

საქართველო სელტენი

ISSN 0132-1307

4

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
ქველმოქმედების ჟურნალი

1987



საქართველო საზოგადოებრივი მეცნიერებანი

4 / 1987

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
ქვეყნულ-მეცნიერული ჟურნალი

მთავარი რედაქტორი
ნოდარ ზურაბანიძე

სარედაქციო კოლეგია:

- აკაკი ბაქრაძე,
- ვახტანგ ბერიძე,
- ნოდარ ზურაბანიძე,
- მერაბ გვიცია
- (კასპის-მეცნიერებათა ინსტიტუტი)
- ვასილ კვიციანი,
- ნოდარ მგალობლიშვილი,
- ზურაბ ნიშარაძე,
- ნათელა შრუჭაძე,
- რევაზ ჩხეიძე,
- ანტონ ფულუკიძე,
- ნიკო ზავთაძე,
- ნოდარ ჯანაშიანი.

**თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
ეკონომიკა
თეორიული**

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

მხატვრული რედაქტორი პავლე შვიციანიძე

საქართველოს კვლევითი
კომიტეტის გამომცემლობა.
თბილისი, 1987

თეატრი

ნოდარ გურაბანიძე —
 პართული თეატრი — დიად ბარდაქმნათა მიჯნაჲ 2

გივი მალულარია —
 კოშკინის ტრაგედიები 15

ნადეჟდა შალუტაშვილი —
 უკანასკნელი ინტერვიუ ვერიკო ანჯაფარიძესთან 27
 ერთი დღე თბილისის თეატრებში 35

დიმიტრი ჯანელიძე —
 სანდრო ახმეტაძე თეატრით მოსკოვში 54

ლალი ყურულაშვილი —
 თავდადება 60

აკაკი ვასაძე —
 პართული თეატრის განვითარების გზები და რუსთაველის თეატრის
 შემოქმედებითი მეთოდი თანამედროვე ეტაპზე 65

ალექსი არგუნი —
 ვიკტორის ხანჯალი (პიესა) 137

მუსიკა

ვასილ კუხარსკი —
 შთაბრძნა 84

მანანა ახმეტელი —
 ჩვენი მილოცვა 95

გივი ორჭონიძე —
 ფიქრები სულხან ნასიძის სიმფონიურ ტრიადაზე 130

მხატვრობა

შემოქმედებითი პრობლემების წინაშე 41

დიმიტრი თავაძე —
 დიდი წარსულის ფურცლები 80

ჯია დავითაშვილი —
 ძალაქის დიზაინის პრობლემები 110

ელგუჯა ამაშუკელი —
 საჯაროობისა და სიმართლის შესახებ ხელოვნებაში 113

გივი ბერიძე —
 საცხოვრებელი კომპლექსების დაპროექტება რთულ რელიეფზე 122

კინო

ერთი სანახი თბილისის კინოთეატრებში 52

ლევან სანიკიძე —
 „ნაფხეშები გვაპრეზენტებ“ 98

კორა წერეთელი —
 ხელოვნება უპირველეს ყოვლისა 104

პრონიკა 157

ს ა გ ჯ ო თ ა
 ხ ე ლ ო ვ ნ ე ბ ა

გარეკანის პირველ, მეორე და მესამე გვერდებზე: ვლადიმერ კანდელაკი —
 „ქართული მოტივი“, „ხევსურეთი“, „შემოდგომის ზეიმი თბილისში“.

№ 4 1987 წ.

საქართველოს კვლევითი კომიტეტის
 გამომცემლობის სტამბა. თბილისი, ლენინის ქ. № 14.
 ტელ. 93-93-59.



საქართველოს თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირის დამფუძნებელი ყრილობის პრეზიდიუმი

ქართული თეატრი—ღმად ბარდაქმნათა მიჯნაგე

მას შემდეგ, რაც საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის გენერალურმა შტაბმა აშხ. მ. ს. გორბაჩოვმა სკკპ ცენტრალური კომიტეტის პლენუმზე (1987 წელი, 27 იანვარი) წარმოსთქვა თავისი ისტორიული სიტყვა „გარდაქ-

მნისა და პარტიის საკადრო პოლიტიკის შესახებ“ — შეუძლებელია ყოველი მნიშვნელოვანი მოვლენა კულტურის სფეროში ამ მოხსენებაში განვითარებული დებულებების პრიზმიდან არ დავინახოთ. ასეთ მოვლენათა რიგს, უემქველია, მიეკუთვნება



ყრილობა ვახსნა ვერიკო ანჯაფარიძეში



საქართველოს თეატრალური საზოგადოების X ყრილობა (1987 წელი, 26 იანვარი), რომელიც გადაიქცა საქართველოს თეატრალურ მოღვაწეთა პირველ დამფუძნებელ ყრილობად.

თავის მოხსენებაში ანხ. მ. ს. გორბაჩოვი შეეხო იდეოლოგიისა და კულტურის განვითარების კარდინალურ საკითხებს, ხელოვნების მოღვაწეების პასუხისმგებლობას შემოქმედებითი პროცესის იდეურ-მხატვრული მიზანდასახულობისათვის, ხალხის ზნეობრივი სიჯანსაღისათვის ბრძოლის საქმეში.

„შემოქმედებითი კავშირების საქმიანობას აკლდა პრინციპულობა, მომთხოვნელობა, ტლანტების განვითარებისა და მხარდაჭერისათვის ნამდვილი ზრუნვა. ხშირად კულტურის სფეროს მდგომარეობასთან დაკავშირებულ უპირველესი მნიშვნელობის საკითხებს ჭეროვან ყურადღებას არ უთმობდა კავშირების ხელმძღვანელობა. და ამავე დროს აყვავდა კაზიონერობა და ფორმალში, გაჩნდა უკიდურესი შემწყყნარებლობა კრიტიკისადმი. მთელ რიგ შემთხვევებში უსაზომო ამბიციებმა თანდათან დათრგუნა რეალისტური შეფასებანი და თვითშეფასებანი“ — თქვა ანხ. მ. ს. გორბაჩოვმა ამ პლენუმზე.

საქართველოს თეატრალური საზოგადოების ყრილობის შემთხვევით წარმართავდა მთელი თეატრალური საქმიანობის ძირეული გარდაქმნის, დემოკრატიის გაღრმავების, შემოქმედებითი გაბედულობისა და პრინციპულობის აუცილებლობის მაღალი შეგნება. როგორც თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარის გ. ლორთქიფანიძის ძირითად მოხსენებაში, ასევე წარმოთქმულ სიტყვათა უმრავლესობაში იგრძნობოდა ქართული თეატრალური ხელოვნების დანიშნულების სწორი გაგება გარდაქმნათა ეპოქაში. ძირითადი თეზა — დღევანდელი თეატრი, გარდაქმნის ეპოქის თეატრი, შემტევი უნდა იყოს, მას უნდა შეეძლოს სცენიდან ამკვიდრებდეს ცხოვრების სიმართლეს, აქტიურად ერეოდეს მიმდინარე პროცესებში და სოციალურ, ზნეობრივ შეფასებებს აძლევდეს მათ — ნათლად გამოიკვეთა ამ ყრილობაზე და ერთგვარად მისი მუშაობის დევიზად იქცა.

ეს პრეროგატივა ჩვენი დროის, ჩვენი დინამიური გარდაქმნებით აღსავსე ეპოქის ძირითადი ტენდენციითა განსაზღვრული უპირველესი მნიშვნელობა მიენიჭა ადამიანის

ფაქტორს, მის შემოქმედებით ინიციატივას, მის სურვილს — გახდეს საზოგადოების მატერიალური და სულიერი კულტურის აქტიური შემქმნელი.

ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ფაქტორი, რომელმაც ამ ყრილობას განსაკუთრებული აზრი მიანიჭა, ეს არის დროის ფაქტორი. ჩვენ ვცხოვრობთ და ვმუშაობთ იმ დროში, რომელიც რადიკალური, რევოლუციური გარდაქმნებით ხასიათდება როგორც საზოგადოებრივი, ასევე სულიერი ცხოვრების ყველა სფეროში.

საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ცკ-ის იენისის პლენუმზე ხაზგასმით იქნა აღნიშნული, რომ ჩვენ შევედით ყრილობის შემდგომი მოღვაწეობის იმ ეტაპზე, როცა ვალდებულნი ვართ ცხადვყოთ გარდაქმნებისა და მშენებლობის ჩვენი უნარი, ვეჭვობთ ახალი ფორმები და მეთოდები, ერთი წუთითაც არ მივეცეთ თვითდამშვიდებას.

ჩვენი ცხოვრების სოციალურ-ეკონომიკური გარდაქმნის პროგრამა, რომელიც სკკპ X XVII ყრილობამ მიიღო, საბჭოთა ხელოვნებისა და ლიტერატურის, მათ შორის, რასაკვირველია, თეატრის წინაშე მრავალ ახალ, უაღრესად რთულ საზოგადოებრივ და მხატვრულ ამოცანას აყენებს.

მთელმა ჩვენმა შემოქმედებითმა ინტელიგენციამ მხურვალედ დაუჭირა მხარი ქვეყანაში მიმდინარე განახლების პროცესს, ხალხის მოქალაქეობრივი თვითშეგნების აქტიუზაციას, დემოკრატიზმისა და საჯაროების ლენინური პრინციპების დამკვიდრებას.

ჩვენ შევდივართ საზოგადოებრივი ცხოვრების ისეთ პერიოდში, როცა განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ყოველი პიროვნების შემოქმედებითი ენერჯის სწორ, მაქსიმალურ გამოყენებასა და წარმართვას. ასეთ ვითარებაში უფრო რელიეფურად იკვეთება როლი თეატრალური ხელოვნებისა, რომელსაც შესწევს ძალა უშუალოდ იმოქმედოს ადამიანის როგორც პიროვნული, ასევე კოლექტიური ცნობიერების ფორმირებაზე. დიდია კინოხელოვნების, მუსიკის, მხატვრობის თუ ხელოვნების სხვა დარგების შემოქმედების ძალა, მაგრამ თეატრალური, სცენური ხელოვნება ერთადერთია, როცა ცოცხალი, მოქმედი ადამიანი — არტისტი უშუალოდ შემოქმედებს მასურებელთა მასაზე. ამ ზეგავლენის ეფექტისა და განუმეორებლობის გამო მას ხელოვნების ვერცერთ

დარგი ვერ შეედრება. აქედან გამომდინარე იზრდება მისი როლი ჩვენი საზოგადოების პატრიოტული და ინტერნაციონალური სულისკვეთებით აღზრდის საქმეში.

ქართული თეატრის საზოგადოებრივი, ზნეობრივ-ესთეტიკური ფუნქციის მნიშვნელობა შესანიშნავად ესმოდათ ჩვენს სახელოვან სამოციანელებს, უპირველესად დიდ ილია ჭავჭავაძეს, რომლის ინიციატივითა და მიზანდასახული მოქმედების შედეგად შესაძლებელი გახდა ქართული თეატრის აღდგენა და მისი ჩაყენება ეროვნულ-განმათავისუფლებელი ბრძოლის სამსახურში. ასევე დიდ იდეურ-აღმზრდელი მნიშვნელობას ანიჭებდნენ ქართულ თეატრს მომდევნო თაობების ყველაზე თვალსაჩინო ძოღვაწენი, მოაზროვნენი, მწერლები, რეჟისორები.

ეს შესანიშნავი ტრადიცია, რომელიც მემკვიდრეობით მიიღო ქართულმა საბჭოთა დრამატულმა თეატრმა, ჩვენს დროში კიდევ უფრო გაღრმავდა და განვითარდა. შემთხვევითი არ არის, რომ დღეს ჩვენ სიამაყით ვიგონებთ იმათ სახელებს, რომელთა თავდადებული შემოქმედებითი შრომის შედეგად ქართულმა თეატრმა საყოველთაოდ აღიარებულ წარმატებებს მიაღწია.

საქართველოს თეატრალური საზოგადოების ყრილობამდე სწორედ ორი კვირის წინ, ჩვენმა საზოგადოებრიობამ, ჩვენმა ხალხმა ღირსეული პატივი მიაგო ქართული საბჭოთა თეატრის, საერთოდ საბჭოთა თეატრის ერთ-ერთ უთვალსაჩინოეს რეჟისორს სანდრო ახმეტელს, რომლის დაბადებიდან 100 წლისთავის იუბილე იმის ნათელი დადასტურება გახდა, რომ ქართველი ხალხი არასოდეს არ იფიქრებს ისეთ ხელოვანთ, რომლებმაც თავიანთი შემოქმედებით საზოგადოების, ეპოქის, ერის საუკეთესო იდეალები მხატვრულად გამოხატეს.

ჩვენი გამოჩენილი წინაპრების სახელები და საქმეები ბევრს გვაძალევენ, ისინი წინსვლისაკენ, აქტიურობისაკენ, სიმართლის სამსახურისაკენ მოგვიწოდებენ.

ქართული თეატრის ერთ-ერთი საგულისხმო ტრადიცია იმავით მდგომარეობს, რომ იგი ყოველთვის ცდილობდა სიმართლე ეთქვა სცენიდან, თამამად გაესწორებინა თვალი რეალობისათვის, არ მიეჩქმალა ჩვენი საზოგადოების ცხოვრებაში წამოჭრილი მწვავე კონფლიქტები.

დღეს ეს ტრადიცია განვითარებას და განგრძობას საჭიროებს.

ქართული თეატრის დღევანდელი ვითარება შეიძლება განისაზღვროს როგორც მდგომარეობა „დიდი მოლოდინისა“.

ჩვენი თეატრი თითქოს დგას გზაჯვარედინზე და ღრმადაა ჩაფიქრებული ახალი ორიენტირების ძიებათა სირთულეებში, რათა უშეცდომოდ აირჩიოს წინ სავალი გზა.

ერთის მხრივ, მას ხიბლავს და იზიდავს ახალი ექსპერიმენტის პერსპექტივა; მეორეს მხრივ, მას სერიოზულად აფიქრებს, და არცთუ უსაფუძვლოდ, ამ ექსპერიმენტის ორგანიზაციული და ზნეობრივი მხარე.

გარდაქმნა უნდა მოხდეს არა მხოლოდ თეატრში, არამედ ჩვენს თეატრალურ საზოგადოებრიობაში და იმ სახელმწიფო ორგანიზაციებში, რომლებზედაც, ასე თუ ისე, დამოკიდებულია თეატრის ბედ-იღბალი.

მაგრამ აქ წამოიჭრება ერთი უმთავრესი საკითხი, არის თუ არა ჩვენი თეატრი მზად ამ გარდაქმნისათვის? აქ იგულისხმება პრობლემების მთელი კომპლექსი, დაწყებული თეატრის ესთეტიკიდან თუ სარეპერტუარო პოლიტიკიდან, დამთავრებული ეთიკური საკითხებით.

თუ მთელი ქართული თეატრალური ცხოვრების პანორამას გავანალიზებთ, მაშინ უნდა ვღაიროთ, რომ მცირე გამოჩაყლისის გარდა, მთლიანად ქართული თეატრი ჯერ-ჯერობით მზად არ არის არა მხოლოდ ამ ექსპერიმენტებისათვის, არამედ გარდაქმნისათვის უკვე არსებულის ფარგლებში (ექსპერიმენტების ჩატარების უფლება მიეცა ოთხ თეატრს — რუსთაველის სახ და მარჯანიშვილის სახ. თეატრებს, თბილისის საოპერო თეატრს, თელავის დრამატულ თეატრს).

დემოკრატიზმს, საჯაროობას თეატრალურ ხელოვნებაში თავისი ტრადიციები სჭირდება, ეს ტრადიციები — თუ მთლიანად საკავშირო თეატრალურ პანორამას გავითვალისწინებთ, სამწუხაროდ ჩვენ არა გვაქვს იმ დონეზე, რასაც საბჭოთა კავშირის კვ XXVII ყრილობა მოითხოვდა. გარკვეული დროის მიერ შემუშავებულმა ტრაფარეტებმა და სტერეოტიპებმა, მმართველობის კონსერვატულმა ფორმებმა საგრძნობლად შეაფერხეს თავისუფალი თეატრალური, შემოქმედებითი და კრიტიკული აზრის განვითარება.

„ჩვენ რა თქმა უნდა, გვესმის — ამბობდა

ამს. მ. ს. გორბაჩოვი სკკპ ცენტრალური კომიტეტის იანვრის პლენუმზე — რომ აზროვნებისა და მოქმედების დამკვიდრებული სტერეოტიპების დაძლევა რთული და არცთუ უმტკივნეულო პროცესია, რომელიც დროსა და აწონილ-დაწონილ მიდგომას მოითხოვს.

სრულიად ცხადია, რომ ეს პროცესი ვერ წარმართება ავტონომიურად, პოლიტიკური, სოციალურ-ეკონომიკური და სულიერი ცხოვრების გარდაქმნებისაგან იზოლირებულად“.

დიახ, რთული პროცესია დამკვიდრებული სტერეოტიპების დაძლევა, მაგრამ უკვე არსებობს იმის ისტორიული აუცილებლობა, რომ მკვეთრი ნაბიჯი გადაიდგას საზოგადოებრივი ცნობიერების, აზროვნების, შემოქმედების შემდგომი დემოკრატიზაციის გზაზე.

სწორედ ამგვარ ისტორიულ ტენდენციას დაუდო საფუძველი პარტიის XXVII ყრილობამ.

გარდაქმნა აუცილებელია არა მხოლოდ თეატრში, არამედ მის „გარე კომპონენტში“ — ანუ მყურებლებშიც.

ჩვენს ცვალებად და დინამიურ საუკუნეში, როცა სხვადასხვა სტილისტური მიმართულებანი თვალშეუვლები სისწრაფით ენაცვლებიან ურთიერთს, გემოვნება, დამოკიდებულება ტრადიციული ფორმებისადმი შინც ძირითადად, კონსერვატიული აღმოჩნდა და ნელა იცვლება. ამას ადასტურებს ქართული თეატრის უახლოესი ისტორიაც.

ჩვენ სამართლიანად აღვნიშნავთ, რომ ჩვენს რესპუბლიკაში შექმნილმა შემოქმედებითმა ატმოსფერომ დიდად შეუწყო ხელი ხელოვნების სხვადასხვა დარგების განვითარებას. ამის თაობაზე კარგად სიტყვა თეატრალური საზოგადოების ყრილობაზე გ. ლორთქიფანიძემ: „მე საკუთრივ დამფუძნებელ ყრილობაზე თქვი და აქაც ვავიშვებ, რომ ჩვენდა სასიკეთოდ ჩვენს რესპუბლიკაში იყო და არის, თუნდაც ამ ბოლო თხუთმეტ წელიწადში, ისეთი ფსიქოლოგიური კლიმატი, რომელიც გამორიცხავს უხეშ ადმინისტრირებას და ხელოვანის ინდივიდუალობის, მის ძიებებში, პროფესიულ ცხოვრებაში უხეშად ჩარევის რეციდივებს. ამ ხნის განმავლობაში ჩვენში არ აუკრძალავთ არც ერთი სპექტაკლი, არც ერთი ფილმი, წიგნი თუ ხელოვნების სხვა ნაწარმოები, ამგვარ დემოკრატიზმს

სწორად გაგება და შეფასება მართებს ჩვენი მხრივ“.

მაგრამ ისეთი ფსიქოლოგიური კლიმატი, რომელიც გამორიცხავს უხეშ ადმინისტრირებას, ის ატმოსფერო, რომელიც ყველაზე უფრო ხელსაყრელია ნაძვლიანი შემოქმედებითი ცხოვრებისათვის, ადვილად, ერთის ხელის დაკვრით როდი შექმნილა. ამას დასჭირდა ჩვენი რესპუბლიკის პარტიული ორგანოების ძალზე გონივრული და შორს-გამჭვრეტი მუშაობა.

დასამალი არ არის დღეს, რომ ეს შემოქმედებითი ატმოსფერო პირველხანებში უცხო აღმოჩნდა საზოგადოების გარკვეული ნაწილისათვის და ზოგჯერ მათთვისაც კი, ვისაც კულტურის, იდეოლოგიის მართვა ევალებოდა.

გავიხსენოთ თუნდაც რობერტ სტურუას შესანიშნავი სპექტაკლის „ყვარყვარეს“ ისტორია, რომლის საზოგადოებრივი განხილვა თერთმეტჯერ მოეწყო. რას იფიქრებდა პოლიკარბე კაკაბაძე, რომ დიდი ხნის წინ მის მიერ დაწერილი ფრაზა „ცხრა წელიწადია სამოთხის კარი ღიაა, ლიპარიტე შემოვა თანისი ნათელით, მაგრამ ქვეყნის ვალი არ მიშვებს, სანამ ერს არ შეეწვირებინო“ — 1974 წელს დადგმულ სპექტაკლში გახშიანებული — გახდებოდა პოლიტიკური კონიუნქტურის ასოციაციების სათავე?

ერთმა ფრიად გავლენიანმა პიროვნებამ, რომლის კომპეტენციაში არ შედიოდა კულტურის საკითხები, მაგრამ მაინცდამაინც თეატრალურ ხელოვნებაში მაინცდა თავი კომპეტენტურად „კაჟასიურ ცარცის წრეს“ ანტიესაბუთა სპექტაკლიც კი უწოდა. ჭეშმარიტად „მდგომარეობას ისიც აღუარესებდა, რომ მხატვრული შემოქმედებისადმი პარტიულ მიდგომას ხშირად ცვლიდა უწყებრივი მიდგომა, წმინდა შემოქმედებითს პროცესებში უსაფუძვლო ჩარევა, გემოვნებითი სიმაბიჯები და ანტიმათეობი“... (მ. ს. გორბაჩოვი).

ამ ამბებს იმიტომ კი არ ვიხსენებთ, რომ წარსულთან, ან ვინმესთან „ანგარიშები“ ვასწოროთ, არა! ამით მხოლოდ იმის თქმა გვსურს, რომ ძნელი სულისკვეთება, ახალი აზროვნება ძნელად მკვიდრდება, როგორც ხელოვნებაში, ასევე ცხოვრებასა და მშობლიულობაში. მას სჭირდება დრო, დიდი იდეოლოგიური მუშაობა და შესაბამისი ვითარება.

„მხოლოდ სოციალიზმისათვის დამახასიათებელი დემოკრატიული ფორმების თანამიმ-



დევრული განვითარებით, თვითმმართველობის გაფართოებით არის შესაძლებელი ჩვენი წინსვლა წარმოებაში, მეცნიერებასა და ტექნიკაში, კულტურასა და ხელოვნებაში, საზოგადოებრივი ცხოვრების ყველა სფეროში. მხოლოდ ასეთი გზა უზრუნველყოფს შეგნებულ დისციპლინას. მხოლოდ დემოკრატიის მეშვეობით და დემოკრატიის წყალობით არის შესაძლებელი თვით გარდაქმნა. მხოლოდ ასე შეგვიძლია სამოქმედო ასპარეზო გადავუშალოთ სოციალიზმის უმძლავრეს აღმშენებლობითს ძალას — თავისუფალ შრომასა და თავისუფალ აზრს თავისუფალ ქვეყანაში“ (მ. ს. გორბაჩოვი).

რომ არა შორსმჭვრეტელობა ჩვენი პარტიული ლიდერებისა, რომლებმაც ყური მიუვადეს პატიოსან და ნიჭიერ ხელოვანთა ხმას, ჩვენ არ გვექნებოდა ეს სახელოვანი სპექტაკლები და ძნელი სათქმელია, რა იქნებოდა დღეს რუსთაველის თეატრი.

თუ ჩვენი რესპუბლიკა, ამ შემოქმედებითი ატმოსფეროთი გამოწვავს იყო, ახლა იგი, ეს ატმოსფერო, საყოველთაო ხასიათს იღებს.

იმიტომაცაა აუცილებელი წარსულის ინერციისაგან განთავისუფლება, რომ „მოდუნების იდეოლოგიამ და ფსიქოლოგიამ გავლენა მოახდინა კულტურის, ლიტერატურისა და ხელოვნების სფეროს მდგომარეობაზე. შემცირდა მხატვრული შემოქმედების შეფასების კრიტერიუმები. ამან გამოიწვია, რომ ისეთ ნაწარმოებებთან ერთად, რომლებშიც სერიოზული სოციალურ-ზნობრივი პრობლემები იყო აღმართული და რეალური ცხოვრებისეული კოლიზიები აისახა, გამოდიოდა არცთუ ცოტა მდარე, უსახური ქმნილება, არაფერს რომ არ სძენდა არც გონებასა და არც გრძობას“ (მ. ს. გორბაჩოვი).

წარსულის ინერციად და მავნე ტრადიციად უნდა მივიჩნიოთ ისიც, როცა მხატვრულ ქმნილებაში, პიესა იქნება თუ სპექტაკლი, უუქველ პოლიტიკურ თუ საზოგადოებრივ მიზნებებს ეძებთ, რაღაცა რაღაცას ვუკავშირებთ, გამოგვაქვს სუბიექტური დასკვნები, რომელიც ხშირად შეფარულ კონიუნქტურულ ხასიათს ატარებს. შეიძლება ვავიხსენოთ ის უსიამო ვითარებაც, რაც შეიქმნა მაშინ, როცა „რიჩარდ III“-ში ავთო მახარამის მიერ შესრულებულ ერთ-ერთ როლში რაღაც გარეგნული მსგავსებების ძებნა იწყეს და ნართაულად რეალურად არსებულ სახელმწიფო

მოდავაწეზე მიუთითებდნენ. მაშინ სპექტაკლი „რიჩარდ III“ კინლამ არ მოიხსნა მისი პირველი საგასტროლო ტურნედან (ედინბურგის საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალი. 1979 წ.) და მაშინაც, ჩვენი რესპუბლიკის პარტიული ხელმძღვანელების შორსმჭვრეტელობამ და სიბრძნემ გადაარჩინა ეს უაღრესად მნიშვნელოვანი გასტროლი მოსალოდნელი ჩაფუშვისაგან. ახლა, კვლავ დავეუშვათ, ერთის წუთით, რომ რუსთაველის თეატრს მონაწილეობა არ მიეღო ედინბურგის საერთაშორისო ფესტივალში. შეიძლება დაბეჯითებით ითქვას, რომ არ იქნებოდა თეატრის მომდევნო გასტროლები ჯერ ლონდონსა და შემდეგ ევროპისა თუ სხვა კონტინენტის ქვეყნებში.

მხატვრული ნაწარმოების აღქმა საკუთარ სუბიექტურ განწყობილებებზე უცილობელი მორგებისა და გამართლების მიზნით, ყოველთვის გამოირიცხავს ხელოვნების ნაწარმოების აღქმას ამ ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი თბიქტური კანონების გათვალისწინებით.

ამ ფაქტების გახსენება დღეს იმიტომაცაა საჭირო, რომ ცხადვყოთ, თუ რა სასიკეთო შედეგით მთავრდება, როცა კულტურისა და ხელოვნების საკითხებს უდგებიან სოციალიზმისათვის დამახასიათებელი დემოკრატიულობით, როცა უარყოფენ დაკონსერვებულ, მოძველებულ მეთოდებს და გახვეწულ დოგმებს და რომ საჯაროობისა და დემოკრატიზმის ვითარებაშიც კი, ზოგჯერ მოსალოდნელიც არის მაკიაველისებური ფერისცვალება და დემოკრატიზმის დროშით ზოგიერთი დახვსებული აზრის აღორძინება, ხელოვნების და კულტურის ხელმძღვანელობის სფეროში.

ამგვარად, გარდაქმნის აუცილებლობის წინაშე დგას როგორც თეატრალური ხელოვნება, ისევე ის, ვისთვისაც ეს ხელოვნება იქნება. ამ ორმხრივი დიალექტიკური პროცესის გარეშე წინსვლა შეუძლებელია.

ჩვენ ვამაყობთ ქართული საბჭოთა თეატრის მიღწევებით, ვამაყობთ იმით, რომ მისი სახელი შორს ვაცდა ჩვენი რესპუბლიკის ფარგლებს და საბჭოთა კავშირისა თუ უცხოეთის ქვეყნების მრავალ კულტურულ ცენტრში დიდი წარმატება მოიპოვა.

გაცხოველებულ საგასტროლო მარშრუტებში ჩაბმულია არა მხოლოდ რუსთაველის თეატრი, არამედ რესპუბლიკის სხვა თეატრე-



ბიკ, რაც არა მხოლოდ ქართული თეატრალური ხელოვნების გავლენის სფეროს ფართოვებს, არამედ ავტორიტეტს უხვევს საერთოდ ქართულ კულტურას. უკანასკნელი თეატრალური სეზონების მანძილზე ქართული დრამატული და მუსიკალური თეატრების სცენაზე მრავალი ღირსშესანიშნავი ნაწარმოები შეიქმნა, რომლებმაც სამართლიანად დაიმსახურეს მაყურებლის ფართო წრისა და კრიტიკის ყურადღება.

ისეთ მნიშვნელოვან სპექტაკლებში, როგორებიცაა „კავკასიური ცარცის წრე“, „რიჩარდ III“ და „ას ერგასის დღე“ რუსთაველის თეატრში, „ჩაყოს ხიზნები“, „ოტელო“ და „ჰაკი აშა“ მარჯანიშვილის სახ. თეატრში — დასმულია ადამიანის არსებობის, მისი ცხოვრების უარსებითესი საკითხები: პიროვნებისა და საზოგადოების, ხელისუფლებისა და ხალხის ურთიერთობის, სულიერი სამყაროს პარამონისა და დისპარამონის პრობლემები, რევოლუციით განახლებული ცხოვრების ღრმა სოციალური კონფლიქტები და ადამიანის ადგილი ამ კონფლიქტში, ახლისა და ძველის დაპირისპირება, ნაივანება პოლიტიკური ავანტიურის თუ ხელისუფლების დესპოტიზაციის კრახის გარდუვალობა. ეს გლობალური პრობლემები, რომლებიც დღევანდელ კაცობრიობას აღელვებს, განსხეულებულია რეჟისორული და აქტიორული ოსტატობის მაღალი პროფესიონალიზმით, მკვეთრი მოქალაქეობრივი პოზიციით, მრავალფეროვანი თეატრალური ხერხებით. ამ სპექტაკლებში აშკარად ჩანს სცენური რეალიზმის, რეალისტური გროტესკის, ფსიქოლოგიური წარმოსახვის უსაზღვრო შესაძლებლობანი.

სასიხარულოა იმის აღნიშვნა, რომ დიდად გამოცდილი მიხეილ თუმანიშვილის ხელმძღვანელობით კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ თეატრ-სტუდიის ახალგაზრდა დასმა საყოველთაო აღიარება მოიპოვა როგორც ჩვენში, ასევე რესპუბლიკის ფარგლებს გარეთაც. თეატრის ისეთ სპექტაკლებში, როგორიცაა „ჩვენს პატარა ქალაქში“, „დონ-კუანი“, „წუთისოფელი ასეა“ — ახალგაზრდა ნიჭიერ მსახიობთა მთელი თაობა გამოჩნდა. ეს სპექტაკლები აღბეჭდილია მაღალი პროფესიონალიზმით, გააზრების სიღრმით და სიხუსტით, შთაბეჭდილი თეატრალობით.

შეიძლება თამამად ითქვას, რომ რესპუბლიკის მოსწავლე-ახალგაზრდობას ამჟამად

აქვს შესანიშნავი თეატრი—მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრი, რომლის სპექტაკლებმა ნ. დუშბაძის „კუპარაჩამ“, გ. ჯაფარიძის „ჩვენებურებმა“ და დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებთა საფუძველზე განხორციელებულმა დადგმებმა ცხადპყვეს რეჟისორული აზროვნების, რეჟისორული ხედვის ორიგინალობა და სიასლე, წარმოაჩინეს უბრალო ადამიანის სულიერი ძალა და კეთილშობილება. ეს სპექტაკლები აკმაყოფილებს ყველა ასაკის გემოვნებაგახსნილი მაყურებლის გემოვნებას, ხოლო ახალგაზრდა თაობას უნერგავს პატრიოტიზმის, სიკეთის, ზნეობრიობის მაღალ გრძნობებს. ეს თეატრი ახლა ესთეტიკური და ეთიკური აღზრდის ერთ-ერთი თვალსაჩინო კერაა.

ქართული თეატრალური ხელოვნებისათვის ახალი ენარი — მაროინეტების თეატრი — დაპყვიდრებისთანავე პოპულარული გახდა თეატრალურ წრეებში. მასზე ბევრი იწერება როგორც საკავშირო, ასევე უცხოურ პრესაში. ამ საინტერესო და ორიგინალურ თეატრს თეატრალური გამომსახელობის ძალაზე საინტერესო და ორიგინალური ფორმები აქვს გამოძეშავებული და პერსპექტივაც უპყველად დამაიმედებელია.

რამოდენიმე საინტერესო სპექტაკლი განხორციელდა აგრეთვე სოხუმის როგორც ქართული, ასევე აფხაზური თეატრების სცენაზე, „მეტეხის“ ახალგაზრდულ თეატრში.

თუ რა შეუძლია შემოქმედებით ძალთა კონსოლიდაციას, შემოქმედებითი კოლექტივის მაღალი მიზნებისაკენ წარმართვას, ნათლად გამოჩნდა თბილისის საოპერო თეატრის შავალითზე. დროის შედარებით მცირე მონაკვეთში აქ შესაძლებელი გახდა მთელი თეატრის შემოქმედებითი ორგანიზმის გარდაქმნა-განახლება. ახლა საჭიროა ამ მაღალი ტემპისა და თანამოაზრე ხელოვანთა კოლექტივის შედგენიანი მუშაობის ხარისხის შენარჩუნება.

სასიკეთო ძვრის პირველი ნიშანი გამოჩნდა თბილისის მუსიკალური კომედიის თეატრში, რომელიც ყანრის ხანგრძლივ კრიზისს განიცდიდა. მხედველობაში გვაქვს თეატრის ახალი სპექტაკლი „მევიოლინე სახურავზე“.

განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება თანამედროვე გამირის ნოვატორულ წარმოსახვას. თუ გადავხედავთ ჩვენი ქვეყნის ისტორიას, დაეინახავთ, რომ გარდატეხის ყოველ მიჯნაზე, რევოლუციური შემობრუნე-



ბის ყოველ პერიოდში დრამატურგიაში ჩნდებოდა და სცენაზე ადიოდა გმირი — ახალი ტენდენციების, ცვლილებების გამომხატველი. უეჭვილია, ასეთი გმირის სცენური თუ კინემატოგრაფიული სახის შექმნა ახალი სიტყვა იქნება ხელოვნებაში. რეალურ ცხოვრებაში ასეთი ადამიანები იღებენ საკუთარ თავზე ბრძოლის მთელ სიმძიმეს და ხშირად საკუთარი თავი საზოგადოების კეთილდღეობის სამსხვერპლოზე მოაქვთ. ასეთი გმირის მხატვრული სახის შექმნა იმიტომ არის ნოვატორულიც, რომ იგი ხელოვანისაგან მოითხოვს ახალ თვალსაზრისს, თანამედროვე პროცესების ღრმად წვდომას, ახალი ტენდენციების დანახვასა და განზოგადებას. ახალი გმირი ახალ გამომსახველ ხერხებს და საშუალებებს ითხოვს როგორც მსახიობის, ასევე რეჟისორის ხელოვნებისაგან. ამიტომაც ნოვატორული გარდაქმნები იმანენტურად მოპყვებიან ამ გმირს თეატრალური ხელოვნების სფეროშიც.

ბუნებრივია, როცა თეატრალური ხელოვნების მთავარ პრობლემას მიაღწევით, მთელის სიმწვავეთ დადგა ქართული დრამატული თეატრების რეპერტუარის საკითხი.

ჩვენს ირგვლივ ცხოვრება დღეს, ახალი ტენდენცია ბრძოლით იმკვიდრებს ადგილს, მიღის გარდაქმნის სიღრმისეული პროცესები საზოგადოებრივი ცხოვრების ყოველ სფეროში, თანდათან თმობს პოზიციებს „გათანაბრების“ ფსიქოლოგია და სოციალური კოროზიის ელემენტები, რაც უაღრესად დადებით გავლენას ახდენს საზოგადოების სულიერ განწყობილებაზე. უფრო ღრმად ცნობიერდება ცხოვრებისეული პრობლემები და წინააღმდეგობები, საზოგადოებრივი ტენდენციები და პერსპექტივები. იმარჯვებს შემოქმედებითი აზროვნება და მკვიდრდება ცოცხალი დისკუსია, ისტორიას ბარდება ის დრო, როდესაც ავტორიტარული შეფასებანი და დასკვნები გადაქცეული იყო უცილობელ ქეშმარიტებად, როცა ზდებოდა საზოგადოების ორგანიზაციის პრაქტიკულად დამკვიდრებული ნორმების თავისებური აბსოლუტიზაცია.

ამ თვალსაზრისით თუ განვიხილავთ ქართული თეატრის რეპერტუარს, მაშინ იგი მრავალ სერიოზულ კრიტიკულ შენიშვნას იმსახურებს. საბჭოთა კავშირისა და საქართველოს კომუნისტური პარტიების XXVII ყრილობებს უკლებლივ ყველა თეატრმა მი-

უძღვნა სპეციალური დადგმა. სად, თუ არა ამ სპექტაკლებში უნდა დასმულიყო ჩვენი საზოგადოების დიალექტიკური განვითარების უმწვავესი პრობლემები? ჩვენ კი ან რეტროსპექტივასთან გვქონდა საქმე ან თარგმნილ დრამატურგიასთან (სხვათა შორის, აქვე შევნიშნავთ, ბარემ, რომ რუსულმა საბჭოთა დრამატურგიამ ძალიან თამამად მოჰკიდა ხელი ჩვენი საზოგადოების მტკივნეული პრობლემების დამუშავებას. ქართულ სცენაზე ამ დრამატურგიის მხოლოდ ერთი ნაკადი აისახა).

ამ საყრილობო რეპერტუარის პანორამიდან მკვეთრად გამოირჩეოდა რუსთაველის სახ. თეატრის სპექტაკლი, ა. ჭიჭინაძისა და რ. სტურუას „კონცერტი ორი ეიოლინოსათვის, აღმოსავლური საკრავების თანხლებით“ (რეჟ. რ. სტურუა). ეს სპექტაკლი გაბედულია თავისი ორიგინალობით, პუბლიცისტური ელერადობით და მწვავე საკითხებზე პირდაპირი, გულახდილი საუბრით. სპექტაკლის ავტორები შემოქმედებითი ინტუიციით მიხედნენ რომ დადგა დრო ძირეული გარდაქმნებისა, რომ აუცილებელია ადამიანის ფაქტორის სათანადო შეფასება, ზნეობრივი იდეალების დაცვა და შენარჩუნება, საჯაროობა და განვლილი გზის კრიტიკული შეფასება. შემთხვევითი არ არის, რომ ამ სპექტაკლმა საქართველოს კომუნისტური პარტიის XXVII ყრილობის დელეგატთა დიდი მოწონება დაიმსახურა.

ხელმძღვანელობის ლენინური პრინციპების აღდგენისათვის ჩვენს რესპუბლიკაში წარმოებულმა ბრძოლამ, დემოკრატიზმის პრინციპების დამკვიდრებამ ახალი სტიმული მისცა ქართულ თეატრალურ ხელოვნებასა და დრამატურგიას. ამ ბრძოლაში მრავალი ნაკლები გამოვლინდა, მრავალ მახინჯ მოვლენას აეხადა ფარდა, მრავალი ყალბი დეკორი და ინერგა და ლამაზი ფასადის მიღმა ბოროტების სახეც გამოჩნდა.

ქართულმა დრამატურგიამ და თეატრმა უპირატესი ყურადღება ამ ნეგატიური მოვლენების მხილებისაკენ მიმართეს. შეიქმნა მწვავე სატირული, გროტესკული სიმძაფრის მრავალი ნაწარმოები. სიმახინჯის უარყოფა პროგრესულის, დადებითის პოზიციებიდან, უეჭველად ზნეობრიობის გამოვლენაა, მაგრამ რესპუბლიკის თეატრების რეპერტუარი ძირითადად ამ მწვავე, მამხილებელი სპექტაკლებისაგან გადაიხარა.



ბუნებრივად წარმოიშვა მეორე ტენდენ-
ციაც, უპირატესად ახალგაზრდა დრამატურ-
გთა შემოქმედებაში. ამ ტენდენციას ასახ-
რდობს დიდი გულისტკივილი იმ ახალგაზრდა
თაობის ნაწილის მიმართ, რომელმაც მა-
ლიან მძაფრად განიცადა მის თვალწინ მიმ-
დინარე სულიერ ღირებულებათა დევალვა-
ცია, „ვეშიზმის“ ფეტიშიზაცია, დაუოკებე-
ლი სწრაფვა დაკრძობისა და მომხვეჭელო-
ბისაკენ. მძიმე, მოუშუშებელი ტკივილი
მიაყენა ამგვარმა პროცესმა ახალგაზრდა
სულს, რომელიც ვერ კიდევ ჩამოყალიბებო-
სა და თავისი პიროვნული მეობის ძიებაში
იყო. ეს გმირი ანალიზებს თავის
მდგომარეობას, თავის ფსიქოლოგიურ
არამდგრადობას შეცვლილ ღირებულე-
ბათა სამყაროში და ანალიზის ეს პროცე-
სი მეტად მძიმე და მტკიცუნელია მისთვის.
იგი გზის გასაყარზე დგას — ან უნდა შე-
ებრბროს, როგორც პაძლეტი იტყოდა „მო-
ზღვავებულ უბედურებას“, ანდა დაადგეს
შეგუების გზას და დასაღუპად გასწიროს
თავისი სული. სხვა ალტერნატივა არ არსე-
ბობს. პირველი იწვევს მის აქტივიზაციას,
მეორე პასიურობას, მკვრეტელობას, ცინიზმს.

ასეთი ახალგაზრდებიც არიან ჩვენს საზო-
გადოებაში და მაღი დღუნახაობა არ შეიძ-
ლება ისევე, როგორც არ შეიძლება, რომ არ
ვილაპარაკოთ იმ პრობლემებზე, რომელიც
აწუხებს ჩვენს ახალგაზრდობას. დღევან-
დელმა დღემ მრავალ ასეთ პრობლემას მოხ-
სნა „ტაბუ“. მშვენიერად თქვა ცნობილმა
რუსმა პოეტმა ვეგენი ვეტუშენკომ, რომ
„დეტაბუიზაციის“ პროცესი არის სოციალურ-
ეკონომიკური განვითარების გარანტია, რო-
მელიც წარმოუდგენელია შემოქმედებითი აზ-
რის თავისუფლების გარეშე. ჩვენი ცხოვ-
რება მრავალფეროვანია და იგი არ თავსდება
გარკვეულ სქემებში. თეატრმა, რასაკვირვე-
ლია, უნდა აჩვენოს ცხოვრების უარყოფითი
მხარეები, სატირულ-გროტესკულ ფორმებ-
ში წარმოგვიდგინოს სულიერი დეგრადაცი-
ის სურათი, მანვე უნდა გვიჩვენოს ახალგაზ-
რდობის წინაშე მდგარი მძაფრი პრობლემები,
მისი სულიერი შეშფოთება, შინაგანი წინა-
აღმდეგობა, მაგრამ საბჭოთა თეატრის მთა-
ვარი, წამყვანი ტენდენცია მუდამ ის იყო
და დღესაც ის არის, რომ მთელი სიღრმით
გვიჩვენოს უკეთესი მომავლისათვის მებრ-
ძოლი გმირის სახე, გვიჩვენოს იმედისა და
ოპტიმიზმის ნათელი სახე, რომელიც მოქმე-

დებისაკენ გვიბიძგებს და არა პასიური ნქვერ-
ტელობისათვის განგვაწყობს. დღეს აქტიუ-
რი, შემტევი პოზიციის გარეშე ცხოვრება,
არ არის სისხლსავე ცხოვრება, იგი ანემი-
ური, ფერმკრთალი არსებობაა მხოლოდ.

აი, რისკენ მოვუწოდებთ დღეს ჩვეს თე-
ატრს.

უკანასკნელ წლებში გამოჩნდა ახალგაზრ-
და დრამატურგთა რამოდენიმე ისეთი ნაწარ-
მოები, რომლებმაც ღირსეულად დაიმკვიდ-
რეს ადგილი თეატრების რეპერტუარში. ამ
პიესებში დასმულია ახალგაზრდა თაობისათ-
ვის ბევრი მეტად მწვავე პრობლემა, იგრძ-
ნობა ავტორთა შემოფოთება ცხოვრების ზნე-
ობრივი ნორმების დაქვეითების, სულიერი
ინფანტილიზმისა და პასიურობის გამო. ყვე-
ლა ეს მწვავე პრობლემა უპირატესად კამე-
რული დრამის, უკეთეს შემთხვევაში ფსი-
ქოლოგიური დრამის ფარგლებშია გადაწყე-
ტილი. რასაკვირველია, ასეთი ჟანრის დრ-
მატურგაიც საჭიროა რეპერტუარის ჰორი-
ზონტის გაფართოებისათვის, მაგრამ ეს არ
არის ქართული დრამატული თეატრის მაგის-
ტრალური ხაზი. ქართულმა თეატრმა თავი-
სი ყველაზე თვალსაჩინო წარმატებანი მო-
იპოვა ფართო საზოგადოებრივი ქვრადო-
ბის, დიდი პოლიტიკური და საზოგადოებრი-
ვი პრობლემების, უმძაფრესი ვნებების მას-
შტაბურად გამოხატველი დრამატურგიის
განხორციელებით. ჩვენი თეატრების სარე-
პერტუარო პოლიტიკის გადახრა ფსიქოლო-
გიური, ყოფითი პრობლემების შემცველი
დრამატურგისაკენ, არ უნდა მოხდეს პუბ-
ლიცისტური, მოქალაქეობრივი ქვრადო-
ბის შესუსტების ხარჯზე. ეს მით უფრო გაუ-
გებარი იქნება დღეს, როცა ჩვენი პარტია,
ჩვენი ხალხი მოითხოვს სიმართლის შეუფა-
რავად თქმას, მომწიფებელი პრობლემები-
სადმი და კონფლიქტებისადმი ჩვენი აქტიუ-
რი პოზიციის გამოხატვას. სამწუხაროდ, ასე-
თი ე. წ. „ლია პუბლიცისტიკა“, საკუთარი
პოზიციის აშკარა გამოვლენის ტენდენცია,
ქართულ თეატრში შენედა იმის შიშით, რომ
სიმშრალე და ტენდენციურობა არ დაგვწყა-
ნო. შემთხვევითი არ არის, რომ ჩვენს სცე-
ნაზე ძალზე იშვიათად იდგმება პოლიტიკური
დრამა, პუბლიცისტური პიესა, (გამონაკლი-
სია, რუსთაველის თეატრის სპექტაკლი „ას
ერგასის დღე“), ისტორიულ-რევოლუციური
წარსულის ამსახველი ნაწარმოებები.

ქართული თეატრის რეპერტუარში ყო-



ველთვის თვალსაჩინო ადგილი ეჭირა რუსულ საბჭოთა დრამატურგიას. ასეა დღესაც. მრავალმა რუსულმა პიესამ ღირსეული სცენური განხორციელება ჰპოვა ჩვენს თეატრში. მაგრამ აქაც შეხედულებისა და დამოკიდებულების მეტი სიფართოვე გემართებს. ჩვენი თეატრი არ უნდა შემოიზღუდოს ერთი რომელიმე, თუნდაც ნიჭიერი დრამატურგის ქმნილებებით, ერთი მიმართულების დრამატურგიით. უნდა განმეორებით ვთქვათ, რომ რუსული საბჭოთა დრამატურგია დღეს ძალიან მრავალფეროვანია, გამოირჩევა პრობლემატურობით და ფორმათა სიახლით და ამ ერთეული პანორამიდან ჩვენ უნდა შევარჩიოთ ისეთი პიესები, რომლებიც ყველაზე მეტად ეხმარებიან ჩვენი რესპუბლიკის ცხოვრებაში მიმდინარე პროცესებს, ყველაზე მეტად შეესაბამებიან ჩვენი მასურებლის გემოვნებას და, რაც არანაკლებ მნიშვნელოვანია, თანახმიერია ქართული თეატრის ესთეტიკისა და სტილის. სხვათა შორის, ესეც ქართული საბჭოთა თეატრის ტრადიციაა, რომელიც მოძმე ერების საუკეთესო პიესების ორიგინალურ განხორციელებას გულისხმობს.

რეპერტუარის დუბლირება, სცენურად უკვე აპრობირებული პიესების დადგმა ორიენტირებასა და დამოუკიდებლობას უკარგავს თეატრს. ჩვენი სარაიონო და საქალაქო თეატრები კი ხშირად ამგვარი დუბლირების გზას ადგანან, არ იჩენენ სითამამესა და თავისთავადი სარეპერტუარო პოლიტიკის გატარების სურვილს.

არსებობს ერთგვარი, რბილად რომ ვთქვათ, გულგრილი დამოკიდებულება ქართული დრამატული კლასიკისადმი და საერთოდ ჩვენი დრამატურგიული ფონდისადმი. ჩვენ არც ისეთი მდიდარი დრამატურგია გვაქვს, რომ უარი ვთქვათ წარსულის საუკეთესო პიესებზე. ჩვენი თეატრების რეპერტუარს უბეჭველად გაამდიდრებდა თუნდაც მხოლოდ პოლიკარზე კაკაბაძის პიესების თანამედროვე თვალთახედვით წაკითხვა. კ. მარჯანიშვილისა და მოზარდ მასურებელთა თეატრებმა გვიჩვენეს თუ რა ამოუწურავ შესაძლებლობას შეიცავს კლასიკური პროზა. დარწმუნებით შეიძლება ითქვას, რომ ჩვენი დრამატული თეატრების შემოქმედების შემდგომი წინსვლისათვის დიდი სტიმული იქნება ილია ჭავჭავაძის დიდი პროზაული ქმნილებანი.

რესპუბლიკის თეატრების რეპერტუარს სიმტიეც და გამიზნულობა აკლია, რაც და-

სადგმელად დამტიციებული პიესების კვლას იწვევს. მხატვრული ხელმძღვანელობის ამგვარი მერყეობა თუ კონიუნქტურული მეტამორფოზები ანერვიულებს დასს, აზნებს მასურებელს და რეპერტუარის სტაბილურობას ეჭვის ქვეშ აყენებს. საერთოდ, თეატრის რეპერტუარს დიდი ზრუნვა და ყურადღება სჭირდება. რაც უფრო ვრცელია თეატრის რეპერტუარი, რაც უფრო სტაბილურია იგი, მით უფრო ჩანს თეატრის სახე, მისი მუშაობის თანმიმდევრობა. რეპერტუარი ერთ სეზონში როდი იქმნება. მას სჭირდება ხანგრძლივი და ძალზე დიდი, შრომატევადი მუშაობა, როცა ვაყალიბებთ თეატრის რეპერტუარს. ამით ჩვენ, ფაქტიურად, თეატრის შემოქმედებით სახეს ვაყალიბებთ. სამწუხაროა ის ფაქტი, რომ ხშირად ჩვენი წამყვანი თეატრებიც სათანადოდ არ ზრუნავენ რეპერტუარის სტაბილურ მხატვრულ სახეზე, და რალა ვასაკვირია, თუ მიმდინარე რეპერტუარის მდგომარეობასაც არ აქცევენ ყურადღებას. პრემიერადან რამდენიმე წარმოდგენის შემდეგ სპექტაკლი კარგავს პირვანდელ მხატვრულ ღირსებებს; იგი მალე „ცვდება“ და უკვე ამორტიზებულ სპექტაკლს ემსგავსება. ეს კი შეუფერებელია მაღალი თეატრალური კულტურის ქვეყნისათვის.

ცნობილია, თუ რა თავდადებით, რა შთაგონებით იშრომეს ქართული რეჟისურისა და მუსიკის უთვალსაჩინოესმა მოღვაწეებმა თბილისის საოპერო თეატრის პრესტიჟის აღორძინებისათვის. ჰეშმარიტი შემოქმედებითი ატმოსფეროს შექმნისათვის. შედეგად შესანიშნავი იყო. თეატრის მოსკოვში გამართულმა ვასტროლებმა სპეციალისტების მხურვალე ინტერესი და მოწონება დაიმსახურა. მაგრამ გავიდა რამოდენიმე სეზონი და თეატრის სარეპერტუარო აფორმიდან გავჩა სწორედ ის საოპერო ქმნილებანი, რომლებმაც სახელი მოუხვეჭეს მას („სალომე“, „დონ ჟუანი“, „და არს მუსიკა“, „იყო მერვესა წელსა“...) ეს საკითხი, ალბათ, ასევე აფიქრებს კულტურის სამინისტროსაც და საოპერო თეატრის ხელმძღვანელობასაც, როგორც ჩვენ, მაგრამ საკითხის სათანადოდ მოგვარება მხოლოდ მათზეა დამოკიდებული და არა სხვა რამ გარეშე ძალაზე.

ექსპერიმენტები, რომელიც ჩვენი დინამური ცხოვრების ერთ-ერთი ყველაზე დამახ-



სიათბელი ნიშანი ვახდა, თეატრსაც ენება და აუცილებლად უნდა შეეხოს კიდევ.

ახლა იმ თეატრებს, რომლებიც ექსპერიმენტების პირველ სტადიაში არიან ჩართულნი, გაცილებით მეტი შესაძლებლობა ეძლევათ რეპერტუარის, დასის ფორმირების საკითხში. ისინი თავისუფლებიან ყოველგვარი წვრილმანი შეურევობისაგან, „ზემოდან“ მითითებისაგან და ბიუროკრატიული ინსტრუქტაჟებისაგან. თეატრს მიეცა ფართო ასპარეზი თავისი შემოქმედებითი პოტენციალის სრული გამოვლენისათვის, იგი დამოუკიდებლად ირჩევს პიესას, მისი სამხატვრო საბჭო, და არა კულტურის ორგანო, სწვევებს სპექტაკლის ბედს. მხატვრული და საზოგადოებრივი ფუნქციის ასეთი გაფართოვება, შემოქმედებითი თავისუფლება მიცემა უფრო ზრდის თეატრის პასუხისმგებლობას მაყურებლისა და ხალხის წინაშე. განსაკუთრებით სარეპერტუარო პოლიტიკის ორიენტირების განსაზღვრის დროს.

თეატრალური მოღვაწეების სრულიად საკავშირო დამფუძნებელი ყრილობის ტრიბუნლიდან პირდაპირ ითქვა, რომ ის ბიუროკრატიული ბარიერები და კონსერვატიული შლაგბაუმები, რომლებიც ნიჭიერი ნაწარმოებების წინაშე ვადაულახავ სიძნელეებად აღიმართებოდა ზოლმე, წარსულს ჩაბარდა. ახლა ნათელი პერსპექტივა გადაიშალა გაბედულ, ძართალ, პრობლემურ ნაწარმოებთა წინაშე.

დღევანდელი ექსპერიმენტების ვითარებაში გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება სამხატვრო ხელმძღვანელს, მთავარ რეჟისორს, რომელსაც სამართლიანად უწოდებს თეატრის მთავარი სტრატეგიული, იდეოლოგიური ფიგურა. იგია პასუხისმგებელი თეატრის შემოქმედებით პროგრამაზე, რეპერტუარზე, დასის მდგომარეობაზე და თავისი თეატრის მაყურებელზეც კი. ამასთან დაკავშირებით მრავალი მძაფრი პრობლემა წამოიჭრება, რომელთა გადაწყვეტაზე უნდა იფიქროს კულტურის სამინისტრომ და საქართველოს თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირმა.

ჩვენ გვყავს რამდენიმე გამოჩენილი რეჟისორი, რომელთა შემოქმედებამ სახელი და ავტორიტეტი შეუქმნა ქართულ თეატრს. თითქოს რეჟისურის პრობლემა არ უნდა არსებობდეს, მაგრამ იგი არსებობს და საკმაოდ მწვავედაც დგას. მრავალ თეატრს, განსაკუთრებით იმ საქალაქო თეატრებს, რომ-

ლებიც ადრე თავიანთი დამოუკიდებელი ინდივიდუალური მხატვრული სახით გამოიჩინდნენ, აკლიათ რეჟისორი — ლიდერი, რეჟისორი — შოაზროვნე, რომელიც შესძლებს დასის დარაზმვას, გავრთიანებას საინტერესო მხატვრული ზეამოცანის გადასაწყვეტად, შექმნის ახალ სცენურ სინამდვილეს. აქ შეიძინევა არა მარტო რეპერტუარის დუბლირება, არამედ დედაქალაქის სპექტაკლების მხატვრულ თავიებურობათა გამეორების ტენდენციაც კი. ამის გამო ასეთი თეატრები ფიზიკურად არსებობენ, მაგრამ არ არსებობენ როგორც მხატვრული ფენომენები. მაყურებელმა ზურგი შეაქცია ასეთ თეატრებს და სხვადასხვა ღონისძიებათა კომპლექსებითაც კი ვეღარ ხერხდება მისი თეატრში მობრუნება.

ფრიალ დამაფიქრებელია ახლა აქტიურად მოქმედი რეჟისორების მომდევნო თაობის ბედი. სულ მცირე, ათიოდე წლის შემდეგ დღევანდელი ახალგაზრდა რეჟისორი უნდა გახდეს ჩვენი სახელოვანი თეატრების წამყვანი ფიგურა. სამწუხაროდ, ახლა გვიჭირს ასეთი პერსპექტიული რეჟისორების დასახელება. ბუნებრივია, ამიტომაც გვაღელვებს ქართული თეატრის ხვალისდელი დღე. რამდენიმე ახალგაზრდა რეჟისორმა ერთი-ორი სინტერესო, იმედის მომცემი განაცხადი გააკეთა, მაგრამ შემდეგ მათი ზრდა შეჩერდა. არის თუ არა რეზერვი? უუკველად არის! ჩვენს აკადემიურ თუ დიდ თეატრებში მრავლად არიან დაუტვირთავი რეჟისორები. ისინი ზოგჯერ ოთხი-ხუთი — თუ მეტი არა — თეატრალური სეზონის მანძილზე არაფერს არ დგამენ. ბუნებრივია, ასეთ ვითარებაში გარდაუვალია მათი პროფესიული დევალაცია. დროა ეს ახალგაზრდა რეჟისორები გამოვიდნენ თავიანთი სახელგანთქმული კოლეგების ჩრდილიდან და თამამად ჩაებან შემოქმედებით ცხოვრებაში. ჩვენც, ჩვენის მხრივ უფრო თამამად უნდა ვანდოთ მათ ახალი დღეებში და სარაიონო თუ საქალაქო თეატრის ხელმძღვანელობა. ამის გარეშე შეუძლებელია მათი შემოქმედებითი ზრდა. მაგრამ ახალგაზრდების გარდა თეატრებში უკვე საკმაოდ გამოცდილი რეჟისორებიც არიან, რომელთაც შესწევთ შემოქმედებითი ნიჭი და უნარი, მაგრამ ასევე წლების მანძილზე უქმად არიან, მაშინ როდესაც მათი ცოდნა, გამოცდილება და პროფესიონალიზმი ჩვენს პერიფერიულ თეატრებს ძალზე გამოადგებო-



დათ. ასეთ რეჟისორებს ან უნდა შევეუქმნათ მუშაობის სათანადო პირობები, ანდა სხვა თეატრებში მუშაობა შევთავაზოთ. პრობლემის სხვანაირად გადაწყვეტის გზა არ არსებობს.

ჩვენ საყოველთაო ბრძოლა გამოვუცხადეთ უშრომელ შემოსავალს, ინერტულობას, საზოგადოების ხარჯზე ცხოვრებას და ჩვენს თეატრებში კი გვყავს რეჟისორები და მსახიობები, რომლებიც მალაღ ხელფასს იღებენ და ადექვატურს არაფერს ქმნიან. განა ეს უშრომელი შემოსავლის თავისებური ფორმა არ არის? მაგრამ აქ სხვა უბედურებაცაა: ამ რეჟისორებს და მსახიობებს უკავიათ საშტატო ერთეულები და თეატრის ხელმძღვანელობას არ შეუძლია ახალგაზრდა რეჟისორისა და ნიჟიერი პერსპექტიული მსახიობის დაწინაურება. აბსოლუტურად გაუგებარია თვით ამ რეჟისორების პოზიცია. მათ შეუძლიათ საკუთარი რეჟისორული იდეების განხორციელება სხვა თეატრებში, სხვა კოლექტივთან, მაგრამ ამ შესაძლებლობას არ იყენებენ. გაუგებარია, თუ რატომ უნდა გასწიროს რეჟისორმა თავისი შესაძლებლობანი, რატომ უნდა „მიეჯავოს“ ერთ რომელიმე კოლექტივს და სხვაგან არ სცადოს თავისი სათქმელის, თავისი პრობლემების განსხეულება!

ახალი თეატრალური რეფორმა თეატრის ხელმძღვანელობას დიდ უფლებებს ანიჭებს სწორედ დასისა და სარეჟისორო კოლექტივის ფორმირების საქმეში და აქ, ჭუნებრივია, აუცილებელი ობიექტურობის დაცვით უნდა მოხდეს შემოქმედებითი კოლექტივის შევსება-განახლება.

ყრილობაზე ძალზე მწვავედ დაისვა მსახიობის შემოქმედების, თეატრში და საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მისი ადგილის, მისი მდგომარეობის საკითხი.

უშთაერეს პრობლემად იქნა მიჩნეული მსახიობის შემოქმედებითი ზრდისა და დაოსტატების პრობლემა, რეჟისურის და მსახიობის ურთიერთობის რთული მექანიზმი. ნათლად ჩამოყალიბდა აზრი იმის თაობაზე, რომ მსახიობის შემოქმედებითი ზრდა უშთაერესი პირობაა თეატრის მხატვრული დონის ამაღლებისათვის.

რეჟისორისა და მსახიობის ურთიერთობათა რთული კომპლექსი ხშირად ქვეშაობითი შემოქმედებითი თანამშრომლობისა და შემოქმედებითი კამათის საფუძველი ხდება.

ასეთი ურთიერთობის შედეგად იბადება ახალი იდეა, ახალი თეატრალური ფორმა. მაგრამ ამ ურთიერთობაში არ არის გამორიცხული არასასურველი გადახრები და სიმწვავე, სუბიექტური პოზიციები და საკუთარი ამბიციებიც კი. ასეთ დროს თეატრს პირდაპირ შუაზე ხელჩს გაუთავებელი კონფლიქტები, არასასურველი ინტრიგები. უზარმაზარი წერეული ენერგია იხარჯება ამ კონფლიქტებში, ფუჭად იკარგება დრო, ამაოდ ცდილობენ შოკამათენი იმის დამტკიცებას, რომ სიმართლე მხოლოდ მათ მხარესაა. ამის შესახებაც იყო ლაპარაკი თეატრალური საზოგადოების ყრილობაზე, სადაც სამართლიანად გაამხივდა ყურადღება, რომ დასების ხელახალი ფორმირების დროს სამხატვრო საბჭოებს დიდი გულისხმიერების გამოჩენა მართებთ იმისათვის, რომ სამართლიანად ასწონ-დასწონონ თითოეული შემოქმედის სუბიექტური და ობიექტური მონაცემები.

საქართველოს კვ ცენტრალურმა კომიტეტმა ამ რამდენიმე წლის წინ სპეციალური დადგენილება მიიღო საქალაქო და სარაიონო თეატრების მუშაობის გაუმჯობესების ღონისძიებათა შესახებ. ამ დადგენილების ცხოვრებაში ვატარების შედეგად გარკვეულად გაუმჯობესდა ამ თეატრების მდგომარეობა, თუმცა არა იმ მასშტაბითა და ინტენსივობით, როგორც ამას დადგენილება ითვალისწინებდა. პირდაპირ უნდა ითქვას, რომ ჩვენ ამ თეატრების მუშაობაში ვერ ვხედავთ რადიკალურ ცვლილებებს. პირობით, ზოგან მდგომარეობა გაუარესდა კიდევ, ხშირია სპექტაკლების მოხსნა (რაც შეუწყნარებელია). სპექტაკლების შეცვლა (თუმცა, ამ სენსიგან არც ჩვენი აკადემიური თეატრები არიან დაზღვეულნი!), რეპერტუარული ციხეცხელება, არა შემოქმედებითი პრინციპებზე აღმოცენებული კონფლიქტები, რომელიც შეუძლებელს ხდის დასების კონსოლიდაციას. არის სხვა ხელის შემშლელი პირობებიც. რომელთა მოგვარება ადგილობრივი ხელმძღვანელობის დახმარების გარეშე შეუძლებელია. მხედველობაში გვაქვს უსინათლობა, უსაშველოდ გაჭიანურებული რემონტები, ძალზე ცუდი ვატიობა, სანტექნიკური და სცენური ტექნიკის მოშლის ფაქტები, ახალგაზრდა კადრების, თეატრალურ ინსტიტუტში მიზნობრივად მომზადებული ჯგუფების ადგილზე დამაგრების და სხვა საჭირობოროტო საკითხები. თუ რესპუბლიკის კულტურის სა-



მინისტრომ, თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირმა და ადგილობრივმა ხელმძღვანელობამ ამთავითვე არ იზრუნეს ამ თეატრების შემოქმედებით და ორგანიზაციულ განმტკიცებაზე, მომავალში, საყოველთაო რეფორმის ვითარებაში, ანუ როცა თეატრალური ექსპერიმენტი სავალდებულო გახდება, მათ ძალზე გაუჭირდებათ არსებობა და ზოგიერთი მათგანის გაუქმების საკითხიც კი შეიძლება დადგეს. ამის დაშვება კი არ არის სასურველი, რადგან თეატრი ის კულტურული ცენტრი უნდა იყოს, სადაც ფორმირდება მომავალი თაობის გემოვნება, ცნობიერება, სადაც იხვეწება მისი ესთეტიკური გრძნობა.

ახლა კი ეს თეატრები კარჩაკეტილები არიან, შემოზღუდულნი თავიანთი ინტერესების სფეროთი და ნაკლებად ცდილობენ საზოგადოებრივ ასპარეზზე გააქტიურებას. თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირმა და კულტურის ადგილობრივმა ორგანოებმა კი არ უნდა იზრუნონ თეატრისა და მსაყურებელთა კონტაქტებისათვის, არამედ თვით თეატრი უნდა გახდეს ასეთი შეხვედრების ორგანიზატორი. საქალაქო და სარაიონო თეატრის ხელმძღვანელებმა უმეტესად არც იციან რა პრობლემები აწუხებთ ადგილობრივ მსაყურებლებს, რით ცხოვრობენ, რით სუნთქავენ ისინი. ხშირად ეს თეატრები „გლობალურ“ პრობლემებს ეკიდებიან, იმეორებენ, როგორც ეთქვით, დედაქალაქის რეპერტუარს, მაგრამ სულიერ კონტაქტს ვერ ამყარებენ თავიანთ მსაყურებლებთან. ასეთი თეატრი, გავრცელებული ტერმინი რომ ვიხმაროთ, „მკვდარი თეატრია“.

თეატრი თავისთავად ზეიმი უნდა იყოს. მისი მავაია, მისი მომხიბვლელობა, ემოციურობა ადამიანს სიხარულს და ბედნიერებას უნდა ანიჭებდეს. ხშირად კი ჩვენს თეატრს სწორედ ეს ზეიმი აკლია. ავიღოთ თუნდაც ახალი თეატრალური სეზონის გახსნა. რა უნდა იყოს ამაზე მნიშვნელოვანი თეატრის ცხოვრებაში? იგი ხომ ყოველ ახალ სეზონში ახალ ცხოვრებას იწყებს ახალი რეპერტუარით. თეატრის ისტორიიდან ვიცით, რომ კ. მარჩანიშვილი და ს. ახმეტელი სეზონის გახსნის დღეს ნამდვილ ზეიმად გადააქცევდნენ ხოლმე. ახლა კი არათუ პერიფერიებში, თვით დედაქალაქშიც კი როგორღაც უღიმღამოდ, უინტერესოდ იხსნება სეზონი. ამ მხრივ წლებანდელმა სეზონის გახსნამ ყვე-

ლაზე უფერულად, შეუძინევლად ჩაიბრუნა მსაყურებელმა ვერ გაიგო სექტემბერში გაიხსნა სეზონი, თუ ოქტომბერში. საოცარია, რომ, თბილისის დრამატულმა თეატრმა (გლდანში) სეზონი მხოლოდ 6 თებერვალს გახსნა. ეს სრულიად გაუგებარი ფაქტია. ამ თეატრს ჰქონდა თავისი რეპერტუარი, ჰყავდა თავისი მსაყურებელი. სეზონის დასაწყისში აქ სამხატვრო ხელმძღვანელი შეიცვალა. განა ამიტომ უნდა შეჩერდეს თეატრის რეპერტუარი? ამიტომ უნდა დავტოვოთ თბილისის უზარმაზარი რეგიონის მოსახლეობა თეატრის გარეშე? ხომ ცნობილია, თუ რა ძნელია „დაკარგული“ მსაყურებლის შემობრუნება თეატრისაკენ?

საერთოდ, ერთი უცნაური თვისება სჭირთ თეატრში ახლად დანიშნულ მთავარ რეჟისორებს — ისინი უმოწყალოდ „სცელავენ“ წინამორბედი რეჟისორების სპექტაკლებს — აქაოდა, შემხედვით, ეს თეატრი ჩემგან იწყებაო. ეს უარყოფითი მოვლენა ყველაზე რელიეფურად გლდანის თეატრის მაგალითზე გამოჩნდა.

საკავშირო თეატრალური ცხოვრების პანორამისათვის უკანასკნელ წლებში დამახასიათებელი გახდა სპონტანურად აღმოცენებული, უპირატესად თვითშემოქმედებითი ხასიათის დრამატული სტუდიები თუ დრამატული წრეები.

ეს სტუდიები ახალგაზრდობის შემოქმედებითი პოტენციის გამოვლენის საუკეთესო საშუალებაა. ზოგიერთი ამ სტუდიათაგან თვითშემოქმედებითი სტატუსიდან სახელმწიფო თეატრის სტატუსზეც კი გადაიყვანეს კულტურის ორგანოებმა. ესეც დროის დამახასიათებელი ნიშანია.

ჩვენი რესპუბლიკა სახელმწიფო დრამატული თეატრების რაოდენობის მხრივ (ერთსულ მოსახლეზე) კავშირში ერთ-ერთ პირველ ადგილზე დგას და ახალი პროფესიული თეატრების გახსნა არცაა სასურველი. მაგრამ ჩვენ ვერ მოვიწონებთ თავს დრამატული სტუდიების რაოდენობის თვალსაზრისით. მაშინ, როცა, სწორედ ასეთ სტუდიებში ეძლევათ ახალგაზრდა შემოქმედებით ძალებს მეტი თავისუფლება, თავიანთი ნიჭის გამოვლენის მეტი შესაძლებლობანი.



საქართველოს კომკავშირმა, პროფკავშირულმა ორგანიზაციებმა ყოველმხრივ უნდა შეუწყონ ხელი და სათანადო პირობები შეუქმნან ასეთი სტუდიების წარმოქმნასა და განვითარებას. ამით ჩვენს პროფესიულ თეატრებს ახალგაზრდა შემოქმედებითი ძალების მეტი მოზიდვის საშუალება ექნებათ. თვით თეატრები საქიროებენ ახალ, ცოცხალ ნაკადს. პრობლემები, რომლებიც დღევანდელი ჩვენი ყრილობის ყურადღების ცენტრში იყო, აინტერესებს არა მარტო თეატრალური ხელოვნების მოღვაწეებს, არამედ ფართო საზოგადოებასაც, თეატრის მოყვარულებს, მკითხველებს. ისინი დაკვირვებით ადევნებენ თვალყურს ჩვენი თეატრების მუშაობას, ახარებთ მათი წარმატება, გულს სტკევენ წარუმატებლობა. ხდება ხოლმე ისიც, რომ მკითხველთა დიდი ნაწილი ვერ ერკვევა მიმდინარე თეატრალურ პროცესებში, არ ღებულობს ან არ ესმის ახალი თეატრალური სტილისტიკა, ზოგჯერ განმტკიცებული სტერეოტიპების გავლენასაც განიცდის. ამ საქმეში დიდი როლი თეატრალური კრიტიკისა.

უნდა ითქვას, რომ თეატრმცოდნეობით მეცნიერებაში გარკვეული დადებითი და იმედის მომცემი ძვრები შეიმჩნევა. გამოქვეყნდა მნიშვნელოვანი მონოგრაფიები კ. მარჯანიშვილზე, ს. ახმეტელზე, ქართველ რეჟისორებზე, მსახიობებზე, ქართული თეატრის ისტორიისა და თანამედროვეობის კარდინალურ საკითხებზე, ჟურნალ-გაზეთების ფურცლებზე გამოჩნდა ცოცხალი, მწვავე, პრობლემური ტატიები და რეცენზიები.

მაგრამ არსებითი ძვრა თეატრალურ კრიტიკაში — სპექტაკლის შეფასებისა და მიმდინარე თეატრალური პროცესების შეფასების ამ ქმედით ფორმაში — მაინც არ იგრძნობა.

ორი ძირითადი ნაკლი ახასიათებს ამ კრიტიკას. ეს არის ერთგვარი პროფესიული შეზღუდულობა, ფართო შეხედულებების, ფილოსოფიურ-საზოგადოებრივი ანალიზის ნაკლებობა. ასეთი კრიტიკა იწერება უმაღლესი სპექტაკლის ავტორებისა და მსახიობებისათ-

ვის, ვიდრე მკითხველთა ფართო აუდიტორიისათვის. აქ იღებს სათავეს თეატრალური კრიტიკის მეორე ნაკლი: ანალიზი (უკეთეს შემთხვევაში) იმისა, რაც სცენაზე ხდება, ანუ სცენური სინამდვილის თავისებურები და თითქმის სრულიად არ არის გათვალისწინებული რეალური სინამდვილე, ჩვენი ცხოვრება. სცენურ-ესთეტიკური პრობლემა გათიშულია რეალური ცხოვრების პრობლემებისაგან. ასეთ კრიტიკულ წერილებში თეატრი თავისთვის არსებობს, ცხოვრება თავისთვის. კრიტიკის სიმახვილისა და პუბლიცისტური ანალიზისათვის კი აუცილებელია სწორედ ცხოვრებისეული კონფლიქტების, პრობლემების ღრმა ცოდნა და ამ პრიზმიდან სპექტაკლის პრობლემატიკის შეფასება. მხოლოდ ამგვარი ანალიზის შედეგად გამოჩნდება, თუ რამდენად ცხოვრებისეულია სპექტაკლი, რამდენად თანამედროვეა იგი სწორედ იდეების თვალსაზრისით.

ქართული საბჭოთა თეატრი დიდ გარდაქმნათა მიჯნაზე დგას, მან ღრმად და ორგანულად უნდა იგრძნოს ცხოვრების მაჯისცემა, თავისი ხალხის ფიქრი, მჭმუნვარება და სიხარული. ხალხი ისე ნათლად არსად არ ხედავს თავის თავს, როგორც თეატრში. მშვენივრად სთქვა დიდმა ესპანელმა პოეტმა ფედერიკო გარსია ლორკამ — „როგორც ხალხია, ისეთივე თეატრი აქვს მას“.

ჩვენს თეატრს არაერთგზის ცხადუყვია თავისი შემოქმედებითი სიძლიერე და ახლაც, სრული იმედი გვაქვს, რომ იგი გარდაქმნებისა და განახლების მაცოცხლებელ ატმოსფეროში თავის პროგრესულ სიტყვას იტყვის.

ნოდარ გურაბანიძე

პუშკინის ტრაგედიები

გივი მალულარია



მ. ანიკუშინი

ძეგლის ფრაგმენტი

პოეტს, მწერალსა და დრამატურგს, რომელმაც შეძლო ასორმოცდაათი წელი ურყევად მღვარყო დიდების კვარცხლბეკზე და ისეთი მწერლების უზომო აღტაცება გამოეწვია, როგორებიც იყვნენ გოგოლი და დოსტოევსკი, მანამდე არ უწერია გაჭრობა და დავიწყება, სანამ ამქვეყნად კაცობრიობა არსებობს. ამის დამადასტურებელია დოსტოევსკის სიტყვები, რომლებიც მან დიდი პოეტის შესახებ 1881 წლის 8 ივნისს რუსული სიტყვიერების მოყვარულთა საზოგადოების სხდომაზე წარმოთქვა: „პუშკინი საგანგებო მოვლენა და შეიძლება ერთადერთი გამოვლენაა რუსული სულისა, თქვა გოგოლმა. ჩემგან კი დავსძენ: და წინასწარმეტყველურიც. დიხს, მის გამოცხადებაში ჩვენთვის, რუსებისათვის უდავოდ არის რაღაც წინასწარმეტყველური... მისმა გამოჩენამ დიდად შეუწყო ჩვენი ბნელი გზის გაშუქებას ახალი წარმმართველი სინათლით“.

პუშკინი მაშინ მოვევლინა ამ ქვეყანას, როცა დგებოდა ახალი, მეცხრამეტე საუკუნე თავისი ძლიერი, რომანტიკულად განწყობილი ინდივიდებით, დღეს უკვე მთელ მსოფლიოში სახელმწიფოებრივი პოეტებით, მწერლებით, მოაზროვნეებითა და მეცნიერებით, ევროპის ქვეყნებისა და ჩრდილოეთ ამერიკის სწრაფი ინდუსტრიალიზაციით, სისხლისმღვრელი ომებით, დამპყრობელ ქვეყნებს შორის მიწებისა და ხალხების განაწილებით და უზარმაზარი იმპერიების წარმოშობით. ამ ბრძოლაში რუსეთიც იყო ჩაბმული, იგი უკვე იმპერიას წარმოადგენდა და ეს ბრძოლა არა მარტო ტერიტორიების დასაკუთრებისათვის მიმდინარეობდა, არამედ სულიერი კულტურის სფეროში და ქვეყნის ინდუსტრიალიზაციის დარგში დაწინაურებისთვისაც. ქვეყანა, რომელიც იმპერიალისტურ ბრძოლაში ებმებოდა და რომელსაც მსოფლიოს ერთ-ერთი წამყვანი ქვეყნის პრეტენზია ჰქო-

ნდა, თავისი კულტურა, მეცნიერება და შესაბამისი ეკონომიკური საფუძვლებიც უნდა ჰქონოდა, რადგან მარტო იარაღით კი არ უნდა დაეპყრო და ებატონა როგორც საკუთარ, ასევე დაპყრობილ ხალხებზე, არამედ სულიერად და გონებრივადაც უნდა დაეპყრო ისინი, ამ სფეროშიც უნდა მდგარიყო სხვა განვითარებული სახელმწიფოების დონეზე. კულტურულ სფეროში დაწინაურება, თვითმყობადი ეროვნული ლიტერატურისა და მეცნიერების შექმნა, ჩამორჩენილობის დაძლევის აუცილებლობა ცხადად იგრძნობოდა მეცხრამეტე საუკუნის დასაწყისში რუსეთში, მაგრამ ის, ვისაც სულიერი კულტურისათვის საფუძველი უნდა ჩაეყარა, ვისაც რეალობად უნდა ექცია დროის კატეგორიული მოთხოვნა, მდიდარი ინტელიციით დაჯილდოებული, დიდი შემოქმედი, დიდი საქმის კაცი უნდა

ყოფილიყო და სწორედ ამგვარი პიროვნება, აღმოჩნდა პუშკინი, მას დააკისრა ბედმა ახალი ეროვნული ლიტერატურის შექმნა. მაგრამ ეს მარტო ლიტერატურის შექმნა კი არ იყო, არამედ ეროვნული სულიერი კულტურისაც, რაც ბიძგს აძლევს კულტურის სხვა დარგების განვითარებას.

მაგრამ ნოვატორობა, ახალი, მანამდე არ არსებული საქმის წამოწყება თავისთავად მოითხოვს ძველი წესწყობილების, ზნე-ჩვეულებების, მმართველობის, საზოგადოებრივი აზრის გადახალისებასა და განახლებას. მოწინავე იდეები, ისეთები, როგორიცაა თავისუფლება, სამართლიანობა, ჰუმანიზმი, მშრომელი ხალხისადმი ჰუმანური დამოკიდებულება, ახალ ეთიკურ-ზნეობრივ მიდგომას ითხოვდა, რაც მხოლოდ იმ შემთხვევაში შეიძლებოდა განხორციელებულიყო, თუ ამას ხელისუ-

„ბორის გოდუნოვი“





ფლება დაუშვებდა, თუ მეფის მთავრობა მიხედვით, რომ ახალი დრო მოვიდა და ახალმა სიომ დაპებრა, მაგრამ მთავრობა ვერაფერს მიხვდა, პირიქით იგი შეშინდა და უფრო რეაქციული გახდა. აი, ამან წარმოშვა კონფლიქტი რუსეთის სახელმწიფო მმართველობასა და პუშკინს შორის. პუშკინი თავისი იდეალების განხორციელებას სიტყვიერადაც მოითხოვდა და ცხოვრებითაც ამ იდეალების მიხედვით ცხოვრობდა ისეთ სახელმწიფოში, სადაც ბატონყმობას ჯერ კიდევ ღრმად ჰქონდა ფესვი გადგმული, სადაც ითვლებოდა ყოველივე მოწინავე, ადამიანური, სადაც არც მმართველი წრეები და არც ხალხი არ იყო მზად დემოკრატიული რეფორმების გასატარებლად. ამან კი ის გამოიწვია, რომ მეფის მთავრობა და პუშკინი სამკვედრო-სასაკუთხლოდ დაუბრუნდნენ ერთმანეთს. დაიწყო პუშკინის დევნა, გადასახლება, მისი შემოქმედების გაბიზრება, მისი თავისუფლების შეზღუდვა მორალის მიხედვით კიცხვა და ბოლოს უმოწყალოდ გაწირეს კაცი, ვინც დროს აულო აღლო და რუს ხალხს სწორედ ის მოუტანა, რაც იმ დროს ჰაერით სჭირდებოდა.

ამ დაპირისპირებამ, ბრძოლამ, წინააღმდეგობებმა, რა თქმა უნდა, პუშკინის ფსიქიკაზეც იქონია გავლენა, გაამძაფრა მისი მსოფლმეგობრება, მისი ხასიათი, უფრო ამაყი და შეურიგებელი გახდა, რადგან სჯეროდა, რომ მართალი იყო და არა მარტო თვითონ ადგა სწორ გზას, არამედ რუს ხალხსაც სწორი გზისკენ მოუწოდებდა. მაგრამ ხალხისა და საზოგადოების პასიურობამ, ჩამორჩენილობამ, მონურმა მორჩილებამ მისი სულიერი მართობის გრძნობა და სევდა უფრო დამთრგუნველი გახდა. მართალია იგი არ მისულა ბაირონის ინდივიდუალისტობამდე, მარტობამდე და ერთგვარ ზეადამიანობამდე, მაგრამ ამ თვისებებს მის ხასიათში ღრმად ჰქონდა ძირი გადგმული და მისი დაღუპვის ერთ-ერთი მიზეზი ესეც აღმოჩნდა.

პუშკინი ჯერ კიდევ ახალგაზრდა კაცი იყო, ჯერ კიდევ ემზადებოდა იმ დიდი შემოქმედებითა მოღვაწეობისათვის, რაც მოკლე ხანში გამაჩვენებთ დაავიჯრვინა, როცა 1824 წლის 19 აპრილს საბერძნეთის ქალაქ მისულონგში გარდაიცვალა თავისი დროის უდიდესი ინგლისელი პოეტი ჯორჯ ბაირონი, რომელიც თურქებისაგან დაპყრობილ ბერძენებს მონობისაგან თავის დასხნაში ეხმარებოდა.

ბაირონი იყო ახალი პოეტური აზროვნებისა და ცხოვრებისადმი ახალი ზნეობრივ-ეთიკური დამოკიდებულების ფუძემდებელი, ისეთი ინდივიდუალიზმისა და ისეთი ადამიანური ღირსების მატარებელი, როგორც კაცობრიობას მისი შემოქმედებითი პოტენციალის რეალიზაციამდე არ ახასიათებდა. მისმა გენიამ, აზროვნებამ თავისუფლებამ, მდიდარმა ემოციურმა საწყარომ, უკომპრომისო მეამბოხურმა სულისკვეთებამ, მისმა თითქმის დემონურმა სევდამ და მკუმუნვარებამ, მსოფლიოს კულტურულ ცხოვრებაზე დიდი გავლენა მოახდინა, რაღაც შეძრა, კაცობრიობის სულიერი ცხოვრების განვითარებას გეზი უცვალა. არ შეიძლებოდა მისი მასშტაბური შემოქმედებითი მემკვიდრეობის, მისი ფილოსოფიური მოძღვრების არ მიღება, არ აღიარება, იმ ღვაწლის არ დაფასება, რაც მან კაცობრიობის საზოგადოებრივი განვითარების ისტორიას დასდო. და აქი აღიარეს კიდევ; აღიარეს როგორც მთელ ცივილიზებულ მსოფლიოში, ასევე რუსეთშიაც. პუშკინი აღტაცებული იყო ბაირონის პოეზიით, მისი პიროვნებით და როცა ინგლისელი პოეტი გარდაიცვალა, შემდეგი სიტყვებით დაიტერა იგი:

Исчез, оплаканный свободой;
 Оставляя миру свой венец...
 Шумы, взволнувшись, непогодой,
 Он был, о море, твой венец.
 Твой образ был на нем означен,
 Он духом был создан твоим.
 Как ты — могуч, глубок и мрачен
 Как ты — ничем неукротим.

იგივე სიტყვები შეიძლებოდა თქმულიყო პუშკინზე ამ ასორმოცდაათი წლის წინათაც და შეიძლება ითქვას დღესაც, როცა მის იუბილეს აღნიშნავენ და მის შემოქმედებასა და ღვაწლს კიდევ ერთხელ აფასებენ.

პუშკინის შემოქმედებამ, მსოფლმხედველობამ, იდეებმა, მისმა რეფორმატულმა მოღვაწეობამ უდიდესი კულტურულ-ისტორიული, ფსიქოლოგიური და ზნეობრივი ზეგავლენა მოახდინა რუს ხალხის სულიერ ცხოვრებაზე. არსებული წესწყობილების მისეულმა კრიტიკამ, მეამბოხურმა გუნება-განწყობილებამ გამოაფხიზლა საზოგადოება, ისეთ რამეებზე აუხილა თვალი, რასაც მანამდე ვერც კი ამჩნევდნენ ანდა ყურადღების ღირსად არ თვლიდნენ. განსაკუთრებით გააქტიურდა ახალგაზრდობა, ის თაობა, რომელსაც თვითონ ეკუთვნოდა. პუშკინმა ყველას დაანახა პიროვნებისა და ხალხის უუფლებობა, უმწე-



ა. რერბერგი.

„მუწი რაინდი“

ობა, ჩამორჩენილობა, უმეცრება, დაბალი ფენების არაადამიანური ჩაგვრა, რაც უზარმაზარ ბატონყმურ იმპერიაში სუფევდა და რაც ხალხის ბუნებრივ ნიქსა და პოტენციალს აბზობდა. პუშკინმა დაამკვიდრა რუსეთში საგნებისა და მოვლენების თავისუფლად, მხატვრული სიმართლით დანახვა და თავის ნაწარმოებებში ჰუმანისტური იდეები, პოეტური ლირიზმი, თავისუფლებისაკენ სწრაფვა, ადამიანური ღირსება და კაცური სიამაყე ჩაქსოვა. მან პირველმა შეძლო პოეტური გრძნობის, მხატვრული აზროვნების კულტურულ ფასეულობად გადაქცევა, მათი ცხოვრებაში დანერგვა და ამოქმედება. პუშკინი იყო პირველი რუსი მწერალი, რომელმაც პოეტური ჰერტიკისა და ხატოვნად წერის დონე მსოფლიო მწერლობის დონემდე აღამალა და საფუძველი ჩაუყარა იმ დიდ ლიტერატურას, რომელმაც მალე მთელი მსოფლიო გააკვირვა. პუშკინი იმდენად იყო დაინტერესებული რუსული ლიტერატურის განვითარებით, რომ ყოველთვის აქტიურ დახმარებას უწევდა დამწყებ პოეტს თუ პროზაიკოსს, რომელსაც ნიქს შეამჩნევდა, ხოლო თუ როგორი ალღო ჰქონდა ნიქის გამორჩევისა, ამაზე ცხადად მეტყველებს მისი დამეგობრება გოგოლთან.

ნ. გ. ჩერნიშევსკი წერს: „გოგოლმა პუშკინში აღმოაჩინა მისი ნაწარმოებების პირველი შემფასებელი და პუშკინის ხასიათის კეთილშობილება ყველაზე მეტად გოგოლთან დამეგობრებაში გამოჩნდა, რადგან მთელი სულითა და გულით გახდა იმ ახალგაზრდა კაცის მრჩეველი, რომელიც მისი სიკვდილის შემდეგ უნდა გამხდარიყო მისი მემკვიდრე და რუსული ლიტერატურისა და რუსული საზოგადოების განვითარება ეყისრა“.

პუშკინის დიდი დამახსოვრება ისიცაა, რომ შექმნა მისი დროის შესაბამისი ლიტერატურული ენა. ახალ პოეტურ აზროვნებას, უფრო ზუსტსა და რეალურ გამომხატველობას, ენაც ახალი სკირდებოდა, უფრო დემოკრატიული, უფრო ხალხური, უფრო ნათელი და მოქნილი და პუშკინის დიდმა ნიქმა აქაც იჩინა თავი. მან რუსული ენა გაათავისუფლა მძიმე სლავური ფორმებისაგან, არქაიზმებისაგან, უკვე დრომოკმული სიტყვებისაგან, თვითონ მოკიდა ხელი სიტყვათმართობას, აზრთა ნიუანსების გადმოსაცემად შესაბამისი სიტყვიერი მასალის მოძიებას, ჩაწვდა ზეპირი მეტყველების სოციალურ არსს და სინტაქსურად უფრო მწყობრი და ელასტიკური გახადა. ისევე, როგორც ამას აკეთებს ყველა ერის დიდი მწერალი, პუშკინმაც არა მარტო უფრო სრულყოფილი, მკვერმეტყველური და ტონალური გახადა ლიტერატურული ენის მთელი სტრუქტურა, არამედ დასახა კიდევ მისი განვითარების გზები. როგორც ცნობილია, ხატოვანი აზროვნების თვალსაზრისით ენას წამყვანი პოზიციები უჭირავს ხელოვნებაში და უაღრესად დიდ გავლენას ახდენს ხალხის სულიერი ცხოვრების განვითარებაზე, მის მხატვრულ-ესთეტიკური გემოვნების ჩამოყალიბებაზე. პუშკინი სწორედ ამგვარი ლიტერატურული ენის დანერგვით განსხვავდება მისი წინამორბედი პოეტებისა და მწერლებისაგან. იგი იყო ლიტერატურული ენის მხატვრული ნიმუშების, მისი გამომხატველობითი საშუალებების, მისი კრიტიკული ენის პოპულარიზატორი და მისი მომდევნო თაობა იძულებული გახდა არა მარტო გათანაბრებოდა მას, არამედ კიდევ უფრო დაეხვეწა ენა, უფრო ტვეადი, ემოციური და ფუნქციონალური გაეხადა. აი, ამგვარ პროცესს ჩაუყარა საფუძველი პუშკინმა.

პუშკინი იყო არა მარტო პოეზიის, პროზისა და ენის განმახლებელი, არამედ დრა-



მატული ქანრიასაც. მის კლასს ეკუთვნის ისტორიული ტრაგედია „ბორის გოდუნოვი“ და თთხი ლექსად დაწერილი მცირე პიესა: „ძუნწი რაინდი“, „მოცარტი და სალიერი“, „ქვის სტუმარი“ და „ლხინი ქამიანობის დროს“. ეს პიესები როგორც ფორმით, ასევე გმირთა ხასიათებით, ფსიქოლოგიით, მოვლენების აღწერით და ისტორიზმით ანგრევს იმ ტრადიციულ სქემებს, რაც გააჩნდა კლასიციზმსა და საერთოდ კარის დრამატურგას. პუშკინის ტრაგედიები ფართო მკითხველებისათვის იყო გამიზნული და ამიტომ მათში მეტი ემოციური უშუალობა, ცხოვრებისეული სიმართლე, ლაკონიზმი და სწორად გაგებული ისტორიზმია. მათ ახასიათებთ მომხიბვლელი ბუნებრიობა, სიცხადე, აქტიურობა. მართალია, პუშკინის ტრაგედიებში თანამედროვე თემატიკა არ გვხვდება, თითოეული მათგანი ისტორიულ მასალაზეა აგებული, მაგრამ ნაწარმოების ღირსებას მისი თემატიკა როდი განსაზღვრავს. თემას ამ შემთხვევაში განსაკუთრებული მნიშვნელობა არა აქვს, რადგან ერთსა და იმავე მიზანს შეიძლება ერთი და იგივე თემა ემსახურებოდეს. მაგალითად ისეთი თემები, როგორცაა „ფაუსტი“, „მანფრედი“, „დონ ჟუანი“. ნაწარმოებისადმი თემატიკური მიდგომა ხელს უწყობს მისი სპეციფიკისა და ორიგინალობის წარმოჩენას. ეს პუშკინმაც იცოდა და ამიტომ არ ერიდებოდა ერთხელ ან რამდენჯერმე გამოყენებული თემის ხელახლა დამუშავებას. ამ შემთხვევაში მისი მიზანი იყო ახალი, არსებული დრამატული ნაწარმოებებისაგან განსხვავებული პიესების შექმნა, სადაც დარღვეული იქნებოდა კლასიციზმისათვის დამახასიათებელი სქემატური ფორმულა დროის, ადგილისა და მოქმედების ერთიანობისა. თვით პუშკინი ამ ფორმულისადმი დამოკიდებულებას შემდეგი სიტყვებით გამოხატავს „ბორის გოდუნოვის“ დაწერასთან დაკავშირებით: „მტკიცედ ვარ დარწმუნებული, რომ ჩვენი თეატრის მოქმედებული ფორმები შოთხოვს გარდაქმნას, მე ჩემი ტრაგედია ავად ჩვენი მამის, შექსპირის სისტემის მიხედვით და მას საკურთხეველზე მსხვერპლად მივუტანე კლასიციზმის ორი ერთიანობა და ძლივს შევიწარმე უქანასქელი... ვთქვი რა უარი ნებაყოფლობით იმ სიყვთზე, რასაც მიქაღდა ცდით გაძარტლებული და ჩვევით აღ-

იარებული ხელოვნების სისტემა, მე ვცდილობდი მისი თვალში საცემი ნაკლი შემეცვალა გმირებისა და დროის სწორად ასახვით, ისტორიული ხასიათებისა და მოვლენების განვითარებით. ერთი სიტყვით — დავეწერე ჭეშმარიტად რომანტიკული ტრაგედია“. მართალია, ამას პუშკინი „ბორის გოდუნოვზე“ ამბობს, მაგრამ იგივე შეიძლება ითქვას მის მცირე ტრაგედიებზეც. სადაც ფორმაა შეცვლილი და არა მისი დამოკიდებულება დრამატული ნაწარმოების კომპოზიციურად აგებისადმი. „ბორის გოდუნოვი“ რუსული დრამატული ხელოვნების ერთ-ერთი საუკეთესო ნაწარმოებია, სადაც პირველად გამოჩნდა პუშკინის არა მხოლოდ პოეტური და მწერლური ნიჭი, არამედ დრამატულიც. „ბორის გოდუნოვს“ დღემდე არ დაუკარგავს მნიშვნელობა სცენისათვის და ამის მიზეზი მისი მხატვრული სიმამრე, პერსონაჟთა რთული ფსიქოლოგია და მოქმედების განვითარების ბუნებრივი ტრაგიზმია. იგი იმ უბერებელ სცენურ ნაწარმოებთა რიცხვს განეკუთვნება, ყოველი თაობა რომ თავისებურად ხსნის და დგამს. ბევრმა რამ დაიხია უკან, ჩაბარდა წარსულს, პუშკინის ტრაგედიის პერსონაჟები კი დღესაც ცოცხლები არიან, რადგან ისინი შექმნა ისეთმა მწერალმა, რომელიც გულგრილს არ ტოვებს არც მკითხველს და არც მაყურებელს და რომელმაც თანამემამულენი ჩაახედა იმ ადამიანების სულში, დაანახა იმ ისტორიული პირების ტრაგიკული ბედი, მათი წინაპრები რომ იყვნენ. ამ მხრივ პუშკინმა არც თავისი წინაპარი გამორიცხა და დაინდო.

„ბორის გოდუნოვი“ პუშკინმა უძღვნა რუს ისტორიკოსს ნიკოლოზ კარაშჩინს და იქვე ეპიგრაფში დასძენს, რომ ტრაგედიის დაწერა მისმა ვენიამ შთაავონა. რა თქმა უნდა, ისტორიული ნაწარმოების შესაქმნელად აუცილებელია ისტორიული ეპოქის შესწავლა და იმ მასალების დამაჯერებლად გამოყენება, რაზედაც ხელი მიგვიწვევდა, მაგრამ მასალებზე მუშაობის პროცესში აუცილებელია ისეთი მასალის შერჩევაც, მწერლის მსოფლმხედველობას, მის პოზიციას, ისტორიისადმი მისეულ დამოკიდებულებას, მის გემოვნებას რომ შეესაბამება და ასეთი ისტორიკოსი პუშკინისათვის კარაშჩინი აღმოჩნდა. მწერალი თავიდან ბოლომდე მიჰყვება



ნ. რერბერტი.

„მოცარტი და სალოერი“

კარამზინის თხრობას ბორის გოდუნოვის, მისი გარემოცვისა და იმ მოვლენების შესახებ, ბორის გოდუნოვის ტრაგედია და სიკვდილი რომ გამოიწვია.

პუშკინის ისტორიული თემატიკით დაინტერესება ცხადყოფს, რომ მას მართლაც ღრმად და ყოველმხრივ აინტერესებდა რუსი ხალხის წარსული, ბედი, ხასიათი, რუსეთის სახელმწიფოს ჩამოყალიბებისა და გაძლიერების თუ დასუსტების ეტაპები, იმ არეულ-დარეულობისა და ქაოტურობის მიზეზები, ტრაგიკულ ვითარებებს რომ ქმნიდნენ, აინტერესებდა ამომწურავად, მასშტაბურად და რადგან თანამედროვე თემატიკა მას ამის საშუალებას არ აძლევდა, უფრო სწორად, ასე ღრმად დანახული თანამედროვე სინამდვილისათვის სასჯელი ელოდა და არა აღიარება, ამიტომ მიმართა ისტორიულ თემას, ერთ-ერთ ყველაზე მძიმე, ტრაგიკულ და სისხლიან პერიოდს, როცა მცირეწლოვანი დიმიტრი იჯანეს ძე მოკლეს, ტახტზე ბორის გოდუნოვი ავიდა და ცრუ დიმიტრი გამოჩნდა. აქ მან უკვე მწვავედ დასვა მტკივნეული ეროვნული საკითხები, ხალხის მეფის ხელი-

სუფლებისადმი დამოკიდებულება, მისი მკვამრ, ბოხური განწყობილება, მისი რწმენა და ურწმუნობა, დაგვიხატა ყველა სოციალური ფენის წარმომადგენელი. ამ ნაწარმოებში ეროვნული ტრაგედიის შესაფერისია მწერლის წერის მანერაც, ტონიც, ემოციური განწყობა-ლებაც და სიტყვიერი მასალაც. „ბორის გოდუნოვი“ მისი წინაპრების ტრაგედიაა და ამიტომ სურს დაგვიხატოს იმ არეულ-დარეული დროის სინამდვილესთან ზედმიწევნით მიახლოებული სურათი, აღადგინოს არა მართო ისტორიული ფაქტების თანამიმდევრობა და ეპოქისათვის დამახასიათებელი ყოფისეული სურათები, არამედ ბოიარებისა და ხალხის განწყობილებაც და სულაც. მაგარა რადგან ისტორიის ზუსტად აღდგენა არ ხერხდება, მით უმეტეს პოეტური ხერხებით, ცხადია, პუშკინმა ტრაგედიაში შეიტანა თავისი ფილოსოფიური თვალსაზრისი და ისტორიის იმგვარი გაგება, პირადად რომ გამოიმუშავა. ამიტომ ნაწარმოებში ცხადად ჩანს ის სულისკვეთება, მაშინ რომ რუსეთში სუფევდა და მეფის ხელისუფლებისადმი ხალხისა და საზოგადოების მოწინავე ნაწილის დამოკიდებულება, მალე დეკაბრისტების აჯანყება რომ გამოიწვია, ასე, რომ პუშკინი ბორის გოდუნოვის დროს რუსეთში არსებულ ვითარებას თავის დროის ვითარებას უთანასწორობს. ამიტომაც მოხდა, რომ, როცა ნიკოლოზ პირველმა პუშკინის ტრაგედია მესამე განყოფილების საიდუმლო აგენტს ფ. ბულგარინს გაუგზავნა შესაფასებლად, ბულგარინმა შემდეგი დასკვნა გამოიტანა: „ბერები ძალზე გარყვნილები არიან“, „მეფის ხელისუფლება საშინელი სახითაა წარმოდგენილი“.

დრამატურგიის თვალსაზრისით „ბორის გოდუნოვი“ ახალი ისაა, რომ მოქმედება არ ტრიალებს ერთი მთავარი გმირის გარშემო და ერთ ადგილას, მიუხედავად სათაურისა, მთავარი გმირი არც ბორის გოდუნოვია. პუშკინი მას სულ სხვა შტრიხებით გვიხატავს, სხვაგვარად ასხამს ხორცს მის ხასიათს. ბორის გოდუნოვი ცოდვებით დამძიმებული, შვილების უსახლგროდ მოყვარული კაცია, რომელიც, როცა მარტო რჩება, თავის ცოდვაზე, მცირეწლოვანი დიმიტრის მოკვლაზე უფრო მეტს ფიქრობს, ვიდრე სახელმწიფოს მართვაზე. დიმიტრის სახელის გაგონება მას ყოველთვის თავზარს სცემს, მწარე ოფლს



აღვრევიანებს, შინაგანად აორებს და ნების-
ყოფას უსუსტებს.

И все тошнит, и голова кружится,
И мальчики кровавые в глазах...
И рад бежать, да некуда... ужасно!
Да, жалок тот, в ком совесть нечиста.

ბორის გოდუნოვი ერთსა და იმავე დროს ძლიერიცაა და სუსტიც, ბეციც და შორს-მკვრელიც, ექვიანიც და მიმნდობიც, შემწყყნარებელიც და ტირანიც. ხელისუფლება არ ეთმობა, მაგრამ „მონომახის ქულის სიმძიმეს“ მაინც უჩივის, შეილება უყვარს, არაფერს არ აკეთებს იმისათვის, რომ ისინი მომავალში, როცა თვითონ არ იქნება ამქვეყნად, მომაკვდინებელი საფრთხისაგან დაიცვას. ერთი სიტყვით ეს არის კაცი, რომელსაც არა მარტო იმის გამო ქენჯნის სინდისი, რომ ბრძანება გასცა მცირეწლოვანი უფლისწული მოეკლათ, იმაშიც არ არის დარწმუნებული, რომ რუსეთის ტახტზე ბოიარებმა და სამღვდლოებამ აიყვანეს და იგი კანონიერი მეფეა. ფსიქოლოგიურად ეს ასეც უნდა ყოფილიყო, რადგან ჯერ ერთი, გოდუნოვი არც თუ ისე დიდგვაროვანი იყო, მეორეც, მეფობას შეჩვევა, შენს თარგზე მორგება უნდა და ეტყობა ეს სწრაფად, უმტკივნეულოდ არ ხდება. ბორის გოდუნოვი ტრაგიკულ მდგომარეობაში ისტორიულმა მოვლენებმა და პირადად მის მიერ ჩადენილმა ცოდვებმა ჩააყენა და იგი არ აღმოჩნდა იმხელა პიროვნება, რომ ტრაგიზმისათვის გაეძლო. ვერაფრით ვერ მოიშორა თავიდან დანაშაულის გრძნობა, რამაც ბოლოს სისხლი ანთხევინა და მოკვდა.

მთლიანი, ძლიერი და ხასიათით მარტივი არც ცრუ დიმიტრი, გრიშკა ოტრეპიევიცა. დროდადრო მასაც იპყრობს ეჭვები, იგიც ყოყმანობს, სცდება. გულუბრყვილოდ უმხელს პატივმოყვარე მარინას თავის საიდუმლოს, ქმედითად ვერ იყენებს ხელსაყრელ მომენტებს და მაშინაც კი თავქარიანვით იქცევა, როცა სასტიკად დამარცხდება. იგი მხოლოდ ერთ რამეშია დარწმუნებული: იცას, როგორი ვითარებაა მოსკოვში და მთელ რუსეთში, ხალხი რომ მეფეს უფლისწულის მკვლელად თვლის და მის წინააღმდეგაა ამხედრებული, ისიც იცის, რომ მის მხარის დამჭერთ სრულიად არ აინტერესებთ, მართლა უფლისწულია იგი თუ ცრუ პრეტენდენტი, მათთვის მთავარია, მისი პრეტენზია საკუთარი ინტერესებისათვის გამოიყენონ.

ტრაგედიის ყველა პერსონაჟი ცნობილი ისტორიული პირია, თითოეულ მათგანს თავისი წვლილი მიუძღვის იმ არაუღელ-დარეულობისა და ქაოტური ვითარების წარმოშობაში, რაც ბორის გოდუნოვისა და მისი შეილების დახოცვის შემდეგ დამყარდა რუსეთში და პუშკინმა თავისებური შტრიხებით, ღრმა ფსიქოლოგიური ჰერეტიკით დაგვიხატა ვოროტინსკიც, შუისკიც, ბასმანოვიც, კურბსკიც და თავისი წინაპარი პუშკინიც.

„ძუნწ რაინდს“ პუშკინმა წინ წარუძღვარა შენაშენა, თითქოს იგი თარგმნილია ჩელსტონისეული ტრაგიკომედიიდან, მაგრამ ამ ტრაგიკომედიის დედანი ინგლისში არ აღმოჩნდა. შეიძლება ამით პუშკინს უნდოდა იმ ბრალდებისა და მითქმა-მოთქმის თავიდან აცილებს, რაც შეიძლება გამოეწვია მამამისის, ს. ლ. პუშკინის სიძუწუნეს, რის გამოც შვილთან ცუდი ურთიერთობა ჰქონდა. შეიძლება მამამისი აქ არაფერ შუაში იყო და ამ თემით მხოლოდ იმიტომ დაინტერესდა, რომ თვით სიძუწუნე, ადამიანის ერთ-ერთი ყველაზე მანკიერი თვისება გაეციცხა, შეიძლება მასზე მოლიერის „ძუნწმა“ მოახდინა ზეგავლენა, მაგრამ ყველაფერ ამას თვით ნაწარმოების მხატვრული ღირსებისათვის არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს. „ძუნწ რაინდში“ პუშკინმა დაგვიხატა ძლიერი, მანიაკალური სიძუნწით შეპყრობილი პიროვნება, რომელიც არავის არ ინდობს, არავითარი სისასტიკის წინაშე არ იხვევს უკან, ძარცვავს, სისხლს წოვს ყველას, ვინც კი მის ბრჭყალებში მოექცევა, თვითონაც კი იკლებს ამქვეყნიურ სიკეთეს, ოღონდ დაკეტილ ზანღუკებს კიდევ ერთი ოქრო შემატოს. თვით მასაც მშვენიერად ესმის, თუ რა დაუნდობელი ასპიტი და სისხლისმსმელი წურბელაა, მაგრამ მისი ეგოიზმი უსაზღვრო და შეუქმსურელია:

მისთვის დაღვრილი ყველა ცრემლი, სისხლი და
ფული,
ერთბაშად მიწის გულიდან რომ ამომსკდარიყო,
წარდენილა სისხლის ნიაღვარი ქვეყანას და შეც
ჩემს ზანღუკებთან დამახრპობდა...!

და ეს ძუნწი, უგვარტომო მდაბიო ან უსამშობლო ებრაელი კი არ არის, არამედ დიდგვაროვანი აზნაური, ტიტულოვანი ბარონია, რომელიც ერთ დროს აწ გარდაცვლილი პერ-

1 თარგმანი აქაც და შემდეგაც თამაზ ჩხენკელისაა.



ნ. ჩერბერგი.

„ღონ ქვანი“

ცოგის კარზეც კია ნამსახური და ძნელი წარმოსადგენია ამგვარი ფანატიკური სიძუნწე იმ კაცისა, რომელსაც ახალგაზრდობაში თავი რაინდად მოჰქონდა, ტურნირებსა და ომებში მონაწილეობდა და ყმებს პატრონობდა. ცხოვრების რაინდული წესი თითქოსდა უნდა გამორიცხავდეს ჩარჩულ სიძუნწეს, მაგრამ პუშკინმა სწორედ ასეთი მანკიერი თვისებით დააჩილოვა ბარონი, რომელსაც მისი შვილი ალბერი ზუსტად ისეთი სიტყვებით ახასიათებს, როგორითაც ებრაელ ჩარჩებს ახასიათებდნენ გვიანდელ შუასაუკუნეებში;

არა, მამაჩემს არც მეგობრად და არც მსახურად არ მიახნია იგი, მისთვის კერპია ფული. ემსახურება მას თვითონვე და მერე როგორ? როგორც უხამსი მონა, როგორც ჯაჭვზე დაბმული ნავაზი...

მართალია, ბარონი მანკიერი სიძუნწითაა შეპყრობილი, მაგრამ საქმე ისაა, რომ მთელი მისი არსება ამ ვნებითაა გამსჭვალული და ძლიერი პიროვნება იმიტომია, რომ მთლიანია და არავითარი სხვა სურვილი, არავითარი სხვა ზრახვები არ იტაცებს. უფულოდ, სიძუნწის გარეშე მას არსებობა არც კი შეუძ-

ლია და ეს ნათლად ჩანს მის მონოლოგში, რომლის მსგავსი მხატვრულ ლიტერატურაში იშვიათად წარმოუთქვამს ძუნწს. ბარონი იმდენადაა შეპყრობილი ეგოიზმით, სიძუნწით, რომ სიკვდილსაც კი არ უფრთხის გონიერი ადამიანივით, მას მხოლოდ იმის დარდი კლავს, იმის წარმოდგენა ზარავს, თუ რა მოუვა სიმწრით, ათასი ცოდვის ფასად დაგროვილ ფულს, სალოცავ და სათაყვანებელ განძს, ვის ხელში გადავა, როცა იგი ამქვეყნად აღარ იქნება.

ნეტა შემეძლოს

ამ ზანღუეების გადაშალვა ავი თვალისგან! ნეტა შემეძლოს საფლავიდან აქ მობრუნება, რომ ზანღუეებზე აწრდილივით წამოსკუპულმა, ცოცხლებისაგან დეფთარო ეს ჩემი ვანძი.

ბარონს ერთადერთი შვილი ჰყავს, ახალგაზრდა კაცი, თევმომწონე რაინდი, რომელსაც პერცოგის კარზე თავის გამოჩენა და იმ სიტყვებით დატკობა სურს, კანონით რომ ერგება და რის უფლებასაც დიდგვაროვნება აძლევს, მაგრამ ყველაფერ ამას მოკლებულია მამის სიძუნწის გამო და იძულებულია მევახშეებს ხან მუქარით, ხან მუდარით დასცინცლოს მცირეობის სესხი. იგი საქმელსასმელსაც მოკლებულია და ჩაცმა-დახურვასაც, მაგრამ სიძუნწის ვნებით შეპყრობილ ბარონს ერთი ბეწო მამობრივი გრძნობა აღარ შერჩა, პირიქით, შეიძულა ერთადერთი ვაჟი, რომელსაც მომავალში მისი ქონება უნდა დარჩეს, ექვები აწვალებს იმისა, რომ შვილს მისი გაძარცვა ან მოკლა უნდა, და როცა ალბერი პერცოგის თანდასწრებით პირში მიახლის მამას სტყუო, ბერკაცი შვილს დუელში გამოიწვევს.

ტრავედიის მიხედვით ძნელი მისახვედრია, რა დროს ხდება მოქმედება, შუასაუკუნეების რომელ პერიოდში. მაგრამ ისეთი სიძუნწე, ნაწარმოების მთავარ გმირს რომ ახასიათებს, უფრო ახალი დროისათვის, პირველდამგროვებელი ბურჟუაზიული ეპოქისთვისაა დამახასიათებელი, როცა ფულმა მართლაც შეიძინა ის ძალა, როგორსაც ვერავითარი ხელისუფლება ვერ იძლევა. სწორედ ეს იწვევს ერთგვარ უკმარობას გრძნობას ბარონის სიძუნწის, მისი ხასიათის ტიპიურობაში.

სამაგიეროდ ავტორს ძალზე ძუნწი, მაგრამ უაღრესად ფერადოვანი შტრიხებით ყავს დახატული მართლაც მევახშე და ჩარჩი ებრაე-



ლი სოლომონი, რომელიც მართლა მდიდარია, მაგრამ სიმდიდრეს ვერ აჩენს და არა იმიტომ, რომ არ სურს ისარგებლოს მისი სიკეთით, არამედ უსამშობლობის, უუფლებობის ეშინია. ფული მისი ძალა, მისი მფარველია და ვა-ლი რომ დაიბრუნოს, იგი უკიდურეს სიმდაბ-ლემდეც კი მიდის. მან გამოცდილებით იცის, ადამიანთა უმრავლესობა რომ ფულსა და ქო-ნებასა დახარბებული, განსაკუთრებით ახალ-გაზრდა, სიღარიბით დამკირებული, პატივ-მოყვარე კაცი, რომელიც ფულის გულისათვის მამის მოკვლასაც არ მოერადება და ამი-ტომ ურჩევს ალბერს ეშმაკურად მამა მოწამ-ლოს.

„ძუნწი რაინდი“ უნდა წარმოედგინათ პუ-შკინის გარდაცვალებიდან სამი დღის შემდეგ ალექსანდრას თეატრის² სცენაზე, მაგრამ მთა-ვრობას შეეშინდა ამ სპექტაკლს დუელში მოკლული მწერლისადმი თანაგრძნობა არ გა-მოეწვია ხალხში და „ძუნწი რაინდი“ სხვა სპექტაკლით შეცვალეს.

სულ სხვა გრძნობა უდევს საფუძვლად პუ-შკინის მეორე მცირე ტრაგედიას „მოცარტი და სალიერი“. აქ უკვე ძლიერი ნებისყოფით დაჯილდოებული პიროვნების ვნებათღელვას შუქის გრძნობა წარმოართავს. ამ ტრაგედიას საფუძვლად დაედო 1825 წელს პრესაში ფა-რთოდ გავრცელებული ცნობა, თითქოს ცნო-ბილმა იტალიელმა კომპოზიტორმა ანტონიო სალიერომ სიკვდილის წინ აღიარა, რომ მო-ცარტი მოწამლა, რაც ამ ბოლო დროს გამო-ქვეყნებული მასალების მიხედვით მთლიანად უარყოფილია, რადგან იმ პერიოდში, როცა მოცარტი გარდაიცვალა, სალიერი არაფრით არ შეიძლებოდა ყოფილიყო ზალცბურგში და საერთოდ ავსტრიაში.

მაგრამ ეს სულ სხვა საკითხია და მხატვ-რულად გასარჩევი ტრაგედიის სფეროს არ განეკუთვნება, მის ავ-კარგიანობას ვერც შე-მატებს რამეს და ვერც დააკლებს. ტრაგე-დია იწყება სალიერის მონოლოგით და მთე-ლი მისი შური, ამ ცხოვრებით უქმყოფილე-ბა, უსამართლობაზე ჩივილის საბაბი, მისი შეხედულება ხელოვნებაზე, შემოქმედის ნი-ჭზე, პატივმოყვარეობაზე, მისი გადაწყვეტი-ლების მოტივირება სწორედ ამ მონოლოგ-შია მოქცეული. ამ მონოლოგში ისხამს ხორცს სალიერის ხასიათიც, მისი ბოროტი ზრახვაც. შურით გამსჭვალული ვნებათღელვაც, მოცა-

რტის მოწამელის აუცილებლობის მისეული დასაბუთებაც და გადაწყვეტილების სისრუ-ლეში მოყვანის სიმტკიცეც:

ამბობენ ქვეყნად სამართალი არ არსებობს.
მაგრამ ზეცაშიც არ არსებობს იგი და ჩემთვის
ეს ნათელია, ვით უბრალო, მარტივი გამა.

რატომ უჩივის სალიერი ქვეყნისა და ზეცის უსამართლობას, რომ გამოიწვია მისი უკი-დურესი გაბოროტება და ისეთი დანაშაულის ჩადენა, მიუტეველედ ცოდედა რომ ითვლე-ბა? ამის მიზეზი, რა თქმა უნდა, უპირველეს ყოვლისა შურია, ხოლო შურის საფუძველი ღმერთისა თუ ბუნების მიერ ადამიანთა შო-რის ნიჭის არათანაბრად და არა დამსახურე-ბის მიხედვით განაწილება. სალიერომ ყველ-ფერი გააკეთა იმისათვის, რომ ხელოვნებაში, კერძოდ კი მუსიკალური ნაწარმოებების შე-თხზვაში ხელოვნების უმაღლეს მწვერვალე-ბამდე მიეღწია, ჰქონდა მუსიკის აღქმის გაფ-აქიზებული გრძნობა, რაც ხშირად ბავშვობა-ში ცრემლსაც კი აღვრევინებდა, იყო დიდად მუყაითი და შრომისმოყვარე კაცი, ერიდე-ბოდა გართობასა და დროის უქმად ფლანგ-ვას, ძირფესვიანად სწავლობდა მუსიკალური ხელოვნების ყველა დარგს, დაუღალავად ეუფლებოდა დაკვრის ტექნიკას და მიუხედავ-ად ყოველივე ამისა, ხელოსნობას მაინც ვერ გასცდა. მისად საბედნიეროდ ამ დროს გამო-ჩნდა გლუკი, რომელმაც მუსიკაში სიახლე, მანამდე არ არსებული საიდუმლოება მოიტა-ნა და გლუკის გავლენით სალიერომ შექმნა ის მუსიკალური ნაწარმოებები, სახელი, კე-თილდღეობა და პოპულარობა რომ მოუპო-ვეს. მაგრამ, აი, გამოჩნდა ღვთაებრივი მო-ცარტი, როგორც მას ხალხი უწოდებდა და სალიერომ კვლავ დაკარგა მოსვენება, რადგან მუსიკის შეფასებაში მას არაფერი არ ეშლე-ბა და მან სხვებზე უკეთ იცის, თუ როდენ ღვთაებრივი, რამხელა გენიოსია მოცარტი. მოცარტი მას, როგორც შემოქმედი, მართ-ლაც უნიკალურ მოვლენად მიაჩნია მუსიკა-ლურ ხელოვნებაში, მაგრამ იგივე აზრისა არაა მის პიროვნებაზე, რომელსაც თავქარი-ან, უნებისყოფო, გართობის მოყვარულ, დროის უქმად მფლანგველ კაცად თვლის. და, აი, ასეთი თვისებებით დაჯილდოებულ, შინა-განად მოუწესრიგებელ პიროვნებას ყველა-ფერი იოლად, დიდი შრომისა და გარჯის გა-

² Александринский театр.



ნ. რერბერგი.

„ლხინი ეამიანობის დროს“

მაგრამ სალიერის მარტო ის კი არ უყვარს, უფრო უყვარს და აბოროტებს, რომ მოცარტი კეშმარტიად უკვდავი და ღვთაებრივია, არამედ ისიც, რომ იგი წაშლის ყველა იმით კვალს მუსიკაში, ვისაც მის მოსვლამდე უმოღვაწია, მათ შორის მისასაც და ამით სარგებლობას კი არ მოუტანს ხელოვნების ამ დარგს, არამედ ზიანს. ამიტომ მისი სიოცოცხლე არავესთვის არაა სასურველი, არც წინაპრებისა და არც შთამომავლობისათვის. იგი მარტო დგას ოლიმპზე და მის ირგვლივ უდაბნოა გამეფებული. ამიტომ ვილაყამ უნდა შეაჩეროს იგი, დროზე უნდა გაისტუმროს იმ ქვეყნად. აი, ასეთ გამბრუნებულ ლოგიკამდე მოკვავს სალიერი შურსა და გაბოროტებას, ამიტომ არ უკანკალებს სელი, როცა კიქაში საწამლავს უყრის. მას მხოლოდ საწამლავის კიქაში ჩაყრის შემდეგ შეაწუხებს ერთი წამით სინდისის ქენჯნა და ამ დროს ნამდვილ შექსპირულ სიტყვებს წარმოთქვამს:

მოცა, უკვ დალიე? ო, სულსწრაფო, უჩემოდ შესევი?

რეშე ეძლევა, გენიალურ მუსიკალურ ნაწარმოებებს თხზავს ისე, რომ არც კი იცის, რას ქმნის და სწორედ ეს ახელებს და აბოროტებს სალიერის, სწორედ ამას თვლის ქვეყნისა და ზეცის უსამართლობად. ბუნებამ არ მისცა შემოქმედებითი ნიჭი მას, ძლიერ. მშრომელ, თავის საქმეში უზომოდ შეყვარებულ პიროვნებას, რომელმაც ტანჯვით, ღამეების თეთრად თევით მოიპოვა იმგვარი აღიარება, როგორც ვერ აკმაყოფილებს და მისცა დაუდგარ, არასერიოზულ შლეგს, რომელიც ლიხლი ტაკიმასხარა მოხუცის ვიოლინოზე დაკვრით ერთობა და უდარდელად ხარხარებს. აი, ეს აცოფებს სალიერის, ეს უკარგავს სულიერ მოსვენებას და უბიძგებს ბოროტმოქმედებისაკენ.

მშურს-მეთქი მწარედ, მშურს სასტიკად. ო, ზეცის შუქო!

საღლა მითხარ სამართალი, რომ წმინდა ნიჭი, უკვდავი მადლი — უანგარო სიყვარულს, შრომას, გულმოდგინებას, თავდადებას, ღმობას, ვერცხებს კი არ ხელდება მეოხებად, არამედ შლეგის, უქმადმავლის შუბლს დანათის! ო, მოცარტ, მოცარტ!

ტრაგედიაში „მოცარტი და სალიერი“ არის ერთი სცენა, რომელიც თავისი ფსიქოლოგიური და ემოციური სიმძაფრით, მოცარტის წინათგრძნობის გადმოცემით, ძლიერ ზემოქმედებას ახდენს. ეს არის სცენა, როცა მოცარტი გრძნობს, რომ დიდი დღე არ უწერია და ამას არც მალავს, უშუალოდ და გულწრფელად უყვება სალიერის. ამ უჩვეულო წინათგრძნობას იგი უკავშირებს შოსანა ბერიკაცის სტუმრობას, რომელმაც რეკვიემი შეუკვეთა და უკვლოდ გაქრა. ბერიკაცმა რამდენჯერმე მოაკითხა მოცარტს, მაგრამ მოცარტმა იგი მხოლოდ ერთხელ ნახა და როგორც კი გაისტუმრა, მაშინვე შეუდგარ რეკვიემის შეთხზვას და თანაც ისე გამალებით, თითქოს რეკვიემს ბერიკაცს კი არ უწერდა, არამედ თავის თავს დასტიროდა და, აი, ამ გრძნობას დუქნის განცალკევებულ ოთახში სალიერისთან პურის ჭამის დროსაც კი ვერ ივიწყებს მოცარტი.

არ მასვენებს დღისით და ღამით ის ჩემი უცხო შოსანა, ლანდივით დამდევის. სადაც არ წავალ, თან დამყვება. მე მგონი, იგი ახლაც აქ ზის, აქ, ჩვენს შორის — მესამე კაცად.



ტრაგედიაში დასმულია კიდევ ერთი საკითხი, რომელზეც პასუხის გაცემა ისევე ძნელია, როგორც ადამიანის ქვეცნობიერ იმპულსებში გარკვევა. შეიძლება თუ არა, რომ დიდი შემოქმედი, გენიოსი კაცის მკვლელი იყოს? თვით მოცარტი ამას გამოიციხავს, მაგრამ სალიერის ამგვარი რამ დასაშვებად მიაჩნია და თავის გენიოსობაში რომ არ შეეპაროს ეჭვი, მავალითად მიქელანჯელოს შესახებ გავრცელებული ჭორი მოაქვს.

პუშკინის მცირე ტრაგედიებს შორის ყველაზე დიდი და სრულყოფილია „ქვის სტუმარი“. დონ ქუანის, ამ ლამაზი ქალების დაუღალავი მაცდუნებლის კულტი ფართოდ იყო გავრცელებული შუასაუკუნეების ესპანეთში. მართალია, მოგვიანებით მისი თავგადასავლების უძველესი ლიტერატურული ვარიანტი ჟნძმულ კორსიკაზე აღმოჩნდა და იმასაც ამტკიცებენ, დონ ქუანის კულტი იტალიაში უფრო ადრე იყო გავრცელებული, ვიდრე ესპანეთშიო, მაგრამ ესპანეთმა ტრადიციულად ისე დაისაკუთრა დონ ქუანი, მას ამ უპირატესობას ვერც ერთი სხვა ქვეყანა ვერ წაართმევს. ამიტომ პუშკინის ტრაგედიის მოქმედებაც ესპანეთში, მადრიდში ხდება. თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ დროთა განმავლობაში დონ ქუანმა ისეთი ზოგადსაკაცობრიო თვისებები და ხასიათი შეიძინა, თემატურად ისე მოერგო მთელ ევროპას, რომ ბოლოს და ბოლოს, როგორც პერსონაჟი, მთელ კაცობრიობას ეკუთვნის და არა რომელიმე ერს, ამიტომ მის ხასიათს, ცხოვრებისადმი მის დამოკიდებულებას, მის შინაგან ბუნებას ყველა ქვეყანაში ისე ამდიდრებდნენ ან აღარბებდნენ, როგორც ამას ამა თუ იმ ეპოქაში გავრცელებული იდეები და ფილოსოფიური მოძღვრება მოითხოვდა. თუ მხედველობაში არ მივიღებთ დონ ქუანის სათავგადასავლო ეპიზოდებს, იმ საერთო ლიტერატურულ ქარგას, რომ იგი მოხეტიალე რაინდია და მისი ერთადერთი საქმე ამქვეყნად ლამაზი ქალების ცდუნებაა, ხასიათით, ჯზროვნების სტილით, ცხოვრებისა და ადამიანებისადმი დამოკიდებულებით მოლიერის დონ ქუანი საგრძნობლად განსხვავდება გოლდონის დონ ქუანისაგან, მოცარტის დონ ქუანი (ლიბრეტო დაუწერა იტალიელმა ბერმა და პონტემ) ბაირონის დონ ქუანისაგან,

პუშკინის დონ ქუანი მერიმეს დონ ქუანისაგან და ასე შემდეგ. ზოგან იგი სკეპტიკოსი და ამ ცხოვრების მიმართ ირონიულად განწყობილი პერსონაჟია, ზოგან აღვირაზნული მემამბოხე, ათეისტი და ცოდვის შვილი, ზოგან უმაღლესი ბედნიერების მაძიებელი იდეალისტი, ზოგან თავაზიანი, მოხდენილი რაინდი, რომელსაც სიყვარულით დატკობის მტერი არაფერი აინტერესებს, ზოგან საზოგადოების ზნეჩვეულებებისა და კანონების უგულვებელმყოფელი ინდივიდუალისტი და ეგოისტი, რომელიც თავისი სიამოვნებისათვის მახვილს უყრის ყველას, ვინც წინ გადაუდგება.

ჩვენი აზრით პუშკინის დონ ქუანი მოცარტის დონ ქუანთან უფრო ახლოს დგას, ვიდრე მოლიერის ან ბაირონის დონ ქუანთან. მოცარტთან დონ ქუანისადმი უფრო შემწყნარებლური, უფრო მსუბუქი დამოკიდებულების მიზეზია დრამის ხალისიანი მუსიკა, პუშკინთან კი შეიძლება ლექსის მომიზიგვლედი სისადავე და ყოველი ფრაზის გრაციოზულობა. პუშკინის დონ ქუანი რომ მოცარტის დონ ქუანს უფრო ჩამოგავს, ვიდრე სხვა მწერლებისას, ამას ისიც ადასტურებს, რომ პუშკინმა თავისი ნაწარმოების ეპიგრაფად ოპერის ლიბრეტოს სიტყვები გამოიყენა და ისეხსა სახელი დონა ანასი და ლეპორელოსი.

პუშკინი, მსგავსად მოცარტისა, თავიდან ბოლომდე კი არ გვიხატავს დონ ქუანის ცხოვრებას და სათავგადასავლო ეპიზოდებს, არამედ ხორკს ასხამს მისი ცხოვრების მხოლოდ ბოლო, ტრაგიკულ ეპიზოდს. მადრიდიდან განდევნილი დონ ქუანი, რომელსაც უკვე მთელ ესპანეთში აქვს სახელი გატეხილი, მალულად ბრუნდება მადრიდში და იმალება იმ ეკლესიაში, რომლის სასაფლაოზეც დონ ქუანის მიერ მოკლული კომანდორის ქვრივმა დონა ანამ მეუღლეს დიდებული ძეგლი აუგო. ტრაგედიის კვანძიც სწორედ დონ ქუანისა და ამ ძეგლის შეხვედრით ინასკვება, აქ იჩენს თავს ამქვეყნიურისა და იმქვეყნიურის, ცოცხლებისა და მკვდრების სამყაროს ერთმანეთისადმი დაპირისპირება. კომანდორი მარადიული საიდუმლოს მატარებელია, დონ ქუანი კი წარმავალ ფასეულობებს ჩაბლაუქებული მოკვდავი.



მიუხედავად იმისა, რომ პუშკინის დონ ქუანი კაცის კვლითა და მის მიერ შეცდენილი და დაღუპული ქალების ცოდვებითა დაძმობიებული, მიუხედავად იმისა, რომ ამქვეყნად მან უკვე ბევრი რამ ნახა და გამოსცადა და ახლაც ქურდივითა შემოპარული მადრიდში, მინც მხიარული, უდარდელი, ჭაბუკური გზებით აღსავსე, კვლავაც ათეისტურად განწყობილი ახალგაზრდა კაცია, რომელიც ამ ხნის მანძილზე ვერც გამარჯვებებმა შეცვალა და ვერც ფათერაკებმა. დონა ანას დანახვა და სილამაზე მასში ისეთივე აღელვებასა და ვნებათღელვას იწვევს, როგორც პირველი ქალიშვილის შეცდენა და პირველი სიყვარული. ლაურას სახლში იგი ისეთივე ხალისიანი მიჯნური და თავზებელადებული დუელანტია, როგორიც ერთ დროს იყო, ხოლო როცა დონა ანას პაემანზე დაითანხმებს, მის ბედნიერებასა და სიხარულს საზღვარი არა აქვს. ერთი სიტყვით, დრომ იგი უფრო უდარდელი, თამამი და თავდაჯერებული გახადა. ამით აიხსნება ის მკრებელური და ამორალური საქციელი, მის მიერ მოკლული კომანდორის ძეგლს რომ დონა ანას სახლში იწვევს ყარაულად და იმის საყურებლად, თუ როგორ შეძლო მისი ქვრივის ცდუნება. აქ უკვე დონ ქუანმა მეტისმეტი მონიდომა და ისეთ სამყაროში შეტოპა, სადაც ცოცხლებს არაფერი ესაქმებათ.

მიუხედავად კარვალ კომანდორო, მე გობოვ შენს ქვრივთან მიხვიდე, სადაც ხელ სადამოს მეც დაგიხვდები, — და კართან დადექ ყარაულად. მოხვალ თუ არა?

დონა ანასთან ურთიერთობაში დონ ქუანის პატივმოყვარეობას და ეგოიზმს საზღვარი არ უჩანს. მან მოტყუებით მოიგო დონა ანას გული, თავი დონ დიეგოდ გააცნო, მაგრამ როცა დარწმუნდა, რომ ხელიდან ვეღარ დაუსხლტება, სხვისი სახელით მოპოვებული გამარჯვება აღარ აკმაყოფილებს, უნდა რომ ეს წარმატება პირადად მისი საქვეყნოდ გაკიცხული მკვლელისა და მაცდუნებლის მიერ იყოს მოპოვებული და ამიტომ ქალს თავის ნამდვილ ვინაობას უმხელს. ეს აათქვეცებს მის გა-

მარჯვებას, ბევრად უფრო დამატკობველს ხდის, რადგან მან მარტო ქალის გული კი არ მოინადირა, არამედ მოსისხარი მტრისაც და ამიტომ ერთგვარი გამოწვევითაც კი ეუბნება: „დონ ქუანი ვარ... შენი მეუღლე მე მოვკალი და არცა ვნანობ“.

მაგრამ დონა ანას სიყვარულით დატკობა დონ ქუანს აღარ დასცალდა, ისმის ქვესკნელის ხმა, დონა ანას სახლში ქვის სტუმარი გამოცხადდება და ათრთოლებულ მამაც რაინდს შიში იპყრობს. მაგრამ ეს შიში ამქვეყნიური, კონკრეტული კი არ არის, არამედ ზოგადი, მთელი ყოფიერების მომცველი, არამქვეყნიური შიში, რის გაძლება და ატანა ისეთ ბედის გამოწვევებზე მოკვდავსაც კი არ შეუძლია, როგორიც დონ ქუანია. მას ხელს უჭერს მარადისობა, გამთოშავი სიცივე, ისეთი უსაზღვროება, რომლის წინაშე იგიც და დონა ანაც არარაობანი არიან.

აჰა, რა მძიმე მარჯვენა აქვს, ხელს როგორ მიჭერს, ლღვივით ცივი... ლამის მაჭა ვადამიტეხოს. მომშორდი, თავი დამანებე, გამიშვი ხელი! გამიშვი-მეთქი! ვიღუპები! ო დონა ანა!

„ლხინი ქამიანობის დროს“ ინგლისელი რომანტიკოსი პოეტის ჯონ ვილსონის ტრაგედიის ერთი ფრაგმენტის თარგმანია. მასში პუშკინის მხოლოდ ორი ლექსია შესული, ის ორი უაღრესად პოეტური სიმღერა, რომელთაც მერი და ვალსინგამი მღერიან. ინგლისელმა პოეტმა თავის პიესაში ასახა დიდი ჭირიანობა, ლონდონს რომ 1665 წელს დაატყდა. ვარაუდობენ, რომ ამ პიესიდან ფრაგმენტის თარგმნა პუშკინს შთააგონა 1830 წელს რუსეთში გავრცელებულმა ქოლერამ, რასაც მაშინ შავი ჭირისაგან თითქმის არ ანსხვავებდნენ.

ქალაქში მძვინვარებს შავი ჭირი, რომელიც თავის დაპყრობილ და გაპარტახებულ სამფლობელოს ყოველდღიურად აფართოებს, ამ დროს კი ცოცხლად დარჩენილებს ქუჩაში სუფრა გაუშლიათ და სიკვდილის მოლოდინში იღხენენ. ეს არის ადამიანების მიერ უბოროტესი და შემუსვრელი ძალის, შავი ჭირის



გამოწვევა, აბუჩად აგდება იმისა, რასაც აქამდე აფასებდნენ და უფრთხილებოდნენ, რისთვისაც შრომობდნენ და იღვწოდნენ. ახლა კი მათთვის მომავალი აღარ არსებობს, უსასოონი არიან და ამიტომ სურთ ღვინის სმით, სიმღერითა და დამცინავე სიცილ-ხარხარით შეეგებონ სიკვდილს, რომლის შეჩერება მათ ნებაზე არ არის დამოკიდებული და რომელიც სტიქიურ უბედურებასავით დაატყდათ თავს. მათთვის უკვე აღარც ზნეობა არსებობს, აღარც კანონები და აღარც რელიგია. შავმა ჭირმა, მისმა გამაპარტახებელმა ძალამ ერთი ხელის მოსმით გააუქმა ისინი. ამიტომაც კიცხავს მათ მღვდელი, აშინებს იმქვეყნიური სასჯელით, ეუბნება მოქიფეებს, თქვენ რომ გიყურებთ, ისეთი გრძნობა მექმნება, თითქოს ქაჭები ღვთისმგმობელის დაღუბულ სულს ქენჭნიან და სიცილით მიათრევენ უკუნი სიბნელისაკენ, მაგრამ მოქიფვენი უკვე ისე არიან ჩაფლული ცოდვებში, იმდენად გაირყვნენ და ისე ეშინიათ სახლში დაბრუნებისა, რომ მღვდლის შეგონება სასაცილოდ არ ყოფნით, კიდევ მეტი აღვირახსნილობით განაგრძობენ ქეიფს, მხოლოდ ვალსინგამი ჩაფიქრდება ღრმად.

და ბოლოს მინდა შევეხო პუშკინის მცირე ტრაგედიების თარგმანს და აღვნიშნო, რომ თარგმანი ბრწყინვალედაა შესრულებული და ისევე ლაღად, სასიამოვნოდ და ხალისიანად იკითხება, როგორც დედანი. თამაზ ჩხენკელმა შეძლო პუშკინის ლექსის რიტმის, რითმის, ინტონაციისა და აზრობრივი ნიუანსების ზუსტად და შესაბამისი შესატყვისებით გადმოცემა და თუ არ იცი, რომ მცირე ტრაგედიები თარგმანია, შეიძლება ქართულ ენაზე დაწერილ ნაწარმოებებადაც კი მოგეჩვენოს.

უკანასკნელი ინჟერკვი პერიკო ანჯაფარიძესთან

ნადეჟდა შალუტაშვილი

პერიკო ანჯაფარიძე... რა ტიტულები არ ამკობდნენ — „ქართული სცენის დედოფალი“... „ვარსკვლავი“... „შქვენება“... დარჩა ჩვენს მეხსიერებაში... მაგრამ მეხსიერება ხომ ორგვარია — ლოგიკური და ხატოვანი, ხსოვნა გულისა და ხსოვნა გონებისა...

არ უარყოფ, რომ ერთი მეორის გარეშე არ არსებობს, და მაინც უფრო ადვილია იმის აღდგენა, ვახსენება, რაც ოდესღაც იცოდი, ვიდრე იმისა, რასაც გრძნობდი. გრძნობითი მეხსიერების გაღვიძებისათვის საჭიროა ბიძგი, რომელიც ამოქმედებს ჩვენი ხატოვანი მეხსიერების მექანიზმს. ამოქმედება კი ხშირად მოულოდნელად ხდება. ზოგჯერ ჩვენი სურვილისაგან დამოუკიდებლად. იგი შეიძლება ამოქმედოს უმნიშვნელო სუვენირმა, დროსაგან გაყვითლებულმა, ძველმა წერილმა, ან უფრო უხილავმა — ნაცნობმა სურნელებამ, მუსიკის, ადამიანის ხმამ...

ჩემი ხატოვანი მეხსიერება ამოქმედა წვიმის წვეთების ხმაურმა. წვიმდა, როდესაც ვერიკო ანჯაფარიძის სახლიდან გამოვედი და ამოვეყვი აღმართს მელიქიშვილის ქუჩისაკენ... ახლაც მესმის ეს ხმა, რომელმაც გამახსენა, არა, აღადგინა ის უკანასკნელი დღეები, საათები, როდესაც დიდი ადამიანის და დიდი ხელოვანის გვერდით ვიყავი...

ჩვენი სცენის მშვენიერებას დიდი ხანია ვიცნობდით, როგორც ჩემი თაობის ყველა ინტელიგენტი, შეყვარებული ვიყავი მის გმირებში... ვინ იცის რამდენი ნათელი, გამწმენდელი ცრემლი დამაღვრევინეს მისმა ივლითმა, მარგარიტა გოტემ, მარია სტიუარტმა, მედეამ, ბეზიამ... სად ჩამოვთვალო, რამდენი მინახავს, არა, რამდენის ცხოვრებით მიცხოვრია თეატრში, ყველა მის გმირთან ერთად ვამივლია და განმიცდია მათი ცხოვრების დრამა...

მისი ფრუ ალვინგი, ისევე, როგორც კ. ჩაპეის დედა, ოთარაანთ ქვრივი დედობრივი გრძნობის უმაღლესი განსახიერება იყო...

რა ბედნიერებაა, რომ არსებობდა ეს მომხიბვლელი, ძლიერი და ამავე დროს სუსტი არსება, რომელიც ჩვენს სულში აღვიძებდა უხილავ სიმებს, აშიშვლებდა, ტყვეობიდან ათავისუფლებდა ჩვენს თავშეკავებულ გრძნობებს...

საოცარია, როგორ შევეჩვიეთ გულგრილობის ნიღაბს, როგორ დაეკარგეთ გრძნობათა, განცდათა სწორფელე, უშუალობა, როგორ გვრცხვევინა თანაგრძნობის, ცრემლის, ყველაზე ადამიანური გრძნობების გამოვლინებისა...

ეს ქალი კი თვითონ იწვოდა, ჩვენც გვწვავდა და ამისათვის მუდამ მაღლიერი ვიქნე-

ბით მისი, რადგანაც მისმა მაღალმა ხელოვნებამ გვაზიარა ადამიანობის, განცდის მწვერვალებს...

მაგონდება ქალბატონ ვერიკოს საღამო მოსკოვში, მსახიობთა სახლში. დარბაზი ხალხით იყო გაჭედილი, მოსკოვის მთელ თეატრალური ელიტა დაძაბული უსმენდა მას, ის კი თავისუფალი, ლალი, ამაყი ქართველი ქალის მშვენიერებისა და კდემამოსილების განსახიერება იყო, მომაჯადოებელი და ჩვენ, ყველა ქართველი, ვინც ამ დღე-ღუფწყარ საღამოს ვესწრებოდით, როდესაც ოცეციებს დასასრული არ უჩანდა, ვამაყობდით იმით, რომ იგი ქართველი ქალი იყო, ჩვენი მიწის ნაშობი, ჩვენი ცის ქვეშ გაზრდილი სახელი და დიდება ერისა...

ჩვენთვის ყველასათვის განუმეორებელი იყო ვერიკო ანჯაფაროძის ხმა, ასეთ ხმას ჩვენ ვეღარასოდეს ვავიგონებთ, რადგან იგი მან თან წაიღო, ვეღარასოდეს დაეინახავთ მომავლადვი ფრინველის ფრთებივით ათრთოლებულ ხელებს... ასეთი ხელები, ამბობენ, ელეონორა დუზესს ჰქონდაო, არ ვიცი, ვიცი მხოლოდ ის, რომ ვერიკოს ხელებს შეეცლოთ ყველაფერი, ყველაფერი — ისინი ჯაჯობდნენ, იცინოდნენ, ალერსით იყვნენ სავსე, მათ შეეძლოთ ადამიანის უნატიფესი, უნახესი გრძნობების გამოხატვა, ხან ფრენდნენ, ხან დაღლილი ბარტყებივით ისვენებდნენ, ხან წყრებოდნენ, ხან მძინეარედ კიოდნენ... მათ ყველაფერი შეეძლოთ...

ქალბატონ ვერიკოს უყვარდა ცეკვა... და ცეკვით, პანტომიმით შექმნა თავისი უკანასკნელი საზე, მოხუცი, გონებასუსტი ქალისა სპექტაკლ „გვირილაში“.

ქალბატონი ვერიკო ეკუთვნოდა იმ იშვიათ ადამიანთა რიცხვს, რომელთა შესახებ ვერ იტყვოდი მოხუცებულისა, ავი ნიკოლოზ ბარათაშვილისაც უთქვამს, რომ „მშვენიერებას დრო ვერას აკლებსო“. მშვენიერება, მშვენიერებადვე რჩება სამუდამოვ. თუმცა ქალბატონ ვერიკოზე, კლასიკური ნორმებით რომ ვიმსჯელოთ, ვერ ვიტყვით ღამაზი იყო, მისი სილამაზე, მისი მშვენიერება გარეგნულ, თოჯინურ ხასიათს როდი ატარებდა, იგი მშვენიერი იყო შინაგანად, თითქოს მის სულში ენთო რალაც იღუმალი ცეცხლი და ის რომ აინთებოდა — საზე, ხმა, ყველაფერი ეცვლებოდა და რალაც სასწაულოთ გარდაქმნილი უმშვენიერესი ხდებოდა...



სიბერე პიროვნების დიდი გამოცდაა, ასაკი მოხუცი ადამიანის სახის ნაკეთებზე აწიშვლებს მისი ბუნების იმ ძირითად თვისებებს, რომლებსაც, შესაძლოა, ახალგაზრდობაში მოხერხებულად მაღაფს. ვაჟაკობა და სილაჩრე, სიხარბე და ხელგაშლილობა, სიკეთე და ბოროტება, ყველაფერი ეს აღიბეჭდება მოხუცი ადამიანის სახის ნაკეთებში და დაკვირვებულ თვალისათვის დაუფარავი ხდება. სიბერე იშვითად აწიშვლებს ადამიანს, მაგრამ ისიცაა შემჩნეული, რომ გარეგნულად ჩვეულებრივი, მაგრამ შინაგანად მდიდარი მოხუცებულობაში წმენდის ხდება, ხოლო მტაცებლური ბუნება, სიცარიელე, აღიარებულ ლამაზმანებსაც კი სიბერეშია მაინცხს, კარიკატურულს ხდის.

ქალბატონი ვერიკო წმენდის იყო ახალგაზრდობაში, ასაკმაც თვისი მშვენიერების კვალი დაამჩნია, უფრო რელიგიურად გამოავლინა მისი პიროვნების განუმეორებელი მნიშვნელობა...

დიდი ხნის კეთილი ნაცნობობა, ჩენს შორის სრულიად მოულოდნელად აუხსნელი სიახლოვეთ, ინტერესითა და ურთიერთ სიმპათიით დასრულდა...

ეს შემთხვევით მოხდა. ერთხელ ამ რამდენიმე თვის წინათ, ერთად მოგვიხდა მანქანით მგზავრობა. ქალბატონი ვერიკო კარგ გუნებაზე იყო, ოხუნჯობდა. შემდეგ ლაპარაკი, როგორც ხშირად ხდება შემოქმედთა წრეში, პროფესიულ საკითხებს შეეხო, ქალბატონი ვერიკო, რომელიც მძღოლის გვერდით იჯდა, უცბად მომიბრუნდა და მითხრა — „რა არის, მორჩიეთ რამე, რა ვითამაშო, არ მინდა სცენას უბრალო, უსიტყუო ცეკვის პატარა ეპიზოდით დავემშვიდობო. ვეძებ ჩემთვის შესაფერ პიესას და ვერ მიპოვია“...

მოკრძალებით ვუთხარი — „ქალბატონო ვერიკო, არის ასეთი პიესა თუ, რასაკვირველია, დაგაინტერესებთ“... მკვირცხლად მკითხა — „რომელი?“...

— „ეს პიესა გახლავთ ამ საუკუნის დასაწყისის, ცნობილი ავტორის პ. პ. გენდიჩის დრამა „მონები“, მას ვაგრძელებაც აქვს — დრამატული ქრონიკა „დეკაბრისტები“...“

— „გენდიჩი... „მონები“... არა, არ გამიგონია“...

— „1917-18 წ.წ. სეზონში ამ პიესაში თაქადის ქალის პლაუტინას როლს მარია



ერმოლოვა ასრულებდა — ახლა კი, როგორც პრესა აცხადებს, ამ პიესას გოგოლევასათვის დგამს ბორის ლეოვ-ანოხინი მოსკოვის მცირე თეატრში...“

— „მართლა, იქნებ შენა გაქვს პიესა, წამაკითხე“...

— „არა, პიესა არა მაქვს, მაგრამ წიგნში „ერმოლოვა“ მოთავსებულია მსახიობ ნ. სმირნოვას მოგონებები დიდი რუსი მსახიობის შესახებ. იგი მასთან ერთად თამაშობდა ამ სპექტაკლში და აღწერილი აქვს პიესის შინაარსი, თუ გნებავთ მოგართმევთ, შემდეგ კი შეიძლება პიესა ან ჩვენი საჯარო ბიბლიოთეკიდან გამოვიტხოვოთ, ან მოსკოვის მცირე თეატრს მიეწეროთ და გამოგვიგზავნიან“...

— „ქარგი, აუცილებლად მოდი ჩვენთან და მოვილაპარაკოთ“...

ასე დამთავრდა ჩვენი პირველი საუბარი... დანაპირები არ დაწვიწყებია. მივაკითხე საჯარო ბიბლიოთეკას, აქ, ბიბლიოგრაფიულ განყოფილებაში მუშაობს თეატრისა და ქალბატონ ვერიკოს დიდი თაყვანისმცემელი ქალბატონი ნინო ლაიშვილი. ნ. ლაიშვილს მივმართე თხოვნით, ახლავე ზომებს მივიღებო, მითხრა. მართლაც, მაშინ-



ვე მოგვიტანეს პ. გნედიჩის ნაწარმოებთა ათტომეული, მაგრამ... პიესა, რომელიც ჩვენ გვიანტერესებდა, მათში არ აღმოჩნდა. აქვე გადაწყვიტეთ — ბიბლიოთეკა დაუკავშირდებოდა მოსკოვის ლენინის სახელობის საჯარო ბიბლიოთეკას და „მონებს“ თბილისში გამოგვიგზავნიდნენ.

— „ხომ არ დაგვიანდება?“ — ვკითხე ქალბატონ ნინოს.

— „არა“ — მიპასუხა მან, „სულ რაღაც ორ კვირაში პიესა ხელთ გვექნება, მის ასლს გადავიღებთ და ქალბატონ ვერიკოს მივართმევთ, რომ ათარგმნინოს“...

პიესა საჯარო ბიბლიოთეკას ჯერ არ მიუღია, ის კი, ვისაც იგი სჭირდებოდა — აღარ არის... რა საოცრად სათუთია ადამიანის სიცოცხლე!

საღამოს დავურეკე ქალბატონ ვერიკოს და ვუთხარი, რომ პიესა ორ კვირაში ხელთ ექნებოდა...

მას ძალიან გაეხარდა და მითხრა — „გამოიარე ჩემთან და წამიკითხე რაშია საქმე, როგორია ის როლი“...

მეც არ დაეყოფნენ და მეორე დღეს ვესტუმრე. სანამ იგი თავის ოთახიდან გამოვიდოდა, წინა ოთახში კოტე მასხარაძესთან ვსაუბრობდი, რომ გამოვიდა, მივართვი თეთრი მიხაკები და ახალი წელი მივულოცე... შემეხსენებოდა თავის პატარა ოთახში. ეს ოთახი XIX საუკუნის არისტოკრატი ქალიშვილის ტატიანა ლარინას ოთახს უფრო გავდა, ვიდ-

რე დიდი მსახიობი ქალისას, ძალზე უბრალო, სადა და ასკეტური ჩანდა.

ჩვენ კი გადავშალეთ წიგნი და გავაცანი ქალბატონ ვერიკოს სიუჟეტი. ამ ნაწარმოებში მოქმედება XVIII საუკუნის ბოლოს მიმდინარეობს, პავლე I-ის მეფობის დროს. იმ პერატორმა ამპარტაუნად გამოაცხადა, რომ თუ ქუჩაში ვინმე შეხედებოდა მის ეტლს, უნდა საკუთარი ეტლიდან გადმოსულიყო და ისე მისალმებოდა მეფეს. ამაყი და უკმაყოფილო, პავლე I-ის მიმართ კრიტიკულად განწყობილი დიდგვაროვანი არისტოკრატი პლაუტინა—პლაუენცოვა გადაწყვიტეს არ დაიმცროს თავი და აცხადებს, რომ მას უცებ ფეხები წაერთვა, დამბლა დაეცა და ამიტომ გორგოლებზე შემდგარი სავარძლით იმოძრაეებს. ისე, რომ მეფის ეტლს თუ შეეჩება, თავისი ეტლიდან არ გადმოვა...

ასე განვლო წლებმა, მდიდარი თავადის ქალი მართლაც არ შეეხუა მეფეს, მაგრამ მას თავისი პირადი დრამა ჰქონდა — ამ ამაყ არისტოკრატ ქალს ფრანგი ემიგრანტისაგან ჰყავდა უკანონო გოგონა, რომელიც ამაყმა ქალბატონმა სირცხვილის დასაფარად ყმად გადასცა სოფელში ქათმების მომვლელ ქალს, ჰუჭუჩიან ქონში გააზრდევინა. გავიდა წლები და მოხდა დედისა და გაველურებული, ბინძური, გალოთებული გოგოს, თავისი დედის ყმის ტრაგიკული შეხვედრა... მთელი დრამა დედა-შვილის ურთიერთობაზე, ღრმა ემოციურ განცდებზეა აგებული.

ქალბატონი ვერიკო დანტერესდა პიე-

სით, მით უფრო, რომ იგი დიდ ფიზიკურ დატვირთვას არ მოითხოვდა — პლავუტინა-პლავუნცოვა სულ სავარძელში ზის, ამავე დროს, ტრაგიკული, დრამატული განცდებითაა სავსე...

პიესაზე ლაპარაკს რომ მოვრჩით, საუბარი საერთოდ თეატრზე გადავიტანეთ, შევეკითხე — „შესსლებდა თუ არა ს. ახმეტელთან მუშაობას რომელიმე სპექტაკლზე“... მან გამიღიმა და თქვა — „შეძლებით როგორ ვერ შევძლებდი, კიდევაც მითამაშია მის სპექტაკლებში, მაგრამ ჩემთვის უფრო ახლობელი იყო კოტე მარჯანიშვილი...“ შენ გესმის, მათ სხვადასხვა რიტმი ჰქონდათ... აი, როცა „ჰამლეტი“ რეპეტიციები მიმდინარეობდა, კოტე მარჯანიშვილმა იმ მიზანსცენაში, როცა უშანგი-ჰამლეტი კიბეზე ჩამოდიოდა, ხელში ეჭირა შავი წამოსახბამი, რომელსაც დანის პრინცი უკან მოათრევდა, ნელა-ნელა ჩამოდიოდა კიბეზე და კითხულობდა მონოლოგს — „ყოფნა, არყოფნა“...

ერთხელ ბატონი კოტე ავად იყო, მას მაგივრად ამ სცენის რეპეტიცია ს. ახმეტელმა ჩაატარა, მან მთლიანად შეცვალა ამ სცენის რიტმი, მან უშანგის მოსთხოვა, კიბეზე ჩამოსულიყო სწრაფად, აღგზნებულად... ისინი სხვადასხვანი იყვნენ, ჩემთვის კოტე შინაგანად უფრო გასაგები, ჩემი ბუნებისათვის უფრო ახლობელი იყო...

...ს. ახმეტელის იუბილეზე ჩამოსულნი იყვნენ უკრაინული ხელოვნების წარმომადგენლები, კერძოდ ი. ფრანკოს სახ. თეატრის მთავარი რეჟისორი, უკრაინის რესპუბლიკის სახალხო არტისტი ს. დანჩენკო. შეხვედრის დროს მან გამიმეორა მოწვევა, გამოჩენილი

უკრაინელი რეჟისორის ლეს კურბასის წლისთავისადმი მიძღვნილ იუბილეზე და მითხრა, იქნებ ქალბატონი ვერიკო ჩამობრძანდეს, ჩვენ მას მოპატიებთ გამოვუგზავნითო...

დაუბრუნე ქალბატონ ვერიკოს და შეხვედრა ვთხოვე. რასაკვირველია, თანხმობა მივიღე. როცა მივედი, ქალბატონ ვერიკოს ფერადი ცხვირსახოციები ეკავა ხელში, გაერეცხა და გასაშრობად მიჰქონდა. ხელები გაიწმინდა, ჩამოჭდა სკამზე, გადავეცი უკრაინელების მიპატიება, თან დაესძინე — „წავიდეთ ერთად, ქალბატონო ვერიკო, კიევში, თქვენ ვერ წარმოიდგენთ რამხელა სიხარული იქნება, თქვენ რომ დაგინახავენ სცენაზე“.

ქალბატონმა ვერიკომ უცნაურად შემომხედა და თვალბეჭდით რაღაც სევდა ჩაუდგა. შემდეგ „ღრუბელი“ გადაიყარა და რაღაც საოცარი, ახალგაზრდული ხმით მითხრა — „მართლაც რომ ვაგებდო? წავიდეთ!“.

ქალბატონი ვერიკო წამოდგა... ხელი ლოცაზე მიიღო (მისთვის ჩვეული ექსტი), მივიდა ფანჯარასთან. ერთხანს ზურგით იდგა, შემდეგ შემობრუნდა და სულ სხვა, დაღლილი ხმით ჩაილაპარაკა — „არა, აღარ შემიძლია, სურვილი მაქვს, მაგრამ აღარ შემიძლია“... ჩემს საპროტესტო სიტყვებზე გაიღიმა, ხელი მხარზე დამადო და მითხრა — „მე უკეთ ვიცი, რომ აღარ შემწვეს ძალა, ისე კი ბევრი რამა მაქვს მოსაგონარი“...

კარამდე რომ გამომაცილა, რაღაც საოცარი სევდიანი ხმით მითხრა — „მე კიევში ვერ წამოვივალ“...

— „მაშინ, იცით რა, მავნიტოფონს მოვიტან, კურბასზე თქვენს მოგონებებს ჩავწერთ, შე თან წავიღებ კიევში ამ ჩანაწერს

ვ. ანჯაფარიძე, მ. ჭორელი, ბ. გამრეველი, ე. აბრეჯიბი





შეხვედრა „ბერეზილის“ თეატრთან ვერის ბალში. 1931 წ. მარცხნიდან: ე. დონაური, ლ. კურბასი, მ. კიუერელი, ვ. მეღერი, ვ. ანჯაფარიძე, თ. ვახვახიშვილი (იბეჭდება პირველად)

და საიუბილეო საღამოზე უჩვენებენ სლიადს. თქვენს პორტრეტს და ჩართავენ თქვენს ხმას... ეს ძალზე ეფექტური იქნება!“

— „კი ბატონო, მობრძანდით და ჩამწერეთ, ისე კი... რაღა მნიშვნელობა აქვს ყოველივე ამას“...

— „რასა ბრძანებთ, ქალბატონო ვერიკო! თქვენ ისე უყვარხართ ყველას, პირველ რიგში თქვენს ხალხს. თქვენ დიდი, ლამაზი და ბედნიერი ცხოვრების გზა განვლეთ, განა ბედნიერება არ არის ის აღიარება, რომელიც თქვენ ერის გულში დაიმსახურეთ, თქვენ ხომ სიყვარულის უმაღლეს გამოხატულებას ქლორსეთ, სახელით ვიხსენებთ ერი, როგორც ილიას, აკაკის, ვაჟას, გალაკტიონს“...

ისევ თავისებური გამოხედვა საპასუხოდ და საოცარი ტკივილით სავსე სიტყვები — „აქ კი, მაგრამ იქ, სადაც წავალ, იქ ხომ მე ვერაფერს გავიგებ“...

თვალები... ვერიკოს თვალები... არასოდეს დამავიწყდება ეს გამოხედვა... მისი თვალები მუდამ სხვაგვარი იყო, არა მარტო სცენაზე, ცხოვრებაშიც, მას უყვარდა იუმორი, თვით-ირონია... ირონიით უყურებდა თვით სიკვდილსაც... !

მართლაც, რამდენის თქმა შეუძლიათ ადამიანის თვალებს, ტყუილად ხომ არ ამბობენ — „მეტყველი თვალები“... დიას, თვა-

ლები გამოხატავენ ადამიანის განცდათა მთელ გამას, სევდასა და სიხარულს, სიყვარულსა და სიძულვილს, თვალებით შეიძლება მთელი ცხოვრების გადმოცემა, სამხატვრო თეატრი, ანტონ ჩეხოვი შემოხედვას, მზერას რა დიდ როლს ანიჭებდნენ! როცა ბაგე სდუმს, მეტყველებენ თვალები, მათ თავისი საკუთარი ენა აქვთ... ხანდახან ამბობენ იმას, რასაც სიტყვა ვერ გამოხატავს, ხომ უთქვამს პოეტს —

«Мысль изреченная есть ложь...»

ქალბატონი ვერიკო ამ ენას უბრწყინვალესად ფლობდა, მისი თვალები, მისი გამოხედვა გრძნობების მთელი სამყარო იყო... რა ახალგაზრდული იყო ეს თვალები, როგორ ანათებდნენ მის სახეს და უნებლიედ მაგონებდნენ პუშკინის სიტყვებს იმის შესახებ, რომ ადამიანის გულზე ნაოჭები არ აღიბეჭდება...

ქალბატონმა ვერიკომ მოიწყინა, შემდეგ მითხრა, რამაზთან მიედივარ საფლავზე, ახლა მანქანა მოვალ... ეს იყო დედის დამშვიდობება შეილთან..

მე კი დაწყებული საქმე გავაგრძელე. საჭირო იყო ჩამწერი აპარატურა.

დავბრუნე რადიოკომიტეტში, ვუთხარი, რომ ქალბატონი ვერიკო უნდა ჩაეწეროთ-მეთქი. გაუევირდათ, რადგანაც ყოველთვის უარს გეუბნებოდაო. შემდეგ დავბრუნე ქალბა-

ტონ ვერიკოს — „შენ რა ოპერატიული ყოფილხარ!“ — მითხრა მან.

დანიშნულ დღეს, ეს იყო 24 იანვრის შუაღღე, მივედი მასთან სახლში. რადიოკომიტეტის კორესპონდენტი მანანა თევზაძე, რომელსაც იგი უნდა ჩაეწერა, ჯერ არ მოსულიყო. ქალბატონმა ვერიკომ ტკბილესული შემომთავაზა, შერე წამიკითხა, რა დაწერა ლეს კურბასზე, მე ძალიან მომეწონა. მაგრამ ნაწერი დამთავრებული არ იყო... გადავეწყვიტეთ, რომ დაამთავრებდა, მე ამ ტექსტს გადავებუდავდი და კიევში გავაგზავნიდი ლეს კურბასის საიუბილეო კრებულში დასაბეჭდად...

დავიწყებ ჩაწერა. ქალბატონი ვერიკო ლაპარაკობდა თავისუფლად, გაიხსენა, როგორ გაემგზავრა თეატრი კ. მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით ხარკოვში, როგორ შეხვდნენ უკრაინელი მეგობრები, რა დიდი შთაბეჭდილება დატოვა ყველაზე თეატრ „ბერეზის“ ხელმძღვანელმა ლეს კურბასმა. მისმა თეატრმა...

— „ის საოცრად ლამაზი იყო, — თქვა ქალბატონმა ვერიკომ, — ჩვენ ყველანი და მეც შეყვარებულნი ვახლდით, გვხიბლავდა მისი ინტელიგენტობა, მისი ქცევის მანერა...

ვ. ანჯაფარიძე და ე. ახვლედიანი



3. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 4, 1987



დ. ალექსიძე და ვ. ანჯაფარიძე

განსაკუთრებით მომეწონა მისი სპექტაკლები... აი, არ მახსოვს, ჰო, „მინა მაზაილო“... დიახ, ეს წარმოდგენა... ჩვენ ხშირად თეატრში აღვ მივდიოდით, ვისხედით კაფეში და ველოდით, როდის ჩამოვივლიდა კურბასი“...

— „რაიმე ანათესავებდა მის შემოქმედებას ს. ახმეტელის შემოქმედებასთან?“

— „არა, ის სულ სხვაგვარი იყო... ს. ახმეტელი ფორმას უთმობდა დიდ ყურადღებას, კურბასი კი ძალიან საინტერესოდ მუშაობდა როლის ფსიქოლოგიურ გახსნაზე“...

— „არა, კურბასიც ხომ ბევრს მუშაობდა ფორმაზე?“

— „არა, მე ასე არ მომეჩვენა“...

— „შემდეგ, როცა „ბერეზილი“ 1931 წელს თბილისს ეწვია? მე ფოტო მაქვს, სადაც კურბასი და მხატვარი მელერი ვადალებულნი არიან თქვენთან, მ. ჭიაურელთან, ნ. ვანნაძესთან, ე. დონაურთან და სხვებთან ერთად“...

— „ო, ჩვენც შესანიშნავი შეხვედრა მოუწყვეთ უკრაინელებს, ეს სურათი კი ბანკეტზე გადავიღეთ, წარმოდგენის შემდეგ ვერის ბაღში. ორკესტრი არ გვყავდა, უცხად შეეკრიბეთ დამკვრელები, ისინი აღმოსავლურ მუსიკას უკრავდნენ, ე. გოძიამვილი დირიჟორობდა“...

— „მე მაქვს ეს სურათიც!“...

— „ჰო, კურბასს მე ლეკური ვაცეკვე, ესტრადაზე არ ავიდა, მაგრამ დარბაზში ხელები გაშალა, თუმცა ფეხები ვერ ააყოლა... ძალიან მოსწონდა საქართველო, შემდეგ გადაწყვიტა დაედგა შ. დადიანის „თეთნულდი“. ჩამოვიდა მხატვარ მელერთან ერთად, გვთხოვა მე და ლოლია ლოლობერიძეს წავ-



ყოლოდით ცხენით სვანეთში, ლოლია წაპყვა, მე კი არ მახსოვს, რატომ ველარ წავეყვი“...

— „ის სურათიცა მაქვს, ცხენებზე რომ სხედან!“... მე ვერ ვიციწყებ თქვენს მარგარიტა გოტიეს უქანასკნელ მოქმედებას“...

— „ო, მარგარიტა... აი, (გადმოიღო თაროდან წიგნი), ნახე, რას ამბობდა ჩემი მარგარიტას შესახებ. ი. ნემიროვიჩი-დანჩენკო!“...

— „ქალბატონო ვერიკო, ეს იგორ ნეენის მემუარებია?“...

— „ღიახ, მაგრამ შენ რა, მას იცნობდი?“

— „როგორ არა, მე ლატვიაში, კემერიში ვისვენებდი და ძალიან დაუფეგობრდი მას, სამხატვრო თეატრის მსახიობებს, ცნობილ დიპლომატებს მ. ლიტვინოვს, ი. მაისკის... ისინი აღფრთოვანებით იგონებდნენ თქვენს გასტროლებს მოსკოვში“...

ქალბატონი ვერიკო ამჯერად ნაღვლიანად გამოიყურებოდა... მე ღიმილით ვუთხარი — „თქვენ ბედნიერი ქალი ხართ, ისე უყვარხართ თქვენს ერს, როგორც ყველა სათაყვანებელი მოღვაწე, სახელით გიხსენებენ“...

სევდიანად შემომხედა და დაფიქრებით მითხრა— „...მე იქ ვერაფერს გავიგებ“. მაშინ ვერ მივხვდი რას ნიშნავდა ეს უცნაური ფრაზა, მხოლოდ შემდეგ გავიგე ამ ფრაზის დასაწყისი — „მართალია ვუყვარვარ ჩემს ხალხს, პატივით დამკრძალავს, მაგრამ მე იქ ვერაფერს გავიგებ“...

ჩაწერა დავამთავრეთ. შემდეგ ვთხოვე ქალბატონ ვერიკოს თეატრალური საზოგადოების ქრილობისათვის დაესრულებინა მოგონება ლ. კურბასზე და საკუთარი სურათი მოეტანა კიევში გასაგზავნად. შემდეგ მივუბრუნდი და დამშვიდობებისას ვუთხარი — „ქალბატონო ვერიკო, თქვენ იმდენი რამ იცით, იმდენი რამ გახსოვთ, ხომ არ მომცემთ ნებას კიდევ მოვიდეთ და ჩავიწეროთ თქვენი მოგონებები, ეს ხომ ისე ძვირფასია თეატრის ისტორიისთვის“...

— „კი, როგორ არა, დამირეკეთ, რომ ვიკოდე როდის მოხვალთ, კარგად თუ ვიქენი, ჩაწეროთ... ნაღია, სად იყავი, რატომ აქამდე არ მოდიოდი, რატომ გავიცანი ასე ახლოს ესე გვიან?“..

გვიან... ეს სიტყვები მომავონდა, როცა ვუყურებდი მის გაყინულ სახეს... გვიან... მაშინ, როცა აღარაფრის გამოსწორება აღარ შეიძლება...

— „ხშირად მოდი ხოლმე ჩვენთან, მე ძალიან მომწონს შენთან ურთიერთობა. დაწერილსა და სურათს ყრილობაზე მოვიტან“...

ვაკოცე. დავემშვიდობე იმ იმედით, რომ მართლაც კარგ საქმეს გავაკეთებდით, ჩავიწერდით ქალბატონ ვერიკოს მოგონებებს, ისე კი გვითხე, რატომ არ დაწერა მემუარები. იგი შეჩერდა, გააკეთა პაუზა და მიპასუხა.

„განა დამიჯერებენ?“

ჩვენი უქანასკნელი შეხვედრა მოხდა თეატრალური საზოგადოების ყრილობაზე. ქალბატონმა ვერიკომ, როგორც ყოველთვის დალაგებულად, მშვენიერად წარმოთქვა სიტყვა, გახსნა ყრილობა, დედოფალივით იჭდა პრეზიდიუმში, რალაც გადაულაპარაკა გვერდით მჯდომს.

შესვენებაზე მივედი მასთან, მივესალმე, გადმომცა კონვერტი, რომ გავხსენი შევწუხდი — კონვერტში „ბერეზილის“ თეატრის ჩამოსვლა იყო აღბეჭდილი თბილისის სადგურზე...

— „ქალბატონო ვერიკო, რა კარგი სურათებია, მაგრამ თქვენ ხომ სხვას დამპირდით, თქვენ უნდა დაგემთავრებინათ კურბასის შესახებ მოგონების დაწერა და მოგეტანათ თქვენი ფოტო კიევისათვის“...

— „არა, მე შავს არ დავპირებდევარ... რა უნდა დამეწერა?“..

ოი, როგორ შემაშინა ამ პასუხმა, მივხვდი, რომ რალც ავი ხდებოდა, მეხსიერების გამოვარდნა, ეს კი თავის ტვინის სისხლის მიმოქცევის დარღვევის მომასწავებელი იყო...

მშვიდად ვუთხარი — „არაუშავს, დავამთავრეთ ნაწერი, თქვენ ის სახლში გაქვთ, მე მოვალ და წამოვიღებ“...

- „შენ მანქანა გყავს?“
- „არა, ქალბატონო ვერიკო“...
- „მე გამოგიგზავნი“...
- „არა, თვითონ მოგაკითხავთ“... ვაი, რომ ვერ მოვასწარი!..

რუსთავში, თ. ჭილაძის პიესის პრემიერაზე მითხრეს, რომ ქ-ნი ვერიკო საავადმყოფოში წაიყვანესო...



ეს თავზარდამცემი ამბავი იყო ჩემთვის... არ შესრულდა ქალბატონ ვერიკოს დალოცვა, არ ეწერა ჩემს გეგმებს შესრულება...

დამრჩა მხოლოდ ფიქრი, უკანასკნელი ინტერვიუ დიდ ადამიანთან, დიდ შემოქმედთან...

ავი დამე იყო. შევედი სახლში, სადაც სულ რამდენიმე დღის წინ სიცოცხლე ჩქეფდა, თუმცა ყველა ნებით, სურათები თავის ადგილზე ეწყო, სახლიდან წავიდა მისი სული, ის, რაც მას განუმეორებელს ხდიდა... რა კარგია, რომ ახლობლებმა არაფერი შეცვალეს, იჭაურობა დეკორაციას ჰგავდა...

ანთებული სანთლები, ყვავილები, კედლებიდან მომზირალი სურათები... ამღლეული მუსიკის ამღლეული ჰანგები... იგი კი იწვა ივდიტის შავ-თეთრ ფერებით გარშემორტყმული, თითქოს მიბნედილი, გაისმობდა მხოლოდ მისი სწორუბოვარი, განუმეორებელი ხმა, გოდებდა თბილისისა და სამშობლოს სიყვარულს... ვერიკო... გადატყდა შუაზე სახელი... გარდაიცვალა... სახე იცვალა ადამიანმა. ამიერიდან იგი საქართველოს ყველაზე წმინდა ადგილს, მთაწმინდას ეკუთვნის, გულში კი გვრჩება ტკივილი, ტკივილი, რომელსაც გამოხატავდა მის თეთრ კუბოსთან ადამიანთა ტალღები, ჩერდებოდნენ... უკანასკნელად შეხედავდნენ... იმასსოვრებდნენ... ეშვებოდნებოდნენ... ის-ნიც კი, ვინც იქნებ არასოდეს დალაპარაკებია, ვისაც თვით არ იცნობდა... მას კი იცნობდა მთელი საქართველო...

ამბობენ ძალიან სურდა სიკვდილი სცენაზე, იქ, სადაც ცხოვრობდა ნამდვილი ცხოვრებით, ზუნდოდა უკანასკნელად ეთამაშა ტრაგიკული როლი... კიდევაც ითამაშა, არა, ცეკვით არ წავიდა ცხოვრებიდან, შეასრულა ტრაგიკული როლი თავისი სიცოცხლიდან წასვლის ტრაგედიაში... თეატრი იყო მთავარი მისთვის... თეატრი გაჰყვა მას უკვდავებაში...

ერთი დღე თბილისის თეატრებში

1987 წლის 5 თებერვალი

რუსთაველის სხემლობის თეატრი

რუსთაველის თეატრის დასი ბოლოს და ბოლოს დაუბრუნდა თავის მშობლიურ კერას. 5 თებერვალს სპექტაკლზე მოსულ მაყურებელთა უმრავლესობა, როგორც ჩანს, პირველად იმყოფებოდა თეატრის განახლებულ შენობაში და გულისყურით ათვალეირებდა ყველაფერს. ალბათ ამის გამო, 8 საათზე, იმ დროს, როდესაც სპექტაკლი უნდა დაწყებულიყო, მაყურებელთა დარბაზი თითქმის ცარიელი იყო. შემდეგ დარბაზი ერთბაშად შეივსო. თუმცა არც თეატრის კოლექტივი ჩქარობდა. სპექტაკლი ცხრა წუთის დაგვიანებით დაიწყო.

რუსთაველის თეატრის შესანიშნავი ისტორიული შენობა გალამაზებული ზედება მაყურებელს. თუმცა ჯერ კიდევ მოსაწყობებელია ზოგიერთი ტექნიკური ხასიათის ხარვეზი, მაგალითად, სითბური ენერგია არასწორად არის განაწილებული, რის გამოც მთელი სითბო კონცენტრირებულია ზედა სართულებზე. საბოლოო ჯამში ქანდარაზე



მეტისმეტად ცხელა, პარტერი კი არასაკმარისად თბება.

5 თებერვალს რუსთაველის თეატრმა მაყურებელს უჩვენა „ას ერგასის დღე“. თეატრის აქტიური ფუნქციონირების მაჩვენებელი სავსე დარბაზია. ამ წარმოდგენაზე რუსთაველის თეატრს მაყურებლის ნაკლებობა უდავოდ არ განუცდია. შესაძლოა, გარკვეულწილად, განახლებული შენობის ფაქტორმაც იმოქმედა.

რუსთაველის თეატრი, როგორც ცნობილია, იმ ორწლიან ექსპერიმენტში ჩაება, რომელიც თეატრების თვითმართვაზე გადასვლას, თეატრალური ცხოვრების რეკონსტრუქციას გულისხმობს. მაყურებლის პრობლემის წარმატებით გადაწყვეტაზე ბევრი რამ იქნება დამოკიდებული. ალბათ ეს კიდევ უფრო ინტენსიურს გახდის პრემიერის შემდგომ პერიოდში მუშაობას სპექტაკლის შინაგანი მთლიანობის შენარჩუნებისთვის. ამ მხრივ, აღსანიშნავია, რომ „ას ერგასის დღეზე“ მუშაობა გრძელდება.

„ას ერგასის დღე“ ერთიან გამომსახველობით სტილისტიკას ქმნის. როგორც ჩანს, სპექტაკლის შინაგანი სტრუქტურა თავისუფალი ოპერირების მეტ საშუალებას იძლევა. 5 თებერვალს სპექტაკლი პირველად წავიდა გარკვეული კორექტივით — მეორე მოქმედებაში შეიტანეს ახალი მუსიკალური სცენა,

გურამ საღარაძე როგორც წამყვანი გვესაუბრება რუსეთის რომელიღაც ოლქის სამხედრო ორკესტრის თანხლებით. ე. წ. „ოპერაზე“. პაროდიულ სცენაში გაშარყებულია ცალმხრივი, დოგმატური ხელოვნების ნიმუშები. ეს მუსიკალური ეპიზოდი ორგანულად შეერწყა სცენურ მოქმედებას.

მთელი სპექტაკლის მანძილზე იგრძნობოდა ემოციური ურთიერთშემოქმედება მაყურებელთა დარბაზსა და სცენას შორის. მაყურებლის განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევდნენ პლასტიურად საინტერესოდ გადაწყვეტილი. სანახაობრივად მრავალფეროვანი სცენები. შედარებით უკანა პლანზე დარჩა ესა თუ ის კონკრეტული სცენური გმირი.

სპექტაკლში მონაწილე მსახიობები — გურამ საღარაძე, კახი კავსაძე, აეთო მახარაძე, რამაზ ჩხიკვაძე და სხვები, რუსთაველელთა მაღალი თეატრალური კულტურის ტრადიციისამებრ, პროფესიონალიზმით გამოირჩეოდნენ. თუმცა სპექტაკლის ერთი საერთო ნაკლი უნდა აღნიშნოს, წარმოდგენის მსვლელობისას ხშირად შეიმჩნეოდა გაუმართლებელი ყვირილი სცენიდან.

დაბოლოს, ვულოცავთ რუსთაველის თეატრს მის ისტორიულ შენობაში დაბრუნებას. მაყურებელი მისგან საინტერესო მოქმედებით ცხოვრებას მოელის.

მანია გოზვაძე

მბრჯანნიშვილის სახელობის თეატრი

ამას წინათ, კინოთეატრ „გაზაფხულში“ კაფეას „პროცესს“ ვუყურებდი. სიცივით ატანილი ხელ-ფეხს ველარ ვგრძნობდი და მაინც მონუსხულობით შევცქეროდი ნაცრისფერ ეკრანს, რომელზედაც პირქუში ლანდები მოძრაობდნენ. ფილმის გაყინული და მიძიმე გარემო ჩემს ფიზიკურ ყოფად გადაიქცა. მოგვეხსენებათ, ამ კინოთეატრის ინტერიერიც ძლიერ უწყობს ხელს ამ შთაბეჭდილების გამძაფრებას. მაგრამ, თუ ამჯერად სიცივე კაფეას აღქმას მიღრმავებდა

და სამყაროს „ამსურდულობას“ ფიზიოლოგიურად მაგრძნობინებდა, მარჯანიშვილის თეატრში, შემპარავმა გრილმა სიომ მხიარული განწყობილება სევდიან მელანქოლიად გადაიქცია.

ალბათ ეს იყო ერთ-ერთი მიზეზი იმისა, რომ კარლო გოცის ტრაგიკომიკური ზღაპრის „ლურჯი ურჩხულის“ (რეჟისორი მედეა კუჭუხიძე, პრემიერა შედგა 1984 წლის 15 დეკემბერს) ტრაგიკული მხარე იმ დღეს ჩემთვის კომიკურზე გაცილებით უფრო ახლებელი აღმოჩნდა.

გაფანტული შუქით ბუნდოვნად განათებული ნახევრად სავსე დარბაზიც უცნაურად მიუჩხუბულიყო. თეატრს მშვიდი და მოკრძალებული მაყურებელი ავსებდა. გამოგიტყდებით, ჩემზე ამ მორიდებულობამ დამთ-



რგუნველი შთაბეჭდილება მოახდინა. დარბაზი მღელვარე, ცოცხალი ორგანიზმი უნდა იყოს და არა შებოქილ ინდივიდთა ერთიანობა. რატომღაც მხოლოდ კაპელდინერები მხიარულობდნენ ამ საღამოს, ერთ-ერთი მათგანი კარებზე ჩამოფარებული ფარდის მიღმა მიმალულ თაყვანისმცემელს ებრძოდა. სანამ ამ სცენის ცქერით ვიქცევდი თავს სინათლეც ჩაჭრა.

დარბაზი ძალზე თავშეკავებით რეაგირებდა ისეთ ხუმრობებსა და ოხუნჯობებზე, რომლებიც სხვა წარმოდგენებზეც უხვად ცვიოდა სცენიდან და გაცილებით უფრო აქტიურ გამოხმაურებას პოულობდა. მაგრამ ტარტალიას (თ. მაისურაძე) იმპროვიზებული ჭინამახვილობას პარტნიორთა გულწრფელი მხიარულება მაინც ახალისებდა.

სპექტაკლის დეკორაციის თავისებური მხატვრული კოსმოპოლიტიზმი (მხატვარი შოთა გლუზრჯიძე) ყველაზე მეტად აღმოსავლურ მოტივებს ეფუძნება.

მსახიობების ენთუზიაზმი საგრძნობლად იყო დაჩქევიებული. არც ლურჯი ურჩხული ძელუ (ჯ. მონიავა) გახლდათ ამჯერად სასიათზე, არც ნანკინის პრინცი ტაერი (რ. ჩხიკვიშვილი) თავისი მონოტონური შეძახი-

ლით („დროო! დარდანეე!“. ტაერის შეძახილებზე მხოლოდ ჩემს გვერდზე მჯდომი სამი ქალიშვილი რეაგირებდა მოკრძალებული ქირქილით.

ურჩხულთა ქაოსით გარშემორტყმული დარდანე (მ. ჯანაშია) ფორმალურად მაინც ახერხებდა მსუბუქი მომხიბვლელობის შენარჩუნებას. პირველი მოქმედების დასაწყისში ტრუფაღღინოსა (მ. მშვენიერაძე) და სმერალდინას (ქ. გეგეშიძე) ღუეტიც საკმაოდ ცოცხლად წარიმართა.

სპექტაკლის ეპიზოდთა მორიგეობა ძნელად იკვრებოდა მთლიანობად. ზოგ ტემპერამენტულ მონაკვეთს რიტმულად შერყეული და ღუნე ნაწილი ენაცვლებოდა. ალბათ ამიტომაც ვერ მოახერხა წარმოდგენამ დარბაზის ერთსულოვნების შენარჩუნება. გამოხმაურების აღძრული ტალღა შეუმჩნევლად იფერფლებოდა და ისევ ახლიდან ხდებოდა საჭირო მყურებელის დაპყრობა. ამ ორთაბრძოლაში ორივე მხარე დამარცხებული აღმოჩნდა, რადგან ვერავენ იგრძნო თეატრალური ურთიერთობის ძალა, დარბაზისა და სცენის ერთიანობის დღესასწაული.

თამარ გოპაჩავა

გრიბოედოვის სახელობის თეატრი

5 თებერვალი, 1987 წელი. გრიბოედოვის სახელობის თბილისის სახელმწიფო რუსულ დრამატულ თეატრში წარმოდგენილ იქნა „შოლომ ალეიხემის ქუჩა, სახლი 40“. სპექტაკლი ა. სტავიციკის ამავე სახელწოდების პიესის მიხედვით დადგა საქართველოს სახალხო არტისტმა რეჟისორმა გ. ყორდანამ. პრემიერა შედგა 1986 წლის 17 მაისს. სპექ-

ტაკლის დადგმის დღიდან დაახლოებით ერთმა წელმა განვლო. მაყურებელთა დარბაზი კი მაინც სავეს იყო. ჩვენში ამ ფაქტმა გაკვირება გამოიწვია, რადგან, ხშირად, თუ სპექტაკლი გასართობი, კომედიური ხასიათისა არ არის, პრემიერიდან ცოტა ხნის შემდეგ მას თანდათან აკლდება მაყურებელი. რა არის ამის მიზეზი? ამ კითხვაზე პასუხის გაცემა გვიძნელდება. გვიძნელდება იმის გამო, რომ მაყურებელთა ნაკლებობას ხშირად კარგი სპექტაკლებიც განიცდიან. მაშ, რატომ არ მოაკლდა მაყურებელი „შოლომ ალეიხემის ქუჩას?“ ეს მოხდა, ალბათ,



სპექტაკლში იმ მწვავე პრობლემის წამოჭრითა და გადაწყვეტით, რომელიც დღესდღეობით მომწიფდა ჩვენი საზოგადოებაში. ზედაპირულად თუ განვსჯით, ეს არის ებრაელთა საკითხი — მათი წასვლის პრობლემა ჩვენი ქვეყნიდან. მაგრამ უფრო ღრმად თუ ჩაუყვირდებით, აქ დგება უდიდესი პრობლემა: ყოველი ადამიანისათვის „სამშობლოს“ გარკვევის საკითხი.

წარმოდგენა ზუსტად დანერგულ დროს, 7 საათსა და 30 წუთზე დაიწყო, რაც იშვიათია ჩვენი თეატრებისათვის. ხუთი-ათი წუთის დაგვიანებით სპექტაკლების დაწყება თითქოს უკვე „დაცანონებულია“. (ეს შენიშვნა ყველაზე ნაკლებად ეხება გრიბოედოვის თეატრს). გრიბოედოვის თეატრში 5 თებერვალს გამართული წარმოდგენისადმი არაერთი პრეტენზია არ გვექნებოდა, ერთი ჩვენთვის არასასიამოვნო „ინციდენტი“ რომ არ მომხდარიყო. სპექტაკლის მსვლელობის დროს, უეტრად, კულისებიდან ხმაური შემოგვესმა. (ვილაც კაცი უწმაწურ სიტყვებს ხმამალა გაჰყვიროდა). ამ ფაქტმა უნებურად მიიპყრო მაყურებლის ყურადღება და მოსწყვიტა სპექტაკლის მსვლელობას. კიდეც კარგი ეს ხმაური სცენასთან ახლოს მდებარე პირველ სამ რიგს სწვდებოდა და არა მთელ დარბაზს. ჩვენი აზრით ამგვარი რამ ყოვლად დაუშვებელია თეატრში. ეს ხელს უშლის როგორც სცენაზე მყოფ მსახიობებს, ასევე მაყურებელს. რაც მთავარია.

ძირს უთხრის, არც ისე ადვილად დასამართლებელ კონტაქტს სცენასა და მაყურებელთა დარბაზს შორის, ვიმედოვნებთ რომ ასეთი რამ აღარ განმეორდება გრიბოედოვის თეატრში.

სპექტაკლი არ გამოირჩევა რეჟისორული გამომგონებლობის სიუხვით. აქ მაყურებელი ვერ შეხვდება ეერავითარ გარეგნულ ეფექტებს, წარმოდგენა ძალზე სადად არის დადგმული. მაგრამ სიუჟეტის მძაფრი განვითარება, მისი დრამატიზმი მთლიანად იპყრობს მაყურებლის ყურადღებას და თანაგრძნობას იწვევს. ამაში, რა თქმა უნდა, დიდი დამსახურება მიუძღვის სპექტაკლის დამდგმელ რეჟისორსაც და მსახიობებსაც, რომლებიც კარგად და დაძაჯერებლად ასრულებენ თავიანთ როლებს. ხშირია შემთხვევები, როდესაც რიგით წარმოდგენებზე მსახიობები უფერულად, უხალისოდ თამაშობენ. არცთუ იშვიათად, ისინი თავიანთი ინიციატივით ამოკლებენ, კვეცენ სცენებს და ხშირად ორსაათიანი სპექტაკლები საათნახევარში თავდება. ამგვარ პრეტენზიებს ეერავითარ შემთხვევაში ვერ წაუყუყუნებთ 5 თებერვალს გრიბოედოვის თეატრში წარმოდგენილ სპექტაკლს „შოლომ ალენის ქუჩა, სახლი 40“ და მის მონაწილე მსახიობებს, ისინი დიდი მონდომებით და გატაცებით თამაშობდნენ.

ზარიმ ჰასანოვი

**მეტმხის ბნალბაზრდული
თეატრი-სტუდია**

ლამბა. მეტმხის თეატრის შენობა წყვილადს მოუტავს. რაც უფრო უახლოვდები, მით უფრო გეწურება იმის იმედი, რომ შორიდან მაინც მოჰკრავ თვალს ძველი ტაძრისაკენ მიმავალ ლამაზად მოკირწყლულ ქუჩას, რომელსაც ძლივს ანათებს მალაზიის ვიტრინები. მკრთალ სინათლეზე ძლივძლივობით

თუ ამოიკითხავთ აფიშაზე დაწერილ თეატრის რეპერტუარს. არადა, აუცილებლად უნდა შეამოწმო მომავალი კვირის რეპერტუარი, რადგან გაზეთს ვერ ენდობი. ამას წინათ გაზეთ „კომუნისტში“ გამოცხადებული იყო მეტმხის ერთ-ერთი სპექტაკლი, სპექტაკლზე მისულს კი მხოლოდ ღამის დარაჯი დამხვდა თეატრში. 3 თებერვალს პირიქით მოხდა, ამავე გაზეთში საერთოდ არ იყო გამოცხადებული სპექტაკლი, ხოლო თეატრში იმ საღამოს მამუკა დოლიძის „მდგმურები“ წარმოდგინეს. ვინ



არის დამწავვე, თეატრი თუ გაზეთი? ამის თქმა ძნელია.

აფიშაზე დიდი ასოებით წერია — „პარტახი“, „უბედურება“. სანამ თეატრის კარებს შევალბოთ, უკუნეთში ჩაფლული კიბეებიანი აღმართი უნდა ავიაროთ. იმედად ტაძრის კარების წინ ჩამოკიდებული მბუჩუტაეი, საცოდავი ნათურა მოჩანს. დროდადრო თეატრში მიმავალი მსაყურებლის სილუეტი გაივლებს, რაც უფრო ამძაფრებს ხიჩკოვის ფილმებისათვის დამახასიათებელ განწყობილებას.

საბედნიეროდ, ეს განწყობა თეატრში შესვლისთანავე ქრება.

მომსახურე პერსონალი ზრდილობიანად მიგანიშნებთ გარდერობისაკენ, ხოლო ძალზე თავზიანი და სათნო მოხუცი ქალი მოწიწებით ჩამოგართმევთ პალტოს. თუმცა სპექტაკლის დაწყებიდან რამდენიმე წუთის შემდეგ სინანული გიპყრობთ, რადგან მცირე ხანში სიცივე ძვალსა და რბილში გავიჯდებით. ამიტომაც იყო, რომ იმ დღეს, 5 თებერვალს, ნახევარზე მეტ მსაყურებელს (რომელიც უფრო შორსმჭერტელი აღმოჩნდა) არ გაუხდია პალტო თუ ქურთუკი და ისე უყურებდა სპექტაკლს.

წარმოდგენა დაიწყო 20 საათსა და 3 წუთზე.

5 თებერვალს ეგნატე ნინოშვილისა და დავით კლდიაშვილის „პარტახი“ და „უბედურება“ გადიოდა. ამ სპექტაკლის პრემიერა წლევიანდელი თეატრალური სეზონის დასაწყისში შედგა. მაგრამ იმ დღეს, მსახიობები აღრინდელ სპექტაკლებთან შედარებით განსაკუთრებული ოსტატობით თამაშობდნენ. არ ვიცი, იქნებ იმან მოახდინა მათი შინაგანი მობილიზაცია, რომ მას შემდეგ დიდი დრო გავიდა.

საერთოდ, სპექტაკლის მიმართ მე უარყოფითი დამოკიდებულება მაქვს,* მაგრამ

ახლა ჩემი მიზანი არაა ამ პოზიციის და არგუმენტირება. უწინდელი აზრი ამ სპექტაკლზე არც 5 თებერვალს შემცვლია. თუმცა არაობიექტურობად ჩამეთვლება, რომ არ აღვნიშნო მსახიობების დიდი მონდომება, პასუხისმგებლობა, რაც მათ მიერ ნათამაშე მეტეხის ყველა სპექტაკლში შეიმჩნევა. თუ რას თამაშობენ და როგორ, ეს უკვე სულ სხვა საკითხია.

წარმოდგენის დროს ძლივს მოთავსდნენ დიდ „ზანღუქში“ ნინო კვიციანი და ზურაბ ცინცქლაძე. მაია იოვიძემ გაჭირვებით მოახერხა სახურავის დაქვევა, რაც სპექტაკლის შემდეგი ეპიზოდისათვის აუცილებელი იყო.

სპექტაკლში ზოგიერთი ცვლილებებიც შევნიშნე. თუ ადრე ნინო კვიციანის გმირი ლიზა თვითმკვლელობის შემდეგ ღობეს გადაეკიდებოდა ხოლმე, 5 თებერვლის სპექტაკლში, როდესაც მსახიობმა თოფი „გაისროლა“, იოვიძემ კარგა ხანი იკვნესა და ღობის წინ ჩაიკეცა.

ადრე, „უბედურება“ იწყებოდა სიბნელებში. ამ სიბნელებში ჩირაღდნები გამოჰქონდათ მსახიობებს და კედლებზე ამაგრებდნენ. იმ დღეს კი ჩირაღდნები აღარ გამოუტანიათ.

„პარტახის“ დამთავრებამდე თხუთმეტობედ წუთით ადრე, მსაყურებელთა დარბაზსა და ფოიეს შორის არსებული ტიხარი, ვერ ახშობდა ადამიანთა ხმებს. ასე გრძელდებოდა სპექტაკლის პირველი ნაწილის დამთავრებამდე.

წარმოდგენები მეტეხის თეატრში ჩვეულებრივ ადრე მთავრდება. ვისაც საკუთარი მანქანები ჰყავთ, იმათ რა უჭირთ, ქვეითად მოსიარულეებს კი კარგა ხნის ხეტიალი მოუწევთ, სანამ თავისი სახლის გზას გაავნებდნენ. ცხადია, თეატრი აქ ვერაფერს გააწყობს, მაგრამ თვით ტაძრის და მისკენ მიმავალი გზის განათება ნუთუ ასე ძნელია?

* რედაქცია არ იზიარებს ამ აზრს.



მუსიკალური კომედიის

თეატრი

მუსიკალური კომედიის თეატრს საკუთარი, ერთგული მსაყურებელი ჰყავს და საქართველოს სხვა თეატრებთან შედარებით ნაკლებად უჩივის დარბაზში თავისუფალი ადგილების არსებობას. ამაში დამარცმუნა ამა წლის 5 თებერვლის რიგითა სპექტაკლმა. ამ დღეს წარმოდგენილი იყო „კახელები ბაშზე“ (კომპოზიტორი — ვეპა ახარაშვილი, პიესის ავტორები: მიხეილ თარხნიშვილი და თეიმურაზ აბაშიძე, დამდგმელი რეჟისორი — თეიმურაზ აბაშიძე, დამდგმელი დირიჟორი — ი. დადიანი, მხატვარი — ლ. მანთიძე, ქორეოგრაფი — გ. ოლიკაძე). სპექტაკლის პრემიერა 1985 წლის 25 დეკემბერს შედგა, მაგრამ მსაყურებელთა დარბაზი, რიგით წარმოდგენაზე, თითქმის სავსე იყო. ამგვარი დასწრების ახსნა კი მხოლოდ ერთგულებით შეუძლებელია, ესე იგი, მსაყურებელს რაღაც მოსწონს და სიამოვნებას ჰკვრის. პიესის სიუჟეტი ასეთია: ტალინკაანთ სიღოს მიტუხასა და ნიკას შორის არჩევანი ვერ გაუკეთებია, საქმრო ვერ ამოურჩევია. თითქოსდა „უკონფლიქტობის თეორიის“ ხანა დაბრუნებულა, კარგი და უკეთესი დაპირისპირებია ერთმანეთს. მისი პერსონაჟები, კახელები — გულუბრყვილო, ყვეყნი ადამიანებად ქცეულან, რომელთა ძირითადი დამახასიათებელი ნიშანი (პიესის ავტორების აზრით), უხეში ხასიათი და ხაშლამის უზომო სიყვარულია. პიესა ანეკდოტებით შეუხვევებით ავტორებს. ამის გამო, „ლიტერატურულ პირველწყაროში“ არც ერთი ცოცხალი ხასიათი არ მოიძებნება. პიესა მთლიანად ერთნიშნა სქემებით არის დასახლებული, პერსონაჟს ერთი ნიშნითვისება აქვს იარლიყად მიწებებული და მთელი სცენური არსებობის მანძილზე ხასიათის განუვითარებლად წარმოადგენს ამ თვისებას.

მსაყურებელთა დარბაზი კი პომერულ ხარხარს მოუცავს, სცენა და დარბაზი შვიდ-

რო კავშირში იმყოფება, მსაყურებელი ევლ „ხუმრობასა“ და უმნიშვნელო დეტალზე ცოცხლად რეაგირებს და აშკარად გამოხატავს კმაყოფილებასა და სიამოვნებას. ისინი შეძახილებითა და რეპლიკებით გამოხატავენ დადებით ემოციებს. მათ მოსწონთ სპექტაკლი.

მსახიობები გრძნობენ დარბაზის ამგვარ მხარდაჭერას და თავი ლაღად უქირაეთ. ისინი მსაყურებელთა რეაქციებზე იწყებენ „იმპროვიზაციებს“, რასაც უტრირებამდე, გადაპარებამდე, უგემოვნებამდე მიყვავართ. ამგვარ „იმპროვიზაციებს“ კი ხშირად უხამსობა მოსდევს, კომედიის თამაშისას უმთავრესი და ყველაზე ძნელად მისაღწევი კი ზომიერების გრძნობაა, სწორედ აქ ვლინდება რეჟისორისა თუ მსახიობის პროფესიონალიზმი. იმდღევანდელ წარმოდგენაში ამგვარი ზომიერების გრძნობით რამდენიმე მსახიობი (ო. ბახტაძე, ნ. შექმარიაშვილი, ნ. ლალიძე, ნ. პეტრიაშვილი, ე. ჩხენკელი) გამოირჩეოდა, დანარჩენები კი ძლიერ გაიტაცა „იმპროვიზაციამ“. მსახიობებს რიგით სპექტაკლებზეც მართებთ საჭირო პასუხისმგებლობის გრძნობის, საკუთარი თავისადმი მომთხოვნელობის შენარჩუნება, რათა იაფფასიანი ხუმრობებით, თავაშვებულობით, უხამსობით არ მიადწიონ მსაყურებელთა დარბაზის მოწონებას და ამგვარად არ დაიშახტონ „აპლოდისმენტები“.

თეატრმა თავად უნდა აღზარდოს მსაყურებელი, გამოუმუშავოს გასწავის, აღქმის უნარი და ამასთან ერთად აუშალოს გემოვნება. ამგვარი სპექტაკლი კი არათუ მსაყურებელს, არამედ თვით თეატრს, მის შემოქმედებით კოლექტივსაც კი ვერაფერს მატებს, გემოვნებას კი უქვეითებს.

სპექტაკლის დამთავრებისთანავე საოცარი „მეტამორფოზა“ მოხდა. მეგონა, რომ მსაყურებელი ოვაციებითა და ტაშის ქუხილით შეხვდებოდა მსახიობებს. ამის ნაცვლად, მათ უკან მოუხედავად „ჩაიშლივიგნეს“ გარდერობისაკენ, რათა სწრაფად წასულიყვნენ თეატრიდან და მხოლოდ თითო-ოროლამ გამოხატა თავისი კმაყოფილება. ზღვრულად ტრადიციული კულტურაა, სპექტაკლის შემდეგ, ტაშის დაკრით მსახიობის პატივისცემა. ან ის შემთხვევა რად ღირს, სპექტაკლის დაწ-



ყებისას დირიჟორი ი. დადიანი რომ გამოვიდა, სადირიჟორო პულტთან დადგა, მაყურებელთა დარბაზისაკენ მოტრიალდა დამისულთ თავი დაუკრა. მაყურებელთა დარბაზი მდუმარედ შეჩედა დირიჟორს, ტაში ამ შემთხვევაშიც არ გაიმეტა „მრავლისმხახველმა“ აუდიტორიამ.

იმდღევანდელმა სპექტაკლმა კიდევ ერთი პარადოქსალური ჭეშმარიტება დამანახა. მუსიკალური კომედიის თეატრის რეპერტუარში არის ისეთი წარმოდგენა, როგორიცაა ჯერი ბოკისა და ჯოზეფ სტაინის ცნობილი მიუზიკლი „მევიოლინე სახურავზე“ (დამდგმელი რეჟისორები — გ. ლორთქიფანიძე და ვ. ნიკოლაძე). წარმოუდგენლად მიმაჩნია მაყურებლის ერთნაირი ანშლავი როგორც ამ სპექტაკლზე, ასევე წარმოდგენაზე „კახე-

ლები ბამზე“. მიუზიკლი „მევიოლინე სახურავზე“ შედარებით ახალი სპექტაკლია, თავისი ღირსებებითა და სიახლით მაყურებლის ინტერესს იწვევს, მაგრამ ყოველგვარი ღირსების უქონლობის მიუხედავად, რითი აიხსნება „კახელები ბამზე“-ს წარმატება? ორი წელიწადია ამ სპექტაკლს ერთგული, მუდმივი მაყურებელი ჰყავს. თეატრის პოზიცია ნათელია, თუ „მევიოლინე სახურავზე“ მუსიკალური კომედიის თეატრის ჭეშმარიტ სახეს წარმოდგენს, რომლისკენაც მიიღტვის კოლექტივი, „კახელები ბამზე“ ფინანსური გეგმის შესრულების უებარი საშუალებაა.

ბიოგრაფიული ცნობები

მოზარდ მაყურებელთა პარტული თეატრი

სამშტაპლის დაწყებამდე თხუთმეტი წუთი დარჩა. ნელა, აუჩქარებლად შეედივართ რკინიგზელთა სახლის ფოიეში. თეატრის მიერ შემოთავაზებული სიახლე უმალ თვალში გვხვდება. ლამაზად გაფორმებულ პროგრამაზე რამდენიმე ზღაპრული პერსონაჟის სურათია დახატული და ტრადიციისამებრ სპექტაკლის შემქმნელთა და მონაწილეთა გვარებია აღნიშნული: დამდგმელი რეჟისორი — მ. კვიციანი, მხატვარი — ნ. მეტრეველი, კომპოზიტორი — ნ. გაბაშვილი, კოსტუმების მხატვარი — მ. შქედლიშვილი, მოძრაობა — ზ. გუგუშვილისა, რეჟისორის თანაშემწე — გ. დეისაძე. სალამურა — მ. ჩართოლანი, ბაია — მ. მაჩაიძე, ქონდარუხი — მ. შარიქაძე, ფრინტა — თ. მამულაშვილი, ქონდარ XV — გ. მაზმიშვილი — საქ. სსრ დამს. არტისტი, ქონდარინე — ნ. მაჭავარიანი, ქონდაროტუხუცესი — ტ. გიორგაძე, ალე ჰოპი — ი. მოლოდინაშვილი, ვეფო — ზ. პირველი, პილარიო ბუერა — თ. შამათავა, პართენონი — ვ. მაზმიშვილი, ჭიკერონი —

ზ. პირველი, აგამემონი შუბლა — გ. ფიცხელაური, მეტრეჟი — ნ. კაპანაძე, მიდი მთადე — თ. გაბელია, კინა ლოკო — გ. ფიცხელაური.

თეატრმცოდნისათვის ცოტა არ იყოს უჩვეულო ამპლუაში ვიმყოფები. ჩემი მიზანია რიგითი მაყურებლის თვლით შევაფასო მიმდინარე თეატრალური სეზონის დასაწყისში პრემიერად ნაჩვენები სპექტაკლი „სალამურა“.

მესამე, გამაფრთხილებელი მელოდიური ზარის ხმაც გაისმა. ყოველივე ჩემთვის კარგად ნაცნობი სცენარით წარიმართა. მოსწავლეები ზანტად იკაეებენ ადგილებს. ისმის მათი გაუთავებელი შეძახილები, ხმამაღალი ლაპარაკი. ამასობაში შუქიც ქრება და თითქმის ნახევრად მოუწესრიგებულ დარბაზში იწყება სპექტაკლი. მზიარული, საზეიმო მუსიკის ხმაზე ავანსცენაზე საკარნავალო კოსტუმებში გამოწყობილი, ნიღბოსანი პერსონაჟები გამოდიან. ისინი საოცრად გვანან იმ გმირებს, რომლებსაც ჯერ კიდევ ძალიან ადრე, ხშირად მშობლებისა და ბებია-ბაბუების მიერ წაკითხული წიგნებიდან ვიცნობთ. ხოლო შემდეგ სადაც არ უნდა შევხვდეთ მათ, ყოველთვის გვიხარია, რადგან ჩვენ ყველას ჩვენი ბავშვო-



ბა გვახსენდება. არ ვიცი, ზუსტად ამის გამო თუ სპექტაკლის ლამაზად, ეფექტურად დაწყების მიზეზით, სულ რამდენიმე წუთში დარბაზში სამარისებური სიჩუმე ჩამოვარდა. მოხდა ის, რაც ძალზე იშვიათად ხდება თეატრში: სცენასა და მაყურებელს შორის ნებისმიერი წარმოდგენის ნორმალური მსვლელობისათვის აუცილებელი კონტაქტი დამყარდა. ეს უთუოდ იგროვებს მსახიობებმა და უფრო მეტი გატაცებით დაიწყეს თამაში.

სამწუხაროდ, ერთ-ერთი მოსწავლის მიერ უადგილოდ წამოსროლილმა რეპლიკამ კვლავ გაფანტა მაყურებელთა ყურადღება. ამას თან დაერთო დაგვიანებით შემოსული ბავშვების ხმაური და „მონასტერიც“ აირია. ცხადია, შეუძლებელია წინასწარ გამოიცნო რომელი ბავშვი რას მოიმოქმედებს, მაგრამ სპექტაკლის დაწყების შემდეგ მაყურებელთა დარბაზში შემოსასვლელი ორივე კარის ჩაკეტვა ნამდვილად შეიძლება. წინააღმდეგ შემთხვევაში, შედეგად ყოველთვის მივიღებთ ზემოაღწერილ სურათს. მიმოსვლა შეწყდა და ორმხრივი კონტაქტი კვლავ აღდგა. 5 თებერვლის წარმოდგენა ამ მხრივ შეიძლება ბედნიერ გამოხატვისად ჩაითვა-

ლოს, ვინაიდან ბავშვების უმეტესობა ^{ჩანს} თავიდანვე მოხიბლა და გაიტაცა მსახიობების გულწრფელმა თამაშმა, სპექტაკლის არაჩვეულებრივად ლამაზმა მხატვრულმა გაფორმებამ, რეჟისორის მიერ გონებამახვილურად დადგმულმა სცენებმა. ისეთი შთაბეჭდილება დამრჩა, თითქოს დარბაზში მსხდომი თითოეული მოსწავლე სცენაზე წარმოდგენილი ზღაპრული, ჯადოსნური სამყაროს ტყვეობაში აღმოჩნდა პირველი მოქმედების დასასრულს კი ნამდვილი „სასწაული“ მოხდა. ნაცვლად იმისა, რომ ბუფეტისკენ თავქუდმოგლეჯილი გაქცეულიყვნენ, მოსწავლეებმა მსახიობებს ტაში დაუკრეს, ტაში, რომელსაც მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრის მსახიობები ყოველთვის იმსახურებენ, მაგრამ არასოდეს ელიან, ვინაიდან ასეთი ტრადიცია ჯერ არ დამკვიდრებულა. ყოველივე გაუთვალისწინებლად მოხდა.

თუ მხედველობაში არ მივიღებთ თითო-ოროლა შეფერხებას, სპექტაკლი მაღალპროფესიულ დონეზე ჩატარდა და მოზარდებიც ამ დღეს უჩვეულოდ ყურადღებიანნი იყვნენ სპექტაკლის მიმართ.

თეატრის მსახიობი

მოზარდ მამურებელთა რუსული თეატრი

მოზარდ მაყურებელთა რუსული თეატრის ერთ-ერთი უკანასკნელი დადგმა (პრემიერა შედგა 1986 წლის 25 ოქტომბერს) „ალი-ბაბა და ორმოცი ყაჩაღი“ იმ სპექტაკლების რიგს მიეკუთვნება, რომლებსაც თანაბარი ინტერესით უყურებენ პატარებიც და მოზარდებიც. ვ. სმეხოვის იუმორით აღსავსე პოეტური პიესა, ვ. ბერკოვსკისა და ს. ნიკიტინის ვადამდები, ემოციური მუსიკა, რომელშიც აღმოსავლური მოტივები თანა-

მედროვე, რიტმულ ყდურადობას იძენენ, თავისთავად ჩინებულ მასალას წარმოადგენენ თეატრისათვის. სპექტაკლის ავტორებმა (რეჟისორი ე. ბასილაშვილი, ქორეოგრაფი ა. ძნელაძე) და მონაწილეებმა არ დაუკარგეს ამ მუსიკალურ ნაწარმოებს სიხალისე. იუმორი, შიანგეს მისი ირონიული კომენტარების გამომსახველ ზუსტ სცენურ ფორმებს, ორიგინალური პლასტიკური გადაწყვეტა მოუნახეს პერსონაჟებს, საკუთარი დამოკიდებულების ნათელი გამოხატვით თავისებური მომხიბველლობა შესძინეს წარმოდგენას, რომელსაც განსაკუთრებულ ეფექტურობას ანიჭებს მ. ციკქიშვილის ფერადოვანი, გონებამახვილურად მოთქმუ-



ბული, სტილიზებული და, ამავე დროს, ძალზე კოლორიტული დეკორაცია.

ცხადია, ეს ხალისიანი, მარტივი, ზღაპრული სიბრძნის მქადაგებელი სპექტაკლი ატყვევებს პატარებს. მაგრამ მასში ის დამოკიდებულებები და მოტივებიც არის გამოვლენილი, რომელთა გააზრება უფრო მოზრდილ მაყურებელსაც იზიდავს. ამიტომაც, რომ „ალი-ბაბას“ საყურებლად მოდიან მოწაფეები მეხუთედან მერვე კლასამდე. უახლოეს მომავალში კი თეატრის ერთ საცდელ წარმოდგენას გაითამაშებს მეცხრე-მეათე კლასელი მოსწავლეებისთვისაც და, ვფიქრობთ, ეს ექსპერიმენტი გამართლებულია.

სწორად, სწორედ ამგვარი — ლალი იუმორითა და იმპროვიზაციებით; მჩქეფარე სპექტაკლები განსაკუთრებულ საშიშროებას წარმოადგენენ. მათში მოთამაშე მსახიობებისათვის ძალზე ადვილი ხდება დროთა განმავლობაში ზომიერების შეგრძნების დაკარგვა, მაყურებლის ნების აყოლა. და აი, იუმორი გადაიზრდება ხოლმე იაფფასიან ოხუნჯობაში, იმპროვიზაცია — უადგილო წამატებებში. და ძალზე ძნელი ხდება ადრინდელი უშუალობის, მომხიბვლელობის აღდგენა. მოზარდ მაყურებელთა რუსული თეატრის მსახიობთა სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ მათი სპექტაკლი არ კარგავს ჩვეულ სილალეს, მიუხედავად იმისა, რომ მისი არსებობის სამი თვის მანძილზე ჩვიდმეტი წარმოდგენა იქნა ნათამაშევი. იმ დღესაც, 5 თებერვალს, მსახიობების გონიერება, პასუხისმგებლობის გრძნობა პატივისცემას იწვევდა და არ უჭაღდა მაყურებელს არასასიამოვნო სიურპრიზებს, რომლებითაც ზოგჯერ თავს იწონებენ სცენის მსახურნი.

მაგრამ საკმარისია მივაყურადოთ ნორჩი მაყურებლებით სავსე დარბაზს და თეატრში გატარებული ორიოდ საათი ათას ცხოვრებისეულ საკითხსა და მათ მიღმა არსებულ სერიოზულ პრობლემებს წამოჭრის ჩვენს წინაშე.

5 თებერვალს თეატრმა მხოლოდ ერთი დილის წარმოდგენა უჩვენა მაყურებელს და შესაბამისად მას ესწრებოდნენ ისინი, ვინც

დილის საათებში თავისუფალია სკოლის გვეთილებსაგან. ერთი თვალის შევლებითაც ადვილი გასარჩევი იყო მაყურებელთა ორი ჯგუფი: საგანგებოდ ამ დღისთვის საზეიმოდ მორთულთა და მოსწავლის ფორმებში გამოწყობლთა ჯგუფები. საკუთარი გამოცდილება გვკარნახობს ამ ფაქტის შეფასებას: ერთნი, ალბათ, მასწავლებლების მოთხოვნას ემორჩილებიან, მეორენი კი — ან არ ემორჩილებიან ან მათ არაფერს სთხოვს ამ ფორმალობის დაცვას. ერთი კი ცხადია — სკოლის ფორმებით თეატრში სიარული რახანია არ ეხალისებათ ბავშვებს. მაგრამ თვით მაყურებლებთან გასაუბრების შემდეგ ამ „გახლჩის“ სრულიად სხვა ახსნა მოენახა.

სპექტაკლს ესწრებოდნენ ქალაქის ექვსი, სრულიად სხვადასხვა რაიონში მდებარე სკოლების მეექვსე კლასელი მოსწავლეები. 25-ე სკოლა იქვე, კამოს ქუჩაზე მდებარეობს, 43-ე — ენგელსის ქუჩაზე (მეტროს ორი გაჩერება თეატრიდან), 116-ე — კოპერაციის ქუჩაზე, 108-ე — ვარკეთილის მახვიში, 153-ე — ფონიჭალაში, 82-ე — ნაკადულის ქუჩაზე. თუკი 25-ე და 43-ე სკოლის მოწაფეებს იოლად შეუძლიათ სპექტაკლის დამთავრების შემდეგ სახლში შეირბინონ (უმრავლესობა ალბათ, სკოლის მიმდებარე უბნებში ცხოვრობს), ტანთ გამოიცვალონ და დაუგვიანებლად მივიდნენ სპექტაკლზე. ფონიჭალიდან მოსულთ ამის შესაძლებლობა არა აქვთ. „ამიტომ იძულებულნი ვართ ფორმებით ვიაროთ თეატრში, თორემ საზეიმოდ გამოწყობა ჩვენც გვინდა“ — სინანულით თქვეს ბავშვებმა.

ვარკეთილის დასახლებაში მდებარე 108-ე სკოლის მოწაფეებმა სხვა გამოსავალი მონახეს — იმ დღეს ყველა გოგონა თეთრ ქათათა წინაფერებში იყო გამოწყობილი; ესეც ხომ ფორმაც, მაგრამ საზეიმო ფორმა, რომელიც მართლაც მომგებიანად გამოარჩევდა მათ სხვათა გვერდით.

თეატრში წასვლა ზემოთ, უფრო სწორად ზემოთ უნდა იყოს ყოველი ადამიანისათვის, მით უფრო ბავშვისთვის. მაგრამ განა შეიძლება შედგეს ზემოთ იქ, სადაც სუფევს ერთფეროვნება?

25-ე სკოლის (კამოს ქუჩაზე) საკუთარ ნებაზე მორთული ბავშვების ჯგუფი სპექტაკლის დაწყებიდან ორი წუთის დაგვიანებით შემოვიდა დარბაზში. ისიც ადვილი შესამჩნევი იყო, რომ ყველაზე მეტ სითამამეს სპექტაკლის ხმაშალა კომენტირებაში სწორედ ასეთი ბავშვები იჩენდნენ. რა არის ეს?! მასწავლებლების დაუდევრობისა და მოსწავლეების ზედმეტი თავისუფლების, საკუთარი პრივილეგიის შეგრძნების თუ სდრინდელი გალიზიანების, შედეგი?! ამაზე, ალბათ, თეატრმა და სკოლამ ერთად უნდა გასცენ პასუხი.

ბევრი საკითხი — სერიოზული და წვრილმანი — გასათვალისწინებელი აქვს თეატრსაც. თუ:დაც ის, რომ ბავშვები წარმოდგენის მსვლელობისას ხმაურს იწყებენ არა მხოლოდ იმიტომ, რომ არ მოსწონთ სპექტაკლი ან მობეზრდათ ერთ ადგილზე ჯდომა. ხშირად ბავშვის გონება უბრალოდ იქანცება და რაც უფრო შთამბეჭდავი, ემოციური ან სპექტაკლი, ამით უფრო რთულია მათთვის ყველაფრის ერთბაშად აღქმა და შეფასება. სხვანაირად რითი შეიძლება აიხსნას, რომ ისეთი დაინტერესებული მყურებელიც კი, როგორც 5 თებერვალს ჰყავდა მოზარდ მყურებელთა თეატრის სპექტაკლს, ზუსტად ერთი საათის შემდეგ ძალით დასაკეცებელი აღმოჩნდა. პირველი მოქმედების ბოლო თხუთმეტი წუთის მანძილზე მყურებელთა დარბაზი გამუდმებით შფოთავდა და მსახიობებისათვის თითქმის შეუძლებელი შეიქნა მყურებელთა დარბაზთან კონტაქტის შენარჩუნება. როგორც ჩანს, საბავშვო აუდიტორიისთვის არსებობს რალაც გარკვეული დროის საზღვრები და სპექტაკლის თითოეული მოქმედება ამ საზღვრებს არ უნდა სცდებოდეს. ყოველ შემთხვევაში, იმ დღეს დარბაზმა სწორედ ეს მოთხოვნა წაუყენა თეატრს, თუშც ეს დაკვირვება, რომელიც უფრო საფუძვლიან შესწავლას საჭიროებს, სრულიად არ ამცირებს აღნიშნული სპექტაკლის ღირსებებს.

ანუკა ვაჰვაჰაძე

მხატვრის სახელოსნოში

შემოქმედებითი პრობლემების წინაშე

ყურნალის ეს ნომერი მკითხველებს აცნობს ვლადიმერ კანდელაკის შემოქმედებას. რედაქციის სახელით ზელოვნებისა და არქიტექტურის განყოფილების გამგე ლილა თაბუაშვილი სახელოსნოში ეწვია მხატვარს. გთავაზობთ მათ საუბარს.

პატივცემულო ვლადიმერ! ალბათ გახსოვთ, — ჩვენი პირველი შეხვედრა ამ ოცდახუთი წლის წინ შედგა. მაშინ თქვენ თბილისის იაკობ ნიკოლაძის სახელობის სამხატვრო სასწავლებლის მოსწავლედ ბრძანდებოდით. აქვე ისიც უნდა აღვნიშნო, რომ რიგითი მოსწავლედ როდი იუავით, არამედ ნიჭიერებით. შემოქმედებითი მონაცემებით გამოირჩეული. ამას ადასტურებს საგაზეთო დოკუმენტბიცი, კერძოდ, იმდროინდელი „ახალგაზრდა კომუნისტი“, რომლის ფურცლებზე პირადად მე არაერთხელ გამომოთქვამს თვალსაზრისი თქვენი და თქვენი თანაკურსელებისა თუ კოლეგების შემოქმედების შესახებ. მაშინ „ახალგაზრდა კომუნისტის“ რედაქცია ყოველწლიურად ატარებდა ხოლმე კონკურსს ახალგაზრდა მხატვრების საუკეთესო ნამუშევრებზე. რედაქციის შენობაში ეწყობოდა



გამოფენები, იკრიბებოდა ჟიური, რომლის შემადგენლობაში იყვნენ თვით ლადო გუდიაშვილი და უჩა ჭავჭავაძე. მე მეკისრებოდა ამ გამოფენების გაანალიზება, მათი ღირსება-ნაკლოვანებების შეფასება. გამოყოფილი იყო პრემიებიც. 1962-1966 წლების „ახალგაზრდა კომუნისტის“ ნომრები გვაუწყებენ (1963 წლიდან თქვენ უკვე თბილისის სამხატვრო აკადემიის სტუდენტი იყავით), რომ უველაზე მაღალ შეფასებას თქვენი ნამუშევრები იმსახურებდნენ. ისინი ირჩეოდნენ მხატვრული ამოცანების ნათელი დასმით, უშუალოდ, ხედვის იმ ნიშნებით, შემდგომში რომ თქვენს ინდივიდუალობად ჩამოყალიბდა. რას ვიხსენებდით თქვენი სწავლისა და შემოქმედებითი ძიებების ამ პერიოდიდან?

თავიდანვე ბევრს და გატაცებით ვმუშაობდი, ვცდიდი საკუთარ შესაძლებლობებს სხვადასხვა თანრში. რა თქმა უნდა, ძალიან მიხაროდა, ჩემი შემოქმედება რომ ისეთი ავტორიტეტების ყურადღებას იქცევდა, როგორც ლადო გუდიაშვილი და უჩა ჭავჭავაძე. ვფიქრობ, ასეთ კონკურსებს დიდი სარგებლობა მოაქვს ახალბედა მხატვრებისთვის, მათი შემოქმედებითი ჩამოყალიბებისთვის. მახსოვს, როგორ აქტიურად თაოსნობდა ამ გამოფენების ორგანიზაციას „ახალგაზრდა კომუნისტის“ რედაქციის თანამშრომელი, მხატვარი და ფოტოხელოვანი ვლადიმერ რუსეციკი, როგორ იყო დაინტერესებული ნიჭიერი მხატვრების მოზიდვით, საზოგადოებისთვის მათი ნამუშევრების გაცნობით. კარგი იქნებოდა, დღესაც რომ ეწყობოდეს მსგავსი გამოფენა-კონკურსები.

უკვე ოცი წელია თქვენს ნამუშევრებს საზოგადოება ეცნობა სა-



ვლადიმერ კანდელაკი

მხატვრო გამოფენებზე. — კოლექტიურსა თუ პერსონალურზე, უამრავი ტილოს ავტორი ბრძანდებით. სხვადასხვა თანრისა და ხშირად რთული მხატვრული ამოცანების შემცველი ეს სურათები ავტორის არა მხოლოდ მაღალ პროფესიონალიზმსა და საკუთარ მრწამსზე, არამედ დიდ შრომისმოყვარეობაზეც მეტყველებენ, ისეთ შრომაზე, ხელოვნების ერთგულ მსახურთ რომ ახასიათებთ. თქვენ უკვე თვალს ავლებთ განვილილს და გაკეთებულს. რა მოგწონთ დღესაც ადრინდელი ნამუშევრებიდან, რა არ მოგწონთ, მიგაჩნიათ თუ არა, რომ მიადწიეთ თვითგამოხატვას მხატვრობაში?

შემოქმედის გზა ხელოვნებაში უსასრულო ძიების გზაა, რომელიც მთელი სიცოცხლის მანძილზე გრძელდება. თუ მხატვარი გარკვეულ ეტაპზე შეჩერდა, დაკმაყოფილდა მიღწეულით, უსათუოდ ნიხში მოექცევა. როცა ჩემს ადრინდელ ნამუშევრებს ახალი თვალთახედვით ვუშვებ, მათში ვპოულობ მასალას, რომელსაც დღევანდელი სურათებისთვის ვიყენებ. მრავალი წლის წინანდელ საყურადღებო ჩანაფიქრს ახალ ნა-

მუშეკარში ვაღრმავებ, ახალი მხატვრული აზრის ხორცშესხმას ვახმარ. რასაც სადღეისოდ მივალწიე, ეს მხოლოდ საკუთარი რწმენის, თვითგამოხატვის გზით. არასოდეს მიცდია მომესინჯა გამოხატვის ისეთი ფორმები, რაც მსოფლმხედველობრივად უცხო იყო ჩემთვის.

წმინდა დაზგურობასთან ერთად, თქვენს ფერწერაში გამოიკვეთა მონუმენტური მხატვრობისათვის ნიშანდობლივი პრინციპი — კომპოზიციური სტრუქტურის სირთულე და მრავალპლანაინობა, სიერციითი პირობითობა, გრაფიკული ხერხების მოხმარება, დეკორატიულობა... მთელ რიგ სურათებში, ხშირად ერთიან ციკლს რომ შეადგენენ, მასშტაბების დარღვევა მხატვრულ ხერხად გვევლინება და კომპოზიციაში აზრობრივი აქცენტების დასმას ემსახურება. ბოლო პერიოდის სურათებში ეს ხერხი ხშირადაა გამოყენებული.

ჩემი შთაგონების წყარო მუდამ თანამედროვე სინამდვილე და ეროვნული გარემო, ხალხის ცხოვ-

რება იყო. სათქმელს ზოგჯერ ერთ კონკრეტულ სიუჟეტში ვერ ვატევ და სურვილი მაქვს გავაფართოვო საზღვრები, სურათში შევიტანო თზრობა და, ამავ დროს, გამოეყო მოვლენათა ზოგადი, ტიპური ნიშნები. მაგალითად, ერთ-ერთი უსაყვარლესი თემა, რომელზეც გატაცებით ვიმუშავე, ჩემი ბავშვობისდროინდელი თბილისია. მშობლიურმა ქალაქმა, რა თქმა უნდა, სადღეისოდ გარკვეული ცვლილება განიცადა. რაღაც გაქრა, აღარ არსებობს... ჩემს მიერ წარმოსახულ თბილისში, მის ქუჩებში მოქმედებენ მღვსავეები, მეშუშეები, მენავეთები... აქვე თამაშებში ჩაბმულია მთელი გუნდები ყმაწვილებისა... ყოველი ჩანაფიქრისთვის ახალ, საგანგებო ფორმას ვეძებ. ბოლო დროს, როგორც თქვენც აღნიშნეთ, ვიყენებ მასშტაბების დარღვევის ხერხს. ამით აქცენტებს ვაკეთებ საგნებზე, რომლის გამოყოფა მჭირდება აზრობრივად.

პანორამული ხასიათის ამ სურათებში მხატვრული ჩანაფიქრის

3. კანდელაკი

გზაში



გამოხატვის ენა ადრინდელი მიზეზების და მიგნებების ორგანულ გაგრძელებად გვესახება. ამასთან, ეს ტილოები კვლავ ავლენენ ნათელ რეალისტურ ხედვასთან შერწყმულ, მოვლენის რომანტიკულ განცდას, რაც, ჩემი აზრით, თქვენი შემოქმედების ერთ-ერთი მკაფიოდ ნიშანდობლივი თავისებურებაა. შეიძლება სადავო იყოს წმინდა და ზღვურ პრინციპებთან მეთაფორული ენის პირობითობის ისეთი შერწყმა, როგორც ეს არის, მაგალითად, სურათებში „შემოდგომის ზეიმი თბილისში“, „საზეიმო მსვლელობა“ და სხვა. მხატვრული პრინციპის ერთიანობას, ჩემი აზრით, უფრო ავლენენ მონუმენტურ დეკორატიული ფერწერის ხერხებით გადაწყვეტილი ნამუშევრები, რომლებშიც საქართველოს მთიანეთის ზოგადი სახეა დახატული. მათში წამყვანია ხაზობრივ-პლასტიკური რიტმები. ერთიან კომპოზიციაში გამთლიანებულია გრაფიკული ჩარჩოებით გამოცალკევებული დამოუკიდებელი „სიუჟეტები“. ჩანაფიქრი ამ სურათებ-

ში ზშირად ტრიპტიქის ხერხითაცაა ხორცშესხმული.

თქვენი შემოქმედებითი სახის დახასიათებისას რუსი ხელოვნებათმცოდნეები მართებულად აღნიშნავენ აკადემიური სკოლის მუარ საფუძველზე აღმოცენებული, თანამედროვე, თვითმყოფადი სახვითი აზროვნების შესახებ. 1971-1973 წლებში თქვენ პერსონალური გამოფენები გამართეთ ჯერ თბილისში, შემდეგ მოსკოვში, — სხვადასხვა საგამოფენო დარბაზში, — ლიტერატორთა სახლში, მეცნიერთა სახლში... 1975 წელს — ფინეთში, ხოლო საბჭოთა მხატვრების ჯგუფურ გამოფენებთან ერთად თქვენს ნამუშევრებს გაეცნენ მსოფლიოს მრავალ ქვეყანაში. როგორი გამოხმაურება ჰქონდა მათ?

ჩემს ნამუშევრებს შორის უარბობდა პანორამული, პანოს პრინციპებზე შექმნილი სურათები, რომლებშიც ქართული ყოფის თავისებურება მსურდა აღმებეჭდა. თავიდანვე, სამხატვრო აკადემიაში, სადაც აპოლონ ქუთათელაძის

ვ. კანდელაკი

წყაროსთან





3. კანდელაკი

იალაღებისაკენ

ხელმძღვანელობით ვსწავლობდი, ვცდილობდი ამეთვისებინა მონუმენტური ხელოვნების სპეციფიკური კანონები და თავისებურებანი. აკადემიის დამთავრების შემდგომაც, ასპირანტურაში სწავლისას, ვისწრაფოდი გამეღრმავებინა ამ დარგში მუშაობა. ჩემი შემოქმედებითი ინტერესების წარმართვასა და პროფესიულ დაოსტატებაზე დიდი გავლენა იქონია შესანიშნავმა ხელოვანმა სერგო ქობულაძემაც, რომელიც ხატვას მასწავლიდა. როგორც პერსონალურ, ისე ჯგუფურ გამოფენებზე წარმოდგენილი ჩემი ნამუშევრები, პირველყოვლისა, დამთვალეობებელთა ყურადღებას იქცევდა ხოლმე ეროვნული ფორმის თავისებურებებით, განსაკუთრებულობით, რის გადმოცემაც ჩემთვის უპირველესი მიზანი იყო ყოველთვის.

თქვენმა ძიებებმა ამ ხაზით საინტერესოდ შეიხსა ხორცი მონუმენტურ პანოზე, რომელიც თბილისის თემაზე შექმნილია და კრწანისის სახტუმრო სახლს ამკობს. ამჟამად თქვენს სახელოსნოში ვისილე კვლავ ვცდელ პანოზე წარმოსახული „თბილისური მოტივი“ — ტემპერით შესრულებული. ფერადოვანი წყობით იგი სრულიად განსხვავდება მისი წინა-

მორბედი, ამავე თემაზე დაწერილი ტილოებიდან. ახლებური გააზრება, ცხადია, თვით პანოს სპეციფიკამ და იმ გარემომ განსაზღვრა, რომელშიც იგი უნდა გამოიფინოს. ამ სახის კიდევ რომელი ნამუშევარია შექმნილი?

ერთი სურათი თბილისური სერიიდან ტრეტიაკოვის გალერეის საკუთრებაა.

ბოლო პერიოდში თითქოს შესუსტდა თქვენი ინტერესი პორტრეტისადმი. ამ უანრში, ისევე, როგორც თემატურ კომპოზიციებში, კარგად გამოვლინდა თქვენი შესაძლებლობები, მხატვრული აზროვნებისა და ოსტატობის გამორჩეულობა.

პორტრეტი მუდამ მიზიდავდა და მიზიდავს. უბრალოდ, ბოლო ხანს რთული მხატვრული ამოცანების შემცველ მრავალფეროვან სურათებზე ვიმუშავე და პორტრეტებზე ვეღარ გადავერთე. ახლა უკვე ვაპირებ ამ უანრში მუშაობას. შევეცდები შევქმნა უკეთესი, ვიდრე ჩემი ადრინდელი ნამუშევრებია.

უკვე თორმეტი წელია თქვენ სტუდენტებს ასწავლით სამხატვრო აკადემიაში, ხართ ხატვის კათედრის პედაგოგი. თავად თქვენს შემოქმედებაში ნახატს, აკადემიურ



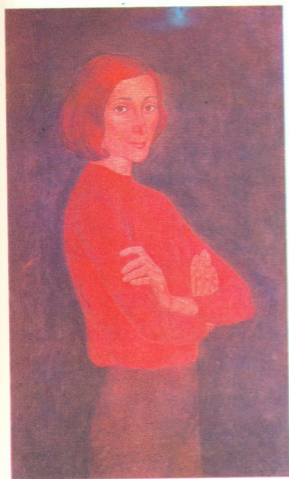
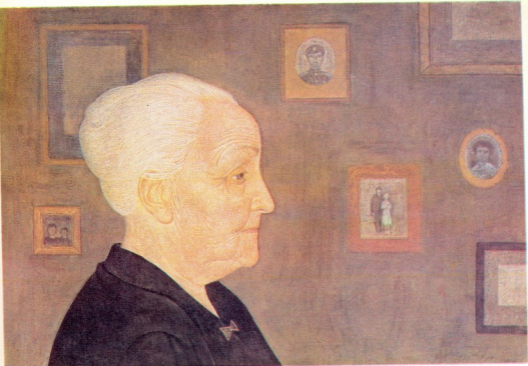












ზეზიის პორტრეტი

ქალის პორტრეტი





იქნება ეს თუ სტილიზებული (პლასტიკური ჩანაფიქრის შესატყვისად) ფორმის გამომსახველობაში ძირითადი ფუნქცია აკისრია. სამწუხაროდ და სავალალოდ დღეს ბევრი მხატვარი, ფერმწერალი თუ გრაფიკოსი, იოლად გადის ფონს უსუსური ნახატივით, ან საერთოდ მის გარეშეც...

სახეითი ხელოვნების კანონებს თუ გაეითვალისწინებთ, ნახატის ფლობის ხარისხი განსაზღვრავს მოსწავლის — სტუდენტის ცოდნის დონესაც. მის ფლობას კი სისსტიმატური შრომა, სავალალოდღულ შტუდირება სჭირდება, რაც ყველა სტუდენტს როდი აქვს გაცნობიერებული. ეს კი აძნელებს მათ სწავლას აკადემიაში. აქ ჩარიცხულთა შორის ზოგიერთს სრულიად არ გააჩნია პროფესიული ჩვევები ხატვაში და არც სწავლის პერიოდში ცდილობს ბეჯითი ვარჯიშით დაეუფლოს მას. კონსერვატორიაში არავე მიიღებს ახალგაზრდას გარკვეული პროფესიული მომზადებისა და მონაცემების გარეშე, აკადემიაში კი რატომღაც მომთხვენელობა შესუსტებულია.

სხვათა შორის, როგორც აღვნიშნე კიდევ, ნახატის ხელოვნების დაქვეითება კარგად ჩანს სამხატვრო გამოფენების რიგ ექსპონატებში, უკვე პროფესიონალებად კურთხეულ მხატვართა ნამუშევრებში. თუ მხედველობაში მივიღებთ იმასაც, რომ ერთგვარ მიმართულებად განვითარდა უსაგნო ხელოვნება, აბსტრაქციონისტული ფორმათქმნადობა, არც სამხატვრო სასწავლებლისა და არც სამხატვრო აკადემიის დამთავრება საამისოდ საჭირო აღარ ჩანს.

ამას კი უდიდესი ზიანი მოაქვს ნამდვილად ნიჭიერი ახალგაზრდებისთვის, იოლი გზისკენ უბიძგებს

მათ, აბნევს. სავალალოა, რომ არავეინ ცდილობს პრინციპულად გააულოს ზღვარი ტრუპროფესიონალიზმსა და სადავო ხელოვნებას შორის, ნიჭიერებასა და შენიღბულ უნიკობას შორის.

ყურადსაღები ფაქტია ის, რომ რეაქცია ამ მოვლენებზე დამთავლიერებელთა მხრიდან უფრო გამოჩნდა: „მხატვრის სახლში“ გამართულ, 80-იანელთა ნამუშევრების გამოფენაზე, შთაბეჭდილებათა წიგნში ერთ-ერთ დამთავლიერებელს დაახლოებით ასეთი შინაარსის თავისი თვალსაზრისი ჩაეწერა: „მასხრად გვიგდებთ დამთავლიერებლებს?! ახალგაზრდებო, მხატვრობა ვერ ყოფილა თქვენი საქმე. ვერ გვიან არ არის, სხვა საქმეს მოჰკიდეთ ხელიო. „რა თქმა უნდა, ეს არ არის ხელოვნებაში გაუთვითცნობიერებელი, „მოუშვადებელი“ მაყურებლის რეპლიკა. (სწორედ გაუთვითცნობიერებელი მაყურებელი ვერ ბედავს თავისი აზრის აშკარად გამოთქმას — უცილობა არ დამწამონო). ეს რეაქცია განაპირობა აქ გამოფენილმა, არც თუ უმნიშვნელო რაოდენობის ნამუშევრებმა, რომლებშიც დამთავლიერებელმა ვერაფერი ამოიკითხა, ის ვერ შეეხო მის ესთეტიკურ გრძნობებს. რატომ? გასაგებია: თვით ავტორს არ ჩაუქსოვია მასში თავისი აზრი, განცდა, მხატვრული იდეა... იგივე ვითარება სხვა რესპუბლიკებშიც. გავიხსენოთ გაზეთ „სოვეტსკაია კულტურაში“ გამოქვეყნებული (17 I 87) ვასილი კისუნკოს წერილი „გზები და გზაჯვარედინები“, რომელიც ახალგაზრდა მხატვრების ნამუშევართა მოსკოვის გამოფენას განიხილავდა. მასში მოტანილი იყო დამთავლიერებელთა ერთი ნაწილის ოვალსაზრისის სახისათო ჩანაწერი შთაბეჭდილებათა წიგნიდან: „დარწმუნებული ვარ,

ამ გამოფენის მონაწილეთა ნახევარი ფსიქიატრიულშია გასაგზავნი, დანარჩენები კი უნდა გაასამართლო 20ს-ე მუხლით“. ამ ჩანაწერის ავტორს აღაშფოთებს გამოფენის ორგანიზატორთა პოზიცია, რაზეც ვ. კისუნკო პასუხობს, რომ ექსპოზიცია სწორედ რომ საგანგებოდაა შერჩეული, რათა ვაჩვენოთ დღევანდელი მხატვრობის სახე, მისი განვითარების მიმართულებები და ტენდენციებიო. მისივე თვალსაზრისით, გამოფენაზე ვლინდება დამამუხრუჭებელი მოვლენები, საერთოდ რომ ახასიათებს ჩვენი ცხოვრების უველა სფეროს... ნუ ეწყინებათ მხატვრებს და თვით მათ გაუკაფვს და უკაფვენ გზას სუროგატებს. კომპეტენტური საექსპერტო კომისიაც კი, რომელსაც აქისრია საგამოფენო ექსპონატის შექმნა, თურმე, უფელთვის არ არის ობიექტური შემფასებელი. სწორედ ამის თაობაზე აღნიშნავდა გაზეთი „კომუნისტის“ წერილში „მოვლა გემართებს საგანძურის“ (11 თებერვალი, 1987). ამიტომ აღარც ვასაკვირია, საეკოლოღიკურების ნამუშევრები რომ აღვიღად იკვალავენ გზას გამოფენებზე.

საინტერესოა კიდევ ერთი ვითარება: თუ სუსტი პროფესიონალისთვის „ნოვატორის“ ნიღაბი შემოქმედებითი უმწეობის საფარია, ერთგვარი პოზიციონების გზას ადგებიან ისინიც, ვინც ერთ დროს ქართულ მხატვრობაში მოვიდა საკუთარი სახითა და თვალთახედვით, სიმართლის ერთგულებითა და თვითმყოფადი პროფესიული ოსტატობით. დღეს კი, ჩემი აზრით, მათ მიერ ერთიდაიგივე ფორმალური ამოცანის ვადამღერება უკვე მომამბურებელიც კი ხდება.

რეალიზმთან ზერეულედ და მცდარადაა გაიგივებული უოველგვარი თავისუფალი წარმოსახვა, ძიება და ექსპერიმენტი. ეს „თავისუფლება“ ხომ ზოგჯერ სრულიადაც

არ არის აღმოცენებული ქეშმარიტი ხელოვნების, რეალისტური ხელოვნების საძირკვლებიდან. დღეს საზოგადოებას თითქმის უოველკვირეულად ახალ გამოფენას სთავაზობენ მხატვრები. ამ ექსპოზიციებს შორისაა ნამდვილად საინტერესო, ნიჭიერებით აღბეჭდილი შემოქმედება, არის სადავოც, მოჩვენებითიც. გამოფენების გახსნაზე შეკრებილ საზოგადოებას კი მისი ორგანიზატორები, როგორც წესი, თვალსაჩინო მოვლენად წაწმომუდგენენ ნებისმიერ შემოქმედებას. ეს თვალსაზრისი მერე ინაცვლებს პრესაში, ტელევიზიაში... უკვე მოკრილია გზა კრიტიკული, საპირისპირო შეფასებისაკენ. მართებული, დასაბუთებული ანალიზიც კი ვაღიზიანებას და პროტესტს იწვევს...

კრიტიკიუმების აღრევას ხელოვნებათმცოდნეობისა და კრიტიკის პასიურობამაც შეუწყო ხელი.

აქაც იგივე ნეგატიური პროცესებია, რაც მხატვრულ პრაქტიკაში, და ამ დარგშიც ქართული სინამდვილე გამოჩაყლის არ ჩანს. თქვენც გაეცანით, ალბათ, ცნობილი რუსი ხელოვნებათმცოდნის, პროფესორ ანდრეი ჩეგოდაევის პრობლემურ წერილს „მეცნიერება ხელოვნების შესახებ — სიგნალი განგაშისა“, რომელიც „სოვეტსკაია კულტურას“ ა. წ. 31 იანვრის ნომერში დაიბეჭდა. ძირითადი პათოსი ამ სტატიისა ვახლავთ ის, რომ მეცნიერების ამ დარგში ზღვებიან ადამიანები, სრულიად რომ არ არიან მოწოდებულნი სამისოდ. ჩეგოდაევი პირდაპირ წერს: „უნივერსიტეტები და ინსტიტუტი — სრულიადაც არა უოველწლიურად, ისიც მცირე რაოდენობით უშვებენ ნიჭიერ ადამიანებს. სამაგიეროდ, უოველწლიურად მრავლად ამთავრებენ ისეთები, ვინც რეფერენტებად, რედაქტორებად, მდივნებად დასხდებიან ხოლმე ხელოვნებასთან ასე თუ ისე დაკავშირებულ დაწესებ-

უღლებში და ჩვეულებრივ აჩერებენ ყოველგვარ სიცოცხლეს, იქ, სადაც დაბანაკდებიან. მაგრამ ეს სტიქიური უბედურება — სტუდენტთა მიღების მახინჯი სისტემის პირდაპირი შედეგია, რომ აღარაფერი ვთქვათ იმაზე, რომ ხელოვნების ისტორიის განყოფილება მეტად „პრესტიჟულად“ მიიჩნევა და გავლენიანი მამიკოები და დედიკოები ყველანაირ ხერხს ხმარობენ თავიანთი პირმშობის იქ მოსაწყობად“. მეცნიერის ეს თვალსაზრისი ზუსტად ემთხვევა ქართულ სინამდვილესაც. ძალიან იშვიათი გამოაკლისის გარდა, ხელოვნებათმცოდნეობასა და კრიტიკაში, — ცხადია, დიპლომებით, მოდიან ისინი, ვინც, ისევე როგორც მხატვრობაში, „არ დაბადებულა“ საამისოდ.

ხელოვნებათმცოდნეობის ფაკულტეტის კურსდამთავრებულთა ახალთაობებთან ჩემი პროფესიული ურთიერთობის გამოცდილება (როგორც სახელოვნო ურჩანლის რედაქციის თანამშრომლისა) ასეთი დასკვნის გამოტანის უფლებას მაძლევს: რა თქმა უნდა, მათი უმრავლესობისათვის ეს პროფესია ნაძალადევა. ყოველ შემთხვევაში, მხატვრული კრიტიკის სფეროში მუშაობას თავს არიდებს ყველა, ვინც თავის თავში ვერ აღმოაჩინა საამისო უნარი. არის მეორე ჯგუფიც, ვინც ცდილობს ჩაერთოს მხატვრული პრაქტიკის გაშუქების ძალზე საქირო საქმეში. წერს (ცხადია, არა პრობლემურ სტატიებს), ბეჭდავს. ამასთან წერს ძალიან იოლად. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ კალმის წვერი ისე ჩაათავენს ქალაქს, არსად შეფერხდება. დამწერი კრიტიკულად არ აფასებს იმას, რა დაწერა, როგორ დაწერა. წერას ხომ (ისევე, როგორც ხატვას) თავისი უცვლელი კანონები აქვს (წერის კულტურა რომ ჰქვია). ხელოვნებათმცოდ-

ნეობის ლექსიკის ხშირად უადგილო და უაზრო მოხმარება, ენობრივი, სტილისტური, აზრობრივი გაუმართაობა უცხო არ არის რიგი ნაბეჭდი პროდუქციისთვის, მზის სინათლეზე რომ არის გამოსული. სამწუხაროდ, ყოველივე ეს ნორმადაა ქცეული. არავის არ ეჩოთიერება, — არც გამომცემლებს და არც იმ მხატვრებს, ვის შემოქმედებასაც ეს წერილები „აშუქებს“, ისიც რუსულად „ნათარგმნსაც“.

რთული ვითარებაა. მხატვრულ პრაქტიკას კი დღეს სასიცოცხლოდ სჭირდება კვალიფიციური, ობიექტური ანალიზი, პირდაპირობა. თუკი კრიტიკული შეფასება დამაჯერებს, ეს ხომ მხოლოდ სარგებლობას მომიტანს. სწორედ ყალბი სახტობო პოზიციებია, დღეს რომ ამდენ არასასურველ მოვლენას აძლევს გზას.

დასკვნა უცილობელია: დიდი გარდაქმნებია საქირო. გარდაქმნის ცნება სხვა არაფერია, თუ არა დაუნდობელი, შეურიგებელი ბრძოლა გულგრილობის, უპასუხისმგებლობის, ზერელობის წინააღმდეგ. სწორედ ეს მანკიერებანი წარმოშობს დილეტანტიზმს და ცრუპროფესიონალიზმს არა მხოლოდ შემოქმედებით დარგებში, სრამედ აღამიანის მოღვაწეობის ნებისმიერ სფეროში. ამოცანა უშუალოდ უკავშირდება კადრების აღზრდის, მათი სათანადოდ შერჩევისა და გამოყენების პრობლემებს. კადრები, მართლაც, ყველაფერს სწყვეტენ საზოგადოების ცხოვრებაში.



ერთი სენსი თბილისის კინოთეატრებში

საბავშვო კინოს სისტემაში მიმდინარე ძირეული გარდაქმნები განსაკუთრებული სიმწვავეთ აყენებს პრობლემას „კინო და მყურებელი“, რომელიც უამრავ ფილოსოფიურ, ფსიქოლოგიურ, ესთეტიკურ, ეკონომიკურ, ეთიკურ, სოციალურ და ყოფით ასპექტს მოიცავს. საქართველოში ეს პრობლემა სრულებით შეუხვედრელია და ჩვენი ეურნალის ფურცლებზე მას კიდევ მივუბრუნდებით. საუბრის დაწყება კი გადაწყვეტით ახალი რუბრიკით „ერთი სენსი თბილისის კინოთეატრებში“, რომელიც მიზნად ისახავს გააშუქოს ჩვენი დედაქალაქის კინოთეატრებში მყურებელი მომსახურების დონე.

რუბრიკის წაყვანა ახალგაზრდა კინომცოდნეებს დავადავლოთ.

პ/თ „საზებეი“

„მამაბიე“

10.11.87. 19 საათსა და 30 წუთზე.

(მოსვილში)

კინოთეატრი „ყაზბეგი“ ძნელად თუ მიიპყრობს გამვლელის ყურადღებას. უდიდესი განათება, ფერგადასული ძველი რეკლამები, თუმცა არც ახალი აფიშები გამოირჩევა ფერთა სიუხვით და სილამაზით. გაგვიკარდებთ გაარჩიოთ რა გადის დღეს და რას გვპირდებიან მომავალში. პირველ რიგში, ალბათ, გარეგნული მხარე უნდა გვიზიდავდეს, ესთეტიკურ სიამოვნებას გვანიჭებდეს თავად შენობა, რომ შემდეგ, ამა თუ იმ ფილმის აღქმა, ნორმალურ პირობებში შეიძლებოდეს.

ფოიეს ნახევარი ჩაბნელებულია. თუმცა იქნებ არც აქვს აზრი მის განათებას, რადგან ისეთი უსიამოვნო „სურნელი“ ტრიალებს, იქ გაჩერებას მხოლოდ აირწინალიანი მყურებელი თუ შეძლებს.

სადაც კი თვალის შევლებას მოასწრებ, დაინახავ მსახიობების გახუნებულ ფოტოებს. თითქოს ძველი კურნალებიდან ამოუტყრიათ და აქ გაუკრავთო. სენსზე სხვადასხვა ასაკის ხალხმა მოიყარა თავი. იყვნენ როგორც ხანშიშესულები, ასევე საშუალო და ახალგაზრდა თაობის წარმომადგენლები. მიუხედავად ამისა, დარბაზი ნახევრამდეც არ შეივსო. ვინ იცის, იქნებ ერთხელ აქ ნამყოფ ადამიანს აღარც კი გაუჩნდეს სურვილი მეორედ ამ მოუხერხებელ და საკმაოდ უხეშ სკამებზე გაატაროს ორი საათი.

ფილმამდე გვიჩვენეს დოკუმენტური ფილმი, რომელიც, რა თქმა უნდა, არ გამოირჩეოდა მხატვრული დონით. ეს უკვე ტენდენციად იქცა და მყურებელი აღარც კი მოვლის კარგი დამატების ნახვას. ნუთუ ასე ძნე-

ლია მოიძებნოს საინტერესო დოკუმენტური ფილმები ან თუნდაც ზუთფუთიანი გასართობი კურნალები. ამით ხომ მხოლოდ და მხოლოდ სენსი გამრავალფეროვნდება.

ფილმი კარგა ხნის დაწყებული იყო, მოულოდნელად ბრაზუნით გაიღო კარი და დარბაზში დაგვიანებულები შემოიყვანეს.

კინომექანიკოსის ჭიხურიდან განუწყვეტლივ ისმოდა საკმაოდ ხმამაღალი ლაპარაკი, რაც ფილმის მოსმენას ხელს უშლიდა. იმ დღეს კი ეკრანზე იყო ახალი მხატვრული ფილმი „მამაბიე“, ცნობილი საბჭოთა მსახიობების ნატალია ანდრეიჩენკოსა და იგორ კოსტალევისკის მონაწილეობით.

ამ პატარა წერილის მიზანი არ არის ფილმის განხილვა და არც მის შეფასებას მოვყვები. ერთს კი ვიტყვი, ჩემი დამოკიდებულება მის მიმართ უარყოფითია. თუმცა დარბაზში იყო მყურებელი, რომელთა რეპლიკების მიხედვითაც დავასკვნენ, რომ ფილმმა ისინი დააფიქრა.

სურათის დამთავრების შემდეგ სულის მოთქმაც კი ვერ მოვასწარი; მორიგე ქალმა გაბრაზებული სახით და ხმამაღალი შეძახვლებით დარბაზის სასწრაფოდ დატოვებისკენ მოგვიწოდა.

გამოვედი და მრავალი უსიამოვნო ფიქრი გამომყვა. ამ მომცრო წერილში ზოგიერთ მათგანზე გავამახვილე კიდევ ყურადღება.

იქნებ უკვე დროა ერთად დაფიქრდეთ კინომომსახურების საერთო დონის ამაღლებაზე, რაც ჩვენთვის უთუოდ საკეთილდღეოდ შედეგს გამოიღებს.

თბაჭუთათელაძე



მმ-20 საშპსნის 80-იანი წლების თბილის-ში, მე მგონი, ძნელად თუ მოიძებნება მეორე მოძრავი სურათების კინოთეატრი, „ოფიცერთა სახლის“ კინოღარბაზში კი მაყურებელი სპეციალური სასმენი აპარატით თუ არ მოვიდა, ძნელად თუ მიხვდება რაზეა საუბარი ფილმში. ეს კინოთეატრი რუსთაველის ბროსპექტზე მდებარეობს. უკვე აფიშა იქცევს უსურადლებას თავისი უჩვეულობით: „ყველა ერთის წინააღმდეგ“ — მწვავესიუჟეტიანი მხატვრული ფილმი, 2 სერიად — ორივე ერთად იქნება ნაჩვენები“. ასეთ აფიშას რომ წააწყდებო, ძალაუნებურად მოგინდება კინოში შესვლა. ბილეთსაც ადვილად იშოვი. შეხვალ თუ არა, ჩვენი კინოთეატრებისათვის დამახასიათებელი მძაფრი სუნი აგატკივებს თავს და ამას ფილმის უვარგისობაც თუ დაერთო, ჩათვალე, რომ მთელი საღამო ფუჭად დაკარგე. მ. ბოიარსკის შემოქმედების მოყვარულმა მაყურებელმა ყოველდღე რომ იაროს ამ კინოთეატრში, სრული შთაბეჭდილება შეექმნება მის ბოლოდროინდელ რეპერტუარზე. მისთვის კინოთეატრში ხმას არ იშურებენ. აუსტიკაც მშვენიერია. ფილმის დაწყებისას კი ხმა რატომღაც ქრება.

ფილმის დაწყებამდე შეიძლება კედლის გასწვრივ ჩამწკრივებულ სკამებზე ჩამოჯდომა და მსახიობების სურათების დათვალიერება, მაგრამ არც ეს არის სახარბილო ადგილი. სტენდები ისე დაბლა კიდია, რომ დაჯდომისას შეიძლება დაშავდე კიდევ. ვის არ ნახავთ ამ სტენდებზე, მაგრამ მათ შორის ქართული კინოსკოლის წარმომადგენლებიდან მხოლოდ სერგო ზაქარაიძეს ერგო ამის პატივი.

ამ კინოთეატრში მარტო ოფიცრები რომ არ დადიან, არავისთვის ახალი ამბავი არ არის. კინოში მოქცევის კულტურა, ალბათ, ყველაზე დაბალ დონეზე საქართველოშია. ქართველი კაცი ვერ შეეჩვია იმ ფაქტს, რომ კინოტელევიზორი არ არის, და არც კინოთეატრია საკუთარი სახლი, სადაც შეგიძლია გაუთავებლად ილაპარაკო, წაუძინო, წაიხმოსო. კინოში პატივი უნდა სცე სხვა მაყურებელსაც, რომელიც ფილმის სანახავად მოვიდა და არა შენს გასაჩერებლად ან თუნდაც მოსასმენად. თუ ფილმი არ მოგწონს, უმჯობესია გახვიდე და სხვა არ შეაწუხო შენი ქვევით.

ახლა ბევრს ლაპარაკობენ რეკლამის შესახებ. ჩანს, სწორედ ამ მიზნით მიაწერეს ფილმს „მწვავე სიუჟეტიანი“, რათა მაყურებელი მიეზიდათ, მაგრამ ერთხელ გაწბილებული მაყურებელი რეკლამას აღარ ენდობა და კინოში აღარ მოვა. ასე შეიძლება სამუდამოდ დაკარგო მისი ნდობა.

11 თებერვალს ნახევრად ცარიელი დარბაზი ამაოდ ელოდა ფილმში სიუჟეტის გამწვავებას. ვისაც ლოდინი მობეზრდა, დატოვა დარბაზი, დარჩენილებისთვის კი ბოლომდე აუხსნელი დარჩა დღევანდელ დღეს ამ ფილმის საჭიროება.

კინოთეატრიდან დამძიმებული გამოდიხარ და ღრმად ისუნთქავ სუფთა ჰაერს, რომლის უკმარისობასაც მთელი ფილმის განმავლობაში განიცდი. ჩვენში ხომ ერთ სეანსს მეორე ისეთი სისწრაფით მოყვება, რომ შენობის განიავებასაც ვერ ასწრებენ!

ენიო მხეიძე

პ/თ „თანამგზავრი“
14.11.87. 19 სთ.

„პარა ღრის ვაბარამო“
(მოსფილმი)

კინოთეატრ „თანამგზავრი“ საღამოს შეიღსათიანი სეანსის დაწყებამდე კანტი-კუნტად იდგა ხალხი — ბავშვები და ახალგაზრდობა. უკანასკნელ წლებში უფროსი თაო-

ბის მაყურებელი კინოთეატრებში ნაკლებად დადის.

ფილმი, რომელიც იმ დღეს გადიოდა, განკუთვნილია მაყურებლისათვის, რომელიც

კინოში გასართობად მოდის. სალაროსთან თითქმის არავენ იყო და ბილეთები თავისუფლად შევიძინეთ. ორმოცდახუთ კაპიკად ღირებული ბილეთები რატომღაც ორმოცდაათ კაპიკად მოგვიყიდეს. შენობაში შესულებს თვალში გეცა ერთობ შელახული კედლები და ჰერი. ისეთი შთაბეჭდილება გრჩება, რომ სოფლის ძველ კლუბში იმყოფები და არა დედაქალაქის ერთ-ერთი ცენტრალური რაიონის კინოთეატრში.

დარბაზის წინ პატარა, ვიწრო მოსაცდელში ექვსი მორყეული სკამი დგას, მაგრამ დაჯდომას არავენ ვუჩრჩევთ, რადგან ასეთი ქმედება შეიძლება მარცხითაც დამთავრდეს.

რვის წუთებზე მაყურებელი თავს იყრის დარბაზში და სეანსი იწყება.

სეანსებს შორის დარბაზში ჰაერი არ იწმინდება, თუმცა ზამთარში ამასაც აქვს თავისი უპირატესობა — არ გაიყინები მაინც.

ფილმის მსვლელობისას გაისმის მაყურებელთა ხმამაღალი ლაპარაკი, უწყაწური შეძახილები, ფილმის „გმირები“ — „სიმპათიური“ ლოთებით აღფრთოვანებულთა რეპლიკები. იმ სეანსზე მოსულ ერთადერთ ხნიერ, სახელაწილ კაცს კი ჩასძინებია და დარბაზის ხმებს, დროდადრო, მისი ხერხინაც ამრავალფეროვნებს.

უეცრად დარბაზში სიბნელე ჩამოწვება. ისმის ყურთასმენის წამლები ყაყანი, სტვენა... კარგა ხნის მერე ეკრანი ისევ აინთება, დარბაზიც ცოტა მიწყნარდება, მაგრამ ახალგაზრდების მიმოსვლას ბოლო არა აქვს. თუმცა გული არ გწყდება, რომ მათ გამო ყურადღება გეფანტება და ეკრანს წყდები...

ცხრის ნახევრისათვის სეანსი დამთავრებულია. გამოდიხარ გარეთ, ღრმად ისუნთქავ ჰაერს და გელიძება, გელიძება, რადგან თავი დააღწიე იქაურობას. დაკარგული დრო კი გენანება.

აკაკი გოგიაშვილი

სანდრო ახმეტელი თეატრით მოსკოვში

დღივითი ჯანელიძე

მოსკოვში, 1930 წელი, — მაშინ იმ მცხოვრებმა ქართველობამ, უმეტესწილად უმაღლეს სასწავლებლებში მოსწავლე ახალგაზრდობამ, იმ გაზაფხულის მიწურულსა და ზაფხულის დადგომისას, — მღელვარე, ძალიან მშფოთვარე დღეები განიცადა.

— მოდი და ნუ აღელდები, ჯერ იყო და, მეორე სახელმწიფო თეატრად წოდებული მარჯანიშვილის თეატრის გასტროლები და მერმე რუსთაველის სახელობის პირველი სახელმწიფო თეატრის საკავშირო ოლიმპიადაში მონაწილეობა. ეს ხომ, — არც მეტი,

1^{ლი} ГОС.
ТЕАТР ГРУЗИИ
РУСТАВЕЛИ

ИМЕНЕМ




**ГАСТРОЛЬНАЯ
ПОЕЗДКА ТЕАТРА
ПО ГОРОДАМ
СССР**
ПОД РУКОВОДСТВОМ

**САНДРО
АХМЕТЕЛИ**

**ЛЕТНИЙ СЕЗОН
1930.**

არც ნაკლები, — არა მარტო საკავშირო არენაზე, არამედ მსოფლიო სარბიელზე გასვლას მოასწავებდა.

მარჯანიშვილის თეატრის წარმოდგენები, ყოფილი კორმის თეატრის შენობაში, 30 აპრილს დაიწყო. მოსკოვი გაკვირდა თეატრის შემდნილით „ჰოპლა, ჩვენ ეცოცხლობთ“, „ურიელ აკოსტას“ ქედუხრელი შემართებით, დვიდალ-დვილი ქართული კომედიებით და პიესებით: „კაკალ გულში“, „ყვარყვარე თუთაბერი“, „როგორ“, „თეორები“ და პანტომიმითაც კი. მოსკოვი კვლავ შეხაროდა მარჯანიშვილის რეჟისორულ ოსტატობას, მის მოწაფეთა ნიჭის გამობრწყინებას. მაშინ ანატოლ ლუნაჩარსკის სიტყვა ითქვა და დაიბეჭდა: „უკანასკნელ წლებში საქართველოში თეატრალური ხელოვნება ბრწყინვალედ განვითარდა, ასეთი ბრწყინვალეობა მით უფრო გვაკვირვებს, რომ ჩვენ ვიცით იმ მატერიალურ შესაძლებლობათა სიმცირე, ქუთაისის თეატრს რომ ჰქონდამიკემული, შესაძლებლობანი სრულიად არ ეთანხმება იმ მიღწევებს, რომელიც ჩვენ მივიღეთ... ფერადთა დიდი გაშლილობა, ფორმების კონცენტრაციასთან ერთად, რომელიც მარჯანიშვილი ყოველთვის გვაკვირვებდა ქართული სტილი და სცენიდან შესანიშნავად აღდრებული ქართული ენა“. (ხაზი ყველგან ჩემია, დ. ჯ.).

ასეთი აღიარებისა და წარმატების შემდეგ, ამის უმაღლესი და უმეტესი გამარჯვება ველარც კი წარმოგვედგინა. ამიტომაც რუსთაველის თეატრის ჩამოსვლას, მის მონაწილეობას საკავშირო ოლიმპიადაში, ეჭვით და დანაზებით ველოდით. ვშიშობდით არ

ГАСТРОЛЬНАЯ ПОЕЗДКА
1-ГО ГОСТЕАТРА ГРУЗИИ
ИМЕНИ РУСТАВЕЛИ



Государственное Издательство СССР

Т И Ф Л И С
1930.

გაფერმკრთალებულყო მშობლიური მხატვრული კულტურის ესოდენ მალალი შეფასება... ვლელავდით და ვიყავით ამ ფიქრებსა და ვაიუშველვებულში.

და აი, სადგურზე ვართ, რუსთაველის თეატრის შესახვედრად თეატრალური მოსკოვის მთელი წარმომადგენლობა აქ არის, აქვე არიან: კინოოპერატორები, რეპორტიორები, ფოტოგრაფები, იმ დროს შეხვედრა უამათოდ, უმიტიჩგოდ და უორკესტროდ, არამც და არამც, არ იქნებოდა.

ვართ გულის გამაწყალებელ ლოდინში,



La Direction du théâtre national de la Géorgie du nom Roustavéli a l'honneur de Vous inviter le 17 juin à 8 heures du soir au théâtre MXT II à Moscou (la place théâtrale) pour son spectacle — „LAMARA“.

Directeur en chef.

მოსაწვევი ბარათი სპეციალურად უცხოელებსთვის გამართულ სპექტაკლზე „ლამარა“

Москва

т.н. „Косм. Мавтана“, 37.1, о.а. Нотан

т.р. 100 №2.



ირაკლი გამრეველი

წამი რომ წუთად გეჩვენება, წუთი — საათად. როგორც იქნა ჩამოდგა მატარებელი და რა? ვიყოთ თვალდაჭეტული, მიწამ პირი ქნას და ჩაგვიტანოს?! ახლა, დაიწყება ჯიკავ-ჯიკავე, ფუთებით, ადამის უამის ჩემოდნებით, ბარგი-ბარხანით, ლამენათევი მგზავრობით გაწამებული მსახიობების წიკობა.

და ამის ნაცვლად, ამას რას ვხედავთ! მატარებლიდან მსუეინარები, მსუეაცები, — გადმოდიანო რას მიქვია, ჩამობრძანდნენ... რა შნოთი და რა ლახათით, რა პირმცინარენი — უკეთესს და უმშვენიერესს ვერაფერს ნახავდით; რა კეთილშობილი სიმწყობრით, ქალისადმი პატვისცემით და თავაზით, რა ბრწყინვალე გარიგებით წარმოგვიდგნენ, თითოეულს მკერდზე თეთრი, დიდრონი, რუსთაველის თეატრის გაქანებული კენტავრის ნიშანი. რა სანახაობაა! სული მოვითქვით, წელში გავიშართეთ, სიამაყით ავივსეთ. თანებასა და შემთხვევითობაზე მიშვებული შეხვედრა კი არა, თითქოსდა წინასწარ გააზრებული, გაანგარიშებული, წვრილმანებამდე გათვალისწინებული ზეიმი შედგა. ჩამოსულთა სიმწყობრით წესგარიგებამ დამხდურნიც სასურველ წესრიგში მოიყვანა. ეს უმაგალითო სიმწყობრის,

მშური გულითადობის და სილამაზის ზარზე-ნიმი აცხადებდა, რომ ახმეტელის თეატრი სადაც არ უნდა ყოფილიყო, რა ვითარებაშიც არ უნდა მოქცეულიყო, თავისი ერის, თავისი ხალხის წარმომადგენლობას კისრულობდა, მისი კულტურის, ღირსების, გმირული სულიკვეთების და სიღარბაისლის წარმომჩენი იქნებოდა.

იქ მყოფთავან ყველამ, დიდიდან პატარამდე უმალ დაიჯერა, რომ ასეთი არნახული წარმოსადგეობის, უზადოდ კეთილშობილი ქვევის დასი, რალაც არნახულსა და არგავონილს უჩვენებდა თავის მომავალ მაყურებლებს.

რუსთაველის თეატრი ყოველმხრივ მომზადებული იყო გასტროლებსათვის. რეკლამისათვისაც ყველა საშუალება (ბეჭდვითი სიტყვა, რადიო, ფოტოვიტრინები) იყო გამოყენებული. მაყურებელთათვის განკუთვნილი საგასტროლო წიგნაკიც საკმარისად დაიბეჭდა. იგი შეიცავდა რუსთაველის თეატრის მიერ თავისებურად გააზრებული ქართული სასცენო ხელოვნების ისტორიულ მიმოხილვას, რაც რუსთაველებთან ყველაზე მეტად დაახლოვებულმა ხელოვნებათმცოდნემ, კრიტიკოსმა ალექსანდრე დულუჩავამ შეადგინა. აქვე მაყურებელი გაეცნობოდა „ანზორის“ და „ლამარას“ მოკლე შინაარსს, წარმოდგენების პროგრამებს, დასის შემადგენლობას. წიგნაკი დასურათებული იყო და იმ დროის კვალობაზე რიგაინად გამოცემული...

რუსთაველელთა გასტროლები მეორე სამხატვრო თეატრის შენობაში დაიწყო „ანზორით“, ამას მოჰყვა „ლამარა“, „ქართა ქალაქი“ და „რღვევა“. ყოველ დღე გაზეთებში თეატრის ქებათა-ქებას ვკითხულობდით, გამოქვეყნდა ნ. ვოლკოვის, პ. კერეცევიკის, თ. ლიტოვსკის, ემ. ბესკინის და სხვ. წერილები და რეცენზიები. რუსთაველის თეატრი დიდ მხატვრულ მოვლენად აღიარეს, მისი მნიშვნელობა შორს გასცდა ეროვნული რესპუბლიკის ფარგლებსო, მოსკოვის და ლუნინგრადის თეატრებმა უნდა ისწავლონ იმ კულტურისაგან, რომლის ნიმუშებს ეს თეატრი უჩვენებდესო და ბევრი ასეთი და ამაზე უკეთესი ითქვა და დაიბეჭდა. რუსთაველის თეატრის მთელი გასტროლები და მისი საკავშირო ოლიმპიადაში მონაწილეობა ანატოლ ლუნარსკიჩ საგალობელივით მოკლე სიტყვით შეაჯამა და შეაფასა: „რუსთაველის

თეატრმა მოსკოვი გააკვირვა, მოსკოვი იმ აზრისა და მეც ამ აზრით ვარ, რომ რუსთაველის თეატრი მსოფლიო თეატრების პირველ რიგში წინაურდება. ეს, უპირველეს ყოვლისა, იმის გამო, რომ ქართველები შესანიშნავი აქტიორული მასალა... თეატრის წარმატების მიზეზი, მეორე მხრივ, ისაა, რომ ალლოიანმა და ნიჭიერმა სანდრო ახმეტელმა შეძლო ეს საკვირველი მასალა შესანიშნავად შეეგერძნო და დაემუშავეზინა“.

ანატოლ ლუნაჩარსკის მიერ ქართული თეატრის ორთავე კოლექტივის შეფასებისაგან განსაკუთრებით მნიშვნელოვნად მეჩვენება საკვირველის დანახვით გამოწვეული გაკვირვება („გვაკვირვებდა“, „გვაკვირვებს“, „გააკვირვა“).

ა. ლუნაჩარსკის ეს გამოთქმები მხარხუბამს და ეხმაურება ქართულა ესთეტიკური აზროვნების ტრადიციას, რომელიც ესთეტიკურის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს კატეგორიად „საკვირველებს“ მიიჩნევს. ა. ლუნაჩარსკიმ ქართულ სასცენო ხელოვნებაში ეს „საკვირველება“ დანახა და მისგან მიღებული შთაბეჭდილება სიტყვა „გაკვირვება“-ში მოაკცია.

რუსთაველის თეატრით უცხოელებიც დაინტერესდნენ. მოსკოვში აკრედიტებულ დიპლომატებს და საზღვარგარეთელ ჟურნალისტებს 1930 წლის 17 ივნისს „ლაშარა“ უჩვენეს. მესამე მოქმედების მასობრივმა სცენამ მართლაც გააკვირვა და აღტაცებაში მოიყვანა მაყურებელთა დარბაზი. აქი ამ სცენით აღტაცებული ემანუილ ბესკინი კითხულობდა: მოგვისმენია კი თეატრში ასეთი სრულყოფილი, ნამდვილად დრამატული გამომსახველობის ქორო, როგორიც „ლაშარას“ მესამე მოქმედებაშია?!

დიდხანს, დიდხანს ტაშისცემით და ოვაციებით შეხაროდა უცხოელებით სავსე დარბაზი სცენაზე უთოლაუკერ გამოძახებულ მსახიობებს. როგორმე, რომ შეეწყვიტათ ეს გაუთავებელი გამოძახება, დარბაზში სინათლე გამორთეს... როდესაც, ბოლოს, მაყურებელი დარბაზიდან დაიძრა, ვესტიბიულში სტუმრებს სანდრო ახმეტელი შეეგება და, ხელის მინიშნებით, ისინი გვერდით ფოიეში მიიწვია.

იქ ქართული, მამაპაპური სუფრა იყო გაშლილი, მანდილოსანმა მსახიობებმა სტუმრები



სანდრო ახმეტელი

სავსე სუფრასთან მიიპატივეს. სუფრას არც აზარფეშა აკლდა და არც ჭიხვის ყანწები. ლაშარა და მინდია, თორღვაი და იჩო, ქავთარი და მურთაზი, ხევსურები და ქისტები ქალი და კაცი სტუმრებს თავს დასტრიალებდნენ. თამაღობდა თვით სანდრო ახმეტელი. მან, ერთი მცირე ანტრაქტის წუთებში, უცხოელებს საოცარი საღხინო სახილველი უჩვენა და აგემა. იყო სიტყვა, სუფრულის რა-გინდა-რა იერის სიმღერა, ცეკვა „ქართული“, მთიულური... ახმეტელმა და მისმა დასმა ისეთი ცეცხლი დაანთეს, რომ სტუმრებიც აიტაცეს. ერთი მეორეზე სიტყვას სთხოვდნენ თამადას. აფრთხილებდა მათ თამადა: მცირე ანტრაქტია; თქვენ დიპლომატები, უურბნისტები მოკლედ თქმის ოსტატები ბრძანდებით, მოკლედ მოსჭერიითო. სიტყვების წარმოთქმა შეძახილება შესცვალა: — საკვირველია; თქვენი ენა არ ვიცით და მაინც ყოველივე გასაგებია. — საოცრად ჰარმონიულია თქვენი წარმოდგენა. — უმშენიერესია, მსგავსი რამ არასოდეს, არ მინახავს. — „ანზორი“ ვნახე, დიდი ფორმების თეატრია“. — შევიგრძენით ქართული კულტურის სიღაღდე. — რუსთაველის თეატრი გამარჯვებული იქნება ნებისმიერი მაღალი კლასის თეატრებთან პაექრობაში. — სხვაც, ამაზე უკეთესის თქმაც მოასწრეს. ყოველა



ალქასანდრე დღუღრაეა

შეძახილის შემდეგ სიმღერა, ლექსი და როკვა. ბოლოს თამადამ ყველანი, — სტუმრებიც და მსახიობებიც, — ფერხულში ჩაება, „ლილეოს“ სიმღერით სუფრას გარს უქლიდნენ, რომ ზარიც დაირკვა.

ეს იყო სანდრო ახმეტელის უჩვეულო დადგმა, — სარკისებური ასახვით, უაუქცევით „ლამარას“ ხატსახიობის ცხოვრებისეულ სტუმარ-მასპინძლობად გარდათქმა, იმის მინიშნებით, თუ რაოდენ სისხლხორცეულია ქართული სახილველის მარად ცოცხალი ტრადიცია — სილამაზის, მშვენიერების და საკვირველების ანბანთქება.

გასტროლების დამამთავრებელი წარმოდგენა. მისი დასრულების შემდეგ, მოსკოვის საზოგადოებრიობის და თეატრების წარმომადგენლები სცენაზე ავიდნენ. თეატრის დასიც იქ იყო. ა. გლებოვმა წაიკითხა ოლიმპიადის ეიურის დასკვნა, რაც ამ სიტყვებით იწყებოდა: „რუსთაველის სახელობის თეატრი მსოფლიო თეატრალური კულტურის სფეროში უაღრესად მნიშვნელოვან, ბრწყინვალე მოვლენას წარმოადგენს“.

რა აღტაცებეს, მაღალი შეფასების და მადლიერების სიტყვები იქ ითქვა, ამას აღარ გამოეუდგები. ქართველმა თეატრმკოდნეებმა ნინო შვანგირაძემ, ვასილ კიკნაძემ, ნოდარ გურაბანიძემ, ნათელა ურუშაძემ, ნადია შალუტაშვილმა, ეთერ დავითაიამ, ალექსანდრე შალუტაშვილმა, ნათელა არველაძემ, ვახტანგ ქართველიშვილმა, მიხეილ კალანდა-

რიშვილმა, კოტე ნინიაშვილმა, ლალი ყურულაშვილმა, გუბაზ მეგრელიძემ, ირინე დავითაიამ და სხვ. მრავალმხრივი და მრავალნაყოფიერი შრომა გასწიეს სანდრო ახმეტელის შემოქმედების შესასწავლად, — ბევრი, ძალიან ბევრი რამ ცნობაში მოიყვანეს, იკამათეს, გაარკვეს და განაზოგადეს. ამას იმიტომაც ვამბობ, რომ თუ ჩვენ თეატრმკოდნეებმა ურთიერთის გარჯა არ ვცანით, ას-ლობელისა თუ შორეულისაგან განუყოფად ვაკილვას, აუგად მოხსენებას, და უარესსაც ელოდვ.

ამ წერილში მხოლოდ იმას ვიგონებ, რაც უცნობია, რაც თეატრალურ მატრიანში არ არის ჩანნიშნული. რუსთაველის თეატრის დამამთავრებელი წარმოდგენის ბოლოს საზეიმოდ ნათქვამი სიტყვებიდან ერთია, ღრმად რომ შთაბეჭედა მეხსიერებაში. ეს გახლავთ ალექსანდრა ალექსანდრეს ასული იაბლოჩინას—რუსული თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარის, მცირე თეატრის სახელგანთქმული მსახიობის გამოცეცა. მან ამ სიტყვებით მიმართა სანდრო ახმეტელს და რუსთაველის თეატრს: — თქვენი გამარჯვებით ვხარობ და ვამაყობ, იმის გამოც, რომ საქართველო ჩემი მეორე სამშობლოა, იქ ექვსი წლისამ ავიდგი ფეხი სცენაზე, ჩემი საუკეთესო როლები კატერინ — შექსპირის კომედიაში „ჭირვეულის მორჯულება“ და ნატაშა — შახოვსკის, გრიბოედოვის და ხმელნიცკის პიესაში „საკუთარი ოჯახი“, თბილისის რუსული დრამის თეატრში შევასრულე. ეს გასული საუკუნის 80-იან წლებში იყო და ამის მერმე, მრავალი წლის მანძილზე, ბედნიერი ვიყავი თქვენი თანამემამულის ალექსანდრე ივანეს ძე სუმბათაშვილი-იუჟინისათვის პარტნიორობა გამეწია და მისი ხელმძღვანელობით მემუშავნა. და აი, მცირე თეატრმა მე დამავალა, რომ გთხოვოთ განაგრძოთ გასტროლები ჩვენს სცენაზე, ამით ჩვენ გესურს გამოვხატოთ ჩვენი ღრმა პატივისცემა თქვენი დიდი ხელოვნებისადმი, ჩვენი შეუწელებლად მღელვარე გრძნობა სუმბათაშვილი-იუჟინის ხსოვნისადმი. ამასაც დავსძენთ, — თქვა იაბლოჩინამ, — ეს პირველი შემთხვევაა, როდესაც მცირე თეატრი თავის სცენას უთმობს სხვა თეატრს, არა რუსულ დასს; ჩვენ თომაზო საღვინიც კი არ მოგვიწვევია ჩვენს თეატრში გამოსასვლელად... მამ ასე, კეთი-



ლი იყოს თქვენი წარმოდგენები მცირე თეატრის სცენაზე...

* * *

მეორე დღეს, დილის 11 საათზე, მცირე თეატრის ბუქეარის წინ, რუსთაველის სახელობის დასი მთელი შემადგენლობით იდგა. კარი გაიღო და მცირე თეატრის დასიც გამოვიდა. ალექსანდრა იაბლოჩინამ თავისი თეატრის სიმბოლური გასაღები სანდრო ახმეტელს გადასცა. მასპინძლის მოსაპატიებელი და სტუმრების მადლიერებით მისასალმებელი სიტყვების წარმოთქმის შემდეგ, იაბლოჩინა შეკრებილთ თეატრში შეუძღვა; კიბე-კიბეზე ავლით, სუმბათაშვილი-იუჯინის კაბინეტის ვესტიბულში მან ორთავე დასი აიყვანა. აქ, კაბინეტის კარები თუმც ვახსენეს, მაგრამ შესასვლელი ბაფთოზნარით იყო გადაღობილი. ალექსანდრა იაბლოჩინამ ასე თქვა: ეს ადგილი ჩვენთვის წმიდათაწმიდა სახსოვარია: ყოველი წარმოდგენის დაწყების წინ აქ ვიკრიბებოდით, გაიღებოდა კარი, გამოჩნდებოდა სუმბათაშვილი-იუჯინი, პირჯვარს გადაგვსახებდა, დაგვლოცავდა და ჩვენც ფრთაშესხმულნი სცენას მივამუშრებდით. ჩვენი თეატრის მეთაურის გარდაცვალების შემდეგაც, ჩვენ როდი დაგვიგდია ეს წესჩვეულება, ყოველ საღამოს ისევ აქ ვიკრიბებით, კარები იღება, თავდახრილებს გვგონია, რომ სუმბათაშვილი-იუჯინი გვლოცავს და გვახმნევენს სასცენო წარმატებისათვის. და აი, ახლა ჩვენი სურვილია, რომ თქვენი თეატრის სახელოვანმა მსახიობმა აკაკი ხორავამ ეს კაბინეტი დაიკაოს, მას ნება ეძლევა აქ გააწიოს სამზადისი თავის წარმოდგენებისათვის. ამითაც გინდა გამოვხატოთ ჩვენი ჭქეწენდამი პატივისცემა და მოკრძალება სუმბათაშვილი-იუჯინის ხსოვნისადმი.

ამ სიტყვით, ალექსანდრა იაბლოჩინამ კაბინეტში შესასვლელს ბაბთოზნარი ახსნა და აკაკი ხორავას მოუხმო. აკაკი ხორავან იაბლოჩინას თავანით ჩამოართვა ბაფთოზნარი და მით ისევ გადაღობა სუმბათაშვილის კაბინეტში შესასვლელი და ეს მოახსენა: რუსული სცენის დიდებას: ისევე, როგორც თქვენ არ შესულხართ და არ დაგიაკვებიათ ეს კაბინეტი, ნება გვიბოძეთ ჩვენც ასეთივე

მოკრძალებით მოვექცეთ ამ წმიდათაწმიდას სავანეს; ამას კი გთხოვთ, ნება მოგვეცით წარმოდგენის დაწყების წინ ჩვენც აქ მოვიდეთ; ეს კარები გაიღოს და ჩვენც მივიღოთ დალოცვა სუმბათაშვილის არჩდილისაგან და მით გამხმნეებულნი შეუდგეთ ჩვენი როლების შესრულებას.

საღამოს „ანზორის“ წარმოდგენის დაწყების წინ, ორთავე დასმა ისევ თავი მოიყარა სუმბათაშვილი-იუჯინის კაბინეტის ვესტიბულში და, ავ თვალს არ ენახებოდა, რუსმა მსახიობებმა ისეთი რამ იხილეს. სანდრო ახმეტელმა და ირაკლი გამრეკელმა აქაც შთამბეჭდავად ამაღლელებელი სახილველი შექმნეს. ვესტიბულის მთელი კედლები მწვანითა და ყვავილებით იყო, იმ დროისათვის გასაოცარი სიუხვით და სიღამაზით შემოსილი. სუმბათაშვილი-იუჯინის კარგალებული კაბინეტის წინაშე დიდი, ძალიან დიდი თაივლკალათა შუქსვეტში იყო ჩამდგარი და კელაპტარივით დანთებული. კარებთან წყვილ-წყვილად ქალ-ვაყების საპატიო ყარაულობა იყო მოწესრიგებული. ქართველი მსახიობები ხელში ანთებული სანთლებით ძველთა-ძველ საგალობელს უგალობდნენ სასცენო ხელოვნების მასახელებელი დიდოსტატის სუმბათაშვილი-იუჯინის ხსოვნას. თვალეგაბრწყინებული და ცრემლმორეული მცირე თეატრის დედამთავარი ამბობდა: ასეთ რამეს მოფიქრება და გაკეთება არ უნდა?!!!

სანდრო ახმეტელის ეს მიკროწარმოდგენები, მიკროიმპროვიზაციები მისი შემოქმედების ანახსნეცია და აღმათ ისინიც იპოვნინან თავის აღმწერელ შემგროვებელსა და გამკითხავ მკვლევარს.

* * *

მცირე თეატრის სცენაზე, იმ საღამოს, „ანზორი“ უჩვეულოდ იყო წარმოდგენილი. ამ თეატრს ორკესტრისათვის სათავსო-ღრმული არა აქვს. პარტერი პირდაპირ მიმდგარია სცენასთან. — ეს თეატრი, დრამატული სცენის მეტყველების კეთილზმონაწილს ეროთგულად, განუხრელად იცავს საკრავიერი მუსიკისაგან. რუსთაველის თეატრი იძულებული იყო თავისი ორკესტრი სცენიდან მარჯვნივ და მარცხნივ ლოყებში მოეთავსებინა



და ალბათ, წარმოსადგენია, ისე რა ღღეში უნდა ყოფილიყო ორკესტრის და დირიჟორიც. და მაინც „ანზორის“ მესამე მოქმედების ცეკვითა და სიმღერით აღმოდებულმა დაბოლოებამ სასწაული მოახდინა. ტაშისცემა ოვაციაში გადავიდა, ფეხზე მდგომი მაცურებლები სცენას მიაწყდნენ. მსახიობების, რეჟისორის გამოჰახებას ხომ ბოლო არ უჩანდა, თვით სანდრო ახმეტელმა სთხოვა მაცურებლებს ეება მოგვეცით მსახიობები დეკავენოთ და წარმოდგენა განვავარძოთ; როცა ამან არ გაჭრა, ფარდა ჩამოუშვეს და აღარ ასწიეს. მაშინ, მქუხარე ტაშის გრიალში, რომელიც მაცურებელი სცენაზე მიმდგარ კიბეზე ავიდა, ფარდის ბოლო ჭოკს დაწვდა და მალა ასწია, სცენაზე შესასვლელი გაიხსნა, ფარდის ბოლოჭოკი ხელიდან-ხელში გადადიოდა, მაცურებლები უწყვეტ ნაკადად აღიოდნენ სცენაზე... სანდრო ახმეტელმა უმალ შეიგრძნო, მაცურებლების გარემოცვაში, საფინალო სცენის შესრულებით არნახული ეფექტის შექმნის შესაძლებლობა, ფარდის ახდა ბრძანა, ორკესტრს და მსახიობებს ანიშნა და საოცარი რამ მოხდა. სცენაზე ასული ხალხის ტაშის გრიალში ცეკვა და სიმღერა, რაღაც ზღაპრული, არნახული და არგაგონილი მგზნებარებით... მაცურებლები მსახიობებში აირივნენ, მათ ჩოხებსა და ხანჯლებს, კაბის კალთებს უკოცნიდნენ... რას არ მოვსწრებოვარ, რა არ მინახავს თეატრში, მაგრამ ამის მსგავსი რამ პირველად მაშინ ვნახე. იყო რაღაც ენით უთქმელი სიხარული და დღესასწაული.

ყოველივე ამის შემოქმედი იყო სანდრო ახმეტელი, ეს მან შესძლო, მსახიობთა და მაცურებელთა თანაგანცდის და თანაღმობის ასეთი პარამონია შექმნა. ეს საკვირველებაც იყო და დიდი ხელოვნებაც.

უჩვეულოდ აღინიშნა 1987 წლის 14 იანვარს ქართული თეატრის დღე. იგი გამოჩენილი ქართველი რეჟისორის ალექსანდრე ახმეტელის დაბადების მეცამეტე წლისთავს მიძღვნილია. ქალაქის ქუჩები ახმეტელისადმი მიძღვნილმა საიუბილეო პლაკატებმა ჯდა-მშენა, კოპწია სკვერში მაჩაბლის ქუჩაზე მერაბ ბერძენიშვილის მიერ შექმნილი ახმეტელის ქანდაკება დაიდგა, ყოველწლიური გაზეთი „ქართული თეატრის დღე“ წელს შეცვალა გაზეთმა „სანდრო ახმეტელი 100“. იგი ორ ვარიანტად გამოვიდა — ქართულ და რუსულ ენებზე. თეატრალურ ინსტიტუტში ჩატარდა დიდი რეჟისორის შემოქმედებისადმი მიძღვნილი სამეცნიერო სელო: ქართული თეატრის მოყვარულებმა კვლავ მიიღეს მთელი წყება საინტერესო წიგნებისა. გამოვიდა ვ. კიკნაძის „ცხოვრება სანდრო ახმეტელისა“, მ. კალანდარიშვილის „სანდრო ახმეტელის რეჟისურის პრობლემები“, ვ. ნინიაშვილის მიერ შედგენილი ალბომი „სანდრო ახმეტელი“, საცაა გამოვაკრებული „ს. ახმეტელი — დოკუმენტები და ნარკვევები“ ტომი II, ნაწილი I, შემდგენელი ე. დავითაია. მოსკოვში გამოდის ნ. ურუშაძის მონოგრაფია ალ. ახმეტელზე. რუსთაველის თეატრის განახლებულ, გამშვენიერებულ შენობაში, რომლის ერთ-ერთ ფოიესაც მოქანდაკე ა. რატინისეული ახმეტელის პორტრეტი ამშვენებს, გაიმართა ძალზე ორიგინალური საიუბილეო საღამო. თეატრის მეზობლად მდებარე სურათების სახელმწიფო გალერეაში კი, იმავე 14 იანვარს, გაიხსნა ალექსანდრე ახმეტელის ცხოვრებისა და შემოქმედებისადმი მიძღვნილი გამოფენა — საქართველოს თეატრის, მუსიკისა და ცინოს და რუსთაველის სახელობის თეატრის მუზეუმების ერთობლივი ნამუშევარი. გამოფენის აკვარგიანობის შესახებ სიტყვა უთუოდ მნახველს ეკუთვნის. ჩვენ სხვა რამეზე გვიწინდა მკითხველის ყურადღება შევაჩეროთ. გამოფენის ცენტრალურ კედელთან დგას ორი ერთნაირი ვიტრინა. ერთში დიდი ფორმატის საკანცელარიო ყურნალებია ექსპონირებული, სხვადასხვა ზელწერით, მაგრამ უთუოდ დიდი გულმოდგინებით და სიფაქიზით შევსებული, ჩანახატებით დამშვენებული. ეს ახმეტელისეული სარეპეტიციო დღიურებია; უნიკალური დღიურები. აქვეა სა-



თ ა ვ დ ა დ ე ბ ა

ლალი ყურულაშვილი

რევისორო კოლეჯის ოქმების წიგნიც, ეს ძალზე მცირე ნაწილია იმისა, რაც ცხოვრებამ შემოგვინახა ახმეტელის დროიდან.

მეორე ვიტრინაში წიგნებია გამოფენილი. წიგნები, რომლებიც დიდი ქართველი რევისორის ცხოვრებისა და შემოქმედების შესახებ უკანასკნელი სამი ათეული წლის მანძილზე შეიქმნა. ვიტრინაში სულ ცამეტი წიგნია. სინამდვილეში ბევრად მეტია გამოცემული. ცხოვრების წლები, დიდი სიყვარული, შრომა და რუდუნება მოანდომეს მათ შექმნას, ალ. ახმეტელის სახელის აღდგენას, საბჭოთა თეატრის ისტორიაში მისთვის ღირსეული ადგილის მიკუთვნებას ქართველმა თეატრმცოდნეებმა ნ. შვანგორაძემ ვ. კიკნაძემ, ნ. ურუშაძემ, ე. დავითაიამ, მ. კალანდარიშვილმა; თავისი წვლილი შეიტანეს ამ დიდ საერო საქმეში ა. შალუტაშვილმა, ნ. არველაძემ, გ. მეგრელიძემ.

ახლა დავფიქრდეთ — რამ მისცა ამდენ ადამიანს საშუალება შეექმნა წიგნები, სტატიები, სამეცნიერო შრომები რევისორზე, რომელსაც მათი უმრავლესობა ან სულ არ მოსწრებია, ან იმ ასაკისა მოესწრო, რაიმე გარკვეული, ჩამოყალიბებული შეხედულებების გამოთქმებაზე ლაპარაკი რომ ზედმეტია. დიახ, სწორედ ისინი იკვლევენ დაყენებით ალ. ახმეტელის შემოქმედების თავისებურებებს, მის ცხოვრებასა და მოღვაწეობას, ვისაც მისი სპექტაკლები ან სულ არ უნახავს ან უნახავს ბავშვობაში; ისინი, და არა ამ ლეგენდარული წარმოდგენების მომსწრენი და მხილველნი. იქნებ ეს იმიტ შეიძლებოდეს აეხსნათ, რომ თეატრმცოდნეობა, როგორც პროფესია, როგორც მეცნიერების დარგი საქართველოში შეიქმნა მამინ, როცა უკვე აღარც ერთი ახმეტელისეული სპექტაკლი აღარ არსებობდა?...!

ასეა თუ ისე, ყოველივე იმის შექმნას, რაც დღეს ქართველი მკითხველის ხელთ არის, სჭირდებოდა საფუძველი, პირველწყაროები, მასალა, რომელიც მკვლევარების

ხელში ამტყვევდებოდა, გაცოცხლებოდა, ხორცს შეიხამდა. ასეთი მასალები შემონახული უნდა ყოფილიყო სხვადასხვა არქივებში, მუზეუმებში, წიგნთსაცავებში, კერძო პირთა საწერი მაგიდების უჯრებში, ძირითადად კი რუსთაველის სახელობის თეატრის მუზეუმში.

1933 წელს ალ. ახმეტელისა და თეატრის სალიტერატურო ნაწილის გამგის ი. ქანთარიას ინიციატივით შეიქმნა მუზეუმში რუსთაველის თეატრში. თავდაპირველად მასალები გროვდებოდა თეატრის კაბინეტებში, კანცელარიაში, სამუშაო მაგიდების უჯრებში, საკაშულოებში, საამქროებში, ოჯახებში... ყველგან, სადაც კი თუნდაც ერთი ფურცლის მოძიება იქნებოდა შესაძლებელი. შეიქმნა პირველადი ფონდი, რომელიც შემდეგ წლების მანძილზე ივსებოდა; მუზეუმის საკუთრებაში გადადიოდა მხატვრების მიერ შექმნილი ესკიზები და მაკეტები, თეატრში დადგმული პიესების სამუშაო ეგზემპლარები, ყველა შემოქმედებითი ხასიათის ბრძანების ასლები, ყოველგვარი კრებებისა თუ ხდომობის ოქმები, სხვადასხვა საკანცელარიო მასალები. ხდებოდა თეატრის ყველა წარმოდგენის ფიქსირება ფოტოზე და მუზეუმს ბარდებოდა როგორც ფოტოანბეჭდები, ასევე ნეგატივებიც. გროვდებოდა პროგრამები და აფიშები. თეატრი იწერდა ეჟრნალ-გაზეთებს, იძენდა წიგნებს, ნოტებს და კიდეც ვინ მოთელის, რა სხის მასალებს არა. არსებობის პირველ წლებშივე მდიდარი მასალა დაგროვდა რუსთაველის თეატრის მუზეუმში. ფაქტიურად, სწორედ იმ წლების მონაპოვარია, მცირე გამოჩაქისის გარდა, ყოველივე ის, რაც ახმეტელის მუშაობის შესახებ ხელთ გვაქვს.

დაგროვდა ფასდაუდებელი მასალა, მაგრამ დადგა დრო, როცა თეატრს გამოეთხოვნენ ჯერ ალ. ახმეტელი, შემდეგ ი. ქანთარია. თეატრის მუზეუმს სათავეში ჩაუდგა პ. წერეთელი, ძველ მომუშავეთაგან. აქ



ესტატე
ბერიაშვილი

ლული, ხან სანოვაგის კალათში ჩაწყობილი... გადაზიდა. საიმედოდ დაბინავა. დაბუნავა ისე, რომ დიდი კომუნალური ბინის არც ერთ მაცხოვრებელს ეჭვიც არასოდეს დაბადებია თუ რა საგანძური იმალებოდა ამ პატარა სამყოფელში.

დიდი სამაშულო ომის დროს რუსთაველის თეატრის მუზეუმი დროებით დაიკეტა. ესტატე ბერიაშვილი იმხანად საქართველოს სათეატრო მუზეუმში მუშაობდა და რამდენადაც კი ხელი მიუწევდებოდა, კვლავ აგროვებდა მასალებს რუსთაველის თეატრის შესახებ. შემდეგ მუზეუმში აღდგა ცხოვრება. ახლა მის გამგედ ახალგაზრდა ფილოლოგი ნინო შვანგირაძე დაინიშნა. ქ-ნ ნინოს კვლავ მხარში ამოუდგა ესტატე ბერიაშვილი. მუშაობდნენ, აწესრიგებდნენ ჯერ წლების უპატრონობით დამტვერილ, შემდეგ (1949 წლის მერე) ნახანძრალ ქონებას და თან ახალ-ახალი მასალებით ავსებდნენ მუზეუმის ფონდებს. მუშაობდნენ ასე — მუზეუმის გამგე დღის საათებში, ე. ბერიაშვილი კი საღამომობით. დღისით ის კვლავ სათეატრო მუზეუმში განაგრძობდა მუშაობას. მის გვერდით, სათეატრო მუზეუმში მოუხდა შრომითი ცხოვრების დაწყება ამ სტრიქონების ავტორს. მუზეუმის დირექტორის გ. ბუხნიკაშვილის, სწავლული მდივნის ს. გერსამიას გარდა, მე ძალიან ბევრი ვისწავლე ე. ბერიაშვილისაგანაც — ჩვენი საყვარელი ბატონი ტატესაგან. რაც მთავარია, ვისწავლე ყოველი სამუზეუმო დოკუმენტის, ყველა, თითქოს-და ფარატინა ქალაღლის, სიყვარული. ხშირად, ჯამიგონია ბატონი ტატესაგან ნახევრად ხუმრობით ნათქვამი — „ტრამპის ბილეთს რომ სიტყვა თეატრი ეწეროს, იმასაც თვალის ჩინივით გაუფრთხილილი“.

მხოლოდ ჩემი, მოკრძალებული ესტატე ბერიაშვილილა შემორჩა. კაცი თეატრზე უზომოდ, უანგაროდ შეყვარებული, ფუტკარივით ნიადაგ მოფუსფუსე... და ერთ დღეს თეატრში შოვიდა ცნობა — განადგურების საშიშროება ელოდა ყოველივეს, რაც კი ახმეტელის სახელთან იყო დაკავშირებული. საგონებელში ჩაცვივდნენ პ. წერეთელი და ე. ბერიაშვილი. მათ კარგად ესმოდათ — კიდევ რომ მოვიდეს ასეთი უგუნური განკარგულება, ეს ნიჭიერებასთან, უმეცრას ბრძოლა იქნება მხოლოდ. მერე გადაივლის ქარიშხალი, და ყველაფერი, რასაც დღეს უგუნურთა ხელი განადგურებდას უქადის, კვლავ მშობლიური თეატრის სამსახურში ჩადგება. სწორედ ამ რწმენამ უჩვენა საერო საქმისათვის მოწადინებულ ამ ორ ადამიანს გამოსავალი. თეატრი, როგორც მოგვხსენებათ, ძალზე რთული ნაგებობაა, აქვს უამრავი მივიარდნილი, თვალს მოფარებული კუნძული. სწორედ ასეთ მივიარდნილ კუთხეს მიაბარეს მათ ერის საგანძური. მიაბარეს ვარაუდით — იქნებ აქ არავინ წააწყდეს და გადაურჩესო ქართველს ყოველივე. მიაბარეს, მაგრამ ესტატე ბერიაშვილს არ ასვენებდა უპატრონოდ მიტოვებულ მასალებზე ფიქრი — ხომ შეიძლება ვინმე უწიგუნური შემთხვევით წააწყდესო „ქალაღდების გროვას“ — და როგორც უსარგებლო რამ, გადაყაროსო. და მან მიიღო გადაწყვეტილება, რომლის შესახებაც ოცი გრძელი წელიწადი არავისთვის არაფერი უთქვამს — გადაწყვიტა ყოველივე თავის ბინაში გადაეხიდა. ეს აქცია ყველასაგან, თვით პ. წერეთლისაგანაც კი საიდუმლოდ უნდა განხორციელებულიყო. და დაიწყო ზიდვა. ვაკეონდა ჩემოდ, პატარა პატარა ნაწილებად, ხან ჰალტოს ქვეშ დამა-

ერთხელ, 1956 წლის იენისის ერთ ცხელ დღეს ბატონმა ტატემ მითხრა — ამ საღამოს უნდა მომეხმარო, სახლიდან თეატრში მაქვს რაღაც წასაღებო. მივედი. დამხვდა წასაღებად გამზადებული პატარა, მაგრამ საკმაოდ მძიმე შეკვრები. ცოტა არ იყოს გამიკვირდა, სიმძიმეების საზიდად რაღა მე ამირჩია-მეთქი, მაგრამ ამის კითხვას აბა როგორ შევკადრებდი.

იმ დღესაც, შემდეგ დღეებშიც ვეზიდებოდი. ვეზიდებოდი დიდი სიფრთხილით. ვალაგებდით კუთხეში, სადაც გასატანად გამზადებული მაკულატურა ეწყო. ვალა-



გებლით და ზედ ძველ ვაზეთებს ვაყრიდიო. მე არ ვიციოდი რა მომქონდა, ან რი.თვის იყო აუცილებელი ასეთი სიფრთხილე. მკეროდა მხოლოდ ბატონი ტატესი. ვიციოდი — რადგან ასე იქცევა, ჩანს ასეა საჭირო. ეზიდებოდი ათი საღამო. ხან ორ გზას ვაკეთებდი დღეში, ხან სამს. დღეს ალბათ მსგავს საქმეს მეტი დრო დასჭირდებოდა. მაშინ ბატონი ტატეს ბინიდან (ბესიკის ქუჩა) თეატრს უმოკლესი გზა უკავშირდებოდა — ზედ ბესიკის ქუჩის დასაწყისში, თეატრის პირდაპირ იყო გადასასვლელი. გადმოვზრდეთ უკანასკნელი წყება და მხოლოდ მაშინ მიიხრა რას შეიკვება ქალაქლების ეს მთა. ისიც მიიხრა — „დღეაშენის შვილს შემომლია გავანდო ეს საიდუმლოო“. [დღეაშენი გახლდათ ქართული თეატრის მსახიობი ხათუნა ჭიჭინაძე, თავადაც იმ დაუნდობელი ქართველის მსხვერპლი]. ამის შემდეგ კარგა ხანს დუმდა, ბოლოს კი დასძინა — ახლა კიდევ რომ რაიმე მოხდეს, ამ მასალების ბედი აღარ მაწუხებს. ნინო თვითონაც მრავალჭირნახული ქალია და ამას აღარაფერს გაუჭირვებსო. შემდგომმა ცხოვრებამ ნათელყო, რომ ტატე არც აქ შემცდარა.

იმხანად კი... სულ რაღაც ორიოდ დღის შემდეგ, სათეატრო მუზეუმის სწავლული მდივნის ოთახში, დიდხანს ისხდნენ ს. გერსამია და ე. ბერიაშვილი. ჩანს ბატონმა ტატემ მას გაანდო მომხდარი. ეს ბატონი სერგოს დამოკიდებულებამ მაგრძობინა — თითქოს უჩუმრად მადლობას მიხდიდა რაღაცისათვის. არ ვიცი, ასე იყო სინამდვილეში, თუ მეჩვენებოდა. იქნებ იმიტომ, რომ მიძიმდა ასეთი საიდუმლოს ტვირთის ზიდვა...

გ. ბუხნიკაშვილმა კი რამდენიმე წლის შემდეგ, როცა ეს საიდუმლო უკვე აღარავითარ საშიშროებას აღარ წარმოადგენდა, მისაყვედურა — ახლა მაინც რატომ მიმაღავ, მე ხომ ტატემ ყველაფერი მიიხრაო.

ჩანს, წინათგრძნობამ უკარნახა ბატონ ტატეს იმ ზაფხულს მასალების თეატრში დბრუნება, ან იქნებ იცოდა, რომ სერიოზულად იყო ავად. ასე იყო თუ ისე — ეს შესანიშნავი ადამიანი, სულ რაღაც სამიოდ კვირის შემდეგ სამუდამოდ წავიდა ჩვენგან.

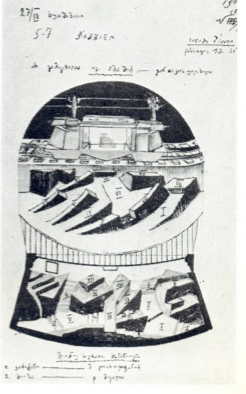
როგორღაც ისე მოხდა, რომ ქალბატონ ნინო შეანგირაძესთან მე ამ საკითხზე არასოდეს მისაუბრია. მხოლოდ სულ ცოტა ხნის წინ, როცა ე. ბერიაშვილის ამ დიდ მამულშიველურ საქმეზე იყო საუბარი, გავიგო-

ნე მის მიერ ნათქვამი: „მოიტანა თეატრშიღამე ჩამაბარაო“. ასე გამოჩნდა კიდევ ერთი ადამიანი, რომელსაც ბატონმა ტატემ შეგნებულად გაანდო ოცი წლის ნალოლიავები საიდუმლო: იქნებ ასეთი სხვაც არის ვინმე?!..

რუსთაველის თეატრის მუზეუმში უკვე არაერთი წელია თავისი ადგილი აქვს მიჩენილი ბატონი ტატეს ფოტოსურათს. შემოგვეკურის ნაღვლიანი, ოდნავ ღიმილჩამდგარი, მოკრძალებული და თითქოს გვსაყვედურებს, რომ მიგვავეწყა მისი ღვაწლი, რომ აღიზარდა ახალგაზრდათა რამდენიმე თაობა, რომელსაც მისი სახელიც კი არასოდეს სმენია. ვინ იცის, ფოტოსურათი გვსაყვედურებს, თუ საკუთარი სიწმინდი და იმის შეგნება, რომ ახალგაზრდობას ძალიან სჭირდება მამულიშვილობის, საქმის ერთგულების, უანგარობის მაგალითები.

ალბათ სწორედ ამ გრძნობამ — სინდისის ქენჯნამ გამიჩინა დღეს სურვილი გამეზიარებინა ყურნალის მკითხველებისათვის — ერთი დიდად მნიშვნელოვანი ფაქტი ესტატე მიხეილის ძე ბერიაშვილს — ხანგრძლივი და ძალზე საჭირო, თუმცა მუდამ მოკრძალებული, ჩრდილს შეფარებული ცხოვრებიდან.

თურქული „ანზორის“ სარეპერტიციო დღიურიდან





სანდრო ამეტელი (წვეუნიდობა პირველად).

ქართული თეატრის განვითარების გზები და რუსთაველის თეატრის შემოქმედებითი მეთოდი თანამედროვე ეტაპზე

ზოგბირთი განმარტება

ბაბაძე ვასასძის ნაშრომი „ქართული თეატრის განვითარების გზები და რუსთაველის თეატრის შემოქმედებითი მეთოდები თანამედროვე ეტაპზე“ უადრესად მნიშვნელოვანია როგორც ისტორიულ-მეცნიერული, ასევე თანადროულობის თვალსაზრისითაც. ნაშრომი წარმოადგენს მოხსენებას, რომლითაც აკაკი ვასაძე 1928-29 წლებში, მწერალთა კავშირში, გამოსულა აღიქვანდრე ახმეტელის ხელმძღვანელობით რუსთაველის თეატრში განვითარებადი ახლებური შემოქმედებითი მეთოდისა და პრინციპების დასაცავად, მხედველობაში თუ არ მივიღებთ 1926 წელს მის მიერ დაწერილ ვრცელ ნარკვევს „ხუთი წელი რუსთაველის თეატრის“, წინამდებარე მოხსენება ოცინი წლების მიწურულში შესრულებულ მის უველაზე ფუნდამენტურ ნაშრომად შეიძლება ჩაითვალოს. ნაშრომი შინაარსობრივად მრავალპლანაინი, მრავალი ინფორმაციისა და თეორიული თეზის შემცველია. და თუმცა თითოეული თეზა, თითოეული მოსაზრება ხან ტექსტში და ხანაც ქვეტექსტში მკაფიოდ ამოიკითხება (და მომავალში ნაშრომში გამოთქმული მოსაზრებები თანამედროვე თეატრმცოდნეობის განსჯის საგნად იქცევა), საკიროდ მიგვაჩნია წინაწარ აღვნიშნოთ უმთავრესი მომენტები და წინამდებარე პუბლიკაციას წვეულებდვართ ერთგვარი განმარტებითი, ზოგადად შემფასებელი შესავალი.

ნაშრომი შედგება ორი ნაწილისაგან, პირველ (უფრო ვრცელ) ნაწილში აკაკი ვასაძემ, რუსთაველის თეატრთან მიმართებაში, მოგვცა საერთოდ ქართული თეატრის განვითარების ორიგინალური, ღრმად გამჭვრეტი და მთლიანობაში მშაფრად აღსაქმელი ექსკურსი. ქართული თეატრის განვითარების გზა აქ დაუოფლია სამ ერთმანეთისაგან მკვეთრად გამოიწნულ ეტაპად: 1) ძველი ქართული თეატრი და სახალხო-საღღესასწაულო სანახაობანი (უძველესი დროიდან 1832 წლამდე); 2). გ. ერისთავის თეატრი და მისი განვითარებელი ფორმები (1850 წლიდან 1920

წლამდე); 3) თანამედროვე ქართული საბჭოთა თეატრი 20-იან წლებში და პერსპექტივაში.

მართალია, მოხსენებაში აღნიშნულია ქართული თეატრის განვითარებას ქვესაფეხურებიც, მაგრამ აქ, ძირითადად, ამ სამ ეტაპს გამოვკვეთთ.

ნაშრომის პირველ ნაწილში განსაკუთრებით აღსანიშნავია, რომ აკაკი ვასაძემ, თეორიულ-ისტორიულ ასპექტში საფუძვლიანად და დაბეჭითით აღძრა ძველი, გიორგი ერისთავამდე არსებული ქართული „სახიობის“ და სახალხო-საღღესასწაულო სანახაობათა თეატრალურ მოვლენებად აღიარებისა და შეფასების საკითხი, განმარტა მათი ესთეტიკური და საზოგადოებრივი ღირსება-ღირებულებანი და „ძველი თეატრის“ წიაღში დასახა ძიება იმ მასაზრდოებელი წყაროებისა, იმ ცხოველმყოფელი ძალებისა, იმ ეროვნული „არტისტიკისა“, რომელსაც უნდა ეყარებოდეს თანამედროვე ქართული ეროვნული თეატრი, ამასთანავე, მარჯანიშვილისა და ახმეტელის შემოქმედებით პრინციპთა შესაბამისად, აქ საინტერესოდ არის გაშუქებული გ. ერისთავისეული თეატრის განვითარების ფორმები ძველი თეატრის და საბჭოთა (რუსთაველის) თეატრის მხატვრულ ფორმებთან მიმართებაში.

ქართული საბჭოთა თეატრის უშუალო საწყისებინა თუ საფუძვლების განხილვისას, აკაკი ვასაძე გამოკვირის ვასო აზამიძისა და ლალო მესხიშვილის სამსახიობო სკოლის მაღალ ღირსებებს, მათ მძლავრ შემოქმედებით ტალანტს, მათ მნიშვნელობას ქართული პროფესიული თეატრის და საკუთრივ ეროვნული სამსახიობო კულტურის განვითარების სფეროში, რაც დოკუმენტურად აქარწყლებს დღემდე „კულტურული ქორების“ სახით შემორჩენილ შეხედულებებს, თითქოს „დურთქვლები“ უპირისპირდებოდნენ უველანაირ „ძველ ძალებს“ და უარყოფდნენ „ძველებს“. სინამდვილეში უველაფერი პირიქით ყოფილა: აკაკი ვასაძის ეს ნაშრომი თვალნათლივ წარ-

მოგვიჩვენებს, თუ რა რიგ ღირსეულად აფასებდნენ ახალგაზრდა მსახიობები უშუალო წინაპრებს ეროვნული შეგნებისა და კულტურულ-პროფესიული პოზიციებიდან.

საურადადებოა ის ფაქტიც, რომ მარჯანიშვილისა და ახმეტელის (და მის მომხრეთა) შორის 1927 წლიდან უაღრესად გამწვავებული დაპირისპირების დროსაც, აკაცი ვასაძე საბჭოთა პერიოდის დასაწყისში კრიზისულ ვითარებაში, „ქართული თეატრის ხსნას“, სრულიად სამართლიანად, უკავშირებს მარჯანიშვილის სახელს. მარჯანიშვილთან მიმართებაში აკაცი ვასაძე გამოცხადებს აზრს, რომ „სინთეტური თეატრის დაწყება თუ ჩასახვა საქართველოში იწყება“ კოტე მარჯანიშვილის წარმოდგენით „ცხვრის წყარო“.

პირველი ნაწილი მთავრდება ახმეტელის ხელმძღვანელობით რუსთაველის თეატრში იმ ახალი კურსისა და მეოთხედი წოგალი წარმოჩენით. ათ კურსიანად და რა მეთოდითაც ისახებოდა და ხორციელდებოდა „დღურუკელთა“ მიერ სპეციფიკურად ქართული, ეროვნული თეატრალური ფორმების გამოშუშავება.

მოხსენების მეორე ნაწილი სწორედ ამ კურსისა და მეთოდის გაშუქებას ეთმობა.

ნაშრომის მეორე ნაწილს განსაკუთრებული ღირებულება აქვს 1926-33 წლებში ახმეტელისა და რუსთაველის თეატრის მეთოდის ამოცნობისა და შესწავლისათვის. ნაშრომი თავდასათლავ ავლენს, თუ რა დონეზე გადაწყვეტს როლს ასრულებდა ფიზიოლოგიაში და საკუთრივ რეფლექსოლოგია თეატრის მხატვრული სტილისა და შემოქმედებითი მეთოდის გამოშუშავებაში; ამასთანავე, იგი გვაცნობს იმასაც, თუ რა მიზნისკენ იღვწოდა რუსთაველის თეატრი ახმეტელის ხელმძღვანელობით და რა ეროვნული ინტერესებით მიმართა მან რეფლექსოლოგიას საკუთარი მეთოდის გამოსაშუშავებლად.

აღბათ, არ შეცვდებოთ, თუ ვიტყვით, რომ დღეისათვის, აღ. ახმეტელის სამოღვაწეო სფეროში, ყველაზე მეტად მეთოდის საკითხი იპყრობს უურადადებს.

თეატრმცოდნეობით ლიტერატურაში აღნიშნულია, რომ 1926-33 წლებში რუსთაველის თეატრის შემოქმედებითი კოლექტივი „რეფლექსოლოგიის მეთოდით“ ახორციელებდა თავის შემოქმედებით ძიებებს ალექსანდრე ახმეტელის ხელმძღვანელობით, მაგრამ ოცატრმცოდნეობის რაკომდაც გაურბიან ახმეტელისეული „რეფლექსოლოგიის მეთოდის“ ისტორიულ-შემოქმედებითი არსებობის დადებითი გადაწყვეტას და ცდილობენ მის ერთგვარ „შესწორებას“. ამას ზოგადად თეატრმცოდნე აღბათ, იმ მოსაზრებით აკეთებს, რომ რეფლექსოლოგია დღეისათვის მცდარი მოძღვრებაა და ეს ფაქტიც კი თითქმისა აკინებებს თეატრალურ ხელოვნებაში „რეფლექსოლოგიის მეთოდით“ ახმეტელის მიერ შექმნილი წარმოდგენების ბრწყინვალეობას. ისტორიულ სინამდვილეს არც შესწორება სჭირდება და არც შეღამაზება, მიუხედავად იმ შემთხვევაში, როდესაც ეპოქალური მნიშვნელობის მძღვარ და კუშმართ ხელოვნებასთან გვაქვს საქმე. ისტორიული სიმართლე კი ის არის, რომ ახმეტელისეული „რეფლექსოლოგიის მეთოდის“ ძალისხმევით ქართული თეატრალური ხელოვნების ახალი, სამომავლო მნიშვნელობის მიმართულების ჩამოყალიბებასთან გვაქვს საქმე.

რუსთაველის თეატრი რომ „რეფლექსოლოგიას“ დაეწავა, ეს იმ პერიოდში ადამიანისმცოდნეობის მეცნიერებათა მიმართულებითა და დონისა იყო პირობებული. 10-20-იან წლებში განსაკუთრებით მომძლავრდა და წინა პლანზე წამოიწია რეფლექსოლოგიამ, რომელმაც, ერთგვარად, თავის სფეროში მოაკცია და თოქმის დაიქვემდებარა კიდევ ფსიქოლოგია. 10-20-იან წლებში რეფლექსოლოგია ჩამოყალიბდა, როგორც სახუნებისმეტყველო-სამეცნიერო მძღვარი მიმართულება ფსიქოლოგიაში, რეფლექსოლოგია გაბატონდა პედაგოგიაშიც, ხელოვნებათმცოდნეობაშიც, სოციოლოგიაშიც, საკუთრად ფსიქოლოგიაშიან მიმართებაში, ფსიქიკის აქტიობა და ფსიქოლოგიური მოვლენები რეფლექსოლოგიას დაჰყავდა რეფლექსებზე, ანუ უმადლებს ნერვული სისტემის ფუნქციონაზე; მიზნის ფსიქიკის აქტიობა და ფსიქოლოგიური მოვლენები წარმოადგენდნენ მეორედ — ფიზიოლოგიურ ფუნქციასთან დაწამატ და რეფლექსთა თანამდევ პროცესებს. პირველბას, ხასიათის დეტის „რეფლექსოლოგიის“ მიხედვით რეფლექსები განსაზღვრავდნენ.

მიუხედავად მექანიზმისა და სხვა ნაკლოვანებებისა, რეფლექსოლოგიამ თავისი წვლილი უთოოდ შეიტანა ფსიქოლოგიურ მეცნიერებათა განვითარებაში. მაგრამ, ისიც ფაქტია, რომ რეფლექსოლოგია, როგორც მეცნიერების დარგი, სრულიად მართებული მეცნიერული ანალიზისა და მტკიცებების ძალით, უარყოფილ იქნა 30-იანი წლებიდან. გასაგებია ისიც, რომ რეფლექსოლოგიაზე დაფუძნებული სათეატრო მეთოდებიც ვერ ასცდებოდნენ მექანიციზმს. თუმცა, საკუთრივ რეფლექსოლოგიის მეთოდით გამოწვეული ნაკლოვანებანი ვერ აკნინებდნენ მხატვრულ-შემოქმედებითად მაღალ გამოვლინებებს.

„რეფლექსოლოგიის მეთოდი“ ახმეტელის ერთპიროვნული ატაკების საგანი არ ყოფილა და მისი პრინციპები ახმეტელს ხელოვნურად თავს არ მოუხვევია რუსთაველის თეატრის კოლექტივისათვის — ეგრძოდ, „დღურუკელისისათვის“. აკაცი ვასაძის პირად არქივში შემონახულია კონსპექტებად დამოუკიდებელი რეფლექსოლოგია ბეზტერვეზის, რაც გვიმოწვევს თეატრის მეცნიერულ მიდგომას საკითხისადმი და იმასაც, რომ ეს იყო, გარკვეულ ეტაპზე, რუსთაველის თეატრის წამყვან ძალითა შემოქმედებითი ძიებებისა და მოთხოვნისდებობის ორგანული გამოვლინება. ამას ამაყარავებს სხვათაგან ერთად, წინამდებარე ნაშრომი აკაცი ვასაძისა, რომელიც სამსახიობო, რევისორული და პედაგოგიური მოღვაწეობის კვლად, თეორეტიკისის ფუნქციასაც ასრულებდა რუსთაველის თეატრში.

რაც შეეხება მოავარ მიზანს — „როდისსენაკ ნიპყავდა თეატრი და მსახიობი ხანდრო ახმეტელს“ — ეს მიზანი, აკაცი ვასაძის თქმით, გულისხმობდა გერისთავიანდ მომდინარე თეატრის გვერდის ავლით, ჩვენს სახალხო-ხადღესაწაულა წარმოდგენებში („უეენობაში“, „ბერაკობაში“, „ჩრდილობაში...“) გამოვლინილი „ეროვნული ენერჯის, ბუნებითად არტიკული სტიქიების, ქართველი კაცის სულის და ხორციის არტიკიზმის“, უშუალო წვდომასა და გამოშუშურებას. მაშასადამე, ხსენებულ მეთოდს ახმეტელი და „დღურუკელი“ ავითარებდნენ სპეციფიკურად ეროვნული შემოქმედებითი სტიქიების თანამედროვე თეა-



ტრალურ ფორმებში ხორცშესხმისათვის და აკაი ვახა-
ფეც ასე წერს: „ეროვნული სპეციფიკა ვლინდება:
სპეციფიკური გარემოსა და სპეციფიკური ბუნებითი
მონაცემების შერწყმა-შევილების საფუძვლზე... ძი-
რები აქ არის!“

მოიხილეთნ რა „პირების“ ეროვნული სპეციფიკა-
ის“, ეროვნული შემოქმედებითი სტიქების“ საწვდ-
ომად და გამოსახეურებსლად, აღ. ახმეტელი და
რუსთაველის თეატრის წამყვანი შემოქმედებითი ძა-
ლები თვით სტანისლავსკის თეატრალურ სისტემაზე
დაუპირისპირდნენ.

პირველი სპექტაკლი, რომელიც ამ მეთოდის მოშე-
ვლიებით მაღალმატრულ დონეზე იქნა განხორცი-
ელებული, იყო „ლაშარა“ — დღეისათვის ეს ლეგენ-
დად ქვეული სპექტაკლი, რომელმაც იმ პერიოდში
გაძაქვევტი რელი იომაშა რუსთაველის თეატრის
განვითარების ისტორიაში. „რატომ არ მიიღო მარჯა-
ნიშვილმა „ლაშარა?“ — ამ კითხვის ზოგიერთი თეატ-
რმოდნე და თეატრის ძველი მხახურიც სუბიექტუ-
რა, სამაგალი მტდარი მოზიციებიდან, ზერედედ განმა-
რტავს და ხდის მას ისტორიულ-საზოგადობრივი ინ-
სინუაციების ობიექტად. აკაი ვახაძის ნაშრომი, რო-
მელსაც ვაქვეყნებ, გვაძლევს საშუალებას გვიარჯ-
ოთ ნამდვილი ვითარება და მივხეი. მარჯანიშვილმა
მიტოლი კი „არ მიიღო“, „არ განჯიარა“, ეს სპექტა-
კლი, რომ „ვერ გაიგო“ იგი, ან „შეშურდა მისი“, —
მარჯანიშვილმა არ მიიღო „ლაშარა“ სწორედ იმ „რეფ-
ლექსოლოგიის მეთოდის“ გამო, რომელსაც თვითონ
მარჯანიშვილიც, ცხადია, იცნობდა და, როგორც
ჩანს, შემოქმედებითად უარყოფდა. მარჯანიშვილმა
არ მიიღო, არ განჯიარა „ლაშარა“, როგორც გარკე-
ვლილ პრინციპების მქონე ხელოვანმა და თეატრის ხე-
ლმძღვანელმა (რომელსაც არ შეიძლო ჩვეულებრივი
მასურებლის თვლით ცნობა სპექტაკლისათვის). და
განა ნიშნავს ეს იმას, რომ „ლაშარა“ არ იყო კუმპა-
რიტად მაღალმატრული სპექტაკლი? რა თქმა უნდა,
არა! „ლაშარა“ იყო კუმპაიტად მაღალმატრული
წარმოდგენა, განხორციელებული „რეფლექსოლოგიის
მეთოდის“ პრინციპებით. ისმის მეთვე კითხვა:
კუმპაიტა „რეფლექსოლოგიური მეთოდის“ პრინცი-
პები თეატრალური ხელოვნების სფეროში? რა თქმა

უნდა — არა! რა გამოდის — არაკუმპაირტი მეთო-
დის პრინციპით „ლაშარაში“ განხორციელდა კუმპა-
იტად მაღალმატრული ძალა? დიახ, ეს ასე იყო და
ასეც ხდება არა მარტო თეატრის, არამედ ხელოვნე-
ბის განვითარების ყოველ ეტაპზე. ხელოვნებაში კუმ-
პაირტია ის, რაც მხატვრულ-შემოქმედებითია; ხოლო
წარმავალია ის, რაც ვიწროდ-სკოლურია, ვიწროდ-
მეთოდისეულია. გალაკტიონ ტაბიძის ლექსთა უმეტე-
სობა დღეისათვის კუმპაირტად რჩება მათში განსხუ-
ვლებული მხატვრულ-შემოქმედებითი გამოსხივების
ძალით და არა სიმბოლისური ვერსიფიკაციის, სკო-
ლური პრინციპებისა. ჰიკასო მის „კუბისტურ პერიო-
დშიც“ კუმპაირტია მხატვრულ-შემოქმედებითი თვა-
ლსაზრისით ისევე, როგორც „კლასიკურ პერიოდში“.

იგივე ითქმის „ლაშარაზე“, „ანზორზე“... რომლებშიც
კუმპაირტი ხელოვნების მაღალმატრულ დონეზე
განხორციელდა აღ. ახმეტელის რეჟისორული ტალ-
ნტი, ირ. გამრეკელის სამხატვრო-სადეკორაციო ტა-

ლანტი, აკ. ვახაძის და აკ. ხორავას სამხანობორ ტა-
ლანტი, ხელოვნებაში ხელოვანთა ტალანტა გადამ-
წვევტი და არა სკოლური პრინციპები. მარჯანიშვილი
მათ ძალას და მხატვრულ-შემოქმედებით უნარს კი
არ უარყოფდა, როგორც გარკვეული მოზიციის ხე-
ლოვანმა, მან არ გაიჯიარა „რეფლექსოლოგიის მეთ-
ოდის“ პრინციპები. ახმეტელმა და მხახიობთა დასმა
ამ მეთოდით თუმცა ბრწინეყალე სანახაობრივი სპე-
ქტაკლები შექმნეს, მაგრამ, თვით რეფლექსოლოგიურ
ასახვის პრინციპები (რომლებიც მათი აქტუალურობა
სა თუ ცხოველმყოფელობის დროსაც მიუღებელურ
რჩებოდა სხვა ბუმბერაზ ხელოვანთათვის), დროსთან
ერთად, თვით ახმეტელისთვისაც, ვახაძისა და სხვა
„დურუქლებისთვის“ შემწულდედურ, მათი ტალანტ-
ისა და მრავალმხრივი განვითარების შესაძლებლობა-
თა გასაწვლად ზელისწემშელები ხდებოდა. ეს არც
არის გასაკვირი: ყველაზეარტი ვიწროდ-სკოლური,
ვიწროდ-მეთოდისეული პრინციპები დროსთან ერ-
თად გადალახულა კუმპაირტი ხელოვანთა მიერ, რე
ფლექსოლოგიური ასახვის პრინციპთა რკალის გამრ-
ვევმა ძალეობა ყველაზე არაბრად იჩინეს თავი 1938
წელს განხორციელებულ „ინ ტირანოსში“, რომელიც
აკაი ვახაძის შეფასებით, ახმეტელისა და სამხახიობ-
თა ანსამბლის ყველაზე მაღალი დონის მხატვრულ-
შემოქმედებითი გამოვლენება იყო.

„უჩაჩალებზე“ აკაი ვახაძის ნაწერები და იმ პერი-
ოდის რეცენზები გვაფიქრებინებენ, რომ „უჩაჩა-
ლებში“ ზემოთე ხსენებელი „რეფლექსოლოგიის მეთო-
დი“ თავის თავშივე გადალახულ ფენომენად გვეცხა-
ლება, ანუ „უჩაჩალებში“ „რეფლექსოლოგიის“ პრინცი-
პით აგებულმა მხატვრულმა ფორმამ ისეთ უმაღლეს
დონეს მიაღწია, რა დონეზეც თვითონვე უარყო თავ-
ისი თავი (როგორც გარკვეული მეთოდით შემუშა-
ვებული ფორმა). ამ წარმოდგენაში ემოცია (როგორც
რეფლექსი) იმდენად განიშნუვალა იდეთი და იმდენად
განჯიარდა, რომ უშუალოდ ამოშუქდა არსი მის
ინტელექტუალურ ასპექტში.

„უჩაჩალების“ შემდეგ რუსთაველის თეატრის წინა-
შეორგანულად უნდა აღძრულიყო და აღძრა კიდც
შემოქმედებითი ძიებებისა და ცხოვრების „გადაბალი-
ების“, „გადასხვაფერების“ საკითხი. ამ დროისათ-
ვის, როგორც ითქვა, რეფლექსოლოგიამ მეცნიერების
სფეროშიც დისკრედიტაცია განიცადა და ეს ფაქტი
შეუნიშნავი არ დარჩებოდა ამ მეცნიერულ მოძღვ-
რებაზე ადრე აგრერიგად დაუურადებულ რუსთაველ-
ელებში. ასე რომ, მათ წინაშე გარემოსებრი, თუ
დროისმეორი ვითარებებითაც აღძვრებოდა ახლებური
მეთოდის, ახლებური სცენური პრინციპების გამოშუშ-
ავების საკიროება. ეს კი არ არის ადვილი — ეს აქ-
ტი მოიხილავდა ერთგვარ გადასტრუქტურებასაც. „უ-
ჩაჩალების“ შემდგომი ორწლიანი კრიზისის პერიოდ-
ზემორე აღნიშნული ვითარებებიდან გამოშინდარე, სა-
ვსებით გახატები ხდება.“

1. ნანტოლი, რომელიც შემდგომ პერიოდში რუსთა-
ველის თეატრმა მოახდინა ინტელექტუალისმისკენ —
ეს იყო როგორც ისტორიულად, ასევე შემოქმედებითად
კანონზომიერი, თეატრალური ასახვის შეკუმელებობა-

რეფლექსოლოგიური ასახვის პრინციპებმა თვითონვე რომ უარყვეს თავიანთი ძალმოსილება და ცხოველ-

განვითარების თვალსაზრისით განპირობებულ იქნა ისეთი სინთეტური თეატრალური ფორმის შესამუშავებლად, რომელიც „კლოუნადის“ ელემენტთა აქცენტირების ვაშლის ხარჭზე წინ წამოსწევდა სცენურ აზროვნებას. სცენური აზროვნების წინ წამოწევამ თავისთავად გამოიწვია მსახიობის ინდივიდუალიზაცია; მსახიობი სცენაზე უკვე მოქმედებდა არა გარემო საგნებზე (სცენურ სიტუაციაში) რეფლექტორული რეაგირების პრინციპით, არამედ ინდივიდუალური მხატვრულ-შემოქმედებითი მხაობით. ინდივიდუალური შემოქმედებითი მიზნით, შინაგანად ჩასახული მიმართულებით. შემდგომ პერიოდში რუსთაველის თეატრმა მეტის მონღოლებით, მეტის გაზიარების სურვილით ჩაიხვედა სტანისლავსკის მოძღვრებაში — ზოგი რამ კიდევ აითვისა და გაიზიარა, მაგრამ თავის ინდივიდუალურ, სპეციფიკურად რუსთაველის თეატრისთვის ნიშანდობლად, ამბეტელის პერიოდში ფიქსირებულ არსებით და ძირითად პოზიციებს არ თმობდა. ის ფაქტი, რომ რუსთაველის თეატრში 1936-37 წლებიდან (ხოლო რუსეთის თეატრებში უკვე 1933 წლიდან) პოლიტიკურ-იდეოლოგიურ ვითარებათა გამო, სადაგმო-დეკორატიული გაფორმების და მუსიკალური გაფორმების ასპექტებში უნდა დაეკუთვნოთ საგანთა და თვით პანტომა ნატურალიზაციის პრინციპი — ეს ფაქტი სრულიადაც არ ნიშნავს იმას, რომ რუსთაველის თეატრი სამხატვრო თეატრის მეთოდით განვითარდა. ინტელექტუალიზმისკენ ნაბატომი რუსთაველის თეატრში ფსიქოლოგიზმის დამკვიდრებას კი არ გულისხმობდა, არამედ სცენური აზროვნების გაღრმავებას და სიტყვის საზრისის გამკვეთრებას. აკაკი ვასაძის მიერ მუდამ ირონიულად შეფასებული „ტკინის ქულეტი“ კვლავაც მიუღებელი რჩებოდა რუსთაველებებისთვის. „ცხვრის წყაროდან“ მომდინარე და ამბეტელის ხელმძღვანელობის პერიოდში აგრერიგ ამალელებული გმირულ-რომანტიკული ხაზი, სხვა მრავალთან ერთად, შემდგომ პერიოდშიც მტკიცედ იყო დაცული, თუნდაც იმ უბრალო მიზეზით, რომ იგი თვით „დურბუჯლთა“ სულისკვეთების გამოშვატეული იყო და მათი ხასიათიდან გამომდინარეობდა. ურველივე ეს იმიტომ ვახსენებ, რომ 20-იან წლებში აღძრული და განმტკიცებულ ძირითადი შემოქმედებითი სულისკვეთება განსხვავებულ პირობებშიც და განსხვავებულ გამომსახველობით ფორმებშიც მძლავრობდა.

მყოფელობა „ყარადების“ ფენომენში, ეს სრულიადაც არ ნიშნავს იმას, რომ მათ კეთილსმყოფელი კვალი არ დატოვეს. „რეფლექსოლოგიის მეთოდით“ მუშაობამ ზემოწინა და განავითარა რუსთაველის თეატრში სპეციფიკურად ქართული „თამაში“, როგორც სპეციფიკურად ქართული „კლოუნადის“ (ამ ცნების მაღალი კავებით) ძირები და საწყისები პლასტიკისა და რიტმის, ფესტისა და მიმიკის გამკვეთრება-გამომუშავების გზით. ამ მეთოდმა საშუალება მისცა ამბეტელსა და „დურბუჯლებს“ გაეღრმავებინათ, ეროვნულ მკვანებაარების ძალით დაეშუბრათ და გაემრავალფეროვნებინათ „თამაშის“ ის ასპექტები, „კლოუნადის“ ისეთი ფორმები, რომლებიც მათ პრაქტიკულად აითვისეს და აიპაცეს ჯერ კიდევ მარჯანიშვილის „ცხვრის წყაროდან“.

„ყარადებში“ რეფლექტორული ასახვის პრინციპთა დაძლევა და მათზე ამაღლება ამბეტელისა და სამხახიბო ანსამბლის მიერ ორგანიზალად და თავისთავად იმიტომაც მოხდა, რომ „რეფლექსოლოგიის მეთოდით“ კიდევ სხვა, უფრო სიღრმისეული, შემოქმედებითად მამოძრავებელ სულ სხვა ხასიათის მიზნობრივ ძალას გულისხმობდა. ეს აქ განსაკუთრებულად უნდა ითქვას და აკაკი ვასაძის ნაშრომშიც განსაკუთრებულად აღინიშნება, რომ „რეფლექსოლოგიის მეთოდით“ არ ყოფილა მხოლოდ და მარტოდღენ მხატვრულ სახეთა განხორციელებისთვის მოხმობილი საშუალება. ამ მეთოდს მათ შუერწყვეს ქართული თეატრის ეროვნულ-საზოგადოებრივი მხატვრების მიზნები. სათეატრო ხელოვნებაში მსახიობის ბიო-ფიზიოლოგიურ ძალთა აქცენტუაციით, ისინი ცდილობდნენ ეროვნული ენერჯიის, ეროვნული სამხახიბო სპეციფიკის წვდომასა და ამომზურებას სცენურ სიტუაციებში ქართველი მსახიობის უშუალოდ რეფლექტორული რეაგირების დონეზე.

„ადაშიანი სცენაზე როგორც კომპლექსი პირობითი რეფლექსებისა“! ამბეტელისა და ვასაძის მიერ განცხადებული ეს თეზა საკუთრივ რუსთაველის თეატრის 1926-33 წლების შემოქმედებით ცხოვრებაში გაცილებით მეტს ნიშნავდა, ვიდრე ადამიანისმცოდნეობით მეცნიერებაში რეფლექსოლოგიის მიერ წამოყენებული ბიო-მექანიკური თეორია. თუ რას ნიშნავდა ეს თეზა მაშინ რუსთაველის თეატრის პრაქტიკაში, ამას და სხვა არავით მნიშვნელოვან ინფორმაციას დოკუმენტური სახით გვამცნობს ქვემოთ დაბეჭდილი მოხსენება აკაკი ვასაძისა.

მარინე ვასაძე

რუსთაველის თეატრი თანამედროვე ეტაპზე, მისი შემოქმედებითი ცხოვრება და შემოქმედებითი მეთოდი, — აი, ეს არის ჩვენი დღევანდელი მსჯელობის საგანი. მაგრამ, ვიდრე მთავარ საკითხს შევეხებოდეთ, საჭიროდ მიმაჩნია, ზოგადად მიინც გავიზ-

როთ წარსულში ქართული თეატრის განვითარების გზები და ის საზოგადოებრივი ურთიერთობებიც, რომლებიც წინ უძღოდნენ რუსთაველის თეატრის დაბადებას და რომელთა ნანგრევებზე აღმოცენდა რუსთაველის თეატრი.



ლიტერატურულ-მეცნიერულ წყაროებსაც რომ თავი დავანებოთ, იმდენი თეატრალური და, ზოგჯერ, თვით ნამდვილი თეატრის ფორმებია დღემდე ჩვენს ხალხში ძველთაგან შემორჩენალი — თუნდაც „ყეენობა“, „ბერიკობა“, „ჩრდილობანა“, „აღბალგულარი“, „თეთრი გიორგობა“ (ათენგენობა) და სხვა, რომ შეგვიძლია დაბეჭითებით ვთქვათ: თეატრალიზების წყურვილი ქართველ ხალხს ოდითგანვე მოსდევს და, სხვა ერებთან შედარებით, მართლაც უდიდესი ჰქონია.

ქართული სახიობის ისტორია საუკუნეთა მიღმა, ჩვენი ხალხის ცხოვრების უღრმეს წიაღებში პოულობს სათავეს. ეს ასეა. და მაინც, ჩვენში, ოფიციალურად, ქართული თეატრის დასაწყისი რატომღაც 1850 წლით აღინიშნება. რატომ? რისთვის? ჯერ კიდევ საკითხავია: რომელი უფრო დიდი და ნამდვილი სახიობა იყო — გიორგი ერისთავის „დავა“ გამართული სალონური წრეებისთვის, თუ სახალხო სანახაობა „ყეენობა“, „ბერიკობა“ და „ჩრდილობანა“? თუმცა, ეს არც არის საკითხავი. გამგებისთვის პასუხი აშკარაა. მაშ, რატომ? რისთვის? ჩვენი პატრიცეპული ზოგიერთი თეატრალი და თეატრის სწავლულიც რატომ იფიწყებენ თუნდაც ერეკლე შერის კარის თეატრს და მის დიდებულ მსახიობ-მამულიშვილებს?!

განა ქართული თეატრის ბრალია ის უბედო ბედი, ყამთა ის უყამო ვითარება, რომელმაც გადაგავიწვია ქართული თეატრის ჩასახვა-განვითარებასთან დაკავშირებული ისტორიული მოვლენები, ისტორიული ფაქტები: არც ქართველ ხალხს და არც თანამედროვე ქართულ თეატრს არ ჩაეთვლება მიწუსად, რომ მას, დღეისთვის ოფიციალურად აღიარებულ ამ თარიღამდე (1850 წლამდე) თეატრის არსებობას არა თუ უმოწმებენ, არამედ, უბრალოდ, არც უხსენებენ ჩვენი თეატრის მეცნიერნი თუ თეატრალეები.

ჩვენ სრულიად არ ვცდილობთ დავაყენინოთ მნიშვნელობა 1850 წელს გიორგი ერისთავისეული თეატრის დაშკიდრებისა საქართველოში, ქართული თეატრისთვის ეს არის უდიდესი, უმნიშვნელოვანესი თარიღი. ერთი კი უნდა ვიცოდეთ: 1850 წელს გიორგი ერისთავის თეატრი აღმოცენდა წინანდელისგან სრულიად სხვა მიმართულებით, სხვა სახით, სხვა დანიშნულებითა და სხვა ხასიათით. აღრინდელი ქართული თეატრი იყო

უპირატესად და არსებითად სტიქიური, ნამდვილად სახალხო სანახაობა, ქართველი კაცის სულის და ხორცის არტისტიზმის გამოხსივება. გიორგი ერისთავის თეატრის დაბადება კი იყო გონიერად ჩატარებული ეროვნული ღონისძიება, სხვა უმთავრესთან ერთად, იმ ჩახშობილი თუ ჩაღველფილი არტისტული ცეცხლის გადასარჩენადაც, რადგან არტისტული სხივი ერთ-ერთი შემადგენელი ძალა იყო ქართველი კაცის ეროვნული ბუნებისა. ამიტომაც, ის გზა, რომელზედაც შედგა 1850 წელს გიორგი ერისთავის თეატრი, არამც თუ განსხვავდებოდა ქართული სახალხო თეატრის გზისგან, არამედ არავითარი მსგავსებაც კი არ ჰქონდა მასთან. ეს არც არის გიორგი ერისთავის და მის თანამებრძოლთა ბრალი, — მაშინ სხვა არც ღონე იყო და არც პირობები. იმ პერიოდისთვის ნამდვილი სახალხო სანახაობები ხალხთან ერთად სულსა ლაფავდნენ, — დღის წესრიგში ერის ეროვნული არსებობის გადარჩენის საკითხი იდგა და გიორგი ერისთავის თეატრი დაარსდა არა იმდენად ქართული სანახაობის, ქართული არტისტიზმის გადასარჩენად, არამედ სულ სხვა მიზნითა და დანიშნულებით. განსხვავება ძირშივე სკვივოდა, — განსხვავებას აპირობებდა ისიც, რომ 1850 წელს გიორგი ერისთავის თეატრი დაჰბადა ვიწრო კლასმა და მისი სამოქმედო სფეროც შეზღუდული იყო. განსხვავებას აპირობებდნენ ის საზოგადოებრივი ვითარებანიც, რომელთა წიაღშიც თვით გიორგი ერისთავი და მისი თეატრი ყალიბდებოდნენ. და, ცხადია, განსხვავებას აპირობებდა არსებითი მიზანი.

მეტყრობაზე საუკუნის 40—50-იანი წლების საზოგადოებრივი ცხოვრება და სულისკვეთება განაპირობა 1832 წლის შეთქმულების შედეგებმა. 1832 წლის აჯანყება მწარე გაკვეთილი აღმოჩნდა არა მარტო შეთქმულთათვის, არამედ თვითმპყრობელური ხელი-სუფლებისთვისაც. აშკარა შეიქმნა, რომ მეფის მთავრობა როზგითა და ურაპოლიტიკით ვერ აღმოფხვრიდა აჯანყების სულს ხალხის მოწინავე, შეგნებულ წრეებში. თავადებთან აზნაურთა უფლებრივი გათანასწორობითაც მთავრობამ ვერ შესძლო მოწინავე ძალთა დაპირისპირება, ეროვნული შეგნების ამღვრევა ხალხის წიაღში, იმდენად დამამცირებელი იყო თვით ფაქტი ერის ეკონომიკუ-

რად და პოლიტიკურად გამაცამტვერებელი აქციებისა. თავად-აზნაურთა და გლეხობის ბირთვი ვერ გახლიჩეს. რაც შეეხება მესამე ძალას — ვაჭრობას: იგი მხოლოდ ქართველთა ეკონომიკური შევიწროების (და, მცირედად, ეროვნული უფლების) იარაღად თუ გამოდგებოდა მხოლოდ. რადგან მაშინდელი ვაჭარნი თითქმის ერთთავად არაქართველები იყვნენ.

ჩვენი ეროვნული ენერჯია მაინც ისპრობდა, იგრძნობოდა პერსპექტივაც. ამიტომაც, საჭირო გახდა, რომ ეროვნული ენერჯია, რომელიც მთავრობის დაუკითხავად, სრულიად ბუნებრივად ფეთქავდა და, მოსალოდნელი იყო, რომ 1832 წლის შემდეგ, კიდევ არაერთხელ შეარყევდა თვითმპყრობელურ ხელისუფლებას საქართველოში, — აი ეს ენერჯია, რუსეთის მონარქიას სურდა მისსავე სასარგებლოდ გამოეყენებინა, მშვიდობიან კალაპოტში მოექცია და მიემართა ისეთნაირად, რომ ეროვნული ენერჯიის შემოქმედებითი უნარი არ გადასცილებოდა მთავარმმართველის სასახლის დირესა და კედლებს, რომელთა შორის, სოციალურ-პოლიტიკურმა პირობებმა, სასაბარჯოდ გამოსული კლასი (მოხელეებად და სამხედროებად ქცეული თავად-აზნაურობა) ელვის სისწრაფით მოექცა. ცარისტულმა რეჟიმმა ქართული ენერჯიის ალერსით მოშთობა მოიწადინა. მთავარმმართველმა ლა იმავ კულტურულმა მმართველმა, თავის მსხვერპლს, მოწინავე საზოგადოებას, ისეთი სიყვარულით მოხვია ხელეში, როგორც ლერმონტოვის დემონმა თამარს. 1832 წლის ამბოხებულთა ეროვნულმა ენერჯიამ, ეროვნული შემოქმედების საკუთარი გზის მოპოვების ძალამ, თანდათან მინავლება დაიწყო. მაგრამ განა სულ მთლად და განა ბოლომდე?!

ქართული ეროვნული ენერჯია, თვით ჩალველფლიც, ღველფს შიგნით, ნაკვერჩხლებს უჩუმრად ავიზგიზებდა; სამოციანი წლებიდან სულ უფრო თამამად უბერავდნენ სულს შემორჩენილ ნაკვერჩხლებს ქართველთა მეობის გადარჩენაზე გადაგებული თავდადებული მოღვაწენი. მაგრამ ცარისტულ ხელისუფლებასაც არ ეძინა და მისი რეჟიმის აღმსრულებელი იარაღიც შემართული იყო; და, აი, როდესაც, ორმოცი წლის შემდეგ, ჩვენმა მოღვაწეებმა მოკრძალებული პროტესტი განუცხადეს — „აგრე რად გვამცირებთ!“,

„აგრე უმოწყალოდ სულს რად გვხდით?“ მთავრობამ, დიმიტრი ყიფიანის სახით, ტრიაუნულ გონებას გირით თავი გაუქუქცა... მაგრამ — დაუებრუნდეთ თეატრს, რომელიც გიორგი ერისთავმა ჩამოაყალიბა.

გიორგი ერისთავი 1832 წლის შეთქმულთა თანამეგობარად და თავისი ეპოქის შვილი იყო. მისი თეატრი ფრთხილი, გონიერი განკვერტის, საჭიროების აღმსრულებელი შემოწამქმედი უფრო იყო, ვიდრე ეროვნული სულის არტისტიზმის ამოშუქება და ამოქუხება: ამასთანავე, ეს თეატრი არა იმდენად ხალხის (ძთლიანად ქართველი ხალხის), რამდენადაც გარკვეული სოციალური კლასების მოთხოვნილების და ესთეტიკის ამსახველი იყო, რომელსაც აკლდა ხალხურობაც და სახალხოობაც. მიუხედავად ყველა დადებითი თვისებისა, ეს იყო სოციალ-პოლიტიკურ ერთებებთან შეგუებული თეატრი, რომელშიც აისახა თვით გ. ერისთავიც — არტისტი და დრამატურგი, როგორც ევროპულ-რუსული სკოლის ნიჭიერი წარმომადგენელი საქართველოს მასშტაბით.

მთავარი დამსახურება ამ თეატრისა — ქართული ენის სცენიდან საჯაროდ ამეტყველება იყო. ეს იყო მისი უმთავრესი ეროვნულ-საზოგადოებრივი დანიშნულება. ხოლო დრამატურგიულ-საცენო თვალსაზრისით, მისი სიახლე მდგომარეობდა მოქალაქეთა, ქართულ სინამდვილეში აღმოცენებული ახალი საზოგადოებრივი ფენების და ახალი ურთიერთობების სცენურ ფორმებში წარმოჩენა. ერისთავის თეატრის დრამატურგიულ-საცენო შემოქმედება უპირატესად ოსტროვსკის მიმსგავსებული მეთოდით გაიშალა. ხელისუფლებისათვის კი მთავარი ის იყო, რომ გიორგი ერისთავის თეატრი არ უპირისპირდებოდა ხელისუფლებას და ქართული შინაურული ყოფის გაწამაწიაში იყეტებოდა. უთუოდ შორსმჭვრეტელ მმართველს შეუნიშნავი არ დარჩენია გიორგი ერისთავის თეატრის ეს „ლირსება“ და მან, მეფისადმი გაგზავნილ მოხსენებაში (რომელშიც განმარტავდა ქართული თეატრის წამოწყების ამბავსაც), გიორგი ერისთავს „ქართული მოღვირი“ უწოდა და, ცხადია, უწოდა უფრო მეტად ორაზროვნული, ვიდრე პირდაპირი გაგებით.

სცენიდან ქართული ენის ხმამალა აქლერება მაინც ენოთირებოდა ხელისუფალთ და

ეს ჩვენი „მოლოერის თეატრიც“, ვორონ-
ცოვის საქართველოდან წასვლასთან ერთად,
დაიშალა. მაგრამ — არ კი გამქარალა: მთავარ-
მმართველის სასახლიდან თეატრი, როგორც
ეროვნული შემონაქმელი, გადაბარგდა და-
მარცხებულ აჯანყებულთა ოჯახებში, სადაც,
დროგამოშვებით, იმართებოდა წარმოდგენე-
ბი. ერთ ასეთ უპირველეს ოჯახად რომელ-
მომგვევლინებოდა, თუ არა ოჯახი დიმიტრი
ყიფიანისა. სწორედ დიმიტრი ყიფიანის
ოჯახში ჩამოყალიბდა მუდმივი ქართული და-
სი და კიდევ შეიქმნა თეატრის ამხანაგობის
წესდებაც, — ყოველივე ამაში მხურვალე
მონაწილეობა მიიღო დიმიტრი ყიფიანის
მთელმა ოჯახმა.

სათეატრო ხელოვნების საქმეში მოწინავე
ოჯახთა ხელშეწყობა და ამხანაგობის წეს-
დებათა შედგენა — ყველაფერი ეს ქართულ-
მა ინტელიგენციამ რუსული ინტელიგენცი-
ისგან სასიკეთოდ გადმოიღო და შეითვისა.
რუსული თეატრის შექმნა-განვითარებაში
რუსეთის ინტელიგენციის მონაწილეობის
გამოცდილება კარგად ჰქონდა შესწავლილი
50—60-იანი წლების ჩვენს ინტელიგენციას
და სწორედ რუსული მოწინავე ინტელიგენ-
ციის გამოცდილება გამოიყენეს ჩვენში თე-
ატრის ცხოვრების განმტკიცებისათვის. აღ-
სუმბათაშვილის მოწმობაც არ არის საჭირო
იმისათვის, რომ მიგზვდეთ—1832 წლიდან სა-
ქართველოს მოწინავე ინტელიგენციასა და
რუსეთის მოწინავე ინტელიგენციას შორის
მტკიცე სულიერი ხიდი გაიღო, რომელზეც
ჩვენებს უბაჟოდ გადმოჰქონდათ მაშინდელი
რუსეთის ხელოვნების კულტურა და კულ-
ტურა საყოთრივ თეატრისა. რუსეთის მოწი-
ნავე ინტელიგენცია და მისი მაგალითი ჩვენ,
ჩვენის მხრივ, შევბად და შევლად მოგვევ-
ლინა. დიდებული და ცხოველყოფილი იყო
მაშინდელი რუსეთის იმპერიის მცირე თეატ-
რი, რომლის მეთოდი და მიმართულება, სამ-
ხატვრო თეატრის დაარსებამდის, ერთბაშად
წაშლიდა. შჩეპკინი, სადოვსკები,
ერმოლოვა, ჩვენი სუმბათაშვილი-იუჟენი და
სხვები, მცირე თეატრის და, საერთოდ, მა-
შინდელი რუსეთის სცენის მსახურნი, თავი-
ანთი უქცნობი ოსტატობით ხიბლავდნენ ლი-
ბერალურად განწყობილ, მოწინავე მისწრა-
ფებებით ატაცებულ რუსულ ინტელიგენციას.

საქართველოში გლეხთა გათავისუფლების
შემდეგ, ნაციონალური ბურჟუაზიის ფორმა-

ცია სწრაფად მიმდინარებოდა და სათავად
აზნაურო საადგილ-მამულო ბანკების დაწარ-
მება თბილისსა და ქუთაისში, საქართველოს
პოლიტიკურ-ეკონომიური ცხოვრების მძლავრ
წარმმართველ ძალად იქცა. ამ დროიდან
ჩვენი ცხოვრებაც ვითარდებოდა იმ ტვი-
ვილებითა და მისწრაფებებით, რომელთაც
მაშინდელი რუსეთის საზოგადოებრიობა ვა-
ნიციდდა. ერთნაირმა სოციალურ-ეკონომი-
ურმა პირობებმა თითქმის ერთნაირი იდეუ-
რი მისწრაფებები შექმნეს არა მარტო პო-
ლიტიკის, არამედ ხელოვნების სფეროებშიც
და, კერძოდ, თეატრშიც. მსგავსი მსგავსა
ჰბადებოდა და, რუსული თეატრის ანალოგიით
დაშკერდებულმა ქართულმა თეატრმა რუ-
სული თეატრის შემოქმედებითი მეთოდიც
გადმოიღო. ყოველივე ამან ანალოგიური ინ-
დივიდუუმებიც კი დაჰბადა არა მხოლოდ
ლიტერატურის, არამედ სასცენო ხელოვნე-
ბის სფეროშიც: ვასო აბაშიძე, მავო საფა-
როვა-აბაშიძისა, ვალერიან გუნია, კოტე მეს-
ხი და სხვანი, რომლებმაც ქართულ სცენაზე
მტკიცე საფუძველი ჩაუყარეს ინდივიდუა-
ლურ სამსახიობო შემოქმედებას, პროფესი-
ულ სამსახიობო კულტურას — ყველა ესენი,
არსებითად, მცირე თეატრის სამსახიობო
სკოლის მეთოდის ისეთ ამთვისებლებად გვევ-
ლინებიან, რომლებიც, თავიანთი ნიჭითა და
ოსტატობითაც, არა თუ უტოლდებოდნენ,
არამედ, ზოგის მხრივ, უფრო მაღლაც კი
დებოდნენ მცირე თეატრის წარმომადგენ-
ლებზე. მცირე თეატრის მრავლის მხრივ შე-
შურდებოდა ასეთი ტალანტებისა. ჩვენს
ქართულ შესანიშნავ ინდივიდუალურ ანსამ-
ბლში მაინც ოთხი ოსტატი გამოირჩეოდა
განსაკუთრებულად. — ამ ოთხმა ტალანტმა,
ინტელიციისა და ბუნებითად ქართული მო-
ნაცემების ძალით, მცირე თეატრისეული
სკოლისა თუ მეთოდის არტახები გადალანა
და შექმნა მარად უკვდავი, ეროვნული ნიღ-
ბები. ეს ნიღბები, მთლიანობაში რომ შევა-
ფასოთ, ერთი ხალასი, ფასდაუდებელი საგან-
ბურია ჩვენი ეროვნული თეატრისა. რომ და-
ვაკონკრეტოთ ეს ნიღბები, გამოვა, ვასო აბა-
შიძის — მოქალაქეს ნიღაბი, ნატო ვაბუნი-
ას — მაქანკალის და ვაჭრის ცოლების ნიღა-
ბი, მავო საფაროვა-აბაშიძის — ცქრილა კე-
კე-კეკლუცას ნიღაბი და, ბოლოს, დიდებული
ლადო მესხიშვილის ტრადიციული ნიღბები. ეს
იყო ბრწყინვალე და მაღალი ძალა უშუალოდ

ჩვენი წინამორბედი ქართული ეროვნული თეატრისა. ხსენებულ ოსტატთა ხელოვნებაში განსაკუთრებით ის არის საგულისხმო, რომ მათი ნიღბები ადასტურებდნენ და სამომავლოდაც მოასწავებდნენ პროფესიული თეატრის მიახლოებას სახალხო თეატრალურ ფორმებთან. მაგრამ, სამწუხაროდ, დიდებულ მსახიობთა ინტელიციტი მიგნებულ-შექმნილი სახეები, ზემორე ნახსენებმა თეატრალურმა მეთოდმა ყოფა-ცხოვრებისეული სცენური ვითარებების მარევეში მოაქცია და გულუბრყვილოდ პათეტიკურ პატრიოტულ პიესებზე დაახურდავა. მათ ტლანტს, წესით, უმადლესი თეატრალური კულტურის მწვერვალებზე უნდა ებრწყინა და ბედმა კი, პროვინციალურ ორღობებში მოაქცია.

1879 წლიდან ქართული თეატრის და რუსული თეატრის გზები თითქმის განხუყრულად, გვერდიგვერდ მიმდინარეობდნენ 1917 წლის რევოლუციამდე. ასე ვთქვათ: თუ რუსული თეატრის შემდეგი ეტაპი სამხატვრო თეატრი და მისი ფსიქოლოგიზმი იყო, ქართულ თეატრშიც იგივე მეთოდი მძლავრობდა.

1920 წლამდე ჩვენს თეატრში ვერცინ შებედა წინაღდგომოდა ამ მიმბაძველობადაქვემდებარების პროცესს, რადგან მაშინდელი ქართული თეატრალური კულტურის მარავი სწორედ ამ ფსიქოლოგიზმით ამოიწურებოდა. თუ ძველებს სახალხო თეატრალური ფორმების ნახვად ვაგანცდა წინააღმდეგობა ვერც შეეძლოთ (სხვადასხვა სახალხო დღესასწაულებზე), შემდგომ თაობებს ამის საშუალებაც აღარ ჰქონდათ: როგორც ცნობილია, ჩვენი „ყვენობის“, „ბერიკობის“ და სხვა ხალხურ სადღესასწაულო სანახაობათა ატმოსფეროში ქართული ენერჯის, ხალხში ღრმად ჩამარხული შეურიგებლობის სულისკვეთების და გაბედული ფანტაზიის ზემოქმედებით შეშფოთებულმა, სულიერად შეძრულმა და მოთმინებიდან გამოსულმა მთავარმმართველმა დუნდუკოვ-კარსაკოვმა თავისი სასტიკი „უჯახით“ სამუდამოდ აკრძალა ეს „საშიშარი სანახაობები“ და მართლაც, ყველა დამპყრობელთა შემამარწყუნებელი ეს-უაშკარავესი და უმწვევესი „სატირები“ — ყვენობა და მისი მსგავსი ხალხური სახიობანი. დიაღ ჩვენი ხალხის ადათ-ჩვევებში სანახაობრივ-შემოქ-

მედებითი მიმართულებით ეროვნული ენერჯის გამოძველებული სახალხო-სადღესასწაულო ფორმები ავკიკრძალეს და მოგვიშალეს, ხოლო სხვის მიმბაძველობას მიწებებულნი, სხვების გატყეპნილ გზებზე მიმდინარე, ყოფის გაწამაწიამი ჩავლული თეატრის ნება კი დაგვრთეს მეფის დანიშნულმა მთავარმმართველებმა და ესეც — დიდის ვივაგლახით. აი, ასეთი იყო მეფის სამართალი და ჩვენი თეატრის მდგომარეობაც 1917 წლის ჩვეოლუციამდე.

რაც დრო ვადიოდა, სხვებისგან ნახსენები მეთოდების არაცხოველყოფილობა ქართული თეატრისთვის, ქართული მსახიობებისთვის, სულ უფრო და უფრო საგრძნობლად ჩნდებოდა. მაღალი ეროვნული მისწრაფებების გამძლეობა, სოციალურ-პოლიტიკური რევოლუციური მოძრაობის გამწვავება, საზოგადოებრივი ცხოვრების ასპარეზზე ახალი სოციალური კლასის — პროლეტარიატის გამოსვლა, 1905—1907 წლების რევოლუციები ჩვენს ცხოვრებას აღავსებდნენ ახალი შინაარსებით, ახალი მიზნებით, ახალი ინტერესებით... ყველაფერი ეს სათანადო ფორმებით უნდა ასახულიყო ხელოვნებაში. ლიტერატურისგან განსხვავებით, თეატრი თავისი ღრთის მოთხოვნილებათა მიღმა დარჩა თავისი ფორმითაც და შინაარსითაც. ქართული თეატრი ასეთ ვითარებაში ჩაყარდა მარტო იმიტომ კი არა, რომ ღრთის შესაბამისი აქტუალური პიესები არ იწერებოდა, ან მათი დადგმის ნებას არავინ მისცემდა თეატრს, — რომ დაწერილიყო კიდევ ასეთი პიესები, სამხატვრო თეატრის მეთოდით დადგმულნი, ისინი საჭირო შედეგს ვერ გამოიღებდნენ. მარტო პიესები არ აპირობებენ თეატრში რევოლუციებს და მაყურებელსაც ვერ აღძრავენ რევოლუციური, განმახლებელი სულისკვეთებით. საქმეა პიესების დადგმა და თამაში ისეთი ფორმით, ისეთი მეთოდით, რომლითაც შენს მაყურებელს, შენს ხალხს აღძრავ. სამხატვრო თეატრის მეთოდით კი ჩვენს მაყურებელს ვერ აღძრავდი. ეს ცხადია და, ასეც იყო ეს. ჩვენი ნაციონალური ინტელიგენცია, საქართველოს ბურჟუაზიულ ფენათა და პროლეტარიატის ახალგაზრდა წარმომადგენლები, არსებითად განსხვავდებოდნენ იმ რუსი მაყურებლისგან, რომელიც „ალუბლის ბაღის“



აჩვენავს ცხარე კრემლით მისტიროდა. საბოლოო ჯამში, ჩვენი თეატრი მაცურებელს იზიდავდა მხოლოდ „სამშობლოთი“ და „ლატით“ და, ამ წარმოდგენებშიც, ერთი მხრივ, ზომიერე ჭარბი პათეტიზმი და, მეორე მხრივ, ფსიქოლოგიზმიც, გმირული წარსულის განცდით აღტაცებულ გემოვნებიან ქართველ მაცურებელს ცივ წყალს ასხამდა. ქართულ თეატრს სულ უფრო და უფრო ურყევდა საფუძვლებს მისთვის არაორგანული ყოფითობა და, მეორე მხრივ, მისივ საკუთარი გულუბრყვილო პათეტიზმი.

კრიზისი აშკარა იყო. ქართულ თეატრს სამოსი შემოეფლითა, — მისი სიშიშველე „სინათლის“ დადგამ მდროებით დაფარა და მოხერხებულად შექმნა ისეთი თეატრალური ღირებულება, რომელიც დიდ ქვაბში არ ეტია და პატარაში კი სულ არ იყო. ქართული თეატრის კრიზისის ნამდვილი მიზეზი, უფრო სწორად — ქართული თეატრის გაუბედურება დასამც და საზოგადოების გარკვეულმა ნაწილმაც თბილისში ქართული თეატრის შენობის დაწვეას გადააბრალეს. ბევრს შეხედობლივთ მაშინ ისეთს, რომელიც აცხადებდა: რომ არ დამწვარიყო თეატრის შენობა, ნახავდით ახლა რა ბრწყინვალე სპექტაკლები გვექნებოდა და რანაირი შენანიშნავი დასი გვეყოლებოდაო. ცხადია, შენობის დაწვა დიდი უბედურება გახდა ქართული დასისთვის, მაგრამ საერთოდ ქართული თეატრის განვითარების ისტორიაში და ქართული თეატრალური შემოქმედების გზისთვის, იმ პერიოდის „უბედურება“ პატარა სამწუხარო ეპიზოდია. იმ „უბედურების“ გადალახვას უთუოდ შეძლებდა იდეურად აღჭურვილი, მონოლითურად შეკავშირებული ღონიერი კოლექტივი. მაგრამ ეს ასე არ მოხდა. და რაკ ეს არ მოხდა, მაშასადამე, ქართული თეატრის კრიზისის მიზეზიცა და სათავეც იქ ემარხა, სადაც ქართული ეროვნული ენერჯის, ქართული შემოქმედებითი სულის მონოლითური გამოვლინების გზები დახშეს ღუნდუკოვ-ქარსაკოვებმაც და ჩვენმა ჰედოვლათობამაც.

ქართული თეატრი საქველმოქმედო მდგომარეობაში ჩავარდა. ასეთ მდგომარეობაში განაგრძობდა იგი თავის არსებობას, როდესაც თებერვლის რევოლუცია მოხდა. რევოლუციის ტალღამ ჩვენს თეატრს სხვისგან ნასესხები, სიფრიფანა ნიჩაბიც კი გამოვლი-

ჯა ხელიდან და, აი, ასე, ცისა და წყლის ანგარიშით, ბარა დარჩა ქართული თეატრი, — მხოლოდ ზოგჯერ, ისიც შორიდან, შუქურასავით თუ გაგვინათებდა ხოლმე გზას დრამატული საზოგადოება.

ამ ყოფაში იმყოფებოდა ქართული თეატრი უხერხემლო და უნიათო მენშევიკური ხელისუფლების დროსაც და, მხოლოდ დიდი ჰუბან-წყვეტის, დიდი წვალების შემდეგ, მენშევიკების ხელისუფლების მესამე და უკანასკნელ წელიწადს (1920 წელს) ქართული თეატრი, როგორც იქნა, სახელმწიფო ხარჯზე იქნა აყვანილი. დაარსდა სახელმწიფო ქართული დრამა და, ვისაც კი მაშინ საქართველოში მსახიობის და რეჟისორის სახელი ერქვა, თითქმის ერთთავად ყველას თავი მოუყარეს სახელმწიფო დრამაში, ახლანდელი რუსთაველის თეატრის შენობაში: თავი მოუყარეს ყველანაირი უნარის, ყველანაირი ჰეაუსის და გემოვნების მსახიობსა და რეჟისორს.

ასე და ამრიგად, შენობის საქმე, როგორც იქნა, მოგვარდა, — ქართველმა მსახიობებმაც და რეჟისორებმაც მართლაც საუკეთესო შენობა მოვიპოვეთ. მაგრამ განა მარტო შენობაზე მიდგა საქმე? ფულიც ანუ ჯამაგირის საქმეც მეტ-ნაკლებად მოგვარდა — სახელმწიფო ჯამაგირი დაგვინიშნეს, მაგრამ, განა მარტო ფულზე ეკიდა თეატრის ბედი? დასაწყისში სინდისიერად შეუუღებქით მუშაობას, მაგრამ — განა მარტო სინდისიერი დამოკიდებულება საქმისადმი გადაწყვეტად შევლის თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებას? არა! ვერც ჯამაგირის დანიშვნამ, ვერც შესანიშნავი შენობის კედლებმა და ვერც პირველმა ხალისიანმა მონღომებამ ვერ უშველა შემოქმედებით ცხოვრებას და, ნელ-ნელა, სინდისმაც იკლო, ხასიათიც მოიშალა. საგულისხმო ვერაფერი ვერ გავაკეთეთ, დასი ვერ დაიგეშა ერთი მიმართულებით, არ იყო შემოქმედებითი იდეა, რომელიც აღვიტაცებდა. ახალი რამ იყო საჭირო, რალაც მნიშვნელოვანი და ძლიერი, რალაც გადაწყვეტი და ცხოველყოფელი, მაგრამ — რა?! როგორი უნდა ყოფილიყო ეს რალაც „ახალი“ და „მნიშვნელოვანი“, ამას არც მთავრობა გვეუბნებოდა და არც საზოგადოება. ჩვენ კი, ახალგაზრდა მსახიობთა ერთი ნაწილი, თავიდანვე ვვრძნობდით, რომ ქართული თეატრი ძველი გზით ვეღარ განვითარ-



დებოდა, რომ საჭირო იყო ახალი გზის მიგნება და განვითარება. მაგრამ ჩვენ ვიყავით ახალგაზრდები, ჩვენ ვერ ვპერტდით ახალ გზას და ვინ გვეტყოდა „ახალს“, ვინ შეგვაგონებდა ნამდვილად საინტერესოს, ყურადსაღებს და ცხოველყოფილს — ასეთი არავინ ჩანდა და ამაზე ვერავინ ვერაფერს გვეუბნებოდა.

აი, სწორედ ამ დროს, სანდრო ახმეტელ თავისი „ბერლო ზმანიით“, ნატურალისტური და ფსიქოლოგიური ძველმანებით მიმქრალ ცაზე ელვასავით განათდა. მაშინდელმა თეატრმა თუმცა სიხარულით აღიტაცა ეს სიახლე, მაგრამ — „რაც გინახავს, ველარ ნახავ“-ის დადგმის შემდეგ, სანდრო ახმეტელი თეატრიდან წავიდა. „ბერლო ზმანიას“ მეხით ამოთხრილი ორმო ისევ ნატურალისტური ნაყარით ამოავსეს, დატკეპნეს და — კვლავ ძველი გზა დაისახა ჩვენს წინაშე.

ვინ იცის, კიდევ რამდენ ხანს ილოღილებდა ქართული თეატრი ძველი გზით, რომ საქართველოში პოლიტიკური გადატრიალება არ მომხდარიყო. ახლებურ საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ვითარებებისთვის სრულიად შეუსაბამო აღმოჩნდა ის, რაც აქამდე დიდ ქართულ თეატრში კეთდებოდა როგორც შინაარსით, ასევე ფორმის თვალსაზრისით. საბჭოთა ხელისუფლებამ გარკვეული მოთხოვნები წამოუყენა და დღესაც უყენებს ქართულ თეატრს, როგორც ხალხის იდეურ ორგანიზატორს და ენოციურად მომპარტყელს. პირველ ყოვლისა, საბჭოთა ხელისუფლებამ თეატრს მოსთხოვა ხელოვნება ფორმით ნაციონალური და შინაარსით სოციალისტური.

ვითარებებმა ცხადყვეს, რომ თავდაპირველად, თეატრიცა და ხელისუფლებაც, თავიანთი მისწრაფებებით და პოზიციებით, ურთიერთისთვის უცხონი აღმოჩნდნენ და, აი, 1922 წელს, ქართული თეატრის დახურვის და მისი ახლებურად ორგანიზების საკითხი დაისვა, ვინაიდან იმგვარი თეატრი არც საზოგადოებას და არც დასს არ აკმაყოფილებდა. მოიშალა დასიც და, თეატრს განუღდა მასურებელიც. ქართული თეატრის წინაშე ხელახლა (უკვე მერამდენედ) დაისვა, და დაისვა უმწვავესად, ყოფნა-არყოფნის საბედისწერო კითხვა.

სწორედ ამ დროს რუსეთიდან ახალი ჩამოსული იყო კოტე მარჯანიშვილი. ჩვენმა საზოგადოებამ და ხელისუფლებამ კოტე მარ-

ჯანიშვილს სთხოვეს ქართულ თეატრს ჩაეღო გომოდა სათავეში, რაზედაც თანხმობა განაცხადა ბატონმა კოტემ და განათლების კომისარიატმა ქართული თეატრის დახურვის საკითხი დროებით მოხსნა.

„ცხვრის წყარომ“ იხსნა ქართული თეატრი. მას მოჰყვა „ჰამლეტი“. იყო სხვა წარმატებებიც, მაგრამ თანდათან თავი იჩინა თვითნებობამ, ნაქარებობამ, უდისციპლინობამ. წამყვანი და უნარიანი ახალგაზრდა აქტიორებისთვის ცხადი გახდა, რომ მარჯანიშვილის შემდეგი წარმატებითი მუშაობა წმინდად მხატვრული სპექტაკლების სახით, ვერ იქნებოდა თავმდები იმისა, რომ ქართულ თეატრს იგივე ბედი არ ეწეოდა, რაც წინათ ეწია. საჭირო იყო მტკიცე დისციპლინა, საჭირო იყო თეატრალური რეორგანიზაცია, საჭირო იყო ერთიანი მიმართულებით, ერთიანი პრინციპით, ერთიანი გაგებით და მკაცრი გეგმონებით საქმის წაძღოლა. საჭირო იყო მაღალკულტურული, თეატრალურად აღზრდილი კოლექტივის წარმართვა ერთი მიმართულებით, ერთიანი სულისკვეთებით, რადგან მარტო კარგი დადგმებითაც თეატრი ვერ დამკვიდრდება. თეატრის დამკვიდრებას სჭირდება მოქალაქეობრივი შეგნება, ეროვნული შემართება, მკაცრი ორგანიზაცია.

დაიხ, საჭირო იყო ისეთი მონოლითური, პრინციპულად შეკავშირებული კოლექტივის შექმნა, რომელიც შეძლებდა უშედავით ბრძოლას უცარგის ტრადიციებთან, ჭრელ-ჭრულებთან, ძველმანებთან, რომლებიც გონებას უმღერებდნენ ქართულ თეატრს.

ასეც მოხდა. სანდრო ახმეტელის მეთაურობით ჩვენს თეატრში დაარსდა მსახიობთა კორპორაცია „დურუჯი“, რომლის სპატიო წევრად კოტე მარჯანიშვილი ავირჩიეთ. კორპორაცია დაარსდა თეატრალური პროფესიული თვითგანვითარებისა და თვითგანმტკიცების მიზნით; და ვიდრე ტრადიციული თეატრის ფორმათა და წესთა ნგრევაში ვიყავით, მარჯანიშვილის ნიჭი და ავტორიტეტი ერთ-ერთ უმთავრეს დასაყრდენ ძალას წარმოადგენდა კორპორაციისათვის. მაგრამ ახალი ქართული თეატრის გზის განჭვრეტისა თუ დასახვის საკითხში კორპორაციის და კოტე მარჯანიშვილს არ ჰქონიათ ერთი გარკვეული შეხედულება, ერთიანი პრინციპი. სამწუხაროდ, მარჯანიშვილი თვითვე ეწინააღმდეგებოდა და არღვევდა იმ ძალას, იმ ცხოველყოფილობას, რომელიც გვაფრთოვანებდა.



1926 წელს ჟურნალ „დურუჯში“ მე ვწერდი, რომ 1922 წლის 23 ნოემბერი ქართული თეატრის ისტორიაში არ წარმოსდგება მარჯანიშვილის „ცხვრის წყაროს“ ძალით. ეს მართლაც ასეა. მართალია ისიც, რომ „ცხვრის წყაროში“ გამოჩნდა სულ ახალი ხაზი, ახალ მეთოდს, ახალი წარმოდგენის ფორმაცია, როგორცაც ვერც ერთი თეატრის განსახიერებას ვერ შევადარებთ, — ეს იყო სინთეტური თეატრის დაწყება თუ ჩასახვა საქართველოში კოტე მარჯანიშვილის წარმოდგენით „ცხვრის წყარო“... მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს და მე ეს არც არასდროს განმიცხადებია, რომ ამ წარმოდგენაში სპეციფიკურად ქართული სამსახიობო კონტური საბოლოოდ მოიხსნა და მოიხსნა, რომ ამ წარმოდგენით უკვე საბოლოოდ მოხდა რეფორმაცია ქართული თეატრისა, რომ უკვე მოხდა რევოლუცია, რომ ძველი უკვე დავანგრეით და ახალი საბოლოოდ დავამკვიდრეთ. დიახ, საბჭოთა ქართული თეატრის დასაწყისში მარჯანიშვილის შექმნილი მაღალნიჭიერი სპექტაკლები ჯერ კიდევ არ მოწმობენ იმას, რომ ქართული თეატრის რეფორმა იქვე, საბოლოოდ დასრულდა, როგორც ამას სწავლულის კოლოთი პატივემული ამაღლობელი შეავიწყებს საზოგადოებას... თუმცა, ეს იწილობილო აქ რა მისატანია.

აშკარა და მთავარი არის ერთი: კორპორაცია თუმც ბუნდოვნად იაზრებდა, მაგრამ მძაფრად განიცდიდა, რომ ერთი გარკვეული ორიგინალური და, რაც მთავარია, ქართული თეატრისთვის ორგანული, ინდივიდუალური შემოქმედებითი მეთოდისთვის ბრძოლა იყო საჭირო; კორპორაცია კიდევ იბრძოდა ასეთი მეთოდის შესამუშავებლად, რადგან ამაში ხედავდა თავისი თაობის ისტორიულ დანიშნულებას და გამართლებასაც.

კოტე მარჯანიშვილის უნივერსალური მხატვრულ-შემოქმედებითი გამოცდილების მარჯვს ჩვენ ხარბად ვეწაფებოდით სწორედ ამ ორიგინალური მეთოდის გამოსამუშავებლად, რადგან ყოველი სიხლის გამომუშავებას, ვიცოდით, ოსტატობის დაუფლება და გამოცდილების გაზიარება სჭირდება. მაგრამ მარჯანიშვილისგან ჩვენ ვიზიარებდით და ვითვისებდით იმას, რაც იყო გასაზიარებელი და ასათვისებელი. მთავარი, რასაც ჩვენ არ ვიზიარებდით, ეს იყო ეკლექტიზმის გამოვლინებები და კიდევ ის, რომ მარჯანიშვილი გვიჩვენებდა ევროპული გზით გველო

ნანამ, სანამ თანდათან გაცხოველდებოდა და ამოიზიდებოდა წარსულის წიაღებიდან ქართული, ორიგინალური, ჩვენი ბუნებისთვის ორგანული სათეატრო ხელოვნების ფესვები საქართველოში (იხ. მარჯანიშვილის წერილი ალმანახ „კავკასიონში“). ჩვენ არ გვინდოდა ეს და ჩვენ ვგრძნობდით, რომ გვაქვს უნარი და ძალა საკუთარი გზის, საკუთარი ეროვნული ფორმების გამოქვეყნისა.

შეხედულებათა სხვადასჯავობა თანდათან მწვავედებოდა. პრინციპული დაპირისპირება კორპორაციასა და მარჯანიშვილს შორის „ლამარას“ დადგმამ საბოლოოდ გამოაწმკარა. კოტე მარჯანიშვილმა ახმეტელის დადგმული „ლამარა“ არ მიიღო და მეორე მოქმედების შემდეგ წავიდა თეატრიდან. მას შემდეგ იგი არ დაბრუნებულა რუსთაველის თეატრში სამუშაოდ. მისი წასვლით დასრულდა რუსთაველის თეატრის ისეთი მხატვრული ფორმა, რომელიც იქმნებოდა მარჯანიშვილის, ახმეტელის და „დურუჯში“ კომპანიონობით. თეატრში დარჩა სანდრო ახმეტელი და „დურუჯი“. ჩვენი მუშაობის კრისტალიზაცია თანდათან ხდებოდა, როგორც შემოქმედებითი მეთოდის გამოსამუშავებლად, ასევე იმ ეკლექტიკური რეპერტუარის და ეკლექტიკური სცენური ფორმების უკუსაგდებად, რომელთაც ადრეც ორგანიზაციულად ებრძოდა „დურუჯი“.

თეატრის ახლებური მუშაობის კურსი და მეთოდი, მისი მხატვრული ფორმა, მისი საომავლო გეგმები და ძირითადი სტილი ყველა შემდგომი წარმოდგენებისა „ლამარამ“ განსაზღვრა. შეიძლება ისიც ითქვას, რომ „ლამარამ“ გამოარკვია პერსპექტივაში მსახიობთა შესაძლებლობებიც. და ბოლოს: „ლამარაში“ მიგნებულ იქნა საკუთარი, ეროვნული, სპეციფიკური რიტმი, რომელიც ქართულ თეატრს უნდა ახასიათებდეს და ჩვენი ეროვნული ფესვებითაა ნასაზრდოები. მაგრამ ჩვენი მუშაობის გამძლეარებისათვის საჭირო იყო, აგრეთვე, არა მარტო ახალი, არამედ შინაარსობრივად და თემატურად აქტუალური, თანამედროვე რევოლუციური სულისკვეთების ამსახველი პიესები. და, აი, თეატრის მტკიცედ აღებულმა კურსმა იდეოლოგიურად გამართული პიესებისკენ და ეროვნული ფორმების ძიება-განმტკიცებისკენ, შექმნა პირობები, რომ გამომუშავებულიყო თავისებური, ორიგინალური, ქართული თეატრისთვის ნი-



მანდობლივი შემოქმედებითი მეთოდი, რომელიც შეიძლება შეფასდეს პირველ ნაბიჯად ქართული თეატრის მიერ საკუთარი მხატვრულ-შემოქმედებითი გზის გამოუმუშავება-განვითარების სფეროში.

ახლა, ორიოდ სიტყვა ჩვენი თეატრის შემოქმედებით მეთოდზეც უნდა ითქვას.

როდესაც ჩვენი თეატრის მეთოდზე ანუ სიტემაზე ვლაპარაკობთ, ეს იმას როდი ნიშნავს, თითქოს თეატრს აქვს მეცნიერულად დასაბუთებული თეორია.

შემოქმედებითი მეთოდი ხელოვნებაში უშუალოდ უკავშირდება ხელოვანის შინაგან თვისებას, რომელიც საძირკველია მისი ნაწარმოებებისა. სწორედ ნაწარმოებების შეფასების საფუძველზე გამოჰყავთ მეცნიერებს სხვადასხვა ხასიათის თეორიები. მეორე მხრივ, თუ ხელოვანის შინაგანი შემოქმედებითი თვისება არ გულისხმობს მთლიან სისტემას ანუ მთლიანი ხასიათის შემოქმედებით მეთოდს, მაშინ მის ნაწარმოებებზე აგებული თეორიაც ქაოტური აღმოჩნდება. და ბევრიც რომ ვეცადოთ უსისტემობის აყვანა სისტემაზე — არაფერი გამოვა, წყლის ნაყვა იქნება და მეტი არაფერი.

მე აქ იმას თქმა მინდა, რომ, რასაც მეცნიერნი აყალიბებენ თეორიად ანუ სისტემად ამა თუ იმ ხელოვანისა თუ შემოქმედებითი კოლექტივის ნამუშევართა შესწავლის შედეგად — ამ თეორიას ანუ სისტემას, როგორც მიმართულებას, როგორც შემოქმედების პრინციპს, უკვე თავის თავში შეიცავს ხელოვანი მისი შემოქმედებითი თვისების სახით. თვით ხელოვანისთვის ეს თვისებაა მეთოდიც და სისტემაიც, რადგან იგი მას იაზრებს.

უსისტემოდ, მეთოდის გარეშე, რაიმეს აშენება, ისიც ხელოვნებაში, ყოვლად წარმოუდგენელია. მაშასადამე, როდესაც რუსთაველის თეატრში სანდრო ახმეტელის დასახულ მეთოდზე ვლაპარაკობთ, ეს იმას როდი ნიშნავს, თითქოს რაღაც დასრულებულ, მეცნიერულ-თეორიულად ჩამოყალიბებულ მეთოდზე შეგვეძლოს მსჯელობა. ეს მეთოდი ჯერ ჩამოყალიბების პროცესშია, გამყარების პროცესშია და, როგორც დასის, ასევე მისი ხელმძღვანელის მხრივ, მომავალში არა ერთ და ორ კორექტივს განიცდის. ამდენად, ჩვენი კოლექტივის მხატვრული პოტენცია ხანგრძლივი და განვითარებადი იქნება იმ

პრინციპით და იმ მიმართულებით, რა პრინციპითაც და რა მიმართულებითაც მისი დღევანდელი შემოქმედებითი ცხოვრება მიმდინარეობს.

1926 წლიდან რუსთაველის თეატრის შემოქმედება ერთი ნებისყოფით ვითარდება და ყველა მის ნაწარმოებს ერთი მტკიცე ნიშანი ახასიათებს. ამ ერთი საერთო ნიშნიდან გამომდინარე, თუ მის დღევანდელ საქმიანობას სწორი დიაგნოზი დავუსვით, მაშინ მთელი მისი აღნაგობის სისტემაზე და მის შემოქმედებით მეთოდზეც შეგვიძლია ვილაპარაკოთ — საძირკველში განვკვირვოთ იგი. და ჩვენი შემოქმედებითი მეთოდის ძირების განხილვისას, მეცნიერულ ტერმინებს ხანდახან უზუსტოდ ან დადგენილისგან განსხვავებულად გამოვიყენებ პირადად მე, მსახიობი აკაკი ვასაძე, — ეს როდი ავნებს მეთოდის გამომქლავებას. პირიქით, ეს უზუსტობა კამათს გამოიწვევს ალბათ და, კამათსა და მსჯელობა-პაექრობაში მეთოდიც უფრო თვალნათლივ გაიაზრება და ისიც გაირკვევა, გვაქვს თუ არა ჩვენ, რუსთაველის თეატრში. სრულიად ახალ შემოქმედებით მეთოდთან საქმე.

ადამიანი სცენაზე როგორც კომპლექსი პირობითი რეფლექსებისა! როგორ გავიგოთ ანუ რას ნიშნავს ეს თეზა თეატრის პრაქტიკაში?

ადამიანი სცენაზე უნდა განვასახიეროთ, როგორც საგნებთან უშუალო მიმართულებაში მყოფი ბიო-სოციალური მოვლენა და არა ინდივიდუალურ-ფსიქოლოგიური ფენომენი. ადამიანი სცენაზე ანატომიისა და ცენტრალური ნერვული სისტემის ფიზიოლოგიის კანონებით უნდა მოქმედებდეს. ეს იმას ნიშნავს, რომ მე სცენაზე ის დამოკიდებულება უნდა ვითამაშო, რასაც გამოიწვევს ჩემში სოციალურ-ეკონომიურ მიმართებათა ფოკუსში გარდატეხილი მატერიალური სამყაროს ზეგავლენა.

მაშასადამე, სცენაზე მსახიობმა თავისი ბიო-ფიზიკისა და უმალესი ნერვული სისტემის გააქტივების საფუძველზე ისეთი პროცესები და შეიძლება ითქვას, ისეთი პირობითი რეფლექსები, უნდა გამოამქლავნოს, რომლებიც შეეხებათ იმან მის გარემოს — ანუ რომლებიც უშუალო პასუხს გაიღებენ გარემოს ზემოქმედებაზე.

პირობითი რეფლექსი ფსიქოლოგიის ენაზე რომ ვითარგმნოთ, ნიშნავს ემოციას, ანუ ისეთ ქმედითი ქცევის ამსახველ ემოციურ განცდას, გარეგანი ზეგავლენით რომ არის უშუალოდ გამოწვეული. აქედან რა დასკვნა უნდა გამოვიტანოთ? ის, რომ სცენაზე განცდა დამყარებული უნდა იყოს არა ისეთ ფსიქოლოგიურ მოვლენებზე, როგორებიცაა გრძნობა, შემეცნება ან ნებისყოფა, არამედ ემოციებზე, როგორც გარემო ვითარებათა საპასუხო რეფლექსებზე.

ემოცია სამგვარია: პასიური, აქტიური და ნეიტრალური. მსახიობის მიერ სცენაზე მათი აღრევა მდგომარეობის ყალბ გადმოცემას გამოიწვევს. ასე მაგალითად: სცენაზე არტისტს სურს გადმოსცეს შიმშილი (ემოცია), მაგრამ — როგორი ხასიათის? ერთია, როდესაც სადილობის ყამის მოახლოებისას მადის აღმძვრელად მოგვჩვენებს; ეს სიამოვნების მომგვრელი ემოციაა. მეორეა, როდესაც მთელი დღე მშიერი დაეხეტები და ლუკმა-პურის შოვნის იმედით არ გაქვს — ასეთ დროს ისეთ შიმშილს განიცდი, რომ წლები გეწვის. მსახიობი, რომელიც ორგანულად ვერ დაუფლებია ამ ორ სხვადასხვაგვარ ემოციურ მდგომარეობას, და, პირველ შემთხვევაში (როდესაც, მადის აღმძვრელი შიმშილის დროს სადილს მიუჯდება) ისე იქცევა და ისე იტანჯება სცენაზე, თითქოს შიმშილს ვერ დაიკმაყოფილებს, ხოლო მეორე შემთხვევაში, ულუქმაპურო მდგომარეობაში ტუჩებს ისე აცმატუნებს, როგორც ჩვეულებრივად მოშიებული კაცი, რა თქმა უნდა, ასეთ შემთხვევაში, მსახიობი თავისი მოქმედებით მაყურებელს დააბნევს, ვერ დააჯერებს.

მსახიობმა ემოციური ზეგავლენა, შესაძლოა, ასედაც გაიგოს: სცენაზე უნდა გადმოსცეს სიხარული ემოციური მეთოდის თვალსაზრისით და დაასწროს გარეგანი გამაღიზიანებლით უშუალოდ გამოწვეულ რეფლექსს, ანუ წინასწარ მიიღოს გარკვეული სიხარულის გამომეტყველი სახე. განა ეს სწორი იქნება? რასაკვირველია არა. ყოველი რეფლექსის გამოვლინებას ისეთივე საფეხურები აქვს, ისეთივე მოსამზადებელი პირობები და მიზეზები, როგორც ფსიქოლოგიური ხასიათის მოვლენებს; და სიხარულიც ემოციურად ისე უნდა განვითარდეს სცენაზე, როგორც ფსიქოლოგიური მოვლენა — იმ განსხვავებით, რა განსხვავებაც აქვს საფუძვლად, ერთი მხრივ რეფლექსს, მეორე

მხრივ — ფსიქიკურ მოვლენას. ემოცია — რეფლექსი გარეგანი გამაღიზიანებლის უშუალო რეაქციას წარმოადგენს, გრძნობა კი — რთული ფსიქიკური პროცესების შედეგს. პირველი — უშუალოა, მეორე — გაშუალებული.

ცხადია, სცენაზე ემოცია-რეფლექსი ორგანულად უნდა აღმოცენდეს და ორგანულად ჩანდეს. სცენაზე რად არის საჭირო ემოციურობა და არა, ტვინის ფსიქოლოგიური ქცულტა? იმისთვის, რომ შემოქმედების სფერო მსახიობისა, ჩვენის თვალსაზრისით, ემოციათა სფეროა, და ამ სფეროში სამოქმედოდ არტისტს თავისი ფიზიოლოგიური აპარატი მარჯვედ უნდა ჰქონდეს მომართული, სულ მზადყოფნაში, სულ აღსაქმელად გამოზადებული უნდა იყოს, რადგან ჩვენი ფსიქოფიზიკა მოქნილია, ბევრად მეტია ემოცია და, მაშასადამე, ჩვენი რეაგირების რეფლექსური ფორმებიც. და ჩვენ ისეთი პირობითი რეფლექსი (ანუ ემოცია) უნდა გამოვიწვიოთ, რომელშიც გამოიხატება არა ცარიელი გარემო, არამედ გარემო გამსჭვალული ამბით, საგნებით, სოციალური შინაარსით, სხვადასხვანაირი სოციალურ-პოლიტიკური დაპირისპირებებით.

აი, საით მიყავს მსახიობი და თეატრი სანდრო ახმეტელს.

უფრო ნათელი რომ გახდეს სანდრო ახმეტელის შემოქმედებითი მეთოდის სიახლეცა და სიმართლაც, განვიხილოთ და შევეუპირისპიროთ იგი ყველაზე პოპულარულ რუსეთში გაბატონებულ და ჩვენშიაც უკვე მყარად ფესვამდგარ სტანისლავსკის სისტემას. ამ სისტემით ადამიანი თავისთავადი მოვლენაა სცენაზე, რომელიც თავის სოციალურ ფუნქციას ობიექტურად ასრულებს და თითქმის სულ მთლად მისი შინაგანი განცდებითაა საინტერესო. სტანისლავსკის აინტერესებს შემოქმედებითი შინაგანი სიმართლე და ამზადებს ადამიანს, თუ ნამდვილად როგორ განიცადოს ესა თუ ის წარმოსახული სიტუაცია; იგი მსახიობს ავალდებულებს განხორციელოს სახე იმგვარად, როგორადაც იგი ამ სახით ცხოვრებაში მოიქცეოდა. სტანისლავსკის სისტემით ჩვენ ვარკვევთ, თუ ადამიანის თვისთავად როგორ იბადება ესა თუ ის სულიერი მდგომარეობა. მაგრამ გარემატერიალური სამყარო რა რეფლექსებს და უშუალოდ რა ემოციებს იწვევს მასში, ანუ უშუალოდ როგორ რეაგირებს ადამიანი

ნი საგნებზე, მისი მეთოდით ჩვენ ეს ნაკლებად გვეძლევა. უფრო გარკვევით და პირდაპირ რომ ვთქვათ, მისი გმირი — ფსიქოლოგურად კარჩაეტილი, საყუთარ ფსიქოლოგიურ განცდებში ჩახშული ადამიანია, რომელიც მოქმედებს უპირატესად შინაგანი, სულიერი ძვრების ძალით. მისი გმირი — ერთეულია, თავისთავად ასეთია, თავისთავად დასრულებულია, აქედან გამომდინარე ის ისეთ ობიექტურობამდე მიდის, რომ ამბობს — როდესაც ბორტს თამაშობ, ეძიე იქ კეთილიც და, პირიქით. ეს ხომ წმინდა წყლის ფსიქოლოგიური ჩხირკედლობაა და, სრულიად ლოგიკურად, მისი სისტემა ინტიმურ სუბიექტურ განცდათა ფსიქოლოგიაზეა დამყარებული.

„მხატვს“ მსახიობი მოვლენებისა და საგნებისადმი თავის დამოკიდებულებებს კი არ თამაშობს სცენაზე, არამედ გადმოსცემს თავის ფსიქოლოგიურ მდგომარეობას. მისი მოქმედების ქცევის აღმსარებელი მიზეზი სცენაზე მისი ფსიქოლოგიაა: იგი მოქმედებს უპირატესად მისი „მე“-ს შინაგანი, ინტიმური ძვრებიდან გამომდინარე და არა გარეგანი, მატერიალური, ობიექტური ძალის ზეგავლენით. (განა ვახურებულ უთოს უნებურად ხელს რომ შევახებთ და შეშინებულნი ხელს ავიქნევთ, ეს ჩვენი ფსიქოლოგიის მიზეზით, თუ ობიექტურია ვითარებით გაპირობებული რეაქცია? რა თქმა უნდა — ეს რეფლექსია). და, რადგან, სტანისლავსკის მიხედვით, ადამიანის მოძრაობა-ქმედება მისი სუბიექტური შინაგანი განცდებისგან, მისი სუბიექტური „მე“-სგან გამომდინარეობს, მისი ტიპურობის საკითხიც სცენაზე ვიწროვდება — სცენური ტიპი ვიწროდ სუბიექტურ სახედ გადაიქცევა უნებურად. სუბიექტური მიზეზებით ამოქმედებული სცენური სახე ვერ იტვირთავს განზოგადებული და საყოველთაო მისწრაფებების ჩვენებას, ვერ განახორციელებს ეპოქალურ ტიპიურ ვნებებს. სისუსტე და პასიურობა უცილობელი შედეგია სცენური ტიპის ფსიქოლოგიურ-სუბიექტური წესით აგებისა.

ამას გარდა და რაც მთავარია: აქ დგება ეროვნული სპეციფიკის საკითხი. სუბიექტური განცდები ყველა ეროვნების კაცს თითქმის ერთი და იგივე ხასიათისა აქვს და სტანისლავსკის მეთოდიც ყველა ერისთვის ერთ-

ნაირად მოსადაგებელია. მაგალითად: რიაზანელი გლეხისა და გურული გლეხის ფსიქოლოგია ერთნაირად „გლეხური ფსიქოლოგიაა“, მათ მსგავსი გლეხური მისწრაფებები, სურვილები და განცდები აქვთ; და მაინც მიუხედავად იმისა, რომ „გლეხური ფსიქოლოგია“ ერთნაირი აქვთ, მათი ქცევა, მათი მოქმედება სრულიად სხვადასხვანაირია, გარეგულად განსხვავებული, სპეციფიკურია. რადგანაც მათ სხვადასხვა გარემო აქვთ, სხვადასხვანაირ ნივთებთან აქვთ საქმე, განსხვავებულ გზებზე უხდებთ სიარული, განსხვავებული სოციალური და ეკონომიური პირობები აქვთ, და აი, ასე, სხვადასხვანაირი გარემო მათში განსხვავებულ, თითოეულისთვის შესაბამის საპასუხო ქცევებს იწვევს. ამასთანავე მათ აქვთ განსხვავებული ბიოლოგიური მონაცემებიც, აგრეთვე განსხვავებულ ფიზიკური წყობაც. ეროვნული სპეციფიკა ვლინდება სპეციფიკური გარემოს და სპეციფიკური ბუნებითი მონაცემების შერწყმულ-შეჯიღების საფუძველზე. ძირები აქ არის. რაც შეეხება ფსიქოლოგიას — ამ ძირეული პროცესების თანხმლები, ზედნაშენი ფენომენია. ასე რომ, მარტო სუბიექტურ განცდათა ფსიქოლოგია მათი ქცევის განსხვავებულობას და სპეციფიკას ვერ ახსნის. ასევეა სცენაზეც: მსახიობის სწორ რეაქციას სცენაზე ვერ მივიღებთ მხოლოდ სუბიექტური, ინდივიდუალურ-ფსიქოლოგიური განცდის, საფუძველზე, თუ უგულვებელვყოფთ, მეტიც, თუ უპირატესობას არ მივანიჭებთ ბუნებითად უშუალო რეფლექტორულ რეაგირებას სცენური გარემოს ზემოქმედებაზე.

ჩვენ ვცით, აგრეთვე, რომ მოძრაობა და ემოციური განცდა ერთ მთლიან აქტს წარმოადგენს. თანამედროვე ფიზიოლოგია ვასწავლის, რომ რაგონდა რა ძლიერი ემოციური განცდა თუ გამოსავალს პოულობს წარმოსახვაში და სხვა ფსიქოლოგიურ პროცესებში — მოქმედება შენელებულია, დუნეა; და პირიქით: თუ ემოცია პერიფერიულად ვითარდება, იწვევს უშუალოდ ქცევას — მოქმედება ძლიერია. აქედან რა დასკვნა უნდა გამოვიტანოთ სასცენო ხელოვნებასთან მიმართებაში? ის რომ, როდესაც ადამიანი მოძრაობაშია, შთაბეჭდილების ფუნქცია ჩვენ შეგვიძლია უფრო გავაძლიეროთ, ხოლო, როდესაც ადამიანი სუბიექტურ განცდათა პროცესშია ჩაძირული — არა. მაგალითად: როდესაც უს-

წაველ ადამიანს რთულ კითხვას მისცემენ, რომელზედაც მას არ შეუძლია პასუხის უცებ გაცემა და თავს მოიქეჩავს, განა ეს მოძრაობა ახსნის მის იმჟამინდელ სუბიექტურ განცდებს? რა თქმა უნდა, ვერ ახსნის. მაშასადამე, სუბიექტური განცდები ამა თუ იმ სახისა ჩვენ არ გვაძლევს საშუალებას, მოძრაობაში მათი ფიქსაცია მოვახდინოთ, ანდა განცდებისაგან შობილი მოძრაობა კონკრეტული განცდის შესაბამისად გამოვავლინოთ. აქედან დასკვნა: შესაძლოა მე სცენაზე ვიგრძნო რაიმე, მაგრამ იმას მაყურებელი ვერ იგრძნობს, თუ ჩემს სუბიექტურ განცდას ქცევის, მოძრაობის ფორმა არა აქვს. ფსიქოლოგია თვითდაკვირვების საშუალებით აწარმოებს განცდათა კლასიფიკაციას, განიხილავს განცდათა გვარებს; მაგრამ მარტო ფსიქოლოგიას არ ძალუძს მათი წარმოშობის მიზეზების, ურთიერთდამოკიდებულებებისა და გარეგანი გამოვლინების ფორმების ახსნა ფიზიოლოგიის გარეშე (ამაზე მეტყველებენ ბერიტამვილი, ბესტერევი, პავლოვი). აი, ამიტომ არის შემეცდარი სტანისლავსკი თავისი სისტემით (დამყარებულით სუბიექტურ ფსიქოლოგიაზე) და მისი მიმდევარნიც, როდესაც ამბობენ, რომ სურვილი დაბადებს მოქმედებას, მოქმედება — გრძნობას და ქვეცნობიერებაც თითქოს ფიზიკურის ჩაურევლად, შემოქმედებით პროცესს მოგვცემს და განახორციელებს. აი, ამიტომ იყო მართალი სანდრო ახმეტელი, როდესაც ამბობდა: რომ სტანისლავსკის მეთოდი პირუქალზე უნდა დაეყენოთ, უნდა შევატრილოთ იგი: ფსიქოლოგიური განცდიდან კი არ უნდა ამოვიღოთ, არამედ მთლიან-ფიზიკური შეგრძნებიდან, ანუ გარემო საგნებზე, როგორც გამომწვევ-გამლიზიანებლებზე უშუალოდ საპასუხო რეფლექსებიდან, რომელთა რაკვარობასაც საწყისშივე განსაზღვრავს ჩვენი ბიო-ფიზიოლოგიური აპარატი. ოღონდ, ერთიცაა: ფსიქო-ფიზიკა უნდა იყოს დამუხტული აღგზნებული რიტმით და, მაშინ, მისი რეზულტატი უპიკველად შემოქმედება იქნება.

არა გრძნობა, არამედ ემოცია, რადგან ემოციაა მამოძრავებელი-მოქმედი ძალა. შემოქმედების სფერო — ემოციაა. და ჰუმანიტეტებად უნდა მივიჩნიოთ ისიც, რომ შემოქმედებითი მეთოდი ეროვნული თეატრისა — ემოციურობის თეორიაზე უნდა იყოს

დამყარებული, რადგან სწორედ ემოციები (როგორც რეფლექსებით უშუალოდ ახსახველნი ჩვენი გარემოსი და ჩვენი ფიზიკისა) განასხვავებენ ერებს ერთმანეთისგან. არა ფსიქოლოგიური განცდები, არამედ ემოციები, როგორც ფიზიოლოგიური ხასიათის რეფლექსები. ასეთი გაგება უღვევს საფუძვლად ჩვენს შემოქმედებით პრაქტიკას, და თუ პრაქტიკაშიც და მეთოდის თეორიულ გააზრებაშიც შეცდომები გვაქვს, ნუგეშად ახალგაზრდობა და მომავალი სამუშაო გვრჩება, რომელნიც იმედს ჰბადებენ ნაკლთა და ხარვეზთა დაძლევისა.

ჩვენი მეთოდი, სამსახიობო ხელოვნებაში, გულსხმობს სპეციფიკურად სცენურ ვითარებაში გარემო საგნებსა და სიტუაციებზე უშუალოდ რეაგირებას ჩვენი ბიო-ფიზიკური მონაცემებიდან და ფიზიოლოგიური რეფლექსებიდან ეროვნული ბუნების სპეციფიკის ამოზიდვითა და ათამაშებით, სადაც გადაწყვეტია სპეციფიკური რიტმი და პლასტიკა. ასე გვესახება ჩვენ სოციალისტური შინაარსის ეროვნულ ფორმაში მოქცევის შესაძლებლობა იმ მეთოდით, რომელიც ესაბამება თანამედროვე საბჭოთა ფიზიოლოგიის მეცნიერულ მიღწევებს. ამ ახალი მეთოდით ჩვენ ვეზიარებით საბჭოთა სინამდვილეს და ეწვედებით ჩვენსავე ბუნებაში უჩუმრად მოქმედ, ჩვენი ხალხის ჯიშოდან და ისტორიიდან მომდინარე არტისტულ სტიქიებს. ამავე მეთოდით ჩვენ გავემიჯნეთ გ. ერისთავიდან დღემდე მოქმედი ქართული სათეატრო ხელოვნების მეთოდებს და გადავდგით პირველი ნაბიჯი სხალხო ქართული არტისტიზმის დასაუფლებლად. საბჭოთა სინამდვილეში შექმნილი ხელშემწყობი პირობების ძალით, ეროვნული ენერჯის ამოშუქებას სათეატრო ხელოვნებაში სპეციფიკურად ეროვნული ფორმით, — აი, ეს არის ჩვენი მიზანი და ამ მიზნის დამკვიდრებაში ვხედავთ ჩვენი თაობის დანიშნულებას. ამ მიზნის მსახურებით ვქედავთ რუსთაველის თეატრში ახალ მეთოდს სანდრო ახმეტელის ხელმძღვანელობით.

დიდი ღარსულის ფურცლები*

დიმიტრი თავაძე

1927 წელს რუსთაველის თეატრის მთავარმა რეჟისორმა და სამხატვრო ხელმძღვანელმა სანდრო ახმეტელმა შექსპირის ტრაგედიის „მეფე ლირის“ დადგმა განიზარაზა რუსთაველის თეატრის სცენაზე. მხატვრად მოიწვია ნ. პელენკინი, რეჟისორის უფროს თანაშემწედ დანიშნა შ. წერეთელი, უმცროსი თანაშემწე მე ვიყავი.

ს. ახმეტელმა მაგიდასთან დაიწყო მუშაობა და დასს გააცნო პიესაში მონაწილე მოქმედი პირები. მან განსაკუთრებით ვრცლად ილაპარაკა მეფე ლირისა და მასხარას შესახებ და დაასაბუთა თავისი რეჟისორული შეხედულებები აღნიშნული პერსონაჟების ხასიათებსა და მიზანდასახულებასზე. მეფე ლირის როლზე დანიშნა აკაკი ხორავა, უშანგი ჩხეიძეს დაავალა მასხარას განსახიერება.

როდესაც ს. ახმეტელმა სპექტაკლის მხატვრად ნ. პელენკინი

მოიწვია, მისი არჩევანი, როგორც ჩანს, ემყარებოდა წინა ნამუშევარს — მაკეტს, რომელიც პელენკინმა მხატვარ გ. იაკულოვს გაუკეთა სპექტაკლისათვის „ქარმენსიტა“. პელენკინი, როგორც მაკეტისტი, დახვეწილი ოსტატი იყო. მაგრამ მასზე, როგორც შემოქმედ მხატვარზე, ჩვენ არაფერი ვიცოდით. კულტურული კაცი იყო. იგი ხშირად ახმეტელთან მართო საუბრობდა. ეტყობა ს. ახმეტელმა ამ ადამიანში დაინახა რაღაც ისეთი, რამაც მისთვის დადგმის (დეკორაციული გადაწყვეტის) მიცემა გააბედვინა.

ნ. პელენკინიც შეუდგა მუშაობას — მაკეტის კეთებას და წარმოადგინა კიდევ ტექნიკურად ბრწყინვალედ შესრულებული დანადგარი. ს. ახმეტელმა, როცა მაკეტო დასრულებული სახით ნახა, მოიწონა და მიიღო კიდევ. მეორე დღეს, რეპეტიციასზე, დასს თავისი აზრი მოახსენა მაკეტის შესახებ და მხატვარიც შეაქო.

პელენკინის დეკორაციების მაკეტი არ შენახულა, დაიბტვრა. მხოლოდ დარჩა „აპლიკაციის“

* ეს მოგონება დაწერე რეჟისორ მიხეილ გივიშვილის თხოვნით (დ. თ.)

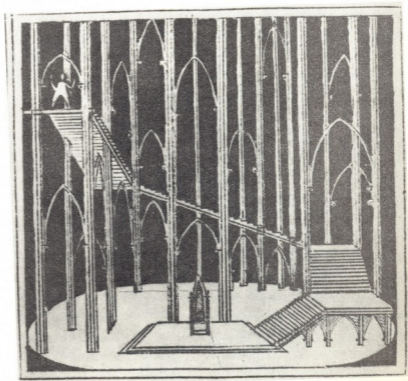
წესით შესრულებული კოსტიუმების საუკეთესო ესკიზები. ეს ნამუშევრები ინახება რუსთაველის თეატრის მუზეუმში.

მხატვარი პელენკინი ორი-სამი წლით დარჩა საქართველოში. ცოლად შეირთო ჩვენი თეატრის ახალგაზრდა მსახიობი და იმით დაუნათესავდა ქართველ ხალხს. რუსთაველის თეატრში პელენკინმა გააფორმა პ. იალცევის „ღვარძლი“ — ს. ახმეტელის დადგმა (რეჟისორი კ. პატარძე), რომლის პრემიერა შედგა 1929 წლის 3 მარტს. ამ დადგმის შემდეგ იგი რუსეთში წაეიდა მეუღლესთან ერთად. ამის მერე არაფერი მსმენია ნ. პელენკინის ცხოვრებისა და შემოქმედების შესახებ.

მაკიტის აღწერილობა:

მოქმედების ძირითად არეს ქმნიდა პირობითად, გოთურ სტილში აშენებული სასახლე, რომელიც წარმოდგენილი იყო უამრავი ბოძითა და თაღებით. სცენის წინა პლანზე მოთავსებული იყო მცირე მოცულობის სამ საფეხურიანი მოედანი, რომლის შუა ადგილას მეფის საეარქელი იდგა. მოედნის მარჯვენა მხარეს იწყებოდა ზევით ასასვლელი მრავალსაფეხურიანი კიბე. კიბეს მოსახვევებში, ოთხ ადგილას, პატარა ტერასები უკეთდებოდა. ამოდენა კიბე, რომელიც მთელ წრეს უვლიდა, მაგრდებოდა თაღებიან ბოძებზე. დეკორაციის ეს მთლიანი დანადგარი ყოველი მხრიდან თამაშობდა. მას ცალ-

ესკიზი სპექტაკლისათვის „მეფე ლირი“



კეული დეტალები (ავეჯისა თუ რეკვიზიტის სახით) ემატებოდა მოქმედებისა და სურათების მსვლელობის დროს, სცენის განათებას ეძლეოდა მხატვრული დატვირთვა...

ვინაიდან რუსთაველის თეატრს ეს მაკეტი არ შემორჩა, ამიტომ იგი მესხიერებით აღვადგინე აქ წარმოდგენილ ესკიზში. მასში შესული არაა წვრილმანი დეტალები.

დეკორაციები გამომსახველი და მონუმენტური იყო, მოსახერხებელიც, სანახავად მიმზიდველიც.

სპექტაკლი იწყებოდა მასხარას შემოსვლით. ამ პერსონაჟს, როგორც აღვნიშნე, გამოჩენილი მსახიობი უშანგი ჩხეიძე ანსახიერებდა. მასხარა სცენაზე შემოდიოდა მარჯვენა მხრიდან — ექვსმეტრიანი სიმაღლის კიბის თავიდან. აქ იწყებდა მასხარა თავის ცნობილ მონოლოგს, რომელიც მოცემულია შექსპირის პიესის მესამე მოქმედების მეორე სცენაში. მონოლოგის ტექსტი ტერასების მიხედვით ნაწილდებოდა. ტერასებამდე კი უშანგი ჩხეიძე სხვადასხვაგვარი მოძრაობით, კიბეზე ტრიალით ჩამოდიოდა. ტერასაზე კვლავ ფეხზე წამოიჭრებოდა ხოლმე და ასე აგრძელებდა თავის მონოლოგს. უ. ჩხეიძე ტექსტს კითხულობდა მანამ, სანამ არ მიადრწევდა მეფის სავარძელს. შემდეგ ლირს ფეხებზე ეხვეოდა, ჰკოცნიდა და ეფერებოდა.

დღესაც, როცა ამ სცენას ვიხსენებ, მიუფლება რაღაც დაუეიწყარი განცდა. უშანგი ჩხეიძე თავის მონოლოგს განსაკუთრებულად, ცეცხლოვანი ტემპერამენ-

ტით ასრულებდა... მისი თვალეზი ნათურასავით ანათებდნენ. იგი გატყვევებდა ფსიქოლოგიურად დამაჯერებელი სიმართლით, არავითარი სიყალბე და გაუგებრობა. ეს იყო ნამდვილი ხელოვნება, ამიტომაც აჯადოებდა მაყურებელს. მონოლოგის დამთავრების შემდეგ, არ შეიძლებოდა უშანგისათვის ტაში რომ არ დაგეკრათ.

სანდრო ახმეტელი სპექტაკლს იწყებდა მოულოდნელად, მაღალი ექსპრესიით. ჩვენთვის ძნელი წარმოსადგენი იყო თუ როგორ განავითარებდა იგი შემდგომ სცენებს. მასხარას მონოლოგს რეჟისორმა 18 რეპეტიცია მოაწოდო. რეპეტიციებს ს. ახმეტელი გადიოდა სამხატვრო-დეკორაციულ ოთახში. აქ დიდი ფართობი იყო, რაც საშუალებას იძლეოდა დეკორაციები დადგმულიყო სცენისათვის განსაზღვრულ ზომებში. სარეპეტიციოდ „ძგიდეებში“ დავუდგით მთლიანი მოედანი თავისი კიბითა და ტერასებით. მაკეტის მასშტაბი დაცული იყო.

ს. ახმეტელი უშანგისთან რეპეტიციებს ნაწყვეტ-ნაწყვეტ გადიოდა. ერთ დღეს, როცა მონოლოგის მთლიან ტექსტზე მუშაობა დასრულდა, ახმეტელმა შესვენება გამოაცხადა. შესვენების შემდეგ კი უშანგის უთხრა: მთელი მონოლოგი შეუწყვეტლად, საჭირო ტონალობაში ჩაატარეო.

სპექტაკლის ყველა მონაწილე, თვით ს. ახმეტელიც, ამ სცენას მოუთმენლად ველოდით. გვიანტერესებდა თუ რა ზემოქმედებას

მოახდენდა მონოლოგი მთლიანობაში.

სიჩუმე ჩამოვარდა. დავიძაბენით. პატარა მუსიკალური პაუზის შემდეგ სანდრომ მსახიობი ანიშნა — დაიწყეთ. უშანგი თამაშობდა ისეთი განწყობით, მონოლოგს კითხულობდა ისეთი გზნებით, თითქოს პრემიერა ყოფილიყო:

„როს მღვდელი, ლოცვის მაგიერ, ქადაგსავეთ აყბედდება, როს ლოთს კაცსა, ღვინის მსუნავს,

ღვინო ყელზე დაადგება, როს მეგლანეს დიდიკაცი შეგირდად მიებარება, როს რჯულთვადამდგარის ნაცვლად

ბოზი ცეცხლში დაიწვება, როს ყოველი კაცთ კანონი მართლკანონად შეიქმნება, როს თავადს და აზნაურსა ვალი, ვახში მოშორდება, როს კაცთ ცილის მწამებელსა ენა ძირში მოეჭრება, როს ქურდს იქ არ მიუშვებენ, საცა ხალხი შეგროვდება, როს კრიჟანგი, ძუნწი კაცი დარდიმანდად გაგვიხლება, როს ბოზი და მაჰანკალი საყდრის შენებას მოჰყვება, — მაშინ დიდი ალბიონი ატოკდება, აღელდება, ხალხსაც, ჭოჭინზე ჩვეულსა, ფეხი მაშინ აედგმება“.

უშანგიმ ყველა აგვიტაცა. მონოლოგის დამთავრების შემდეგ წამოვიდა კოკისპირული ტაში. უშანგი ამ ერთი მონოლოგის გათამაშებით ოფლად იწურებოდა.

ნასიამოვნებმა ახმეტელმა იმ დღეს ადრე დაამთავრა რეპეტიცია.

კოლექტივში ერთსულოვნება სუფევდა. ყველა, ვინც ეს რეპეტიცია ნახა, ფიქრობდა, რომ რაღაც დიდი სპექტაკლი მზადდებოდა.

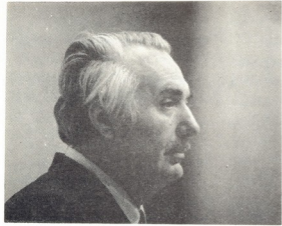
მაგრამ ერთ დღეს სანდრომ, როგორც ყოველთვის იცოდა, რეპეტიცია შესავალი სიტყვით დაიწყო და დასს მოუწოდა: „ჩვენ უნდა შევწყვიტოთ მუშაობა „მეფე ლირის“ დადგმაზე!“ მოიტანა რამდენიმე არგუმენტი და თქვა: დღესდღეობით დასის მთლიანი შემადგენლობა იმ სიმალღეზე არა დგას, შექსპირის ეს ყველაზე რთული ნაწარმოები რომ დავძლიოთ. ჩვენი ყურადღება შიღვრზე უნდა გადავიტანოთ და ვიმუშაოთ „ყაჩაღებზე“.

ხელმძღვანელს სპექტაკლის ყველა მონაწილე უსმენდა. საწინააღმდეგო აზრი არ გამოუთქვამთ.

ყველას სწყინდა უშანგი ჩხეიძის ბრწყინვალე ნამუშევრის დაკარგვა. ვინც ეს მონოლოგი ნახა და მოისმინა, დამერწმუნება, რომ უშანგი ჩხეიძე მართლაც დიდი მსახიობი იყო. მას ერთნაირად ეხერხებოდა როგორც ტრაგიკული, ისე კომედიური ხასიათების შექმნა და მათი უბაღლო თამაში.



შთაბონებული



ვასილ კუხარსკი

არ ღამფარავ — განსაკუთრებულია ჩემი დამოკიდებულება თათარ თაქთაქიშვილის მიმართ. მალეღებებს მისი ძიებების სიფართოვე და მასშტაბურობა, მისი მისწრაფება დამკვიდროს სიცოცხლე და სილამაზე ცხოვრებაშიც, ხელოვნებაშიც.

აკადემიკოსი დ. ლიხაიოვი ხშირად იმეორებს ხოლმე, რომ მხატვარს ფართო ესთეტიკური თვალსაწიერი უნდა ჰქონდეს. ერთი შეხედვით ეს უბრალო ჭეშმარიტებაა, მაგრამ, ამავე დროს, შიგ ნაულისხმევია ისეთი ცნებები, ურომლებოდაც ადამიანი ვერ შეიძლება შემოქმედებით თვითგამოვლინებას. ესთეტიკური თვალსაწიერი საფუძველს უმაგრებს ისტორიულ მეხსიერებას წარსულზე, რომელიც აწმყოში შემოდის, ამის შეგვრძნების გარეშე შეიძლება ფუჭი აღმოჩნდეს სინამდვილის ასახვის მცდელობა. თვალსაწიერი აპირობებს ძიებების სიფართოვესაც და ადამიანს იცავს იმ ვიწრო ბილიკისაგან, რომელიც შესაძლოა არსადაც არ მიდიოდეს. მხოლოდ საკუთარ არსებაში დაგროვილი სიმდიდრე წარმოქმნის საკუთარი მე-ს შეგვრძნებას, აქ ყალიბდება შინაგანი კულტურა, იმ მაღალი ზნეობის საზოში, ურომლისოდაც არ არსებობს არც ეთიკური იდეალი, არც შემოქმედებითი წარმოსახვა, ცხოვრებისეული მოე-

ლენების აღქმა რომ გადაჰყავს მხატვრულ სახეებში. |

ზემოთქმული პირდაპირ ეხება თათარ თაქთაქიშვილს, რომლისგანაც ყოველთვის შორს იყო სულიერი სიღარიბე, სოციალური გულგრილობა, ნიადაგამოცილი გამოშვონებლობა.

ო. თაქთაქიშვილი იზრდებოდა მაღალი კულტურის ნიადაგზე, მას ასახრდობდა კლასიკური მუსიკა და ლიტერატურა. სიახლის ძიება არასოდეს აკარგვინებდა წარსულის შეგვრძნებას. მისი შემოქმედების შესანიშნავი ნიმუშები ამოზრდილია ღრმა ფიჭრიდან და ისწრაფვიან სრულყოფილებისაკენ. ო. თაქთაქიშვილი თვითკრიტიკულია, ხშირად დაუნდობელია საკუთარი შემოქმედების მიმართ.

ახალგაზრდობაში, განსწავლის წლებში, იგი დაეინებით უღრმავდებოდა ზ. ფალიაშვილის შესანიშნავი ოპერების სტილისტიკას. მის ყურადღებას იპყრობდა ნიკო სულხანიშვილის თვითმყოფადი ფიგურაც, რომელმაც ქართული ეპიკური მღერადობის სილამაზე უდიდესი ოსტატობით წარმოსახა კაპელას გუნდების მონუმენტურ ფორმებში.

ბევრი რამ იზიდავდა ახალგაზრდა ავტორს თავისი უფროსი თანამედროვეების შემოქმედებაში, სახელდობრ ა. ბალანჩივაძის მუსიკაში, რომელშიც პირველად მოხდა ეროვნული საწყისებისა და რუსული საბჭოთა მუსიკის მიღწევათა შეჯამება. ო. თაქთაქი-

სტატია დაწერილია სპეციალურად ჩვენი ჟურნალისათვის (რედ.).

შვილი დაკავშირებულია შ. მშველიძესთანაც. იგი დღესაც ღრმა პატივისცემით ლაპარაკობს შ. მშველიძის მასშტაბურ შემოქმედებაზე, მისი მუსიკის ვაჟკაცურ, ჭეშმარიტად ხალხურ სულისკვეთებაზე, მის თვითმყოფად მელოსზე, პარმონიაზე, რიტმზე. პარალელურად ო. თაქთაქიშვილი ითვისებდა რუსულ კლასიკურსა და თანამედროვე ავტორების — ჩაიკოვსკისა და რახმანინოვის, პროკოფიევის, მოსტაკოვიჩის, მიასკოვსკის მუსიკას.

ახალგაზრდა კომპოზიტორის მასაზრდობელ წყაროებს ერთგვარი სიჭრელე ხომ არ ახასიათებდა? არა. ო. თაქთაქიშვილი იმ-თავითვე ხელმძღვანელობდა შერჩევის პრინციპით, რომელიც დროთა განმავლობაში სულ უფრო მეტად მკაცრდებოდა და იხვეწებოდა.

საკვებით ბუნებრივია, რომ შემოქმედებითი სიმწიფის პერიოდში ო. თაქთაქიშვილმა სულიერი სიახლოვე იგრძნო გ. სვირიდოვის, შემდეგ კი ვ. გავრილინის შემოქმედებასთან. ათეულ წლებს ითვისებს ამ თანამოაზრე ოსტატთა მეგობრობა, საერთო იდეალები რომ აკავშირებთ. სწორედ მათ უნდა ვუმაღლოდეთ ვოკალურ-საგუნდო მუსიკის ტრადიციების აღორძინებას.

ო. თაქთაქიშვილი მოღვაწეობას იწყებდა სიმფონიურსა და საკონცერტო-ინსტრუმენტული მუსიკის ქანრებში. პირველივე სიმფონიამ ფართო ყურადღება მიიპყრო ჯერ კიდევ 1950 წლის აპრილში სვეტებთან დარბაზში გამართული მოსკოვეური პრემიერის დროს. ეს სიმფონია ისმინებოდა როგორც პირველ პირში დაწერილი ჩვენი ახალგაზრდა თანამედროვის მუსიკალური ბიოგრაფია, რომელიც ხიბლავდა მსმენელს წრფელი ლირიზმით, დრამატული მღელვარებისაკენ მისწრაფებით, ნათელი ხალხური კოლორიტით აღბეჭდილი ქანრული სცენებით.

ცოტა ხანში კომპოზიტორმა შექმნა მეორე სიმფონია (1953 წ.), რომელიც შესრულებამდე საფორტეპიანო შესრულებით მოასმენინა მუსიკაი.მცოდნე ვ. ვინოგრადოვს და ამ სტრიქონების ავტორს. თვალსაჩინო იყო გაბედული წინსვლა, რაც გამოვლინდა მხატვრულ სახეთა მასშტაბურ გააზრებაშიც და ეროვნული საწყისების სიმფონიურ თემატიზმთან

ორგანულ დაკავშირებაშიც. განსაკუთრებული შთაბეჭდილება დატოვა ტრაგიკულმა კონფლიქტმა, რომელიც იშლებოდა ხალხურ-ეპიკური მღერადობის ფონზე. იგი ვლინდებოდა პირველ ნაწილში და სახალხო უბედურებას მოასწავებდა. შემდეგ გამოხატულებას პოულობდა მესამე ნაწილის მწუხარებით აღბეჭდილი დრამატული თემა-მელოდიების შეუწყვეტელ მდინარებაში. მაშინ ნაკლებად შოგვეწონა ფინალი მოულოდნელად შემოჭრილი საზეიმო ტრიუმფალური „ვაგნერიზმების“ გამო. ავტორი მოწიწებით გვეკამათებოდა. მაგრამ სიმფონიის პრემიერის შემდეგ თვითონაც დარწმუნდა ჩვენი სიტყვების სისწორეში. ერთ წელიწადში დაასრულა მეორე სიმფონიის ახალი რედაქცია, თავიდან დაწერა ფინალიც.

ჩვენი შემდეგი შეხვედრა შედგა თბილისში, თაქთაქიშვილების ნახევრად სტუდენტურ ბინაზე, სადაც ძლივს ეტეოდა როიალი და სხვა მოკრძალებული ნივთები. შუალამემდეგ ესაუბრობდით. ოთარი შთავონებით გვიამბობდა ქართულ ხალხურ მრავალხმიანობაზე და იქვე გვასმენინებდა საქართველოს სხვადასხვა რეგიონის სიმღერებს. პროფესიულ





საკითხებიდან ხუმრობაზე გადავდივართ, შემდეგ ისევ ვუბრუნდებით გურული თუ კახური მრავალხმიანობის პრობლემებს. „გუშინ შეიღნი გურჯანელი“ დავეიკრა და ჩაფქრებით თქვა: „ხალხური სიმღერა ჩემი ხატია, არაფერი გამაჩნია ამაზე უფრო წმინდა“. მაშინ ეს სიტყვები გაისმა როგორც აღთქმა, როგორც დადებული პირობა. დიდმა დრომ განვლო მას შემდეგ. და აი, შარშან, შემოდგომაზე, მოსკოვის ერთ-ერთ საავადმყოფოში შევხვდით. ო. თაქთაქიშვილმა ისევ გაიმეორა იგივე სიტყვები, ოღონდ სულ სხვა ინტონაციით, საიდანაც იგრძნობოდა იდეალისადმი ერთგულება, რაც ამ დიდმა ხელოვანმა დაამტკიცა მთელი თავისი შემოქმედებით ცხოვრებით.

50-იან წლებში ო. თაქთაქიშვილი წერდა ინსტრუმენტულ მუსიკასაც, რომელსაც შემდეგაც უბრუნდებოდა ხოლმე. დღეს იგი შესანიშნავი საფორტეპიანო და სავიოლინო, აგრეთვე სავიოლონჩელო კონცერტების ავტორია. მაგრამ 50—60-იანი წლების მიჯნაზე იგი უკვე სულ სხვა ნაპირებისაკენ მიილტვოდა.

1961 წელს თბილისში შედგა ოპერა „მინდიას“ პრემიერა. კომპოზიტორმა მას ორი წელი მონადლომა. მუსიკის დიდი ნაწილი ორჯერ გადაიწერა, მაგრამ ოპერა ისეთ შთაბეჭდილებას სტოვებს, თითქოს იგი ერთი შთაგონებული სუნთქვით იწერებოდა. იმხანად უკვე იფურჩქნებოდა ო. თაქთაქიშვილის ოსტატო-

ბა. მთავარი კი ისაა, რომ მან ღრმად გაიაზრა, გაითავისა ოპერის თემა. ქართულ მუსიკალურ კრიტიკას თავისუფლად შეეძლო ეთქვა, რომ „მინდია“ (შ. მშველიძის „დიდოსტატის მარჯვენასთან“ ერთად) ღირსეულად აგრძელებს ქართული საოპერო კლასიკის გზას.

ამ ნაწარმოებში კომპოზიტორმა პირველად მიმართა ეთიკურ, ზნეობრივ პრობლემებს, უმღერა ამაღლებულ იდეალებს, კეშმარიტი პოეზიით აღბეჭდილ სახეებს. ოპერის გმირი მინდია თავდადებულია და მამაცი. მთავარი კი ისაა, რომ მისი უმანკო სული დაჯილდოებულია „ბუნების ხმების“ შესმენის საკვირველი უნარით. ეს სიკეთის, სიმართლის, სინათლის ხმებია. მაგრამ ეს უნარა სტოვებს მას, როგორც კი მინდია მამისა და თანასოფელელთა ნებასურვილით შეასრულებს სისხლის აღების ადათ-წესებს. სინდისის ქენჯნის ტრაავდიას მინდია მიჰყავს თვითმკვლელობამდე. ძირითადი კონფლიქტის რთული ფილოსოფიური საფუძვლები რაციონალიზმით არ ამძიმებენ ამ შესანიშნავ ნაწარმოებს. მუსიკა მგზნებარედ ვითარდება. ამ შთაგონებულ ოპერა-პოემაში ცოცხლობენ მელოდიური გამომსახველობით აღბეჭდილი არიები და ღუეტები, (პოეტურ განწყობილებათა სიმდიდრით გამოირჩევა სიმფონიური ნოქტიურნი, მინდიას არია და მისი ღუეტი მზიასთან — სხვა ფრაგმენტები), ფშავთა ჰეროიკული გზნებით აღსავსე გუნდები და მე-

ომრული ცეკვები, ხევისბერისა და თანასოფ-
ლელთა გამძვინვარებული მოწოდება „მოკ-
კალ, მოკკალ, მოკკალ!“ და ბოლოს, შთამბე-
ჭდავია ჩაღბიას მკვეთრი სახე შექმნილი მძაფ-
რი, „გაავებული“ რეჩიტატივებით.

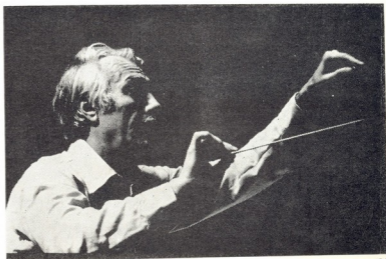
ოპერას მსკველაეს ამალღებული ფილო-
სოფიურ-პოეტური იღეა: ადამიანი და ბუნება.
იგი გამოხატულღებას პოულღობს მინღიას შო-
ნოლოღებესა და დიალოღებში, „ბუნღების ხმებ-
ში“ პერსონიფიღირებულ გუნღში, დიდებულ
ორატორიულ ფრესკებში, რომღლებიც ბიღგს
აღღევენ დრამატული მოქმედღების განვითარ-
ღებას. იშღება მშობლიული მიწის დიდებული
პოეტური სურათები. სინღისის წინაშე
გამოტანილი ჭირჭუში განაჩენიღით ხმოვა-
ნენღს საგუნღო უნისონები, ტრაგიკულ გა-
მოუსავლოღბას რომ მოასწავებენ მკველღად
ქცეული მინღიასათვის. ფინალურ სცენებ-
ში კი მოცემულია ტრაგედიის კათარზისი,
მუსიკა სრულ განწმენღას აღწევს ჩუმ კოდა-
ში, რომელიც აღღეჭიღლია არა მარტო სეე-
დით, არამედ ყოფიერღების ჰარმონიულღობაში
რწმენიღთაც.

თავის დროზე კრიტიკა საშართლიანად აღ-
ნიშნავღდა, რომ „მინღიას“ საგუნღო ფრესკე-
ბიღან სათავეს იღებენ ო. თაქთაქიშვილის
ორატორიები და კანტატები, ამ ოპერიდანღვე
ვითარღება განზოგადებული, ამალღებული
სახეების მთელი გაღერღა ქართული საგუნ-
ღო მუსიკის (საერო და სასულიერი) სიმღი-
დრეების ათვისებისა და თვიღთ კომპოზიტორ-
ის მიერ ნაპოვნი მუსიკალურ-საკომპოზიციო
ხერხების განვითარღების გზა.

„მინღიას“ შემღდეგ იბადღება ოპერა „სამღ-
სიცოცხლე“, რომელიც სამი დამოუკიდებელი
ნოველისაგან შედღება. ამ ნაწარმოებში ადამი-
ანთა ბედ-იღბალი, გმირთა ზნეობრივი
ცხოვრება ვითარღება რეველუციამღელი სა-
ქართველოს სოფლური და ქალაქური ყო-
ფის ფონზე. კომპოზიტორი ხატავს ფიროს-
მანის ყაიდის ფერსავეს უანრულ სცენენღს,
რომღლებშიც ბრძოლის, რეველუციის თემა
ხორცშესხმული. ერთ სპექტაკღად შეკრული
ნოველები ერთიანღებთან საერთო იღეით:
ადამიანი და მისი ცხოვრღების მთავარი მოსა-
მართლე — ხალხი, რომლის წინაშე ჩადენი-
ლი ცოღდა უნღდა გამოისყიდო სიცოცხლის
ფასად.

„მინღიას“ შემღდეგ ო. თაქთაქიშვილს აღღ-
ეებღდა ეს პრობღემები, რომელთა გადაწყვე-
ტა მან შეძლო ლაკონური საშუალებეღით,
ზუსტად შერჩეული გამომსახველობითი ხერ-
ხეღით. კომპოზიტორმა ნაყოფიერი ცღდები ჩა-
ატარა ხასიათობრივად მკვეთრი რეჩიტატი-
ეების სფეროში და შექმნა კიღდეც გმირთა
ფსიქოლოგიური მღგომარეობისთვის შესატ-
ყვისი, ხალხურ მეტყველებასთან დაკავშირე-
ბული მუსიკალური სახეები, რომლებიც წარ-
მოისახა ყოფაში გაბატონებული ბგერიღთ
ატმოსფეროს ფონზე.

თბილისური ბაზრის სცენაში (პირველი ნო-
ველა) შეუწყვეტიღვ ტრიალებს მხიარული
პოლიფონიური კარუსელი, რომელშიც მო-
ნაცველობენ ქუჩური სიმღერების მელოდიე-
ბი, საკრავიერი მუსიკის ჰანგები, გღეხეების
მინამღერები თუ გამყიდველთა შეძახილები.





პერმან ველდკინდთან ერთად

ამ ნოველების შექმნამდე ბევრად ადრე, ჩვენ ერთად ვისვენებდით ყოფაში გავრცელებულ მელოდიურულ შორისდებულებებს, რომლებსაც ახასიათებთ საინტერესო კილოური მიხრილობა, გლისანდირება, რიტმების ცვლა, ფრიალ საინტერესო ინტონაციური მიმოქცევები. ესა ტრადიციული ყოფა-ცხოვრების სიმბოლური მინიშნებები, ერთმანეთისაგან რომ ანსხვავებენ მემაწვინეს, მღესავს, შკალავს, მეძველმანესა და ა. შ. შორეული ბავშვობიდან გამოყოფილი მოგონებებიდან განსაკუთრებით გამოვყავით თბილისელი შენახშირეს „მოძახილი“, რომელიც არ სცილდებოდა შემეცირებული კვინდის ფარგლებს: «Хором углей» და ზაფხულის მცხუნვარე დღეებში წყლის გამყიდველთა წმინდა კვარტაში გაფლერებული გამჭვირვალე ხმები: «Кому воды холодной! Кому воды» კომპოზიტორმა ხატოვნად გამოიყენა ცხოვრებიდან მოტანილი ეს ციტატები და მათი საშუალებით წარმოსახა ცხოვრებისეული ატმოსფერო.

კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია დრამატულ სცენებში ზუსტად მიგნებული მელოდიური რეჩიტატივები, რომლებიც გამოხატავენ ჯარისკაც გიორგის სულიერ მდგომარეობას, რომელსაც შემოაკედება საკუთარი ძმა. ყველაფერი, რაც ო. თაქთაქიშვილმა ამ ნოველებში მოაპოვა, განვითარდება შემდეგ ნაწარმოებებში.

ხასიათების მართალი გამოხატვისა და შესატყვისი სახეობრივ-ინტონაციური მასალის ძიებებში იბადებოდა ოპერა „მთვარის მოტაცება“, რომელსაც საფუძვლად დაედო კ. გამსახურდიას რომანი — ეპოსი. რა თქმა უნდა, ოპერა ვერ დაიტევდა პირველწყაროში წარმოდგენილ უზარმაზარ ცხოვრებისეულ პანორამას. ო. თაქთაქიშვილის ნაწარმოები მოვლენებზე, რევოლუციურ ძვრებზე, ქართული სოფლის პატრიარქალური წარმოდგენების მსხვრევაზე. ო. თაქთაქიშვილი სწორედ მაშინ ქმნის არზაყანის სისხლსავსე სახეს, როცა მიმდინარეობს ცხარე კამათი საბჭოთა ოპერაში თანამედროვე გმირის წარმოსახვის პრობლემებზე. მისი არზაყანი ცოცხალი, რეალური ადამიანია, რომელიც თავდადებით იბრძვის ცხოვრების განახლებისათვის და ამ გზაზე არ ერიდება თვით საკუთარ მამასთან კონფლიქტს. ორი ძლიერი ხასიათის შეტაკება აყვასილია ტრაგიკული განზოგადების დინამიკურ მეროვ მოქმედების ანსამბლურ სცენაში, რომელიც წარმოადგენს ამ ოპერის ერთ-ერთ ყველაზე შთამბეჭდავ ფურცელს მუსიკალურ-დრამატული სახოვნებით, დინამიკური ფორმის მთლიანობით, ინტონაციურ-მელოდიური მასალის კონფლიქტურობით.

მოქმედებაში აქტიურადაა ჩართული გუნდი, რომელიც ავლენს იმ რთული გარდამ-



ტეხი წლების გლეხკაცთა ფსიქოლოგიას. გუნდი მოქმედების კომენტატორიცაა და სოციალური პროცესების უშუალო მონაწილაც. კომპოზიტორის გამოყენებული აქვს ქართული ხალხური მრავალხმიანობის დიდებულ ფორმები, წარუშლელ შთაბეჭდილებას სტოვენ ის სცენა, სადაც თავს იყრიან სოფლის მაცხოვრებლები და მღერიან თავიანთ ცხოვრებაზე, წარსულსა და აწმყოზე.

ოპერის პირველი ორი მოქმედება მთლიანია დრამატურგიული თვალსაზრისით. სამწუხაროდ, ერთგვარად ამოვარდნილია მესამე მოქმედება, რასაც თვით ავტორიც გრძნობს („ხიჭვივით მაწვალებს, ავიღებ და თავიდან დაეწეო“). მიუხედავად ამისა, „მთვარის მოტაცება“ ჩვენს ახლო წარსულზე შექმნილი ერთ-ერთი საუკეთესო ოპერაა მთელს საბჭოთა საოპერო მოძრაობაში.

და აი, სრულიად მოულოდნელად ო. თაქთაქიშვილის შემოქმედებაში ჩნდება ახალი საოპერო პარტიტურა „შერეკილები“. ოპერა ქების ღირსია თუნდაც იმიტომ, რომ საბჭოთა კომიუნური ოპერის იშვიათი და ჭეშმარიტად მაღალმხატვრული ნიმუშია.

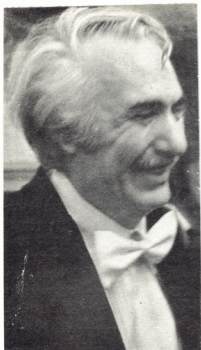
„შერეკილების“ წარმატებას დიდად შეუწყობ ხელი ლიბრეტოს ავტორმა რევაზ გაბრიაძემ, — მეოცნებემ და გამომგონებელმა, რომელიც რომანტიკას პოულობს თვით ყოველდღიურ ყოფაში. „შერეკილებში“ კი მან შექმნა გულმხურვალე ადამიანთა მომხიბლავი სახეები. ამ ოპერაში ანცი და ცოც-

ხალი კომიზმით აღსავსე, მზიარული და რიკული მღერადობით გამსჭვალული მუსიკა ვითარდება ბუნებრივად და შეუჩერებელი დინამიკით. იგი ცოცხლდება მელოდიურად მდიდარი, ფორმის მხრივ შეკრული არიებით, არიოზოებით, დინამიკური ანსამბლებით, ბიძგს რომ აძლევენ მოქმედების აფეთქებებს ახალ-ახალი იმპულსებით. ქართული ქალაქური სიმღერებისა და ცეკვების საფუძველზე კომპოზიტორი დიდი ნიჭიერებით აღადგენს ოპერა-ბუფის დემოკრატიულ ტრადიციებს, რომლებიც აპირობებენ ეანრული რეალიზმის, მკვეთრი კომედიური ხასიათების, მახვილ-გონივრული სიუჟეტური სვლების წარმოჩენას ყოფითი ხასიათის პლასტიკური ინტონაციური მასალის საშუალებით. სტილისტური შენადნობი ბუნებრივია და ორგანული, ისევე როგორც ო. თაქთაქიშვილის მომდევნო კომიკური ოპერაში „მუსუსი“, რომელიც წარმატებით დადგა გ. პოკროვისკიმ მოსკოვის კამერულ მუსიკალურ თეატრში.

ო. თაქთაქიშვილის შემოქმედების დიდ მიღწევად უნდა ჩაითვალოს ჭეშმარიტი ოპერულობის აღორძინება, ოპერულობისა, რომელსაც ახასიათებს მელოდიური სიმდიდრე და ფორმების მრავალფეროვნება, მასალის ცოცხალი, ჭეშმარიტად სიმფონიზირებული განვითარება. ესაა ცხოვრებისეული ხელოვნება, რომელიც არ ივიწყებს ოსტატობის მარადიულ წესებსა და კანონებს. იგი

საარბრიუენი. „აპესალომ და ეთერის“ პრემიერის შემდეგ. სიღრმეში ოსკარ ლაფონტენი





შორსაა ყალბი „ნოვაციებისაგან“, სახელდახელოდ კონსტრუირებული ვოდევილური პრიმიტივისაგან, მეტისმეტად რომ მომრავლდნენ ამ ბოლო დროს. ეს ხელოვნება ჭეშმარიტად ახალია, ვინაიდან ეხება ჩვენი თანამედროვეთათვის ახლობელ პრობლემებს. იგი ამიტომაც პოულობს კონტაქტს ფართო აუდიტორიასთან.

1963 წელს პირველად ახმოვანდა ორატორია „რუსთაველის ნაკვალევზე“, რომელსაც საფუძვლად დაედო დიდი და ბრძენი პოეტის ირაკლი აბაშიძის ციკლი-პოემა „პალესტინა, პალესტინა“, რომლის მგზნებარე სტრიქონების შთაგონებით ო. თაქთაქიშვილი შექმნა თავისი ერთ-ერთი ყველაზე მაღალმხატვრული და შთაგონებული ქმნილება.

სხვის მიწაზე გადახვეწილი, სამშობლოს ბედით დამწუხრებული, სევდიანი მოგონებებითა და მკმუნვარე ფიქრებით შეპყრობილი გმირის ლეგენდარულ ცხოვრებაზე გვიამბობს თვით „რუსთაველის ხმა“, რომელიც მოგვმართავს ჩვენ, თანამედროვე აღმომავლებს.

ო. თაქთაქიშვილის მუსიკა არაჩვეულებრივად სადაა, დაწერილია ლამის ასკეტური სიმკაცრით. შორეული წარსულის სამყარო-

ში, იერუსალიმში აღმართული უძველესი მონასტრის ატმოსფეროში, სადაც უკანასკნელი წლები გაუტარებია რუსთაველს, შეეყვართ ორატორიის ნელსა და დიდებულ საორკესტრო შესავალს. კომპოზიტორის სიტყვებით რომ ვთქვათ, ესაა „დროის დამზომი წვეთები“. სწორედ აქ იბადება განუმეორებელი სახონებით აღბეჭდილი თემატური მარცვალი, რომლის მრავალსახონებრიდან იბადება ორატორიის მთელი მუსიკალური სამყარო. კომპოზიტორი ნატიფი ოსტატობით ამუშავებს ამ მარცვალს, გამოჰყოფს და ავითარებს მასში შემავალ სხვადასხვა ინტონაციურ, კილოურ, რიტმულსა თუ კოლორისტულ ელემენტებს. ძირითად თემატიკაზე დაყრდნობით შენდება მელოდიური დეკლამაციის ამალღებული სისადავე, რითაც ავტორი გადმოგვცემს დიდი პოეტის აღსარებას ფინალის წინა ნაწილში „ჩვარი“, რომელიც გამსჭვალულია სამშობლოს მონატრებით გაშოწვეული სევდით. იგივე თემატური ზამბარა ამოძრავებს სოლისტისა და გუნდის ტრაგიკულ დიალოგს ისეთ შთაგონებულ მონაკვეთში, როგორცაა „გადახვეწილი“, მის წინამორბედ ნაწილში კი „ღეღაო ენავ“ კომპოზიტორი ნაზი, გაძვირვალე საღებავებით გადმოსცემს მოგონებებს შორეულ სამშობლოში გატარებულ ბავშვობაზე. ორატორიის ფინალი აღბეჭდილია კონტრასტული შენაცვლებებით, სამგლოვიარო ზარებით, მამაკაცთა გუნდის მკაცრი დიატონური ფსალმოდირებით. ორატორია მთავრდება საზეიმოდ ამალღებული კოდით.

ამ ნაწარმოების მთლიანობა მიღწეულია ლაიტწარმონაქმნების საფუძვლიანად გააზრებული ტრანსფორმაციით, მელოდიური თხრობის შეუწყვეტელი განვითარებით, ნატიფად მოწეული მუსიკალური ქსოვილით. მთლიანია, შეწონასწორებულია ორატორიის მთელი სტილი, რომელიც ეფუძნება ხალხური მრავალმხიანობის უნიკალურ პლასტებს. საგლობელთა ღრმადგროვებულ ბუნებას. ხალხური სათავეები გატარებულია ო. თაქთაქიშვილის შემოქმედებითი ინდივიდუალობის პროზაში. ასე თავისებურად ამიტომაც გამოხატავს კომპოზიტორი ქართული საერო და სასულიერო მუსიკის ეთიკურ სულისკვეთებას, მის ემოციურ სიმდიდრესა და დახვეწილობას.

მგზნებარე აღსარება, ბრძნული და მღელვარე ფიქრები ყოფიერებაზე, მხატვრის ბედ-



სა და მოვალეობაზე, სამშობლოს თავდადებულ სიყვარულზე — ასეთია ამ შესანიშნავი ნაწარმოების იდეური წრე, შეიძლება თამამად ითქვას, რომ ორატორია „რუსთაველის ნაკვალევზე“ საბჭოთა მუსიკის ერთ-ერთი საუკეთესო ქმნილებაა.

ორატორიას „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“, რომელიც აღრმავებს ო. თაქთაქიშვილის სტილისტიკას, სხვა გადაწყვეტა, სხვა მიდგომა აქვს. პოეტი-რომანტიკოსის სამყაროში წვდომამ, მისი მგზნებარე სიტყვის ძალამ ამ ორატორიის მუსიკას უფრო გულღია ხასიათი მისცა. ეს ქმნილება გვიბლავს გულწრფელი ემოციურობით, შეუწყვეტილ მიმდინარე მელოდიურობით, მაღალი რომანტიკული გრძნობის მრავალფეროვნებით. შესანიშნავი მიგნებაა — მეორე ნაწილის მუსიკალური თემატიკაში. ორატორიის მწვერვალს წარმოადგენს მისი ფინალი, რომელსაც საფუძვლად უდევს ნიკოლოზ ბარათაშვილის „მერანიდან“ მოტანილი გენიალური სტრიქონები. მფრინავი მხედრის შთაგონებით კომპოზიტორმა შექმნა უდიდესი შინაგანი ენერჯითა და ძაბვით აღბეჭდილი მუსიკა. თავაწყვეტილი სრბოლის რიტმულ სტიქიაში ჩაწნულია მაღალი პათეტიკისა და ქედუხრელი ნებისყოფის გამომხატველი ლაკონიური თემა — სიმბოლოები, გმირული შეძახილები, მოახლოებული აღსასრულის წინათგრძნო-

ბა. ფინალის რთულ ფორმაში შეჭრილია ატრაქციონული ლარგო — საზეიმო ქორალში უღერს პოეტის ხმა: „და გზა უვალი, შენგან თელილი, მერანო ჩემო, მაინც დარჩება“... და ისევ (პრესტოსიმო) მერანის თავაწყვეტილი სრბოლა — ესაა პოეტის სვლა უკვდავებისაკენ. უზარმაზარი დინამიკის, თემა-სახეების მძაფრი დრამატული კონცენტრაციის მიუხედავად, ფინალის მელოდია და რიტმი მაინც ინარჩუნებენ ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეტური სიტყვისათვის დამახასიათებელ მომხაჯადობებელ პლასტიკურობასა და მუსიკალობას.

1971 წელს პირველად შესრულდა კანტატა „გურული სიმღერები“, რომელმაც ახალი და ძალზე საინტერესო თავი ჩააწერა ო. თაქთაქიშვილის შემოქმედებაში.

ზოგიერთი მუსიკალური ინტელექტუალი, ძველი თუ ახალი მიწვევის მკაცრი აკადემისტი უკმაყოფილებას გამოსთქვამს ხოლმე ო. თაქთაქიშვილის „მეტისმეტი ფოლკლორული გატაცებების“ გამო. „მეტისმეტობა“ საეპიკოდ მიმაჩნია, რადგან ჯერ არავის დაუდგენია ხალხური შემოქმედების სტიქიაში წვდომის საზღვრები. თვით მხატვრის გარდა ვერაფერს განსაზღვრავს ხალხური აზროვნების კანონზომიერებათა გამოყენების ხარისხსა და ოდენობას.

გავიხსენოთ ო. თაქთაქიშვილის სიტყვები:

ვისბადენი, მუსიკის საერთაშორისო ფესტივალი, რეპეტიციის შემდეგ.





„ხალხური სიმღერა ჩემი ხატია“. ამას გრძნობ, როცა ისმენ „გურულ სიმღერებს“, „მეგრულ სიმღერებს“, „სატრფილო სიმღერებს“ და „საერო საგალობლებს“. საოცრად მდიდარია ამ ვოკალურ-საგუნდო ციკლური ნაწარმოებების პალიტრა, რომელმაც თანამედროვე პროფესიული მუსიკის ნაკადში შემოიტანა ერთმანეთისაგან მკვეთრად განსხვავებული (ინტონაციით, მელოდიური ორნამენტებით, მეტრი-რიტმით, შესრულების მანერითაც) ფშავეების, ხევსურების, სვანების, ქართლისა თუ აფხაზეთის მელოდიური სამყარო, არაფერი რომ არა ვთქვათ ო. თაქთაქიშვილამდე ნაკლებად დამუშავებული გურიისა და სამეგრელოს ფოლკლორზე. განსხვავებულია ამ ნაწარმოებთა ფორმა, „ციტირების“ ხარისხი და დამოუკიდებელი, ავტორისეული ინდივიდუალობის გამოხატველი სტილი.

„გურულ სიმღერებში“, რომლებსაც ავტორი განსაზღვრავს, როგორც კაპრიჩიოს ორი გუნდისა და ორკესტრისათვის, ვერ შეხვდებით დასრულებულ ხალხურ თემებს. აქ გზატკეცილია **ხალხური მღერადობა**. ჭეშმარიტად ხალხური მელოდიური მარცკლები ჩაქსოვილია სიმფონიზირებული მუსიკალური აზროვნების მდინარებაში, რეპრიზული სამნაწილიანობისა თუ რონდოს ფორმის საზღვრებში.

პარტიტურას განსაკუთრებულ ფერადოვნებას ანიჭებს აკადემიური გუნდისა და ვოკალური ოქტეტის „შეთანხმებული შეჯიბრი“. ვოკალური ოქტეტი ანსახიერებს კოლექტიურ გმირს, რომელიც მღერის ხალხურ მანერაში და გამოსცემს მდიდარ ტემბრებს, პოლიკლოურ შენაცვლებებს, ვირტუოზულ კრიმანჭულს, მის ცვალებად რიტმო-ინტონაციურ საქაულებს. ასე ცოცხლდება ფერსაცხე ჟანრული სურათები, რომლებიც გვაგრძნობინებენ შრომის სიხარულს, დედის აღერსს, გურულ ოხუნჯობას და მახვილგონიერებას. ყოველივეს მსჭვალავს ხალხური სულის სიდიადე, ეპიკური სუნთქვა, რაც ისმის მძლავრი საგუნდო ქდერადობიდან.

„მეგრული სიმღერები“ (თავისუფალი დამუშავება ტენორის, ვაჟთა ოქტეტისა და კამერული ორკესტრისათვის) ავტორს მიაჩნია თავის ერთ-ერთ ყველაზე უბრალო ნაწარმოებად. დამუშავება მართლაც უბრალოა, მაგრამ ამ უბრალოებას სინატიფე ახასიათებს.

ასეთ შეგრძნებებს ბალებენ ფაქიზი ავტორი: სეული შტრისები, რომლებიც ო. თაქთაქიშვილს შეჰყავს ხალხური სიმღერების ლაკონიურ შესაგულებსა თუ დასკვნით პარტიტებში, საორკესტრო ჯგუფების, სოლისტისა და ოქტეტის დაპირისპირებებში, ჰობოისა და კლარნეტის რეპლიკებში, ჩუმ ქორალურ მინამღერებში, მოულოდნელ პარმონიულ ძვრებში. „მეგრულ სიმღერებში“ კამპოზიტორი იყენებს ხალხური მუსიკის დამუშავების შემდეგ პრინციპს: იგი ინარჩუნებს საგუნდო ბუნებას და მის ფონზე გამოჰყოფს სოლო-მელოდიას. ცნობილია, რომ ქართულ მრავალხმიანობაში თითქმის არ გვხვდება გაშლილი სოლოები. გუნდი იტაცებს და შთანთქავს ცალკეულ მომღერალთა მოკლე ფრაზებს. ო. თაქთაქიშვილი ერთგვარად ამდიდრებს ხალხურ ტრადიციას სოლისტის პარტიის გამოყოფის გზით, მთავარი მელოდიის კონცენტრაციით. სოლისტი, ერთის მხრივ, ემორჩილება გუნდის თემატიზმს, მეორეს მხრივ, ლიდერის როლშიც გამოდის და იმორჩილებს ამ თემატიზმს. ამის ნიმუშია სახუმარო სიმღერა „სისა-ტურა“, სადაც სხარტი და მოკლე წინსწრავებით მელოდია გრძელდება როგორც სხვა სიმღერიდან შემოტანილი მასალით, ისე ავტორისეული ლირიკული მიმოქცევით, რომელიც აგვირგვინებს ყოველ კუბლეტს. აქ ყველაფრის მოთავეა სოლისტი, განსაკუთრებით მაშინ, როცა მღერის შეუდარებელი ზურაბ სოტკილავა, რომელიც ვირტუოზულად ფლობს პარლანდოს სტილს და მრავალ ელფერს სძენს შემაგულიანებლად, წაქეზებით გამოთქმულ შეფახილს „სისა“!. ზ. სოტკილავა მისთვის ჩვეული არტისტიზმით წარმართავს დიალოგ ოქტეტთან, რომელთანაც ხან შეთანხმებულია, ხან კი უკიდურესი დინამიზაციის გზით ამ მხიარული ჟანრული სცენის სულისჩამდგმულად გვევლინება. იგი დიდი ოსტატობით ანსახიერებს ამ ცოცხალ სცენას, რომელიც ყველასათვის გასაგებია და მისაღები. ფართო მსმენელს ამიტომაც მოსწონს ეს სიმღერა.

საბოლოო ჯამში ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქმის ყველაფერი, რაც ო. თაქთაქიშვილმა „მიუშატა“ მეგრულ სიმღერებს, იბადებოდა თავისთავად, სმონტანურად, როგორც ფართოდ ცნობილი, დიდად პოპულარული მელოდიების ახალი ვარიანტები. განა ასე არ ხდება ხალხურ მომღერალთა შემოქმედება-



ში, სადაც კარგად ცნობილი სიმღერა თითქოს თავიდან იბადება?

საერთოდაც, ო. თაქთაქიშვილის სტილისტური ხელწერა მელიოდირია თავიდან ბოლომდე, თავისი ბუნებით ხალხურია. იგი განაპირობებს ო. თაქთაქიშვილის მუსიკის სახეობრივ სიმდიდრეს, ინტონაციურ წყობას, სიტყვისა და ფორმის მუსიკალობას, ნაწარმოების სტრუქტურასა და შინაგანი განვითარების ლოგიკას.

ო. თაქთაქიშვილის ვოკალურ-საგუნდო ციკლებში გაბნეულია ლირიკული მარგალიტები. საქმარისია ვაიხსენოთ „სატრფილო სიმღერების“ პლასტიკური მელიოდირი დეკლამაცია, რომელიც აღბეჭდილია ცხოველყოფილი სიწმინდით. ამის ნათელი ნიმუშია „განშორება“, „წყაროსთან“ და სხვ. ზოგჯერ ლირიკული ვნებათაღელვა შერწყმულია ეპიკურ საწყისთან, როგორც ეს მოცემულია „საერო საგალობლებში“ — ამ რომანტიკულ პოემაში ლეგენდარულ შუშანიკს რომ ეძღვნება და უმღერის წმინდანთა შერაცხული ქალის იდეალს, მოწამებრივი მალაღწეობრივი ცხოვრების ნიმუშად ქცეულს.

მელიოდიზმის კონცენტრაციიდან იბადება კომპოზიტორის ოსტატობაც. „ვერტიკალში“ უაღრესად სადაა ო. თაქთაქიშვილის მუსიკა, რომელიც ეყრდნობა ტონალურ პარძონიას და შორსაა „ჰკუის ჰყლეტისგან“. რთული გადაწყვეტები, რომლებიც სტილის საფუძვლებს წარმოქმნიან, იბადებიან სოლო და საგუნდო ხმების პორიზონტალური გაშლის პროცესში. ქართული ხალხური კილოების მრავალგვაროვნება სრულ შესაბამისობაშია ინტონირებული სიტყვის აზრთან. უფაქიზესი კილოური შენაცვლებები და მოულოდნელი გარდაქმნებიც ნაკარნახევია პოეტური ტექსტის ლოგიკისა და ემოციური განწყობილებების ცვალებადობით. პარძონიული მიგნებებით აღბეჭდილია არა მარტო სოლისტის მელიოდირია ხაზი, არამედ გუნდის პირველი, მეორე, აგრეთვე ბანის ხმებიც. მათ მოქნილ ერთობლიობაში იბადება ხან რბილი და პლასტიკური, ხან მძაფრი თანხმოებერა. კომპოზიტორმა მიმართა მრავალხმიანობის უძველეს სახეობას — ჰეტეროფონიას. ყოველი ხმა ასრულებს რა ძირითად მელიოდირ მინამღერს, ქმნის ახალ მდიდრულად ორნამენტირებულ ვარიანტსაც. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს პარტიტურაში დაფიქსირებული მუსიკა ლაღად და თავისუფლად იბადება

შემსრულებელთა იმპროვიზაციის შედეგად: აქ განსაკუთრებით თვალსაჩინოა სიახლოვე უძველეს ქართულ ხალხურ მრავალხმიანობასთან.

ფოლკლორული ენის შემეცნებამ, ხალხურ მუსიკალურ ცნობიერებაში წვდომამ, ო. თაქთაქიშვილს აპოვინა ხალხური ფსიქოლოგიის ამოსახსნელი გასაღები, მან შეაგრძნობინა მშობელი ხალხის სულიერი ცხოვრების სიღრმეები — ეპიკური სიდიადე და ჰეროიკა, ძალადი შთაგონება, ზნეობრივი სიწმინდე, რაინდული კეთილშობილება.

ერთხელ ზურაბ სოტკილაემ, რომელთანაც საუბარი ყოველთვის საინტერესოა, ამაყად მითხრა: „მიყვარს ოთარი თავისი სულიერი სიმდიდრის, რომანტიზმის, სინაზის გამო, იგი ნამდვილი ქართველი კომპოზიტორია“. დარწმუნებული ვარ მისი სიტყვების ჭეშმარიტებაში.

ვემადლიერები ბედს, რომ ოთარ თაქთაქიშვილი მეგულება უახლოეს მეგობართა შორის. ჩვენ ერთმანეთს გვერდით ვიყავით ათეული წლების მანძილზე. ყოველთვის მზობლავდა ეს საოცრად მთლიანი ადამიანი, შთაგონებული მალაღწეობისული და შემოქმედებითი იდეალებით. ჩვენს მეგობრობას ხელს არ უშლიდა თბილისსა და მოსკოვს შორის არსებული მანძილი.

იგი მიეკუთვნება იმ ადამიანებს, რომლებმაც მ. გარძნობის საქართველოს სულიერი სიმდიდრე, დიდებული ქართული კულტურის წარსული და აწმყო, მისი უკვდავი ძეგლების ეპიკური ძალა. ჩვენ ერთად მოგვივლია საქართველოს მთა და ბარი — ქართლი და კახეთი, დასავლეთ საქართველოს ესა თუ ის კუთხე, აჭარა და აფხაზეთი. ერთად მივსულვართ უძველეს ტაძრებთან, ციხე-კოშკებთან, რომლებიც გადაურჩნენ მძაფრ ისტორიულ ქარტახილებს.

ქართული ხალხური სიმღერა... მას შეუძლია ვაგრძნობინოს ქართველი კაცის ხასიათი, ქართული მიწის მშვენიერება. მადლობა მინდა მოვასხენო ოთარ თაქთაქიშვილს, რომელმაც მახიარა ქართული მრავალხმიანობის განუმეორებელ, მომაჯადოებელ სტიქიას, იგი ჩემთვის ისეთივე ახლობელი გახდა, როგორც რუსული და ჩემი მშობლიური უკრაინული სიმღერა.

ზუსტად არ მახსოვს 1957 თუ 1958 წელს ნ. ტიხონოვი, დ. შოსტაკოვიჩი, ცნობილი



რეჟისორი ა. პოპოვი და ამ სტრიქონების ავტორი, ლენინური პრემიების კომიტეტის სხვა წევრებთან ერთად, ჩამოვედით თბილისში, რათა დაესწრებოდით სპექტაკლს „ოიდიპოს მეფე“, რომელიც პრემიაზე იყო წარდგენილი. თბილისში შემოგვიერთდა ო. თაქთაქიშვილი. ეს იყო იმდროინდელი რუსთაველის თეატრის ტრადიციებით დადგმული, შთაბეჭდავი სპექტაკლი. დღენახევარში ჩვენ ეს სპექტაკლი სამჯერ ვნახეთ — მთავარი როლის სამი შემსრულებლის გამო. სწორედ მაშინ დაბადა ხუმრობა: „თურმე, თბილისში ყოველი მესამე ოიდიპოსია!“ ძლიერი შთაბეჭდილებები დასტოვა შეხვედრებმა ქართული კულტურის მოღვაწეებთან.

ცნობილია, თუ რა მხურვალედ უყვარდა საქართველო ნ. ტიხონოვს. სწორედ ის იყო ამ შეხვედრების ყურადღების ცენტრში. გულუხვად გემასპინძლობდნენ ქართული ინტელიგენციის შესანიშნავი წარმომადგენლები — ი. აბაშიძე, ს. ჩიქოვანი, მომხიბლავი ვერიკო ანჯაფარიძე, კ. კალაძე, ს. შანშიაშვილი, გრ. აბაშიძე, რეჟისორი დ. ალექსიძე... ყოველი მათგანი საინტერესო შემოქმედებითი პიროვნება გახლდათ. ერთად კი ქართული კულტურის ცოცხალ ისტორიას ქმნიდნენ. საინტერესო საუბრები, მოგონებები, კამათი, მახვილგონივრული ხუმრობა — ასეთ ცოცხალ, მეგობრულ, შინაარსიან ატმოსფეროში ვატარებდით დროს. კარგად დამამახსოვრდა დიმიტრი შოსტაკოვიჩის სიტყვები: „ემმაკმა დალახვროს! მოსკოვში გადავეჩვიეთ ასეთ შეხვედრებს, სადაც შეიძლება გული გადააყოლო საინტერესო, სასარგებლო საუბრებს. დრო არასოდეს არ გრჩება ყველაზე მნიშვნელოვანი საქმეებისათვის. აბა რა არის ადამიანურ ურთიერთობებზე უფრო მნიშვნელოვანი“. იმდროინდელ თბილისში კი დროს პოულობდნენ საამისოდ. დაუვიწყარ მოგონებად დამრჩა ეს შეხვედრები, რადგან მათ ახასიათებდათ საოცარი გულწრფელობა, ინტელიგენტობა, მაღალი ინტერესები, ეროვნულ კულტურაზე ზრუნვა. სწორედ ეს მისწრაფებები აერთიანებდნენ ამ საინტერესო ადამიანებს.

ო. თაქთაქიშვილი იმთავითვე მოწოდებული იყო განეითარებინა ქართული ინტელიგენციის საუკეთესო ტრადიციები. მისი შემოქ-

მედება იბრძვის საქართველოს ღირსეულობისთვის, იგი მრავალეროვან მსმენელში აღვივებს საქართველოს სიყვარულს. ამაშია ო. თაქთაქიშვილის ხელოვნების ინტერნაციონალური სულისკვეთება.

ო. თაქთაქიშვილმა მთელი თავისი ცხოვრება გაატარა დაძაბულ, ყოველდღიურ შრომაში. იგი დღესაც თავაუღებლად მუშაობს, ახალი ჩანაფიქრებით ცხოვრობს. ამას მოწმობენ მისი ახალი ქმნილებები — კანტატა „ააკაის ჩანგი“ და ვოკალური ციკლი „ნ. ბართაშვილის ლექსებზე“. ამ ნაწარმოებებში კვლავ ახმინდა მისი ლირიკული მუზა, რომელმაც შესანიშნავი გამოხატულება პპოვა ისეთ სიმღერებში, როგორიცაა „სალამური“, „იანვანა“, „აღმართ-აღმართ მივდიოდი მე ნელა“, „ჩონგურს“ და სხვ. აქ კვლავ ამტყუებდა ო. თაქთაქიშვილის დაუშრეტელი მელოდიური ბუნება, რომელმაც მაღალმატერულად გადმოსცა მრავალნაირი პოეტური განწყობილება.

ო. თაქთაქიშვილის ნაწარმოებები ხმოვანებენ ჩვენი ქვეყნის ფარგლებს გარეთ — ფინეთიდან იაპონიამდე, ჩეხოსლოვაკიიდან მექსიკამდე. ო. თაქთაქიშვილის მუსიკას სიყვარულით ასრულებენ გამოჩენილი შემსრულებლები და შემოქმედებითი კოლექტივები. მათ შორის ზ. სოტკოლავა, ლ. ისაკაძე, ე. ვირსალაძე, ზ. ანჯაფარიძე, ც. ტატიშვილი, მ. ქასრაშვილი, მოსკოვის კამერული გუნდი ელ. მინინის ხელმძღვანელობით, ესტონეთის ვაეთა გუნდი გ. ერნესაქის ხელმძღვანელობით და სხვ.

ამ დიდი ხელოვანის მუსიკამ იპოვა გზა ადამიანებისაკენ, რადგან ჩვენს ბოხოქარ საუკუნეში პარპონიას უმღერის და ადამიანებს მოუწოდებს სიკეთისა და სინათლისაკენ.

ჩვენ მილოცვა!

მანანა ახმეტელი



ციხანა ტატიშვილი

წელს რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო პრემია პირველად განაწილდა ქართული მუსიკალური კულტურის ისეთ მნიშვნელოვან სფეროში, როგორც სამომღერლო, საოპერო ხელოვნებაა, რომლის ისტორია მრავალ ათეულ წელს ითვლის და ავლენს ეროვნული ტრადიციების ჩამოყალიბების ვრცელსა და ძალზე საინტერესო გზას. ამ გზაზე შეუწყვეტილვ გამოდიოდნენ მომღერალთა თაობები, სამაგალითო კეთილსინდისიერებით და არტისტული გზნებით რომ ემსახურებოდნენ თბილისის საოპერო თეატრს, ჯერ კიდევ ქართველი ხალხის საყვარელი მომღერლის ვანო სარაჯიშვილის დროიდან.

თუ რა შორს წავიდა მას შემდეგ ქართული სამომღერლო ხელოვნება, ამას მოწმობენ საქვეყნოდ აღიარებული მომღერლები, მსოფლიო საოპერო ხელოვნების ორბიტაზე რომ გავიდ-

ნენ და დიდი სახელიც მოუტანეს ქართულ მუსიკალურ კულტურას.

ამდენად, რუსთაველის პრემიაზე წარდგინებას იმსახურებდა ეროვნული ხელოვნების თვით ეს შესანიშნავი დარგი. ამასვე მოწმობს ქართველ მომღერალთაგან შერჩეული პირველი და ჰუმარიტად ღირსეული კანდიდატურაც, საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტი ციხანა ტატიშვილი.

ეს პრემია ციხანა ტატიშვილს მოუტანა ორმა ბოლოდროინდელმა მიღწევამ — თბილისის საოპერო თეატრის სცენაზე ბრწყინვალედ გასსახიერებულმა სალომეს როლმა, რიხარდ შტრაუსის ამავე სახელწოდების ოპერაში და მრავალფეროვანმა საკონცერტო მოღვაწეობამ, რომელსაც იგი გატაცებით ეწევა საკავშირო მასშტაბით.

მაგრამ რუსთაველის პრემია გაცილებით უფრო ფართო მნიშე-

ნელობისა, ვიდრე მხოლოდ ბოლოდროინდელი კონკრეტული მიწვევების აღიარება. იგი მრავალწლიანი შემოქმედებითი მოღვაწეობის დაჯამებაცაა და ეროვნული კულტურის განვითარებაში შეტანილი წვლილის დაფასებაც. ამდენად, რუსთაველის პრემია უნაწილდება ყველა იმ გმირს, რომელიც ცისანა ტატიშვილმა განასახიერა თავისი დაუცხრომელი შემოქმედებითი ცხოვრების გზაზე — სხვადასხვა დროს და სხვადასხვა ქვეყნის სცენაზე.

ამ შესანიშნავ მომღერალს რეკომენდაცია არ სჭირდება. უკვე მრავალი წელია მუსიკალური აუდიტორია აღფრთოვანებაში მოჰყავს მის უნიკალურ დრამატულ სოპრანოს, რომელიც არაჩვეულებრივი სიმდიდრისა და სილამაზის გამო, მსოფლიო საოპერო ხელოვნებაში დადგენილ ეტალონებს წევისაბამება.

ცისანა ტატიშვილის ხმას უნიკერსალობა, ერთგვარი სინთეტურობაც ახასიათებს, რაც მყლავნდება ანტიბოდური თვისებების ერთიანობაში. შესაძლოა, სწორედ პარადოქსულობა ქმნის მისი სამომღერლო ხელოვნების საიდუმლოებას. ერთი მხრივ, ც. ტატიშვილის სიმღერას მსჭვალავს სტიქიურობა, ინტენსიურობა, დინამიზმი, რის გამოც მისი ხმა ზოგჯერ მოსჩქევს კალაბოტიდან ამოვარდნილი მდინარესავით. მეორეს მხრივ კი, ც. ტატიშვილის სამომღერლო ბუნება ამყლავნებს სტაბილურობასა და სიმყარეს, რაც სიმღერის პროცესს აორგანიზებს, აწონასწორებს მის მრავალმხრივ მონაცემებს. ცისანა ტატიშვილის ხმა უაღრესად პლასტიკურიცაა, ელასტიურიც. ეს თვისებები მთლიანდება ფართო დიაპაზონისა და ტემბრული კოლორიტის ამოუწურავი მრავალფეროვნების ფონზე. დაბოლოს, დიდ ზემოქმედებას ახდენს სულის სიღრმე-

ებიდან ამოხეთქილი ენერგია, რომელიც ასხივებს თანდაყოლილ ექსპრესიასა და დრამატიზმს. ამასთან ერთად, მის ხელოვნებას ახასიათებს პეროიკული გზნებაც, მონუმენტურობას რომ ანიჭებს მის მიერ წარმოსახულ გმირებს, ლირიკული ვნებათაღლეცაც, რომელიც ხან ხორციელი მხურვალეობით გიპყრობს, ხან გასუეტაკებს მიწიერებისგან განწმენდილი, ამაღლებული სიდაქიზით. ასეთ შეგრძნებას წარმოქმნის ცისანა ტატიშვილის უნაზესი პიანო, ფილიგრანული ნიუანსირების ტექნიკა, რაც სამემსრულებლო ოსტატობის შედეგია და ძნელი მისაღწევია ასეთი ძლიერი, მასშტაბური, ტემპერამენტული ხმებისათვის. ყოველივე ეს საფუძველს გვაძლევს ცისანა ტატიშვილის შემოქმედებითი ინდივიდუალობა მივაკუთვნოთ განსაკუთრებული, განუმეორებელი მოვლენების რიგს.

ასეთი ხმით დაჯილდოებულ სამომღერლებისათვის არ არსებობს ბარიერები, სტილისტური, რეპერტუარული შეზღუდვები, რასაც თვალნათლივ ამტკიცებს ცისანა ტატიშვილის შემოქმედებაც, რომელშიც თანაარსებობენ პოლარ-

სალომე — ც. ტატიშვილი





ულად დაშორებული ესთეტიკური მიმდინარეობის წარმომადგენელთა ოპერები. მისი ცხოვრების განუყრელი თანამგზავრები არიან იტალიური ბელ კანტოს დიდოსტატების — ვერდის, პუჩინის, მასკანის გმირები. უსმენ ცისანა ტატიშვილის აიდას, ლეონორას, სანტუცას, ტოსკას (ამ ბოლო დროს ამ სახეებს ამნერისიც დაემატა!) და რწმუნდები, რომ მისთვის ზედამოჭრილია რომანტიკული იტალიური ოპერების ემოციური მღვლელობა და სულიერი მონუმენტალიზმი, ვერისტული საოპერო ესთეტიკისათვის დამახასიათებელი ზღვარგადასული ექსპრესია, ეგზალტაციამდე მიყვანილი ენებები. იტალიურ რეპერტუარში სრულად იხსნება ცისანა ტატიშვილის მღერადი სამყაროს მრავალი წახნაგი, თავისუფლად იშლება მისი ხმის უმდიდრესი სპექტრი.

მაგრამ ვისაც მისთვის მოუსმენია გერმანული საოპერო მუსიკის ისეთ შედეგებში, როგორც „ლოენგრინი“ და „მფრინავი ჰოლანდიელი“, დამეთანხმება, რომ ცისანა ტატიშვილის სახით ქართულ საოპერო ხელოვნებას ჰყავს მომღერალი, რომელსაც შეუძლია ვაგნერული სამყაროს სიდიადის წარმოჩენა, რაც იშვიათად ხდება ხოლმე მსოფლიოს საოპერო სცენებზე. ორტრუდასა („ლოენგრინი“) და სენტას („მფრინავი ჰოლანდიელი“) ანტიპოდური სახეები, რომლებშიც ვაგნერი ვერაგობისა და ზნეობრივი უმანკოების ორ სამყაროს ანსახიერებს, ცისანა ტატიშვილის შემოქმედების უმაღლესი მწვერვალებია.

მსოფლიო საოპერო სცენებზე კიდევ უფრო იშვიათად ჩნდებიან ისეთი პოტენციისა და გაქანების მომღერლები, რომლებიც უძლებენ რიხარდ შტრაუსის გიგანტური მასშტაბების ექსპრესიონისტურ პარტიტურას, სალომეს რო-

ლის ფიზიკურ დატვირთვას, წარმოდგენელი სირთულეების საშემსრულებლო ამოცანებიდან მოდის. ემოციურადაც უაღრესად დაძაბულია და მრავალწახნაგოვანი ამ ოპერის ესთეტიკური ატმოსფერო, სალომეს სულიერი ცხოვრების სამყარო. ცისანა ტატიშვილმა საოპერო ხელოვნების ეს მწვერვალიც დაიპყრო და ტრაგიკული ხელოვნების მაღალ საფეხურსაც მიაღწია. სალომეს როლის განსახიერებით მან შესანიშნავი ფურცელი ჩაწერა საბჭოთა საოპერო ხელოვნების ისტორიაში. ამის დასტურია ის არაჩვეულებრივი რეზონანსი, რომელიც მისმა სალომემ გამოიწვია მოსკოვში, თბილისის საოპერო თეატრის გასტროლების დროს.

მნიშვნელოვანია ცისანა ტატიშვილის წვლილი ქართულ საოპერო ხელოვნების განვითარებაშიც. მან სისხლსავსე ხასიათები შექმნა ზ. ფალიაშვილის („აბესალომ და ეთერი“) და შ. მშველდის („ამბავი ტარიელისა“). ოპერებში. თამარის როლი კი ო. თაქთაქიშვილის „მთვარის მოტაცებაში“ გაზარდა კლასიკური საოპერო სახეების მასშტაბად.

დაბოლოს, დიდ წარმატებებს აღწევს მომღერალი საკონცერტო მოღვაწეობის სფეროშიც, სადაც საოპერო არიებთან ერთად, გატაცებით მღერის სხვადასხვა ეპოქის, სტილისა და ეროვნული სკოლის კამერულ ნაწარმოებებს, მთ შორის ქართველი კომპოზიტორების რომანსებსაც. განსაკუთრებით ხშირად გამოდის იგი მრავალფეროვანი პროგრამებით მოსკოვისა და ლენინგრადის საკონცერტო დარბაზებში, სადაც შესანიშნავი მომღერლის ყოველ გამოჩენას სიხარულით ელოდებიან ხოლმე.

„ნაფეხურები გვაძრუნებენ“...

ლევან სანიკიძე

მე ვთქვი და ვიხსენი სული ჩემი.

ფსალმუნი

აი, მოვიდა „მონანიება“! მოვიდა და ითქვა სათქმელი, რომელიც ნახევარი საუკუნე სულის შემხუთველ მაჭლაჭუნად აწევს და აწამებს ჩვეულებრივი, რიგიანი ადამიანის გულსა და სულს. ითქვა და თანაც — უზენაესი ხელოვნებით. **თქმის** ფორმაც და **ნათქვამის** შინაარსიც რალაცნაირ რენესანსულ სუნთქვას გვაგრძნობინებს, ან თითქოს გასული საუკუნის „სამოციანელობას“. ნუ ჩავთვლით ამას გადაჭარბებად, ან ფარისევლურ მამებლობად, მით უფრო რომ ყველამ (ამ ფილმის მტერმაც და მოყვარემაც) კარგად ვიცით, — „მონანიების“ ავტორებს ასეთი „მამებლობისთვის“ არავითარი სამაგიერო საზღაურის გაცემა არ ძალუძთ.

ღიას, „მონანიება“, რომელიც დიდი ხელოვნებით გვატყვევებს და უმძიმესი შინაარსით გვაძრუნებს (სახელწოდებაც ამ წერილისა ამის გამო შეირჩა, პორაციუსის ფორმულით — *Vestigia terrent* — „ნაფეხურები გვაძრუნებენ“) — არ არის მხოლოდ, როგორც იტყვიან, „ერთი კარგი“, თუნდაც „შესანიშნავი“ ფილმი, ან „მორიგი გამარჯვება“ სწორედ „მორიგი“ არ არის იგი!). აქ სიტყვები, „მოვლენაც“ და „უნიკალურიც“, უკმარისია, რადგან ვინ მოთვლის რამდენჯერ დაგვიხარჯავს და დაგვიმდაბლებია ეს ერთ დროს მართლაც უნიკალური ეპითეტები ყოველი უსულგულო, ორდინარული „მორიგი გამარჯვების“ სადიდებლად და სახოტბოდ... ამიტომ უკეთუ „მოვლენას“ წინ „საისტორიო“ ან „სანიშნავეტოს“ წაუვმძღვარებთ, იქნებ მაშინ მაინც მიუვახლოვდეთ ამ ფილმის ასე თუ ისე სრულყოფილ დეფინიციას.

სწორედ ასე უნდა მივიჩნიოთ, რადგან „მონანიებაზე“ ფიქრი და მსჯელობა **ფართო მოცულობის ეროვნულ-ტრაგიკულ ისტორიაზე** საფიქრალსა და საკვლევადიებო საზრუნავს უტოლდება.

ადამიანთა ცხოვრებაში მომხდარი ყოველი ფაქტი ისტორიის კუთვნილებაა (ყოველივე ისტორიის „საცოხნი ლუკმა“, ანუ — **ვერავინ** და **ვერაფერი** ისტორიისგან „თავს ვერ დაიხსნის“). მაგრამ ისტორიას, როგორც მეცნიერებას, ცხოვრებაში მომხდარი ყოველი ფაქტის აღსანუსხავად, შესასწავლად და შესაფასებლად არც დრო აქვს, არც საჭიროება, არც ინტერესი და არც შესაძლებლობა. ხოლო „მონანიება“ — როგორც კულტურული და ზნეობრივი ფაქტი — მისი დაბადებიდანვე ქართველი ერის სწორედ კულტურული ისტორიის **მარადსახსოვარ** და **მარადსაფიქრალ** დეიძლ შვილად უნდა ჩაითვალოს.

ღიას, „მონანიება“ ერის ცხოვრებაში, **ერთდროულად**, იმდენად **მრავლისმთქმელიც** არის და **მრავლისაღმთქმელიც**, რომ მას, როგორც საისტორიო ნიშანსვეტს — მომავალში გვერდს ვერ აუქცევს ვერცერთი დარგის სეროიზული მოაზროვნე — ვერც ხელოვნებათმცოდნე, ვერც სოციოლოგი, ვერც პოლიტიკოსი, ვერც მორალისტი.

ფილმის ასეთი „ყოველისმომცველობის“ **მთავარი მოტივი** უპირველესად ყოველისა მანც **პირველმთქმელობაა** — უმძიმესი და აქამდე უთქმელი სათქმელის პირველმთქმელობა.

მაგრამ აქვე, უმაღლე ისმის კითხვა — საჭირო კი იყო ყოველივე ამის თქმა? ამის



ხმაშალა გაცხადება? ან, იქნებ, სათქმელს გააჩნია — რა შეიძლება ითქვას და არ ითქვას და სიტყვით არ გაცხადდეს, არ გააშკარავდეს? მართლაც რომ სათქმელს გააჩნია! კაცს რომ უნებლიეთ, საზოგადოების საუხერხულოდ, რაიმე ბილწი ხუმრობა წასცდეს, მისი შემდგომში განხენება იქნებ მართლაც არ ღირდეს. მაგრამ, როცა საზოგადოებრივ ცხოვრებაში განუკითხავი კაცთაველა ატყდება, ნუთუ დროის გარკვეული მანძილის შემდგომ (ანუ შიშისა და ტერორის ვავლის შემდგომ) მაინც არ შეიძლება მისი სააშკარაოზე გამოტანა და შეფასება, ავად თუ კარგად შეცნობა? ხოლო, თუ ჩვენ მომხდარ ფაქტს (თანაც კაცთაველას!) გავუჩუმდით და წავუყრუვებთ, ხომ არ ნიშნავს, რომ მისი იურიდიული და ზნეობრივი სამართლიანობაც ვცანიო? საქმე სწორედ მომხდარი ფაქტის „ცნობას“ და „შეცნობას“ ეხება, თანაც ისეთი დაავადების ცნობა-შეცნობას, რომელსაც თავისი საბედისწერო ძალმოსილებით ცოცხალი ორგანიზმის სიცოცხლე ყოფნა-არყოფნის სასწორზე შეუგდია!



კალრი ფილმიდან „მონანიება“. ვარლამ არავიძე — ა. მახარაძე

მაშ, რატომ გავიხსენიო? რატომ შევიცნოთ? რატომ ვაღიაროთ? რატომ მოვიწინიოთ (მაინც)?

და საბასუხოდ უმაღლე დიდი ლევ ტოლსტოის „ნიკოლოზ პალკინი“ გვახსენდება: არის თუ არა საჭირო იმის გახსენებაო, რომ რუსეთში, პეტრე დიდიდან დაწყებული ნიკოლოზ პირველამდე („პალკინამდე“) სამხედრო ბანაკებში შპიტრუტენებით და „როზგებით“ უმოწყალო კაცთაველა იყო გახურებული. და იძახდნენ რუსეთს: რატომ გავიხსენიოთ ის, რაც უკვე მოხდა, რაც წასულია, რამაც განვლო? რად გავაღიზიანოთ ადამიანები იმის გახსენებით, რამაც უკვე გაიარა, რაც უკვე წავიდა?

„წავიდაო? რა წავიდა — აღშფოთებით არისხებს ტოლსტოი — განა შეიძლება წავიდეს იგი, რომლის არამტელ აღმოფხვრა და განკურნება არ დაგვიწყია, არამედ მისი სახელით მოხსენიებაც კი გვაშინებს. განა შეიძლება განვლოს სასტიკმა ავადმყოფობამ მხოლოდ იმის თქმით, რომ გაიარაო. ის არც მიდის და არც არასდროს არ წავა, და არც შეიძლება წავიდეს; სანამ ჩვენ თავს ავადმყოფად არ ვცნობთ. ავადმყოფობა რომ განკურნო, უპირველესად უნდა სცნო იგი. ამას კი ჩვენ არ ვაკეთებთ. არამტელ არ ვაკეთებთ, ყოველგვარ საშუალებასაც ვხმარობთ, არ დავინახოთ და სახელიც კი არ დავარქვით ამ

სნებას. სნება კი არ მიდის, არამედ მხოლოდ სახეს იცვლის და უფრო ღრმად იღვამს ფესვებს სხეულში, სისხლში, ძვალში და ძვლის ტვინში... რატომ გავიხსენიოთ?... რატომ გავაღიზიანოთ ხალხი? ასე ამბობდნენ ნიკოლოზის დროს ალექსანდრეზე, იგივეს ამბობდნენ ალექსანდრეს დროს პავლეს საქმეებზე, ასევე — ეკატერინეს დროს პეტრეზე და ა. შ. რატომ გავიხსენიოთ? როგორ თუ რატომ გავიხსენიოთ? მე თუ რაიმე მძიმე და საშიში ავადმყოფობა მქონდა, განვიკურნე და ვიხსენე თავი ჩემი იმ სნებისაგან, მე ყოველთვის სიხარულით გავიხსენებ ჩემს გადარჩენას. ხოლო არ გავიხსენებ, როცა მე ავად ვარ და მინდა თავი მოვიტყუო, ვითომ ავად არ ვიყო. და ჩვენც მხოლოდ იმიტომ არ გვინდა გახსენება, რომ კვლავ ავად ვართ და თავს ვიტყუებთ, თითქოს მართლა არ ვიყოთ ავად“.

სრულიად მარტივი და ნათელი ჭეშმარიტებაა: უკეთუ შენს სხეულში ჩაუბეჭდული ავადმყოფობა თავსაც არ გაუმხილე და ავადმყოფობა ავადმყოფობად არ შეიცანი, ბოლოს და ბოლოს, იმ ავადმყოფობის მსხვერპლი გახდები შენ.

და საკვირველი და სამწუხაროც ის გახლავთ, რომ ჩვენშიც თურმე ზოგ-ზოგები ავადმყოფობას ავადმყოფობად ვერ (თუ არ)



კადრი ფილმიდან „მონანიები“.
მიხეილ კორინელი — კ. კავსაძე

სცნობენ, რამეთუ უკვე გაისმის „მონანიების“ ნახვით შემოფოთებული ზოგი მაყურებლის ეს კითხვა: „რა საჭირო იყო ამის გახსენება?“ და თან ისე მკვახედ და შემაწუხებლად გაისმის, როგორც სიმშვიდეს მოწყურებულ ავადმყოფის ოთახში დოლის უაზრო ბრაგუნნი. მაგრამ უარესი კიდევ ის არის, კითხვა კითხვად არ იკმარეს და „საქმესაც“ შეუდგნენ. სწორედ ასეთ „მაყურებელზე“ მიანიშნებდა, გულისტვიცილით, თვითონ ფილმის შემოქმედი თენგიზ აბულაძე თავის ინტერვიუში (გაზ. „კომუნისტი“, 1986 წლის 4 ნოემბერი): „მაგ კატეგორიის მაყურებელი საკმაოდ აქტიურობს კიდევ თავისი დრომოჭმული „პოზიციის“ დამკვიდრებაში. აკი მიალწიეს კიდევ, ეკალბარდებოთ მოეფინათ მაყურებლისკენ ფილმის გზა“.

უფრო მეტიც. საქმეს უფრო ღრმა ფესვებიც აქვს, ვიდრე ჩვენ ერთი, ზედაპირული თვალისმოვლებით გვეჩვენება.

„მონანიების“ საშენი მასალა ხომ რეალურად მომხდარი სოციალურ-პოლიტიკური და პოლიტიკურ-ზნეობრივი ტრაგედიაა, რომელიც ქართველ ხალხს თავს დაატყდა ილია ჭავჭავაძის მკვლელობიდან 30 წლის თავზე. დიან, ხაზგასმით ვამბობთ და, წიწამურის ტრაგედია აქ შემთხვევითი ასოციაცია არ ვახლავთ. ძალიან ხელშესახები რელიეფურობით იძებნება კავშირი ქართველი ხალხის ამ ორ, მარად მოუნელებელ და მარად საგლოველ ტრაგედიათა შორის. ერთიც და მეორეც, საისტორიო დროის ეგზომ მცირე დროის ნაკვეთში, სულიერად ერთი ჩიშის ადამიანურმა მოდგმამ დაატეხა თავს საქართველოს. ნუ დაგვავიწყდება, რომ ილია ჭავჭავაძესაც

და მის ყველაზე თვალსაჩინო მემკვიდრეს, ივანე ჯავახიშვილს ერთნაირი ბრალდება შეუთითხნეს — ფეოდალიზმისა და ქრისტიანიზმის ქომაგობა და იდეოლოგობა!

„დრო იყო მაშინ ისეთიო“, — იმართლებს თავს კინოფილმის მთავარი გმირი (შუა თაობის არავიძე) და, არც უფიქრია, რომ სწორედ იქვეა მათივე ზნეობრივი ბრალდება: ილია ჭავჭავაძის მკვლელობა მემკვიდრეებმა სწორედ „დრო იშოვნეს“ და გახელებით შეუდგნენ ილია ჭავჭავაძის სულიერ მემკვიდრეთა განადგურებას. ამიტომ უნდა ითქვას მტკიცედ (თუნდაც დიდის „მონანიებით“!), რომ ფილმის მთავარი რეკვიზიტი, არავიძეების სახედისწერო თოფი, იგივე „ჩიშისა“ და „სისხლისაა“, რაიც იყო თოფი წიწამურისა.

მაშ, რაკი „დრო იყო ასეთი“, იმ დროის ნიშნებიც ასეთი ვახლავთ, რეალურიც და სიმბოლურიც. ხოლო, მარქსის სიტყვებით რომ ვთქვათ, როცა — „ასეთია დროის ნიშნები, მათი დამალვა არ შეიძლება არც მეწამული მანქანით, არც შვიი ანაფორით“ (კავიტატიანი, 1, 1954, გვ. 9).

მაგრამ მაინც ცდლობენ დამალვას და ვითომ კიდევაც იმალებიან ეს სირაქლემები, რომელთა მაგალითიც თვითონ ფილმში მთავარ გმირებად გვევლინებიან — აბელ არავიძე და მისი „დასი“ (არავიძეთა საშუალო თაობა). და ეს ის ხალხია, რომლებიც ჭავჭავაძისეულ ეროვნულ სუნთქვას ალერგიულად ვერ იტანენ ერის ცხოვრებაში. ეს ის „თაობაა“, რომელთა რიგებიდან, წერა-კითხვას ზიარებულნი, ილიას ლაშქვას განაგრძობდნენ თუ პრესიდან, თუ ტრიბუნადან, თუ სამიკიტნოდან, თუ ქუჩიდან. და განაგრძობდნენ მანამ, სანამ თვით უზენაესმა, აბსოლუტური ძალაუფლებით აღჭურვილმა მაგისტრატმა, თავისი გენეალოგიური ფესვების გასაბრწყინებლად არ დაისაპიროვია ილიას გენიალური ბრწყინვალება, და მაშინ კი მოსდგნენ საყუთარი ნანერწყვავის უკანვე ალოკვას ილიას გუშინდელი მაგინებელნი, და კანიდან ძვრებოდნენ ახლა როგორმე ილიას ქებათა-ქებაში „ეჯობნათ სხვისთვის“ და აქებდნენ ილიას და სდევნიდნენ და ანადგურებდნენ ილიას მემკვიდრეებს და მიმდევრებს.

და დღესაც დაბოგინოზს ქართულ მიწაზე ბევრი მათგანი და თავს ისევ ამით იმართლებს — „დრო იყო მაშინ ისეთიო!“ და „ისეთი დრო“ თუ ისევ დაუდგათ, ისევ დაი-

ბრუნებენ თავიანთ ნანერწყვავს („რენანერწყვავს“) და ისევ განახლებენ ილიას ლანძღვას და ილიას მემკვიდრეთა განადგურებას...

მაგრამ მანამდე — დაუშობოების შიშმა ხომ არ დააფრთხო ისინი, ფილმის აკრძალვას რომ დაეშურნენ ასე თავგამოდებით? დამარხვა ხომ ცოდვის პატიებაა! — ეს ჩვენ სწორედ ამ ფილმმა გვასწავლა. ასეთ ცოდვილთა კუბოს გატანაც ძნელდება ცოდვიანი სახლიდან (სიზმარეული სიმბოლიკა ფილმიდან: ვარლამ არავიძის კუბო სახლიდან ვერ გააქვთ, რადგან ირგვლივ მხოლოდ ყრუ კედლებია და არსად გასასვლელი კარი არა ჩანს).

ყველაზე მძაფრად და დამაფიქრებლად გამოსჩანს ფილმში აბელ არავიძის შეხვედრა ე. წ. „მოძღვართან“ (იგივე მამასთან, ვარლამ არავიძესთან). ჯერ — შემადრწუნებელი სიმბოლიკა: მოძღვარი ზის და ქაშს თევზს, ქრისტიანთა საკრალურ სიმბოლოს (თევზი, ძველებერძული „იხთუს“ აბრევიატურაა ქრისტიანული ფორმულისა, „იესუს ხრისტოს თეუ ჰეოს“ — „იესო ქრისტე ღვთის ძე“). ახლა, დიალოგი:

მოძღვარი: რა იყო, შვილო ჩემო?

აბელი: აღსარებაზე მოვედი თქვენთან, მოძღვართ. ცოდვილი ვარ, მამო, გაორებული.

მოძღვარი: ადამიანი მას შემდეგ არის გაორებული, აკრძალული ნაყოფი რომ იგემა და ბოროტისა და კეთილის ცოდნა შეიძინა. გაორება თავისთავად არ არის დიდი ცოდვა.

აბელი: არა, მე სხვა გაორებაზე მოგახსენებთ — შეგნება მაქვს გაორებული, შეგნება. ათეიზმს ვქადაგებ, ამავე ღროს ჯვარსაც ვატარებ. იქნებ იმიტომ აირია ჩემი ცხოვრება.

მოძღვარი: სწორედ კლუბში ათეიზმის ქადაგების შემდეგაა მიხანშეწონილი ეკლესიაში სიარული და ცოდვების მონანიება.

აბელი: არა, თქვენ ვერ გამოიგეთ. მე ის მაწუხებს, მოძღვარო, რომ მორალური პრინციპები თანდათან გამოქრა. ჩემთვის აღარ არსებობს განსხვავება სიკეთესა და ბოროტებას შორის, რწმენა დავკარგე, რწმენა.

მოძღვარი: რაის რწმენა?

აბელი: მზად ვარ ყველას მივუტეო და ყო-

ველგვარი სიბილწე გავამართლო. მზად ვარ ადამიანს მივუტეო დასმენა, რაგობა, სიცრუე, აშკარა ტყუილი და სხვა ამგვარი სულმდაბლური მოქმედება.

მოძღვარი: მაშ, ქრისტე ყოფილხარ, შვილო ჩემო, და რა გაქვს სამედურავი. ხომ არა ცრუობ?

აბელი: არა! სრულ სიმართლეს მოგახსენებ.

მოძღვარი: ეგრე გგონია? ვის ატყუებ შეგლახა, შენ, მე ხომ ვიცი, ვინმე რომ გადაგელობოს, ისე გადათელავ და გადაჯეგავ უკან არ მოიხედავ. და თუ ვინმემ სილა გააწენა, მეორე ლოყას მიუშვერ კი არა, ისეთს გლიჯავ, ყბას ჩამოუღებ. შენნაირებს სადა აქვთ: გაორების უნარი. ორივე ფეხებზე არ ჰკიდიათ სიკეთეც და ბოროტებაც. გაორება კი არ გაწუხებს ახლა შენ, შიშმა შეგქაშა, შიშმა.

აბელი: რა შიშმა?

მოძღვარი: საკუთარი თავის შიშმა. მთელი ცხოვრება სახელს იქმნიდი. თითოეული საჩვენებელი ოჯახით ამყობდი და უცებ ერთი ხელის მოსმით ყველაფერს კარგავ.

აბელი: არა.

მოძღვარი: კი. მამა საფლავიდან ამოგიგდეს, ძალაუფლება ხელიდან გეცლება. ერთადერთი შვილი აგიჯანყდა. ყველაფერი ის, რისგანაც შედგებოდა საამყო სახელი „აბელ არავიძე“ ხელიდან გისხლტება და რჩები მარტოკა, უსუსური და უშეწო.

აბელი: არა, არა!

მოძღვარი: კი, შიშმა შეგზარა, მარტობის შიშმა. ვინაიდან ურწმუნო კაცი მარტობაში მხოლოდ და მხოლოდ სიკვდილზე ფიქრობს.

აბელი: მეშინია, რაღაც სიცარიელეა ირგვლივ. მთელი ცხოვრება გავუბრვივარ ამ სიცარიელეს, სულ ვთვალთმაქცობ, ვცრუობ, ოჯახიც, საქმეც მხოლოდ თავის მოტყუებაა, რომ მარტოკა არ დარჩე. რომ არ იფიქრო.

მოძღვარი: რაზე?

აბელი: რაღაც ყველაზე მთავარზე. ვინა ხარ შენ? რისთვის ცხოვრობ, რა აზრი აქვს შენს არსებობას... ვინა ხარ შენ, აბელ არავიძე...

მოდღარი: რანი ვართ, რისთვის მოვსულ-
ვართ, საით მივექანებით. რას გეტყვი
იცი? მაგ სისულელეებს თავი დაანებე-
მე ხომ ვიცი, ხვალ ყველაფერი ისევე
კალაპოტში ჩადგება და ძველებურად
გააგრძელებ ცხოვრებას. ცოდვებს
ინანიებ. ლაჩარი ხარ, სხვა არაფერი.
ძველი დრო იყოს, მე კი ვიცი რასაც
გიზამდი. ჯოჯოხეთში გიკრავდი
თავს პირდაპირი რეისით.

აბელი: ვინ ხარ შენ?

მოდღარი: ვერ მიცანი, ბიჭო? აღსარების-
თვის მამას ეახლე?...

ამ დიალოგში დაკრისტალებულია ტრაგე-
დიის მამოძრავებელ ძალთა სულიერი სამ-
ყარო. ეს ის ხალხია, რომელთაც სიკეთე და
სიბოროტე ერთმანეთისგან ვერ გაურჩევიან.
ეს ის ხალხია, კაცთმოყვარეობა, საერთოდ
მოყვასისადმი სიყვარული რომ ოდენ ოჯა-
ხის სიყვარულზე დაუყვანიათ. და აქ ისევ
ტოლსტოის ნათქვამი გვახსენდება:

„თქვენ კი რას სჩადიხართ? რაზე ამყარებთ
თქვენს სულიერ ძალებს? ვინ გიყვართ? ვის
უყვარხართ? თქვენს ცოლს? თქვენს შვილს?
მაგრამ ეს ხომ სიყვარული არ არის. სიყვა-
რული ცოლისა, შვილებისა — ეს ადამიანურა
სიყვარული არ არის. ასე, და უფრო ძლიერა-

კადრი ფილმიდან „მონანიება“.
აბელ არაიძე — ა. მახარაძე



დაც, ცხოველებს უყვართ. ადამიანურად სულ-
ვარული კი ესაა სიყვარული ადამიანისა ად-
მიანის მიმართ, ყოველი ადამიანის მიმართ.
ვითარცა ღვთის ძისა და მერე ძმის მიმართ“.

ხოლო ასეთი სიყვარულის უნარი არ ჰქონ-
და არც უფროსი თაობის არაიძეს, არა ჰქონ-
ნია არც შუათანა თაობისას. ოდენ სიძულეი-
ლი სჭამს მათ გულს — სიძულელი, შურის
პურით დანაპურები (თანაც — ქართული შე-
რითა და სიძულელით ქართველისადმი!).

ქრისტესმთავრის მოძღვრებით, უცლებელი
ყველა ადამიანი ღვთის შვილია, ყოველი
ადამიანის ბუნება ოდენ ღვთაებრივი საწ-
ყისითაა ნაგები, მაგრამ რეალურად, „პრა-
ქტიკულად“, ადამიანის ბუნება ღვთაებ-
რივ საწყისთან ერთად თურმე სატანურსაც
გვარიანად მოიცავს. და ასე — ღვთაებრივი
და სატანური, კეთილი და ბოროტი, ვითარცა
სიცოცხლე და სიკვდილი — მარადიული
განუყრლობითა და განუწყვეტელი ურთი-
ერთ დანასისხლობით განაგრძობენ ერთად
არსებობას.

და სიკეთისა და სიბოროტის ამ განუწყვე-
ტელ ომში მანამ, სანამ სულეურობით
რუსთაველის აფორიზმი („ბოროტაა სძლია
კეთილმან, არსება მისი გრძელია“) აღსრულ-
დებოდეს, სამწუხაროდ, კეთილი მეტი ილუ-
პება, ბოროტების აპოთეოზით დათარგუნვილი
და დამიწებული.

და, ხედავს მაყურებელი ამ ფილმს —
ხედავს, უმალღესი ხელოვნებით დატყვევ-
ებული და უმდაბლესი ბოროტმოქმედებით
შეძრწუნებული. ხედავს, როგორც რადიკა-
ლური სისასტიკით და განუკითხავობით ანად-
გურებს ერის საუკეთესო, ანარჩევ შვილებს
უმალღესი პოლიტიკური და სახელმწიფოებ-
რივი რწმუნებებით გამხეცებული ბოროტი
კაციშვილი, რომელსაც ისეთივე განუკითხო-
ბით შეეძლო ეძახნა იუვენალისგან დანატო-
ვარი ეს ფორმულა დიქტატორული აბსოლუ-
ტიზმისა: „მე ასე მინდა, ასე ვგრძანებ და
ღასაბუთებდად ინებეთ ნება ჩემი!“

და, ვი თუ ისევ ცოცხლობენ მსგავსი არა-
ვიძენი, და ისევ თუ ელიან ისინი „ისეთ
დროს“... მაშ, რატომ იცავენ ვარლამ არაი-
ძეს (ქეთევან ბარათელის შეძახილი სასამარ-
თლოზე: „არაიძე მკვდარი არ არის... დიას,
ცოცხალია. სანამ თქვენ მას იცავთ, ის ცოც-
ხალია და განაგრძობს საზოგადოების გახრწ-
ნას“), და რატომ ავზავნიან საგიჟეთში ამ

სიმართლის თქმისთვის ქეთევან ბარათელს? და რატომ ცოცხლობს კიდევ ვარლამის სახელი, ანუ რატომ დაურქმევიათ „ვარლამის ქუჩა“ წმიდა ტაძრისკენ მიმავალი გზისთვის?! ანუ ამნაირი შებიღწული სახელის მქონე გზით შეიძლება სიწმინდის მიღწევა და მიმთხვევა?! რა არის ეს — ცინიზმი ყოველ კეთილ საწყისზე, ყოველ სიწმინდეზე, აბუჩად აგდება, თუ უვიცობა, თუ დამთხვეულობა, თუ... და კიდევ რამდენი „თუ“, რამდენი „რატომ“ და რამდენი „ვინა თუ“...

მაგრამ კულმინაცია მაინც საბედისწერო თოფის გასროლაა — უმანკო შვილიშვილმა რომ ცოდვიანი ბაბუისგან ნაჩუქარი თოფით თავი მოიკლა. ეს არ არის მხოლოდ ის, რომ „ბაბუის ნაჭამმა ტყემალმა შვილიშვილს კბილი მოკვეთა“; არამედ **მთავარი აქ განწმენდა**, სწორედ განწმენდა, კათარზისი, უმანკო სულის თვითშეწირვით, თავის წინარე თაობების (ბაბუისა და მამის) ცოდვათა გამოსასყიდად და თავისი თანამედროვეობის წყვედიადან გასაყვანად (იმ წყვედიადიდან გასაყვანად, სადაც სინათლის სხივის დანახვანუც ცოდვიანებს სისხლი ექცევათ!). ხოლო ეს გზა, ახალგაზრდა არავიდის თვითგებისა და თვითშეწირვისა, დიდი, მსოფლიო სიმბოლიკით, არის ქრისტეს გზა, ახალი მსოფლიოს დაბადების გზა, ახალი სინდისისა და ზნეობის დაბადების, ან „რენესანსის“ გზა, სახვადილი, სამერმისო, სასინათლო...

დიახ, ფილმი „მონანიება“ ახალგაზრდობის, ანუ სამომავლო, ხელინდელი საქართველოს მტვირთველი თაობის ფილმი. ამ ფილმის აღქმა და შეცნობა **სახსნი ქვა** გამოდგა ჩვენი დღევანდელი მორალური სახისა, რაიც გამჟღავნდა მისი ხილვით გამოწვეულ რეაქციასა და რეაგირებაში. და ძალზე სასიხარულო და ფილმის გამარჯვებაც ის განხლავთ, რომ ყველაზე სწორად ფილმი აღიქვა და შეიმეცნა სწორედ ახალგაზრდობამ. შეიმეცნა იმ რწმენით, რომ მის სააწმყო და სამერმისო ცხოვრებაში აღარც არავიძლება განმეორდეს და „წიწამურის ჯიშის“ თოფიც, წმიდა ზეარაკის სისხლდასაქცევად, არასოდეს აღარ გავარდეს...

როგორც ყველა დიდი ისტორიის მქონე ხალხს, ქართველ ხალხსაც თავისი წინაპრობაში კეთილი სულიც მრავლად მოეპოვება და ბოროტიც. თენგიზ აბულაძის ფილმი ჩვენს სალოცავ „ქართლის ცხოვრებას“ ებჯინება

იქ დავანებულ კეთილ სულთა კურთხევით და ბოროტთა შეჩვენებით. ეს შემოქმედის უდიდესი, ფასდაუდებელი მოქალაქეობრივი დეაწლია. თანაც ფილმი ხელოვნების უმაღლესი ნიმუშია — სრულქმნილი აქტიორული შესრულებით, დადგმის ოსტატობით, განსაკუთრებით სიმბოლური გააზრებებით, ბიბლიური და მითოლოგიური ფანტაზმებისა და ალეგორიების მონაცვლობით...

ამ წერილის დასაწყისშივე მინიშნებული **მრავლისმთქმელობა** და **მრავლისაღმთქმელობა** ფილმისა, სამომავლოდ მრავალზე მრავალ კალამს აღძრავს მის სახობტოდ, თუ მასთან სჯამათოდ. ჩვენ კი ჩვენი წერილი ასეთი „სამომავლო ფიქრით“ გვინდა დავასრულოთ: თენგიზ აბულაძე ხომ „მონანიებას“ თავის წინარე ნამუშევრებთან, „ვედრებასთან“ და „ნატერის ხესთან“ ერთად — ტრილოგიის ბოლო ნაწილად თვლის. ამა თავისი დასაბუთება აქვს და ეს ძველი-ტრილოგია, რასაკვირველია, ასეთივე გააზრებით დაიკანებს ქართული კინოს ისტორიაში. მაგრამ „მონანიების“ ხილვამ ჩვენ გვიკარნახა სულ სხვა ასპექტითაც შეგვხედა ამ საოცარი ფილმისათვის. ლოგიკურად, „მონანიება“ მართლაც მესამე ფილმი უკვე დათქმული და ხორცშესხმული ტრილოგიისა, მაგრამ იგი ისევე „მესამე ფილმი“ **უნდა იქნეს** აგრეთვე, „სხვა ტრილოგიისა“, რომლის პირველი და მეორე ფილმები ჯერ არ შექმნილა და... უნდა შეიქმნას!.. ეს „ახალი ტრილოგია“ სიმბოლიკით უნდა იქნეს „თოფის სამი გავარდნა“ („წიწამურის ჯიშის“ თოფისა). ამ „საოცნებო ტრილოგიის“ პირველი ფილმი, ბუნებრივია, უნდა მიემდგნას თვითონ წიწამურის ტრაგედიას, როცა ქართველი ერის **ნაციონალური** ბელადი, „საყოველთაო **სოციალური** კეთილდღეობის“ ლოზუნგის ქვეშ, სწორედ „სოციალური თოფით“ მოკლეს. მერე, ტრილოგიის მეორე ფილმი („თოფის მეორედ გასროლა“) მონიშნული უნდა იქნას ჩვენი ისტორიის 1918-1924 წლების არეში. ხოლო, „მესამე ფილმი“... იგი უკვე გვაქვს, „მონანიება“, „თოფის მესამე გასროლით“, წმინდა შეწირვით, განწმენდით და სამომავლოდ **დიდი იმედის აპოთეოზით**...

ხელოვნება უპირველეს ყოვლისა

კორა წერეთელი

ხელოვნანი—ფილმი — მაყურებელი... ერთიანი პროცესის ამ სამი კომპონენტის ურთიერთკავშირი კინოხელოვნების ცხოვრების უნარიანობას უზრუნველყოფს. სულიერ ფასეულობათა სფეროდან მოხმარების სფეროში გადმოსული მხატვრის შემოქმედებითი ენერგია საზოგადოების განუწყვეტელ შეფასებასა და მხარდაჭერას მოითხოვს. ეს „ტრიადა“ „უქუქავშირშიც“ იკითხება: მაყურებელი — ხელოვანი — ფილმი. მაყურებელზე ორიენტაცია, რა თქმა უნდა, მისი გემოვნებისათვის ფეხის აყოლას არ ნიშნავს. მაყურებელი — დიფერენცირებული ცნებაა. ეს აქსიომაა, რომელზეც, როგორც იქნა, დღეს აშკარად ვსაუბრობთ და არ გვეშინია, რომ სნობიზმს დაგვაბრალებენ. ამიტომაც ხელოვანი უფლებამოსილია თავის ნაწარმოებში დასახული ამოცანის შესაბამისად აირჩიოს საკუთარი დონისა და გემოვნების შესატყვისი აუდიტორია. ტრიადას მხატვრული აზროვნების სხვადასხვა დონეზე შეუძლია ფუნქციონირება. მაგრამ ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში ხელოვანმა უსათუოდ უნდა იცოდეს როგორ იგრძნობს, როგორ გაიგებს და მიიღებს მას მაყურებელი, გამართლა თუ არა მან მისი მოლოდინი. მაყურებელმა კი, თავის მხრივ, უნდა იცოდეს რისთვის, რა მიზნით მიღის კინოთეატრში და რას შეიძენს იქ.

ჩვენ უკვე ხმამაღლა და მრისხანედაც კი ვლაპარაკობთ თუ როდენ მანიკერია ისეთი ფესხაცმლისა და ტანსაცმლის წარმოება, რომელსაც არავინ ყიდულობს. ეს პროდუქცია ათეული წლების მანძილზე უძრავად აწყვია მალაზიებისა და საწყობების თაროებზე, მა-

შინ, როდესაც ჩვენთან ტანსაცმლის დეფიციტია. იმედი გვაქვს, ამ გამოსვლათა კრიტიკული პათოსი მალე საქმედ იქცევა. მაგრამ ვინ დაითვალა, თუ რა ზარალი მოუტანა ჩვენს საზოგადოებას სულიერ ფასეულობათა კონვეიერულმა წარმოებამ, მაყურებელთა მოთხოვნილებისა და ინტერესების გაუთვალისწინებლად ფილმების შექმნამ? ფასეულობათა მწარმოებლებსა და მის მომხმარებელს შორის ბუნებრივი კავშირის დაკარგვამ შექმნა აბსურდული სიტუაცია, რასაც ხელი შეუწყო კინოგაქირავებისა და კინოფიკაციის მთავარი სამმართველოს, სსრკ სახკინოსა და მათდამი დაქვემდებარებული ყველა ორგანიზაციის საქმიანობამ. მაყურებელთა დასწრების შესახებ ფალსიფიცირებული ცნობების მიწოდება აქ ჩვეულ საქმედ იქცა. არც სტუდიას, სადაც შეიქმნა ფილმი, და არც ავტორს პრაქტიკულად არ ძალუძს ჩვენს ქვეყანაში მისი ფილმის რეალური გაქირავების დადგენა, რაც იწვევს ხელოვანისა და მისი მაყურებლის გათიშვას.

არის კინემატოგრაფის ერთი დარგი, სადაც ხელოვანი ყოველმხრივ იზოლირებულია მაყურებლისაგან. ესაა დოკუმენტური კინო, მისი სახეობები და ქვესახეობები. დოკუმენტური ფილმები გაქირავებას ბარდება ერთეულთა რაოდენობის, „ზემოდან“ ჩამოშვებული გეგმის მიხედვით და არა შემოქმედებითი შედეგის ხარისხისა და მაყურებელთა შეფასების საფუძველზე. ან როგორი უნდა იყოს ეს შეფასება, თუკი დოკუმენტურ ფილმებზე დასწრება არავის არასდროს არ დაუფიქსირებია. უფრო მეტიც, სრული დამაჯერებ-



ლობით შეიძლება ითქვას, რომ უმეტესი ნაწილი ამ ფილმებისა მყურებლამდე საერთოდ ვერ აღწევს. კინოგაქირავების საწყობის თაროებზე დადებული ფილმი ორი-სამი წლის შემდეგ ჩამოიწერება. სწორედ აქედანაა განსაკუთრებული ურთიერთდამოკიდებულება დოკუმენტურ კინოსა და მყურებელს შორის. უფრო სწორად არავითარი ურთიერთდამოკიდებულება არ არსებობს. აქედან გამომდინარე, დარღვეულია ბუნებრივი კავშირი თვით ცხოვრებასთან, რომლის ობიექტური ასახვაც არასამსახიობო კინემატოგრაფის უპირველესი მოვალეობაა.

რა თქმა უნდა, არის გამოჩაქისიცი — საქმისადმი ფანტატიკურად თავდადებულ შემოქმედით მოღვაწეობა, რომლებსაც გამაფრებელი აქვთ მოქალაქეობრივი და პირადი პასუხისმგებლობის გრძნობა... მაგრამ ისინი თითქოს „ვაკუუმში“ მუშაობენ, მუდამ აწუხებთ დაუქმყოფილებლობის შეგრძნება იმის გამო, რომ არ იციან თავიანთი ხელოვნების მარგი ქმედების კოეფიციენტი, რომელიც აუცილებელია შემდგომი მუშაობის პროგნოზირებისათვის.

შემოქმედების ანონიმურობა, უადრესატობა არღვევს ყოველი ქეშმარიტი ხელოვნების ნაწარმოების საფუძველს, უკარგავს მას კავშირს ცხოვრებასთან, კინოხელოვნების ამ მნიშვნელოვან სახეობას ნამდვილ შემოქმედებას აშორებს და მიჰყავს იგი მექანიკურ შაბლონებთან, რომლებიც დავვიანებით აფიქსირებენ მოვლენებს (რომლებიც აღარავის აღელებს), საეჭვო მიღწევებს, ყალბ, მოგონილ ფასეულობებს. დოკუმენტური კინო (რომელიც თავისი ბუნებითა და მოწოდებით მობილური ხელოვნებაა და მოქნილად რეაგირებს დროის დიალექტიკაზე), უკანასკნელ ათწლეულში სულ უფრო დაშორდა ცხოვრებას, მის არსებით ამოცანებს, ნამდვილ პრობლემებს. ყოველი ცდა, თავი დააღწიოს ჩინოვნიკური შაბლონების პროკრუსტეს სარეცელს, მოითხოვს მძიმე ბრძოლას ყველა ინსტანციაზე, ურიცხვ დაბრკოლებათა და სირთულეთა გადალახვას და ჯერ კიდევ 20-30-იან წლებში ჩამოყალიბებული და ამ ხნის მანძილზე შემორჩენილი ცნებებისა და წარმოდგენების ყრუ კედელს აწყდება.

ყოველივე ზემოთ თქმული ეხება არასამსახიობო კინოს იმ სახეობასაც, რომელსაც სამეცნიერო-პოპულარულს უწოდებენ. მის ამოცანები ასეა ჩამოყალიბებული: „...გასაგები ფორმით გააერცელოს ცოდნა, მოუთხროს მყურებელს მეცნიერებისა და ტექნიკის განვითარებაზე, პრაქტიკასთან მათ ურთიერთმოქმედებაზე... სამეცნიერო-პოპულარულთა რიცხვს მიაკუთვნებენ აღწერით ფილმებს ბუნებაზე, კინომოგზაურობებს, ფილმებს ხელოვნებაზე და ა. შ. შემეცნებითი მნიშვნელობის მქონე სურათებს“.¹

გადიოდა წლები, სამეცნიერო-ტექნიკურმა ზროგრესმა სწრაფად უცვალა სახე ცხოვრებასაც და მასზე ჩვენს წარმოდგენასაც, უზარმაზარი, სულ უფრო მზარდი ინფორმაციის ნაკადი დაიძრა ჩვენსკენ ახალი, მძლავრი არხებით — ტელევიზიით, კასეტური კინემატოგრაფით, ვიდეოფილმებით, კომპიუტერებით...

მნიშვნელოვანი დაგვიანებით ამ არხების ათვისებისას ჩვენ ვერ შევამჩნიეთ, რომ მასობრივი ინფორმაციის თანამედროვე საშუალებებმა წარმატებით აითვისეს სამეცნიერო-პოპულარული კინოს ზოგიერთი ფუნქციები — ვიზუალური ინფორმაციის აქტუალურობა და დროის დინამიკის ასახვა. როგორც ექნა ჩვენთანაც გაჩნდა და განვითარება დაიწყო სასწავლო კინომ თავისი მკაფიო ამოცანებით, რომლებიც პასუხობენ სკოლებისა და უმაღლესი სასწავლებლების სასწავლო პროგრამებს, ემსახურებიან „...აღზრდა-განათლების მიზნებს“. ამგვარად, გამოიყო „სამეცნიერო-პოპულარული“ კინოს კიდევ ერთი სფერო. კასეტური კინემატოგრაფისა და ვიდეოფილმების გაჩენისთანავე საბოლოოდ გაიმავრა პოზიციები საუწყებო კინომ, რომელიც აფიქსირებს სამეცნიერო მიღწევებს და მეცნიერების, კულტურისა და ტექნიკის ცალკეული დარგების პროფილური განვითარების თავისებურებებს — ინფორმაციას, აუცილებელს როგორც საქმიანი ურთიერთობისათვის, ისე შემეცნებითი მიზნებისათვის.

კინოს საწარმოო ბაზის მოსალოდნელ რეორგანიზაციასთან დაკავშირებით დაკვეთით

¹ Киноэнциклопедический словарь, М., изд. «Сов. энциклопедия», 1986, стр. 289.



გადაღებული სასწავლო და საუწყებო ფილმები შევლენ კარგად ორგანიზებულ საკოორდინატო და საფინანსო სისტემაში, რომელიც დაეყრდნობა დამკვეთსა და მომხმარებელს შორის მუდამ მოქმედ კავშირს, მათ მოთხოვნილებებსა და ინტერესებსზე ორიენტაციას. რა ბედი ეწვეა ამ პირობებში სამეცნიერო-პოპულარულ კინოს? აქვს თუ არა მას მომავალი? ცხადია, რომ ახლანდელ დონეზე იგი ვერ შესძლებს არსებობას. დღეს უკვე შეუძლებელია ფილმის გადაღება მხოლოდ და მხოლოდ თემატური გეგმის შესასრულებლად ისევე, როგორც მალაზიების მომარაგება კაბებით, რომელსაც არავინ ყიდულობს. ჩნდება ასეთი იდეა: იქნებ გავეთიშოთ დამკვიდრებულ ვითარებას და დავიწყოთ თავიდან, ელემენტარულიდან, თანამედროვე სიტუაციიდან გამომდინარე განვსაზღვროთ კინოს ეს სახეობა? უპირველეს ყოვლისა უნდა განვსაზღვროთ ამ ხელოვნების საგანი ფილმის ავტორის პიროვნებასთან და მის მყურებელთან მიმართებაში. ანუ იგივე ტრიადა „ხელოვანი — ფილმი — მყურებელი“ მსჯელობის ახალ, არაფორმალურ დონეზე ავიყვანოთ. ამის გაკეთებას შევეცდები საქართველოს სამეცნიერო-პოპულარული და დოკუმენტური ფილმების სტუდიის ოსტატთა პრაქტიკულ სემინარებზე დაყრდნობით. 80-იანი წლების პროდუქციიდან შევარჩევ სამეცნიერო-პოპულარულ კინოში შექმნილი საერთო სიტუაციისათვის დამახასიათებელ ნიმუშებს.

ორნაწილიანი ფილმი „გზანი წამებისანი“ (სცენარის ავტორი და რეჟისორი ვ. სემიონოვი) მოგვითხრობს გამომგონებელთა წვალების შესახებ. საუბარია გამოგონებებზე სასოფლო-სამეურნეო ტექნიკის დარგში: მექანიკურ ცელებზე, მინიტრაქტორსა და სხვ. რაც ასე სკივრდებათ ინდივიდუალურ მეურნეობაში და მთიანი რაიონების მცირე სათეს ფართობებზე. მაგრამ ამ საკიროებაზე ჩვენ ვიგებთ მხოლოდ ტექსტიდან. დიქტორის მონოტონური ხმა გვატყობინებს, რომ გამომგონებლები უკვე ათეული წლების მანძილზე ატალახებენ მრავალრიცხოვან სამინისტროთა და უწყებათა დერეფნებს, რათა დაამკვიდრონ სოფლის მეურნეობისათვის ესოდენ საჭირო სიახლენი. გადის წლები, ადამიანები ბერდებიან, კვებიან, საჭირო გამონაგონი კი უძრავად დევს. ფილმის ფონოგრაფმა რომ გამოე-

როთო, მყურებელს შეიძლება ეგონოს, რომ ფილმში სასოფლო-სამეურნეო ტექნიკის მიღწევებზეა საუბარი. სად არის ეს „გზანი წამებისანი“? სად არის დრამა ადამიანებისა, რომელთა ნიჭმა რეალიზება ვერ ჰპოვა და რომელთა შემოქმედებითი ენერგია ზემდგომ ინსტანციებთან ურთიერთობას ხმარდება? დაბოლოს, სად არის ხელოვნების ხერხები მზილება აბსურდული სიტუაციისა, რომელშიც საღი აზრი ქცეულა „ხმად მღალადებლისა უღაბნოსა შინა“ და ჩინოვნიური ინერციისა და ჩვეული უმოქმედობის ჭებირებს ვერ არღვევს.

ფილმი მყურებლის თანაგანცდას ვერ იწვევს. მასალისადმი ავტორისეული დამოკიდებულება ამ ფილმში არ ჩანს. ჩვენთვის უცნობია რას განიცდის იგი — წუხს, მრისხანებს, თუ შექმნილ სიტუაციაზე დასაფიქრებლად გვიხმობს. ქრონიკის მიუყვარებლობით აღბეჭდილ კადრებს არ ახლავს სამყაროს ესთეტიკურ-ემოციური, გრძნობადი აღქმა, ამიტომაც, რაოდენ აღმაშფოთებელიც არ უნდა იყვნენ ეს ფაქტები თავისთავად, მყურებლის სულს ისინი არ შეძრავენ.

აი, კიდევ ერთი მაგალითი... ფილმი „ხვალინდელი“ (სცენარის ავტორი და რეჟისორი ქ. გაბრიჩიძე) ყოფაში კომპიუტერის გამოყენებაზე მოგვითხრობს. იმავეთვე უნდა ითქვას, რომ ჩვენს რესპუბლიკაში კომპიუტერისაბის პროცესი ეს-ესაა ისახება. საქმე გაიცლებით უფრო ნელა იწვევს წინ, ვიდრე ამას თანამედროვეობა მოითხოვს, მიუტყვებლად ნელა. მაშ რა საჭიროა პირველი ცდების მასობრივ პროცესად გასაღება? გაზვიადება ფილმში უმალ, პირველივე კადრიდან საცნაურია. დღეს ჩვენი მყურებელი განათლებულია. რამდენიმე წუთიანმა ტელესიუეტმა მას უკვე მიაწოდა ინფორმაცია კომპიუტერებზე, იაპონელი მოსწავლეების ელემენტარულ სასწავლო ხელსაწყოდ რომ ქცეულა და ბულგარულ სტუდენტთა ყოფაშიც რომ მკვიდრდება. ტენდენციამ სინამდვილის შეღამაზებისაკენ და არარსებულ მიღწევათა თავმოწონე ჩვენებსაკენ მოაშორა ფილმის ავტორები რეალურ სიტუაციაზე რეაქციას. ამ ინერციას ხელს უწყობს ფილმების „ზვირთული“ წარმოება, როდესაც აუცილებელია სამეცნიერო-ტექნიკური პროგრესისადმი მიძღვნილი გარკვეული რაოდენობის ფილმების გამოშვება. ერთნაწილიანი ფილმი „ფენიქსი“ (სც. ავტ.



მ. მორჩილაძე, რეჟ. — ზ. შანიძე) მოგვითხრობს ახალ მოსაპირკეთებელ მასალაზე, რომელიც დაპრესილი ქვის ნამცეცებისაგან — კარიერებზე დარჩენილი ნარჩენებისაგან მზადდება. გვიჩვენებენ როგორ ამუშავენ ამ ნარჩენებს მძლავრ ქვისსატეხ მანქანებში, პრესავენ სახიან ბლოკებად, ბარელიეფებად, მოსაპირკეთებელ ფილებად. შემდეგ კამერა უკან იხევს და მის ობიექტივში ხვდება „ფენიქსით“ მოპირკეთებული შენობა. კამერა აკეთებს პანორამას და ჩვენს თვალწინ ასეთი შენობების მთელი კვარტალები გაივლის. როდენ დიდია ჩვენი გაოცება, როდესაც ვიკვებით, რომ ეს გამოგონება ჯერ ექსპერიმენტის სტადიაზეა და საწარმოო გამოცდა მას არ გაუვლია; რომ ჯერ არა აქვთ წარმოდგენა მის საწარმოო ეფექტზე, არ არსებობს მისი რენტგენოლოგის მაჩვენებლები... გამოდის, რომ ტექსტი ამხელს ფილმის ხედვით რიგს, რომელშიც ექსპერიმენტი სამშენებლო წარმოებაში დანერგულ სიახლედ საღდება. ფილმის არსში ვარკვევის მსურველი უთუოდ დაბნეული დარჩება. მაგრამ, ვფიქრობ, ასეთები არც იქნებიან, იმდენად უინტერესოა ფილმი.

კინემატოგრაფიის იმ სახეობის დანიშნულებაზე ფიქრისას, რომელსაც ჩვენს სამეცნიერო-პოპულარულს ვუწოდებთ, და მისი დღევანდელი შესაძლებლობების ვარკვევას ვცდილობთ, გარდაუღება წამოიჭრება კითხვა — შემოქმედებაა თუ არა ეს? თუკი ეს შემოქმედებაა და არა გეგმიური დავალების შესრულება, მაშინ შემოქმედების ნაყოფში — ფილმში თვალსაჩინო უნდა იყოს ყველა მისი კომპონენტი, შემოქმედებითი აზრის მამოძრავებელი ჯაჭვის თითოეული რგოლი, კერძოდ: სისხლხორცეული დაინტერესება, ჩანაფიქრი (არანაკარნახები), პრობლემის გააზრება და მისი მხატვრული გადაწყვეტა. თუკი ეს მხოლოდ ინფორმაციის საშუალებაა (უამრავი მაგალითი კი, ნებისით თუ უნებლიეთ, სწორედ ამას გვაფიქრებინებს), მაშინ სულ სხვა პრეტენზიები ჩნდება. უკვე აღვნიშნეთ, რომ შემეცნებით და საინფორმაციო ამოცანებს დღეს წარმატებით მსახურება სასწავლო, საუწყებო კინო და ვიდეოფილმები. დროა, ვაკეთოთ ისინი თანამედროვე მოთხოვნათა და ამოცანათა დონეზე. ეს არც ისე იოლია, როგორც ერთი შეხედვით შეიძლება მოგვეჩვენოს.

საბედნიეროდ, ცალკეულ ნიჭიერ ოსტა-

ტოა ნამუშევარში, თუმცა იშვიათად, მაგალითად მინც ვპოულობთ ამ ეკვის გამაქარწყლებელ არგუმენტებს, რომლებიც გვაძლევენ სამეცნიერო-პოპულარული კინოს განვითარების პროგნოზირების საშუალებას. არ არის და არც შეიძლება იყოს ხელოვნება მოთხრობაში იმის შესახებ, თუ როგორ ამუშავენ თევზს ხელოვნურ წყალსაცავებში თბილისის მოსახლეობის მოთხოვნილებათა დასაკმაყოფილებლად („ოქროს თევზი“. რეჟ. კ. კერესელიძე). ამ უბრალო სიუჟეტისა და უხიროდ მოწოდებული, ერთობ მოძველებული ფაქტების მიღმა არ იკითხება არაფერი, უარდა აშკარა გაზვიადებისა (ჩვენ ხომ კარგად ვიცით, რომ საკოლმეურნეო ბაზრების დახლებზე თევზი არ მომატებულა!). სამაგიეროდ, შეუძლებელია აულელებლად უყურო რეჟისორ გია ჭუბაბრიას ფილმს „ორაგულის ბედი“, რომელიც მოგვითხრობს ორაგულის საოცარ ბედზე, მის თავგანწირულ ბრძოლაზე თავისი ჯიშის სიცოცხლის გასაგრძელებლად. ეს ფილმი, რომელშიც, როგორც წყლის წვეთში, აირელება ბუნების ურყევი კანონები, სიცოცხლისათვის სიკვდილის ოპტიმისტური ტრაგედიის შემცველია. ხელოვნმა მიავნო პრობლემა, რომელშიც ადამიანის ბედი უკავშირდება ბუნებისას, რომლის განუყოფელი ნაწილიც ის არის.

ფილმები ძველი ხუროთმოძღვრების ძეგლებზე იშვიათობა როდია საქართველოს სამეცნიერო-პოპულარული ფილმების სტუდიაში. ისიც შეიძლება ითქვას, რომ ეს თემა იქცა მორიგე თემად, რომელსაც ხორცი ესხმის ასეთივე მორიგი მოწყენილობითა და ერთფეროვნებით. ამ ფილმთაგან განა ბევრი შემორჩა ჩვენს მეხსიერებას? ძველი ქართული ხუროთმოძღვრების მასალა უნიკალურია, უჩვეულოდ ეფექტურია და უამრავი ასპექტის შემცველია, ფილმები კი ტყუპისცალებივით გავს ერთმანეთს.

და აი, 1985 წელს საქართველოს ძეგლთა დაცვის საზოგადოების დაკვეთით შერგილ და ლაშა შონიებმა გადაიღეს ხუთნაწილიანი ფილმი „იამზე, ციხის ნაშალო“, რომელშიც ავტორები მასალისა და თანამედროვე ადამიანის მსოფლშეგრძნებას შორის კავშირის ახალ დონეზე გავიდნენ და უძველესი კულტურის უნიკალური მასალა დროის, მარადისობის პრობლემას დაუკავშირეს. ადამიანი, რომელიც ქმნის განუმეორებელ სულიერ ფასე-

ულობებს და მედგრად იცავს მათ დროის ზემოქმედებისაგან, წინა პლანზე გამოვიდა და ხალხის დიადი წარსული მის აწმყოსა და მყოფადს დაუკავშირა. ძალზე საინტერესო შემეცნებითი ღირებულების მასალა, რომელიც მოგვითხრობს ძველი ხუროთმოძღვრების ძეგლების თავისებურებებსა და ენთუზიასტიკურესტაბრატორების თავგანწირულ შრომაზე, მხატვრული სახის დონეზე ამბობს. მოთხრობა რესტავრატორის პროფესიაზე, მის შრომაზე ადამიანის ნებისყოფასა და საკუთარი კულტურული ტრადიციების ერთგულების ჰიმნად იქცა.

ლაშა შონიას ერთნაწილიანი ფილმი «ავაშენებდი ოცნების ქალაქს» წარმოაჩენს მკვეთრ შეუსაბამობას არქიტექტორის ჩანაფიქრსა და მის რეალიზაციას შორის. ინფორმაციის დონეზე ეს მასალა ჩვენთვის კარგად არის ცნობილი. მაგრამ ახალგაზრდა ავტორი ეძებს და პოულობს ამ პრობლემის ეთიკურ ასპექტს. მოქმედების ადგილია სამხატვრო აკადემია. ახალგაზრდა არქიტექტორები ჩვენს თვალწინ იცავენ დიპლომებს. დიპლომანტების პროექტებში, ნახაზებში, მაკეტებში, დოკუმენტურად გადაღებულ მონაყოლში იგება მათი ოცნების ქალაქი — ეროვნული კოლორიტით გამთბარი, ახალგაზრდის შემოქმედებითი წარმოსახვით გამდიდრებული თბილისის ერთი კუთხე. და აი, დაცვა დამთავრებულია. პლანშეტები და ნახაზები დარბაზიდან დამხმარე სათავსოში გადაიტანეს და მტკრიან თაროებზე შემოაწყვეს. სითამამეს და შემოქმედებით აღმაფრენას საიმედო კლიტე დაადეს. იწყება ცხოვრების მკაცრი სიმართლე. ჩვენს თვალწინ გამარჯვებულად ჩაივლის უგემოვნება და უხამსობა — თანამედროვე ტყუპისცალი სახლები.

ლაშა შონიამ პრობლემის მტკივნეულ წერტილს მიაგნო, წარმოაჩინა მისი სოციალური ასპექტი და დაგვაფიქრა ახალგაზრდა ნიკის ბედზე, რომელმაც შეიძლება ვერ გაუძლო ასეთ მკვეთრ სხვაობას, ასეთ შეუსაბამობას ოცნებასა და სინამდვილეს, ჩანაფიქრის აღმაფრენასა და მისი ხორცშესხმის გამანადგურებელ დამიწებას შორის. ფილმი იწვევს განვაშს, თანაგანცდას, მაყურებლის თანამონაწილეობას... განა ეს არ არის ამ პა-

ტარა, მაგრამ სერიოზული ფილმის მაღალფორი შედეგა?!

ახალგაზრდა ავტორების მ. შერენციას და კ. კუხანავის ფილმი «ორი დებიუტი» გადაღებულია სულ სხვა მასალის საფუძველზე და სულ სხვა საშუალებებით (აღდგენა, კინოფოტომონტაჟი). ფილმში აღდგენილია ძველი თბილისის სახე, მისი ყოფისა და კულტურის ქრელი, კოლორიტული სურათი. ამ აქტიურ ფონზე მოთხრობილია რუსული კულტურის ორი კორიფეს — გორკისა და შალიაპინის შემოქმედებითი გზის დასაწყისი. გმირთა და ქალაქის სახეები ფილმში ურთიერთგადაკლდობილია მრავალი კავშირებით და თითქოს ავსებენ ერთიმეორეს... დინჯი და ტაქტიანი თხრობა, შეუმჩნეველად, ფოტოდოკუმენტებიდან ძველი კინოქრონიკის კადრებზე გადადის. ხედვითი რიგი კომენტირებულია წამყვანის მიერ, ასე ორგანულად რომ ეწერება „რეტროს“ პოეტკას. ფილმში, სადაც აღდგენილია წარსულის რეალიები, ბატონობს სტილი, რომელსაც ფუნქციონალური დატვირთვა აქვს და რომელიც საჭირო განწყობილებას ქმნის.

სტილისტიკა და ქანრი სულაც არ არის სახიობური კინოს პრივილეგია. ქანრული და სტილური გადაწყვეტის გარეშე არ არსებობს ხელოვნება, შემოქმედება.

მეცნიერებისა და ხელოვნების მიღწევის, ტრადიციული და ახალი დროის ხელოვნების მნიშვნელოვანი მოვლენების, ეკოლოგიის პრობლემების ამსახველი რამდენიმე ფილმი დარჩა ფაქტის უბრალო ფიქსაციის დონეზე იმის გამო, რომ მათ ავტორებს არ უფიქრიათ ფორმაზე, მაყურებლისათვის მასალის მიწოდების ხერხებზე, სამეტყველო ენაზე!

თავისი მრავალწლიანი არსებობის მანძილზე სამეცნიერო-პოპულარულმა კინემატოგრაფიამ სრულად ვერ გამოიყენა ის ფართო ქანრული სპექტრი, რომელსაც შეეძლო ინდივიდუალურ მიდგომათა მრავალფეროვნებით გაემდიდრებინა ობიექტური საწყაროს კვლევის პროცესი. ქანრული სპექტრი კი ძალზე ფართოა. მისი დიაპაზონი განფენილია ექსცენტრიკული კომედიიდან (ს. სტრაზოვის „გაეშურა ბუზი ბაზარს“, გ. ქვანიას „ტელევიზორი, ინდაური...“, „აბრეშუმი“) დრამამდე (გ. ჭუბაბიას „ორაგულის ბედი“). ქანრ-

ულ და სტილურ ასპექტს განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს ცოცხალ ბუნებასთან, ეკოლოგიის მრავალრიცხოვან პრობლემებთან მიმართებაში.

დაქინებით და თანამიმდევრულად იკვლევს გაქრობის პირას მისულ ბუნების ფართა პრობლემებს რეჟისორი თ. ბაქრაძე. მის ფილმებში „მონოლოგი ტყეზე“ და „დარღვეული ურთიერთკავშირი“, რაც დიდი და შრომატევადი მუშაობის შედეგია, იგრძნობა ავტორის სისხლხორცეული დაინტერესება. აქ, ეკოლოგიის პრობლემები წარმოდგენილია მკიდრო კავშირში ეროვნულ ტრადიციებთან, ხალხურ შემოქმედებასთან, იგავებთან, თქმულებებთან, ბუნებისაკენ ადამიანის დასაბამიერ ლტოლვაზე რომ მოგვიტხოვრებენ. მიუხედავად ამისა, ფილმში მინც გვხვდება გავრცელებული სტერეოტიპები, რასაც ხელს უწყობს ოფიციალური ქრონიკის ტრადიციით შედგენილი ტექსტის სწორზახოვნება, არამყარი დრამატურგია, არასაკმარისი ეანრული გაანზრება. მაგრამ მთლიანობაში თ. ბაქრაძის შემოქმედება უდავოდ პერსპექტიულია, ვინაიდან მის ფილმებში ჩანს ავტორის სურვილი დაიპყროს მყურებლის ყურადღება და მოაქციოს იგი მისთვის საინტერესო პრობლემების წრეში.

ცუდად იყენებს ჩვენი სამეცნიერო პოპულარული კინემატოგრაფი პრობლემათა იმ უზარმაზარ ბლოკს, რომელიც დაკავშირებულია განუმეორებელ და უნიკალურ მასალასთან — საქართველოს ეთნოგრაფიასთან, მის ტრადიციულ ხელოვნებასთან და ხელოსნობასთან, რომელშიც ეროვნული ხასიათის თავისებურებები, ერის სული ვლინდება. ცხადია, საუბარია არა ინფორმაციის დონეზე მიწოდებულ მასალაზე, არამედ ხელოვნების ფიქრზე, მის ცდაზე გადოს დამაკავშირებელი ხიდეები წარსულსა და აწმყოს შორის, რათა ამ წარსულს აზიაროს თანამედროვენი, დაადგინოს ტრადიციათა ჰუმანიტი არსი, მათი მდგომარეობის მიზეზები, დააფიქროს მყურებელი მათი გაქრობის შესაძლებლობებზე. ამასთან დაკავშირებით არ შეიძლება არ აღვნიშნოთ ახალგაზრდა რეჟისორის ზ. მეჭევაბიშვილის ფილმი „მკვდელი“, რომელშიც ძველი, მივიწყებული ხელობის — გასული საუკუნის ქალაქის კოლორიტის შემქმნელ

აქურულ ჰიშკართა ჰედვის აღორძინება ჩვენს თვალწინ ხდება. მყურებელს საშუალება აქვს შეაფასოს ახალგაზრდა ენთუზიასტთა ჯგუფის შემოქმედებითი ინიციატივა და პატრიოტული შემართება, რომლებმაც გადაწყვიტეს მივიწყებული ჰიშკარის აღდგენა.

სამეცნიერო-პოპულარულ კინოს დღეს ფართო ასპარეზი აქვს. ოღონდ საქირთა შეგნებულად გავნათვისუფლდეთ დაეგმარების შაბლონებისაგან, ნაკარნახევი თემებისაგან. თამამად დავაღწიოთ თავი უწყვეტლივ დამოკიდებულებას და თავისუფალი შემოქმედებისაკენ მივმართოთ ჩვენი ძალები. თავისუფალ ხელოვნებას კი ობიექტური სამყაროს შეცნობის ფართო შესაძლებლობები აქვს, მისთვის ხსნილია თამამი ექსპერიმენტატორობის, ახალ ფორმათა, ახალ გამომსახველობით შესაძლებლობათა ძიების გზები.

მხოფლმხედველობის ფორმირება და არა ცალკეულ ცხოვრებისეულ ფაქტთა პასიური ფიქსირება—აი, რა არის დღეს ხელოვანი-დოკუმენტალისტის მთავარი ამოცანა, რაც მას ახალ დონეზე აყენებს, ახალ აზრს სძენს. ეს მეტად რთული ფსიქოლოგიური ამოცანაა, რომელიც დროულ გადაწყვეტას მოითხოვს. დოკუმენტალისტის პრესტიჟი უკანასკნელი ათწლეულების მანძილზე მნიშვნელოვნად შეარყია, შეასუსტა „ზემოდან“ ნაკარნახევი გეგმაზე დამოკიდებულებამ, რამაც, უდავოდ, მის ფსიქოლოგიაზე იმოქმედა. შემოქმედი ამ პირობებში უბრალო შემსრულებლად იქცა. ვისურვებდი, რომ ადამიანებმა, რომლებიც ამ საოცარ და ძალზე პერსპექტიულ საქმეს ემსახურებიან, დროულად შეიგრძნონ თავიანთი შემოქმედების აუცილებლობა და დიდი მნიშვნელობა, მისი ჰუმანიტი, არაფორმალური აზრი... შემოქმედება და არა შემსრულებლობა! ბოლო უნდა მოედოს დამოკიდებულებათა კომპლექსს. ეს განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია დღეს, როდესაც ჩვენი კინემატოგრაფი ძირეულ გარდაქმნათა წინაშე დგას.

ქალაქის დიზაინის პრობლემები

სტატიაში გამოთქმული მოსაზრებანი ქალაქის არქიტექტურისა და დიზაინის შესახებ არის ცდა სჯა ბაასის დაწვებისა მრავალ საკამათო საკითხზე, რომელიც აწუხებს როგორც პროფესიონალებს, აგრეთვე მთელ საზოგადოებას. ამდენად ძალზე საინტერესო იქნებოდა სხვა დარგის სპეციალისტთა აზრიც დიზაინის შესახებ, ამ უნივერსალური ფენომენის შესახებ, რომელსაც დიდი მომავალი აქვს ხელოვნური გარემოს პარმონიზაციის საქმეში, დარგისა რომელმაც უნდა უზრუნველყოს ქალაქის საექსპლუატაციო სისტემების, საგნობრივი კომპლექსების და მთელი მატერიალური გარემოს მაღალი ხარისხი. ყოველივე ამის შესახებ იყო საუბარი დიზაინერთა პირველ საკავშირო დამფუძნებელ ყრილობაზე (რედ.).

გია დავითაშვილი

ქალაქის განვითარება, როგორც რთული სოციალური ორგანიზმისა, თავისი სისტემების ფუნქციონირების პროცესში, გვეგმარებიან, კომუნიკაციური, სემანტიკური თუ მხატვრული თავისებურებებით მჭიდროდაა დაკავშირებული ტექნიკური ესთეტიკისა და მისი პრაქტიკული გამოვლინების — მხატვრული კონსტრუირების საკითხებთან.

სამეცნიერო-ტექნიკური პროგრესის დაჩქარების საქმეში გარკვეული მნიშვნელობა ენიჭება დიზაინს, მისი თანამედროვე კვლევისა და პროექტირების მეთოდებს, რომლებიც სწორედ მეცნიერების უახლესი მიღწევების დანერგვას ითვალისწინებენ.

დღემდე არსებული, ძირითადად მხოლოდ ინდივიდის გემოვნებაზე დაფუძნებული სივრცის ორგანიზაციის ხერხები და საშუალებები უკვე ვეღარ აკმაყოფილებს თანამედროვე ქალაქის მოთხოვნებს და თხოულობს თვისობრივ, ხარისხობრივ გარდაქმნას.

თბილისის მაღალი ხარისხის არტიფაქტული გარემოს შექმნაში დიზაინერმა უთუოდ მნიშვნელოვანი როლი უნდა ითამაშოს. სამრეწველო დიზაინის მთავარ ამოცანას წარმოადგენს სწორედ ნაკეთობათა სამომხმარებლო თვისებების ხარისხობრივი გაუმჯობე-

სება, რაც სადღეისო ამოცანას წარმოადგენს.

დიზაინის თეორიაში ხარისხის შეფასების კომპლექსურ კრიტერიუმს წარმოადგენს სარგებლიანობის მაქსიმუმი დანახარჯების მინიმუმით, — სარგებლიანობაში იგულისხმება ნაკეთობათა ის მხარეები, რომლებიც ითვალისწინებენ როგორც მატერიალურ, ასევე სულიერ მოთხოვნილებებს, დანახარჯებში კი ეკონომიკური მაჩვენებლები (როგორც საწარმოო, ისე საექსპლუატაციო).

ხარისხი არ განისაზღვრება ნაკეთობის დამზადების, ანუ შესრულების მაჩვენებლებით, რასაც ხშირად გადამწყვეტ მნიშვნელობას ანიჭებენ. ნაკეთობათა შესრულების ხარისხი ერთ-ერთ ძირითად მხარეს წარმოადგენს, მაგრამ არა განმსაზღვრელს, ვინაიდან, თუნდაც მაღალხარისხოვნად შესრულებულ სკამს, ისევე როგორც უხარისხოს, შეუძლია ხერხემალი გაუმრუდოს ადამიანს, თუ იგი არ აკმაყოფილებს ერგონომიკის ელემენტარულ მოთხოვნილებებს. მაგალითად, ძვირადღირებული მასალებითა და მხატვრული ელემენტებით გაფორმებული საზოგადოებრივი ნაგებობების ინტერიერი შესაძლებელია სრულიად არ წყვეტდეს შიგა სივრცის ორგანიზაციის პრობლემას, ან თავისთავად უჩვეულო ფორმის ჭაღმა ვერ უპას-

უხოს განათების ელემენტარულ მოთხოვნებს, ე. ი. საქმე ფორმალურად სწორად წარმართვაშია, პროექტირების ხარისხშია, რომელიც მხოლოდ მაღალმატერულად შესრულებული ესკიზებით კი არ განისაზღვრება, არამედ ითვალისწინებს თანამედროვე მეცნიერების მიღწევებს.

თბილისის საწარმოებს ამ თვალსაზრისით ბევრი ნაკლოვანება გააჩნიათ. ე. წ. „ქართული ავეჯი“, ფსევდოფორვნიული ორნამენტით, ვერაკითარ კრიტიკას ვერ უძლებს დიზაინის თვალსაზრისით. არსებული მხატვრული გამფორმებლური ხერხებით შეუძლებელია სასურველი შედეგის მიღწევა. არაფრისმოქმედი ორნამენტის სრულ შეუსაბამობაზე ფორმასთან ჯერ კიდევ საუკუნის დასაწყისში მიგვივითებდა თანამედროვე არქიტექტურისა და დიზაინის პიონერი ადოლფ ლოოსი. ჩვენი ქალაქის სავაჭრო, საყოფაცხოვრებო ობიექტების და ზოგჯერ კი სოლიდური ორგანიზაციების ინტერიერები გადატვირთულია ძვირადღირებული, ესთეტიკურად მდარე, ფუნქციასთან და ძირითად დანიშნულებასთან შეუსაბამო მხატვრული ელემენტებით. მაგალითად, თბილისის მეტროპოლიტენის მთელ რიგ სადგურებში აშკარად მიუღებელია განათების საშუალებები, კუსტარული ხერხებით შესრულებული ქალები. თავისთავად ცხადია, ჭადის ფასი ყოველთვის როდი განსაზღვრავს მის ხარისხს, მით უმეტეს როდესაც ფორმას არავითარი კავშირი არა აქვს მის ფუნქციასთან. ეს საკითხები სათანადოდ არის შესწავლილი ტექნიკური ესთეტიკის თეორეტიკოსების მიერ.

ტიპობრივი საცხოვრებელი და თანამედროვე ინფრასტრუქტურა

ასეთი ისტორიულად ჩამოყალიბებული ქალაქის სტრუქტურაში, როგორც თბილისია, მის მხატვრულ მხარეს, არქიტექტურულ გამომსახველობას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება. ქალაქის განვითარების

სხვადასხვა ეტაპზე შექმნილი ნაგებობათა ერთობლიობა აქ ქმნის მეტად საინტერესო და თვითმყოფად არქიტექტურულ სახეს. ყოველივე ამან განაპირობა ის დიდი ყურადღება, რასაც ამ უკანასკნელ პერიოდში თბილისის ძველი უბნებისადმი იჩენს რესპუბლიკის ხელმძღვანელობა და მთელი საზოგადოებრიობა.

არანაკლებ მნიშვნელოვანია ახალი განაშენიანების როლი ქალაქში, მისი მხატვრული იერი. ახალმა რაიონებმა დიდი ხანია თავისი მასშტაბებით გაუსწრო ისტორიულად განვითარებულ ტრადიციულ თბილისს. ამ დაპირისპირებით გაჩნდა მთელი რიგი პრობლემებისა, რომლებიც არა მხოლოდ ჩვენი ქალაქისათვის არის დამახასიათებელი.

ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს თვით მასობრივი ტიპობრივი საცხოვრებელი, რომელიც დიდი ხანია უკვე იქცა საზოგადოების კრიტიკის ობიექტად.

საყოველთაოდ გავრცელებული აზრია, რომ ტიპიურობა მონოტონურობის სინონიმია და ამიტომაც დღეს ალბათ ესეც აპირობებს ლტოლვას ძველი უბნებისადმი, ისტორიული რაიონების შენარჩუნებისადმი. ძველ უბნებში ადამიანი უკეთესად შეიგრძნობს „ადამიანურ“ მასშტაბს, აქ მეტი სიმყუდროვეა და მისთვის გაცილებით გასაგებია ქალაქის არქიტექტურულ-გამომსახველობითი ენა. ადამიანი ცდილობს ახალ არქიტექტურასაც იგივე ენით ელაპარაკოს, მაგრამ კონტრაქტი მართლაც გაძნელებულია, საჭირო ხდება რაღაც „ლექსიკონის“ მოხმარება, რომელიც ჯერ არ არსებობს. ადამიანი შევლას სთხოვს მხატვარს, რათა შეალამაზოს, გააფორმოს არსებული გარემო და ამით გააადამიანოს იგი. მხატვარი სიამოვნებით ასრულებს დამკვეთის თხოვნას მისთვის უკვე ჩვეული, ტრადიციული საშუალებებით. იგი აფორმებს არქიტექტურულ ფორმას, მაგრამ იქმნება თუ არა ამით კონტრაქტი ადამიანთან, ამას არავინ აკვირდება. უფრო მეტიც, ზოგი არქიტექტორი თვითონ წინასწარვე უთმობს კედელს მხატვარს, რასაც „ხელოვნების სინთეზს“ უწოდებს, მაგრამ ასეთი ხერხებით

არქიტექტურის ჰუმანიზაცია ვერ ხერხდება. მასობრივი, ტიპობრივი საცხოვრებელი სხვადასხვა პროფესიის ადამიანთა კოლექტიური შრომის ნაყოფია. სასურველია ამ შრომაში მონაწილეობდნენ სოციოლოგები, ფსიქოლოგები და სხვები, რომელთაც კოორდინაციას გაუწევს ერთი შემოქმედი — დამპროექტებელ-არქიტექტორი ანუ მთავარი მშენებელი.

თუ კარგად ჩაუყვირდებით თანამედროვე საცხოვრებელს, იგი სრულიად განსხვავდება ტრადიციული ინდივიდუალური საცხოვრებლისაგან. ვაიხარდა მისი სამომხმარებლო თვისებები, თავისთავად ამანაც გავლენა იქონია მის გარეგნულ სახეზე.

ტიპობრივი საცხოვრებელი უკვე გადაიქცა არა ინდივიდუალური მშენებლობის, არამედ მასობრივი ინდუსტრიის სფეროდ და, შეიძლება ითქვას, რომ ასეთი საცხოვრებელი თანდათანობით ექცევა დიზაინერის მოღვაწეობის სფეროში, ვინაიდან ეს ახალი პროფესია უშუალოდ უკავშირდება მრეწველობას, მასობრივობას. სამრეწველო პროდუქტია კი დიზაინერის მონაწილეობის გარეშე არ არსებობს.

დიზაინსა და ტექნიკას თავისი კანონები აქვს. დიზაინერის მიზანია შექმნას ისეთი პროექტი, რომელიც განმეორებადია, მასობრივია. რასაკვირველია, ყოველივე ეს უნდა ხდებოდეს მეცნიერულ საფუძველზე, რაც სრულიად არ გამორიცხავს შემოქმედის ინტუიციას.

თავისთავად ცხადია, რომ ტიპობრივ პროექტირებას ვერ გავუქცევით. საქმეც ის არის, რომ თანამედროვე საცხოვრებლის დიზაინმა ჯერ კიდევ ვერ მიიღწია იმ საფეხურს, სამრეწველო განვითარების იმ დონეს, რომელიც სულიერად დააკმაყოფილებდა ადამიანის მოთხოვნილებებს. გაეხსენოთ, რომ არავის აღიზიანებდა ესთეტიკურად ქართული ხალხური საცხოვრებლის ტიპური ნიმუშები — ოდა და დარბაზი, ფაცხა თუ კალოიანი სახლი. ეს ფორმები ფუნქციასთან ერთად, საოცრად პასუხობდნენ ადამიანის სულიერ მოთხოვნილებებს.

საცხოვრებელი და მისი ინტერიერი

ჩვენი ქალაქის მშენებლობის პირობებში განსაკუთრებული ყურადღების ღირსია მასობრივი საცხოვრებლისა და მასში არსებული ავეჯის, მოწყობილობისა და ინტერიერის ელემენტების შეუსაბამობის პრობლემა. არავითარი კოორდინაცია არ არსებობს ავეჯისა და საყოფაცხოვრებო მოხმარების საგნების დამამზადებელ წარმოებასა და არქიტექტორ-დამგეგმარებლებს შორის. მიუხედავად იმისა, რომ აქა-იქ გაჩნდა ავეჯის სადემონსტრაციო დარბაზები, არჩევანი არ არის, არც ნახევარფაბრიკატები არსებობს, რომლებიც შეიძლება ადამიანმა გამოიყენოს.

ახალი საცხოვრებელი მიკრორაიონების შიგა ტერიტორიების კეთილმოწყობა საცხოვრებლებს მიენდო. ამან გამოიწვია უსისტემო, სტიქიური მცირე ფორმების, ფაცხების, წყარობისა და ფანჩატურების, ზოგიერთ შემთხვევაში კი სრულიად უგემოვნო მიუღებელ ფორმათა წარმოქმნა. დიზაინერმა კი შეიძლება ინდუსტრიული ელემენტებით შექმნას როგორც დასასვენებელი კუთხეები, ასევე ბავშვთა სათამაშოები და გასართობები. ყოველივე ეს ქალაქს ააცლებს პროვინციულ სახეს, უფრო ეკონომიურად დაიხარჯება ძვირადღირებული სამშენებლო მასალა, ლითონის კონსტრუქციები და სხვა. თვით გამწვანების პროექტირება დღეს ე. წ. „ფიტოდიზაინის“ სფეროა, რომელსაც ესაჭიროება როგორც სპეციალისტები, ასევე სპეციალური სამსახური.

დიზაინი და ვიზუალური ინფორმაცია

არქიტექტურულ საქალაქო გარემოსთან ადამიანთა ურთიერთობაში ერთერთი ყველაზე მნიშვნელოვანია ვიზუალური ინფორმაცია, რომელიც წარმოდგენილია სხვადასხვა სახის რეკლამითა და მცირე არქიტექტურულ



ლი ფორმებით, თვალსაჩინო ავტოციკლისა და პროპაგანდის საშუალებებით.

ვიზუალური აღქმის სპეციფიკიდან გამომდინარე, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ქუჩის სავალი ნაწილი და ქუჩაზე გამოძავალი შენობების პირველი სართულები. თბილისის ვიზუალური ინფორმაცია დღეს სრულიად ახალ მიდგომას ითხოვს ტრანსპორტის ინტენსიური მოძრაობის პირობებში, როდესაც სიჩქარის ზრდა იწვევს აღქმის ახლებურ მოთხოვნას.

ჩვენი ქალაქებისათვის მასობრივი კომუნიკაციის თავისებურ ფორმას წარმოადგენს თვალსაჩინო ავტოციკლა. ეს პროექტირების ისეთი სფეროა, რომლისადმი მიდგომა დღეს უკვე შეუძლებელია სათანადო მეცნიერული კვლევის გარეშე. ჩვენს პირობებში იგი გრაფიკული დიზაინის ერთ-ერთ ფორმას წარმოადგენს, თანამედროვე დიზაინი კი წარმოუდგენელია საინჟინრო ფსიქოლოგიის, სოციოლოგიისა და სხვა მეცნიერული გამოკვლევების შედეგების გაუთვალისწინებლად. გრაფიკული დიზაინი — წინასწარდასახული ხელოვნების დარგია. ამიტომ თვალსაჩინო ავტოციკლის საშუალებათა შექმნისას დიდი მნიშვნელობა ენიჭება რეგიონალური პირობების, პროფესიული შემადგენლობის, დემოგრაფიული თუ ეროვნული თავისებურებების, არსებული ესთეტიკური შეხედულებებისა და ფასეულობების ყოველმხრივ გათვალისწინებას. ამ მომენტების გაუთვალისწინებლობას და რიგ შემთხვევებში ადგილის შერჩევასა და თვით ფორმის შემთხვევით ხასიათს მიყვავართ არასასურველ შედეგებამდე. დაშვებული შეცდომებით გამოწვეული ზარალი კი საერთოდ ვერ გაიზომება რაიმე მაჩვენებლით.

ვიზუალური ინფორმაციისა და ორიენტაციის ფორმების სიუხვე და მრავალგვარობა სრულიად არ არის გამართლებული. ერთი და იგივე აზრის გამოხატველი სხვადასხვა სახისა და ფორმის ინფორმაცია ან იწვევს ე. წ. „ვიზუალურ ხმაურს“, ან ხდება ნიშანთა დესემანტიზაცია.

ქალაქში ვიზუალური კომუნიკაციის წამყვანი ელემენტია შრიფტი და მის შერჩევას დიდი სიფრთხილე ესაჭიროება. პრაქტიკულად თითოეული ცალკე არსებული ობიექტისთვის ახალი შრიფტი იქმნება, ხშირად ნაუცბათევად გამოიგონებენ ხოლმე. მაგალითად, ქართულ შრიფტებს რეკლამებში უკვე დიდი ხანია დაკარგული აქვს ჩვენი ანბანისათვის დამახასიათებელი მრგოლოვანი ხასიათი, რის შესახებაც თავის დროზე საგანგებოდ ამახვილებდა ყურადღებას აკადემიკოსი ივანე ჭავჭავიძე. ასეთივე აზრის არიან თანამედროვე ავტორებიც.

ორენოვანი და სამეოვანი შრიფტული რეკლამა ზოგიერთ შემთხვევაში კომპოზიციურად ვერ არის შეთანხმებული. ამ ვითარების გაუმჯობესების მიზნით დიდი მნიშვნელობა ექნებოდა ქალაქის ცალკეული სისტემებისათვის პიქტოგრამების დასაბუთებულ, ჩამოყალიბებულ და, რაც მთავარია, ერთ ნათელ სისტემას, რაც ხელს შეუწყობდა როგორც თბილისელების, ასევე ქალაქის სტუმრების ორიენტაციას თბილისში.

ვიზუალური ნიშნების სისტემის მოწესრიგებას დიდი პრაქტიკული გამოყენება ექნებოდა ჩვენი ქალაქის პირობებში. სწორად არჩეული და ადვილად აღსაქმელი ვიზუალური სიმბოლო ნაწილობრივ შეცვლიდა შრიფტულ რეკლამასაც, გაუადვილებდა ადამიანს ორიენტაციას, მოაგებინებდა დროს. მხედველობაში გვაქვს ნიშნების სისტემების მოწესრიგება სავაჭრო და საყოფაცხოვრებო, კავშირგაბმულობისა და ტრანსპორტის სფეროებში. ასეთი ნიშანი ადვილად წასაკითხი, სწრაფად დასამახსოვრებელი, ადამიანთა ქცევის მართვის ეფექტური საშუალება უნდა იყოს.

დიზაინერმა ჰენრი დრიფტუსმა ერთ-ერთმა პირველთაგანმა სცადა შეეჭამებინა მსოფლიოში არსებული ნიშნების სისტემები, რათა გაემარტივებინა ინფორმაციის ურთიერთ გაცვლა. საკვშირო ტექნიკური ესთეტიკის ინსტიტუტმაც დაამუშავა ნიშანთა გარკვეული სისტემა, რომლის დანერგვა შესაძლებელი იქნებოდა ჩვენს პირობებში.



სპირიტუალიზმი

თანამედროვე საქალაქო გრაფიკის ახალ სკამოსახველ საშუალებებს მიეკუთვნება ე. წ. სუპერგრაფიკა, მსხვილმასშტაბიანი გრაფიკა, რომელიც თავისი ეკონომიურობითა და შესრულების სიმარტივით უპირისპირდება არსებული ტრადიციული გაფორმების საშუალებებს, ისეთებს, როგორცაა მოზაიკა და დიდი მასშტაბის ჭედური ხელოვნება. არავინ არ უარყოფს ხელოვნების მუდმივ ნიმუშებს, მაგრამ მათი გამოყენება ისეთ ნაგებობებზე, როგორცაა ბენზოსადგური ან ავტობუსის გაჩერება, ალბათ ვერაკითარ კრიტიკას ვერ გაუძლებს. ე. ი. მუდმივი ხასიათის ხელოვნების ნიმუშებით გაფორმებისას დროებითი ნაგებობანი გადაყვავს რაღაც მუდმივობის კატეგორიაში.

ქალაქის სპირიტუალიზმი

ქალაქში არსებული მცირე არქიტექტურული ფორმები, რომელსაც ხანდახან „ქალაქის ავეჯს“ უწოდებენ, უკვე დიზაინერის საქმედ იქცა და ჩვენ ამის კარგი ნიმუშებიც გავაჩნია. მხოლოდ ყოველივე ამას ესაჭიროება მძლავრი ბაზა, დიზაინის ინდუსტრია, რომელიც უზრუნველყოფს ნაკეთობათა მაღალ ხარისხს. დღეს კი მცირე არქიტექტურული ფორმები — საგაზეთო და სატელეფონო ჯიხურები, სატრანსპორტო გაჩერებები, მცირე პაკლონიები და სხვა, კუსტარულ ხასიათს ატარებს და ძალზე შორს დგას თანამედროვე დიზაინისაგან.

სამსახურსადაც სისტემების დიზაინი

თანამედროვე ქალაქს ესაჭიროება თანამედროვე დიზაინის უკანასკნელი მიღწევები. საექსპლოატაციო სისტემების პროექტირება მნიშვნელოვნად გააუმჯობესებს არსებულ

ლი სამსახურების ფუნქციონირებას. თანამედროვე დიზაინი აღარ შემოიფარგლება მხოლოდ ცალკეული საგნებისა და ნაკეთობათა კომპლექსების კონსტრუირებით. ნაკეთობათა პროექტირება მხოლოდ პირველი საფეხური იყო, შემდეგ საჭირო გახდა საგნობრივი გარემოს კომპლექსური პროექტირება.

ახალი ეტაპი დიზაინის განვითარებაში საექსპლოატაციო სისტემების პროექტირებაა. აქ უკვე საჭირო გახდა ახალი ტიპის დიზაინერი, ღრმად გარკვეული სოციალურ, სოციოლოგიურ-ფსიქოლოგიურ, ეკონომიკურ საკითხებში. ასეთ დიზაინერს „სისტემის დიზაინერს“ უწოდებენ. იგი მხოლოდ მეთოდოლოგიურად იყენებს ტრადიციულ ხერხს პროექტირების ანალოგიების შესწავლისა და შედარების საფუძველზე. ეს პროცესი, შეიძლება ითქვას, არქიტექტურული პროექტირების მსგავსიცაა, მხოლოდ აქ წინა საპროექტო კვლევას, მხატვრულ-ანსტრუქტორულ ანალიზს განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება. ასეთი მიდგომა არქიტექტორსა და დიზაინერს საერთო ამოცანებს უსახავს.

როცა დიზაინერი ახალ ნაკეთობას ქმნის, იგი აუცილებლად ცვლის ფუნქციონალურ პროცესებსაც, რომელიც დაკავშირებულია ამ ნაკეთობასთან. ცვლის საექსპლოატაციო სისტემას, და ეს ცვლილებები არა მარტო მხატვრული-ტექნიკურია. აქ სოციალურ-ეკონომიურ ცვლილებებსაც აქვს ადგილი. ერთი შეხედვით, რაც შემთხვევაში ისინი სრულიად შეუმჩნეველია.

ეს მეთოდი დიზაინში ცნობილია ინდუქციური მეთოდის სახელწოდებით. ამ დროს ნაკეთობის გაუმჯობესება იწვევს კონკრეტული სისტემის დიზაინში გარკვეულ ცვლილებებს (მაგ. ახალი თვითმფრინავის TY-144-ის შექმნამ მოითხოვა ბარგის ჩაბარება-მიღების და მგზავრთა მომსახურების სისტემის შესაბამისი შეცვლა).

ინდუქციური მეთოდი კლასიკური მეთოდია. შეიძლება ითქვას, ამით დაიწყო თანამედროვე დიზაინერული პროექტირება. როდესაც საზოგადოების წინაშე დაისვა უფრო რთული პრობლემები, საჭირო გახდა



კომპლექსური პროექტირება. დღეს დიზაინერთა წინაშე აყენებენ ისეთ რთულ ამოცანებს, როგორცაა კონკრეტული სისტემის რეორგანიზაციის საკითხი (ქარხანა, ფოტამბტი, ავტოტრანსპორტი და სხვ).

დიზაინერი სწავლობს, ანალიზს უკეთებს არსებულ სისტემას ან მის ანალოგებს და შემდეგ ისახავს მისი რაციონალიზაციის გზებს. მეთოდოლოგიურად ის ისევე მოქმედებს, როგორც ნაკეთობის მხატვრული კონსტრუირების დროს. კონკრეტული სისტემის ყველა შემადგენელი ელემენტის მუშაობა ანალიზდება და შემდეგ ყოველი ნაწილისათვის ისახება გარკვეული რეკომენდაცია. ეს არის **დედუქციური მეთოდი**.

ანალიზის საფუძველზე იწყება კონკრეტული პროგრამების დამუშავება სისტემის ცალკეული ბლოკებისათვის. ამ შემთხვევაში წყდება არა მარტო მხატვრულ კონსტრუირებასთან დაკავშირებული საკითხები, არამედ ძირითადად, შრომის მეცნიერული ორგანიზაციის, ტექნოლოგიური პროცესებისა და საექსპლუატაციო სისტემების გაუმჯობესების საკითხები. ამოცანების შემდგომ კონკრეტისა და მიყვავართ ცალკეული ნაწილებისა და ნაკეთობების კონსტრუირებასთან.

ამ შემთხვევაში „სისტემის დიზაინის“ პროექტირებისათვის იჭმნება კოლექტივი: სოციოლოგის, ეკონომისტის, ფსიქოლოგისა და სხვათა შემადგენლობით, რომელთა კოორდინატორი — დიზაინერია.

თუ ნაკეთობის დიზაინი, საბოლოოდ, იწვევს სისტემის ცვლილებას სტიქიურად, არაგეგმავომიერად, დედუქციური დიზაინის თავისებურებას წარმოადგენს სწორედ ის, რომ იგი თავიდან ბოლომდე წინასწარდასახულად, მიზანდასახულად კეთდება და საბოლოოდ ნაკეთობათა დიზაინამდე მიდის.

დასავლეთში დიზაინის თეორიაში იხმარება ტერმინი „სოციალური დიზაინი“, რომლის მიზანია საწარმოო კაპიტალის პირობებს დაუქვემდებაროს არა მარტო საწარმოო ძალა, არამედ ადამიანის აზროვნებაც. „სოციალური დიზაინის“ მიზანია შეისწავლოს

და შემდეგ დაგეგმოს საზოგადოებრივი თუ ფსიქოლოგიური ქცევის ყველა შესაძლებელი ფორმა წარმოებისა და მოხმარების სფეროში.

დღეს ძალზე ვაფართოვდა დიზაინერთა მოღვაწეობის სფერო: სასწავლო პროცესებში ტელევიზიის გამოყენების, ხორცის პროდუქტების გადამუშავების კომპლექსური პროცესის პროექტი, აფრიკის განვითარებადი ქვეყნებისათვის ურბანიზაციის პროგრამა, დღესასწაულების ჩატარების ორგანიზაცია, ყოველივე ამას დასავლეთში ეწოდება დიზაინი ან ნონ-დიზაინი და სრულდება პროფესიული დიზაინერების მიერ.

საფირმო სტილი

საბჭოთა დიზაინის თეორიასა და პრაქტიკაში უკვე დიდი ხანია დამკვიდრდა ცნება „საფირმო სტილი“. იგი შემდეგნაირად შეიძლება ჩამოყალიბდეს: საფირმო სტილი, როგორც ერთიანი, მკვეთრად გამოხატული სტილი სასაქონლო ნიშნიდან ნაკეთობის დიზაინამდე და ინტერიერებამდე; საფირმო სტილი, როგორც ფირმის გეგმავომიერი პოლიტიკა, ვრცელდება ფირმის მოღვაწეობის ყველა სფეროზე, როგორცაა პროდუქცია, შეფუთვა, გრაფიკა, არქიტექტურა, რეკლამა და ნაგებობათა ინტერიერები, ინფორმაციის საშუალებები, ტანსაცმელი, ტრანსპორტი და სხვ. ესე იგი მთელი მატერიალური გარემო, რომელიც მონაწილეობას იღებს ფუნქციონალურ პროცესებში. საბჭოთა დიზაინერი დიეური აღნიშნავს, რომ საფირმო სტილის მცნებით აღინიშნება მხატვრულ-კონსტრუქტორული მეთოდებით დაპროექტებული კონკრეტული ორგანიზაციის ან სისტემის ერთი სტილისტური ფორმით გაერთიანებული ვიზუალურ-კომუნიკაციური საშუალებები, საგნები და ობიექტები.



ნაკეთობათა კომპლექსებს უნდა გააჩნდეთ სტილისტური ერთიანობა, რადგან ცალკეული ნაკეთობა, რაც არ უნდა კარგად იყოს დაპროექტებული, ყოველთვის ამოვარდნილია იმ ნაკეთობათა კომპლექსიდან, ან იმ სისტემიდან, სადაც ეს ნაკეთობა ფუნქციონირებს.

ნაკეთობათა სტილისტური სხვადასხვაგვარობა გარკვეულ უარყოფით გავლენას ახდენს მათ სრულყოფილ ფუნქციონირებაზე შესაბამის სისტემაში, სამომხმარებლო თვისებებზე, ინფორმაციულობაზე და სხვ.

სტილის ფორმას განსაზღვრავს თვით დამპროექტებელი-დიზაინერი და გარკვეულ შემთხვევაში ორგანიზაციის ხელმძღვანელობა, როგორც დამკვეთი. ამ შემთხვევაში ძირითადია წარმოების ორგანიზაციის თუ სისტემის სპეციფიკა, რაც ტერიტორიულად დაშორებული ერთგვაროვანი საწარმოებისა და სისტემების საჭირო სტილის ერთგვაროვნების საფუძველს წარმოადგენს.

ერთგვაროვანი ორგანიზაციების ერთიანი პოლიტიკა, სისტემის ხელოვნური გარემოს სტილისტური და ფუნქციონალური პროცესების მთლიანობა ხელს უწყობს კავშირს წარმოებასა და მოხმარებას შორის.

საფირმო სტილი არ შეიძლება განვიხილოთ მხატვრული კონსტრუირების პრაქტიკაში, როგორც გარკვეული მიმართულების შედეგი. გაცილებით მნიშვნელოვან მხარეს წარმოადგენს წარმოების ხარისხიანი პროდუქციის მუდმივად გამოშვების გარანტიის შესაძლებლობა.

საფირმო სტილი არ წარმოადგენს განვითარებადი სისტემის ორგანიზმის სტატიურ ჩარჩოს. საფირმო სტილის უმაღლეს ამოცანას წარმოადგენს სისტემის დინამიურობის გამოქვეყნება.

ყველა სისტემის საფირმო სტილს გააჩნია დინამიური და სტატიური ელემენტები, რომლებიც თავისთავად ცვალებადობას განიცდიან დროის გარკვეულ მონაკვეთში, რაც სისტემის ფუნქციონირებასთან არის დაკავშირებული. საფირმო სტილის პირველ ცდას საყოველთაოდ მიღებულია პეტერ ბერნსის მიერ 1907 წელს გერმანული ელექ-

ტრო ტექნიკური კონცერნის კომპლექსური ორგანიზაცია. მაგალითად, ცნობილი იტალიური ფირმის ოლივეტის საფირმო სტილის დინამიურ ელემენტს წარმოადგენს ლოგოტიპი „ოლივეტი“, რომელიც იცვლება ნიუ-ანსებში ყოველ ათ წელიწადში.

სისტემის ან ორგანიზაციის საფირმო სტილი მისი დინამიური ხასიათით ღრმა სტრუქტურულ კავშირშია ამა თუ იმ ქვეყნის კულტურასთან და დიდ გავლენას ახდენს მასზე. იტალიის კულტურის განვითარებაში დიდი როლი შეასრულა ფირმა „ოლივეტის“ მოღვაწეობამ.

ჩვენი ქალაქის წარმოება-დაწესებულებების ფუნქციონირებას დიდად შეუწყობს ხელს საექსპლუატაციო სისტემების დიზაინი, დიზაინ-პროგრამებისა და საფირმო სტილის დამუშავება.

დღეს დიზაინს ჯერ კიდევ აკლია პროპაგანდა და ამიტომაც თვით ტერმინი დიზაინი ზოგიერთ შემთხვევაში გაუგებრობას ბადებს. პირდაპირი მნიშვნელობით კი დიზაინი პროექტირებაა, რომელიც ემყარება არა მხოლოდ ინტუიციასა და გამოცდილებას, არამედ, და რაც მთავარია, ყოველი დიზაინის გადაწყვეტას წინ უძღვის დიზაინ-პროგრამა, რომელშიც მონაწილეობას იღებენ სოციოლოგი და ერგონომისტი, რომელთა გარეშეც წარმოუდგენელია თანამედროვე პროექტირება.

დღევანდელი არქიტექტურა კი, სამწუხაროდ, მოკლებულია წინასაპროექტო მეცნიერულ გამოკვლევებს. ბევრი არქიტექტორი დიზაინის პრინციპებშიც კი არ არის გარკვეული, აღნიშნული საკითხები არც სასწავლო პროცესში არის გათვალისწინებული.

ეს არის დიზაინის პოზიცია არსებული ხელოვნური გარემოს პროექტირებისადმი. შესაძლებელია ზოგიერთი საკითხი პოლემიკური იყოს, მაგრამ ყოველივე ზემოთქმული დღეს მოითხოვს გარკვევასა და დაზუსტებას.



საჯაროობისა და სივარტლის შესახებ

ხელოვნებაში

ელგუჯა ამაშუკელი

„მართლად სჯას უფრო მეტი გამბედაობა უნდა, ვიდრე ჭკუა და ნიჭი“.

ხალხური

ჰმელა საუკუნეში ლიტერატურასა და ხელოვნებას ერთნაირი ფუნქცია-მოვალეობა გააჩნდა — დამკვიდრებინა ადამიანური სიმართლე, სიკეთე, მშვენიერება, მიუმზრობელი და არსებითი. რას ვგულისხმობთ არსებითი სიმართლის ქვეშ უპირველეს ყოვლისა შემოქმედის უშეღავათო კრიტიკულ დამოკიდებულებას საკუთარი თავისადმი, რათა საზოგადოებრივ ყოფაში არსებული ურთიერთდაპირისპირებანი, წინააღმდეგობანი, გაუგებრობანი და სხვა უსიამოვნო ექსცესები ადამიანმა მხოლოდ სხვათა შეცდომებით არ ახსნას.

დღეს, როცა დღის წესრიგში ასე მწვავედ დიდგა გარდაქმნის აუცილებლობა და მისი დაჩქარება, ბუნებრივად გააქტიურდა სურვილი ყოველგვარი წინააღმდეგობებისა და სირთულეების წარმომშობ მიზეზებში წვდომისა და მისი გაანალიზებისა. მართალია, ადამიანის შეგნება, მისი ფსიქოლოგია ერთ დღეში არ ყალიბდება და ერთ დღეშიც ვერ გარდაიქმნება, მაგრამ ჩვენი ცხოვრების დღევანდელ ეტაპზე, როცა ასე მოდუნდა ჩვენში კრიტიკისა და თვითკრიტიკის უნარი, მოწოდება გარდაქმნისაკენ აუცილებელი და დროული მოწოდებაა.

საქართველოს მხატვართა კავშირის, რო-

გორც შემოქმედებითი ორგანიზაციის, უპირველესი ამოცანაა შეცვალოს მუშაობის სტილი. დრომ დაგვანახა, რომ საჭიროა თითოეული ხელოვანის მიმართ ჩვენი ორგანიზაციის ყურადღების განმსაზღვრელი იყოს მხატვრის მიერ გაღებული სულიერი ენერჯის ხარისხი და მნიშვნელობა, მისი ადგილი შემოქმედებით ცხოვრებაში და როლი ეროვნული ხელოვნების განვითარებაში. თითოეული ხელოვანის პრეტენზიებს, ამბიციებს მკაცრად უნდა დავუპირისპიროთ მისი შრომის შედეგი. დრომ აჩვენა, რომ ყოველთვის არ არის საჭირო ხვალისდელ დღეს მივანდოთ ნაწარმოების მხატვრული ღირებულების ობიექტური შეფასება და ამით გავაპართლოთ საკუთარი თუ სხვისი უსახობა, შემოქმედებითი უნიათობა. ერთი სიტყვით, გარდაქმნა შინაგან მოთხოვნისა და დაც იქცა.

უკანასკნელ პერიოდში გამჟღავნდა და დღის სინათლეზე გამოვიდა ბევრი ოფიციალურად ხელდასხმული ბოროტება, სიცრუე. პარტიამ დაუნდობელი ბრძოლა გამოუცხადა ნეგატიურ მოვლენებს. დღეს დანაშაულისათვის ერთნაირად ისჯება მეეზოვეც და მინისტრიც. ბევრი რამ ახლებურად დაგინახეთ. სამწუხაროდ, ბევრი მაღალი თანამდებობის პირი, რომელიც ადამიანებს სიმართლისა-

კენ, წესიერებისაკენ და მაღალი ზნეობის ნორმების დაცვისაკენ მოგვიწოდებდა, თვითონ აღმოჩნდა ბრალდებულთა რიცხვში. ისინი, თავიანთ უღირსი მოქმედებით, ცხოვრების წესით, მორალით, უმსგავსობის ცოცხალ მაგალითს აღუვდნენ საზოგადოებას, ხელს უწყობდნენ ახალგაზრდობის ზნეობრივ გადაგვარებას. როგორი მძიმეც არ უნდა იყოს ამის ხმამაღალი განცხადება, მიზეზი ზემოთ თქმულისა ღრმა არის და იგი აღმოცენებულია: ნახევარ სიმართლის, ნახევარ თმობის, ნახევარ ვაჟაკობის, ნახევარ შიშის და სხვა განახევრებული ადამიანური თვისებებისა და გრძნობების საფუძველზე. სწორედ ასეთმა სანახევრო კომპრომისებმა წარმოშვეს საქმოსანთა, მომხვეპელთა, გამომძალველთა, ნიპლისტთა და ცინიკოსთა სახეები, აღმოაცენეს ის ადამიანები, რომლებიც მიწიერ კეთილდღეობას აღწევდნენ არა ნიჭით და საკუთარი შრომით, არამედ გავლენიან პირებთან მეგობრული კონტაქტებით, ახლო ურთიერთობით, „ჩალიჩით“.

საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის XXVII და საქართველოს კპ XXVII ყრილობებმა გულახდილად ამხილეს ყოველივე დრომოკმული, შემოქმედებითი ცხოვრების ნაკლი და სიმახინჯე, საქმოსნობა, რუტინა, კორუფცია, მომხვეპელობა, შემოქმედებით ინტელიგენციას სულიერი განწმენდისა და შემოქმედებითი ცხოვრების გარდაქმნა-ვაუმჯობესებისაკენ მოუწოდეს. მაგრამ, როგორც ამასთან ერთად ითქვა, ყრილობის კრიტიკული პათოსი შესაძლოა იმ ადამიანებმა უფრო ჩქარა და ენთუზიანზმით აიტაცონ, რომელთა მიმართაცაა კრიტიკა. შინაგანი ალღოთი, ცხოვრებისეული გამოცდილებით, ჭკუის „ელასტიურობით“ ისინი ყოველთვის ასწრებენ კრიტიკული ზონიდან დროულად გასვლას და ახალი ცხოვრების დაწყებას. სახალხო უბედურება, რომელიც თავს დაატყდა ჩერნობილს, მთელს ჩვენს ქვეყანას, არ განლათ საზოგადოებრივი შემოქმედებითი ცხოვრებიდან განყენებული ტრაგედია — აღინიშნა მწერალთა VIII საკავშირო ყრილობაზე. ეს ტრაგედია, უსახო ლიტერატურისა და ხელოვნების დარად, შესაძლოა ფესვებით ისეთ მანიკიერ მოვლენებთან იყოს გადაჯაჭვული, როგორცაა: არაკომპეტენტურობა, თვითდამშვიდება, გამორჩენა, სარგებლიანობა, „ხალტურა“ და სხვა, — ტრაგედია აღმოცენებუ-

ლი ადამიანური კომპრომისებისაგან აშენებული მიზეზთა საფუძველზე. ამის შესახებ შემთხვევით არ თქმულა მწერალთა დიდ ფორუმზე. საბჭოთა პრესაში გამოქვეყნებულმა წერილებმა ნათლად დაადასტურა ნათქვამის სიმართლე. ტრაგედია, დიდია იგი თუ მცირე, ეხება იგი ფიზიკურ თუ სულიერ „დასხივებას“, ერთნაირად მძიმეა და ერთნაირად მტკივნეული, ვინაიდან ყოველგვარი მანკიერება ადამიანის ბუნებაში იღებს სათავეს და შემდეგ განედინება საზოგადოებრივ ყოფაში. ამიტომ ძალიან დიდი მნიშვნელობა აქვს იმას, თუ რით არის ადამიანის სული ნასაზრდოები — ხელოვნების ნათელი იდეალებით თუ მღვრიე სულიერი ნაკლით.

ცნობილია, რომ მხატვრის, საერთოდ შემოქმედის ფენომენი დიდად განსხვავდება არაშემოქმედისაგან (შემოქმედებაში ჩვენ არ გველისსმობთ მხოლოდ ხატვას და სიმულერას). ყველა პროფესიის ადამიანი მეტნაკლებად შემოქმედია. სუბიექტივიზმი, ეგოცენტრიზმი, თვითდამკვიდრების დაუოკებელი ჟინი შემოქმედის პიროვნებაში ზოგჯერ იმარჯვებს მის ნებისყოფაზე, საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მას უძნელდება ზნეობრივი და მორალური ნორმების დაცვა, განსაკუთრებით ისეთ ვითარებაში, როცა აუცილებელია საკუთარის დათმობა საზოგადო ინტერესებისათვის. ამის ცოცხალ მაგალითებზე მრავლად ვხვდებით ჩვენს ცხოვრებაში. სხვაგვარად ძნელი ასახსნელია ზოგიერთი მხატვრის მხრიდან მხატვართა კავშირის საქმიანობისადმი შორიდან თვალთვალ და მხოლოდ პირადი ინტერესებით ცხოვრება. სავალალო ისაა, რომ ძალიან ბევრი შემოქმედი მხატვართა კავშირს ისე უყურებს, როგორც სოცულზრუნველყოფის დაწესებულებას, მისგან მხოლოდ ითხოვს, და არა მხოლოდ სამუშაოს, შეკვეთას, ჯილდოს, არამედ საკუთარ ბინაში დაზიანებული გახტურის გამოცვლას და შეკეთებასაც. ჩვენ გვესმის, რომ ყველა შემოქმედს არ ძალუძს მუხას ზურგი აქციოს და ზოგჯერ მიწიერ წერილმანებზეც იფიქროს, მაგრამ ალბათ იმის ცოდნა მაინც აუცილებელია, თუ რა უნდა მოსთხოვო სხვას და რა საკუთარ თავს. მხატვრები მართალნი არიან, როცა დაზიანებული სახელოსნოების თუ ბინების შეკეთებისათვის მოგვმართავენ, მაგრამ თუ სამხატვრო ფონდი ყოველთვის ვერ ახერხებს ოპერატიულად, დროულად ჩაატაროს

სამშენებლო თუ სარემონტო სამუშაოები, მხოლოდ იმიტომ, რომ მისი მატერიალურ-ტექნიკური ბაზა არ არის სასურველ დონეზე.

ისევე, როგორც სხვა შემოქმედებით ორგანიზაციებს, საქართველოს მხატვართა კავშირსაც აქვს მუშაობაში ნაკლი და შეცდომებიც, ჯაჩნია საპეციფიკური სიძნელეები, როგორც შემოქმედებითი, ასევე ორგანიზაციული ხასიათისა. 1500-ზე მეტი მხატვრის შეკავშირება თბილ მეგობრულ კოლექტივად, ყველას დაკმაყოფილება სამუშაოებით, შეკვეთებით, ბინა-სახელოსნოებით, საპატიო წოდებებით, ჯილდოებით, იუბილეებით არც თუ ისე იოლი საქმეა, როგორც ეს, შესაძლოა, კავშირიდან შორს მდგარ ადამიანს მოეჩვენოს. მხატვართა კავშირში მუშაობით ერთხელ კიდევ დავრწმუნდი, რომ მხატვრის პროფესია ბევრ მხატვარს მხოლოდ შინაგანი მოთხოვნებით არ აუარჩევია; ბევრისათვის იგი მიწიერი კეთილდღეობის წყაროა და ხარბდაც დასწაფებია ამ წყაროს.

საქართველოს მხატვართა კავშირი და სამხატვრო ფონდი, ფაქტიურად, ერთი საუწყებო ორგანიზაციაა. მათი ერთიანობა გაპირობებულია სასიციცხლო აუცილებლობით — სამხატვრო ფონდი მხატვართა კავშირის მატერიალურ-ტექნიკურ ბაზას, მის საარსებო საშუალებას წარმოადგენს. ამ ურთიერთობაში მტკაუნდება სამხატვრო ფონდისა და მასზე დაქვემდებარებული საწარმოო კომბინატების როლი და მნიშვნელობა მხატვართა ნორმალური ცხოვრებისა და შემოქმედებითი მოღვაწეობისათვის. თბილისის სამხატვრო აკადემიის თუ სხვა სპეციალური სასწავლებლების მიერ გაცემული 1500 დიპლომის მფლობელიდან ყურადღებას ითხოვს ყველა, ღირსეულიც და უღირსიც, ნიჭიერიც და უნიჭოც, ჭეშმარიტად დამსახურებული მხატვარი და დაუმსახურებელი ხელოსანიც. ბევრი არას დაგიდევთ შეხედულებას, რომ საპატიო წოდება, იუბილე, ჯილდო, პრემია ხელოვანის შემოქმედებით წარმატებისა და მისი სახალხო აღიარების ოფიციალური დადასტურებაა და არა საკუთარი აზრისა საკუთარ შემოქმედებაზე. ამ საკითხზე მკითხველის ყურადღებას იმიტომ ვამახვილებ, რომ საქმე იქამდე მივიდა, — ზოგიერთი უკვე განცხადებით ითხოვს წოდებას და ჯილდოს.

დღეს ჩვენთან ბევრს ლაპარაკობენ ამა თუ იმ მხატვრის გამომუშავებაზე. მოდურ ტერმინად იქცა სიტყვა — გამომუშავება, რომელიც, ჩემის აზრით, ჩაის მკრეფავის თუ მეშახტის შრომის ანაზღაურების გამომხატველი სიტყვა უფროა, ვიდრე მხატვრის, პოეტის, საერთოდ შემოქმედლის მიერ გაღებული სულიერი და ფიზიკური ენერჯის შეფასებისა. ასეა თუ ისე, ფაქტი ფაქტად რჩება და საკავშირო სამხატვრო ფონდის მიერ დამტკიცებული ნორმები მხატვრის ხელფასის გამომუშავებისა, სისტემატურად ირღვევა. არცთუ ისე იშვიათად საეჭვო რეპუტაციის მქონე ენთუზიასტი მხატვრის ყოველთვიური ხელფასი ბევრი ნიჭიერი მხატვრის წლიური გამომუშავების ნორმას აჭარბებს. სამუშაოს შოვნა! ეს სიტყვაც მოდური გახდა დღეს. სინტერესოა, რა გზით, რა საშუალებით ახერხებენ ნაკლებად ცნობილი მხატვრები სამუშაოთა შოვნას, შესრულებას? რატომ რჩება ზოგიერთი ნიჭიერი მხატვარი სამუშაოთა გარეშე, რატომ ყველა ვერ ახერხებს მის მოპოვებას? მოგვხსენებთ, ჭეშმარიტი ტალანტისათვის, მისი პიროვნებისათვის მიუღებელი ფილოსოფიაა „ხელი ხელს ბანს, ორივე პირსო“, მისთვის უცხოა ქრთამი, წილში შესვლა, სამუშაოთა ყიდვა-გაყიდვა...

სცილდავდნენ და დღესაც სცილდვენ კომბინატების სამხატვრო საბჭოები და კულტურის სამინისტროს ძეგლებისა და მონუმენტების რესპუბლიკური სამხატვრო საბჭო, რომლის წევრი მეცა ვარ. პროექტების მიღების დროს საბჭოს წევრები ზოგჯერ უფრო მეტ ნდობას ვუცხადებთ ძეგლის ავტორს, ვიდრე შეიძლება იგი ამას სინამდვილეში იმსახურებდეს. შემდეგ კი, მომხდარი ფაქტის — მხატვრისა თუ მოქანდაკის მიერ გაწეული ტიტანური შრომის წინაშე ვდგავართ, ჩვენს ადამიანურ სისუსტეებს მსხვერპლად ეწირება ნაწარმოების მხატვრული ხარისხი. აქ კი მართლაც აუცილებელია თითოეული ჩვენგანის შინაგანი გარდაქმნა, საკუთარი თავის წინაშე, საზოგადოების წინაშე, ერის წინაშე მეტი პასუხისმგებლობის გრძნობა.

სამხატვრო ფონდის სისტემაში არსებული სიძნელეები დიდად განაპირობა უგვიმოდ, უსისტემოდ მიღებულმა სამუშაოებმა. დიდ სახელმწიფო შეკვეთებს, როგორც წესი, არ მოჰყვებოდა მასალებისა და ხელფასის

დამატებითი ფონდი, რაც საწარმოო კომბინატებს გაუთვალისწინებელი ფინანსური სიძლიერების პირისპირ აყენებდა. ყოველივე ამან ლოგიკურად წარმოიშვა გართულებები და საქართველოს სამხატვრო ფონდი უკიდურესად რთული მატერიალური მდგომარეობის წინაშე აღმოჩნდა.

საქართველოს კვ ცენტრალური კომიტეტის პარტიულმა კომისიამ ღრმად და საფუძვლიანად შეისწავლა საქართველოს სამხატვრო ფონდში შექმნილი რთული ვითარება, როგორც მკითხველმა იცის, ცენტრალური კომიტეტის ბიურომ მკაცრად იმსჯელა ამ საკითხთან დაკავშირებით, გაატარა შესაბამისი ადმინისტრაციული ღონისძიება ნაკლოვანებათა გამოსაწორებლად.

საქართველოს მხატვართა კავშირის სამდივნო შეძლებისდაგვარად ცდილობს გამოიყენოს თავისი უფლება-მოვალეობა და ხელი შეუწყოს მხატვართა შემოქმედებით საქმიანობას, მათ მონაწილეობას გამოფენებზე, შემოქმედებითი ძიებისა და თავისუფალი მხატვრული აზროვნებისათვის საჭირო ფსიქოლოგიური ატმოსფეროს შექმნას და სხვა. დღეს, როცა ჩვენ ვლაპარაკობთ თავისუფალ მხატვრულ აზროვნებაზე, სტილისტურ მრავალფეროვნებაზე და სხვა პროგრესულ ტენდენციებზე, ეს არ არის მხოლოდ დროის კარნახი, იგი იმ დიდმა ნდობამ და მხარდაჭერამაც განაპირობა, რომელსაც ჩვენ ყოველთვის ვგრძნობდით და ვგრძნობთ ზემდგომი ორგანოების მხრიდან.

საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტისა და მინისტრთა საბჭოს დადგენილება სახვითი ხელოვნების შემდგომი აღმავლობის ღონისძიებათა შესახებ ითვალისწინებს არა მარტო სახვითი ხელოვნების განვითარებისათვის საჭირო სადღეისო ამოცანების გადაწყვეტას, არამედ თვით მხატვრის ფენომენისადმი, ტალანტისადმი ყურადღების ამაღლებას. ყოველივე ეს შემოქმედისაგან ითხოვს საკუთარი თავისადმი მეტ მომთხოვნეობას, მოქალაქეობრივი, მალაზნეობრივი ნორმების დაცვას და ქვეყნის, ერის სასიცოცხლო ინტერესებისადმი ერთგულებას. როგორც აღვნიშნე, საქართველოს მხატვართა კავშირს, როგორც შემოქმედებით ორგანიზაციას, თავის მუშაობაში ნაკლი და შეცდომები არ ეუცხოვება. შესაძლოა ჭერ კიდევ სათანადოდ ვერ ვახერხებთ მთელი

ქართული ხელოვნების თუ ცალკეულ შემოქმედთა წარმატებების პროპაგანდას, ვერ ვიჩენთ სათანადო ყურადღებას იმ მხატვრების მიმართ, რომელთაც მნიშვნელოვანი წვლილი აქვთ შეტანილი ქართული სახვითი ხელოვნების განვითარებაში, სათანადოდ ვერ ვეხმარებოთ მხატვართა საიუბილეო თარიღებს, ყველა ღირსეულ მხატვარს ვერ ვანიჭებთ საპატიო წოდებებს, ვერ ვაძლევთ სახელოსნოებს, მანქანებს, (თუმცა სტატისტიკა ზოგჯერ საწინააღმდეგოზე მიგვიითებს). დღემდე გადაუწყვეტელი გვრჩება ფიროსმანისა და თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმის გახსნის და სხვა მნიშვნელოვანი საკითხები, რომელთა მოგვარება კიდევ უფრო მეტად წარმოაჩენდა თანამედროვე ქართული სახვითი ხელოვნების დღევანდელ დონეს და სახეს. ზემოთ თქმულთან დაკავშირებით ბევრ სამართლიან შენიშვნას ვიმსახურებთ, მაგრამ რომელიმე მხატვრისადმი უყურადღებობაში ან უპატივცემულობაში ვერავინ გვისაყვედურებს. არსებობს ყურადღების დიფერენცირების, მისი გამჭლავების და გაღების შესაძლებლობის საზღვრები, და თუ ერთ თხილის გულს ყოველთვის ვერ ვუყოფთ ცხრა მძას, მხოლოდ იმიტომ, რომ ჩვეულებრივი, მოკვდავი ადამიანები ვართ და არა სასწაულოშემქმენი; და თუ ზოგჯერ ზოგიერთები საკუთარი ინიციატივით, შემოვლილი გზებით ახერხებენ პატივი სცენ საკუთარ თავს, ეს იმგვარი ნიჭია, რომელიც ყველას არ ემაჩნია.

ბოლო პერიოდში მოწყობილმა თაობათა გამოფენების ციკლმა „მხატვრის სახლში“ ნათლად წარმოაჩინა თანამედროვე ქართული მხატვრობის, კერძოდ, ქართული ფერწერის მთლიანი სახე და ცალკეულ შემოქმედთა ინდივიდუალობა. ამ გამოფენებმა ბევრი ახალი, საინტერესო მხატვარი შემატა ჩვენს ხელოვნებას. დავინახეთ არა მარტო თანამედროვე ქართული ფერწერის დღევანდელი სახე, არამედ მისი დიდი პოეტური შესაძლებლობაც. არ გვინდა, რომ დღეს ჩვენს გვერდით იმყოფებოდეს დაუფასებელი და წამებული მხატვარი. გამოფენას ვუთმობთ ყველა „იზმის“ და მხატვრული მიმართულებების ხელოვნებას — ანტისაბჭოურის გარდა, თუკი იგი მხატვრის ნიჭიერებაზე მეტყველებს, ვინაიდან გვჯერა, ცინიზმი, ინდიფერენტობა, ბოროტება იქ იბადება, სადაც სილამაზეს, სიკეთეს და



მშვენიერებას გზას უკეტავენ. გვიდა გამოფენებისაკენ მოვაბრუნოთ ბევრი ნიჭიერი მხატვარი, რომელთაც, სხვათა და სხვათა მიზეზთა გამო, ადრე გადაუხვიეს სამხატვრო კომბინატებისაკენ.

დადგენილებაში ლაპარაკია კრიტიკისა და ხელოვნებამცოდნეობის როლზე, მის მნიშვნელობაზე სახვით ხელოვნების განვითარებაში. ჩვენ არაერთხელ ვეთქვამს ჩვენი ხელოვნებამცოდნეებისა და კრიტიკოსთა დიდ დამსახურებაზე ეროვნული ხუროთმოძღვრებისა და მხატვრობის მეცნიერული კვლევის სფეროში, ქართული ხელოვნების, როგორც ერთი მთლიანი ფენომენის შესწავლის სფეროში. მაგრამ თანამედროვე სახვითი ხელოვნების სპეციფიკური პრობლემების, ცოცხალი შემოქმედებითი პროცესების კვლევა, ისტორიულ-მეცნიერულ კვლევასთან შედარებით, მოდუნებულია. მართალია არ ვიჭნებით, თუ იმასაც არ აღვნიშნავთ, რომ ბოლო პერიოდში ახალგაზრდა კრიტიკოსებმა გაააქტიურეს მუშაობა. განსაკუთრებით ეს საგრძნობი გახდა იმ გამოფენების განხილვის დროს, რომლებიც თაობათა შემოქმედებას მიეძღვნა. მხატვართა კავშირის ხელოვნებამცოდნეობისა და კრიტიკის სექციას მეტი აქტიურობა, მეტი პრინციპულობა მართებს, რათა ამა თუ იმ მხატვრულ ფაქტთან დაკავშირებით ჩვენს პრესაში დროულად დაიბეჭდოს პროფესიული წერილები და ჩვენს ჟურნალ-გაზეთებში გამოიჩინოს დილექტანტური დითირამები. გვჯერა, ჩვენი რედაქციები ოპერატიულად მიწოდებულ სწორ ინფორმაციაზე მადლობის მეტს არაფერს გვეტყვიან და ნაკლებად ვინერვიულებთ ამა თუ იმ შემოქმედის დაუშვასურებელ ქებაზე თუ უსამართლო კრიტიკაზე.

არცთუ ისე იშვიათად, ლიტერატურისა და ხელოვნების სფეროში იქმნება ისეთი ვითარება, როცა მოჭარბებული სინაქრისფრე იწყებს ეროვნული პატრიოტიზმის დროშის ფრიალს და ღიად თუ ფარულად თავს ესხმის ნიჭიერებას კინოში, მუსიკაში, თეატრში, პოეზიაში, მხატვრობაში, ერთი სიტყვით, შემოქმედების ყველა დარგში. ასეთი პატრიოტი „ხელოვანი“ ეროვნული კულტურის დამცველებად გვევლინებიან და იბრძვიან მისი მაღალი ავტორიტეტისათვის. სინამდვილეში, მათ ბრძოლაში გამოსჭვივის

ფარული სურვილი — ნიჭიერ ხელოვნათმცოდნეობისა და საკუთარი სინაქრისფრის წარმოჩინებისა. ასეთ „პატრიოტებს“ ავიწყდებათ, რომ ტალანტი სიერცობრივი ფენომენია და იგი ერთდროულად სამ დროში ცოცხლობს: წარსულში (მასთან დიალექტიკური დაპირისპირებით), აწმყოში (შინაგანი აუცილებლობით), მომავალში (თვითდაშვიდრების რწმენით). დღეს საქართველოში ბევრი ნიჭიერი შემოქმედია, რომელთაც არა ერთხელ და ორჯერ დაუმტკიცებიათ თავიანთი მაღალნიჭიერება. მაგრამ ჩვენს ირგვლივ არიან „მოჩვენებითი წმინდანებიც“, თავიანთ პიროვნულ თუ შემოქმედებით სისუსტეს ქვეყნის უწესრიგობას რომ მიაწერენ და მათი მოქმედება, მსჯელობა ე. წ. „ეგოისტური რეალიზმის“ ფარგლებს არ სცილდება. ნათქვამია — „ხელოვნება ადამიანის ყველაზე უფრო მართალი ბიოგრაფიაა“, და რა ბედნიერადაც არ უნდა გამოიყურებოდეს შემოქმედი სხვის თვალში, მას მაინც სხვებზე მეტი აქვს საკუთარი ტანჯვა და ტკივილი. ხშირად ეს ტკივილი გაცილებით უფრო მძიმეა, ვიდრე კატორღული, ფიზიკური შრომა. ჩვენ ერთხელ მოვედით ამქვეყნად და ღმერთმა მხოლოდ ერთხელ მიგვითითა სიცოცხლის საკუთარ გზაზე. სამწუხაროდ, ამ გზაზე ჩვენ უფრო მეტ დროს ვპოულობთ ერთმანეთთან საბრძოლველად, ვიდრე სასიყვარულოდ. ვერ ვგრძნობთ, ამ უმიზნო ბრძოლით როგორ ვკარგავთ უახლოეს ადამიანებს, როგორ ვღარიბდებით და როგორ ვრჩებით მარტო, საკუთარი სამარხისაკენ მიმავალ გზაზე. თუ გვწამს და გვჯერა საკუთარი გზის სიმართლისა, ვიართო ყველამ საკუთარი გზით. თუ რომელიმე ჩვენგანი შეცდომით უფსკრულისაკენ გადაუხვევს, თუ არ მივეშველებით, ხელს მაინც ნუ ვკრავთ. ვირწმუნოთ, რომ მხატვარი სიყეთისა და სილამაზისათვის იბადება.



საცხოვრებელი კომპლექსების დაპროექტება რთულ რელიეფზე

გივი ბერიძე

საცხოვრებელი კომპლექსების დაპროექტებისა და მშენებლობის მრავალრიცხოვან საკითხთა შორის ერთ-ერთი აქტუალურია ევრეთწოდებული მოუხერხებელი მიწების ათვისება, ე. ი. ნიშნულთა მაღალი სხვაობის მქონე მიწის ნაკვეთებისა, რომლებიც დღესდღეობით განაშენიანებისთვის გამოუსადეგარად ითვლება.

დასაგეგმარებელი ტერიტორია რთული რელიეფით, დასერილი და ციცაბო მიწის ნაკვეთებით, ფლატებიანი ნაპირებით, ხრამებითა და ხეობებით, ხშირად მაღალი სეისმურობით, სპეციალურ ღონისძიებებს ითხოვს მშენებლობის უშიშროებისა და მოსახერხებელი საცხოვრებელი პირობების შესაქმნელად.

ხშირად რთული რელიეფიანი მიწის ნაკვეთები, დამატებითი სამუშაოების ჩატარების აუცილებლობის გამო, აუთვისებელი რჩებოდა საქალაქო მშენებლობაში.

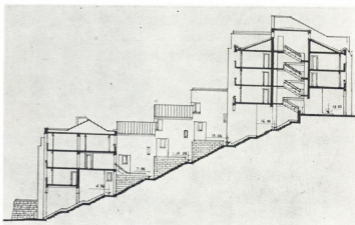
უკანასკნელ წლებში საბჭოთა კავშირში და საზღვარგარეთ ნაციონალური მუშაობა ტარდება საცხოვრებელი კომპლექსების რთულ რელიეფურ პირობებში დაპროექტებისა და განაშენიანების საქმეში. ტერიტორიის თავისებურებებთან დამოკიდებულებით სხვადასხვაგვარად წყდება არქიტექტურულ-სივრცობრივი და კომპოზიციური ამოცანები. როგორც წესი, განაშენიანება ხორციელდება 40 პროცენტამდე დახრილობის ქანობიან რელიეფზე.

აღსანიშნავია ისიც, რომ დაგეგმარებისა და განაშენიანების პროგრესული ხერხების გამოყენება უზრუნველყოფს 100 პროცენტამდე და მეტი დაქანებული ტერიტორიების ათვისების რენტაბელობას, რაც საგრძნობლად აფართოებს მოუხერხებელი მიწების რაციონალური გამოყენების შესაძლებლობას.

რთული რელიეფის პირობებში დაგეგმარებისა და განაშენიანებ-



საცხოვრებელი კომპლექსი ვაკეში. საერთო ხედი (მაკეტი)

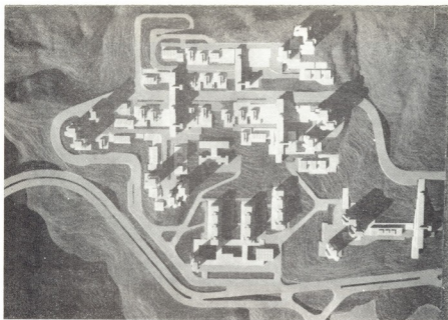


ჭრილი საცხოვრებელი ჯგუფის შიგა კიბე-ქუჩახე

ის ხერხების განსაზღვრისას გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება ასათვისებელი ტერიტორიის ოპტიმალური ფუნქციური ზონირების პრინციპების დადგენას, დახრილ ტერასებზე სხვადასხვა სართულიანი განაშენიანების გათვალისწინებას და მის დაქვემდებარებას რელიეფის ფორმებთან, ტერასული მრავალსართულიანი განაშენიანების უზრუნველყოფას მაღალი სიმჭიდროვით, საზოგადოებრივი მომსახურების დაწე-

სებულებებთან მისადგომობის დასაშვები რადიუსების დადგენას და ქვეითად მოსიარულეთა მექანიკური საშუალებებით ნაგებობებთან მისვლის ორგანიზაციას. განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ასეთ პირობებში ვერტიკალური და დახრილი ლიფტების, მოძრავი ტროტუარების, ესკალატორებისა და საბაგირო გზების გამოყენებას.

ამ პირობების გათვალისწინება მეტად აქტუალურია ცხელი კლი-



ბაგების საცხოვრებელი კომპლექსის პროექტი, გენერალური გეგმა



საერთო ხედი (მაკეტ)

მატის რაიონებში, რამდენადაც ქვეითად მოსიარულეთა მიერ ტერიტორიის ქანობების დაძლევა ძნელდება.

არანაკლებ მნიშვნელოვანია სპეციალური საცხოვრებელი და საზოგადოებრივი შენობების შექმნა, რომლებიც უზრუნველყოფენ სათავსოთა საჭირო ინსოლაციას და ბინების ორიენტაციას (მინიმუმ ერთი ოთახიდან) რელიეფის ვარდნისაკენ, სხვადასხვა

ექსპოზიციის ქანობებზე მათი განთავსებისას.

საქართველოს ქალაქების განვითარება (რომელთა უმრავლესობა განლაგებულია მთიან რელიეფზე) ითხოვს დამატებითი ტერიტორიული რეზერვების გამოვლენას რთული რელიეფიან ადგილების ათვისების ხარჯზე. ასე მაგალითად, თბილისის მიმდებარე მთის ფერდობებზე არის ახალშენებლობათა გაშლის შესაძლებლობა. ეს აგვაცილებს

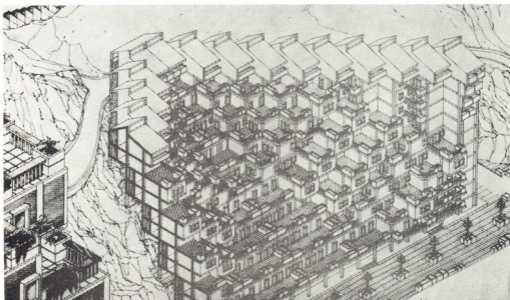
მშენებლობებს ცენტრალური რაიონებიდან დაცილებულ ვაკე ტერიტორიებზე, რომლებიც დაკავებულია მრავალწლიანი სასოფლო-სამეურნეო კულტურებით.

ამჟამად თბილისის ზონალურ სამეცნიერო და საპროექტო ინსტიტუტში ჩატარებულია მნიშვნელოვანი სამუშაოები მთის ფერდობებზე საცხოვრებელი კომპლექსების დაპროექტების მიმართულებით. ამ სამუშაოებს დიდი მნიშვნელობა ენიჭება თბილისის ფარგლებში არსებული ტერიტორიული რესურსების გამოვლენისა და რაციონალური ათვისების საქმეში. მაგალითად, ბაგების ტერიტორიაზე დაპროექტებულია საცხოვრებელი კომპლექსი 8,5 ათას მცხოვრებზე (პროექტის ავტორი არქ. კანდიდატი ბ. მამინაიშვილი, ინჟ. ლ. წულაძის, არქიტექტორების პ. ძიციგურის, თ. ზედელაშვილის, ნ. კიკაჩიეშვილის და ნ. კოშაძის მონაწილეობით).

პროექტი ფაქტიურად წარმოადგინს მიკრორაიონის სტრუქ-

ტურას საცხოვრებელი სახლების ჯგუფებით. კომპლექსის ტერიტორიაზე განლაგებულია: ზოგად საგანმანათლებლო სკოლა, საბავშვო ბაგა-ბაღები და პირველადი მომსახურების ობიექტები. განაშენიანება გათვალისწინებულია სამ ბუნებრივ ტერასაზე, შერეული სართულიანობის საცხოვრებელი სახლებით: 16 სართულიანი წერტილოვანი, კასკადური მრავალსართულიანი კომუნიკაციური და 4-5 სართულიანი ტერასული ცვალებადი სართულიანობის საცხოვრებელი სახლები. რთული რელიეფის ასათვისებლად დამუშავებულია სპეციალური მრავალსართულიანი კომუნიკაციური საცხოვრებელი სახლი, რომელიც გამოყენებულია რამდენიმე ადგილზე და განლაგებულია პორიზონტალების პერპენდიკულარულად. სახლის სტრუქტურაში გათვალისწინებულია ჯგუფური ლიფტები, გახსნილი სართულები და გადასასვლელები ყოველი ოთხი სართულის შემდეგ. გახსნილი გადასასვლელები

საცხოვრებელი სტრუქტურა ციკაბო ფერდობების განაშენიანებისათვის (საკონკურსო პროექტი, I პრემია) საერთო ხედი



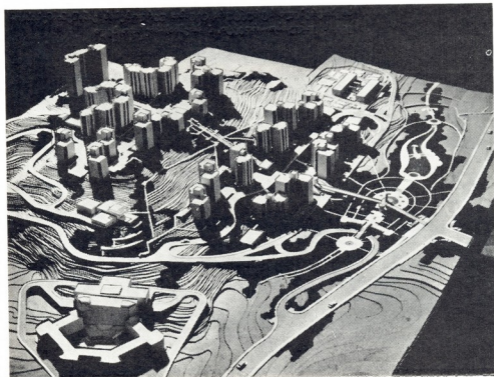
უზრუნველყოფენ ფეხით მოსიარულეთა მოხერხებულ კავშირს საცხოვრებელი კომპლექსის სიღრმეში და ასრულებენ „გადასასვლელი ქუჩების“ ფუნქციებს მათზე განლაგებული პირველადი მომსახურების ბლოკებით. ვერტიკალური ლიფტების ჯგუფები ითვალისწინებს არა მარტო ამ სახლის, არამედ მიმდებარე საცხოვრებელი ჯგუფების მცხოვრებელთა მომსახურებასაც.

რთული რელიეფის განაშენიანებისას საცხოვრებელი სახლების შერეულმა სართულიანობამ უზრუნველყო ოპტიმალური საცხოვრებელი ფონდის სიმჭიდროვე (6000 კვ. მ. საერთო ფართი კომპლექსის ტერიტორიაზე) და მთელ კომპლექსში ბინების საერთო პროცენტული თანაფარ-

დობის დაცვა მოსახლეობის დემოგრაფიასთან შესაბამისად.

თბილისის ზონალურ ინსტიტუტში ჩატარებული გამოკვლევებით დადგენილია, რომ 1 კვ. მ. საცხოვრებელი ფართის გაძვირება გამოწვეულია რთულ რელიეფურ პირობებში ნაკვეთების ტერასების აუცილებლობით, მაგრამ არ აღემატება 10 პროცენტს. თავისუფალ ვაკე ტერიტორიებზე კი, რომლებიც საკმაოდ მოცილებულია ქალაქის ცენტრალურ განაშენიანებას, საექსპლოატაციო და სატრანსპორტო ხარჯები შეადგენს 60 პროცენტამდე, ე. ი. მნიშვნელოვნად მეტია, ვიდრე ბაგეობის საცხოვრებელ კომპლექსში, რომელიც ქალაქის ცენტრალურ რაიონთან ახლოსაა, მაგრამ განთავსებულია რთულ რელიეფზე. თბილისის ზონალურ სამეცნი-

მუხიანის საცხოვრებელი კომპლექსის პროექტი. საერთო ხედი, მაკეტო



ერო და საპროექტო ინსტიტუტში მიღებული კვლევის შედეგები წარმატებითაა გამოყენებული პროექტში, რომელიც სახსამოქალაქომშენმა და არქიტექტორთა კავშირმა გასულ წელს წარადგინა კონკურსზე „საცხოვრებელი შენობების ახალი ტიპები საქალაქო ტერიტორიების განაშენიანებისათვის რთულ რელიეფზე“.

კონკურსზე წარმოდგენილი 67 ნამუშევრიდან პროექტმა „უნივერსალური მოქნილი განვითარებადი საცხოვრებელი სტრუქტურა ციკაბო ფერდობების განაშენიანებისათვის“, რომელიც დაამუშავა საავტორო კოლექტივმა არქ. კანდ. გ. მახარობლიშვილის, არქიტექტორების — გ. გიორგაძის და გ. ღამბაშიძის მონაწილეობით, პირველი პრემია დაიმსახურა.

პროექტის ძირითად იდეას წარმოადგენს სხვადასხვა დახრილობის ტერიტორიების ათვისება ერთი და იგივე რეგულარული მოდულის სტრუქტურის გამოყენებით. ამ სტრუქტურის მოქნილობა და ვარიანტულობა მიღწეულია არჩეული პრინციპული სქემებით. ფიქსირებულია მხოლოდ ვერტიკალური კომუნიკაციის ღერო, რომელიც შეიცავს ლიფტს, კიბეს და ნაგავგამტარს. მარაოსებრად ღეროზე ასხმული, ჰორიზონტალურად მიმართული სართულების თავისუფალი მანიპულირება განსაზღვრავს სტრუქტურის უნივერსალობას — დახრილობის გაზრდის დროს ხდება გადაწევა ერთი ან რამოდენიმე სართულით 4,2 მ დაგეგმარებითი მოდულის ჭერად მანძილზე. ამის გამო ფაქტიურად გამოირიცხება მიწის ექსკავაცია, სტრუქტურა ოდნავ ეხება რელიეფს მზიდი კარკასის საყრდენ წერტილში და მისდევს ადგილის ოროგრაფიას. ბინებზე რაოდენობა და მათი ტიპები ცვალებადია, რაც

მოსახერხებელია ოჯახის ნებისმიერი სოციალურ-დემოგრაფიული სტრუქტურისათვის. ბინების ნომენკლატურა შეიცავს სხვადასხვა საცხოვრებელ უჯრედებს (სულ 9 ტიპს) 1-დან 5-მდე ოთახებით. სამათობიანი ოჯახისათვის დაგეგმარებულია სპეციალური ბინები — დუბლეტები ორ დონეზე განცალკევებული შესასვლელებით.

პირველადი საცხოვრებელი წარმონაქმნი შეიცავს 31 საცხოვრებელ ერთეულს 9 საცხოვრებელ სართულზე და შეიძლება შედგეს სხვადასხვა მოდიფიკაციით — ჯგუფებით, რელიეფის, მოსახლეობის რაოდენობის და ქალაქომშენებლობის სიტუაციასთან დამოკიდებულებით. ასეთ ჯგუფებში გათვალისწინებულია როგორც დახურული, ისე ღია ტიპის საზოგადოებრივი მომსახურების ფუნქციებიც — სათანადო ობიექტებით, რომლებიც განთავსებულია პირველ და ბოლო სართულებზე.

„ადამიანი-გარემოს“ კავშირი იქმნება საცხოვრებელი ბინების, გამწვანებული ტერასების, კომუნიკაციური ღია გალერეების (ყოველ სართულზე) და გადასასვლელების (ყოველ მეორე სართულზე) საშუალებით.

კონსტრუქციული სისტემის საფუძველია ურიველი ჩარჩოიანი კარკასის სისტემა, რომლის დროსაც მზიდი ელემენტები ერთიანდებიან შეუღლებლად, გადახურების არმატურის დაჭიმვით მშენებლობის პირობებში. არჩეული კარკასის სისტემა საშუალებას იძლევა უნიფიცირებულ კარკასთან შედარებით შევამციროთ ფოლადის ხარჯვა 25-40 პროცენტამდე, შრომატევადობა 15-20 პროცენტამდე, ხოლო მშენებლობის ღირებულება კი 10 პროცენტამდე. გარდა ამისა, ასეთი

კარკასის გამოყენება მიზანშეწონილია სეისმური რაიონებისათვის.

პროექტი დამუშავებულია IV საამშენებლო-კლიმატური ზონისათვის და მისი გამოყენება შესაძლებელია საბჭოთა კავშირის ტერიტორიის შუა ზონაშიც.

ამჟამად თბილისში ჰაშლიჯვარის რაიონში გამოყოფილია ნაკვეთი რელიეფის 60-70 პროცენტიანი დახრილობით და მიმდინარეობს სამუშაოები ახალგაზრდული საცხოვრებელი კომპლექსის დასაპროექტებლად უნივერსალური მოქნილობის განვითარებადი საცხოვრებელი სტრუქტურის საფუძველზე, რომლის ქალაქმშენებლობითი და ტიპოლოგიური პრინციპები წამოყენებულია საკონკურსო პროექტში.

რთული რელიეფის ათვისების ერთ-ერთი საინტერესო მაგალითია თბილისის მუხიანის ჩრდილო-დასავლეთი რაიონის საცხოვრებელი კომპლექსის პროექტი 3,0 ათას მცხოვრებზე, დამუშავებული თბილქალაქპროექტში (პროექტის ავტორები — არქიტექტორები მ. გოგიშვილი, ნ. დოჭვირი, ა. ხეჩუაშვილი).

30 პროცენტიანი დახრილობის რელიეფზე დაგეგმარებულია განაშენიანება ბლოკური და პანელური, 5, 9 და 14 სართულიანი საცხოვრებელი სახლებით. საცხოვრებელი ტერიტორიის ხასიათიდან გამომდინარე (50-60 მეტრის სიმაღლეთა სხვაობით) კომპლექსის განაშენიანება წარმოდგენილია ორ ჯგუფად, რომლებიც განთავსებულია ზედა და ქვედა პლატოზე. მათ შორის ფერდობი გაუშენებლად რჩება და გათვალისწინებულია მისი გამწვანება.

არქიტექტურულ-დაგეგმარებითი სტრუქტურა გადაწყვეტილია საცხოვრებელი კორპუსების დაჯ-

გუფების პრინციპით, საკმაოდ იზოლირებული ეზოების ორგანიზაციით, რათა შეიქმნას მოსახლეობისათვის ყოველდღიური დასვენების გარემო.

საცხოვრებელი კომპლექსის ორივე ჯგუფს შორის კავშირი განხორციელდება როგორც შემოსავლელი საავტომობილო გზით, ისე ცენტრალურ ღერძზე განთავსებული მექანიკური ტრანსპორტით. ამ სისტემის გარდა დაგეგმარებულია მისასვლელები ცალკეულ საცხოვრებელ სახლებთან და აგრეთვე მომსახურე დაწესებულებებთან, რომლებიც ძირითადად განლაგებულია მექანიკურ ტრანსპორტთან ახლო მდებარე 9 სართულიანი საცხოვრებელი სახლების ქვედა სართულებში. სკოლის, საბავშვო ბაღების, განვითარებული სპორტული მოედნების განთავსებისას დამპროექტებლებმა გაითვალისწინეს მიმდებარე საცხოვრებელი რაიონის დაგეგმარების გადაწყვეტა და მისი მშენებლობის მასშტაბი.

ავტორთა ჯგუფის წინაშე იდგა რთული ამოცანა: საცხოვრებელი სახლების ტიპების მცირე რიცხვით დაკმაყოფილებულიყო ყველა ზემოთ ჩამოთვლილი არქიტექტურულ-დაგეგმარებითი პირობა და მიღწეულიყო განაშენიანებაში საკმაოდ მაღალი სიმჭიდროვე — 7000 კვ. მ. საერთო საცხოვრებელი ფართი კომპლექსის ტერიტორიაზე.

რთული რელიეფის ტერასული საცხოვრებელი სახლებით განაშენიანებისა და ტიპოლოგიური დაგეგმარების პრინციპები წარმატებით გამოიყენა ქალაქმშენ-სახპროექტის ავტორთა კოლექტივმა თბილისში, ვაკის რაიონში მთის ფერდობზე საცხოვრებელი კომპლექსის პროექტის დამუშავებისას (პროექტის ავტორები გ.

მეტრეველი და გ. მარსაგიშვილი).

მშენებლობისათვის გამოყოფილი მიწის ნაკვეთი (30 პროცენტის ქანობით და 4 ჰა ფართობით) უშუალოდ აკრავს ქალაქის განაშენიანებას, რომელიც შედარებით ნაკლებ ქანობიან რელიეფზეა განთავსებული და ძირითადად შეიცავს ინდივიდუალურ საცხოვრებელ სხლებს საკარმიდამო ნაკვეთებით.

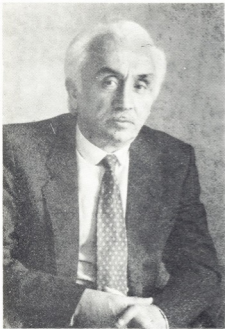
საცხოვრებელი კომპლექსის ქალაქმშენებლობითი ორგანიზაცია გადაწყვეტილია ზედა და ქვედა მისასვლელ გზებს შორის განლაგებული გამსხვილებული საცხოვრებელი ჯგუფებით. განაშენიანების შუაში, კომპლექსის ზევით, საინჟინრო-ლაბორატორიული კორპუსის ღერძზე გათვალისწინებულია კიბე-ქუჩა. მის ორივე მხარეს განთავსებულია ჯგუფი (10 ბინით) ტერასული ჩნდივიდუალური საცხოვრებელი სახლებისა პატარა ეზოებით და აგრეთვე ორი გამსხვილებული საცხოვრებელი ჯგუფი (26 ბინით თითოეული). ამგვარად, მთელ საცხოვრებელ კომპლექსში 124 ბინაა.

გამსხვილებული საცხოვრებელი ჯგუფი შექმნილია ბლოკირებული ტერასული საცხოვრებელი სახლების განლაგებით რელიეფის სხვადასხვა დონეზე დაგეგმარებული შიგა ეზოების გარშემო. საცხოვრებელი ტიპი შედგება 2-3-4-5 ოთახიანი ბინებისაგან. ყველას აქვს ორმხრივი, ხოლო ზოგ შემთხვევაში სამხხრივი ორიენტაცია. ბინები გადაწყვეტილია როგორც ერთ, ისე ორ დონეზე, გათვალისწინებულია მათი საკარმიდამო ნაკვეთებიც.

საცხოვრებელი ჯგუფების ზედა და ქვედა ნაწილები ერთმანეთთან დაკავშირებულია შიგა კიბე-ქუჩით, რომელიც საშუალებას იძლევა დაძლეული იქნას სიმალლე (3-4 სართული) ბინაში მოსახვედრად.

საცხოვრებელი კომპლექსის მთლიანი არქიტექტურულ-დაგეგმარებითი სტრუქტურა იქმნება რიტმულად განთავსებული საცხოვრებელი ჯგუფებით. იგი მკაფიოდ გამოხატავს მთელი რაიონის სივრცობრივ-კომპოზიციურ ქალაქმშენებლობით გადაწყვეტას, საპირისპიროდ ქაოსური განაშენიანებისა, რომელიც დღევანდლამდე ინდივიდუალური საცხოვრებელი სახლების მშენებლობით ხორციელდებოდა.

რთულ რელიეფზე საცხოვრებელი კომპლექსების დაპროექტების გამოცდილება და ციკა, ბო ფერდობების განაშენიანების ტერიტორიის რაციონალური გამოყენების პრინციპები უთუოდ დადებით შეფასებას იმსახურებს. მაგრამ მთის კალთების ათვისების სირთულე წინასწარ სათანადო სამუშაოს ჩატარებას საჭიროებს ტერიტორიის საინჟინრო მომზადებისათვის. ეს კი ითხოვს სათანადო ფინანსირებას, მატერიალური რესურსების დროულ გამოყოფას.



ფიქრები სულხან ნასიძის სიმფონიურ ტრიადაზე

გივი ორჯონიკიძე

60 წელი შეუსრულდა საქართველოს სახალხო არტისტს, რუსთაველის და სსრკ სახელმწიფო პრემიების ლაურეატს კომპოზიტორ სულხან ნასიძეს, რომლის სახელი მაღალი ავტორიტეტით სარგებლობს ჩვენი ქვეყნის მუსიკალურ წრეებში. ს. ნასიძემ განვლო უაღრესად ნაყოფიერი, ძიებებითა და მიგნებებით აღბეჭდილი შემოქმედებითი ცხოვრების გზა და დიდი წვლილი შეიტანა თანამედროვე ქართული სიმფონიური და კამერულ-ინსტრუმენტული მუსიკის განვითარებაში.

სახელგანი კომპოზიტორის საიუბილეო თარიღის აღსანიშნავად ვბეჭდავთ გივი ორჯონიკიძის დაუმთავრებელ წერილს, რომელშიც გაანალიზებულია ს. ნასიძის სიმფონიური აზროვნების სტილი.

პროგრამულმა სულხან ნასიძის სამი უკანასკნელი სიმფონია. ეს სათაურებიდანაც ჩანს, შეხუთე სიმფონიას კომპოზიტორმა „ფიროსმანი“ უწოდა, მეექვსეს — „ბასიონები“, მეშვიდეს — „დალი“. ეს სათაურები გარკვეულ მიმართულებას აძლევს მსმენელთა აღქმას. მაგრამ ნასიძის სიმფონიების პროგრამულობაზე, პირველ რიგში, მეტყველებს, თვით მუსიკის ხასიათი — ინტონაციური განვითარების სიუჟეტი, კომ-

პოზიციის ლოგიკა, უანრობრივი პარამეტრების შეპირისპირება, დრამატურგიული აზროვნების თავისუფლება და „გამიზნულობაც“. ეს სიმფონიები თავისებურ ტრიპტიქს ქმნიან. მათ ურთიერთკავშირზე მეტყველებს არა მარტო პროგრამულობა, არამედ ზოგიერთი იდეური ტენდენციის სიახლოვეც, კერძოდ კი რომანტიკული იდეა, რომელიც წარმოაჩენს აღამიანისა და ბედისწერის, სიკეთისა და ბოროტების, სიკვდილისა და

სიცოცხლის ბრძოლას. ასეთია ს. ნასიძის სიმფონიების თემატური წრე, რაც განსაზღვრავს ნაწარმოებთა შინაარსს, ფორმის თავისებურებებს, მასალის ხასიათს. ამ სიმფონიებს ახასიათებთ ინტონაციური სიახლოვეც, სამივე კავშირშია მათი ფოლკლორთან.

და მაინც, ყოველი სიმფონია გამოირჩევა მკვეთრად გამოხატული ინდივიდუალობით, თვითუფლ მათგანში თემას თავისებური გადამწყვეტა აქვს.

სამივე სიმფონიაში ს. ნასიძე ეყრდნობა რომანტიკული ელსიკის ტრადიციას, რაც ვლინდება ლეიტმოტივების ინტონაციურ-სახეობრივი ტრანსფორმაციის პრინციპში. სწორედ ეს გარდაქმნები განსაზღვრავენ ს. ნასიძის მუსიკალური აზროვნების სკლებს.

ს. ნასიძის სიმფონიები უახლოვდებიან სიმფონიურ პოემას. ამას მოწმობენ ისევ და ისევ ლეიტმოტივები, რომლებიც აღარ უბრუნდებიან პირვანდელ სახეს დამუშავებისა და გარდაქმნების შემდეგ (ესეც დამახასიათებელია ფორმის რომანტიკული გააზრებისათვის). სწორედ ეს ანიჭებს კომპოზიციას ღია, გახსნილ ხასიათს. მაგრამ, ამავე დროს, ს. ნასიძე ერთნაწილიანობის შიგნით კომპოზიციის ცალკეულ ეპიზოდებად დაყოფის პრინციპსაც იყენებს. თვით ეს ეპიზოდები კი შეესაბამებიან სიმფონიური ციკლის ნაწილებს თავისი ყანრობრივ-ინტონაციური ხასიათითა და წყობით. კომპოზიტორი ზრუნავს ამ ეპიზოდების შეკავშირებაზე, ფორმის მთლიანობაზე, რასაც აღწევს ერთიანი გამჭოლი თემატიკით.

ამ სიმფონიებში უგულვებელყოფილია, სონატური სტრუქტურები, მაგრამ თუ სონატურობას განვიხილავთ როგორც კონტრასტულ საწყისთა ერთობლიობას, შინაგანი წინააღმდეგობების კვანძს, ურთიერთკავშირთა დიალექტიკურ თანმიმდევრობას, რომელშიც მასალის განვითარება წარმოაჩენს ამბივალენტურობას, ხოლო სახეთა დამუშავების შედეგად მიღებულ თემატურ ტრანსფორმაციაში, ფოკუსირებულია თვით ამ სახეთა განვითარება, მაშინ თამამად შეიძლება ვთქვათ, რომ „ფიროსმანიც“, „პასიონებიც“, „დალაიც“ ჭეშმარიტი სიმფონიებია.

თანამედროვე მუსიკაში განსაკუთრებული

მნიშვნელობა ენიჭება კონტრასტულობის პრობლემას. დიდი ფორმის შენება შეუძლებელია თუ კომპოზიტორის ენა, მის მიერ შერჩეული „ბგერითი“ სისტემა არ წარმოაჩენს ცოცხალ სახეებს, ხასიათებს, მრავალფეროვან ცხოვრებისეულ ურთიერთობებს. ასეთ შემთხვევაში საქმე გვაქვს კონტრასტულობის ხელოვნურ ტიპებთან. ამას ვხვდებით ავანგარდის პრაქტიკაში, რომელიც კონტრასტულობას აღწევს სტილების დაპირისპირებით, კოლაჟების ტექნიკით და არა ობიექტურად ანტაგონისტური მასალით, აშკარად რომ უპირისპირდება მთავარს, არსებითის ბუნებას, არაა არსებითისაგან წარმოებული, არაა მასთან რაიმე ნიშნით დაკავშირებული.

მაგრამ როგორც ცხოვრება გვიჩვენებს, განახლებას თხოულობს კონტრასტულობის ტრადიციული პრინციპიც. ჩვენ ზმირად ვაწყდებით ინერტულ დრამატურგიას. ამის მიზეზებია ის, რომ კომპოზიტორი ვერ პოულობს კონტრასტული დაპირისპირების ახალ საშუალებებს. მას დათუერ სამსახურს უწევს ტრადიციულის ერთგულება. არანაკლებ სახეფათოა ტრადიციულისა და ახლის კომპრომისული შეგუების ფორმებიც.

ს. ნასიძე წარმატებით სწყვეტს კონტრასტულობის ურთულეს პრობლემას, რაც დრამატურგიულად გამართული, დამაჯერებელი ფორმის შექმნას აპირობებს. ბოლო სიმფონიებში ს. ნასიძემ შეაჩრია კონტრასტულობის სწორედ ეს ტიპები, რომლებიც შეესაბამებიან მის მიერ მოზიდულ მასალას, რაც კომპოზიციას დინამიკურობას, იმპულსურობას ანიჭებს. ფორმის მთლიანობაზე, მის უწყვეტობაზე უარყოფითად არ მოქმედებს. მოულოდნელი შეპირისპირებები, მკვეთრად გადართვები, ფაქტურის პარადოქსული ცვლა. ს. ნასიძე უპირატესობას ანიჭებს ისეთ ფაქტურას, რომელშიც კონტრაპუნქტულად ენაცვლებიან ერთმანეთს ანტაგონისტური დრამატურგიული ხაზები, მუსიკის ყანრობრივი მსაზღვრელები. ამასთან ერთად, ს. ნასიძე ყოველთვის ზუსტად შერჩეული ფორმებით ოპერირებს. გარდაქმნის მომენტებს იგი ანხორციელებს ისეთ აშკარა სფეროში, როგორიც ტემბრულ-ბგერითი პალიტრაა, შინაარსობრივად ისეთ ნატიფ შრებშიც, როგორც ყანრობრივ-ინტონაციურია.



ს. ნასიძე კემპარტიტ დრამატურგიულ ალ-
ლოსა და გაქანებას ამქლავნებს. იგი მკვეთ-
რად, ცხადად გამოხატავს მთავარ აზრს, მხატ-
ვრულ სახეებს ამდიდრებს გამომსახველი
შტრიხებით, სუბმოტივებით, არც სიმფონი-
ურ ქსოვილს სძენს მრავალხატოვნებას,
პერსპექტივას, სიღრმეს. ზოგჯერ დეტალები
ჩნდება მასალის განვითარების პროცესში.
ასეა, მაგალითად, „ფიროსმანის“ პირველ
მონაკვეთში, რომელშიც ჩაწულია მთავარი
თემატური ბირთვიდან ერთგვარად გადახრი-
ლი მრავალი დეტალი. მაგრამ თუ კარგად
ჩაუვყვირდებით, აღმოვაჩნთ, რომ ეს ნაწი-
ლაკებიც ემსახურებიან დედააზრის გამო-
ხატვას. „პასიონებშიც“ მთავარი თემის
გვერდით მოქმედებს დამატებითი, ეპიზო-
დური მოტივების მთელი რიგი, რომელიც
ასევე დაკავშირებულია ძირითად ინტონა-
ციურ სახებთან.

ს. ნასიძე განეკუთვნება იმ ხელოვანთა
რიგს, რომელთა ნაწარმოებებში ბგერადი
ფონი ახალ, ფუნქციონალურ მნიშვნელობას
იძენს. ს. ნასიძის სიმფონიებში ბგერადი გა-
რემო არ ასრულებს მხოლოდ დეკორატიულ
საწყისის როლს. იგი არ წარმოადგენს
მხოლოდ და მხოლოდ გარემოს. იგი შედის
გმცრის დახასიათებაში და მის სულიერებას
ავლენს. ზოგჯერ ეს გარემო იმდენად კონკ-
რეტულია, რომ იწვევს გარკვეულ (ლანდ-
შაფტური, ჟანრული და ა. შ.) ასოციაციებს.
მაგრამ მთავარი მაინც ის არის, რომ ს. ნა-
სიძის სიმფონიებში ბგერითი გარემო ფსი-
ქოლოგიურ საწყისს ანსახიერებს.

ს. ნასიძის ნაწარმოებებში ადამიანი გააზ-
რებულია როგორც მკვეთრი, განსაკუთრებუ-
ლი ინდივიდუალობა, როგორც ეროვნული,
ისტორიულად ჩამოყალიბებული ტიპი, რომ-
ლისთვისაც დამახასიათებელია მაღალი სუ-
ლიერი მისწრაფებები. მას შეუძლია ბრძო-
ლაცა და ტანჯვაც, სიყვარულიცა და სიძულ-
ვილიც. მაგრამ ყველა ვითარებაში ს. ნასი-
ძის გმირი ინარჩუნებს კონკრეტულობას,
ეროვნულ ხასიათს, რაც მიღწეულია აქტიუ-
რი, გარკვეულ ფსიქოლოგიურ ტონალობაზე,
აწყობილი ბგერადი გარემოს შემწეობით.

ეს ტონალობა იგრძნობა არა მარტო ნასი-
ძის ბოლო სამ სიმფონიაში, არამედ ვოკა-
ლურ ციკლშიც „ქართული ხალხური პოე-

ზიდიან“, მის ადრინდელ მესამე სიმფონია-
შიც. ესაა ნასიძის გმირის სულიერი ცხოვრე-
ბის ტონალობა. მისი გმირი მგზნებარეა და
ღრმა. ბედისწერა მას აყენებს მწვავე, კონფ-
ლიქტური ვითარებების პირისპირ. მაგრამ,
ამასთან ერთად, ჩუქნის მშვენიერების განც-
დის წუთებსაც.

ს. ნასიძეს შთაავონებს საქართველოს მთის
მუსიკალური ფოლკლორი, მისი ბგერითი
ფორმები. მაგრამ მისთვის უცხოა ეთნოგრა-
ფიული აღფრთოვანების გრძნობა. ნასიძეს
ყველაზე მეტად აინტერესებს საკუთარ მუ-
სიკალურ აზროვნებაში მთის ფოლკლორის
პირველქმნილი სიწმინდის გადმოწერვის
ამოცანა.

ჯერ კიდევ ქართული სიმფონიური მუსი-
კის გარიერაზე ამ წყაროს შალვა მშველიძე
დაწავა. მან მთის დიალექტიდან ამოზიდა
უმდიდრესი მაღანი, რომელიც თავისი მშვე-
ნიერებით გვატყუვევბდა.

ნასიძის შემოქმედებაში ჩვენ თითქოს ვერც
ვამჩნევთ ამ მაღანს, რომელსაც კომპოზი-
ტორი იმდენად თავისებურად ამუშავებს,
რომ წარმოქმნის სრულიად ახალ „კრის-
ტალს“. ამ მაღანს (სახელდობრ მელოდიის
დაღმავალ სექუნდურ სვლას, მის გამძაფრე-
ბულ მინორულობას, რეჩიტატიულ წყობას,
იმპროვიზაციულობას) ს. ნასიძე იყენებს
როგორც სააღმშენებლო მასალას.

ს. ნასიძემ ამ მაღანის დამუშავება დაიწყო
ჯერ კიდევ მეორე სიმფონიის შექმნის პრო-
ცესში. იგი დღესაც აგრძელებს ამ პლასტის
სიღრმისეულ კვლევას. მას არ აინტერესებს
ამ უნიკალური პლასტის სტილიზაციის ამო-
ცანა. (ამას იმიტომაც აღვნიშნავ, რომ ამ ბო-
ლო დროს ჩვენთან გაჩნდა ვოკალური ციკ-
ლების მთელი ხროვა, სადაც ხდება მთიუ-
ლური დიალექტის უთავბოლო ექსპლუატა-
ცია). ს. ნასიძეს ეს მასალა მხატვრული გან-
ზოგადების თვისობრივად ახალ საფეხურზე
აყვავს. ამდენად, ს. ნასიძე იმ რთული შე-
მოქმედებით პროცესების აქტიური მონაწი-
ლეა, ქართულ მუსიკაში რომ ამკვიდრებს
ფოლკლორული მასალისადმი ახალი და-
მოკიდებულების ფორმებს. ესაა ფოლკ-
ლორულისაგან „დაცილების“ გზა, რო-
მელიც წარმოიშვა ფოლკლორულის საერთო
პრინციპების ბუნებაში წვდომის, მისი არსის
რაციონალური გააზრების ამოცანიდან.



ს. ნასიძისათვისაც არსებითია ხალხური აზროვნების ფუძემდებლური პრინციპები და არა ნატურალური მასალა, სტილიზაციისათვის გამოსადეგი ფორმები.

ფოლკლორი მთლიანობაა. მაშასადამე, განსაზღვრულ, ჩაკეტულ სისტემას წარმოქმნიან ფოლკლორულში შემავალი კომპონენტები. მაგრამ როცა ამ სისტემაში შემოდის ახალი იდეა, რომელიც ფოლკლორული მასალიდან არაა წარმოებულ, მაშინ ეს სისტემა იხსნება, იგი იძულებულია უმთავრესი ელემენტის მნიშვნელობა მიანიჭოს თვით ამ იდეას, რომელიც თავისი შესაძლებლობების შესაბამისად აპირობებს მთლიანობის ახლებურ, თავისებურ კონსტრუირებას.

ს. ნასიძის სიმფონიებში ძალად დონეზეა გაწონასწორებული ფოლკლორული და არა-ფოლკლორული ელემენტები. ასეთ შედეგს იძლევა ამ ნაწარმოებთა იდეა, რომელიც ანსახიერებს ბრძოლას ბოროტებასთან, ბედისწერასთან, მძიმე დაღს ასევემ ადამიანის ყოფიერებას, სათავეს აძლევს მრავალფეროვან განცდებს: ტანჯვას, სიხარულს, მწუხარებას, ოცნებას. ეს იდეა იმდენად მნიშვნელოვანია, იმდენად მრავლისმომცველიც, რომ მსკვალავს მთელ ბგერით სისტემას, წარმოქმნის ფოლკლორულ საწყისებთან დამოკიდებულებას, მასთან დაპირისპირების ფორმებსაც. ამდენად, ნასიძის სიმფონიებში ფოლკლორული წარმოადგენს კომპოზიტორის სააზროვნო სისტემის ერთ-ერთ კომპონენტს, კონტრასტულობის ერთ-ერთ საშუალებას. ბუნებრივია, რომ ამ ახალ სისტემაში მოხვედრილი ფოლკლორული საწყისი უკვე აღარ წარმოადგენს „ჩაკეტულ მთლიანობას“.

ნასიძისათვის სხვადასხვა მნიშვნელობას იძენს ფოლკლორულის ესა თუ ის მხარე, მისთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ფოლკლორულის ფსიქოლოგიური ხასიათი, ფსიქოლოგიური ტონალობა, რომელიც იძლევა გარკვეულ ზნობრივი პრინციპების განსახიერების საშუალებას. ფოლკლორულით ნასიძე გამოხატავს ცხოვრებისეულ კრედოს, რომელიც იმყოფება ხელოვნების საზღვრებს მიღმა და საიდანაც ხელოვნება იღებს საარსებო ძალებს, იძენს აზრს, თავის დამახასიათებლობას.

ნასიძის ყოველი სიმფონია სუბიექტურიცაა, განზოგადებულიც. სუბიექტური საწყისის განზოგადებას კომპოზიტორი ახდენს ეპიკურ ქლერადობაში. არა ნაკლებ მნიშვნე-

ლოვანია ისიც, რომ პირადული ნასიძის მუსიკაში გამოხატულია ხალხურ-სახასიათო საწყისით, რომლის ფესვები ჩაზრდილია მშობლიურ ნიადაგში, მშობელი ხალხის ყოფაცხოვრებაში. მაგრამ ნასიძე აფართოვებს ხალხურ ყოფაში შექმნილი ბგერადი ფორმების მნიშვნელობას, რაც ასევე მეტყველებს ხალხური საწყისების თავისებური გააზრების უნარზე. ნასიძეს აინტერესებს ის, რაც დევს ხალხურ-სახასიათოს მიღმა — ხალხური ინტონაციის ხასიათი, პარაფონული კანონზომიერებათა თავისებურება, ტემბრული ფერები. ყოველივე ეს მის შემოქმედებაში მხატვრული სახეების როლს კი არ ასრულებს, არამედ ემსახურება ენობრივი თავისებების, ბგერითი გარემოს, კოლორიტის, შექმნას. ამრიგად, ფოლკლორული ნასიძის სიმფონიაში გაშუალებულია, წარმოდგენილია როგორც ენობრივი კომპონენტი.

პარადოქსულია ს. ნასიძის მუსიკალური აზროვნება. ასეთ შთაბეჭდილებას ახდენს ეროვნულ-სახასიათოს შერწყმა შოსტაკოვიჩის დრამატული სიმფონიზმის პრინციპებთან. ეს წარმოქმნის მისი მუსიკის პათოსს, საიდან გამოსქვივის რწმენა აზრის სიღიაღეში, აზრისა, რომელსაც ძალუძს არსებობის შემეცნება.

მაგრამ არა, ნასიძის მუსიკა არ დაიყვანება მარტოოდენ შემეცნების პათოსამდე. მთელი თავისი ცხოვრების მანძილზე იგი ცხოვრებისეული სიღამაზის განსახიერებისაკენ მისწრაფვის. მის მუსიკაში მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ქანრული საწყისი, კოლორიტი, ფერადოვნება. და მაინც, ნასიძისათვის მთავარია ეთიკური ქლერადობის პრობლემები, მის შემოქმედებაში წარმოჩენილია ფიქრები ყოფიერებაზე, მის დრამატიზმზე, იმ ბედნიერ წუთებზე, რომელსაც წარმოქმნიან სულიერი ამაღლების მომენტები.

ს. ნასიძისათვის დამახასიათებელია მკვეთრად გამოხატული საკომპოზიტორო ნიჭი, დროის, სიხალის შეგრძნება, გამჭირიანი ანალიტური გონება, მთლიანობა, რაც აპირობებს მისი პოზიციების სიცხადეს. ნასიძისათვის სინამდვილე არ ნაწევრდება ცალკეულ, ერთმანეთისაგან იზოლირებულ უბნებად (განა ყოველ ნიჭიერ ხელოვნს ახასიათებს მთლიანი სამყაროს მოაზრების უნარი?). დიახ, ნასიძე მოაზროვნე ხელოვანია,

იგი ცდილობს უპასუხოს ურთულეს კითხვებს. მან ბევრი რამ განაცადა თავისი შემოქმედებითი ცხოვრების გზაზე — ჩამოყალიბების სირთულე, საკუთარი სტილის ძიება, წარმატებაცა და წარუმატებლობაც...

ს. ნასიძე ინტელექტუალური ხელოვანია. ამას, სხვათა შორის, იმიტომაც აღვნიშნავ, რომ ჩვენს საკომპოზიტორო წრეში ხშირად ვხვდებით ბიოლოგიურად ნიჭიერ, ლვითური ნაპერწკლით დაჯილდოებულ ადამიანებს. მაგრამ ბიოლოგია ბიოლოგიად რჩება, ნაპერწკალი არ ლვინდება, რადგან გონებისმიერი საწყისი არ ღრმავდება, არ ვითარდება, რის გამოც მათი შემოქმედება თანდათან უფეროვდება, ცვთება, ჭკნება. ამათგან განსხვავებით ს. ნასიძე შეუჩერებელ მოძრაობაშია. ამას მოწმობენ სხვადასხვა დროს შექმნილი პარტიტურები, საიდანაც ჩანს, თუ როგორ იზრდება მისი პროფესიონალიზმი, როგორ ღრმავდება და ფართოვდება მისი თვალთახედვა, როგორ მდიდრდება და იხვეწება ტექნოლოგიური რესურსები. შედარებითი ანალიზის მეთოდი ავლენს ს. ნასიძის მაძიებლურ ენერჯიას, მის მიღწევებსა და მონაპოვრებს.

ს. ნასიძე — სერიოზული ხელოვანია, მისი მუსიკა სერიოზულ აღქმას მოითხოვს. მის ნაწარმოებებში ვერ შეხვდებით რაიმე შემთხვევიანს, გაუზარებელს. იგი თავის ხელობას ეპყრობა ისე, როგორც მორწმუნე რელიგიას. მან მშვენივრად იცის მუსიკალური ხელოვნების თუ რომელ სფეროში გამოვლინდება ყველაზე მეტად მისი მხატვრული თუ ადამიანური სახე, ისიც იცის თუ სად შექმნის ნამდვილ ფასეულობას. ს. ნასიძე იბრძვის თავისი უფლებების რეალიზაციისათვის.

მაგრამ, ამასთან ერთად, ყოველთვის მანციფრებდა ს. ნასიძისათვის დამახასიათებელი თვისებების ერთგვარი შეუთავსებლობა. მაკროტობდა (ვეხები ფრიად დელიკატურ საკითხს!) ნასიძე — კომპოზიტორის უნდობლობა თავისი თავის მიმართ. იგი თითქოს ბოლომდე არ იცნობდა საკუთარ შესაძლებლობებს და ცდილობდა მათ განმტკიცებასა თუ გამდიდრებას იმით, რაც იმ მომენტში ეჭვიმითხანელ ფასეულობად ესახებოდა.

ნასიძე — მხატვარია, ამიტომ მას უნდა გააჩნდეს საკუთარი სამყაროს, საკუთარი

მუსიკალური სახეების შექმნის ძალა. ეს მას როგორც ჰემმარტ მხატვარს ევალება კიდევ. პირველივე შემოქმედებითი ნაბიჯებიდან (მხედველობაში მაქვს პირველი ორი საფორტეპიანო კონცერტი, ადრინდელი სიმფონიები, პოლიფონიური სონატა) ს. ნასიძემ მოიპოვა მხატვრის სახელი. ამ ნაწარმოებებში დღესაც გვიზიდავს მხატვრულად და პროფესიულად გამართული, საინტერესო ფურცლები, საიდანაც ჩანს საკომპოზიტორო ხელწერის სიმყარე, ლოგიკურობა, ჩანაფიქრის სიცხადე, კომპოზიციის გააზრების უნარი. ყოველივე ამან განსაზღვრა ამ ნაწარმოებთა მნიშვნელობა და ადგილი 50-იანი, 60-იანი წლების დასაწყისის ქართული მუსიკის საერთო კონტექსტში. მაგრამ სწორედ ამ ნაწარმოებებში გამოვლინდა „სხვებზე“ დაყრდნობისა თუ ორიენტაციის ტენდენცია. აქ ლაპარაკია არა ეკლექტიზმსა ან ეპიგონობაზე (ნასიძის მუსიკა არ იმსახურებს ასეთ ბრალდებას!), არამედ საკუთარი პოტენციის შეზღუდვაზე.

საქმე ისაა, რომ იმხანად კომპოზიტორს ჯერ კიდევ არ ჰქონდა მოძებნილი თავისი თემა, თავისი განსაკუთრებული პოზიცია. ეს მისწრაფება, ეს გარდატეხა პირველად ვიგრძენით ს. ნასიძის მშვენიერ ვოკალურ ციკლში „ქართული ხალხური პოეზიიდან“, ვანსაკუთრებით კი ქართული ინსტრუმენტული მუსიკის ისეთ შესანიშნავ ნიმუშში, როგორცაა მესამე კამერული სიმფონია.

მას შემდეგ, რაც კომპოზიტორმა ჰპოვა თავისი განსაკუთრებული მხატვრული „მე“, მის შემოქმედებაში საფუძვლიანი ცვლილებები განიცადა ურთიერთგაწირობის ბუნებამაც. დღეს სხვათა შემოქმედებით გამოცდილებასთან ნასიძისეული კონტაქტების სტილს „გახსნილ-ჩაკეტილს“ (замкнуто-разомкнутые) ვუწოდებდი. უფრო ნათელი რომ გახდეს ამ ცნების მნიშვნელობა, ნასიძის სტილს დავუპირისპირებ საწინააღმდეგო მისწრაფებების მატარებელ გამოწვან, აბსტრაქტულად მოდელირებულ სტილებს. ამდენად, რაიმე კონკრეტულზე კი არ ვილაპარაკებ, არამედ წარმოსახვითზე, რაც ნასიძისეული სტილის ნიშნების დანახვაში დაგვეხმარება.

წარმოიდგინეთ მხატვარი — „ობობა“, რომელიც საკუთარ ქსელშია გაბმული და



ქსოვს ერთსა და იმავე ძაფს. მის შემოქმედებაში არ აღინიშნება გარეგნული გავლენები. ამიტომაც მის მიერ შექმნილი თვითყოფადია, ერთნაირი, არაეითარი სხვაობა არ იგრძნობა მომდევნოსა და წინამორბედს შორის. ერთგვაროვნება შეინიშნება როგორც აზრობრივ დატვირთვაში, ისე ფორმების მხრივაც. ამრიგად, მხატვარი — „ობობა“ ნიშნავს საკუთარი თავის რეპროდუქციებას, საკუთარი ხელწერის შეუცვლევლობას, მუდმივ განმეორებას.

ახლა კი წარმოვიდგინოთ მეორე უკიდურესობა — მხატვარი „ტურა“, რომელსაც უაღრესად გამძაფრებული ყნოსვა აქვს და თავისკენ ეზიდება ყველაფერს, რაც ხელსაყრელად, მომგებიანად მიიჩნია. მას არ აკრთობს არა მარტო ეკლექტიზმი და ეპიგონობა, არამედ პლაგიატობაც კი, როდესაც ქურდობაში დაადანაშაულებს, იგი უტიფრად შემოგიტყვის: „მერე და რა მოხდა? სხვათა გამოცდილებების გაუზიარებლად განა შეიძლება ცხოვრებაო?“ უაზრობა ასეთებს ელაპარაკე მხატვრულ ზნეობაზე, სტილურ მრავალფეროვნებასა და ეკლექტიზმს შორის არსებულ სხვაობაზე.

მე განვებ დავუპირისპირე ერთმანეთს ესოდენ ნეგატიური მომენტები.

ს. ნასიძე კი თვითყოფადი, სერიოზული და მთლიანი მხატვარია. მას აქვს თავისი სამყარო, თავისი ენა. მაგრამ მისი სამყაროცა და მისი ენაც გახსნილია ახალი შთაბეჭდილებების მისაღებად, რაც მას სჭირდება თავისი შემოქმედებითი აზროვნების გასამდიდრებლად. ს. ნასიძეში სწორედ ის მომწონს, რომ იგი მგრძნობიარეა მისი სტილისათვის შესაბამისი სიახლეების მიმართ. დიახ, „ოსტაკოვიჩმა მასზე უზარმაზარი ზეგავლენა მოახდინა. ეს იგრძნობა ს. ნასიძის მესამე სიმფონიაშიც და ბოლო წლების სიმფონიურ ტრიადაშიც. მაგრამ ეს ზეგავლენა აყვანილია შემოქმედებითი პრინციპის ხარისხში. აღიქმება, როგორც ერთ-ერთი შესაძლებლობა, რომელიც რეალიზაციას განიცდის რაღაც სხვასთან პოლემიკურ მთლიანობაში, რაც თავად „ოსტაკოვიჩისეულს“ აძლევს სრულიად ახალ მიმართებას.

„ოსტაკოვიჩმა გააძლიერა ქართული კომპოზიტორის ინტერესი ფსიქოლოგიური პრობლემატიკისადმი. მაგრამ ს. ნასიძესთან სხვა-

გვარია თვით ფსიქოლოგიურის შინაარსით რომელიც დაკავშირებულია სულ სხვა სამყაროსთან, სხვა ცხოვრებისეულ გამოცდილებასთან, ტემპერამენტთან. „ოსტაკოვიჩმა ნასიძის მუსიკაში შემოიტანა სიკეთისა და ბოროტების ბრძოლის იდეა, შემოიტანა მუსიკალური სიმბოლოების დაბირისპირების ტიპები. მაგრამ, ნასიძის მოწიფულ ნაწარმოებებში ეს კატეგორიები განსახიერებულია ორიგინალური ეპრობრივ-ინტონაციური მასალის საფუძველზე. ეს მასალა დაკავშირებულია ეროვნული მუსიკის ტრადიციებთან. ს. ნასიძეს უგულისყურობა არ გამოუჩენია არც სტრავინსკის ზოგიერთი პრინციპისადმი (სახელდობრ, ოსტინატური პრინციპი). „ქურთხეულ გაზაფხულს“ გვაგონებენ „ასიონებში“ მოზიდული გარკვეული ინტონაციური ტიპები. მაგრამ ყოველივე ეს ჩასმულია ს. ნასიძის სტილში, ორგანულია მისი აზროვნებისათვის. ს. ნასიძესთან დრამატურგიული ლოგიკითაა შემაგრებული ტიპოლოგიურად მონათესავე სახეების გამოჩენა.

ჩვენს დროში მოწინავე კომპოზიტორები სულ უფრო დაეინებით სწავლობენ დაგროვილ გამოცდილებას. ცხადზე უცხადესია, რომ ამა თუ იმ კომპოზიტორის მიერ აღმოჩენილი მიგნება მხოლოდ მის საკუთრებას არ წარმოადგენს. მიგნება — ეროვნული კულტურის წინ გადადგმული ნაბიჯია, ამის ცოდნა საჭირო. ს. ნასიძის შემოქმედებაში მომწონს, სწორედ ის, რომ იგი ითვალისწინებს როგორც უფროსი, ისე ახალი თაობის მონააზვრებს. ეს აპრობებს მისი შემოქმედების დინამიზმს, ხელწერის უნივერსალობას. მთავარია ის, რომ ყოველივე ეს სრულიადაც არ ენებს ნასიძის შემოქმედებით ორიგინალობას.

ტრაგედიული ბუნება აქვს ნასიძის ბოლო სამ სიმფონიას.

„ფიროსმანი“ სეველიანი მოთხრობაა გენიალური და მარტოხელა ხელოვანის ბედზე. ამ ნაწარმოებში წარმოჩენილია ტრაგიკულ განხეთქილება შინაგანად დაძაბულ, მთავრებულ სულიერ ცხოვრებასა და ცივ, უსახურ ცხოვრებისეულ ფონს შორის. ამ განხეთქილებას კომპოზიტორი გადმოგვცემს. ერთის მხრივ, დაძაბული, სეველიანი, თავის თავში წასული სახეებით, ხოლო, მეორეს

მხრივ, იმ გარეგნული, „მჩხვლეტაეი“, აგრესიული მუსიკით, რომელიც ანსახიერებს ბორჯი ძალების თავაშვებულ თარეშს და შემოტყეებს.

„ფიროსმანი“ ამ მტრული საწყისების შეტაკება ისე ცხადად არის დახატული, რომ ზოგიერთი ეპიზოდი ფერწერულ ხილვადობას იძენს. ამასთან ერთად, ამ სიმფონიას ორპლანოვნების ერთიანობაც ახასიათებს, რაც მიღწეულია არა მარტო ინტონაციური კავშირებით, არამედ ფსიქოლოგიური და დრამატურგიული გამომსახველობითაც.

„პასიონები“ — განვლილი გზის ელევგური განჰქრეტაა. ესაა საბედისწერო ზღვარზე მყოფი ადამიანის უიმედობა, ადამიანისა, რომელმაც უკან მოიტოვა ბრძოლაც, სიყვარულიც, მის წინაშე პირდაფჩენილი სიცარიელეა. ამიტომაც შეარქვა კომპოზიტორმა ამ სიმფონიას „პასიონები“ („ტანჯვანი“). ესაა პეროიკული ლამენტო, რომელშიც კომპოზიტორმა გამოიყენა ვაჟა-ფშაველას პოეტური სტრიქონები. ნასიძის მუსიკაში ისმის ამ სტრიქონებში ჩაწნული იდეურ-მხატვრული მოტივები. მაგრამ აქ მუსიკა და პოეზია კონტრაპუნქტულად ენაცვლებიან ერთმანეთს. მათ აერთიანებთ საერთო საყრდენი, მუსიკაც არც ცდილობს პოეტური შინაარსის ილუსტრირებას. შესაძლოა, ამიტომაც ვაჟას ლექსები ისმის მხოლოდ ეპიზოდურად (სიმფონიის I და III მონაკვეთებში). აქ ლექსი წარმოადგენს მუსიკალური დრამატურგიის ერთერთ გამომსახველობით კომპონენტს და არა დამოუკიდებელ საწყისს...

„დალაი“ — გულახდილი ფიუნებრია, დატირებაა. ამ სიმფონიის დრამატურგია აგებულია „აღგზნებულ-მშფოთვარე“ მოტივისა და „ბავშვურ-კლასიკური თემის“ დაპირისპირებაზე. ეს თემები ადამიანისა და ბედისწერის ბგერად სიმზოლოებად აღიქმებიან და გვაგონებენ ავბედით ორეულს, ადამიანს რომ თან სდევს მთელი ცხოვრების მანძილზე, ხელს უშლის მის ბედნიერებას, ნათელი ოცნებების განხორციელებას...

როგორ უნდა ავხსნათ ს. ნასიძის სიმფონი-

ების ტრავედიულობა — პესიმიზმით, გამოსავლობით?

პესიმიზმი ბედისწერასთან შეგუებაა, განწირულობით მოპოვებული სიმშვიდეა, ფასეულობათა დაკარგვაა.

ს. ნასიძის სიმფონიები კი გამსჭვალულია იმ ადამიანის გზნებით, რომელიც მებრძოლიცაა, შოაზროვნეც, მეოცნებეცაა. ს. ნასიძის ყოველი სიმფონია დრამატულია. მათში იგრძნობა შინაგანი წვა, ენერგია. ყოველ მათგანში სცემს ცხოვრების პულსი, მიმდინარეობს სიკეთისა და ბოროტების ბრძოლა. ამ სიმფონიებში იგრძნობა ხალხური ხასიათი, ჩანს პიროვნება, რომელსაც თავისი ინდივიდუალობა აქვს და რომელიც ხალხის მასშტაბებამდე იზრდება.

ამ სიმფონიებში ადამიანი ბოროტებას უჯანყდება. აქ ბოროტება ზოგადდება ბედისწერის, სიკვდილის სახეებში.

ადამიანი — მოკვდავია, ვერავინ გასცდება ამ საბედისწერო ზღვარს. ყალბია ის, ვინც მაჟორული ტონალობით აფერადებს სიკვდილზე ფიქრს. სიკვდილზე ფიქრი ყოველთვის პირქუშია. მაგრამ ადამიანი შემოქმედების, მშვენიერების, სიკეთის იდეით სძლევს სიკვდილზე ფიქრს.

ასეა ს. ნასიძის სიმფონიებშიც, რომლებიც წრფელია, სერიოზულიცაა. ღრმაა კომპოზიტორის ფიქრები სიკვდილ-სიცოცხლეზე... ამაშია ს. ნასიძის გამარჯვების საიდუმლო, ამიტომაც მის მუსიკას ხანგრძლივი სიცოცხლე უწერია...

ალექსი არგუნი

პერსხლის ხანჯალი

პიესა ორ მოქმედებად

მოქმედი პირნი:

- მსირხანი — 90 წლისა
- საქმათი — სამხატვრო აკადემიის სტუდენტი, 20 წლისა
- ოსმანი — ხაქათის მამა, 40 წელს გადაცილებული დადალი — ოსმანის ძმა, 30 წელს გადაცილებული
- ესმა — დადალის მეუღლე
- სამსალი — ამათი მეზობელი, საცხენოსნო-სპორტული ბაზის გამგე
- გადადა — მძღოლი

მწვეანდ მოზიბინე მდელოზე, ეზოში ორსართულიანი სახლი აღმართულა. აქაიქ მანდარინისა და სხვა ციტრუსოვანი ხეები ხარობენ. სახლის გვერდით ტოტებგანიერი ლედვის ხე დგას. სწორედ ამ ხის ქვეშ გაუმართავთ მოზრდილი მაგიდა, მაგიდის ირგვლივ გრძელი ხის სკამი. ამ მაგიდის შემოუსტდებიან ზოლმე პიესის პერსონაჟები.

სახლის წინ თვითნავთ პოსტამენტზე დგას ბიუსტი მომღიზიარი მოხუცისა. საატკრების ეს ბიუსტი მისმა შვილიშვილმა ხაქმათმა შექმნა ჭერ კიდეც მასინ, როცა ბაბუა ცოცხალი იყო.

დღლაა. ლედვის ხის ქვეშ, მაგიდაზე, მსირხანი საუშმის სუფრას შლის.

მსირხანი. რა დრო დადგა! ყველა სადღაც გარბის, ყველას ეჩქარება, არავინ არ გისმენს... დმერთო, მაღალო, თუ მართლა ხარ, მანდ, ცაში, მოხედე ადამიანებს, შეიბრაღე (სახლისაკენ გასძახის) ოსმან, დადალი! საუშმეზე! (სახლიდან თეფშებით

ხელში გამოდის ესმა, თეფშებს მაგიდაზე ალაგებს) შენა ხარ, ჩემო რაძალო? ჩემო თვალის სინათლევ? ჩამოქეცი ერთი წუთით, მოდი, ისაუშმე.

ესმა. აბა, რას ამბობთ, დედა, არ მცალია! მსირხანი. მუღამ ასეა. იწყალებ, ივიშვიშებ, გააშალებ საუშმეს და გემირიელად რომ ქაჟონ, იმის დროც არა რჩება! კაცებს ღიბი ედებათ, შენ კი ჭოხივით ხარ, გუშინ გიოხარი და დღესაც გეუბნები, შეებულება აიღე და დასასვენებლად წადი, ასე გოცებული რატომ მიჟურებ, შვილო?

ესმა. მე რომ კურორტზე წავიდე, ამათ პური ვინ აკამოს?

მსირხანი. მე, რა, კოჟლი ვარ, ბრმა, საყარი თუ რა მოხდა? ასე ადრე ნუ ჩამოვლით უღონო დედაბრად, შვილო! ჭერი ოთხმოცდაათის ვარ, მეტის კი არა! აფხაზი ქალისთვის ოთხმოცდაათი რა არის!

ესმა (ამოიხსნა). ჩვენს დროში არის, ნამდვილად არის...

მსირხანი. ჭერაც ღონიერი ქალი ვარ. უნდა წახვიდე, მორჩა და გათავდა! მე რა — ამ ჩვენს მეზობელ იალსიზე უარესი ვარ? იალსი 120 წლის არი! მთელი დღე ჩიტივით დაფრინავს თავის ეზოში, კბილები ვერა აქვს რიჯზე თორემ, სხვა რა უჭირს... ქალი, რაც უფრო მეტს გაინძრევა, შვილო, მით უყეთესია, უხდება, მოძრაობა სიცოცხლეო. ბერძნები ამბობდნენ თურმე. ხმას რატო არ იღებ? არა, ასე არ ვარგა. მე მიგხედავ იმ ბიუსს, ხვალეც იშოვოს საგწური! ოსმან, დადალი! სად ხართ ამდენი ხანი, ეს საუშმე ჩიტებისთვის გავშაღეთ, თუ თქვენთვის!

ესმა. თქვენც ისაუშმეთ, დედა!
მსირხანი. არა, მე ჩემს შვილიშვილიან ერთად დავლევ ჩაის.

ესმა. ხაქმათიც ადგა უკვე, პირს იბანს.
მსირხანი. ასე ადრე?

ესმა. პომიდორის კრეფა აქვთ კოლმეურნეობაში და...

მსირხანი. დიდუ! ეს რა ესმის ჩემს ურებს, ესმა! ჩემი შვილიშვილი, სამხატვრო აკადემიის სტუდენტი ლუმაჟურის საშოვნელად მეურნეობის პომიდორს უნდა კრეფდეს? მე აღარა ვარ ამქვეყნად? იქნებ მამამისიც, მეურნეობის დირექტორი, ოსმანაცაც ადარ სწერია ცოცხლებში? მიიღი და უთხარი გემრიელად იძინოს! ჭერი ადრეა და არ ადგეს.

ესმა. განა თქვენ არ ამბობდით უქმად გდებო არავის არ უხდებო?

მსირხანი. მაგას მე კი არა, ეს ამბობდა (ბიუსტზე მიათითა.) ამას ხომ ენა სულ გაღესილი ჰქონდა (ბიუსტს მიმართავს.) რას ხიბობებ, მოხუცო? ღვთის წუალობით არა გვიშავს რა. შენი შვილიშვილი თბილისის სამხატვრო აკადემიის სტუდენტია. სულ ბატავს, მერწავს, რაღაც თიხას ზღლს... შენი უფროსი ბიჭი ჩვენს მეურნეობას უფროსობს... დილას რომ გადის სახლიდან, დადამებამდე არ შემოდის... შენი რაძალი ესმა კი ისეთი კეთილია... შენ არ იყო რომ მეუბნებოდ: „მოკვედები და ოჯახიც დაიშლება, ზოგი საით წავა, ზოგიც საითო“. ხომ ზედვ, არ დავიშლენით, ყველანი ერთად ვართ... (სახლისაკენ შებრუნდა.) სად არიან ამდენ ხანს, რას შერბობან. (მანქანის სირენის ხმა.) აი, გადადაც



მოვლად, აქეთ, აქეთ, გააღა, აქ დაელოდე შენს ბატონს!

გააღა (შემოდის). დილა მშვიდობისა, პატრიცე მულო ბებია, გამარჯობა ესმა!

ესმა. სუფრასთან მობრძანდე, გააღა! (სახლში შედის).

გააღა. მადლობელი ვარ, მე უკვე ვისაუბმე მსირხანი. აბა, ჩქარა, ჩქარა, ხელი დაიბანე და სუფრას მიუჯექი, თორემ ხომ იცი!

გააღა. არის დაიბანა ხელი და მივუჯდე სუფრას! არ მინდა დლიდანვე მჩხუბოთ!

მსირხანი. ჩხუბი, აი, აშან იცოდა (ქმრის ბიუსტზე მიათთა.) რას ურტყამდა თეთრებს!

გააღა. რასტანმა რომ მაგზე წიინ დაწერა, ამ დღეებში წავიკითხე. საინტერესოა.

მსირხანი. რასტანი... რასტანი... იტყუება ეგ... მაგის წიგნს თუ დაუჯერებ, გვაქალაც რვეოლ უციონერი ყოფილა! არა, მე მხოლოდ ბაფგურისა მჭერა. ეგ ყველაფერს ზუსტად წერს.

გააღა. რასტანი ყოველთვის იტყუება?

მსირხანი. ეგ, შენ მაგ რვეოლუციონერებს წაგნებთ იცნობ, მე კი ეგ ისტორია, აგერ, აქა მქონდა, სახლში, ამ ოხუტთან მოდიოდნენ ყველანი (ქმარზე მიათთებს.) ცხრას ჩვიდმეტში მე თვითონ ჩავაყვი ჩოხა, მე გავაყილე. ეგე, იმ ღობემდე, რამდენი ვიტირე! ვეღარასოდეს ვნახავდი მეგონა, მაგრამ დაბრუნდა. (წინსაფრთ ცრემლი მოიწმინდა.) რატომ დგახარ? აბა, სუფრასთან!

გააღა. სანამ ოსმან საატყირევიჩი არ მოსულა, მერიდება!

მსირხანი. უფროსთან გემრიელად პური ვის უჭამია! მერისმეტად ნუ მოუხრი ქელს, ჯერ სადა ხარ, იმდენ უფროსს გამოიკლი! (სახლისკენ გასძახის.) შეიღებო, სად ხართ, შეიღებო!

სახლიდან გამოდიან და სასაუზმოდ მაგიდას შემოუსხდებიან ოსმანი, დადალი და ხაჭმათი.

ხაჭმათი. გააღას საღამო!

გააღა. მოგესალმებო, ბატონო ოსმან, დადალი, ხაჭმათ!

ოსმანი. კარგია რომ მოსულხარ, გააღა. ორი ლუკმა გადავუღაოთ და საქმეს მივხედოთ!

მსირხანი. მშრომელი კაცი ადრე დგება, მამაშენი ამბობდა, საქმეს მოკიდებული კაცი...

ხაჭმათი (დაასწრო) მერცხლებზე ადრე უნდა წამოხტეს ლოგინიდანო.

მსირხანი (ხაჭმათს). შენ საით გაგიწვია ამ დილაადრია.

დადალი. შრომით ფორტზე მიეჩქარება ბიქს და ხელს ნუ უშლით, პომიდორი უნდა დაკრიფოს.

მსირხანი. მე უკეთ ვიცი, ვინ სად და როდის იმუშავს. ჩემმა შვილიშვილმა კი ამხელა გამოცდების მერე ერთი კვირა სული მოითქვას, განახლება? ცოცხალი დასვენოს და მერე უნდა პომიდორი კრიფოს, უნდა მაგ შენს წყალწაღებულ დამსვენებლებს მიხედოს.

დადალი. ეგ რა შუაშია, დედა!

მსირხანი. იმ შუაშია, რომ გული მიკვდება, სინდისი რა უყავი, სად დაკარგე, ვისთან დაკარგა? მამაშენთან რა პირით მივიღე, როგორ ვუთხრა შენმა შვილმა ინსტიტუტი კი დაამთავრა, მაგრამ

თავისი საქმისთვის არც მიუხედნია თქო? გააღა, შეიღო, სად მუშაობს ჩემი დადალი?

ოსმანი. ეს კიდევ რა ხუმრობაა, დედა! მსირხანი. მე სულაც არა ვხუმრობ და მინდა გამიჩიროს სად მუშაობს ჩემი აგრონომის დიპლომანი შეიღო.

ოსმანი. გაჩუმდი, დედა, ესმა ხომ...

მსირხანი. ესმასთან რა გინდა? ესმა თავის დიპლომს განა უქმად აღიბოს. ეს ბექებანიერი აგრონომი რატომ არის წყალწაღებულთა მაშველი? რისთვის არის იქ, რას აკეთებს? შენ მოიხსუბე, გააღა!

ხაჭმათი. მაგ გააღას რას ჩააცივდი, ბებო, მე გიპასუხებ. (საზეიმო ტონით) იცოდეს ყველამ აწ და მარადის, რომ ბიძაჩემმა დადალმა იგრძნო რა არ ვარგოდა აგრონომობისთვის, ვერ შესძლეს და არც სურვილი აქვს ემსახუროს თავის საქმეს, სოხუმში წყალზე მაშველთა პუნქტს ჩაუდგა სათავეში (დემონსტრაცი).

მსირხანი (ქმრის ბიუსტს მიუბრუნდა). აი, ხედავ, გესმის ჩემო მოხუცო? ჩვენმა ბიქმა აგრონომის დიპლომი სადაც მოაგდო და ზღვაში ხაღბს დასდევს. დადალი (გაღიზიანებული). კმარა! (წამოხტა და გაბრუნებული მიდის).

ოსმანი. ამ სახლში გემრიელად ლუკმას ვერ შევამ.

მსირხანი (ესმას). შენ ხომ არაფერი გწინის, ესმა!

ესმა. არა, დედა, პირიქით, მე ძალიან მინდა, რომ მეურნეობაში დაბრუნდეს.

ოსმანი. უნდა დაბრუნდეს, მაგრამ ასეთი ლაპარაკით ვერაფერს მოეწვეით.

გააღა. უკაცრავად ვარ, ბატონო ოსმან, მანქანაში დაგელოდებით (ვადის).

მსირხანი. ასეთი რა ვთქვი?

ოსმანი. უნდა გაუფრთხილდე მის თავმოყვარეობას. ბავშვი კი არ არის, იცდაათს გადააყდა რა ხანია. თანაც ცოლის თვალწინ ეუბნები ასეთ რამეს...

მსირხანი (ესმასა და ხაჭმათს). ერთი წუთით მართლ დამტოვეთ შეიღთან. (ესმა და ხაჭმათი უშალ გადიან.) შენ იცი თუ არა, რომ ოჯახი ინგრევა?

ოსმანი. ეგ კიდევ საიდან მოიტანე, დედა!

მსირხანი. იმ შენი მეურნეობის გარდა, ვერაფერს ვერ ხედავ?

ოსმანი. რა სჭირს ჩვენს ოჯახს, ვითომ რატომ უნდა დაინგრეს. ჩემი ბიჭი, მადლობა ღმერთს, სამხატვრო აკადემიის სტუდენტია, შენც კარგადა ხარ, კიდევ რაღა?

მსირხანი. მეტი არავინ არი?

ოსმანი. კი, მაგრამ მაგათ რა... ბავშვები ხომ არ არიან?

მსირხანი. ბავშვები არ არიან, მაგრამ... რაღაც დაკარგა შენმა ძმამ, ცხოვრების გზები აებნა და შენ არც გაწუხებს ეგ ამბავი.

ოსმანი. ეს არაფერია. ისევე ოჯახს მოუბრუნდება, სად უნდა წავიდეს?

მსირხანი. მეზობლებს ჰგონიათ, რომ სოხუმში დიდ საქმეს ადგას შენი ძმა. მინისტრიათი ჩაცმული დადის. აქ რომ ჩამოდის, მაშინ იცვებს ტანსაცმელს, თორემ სამსახურში შიშველი წის, თავზე ჩემხელა



ქული ჩამოუფხატინა და ზღვას შესცქერის, მთვრალი არავინ შევიდესო. სირცხვილი, სირცხვილი და თავის მოქრა ჩვენი გვარის და ოჯახის! ხვალე მთელ მეთურნეობის აგრონომად და ამით დაამთავრე მაგის უმიზნო უილი...

ოსმანი. ოჰო! მოადგილე დავინწო?
მსირხანი. მერე რა მოხდა! შენზე უფრო დიდი კაცებიც ასე აკეთებენ. ეგრე უფრო საიმედოა ცხოვრებაო. და ნათესავებს ისევე ღვევრდიო.

ოსმანი. კარგი რა, დედა, ისეთი რამე მოთხარი, წინა მომემატა, პირდაპირ მთავარი აგრონომოზა არ მომინდომა?

მსირხანი. აბა? სხვაზე ნაკლები რით არის? განათლება აკლია, შეხედულება, თუ წიგნის კითხვა არ უყვარს?

ოსმანი. აბა, ზღვის პირას ჩრდილში წამოწოლილმა სხვა რა უნდა ქნას?

მსირხანი. მაგას შრომა უოველთვის უყვარდა. ბავშვობაში ორი კაცის საქმეს უძღვებოდა. შენ კიდევ დიდად არ იკლავდი თავს, მაგრამ ღირქტორი გახდი. შენი ძმა საქმის კაცია, ოღონდ ის საქმე უნდა ღირდეს შენს ძმად. აბა, ერთი კარგ გზაზე დააყენე და მერე ნახე როგორ გაქენოს ცხოვრების რაშიო
ოსმანი. ჩემთან ვერ მივიღებ, გამიბე, დედაჩემო!

მსირხანი. მიწეში!

ოსმანი. მაგან პროფესიისა აღარაფერი იცის და დემაგოგის დამწყობებს იქ!

მსირხანი. გასაგებად რომ მელაპარაკო, არა სჯობია?

ოსმანი. კი არ იშრომებს, ენას ვაღმომადგებს...

მსირხანი. გამოდის რომ ჩემი შვილი მოლაყ. (ქმრის მისამართით.) გესმის? თურმე მე და შენ მოლაყებ და ქაქანა ბიჭი გაგვირდია. რაო, რა სიტყვა? „დომოგო“ თუ აქამდე ვერ გაიგე რას ვთხოვლობ შენგან, თვითონ უოფილხარ დომოგო.. თუ ძმას მამის კერას არ დაუბრუნებ, სახლში არ შემოვიშვებო.
ოსმანი. დასაბრუნებელი რა სქირს, სულ აქ არ არის?

მსირხანი. მე ყველაფერი ვითხარი, მორჩა! ენათვის საგზური მიშოვე?

ოსმანი. ამ დღეებში იქნება.

მსირხანი. ძალიან კარგი, ხომ ხედავ, როგორი ქალია, როგორ უძლებს თავის ბედოვლათ ქმარს. მთავარ აგრონომად დანიშნავ და ოჯახსაც შეინარჩუნებთ, ხომ უფურებს, რა დღეშია ესამ ჩვენს თვალწინ დნება ქალი!

ოსმანი. თუ ავად არის, ექიმთან მივიყვანო!

მსირხანი. ექიმობა ის იქნება, რომ ძმას დელაპარაკო. შვილი არ გამიჩნდა და უნდა გავუყაროო, იძახის. მე კიდევ ესმას ამ სახლიდან არ გავუშვებ.

ოსმანი (გაოცებული). უნდა გავუყაროო?

მსირხანი. მურწნეობაში რა ხდება, ყველაფერი იცი, შენი ოჯახის ამბები კი არ გაინტერესებს. (ქმრის ბოუსტის მიმართავს.) როგორ მიხვეწებოდი ესმას გული არავინ ატყინოსო, რა სათნოა, კეთილი, სტუმრის მოყვარული.

ოსმანი. რიგინად ამიხსენი დედა, რა ხდება!

მსირხანი. შენმა ძმამ ოჯახის მიტოვება გადაწყვიტა. ქალაქში ვიღაც შარახვეტიას გადაუყარა და ის უნდა შევირთოო. ახლა გვირდა გონიერება. მამ-

შენი კი მუდამ ჭკვიანურად სჯიდა, იმას არაფერი ეშლებოდა და თუ გაუჭირდებოდა, თავის ვერცხლის ხანჯალს გააშოშვლებდა. ის ხანჯალი უსისხლოდ ჩააკონებდა ყველას, რომ აღამიანი აღამიანი უნდა იყო.

ოსმანი. (შეფიქრიანებული). ეს სახედარითი ჭიუტი დადლი მართლა იზამს რაღაც სისულელეს...
მსირხანი. როგორც იქნა, შენს ტვინშიც შევიდა! შენი ცოლის გარდაცვალების მერე, ბიჭი ესმამ გავიზარდა. ხაქმათი პატარა ბიჭი იყო მამინ... და ახლა ასე უნდა მოვიშროთ ესმა?

ოსმანი. მაგ საქმეს ხანჯალი კი არა, ფიქრი უნდა, ფიქრი! შენ ამ ამბავს ნურსად იტყვი, მე რაღაცას მოვიფიქრებ, გეგმას შევიმუშავებ.

მსირხანი. „რაღაცას მოვიფიქრებ“, „გეგმას შევიმუშავებ“, თათბირზე ხომ არ ზიხარ... რა სიტყვებით მელაპარაკები?! არაფერი მოვიფიქრებ ამ საქმეს არ უნდა! მთავარ აგრონომად დანიშნავ და მორჩა! მერე ნელ-ნელა ყველაფერს ეშვებოდა.

ოსმანი. ხომ ვითხარი, ჩვენი ერთად მუშაობა არ გამოვა; დაიწყება მიტოვება-ლოტობა, ღაპარაკი...

მსირხანი. მაშინ შენ წამოდი და ეგ დასტოვე.

ოსმანი. აბა, რას ამბობ! მე მურწნეობის ღირექტორი ვარ, უმაღლესი საბჭოს დეპუტატი, საოლქო კომიტეტის წევრი, მოწინავეს მქობიან და უცებ დავკრავები და წამოვიდო?

მსირხანი. ოჯახი ინგრევა, ოსმან, შვილო, ოჯახი! და თუ ოჯახი არ იქნა, არც ეგ შენი მურწნეობა იქნება!

ოსმანი. ზო, კარგი ახლა, მეჩქარება.

მსირხანი. მე შენთვის ყველაფერი არ მოქვამს. სოფელში ხედი დიდის ძალიან მკაცრად ეტყვაო ხალხს. ფეხმძიმე ქალებს სარაიონო კონსულტაციასოც კი არ უშვებსო, მართალია? შიშობ, თუ გეგმა არ შემასრულებინებს, დეპუტატად აღარ ამირჩევენო? შენ თუ არ შეგიძლია ცხოვრება, სხვებს მიიწყ მიიცი საშუალება აღამიანურად იცხოვრონ!

ოსმანი. თუ ქალებმა აღმა-დაღმა ირბინეს, ხიხილი დაუტყრფაფი დამჩნება.

მსირხანი (ქმრის ბოუსტისაყენ). ხომ გეძის შენს შვილს ქვის გული აქვს...

ოსმანი. მორჩა, მაგვიანდება!

მსირხანი. მოიცა, ცოლის შერთვის როდის აპირებ?

ოსმანი. ღმერთო! რაღა დროს ჩემი ცოლია, ორმოცი გავათავე რა ხანია!

მსირხანი. მერე? აფხაზი კაცისთვის 40 წელი რა არი. ბიჭი ხარ ჭერ. ბაბუაშენი შახანი 58 წლის იყო, მამაშენი რომ გაუჩნდა. (ქმრის ბოუსტზე). აი, ამან კი ას წელზე მეტი იცოცხლა. ჭერ კიდევ გაქვს დრო, შვილო! ამოირჩიე ვინმე. უხუცეს აფხაზ მომღერალთა ანსამბლის წევრი მიქანბა რამდენი წლის დაქორწინდა თუ იცა? არ გახსოვს ტელევიზიაში კონცერტზე რომ დააკვირან და მთელი ტრესპუბლიკის წინაშე ბოღოშს იხდიდა.

ოსმანი. რა ზღაპრებს ყვები, დედაჩემო!

მსირხანი. თუ არ გჯერა, ესმას ჰკითხე, ტელევიზიის ღირქტორმა დამოცხება. ცხოვრებთო უნდა იცხოვრო, შვილო, ნამდვილი ცხოვრებთო.

ოსმანი. ვკავდი. შენ დარდი ნუ გაქვს, დედაჩემო (კოცნის) ყველაფერს მოვედება. მე კი ამდენი



დრო არა მაქვს. შრომაა საკირო, შრომა, შენ იმდენ რამზე ილაპარაკე, იმდენი საკითხი წამოსკერი, რომ დღე დაფიქრება გვმართებს. აწწონ-დაწწონით, კარგად მოვიფიქრებთ ყველაფერს.

მსირხანი (აწვეუტინებს). და სათანადო დასკვნამდეც მივალთ, ხომ? ასეა? დედა-შვილის ლაპარაკი კი არა, გამგეობის სხდომაა. სხვა სიტყვები არაფერი იცი?

ოსმანი. ჰო, კარგი, კარგი წავედი! (ვასხველვისკენ გაემართა).

მსირხანი. გამოთხოვება რომ დაგავიწყდა?

ოსმანი. (გაოცებული შობრუნდა). ვის უნდა გამოვთხოვო?

მსირხანი. აი, ამას, (ქმრის ბიუსტზე მიუთითა) მამას.

ოსმანი (თავისთვის). გავგიჟდები და ეს არის! (დღეს) აბა, ახლა...

მსირხანი (აწვეუტინებს). რასაც გეუბნებიან, ის გააკეთე!

ოსმანი (ბიუსტს მიმართავს). საღამომდე, მამა! მსირხანი. ეგრე! მამა არ უნდა დაიფიქრო! ახლა კი წადი და გახსოვდეს, რომ ძმა მამის კერაის უნდა დაუბრუნო!

ოსმანმა ხელი ჩაიჭინა და ეზოდან გავიდა. გვესმის თუ როგორ დიძრა და წავიდა მანქანა.

შუტი ქრება.

სურათი მეორე

იგივე დეკორაცია. ხაჭმათი მსირხანის პორტრეტს ძვრწავს. მსირხანი სავარძელში მოკალათებულია. აფხაზური ტანსაცმელი ადევია.

ხაჭმათი. თავი ასწიე, ბები, შენს კისერს ვერ ვხედავ.

მსირხანი. კისერს თავი დაანებე, ბებერი ნაოკი მაქვს. ისინი უნდა გადაიღო?

ხაჭმათი. შენს ასაკში ნაოკები ამშვენებენ კიდევ ადამიანებს. ყოველი ნაოკი კეთილშობილებას და სილადებს განიჭებს, ბებო!

მსირხანი. ძალიან მშინელს ნუ გამომიყვან, შეილო, იცი ახალგაზრდობაში როგორი ვიყავი?

ხაჭმათი. როგორსაც გხედავ, ისეთს გამოგძირწავ, ბებო.

მსირხანი. (თითქოს წასვლას აპირებს). მე შინ მივლავარ!

(ხაჭმათი მივარდება, თავის ადგილას დავსამს.)

ხაჭმათი. კარგი, კარგი! შენ ხომ ყველაზე ლამაზი და ყველაზე გონიერი ბებია ხარ ამქვეყნად. ეგრე იქნები და მე ერთი მოქანდაკის ამბავს მოგიყვები. მსირხანი. ჰო, ეგრე ჰქვინ, თორემ მთელი დღე ეგვიტელი მუმიასავით უქმად ვარ.

ხაჭმათი. ეგვიტელი მუმია საიდან იცი, ბებო! მსირხანი. შენს აღბომებსა და წიგნებში ჩავიხედე, რაღაც-რაღაცეები ვისწავლე. აბა, რა ამბავი იცი ასეთი!

ხაჭმათი. ერთი ქაბუჯი კაცი მარმარილოს სთლიდა. მიუახლოვდა ქალწული და ჰკითხა. „ცალი ზელი რატომ მუშაობთ?“ „იმიტომ რომ მეორე არა მაქვს“, „საღ დაპარგეთი!“ — ისევე კითხა ქალწულმა. ვაჟი მოტრიალდა და ქალს მიუგო: „მიჯნურის კოცნა მეწადა ძლიერ, ოღონდ იმას ვაკოცო და გი-

ნდათ მარჯვენა მომაქვრით-მეთქი. ასეც მოხდა“ მსირხანი. საცოდავი! აი, შეუყვარებული ეგ ყოფილა. ახლა ეგეთი ქაბუჯები აღარ არიან! სიყვარულისთვის არც ტყვიას მიუშვერენ მკერდს და არც ხანჯალს იმიშვლებენ. (ვიღაცამ კრწკარი გააღო) რომელი ხარ?

სამსახლი (შემოდის). თქვენი მეზობელი სამსახლი ვარ.

მსირხანი. რა უდროო დროს მოხვედი, ხომ ხედავ, ჩემს სახეს ისტორიისთვის ქმნიან.

სამსახლი. (გაოცებული). უკაცრავად ვარ, წავალ და მერე შემოვივლით, როცა ამ საქმეს მორჩებიან.

ხაჭმათი. დიხანს მოგიწევთ ლოდინი.

სამსახლი. კოლმეურნებს ეგრე აბუნად იგდებთ?

მსირხანი. (დაცინვით). შენ კოლმეურნე ხარ?

სამსახლი. რა მოხდა?

მსირხანი. შენ კოლმეურნე კი არა, საქმოსანი კაცი ხარ.

სამსახლი. რას იზამ, პატივცემულო მსირხან. ისეთი დროა, თავს თუ არ მიხედ, მშიერს ამოგხდება სული.

ხაჭმათი. შენ თურმე ისე კარგად ზრუნავ შენს თავზე, რომ სოხუმის ბაზარში ყველა გიცნობს.

სამსახლი. ჩემსას ვუიღი, სხვისას ხომ არა?

ხაჭმათი. ძვირი უჯდებაო ზალბს ეგ შენი თეთრი ბალი!

სამსახლი. ძალით ხომ არავის ვაჩრებ! ვისაც სურს, ყიდულობს, სხვები კიღო, აი, შენსავით ბრაზობენ.

მსირხანი. სანამ ვიჯდე ასე გაუნძრევლად?

ხაჭმათი. არ გაინძრე, ბებო, მე ეგ ლაი-ლაი ხელს არ მიშლის, აზრით მაინც შენთანა ვარ.

სამსახლი. (იქნებურად). მერედა, საღ არის ეგ აზრი, განა ყველას აქვს!

მსირხანი. დღეს რაღაც სხვანაირად მღერი, მე-ზობელო, რამ შეგაწყუხა.

სამსახლი. ყველაფერი რიგზეა. მეგობრის ნახვა მინდოდა და... აი დამიხვდა.

ხაჭმათი. ეგე, ბაღში წის, კიბხულობს, დაუძახო?

სამსახლი. თვითონაც კარგად ვიპოვი გზას. (ხაჭმათის ნაწმუშეარს აჯავლიერებს.) ოჰოჰოჰო! როგორა ჰგავს! ოსტაბო, იქნება, მეც გამომიყვანო ასე? რაც გინდა, მხოლოე.

ხაჭმათი. (დაცინვით) ბალი მოიტა და უარს არ გეტყვი — ისტორიას შემოვუნახავ შენს სახეს.

სამსახლი. თქვენ ბალი გილბებთ და ჩემი რად გინდათ? რაჟომ არის სირცხვილი ბალის გაყიდვა, ასე რატომ უნდა დააღპოთ? ოჰ, ეს ინტელი-გენცი-ა!

მსირხანი. მაჯს ბალი რად გინდა, ხაჭმათ?

ხაჭმათი. აი, ამ სავარძელში იმდენ ხანს ჩავსვამ, ბებო, რომ ბალი დაუღუპეს და სოხუმის ბაზარში ჩვენს სოფელს თავი არ მოსჭრას.

სამსახლი. ალვის ხესავით იზრდები, ბიჭო, მაგრამ ქუქა რომ არ გემატება?

ხაჭმათი. ბალის გასაყიდად საქმარისი ქუქა მაინც დამარჩება! მე თქვენს ადგილას სულაც ქალაქში დავსაღლებოდი. მეურნეობაში მაინც არ მუშა-



ობთ. სოხუმი რომი არ არის, მაგრამ ცხოვრება მაინც შეიძლება.

სამსახლი. აი, მსირხანი რომ არა, ამ დღეინვას ვერ ავიტანდი!

ხაჭმათი. თავი მაღლა დაიკი, ბებო. აი, ეგრე... კარგია! (სამსახლს.) რაო, პატრიცემულო მეზობელო, ბიძაჩემთან კვლავ გადაუღებელი საქმე გაქვს?

სამსახლი. ძმაცაის სადილად შიპატელებაც საქმეა, ოსტაო!

მსირხანი. რაო, ჩვენს ოჯახში უკვე აღარ ანთებენ ბუხარს და სუფრასაც აღარ შლიან?

სამსახლი. სწორად ვერ გამიგეთ, მეზობელო, თქვენი სტუმართმფარეობის ამბავი ყველამ იცის. დღეს უქმე დღეა. მინდოდა დადალთან ერთად ტუბილად მებახას, თან შავ ღვინოს შევეცეკოდი.

მსირხანი. შენ ხომ ყოველდღე უქმე გაქვს.

სამსახლი. კვლავ გინდათ გული მომიკლათ?

ხაჭმათი. ისიც შედაგოვ კაცს!

მსირხანი. ოსმანი, სწორედ შენისთანებზე ამბობს, დემავაგიაო.

ხაჭმათი. მე დემავაგი ვარ და სამსახლი შედაგოვი?

მსირხანი. კედაგოვი, რომელიც სოხუმის ბაზრის პირველი გიღღის გუნხად იქცა. ერთი ეს მითხარი, სამსახლ, ინსტიტუტის დამთავრების შემდეგ ერთი დღე მაინც თუ გიმუშავნია სკოლაში?

სამსახლი. ყველას თავისი წილი აქვს ამ წუთისოფელში. ვისაც როგორ შეუძლია, ისე ქამს ლუქმაუს.

ხაჭმათი. პურის ქვამ კი მართლა არ გაკლია. უბრალო მიწუზის გამოც კი იშლება სუფრები. აი, როცა ფილოსოფოს დიოგენეს ჰკითხეს, კაცმა რა დროს უნდა ისაუზმოსო, იცით რა მიუგო? „თუ მდიდარი ხარ, როცა მოგესურვება და თუ ღარიბი, როცა მოგიბერებდებო“.

სამსახლი. თუ ეგრეა, ერთი ბერძენი ფილოსოფოსის ნათქვამს მეც დაგაჩახებთ: ანტიოფენე ამბობდა: „ჩრბობა სვავებმა შეგკამონ, ვიდრე პირმოთენებმა, ჩადგან სვავები ლეშსა სქამენ, პირმოთენი კი — ცოლხლებსაო“.

მსირხანი (დადალი დაინახა). მოდი დადალ, მოდი, აი, ფილოსოფოსი, ანტისფენე გახვალა და პითაგორასთან სადილზე გეპატეება.

ხაჭმათი. პითაგორა შენ საიდან იცი, ბები!

სამსახლი. მთავნ იმდენი რამე იცის! საატკერეიმ, ღმერთმა გაანათლოს მისი სული, პირობა დაუღლი: თუ ჩემს ცოლს წერა-კითხვა არ ეცოდინება, არ ვინდომებო.

ხაჭმათი (მსირხანს). ეგრეა?

მსირხანი. ასეც არის და არც არის. კითხვასა და სწავლას ყოველთვის ჩამაგონებდა.

ხაჭმათი. მაინც რაო, ასეთი რა სთქვა პითაგორამ?

დადალიც გამოჩნდა, ტანთ სპორტული პიეამა აცვია, ხელში წიგნი უჭირავს.

დადალი. მოგესალმებით. (სამსახლს ხელი ჩამოართვა და ხის ქვეშ დაჯდა).

ხაჭმათი. ბებო, აღარ იტყვი, პითაგორამ რა სთქვა?

მსირხანი. პითაგორა თავის ახლობლებს მუდამ ჩაგონებდა და ამეორებინებდა კიდევ: „რა სიკეთე ექმენ, ან რა ცოდვა ჩავიდინე, რა უნდა ვაკეთო, რა არ შევასრულო“. იმასაც ცდილობდა თავი ისე დეპრირა, რომ მეგობრები მტრად არ მოჰყიდებოდნენ და მტრები მეგობრებად. (დადალსა და სამსახლზე) აი, ამითუა ნათქვამი!

დადალი. დილიდანვე მოჰყევით? არ ისვენებთ?

მსირხანი. გონიერი ადრევე გრძნობენ უბედურების მოახლოებას, მამაცი, თუ ეგ უბედურება მაინც მოვიდა, თავის თავსაც ერევიან და ბედნიერებასაც, თუ კაცს არ გაუმართლა, ნუ გაამტყუნებ, თუ რამე მოგაბარეს, დაუბრუნე, სიყვარული ზომიერი იყავ. დაიცავი სიმართლე, ერთგულება, დიდი განძია, გამოცდილება, ამხანაგობა და გულითალობაც. მაგრამ ყველაფერში ზომიერი იყავი. (ბრაზით.) გასაგებია დიპლომათი უსაქმურებო? თქვენს მაგიერ მე მრცხვებია.

ხაჭმათი. თავს გაუფრთხილდი, ბები!

მსირხანი (ხაჭმათს). შენ ხმა გაიკმდე! მასწავლებელი კაცი ბაზარში ბაღს ჰყიდის, აგრონომი წყალწაღებულებს დასდევს და მე გავჩუმდე? ამდენი ხანი რისთვის სწავლობდნენ? მიიასხუეთ, მე თქვენ გეკითხებით, ვინ ხართ ახლა თქვენ და რა გიწოდოთ? (ქმრის ბუესტს მიუბრუნდა.) შენ კი სულ იღიმი და ხმას არ იღებ, ეეხ! (ხელი ჩაიჭინა და სახლში შევიდა).

დადალი. პროკურორი ოჯახში მყავს, ხმას არ ამოვადებობო.

ხაჭმათი. მართალიც არის!

დადალი. შენ ვინ რას გეკითხება? მოეკეტ!

სამსახლი. შენვე. უური მიგღე, ერთი რამ უნდა გთხარა.

ხაჭმათი. მე უკვე ბავშვი აღარა ვარ და ეგრე ნუ მელაპარაკები, ბიძაჩემო.

დადალი. თუ არ გაჩუმდები, ამ თიხას თავზე გადაგამზობო.

ხაჭმათი. ფუი, მუშაობასაც არ გაცლიან! (სახლში შედის).

დადალი. ამ სახლში ყველა მე მებრძვის, ოჯახიდან რატომ მიიღიხარო.

სამსახლი. მავს კი მართალს გეუბნებიან. სოფელში ადამიანურად იზრომებდი და იცხოვრებდი.

დადალი. აბა, რაებს აბრაზუნებ, მიწა ვჩიქნო და მერე შენსავით ბაზარში ვიბრინო? არა, მე შავ საქმეს ვერ ვივამ.

სამსახლი. თუ ჩემნაირი ცხოვრება არ გინდა, უფროსობას მიშუე ხელი, აგრონომი კაცი ხარ.

დადალი. უბრალო აგრონომად მუშაობა არ მინდა, მთავარი რომ გავხდებ, ესე იგი ძმას უნდა ვებრძოლო.

სამსახლი. აბა, როგორ გინდა, ამ ცხოვრებაში უბრალოდ არაფერი არ მოდის.

დადალი. ეეპ, ერთი შენცა ხარ!

სამსახლი. ხანჯალივით გაღესილი ხარ დღეს.

დადალი. რა ცუდია — წავიდა ის დრო, როცა ხანჯალივით ყველა საკითხს მოავაგრებდი!

სამსახლი. ახლა ხანჯალი მხოლოდ ეროვნულ ტანსაცმელს ამშვენებს, სხვა რა ძალა აქვს, ვის რაში სჭირდება!



და დალი. გეგონს! ჩენ ოჯახში ხანჯალი საგვარეულო სიამაყეა. სამსი წელიწადია უფრობილებიან, ინახვენ. ეგ არი ჩენი ღირსება და ნამუსი, სამშობლოს სიუკარული და წინაპართა ხსოვნა.

სამსალი. შენ ფანტაზიორი უოფილხარ.

და დალი. ფანტაზია რა შუაშია, კარგად მახსოვს, მამარქმა თავის შვილიშვილს ხაქმათს რომ გადასცა საგვარეულო ხანჯალი. (პაუზა). იმ დღეს მთელი ნათესაობა შეკრიბა. ხარი დკლა, პურ-მარილი გაშალა და სუფრაზე ჩენი გვარის უველა თაობის გმირობის ამბავი გვიამბო, მხენელ-მთესველ და მომღერალ წინაპართა ამბავიც არ დავიწყნია, უველა ერთად თავი-თავის საქმით არიდებდა თავის გვარსა და სამშობლოს. თხრობა რომ დაამთავრა, ხანჯალი საწვიმოდ გადასცა ხაქმათს და სოხოვა ხანჯალი და ეს ამბავი მომდევნო თაობებს ასევე უნდა გადასცეთო. აი, რას ნიშნავს ჩვენთვის ეგ საგვარეულო რელიქვია.

სამსალი. ვისმენ და გოცებული ვარ.

და დალი. მოგეწონა?

სამსალი. მომეწონა კი არა, სისულელეა ეგ უველაფერი! დღეს, მეოცე საუკუნეში, კოსმოსისა და რაკეტების ეპოქაში საგვარეულო რელიქვიებით ახურებს!

და დალი. ეგ ხანჯალი ჩენი ოჯახის სიმბოლოა, სხვებს მუსიკალური ინსტრუმენტები აქვთ სიმბოლოდ, მაგალითად აფხაირცა. ჩემი პაპის პაპის პაპის პაპამ კი ხანჯალი აირჩია გვარის მამაცობის სიმბოლოდ.

სამსალი. კარგი რა, სიმბოლო არა! ჩვენცა გვქონდა სახლში ერთი ჭოხი, გათლილი იყო, მოვერცხლილი, სიმბოლოაო, ფული მჭიროდა და გავყიდე... რა დროს ეგ არი!

და დალი. იცო, როგორ მინდა ერთი გემრიელად მოვდო?

სამსალი. აი, მაგას ის სჯობია, საქმეს მიხედო — ცული ამბები მოგიტანე — ეგე დონარა ჩამობრახუნდა, ჩემთან წის სახლში, ლამის ქვეყანა დააციოს, შენ გელოდება.

და დალი. (აღგლიდან წამოიჭრა). რას მაიმუნობ, აქ ჩამოსვლას როგორ გაბედავდა.

სამსალი. ჩამოვიდა კი არა, ან შე, ან ეგ ესმავ! და დალი. ოჰ, ქალების!.. აზრზე ვერ მოხვალ, როდის რა სისულელეს ჩაიდინე. ეგ ამბავი არავინ არ უნდა გაიგოს. სამსალ, თუ ხარ ჩემი ძმა, ახლა გამოჩნდებო, მისხენი, რამენაირად უნდა გაისტუმრო უხმაუროდ, ჩუმად, წუნარად უნდა გაისტუმრო!

სამსალი. სანამ დადალს არ ვნახავ, აქედან ფეხს არ მოვიცვლი. ხომ იცო, როცა დაიქოქება, ხმას არ ამოგადებინებს. გეუბნებოდე, დაანებე თავი, მაგ ქალს ნუ გაეკარები-მეთქი, არ დამიჭერე, მიდე ახლა და ელაპარაკე!

და დალი. ფუი! (სპორტულ პიჯამაზე მიათითებს) ასე ხომ არ დავენახებები ტანსაცმელს მაინც ჩავიცვამ.

სამსალი. ესმა? ესმა რას იტყვის? უველაფერს მიხვდებო.

და დალი. ესმა ქალაქშია.

სამსალი. დედაშენი? ეგ ხომ ცოლზე უარსიას!

დალი აურზაური მოჰყვება ამ ამბავს, წამო... ხანამ, გვიან არ არის, მივიდეთ.

და დალი. წავიდე!

მიღანე, სახლიდან გრაფინითა და ქიქებით ხელში გამოიღის მსირხანი.

მსირხანი. სად მიდიხარ? სტუმარს ჩენი არაყი არ უნდა გავასინჯოთ? რა მოგივიდათ? ასე დაბნეული რატომ იუბრებით? აბა, სუფრას შემოუხსნით (სამსალი და დადალი სუფრას მოუბრუნდებიან. სამსალი). ამბობენ, ქალაქიდან ვიღაც ეწვიაო. ცოლი საავადმყოფოში გუავს და სხვა ქალებს დაუწყევდევან?

და დალი. დედა!

მსირხანი. რატომ მარუმებ? მე უნდა ვიყოდე, ვინ არის ის ქალი და რისთვის მოვიდა მეზობელთან.

სამსალი. ეგ ვინა, პატივცემული მსირხან?

მსირხანი. აი ისა, მთელი სოფელი რომ ტანის რბევით ჩამოიარა. ენა რატომ ჩაგვიარდათ, კაცებო? დალი, სამსალი, შენ ხომ გრძელ-გრძელი სადღეგრძელოები გიყვარს?

სამსალი. (დაბნეული). ახლა რომ არ შემოდელია, პატივცემული!

მსირხანი. გუნებაზე ვერა ხარ, ხომ? აი, რას გეტყვი, სამსალ. შენ ჩემს თვალწინ გაიზარდე, ჩემი ბიჭთან ერთად, მეგობრები ხართ, მაგრამ...

და დალი. დედა-მეთქი!

მსირხანი. ენა გაიკმინდე, თორემ ისეთ დღეს დაგაწეო, მთელ სოფელს უჯვირდეს. ესმას მე გულს არ ვატყენ.

და დალი. ესმა რა შუაშია?

მსირხანი (სამსალს მრისხანედ). წადი და შენი სტუმარი აქ მოიყვანე, უნდა დაველაპარაკო.

სამსალი. (დაბნეული). ვერ გამიგია, ის ქალი რად გინდათ?

მსირხანი. მოიყვანე და გაიგებ. არც ისე ბებერი ვარ, რომ ეგრე იოლად გამაყუროთ! აბა, ფეხზე აღდექი! (სამსალი წამოიხტა). ახლავე აქ მობრახუნინე ის ქალბატონი, ჩემი რძლობა რომ უნდა, მე მმას ვაჩვენებ, როგორ უნდა ოჯახის დანგრევა!

სამსალი (ენა დაება). და-და-და-მშვიდდით პაპა-პატივცემული. მოგატყუეს ბორცტმა ენებმა, მოგატყუეს.

და დალი. ქორებს ნუ აჟუილიხარ, დედაჩემო!

მსირხანი. ესმა შენი ცოლის მოსახალხებლად საავადმყოფოში წავიდა და თქვენ შემოქმულებას უწყობთ? აბა, მიბრძანდი აქედან!

და დალი. მაშინ არც მე გავჩრდები აქ!

მსირხანი. ფეხი არც მოიკვალო! მანდ ეგდე, შენი ჭერიც დადგება!

სამსალი (ჭიჭკრისკენ მიდის). უკაცრავად, თუ საჭიროა... თუ ეს საჭიროა, ბოდიში... მე მივიდვიარ... წავიდე...

და დალი. დედაჩემო! სამსალ, მოიცა, მეც შენთან ერთად! (ჭიჭკრისკენ გაემართა, შემოდის ესმა).

ესმა. რა კარგია, რომ აქ ხართ, სამსალ, თქვენი ცოლი თავს უყუთ გრძნობს (რეკეტის ქალაღი გაუწოდა) აი, ეს წამლები მიშვიკოსო.

სამსალი (ქალაღი მექანიკური მოძრაობით ჩაიღო ვიბეშე). მე მერე... ახლავე, ახლავე... (გარ-

ბის, დადალს ვერ გადაწყვეტია როგორ მოქცეს).
მსირხანი (ესმა ახლად შეამჩნია) დაბრუნდი,
ჩემო კარგო? ამ სიტყვი დაიქანებოდი, აი, აქ და-
ჩქვი, ამ ჩრდილში, ახლავ წყაროს წყალს მოგიტან.
(ესმა ლელის ხის ძირში, მაგიდასთან ჩამოვდება.
დადალს.) შენ რას უდგებარ? მიდი და ჩუსტები მო-
უტან სწრაფად! (გარბის).

ესმა (დიღანს შესტყვის დადალს). ხელი შე-
ვიშლ? წადი, მეგობარი კაცი გელოდება.

დაბნელება

მესამე სურათი

იგივე დეკორაცია, საღამო ხანია, ეზოში ღამფა
ანთია. ღამფა ხეზე ჩამოუქიდათ. მისი მოლიცლი-
ცე შუქი სასიამოვნო განწყობლებას ქმნის. ლელის
ხის ძირას ქმები სხედან: ოსმანი და დადალი. სად-
ღაც მუსიკა უკრავს. სოფლის შუკებიდან მოისმის
ხმები.

— სად ყოფილხარ, ბავრატ!

აქ, ლელის ხის ძირში კი ქმები საუბრობენ.

ოსმანი. ყველაფერი კარგად ასწონ-დასწონ?

დადალი. დიდი ხანია.

ოსმანი. ასე მხოლოდ ეგოისტები ლაპარაკობენ.

ეს კაცური ლაპარაკი არ არის, დადალი! აი, მთელი
საღამოა ვსაუბრობთ და ჭერ ვერაფერი ჭკვიანური
ვერა სთქვი: რა ვუყოფი ესმას? ასეთი ქალი ჩვენს
სოფელში არ არის... რამდენი ბავშვი აღზარდა, შენც
გზაზე დაგაყენა, სასოფლო-სამეურნეო ინსტიტუტი
დაგამთავრებინა... რა კარგი სპეციალობა გაქვს —
გაირონომი-მეცატრუსე.

დადალი. ყოველი კაცი თავისი ჭკუით ცხოვ-
რობს.

ოსმანი. ზო, მაგრამ ყოველი კაცი პასუხისმგებ-
ელია ხალხის წინაშე.

დადალი. როგორ მომამბერებთ თავი ამ გაუთა-
ვებელი ჭკუის სწავლებით, „ეს არ შეიძლება“, „ამ-
აზე ხალხი რას იტყვის“, „შენ ვალდებული ხარ“, და
ათასი სისულელი! მე პატარა ბიჭი არა ვარ და თავად
გავტყვევი ჩემს ცხოვრებაში.

ოსმანი. შენი და ესმას საქმე მთელ ჩვენ გვარს
ეხება. ჩვენ მოვალენი ვართ...

დადალი. კარგი რა, ნუ ვამაცინე, შენ რის მო-
ვალე ხარ, დანებე თავი, ქვეყნის საქმეებს შენ ნუ
აიკიდებ, შენ მხოლოდ ღმერთს მურერნობის წინაშე
ხარ მოვალე და დღედაღამ გეგუები გიტრიალებს
თავში, მე კი მურერნობის მუშა არა ვარ და არც მე-
ვალს ველოდები.

ოსმანი. ჯამბაზობას შეეშვი, ორდენები და მე-
დლები ესმას ეკუთვნის ამდენ ხანს რომ გაგიძლო.
ძმა ვარ შენი და გუბუნები: ნუ შეარცხვენ ჩვენს ოჯ-
ახს, ნუ შეარცხვენ მამის სახელს.

დადალი. გამაგივებს ეს ხალხი! იმ ბიჭმა თიხი-
დან რაღაც გამოიქრწა და ესენი დღე და ღამე მუხლს
უყრან!

ოსმანი. რაღაც კი არა, მამაა ჩენი! ბიჭმა დიდი
სიყვარულით შექმნა თავისი კერპის, საყვარელი კა-
ციის სახე... მისთვის ძვირფასია წინაპრების ხსოვნა.

შენ ხომ იცი, ვინც წინაპრებს უარყოფს, იმას მო-
მავალი არა აქვს. გახსოვს მამაჩენის დასაფლავებში
დღეს ასი წლის შარდინ კესოუბამ რა სთქვა?

დადალი. მაშინ რამდენი რამ სთქვეს, ყველა
ვინ დაიხსომებდა!

ოსმანი. დად საატყერი, სთქვა კესოუბამ, შენ
განა მოკვდი, ძლიერ დაიღალე და სახე იცვალე, სხვა
სამუაროში წახვედი, მაგრამ ისეთი ბიჭები დასტოვე
აქ, რომ შენი კერია არასოდეს არ ჩაქრება. ეს სიტ-
ყვები შენზე და ჩემზე ითქვა, სხვათა შორის.

დადალი. კი, მაგრამ ვინ გითხრა, რომ მე ამ
კერიას ვაქრობ. (სახლიდან მსირხანი გამოდის) აი,
დამხმარე ძალაც მოვიდა.

მსირხანი. არა, შვილო, არა მარტო ოჯახის,
არამედ საკუთარი ჩრდილის ავტორიტეტსაც კი უნ-
და გაუფრთხილდე. რატომ იღიმი?

დადალი. ორი მხრიდან შემომიტეთ? რამდენ-
იც არ უნდა ვილაპარაკო, გადაწყვეტილებას ვერ
შემატვლივინებთ. ესმას და ჩემი საკითხი უკვე გა-
დაწყვეტილია.

მსირხანი. უჩემოდ ეგ საკითხი ვინ გადაწყვიტა?
დადალი. მე. მე ვეყრები ესმას.

მსირხანი (მისხსანედ). მიწუწი!

ოსმანი. დამშვიდდი, დედა, მიწუწს მერე გეტ-
ყვი!

მსირხანი. არა, ახლა უნდა მითხრათ! თუ მე
უკვე აღარაფრად მაგდებთ? შე ხომ უნდა ვიცოდე,
რა ამბავია ჩემი შვილების თავს! თვითონ მითხრას,
ასეთი რა დააშვა ესმამ! გინდა გვარი შეარცხვიანო?
მთელ აფხაზეთს უნდა მოსჭრა თავი?!

დადალი. აფხაზეთი რა შუაშია? მე პატარა კა-
ცი ვარ და ჩემს ცხოვრებას ისე მოვაწყობ, როგორც
მსურს.

ოსმანი. არა ხარ, ძმავო, მართალი! ჩვენ საზო-
გადოების ნაწილი ვართ და თუ ყოველი ნაწილი ასე
უგუნურად მოკვდება, რაღა ეშველება ხალხს? ეს
რაც შეეხება სახელმწიფოებრივი თვალთ, ხოლო
რაც შეეხება ოჯახს, დედას და მე არ გვიანდა ქვეყნის
სახაილოდ იქცეს! რას იტყვის ხალხი? შენ ესმას
დაუმსახურებელი ტყვილი მიაყენე!

დადალი. ისევ — „რას იტყვის ხალხი!“

მსირხანი. (მტკიცედ). მე ესმას არსად არ გავუ-
შვებ!

დადალი. მაშინ მე წავალ სახლიდან!

მსირხანი. ფეხსაც ვერსად ვერ გადგამ. რატ-
ომ, რისთვის?

დადალი. მიწუწი სწორედაც რომ მაქვს! საყ-
მაოდ სერიოზულიც.

მსირხანი. ვიცი. ვიცი და ეგ არაფერია! ბავ-
შვი აიუვანეთ და გაზარდეთ, ისიც თქვენი შვილი
იქნება!

დადალი. მე ჩემი მინდა, ჩემი საკუთარი შვილი!
(წამოღდა, წასვლას აპირებს, სწორედ ამ დროს შე-
მოდის ეზოში სამსალი. ზელში გრაფინი უჭირავს).

სამსალი. კამანაისა გაუმარჯოს! რა კარგია, რომ
ყველანი აქ ხართ! ვუფიქრე გადავალ, ჩემს გამოყ-
ვანილ პილატეს ცრემლებს გავასინებ-მეთქი! ნახ-
ეთ, რა ჭკავა! (აშკარაა, რომ ნასუვამი) გამარჯობათ,
ჩვენო ძვირფასო საატყერი! (ბელსტს დაუქრა თავი)



ახლა ჩვენ უველანი თქვენი ხსოვნისას დავლევთ. მე ვალში ვარ თქვენს წინაშე, საატკირი, რამდენს მარიგებდით, მაგრამ ქუა მაინც ვერ ვისწავლეთ. (იცი-ნისს.) საატკირი მუდამ მუხუბნებოდა: „ბრძენი, რომელმაც ბევრი რამ ნახა ამქვეყნად, არაფრად არ ფასობს იმ კაცთან შედარებით, რომელმაც ბევრი არაფერი უნახავს, მაგრამ თავისი ხელით რაღაც გაუკეთებია“. მე დიდი არაფერი მინახავს, მაგრამ აი, ეს ვადასაფერი სასმელი რომ გამოვიყვანე! (ფეხზე ძლივს დგას, ქინაობს.) უკლები მომიტანეთ, ძმებო!

მსი რხანი. შენ ისიც უნდა იცოდე, რომ ბრძენ კაცს გრძელი ყურები და მოკლე ენა აქვს.

სამსალაი (ყურებზე ხელი წაივლო). უუჰ! ყურები მართლა გრძელი მქონია, ენა? აბა, ერთი ენახოთ!

ოსმანი. ეგ ენა სახლში გაისინჯე. აგერ, აქ დაცქეი, მე კი უნდა დავიძინო, ხვალ უამრავი საქმე მაქვს. (მიდის).

სამსალაი. ოსმანი დიდი კაცია და ჩვენაირ ხალხთან ქდომას არ იყადრებს, მაგრამ შენ ხომ ხარ აგერ, დადალი, და ჩვენც ხომ თითქმის ძმები ვართ. (საკონტელად წაიწია).

დადალი (შუბლი შეიკუმენა). დაჯექი, სამსალა, დღეს წეწეთს არ დავლევ.

(სამსალაი დავდა, ერთხანს დუმლილა გამეფებულ).

სამსალაი. დადალი, იცი უველაზე მეტად რა მიყვარს? მარულა, მარულა არის ერთადერთი, რაც ამ ცხოვრებაში სულს მომათქმევიენებს ხოლმე. მთელ ქვეყანას უყვარს მარულა. მარულის დღეს მთელი აფხაზეთი ფურტარის სკასავით ბზის, ხალხი დიდი დღესასწაულისათვის ემზადება თითქოს მარულის დღეს ხდება ათასი რამ — ქალ-ვაჟის ნიშნობა, გაცნობა, უველაზე კარგ აფხაზურ სიმღერებს მარულაზე გაიგონებ, უველაზე ლამაზ აფხაზურ ცეკვებსაც აქ ნახავ. იქ შეგიძლია იტყუო, დაუკრა და რაც მთავარია, მოახტე ცხენს, გააქუსლო... არა, ვერცერთი ოქროპირი კაცი ვერ გადმოსცემს, თუ რას ნიშნავს მარულა აფხაზი კაცისთვის (პაუზა, სული მოითქვა) ერთი პატევი უნდა მცე.

დადალი. მითხარი, რა გინდა. დღეს ძალიან პოეტურ გუნებაზე ხარ.

სამსალაი. ხვალ მარულაზე ვარ მიწვეული და მამაშენის ვერცხლის ხანჯალი უნდა მთხოვო. ჩემი ჩოხა არაფრად არ ღირს თუ კარგი ხანჯალი არ გეცემა. ხომ გავიგონია, ამქვეყნად უველაფერი იცვლება, გარდა სულელისა და ბრძენისა, გარდა სისულელისა და სიბრძენისაო.

დადალი. შენში რა დარჩა უცვლელი?

სამსალაი. შენ გგონია სისულლემ? არა ძმაო. მარულის სიყვარული. და ეს არის ჩემი ხალხის სიბრძნე. მარულაზე თავის გამოჩენა, განავარდება... რა სჯობია ცხენს რომ გააქუნებ და ქარი რომ თმას გიწეწავს, ათასი თვალი მოგჩერებია, ათასი კაცი მოგძახის. ხვალ მეც ვავინავარდებ — ვავიკეთებ მამაშენის ვერცხლის ხანჯალს, მოვახტები ცხენს და... ხომ არ მეტყვი უარს? რა ხანჯალია, მოქპროვილი და ძვირფასი თვლებით სავსე.

დადალი. ეგ ძალიან ძვირფასი ნივთია და დედაჩემი უცებ შეამჩნევს ადგილზე რომ არ იქნება.

სამსალაი. გულს ნუ მომიკლავ, დადალი, ხომ გავხსოვს, მამაშენი რომ ამბობდა, გულს უნდა გაუფრთხილდეთო. ნუ მაწამებ, მარულაა ხვალ.

დადალი. კარგი, ხვალ დილას...

სამსალაი. ხვალ დილაზე ვიკადო? დღეს მკირდება, ახლავე, ჩოხა-ახალუხი უნდა მოვიზომო, უველაფრით მზად უნდა ვიყო. (სახლიდან გამოდის ესმა გრაფინით, უკლებითა და თევზებით ხელში, უველაფერს უზნაოდ ალაგებს მაგიდაზე) ოი, ჩვენო კარგო დაიყო, ჩვენო მწრუფეველო, ეს რაღად მოიტანე, მე ხომ ჩემი გრაფინით მოვედი.

ესმა. დაბრძანდით, მიირთვით (უკლებში არაყს ჩამოასხამს).

სამსალაი. არა, არა, აგერ ჩემი გრაფინიდან ჩამოასხა.

ესმა. ჩვენს სახლში, სამსალა, ხვისას არც სვამენ და არც სჯამენ.

სამსალაი. მართალი ხარ, ეს ჩვენი დაუოწყარი საატკირის ოჯახია. (უკება ასწია). აცხონოს ღმერთმა! რა კაცი იყო! (სვამს და უკებას მაგიდაზე დადგამს).

დადალი. მამის მარადიული ხსოვნა იყოს. (სვამს. ესმა კვლავ შეავსებს უკლებს).

სამსალაი. შენ ის მითხარი, რა არის ქვეყნად მარადიული? მოდი, მეორეც გადავკრათ! მარადიული ჩვენა ვართ. მარადიული ის არის, რაც გიბეში გაქვს (სვამს).

დადალი. გაუმარჯოს (სვამს).

სამსალაი. აი, ამიტომაც მიყვარხარ, დადალი, კაცმა თუ რამე გთხოვა, უარს არ ეტყვი. რომ იცოდე, რა ჩოხა შეგიყვრე, ასეთია, აი! შემოვიტყამ ზედ მამაშენის ქამარ-ხანჯალს და დამიღვებს წინ ვინმე, თუ ბიჭია!

ესმა. ოჯახური რელიქვია ოჯახში უნდა ინახებოლდეს. მაგ ქამარ-ხანჯლის თხოვნა მე უხერხულიც კი მგონია.

სამსალაი. რას შერბობ, უხანჯლოდ მჭრით უელს? მთელი რაიონი მარულაზე მოიყრის თავს, ესმა, ძვირფასო, თვალმარაგალიტო, ტელევიზიოც კი ჩამოდის, ხომ მომგერა თავი და ესა! აფხაზური ქამარ-ხანჯლის გარეშე იქნება? რაც გინდა ის მთხოვე, დადალი, ბეს მოგცემ...

ესმა. რას ამბობთ!

სამსალაი. ასე რატომ გოცდი, ესმა, ამქვეყნად უველაფრის უღვა შეიძლება, უველაფრის. მთავარია ფული გქონდეს. მიდით, მაიხათ, არ წააგებთ.

ესმა (დადალს) რა ლაპარაკია ეს!

სამსალაი. ეეჰ, მეზობელო, ასე რატომ ბრაზობ? მითხარი რამდენი გინდაო და ახლავე მოგიბრძენინებო. რას გარეშებულხარ, დადალი, იქნება ერთი „თიგულიც“ კი ვაიბრტყა! ა, რას იტყვი? შენ ხომ გინდოდა მანქანის ყიდვა?

ესმა. (თითქმის მუდარით). რას ამბობთ, ასე როგორ შეიძლება!

სამსალაი. ეს მამაკაცების საქმეა, მეზობელო, და ჩვენ კაცები გადავწყვეტო.

ესმა. დედა შეიბრალოთ!

დადალი. გაათავე ეს ვაჭრობა! (ესმას) სახლში წადი, მე თვითონ ვავარკვევ უველაფერს. (ესმა მიდის).

სამსახლო. მეც მაგას ვამბობ. ნივთი მართლა ძვირფასია, მაგრამ...

და დალი. მამაჩემი ამბობდა ეგ ვერცხლით, ოქროთი და ძვირფასი თვლებით მოქედილი ქამარ-ხანჯალი დამასკოდან ჩამოიტანესო, არა, არ შემძლია...

სამსახლო. მე ხომ არ გაჩქარებ... კარგად მოიფიქრე. მუქუ ახბას კი იცნობ შენ.

და დალი. მო, ძველ ნივთებს აგროვებსო, გამოიგია.

სამსახლო. სწორადაც გაგიგია. აი, ამ წუთში ჩემს სახლში წის, დედაშენის შიშით აქ ვერ მოვიდა. რამდენსაც მომთხოვს, იმდენს მივიცემო. შენც გციემო პატვის, მე მითხრა.

და დალი. არა, არა, არ გამოვა!

სამსახლო. აურჩე? ვააფრინე? თაობიდან თაობას გადმოცემოდა, შენ ვილას უნდა გადასცე? შეილი გუჯის თუ რა? შენ ვის უტოლებ? იქნებ ის მითხრა, ამ სიცხეში მტერიან შარაზე ფეხით სიარული მირჩენიაო! დილას ქალაქში, საღამოს ქალაქიდან სოფელში... იფ, იფ, რა კარგია იმ აქოთებულ ავტობუსში ჭდომბა?

და დალი. იმაზე თუ გიფიქრია, დედაჩემს რა უნდა ეუთხრა?

სამსახლო. ერთხელ რომ გაასეირნებ მანქანით, ქამარ-ხანჯალი ვილას გაახსენდება.

და დალი. არ ვიცო... არ ვიცო... მუქუმ რაო, რამდენს მივიცემო?

სამსახლო. საქონელი ჩვენია და ფასიც ჩვენ უნდა დავადოთ.

და დალი. მაშინ ოქრომქედელს ვაჩვენოთ. ის გვეტყვის...

სამსახლო. მართალი ხარ, მაიტა, გავიქცევი და ვაჩვენებ.

და დალი (წამოღდა, ნელ-ნელა გემართა სახლისკენ). ოქრომქედელს აჩვენე და მარულის დამთავრებისთანავე, ხვალ საღამოს მომირბენინე! (გაღის).

სამსახლო. მიდი, მიდი, შენ რომ მაგას დაიბრუნებ, იმ ღამეს მზე ამოვა. ახა! ახლავე გავარბენინებ ოქრომქედელსა, რა განძია? ამათ რა იციან მაგის ფასი! მთელი სიცოცხლე უღარდელად გაცხოვრებს, პატრვისციმამც შეტი გექნება! ფული თუ გუქვს, კაცი ხარ, შენს ნებაზე ცხოვრობ, თუ არა და... ფეხებზე ჰკიდობარ უველას. (ბრუნდება და დალი. თან მოაქვს მდიდრული ხანჯალი, რომლის სახელურზეც ძვირფასი თვლები ბრწყინავს). აი, ეს არის საქმე! (ჩამოართვა. ათვალერებს.) მაშ, შენ ამბობ, რომ დამასკოდან ჩამოიტანეს?

და დალი. მო, სამასი წლის წინათ. ჩემი პაპის პაპის პაპის პაპამ ჩამოიტანა და სთქვა „უკუქნად არავის მოეპოვება იმდენი სიმდიდრე, რომ ეს განძი იყიდოსო“.

სამსახლო. მამათოს იმ შენმა წინაპარმა, მაგრამ სცდებოდა. ჩვენი მუქუ ამას კი არა, თუ დასჭირდა, ზარაფხანას იყიდის. ჩათვალე რომ „ეთიგული“ შენია.

და დალი. რა „ეთიგული“, რას ამბობ! მარულის მერე მომიტანა!

სამსახლო. რა? ამ ჭართში „ეთიგული“ არ გეოფნის? ახალი „ეთიგული“ მეზოხებო, სულ ახალი, ბოლო გამოშვება!

და დალი. ბოლო გამოშვება?

სამსახლო. აბა? ნაკლები გეკადრება? და დალი. მარულის მერე მოიტან!

სამსახლო. მარულის მერე განახვ. აბა, კარგად!

(გაღის)

და დალი. მარულა კარგი საქმეა. მეც წავალ!

ხაჭმათი (სახლიდან გამოდის, სახეზე სიხარული აწერს) ძია დადალ, ერთი წუთით ვერ ამოხვალთ? და დალი. რა მოხდა?

ხაჭმათი. ბებოს პორტრეტი დავამთავრე, უნდა გაჩვენო! ზედა ოთახშიც უნდა აგოყვანოთ, ჩვენი ოჯახური მუზეუმი უნდა გავაკეთო იქ, ბებოს და ბაბუას პორტრეტები უკვე მზადა მაქვს, ნათესავებში ჩვენი გვარის რელიკვიებს შევაგროვებ, ნახეთ, რა მუზეუმი გავაკეთო, ამოდი!

ესმა (სახლიდან გამოდის, თან მოაქვს ყავის ფინჯები) სამსახლო სად არის? უკა მოგიხარშეთ.

ხაჭმათი. როგორც უკავა?

ესმა. შავი, ჩვეულებრივი უკა.

ხაჭმათი. ერთ დროს ტალიერანმა სთქვა: „უკავა უნდა იყოს შავი როგორც დამე, ტკბილი, როგორც ცოვად, მსურვალე, როგორც სიყვარული და ძლიერი — როგორც წყველა“. ასეთია? წამოდი, მაღლა ავიდეთ.

ღანბუნება

მეორე მოქმედება

მეოთხე სურათი

ეს მოქმედება ჩვენთვის ნაცნობ გარემოში მიმდინარებს. ოსმანი და გადადა სამგზავროდ ემზადდებიან.

ოსმანი. უველაფერი ჩაღაგე? საქალაღე სად არის?

გადადა. მანქანაშია. ავადმყოფთან თუ მიგვაქვს რამე?

ოსმანი. აი, ეს ჩანათა, აიღე!

მსირხანი (სახლიდან გამოდის). ამ ბიქს არც ერთი დასვენების დღე არ ერგება?

ოსმანი. მეც ასე ვარ, დედაჩემო!

მსირხანი. უფროსობა თუ გინდა, უნდა იწვალო კიდეც, გადადა, თუ ისაუზმე, შვილო!

გადადა. (მკვიტრხლად). კი, კი, როგორ არა!

მსირხანი. ვასაგებია! აბა, სწრაფად, სახლში მშვიტი გინდა საქვს მიუქდე? შენ ამას ნუ შეტყურებ, ეგ თუ გახდება, უკეთესია.

გადადა. ერთი წუთიც არა გვაქვს მოცლა, მსირხან ბებია! ერთი წუთიც! ჭრ საავადმყოფოში უნდა მივიდეთ, მერე საოქმო კომიტეტში, საღამოს კიდეც ქალაქკომში სიტყვა უნდა თქვას.

მსირხანი. ეს რა მესმის... დიდულ! უფროსის სიტყვებს რა თუთიუღუშვით იმეორებ. თქვას სიტყვა, შენ რა გესაქმება!

გადადა. ის მესაქმება, რომ განვიცდი... ეს ხომ საერთო საქმეა.

ოსმანი. აბა, ხომ კარგი პასუხი მიიღე?

მსირხანი (გადადას). წამოდი. შეჭამე რამე, თქვენ სიტყვას ვინ მოგიგებთ.

გადადა. დმერთმანი ვისაუზმე უკვი!



ოსმანი. მიჰყე, გადადა, ხომ იცი, არაფერი გაგია! უცებ!

მსირხანი (სახლისაყენ გასძახის). ესმა, ესმა! (ესმამ გამოიხედა.) გადადა, ასაუზმე!

გადადა (ოსმანს). ახლავე მოვალ (სახლში შედის).

მსირხანი. იმ შენს მოადგილეს, რომლის სანახავადც შენ მიდიხარ, უთხარი, რომ ღვიწი სიბრძნის მტრობს.

ოსმანი. ღვიწი რა შუაშია, დედაჩემო, კუჭი სტიკა კაცს.

მსირხანი. რასაც ეგ ჭორწილებში თამაშობას ეწევა, რატომ უარესი არ სჭირს? თამაშობას თუ შეეშვება, სავადმყოფოში აღარ ექნება საქმე და თავის საქმეს შენ არა, თვითონ გააკეთებს.

ოსმანი. ახლა მურწინების საქმესაც გადაწყვედი? მსირხანი. ჩემი რჩევა აღარ გვირდება?

ოსმანი. დედა!

მსირხანი. ნუ დაგაიწყებდა, შვილო, რომ შენი სოფელი ქვეყნიერების გულია, აქ იწყება ქვეყანა და ათასი თვალი შემოგუქვით. ყოველი კაცის ბედი უნდა გაინტერესებდეს, ყოველი კაცია ქვეყანა. სხვისი ჭირი შენც უნდა გაუუხებდეს და საკუთარსაც იოლად გაიტან, სხვებს რომ სიხარულს მიანიჭებ, შენი სიხარული გაგიასკეცდება. ეს მე არ მომიგონებია, ხალხი ამბობს ასე.

ოსმანი. კარგად უთქვამს, დედაჩემო, კარგად, მაგვირნდება (გასძახის.) გადადა, რას შვრები ამდენი ხანი!

მსირხანი. ნუ დახარჩობ, ობოლი ბიჭია, გემრიელად ჭამოს.

ესმა (სახლიდან გამოდის). ნუ აჩქარებთ, ძალიან მშიერია. გუშინ ხალხის თურმე დედინაცვალი ეჩხუბა და...

მსირხანი. ვრცხვენოდეს, შენი ყველაზე ახლობელი კაცი ამ დღეშია და არც გაინტერესებს!

ოსმანი. არაფერი უთქვამს.

მსირხანი. არ გაინტერესებს და ამიტომაც არ გაიხარა.

ოსმანი. გადადასა და მის დედინაცვალზე ვიფიქრო თუ ქვეყნის საქმეზე?

მსირხანი. შენი სოფელი ეგ არი. გადადა, მისი დედინაცვალი, მისი მეზობელი ბესო, ეს გიორგი, ეს ადგური. ესენია შენი ხალხი... აი, ამ სოფლის შარავნა ბულვარი კი არ არი, მაგრამ იმ ქვეყნად მიმავალი გზაც არი, ამ გზაზე მიასვენებენ ხოლმე მიცვალებულებს.

ოსმანი. მოდი ერთი, გაყოცო დედაჩემო (მსირხანს ჰკოცნის) რას შვრება ამდენ ხანს ეს გადადა, ამოქვამა ოჯახი!

ესმა. დედინაცვალმა სახლში არ შეუშვა თურმე და მთელი ღამე მამქანაში ძძინა.

ოსმანი. ასეთი რამ ჩვენს დროშიც ხდება?

მსირხანი. შენ გგონია ჩვენს დროში არ უნდა კაცს სხვას აჯობოს? გადადას კიდევ კაცი არა მუყავს პატრონი. ჩვენთან გადმოვიყვანოთ, აქ იცხოვროს.

ესმა. ეგ აწრი მტე მტრიალედებს.

მსირხანი. კეთილი ხარ და იმიტომ. ჭერ აქ იცხოვროს, მერე კი მურწინების ხელმძღვანელობას ვთხოვოთ ერთი პატარა ოთახი მისცენ იქ, ეგერ, იმ მაღალ სახლს რომ აშენებს მუშებისათვის.

ოსმანი. ესეც ახალი ამბავი! ჩემს მძღოლს მივცე ბინა? რას ამბობთ, ეგ სახლი მურწინების საყვარელი სტუმრებისთვის შენდება.

მსირხანი. მერედა ეგ რითაა სხვებზე ნაკლები? მუყაითი ბიჭია, ერთგულად გემსახურება.

ოსმანი. მძღოლს ნუ გამიფუტებთ, არაფერი არ უთხრათ. თანაც ბინებს შე კი არ გავანაწილებ, პარტიში და ადგილკოში.

მსირხანი. შენნარ ხალხზე იტყოდა მამაშენი „უძალლო ქვეყანაში კატები მეფობენო“.

ესმა. დედა!

მსირხანი. მე მინდა, რომ ჩემი შვილი ყველაზე უკეთესი იყოს. ყველაზე უკეთესი და სამართლიანი!

გადადა. (სახლიდან გამოდის). ყველაფერი რიგზეა, დიდი მადლობა, ბებია, თქვენც დიდი მადლობა, ესმა!

მსირხანი. გაგიმარჯოს შვილო, ყური მიგდე. ჩვენ აქ ბევრი ვიმსჯელებთ, ვილაპარაკებთ, ვიყავანთ და გადავწყვიტოთ... მურწინების საცხოვრებელი სახლის დამთავრებამდე, ჩვენთან უნდა იცხოვროს.

ოსმანი. დედა!

მსირხანი. აი, ოსმანმა სთქვა, ასე აჯობებსო! მერე ცოლსაც შვრთათო, შვილებიც გაგიჩნდებათ და ვნახოთ რას იტყვის ის სულძალი შენი დედინაცვლი. რა ჰქვია სახელი?

ესმა. დაგმარა!

მსირხანი. დაგმარა! რა სახელებს არ მოიგონებენ!

გადადა. დიდი მადლობა, მაგრამ... ვერ შეგაწუხებთ...

ოსმანი. აბა, წავიდეთ, წავიდეთ... (გაღის, გადადევნო თან მიჰყვება).

ესმა. უიმე, ქვაბში წყალი ამიდულდა (გარბის) მსირხანი მარტო დარჩა. ერთხანს უხმოდ შესუქვრის მუღულის, საატკირვის სკულპტურულ გამოსახულებას.

მსირხანი. მარტო დამტოვე და ამხელა ტვირთი ამკიდე მხრებზე.

საატკირვის ხმა. შენი მხრები ამ მდინარეზე უფრო ღონიერია და ძლიერია.

მსირხანი. ძნელია ცხოვრება, საატკირვი, ძნელი, გამიჭირდა. უმცროსი ბიჭი არ გაჰყვა შენს გზას, მიწა არ უყვარს, არც ხალხს ენდობა.

საატკირვის ხმა. დარდი ნუ გაქვს. ფრთებს რომ დააგლეჯენ, კვლავ თავის კერას დაუბრუნდება.

მსირხანი. ფრთებს ვინ დააგლეჯს?

საატკირვის ხმა. ცხოვრება ისეთი ორომტრიალია, ჩემო კარგო, ისეთი, რომ... გათლის, გაშალაშინებს...

მსირხანი. ცოლს უნდა გავყაროო, დაუჩემებია. კერა გენგრევა, მოხუცო, კერა!

საატკირვის ხმა. ეს ჭარბი გაუვლის... შენ გულს ნუ ავენებ, ყველაფერი რიგზე იქნება.

მსირხანი. შენ რა გეწაღვლება...

საატკირვის ხმა. თუ ძალიან გიჭირს, იტირე და მოგეშვება. იტირე, იტირე... შე კი მუღამ შენთან ვიქნები...



მსი რ ხ ა ნ ი. (ტრემლებს იწმენდს). მადლობელი ვარ, საატკირეი, მადლობელი, როგორ მიპირს უშენოდ, რომ იცოდე, როგორ მიპირს... მადლობელი ვარ...

ს ა ა ტ კ ი რ ე ი ს ხ მ ა. მეც მადლობელი ვარ ჩემს კერძას რომ ასე უფრთხილდები.

ხ ა ჯ მ ა თ ი (სახლიდან გამოდის). ერთი რამ უნდა ვახარო, ბებო! (მიუახლოვდა, დაინახა, რომ მსირხანი ტრემლებს იწმენდს) შენ რა, ტიროდი?

მ ს ი რ ხ ა ნ ი (მხნედ). ეგ საიდან მოიტანე?

ხ ა ჯ მ ა თ ი. თვალები ჩაჭწილდებია. ისეც ბაბუს ელაპარაკებოდი? იცოდე, თუ ასე გააგრძელებ, ბიუსტს აქედან სულ წავიდებ.

მ ს ი რ ხ ა ნ ი. ვის რას უშავებს?

ხ ა ჯ მ ა თ ი. შენ!

მ ს ი რ ხ ა ნ ი. შენ ჩემი დარდი ნუ გექნება. გიჭრის ის მთხარა, რა გადაწყვიტე.

ხ ა ჯ მ ა თ ი. მოტოციკლტი უნდა ვიყიდო, მთლიანი მოტოციკლტი!

მ ს ი რ ხ ა ნ ი. ფული?

ხ ა ჯ მ ა თ ი. შენ რომ გეგონა, სათევზაოდ დადისო, მელრეობაში ვშრომობდი, კომიდეის, ხილის კრეფაში ვეჭმარებოდი. და... ერთი მაგრად უნდა გაგრილო სოფლის შარაზე იმ ჩემი მოტოციკლტით.

მ ს ი რ ხ ა ნ ი. რა მოტოციკლტის გამო ყოველდღე გული უნდა მიგდებოდეს?

ხ ა ჯ მ ა თ ი. ეგ ვითომ რატომ?

მ ს ი რ ხ ა ნ ი. ბედნიერება მაგ თქვენ აკვიტებულ „თვალუბსა“ და მოტოციკლტებში არ არის, შვილო!

ხ ა ჯ მ ა თ ი. შრომაშიო, მეტყვი ახლა.

მ ს ი რ ხ ა ნ ი. შრომის გარეშე ცხოვრებას აზრიც არა აქვს, მაგრამ შრომაზე არ არის მთავარი.

ხ ა ჯ მ ა თ ი. (თვალეები ემშაყურად მოწყურა). სიყვარული?

მ ს ი რ ხ ა ნ ი. სიყვარულიც, მაგრამ...

ხ ა ჯ მ ა თ ი. მაგრამ?... აა... გასაგებია, ესე იგი აღაშინა დაინახა სადღეისო მიზანი, იბრძოლა კიდევ ამ მიზნისათვის, მიადწია და ბედნიერია, არა?

მ ს ი რ ხ ა ნ ი. პაწია, სადღეისო მიზანი უფერული ხალხის საკადრისია. ამისთვის არ არის საჭირო დიდი და ძლიერი გრძნობებიო, ამბობდა ბაბუსაშენი. მე კიდევ ჩემი მხრიდან გეტყვი. ბედნიერება იქ არის, სადაც ნამდვილი და ძლიერი გრძნობებია.

ხ ა ჯ მ ა თ ი. ჩემი პროფესორით ლაპარაკობ. სწორედ ამას გვეუბნება ვითვის პროფესორი, სანტარესოა შენი მოსარკებები ბედნიერებაზე.

მ ს ი რ ხ ა ნ ი. თვითონ უნდა იფიქრო, ბაბუსაშენს განა ტყუილად გეუბარ.

ხ ა ჯ მ ა თ ი. მაშინ მისი სიტყვებით გეტყვი: „თუ ხე დილას დარგე, შუადღისას ჩრდილს რატომ ელოდები?“.

ე ს მ ა (სახლიდან გამოვიდა, ხაჯმათის სიტყვებს ყურით მოჰკრა) ჭერჯერობით ესეც ახლადდარგულ ხესავით არის, დედა!

ხ ა ჯ მ ა თ ი (ესმას). თქვენ როგორ გესმით ბედნიერება?

ე ს მ ა. ბედნიერება ჩრდილსა მგავს, ხან მოგახლოვდება, ხანაც — გაგირბის.

მ ს ი რ ხ ა ნ ი. შენ თვითონ მიპასუხე, შვილიშვილო, შენ როგორ გგონია? აბა, იფიქრე, იფიქრე!

ხ ა ჯ მ ა თ ი. ვფიქრობ, ბებო, ვფიქრობ, ათასი რამ მიტრიალებს თავში.

ე ს მ ა. გახსოვს, ბაბუა რომ ამბობდა? ბრძენი კაცის ათასი გადაწყვეტილებიდან ერთი უსათოდ იქნება მცდარი, ყუეუჩის ათასი განაჩენიდან კი ერთი უსათოდ ბრძნული გამოდგებაო.

მ ს ი რ ხ ა ნ ი (ხაჯმათს) მიიღე? ყოჩად, ესმა!

ხ ა ჯ მ ა თ ი. ბაბუა იმასაც ამბობდა: „შეზობელს საძირკველს თუ გამოუთბრი, შენი კედელიც ჩაიშლებაო“. ასე რომ, ბებოსთან ნუ მავუტებ, ესმა! იქნებ, ბედნიერება ლაღად ცხოვრებაშია?

მ ს ი რ ხ ა ნ ი (ესმას მიუბრუნდა). შენ როგორ გგონია?

ე ს მ ა. იქნებ ხაჯმათი მართალიც არის. როცა კაცს უველაფერი გაბოსდის და საოჯახო აურზაურიც არ უწყევწავს სულს...

მ ს ი რ ხ ა ნ ი. იქ, სადაც ცხოვრება უზრუნველი აქვთ, სადაც ყველა მამდარია, სულიერი სიცარიელეც იწყება. ეს სიცარიელე კი ყველა სიყეთის ართმევს ადამიანს.

ხ ა ჯ მ ა თ ი. აღმოსავლეთში ხომ ამბობენ, ბებო, „მტრის ავლადიდება თუ კარგად იცი, ორმოც ბრძოლაში ორმოც გამარჯვებას მოიპოვებ, ორას ბრძოლაში კი ორას ერთსაო. (ბებოს ეხვევა, აიტაცებს და კოცნის).

მ ს ი რ ხ ა ნ ი. გამიშვი, ხელიდან რომ გაგივარდე, ჩემი ძვლები მთელ ეზოს მოეფინება!

ე ს მ ა (ხაჯმათს დაეკიდა). გაუშვი, რას შვრები, ცოლაო... (იციინა, ხაჯმათი ხელში ატატებულ მსირხანს ატრიალებს, ესმა კი ხაჯმათს ებრძობება, ბოლოს წააქცია კიდევ).

ხ ა ჯ მ ა თ ი. მომერიეთ? ახლავე გარვენებთ თქვენსას! (წამოხტება და გარბის).

ე ს მ ა (მისდევს) მე კი იმას გაჩვენებ, თუ როგორ უნდა მოხტე ქალთან ჭიდაობა. (ხაჯმათს მისდევს, მაგრამ ვერ წამოეწვია, სიცოლი).

ხ ა ჯ მ ა თ ი. ვერც დამეწვიეთ. მე ვიცი, რაც არის ბედნიერება, ბედნიერება ის არი, როცა ბებია მოგდევს და ვერ გეწევა. (ერთი წუთით შედგება, რბენის მიმართულებას იცვლის, ბებიას ჩაუქროლებს, აყოცებს).

მ ს ი რ ხ ა ნ ი. მომაცილე ის აბრაგი, ესმა, რა ამბავშია! (თვალუბგაბრწყინებული, მაგრამ მოქანცული მსირხანი ხის ქვეშ ჩამოჯდა).

ე ს მ ა (მსირხანს) გული ხომ არ გაწუხებთ?

მ ს ი რ ხ ა ნ ი. ვაი, როგორ დავიღალე! მაგრად დამიღალე, მე შენ გაჩვენებ! ჩემო კარგებო, ბედნიერება ის არის, როცა ჩვენ ვინმეს ვვირდებთ, როცა შეგვიძლია გავივლოთ სხვისი გასაჭირი, როცა კაცი თავისი საქმითაა გატაცებული და არ გადაჩვეულა სიცოლის, ტირილს, კვლავ შეუძლია სიყვარული, შეუძლია სოფლდეს ის, ვინც სიძულვილის ღირსია. კარგია, როცა კაცს ძალუმს თავშეკავება, თავისი ცოლი საქმის გამოსწორება, კარგია, როცა კაცი სულ წინ, წინ, წინ მიდის და სჭერა, რომ მისი საქმე ვალაცას გამოადგება და ბოლოს, შვილებო. ბედნიერე-



ბა ის არის, რასაც ჩვენ ვერ მივალწვით, მაგრამ ვესწრათვით, მივაპობთ ამ ცხოვრების ტალღებს და ბედნიერებას ვესწრათვით.

ხაჭმათი. რა ლამაზად სთქვი, ბებო! (მსირხანს ეხვევა, ცდილობს აკოცოს).
ესმა. მოიცა!

მსირხანი. თავი დაანებე, მაკოცოს, ჩემი ბედნიერება ეს არის! (მსირხანი და ხაჭმათი ერთმანეთს ეხვევიან. კლოტონან. მანქანის ხმა. შემოდის მხიარული დადალი).

დადალი. მივესალმები ყველას, შეგიძლიათ მომილოცოთ! დღეს ჩემსავით ბედნიერი არავინ არის (კრიშკოთან მღვარ მანქანაზე მიათითა).

ხაჭმათი (გაოცებული). ვისია?
მსირხანი. ეგ საიდან იყილდა, შვილო, მაგასადა აქვს ფული!

დადალი. რა მქონდა, მაგრამ გამიჩინდა! შეხედეთ, რა ლამაზია!

ხაჭმათი. მე მოტოციკლეტზე ვოცნებობდი და ბიძაჩემმა მანქანა დაირტყა! (მანქანისაკენ გაიქცა).

მსირხანი. აბა, რას ხუმრობ, შვილო, ვისია ეგ მანქანა?

დადალი. ჩემი!

მსირხანი. ცოლისთვის კაბა ღერ გიყიდინა და მანქანა საიდან, შვილო! ფული ვისგან ისეხე? ან იქნებ, სახლი...

დადალი. აბა, რას ამბობ, დედაჩემო, მანქანა ლატარიაში მოვიტე.

მსირხანი (უნდობლად). მაგას შემნახველ სალაროში შევაშორებთ. (უცებ ადგილიდან წამოხტა) ისე მატყუებ?

ესმა. დამწვიდდით, დედა, თქვენი ნერვიულობა არ შეიძლება (მანქანის სირენის ხმა).

მსირხანი. პირდაპირ მოასუსტე — საიდან გაჩნდა ეს მანქანა (მრისხანედ შეკუთრებს შვილს).

დადალი. (იხტიზარგატყვილი) რამდენჯერ უნდა გითხრათ...

მსირხანი (მტკიცედ). ერთხელ გვითხარი და სიმატოლე!

დადალი. აბა... რა ვიცო... სამსალს... სამსალის.. (არ იცის რა სთქვას) სამსალმა ლატარეის ბილეთი მარუჯა და მოვიტე.

ესმა. სამსალმა ბილეთი გაჩუქა და მოვიტე
დუმილი.

მსირხანი. იტყუები, დადალ, სამსალს არასოდეს არავისთვის არაფერი უჩუქენია... არასოდეს... ეგ ისეთი მუნჯია, სულ უკან-უკან იურტება, ხომ არაფერი დამვარდაო და შენ რას გაჩუქებდა! ბილეთის ნომერი მითხარი, სოხუმში ჩავალ, იქ გავიგებ ყველაფერს.

დადალი. მოიცა, დედა... (ესმასზე მიათითა.) შენა და აი, ამან სულ ამირით გონება... ისე მინდოდა მანქანა, ისე მიხაროდა... ამ დღეს ვნატრობდი, როდის იქნება, საჭეს მივუჯდები და გავაქროლებ მეთქი. ესმა. მამის ქონების ხარჯზე? იმ ძვირფასი რელიქვიის ხარჯზე? სირცხვილი. სირცხვილი... შენს მაგიერ მე მრცხვენია.

მსირხანი. (გაოცებული). რა სთქვი, შვილო?
დადალი (ესმას). მოკეტე, მოკეტე-თორემ... რა თქვენი საქმეა, ვიყიდე და მორჩა!

დაბნელება.

იგივე დეკორაცია. სამსალი და დადალი ლუღის ხის ქვეშ სხდან.

სამსალი. ყველაფერი გასაგებია. სამსალმა მასესხა-თქო, თქი?!

დადალი. დიდი ალიაქოთია ატებილი. ესმა პროკურორით მიუტრებს, დედაჩემი ერთ ამბავშია. იფიქრე, სამსალ, იფიქრე, საიდან უნდა შეყავდეს მე მანქანა?

სამსალი. სამსალმა მარუჯა-თქო, გეთქვა.

დადალი. სიცოლით დაიხოცებოდნენ!

სამსალი. აი, როგორი აზრის არიან ამ სახლში ჩემზე.

დადალი. ეს სახლი რად გინდა. მთელმა სოფელმა იცის, რომ ნაკელს არავის არუქებ უბრალოდ. ნე ასე მგონია, რომ ეგ ხაჭმალი ოცდაათი ათასი მაინც ღირს.

სამსალი (იციინს). ოცდაათს ასი არ სჭობია? ასი გეთქვა!

დადალი. სიტყვას ბანზე ნუ მიგდებ. ბრილიანტებით მოფენილი მისი სახელური ღირს ოცი ათასი, ქამარი, მისი შორთულობა? რამდენი ოქროა ზედა! არა, სამსალ, მომატყუე! ეს კონსერვის ქილა, „იუჯულს“ რომ ეძახიან, ძალიან შემომაჩინე.

სამსალი. ისე ლაპარაკობ, თითქოს ძალიან იცოდე ძველი ნივთების ფასი!

დადალი. მე ის ვიცი, რომ სარგებლის გარეშე ერთ ნაბიჯსაც კი არ გადადგამდი.

სამსალი. შენ მეზარალებოდი, ასეთი ლამაზი ხარ, წარმოსადგენ და ყოველ დილას ფეხით მიბლაყუნობდი ქალაქისკენ, ან სამარშრუტო ავტობუსს ელოდებოდი და შვგ იტყუებოდი. ყველას უთხარი, რომ სამსალმა მარუჯა-თქო. ბოლოს და ბოლოს ხომ მაქვს უფლება, ვისაც რა მინდა, ის ვაჩუქო. ბავშვობის მეგობრები ვართ, სკოლაშიც ერთად ვიყავით.

დადალი. მერედა, ვინ დამიჭერებს? მითხარი, რამდენი დავჯრა ამ საქმეში?

სამსალი. შენ შენი მიიღე? მიიღე. მაშ, რაღა გინდა? რაღას ლაქლაქებ?

დადალი. შემუტრები კიდევ? მე ხომ ყოველ წუთს შემძლია მუქუ მოვნახო და გავიგო რა გადაიხადა. გიჯობს, შენ თვითონ მიხსრა.

სამსალი. მუტუ კი არა, თუ გინდა, ბაბუაჩემ-კარანტუხა ამოთხარე საფლავიდან! აწი მაინც ვისწაველი ჭკუას, ეგეთ ხალხთან საქმე არ უნდა დავიჭრო! ურბინად „იუჯულზე“ გადავსვი და რაკეტა არ მომიხდომია? მე ახლა წავალ, შენ კი ინას კბილი დაეჭირე, თორემ დონარასაც აქ მოგიყვან და დავისევამ, მერე ვნახოთ რა ბიჭი იქნები! კაცი გავხადე და ასე მელაპარაკები? (წამოღდა, გასასვლელისაკენ გეუმართა, შეჩერდა, გიბიდან ფულს რამდენიმე შეკვრა ამოიღო და დადალს გაუწოდა.) დაიჭი, კარგი კონტრემი იყიდე. მაგ მანქანას კონტრემიც ლამაზი უნდა! მზის სთვალელებიც იყიდე, არ დაგავიწყდეს. აი, მაშინ იქნება ნადი კაიში! წავიდა.

დადალი (შურტაცხუფილი). სინდისი სულ დაქარგე? ან ის მომეცი, რაც მეყუთუნის, ან ხანჯალი დამიბრუნე. გაიგე?



სამსახლი. რა ხანჭალი, რის ხანჭალი! რა მოგიცია, რომ დაბრუნებას მთხოვ? ვინა გუავს მოწმე? შენ ჩემთვის არაფერი არ მოგიცია! შორჩა? ასე! ახლა ის მოთხარით, დადალ ბატონო, ეგ მანქანა საიდანა გუავთ? რომელი შემოსავლით შეიძინეთ? ბანკოში მოიგეთ, თუ თქვენმა ძმამ, საბჭოთა მეთურნიების დირექტორმა სახელმწიფოს ფულებით გიყიდათ? ის დროა, ობიექტმა შეისწავლოს ეს საკითხი. მე წავიდე და კარგად იფიქრე, დადალ! (ჩქარი ნაბიჯით გადის).

დადალი. რა შარში გამხვია, რა არამზადა ყოფილა!

მანქანის ხმა. კოშკართან მანქანა გაჩერდა. ეზოში გადი ჩანთით ხელში შემოდის გადადა.

გადადა. სალამი! ხაჭმათი სად არის, ხომ არ იცი?

დადალი. მადლა!

გადადა (გასძახის) ხაჭმათ! ხაჭმათ!

ხაჭმათი (აივანზე გამოდის). რა ამბავია!

გადადა. ჩამოდე, ნახე, რა მოგიტანე!

ხაჭმათი (ციბეს ჩამოიბუნეს). რა არის, ეს, გადადა!

გადადა. დიდი ავლადილება! ბაბუაშენის დასთან ჩავედი სოფელში, აი, რამდენი ძველებური ნივთი მომცა.

ხაჭმათი. შეხედე, ძია დადალ, რამდენი რამ მოიტანა გადადამ ჩვენი საოჯახო მუზეუმისათვის. (ჩანთაში ნივთებს ათვალიერებს). ნახეთ რამდენი რამ არის. არა ძმო, ერთი კარგად უნდა ჩაგპროშო! გადადა. რა? ჩაპროშნა რა არის?

ხაჭმათი (გადადას ჰკოცნის) აი, ეს არის ჩაპროშნა. (სახლისკენ გასძახის). ბებო, სადა ხარ? აქეთ მოდი, ჩქარა! ნახე, რამდენი რამ შეემატა ჩვენს მუზეუმს.

მსირხანი (სახლიდან გამოდის, ხელში საცერი უჭირავს). რა იყო, ბიჭო, რა დამდურდულივით ყვირილი!

ხაჭმათი. მოდი, მოდი და ნახე რამდენი რამ მოგიტანა გადადამ. შამიდა კაპირხანს გამოუგზავნია ეს ყველაფერი. (ჩანთიდან ბლახზე გადმოჰყრის გადადას მოტანილს. ყველანი ათვალიერებენ, ხაჭმათი რამდენიმე ფოტოსურათს აიღებს.) ეს ხომ ჩვენი პაპისპაპა შმაფია, ეს კიდევ მისი შამა... რა ერქვა? ჰო... გარუაშუე! ეს ვინ არი, ბებო?

მსირხანი (ფოტოსურათს დიღხანს ათვალიერებს). დიდუში! საცოდავი კურშნა, რა ხანია ადარ არის... წავიდა! ეს შენი ბებიის ბებიაა, შვილო! რა ღამაში ქალი იყო!

ხაჭმათი (კიდევ ერთი ფოტო აიღო). ეს ჭიგითი ვინ არის?

მსირხანი. აბა, აქეთ მომეცი! (ფოტოს ათვალიერებს). ოო... კაცი ვიყავი და თავზე ქული მებურაო, ამან უნდა თქვას! იცი რა ბიჭი იყო? არწივით მჭერა ჰქონდა. ეს რომ ქალს შეხედედა... (პაუზა)

ხაჭმათი. შა? სქვი ბებო — სიამოვნებით გული მისდიოდათ?

მსირხანი. შენ ასეთი რამეები საიდან იცი, ბიჭო!

ხაჭმათი (გადადას თვალი ჩაუკრა). მე უნდა იცი წლისა ვარ, ბებო!

გადადა. კორწოლის დროც დადგა! მსირხანი. ცოლს გაჩვენებთ მე თქვენ, რა დროს ცოლი!

გადადა. ჩემს ოთახს ვუთმობ! მსირხანი. სად გაქვს ოთახი, შე საცოდავო! გადადა (სახეიმოდ) უნდა გაცნობოთ, პატრიცე-მულო მსირხანს, რომ... (ჭიბიდან ქალადი ამოიღო, გაუწროდა) დღეს ორდენი მივიღე.

მსირხანი (სიბარტულით). ძალიან კარგი, შვილო, მომილოცავს.

ხაჭმათი. ერთხელაც უნდა ჩაგპროშინო, გადადა! (კოცნის).

მსირხანი. მადლობა ღმერთს! ტუულიად კი არ ამბობს ხალხი, „ობლის კვერი ცხვა, ცხვა და მაინც გამოცხვავი“, ერთი აქეთ მოდი. (გადადა მიუახლოვდება, მსირხანი ვადაიბრუნება რომ აკოცოს, ამ დროს ხაჭმათი მათს შუა ჩადგება და თავის ლოყას მიუშვერს მსირხანს) იქით გაიწი, ბიჭო! მომცილდე. (გადადას) ახლა კი დროა ცოლიც შეირთო! კერა უნდა შექმნა. დედაშენიც გაიხარებს იმ ქვეყნად. საფლავშიც გაიგებეს ჩემი შვილი გაბედნიერდაო.

გადადა. შევედები შევასრულო ეგ სურვილი! მსირხანი. შენ თავმდაბალი და გონიერი ბიჭი ხარ, ოჯახს კარგად მოუვლი, დროზე მოციდე ოჯახს, შვილო, დროზე!

გადადა. ადრე არ არი?

ხაჭმათი. თურმე ბაბუაჩემი ამბობდა: ადრე ადგები, საქმეს დროზე ეწყევიო, ადრე დათხავ, ოჯახს სარჩოს გაუჩერო, ასე რომ თუ ადრე შეირთავ ცოლს, (ცხერი ღმილით შეკუყრებს ყველას) ტიტლიკან ბიჭებს ადრე გააჩენ!

მსირხანი. აბა, ახლა კი სუფრას შემოყვხნდეთ! გადადა. მადლობელი ვარ, მაგრამ უნდა გავიკეთო. ოსმან სააკირევიჩი მელიოდა. წახული არ მეგონო, რომ აქ გაჩნდიო, მითხრა. საღამოს შემოვივლი. (გასასვლელისკენ გადის).

მსირხანი. ურთი წუთიც მომიცადე, შვილო. (გაღის).

ხაჭმათი (ხმადაბლა). რაც მთავარია, ოთახი არის, თორემ გოგოებთან ქუჩაში დგომა ყელში ამოვივლია.

გადადა. არაფერი გამოვა, (ხმადაბლა, ისე რომ დადალმა არ გაიგოს) ცოლი მომიყავს.

ხაჭმათი. ვინა?

გადადა. ექთანე კაალა. იცნობ?

ხაჭმათი. კარგი ვინმეა!

მსირხანი (სახლიდან გამოდის, გადადას ქალადი გახვეულ ფულს გაუწვდის). აი, ამ ფულიო საწლო და ლოგინი იყიდე ახალი ოჯახისათვის.

გადადა (თავს უხერხულად გრძნობს). „არა...“ არ შემიძლია...

მსირხანი. აიღე, რომ გეუბნებიან, აიღე! (ფულს ჭიბუში ჩაუჩურთავს).

ხაჭმათი (ჭიბიდან ფულს ამოიღებს). ამით კი, რაც ძალიან გინდოდას, ის იყიდე! იქნება, სულაც ბავშვის საწოლი იყიდო, მაღე დაკვირდება! (შანაც ჭიბუში ჩაუჩურთავს ფულს).

გადადა. ამ ფულს ვალად არ დავიტოვებ. რამდენ სიკეთეს მტკივნეობთ, მსირხან ბებია... სულ დედარჩემს მაგონებთ სოფელს..

მსირხანი. ადამიანებს ერთმანეთი უნდა უყვარდეთ, შვილო, პატივს უნდა სცემდნენ ერთმანეთს, სხვანაირად არ შეიძლება ცხოვრება. ახლა კი წადი, შვილო, წადა, საქმეს მიხედ!

გადადა. გავიქცი! (გარბის. მოსიმის მანქანის ძრავის ჩართვას ხმა. ხაჭმათი გადადის მიერ მოტანილ ნივთებს ათვალეერებს).

მსირხანი. დღერთმა სიკეთე მისცეს (დადალს ნიუხარხვლავდა). შენ გაუთების მეთი არაფერი გინდა? ზედაც არ შეხედე იმ ბიჭს, მანქანის გარდა არავის არ უყურებ.

დადალი. რა უყურება გინდათ, ავად ხომ არა ხართ?

ხაჭმათი (რადაც ქალღლები ამოიღო ჩანთიდან). ამას შეხედე ბებო, ეს ხომ აფხაზთა ასეულის მეთაურის, კორნეტ ლაქერბაის ფოტოებია! რა მუწუეში გამოვვივა!

მსირხანი. კარგია, რომ წარსული გაინტერესების. შვილო, ნაგრამ აი, ბიძაშენს რამ არც გუშინდელი დღე უნდა. არც დედვანდელი და არც ხვალრდელი, ეს ძალიან ცუდია.

დადალი. თავი დამანებე, დედაჩემო!

მსირხანი. ნუ ყვირი!

ხაჭმათი. (პაუზის შემდეგ). გაყოცებ და წავალ, ბებო! (ფოტოები, ქალღლები, კვლავ ჩანთში ჩაპყროს და მელა ადის).

მსირხანი. ხედავ, რა დღეში ხარ! ბავშვებიც თავს გარიდებენ.

დადალი. ბავშვები, არა! რა არის ეს, რა ხდება — ახლის ყიდვის თავი არა გაქვთ და ძველმანებით გაავსეთ სახლი, ვერ გაგივლია ცაცხ. დამიწყეს აქ მუწუეშობანა ის სულელია და გასაგებია, თავში ქარი უქრის, შენ? შენ ხომ კუალამჭდარი ქალი ხარ, ხომ ხედავ, საით მიდის უვალაფერი. წესიერი ცაცი ვერ შემომიყვანია სახლში, მრცხვენია.

მსირხანი (ხმდაბლა, მრისხანედ). შენი წარსულისა გრცხვენია? მამის, ბაბუის... მისი წინაპრებისა გრცხვენია? იმათი გრცხვენია, ვინც სიციცხლე გარჩუქა? ასე რატომ დარუფდი და დაბრმავდი, დადალი! მამა ამბობდა, რომ თავისი წარსული მხოლოდ სულით ავადმყოფებს არ აინტერესებთო! იქნებ, შენც ავად ხარ, უკვე, შვილო? იქნებ, მოხედვა გინდა?

დადალი. მორჩი ახლა რად გინდა ეს ნერვიული ლაპარაკი.

მსირხანი. მე ნერვიული არა ვარ, შვილო, პირდაპირი ქალი ვარ და ლაპარაკიც გულახდილი ვიცი. იმდენი ხანი ვიცხოვრე ამქვეყნად, რომ მაქვს გულახდილად ლაპარაკის უფლება! მე არ მინდა, ამქვეყნიდან უკვალოდ გაქრე... სულ ვცდილობ ცხოვრების ნაპერწყალი გავადვივო შენს სულში, შენ კი ხაჭმათს დისციინი, მის ალალ ფიქრებს და ზრახვებს ამასხარავებ.

დადალი. აბა, რასა შვავს საქმე, რასაც აკეთებ. მსირხანი (ცხარედ). კარგ საქმეს აკეთებს და

მეც მივეშველები, სანამ პირში სული მიდგას. აღარ ვიქნები მე ამქვეყნად, აღარ იქნები შენ, მაგრამ ჩვენი შვილები, შვილთაშვილები, იამაყებენ იმით, რომ ასეთი წინაპრები ჰყავდათ, დიახ, ასეა, რატომ ილიმები? აი, ეს საოქაზო მუწუეში იქნება მათთვის სიამაყის მომგვრელი. ეცოდინებთ, რომ ჩვენ პატიოსნად და სუფთად გავლიეთ ეს წუთისოფელი.

დადალი. თვითპროსაგანდაც ეგ და მეთი არაფერი!

მსირხანი. ეს რა უკუღმართ სიტყვებს ამბობს საოქაზო მუწუეში ახალგაზრდების მორალური აღზრდის საკითხია. ეს მუწუეში ჩვენს შთამომავლობას ერთმანეთს შეაუვარებს, წინაპრების ხსოვნას გაუფრთხილდება, გასაგებია? ვისაც წინაპარი არ ახსოვს, კაცადაც არ ვარგა!

დადალი. ფეხბრუნად მკიდა, რას იტყვის ჩემზე შთამომავლობა! კაცმა თავისი ცხოვრება უნდა გაატაროს ღალად, დღეს უნდა იცხოვროს და არა ხვალ, რა ვიცი მე, რა იქნება ხვალ, მომავალთან ჩვენ რა ხელი გვაქვს, დედა! ეს მუწუეში, ფოტოებზე გამოსახული მომღიმარი სახის ადამიანები, ნერვებს მიშლიან!

მსირხანი. ეს იმითომ, რომ არც დედა გიუვარს, არც მამა და არც ცოლი. აი, ამითომ ამ ოჯახში არაფერი გვსაქმება, არაფერი! (ეს რეალიცა თითქმის ყვირილით წარმოსთქვა. სახლიდან გამორბიან ესმა და ხაჭმათი).

ესმა. რა მოხდა?

მსირხანი. ეს ჩვენი ოჯახის მტერია, ამას ჩვენ არ ვუყვარვართ. ეს... ეს (ღონეწართმეული დევნა სკამზე)

ესმა. (მსირხანს მიეშველა). დამშვიდდით, გთხოვთ... ხომ იცით, რომ არ შეიძლება თქვენი ნერვიულობა. (დადალს). ასეთი უგულლო როგორა ხარ, მშობელი დედაც არ გებრალბა.

დადალი. მოკეტე, თორემ...

ესმა. მორჩა, აღარ შემიძლია მტერი, აივსო მოთმინების ფიქრია! ბოლოს და ბოლოს ხომ უნდა თქვა რა გინდა! (პაუზა). სახლში შევიდეთ, დედა, ცოტა ხნით დაწვიეთ. (მსირხანი სახლში შექყავს).

დადალი. ამ სახლში სულ გიყები არიან. რას არ აკეთებენ, რას არ მიეღებ-მოედიებიან, ერთ მლიქვნელს ბინა მიაართებს, ფულიც კი ჩაუჭიბებს, რამერამები იუიდეო, მეორეს საავადმყოფოში რადაც ბალახ-ბულახს უზღდავენ, უჩვეულო წამალიაო, ხან ქორწილში მირბიან და უზარმაზარი ტახტი შიკვთ საჩუქრად, ხანც გასვენებაში ჩემხელა გვირგვინს მიათრევენ, ხან იცინიან, ხანაც — ტირიან, მთელი დღე რადაცას ჩალიჩობენ, არ ისვენებენ, ეს ხომ ცხოვრება არ არის, ეს კარუსელაა.

ხაჭმათი (ხმადაბლა). მე მინდა ორიოდ სიტყვა გითხრათ, მია დადალ და მომისმინეთ. აი, მაგ კარუსელის გარეშე თავად ცხოვრებაც არ არსებობს. ბედნიერება ისიც არის, როცა მოყვასზე ფიქრებ და ზრუნავ.

დადალი. მომწყდი თავიდან! ახლა შენც დამიწყე ჭუკის სწავლება? არ გამიქირა საქმე ამ თავის სა-მუწუეში მოწყნებით და თავის ქალებით?



ხაჭმათი. (თანაგრძნობით). მე ხომ მიყვარდი შენ, ძია დადალ, სტუდენტი რომ იყავი, მოუთმენლად ველოდი, როდის დაბრუნდებოდა-ტო, როგორ მიყვარდა შენთან საუბარი, ახლა კი გამოვიცვალე.

დადალი. (ყვირის) მომწუხარ-მეთქი თავიდან, ვის ვუთხარი მე!

ხაჭმათი (ციუტად). მერე რა, იყვირე, მე მაინც მიყვარხარ, ჩემი ბავშვური შობებულებები უფრო ძლიერია, ვიდრე ეგ შენი ყვირილი. ერთ რამეს კი დაბეჭითებით გზოვ: ბებოს ნუ უყვირი. ბებია არ იმსახურებს ასეთ მიმართვას, (სახლიდან გამოდის ესმა) მთელი ოჯახი მის კისერზეა, ამას ნუ დაიფრუებ, ძია დადალ! (ჩქარი ნაბიჯით აირბენს კიბეს და შედის ოთახში).

ესმა. შენს ბოღმას მაგ ბიჭზე ნუ გადმოაწებებ. ეგ ერთი დარჩა, ვისთანაც არ გიჩხუბნია და...

დადალი (აწყვეტილებს). შენც ჭკუას მსწავლი?

ესმა (დაბეჭითებით ჩასცქერის თვალებში). ჩვენ უნდა გადავწყვიტოთ, თუ როგორ ვიცხოვროთ მომავალში.

დადალი. როგორც გინებოს, ისე იცხოვრე, ვინ გაკავებს? ოღონდ მე შემეშვი და რაც გინდა, ის ჰქენი!

ესმა. ასე რამ დაგქანცა, დადალ! რა საფიქრალი გაქვს ასეთი, რა საქმეები!

დადალი. შეგიძლია დედაშენთან დაბრუნდე! მე კი ჩემს გემოზე ვიცხოვრებ და არა ისე, როგორც შენ და სხვებს სურთ.

ესმა. (დაიბნა). ეს... ეს რას ნიშნავს? ესე იგი აღარ იტყვარავრა?

დადალი. ყველაფერი ახალგაზრდობის შეცდომები იყო, გამიარა.

ესმა. განა შენ არ მიმტოციებდი, მიყვარხარო?

დადალი. ჰო, მაგრამ აღარაფერი აღარ მინდა.

ესმა. ყველაფერი გასაგებია. კისერზე არ ჩამოგვიკიდები, არც ემპიანობის სცენებს მოგიწუხო ისე, როგორც ის ქალი... ცცხლოვით რომ გეშინია.

დადალი. ტყუილია, ჩვეულებრივი ქორეზია.

ესმა. მე ყველაფერი ვიცო, დადალ, ისიც ვიცო, რომ იმასთან ბედნიერი არ იქნები. (პაუზა) მანქანის ფული საიდან მოიტანე?

დადალი. ნუ გეშინია, მამაშენისთვის არ გამომირთმევია.

ესმა. მე უნდა ვიცოდე, საიდან გაჩნდა ეს მანქანა!

დადალი (გაოცებული). ხმას რატომ აუწიე? ვის უბედვრად ასე ლაპარაკს.

ესმა. ჩემს უგზო-უყვლო ქმარს, მეყო, დიდხანს ვითმინე.

დადალი. აბა, ახლავე მოცუტე!

ესმა. ამ საქმეში სამსალის ხელი ურევია. ამჯერად ვინ გააუტრთო?

დადალი. მინდოდა და ვიუდე, რა შენი საქმეა? აივანზე გამოიბნის შემოფოთებული ხაჭმათი, თითქოს ცრემლიც კი სდის.

ხაჭმათი. ბებო! ბებია, სად ხარ, ბებია! (ესმა დაიწინა). ესმა, მიშველე, ვილაყამ გაგვქურდა! (კიბეზე ჩამოიბნის).

ესმა. რა მოხდა? რა ამბავია?

მისიხანი სამზარეულოდან გამოდის.

ხაჭმათი (ესმას ხელი ჩაალო). გაგვქურდებს, კარდაში ისე კარგად შევიხახე, რომ უცხო თვალი იოლად ვერ მისწვდებოდა. სულ იქ იყო, ვამოწმებდი ხოლმე... ეს ერთი კვირა არ შემომოწმებია... როგორ მიხაროდა, ჩვენს მუზეუმში გამოვიტან-მეთქი, რა ქენა? რა გვეშველება?

მისიხანი. კაცს ცრემლი არ უხდება, შეილო, ამისენი რა დაქარგე, გამაგებინე!

ხაჭმათი. კარადიდან ჩვენი ძვირფასეულობანი... ბაბუას განძი ხომ არ აგლია, ბებო! ჩვენ ხომ იქ ვინახავდით, როგორ ვუფრთხილდებოდით, მივედი და...

ესმა. ქამარ-ხანჭალი გაქრა, ხომ!

მისიხანი. აბა, რას ამბობ, ესმა, იმ ქამარ-ხანჭალს ხელს ვინ მოჰკიდებდა! (ხაჭმათს) ალბათ, კარგად არ ეძებე, შეილო!

ხაჭმათი. როგორ არა, არცერთი კუნწული არ დამიტოვებია!

მისიხანი. არა, შეილო, ჩემი ოჯახიდან მაგას არავინ არ გატანდა.

ესმა. დადალ, სად არის საოჯახო რელიკვია? ის ვეცხლიას ხანჭალი ჩვენი არ არის, იგი შთამომავლობას ეკუთვნის!

მეექვსე სურათი

იგივე დეკორაცია. მისიხანი ქმრის პორტრეტის წინ დგას.

მისიხანი. რაო, მოხუცო, ასე რად ქირქილებ? შენ რა გენაღვლება. არაფრად არ გაინტერესებს, რა ხდება ქვეყანაზე. არუღია ქვეყანა, საატკირეი, არეული! ხიქვას ბიჭი ციხეში ჩასვეს და მერე იცი რატომ? მებრუნეობის ტრაქტორი ნაწილ-ნაწილ დაუშლია და გაუყიდათ თურმე. ჩიხინის გოგო გათხოვდა. ახლა სხვანივად იციან გათხოვება თურმე. წაუღენ გოგო და ბიჭი სადაც, ერთი კვირა არ გამოჩნდებიან, გოგოზე იტყვიან გაიპარაო და ეს არის გათხოვება! იცი ვის გაყვა? გრატონის ბიჭს! აი, იმას, პომიდორივით რომ ჰქონდა ტურები და მსუქან-მსუქანი რომ იყო. ფერმის გამგეა ახლა. დარჩევას შეილიშვილმა მამხედრო აკადემია დაამთავრა და ლეიტენანტი გახდა, ყოჩაღ! ვინ იფიქრებდა, რომ ყრუსა და მუნჯს ასეთი ბიჭი გაუჩნდებოდა, კიდევ ერთი ახალი ამბავი უნდა გოთხრა: ჩვენმა მეზობელმა მისამ ლატარიაში „საპორთეცი“ მოიგო, გახარებულია მისამ მებრუნეობის სასაღილოში ხუთი ბოთლი არაუი მოატანინა და ხალხიც შეიპატრევა, საიდანღაც ის წყუელი სამსალი გამოჩნდა. დაჯდა, დალია, ჩახეხია ამ ჩვენს მისას თურმე, ჩაყოცნა და ლატარეის ბილეთიც ამოაცალა. იმის სანაცვლოდ თავისი ბილეთი ჩაუღო ჭიბუში. ეს ამბავი ვერაფერ შენიშნა, ოლიციანტის გარდა. სამსალმა ის ბილეთი გაუიდა და ფული ჭიბუში ჩაიღო. ერთი კვირის მერე ეს შტერი მისა სოხუში წავიდა, რომ „საპორთეცი“ გამოეყვანა, შევიდა შემხახელ საღაროში, მოღარეს ბილეთი გაუწოდა და ეციობება, მანქანას როდის გავიყვანო. მოღარემ ახლავე გავსიწავტო, გავიდა მეორე ოთახში და ხუთ წუთში დაბრუნებული მისას ეუბნება. აი, იღბალი ეს არის, კაცე მთ კამიკანი ბილეთით აუღოლგას! იგებსო. რა „უოლგა“, რის „უო-

ლგა", მე „ზაპოროჟცი“ მოვივეო, ატუდა თურმე მისა. „არაო, უფხრა გოაცუბულმა მოლარემ, თქვენ „ელოჯი“ მოვივეო. ერთი სიტყუთ, დახვირობს მისა იმ „ელოჯი“ და არც უკ იცის, ვინ აწია ბედს, სამსლი კი თმს იაღერს, შავგამ რა კქნას, თვითონ ხომ ვერ გასცემს თავს. კიდევ იტყვიან ქუეყანდ საპრათლო არ არისო? ანა, სხვის კონენაზე რომ თაღს დაიჭერ, საუთარისაც დაქარგავ.

ხაჭმათი (სახლიდან გამოჩბის). ვის ეხასებო, ბებიაჩემო?

მსირხანი. მე ვისთან უნდა ვილაპარაკო, ხაჭმათენს ეხასებებო, შვილო. დავდგები აქ, გადაეშული გულს და უთუთ ვგრძობ თავს.

ხაჭმათი. თავი ანებე, მაგ ლაპარაკებს, ბებო! მსირხანი, ბორემ გავიფიქრებო?

ხაჭმათი (პირზე ხელი დაფარა). ანა, ასეთ რა-მეს როგორ ამბობ? ის სქნობა, სხვა რამეზე ვილაპარაკეთ. გავიფიქრე, სადღე არის ხანჭალი — სამსლს წაუღია.

მსირხანი. ვინა სიტყვა?

ხაჭმათი. არ გაგამხელ-მეთუი დავსარდი, მაგ-რამ შენ როგორ დაგიშლი. ენამა მიიხრა.

მსირხანი. სირცხვილო, სირცხვილო!

ხაჭმათი. მე ახლა წაუღ, ბებო, და ვიდრე ხანჭალს არ მოვტან, ვერ მოვიხვენიბ.

მსირხანი. კუთით მოიქცე, შვილო! კარგად გოივ, უყველფერი, იქნებ, ახე არ არის?

ხაჭმათი. ისამსლს დედღმა მიპყიდა ხანჭალი (გაჩბის).

მსირხანი. სამსლს დადღმა მიპყიდა? რატომ მიწა არ გამოხდებდა და შოგ არ ჩამიტანს. საუთარი წარსლივი გაივად? მაისი ხნობა არ ისურვა?

ქიშკართან მანქანა გაჩერდა. შუმოდის გაღადა.

გაღადა. მოგილოცეთ, ბებო!

მსირხანი. (მწარე ფიქრებში ჩაფულული) რა მოხდა, გადაღა?

გაღადა. ოსმან საატკირევიჩი დღეს რაიკომის მდივნად აირჩიეს.

მსირხანი. (ფიქრებიდან ვერ გამოჩკვეულა). რად აირჩიეს?

გაღადა. რაიკომის მდივნად.

მსირხანი. თუ შენ მართლს ამბობ, ეს კარგი კი არა, ცუდი ამბავია!

გაღადა. (გაოცებული). თქვენი შვილი რაიკომის მდივნად აირჩიეს და ცუდი ამბავა?

მსირხანი. ცუდია, ცუდი! როგორ შეწყენა (ღონეგამოცდილი დღეშა სკამზე).

გაღადა. მგონი, ვერ გამოვეთ მსირხანს ბებია. ოსმან საატკირევიჩი უკვე მურერეობას კი არა, რაიონის უხლმდევანულებს, და რაც ჩემთვის მინშენდოვანა, პერსონალური „გაზ-24“ მოემსახურება, ვიპაროდეთ, მსირხანს ბებია, ვიპაროდეთ!

მსირხანი. იცი რა ძენლია მაგ სიმალლიდან ჩამოვარდნა?

გაღადა. ოსმან საატკირევიჩი ის კაცი არ არის, რომ ჩამოვარდეს.

მსირხანი. აი, მაგ ადგილზე რომ კაცი იყო, იმას რა ეტყვა?

გაღადა. მანდა ხარხაშანოვიჩი, მაგრამ ის მაგ ადგილისთვის შეუფერებელი აღმოჩნდა.

მსირხანი. ადრე, როცა დანიშნეს, იმასაც ძალიან აქებდენ, გავა დრო და ჩენს შოლუცე იტყვიან, მაგ ადგილისთვის შეუფერებელი. მე, კი ერთი რამ მინდა — ხალხს უყარებენ ჩემი შვილი.

გაღადა (პორტრეტს ეახლოვდება). მე გამოვივინა: თურმე ბაბუა ამბობდა „ხალხს ის უყარის, ვისაც ხალხი უყვარს“.

მსირხანი. ადრეა ჭერ მაისთვის ამხლა საქმე, ადრე... რომ ვერ გაუძლოს ამხელა სიმძიმეს და დაიხოკოს...

გაღადა. თქვენი შვილი მუხაზე ძლიერია, ქალბატონო მსირხან და ბევრ ქარიშხალს გაუძლებს. (ქიშკართან მანქანა გაჩერდა, ენოში დადალი შემოდის) მე გავიქციე, მერქარებმა!

დადალი. რამ გაგიბრწყინა ბიჭო სახე, ასეთი რა განძი იპოვე?

გაღადა. საღამოს შეგძლია მიულოცო — შენი ძმა დააწინაურეს.

დადალი. შერე რა მოხდა!

გაღადა. როგორ რა მოხდა, კაცი წინ წაიდა! დადალი. წინ ის მიდის, ვისაც ფული აქვს, ფული თუ არის, მძაკაცო არის, მეგობარო, დანარჩენი უყველფერი ბიოთრობა, ვასაგებია?

გაღადა. არა არ არის ვასაგები! მე არ მესმის თქვენი ფილოსოფია. არც ფული მაქვს და არც დედი მძაკაცები მუყანა. მაღლა, მაგრამ ბინა მაინც მომიტეს, ავეჩის შექნაშოც დამებხრენ.

დადალი. ეს იზიბო, რომ ობოლო ხარ, ჩვენში ობოლებს ეთამაშებიან, თითქოს ასეთი იყოს ცხოვრება საერთოდ.

მსირხანი. ენას კიბილი დააქირა!

გაღადა. თქვენ წუ განაწინდებობო, პატვიკმულო მსირხან, მაისი სიტყუებს მე ურარდებლას არ ეპაქედ; ცხოვრებში ბევრი რამ არ გამოვივდა და... (დადალს) მურერეობის დირექტორად მურტა ბაკოვიჩი დანიშნეს, ასე რომ ავრონობის ავტოლი გათავისუფლდა. მიდიო, სხოვეი, იქნებ...

დადალი. რაღა დროს ჩემი ავრონობია! უყველფერი დამავიწყდა.

გაღადა. დაწყუთ და გაგახსენდებათ.

მსირხანი. მართალს გეუბნება, შვილო, უსაქმობით სულ დავაგაწინდებო, მაგრამ ამან ბრიაგეთავი იმ ზღას, რა შენი საქმეა წაუღე შოლუცე და შენ მოხდა, წაუღე გახაქირეა ჩავარდნილს უყველფედა და მეუშეელოს. მიწის დურბუნდი, იქნას დურბუნდი.

გაღადა. თუ გინდა, მეც ვაძუბო დირექტორს. დადალი. რას მოვესწარი გაღადა მებზარება სასხაბური რომ დავიწყე!

გაღადა. მარე წუ იტყვი... მე უყველა პატვის მცემს. დღეს ოსმან საატკირევიჩმა თქვა, სადაც მე, იქ გადავაც უნდა იყოსო.

მსირხანი. ღმერთმა გადღებებოლოს, შვილო, მაგ კეთილი სიტყუებისათვის, მაგრამ ამან ბრიაგეირობით უნდა დაიწყოს, ისე როგორც ოსმანმა, ჭერ დაიწყოს და შერე ვნახოთ!

დადალი. რა ხანია ოცდაათი გავათავე, რაღა დროს ჩემი ბრიაგეირობა. და საერთოდ შემეშვიო, მე თვითონ მიგებდავ ჩენს საქმეს (გადაღას) წადი, შენს საქმეს მიხედ, უფროსი გელოდება.



გადადა. გავრბივარ. ესმასთანც შევირბენ, მგონი, დღეს გამოდის საავადმყოფოდან.

მსირხანი ექიმებმა ანლიზის პასუხი თუ მისცეს, შეილო!

გადადა. დღეს მისცემენ (გადის, მოისმის მანქანის ხმა).

მსირხანი. კაცი გახდა გადადა. (შვილს). შენ სად იყავი? ესმა რატომ არ მოიყვანე საავადმყოფოდან?

დადალი. მე ესმასთან საერთო აღარაფერი მაქვს, დაუშორდი.

მსირხანი (შეგონებით). ესმა ჩვენი შეილიაოცი წლისადა არ იყო, ამ ოჯახში რომ შემოიყვანე აქ გაიზარდა, ჩვენს თვალწინ. რა მოგდის, შეილო, შენ ხომ ვიყავარა ესმა?

დადალი. მამჩემი ამბობდა, ბერწ ძროხის რაღ უფრო ადრე მოიშორებ, მით უკეთესიაო.

მსირხანი. ციცი, შეილო, მესმის, მაგრამ ჩემს სიყვარულით ნუ იზამ ამ საქმეს, ჩემი გულას მალამოა ესმა, რა კეთილია, ყურადღებია... მე სხვა რაძლი არ მინდა.

დადალი. ჰო, კარგი, კარგი... სხვა დროს ვილაპარაკო მაგზე, ახლა კი სხვა რამ მაწუხებს.

მსირხანი. რა მოხდა, შეილო! მანქანის ვალო გაწუხებს? იქნებ, ორი კამერი ვაფუდოთ? ან იქნებ, მე რომ მაქვს გადანახული, ისიც საკმარისი იყო?

დადალი. არა. დედა, ეგ არ არის... სამსახურიდან მოხსენს... არ დადისო, ხელფასს უქმად იღებსო, კომისია მოვიდა და...

მსირხანი (გახარებულად). ის კომისია დალოცოს ღმერთმა, ვინც შენ სამსახურიდან მოგხსნა. შენ პარაფრეზობას დაუბრუნებდი, ოჯახში მაინც იცხოვრებ.

დადალი. თითქოს მხოლოდ მე არ დავდიოდი სამსახურში, როგორ მომიცილეს თავიდან.

მსირხანი. შეუსმენია ღმერთს ჩემი ლოცვები. (მეუღლის პორტრეტისაკენ) გეშმის, ბებერე! შენი ბიჭი მოხსენს, ჩემი კი დააწუხურებს.

დადალი. მე რა, მე შენი არა ვარ?

მსირხანი (იციის). არა, ხალხი ამბობს, კარგი შეილი მთელ ხალხს ეკუთვნის, ცუდი კი მხოლოდ მამასო.

დადალი. მე რა გუნებაზე ვარ და შენ იციანი! მსირხანი. დადგება დრო და შენც მიხვდები, თუ რატომ ვარ ასე გახარებული.

ეუზოში ხაჭმათი შემორბის, ხელთ ვერცხლის ხანჯალი უჭირავს.

ხაჭმათი. (აღუღებულად) ვიპოვე, ბებო, მაინც ვიპოვე. რა ლაპარაკი მქონდა იმ მშობელ ძაღლ სამსალად. დღეიდან ამას რომ ვინმე ხელი მოჰკიდოს... ეს ხანჯალი მომავალი ეკუთვნის.

მსირხანი. როგორ გამოსტაცე იმ გველეშაას, შეილო!

ხაჭმათი. გამოვტაცე, სწორედ რომ გამოვტაცე, გამომეკიდა, მაგრამ... ფხებებს ვერ მოშვამს...

დადალი. აბა, ძველმანების შემგროვებელი, ახლავ დაუბრუნე ხანჯალი.

ხაჭმათი. ეს ჩვენი ოჯახის განძია და ამ ოჯახში იქნება!

დადალი. (მუჭარით გაემართა ხაჭმათისაკენ). დაუბრუნე-მეთქი.

მსირხანი. რა ამბავში ხართ (მუაში ჩაღვრის) დადალი. დაუბრუნე იმ კაცს ხანჯალი!

ხაჭმათი. არასოდეს! ბაბუაჩემმა მოხოვა, რომ ეს ხანჯალი მომავალ თაობებს გადაეცე. ასეც ვიზამ.

დადალი. რა დროს მომავალი თაობებია, შენ ხომ არ გააფრინე.

ხაჭმათი. ტყუილად ნუ მოხოვ, არ დავაბრუნებ. (სახლში შედის, მსირხანი მისდევს).

დადალი. დაანებოს თავი ამ ძველმანებებს შეგროვებს, საქმეს მიხედოს. (ეუზოში სამსალი შემოაბრბის.) შენ ერთი აქ მოდი, ვის ატყუებდი? ხანჯალს შენთან რა ესაქმებოდა? აკი მუქუ ყიდულობს ხანჯალსო?

სამსალი. გავგიფედები, გავგიფედები, გავგიფედები! მიშველეთ, დამიბრუნეთ ჩემი ქონება! ყჩაღი თავს დამესხა, წამართვა! მილიცია! მილიციას დაუძახეთ!

დადალი. შენ მაგას აწი ველარაფერს წაართმევ. სანამ ხელთ გქონდა, უნდა მოგველო!

სამსალი. მანქანა ხომ წაიღე, ხანჯალი დამიბრუნეთ! დამიბრუნეთ ჩემი ქონება!

დადალი. შენ დაპყარგე და მე რა ვქნა. რატომ აქამდე არ ჩააბარე მუქუს.

სამსალი. რა მუქუ. რის მუქუ. ჰო... მუქუ... დრო არ მქონდა, ვერ მოვიცადეთ...

დადალი. შენ რა ვქნა, შენ შემიძლია!

სამსალი. (ყვირის). უდანოდ მჭრი ყელს? მკლავ?

დადალი. (მშვიდად) ნუ ყვირი, ხალხს ესმის, მუქუს არ წაუღე. იხე იგი მატყუებდი, შენთვის ვინდოდა.

სამსალი. რა შენი საქმეა, შენ შენი მიიღე? მეც ჩემი მომეცი და მორჩა!

დადალი. ხანჯალი მოგეცი. შენ სახლში დარჩად ხომ არ დავდებდი. მე რა ვქნა, ქონებას მოვლავ უნდა.

სამსალი. დადალ! ჩვენს ძმაცაცობას რას უშვრები, დადალ!

დადალი. ჩვენს ძმაცაცობას შენ გადაუსვი ხანჯალი მომაცუტე. თურმე შენთვის ვინდოდა ხანჯალი, მაგრამ შენახვა არ გყოფნიდა, ეგ ხანჯალი უფრო მეტი ღირს, ვიდრე ეგ მანქანა!

სამსალი. ხანჯალი დამიბრუნე თორემ სახლს გადაგიწვავ. ან მანქანა დამიბრუნე, ჩემი მანქანა!

(ეუზოში ესმა შემოდის, ვერც სამსალი და ვერც დადალი ესმას ვერ აჩნევენ).

დადალი. ნუ ყვირი, წაიღე, ვინ გომლის!

სამსალი. ეგ ქართი რად მინდა, ხანჯალი დამიბრუნე!

დადალი. ხომ გეუბნები, მანქანა წაიყვანე-მეთქი.

სამსალი. მანქანა რად მინდა! ფული მომეცი, თვრამეტი ათასი მანეთი გადავიხადე.

დადალი. ეგ მანქანა ცხრანახევარი ღირს.

სამსალი. მოგართმევ, რადის იყო ჩვენარი ხალხი მაღაზიაში მანქანას თავის ფასში ყიდულობდა! შევ ბაზარზე ვიყიდე. თვრამეტი ათასს ერთი თუმანი არ დააკლდეს!



და დალი ი. ეგ ხანჭალი ორჯერ მეტი ღირს!
სამსალაი. გემოდარბები, დამიბრუნე ხანჭალი.
ქამარი აღარ მიწადა, ჯანდაბას, იმ თავხედმა დაიტოვოს თავისი ძველმანებისათვის, მაგრამ ხანჭალს... ხანჭალს არ დაეთობ, იცოდეს მუქუ მელოდებმა, გავგიჟდები, იცოდეს!

და დალი. მე რა ვქნა?
სამსალაი. მანქანა ხომ მოგცივ?
და დალი. მერე?

სამსალაი. კიდევ ათასს დაგიმატებ... მეტი რა გაუო? ხომ იცი, როგორ ვქამე იმ „ზაპორუცეზე“. იმ ქაქს „ვოლგა“ ვაჩუქე, რაღაცით ხომ უნდა გამოვძვრე ამ საქმიდან. შენ არ მიშველი? ბავშვობის მეგობარი არ მიშველის? ხომ იცი შაქარი მაქვს, ჩემი ნერვიულობა შეიძლება? წავიციევი და შენს თვალწინ დაველვე სულს.

ესმა (მიუახლოვდა). აბა, აბა, ერთი გვაჩვენე, როგორ აკეთებ მაგ საქმეს, როცა გქირდება, როგორ კედები ხოლმე! (სული მოითქვა). რა უნამუსო კაცი ხარო, სამსალ! (ქმარს). შენც, შენც უნამუსო ხარ! რატომ ვარუშდით? ენა რატომ ჩავივარდათ, ყოჩაღო ბიჭებო? (სახლისკენ გასახსის). დედა, ხაჭმათ აქვთ, აქვთ, ჩქარა!

(სახლიდან მსირხანი და ხაჭმათი გამოვიდნენ).
მსირხანი. ჩვენი ესმა დაბრუნებულია გადდა შენთან წამოვიდა, შვილო. არ შეგხედობია? (ესმას ჩანთა ჩამოართვა). სახლში შემოდი, სული მოითქვი!

ესმა. მაყალეთ, ერთხელ მაინც ხომ უნდა ვთქვა სიმართლე, ერთხელ მაინც!

მსირხანი. სთქვი, შვილო, რაც გინდოდეს, სთქვი, შენი სახლია, შენი ოჯახი! (სამსალი ახლდა შენუნა). ა, თურმე სტუმარი გეყოლია!

სამსალაი. მე... მე ერთი წუთით შემოვიბრინე... საჭირო საქმის გამო შემოვიბრინე (კოჭმანობს ვთქვა თუ არაო, როგორც ჩანს, გადაწყვიტა). თქვენმა შვილიშვილმა გამჭურდა!

ესმა. ხაჭმათს არასოდეს სხვისი არაფერი აუღია, არასოდეს, ჭურდი შენა ხარ!

მსირხანი. (თავი უბერხულად იგრძნო). აბა, რას ამბობ, შვილო, სტუმარია ჩვენი!

ესმა. სტუმარი! ამ საპატიო, პურმარლიანი ოჯახის სტუმარი! ამ საქვეყნოდ ცნობილ ოჯახში უნამუსო კაცია მოსული სტუმრად!

სამსალაი. მსირხან, გააჩუქეთ ეს ქალი!

და დალი. ყველა გაჩუქდით, ყველამ ენა ჩაიკმით, თორემ აქედან გავყვითო!..

ესმა (ქმარს). არაოაბა!.. თქვენ კი, შვილებო, მიბრძანდით აქედან და ეგ მანქანაც წათრით!

მსირხანი (შვილს). კიდევ არ დაუბრუნე? მე ხომ გთხოვე დაუბრუნე-მეთქი.

და დალი. არა, მამის სულს ვფიცავ.

ესმა.. დედა! თქვენმა შვილმა და სამსალმა პირი შეტერეს. დადაღმა საგვარეულო ხანჭალი მისცა სამსალს, აი, იმ მანქანის სანაცვლოდ.

მსირხანი. ამ ხანჭალში ახეთი მანქანა?

ესმა. დედა, თქვენ არც კი იცით! ეს ძალიან ძველი და ძვირფასი ნივთია. ჭერ კიდევ ბაბუას სიცო-

ცხლში შევაფასებინეთ იგი და მაშინ ოცდახუთი ათასი ღირდა. ამას იმიტომ არ ვამხელდი, რომ შეშინოვდა, ვითუ ვინმეს სულმა წასძლიოს და მოიპაროს-თქო.

მსირხანი. ეს რა ესმით, ჩემს ყურებს!
ხაჭმათი. ძვირფასი ნივთი რომ იყო ვიცოდ, მაგრამ ახეთი?

სამსალაი. მომეცით, დამიბრუნეთ, ჩემია!
ხაჭმათი (მოულოდნელად). მე ვიცი როგორც მოვიციე, მაგ ხანჭალს კარგი პატრონი სჭირდება! (სახლს შერბის).

ესმა. ჩქარა გაეცალეთ აქაურობას, სამსალ, თქვენი მანქანაინად წადით აქედან, რაიმე უბედურება არ მოხდეს, ხომ ხედავთ, რა დღეშია ბიჭი! (ქმარს) არადა, არ ვასწავლა ცხოვრებამ ჭკუა, სხვების მხსნელი იყავი და საკუთარ თავს ვერ უშველი.

სამსალაი. (დაღალს). შენ რა, დაურუდი? ან იქნებ, დაუშვდი და ხმის ამოდება არ შეგიძლია? ახლავე დამიბრუნე ჩემი ჩვიდმეტი ათასი.
(დუმლი. მოსმის მანქანის ხმა. ეზოში შემოდიან ოსმანი და გაადა).

ოსმანი (ესმას). შენ უკვე აქა ხარ? (კონის). საავადმყოფოში მოგაკითხეთ. დედა, მომილოცავს. (გაოცებული) რა ცხვირები ჩამოგიშვიათ, ახალი ამბავი არ გაგივიათ?

მსირხანი. ვიცი, შვილო, გავიგე, მაგრამ...
ოსმანი. მო, რა მოხდა?

მსირხანი. მაღლა ასასვლელად კიბე კია ზეცი-
იდან გადმოკიდებული, მაგრამ როცა დაგაკანებენ...
ცუდად არ დაეცე, შვილო, მაინც მოგილოცავ.

ოსმანი. ჩვენ რაიკომის მდივნობაზე უფრო სასიხარულო ამბავი გვაქვს. ესმას ექიმს ველაპარაკე, კიდევ ერთი შვილიშვილი გეყოლიდა.

ესმა. (თავს უბერხულად გრძნობს). ძალიან გთხოვთ... ახლა აქ.

მსირხანი (პირჯვარს იწერს). მაღლობელი ვარ, ღმერთო, რომ შეისმინე ჩემი ვედრება, მაღლობელი ვარ, უფალო... სიკვდილამდე შენი მონა ვარ და მოჩილი.

სამსალაი. ჭერ მე მომხედეთ, ხალხნო! დადალი შენ შვილიც გაგიჩნდება. მე? მე რა მიშველება? არც შვილი და არც ხანჭალი?

გადადა. შენ შაქარი, სამსალ, შენი შაქარი?

მსირხანი (ესმასთან მიდის, ეხვევა კონის). შვილო, როგორ გააბედნიერე ეს ოჯახი... შვილო... რა ბედნიერია ეს ეზო-ყურე.

ხაჭმათი (სახლიდან გამოდის, ხელში ევრცხლის ხანჭალი და ქამარი უქირავს) გამარჯობა, მამა. დაწინაურებას მოგილოცავ.

ოსმანი. როგორ არი შენი საქმე, შვილო?

ხაჭმათი. შენი მანქანა მჭირდება სასწრაფოდ. სხუთში მივდივარ.

ოსმანი. რა ამბავია?

ხაჭმათი. ბაბუამ აი, ეს ხანჭალი მე გადმოცა, მომავალს შეუნახეო, რაც არ უნდა გაგიპირდეს, არ გაიმეტო, რადგან თაობიდან თაობას გადმოეცემოდო, ჩვენი გვარი მანამ იცოცხლებს, სანამ ეს ხანჭალი ჩვენს შთამომავლობაში იქნებაო. ამ დღეებში ლა-



მის ღვაკარგეთ, აი, სამხალისნაირ ადამიანებს უნდა ვუფრთხოდეთ. (ბიძას შესცქერის) სხვებიც არიან სულსწრაფნი. ამიტომ... ათახი ხელმძრუდე რომ არ მიეკაროს, აფხაზეთის სახელმწიფო მუზეუმის ჩავაზარდა.

გადადა. და როცა შვილიშვილი გაგინდებდა, ხაჭმათ, უკან წამოიღებ და მას ჩააბარებ. ხომ ასეა?

ხაჭმათი. ჩემი შვილიშვილიც დაიბადება, გადადა... ერთ დროს უსათუოდ დაიბადებდა!

მსირხანი. კარგად გადაგიწავებთა, შვილო, წადი! იქ იყო, ხალხმა თვალი შეავლოს... ქვეყანა გაიგებს ჩვენს გვარს.

ხაჭმათი. გმადლობო, ბებო! წავედით, გადადა, თორემ მუზეუმი დაიკეტება.

ესმა. მეც მოვიდვარ, ხაჭმათ, დედა, ოსმან, კარგად ბრძანდებოდეთ, ნუ გეწყინებათ, უნდა წავიდე, მე ახლა სიმშვიდე მჭირდება. ძალიან მადლობელი ვარ თქვენი... დედაჩემთან წავალ... (მიდის).

მსირხანი (მისდევს). შვილო, ესმა... მარტო მტოვებ? ოსმან, დედა, ხმა ამოიღეთ (ესმა მიდის).

ოსმანი. არაუშავს, წავიდეს... მშვიდად იცხოვროს, ბავშვი დაიბადება და აქ არა ვართ? ესმა ჩენია...

მსირხანი. ღმერთო, რა მომდის! ადგილადან ვერ ვიძვრი... ნაბიჯი ვერ გადამიდგამს... გაჩერეთ, დააბრუნეთ... იმას ხომ ჩენი შვილიშვილი მიჰყავს თან! არა, მე მეტი აღარ შემიძლია... (ესმა გადის).

სამხალი (დაღალს). შენ რა, ენა გადაუღებია? გამოიბრტყე ეგ ყურები, ნაზე, რა ხდება! მე რა პასუხს მაძლევ?

დაღალი. (ხმადებლა, თან სამსალასაკენ მიიწევს). ახლა აქედან მოუსვი თორემ, ისე გაგზდი, ვერავენ გიცნოს... (ხმადებლა). წათორე შენი მანქანა და მომწყდი თავიდან! (შეშინებული სამსალი უკან-უკან იხევს და გარბის. დაღალი დედის და ძმის მიუბრუნდა.) რა ვქნათ?

მსირხანი (ტირის). რა ბედნიერი ვარ, რომ იცოდეს! ბედნიერი ვარ შენი სიხარულით, წადი, გაიქეცი შვილო, დააბრუნე, სანამ ვციან არ არის (დაღალი მყისვე მოწყდა ადგილს და ესმას დაედევნა). ოსმანი. დამშვიდდი, დედა, ყველაფერი რიგზე იქნება!

სამხალი (ხეზე ასულა, იქიდან გადმოსძახის) მე რა მეშველება, მე!

ოსმანი. (სამსალს ასძახა) აი, შენ კი ვერაფერს გიტყვი!

მსირხანი. (ქმრის პორტრეტს მიუახლოვდა).. გესმის, ბებერო? ხედავ რა ხდება შენს ეზოში? ახალი სიცოცხლე მოდის... ახალი ადამიანი. მადლობე-ლი ვარ, ღმერთო, ამ საჩუქრისთვის... შენ ამრავლე ამ ეზო-კარში პატარები... ახანგრძლივე სიცოცხლე!

ფარდა

თარგმნა გურამ ბატიანიშვილმა

ალექსი არბუნი, როგორც დრამატურგი, ერთბაშე ფხიზელი მოდარაჯეა თავისი ხალხის ზნეობრივი სისრულისა. მწერლის ვალი სულაც არ არის ქებათა ქება შეასხას თავის თანამედროვეთ, თუ წარსულს. მან წარსულის მაგალითზე თანამედროვენი უნდა აღზარდოს, უნდა აჩვენოს ზნეობრივი სისრულისაკენ მიმავალი გზა. პატივისცემას იწვევს ალექსი არგუნის არა მწერლური ოსტატობა, არა ეხალი პლასტიკის წვდომა დრამატურგიაში — ამ უძველეს და ურთულეს ყანრში ლიტერატურისა, არამედ მისი მოქალაქეობრივი კეთილსინდისიერება, პატიოსანი დამოკიდებულება იმ საზოგადოებისადმი, რომელშიც ცხოვრობს და რომელზეც წერს. იგი დამცველია თავისი ხალხის ინტერესებისა. აკრიტიკებს მის ნაკლს, ამასხარავებს გონებაშეზღუდულობას, მომხვეჭელობას, ტრადიციების

უარყოფას, მაგრამ ამავე დროს განადიდებს აფხაზი კაცის ღირსებებს: სულიერ სისპეტაკეს, შრომისმოყვარეობას, წარსულისაკენ განუწყვეტელ ცქერას. ყველაფერი ეს ვლინდება ალექსი არგუნის პროზაში, დრამატურგიაში. ამას დაინახავთ მის პიესებში „გუდისა ლაშარბა“, „მთები ზღვას გადასცქერიან“, „რა მოხდა, ალმასხან?“, „საგზაო შემთხვევა“, „სიყვარულის დღესასწაული“ და წინამდებარე პიესაშიც — „ვერცხლის ხანჯალი“. ეს პიესაც თანამედროვეობას ეხება, მაგრამ წარსულისაკენ მიგვახედებს ისე, როგორც ალექსი არგუნის ადრინდელი პიესა „მთები ზღვას გადასცქერიან“. წარსულს კი არა მარტო მოფრთხილება, განვითარებაც უნდა.

ქართული ლიტერატურული, თუ თეატრალური საზოგადოებრიობა სათანადოდ შეხვდა არგუნის პიესებს. მას მრავალი მეგობარი

პყავს ქართველ მწერალთა, თეატრალურ მო-
ღვაწეთა შორის. მისი რამდენიმე პიესა თარ-
გმნილია ქართულ ენაზე, ზოგი მათგანი „სა-
ბჭოთა ხელოვნებაშიც“ დაიბეჭდა, ზოგი და-
იდგა ქართული თეატრების სცენებზე, გამოი-
ცა ცალკე წიგნებად, ეს კი იმას ნიშნავს, რომ
ქართველმა კაცმა მიიღო და გაიზიარა მისი
მწერლური თეზა, ის პოზიცია, რაზედაც ზე-
მოთ ვლავარაკობდი.

იგი მოთხრობების ავტორიცაა: „ლიტერა-
ტურულ საქართველოში“, „მნათობში“, „ცი-
სკარში“ ანაერთი მოთხრობა დაბეჭდა.

მე ზემოთ აღეჭი არგუნის ლიტერატუ-
რულ ცხოვრებაზე ვილაპარაკე, რადგან ჩემი
და აღეჭის მეგობრობის სათავე მაინც მწერ-
ლობაა, მაგრამ აღეჭი არგუნის ცხოვრების
მთავარი საქმე სულ სხვაა.

აღეჭი არგუნს არცერთი პიესა, მოთხრობა
რომ არ დაეწერა, მისი სახელი მაინც გა-
ნუყრელი იქნებოდა დღევანდელი აფხაზური
კულტურისათვის. აღეჭი არგუნის, რო-
გორც პიროვნების უდიდესი დამსახურება თა-
ვისი კუთხის წინაშე ის გახლავთ, რომ მან პი-
რველმა მისცა მეცნიერული სახე აფხაზურ
თეატრალურ ლიტერატურას, იგი პირველი
აფხაზი თეატრმცოდნეა, რომელიც პროფესი-
ულად იკვლევს აფხაზური თეატრის პრობლე-
მებს. ქვეყანას აცნობს აფხაზურა თეატრის
ამბავს, ისიც კარგად იცის, თუ რა ღვაწლი
დასდო ქართულმა თეატრალურმა ხელოვნე-
ბამ აფხაზური თეატრის შექმნა-ჩამოყალი-
ბების საქმეს. უმადურობა უვიცთა და სულ-
მოკლეთა ჩვევაა. თავისი ერის ნამდვილი პა-
ტრიოტი, მისი მცოდნე და მოყვარული უმა-
დურობის უფლებას ვერ მისცემს თავს. ქარ-
თული, რუსული თეატრალური კულტურების
წიაღში დაირწა დღევანდელი აფხაზური თეა-
ტრალური ხელოვნების აკვანი. გაადევნეთ
თვალი აღეჭის თეორიულ ნაშრომებს, უამ-
რავ შემოქმედებით პორტრეტს და დაინახავთ,
რომ ეს ასეა.

აღეჭი არგუნი ბარე ათი წელი იყო აფხა-
ზეთის კულტურის მინისტრი და თავად ვყო-

ფილვარ მოწმე, როგორ იღვწოდა იგი თავისი
კუთხის კულტურული წარსულის, დღევან-
დელობის გამომწეურებისათვის. აფხაზთა
მუსიკალური ფოლკლორი მრავალი ქვეყ-
ნის ხალხმა გაიცნო, მრავალ ქვეყანაში აე-
ლერდა აფხაზური სიმღერა.

დღეს აღეჭი არგუნი 50 წლისაა და
მიკვირს, როგორ მოასწრო ამ კაცმა ამდენის
შექმნა, უამრავი გამოკვლევა, შემოქმედები-
თი პორტრეტი, სტატია, რეცენზია, პიესა, მო-
თხრობა და სხვა მრავალი და სწორედ ეს
აძლევს მას უფლებას იყოს თავისი ხალ-
ხის გამორჩეული შეილი, რადგან მან
გამომამზეურა ყველა ის სიკეთე, რაც მის
თეატრს გააჩნია. ეს მისი ცხოვრების მთავარი
მოწოდება იყო და არის.

მჯერა, გავა დრო, აფხაზურ თეატრმცოდნე-
ობაში მოვლენ ახალი თაობები, ისინი სრუ-
ლიად ახლებურად შეაფასებენ გარდასულ
მოვლენებს, მრავალ კორექტივს შეიტანენ
აღეჭი არგუნის გამოკვლევებში, წიგნებში,
რომლებზედაც აღიზრდებიან, მაგრამ ვერც
ერთი მათგანი ვერ აუვლის გვერდს აღეჭი
არგუნის ღვაწლს ეროვნული მეცნიერების
წინაშე. იგი პირველია და ეს ყველაფერს ნი-
შნავს.

ეს კი ამ კაცმა 50 წლის შესრულებამდე
მოასწრო. აღეჭი იმდენად მოუსვენარია, იმ-
დენად შრომისმოყვარე, ფუსფუსა, რომ რა-
ტომდაც მგონია: დღეს, 50 წლის კაცმა მეც-
ნიერების სხვა სფეროში რომ გადაინაცვლოს,
იქაც იტყვის თავის სიტყვას და შექმნის,
სწორედ რომ შექმნის, ერთ პაწია, სულ პა-
წია, მაგრამ მაინც საკუთარ კუნძულს, რო-
მელსაც მისი, ერთობ გამრჩე, შრომისმოყვარე
კაცის სახელი ერქმევა.

გუზრამ ბათიაშვილი



ქრონიკა

ამ ბოლო წლებში, საქართველოს კინოფოტოფონოდოკუმენტების ცენტრალური სახელმწიფო არქივის მუშაების მცდელობით აღდგა და გაიზიფრა ბევრი საინტერესო კინოდოკუმენტი, რომელიც ნათელს ჰყენს ქართული მულტიპლიკაციის საწყისებს.

რეგორც ცნობილია, 1928 წელს „სახკინმრეწვთან“ ჩამოყალიბდა კინოქრონიკის სექტორი, რომელსაც სათავეში ჩაუდგა ახალგაზრდა კინორეჟისორი სიკო დოლიძე. ამ პერიოდში შეიქმნა დოკუმენტური ფილმები, რომლებშიც ხშირად იყო ჩართული მულტიპლიკაციური კადრები. ამ მხრივ საინტერესოა დოკუმენტური კინონარკვევები: „გააპლიერე საბჭოები“, „სოციალისტური შრომისათვის“, და კინოსარეკლამო რგოლი „კოტე მარჯანიშვილი და მისი დასი“.

დოკუმენტური ფილმი „გააპლიერე საბჭოები“ შეიქმნა 1928 წელს სიკო დოლიძის რეჟისორებით. მხატვარ-მულტიპლიკატორად მიწვეული იყო ს. ფედორჩენკო. ფილმის ქრონიკალურ-დოკუმენტური კადრები მოგვითხრობენ მოწინავე საწარმოებსა და კოლმეურნეობებში დებუტატების არჩევნების შესახებ. მასში მულტიპლიკაციის ზერზობით ჩართულია იმ პირთა სახეები, რომლებსაც უფლებება არა აქვთ მიიღონ მონაწილეობა არჩევნებში. ფილმში ვხვდავთ მხატვრის მიერ ოსტატურად წესრულებულ კულაკის, ფაბრიკანტის, ჩარჩის, უანდარმის, მენშევიკური მთავრობის წარმომადგენლის, რელიგიური კულტის მხახურის, ქურდის, მკვლელის და სხვათა მულტიკადრებს.

მულტიკადრების გამოყენებით ვაღსაზრისით საინტერესოა აგრეთვე ახლახან აღდგენილი კინოფილმი „სოციალისტური შრომისათვის“ (რეჟისორი დ. ბარათაშვილი, ოპერატორი ი. ალდგამე-



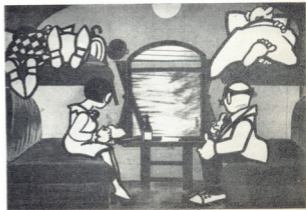
სარეკლამო რგოლი „კოტე მარჯანიშვილი და მისი დასი“. 1930 წ.

ლაშვილი), რომელშიც ქრონიკალურ-დოკუმენტური კადრების გარდა, ჩართულია ინსცენირება და მულტიპლიკაცია. მასში ასახულია კოლექტივიზაციის პირველი წლები და მწვავედაა დასმული კოლექტივში შრომის ორგანიზაციისა და შემოსავლის განაწილების საკითხები. თვით სცენარის შესახებ, რომლის ავტორები არიან ბ. ვორონოვი, ვ. გოლოვჩაევი, ი. ლელეკოვი, საქართველოს ლიტერატურისა და ხელოვნების ცენტრალურ სახელმწიფო არქივში და-

ცულ ერთ-ერთ წერილობით დოკუმენტში ფილმის კონსულტანტის მასლოვსკის დასკვნაში ვკითხულობთ: „სცენარის შემოკლება არ არის საჭირო, ვინაიდან მისი შეკვეცა დაამახინჯებს მწვავე პოლიტიკურ თემას, ხოლო მხატვრული კადრებითა და მულტიპლიკაციით სცენარი უფრო გახაგებად, ცოცხლად და აკტიუიურად გადმოვცემს ფილმის არსს...“

გამოვთქვამთ რწმენას, რომ აღდგმულები შექმნიან ისეთ ფილმს

სარეკლამო რგოლი „კოტე მარჯანიშვილი და მისი დასი“. 1930 წ.



რომელშიც აისახება ჩვენი ქვეყნის სოციალისტური გარდაქმნები.

ეს სამხაწილიანი ფილმი გადაღებულია 1931 წელს. მისი მხატვარ-მულტიპლიკატორია კ. პიპინაშვილი (ლ. გილჩევესკაისთან ერთად).

როგორც ცნობილია, ქართველმა კინორეჟისორმა კონსტანტინე პიპინაშვილმა თავისი მოღვაწეობა კინოში დაიწყო „სახკინმრეწვის“ ნახატი ფილმების სააქროში მხატვრად. ზემოთ აღნიშნული ფილ-

მით იწყება რეჟისორის შემოქმედებითი მოღვაწეობა კინოში.

მულტიპლიკაციური კადრები: ჩართული რეჟისორ კოტე მარჯანიშვილისა და ოპერატორ სერგო ზაბოჯლაძის კინოსარეკლამო რგოლში „კოტე მარჯანიშვილი და მისი დახი“. იგი გადაღებულია 1930 წელს ქუთაის-ბათუმის თეატრის რუსეთსა და უკრაინაში გასტროლებზე გამგზავრების წინ.

მულტკადრებზე აღბეჭდილია: — თეატრის მსახიობების გავსდა

თბილისის რეინაგზის სადგურიდან, მსახიობები მგზავრობის დროს კუბეში, მატარებელი კავკასიონის ქედის გადაღების დროს. მულტიპლიკაციის ხერხით არის ნაჩვენები ის რეპერტუარი, რითაც თეატრი წარსდგა გასტროლებზე. ფილმში გამოყენებული მულტკადრები შექმნილია „სახკინმრეწვის“ ნახატი ფილმების სააქროში თვით კოტე მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით.

ლიპ სოსხაძე

● მრავალმხრივი შემოქმედის, — მოქანდაკის, საბავშვო მწერლისა და მხატვრის ნელი ოქროპირიძის შემოქმედება კარგადაა ცნობილი. ამას წინათ საქართველოს სახელმწიფო სურათების გალერეაში გაიმართა მისი ნამუშევრების მორიგი ვრცელი პერსონალური გამოფენა, რომელიც ავტორმა ბავშვებს უძღვნა. წარმოდგენილი იყო აპლიკაციის ხერხით შესრულებული სიუჟეტური სურათები, ნიქანრეული, ბუნებრივი მასლებისგან შექმნილი კომპოზიციები და პეიზაჟური ხედეები, თოკინები.

მახილი აზრითა და იუმორით გამსჭვალულ ხალისიან სურათებში ცხოველთა და ფრინველთა მთელი სამყაროა ამტკუველებული, ნამუშევრებში პატარა იგავებით იკითხება მათი „თავგადასავალი“. პერსონაჟთა უტყუი დიალოგები მრავალნაირ საინტერესო სათქმელს უზიარებს ნორჩ მაყურებელს. უღვი ფანტაზია და გამომგონებლობა სახვით ენაზე ჩანაფიქრის გადმოცემისას, ფაქიზი, დახვეწილი ოსტატობა, მაღალი გემოვნება, ბავშვის ბუნების ღრმა ცოდნა განაპირობებს თითოეული ექსპონატის გამომსახველობას.

უფროს დამოვლიერებელთათვის კი ამჯერადაც განსაკუთრებით შთამბეჭდავი აღმოჩნდა პეიზაჟური სურათები—ხედეები, რომლებიც საქართველოს სხვადასხვა კუთხის ღირსშესანიშნაობებს წარმოსახავს. ტაძრები და ეკლესიები, მრავალფეროვანი პეიზაჟური მოტივები გამოირჩევა მაღალბოეტურობითა და ემოციურობით.



გამოფენის ექსპონატები



**«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»
(«СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО»)**

№ 4, 1987

**ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ
ГРУЗИНСКОЙ ССР**

Нодар Гурабанидзе

**ГРУЗИНСКИЙ ТЕАТР НА РУБЕЖЕ
ВЕЛИКОЙ ПЕРЕСТРОЙКИ**

Автор статьи делится с читателями своими мыслями о перестройке в культурной жизни нашего народа и о необходимости довести ее до победного конца (стр. 2).

Гиви Магулария

ТРАГЕДИИ ПУШКИНА

Статья печатается в связи со 150-летием со дня смерти великого русского поэта А. С. Пушкина (стр. 15).

Надежда Шалуташвили

**ПОСЛЕДНЕЕ ИНТЕРВЬЮ
С ВЕРИКО АНДЖАПАРИДЗЕ**

Автор статьи рассказывает о последней встрече с великой грузинской актрисой Верико Анджипаридзе и о тех впечатлениях и суждениях, с которыми она поделилась во время беседы (стр. 27).

ОДИН ДЕНЬ В ТБИЛИССКИХ ТЕАТРАХ

Впечатлениями от спектаклей театральных коллективов столицы республики делятся молодые театроведы (стр. 35).

ПЕРЕД ТВОРЧЕСКИМИ ПРОБЛЕМАМИ

Печатается диалог сотрудника редакции с художником Владимиром Канделаки. (В номере публикуются цветные и черно-белые репродукции его работ). Беседа касается творчества художника, а также общих проблем сегодняшнего изобразительного искусства, тенденций его развития (стр. 44).

**ОДИН СЕАНС В ТБИЛИССКИХ
КИНОТЕАТРАХ**

В новой рубрике «Один сеанс в тбилисских кинотеатрах», которую ведут молодые кинокритики, речь идет о материально-техническом состоянии кинотеатров столицы и культуре кинообслуживания (стр. 52).

Дмитрий Джанелидзе

ТЕАТР САНДРО АХМЕТЕЛИ В МОСКВЕ

Автор статьи — очевидец гастролей театра им. Руставели в Москве в 30-х годах, рассказывает о тех впечатлениях, которые произвели на москвичей и иностранцев спектакли Сандро Ахметели (стр. 54).

Лали Курулашвили

САМООТВЕРЖЕННОСТЬ

Автор повествует о спасении сотрудником музея Театра им. Руставели Э. Берншвили архива Сандро Ахметели (стр. 60).

Акакий Васадзе

**ПУТИ РАЗВИТИЯ ГРУЗИНСКОГО ТЕАТРА И
ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД НА
СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ**

Статья из архива известного грузинского актера, нар. арт. СССР А. Васадзе посвящена тенденциям развития грузинского театра 20—30-х годов и творческому методу его работы (стр. 65).

Дмитрий Тавадзе

СТРАНИЦЫ ВЕЛИКОГО ПРОШЛОГО

В воспоминаниях речь идет о репетициях постановки трагедии Шекспира «Король Лир» С. Ахметели, в частности о работе художника Н. Пелекина, которого пригласил режиссер для оформления спектакля (стр. 80).

Василий Кухарский

ОЗАРЕННОСТЬ

Статья посвящена творчеству лауреата Ленинской и государственных премий, народного артиста СССР композитора Отара Тактакишвили. Автор анализирует счинения, созданные композитором, в разные периоды своей творческой жизни (стр. 84).

Манаца Ахметели

НАШЕ ПОЗДРАВЛЕНИЕ

Статья печатается в связи с присуждением народной артистке СССР, солистке Театра оперы и балета им. Палиашвили Цисане Татишвили почетного звания лауреата премии им. Руставели (стр. 95).

Леван Саникидзе

«СЛЕДЫ УЖАСАЮТ...»

В статье речь идет о некоторых проблемах фильма Тенгиза Абуладзе «Покаяние» (стр. 98).

Кора Церетели

ТВОРЧЕСТВО ПРЕЖДЕ ВСЕГО

В статье речь идет о проблемах и задачах грузинского научно-популярного кино в свете новых требований (стр. 104).

Гия Давиташвили

ПРОБЛЕМЫ ГОРОДСКОГО ДИЗАЙНА

В ускорении научно-технического прогресса дизайну принадлежит определенная роль. Современное исследование и проектирование его методов учитывает внедрение новейших достижений (стр. 110).

Элгуджа Амашукели

О ГЛАСНОСТИ И ПРАВДЕ В ИСКУССТВЕ

В проблемной статье председателя Союза художников ГССР, народного художника Грузии, скульптора Элгуджи Амашукели говорится о деятельности Союза, об его проблемах, о творческих достижениях и недостатках (стр. 113).

Гиви Беридзе

ПРОЕКТИРОВАНИЕ ЖИЛЫХ КОМПЛЕКСОВ НА СЛОЖНОМ РЕЛЬЕФЕ

В последние годы в нашей стране ведется плодотворная работа в деле проектирования жилых комплексов в условиях сложного рельефа. Статья знакомит читателей с проектами грузинских архитекторов (стр. 122).

Гиви Орджоникидзе

РАЗМЫШЛЕНИЯ О СИМФОНИЧЕСКОЙ ТРИАДЕ СУЛХАНА НАСИДЗЕ

Народному артисту ГССР, лауреату Государственной премии СССР и премии им. Руставели, композитору Сулхану Насидзе исполнилось 60 лет. В связи с этой датой публикуется незаконченная статья из архива известного грузинского музыковеда Гиви Орджоникидзе (стр. 130).

Алексей Аргун

СЕРЕБРЯННЫЙ КИНЖАЛ

Журнал печатает пьесу известного абхазского драматурга Алексея Аргуна «Серебрянный кинжал» (стр. 137).

გადამცემის წარმოებას 24.02.87 წ.
ხელმოწერილია დასაბეჭდად 09.04.87 წ.
საბეჭდი ქალაქი 5,25
ქალაქის ფორმატი 70×108¹/₁₆
ფიზიკური ნაბეჭდი თაბახი 10,5
საარტიკულო-საგამომცემლო თაბახი 19,75
შეკვეთა № 493. უფ 08333. ტირაჟი 6000.

ქურნალში დაბეჭდილია მ. ზაბოვის და
ა. კვაპანტირაძის ფოტოები.



ԲԱՆՈՒ Ի ՅԱՆՆ ԶՈՒ ԳՆԱ

ՆԻՆՅԱՆ ԵՐԵՎԱՆԻ

