუქმნას პენრი VI ცხედართან მგლოვიარე ქალს. ხერხები, რომლითაც ეს კოჭლი და კუზიანი საოცრება „ჩიბდავს“ და „აჯადოებს“ მომავალ დედოფალს, საგანგებოდ უხეში და გაცვეთილია, პათოსი — ფალსიფიცირებუ-

ლი, ვნება — ყალბი. და ეს იმიტომ, რომ რ. ჩხიკვაძის რიჩარდმა თავიდანვე გამოიხატა თამაშითაც რომ მიალწვევს სასურველ მიზანს. ლედი ანა, ისევე როგორც წარმოდგენის სხვა პერსონაჟები, სავესტიტაა მოკლებული ზნეობრივ იდეალებს, ისევეა შეპყრობილი განდიდების მანიით, როგორც დედოფალ-ყოფილი ელისაბეთი, რომელიც სამეფო კარიგვინს იმ იმედით სტაცებს ხელიდან მიტყთა მკვლელ რიჩარდს, რომ ეგებ როგორმე ახლა უკვე ასულის საქორწინო სარეცელით კვლავ მიალწვიოს შეუზღუდავი ძალაუფლების სათავეებს..

ლედი ანა პენრი VI-ის ცხედართან ნებდება რიჩარდს. მისი „დაცემის“ თუ „აღზევების“ მოქმენი კვლავ ის აპოკალიფსური ყვავი და ის მესაფლავეა, ვიოლინოს აკომპანიმენტის ქვეშ რომ მიჰყავს ეს ვითომდა უჩვეულო ვარიგება.

გამარჯვებული და მოზეიმე რიჩარდი ნაბჯის უწყობს რეგეტიმის მელოდიურ, მსუბუქ მუსიკალურ ფრაზას. ხელთ ალისფერი ვარდი უპყრია — სიყვარულის ეს მარადიული სიმბოლო, რომელსაც ასე უხეშად დასცინა ცოტა ხნის წინ. რიჩარდი აქ თითქმის აღარ კოჭლობს. კანდიერი და ელეგანტური, ტრიუმფატორის მანტიასავით ატარებს თავისუფლად არჩეულ საკარნავალო კოსტუმს — ნაპოლეონის ნაცრისფერ ფრენჩს. რალაც განუმეორებელი, ირონიული გრაციოზულობით გააქვს რ. ჩხიკვაძის სცენიდან ეს ვარდი და ჩვენს ცნობიერებაში ასოციაცია იღვიძებს იმ ალისფერი ვარდის გამო, რომლითაც შემოდოდა სცენაზე გენი-ალური ლოურენს ოლივიეს ღვთაებრივი, ზანგი ოტელი.

დრო, რომელიც აშორებდა ლოურენს ოლივიეს არავგირ ოტელოს რამაზ ჩხიკვაძის ანტიგმირული რიჩარდისაგან, ცხადია, შექსპირის თანამედროვე გააზრების უფრო დიდ შესაძლებლობებს მოიცავდა, მაგრამ რუსთაველის თეატრმა მაინც გადააჭარბა ყოველგვარ მოლოდინს „რიჩარდ III-ს“ უაღრესად ორიგინალური ინტერპრეტაციით, რომელიც აქ პოლიტიკური უპირატესობისათვის გამართულ სისხლიან ფარსად იაზრებოდა და ამგვარი თამაშისათვის დამახასიათებელი ტერორისტული აქციების კომპარულობითა და თანამედროვე, პიროვნების დასათრგუნად მიმართული, უკვე უაღრესად

სრულყოფილი მეთოდებით იყო დაღდასმული.

ცნობილი ნაწარმოების ესოდენ გლობალურმა და მოულოდნელმა გააზრებამ, მხატვრული ერთიანობის წარმოჩენამ კოლაჟის პრინციპებზე აგებულ მ. შველიძის შესანიშნავ სცენოგრაფიასა და ი. ზარეცკის ჭორეოგრაფიაში, რ. ჩხიკვაძის საშემსრულებლო კულტურაში გამოხატულმა ჯალმა არტისტიზმმა და სტილის ვირტუოზულმა ფლობამ აღმოჩენის მნიშვნელობა შესძინა რ. სტურუას სპექტაკლს და ტრიუმფალური გამარჯვებები მოუტანა რუსთაველის თეატრს ყველაზე უფრო ავტორიტეტულ თეატრალურ ფესტივალებზე: ედინბურგში, ავინიონში (სადაც რუსთაველის თეატრი მსოფლიოში პირველი თეატრალური კოლექტივი აღმოჩნდა, რომელსაც ნება ებოძა პავის სასახლის მედდანზე არაფრანგულ ენაზე გაემართა წარმოდგენა), მექსიკასა და ლონდონში, იტალიაში, საბერძნეთში, შვეიცარიაში, პოლონეთში, გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკაში და სხვა. ამ გასტროლებზე რ. ჩხიკვაძემ დიდი მსახიობის სახელი დაიმკვიდრა. მის ხელოვნებას აღტაცებაში მოჰყავდა ყველა ჯურის მაყურებელი.

აქ შეიძლება აღფრთოვანებული ციტატების უხვად მოტანა, მაგრამ ალბათ სჯობს თავი შევიკავოთ, ისინი საკმაოდ ფართოდ არიან ცნობილი. ვიტყვი მხოლოდ: „რიჩარდში“ „ყვარყვარეს“ მხატვრული მიგნებები იყო ინტეგრირებული და იგი რ. ჩხიკვაძისა და რ. სტურუას შემოქმედებითი თანამშრომლობის გვირგვინად იქცა.

ეს თანამშრომლობა დიდი ხნის წინ იყო დაწყებული, თუმცა რ. ჩხიკვაძეს მონაწილეობა არ მიუღია იმ სპექტაკლების განხორციელებაში, სადაც რეჟისორი ინტელექტუალური თეატრის მხატვრული პრინციპების დამუშავებას მიეღობოდა უმთავრესად. მათი თანამშრომლობა მხოლოდ კომედიის გაჩენით შემოიფარგლებოდა და მიმართული იყო ანტიიმპერსონალი, ანტიილუზორული თეატრის მხატვრული პრინციპების სცენური ხორცშესხმისათვის (ფადინარი — ლაბიშის „შალის ქუდი“, აკოფა — ა. ცაგარლის „ხანუმა“).

„ხანუმა“ დაიდგა 1968 წელს. ამ ჭეშმარიტად დღესასწაულებრივ, მუსიკალურ სპექტაკლებში (კომპ. გ. ყანჩელი) უკვე სადა-



ლენი ანა — ნანა ფაქუაშვილი, რიჩარდში — რამაზ ჩხიკვაძე („რიჩარდ III“)

გმო პრინციპის მნიშვნელობას იძენდა აშკარა, ღია თამაშის ხერხი... დემონსტრირების, ჩვენების, წარმოდგენის და არა განცდისა და გარდასახვის სტილისტიკა სპექტაკლის ანტიილუზორულ ბუნებას, მის ღრმად იმპროვიზაციულ ხასიათს წარმოაჩენდა.

თანამედროვე ქართული თეატრალური კულტურის გამდიდრება ახალი საშემსრულებლო ხერხებით ეროვნული კლასიკური პიესის საფუძველზე ხორციელდებოდა და ამ გარემოებას პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა არა მხოლოდ სპექტაკლის ავტორის პირადი შემოქმედებითი ბიოგრაფიისთვის. „ხანუმას“ აშკარად თეატრალურ, მახვილგონიერულ, სანახაობრივ სტიქიაში თამაშის ახალი წესით ერთნაირად იხილებოდნენ როგორც სპექტაკლში დაკავებული მსახიობები, ისე საქართველოს სხვადასხვა კუთხიდან ჩამოსული მაყურებლები. წარმოდგენა განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობდა. რ. ჩხიკვაძის მიერ ამ სპექტაკლში შესრულებულ სიმღერებს მთელი საქართველო მღეროდა იმხანად და მიუხედავად იმისა, რომ „ხანუმაში“ უფრო მეტად იყო გამოყენებული რ. ჩხიკვაძის ვოკალური და არა აქტიორული მონაცემები, მსახიობმა აკოფა მაინც მისი ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი ლაღი არტისტიკით ითამაშა. მის მიერ შექმნილი მხატვრული სახე დაუოკებელი იუმორით, სიტყვათა თამაშისა თუ ინტონაციური მოდულირების განსაკვირვებელი მრავალფეროვნებით, ჭეშმარიტი კო-



მედიური სიხალისითა და იმპროვიზაციის ვირტუოზული უნარით იყო განთავსული.

რ. ჩხიკვაძის აკოფა თავისი მცირე თეოდო ავანტიურების თანამონაწილედ იხდიდა მყურებელს. მსახიობი აქ ისევე ახლო იდგა საუკუნის დასაწყისის თბილისელი მოქალაქის ტიპის შექმნის თეატრალურ ტრადიციასთან, როგორადაც დისტანცირებული იყო მისგან. ქართული ეროვნული კომედიის ამ ცნობილი ნიღბის ასეთი ორმხრივი განთავსება გაპირობებული ვახლდათ ფარსული ელემენტების შემოტანით ყოფით კომედიასში. მისი გათამაშებით მოედნის თეატრისათვის დამახასიათებელ ხერხში, მისი შესრულების თვით ირონიული ხასიათით.

ის როლები, რომლებიც არ ემორჩილებიან განხვევას თამაშით მოგვრილი სიხარულით იმპროვიზაციულ სტიქიაში, საერთოდ ნაკლებად იტაცებენ რ. ჩხიკვაძეს. სწორედ ამიტომ, ღრმად დრამატული ხასიათების შექმნისას მსახიობი იშვიათად აღწევს სასურველ მიზანს და იგი არ მიელტვის მათ განხორციელებას არც თეატრსა და არც კინემატოგრაფში. და თუმცა მან მოინდომა ასეთი ხასიათის შექმნა ცნობილი ქართველი კინორეჟისორის რ. ჩხეიძის ფილმში — „ნერგები“, სადაც მსახიობი ლუკა ბაბუას თამაშობდა და მონღოლამის მთავარ იდეას, რომელშიც ეროვნულობის შენარჩუნებისა და გადარჩენის პათოსი იაზრებოდა უმთავრესად, რასაც რ. ჩხიკვაძის მიერ განხორციელებული მხატვრული სახე ავლენდა, მსახიობმა დიდ გამარჯვებას მაინც ვერ მოიპოვა. ფილმის დრამატურგია (სცენარის ავტორი ს. ქლენტი) ლუკას უაღრესად ზოგად, მკრებლობით სახედ წარმოგვიდგენდა. ეს იყო ხატი—იდეა, რომელიც ქართველი კაცის ზნეობრივ სისპეტაკესა და სულიერ ძალას ასხამდა ხობტას, მაგრამ როგორც ყველა სქემას, მასაც აკლდა კონკრეტული ადამიანური თვისებები. ხასიათი თავიდანვე იყო განსაზღვრული და მას განვითარების დინამიურობა არ ახასიათებდა. რ. ჩხიკვაძის აქტიორული ინდივიდუალობისათვის კი ხასიათის სწორედ კონკრეტული თვისებების მიგნება და მათი გამომხატვის ჰიპერბოლიზაციაა დამახასიათებელი. მხოლოდ აქედან გამომდინარე შეიძლება საერთოდ სისხლსავე მხატვრული სახის შექმნა. დასაზღვრულ ფილმში ეს არ მოხერხდა, რამაც კიდევ უფ-

რო გაათვალსაჩინოვა, თეატრის მსახიობი რომ ქმნიდა ამ ეკრანულ სახეს. მსახიობმა ძის ნამუშევრებს კინემატოგრაფში თითქმის ყოველთვის ატყვია თეატრალურობის კვალი, მაგრამ არის ისეთი ფილმებიც, რომელთა სტილისტიკასთან ორგანულად დაკავშირებული მსახიობის მიგნებები თეატრში და ამდენად, რ. ჩხიკვაძის საშემსრულებლო მანერა ჰარმონიულ კავშირში განიცდება კინონაწარმოების მხატვრულ კონცეფციასთან. რ. ჩხიკვაძის ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანი წარმატებები სხვადასხვა ყანრული და საშემსრულებლო ხერხების სინთეზირების საფუძველზეა მიღწეული კინემატოგრაფშიც. არაერთმა ქართველმა რეჟისორმა იგრძინა რ. ჩხიკვაძის საშემსრულებლო მანერის თავისებურება და სინტერესოდ გამოიყენა იგი.

ქოსას განხორციელების შემდეგ თეატრში, რ. ჩხიკვაძემ მაცილის სახე შექმნა თ. აბულაძის ფილმში „ვედრება“. ვაჟა-ფშაველას შემოქმედების თემებზე აგებულ ამ უაღრესად მრავალბალსტიან ფილმში, რომელიც მშვენიერების გადარჩენის პრობლემას ამუშავებდა. რ. ჩხიკვაძემ ამ მშვენიერების დასათრგუნად მიმართული ბოროტების სიმბოლო წარმოგვიდგინა უაღრესად კონცენტრირებული სახით. მსახიობის უნარმა ყოფითი პლანების გროტესკულ-პაროდიულ სტრუქტურაში გადაყვანისა განსაკუთრებით ნათლად იჩინა თავი ამავე რეჟისორის ორ მომდევნო ნამუშევარში — „სამკაული სატრფოსათვის“ და „ნატურის ხე“. პირველ ფილმში რ. ჩხიკვაძე თამაშობდა თალღით დაუდს, მეორეში — მღვდელ ოზროხინეს. ორივე შემთხვევაში რ. ჩხიკვაძემ წარმოდგენითი, გახსნილი ხერხით თამაშის ოსტატობა გვიჩვენა. პაროდიირების, ირონიზირების, შექმნილი სახისადმი დამოკიდებულების დემონსტრირების მაღალმა აქტიორულმა კულტურამ არაერთხელ განაპირობა ფილმის ეანრული მიმართებისა და მხატვრული სპეციფიკის გააზრება. მაგრამ ისეც ნათელი გახდა, რომ ყველანაირი ფილმის ბუნება ვერ იტევს რ. ჩხიკვაძის ძალზედ მკვეთრად გამომხატულ ინდივიდუალობას. თუ ისეთ ნაწარმოებებში, როგორცაა გ. შენგულიას „ვერის უბნის მელოდიები“, რ. ესაძის „წიკიპურტები“, „ერთი ნახვით სიყვარული“ და ს. რეხვიამშვილის „გზა შინისაკენ“ რ. ჩხიკვაძის მხატვრული აზროვნების მანერა და

საშემსრულებლო სტილი ორგანულ კავშირშია ფილმის მხატვრულ მთლიანობასთან და ლოკატურად იწერება მასში. არის რიგი კინოპროდუქცისა, რომელსაც არ გააჩნიათ გარკვეული მხატვრული კონცეფცია და რ. ჩხიკვაძის მონაწილეობა ასეთ ფილმებში კიდევ უფრო თვალსაჩინოს ხდის მათ ეკლექტიურობას. და თუმცა რ. ჩხიკვაძემ უკვე არაერთი მნიშვნელოვანი სახე შექმნა ქართულ კინოში, კინემატოგრაფიული მოღვაწეობა მაინც ვერ შედრება მის სასცენო მღვდნაწილობას, რადგან განსაკუთრებული სიმძაფრით სწორედ თეატრში იგრძნობა ხელოვნების მაგური ძალა, იგი სწორედ აქ ქმნის მხოლოდ მისთვის აღტკმული შთაბრძნებით განათებულ თავის სამყაროს.

იმ როლებიდან, რომელშიც რ. ჩხიკვაძის არტისტიზმის ისეთი თვისებები გამოიხატა, რაც ჯერ არ ასახულა ამ ნაშრომში. ბებერი მეზურნის სახე მინდა გამოვყო ა. ჩხარტიშვილის სპექტაკლიდან „ბებერი მეზურნეები“ მ. ელიოზიშვილისა (1966 წ.).

რ. ჩხიკვაძის მიერ შექმნილი მუსიკოსის სახე ელეგორიობისა და რომანტიულობის ნიშნით იყო აღბეჭდილი ამ სპექტაკლში. მსახიობი მოულოდნელი, გულშიჩამწვდომი სითბოთი და თანაგრძნობით ქმნიდა თედოს ხასიათს. მისი იუმორი აქ ლირიკული იყო და დამოკიდებულება გვირისადმი სევდისა და ნოსტალგიის ატმოსფეროს ქმნიდა იმ აწვარდასული, მაგრამ უკეთესი დროისადმი, იმ უბრალო, მაგრამ ჭეშმარიტად ადამიანური ურთიერთობების კულტურისადმი, რომელსაც ნთქავდა და ანადგურებდა ურბანისტული კულტურა. რ. ჩხიკვაძე ისეთ განფენილებაში წარმოგვიდგენდა გვირის სამყაროს, სადაც ადაპტაციას განრიდებული პიროვნების ჯერ დაუშლელი მთლიანობა ამქვეყნიური ღწვისა და ბრძოლის ნამდვილ აზრს სიყვარულში, მეგობრობაში, კაცურკაცობასა და თავისი საქმის ოსტატურ ფლობაში აღიარებდა.

ძველი თბილისის მუსიკალური ფოლკლორის ღრმა გრძნობამ, კოლორიტულმა ქალაქურმა სიმღერებმა, ჩვეული ოსტატობით რომ ასრულებდა რ. ჩხიკვაძე, სასურველი წარმატება მოუტანა მსახიობს, რადგან მისი დიდი ვოკალური და საშემსრულებლო კულტურა ამ შემთხვევაში პერსონაჟის ხასიათი-

სა და სამყაროს ამოსახსნელად იყო მიმართული. მით უფრო უნდა აღინიშნეს მხატვრული თეატრის მსახიობისათვის ად იშვიათი ვოკალური მონაცემები ზოგჯერ მხატვრული სახის შესაქმნელ მთავარ საშუალებას წარმოადგენდა რ. ჩხიკვაძის მონაწილეობით შექმნილ სპექტაკლებში და ამ გარემოებას ყოველთვის არ მიჰყავდა მსახიობი სასურველ შედეგამდე. მაგალითისათვის მექი-დანას ვახსენებაც იკმარებს ბრეჰტის „სამგროშიანი ოპერიდან“ (დ. ალექსიდის რეჟისურა, 1963 წ.) და თუმცა აქ საუბარი „ოპერაზე“ მსახიობის, ისევე როგორც მთლიანად სპექტაკლის წარუმატებლობის მთავარი მიზეზი, ვფიქრობ, კურტ ვაილის მუსიკალური პარტიტურით ზედმეტ გატაცებაში მდგომარეობდა. წაჩმოდგენა ვერ გამოხატავდა ბრეჰტის ეპიკური თეატრის მხატვრული კონცეფციების ღრმა წვდომას და მუსიკალური ალლოთი და სმენით დიდად დაჯილდოებული საშემსრულებლო კოლექტივი საესტრადო შოუს სტილისტიკისაკენ უფრო მიმართავდა სპექტაკლს, ვიდრე ამყლავებდა ბრეჰტის ინტელექტუალური თეატრის სპეციფიურ თავისებურებათა ფლობას.

რ. ჩხიკვაძის საკმაოდ ელეგანტური, მაგრამ არასაკმარისად ირონიული მექი დიდი ვოკალური ოსტატობით ასრულებდა ზონგებს და თუმცა იმ დროს ბოლომდე გაცნობიერებული არ ვახლდათ, ბრეჰტის აგიტაციური და გამიკცხავი თეატრის პათოსი ყველაზე ნაკლებად ვოკალით ტკობას რომ მიეღებოდა, მსახიობმა სასურველ შედეგს მაინც ვერ მიიღწია, რადგან ვერ შესძლო როლის ურთულესი დრამატურგიული პარტიტურის მთლიანობაში გააზრება, მისი განსაკუთრებული სტილისტიკის შთაწვდომა. მაგრამ სამართლიანობა მოითხოვს აღინიშნოს, რომ ბრეჰტის თეატრალური ესთეტიკა მარტოოდენ რუსთაველის თეატრისათვის როდი იყო მიუწვდომელი იმხანად.

მაშინ როცა საბჭოთა რეჟისორული და აქტიორული ხელოვნება ყოფის — ფსიქოლოგიური თეატრის პრინციპებს ამუშავებდა და ამ გზაზე ქართულმა თეატრმაც კი მიიღწია გამარჯვებებს, ბრეჰტის ხელოვნება თეატრალური სამყაროს ყველა მერიდიანზე ღადაღებდა, რომ ეს არის თეატრი და არა ცხოვრება, ან ცხოვრების სურათი.



საბჭოთა თეატრში ბრეტის შემოქმედებითი პრინციპების ათვისება მაშინ მოხერხდა, როცა კარგად დაიწყებული ახლო წარსულის გახსენების შესაძლებლობა შეიქმნა. როცა იმდენადვე გარდუვალი გახდა მეიერჰოლდის (და არა მხოლოდ მისი) თეატრალური პრაქტიკისა და თეორიის გათვალისწინება, რამდენადაც საფუძვლიანად გვექონდა ათვისებული სტანისლავსკის რეჟისორული გაკვეთილები, როცა რუსული სასცენო ხელოვნების ღრმად რეალისტურ ბუნებას, მისთვის დამახასიათებელ განსაკუთრებულ მგრძობელობას, მიდრეკილებას ფსიქოლოგიზმისა და იმ „მორცხვი ფორმებისაკენ“, რომელთაც აკადემიკოსი დ. ლიხაჩვი რუსული ლიტერატურის ტრადიციულთვისებად მიიჩნევს, ორგანულად დაუკავშირდა ექსცენტრიული თეატრალური ფორმები, უკიდურესი პირობითობა, ირონიულობა და პარადოქსულობა, როცა გარდუვალი გახდა ისეთი მსახიობის აღზრდა, რომელიც არა მარტო გარდასახვის ოსტატობას ფლობდა და „ადამიანის სულის ცხოვრება“ შეეძლო წარმოესახა სცენაზე, არამედ თეატრალური ქმედების სხვა, არანაკლებ მნიშვნელოვანი ათვისებურებების დაძლევაც შეეძლო, ბრეტის დიდის წარმატებით დაიდგა საბჭოთა სცენაზე.. 1975 წელს კი თავად რუსთაველის თეატრში განხორციელბულმა „კავკასიურმა ცარცის წრემ“ ძალზედ დიდი წარმატება მოუპოვა მთელს საბჭოთა თეატრალურ კულტურას. სპექტაკლი სახელმწიფო პრემიით იქნა აღნიშნული და მრავალსაგასტროლო ტურნეში მისმა საყოველთაო აღიარებამ ცხადყო, რა შორს წასულიყო რუსთაველის თეატრის შემოქმედებითი კოლექტივი თანამედროვე თეატრალური ენის რაობის შეცნობაში, ამ რაობის წარმომსახველი რა დიდი ოსტატები აღეზარდა მას.

„კავკასიურ ცარცის წრეში“ რ. ჩხიკვაძე აზდაკს თამაშობდა. ამ სახის შექმნამ მას განსაკუთრებული შემოქმედებითი სიხარული მიანიჭა და იგი დღესაც ყველაზე მეტად საყვარელი ქმნილებაა მსახიობისათვის. განსაკუთრებული სიცხადით. სწორედ აქ გამოიხატა რ. ჩხიკვაძის ამოუწურავი შემოქმედებითი ენერჯია, სწორედ აქ წარმოჩნდა მისი ოსტატობის უზადო სრულქმნილობა. მსახიობი გვანცვიფრებდა როგორც პიროვნების

ბრეტისეული კონცეფციის ღრმა წვლილით, ისე ამ კონცეფციის სცენური წარმოსახვით მეთოდთა ათვისებური ვაზარებით.

ბრეტის მიერ განსაზღვრული „ადამიანის ახალი ტიპი“ მუდმივ მეტამორფოზებს განიცდის, ექვემდებარება სიტუაციას და სოციალურ-პოლიტიკური გარემოს კვალობაზე ადაპტირებული. ბრეტთან პიროვნება ნიველირებულია. მწერალი ძალიან შორს დგას „პატარა ადამიანის“ იდეალიზაციისა და თანაგრძნობისაგან. ადამიანი ბრეტთან პიროვნების ტოლფასი არ არის. იგი სოციალური უსამართლობითა და არათანასწორუფლებიანობით დაბეჩავებული, შეშინებული არსებაა და სწორედ მის გამოსაფხიზლებლად, ადამიანის გასაადამიანებლად იბრძვის დიდი მწერალი. მაგრამ სანამ ეს პროცესი განხორციელდება, ადამიანი ბრეტთან „რა ის, რა ეს ჯარისკაცია“, იგი ყველანიერი შეიძლება გახდეს. სწორედ ამიტომ რ. ჩხიკვაძის აზდაკის — ამ გაუთლელი, ღვინის მოყვარული, დაჩაჩანაკებული სოფლის მწერლის შემყურემ, ძნელია წარმოდგინო როგორ მოიქცევა იგი პოლიტიკური ვადატრიალებების სიტუაციაში, კარნავალური სისწრაფით რომ ენაცვლებიან ერთმანეთს. რას მოიმოქმედებს ეს მასხარას სახითა და ბრძენის თვლებით მომზირალი უპოვარი და ბოვანო, რად იქცევა მოსამართლის სავარძელში ჩამჯდარი? — გვირად, რომელმაც პლებების ზნეობრივი უპირატესობა გამოხატა თუ ჩინოვიკ ობივატელად, რომელიც ახალ, მორიგ ხელისუფლებას ემსახურება. აზდაკის სახეში ეს ორივე საწყისია მოცემული. ისინი არ გამოირცხვენ ერთმანეთს და რ. ჩხიკვაძეც მისთვის ჩვეული მძაფრი და მსუეე სახიერებით, უკომპრომისოდ, ხასიათის ამ წინააღმდეგობრიობის ფსიქოლოგიური მოტივირების გარეშე წარმოგვიდგენს მას. სპექტაკლში ისევე, როგორც პიესაში, „ხასიათის“ ცნება ნაკლებადაა საგრძნობი. მასში არ ძვეს მიზეზ-შედეგობრიობის ის ლოგიკა, რომელიც ცხოვრებისეული, ფსიქოლოგიური სიმართლის თეატრისთვისაა დამახასიათებელი. რ. ჩხიკვაძის ინტერპრეტაციაშიც განსაკუთრებით მკვეთრად სწორედ ის ზეპიროვნული თვისებებია გამოხატული, რაც სხვა პერსონაჟთათვისაცაა

დამახასიათებელი, მაგრამ მსახიობი ისეთ სიციოცხლეს ანიჭებს თავის სცენურ ქმნილებას, ისეთ ცხოველყოფილ სულს შთაბერავს მის მიერ წარმოდგენილ ნიღაბს, რომ რამდენადმე ცილდება ბრეტის ტენდენციას, რომლის თანახმადაც დიდი დრამატურგი საგანგებოდ კონსტრუირებულ სქემაში აქცევდა ხასიათს და ინდივიდუალურ თვისებებს მოკლებული ნიღბის ხარისხში ეწადა მისი აზიდვა. მაგრამ ეს გადახრა ბრეტის თეორიული კანონებისაგან არავითარ შემთხვევაში არ ეწინააღმდეგებოდა რუსთაველელთა წარმოდგენის არც იდეურ და არც მხატვრულ კონცეფციას, რადგან ამ სპექტაკლის განხორციელებისას რ. სტურუა უკვე აღარ ცდილობდა „სუფთა“ სახით წარმოდგინა ბრეტის დებულებები ეპიური თეატრის შესახებ.

„კავკასიური ცარცის წრის“ ღრმად ემოციური და სინთეტური ბუნება, დახვეწილი ქორეოგრაფიული პლასტიურობა, მუსიკალურობის ხარისხი, გარდასახვისა და წარმოდგენის მეთოდთა ურთიერთშეკავშირება, მძაფრი თეატრალობა, რომელშიც იმპროვიზაციული და ინტუიტიური საწყისები აშკარად სქარბობდა „ნორმალისტული ხასიათის“ რაციონალურ სულს, ისეთსავე კავშირში იყო ბრეტის თეატრალურ ესთეტიკასთან, როგორადაც იხრებოდა მისგან. ამ მოსაზრების საილუსტრაციოდ იმის აღნიშვნაც იკმარებდა, რომ რ. სტურუას სპექტაკლისათვის მუსიკა კომპოზიტორმა გია ყანჩელმა შექმნა და სწორედ მისმა მუსიკალურმა პარტიტურამ დიდად განაპირობა წარმოდგენის გრანდიოზული წარმატება. თვით სახრჩობელაზე შემდგარი აზდაკის სიმღერაც — ეს დაუვიწყარი და სულის შემძვრელი დადადისი, იტალიური ბელ-კანტოს მანერაში გახლდათ ინტერპრეტირებული და არა „კავკასიური ცარცის წრის“ თანაავტორის კომპოზიტორ პაულ-დესაუს ირონიულ ექსცენტრიული ზონგების სტილში. სწორედ ამ სიმღერის შესრულებისას განიცდიდა მასუბრებელი რ. ჩხიკვაძის ხელოვნების მაგიურ ძალას, სწორედ აქ იძენდა განსაკუთრებულ პათოსს მსახიობის მოწოდება გადაგვეკეთებინა სპექტაკლში წარმოდგენილი ცხოვრების წესი, გადაგვეჩინა სამყარო.

ყალყზე შემდგარი, უაღრესად ექსტატიუ-

რი და დასანგრევად შეტორტმანებული სამყარო ამ სპექტაკლშიც ზნეობრიობის იმ გამოხატულებით ნათდებოდა, უმაღლესი ხელოვნებით განხორცილებად რომ რჩება ყოველთვის, რა სამოსელშიც არ უნდა იყოს გახვეული — აზდაკის ქონძებში თუ გრუშუმს მთაწლის წინსტარში. ზნეობრიობა არამატერიალური კატეგორიაა. სულისმიერია იგი და სიკეთეა მისი არსი. სიკეთის დამკვიდრება კი გარდუევალს ხდის სახელმწიფო დოქტრინების დარღვევას. მხოლოდ ასეთნაირად შეიძლება სიკეთის გადარჩენა და გამარჯვება სამყაროს იმ მოდელში, რომელსაც სპექტაკლი წარმოგვიდგენს. და რ. ჩხიკვაძის აზდაკიც მთელი თავისი არსებით, ძნელი ცხოვრების გამოცდილებით, დიდი სულიერი ძალისხმევით ამტკიცებს, რომ მარადიული არაფერია სიკეთედ ქცეული ზნეობის გარდა. რაოდენ დაცემული, განადგურებული, ყოვლისმომთმენი და შემგუებელიც არ უნდა იყოს ხალხი, თუ ერთი კაცის სულში მაინც კიაფობს ჭეშმარიტი ზნეობრიობის ათინაი, იგი სასწაულმოქმედი. აკი იტვირთა რაფაელის ღვთისმშობლის სხვივით განათებულმა ი. გიგოშვილის მშვენიერმა გრუშუმ უმაღლესი ზნეობრიობის ხვედრი და მოწამებრივი ერთგულებით აზიდდა პიროვნებად განხორციელების სიმაღლემდე. ადამიანის თანდათან დაბადების, მისი თვითგანხორციელების პროცესს ბრძენის თვალებით შეჰყურებს მასხარას ნიღაბში გაუცხოებული აზდაკი და სხვის შვილს იმიტომ უბრუნებს გრუშუმს, რომ მისი თავისუფალი არჩევანითა და ამბოხით მოიხიბლა, თვითგამორკვევისაკენ მიმსწრაფ სულს შეახო ხელი.

„კავკასიურ ცარცის წრეში“ უძველესი ბიბლიური თემა — წყვილიდან სინათლისაკენ — ტანჯული აღმავრენით იყო გამოხატული რ. ჩხიკვაძის მიერ და იგი ლოგიკურად უკავშირდებოდა ჩვენი დროის ამ ბრწყინვალე მსახიობის მთავარ შემოქმედებით თემას, რომელიც ალბათ ასეც შეიძლება იყოს ფორმულირებული — დავეხმაროთ ადამიანს გახდეს ადამიანი!

მრწამსის ერთგულება

ელგუჯა აბაშუკელი

ბორის ციბაქე ჩემი თაობის მოქანდაკეთა ერთ-ერთი ნიჭიერი წარმომადგენელია. თბილისის სამხატვრო აკადემიაში სწავლის პერიოდშივე გამოირჩეოდა მხატვრული სკულპტურული ფორმისადმი უშეღავათო დამოკიდებულებით, ნახატის მაღალი კულტურით, ძერწვის საკუთარი მანერით, პროფესიული ოსტატობით, 50-60-იანი წლების ქართული ქანდაკებისათვის ნიშანდობლივი ტენდენცია — პლასტიკური ფორმის დახვეწა-განვითარება და მისი სპეციფიკური ნიშანთვისებების წინ წამოწევა ბორისის შემოქმედებაშიც თვალნათლივია. ამასთან, იგი ცდილობდა ებოვნა საკუთარი ხმა, კმნიდა პორტრეტს, სკულპტურულ ფიგურას თუ რთულ კომპოზიციას, არსად დალატობდა ფორმის სემანტიკურ, სპეციფიკურ თვისებას და ბოლომდე ერთგულებდა მას. ბორისის ქანდაკებისათვის დამახასიათებელი ფორმის სისავსე-სიმკვრივე, საკუთარ მხატვრულ ამოცანებს დამორჩილებული, ყოველთვის გამოარჩევს მის ნამუშევრებს.

ბორის ციბაქე პროფესორ ნიკოლოზ კანდელაკის მოწაფეა მისი სკოლის ერთ-ერთი ტიპური და საუკეთესო წარმომადგენელი. თავის შემოქმედებაში იგი შესაშური ერთგულებით აგრძელებს მასწავლებლის ტრადიციებს და არ დალატობს იმ პრინციპებს, რომლებიც დამახასიათებელი იყო ნიკოლოზ კანდელაკისა-

თვის, როგორც პედაგოგისა და მოქანდაკისათვის. ბორისი მრავალი საინტერესო ნაწარმოების ავტორია. ჯერ კიდევ სრულიად ახალგაზრდამ, ნამუშევრით „ქალიშვილის პორტრეტი“ ქალაქ ენაში ვერცხლის მედალი და ახალგაზრდობის მსოფლიო ფესტივალის ლაურეატის წოდება მოიპოვა. ეს ნამუშევარი წარმატებით იყო ექსპონირებული როგორც საკავშირო, ისე მრავალი ქვეყნის სამხატვრო გამოფენაზე. აღსანიშნავია ამ პორტრეტის არა მარტო სპეციფიკური სკულპტურული ღირებულება, იგი საინტერესოა მოდელის ღრმა შინაგანი დახასიათებით. უკიდურესი სისავსის ფორმა ზომიერების ისეთ საზღვარზეა, რომლის შემდეგ ქანდაკებაში მოსალოდნელია ფორმის არა სიმკვრივე, არამედ სიმსუქნე, რასაც, სამწუხაროდ, ბევ-

ბ. ციბაქე
ქალიშვილის პორტრეტი



რი მოქანდაკე ვერ აღწევს თავს სპეციფიკური ამოცანისადმი ფორმალური დამოკიდებულების გამო, როცა მათთვის ფორმა თვითმიზნად იქცევა და სცილდება შინაგან სიერცობრივ საზღვარს. ბორისი ინარჩუნებს ზომიერების გრძობას და ქმნის დამაჯერებელ მხატვრულ სკულპტურულ სახეს.

ბ. ციბაძე მრავალი საინტერესო ნაწარმოების ავტორია. მას ეკუთვნის თბილისში, ბარათაშვილის სახელობის სკვერში აღმართული პოეტის ძეგლი. ეს მონუმენტი მხატვრული დამაჯერებლობით, პლასტიკური თვისებით და მასშტაბით კარგად ჩაიწერა არსებულ არქიტექტურულ გარემოში და ძველი თბილისის ულამაზესი უბნის ერთ-ერთ წამყვან, მოცულობით მხატვრულ კომპონენტად იქცა.

1983 წელს რესპუბლიკურ გამოფენაზე მოქანდაკემ გამოიტანა კომპოზიცია „ასპინძა“. ქანდაკება წარმოადგენს ცხენზე ამხედრებული ჭაბუკის ფიგურას, რომელიც გამარჯვების სიმბოლოდ აღიქმება. კომპოზიცია მოდელია მონუმენტისა, რომლის დადგმაც გათვალისწინებულია ასპინ-

ბ. ციბაძე
ქალიშვილის პორტრეტი



ბ. ციბაძე
გოგონას თავი

ძაში. დღეს ძნელია ვიმსჯელოთ ამ ნაწარმოებზე უშეღავათოდ, როგორც უკვე განხორციელებულ და დამთავრებულ ნაწარმოებზე. ავტორი აგრძელებს მასზე მუშაობას და ვიდრე საბოლოოდ დაამთავრებს ძეგლს, ალბათ კიდევ ბევრს შემატებს მას როგორც მხატვრულად, ისე იდეური მნიშვნელობითაც. ეს ქანდაკება პროფესიული დონით, სკულპტურული ფორმის ძერწვის ემოციური მუხტით, ავტორისეული მხატვრული კონცეპციით მისი ერთ-ერთი საუკეთესო ნამუშევარია და გვჯერა, მოქანდაკე ძალსა და ნიჭს არ დაიშურებს, რათა წარმატებით გადაჭრას მის წინაშე დასმული რთული ამოცანა.

ბორის ციბაძე ყოველთვის დიდი ენთუზიაზმით მონაწილეობს როგორც რესპუბლიკურ, ისე საკავშირო გამოფენებზე და ყოველთვის — წარმატებით. სასიამოვნოა ის ფაქტიც, რომ ის არასოდეს არ აპყლია ცდუნებას, არ უღალატია საკუთარი ესთეტიკური მრწამსისათვის, დღემდე ერთგულია საკუთარი ხმის. ეს კი შემოქმედის ის შესაშური თვისება გახლავთ, რომლის გარეშე ოცნებაც კი არ შეიძლება ხელოვნებაში მხატვრულ წარმატე-



ბ. ციბაძე. ბარათაშვილის პორტრეტი

ბებზე. დღეს, როცა ესოდენ გაიზარდა კულტურის სფეროში ინფორმაცია, როცა დასავლეთის ქვეყნების ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი სპეციფიკური ე.წ. „თავისუფალი“ მხატვრული აზროვნების ტენდენციები, ესთეტიკურ შეხედულებათა სიკრულე შემოქმედს უძნელებს საკუთარი ხედვის შენარჩუნებას და მხატვარი ადვილად ვარდება ზოგჯერ სტიქიურად თავზე მოხვეული უცხო მხატვრული „მელოდიის“ ტყვეობაში, ბორისი ახერხებს შეინარჩუნოს შინაგანი სიმართლე და განერიდოს ყოველგვარ ცდუნებას. როცა გავლენაზე ვლამპარაკობთ, ჩვენ მხედ-



ველობაში არა გვაქვს თანამედროვე პროგრესული ხელოვნების მიღწევები, აღმოცენებული ჩვენი საუკუნის ცხოვრების რიტმზე, XX საუკუნის ადამიანის სულიერ მოთხოვნილებებზე. არანაკლებ ძნელია ყოველივე ზემოთ თქმულის შემდეგ ხელოვანმა შეინარჩუნოს რწმენა საკუთარი შემოქმედებითი გზისა, დარჩეს მისი ერთგული ბოლომდე. ბორის ციბაძეს სჯერა საკუთარი მხატვრული შემოქმედებითი ამოცანების, საკუთარი თავის, და აგრძელებს კიდევ ნაყოფიერ შემოქმედებით მუშაობას.



ბ. ციბაძე
ბარათაშვილი

ამ მოკლე წერილში მე შევეცადე მეჩვენებინა სახე მოქანდაკისა, რომლის ნიჭი, შრომისმოყვარეობა და პროფესიისადმი სიყვარული მისი მომავალი შემოქმედებითი გამარჯვებების საწინდარია.

ორმოცდაათი წელი მხატვრისათვის სიჭაბუკის ასაკია: წინ კიდევ ორმოცდაათია. წარმატებით ევლოს მოქანდაკე ბორის ციბაძეს ცხოვრების და შემოქმედების რთულ გზაზე.

პერსპექტივის გათვალისწინებით

ირაკლი ბერიძე

ჩვენს რესპუბლიკაში დიდი ყურადღება ეთმობა მუსიკალური ხელოვნების განვითარებას, რაზეც თვალსაჩინოდ მეტყველებს არა მარტო მუსიკალური განათლების ფართო ქსელი, არამედ ახალ-ახალი საშემსრულებლო კერების დაარსების ფაქტიც. ამჟამად ჩვენს რესპუბლიკაში მოქმედებს სამი მუსიკალური თეატრი (თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრი და მისი ქუთაისის ფილიალი, ვ. აბაშიძის სახელობის თბილისის მუსიკალური კომედიის თეატრი) და სიმფონიური ორკესტრები, რომლებიც მოღვაწეობენ თბილისში, ქუთაისში, ბათუმში, სოხუმში. თანდათან მატულობს კამერული ანსამბლების რიცხვიც. საშემსრულებლო კოლექტივების დაარსება ნაკარნახევია ისეთი დიდმნიშვნელოვანი ამოცანებით, როგორცაა მსმენელთა ესთეტიკური აღზრდა, მუსიკალური აუდიტორიის ფორმირება რესპუბლიკის მასშტაბით.

არ შევედგები ცალკეული კოლექტივების მდგომარეობის განხილვას, იმ წარმატებების აღნიშვნას, რომლებიც მათ განუტეცდიათ თავიანთი მოღვაწეობის ამა თუ იმ ეტაპზე. ყურადღებას შევაჩერებ საერთო პრობლემებზე, რომელთა გადაწყვეტაზეა დამოკიდებული ამ კოლექტივების ზრდა, ჩვენი რესპუბლიკის მუსიკალური კულტურის ამაღლება. ამ პრობლემათა შორის უმთავრესია კვალიფიცირებული საორკესტრო კადრების ნაკლებობა,

რასაც მწვავედ განიცდიან როგორც მაღალპროფესიული საშემსრულებლო კოლექტივები, ისე ახლად დაარსებული შემოქმედებითი კერები.

ეს საკითხი არა ერთგზის ქცეულა მსჯელობისა და განხილვის საგნად. როგორც წესი, კვალიფიცირებული საორკესტრო კადრების ნაკლებობაში ბრალს სდებენ ვ. სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიას, რაც, ჩემის აზრით, მთლად მართებული არ არის, რადგან ინსტრუმენტალისტები კონსერვატორიაში შესულამდე ვადიან სპეციალური მომზადების 11-წლიან კურსს — 7 წელიწადს სწავლობენ სამუსიკო სკოლებში, 4 წელიწადს კი სასწავლებლებში. მხოლოდ ამის შემდეგ შედიან ისინი კონსერვატორიაში.

ამიტომაც ეს საკითხი მოითხოვს მოსაკალორე განათლების მთელი სისტემის — სკოლა — სასწავლებელი — კონსერვატორია — კომპლექსურ შესწავლასა და გაანალიზებას.

გარდა ამისა, მხედველობაში მისაღებია ერთი ფრიად მნიშვნელოვანი გარემოებაც — 60-იან წლებში კონსერვატორიაში დაარსდა საღამოს და დაუსწრებელი სწავლების განყოფილებები, რამაც დიდი და დღემდე ძნელად გამოსასწორებელი ზიანი მიაყენა მუსიკალური განათლების საქმეს. ამ განყოფილებებზე პერსპექტივის სრული გაუთვალისწინებლობით გეგმავდნენ კონსერვატორიაში შემომსვლელთა კონტიგენტს (ასე მაგალი-



თად, საფორტეპიანო განყოფილებაზე ყოველწლიურად იღებდნენ 120—140 სტუდენტს) რამაც გამოიწვია მომთხოვნელობის შესუსტება, პროფესიული დონის მკვეთრი დაცემა.

მეორეს მხრივ, კონტიგენტის ასეთმა ზრდამ განაპირობა პედაგოგიური შტატის გაზრდა, იმ ახალგაზრდა მასწავლებლების მოწვევა, რომლებსაც უმეტეს შემთხვევაში უმაღლეს მუსიკალურ სასწავლებელში მუშაობისათვის ავლდათ ცოდნა და გამოცდილება. კონსერვატორიის რექტორატს დღემდე უჭირს არაკვალიფიციური პედაგოგიური კადრებისაგან განთავისუფლება, მიუხედავად იმისა, რომ ამას მოითხოვს პედაგოგიურ დატვირთვების შემცირებაც, რაც საღამოს და დაუსწრებელი სწავლების განყოფილებათა ანულირებამ გამოიწვია.

ბუნებრივია ისიც, რომ ესოდენ რიცხვმრავალი გამოშვება ვერ ნაწილდებოდა სამუშაო ადგილებზე, მით უფრო, რომ კონსერვატორიის კურსდამთავრებულთა უმეტესობა თავს არიდებდა რაიონებში წასვლას. ნაცვლად ამისა, „ჰიანისტა არმია“, იმყოფებოდა რა აღრიცხვაზე თბილისის საქალაქო საბჭოს აღმასკომის კულტურის სამმართველოში ან განათლების სამინისტროს ესთეტიკური აღზრდის მეთოდურ კაბინეტში, ცდილობდა როგორმე მიეღო მინიმალური დატვირთვა თბილისის სამუსიკო ან საერთო განათლების სკოლაში. მაშინ, როდესაც კონსერვატორიის კურსდამთავრებულთა კვალიფიკაცია არ ითვალისწინებს მასწავლებლობას დაწყებით სამუსიკო და მით უფრო საერთო განათლების სკოლაში.

არანორმალური ვითარება იყო შექმნილი კონსერვატორიის საორგანო სპეციალობებზედაც. სტუდენტთა უმეტესობა ჯერ კიდევ სწავლის პერიოდში მუშაობდა პროფესიულ ორკესტრებსა თუ ანსამბლებში, რაც ეწინააღმდეგება სწავლების დებულებას.

ყოველივე ეს თვალნათლივ მოწმობს, რომ კონტიგენტის დაგეგმარება მუსიკალური სწავლების ყველა უბანზე (სკოლა-სასწავლებელი — კონსერვატორია) სრულიად უგულებელყოფდა სპეციალისტთა მომზადების დონეს. მისი ერთადერთი მიზანი გახ-

ლდათ პედაგოგთა უზრუნველყოფა სამუშაო საათებით.

ახლახან მიღებულ ფრიად მნიშვნელოვან დოკუმენტში, რომელშიც დასახულია საშუალო სკოლის რეფორმის პროექტი, დიდი ყურადღება ეთმობა მოსწავლეთა ესთეტიკური აღზრდის ამოცანებს. მაგრამ ამ პროექტის ფართო საზოგადოებრივი განხილვის დროს მუსიკალური სწავლების ზემოთაღნიშნული პრობლემები არ იქცნენ საქმიანი, კონკრეტული მსჯელობის საგნად. გაზეთ „სოვეტსკაია კულტურაში“ დაიბეჭდა ერთადერთი წერილი, რომლის ავტორია მოსკოვის ჩაიკოვსკის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის სპეციალური სკოლა-ათწლედის დირექტორი ვ. ბელჩენკო. მაგრამ მან ყურადღება გაამახვილა მხოლოდ სამუსიკო სკოლა-ათწლედის მართვით და სპეციფიკურად მოითხოვდა სასწავლო გეგმაში ორი საანგის — მეთოდოვ და პედაგოგიკა — დამატებას, რაც სამუსიკო სკოლა-ათწლედის კონტიგენტს, რომელიც შედგება განსაკუთრებული მუსიკალური ნიჭით დაჯილდოებული მოსწავლე-ახალგაზრდობისგან, მისცემს ისეთივე უფლებებს, როგორც აქვთ სამუსიკო სასწავლებლის კურსდამთავრებულებს (ვ. ბელჩენკოს მხედველობაში ჰქონდა პედაგოგიური მუშაობის უფლება).

და რაკი, სასკოლო რეფორმის პროექტის განხილვისას (ეს პროექტი ითვალისწინებს როგორც საშუალო სკოლებს, ისე სპეციალური პროფესიული სასწავლებლების მუშაობის გადარსებას) სათანადო ყურადღება არ დაეთმო მუსიკალური სწავლების სისტემას, ამიტომ თავს უფლებას მიეცემ გამოეთქვა ზოგიერთი მოსაზრებები, მით უფრო, რომ მაქვს პედაგოგიური მუშაობის საქმით დიდი სტაჟი. 1950 წლიდან ვმუშაობ თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიაში. 1959—1960 წლებში გახლდით შანხაის (ჩინეთის სახალხო რესპუბლიკა) კონსერვატორიის კონსულტანტი, 1960—1967 წლებში თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის პრორექტორი, 1967—1972 წლებში — კაიროს (ეგვიპტის არაბთა რესპუბლიკა) ნაციონალური კონსერვატორიის რექტორი, 1973—1979 წლებში ვებომძღვანელობდი თბილისის ზ. ფალი-



აშვილის სახელობის თეატრისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრს. 1979 წლიდან კი ვხელმძღვანელობ თბილისის კონსერვატორიის კათედრას, გახლავართ ჩაიკოვსკის სახელობის მუსიკოს-შემსრულებელთა საერთაშორისო კონკურსის სავილინო ეიურის პასუხისმგებელი მდივანი. კარგად ვიცნობ ევროპის სოციალისტური ქვეყნების მუსიკალური განათლების სისტემას.

ყოველივე ეს უფლებას მიძლევეს რეალური პირობებისა და შესაძლებლობების გათვალისწინებით ვილაპარაკო იმ აუცილებელ ღონისძიებებზე, რომელთა განხორციელება ხელს შეუწყობს არსებული მდგომარეობის გამოსწორებას.

აქვე ხაზგასმით მინდა აღვნიშნო, რომ საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტრომ ჩაატარა რამდენიმე ფრიალ მნიშვნელოვანი ღონისძიება, რომელიც მიზნად ისახავს საორკესტრო კადრების მომზადების ღონისძიებასა და გაუმჯობესებას:

1. სამუსიკო სკოლების საორკესტრო სპეციალობათა მოსწავლეების განთავსუფლება გადასახალისაგან.

2. მოსწავლეთა უმრავლესობის უზრუნველყოფა მუსიკალური ინსტრუმენტებით.

3. ორი სპეციალიზებული სამუსიკო სკოლის დაარსება: თბილისის XX სკოლაში მიიღებინა მხოლოდ სიმობიან საკრავებზე დამკვრელები. XIX საშუალო სკოლაში კი ჩასაბერი და დასარტყამი საკრავების შემსრულებლები.

4. სამუსიკო სასწავლებლებში თბილისის კონსერვატორიის შესაბამისი კათედრების პროფესორ-მასწავლებელთა კონსულტანტებად მიმაგრება.

ესოდენ მნიშვნელოვანი ღონისძიებების ჩატარების მიუხედავად, ბოლო წლებში საგრძნობლად შემცირდა თბილისის სამუსიკო სკოლების სიმებიან საკრავებზე მისაღები მოსწავლეების კონტიგენტი. 1981 წელს კონტიგენტი შეადგენდა 470 მოსწავლეს. 1982 წელს ეს რიცხვი 200-ზე დაეცა, 1983-84 წლებში კი 250 მოსწავლეს შეადგენდა.

აღნიშნული ვითარების დეტალურმა შესწავლამ (სამუსიკო სკოლების დირექტორებთან გასაუბრებამაც) დამარწმუნა, რომ აქ მოქმედებს წმინდა ფსიქოლოგიური ფაქტორი:

როცა მშობლები იგებენ, რომ სიმებიან საკრავებზე შემსწავლელი განთავსუფლებული არიან გადასახალისაგან, მათ ერთგვარი უნდობლობა უჩნდებათ თავიანთი შვილების მომავალი პროფესიის მიმართ.

ამიტომ მიზანშეწონილად მიმაჩნია სიმებიან საკრავებზე შემსწავლელთათვის დაწესდეს სწავლის გადასახალი (შესაძლოა, უფრო შეღავათიანი).

აქვე საყვედური მინდა გამოვთქვა ზოგიერთი სამუსიკო სკოლის ხელმძღვანელების მისამართით. ისინი არ აწარმოებენ პროპაგანდისტულ მუშაობას, არ ეძებენ ეფექტურ ფორმებს საორკესტრო საკრავებზე მომავალი შემსრულებლების მოსაზიდად. (საკმარისი არაა ცალკეულ პედაგოგ-ენთუზიასტების ცდა). სამწუხაროდ, ხშირია ისეთი შემთხვევებიც, როცა სამუსიკო სკოლების ხელმძღვანელები საორკესტრო განყოფილების შეუესებელ ადგილებს საომონებოთ უთმობენ საფორტეპიანო განყოფილებას.

ჩემის აზრით, კი პერიოდულად თბილისის რამდენიმე სამუსიკო სკოლაში (რაიონების მიხედვით და რიგ-რიგობით) არ უნდა ტარდებოდეს მიღება საფორტეპიანო განყოფილებაზე. ასეთ შემთხვევაში მშობელთა გარკვეული ნაწილი იძულებული გახდება მიიბაროს თავიანთი შვილები საორკესტრო, კერძოდ, სიმებიან განყოფილებაზე. შეგახსენებთ, რომ ლიანა ისაკაძე მევიოლინე გახდა სწორედ ასეთი ღონისძიების შედეგად.

მართალია, ეს გამოიწვევს უკმაყოფილებას ფორტეპიანოს პედაგოგთა მხრიდან, რომლებსაც შეუემცირდებათ სამუშაო დატვირთვა, მაგრამ საღვთისოდ ასეთი ღონისძიების ჩატარება მესახება დისპროპორციის გამოსწორების ყველაზე ქმედით საშუალებად.

სამუსიკო სასწავლებლებში თბილისის კონსერვატორიის პროფესორ-მასწავლებლების კონსულტანტებად მიმაგრებამ კარგი შედეგი გამოიღო. ჯერ ერთი, კონსულტანტებმა შეისწავლეს კონსერვატორიაში შემსწავლელთა მომზადების დონე და შესაძლებლობები, მეორე მხრივ კი, პრაქტიკული, მეთოდური დახმარება აღმოუჩინეს სასწავლებლის პედაგოგებს.

აქედან გამომდინარე, მიზანშეწონილად მი-
მაჩნია კონსულტანტების მიმავრება სამუ-
სიკო სკოლებშიც, რადგან ძნელი აღმოსაფხ-
ვრელია სამუსიკო სკოლაში სწავლების შვიდი
წლის მანძილზე მიღებული არასწორი საშე-
მსრულებლო ჩვევები. ამის თაობაზე ქალა-
ქის საბჭოს აღმასკომის კულტურის სამმარ-
თველომ სპეციალური მოთხოვნით მიმართა
თბილისის კონსერვატორიის რექტორატს,
საჭიროა ამ საკითხის დადებითი გადაწყვეტა.

თბილისის კონსერვატორიის პროფესორე-
ზი სისტემატურად ხელმძღვანელობენ სამუ-
სიკო სკოლებისა და სასწავლებლების კონ-
კურსებს. 1984 წელს ჩატარდა საქალაქო
კონკურსი, რომლებშიც მონაწილეობდნენ
IV, V და VI კლასის მოსწავლეები. მაგრამ
ამ კონკურსზე წარსდგა სულ 30 მოზარდი,
მიუხედავად იმისა, რომ თბილისის სამუსი-
კო სკოლებში ირიცხება 388 ინსტრუმენტა-
ლისტი. კონკურსანტებიდან მხოლოდ ოთხი
მოსწავლე პასუხობდა კონკურსის მოთხო-
ვებს.

ჩვენს დედაქალაქში მოღვაწეობს მუსიკა-
ლური სკოლა-ინტერნატი, რომელიც იმყო-
ფება საქართველოს სსრ განათლების სა-
მინისტროს უწყებაში.

მიზანშეწონილია, რომ ეს სკოლა-ინტერ-
ნატი გადავიდეს საქართველოს სსრ კულტუ-
რის სამინისტროს სისტემაში, მით უფრო,
რომ ადრე იგი არსებობდა თბილისის ზ.
ფალიაშვილის სახელობის ცენტრალურ მუ-
სიკალურ სკოლასთან. სწორედ ამ კერაში
აღიზარდნენ—ბ. კვერციანი, ზ. ანჯაფარიძე, ლ.
ჭყონია, თ. ზეინკლიშვილი, შ. კიკნაძე, თ.
ზაალიშვილი, ი. კავსაძე, ნ. გელაშვილი და
მრავალი სხვა მუსიკოსი.

თავის დროზე მუსიკალურ სკოლა-ინტერ-
ნატი მოღვაწეობდნენ ცნობილი მუსიკოსე-
ბი — გ. თაქთაქიშვილი, დ. ანდლუაძე, ვ.
ქაშაყაშვილი, ვ. სვანიძე, ა. ჩიკვაძე, გ. ხა-
ხანაშვილი, ვ. ფალიაშვილი, გ. მენაღარა-
შვილი, მ. კახიანი, მ. კორსენი და სხვ. ისი-
ნი სისტემატურად ჩადიოდნენ საქართველოს
სხვადასხვა რაიონში, ეწეოდნენ დიდ პროპა-
განდისტულ მუშაობას და ნიჭიერ მოზარ-
დებს არჩევდნენ სკოლა-ინტერნატისათვის.
საჭიროა ამ შესანიშნავი ტრადიციის აღორ-
ძინება.

სკოლა-ინტერნატის მოსწავლეს კვირაში
უნდა ეტლეოდეს ოთხი გაკვეთილი სპეცია-
ლობის სავანში (სწორედ ასეთი სასწავლო
გეგმაა განათლების სამინისტროს სკოლა-ინ-
ტერნატში). აქ უნდა მასწავლებლობდნენ კონ-
სერვატორიიდან მოწვეული გამოცდილი და
ავტორიტეტული პედაგოგები. ამისათვის კი
საჭირო იქნება ნებართვის მიღება შემთავ-
სებლობაზე.

ცხადია, ზემდგომმა ორგანოებმა უნდა გა-
მოიტანონ სათანადო დადგენილება სკოლა-
ინტერნატის მოსწავლეთა საცხოვრებელი პი-
რობების გასაუმჯობესებლად.

ევროპის ქვეყნებში მოსწავლეები სავალ-
დებულო მუსიკალურ განათლებას იღებენ
საერთო განათლების სკოლებში.

იქ სავალდებულო მუსიკალური განათლე-
ბა ნიშნავს დაკვრას რომელიმე ინსტრუმენ-
ტზე (უმთავრესად საორკესტრო საკრავებ-
ზე), მუსიკალური ანბანისა და ფურცლიდან
კითხვის დაუფლებას, სასკოლო გუნდში სიმ-
ღერას ან სასკოლო ანსამბლებსა თუ ორ-
კესტრებში დაკვრას.

ყოველივე ამის შესწავლა ხდება მა-
ღალ პროფესიულ დონეზე. ამიტომაც
სკოლადამთავრებული ახალგაზრდა მომზადე-
ბული მსმენელი მუსიკალურად განათ-
ლებულია, კარგად ერკვევა როგორც კლა-
სიკურ, ისე თანამედროვე მუსიკაში. მის
პირად გემოვნებაზეა დამოკიდებული თუ
რომელ მუსიკას ანიჭებს უპირატესობას.

რაც შეეხება პროფესიულ სამუსიკო სკო-
ლებს: 600—900 ათასიან ქალაქებში ერთი,
იშვიათად ორი სპეციალური სკოლაა. ამ სკო-
ლის მოსწავლეთაგან 95—97 პროცენტი შე-
ადგენს ნამდვილ მუსიკოს-პროფესიონალს,
რომლებიც სწავლას აგრძელებენ კონსერ-
ვატორიებსა თუ მუსიკალურ აკადემიებში.
მუსიკალური განათლების ამ ფორმებს დიდი
შედეგი მოაქვთ. ჩვენს სინამდვილეში ა
ფორმების დანერგვა უამრავ სირთულესთან
არის დაკავშირებული. ამიტომ სადღესოდ
მიზანშეწონილად მიგვაჩნია განათლების სა-
მინისტროსთან კოპერირების წესით დაარს-
დეს ორი ექსპერიმენტული სკოლა, რომ-
ლებშიც მაღალ დონეზე იქნება დაყენებული
„საერთოდ მუსიკალური განათლება“, მსგავ-

სად იმ სკოლებისა, სადაც გაძლიერებულია მათემატიკისა თუ უცხო ენების სწავლება.

დარწმუნებული ვარ, რომ ეს ცდა დადებით ნაყოფს გამოიღებს და საშუალებას მოგვცემს თანდათან სულ უფრო ფართოდ დაენერგოთ „საერთო მუსიკალური განათლების“ სისტემა, რომელშიც უნდა ჩაებათ საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს სისტემაში შემავალი სამუსიკო სკოლები პედაგოგიური კადრები. ყოველივე ეს საშუალებას მოგვცემს თანდათან შევამციროთ სოკოებივით მომრავლებული სამუსიკო სკოლები.

უმაღლესი სასწავლებლების ცხოვრებაში ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან ეტაპს წარმოადგენს მისაღები გამოცდები, რომელთა სწორ ორგანიზაციაზეა დამოკიდებული სამუსიკო ხელოვნების მომავალი.

არასასურველი შედეგები მოგვცა დადგენილებამ, რომელმაც სახელოვნო სასწავლებლებში გააუქმა მაპროფილებელი საგნების უპირატესობა და აბითურიენტების მისაღებად დაადგინა გამოცდებზე მიღებული ქულების დაჯამების წესი. ამის გამო, არც თუ იშვიათად, აბითურიენტები, რომლებსაც სპეციალობაში მიღებული აქვთ სამი ქულა, ვხვას უღობავენ „ფრიადოსნებს“. ამავე მიზეზის გამო იქმნება არაჩანსალი სიტუაცია ჰუმანიტარულ საგნებში (ქართული ენა, ისტორია) გამოცდების დროს. საქმე ისაა, რომ „სამოსნების“ მოზობლები ამ საგნების ხარჯზე ყველანაირად ცდილობენ გაუთანაბრონ თავიანთი შეილების ქულები სპეციალობაში წარჩინებულებს. სამწუხაროდ, რექტორატს ყოველთვის არა აქვს ამ საქმეში ჩარევის საშუალება.

1982 წლის 1 ივლისს გაზეთ „პრავდის“ ფურცლებზე რუბრიკით „ღირს დავუფიქრდეთ“ გამოვაქვეყნე წერილი, სადაც ხაზგასმით აღვნიშნე, რომ უმაღლეს სასწავლებლებში მისაღებ გამოცდებზე უპირატესობა უნდა ენიჭებოდეს მაპროფილებელ საგნებს. ამ წერილს გამოეხმაურა ჩვენი ქვეყნის რამდენიმე წამყვანი კონსერვატორიის რექტორატი, მაგრამ საქმეს ამით ჯერჯერობით არაფერი ეშველა.

საჭიროა უფრო ქმედითი გზით — კულტურისა და ხელოვნების გამოჩენილი მოღ-

ვაწეების მხარდაჭერით — სსრკ უმაღლესი და საშუალო განათლების სამინისტროთა ხელმძღვანელების დარწმუნება ამ ღონისძიების აუცილებლობაში.

გასულ წელს თბილისის კონსერვატორიის მისაღებ გამოცდებზე სიმებიან საკრავთა სპეციალობით აბითურიენტებმა გამოავლინეს მეტად დაბალი დონე მუსიკალურ-თეორიულ დისციპლინებში (სოლფეჯიო, ჰარმონია). ისინი ვერ ერკვეოდნენ მარტივი ინტერვალების გამოცნობაში, ორხმიანი კარნახის დაწერაზე კი ლაპარაკიც ზედმეტია. 29 აბითურიენტიდან სოლფეჯიოში 25-მა მიიღო „სამიანი“. მაშინ, როდესაც უმეტესობას ატესტატში ეწერა უმაღლესი ნიშანი.

აუცილებელია ამ მდგომარეობის შესწავლა, რისთვისაც მიზანშეწონილად მიმაჩნია სამუსიკო სასწავლებლების მუსიკალურ-თეორიული საგნების მასწავლებლების შეკრება და კონფერენცია-სემინარის ჩატარება, რათა დადგინდეს ობიექტური მიზეზები და დაისახოს კონკრეტული ღონისძიებები არსებული მდგომარეობის გამოსასწორებლად.

არ იქნებოდა ურიგო ქ. სოფიის (ბულგარეთის სახალხო რესპუბლიკა) კონსერვატორიის გამოცდილების ვაზიარება — მისაღებ გამოცდებზე მუსიკალურ-თეორიული საგნების ცოდნას არკვევენ სპეციალური წერილობითი ტესტებით. ეს საქმე უნდა ითავოს საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს მეთოდურმა კაბინეტმა და კონსერვატორიის თეორიულმა კათედრამ.

თბილისის კონსერვატორიის სტუდენტობა ვანიცდის ხარისხიანი სიმების დიდ ნაკლებობას. გასულ წელს პირადი ინიციატივით შექმელი ვიოლინოსა და ალტის სიმების შექმნა სსრკ დიდი თეატრის სახელოსნოდან.

საქართველოს კულტურის სამინისტროს დახმარებულ საწარმოებისა და მომარაგების სამმართველოს მიერ გამოყოფილი სიმები უზრუნველყოფენ მხოლოდ სტუდენტთა 12—15% დაკმაყოფილებას.

ამჟამად კონსერვატორიის სტუდენტთა გარკვეული ნაწილი ინტენსიურად ემზადება ამიერკავკასიისა და საკავშირო კონკურსებისათვის. ხარისხიანი სიმების გარეშე შეუძლებელია ნორმალური მეცადინეობა.

* * *

პარადოქსულია, რომ საგუნდო სიმღერის ისეთი დიდი ტრადიციების მქონე ქვეყანაში, როგორც საქართველოა, მეტისმეტად ძნელია პროფესიული გუნდების დაკომპლექტება კარგი ვოკალური მონაცემებისა და ჩვევების მქონე ახალგაზრდა შემსრულებლებით. მხედველობაში მაქვს საქართველოს საგუნდო კაპელა და თბილისის საოპერო თეატრის გუნდი.

საქმე ისაა, რომ სამუსიკო სასწავლებლების ვოკალური განყოფილების სტუდენტები კონსერვატორიისკენ მიისწრაფვიან და თაკილობენ გუნდში სიმღერას, რასაც ხელს უწყობენ მათი მასწავლებლებიც, რომლებიც მათ შთააგონებენ: „გუნდში სიმღერა ხმის აფუჭებსო!“ ამასთან ერთად, მუსიკალური სასწავლებლის პირობებში სტუდენტი-ვოკალისტები ვერ იძენენ გუნდში სიმღერის ჩვევებსა და პრაქტიკას. გუნდში მომღერლობას არ ითვალისწინებს არც კონსერვატორიადამთავრებულ ვოკალისტთა კვალიფიკაცია.

თბილისის კონსერვატორიის საგუნდო-სადირიუორო კათედრა ბოლო წლებში არაერთი სასარგებლო წამოწყების ინიციატორია — ყოველწლიურად ატარებს საგუნდო სიმღერის დღესასწაულებს, რომლებშიც მონაწილეობენ როგორც თბილისის, ისე საქართველოს სხვადასხვა რაიონიდან ჩამოყვანილი გუნდები, სისტემატურად აწარმოებს კონსულტაციებს სამუსიკო სასწავლებლებში, დახმარებას უწევს საგუნდო კოლექტივებს, აქვე ჩამოყალიბდა სტუდენტ-გოგონათა გუნდი, რომელმაც საკავშირო აღიარება ჰპოვა და სხვა.

კათედრამ არაერთხელ წამოჭრა საკითხი ჩვენს რესპუბლიკაში საგუნდო სასწავლებლის ჩამოყალიბების შესახებ.

დღეს ეს საკითხი მთელი სიმწვავეით დგას. საგუნდო სასწავლებლის დაარსება დიდად დაგვეხმარებოდა საგუნდო ხელოვნების ამაღლებისა და განვითარების საქმეში.

* * *

თბილისის კონსერვატორიის ვიოლინოს კათედრას დამყარებული აქვს შემოქმედებითი კონტაქტები მოსკოვის ჩაიკოვსკის სახელობის კონსერვატორიისა და ერევნის კომიტასის სახელობის კონსერვატორიის შესაბამის კათედრებთან. ამ ფრიად მნიშვნელოვანი კონტაქტების საფუძველზე შეიძლება მრავალი საინტერესო და სასარგებლო ღონისძიების ჩატარება: გაცვლითი კონცერტები, კონკურსები, შემოქმედებითი შეხვედრები, რაც საჭიროა საერთო ღონის ასამაღლებლად.

მაგრამ თბილისის კონსერვატორიას ამ ღონისძიებათა ჩასატარებლად არ გააჩნია თანადო თანხები. ამ საქმეში დიდი დახმარების აღმოჩენა შეუძლია საქართველოს მუსიკალურ-ქორეოგრაფიულ საზოგადოებას, რომელიც დაინტერესებული უნდა იყოს სასარგებლო ღონისძიებების ჩატარებით.

ჩვენი რესპუბლიკა ერთ-ერთი პირველთაგანია, რომელიც ამა თუ იმ საკითხის მეცნიერული შესწავლის საფუძველზე მიმართავს თამამ ექსპერიმენტებს და აღწევს კიდევ დადებით შედეგებს.

მიზანშეწონილია ასეთივე ექსპერიმენტების ჩატარება კულტურის დარგშიც. ჩვენზე, მუსიკოსებზეა დამოკიდებული საკითხების წამოჭრა და მათი გაანალიზება პერსპექტივის გათვალისწინებით.

ჩემი მეგობარი მერაბ კოკოჩაშვილი

ელდარ შენგელაია

მერაბ კოკოჩაშვილი იმ ადამიანთა რიცხვს ეკუთვნის, რომლებიც თავიანთი არსით უცვლელნი რჩებიან. იგი დღესაც ისეთივეა, როგორსაც ბავშვობაში ვიცნობდი. ისევ ისეთი კეთილი გამოხედვა, ადამიანებთან ურთიერთობის, მათთან საერთოს მონახვის სურვილი. ესაა მხოლოდ, რომ თმაში ჭაღარა გამოერია...

ჩვენ ერთად ვსწავლობდით პირველ ვაჟთა სკოლაში. იგი ორი წლით უმცროსი იყო ჩემზე. მთელი სკოლა იცნობდა როგორც პატარა პატას, იმ დროს პოპულარულ „გიორგი სააკაძეშ“ რომ ითამაშა. ჩვენი უბრალო ნაცნობობა მალე მეგობრობაში გადაიზარდა. შემდეგ მოხდა ისე, რომ მანაც საკავშირო კინემატოგრაფიის სახელმწიფო ინსტიტუტში გადაწყვიტა ჩაბარება. პირველი სემესტრის შემდეგ მე ადრე დაებრუნდი თბილისში და მერაბის დავალებით, მისი ახლობლები ვინახულე. მერაბის დედას და დეიდას აღელვებდათ მისი მომავალი. ალბათ იმიტომ, რომ მასზე უფროსი ვიყავი, როგორც „გამოცდილს“, მეკითხებოდნენ, დადგება თუ არა მერაბისგან რეჟისორი. მეც „კომპეტენტურად“ და დარწმუნებით ვაიმედებდი, რომ მერაბი კარგი რეჟისორი გამოვიდოდა. ჩემი ასეთი პასუხი იმ დროს ფორმალური არ იყო, ვინაიდან მერაბ კოკოჩაშვილის პირველივე სტუდენტურმა ნამუშევრებმა მიიქციეს „ვგოკელთა“ ყურადღება იშვიათი სისუფთავით, უშუალოდით, მთავარისა და მნიშვნელოვანის მიგნების სურვილით. მაშინ სტუდენტური ნამუშევრების გასინჯვას მთელი ინსტიტუტი

ესწრებოდა. მერაბი მათ რიცხვში იყო, ვისგანაც რალაც ახალსა და საინტერესოს ელოდნენ.

ჩვენ ძალიან ვმეგობრობდით. სტუდენტურმა ატმოსფერომ, საერთო საცხოვრებელმა, ყოფამ, მისწრაფებებმა კიდევ უფრო დაგვაახლოვა. მერაბი მუდამ მოვლენათა შუაგულში ტრიალებდა. მას ჰქონდა საკუთარი, უფრო ხშირად რომანტიკული წარმოდგენები, ძალზე კეთილგანწყობილი დამოკიდებულება თანატოლთა შემოქმედებისადმი. მის აზრს დიდად აფასებდნენ და დიდი მოწიწებითა და სიყვარულით ექცეოდნენ. თამაზ მელიცა მერაბს „მერაბულკას“ ეძახდა და აფიქრობ, ეს გამოგონილი სიტყვა ძალზე ზუსტად გამოხატავს მის ბუნებას.

მერაბ კოკოჩაშვილი დაჯილდოებულია საოცრად კეთილი, რბილი იუმორით. იგი შესანიშნავი მთხრობელია. ძალზე ზუსტად ამჩნევს უფაქიზეს ნიუანსებს. ხშირად უთქვამთ — მერაბს რბილი ხასიათი აქვსო. მაგრამ მისი ხასიათის ეს თვისება არც სიციუტეს გამორიცხავს. თუკი რაიმე გადაწყვიტა და მიაჩნია, რომ მისი ეს გადაწყვეტილება სამართლიანია, დაყენებით მიიწევს მიზნისაკენ და ძნელია გადაათქმევინო. ცოდნა და რწმენა იმისა, რისი გაკეთებაც სურს, დამახსიათებელია მთელი მისი შემოქმედებისათვის.

მერაბ კოკოჩაშვილმა თავისი მოღვაწეობა დაიწყო როგორც ადამიანმა, რომელსაც ჰქონდა გარკვეული ჩანაფიქრი, სურდა რალაცის თქმა და, რალაც არ უნდა დასჯდომოდა, სურდა

და მიეღწია მიზნისათვის. როდესაც გავიგეთ, რომ ვაჟა-ფშაველას „ხმელი წიფლის“ გადაღება ჰქონდა ჩაფიქრებული, ეკვიპის თვლით მოვეყიდეთ მის წამოწყებას, ვინაიდან ძალზე რთულად გვესახებოდა ამ ნაწარმოების კინემატოგრაფიული ექვივალენტისათვის სტილის მოძებნა, მაგრამ მერაბი ღრმად იყო დარწმუნებული თავისი არჩევანის სისწორეში, ამ რწმენით შეუდგა მუშაობას და შედეგამც არ დააყოვნა. ფილმი ოდენად არასტერეოტიპული და საინტერესო გამოვიდა, რომ უმად დაიბყრო აუდიტორია. ყველასთვის ცხადი გახდა, რომ ქართულ კინოში მოვიდა საკუთარი ხელწერის, საკუთარი შეხედულებების მქონე, სერიოზული, ღრმად მოაზროვნე ხელოვანი. დღესაც არ დაუკარგავს სიციხცხლე. პოეტურობა, სისუფთავე და გრძობათა სიწრფელე მის შესანიშნავ სურათს „არდადეგები“, რომელიც ბავშვებზე გადაღებული საუკეთესო სურათების რიგშია არა მარტო ჩვენი ქვეყნის მასშტაბით: ჭეშმარიტად პატარა შედეგია მ. კოკჩაშვილის „მიზა“.

ნებისმიერი ხელოვანის შემოქმედებით გზის გარკვეულ ეტაპს აქვს თავისი მწვერვალი. ასეთი მწვერვალია მ. კოკჩაშვილის შემოქმედებაში „დღი მწვანე ველ“. თავისი ფილოსოფიური სიღრმითა და კინემატოგრაფიული გადაწყვეტით ეს სურათი თანამედროვე ქართული კინოს საუკეთესო მიღწევათა რიცხვს მიეკუთვნება. ეს ნაწარმოები წარმოაჩენს მერაბ კოკჩაშვილის შემოქმედების ფილოსოფიურ ასპექტს, წარმოგვიდგენს მის შესაძლებლობებს.

მთელი რიგი კრიტიკული მოსაზრებების მიუხედავად, ჩემის აზრით, პრინციპული მნიშვნელობა აქვს ჩვენი კინოხელოვნებისათვის მერაბ კოკჩაშვილის ფილმს „ცხელი ზაფხულის სამი დღე“. პირველი და მნიშვნელოვანი ამ ფილმში ის არის, რომ როგორც იქნა, ჩვენი ეკრანის გმირი გახდა ინტელექტუალური სამყაროს წარმომადგენელი. ქალაქის თემა გამოხატულია ამ გმირის სახეში, რომელშიც თავმოყრილია ჩვენი ინტელიგენციის საუკეთესო თვისებები. მეორე — ეს არის თავად ფილმის თემა — ერის კულტურული მემკვიდრეობისადმი დამოკიდებულება და ზნეობრივი პასუხისმგებლობა.

ახლახან საქართველოს ტელევიზიით შედ-

გა პრემიერა მერაბ კოკჩაშვილის ფილმისა „გზა“, რომელიც ჩვენი ტორიას ეძღვნება. ეს არის სურათი, რომელსაც (ვიღებ ჩემს თავზე ასეთი განცხადების პასუხისმგებლობას) ჩვენი თაობის ვერც ერთი რეჟისორი ვერ გაართმევდა თავს. სწორედ ამ ფილმზე მუშაობისას იჩინა თავი მერაბისათვის ჩვეულმა სიჯიუტემ და მიზანდასახულებამ. იმისათვის, რომ ეს თემა დაძლიო, თითქმის სპეციალისტი უნდა გახდე ამ დარგისა. მერაბმა ეს შეძლო. მან მოაგნო თბრობის სტილს, საინტერესო ფორმა მოუძებნა მთლიანად ფილმს და გახდა იგი სანახაობითიც და ღრმად შემეცნებითიც. საყურადღებოა ისიც, რომ რეჟისორმა თავისი ხუთსერიანი ნაწარმოებით კი არ ამოწურა თემა არამედ პირიქით. ფართოდ გახსნა კარი შემდგომი კინოგამოკვლევებისათვის. ვფიქრობ, ეს ხელოვანის ჭეშმარიტად პატრიოტული ნაბიჯია.

ქართველ კინემატოგრაფისტთა საზოგადოებრივ ცხოვრებაში არ არის არცერთი მნიშვნელოვანი მოვლენა, რომელშიც მერაბ კოკჩაშვილს არ მიეღოს მონაწილეობა. მისი მოსაზრებები მუდამ ლოგოკური, დასაბუთებული და გასათვალისწინებელია. კოლეგებთან ურთიერთობაში მერაბი ყოველთვის ყურადღებიანი, გულსხმიანი მეგობარია. დიდი გულშემატკივარი ახალგაზრდობისა, იგი მუდამ მზად არის დახმარების ხელი გუწოდოს მათ. მხარში ამოუდგავს, წახალისოს. სატელევიზიო ფილმების სტუდიაშიც, როგორც სამხატვრო ხელმძღვანელს, არ ელევა საქმე. ერთი სიტყვით, დღიდან საღამომდე ციბრუტყვით ტრიალებს. ბევრის გაკეთებას ააწრებს და, რაც მთავარია, არასდროს არ ჩივის.

მთელი მისი ცხოვრება ქართული კინემატოგრაფის მხნე, ერთგული, თავდადებული და ამავე დროს, ჩუმი, უპრეტენზიო მსახურებაა. ცხოვრებისეული გზის ამ შეადგენს მინდა ვუსუტურო მერაბს დარჩენს ისეთი, როგორიც არის, ვინაიდან როცა კი ზნესრულად მიიზნე, ჭეშმარიტ მოქალაქეზე ჩამოვარდება საუბარი. უპირველეს ყოვლისა, ჩემი მეგობარი და კოლეგა, მერაბ კოკჩაშვილი წარმომიდგება თვალწინ.

სიყვარული უღევს საფუძვლად...

ლია ქიმერიძე

კინოხელოვნებასთან მისი შეხვედრა ძალზე ადრეულ ასაკში მოხდა. ეს იყო 1942 წელს. გამოჩენილი ქართველი რეჟისორი მ. ჭიაურელი იღებდა ფილმს „გიორგი სააკაძე“. ხუთი წლის ხუჭუჭთმიანი, პატარა მომხიბლავი ბიჭუნა გიორგი სააკაძის უმცროსი ვაჟის — პატას როლზე მიიწვია.

ჩანს, კინოხელოვნებასთან ეს პირველი შეხვედრა მაინც გადამწყვეტი აღმოჩნდა მერაბ კოკოჩაშვილის შემდგომი ცხოვრებისეული გზის განსაზღვრავში.

მერაბ კოკოჩაშვილი 1935 წლის 21 მარტს დაიბადა თბილისში. დედა, მარინე ჯორჯაძე, ალექსანდრე ჭავჭავაძის ერთადერთი ვაჟის — დავითის შვილიშვილია. მამა არჩილ კოკოჩაშვილი, კონსერვატორიის პედაგოგი, 1938 წელს დაიღუპა.

ვერც ობლობის სიმწარემ, ვერც უსამართლობასთან პირისპირ ასე ადრეულმა შეხვედრამ ვერ გააბოროტა მისი სული. ოჯახი, აღზრდა, ნიჭი მას ნებისმიერ ასპარეზზე უქაღდა კარიერას, მან კი მაინც ყველაზე ურთულესი და უმძიმესი — ხელოვანის გზა აირჩია. ამ გზაზე კი წარმატების მოპოვების მხოლოდ ერთადერთი შანსია — ნიჭთან შეზავებული სულიერი სიწმინდე, მაღალი ადამიანური იდეალების სამსახურისათვის თავგანწირვის უნარი.

მ. კოკოჩაშვილის სარეჟისორო კინოდებიუტი 1957 წელს შედგა, როცა მოსკოვის კინემატოგრაფიის საკავშირო ინსტიტუტის მეოთხეკურსელმა საკურსო ნამუშევრად წარადგინა მოკლემეტრაჟიანი მხატვრული ფილმი „ხმელი წიფელი“ ვაჟა-ფშაველას ამავე სახელწოდების მოთხრობის მიხედვით. ფილმმა სპეციალისტთა ყურადღება მიიპყრო, ახალგაზრდული და სტუდენტთა ნამუშევრების ვენის საერთაშორისო კინოფესტივალის პრიზი დაიმსახურა. 1961 წელს კინოსტუდია „ქართულ ფილმში“ მ. კოკოჩაშვილმა შექმნა სადიპლომო ნაშრომი, რეჟისორ ო. აბესაძეთან ერთად გადაიღო ფილმი „კარდაკარ“ დავით კლდიაშვილის მოთხრობის „სოლომონ მორბელაძის“ მიხედვით. სცენარი ეკუთვნოდა რევაზ თაბუკაშვილს. ორი წლის შემდგომ, 1963 წელს გადაიღო პირველი დამოუკიდებელი სრულმეტრაჟიანი საბავშვო ფილმი „არდადეგები“ რევაზ ინანიშვილის მოთხრობის მიხედვით. ეს თბილი, პოეტური პროზა ძალდაუტანებლად, ლაღად აქვრდა კინემატოგრაფიულ ენაზეც.

1967 წელს გადაღებული „დიდი მწვანე ველი“ არის რეჟისორის პირველი ღრმა, საინტერესო სრულმეტრაჟიანი ფილმი, რომელშიც იგი მყუდრობელთა წინაშე წარსდგა

თავისი კემპარიტი სახით — ემოციური, დახვეწილი ფსიქოლოგი, სერიოზულ თემებზე მოფიქრალი მოქალაქე და შემოქმედი. ფილმში რეჟისორმა მიღწია აზრისა და ფორმის ჰარმონიას. „დიდი მწვანე, ველ“ წარმოადგენს კინემატოგრაფისათვის საკმაოდ უჩვეულო ფაქტს — როცა ფილმი წინ უსწრებს საზოგადოებრივი აზრის მომწიფებას, მასობრივი მასურებლის გემოვნებას. სამწუხაროდ, კინემატოგრაფი არ იძლევა საშუალებას, ჩვენი სურვილისამებრ ხელახლა ვნახოთ ფილმი, ხელახლა „წავიკითხოთ“. ღირდა კი ფილმის სწორედ ხელახალი გადახედვა, რათა უფრო ობიექტურად შევაფასოთ ამ ნაწარმოებში დასმული პრობლემის სიმწვავე, კინემატოგრაფიული პლასტიკის ენაზე რეჟისორის დახვეწილი მეტყველება (გავიხსენოთ თუნდაც: მამა-პაპათა ნაკვალევზე, ძველ გამოქვაბულში სოსანას სიმღერა თავის ვაჟიშვილთან ერთად, ან არაჩვეულებრივად შთამბეჭდავი ფილმის ბოლო აკორდი — თოვლიანი ველის პირველყოფილი სილამაზე...). ოთხზოცდაათი წუთის მანძილზე ფილმში მოქმედება მოულოდნელ სახეს იძენს. იხსნება და კვლავ იკრება ახალი კვანძი, რის გამოც მასურებელი დრამატურგიულად „ყრუ დაძაბულობის“ ტყვეა. მარადიულ პრობლემას — „ადამიანი და ბუნება“ — ეძლევა აქტუალური, სადღესობა რაკურსი. ტრადიციულ თემასთან ხელახალი დაბრუნება გამართლებულია. ამ თემას ფილმში აქვს სხვადასხვა განტოტება — სიყვარულის, ერთგულების, ღალატის, პატიების... ტანჯვის, დაცემისა და ამძღლების ამ საინტერესო გზაზე კი ფილმის მთავარი თემა, რეჟისორის მტკიცე ხელით, მაღალი მხატვრული გემოვნებით მიიკვლევს კალაპოტს ტექნიკური რევოლუციის მატერიალურ სიკეთეთა და ბუნებასთან ადამიანის დარღვეული კავშირის ერთი გზაშესაყარისაკენ. ამ სერიოზულ ნაწარმოებში მსუბუქი იუმორით შეფერილი ღრმა ფილოსოფიური აზრი, განსაკუთრებით კი ფილმის ბოლო აკორდი, სოსანასა და ჯუჯა გიორგის გადაძახილი თოვლიან ველზე — „იპოვე? — ვერა!“ — მიგვანიშნებს, რომ ადამიანთა რთულ ბუნებას, მათ რთულ ცხოვრებას რეჟისორი არ აიოლებს. „მაღალი ზნეობის კაცად დარჩენა მაშინაც კი, როდესაც ეს მეტისმეტად ძნელია!“ — ასე გვესახე-

ბა რეჟისორის ცხოვრებისეული კრედიტის ფილმის მიხედვით.

მ. კოკოჩაშვილის ფილმებში ვერ ვიპოვით ფორმისმიერ ეფექტებს. კინემატოგრაფიული ტექნიკა მოჩმობილია მხოლოდ ავტორისეული აზრის მასურებლის გულამდე მისატანად. მის შემოქმედებაში გამორიცხულია „შემთხვევითი თემა“. ცხოვრების სინამდვილის ესთეტიურ ფასეულობათა უზარმაზარი განძიდან იგი ხელს ჰკიდებს მხოლოდ მისთვის სასიცოცხლოდ აუცილებელ სათქმელს. შემოქმედის თვლით დანახულ სინამდვილეს იგი გარდაქმნის მხატვრულ სახეებად, ფსიქოლოგიურ განცდებად. ადამიანის სულის რთულ ლაბირინთში მისთვის უმთავრესი ორიენტირია ზნეობრივი სიწმინდე. ამიტომაც მის ფილმებში ყალბი პათეტიკის გარეშე იძენენ თავიანთ კემპარიტ სახეს სიტყვები: „ადამიანი“, „მოვალეობა“, „ღირსება“, „მამულიშვილობა“.

მხატვრულ ფილმში „მწვერვალი“ კვლავ ეხვდებათ მ. კოკოჩაშვილის მთავარ თემას — ზნეობრივი იდეალის ძიებას. სცენარისტმა ვ. გიგაშვილმა სცენარის საფუძვლად დაუდო ნამდვილი ამბავი, რომლის უშუალო მოწმეც თავად იყო. თვით ეს ამბავი, თავისთავად, ქართველი კაცისათვის, ქართველი მთამსვლელებისათვის, შესაძლოა, სრულიად არ წარმოადგენს რაიმე არაჩვეულებრივს. ცნობილია, რომ 1961 წელს ცენტრალურ ტიან-შანში მწვერვალ „პობედაზე“ დაიღუპა სახელგანთქმული ქართველი მთამსვლეელი ილიკო გაბლიანი, რომელიც 7.000 მეტრის სიმაღლეზე, კლდის ნიშში დაასვენეს. ხუთი წლის შემდეგ მოეწყო ექსპედიცია მისი ნეშტის ჩამოსასვენებლად. ექსპედიციაში მონაწილეობდა „კლდის ვეფხვი“, მიხეილ ხერგიანი. საბოლოო იერიშის წინ მან და მისმა მეგობრებმა უარი თქვეს მწვერვალის დაპრობაზეც და მეგობრის ნეშტის ჩამოსვენებაზეც და მიეხმარნენ განსაცდელში მყოფ სხვა ჯგუფის წევრებს, რომელთაც მარცხი შემთხვეოდით 6.000 მეტრის სიმაღლეზე. ნამდვილი ამბის მხატვრულ ფაქტად გადაქცევა — ფილმის გადაღება — ითხოვდა ისეთ რეჟისორს, ვისაც საგანგებო ალბინისტური წვრთნა ექნებოდა და ვისთვისაც ასეთი ფილმის შექმნა სულიერი მოთხოვნაც იქნებოდა. სწორედ ასე-

თი პიროვნება იყო მ. კოკოჩაშვილი. 1973 წელს იგი ვაჟა გიგაშვილთან ერთად მონაწილეობდა პამირის ალპინისტურ ექსპედიციაში, რომელსაც შ. მირიანაშვილი ხელმძღვანელობდა. მთამსვლელებმა მთელი ზაფხული გაატარეს ფორტამბეკისა და ვალტერის მყინვარებთან. მ. კოკოჩაშვილი თავის მეგობარ ოპერატორებთან, ვია გერსამიასა და ნუგზარ ერქომაიშვილთან ერთად ჭგულს აპყვა 6.000 მეტრის სიმაღლეზე, შექმნა დოკუმენტური სატელევიზიო ფილმი „მწვერვალი“ საკავშირო შემოქმედებითი გაერთიანება „ეკრანის“ დაკვეთით. ამგვარი პირადი გამოცდილება მას დაეხმარა მხატვრულ ფილმში ყოფითი გარემოს ზუსტად, დამაჩერებლად ასახვაში. ფილმს განსაკუთრებული ღირსება შესძინა იმან, რომ თითქმის მთლიანად ნატურაზე იყო გადაღებული. რეჟისორი თავადვე ასრულებდა ერთ-ერთი მთავარი გმირის — მხატვარ თემურის როლს. მთავარი როლების შემსრულებლებად მან მოიწვია ცნობილი მთამსვლელები, ყაზბეგის სამთო-სამაშველო სამსახურის უფროსი შალკო ქირიკაშვილი (სოზარი), ხელოვნებათმცოდნე დავით ჩუბინაშვილი (თენგიზ კიბულანი), მხატვარი დიმიტრი დანგაძე (ლადონიგურანი) — „დღევანდელი ალპინიზმის ერთ-ერთი ასის“, როგორც მას ვ. გიგაშვილმა უწოდა: „უნდა ითქვას, რომ ვერცერთ პროფესიონალ მსახიობს ვერ შეასწავლი, ვერც „ათამაშებ“ იმ მოძრაობას და მოქმედებას, რაც მიტოს მთელ არსებაში აქვს გამჯდარი, და რაც მხოლოდ თავისი საქმის ნამდვილ ოსტატს შეიძლება გააჩნდეს. ამიტომ მისი ყოველი მოძრაობა იმდენად სახიერია და განსხვავებული, რომ უკვე ამითი იქმნება ხასიათი“. არაპროფესიონალი მსახიობები ფილმის პირველ ნახევარში, სადაც საქირო იყო არტისტული ტემპერამენტი და ოსტატობა, უფერულად გამოიყურებიან და მხოლოდ მეორე ნახევარში, როცა „თავის სტიქიაში“ გრძნობენ თავს, მთლიანად იპყრობენ მაყურებელს. საერთოდ, ფილმმა მაყურებელამდე მიიტანა ის, რაც ყველაზე უმთავრესი იყო ქართველ მთამსვლელთა თავსგადახდილ ნამდვილ ამბავში — მოყვასის დახმარება არის უპირველესი ადამიანური მოთხოვნა, რომელიც ადამიანთა დიდი სამყაროს საფუძველთა საფუძველია.

ახალგაზრდობის სულეირი ფორმირების

საკითხი არ შეიძლება გულგრილად ტოვებდეს ჭეშმარიტ მამულიშვილს. ნ. დუმბაძის რომანის „ნუ გეშინია, დედას“ გვიჩვენებს ბული ვარიანტი „გზა მშვიდობისა, ჯაყო!“ ამ დიდი პრობლემით დაინტერესებისა და მისი კინემატოგრაფიულ ენაზე ამტყველების ცდაა. ფილმის სცენარი თვით ნ. დუმბაძეს ეკუთვნის, ამდენად, უნდა ვიგულისხმოთ, რომ მწერალმა სცენარში შეინარჩუნა თავისი ყველა სანუქვარი აზრი, გმირთა ხასიათი, სიუჟეტი. სამწუხაროდ, რეჟისორი ზედმეტად და შებოჭილი ავტორისადმი ზედმიწევნითი ერთგულებით. სამართლიანად უნდა მივიჩნიოთ კრიტიკოსთა შენიშვნა ფილმის ფრაგმენტულობის გამო. ვფიქრობ, ამჯერად არ გაამართლა მ. კოკოჩაშვილის რეჟისორულმა პრინციპმა — შემსრულებლად მოეწვია არაპროფესიონალები, ვინც თავიანთი საქმიანობითა და პიროვნული თვისებებით ახლოს იყვნენ ეკრანულ პერსონაჟთა სულიერ სამყაროსთან. ცნობილია, რომ ნ. დუმბაძე მთელი თვე ცხოვრობდა მესაზღვრეებთან და ცხოვრებისეულ სინამდვილეზე დაკვირვების შედეგად შექმნა თავისი ეს რომანი. გადასმელებმა ჯგუფმა ამ სიმართლესთან უფრო ახლოს მისვლის მიზნით გადაწყვიტა გადაეღო იმ ადგილებში, გადაეღო „ის ადამიანები, ან მათი მსგავსნი, ვინც თავის დროზე რომანის გმირთა პროტოტიპებად იქცნენ“, — როგორც ამას აღნიშნავდა რეჟისორი ფილმის სარეკლამო ბიულეტენში. არაპროფესიონალთაგან ვერც ერთმა ვერ შეძლო შთაბერა ახალი სიცოცხლე თავიანთი ეკრანული პერსონაჟებისათვის. პრესაში სამართლიანად აღინიშნა, რომ „ფილმი, მარათალია, გულთბილად მიიღო მაყურებელმა, მაგრამ ნ. დუმბაძის დრამატურგული და მ. კოკოჩაშვილის რეჟისორული ნიჭი უფრო მაღალი ღონის ნაწარმოებს ვგვირდებოდა“. (გაზ. „თბილისი“, 1973 წ. 19 ივნისი).

მ. კოკოჩაშვილის მოქალაქეობრივი მსოფლმხედველობა, მამულიშვილის ფიქრები, რეჟისორული სტილი საუკეთესოდ აისახა მის ბოლოდროინდელ ორ ნამუშევარში.

„ცხელი ზაფხულის სამი დღე“, რომელიც შეიქმნა დ. ჯავახიშვილის, ე. ახვლედიანისა და მ. კოკოჩაშვილის სცენარით, ქართველი ინტელიგენციის სამი თაობის პორტრეტის შექმნის ცდად მოგვევლინა. ავტორებს ჰყოფნით გამბედაობა შეგვახსენონ, რომ ჭეშმარი-

ტი ინტელიგენტობა არაა მხოლოდ დახვეწილი მანერები და განათლება. ეს, უპირველეს ყოვლისა, არის აზროვნების უმაღლესი ფორმა. ფილმის ავტორებს აღეღებთ კითხვები — რა არის მამულიშვილობა, რა ინახავს ერს, რა არის მისი სულიერი ენერჯის წყარო? რეჟისორი საშუალებას გვაძლევს „დავინახოთ“ ეს კითხვები, და რაც მთავარია, თავად ჩვენვე ვიპოვოთ პასუხი. მოქმედების მკაცრად ლოკალური დრო — სამი დღე, ყველაზე ოპტიმალური ფორმაა, რომლითაც რეჟისორმა დასახულ მიზანს მიაღწია. ისტორიკოსის, პროფესორ სულხანის (კ. კავსაძე) და სტუდენტ თამრიკოს (ნ. ჭანჭავჭავაძე) ვიზიტები სულხანის მეგობრებთან — მეცნიერთან, ტელევიზიის რეჟისორთან, ექიმთან, მასწავლებელთან, მინისტრთან, მწიგნობარ მოხუც დეიდასთან — ესაა ცალკეული დასრულებული ნოველები, რომელშიც აისახა თანამედროვე ინტელიგენციის სულიერი ცხოვრების კარდიოგრამა. ეს ვიზიტები არც ისე მომგებიათა მასწავლებლის ერთბაშად დაპყრობისათვის, ისინი ნელ-ნელა „ითრევენ“ მას. ფილმის ავტორებთან ერთად მასწავლებელიც თითქმის მიკროსკოპით აკვირდება ეკრანულ გმირთა სულს. ფილმი გადაღებულია პროფესიონალის დახვეწილი გემოვნებით, სადაც ფილმის რიტმი, პაუზები, თითოეული რეპლიკა, მსახიობთა მიმიკა, მონტაჟი გვახსენებს, რომ კინემატოგრაფი ფლობს ადამიანთა გულსა და გონებაზე ზემოქმედების საკუთარ, განუმეორებელ ენას, ფილმი მიჰყვება მ. კოკოჩაშვილის შემოქმედების საერთო მიმართულებას, რომელიც 1959 წლიდან დღემდე ყალიბდება ფრიად ინდივიდუალურ, საინტერესო შენაკადად ქართულ კინემატოგრაფში.

სატელევიზიო დოკუმენტური ზუთსერიიანი ფილმი „გზა“ სულ ახლახან, გასული წლის მიწურულში იხილა მასწავლებელმა. სცენარი ეკუთვნის ბ. ანდრონიკაშვილს, ფილმის მხატვრული ხელმძღვანელი და წამყვანია მ. კოკოჩაშვილი (რეჟისორები ჯ. გაბუნია, დ. გუგუნავა, ნ. კოკოჩაშვილი). წარმოუდგენლად დიდი ისტორიული მონაკვეთი, ძველი წელთაღრიცხვის 6.000 წლიდან ჩვენი წელთაღრიცხვის მეთვრამეტე საუკუნის ჩათვლით, ფილმის ავტორებმა გააცოცხლეს თავდაპირველად, საბუთიანად და დამაჭერებლად, ყოველგვარი ყალბი პათეტიკის გარეშე, ასეთი

ენარის ფილმში უთუოდ გადამწყვეტილი ენელობა აქვს ავტორთა პოზიციას, რეჟისორების შერჩევასა და მის გაშუქებაში. იხატება. ბუნებრივია, რომ ის, რაც არ აღეღებთ ავტორებს, ვერც მასწავლებელს აღეღებთ. ამიტომაც ასეთი სუბიექტივიზმი დასაშვებია და მისაღებია. მაგრამ ისიც ცხადია, ობიექტური სიმართლისადმი ერთგულება არის ერთადერთი გარანტია იმისა, რომ ფილმი იქცეს მხატვრულ მოვლენად. გამოჩენილი ქართველი მეცნიერების მ. ლორთქიფანიძის, ა. აფაქიძის, ნ. ლომოურის, რ. კიკნაძის, ნ. ასათიანის, ი. ჯორჯაძის, ე. ფიცხელაურის, ლ. ჯანაშიას, რ. აბრამიშვილის, გ. პაიჭაძის და სხვათა მონაწილეობამ ფილმში, მათ მიერ ისტორიული ფაქტებისა და მოვლენების თანამედროვე ისტორიული თვალთახედვით კომენტირებამ ფილმს მიანიჭა განსაკუთრებული მიმზიდველობა. ისტორიის ერის მესხიერებასაც უწოდებენ, მესხიერებას კი, განსაკუთრებით ჩვენი მშფოთვარე საუკუნის ინფორმაციულ ზღვაში, შეაბამისი წვრთნა და ზუსტი ორიენტირი სჭირდება. „გზა“ სწორედ ის ფილმია, რომელიც ახალგაზრდობისათვის იძლევა ზუსტ სულიერ ორიენტირს — „მამული, უპირველეს ყოვლისა!“ ვინა ვართ, საიდან მოვედით? თანამედროვე კინემატოგრაფიულ ენაზე ამეტყველებული ეს კითხვები ფილმის დასასრულს გვაძლუბენ კიდევ ერთი კითხვა დაეუსვათ თავს — როგორია ახლა ამ გზის ბედი, საით მიემართება იგი? მე არ მეგულება მასწავლებელი, ვინც იხილა ეს ფილმი და საკუთარ თავთან მარტო დარჩენილმა, არ შეეცადა პასუხი ეპოვნა ამ კითხვაზე.

„ნებისმიერი ფილმი ყოველთვის წარმოადგენს მისი შემქმნელის პორტრეტს“ — ამბობდა ენ კოკო. მ. კოკოჩაშვილის ფილმებსაც მუდამ ახლავს მისი განსაკუთრებული პიროვნული ნიშან-თვისება. მ. კოკოჩაშვილის ფილმები არ იწვევენ ცხარე დისკუსიებს, ხმამაღალ აზრთა გაცვლა-გამოცვლას. იმ მასწავლებელს, რომელიც ფილმს არ უყურებს, როგორც მხოლოდ საათნახევრიან გართობას, მ. კოკოჩაშვილის ფილმები მუდამ უტოვებენ საფიქრალს, — ისეთს, ხმამაღალ რომ ვერც ვაამხელ. ძნელია ზუსტი სახელი მოეძებნოს ყოველივე ამას. იქნებ „ნათელი სევდა“ იყოს ყველაზე შესაფერისი განსაზღვრება.

ფილმის ხელმძღვანელობა მისთვის ნიშნავს მუდმივ შინაგან დაძაბულობას და გარეგნულად მკაცრ თავშეკავებას. ფილმის გადაღებისას არანორმირებულმა სამუშაო დღემ შეიძლება თორმეტ საათსაც ვასტანოს, იგი კი მეთორმეტე საათზეც ინარჩუნებს ხალიხიან სამუშაო განწყობას, ზედმიწევნით ყურადღებიანია კოლეგების, განსაკუთრებით მსახიობების მიმართ. ერთხელ, რეპეტიციის დასრულების შემდეგ, ეოდრე ოპერატორი განათებას ღოაწესობდა, დალილი მსახიობს ჩამოეძინა მაგდასთან. „არ გააღვიძოთ, დაისვენოს!“ — წყნარად თქვა რეჟისორმა და კარგა ხანს ელოდა მის გაღვიძებას მას შემდეგაც, როცა ოპერატორმა ვია გერსამიამ თავის ჩვეულებისამებრ წყნარად და მოკლედ მოსპრა: — Ну, у меня все готово! აქვს მართლაც საოცარი მომხიბვლელობა მის თავაზიანობას ვადასაღებ მოედანზე — „ხომ არ აგველო ეს სკამი, მკონი ხელს ვიშლის“... „ცოტა ხომ არ გაიწყოდი მარჯვნივ“... „თუ შეიძლება, ცოტა უფრო სწრაფ ტემპში“... დოხ, ეს მისი მუშაობის სტილია. „ვენტლმენი მოედანზე“ — როგორც კახი კავსამემ უწოდა მას. მაგრამ ვადასაღებ მოედანზე ყველა ვატაცებით, მთელი არსებით უნდა იყოს საქმეში ჩაფლული. მისთვის იმასაც კი აქვს მნიშვნელობა, როგორ ვაგორებს კინოობიექტივიან ურიკას ლიანდაგზე ოპერატორის ასისტენტი. აღზათ იშლიათად, მაგრამ მაინც, მას შეუძლია იფეთქოს და თავისი ნებესყოფა თავს მოახვიოს დიდ-პატარას, ყოველ შემთხვევაში, მე მინახავს იგი ვანრისხებულცი ვადასაღებ მოედანზე — („მღერის ხალხი! ვინაც არ შეუძლია მოსმენა, დატროვოს მოედანი!“). მაგრამ მისი ხასიათის მთავარი შტრიხი, აღზათ მაინც ისაა, რაც მწერალმა მერაბ ელიოზიშვილმა ვაიხსენა: „დიდი მწვანე ველის“ სცენარი რომ ჩავაბარე კინოსტუდიას, მერაბ კოკოჩაშვილს წაეკითხა და წერილი მომწერა. ნებართვას მოხოვედა ფილმი ვადალო ამ სცენარით. ახლაც შენახული მაქვს ის წერილი. არც მანამდე, არც მას შემდეგ ამისთანა თავაზიანი, ავტორისადმი ასეთი პატივისცემით სავსე წერილი აღარ მიმიღია და არც ვამიგია, რომ ეინმეს მიეღოს...“

მ. კოკოჩაშვილის შემოქმედებითი გვეფისწევრებს ყველაზე მეტად ამახსოვრდებათ „ნდობის ატმოსფერო“ (მსახიობ ლია კავა-

ხაძის სიტყვები). რეჟისორი ოცი წელი ველელად თანამშრომლობს ოპერატორ ვერსამიასთან. ასეთივე ნდობის შეტყუება ფილმებში დაიბადა ქართველ მსახიობთა არერთი ვამარჯვება, რომელთაც ხანგრძლივი სიცოცხლე უწერიათ. რეჟისორს მსახიობთა შემოქმედებითი პოტენცილის ვანჭვრეტის სავანებო უნარი აქვს მომადლებული. რესპუბლიკის სახალხო არტისტმა ზურაბ ქაფიანიმე თვისი პირველი დიდი შემოქმედებითი წარმატება მოიპოვა მ. კოკოჩაშვილის ფილმში „მობა“, რომელიც მ. ჭავჭავიშვილის მოთხრობის მიხედვით შეიქმნა. რეჟისორი იხსენებს: „ზ. ქაფიანიძის ვარგებობაში იყო ქართველი ჭიშანი გლეხის სილაღე, ფიზიკური სიძლიერე, სიხალისე, მ. ჭავჭავიშვილის მოთხრობის ვმირის ხასიათი ვანზოვადებისაკენ წაივია. ვინდოდა ჩვენს ვმირს ჰქონოდა ქართველი კაცის კარგი თვისებანი“... ახლა მართლაც ძნელი წარმოსადგენია სხვა მსახიობი ამ როლში, ასევე ძნელი წარმოსადგენია სოსანას როლში სხვა მსახიობი, ვარდა დოდო აბაშიძისა. ეს იყო პირველი დრამატული როლი, რომელიც რეჟისორმა ანდო „სხვა ამპლუსი“ მსახიობს და რომელშიც ვაიბრწყინა დოდო აბაშიძის დიდმა დრამატულმა ნიქმა. ასეთივე ნდობის შედეგად შეიქმნა მეცნიერ სულხანის ძალზე საინტერესო მხატვრული სახე მსახიობ კახი კავსაძის მიერ („ცხელი ზაფხულის სამი დღე“), რომელშიც მსახიობმა დაამტკიცა, რომ მისი არტისტული დიაპაზონი თამამად სწვდება ღრმა ფსიქოლოგიური, თითქმის ტრაგიკული ედერადობის სახეებს.

ფილმის დასრულებისას მ. კოკოჩაშვილი ფიზიკურად და მორალურად დალილი, ვანაწამები და დაცილილია. სრულიად ბუნებრივ მდგომარეობაა. ფილმის შექმნა შემოქმედისავან მოითხოვს მაქსიმუმს — ნიქს, ორგანიზატორულ უნარს, ძალისა და მოსვენების დავარგვას, ყველასა და ყველაფრის დათმობას... წინ კი ახალი მწვერვალდება...

საკუთარი თავის ძიებაში

პაატა იაკაშვილი

„გზა“. სენარის ავტორი — ბ. ანდრონიკაშვილი, სამხატვრო ხელმძღვანელი და წამყვანი — მ. კოკოჩაშვილი, რეჟისორები — მ. კოკოჩაშვილი, დ. გუგუნავა, ჯ. გაბუნია, ოპერატორები — ბ. მელაქაძე, ბ. სარაჯიშვილი, რ. ბატატუნაშვილი, კომპოზიტორი — ნ. მამისაშვილი, მხატვარი — მ. ხუხუაშვილი, დირექტორი — ა. კიჭირია. საბელაჟირო ფილმების სტუდია, 1954.

აღდგენა ისტორიისა ერის გამოცვლევბა, გამხნევება, აწმყოს გაგებბა და წარმართვბა, მერმისის გამოკვლევბა სიბნელისაგან.

ილია

მსოფლიოს კინოს ისტორიაში იშვიათია ისეთი დოკუმენტური ფილმი, რომლის მიზანია ამა თუ იმ ერის ისტორიის გააზრება, იმ გზისათვის თვალის გადავლება, რაც ხალხმა გაიარა საუკუნეთა მანძილზე. ამგვარი ფილმის შექმნის სირთულეს რამოდენიმე მიზეზი აქვს: პირველი და, ალბათ, უმთავრესიც, აზრობრივი კონცეფცია ვახლავთ: რა იდეას გამოხატავს ფილმი — წარსული დიდებისა თუ უბედობის ამსახველ ამბავთა შეძლებისდაგვარი კონსტატირება-ილუსტრირება იქნება მხოლოდ, თუ მოიძებნება უფრო მნიშვნელოვანი, ის, რაც წარსულს დღევანდლოვსთან დააკავშირებს, აქტუალურსა და არსებითს გახდის, მომავლისათვის სარგოს. მეორე

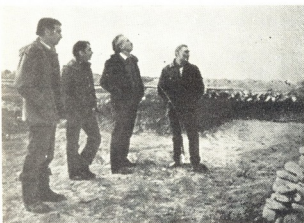
— შესაფერისი მხატვრული ფორმის მოძიება, რაც შემოთავაზებულ თემასა და მის აზრობრივ შინაარსს სათანადო სახიერი გამოხატვის შესაძლებლობას მისცემს, სრულად წარმოაჩენს ავტორისეულ ჩანაფიქრს.

დოკუმენტურმა ფილმმა „გზამ“ ზემოთ ხსენებულ სირთულეთა ორიგინალური გადაწყვეტით მიიქცია ყურადღება. ეს შეეხება როგორც აზრობრივ მიზანდასახულობას, ასევე თემის მხატვრულ გააზრებასაც. ფილმი შედგება ხუთი სერიისაგან, რომლებიც სხვადასხვა ხანგრძლივობის ხუთ პერიოდად ჰყოფენ საქართველოს ისტორიულ წარსულს. ყოველ სერიას შესაფერისი სათაური აქვს (ზოგი ავტორთა მიერ მოგონილი, ზო-

გიც უცნობ ქამთაღმწერელთა თუ ცნობილ ისტორიულ მოღვაწეთა მიერ გამოთქმულ აზრთა პერიფრაზირების შედეგად დარქმეული): „საკუთარი თავის ძიება“, „ნელადრე შეკრბა ქართლი“, „ძღვევი საკვირველი“, „უკუქცევი სუესვიანისა ბედისა“, „უამი გამოხსნისა და ქამი აღდგომისა“. ეს სათაურებია, ოღონდ ამათგან პირველი თავისი მნიშვნელობით სცილდება ერთი სერიის ფარგლებს და მთელი ფილმის აზრობრივი მიზანდასახულების გამომხატველი ხდება, ერწყმის, აგრძელებს სერიალის სათაურს და „გზად“ საკუთარი თავის ძიების გზად იქცევა. რანი ვიყავით და რანი ვართ? საიდან ვიღებთ სათავეს? რა წარსული გვქონდა? როდიდან და როგორ ვიკავებთ ჩვენს კუთვნილ ადგილს კულტურულ ერთა გვერდით? ვინ იყვნენ ჩვენი მეზობლები? როდის გვიღებინდა და როდის გვიჭირდა? რა შეგვიქმნია და რა აგვიგია? ვისთან რა ურთიერთობა გვქონდა? თავი როგორ გამოგვიჩენია? — ეს კითხვებია, რომლებზეც პასუხის გაცემას ცდილობს ფილმი.

...ადამიანის შორეულ წინაპარს, 14-15 მილიონი წლის წინ უცხოვრია საქართველოს მიწა-წყალზე, გონიერი ადამიანის ჩამოყალიბების პროცესი აქაც მიმდინარეობდა. შემორჩენილია 7 ათასი წლის წინანდელი დასახულების ნაშთები. აქ მცხოვრებ ადამიანს, სჩანს, საცხოვრისის ისეთი ოპტიმალური ფორმისთვის მიუხედავად, რომ ათასწლეულებს გაუძლო და მეცხრამეტე საუკუნემდე შემორჩა „ქართული დარბაზის“ სახით. იქნებ ეს არის ნიშანი იმისა, რომ აქ უხსოვარი დროიდან ერთი ერი ცხოვრობდა, ვითარდებოდა, მიწის დამუშავება იცოდნენ, ნაყოფიერების ღმერთს სცემდნენ

თავყანს და ისევ კითხვა: არიან ესენი, ქართველები? ხად კომპეტენტური აზრი მოსიამის ეკრანდან: „ქართველები არიან შთამომავლები იმ ხალხისა, რომელნიც აქ, დასავლეთ ამიერკავკასიაში ოდესღაც ცხოვრობდნენ — ე. ი. ქართველები არსაიდან არ მოსულან, არც არსად წასულან, ისინი ამ მიწის მკვიდრნი არიან“. მათ მიწაზე ჰყვოდა ჯერ მტკვარ-არაქსის, შემდგომ თრიალეთის კულტურა. მეტალურგია ყოფილა მეტად განვითარებული, შრომის იარაღებს ამზადებდნენ, ოქრომჭედლობა ხელეწიფებოდათ. ძნელია მხოლოდ არქეოლოგიურ მასალაზე დაყრდნობით იმსჯელო ამ შორეული ხანის ქართველების ხასიათზე, მაგრამ ერთმა პატარა ლითონის ქანდაკებამ, ვენებას, ალტაეებას, თუ სიხარულს რომ გამოხატავდა, ფილმის წამყვანს ათქმევინა: „ეს უკვე ქართველია“—ო! ეს მხოლოდ სახუმარო რეპლიკა არ არის, ცხოვრების წყურვილის გამომხატველი ქანდაკების გამო თქმული. როგორც ჩანს, ქართველთა ხასიათის აღიარებული თვისება თავიდანვე მოსდგამდა ერს, როგორც თვითგამოხატვისა თუ თავდაცვის საშუალება, ის, რაც აჩერებდა, ამაგრებდა, ამკვიდრებდა მას მიწაზე. ამის აუცილებლობა კი მეტად დიდი იყო: შავი ობელისკი, ასურელთა საბრძოლო დიდებას რომ ხოტბას ალუვლენს, იმასაც გვაძინობს, რომ ქართველ ტომებთანაც ჰქონიათ მათ თურმე დიდი ბრძოლები, ასურეთი მაშინდელი მსოფლიოს უდიდესი სახელმწიფო იყო, ამ ძალისათვის ქართველებს, გარდა შემართებისა და თავგანწირვისა, დაუპირისპირებიათ იმ დროს ნაკლებად ცნობილი ახალი იარაღი — რკინის მახვილები. ბიბლია ქართველთა წინაპრებს —

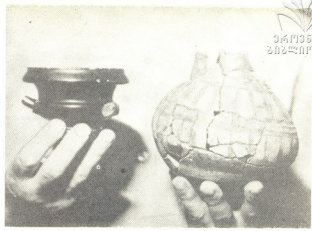


თობალებს — კარგ მეტალო-
 გებად აღიარებს: „თობალებს
 კერით ხურო მჭედელი
 სა და რკინისა“. ბერძნული ტრა-
 დიციაც რკინის (ფოლადი) მე-
 ტალურგის აღმომჩენებად ქარ-
 თველ ტომებს — ხალიბებს
 თელის. როგორც ჩანს, ჩვენს
 წინაპრებს, იმათ, ვისაც მიწათ-
 მოქმედება კულტის დონეზე
 ჰქონდა აყვანილი, არაერთხელ
 გადაუჭედიათ რკინის ვუთანი
 მახვილად. მათ უფრო შრომა ხე-
 ლეწიფებოდათ, ვიდრე ომი, და
 ალბათ ამიტომ რანაირიც არ უნდა
 ყოფილიყო მაშინდელ ქართველთა
 ყოფა — ტომობრივ გაერთიან-
 ნებებს ჰმნიდნენ თუ უკვე გან-
 ვითარებულ კლასობრივ საზოგადო-
 ებებს ეყრებოდა საფუძველი —
 ის ყოველთვის მდიდარი ქვეყა-
 ნი იყო, მისდამი ინტერესიც ყო-
 ველთვის ღიდი იყო. სიმდიდრის
 ძიებამ მოიყვანა არგონავტებიც
 კოლხეთში. სიმდიდრე იზიდავ-
 და ბევრ დამპყრობსაც, რამო-
 დენიმიჯერ დაემხო ძველქარ-
 თული სახელმწიფოები, ემხო-
 ბოდა და ისევ, როგორც ფენიქსი,
 აღდგებოდა ხოლმე, მაგრამ ერ-
 თი შემთხვევა, რომელსაც ფილ-
 მი გემენოზს, მეტ ყურადღებას
 ითხოვს: ერთი მეცნიერი კიმე-
 რაელების შემოსევის წინაპე-
 რიოდის ყორღანს თხრიდა. რო-
 ცა საჯანს ჩააღწა, ყველაფე-
 რი გაწმენდილი დახდა: სამარ-
 ხის ინვენტარი გაუპარცეავეთ თუ
 მოუსპიათ, ტომის ბელადის ჩონ-
 ჩხი ამოუგდიათ, ცარიელ სამ-
 არხში კი თაჯიანთი კიმერიელი
 ბელადი ჩაუსვენებიათ და ქართუ-
 ლი სამარხი გაუკიმერიულუბი-
 ათ. დამპყრობლები უმეტეს
 წილად იმას სპობდნენ, რაც მი-
 წაზე დახედებოდათ, კიმერიე-
 ლებს, როგორც ჩანს, მიწისქვე-
 შაც ჩაულწევიათ. სხვათა შო-
 რის, თავის დროზე სკვითებმა,

კარები ფილიდან „გზა“

კიმერელებმა და სხვა მომთაბარე ხალხებმა მრავალი ტომი და ქვეყანა უღავეს პირისაგან მიწისა, მათ შეიწირეს ურარტუც, ქართველ ტომებს კი მოუხერხებით ამ ავბედით ზვაეთა შემდგომაც აღედგინათ თავიანთი სახელმწიფო, კულტურა და ყოფა.

ფილმი ჩვენი ისტორიის ყველა მნიშვნელოვან ეტაპს ასახავს: იქნება ეს ქართველ ტომთა მოძრაობა, პირველ სახელმწიფოთა შექმნა, თუ ჩვენი მეზობელი სახელმწიფოები და მათთან ურთიერთობის პრობლემა. აღმოსავლური და დასავლური ჩვენს მიწაზე ხედვბოდა ერთერთს, კულტურაზე ისინი ხშირად გავლენას ახდენდნენ. ზოგმა კვალი დატოვა, სხვამ არა, მაგრამ მთავარი ის იყო, რომ ამ მიწაზე ადგილობრივი თვითმყოფადი კულტურა ვითარდებოდა. თვითმყოფადობა შენარჩუნებდას საპირობება. ეს, უმეტესწილად, ბრძოლით ხდებდა. ფიზიკური არსებობისათვის რომ იბრძოდა, მუდამ სულიერზე ფიქრობდა ერთი. ქართველებმა საკუთარი დამწერლობა შექმნეს, რაც უკვე ხსენებული თვითმყოფადობის უპირველესი გამოვლინებაა. ქრისტიანობა, ენასთან ერთად, იმ ძალად იქცა, რამაც ერის სულიერი და ფიზიკური გადარჩენა განაპირობა. ეს ძალა გვშველოდა, როცა იძულებით სხვისი დროშის ქვეშ სხვისთვის გვიხდებოდა ბრძოლა. ესეც ენისა და რწმენის გადარჩენისათვის კეთდებოდა. გაუთავებელი ომები არღვევდა შლიდა მეურნეობას, ნორმალური არსებობის საშუალებას არ იძლეოდა, „გარეგნული ფაქტორი მუდამ განსახლებრავდა შინაგანს“, შიდა უბედურებას გა-



კადრები ფილმიდან „გზა“

რეთ ჰქონდა სათავე. საქართველო უფრო ხშირად დაქუცმაცებული იყო, ვიდრე ერთიანი და მაინც „შინაგანი ერთიანობის იმპულსი“ ყოველთვის იყო, ე. ი. ნიშანი იმისა, რომ დაქუცმაცება გარეგნული ზემოქმედების შედეგია. უამრავმა შემოსევამ და ომმა გააპარტახა საქართველო. მომხდურთა მიერ ქართველთა უმიზნო და მიზნობრივმა ელემტამ შეამცირა მოსახლეობა, და მაინც, ერმა თავისი სახე არ დაკარგა, არ გადაგვარდა. რა იყო ამის მიზეზი? ფილმის წამყვანი ასეთ შეკითხვას იძლევა: — „შეიძლება თუ არა, რომ ქართველი ცახდეს ფრანგი“. არის პასუხი, რომ შეიძლება, 'თუმცა ანთროპოლოგი ყოველთვის შესძლებს დაამტკიცოს, რომ ეს იყო ქართველი. მთავარი მაინც ეთნიკური შეგნებაა, ვინ ხარ, რომელ ხალხს ეკუთვნი, რა კულტურის ტრადიციებზე ხარ გაზრდილი. ეთნიკური შეგნება დიდი იყო და ერიც გადარჩა.

ქართველი, კავკასიის უძველესი მოსახლე, ქართველი, უხსოვარი დროიდან მიწათმოქმედი და მეტალურგი, მშენებელი და ხელოვანი, მეომარი და ცხოვრების მოყვარული, თვითშეწირვისა და გმირობის ჩადენის უნარის მქონე. თანდათან იკვეთება ერის სახე. ზოგი რამ ქართველებმაც შეეძინეთ მსოფლიო კულტურას და მაინც, რა არის ჩვენი ყველაზე დიდი წვლილი? ასეთი შეკითხვა პირდაპირ არ დასმულა ფილმში და არც პირდაპირი პასუხია მასზე, მაგრამ მის ხუთივე სერიაში იკითხება. მართლაც რომ უხსოვარი დროიდან მეთვრამეტე საუკუნის ბოლომდე, ათასწლეულების მანძილზე, ჩვენი ერის მიერ გავლილი ცხოვრების გზაზე გავგატარა ფილმმა. ეს არის ერთი ერის კულტურის

უწყვეტი გზა. ცივილიზაციები ბევრი იყო და მსოფლიო კულტურასაც ბევრი შესძინეს, მაგრამ ბევრი აღიგავა პირისაგან მიწისა. მრავალ ერს დღეს სახე ისე აქვს შეცვლილი, რომ ვეღარც იტყვი მიეკუთვნებიან თუ არა იმ დიდი კულტურის ხალხებს, რომლის მიწაზეც ცხოვრობენ. ჩვენმა ერმა კი თვითმყოფადობა შეინარჩუნა, აგრძელებს დასაბამიდან დაწყებულ გზას. იქნებ სწორედ ეს — საოცარი გამძლეობის მაგალითი — არის ყველაზე დიდი წვლილი.

ის, რაც მოგახსენეთ და რაზეც ფილმშია საუბარი, ჩვენი ისტორიაა. „მთლად საქართველოს დიდი ხნის ცხოვრებას უწოდებენ მარტიროლოგს ანუ დაუსრულებელ ტანჯვათა მოთხრობას“ — ასე წერდა გასულ საუკუნეში საქართველოს ისტორიული წარსულის შესახებ ისტორიკოსი ვ. პოტტო. დამეთანხმებით, ძნელია ამ მარტიროლოგის შესახებ თხრობა. ამასთანავე ისე, რომ მაყურებელი არ მოიღალოს, მოწოდებული ინფორმაცია აღიქვას და გაიაზროს, ე. ი. დამყარდეს კონტაქტი ფილმსა და მაყურებელს შორის. ამ მხრივ მეტად საყურადღებოდ მიმაჩნია წამყვანის მოვალეობა, რომელიც ასე საინტერესოდ შეასრულა სერიალის სამხატვრო ხელმძღვანელმა და რეჟისორმა მერაბ კოკოჩაშვილმა. პასუხისმგებლობა მართლაც დიდია: ფილმის წამყვანი თვითონაც არის მთხრობელი და ამავე დროს შუამავალიც მოზღვაგებულ ინფორმაციასა და მაყურებელს შორის. ის ყოველთვის და ყველგან ფიგურირებს, როგორც კადრში, ასევე კადრს გარეთ: შეკითხვა, ამა თუ იმ მომენტის აქცენტირება, საერთო მსვლელობისათვის გეზის წარმართვა და ა. შ. ერთი შეხედვითაც ნათელი ხდე-

ბა, რომ წამყვანის ფუნქცია ამ შემთხვევაში მის ტრადიციულ გავებას სცილდება, იგი ფილმში სხვის მითითებებს კი არ ასრულებს, ის თავად არის ავტორი და ამავე დროს, ამ როლშიც გრძელდება მისთვის რეჟისორული თვითგამოხატვის პროცესი, ე. ი. ერთ და იმავე დროს არის ავტორიცა და შემსრულებელიც: თხრობის, შეკითხვის, საუბრის თავისუფალმა მანერამ, მსუბუქმა, თბილმა იუმორმა, ჩემის აზრით, განაპირობა ის, რომ ფილმი განსჯა-გააზრებისათვის განაწყობს მაყურებელს.

საინტერესოა ფილმი უნარულ-სახეობრივი ჯვალსაზრისითაც. მის რთულ მოზაიკურ ქარგაში ერთმანეთს ორგანულად ერწყმის ინტერვიუ, რეპორტაჟი, ეთნოგრაფიული და ხედვითი ხასიათის კადრები, თანამედროვე ქალაქური ცხოვრების დოკუმენტური სცენები და ა. შ.

ისტორიულ თემაზე საუბრისას არსებითი მნიშვნელობა აქვს კომპეტენტურ აზრს, მით უმეტეს, თუ საქმე ერის მთელ ისტორიულ ცხოვრებას შეეხება. ამ მხრივ საინტერესოა ფილმის ავტორთა მიერ შემოთავაზებული ფორმა. კერძოდ, ეს შეეხება ინტერვიუს ჩვენი ისტორიის ყველა გამოჩენილ მკვლევართან. პირველი შემთხვევაა, როდესაც ერთი თემის გარშემო საუბარში მეცნიერთა ასეთი რაოდენობა იღებს მონაწილეობას. ავტორები გეთავაზობენ ინტერვიუებს ისტორიული მეცნიერების ამა თუ იმ დარგის სპეციალისტთან უშუალოდ გათხრების ადგილას, მუზეუმის დარბაზსა თუ სამუშაო კაბინეტში. ზოგიც სტუდიის პავილიონშია ჩაწერილი. არცერთ შემთხვევაში კამერა მხოლოდ აზრის მოწოდების პროცესს არ იღებს. მას-

თან ერთად ფიქსირდება მთხოვბელის ხასიათი, საკითხისადმი მოკიდებულება, ტემპერამენტი, განწყობილება და ა. შ. ეს მეტ ბუნებრიობას და უშუალობას ანიჭებს ფილმს. თუმცა ყველა ინტერვიუ საქართველოს ისტორიას ეხება, ფილმმა ლექციური სახე არ მიიღო, იმიტომ, რომ ინტერვიუ აქ ინფორმაციის ნაწილია მხოლოდ. ვიზუალური მასალა, ერთის მხრივ, ასურათებს და აგრძელებს მას, მეორეს მხრივ კი თვითონ ხდება დამოუკიდებელი ინფორმაციის წყარო. ამასთანავე, ხშირად არის გამოყენებული „დასწრების ეფექტი“ არქეოლოგიურ გათხრებზე მასალის მოპოვების დროს. რეპორტაჟის ხერხი აქ გამართლებულია, ვინაიდან ინფორმაცია „მოქმედების“ ადგილიდან, თუნდაც ათასწლეულების წინ მომხდარ მოვლენებზე იყოს საუბარი, მუდამ საინტერესოა. როგორც ინტერვიუს, ასევე რეპორტაჟის დროს, თითქმის ყოველთვის, მიმართვენ დიალოგის ფორმას. აზრი თუ შეფასება ეკრანზე ჩვენს თვალით იბადება. ამ პროცესში, რომელიც მთელი ფილმის მანძილზე გრძელდება, მაყურებელი თავისთავად ხდება ჩაბმული. იბადება თანამონაწილეობის შეგრძნება. ეს უკვე კონტაქტის ნიშანია, რაც ავტორისეული ჩანაფიქრის აღსრულებას ნიშნავს. ამავე მიზანს ემსახურება ის კადრები, რომელთაც პირობითად „დროის ნიშნის“ მატარებელი შეიძლება ვუწოდოთ მათდამი მიჩვევის, მათი სიმბოლური გააზრების გამო. (თანამედროვე ქალაქის ცხოვრების ეპიზოდები, ყველაფრის წამლეკი ზვავი, ბირთვული აფეთქება და სხვ.). ამ კადრებს, ავტორები, ხშირად, ტექსტუალურ მასალასთან შეპირისპირებით გვაწვდიან, რაც ახალ აზრს იძენს მაყურებელთა აღქმაში. მაგალი-

თად, მაშინ, როცა თხუთმეტი წლის ვახტანგ გორგასლის მიერ ერის წინაშე არსებული მოვალეობის გაგება-ვათავისებაზე საუბარი, ხოლო ეკრანზე უსაქმოდ და უაზროდ მოხეტიალე ავალგაზრდებით უხვი კადრები სცვლიან ერთმანეთს... ან კიდევ: ვახუშტი ბაგრატიონისეული ქართველთა გარეგნობისა თუ ხასიათის თვისებათა შესახებ მსჯელობა და ჩვენი თანამოქალაქეთა სახეები, განწყობა, გრძნობები, დაუფარავად აღბუკდილი ფირზე. შეპირისპირებას აქ სხვა შედეგი აქვს, კონტრასტი ქრება, არის საოცარი დამთხვევა — სამასი წლის მანძილზე არც თუ ძალიან შევცვლილვართ. ხსენებული წესი სხვაგან კიდევ უფრო განსხვავებული აზრის გამომხატველი ხდება და „რონიული ინტონაციებიც ქრება, როცა გვესმის ქამთალმწერლის მონათხრობი ჯალალედინის მიერ თბილისის აოხრების შესახებ და კამერა ჩვენთვის ახლობელ, ნაცნობ ქუჩებში დაკვატარებს, ყოველდღიური ცხოვრების სცენებს გვაჩვენებს. ამ კადრებს აგრძელებს ის ეპიზოდები, ფილმის კინოვარიანტში რომ შევიდა: ახლო წარსულის ფოტო და კინო მასალა, ჩვენი ერის სასიქადულო შვილთა სახეები და მათ ფონზე ქამთალმწერლის სიტყვები: „ქართველ ტყვეთა ფაჩი ისე დაეცა, რომ ბაზარზე ორ დინარად იყიდებოდაო“. იქვე განმარტება—ხარი ამ დროს, თურმე ერთი დინარი ღირებულა. აქ უკვე სიცილის ხასიათზე აღარა ხარ, მთელი არსებით გრძნობ მონათხრობის დრამატულ ხასიათს, მის ტრაგიკულ შედეგს. რა ხშირად ინგეროდა, ისპობოდა ეს ქალაქი, ხოლო შენი სათაყვანებელი, საამაყო, უცხო თესლთაგან ორ დინარად ფასდება. ემოციურ აღქმას აქ შეპირისპირება განაპირობებს. ეს იმიტომ, რომ

მაყურებელს ღირებულების იდენტიფიცირების საშუალება ეძლევა. ფილმში მოთხრობილი ამბები განყენებულ ისტორიულ ფაქტებად არ იქცა. აქ შეგრძნება შემეცნების გზით ხდება. ამ ამბებს (თუნდაც ათასი წლის წინ მომხდარს) იაზრებ, როგორც გუშინდელ დღეს, დღევანდელის წინამორბედს, ნათლად შეიგრძნობა დროთა კავშირი. ასეთ გრძნობას აძლიერებს უკვე ხსენებული თხრობის უშუალოება. ამ თვისების გამოა, რომ ფილმში ყველაფერი გასაგებია და ადვილად აღსაქმელი.

საინტერესოა ავტორთა მიერ სერიალის ხმოვანი გადაწყვეტა. მუსიკა და ხმა დრამატურგის ნაწილია. ის მთელი ფილმის მანძილზე ქმედითი გახლავთ. იგი არამარტო ავსებს კადრს, ამდიდრებს მის ხედვით მხარეს, არამედ ხშირად ძირითადი აზრობრივი დატვირთვა გააჩნია. ასეთ დროს ის თავად ხდება დამოუკიდებელი ინფორმაციის წყარო, ქმნის განწყობას, დამოკიდებულებას, აძლიერებს დროის შეგრძნებას. მუსიკის (კომპ. ნ. მამისაშვილი) გარეშე ძნელი გაიაზრო ესა თუ ის გამოყენებული მხატვრული ხერხი თუ მიზანკადრი, ბოლომდე ჩასწვლე სერიალის აზრობრივ შინაარსს.

ფილმის წარმატების მიზეზი მხოლოდ ავტორთა მიერ ყანართა და სახეობათა მეტად ორიგინალურ შერწყმა-გააზრებაში არ უნდა ვეძებოთ. აქ მხატვრული მხარე აზრობრივი მიზანდასახულებისაგან განუყოფელი გახლავთ. მთავარი კი ის არის, რომ ორივე შემთხვევაში ფილმი მხატვრული სიმართლის მატარებელია.

ხუთსერიანი სატელევიზიო დოკუმენტური ფილმი „გზა“ სიცოცხლის ძალას ამკვიდრებს. ეს არის მისი ერთ-ერთი მთავარი ღირსება.

„პართული იოსელიანის მიერ მოწყობილი ურანგული დღესასწაული“

როგორც ცნობილია, „ხოვინფილმისა“ და ფრანგული კინოფირმა „ფილიპ დუხარის“ ხელწერულებით ცნობილია ქართველმა რეჟისორმა, საქართველოს სახალხო არტისტმა ოთარ იოსელიანმა საფრანგეთში გადაიღო ფილმი „მთვარის რჩეული“, რომელმაც შარშან, ვენეციის საერთაშორისო კინოფესტივალზე ფიურის სპეციალური პრიზი და კინემატოგრაფისტთა საერთაშორისო კაოლიკური ასოციაციის პრიზი მოიპოვა.

ჩვენი ფურნალის მკითხველებს ვთავაზობთ რამდენიმე წერილს, რომელიც საფრანგეთისა და იტალიის პრესამ ამ ფილმებს უძღვნა.

პართული პრინცი ჰენეციაში

თამაში ბუნებით ოთარ იოსელიანი თავადია. დიდგვაროვნების დასამტკიცებლად მას არც სასახლეები სჭირდება და არც მსახურნი. ქართველ რეჟისორს ჭეშმარიტად თავადური აზროვნება აქვს და ალბათ ამიტომაც არ აწუხებს რაიმეს ფლობის თვალთმაქცი აუცილებლობა.

ვენეციაში წარმოდგენილი თავისი ფილმის პერსონაჟის — ქურდის დარად რეჟისორმაც კარგად შეითვისა, რომ არაფერ არაფერს სამუდამოდ არ ფლობს. ადამიანი ამქვეყნად ხელცარიელი მოდის, რათა ასევე ხელცარიელმა დასტოვოს იგი სიკვდილის ეამს.

ოთარ იოსელიანი თავადია, ქართველი თავადი. იგი ხმელთაშუა ზღვის აუზის ერის წარმომადგენელია, მზისა და სტუმართმოყვარე მიწის შვილია. ის წარმომადგენელია იმ ერისა, ვისი მეფეებიც კი უბრალოდ და სადად ცხოვრობდნენ.

ოთარ იოსელიანი დინჯად და გულმოდგინედ მუშაობს. ფილმის თითოეული კადრი, პერსონაჟთა ყოველი მოძრაობა მას მუყაოზე აქვს დახატული. წინასწარ არის განსაზღვრული კამერის უმნიშვნელო გადაადგილებაც კი. გადაღების პირველივე წუთებიდან ფილმის ბოლო კადრამდე მან ზუსტად იცის რისი გადაღება სურს და თანაც როგორი თანმიმდევრობით. ალბათ არაფერი არ არის ისე ზუსტად დაგეგმილი, როგორც ოთარ იოსელიანის ფილმების მოჩვენებითი ქაოტურობა

და უგეგმობა. ასეთი გეგმაზომიერი მუშაობა მით უფრო ძნელად წარმოსადგენია, თუ გავითვალისწინებთ, რომ თავის ფილმებში კინოხელოვანი, ძირითადად, ეამთა სწრაფლმავლობას გვიჩვენებს.

ოთარ იოსელიანის ხელოვნება („გიორგობისთვე“, „იყო შაშვი მგალობელი“, „პასტორალი“) ერთდროულად მსუბუქი და ცვალებადი, მოურიდებელი და მნიშვნელოვანიცაა. ეს ფილმები ისევე თავისუფალი და ღრმააზროვანია, როგორც სიმღერა მგალობელი შაშვისა, რომელიც ტყვეობას ვერ იტანს და ცდილობს ხელიდან დაგვისხლტეს.

თავისი ბოლო ფილმი ოთარ იოსელიანმა თავსატეხი გამოცანის მსგავსად ააგო. „მთვარის რჩეული“ არის ასუცნობიანი პარაბოლა, რომლის აფასობით მონაკვეთს რეჟისორი ერთიმეორეს არგებს ისე, როგორც ხელოსანი არგებს და უხამებს ხოლმე საინკრუსტაციოდ გამზადებულ სპილენძის, სადაფისა და ძვირფასი ხის ფირფიტებს. როგორც ვიცით, ფილმი საფრანგეთშია გადაღებული, ფრანგი მსახიობების მონაწილეობით და განმხოვანებულია იმ ენაზე, რომელიც რეჟისორისათვის, ფაქტიურად, უცხოა. მაგრამ განა ამას რაიმე ვაღამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს? არავითარი, თუნდაც იმიტომ, რომ ფილმის გმირები ესპერანტოს მსგავს ენაზე მეტყველებენ. ეს ენა საესეებით გასაგებია მათთვის, ვისაც ჩვენი დროის პრობლემები აწუხებს. თავად ფილმის გმირებიც ხომ იგივე პრობლემებმა დაასუსტა და სა-

საცილონიც გახდა. ოთარ იოსელიანი განსაკუთრებით ხაზს უსვამს ამ გარემოებას. მისი გმირები მართლაც სასაცილონი არიან. იგრძნობა, რომ რეჟისორს მიზნად არ დაუსახავს მაყურებლის 'დადარდიანება', ისეთი კაეშნის მოგვრა, რომელიც მის სულში თვითდაკვირვების ნაღვერდადს წარმოშობს.

ოთარ იოსელიანის ფილმი ადამიანის ბედსა და მის ირგვლივ არსებული ნივთების ბედ-იღბალს ეხება და ერთისა და მეორის საბოლოო განადგურებას გვიჩვენებს. ფილოსოფიის ეს პატარა ფაკვეთილი მრავალხმიანი ფუგის ფორმით არის შენიღბული. ამ ფუგაში რამდენიმე ხმა ერთდროულად ჟღერს, შინაგანი კანონების თანახმად ვითარდება, ერთი მეორეს უპირისპირდება და ბედ-იღბლის მთავარი თემით გაერთიანებული, ურთულეს ფინალურ სარაბანდად გადაიქცევა. რას შეიძლება შევადაროთ ეს სარაბანდა, რასთან გავლექსოთ და დავაკავშიროთ იგი? არც თუ ბევრ რამესთან, გვიმტკიცებს იოსელიანი, თუ ადამიანი არ შეიგნებს, რომ ნივთი არის მხოლოდ ნივთი, ხოლო ამქვეყნად ყველაფერი წარმოვალა.

იოსელიანის მიერ გადაღებულ პირველ ფრანგულ ფილმში ყოველი წამი მოულოდნელი სიურპრიზებით არის აღსავსე. პარიზში, რომელიც წყლის ორი წვეთივით ჰკავს რეჟისორის მშობლიურ ქალაქს, მან ერთ ფერხულში ჩააბა ყალთაბანდები, ქურდები და მოჩვენებითი პატიოსნებით შენიღბული რესპექტაბელური საზოგადოების

წარმომადგენლები. გაოცებული მაყურებლის თვალწინ ორმოცდაათამდე პერსონაჟი მოულოდნელ, ხშირად ფარულ კავშირებს ყარებს ერთმანეთთან: ქალბატონი A, რომელიც B-ს მეუღლე და C-ს საყვარელია, გაიცნობს ბატონ D-ს, რომელიც თავის მხრივ F-ის მეუღლეს გაძარცვავს, რომელიც... და ა. შ. პერსონაჟთა ურთიერთკავშირებს დასასრული არ უჩანს.

საბოლოოდ პოლიციელის საყვარლის საყვარელი ანარქისტის ქალიშვილის თანამონაწილეში გვერევა და მხოლოდ ფილმის დასასრულს ვავაცნობიერებთ, რომ ეს ორი პერსონაჟი მართლაც ერთი და იგივე პიროვნება ყოფილა. ერთი სიტყვით, იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ფილმისა ვერაფერი გავიგეთ, ან უფრო სწორად, გავიგეთ ზუსტად იმდენი, რამდენიც რეჟისორის ჩანაფიქრის თანახმად უნდა გავგვეგო, რისი გავების ლმობიერი უფლება მოგვცა რეჟისორმა. ასე განსაჯეთ, და ჩვენი დაბნეულობაც კი მიმზიდველი და მომხიბველი გვეჩვენება ფილმის დასასრულს. ალბათ იმიტომ, რომ ფილმის გადახლართული მონაკვეთების მოჩვენებით ქაოსში გამოაშკარავდება მისი დამკინავი იუმორი და ჩანაფიქრის განხორციელებით გამოწვეული დაუფარავი სიხარული. რეჟისორი უზომოდ კმაყოფილია იმით, რომ საწადელს მიაღწია და ირონიული ღიმილის მეშვეობით დაგვიმტკიცა, რომ უმოკლესი მანძილი ორ წერტილს შორის სწორი ხაზი არ ყოფილა.

იოსელიანის კვლადკვპლ

ფილმში „მთვარის რჩეულნი“ ჩვენ დავინახეთ ხელოვანი, რომელიც აბსოლუტურის არსებობის იდეით არის შეპყრობილი, დავინახეთ ადამიანი, რომელმაც წინამორბედ ფილმებში (კერძოდ „გოროგობისთევი“), მოახერხა ეამთასვლის იმობილიზაცია, გახევება და თავად სიცოცხლის ცნება წინწყლებში ჩასვა. ყოველივე ეს კი იმისთვის გააკეთა, რათა თავი დაეღწია ცხოვრების

მოჩვენებითი მომენტებისაგან და ზუსტად დაეჭირა სამყაროსა და ადამიანის არსებობის არსი.

როგორ გადაურჩა რეჟისორი საფრანგეთის ზეგავლენას, როგორ მოარგო მან თავისი ბუნება და ხელოვნება უცხო ქვეყანას, უცხო კულტურას, მით უმეტეს, რომ მის მშობლიურ უძველეს მხარეს საქართველო ჰქვია? უნდა გავისხენოთ, რომ ერთი ამგვარი ცდა უშედეგოდ დამთავრდა: 1982 წელს, INA-ს ფესტივალზე წარმოდგენილი იყო დოკუმენტური ფილმი „ესკადი“, რომელშიც

რეჟისორმა სცადა საფრანგეთისაგან იზოლირებულად წარმოედგინა ბასკების კულტურა, ტრადიციები, ენა, ცივილიზაცია. არც ფრანგებს და არც თავად ბასკებს ეს ფილმი არ მოეწონათ. ამჯერად იოსელიანმა სხვა გზას მიმართა და თითქოს რევანშს იღებო, ხოტბა შეასხა რენე კლერისა და ჟაკ პრევერის საფრანგეთს. მან თავიანი სცა 30-იანი წლების ფოლკლორს, რომლის მოყვარულნი არასდროს გამოილევინებდნენ საფრანგეთში. იოსელიანმა გვიჩვენა ჩვენი ძველი და თანამედროვე პარიზი — ქალაქი, სადაც ქურდებიც კი გადაგვარებულნი არიან.

ფილმის სცენარისტმა ჟერარ ბრაშმა თითქოს სპეციალურად იოსელიანისთვის „მოქსოვა“ უთავბოლო, უზომო და უნაკერო ქარგა, რომელსაც რეალობისა და დროის მიღმა ვაცნობიერებთ და აღვიქვამთ. რეჟისორის ფანტაზიის თანახმად პარიზი ნებისმიერი სხვა ქალაქის მეტაფორაა. ეს მეტაფორული ქალაქი უცნაური წეს-ჩვეულებებისა და კანონზომიერებების თანახმად ცხოვრობს, საკუთარ სიმაართლეში დარწმუნებული მისი ბინადარნი კი თავგამოდებით თამაშობენ კეთილშობილებისა და კეთილგანწყობილების კომედიას.

ფილმის გმირები საუბრობენ, ქუჩაში შემთხვევით ეჯახებიან და ეცნობიან ერთმანეთს.

თითოეული მათგანი, თაღლითიც და პეროსანიც, ორმაგი ცხოვრებით ცხოვრობს. გმირები თავისდაუნებურად ერთულებს ცხოვრებას. მათ მიერვე დახლართული სიტუაციიდან თავს მხოლოდ ის დაადევს, ვინც ყველაზე ნაკლებ პატიოსანია და სინდისის ქენჯნის გარეშე მისდევს მრუდე გზას.

უბრალო პოლიციელის ოჯახი, ბ-ნი კომისარი, მისი მეუღლე, ორი ბიჭუნა, ჩვეულებრივი, საშუალო წრიდან გამოსული ფრანგი, ქურდბაცაცა, უსახლკარო მოხუცი, მიჯნური — ცალ-ცალკე და ერთად დასტირიან თავის უბედურებას, რომელიც მათ მიერვე მოწყობილი ხრიკების შედეგად ატყდებოდათ თავს. ქალები იოსელიანის ფილმში უსაქმურ ცხოვრებას ეწევიან. ისინი მხოლოდ დროსტარებასა და თავგადასავალს ეძებენ. ერთი სიტყვით, საზოგადოება მაყურებლისაკენ არაესთეტური მხარით არის მოტრიალებული. მორალი, ზნეობა, სულიერი ფასეულობანი საძებარი და საორჭოფოა. ოთარ იოსელიანი კი არც დასცინის და არც დასტირის ყოველივე ამას. მას ყველაფერი ერთ თხელ ძაფზე აქვს გამობმული: გაწყდება ძაფი და დაირღვევა გმირების მოჩვენებითი სამყარო. სწორედ ამიტომ მის ფილმში ყველაფერი მოსალოდნელიც და ამავე დროს მოულოდნელიც არის.

„როგორ შეიძლება საქართველოს შენარჩუნება“

უპირველეს ყოვლისა, უნდა დავადგინოთ: „მთვარის რჩეულნი“ პარიზული თუ პარიზში გადაღებული ქართული ფილმია? ძნელია პასუხის ვაცემა; მაგრამ ერთი უდავოა, რომ ეს ფილმი სულაც არა ჰგავს უკანასკნელ წლებში გადაღებულ არცერთ ფრანგულ ფილმს.

რას იძენს და რას კარგავს უკვე სახელმძღვანელო რეჟისორი, თუ ის ქართველი კი-

ნომოდვადიდან ფრანგ კინომოდვადედ გარდაიქმნება? მოვუსმინოთ თავად რეჟისორს:

„ჩემი მსოფლმხედველობა ზუსტად შეფერება იმ პიროვნების მსოფლმხედველობას, რომელმაც მთელი ცხოვრება პარიზის უნახავად, პარიზის გარეშე გაატარა. პარიზელისაგან მე განვსხვავდები მოვლენათა განსჯის თავისებურებით, გარკვეული კრიტერიუმებით. მაგრამ ჩემი ფილმი ზუსტად ისე გადავიღე პარიზში, როგორც ჩემს საკუთარ ქალაქში. შევეცადე არ შევთვისებოდი ფრანგების ცხოვრებას, მათ ყოველდღიურ პრობ-



ლემებს, რომლებიც მე პირადად სოციალურ-პოლიტიკურ-მორალურად მესახება. ამავე დროს აუცილებელი იყო, რომ ფილმისთვის რეალობა არ მომეკლო, თუნდაც იმიტომ, რომ პარიზელებს ფილმის პერსონაჟებში თავისი თავი ამოეცნოთ. მაყურებელმა რაიმე ნაცნობი თუ არ დაინახა ფილმში, არაფრისა არ სჯერა. სწორედ ფილმის სტილისტიკამ, მისმა პარაბოლამ უფლება მომცა ოდნავ მაინც გადაემკეთებინა რეალობა და ერთდროულად ნაცნობი, ჩვეული ნიშნებიც შემენარჩუნებინა მისთვის. შესაძლოა ამ ფილმში დავკარგე წვრილ-წვრილი დეტალების მცოდნის წოდება, დავკარგე უნარი წარმომიჩინა ის დეტალები, რომელთა ხაზგასმა სულ სხვაგვარი იდეოლოგიური ტილოს შექმნის საშუალებას მაძლევდა საქართველოში. ყოველთვის მიტაცებდა დასავლეთის ქვეყნებში ფილმის გადაღების იდეა. მსურდა ფილმის გადაღება, მაგალითად, გერმანიაში, იტალიაში, ან ესპანეთში. ჩემს ქვეყანაში იარაღით მოვაჭურენი არ არიან. საფრანგეთის ყოველდღიურობამ კი ნება მომცა ზოგიერთი მოვლენა წმინდა სახით გადაემეღა და მეჩვენებინა...

ყველაფერი ტყდება, ყველაფერი ცვდება, ყველაფერი ხელიდან ხელში გადადის და ძველდება. ადამიანის სულიც კი. რაიმეს ფილმის სურვილით შეპყრობილი ცოცხალი არსება საკუთარ თავს ღუპავს და ანადგურებს. მე სწორედ ამ იდეის გაშიშვლება დავისახე მიზნად და სწორედ ამიტომ ავირჩიე დასავლური ფაქტურა, ატმოსფერო და გარემო. ნივთების გაუთავებელი მოძრაობის და გადაადგილების იდეამ მოულოდნელად მიიზიდა ჩემი ყურადღება ძველმანების ბაზარზე. სწორედ აქ ვხედავთ ნივთებს, რომლებსაც თავიანთი პატრონი დაუკარგავთ და ხელიდან ხელში უსასრულოდ მოგზაურობენ.

...სახარება გვასწავლის: არ დაივიწყოთ, რომ შიშველი მოვევლინეთ ამა ქვეყანას და შიშველნივე მივატოვეთ მას. ეს ფრაზა, ალბათ იმიტომ დაიწერა, რომ ადამიანს უმეტეს შემთხვევაში ეს ქეშმარიტება ავიწყდება, ავიწყდება აგრეთვე ისიც, რომ არაფერი მას სამუდამოდ არ ეკუთვნის, ხოლო ყველაფერს ეპითასვლის მტვერი შთანთქავს და დაფარავს“.

ქართველი რეჟისორის ოთარ ითქუაშვილის სურათს უდავოდ პირველი ადგილი უჭირავს იმ ფილმებს შორის, რომლებიც ფესტივალზე საფრანგეთის სექციამ წარადგინა. ეს არის უცნაურად მომხიბლავი კომედია, რომელმაც მაყურებელი მოაჯადოვა. თანამედროვე და ძველი დროის პარიზში მომხდარი ქურდობისა და აღმაფრენის ამბავი რომანტიკული მიზანსცენებითა და რაკურსებით არის ნაჩვენები.

ამ ფილმის პირველივე გასინჯავზე მაყურებელმა ბევრი იცინა. ფილმი წარმოადგენს მოულოდნელი სტილისტიკით შესრულებულ კომედიას, რომელიც შეიძლება შევადაროთ მხოლოდ პრევერისა და ტატის შემოქმედებას.

ფილმში უცხოელის თვალით დანახული წმინდა ფრანგული ამბავია მოთხრობილი; დიახ, იოსელიანი ფრანგი არ არის. ის ქართველი, მაგრამ თავის მეორე საშობლოდ მან სწორედ პარიზი აირჩია. დამცინავი, ირონიული გონების მქონე რეჟისორმა, საქართველოში გადაღებული ოთხი სრულმეტრაჟიანი, უცხოეთში არაერთგზის პრემიერებული ფილმების შემდეგ, თავისი პირველი, უდავოდ ფრანგული ფილმი წარუდგინა ვენეციაში მაყურებელს.

იმ ჩეხი და პოლონელი რეჟისორების მსგავსად, რომლებმაც ამერიკელებზე უკეთ მოახერხეს პატარა უმნიშვნელო ნიუანსების დაჭერა და ნიუ-იორკისა თუ დასავლეთ ამერიკის ქეშმარიტად ამერიკული ატმოსფეროს შექმნა, იოსელიანმაც უცნაური სიზუსტითა და შინაგანი გულწრფელობით გადაიღო ფრანგების პარიზი. მაინც უნდა აღვნიშნოთ, რომ მისი გულახდილობა გამორჩევა პარიზის ერთგვარი გაღმერთებით, გაკერაებით, რომელსაც უცხოელი ლამაზი დედაქალაქის აღმოჩენისას (გაცნობის მომენტში) გამოავლენს ხოლმე. ეს აღტაცების მომენტი მხოლოდ რეტროსპექტულ და სანტიმენტალურ ხანმოკლე კადრებში ვლინდება. რა ხანია კინოეკრანებზე ასეთი ძლიერი და ლამაზი ხელწერით გადაღებული პარიზი არ გვინახავს!!! ფილმს „მთვარის რჩეულნი“ შედეგს ვერ ვუწოდებთ, მაგრამ ქართველი რეჟისორის ფილმი გვხიბლავს და გვიტაცებს იდეების სიუხვით, აქტიური ირონიით, თავსატეხი, გასართობი სიტუაციებითა და დიდი პროფესიონალიზმით.

„მთვარის რჩეულებმა“ ვენეცია მოხიზლეს

„მოსტრა“-ს ფესტივალის გახსნის დღიდან მაყურებელი პირველად შეკრება და ერთსულოვნად შეაკავშირა საფრანგეთის მიერ წარმოდგენილმა ქართველი რეჟისორის ფილმმა. ვენეციამ ფარ-ხმალი დაყარა ამ ფილმის წინაშე და დიდი ენთუზიაზმითაც შეხვდა მის რეჟისორს — ოთარ იოსელიანს. ფილმის ტრიუმფალური გამარჯვება არც გასაოცარი და არც მოულოდნელია. „მთვა-

რის რჩეულნი“ — ნამდვილი მარგალიტი და იშვიათი სილამაზის სამკაულია, რომელიც უცნაურად შეხმატკბილებულა ეშმაკასეული სიზუსტე, იუმორი, პოეზია, სისასტიკე და სინაზე.

საეჭვოა, რომ ოთარ იოსელიანი საფრანგეთში დარჩეს და ახალი ფილმის გადაღებას შეუდგეს. მაგრამ დღეს, ესოდენ დიდი ნიჭით შემკულ რეჟისორს, ვენეციაში შეპყრებენ ისეთივე ალტაცებით, როგორითაც მოცარტს, მიქელანჯელოს ან სხვა რომელიმე სასწაულომოქმედს შეპყრებდნენ მათი პირველი თაყვანისმცემლები.

ქართველი იოსელიანის მიერ მოწყობილი ფრანგული დღესასწაული

არის ფილმები, რომელთა განხილვა, რეჟიშირება პრაქტიკულად შეუძლებელია. შეუძლებელია იმიტომ, რომ ამგვარ ფილმებში ყოველი აზრი მნიშვნელოვანია და არცერთი მათგანი მეორეხარისხოვნად არ ჩაითვლება.

ამიტომ უბრალოდ ჩამოვთვალოთ: მოქმედების ადგილი — პარიზი; დრო — თანამედროვეობა; ენა — დეტექტივი, კომედია, გალუციანაციებით აღსავსე რეალიზმი, ყოფილი ფანტასტიკა; რეკომენდაციები — კარგი და მრავალრიცხოვანი.

ფილმში „მთვარის რჩეულნი“ ადვილად ამოიცნობა ფეიადისეული თხრობის სილალე და ინტრიგის მოულოდნელი ასხლეტა, პრევერსიული პოეტური აღმაფრენა და სოციალური აღწერის სიზუსტე; შესაძინევი აგრეთვე ტატისათვის ჩვეული გროტესკული სიტუაციების მექანიკური გადახლართვა-შეკავშირება და დემის ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი შეხვედრა-გაცნობის პოეტიზაცია და მაგიური მიმზიდველობა. ალბათ

ნათელი გახდა, რომ ამ ქართველმა, მართალია, ყურარ ბრაშის დახმარებით, თანამედროვეობის ერთ-ერთი ყველაზე ფრანგული ფილმის შექმნა მოახერხა. აქ ჰარმონიულად არის შერწყმული სიმსუბუქე და მგრძობელობა, ანუ ის, რაც ენ რენუარდიან მოყოლებული ფრანგული კინოს საუკეთესო თვისებებს შეადგენდა. ამას უნდა დაემატოთ ეაკ რივეტისათვის დამახასიათებელი ღრმად-ინტელექტუალური გემოვნება და ფილმის თავისებური სტილისტიკის შემქმნელი წმინდა გონებრივი ჰიპოთეტური კონსტრუქციები.

თუ თვითონ რეჟისორის სიტყვებს მოვიშველიებთ, ფილმის საერთო მნიშვნელობის გამოყვანასაც მოვახერხებთ: — „არ უნდა შეუქმნა სირთულე მათ, ვინც ჩვენს ირგვლივ ცხოვრობს. თავად ფაქტი ჩვენი ამქვეყნად არსებობისა საკმაოდ ბევრ პრობლემასა და სირთულეს წარმოშობს, ანუ, როგორც ქართული ანდაზა გვასწავლის — „უტკივარი თავა არ უნდა აიტკივოა“.

ფრანგულიდან თარგმანა
ი. ლოლოპაჩიძე

„...თეატრის აბსოლუტურობა და ავტონომიურობა უნდა პაღიაროთ...“

მანანა ახმეტელი

მისსაღმებელი, რომ აღმანახი „კრიტიკა“ ამ ბოლო დროს ცდლობს გააფართოვოს განსახილველი ობიექტების სფერო და ლიტერატურული პროცესების პარალელურად მკითხველთა სურადადების ცენტრში მუსიკალურ-თეატრალური ცხოვრების სიახლეებზე მოაქციოს. ამჟერად, აღმანახის რედაქციამ ასეთი პატივი დასდო კომპოზიტორ ბ. ჟერნაძის ოპერას „იუო მერვესა წელსა“..., რომელსაც საფუძვლად უდევს ი. ცურტაველის „შუშანიის წამების“ მოტივების მიხედვით რ. სტურუას მიერ შექმნილი ლიბრეტო. ამ ოპერის დადგმაც გამოჩინილ რეჟისორს ეკუთვნის ახალი საოპერო სექტაკლის სწორედ ლიბრეტოს და დადგმის ეძღვნება „კრიტიკის“ ფურცლებზე (1984 წ. № 4) „პოლემიკის“ რუბრიკით გამოქვეყნებული ვ. როდონიას წერილი „ვარიაციები „შუშანიის წამების“ თემაზე“. ეს წერილი მიზნად ისახავს ი. ცურტაველისა და მისი ქმნილების დაცვას რ. სტურუას „ანტიპაოგრაფიული“, დიდი მწერლის „შეურაცხყოფილი“ და „დამცინავი“, „ლიტერატურული პირველწყაროს გაუფასურების სურვილით“ შეპურობილი დადგმისაგან, რეჟისორის „პრიმიტიული გაგებისა“ და მისი „თვითმიზნური“ „გუგუმონი“, „სახიფათო“ „საეჭვო ღირსების“ „ზედაპირული“, „სავალალო“, „ნაწარვეი“, „მხატვრულ სიმართლეს მოკლებული“, „უოვლად გაუმართლებელი“, „უნაყოფო“ ცდებისა და ძიებებისაგან.

როგორც ჩანს, ვ. როდონიას კრიტიკის შთავარ იარაღად მიანიხა ეს ძალზე უხეში, ძალზე ზოგადი და არაზუსტი ცნებები, რითაც ისეა აპრელებული მისი წერილის სტრიქონები, რომ შეუძლებელია მათი დათვლა.

შთავარი კი ისაა, რომ ასეთი „დასკვნები“ ვ. როდონიას გამოატანინა საოპერო სექტაკლის ფილოლოგიურმა კვლევამ, რომელმაც მხოლოდ იმას მიადწინა, რომ ძირფესვიანად ამოგლიჯა ლიბრეტო და რეჟისორული პარტიტურა საოპერო თეატრის მრავალსაუკუნოვანი, მრავალფეროვანი წიაღიდან. მისი სინთეტური კონტექსტიდან, რის შედეგადაც ჩაიყლაპა რ. სტურუას ერთეული კონცეფცია, პაერში გამოკიდებული დარჩა მისი ძიებების ახასი.

არადა, რ. სტურუას ძიებები მიზნად ისახავდა სწორედ საოპერო თეატრის მრავალსაუკუნოვანი, მრავალფეროვანი, მაგრამ ერთგვარად მოხერხებული წიაღის განაყოფიერების ცდას, მუსიკალურ-თეატრალური და სცენოგრაფიული ტრადიციების გა-

ნახლებისა და გადახალისების ამოცანას. ეს პროცესები კარგა ხანია რაც ვითარდება მსოფლიოს მრავალ საოპერო კერაში. რ. სტურუას წყალობით თბილისის საოპერო თეატრიც ჩაერთო გლობალური მასშტაბების ამ პროცესებსა და ძიებებში. დიას, რ. სტურუას ჩააგონებდა ეროვნული საოპერო თეატრის რეფორმირების იდეა და არა „სანახაობის“ შემოთავაზების „ქრონიკული სურვილი“, რაც ვ. როდონიას რ. სტურუას მორიგ ახირებად მიუჩნევია.

ცხადია, საოპერო ჟანრის სპეციფიკის მცოდნე კრიტიკოსი მხედველობის არედან არ გაუშვებდა ამ იდეას, რ. სტურუას მიერ დასახულ ამოცანებს და ამ შექმნე წაიკითხავდა რეჟისორული პარტიტურის მუსიკალურ-თეატრალურსა და სცენოგრაფიულ საყრდენებს. მაშინ თვალდათვლივ წარმოჩნდებოდა ლიტერატურულ-პირველწყაროს ტრანსფორმირების მიზეზები და შედეგები, რ. სტურუას მიერ მოხმობილი ჟანრები და მეთოდები, გაიხსნებოდა ისტორიულ და თანამედროვე სინამდვილეთა შეპირისპირებისა და პერსონაჟთა გარების ხერხები, პოლისტილისტური დრამატურგიის პრინციპები და მეტაფორულ-ალეგორიული აზროვნების ამოცანები, დაუსტადებოდა სატრულ-ფარსულ ინტერპრეტაციის ობიექტები, „აღაპარკდებოდა“ რელიგიური სიმბოლიკისა და „მასობრივი კულტურის“ ელემენტების ურთიერთგაუცხოების მეთოდებიდან წარმოქმნილი შუშანიის დრამისა და მისი პრობლემატიკის განმარტადებელი ქვეტექსტები... უოველივე ეს კი დაგვანახებდა თუ რამდენად გამართლებული და მიზანშეწონილია რ. სტურუას საოპერო ექსპერიმენტი.

ვ. როდონიას კი ფილოლოგიური კვლევის შედეგად ხელთ შერჩა მხოლოდ რ. სტურუას პარადოქსალური სააზროვნო სისტემიდან გარყოფილი, მუსიკალურ-თეატრალური ფენომენიდან დაკლილი ლიტერატურული სქემა (ლიბრეტო) და რეჟისორული პარტიტურის ზედპირიდან ამოკრეფილი, ერთმანეთისაგან გათიშული და გაუსახერხებელი სხვითი დეტალები. მერე კი საგულდაგულოდ ათვლილსა და აღწერილ ამ დეტალებს კრიტიკოსი თავს დაესხა ი. ცურტაველის კანონიკური ტექსტის ხელშეუხებლობისა და მაგოგრაფიული კონცეფციის შეუვალლობის ლოზუნგი.

ესაა ვ. როდონიას კრიტიკული იერიშების ერთადერთი საყრდენი, ერთადერთი მიზანი, საიდანაც ცხადად ჩანს, რომ მისი ლიტერატურულ-მაგოგრაფი-

ული პოლიტიკისათვის სრულიად უცხოა ფილოლოგიური სალტების გარღვევის ცდები, ასოციატური აზროვნება, ქვეტექსტებში წვდომისა და ჩაღრმავების წადილი. და რაკი, ვ. როდონაის თვალთახედვიდან გამოითქვლია ეს კატეგორიები, ამიტომაც მისი ყურადღების მიღმა დარჩა მთავარი და არსებითი: სინტორიულ-ლიტერატურული ატმოსფეროდან თანამედროვე ცხოვრებისეულ კონტექსტში მხატვრული სახეებისა და წევობრივ-პოლიტიკური პრობლემების განხილვა-განწყობადების ამოცანები. არასწავლბ არსებითია ისიც, რომ ეს ამოცანები საოპერო დადგამაში განხორციელებულია სხვადასხვა ეპოქიდან მოხმობილი, უადრესად ფართო სპექტრის იმ წმინდა თეატრალური ჟანრებით, ფორმებითა და მეთოდებით, სინთეზურ-იმპროვიზაციული აზროვნების იმ ხერხებით, რომელთა გასაანალიზებლად პროფესიული ცოდნა საჭირო და რომლებიც არ იშოფრებიან მარტოოდენ ლიტერატურულ-პედაგოგაფიული წარმოდგენებითა და საშუალებებით.

და რაკი, ვ. როდონაის თვალთახედვიდან გამოითქვლია თეატრალური ესთეტიკის ცოდნა და თეატრალური აზროვნების კატეგორიები, ამიტომაც მისი წერილი სავსეა არა მარტო ზოგადი და არაზუსტი ცნებებით, არამედ და, რაც მთავარია, რ. სტურუას ესთეტიკური კონცეფციისათვის სრულიად შეუსაბამო ანტი-თეატრალური „ინტერპრეტაციებით“.

აზრი არა აქვს სპექტაკლის მხატვრული ორგანიზმიდან ვ. როდონაის მიერ მოწვევითი და არასწორად წყაითხული დეტალების გამომწერებებს, მის ანტი-თეატრალურ „ინტერპრეტაციებთან“ კაპოსა და პაქტობას, მასთან თეატრის ენაზე ლაპარაკს, მით უფრო, რომ ამ დღემის შესახებ დაწერილი მაქვს ვრცელი წერილი „იმპროვიზაციები შუშანიკის მარტივობის თემაზე“ („საბჭოთა ხელოვნება“ 1984, № 8), სადაც განხილულია რ. სტურუას ესთეტიკური კონცეფცია და რევიზორული პარტიკულის ეტალები, აღნიშნულია ის მიზეზებიც, რის გამო სრული წარმატებით ვერ დაგვირგვინდა ეს რთული და საინტერესო საოპერო ექსპერიმენტი.

სათეატრო, საოპერო ხელოვნებისადმი არაპროფესიული მიდგომიდან წარმოქმნილი გაუგებრობის წარმოსაჩენად კი სავსებით საქმარისია ვ. როდონაის წერილში უხვად მიმოხილული ის დეტალებიც, რითაც კრიტიკოსი ცდილობს არა მარტო ამ ერთი დადგამის „გაცამტერებას“, არამედ რ. სტურუას მთელი შემოქმედების ხელყოფას, მისი ესთეტიკის დაყვანას „თვალის ვახსარებელ“ სანახაობადედ. დიას, ერთი ხელის მოსმით ანუ ერთი ფრთხიანი ნათქვამით — „თვალი ჭამს და თვალი სვამს“ — ვ. როდონაია მუსრის ავლებს „წარმოდგენის თეატრს“ მხოლოდ და მხოლოდ იმიტომ, რომ მისი თვალთახედვისათვის მიუწვდომელია ამ ურთულესი ფილოსოფიების ესთეტიკური სისტემა და ეთიკურ-ფილოსოფიური მრწამსი.

ამ სხარტ „ფორმულირებას“ — „თვალი ჭამს და თვალი სვამს“ ვ. როდონაია „ამაგრებს“ და „საბუთებს“ შემდეგი დეტალაციითაც: „ოპერაში აქამდე არა, მაგრამ დამატული თეატრის სცენაზე კი შევიგინებებს მსახიობები, რომლებიც დამდგმელის ჩანაფიქრის თანახმად ხან მოსამართ სათამაშობებს ემგავსებოდნენ, ხან კიდევ — მარიონეტებს. ახლა კი ამ მხრებ მიმართული „შემოქმედე-

ბითი ძიებები“ უფრო შორს მიდის საოპერო სცენაზე“ (გვ. 186—187).

ვ. როდონაისი არ ვიცი, მე კი ხშირად მინდავეყვირა არა მარტო თბილისის საოპერო თეატრის სცენაზე, არსიტული ნიჟისა და ოსტაკობისავე დაცული კრიტიკები, რომლებიც მართლაც მკვანდნენ მოსამართ სათამაშობებსა და მარიონეტებს თავიანთი მსახიობური უმწეობის გამო.

კრიტიკოსთა სწორედ ასეთმა ანტი-თეატრალურმა დემოკრატებმა უბრწყინადესი ნაშრომი („და თეატრზე“) დაწერინეს თომას მანს — ჩვენი დროის დიდ მწერალს, ლიტერატორსა და თეატრალს და მას შემდეგაც აზრცი გამოათქმვეინეს:

„...ლიტერატურა დეპატრონა თეატრს არა მარტო დრამატურგების, არამედ კრიტიკოსების მეცადინეობის საშუალებითაც. ლიტერატურულმა კრიტიკამ „დღე-წარად“ მაყურებელი, რომლის დასაზინებლად მან მოიხმო სულიერი დარწმუნების ყველა შესაძლებელი ხერხი და ამით ღრმა უნდობლობა ჩანერგა მაყურებელში წმინდა თეატრალური ზემოქმედების მიმართ“...

ვ. როდონაის წერილშიც ვაზნეულია მაყურებლის „ახსარებელი“, დასაზინებელი, წმინდა თეატრალური ზემოქმედების მიმართ უნდობლობის ჩანაერგე ყველა შესაძლებელი ხერხი.

„სხვათა შორის, — წერს იგი — საკრალური შინაარსის ტექსტების მოდერნიზაცია, საექვო ღირსების წაკითხვა უცხოეთში ჩვეულებრივი მოვლენაა. რ. სტურუა საზღვარგარეთ საქმად ხშირი მოგზაურობის დროს ამის მაგალითებს თავისი თვალთახედვით და ალბათ დარწმუნდებოდა კიდევ, რომ მათ არც-ტუ ისე იზივითად კითხან მეტი საერთო, ვიდრე შემხარტ ხელოვნებასთან. თავისი ავი და კარგი მათვე გააჩიონ. ქართველ მაყურებელს კი აკადემიური თეატრის სცენაზე თავისი უძველესი ნაწარმოების ცოცხალი, შეურყვნილი ამტეტულება სურს. მეტიც, მას ამის მოთხოვნის უფლებაცა აქვს.“

მაგრამ არ ვგვონია, ეს საოპერო სპექტაკლი მაყურებელს ანგარის უწევდეს“. (გვ. 141—142).

სხვათა შორის, საკრალური შინაარსის ტექსტების მოდერნიზაცია, რასაც ვ. როდონაია თანამედროვე ბურჟუაზიულ ხელოვნებას მიაწერს, სათავეს იღებს ჭერ კიდევ IX—XV საუკუნეების ლიტურგიულ-მისტიკიული წარმოდგენებიდან და სასულიერო თეატრის დიდ მონაპოვარს წარმოადგენს. ამის დამატაკიებელი საბუთების მოსაძიებლად უცხოეთს წასვლა, საზღვარგარეთ ხშირი მოგზაურობა არ არის აუცილებელი. საკეროა მხოლოდ კრესტომათიებში ჩახედვა. თეატრის ისტორია დაარწმუნებდა მას, რომ საკრალური ტექსტებისა და სიუჟეტების მოდერნიზაციათა თუ მერხელობად მიჩნევდნენ, არამედ ყველანაირად ხელს ოწყობდნენ თვით ქრისტიანული რელიგიის მსახურს. სწორედ მათ გამოიტანეს ქრისტიანული ტაძრის თაღებიდან ეკლესიის კარბუქსთან სახარების ტექსტებისა და ბიბლიური სიუჟეტების ინსცენირებები. მათ ეს ნაბიჯი გადადგეს იმიტომ, რომ საკრალურ ქმნილებებში საერო მოტივები, თანამედროვე მიზნური ცხოვრების სახეები და ვნებები დამკვიდრულიყრი, რათა სახლური შემოქმედების ნაირგვაროვან ელემენტებთან ერთად მათში ფარსის, პაროდის, იუმორის ცოცხალი სუნთქვაც შემოკრილიყო. საქმე იქამდე მივიდა, რომ საკრალური გმირები მაყურებელ-

თა წინაშე თანამედროვე ცხოვრებისეულ კოსტიუმებში გამოდგოდნენ და მათთან საერთო ენაზე ლაპარაკობდნენ. ყოველივე ეს კეთდებოდა დიდაქტატორი, პრაგმატიკული ამოცანების განხორციელების მიზნით. მთავარი კი ისაა, რომ საკრალური ძეგლების მოდერნიზაციის საფუძველზე შუა საუკუნეების „წარმოდგენის ხელოვნება“ დემოკრატიკის ფართო გზას დაადგა და თავისი პარადოქსალური კანონზომიერებების, წმინდა თეატრალური ზემოქმედების ჩამოყალიბებას შეუდგა.

კრიტიკოსი, რომელიც არ იცნობს შუა საუკუნეების თეატრს, მის ესთეტიკურ კონცეფციას, მის ეპირებას და ფორმებს, რაც არ უნდა ამტკიცოს კარი, ვერ მოუძებნის გასაღებს რ. სტურუას ლიბრეტოსა და დადგმას, სპექტაკლის პერსონაჟებს. ვერ ამოიცნობს საკრალური ტექსტისა და სიუჟეტის მოდერნიზაციის ამოცანებს.

თეატრის მკვლევარი სწორედ აქ იპოვის ამ ორციკლიანი ოპერა-მისტერიის დრამატურგიულ სტრუქტურებს, დუალიზტური გადაწყვეტისა და მხატვრული სახეების გაორების ელემენტებს, იმ ხერხებსაც, რომლებმაც რ. სტურუას დადგმაში გლობალურ მასშტაბებამდე გაზარდეს მოქმედების დრო და სივრცე, იმ ეპირებასაც, რომელთა საფუძველზე რეჟისორმა გაამიწიერა, გაადაშინა შუშანიის სახე, სხვა პერსონაჟები კი ალეგორიულად გაიანჯრა. მხედველობაში შედის ჭოჩიასა და მისი მუღუღის შთამბეჭდავი პორტრეტები, რომლებიც სპექტაკლში წარმოდგენილნი არიან ანგელოზთა დასის ფრონსანი — მფარველი თუ მაცდუნებელი წარმომადგენლების დარად.

ასეთი ასოციაცია გუნდნდებოდა მითოლოგიისა თუ ანტიკური ხელოვნების, შუა საუკუნეების თეატრისა თუ ფრესკული მხატვრობის ტექნალებად მცოდნე ადამიანს. ვ. როდონია კი წერს: „ჭოჩიასა და მის ცოლს იაკობ ხუციშხა ფრად სანტერესი რომი დააკისრა. ისინი „წამებაში“ ჯერ დედოფლის გადამბირებლები არიან, შემდეგ — შემპარაღენიც, და ბოლოს თაყვანისმცემლები. რ. სტურუა ამ ორი პერსონაჟის სრულიად განსხვავებულ „სახეს“ ქმნის. ჭოჩიე და მისა მუღუღელ სცენაზე გამოვლენ და ზურგით კარგა მონჯილი ფრთებსაც შემოიტანენ [ქმარს შავი ფრთები აქვს, ცოლს — თეთრი]. რაღომ? ეს არავინ იცის, რასაკვირველია, რეჟისორის გარდა. სპექტაკლი ხომ მისა და რასაც უნდა, იმას იქნის“ (გვ. 135).

სანტერესისა, მაინც რატომ გადაწყვიტა ამ „ინტერპრეტაციის“ ავტორმა, რომ არავინ არაფერი არ იცის? ან რატომ ლაპარაკობ იგი ქართველი მუსუტრების სახელით? ეს, მართლაც, არავინ იცის.

ასეთნაირად მსჯელობს კრიტიკოსი რ. სტურუას დადგმაზე, რომელშიც თავისებურად და სანტერესოდ არის გამოყენებული ნაირგვაროვანი ელემენტები ლიტურგიული და ნაებვადალტურგიული დრამებისა, მისტერიების, მირაკლების, მორალიტების, ფანსიას. რენესანსის ეპოქაში, სხვათა შორის, შუა საუკუნეების „წარმოდგენის ხელოვნების“ ამ ეპირებითა და პრინციპებითაც საზრდოობდა საოპერო ხელოვნება, რომელიც საკრალურ თემებსა და სიუჟეტებს მიმართავდა და მათ საფუძველზე აყალიბებდა საოპერო პირობითობის სპეციფიკურ თავისებურებებს. ამიტომვე შეჩერდა რ. სტურუას არჩევანი ი. ცურტაველის „შუშანიის წამებაზე“.

რაც მას საოპერო სცენაზე „წარმოდგენის თეატრის“ ელემენტების აღორძინების საშუალებას აძლევდა.

ვ. როდონია კი შუა საუკუნეების სახელოვნობრივი ატრის პრინციპების მიხედვით შექმნილ საოპერო სპექტაკლს ბრალს სდებს ანტიპაგოგრაფიულობაში და აცხადებს მას საკრალური ძეგლის შემრყენელ, შეურაცხყოფელ ნიშნად. ძნელი წარმოსადგენია ამაზე მეტი გაუგებრობა. ასეთია შედეგი მცდარი ანტითეატრალური პოზიციისა.

ცნობილია, რომ ჯერ კიდევ შორეულ წარსულში სწორედ საკრალური ტექსტებისა და სიუჟეტების მოდერნიზაციის საფუძველზე დაიწყო თეატრის გამიჭვნა პაგოგრაფიისაგან, მერე კი საერო ლიტერატურისაგანაც. დაიბ. თეატრი იმთავითვე დადავ შეტაფორულ-სიმბოლური პირობითობის ჩამოყალიბების გზას. თომაშ მანიც ზემოთ აღნიშნულ წერილში ახაბუთებს ან თეატრისა და ლიტერატურის განცალკევების აუცილებლობას, ანეთარებს ფრად საგულისხმო აზრს:

„ვიმეორებ: აუცილებელია ცნებების გამიჭვნა. თვითყველ თავისი უნდა მიეზღოს. ერთი შეხედვით გამოიწვევად და უცნაურად გვეჩვენება მტკიცება, რომ თეატრს არ ესაბიროება ლიტერატურა, რომ თეატრის აბსოლუტურობა და ავტონომიურობა უნდა ვალიროთ. და მაინც, ეს ექვემოტუნელი ქვეშარტებაა. არ შეიძლება ამის დევიწყება, თუკი გვინდა თეატრი სა მართლიანად შევივასოთ... ლიტერატურულ შემოქმედებასა და თეატრს შორის უფსკრულია, განხეთქილება, გაუგებრობა. მე რომ მომიხმონ ამ კამათის განსახელოად და იმის დასადგენად, თუ ვის მხარეზე სიმართლედ, უყუარუნოდ გამოვიდოთ თეატრის დამცველად. მე ვივლი, რომ მწერლები იმყოფებიან ერთგვარი აბერაციის, ქედმადლური უცოდინარობის ტყვეობაში, როცა თეატრს განიხილავენ როგორც მათი ნაწარმოებების რეპროდუციების ორგანოსა თუ საშუალებას, როგორც მათთვის არსებულ ინსტრუმენტს და ვერ ხედავენ თეატრში დამოუკიდებელ, თავისთავად მოვლენას, შემოქმედითად თავისებურსა და განსაკუთრებულ სახელმწიფოს. სადაც მწერლები თავიანთი ლიტერატურით მხოლოდ სტუმრები არიან და სადაც მათი ლიტერატურა მარტო საბაბია, ლიბრეტოსთვისობრივად ახალი და თავისებურად ამაღლებული მხატვრული შთიანობის წარმოსაქმნელად“.

ი. ცურტაველიც საოპერო თეატრის სტუმარია, „შუშანიის წამება“ მხოლოდ საბაბია, მხოლოდ ლიბრეტო თავისობრივად ახალი ნაწარმოების, თვისობრივად ახალი მხატვრულობის წარმოსაქმნელად. ამიტომაც არასწორია, უშედეგოა ამ საოპერო დადგმის გაოქიბა ლიტერატურულ-პაგოგრაფიული პოზიციებიდან. სწორედ ამ გზამ მიიყვანა სრულ გაუგებრობამდე წერლის ავტორი, რომელიც წარაპარა ჩაგვახმის „წამებასთან“ სპექტაკლს არაფერი აქვს საერთო“ და მაინც ცდილობს რეჟისორული პარტიტურის ზედაპირიდან ამოკრევილი, მის მიერ გათიშული და გაუსახურებული, მერე არასწორად წაითხული დეტალების შეჭრებას როგორც „წამების“ ტექსტთან და სიუჟეტურ ხაზებთან, ისე პაგოგრაფიულ კონცეფციასთანაც. აი, ასეთი მცდელობის შედეგად გამოაქვს წერილის ავტორს თავისი დასკვნები:

„სპექტაკლის რეჟისორს — წერს იქი — „შუშანიის წამების“ ავტორთან ოდნავი აზრობრივი და

ემოციური თანახვედრაც რომ არ აერთიანებს, ეს სრულიად ცხადია. „მარტილობის“ ტექსტი მისთვის უინტერესოა, უგულვებელსაყოფია. პაროდირების სათავეც ესაა (სისუსტისათვის: რასაკვირველია, პაროდირება, როგორც მხატვრული საშუალება, აქ გამოირჩევა. იგი ხომ ახალ შემოქმედლებს ამოცანებს ისახავს მიზნად. ამ საოპერო სექტაკლში დადასტურებული პაროდირების ფაქტობრივ ლიტერატურულ პირველწარსის სასაცილოდ, კარიკატურულ ხდის“ (გვ. 115).

მოვიყვანო კიდევ ერთ ამონაწერს ვ. როდონაის წერილიდან: „ვისაც მაგიოგრაფიის შესახებ რაიმე წაუკითხავს უთუოდ ეცოდინება, რომ წმინდანი სულიერად უნდა აშაღდეს, რათა მის გზას შემდგომ სხვებში შეუდგინდ. რ სტურუა აშკარად ანტიმაგიოგრაფიის გვთავაზობს. მასთან, პირიქით, უკვლავური უნდა დადებოდეს, დამოწმდეს, დაქვეითდეს...“ (გვ. 142)

რ. სტურუას მიზნად არ დაუახლოვს ი. ცურტაველის ტექსტის ინსცენარება და არც მაგიოგრაფიული კონცეფციის რეპროდუცირების ამოცანა. იგი შორს იყო ამ იდეისაგან. მას სულ სხვა რამ აინტერესებდა ლიტერატურულ პირველწარსოში. სახელდობრ — პოლიტიკა და რელიგიის, რწმენის და მორალის, პიროვნებისა და საზოგადოების, პიროვნებისა და ოჯახის ურთიერთდაშორებულებების პრობლემები, რაც მან ამოწმდა და განაწვავდა კიდევ საოპერო სექტაკლში. მისი მთავარი ამოცანა იყო ეჩვენებინა თუ რაოდენად შეიცვალა და გაართულა დღეს ჩვენს პლანეტაზე (შეგახსენებთ, რომ სექტაკლში მოქმედების ადგილი ვარდნილია გლობალურ ზოგადსაკაცობრიო მასშტაბებზე), ცურტაველის ეპოქასთან შედარებით, საზოგადოებრივი ცხოვრების ამ საყრდენთა სახე, მათი ურთიერთმიმართების ფორმები. ამ სურათის ფონზე მას სურდა ეჩვენებინა ვაფუხსურების ის დიდი საღრთბე, რაც თანამედროვე ცივილიზაციის პირობებში ემუქრება ქრისტიანულ რწმენასა და მორალს, ცურტაველის ეპოქის იდეალებს, ქალურ ფენომენს, საზოგადოებრივი და ოჯახური ცხოვრების წესებს—ყოველივე იმას, რაც ქმნიდა შუაწილის მაღალწვრივობრივი ცხოვრების არსსა და საფუძველს.

შესაბამისად ამისა, სექტაკლში პაროდირებულია მახობრივი კულტურის (სპორტი, ცირკი, მიუზიკ-პოლი და ა. შ.) ელემენტები წარმოდგენილი თანამედროვე სინამდვილე. ი. ცურტაველის ქმნილებებზე წარმოქმნილი ისტორიული პლანი და მისი გიგანტური, ააშკარავებენ წინობრივი და სულიერი ფასეულობების დაცემის ამ პროცესს. ასეთ ატმოსფეროში ჩართული გადაამიანებული, გამოწივრებული, გათანაბრებულბული წმინდანის სახე მაღალწვრივობრივი ცხოვრების სახეებით რეალური ეტალონის მნიშვნელობას იძენს, მისი მარტივობა კი ცოცხალ, მისაბამ მავალითს გვაძლევს.

ამდენად, თანამედროვე სინამდვილესთან ბრეტების გაუცხოების მეოდიო შეპირისპირებული, რელიგიური სიმბოლიკით წარმოდგენილი ისტორიული რეტრასქსეცია მხოლოდ საბაზა, საშუალება, ერთის მხრივ, თანამედროვე ცივილიზაციის მისწრაფებათა სახილბედად, მეორეს მხრივ, ქრისტიანული რწმენისა და მორალის კეთილისმყოფელი გავლენის გამოსავლინებლად, წინობრივი და სულიერი კრიტიკურობების აღსადგენად. ასეთია რ. სტურუას დადგმის ძირითადი იდეა, რომლის შექმნ მისხანს ბევრი რამ სხვაც, მოტანილი

როგორც წარსულის გამოცდილებიდან, ისე ცხოვრებისეული ატმოსფეროდან. ამ კონტექსტში რეცეხილოლი პარტიტურის ზედაპირიდან ვ. როდონაის ამოკრეფილი, ერთმანეთისგან გათიშული და არასწორად წაკითხული დეტალები თავთვის ადგილებზე დადებთან, სხვაგვარად მეტყველებენ, ძალზე მნიშვნელოვან ამბებზე „გველამარაყვიან“.

სწორედ ამ იდეამ წარმოშვა სექტაკლის ორდროული მოდელი, პერსონაჟთა გარკვევის ხერხი, ფანტასტიკური აპლიკაციებთა (ისტორიული სინამდვილე) და სატირული კოლაჟები (თანამედროვე სინამდვილე) მოწნული მეტაფორებით, პოლისტილისტური ქსვილი. და რაკ, ვ. როდონაია ვერ კითხულობს ამ რთულ რეცეხილოლი პარტიტურას, ამიტომაც ერთმანეთში ურევს სხვადასხვა დანიშნულების თეატრალურ ელემენტებს, აძლევს მათ მცდარ, არაპროფესიულ განმარტებებს, ლიტერატურულ პირველწარსის აბუჩად ადგენის ბრალდებით ჰყივებს სექტაკლის სტილისტიკას, გამომსახველობით საშუალებებს, ასეთი დასკვნები კრიტიკოსს გამოაქვს იმიტომ, რომ მხატვრული აზრვენების ეს პრინციპები უცხოა და შეუხამამო მისი ლიტერატურულ-მაგიოგრაფიული წარმოდგენებისათვის.

სხვა საკითხია, რამდენად ნათლად ვაცხადდენ, რამდენად ორგანულად განხორციელდენ საოპერო სცენაზე ეს პრინციპები და ამოცანები. მაგრამ ფილოლოგთა მოვალეობაში არ შედის ამ რთული და სპეციფიკური ვითარების ვარკვევა. საამისოდ არსებობს სათეატრო, საოპერო კრიტიკა. ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობას კი აქვს თავისი გადაუდებელი პრობლემა და ამოცანები.

ვ. როდონაის კი, როგორც მაყურებელს, სრული უფლება აქვს მოიწონოს ან არ მოიწონოს, მიიღოს ან არ მიიღოს, გაიგოს ან ვერ გაიგოს ხელოვნების ესა თუ ის ნიმუში. მაგრამ მსაჯულის როლში შესვლა, მისზე ბრალდებების წყენება, მცდარი განაჩენის გამოტანა, ხელოვანის საჯარო გმობა არ შეშვენის არც რიგითი მაყურებელს და არც ავტორიტეტულ კრიტიკოსს.

ეროვნული სათეატრო, საოპერო ხელოვნების კვლევა მაგიოგრაფიული ლიტერატურის შესწავლაზე ნაკლებად მნიშვნელოვანი და სასახუსისმგებლო ამოცანა როდია. შესაძლოა, უფრო რთულიცაა, რადგან დრამატული თუ საოპერო თეატრის სპეციოლისტს საქმე აქვს ცოცხალ მაყურებელთან ორგანიზმთან, ცოცხალ ადამიანებთან, მაღალნიჭიერ მხატვრებთან, რომლებსაც უნდა ვეპყრობოდეთ საკრდლურ ძეგლებზე არანაკლები სიფაქიზოთა და მზრუნველობით. ვ. როდონაია კი ყოველ ფეხის ნაბიჯზე არღვევს ამ პრობას, ითიკის ელემენტარულ ნორმებს. იგი იმდენად არის გაგულისებული, რომ მზად არის ქვები დაუშინოს, ცეცხლი წაუკიდოს საქვეყნოდ ცნობილი ხელოვანის მემკვიდრეობას, მის შემოქმედებით მეოღეს:

„...ბრეტების ეპიკური თეატრის პრინციპები სავალდებულო ნორმად ვინ აქცია. ვიქვათ, სხვა ავტორების მხატვრული სამყაროს გახსნაში მან ვარკვეული დახმარება გაგწიათ. მაგრამ ქართული მაგიოგრაფიის კარები რომ მაგრაად გამოქტილი დაგისვდათ, ეს ცხადია. თქვენი მანც ვაგიტანიათ და ეს კარები ძალით შეგიბტრევიათ. რა შედეგი მივიღეთ? ხომ არ აღმოვჩნდიოთ ერის სულიერი ფასეულობათა „ცარცის რეგნი““ (გვ. 147).

3. როდონიასთვის მეტაფორული აზროვნების კარი რომ მართლაც მაგრად ყოფილა გამოკეტილი, ეს დასტურდება ამ დეკლარაციის ბოლო პასაჟითაც:

ბრემტისათვის კი ქართული შავიგარაფის „კარი ღია“. აქ კარისმეტყველება და ძალადობა რევისორს არ დასპირვებია. ბრემტის ეპიკური თეატრის პრინციპების მეტნაკლებად მყოფდნე ადამიანი თავისუფლად შეიძლება ამ კარს და „გაუცხოების ეფექტს“ იქვე „წამების“ შესავლად მივიყვანო. ეს ხერხი დევს შავიგარაფიული ქმნილების ზედაპირზე, იგი ხელთ უყურია თვით იაკობ ცურტაველს:

ღიდი მწერალი არა მარტო მოგვითხრობს შუშანიის მარტოვლობის ამბავს, არამედ, დრო და დრო, როგორც მისი სულიერი მოძვარი, თავისი გმირის პერსონაჟებში შედის და შუშანიის დრამაში უშუალოდ მონაწილეობს, რაც აღნიშნული აქვს ივ. გვახაშვილს: „მთელი მოთხრობა „წამებად“ წოდებული მოაზრების პირობა არც დაწერილი, ავტორი თანამედროვედ, ხოლო ხშირად „თანადამსდურად“ და „მონაწილედაც“ მოსჩანს.

ღიბა, ი. ცურტაველი „წამების“ მთხრობელიცაა და მონაწილეც, სწორედ აქ დევს გაუცხოების ფენომენი.

მას რატომ აღარბიებს ი. ცურტაველის ქმნილების დარსებებს საკრალური ძვლებების მკვლევარი?

გაორსახიფების ხე ხერხიც სათავე იღებს შუა საუკუნეების ესთეტიკური კონცეფციიდან და გამოხატულებას პოულობს მომდევნო ეპოქების მუსიკალურსა და თეატრალურ ხელოვნებაში. მკვეთრად ვლინდება იგი ბაზის „ვენებში“, რომლებიც აღმოცენდნენ სახარებად. ამას მოწმობს ბაზის „ვენების“ წამყვანი (ევანგელისტა), რომელიც სახარებაში გადმოცემული ამბის მონაწილეცაა და მთხრობელიც. ამ უსუნისწავი ქმნილებებითაც მტკიცდება, რომ „გაუცხოება“ უცხო ხილი არ ყოფილა საკრალური ძვლების მიხედვით შექმნილი მუსიკალური ნაწარმოებებისათვის.

გაორსახიფების ხერხი ძალზე ხანტერესოდ გამოიყენა ჩვენი დროის ღიბა კომპოზიტორმა საოპერო თეატრის რეჟისორმა ი. სტრავინსკიმ. მან ამ ხერხის საშუალებით საოპერო თეატრში პირველმა განახორციელა მუსიკალურ-სცენური ელემენტების გათიშვა-განცალკევების პროცესი და ამ გზით საოპერო გმირები გააორსა მომღერალ-მოთამაშე, მომღერალ-მოცეცხველ პერსონაჟებად. ასეთნა რად იყო წარმოდგენილი ოპერა „ბულბული“ (1918 წ.) დაღმული ვ. მიეიზმოლდის მიერ. მუსიკალურ-სცენური ელემენტების გათიშვა-განცალკევების მეთოდი ემსახურებოდა საოპერო სცენაზე თეატრალური ქმნილების გაშლა-განვითარების ამოცანებს. მოგვიანებით კი ეს მეთოდი ბრემტის უნივერსალური ესთეტიკური სისტემის ერთ-ერთ საყრდენად იქცა.

რ. სტურუასეც გამოიყენა რა „გაუცხოების ეფექტიდან“ წარმოქმნილი მუსიკალურ-სცენური ელემენტების გათიშვა-განცალკევების მეთოდი, დაყო საოპერო გმირების მომღერალ-მიმებად. მიმების — ლიტურგიულ-მისტერიალური წარმოდგენების ამ განუყრელი პერსონაჟების დახმარებით რ. სტურუა ანხორციელებს შემდეგ ამოცანებს: აღწევს სცენური მოქმედების აქტივიზირებას, ქმნის ისტორიული გმირების თანამედროვე ანალოგებს, აკონსტრუქტებს ქრისტიანული დუალიზმიდან წარმოქმნილ ისეთ აბსტრაქ-

ტულ კატეგორიებს, როგორცაა სული და „ხელოლო მიმები, განსაკუთრებით კი პოლიტიკური ძალმომრეობის სიმბოლოდქცეული პიტაბაზის ორეფენი

ხიერებზე მოქმედი პირების სულიერი სამყაროს.

3. როდონიამ კი საოპერო გმირების დაყოფა მომღერალ-მიმებად, სახალტო მსახიობების მონაწილეობის გამო, საკრალური ძვლის შეურაცხყოფად მიიჩნია და ეს ხერხიც რევისორს თვლის განახარებელი სანახაობის შემოთავაზებისა და მოქმედი პირების გათიფინების „ქრონიკულ სურვილად“ ჩაუთვალა.

მთავარი კი ისაა, რომ კრიტიკოსი საოპერო სცენაზე მოქმედების გამოვლინების წინააღმდეგაც ილაშქრებს და ამ „მანიერების“ აღმოფხვრელ რეცეპტსაც იძლევა: ნახევრად ლიტურგიული დრამის პრინციპებით წარმოდგენილი შუშანიის გვემის პანტომიმური სცენა, გათამაშებულ ეკლესიის კარბეტთან თანამედროვე ორეულების მიერ, თურმე, წმინდანის დარსებებს ამღალებს და ამტომ საოპერო სექტუალის ეს ყველაზე დრამატული მომენტი რეჩიტატივით ანუ თხრობით უნდა გაცხადდეს. აი, სწორედ ეს რეცეპტია არარაფისონიონალისმისა და ანტითეატრალური აზროვნების ყველაზე უტყუარი საბუთი.

და რაკი, ვ. როდონიას საოპერო თეატრის კრიტიკოსობა განუზრახავს, როგორც ჩანს, ჩაუტედავს კიდევ საწვალლო მუსიკალურსა თუ სათეატრო ქრესტომათიებში, სადაც მულიცა ცნობებით ისეთი ტერმინების შესახებ, როგორცაა ოპერა, ლიბრეტო, უფერტიურა, არია, რეჩიტატივი, კიჩი, ბრემტის ეპიკური თეატრი... ეს ცნობები მის ახალი საოპერო სექტუალის განსახილველად სავსებით საკმარისად მიუჩნეოა. აღბო, იმიტომ, რომ იგი ქრესტომათიებს საზოგადოდ თვლის ცოდნის ყველაზე უტყუარ, ყველაზე ხელშეუხებ წყაროდ. აქი წარა-მარა უყუიენებს რ. სტურუას, გინდა თუ არა, სასკოლო ქრესტომათიებში ჩაიხედ და შეენც ანბანური, ქრესტომათიული ქვეშარტიტებებით იხელმძღვანელო.

მაგრამ ტერმინების გარკვევამ ქრესტომათიული ინფორმაციებით შეიარაღებულ კრიტიკოსს თვალის ვერ აუხიბია მთავარსა და არსებობზე — ხელოვნების არსზე საზოგადოდ და კერძოდ, სათეატრო, საოპერო ხელოვნების ამოცანებზე. ამას, ზემოთ მოყვანილი მაგალითების გარდა, ადასტურებენ ის ბოპოქარო სასაუბრეო, რითაც მის ნაწარმებზე გამოვლენებული ერთოვნულ კულტურაზე ზრუნვის პათოსიდან ამოტვტივებული, რ. სტურუას ანტიპაგიოგრაფიული ტენდენციების სახილველად მიმართული ურპატრიოტული დეკლარაციები. მაგრამ ხელოვნების არსისა და ამოცანების გარკვევაში კრიტიკოსს ვერ უშუქედს ამ დეკლარაციების განსამკრებლად მოტანილმა საბუთებმა — ვერც ქართული ფრესკული მხატვრობის შედეგებმა (გელათის მოზაიკა და ყნცვიის ღვთისმობე) და ვერც ქართული ლიტერატურის ძალზე შთამბეჭდავმა ნიმუშებმა — ილიას „აჩრდილმა“ და აკაკის „ოორნიე ერისთავმა“.

უბედურება იმაშია, რომ ამ უწმინდესი მაგალითებით ქართული პაგიოგრაფიული ძვლების მცველი ცდილობს თვალის აუხილოს მკითხველთა და მასურებელთა საზოგადოებას რ. სტურუას „მანიერებებზე“ — დავვარწუნოს არა მარტო მის ანტიპაგიოგრაფიულსა და ანტიკრიტიკულ მისწრაფებებში, არამედ, და, რაც მთავარია, ანტიორეფენულ სულსკვეთებაშიაც.

აი, რა ნაყოფი გამოიღო ხსენებულ ხელოვნებისადმი არაპროფესიულმა მიდგომამ.

აქ კვლავ მაკონდება თომას მანის სიტყვები: „თეატრი ინდენად ძლიერაოსილია და იმდენად თავნება, რომ ვერ დაუღვება მსასურად მარტო ლიტერატურას, რომელი ფიქრობს მხოლოდ თავის თავზე, საკუთარი თავის გაჯიჯინაზე და სრულიად არ აინტერესებს თეატრის დიდება“.

მართლაც, თეატრი იმდენად ძლიერაოსილია და იმდენად თავნება, რომ მას თავისუფლად შეეძლო იმავე შუა საუკუნეების მარიონეტებისა თუ ბერიკების ჭეშმარიტად ხალხურ თეატრში გაეთამაშა „შუშანიის წამება“. და მე მგერა, რომ ყველაზე წმინდა, ყველაზე ახალღვებულსა და ყველაზე თეატრალურ განსახიერებას სწორედ აქ პოვებდა ცურტაველის ქმნილება.

საულისხმოა საოპერო ხელოვნების დიდი რეფორმატორის რ. ვაგნერის აღფრთოვანება, როცა მან თოქინების მოხეტიაელ დასის წარმოდგენებში მოავსო გერმანული თეატრის ეროვნულ სულს (რ. ვაგნერი „მსახიობებსა და მომღერლებზე“), ხოლო თ. მანმა თავისი კერპის — რ. ვაგნერის საკრალური ტეტრალოგია „ნიბელუნგების ბუქედი“ მიიჩნია იდეალურ პიესად თოქინების თეატრისათვის, ტეტრალოგის ძლიერაოსილი გმირი ზიგფრიდი კი მიაშვავსა ბალანგანს მსხარაკს.

ვ. როდონია კი რ. სტურუას დადგომის ყველაზე დიდ ცოდვად, ყველაზე დიდ მკრებელობად სწორედ მარიონეტების, ასევე პანტომიმისა და ჩრდილების თეატრის ღებმენტებს მიიჩნევს და ამ წმინდა თეატრალურ ხერხებს რ. სტურუას „მანქანებზეა“ ხამხილებლად იყენებს.

ასეთი ბრალდებები გამოაქვს კრიტიკოსს, რომელსაც ისიც კი ვერ გაუგია, თუ ვინ, რა და რატომ არის ამ დადგომაში პაროდირებული ან გათოქინებული რეჟისორის მიერ.

ახლა ისევ მივუბრუნდეთ რ. სტურუას საზღვარგარეთ მოგზაურობებთან და კინთან დაკავშირებით გამოთქმულ როდონიანულ „დღებულებებს“. თუ ზემოთ მოყვანილ ამ ციტატას ჩაუვყვირდებოთ, ქვეტექსტებსაც ადვილად ამოვიკითხავთ და აღმოვაჩინებთ იმასაც, რომ ვ. როდონია არ იცნობს უანრების ევოლუციის, მიგრაციის, მათი ურთიერთშემოქმედების გლობალურ პროცესებს, ზეთის ქვეყანაშიც რომ გავტყდოდნენ, ეროვნულ ნიადაგზე დამყნობით თვისობრივად ახალი ნაყოფი გამოიღებს და ახალი ჰორიზონტები გადამავსებს თანამედროვე ქართულ თეატრის, მუსიკის, კინოს წინაშე.

ამ პროცესებში, სხვათა შორის, მონაწილეობს კინიც, რომელიც რ. სტურუას გამოყენებული აქვს კრიტიკოსის მოსაზრებებისაგან სრულიად საპირისპირო მიზნით. ამ დადგომაში კინი გამოყენებულია როგორც კოლაჟი და მოქმედებს როგორც თანამედროვე ცივილიზაციიდან წარმოქმნილი სულიერი და ზნეობრივი უსაფულოების გაყალბების საშუალებელი ხერხი. ამის მაგალითია, თუნდაც, საფეხბურთო კარის ძღველ ჩამოვასხებული საქონელიები გამოკიდებული „ფარდაფრესკა“, რომელზეც, სხვათა შორის, გამოსახულია საკრალური მაკურთხებელი ფესტი.

დღეს არავინ უარმალავს ხელოვანს სინამდვილის მანქანებზეა საშუალებლად გამოყენოს ამავე სი-

ნამდვილეში შობილი ესა თუ ის ფორმა თუ ხერხი. მაგრამ ვ. როდონია დღესაც ინერციის ძალით უანრებისა თუ ფორმების კლასიციაციის ფუნქციონირებზე დაგმობილი მეთოდით ხელმძღვანელობს და ხელოვნებას, როგორც ჩანს, ანაწილებს უცხოური და საზღვრო. ავი და კარგი, უვარების და სასარგებლო უანრების ნიხედვით. სხვათა შორის, სწორედ ასეთი კლასიციაციის საფუძველზე უცხოური ანუ ავი, უვარების უანრების რკალიში ერი დროს მოქცეული იყო ჩარხი, ხელოვნებიდან იდეურებდა გრეტესკაცა და ხატურულ-პაროდული აზროვნების სხვა ფორმებიც. გამოირცხული არც ის არის, რომ ვ. როდონიამ, როგორც ამ კლასიციაციის ნიხედვარა, თანამედროვე ბურჟუაზიული ესთეტიკის იდეოლოგება შერაცხოს ამ წერილში მოხსენიებული თ. მანი, ბ. ბრეჰტი, ი. სტრავინსკი, ვ. მიეიზოლდი და თქვას: თავისი ავი და კარგი მათვე გაარჩიონ, ქართულ კულტურასა და ქაროველ მაყურებელს მაგაიო გამკაცდებლბა არა სჭირდებოდა.

უბედურება იმაშია, რომ ასეთი კლასიციაციის საფუძველზე მაკოგრაფიული ძეგლების ტყველი ცოდნობის მკითხველსა და მაყურებელს თვლი უხილავს რ. სტურუას „მანქანებზე“ და მას თანამედროვე ბურჟუაზიული ესთეტიკის ეპიგონობაც დააბარლოს.

ესოდენ მძიმე ბრალდებების ჩაწვეთების დროს კრიტიკოსი ვადგენდა კონკრეტულ წყაროზე მიანიითოს, დამოწმოს საზღვარგარეთული ხელოვნების თუნდაც ერთი ნიმუში, საიდანაც რ. სტურუა ქართული კულტურისათვის ვგვომ უვარების ილეთებს იტაცებს და შემოაქვს ჩვენში კონტრანანდის წესით.

ეროვნულ კულტურაზე ზრუნვის პათოსით გაცხადებულბა ამ მძიმე ბრალდებებმა მართლაც გაიჩინა საფორტული: ხომ არ გვემუქრება ნოვატორული ტენდენციების მოგუდვის ახალი საფრთხე, რომელმაც თავის დროზე შეიწერა არაერთი გამოჩინილი მწერალი, რეჟისორი, პოეტი თუ მუსიკოსი და რაც ლიტერატურულბა თუ მუსიკალურ-თეატრალურ კრიტიკას დღემდე ამჩნევია ამოურცხავ ლქასავით?

„საგანგაო ამ სექტაკლში სხვათა — წერს ვ. როდონია — აწკარად იგრძნობა შემოქმედებითი ინეცტია. ჩვენი აზრით, ამ საოპერო სექტაკლს სხვა დამდებური თეატრის სცენაზე ადრე წარმოებულ მხატვრული ძიებების ნარჩენები ასაზრდოებს. ეს კი არავითარი სიყეთის მომტანი არ შეიძლება იყოს“ (გვ. 147—148).

ამ დეკლარაციიდანაც ადვილად იკითხება მაყურებლის თვალის ასახლი, საზოგადოების ყურში ჩასაწვეთებელი ქვეტექსტი: საქვეყნოდ ცნობილი რეჟისორი თურმე ძიებებს იქით ხართოდ ვერ წასულა. დღეს კი იგი შემოქმედებით კრიზისს განიცდის და ავტოპლაგიატობასაც ეწევა...

ამ დეკლარაციის საპასუხოდ, რომლის დამოწმება ასევე საჭირო იყო რ. სტურუას წინამორბედი სექტაკლებიდან მოტანილი კონკრეტული მაგალითებით, რათა გავგურო მინც რომელი ნარჩენები ლაპარაკი, ისევე ანაწილებს ჭეშმარიტებებზე მომიხდება საუბარი: არსებობს ორი კატეგორიის მაყურებელი: პირველი კატეგორიისათვის თეატრი ცოდნისა და სულიერი ცხოვრების გამამდიდრებელი მოთხოვნილება. ასეთი მაყურებლის თვალთახედვა სწვდება რეჟისორულ-მსახი-



ობური ხელოვნების საიდუმლოებებს, თვალის ვახაბრებელი სანახაობის მიღმა გადაშლილ თვალწვედენელ სამყაროს, სადაც პასუხს პოულობს მრავალ სახიფათო, საკიბრობოტო პრობლემაზე. ეს აღმოჩენა განაცდენივებს მას მღვღინავრებასა და სიხარულს.

მეორე კატეგორიის ანუ ანტიოტარალური მაყურებლისათვის სცენა ურუ, გაურღვეველი კედელია, აუღებელი ციხე-სიმაგრეა, იმდენად დიდი გაუგებრობაა, რომ იგი ერთმანეთისგან ვერ ანხვავებს არა თუ სპექტაკლების სიღიბს, ფორმას, პრობლემატკას, ქვეტექსტების ამოკითხვაზე ხომ ლაპარაკი ზედმეტია, არამედ სასცენო ხელოვნების თვით ისეთ მკვეთრად ინდივიდუალიზებულ შედეგებს, როგორც უკარყვარე, აზღაიკი, რიჩარდ მესაბლე... ასეთი მაყურებელი იქამდეც კი მიიღს, რომ ამ შესანიშნავი სახეების გაღერტიდან ვერ ანხვავებს ამ ახალი საოპერო სპექტაკლის წამყვანს — დროის სიმბოლოდ ქცეულ ორსახელიან პეტრესაწეს (იაკობ ხუცესი, მოხეტიალე დასის ხელმძღვანელი), რომელიც საოპერო დადგამაში ანახიერებს წარსულსა და აწმყოს.

რამე აზრი აქვს ასეთ მაყურებელთან თეატრის ენაზე ლაპარაკი?

ვ. როდონიას წერილი გამიზნულია სწორედ ასეთ მაყურებელზე, რომელიც, რაც უფრო მეტად იზრდება თეატრის დიდება, რაც უფრო შორს იმისი მისი სახელი, მით უფრო მეტად ბრახობს და ღიწმინდება. წინამდებარე წერილი კი გამიზნულია თეატრის მოქიარებაზე, კეთილშობილ მაყურებელზე, რომელსაც მინდა შევახსენო დიდი ილიას შტეგონება, რათა უნებლიედ არ შეგართოს, არ დააშინოს ვ. როდონიას ანტიოტარალურმა დეკლარაციებმა.

აი, რას ამბობს ილია:
 „თავისი თავის პატივისცემელი ლიტერატურა, მოვალეა პატრონობდეს ადამიანის ნამუსს და ღირსებას და კაცი არავის გადახვიანოს ცილითა და ტყუილითა, რადგან ერთი და მეორეც უურმოჭრილი ყუანი და მოსამხატურნი არიან მარტო პირადის ანგარიშებისა. ლიტერატურა — კი როგორც ნოღაწეობა უკეთესთა კაცთა ერთად-ერთი ფარ-ხმალი უნდა იყოს ადამიანისა, როცა მის ღირსებას უღერებდა, უკიდურესად ხელს შეახებენ ხოლმე და მისს ზეობობურს კუთვნილებას სტაცებენ. ლიტერატურის მრავალგვარ და რთულ მოვალეთა შორის ეს მოვალეობა ერთი უდიდესთაგანია, იმიტომ, რომ ნამუსის შებღვრა, ნამუსის ახადა, კაცის სახელის გატეხვა ისეთი დიდი უბედურებაა, რომ თუ არ ზედმიწევნით გამორკვეულ, უტყუარ საბუთით, ლიტერატურამ სხვა გზით ააგებში არავის არ უნდა დაუთმოს ერთის იოტის ოღენაცა. ამ მხრივ ლიტერატურა ყოველის კაცის პატრონი უნდა იყოს და მფარველი, ნამერნავად იქ, სადაც ეგ პატრონობა და მფარველობა სხვა გზით არ არსებობს“.

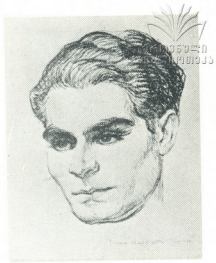
პე მე ქრონოლოგიას დავარღვევ — უფრო ბუნებრივად მიჩვენება ამ მოვლენების გახსენება, რომელიც ორმოცდაათიანი წლების მეორე ნახევარს მიეკუთვნება, ორმოციანი წლების დასასრულს კი შემდეგ დაუბრუნდები. ეს მოვლენები, უფრო სწორად, მოვლენა, ის იყო, რომ სახვითი ხელოვნების რაგში თვალსაჩინო და ცხოვრლმყოფელი შემობრუნება მოხდა. გაკვრით ეს ზემოთ აღვნიშნე. ოცდაათიანი წლების ბოლოს და, მით უფრო ორმოციანის მეორე ნახევარში, რეალიზმის ცნება ნამდვილ საფრთხობელოდ იქცა. რა თქმა უნდა, მაშინაც იღვწოდნენ ნამდვილი შემოქმედნი, ნიჭირნი და შთაგონებულინი; მაგრამ პირველ პლანზე მაინც გამოვლენენ ისინი, ვისთვისაც რეალიზმი ფოტოგრაფიულ ნატურალიზმს უთანაბრებოდა, ვისთვისაც ფერწერისა და ქანდაკების სპეციფიკური საშუალებების სიმდიდრე ცხარაკლიტულში იყო გამოკეტლი, ვინც იოლოდ გაღოდა „აქტუალური“ თემებით, ვისთვისაც მხატვრის ცოცხალი სუნთქვა რეალიზმიდან საშუშ გადახვევას მოასწავებდა და ამიტომ დანაშაულად უნდა გამოცხადებულიყო. ეს არა მარტო თანამედროვე, ცოცხალ მხატვრებს უბარაკავდა ხელფებს, არამედ საშინლად ავიწროებდა და აღარბებდა წარსულის შემკვიდრობის გამოყენების საშუალებას: მაგალითად, იმპრესიონისტებს, პოსტიმპრესიონისტებს, ექსპრესიონისტებზე რომ აღარაფერი ითქვას, აგრეთვე რუსულ „მირ ისკუსსტვს“ ტაბუ ჰქონდა დადებული, ე. ი. მხატვრები მოკლებული იყენენ საშუალებას შეეთვისებინათ ევროპული ფერწერის მონაოვარი, რომლის გარეშეც შეუძლებელი იყო თანამედროვე მხატვრობის განვითარება.

აი, ამ შემოთავ დღემატიზმს ახლა თანდათან ფეხქვეშ ნიადაგი ეცლება. რეალიზმის ცნება ფართოვდება და თავის ნამდვილ მნიშვნელობას იძენს. იგი უკვე მხატვრის ინდივიდუალობის ნიველირებას კი აღარ ახდენს, არამედ საშუალებას აძლევს მას თავისი ნამდვილი შემოქმედებითი სახე გამოავლინოს, გამოამჟღავნოს საკუთარი დამოკიდებულება სამყაროსადმი, სახვით ხელოვნებას ამერიდან კვლავ მოეთხოველობა, რომ მის თავისი სათქმელი სწორედ სახვითი ხელოვნების ერთი გამოთქვა, ხოლო მხატვრების წინაშე დასიხა ამოცანა — დაუფლებოდნენ ხელოვნების კველა სპეციფიკურ საშუალებას: ფერწერის თუ ქანდაკების ტექნიკას, ნახატის გამოხატველობას, ფერადგვნების სიმდიდრეს, შუქისა და ფერის ეფექტებს, ქანდაკების პლასტიკურ შესაძლებლობათ. ეს, რა თქმა უნდა, სასიკვდილო განაჩენს მოასწავებდა ოფიციალური, „პარადული“ ხელოვნების სპეციფიკისათვის, რომელიც ჰემშარბტ შემოქმედებასთან საერთო არაფერი ჰქონდათ. შედეგი გარდუვალი იყო: ძალიან სწრაფად მოხდა ფასეულობათა გადაფასება, ბევრი „ეკრაპი“, რომელსაც დაუმსახურებლად ჰქონდა კარგივან გაკეთებული, დაემხო, შესაძლებელი გახდა ისტორიული აქცენტების სწორად დასმა, მხატვრე-

* გაგრძელება. დასაწყისი იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 5-12, 1984; 1-3, 1985.

მობონებები*

ვახტანგ ბერიძე



ლადო გუდიაშვილის პორტრეტი. მხატვარ თომას ჰენდერტი. 1922 წ. დაიბეჭდა მ. რენალის პარისში გამოცემულ წიგნში ლადო გუდიაშვილის შესახებ, 1925 წელს.

ბის „განლაგება“ მათ მიერ დამსახურებული ადგილების მიხედვით.

ამ წლებს დაემთხვა დიდად ნიჭიერ მხატვართა და მოქანდაკეთა ახალი თაობის გამოსვლა ასპარეზზე. მათს ძირითად თემებს კვლავ თანამედროვეობა შეადგენდა, მაგრამ სავსებით ბუნებრივი იყო, რომ დიდი ადგილი დაიჭირა დამახლულმა ძიებამ მხატვრული ფორმის დარღვაში. ისიც ბუნებრივია, რომ ძიების პროცესში ბევრნი ეწაფებოდნენ „აქრძალულ ხილს“, უპირველეს ყოვლისა, იმპრესიონიზმს, პუანტილიზმს. ხშირად ეს ღებულობდა მექანიკური მიზაძვის ხასიათსაც. ვინც შეძლო ამ მიზაძველობისგან თავის დაღწევა, მათთვის ამგვარი კონტაქტი წარსული მხატვრობის გამოვლილებასთან სასარგებლო გამოდგა. ძალიან დამახასიათებელი იყო იმ ხანებისთვის ინტერესის უჩვეულო განმავილება ქართული ხალხური ხელოვნებისა და ფოლკლორისადმი — უცვლელად მიმზიდველი აღმოჩნდა შთა-საქაროველო, თუ შფშვავ-ბეჯესურეთი... იყო სტილიზაცია — ზოგი ქართული ხალხური ხელოვნებით შთაგონებული, ზოგი კი მანძი დასავლური წარმოშობისა... შეცდამებიც იყო, გულუბრველობაც იყო, მაგრამ მთავარი ის არის, რომ იყო შემოქმედებითი ძიება, რომ გამოჩნდა არა ერთი, საკუთარი შემოქმედებითი სახის მქონე ახალგაზრდა მხატვარი. ბევრმა მათგანმა მომდევნო ათეულ წლებში თვალსაჩინო ადგილი დაიჭირა თანამედროვე ქართულ ხელოვნებაში, ზოგმა — ესეც ბუნებრივია — ვერ გაამართლა იმედები.

შემთხვევითად არ მიმანჩია, რომ სწორედ იმ ხანებში აღორძინდა და შემდეგ აგორებულ ტალღასავით გაძლიერდა ინტერესი ნიკო ფორმანისადმი. შემთხვევითი არც ის იყო, რომ 1957 წელს მოეწყო გუდიაშვილის სურათების დიდი გამოფენა და საზეიმოდ აღინიშნა მისი დაბადების 60 წლისთავი.

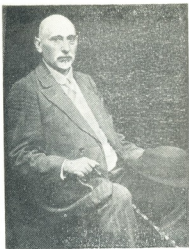
ლადო გუდიაშვილის გამოფენას დიდი საზოგადოებრივი მნიშვნელობაც ჰქონდა. ყველა განსაკუთრებული ინტერესით ელოდა მას. უფროსებს ახსოვდათ ლადოს ოცინა წლების ნამუშევრები — ფერწერაც და გრაფიკაც, რომლებშიაც ერთბაშად

მაფიოდ გამოიკვეთა მისი სრულიად განსხვავებული და განუმეორებელი სახე; ახალ თაობებს ბუნდოვანი წარმოდგენა ჰქონდათ მის შესახებ, თუ იცნობდნენ, უმეტესად რეპროდუქციებით; გამოფენებზე იშვიათად ჩნდებოდა, თითო-ორჯერ ნამუშევარს აუჩენდა, ისინი ითქვიფებოდნენ ექსპონატების საერთო მასაში, ზოგი მათგანი, ლადოს აღრინდელ ნამუშევრებთან შედარებით, განსაკუთრებული ღირსებით არც გამოირჩეოდა... მაგრამ არსებობდა ლადოს ლეგენდა — ლეგენდა მხატვრისა, რომლის ძლიერი ინდივიდუალობის ჩახშობას ცდილობდნენ ორთოდოქსი კრიტიკოსები, მაგრამ რომელიც არ თმობდა თავის გზასა და პრინციპებს. თითქმის მეოთხედი საუკუნე, შეიძლება ითქვას, იგი ნახევრად ლეგალურად არსებობდა — მას მეგობარიც და დამფასებელიც ბევრი ჰყავდა შემოქმედებითი ინტელიგენციის წრეებში, მაგრამ პრესაში თუ ახსენებდნენ, უმეტესად როგორც ფორმალისტს, უიდეოს, აპოლიტიკურს, ლამის რეაქციონერს. ეს ყველაფერი აგრეთვე აღიერიებდა მისდამი ინტერესს.

გამოფენას სურათების გალერეა მთლიანად ეჭირა. რვაასამდე ნაწარმოები იყო. კატალოგიც გამოვიდა ჩემი წინასიტყვაობით. გახსნა დაინიშნა 12 მაისს. მაგრამ ბოლო მომენტში რატომღაც ვიღაც „ჩინოვნიკმა“ გადაწყვიტა ერთი კვირით გადართოს. საკითხი მარტივად გადაწყდა: დანიშნულ დროს ხალხი შეიკრიბა გალერეის წინ, გააღეს კარი და გამოფენა გაიხსნა de facto. საღამოს ლადოსთან ვივაი შინ: განუწყვეტილი მილოცვები ტელეფონით, სტუმრებში, საჩუქრებში, მოლოცვის წერილებში.

ოფიციალური გახსნა 14 მაისის საღამოს მოეწყო. უამრავმა ხალხმა მოიყარა თავი. ლადოს ქუჩაშივე ოვაციით შეხვდნენ... ერთმანეთს ულოცავდნენ, იყო ხვეწანა-კოცნა და სიხარული.

მას შემდეგ გალერეა სულ სავსე იყო. არახოდეს არ მიხანავს მანამდე რომელსამე გამოფენაზე ასეთი მღელვარე, შეიძლება ითქვას, აღზნებული განწყობილება... უცვლელ სურათს წინ იდგნენ, ფიქრობდნენ, მტკნლობდნენ... გამოფენა საზოგადოების



ექვთიმე თაყაიშვილი

ფართო წრეებში საუბრის, მსჯელობის საგნად იქცა — ლაღოს გამოფენა ნახეთ? ეს აუცილებელი შეეითხვა იყო ნაცნობების შეხვედრის დროს.

რა თქმა უნდა, ამ ენთუზიასტთა შორის ბევრი იყო ფეხის ხმას აყოლილი, რომელსაც არ შეიძლება საკუთარი აზრი ჰქონოდა, მაგრამ „კარგი ტონის“ ნიშნად მიაჩნდა აღტაცება გამოუთქვა, როგორც ყოველ, ფართო რეზონანსის მქონე მოვლენას, ამ გამოფენასაც ჰქონდა რამდენადმე სენსაციური ხასიათი; იმის თქმაც შეიძლება, რომ ამ რვაჯაზე მეტ ნამუშევარს შორის ყველა თანაბარი ღირსებისა არ იყო და არც შეიძლებოდა ყოფილიყო. აშკარად სუსტი ნამუშევრებიც არაა.

მაგრამ არც სენსაციურობა და არც ზოგი სუსტი ნამუშევარი არ ცვლიდა არსებობს — გამოფენის, როგორც მხატვრული და საზოგადოებრივი ცხოვრების მოვლენის, მნიშვნელობას.

რამ გამოწვივა ასეთი ნეტურესი და აღფრთოვანება?

ჩემი აზრით, რამდენიმე მიზეზი იყო: ა) ის, რაც შემოთ უკვე ვთქვი: ლაღო მკვეთრი ინდივიდუალობის, „სხვათაგან“ მხატვრისა; ბ) ეს გამოფენა პრინციპულად მეტს ნიშნავდა, ვიდრე ერთი ცალკეული პიროვნების ნაწარმოებთა ჩვენება შეიძლება ნიშნავდეს. უმეტესობისთვის ეს აღმოჩენა იყო, თვალის გახელაც კი. მე ხაზგასმით ვიმეორებ, რომ წინა წლებშიაც ბევრი ნამუშევარი (და დიდი!) მხატვარი გვყავდა. ბევრი ღირსშესანიშნავი ნაწარმოებიც შეიქმნა, მაგრამ იმ ბოლო ხანებში საგამოფენო დარბაზები უმეტესად მინც დაუკრობილი ჰქონდათ ხელსწესებას. რას ვხედავდით იმათ გამოფენებზე? წლიდან წლამდე ერთსა და იმავე თემებს, ფოტოგრაფებიდან გადმოღებულ პორტრეტებს, უსაზღვრო ხოტბას, სრულიად უსულგლოშ პროდუქციას. ეს იყო მხატვრის უპოვოოდ, უემოციოდ, უფანტაზიოდ. არც სიმახვილე, არც განზოგადება. არ არსებობდა მხატვრის საკუთარი დამოკიდებულება მოვლენებისადმი. ამ სურათების ავტორებს იმდენივე შინაგანი განცდა და მღვდლვარება ჰქონდათ, რამდენიც შექანაშას, ინსტრუმენტს აქვს. რას უნდა აედევლებინა მნახველი? ხალხი ისე შედიოდა და გამოდიოდა გამოფენიდან, თითქოს იქ ცარიელი კედლების გარდა არაფერი ყოფილიყო. და აქ კი, ლაღოს

გამოფენაზე აღმოჩნდა, რომ თურმე შეიძლება არსებობდეს თანამედროვე მხატვრობა, რომელიც უფლებიანის გრძნობებს მიმართავს და განცდილობს არც მხატვრობა საინტერესო, რომლისთვისაც არც ფანტაზია უცხო, არც ალღორიები, არც სიმბოლიკა, არც ირონია, არც „გადაკრული“ გამოთქმები, არც მხატვრული გადაჭარბება, რომელიც მეტყველებას აძლიერებს... მხატვრობა, რომელიც ფიქრს ამოძრავებს, ზოგჯერ შეიძლება შენში პროტესტიც წარმოშვას, მაგრამ გულგრილად კი არ გაუყურებინებს თავს. მხატვრობა ზოგჯერ პოეტური და ლირიკული, ხან მწარე, ტრაგიკული და გროტესკული... აღმოჩნდა არა მარტო თავისებური ფორმა, არამედ მხატვრული სხეებისა და იდეების მთელი სამყარო. გ) სურათებისა და ნახატების უმეტესობა ლამაზია და თვალს სიამოვნებას ჰგვრის: ლამაზია დიკორაციული, ზოგჯერ ორნამენტული კომპოზიცია და ხაზების დინება, კოლორები. დ) რა თქმა უნდა, დღე-დღე შთაბეჭდილება მოახდინა ყველაზე ნამუშევრების რაოდენობამაც და მხატვრის შინაგანმა სიმბოლიკემაც. ცხადია, წლების მანძილზე გულიაშვილმა ევოლუცია განიცადა, როგორც ფერმწერმა და გრაფიკოსმა. შეიცვალა წერისა და ხატვის მანერა, კოლორები, ზოგი რამ ახალი გაჩნდა თემატიკის მხრივაც. ეს მაშინაც აღვილი შესაქმნევი იყო. ისიც არ იწყებდა დავას, რომ ზოგი ნამუშევარი უკეთესი იყო, ზოგი უარესი, ზოგი იქნებ გულიაშვილის ერთი პერსონალი უფრო მოეწონებოდა, ვიდრე მეორე... მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ერთი რამ იყო უტყუარი: გულიაშვილი მუდამ გულიაშვილად რჩებოდა, თავისი თავისთვის მას არასოდეს უღალატნია... და კიდევ ერთი „კერძო“ აღმოჩენა, რომელმაც განსაკუთრებული ყურადღება მიიზიდა: ომის წლებში შესრულებული გრაფიკული სერაიები, რომლებიც მოწოდებდა, რომ მხატვარი ცხოვრებას მოწყვეტილი იყო არ ყოფილა, არამედ სრულიად თავისებურად ეხმარებოდა მსოფლიო მოვლენებს...

გულიაშვილის გამოფენამ ძალიან ბევრს მოუბრუნა გული მხატვრობისაკენ, დაანახა, რომ მხატვრობის ფუნქცია მხოლოდ ფოტოგრაფიის დუბლირება არ არის, რომ? პას თვისი საკუთარი დანიშნულება და ადგილი აქვს ადამიანის სულიერ ცხოვრებაში. გულიაშვილის მოგობრების სიხარულს ხომ საზღვარი არ ჰქონდა. მე პარამდაც ყველაზე მეტად მაინც ჩამჩნა მესხიერებაში აღმკვანდრე ბუბუქ-მელიქოვი, მისი გაბრწყინებული სახე. ბუბუქოვი თვითონაც ნამდვილი შემოქმედი იყო და ლაღოს შეიძინა მისი ზეიმიც იყო.

გულიაშვილის სახეზე მაშინ ყველას პირზე ეყვარა. დაწინებულობებში, სასწავლებლებში, ინსტიტუტებში აწყობდნენ მასთან შეხვედრებს, მისდამი მიღწეული საღამოებებს. პირველი ასეთი საღამო ივნისში გაიმართა ხელოვნების მუშაობა სახლში. მე ვთავაზდებოდა რომელიც და შესავალი სიტყვა ვთქვი, ილაპარაკეს მიხილ ქიაურტელმა, უჩა ჭაფარიძემ, გიორგი ახვლედიანმა, აკაკი ფაღვამ, ბესარიონ ელიძემ. გიორგიან კიქოძემ (ნოზარდობივთა ორატორთა შეიპოვებლობა — მათი „დარგობრივი“ მხავალფეროვნება); 1953 წლის იანვარში შეხვედრა მოეწყო მეცნიერებათა აკადემიაში, 1953 წლის 20 იანვარს გაიმართა მისი იუბილე ოპერის თეატრში...

შეხვედრების დროს, ცხადია, ლადოსანდში დიდ სიყვარული მუდღუნებოდა (ამას ხელს უწყობდა ლადოს პირადი მომხიველლობაც), მაგრამ, რა თქმა უნდა, ბევრი რამ ხანალური, ფუჟი და მალღაჯარღვანიც ითქმებოდა — ეს, ეტყობა, გარდუვალი იყო. მერე გამოფენა მოსკოვში გადაიტანეს და იქაც დიდი წარმატება ჰქონდა (არჩევულებრივად საინტერესო იყო ჩანაწერები იქაურ შთაბეჭდილებათა წიგნში)

ლადოს გამოფენას სხვებიც მოყვა: დავით კაკაბაძისა, ელენე ახვლედიანისა, ქეთო მაღალაშვილისა, რომელნიც ლადოსთან ერთად შეადგენდნენ „შესანიშნავ ოთხეულს“ — მაშინ განსაკუთრებით ნათლად გამოჩნდა, რა დიდი, განმსაზღვრელი როლი ითამაშეს მათ დღევანდელი ქართული ხელოვნების ისტორიაში, როგორ აამაღლეს ეროვნული მხატვრული კულტურის დონე! ჩვენი ხელოვნების ახალი საფეხურის მიჯნაზე მართლაც ცხოვრდნენ ელენე იყო დავით კაკაბაძის მაგალითი — ის მაშინ განსაკუთრებით თანამედროვე, ბევრ ცოცხალზე უფრო ცოცხალი აღმოჩნდა. იმავე დროს ის შეახსენებდა ახალ თაობებს, რას ნიშნავს ნამდვილი პროფესიული ოსტატობა, რას ნიშნავს ნამდვილი მაღალი ხელოვნება. მერე — რამდენი თავისებური ინდივიდუალობა დაიბადა მაშინ! მერე — კონკურსი ვახტანგ გორგასალის ძეგლის დასადგმელად, რომელმაც მანამდის უნახავი ინტერესი გამოიწვია და რომელშიც მხოლოდ ახალგაზრდები მონაწილეობდნენ...

„ახალი ეტაპის“ ერთი დამახასიათებელი ნიშანთაგანი იყო ქართული კერამიკის ახლა სრულიად ახალ საფეხურზე (ძველი ქართული ტრადიციების ნაყოფიერი ათვისებით) და ქედურობის აღორძინება. ახლა ყველამ იცის, რომ ქართულმა კერამიკამ და ქედურობამ ფართო პოპულარობა მოიპოვა საქართველოს ფარგლებს გარეთაც. მართლაც ბევრი რამ სხატვრულად გააზრებული და მომწიფებული შეიქმნა, მაგრამ ოცა ქედურობა სწრაფად შემოვიდა მოდაში, ყველა მსურველმა და ადვილი შემოსავლის მძებნელმა დაიწყო ჩაქურჩის კაჟნი, ბაზარზე გაჩნდა ბევრი იაფფასიანი, სწორედ „ბაზარული“ გემოვნებით შესრულებული ქედური ნივთი. ეს იმით აიხს-



ექვთიმე თაყაიშვილი. ნ.ხ. ვ. ბერიძისა

ნებოდა, რომ ქედურობა სწრაფად შემოვიდა მოდაში. თითქმის ყოველ ოჯახს სურდა სახლში ჰქონოდა თუნდაც ერთი ნიმუში, სარტუქრებადაც ქედურ ფირფიტებს უძღვნიდნენ ერთმანეთს. ისეც „კარგი ტონის“ ნიშნად იქცა... და მოთხოვნილების ასეთმა ზრდამ გამოიწვია სათანადო „დაკმაყოფილებაც“. სამწუხაროდ, ჩვენი სასუფენირო მაღაზიები და „სალონიები“ ახლაც უხვად ამარაგებს მუიდველთ ამგვარი პროდუქციით.

მაგრამ ეს ფაქტი — კერამიკისა და ქედურობის დიდი პოპულარობა — მაინც გარკვეული დადებითი ტენდენციის მაჩვენებელი იყო: ხელოვნებამ აღმოაჩინა უოფაშიც დაიწყო შედწევა, გაჩნდა სურვილი, რომ საკუთარი საცხოვრებელი გარემოს გაფორმება ხელოვნების მოთხოვნილებათა დონემდე ამაღლებულიყო. სხვა საქმეა, რომ ამ სურვილის ხორც-შესხმა ყოველ ცალკე შემთხვევაში შემკვეთის კულტურასა და გემოვნებაზე იყო დამოკიდებული... არსებითი ის იყო, რომ საზოგადოებრივ ნაგებობათა ინტერიერებსაც მაშინ საგანგებო ყურადღება მიექცა, ინტერიერის დამუშავება მაშინ პირველად იქცა მხატვრულ ამოცანად, თორემ მანამდის თბილისში ბატონობდა ვინმე ბენო ტელინგატერის თიქარი, რომელიც დაუღალავად „აფორმებდა“ რეს-

დ. სახუტაშვილი.

უხუცესი ქართველი მხატვრები: სხედან: იაკობ ნიკოლაძე, მოს., თოიძე, იოსებ შარღვანი; დგანან: სანდრო ციმაკურიძე, ბორის შებუევი, ნიკოლოზ კანდელაკი.



ტორნებს, მალაჩიებს, სხვა დაწვესებულებებსაც „ქართული“ ჩუქურთმის სახეებით და, ზოგჯერ „ვეფხისტყაოსნის“ ზიჩისეული ილუსტრაციების პირებით (ბევრს ალბათ ახსოვს ფუნეკულიორის რესტორნის დარბაზი). ძნელი წარმოსადგენი იყო უფრო მღარე ხარისხის, უფრო პროვინციული პროდუქცია!

რა თქმა უნდა, ორმოცდაათიანი წლების დასასრულის გარდატეხა ხუროთმოძღვრებასაც შეეხო! „გადკარბებთა“ დაგმობამ, ინდუსტრიული მეთოდების შექოლვამ, ახლებურად დასვა თანამედროვე ქართულ არქიტექტურაში ეროვნული ფორმის საკითხიც. ამ მხრივ უუკველი მონაწილეობა მოგვეტანა ამ დროის მშენებლობაში — ეს მაინც ინტერიერებს ეხება — რესტორნებისას, სათეატრო ფოიებისას, კონფერენც-დარბაზებისას, ზოგ სხვადას. დამახასიათებელი გახდა ძველი ქართული დეკორაციული მოტივების „ციტირების“ სრული უარყოფა, რელიეფების, კერამიკისა და ქედურობის სინთეზი არქიტექტურასთან... ეს ახალი სიტყვა იყო, მაგრამ ამ გზაზე ჭერაც ხომ ბევრი რამ არის საძიებელი.

ახლა იხევ ომის უშუალო მომდევნო წლებს დაუბრუნდები. სანამ კვლავ ინსტიტუტის საქმიანობასა და მაშინდელ ექსპედიციებს შეეხებოდე, მინდა გავიხსენო ერთი დიდად ღირსსახვოვანი და ყოველმხრივ ღირსშესანიშნავი ამბავი: ექვთიმე თაყაიშვილის დაბრუნება საფრანგეთიდან 1945 წლის 11 აპრილს, ე. ი. ომის დამთავრებამდე ერთი თვით ადრე. თაყაიშვილის ეპოქა დღეს უკვე საკმაოდ კარგად უნდა იყოს ცნობილი საზოგადოებისათვის. ამის შესახებ ურანალ-გაზეთებში არაერთი წერილი დაიბეჭდა, დაიბეჭდა ბელეტრიზებული ნარკვევებიც (ამ ნაწერებზე უველაფერი არ შეეფერება სინამდვილეს, მაგრამ მთავარი, არსებითი ფაქტები მაინც სწორად არის გადმოცემული). ზემოთ, მამაჩემისადმი მიძღვნილ თავში, თაყაიშვილის ჩამოსვლისა და ჩვენი ეროვნული განძის დაბრუნების წინანისტორიას შეეხებ, უფრო სწორად, ამ წინანისტორიის პირველ ფურცელს — თაყაიშვილის წერილს მამასადმი 1935 წელს. ათი წელიწადი გავიდა, სანამ განხორციელდებოდა ის, რაზეც ოცნებობდა

არა მარტო თაყაიშვილი, არამედ ყველა, ვისაც გული შესტკიოდა ჩვენი ეროვნული კულტურისათვის, თაყაიშვილი და განძის ჩამოსატანად. გავიხსენო პირები (შ. ამირანაშვილი და პ. შარია) შემოველი — კაირო-თერანის გზით ჩამოფრინდნენ. თაყაიშვილი სასტუმრო „თბილისში“ დააბინავეს. მამა იმავე საღამოს წავიდა მის სანახავად და მეც თან წამოყვანა. არ ვიცი, რომელი უფრო დღელავდით... თუ მამა და მისი თაობის ადამიანები მას ადრევე იცნობდნენ, ჩემი თაობისთვის ექვთიმე ლეღვაძე პირველი იყო, ისეთივე შარავანდით მხილბო, როგორც ძველი საქართველოს დიდი მოძღვარნი — თუნდაც გრიგოლ ხანძთელი, ან მთაწმინდელი... ვისაც საქართველოს წარსულთან აქვს საქმე — მის ისტორიასთან, მწერლობასთან, ნივთიერ კულტურასთან, ხელოვნებასთან — ის ხომ თავის პირველი ნაბიჯებიდანვე ხვდება თაყაიშვილის სახელს... ვისაც შედევრად ფეხს ვერ წადგამს მისი ნაწროვების მოუხმობლად. ნამდვილად ძნელი წარმოსადგენიც არის, როგორ შეეძლო ერთ ადამიანს იმდენი რამ გაეკეთებინა, რამდენიც მან გააკეთა — როგორც მკვლევერმა, სიძველეთა შემკრებმა და მომვლელმა, საბუთების გამომცემელმა, როგორც — ახლანდელი ტერმინი რომ ვიხმაროთ — მეცნიერების ორგანიზატორმა, საზოგადო მოღვაწემ. ეს ნათელი მაგალითია იმისა, თუ რა შეუძლია საქმიანთვის თავდადებას, ნებისყოფას, მიზანსწრაფვას, როცა მათ სამშობლოს უსაზღვრო სიყვარული უღვეთ საფუძვლად...

მე გულისფანცქალით შევედი მის ოთახში. კორნელი კეკელიძე და გიორგი ახვლედიანიც მოვიდნენ. გადაგვხვია, დიდხანს გვეცინიდა... როგორი განცდა უნდა ჰქონოდა ამ ოთხმოცდაორი წლის კაცს, ოცდაოთხი წლის შემდეგ სამშობლოში დაბრუნებულს, იმდენი გაქირების, ღელვისა და ტანჯვის შემდეგ!

— საარაკოა ჩვენი გადარჩენა, საარაკო... რამდენი რამე გადავიტანეთ, რამდენჯერ დაღუპული მეგონა ყველაფერი, განსაკუთრებით ომი რომ დაიწყო, მას შემდეგ — ეს იყო მისი პირველი სიტყვები. მამას, კეკელიძესა და ახვლედიანს უკვირდათ — არ გამოცვლილათ. ხალისიანად იყო. ახალგაზრდუ-



ჰაკობ ნიკოლაძე

ლად იცინოდა, მაგრამ ზოგჯერ, როცა ვაჩუმიდებოდა და დაფიქრდებოდა, მოქანცულობა და ტკივილიც კი ესტატებოდა სახეზე... სახის ნაკვთები საქმავოდ მკვეთრი ჰქონდა, შეთხლებული თმა, მოკლე ჭაღარა წვერა — ბულანვე... მძიმე კაცი იყო, სიბერისაგან უფრო მეტად დამძიმებული, სიარული ძალიან უჭირდა, ფეხი ადრევე ჰქონდა დაზიანებული... როცა შემდეგ მასთან სახლში დავდიოდით — მხოლოდ სავარძელში მჯდომარე მახსოვს. მოიკითხა თავისი ძველი თანამშრომლები და მეგობრები ივანე რატოვილი, ალექსანდრე შიპაბერიძე, სხვებიც... ცოტადა იყო ცოცხალი. მაშინვე მივაქციე უურადლება, რომ გურულად უქცევდა... მომხიბვლელი მოხუცი იყო. უბრალო, „შინაურული“, ყოველგვარი ხელოვნურობისა და „მანერების“ გარეშე. მერე მთელი დამე ვერ მოვისვენე. ამ პირველ შეხვედრაზე ვფიქრობდი.

მეორე დღესვე ესტუმრა საქართველოს მუზეუმს არხაშვი ალმოჩინილი ნივთების სანახავად. მთელი მუზეუმი ფეხზე იდგა, ყველა თვალმბაკე-ყტილი უფურებდა, ზოგი ცრემლმორეულიც. სიხარულისაგან ყველა ისე დღვავდა, რომ აღარ იცოდნენ, რა ეთქვათ. დამახანიათებელი იყო, რომ თაყაიშვილი ჩამოსვლისთანავე „ჩაერთო“ აქტიურ საქმიანობაში. ყველაფერი წინანდებურად აინტერესებდა, ყველაფერი ახსოვდა, ყოველი წერილიანა. ნიკო ჩუბინაშვილის დისერტაციის დაცვაზე რომ მოვიდა (ჩვენი ინსტიტუტის საბჭოს წევრად ავირჩიეთ), მესაუბრებოდა და, სხვათა შორის, ესეც მკითხა: „მაღალანთ ეკლესიის“ კანკელზე კტიორი ქალის გამოსახულება რომ იყო ბერძნული წარწერით, თუ არის ვაღარჩენილიო. მოწუხებული იყო მუშაობას, ეჩქარებოდა გამოუქვეყნებელი ნაშრომების გამოცემა. და მართლაც, რვა წლის განმავლობაში, გარდაცვალებამდე, შეძლო კიდევ წიგნების, საურნალო და საგაზეთო წერილების გამოქვეყნება. უხაროდა აქტიურად გაშლილ სამეცნიერო-საკვლევ მუშაობას რომ ხედვდა, ამდენი ახალგაზრდა რომ იღვწოდა საქართველოს წარსულის კვლევის დარგში. ერთხელ მამას ფთხრა, რა კუსტარულად ვიწყებდით ჩვენ და როგორ ვავზრდილვართო.

1945 წელს თაყაიშვილი კვლავ აირჩიეს ჩვენი უნივერსიტეტის პროფესორად (1918 წელს ისიც იყო უნივერსიტეტის დამფუძნებელი და პირველ პროფესორთა შორის), 1946-ში აკადემიკოსად. ავტომაწანაც გამოუყვეს — რაღაც დიდი შავი მანქანა იყო. დაბინავდა ვაშლივანის ქუჩაზე თავის შვილობილ ლიდა თაყაიშვილთან, რომლის მეუღლეს ექვთიმეს ცოლისმმა ვეჭილი ალექსანდრე პოლტორაკი იყო — ერთი ჩუმი და სათნო კაცი (თავისი მეუღლისაგან განსხვავებით). თვით ექვთიმეს შვილი არ უყოლა, მეუღლე კი საფრანგეთში გარდაცვალდა და სულ ბლომადე განიცდიდა, რომ მისი გადასოვენება ვერ მოხერხდა.

ჩამოსვლის დღიდანვე ე. თაყაიშვილს თავისი ძველი მეგობრები და თანამშრომლები ამოუდგნენ მხარში. უპირველეს ყოვლისა, როგორც ზემოთ ითქვა, ეს იყო იროლონი სონლუაშვილი; ეს იყო აგრეთვე ექიმი დიმიტრი ჭავჭავაძე, რომელიც მის ჭანმრთელობას მეთვალყურეობდა; დიდ ურად-

ისესე შარლემანი
ნახ. ე. გიორგობიანი.



ღებს იჩენდა მის მიმართ აკაცი შანიძე, რომელმაც იტიერთა ტაო-კლარჯეთის 1917 წლის ექსპედიციისადმი მიძღვნილი წიგნის რედაქტორობა (ექვთიმეძე, მგონი, მოასწრო სასიხლო ეგზემპლარის ნახვა); მაგრამ ყველაზე მეტი ამაგი მიუძღოდა მანინც — ზემოთ ამის შესახებაც იყო ნათქვამი — გიორგი ლომთაძის, რომელმაც გვერდზე გადასდო საკუთარი საქმიები და ინტერესები და ექვთიმეს ნამდვილ მარჯვენა ხელად იქცა: აწესრიგებდა მის არქივს, მდივნობას უწევდა, ჩანაწერების რედაქტირებას აწარმოებდა, ზრუნავდა მათი გამოცემისათვის. მან ჩაიწერა, ეკრძა, ექვთიმეს ძალიან საინტერესო მემუარები. დიდ დახმარებას უწევდა ამ ძველ საქმეში მისი მეუღლე ეთნოგრაფი ნინო ლოლობერიძე.

მე და მამა დროადრო ვესტუმრებოდით ხოლმე ექვთიმეს. მისი ყოველი ნაამბობი ჩვენი უახლესი კულტურის ისტორიის საინტერესო ფრაგმენტი იყო. მოსაყოლი ხომ არ გამოეღეოდა, თუნდაც ქართულ სიძველეთა მოპოვებასთან დაკავშირებული ეპიზოდები, რომლებიც ყოველთვის მოწმობდა, რა უდრეკი ნებისყოფა და უშრტი ენერჯის კაცი იყო ექვთიმე. მისი თბრობა უშუალოდ და შეუფერადებელი იყო. ხანდახან ზოგი რამ ისეთი გამოეროდა მის მეტყველებაში, რაც საფრანგეთში დიდნახს ცხოვრებით აიხსენებდა: „გაუტუნის“ მაგიერ იტყოდა, „ბაწლიო“, „მანეთის“ მაგიერ — „ფრანკიო“, „კომუნისტის“ ნაცვალად — „იერიაო“. გურული ინტონაციები კოლორიტს მატებდა მის თბრობას.

რალა თქმა უნდა, ქართულ სიძველეთა დაბრუნება და თვით ექვთიმეს ჩამოსვლა ერთი უმთავრესი სასაუბრო თემათაგანი იყო საზოგადოებაში. ბუნებრივია, თაყაიშვილი ძალიან პოპულარული გახდა, მის ნახვასა და მოსმენას ყველა ნატრობდა. დიდი ხნის ჩამოსვლა არ იყო, როდესაც მეცნიერებათა აკადემიის დარბაზში (ძერუნიცის ქუჩაზე) დაინიშნა მისი საჩარო ლექცია. გადაწყვიტეთ, ცოტა ადრე მივალ-მეთო, მაგრამ აკადემიის შენობას რომ მივიპახლოვდი, ქუჩა უკვე სავსე იყო ხალხით. იმდენი იყო ლექციაზე დასწრების მსურველი, რომ შენობაში ვეღარ შეხვიდოდი — კიბე, დერეფნები, დარბაზი მთლიანად ავსებო. ძალიან დავდონდი, რაკი შეღწევის მიხედვით აღარ ჰქონდა. მაგრამ სწორედ ამ დროს იმედგა აკადემიას ექვთიმეს მანქანა და მე, ბედად, მის წინ აღმოვჩნდი. სწრაფად გავადე მან-



ნიკოლოზ ცინდელაკი

ქანის კარი, გაუწურვად ხელი ექვთიმეს, ფრთხილად გადმოვიყვანე, მკლავში მკლავი გავუყარე და ასე გავემართე კიბისაკენ. რა თქმა უნდა, ხალხი მიწმობოდა, მას გზა დაუთმეს და ნელ-ნელა ავადიეთ დარბაზამდე. ექვთიმე პრეზიდენტში ავიყვანეთ და მეც გვერდით მივუჭექე — სანამ ლექციას დაიწყებდა, იქნებ რამე დასვირდეს-მეთქი. მაგრამ ლექციის დაწყება შეუძლებელი გახდა: დარბაზი გაიქვია, დერეფნებში დარჩენილნიც ლამობდნენ შემოსვლას, ხმაური იყო და თავმჯდომარის — აკაკი შანიძის — მოწოდება უშედეგოდ რჩებოდა. მე ექვთიმეს ვუყურებდი, მინტერესებდა მისი რეაქცია, რატომ-ღაც დაღვრემილი შემაყურებდა ამ ამბავს, არ გაუღიმა, მხოლოდ გავიგონე, თავისთვის რომ ჩაილაპარაკა:

— Пришли заморского зверя смотреть...

იმ დღეს ლექციის ჩატარება აღარ მოხერხდა — მეორე დღისთვის გადაიდო და კონსერვატორიის დიდ დარბაზში მოეწყო. იქაც უპარავი ხალხი მოვიდა.

არც მე დიდ არც სხვას არავის, ვინც იმ საღამოს იქ იყო, არ დაავიწყებებოდა 1948 წლის 18 იანვარი, როდესაც ექვთიმე თაყაიშვილმა თავისი დაბადების დღე გადაიხადა: 85 წლისა გახდა. ეს დღესასწაული მან ქართველ მეცნიერებთან თავისებურ შეხვედრად აქცია. აი ვინ იყო იქ იმ საღამოს: კორნელი კეკელიძე, გიორგი ჩუბინაშვილი, დიმიტრი უზნაძე, გიორგი ახვლედიანი, აკაკი შანიძე, მამაჩიძე, ალექსანდრე ჭანელიძე, ვარლამ თოფურია, შალვა ამირანაშვილი, ილია ვეკუა, იოსებ გრიშაშვილი, პავლე ინგოროვცა, ნიკოლოზ ყიფშიძე, დიმიტრი ჭავჭავაძე, კოტე მაჭარაშვილი (ეს სამი — ექვთიმეს „დღსტურები“, როგორც თვითონ ამბობდა), იროლოზ სონღულაშვილი, ჩვენა ძეგლი მასწავლებელი ივანე ნიჟარაძე, რომელიც ცოლის მხრივ ენათმეცნიერად ექვთიმეს, ანა თულაშვილი, მამიაო თაყაიშვილი (სესილას დედა; ცოტა გვიან სესილიაც მოვიდა, იყო მისი ძმაც); „ახალ თაობას“ სამი წარმოადგენლით — გიორგი ლომოთაძე, ანდრო ავაქიძე (მამინ „საქართველოს მუზეუმის“ დირექტორად იყო) და მე.

მუნებრივია, რომ განსაკუთრებით სასიხარულო „ამაღლებული“ განწყობილება სუფავდა. ამ სიხარულს ტონუსი მოჰუმატა პატარა ეპიზოდმა, რომელიც დასაწყისშივე მოხდა: კორნელი კეკელიძე, რომელიც ძალიან ბეცი იყო, მაგრამ რატომღაც სათვალეს არ ატარებდა, შემოსვლისთანავე დაეძგე-

რა იოსებ გრიშაშვილს, გადაეხვია, ჩაბლაქა მათლებში და დაუწყო კონცა ხმაბალი შეძახილით: — გილოცავთ, ბატონო ექვთიმეო! რამდენიმე წელია რაინ ვერ მიხვდა, რა ხდებოდა, მერე კი ისეთი სარხარო ატყდა, რომ ხუთი წუთი მაინც ვეღარ მოხერხდა დამშვიდება... იმ საღამოს მეორე „ეპიზოდის“ იყო — უკვე სხვა ხასიათის: „შუა დღესასწაულში უჭკი ჩაქრა... მაგრამ სულ მალე კვლავ აინთო. კარზე ვიღაცამ დააკაკუნა, შემოვიდა ბოლქტრომონტორი, მხარზე გადაკიდებული სვეტზე ასაძრომი აღტურვილობით, აიღო ქიკა და ექვთიმეს სადღეგრძელო უთხრა... იცოდა, ვინ არის ექვთიმე თაყაიშვილი. მის სიტყვებში სიყვარული ამაღდა იგრძნობოდა.

სუფრას თვით ექვთიმე გაუძღვა. სანამ დამსწრეთა სადღეგრძელოებს იტყოდა, მან წარმოთქვა შესავალი სიტყვა, რომელიც ასე დაიწყო:

— როდესაც მე საფრანგეთიდან ჩამოვედი და ავიონიდან მიწაზე ფეხი დავდგი, მაგონის სიტყვები გამახსენდა: „ცა-ფრანკს ხმელეთ-ზურამუხტო, ჩემო საშობლო მხარეო!... — და მან სულ ბოლომდე თქვა ეს ლექსი. სამარისებრი ჩინოვანობა მაგრამ წარმოუდგენლად დაძაბული სიჩუმე იყო და ეჭვი არ მეპარება, რომ ყველას, ისევე როგორც მე, ისეთი გრძნობა ჰქონდა, რომ ეს საკვირველი ლექსი სხვას კი არ დაუწყებია, არამედ აი ახლა, იმ წუთებში იხადებოდა ჩვენს თვალწინ. ჩემი, უკვე საქმიოდ ხანგრძლივი სიცოცხლის მანძილზე იშვიათად განმიცვლია ისეთი მღელვარება, როგორც იმ წუთებში განვიცაღდე.

რა ბედნიერებაა ჩვენთვის, რომ ასეთი კაცი არსებობდა ქვეყნად!

1946 წელს მე, ჩემთვის მოულოდნელად, მუშაობის ერთი ახალი ასპარეზი გამოჩნდა: დაარსდა უცხოეთის ქვეყნებთან კულტურული ურთიერთობის საქართველოს საზოგადოება და მისმა მამინდელმა თავმჯდომარემ მწერალმა ნიკოლოზ მიქავამ მიმიწვია რეფერენტად. რამდენიმე წელიწადი ვიმუშავე იქ. სასარგებლო საქმე იყო ჩვენი კულტურის პროპაგანდის თვალსაზრისით, კონტაქტების დამყარების მხრივაც. იმ პირველ წლებში ზოგი საინტერესო შეხვედრაც შედგა უცხოელებთან, მაგალითად, იუგოსლავიის დელეგაციასთან, რომლის შემადგენლობაში შედიოდა ცნობილი სერბი მწერალი, ნობელის პრემიის ლაურეატი ივო ანდრიჩი, უნგრელ კულტურის მოღვაწეთა დელეგაციასთან და სხვ. ამ საზოგადოებასთან მას შემდეგ კავშირი არ გამიჭრებია: როცა 1959 წელს დაარსდა საბჭოთა კავშირ-რუმინეთის მეგობრობის საზოგადოების საქართველოს განყოფილება, მე მის თავმჯდომარედ ამირჩიეს და მას შემდეგ ვარ ამ თანამდებობაზე (სხვრე უცვლელ დღეებში მის მას შემდეგ ლეილა თეთრაძე).

ომის დამთავრების შემდეგ კიდევ ორ თუ სამ წელიწადს ვიმუშავე თეატრალურ ინსტიტუტში. მეორე კი ლექციები მხოლოდ სახანჯლო აკადემიაში ღამრბა. აკადემიასთან ჩემი „კავშირი“, ამგვარად, ფრიალ ხანგრძლივი გამოდგა: თუ ასპირანტობის წლებსაც ჩავთვლი, ნახევარ საუკუნეს ბევრი აღარაუფრო უჭია.

იმაგან, ვინც იქ დაარსებიდანვე, ე. ი. 1922-დან მოღვაწეობდა, მე მოუწესწარი, სვეტიცოვის გარდა,

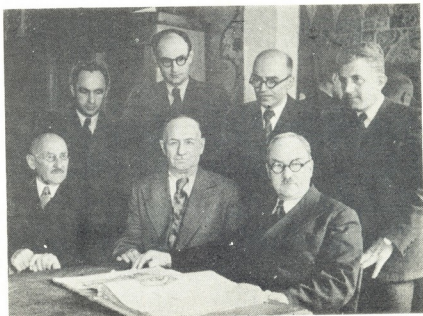
პერიკ პრინციპის, იაკობ ნიკოლაძესა და იოსებ შარლემანს, აგრეთვე ალექსანდრა (შურა) წერეთელს, რომელიც ჩემ დროს ჭერ ხელოვნების კაბინეტის გამგედ იყო, შემდეგ კი ხელოვნების ისტორიის კურსს კიბულობდა ზოგიერთ ფაკულტეტზე. უფროსი თაობის წარმომადგენელთაგან მე დამხედნენ სხვა ცნობილი მხატვრები და მოქანდაკეებიც: ნიკოლოზ კანდელაკი, რომელიც მე დღის მხრივ მენათესავებოდა, გიორგი სესიაშვილი, მოსე თოიძე, დავით კაკაბაძე, ალექსანდრე ციმაკურიძე, ბორის შებუფევი, შალვა ამირანაშვილი, კერამიკის ფაკულტეტის პედაგოგები მიხეილ ხანანაშვილი და ალექსანდრე ფიცხელაური. სხვა პედაგოგები, რომლებიც მომდევნო წლებში შემოემატენ — თვით აკადემიის აღზრდელები იყვნენ: ლალო გრიგოლია, დავით ციციშვილი, უჩა ჭავჭავიძე, დავით წერეთელი, სილოვან კაკაბაძე, ვალენტინ თოფურიძე, შოთა მიქაბაძე, სერგო ქობულაძე, კოტე მერაბიშვილი, სამსონ ნადარეიშვილი, დავით, აპოლონ და ლალო ქუთათელაძეები, ვახტანგ ჭავჭავიძე, შალვა მამალაძე და სხვანი. მოგვიანებით — ჩემი თაობის პედაგოგებიც გაჩნდნენ. ეს საინტერესო გალერეა იყო სხვადასხვა ხასიათის, ტემპერამენტის, განსხვავებული ნიჭისა და კულტურული დონის, განსხვავებული ზნეობრივი ღირსებების მქონე ადამიანებისა... უმეტესობას ნამდვილი დამახაბურება მიუძღვის ჩვენი ხელოვნების წინაშე — ზოგს ძალიან დიდიც; ზოგი მათგანი მნიშვნელოვანი შემოქმედი და დიდი ოსტატი იყო, ზოგი უმეტესად პედაგოგიური საქმიანობით იფარგლებოდა. დიდი ამაგი მიუძღოდა აკადემიის წინაშე დავით კაკაბაძეს, რომელსაც (გარდა იმისა, რომ ევროპული მასშტაბის შესანიშნავი მხატვარი იყო) განათლებისა და საერთო კულტურის მხრივ ძნელად თუ ვინმე შეედრებოდა ქართველ მხატვართა შორის. როდესაც მე აკადემიაში მოვედი, ის პაროქეტორად იყო მაგრამ რამდენიმე წლის შემდეგ საერთოდ ჩამოაშორეს აკადემიას, როგორც „ფორმალისტი“, როგორც საშინო და მავნე პიროვნება! აკადემიის პედაგოგთაგან ყველაზესთან არა, მაგრამ უმეტესობასთან მეგობრული ურთიერთობა და კონტაქტები მქონდა. ზოგი თავის „შემოქმედებით ლაბორატორიასაც“

ალექსანდრა
წერეთელი



მაცნობდა ხოლმე. უნა ჭავჭავიძემ, რომლის ლირიკული რაჭული სცენები ძალიან მიყვარდა, მუშაობის პროცესში რამდენიმეჯერ მიჩვენა თავისი — აწ უკვე კარგად ცნობილი — დიდი სურათი მარტის-მე-ლენინისწმის ინსტრუქტის დარბაზში, 1942 წელს კი ჩემი ორი პორტრეტის შესარტულა — ერთი ფერწერული, ერთი — ნახშირით; ხშირად ვყოფილვარ ნიკო კანდელაკის სახელოსნოში — ოცდაათან წლებში ჩემი ბიუსტიც გამოქანდაკა — დიდად ნიჭიერი, მოუხვენარი და შფოთიანი ხასიათის კაცი იყო, რომლის პედაგოგიურმა მოღვაწეობამ განსაკუთრებული კვალი დაამჩნია დღევანდელი ქართული ქანდაკების განვითარებას; ყოველთვის სასიამოვნო და სასარგებლო იყო იოსებ შარლემანთან კონტაქტები — დიდად ინტელიგენტი, დიდი ცოდნისა და დიდი კულტურის პატრონი იყო, ზედმიწევნით კეთილგანწყობილი და კეთილმოსურენი. ჭერ მან და შემდეგ მისმავე მოწაფემ ლალო გრიგოლიამ ჩაუყარეს საფუძველი დღევანდელი ქართული წიგნის გრაფიკული გაფორმების ხელოვნებას. ლალოს, დიდ მხატვარსა და უმწიკვლო აიროვნებას, შეუმცდარი გემოვნება ჰქონდა. მასავით არავის უგრძენია ძველი ქართული დამწერლობის ნამდვილი სილამაზე. მანვე პირველმა შეძლო მისი თანამედროვე ინტერპრეტაცია. მკაფიოდ გამოკვეთილი, ფრიალ საინტერესო პიროვნება იყო სერგო ქობულაძე — კაცი მაღალი

თბილისის სამხატვრო აკადემიის არქიტექტურის კათედრის წევრები. სხედან: ინჟ. გრიგოლ ქურდიანი, პროფ. გიორგი მუხაძე, პროფ. ნიკოლოზ სევეროვი. 1947 წ.





ლადო გრიგოლია

ომი ცოტა ხნის დამთავრებული იყო, როცა XIX სულის აკისტოში ნიკო ჩუბინაშვილი, ვაჭარნიკი ცნადა და მე გავუმჯავრეთ ქვემო რაქისა მკვლევანს გასაცნობად. ამ ექსპედიციის შედეგი იყო ვახტანგის დისერტაცია ზემო კრიხის ტაძრის შესახებ, ნიკოს ნარკვევი სწორკუთხა აფსილიანი ეკლესიებზე. ჩემთვის ამ მხრივ რაქაში მოგზაურობას რაიმე ნაყოფი არ გამოუღია, მაგრამ დიდად ნაყოფიერი და სასარგებლო იყო ჩვენი ძველი ხუროთმოძღვრების კიდეც ერთი საინტერესო პროვინციის ვაცნობა. ამას გარდა, განსაკუთრებით თბილი მოგონება დამრჩა თვით რაქველების გულისხმეობის, უბრალოებით, კეთილგანწყობილების შესახებ. თვითონ რაქონიანი მაშინ გვლებს, მაგრამ ყველგან ხალისით, ხელგაშლილი გვგვადებოდნენ. სხვადასხვა სოფელში ვრჩებოდით დამის სათვალად — ბინასაც გვაძლევდნენ, საჭმელ-სახმელსაც, და ვერ იქნა და ვერ შევძელით ერთი კაპიკის დახარჯება. ჩემი მხარგრძობივი ეთიკსედიციო პრაქტიკის მანძილზე ერთადერთი შემთხვევა იყო, როცა საქსპედიციო ფულის დიდი ნაწილი უყავე ჩამოვტანე — ცოტა დაგვეხარჯა მხოლოდ იმ დღეებში, როცა ამბროლაურში ვცხოვრობდით. — სასტუმროსა და სასადილოში ვიხდიდი ფულს.

კულტურისა და წინეობისა, მახვილგონიერი, მტიკიციდ შემუშავებული შეხედულებების მქონე, უმაღლესი დონის პროფესიონალი, თავისი ხელობისა და დამოკიდებულების მხრივაც განსაკუთრებით გამოჩენილი (ამ თვისებებით მაგონებდა მეორე სერგოს — ჯაქარაძეს).

ერთხანს მე ლექციებს ვუკითხავდი ყველა ფაკულტეტის სტუდენტებს, ბოლოს კი მხოლოდ ხელოვებამთმცოდნეები დამჩნენ. ჩემ ყოფილ სტუდენტთაგან შემდეგში ბევრმა მოიხვეჭა სახელი და ახლა სწორედ მათი თაობა ზიდავს, უმეტესად, დღევანდელი ქართული სახვითი ხელოვნებისა და ხუროთმოძღვრების ტვირთს.

პედაგოგების გარდა, დიდი სიყვარულით და პატივსცემით ვიგონებთ კიდეც ორ ადამიანს, ორ ღირსეულ მანდილოსანს, რომელთა ყოფნას აგრეთვე ჰქონდა მნიშვნელობა აკადემიის საერთო ატმოსფეროს შექმნისათვის. ესენი იყვნენ ბიბლიოთეკის გამგებები — ჭერ ტატინა კაკაბაძე, შემდეგ კი ანკო კილაძე. ოციან წლებში ტ. კაკაბაძე შეუღლებიან ერთად ცხოვრობდა პარიზში და იქაურ ქართველ მხატვართა კოლონიის — დავითის, ლადოს, ქეთოს, ელენეს — ახლო მეგობარი იყო. მათგან ბევრი სციეთ მახსოვს.*

ქვემო რაქა თითქმის სულ მოვიარეთ, უმეტესად ფეხით. გუმბათიანი ძველი იქ ძალიან ცოტაა. ერთია ნიკორწმინდა, რომელიც ჩვენი ხუროთმოძღვრების დიდ ეპოქას ეკუთვნის და არღლიფურთი ქანდაკებების სიმდიდრით კონკურენციის გარეშეა ქართულ ძველთა შორის. მაგრამ ის ჩვენი კვლევის ობიექტს არ შეადგენდა მაშინ. მეორეა ეგვროვადებული ბაკიანის ღვთისმშობლის ეკლესია სოფელ წესთან, ქვემო და ზემო რაქის საზღვარზე — მაშინ არც მისთვის „გვილია ხელი“, მას უფრო გვიან დაუბრუნდა, როცა XVI-XVIII საუკუნეების შესახებ დაიწყო მასალების მკვლევება. სხვა ძველები უგუშობათა, თითქმის ყველა — ცალნავიანი, ზოგი მათგანი — მინაშენებით. მათ შორის არის ძალიან მადალი მხატვრული დონის ძეგლებიც, მაგალითად, პატარა ონი, ან ხსენებული ზემო კრიხის ეკლესია, სხვებიც — კვირიკეწმინდისა, კლდისუბნისა, ხიმისისა... იმდენი არა, რამდენიც სვანეთში. მაგრამ რაქაშიაც შემოინახა ძველი მხატვრობის ნაშთები.

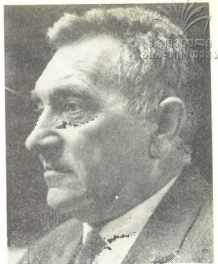
* გიგო გაბაშვილს, რომელიც 1936 წელს გარდაიცვალა, პირადად არ ვიცნობდი, მაგრამ ბევრჯერ კი მინახავს — ჩვენი სახლიდან ორ ნაბიჯზე ცხოვრობდა, სამნატარო აკადემიის ძველი კორპუსის ერთ-ერთ ფლიგელში, სასამართლოს ქუჩის მხრიდან. მაშინ აკადემიის ახალი წინობა არ არსებობდა. გარდა გაბაშვილის დიდი კამაროვანი დარბაზისა, იყო კიდეც რამდენიმე დარბაზი, მათ შორის ერთი გუმბათიანიც — ჰერყიკ პრინციესის სახელოსნო, სადაც ხშირად ვყოფილვართო მე და ჩემი ინსტიტუტელი ამხანაგები, ხანდახან იქ გვაშეცადინებდა კიდეც. სახელოსნოს ატმოსფერო ძალიან გვიზიდავდა — ნივთებიც, სურათებიც, მათ შორის თვით პრინციესის ნამუშევრები. ბრწყინვალე აკვარელისტი იყო და შესრულებული ჰქონდა, სხვათა შორის, ქართული ძეგლების ჩანახატებიც. მეზობელ დარბაზში მოთავსებული იყო მისი მუდღისი, ცეკვის ცნობილი მასწავლებლის ნიკოზის, სტუდია. მგონი, ამ სტუდიაში აიღდა ფეხი ქართული ბალე-

თი იმვე წელს, სექტემბერში, მე და ჩემი მეუღლე კაცის გავმჯავრეთ. იქ ეკლესიის მახლობლად ვცხოვრობდით მასწავლებლის, ყოფილი მღვდლის სერგო კაპანაძის ოჯახში — სრულიად უჩრუუნედა. დილიდანვე მივიღეთ ეკლესიაში და მშვიდად, დიდი სიამოვნებით ვმუშაობდით სრულ სიჩუმესა და მუდღრობაში. ეკლესია არქიტექტორ კალაშნიკოვს უკვე გაუგებია, ასე რომ, ეს საზრუნავიც ჩამოშორებული მქონდა. ძველი მშენებია. საკულტურად საინტერესო [ექსავსილიანი ტიპისა — ასეთი ეკლესიები ჩვენში მხოლოდ X საუკუნეში შენდებოდა, უმეტესობა საზნებო საქართველოში], მისი ეზო და მთელი მისი გარემო — პოეტური და რომანტიკული... ის არის მხოლოდ დასანანი, რომ XIX საუკუნეში, შეკეთების დროს, ეკლესიის ზემო ნაწილს სულ ჩამოათალეს ძველი ჩუქურთმები

ტი ს ყველა მსახიობმა ოციან წლებსა და ოცდაათიანი წლების დასაწყისში.

და ახალი პერანგი ჩააცვს. გადარჩა მხოლოდ კარიბჭის ძალიან მდიდარი ორნამენტაცია და არსებითი ინფორმაციის შემცველი გრძელი წარწერები. და კიდევ — კარიბჭის შიგნით — მრგვალ მოჩუქურთმებულ ჩარჩოში ჩასმული დიდი რელიეფი: ჭვრის ამალღება ოთხი ანგლოზის მიერ, XI საუკუნის ქართული პლასტიკის შესანიშნავი ნიმუში. შიგნით კედლები შელესილ-შედებილი იყო. მე ბევრგან ჩამოვაცალე შელესილობა, გამოჩნდა პორტალების ძველი მორთულობა, გარშემოსავლების ძველი სვეტისთავებიც. ეს დიდად სასიამოვნო შრომა იყო. მაშინ ვნახე პირველად სახელგანთქმული „კაცხის სვეტიც“: ზეცად ატყორცნილი კლდე, რომლის ზემო ბაქანზედაც ორი პატარა სამლოცველოა. ვნახე, რა თქმა უნდა, შორიდან — ზემოთ ასვლა მხოლოდ ალპინისტურმა ექსპედიციამ შეძლო (მასში ჩვენი ვახტანგ ცინცაძეც მონაწილეობდა). მაგრამ შორი-

სერგო
ქობულაძე



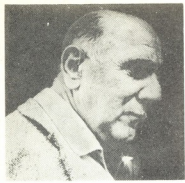
ვალენტინ
თოლტვერიძე

დანაც (ან, იქნებ, სწორედ შორიდან) ფანტასტიკური სახანაობაა.

მომდევნო წლები კი — 1946-დან 1949-მდე — მთლიანად „საცხის ნიშნით“ ჩატარდა. შედეგების მხრივ მაშინდელი ოთხი ექსპედიცია ჩემთვის უმნიშვნელოვანესი იყო. სამცხის ზუროთომოდვრულ ძეგლებზე ფიქრი და მათ შესახებ მასალის მოგროვება ადრევე მქონდა დაწყებული. ამ თემის წარმოშობა შემთხვევითი არ ყოფილა, იგი ქართული ხელოვნებისმცოდნეობის განვითარების მასინდელმა ეტაპმა განაპირობა. გიორგი ჩუბინაშვილს, რომელმაც შუა საუკუნეთა ქართული ზუროთომოდვრების ძირითადი საფესურები დააღვინა და მათი ზოგადი სტილისტიკური დახასიათება მოგვცა, ჭერ კიდევ ჩვენი ინსტიტუტის დაარსებამდე მონოგრაფიულად გამოკვლეული ჰქონდა ადრეული ფეოდალური ხანის — ე. ო. IV—VII საუკუნეების კედლები, აგრეთვე რაწინდელი უფრო გვიანდელიც. ინსტიტუტის შრომებმა თანდათან მოიკლა გარდამავალი ხანა და X-XI საუკუნეების ქართული ზუროთომოდვრება: ბევრი მაშინდელი ძეგლის შესახებ გამოქვეყნდა ინსტიტუტის თანამშრომელთა (რ. შერტლინგის, ლ. რჩულიშვილის, ვ. ცინცაძის, რ. მფხისაშვილის, ჩემი) მონოგრაფიული ნარკვევები. მუშავდებოდა XII—XIII საუკუნეებიც. მართალია, ამდროინდელ ძეგლებზე ჭერ კიდევ არ გვქონდა დაბეჭდილი გამოკვლევები, მაგ-

რამ ზოგი რამ მოხსენებების სახით გახდა ცნობილი, საერთოდაც, იმ ხანის ზუროთომოდვრების სტილისტიკური სახე უკვე დადგენილი იყო... ასე თუ ისე, უფრო ბუნდოვნად და ნაწილობრივ, მაგრამ მაინც, ისახებოდა XVI-XVII საუკუნეების არქიტექტურის კონტურებიც — თუნდაც გ. ჩუბინაშვილისავე ზოგადი ხასიათის შრომებში. ბუნებრივად და ორგანულად გამოიკვეთა ამოცანა — მონოგრაფიული შესწავლით გავეშუქებინა „დიდი ეპოქის“ მომდევნო ხანაც — XIII-XVI საუკუნეები, რომლებიც წინ უსწრებდა შუა საუკუნეების ქართული ზუროთომოდვრების დამამთავრებელ ეტაპს — ეს ხანა საერთოდ ხელუხლებელი იყო, ამით გადაიდგმებოდა კიდევ ერთი ნაბიჯი ქართული ზუროთომოდვრების დაწვრილებითი ისტორიის „შესავსებად“. ჩემს თემას სწორედ ეს მიზანი ჰქონდა, რადგანაც ის ძეგლები, რომლებიც მე საკვლევად ავირჩიე, ამ ხანას — უმეტესად XIII საუკუნის მიწურულსა და XIV საუკუნის მიეყოფებოდა. მართალია, ტერიტორიულად თუ შუამოსაზღვრული იყო, მაგრამ ამასაც ჰქონდა გამართლება: იმ ხანებში მონგოლების მიერ დამორჩილებულ საქართველოში ერთადერთი კუთხე, სადაც მშენებლობა ინტენსიურად გრძელდებოდა, სწორედ ავტონომიური სამცხე იყო: მხოლოდ იქ შეიქმნა მშენებლობისათვის ხელსაყრელი პირობები, მაშინ როდესაც სხვაგან უმძიმესი კრიზისი იყო: დაქცეული მუშურნეობა, ეპიდემიები, შიმშილი. იმავე დროს, წინასწარი დავიკრებების მიხედვით, მე იმედოვნებდი, რომ სამცხის ძეგლების მიხედვით გამოტანილი დასკვნები საქართველოს სხვა კუთხეების ზუროთომოდვრებაზეც შეიძლება გავრცელდებოდა.

თავიდანვე ძირითად მიმეტყნება შეიარა მასვარა, ზარზმა, კულე, ბიეთი, თისელი — ხუთი გუმბათიანი ეკლესია, რომელთა შესახებაც უკვე არსებობდა საეპილოგური ლიტერატურა. იგი ეხებოდა პირველი სამის ფრესკებს, აგრეთვე წარწერებს, მათში მოხსენებულ ისტორიულ პირთა ინდენტოფიკაციას, დათარიღების საკითხებს. და სწორედ ზარზმის ტაძრისა და მისი სამრეკლოს დათარიღება იწვევდა ექვს თავიდანვე — იგი აშკარად არ ეთანხმებოდა ძეგლთა ზუროთომოდვრების ხასიათს. ქონოლოგიის საკითხები სხვა ძეგლთა მიმართაც ისმობდა, მაგრამ ჩემთვის, ცხადია, მთავარი ეს არ იყო. ამოცანას შეადგენდა — ძეგლების ქრონოლო-



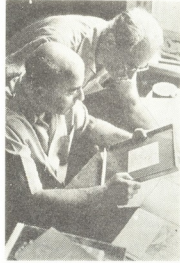
შოთა მიქატაძე

გვის დაუსტების შემდეგ — მთელი ამ ისტორიული ეტაპის მხატვრულ-სტილისტური ხასიათის აღდგენა, წინა და მომდევნო საფეხურებთან მისი შეფარდების გარკვევა, სხვაგვარად — ქართული ხუროთმოძღვრების მთელი ერთი მნიშვნელოვანი მონაკვეთის გაშუქება ხალხვნებათმცოდნეობის თვალსაზრისით. თავისთავად იგულისხმებოდა, რომ მხოლოდ ამ ხუთი ძეგლით ვერ შემოვიფარგლებოდი. აუცილებელი იყო, შეძლებისდაგვარად, XIII-XVI საუკუნეთა ყველა სამცხური ძეგლის ნახვა (მოსალოდნელი იყო უცხოთა აღმოჩენაც, და ეს მოლოდინი გამართლდა კიდევ), რომ ანალიზი რაც შეიძლება უფრო ფართო საფუძველს დამყარებოდა.

ოთხივე ექსპედიციაში ჩემი უცვლელი თანაშემწეები და თანამშრომლები იყვნენ სამხატვრო აკადემიის არქიტექტურის ფაკულტეტის სტუდენტები, ჩემივე მოწაფეები — ტარიელ (ტატო) გაბუნია და ჩემი ბიძაშვილი გივი ბერიძე (ახლა უკვე არქიტექტურის დოქტორი). მეორე წელს შემოგვიერთდა ინსტიტუტის ფოტოგრაფი ლევ სკლიფასოვსკი, რომელიც აი უკვე მან წელზე მეტაა მუშაობს ჩვენთან — დიდად ინტელიგენტი, ყოვლად ღირსეული ადამიანი (მამამისი მხატვარი ნიკოლოზ სკლიფასოვსკი, ცნობილი რუსი ქირურგის ძმისშვილი, ჭერ კიდევ რევოლუციამდე ხატვის მასწავლებელი იყო, საკუთარი სკოლაჲ ჰქონდა გახსნილი თბილისში. მან დიდი ამაგი დასწო სამხატვრო განათლების საქმეს საქართველოში. მასთან სწავლობდნენ ელენე ახვლედიანი, ბებუშქ-მელიქოვი, სერგო ქობულაძე, შემდეგში სახელმწიფოეილი პოლონელი მხატვარი, საქართველოში დაბადებული სიგისმუნდ, იგივე ზიგა, ვალიშევსკი და სხვანი). ჩვენი ოთხეული იდეალურად იყო შესმატბილებული. მე განსაკუთრებული სიამოვნებითა და მაღლობით ვიგონებ ჩემს მაშინდელ თანამშრომლებს. ერთი ეს იყო, რომ ძალიან მღარე ფორი-მასალა ვეკონდა, სკლიფასოვსკიც დაიტანჯა და ზოგი გადაღებული კადრი სულ არ გამოვიდა. 1949-ში ჩვენთან ერთად მოგზაურობდნენ ვარძიის მუზეუმის თანამშრომლებიც. რაში მუზეუმის დირექტორი იყო განსვენებული არქიტექტორი ირაკლი ქავთარაძე.

იმ ოთხ წაფხულს რამდენი რამ არ ვნახეთ! ჩვენი საზოგადოება, თბილისის მკვიდრნი, სამცხეს იცნობენ უმეტესად კურორტების მიხედვით, იცნობენ ბორჯომს, წაღვერს, ცეხს, ბაკურიანს, აბასთუმანს და მათს უახლოეს მიდამოებს; მაგრამ არ იციან, რა საკვირველი, ზოგჯერ დაუჩერებელი სილა-

მანოსა სამცხის შორეული კუთხეები, ღრმა ველები, ტყიან მთებში შეხიზნული ძველი ტაძარ-მონასტრები, მძლავრი ციხე-სიმაგრეები... არც მისივე გარკვეული პროგრესი, რა თქმა უნდა, შეინიშნება, ახლა ხშირად შეხვდები ტურისტებსა და მოაგარაკებს დასასვენებელი სახლებიდან ტიპოთესუბანსა და საფარაში, უფრო იშვიათად — ზარზმაში... მაგრამ სხვა ადგილებს — მუდაროებს იშვიათად ლუდარდევს ადამიანი... ყველაფერი ვერც ჩვენ ვნახეთ. ვერ იქნა და ვერ მივალწიეთ აწყურის მახლობლად, ძალიან მაღლა, კლდეებზე მდებარე წრიოების ციხეს, რომლის შესახებაც აწყურელმა მოსე ოქრომელიძემ, იქაური სიმეველების მოცოდნემ, მითხრა — ცას ელაპარაკებო (ამ სიტყვებმა ჩემზე დიდი შთაბეჭდილება მოაღინა!). ახალციხისკენ რამდენჯერაც არ ჩამივლია, მხოლოდ მისი შორეული, მიუწვდომელი სილუეტო დამინახავს სინაულით...



უჩა ჯაფარიძე და ვახტანგ ბერიძე

მაგრამ მაინც ბევრი შთა და ველი გადავლახეთ, ზოგჯერ დღეში ოც-ოცდახუთ კილომეტრს მაინც გავდიოდით ფეხით, რომ არ გამოგვჩინოდა ნაცნობი ძეგლიც და უცნობიც; რამდენიმეჯერ თურქეთის საზღვარზედაც ვიყავით, ქვაბლანის ხეობის სიღრმეშიაც, სადაც ზოგ სოფელში რამდენიმე მოჩუქობამებული ქვის გარდა აღარაფერი არ იყო ვადარჩენილი ძველი შენობისა; მეტყვევების დახმარებით სულ სამიოდე საათი დევავით ზიდა საზღვართან მდებარე დიდ და ლარებსა და საინტერესო ნაშრომებზე აგარაში, სადაც ცვლესიებისა და სხვა სამონასტრო შენობების გარდა, დარჩენილია XI-XII საუკუნეების მიწის სატრაპეზო — საქართველოში ერთადერთი, რომელსაც საკუთარი სამშენებლო წარწერა შეჩვენია; ვიხტებოთ ხეობებში აწყურის ერთსა და მეორე მხარეს, იქაც ზოგი რამ უცნობი ვნახეთ. ასპინძის რაიონში ძნელად მისაღწევ შორეთის მონასტრსაც ავაღწიეთ, ჯაბახთში მოინახულეთ მაშინ სრულიად უცნობი გამოქვაბული კომპლექსი სამსარი (დღესაც ჭერ კიდევ ითვლდავი და მოუვლელი — შიგ კი კლდეში გამოკვეთილი გუმბათიანი ეკლესია და ძველი წარწერებიც არის), ახალციხესთანაც ნახვარად გამოქვაბული ანსამბლი, რომელსაც ადგილობრივ ბაიოდლებს უწოდებენ... კიდევ რამდენი სხვა — ერეკლასის ციხე დაბურულ ტყეში, ელიაწინადა, ანი ახალციხესთან, გრანდიო-

წული ოქროსციხე — თურქების აღთუნყალა — რომელთანაც დაკავშირებულია შემოსეულ თურქებთან სამცხის ათაბაგების ბრძოლის უკანასკნელი დრამატული ფურცლები... იქაურობა გაუღენთილია წარსულის მოგონებებით, ყოველი სახელი ჩვენი ეროვნული ისტორიის უმნიშვნელოვანეს ამბებს გვაგონებს: აწყური, ასპინძა, ვარძია, საფარა, ზარზამა, ჩორჩანი, ხერთვისი, თვით ახალციხე, კიდევ რამდენი სხვა...

როცა ჩვენ სამცხეში ჩავდივით, იქ სულ ორიოდ წლის დამკვიდრებული იყო ახალი ქართული მოსახლეობა — ადიგენის რაიონის ყველა სოფელში, ორის თუ სამის გარდა, ასევე ასპინძის რაიონში, ახალციხის რაიონშიც საქაონის ბევრგან. ეს ქართველები იმერეთიდან და რაქიდან იყვნენ გადმოსულნი. ერთი მუსხელი გლეხი შეგვხვდა (მუსხი ძველი ქართული სოფელია ახალციხის რაიონში) და გვითხრა, სანამ ეს ახალი მოსახლეობა გადმოვიდოდა, „აიმ მთამდე ისე მიხვიდოდი, რომ ერთ ქართულ გამარჯობას ვერ გაიგონებდიო“. თვით ამ ახალგადასახლებულთათვის, რა თქა უნდა, ადიგელი არ იყო ერთმანად შეჩვეულენ ახალ ადგილს. დავიწყებინათ მამა-პაპის სამყიდრო, სადაც დაიბადნენ და გაიზარდნენ. ვისთვისაც უნდა გეკითხა, როგორ მიეჩვიეთ აქაურობასო, ყველა ერთსა და იმასვე გიპასუხებდა (ყველგან, ერთმანეთისგან დაშორებულ სოფელშიც): „ჩიტი სადაც დაიბადება, მისი ბუდეც იქ არისო“. საზღვრის მახლობლად დამკვიდრებულთ ეტეობოდათ, რომ, ცოტა არ იყოს, აფიქრებდათ თურქეთის სახალკვე. ადიგენში ერთ მოხუც გლეხს გამოვესაუბრე. ჭერ მკითხა: თურქეთს თურქეთი რატომ ჰქვია, იმიტომ, რომ თურქული იცისო? (გულისხმობდა საქონლის ავადმყოფობას). მერე ჩაფიქრდა და მეორე კითხვაც დამისვა: — იმ თურქეთში მთლად დადაურუებული თათრები ცხოვრობენო? აღარ მახსოვს, შეეძელი თუ არა რაიმე გონივრული პასუხი გაეცა მისთვის. მაგრამ ახლა როცა ვარ მესხეთში, მიხარია, რომ ოცდაათი-ორმოცი წლის შემდეგ, მაშინდელ ახალმოსახ-

კორნელი კეკელიძე.
ნახ. ვ. ბერიძისა



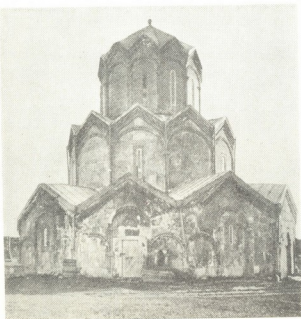
ლეთა შვილები და შვილიშვილები, უკვე დაუპყარებულნი, მესხეთის პატრიოტებდ გრძნობენ თავს, სახელმძღვანელო თანამდებობათა დიდი უმეტესობაც მათ ხელშია.

საფარის უახლოეს სოფელ ღრელში ძველი ქართული მოსახლეობა იყო.

ზარზამში კი ზემო რაქიდან, ღებიდან გადმოსახლებულნი ცხოვრობდნენ. კოლმეურნეობის თავმჯდომარე პავლე ვაჟაშვილი, ცოცხალი, ქაქანა კაცი, ხალისით გვიწოხდა ხელს, თუმცა ომის დამთავრებიდან ორი წლის შემდეგ ჭერ კიდევ ყველას უჭირდა. არ შემძლია მადლობით არ გავისხენო ყველა, ვინც იმ მხელ პირობებში ხელს გვიმართავდა: ექიმი დავით რიონიშვილი, ერთ ხანს უნივერსიტეტის დოცენტი, რომელიც იმ წლებში აწყურში ეხოვრობდა და მუშაობდა — მისი წყალობით შეეძლით გვენახა აწყურის ახლომხლო მდებარე ძეგლები; განსაკუთრებით, ადიგენის რაიონის პირველი მდივანი აკაკი რუხაძე — ახლა ადარბაიჯანში არ არის ცოცხალი... იმ წლებში იქ მსახურობდა, მგონი, ზე-ტუის დამაზღებაზე, ვასო თიყაძე — დავიწყური გუგრაძე თიყანაძის მამა... ზედმიწევნით გულმომილი და კეთილგანწყობილი ადამიანი იყო. სატვირთო მანქანით ხშირად უხდებოდა ახალციხისა და ადიგენის გარშემო მოგზაურობა. საკვირველი ის იყო, რომ ყოველთვის მაშინ გამოჩნდებოდა, როდესაც ჩვენ, მთელი დღის ხეტიალის შემდეგ, ქანცაწყვეტილნი ვბრუნდებოდით შინ. რითაც კი შეეძლო, გვიმართავდა ხელს. ბევრი სასარგებლო ცნობა მოჰაწოდა მაშინ დოცენტმა ილია მისურაძემ, მესხეთის პატრიოტმა, მისი წარსულისა და ძეგლების დიდმა მცოდნემ.

პირველი ზაფხული ძირითადად საფარას მოვანდომეთ — ახალციხიდან საუარაძედ მაშინ ცული და საშიში გზა იყო. როგორც იქნა, ერთი სატვირთო მანქანა გვიშოვნეს და დიდი ნაღრევისა და ჩაქჩაქის შემდეგ ავალწით მონასტრამდე. ვინც საფარაში ყოფილა, დამტანხმება, რომ როგორც არ უნდა გაგვიირდეს მგზავრობა, საქმარისა საფარის პირველი გამოჩენა და ყველაფერი დაგავიწყდება... განმარტებული, თითქოს მართლაც საგანგებოდ შეფარებული ადგილია, რომელიც სრულიად მოულოდნელად იშლება თვალწინ. მთავარი ტაძრის უკან მთები აზოთიკატრს ქმნის, ტაძარი ზედ შევეული კლდის პირას დგას, მის წინ კი ძალიან ღრმა და ციცაბო ხევი ეშვება. მიეგი ტყითაა დაფარული.

კაცხის ტაძარი



„ამფითატრის“ ფერღე, მალა, ციხის ნანგრევია, საიდანაც გალავანი იწყება, უფრო კვემით — ნასახლარი, სამრეკლო, დაახლოებით მთავარი ეკლესიის დონეზე, მის გარშემო, ერთი მოწრილი ერთნაივანი ეკლესია მძინებისა, როგორც ჩანს, ყველაზე ძველი იქაურ ნაგებობათა შორის, და სხვა წვრილი სასალოცველოები სხვადასხვა დროსა. ეტუობა, მშენებლობა აქ მანამდის გრძელდებოდა, სანამ იქაურობის თურქების დეპატრონებოდნენ XVI საუკუნის ბოლოს... ადრე კი ეს ჭაულებების ერთ-ერთი რეზიდენცია იყო. წმინდა საბას ტაძარი XIII საუკუნის ბოლოს ააშენეს ათაბაგებმა. მათი პორტრეტებიც არის ეკლესიის შიგნით, არქიტექტორის — ფარუხანის — წარწერაც არის, ბევრი სხვა წარწერაც, რომლებიც საინტერესო ცნობებს შეიცავს. არ შეიძლება საგანგებოდ არ ითქვას, რომ ეს ძეგლი, რომელიც უკვე ქვეყნის ჩამოკვეთების ხანას მიეკუთვნება, მოწმობს, რომ საინფინრო ხელოვნება, ძეგლის ტექნიკური განხორციელების ცოდნა მაშინ ჯერ კიდევ ფრიალ მალალ დონეზე მდგარა. ეკლესია მშვენივრად არის დაცული, თუ არ ჩავთვლით იმ ზიანს, რომელიც მას მოუვლელობამ მოუტანა, როცა მიტოვებული იყო, შემდეგ ზედმეტმა მოვლამ, როცა XIX საუკუნეში აქ ახალი ბერები დამკვიდრდნენ, და ბარბაროსულად დამოკიდებულებამ, რომელიც იმ ბერების წასვლის შემდეგ კარგა ხანს გრძელდებოდა, სანამ საფარას — ამ რამდენიმე წლის წინათ — საგანგებო ყურადღება არ მიექცა. მე საქართველოში არ მინახავს ძეგლი ასე უდმერთოდ აქრელებული მისვლელთა სახელებითა და გვარებით: სად არ იყო წარწერები — ქვემოთ, ზემოთ, გუმბათზე; წარწერები მოკლე და გრძელი, პატარა და უზარმაზარი. ერთი მათგანი (სახელი და გვარი) სიგრძით 11 მეტრი იყო, ასობის სიმაღლე კი 90 სანტიმეტრი. მგონი ახალციხის მოსახლეობის ნახევარს მინც კქონდა იქ თავისი ავტოგრაფი დატოვებული. დიდი შრომა იყო გაწეული ძეგლის დასამახინჯებლად (ახლა ფასადები გაწმენდილია).

იმ ზაფხულს საფარაში ახალიციხელ პიონერთა ბანაკი მოეწყობო. ჩვენ იმ ბანაკის სასაიდლოს მივეკედლეთ და ამაღ გაგვადლებინა. საცხოვრებლად კი

ერთი ნახევრად დანგრეული ფიცრული გვესება გვერგო — ახალი მონასტრის ერთი ნაგებობა, კირობები, ცხადია, მიხედვამინც სახარბელოდ გვექონია, მაგრამ ეს არც განწყობილებას ვვიფუქებდა და არც მუშაობაში ვვიშლიდა... სხვა რა გვინდოდა, როცა საინტერესო საქმე გვექონდა და დილიდან საღამომდე ისეთი ბუნების წიაღში ვიყავით, როგორზეც კაცს შეეძლო მხოლოდ ეოცნება. ახლო-მახლო ხეტიალის დროს ზოგი უცნობი ძეგლიც აღმოვაჩინეთ (წყობის ეკლესია), იმ წელს ვიყავით ურავლის ხეობის სიღრმეში, ვნახეთ ხეობის ნაეკლესიარი და სამრეკლო, ურავლის პატარა ტრიონქი (ეს ორიც უცნობია), ვიყავით ბიეისა და თისლში. ამ ორი ძეგლის ნახვამ კი ძალიან დამაძლნა: მას შემდეგ, რაც ისინი თაყიშვილმა აღწერა ამ საუკუნის დასაწყისში, ორვე დაზიანებულიყო, განსაკუთრებით პირველი. ძველი ფოტო-სურათების მიხედვით მოველოდი დიდ გუმბათიან ტაძარს, მაგრამ დაგვხვდა მხოლოდ დაზიანებული კიდეები, გუმბათისა კი ხსენებაც აღარ იყო... რამდენი ძეგლი გამოგვეცალა ასე ხელიდან — მარტო ძველად კი არა, შემოსევების და რბევის დროს, არამედ XX საუკუნეშიაც — ზოგი დაუდევრობით, ზოგი შეუგნებლობით და უმეცრებით!

1947 წლის ზაფხული ზარზმას მივუძღვენით. ეს მთის კალთაზე შეფენილი პატარა სოფელია, რაიონის ცენტრ ადიგენიდან შვიდ-რვა კილომეტრის დაშორებით, მის დასავლეთით. ეს ქვაბლიანის ხეობაა. სწორედ აქ, ზარზმასთან, ქვაბლიანის ის მდინარე ძინძე ერთვის, რომელიც ჯერ კიდევ სერაპიონ ზარზმელის ცხოვრებაში იხსენიება. ტაძარი ყოველ შორიდანვე ჩანს. თავს დაჰყურებს და თითქოს „თავს უყრის“ იმ არემარეს. მშვენიერი მავალითია იმისა, თუ როგორი ორგანულია ჩვენი ძველი ხუროთმოძღვრება ქართული ბუნებისათვის. ზოგჯერ გვეგონება, რომ არა მარტო ეკლესიებს ვერ წარმოიდგენ ბუნების გარეშე, არამედ, რომ თვით ბუნებისთვისაც კი, — თითქოს მის „შესავსებლად“, თითქოს ერთგვარი ლოკატური მახვილების დასასმელად — აუცილებელია ეს ძეგლები... თვით ზარზმიდან, მით უფრო, თუ სამრეკლოს მეორე სართულ-



საფარის მონასტრის ანსამბლი

ზე ახვალ, ორი ხეობა გადაგეშლება თვალწინ — ერთი ქვაბლიანისწყლისა, მდინარის სათავეებიცენ (იქითა სოფლები ჰელა, ჰეკლა, ღაღა — ყველაგან ვიუავით და ზოგან სიძველეთა მცირე ნაშთებიც ვიპოვეთ), მეორე — ძინძეხი, რომელსაც მიუყვება გზა გოდერძის უღელტეხილისა და აქარისკენ (იქაური გლეხები „გოდერძის“ ნაცვლად „ლორდების“ ამბობდნენ).. უკან, აღიგენისკენ თუ მიიხედავ — კიდევ უფრო შორეული სივრცე ჩანს — თვით ოქროსციხემდე...



ზარზმის ტაძარი და სამრეკლო

ეკლესიის ეგოშივე დაწეებითი სკოლის ერთსართულიან შენობაა. იქ დადგინდეთ, ზარზმა, გარკვეული თვალსაზრისით, უცნაური ძეგლია: მის მონახტულობაში ბევრი ისტორიული პირია წარმოდგენილი, განმარტებითი წარწერებითურთ, არის სხვა წარწერებიც — კარიბჭეში, სამრეკლოზე, წერილობითი საბუთებში, რომლებიც ზარზმას ეხება. მაგრამ ნაცვლად იმისა, რომ ამ ნაწერ და ნახატ საბუთებს გაეადვილებინათ ძეგლის თავგადასავლის დადგენა, სწორედ მათ გაართულეს და დახლართეს საქმე, არც წარწერების თარიღი იყო სწრაფად დადგენილი, არც მოხსენებული პიროვნებები იყვნენ სწორად ამოცნობილი, შეიძლება ითქვას, რომ ამ მხრივ ქაიხ იყო. ეს ძალადა მკაფიო ნიმუშია იმისა, თუ რა მცდარი შედეგი შეიძლება მივიღოთ, როდესაც ხელოვნების ნაწარმოების (ამ შემთხვევაში ხუროთმოძღვრული ძეგლის) შესწავლისას თვით ამ ნაწარმოებს არ ვუწევთ ანგარიშს და მხოლოდ „გარეშე“ მასალის ვემყარებით. გატაცებით ვმუშაობდი ამ ხლართის გახსნაზე და ეს მოხერხდა კიდევ: ბევრი ძნელად შესათანხმებელი შეუსაბამობა გაირკვა, დადგინდა თარიღებიც, უმოთავრეს გამოსახულებითა ვინაობაც (ზოგი მაინც ვასულიერნი დარჩა, მაგრამ ამას მნიშვნელობა არ ჰქონდა ქრონოლოგიისათვის). დადგინდა, მაგალითად, რომ ჩრდილოეთის კედელზე, ისევე მთელი სცენაა გამოსახული (მეფე საბუთებს უბოძებს მოხუც სასულიეროს პაპი, წარმოდგენილი არიან არა სერაპიონ ზარზმელი და გამოურკვეველი მეფე ბაგრატი, როგორც წინათ ეგონათ, არამედ XVI საუკუნის ისტორიული პირი, იმერეთის მეფე ბაგრატ III, რომელსაც ერთ ხანს ეპუჩა სამცხე, და მანუკერელი სერაპიონ ხურციძე, ზარზმის პატრონი XVI საუკუნის მეორე ნახევარში; ისიც გაირკვა, რომ სამრეკლოს წარწერა XVI საუკუნისაა და არა XI-ისა, რომ თვით ტაძარი და სამრეკლო XIV საუკუნის დასაწყისშია აგებული (და არა XI-ში) და მონახტული... და სხვა და სხვა.

თავდაპირველად ზარზმა, როგორც ცნობილია, აღრეულ შუა საუკუნეებში დაარსდა (თუმცა სერაპიონის ცხოვრების დროის შესახებ აზრთა სხვადასხვაობა მაინც არის). იმდროინდელი ახლანდელ ზარზმაში აღარაფერია, მაგრამ გადარჩა X საუკუნის მიწურულის ერთი მშვენიერი წარწერა, ჩატანებული უფრო გვიანდელი სამლოცველოს კედელში. იგი მოგვითხრობს; ეს ეგვიპტური მამანი აშენდა, როდესაც დავით კურაპალატმა უშველა ბიზანტიის კეისრებს ბარდა სკლიაროსის აჯანყების დროს და „ჩვენ ყოველინი ღაშქარს წარგვაკლენინაო“. „სკლიაროსი გავაქციეთო“, წერს ეგვიპტურის მამანებელი

ვინმე ივანე სულას ძე. ეს ხომ ის ცნობილი ამბავია, რომელიც აკაკის „თორნიე ერისთავშიც“ არის მოხიბრობილი.

XVI საუკუნის ბოლოს, როცა სამცხე გათურქდა, ზარზმელი მოღვაწეები გურიის სოფელ შემოქმედში გადახვეწნენ და თან წაიღეს ტაძრის უძვირფასესი ნატები, ფერისცვალების ხატო IX საუკუნის დასასრულისა და ე. წ. „ლაკლაკიძეების ხატო“ — XI-ისა, ერთი და მეორეც ჩვენი ოქროქედლობის ისტორიის საეტაპო ძეგლებია, მაგრამ ყველაფერს ხომ ვერ წაიღებდნენ — უღელტეხილის ძნელად სავალი გზებით გადადიოდნენ გურიაში... ძნელი წარმოსადგენიც კი არის, როგორი მხატვრული სიმდიდრე უნდა ყოფილიყო ჩვენს ეკლესია-მონასტრებში (ხელნაწერები, ხატები, ჭკრები, წიგნის ყუფი, კურკული, საეკლესიო სამოსელი), თუ ვიამდნი რბევა-ოხრებისა და ძარცვის შემდეგ მაინც ათასობით ნივთი გადარჩა, თანაც რა ნივთები იქ, შემოქმედში, ძველი ეკლესიის გვერდით დგას მეორე, რომელსაც ზარზმას უწოდებენ. სწორედ მამანი არის აგებული სამცხიდან გადამოხუნული ნივთების დასახიზნავად და გადახიზნულია სამლოცველოდ.

„ნამდვილი“ ზარზმა კი XIX საუკუნის დასასრულამდე მივღებულ და მოუვლელი იყო. ვინდა მოუვლელი — გარშემო ხომ მხოლოდ გამაჰმადიანებელი მოსახლეობა მკვიდრობდა. შემთხვევით ძეგლი ნახარუხეთის უკანასკნელი მეფის ნიკოლოზის ძმამ „ცეხარავიჩმა“ გიორგიმ, რომელიც აბასთუმანში ცხოვრობდა (ქლექი სქირდა). ბრძანა მისი ვანახლება, მაგრამ თვითონ ვერ მოესწრო თავისი სურვილის შესრულებას. მისი სიკვდილის შემდეგ, დედამისის ბრძანებით, ეკლესიის არქიტექტურაც შეაკეთეს (რეგინად, ტაქტით) და მხატვრობაც (აქ კი მეტი მოუვიდეთ — ზოგი დახანებული სცენა წამსვლის და ხელმეორედ დახატა)... მერე, ზარზმის ეკლესიის მამანგავსებით, აბასთუმანშიაც ააშენებინეს ეკლესია მამანიდელ ცნობილ თბილისელ არქიტექტორს ოტო სიმონსონს, (კედლები კი ნესტეროვმა მოხატა).

ძალიან მიხაროდა, რომ ზარზმაში ვიკაროებით ამოდიოდნენ სხვა სოფლების მცხოვრებნი და მოხოვდნენ მებაზნა ეკლესიის შესახებ. მათს გაცუებასა და გულწრფელ აღტაცებას იწვივდა, ყველა-

ზე მეტად, მისი გადახურვა — ერთიანად თლილი ქვის ფილებით. ერთხელ სხვა ტიპის მნახველებიც მოვიდნენ. ორნი იყვნენ, უჩვენოდ დაათვალიერეს იქაურობა, წასვლისას შეჩერდნენ, ერთხელ კიდევ შეხედეს ტაძარს და ერთმა ჰკითხა მეორეს:

— Фугаска возьмет?

— Еще как набихнет!

ამის შემდეგ ჩაყოფილი წავიდნენ.

ადიგენიდან ჩრდილოეთისაკენ თუ წახვალთ, სამი-ოთხი კილომეტრის გაულის შემდეგ (გზად დაინახავთ იქვე წოწოლა კლდეზე აღმართულ ზანავის ციხეს), მიაღებებით კლდე-კარს, რომლის იქითაც სრულიად უცარიელი, ყოველი მსრის ტუთი დეკარული, ციკაპო კლდეებით შემოზღუდული ადგილია — ერთი ყველაზე რომანტიკულთაგანი ისე-დაც რომანტიკულსა და პოეტურ სამცხეში. იქ დგას ქულების ანუ ქულების ეკლესია, დაზიანებული, ძალიან ცუდად შევითებული ჩვენი საუკუნის ოცდაათიან წლებში, მაგრამ მინც გუმბათიანი, იქაც სამცხის ათაბაგების პორტრეტებია, როგორც საფარასა და ზარზამში, მაგრამ იმდენად შებღალული, რომ თითქმის აღარც არაფერი აჩნია... იყო და აღარ არსებობს სამრეკლოც. ადიგენთანვე ამოვარჩინეთ, სოფელ იქარეთში, ნაშონსტრალი, სადაც კარგად იყო შემონახული მხოლოდ სამრეკლოს პირველი სართული — აღმათ ქართულ სამრეკლოთა უძველესი გადარჩენილი ნიმუში, XIII საუკუნის პირველი ნახევრისა... სადაც დაბურულ ტყეში ძველი ციხის ნანგრევები მიგვასწავლეს; ვიყავით აბასთუმანშიაც. ერთ დღეს კი რაიკომის მდივანმა აკაცი რუხაძემ, რომელიც დიდი ზრუნავდა ჩვენზე, ოქროსციხის სანახავად წაგვიყვანა ორი „ვილისით“ — ჩვენი ექსპლედითა, პავლე ინგოროვსა და ისტორიკოსი პროკოფი რატაინი, რომელიც აბასთუმანში ისვენებდნენ. თვითონ ის გრანდიოზული ციხეც (იქ რომ ავედით, პროკოფი რატაინმა რევოლუტარი გაისროლა!) და ის თვალუწვდენელი პანორამაც, რომელიც იქიდან იშლება, ერთი უძლიერესი შთაბეჭდილებათაგანი იყო სამცხეში მიღებულითაგან.

ინსტიტუტში ჩვენ თავიდანვე გვქონდა წესად მიღებული, რომ ის, ვინც გამოკვლევას წერდა ხუროთმოძღვრულ თემაზე, თვითონვე წომავდა (საქიროების შემთხვევაში, რა თქმა უნდა, დამხმარებთან ერთად) „თავის“ ძეგლს და თვითონვე ხაზავდა ანაზომებს. 1948 წლის ზაფხულზე მე, ტატრელ და გიგით გავზომეთ ზარზამის ტაძარი და სამრეკლო, საფარის წმ. ხანასა და მიძინების ეკლესიების ფასადები (გეგმა და განაკვეთები ადრევე ქონდა გაზომილი არქიტექტორ მიხეილ შავიშვილს), კულებს განაკვეთები, „ახალი“ ძეგლი — წყორძა; იმ წელს მივალწიეთ ასპინძის რაიონის ყველაზე შორეულ ადგილებსაც — ქარაშეთისა და გავეთის ეკლესიებს თურქეთის საზღვართან, იმ პლატოზე, რომელიც ვარძიის ზემოთა (მდინარის გაღმა ძველ ქართულ სოფლებს ვხედავდით და მამლის ყვირილი გვესმოდა იქიდან)... დიდი დახმარება გამოიწიეს გივიმ და ტატომ ხაზვის დროსაც — ფანქრით იმათ დამიხაზეს თითქმის ყველაფერი,

ტუშით კი ყველა ნახაზი მე დავამთავრე ახლა კინაწლით ვიგონებ იმ წლებს, როცა მე, ხაზვის საშუალება მქონდა. ეს ხომ ტექნიკურად და მხატვრულად არის, ისეც შემოქმედებაა, რაკი ვაფიქვალად გადასცემია ძეგლის მხატვრული ხასიათი... ამას კი გარკვეული დამოლოვნება სჭირდება.

„სამცხის ხუროთმოძღვრება. XIII-XVI საუკუნეები“ — ჩემი სადოქტორო დისერტაციის თემა იყო. დაცვა შედგა 1950 წლის 23 ნოემბერს, მეცნიერებათა აკადემიის კონფერენცია-დარბაზში (ცერკვის კის ქუჩაზე). ოპონენტებად იყვნენ გიორგი ჩუბინაშვილი, კორნელი კეკელიძე, ლეო არქელაშვილი და რუბენ აბაბანიანი. რეცენზიები კეთილგანწყობილი და სასარგებლო იყო. ხალხი ბევრი მოვიდა, მაშინ დისერტაციების დაცვა ჭერ კიდევ იზიდვდა საზოგადოებას. დამამახსოვრდა, რომ როცა მე შესავალ სიტყვას ვკითხულობდი, პირველ რიგში, სწორედ ჩემ წინ იჯდა კონსტანტინე გამსახურდია. როცა დავამთავრე, გამაშხნევებელი დიმილით დამქინა თავი, „უხმოდ“ დაუკრა ტაში და წავიდა. დაცვა მშვიდობიანად ჩატარდა, „პროგრამისაგან“ ერთი მცირე დახვედრით: შუა დაცვის დროს უცერემონიოდ შემოიჭრნენ ფოტოკორესპონდენტები (მერე აღმოჩნდა, რომ მოსკოველები იყვნენ და რაღაც დავალებით მასალას აგროვებდნენ თბილისის კულტურული ცხოვრების შესახებ), აძვრნენ ჩაბომლაც ფანჯრის რაფაზე და დაიწყეს ბლიცინ გადღება — ბლიცი მაშინ ახალი ამბავი იყო და საყოველთაო გავიკრება და ინტერესი გამოიწვია.

ჩემი დისერტაციის დამტკიცება „ზემო ინსტანციებში“ გართულდა. თბილისელმა „კოლეგებმა“, რომლებიც მანამდის ზემოთ მოხსენებულ „დისკუსიებში“ გვესხმოდნენ თავს, ყველა ღონე იხმარეს საამისოდ. მაშინ მიაღწიეს კიდევ საწადელს. რამდენიმე წლის შემდეგ მე მეორედ მომიხდა იმავე დისერტაციის დაცვა მოსკოვში და ამის შემდეგ აღარავითარი შეფერხება არ ყოფილა. დამახსიათებელი იყო მაინც, რომ თვით ნაშრომში ერთი სიტყვაც არ შემიცვლია, მხოლოდ რუსულად ვთარგმნე.

„სამცხე“ წიგნად 1956 წელს გამოვიდა, საკმაოდ ცუდად დაბეჭდილი. განსაკუთრებით ცუდი ფოტოტაბულებით. იმავე წელს გამოქვეყნდა ჩემი კიდევ ერთი პატარა წიგნი „ძველი ქართველი ხუროთმოძღვრები“ — მას დიდი სიყვარულით ვამზადებდი. ამასთან ერთად, უკვე დაწყებული მქონდა მუშაობა ახალ დიდ თემაზე, რომელზეც დიდი ხანია ვოცნებობდი და რომელმაც ახლა ძალიან გამიტაცა. ეს იყო „თბილისის ხუროთმოძღვრება. 1801-1917 წლები“.

(გაგრძელება შემდეგ ნომერში)

ამოცანების მასშტაბი

მნიშვნელოვანი მოვლენებით იყო აღსავსე ჩვენი რესპუბლიკის კულტურული ცხოვრება, რომელსაც საქართველოს კულტურის სამინისტრო უძღვებოდა. კულტურის მართვის, მისი იდეოლოგიურ-პოლიტიკური პოზიციის განმტკიცების, ახალი მხატვრული ფორმების ძიების საქმეში წარმმართველი ორიენტორის როლს ასრულებდნენ სკკპ-ის XXVI ყრილობის გადაწყვეტილებანი და 1988 წლის ივნისის პლენუმის მიერ შეწესდებული დებულებანი.

რესპუბლიკის მშრომელთა თვალსაჩინო მიღწევები ეკონომიკის, სამეურნეო საქმიანობის, კულტურის სფეროში, რაც ლენინის მესამე ორდენით აღინიშნა, იყო ახალი ეტაპი, რომელიც საფუძველი უნდა გახდეს მთელი ჩვენი პოტენციალის შემდგომი გამოვლენისა და სრულყოფისათვის.

ამ ფონზე განსაკუთრებით გვსურს აღვნიშნოთ ის სასიკეთო ძვრები, რაც ხელოვნების სხვადასხვა დარგში შექმნილი ღირსშესანიშნავი ნაწარმოებებით გამოიხატა. ჩვენი მუსიკალური და დრამატული თეატრების რეპერტუარი გამდიდრდა ახალი სპექტაკლებით, ჩვენს საგამოყენო დარგებში სახვითი ხელოვნების მრავალი შთაბეჭდავი ნაწარმოები გამოიფინა, კულტურულ-საგანმანათლებლო დარგში დაისახა მუშაობის ახალი ტენდენციები, რომლებიც პასუხობენ სკკპ ცენტრალური კომიტეტის შესახამის დადგენილებებს ამ სფეროში.

მოკლედ, ესკიზურად წარმოვადგინოთ გასული წლის პანორამა ხელოვნების სხვადასხვა ფარში.

დრამატული თეატრში. დრამატული თეატრების რეპერტუარის ფორმირების, მისი გეზის სწორად განსაზღვრის საქმეში უდიდესი როლი შეასრულა სკკპ ცენტრალური კომიტეტის 1988 წლის 30 მარტის დადგენილებამ „ბელორუსიის იანკა კუპალას სახელობის სახელმწიფო კავადემიური თეატრის პირველადი პარტიული ორგანიზაციის მუშაობის შესახებ“ — დრამატული თეატრების ხელმძღვანელთა უზრაღდება საქ. კულტურის სამინისტრომ მიმართა იმგვარი რეპერტუარის შესაქმნელად, სადაც აისახებოდა კომუნისტური საზოგადოების მშენებელი ხალხის ცხოვრება, თანამედროვე გმირის ხასიათი, ჩვენი დინამიური სინამდვილის პოზიტიური ტენდენციები.

მართლაც, წინა პლანზე გამოვიდა ჩვენი ცხოვრების მწვევე პრობლემები. ე. წ. საწარმო თუ საკომუნისტური თემებმა ახლებური განსახიერება მოიხიეს საზოგადოებრივ-მოქალაქეობრივ და ეთიკურ პრობლემებთან უშუალო კავშირში.

იმ პიესათა შორის, რომლებიც ჩვენს სცენაზე განხორციელდნენ, უნდა მოვიხსენიოთ ერთი მხრივ ისინი, რომლებიც მორალის, პიროვნების ჩამოყალიბების პრობლემათკაცს ეხებიან — ლ. თაბუაშვილის „შენსკენ სავალი გზები“, შ. შამანაძის „ღია შუშანანი“, თ. ბაძალაძის „რეკვიემი ვერცხლის ქორწილისათვის“, რ. მამულაშვილის „გამოცდა“, გ. კეკეუშაძის „რად არ მცემდიან“, და, მეორეს მხრივ, უფრო ზოგადი ხასიათის პრობლემების შემცველი — რ. კობიძის „სიღამონ გივისვანიძის მონოლოგი“, თ. აბულაშვილის „წეროს გუთანი უბია“, გ. ჭიჭინაძის „უკანასკნელად კივის მატარებელი“.

კულტურის სამინისტროს ხელმძღვანელობამ რამოდენიმე შეხვედრა გამართა დრამატურგებთან, განუსაზღვრა მათ ამოცანებისა და პრობლემების მთელი ციკლი, გაუფორმა სახელმწიფო დაკვეთები.

დადებითი შედეგი გამოიღო ახალგაზრდა დრამატურგთა ბიჭვინთის სემინარმა, რომელიც საქ. კულტურის სამინისტროს, მწერალთა კავშირისა და თეატრალური საზოგადოების ეგიდით ტარდება და რომელსაც ხელმძღვანელობს საქ. მწერალთა კავშირის მდივანი, ცნობილი დრამატურგი თ. კილაძე. სემინარმა გამოავლინა მრავალი ნიჭიერი ახალგაზრდა, რომელთა პიესები უკვე შევიდნენ თეატრების ძირითად რეპერტუარში (შ. შამანაძე, თ. აბულაშვილი, თ. ბაძალა, შ. კალანდია, ლ. სამსონაძე).

კარგ წამოწყებად უნდა მივიჩნიოთ დრამატურგისა და რეჟისორის „ტანდემების“ შექმნა, მათი შემოქმედებითი თანამშრომლობა (ა. ჭიჭინაძე-რ. სტურუა — რუსთაველის სახ. თეატრი. ო. იოსელიანი-თ. ჩხეიძე — მარჩანიშვილის სახ. თეატრი. გ. კეკეუშაძე-შ. გაწერელია — მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრი. თ. აბულაშვილი-ნ. ქანთარია — თელავის თეატრი. გ. სანადირაძე — ვ. ჩიგოგიძე — მხარბაძის თეატრი).

1984 წლის თეატრალურ სეზონში განხორციელდა

102 ახალი დადგმა, რომელთა შორის ბევრია რუსი, მოჰმე და უცხოელი დრამატურგების პიესები, აგრეთვე კლასიკური ნაწარმოებები.

რეპერტუარი მრავალფეროვანია, პრობლემატური, მაგრამ, სამწუხაროდ, ჩვენ ვერ დავახელებთ ისეთ დრამატულ სპექტაკლს, თუნდაც ერთს, რომელიც თავისი მხატვრულ-სცენური ღონით, მსახიობთა ოსტატობით, რეჟისორული გააზრების სიღრმით განსაკუთრებულად გამოირჩეოდეს საერთო ფონიდან.

მართალია, ამჟამად რესპუბლიკის ყველა საქალაქო თუ სარაიონთაშორისო თეატრი დაკომპლექტებულია მთავარი რეჟისორებით, მაგრამ ეს არის საკითხის გადაწყვეტის ორგანიზაციული მხარე. ხოლო შემოქმედებითი რეჟისურის მხრივ ბევრი პრობლემა კიდევ გადასაწყვეტია.

დღის წესრიგში კვლავ დგას მოუშთა კლასის, საკლმურუნეო ცხოვრების და პოლიტიკური თემიკის ამსახველი პიესების შექმნის პრობლემა.

დაბოლოს, ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტიც — 1984 წელს რესპუბლიკის თეატრებმა, საბოლოო ჯამში, თითქმის ყველა მაჩვენებლის მიხედვით შეასრულეს გეგმა. ეს, ჭრჭერობით, უნიკალური მოვლენა უკანასკნელი წლების ჩვენს თეატრალურ ცხოვრებაში.

საბასტროლო რუბა. 1984 წელს კვლავ ფართო იყო რესპუბლიკის თეატრების საგანტროლო მარშრუტები. რუსთაველის სახ. თეატრმა, მას შემდეგ, რაც წარმატებით მოვლო ურალის მხარე და ბალტიისპირეთი, მონაწილეობა მიიღო დასავლეთ ბერლინის დიდ საერთაშორისო მუსიკალურ-თეატრალურ ფესტივალში. დიდი აღიარება პოვა ქ. მარჯანიშვილის თეატრის შემოქმედებამ მოსკოვში გასტროლების დროს, და სპექტაკლმა „ოტელომ“ ქ. ვიამარში გამართული შექსპირილოგია კონკრეტულ შემთხვევაში იყო გიბრიულივის სახ. თეატრის გამოსვლა ქ. ბაქოში. განსაკუთრებით უნდა გამოვყოთ თელავის თეატრის წარმატება ქ. ტალიში. სასიამოვნო სიურპრიზი აღმოჩნდა ზესტაფონის სახალხო თეატრის გამოსვლა მოყვარულთა თეატრების შექსიკის საერთაშორისო ფესტივალში.

მუსიკალური ხელოვნება. პირველ რიგში უნდა აღინიშნოს ჩვენს საოპერო თეატრის მკვეთრი შემოქმედებითი აღმავლობა, თვისობრივად და ორგანიზაციულად სრულად ახალი ეტაპი ამ კოლექტივის ცხოვრებაში, რომლის წარმართველი და მორგანიზებელი ძალა იყო თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი და მთავარი დირიჟორი ვანსულ კახიძე.

საქართველოს კ კენტიკური კომიტეტის დადგენილება „თბილისის ლენინის ორდენისანი ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის მუშაობის გაუმჯობესების ღონისძიებათა შესახებ“ (1982 წლის 30 ნოემბერი) გახდა საფუძველი დიდი ორგანიზატორული და შემოქმედებითი საქმიანობისა. ყოველივე ამან განაპირობა თეატრის სრულად განსაკუთრებული წარმატება მოსკოვის დიდი თეატრის სცენაზე 1984 წლის 1-14 ნოემბერს გამართული გასტროლების დროს. აღსანიშნავია, რომ შვიდი საგანტროლო სპექტაკლიდან ხუთი საბჭოთა კავშირის კულტურის სამინისტროს პრემიებით აღიარებულა (ზ. ფალიაშვილის „დაისი“, ჟ. ბალანჩინის „სერენადა“ (პ. ჩაიკოვსკის მუსიკა), რ. შტრაუსის

„სალომე“, მოცარტის „დონ ჟუანი“ და გ. უაგნერის „და არს მუსიკა“).

რესპუბლიკის მუსიკალური ცხოვრების უმნიშვნელოვანეს მოვლენებს უნდა მივაკუთვნოთ შესანიშნავად ორგანიზებული და მაღალ პროფესიულ დონეზე ჩატარებული „საორღანო მუსიკის ფესტივალი ბიჰვინთაში“, „ბიჰვინთის დამის სერენადები“ და „ქება ვახისა“ — კამერული მუსიკის ფესტივალი თელავში. ჩვენე სახელმწიფო მუსიკონების ლ. ისაკიძისა და ე. ვირსალაძის თაოსნობამ და მონაწილეობამ ამ ფესტივალის სრულად განსაკუთრებული მნიშვნელობა და მასშტაბი მიაჩივა.

რესპუბლიკის მოსახლეობის ფართო ფენები მოიცვა მუსიკის პროაგანდამ. მუსიკა იდეურ-ესთეტიკური აღზრდის მძლავრ საშუალებად იქცა. მრავალფეროვნა პროგრამამ განაპირობა აუდიტორიის შემადგენლობის ზრდა.

მან მოიცვა მრავალათასიანი მსმენელი, დაწეებული სასკოლო ასაკიდან („მუსიკის მოყვარულთა კლუბი“, „სახეშეო ფილარმონია“) ახალგაზრდობით („ახალგაზრდა მუსიკის ფილარმონია“, „ახალგაზრდობის დებიუტი“, „საერთაშორისო კონკურსის ლაურეატი“) და მუშა-მოსამსახურეებით დამთავრებული.

რესპუბლიკის საკონცერტო ცხოვრებაში აქტიურ მონაწილეობას აღებულიყვენ სახელმწიფო სიმფონიური ორკესტრი, სახელმწიფო კამერული ორკესტრი, სახელმწიფო სიმებიანი კვარტეტი, ზალზური ცეკვისა და სიმღერის ანსამბლები, რადიომაუწყებლობისა და ტელევიზიის სიმებიანი კვარტეტი.

მას შემდეგ, რაც საქ. კ ცენტრალურმა კომიტეტმა მიიღო დადგენილება საეცტრადო ხელოვნების განვითარების შესახებ, შესამჩნევი ძვრები მოხდა ქართულ ვარტადაში. თუმცა, ჭრჭერობით, რაიმე თვისობივ ესტრადებზე, შემოქმედებით აღმავლობაზე ლაპარაკი კი ნაადრევი, მიუხედავად იმისა, რომ 1984 წლის 25 ნოემბრიდან 3 დეკემბრამდე გამართულ კონცერტებს „საქართველოს მელიოდები და რიტმები“ მოსკოვის ოლიმპიურ სპორტკომპლექსში წარმატება ხვდა წილად.

მეტ ყურადღებას მოითხოვს საეცტრადო ხელოვნების რეპერტუარი, როგორც პროფესიული მუსიკის, ასევე, განსაკუთრებით, ლიბრეტოებისა და სასიმღერო ტექსტების ფალაზურისითაც.

გარკვეული წარმატებების მიუხედავად, სერიოზული ნაკლოვანებანი შეინიშნება მუსიკალური პროაგანდის, მაღალმთიანი რაიონების და განსაკუთრებულ სპეციფიკის მქონე რეგიონების კულტურული მონსახურების სფეროში.

პარადოქსია, მაგრამ ფაქტია, რომ ჩვენს საუკეთესო საოპერო სპექტაკლებზე, სიმფონიური თუ კამერული მუსიკის კონცერტებზე მცირეა ნაყურებულთა რაოდენობა. როგორც ჩანს, ახალგაზრდობის ესთეტიკური აღზრდის მრავალი პრობლემა დღესვე მოითხოვს გადამწყვეტი ღონისძიებების მიღებას. ამ მხრივ, მართალია, ჟ. კახიძის ინიციატივით კონცერტული ნაბიჯები გადაიდგა, მაგრამ აქ საჭიროა სხვადასხვა დიდი უწყებების თუ ორგანიზაციების ერთობლივი, კოორდინირებული მუშაობა.

საბასტროლო რუბა. თბილისის საოპერო თეატრის დიდად წარმატებული გასტროლები დიდი თეატრის

სცენაზე, ზემოთ იქნა აღნიშნული. მნიშვნელოვანი საკატროლო ტურნეები გამართეს საქართველოს ცეკვის სახელმწიფო აკადემიურმა ანსამბლმა (იტალია, უნგრეთი), საქართველოს სიმღერისა და ცეკვის დამსახურებულმა ანსამბლმა (კრეთის სტრ.), კამერულმა ორკესტრმა (გურ, ავსტრია, შვეიცარია, კონტრალტინი, იუგოსლავია), „რუსთავმა“ (ლიბანი).

რესპუბლიკის ფარგლებს გარეთ — მოსკოვში პირველად გამართა თავისი გასტროლები მინიატურების თეატრმა. მოსკოვის საკონცერტო დარბაზ „როსიაში“ გამოდიოდა ვია „ივერია“, კამერული ორკესტრი მონაწილეობდა როსინის საიუბილეო თარიღის აღნიშვნაზე „საიუბილეო მესის“ შესრულებაში (ლენინგრადი). ჩვენი კულტურები და სოლისტები მიწვეულნი იყვნენ მოსკოვის „მუსიკის მეორე საერთაშორისო ფესტივალში“, „მოსკოვურ ვარსკვლავებში“, ლენინგრადის „თეთრ დამებში“, ნოვოსიბირსკის „თანამედროვე მუსიკის ფესტივალში“. დიდი შთაბეჭდილება დასტოვა მსმენელებზე პაატა ბურჭულაძის გამოსვლამ ლონდონის კოვენტ-გარდენის სექტაჟალ „აიდაში“.

სახვითი ხელოვნება. კულტურის სამინისტროსა და მხატვართა კავშირის ერთობლივი ღვაწლის შესაბამისად გასულ წელს მრავალი გამოცემა გამართა როგორც რესპუბლიკური, ასევე პერსონალური. საინტერესო იყო საბჭოთა კავშირის უმაღლესი სახმატრო სახელმწიფოს კურსდამთავრებულთა სადიპლომი ნაშუაგვრების გამოცემა, რომელსაც უკვლისმომცველი მასშტაბი ჰქონდა. გამართა ქართველ მხატვართა ვერნისაგები როგორც ჩვენში, ისე საზღვარგარეთ (ქართული დეკორატიული-გამოყენებითი ხელოვნებისა — ვალდგრადსა და ტალინში; ნ. ბოტკოვლისა — ლენინგრადში, დ. ნოდინა და ლ. შენგელია-აბაშიძისა — გურ-ში. ნ. მაღაზონისა — ნეჟალში და სხვ).

აღსანიშნავია, რომ ქართველი მხატვრები აქტიურად მონაწილეობდნენ საკავშირო თემატურ გამოცენებში. მაგ. გამოცენაში „მიწა და ადამიანი“ ჩვენი რესპუბლიკიდან 45 მხატვარი მონაწილეობდა. გადაიღვა კონკრეტული ნაბეჭდი ახალგაზრდა მხატვრებისათვის შემოქმედებითი ატმოსფეროს გაუმჯობესებისათვის.

მართალია, დედაქალაქის და სხვა კულტურული ცენტრების საგამოფენო დარბაზები მაქსიმალურად იყო გამოყენებული, მაგრამ, გასულ, 1984 წელსაც ვერ მოხერხდა სახვითი ხელოვნების ნიმუშების გატანა რესპუბლიკის ყველა რეგიონში, ანუ ვერ მოხერხდა საგამოფენო საქმიანობის ფართო მასშტაბით გაშლა.

კვლავ უმწვავეს საკითხად რჩება სახვითი ხელოვნების ფონდების სავალალო მდგომარეობა. ვერ იქნა და ვერ მოხერხდა გალერეების, საგამოფენო დარბაზებისა და მუზეუმების საცავების მშენებლობა. ექსპონატების რაოდენობა ყოველწლიურად იზრდება, არსებული ფონდები კი ფუჭდება და ზოგჯერ ნადგურდება კიდევ.

ეს სახელმწიფოებრივი ზრუნვის საგნად უნდა იქცეს და, როგორც ჩანს, მარტო კულტურის სამინისტრო მის მოვარებას ვერ შესძლებს.

კალტურულ-საბავანმანათლებლო დაწესებულებები. მშრომელთა იდურ-პოლიტიკური დონის ამაღლების, კომუნისტური და ინტერნაციონალური სულისკვეთებით აღზრდის საქმეში ამ დაწესებულებებს

განსაკუთრებული როლი აკისრიათ. მათ უნდა შეერთონ მოსახლეობის ფართო მასებში პარტიის სტრუქტურა, ამისათვისა სწორედ მოწოდებული ტერმინოლოგიის ტურის სახლები, კლუბები, ბიბლიოთეკები, მუზეუმები, დასვენების პარკები, რომელთა მუშაობის საფუძვლად უდევს სკაპ და საქართველოს კ. XXVI ყრილობების გადაწყვეტილებანი, სკაპ ცენტრალური კომიტეტის 1983 წლის ივნისის პლენუმის დადგენილება, საქართველოს პარტიული აქტივისა და კულტურულ-საგანმანათლებლო დაწესებულებების მუშაობა 1984 წლის 17 მარტის დადგენილება.

1984 წელს ამ მიმართულებით მრავალმხრივი, მნიშვნელოვანი ღონისძიება ჩატარდა, გადაიღვა კონკრეტული ნაბიჯები მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის განსამტკიცებლად (1984 წ. გაიხსნა 20 საკლუბო დაწესებულება, 30 ბიბლიოთეკა, 3 მუზეუმი, 1 კულტურისა და დასვენების პარკი), დიდი ყურადღება მიექცა მხატვრულ თეიმოპრემიებს, წიგნები ფონდების დაკომლექტებას, შემუშავდა რესპუბლიკური ბიბლიოთეკების მეთოდური და საგამომცემლო მუშაობის ერთიანი პროგრამები გეგმა, გაუმჯობესდა მუზეუმების მუშაობის შინაარსი, გადახასიალდა და შეიქმნა სრულიად ახალი ექსპოზიციები, განზოგადდა მოწინავეთა გამოცდილება. მაგრამ ამ მნიშვნელოვან დარგში კიდევ არის მრავალი გადასარტელი პრობლემა. კვლავ დაუტკიცებელი შრომა საჭირო მატერიალური ბაზის გამტკიცებისათვის, მუშაობის ფორმებისა და მეთოდების სრულყოფისათვის. (თუელ რიგ რაიონებში კულტურის დაწესებულებები არ არიან აღჭურვილნი სათანადო ტექნიკური საშუალებებით, აუთვისებელი რჩება კულტფონდების ნაწილი. კვლავ დიდ მუშაობა უნდა განხორციელდეს ბიბლიოთეკების წიგნადი ფონდების დაკომლექტებისა და მათი ხარისხობრივი შემაღელებლის გაუმჯობესებისათვის. თანაშეღრვე მოთხოვნებს ჩამორჩება საბიბლიოთეკო საქმის მექანიზაცია და ავტომატიზაცია.

ახეთია, მოკლედ, ის ძირითადი საქმიანობა, რომელიც საქართველოს კულტურის სამინისტრომ გასწია გასულ წელს. ეს საქმიანობა სამინისტრომ შეაქმა თავის გაფართოებულ კოლეგიაზე (მ. ბ. 85), რომელზედაც ვრცელი და შინაარსიანი სიტუა წარმოსტევა საქ. კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის მიდგანმა ამხ. გ. ნ. ენუქიძემ. კულტურის სამინისტროს აპარატს, მის შემოქმედებით ორგანიზაციებსა და დაწესებულებებს დაუსახა როგორც მასშტაბური, ასევე კონკრეტული ამოცანები სკაპ-ისა და საქართველოს კომპარტიის XXVII ყრილობების ღირსეულად შეხვედრისათვის, დღე სამამულო ომში საბჭოთა ხალხის გამარჯვების 40 წლისთავის საზეიმო აღნიშვნისათვის. ამ ნათლად ჩამოკლებულ ამოცანებში გამოიხატა ის პრობლემები, რომლებიც ხელოვნების ფონდების მუშაობის წინაშე დგას ახალი ადამიანის კომუნისტური და ინტერნაციონალური სულისკვეთებით აღზრდის საქმეში. ამავე კოლეგიამ დამატკიცა 1985 წლის ძირითად ღონისძიებათა გეგმა, რომელიც ყურადღებას იპყრობს თავისი მასშტაბურობითა და იდეური გაქანებით. აღსანიშნავია, რომ სამინისტროს ყველა განყოფილებას ცალკე გეგმა აქვს შედგენილი გამარჯვების 40 წელთან დაკავშირებით და პარტიის XXVII ყრილობის შესახვედრად.

ქართველი მხატვარი ფელიქს პარლა— მონპარნასის გკვიდრი

(სტუმრად მხატვართან)

ქეთევან კინწურაშვილი

დადგმულ თითოეულ ცეკვას ღრმა იდეური დატვირთვა ჰქონდა. ამიტომ არის, რომ ანსამბლის შემოქმედებაში ძირითად მოტივებად უღერს შრომის რიტმები, მუმანიზმი, ბრძოლა სამართლიანობისათვის, ამაღლებული სიუვარული და მეგობრობა.

1948 წელს ქართული ცეკვის ანსამბლმა ი. სუხიშვილის ხელმძღვანელობით პირველად იმოგზაურა საზღვარგარეთ და მას შემდეგ დიდი ტრიუმფით მოიარა მსოფლიოს მრავალი ქვეყანა.

ი. ი. სუხიშვილი იყო შესანიშნავი აღმზრდელი და პედაგოგი. მისი ხელმძღვანელობით ჩამოყალიბდა ქართველ ქორეოგრაფთა და მოცეკვაეთა მთელი პლეადა, რომლებიც დღეს თვითონ ანვითარებენ ქართულ ხალხურ ცეკვას. იგი კონსულტაციას და ხელმძღვანელობას უწევდა ნორჩ მოცეკვაეთა ჯგუფებსა და ანსამბლებს, ყველაფერს აკეთებდა ახალი ნიჭიერი თაობის აღსაზრდელად. ი. სუხიშვილის ინიციატივით და ხელმძღვანელობით შეიქმნა ქორეოგრაფიული სტუდია, რომელიც ამზადებს ქართულ ხალხურ მოცეკვაეთა კადრებს.

ი. სუხიშვილს არ დაჰკლებია ხალხის სიუვარული. მისი ღვაწლი პარტიამ და სახელმწიფომ ღირსეულად დააფასეს. იგი დაჯილდოებული იყო ორი ლენინის და საპატიო ნიშნის ორდენებით. მინიჭებული ჰქონდა მრავალი მსოფლიო, საერთაშორისო და საქავშირო ფესტივალის ლაურეატის წოდება. 1981 წელს იგი ქ. თბილისის საპატიო მოქალაქედ აირჩიეს.

წაიდა ჩვენგან ხელოვანი კომუნისტო, ქეშმარტი მამულიშვილი, შესანიშნავი ქორეოგრაფი, უმწიკვლო ადამიანი ილია ილიას ძე სუხიშვილი. მისი ნათელი ხსოვნა და სახელი მარად დარჩება მაღლიერი ქართველი ხალხის გულში.

- მ. ა. შაპარდნაძე, პ. ნ. დემიჩავი, გ. ა. ანდრონიკაშვილი, ვ. მ. არხიშვილი, გ. დ. გაბუნია, პ. ბ. გილაშვილი, გ. ნ. ენუქიძე, ა. ნ. ინაური, ბ. ვ. ნიკოლსკი, ჯ. ი. პატიშვილი, რ. ვ. როსტიაშვილი, დ. ლ. პარტუელიშვილი, ო. ე. ჩიკაშვილი, ზ. ა. ჩხეიძე, ნ. ა. შითანავა, ს. ა. საბაიშვილი, ბ. ვ. ალექიბა, თ. ი. მონაშვილი, ვ. რ. ავაუნია, ფ. ს. სანაკოვი, შ. ა. შარბაძე, ნ. შ. ჯანაბრიძე, თ. ვ. ბაღვაშიანი, ნ. ვ. ბურჯანიძე, პ. ბ. ლორთქიფანიძე, ი. ა. მონიანი, ს. ბ. ვირსაძე, ვ. ი. ანჯაფარიძე, ვ. მ. პაპუანიძე, ე. დ. ამაშუკელი, გ. დ. ლორთქიფანიძე, შ. ბ. ნინუანიძე, ა. ნ. შენგელიანი, ს. თ. ცინცაძე, ი. ი. ავაშვილი, გ. დ. ჯაფარიძე, ო. ი. აჯიბაძე, ო. მ. გორდელი.

პარიზში ცხოვრობს ღრმად მოხუცებული მხატვარი ფელიქს ვარლამიშვილი (ფსევდონიმი ვარლა). იგი 1903 წელს დაიბადა ქუთაისში. ბავშვობიდან ხატავდა. იყო ახლად დაარსებული თბილისის სამხატვრო აკადემიის პირველ სტუდენტთაგანი. შემდეგ უცხოეთში გაემგზავრა. 1929 წელს ჩაიდა პარიზში. საკმაოდ გაკირვებული წლები გამოიარა. ერთხანს არგენტინაში ცხოვრობდა. აქ სახელი და აღიარება მოიპოვა, მაგრამ კვლავ პარიზს, მონპარნასს დაუბრუნდა. დღესაც აქ ცხოვრობს, დაგერის ქუჩაზე, რომლის ეზოებში ძირითადად

მხატვრების მოკრძალებული სა-
ცხოვრებელი ბინები და სახე-
ლოსნობებია მოთავსებული. მხატ-
ვარს მხარში უდგას და ნამდვილ
მეგობრობას უწევს მისი მეულ-
ლე — ქალბატონი ზირე, ეროვ-
ნებით დანიელი. თავადაც მხატ-
ვარი, მშვენიერი ნატურმორტე-
ზის ავტორი, იგი ამჟამად ვეღარ
მუშაობს, რადგან მთელ დროს
და ენერგიას შეუღლის ჯანმრთე-
ლობაზე ზრუნვას ანდომებს —
მხატვარი მიძიმედ არის ავად. მათ
ოთახში ქ-ნ ზირეს მიერ ვარლას
ნახატის მიხედვით შესრულებული
გობელენი ჰკიდია, სავარძელზე
მისივე კომპოზიციის გამოყენე-
ბით დაქარგული ბალიში დევს.

ფელიქს ვარლამიშვილის ახალ-
გაზრდობის პერიოდის ნამუშევ-
რები არაერთ ქართულ ოჯახში
ინახება — პარიზსა და ლიოვილ-
ში. საფრანგეთში ახლად ჩასული
მხატვრის ნამუშევრების თემატი-
კა მთლიანად ქართულია და შეს-
რულების მანერით ქართულ მხატ-
ვრობას უახლოვდება. ფიროსმან-
საც მოგაგონებთ, მაგრამ პრო-
ფესიონალის ხელით არის შეს-
რულებული და ბევრი რამ განას-
ხეავენ მისგან.

მხატვართან ინახება ბოლო ხა-
ნებში შესრულებული ბევრი
ფერწერული ტილო. გაყიდული
ნამუშევრების ფერადი ფოტო-
რეპროდუქციების ალბომებიც
აქვს შედგენილი ქალბატონ ზი-
რეს. ამდენად, აქ არის შესაძ-
ლებლობა დაუკვირდე მხატვრის
ინდივიდუალურ ხელწერას. თუმ-
ცა, უფრო ღრმად გაცნობის და
სათანადო მასალის მიცვლევის სა-
ფუძველზე ვარლას შესახებ გა-
ცილებით სრულყოფილი ნაშ-
რომის დაწერა შეიძლება, ვიდ-
რე ამჯერად შეგვიძლია ვიტვირ-
თოთ.

როდესაც ერთიმეორის მიყო-
ლებით, ზედიზედ ათვალიერებ
ვარლას ნამუშევრებს, თითქოს

ერთი გაბმული სევდიანი მე-
ლოდია ჩაგსმის. იცვლება თემა-
ტიკა: ნადირობა, მოსავლის აღე-
ბა, თევზაობა, საოჯახო სცენები,
გასეირნება და ა. შ., მაგრამ გან-
წყობა თითქმის ერთი რჩება —
მუდამ ნაღვლიანი.

ყოველ სურათში რამდენიმე
აღამიანი ფიგურირებს: თივის
ზენის კრავს, გოდორს მოათრევს,
ცხენს ხედნის, ნადირობს, საკრა-
ვზე უკრავს, სუფრას შლის... —
მოქმედებს. მოძრაობა ხშირად
რთულია: ფიგურა წინა პლანიდან
სურათის სიღრმეშია შეპრილი,
ან პირიქით, მკვეთრად არის მო-
ბრუნებული ჩვენსკენ; ცხენები
ზოგჯერ სრულიად მოულოდნელ
რაკურსებშია წარმოდგენილი;
რთულ პერსპექტივაშია ნაჩვენე-
ბი, ნაგებობები. კომპოზიცია
ფრაგმენტის ხასიათს ატარებს
ხოლმე: ჩარჩოთი ჩამოჭრილია წი-
ნა პლანზე გამოსახული კიბის
საფეხურები, ან გადაჭრილია ხის
ვარჯი, ჩამოკვეთილია მაგიდის კი-
დე ან შენობების რიგი. ყვე-
ლაფერს ამას გარკვეული დინა-
მიკა შეაქვს კომპოზიციაში, მაგ-
რამ მაინც სრული წონასწორობა,
ჰარმონია და სიმშვიდეა დამყა-
რებული.

აღამიანები ურთიერთმოქმედე-
ბენ: ერთი მებადური ნადავლს
აწვდის მეორეს, დედა მამას ეხ-
მარება ბავშვი შესვას ცხენზე,





გონდოლაზე ჩაჩოქილი ერთი მუსიკოსი მეორეს შესცქერის და მასთან ერთად ამღერებს მანდოლინას... და მაინც, ადამიანები აქტიურ ურთიერთკავშირში არ არიან. ერთი თუ მეორეს უმზერს, ის მეორე უმეტესად სხვაგან იცქირება, სივრცეში. ტიპური მეორდება, გამომეტყველებით ქალიც და კაციც ერთმანეთს ჰგავს. სახეები არავითარ კონკრეტულ მდგომარეობას არ გამოხატავენ, თუმცა, ყველა ფიქრიანია. ფიგურები თითქოს პოზებში გარინდებულან. ამიტომაც ყოველი მათგანი მარტოა, საკუთარ თავთან დარჩენილი. ხოლო ერთმანეთში გარდამავალი მოძრაობებით საერთო რიტმი იქმნება, რაც ერთიანი მხატვრული განწყობის შექმნას უწყობს ხელს.

მხატვარი მალაპროფესიულად ფლობს ნახატს. კონტური მუდამ ოსტატურად არის მოხაზული. საღებავების მონასმები ნათლად იკითხება და დამატებითი შტრიხებით არის ხაზგასმული. მონასმების გარკვეული მიმართულებით და ჩრდილ-სინათლის შესაბამისი მონაცვლეობით იკვეთება მოცულობები.

გამოსახვის მანერა რეალისტურია: ადამიანი ადამიანს ჰგავს და ცხენი ცხენს, ნათლად იკითხება მკენარის თუ რაიმე ნივთის გამოსახულება. მაგრამ ეს მაინც

არ არის რეალურად ხილული სამყარო — არც მთლიანად, არც დეტალებში. ეს სამყაროა, მისი ფანტაზიის ნაყოფი, პირადი განწყობის და სამყაროსადმი ინდივიდუალური დამოკიდებულების გამოხატულება. ამას ისიც ბოჭმობს, რომ როგორც მასთან საუბრისას მოსმენილი შემთხვევითი ფრაზებიდან ირკვევა, მხატვარს უყვარს ნადირობის სცენების გამოსახვა, თუმცა თავისთავად ნადირობა სინამდვილეში არასოდეს იტაცებდა. დამახასიათებელია, რომ მას შეუძლია მთაზე ნანახი ციხე-სიმაგრე სურათზე ზღვის პირას ჩაიტანოს. ძალიან ხშირად ხატავს ცხენებს — მრავალგვარს, სხვადასხვა პოზაში და მდგომარეობაში, მაგრამ მათი უმრავლესობა ნატურიდან არ არის შესრულებული. ამგვარად, მხატვარი გარემოს რეალისტურად კი არ აღწერს, არამედ ეს რეალურად ნანახი სურათების თავისებური გახსენებაა, მხატვრის გონებაში გარდატეხილი.

ვარლას ნამუშევრები დეკორატიული ხასიათისაა. ამას გამოსახული სცენების, ადამიანების მოძრაობების პირობითობაც განაპირობებს და ფერადოვანი გადაწყვეტის თავისებურებაც.

მხრებში ოდნავ მოხრილი ფიგურები წაგრძელებულია, ვერტიკალურად განზიდული, გრძელი კიდურებით, ხელების მტევნების დამახასიათებელი პლასტიკით, რაც განსაკუთრებულ სინატიფეს და ელემენტურობას ანიჭებს მათ (მხატვრის ახალგაზრდობის მეგობრების მოგონებით, ვარლას სურათების პერსონაჟები გარეგნობით ავტორს ჰგვანან). ტანისამოსიც ერთდაგვარი მოსავთ: კაცებს უმეტესად მუხლებზე დაკაპიწებული სამუშაო შარვლები და ასევე უბრალო,

თუმცა დეკორატიულად მრავალგზის დრამირებული მაისურები. ქალებს — მსგავსი მაისურები და გრძელი ქვედა კაბები. ნაკეცები სხეულის ფორმებს მიუყვება და მოცულობების ამოყვანას ეხმარება.

მხატვარს აქვს ჭერადოვანი აქცენტების ჰარმონიულად განაწილების უტყუარი კალღო. ნებისმიერი ფერწერული ლაქა (ბალახზე გოდრებიდან დაცენილი მსხლები და ვაშლები; ფარდის სახით ჩამოშვებული, ან ამა თუ იმ სურათში მაგიდაზე ან ცხენის გავაზე დაფენილი ზოლებიანი ქსოვილის ნაჭერი) მხატვრულად მოფიქრებულია და კომპოზიციურად გააზრებული. მხატვარი ავსებს, მაგრამ არასოდეს არ ტვირთავს, პირიქით, სიმსუბუქეს ანიჭებს და აწონასწორებს კომპოზიციას.

ფერები ინტენსიურია, მსუყე და უღერადი. ყოველი ტილო — ზამთრის თოვლიანი პეიზაჟიც კი, თითქოს მზის სხივებით არის განათებული, რის გამოც სურათებიდან განსაკუთრებული სითბო გამოსჴვივის. ზოგჯერ ერთსა და იმავე სურათში ნიადაგიც მოოქროსფრო-ყანავისფერია, ცაც და წყალიც კი — მხოლოდ სხვადასხვა ტონალობისა. პირობითია ერთ სურათზე აღისფრად შეღებილი ზღვის ნაპირიც, ერთ-ერთი პერსონაჟის ლურჯი თმეპიც და დაწული კალათის წითელი შეფერილობაც, მაგრამ ყველაფერი საერთო მხატვრული შთაბეჭდილების შექმნას ემსახურება, საერთო ჰარმონიის და სილამაზის დამყარებას. რომ დაუკვირდეთ, არარეალურია თევზების მდგომარეობა იმავე სურათში, ამავე დროს ისინი ერთიანად ისე ფართხალბენ და სხლტან, თითქოს ნამდვილად ხელით ეხები მათ. ერთ-ერთი მთევზის ფეხის დაყენებაც არა-

ბუნებრივია — მუხლი ჭეხის მოძრაობის საწინააღმდეგოდ არის მიმართული, მაგრამ ეს გარეგან ექსპრესიას ანიჭებს ფიგურას. საერთოდ, დაკვირვებისას შეიმჩნევა, რომ ვარლას სურათებში არცერთი ფიგურა არ დგას მყარად, რეალურად არ ეყრდნობა ნიადაგს, რაც კიდევ ერთხელ ხაზს უსვამს მათს განყენებულ ხასიათს.

ვარლას ზოგ სურათში იატაკის ზოლი, მაგიდა და სკამი პერსპექტივის კანონების დარღვევით, თითქმის სასურათო სიბრტყის პარალელურად არის „აუციარვებული“ და ესეც გარკვეულ მხატვრულ გამართლებას ჰპოვებს, ვინაიდან სივრცე მთლიანად პირობითად არის გამოსახული. ზოგჯერ სურათის სიღრმეში მხოლოდ რეგისტრების მონაცვლეობით იჭრება მხატვარი. ვთქვათ, კუთხეში მაგიდასთან ჩამოძვარი ქალია გამოსახული, მის გვერდით გოდრები და გოდრებიდან გადმოცვენილი ხლია. ეს წინა პლანი მწვანე ზღაპის ზოლით არის გამოყოფილი. წარმოდგენილი სცენის უკან სრულიად პირობითად არის ამოზრდილი მეორე სცენა — მოსავლის აღებისა. დასვენების და შრომის სცენების ასეთი მკვეთრი, თითქმის პლაკატური გამოყოფა, როცა წინა და უკანა პლანი თანაბარი სიმკვეთრით არის და-





გონდოლაზე ჩაჩოქილი ერთი მუსიკოსი მეორეს შესცქერის და მასთან ერთად ამღერებს მანდოლინას... და მაინც, ადამიანები აქტიურ ურთიერთკავშირში არ არიან. ერთი თუ მეორეს უშუალოდ, ის მეორე უმეტესად სხვაგან იცქირება, სივრცეში. ტიპაჟი მეორდება, გამომეტყველებით ქალიც და კაციც ერთმანეთს ჰგავს. სახეები არავითარ კონკრეტულ მდგომარეობას არ გამოხატავენ, თუმცა, ყველა ფაქრიანია. ფიგურები თითქოს პოზებში გარინდებულან. ამიტომაც ყოველი მათგანი მარტოა, საკუთარ თავთან დარჩენილი. ხოლო ერთმანეთში გარდამავალი მოძრაობებით საერთო რიტმი იქმნება, რაც ერთიანი მხატვრული განწყობის შექმნას უწყობს ხელს.

მხატვარი მალაპროფესიულად ფლობს ნახატს. კონტური მუდამ ოსტატურად არის მოხაზული. საღებავების მონასმები ნათლად იკითხება და დამატებითი შტრიხებით არის ხაზგასმული. მონასმების გარკვეული მიმართულებით და ჩრდილ-სინათლის შესაბამისი მონაცვლეობით იკვეთება მოცულობები.

გამოსახვის მანერა რეალისტურია: ადამიანი ადამიანს ჰგავს და ცხენი ცხენს, ნათლად იკითხება მცენარის თუ რაიმე ნივთის გამოსახულება. მაგრამ ეს მაინც

არ არის რეალურად ხილული სამყარო — არც მთლიანად, არც დეტალებში. ეს სამყაროა, მისი ფანტაზიის ნაყოფი, პირადი განწყობის და სამყაროსადმი ინდივიდუალური დამოკიდებულების გამოხატულება. ამას ისიც ზოწმობს, რომ როგორც მასთან საუბრისას მოსმენილი შემთხვევითი ფრაზებიდან ირკვევა, მხატვარს უყვარს ნადირობის სცენების გამოსახვა, თუმცა თავისთავად ნადირობა სინამდვილეში არასოდეს იტაცებდა. დამახასიათებელია, რომ მას შეუძლია მთაზე ნანახი ციხე-სიმაგრე სურათზე ზღვის პირას ჩაიტანოს. ძალიან ხშირად ხატავს ცხენებს — მრავალგვარს, სხვადასხვა პოზაში და მდგომარეობაში, მაგრამ მათი უმრავლესობა ნატურლიდან არ არის შესრულებული. ამგვარად, მხატვარი გარემოს რეალისტურად კი არ აღწერს, არამედ ეს რეალურად ნანახი სურათების თავისებური გახსენებაა, მხატვრის გონებაში გარდატეხილი.

ვარლას ნამუშევრები დეკორატიული ხასიათისაა. ამას გამოსახული სცენების, ადამიანების მოძრაობების პირობითობაც განაპირობებს და ფერადოვანი გადაწყვეტის თავისებურებაც.

მხრებში ოდნავ მოხრილი ფიგურები წაგრძელებულია, ვერტიკალურად განზიდული, გრძელი კიდურებით, ხელების მტევნების დამახასიათებელი პლასტიკით, რაც განსაკუთრებულ სინატიფეს და ელემენტურობას ანიჭებს მათ (მხატვრის ახალგაზრდობის მეგობრების მოგონებით, ვარლას სურათების პერსონაჟები გარეგნობით ავტორს ჰგვანან). ტანისამოსიც ერთდაგვარი მოსავთ: კაცებს უმეტესად მუხლებზე დაკაპიწებული სამუშაო შარვლები და ასევე უბრალო,



მუშავებული (ეს ვარლას კომპოზიციების უმეტესობას, ახასიათებს), ამასთან საერთო განწყობით და კოლორიტით უკავშირდება ერთმანეთს, ცხადია, ხაზგასმულ დეკორატიულობას ანიჭებს სურათს.

კომპოზიციის პირობითობით, ფერების მკვეთრი დეკორატიულობით, ფიგურების განწყობებული ხასიათით და შინაგანი სტატიკურობით ეს საშუალო ზომის ფერწერული ტილოები მონუმენტური ხელოვნების ნიმუშებს უახლოვდება და ბევრი მომენტით შუასაუკუნეების ვიტრაჟებს, ზოგჯერ ადრეული რენესანსის ფერწერის ნიმუშებს მოგვაგონებს ხოლმე.

საინტერესოა, რომ მხატვარმა მუდამ უბრალო, მშრომელ ადამიანებს გამოსახავს. მაშინაც კი, როცა მისი სურათის თემა „მდიდარი ვენეცია“, იგი პალაციების წინ მხოლოდ გონდოლიერებს გვიჩვენებს, დაკრის და გართობის მომენტს. ტილოზე — „ღარიბი ვენეცია“ მეთევზეები არიან წარმოდგენილნი ღარიბი საცხოვრებელი სახლების ფონზე (დამახასიათებელია, რომ თვით მხატვარს ეს მეორე სურათი უფრო უყვარს). მაგრამ შრომის

სცენები ლირიზმით არის აღსავსე და, ჩანს, მხატვრის მიზანს სრულიადაც არ წარმოადგენს უშუალოდ შრომის სიმძიმის გამოხატვა, ეს მხოლოდ ამ თემაზე შეთხზული პოეტური ნაწარმოებებია.

ძნელი სათქმელია, რა არის ქართული ამ სურათებში და მინცდამინც უნდა ვეძიოთ თუ არა მასში რაიმე ქართული. მართალია, ზოგჯერ მხატვრის მიერ წარმოდგენილი კომპოზიციები საქართველოს სოფლის სცენებსაც თითქოს მოგაგონებთ, მაგრამ ვარლას მხატვრობა მინც მრავალ ქვეყანაში (საფრანგეთის გარდა, იტალიაში, ესპანეთში, ამერიკაში, პორტუგალიაში) მოგზაურობით ნასაზრდოები მხატვრობაა და თუ არის მის სურათებში რაიმე ქართული, უკვე სულ სხვა შთაბეჭდილებებით და ასოციაციებით განელეულა.

რაც მთავარია, ყოველი სურათიდან გამოსჭვივის სამყაროსადმი მხატვრის უაღრესად ემოციური, პოეტური დამოკიდებულება, ფაქიზი ბუნება და სილამაზის ნატიფი გრძნობა.

შენიშვნა: ფ. ვარლამიშვილის შესახებ იხ. გ. ჭაფარიძე „შეხვედრები ქართველ მხატვრებთან“ თბ., 1966 წ. გვ. 124—131.



გიორგი ხუბაშვილი

ამბავი ნუთისოვლისა, ომისა და ჯარისკაც ჭიპილიასი

ბრაგვიკომედია ორ ნაწილად, პროლოგითა და
აქილოვით

ნაწილი პირველი

პროლოგი

(დაბნელება თუ არა სცენაზე, ავანსცენაზე მუსიკოსები ემზიანდ დასცხებენ ქუთაისში განთქმულ ჭიპილიას მარშს. გამოჩნდება სამოცდაათ წელს გადაცილებული, შეჭლარაგებული და მინც მხნე, ჭირკიეთ ჩადგმულ-ჩაკორძილი ჭიპილია ჭიპაშვილი, მთელს იმერეთში, ლიხს გადაღმა და გადმოღმა სახელანთქმული მომღზენი, ენამქვერი თამადა, დაუღლეი ყბედი. სატირითი ერთდროულად მოწყენილსა და მზიარულ სახეს თვითგანსწავლული ფილოსოფოსის ღმილი დასთამაშებს. მზისგან და ღვინისგან წამოჭარხლებულ, შექანგულ ლოყებს, კეზიან ცხვირსა და კოხტად ჩამოვარცხნილ თმაწვერს მუღამ მზიარული, გაუტეხელი კაცის იერს ანიჭებს ზურმუხტისფერი, ეშმაკურად მოციმიცმე თვალები. შეხედავ თუ არა, გაიფიქრებ, ამ კაცმა წუთისოფლის ავან-ჩავენი იცის. ზურნა-დალისავან და კლარნეტ-აკორდეონისავან შედგარი შერეული ორკესტრი ერთბაშად ფეხზე წამოუდგება ჭიპილია ჭიპაშვილს, სახელდახელოდ გაშლილ სუფრაზე დაიწვევენ).

მე გ ა რ მ ო ნ ე. დაკვლოცე, ჭიპილია.

მ ე დ ო ლ ე. უშენოდ რა ეშხი აქვს ჩვენს პურისკამას.

მ ე კ ლ ა რ ნ ე ტ ე. სად დაგვკარგე, საუყუნეა არ ჩანხარ, ჭიპილია.

მ ე ზ უ რ ნ ე. ავად ხომ არ იყავი, ცერად უყურებ ღვინის ჭიქას.

მ ე ბ ი ლ ი ა. მე და ავადმყოფობა შორის შორის ვარტყერ კიდევ. დამილოცინხართ!

მ ე გ ა რ მ ო ნ ე. სულმოუთქმელად დაკვლოცე მარჯოს, ჭიპილია!

მ ე დ ო ლ ე. დააყოფე ლუქმა. არ გამოჩნდი, ნამეტანი შევწუხდიო.

მ ე ზ უ რ ნ ე. ლამის სახლში მოგადექით, კაცნი ვართ.

მ ე ბ ი ლ ი ა. წერილს ვწერდი შორს გასაგზავნის.

მ ე კ ლ ა რ ნ ე ტ ე. რა წერილია ამისთანა, თვეობით წერდი?

მ ე გ ა რ მ ო ნ ე. მასხრობს, არ იცი მაგისი ამბავი?

მ ე ბ ი ლ ი ა. მართალს ვამბობ, იმისთანა ხალხს ვუგზავნი წერილს, დიდი ფიქრი უნდა ყოველ სიტყვას.

მ ე დ ო ლ ე. ვის მინც, არ იტყვი?

მ ე კ ლ ა რ ნ ე ტ ე. ძველი შეყვარებული ჭყავს ალბათ სადმე.

მ ე ზ უ რ ნ ე. გვაბითურებს, მარიაშს გააგონე ერთი.

მ ე ბ ი ლ ი ა. გაიგონა, აგერ დაგვადგება თავზე.

მ ე დ ო ლ ე. გიშლის სმას, ჭიპილია, ცოლი?

მ ე ბ ი ლ ი ა. სულ ექიმებისკენ მიქაჩება, რა მჭირს საექიმო?

მ ე კ ლ ა რ ნ ე ტ ე. ჭრილობები არ გიხსენებს?

მ ე ბ ი ლ ი ა. ვიღას ახსოვს, თუ გული გავუცივი, მართლა დავხნულდები. ამასაც დავცლი, ფიქრი ნუ გაქვთ.

მ ე ზ უ რ ნ ე. ასოცლიანი ხარ, ჭიპილია ჭიპაშვილი. დაუკრათ რამე ჩვენს მუსიკოსს.

მ ე კ ლ ა რ ნ ე ტ ე. ვიფიქრეთ, სახლში წის და ჩვენთვის თხზავს მუსიკას-თქვა.

მ ე ბ ი ლ ი ა. რომელი კომპოზიტორი მნახეთ. სამი სახარება შეგეწიოთ.

მ ე დ ო ლ ე. ვადღერძმელოთ ჩვენი ენაქიკიცია, მწერლობა დაუწყვია ამ ბოლო დროს.

მ ე კ ლ ა რ ნ ე ტ ე. ვერ შეიფერებს, თუ? არ გავს სავარძელში მჭდარ აკაკის, ბულვარში?

მ ე ბ ი ლ ი ა. იმ ნეტარსახსენებლის ფრჩხილად არ ვღირვარ, ენა რას არ იტყვის, უძვლია.

მ ე დ ო ლ ე. ღმერთმა არც შენთვის დაიშურა ბუღელის ყელი. შემოგვაწიე სიმღერა.

მ ე ბ ი ლ ი ა. ოპერა კი გახსნეს ქუთაისში, მაგრამ არავის მივუწვევიავარ სოლისტად.

მ ე ზ უ რ ნ ე. ოჯახიანად მღერის, დაგვიწყდათ? თბილისში ყოფილი ჩქიკვანების ოჯახი, მეტოქე გამოვიჩნდა, ჭიპილია.

მ ე ბ ი ლ ი ა. ვნახე ტელევიზორში, იციან სიმღერა... უცებ არ მომეცია სახმელი?

მ ე დ ო ლ ე. მართლა არც ისეა საქმე, რა ამდენი ხნის შენ იქნები?

მ ე ბ ი ლ ი ა. ჩემი ხნის ქვა არ გდია რიონის რიყეზე. მინც კიდევ დავლევ ჩემს დასაღვეს. ღვინომ მაიცოცხლა და ღვინომ მომკლას. ეს ღვთაებრივი სასმელი ღვინოსაც უხდება და ჭირსაც. მოშენებულ-მომრავლებული კაცი ვარ მთელ იმერეთში, ცხრა შვილი მყავს და თვრამეტი შვილიშვილი. ჭანში მიდის დალოცვილი. ასე კი ნუ მიუყრებთ, ჭიპილია ვარ, ჭიპაშვილი. გეგუთის კაკლისგან გათლილ ჩემს აკვანს ქუთაისის მუზეუმში დღეამგან ერთ დროს. ჩემი სა-



ხელი და გვარი რახისტაგის კიბზე ერთ დიდ სვეტ-ზეა მიწერილი. სამასი წელი თუ ყვავი ცხოვრობს, ყვავისოდენი ვიცოცხლო, რა დაშავდება? ბაბუაჩემი ესტატე ასოცდაათისა გარდაიცვალა ღვინის ჭიქით ხელში. ერთი ჩემი ხელისგულბსაც დახედეთ: ამ წუთისოფლის რუქაა. კუთა-გონებაც სოლომონ ბრძენისაგან მოდგამს ანდერძით ბოძებული ჩემს წინაპარს. ავლაპარაკდი, არა? ასე იცის ამ დალოცვილმა, ამის გამჩენს ვენაცვალე.

(გაძონსდება მარიამი, ჭიბილიას მეუღლე, სანდომიანი გარეგნობის ამაგდარი ქალი, მოკრძალებით მიუხალოვდება მოლხენილ კაცებს).

მ ა რ ი ა მ ი. მამათი, კაცებო, მღუპავ, ჭიბილია, სვამ ისევ?

ჭ ი ბ ი ლ ი ა. მომავნო, რას დამდევ, ჩემო ქალო, კულში. დავიკარგები ქუთაისში?

მ ა რ ი ა მ ი. არ იუავი კარგად და გული მაქვს შეშინებული, ჭიბილია.

ჭ ი ბ ი ლ ი ა. შენ სანამ მყავხარ, რა მომკლავს, მარიამ. დამილოცეთ მეუღლე, ოჯახებს გიდედგარქმელებით თქვენი ჭიბილია ჭიბაშვილი.

მ ე დ ო ლ ე. შენ იცოცხლე, მარიამ, შენისთანა ქალობა ჩემმა გოგონებმა დაიქადონ.

ჭ ი ბ ი ლ ი ა. ნუ გეშინია, მარიამ, გახსენი შუბლი. ხანდახან ენა თუ არ დავსველე ძმაცუბებში, დავმუნჭლები კაცი და რა მკვდარ, რა ამოთქმელი, დუმილი იქაც შეყოფა ლოდვეში, გრძელსოფელში. სათქმელი იმდენი მაქვს, რიონივით იდინებს და არ დაიღუპა. რადგან თავი ვუპოვე სიტყვის გორგალს, იგორებს ღიღინას. სად გეჩქარება? ვინც იჩქარა, საფიჩხას სასაფლაოზეა კარგახანია. ამ წუთისოფელს მოიცადე ჭიბა. მე ჩემი ბულბულეობიც მყავს და ჩემი ყვავებიც. ცას არავინ გამოვეყრებით, ბოლო ყველაის ერთია. ამ კურთხეული ქვეყნიერების ყურება თასს წელიწადს არ მომზერდება. აღდეგრძმელი ეს ხალხი, მარიამ!

მ ა რ ი ა მ ი. დათვერი და დაცი ქადაგად? ღმერთმა კარგად გაყოფო.

ჭ ი ბ ი ლ ი ა. რაღაც სათქმელი გაქვს, გატყობ, ისე არ მოხვდები, მარიამ.

მ ა რ ი ა მ ი. წამოდი და გეტყვი. გული ზღვასავით მიღელავს.

ჭ ი ბ ი ლ ი ა. რა მოხდა, ამოთქვი შე ქალო, მართლა მთვრალი არ გეგონო.

მ ა რ ი ა მ ი. ჩვენი რძალი ნათელა წაუყვანიათ ამ დილით სამშობიაროში.

ჭ ი ბ ი ლ ი ა. მერე მაგას მიმაღავ აქამდე? გაჩნდება კიდევ ერთი ჭიბაშვილი.

მ ა რ ი ა მ ი. ღმერთმა მშვიდობით გადაიპრჩინოს.

მ ე დ ო ლ ე. მეცხრამეტე შვილიშვილი მოდის, ჭიბილია?

ჭ ი ბ ი ლ ი ა. მოდის და ვერაფერი აკვებს. ადამიანის გაჩენა დავლოცოთ ამ ქვეყნად!

მ ე დ ო ლ ე. გაუმარჯოს! ამერიკის პრეზიდენტი დამდგარიყოს შენ ქუთაზე, ჭიბილია.

ჭ ი ბ ი ლ ი ა. მილიონები თუ არ მაქვს, რითი ვარ ნაკლები? ეყოლება ჩემოდენი შვილები და შვილიშვილები? იმას ვწერდი წერილს.

მ ე გ ა რ მ ო ნ ე. პირადად უგზავნი, ჭიბილია?

ჭ ი ბ ი ლ ი ა. პირადად იმას და გენერალურ ასამბლეას.

მ ა რ ი ა მ ი. შენთვის მოიცილიან, ჭიბილია, ხელმწიფო კაცები?

ჭ ი ბ ი ლ ი ა. მოიცილიან. მაგათ უნდათ გახლავთ? გაჩერდი წუთისოფლის დაქცევა. სანამ პირში სულ მიდგას, არ დავანებებ. ჩემი ჭკვის მილიარდობითაა ქვეყნად. ომზე არ მიდგეს საქმე, თორემ ომს ვერ მასწავლიან მაგენი ჭიბილია ჭიბაშვილს. ორი ომი მაქვს გამოვლილი და ორმოცი ჭრილობა მამჩნევია ტანზე.

მ ა რ ი ა მ ი. ნამეტანი შორს გაუტეე, ჭიბილია.

ჭ ი ბ ი ლ ი ა. ტუილი ვთქვი, თუ? გაჩნდეს ჩვენი მეცხრამეტე შვილიშვილი და ამ წერილს ავიოთი გავუგზავნი ამერიკაში.

მ ე დ ო ლ ე. ბარემ ნათლობაში დააბატე, ჭიბილია.

ჭ ი ბ ი ლ ი ა. მიუკადრისებს, თუ? ჩემნაირი ბუნების გაჩენილია ისიც. დაიბადა შიშველ-ტიტველი და ჩემსავით დაუბარუნდება მიწას.

მ ე გ ა რ მ ო ნ ე. შენ სიტყვა-პასუხს ვენაცვალე, ჭიბილია ჭიბაშვილო!

ჭ ი ბ ი ლ ი ა. სიცოცხლეს გაუმარჯოს, ჩვენ გაჩენას გაუმარჯოს ამ ქვეყნად. რამდენი შვილი და შვილიშვილი დამებოდა, იმდენჯერ ვარ მეც დაბადებული. სავსე ჭიბა მიჭირავს ხელში და უცებ დაიქცება ეს ქვეყანა? ნუ მოგვასწროს ღმერთმა. ასჯერ დაბადებულს ერთი სიკვდილი რას მიზამს?...

(ქიქა შემართა ჭიბილიამ და უცებ მარჯვენა გაუჩერდა პაერში. მიქელ-გაბრიელი წამოაღდა თავს და მწარე ღიმილით შეჰყურებს კარგა ხნის ნაცნობივით).

მ ი ქ ე ლ - გ ა ბ რ ი ე ლ ი. რა გიხარია, ჭიბილია?

ჭ ი ბ ი ლ ი ა. ცოცხალი ვარ და მიხარია. მოგენატრე?

მ ი ქ ე ლ - გ ა ბ რ ი ე ლ ი. ჩრდილივით არ დაგდევ მულად? სად წამიხვდა?

ჭ ი ბ ი ლ ი ა. როცა კარგ გუნებაზე ვარ, მაშინ დამადგები თავზე მაქალაქუნასავით.

მ ი ქ ე ლ - გ ა ბ რ ი ე ლ ი. ჩემი წეს-ადათი ასეთია, ჭიბილია.

ჭ ი ბ ი ლ ი ა. მაცალე, დალოცვილო, კეთილი სიტყვის თქმა ამ პატონას ხალხში.

მ ი ქ ე ლ - გ ა ბ რ ი ე ლ ი. სადაც შენი თქვა, ჩემიც არ დავიწყდეს.

ჭ ი ბ ი ლ ი ა. მეცხრამეტე შვილიშვილს ველოდები, ვერაფერი დამკვიდრი.

მ ი ქ ე ლ - გ ა ბ რ ი ე ლ ი. ნამეტანი მომრავლდით ჭიბაშვილები, დამძიმდა დედამიწა.

ჭ ი ბ ი ლ ი ა. მერე შენ მხრებზე დგას ქვეყნიერება, თუ? დაგვილოე ერთი ჭიქა.

მ ი ქ ე ლ - გ ა ბ რ ი ე ლ ი. მე ბოლოდ სისხლი მათრობს. გაცლი კიდევ ცოტა ხანს.

(მიდის).

ჭ ი ბ ი ლ ი ა. დასწევლის ეშმაკი ამის სახელ-სახსენებლს.

მ ე დ ო ლ ე. ვის შეუყურებ, ჭიბილია?

ჭ ი ბ ი ლ ი ა. მიქელ-გაბრიელს, აქ იყო ამ წუთს. არ დაგინახავთ?

მ ა რ ი ა მ ი. შენი ენა რას არ იტყვის.

მ ე დ ო ლ ე. თუ ასე იცნობ, დავიწვევდი პურმარილზე, ჭიბილია.

ჭ ი ბ ი ლ ი ა. არ ქნა, დამსდევს აკენიდან ამ დღემდე, ხან სად მომიჭრის გზას, ხან სად. მეც კარგი

კერკერო შევხვდი. ბევრჯერ გავაცურე ყინულზე. სიმ-
ღარა-მზიარულების ეშინია, როგორც ცეცხლის — ეშ-
მაცს. მოვა გაცეცხლებული, სავსე ჭიქაზე ხელს ამი-
კრავს, იარაღს მომარჩეებს და ჩამახახის: წაიღე და
იომე ჭიპილიაო. როცა მგონია, სული მოვითქვი, მა-
შინ მიყუდები. რაც გავჩენილვარ ომსა და დავი-
დარბაში არ ვარ? ბაბუაჩემი, ცხონებული, ყირიმში
ებრძოდა ქემალ-ფაშას, ძამაჩემი იაონელებს შეაკვ-
და პორტარტურში. ობლომაში წამოვიჩიე და
ცხრაასოთმეტის ომი აბუა. აირია ქვეყნიერება და
ზღვაში გადაღებული ლეკვივით გაიყოლია შენი ჭი-
პილია ჭიპაშვილი. მერე რა ბიჭი გახლდით, უყეთესი
არ გაივლიდა ქუთაისის ბულვარში.

მარიამო. ნუ ტრახახო, ჭიპილია.

ჭიპილია. სიყვარული ბრმაო, ბრძენს უთქვამს.
მარიამო. მაშინ მზე და მთვარეს მეფიცებოდი.
დავებრდი და აღარ მოგწონვარ?

ჭიპილია. არ გეწყინოს, მარიამ, კაცს მზეთუნა-
ხავი უჭდეს სახლში, მაინც სხვა ქალზე გაურბის თვა-
ლი.

მარიამო. უყეთესზე უყეთესს რა დაღევს. შენმა
ლოდინმა ჩამომახმო.

ჭიპილია. ჩემთვის მაინც შენ ხარ ყველა ქალ-
ზე ლამაზი, მარიამ. არ იფიქრო ღვინო მალაპარაკე-
ბდეს. ცოლის ქება აუგაიო, გამიგია, მაგრამ სიმართ-
ლეს სად წაუხვალ? ღმერთმა იცოდეს, სადაც არ
უნდა დამდარბოდა, შენი ხელით გავლილი ლოგი-
ნი და შენი ტანის სითბო გეგნატებოდა.

მარიამო. მთლად დაკარგე ჭკუა? ენაგასახმო-
ბო, თავს მჭრი ხალხში?

ჭიპილია. რატომ, შე ქალო. ესენი ჩემი ძმე-
ბი არიან. დასამალი რა მაქვს, კი არაფერი მომიპა-
რავს. ნაღვინევი კაცი გადამრიე ახესაქეების ქორ-
წილში, მერე გნოღივით გაუყრდი. მას აქეთ შენს
სიყვარულს ვარ გამოზმული ერთგული ხარკივით და
როგორც არ უნდა დაეგრძელებინა ბედს ის თოკი,
შენსკაც მეწეოდა მაინც. სიკვდილი ბევრჯერ გამიბ-
რუნებია უკან შენი სიყვარულით. ახლაც ჩვენი ქორ-
წილი მიდგას თვალწინ, იქიდან მინდა მოგიყუეთ
ჩვენი ცხოვრება, კეთილო კაცებო...

(მუსიკოსები საქორწილოს უკრავენ. ვახალგაზრდა-
ეებული ჭიპილია და მარიამი ეშხინად ცეკვავენ.
სცენა ტრიალებს წუთისოფელივით და ორმოცდაათი
წლით უკან ებრუნდებიან).

გივილია გიკაშვილის ძმობილი

(ჭიპილია და მარიამი კვლავ ცეკვავენ, მერე მოწყ-
ვეტილად ჩერდებიან).

ჭიპილია. დაიღალე, მარიამ? საით მექაჩები.

მარიამო. საცეკვაო დღე და ღამე არ გვაქვს
არც ერთს.

ჭიპილია. დავიღიე შენს ლოდინში, ისედაც
ვერაფერი გოლიათი ვუქნივარ ღმერთს.

მარიამო. შენ ქეიფობ, მე თონესავით მიხურს
გული.

ჭიპილია. ფოთოღივით ცახცახებ, რა მეხი დაგ-
ვეცა ამისთანა?

მარიამო. უსახლკარო კაცს ქალს არ მივათხო-
ვებო, მაშინვე მიმამახახის.

ჭიპილია. ამოდენა ქვეყანა ჩემი სახლია. ცა ქუ-
დად მიჩანს, დედამიწა — ქალმანად.

მარიამო. კარდაკარ ხომ არ ვიწინწინდები
ღმერთს?

ჭიპილია. მე სიმღერის კაცი ვარ, ყელში ბულ-
ბული მიწის.

მარიამო. მართა სიმღერით კუჭს ვერ გაიძ-
ღობ.

ჭიპილია. შენ ხომ გიყვარვარ? მეტი სიმღე-
რე რაღად მინდა? გამოუყვები?

მარიამო. ცხრა მთას იქით.

(ერთსაც ჩამოუვლის ჭიპილია და საცოლეს ფეხის-
წვერებზე გაეთამაშება. მუსიკოსები მთლად გადაირე-
ვიან. ჭიპილიას მგებობები შიო და გიო შემოვლენ.
ერთს სახე გაბადვრია, მეორეს სახე ჩამოსტირის).

მარიამო. სიყვარული შიშვლად ვერ ივლის, სა-
ფარი-საბურველი უნდა.

ჭიპილია. ეჰ, ლამაზი ქალის ჭკუაც თხამ შე-
ქამა, შეგმოსავ და შეგბურავ.

მარიამო. ქალი ვარ და ბუდე მინდა, ჩიტიც
პირველად ბუდეს იყეთებს.

ჭიპილია. ჩვეც ხეზე თუ შეიბუდებდით, თო-
რემ მიწას ვინ მომავებდს?

მარიამო. ამოდენა დედამიწაზე ჩვენითვის ხე-
ლის სიფართო მიწაც არ დარჩა?

ჭიპილია. ადამის დროიდან დღემდე ინაწილე-
ბენ და ანაწილებენ მიწას, მაინც მიწისთვის არი ჩხუ-
ბი.

მარიამო. სახლის ჩასადგმელი ადგილი ვერსად
ვიშოვო?

ჭიპილია. კაცმა თქვა, დედამიწაზე ვერ ვიბე-
ვიო და ბოლოს ორმეტრის საფლავში ჩაეტია.

მარიამო. არ უოფილა აბა საშველი.

ჭიპილია. ენის წვერზე მაღვას სიმღერა, თორემ
რა მემღერება?

მარიამო. ჩავიღოთ ხელი ერთიმეორეს და გა-
დავვარდით რიონში ჭაქვის ხიდიდან.

ჭიპილია. რას ამბობ, სულმოკლე ყოფილხარ,
ჩემს წილ სიცოცხლეს ერთ წამსაც არ დავაკლებ.

მარიამო. აბა რა ვქნათ, ჭიპილია?

ჭიპილია. ყველა ზერელი ამომიქოლონ, თხუ-
ნელასავით თვალებს კი არ დავითხრი. მანამ ვთხრი,
სანამ თავს არ ამოყუფო მზისქვეშეთში. ჭიპილია ვარ
მე, პერანგში დაბადებული!

გიო. რა თავ-პირი ჩამოგტირის, ჭიპილია?

ჭიპილია. (შეოზე უჩვენებს). ამის შემყურეს
რა გამახარებს?

შიო. ასე სახელაქანული განგებამ გამაჩინა, რა
ჩემი ბრალია?

გიო. არ იტყვი, რა სიზმარი ნახეთ?

ჭიპილია. თავის მოკლას ვაპირებთ.

გიო. რომელი იარაღით? დამუწქდით? ენა ჭირი-
სა და ლხინის გასამხელად მოგცათ ღმერთმა.

ჭიპილია. სხვისი ჭირი, ღობეს ჩხირი. ჩვენი
გულის ბუხარს ვერ გაიგებ.

გიო. შენ ამირანისვით გულში მღეროდე, მე რო-
გორ გაგიგო?

შიო. ვიწვები ამათი ცოდვით, გულმუცელი მეთუ-
თქება.



გიო. აუბი მხარი და გააბით მოთქმა, რა გიჭირთ? მარია მ. მამაჩემი უსახლკარო კაცს ქალს არ მიათხოვებს.

შიო. აღამ და ევასავით ტყეში იცხოვრონ? გიო. რა გახდა ამისთანა ერთი სახლკარის გამართვა?

ქიპილია. მიწა სად ეიშოვო?

გიო. რიონის პირას მიწის მეთი რაა? შიო. შენ ყველაფერს აიოლებ. მიწას პატრონი ჰყავს.

გიო. შენ ყველაფერს ამნებებ, შე უპატრონო. შიო. მიწის ყიდვას ფული უნდა.

გიო. ვიშოვით. ფული ხელის ჰუჭყია.

შიო. მალე საფლავის მიწაც სისხლის ფასად გაიყიდება.

გიო. სოფელი დიდია.

შიო. სოფელი ურუა. ყველა თავისკენ ექაჩება ერისავით.

გიო. ამას თვალმარგალიტად მოუფანტავს ქვეყანაში.

შიო. მაგ ხემ მწარე ნაყოფი იცის.

გიო. შიო, გახსენების მაგიერ გულს უხეტავე ამ უხედურებს?

შიო. კაცმა ჰირი მალა, ჰირმა თავი არ დამალაო.

გიო. თუ მიწაში ჩანსალი მარცვალი ჩაბთესია, მზე დახედავს და ერთი ათად ამოღორძინდება. აგერ, ქვეყანას გაუგია შენი გაჭირვება და მოგადგენ. ამოდენე სოფელი ერთ სახლს ვერ ააშენებს? ზღვა წვეთებისგან შედგაო. შიოს უყურო, მაგისი მარანი მუდამ ცარიელია.

შიო. ჩემს კარაბაღინში ასე სწერია, სხვისი იმედით ნუ იქნებიაო.

გიო. გამოტყდი, სიხარულისგან ტირი ხოლმე.

შიო. შენც დარდი გამღერებს ხოლმე.

გიო. გამართე წელში, გახსენი შუბლი და სტუმრები მიიღე, ჰილიაო.

(და მოვიდნენ ჰილიასთან კალატოზი, ოქრომჭედელი, მეცხვარე, მეწაღე).

კალატოზი. ხიარე ჰერო, მოკვიდ მტერო.

ოქრომჭედელი. ნახშირი ოქროდ გექცეთ!

ქვისმთელი. მიწისძვრამ ვერ შეგიარყოთ კედელ-უარე.

მეწაღე. ავი თვალი და ავი ენა გაშორათ.

მეცხვარე. ტიკპორით ღვინო ბალავარში გამაგრდეს უყნითი უყნისამდი!

კალატოზი. გვიმღერე, ჰილიაო, მარკვენა არ დაგვეღლება სიმღერაში!

ქიპილია. კაცი კაცითაო, ღობე ქაცვითაო. ღამის ავტირდეს სიხარულისგან. ობოლსა და არასმკონეს შემწე და ხელისგამმართავი ჰყოლია. არა, თავეკრბა და გულდრძო ხალხისა არ ყოფილა ეს წუთისოფელი, არა... მოიჭრა ხე, გაირანდა ფიცარი, მოიზიდა დუღაბი, ჩაიყარა საძირკველი, შეიყრა კედლები და გამართა ოლა. გადახურვასაც მოვასწრებთ შემოდგომამდე, კრამიტი გაშრება, სანამ წვიმები დაიწყება. ნატრა ავიხდა, მარია, კედლებიც გვაკრავს და ჰერიც გვხურავს. საფიჩხაზე ამისთანა ღამაში სახლი არავის ექნება. ქუთაისი ჩვენი ჰიშირიდან იწყება. ამომსვლელს ვხვდები, წაშისვლელს ვისტუმრებ. თუ ღვინო არ გვექნება, წყალს დავალევიანებთ ჩვენი ჰი-

დან, ღვინოსავით შეერგება. სიყვარულით მოვაშენებ სახლკარი და სიძულვილს ნუ დაენგრის!

მარია მ. ზამთრამდე გადახურვა თუ გეგონება?

ქიპილია. მოვასწრებთ, ცის ქვეშ არ დავრჩებით.

კალატოზი. მირონის სახლი გამოვიდა ჩუქურთმებით მოხატული!

ქვისმთელი. რა კიბე-ჰიშკარი ამშვენებს ზედ მტრედებშემომგდარი!

მეთულუხჩე. რა ჰა გაიჭრა, კბილებს დაგამტრევს ყინულივით წყალი!

მეცხვარე. რა საკლავი დაიკლა, რა ხორავი დახვალა, დავლოცოთ ნეფე-დელოფალი!

ოქრომჭედელი. დავეხის ღვინო, სიხარულის სიმღერამ ასწიოს ჰერი!

თერძი. ბუხარში ცეცხლი დაანთეთ, ცამდე ავარდებს ალი!

ქიპილია. დედამიწას ჰიპით მიკრული ბედნიერი კაცი ვარ ჰილია ჰიპაშვილი!

ოქრომჭედელი. გული არ შეიშინო, ძმაო ჰილია, ცხოვრება ბედთან ჰილილი!

ქიპილია. აწი რა წუნს დამდებს ჩემი სიამარი, დახსახლდი და დავკარგდი.

კალატოზი. სტუმრისთვის კარი მუდამ ღია გქონდეს, ჰილილი!

თერძი. მოზოვარი ცარიელი არ გაგებრუნებინოს, ჰილილი!

მეცხვარე. ხვან-თესვა დროულად გცოდნოდეს, ჰილილი!

ოქრომჭედელი. წვიმა-ჰარიშხალმა ვერაფერი დააკლოს შენს სახლს, ჰილილი!

მეცხვარე. საბძელთან ურმის ბორბალი, მიწაში ქვევრი, ღობეზე ცხენის გამხმარი თავი, ავი თვალი და ავი ენა გაცილოთ, ჰილილი!

კალატოზი. დედამოძე ცხენის ნალი, ეწოში მამალი, თავლაში ცხენი, მარანში ღვინო, ბედელში პური, ბუხარში ცეცხლი, ხვავი და ბარქა ნუ მოშლოდეს შენს ოჯახს!

ქიპილია. იცინე, მარია, ცრემლი და მწუხარება გვაშროსო!

მარია მ. თავი სიხარში მგონია, ჰილილი.

ქიპილია. ეს ცხოვრება ღამაში სიხმარია, მარია.

მარია მ. ესენი ვინ გვეწვივენ, ჰილილია? (შემოდის შურიანი შანშე)

ქიპილია. რად შეტრია, მარია, ყველაფერს გავუძლებთ.

მეცხვარე. მეზობელი შანშე მოგადგა, ჰილილია.

მეწაღე. მეზობელი შორ ნათესავს გერჩიოს, ჰილილია.

ოქრომჭედელი. ოქრო გული გაქვს, შურიანი კაცს ერიღე.

ქიპილია. დღეს ყველასთვის გულიც ღია მაქვს და კარიც. მთაროვით უანწი შანშეს!

შანშე. შურიანი შანშე მტრულად შემარქვეს, ყველას დოვლან-ნამაგარი კეთილად მშურს. გაგებარჯოს და მხიარული გამყოფოს განგებამ, ჰილილი!

მ ა რ ი ა მ ი. მამარჩიე მოდის პირგამებულები, რა გვეშველება?

ქ ი პ ი ლ ი ა. აწი შენ თავს ვერავინ წამართმევს, მარამ!

(მოვიდა კონსტანტინე).

კ ო ნ ს ტ ა ნ ტ ი ნ ე. მომიახლოვდი, ჩემო სიძევ, რამ შეგაშინა?

ქ ი პ ი ლ ი ა. შიში რას მიქვია, მასპინძლის ვალი მადებს მოყვარვს მივებებო.

კ ო ნ ს ტ ა ნ ტ ი ნ ე. დაიპირე, შენია ეს თოფი, უმტრო კაცი არ ვარგა, გამოვადგება.

მ ე ც ხ ვ ა რ ე. ვუკაცო უოფილხარ, კონსტანტინე, დროულად შეურვიდე.

კ ო ნ ს ტ ა ნ ტ ი ნ ე. მტრად მოვდიოდი და ამ ხალხის დანახვამ მოუვრად მაქცია, თუ ამდენი მტერ-მოყვარე და ტოლ-მეგობრები გუახვს, ჩემო სიძევ, თითზე გადასახვევი არაფერი გაგაჩნდეს, კაცად მაინც ივარგებ და შექმნებ ცხოვრებას. მოდი, გადაგვვიყო, ზედნიერები უოფილიყოთ უყუნით უყუნისამდე!

კ ა ლ ა ტ ო ზ ი. შენ ავაშენა დმერთმა, კაცის გული გქონია და მეხვიით სიტყვა.

კ ო ნ ს ტ ა ნ ტ ი ნ ე. არც ხელუცარიელი მოვსულვარ იცოდე, უველაზე ძვირფასი ნივთი მომაქვს.

კ ა ლ ა ტ ო ზ ი. მიიწ-მოიწიეთ, ხალხო, აკვანი მოაქვთ!

კ ო ნ ს ტ ა ნ ტ ი ნ ე. გეგუთის კაკლისგან არი გათლილი და კავალივით დიდხანს ეცოცხლოს შენს შვილს და მომავალს. ომიანობასა და უამიანობაში ამ დალოცვილი ხისგან ვართ გადარჩენილები და მისი ძალა-გამძლეობა მოგანიჭეთ გამჩენს!

მ ე თ ე ვ ვ ე. წლისთავზე ბიჭი შეგქენოდეთ, დედის რძით ზარდილიყოს!

მ ე წ ა ლ ე. ჩვილი გული ჰქონოდეს და მგლის მუხლო!

ქ ე ხ ს მ თ ლ ე ლ ი. სტუმარი ყვარებოდეს, მტრის მიმყოფი ყოფილიყოს!

კ ა ლ ა ტ ო ზ ი. დუღაბივით მაგარი იყოს და ბახაზივით ნედლი.

ო ქ რ ო მ ქ ე დ ე ლ ი. იცოცხლეთ და იმრავლეთ აწ და მარადის!

ქ ი პ ი ლ ი ა. თქვენი შემოგვევლოთ თქვენი ქიაილია ქიაილი! ოქროვაცებო, რადა მიჭირს ამისთანა საძმავაცოში? ბედი წაღმა მომიტრიალდა. ქოთნით ღობიო მქონდეს, ცეცხლი ცხელი მქაიდი და ხელადით ღვინო, ხალაში უველი და დერგში მწნილი, კერიაზე ცეცხლი მენთოს, ფიჩხი და ჭირკო არ მომაყლდეს, თქვენი თავი მიცოცხლოს კარის შემომღებად და თანამსუფრედ. ქია ღვინო გვეხვას ნაზრომ-ნაჭაფარებს და ისეთი სიმღერა გვეთქვას, თბილისში ისმოდეს ღობის იქით ვასული. ჩემს დედაკაცს კეთილად ეტრიალოს ამ ოჯახში, მარნის კარს ეტრიალოს, სტუმრია-ნობაში გავცვითოთ წულა-ფეხსაცმელი. სიმღერა მამაბაის მემკვიდრეობად მაქვს მიღებული. აკვნიდან იავნანს აქეთ რაც მსმენია, მტრედლებივით გამოშინაურებია. ხმაყ ამ დალოცვილი ღვინით მაქვს ჩაწმენდილი. გინდ გარშონზე დაგიკრავთ, გინდ გიტარაზე. შემომიხსენდით ჩემი ქუეის ძმავაცებო, შიო და გიო! შენ კლარნეტს ჩაპბრეტი, შენ დაღს დაუბაგუნე, ისე უვადლობით, სამოთხის ბულბულელები მოფერინდენ. გარს შემოერტყით ამ აკვანს, სიმღერებით ამივი-

სეთ, ისე ჩაუგალობეთ, იქიდან სიცოცხლის წყარომ იდინოს. ვიყოთ ტკბილად, ერთმანეთის სიყვარულით ამ ორი დღის წუთისოფელში და ვამოთქმეთ ერთმანეთს რეს, ედემის მოციქულებო, ამ ვარსკვლავებით მოჩითულ ქუთათურ ღამეში.

კ ა ლ ა ტ ო ზ ი. იცოცხლე, ქიაილია, უშენოდ რად ღირს ჩვენი ცხოვრება?

(აკვანს ჩამღერიან, სცენა წუთისოფელივით ტრიალებს)...

მემკვიდრის დაბადება და თავსდატეხილი ცხრაასთო-თხმეტის ომი.

(...და როცა აკვანს გარშემო მემკორწილეთა წრე გაიშალა, აკვანს მარამი უზის და ყრმას ძეძუს აწოვებს).

შ ი ო. გამოცხადებული ქიაილია!

გ ი ო. გაჭირილი ვაშლივით ჰგავს მამამისს!

შ ი ო. თითის ხელა ბლარტს რანაირი ტირილი შეძლება, გესმით?

გ ი ო. ტირილში ფილტვები გაუმაგრდება, შეხედეთ, როგორ იცინის!

მ ა რ ი ა მ ი. ანგელოზებს უცინისო.

გ ი ო. აბა შიოს დამნახველს რა გააცინებს? არ დააზვარიანო, რას დაჩერებობხარ?

შ ი ო. შენ თუ უყურე, დადგება ქუეამხიარული.

მ ე ც ხ ვ ა რ ე. მგლის მუხლი დაპოლოდეს, შორ გზებს ვერ მოეღალღოს, ქიაილია!

მ ე წ ა ლ ე. ჩემი შეყვრილი მრავალი წყვილი ფეხსაცმელი გაეცვიოთს, ქიაილია!

მ ე თ ე ვ ვ ე. ქუდებდანიან ყოფილიყოს, მაგის ფეხზე წყალში თევზი მომრავლებულიყოს და ცაში ფრინველი.

კ ა ლ ა ტ ო ზ ი. კაკლის აკვანში წევს და სულ კაკლის ხის ოდები წამოეჭიბოს.

ქ ი პ ი ლ ი ა. უველაფერი გაიგონა, სმენა ჩემი დაბევა, როგორ ტკბილად აღულუნდა.

მ ა რ ი ა მ ი. ნუ გადაზირიეთ, მაგას ჭერ ამ ქვეყნის არაფერი გაეგება.

კ ო ნ ს ტ ა ნ ტ ი ნ ე. ძიღბურანშია. მაგარი ბიჭი დადგება. ჩემი ქილაგის.

შ ი ო. მთვარესავით კი გაბადრულა და!

გ ი ო. შენი ხმა აქვს, ქიაილია. იშვიათი პირველი ეცოლინება. რას უღებებარ, ქიაილია, გამოიტანე სიმამრის ნაჩუქარი თოფი და ბეთქე ლაზათიანად ამის სახელზე!

მ ა რ ი ა მ ი. გარეთ ისროდე, ბავშვი არ შემეშინო, ქიაილია.

ქ ი პ ი ლ ი ა. ქორწილს აქეთ ხელი არ მიხლია, ჩაუანგდებოდა.

შ ი ო. წელიწადში ერთხელ თავისით ვარდება, მოზოდე ჩახმახი?

ქ ი პ ი ლ ი ა. ცხრა პირი ტუცია-წამალი მაქვს, ცხრა ბიჭი უნდა შეყოლოს, მარამ.

მ ა რ ი ა მ ი. წელი გინდა მომწყვტო ბავშვების გაჩენაში, ქიაილია?

ქ ი პ ი ლ ი ა. ცხრა უღელი ხარ-კამეჩის ძალა მოგცა უფალმა. უნდა მომრავლდნენ ქვეყანაზე ქიაილები. მე შენ გეტყობ, არ გვივარგა ჭიში ისე დავაქუბო თოფი, სტამბოლში გული გდააუტნდეთ.

(შემართული თოფით წინ გამოვა, ცას გახედავს, ჩა-



ხმას გამოსწევს და... მიქელგაბრიელი თავს წამოადგება)

შენ როდის დაგაბრუნებ, რატომ გაისარებ?
მიქელ-გაბრიელი. მე უველგან დაუბატიუბელი სტუმარი ვარ, ჭიპილია.

ჭიპილია. მეშვიდრე შემეძინა, სიხარულის უნდა ვისროლო.

მიქელ-გაბრიელი. სადაც თოფს ისვრიან, მეც იქ ვარ ხოლმე, ეს არ იცი?

ჭიპილია. აკვანონ რა ხელი გაქვს? რას იცინი, მიქელ-გაბრიელი?

მიქელ-გაბრიელი. შენ ბუმ და მე ვიცინი. ჭიპილია. ჩემი ფესვი უფრო ღრმად წავიდა მიწაში, ვეღარ ამოძირკვავ.

მიქელ-გაბრიელი. მაგ ყრმის შუბლზე რა წერია, ვინ იცის.

ჭიპილია. ჩემი ჭიშის არი, ჯანმრთელი და ხალისიანი, აკვანშიც მღერის.

მიქელ-გაბრიელი. ჰერ წუთისოფლის არაფერი გაეგება და იმითმ ღულუნებს.

ჭიპილია. ისეთს დავაქუბებ, ქვეყანა გაიგებს მის დაბადებას!

მიქელ-გაბრიელი. შეც ჩემებურად დავეკვივ დღეს. ვნახოთ, ვინ აჯობებს. ერთი დამბაჩის გასროლით ისე ავრეც ქვეყნიერებას, კარგა ხანს ვერავინ დალაგოს, ჭიპილია!

ჭიპილია. რას გვერჩი, რატომ გვიმოკლებ დღეებს?

მიქელ-გაბრიელი. ნამეტანი მომრავლდით, ქვეყანაზე ვეღარ ეტყვი, გაისროლე, რაღას უყურებ? მკლავი არ გემორჩილება?

(მიდის).

ჭიპილია. დაგწყველის უფალი, ცეცხლს აჩენ და ცეცხლის გეშინია. გაიგონე? დამემუქრე და შეც დაგემუქრები! ჩახმას გამოვკარი და ვისროლე. წავიდა და წავიდა სროლის ხმა; აქიხინებულ ცხენებს წამოეწია ონიბუსი შებმულს, მატარებელს გაასწრო ბროწელისათან, გადაუარა ათასნაირ სულიერსა და უსულოს. გადაცდა გელათს, მოწამეთას, ლისს, უწია მუხრანის ველს, მცხეთას, თბილისამდე მიატანა, სიონის დიდ ზარს შეეხეთქა, იგუაგუნა და ისევ უკან გამობრუნდა, ჩემ ქერქვეშ დაიბოღა მერცხალიც. მიხაროდა, კიდევ ერთხელ ხელცარიელი გავბრუნე მიქელ-გაბრიელი. ცერებზე შემოვტრიალდი და ერთი ისეთი დავუარე, თბილისის ოპერაში არ დასიზმრებიათ. და უცებ გავშუშდი: თითქოს უჩინელი შემომეძლი, ტანში გამაგრულო და ხორხი გამიშრა. ისეთმა ქუხილმა გადმოიარა, მეორედ მოსვლას ჰგავდა. სახურავებზე კრამიტებს ლაწალუწი აუყენა, ვეშებრთელა ხეები ფეცვებთანად ამოხარა, რიონზე ხილდობონდები ააჭრაილა, კედლები დახეთქა, დარაბები დაგლიჯა. ზაფრა და შიში დაიფანტა შარაგზეზე, ეხოებში შეიჭრა. კარ-ფანჯრები მიიხურა, თითქოს ილია წინაწარმეტყველი დასრიგინებდა ღრუბლებში თავისი ტელით. მერე ისეთი სიჩუმე ჩამოვარდა, თბილისში მთავარმართებლის კაბინეტში დიდი საათის ქანქარა როგორ ირხეოდა, ავერ ვავიგონე, ქუთაისში. წასული მეგონა და ჩემ ყურთან არ ხითხითებს ეს ხეთისა და კაცისაგან შეჩვენებულნი?

მიქელ-გაბრიელი. სადაც შენი თქვა, იქ ჩემიც არ დავიწყო, ჭიპილია!

ჭიპილია. ვავიხედე, ჩიტებს ალალი წამოუფრენს და აურ-დაურებს, ისეა არეული ჩემი ქუთაისი. უველა დაფეთებულა. ფერდაკარგული, აკანკალებული ჩემი ცოლი აკვანს გადაფარებია და საცრისოდენა თვალებით მიყურებს.

მარიამი. ეს რა ხმა იყო, ჭიპილია?

ჭიპილია. დასწყველოს უფალმა, ალბათ ზარბაზნი გამოისცადეს გუბერნატორის ეწოში. ან საკირე ააფეთქეს წყალწითელაზე?

მარიამი. იქნებ მიწა იძვრა?

ჭიპილია. მაშინ საქონელი აბდავლდებოდა, ნუ გეშინია, წყალი მოსვია.

მარიამი. ავერ შიო და გიო, მაგათ ეცოდინებათ, რა ამბავია.

ჭიპილია. რა მოხდა, არ იცი?

შიო. დავიღუბთ!

გიო. ახლა გადაწურავს წყალს.

ჭიპილია. რა გვეირს ამისთანა უსაშველო, რას იღებები?

შიო. ომზე უარები რა უნდა იყოს?

ჭიპილია. დაიწყო?

შიო. დაიწყო და როდის გათავდება, ვინ იცის. გიო. გაუთავებელი რაა ამ ქვეყანაზე!

შიო. ჩემს შერე ქვა ქვაზე დადუღებულა.

გიო. ჰერ ხომ არ წაუყვანიხართ ფრონტზე, გული წინაწარ გისვდება?

შიო. არავის დატოვებენ. ხელი მაკლია თუ ფეხი?

გიო. თავბირი ჩამოგტირის და ენას გიკავებს.

შიო. თოფის სროლას რა უნდა? „ნარავო, ნალევო“, მეც მესმის.

ჭიპილია. დაბრუნება და შინ მისვლა ვისაც კარგი ცოლი ჰყავსო, ნათქვამია.

შანშე. ცოლი მართლაც კარგი გყავს, ჭიპილია.

ჭიპილია. არც მე ვარ ხომ, ჩემო შანშე, მთლად უღონო და ავთვალი?

შანშე. სიკვდილს კარგები მოსწონსო, თავს გაუფრთხილდი, ჭიპილია, ეპ, გამოიღვეა ჩვენს ქვერეზში ღვიწო.

ჭიპილია. გამოიღვეა.

შანშე. ქორწილები აღარ იქნება შემოდგომაზე. პური გაძვირდება და სიკვდილი გაიფდება.

ჭიპილია. შენი ბედლები გაიცვება, რა გენაღვლება.

შანშე. მეხობელი ვარ, ხელს გავუმართავ შენს ოქჯს.

ჭიპილია. კაცობა ახლა გამოჩნდება. დაგვიღიე!

შანშე. თქვენს წასვლას გაუმარჯოს!

მარიამი. გინდა უფეხო და უხელო იყო, სამარის კარამდე შენი ვარ, ჭიპილია. ოღონდ ცოცხალი დაბრუნდი, ნაღრევადა არ დამაქვიო, შენი ბიჭები არ დაამოხოლო.

ჭიპილია. ახლა გმართებს ქალობა, მარიამ. სიყვარული დამბარუნებს.

მარიამი. სხვის იმედზე მტერი იყოს.

ჭიპილია. წყალში დახრჩობას გადარჩენილი ვარ რიონში, ცეცხლიდანაც უვნებელი გამოგსულვარ. ექვანს კაცს ტყვია უხვრია ჩემთვის ქორწილში, ჩემს



ცოლს ცუდად შემოხედევო, ამცდენია. ახლა რა დემეროთი გამიწერება. ომში ყველა ხომ არ კვდება?

შ ა ნ შ ე. შენზე ამბობენ, ჭიპილია, უკვდავიაო.

ჭ ი პ ი ლ ი ა. ისე მოგადაგები კარზე, სიზმარი გეგონოს, მარამა.

მ ა რ ი ა მ ი. აწი სიზმარში უნდა გნახო, ჭიპილია? შ ა ნ შ ე. სიზმარი და ცხადი რამ გაპუო, თითქოს არც გავშორებვიართ.

მ ა რ ი ა მ ი. სახლი ვერ გადავზურბეთ ბოლომდე, ჭიპილია.

ჭ ი პ ი ლ ი ა. დავბრუნდები და დავზურავთ, ცის ქვეშ ხომ არ გტოვებ?

მ ა რ ი ა მ ი. მაგრად ჩამეკარი, შენი ტანის სითბო დავიმახსოვრო.

(ჩაეკრობა. მერე გაიყრებიან, ჭიპილია მიდის. ქუჩიდან ისევ ისმის: „ომში წასვლა მას უხარის...“)

მკიპილია მკიპაშვილი ცხრასასტოთხემეტის ომში და უთვალავი განსაცდელი

(1917 წლის ივნისი, ფრონტის ხაზი ილუცკთან, ლატვიაში. ბლინდაეი. სიბნელეში ისმის ყუმბარის აფეთქება. მიწა და კვამლი თანდათან გაიფანტება, მიწაში თავჩარგული ჯარისკაცები შეირხევიან. შიო ციგო ერთმანეთს ეძებენ)...
გ ი ო. დაღამდა უცებ? სად ვართ ნეტავი?
შ ი ო. ცოცხალი ხარ, გიო? დამენახე, ერთი, თუ კაცი ხარ!
გ ი ო. მგონი ცოცხალი ვარ. ხელ-ფეხი მთელი მაქვს, თავიც მხრებზეა.
შ ი ო. გადავრჩით ვითომ? მეორედ მოსვლასავით არ იყო?
გ ი ო. მეორედ დავიხადეთ მგონია. კიდევ გიპაწკაწებს კბილები?
შ ი ო. უბა ვერ შევიმაგრე, ჩემია თუ სხვისი?
გ ი ო. თავი ხომ გადგას საკუთარი?
შ ი ო. ჩემი გაჭირვება მაქმარე, ენა დაიმოკლე.
გ ი ო. სად არი დანასაშლემელი, მუცელში მაქვს ჩაგარდნილი.
შ ი ო. მეგონა ჩემი ფეხით ჩავედი საფლავში. გადავრჩით ვითომ?
გ ი ო. მე მგონი.
შ ი ო. ხელდავ ამ მაწარას? კალთა მთლად დაგლეჯილია.
გ ი ო. რა გეშველება! პარადზე ვეღარ ჩაიკვამ!
შ ი ო. ჩექმებსაც აძვრა ლანჩები. წაშეიწავს თითებს.
გ ი ო. თუ ზამთრამდე არ გეშველა, ისედაც გაგძვრება სულთ.
შ ი ო. ერთი ასეთი ბათქი და გავტუავდებით ცოცხლად.
გ ი ო. რა გეშველება, სასახლეში გიწვევს მეფე ნიკოლოზი მეჭლისზე.
შ ი ო. ერთი ის მაჩენა ჩემს დღეში.
ი ვ ა ნ ე. Что братва, понесло? Оклепались?
გ ი ო. ცოცხალი ხარ, ვანიჩქა?
ი ვ ა ნ ე. Повезло, да помазал германец. А вроде был в аккурат. наскуда. Эх, испить бы водички сейчас холодной.
შ ი ო. გაბურღა მიწა შუბლით. მაგას რა ტუცია მოკლავს?

გ ი ო. მიზანს არ აცდენენ ეს წყუელი გერმანელი ბი.

შ ი ო. დღეში ათჯერ კვდები და ათჯერ ვიცოცხლებდი. სანამ მოიტანს კოკა წყალს?

გ ი ო. გავკმარე ჩვენი გაჭირვება, ნუ გავიწვრილი გული.

შ ი ო. ასე მგონია არც ვარ ცოცხლებში, საიქიოდან ვიძახი.

გ ი ო. იჩქმიტე მაგრად, შე უბედურო, და გაიგებ.

შ ი ო. ჭერ სადა ხარ, უარესი დღე გველის.

გ ი ო. ამაზე უარესი არსებობს ვითომ? ერთი ჩვენებური ჭის წყალი ახლა.

შ ი ო. ინატრა ამანაც, ღვინო არ გინდა ჩაცივებულო?

ბ ე ქ ა. არც მაგაზე ვიტყოდი უარს.

შ ი ო. გამაძლო მაინც და ისე მომკლა, ძვალი და ტუავი გავხდი.

გ ი ო. არ გინდა, შიო, გაიქცევი და გერმანელი ბიშტზე ავაგებს.

შ ი ო. ჯანდაბას, რა შიშილს მოვუკლივარ, და რატუვას.

ი ვ ა ნ ე. Вот это гармошка! Надо же, музыка в сохранности, а хозяин...

ბ ე ქ ა. ჭიპილია არ ჩანს. დაიმარხა ცოცხლად?

შ ი ო. ვაიმე, ბიჭო, სად გიწია სიკვდილმა?

გ ი ო. მიწამ უყო პირი, თუ ცაში აფრინდა?

შ ი ო. იმისთანა წმინდანს ანგელოზები აიტაცებდენ მაღლა.

ბ ე ქ ა. აგერ მისი გარმონი. სასწაულად მთელი გადარჩენილა, აფსუს ჭიპილია.

შ ი ო. ნაწილიც არ დარჩა დანამარხად. უბედურო ჭიპილია.

ი ვ ა ნ ე. Пропап солдат, будто исчез человек.

გ ი ო. სადაური სად გაქრება მიწასა და ცას შუა.

შ ი ო. ასე ჩავიხოცებით სათითაოდ, ვინაა გამკითხავი?

(სანგარში დახვევებული მიწა ნელ-ნელა შეიბრა, ჭიპილიამ კვერცხიდან გამოჩეკილი წიწილივით ამოპყო თავი, მხრები შეარხია და თვალბედაყვლივით მიაშტერდა ჯარისკაცებს)
შ ი ო. ჭიპილია, შენ ხარ ბიჭო, ნამდვილად?

ბ ე ქ ა. არ იღებ ხმას, ენა გადაულაპე?

შ ი ო. იქნებ მარტო თავია ტანს გაშორებულთ?

გ ი ო. თვალბედახელილი მარტო თავი სად გინახავს, დებილო?

ბ ე ქ ა. წაშწამებს ახამხამებს, ცოცხალია, ამოწვით ეს საცოდავ!

გ ი ო. ვნახოთ, რა შეგვრჩება ხელში.
(ჭიპილიას ძლივს ამოათრევენ მიწაყრილიდან. გაბუქებულ მუხლებს ძლივს იმაგრებს, გაოგნებული დუმს).

შ ი ო. იქნებ ენა ჩაიკამა, გავუსხნათ პირი!

გ ი ო. კონტუზიამ დაამუნჯა, მოაქმევენეთ სული!

ბ ე ქ ა. საფლავიდან ამოსულს პირველად ვხედავ. შენი ენის პატრონი დამუნჯდო?

გ ი ო. არ შემინდე, ჭიპილია, ორჯერ არავინ კვდება.



ივანე. Точно мечтает. Жив братцы! Тащи его оттуда. Ну подай голос!

(მხარზე ხელს დაჰკრავს, ჭიბილიას მტვერი ავარდება).

შიო. რამდენი მიწა უქამია ამ საცოდავს.

გიო. მიწა კი არა, შიშნაქამია.

შიო. ვის უყურებ, ბიჭო, გაგვეცი ხმა!

ჭიბილია. მიქლელ-გაბრიელს?

გიო. ჩვენ არ გვეცხადება, შენ ხელავ მარტო.

ჭიბილია. როგორც შენ გიუყრებ.

გიო. კარგი სანახავი კი იქნება.

ჭიბილია. ტანზე ახლაც ჭიანჭველები მაყრის.

შიო. დაუძვარი ხელიდან?

ჭიბილია. დავმწყაცდით, შვებულებით გამომიშვა საჩიოიდან.

შიო. ნამეტანი შორს წასულხარ.

ჭიბილია. მიწა გავბურღე, ამერიკამდე ცოტა მივლავ.

გიო. ბარემ გავიდოდი ბოლომდე.

შიო. საჩიოში ნამყოფს პირველად ვხედავ.

ჭიბილია. ცალი თვალით გადავიხედე.

შიო. არ მოგეწონა იქაურობა, გატყობ.

გიო. რა მოგარბენინებდა ამ ჩოჯობეთში?

ჭიბილია. თქვენი მიტოვება შემეზარა.

შიო. რა ამხავია, იქაც სივიწროვება?

ჭიბილია. ნემსს ვერ ჩაატე.

გიო. შენისთანა სანატრელ კაცს როგორ შეგველიენ?

ჭიბილია. ჩვენ ძლივს ვეტყვით, საშენო ადგილი არ გვაქვსო, გამოშანაღურებს.

ივანე. Видать не понравилось тебе там. Что тешностица?

შიო. ბელი უნდა ყველაფერს.

ივანე. А из наших никого не встречал?

ჭიბილია. ჩემო ვანიჩა, ნიკოლოზ რომანოვიც იქ ვხანე, მიხილდა ჭავრი მეყარა, მაგრამ ვინ მიგიშვა. კუპრში იწვება.

შიო. ჩამოაგდეს სულწაწყმედილი, რვეოლუცია მოხდა, მაგრამ ჩვენი საშველი მანაც არ შეიქნა.

გიო. მოკითხე კერესკის და მის მთავრობას.

ივანე. А сколько тропотни было, что войне конец.

გიო. აგერ პოლკოვნიკი ბურკაძე და ის აჯისნით ყველაფერს.

შიო. მაგან მუშტებით იცის ყბებში ლაპარაკი ჭარისკაცებთან.

გიო. გაკმინდეთ ხმა, მთავრობის კაცები ახლავს. სმენა!

(პოლკოვნიკი ბურკაძე და ადიუტანტი)

შიო. ბარემ ისიც გვიოხრას, ამ გახვრეტილ ლანჩებს რა ვუყოთ?

ჭიბილია. რაღაც ნამეტანი გვეფერებთან. ეტყოფა, ცუდად მიუღიო საქმე.

პოლკოვნიკი. ჭიანჭვილო, მწყობრიდან ნახიჭი წინ!

ჭიბილია. მგონი ახლაც მღუპავს ჩემი ენა.

(წინ გამოვა) პირველი ქართული მსროლელთა პოლის მეორე ბატალიონის ოცულის ჩარისკაცი ჭიბილია ჭიანჭვილო გისმენს, პოლკოვნიკო!

პოლკოვნიკი. შაშხანის ნომერი.

ჭიბილია. სამიათას ცხრაას ჩვიდმეტი!

გიო. არ მიაყარა სეტყუასავით?

პოლკოვნიკი. ყოჩაღ, ჭიანჭვილო! ბატალიონი იცნობს შენს თვალთვალზე მოქმედებას.

გიო. მაგისი სახელი ფრონტის გადღმაც ცნობილია, პოლკოვნიკო.

პოლკოვნიკი. ჩვენ ყველაფერი ვიცით, ვინ რითი სუნთქავს, რა გულით იბრძვის. ჭეშმარიტი ჭაუთსკაცული ერთგულებისთვის და სიმამაცისთვის სარდლობის სახელით გაჩლიდოვებ წმინდა გიორგის რკინის ჭრით!

ჭიბილია. როცა გგონია თავს გჭირან, მაშინ კეთლები თურმე. (ხამალა) ვემსახურები სამშობლოს, თქვენო აღმატებულებავ.

შიო. დაგხატა, ჭიბილია!

გიო. გაგატარა ახლა გაჯგომული ქუთაისის ბულვარში.

შიო. თუ თავი შერჩა მხრებზე, იცოცხლე, დაჯინჯული მიუვა მარაბს.

პოლკოვნიკი. თქვენი იმედი მუდამ მქონდა, არწივებო! ქართველები მეომარი ხალხი ვართ და ვიცო, არც ახლა შეირცხვენთ თავს. ბოლს ავაღენთ ზურგზე გერმანელს და ძლევამოსილად დავამთავრებთ ომს.

ჭიბილია. ხომ ხელავთ, ახლაც ჩემზე დამდგარა ამათი საღამო.

პოლკოვნიკი. რაღაცის თქმა გინდა, ჭარისკაციო.

ჭიბილია. მადლობის მეტი რა შეთქმის, თქვენო აღმატებულებავ, მაგრამ თუ ომის მოგება გვინდა, ჭკუა ჩემისთანა ჭარისკაცსაც უნდა ჰყოთო.

პოლკოვნიკი. გისმენთ, ჭიანჭვილო, თქვით გახელუღალ!

შიო. გაწირა თავი.

გიო. იქნებ მაგან გვიშველოს.

ჭიბილია. ვზივართ სანგრებში და ლაფში ჩაფლული ურემივით, არც წინ ვიძვრით და არც უკან. რა გახდა ერთი რიგანი „ენის“ ხელში ჩაგდება? გავიგებთ, გულში რა უღვეთ გერმანელებს. ეშმაკობით მაგენი გვაკობენ? მიწის გულში რა დევს, ის ვიცით გვეც.

პოლკოვნიკი. შენისთანა მოხერხებული სათაღით საქებარია ფრონტზე. გიბრძანებ, ორი საღდაღი გაიუოლო ამაღამ, დაწვერო მოწინაღმდეგის პოზიციები და ცოცხალი „მოენით“ დაბრუნდე შტაბში!

გიო. მგონი დაგვლუპა თავისი ენით.

ჭიბილია. ჩემი იდეა არ კმაროდა? განხორციელება სხვამ ითავოს.

პოლკოვნიკი. შეასრულე ბრძანება, ჭარისკაციო (პოლკოვნიკი და ადიუტანტი მიდიან).

გიო. ხმატკბილად იქოჭიკის და მერე შეგვინთეს ცეცხლი. გიშოვა დრო ბურკაძემ, სანტარ ქალში ცეცხლებოდი და გიშორებს თავიდან.

შიო. დაგვლუპე, ჭიბილია, თავიც დაიღუპე? ქალმა დაგვლუპა?

ჭიბილია. რამ შეგაშინათ? ერთ „მოენს“ კი არა, მთელ ბატალიონს მოვიყვანე თუ გაქირდა. ვერ ხედავ, როგორ შემოგვეჩვიე გერმანელები? ღამის მახორკის სათხოვრად გადმოგვაკითხონ მეზობელივით. დავავლებ ხელს ქეროში და წამოვჩიქიქებ.

შო. მარტო აპირებ გერმანელებთან სტუმრობას?

ქიპილია. ერთ გერმანელს მეც გავკოჭავ, ზურგზე კი არ შევისვამ, ზედ მოვაჯღღებ და ვაქენებ ჩვენს პოლიციამდე. პირველად მომეყვას, თუ?

გიო. ახლა უფროებს ნუ გამოგვიტედავ, ქიპილია, ვითრ რა ყარამან ყანთელიც ხარ. უჩვენოლ რას ვარგებარ?

ქიპილია. მაცადეთ ახლა ცოტა წაძინება, ერთი ვიმდეროთ ჩემი წასვლის, ვინ იცის, როდის მოგვიხდება ერთად თავის შურა. თუ ღმერთი გამიწყურა და არ მოვბრუნდი, ცოლ-შვილს მიმიხედეთ. კაც-ნი ვართ.

შო. გვეთხოვები სამუდამოდ, ქიპილია?

გიო. ახლა ცოცხალი კაცი მატირებინე.

შო. საზარბაზნე ზორცი ვის უღირს ძვირად? ამოვიტყუებთ ამ დასაქარგავში. საფლავი მაინც გვლირსებოდა ჩვენს მიწა-წყალზე.

ქიპილია. გაიგე? პირის გარშონით გამოგვებმა. ურცა, არც მაგნი არიან ჩემზე უკეთეს ღღეში. აუ-მალლე ხმას შო!

შო. ვაწვები რაც შემეძლია.

ქიპილია. ახლა მოვწიოთ. თუ ვინმეს დაგრჩათ ფორი მახორკა და, გადაკვარდები ძინო. გრილია მიწა ამ ობრ სანგარში. რა წერია, ვანო?

ივანე. «Война войне», называется. Закурим, братья!

შო. ფილტვები ბუხარივით მაქვს გაქვარტლული ამ მახორკის წვეთი.

(აბოლებენ და ქანცამოცილი კაცის ძილში იძირებიან. უცნაური სიბნელე დასწოლია სანგარს. მარტო ქიპილიას სახე ნათდება, გამოჩნდება მარიაში).

ქიპილია. ჩემო მარია, თვალს მოვშუქავ თუ არა, შენ გუდავ, რას არ შევეჩვიე ამ ომში და უშენობას ვერ ვუძღებ, ქალო. დაილოცა სიზმრის გამჩენი. დასაქარგავში ხარ და უცებ შენ სახლში არ გაჩნდები? ნვახშმევი გაქათათებულ ლოგინში ვწევარ და შენი ტანის მხურვალე მუდუდა. ახლაც თვალი მოვატყუე და აგერ, მიდგებარ თვალწინ. არ მითხრა სახურავიდან წვიმა ჩამოვდის და კერია მეფუტებაო. ყველაფერს ეშველება, რადგან ცოცხლები ვართ. გავმზადვარ, ხომ? ხმაც მყრალი თუთუნის წვეამ გამოუხეშე. არაფერია, ჩვენებური ღვინო ჩამიწმენდს. სად მიდიხარ, ქალო? მეუო უშენობა. ნუ შემიმოკლებ ამ სიზმარს. იქნებ ეს არის ნამდივი ცხოვრება, ომსა და უბედურებას სიზმარში ვხედავ? მძისარე თავისუფალია კაცი, სადაც უნდა იქ წავა, რასაც უნდა იმას მოიპოქმედებს. მაცალონ სიზმარი მაინც, ღამით იწვიათად ისვრიან ახლა. არ მიმატოვო წუითითაც, თორემ გადავირევი. მომხებურე-მაგრადა!

მარიაში. ასე მოგეხატრე, ქიპილია?

ქიპილია. გვთავდი კაცი. უშენოდ ქიან ტყე-მალე არ ღირს ცხოვრება.

მარიაში. შენი პერანგი მიდევს ბალშევეში და ისე მძინავს, ქიპილია.

ქიპილია. ტყვია არ მყარება, სტამბოლის კაეი-ვით ვარ.

მარიაში. მე ნუ მატყუებ, თმა-წვერი მოგრე-ვია.

ქიპილია. ომში ვარ, ქიეფში კი არა, მარიაში.

მარიაში. მაზარა გავცვეთია, ქიპილია.

ქიპილია. წვიმა არ დამკლებია და...

მარიაში. ხმაშიც ბზარი გავჩენია, უნაღვლო კაცს, ქიპილია.

ქიპილია. შენი ტანი გამყრის უფმურს, მარიაში.

მარიაში. ბუხარივით ცხელი ხარ, ქიპილია.

ქიპილია. სანგრის გრილმა მიწამ ვერ დამაზრო, შენი სიყვარული ღვეფფში გახვეული ნაღვერ-დალივით დამაქვს.

მარიაში. როცა მესიზმრები, ძმუფები მიხურს...

ქიპილია. რაც დაგმორდი, შენი ფასი მერე გავიგე.

მარიაში. უშენოდ შუა ზაფხულშიც მცევა, ქიპილია.

ქიპილია. შენი სიყვარული მაძლებინებს, მარიაში.

მარიაში. მეტს ნულარ წახვალ, დამალა ლოდინმა, ქიპილია.

ქიპილია. სანამ თოფ-ზარბაზნის სროლა არ მორჩება, ვინ გამომიშვებს?

მარიაში. გამაძლე შენი ყურებით, ქიპილია.

ქიპილია. როგორ დავტანჯე შენი პატიოსანი ქალომა, მარიაში.

მარიაში. უშენოდ ჩემი ლოგინი ზამთარ-ზაფხულ ცვიია, ქიპილია.

ქიპილია. შენთან აღერსით რა დამდღის, მარიაში.

მარიაში. არ გაგეშვებ, ერთნი ვართ მე და შენ, ჩემო თვალის ჩინო.

ქიპილია. ღმერთო, თუ ეს სიზმარია, ცხადად მიქციე!

(ძილში აბორგებულ ქიპილიას გიო გადაეძიებს).

გიო. ქიპილია, ასე ღრმად რამ დაგაძინა?

ქიპილია. ცოტა გაცვლია, დალოცვილო, კარგ სიზმარს ვხედავდი.

შო. გუშინდამ ისე ჩამაფრინდი ძილში, კინაღამ დამახრჩე.

გიო. რაღა მიჭირს, შენ თუ გუხვეოდი, შოი ტყე-მალაძე.

ქიპილია. ღმერთო, ისე ნუ აღებ ჩემ სულს, ქალის აღერსი აღარ ვიგემო!

გიო. გაგაგონა უფალმა, ქიპილია. აგერ მოდის შენი დამღუპველი.

ქიპილია. ჯილდოს მომცემს, ჰგონია, ჩემს ტვიწნი ბნელს, თავზე ხელს ამაღებინებს, აქ დავტოვებ გერმანელს ტყვიით გახვრეტელ გოგონას. მეოთხე წველი ჩემას ვცვეთ ამ დასაქვევში, ვნატრობ, იქნება დავიტარა ან ხელში, ან ფეხში. ექ, სანამ ცოცხლები ვართ, გულს ნუ გამოვახრევენით დარდს, შეხედე, ბიუო, გელათის ღვთისმშობელს არ ჰკავს?

სანატარი. დაქრილი რომელი ხართ?

ქიპილია. მე ვარ დაქრილი.

სანატარი. მაჩვენე, სად მოგხვდა.

ქიპილია. გულში.

სანატარი. სისხლი არ მოგდის?

ქიპილია. სისხლი რა ხანია გამიშრა ამ ომში.

სანატარი. რა ხართ ეს ქართველები. სახუმროდ არ მცალია.



ქიპილია. ზუმრობა კი არა, ლამის გადავირიო შენი შემებდარე.

გიო. ძაღლის ბედი გაქვს, ქიპილია.
ს ა ნ ი ტ ა რ ი. ცოლიანი სხვა ქალს ეარშიყები?
ქიპილია. ცოტა თუ არ წავიზრუშეთ, ისე არ გამოდის.

ს ა ნ ი ტ ა რ ი. სულწაწყმედილი ყოფილხარ, ჭოჭოხეთი არ აგცდება.

ქიპილია. ამაზე მეტი ჭოჭოხეთი შემირცხენია, შენთან სამოთხეა.

ს ა ნ ი ტ ა რ ი. ვერაფერს გიშველი, საარშიყოლ არ ვარ მორთულ-მოკაზმული.

ქიპილია. გული გულმოდეს, თორემ ქადა ორი ხელით იქმევაო, გაგიგონია ალბათ. შენს უყოცნელს ნუ მომკლავ.

(მიტანება საკონცელად. ქალი ჭერ გაუყურდება წამიერად, მერე სილას გარტყამს და გაუსხლტება).

ს ა ნ ი ტ ა რ ი. მიიღე ზურდა?

გიო. დატეოა მშრალზე, ქიპილია!

ქიპილია. ქალის სილა ზოგჯერ აღერსს ნიშნავს. ცეცხლი წაეკიდა.

(სანიტარი მიდის. სანგრებზე დღის ნათელი გამოკრთა).

გიო. თურად დავათენდა.

შიო. მამალი მანც ყოიღეს ამ დასკარგავში.

ქიპილია. აბა, ბიჭებო, უნდა დავემშვიდობოთ.

შიო. მარტო რას ვახდები უჩვენოდ?

გიო. სადაც შენ, იქ ჩვენ.

ქიპილია. რაც განგებას უნდა, ის იქნება. თუ ერთი პრინციპის მოკვლით ქვეყანაზე ამოდენა ომი დაიწყო, იქნებ ერთმა კაცმა, ქიპილია ქიაშვილმა დაწამაფროს თავისი გამჭირაობითა და მოხერხებით.

გიო. დაულოცე გზა, ცოცხლად ნუ იტრებ საღსაღამათ კაცს.

ქიპილია. ერთი ჩემი წახვლისაც ვიმდგრო, ასე მგონია აქედან ქუთაისამდე გაიგონებენ. ერთხელ ზეტაფონში ვმდგროდი ქორწილში და ფოთში ისმოდა თურმე.

შიო. ტყვიამ არ მოკლას, დარდი გაგათავებს ამ ომში.

(მდგრიან ხმაშეწყობილად. სადაც ამ სამი ჯარისკაცი სიმღერას გარმონი აყვავ. სანგრის თავზე საყელააწული, ფარაჯაში გამოკრული ტანმალალო გერმანელი გამოჩნდა. წვერწამახული მუზარადი ხურავს და პენსენ უყეთია).

ქიპილია. ...ვართ ამ დღეში, ყელში გვებჭინება ცრემლი, ვმდგრივართ ქუთაისში ვასაგონად და უცებ რას ხედავს ჩემი თვალები: მოსულა აგერ, ზედ ჩვენ სანგარზე გერმანელი, ხიშტზე თეთრდროშა წამოცმული შავსანა უქირავს, დაგჭერებია მალდიდან და გვისმენს სახეგაბრწყინებული კარგი ლოტბაროვით. დავაღეთ პირი სამივემ, ჩვენ თვალებს არ ვუჭერებთ. ის კი დგას და ელიმება. შეხედავ, ჩვენისთანა ადამიანია, ღვთისგაჩენილი. დგას ცისფერთვალზეა ბავარიელი და ქიშკართან მოსულ ნანატრ მოყვარესავით გაბადრია მწითური სახე. გელათის ქუჩაზე ერთი ჩემი ძმაკაცი ცხოვრობდა პოლონელი, გვარად გრატოვსკი, ის იყო გამოსახული!

შიო. ქიპილია, შეხედ ბიჭო!

გიო. გვეჩვენება ვითომ, ფუი ეშმაკს!

ქიპილია. მიჩქმიტე, ისევ სიზმარში ხომ არ ვარ?

შიო. მგონი წახვლამ არ მოგიწიოს. აფეხობოცხეხეხე ხით მოგაკითხა.

გიო. ვენაცვალე შენს იღბალს, ქიპილია.

ქიპილია. დაუშვი თოფი, კაცი ამისთანა გაღიმებული შოვა, ტყვიას არ გესვრის.

შიო. რა აცინებს ამ ეშმაკის მახალას?

გიო. შეხედეთ, ბიჭებო, მთელი პოლიტი მოსულა.

შიო. დადამობილებო უნდათ ალბათ.

ი ვ ა ნ ე. Братцы, брататься пришел немчуря.

გ ე რ მ ა ნ ე ლ ი. Bruder! Bruder!

ქიპილია. მომბრანდეს და ჩვენც აგერ ვართ. მაღლაღე საღლადა! როგორ ჩაუგერმანულა ვანიჩკამ.

ი ვ ა ნ ე. Говорил же, брататься пришел!

ქიპილია. ამის მომგონი დასწყევლოს ღმერთმა. (მაშხანას მიწაში ჩაასობს)

ზღრანსტი, გერმანელო!

გიო. რა ენაზე ებუღბუღები, ქიპილია?

ქიპილია. დალოცვილმა ღმერთმა რამდენი ენა ჩამოურგოა აღმინანს, ერთმანეთს ვერაფერს გააგებინებენ, თუ ჩემს წინააღმდეგ შეთქმულება განიზრახესო. მაგრამ ახლა ისე უქირს ადამის მოღმამს, თავის გაჭირვებას ყველა უსიტყვოდაც აგებინებს ერთიმორტეს. ესეც სიმღერის კაცია ალბათ, პირის გარმონი ჰქონია. დაუკარი მუსიკა გერმანელო!

გ ე რ მ ა ნ ე ლ ი. Mjusik?

ქიპილია. ზო, მუსიკა, თოფის სროლას და ერთმანეთის უღეტვას მუსიკა არ სჯობს?

შიო. დააბრტეე ქუთაისში, ქიპილია. იქ ვაცეკვებთ მაგას ბაღდაღურს.

გიო. რა მაქვს ახლა მე ამასთან ვასაყოფი?

შიო. კითხე ერთი, რა დაჰკარგვია, აქეთ?

გიო. მაგასაც უკან უღვანან ოფიცრები. არ წამოვა და ტყვია ზურგში!

ქიპილია. გესმით, როგორ გაახურა? აყვიე, გიო! გიო. მაგათი მანგი შენ უფრო გებერხება. გინდენბურგს მგონი პირადად იცნობდი.

ქიპილია. დაუბაგუნე ერთი მხარზე ჩვენებურად. გიო. არ ჩანს ცუდი კაცი მაგ... ესაა ქვეყნის დამაქცევარი ტვეტონი? ცხვირი კი აქვს აპოლონა ლოთივით წითელი. სმა ეყვარება. მაგისი თავი მომცა ქუთაისში.

შიო. არაყი ეყვარება ალბათ. ღვინის მაგათ რა იციან?

ქიპილია. ბავარიისი კარგი ღვინოები აქვთ. შენთან არ მოვლენ სათხოვრად. მუღის მახარა კი აცვია ამ მამამალს. აგერ, ჩიბუში არაყი ჰქონია. გამობრუფულია მგონი.

გ ე რ მ ა ნ ე ლ ი. Trinken!

ი ვ ა ნ ე. Выпим, отчего же. Твое здоровье германец.

ქიპილია. მაგრად დაუდებო, ალავერდს გაღმოდის, ვანიჩკა. დალიე ვანიჩკა, გემოს რას უშინჩავ, ხომ არ უიღუღობ?

გიო. ისე, იცოდე, ჩემო ვანო, ჰაჰის ყველას ჭობს, ორჯერ ნახად.

შიო. დავამწვარებენ, კაჰაყებს გააქეზებენ და ცეცხლს გახსნიან.



ქიპილია. ჭარისკაცი თუ აქანდე მოვიდა, მისი ომი ზღაპარია, ჩემო შოო. მე ვიცოდე და მაგათ. პურის კორიკები უყვართ გერმანელებს, გავუცვალოთ რამე-ში.

გიო. დადექი ვაჭრობის გუნებაზე, ქიპილია? კითხე ერთი, საათი თუ აქვს, მაგათი საათები ვანთქმულია.

ქიპილია. მგონი, ქართული ესმის, ზედავ, რა ძეწვიანია საათი გამოაძრო ჩიბიდან? უსმინე, შოო. საათი კი არა, პატარა გრამაფონია, უკრავს.

შოო. ნახელავი, იცოცხლეთ, უვარგათ, მაგრამ რა გინდა, რა, მომაგრდებიან თუ არა, ომზე იქაჩებიან.

ქიპილია. გამოაძრო, ამ სააონსაც დაგთავებ. გეცოტავა?

გერმანელი. **Ja, ja, Bitte!**
 ქიპილია. დავტრიალდით და ისეთი ვაჭრობა გამიართა, მწვანე ბაზარი ქუთაისში იმასთან მოგონილი გეგონებოდათ. ზო, რას ბაზრობდნენ მწვანე მაულები პეტლერნიანი ლანდვურები. ღორის ქონიო, ჩიბის ფარნებო, ნათურები და სიგარეტებო. ეს წუმწუმში იქიდან ჩამოშევა, აქამდე მემსახურება, რას ვკლავთ ერთმანეთს, მშვიდობიან აღდგომიციმობას რა ჭობს თურმე? შენც მოგებულნი ხარ და არც ის არი წაგებულნი.

გიო. დამხარხო, მაგარი თუთუნი უვარებიათ.
 შოო. არ ინთება, ქიპილია, მომატეუა ვითომ?
 ქიპილია. ჭკვიანი ნივთს ჭკვიანი მომხმარე უნდა, ჩამოკარი ცერი!

გიო. ქუთაისამდე გზა აღარ შეგეშლება აწი, თუნდაც ღამითაც იარო.

ქიპილია. დროც მეცოდინება და ხანდახან წაუშლდრე კიდეც. სიტყვები არ მესმის, მაგრამ სიმღერა ყველგან ერთნაირ გულსისქმნება.

ივანე. **Войне капут! Кончай войну! Домой.**
 გერმანელი. **Kaput! Nach Hause, Soldaten!**
 ივანე. **Домой, говорит, ребята!**

ქიპილია. მგლად შობილი არ ყოფილა, ეშველა მაგასაც.

ივანე. **Домой, фриц!**
 ქიპილია. ეს კია, ცოტა გვიან მოსულა გონს.
 გიო. შინსიკენ, ვანიჩა!
 ივანე. **Домой, братцы!**

შოო. მართლა გვეშველება ვითომ?
 გიო. ყველა სახლში იქნება და შენ ისევ სანგარში იჯლები, შე უბედურო. ავიკრათ გუდანაბადი!

გერმანელი. **Nach Hause!**
 ეფრეიტორო. აი გერმანული ნაციის სამარცხინო დღე!

ქიპილია. ტყუილად ილუშები, ჩემო ბიძია. ომი კაპუტ.. ვართ ასე ერთ ამბავში, ჩავუდექი თავში მთელ ფრონტს და მომყავს ერთი კი არა, ათასი ენა ერთად. და უცებ სანგარის თავზე იმოღენა უშობარა გასკდა, მეგონა ეს და ხმელეთი უფსკრულში ჩაიტანა. იქიდან გერმანელი გვირტყავს, აქედან ჩვენები. მე თუ არ მიჭრებთ, კინოში მაინც გექნებათ ნანახი ამისთანა უბედური ამბავი. სანგარში ჩავხტი, თუ საკუთარი საფლავში, ვერ გავიგე. ვარ შეწისკვილესავით მტერის გაგანადგობელი და ბრძანავთ ვერაფერს ვხედავ. ისევ არ დამადგა თავზე ის წყეული? იმ ჩემს

მეზობელ შანშესავით დაუკრეკია კბილები და ქრქილებს.

მიქელ-გაბრიელი. ახლა ველარსად ვაქვით ვალ, ქიპილია.

ქიპილია. ჩემი ცოლო ჭკონდეს, გეცლია ცოტა ხანს.

მიქელ-გაბრიელი. ორ ცეცხლშუა ხარ, გაჩენის დღეს იწყევლო.

ქიპილია. ჩემიანებს მოვიწახულებდი, მერც შენი კერძი ვარ.

მიქელ-გაბრიელი. ხომ მოგანატრე ჩემი თავი! შენი ბოლო დადგა.

ქიპილია. ონს სული ხდება, ლუკმა შემოგაკლდება. სალდათი გონს მოდის.

მიქელ-გაბრიელი. ჩემს სამყოფს ყველგან ვიშოვი, იმ გერმანელს ტენში ჩავუძვრები.

ქიპილია. უგუნურს, იცოცხლე, შეეერები, გონიერთან არ გაგივა.

მიქელ-გაბრიელი. ჭკვიანიც ბევრი გამიბრძუვებია, ახა, მოურჩქარე.

ქიპილია. მგზუთე ბიჭი გამჩენია, იმისი ნახვა მაინც გეცლია.

მიქელ-გაბრიელი. მის აკვანზე ჩემი ზარი იწკრიალებს.

ქიპილია. ჩემს მიწაზე ნოკეალი, დალოცვილო, ქელებს მაინც ჭამდნენ.

მიქელ-გაბრიელი. ისედაც ბევრჯერ დამიძვერი ხელიდან, თავი უკვდავი გგონია?

ქიპილია. ...ვევედრე, ვემუდარე, ისეთ ხასიათზეა, გაგივა რამე? საღაური სად კვდება, ქიპილია ჭიპაშვილი. ვზედავ, ვიდაც ჩემს გვერდით თუნუნელასავით არ მიძვრება მიწაში? შევხედე, გამურულ-გაკვამლული ძლივს არ ვიცინა? რას იტყვი ადლფე, სული ტყბილი ყოფილა? რას ეძებ მაგ მიწაში?

ეფრეიტორო. გერმანული არმიის დამარხულ დიდებას.

ქიპილია. იწამე ღმერთი და გაჩუმდი, ვერ ხედავ, იქცევა ქვეყანა.

ეფრეიტორო. მე ერთადერთი ღმერთი მწამს, სისასტიკე! მხოლოდ ის დაამკვიდრებს წესრიგს დედამიწაზე!

ქიპილია. ანტიქრისტიე ყოფილხარ, დაგექცეს ოჯახი.

ეფრეიტორო. ჩვენს არტილერიისტებს ტყავს გავაძრობ და ჩექმად შევიკრავ.

ქიპილია. საკუთარ ტყავს უფროთხილდი, ჩემო ბიძია. ამოგზუბუგეს ერთიანად... ვთქვი და ისევ დამეხშო სენაც და მხედველობაც. აღარც ეს უცნაური ადოლოფე ჩანს სადმე და აღარც ჩვენიანები. ვაგლივარ უღამნოში გულაღმა გამოტოლი და თავს მადგას სიკვდილი, დამყურებს და ეცილება ნიშნის მოგებით. მერე უცებ ისეთი სიჩუმე ჩამოვარდა, ლამის რიონთან მატარებლის კვილი გამეგონა, ბუნდოვანად ვხედავ, მოდიან სანიტრები, მკვდრებს გვერდს უვლიან, დაჭრილებს კრეფენ და მიჰყავთ. დამახება მინდა და ხმა არ ამოდიხს უკელიდან, თითქოს ბურთი მაქვს გაჩრილი. ის კი გულოვანად ხარხარავს ჩემს გვერდით წამოყუდებული.

მიქელ-გაბრიელი. ქიპილია, გამოეხოთოვი წუთისოფელს.

ქიპილია. შენი კერძი ვარ, არსად გავიქცევი.
მიქელ-გაბრიელი. აბა, წამოდექი, თუ ბი-
ტი ხარ.

ქიპილია. ხელ-ფეხი წართმეული მაქვს. ჩემს
მიწა-წყალზე მოგაკალი.

მიქელ-გაბრიელი. მიწა ყველგან ერთნაირად
ქამს ძებორციელს.

ქიპილია. ჩემიანებში შენთან შეყრაც გამიად-
ვილდებოდა.

მიქელ-გაბრიელი. აქაც გაგითრიან სამსო
სახლავს, თბილად იქნები.

ქიპილია. მერე რას წაწერენ ზედ?

მიქელ-გაბრიელი. წარწერას რა თავში იხ-
ლი, ბოლოს იმასაც წავშლი.

ქიპილია. გამიშვი ამ ერთხელაც და მერე ალა-
ლი იყოს შენთვის ჩემი თავ-ფეხი.

მიქელ-გაბრიელი. დამალა შენმა დევნამ,
ძვლები მტკივა. სხელები მყუანან საიქიოს გასამგზავ-
რებელი. გაეშაად!

ქიპილია. დაუნდობელი ყოფილხარ.

მიქელ-გაბრიელი. მორჩი უბედობას და და-
იკრიფე ხელები გულზე.

ქიპილია. ამ შავ დღეში ვარ და თავზე არ წა-
მომალდა ჩემი მარიაში?

მარიამი. რა გემართება, ქიპილია?

ქიპილია. შედება ბოლო, მარიამ, დამკრეს.

მარიამი. შიშმა არ წაგახდინოს, ქიპილია. ეს
ქრილობა ვერ მოგკლავს.

ქიპილია. აქ საიდან გაჩნდი, მარიამ, რამ მო-
გიყვანა ამ ჭოჭოხეთში?

მარიამი. მულამ შენს გვერდით ვარ სიხმარშიც
და ცხადშიც.

ქიპილია. შენ დაგინახე და ქრილობა დამიამ-
და, მარიამ.

მარიამი. გაუძლებ, ქიპილია, გამხნევდი.

ქიპილია. თუ წითელმა ჭვარმა არ მომიწრო,
ცოცხლად დამმარხავენ.

მარიამი. გული გაგტეხა მუხასავით მაგარს.
აგერ ვარ, გიშველი.

ქიპილია. ბავშვები მიატოვე, მარიამ?

მარიამი. ბავშვებს რა უქირთ, არც მშვირები
დამიხოცია და არც მწურვალები.

ქიპილია. ნეტავი დამანახვა ოთხივე ამ წუთს
მშვილად მოგკვდებოდი.

მარიამი. ოთხი კი არა, ხუთი გყავს, მეხუთეც
ბიჭია, შენი წასვლის მერე გაჩნდა.

ქიპილია. ისიც მე მგავს, მარიამ?

მარიამი. ახა ვის უნდა გავდეს, ნამდვილი ქი-
პაშვილია.

ქიპილია. ერთხელ მინც მოგხვეოდი და ისე
დამეღვია სული.

მარიამი. მეც მაგის ნატვრაში ვარ, ღამეებში
ცრემლით ვასველებ ბალიშს.

ქიპილია. წამოდგომა მინდა და ვერ ვდგები მა-
რიაში.

მარიამი. ქრილობას შეგიხვევ და ძალა მოგივა,
ქიპილია.

ქიპილია. რა უმწეო ყოფილა აღამიანი, მარი-
ამ.

მარიამი. შენ ისეთი ჭიშის ხარ, ამ ქრილობასაც
გაუძლებ, ქიპილია.

ქიპილია. თუ არ მომავნებს, მარიამ?

მარიამი. იმდერე, ჩემო ქიპილია, მეც ავაკვები
და ვინმე გაიგონებს.

(უჩინარდება)

მიქელ-გაბრიელი. დამნებდი, ქიპილია, ტუშ-
ილად მიძლიანდები.

ქიპილია. იმ სამიდან ერთი მგონი ქალია. მამ-
ღერე უჟანასენალად.

მიქელ-გაბრიელი. კიდე ვიქრის თვალი? ქა-
ლია ნამდვილად. წესის ასაგებად მოდიან. იმდერე,
უბედურო ქიპილია.

ქიპილია. ღამაშაია?

(მღერის).

მიქელ-გაბრიელი. ნამეტანი, თვალი ზედ
დაკარგება.

ქიპილია. უფრო შემანანე სიცოცხლე, ასე რად
დამსაქე!

მიქელ-გაბრიელი. სად წამიხვალ, რა დღეს,
რა ხვალ.

ქიპილია. უფრო შემანანე სიცოცხლე, ასე რად
დამსაქე!

მიქელ-გაბრიელი. სად წამიხვალ, რა დღეს,
რა ხვალ. (მოდის)

ქალი. მომხარეთ, რა პატარა კაცია და რო-
გორ დამძიმდა.

ქიპილია. იქნებ მართლაც უყვადვი ხარ, ქი-
პილია ქიპაშვილო?

მამაკაცი. რას ამბობს?

ქალი. მგონი მღერის.

მამაკაცი. თუ ამას სამღერლად აქვს საქმე...

ქალი. ჩვენ ჩვენსას ვეცადოთ.

(საკაცებზე აწევენ ქიპილიას და მიჰყავთ).

ნაწილი მეორე

მარტოხელა მარიამი, ზურბანი შანში, ზიკაშვი-
ლები კირია და ზიკილიას დაბრუნება ომიდან.

(ქიპილია ქიპაშვილის კარმიდამო ქუთაისის განაპი-
რას. წვერულვამ გაზრდილი, გახეიბებული ნაფრონ-
ტალი ქიპილია აუღის და ჩამოუტყის თავის კარ-
მიდამო. ქიპილიაში შესვლას ვერ შედეგს).

ქიპილია. ვერ მიცანით, მეუბლებო? რანაირად
უნდა მიცნოთ? სამი წელიწადია სარკეში არ ჩამიხე-
დავს, მეც გადამავიწყდა ჩემი თავი. აქეთვე გადმო-
ვუხვიე და მოწამეთასთან წყაროზე დავიხარე მოწ-
სურებულმა, ჩემი თავი ვერ ვიცნად, ვიღაც უც-
ხო შემომუყურებდა ფსკერიდან. ფუთი, ეშპას-თქვა,
ვთქვი და ავამღვრე წყალი. სად დაკარგე, ქიპილია,
შენი ეუხი და მომიხილაობა. შენი გულსთვის არ
იყო ბულვართან გუმბერნატორის მუდღე კინაღამ
ეტლიად გადმოუხტა ქმარს? რა დაგმართვია, უბე-
დურო; ქალბს ჰკუთიან შლიდით შენ და კვაში კვა-
პანტირადე. ახლა საკუთარმა ცოლმაც არ გაგიკაროს
იქნებ მატარებლებში ნათვრე-ნაჭაბორევი, სამი თვის
დაუბანელ-დაუფარცხენილი, სჭებნარდახვეული აქამ-
დე ერთგულად გაორის შენმა ფეხებმა. ახლა თით-



ქოს ქვები დაგვიდეს, ათიოდე ნაბიჭის გადადგმა გიპირს. იქნებ აღარც გელოდებიან კარგა ხნის გამოტრბეულს? იქნებ, საიდანაც მოხვედი, იქით ვაბრუნება გიკობდეს? მკვდრებში ხართ ჩათვლილი და რაღა ვინდა ცოცხლებში? რა იცი, რა ამბავს შეიტყობ? აგერ, ჩემი მარამი, უცხოხავით შემათვლიერა, ვერ მიცნო. იქნებ მართლა მკვდარი ხარ. ჭიპილია, და არ იცი? იყავი ჩუმად ჩრდილივით, ვითომ არ ყოფილხარ...

(მარამი ჭიპარს მოუახლოვდება, შანშე გვერდით ატუტუნება).

შანშე. კიდევ გზისკენ გიპირავს თვალი, მარამ?

მარამი. ჩემმა ბედმა ასე გაქრა, ნიადგა მოლოდინში ვარ.

შანშე. მომსვლელი ვინც იყო, შინ არი, დიჯერე, შე ქალო.

მარამი. დეკარგული ახლაც ბევრი ჩნდება. იქნებ ჩემი კაციც გამოჩნდეს?

შანშე. ომი რა ხანია მორჩა, სამოქალაქოც დამთავრდა, საზღვრები ჩაიკეტა, ვერ გაიგე აქამდე?

მარამი. ჩემთვის ომი მაშინ გათავდება, როცა ჭიპილია დამიბრუნდება.

შანშე. ნამეტანი შორს გადასწიე, მეორედ მოსვლამდე.

მარამი. ჩემი გაპირება მაქმარე, შანშე.

შანშე. თავის უბედური ხარ, შენთვის სიკეთე მინდა და არ გესმის.

მარამი. რა სიკეთე?

შანშე. ფარვანასავით თავს დაგტრიალებ და არაფრად მაგდებ.

მარამი. კეთილ მეზობლობისთვის მადლობელი ვარ, მეტი რა ვქნა?

შანშე. ამ სახლის სახურავს დამხალს ვუყურებ და თვალეში მტკივა.

მარამი. ხის მასალასაც ცეცხლი უკიღია, რას მიგწვდები.

შანშე. გასამარგლავი უნა ბალახს მიაქვს.

მარამი. ბავშვებს და ეჭო-გარემოს ვერ ავუკელი. ამინდებმაც მიმტუნა.

შანშე. ხარ-მროხა უბალახოდ დაგიდის ფერდიფერდ გაცმული.

მარამი. ვიწვები პირუტყვის საცოდაობით.

შანშე. შენც ჩამოხში, ნადრეკვად იქნობ თავს.

მარამი. მიწაც დამყრია, ჩემს თავს არ ვჩივი.

შანშე. არ გინდა უკვლას ერთად გეშველოთ? პატრონი გამოგჩინდით?

მარამი. ვინ პატრონი, შანშე?

შანშე. ერთი ვინმე რიგიანი მამაკაცი.

მარამი. შანშე, ამ ეჭოდან ცოცხალმა გამაწვარი, ნაჯახი არ გამოიტყუო.

შანშე. მე შენი სიყვარული მალაპარაკებს.

მარამი. მოკლე ნამუსის ქალი მნახე? საყვარლად დაგიდგე?

შანშე. კანონიერ ცოლად მინდებარ.

მარამი. უმალ მიწამ მიყოს პირი.

შანშე. მიწაში ნუ იჩქარი, იქით უკვლას გვიძვს გზა.

გიო. ასეთი რა დინახეს შენმა ბრუციანმა თვალეზმა?

შიო. ლამის თითხე გაიყეთოს იმის ნაბოძევი შექედი.

მარამი. როგორ უცხოებოვით იბახებო?

გიო. დასაქლომად არ მოვსულვარ. სახურავზე გავალთ, კიბე სად გიდავს?

მარამი. ოსტატი შევიპირე სახვალლოდ, რაზე გაგმარჯობ ტყუილად?

შიო. მოგპარბდა ფულეები, მარამ? მაშინ უნას გაგიმარჯლოთ მაინც.

მარამი. აგაშენებთ ღმერთი, მეღუბება ჭირნახული.

გიო. თობი ერთის მეტი არ გქონია, ისიც მოუპირავი.

მარამი. აგერ ქვასალესი, მეორე თობს მეზობლისგან დავისაშუალბე.

(მიღის)

შიო. იშოვა მიწეზი.

გიო. თვალმორულს უყვლაფერი ავად გეჩვენება. გალესე, ვალესე!

შანშე. ხუთი წელიწადი არ კმარა? გული მიხუბს.

მარამი. ჭახომ არ დამრა შენს ეწოში, შანშე?

შანშე. ერთი საზიარო ღობის მოშლა მოგვიბდება. მორჩა და გათავდა.

მარამი. რა ადვილად გადაწყვიტე. ჭიპილია დაბრუნდეს, როგორ ჩაეხვდო თვალბეში, შანშე?

შანშე. იმ ქვეყნიდან დაბრუნებული ჭერ არვის უნახას.

მარამი. მოხდეს სასწაული?

შანშე. შენი ჭიპილია მართლა უკვდავი ხომ არ გგონია? თანახმა ხარ?

მარამი. ახლა ვერაფერს გეტყვი, დრო გვიჩვენებს. (მიღის).

შანშე. ორჭოფობს, ეს უკვე კარგი ნიშანია, შენ რას იტყვი. ჩემო მშობილო, შეუცდენელი ქალი არსებობს ქვეყანაზე?

ჭიპილია. მეც მაგაზე ვფიქრობ ამ წუთს.

შანშე. ჩვენებურს არ გავხარ, საიდან მოდიხარ?

ჭიპილია. საიქიოდან.

შანშე. რა თქვი?

ჭიპილია. ზესტაფონელი კიენაძე ვარ. ფეხები დამეხუთა და წყალტუბოზე მივად, იქნებ მომიხდეს. ეს ჭიპილია ჭიპაშვილის სახლ-კარი არ არი?

შანშე. იმისი გახლავთ, აწი ჩემი იქნება. იცნობალი, თუ?

ჭიპილია. ოში ერთად ვიყავით, ჩემი თვლით ვნახე ტყვია როგორ მოხვდა. ბედაური ცხენი ჰყავდა საცოდავს.

შანშე. მგლებმა შეუქამეს სალორის ტყეში.

ჭიპილია. სახლი კარგე ედგა, ლამაზად გამართული.

შანშე. შარშან დიდთოვლობას სახურავი ჩაექვთ უბედურებს.

ჭიპილია. ცოლი ლამაზი ქალი ჰყავდა, მახსოვს.

შანშე. თხოვდება, ყველამ დაიფიწა ჩემს მეტმა. (მიღის).

ჭიპილია. ახლა მართლა მკვდარი ხარ, ჭიპი-



ლია ჰიპოთეზა, ტყვია ვერ მომერია და კაცის ენა არ მიღებს ბოლოს? ომი იქ დავტოვე, შეგონა შორის და აგერ არ დამხდა ჩემს ენოში? ზღვას გადავურჩი და ცვარი არ მახრახობს? გავბრუნდე და გადავიკარგო? მტერი გვახარო და მოყვარე დავამწუხრო? არა, ჰიპოლია, უარეს განსაცდელშიც გამოგინახავს საშველი და ახლაც ეძებე! შენი გიჟი ასე ადვილად არ ნებდება ბედისწერას. გამგრდელ და შედგი ფეხი ენოში. შენი დათესილი კონდარი ახლაც ბიბინებს და ავ თვალს ნუ ახარებ შენს ფეხბედნიერ ნაკვალევზე. შეეუძაბე ჩემს თავს და მივადექი ჰიპოკარს. მანაინძელო!

მ ა რ ი ა მ ი. ვინ ბრძანდებით?
ჰ ი პ ი ლ ი ა. მაგზავრი ვარ, გზად დამიღამდა, იქნებ დამე გამოთვინო.

მ ა რ ი ა მ ი. ქმარი შენ არ მყავს და უცხო კაცს როგორ გენდო?

ჰ ი პ ი ლ ი ა. ღარიბულად რადგან მაცვია ნასაღდათარს, მგელი არ გეგონო. ადამიანის შვილად გავჩენილვარ.

მ ა რ ი ა მ ი. რა ვიცი, რამდენმა არ ჩამოიარა ამ გზაზე, ყველა მგელივით წამეტანა.

ჰ ი პ ი ლ ი ა. სხვის დოვლათზე ადამიანი თვალხარბია.

მ ა რ ი ა მ ი. არ ვიცი, რას მეგულებიან, ეს გახუნებული კბა ლამის ტანზე შემომადნეს. საიდან მოდისხარ?

ჰ ი პ ი ლ ი ა. ომის გზას მოვეყვები.

მ ა რ ი ა მ ი. მაგ გზაზე ჩემი კაცის გამოჩენა გაუჭირდა დამოცივლ ღმერთს.

ჰ ი პ ი ლ ი ა. რა იცი, იქნებ ხვალ-ზეგ ჩემსავით მოგადგვს კარს.

მ ა რ ი ა მ ი. გამოტირებული მყავს, მეზობელმა მომიტანა ამხავი.

ჰ ი პ ი ლ ი ა. რაო?

მ ა რ ი ა მ ი. ჩემი ხელით მიწა მივაყარეო.

ჰ ი პ ი ლ ი ა. დაუჭერე?

მ ა რ ი ა მ ი. გული არ მანებებს დაჭერებას.

ჰ ი პ ი ლ ი ა. მოტანილი ამხავი ძნელია, ერთი ათად ჩანს.

მ ა რ ი ა მ ი. ბელს სად წავუვალ?

ჰ ი პ ი ლ ი ა. გამოიგლოვე?

მ ა რ ი ა მ ი. უბედურებამაც შეჩვევა იცის.

ჰ ი პ ი ლ ი ა. აბა გათხოვდები, ისე ჰიკვიებ.

მ ა რ ი ა მ ი. ვილას უნდა ჩემისთანა, ისიც ხუთშვილიანი. ვარსკვლავით გოგონები დაუთხოვრები დარჩენენ.

ჰ ი პ ი ლ ი ა. მუშტარი ყველანაირ საქონელს ჰყავს.

მ ა რ ი ა მ ი. გულს მიყეთებ? ჩემი მზანდა გასულია. მიირთვი, ბევრი არაფერი მაქვს.

ჰ ი პ ი ლ ი ა. რა ხანია ქალის ხელით გაწუხობილ სურფრას არ მივცლომივარ.

მ ა რ ი ა მ ი. უკაცო ოჯახი მაინც წელგატეხილია.

ჰ ი პ ი ლ ი ა. დინოც საქები გქონია.

მ ა რ ი ა მ ი. ჩემი ქმრის დაწურულია, საღდათი თუ გამოიფლის, იმას ვასმევ ხოლმე. იმას უყვარდა გზაზე გამოჩენილი კაცი.

ჰ ი პ ი ლ ი ა. შენ რატომ არ სვამ?

მ ა რ ი ა მ ი. ჩემი თავისთვის დინოც კი არა, წყალში ძლივს მიმეტება.

ჰ ი პ ი ლ ი ა. ოჯახს დაგილოცავ, შენი კაცი მალე მოგსვლივით შენ.

მ ა რ ი ა მ ი. ღმერთმა გისმინოს. ცოლიანთა ხელსაღი

ჰ ი პ ი ლ ი ა. შენისთანა ქალი ჩემისთანა ხეინხარს წელში გამართავდა.

მ ა რ ი ა მ ი. შენ ცოლს რა ღმერთი გაუწერა?

ჰ ი პ ი ლ ი ა. თუ ქალს ქმარი თავზე არ ადგას, ბევრი მოცთუნებელი მიეტანება.

მ ა რ ი ა მ ი. ვისაც ნამუსის დაცვა უნდა, ყველგან მოახერხებს.

ჰ ი პ ი ლ ი ა. ამ კედელ-ყურეს გაუმარჯოს, სადაც შენისთანა ქალი ტრიალებს. ისე არ გეწყინოს და დედაკაცი სუსტი არსება.

მ ა რ ი ა მ ი. გაკირვება ქვა და რჯინად აქცევს.

ჰ ი პ ი ლ ი ა. დავიჭერო, მამაკაცის წადილი არ გაგკრავს ხოლმე გულში?

მ ა რ ი ა მ ი. იმ გულს უმალ მიწას მივაყარი.

ჰ ი პ ი ლ ი ა. ტყუი.

მ ა რ ი ა მ ი. სტუმარს ცუდი სიტყვა როგორ გაკადრო?

ჰ ი პ ი ლ ი ა. მაგ ცეცხლს რას ადვიტებ, გაანელე, კვეს-აბელი თან მაქვს.

მ ა რ ი ა მ ი. ჩემს ქმარს სიტყვა მივეცი, მის მოხვლამდე კერა არ გადაცივო. ნაკვერჩხალს ნაცარში ვახვევ და დილით ვადვიტებ ალიონზე.

ჰ ი პ ი ლ ი ა. მართლაც ოჯახის ბურჭი ბრძანებულხარ. მშვიდობით ბრძანდებოდე.

მ ა რ ი ა მ ი. აქი ღამის გათევა გინდოდა?

ჰ ი პ ი ლ ი ა. პატოსანი ქალი ჩანხარ, უცხო კაცის სტუმრობას კულს გამოაბამენ, ჰორს იტყვიან.

მ ა რ ი ა მ ი. თუ ჩემ თავთან ვარ მართალი, ენა რას დამაყლებს, სხვისი?

ჰ ი პ ი ლ ი ა. თავის გატეხვა სჭობს სახელის გატეხვასო, იტყვიან.

მ ა რ ი ა მ ი. ამ ღამეში სად უნდა წახვიდე, თავი არ გიყვარს?

ჰ ი პ ი ლ ი ა. შენისთანა ქალის შუქი გამყვება გზაზე. ეს გუდასტვირი ვისია?

მ ა რ ი ა მ ი. ჩემი უბედური ქმრის.

ჰ ი პ ი ლ ი ა. ხელმოყლედ ხარ, რაც გინდა მოხოვე მაგის საფასურად.

მ ა რ ი ა მ ი. მაგას ფული არ ადევს.

ჰ ი პ ი ლ ი ა. ამ ბოხაში დიდძალი ოქრო-ვერცხლი მაქვს, გლახაკად არ ჩამთვალო.

მ ა რ ი ა მ ი. სასაღნი ოქრო-ვერცხლად ვერ დაგიტომბ.

ჰ ი პ ი ლ ი ა. უკეთეს მუშტარს ვერ იშოვი.

მ ა რ ი ა მ ი. ტყუილად ირჭები, ჩემი კაცის სულია მაგ გუდაში.

ჰ ი პ ი ლ ი ა. შეუტეხავი ყოფილხარ.

შ ი ო. ქალი ხარ, ღალატანი ბუნება დაგყვა.

მ ა რ ი ა მ ი. თურმე რა გღებია გულში, მეზობელს სტუმრობა დავუშალე?

შ ი ო. ერთხელ მოვა და გაშლილ ლოგინს დაახვედრებ.

მ ა რ ი ა მ ი. შენ მართლა ცუდი სიზმარი ხომ არ ნახე? ნაცარს და ნადვერდალს დავახვედრებ, ვინც ცუდი განზრახვით შემოვა ჩემს ოჯახში.

გ ი ო. ექვიანიც გახლი ამ ბოლო დროს? ვაი შენი ცოლის ბრალი.

მარიამი. თუ კაცი ხარ, მაგისთანა გადაბრუნებული სიტყვა მეორედ არ დაგცდეს პირიდან. მე ჩემ ლმერთან და ჩემ სინდის-ნამუსთან ვარ მართალი, ხედა საბუთი არ მომძვინვარება, მაგ ჰქვას მოკიდე სხვა და ეს სტუმარი დამილოცე. ვინ იცის, ახლა ჩემი კაცის ამასავითა უცხო კარზე? ეს ჰქილია ჰიპოკრიზისი ოჯახია, და, თუ მისი ძმა ხარ, ძმობა გასწიე.

შოი. დავლევ, ბოლომთ დავლევ, ამ უცხო კაცთან ვარ ალავერდი. თუ სადმე ცოცხალია ჩვენი ძმაც, ისე გაუმარჯოს, თუ არა და, საუკუნო ხსენება! ანუ ვნახ მუ!

გიო. ძლივს არ თქვა კაცური სადღეგრძელო? თუ პირში სული შერჩა, ქვეყნელიდან ამოძვრება და ერთ მშვენიერ დღეს კარზე მოგიაკუსნება, მარიამ ჩემო. თუ ასე არ მოხდეს, ეს უღვაში მომპარსეთ. ხომ გავს იმ დღისთვის გადანახული თავმოგოზილი თავკვერი?

მარიამი. ვინ ბედნიერი ეღირსება მაგ დღეს. ჰქილია. დადგა მაგ დღე მარიამ, მოხსენი თავი შვიდოკიანს.

მარიამი. ვინ ხარ კაცო, შენ, არ შემშალე ჰკუიდან.

ჰქილია. დაბრუნება და შინ მოსვლა, ვისაც კარგი ცოლი უყავსო. მაღლობელი ვარ ჩემი ბედის. რას დაგუიფიფთ თვალზე? ჰქილია ვარ, მაგ ლმერთგამწურალებო!

მარიამი. ლმერთო, შენ მიშველე!
(ჩაჩოქება).

გიო. არის, ახლა ეს არ ჩავაკვდეს ხელში.

შოი. აწი რა მოკლავს ამ უბედურს? თვალი ხომ არ მატუტებს?

მარიამი. ჰქილია, სიზმარი ხარ თუ ცხადი?

ჰქილია. ახლა იმდენს იზამთ, ცოცხალ კაცს მოჩვენებად გადამაქციეთ. რა საბუთს მოხვით?

შოი. იმდერე, თუ მისი ხმით მღერი, დაგიჭერებთ, თუ არა და, ეშმაკის მოგზავნილი უყოფილხარ.

ჰქილია. ვამტიციო, ნამვილი ვარ? საკუთარი ცოლიც ვერ მცნობს, ისე გადავგვარდი?

მარიამი. რადაცას გული მიჩურჩულებდა, მაგრამ არ მეგონა?

ჰქილია. აბა შენებური მეორე შოი. რა ენა ჩაგვირდა?

გიო. მართლა ჰქილია ხარ, ბიჭო?

ჰქილია. გუბუნებოლით, უკვდავი ვარ-მეთქი და არ გჯეროდათ.

მარიამი. ეს რა საღამო დამიღამდა!

გიო. თქვი, შე ქალი, რა დღე გამოთენდა-თქო.

შოი. მოდი და მეორედ მოსვლას ნუ დაიჭერებ?

ჰქილია. მკვდარი მაშინ ვიქნებოდი, ეზო-გარემო და ოჯახი გაჩანაგებული დამხვედროდა და ცოლი გაორგულბებული. ახლა ღვიწო ვცვათ და ჰქვას ვესრლოთ ქუდები. დაბადების დღე მაქვს დღეს, ომიდან მობრუნებული კაცი მეორედ დაბადებულია.

გიო. შენი დაბრუნებისა იყოს, ჰქილია ჰიპოკრიზილო...

ჰქილია. ისეთ იღბალზე ვარ გაჩენილი, მიქელ-გაბრიელმა ვერაფერი მომიხერხა.

შოი. ჩვენი თვლით არ გვენახა მაინც, ყუმბარამ დაგმარა.

ჰქილია. აბა უყარჯენს სიღამაზისთვის ვინ ატარებს? მსოფლიო ომის ისტორია ჩემს ტანზეა ჰქილია. ლობობით დაწერილი. სამოცი ჰქილია მაგისთვის გიო. კარგი ახლა, ნუ გადავვრევ, თუ კაცი ხარ.

ჰქილია. მსოფლიოში პირველი კაცი ვარ ჩემი ჰქილია. საბუთიც მეზობა ბეჭედდასმული. გაჩვენო?

მარიამი. უფლოს და უფვხოს განატრობდი.

ჰქილია. ჭირად გინდობდი, ქალო, ოჯახში?

მარიამი. რადგან ცოცხალი დაგინახე, არაფერს ვნაფლობ. დამილოცხარ. შემოგველე.

ჰქილია. ახლა მომიჭეით გვერდში და მოვიღბინოთ ჩვენებურად. თავიდან ვიწვევ ცხოვრებას.

შოი. აქამდე ნაცხოვრებს არ ავდებ სათვალავში?

ჰქილია. ამ ომამც ვერ მომიღო ბოლო, აწი ვაპირებ კაცურად ცხოვრებას, აწი თუ იცით, ლმერთი როცა სიცოცხლეს არიგებდა, რამდენი წელიწადი უზობა ადამიანს?

შოი. ასი.

გიო. მიუმატე, შენი ჯიბიდან ხომ არ არის?

ჰქილია. ოცდაათი წელიწადი მიმოძებიაო, ბრძანა ლმერთმა. იცოტავა კაცმა, ოცდაათი წელიწადში რა უნდა მოვასწროვო? ახლა ვირი მივიდა ლმერთთან. ვირსაც ოცდაათი წელიწადი უზობა მამა-წეციერმა. იბევრა ვირმა, დალოცვილო, ოცდაათი წელიწადი საპალნეს რა მაწიღინებსო? თხუთმეტი ქულამდე მეყოფაო. კარგო, დათანხმდა ლმერთი, ჩამოაპრა ვირს თხუთმეტი და ადამიანს მიუმატა. ახლა ძალი მივიდა, იმასაც ოცდაათი წელიწადი შესთავაზა ლმერთმა. შეუხდა ძალი, ოცდაათი წელიწადი რა მაყუფებს, თხუთმეტი მეყოფაო. ადამიანს ისევ თხოვა ლმერთს, მაგისი თხუთმეტი წელიწადიც მე მომიმატეთო. უაბულს ვარო, თქვა ლმერთმა. ახლა მაინა მივიდა, იმასაც ოცდაათი წელიწადი მიუთვალა უფალმა. მაიმუნმა ქვა ააგდო და თავი შეუშვია, ოცდაათი წელიწადი ხეებზე რა მამლობიალებს, თხუთმეტი მეყოფაო. დათანხმდა ლმერთი. კაცმა მაიმუნის ის თხუთმეტი წელიწადიც გამოთხოვა ლმერთს. ხარბი ადამიანი, რაგინდ წვალობებს, დიდხანს უნდა მაინც სიცოცხლე ამ უცნაურ წუთისოფელში. მას მერე ხან ადამიანურად ცვხვოვრობთ, ხან ძალღურად, ხან ვირულად და ხან მაიმუნურად.

გიო. ზოგი მთელი ცხოვრება ღორობს და კაცად მოაქვს თავი.

შოი. ზოგიც მაიმუნობს, ზოგიც ძალივით ყუფს.

ჰქილია. მეც ამ ომსა და დეიდარაბაში ვირის საპალნეც ვწოდებ, ძალივითაც ვუყუფებ და ვიშამივლი კედლებს, როგორმე პირში სულ შემჩრჩნოდა. ამიერიდამ ადამიანურად მინდა ვიცხოვრო. ადამიანის კუთვნილი ოცდაათი წელიწადი დამარჩენია. მინდა მივცას ვხნა, ოფლი ვღვარო, მოსავალი მოვიწიო, მერე ცალს ვეფერო, შვილიც ვწარმო და მტერ-მოყვარეს გავუძღვე. ალალი სუფარა მქონდეს გაშლილი, წიემებ-ქორწილებში დავმღეროდებ. ნუ გამიძვირებ ამ სიხარულს, ადამიანის გამჩენო!

შოი. იცოცხლე, კარგია, თუ გაცალეს ადამიანური ცხოვრება.

გიო. გაგიხმეს ენა, შოი, დღეს მაინც ამოთქვი, ბიჭო, იმედია სიტყვა.



ჭიპილია. დავიჭერო, ოცდაათი წელიწადი მაინც ვერ მოისვენებს ადამიანი დედამიწაზე? მაშინ როდისღა უნდა იცხოვროს? ფესვმაგარი გამოვდექი, ახლა მაღბნივ ჩემს დედულეთში, გამჩინო! რაც სისხლი ვდებრე, ამ ღვინით უნდა ავიწაწალო, ამის ძალას ვენაცვალე, შემოვხეთ ერთხელაც!

გიო. ჭიპილია, მთელი ქუთაისი გეწვევა ხვალ სტუმრად.

ჭიპილია. მოვიდნენ, აგერ ვართ, დატრიალდი, ჩემო ქალო, ისეთი ღვინო გავაჩალოთ, ამერიკაში გაიგონ, ჭიპილია ჭიპაშვილი ქეიფობსო. მე შენ გიტყვი და არ მიცნობენ მთელ დედამიწაზე!

(სუამს, მეგრე თახჩიყვი მღეროან, სიმღერა მაღლდება და მთელ ქვეყანას ედება).

გიო. ადექი, შო, მოსვენება უნდა კაცს ოჯახში. შიო. დამე მშვიდობის, ღმერთმა მშვიდობიანი დილა გაგიტენოთ. (მიღიანს).

(ერთმანეთის ალერსის მონატრებული ცოლქმარი ბედნიერების სიტკბოებაში იძირებიან).

მიპილიას წამოჩტიბული შვილები და ბერძენისთან დაწყებული ომი

(ჭიპაშვილების კარმიდაღოში ივანის თაქარა მზე ჩამომდგარა. წელსვეითი შიშველ, შეკარმაგებულ ჭიპილიას ზურგზე დოქით წყალს ასხამს მარიაში).

ჭიპილია. დამათქოლონენ, შე ქალო, გენანება? მარიამი. გეყოფა. რაღა ამ შუადღეს მოგიწინა ბანაობა, ათისი საქმე მაქვს.

ჭიპილია. ჩემი ძმაცაცები მპატუებენ გელათში, დაუბანელი ხომ არ წავალ.

მარიამი. ბარემ ქირით დაუდექი ხალხს თამადად. არ მოგებურდა?

ჭიპილია. როცა ჭიპის ხელში დაქერისა და სადღეგრძელოს თავი არ მექნება, დაუძახე მესაფლავეებს და გააქტრევივ ჩემთვის საფლავე საფიჩხიას სასაფლაოზე.

მარიამი. ახლა შენი სიკვდილი მკალია მოსწრებული შვილმომავლის პატრონს. ერთი ქალიშვილი მაინც მყოლოდა შემსარფებლად.

ჭიპილია. მოგიყვანენ ბიჭები რძლებს და გეშველება.

მარიამი. ვინ ბედნიერი ეღირსება, დაჩხილი გაქვს ტანი, რისი სული გიდგას.

ჭიპილია. ჩვენი ბიჭების ქორწილში კიდევ ვიტრიალებ ჭარხავით.

მარიამი. სად გავლი სუფრას, ეს ამოედნა ოდა დაუხურავია ნახევრად.

ჭიპილია. ცის ქვეშ, ჩემო მარიამ, სუფას გაქიშვა არ დაგეჭირდება.

მარიამი. ასწლიანი კაცი ხარ, დარდი არ იცი.

ჭიპილია. დარდს გამოვაქმევიებ უღელს? ოლონდ შენ მყავდე ყოჩაღად.

მარიამი. მართლა მე შეფერე, თორემ ბოლოს ცოლად დარჩები.

ჭიპილია. უშენოდ ერთი დღე ნუ მაცოცხლოს მარიამ.

მარიამი. ენა არ გქონდეს, წყალი წაგიღებს. გადირივ, გამოვიხელო.

ჭიპილია. მთელ ქვეყანაზე განთქმულ ვაჟაკს ახლა მიწუნებ?

მარიამი. ვიცი რა უარამან უანთელიც ხარ. შეიშურალე. კეცი გადამიხურდა.

ჭიპილია. ჩემი ვაჟაკობა შენზე უკეთესი იცის?

მარიამი. ბავშვებს გააგონებ, თავს მჭირ ქვეყანაზე?

ჭიპილია. მალე მთლად გამიცვივებ ლოგინს ჩემი გაჩინილების შიშით.

მარიამი. მაგ ენაპირზე ბოქლოში დაგაღონ, შენსას არ მოიშლი.

ჭიპილია. ბედნიერი კაცი ვარ, ერთი მაინც გაენახლისებ გუნებას. ესეც ღვინო და თუთუნო ხომ არა, გამოვიზოგო ნორმაზე?

მარიამი. დამაღამდა შენთან ლაქლაქში, ხელით ვკიდევარ.

ჭიპილია. ბოლოს მაინც ასწრებ ყველაფერს. მოგესიყვარულო ცოტა ხანს.

მარიამი. მე ნელი ვარ ყველაფერში, ჭიპილია, შენსავით ვერ ვუჩქარებ.

ჭიპილია ჩვენს სიყვარულს მართო დამე რას ეყოფა, მარიამ?

მარიამი. გაკმინდე ხმა, ეგერ მოდის ჩვენი უფროსი ბიჭი.

ჭიპილია. შეხედე როგორ ხეირობს ჩვენი ჭიში და მოდგმა. მალე კრილოსანი დამჭირდება, ესენი ხელს არ გამამჩრევიანებენ უანა-ვენანში და ოჯახში.

მარიამი. გქონდეს მაგისი იმედი. მართო მაგათი ფესხაცემლების წმენდა და პერანგების რეცხვას ვერ აღუდევარ ერთი ქალი.

(ეზოში ჭიპილიას უფროსი ბიჭი დათო შემოვიდა).

ჭიპილია. გირბნება, ბიჭო, მოგდევედა ვინმე? დათო. სპირიდონა მილიციელი დამედევნა. დედაჩემო, პერანგი გამოუთოვე.

მარიამი. ახლავე, უთო გახურებული მაქვს.

ჭიპილია. ამასაც ქორწილში ეჩქარება მგონია. დათო. კონსულტაციაზე მეჩქარება ინსტიტუტში.

ჭიპილია. რას სწავლობ ამისთანა უსაშველოს? დათო. ნიუტონის მექანიკას, მსოფლიო მიზიდულობის კანონს.

ჭიპილია. კაცი შენ ყოფილხარ, დღითი სტადიონზე ვარჯიში, შუადღეს ინსტიტუტი, დამით საფრენოსნო სკოლა, ეს რა კანონი ახსენე?

დათო. მსოფლიო მიზიდულობის, მაგის ძალით არ ვწყდებით დედამიწას.

ჭიპილია. საჩემო კანონი ყოფილა. ცაში ფრენას მე არ ვაპირებ.

დათო. კაცი არ ვიყო, თუ ერთხელ მაინც არ ჩავხვავ თვითმფრინავში და პარაშუტით არ გადმოგატუნო წყალტუბოს მინდორზე.

ჭიპილია. უყურეთ ამ ბლარტს! შენ გაჩენილიც არ იყავი ქვეყანაზე, როცა მე ორფრთიან თვითმფრინავს დავაქროლებდი რუსეთ-გერმანიის ფრონტზე! ჩამოვქროლებდი მოწინავე პოზიციებს და ატუდებოდა გერმანელებში ერთი წივილ-კივილი: „არჩიკა, ჭიპილია მოფრინავსო!“

დათო. არ მითხრა ახლა ცეცხლწაქილებულ თვითმფრინავიდან პარაშუტით გადმოვმხტარვარო.

ჭიპილია. გადმოვმხტარვარ და პარაშუტი არ გახსნო, თოვლა გადამარჩინა. ორი დღე და დამე მეძებდნენ თოვლი ჩარქობილს თვდაყირა.

დათო: სურათებზე პილოტად კი არა, ფეხოსან ქარისკაცად ხარ გადაღებული.

ქიპილია: ფეხოსანში ადრე ვიყავი, მერე ავია-ციაში მივრეს სილი.

დათო: რაც შენ ვერ იფრინე, მამაჩემო, მე შეგისრულბე.

ქიპილია: შენ იმედზე ჩემი მტერი იყოს. მე კიდე შევძლებ შენოდენს.

დათო: ჭრილობები, იცოცხლე, მართლაც ბლომად გქონია.

ქიპილია: თვლა იცი ორასამდე? ამდენი თურმე ერთ ამერიკელ მწერალს ჰქონდა ავსტრია-იტალიის ფრონტზე მიღებული. ერთი იმსთან ჭიკა ღვინო დამალევინა, მეძებს თურმე ქუდიმოგლეკილი.

მარიამი: ნუ გადაშირიე ეს ბავშვი შე შეჩვეუბულო.

ქიპილია: ბავშვი, თორემ კბილი არ ამოსვლია ჭერ. ჩემ წილს გადავრევე, შენი წილი იყოს ჭკვიანი, ისიც ეყოფა.

(ეზონი შემოვლენ მომდევნო შვილები მერაბი და დენა).

მარიამი: რა ქენი, დაწერეთ, დედა?

მერაბი: დაწერეთ კი არა, დაჯახტეთ, დედაჩემო. დედა მანა. მგონი უგამოცდოდ დაგვავან პირველ კურსზე მე და ჩემი ძმა.

ქიპილია: ბარემ ორიც უნდა გაგვეჩინა, მარიამ და ერთი ფეხბურთის გუნდი ოჯახში გვეყოლებოდა. ამ ქუთაისის „ტორპედოს“ იქნებ მაშინ დადგომოდა საშველი.

მარიამი: ფეხბურთმა ჩამოარჩინა ორივე, მართო სიმღერაში აქვთ ხუთიანები.

ქიპილია: ახლა იტუვი ჩაწიკწიკებული სამიანების პატრონს რა გამღერებდათო. ჩემი შვილები არ მღეროდნენ, თავი მექნება ცოცხლად მოსალაგვი. სად შეგაქვთ საბუთები, ბაბაჩიებო?

მერაბი: ჭერ გამოცდებს მოვრჩეთ და მერე გადავწყვეტო.

მარიამი: შენ თუ გიყურებს, კონსერვატორიაში უნდა შეიტანონ ატესტატები.

ქიპილია: არ, ერთი ექიმიც გვჭირდება ამოდენა ოჯახში. რა იცი, რომელი ჭრილობა როდის გამახსენებს თავს.

დედა: საექიმოზე დიდი კონკურსია. დიდი კაცის შვილი მე არა ვარ და ვინ მიმიღებს?

ქიპილია: ჩემზე დიდი კაცი საქართველოში კი არა, მთელ ევროპაში არ მეგულება მე. ამდენი ჭვარმენდლები პატრონს ვინ დამიღებდა წინ?

მერაბი: ჭვარმენდლები რა გამოსაჩენია ჩვენ დროში, მამაჩემო?

ქიპილია: ომში მივიღე, ტყუილად კი არ უბოძებია ნიკოლოსს. ერთი ფინეთის ომი გამომჩა, თორემ კომუნალ დაკლებივარ? ბუდიონი ტყუილად კი არ კითხულობს ხოლმე, ეს ქიპილია სად დაგვეყარა, უმისოდ კაპიკად არ ვღირვართო. რას იცინით, თქვე ცინგლიანებო?

დათო: ახლა იმასაც იტუვი, ბუდიონის კავალერიაში პირველი ვიყავიო.

ქიპილია: შენ არ გეხსომება, დედაშენის საწოლთან მაღალი ვაჯა დგას, ჰპობდრომის გახსნაზე მოვიგე პრიზად.

მარიამი: ისევე გითხარი, მაგის ნაწილიც არ გვარჯუა?

ქიპილია: მეცით ახლა პირში, ქვეყანაში გვარჯუა ჩემი და საკუთარი ცოლ-შვილი ვერ დავაჭერე, ბედი უნდა ყველაფერს.

დედა: მანა. მართლა რას წვდით ყელში ამ კაცს? ერთი შერი საკუნებო უნდა გიმღეროთ მამაჩემო. ამ ეყვი, მერაბ.

მარიამი: ბარემ დავუძახებ დანარჩენებსაც და გამოვა ერთი საოჯახო ორკესტრი.

ქიპილია: იმხნელები თუ არიან ერთი დედ-მამის შვილები, ცუდად მღერიათ იმიტომ. მიდი, დედა. ეს ნამდვილად ჩემი შვილია.

მარიამი: რომელში გეპარება ექვი, ქიპილია?

ქიპილია: მაგ შენ უნდა იცოდე, აბა, სუფთა მეორე და ბანი გოდრიო.

მარიამი: ხალხი რას იტყვის, ამ გახურებულ მუშაობაში რა ემღერებათო?

ქიპილია: ჭერ ერთი, კვირა დღეა. ნეორტე, შემირცხვინა უსიმღეროდ, ცხვირჩამოშვებულად გაკეთებული საქმე. აბა, დათო, შემოგვეშველი! „მალა ცაში ავფრინდები“. ისედაც გიყვარს ფრენა და შენზეა ზედგამოჭრილი. შენ სად მიხვალ, მარიამ? რა ხანია შენი ხმა არ გამიგონია, აგუყვები, თუ გიყვარდე.

მარიამი: გამაბრძვეთ ახლა ამოდენა ქალი. მილიონი საქმე მაქვს.

ქიპილია: ამისთანა დღეს სიმღერა უხდება. ვისაც გულში არ ემღერება, იმის გაკეთებულს ბარაქა არ ექნება. ერთი მუხლით მალა აჯობებს. დოლ-გარმონი მერე მომაშველეთ, როცა ეშხში შევალ (მღერიან) ვართ ერთ ამბავში ამოდენა ოჯახი. მეტი რა უნდა კაცს? ყანა გამარგული მაქვს, ვენახი აკრული და შეწამული. ავად არავინ მყავს და არც მშიერ-მწყურვალი მეგულება ვინმე. რა უნდა მეტი დამიანს? ცოტა დაუღიხინდეს, ცას მიწვედება სიხარულით. რა გინდა, რას მერჩი? სხვისთვის ხომ არ წამოერთმეფია რამე? მაქვსოვრე, მამუშავე და მალხინე ამ მოკლე წუთისოფელში. რაში მენადვლება, რომელმა დილომატმა ვის ჩამოართვა ხელი, ან რომელმა პრემიერ-მინისტრმა რა სიხმარი ნახა წუხელის? რთი მჭობა ინგლისის პარლამენტის წევრი მე, ქიპილია ქიპაშვილს? ან რატომ ვარ მოვალე რამდენი გივი და გადარეულია, იმის ჭკუაზე ვიარო? მაკალინ ცხოვრება. თოფი ისე შემჭარდა, სანადიროდ აღარ დავღვივარ, არც რომზე ვჭილი ბაღეს, თევზიც მეცოდება და ფრინველ-ნადირიც. ყველა სულდამულმა იბოგინოს, რას ერჩი? ამ ფიქრებში ვარ და თავზე არ დამადგა?

მიქელ-გაბრიელი: რას ამბობდი, ქიპილია?

ქიპილია: ვბჭობდი ჩემს გუნებაში. დაგავიანდა სტუმრობა.

მიქელ-გაბრიელი: ნამეტანი დაგილიხინდა, გატუბო, ჩემი ხმა დაგვიწყებია.

ქიპილია: რა სანატრელი შენ ხარ. ნეტა მამიანაც არ მოდიოდე, როცა მოსასვლელი ხარ.

მიქელ-გაბრიელი: ოცი წელიწადი გაცალე, ნამეტანი მომრავლდით.

ქიპილია: ლუკმა პური ახლა არავის უჭირს. მიწა ყველას ეყოფა.

მიქელ-გაბრიელი: ერთი პიტლერსაც კითხე,

მიწა არ გვეყოფნისო, გაიძახის. აქეთ უნგრეთ-ჩეხოსლოვაკია გადაუღალა, იქით საფრანგეთი დააჩოქა. ჩემი დრო ისევ დადგა.

ქიპილია. მაგას ეტუხოზოდა, რა შვილიც იყო.

მიქელ-გაბრიელი. იცნობ?

ქიპილია. შენსავით.

მიქელ-გაბრიელი. ისეთ ქარიშხალს ვეპირებო, უწინდელი ომი ტუბილ სიხმრად მოგეჩვენება.

ქიპილია. ჩემზე არ უფიქრია, მაგ ღმერთგამწყურალ?

მიქელ-გაბრიელი. შენი ჭავრი აქვს სწორედ. შვილები ბლომად გყოლია.

ქიპილია. სულ ბიჭები შეყვანა.

მიქელ-გაბრიელი. საჩემოდ დაგვირდია.

ქიპილია. მე გამოგუვები, ამათ რას ერჩი.

მიქელ-გაბრიელი. ისევ იწყება ჩვენი თამაში. ვნახოთ, თუ ახლაც ხელიდან წამიხვალ. რადიოს არ უსმენ?

ქიპილია. სიმღერებს ვუსმენ ხოლმე.

მიქელ-გაბრიელი. იმღერე, იმღერე. სიმღერა მაღე მოგენატრება.

ქიპილია. უცნაურ ბედზე ვყოფილვარ გაჩენილი (მიქელ-გაბრიელი მიდის).

დემნა. შეგეშალა, მამაჩემო, მეორეზე გადახვედი.

მარიამი. რაზე დაფიქრდი, ქიპილია?

ქიპილია. არაფერზე, დაწყევლოს ეშმაკმა. დავიწყოთ თავიდან.

მარიამი. ბარემ სადილიც აქ გავშალოთ ხის ძირში.

ქიპილია. აჭობებს.

(ისევ მღერის. ეზოში შიო და გიო შემოვლენ).

მარიამი. რა შორის დგახართ უცხო სტუმრებით?

მერაბი. ბანები შემოგვემატენ, მამაჩემო.

ქიპილია. სად ხართ, თქვე პლუტებო, სიმღერა მაინც არ გესმით?

შიო. ნამეტანი გახარებული ხარ ქიპილია.

ქიპილია. მოწყენილი მტერი იყოს, საფლავშიც გვეყოფა.

გიო. რადიო გამართული გაქვთ?

ქიპილია. რადიოზე ნაკლებ ვმღერით, თუ?

მარიამი. გულმა მიგრძნო, რალაც ცული ამბავი მოგაქვს, შიო.

შიო. მე კი არ მომაქვს, პიტლერის ოჯახი ვნახე ამოწვევტილი.

მარიამი. ვაი შენს დედას, რომელი ერთი გიდაროდო?

დათო. არ შედრკეთ ძველებო, კუდილთ ქვას ვასროლინებთ პიტლერს.

ქიპილია. თქვენ იმედზე მტერი იქნა. თქვე ცინგლიან თავებს მოუარეთ.

დემნა. მაგას ნუ იტუვი, მამაჩემო, გამოვდგებით როგორმე.

მერაბი. ნახავ, ორ კვირაში ყოფას ვუტირებთ.

შიო. ღმერთმა ქნას, ომი ადვილად იწყება და ძნელად თავდება.

გიო. ამაზე უკვე გაათავა ერთი სიცოცხლე. ვეღარ შეეჩვიე?

შიო. პრასი კი არ ვარ, მეორედ ამოვიდე. შენა-ნება ეს გასახმობი გოგრა.

ქიპილია. აგერ სუფრა გაშლილია და ბარემ დავილოცოთ წასვლის.

(ტიქებს შეავსებენ და ილოცებიან. ქუჩაში წასვლა მას უხარისხი).

შიო. რამდენი საუკუნეა ამ სიმღერას მღერის?

გიო. შენ ის თქვი, კიდევ რამდენ საუკუნეს იმღერებენ.

მარიამი. დედაშვილობის გამჩენო, წალმა ატარე ყველა გამგზავრებული.

შიო. უყვლა ვერ დაბრუნდება, ნამდვილად ვიცი.

გიო. ამ შენ ქმარს პირობა აქვს ჩამორთმეული მიქელ-გაბრიელზე, ას წლამდე ხელს ვერ ახლებს. იქნებ ჩვენც ვადაგვაფაროს კალთა.

ქიპილია. ვაძნელდება, მაგარა კაცნი ვართ. ვავიპირავს ღმერთმა!

(გარშე მიმავალთა სიმღერა ჭარისკაცული ჩექმების ხმაურში გადაიხრდება. შეუქმნევლად დაბნელებულ, სინელურში ჭარისკაცად ჩაქმულ-აღჭურვილი ქიპილია ამოიხრება).

ქიპილია. ჩავიცვი ხაყისფერი გიმნასტიურა და გალიფე, ამოვიცივი მძიმე, ქონით გამოხილი ჩექმები. მოვისხი მავარა და პილოტა მოვიგდე კვინისზე. მა, ქიპილია ქიპაშვილი, ზოფე გაუთავებელი გზების ტალახი, გაირაყე შხით, გაიფინინე თოვლ-ქუაპით. დაგედება მხრებზე სტეპების მტვერი და მოგენატრება მარიამის ხელით გაშლილი ღუნღულა ლოგინი. სად არ ვადაგვაგლო ბედმა, აწოვის ზღვასთან მხარში დამჭირებს, ბატაისკთან ისევ წინა ხაზზე ამოვყავი თავი. ნოვოროსისკისა და ტუაფხეს ბრძოლებში გამოვსერი მედლიქის გამოშწვარი დოქივით. მერე გროზნო-მაიკოპის მიმართულებით ვადამისროლეს. დიდად გულმამაკი კაცის სახელი დავივადენ. სადაც გაპირდებოდა, იქით მიკრავდენ თავს. პიტლერს ბაქის ნავთზე წაუვიდა თვალი, მოგვაყარა და მოგვაყარა ახალ-ახალი დივიზიები. აქეთ დარიალი ჩავეკრეთ, იქით კასპიის მისადგომები. არც იალბუზეზე იფუშეთ იმართე „ედელვასისები“ და არც გულდამაყარის წყალი ვასვით. ჩაჭდა კავკასიონთან სანგარში და ძვრა არ ჰქონდა. რამდენი ღერი თმა მაქვს თავზე, იმდენივერ დაფუძვარი სიკვილილს ხელიდან. იღბალმა გამიბერა, თორემ ჩემისთანა ბიჭები ჩაყენენ? იმართოცა ვიგონებ, თმა ღერ-ღერა მიდის მაღლა, ყელში ბურთოვით მანქება ბოლმა. ბოლოს ჩემი შავი დღეც დადგა და ჩემი კოკა წყაროზე გატყდა. აქამდე მივივრის, როგორ ვარ ცოცხალი. იქნებ არც ვარ და მეჩვენება?

ვიპილია, შიო, გიო, უშრიანი შანაშ, ჩრდილოეთი კამპასისის ფრონტზე, ტანვე ბერბანელი და უთბალავი განსაცდელი

ქიპილია. ვიაროთ, ბიჭებო, ჩვენი ბედი ეს ყოფილია.

შიო. სად ვართ, ქიპილია?

ქიპილია. ამ ნილში გხედვავ და მივივრის.

გიო. აღმათ ძალიან ჩამოვრჩით ჩვენებს, სროლაც არ იხმის. დავკრუვდით?

ქიპილია. ჩემი ნათქვამი ხომ გესმის?

შიო. მგონი კი.

ქიპილია. აბა კარგად ყოფილია საქმე.

შიო. ამბობენ, აქედან წებულდამდე სამი საათის სავალია.



გ ი ო. ხომ არ გინდა ქუთაისში ჩასვლა?
 შ ი ო. ნახევარ სიცოცხლეს მივცემდი ახლა, ოღონდ ერთი გამატარა ბულვარში.

ქ ი პ ი ლ ი ა. ენას კბილი დაჰქირეთ და იარეთ.
 შ ი ო. სიმღერა მაინც შეიძლებოდას ამ ობერტი-ალში.

გ ი ო. გულში იმდერე ამირანით.
 შ ი ო. მერე ბანი ვინ მითხრას.

გ ი ო. ამირანი გეტყვით, თუ სადმე შეგხვდა.
 შ ი ო. იქნებ მართლა შეგხვდეს, რა ჭაჭუბები და-აკავებდა ამ უბედურებაში?

ქ ი პ ი ლ ი ა. შეეცდა, ნაადრევად მისცა ცეცხლი ადა-მინანებს, მაგ დალოცვილია.
 შ ა ნ შ ე. ერთი გამაშრო, გამათბო და მერე მომ-კლა.

გ ი ო. თუ გათბი და გაშრი, მერე სხვა რამესაც მოინდომებ, ჩემო შანშე.
 შ ა ნ შ ე. ამ ნისლში თვალში თითი ვერ მიგიტანია კაცს.

შ ი ო. დავივირბა მაინც შეიძლებოდას, ექოდ მა-ინც დაბრუნდება კლდეებიდან.

გ ი ო. მეკავშირე შენისთანა უნდა, შიო. ტყუილად გვიღია რაცია?
 შ ი ო. დამუნჯდა, სანამ ვათრია ტყუილებრა-ლოდ?

ქ ი პ ი ლ ი ა. მაგ კიდევ გამოგადგება, კარგად მო-უარე.

შ ი ო. წელი კი მომწყვითა და.
 შ ა ნ შ ე. ერთი კომპასი მაინც მოგვცა.

ქ ი პ ი ლ ი ა. ინატრა, თავის ღრწზე უნდა გესწავ-ლა გეოგრაფია.
 შ ა ნ შ ე. თორემ შენ ცხრაჯერ ხარ ასული იალ-ბუწე.

ქ ი პ ი ლ ი ა. სულ ფეხით მაქვს დალაშქრული აქა-ური მწვერვალები. ჭაფარიძეები ჩემი ძმაცალები იყუ-ნენ. უჩემოდ ლუკმას არ გატებდნენ.

შ ა ნ შ ე. აბა, თუ გაიგეს ამერმანელებმა ქიბილია მოღისო, მოუსვამენ უკან.
 ქ ი პ ი ლ ი ა. ეტყობა, ჭერ არ გაუგიათ და იმი-ტომ ვართ ამ დღეში.

შ ა ნ შ ე. შენთან ლაქლაქს ერთი გახვევა თუთუნის მომაწევინა, მირჩენია.

ქ ი პ ი ლ ი ა. რა სამსუნე დატოვე თავანზე შანშე? წამოგეღო ბლომად.

შ ა ნ შ ე. თქვენ რამდენი ავივილოდათ.
 ქ ი პ ი ლ ი ა. რაც იმ ომში მოიგე, ამ ომში უნ-და დაგხარჯა.

შ ა ნ შ ე. სული გძვრებოდას, ენის ტრიალს მაინც ვერ მოიშლი.

ქ ი პ ი ლ ი ა. ნუ გეშინია, ჩემო შანშე, შენ ჭერ გაქვალს არ ჩავისვლებია. კიდევ გვიგლონ გერმა-ნელებმა ხელში, შენ ყველა მთავრობასთან დაკავავე საქმეს, ჩვენ ვიკითხოთ თორემ.

შ ა ნ შ ე. დაგიმასხვრებ მათ სიტყვებს, შტაბში გაგახსენებ.

ქ ი პ ი ლ ი ა. ვინც შენ ჩემზე ერთგულ კაცად მი-გჩნევს, შემირცხვენია.

შ ი ო. დაქამეთ ახლა ერთმანეთი, გვეუფა ჩვენი გაქირება.

გ ი ო. ვთქვათ, მართლა დაგვადგენ თავზე გერმა-ნელები, რას იზამ, შანშე?
 შ ა ნ შ ე. ჭერ ამ ავტომატს დავცლი, და-ბოლოვს ტყვისა ვიყარე შუბლში.

გ ი ო. ვაუკაცური სიტყვაა, შიო!
 შ ი ო. პირველად მაგან ირტყას ტყვია და მერე ჩვენ მივეყვით.

გ ი ო. კარგზე გახსენით პირი, თქვე ოჯახქორებო.
 შ ი ო. ასე მგონია, ისეთ ვაშქვაბულში მოხვდით, შესასვლელი აქვს და გამოსასვლელი არა. წყალი რომელს ჩაგრნათ მათარაში?

გ ი ო. რამ მოგაწყურა ამ სიცივეში?
 შ ი ო. თევზი ვჭამე ნამეტანი მარლიანი, გამიშრა ხხა.

ქ ი პ ი ლ ი ა. დალიე, არუის სმას მაინც ვერ მიგაჩ-ვიე და წყალი გვეშოვება.
 შ ი ო. არ მოვითქვი სული? წყლის ფასი არაფერია ამქვეყნად.

გ ი ო. რა სანადირო ადგილებია! არ მითხრა ჭი-პილია, აქაც ვყოფილვარო.

ქ ი პ ი ლ ი ა. ყველა ბილიეი ზეპირად ვიცი სანჭა-როს უღელტეხილზე.
 შ ა ნ შ ე. არ იცოდე, ვერც გავილო, ხომ?

ქ ი პ ი ლ ი ა. არ იცი რა თქვა სუფოროვმა: სადაც ირემი გაივლს, იქ რუსის სალდათი გაივლისო, სა-დაც ირემი ვერ გაივლის, იქ რუსის სალდათი მა-ინც გაივლისო. მართლა ირემზე გამახსენდა.

შ ი ო. რა გაგახსენდა, ქიბილია?
 შ ა ნ შ ე. ერთი მაინც მოვწყობით, არ ხართ კაცები?

ქ ი პ ი ლ ი ა. ბრძანებას ვერ დავარდვევ. ირემზე გა-მახსენდა-მეთქი. სვანეთში ვარ ჩემს ძმაცაცთან, ოტია ონიანთან, სანადიროდ. ლენტეხზე გადავიდით ქუთა-ისიდან. ვჭვავარ სამალავში შეივრე ნონოად და ვუც-დი გამორეკილ ირემების ჭოგს ზედ მუავე წყალთან. ვარ ამ მოლოდინში და ჩემი გულისცემა მესმის. უტბე ასე ნისლიდან გამოვიდნენ ჩიხვები, სათვა-ლავში ორნი იმდენი არიან. დაარტყს წრე და შუა-გულში ორნი დადგენ პირისპირ კარგი ფალავნები-ვით. ფრუტუნე-ფრუტუნით გამოქანდებიან, შესკდე-ბიან ერთმანეთს რქებით, ირყევა აბა დედამიწა. ნამდვილად ფურის გულისთვის ჩხუბობენ ყორები. ვდგავარ გაშტერებულნი და ვუყურებ. გამოქანდენ ერთხელაც, შეასკდნენ ერთმანეთს და როცა გაიყარ-ნენ, თითომ თითო რქა დატოვა ადგილზე. ვეღარ გავუძელი ამისთანა ვაუკაცების ჩხუბს, დავცალე ჰა-ერში ორღელღიანი ზაუერი და ვაფანტე მოჩხუბ-რები. ის დღე იყო და მას მერე სანადიროდ არ ვყოფილვარ.

შ ა ნ შ ე. გაკმინდეთ ხმა, არაფერი გესმით?
 ქ ი პ ი ლ ი ა. რა მოგელანდა, შანშე?
 შ ა ნ შ ე. მიუგდე ყური და გაიგონებ.

ქ ი პ ი ლ ი ა. შიშს დიდი თვალეები აქვს, შანშე.
 შ ი ო. წყალი ხმურობს ხეობაში.

ქ ი პ ი ლ ი ა. მოიცათ, წყლის ხმაურს შენ მასწავ-ლი, როინზე ვარ გაზრდილი.

გ ი ო. ვილაც მოღის ნამდვილად. ვისანგროთ ქვა და ლოდ.

ქ ი პ ი ლ ი ა. ჩავწყით და ვაგახსენებ, ვართ თვა-ლებდაპირქინებულნი და მივჩერებივართ კუნაქტ ბურუსს. ცოტა ხანი და სულ ათიოდე ნაბიჯზე მო-



ჩვენებასავით არ გამოჩნდა მწვანე მანქანის, მუხარად ჩამოვხატული და ავტომობილმარჯვებული გერმანელი? მისი ქერა წამწამებიც კი დავინახე, მოდის და ღორივით ახამხამებს თვალს. გზადაკარგულივით შემკრთალი მოაბიჯებს, წყლის, ქვის, ცისა და მიწის ეშინია. პირდაპირ ჩემზე მოდის ღმერთგამწეურალი. კარგი ზორბად კისერგასივებული პრუსაკი ჩანს. არ მახსოვს როგორ ვისკუპე, დავაფრინდი ზურგზე. გადმოვიტანე კისრული და ვბერტყე ძირს. დავახტი წედ და დავაფარე ხელი დაფრინელ პირზე... გაკმინდე ხმა, ღორიშვილო!

შ ი ო. წარათვი ავტომობილი!
შ ა ნ შ ე. მოგუდე, მაგ შობელძალი!
ქ ი პ ი ლ ი ა. ძალივით იკბინება ოხრისშვილი.

შ ი ო. არ გადმოიკარკლა თვალები შიშისგან? თუ გიგლო ხელში, მაგარია.

შ ა ნ შ ე. გადემე განზე, ქიპილია. გავაცხებივინებ ახლავე სულს.

ქ ი პ ი ლ ი ა. (ხელს აუტრავს ავტომობილზე) მაგან ისედაც გაათავა ერთი სიცოცხლე.

შ ი ო. სროლის ხმა გავცემს, რა იცი ამის კვალზე ვინ მოდის.

შ ა ნ შ ე. საკუთარი ჩრდილის შეგვემინდეთ ახლა.
გ ი ო. თავი ნუ გადაგვყამე, შანზე, ვიცით შენი სიგრძე და განი. ერთი კითხე ქიპილია, სად მიდიოდა მაგ უბედურ დღეზე გაჩენილი?

შ ი ო. რა ენაზე უთხრას შენი აზრით?
გ ი ო. კამერადეს მეთი არაფერი იცი, ქიპილია?
ქ ი პ ი ლ ი ა. მე რომ ვიცი, იმდენი მტერს დაავიწყებს.

შ ა ნ შ ე. დასამხანაგებლად მიდიოდა და გზა აებნა ალაბთ (ესერის).

გ ი ო. ტყვედ გყავდა, ცოდო კისერზე დაიდე.
შ ა ნ შ ე. ჩემ ცოდვებს მე ვზიდავ, თვითონ ხომ ტყვეებს კი არა, ფოჩიან კამფეტებს გვესროდა.

ქ ი პ ი ლ ი ა. მკვლელი ხარ შენ შანზე და იცოდე, გეტბრება დედა.

შ ა ნ შ ე. მაგას ჩავარდნიდი ხელში, გაცეკვებდა ბადადაურს. კაცი ვარ და გავბედე!

გ ი ო. შოშია გაგაბედვინა.

შ ა ნ შ ე. გაკმინდე ხმა, თორემ შენც მიგაყოლებ.

შ ი ო. სროლის ხმაზე მოგვანებენ, დროზე გავეცალით აქაობისას.

გ ი ო. ცოცხალია ეს საცოდავი, ტყვიას ფერღში გაუვლია.

შ ა ნ შ ე. მივაყოლებ მეორესაც.

ქ ი პ ი ლ ი ა. არ ვაბედო, შანზე. მიდი, ზურგზე წამოიკიდე!

შ ა ნ შ ე. მე ვათრიო?

ქ ი პ ი ლ ი ა. შენი ცოდვა შენ უნდა ზიოდო.

შ ი ო. აიკიდე, თორემ ერთი ტყვია შენთვისაც მოიძებნება.

შ ა ნ შ ე. გამწირეთ?

(უცებ ახლომახლო ავტომობილები აკაკანდნენ).
შ ი ო. მოგვანგეს ძაღლისშვილებმა.

შ ა ნ შ ე. ახლა ვნახავ, ვინ ვის აიკიდებს ზურგზე.

ჩვენი კაცობაც ვაჩვენოთ გადამთიელებს... ახე დავიყვირე, თუშეა ჩემი ხმა მე თვითონ არ ვაჩვენოვინია. ცეცხლწყვილებულ სახლში თუ შევარდნილხაროლდესმე? რა ჯოჯოხეთი დენთო, კაცის ენა ვერ აღწერს. ტყვია წვიმასავით მოდის, აქეთ-იქით ნაღმები ყუფენ ქოფაკებივით. დაბრმავებულივით ტრიალებ და განიდა ქიანველას ოდენა ვახდე, მიწაში ჩაძვრე და გაიბრუნო. თითქოს რკინის ბორბლებით გადავიარს და გადავთვლი. ვისაც სიკვდილს არ შეშინებია, იმან გამკიცხო. თითქოს ატლახებულმა ტალღამ დამკრა უცებ და საღდა ქვიშით მოფენილ უძრავ სიჩუმეში გამიტანა ლაყურებახეულ კალმახივით. ვგდივარ გულადრმა და, ცივ ლოდვეშე ყინული წვეთავს, და შესმის. ამ დროს არ დამადა თავს წყული?

შ ი პ ი ლ ა ბ რ ი ე ლ ი. შავ დღეში ხარ, ქიპილია?

ქ ი პ ი ლ ი ა. ამოხანდე ბარემ სული.

შ ი პ ი ლ ა ბ რ ი ე ლ ი. დღეს არ მყავდი სათვალავში, ბევრი მყავს გასატუმრებელი.

ქ ი პ ი ლ ი ა. ტყვეობა ამცოდლე, თავის მოკვლა შემაძლებინე.

შ ი პ ი ლ ა ბ რ ი ე ლ ი. თუ სანატრელი გაგიხდებოდი, არ მეგონა.

ქ ი პ ი ლ ი ა. თურმე სანატრელიც უყოფილხარ.

შ ი პ ი ლ ა ბ რ ი ე ლ ი. ჩემი ხელობა შეგისწავლია, რამდენი დაგხოცავს.

ქ ი პ ი ლ ი ა. ესენი შენი მოციქულები არიან, მე არ მივტომივარ.

შ ი პ ი ლ ა ბ რ ი ე ლ ი. მე ადამიანის ხელით ვაკეთებ ჩემ საქმეს. ომი მუდამ იქნება.

ქ ი პ ი ლ ი ა. არ მინდა სიცოცხლე, ბარემ გამათავე.

შ ი პ ი ლ ა ბ რ ი ე ლ ი. ასე იოლად დავშორდით?

ქ ი პ ი ლ ი ა. ჩემი ტანიდან წვეთ-წვეთად გადის სიცოცხლე.

შ ი პ ი ლ ა ბ რ ი ე ლ ი. ჭანმაგარი ყოფილხარ, სისხლი შეგიჩერდა.

ქ ი პ ი ლ ი ა. ტყვეობას აქვე სიკვდილი მიჩვენია.

შ ი პ ი ლ ა ბ რ ი ე ლ ი. ტყუი, აგერ მოდიან და წაგეყვანენ.

ქ ი პ ი ლ ი ა. აფსუს, სად ფუტლები, ქიპილია ქიპილო?! სად ხარ სიკვდილო?

შ ი პ ი ლ ა ბ რ ი ე ლ ი. გაგტებე, ქიპილია, ჩემი თავი ვანატრე. შენისთანები გამიტხობა? (მიდის).

ქ ი პ ი ლ ი ა. ეს დღეც შეწერა თურმე და დადგა. (დაპრილ ქიპილიას ავტომობილმარჯვებული გერმანელები დაადგვიან. ბნელდება, განსაცდელში ჩავარდნილი დაპრილი მარიაშ ხედავს).

შ ა რ ი ა მ ი. გამაგრდე, ქიპილია, ტყვეობა სიკვდილი არ არის ყოველთვის.

ქ ი პ ი ლ ი ა. ჩემთვის სიკვდილზე უარესია.

შ ა რ ი ა მ ი. ხელში რა გიჭირავს, უბედურო?

ქ ი პ ი ლ ი ა. შენი და ბავშვების სურათია, უბით ვატრებ.

შ ა რ ი ა მ ი. მაგ ჯოჯოხეთში რამ გაგახსენა ჩვენი სურათი?

ქ ი პ ი ლ ი ა. საბუთებთან ერთად დავკარგე მეგონა. ამისმა ძებნამ გადამარჩინა, ბოშები ჩემგან ცოტა მოშორებით გასცდა.

შ ა რ ი ა მ ი. დაპრილებს მაგენიც უხვევენ ქრილობას, ნუ გეშინია, ქიპილია.

ქიპილია. მე ხომ ჩემი მომდის, შენ რა დღეში ჩაგაგდე შეილებიანად.

მარიამი. ახლა ყველას უკირს. ოღონდ შენ დამბორუნდი და ყველაფერს გავუძლებ.

ქიპილია. შინ არაფერი დამიტოვებია, რითი მიგაქვთ თავი?

მარიამი. დღისით ფერმაში ვმუშაობ მოწამეთაში, სამი კილომეტრი ფეხით მიწვევს სიარული დილა-საღამოს, რას იზამ, ბავშვებს ვაკვლებ, საღამოობით საფრინხას კვლავ ვმუშაობ მოლარედ. კინოს ბილიტებს ვყიდი. თუ ომზეა კინო, ვუყურებთ მე და ჩემი შეილები, იქნებ სადმე დაგინახოთ.

ქიპილია. ამ დღეში ნუ განახობ ჩემი თავი.

მარიამი. რამ გაგბრბა, შე გლახა? ცოცხალ კაცს ყველაფერი ეშველება.

ქიპილია. თქვენი დარდი არ მეყოფოდა, ახლა მე გაგიხდით სადარდელ-სატირალი.

მარიამი. შენ გჯავადე ცოცხალი და მე ქვეყნელიდან ამოვიტან სარჩოს.

ქიპილია. რა მკვდარი და რა შინ მოუსვლელი, მარიამ.

მარიამი. ათ წელიწადს არ გამოჩნდე, მაინც შენს მოლოდინში ვიქნები.

ქიპილია. ჩემი წერილები აღარ მოგივა, მარიამ.

მარიამი. საფლავი მაჩვენონ შენი, მაინც არ დავიჭერებ ქიპილიას სიკვდილს.

ქიპილია. ასე გიუვარვარ, შე საცოდაო?

მარიამი. მთელ დღუნაზე არავინ მყავს შენზე უკეთესი.

ქიპილია. გაჩვენა ჩემი თავი ამ წუთს, თავზე მადგანან მიქელ-გაბრიელის მოციქულები.

მარიამი. ჩვენზე იფიქრე, ქიპილია, სიკვდილს მიაფურთხე თვალეებში.

ქიპილია. მინდა, მაგრამ არ მეშვეება. მკვდარსაც ნუ დამქარავ, მარიამ.

(შუქი ჭრება, ყველაფერი სიბნელეში დაინთქმება).

ზიკილია, შიო, გიო, შურინანი შანშმ
ტყვიობაში, ალოვო ჰიტლერი და სხვა
მრავალი უბედურება

ქიპილია. ვისაც ტყვეობა გამოუცდია, ბოლომდე იმან იცის ომის სიმწარე. პური, წყალი და პერი გაგიძვირდება, ლოგინი, დაბანა-დავარცხნა მოგენტარება, გაძალტუავლები და გაპირუტყვლები, შიში და სიბნძურე დაგეუფლება, სიკვდილს ისე შეეჩვევი, ვითომც არაფერი, მაშინ მიხვდები, ორმაგად კვდები სულიან-ხორციანად. რაც მე იმ საკონცენტრაციო ბანაკში ვნახე და განვიცადე, ძნელად მოსაყოლია, გამახებნდება თუ არა, თმა ახლაც ყალბეზე მიდგას... კაცს გამოვლილი ჰირო არ ავიწყდებაოდეს, ცხოვრებას ვეღარ შესძლებდა. შიმშილსაც გავუძელო, სიცივისაც, დამცირებასაც, მაგრამ სიმღერა როცა გადამაიწყდა, მაშინ კი ვიფიქრე, ჩემი საქმე წასულია-თქვა. ყველაფრისგან გაძარცული კაცს იმედი მაინც რჩება სულის სიღრმეში და სანამ ფეხებს არ გაუშვიავენ, მაინც გადაარჩენაზე ფიქრობს. გულზე ხელს დავიდებ და ვიტყვი, ცოტა წატრახახებაც მიუვარს, მაგრამ როგორ გადავარჩი, ახლაც სასწაუ-

ლად მეჩვენება. გადავარჩი და აგერ ვარ, თქვენც ხედავთ. დანარჩენს გეტყვით და თვითონ განსაჯეთ. გვატარებს, ვაგონებით გვარჩიქიქებს და ოსვენცენის ბანაკში კონცენტრაციო ბანაკში ამოგვაყოფინებს თავი...

გიო. რადგან ამ მოგვიყვანეს, სასიკვდილოდ არ ვართ განწირულნი.

შიო. ჩვენი ფეხით მოგვრეკეს სასაფლაოზე.

გიო. ამან თუ იმედი არა გადაწურა, არ იქნება.

შანშე. რა შიმშილს მოვუკლივართ და რა ტყვიას.

შიო. ძვალი და ტყავი ვარ, ჩემი თავი და ფეხები მაგათ...

ქიპილია. რძეში ჩავარდნილ თავგვე იგავი არ გავიგონათ? წასულია ჩემი საქმე. აქედან ცოცხალი ვერ ამოვალო და დაიხრჩო კიდეც. მეორემ იფიქრა, რას ვკარგავ, ვიფაფხურებ, იქნებ რამეს გავხდედ და გადავრჩეო, იფაფხურა, იფაფხურა და რძე შედეგა კმაყად, ამოძვრა თავვი და ახლაც ცოცხალი თურმე.

შიო. ჩვენ ისეთ უბედურ დღეში ვართ, სასწაულიც ვერ გვიშველის.

გიო. რა ყოფილა თავისუფლება.

შიო. თავისუფლების ფასი ტყვეს ჰკითხე.

ქიპილია. უნდა დავაღწიოთ თავი ამ უბედურებას.

გიო. ხალ გაიტყვი? ამ მავთულეებში ისეთი დენია გაშვებელი, თუთუნოვით დაგვშენის, ეს დაგეშილი ავჩარკები ქვეყნელში ჩამოგაყვებიან.

გიო. დავიჭერო, ასე უმოწყალოდ დახოცავენ ტყვეებს? საერთაშორისო კანონი, წითელი ჯვარი?

ქიპილია. დაიწვევა სირცხვილით, კანონის დარღვევა გაუპირდება ჰიტლერს. აგერ ხელს გვართმევდა ძმები ვიყოთ და ეგერ ჭარებს აჭაფებდა ჩვენს სახლურებთან.

შანშე. აქ მოსული ბევრი უნახავთ, აქედან გასული — ცოტა.

შიო. ერთხელ ჩვენი რაქველების თონეში გამომცხარი პურით გამაძლო და მერე მოშკლა.

შანშე. იმ ღუმელეებში სხვანაირი პური ცხვება. ცოცხალი კაცი შედის და ფერფლი გამოდის.

გიო. ნება რას გვიპირებენ, რაზე წამოგვარებს? გიო. დაგვახარისხებენ და მივიჩინენ ადგილს.

შიო. მანამდე გამძვრება სული, მუხლები შეეცება.

გიო. ერთხელ მაინც იმედიანი სიტყვა თქვი, დალოცვილო.

შიო. ცოტაც მაცალე გიო და მიცვალებულს დაკრეჭილი მექნება კბილები.

ქიპილია. კრისს თუ არა, სუფთა პირველს ხომ მაინც იტყვი? ჩამბოლოებ ერთი.

შიო. მანა სიმღერის გუნებაზე. წუხანდელი ნაქიფარითი. დოლივით უკრავს ჩემი მუცელი.

ქიპილია. გავკატარებენ კომისიას და გვაქმევენ რამეს. ცხელ წყალს მაინც დავღვეთ.

გიო. მთლად ნუ მოიკუტები, თორემ გადვირევი კაცი.

ქიპილია. თქვენ რა გიპირთ, საფიქრალი მე მჭირს.

შიო. რა გჭირს ქიპილია?

ქიპილია. დაგზავნილი იქნება მთელ გერმანია.

ში ჩემი სურათები, ესა და ეს კაცი თუ სადმე ნახოთ, შეგვატყობინეთ.

ში ო. კი, გაზეთები შეწეა გადაქრელებული თურმე.

ქიპილია. ასეა და რა ვქნა. თანაც ცოტა ხომ ვგავარ დანიელა ურიას? პირველი ძმაკაცი ის იყო ჩემი ქუთაისში.

გიო. შენც ადექი და წარუდგინე საბუთები. ქიპილია. ჭერ დავედგინე და მერე იმხვე რამდენი გინდა, აქლემი ვარო.

ში ო. აბა მართლა დალუპულხარ.

გიო. შუბლზე ხომ არ აწერია დანიელასთან ძმაკაცობა?

შანშე. შუბლსაც გაუშინჩავენ და თავის ქალასაც გაუწომავენ.

ში ო. მე, ძმაო, ბაგრატიონების შთამომავალი მეგონე აქამდე.

გიო. ეს უღვაში ცოტა შეიკრიბე და გამოყვანილი ჰიტლერი ხარ.

ქიპილია. მანამდე თუ მაცალეს.

გიო. მოდიან. მაგრად იყავით, ბიჭებო!

ში ო. თუ დარჩა ძალა ამ მუხლებში.

(ამაყად მოაბიჯებს ობერშტურმან ფიურერი ექიმისა და პარიკმსხერის თანსლებით).

ქიპილია. ამან უნდა დაგვახარისხოს, ასკდება ფერხორცი.

გიო. სიმალის მიხედვით აქაც პირველი ვარ, არსად გამომადგა ჩემი სიმალე.

ში ო. ჩემს სახეს შეხედავენ, რა ხეირს დამაყრიან?

გიო. მე კიდევ ღრეკვა ვერ მოვიშალე, სულელლად ჩამოვლიან.

ობერი. აბა, ორ-ორად დაეწყეთ! გვარი!

ქიპილია. ქიპილია ქიპაშვილი, ბატონო.

ობერი. ეს რაღაც ჩარლი ჩაბონის ჰვავს.

ქიპილია. შორეულ ნათესავადაც არ მერგება, ჩემო ბატონო.

ობერი. რა გაციინებს?

ქიპილია. სატირალი რა მაქვს, ცოცხლად მოვხვდი გერმანულ სამოთხეში.

ობერი. გაუსინჩეთ თავის ქალა.

გიო. მგონი ქულის ზომას გიღებენ, ქიპილია.

პარიკმსხერი. აბსოლუტურად იდეალური ზომის.

ობერი. თმა და კანის ფეხი აღნიშნეთ.

პარკმსხერი. ოღნავ კეზიანი ცხვირი, თმა წაბლისფერი, ტანადობა — ტეპტორი.

ობერი. სადაური ხარ?

ქიპილია. ქართველი გახლავართ, ქუთაისიდან.

ობერი. წინაბრებში გერმანული სისხლი თუ გირევიათ?

გიო. უთხარი, ბიჭო, დედის ბებია მყავდა გერმანელი თქვა.

ქიპილია. ტყუილი რანაირად ვკადრო რაიხის ოფიცერს?

ში ო. მაგენი ახლა იმდენს იზამენ, ჰიტლერის ბიძაშვილი აღმოჩნდები.

ობერი. გამოდის, ფოლქსლიტტურ-გააკვასიელელებული გერმანელია.

ქიპილია. არ ვიცი, ბატონო, მაგარემ დავის ამის თაობაზე არაფერი უთქვამს.

ობერი. ჩვენი ინსტრუქციის მიხედვით უნდა ვმოქმედებთ. ერთ წვეთ გერმანულ სისხლს არ დავკარგავთ. საამისოდ მთელი სამედიცინა ხისტივინა გავაჩინა.

გიო. ბიჭო, იქნებ ჩვენც შენი ნათესავები აღმოვჩნდეთ და გადავჩრეთ.

ქიპილია. სწორად გამოიცანით, ბატონო, წმინდა სისხლის ბაგრატიონი გახლავართ, მიფუთი შთამომავლობა შემატყუეთ აღბათ.

ობერი. რა საბუთი გაქვს?

ქიპილია. როდის იყო მეფის შთამომავალს საბუთებს თხოვდნენ?

ობერი. ჩვენი ექსპერტი ყველაფერს დაადგენს.

ქიპილია. მე პირადად ვიცნობ თქვენს ფიურერს ადოლფ ჰიტლერს.

ობერი. ახლა იმასაც იტყვი, ნაპოლეონი ვარო.

ქიპილია. მე ქიპაშვილობაც შეყოფა. ნაპოლეონობა თქვენთვის დამილოცნია.

შანშე. ბატონო ობერფიურერო, წმინდა სისხლის ქართველი მე ვარ, მაგას ებრაული სისხლი ურევია:

გიო. გაგვეილა, ქიპილია. ობერი. რითი ამტკიცებთ?

შანშე. ჩემს სიცოცხლეში ტყუილი არ მითქვამს, თვითონ გამოტყდა, ებრაული სისხლი მირევიაო.

ობერი. ეს კაცი მართალს ამბობს?

ქიპილია. თავის სიცოცხლეში მართალი არ უთქვამს, რალა ახლა იტყობა?

ობერი. მე ძველი რომელიღაცით მიყვარს გლადიატორების ყურება. დავა თქვენს შორის იარაღმა გადაწყვიტოს. გამომართვი ეს რევოლვერი.

შანშე. ერთი იარაღით ორმა ვიბრძოლოთ?

ობერი. ესროლე და ამით დაამტკიცებ შენს სიმართლედ და ერთგულებას.

შანშე. მე რომ სიმართლე ვთქვი, ის არ კმარა?

ობერი. მაღალი რასის ადამიანები არ შერყუობენ. გადმოღვი ნაბიჯი.

ქიპილია. გამყიდველობიდან მკვლელობამდე, ერთი ნაბიჯია, გაიგე, შანშე?

შანშე. რა ვქნა, შენსას ჩემი მიჩვენია.

ქიპილია. მერე, განკითხვის დღეს სად წახუხვალ?

შანშე. დღეს შემჩრჩეს პირში სული და მაგ დღეზე არ ვფიქრობ.

ში ო. მოკლავს.

გიო. ვერ გაბედავს.

ობერი. აბა, თანამომენო, რომელი რომელს მოუღლებს ბოლოს.

ქიპილია. ანისთანა თანამომენიც არ გვეყოლოდა, რას მოგვერეოდი? ნუ გიკანკალებს ხელი, შანშე, გაათავე შენი შავი საქმე.

შანშე. რა ვქნა, უნდა შემიწოდო.

ქიპილია. მკლავ და შენდობასაც მე მოსოვ?

შანშე. შენი ცოლი მე დამჩრება, ქიპილია.

ქიპილია. შენისთანა დამასლში მკვდარსაც არ გამცვლის.

შანშე. შენი სახლ-კარი ჩემი იქნება, ქიპილია.

ქიპილია. ნაადრევად გიხარია, ამითი ბოლო შავია.

შანუე. შენი ცხენი, ხარ-კამეჩი ჩემი იქნება, ჭიპილია.

ჭიპილია. შენს ნაკვალევზე არაფერი იხიერებს, ლენცოფის მტრი... მივახალე პირში და ერთი გულიანად მივაფურთხე. მინდა თვალები დახუჭო და ჩემი სიკვდილი არ დაეინახო, მაგრამ ამ ნაძირალას როგორ ვაჩვენო ჩემი შეკრთომა? ვის გადაურჩი და ვისი ხელოვნებით, ჭიპილია ჭიპაშვილო! სიკვდილის მოლოდინი სიკვდილზე ძნელად ყოფილა. ვეიხოვები ჩემს გულში ჩემ ცოლ-შვილს, ცოლ-მეგობრებს, ჩემს ქვეყანას, სად ვიპარებები კაპალი კაცი, ერთ ტყვიას მაინც ვაძვიბ მტრისას, ეს მრჩება იმედად. ესაა ომის სამართალი, ასე რამდენი კაცი წაახდეს ერთმანეთს, ვინ მოთვალის. ვარ ამ შავ ფიქრებში და უსებე ისეთი ურამული შეიქმნა, ძალი პატრონს ვერ ცნობს. აღარც ობერი ჩანს ჩემ წინ და აღარც მისი ექსპერტები. ავიხედე ცაში და რა ხდება, თვითმფრინავები ხომ არ გამოჩნდნენ-მეთქი. არაფერი ჩანს. შევხედე ჩემიანებს, თვალგაშტერებული იყურებიან.

შო. რაღაც ამბავია, გვეშველა მგონია.

გიო. ვიღაც მაგათი დიდი კაცი მოდის, ისე დაიწაფრენ.

ობერი. ჩქარა! ყველაინ ცენტრალურ მოედანზე! სულელი წესრიგი! „პიტლერი იუგენდის“ ოცეული საპატოი ყარაულში!

ჭიპილია. აღმათ ბანაკების უფროსი მოდის.

გიო. იქნებ თვითონ პიტლერმა ინება მობრძანება შენს სანახავად, ჭიპილია?

ჭიპილია. შეხედეთ, როგორ გამოიქიშენ. რადიომიმდებზე საოთრებე შუა მოედანზე, ნამდვილად სიტყვით გამოდის მაგათი ფიურერი.

შო. ღმერთი ჩამოვიდეს მიწაზე, ამისთანა ფაციფუცი არ იქნება.

შო. ამითი ღმერთი ახლა პიტლერია.

ჭიპილია. ეშმაკი ღმერთად იქცა, რა ხეირი დაეურება ქვეყანას?

შო. არ გავიგონონ, თორემ საიქიოს პასპორტს გაგვიწაღებენ.

ჭიპილია. ისედაც საიქიოს არ ვართ? შეხედეთ რა ამბით მობრძანდნენ კრიალა მანქანებით? თოქოს ბანკეტზე მოდიოდნენ. ტყავის პალტოები, პენსენები და ტუავისავ ხელთათმანები, არ დავიწყებიათ. გააქვრეს ქვეყანას ტყავი და თვითონ ჩაიცივეს, უუყურებ ამ თეატრს და თავში ათასი აზრი მერევა. ახტუნგო, დიძახა ობერმა, გამოეჭიმა უცნაურ პარადზე მოსულებს, მერე ღირთობითი წინაშე მისცა ორკეტრს და დასცხრეს ფაშისტური მარში. გაგებულან ობერ-შტურმან ფიურერები, უფრო პატარა რანგის ფიურერები, წვრილფეხა და მსხვილფეხა ოფიცრები, ეფრეიტორები. ზოგი სახეგაბადრული დღას და მისჩერებია რადიომიმდებს, ზოგს ლამის ცრემლები წამოსცვივდეს სიხარულისაგან. უცებ მუსიკა შეწყდა და სამარისებურ სიჩუმეში ნაცნობი, ჩახლეჩილი ხმა გავიგონე.

შო. რა სუფრაზე გვეპატრება, ჭიპილია?!

გიო. ცოტა ხმა უყანალებს მგონია, უწინ უფრო რიხით იყო.

შო. ჩვენ კი ავგიგებს ანდერძს და მერე უყარე კაკალი.

ჭიპილია. ამ შიშველ გაღარულს ქუჭოთ უნდა ვაჭობოთ. გესმით?

შო. ჩვენი თვითმფრინავების ხმა, ვრ...
ერქვესლე

გიო. მაგათ არ ეუყრებათ?

ჭიპილია. ახლა დაუტრებულები და დაბრმავებულიები არიან. მომენტით უნდა ვისარგებლოთ და მოვუსვათ.

შო. ჩემი ფეხები სამარემდე თუ მიმიყვანს.

ჭიპილია. აგერ მანქანები მიატოვეს, თვალში შეჩხირო, ვერ დაეინახვენ. მოვიხსათ მაგათი ფარაჩები და ვახსენოთ ღმერთი. სამჭერ მაქვს პრიზი აღებული ქუთაისის ჰოპოდრომზე ავტოშეგებრებაში.

გიო. მერე იმათ ტანსაცმელში გამოვცხადო ჩვენებს? რა გერმანელს მოუკლავხარ და რა ჩვენებს დაუხვრებიხარ.

ჭიპილია. რომელი დიდი პოლიტიკოსი მე მნახეს? ისე პიტლერის მომხრე? თუ ტრიბუნალი არ აგვედლებს, ჩვენს ნიწა-წაალზე მაინც მოვკვებით. არადა, ამ ბანაკში დავტოვებთ ძვლებს. თქვენ რა გგონიათ, ამ ომეცრებში ყველა პიტლერის ერთგულია? ამათშიც ურევია პატროსანი კაცები, მაგრამ იძულებული არიან ფაშისტური ფორმა ატარონ და მკლავზე სვასტიკიანი ლენტისც ეკეთათ. მომუყვით და სად ამოვყოფთ თავს, ჩვენი იღბალიც ის იქნება.

(გამოჩნდება მარიამი).

მარიამი. აბა შენ იცი, ჭიპილია, ახლა მეტად გვეჭირდება შენი სიცოცხლე.

ჭიპილია. მოვდივარ, მარიამ, მოხდეს რაც მოსახდენია.

მარიამი. იმარჯვე ამ ერთხელაც, ჩემო ჭიპილია. ახლა გამართებს ხელის გამოღება.

(მარიამი უჩინარდება, ჭიპილია თავის ქმაცებს მიუბრუნდება).

ჭიპილია. ახლა გვემართებს ხელის გამოღება. ბედი იმის მხარეზეა, ვინც ცდილობს დადარჩენას. სანამ ესენი გამოფხიზლდებიან, ჩვენ გასული ვიქნებით გაღმა... დავაღვრეთ თავი და ისე ჩავჭქით „ჰოპოდრომში“, თითქოს საკუთარი უოფილიყოს, დავაჭირე ვაზს და გავარდი. ლამის ფრთები გამოესხას მანქანას და გაფრინდეს, სულს ვერ წავიწყებდე. ტუპილს ვერ ვიტყვი, არ მახსოვს როგორ ვიარეთ, ან ფრონტის ხაზი როგორ გადმოვჭერთ. საფუშავოებს ისე გამოვცდიეთ, პირდაღებული პატრული გონს ვერ მოდიოდა. როცა კაცს გაუჭირდება, მისი ტვინი ვერ მოისახრებს თურმე. ახლა მაგონდება, შიშისაგან გული მიღონდება, მაშინ კი დაბუებებული მქონდა ნერვები და კარგა მაგრად ნაღვივითი ზღვამი შემეძლო ფეხდაფეხ შესვლა. არც წელაყვი ვამხსენებია და არც ცარიელი კუჭი. ერთი სიცოცხლე იქ დავტოვე და მშუტრავი სული გამოვიტანე. აქეთაც განსაცდელი გვილიდა. ჩვენი გამოჭყვინცხ ამავე ერთმა მწარალმაც აღწერა ომის მერე, კინოშიც გადაიღეს, მაგრამ ჩემთვის კეთხათ, ბევრ საინტერესო ცნობას მივაწვდიდი. ის კინოც თითქოს ჩემზე იყო გადაღებული. აქით ჩვენება შევავიკრეს გზა, გაგვჩაჩეს და შტაბში მიგვამბრძანეს...

რამეზიმიანდ ბანომცემული მიპილია და მისი მებობრძები ბენარალ ბაზაქსისან

(ბლინდაცი, ჭიპილია, შო და გიო გენერალ ბაზაქსს წარუდგინეს)

გენერალი. გამომეცხადა სამი მუშეკტერი. ვინ ხართ თქვენ?

ქიპილია. რა ვიცი, აღმიაწებს არ გვევართ ვითომ?

გენერალი. მინცდამინც არა. სად ჩავარდით? ქიპილია. გროცნო-მაიკოპის ფრონტზე. დაჭრილები დაგვიმორჩილეს.

გენერალი. თავი მოიშვედარუნეთ და გაებით? რა გვარი ხარ?

ქიპილია. ქიპილია ვარ ქიპაშვილი. ესენი ჩემი ძმაცალები არიან, ერთი პოლიციდან ვართ.

გენერალი. თქვენ რა, ენა გადაუღაპეთ? ქიპილია. ეს ომი თუ მორჩა, მერეც რამდენიმე წელიწადს ვერ მოვლენ გონს.

გენერალი. შიშნაქმებები არიან, ხომ?

ქიპილია. შიში იცოცხლეთ, ბლომად ქამეს, მაგრამ ისე ნამეტანი მშვიდები არიან.

გენერალი. ვერაფერი ძმაცალები გყოლია, უხვიროს მეორები.

ქიპილია. მანცდამინც არ ვემღურო.

გენერალი. შენ რაზე ჩამოგტირის პირისხაზე? შიო. სასაცილოდ გვაქვს საქმე თუ?

გენერალი. შენ რას იკრიბები?

გიო. სატირლად მტერს მიეცეს საქმე.

ქიპილია. ხომ ხედავ, ლაპარაკის თავი არა აქვთ, ისე არიან დასავათებულნი.

გენერალი. ტრიბუნალი ამოუღებთ ენას. გეტყობათ ბევრი ირბინეთ.

ქიპილია. ტულია ჩაგვექცა. ამდენ დავილარაბაში გამოვლილებს ტრიბუნალით გვიმასპინძლები, დალოცვილო? ჩვენებური მინც არ იყო.

გენერალი. გამომეცხადეთ გერმანელების ფორმაში და ორდენები დაგირიგოთ, ხომ?

ქიპილია. მე ჩვენ ფორმაში ჩაცმულიც მინახავს გამყიდველი და მოღალატე.

გენერალი. ენა იცოცხლე, მოქნილი გქონია, ბრტყელ-ბრტყელს ამბობ.

ქიპილია. დილომატი არ გახლავარ, რაც გულში მაქვს, ენის წვერზეც ის მიტრიალებს. იმ ჭოჭოხითიდან თავი გამოვტანეთ, ახლა გვაომეთ და ჩვენ კაცობაში მაშინ დარწმუნდებით.

გენერალი. ტრიბუნალი დაარწმუნეთ.

ქიპილია. აბა არ ყოფილა ჩვენი საშველი.

შიო. ამ შავ დღეს ტყვეობაში სიყვლილი არ გერჩია?

გენერალი. რა საბუთით დაგიჭეროთ?

ქიპილია. საკონცენტრაციო ბანაკის უფროსისთვის დახსიათება და რეკომენდაცია არ გამოგვირთმევია.

გენერალი. არა, ხომ?

ქიპილია. ნამდვილად, ჩემ ნათქვამს წყალი არ გაუვა.

გენერალი. შარვლები კი გექნებათ ჩასველებული.

ქიპილია. ეჰ, მართლა არ ყოფილა ჭარისკაცის საშველი.

გენერალი. მე გარკვევით ვთქვი, რა საბუთით გენლოთ?

ქიპილია. რადგან მინცდამინც საბუთი გინდოთ, გაჩვენებთ ცხრაქერ ბეჭედლარტყმულსა და დაღსტურებულს (ტანზე გაიღის) ესაა ჩემი საბუთე-

ბი. არ არის საქმარისი, თუ? ხომ ვარ ლამაზად დარჩენილ-დაკეპილი? რომელი უსახბი აქნის ასე ხოლმე არც ამით აღგათ უკეთესი დღე. ესაა ჩვენნი მორადოსების მოწმობა მიქელ-გაბრიელის ხელმოწერილი. არაა საქმარისი, თუ? (გამოჩნდება მარიამი).

მარიამი. რა გემართება ქიპილია?

ქიპილია. ზღვას გადარჩენილს ცვარი მახრობს. ვიღუპები.

მარიამი. თვალს დაგაქდა, ქიპილია, მეხსიერება დაგიჩლუნგდა?

ქიპილია. ასეც იყოს, რა გასაკვირია?

მარიამი. აბა კარგად დააკვირდი მაგ კაცს.

ქიპილია. ღვთის რისხვაა, თვალს ვერ ვუხწორებ.

მარიამი. არ გეცნობა, დავიჭერო?

ქიპილია. საიდან უნდა ვიცნობდე?

მარიამი. დავაიწყედა აბესაძეების ქორწილი?

ქიპილია. მახსოვს ბუნდოვანად.

მარიამი. ჩვენ პირდაპირ იქდა, ალავერდს გადმოლოდა შენთან.

ქიპილია. იმ დამეს ისე მომტყდა კისერი, არაფერი მახსოვს.

მარიამი. ჩემმა სიყვარულმა მოგრია ღვინო, თორემ ვინ დავათობდა?

ქიპილია. მაგონდება რაღაც ამნაირი.

მარიამი. ის კაცია, ილბალმა შეგაგვედრა.

ქიპილია. აქ საკუთარი ძმაც იყო, რას გიშველის?

მარიამი. ასე რატომ გაგტეხია გული?

ქიპილია. ტრიბუნალს არ აგვაცდენს.

მარიამი. ტყვეობიდან გამოქცეულს არ ხვრეტენ, ქიპილია.

ქიპილია. გააჩნია, რა გუნებაზე შეგვხვდებოდა უფროსები.

მარიამი. სხვების დასანახად გიყვია. გიცნობიანაც.

ქიპილია. ერთბაშად გმირობაზე არ წარმადგინოს.

მარიამი. ქვეყანამ იცის, მოღალატე და გამყიდველი არ ხარ.

ქიპილია. ისე, მართლა ქვეშევეშად ილიმებოდა, მგონია.

მარიამი. ილბალი დაგვეება, ქიპილია, გამართე წელი.

ქიპილია. შენ დამყვები ფეხდაფეხ, მარიამ, იქნებ ახლაც მეშველოს?

მარიამი. გეშველება, შეხედე როგორ გიყურებს.

ქიპილია. ეტყობა, მართლა არ ვარ მთლად განწირილი.

(მარიამი მიდის, ქიპილია გენერალს შეაჩერდება). გენერალი. ყველაფერს გამოვიკვლევთ. ამით გართ დიციადონ (ქიპილიას) შენ დარჩი. (შიო და გიო გაყავთ, გენერალი ქიპილიას შეყურებს).

ქიპილია. არ გათვდა ჩემი დავითხვა? გენერალი. მართლა მაგრად უბურთავებიხარ ამ ომს. ვერ მიცანი, ბიჭო?

ქიპილია. ჩემს თავზე იმდენჯერ დატრიალდა წისქვილის ქვა, ცნობის უნარი დავკარგე. რაღაც ბუნდოვანად მაგონდება გამოუტანელი სისმარითი.

გენერალი. ჩემთან ალავერდს გადმოლოდი



ზესტაფონში ახეხაქების ქორწილში, თუ გახსოვს?
 კიპილია. გამწე სმში ბევრისთვის მომეგრებია
 კისერი.

გენერალ ი. ჩემთან არაფერი გაგივიდა, დათი-
 კო ბაზაძე ვარ, ბიჭო!

კიპილია. არ გადაშრიო, მაშინ სხვა ფერხორ-
 ცი გვეყარ მე და შენ. სადაურს სად შეხვდები კაცი.

გენერალ ი. დაგრინაზე თუ არა, მაშინვე გიცა-
 ნი. ახლა თუ სვამ იმდენს?

კიპილია. სადა, თორემ ვიცხოვნებდი სულს.
 პიტლერს გაუგია, ცნობილი თამადა და მოქიფე, სა-
 ხელგანთქმული უკვდავი ჭარისკაცი კიპილია კიპაშ-
 ვილი ყოფილა საყრდენტრაციო ბანკშიო და მი-
 ჭვანდა ბერლინიდან სამარკო ღვინოებს. სასმელის
 გემო გადამაგიწყდა.

გენერალ ი. არაუხე ხომ არ ხარ მწყურალად?
 კიპილია. ადრე პახეშიაზე პირს არ ვეყარებ-
 დი, ახლა სპირტგარეული წყალიც შენატრება. ისინი
 ოდელკონსაც მიირთმევენ სიამოვნებით.

გენერალ ი. ჩვენი შეხვედრის თითო ქიქა
 დიდოდა, კიპილია, ჩვენებურია. არგვეთიდან გამო-
 მიგზავნეს, ესაა, მისატანებელი არაფერი მაქვს პუ-
 რისა და კონსერვის გარდა.

კიპილია. დამიანი, გენერალო?

გენერალ ი. გადაპარიო, გაგვიმარჯოს! ერთი ეს
 ომი მოვიგოთ და ღმერთმა ისე ნუ მოგვკლას, გამწე
 ქიფში არ შევხვდეთ მე და შენ. ხმაზე როგორ ხარ?

კიპილია. თუ როდისმე მიმდგირა, არ მგონია.

გენერალ ი. დედას ვუტირებთ გერმანელებს და
 ჩვენ კიდევ ვიტყვიტო ტკბილ სიმღერებს.

კიპილია. რა უცნაურად ტრიალებს ბედის ბორ-
 ბალი! აშუვეი მეორეთი, იქნებ გავიხსენო, თორემ უე-
 ლში ჩაწყვეტილი მაქვს სიმები. „საყვარლის საფლავს
 ვეძებდი, ვერ ვნახე დაარგულიყო“...

(შეო და გო გაუბედავად შემოიხედავენ ბლინდაეში)
 გენერალ ი. შემოდით, ბანეი გვაკლია.

შეო. რა ხდება, გო?

გო. შეწყობილად მღერიან. გაცილება გშვენის,
 შეო.

შეო. შემეფურთხებია ეშმაკისთვის, ამიერიდან
 დარტყილს ვერ მნახავთ.

გო. რამდენჯერ უნდა დაიბადოს კაცი ამ უთავ-
 ბოლო წუთისოფელში?! (მღერიან).

ვაბოლბ მწარე თუთუნს და ცალ ფეხზე გამორბილ
 ჩექმას დაკურებთ ფილოსოფიურად.

შეო. რას დაშტერებხარა მაგ ჩექმას, კიპილია?
 კიპილია. ძირი გახვერტია ამ ოხერს.

გო. ბერლინამდე მაინც მიიყუყვანს, ცოტა დარ-
 ჩა.

კიპილია. პარადზე როცა დამიძახებენ, აბა, კი-
 პილია კიპაშვილი, გამოდი, თეთრი ცხენით წითელ
 მოედანზეო, რა ვქნა მაშინ?

შეო. ოღონდ გათავდეს და ფეხშიშველა ჩავალ
 ქუთახსამდე.

ივანე. Вот он, Берлин, дымит, перед нами.

კიპილია. ეპ, ამ ლანჩზე იმოღენა აშბავი წე-
 რია, საუკუნე ეყოფათ მწერლებს.

გო. ჩვენთვის მაინც არავინ მოიცლის.

კიპილია. რა გაქმევს, ბიჭო, მაგ ხმელა პურს,
 მოგაწყურებს.

გო. შვეალით აგერ ბერლინში, ჰამბურგულ ძეხვსა
 და კონსერვს დაეყოლებ.

შეო. დამთავებული პრასა გინდა, ჩვენებური?

გო. შენ იციენ და ასე გემრიელად ჩემს სი-
 ცოცხლეში არ მიჭამია.

შეო. მიგიშვან ბარემ და გავათავებთ ამ ომსაც.
 ისეთი უცნაური სიჩუმეა, ძილი არ გამეყარა თვალე-
 ზზე.

გო. წისკილი როცა გაჩერდება, მეწისკილის
 გაედვიძება.

შეო. იმისთანა წყეულია, სანამ მიწა-ფერფლად არ
 აქვებ; არ დაგნებდება.

ივანე. Конеч ему наступил, мало осталось.

გო. რადგან აქამდე მოვალწე, ცხრა სიკვდილი
 ვერ მოშკლავს.

კიპილია. მაცალით ძილი ცოტა ხანს და მერე
 მე ვიცი. ჩაიქმული მაქვს გულში პიტლერის პირადად
 ნახვა... ვეხვევი ფარაქაში, ავტომატს ვიხუტებ კარ-
 გა ხნის ნანატრი ცოლივით და უსილად ვხუტავ
 თვალეებს. სად არი ძილი? ვინ დაიძინებს აშბამ,
 როცა აგრე შენ წინ ბერლინი ბოლავს საყრდენავით.
 შენ მინდა დაგინახო მარამ, სიხმარშიც დამეყარგე
 ამ ბოლო დროს, ჭავრი მაქვს შენი. სად ხარ ახლა?
 მარია მ. გზაზე ვდგავარ.

კიპილია. დაგელალა თვალი შორს ყურებით, სა-
 ცოდავო.

მარია მ. სამი ბიჭი შენ გზას გამოჰყვა.

კიპილია. ვეძებ იმათ, ხან სად მომელანდებიან,
 ხან სად.

მარია მ. ოღონდ ცოცხლები დაბრუნდით და
 ამდენ გაპირვებს შქარად ჩაუთვლი უფალს.

კიპილია. რამდენი ხანია არ მიმდგირა, ჩემი
 ხმა გადააგიწყდა აღბათ.

შეო. კიპილია, თვალეები ხომ არ მატყუებს?

გო. რა წერია მაგ გაზეთში ამისთანა?

შეო. მამის სული ნუ წამიწყდება, ნამდვილად წე-
 რია თეთრზე შვით.

კიპილია. ომი უჩემოდ არ გათავდებოდა, სხვა
 რა დაწერეს ჩემზე.

გო. გაწმინდე სათვალე და ჩააბულბულე ხმაამა-
 ლა, გაგვტყა სული?

შეო. შენ წაიკოხე, მე თვალეები ამიქრელდა.

გო. (კითხულობს) „გუშინ, ცხრამეტ აპრილს, იე-

ვიპილია ვიპაშვილი და მისი მემოგრები
 ბერლინის მისაღმომებთან

(ჩასანგრებული ჭარისკაცები ბერლინის მისაღმო-
 მებთან. კიპილია, შეო და გო).

კიპილია. დაუსრულდებელი რაა ამქვეყნად? იქ-
 რიალა, ისრინა, იბორგა ომის მანქანამ, გადაჭუგა
 ნახევარი დედამიწა მისმა ბორბლებმა, კავკასიონიდან
 დაქანებულმა ცეცხლისა და რკინის ზვავებმა ბერლი-
 ნამდე უწია. ვართ ჩასანგრებულები და ბერლინს ვხე-
 დავთ. ქაჩეთის ციხეს მიაღგენ ტარიელი და ძმანი
 მისნიო. ისე ვართ. ახლა სიკვდილი ასკერ ძნელია და
 მილიონ განსაცდელიმ გამოტარებული სიცოცხლე
 ჯოჯობეთურად ტკბილი გამოდარა. ერთი ნახტომიც და
 მოვგულავთ ომს თავის ბუნჯაში, ვარ ამ ფიქრებში,



რისზე გადასული უკრაინის მესამე ფრონტის ჩარების მეორეოცდამეოცე კვე განაყოფი ბერლინის მიმართულებით გამაგრებულ ხაზზე მტრის კონცენტრირებული ძალების გააფთრებულ წინააღმდეგობას წააწყდა...
 ჭიპილია. ჩვენზე წერენ. რაც დღე დაგვიწის, მაგაზე უკეთ არ იცით?

შ.ო. ჩაიკითხოს ბოლომდე და გაიგებ.
 გ.ო. „იერიზე გადასულ ქვეითებს დროზე დაეზარებენ მეტწილად კვე განაყოფის მამაცი მფრინველები კაპიტან დავით ქიპაშვილის მეთაურობით“.

ჭიპილია. მასხრობ ახლა რაღაცას, გიო.
 გ.ო. წაიკითხე შენი თვლით და დაიჭრებ.

ჭიპილია. შე ახლა მგების წამკითხავი ვარ? გავთვლი კაცი.
 შ.ო. დარღვა ვერაფერი მოგიხერხა და სიხარულმა წაგაქცია, ჭიპილია?

ჭიპილია. ქვა კი არა ვარ, სიხარია თუ ცხადია?
 გ.ო. მაგ ამ ქვეანაზე ვერავის გაურკვევია ბოლომდე. შეხედე ამ სურათს.

ჭიპილია. პატივად წამოგვეშველა, უყურე ამ მამაქალს. ამისრულდა დანაპირები, ისეთ დროს მოგვეშველებით, არ ელოდეთო. ხომ არი ნამდვილი ქიპაშვილი?
 შ.ო. შენი გიზოა, ერთი ქიპაშვილი პრალის მიმართულებით იბრძვის თურმე, იმაზედაც წერია. პომერანიშიც თავი უსახელებათ ქიპაშვილებს, ჯიღლოზე არიან წარადგენილები. რამდენი ხართ, გამაგებინე თუ კაცი ხარ.

ჭიპილია. მრავალიცხოვანი გვარი ვახლავთ, ჩიბურდანიძეები არ გეგონათ.
 გ.ო. ბედნიერი კაცი ხარ, ჭიპილია.

ჭიპილია. ამათ როცა დავაქორწილებ და შვილიშვილები მომიმრავლდება, ბედნიერი მაშინ ვიქნევი. ეს გავითი თუთუნის გადასახვევად არავინ მთხოვს. ესაა ქიპაშვილების სიგელ-გუჯარი და პასპორტი. ახლა რაღა მუშაინერებს, ბიჭებო? შევუვარდები იმ უშიშრობაში პიტების ბუნავში და მოვუვადე ომს. ივანე. სერჟანტი ქიპაშვილი გენერალთან!

ჭიპილია. არის სერჟანტი ქიპაშვილი გენერალთან?
 გენერალი. როგორა ხართ, ჯარისკაცებო?
 ჭიპილია. ახლა რა გვიჩერს, იქით ვერცხვებით. როცა გვერცხვებოდნენ, მაშინ ვიუავით ცოლო, ამხანაგო გენერალი.

გენერალი. ვიცო, რა ბიჭებიც ხართ. ცოტაც გავიჭრით და მერე ცას ვახლოთ ქულები. დადგა ისტორიული მომენტი. სასიკვდილოდ დაჭრილი მტერი თავის ბუნავშია გამოშწყვედილი. შეწინავე ნაწილები რაიხსტაგის პირდაპირ დაგანან. საჭიროა მეაკვირე და ტელეფონისტი პიტლების ბუნეკრთან სატელეფონო კავშირის დასამყარებლად. ჩვენი სარდლობა პირდაპირი ხაზით წაუყენებს თავის პირობებს დამარცხებულ მტერს. ჩვენ თქვენზე შევჩერდებით, ივანოვ და ქიპაშვილო.

ივანოვი. Служу Советскому Союзу!
 გ.ო. პირდაპირი ხაზით შედიხარ ისტორიაში, ჭიპილია.

ჭიპილია. შენ გამოსვლა თქვი, ისტორიაში შეისხედე ვარ შესული.
 გენერალი. რას იტყვი, ქიპაშვილო?

ჭიპილია. ერთ საათში კავშირი დამყარდება, ამხანაგო გენერალი!

გენერალი. აბა თქვენ იცით, ბიჭებო, როგორ უნდა ღელდებოდეს გენერალს თავი?..

ჭიპილია. ...მივიღვართ შუა ქუჩაში რაიხსტაგისკენ მე და ივანე. მივარახუნებთ კოჭუნ დახვეულ მათულს. ვინ იცის, რამდენი თვალი და რამდენი ღელდა დამინებელი ჩვენს კინკრახობებზე, მაგრამ ვინ გაბედავს სროლას? სიტყვა გატეხოს რომელიმე ჯარისკაცმა და მოუშვას ავტომატის ჭერი? ზედ ისტორიის კართან დაცხრობლები, ჭიპილია ქიპაშვილო? მაინც მივაბიჭებ ამ უჩვეულო დუმილში და საკუთარი გულის ბაგაბუგი დოლის ბავუნით მესმის. კიბუებით ჩავდივართ უზარმაზარ აკლდამაში. რამდენი თაბს არ გავივლით, სავსეა იქაურთა კონიაებით გამოშვრალი, სკამებს გადაკიდებული ოფიცრებით. იღება რკინის კარები, ვუშვებით ჭურღმულში.

მიქელ-გაბრიელი. ვერ გავხალ აქედან ცოცხალი, ჭიპილია.

ჭიპილია. სიცოცხლის ძარღვი მიჭირავს ხელიში, ეს მავთული, ვერაფერს დამაკლებს.

მიქელ-გაბრიელი. შენი დროც მოვიდა, მიტღერსაც უკვდავი ეგონა თავი.

ჭიპილია. შენი მოციქულია და ბარემ ჭოჭოხეთამდე მიაცილე.

მიქელ-გაბრიელი. ამის ქორწილს ბევრი საქორწილო ბიჭი შეწერია.

ჭიპილია. მაგისიქნების ბოლო კეთილი არასოდეს ყოფილა და არც იქნება.

მიქელ-გაბრიელი. ხელი გაუშვი მაგ მავთულს, წამოშევი.

ჭიპილია. ამას უკანვე გავყვები და ტყვიას ვერავინ მესვრის.

მიქელ-გაბრიელი. თუ აქედანაც გააღწიე, უკვდავი ყოფილხარ.

ჭიპილია. ომი თავდებოდეს და მაშინ მოკვდე, ჭიპილია ქიპაშვილო? (გამოჩნდება მარამი).

მარამი. აქედან როორ უნდა გახვიდე, ჭიპილია?

ჭიპილია. ჩემსავე გაბმულ მავთულს გავყვები და შენთან მომიყვანს, მარამ.

მარამი. თვალწინ გეყოლები, სულ წინ იყურე და გამოხვალ, ჭიპილია.

ჭიპილია. მაგათ ზურგშიც იციან სროლა.

მარამი. დავიჭერო, თეთრ აღმინს გესვრთან?

ჭიპილია. დაიწვიან სირცხვილით.

მარამი. ახლა დამარცხებულები არიან, ვერ გაბედავენ.

ჭიპილია. დაჭრილი ნადირი უფრო საშიშია.

მარამი. გაფრთხილდი, მარამი გენაცვალოს, არ დამლუპო, ჭიპილია.

ჭიპილია. მუშტის ტოლი ვავხლები, ოღონდ ტყვია ავიციდნო.

მარამი. რა დღეში არიან ეს უბედურებიც.

ჭიპილია. ქვენიერება გააუბედურეს, ახია მაგათზე.

მარამი. თავისი ფეხით ჩასულან სამარეში.

ჭიპილია. ამ ბუნეკრიდან ამოსვლა სამარადიან ამოქრომას უღრის.

მარამი. რა რიხით იყვენენ, ახლა პირისხე ჩამოსტრით.

ქიპილია. თუ მომკლავს, იცოდნენ ჩემმა შვილებმა, ომს მე მოვუღებ ბოლო.

მარიამი. იმათ შენი მოყოლილი ურჩევნიათ, ქიპილია.

ქიპილია. ფრთხილად, მავთულს არ წამოსდო ფეხი.

მარიამი. ტელეფონზე ლაპარაკის თავი აქვს?

ქიპილია. ჩვენი სარდლობა ლაპარაკობს.

მარიამი. რას უპირებენ ამ უბედურებს?

ქიპილია. უსიტყვო კაპიტულაციას.

მარიამი. გვეშველა ვითომ, ქიპილია?

ქიპილია. ამათ სხვაწაირი ბოლო არ ქონდათ.

მარიამი. რა სიჩუმი, თითქოს ომი არც ყოფილა.

ქიპილია. ერთი საათით შეწყდა; მოსალაპარაკებლად.

მარიამი. გავაწროთ, ქიპილია, გამოშვევი.

ქიპილია. მოვდივარ, მარიამ.

მარიამი. გელათის ანგელოზო, შენ დავიფარე!

ქიპილია. ნამეტანი შორსაა, გაუქირდება მოშველება.

მარიამი. წავიდეთ, ქიპილია, ექვსი შვილი და შინი ქვეყანა გელოდება (მიდიან).

მიქელ-გაბრიელი. წადით, მეც ფეხდაფეხ მოვყვებით, მარიამ.

(სროლა განახლებდა. ყველაფერი კვამლში გაეხვევა).

მიქილიას დაბრუნება, შინ მოსვლა და ყველა უბედურების დასასრული.

(ისევ ქიპილიას კარმიდამო ქუთაისში. მარიამი, მისი შვილები, მეზობლები)

და თო. არ იშლი აბა, დედაჩემო?

მარიამი. რადგან გულში ამოვიჭერი, უნდა წავიდე.

და თო. ჩვენ აგერ არ ვართ, ამ ხნის ქალი ამოდნა გზზე გაგიშვით.

დეშნა. გამოგვევლით მე და ჩემი ძმა, გზაში შეგვეშველებოდი.

მარიამი. თქვენ დანარჩენებს მიმიხედეთ. გავაგნებ როგორმე გზას.

და თო. თბილისს არ გაცილებიხარ, დედაჩემო, ბერლინი შენ ყურის ძირში ხომ არ გგონია. რამდენი მატარებელი უნდა გამოიყვალო, იცი?

მარიამი. არც ისე ბნელია დედათქვენი, აბა თქვენ იცით და ამ უმცროსებმა.

დეშნა. ვთქვით და მთავნი საფლავს, მერე რას განდებთ?

მარიამი. ჩამოვასვენებ. საფლავი ექნება თავის მიწაში, მერე ვიტყვებ და ვიგლოვებ ჩემს ქმარს.

და თო. ასე ადვილად იწოვი თვითმფრინავს, თუ ვაგონს.

პირველი მეზობელი. გვიდეტეუე და ჩამოვალთ, მარიამ.

მეორე მეზობელი. ნიშანს მაინც ჩამოიტანს.

მესამე მეზობელი. თუ დატირება გინდათ, გააშლეთ მისი ბლუზა-შარვალი. დაუნთეთ სათნოლო და იტირეთ.

მარიამი. სანამ ჩემი თვალით არ ვნახავ მის სამარს, არ ვიტყვებ, მეზობლებო. იცოდნენ ყველა.

და თო. თუ ისევ ცოცხალი გეგულება, სადღა მიიღიხარ?

მარიამი. გული ასე მეუბნება. უნდა წავიდე. მშვიდობა დამიტოვებია. აბა თქვენ იცით, რა დამეშვიტა, სადილის კეთებას არავინ დაგამადლოვებია. სად არი ჩემი ყველაზე უმცროსი, ქიპილია სად დამეყარა? და თო. ქიშკარაზე იქნება გადასული.

მარიამი. მისი ჭავრი მიმყვება, თორემ დანარჩენები ჭკუაში ხართ ჩავარდნილები, არაფერს გაიჭირებთ, ხომ არაფერი მრჩება. დოქი აავსეთ წულით. გაპარვებით მწყალობელი ანგელოზი.

პირველი მეზობელი. ე, ქიპილია ქიპაშვილო, რა დროს აკლიხარ შენს ოჯახს?

მეორე მეზობელი. თავის ოჯახს კი არა, მთელი ქუთაისის აკლია, მთელ ქუთაისს.

მარიამი. ქიპილია სად ხარ, ქიპილია? სად დამეყარა, ჩემი ცოდვით ხავსე. (ამ დროს დიდი და პატარა ქიპილია ერთმანეთს შეუყურებენ კიშკართან).

ქიპილია. ... ვუახლოვდები ჩემს კარმიდამოს, მუხლები მეკეცება. ამდენი მეზობელი რაზე შეყარა ჩემს ოჯახში? რაზე უბედურება ხომ არ არი ჩემ თავს, მარიამ? აქამდე მოვიტანე სული და ლამის ახლა ამომხდეს. დაწულულბულ ფეხებს ძლივს მოვართრევ, ჩვენ სახლამდე ორასი მეტრი დამრჩა, მაშინ გამიჭირდა. სიხარულსაც სატიკიკიკიკით ცოდნია თურმე დაუძღვრება. აგერ ჩამოვჭდები, გრძელ სკამზე. სულს მოვიტყავ, მერე შევალ ეზოში. საგარეო ტანსაცმელი რატომ აცვია მარიამს, გარს რატომ ახვევიან ჩემი შვილები? ღმერთო, თუ პატარა მაღლი მაინც მიკეთებია ქვეყანაზე, ახლა ნუ დამაკეცვ.

(მიქელ-გაბრიელი თავს წამოადგება).

მიქელ-გაბრიელი. გაგიჭირდა, ქიპილია?

ქიპილია. მიშოვ დრო შედ ჩემ კიშკართან?

მიქელ-გაბრიელი. ფეხდაფეხ მოვყვები, აწი ვერსად წამიხვალ, ქიპილია:

ქიპილია. შენ ხელში ვარ, ოღონდ ჩემიანებს შემეხვედრე.

მიქელ-გაბრიელი. მეც აგერ ჩამოვჭდები და დაგიცდი. (ეზოდან გამოსული პატარა ქიპილია უცნობს შეუყურებს).

ქიპილია. პატარა. ვინ გნებავთ, ბიძია?

ქიპილია. ვისი ხარ, ბიძიკო, შენ?

ქიპილია. პ. ქიპილია ქიპაშვილის ბიჭი ვარ, ეს ჩვენი სახლია.

ქიპილია. რა გქვია?

ქიპილია. პ. ქიპილია, მამაჩემის სახელი.

ქიპილია. გინახავს მამაშენი?

ქიპილია. ომშია, მალე ჩამოვა.

ქიპილია. ნამდვილად ქიპილიას ბიჭი ხარ?

ქიპილია. აბა ვისი.

ქიპილია. სად არი დედაშენი?

ქიპილია. პ. წასასვლელად ემზადება.

ქიპილია. სად მიდის, ბიძიკო?

ქიპილია. პ. მამაჩემი უნდა ჩამოიყვანოს.

ქიპილია. საიდან, ბიძიკო? 3

ქიპილია. პ. შორიდან, ძალიან შორიდან.

ქიპილია. რა გქვიათ ბიჭი უფილხარ.

ქიპილია. პ. მამაშენს გავხარ წვეთი წყალივით, დედაჩემი ამბობს.

ქიპილია. დედაშენს დეაქრება, თუ სიმართლეს ამბობს.

ქიპილია პ. არ ვგავარ, თუ? იცნობთ მამაჩემს?
ქიპილია. ვიცნობ ძალიან ახლოს.

ქიპილია პ. აბა მეც მიცნობდეთ, დაარტყი ხე-
ლო.

ქიპილია. თუ მართლა ქიპილიას ბიჭი ხარ, სიმ-
ღერა გეცოდინება.

ქიპილია პ. ვიცი, რა ვიმღერო?

ქიპილია. რაც გინდა.

ქიპილია. პ. შენ თუ იცი სიმღერა, ბიძია?

ქიპილია. ვიცოდი და დამავიწყდა. მაინც აკუვე-
ბი.

ქიპილია პ. სუსტი ხმა გაქვს, დაღლილი ხარ,
აღბათ ძალიან შორიდან მოდიხარ.

ქიპილია. საიქიოდან.

ქიპილია პ. სად არი საიქიო?

ქიპილია. მაგ ღმერთმა ნუ გაცოდინოს სიბე-
რმდე.

ქიპილია პ. ხომ კარგი სიმღერა მცოდნია?

ქიპილია. ნამდვილად ქიპილია ქიპაშვილის შვი-
ლი ხარ. მეორეს გეტყვი აბა, გააგრძელე. ნამეტანი
მალდი აიდე, გეტყობა ჩიში.

(პატარა და დიდი ქიპილია მღერიან, მარიამი, მისი
შვილები და მეზობლები მოუახლოვდებიან. ამღე-
რებულ მამა-შვილს გაოგნებულები შეჰყურებენ).

მარიამი. შენ ხარ ქიპილია, თუ სიწმინდე ვარ?
ქიპილია. მე ვარ, მარიამ, მეც ვერ გამიჩრევია
სიწმინდე, თუ ცხადი.

მარიამი. (მუხლები მოეკეთა) ღმერთო, შენ
მიშველე.

ქიპილია. რა მოგდის, მარიამ, ცოცხალი დავბ-
რუნდი ჩემს ოჯახში და კვლები?

პირველი მეზობელი. ნუ გეშინიათ, მაგას
აწი ვერაფერი მოკლავს.

მიქელ-გაბრიელი. ახლაც მაჯობე, ქიპილია,
მაგრამ ბოლოს მაინც ჩემი კერძი ხარ.

ქიპილია. ნურც გაცოდინოს ჩემი ოჯახის გზა.
მარიამი. რა ღლე გამოითენე, გამჩენო, არ ვარ
ღორსი.

ქიპილია. ეს ღლე შენ გაათენე, მარიამ, მამთხვიე
შენს კალას.

ეპილოგი

გიო. სად ხარ, ქიპილია.

შიო. გადავწყდით შენ ძებნაში.

ქიპილია. კიდევ ცუდი ამბავი ხომ არ მოგაქვთ?

გიო. ცუდი ღმერთმა გავშოროს.

ქიპილია. მაცალეთ ხალხთან ლაპარაკი.

შიო. მკარაჩის რას გვპირდები?

ქიპილია. რა მაქვს თქვენი მოსაცემი, თქვე
პლუტებო?

შიო. ისეთი ამბავი მოგიტანე, ოღონდ სულის
მოთქმა მაცალე.

ქიპილია. ხანში შეხვედი, შიო და გრძლად ლა-
პარაკი დაგჩემდა.

გიო. მხარობლები ვართ, შვილიშვილი შეგეძინა,
ბიჭი.

ქიპილია. მერე, მაგის თქმას აჯანჯლებდით? გა-
იგონე, მარიამ?

მარიამი. გავიგონე, ქიპილია. მთვარესავით გა-
ხადრული ბიჭია.

ქიპილია. თუ შავს ბაბუამისს?

შიო. აკვანში ჩააწვინეს თუ არა, პირველ ხმაზე
შღერის.

გიო. ისე ტირის და იქაქება, შენი ფილტვები აქვს
ნამდვილად.

მიქელ-გაბრიელი. ისევ გამაბითურე, მაგრამ
სად წამიხვალ?

ქიპილია. გამარავლოთ და გახაროთ, დამიტრი-
აღლით ახლა და დამალოცინეთ უველაზე პატარა უფ-
როსი ქიპაშვილი. დამიდგენ გვერდით რძლები, შვი-
ლები და შვილთაშვილები. ვნახოთ, თუ მობედოს ახ-
ლოს მიქელ-გაბრიელმა. გაიგოს მტერმა და მოუყარემ
ჩემი მომძღვარება. ცხარაჯერ ცხრა შვილიშვილს მინ-
და მოვესწრო და იმდენივე შვილთაშვილს. ტუუი-
ლად ნუ გვემუქრებიან ომითა და უბედურებით. ამას
მე ვაცხადებ, ქიპილია ქიპაშვილი, მოელ ქვეყანაზე
სახელგანთქმული უკვდავი ჭარისკაცი. ატომის ბოში
თავში იხალონ, ჩვენ დავგანებონ ამ მშვენიერ მიწა-
ზე ცხოვრება. თორემ იმდენი ვართ ქიპაშვილები, ყვე-
ლა ომის წამომწყვეტი ერთად შესაქმელად არ გვეუო-
ფა. რომელ პარლამენტშიც გინდა გამოვალ და ამას
ვიტყვი. არც აზრი დამგნებვა და არც სიტყვა შემეშ-
ლება. ნათლობაში მესტუმრეთ და ოჯახი გამიხარეთ.
(გამოჩნდება მეღვინე, მეთევზე და მეპურე).

მიქელ-გაბრიელი. გაცლი კიდევ, ქიპილია.
თამადად არ დამსვამ, ვიცი. (მიდის).

მეღვინე. რას დავგავალებ, ქიპილია?

ქიპილია. ღვინისთვის მეღვინესთან მოვედი, შვი-
ლიშვილი შემეძინა.

მეღვინე. წელს ყურძენი ბარაქიანად მოვიდა,
თავ ღვინოს ჩამოგისხამ.

მეთევზე. კიდევ რა გპირდება, ქიპილია?

ქიპილია. მეთევზეს თევზისთვის მოგაკითხე.

მეთევზე. რიონში ცოტა იკლო, მაგრამ ჩემ
იღბლიან ბაღეს მაინც მოყვება.

მეპურე. თონეში პურისთვის მოხვიდოდი...

ქიპილია. პური მეპურეს უნდა გამოუკვებოდინო,
კარგად მაქვს დაცდილი... რა ცოტა ყოფნის შენს გა-
ჩენილს, ადამიანს გამჩენო, თუ თვალები და გა-
უმაძღარი არ არი. სადაც ვინმე ხართ მუსიკოსები,
ჩემ მარწმის მღერისხართ და თავი მოგაქვთ, მობრძან-
დით ახლა და მომიღვინეთ. ჩაბერეთ საქარავებს თქვე-
ნი უკვდავი სული. ბალახიც აამღერეთ ამ დედამიწა-
ზე. მიწა უველას გვეუოფა, უველას, ერთმანეთს ნუ
დავყვამთ. ბიჭები ჩნდებიან ამ წილწილად. ოღონდ
ომის ნიშანი ნუ იქნება ბიჭების გარჩენა. მშვიდობა
იყოს ქვეყანაზე, მშვიდობა!..

დასასრული

ქრონიკა



ეროვნული
გაზეთი

● სპარტაქოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის საექსპოზიციო დარბაზებში გაიმართა შუა საუკუნეებისა და აღორძინების ხანის ევროპული გამოყენებითი ხელოვნების უნიკალური ნიმუშების გამოფენა, რომელიც ვენის სამხატვრო-ისტორიული და ავსტრიის გამოყენებითი ხელოვნების მუზეუმების ფონდებს ეკუთვნის. გამოფენა პირველად ლენინგრადში გაიმართა, ხოლო შემდეგ თბილისში გადმონაცვლა. ავსტრიელმა კოლექციებმა თბილისის საგანგებოდ შეარჩიეს, რამდენადაც ჩამოტანილი ექსპოზიცია ერთგვარი პასუხი იყო ქართული ხელოვნების საგანძურის იმ გამოფენისა, რომელიც 1981 წელს გაიმართა ვენაში და უდიდესი ინტერესი გამოიწვია.

ევროპული გამოყენებითი ხელოვნების გამოფენა დარბაზობივად და ნაკეთობათა დანიშნულების მხრივ მეტად მრავალფეროვანი იყო: ჭურჭლული და ხელსაწყოები, მხატვრული და მუსიკალური ლითონისა და კერამიკის, ქსოვილებისა და მაქმანების ნიმუშები, ავეჯი და ხის მრავალფეროვანი ნივთები, ტყავისა და საიუველირო ნაწარმი ასახავდა XIV—XVII საუკუნეების ევროპული მხატვრული წარმოების მალად დონეს.

გამოფენის საზეიმო გახსნაზე გამოსულმა — საქართველოს სსრ კულტურის მინისტრის პირველმა მოადგილემ ია გამრეტელმა, ვენის გამოყენებითი ხელოვნების მუზეუმის დირექტორმა ლუდვიგ ნოიშტიცტერმა, საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის დირექტორმა თამაზ სანიკიძემ, აკადემიკოსმა გიორგი ჭიბლაძემ აღნიშნეს ამგვარი გამოფენების უდიდესი მნიშვნელობა ხალხთა შორის კულტურული ურთიერთობის გაღრმავების და განმტკიცების საქმეში.

ბ. ჰაპხაძე

● ბამონცემლობა „სოვეტ-კი კომპოზიტორმა“ გამოსცა ლექსიკონი „XX საუკუნის საოპერო პრემიერები. 1901—1940“. იგი შეიცავს მოკლე ცნობებს იმ ოპერების შესახებ, რომლებიც მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანაში დაიდგა მე-20 საუკუნის პირველ ნახევარში.

ლექსიკონში მოცემულია ოპერების სახელწოდებები რუსულად და ორიგინალში. გვაცნობს ამ ოპერების კომპოზიტორს, ლიბრეტისტს, განსაზღვრავს მის ენარს, ასახელებს ლიბრეტოს პირველწყაროს. აქვე ვგებულობთ როდის და სად დაიდგა ეს ოპერა პირველად.

ლექსიკონში ქართული საოპერო ხელოვნება წარმოდგენილია შემდეგი ნაწარმოებებით: ზ. ფალიაშვილის „აბელალო და იერი“, „დაისი“, „ლატარია“, გ. კილიძის „ბახტრიონი“, ა. უარაშვილის „ვეფხისტყაოსანი“, შ. თაქაქიშვილის „განთიადი“, „დეპუტატი“, მ. ბაგრატიონის „არაქსის ცბიერი“, ლ. ფალიაშვილის „დედა და შვილი“, ა. ანდრიაშვილის „კაიკ უჩალი“, ვ. დოლიძის „ქეთო და კობე“, „ლეილა“, „ციხისა“, რ. გოგინაშვილის „ქრისტინე“, გ. სვანიძის „ოქროს თავთავი“, კ. მეღვინეთუბუცევის „პარტიზანები“, დ. არაქიშვილის „თქმულება შოთა რუსთაველზე“, „სიცოცხლე — სიხარულია“.

ლექსიკონის ავტორია ბ. შტეინ-პრესი, რედაქტორი ტ. კელდიში.

ბ. ბერშტინა

● 21 იანვარს ზესტაფონი სტუმრებს ხვდებოდა: საქართველოს ყველა კუთხიდან მოდიოდნენ აქ ქართულ თეატრზე, ქართულ ხელოვნებაზე შეეკრებულნი ადამიანები. ჭეშმარიტი მასპინძელი კი იყო უშანგი ჩხეიძის ახლადრესტავრირებული სახლ-მუზეუმი.

30 წელი გავიდა უშანგი ჩხეიძის გარდაცვალებიდან, 50 წლის წინათ კი მან თეატრი დასტოვა.

ისტორიისთვის არაფერია უმნიშვნელო რამ ერთი პიროვნების სახელისთვის ეს დიდი დროა. და ამ დროს გაუძლო უშანგი ჩხეიძის განსაცვიფრებელმა, უზალო ნიჭმა, ამ დროს გაძდმის მისმა ყვარყვარებმა, მამლებმა, გოდუნმა, ჩინმა, ურთულმა, იაგომ... სულ ათი წელი ანათებდა მისი ნიჭი ქართულ სცენაზე... უოველ როლში, უოველ სპექტაკლში მან თავისი გულის, სიცოცხლის ნაწილი დასტოვა: „ჩემი რკინისებური განმრთელობა მე გადავწვი უსისტემო მუშაობით. მე გადავწვი ჩემი ენერჯია და ხანგადავად ბედნიერი, მზიან დღეებს თან მოჰყვა ჩემთვის უაღრესად ტრაგიკული დასასრული“, — წერდა სცენას ჩამოშორებული მსახიობი.

სახლ-მუზეუმის გახსნისადმი მიძღვნილი მიტინგი გახსნა საქ. კომპარტიის ზესტაფონის რაიკომის პირველმა მდივანმა ვ. გუმბაჩიძემ. სიტყვებითა და მოგონებებით გამოვიდნენ საქართველოს კულტურის მინისტრი თ. ბაღრაშვილი, საქართველოს თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარის მოადგილე ბ. კობახიძე, სოციალისტური შრომის გმირი გ. ნანიტაშვილი, მწერალი გ. ფანჭიკიძე, რეჟისორი გ. ლორთქიფანიძე, უშანგი ჩხეიძის დამ, რესპუბლიკის დამსახურებულმა არტისტმა ნინო ჩხეიძემ თქვა: „ჩემი ოჯახი გაცემსლავს. უშანგის ნიჭი შუქმა ჭერი ასწია, ქუჩა გაანათა, ეწო გააჩახჩახა და მთელი საქართველო აქ მოიყვანა. ჩემი სიტყვები, ალბათ, უფერული და უღიმღამოა იმ გრძნობის გამოსახატავად, რასაც ამ წუთში ჩემი გული განიცდის. მადლობა ქართულ ხალხს, მადლობა რესპუბლიკისა და ზესტაფონის რაიონის ხელმძღვანელობას, მადლობა ყველას, ვინც დღეს ჩემი ძმის ნათელი სხეულის საიდელად აქ მომხმარებია იწება“.

ჩხეიძეების ოჯახში თერთმეტი შვილი დაიბადა. უოველი ბავშვის დაბადებისას მამა, თურმე, ეწოს კიდევ თითო ხეს რავდა უშანგის ეწოში იმ დღეს ხე დარგო მისმა ერთგულმა მეგობარმა და თანამებრძოლმა — ვერიკო ანჯაფარიძემ.

მზია ქრისტაძე

«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»
(«СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО»)

№ 4, 1985

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ
ГРУЗИНСКОЙ ССР



ЗНАЧИТЕЛЬНЫЙ ЭТАП

В передовой статье номера рассматриваются теоретические положения статьи, напечатанной в журнале «Коммунист» (№ 18 за 1984 г.) «На уровень требований развитого социализма» (стр. 2).

Гиви Орджоникидзе

**СОВРЕМЕННАЯ ГРУЗИНСКАЯ МУЗЫКА
В СВЕТЕ ПРОБЛЕМ ЭСТЕТИКИ
И СОЦИОЛОГИИ**

Продолжаем публикацию глав из книги известного советского музыковеда Гиви Орджоникидзе (стр. 7).

Губаз Мегрелидзе

**СОВРЕМЕННЫЙ МОЛОДОЙ ГЕРОИ
НА СЦЕНЕ**

Автор оценивает игру молодых актеров в разных театрах и в разных современных пьесах для того, чтобы показать как по-разному они раскрывают характер современного молодого героя (стр. 16).

Павел Хучуа

ОРКЕСТР — ЮБИЛЯР

Государственному симфоническому оркестру Грузии исполнилось 60 лет. Автор статьи рассматривает творческий путь и достижение этого замечательного коллектива (стр. 22).

**ЛАУРЕАТЫ ГОСУДАРСТВЕННОЙ
ПРЕМИИ ИМ. ШОТА РУСТАВЕЛИ**

Печатается постановление о присуждении Государственной премии им. Шота Руставели

ли за 1985 год группе деятелей грузинской литературы, искусства и архитектуры (стр. 30).

Гиви Магулария

ГУМАНИЗМ ШИРВАНЗАДЕ

Автор рецензирует спектакль Тбилисского армянского государственного театра им. Шаумяна «Злой дух», поставленный по одноименной пьесе Ширванзаде (стр. 32).

Ирина Бегизова

**ГРУЗИНСКАЯ МУЛЬТИПЛИКАЦИЯ:
ПРОБЛЕМЫ, ПОИСК, ЗАДАЧИ...**

На основе анализа фильмов, созданных в мультиобъединении киностудии «Грузия-фильм» в 1982-84 гг. в статье речь идет об основных тенденциях развития современной грузинской мультипликации (стр. 36).

Эраст Кузнецов

ГЕОРГИИ МЕСХИШВИЛИ

Статья о творчестве талантливого сценографа, деятельность которого в основном связана с грузинским академическим театром им. Руставели. В статье речь идет также о станковой живописи художника (стр. 48).

И. Мягкова

РАЗГАДКЕ ЖИЗНИ РАВНОСИЛЕН

В статье, опубликованной в журнале «Театральная жизнь» (№ 1, 1985), рецензируется спектакль Московского драматического театра им. Моссавета «Премьера» по пьесе драматурга Лали Росеба (стр. 51).

Дали Мумладзе

РАМАЗ ЧХИКВАДЗЕ

Статья посвящена творчеству известного актера театра и кино, народного артиста СССР Рамаза Чхиквадзе (стр. 55).

ВЕРНОСТЬ СОБСТВЕННОЙ ПОЗИЦИИ

Статья о творчестве скульптора Бориса Цибадзе — автора многих высокохудожественных станковых портретов и монументальных произведений, среди которых особое место занимает памятник Николозу Бараташвили в Тбилиси (стр. 72).

Ираклий Беридзе

УЧИТЫВАЯ ПЕРСПЕКТИВЫ

Статья посвящена проблемам музыкального образования. Автор в свете школьной реформы рассматривает три этапа системы музыкального образования школа-училище-консерватория и предлагает внести коренные изменения (стр. 75).

МЕРАБУ КОКОЧАШВИЛИ — 50

Известному грузинскому кинорежиссеру, заслуженному деятелю искусств ГССР М. Кокочашвили исполнилось 50 лет. В связи с этой датой печатаются статьи председателя Союза кинематографистов ГССР Элдара Шенгелая («Мой друг — Мераб Кокочашвили» стр. 81) и журналиста Лии Кимеридзе («В основе всего — любовь...» стр. 83).

Паата Якашвили

ФИЛЬМ ОБ ИСТОРИИ ГРУЗИИ

Печатается рецензия на новый пятисерийный документальный фильм «Путь», созданный на Грузинской студии телефильмов режиссерами М. Кокочашвили, Дж. Габуния и Д. Гугунава (стр. 88).

«ФРАНЦУЗСКИЙ ПРАЗДНИК ГРУЗИНА ИОСЕЛИАНИ»

Вниманию читателей предлагается обзор статей, которые французская и итальянская пресса посвятила фильму Отара Иоселиани «Фавориты луны» (стр. 95).



«...СЛЕДУЕТ ПРИЗНАТЬ АБСОЛЮТНОСТЬ И АВТОНОМНОСТЬ ТЕАТРА»...

Ответ на статью В. Родоная «Вариации на тему «Мученичество Шушаник», напечатанную на страницах альманаха «Критика» № 4, 1984 г. (стр. 100).

Вахтанг Беридзе

ВОСПОМИНАНИЯ

Журнал продолжает печатать воспоминания известного ученого, доктора искусствоведения, академика В. Беридзе (стр. 106).

МАСШТАБ ЗАДАЧ

В номере освещена работа, проведенная Министерством культуры ГССР за 1984 год (стр. 121).

И. И. СУХИШВИЛИ

Печатается некролог в связи с кончиной народного артиста СССР Ильи Ильича Сухишвили (стр. 124).

Кетеван Киндурашвили

ХУДОЖНИК ФЕЛИКС ВАРЛА

В Париже живет художник, по происхождению грузин — Феликс Варламишвили (Варла). Автор статьи встретилась с ним в его мастерской и делится с читателями своими впечатлениями (стр. 125).

Георгий Хухашвили

ЧИПИЛИЯ ЧИПАШВИЛИ

Печатается пьеса грузинского драматурга Г. Хухашвили «Чипилия Чипашвили», главный герой которой — участник первой и второй мировых войн (стр. 130).

ავტორთა საპუბლიკაციო
ფუნალ „საპოთა ხელოვნების“ რედაქცია
აცხადებს, რომ ერთ თაბახუ მები მოცულობის
სტატიები დასაბუდლ არ მიიღება.

გადაცა წარმოებას 20. 02. 85 წ.
ხელმოწერილია დასაბუქდალ 11. 04. 85 წ.
საბუქდი ქალალი 5,25
ქალალის ფორმატი 70×108^{1/16}
ფიზიკური ნაბუქდი თაბახი 10,5
საალრეცხო-საგამომცემლო თაბახი 19,75
შეკვეთა № 489. უე 11767. ტირაჟი 6000.

ქუნალში დაბუქდილია მ. ბაბოვის,
პ. შევჩენკოს, ი. კვაპანტირაძის ფოტოები.
ფერადი სლაიდები ვ. ბაქენოვისა.



34. BERLINER FESTWOCHE 84 **RUSTAVELI-THEATER TIBLISS**

So 30. September - Mo 1. Oktober 20 Uhr - Schiller-Theater - Shakespeare - Richard III ● Di 2. Oktober 20 Uhr - Schiller-Theater - Brecht - Der kaukasische Kreidkeller ● Regie Robert Stuhl
Vorverkauf ab So 16. September - Kasse Schiller-Theater - täglich 10-18 Uhr - und bei den Theaterkassen ● Infokaden der Berliner Festspiele Budapeststraße 48 - tags 12-18 Uhr - Tel 26 34 254

ფანტი 1 მან. 70 კპპ.

6702/57

ეროვნული
ბიბლიოთეკა



060351 70177