

# საგჟოთა ზელთვნება

ISSN 0152-1307

გეოგრაფიკული  
გინგლითვა

5  
1988

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს  
უძველესი პურნალი



# საქართველო საბჭოთა

5.1988

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს  
საბჭოთაო პარტიის შტაბი

მთავარი რედაქტორი  
ნოდარ ბურაკიანიძე

სარედაქციო კოლეგია:  
ზურაბ აბაშიძე  
(პასუხისმგებელი მდივანი),  
აკაკი ბაქრაძე,  
ვახტანგ ბერიძე,  
ნოდარ ბაბუნიანი,  
ლილი გვარამია,  
ვასილ კვიციანი,  
ნოდარ მგალობლიშვილი,  
ზურაბ ნიშანაძე,  
ნათელა ურუშაძე,  
რევაზ ჩხეიძე,  
ანტონ ფულუკიძე,  
ნიკო შავჭავაძე,  
ნოდარ ჯანაბერიძე.

თეატრი  
მუსიკა  
მხატვრობა  
კინო  
არქიტექტურა  
სპორტის  
ტელევიზია

რედაქციის მისამართი: 880029 თბილისი, კაშის ქ. № 18  
ტელ. 95-10-24, 95-18-24

მხატვრული რედაქტორი პავლე შვიციანიძე

საქართველოს კვ. ცენტრალური  
კომიტეტის გამომცემლობა.  
თბილისი, 1988



კინო

ქართული კინოკრიტიკის პრობლემები და ამოცანები ახალი სა-  
ზოგადოებრივი აზროვნების პირობებში . . . . . 3

ნიკოლოზ დროზდოვი —  
სინტენციები საკუთარი მისამართით (პოზიცია) . . . . . 12

ზურაბ აბაშიძე —  
მკრანზე არაქალი ძვრები . . . . . 26

თამარ დულარიძე —  
არჩევანი (კინოშახიობის ერთი როლი) . . . . . 109

ინტბრივი ვივიან ლისთან . . . . . 127

მხატვრობა  
და  
არქიტექტურა

ნიკო ლაღიძე —  
სიფლიბის ბარდაქმნის არქიტექტურული პრობლემები . . . . 34

ლეილა თაბუკაშვილი —  
მხატვრის სახელმწიფო (უჩა ჯაფარიძე) . . . . . 45

დავით ანდრიძე —  
ატმოსფერული გზაბასაქარზე . . . . . 70

თეატრი

ნათელა არველაძე —  
კლასიკოსის ტმსტი ამოცნობას სპირიტუბს... . . . . 59

ნადია შალუტაშვილი —  
„საზოგადო ტვირზედა ვწერთ“... . . . . 82

ნათელა ურუშაძე —  
ქუდი, თავსაბურავი, თავსაბაქალი . . . . . 96

უილიამ შექსპირი —  
საწყაული საწყაულისა წილ (პიესა ინგლისურიდან თარგმნა ვ. კელიძემ) 141

მუსიკა

მზია იაშვილი —  
პროკოფიევი და მინსკოვსკი ომის დღეების თბილისში . . . . . 50

გიკ ყანალი — სსრ კავშირის სახალხო არტისტი . . . . . 59

დეივ ბრუბეკი —  
სრულყოფილებიდან სწრაფვისას რისკის არ უნდა ბეზინოდეს  
(შეაჯელი წერილით) . . . . . 87

ჯარჯი ბალანჩივაძე —  
საუბარი დროულ გადაწყვეტათა წანამძვრებზე . . . . . 102

გიორგი ჩიჩერინი —  
მოსტრტი . . . . . 111

ს ა ბ ჯ ო ტ ა  
ზ ი ლ ი ე ნ ი ც ა

გარეკანის პირველ, მესამე და მეოთხე გვერდებზე: უ. ჯაფარიძე „მასპინძელი“,  
„უახო გოძიაშვილი — რიჩარდო“, „ნატურმორტი“.



ი. კინკარული

მწიფობის მტრელები

# ქართული კინოკრიტიკის პრობლემები და ამოცანები ახალი საზოგადოებრივი აზროვნების პირობებში

1987 წლის 25 დეკემბერს შედგა საქართველოს კინემატოგრაფისტთა კავშირის გამგეობის III პლენუმი, რომელიც მიედევნა ქართული კინოკრიტიკისა და კინომცოდნეობის პრობლემებსა და ამოცანებს ახალი საზოგადოებრივი აზროვნების პირობებში.

პუბლიკაციას საფუძვლად დაედო ამ პლენუმის მონაწილეთა მიერ დამუშავებული მასალები.

პლენუმმა მოისმინა თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის კინოს ენისა და სტრუქტურის სამეცნიერო-კვლევითი ლაბორატორიის სოციოლოგიური ჯგუფის სტატისტიკური ანგარიში ქართველ კინომცოდნეთა და კინოკრიტიკოსთა მიერ 1984-1987 წლების პრესაში გაწეული მუშაობის შესახებ. ანგარიში წარმოადგინა სოციოლოგიური ჯგუფის ხელმძღვანელმა, კინორეჟისორმა **მერაბ აკოჩაიშვილმა**:

სტატისტიკური შესწავლის გარეშე ძნელია ნებისმიერი დარგის საფუძვლიანი კვლევა. ამიტომ სოციოლოგიურმა ჯგუფმა მუშაობის ამ ეტაპზე მიზნად დაისახა ციფრებით წარმოდგინა რესპუბლიკურ და საკავშირო პრესაში ქართველ კინომცოდნეთა და კინოკრიტიკოსთა მონაწილეობის ხედრებით წონა. შესწავლილმა მასალამ მოგვცა ვარკვეულად ასკვნებისა და რეკომენდაციების გამოტანის საშუალება. შესწავლას ვაწარმოებდით სამი ძირითადი მიმართულებით: 1) კინოკრიტიკოსები და ჟურნალისტები პერიოდულ პრესაში

(ვაზეთები, ჟურნალი „ახალი ფილმები“), 2) კინოკრიტიკოსებისა და ჟურნალისტების მონაწილეობა საქართველოს ტელევიზიის კინოპროგრამების მთავარი რედაქციის კინოგადაცემათა განყოფილების მუშაობაში და 3) კინოკრიტიკოსები და ჟურნალისტები სპეციალურ პერიოდულ გამოცემებში (ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, ალმანახი „კინო“).

1. განხილულ 7 ვაზეთსა („კომუნისტი“, „თბილისი“, „ზარია ვოსტოკა“, „ახალგაზრდა კომუნისტი“, „ევენინი ტბილისი“, „მოლოდიოე გრუზიი“, „ლიტერატურული საქართველო“) და ყოველთვიურ სარეკლამო ჟურნალ „ახალ ფილმებში“ სამ წელიწადნახევრის განმავლობაში (1984-დან 1987 წლის ოქტომბრამდე) იყო 687 კინოპუბლიკაცია, მათ შორის მხოლოდ 110 ეკუთვნის კინომცოდნეებს (რაც ძალზე დაბალი პროცენტია).

687 პუბლიკაციიდან 504 ქართულ კინოს ეხება (რაც კარგი მაჩვენებელია). აქედან:

კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ პროდუქციას — 188 წერილი და ინფორმაცია;

სამეცნიერო-პოპულარული და დოკუმენტური ფილმების სტუდიისას — 42;

სატელევიზიო ფილმების სტუდიისას—39;  
ქართულ მულტიბლიკაციას — 18.

ამგვარად, პრესა (კინომცოდნეები და უზრუნველყოფის) პრიორიტებს „ქართული ფილმის“ პროდუქციას ანიჭებს.

1984-87 წწ. გადაღებულია 303 ფილმი, აქედან: კინოსტუდია „ქართული ფილმი“ — 47 სურათი; სტუდია „მემატინანეში“ — 126 გეგმური ფილმი; სატელევიზიო ფილმების სტუდიაში — 106 ფილმი; მულტგაერთიანებაში — 24 ფილმი.

რესპუბლიკურმა გაზეთებმა და ჟურნალმა „ახალი ფილმებმა“ 303-დან მხოლოდ 105-ს მიუძღვნა თავისი პუბლიკაციები (რეცენზიები, ინფორმაცია — სულ 247). ეს კი 1984-87 წწ. კინოპროდუქციის მხოლოდ მესამედია.

საქართველოს კინემატოგრაფისტთა კავშირის თეორიისა და კრიტიკის სექცია 30-მდე კინომცოდნესა და კინოკრიტიკოსს აერთიანებს. 1984-87 წწ. დასახელებული 7 გაზეთისა და ჟურნალ „ახალი ფილმების“ პუბლიკაციების ავტორთა რიცხვში 23 კინომცოდნეა.

ყველაზე აქტიურად დასახელებულ პერიოდულ გამოცემებში მონაწილეობდნენ:

გ. გვახარია — 26 პუბლიკაცია („ახალგაზრდა კომუნისტი“, „თბილისი“, „ლიტერატურული საქართველო“, „ახალი ფილმები“);

ლ. ოჩიაური — 19 („ახალგაზრდა კომუნისტი“, „თბილისი“, „მოლოდიოე გრუზიი“, „ახალი ფილმები“);

მ. კერესელიძე — 13 („კომუნისტი“, „თბილისი“, „ლიტერატურული საქართველო“, „ახალგაზრდა კომუნისტი“);

კ. წერეთელი — 10 („ზარია ვოსტოკა“);

გ. დოლიძე — 10 („კომუნისტი“, „თბილისი“, „ვეჩერნი ტბილისი“, „ლიტერატურული საქართველო“, „ახალი ფილმები“);

ტ. თვალჭრელიძე — 7 („თბილისი“).

განხილულ პერიოდში ყველაზე პასიური იყვნენ: პ. იაკაშვილი, ი. კუჭუხიძე, რ. თიკანაძე, ს. თუშმალიშვილი.

კინომცოდნეების პუბლიკაციებს შორის მხოლოდ 49 რეცენზიაა. ეს ციფრი საშუალებას გვაძლევს დავასკვნათ, რომ 1984-87 წწ. ფილმების უმეტესობა ურეცენზიოდ დარჩა. ამ მდგომარეობასაც აქვს თავისი მიზეზი, უპირველეს ყოვლისა კი ის, რომ ფილმის გადაღების დასრულებასა და ეკრანზე მის გამოსვლას შორის წელიწადი და ზოგჯერ მეტი

დროც გადის და ბუნებრივია, რომ რეცენზიაც იგვიანებს. მაგრამ ეს ხელს არ უშლის რეკლამას, გადამღებ ჯგუფთან წინასწარ ინტერვიუს პუბლიკაციას. ყველაზე უმეტესად (რაოდენობრივად) ქართულ კინოს აშუქებს სარეკლამო ჟურნალი „ახალი ფილმები“, ეს მისი პირდაპირი მოვალეობაა. შემდეგ „თბილისი“ — 139 პუბლიკაცია. გაზეთ „კომუნისტის“ პუბლიკაციები კინოზე, ძირითადად, საიუბილეო თარიღებს ეძღვნება. ყველაზე პასიური რუსული გაზეთები არიან. სამივემ ერთად („ზარია ვოსტოკა“, „ვეჩერნი ტბილისი“ და „მოლოდიოე გრუზიი“) სულ 186 პუბლიკაცია გამოაქვეყნა. ეს ძალზე საშუალოა და დასაფიქრებელი ფაქტია, რადგან სწორედ რუსულ გაზეთებს გააქვეთ ქართული კინოს ამბები რესპუბლიკის ფარგლებს გარეთ.

გაზეთების მიხედვით ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, რომ კინოში მხოლოდ კინორეჟისორები მუშაობენ. კინომოღვაწეებისადმი მიძღვნილი 52 პუბლიკაციიდან მხოლოდ 10 ეხება მსახიობს და ერთში მხატვარია ნახსენები. მაგრამ ეს ფაქტი, ალბათ, იმაზეც მეტყველებს, რომ ქართულ კინოში რეჟისურა დომინირებს, ე. ი. ქართული კინო რეჟისორული კინოა.

ძალიან ცოტაა წერილები გარდაცვლილ ქართველ მოღვაწეებზე. არ არის პუბლიკაციები სხვა კინოპროფესიების ადამიანებზე: ოპერატორებზე, სცენარისტებზე, მხატვრებზე, ხმის ოპერატორებზე, წარმოების ორგანიზატორებზე. და უცნაურია, მაგრამ კინომცოდნეებს არ ახსოვთ, რომ თვით კინომცოდნეები კინომოღვაწეები არიან. არ არის არც ერთი წერილი კინომცოდნეზე.

კინემატოგრაფისტთა ყრილობის წინა პერიოდში და შემდეგ გაჩნდა პოლემიკური წერილები. კარგია, რომ პრესა შესაძლებლად თვლის სხვადასხვა, ხანდახან საპირისპირო აზრის, სხვადასხვა პოზიციის არსებობას. 1986 წლამდე ასეთი დამოკიდებულება არ გვხვდება.

## როგორ აუწყავს ქართულ კინოს ტელევიზია

საქართველოს ტელევიზიის კინოპროგრამების მთავარი რედაქცია ქართული ფილმების პოპულარიზაციას შემდეგი მიმართულებით ეწევა: 1. ფილმების პრემიერები, 2. ფილმების ჩვენება, 3. ინტერვიუ კინომოღვაწეებ-

თან, 4. კინომოღვაწეთა პორტრეტები, 5. ინფორმაცია ვადალების მოედნიდან და ა. შ. 6. კინოს ისტორიიდან, 7. თეორიული ხასიათის გადაცემები.

1984-87 წლებში შედგა ყველა სატელევიზიო ფილმის, ყველა მულტფილმის და 18 დოკუმენტური ფილმის ტელეპრემიერა, გარდა ამისა ნაჩვენები იყო სხვადასხვა დროს გადაღებული 32 დოკუმენტური ფილმი. ეს რაოდენობა ძალიან მცირეა, რადგან დღევანდელ დღეს დოკუმენტური კინოს პოპულარიზატორი სწორედ ტელევიზიაა. გასარკვევია ურთიერთობა ტელევიზიასა და სტუდია „მემბრანის“ შორის და მუშაობა ამ მხრივ უნდა გააქტიურდეს.

ჩატარდა სპორტული ფილმების ფესტივალი. გარდა ამისა, განმეორებით იქნა ნაჩვენები კიდევ 250 ქართული ფილმი.

შეიძლება ითქვას, რომ საშუალოდ ორ დღეში ერთხელ ტელეეკრანზე უჩვენებენ ქართულ ფილმს, ანდა აძლევენ ინფორმაციას ქართულ ფილმზე.

ამავე დროს, უნდა აღინიშნოს, რომ ფილმების ჩვენების ხარისხი ხშირად დაბალია. ეს უხარისხო ასლებს მიზეზით უნდა იყოს, რადგან ტელეეკრანზე ახლახან შეიძინა იმორტული დანადგარები.

1984-87 წწ. კინოგადაცემები მოამზადა 12 კინომცოდნემ, 9 ჟურნალისტმა, 2 მწერალმა, 2 კინორეჟისორმა, 1 ხელოვნებათმცოდნემ, 1 თეატრმცოდნემ, 1 ფილოლოგმა. შემადგენლობა კვალიფიციურია, მაგრამ კინომცოდნეთა რაოდენობა მეტი შეიძლება იყოს. ცხადაა, ანგარიშგასაწევეია ტელეეკრანის სპეციფიკაცია, მაგრამ გადაცემის მომზადება ხომ შეიძლება მიედლოს კინომცოდნეს, რომელიც ეკრანზე არ გამოჩნდება. ავტორი ხომ შეიძლება კინომცოდნე იყოს.

უნდა აღინიშნოს, რომ კინოგადაცემათა განყოფილება ძალიან დიდი მოცულობის სამუშაოს ასრულებს, მაგრამ სასურველია მეტი მრავალფეროვნება. გადაცემები ხშირად, ერთმანეთს ჰგავს და მოსაწყენია. მათ ძალიან აკლია პოლემიკურობა, კრიტიკული თვალსაზრისი (ამ დროს ქართული ტელევიზიის გადაცემები სწორედ კრიტიკული პათოსით გამოირჩევა). ვასაგებია, რომ სანამ ფილმი ეკრანზე გამოვა, მას რეკლამა სჭირდება, მაგრამ ეკრანებზე გამოსვლიდან ერთი წლის შემდეგ ხომ შეიძლება ფილმის კვალიფიციური შეფასება.

ძალიან მცირე დრო ეთმობა (ან სულ არ ეთმობა) თეორიული ხასიათის გადაცემებს კინოს პრობლემებზე. სასურველია შექმნას გადაცემათა ციკლი იმათთვის, ვისაც უნდა უფრო ღრმად გარკვევა სურს.

## ქართული კინოკრიტიკა და საკინოლოგიური ჟურნალები

(„საბჭოთა ხელოვნება“, „კინო“)

„საბჭოთა ხელოვნებაში“ და აღმანახ „კინოში“ 1984-87 წლებში (ნოემბრამდე) 254 პუბლიკაცია გამოქვეყნდა. აქედან კინომცოდნეებს 119 პუბლიკაცია ეკუთვნით. ამ მასალების ავტორია 23 კინომცოდნე (ე. ი. იმდენივე, რაც პრესაში).

ყველაზე აქტიური იყვნენ:

- |                   |             |
|-------------------|-------------|
| 1. გ. გვახარია    | — 20 წერილი |
| 2. თ. თაბუკაშვილი | — 9         |
| 3. მ. კერესელიძე  | — 9         |
| 4. ტ. თვალჭრელიძე | — 8         |
| 5. ლ. ოჩიაური     | — 7         |
| 6. ე. კუჭუხიძე    | — 6         |

- |                      |     |
|----------------------|-----|
| ყველაზე პასიურნი:    |     |
| 1. დ. ჯავახიშვილი    | — 2 |
| 2. თ. ქუთათელაძე     | — 2 |
| 3. ქ. ჯაფარიძე       | — 1 |
| წ. ე. გოგიაშვილი     | — 1 |
| 5. ი. რატიანი        | — 1 |
| 6. ლ. კალანდარიშვილი | — 1 |

ძირითადად გამოქვეყნდა შემდეგი ტიპის წერილები: რეცენზიები (38), კინოს ისტორიისა და თეორიის საკითხებისადმი მიძღვნილი პუბლიკაციები (58), პორტრეტები (33), მიმოხილვები (24), სხვა მასალები (ინტერვიუ, დიალოგი, ინფორმაცია — 10).

„საბჭოთა ხელოვნებაში“ დაიბეჭდა 137 წერილი, აღმანახ „კინოში“ — 117.

ახლა შევეცადოთ გავარკვიოთ, რა პრობლემის უთმობენ კინომცოდნენი მეტ ყურადღებას. უნდა ითქვას, რომ ძირითადად კ/ს „ქართულ ფილმში“ გადაღებულ მხატვრულ ფილმებს.

1984 წელს გამოქვეყნებული 11 რეცენზიიდან 8 „ქართული ფილმის“ სურათებს იხილავს, 1 — „მემბრანისას“, 1 — სატელევიზიო ფილმების სტუდიისას, 1 რეცენზია მიეძღვნა მულტფილმს.

1985 წელს — 13 რეცენზიიდან 8 „ქართული ფილმის“ სურათებს ეხება, 4 — ტელევი-

ლემების სტუდიისას (აქედან 2 რეცენზია ერთ ფილმს მიეძღვნა).

1986 წელს—9 რეცენზიიდან—4 „ქართულ ფილმში“ გადაღებულ სურათებს, 1 — „მემბრანის“, 1 — ტელეფილმს, 1 — გაერთიანება „დებიუტის“ და სსსრული სტუდიის 5 ფილმს იხილავს. 1 — ო. იოსელიანის უცხოეთში გადაღებულ ფილმს.

1987 წლის 10 რეცენზიიდან (სულ 7 ფილმზე) — 3 „ქართულ ფილმს“, 3 — ტელეფილმს, 1 — „მემბრანისას“.

ამ მონაცემებიდან კიდევ ერთი დასკვნის გამოტანა შეიძლება: კრიტიკა 4 წლის განმავლობაში იცვლის დამოკიდებულებას: კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ პროდუქციასთან ერთად ყურადღებას იჩენს სხვა სტუდიების ნამუშევრების მიმართაც.

გარდა რეცენზიებისა, გვხვდება მიმოხილვითი წერილები — სულ 24, არის თეორიული ხასიათის წერილებიც — 58. ისე რომ, შეიძლება ითქვას, აღნიშნული წლების მთელი პროდუქცია მიმოხილულია ძირითადი ტენდენციებისა და მიმართულებების გარკვევაზე დასაყრდენად. თვალსაზრისით, ყოველ შემთხვევაში. ასეთი სურვილი და ცდა ამ მონაცემებიდან ჩანს.

რეცენზიები ძირითადად ეძღვნება ფილმებს, რომლებმაც გარკვეული კვალი დატოვეს ქართულ კინოში. დუმილი ზოგიერთი ფილმის მიმართ კი იმის ნიშნად უნდა ჩავთვალოთ, რომ კინომცოდნეები თავს არიდებენ მწვავე კრიტიკას.

ქურნალ „საბჭოთა ხელოვნებასა“ და აღმანახ „კინოში“ (1986-87 წწ.) რეცენზიები მიეძღვნა შემდეგ ფილმებს:

„მონაწილე“ (3), „ნელიონის ნაძვის ხე“ (4), „აღღეს ღამე უთენებია“ (2), „ათოვდა ზამთრის ბაღებს“ (3), „წისქვილი ქალაქის გარეუბანში“, „ბანდიტი აგურის ქარხნიდან“, „ჭირი“, „მარადისობის კანონი“, „პირველად იყო სიტყვა“, „ფურცლები ფრანგული დღიურიდან“, „ადამიანთა სევედა“, „ფრაგმენტები ქალაქის ცხოვრებიდან“, „ამბავი სურამის ციხისა“, „ცისფერი მიები“, „გზა“, „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“, „ლაქა“, „ერთ ბატარა ქალაქში“ (2), „საქართველოს მეჭურჭლეთუხუცესი“, „საფეხური“, „ადგილის დედა“, „ბაკურხვევი ზევსური“ (2), „ბეჭურების გადაფრენა“ (2), „ძმა“, „ახალი წელი“, „მეთორმეტე ღამე“, „რამდენიმე სურათი ილიას ცხოვრებიდან“, „ნოდარ დუ-

ბაძე“, „წიგნი ფიცისა“, „რამდენიმე ერთეულ პირად საკითხებზე“, „დებიუტის ფილმში“, „მთავრის ფაგორიტები“, „პროდუქციის მარაგებელია“.

კინოსტუდია „ქართულ ფილმში“ შექმნილი 47 სურათიდან რეცენზიების გარეშე უზრუნველბაში დარჩა: 1984 წლის 1 ფილმი, 1985 წლისა — 1, 1986 წლისა — 4, 1987 წლისა — 5 ფილმი. ამის მიზეზი ზემოთ მოგახსენეთ.

ქურნალებმა გამოაქვეყნეს 35 პორტრეტი. 20 პორტრეტი რეჟისორს ეხება, 4 — მსახიობს, 2 — ოპერატორს, 4 — მხატვრს, 1 — სცენარისტს, 1 — ქორეოგრაფს (ი. ზარეცკის).

არ გვხვდება ტელეფილმების სტუდიის არც ერთი შემოქმედებითი მუშაკის პორტრეტი. 1 — პორტრეტი ეძღვნება მულტიპლიკატორს, 1 — დოკუმენტური კინოს რეჟისორს.

სატელევიზიო ფილმების სტუდიის 106 სურათიდან სულ ხუთია რეცენზირებული. მართალია „საბჭოთა ხელოვნებაში“ იყო მიმოხილვითი წერილი სპორტულ თემაზე გადაღებულ დოკუმენტურ სატელევიზიო ფილმებზე და დისკუსია მუსიკალურ სატელევიზიო ფილმებზე, მაგრამ ეს არ არის საკმარისი ისეთი დიდი სფეროს შესასწავლად, როგორც სატელევიზიო კინოა.

მხოლოდ ერთი წერილია კინოტექნიკაზე (ალმანახი „კინო“).

1984-87 წლებში „ქართულმა ფილმმა“ გადაიღო 15 სატელევიზიო ფილმი გაერთიანება „ეკრანის“ დაკვეთით. ქურნალებს არცერთი რეცენზია არ მიუძღვნიათ ამ ფილმებისათვის. ე. ი. „ქართული ფილმის“ პროდუქციის შესაძენი განხილვის გარეშე დარჩა.

სატელევიზიო დაკვეთილი ფილმების განხილვა საჭიროა როგორც საწარმოო, ისე შემოქმედებითი თვალსაზრისით, რადგან ბოლო ხანებში დაეცა მათი მხატვრული ხარისხი. ამის დასტურია თუნდაც მისკის საკავშირო ფესტივალი.

ბოლო წლებში იკვეთება ზოგიერთი კინომცოდნის შემოქმედებითი მიდრეკილება, ინტერესი და აქედან გამომდინარე, სპეციალიზაცია (თუმცა ეს ტერმინი ალბათ ზუსტი არ არის). მაგალითად, ი. კუჭუხიძე ქართული კინოს თანამედროვე პროცესებს იკვლევს 1985-87 წლების „საბჭოთა ხელოვნებაში“ გამოქვეყნებულ წერილებში; ირინა ბეგიშვილი მულტიპლიკაციის საკითხებზე წერს, ლელა



ოჩიაური — ძირითადად ახალგაზრდულ კინოზე, ლ. სიგუა ფილმის ხმოვანი სახიერების პრობლემებზე მუშაობს, ნ. ნატროშვილი დოკუმენტურ ფილმებს იკვლევს.

ვექტობა, რომ სპეციალიზაცია და ასეთი სპეციალისტების წრის გაფართოება მისასაღებელია.

1984-87 წლებში რესპუბლიკურ და საკავშირო გამომცემლობებში დაისტამბა სულ 4 წიგნი (3 — კ. წერეთლის, 1 — გ. დოლიძის, და ერთიც ახლა უნდა გამოვიდეს (მ. ნანეიშვილის „ქართული სატელევიზიო ნოველა“).

ეს ძალიან ცოტაა. მთავარი კი აქ ის არის, რომ თვით წიგნის ფორმა იძლევა გაცლებით უფრო ღრმა ფუნდამენტური კვლევის საშუალებას. ასეთი ნაშრომები, როგორც ღღეს უაღრესად სჭირდება ქართულ კინოს განვლილი ეტაპის გააზრებისა და წინსვლისათვის, ძალიან გვაკლია.

საკავშირო პრესის ფურცლებზე ქართველმა კინომცოდნეებმა ამ წლების განმავლობაში სულ 5 წერილი (კ. წერეთელი, მ. კერესელიძე, გ. ვეჯახარია) დაბეჭდეს. ეს იმას ნიშნავს, რომ ქართული კინო საკავშირო პრესაში სათანადოდ ვერ შუქდება. კინოკრიტიკის სექციამ კონტაქტი უნდა დაამყაროს საკავშირო ჟურნალ-გაზეთების რედაქციებთან. ასეთივე კონტაქტია დასამყარებელი უცხოეთის ქვეყნების პრესასთან, არქივებთან, სინემათეკებთან. უნდა შეიქმნას ჯგუფი, რომელიც მოაზიადებს მასალებს და გააშუქებს ქართულ ფილმებს საკავშირო და საერთაშორისო ფესტივალებზე.

ქართული კინოს შესწავლა და ღრმა გაშუქება ღღეს ქართველ კინოკრიტიკოსთა და კინომცოდნეთა საქმეა.

კინომცოდნეთა წერილები და გამოკვლევები ძალიან ჰგავს ხელოვნების სხვა დარგების მკვლევართა ნაშრომებს. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ საუბარი ეხება ხელოვნებას, რომელსაც თავისი სპეციფიკა არა აქვს. ერთეული ნაშრომების გარდა არ ზღვება ფილმის განხილვა მისი სტრუქტურიდან და მისი სპეციფიკური ენიდან გამომდინარე. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქმის კინომცოდნეებმა მხოლოდ ერთი თეზისით გადაწყვიტეს იხელმძღვანელონ კინოს კვლევისას, სტალინის თეზისით: „კინო აგიტაციისა და პროპაგანდის ყველაზე ძლიერი საშუალებაა“, რამდენიმეს გამოკვლებით, კინო-

ცოდნეების ნაშრომებში არ ჩანს შესწავლის მეთოდის ფლობა. ეს მეთოდი კი შემდეგია: კინოს შესწავლა იგივე მეთოდით უნდა ხდებოდეს, რითაც მანიპულირებს კინომცოდნენი ფილმის შექმნისას. ამის ვაგება კი შეიძლება მხოლოდ სამონტაჟო მაგიდასთან დასრულებული ფილმის იმავე კომპონენტებად დაშლის შედეგად. კინოს ენა განსხვავდება ყველა სხვა ხელოვნების ენისაგან და მისი შესწავლაც სპეციფიკურ მიდგომას მოითხოვს.

ამით გვინდოდა დავემთავრებინა ჩვენი ინფორმაცია, მაგრამ კიდევ რამდენიმე კითხვას დავსვამ: ა) საკმარისია თუ არა ქართული კინოს საკითხების საკვლევად კინომცოდნეთა ის რაოდენობა, რომელიც ღღეს გვაყვას საქართველოში? ბ) საჭიროა თუ არა ვიზრუნოთ კინოჟურნალისტების დონის ამაღლებაზე, ისინი ხომ ხუთჯერ მეტ პუბლიკაციას აქვეყნებენ პრესაში, ვიდრე კინომცოდნეები. გ) საჭიროა თუ არა წამყვან გაზეთებში კინოს რუბრიკების ჩამოყალიბება ცნობილი კინომცოდნეების ხელმძღვანელობით? დ) როგორ მოწესრიგდეს ფილმების დროული განხილვა ღღევანდელ პირობებში, რომც ფილმის დამთავრებასა და ეკრანზე გამოსვლას შორის წელიწადზე მეტი გადის? ე) საჭიროა თუ არა მეტი ინტერესები გამოიჩინონ ლიტერატურულმა ჟურნალებმა („ცისკარი“, „მნათობი“) ქართული კინოს მიმართ („ცისკარმა“ სულ 4 წერილი გამოაქვეყნა, „მნათობმა“ — არცერთი).

როგორც მოგახსენეთ მასალა მოამზადა და დაამუშავა თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის კინოენისა და სტრუქტურის შემსწავლელი ლეონიდატორიის სოციოლოგიურმა უკუფმა. სრულად ეს ნაშრომი, ცხრილებითა და დაანგარიშებებით დაიბეჭდება კრებულში, რომელიც 1988 წლის ზაფხულში დაისტამბება.

### მარინე კარმსელიძე (კინომცოდნე):

ქართული კინოკრიტიკისა და კინომცოდნობის ღღევანდელ მდგომარეობაზე, მის მიზნებსა და ამოცანებზე საუბრის ფორმის კინემატოგრაფიულ პროცესზე საუბრის ფონზე უნდა წარმართებოდეს, ამიტომაც, უპირველეს ყოვლისა, გვმართებს დავადგინოთ, ვაკვს თუ არა ერთიანი კინემატოგრაფიული პროცესი.

ამ 15—16 წლის წინ მიხეილ რომი ერთ

თავის კოლეგას წერდა: „კინემატოგრაფიკა ერთგვარ სფეროებად დაიყო და მე ზუსტად ვიცი, რომელი რეჟისორი ქმნის ფილმს ხელმძღვანელობისათვის, რომელი — მსახურებისათვის, რომელი — ფესტივალისათვის, წარმატებისათვის და რომელი — კინოხელოვნებისათვის. ერთიანი კინემატოგრაფიული პროცესი ჩვენ არა გვაქვს“. ვფიქრობ, ამ სიტყვების სამართლიანობა დღესაც ძალაშია. ალბათ საინტერესოა თუ როგორ აისახა ეს ფაქტი ქართულ კინოკრიტიკოსთა ნაშრომებში. კინოენის შემსწავლელი ლაბორატორიის სოციოლოგთა ჯგუფის მიერ წარმოდგენილი მასალა, ცხადია, ამაზე ვერაფერი წარმოდგენს ვერ შეგვიქმნა. თუმცა რაოდენობრივად კი დაგვანახა, რომ ქართული კინომოდერნიზმი, ყოველ შემთხვევაში მათი მოქმედი ბირთვი, ამ ხნის მანძილზე უქმად არ მჯდარა. 80-იანი წლების შურნალ-გაზეთებში გამოქვეყნებული მასალებისაგან ჩვენ შევადგინეთ და გამოსაცემად მოვაშაღეთ წიგნი „80-იანი წლების ქართული კინო“. ამ წიგნში გაერთიანებული წერილების ერთობლიობა საკმაოდ სრულად და მრავალმხრივ ასახავს ჩვენს კინემატოგრაფიულ პროცესს, რომლის განმარტებულს, არა სტატუსურ, არამედ მოძრა, ცოცხალ სურათში თავის ადგილს პოულობს დიდი ხელოვნების ნიმუშიც, უფრო დაბალ საფეხურზე მდგომი ნაწარმოებიც, რომელსაც განმარტებულ სახელთა მეზობლობა თვითმყოფადობას არ უკარგავს და მდარე ხარისხის პროდუქციაც.

კრებულში გაერთიანებული მასალები სხვადასხვა სახის კრიტიკაა წარმოდგენილი — ქარბობს იდეური, თუმცა ამ ბოლოდროს ჩნდება ესთეტიკური კრიტიკის ნიმუშებიც. მაგრამ ფაქტიურად, თითქმის არა გვაქვს ისეთი კრიტიკა, რომელიც ფილმების შესახებ ჩვენს საზოგადოებაზე ღრმა, სერიოზული და თანამიმდევრული საუბრის კონტექსტში იმსჯელებდა — ერთი სიტყვით. ის კრიტიკა, რომელსაც რეალურ კრიტიკას უწოდებენ.

დრომ ახალი მოთხოვნები წამოაყენა ჩვენი საზოგადოებრივ-პოლიტიკური და ეკონომიკური ცხოვრებისა და შესაბამისად, კინოხელოვნებისა და მისი თეორიულ-კრიტიკის წინაშე. მ. რომის ციტატაში ხსენებულმა კინოპროცესის დისოციაციამ, რღვევამ, კავში-

რების დაკარგვამ ფასეულობათა აღრევას და კრიტიკიუმების დაკარგვა გამოიწვია. ყველა მისგან გამომდინარე შედეგით. ამიტომაც ალბათ, ჩვენი უმთავრესი ამოცანაა აღვადგინოთ და განვსაზღვროთ ეს კრიტიკიუმები, რაც აუცილებლად გამოიწვევს არსებულ ფასეულობათა გადაფასებას.

დღეს, როგორც არასდროს დავდგით ქართული კინოს ისტორიის — რეალური ისტორიის შექმნის აუცილებლობის წინაშე, რადგან ისტორია თვითშემეცხებაა, არის გარკვევა და დაყოვნება ჩვენი მხრიდან დიდი დაუდევრობა და დანაშაული იქნება. ამასთანავე, დღეს უკვე შეუძლებელია ქართული კინოს ისტორიის წერა მსოფლიო კინემატოგრაფიული კულტურის კონტექსტისაგან იზოლირებულად. ამისათვის კი გვეჭირდება ინფორმაცია — არა ის, რასაც სხვები წერენ ფორდის, გრიფიტის, ოფიულსისა თუ მიმოგუტის ფილმებზე (რაც ასევე ძალიან გვაკლია), არამედ თვით ფილმები, მათი ნახვისა და საფუძვლიანი შესწავლის შესაძლებლობა. ვეთანხმები მ. კოკოჩაშვილს, რომ კინოენის კვლევა სპეციფიკურ მიდგომას მოითხოვს, მაგრამ ამისათვის სპეციფიკური სამუშაო ზირობებიცაა საჭირო. პარადოქსია, მაგრამ არც საქართველოს კინემატოგრაფისტთა კავშირს, არც ისეთ კინოენისა და სტრუქტურის შემსწავლელ ლაბორატორიას და არც თეატრალური ინსტიტუტის კინოს სამეცნიერო სექტორს დღემდე არა აქვს ვიდეოდანადგარი.

ქართული კინოს ისტორიკოსებს, თეორეტიკოსებს, კრიტიკოსებს მართლაც უამრავი საქმე გვაქვს: დასამუშავებელია ქართული კინომოდერნიზმის მეთოდოლოგიის საკითხები; დასადგენია ქართული კინოტერმინოლოგია; ხელუხლებელ სფეროს წარმოადგენს კინოდრამატურგიის ისტორია და თეორია;

ჩვენ წამოვიწყეთ საუბარი პოპულარულ თანრებზე, რომელთა მალაქმხატვრული ნიმუშები ქართული ეკრანიდან კარგა ხანია გაქრა და თითქმის სრულებით არ არის ახალგაზრდულ ქართულ კინოში. მაგრამ შეუძლებელია საუბარი შედეგზე, თუ არ დავადგენთ დასახელებული ფაქტის მიზეზებს. მიზეზების კვლევა კი უთუოდ ჩვენი კინოსკოლის სწავლების მეთოდოლოგიასთან მიგვიყვანს. მიუხედავად ამ სკოლის საკავშირო და საერთაშორისო წარმატებებისა, ვფიქრობ

ეს მეთოდთა თეორეტიკოსთა და პრაქტიკოსთა ერთობლივ კრიტიკულ გააზრებას საჭიროებს. ქართული კინოს მომავლისათვის ამას, ჩემი აზრით, ძალზე დიდი მნიშვნელობა აქვს.

საკითხების ჩამოთვლა კიდევ ბევრის შეიძლება. არ მგონია, რომ ზემოთ დასახელებულ პრობლემებზე მუშაობა იოლი და უმტკივნეულო იყოს. ამისათვის კი სათანადო მატერიალურ-ტექნიკური პირობები და რაც მთავარია, ნორმალური მორალური ატმოსფეროა საჭირო. ახალი აზროვნების ჩამოსაყალიბებლად სიმართლის თქმაც უნდა ვისწავლოთ და სიმართლის მოსმენაც. ამ მხრივ კი ბევრი რამ მოსაგვარებელია, მითუმეტეს, რომ ბევრი რამ ხელოვნურად ირღვევა და რთულდება. მსგავსივით, ჩემში გაუგებრობას იწვევს ფართული კონფრონტაცია კინემატოგრაფისტთა კავშირსა და კინოსტუდია „ქართულ ფილმს“ შორის. ქართული კინო თითქმის რაღაც საუფლოებად არის დაყოფილი. კავშირში ნათქვამი ნებისმიერი სიტყვა სტუდიაში აღიქმება როგორც მისი ხელმძღვანელობის წინააღმდეგ მიმართული „მზაკრობა“. აქვე ჩნდება უწყებრივი ინტერესების დამცველები, რომლებიც ყველა საშუალებით ცდილობენ „შელახული სახელის“ აღდგენას. ის, რაც ზაფხულში მრავალტარაიანმა გაზეთმა „ქართულმა ფილმმა“ — სტუდიის დირექციის, პარტკომისა და პროფკომის ორგანო იკადრა (ვგულისხმობ მ ი ელისის პუბლიკაციას), მოკრძალებული სავაზეთო პასუხის კი არა, კრიმინალური სასამართლოს მსჯელობის სავანი უნდა გამხდარიყო. ჩემი პასუხი „ლიტერატურულ საქართველოში“ (1987 წ. 28. VIII) არსებითი სარედაქციო უკუპირეებით გამოქვეყნდა. მაგრამ მას სულ მალე „ლიტერატურულ საქართველოში“ კვლავ მოჰყვა წერილი. მას ხელს აწერდა სტუდიის თანამშრომელი — საინფორმაციო განყოფილების რედაქტორი მარინე ჩხეიძე, რომელიც თავს „მიუკერძოებელ (ანუ არატენდენციურ) მაყურებლად“ ასაღებდა და ამ მაყურებლის სახელით კინოკრიტიკას თვითკრიტიკისაგან მოუწოდებდა. ენციკლოპედიიდან ამოკრფილი ციტატებით შეიარაღებულ ოპონენტს რომ ეკამათო, მის წერილში ელემენტარული ლოგიკა უნდა აღმოაჩინო, რაც პირადად მე, მართალი ვითხრათ, ძალიან გამი-

ჭირდა. ბევრი სიყალბე კი მომხვდა თავს. აი მაგალითიც: „ნანა ჯორჯაძის ფილმზე „რობინზონიდა“ და „მოგზაურობა სოპოტში“ ქართული კრიტიკა ჯერჯერობით დუმს“ — წერს ავტორი. სტუდიის საინფორმაციო განყოფილების თანამშრომელი თავის მოვალეობას კარგად რომ ასრულებდა, უთუოდ ეცოდინებოდა, რომ ფილმს „მოგზაურობა სოპოტში“ ქართულმა კრიტიკამ არა ერთი პუბლიკაცია მიუძღვნა მათ შორის სამი (ი. კუჭუხიძის, კ. წერეთლის და ლ. ოჩიაურის) ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნებაში“ გამოქვეყნდა. რაც შეეხება „რობინზონიდას“, 1986 წელს შექმნილი ეს ფილმი დღემდე არ გამოსულა ქართულ ეკრანზე და როგორც კი გამოვა, დარწმუნებული ვარ, მას კრიტიკოსთა აზრი არ მოაკლდება. წერილის ბოლოს ავტორის შეგვაკონებს, რომ ნამდვილ პოეტს ლექსების თხზვას სიკვდილის შიშიც ვერ მოაშლევინებსო და აქვე გამოთქვამს სიხარულს, რომ დღეს ეს საშიშროება არავის ელსო. ძნელია არ გაიზიარო მისი ეს სიხარული, მაგრამ საქმე ისაა, რომ, პოეტისაგან განსხვავებით, კრიტიკოსი თავის ნაშრომს ფანდურზე ვერ დაამღერებს, მას გამოძიებელი სჭირდება...

ერთი წლის წინ კრიტიკოსმა გ. გვახარამ დაწერა წერილი ალმანახ „კრიტიკის“ დაცვეთით. ეს კონცეპტუალური წერილი სტუდიის საკითხს შეეხებოდა, მასში სხვა ფილმებთან ერთად „მონანიებაც“ იყო განხილული. სხვადასხვა მიზეზით წერილმა ერთ გაზეთში ვადაინაცვლა. იქ მასში რაღაც საეჭვოდ მიიჩნეეს, ავტორმა შენიშვნები არ გაიზიარა (ეს მისი უფლებაა) და წერილი წაშლილი, მისი გამოქვეყნება ბოლოს ალმანახ „კინოს“ რედაქციამ იკისრა, მაგრამ აქაც, უკვე დაკბადონებული წერილი, გაუგებარი მიზეზით, ნომრიდან ამოვარდა. სადაღაც გამჭრალი წერილის ირგვლივ ატყდა მითქმა-მოთქმა, საუბარი ვიღაცის მიერ დადგენილ მეთოდოლოგიურ შეცდომებზე, რაც ჩემი აზრით უბრალოდ არაეთიკურია, ვარდა ამისა მეტყველებს იმაზე, რომ დიფერენციაცია ხელშესახებ და ხელშეუხებელ ფილმებს შორის დღემდე არსებობს, ხოლო ამ პირობებში თავისუფალ, „რეალურ კრიტიკაზე“ საუბარიც კი ზედმეტია.

კინოკრიტიკოსებს ზედმეტ პრეტენზიულობას გვსაყვედურობენ — სტუდიის კონფერენ-

ციებზე მოწვევაც გასუთ და ფესტივალების  
ყოლის წევრობაცო. არა მგონია, ეს გასაკვი-  
რი და უსაფუძვლო სურვილი იყოს. მით  
უმეტეს, რომ ყიურის თავმჯდომარეებად  
რესპუბლიკურ ფესტივალებზე ხშირად ისეთ  
ადამიანებს ნიშნავენ (უმეტესად არაკინემა-  
ტოგრაფისტებს), რომლებიც დაუფარავად  
აქხადებენ — პროფესიული კამათისათვის  
მხად არ ვართო (ამას მე ჩემი გამოცდილე-  
ბით ვამბობ). სწორედ ასეთმა დამოკიდებუ-  
ლებამ გაუტეხა სახელი რესპუბლიკურ კი-  
ნოფესტივალს, რომელიც, სამწუხაროდ,  
ქართველი კინემატოგრაფისტებისათვის **პრეს-  
ტიჟულ ეროვნულ კინოდათვალიერებად**  
ვერ იქცა. ფილმებს ჯერ უცხოეთში ვაგზავ-  
ნით, იქ ვაფასებინებლად ვაკრვა ხნის შემდეგ  
ქართველ მაყურებელსაც ვაჩვენებთ. სხვა-  
თა შორის, ესეც ერთ-ერთი განმსაზღვრელი  
ფაქტორია იმისა, რომ ყოველდღიური საგა-  
ზეთო კინოკრიტიკა ჩამორჩება პროცესს.  
რა თქმა უნდა, ჩვენც ვცოდავთ. ბევრი  
ფილმი ისე გადადის ეკრანიდან, რომ პრე-  
საში მასზე ერთი სიტყვაც არ იბეჭდება.  
მაგრამ ვანა ყველა ფილმი იმასაბრებს ცალ-  
კე რეცენზიას? ვანა ყველა ფილმი ექვემ-  
დებარება სტრუქტურულ ანალიზს?

და ბოლოს, ერთ საკითხზე მსურს შეჩე-  
რება. დღეს პრესაში ბევრს წერენ ათეულ  
წლების მანძილზე გამეფებული შიშის ატ-  
მოსფეროზე, რომელმაც რამდენიმე თაობა  
ზნეობრივ საჭურისებად აქცია. როდესაც  
საჭირო იყო ადამიანის ღირსების, ადამიანის  
სიცოცხლის დაცვაც კი, ბევრი, საკუთარი  
ტყუარის გადასარჩენად დუმვილსა და ნეიტრალ-  
ურ პოზიციას ამჯობინებდა. ასეთი სიტუ-  
აციები, სხვა მასშტაბით, სხვა სახით, სამწუ-  
ხაროდ ახლაც მეორდება. შარშან „ლიტერ-  
ატურულ საქართველოში“ დაიბეჭდა ვახ-  
ტანგ როდონაიას წერილი ს. ფარაჯანოვის  
ფილმზე „ამბავი სურამის ციხისა“. ფილმისა  
და მისი ავტორის დამცველები თქვენ წარ-  
მოიდგინეთ, აღმოჩნდნენ, მაგრამ შექმნილმა  
სიტუაციამ, სხვადასხვაგვარი ბრალდებების  
თავიდან აცილების სურვილმა მათ უკან და-  
ახევინა და ეს საქმე ბატონმა ნოდარ კაკაბაძემ  
იტვირთა. რალა თქმა უნდა, არ იყო სწორი,  
რომ „ამბავი სურამის ციხისა“ ქართველი  
კინომცოდნის მიერ შესრულებული იდეურ-  
ესთეტიკური ანალიზის გარეშე დარჩა. ამის  
შედეგია, რომ საზღვარგარეთ ფარაჯანო-

ვის ფილმს აღიქვამენ როგორც ქართულ  
სულის ესთეტიკურ გამოვლინებას. როდესაც  
ეს ასე არ არისო, მათთვის არავითარ შემთხვე-  
ვაშიც ალბათ უფრო სწორი იქნებოდა, ჩემი  
ეთში ვაგზავნი სურათს თან ხლებოდა  
ქართველი კინოკრიტიკოსის განმარტება,  
რომელიც შეეცდებოდა აეხსნა ფარაჯანოვის  
ფენომენი ქართული კულტურის ფონზე, მი-  
სი — რეჟისორის — ეთნოგენეზისა და  
ეთნოფსიქოლოგიის გათვალისწინებით (ეფექ-  
ტობ, ამ ორი ცნების გარეშე კინოხელოვნე-  
ბის კვლევა, მისი ეროვნული თავისებურე-  
ბების დადგენა შეუძლებელია). ნ. კაკაბაძის  
პუბლიკაციის მოპყვა გ. პეტრიაშვილის პა-  
სუხი, რომელიც ჩემთვის მიუღებელია მისი  
ტონის გამო. ვფიქრობ, იქ არ ვეძებთ ან-  
ტიქართულ დივირსიას, სადაც საჭიროა. ჯერ  
კიდევ დასადაგენია რა უფრო დიდ დისკრე-  
დიტაციას გაუწევს ქართულ კინოს — ფა-  
რაჯანოვის „ამბავი სურამის ციხისა“ თუ გ.  
პეტრიაშვილის „ელისა და რარუს თავგადა-  
სავალი“. ჭეშმარიტად ეროვნული ნაწარმო-  
ები რომ შექმნა, საკმარისი არ არის მხო-  
ლოდ ქართველი იყო. ჭეშმარიტად ერო-  
ვნული უპირველეს ყოვლისა მალაპროფე-  
სიულად გულისხმობს.

ერთ-ერთ ინტერვიუში ფედერიკო ფელინი  
ამბობს, რომ ეჭვით და ვახვამით უყურებს  
იდეისათვის ბრძოლას, რადგან მიანიხნა, რომ  
ამ ბრძოლაში შეიძლება უღალატო ყველაზე  
ძვირფასს — ადამიანს.

ჩემი აზრით, დიდი რეჟისორის ეს მოსაზ-  
რება ჩვენთვისაც დამაფიქრებელია.

**ნათია ამირაჯიბი** (კინომცოდნე): მო-  
კუნსენებათ, ახლო მომავალში საბჭოთა კინე-  
მატოგრაფი და მასთან ერთად ქართული კი-  
ნო თვითნაზღაურებაზე გადადის.

ამაზე დაფიქრება გემართებს ყველას და  
რალა თქმა უნდა, კინომცოდნეებსაც. გარ-  
დაქმნა გარკვეულ შემოქმედებით ძვრებს გა-  
მოიწვევს, ზოგიერთი რეჟისორი კომერციულ  
ფილმებზე იფიქრებს. კინომცოდნეებმა უნ-  
და განსაზღვრონ, რა მიმართულებით განვი-  
თარდეს კომერციული კინო. სანახაობითი  
ქანრებიდან ალბათ გაიმარჯვებს მელოდრამა,  
სათავგადასავლო კინო. მათი პოპულარო-  
ბა უდავოა.

რალაც გზები მოინახება სალაროს შესავ-  
სებად, რათა კინოსტუდია „ქართულ ფილმს“

ჰქონდეს ახალი ფილმების შექმნის მატერიალური შესაძლებლობა. მაგრამ მე მელოდრამებისა და სათავგადასავლო ფილმების დარდი არა მაქვს. მე ე. წ. „ძნელი ფილმების“ ბედი მალეღებ. ამ ფილმებს თვითანაზღაურების პირობებში კინომცოდნეთა განსაკუთრებული ყურადღება სჭირდება. მეტი ორგანიზებულიობა მართებს ამ შემთხვევაში გაქირავებას. წინასწარ უნდა გვატყობინებდნენ ამა თუ იმ ნამდვილი ხელოვნების ნაწარმოების ეკრანზე გამოსვლის შესახებ, რომ ამას ჩვენი სტატიები, ინტერვიუები მივუსადაგოთ. ასეთი შეთანხმებული მუშაობა ახლავე უნდა დაიწყოთ.

რატომღაც დამკვიდრებულია აზრი, რომ რეკლამა მხოლოდ ქებაა. ამას წინათ ერთ სატელევიზიო გადაცემაში მივიღე მონაწილეობა, რომელიც მ. მანაგაძის ახალ ფილმს „იუ, მაესტრო!“ მიეძღვნა. ეს ფილმი საინტერესოდ მიმაჩნია, ბევრი რამ ახლებურად გავიგე, მაგრამ რეჟისორი შემეწინააღმდეგა. ერთმა მეგობარმა მითხრა — ეს ხომ სარეკლამო გადაცემა იყო და რად გინდოდათ კამათი. ჩემი აზრით, კრიტიკა, აზრთა სხვადასხვაობა ათასჯერ უფრო დიდი რეკლამაა, ვიდრე ქება. ხალხს უკვე მობეზრდა დადებითი აზრის მოსმენა.

ჩვენ, კინომცოდნეები ერთნაირად იმიტომ ვწერით, რომ გვაქვს ერთი ტენდენცია — აუცილებლად ვაჭოთ ფილმები. ბევრი ფილმის რეცენზია დღესაც სახლში მიღევს, იმიტომ, რომ თავის დროზე არ დამიბეჭდეს. ახლა მათ გამოქვეყნებას შეიძლება აზრიც არ ჰქონდეს, თავის დროზე კი იქნებ რაღაც როლი ეთამაშა.

გარდაქმნა საქართველოში ჯერ არ ჩამოსულა, გზაშია შეჩერებული, სადაღაც სტავროპოლში თუ რიანანში... რატომღაც ასე? გ. გვახარიას „მონანიებაზე“ არ დაუბეჭდეს წერილი. გან: ეს სწორია? მე „მონანიება“ მომწონს და მივესალმები მას, მაგრამ დაბეჭდილიყო საწინააღმდეგო აზრიც, ეს ხომ საინტერესო იქნებოდა.

ერთი სიტყვით, ისე უნდა ავაგოთ ჩვენი მუშაობა, რომ ხელი შევეუწყოთ თვითანაზღაურებას, რათა არ დაიკარგოს ისეთი ფილმები, როგორცაა „ნეილონის ნაძვის ხე“, „მონანიება“, „საფეხური“. ეს არის დღევანდელი პრობლემა. ხელოვნებასა და მყურებელს შორის შუამავლები ვართ და ყველა

ღონე უნდა ვიხმაროთ, რომ ეს მოვალეობა დირსეულად შევასრულოთ.

შევეხები კიდევ ერთ საკითხს, რომელიც ალბათ, გარდაქმნასთან არის დაკავშირებული... საკითხი ჯილდოთა, წოდებათა და თანამდებობის იმ პირობა შესახებ, რომლებიც ზედმეტად სარგებლობენ თავიანთი წარჩინებულობით, ამგვარად ზიანს აყენებენ ქართულ კინოხელოვნებასა და კულტურას...

ქართველები მცირერიცხოვანი ერი ვართ. მიუხედავად დიდი და უძველესი კულტურისა, ნაკლებად გვიცნობენ... ამიტომ ჩვენ უნდა ვიყოთ მუდამ თვითდადგენისა და თვითგანმტკიცების პროცესში... თუ ვთქვათ, იტალიას, საფრანგეთს ან ცივილიზებული სამყაროს სხვა ქვეყნებს შეუძლიათ კინოფესტივალზე გაავაზონ მხატვრულად საშუალო ხარისხის ფილმი, ჩვენ ამგვარი საქციელების უფლება ნაკლებად ვაგვაჩნია. ჩვენ ვაცნობის ფაზაში ვართ და სულაც არ არის სასურველი, რომ ქართული მრავალეროვანი და დიდი კულტურის მაცნედ „ორომტიალი“ იყოს წარდგენილი კუროსავას ქვეყანაში, ან სადმე სხვაგან.

ერთ-ერთ ინტერვიუში ფილმის ავტორმა, ლანა ლოლობერიძემ განაცხადა, რომ მოსკოვში, მკაცრი შერჩევის შედეგად „ორომტიალი“ ტოკოს საერთაშორისო კინოფესტივალზე გაავაზვნეს. ალბათ, ფილმი „მკაცრი“ შეირჩა რეჟისორის ტიტულების მიხედვით... ლანა ლოლობერიძე არის: საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი, სსრ კავშირის სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი, საქართველოს სსრ სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი, საერთაშორისო კინოფესტივალების პრიზების მფლობელი, საქართველოს სსრ უმაღლესი საბჭოს დეპუტატი, სსრ კავშირის კინემატოგრაფისტთა კავშირის გამგეობის წევრი, საქართველოს სსრ კინემატოგრაფისტთა გამგეობის მდივანი, შ. რუსთაველის ხელოვნების თბილისის თეატრალური ინსტიტუტის კინორეჟისურის შემოქმედებითი სახელოსნოს ხელმძღვანელი, კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ ერთ-ერთი შემოქმედებითი-საწარმოო გაერთიანების სამხატვრო ხელმძღვანელი, კინემატოგრაფისტ ქალთა საერთაშორისო ასოციაციის პრეზიდენტი და სხვა... ამდენი „ტიტული“ ალბათ, არ გააჩნდა სხვა რეჟისორს და ამიტომაც „მკაცრი“ გა-

დარჩევის შედეგად „ორომტრიალი“ ტოკიოში აღმოჩნდა. ლანა ლოღობერიძის ფილმების წარდგენას სხვადასხვა საერთაშორისო კინოფესტივალზე უკვე რეგულარული ხასიათი მიეცა და ასევე რეგულარულად იღახება ქართული კულტურის პრესტიჟი საერთაშორისო ასპარეზზე... მოსკოვის სახკინოს რედაქტორს, ალბათ, ნაკლებად აწუხებს ქართული კულტურის ბედი და მერე არც ძალა შესწევს ამგვარი „ტიტულოვანი“ რეჟისორის უგოლოვებელყოფისა. ამიტომაც იგზავნება საზღვარგარეთ მძლავრი პატრონის სუსტი ფილმი...

მართალია, ქართულ კინოს ჰყავს ძლიერი რეჟისორები ათეული, შესაძლოა, თხუთმეტეულიც და ყოველ მათგანს თავისი წვლილი აქვს შეტანილი საერთაშორისო ასპარეზზე ქართული კულტურის თვითგანმტკიცების პროცესში, მაგრამ, ვთქვათ, თუ რომელიმე წელს კარგი ფილმი არ გავაჩინია, განა აუცილებელია საერთაშორისო კინოფესტივალზე მონაწილეობის მიღება საშუალო ან სუსტი ხარისხის სურათით? ნურადგერს ნუ წავიდლებთ და ნაკლებად შეილახება ქართული კულტურის პრესტიჟი...

მე არ ნინდა ვთქვა, თითქოს ლანა ლოღობერიძის ფილმები ყველაზე უარესია... სულაც არა... მის კინონაწარმოებებში ყოველთვის არის რაიმე სერიოზული იდეა, მაგრამ თითქმის არასდროს არ არის იგი მხატვრულად განსახიერებელი... მის ფილმებში იდეა რჩება სქემად და თვალი რომ ვადავავლოთ რეჟისორის შემოქმედებას, შეიძლება დავახასიათოთ ერთი სიტყვით — სიყალბე...

ვედით თუნდაც „ორომტრიალის“ სათაური... გამოხატავს იგი ფილმის მხატვრულ არსს? რა თქმა უნდა არა, ვინაიდან კინონაწარმოებში ასახული ვითარება და ადამიანთა უფა წარმოაჩენს ურთიერთსიყვარულს, თანაგრძობას, თანალობას, ადამიანთა სულიერი არსებობის უმაღლეს პარამონიას, მაშ რატომ ჰქვია ფილმს „ორომტრიალი“? რატომ?

„ორომტრიალი“ თავისი სიუჟეტით და ფორმით ომისშემდგომი პერიოდის უკონფლიქტობის მავნე თეორიის მიხედვით გადაღებულს ჰგავს. მასში „კონფლიქტი“ კარგსა და ძალიან კარგ ადამიანებს შორისაა. მართალია, არიან ისეთებიც, რომლებიც სცდებიან, მაგრამ შეცდომას სწრაფად ასწორებ-

ენ, ანდა გვეპირდებიან გამოსწორებას. ეს გალაქული, ხელოვნებას ძალად თავსმოხვეული ყალბი ტენდენციის ფილმი ჩვენს ქვეყანაში კვლავ წარმოისახა, თანაც საზღვარგარეთსა პრიზით დამწვენებელი და საკავშირო პრესით განებვივრებული, ისე რომ ჩვენს მასუბრებელს ჯერაც არ უნახავს და არ შეუფასებია.

მაგრამ პიროვნება მხოლოდ ფილმებით არ ხასიათდება. ლანა ლოღობერიძე — განსწავლულია, ნაკითხია, კარგად იცის პოეზია, უცხო ენები, ენამჭევრია. მე არ ვიცი კინემატოგრაფისტთა არცერთი თავყრილობა, სადაც ლოღობერიძე სიტყვით არ გამოსულიყო. მისი ორატორული მონაცემები საესეებით იქნა რეალიზებული ცხოვრებასა და საზოგადოებრივ მოღვაწეობაში. მე მომსწრე ვარ ლანა ლოღობერიძის მიერ ბანკეტზე წარმოთქმული საღვეგრძელოსი — იგი ყველა ოქროპირ თამადას შემურდებოდა. სიტყვა მიეძღვნა მოსკოვიდან ჩამოსულ ერთ-ერთ მძლავრ კინემატოგრაფისტ-თავკაცს. ეს იყო ენამჭევრობის და სახობტო ზეპირსიტყვიერების ეტალონი...

ის ფაქტი, რომ იგი ახლა კინემატოგრაფისტ ქალთა საერთაშორისო ასოციაციის პრეზიდენტად აირჩიეს საესეებით მისაღებია. ლანა ლოღობერიძე მოღვაწის ტიპია, მას ძალუძს ყოველ ცივილიზებულ და მაღალკულტურულ სახელმწიფოში წარსდგეს საქართველოს დესპანად. წარსდგეს, მაგრამ თავისი ფილმების გარეშე... რადგან ლანა ლოღობერიძის სურათები არ არის ეროვნული კულტურისა და ზნეობის გამომხატველი, პუსთაველის, ბარათაშვილის, ვეჟას, გალაკტიონის და საქართველოს სხვა სულიერ ტიტანთა მაღალი ხელოვნების მაცნე. მისი სურათები ქართულ ერს მაღალკულტურულის სახელს ვერ დაუმკვიდრებს. გააზგავნეთ ის ათეული, თუ თხუთმეტეული მძლავრი კინემატოგრაფიული რეჟისორული სკოლის წარმომადგენლებისა, ისინი ჯილდოებსაც ჩამოიტანენ და საქართველოს სულიერ ღირსებასაც დაიცავენ. ჩვენ უნდა ვიზრუნოთ საქართველოზე და არა პირად, პატივმოყვარულ წარჩინებაზე.

**ზიორბი გამახარია** (კინომცოდნე):

1984 წელს ამ დარბაზში გამართულ პლენუმზე, რომელიც კინოკრიტიკისა და კინომცოდნეობის პრობლემებს მიეძღ-

ნა, საქართველოში კინომკოდნეთა კადრების მომზადების საკითხის გაანალიზება ვცადე. მას შემდეგ საკმაო ხანი გავიდა. თეატრალურმა ინსტიტუტმა გამოუშვა ორი ზგულე, ახლა ამზადებს მესამეს. მაგრამ ჩემი აზრით, მდგომარეობა არ შეცვლილა და პრობლემები იგივე რჩება. როგორც არ უნდა იყოს წარმატებები, მაინც ჯერ კიდევ ვერ მივაღწიეთ კინოპროცესის ყოველმხრივ, მრავალფეროვან შესწავლას, ვერ გავათვისეთ დღით მეთოდოლოგიური შეზღუდულობისაგან.

სწორედ მეთოდოლოგიურ საკითხებზე კამათი იმაჟულს ბადებდა ჩემი წერილი სამ, 1987 წლის დასაწყისისათვის ახალ ქართულ ფილმზე: ვადრძობი ჩოხელის „წერილი ნამევებს“, თენგიზ აბულაძის „მონანიება“ და ალექსანდრე რეხვიავილის „საფეხური“. ეს წერილი, რომელიც აღმანახ „კინოში“ უნდა გამოქვეყნებულიყო, ჩემთვის დღემდე უცნობი მოსაზრებებით, არ დაისტამბა. არადა, იქ მე ვცდილობდი დამესვა ფილმის მხატვრული სისტემის ცვლევის ზოგიერთი საკითხი, რომელსაც (მე წინასწარ ველოდი) აუცილებლად ეყოლებოდა მოწინააღმდეგე. ეს კი დაბადებდა კამათს, დისკუსიას. მე განზრახ ვცდილობდი ჩვენს კრიტიკოსთა და ხელოვნების თეორეტიკოსთა ერთგვარ პროვოცირებას ასეთი კამათისათვის. მაგრამ ყველაფერი ძველებურად დარჩა.

ფილმის, როგორც ხელოვნების ნაწარმოების შესწავლის ერთფეროვნება, ჩვენი გაუბედაობა ახლებურად მიუვლდეთ კინოპროცესს, დღეს აშკარაა. მისი მიზეზები უკვე კინომკოდნეთა კადრების მომზადებაში ჩანს. ჯერ კიდევ არ ვფიქრობთ კომპლექსურ სწავლებაზე, არ ვცდილობთ საფუძვლიანად ვასწავლოთ ჩვენს ახალგაზრდებს (ეს კინორეჟისორებსაც ენებათ) სახვითი ხელოვნება, მუსიკა, ფილოსოფია, ფსიქოლოგია, ჩვენი ერის ისტორია, ლიტერატურა (შემთხვევითი არ არის, რომ ჩვენი რეჟისორები საოცარ გულგრილობას იჩენენ ჩვენი ლიტერატურის ნაწარმოებთა ეკრანინების მიმართ). ამას ემატება ჩვენი კინოგაქირავების სიღარიბე, როგორც ითქვა, კინომკოდნეები და რეჟისორები ვერ ნახულობენ, ან სტიქიურად ნახულობენ მსოფლიო კინოს შედეგებს. ყველაფერი ეს ადგილზე ტყეპნის კინოს თეორიასა და კრიტიკას. კომპლექსური სწავლების დაბალე

დონე განსაზღვრავს იმას, რომ კინომკოდნეებს ეადვილება წეროს ტრადიციულ ენაზე და უჭირს შეაფასოს ფილმი, როგორც, ცენტრალურად, რეჟისორის ნაწარმოები, ეთქვათ რეჟისორისა და ადვოთ აბაშიძის „ამბავი სურამის ციხისა“. ის რაც ჩვენთან ამ ფილმთან დაკავშირებით მოხდა, ჩემი აზრით, ჩვენი, კინომკოდნეების ბრალიცაა.

ჩვენი პრესის ფურცლებზე გაიშარათა სრულიად უაზრო დაეა — აქვს თუ არა რეჟისორის დანიელ ჭონჭაძის ნაწარმოების პაროდირების უფლება (არადა აქ არავითარ პაროდიასთან არა გვაქვს საქმე), არის თუ არა ეს ფილმი ქართული (ვითომ რა ქართველობის ნიშნული თუნდაც „ელისა და რარუს თავგადასავალი“ და კიდევ არა ერთი ქართველი რეჟისორის ფილმი). ესეც ასატანი იქნებოდა, რომ გაზეთ „ლიტერატურულ საქართველოში“ (რომელსაც მე დიდ პატივს ვცემ მისი ეროვნული სულისკვეთების გამო) არ დაბეჭდილიყო წერილები, რომლებსაც აშკარად დაპკრავდა აგრესიული ფსევდოპარტიოტიზმის ელფერი. ნუთუ დღეს კიდევ უნდა გავიმეოროთ, რომ არავისა აქვს უფლება იბრძოლოს ხელოვანის თავისუფლების წინააღმდეგ. სულ ერთია რა მიზნით მოვიმართ ამ იარაღს — სოციალისტური რეალიზმის თუ ეროვნული ინტერესების დაცვის მიზნით. აგრესია — აგრესიაა; აკრძალვა — აკრძალვაა, ძალადობა — ძალადობაა და „ვეფხისტყაოსნის“ შემქმნელ ერს ეს არ ეკადრება.

ჩემი დამოკიდებულება ამ ფილმის მიმართ წინააღმდეგობრივია, შეიძლება ითქვას უარყოფითიც. ეს აზრი მე უკვე გამოვთქვი კინომკოდნეთა საკავშირო კონფერენციაზე და ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ (№ 7, 1985 წ.) ფურცლებზე. სახარებაზე აღზრდილმა კაცმა იცის, რომ როცა ბრბო ვილაცას თავს ესხმის, ეს ვილაც ყოველთვის მართალია, როგორ პრეტენზიებსაც არ უნდა უყენებდეს მას ბრბო. კინომკოდნეთა შორის ფილმს ბევრი მომხრე ჰყავს, მაგრამ მისი მხატვრული ანალიზის შემცველი წერილი ჯერ არ დაბეჭდილა. რატომ უნდა გვაჯობოს ლიტერატორმა (ვეფლისხმობ ა. ლოტმანის შესანიშნავ წერილს). იქნებ იმიტომ, რომ ჩვენმა მეთოდოლოგიამ და წერის ჩვენმა სტილმა დაკარგა ძალა, ქართულმა კინომ ქართულ კინომკოდნეობას გაუსწრო?

ამიტომაც გვეჭირს შევავსოთ ფილმი დადებითად თუ უარყოფითად.

ამბობენ — ძალა ერთობაშიაო. ასეთი კი ჩვენს შორის არ არის და არც ყოფილა. მომძლავრდა პირადი ამბიციები, ჩვენს საქმეს რომ ლუპავს; ეს პრეზიდენაც კარგად ჩანს. ჩვენს აპონენტებს, მათ, ვისაც ჩვენი საქმე მაინც დაამაინც თვალში არ მოსდით და ვის თვალში ჩვენი პროფესია დიდი ხანია დისკრედიტირებულია, ალბათ ესამოვნათ კიდევ. როცა დაინახეს, რომ ჩვენ არ გვაქვს უნარი არა თუ მხარი დავუჭიროთ ერთმანეთს. არამედ მეტიც, ჩვენ სიამოვნებით შეგვიძლია ვუღალატოთ, ვანუღდგეთ ერთმანეთს. ეს გამოჩნდა ამ ზაფხულს, როცა ვაზეთ „ქართულ ფილმში“ მოულოდნელად დაისვა საკითხი ჩემი კოლეგისა და მეგობრის ლიან სიგუას კინომოდენტო რიგებში ყოფნა-არყოფნის შესახებ. ამას სხვა რამეც მოჰყვა: ზოგიერთმა ჩემმა კოლეგამ უარაც; კი თქვა პრეს-ანკეტაში მონაწილეობაზე მხოლოდ იმიტომ, რომ ამ ანკეტაში ლიან სიგუა იღებდა მონაწილეობას. ეს ამბავი სასაცილოა, სატირალი რომ არ იყოს. მას არავითარი გამართლება არა აქვს. ამით შეწყდა პრეს-ანკეტის არსებობა. მას კი მითხველი ელოდა. როგორც ჩანს, ჩვენ მაინც და მაინც არც ეს საკითხი გვადარდებს. არ გვადარდებს ის, რომ ამით ჩვენი საქმე გაფუჭდა.

ამიტომაც ვეჭვობ, რომ ცოტა არ იყოს დავიმსახურეთ კიდევ ის, როგორც გვექცევიან, როგორც გვიყურებენ რეჟისორები, მაცურებლები. ეს ამბები უფრო მძაფრდება იმით, რომ ჩვენში კრიტიკისადმი დამოკიდებულება განსაკუთრებულია. ყოველი ჩვენთაგანი მეფედ გრძნობს თავს საკუთარ მამულში და კრიტიკაზე ღიზიანდება, მეფეს თავისი ქვეშევრდომებიც ჰყავს, რომელთა ფსიქოლოგია კარგად ჩანს ხოლმე დაკვეთით დაწერილ წერილებში. მხედველობაში მაქვს მარინე ჩხეიძისა და ნატო ციციშვილის წერილები „ლიტერატურულ საქართველოში“, როცა კრიტიკოსებს უწყების წარმომადგენლები დაესხნენ თავს უწყების ინტერესების დასაცავად... ანალოგიური სახით, დემაგოგიურად და ადამიანის ღირსების შეურაცხყოფით შეეცადა დაეცვა თავი ვაზეთ „მოლოდინო გრუზიის“ როცა თავისივე ფურცლებზე თავს დაესხა ახალგაზრდა კრიტიკოსებს ნი-

ნო მხეიძესა და დოდო ჯავახიშვილს. სხვა ბევრი მაგალითის მოტანაც შემიძლია. მართლაც ვუმზერ ცენტრალურ პრესას, რომელიც კრიტიკას ყურადღებას აქცევს (ზაფხულშიც კომიტეტის ყურადღებასაც). უწყება ვერ ბედავს მათთან კამათს და თუ ბედავს, რედაქცია უფრო ხშირად კრიტიკოსს უჭერს ხოლმე მხარს. ჩვენი კოლეგა ტელეჟურნალისტი ელენა ჩეკალოვა ვაზეთ „სოვეტსკაია კულტურას“ ფურცლებზე არ ინდობს ცენტრალური ტელევიზიის ყველაზე ოფიციალურ გადაცემებსაც კი, მაგრამ ტელეკომიტეტის თანამშრომლები მას სისტემატურად იწვევენ, კრიტიკოსის აზრი აინტერესებთ, მას უსმენენ, მისი სჯერათ.

ჩვენთან ამ მხრივ გამოწყლისია ვაზეთ „ეკრანის ამბების“ რედაქცია. მას შემდეგ რაც სამდივნოს სხდომაზე და პრესაში ამ რედაქციის მუშაობა გავაკრიტიკეთ, კი არ გადავემტერნენ, მათთან თანამშრომლობა გვთხოვეს.

ვიმეორებ, ეს გამოწყლისია. ჩვენში ყველაფერი პირიქითაა.

წაიკითხეთ ვაზეთ „ქართულ ფილმში“ დაბეჭდილი წერილები. რამდენ ქება-დიდებას შეხვდებით აქ ქართულ კინოზე. მერე რა, რომ მორის პილას — პილატი ქეია, ფილმს „სატანას შიშის ქვეშ“ — „სატანას შეიღობილა“ და ა. შ. მსგავსი კურიოზების ჩამოთვლა უსასრულოდ შეიძლება. ამ ვაზეთის ფურცლებზე აბსოლუტურად ყველაფერი გაიდეალებულია. და რაც განსაკუთრებით დასაფიქრებელია, აქ დღემდე არ დაბეჭდილა ქართველ კინოკრიტიკოსთა და კინომოდენტო წერილები.

ვაზეთების რედაქციები თავს ასე იმართლებენ: „მოგვიტანეთ, ბატონო, და დაგიბეჭდავთო!“. ასე არ შეიძლება. კრიტიკოსმა უნდა იცოდეს, რომელი ვაზეთისათვის წერს. კრიტიკოსს წერილი რედაქციამ უნდა შეუკვეთოს, როგორც ამას „საბჭოთა ხელოვნება“, ალმანახი „კინო“, „ახალი ფილმები“ ან ვაზეთი „თბილისი“ აკეთებს. რაც შეეხება სხვა ვაზეთებს, სხვათა შორის, „ლიტერატურულმა საქართველომ“ ზაფხულის დისკუსიების შემდეგ რატომღაც დაკარგა ინტერესი კინომოდენტოების მიმართ.

ამგვარად, არ არის ერთობა კრიტიკოსებს შორის. არ არის ერთობა პრესასა და კრიტი-



კას შორის. ამით კი, პირველ რიგში, ქართული კინო ზარალდება.

კრიტიკოსს, ჩემი აზრით, ყველაზე მეტად მოეთხოვება განსაკუთრებული მგრძობელობა, სხვისი ვაგების, საკუთარი თავიდან გამოსვლის ნიჭი. ჩვენ გვაქვს ამის უნარი. მაგრამ ამისათვის მხატვრული მეთოდოლოგიის და წერის არსებული სტილის გადასინჯვა საჭიროა. ყველა ხელოვნის თავისი კანონი აქვს და მისი შემოქმედების კანონის ვაგების უნარი კინომცოდნის ვალია. ის, რაც ხელოვნება არ არის, უნდა გავაკრიტიკოთ, ნაწარმოებს, რომელშიც მხატვრული პარამონიის გაცდა აშკარაა — მხარი უნდა დავუჭიროთ. მაგრამ ამასთანავე კინონაწარმოების ესთეტიკური კანონი უნდა შევიცნოთ. ეს კი ფილმის მხატვრული სამყაროს კომპლექსურ შესწავლას მოითხოვს.

მეთოდოლოგიის საკითხების ირგვლივ, ჩემი აზრით, უახლოეს ხანში უნდა ვაიმართოს „მრგვალი მაგიდა“ ან კონფერენცია...

**პაბაბა იაკაშვილი** (კინომცოდნე): „თვითმსჯელობა, თვითმხედველობა გონებრივი უმაღლესი წერტილია ადამიანის განვითარებისა და წარმატებისა... ნუ გავგოწყებინან, თუ ვიტყვი, რომ ჩვენს ინტელიგენციას სწორედ ეგ უნარი თვითმსჯელობის, თვითმხედველობისა არა აქვს გახსნილი და გადაშლილი: ეგ ნაკლია მიზეზი, რომ ჩვენ ჩვენი კრიტიკა არა გვაქვს არა რომელსამე საგნისა საზოგადოდ და ლიტერატურისა საკუთრად. ჩვენ იმედს არ ვკარგავთ, რომ ეგ კრიტიკა ჩვენც გველირება ოდესმე და მაგის მოვლენა ვითა შვილი თვითმსჯელობისა, ჩვენის სულიერი ძალღონის აღმატებისა და განდიდების ნიშანი იქნება“ (ილია ჭავჭავაძე, წერილიდან: „რა მიზეზია, რომ კრიტიკა არა გვაქვს“. 1887 წ.).

მაშინ, — ასი წლის წინათ — ჩვენში კრიტიკული აზროვნების ძნელად დამკვიდრებას თავისი მიზეზები ჰქონდა. დღეს კი თავისი აქვს, ოღონდ შედეგია ერთი — ჭირს თვითმსჯელობისა და თვითმხედველობის უნარის გამოვლენა. ან თუ გამოვლინდება, რაღაც სხვაგვარად, და უმეტესწილად ისე არ ითქმება და ისე არ შეფასდება, როგორც უნდა ითქვას და შეფასდეს. ეს ეხება როგორც ლიტერატურულ, ისევე სახელოვნო კრიტიკას და რა თქმა უნდა, ჩვენს კინოკრიტიკასაც.

მიზეზი ამისა ბევრია, ზოგი ილიას დროიდან არსებული, ზოგიც შემდგომი ხანისა. მე ერთ მათგანზე შევაჩერებ ყურადღებას. ეს მიზეზი ხელოვნურზე, იმ პიროვნულ მრწამსზე, რითაც მოდის მავანი და მავანი ლიტერატურაში, საზოგადოდ ხელოვნებაში თუ კერძოდ კინემატოგრაფში. როგორი მრწამსით მოვინდა და რომელ გზას აირჩევს. გზა სულ ორია: პირველი ეს არის ეროვნული ხელოვნების სამსახური, რომელიც ხელოვნისგან მოითხოვს უანგარობას, თავდადებას, საკუთარი შემოქმედების მუდმივ კრიტიკულ შეფასებას და ამ გზით ხელოვნების მსახურად დამკვიდრებას, რაც ამდგავარი შეხედულების ხალხისათვის თვითდამკვიდრების უმაღლესი და ყველაზე საბატიო პირობაა. ამათ, რაკი ისინი ეროვნული ხელოვნების ჭეშმარიტი მსახურნი არიან. კრიტიკული აზრი ხელს არაფერი უშლით. რაც ავტორმა თავისი შემოქმედებით ვერ თქვა ან ბოლომდე გასაგები არ იყო, რაღაც დააკლა აზრობრივი თუ სტილური გააზრების თვალსაზრისით, შეიძლება და უნდა ითქვას კრიტიკული გამოძახილით და მაყურებელი ან თუ იმ გზით სრულად მიიღებს სათქმელს. ჩვენი საერთო მიზანი ხომ ის არის, რომ მაყურებელს ვუთხრათ ჭეშმარიტება.

არის მეორე გზაც, როცა მავანი და მავანი ხელოვნების ამა თუ იმ დარგს მოიძახურებს, მოიხმარს, მოიშველიებს იმისათვის, რომ თავად დამკვიდრდეს ხელოვნებაში: ეს არის მათი, ე. ი. ამ გზაზე მავალთა ერთადერთი და საბოლოო მიზანი. ბუნებრივია, ამ ჯგუფის „მოღვაწეებს“ კრიტიკა არაფრად ეპიტნავენ, რადგან ის მათ თვითდამკვიდრებას უშლის ხელს და ნებისმიერი კრიტიკული შეძახილი დამლუბველად, პირადი კეთილდღეობისათვის ხელს შემშლელად მოაჩნიათ. ამიტომაც კრიტიკოსში პირად მტერს ხედავენ.

ის, ვისაც თავისი ერისათვის და ხალხისათვის ფასეული სათქმელი არაფერი აქვს, კონიუნქტურას გადაყოლილია. კარიერისათვის იბრძვის, კრიტიკას ვერ იტანს და ვერც ვერასოდეს აიტანს.

ასეთია ძალთა პოლარიზება დღეისათვის. რომელნი არიან ბევრნი ამ ორი ჯგუფიდან და რომლებისთვის არის ნაყოფიერი ნიადაგი ჩვენს სინამდვილეში — ამას კრიტიკის დღევანდელი მდგომარეობა მიგვანშნებს. ამავე მიზეზით ჭირს „თვითმსჯელობისა“ და „თვითმხედველობის“ გამოვლენაც.

კრიტიკული აზრის გამოთქმა გაძნელებულია და არასახარბიელო საქმედ ითვლება. ამას ისიც დაემატება, რომ შესაძლებელია კრიტიკოსი შეუარაცუნო მაშინაც, როცა ეინმეს დადებითად აყვავებს. ასეთი რამ მე პირადად შემემთხვა აქამოდ ფილმ „მონანიების“ შეფასებისას.

მოგეხსენებათ, წელს გაზეთმა „ლიტერატურულმა საქართველომ“ ორჯერ დასტავა პრეს-ანკეტა. თერთმეტმა კინოკრიტიკოსმა ამის მეშვეობითაც შესწლო მიმდინარე კინორეპერტუარის მიმართ თავისი აზრის გამოხატვა. შეფასებულ იქნა „მონანიება“. იგი იმ შეფასავს, როგორც სინდისმა მიკარხანა — ხუთი ქულა-ვარსკვლავით. ამით მეც მომეხატა ფილმისადმი, რომელიც ერს სულიერი განწმენდისაკენ მოუწოდებს. მაგრამ „გამორკვა“, რომ თურმე ეს ფილმი უარყოფითად შემიფასებია და ამასთანავე არც შეფასების უფლება მქონია. მეტად გავოცდი, როცა ამის შესახებ ამა წლის 3 ივლისს „ლიტერატურულ საქართველომ“ დასტამბულ ნაერთ ციციშვილის წერილში ამოვიკითხე. სიმართლე რომ ეთქვა, ვასაოცარი იმ წერილში ხსენაც ბევრი იყო, მაგრამ ამის შესახებ საუბარს არ გვაგვრძელებს, რადგან საბასუხო წერილებით ემცნო ეს ყოველივე საზოგადოებას. მე ჩემს გამო მოგახსენებთ. მინდა იმას მიაქციოთ ყურადღება, როგორ და რა გზით ეცადა ავტორი ჩაუდენელი დანაშაული დაებრალებინა ჩემთვის. აი რას წერს იგი: „ბოდიშ“ მოვიზიდი ჩვენს ზოგიერთ, მართლაც ავტორიტეტულ კინომცოდნესთან (მათ ბევრი ვაკეთეს ჩვენი ეროვნული კინემატოგრაფიისათვის). მაგრამ ვერც იმაზე დავხუჭავთ თვალს, რომ ანკეტაში წარმოდგენილი ზოგიერთი კრიტიკოსი საეჭვო კითხვის ნიშანს თვითონვე უსვამს თავის თავს, რადგან ჯერ ისეთი არაფერი შეუქმნიათ, რომ თენგიზ აბულაძეს ასწავლონ: დროა „სტანდარტულობას“ და „გადაწყვეტის მეორადობას“ თავი დაანებო და სათქმელი ორიგინალურად და საინტერესოდ თქვათ“.

შემდგომ კითხვა აღძვრის — რა კავშირი აქვს ლიანა სიგუას კინომცოდნეობასთან. ჩემს გამო კი წერს: „იკავშვილი განათლებით კინომცოდნეა, მაგრამ მისი მოღვაწეობის სარბიელი არც თუ ისე მდიდარია პრესაში და მით უმეტეს ცალკე შრომებად გამოქვეყნე-

ბული მასალებით, რომ განმსჯელად გამოდგეს“ აქ ყურადღებას ის იქცევს, თუ რა გზით და საშუალებებით ეცადა ნატო ციციშვილი ჩვენი უფლებობის დამტყვევებას ბრალს გვდებს თითქოს „მონანიების“ ავტორს „სტანდარტულობასა“ და „გადაწყვეტის მეორადობას“ ვსაყვედურობდეთ. სიცრუეა! არც ჩემს ხსენებულ კოლეგას და არც მე ფილმი ამგვარად არ შეგვიფასებია. მაშ რატომ გვდებს ბრალს ავტორი? იქნებ პრეს-ანკეტა რთულია და პირს გამოცნობა? არა, საკმაოდ მარტივი რამ გახლავთ და ვინც ხუთამდე თვლა უშეცდომოდ იცის, არა მგონია ვერ შეძლოს და ვერ გამოიკვლიოს ვინ რამდენი ქულა-ვარსკვლავით შეაფასა ფილმი. არა, ბატონებო! აქ უბრალოდ საზოგადოების თვალში ახალგაზრდა კინოკრიტიკოსის კომპრომეტირების ცდაა. ქვეტექსტი ადვილად იკითხება. „მონანიებას“ უარყოფითად ისინი აფასებენ, ვისაც შეფასების უფლება საერთოდ არა აქვთ.

ჯერ ერთი, ფილმი ფრიალით შევაფასე და მეორე, თერთმეტი წელია კინომცოდნეობაში ვმუშაობ და იმედია, რომ კინორეპერტუარის მიმდინარე რეპერტუარის შეფასების უფლება მოპოვებულნი მაქვს. და ბოლოს, მაშინ ვინ უნდა შეაფასოს „მონანიება“ თუ არა ახალგაზრდობამ. ეს ფილმი ხომ სწორედ მათენაა მიმართული, მათ ეუბნება იმ ქეშმარიტებას, რაც უფროსმა თაობამ ისედაც იცის. კარგი იქნებოდა ნატო ციციშვილს ის ეთქვა — მიიღო თუ არა ახალგაზრდობამ, თუნდაც ახალგაზრდა კინოკრიტიკამ ეს ფილმი? თუ არა, რატომ? მე მგონი, ეს უფრო ფსევდი იქნებოდა. ვიდრე ცილისწამების მცდელობა.

მომხდარი ფაქტი მე კონკრეტული ხასიათის მოვლენად სულაც არ მიმაჩნია. ეს ტიპური მაგალითია იმისა, თუ როგორ ებრძვიან კინოკრიტიკას ჩვენში და ვინ — ნატო ციციშვილი კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ თანამშრომელია, ამ სტუდიის უწყებრივი გაზეთის „ქართული ფილმის“ რედაქტორია. ამიტომ, ჩემის აზრით, მისი ეს წერილი გამოხატავს კიდევაც სტუდიის მესვეურების ახალგაზრდა კრიტიკოსებისადმი დამოკიდებულებას. მითუმეტეს, რომ გაზეთ „ქართული ფილმის“ საშუალებათ ხსენებულმა მესვეურებმა საცნაური გახადეს თავიანთი პოზიცია ჩვენდამი. ვგულისხმობ

კას შორის. ამით კი, პირველ რიგში, ქართული კინო ზარალდება.

კრიტიკოსს, ჩემი აზრით, ყველაზე მეტად მოეთხოვება განსაკუთრებული მგრძობელობა, სხვისი გაგების, საკუთარი თავიდან გამოსვლის ნიჭი. ჩვენ გვაქვს ამის უნარი. მაგრამ ამისათვის მხატვრული მეთოდოლოგიის და წერის არსებული სტილის გადასინჯვაა საჭირო. ყველა ხელოვანს თავისი კანონი აქვს და მისი შემოქმედების კანონის გაგების უნარი კინომცოდნის ვალია. ის, რაც ხელოვნება არ არის, უნდა გავაკრიტიკოთ, ნაწარმოებს, რომელშიც მხატვრული პარამონის განცდა აშკარაა — მზარი უნდა დაუტყროთ. მაგრამ ამასთანავე კინონაწარმოების ესთეტიკური კანონი უნდა შევიცნოთ. ეს კი ფილმის მხატვრული სამყაროს კომპლექსურ შესწავლას მოითხოვს.

მეთოდოლოგიის საკითხების ირგვლივ, ჩემი აზრით, უახლოეს ხანში უნდა გაიმართოს „მრგვალი მაგიდა“ ან კონფერენცია...

**პაპაბა იაპაზშილი** (კინომცოდნე): „თვითმსჯელობა, თვითმხედველობა გონებრივი უმაღლესი წერტილია ადამიანის განვითარებისა და წარმატებისა... ნუ გავვიწყრებთან, თუ ვიტყვით, რომ ჩვენს ინტელიგენციას სწორედ ეგ უნარი თვითმსჯელობის, თვითმხედველობისა არა აქვს ვახსნილი და ვადაშლილი: ეგ ნაკლია მიზეზი, რომ ჩვენ ჩვენი კრიტიკა არა გვაქვს არა რომელსაღმე საგნისა საზოგადოდ და ლიტერატურისა საკუთრად. ჩვენ იმედს არ ვკარგავთ, რომ ეგ კრიტიკა ჩვენც გველიონება ოდესმე და მაგის მოვლენა ვითა შეილი თვითმსჯელობისა, ჩვენის სულიერი ძალღონის აღმატებისა და განდიდების ნიშანი იქნება“ (ილია ჭავჭავაძე, წერილიდან „რა მიზეზია, რომ კრიტიკა არა გვაქვს“. 1887 წ.).

მაშინ, — ასი წლის წინათ — ჩვენში კრიტიკული აზროვნების ძნელად დამკვიდრებას თავისი მიზეზები ჰქონდა. დღეს კი თავისი აქვს, ოღონდ შედეგია ერთი — ჭირს თვითმსჯელობისა და თვითმხედველობის უნარის გამოვლენა. ან თუ გამოვლინდება, რაღაც სხვაგვარად, და უმეტესწილად ისე არ ითქმება და ისე არ შეფასდება, როგორც უნდა ითქვას და შეფასდეს. ეს ეხება როგორც ლიტერატურულ, ისევე სახელოვნო კრიტიკას და რა თქმა უნდა, ჩვენს კინოკრიტიკასაც.

მიზეზი ამისა ბევრია, ზოგი ილიას დროიდან არსებული, ზოგიც შემდგომი ხანისა. ერთ მათგანზე შევაჩერებ ყურადღებულს: ხეობრივზე, იმ პიროვნულ ხეობრივზე, რითაც მოღის მავანი და მავანი ლიტერატურაში, საზოგადოდ ხელოვნებაში თუ კერძოდ კინემატოგრაფში. როგორი მრწამსით მოღის და რომელ გზას აირჩევს. გზა სულ ორია: პირველი ეს არის ეროვნული ხელოვნების სამსახური, რომელიც ხელოვანისგან მოითხოვს უანგარობას, თავდადებას, საკუთარი შემოქმედების მუდმივ კრიტიკულ შეფასებას და ამ გზით ხელოვნების მსახურად დამკვიდრებას, რაც ამდაგვარი შეხედულების ხალხისათვის თვითდამკვიდრების უმაღლესი და ყველაზე საპატიო პირობაა. ამათ, რაკი ისინი ეროვნული ხელოვნების ჭეშმარიტი მსახურნი არიან, კრიტიკული აზრი ხელს არაფერში უშლით. რაც ავტორმა თავისი შემოქმედებით ვერ თქვა ან ბოლომდე გასაგები არ იყო, რაღაც დააკლდა აზრობრივი თუ სტილური გააზრების თვალსაზრისით, შეიძლება და უნდა ითქვას კრიტიკული გამოძახილით და მასურებელი ამა თუ იმ გზით სრულად მიიღებს სათქმელს. ჩვენის საერთო მიზანი ხომ ის არის, რომ მასურებელს ვუთხრათ ჭეშმარიტება.

არის მეორე გზაც, როცა მავანი და მავანი ხელოვნების ამა თუ იმ დარგს მოიმსახურებს, მოიხმარს, მოიშველიებს იმისათვის, რომ თავად დამკვიდრდეს ხელოვნებაში: ეს არის მთი, ე. ი. ამ გზაზე მავალთა ერთდერთი და საბოლოო მიზანი. ბუნებრივია, ამ ჯგუფის „მოღვაწეებს“ კრიტიკა არაფრად ეპიტანებათ, რადგან ის მათ თვითდამკვიდრებას უშლის ხელს და ნებისმიერი კრიტიკული შეძახილი დამლუპველად, პირადი კეთილდღეობისათვის ხელის შემშლელად მიჩნიათ. ამიტომაც კრიტიკოსში პირად მტერს ხედავენ.

ის, ვისაც თავისი ერისათვის და ხალხისათვის ფასეული სათქმელი არაფერი აქვს, კონიუნქტურას გადაყოლილია. კარიერისათვის იბრძვის, კრიტიკას ვერ იტანს და ვერც ვერასოდეს აიტანს.

ასეთია ძალთა პოლარიზება დღეისათვის. რომელნი არიან ბევრნი ამ ორი ჯგუფიდან და რომლებსთვის არის ნაყოფიერი ნიადაგი ჩვენს სინამდვილეში — ამას კრიტიკის დღევანდელი მდგომარეობა მიგვანიშნებს. ამავე მიზეზით ჭირს „თვითმსჯელობისა“ და „თვითმხედველობის“ გამოვლენაც.

ერთი ჩემი კოლეგის მიმართ შეურაცხყოფელ განცხადებას.

რასი უნდა ვეძიოთ ასეთი დამოკიდებულების მიზეზი? ვფიქრობ, კრიტიკის მიუღებლობაში. აქედან — უარყოფითი რეაქცია ბრეს-ანკეტაზე, რაც კრიტიკული აზრის გამოხატვის ფორმაა, და ფილმ „მონანიების“ მიერ მოტანილი წმინდა იდეალების სპექტაკლური სახით გამოყენება კრიტიკოსთა წინააღმდეგ.

სხვათა შორის, კინოსტუდია „ქართული ფილმიდან“ კრიტიკოსებთან მეგრძობებმა მარტო ეს იდეალები არ შერყვეს, ისინი ვარლამ არავიძის ისტორიულ პროტოტიპს დაესესხნენ მეთოდების გამოყენებაში და ამ მეთოდებით ებრძვიან ახალგაზრდა კრიტიკოსებს. ვგულისხმობ ფაქტების უდემტოდ გაყალბებას. ეს კი ისტორიულ ანაქრონიზმად მიმაჩნია ჩვენი საზოგადოების მზარდი დემოკრატიზაციის პირობებში. აი, ასეთი გაზღავთ კინოკრიტიკისადმი ჩვენში არსებულ დამოკიდებულების ზოგიერთი ცხოვრებისეული მაგალითი.

დამეთანხმებით, ასეთ პირობებში მუშაობა ძნელია და მაინც ქართული კინომცოდნეობა არსებობს, მუშაობს, მონაწილეობს კინოცხოვრების პროცესში, მაგრამ ზოგჯერ უფრო მეტი ყურადღებით უნდა ვეკიდებოდეთ იმ ამბებს, ჩვენს გარშემო რომ ხდება. 1987 წლის იანვარში „ლიტერატურული საქართველოს“ ფურცლებიდან შემოგვძახა ბატონმა აკაკი ბაქრაძემ — მიგხედოთ ქართული კინოს წარსულსო. ვგულისხმობ მის წერილს „რეკონსტრუქცია თუ რესტავრაცია?“. მეტად მწვავე საკითხს წამოჭრა ამ წერილით. მაგრამ, სამწუხაროდ, იგი ვერ გახდა ფართო მსჯელობის საგანი. ისე გამოვიდა, რომ წაუყუჩეთ. არადა, შეგვახსენეს, რომ ქართული კინოს წარსული ცუდ დღეშია, ფილმების ნაწილი საქართველოში არ არის, საკავშირო ფილმოფონდში ინახება, აქ კი რაც არის, რეკონსტრუირებულია და პირველადი სახე და ისტორიული ღირებულება დაკარგული აქვს. ჩვენ ჩვენი ფილმოფონდი უნდა გვქონდეს. ფილმებსაც ისე უნდა ვინახავდეთ, როგორც საქიროა. მაგრამ ეს ვერ შეეძლო. რის შეძლება, როცა წამოიჭრო საკითხს არც კი გამოვეხმაურეთ. ასევე დაუდუმდით მაშინ, როცა დიდი უბედურება დაატყდა თავს ქართული დოკუმენტური კინოს ისტორიას. ეს შარშან მაისში მოხდა. ძველი დოკუმენტური

ფილმები სპეციალური საცავიდან გამოიტანეს იმ მიზეზით, რომ ნიტროფირზე და შეიქმნება ააღდესო. შიშს დიდი თვალმომართვე ამის და სრული უეცრობის წყალობით სასაქონლო სამმართველოს ხელმძღვანელობამ უპირედეგნო ბრძანება გასცა და უნიკალური კინომასალა, უდიდესი ეროვნული მნიშვნელობა რომ აქვს, რძის კომბინატის სარდაფში გადაიტანეს. იქ საკანალიზაციო მილი გასკდა და დოკუმენტური კინოს ისტორია კარგა ხანს ტივტივებდა საკანალიზაციო წუმბში. ახლა ამ ფილმების რესტავრაცია მიმდინარეობს. საბოლოო ჯამში რა გადაარჩა და რა არა, ეს ჯერ არავინ იცის. ამ ამბავმაც სრული მდუმარებით ჩაიარა. არც ამის გამო ავტოხეთ განგაში, ჯიუტად მხას არ ვიღებთ. არა მგონია, ეს კარგი იყოს. ისე კი უცნაური ხალხი ვართ ეს ქართველი კინემატოგრაფისტები, წარსულის პატრონობა არ გვეხერხება. თუ ძველი გვაქვს რამე ან აუცილებლივ უნდა პირველადი სახე დავუქარგოთ ან საკანალიზაციო წუმბეში ვიცუტავოთ და საბოლოოდ დავუღებოთ. ხოლო ის, რომ ჩვენს ფილმოფონდი შეეკმნათ და ჩვენს ისტორიას ვუპატრონოთ, ეს აზრადაც არ მოგვდის. საქმეს ბოლომდე არ მივიყვანთ და კარგ წამოწყებას ჩანასახშივე ჩავკლავთ.

ქართველი კინომცოდნეები დუმილით შეეხედით ერთ უცნაურ პოლემიკასაც. ვგულისხმობ თაობათა შორის კონფლიქტს მულტიპლიკაციურ კინოში, რომელმაც ერთგვარი ასახვა პპოვა პრესაში. მე თავიდან ისე მეგონა, რომ ამდაგვარი კონფლიქტები ყველგან იყო შესაძლებელი, გარდა მულტიპლიკაციისა, მაგრამ არა, თაობათა შორის სრული პარამონიული დამოკიდებულება მოჩვენებითი ყოფილა. არის პრინციპული ხასიათის უთანხმოება. ჩემი აზრით, მისი საფუძველი უფრო ზნეობრივი და სოციალური ხასიათისაა, ვიდრე შემოქმედებითი. მე მილიანად მხარს ვუჭერ ახალგაზრდა რეჟისორების სტილურ და აზრობრივ ძიებებს და მათი შემოქმედება მეტად სასარგებლო ნოვაციად მიმაჩნია, იმ ნოვაციად, რომელსაც ყოველმხრივ დახმარება სჭირდება. დროულად რომ ჩაერეულიყავით, შეიძლება ეს პოლემიკაც სხვაგვარად წარმართულიყო და ელემენტარული კეშმარტებანი სადავო არ გამხდარიყო. არც საზოგადოება გაეოცებინა თავისი კეშმარტივად უცნაური ხასიათის გამო.

პოლემიკასხვაც იყო და არანაკლებ საინტე-

რესო. ვგულისხმობ „ლიტერატურულ საქართველოში“ დასტამბულ ვახტანგ როდონიაის წერილს ს. ფარაჯანოვის ფილმზე — „ამბავი სურამის ციხისა“, შემდეგ „საბჭოთა ხელოვნებაში“ დასტამბულ ნოდარ კაკაბაძის და „ლიტერატურულ საქართველოში“ ამის პასუხად გამოქვეყნებულ გურამ პეტრიაშვილის წერილებს. ამათგან პირველ წერილს ფეხდაფეხ მოჰყვა კინოკრიტიკოსთა რიგით პირველი პრეს-ანექტა, სადაც შეფასება მიეცა „სურამის ციხესაც“. ეს შეფასება არაერგვაროვანი იყო. ფილმმა უმდაბლესი შეფასებაც მიიღო და უმადლესიც, მაგრამ როგორც ჩანს, პრეს-ანექტის „მინი-რეცენზიები“ საკმარისი არ იყო, რომ მაცურებლი-სათვის ფილმის ნახვის შედეგად აღძრულ კითხვებზე პასუხი გასცემოდა.

რაც შეეხება პრესაში გამართულ პოლემიკას, მან უფრო ნათელი გახადა კამათის საგანი, წინ წამოსწია ის ძველისძველი პრობლემა, რომელსაც ლიტერატურისა და კინოს ურთიერთობა ჰქვია, ეს პრობლემა ყოველთვის იყო ჩვენში და ერთგვარი სპეციფიკურობაც ახასიათებდა ადრეულ პერიოდში.

ქართული კინო, მსოფლიოს სხვა ეროვნული კინემატოგრაფიების დარად, დიდად არის დავალებული ლიტერატურისაგან და არა მარტო თავისი განვითარების ადრეულ პერიოდში, შემდგომაც ბევრჯერ მიბრუნებია ქართული კინო ლიტერატურას, იქ უპოვია ის დიდი სასიცოცხლო ძალა, რომელიც მისი განვითარების ყველა უმნიშვნელოვანეს ეტაპზე სჭირდებოდა. ეს ასე იყო, მაგრამ ხშირად ისე ხდებოდა, რომ კინო ლიტერატურული პირველწყაროს ოდნავადაც სკადრისი ეკრანიზების, ინსცენირების, ან თუ გნებავთ კინოვერსიის შექმნას ვერ ახერხებდა. ხოლო ჩვენი ყოფა, ტრადიციები დამახინჯებულად აისახებოდა ეკრანზე. განსაკუთრებით ეს მაშინ ხდებოდა, როცა ლიტერატურული პირველწყარო ისეთი რეჟისორის ხელში აღმოჩნდებოდა, რომელმაც არც ჩვენი ყოფა და ტრადიციები იცოდა და არც ჩვენს კულტურაზე ჰქონდა რაიმე წარმოდგენა.

ასეთი მდგომარეობა იყო, მაგალითად. ჩვენთან ოციან წლებში. საზოგადოების რეაქციაც ისეთივე იყო, როგორც ახლაც, მაგრამ ერთი განსხვავებით — არავის მოსვლია თავში ეს ყოველივე აეხსნა რეჟისორის ხედვის თავისებურებით, ხასიათის უცნაურობით და სხვა, ან ვის მოუვიდოდა აზრად ეთქვა —

მავან და მავან რეჟისორზე უარყოფითი თქმა დაუშვებელიაო. ერთი სიტყვით, ბევრი იმ უცნაურობათაგანი, ჩვენი კინოსექსუალის კულუარებში რომ გაივებ კაცი. <sup>საზოგადოებრივი</sup> ოციანი წლების ქართულმა საზოგადოებამ ტიციან ტაბიძის სიტყვებით გამოხატა თავისი დამოკიდებულება არაქართველ რეჟისორთა მიერ (პერესტიანი, ბარსკი, ბეკ-ნაზაროვი) ქართულ ლიტერატურულ ნაწარმოებთა ეკრანიზების გამო. გადავხედოთ ნაწყვეტს „არსენა ყაჩაღ-სადმი“ მიძღვნილი ტიციან ტაბიძის რეცენზიიდან: — „არსენა ყაჩაღში თვითონ არსენა ვერ არის წარმოდგენილი ისე, როგორც ეს საჭირო იყო, ვაჟაყვისა და ძლიერი გლეხის ბუკის მაგიერ ჩვენ ვხედავთ უფრო პარფიუმერულ ყაჩაღს, რომელიც მოგვაგონებს არციბაშევის პიესის „ეკვიპონობის“ გმირს თავად დორბელიანს, რომელზეც თავის დროზე უარყოფითად წერდა პრესა. ეს უტხოელის მიერ დამახინჯებულად გაგებული ქართველის ტიპია. თავიდან „არსენა ყაჩაღის“ იდეური შინაარსი ვერ არი სწორად წარმოდგენილი. აქაც ბევრია გაუგებრობა და სინამდვილეს დაშორება“.

როგორც ხედავთ, სათქმელი აქ მეტად კონკრეტულად არის ნათქვამი. ლიტერატურულმა პირველწყარომ თავისი განუმეორებლობა არ უნდა დაკარგოს, ხოლო პერსონაჟებმა თავიანთი თვისებები, ხოლო ეროვნული ყოფა და კოლორიტი შეურყვნელად უნდა აისახოს ეკრანზე.

ასეთი იყო ოციან წლებში ამ საკითხისადმი დამოკიდებულება. პირდაპირ ნათქვამი, ყოველგვარი რევერანსების გარეშე. ტიციან ტაბიძე დიდი პატრიოტიც იყო და დღე ინტერნაციონალისტიც, მაგრამ როცა საქარო გახდა, მკაცრი სიმართლე თქვა. ვფიქრობ, როცა ეკრანიზებაზე მიდგება საქმე, უნდა გავიხსენოთ, რომ მავანი და მავანი რეჟისორის საეჭვო მხატვრული ღირებულების სტილურ ძიებებს არ უნდა შეეწიროს არც ლიტერატურა და არც ჩვენი ყოფა თუ ტრადიციები. ეს პათოსია ვახტანგ როდონიაის და გურამ პეტრიაშვილის წერილებში და ამით მიმიანია ისინი მეტად დასეულებულად.

მნიშვნელოვანი მოვლენები ჩვენს კინოცხოვრებაში ბევრი ხდება და როგორც ვხედავთ, ქართულ კინოკრიტიკას გასაკეთებელი საკმაოდ ბევრი აქვს, ეს კი სრულყოფილად მანამ არ მოხერხდება, სანამ ყველა ჩვენგანი არ გააცნობიერებს, რომ შეუძლებელია ემ-

სახურო ეროვნულ კინოხელოვნებას ისე, თუ არ გაითავისე მისი სატიკვარი. ეს ამოცანა ყველა ჩვენგანს გაუადვილებოდა კინოსკოლას, მიმართულებას რომ წარმოვადგენდეთ. ეს კი ასე არ არის და არ იქნება, სანამ არ გვექნება ერთგვაროვანი დამოკიდებულება კემმარტ ეროვნულ ფასეულობათა მიმართ.

### ელდარ შენბელაია (კინორეჟისორი).

საჯაროობას ორი მხარე აქვს: იგი საშუალებას გვაძლევს კრიტიკული თვლით შევხედოთ ერთმანეთს, დაუფარავად გამოვთქვათ ჩვენი აზრი. ამავე დროს საჯაროობა ჩვენს თავსაც წარმოაჩენს.

დღეს კინემატოგრაფია და კერძოდ კინოკრიტიკის წინაშე უამრავი ურთულესი პრობლემა დგას. ცხადია, ამ პრობლემების გადაწყვეტა საერთო პროცესისა და თითოეული ჩვენგანის საქმის მიმართ პირუთვნელ და შესაძლოა, სერიოზულ კრიტიკულ დამოკიდებულებას მოითხოვს. მაგრამ, ამავე დროს, საჭიროა, აუცილებელია ერთიანი, კეთილგანწყობილი შემოქმედებითი ატმოსფეროს შენარჩუნება. საბჭოთა კინოს სისტემაში მიმდინარე გარდაქმნებთან დაკავშირებით ქართული კინოს ცხოვრება უახლოეს მომავალში სულ სხვაგვარად წარიმართება. ამიტომაც ჩვენს შემოქმედებით ერთობას დიდი მნიშვნელობა აქვს.

პლენუმზე წამოჭრილი მრავალი საკითხი მართლაც ყურადსაღებია, მათ შორის ის საკითხებიც, რომლებზეც კინომცოდნე ნათია ამირეჯიბია ისაუბრა. მაგრამ ძალიან დიდი მნიშვნელობა აქვს, თუ რა ფორმით იქნება მოწოდებული ეს საკითხები. ჩემი აზრით, ამ საკითხებზე უნდა ვისაუბროთ საზოგადოებრივ და არა პიროვნულად, ზოგიერთი ხელოვანის ხელშეუხებლობის პრობლემა მტკივნეული პრობლემაა, რომელიც მძიმე სენივით მოედო ჩვენს საზოგადოებას. გარდასული ათწლეულებიდან მოსულ ამ სენს ღრმად აქვს გამჭდარი ფესვები. ეს საკითხი ძალიან მწვავედ დგას, მაგალითად მოსკოვში, არა მარტო კინემატოგრაფიულ საზოგადოებაში, არამედ უფრო ფართო წრეებში. ამ საკითხს მრავალი ასპექტი აქვს. მათ შორის ერთ-ერთია წოდებების საკითხი, რომელზეც დღეს ბევრს მსჯელობენ და კამათობენ — რამდენად საჭიროა ეს, რამდენად წარმოაჩენს წოდება

ხელოვანის შემოქმედებით ღირსებები? წარმოადგენს თუ არა იგი ხელშეუხებლობის სიგელს?

არის კიდევ მეორე საკითხი — <sup>არქივულში</sup> იგივე შემოქმედის წარმომადგენლობა სხვადასხვა ორგანიზაციისა თუ საზოგადოებაში. პირადად მე უამრავი კომისიის, საბჭოს, კომიტეტის, კოლეგიისა თუ სხვადასხვა საზოგადოების პრეზიდიუმების წევრი ვარ განა ეს ნორმალურია? მოდით ერთიანი ძალით გავარდვიოთ ეს ფრონტი, ნუ შევექმნით კერპებს. განა შესაძლებელია ადამიანი გაერთიანებასაც ხელმძღვანელობდეს, ფილმსაც იღებდეს, მიღვანიც იყოს, უამრავ საბჭოსა და კომისიაში მუშაობდეს და ყველა ამ საქმეს ხარისხიანად აკეთებდეს. ეს საკითხი ყველა ჩვენგანს ეხება და იგი პრინციპულად უნდა დაისვას და არა პიროვნულად.

რაც შეეხება საერთაშორისო ფესტივალებზე ფილმების წარდგენას: ადრე ამ საკითხს ერთპიროვნულად წყვეტდა სსრკ სახკინო. დღეს ვითარება შეიცვალა, ფილმების შერჩევას ჩვენვე ვეთხოვეთ. საჯაროობის პირობებში გვაქვს საშუალება უფრო თავისუფლად, პრინციპულად და ამავე დროს, პროფესიულად ვიმსჯელოთ და ამ მსჯელობის შედეგად შევარჩიოთ ფილმები, რომლებიც ჩვენს კინემატოგრაფიულ კულტურას საერთაშორისო ასპარეზზე წარმოადგენენ. მაგრამ აუცილებლად უნდა გავითვალისწინოთ მეორე მხარე — ამა თუ იმ ფესტივალის მომწყობნი. დღეს ისინი სრულიად თავისუფლად ირჩევენ ფილმებს და მიაქვთ ის, რაც მათ მოსწონთ. ამ შემთხვევაში ჩვენ ჩვენს აზრს მათ თავს ვერ მოვახვევთ. მე აღფრთოვანებული არა ვარ. ლოლობერიძის ფილმით „რომანტიკალი“, მაგრამ თვით ფაქტმა, რომ სურათი ტოკიოს საერთაშორისო კინოფესტივალზე პრიზით აღანიშნა, ძალიან გამახარა. 10—12 ყიურის წევრს როგორ დავწამო, რომ არასწორი გადაწყვეტილება მიიღეს. ხელოვნების ნაწარმოების მიმართ დამოკიდებულება სხვადასხვაგვარია — ის რაც ერთს მოსწონს, შეიძლება მეორეს არ მოეწონოს და პირიქით. ყველას საკუთარი აზრი უნდა ჰქონდეს, მაგრამ სხვას ამ აზრს თავს ნუ მოვახვევთ.

დღეს ჩვენს თვალწინ ახალი საზოგადოებრივი აზროვნება ყალიბდება. მიმდინარეობს.

ფასეულობათა გადაფასების პროცესი. ვფიქრობ, ჩვენი კინემატოგრაფიული საზოგადოებრიობის აზროვნების ჩამოყალიბება ჩვენ კინოკრიტიკის ხელშია. კინოკრიტიკამ საფუძვლიანად უნდა გააზროს კინოს სისტემაში მიმდინარე გარდაქმნასთან დაკავშირებული მრავალი ასპექტი, უნდა შეიქმნას ქართული კინოს განვითარების შემოქმედებით პროგრამის თეორიული საფუძველი. ამაზე დიდად იქნება დამოკიდებული ჩვენი კინოს მომავალი.

დღეს ქართული კინოს კონტაქტები სხვადასხვა ქვეყანასთან მნიშვნელოვნად გაფართოვდა. ამჟამად ჩვენ ვამხადებთ ქართულ კინოს დიდ რეტროსპექტივას, რომელიც წლის ბოლოს ჩატარდება პარიზში, ყორე პომპიდუს სახელობის კულტურულ ცენტრში. მოსალოდნელია ასეთივე რეტროსპექტივები ამერიკის შეერთებულ შტატებში, გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკაში, ფინეთში და სხვა ქვეყნებში. თვე არ გავა ისე, რომ არ გვეწვიოს ქართული კინოთი დაინტერესებული სტუმარი. მათ სურთ ინფორმაცია ქართულ კინოზე, გვთხოვენ წიგნებს, ჩვენ კი, სამწუხაროდ, დღემდე არა გვაქვს ისეთი წიგნი, რომელიც უცხოელს ქართული კინოს ისტორიას, მის დღევანდელ დღეს, ქართულ კინემატოგრაფისტთა შემოქმედებას ვააცნობდა.

ჩვენ თაობას კარგად ახსოვს კინოკრიტიკოსი კ. გოგობე. თავისი დროისათვის მან დიდი სამუშაო გასწია — უამრავი მასალა შეაგროვა, წიგნები გამოსცა. იგი იყო თავისი დროის აზრის გამოხატველი კრიტიკოსი. დღეს ჩვენი ისტორია და შესაბამისად კინოს ისტორიაც ხელახალ გააზრებას საჭიროებს. ვფიქრობ ეს აუცილებელია. გადაუდებელი საქმეა. საქართველოს თეატრალურ ინსტიტუტში არსებობს კინოს ისტორიისა და თეორიის სამეცნიერო სექტორი, ჩვენ კი დღემდე არა გვაქვს წიგნი ქართული კინოს ისტორიაზე. ბოლოს და ბოლოს უნდა დავადგინოთ, თუ რა უშლის ხელს ჩვენს კინომცოდნეებს ამ სამუშაოს შესრულებაში.

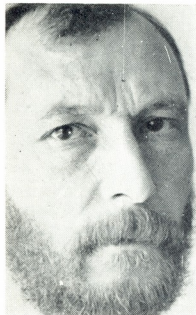
ჩვენ — ფილმის შემქმნელებიცა და კრიტიკოსებიც ერთ საქმეს ვაკეთებთ, რადგან ხელოვნების ერთი ნახევარი არის პრაქტიკა, მეორე კი — მისი გააზრება. სამწუხაროდ ჩვენ გათიშულნი ვართ, არა გვაქვს ერთობა. ამაში ბრალი ორივე მხარეს მიუძღვის. ხან-

დახან კრიტიკა მსაჯულის როლშია, რაც ჩემთვის პირადად მიუღებელია. მე დღეს კრიტიკის სურათი არ გამომივიდა, კრიტიკის მიხედვით ამიხსნას ამის მიზეზი, რომ ხვალ კრიტიკის სურათი გავაკეთო. ჩემი აზრით, კრიტიკის მიზანი უნდა იყოს არა მარტო შეფასება, არამედ ახსნაც.

მეორე მხრივ, ჩვენში არსებობს კრიტიკული აზრის სრული მიუღებლობა. არაეთიკური გამობტომები კრიტიკის მისამართთა პრესის ფურცლებზე და ჩვენი კავშირის კედლებში ნათლად გამოხატავს ამ ვითარებას. კრიტიკაც შემოქმედებაა. ქართულ კინოკრიტიკამაც მიაღწია ფილმის მიმართ საკუთარ, ავტორისეულ დამოკიდებულებას. ჩვენთან არიან კრიტიკოსები, რომლებსაც საკუთარი გემოვნება, საკუთარი ხელწერა აქვთ. ისინი ვიღაცის მიერ ხაყარანაზე აზრს კი არ გამოხატავენ, არამედ საკუთარს. ეს უნდა ვალიართ და ამას პატივი უნდა ვცვაოთ. ნათია ამირეჯიბმა ბრძანა, რომ მას ბევრი დაუბეჭდავი რეცენზია უღვეს სახლში. თუკ თარიოდან ვადმოვიღეთ ფილმები, რატომ არ შეიძლება იმ რეცენზიების გამოქვეყნება, თავის დროზე სხვადასხვა მიზეზით რომ არ დაიბეჭდა. ვფიქრობ, ეს ძალიან საინტერესო იქნებოდა.

თეატრალური ინსტიტუტის კინოფაკულტეტზე პრაქტიკოსებაცა და თეორეტიკოსებიც ერთ საქმეს ვემსახურებთ — კინემატოგრაფისტთა მომავალი თაობის აღზრდას. მაგრამ რა ენაზე ვასწავლით ჩვენს სტუდენტებს? პრაქტიკულად. რუსულ ენაზე, იმიტომ, რომ არა გვაქვს კინოლიტერატურ-მშობლიურ ენაზე, რატომღაც არ ვთარგმნი: რეზენშტეინის, კრავაუერის, ბელა ბელაშის, რენე კლერის და სხვათა ნაშრომებს. აქ მართებულად ითქვა — არა გვაქვს შემუშავებული ქართული კინოტერმინოლოგია. ვფიქრობ, ამ საქმესაც კინომცოდნეებმა უნდა მოჰკიდონ ხელი. ჩვენი ერთ-ერთი უპირველესი ამოცანაა, უახლოეს მომავალში შეიქმნას კინოლიტერატურა ქართულ ენაზე.

კიდევ ერთხელ აღვნიშნავ, რომ წინ ბევრი საქმე გველის, მრავალი რთული პრობლემა გვაქვს გადასაჭრელი და ვფიქრობ, ბევრის მიღწევა შეიძლება. თუკ ჩვენს შორის ურთიერთგაგება, შემწყნარებლობა და ურთიერთობატივისცემა იქნება.



საზოგადოებრივი ცხოვრების დღევანდელ რთულ ვითარებაში განსაკუთრებით დიდი როლი ეკისრება ყოველი პიროვნების, მეტადრე შემოქმედის დამოკიდებულებას ქვეყანაში მიმდინარე პროცესთან. მისი აქტივობა, სასიეთო ცვლილებებისაკენ, ქვეშარტ სულიერ ღირებულებათა დანერგვისაკენ მიმართული ძალისხმევა, უკნობ ფასეულობებთან დაკავშირებით გამყვანებული განწყობა — ჩვენი ყოფა-ცხოვრების გაქანსალების ერთ-ერთი მნიშვნელოვან ფაქტორად გვესახება.

ხელოვნების ამა თუ იმ დარგში მიმდინარე ძვრების ავ-კარგზე დაუფარავად თქმული სიტყვა, შემოქმედი ინტელიგენციის წარმომადგენელთა პირადი აზრი უდევს საფუძვლად თურნალის ახალ რუბრიკას — „კოჭიძე-ნიკოელი“ კომპლექსი მონაწილეობის მიხალებად ვიწვევთ ხელოვნების მოღვაწეებს.

უახლოეს ნომრებში სიტყვას მივცემთ კინოსტუდია „ქართული ფილმი“ კინოშახიობის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელს, სსრკ სახალხო არტისტს მიხეილ თუმანიშვილს, საქართველოს სსრ სახალხო არტისტს, სსრკ სახელმწიფო პრემიის ლაურეატს, კინორეჟისორ ლანა დლოზბერიძეს. ამჯერად კი ვთავაზობთ ფილოლოგიის მეცნიერებათა კანდიდატის, კინორეჟისორ ნიკოლოზ დროზდოვის წერილს.

## სენტენციები საკუთარი მისამართით

ნიკოლოზ დროზდოვი

დღევანდელ კინემატოგრაფიულ სამყაროში, გუშინდელთან შედარებით, მომრავლდნენ ადამიანები, რომლებსაც აქვთ დოკუმენტურა კინოს დანიშნულებაზე, მის მისააზე განსხვავებული აზრას გამოთქმის უნარი, მეც მათ რიცხვს მივაკუთვნებ თავს, რასაც პატივმოყვარეობაში ალბათ, არავინ ჩამომართმევს, რადგან თვით დოკუმენტალისტები ასეთ ადამიანებს, ხშირად, თვლიან არარსებულას მადიებელ ყბედებად, რომლებიც გზას უხევევენ კრიტიკას, ცილს სწამებენ კეთილ საქმეებს და ამზადებენ არაფრისმაქნის რეცეპტებს.

დაახ, მე ვაკრიტიკებ დოკუმენტურ კინოში შექმნილ მდგომარეობას, ვიმოწმებ ამ შემოქმედებით დაკავებულ ადამიანთა ზნეობრივ პოზიციას და პოტენციურ შესაძლებლობებს, მოვუწოდებ ახალგაზრდებს მეტი მომთხოვნელობა გამოიჩინონ საკუთარი თავის მიმართ. ამ პრობლემებთან დაკავშირებული ჩემი სენტენციები ხალხს ალბათ მოუბეზრდა, ისევე, როგორც ბეზრდება ხოლმე ყველაფერი ტარაჟირებულად: ერთი კი მართალია — ლაპარაკი საქმეს არ შევლის. რას მიბრძანებთ ამ შემთხვევაში? ვაგწმუდებ? ვა-

ჩუმება არ შემიძლია... ერთი რამ მინდა ვთქვა — ვინმეს ან რაიმეს კრიტიკის სურვილი კი არ მამოძრავებს, არამედ საკუთარი თავის, როგორც დოკუმენტალისტთა რაზმის (ბევრს მათგან მე ღრმა პატივს ვცემ და ბევრთან ვმეგობრობ კიდევ) ერთ-ერთი წარმომადგენლისა და ამ შემოქმედებითი პროცესის ერთ-ერთი ხელმძღვანელის მისამართით გამოთქმული კრიტიკისა, ასე რომ, ყველაფერი, რასაც ვწერ და ვამბობ, პირველ რიგში მეხება მე — უკანასკნელი ათი წლის მანძილზე ჩვენს დოკუმენტურ კინოში მიმდინარე პროცესების მონაწილე ადამიანს.

რა მომწონს და რა არ მომწონს ქართულ დოკუმენტურ კინოში: მომწონს, უპირველეს ყოვლისა, მისი რეალური უნარი გულახდილად, კეკლუცობის გარეშე, სინამდვილის შეულამაზებლად ესაუბროს მაყურებელს, ადამიანთა გამოუგონებელი, რეალური ბედით გაიტაცოს იგი, დააფიქროს, აიძულოს გადახედოს საკუთარ შეხედულებებსა და წარმოდგენებს, მაღალი ზნეობის კანონებით ცხოვრება ასწავლოს მას. ვგულისხმობ რეჟო თაბუკაშვილის ფილმებს, რომლებსაც არნახული



წარმატება აქვს ყველა სოციალური ჯგუფის თუ ასაკის მაყურებელთა წრეებში. ამგვარად, როდესაც შემოქმედი ისახავს რეალურ მიზანს, არ მიდის კომპრომისზე საკუთარი სინდისის წინაშე, ცდილობს მოგვიხროს და სახიერად გვიჩვენოს ის, რაც მას მართლა აძლევებს, როდესაც მისი პირადი ინტერესი მთელი რესპუბლიკის ინტერესების თანხმიერია, დოკუმენტური სიტყვის ძალა ეკრანზე თავის ნამდვილ ეკვივალენტს ჰპოვებს.

მაგრამ არ მომწონს ის, რომ ჩვენზე შევლახეთ დოკუმენტური კინოს მთავარი პრინციპი — თანამედროვეობის ასახვა და უპირველეს ყოვლისა ის, რომ ათწლეულების მანძილზე კი არ ვსახავდით სინამდვილის სურათს, არამედ საგულდაგულოდ ვხატავდით მის ვალაქულ პორტრეტს, რომელიც იმდენად იყო შორს ობიექტურობისაგან, რამდენადაც დაშორებულია ჩვენი პლანეტა სამყაროს ცენტრს — შუხს.

დღეს კვლავ ვეკითხები თავს: იყო თუ არა მოულოდნელი ის, რაც სსრკ კინემატოგრაფისტთა V ყრილობაზე მოხდა? სინამდვილეში ხომ ის მოხდა, რასაც ველოდით. ჩვენი კინემატოგრაფიული სამოსელი და მისი გრძელი შლეიფი, რომელიც სახკინოსა და შემოქმედებით კავშირის მოხელეებს მოჰქონდათ, ერთ მშვენიერ დღეს მთელი რეალობით წარმოგვიადგა. მეფე ხომ შიშველია! — სხვებთან ერთად ვყვიროდი მე, გაოგნებული აღმოჩენის ჭეშმარიტებით. შიშველია! — ვყვიროდით ყველანი ერთად. ვყვიროდით ეჭვანარევი სიხარულით: ვაითუ შიშველი არ არის?!. პარადოქსული რამ არის მოძველებული აზროვნება და მით უმეტეს რთულია მისი დაძლევა.

აზროვნების „დაგუბება“ ჩვენთან დღეს არ მომხდარა. ეს პროცესი ათწლეულების მანძილზე მიმდინარეობდა, რაც ვლინდებოდა აუცილებელ გარდაქმნათა წინაშე შიშში, უმოქმედობაში პრობლემათა გამწვავების დროს. სოციალური აზროვნების ჩამორჩენილობა, მიზეზი ტოტალური ინერტულობისა, წინ რომ აღუდგა გარდაქმნის უწინდელ ცდებს, ყოველგვარ ნოვაციებს.

აზროვნების მოძველება არც თითოეული ჩვენგანისათვის იყო უცხო, თუმცა მისი მოძვლები და მიზეზები სხვადასხვა იყო. ესაა თავისებური ასაკობრივი კონსერვატიზმი უფროსი თაობებისა, რომლებსაც ფსიქოლოგიურად უჭირთ ბევრი რამის თავიდან დაწყება;

ესაა ინერცია, როგორც შედეგი იმდენი გაუბილებისა; ამიტომაც ჩვენი აზროვნების მოძველება დღეს გვეკლინება, უპირველეს ყოვლისა, რთულ სოციალურ-ფსიქოლოგიურ ფენომენად, მასობრივი ცნობიერების მოძველებულ სტერეოტიპთა, ჩვევათა, ადამიანთა სოციალური ქმედების გარკვეულ მოდელთა კონგლომერატად.

გასული წლების ჩვენი მუშაობის კრიტიკითა ერთმნიშვნელოვნად იმავე სტერეოტიპის თავისებურება აქვს, რომელზეც აღიზარდა კინემატოგრაფისტთა (და არა მარტო კინემატოგრაფისტთა) არა ერთი თაობა, რომელმაც აზროვნების მოდელის განსაკუთრებული ტიპი ჩამოაყალიბა. ამ მოდელის თანახმად, დარგის ყოველი ახალი ხელმძღვანელობა, აკრიტიკებდა რა წინამორბედის საქმიანობას, რამდენიმე წინს შემდეგ წარსულიდან თავის არსენალში გადმოჰქონდა ის, რასაც სულ ცოტა ხნის წინათ უარყოფდა. ეს დახვეწილი მოდელი, რომელიც დასაწყისში რაღაც ილუზიას, გარდაქმნის შესაძლებლობის იმედს ბადებს, უარყოფის იდეასთან ერთად მასებში ენთუზიაზმი და რწმენა მოაქვს, მაგრამ დროთა განმავლობაში, ეს მოდელი თავის თავსაც ამახინჯებს და უბრუნდება რა დასაწყის წერტილს, საბოლოო ჯამში მხოლოდ ამრავლებს ბორბტებას დაგროვილი გამოცდილების მთელს კომპლექსში, რის გამოც ფარ-ხმალს აყრევენებს სხვადასხვა სახის რეფორმათა მომხრეებს. ჩვენ ყველანი ამ სტერეოტიპის შვილები ვართ, საკუთარი თუ სხვისი ნებით სტაბილური ცხოვრების წესის ტყვეებად ვიქცევით, რამაც ჩვენი ცნობიერება შეზოჭა.

საქმე ისაა, რომ ნებისმიერ ნოვაციას ინფორმაციის უნილავი, ჩრდილოვანი მხარე ახლავს. იბადება იდეა, ვრცელდება საზოგადოებაში, მის ვარშემო კი იქმნება მისი უარყოფელი ჭორები. მათი მოხელთება შეუძლებელია, მანამ, ვიდრე კრისტალიზებული სახით ისინი ნოვაციის დამამხობლებად არ მოგვეკლინებინან. ამასთანავე უნდა აღინიშნოს, რომ მეთოდებით, რომლებითაც აქამდე ვმოქმედებდით, ადამიანთა ცნობიერების შეცვლა შეუძლებელია, — ისინი ისე შეეჩვივნენ უკვე არსებულს, რომ ქვეცნობიერადაც კი არ სჯერათ ცვლილებათა შესაძლებლობისა. ამიტომაცაა, რომ უფრო ხშირად იმარჯვებდა იდეათა მეორე — უნილავი სფერო, ყოველგვარი ნოვაციის ანტითეზა და საზოგა-

დოკუმენტი ცნობიერების ერთ მითს ცვლიდა მეორე, რომელსაც რეალობასთან საერთო არაფერი ჰქონდა.

დიდი ხნის წინ, როდესაც ჩვენი საზოგადოების სოციალურ-ეკონომიური ბალანსი ჯერ კიდევ არ იყო მიღწეული და თავისთავად აღებული ცალკეული პიროვნებები არავითარ ინტერესს არ წარმოადგენდნენ, ხოლო ჯგუფებად, კოლექტივებად გაერთიანებულნი კი ქმნიდნენ სასწაულს, დოკუმენტურ კინოში შემოვიდა თუბა ეკრანზე კლასობრივი წარმომადგენლობის მკვეთრი გრადაციისა და ჩვენი საზოგადოების განვითარების პროცესში მისი ასახვის შესახებ. მაშინვე შეიქმნა და დამკვიდრდა თავისებური კლიშე, რომლის ძალითაც ჩვენცა და ბუნებრივია, ჩვენს მასურებელსაც გამოუმუშავდა ცხოვრების აღქმის სტერეოტიპი, მისი ეკრანული ეკვივალენტი — მეჩაიები კრეფენ ჩაის მანამდე არნახული რაოდენობით, მეფოლადებები ადნობენ წარმოდგენილი მოცულობის ფოლადს, მხატვრები ქმნიან სამყაროს არნახული რეალობის სფეროში აღბეჭდილ სურათებს. განუმეორებელი მოვლენები, საკუთარი აზრი და ადამიანის სულიერი სამყარო განიდევენ ჩვენი ეკრანიდან, როგორც კრამოლური, საქმის საზიანო რამ. მართლაც, კლიშეს თანხმად, რა საჭირო იყო რაღაც საკუთარის გამოვლენა, თუკი ეკრანის გმირი მუშა — ჩვენი მუშის ტიპური პორტრეტია, კოლმეურნი — სოფლის მეურნეობის მშრომელთა ტიპური სახეა, ხოლო მწერალი, მხატვარი, კომპოზიტორი, მეცნიერი — ჩვენი მრავალფეროვანი ინტელიგენციის ტიპური წარმომადგენელი?! რა საჭიროა მათი აზრი, თუკი იგი ფილმისათვის საჭირო აზრს არ დაემთხვევა? და თუკი ემთხვევა, უკეთესია ათასმეერთედ დავასაბუთოთ უკვე დასაბუთებული. ან კიდევ უკეთესი — შევცვალოთ ყველა აზრი პარაფრაზით — „ობიექტური“ სადიქტორო ტექსტით. იკარგებოდა ნორმალური ადამიანური ენა, ფილმებს აცლიდნენ ყოველივე ინდივიდუალურს, ბუნებრივს, სულიერ კატეგორიებს ცვლიდნენ „კანცელარშინით“: ადამიანები დაახარისხეს დამკვრელებად, ნოვატორებად, მოწინავეებად, სოციალისტურ შეჯიბრებებში გამარჯვებულებად. ასე უფრო მარტივი იყო. თანდათან დოკუმენტური ფილმი იქცეოდა „სახიობურ“ ფილმად, უფრო სწორად, „მებრძოლი“ შინაარსით, მაგრამ არაჯანსაღი

აზრით დატვირთულ ინსცენირებულ რეალ-ციად.

რა თქმა უნდა, უტოპიის შექმნა უფრო ადვილია, ვიდრე სინამდვილისათვის თვალყურის დაკვირვება და რეალური პრობლემების გადაჭრის ცდა. ამავე დროს, ბევრი იმაზეც დაფიქრდა, რომ მოგვიმრავლდა უტოპიები — ეკონომიკური, სოციალური, კულტურული „პოტიომკინის სოფლები“, რომელთა მხილება დღეს აუცილებელია.

საქმე ისაა, შევძლებთ თუ არა ამის გაკეთებას. შეძლებს კი დოკუმენტური კინო თავისი საარსებო გარემოს ჩრდილოვანი სფეროს განადგურებას ჰეშმარტივებისათვის? კინონელოგების საკავშირო სამეცნიერო კვლევითი ინსტიტუტის სოციოლოგიური სამსახური ვვაუწყებს, რომ 10 წლის მანძილზე მასურებელთა დასწრების მაჩვენებელი დაეცა ფილმებზე:

- რევოლუციური ბრძოლის შესახებ — 85%-ით;
- რევოლუციისა და სამოქალაქო ომის თემაზე — 50%-ით;
- 20—30-იანი წლების შესახებ — ორი მე-სამედით.
- დიდი სამამულო ომის თემაზე — 50%-ით.
- მუშათა კლასისა და საწარმოო თემატიკისა — 80%-ით.
- სოფლის მშრომელებზე — ორი მესამედით.
- ინტელიგენციაზე — 50%-ით.
- სკოლასა და ახალგაზრდობაზე — ერთი მესამედით.

რაზე მეტყველებს ეს მაჩვენებლები? ამ კითხვაზე მარტივი, ერთნიშნა პასუხის გაცემა, ალბათ, არ შეიძლება, მაგრამ ერთი რამ კი ნათელია: კინემატოგრაფისადმი მასურების ინტერესის დაცემის მიზეზია მნიშვნელოვანი თემათა უთავბოლო ექსპლუატაცია, რაც ერთტიპურ ნაწარმოებთა მომრავლებას იწვევს.

და კიდევ, ალბათ დადგა დრო გადავსინჯოთ სტუდიათა მუშაობის თემატური დაგეგმვის ურყევი პრინციპი, რომლის დროსაც იდეოლოგიურად და პროცენტული თვალსაზრისით თითქოს ყველაფერი წესრიგშია (თანამედროვე თემატიკა სჭარბობს, პირველ პლანზეა ფილმები მუშებსა და გლეხებზე), მაგრამ შედეგის წინასწარი განჭვრეტაც არაა ძნელი — მასურებელი ასეთ ფილმებზე არ წა-

ვა. ასეთი პროდუქცია გონივრულად რომ შე-  
ვაფასოთ, მაქსიმუმი შესაძლებლიდან რამდენ  
ქულას დაავაროვებს ჩვენი დოკუმენტური კი-  
ნო?

ქართული დოკუმენტური კინოსათვის ტი-  
პური პროცესების შესწავლისას უნდა დავსვათ  
კიდევ ერთი კითხვა: ვიცით თუ არა რეალურ-  
ად მისი მხატვრული პოტენციალი? პირ-  
დაპირ ვთქვათ: არ ვიცით! კრიტიკოსთა ძალ-  
ზე იშვიათი თეორიული გამოსვლები (შარ-  
შან – ვლადიმერ სინელნიკოვის მოხსენება  
წლის შედეგების შემაჯამებელ კონფერენცი-  
აზე, აკაკი ბაქრაძის პრობლემური წერილი  
„ლიტერატურულ საქართველოში“, კორა წე-  
რეთლისა და ამ სტრიქონების ავტორის სტა-  
ტიები „ზარია ვოსტოკაში“) – ეხსა, რაც გავ-  
ვანჩია. მაგრამ სად არის ფიქსირებული აუ-  
დტორიასთან უკუკავშირი – მყარების  
მიერ ჩვენი პროდუქციის შეფასება, მათი აზ-  
რი, სურვილები, ინტერესები? არსად. ამ სა-  
კითხებით რესპუბლიკაში არავინ არასდროს  
დაინტერესებულა და არც მათი გადაწყვეტის  
რამიმ პერსპექტივა ჩანს.

ერთი სიტყვით, ძველი ამბავი მეორდება  
– ჩვენი კვლავ ბრმად ვმუშაობთ. ფიქრიზმი  
ჩვენი მოღვაწეობის საყრდენი წერტილია,  
განვითარების კრიტერიუმი. ამ ვითარებაში  
საკუთარი წარმოდგენებით შემოსაზღვრული  
ჩვენი საქმიანობა გარედან, ობაექტური, უც-  
ხო თვალთ უნდა იქნას დანახული. არ ვიცო,  
რამ გამოიწვია კრიტიკის აპათია ჩვენი სტუ-  
დიის პროდუქციის მიმართ – ყოველგვარი  
ილუზიების გაქრობამ თუ ფილმების ავტო-  
რებთან ურთიერთობის გაფუჭების შიშმა.

ასეა თუ ისე, მე მოვუწოდებ, ვხსოვ კრი-  
ტიკას, შეაღოს საქართველოს სამეცნიერო-  
პოპულარული და დოკუმენტური ფილმების  
სტუდიის კარი. დარწმუნებული არა ვარ,  
რომ ამ შენობაში მას ტაშ-ფანდურით შეხვდე-  
ბიან, მაგრამ იქ შესვლა საჭიროა, აუცილუ-  
ბელიცაა საერთო საქმის სასარგებლოდ.

ვფიქრობ, ძნელია, კაცი კრიტიკის ღრია-  
ლურობაში დაარწმუნო. ეს მისი პირადი საქ-  
მეა, თუმცა, ჩემი აზრით, თითოეული ჩვენგან-  
ის ინტელიგენტობა ოპონენტის აზრის მი-  
მართ პატივისცემით განისაზღვრება. გავიხს-  
ენოთ ნოდარ დუმბაძე, რომელმაც ხელიც კი  
შეუწყო თავისი რომანის „თეთრი ბაირაღე-  
ბის“ უარყოფითი რეცენზიის პუბლიკაციას.  
ვფიქრობ, პოლემიკის ინსტიტუტის აღორ-  
ძინება აუცილებელია მთელი საზოგადოების

განვითარებისათვის. მიუხედავად იმისა, რომ  
ჩემი მოწოდება – კრიტიკას ნუ შევუშინებ-  
ბით! – ირონიას გამოიწვევს, მე მართლაც გავ-  
ბედავ და მოვუწოდებ მკითხველს, ხელი შე-  
ვეწყუთ კრიტიკის გააქტიურებას. დღეს არა-  
ვინ და არააფერი არ რჩება კრიტიკის გარეშე  
და თუ ჩვენ ეს არ შევიგნებთ, ჩვენი საერთო  
მოღვაწეობის არსენალში არ დავამკვიდრეთ,  
მაღე დედამიწაზე ცხოვრებაც კი მოსაწყენი  
გახდება. პანევირიკა არ უხდება გარდაქმნას,  
რომელმაც ჩვენს ქვეყანაში თავისუფლების  
სული მოიტანა.

თავისუფლებამ უცნაური პარადოქსი წარ-  
მოაჩინა. აღმოჩნდა, რომ ყველაფერი საუ-  
კეთესო ქართულ დოკუმენტურ კინოში „უძ-  
რანობის“ წლებშია შექმნილი. დღეს დროის  
თანხმებით ვერ არაფერი გამოჩენილა. ვფიქ-  
რობ, გემართებს დაფიქრება იმის თაობაზე,  
რომ გარეგანი თავისუფლება ვერ კიდევ არ  
აძლევს სტიმულს შინაგან თავისუფლებას,  
რაც კიდევ ერთხელ ასაბუთებს ცნობილ ჭეშ-  
მარიტებას: ადამიანს გარეგნულად იმაზე თა-  
ვისუფალს ვერ გახდი, რა შინაგანი თავისუფ-  
ლებაც მას აქვს. წინა წლების ინერციის ძალა  
გვძლევს, აფერხებს იმის სად გააზრებას, რა-  
ზეც აუცილებლად უნდა ვთქვათ უარი.

უარყოფაზე საუბრისას ისიც უნდა ვივა-  
რაუდოთ, რომ კინოსაქმის გარდაქმნა სულაც  
ვერ გაახარებს მათ, ვინც შეჩვეულია იმ თე-  
მებს მოკიდოს ხელი, რომელთა რეალიზება  
ადვილია კონიუნქტურულობისა და ჩვეულ  
ფორმალურ გადაწყვეტათა წყალობით. გარ-  
დაქმნა ვერც იმ დოკუმენტალისტებს გაახა-  
რებს, ვისი „მწვავე სიუჟეტაინი“ ფილმები,  
მაყურებელს საგონებელში რომ ავადებდნენ,  
მაინც ღელულობდნენ მაღალი ხელმძღვა-  
ნელობის გარანტირებულ რევალიებს. რო-  
გორც ჩანს, გარდაქმნისათვის არ იბრძვის  
კინემატოგრაფის მთელი სარედაქციო კონგ-  
ლომერატი, რომელმაც ხელში ჩაიგდო უფ-  
ლება გადაწყვიტოს, ვინ და რა წეროს, რა  
გადაიღოს და რა არა, რომელი თემა „გავა“  
და რომელი „გაიჭედება“, რა პროპორციით  
მიაწოდონ ეკრანზე დადებითი გამოცდილება  
და კრიტიკა. მათ ზურგს უმაგრებს სხვადასხვა  
ჯურის კონსულტანტთა მძლავრი უსილონი,  
რომლებიც კინოს ხელმძღვანელთა ექსტრემო  
თანხმობით, დროთა განმავლობაში თავისი  
დარგის უწყებრივ კონტროლიორებად იქცნენ.  
ორმაგი რედაქტირების სწორედ ამგვარმა  
სისტემამ (გნებავთ, ურთიერთთავადობა უწო-

დეთ ამას და გნებავთ, კოლექტიური უპასუხისმგებლობა — არსი ერთია), ნებსით თუ უნებლიედ, წლების მანძილზე ანადგურებდა „კლიშესთვის“ მიუსადაგებელ, მეტ-ნაკლებად ორიგინალურ ჩანაფიქრს. ამას დავემატოთ რევისორთა პოტენციალის უსახურობა, კინო და ხმის ოპერატორთა პროფესიული კადრების მწვავე ნაკლებობა, და შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ქართული დოკუმენტური კინოს „სკოლამ“ თავისი დრო მოჰკადა, რადგან ჩასახვისთანავე წლითიწლობით გონიერ ზღვარზე დაბლა სწევდა შესრულების იდეურ-მხატვრულ დონეს. დღესაც, როდესაც ქვეყნის სხვადასხვა სტუდიაში გამოჩნდა მწვევე, ნიჭიერი და, რაც მთავარია, მიმიდინარე გარდაქმნის არსის შესატყვისი ფილმები, ჩვენთან თითქოს არაფერი არ შეცვლილა, ძირითადად იქმნება ფილმები გუშინდელი და გუშინწინდელი დღის ნიმუშების მიხედვით. თაროზე შემოდებულიც კი (ასე განიხილავთ ფილმები, რომლებიც თავის დროზე სხვადასხვა მოსაზრებით არ გამოუშვეს ეკრანზე) არაფერი გვაქვს, რადგან ასეთი ფილმები ჩვენთან არ შექმნილა!

მაგრამ ღრმად ჩავხედოთ ჩვენს ქვეყანაში მიმდინარე ეკონომიკურ რეფორმას და მთელ დარგის თვითანაზღაურებაზე, თვითდაფინანსებაზე მომავალ გადასვლასთან დაკავშირებით დავსვათ საკითხი — მოიძებნება კი ჩვენი ფილმების მყიდველი? არიან კი ამ ქვეყნად ადამიანები, რომლებიც დახარჯავენ თავისუფალ დროსა და ფულს ჩვენი პროდუქციის სახილველად?

დღესდღეობით მთავარია, ერთფეროვანი ჭეშმარიტების სფეროდან აზრთა სფეროში გადაინაცვლოთ. ჩვენს საქმეში უნდა მოვაგვაროთ აზროვნების სისტემები, ყური მივუგდოთ ხალხს, რომელიც სხვაგვარად, ჩვენგან განსხვავებულად ფიქრობს, გვთავაზობს ახალს. ცხოვრების კვლევის ეს კომპლექსი, რომელიც შეისწავლება სხვადასხვა მხრიდან, სხვადასხვა რაკურსში, სხვადასხვა ხერხით, — ჩვენი საზოგადოებრივი განვითარებისათვის ყველაზე პროდუქტიულია. საუბარია ისტორიული სიმართლისა და სიყალბის, ხსოვნისა და მივიწყების პრობლემებზე. იმ დამახინჯებებსა და დანაკლისზე, რომლებიც ხელოვნებას „უძრაობისა“ და აპათიის წლებში განიცადა. მაგრამ, ამავე დროს, საუბარია მის საკუთარ ცოდვებზეც: ძალიან დიდხანს ეპირფერებოდა და კმაყოფილი ღმილით შესც-

ქროდა იგი საზოგადოებაში მიმდინარე პროცესებს.

ჩემი აზრით, შარშან ოქტომბერში ჩვენს დოკუმენტალისტებმა კვლავ ხელიდან გავუშვეთ მნიშვნელოვანი მომენტი, სერიოზული კვლევის საყრდენი წერტილი. არავისთვის საიდუმლო არ არის, რომ მაშინ ჩადენილი ვანდალური საქციელი — საფლავის წაბილწვა — ყველა ზღვარს აცდენილ მოვლენად იქცა. მაგრამ ეს მოვლენა ისე, უბრალოდ, თავისთავად კი არ გაჩენილა, არამედ რეზულტატი იმ მიზეზ-შედეგობრივი კაშპირისა, რომელიც სხვა მოვლენათა საკმაოდ გრძელ ჯაჭვს მოჰყვა. აქედან გამომდინარე, ჩვენ მაშინვე უნდა მოგვეკიდა ხელი მიზეზთა გამორკვევისათვის, ე. ი. გადაგველო ფილმი, რომელიც შეისწავლიდა საზოგადოებრივ აზრს ამ საკითხის შესახებ. კამერითა და მიკროფონით ჩვენ მყისვე უნდა მიგვემართა სხვადასხვა ადამიანისათვის კითხვებით — რას ფიქრობენ ამის შესახებ, რა იციან ფილმზე მახარაძეზე, როგორც პიროვნებაზე, რამდენად იცნობენ მის მოღვაწეობას, რა დამსახურება აქვს მას სამშობლოს წინაშე, როგორ აფასებენ მომხდარს?

კინოდოკუმენტალისტიკა დღეს არ უნდა გაექცეს სინამდვილეს, პირიქით, იგი მოწოდებულია გამოიკვლიოს საზოგადოების ყველა წინააღმდეგობა, დაუფარავად აჩვენოს ის, რაც არის, — სწორედ ამაში ვხედავ მე მის მისიას.

ჩვენ კი ამ შემთხვევაში შევეცადეთ თვალი დაგვეხუჭა, გავჩუმებულიყავით, თუმცა მთელმა რესპუბლიკამ იცის მომხდარის შესახებ. არ მოვისურვეთ მიზეზის გარკვევა, არც კი ვცადეთ გავგვეო, თუ რამ აიძულა ვიღაც, ჩადენა ყველაზე მძიმე ცოდვა — წაეზილწა საფლავი. ხელიდან გაშვებულმა შანსმა (რაც ტიპურია ჩვენი მოღვაწეობისათვის) როგორც ჩანს, კიდევ უფრო გაადრმავე უნდობლობა დოკუმენტური კინოს მიმართ.

ვფიქრობ, საგანგებო დირექტივებს კი არ უნდა დაველოდოთ, არამედ თავად გამოვიჩინოთ ინიციატივა, ჩვენი ყურადღება მივაპყროთ იმ თემებსა და პრობლემებს, რომელთა გადაჭრასაც ელის მსაყურებელი. ვიდრე ის არ დარწმუნდება, რომ ჩვენ გულწრფელად გვსურს ვესაუბროთ მას გულახდილად, სიმართლის დაუფარავად, ჩვენი ურთიერთობა უწინდელივით ერთ, ურთიერთგაუგებრობის წერტილზე დარჩება.

# ეკრანზე არეკლილი ძვრები

ზურაბ აბაშიძე

ამ რამდენიმე წლის წინათ საქართველოს ტელევიზიის კინოგადაცემათა განყოფილების გადამღები ჯგუფის შემადგენლობაში უდროოდ წასული კინორეჟისორის — რეზო ჭარხალაშვილისადმი მიძღვნილი გადაცემის მომზადებაში ემონაწილეობდი. ამ ნათელი პიროვნების პორტრეტის წარმოსაჩენად რამდენიმე მის კოლეგას, რეჟისორებსა და მსახიობებს ვთხოვეთ მოგონებებით გამოსვლა.

ერთ-ერთი პირველთაგანი რამაზ ჩხიკვაძე იყო, რომლის გადაღება მისთვის საკმაოდ მძიმე — „რიჩარდ III“ წარმოდგენის დღეს დაემთხვა. ჩვეულებისამებრ უშუალო და მომზიბლავი, ყველა მოსაუბრისათვის ერთნაირად საინტერესო მსახიობთან უმაღლესი გაიბა საუბარი; მის შემოქმედებასთან დაკავშირებული უამრავი კითხვა „დავაყარეთ“, ვიდრე ოპერატორი და ჯგუფის სხვა წევრები გადაღებისთვის ემზადებოდნენ. თანდათანობით საუბარი ჩვენი შეხვედრის მიზეზს — რეზო ჭარხალაშვილის ცხოვრებას, მის პიროვნებას შეეხა. ამასობაში გადამღები ჯგუფიც მოემზადა, ბატონი რამაზი სავარძელში მოეწყო. ცოტა ხანს მის ნიშანს ველოდით. თავი რომ ასწია, ოპერატორი მიხვდა, რომ შეიძლება კამერის ჩართვა.

მსახიობს არ გასჭირვებია საუბარი, რადგან გულწრფელი იყო (სალაპარაკო მისთვის თავზე არავის მოუხვევია, წინააღმდეგ შემთხვევაში მუდამ უბრუნდებოდა ტელევიზიით გამოსვლაზე), სათქმელი ემოციურად მო-

მწიფებელიც და კარგად მოფიქრებულ-გააზრებელიც ჰქონდა. ამდენად, ყველაფერი ბუნებრივად, უშუალოდ წარიმართა. სიყვარულისა და სიბოძის გამომხატველი სიტყვები არ დაუშურებია გამომსვლელს და, ვფიქრობ, ამის წყალობით გადაცემა მიღწევდა: მსაყურებლის გულამდე, მაგრამ ჯგუფს სინანული მოჰგვარა ერთმა მომენტმა, რომელმაც გაგვაოგნა გადაღების დროს, ხოლო სამონტაჟო მაგიდასთან მასალის გასინჯვისას გავვიორკეცდა თითქოს მცირედი დანაკარგის გრძნობა. საქმე ის ვახლავთ, რომ რამაზ ჩხიკვაძემ მოულოდნელად შეწყვიტა ლაპარაკი; თუ არ ვცდები, წინადადებაც კი დარჩა დაუმთავრებელი. ის აშკარად აპირებდა საუბრის გაგრძელებას და ხანგრძლივი პაუზა გააკეთა, მაგრამ, ჩანს, ამ პაუზამაც გამძაფრა მოძალებული ემოცია: ბატონმა რამაზმა ხელი თვალებთან მიიტანა და რომ დარწმუნდა, ვეღარ გააგრძელებდა ლაპარაკს, მეორე ხელით გადაღების შეწყვეტის ნიშანი მოგვცა... ცხადია, ეს მომენტი გადაცემაში არ შესულა და, რამდენადაც ვიცი, დღესაც ინახება მისი რეჟისორის — ტელემსაყურებელთათვის კარგად ცნობილი ტელემუშაის ლია მიქაძის სამუშაო მაგიდაში.

ამ ეპიზოდმა იმიტომ გამახსენა თავი, რომ ბევრჯერ ვყოფილვართ იძულებული ძალზე საინტერესო, შინაგანი მუხტით დატვირთული მომენტები „კადრს მიღმა“ დაგვეტოვებინა, და არა მარტო წმინდა იდეოლოგიურ-

პოლიტიკური მიზეზების გამო. უბრალოდ, ვფიქრობ, ამგვარ „კულისებში“ ჩახედვის ხერხებს ჩვენი საზოგადოებრივი ცხოვრების საერთო ვითარება, თუ გნებავთ, ზოგადად სულიერი ატმოსფერო, შინაგანი შეზღუდულობის სულსკვეთება ედგა ჯებირად. ამგვარი მოვლენები რაღაც თავისთავად არ თავსდებოდა გადაცემის ქსოვილში, და ეს იმდენად ბუნებრივი იყო, რომ აღბათ, ასეთი კადრები აშკარად „ამოვარდნილი“ იქნებოდა ტელეწარმოებიდან, დისონანსს გამოიწვევდა.

მიუხედავად იმისა, რომ ხშირად თვალშისაცემი არ არის მომხდარი ცვლილებები — თუ მათზე საგანგებოდ არ გამახვილებ ყურადღებას, — დღეს ვითარება და სულსკვეთება სრულიად სხვაგვარია. დანამდვილებით ვერ ვიტყვი, მაგრამ მაინც მგონია, რომ დღეს ეს ეპიზოდი სრულად შევიდოდა გადაცემაში — თუნდაც იმის გამო, რომ ადამიანის სულიერი მოძრაობის, მოძმისადმი დამოკიდებულების საუკეთესო გამოვლინებაა, და კიდევ — გრძობების ის ბუნებრივი, შინაგანი ბორკილებისაგან განთავისუფლებული გამოხატვის მავალითა, ასე რომ გვაკლდა და, ინტრიგის ძალის წყალობით, ხშირად დღესაც რომ გვაკლია — საჯაროდ წარმოთქმულ სიტყვებში, ჟურნალისტურ გამოცვლებში, საერთოდ საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. დღეს არაფერ უარყოფს, რომ მხოლოდ ამ გზით არის შესაძლებელი ცხოვრების ფართო და სიღრმისეული, ერთი სიტყვით, ყოვლისმომცველი სურათის დახატვა. ეს არის არა მარტო შესაძლებლობა, არამედ დროის მოთხოვნაც, რომელიც ძალზე თავისებურად, მაგრამ ზედმიწევნით ზუსტად გამხატვა „ლიტერატურნაია ვაზეტაში“ და ბეჭდილ თავის წერბოში მწერალმა სვეტლანა ალექსიევიჩმა: „ჩაგრთავ ტელევიზორს და აღსარებას მოველი. ჩემსას. შენსას. ჩვენსას“.

### უთანასწორო ბრძოლა პუბლიცისტურსა და მხატვრულს შორის

გამუდმებით ვამჩნევთ ტელევიზიის მუშაობაში ძვრებს. უპირველესად ეს ძვრები ტელემაუწყებლობის პუბლიცისტურ ნაწილს ეხება. ჩვენი საზოგადოების განვითა-

რების დღევანდელი ეტაპის, საერთო ვითარების თვალსაზრისით ბუნებრივად ეს მოვლენა ბევრი შემოქმედის, ინტელიგენციის ერთგვარ შემფთობებას იწვევს: ისინი ხანსულსავე მენ ჰუმანიტარული ფასეულობების წინ წამოწევის აუცილებლობას და ამ მხრივ მხატვრული ტელევიზიის მნიშვნელობას. პუბლიცისტურ პროგრამებთან შედარებით მისი ჩამორჩენა გახდა ყურნალ „ტელევიდენიე ი რადიოეშჩანიეს“ ფურცლებზე დაბეჭდილი — ხელოვნებათმცოდნეების ვ. ვანსლოვის, ი. სმელკოვის, კომპოზიტორ ვ. დამუვიჩის წერილების მსჯელობის საგანი. საგულისხმია, რომ მათ მიერ გამოთქმულ შეხედულებას ეთანხმება სსრკ სახტელერადიოს თავმჯდომარის პირველი მოადგილე ლ. კრავჩენკოც: „ჩემი აზრით, გარდაქმნა უფრო შესამჩნევია სატელევიზიო პუბლიცისტიაში“ („პრავდა“, 30. 01. 88). ეს მოტივი მკაფიოდ გამოითქვა საქართველოს ტელევიზიისა და რადიომაუწყებლობის სახელმწიფო კომიტეტის თავმჯდომარის ა. სანებლიძის საგაზეთო ინტერვიუშიც: „ჩვენთან კვლავ პრობლემაა რჩება, რომ ვასართობსანახაობითი გადაცემები იმ დონისა გახდეს, როგორსაც საზოგადოებრივ-პოლიტიკურმა რედაქციებმა მიაღწიეს...“ („ახალგაზრდა კომუნისტი“, 28. 01. 88).

რასაკვირველია, ყველა ეს გამოთქმა გადმოგვეცემს საქმის რეალურ ვითარებას, მაგრამ აქვე არ შეიძლება არ შევამჩნიოთ ერთგვარი კატეგორიულობა, რადგან ძვრები — თუნდაც ცალკეული — მხატვრულ მაუწყებლობაშიც შეინიშნება. ეს უფრო გვიბძივებს ჩამორჩენის მიზეზებზე სასაუბროდ, რომლებიც რამდენადმე „ამართლებს“ ამ ჩამორჩენას. პრესისა და პერიოდიკის ფურცლებზე თქმულა, რომ მხატვრული პროგრამების მომზადებას — რომლებშიც დიდი ადგილი უკავია ტელეფილმს, ტელესპექტაკლს — მეტი დრო სჭირდება, ვიდრე პუბლიცისტურისას. ამასთან, მაყურებლებიც და სპეციალისტებიც მეტ ყურადღებას იჩენენ ამ პროგრამების მხატვრული ფორმის, გამოსახველობითი საშუალებების მიმართ. დაბოლოს, ერთ-ერთი უმთავრესი მიზეზი — თვით „მოწინააღმდეგის“ — პოლიტიკურ-პუბლიცისტური პროგრამების მკვეთრი წინსვლა, „ნახტომის“ ტოლფასი წინ გადადგმული ნაბიჯია, რომელიც, როგორც აღვნიშ-

ნეთ, საზოგადოებრივი ცხოვრების საყოველ-  
თაო გამოცოცხლებამ განაპირობა. „ქვეყანა-  
ში მიმდინარე ვარდაქმნა შეუთავსებელია  
თანამედროვეობის მწვევე პრობლემებისაგან  
თავის არიდებასთან. — წერს მოსკოვის უნი-  
ვერსიტეტის დოცენტი რ. მურატოვი. — არა  
დაპირისპირება (რომელიც უპირაინა სიტუა-  
ციაში, როცა მკაფიოდ არის გამოხატული  
ტყუილ-მართალი), არამედ შეპირისპირება  
მოპაექრე თვალსაზრისებისა. — სწორედ ეს  
არის, როგორც აღნიშნავს პროფ. ვ. უჩინო-  
ვა, დღევანდელი საგაზეთო დისკუსიების  
კარდინალური თავისებურება.“<sup>1</sup> ევროპოზით,  
ეს გამოთქმა საკვებთა ესადაგება ტელეგადა-  
ცემებსაც, რომლებშიც იხილება დღევანდე-  
ლობის საჭირობოტო პრობლემები. და  
სწორედ ამას — აზრთა აქტიური გაცვლა-  
გამოცვლის, ხელოვნების ნიმუშებზე სხვა-  
დასხვა თვალსაზრისის შეპირისპირების ნა-  
კლებობას უსაყვედურებენ მხატვრულ ტე-  
ლევიზიას, რომელიც (როგორც ცენტრალუ-  
რი, ისე ჩვენი რესპუბლიკისა) ჯერ კიდევ  
იშვიათად მიმართავს ხელოვნების „რთულ“  
მოვლენების, აგრეთვე ხელოვნების ნაწარ-  
მოებებში დასმული ცხოვრებისეული სა-  
კითხვების განხილვას. ახალ ფორმებს სთავა-  
ზობს ტელემუშაეებს კომპოზიტორი ვ. და-  
შკევიჩი (მუსიკალური ტელეთეატრი<sup>2</sup>), ხე-  
ლოვნების ნიმუშების მკაცრი კრიტიკოლუ-  
მით შერჩევაზე ამახვილებს ყურადღებას  
ი. სმელკოვი („ყველა სახის მუსიკა უნდა  
წარმოვანიწით მისი საუკეთესო მაგალითე-  
ბის მეშვეობით“). მეორე, მხრივ, პრაქტი-  
კოსები გვიზიარებენ თავიანთ ჩანაფიქრებს.  
ასე, მაგალითად, ცენტრალური ტელევიზიის  
მუსიკალური პროგრამების მთავარი რე-  
დაქტორი ვ. უპორინი წერს, რომ იქმნება  
ციკლი, რომლის გადაცემები მთლიანად აიგე-  
ბა მაყურებლებთან „უუუკავშირის“ პრინ-  
ციპზე და „ცოცხლად“ გავა ეთერში.<sup>4</sup> მაგრამ  
მთავარი ნაკლი, მხატვრულ ტელევიზიას  
აღბათ, ყველაზე მეტად რომ ახასიათებს,  
მდგომარეობს იმაში, რომ იშვიათად ვხვდე-  
ბით „ადამიანთა სოციალური, სულიერი  
ცხოვრების სიღრმისეული პროცესების გა-  
ხსნას“ (აკად. მ. ხრაპჩენკო<sup>5</sup>). ეს მით უფრო  
რთული ამოცანაა, რომ ტელეეკრანი ძნელად  
იტანს რთულ, ტერმინოლოგიით დატვირ-  
თულ თეორეტიზებულ ენას და ამ მრავალ-  
მხრივ პროცესებზე მსჯელობა ხელმისა-

წვდომად, საინტერესო და მიმხიდელო ფო-  
რმით უნდა წარმართოს. ამ საქმეში გან-  
უზომელია პროცენტის, ეკრანზე გამო-  
მსვლელი პერსონის როლი — საქმეა მთლიანად  
მელსაც მიუხედავად არსებული ყურადღე-  
ბისა, პრაქტიკოსების მეტი დაკვირვება  
სჭირდება. ეს, რასაკვირველია, მხოლოდ ხე-  
ლოვნების განვითარების საკითხებზე მომზა-  
დებულ გადაცემებს არ ეხება, რასაც გვი-  
დასტურებს მასობრივი ინფორმაციის საშუა-  
ლებების მუშაობაში მწერლების, ხელოვნე-  
ბის სხვა დარგების მოღვაწეთა აქტიური ჩა-  
რთვა, — თემატიკისა და პრობლემატიკის  
შეუზღუდავად, საზოგადოებრივი ცხოვრე-  
ბის სხვადასხვა სფეროს საკითხთა განსა-  
ხილველად. სამწუხაროდ, ამ მუშაობას  
ტელევიზიაზე უფრო მიზანმიმართულად  
ბეჭდვითი სიტყვის ორგანოები წარმართავენ.  
თითქმის უკლებლივ ყველა შემთხვევა გვარ-  
წმუნებს: განუთრჩევლად იმისა, რა პრობლე-  
მებს შეეხებიან კულტურის გამოჩენილი  
ადამიანები — ინტელექტუალები, როგორც  
მათ ხშირად უწოდებენ საზღვარგარეთ. —  
მაღლა იწვევს მსჯელობის „ქტრი“, ფართო-  
ვდება მასშტაბი. ვრთი მაგალითის გახსენე-  
ბაც საკმარისია: რამდენი სიბრძნე, აზრი,  
რამდენი დამაფიქრებელი სიტყვა ამოვიკი-  
თხეთ გაზეთ „კომუნისტში“ (მოგვიანებით  
„ლიტერატურნაია გაზეტაში“ გადაბეჭდილ)  
ნაწარმოებში „სიცოცხლისათვის“, რე-  
მელშიც თავისი ნაფიქრალ-ნაზრები მკით-  
ხელს გაუზიარა მწერალმა ოთარ ჭილაძემ.  
რამდენად უფრო მინაარსიანი, ჭეშმარიტი  
სულიერებით გამსჭვალული ხდება ტელეგა-  
დაცემა, როცა ეკრანიდან მოგვემართავენ  
ირაკლი აბაშიძე, მიხეილ ქვლივიძე,  
რეზო თაბუკაშვილი, აკაკი ბაქრაძე, ჩვენი  
სხვა ავტორიტეტები და რამდენად თვალში-  
საცემია მათი გამოჩენიდან გამოჩენამდე  
გაგრძელებული პაუზა. ამიტომ უადრესად  
მნიშვნელოვანია საქართველოს ტელევიზიის  
**საბავშვო პროგრამების რედაქციის ციკლი**,  
რომელშიც მოზარდები ხვდებიან და ესაუბ-  
რებიან ლიტერატურისა და ხელოვნების  
მოღვაწეებს; ამ თვალსაზრისით მომავალში  
დიდი როლი შეიძლება შეასრულოს ლიტერა-  
ტურისა და ხელოვნების რედაქციის შე-  
დარებით ახალმა ციკლმა — „**გულახდი-  
ლი დიალოგები**“, რომელსაც, ვფიქრობთ,  
ყველაფერი ჯერ კიდევ წინა აქვს... დასაზე-

ლებული კი მაინც ცოტაა. დღეს ცენტრალური ტელევიზიაც და საქართველოს ტელევიზიაც ძალზე მცირედი პროცენტით იყენებენ იმ დიდ სულიერ პოტენციალს, რომელიც შემოქმედებით ინტელიგენციაში ძევს: და თუ ჩვენში დიალოგები გაჩნდა, ვერა და ვერ მოიკადა ფეხი პრესკონფერენციის ფორმის გადაცემებმა, რომლებიც ცენტრალურ ტელევიზიაში ცნობილია სახელწოდებით — „შეხვედრები ოსტაჩკინოს საკონცერტო სტუდიაში“ და ბოლო ხანებში ინფორმაციითა და დისკუსიებით გადატვირთულ „მოსკოვის“ ტელეეკრანზეც უფრო იშვიათად ჩნდება. ამრიგად, ის ძაფები, ინტელექტუალებსა და საზოგადოებას შორის რომ იმეება, ჯერ მაინც ეპიზოდურ ხასიათს ატარებს და, შესაბამისად, მიზანმიმართულობა, პირობითად რომ ვთქვათ — „მეთოდური“ ხასიათი აკლია.

### პრიორიტეტული ფორმები

აქ უკვე ნახსენებ სტატიაში, რომელიც დასათურებულია — „არა მარტო მუსიკის შესახებ“, კომპოზიტორი ვ. დაშკევიჩი წერს: „თუ კულტურის ტელეპროგრამაზე ვილაპარაკებთ, ვფიქრობ, მიზანშეწონილი იქნებოდა, კვირაში ერთი საათი მყარად გამოგვეყო საუბრებისათვის აკადემიკოსებთან — ლიხაჩოვთან, ველიხოვთან, მიგდალთან. და არა ოსტაჩკინოს საკონცერტო სტუდიაში, არამედ უფრო კამერულ ვითარებაში, თანაც პირდაპირი ეთერის მეშვეობით... რატომ არ უნდა ვიფიქროთ ამგვარ ურთიერთობაზე ჩვენი დროის უგანათლებულეს ადამიანებთან, რომლებსაც საკმარისად აქვთ სათქმელი და გასაზიარებელი ჩვენთვის თავიანთი უზარმაზარი ცხოვრებისეული გამოცდილებიდან, დაკვირვებებიდან და ნაფიქრალიდან...“ და ცოტა ქვემოთ დასძენს: „დღეს ყველაზე საინტერესოა როცა სტუდიაში მიწვეული ადამიანები უბრალოდ სხედან კამერის წინ და საუბრობენ“. არ ვიცი, რამდენად გაიზიარებენ ამ მოსაზრებას ტელევიზიის თეორეტიკოსები, მაგრამ მეჩვენება, რომ კომპოზიტორმა პროფესიონალი მკვლევარის საკადრისი მოსაზრება გამოთქვა. ყველაფერი იმაზეა დამოკიდებული, თუ ვინ ლაპარაკობს ეკრანზე. ისეთ შემთხვე-

ვაში, დაშკევიჩი რომ გულისხმობს, მაყურებლის ტელეეკრანთან მიზიდვა გარანტირებულია. ეს უკვე ნათლად დაგვეჩვენა ესტონელი ჟურნალისტის ურმას რეკლამა „სატელევიზიო ნაცნობობის“ ციკლით მომზადებულმა შეხვედრებმა რ. პაულსთან, ა. ფრიედლიხთან, ლ. გურჩენკოსთან, ე. ევსტიგნევთან. ოტმა დიალოგის იმ ხარისხს მიაღწია, როცა ორი ადამიანის საუბარი რეალური ცხოვრების შეულამაზებელი ასახვის საშუალებად იქცევა. ამასთან, არა მხოლოდ ერთი პიროვნების ბიოგრაფია წარმოჩნდა, არამედ ამ ბიოგრაფიის მეშვეობით დროის, „ხელოვნებაში ცხოვრების“ დამახასიათებელ ნიშნებს შევეხეთ, რომლებიც აზრის გამოვლიძების, გადაცემის დამთავრების შემდეგ ფიქრის გაგრძელებისკენ გვიბიძგებს, გარკვეული განზოგადებების გაკეთების საშუალებას გვაძლევს. აქედან შორს აღარ ვართ იმისგან, რასაც მაყურებლის გარკვეულ აზრთან ძალდაუტანებელ მიახლოებას ვუწოდებთ, რაც, პირდაპირი თქმით, პროპაგანდას ნიშნავს. ს. ეიზენშტეინი ლაპარაკობდა განყენებულ სოციალურ შეფასებაზე. როგორც „ახალი კინოსიტყვიერების სფეროს“ ერთ-ერთ კატეგორიაზე. ტელევიზიასთან მიმართებაში უკრანელი მკვლევარი ი. შაპოვალი ასე ხსნის ამ ცნებას: „...არა მაყურებლისათვის შიშველი კონცეფციის თავს მოხვევა, არამედ (დოკუმენტური ასახვის საფუძველზე) ცხოვრებისეული მასალის სხვაგვარი გაგების შეუძლებლობის შეგნებასთან მისი ორგანული მიახლოება“.<sup>7</sup> რასაკერძოვლია, ამ დებულების დიალოგსა და საუბარზე ბევრად უფრო ეფექტიანი გამეჯღავნების ფორმები არსებობს, მაგრამ აქაც ჯერ ბევრი გამოუყენებელი საშუალებაა. თუმცა ეს უმთავრესად ეხება დიალოგს, რადგან დისკუსიის, „მრგვალი მაგიდას“ ფორმას ტელევიზია მეტად ხშირად და ეფექტიანად მიმართავს — მართალია, პირველ რიგში სოციალური, ეკონომიკური, პოლიტიკური შინაარსის გადაცემებში, მაგრამ ბოლო დროს რამდენჯერმე გავხდით საინტერესო სჯაბასის მოწმენი, მაგალითად, კინოს, მუსიკის პრობლემებზე (ცენტრალური ტელევიზიით). უნდა ვივარაუდოთ, რომ ახლო მომავალში ამ — დიალოგური ფორმების შემდგომ ინტენსიურ განვითარებასაც მოვესწრებით; ამის იმედს განსხვავებული



აზრის არსებობის აღიარება, საზოგადოების სხვადასხვა ფენის შესამჩნევი გააქტიურება გვაძლევს, — თუმცა მათ, როგორც ტელევიზიის ბუნებისათვის ორგანულ სახეობას, ადრეც ექცეოდა ყურადღება (და თუ რაიმე სიახლესთან გვაქვს საქმე, უმოთხრესად ეს არის გულახდილობის ჩარჩოების მკვეთრი გაფართოება და თავად ჟანრის უფრო ინტენსიური გამოყენება). ასე, მაგალითად, ჯერ კიდევ 1974 წელს გამოცემულ წიგნში — „კონტაქტი“ — მკვლევარი რ. კობილოვა წერს: „...უდავოა, რომ სატელევიზიო პროგრამისთვის დამახასიათებელი „სასაუბრო“ ჟანრების განვითარება წარმოადგენს ერთ-ერთ გზას, რომელზეც ტელევიზია ამჟღავნებს თავის ესთეტიკურ თვითმყოფადობას“<sup>8</sup>. კობილოვას შემოაქვს „მოლაპარაკე პორტრეტის“ ტერმინი და აღნიშნავს: „ადამიანის სახე ჩვენს ინტერესს უპირველესად როგორც სულიერი ცხოვრების გრძნობითი იერსახე წარმოადგენს. ადამიანის ფსიქოლოგიური თვისებები, მისი ემოციური მდგომარეობა და ხასიათი ერთგვარად — არა პირდაპირ, არამედ პატარა-პატარა, მხოლოდ დაკვირვებული თვალისათვის შესამჩნევი დეტალებით — მიმოვაში, ექსტრემში, ხმაში ვლინდება. ეს დეტალები შეიძლება განვიხილოთ, როგორც ადამიანის შინაგანი ფსიქიკური ცხოვრების ნიშნები: სწორედ მათი არაერთგვაროვანი ახსნის საშუალება ხდის ესოდენ წარმატებს მოსაუბრის სახეზე დაკვირვების პროცესს“<sup>9</sup>. ნათქვამს ალბათ, იმის დამატებაც არ სჭირდება, თუ რამდენად უფრო მიმზიდველი ხდება ეს პროცესი, როცა გამოჩენილ, ღრმად შინაარსიანი სულიერი სამყაროს მქონე ინდივიდუალობასთან გვაქვს საქმე...

ტელემუშაკთა ძიებების მეორე მნიშვნელოვან მიმართულებას წარმოადგენს ის, რაც ასევე ბოლო წლების პრაქტიკამ მოიტანა — საინფორმაციო-მუსიკალური პროგრამა. იგი საგანგებო ყურადღების ღირსია, ვინაიდან მასში იკვეთება მომავალი მთელ დღის პროგრამის ნიშნები — შესაძლოა ეს იყოს ერთი, ცალკე გამოყოფილი არხი, რომლის მუშაობა მთლიანად ამ ფორმით წარიმართება. დღეს უკვე საკმაოდ დასრულებულად ჩამოყალიბებული პროგრამა თვალნათლივ ამჟღავნებს თავის უსაზღვრო შესაძლებლობებს. როგორც ტელევიზიის სხვადასხვა დარგის რედაქციების ადრინდელმა პრაქტი-

კამაც დადასტურა, არ არსებობს თემატიკურ-მელოდიკ ვერ გამოუქდება მცირე მოცულობის სიტყვიერ-სახეობრივ სიუჟეტში. უკიდურეს შემთხვევაში წუთიც საკმარისია საიმისოდ, რომ უსაზღვრო საზოგადოებას არა მარტო პოლიტიკური მოვლენის, არამედ სამეცნიერო აღმოჩენის, ხელოვნების ნაწარმოების შექმნის შესახებ. თანამედროვე ტექნიკა საშუალებას იძლევა წამიერად „გადაგვიროლოს“ ერთი კონტინენტიდან მეორეზე. ინფორმაციის ნაკადისაგან თავის დასაღწევად, „სულის მოსათქმელად“ კი ნებისმიერ მომენტში შეგვიძლია ეთერში „ჩავავლოთ“ საკონცერტო ნომერი, ხედილი სიუჟეტი. ორგანულად აღიქმება სრულიად განსხვავებული ემოციური დატვირთვის, განწყობილების მომგვრელი მასალა, ურთიერთსაწინააღმდეგო მგრძნობელობითი თვისებების სიუჟეტები ძალზე ადვილად იმეჯნება წამიერი გამოსახულებით-ხმოვანი ტიხრებით. როგორც ტელეპროგრამასთან დაკავშირებით აღნიშნავს რ. კობილოვა, მისი „დინამიური წყობა შეიძლება შევადაროთ თავისუფალი თხრობის ფორმასთან“<sup>10</sup>, რომელიც განტვირთულია ყოველგვარი თემატიკ-ჟანრობრივი შეზღუდულობისგან. უნდა ითქვას იმ მნიშვნელოვან უწყებებზეც, რომელიც აგრეთვე, ალბათ, უფრო ხშირად მომავალში იჩენს თავს. ეს არის საინფორმაციო-მუსიკალური პროგრამისთვის ბუნებრივი გამოვრებები — ხერხი, რომელსაც აქტიურად მიმართავს ბევრი უცხოეთის ტელევიზია არა მარტო რეკლამის მიზნით, არამედ იმისათვის, რათა მნიშვნელოვანმა ინფორმაციამ რაც შეიძლება დიდი აუდიტორია მოიკვას. ამრიგად, ფაქტიურად, საქმე გვაქვს ნაკადთან, რომელიც შლის ზღუდეს ეკრანსა და ჩვენს გარემოს შორის, საბოლოოდ აქცევს ტელევიზიას ჩვენს ცხოვრების ნაწილად — ხსარტი და უკიდურესად ოპერატიული ინფორმაციის მისაღებად თათხიდან გასვლაც არ გვჭირდება. რაც შეეხება სოციალური ცხოვრების, მეცნიერებისა და კულტურის სიღრმისეულ პრობლემებს, მათი წვდომა საგანგებო, მცირერიცხოვანი დაინტერესებული აუდიტორიისთვის განკუთვნილ გადაცემებში უნდა მოხდეს, რომლებსაც მომავალში ცალკე არხი დაეთმობა. ეს ის არხია, რომელსაც პერსპექტივაში ნაწილობრივ მაინც შეცვლის ვიდეომანტიოფონი — შევიძინთ ან დავიჭირავებთ ვიდეოკასეტას.

რომელზეც ჩაწერილია დარგების ავტორიტეტთა საუბრები, სამეცნიერო ფილმები, განმანათლებლური გადაცემები. „პოპულარულ“, საინფორმაციო არხზე კი ადგილი აღარ ექნება ვრცელ საუბრებს, რთული მოვლენების გარჩევას, ხელოვნებათმცოდნურ ანალიზს.

დროის დეფიციტი ცხოვრებაში და ეკრანზე ახლაც ნათლად იგრძნობა. სამართლიანად აღნიშნავს პროფ. ნ. ლეონიძე: „დღეისათვის სატელევიზიო დროის ერთეული მეტად ძვირად ფასობს. სულ რაღაც ათიოდე წლის წინ ტელეუდიტორიის საყვარელი გადაცემები... ამჟამად უნტერესოდ და გაკიანურებულად გვეჩვენება.“<sup>11</sup> მკვლევარის ვარაუდით, „ტელევიზიის განვითარებასთან ერთად გაიზრდება და მრავალფეროვანი გახდება ტელეპროგრამა, ვაცილებით უფრო ხელმომჭირნედ იქნება გამოყენებული დრო.“<sup>12</sup> ნათქვამის დადასტურებაა ე. წ. ტელეპროგრამის ფორმით მომზადებულ გადაცემათა მომრავლება, რომელიც ნათლად მეტყველებს იმაზე, რომ პრაქტიკოსმა ტელემუშაკებმა გეზი სწორედ ხელმისაწვდომი, შეუქმნული ინფორმაციისკენ აიღეს. თუ მართო საქართველოს ტელევიზიით შემოვიღარგლებით, საკმარისი რაოდენობის მავალიტის დასახელება შეგვიძლია: „ახალგაზრდობა“, „თბილისი და თბილისელები“, „ჯანმრთელობა“, „ხომლი“, მუსიკალური, საბავშვო და სხვა პროგრამები. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ თანდათანობით ეს გადაცემებიც განვითარდება მეტი ინფორმაციული დატვირთულობის, ლაკონურობისა და დინამიზმის მიმართულებით. მანამდე კი — გაჩნდა საკუთრივ საინფორმაციო-მუსიკალური პროგრამა „ნაშუადღევს“, ამგვარი ფორმის გადაცემები — „საღამო უამის“, შემეცნებითი ვასართობი პროგრამა ახალგაზრდობისათვის. მეტად ინტენსიურად მიმდინარეობს ეს პროცესი ცენტრალურ ტელევიზიაში: დილის „120 წუთი“, საღამოს პროგრამა „თვალსაზრისი“, „შუადღამის წინ და ნაშუადღამევს“: მოსკოვის პროგრამა დედაქალაქელებს სთავაზობს გადაცემას — „საღამო მშვიდობისა, მოსკოვი“, ლენინგრადის ტელევიზიამ შემოიღო უკვე გაზაფხურებულ „ტელეკურიერი“.

საქალაქო პროგრამების ხსენებისას ბუნებრივად ჩნდება ჩვენი „თბილისი და თბი-

ლისელების“ ასოციაცია: ვფიქრობთ, უმართიანი იქნებოდა, ამ ყურნალს საინფორმაციო-მუსიკალური პროგრამის საზე ფრთხილად ხელსაყრელი საეთერო დრო — მარტო-მარტო ათებში მისცემოდა. თუმცა ამას დღესდღეობით სერიოზული დაბრკოლება აქვს — საქართველოს ტელევიზიის ტექნიკის უკიდურესად სავალალო მდგომარეობა, რომლის გამოც ერთადერთი ყოველდღიური პროგრამა — „ნაშუადღევს“ ვერ გადაიცემა დილის საათებში და თითქმის უმავყურებლოდ რჩება.

საინფორმაციო-მუსიკალური პროგრამის თემა „მცირე ფორმების“ პრობლემას ემიჯნება, რომელიც ჩვენთვის ყურადსაღებია არა მარტო ამ ტელევიზიის მნიშვნელობის, არამედ იმის გამოც, რომ სწორედ საქართველოს ტელევიზიაში დაგროვდა ამ მხრივ კარგი გამოცდილება. ყველაფერი კარგა ხნის წინ ცნობილი „მუსიკალური პაუზებით“ დაიწყო: გადაცემებს შორის მორჩენილი წუთები არსებითად სტიქიურად ივსებოდა ბუნებისა თუ ქალაქური პეიზაჟებით, სხვა ფოტოილუსტრაციული მასალითა და მუსიკით. რამდენიმე წლის წინათ კი დაუგეგმავი „მუსიკალური პაუზების“ საპირისპიროდ გაჩნდა რუბრიკები — „პოეზიის ხუთი წუთი“, „საკვირაო გამოფენა“, „ჩვენი საუკუნე გიცავს უახლესი“. შარშან ამ მხატვრულ გადაცემებს შეემატა პუბლიცისტური — „წერილების დღე“, რომელიც მავყურებლებთან ვაკმირის თავისებურ, დროის შესატყვის ფორმად წარმოგვიადგება. აღსანიშნავია, რომ ეს „მცირე ფორმები“ გაზაფხურდა რესპუბლიკის ფარგლებს გარეთაც და შარშან ცენტრალური ტელევიზიის პროგრამაში ამოვიკითხეთ ახალი რუბრიკა — „პოეზიის წუთები“.

როცა ტელევიზიის სპეციფიკის ერთ-ერთ გამოხატულებად საინფორმაციო-მუსიკალური პროგრამის ფორმას მივიჩნევთ, ადვილი შესაძრინველია, რომ ე. წ. „მცირე ფორმები“ — არსებითად ამ პროგრამის შემადგენელ ნაწილებად — სიუჟეტებად შეიძლება წარმოვიდგინოთ. და თუ თვალნათლივ დავინახავთ მომავალ, ამ პრინციპზე აგებულ მთლიან პროგრამას, „ხუთწუთიანებიც“ ბუნებრივად მოექცევა მის წრეში. „როგორც ჩანს, მთლიანობაში ტელეპროგრამა სტიმულს აძლევს მავყურებლის ორიენტირებას ეკრანული სტრუქტურების პერიოდულობასა და დანა-

წერებდა, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, მისი პოტენციური ფრაგმენტულობისკენ...<sup>13</sup> თანამედროვე ტელევიზიაში, აღნიშნავს კ. რაზლოგოვი, აქცენტი მთლიანიდან ფრაგმენტზე გადადის, რომლის მობილური ბუნების წყალობით (სიუჟეტების მიგრაცია პროგრამაში, ურთიერთშეჯახება, გამეორება და სხვა) თბრობის ახალი ხარისხის მიღწევაც კი შეიძლება (გააჩნია კონტექსტს). შესაძლოა, სწორედ ეს არის ერთ-ერთი ყველაზე ეფექტიანი გზა იმისათვის, რათა გამოცოცხლდეს „მცირე ფორმები“, რომელთა დღევანდელ სახეს მეტისმეტად შეეჩვია მაყურებელი. პროგრამაში მოქცეული „პოეზიის ხუთი წუთი“ თუ „საკვირო გამოფენა“ მისი სპეციფიკის კანონებს დემორჩილება და ამ „ბორკილების“ შედეგად აუცილებლად განიცდის სახეცვლილებას, რაც ძალზე მნიშვნელოვანია, რადგან მაყურებლის, განსაკუთრებით ახალგაზრდობის ეთიკურ-ესთეტიკური აღზრდა, დიდი ხელოვნების ნიმუშებთან ზარება, შესაძლოა, ყველაზე კარგი შედეგები სწორედ ამ — ძალდაუტანებელი გზით მიიღწევა.

### პარტნიორად მოვლენილი მაყურებელი

ჩვენი პროპაგანდა დიდხანს მიიჩნევდა მკითხველ-მაყურებელს მხოლოდ სწავლების ობიექტად, „უფროხილდებოდა“ მას, გულმოდგინედ ურჩევდა ინფორმაციას — ესა და ეს გაენებსო, აი, ეს კი შეიძლება შეგატყობინოთო. ვაბატონებული აზრის „ერთიანობაში“, მასობრივ „თანხმობაში“ ყველა კითხვაზე პასუხი ადვილი მოსაძებნი იყო. პრობლემას არც რედაქციებში შემოსული წერილების სიმცირე წარმოადგენდა: ხშირად მივემართავს ანონიმური ფორმისათვის — „მკითხველები (მაყურებლები) გვწერენ, გვთხოვენ...“ პიროვნების დასახელების აუცილებლობის შემთხვევაშიც ვაგნებდით გამოსავალს — პარტიული ორგანიზაციის, ადმინისტრაციის „თხოვნით“, რედაქციაში გასაგზავნი „თავისი“ წერილის ხელმოწერაზე ვითანხმებდით ამა თუ იმ წარმოების მოწინავეს, კულტურის სფეროს მუშაკს — „საზოგადოების სასარგებლოდ“ წამოწყებული კამპანიისთვის რას არ დაიშურებს კაცი...

ახლა სარედაქციო კოლექტივები ბევრ აუდიან ფოსტის დამუშავებას. ატყდა წერა-ლების ნამდვილი ბუმი. ყველაზე უფროსად გულსისხმო ის არის, რომ ხალხი ხშირად მასობრივ მართო საკუთარ გასაჭირზე წერს, — ბევრი კალამს ხელში საზოგადოებრივი მნიშვნელობის პრობლემებზე წუხილის გამო იღებს. ბევრმა ირწმუნა, რომ მისი აზრიც სჭირდება ვიღაცას, რომ მასაც შეუძლია კეთილი გავლენა მოახდინოს საზოგადოებრივი ცხოვრების ამა თუ იმ მხარეზე. ეს იმიტომ მოხდა, რომ მასობრივი ინფორმაციის საშუალებებმა თავისი მუშაობის ერთ-ერთ უმთავრეს პრინციპად ბოლოს და ბოლოს მართლაც მკითხველთა, მაყურებელთა მოთაბობა აირჩიეს. ისინი სამართლიანად ხელმძღვანელობენ იმით, რომ: „თანამედროვე ადამიანის თანამონაწილეობაში, თანაგანცდაში აქტიური ჩართვის მომენტი... სატელევიზიო კომუნიკაციის ჰეშმარტ და ერთ-ერთ განმსაზღვრელ თვისებას შეადგენს“<sup>14</sup>.

დღევანდელი სატელევიზიო ეთერი წარმოუდგენელია მაყურებელთა მიერ აღძრული პრობლემების განხილვის გარეშე, რომელიც ხშირად იმწუთიერად, პირდაპირი მათუწყებლობის დროს სატელეფონო კავშირის მეშვეობით ხდება. დემოკრატიზაციის პირდაპირ გამოხატულებად იქცა სხვადასხვა სფეროსა და რანგის ხელმძღვანელ მუშაკთა გამოხატულება, რომლებშიც ისინი უბასუხებენ მშრომელებს მათთვის საინტერესო აქტუალურ საკითხებზე, მსჯელობენ პრობლემების გადაჭრის გზებზე. თავის კონცერტებს, საინფორმაციო „ბლოკებს“, სხვა გადაცემებს მაყურებელთა დაკვეთით აგებენ მხატვრული რედაქციები. ცენტრალურ ტელევიზიაში მშრომელთა წერილების მომავალ პროგრამებთან მკიდროდ დაკავშირების მწყობრი, ერთიანი სისტემა ყალიბდება, რომლის შესახებ ნათელი წარმოდგენის შექმნა შეიძლება წერილებისა და სოციოლოგიურ გამოკვლევათა რედაქციის მთავარი რედაქტორის ა. გაგარკინის შემდეგი სიტყვებიდან: „ჩვენ ვაანალიზებთ ფოსტას მთლიანობაში და ცალკეული აქტუალური პრობლემების მიხედვით — გარდაქმნა, საჯაროობა, დემოკრატია, ახალგაზრდობასთან მუშაობა და ა. შ. ვადგენთ ბარათებს, რომლებიც იგზავნება ხელმძღვანელობასთან, სამათუწყებლო რედაქციებში“<sup>15</sup>.

დიდ გავლენას ახდენს აუდიტორიის მო-

თხოვნების ვათვალისწინება გადაცემების ფორმაზე, ინფორმაციის მიწოდების საშუალებებზე, სახელდობრ, უფრო ბუნებრივი, ადამიანური ხდება ეკრანზე მოლაპარაკეთა სიტყვა, შეზღუდვებისგან განთავისუფლება და ეტყო თავად საუბრის მანერას, რომ აღარაფერი ვთქვათ „მობილური“ ეკრანების, ეკრანზე შემოჭრილი „ქუჩის“ შესახებ.

მეტყველების ბუნებრიობა იმთავითვე გამომდინარეობდა ტელევიზიის არსიდან, ამიტომ არის ესოდენ თვალშისაცემი ყოველი „დაპროგრამებული“, წინასწარ „ვიზირებული“ გამოსვლა. ამიტომ ვეწაფებით ხოლო უკვე მხოლოდ ფორმით თავისუფალ საუბარს, ხოლო როცა შინაარსიც ადამიანის პირადი აზრის არაორდინარული გამოხატვის დონეზეა, — მართლაც ძნელად წარმოსადგენია ამაზე უკეთესი „სანახაობა“, რომელიც ჯერ კიდევ გვაკლავს. ამ მოვლენის ბუნებრივ ხასიათს კარგად ხსნის ხელოვნებათმცოდნე ა. პლახოვი, რომელიც აღნიშნავს, რომ 70-იანი წლებისა და 80-იანის დასაწყისის ტელემუწყებლობის „ერთი-ერთი ყველაზე არსებითი ნიშანთვისებაა იმიტაცია“<sup>16</sup>, რის გამოც, მაგალითად წინათ პოპულარული და თითქოს დრომოჭმული, დღეს კი განახლებული სახით დაბრუნებული „ცოცხალი ეთერი“ მთლად ადვილი შესაგუებელიც არ არის. მასაც შეჩვევა, საზოგადოების მზადყოფნა ესაჭიროება, ეს კი, თუ აზრს გავაგრძელებთ, საზოგადოდ კამათის, დისკუსიის, მოპაექრეთა ერთმანეთის მოსმენის კულტურის საკითხებს უკავშირდება. ამ საქმეში, მყურებელთან ურთიერთობაში, ცხადია, ტელეჟურნალისტები, ტელეჟურნალისტები უნდა იყვნენ ტონის მიმცემი დემოკრატიზმის განვითარების პირველმა ნაბიჯებმა ერთხელ კიდევ დაგვანახა, რომ ხალხში დიდი ზნეობრივი და ინტელექტუალური პოტენციალია, რომლის მთელი სისრულით გამჟღავნება და გამოყენება აუცილებელია საზოგადოების ჩანსალი, სრულყოფილი განვითარებისთვის. რედაქციების უპირველესი მიზანია — მუშაობის შინაარსის, ფორმებისა და მეთოდების მშრომელთა ინტერესებთან სრული თანხმობა, რომელიც, ერთი მხრივ, მკვეთრად ამაღლებს თვით ტელევიზიის დონეს, მეორე მხრივ კი, ხელს შეუწყობს საჭირობოროტო სოციალური პრობლემების დაჩქარებით გა-

დაქრას. „დასწრების ეფექტი“ — ამ ცნებით იწყებოდა ტელევიზიის ესთეტიკა. ჩვენს დროში საქმე გვაქვს ახალ ფაქტორთან — მაყურებლის თანამონაწილეობის პრინციპთან. და თუ პირველი ტერმინი თავის არსებობას ტექნიკას — პირდაპირი სატელევიზიო ტრანსლაციის საშუალებებს უნდა უმაღლოდეს, მეორე არ განხდებოდა, რომ არა ეურნალისტების შეგნება მათზე დაკისრებული „კოლექტიური ორგანიზატორის“ სოციალური ფუნქციისა“<sup>17</sup>.

კარგა ხანია, საჭიროებას აღარ წარმოადგენს ტელევიზიის დიდი მნიშვნელობის მტკიცება. აქ მხოლოდ ზოგი შტრიხის დამატება თუ არის მიზანშეწონილი. ერთი ამგვარი მოცემულია აქ უკვე რამდენჯერმე ნახსენებ ი. შაპოვლის წიგნში — „გამოსახლება და სიტყვა ეურნალისტკაში“: „გამოთვლილია, რომ სატელევიზიო მაუწყებლობის ერთი დღე, ტექსტუალური გამოხატულებით 35 საგანზეთო გვერდის ეკვივალენტურია. ტელევიზიის შესაძლებლობებისა და მისდამი ინტერესის ურთიერთშერწყმას შესწევს ძალა, „გადაწონოს“ ადამიანის ცხოვრებას ჩვეული წესი თავის სასარგებლოდ...“<sup>18</sup> არაერთი ასეთი მომენტის მომსწრენიც და მონაწილენიც გავმხდარავართ. ამ პროცესის დაუფრავ საშუალებასზეც ბევრჯერ დაწერილა და თქმულა. განსაკუთრებით ეს გამოითქმება ახალგაზრდობასთან მიმართებაში, რომელიც სულ უფრო მეტად ექცევა ტელევიზიის გავლენის ქვეშ და ლიტერატურის, ხელოვნების სხვადასხვა ნიმუშს, თვით მორალის ნორმებს ეკრანიდან სწავლობს.

მით უფრო მნიშვნელოვანია ამ მასობრივი კომუნიკაციის საშუალების სხვადასხვა მხარის აქტიური, ობიექტური და პირუთვნელი განხილვა-განალიზება, რომლის მხოლოდ რამდენიმე მოკრძალებულ ცდას წარმოადგენს ეს წერილი. ჩვენ არ შეეხებოვართ ტელევიზიის მუშაობის უამრავ საკითხს, მისი განვითარების პერსპექტივასთან დაკავშირებულ ბევრ აქტუალურ პრობლემას, რომელთა რიგში განსაკუთრებულად გვესახება სულეირ ღირებულებათა პროპაგანდა, ხელოვნების საუკეთესო ნიმუშების პოპულარიზაცია, ტელენაწარმოების ესთეტიკური ღირებულების გამჟღავნებული ამაღლება. იმე-

დია, ყველა ეს და ტელევიზიის პრობლემატიკაში შემავალი სხვა საკითხები არ დატოვებს გულგრილს ამ დარგის თეორეტიკოსებსა და პრაქტიკოს მუშაკებს, ხელოვნებათმცოდნეებს, ჩვენი კულტურის მოღვაწეებს, და მათი დინტერესებული და კომპეტენტური მონაწილეობა ამ საქმეში სათანადოდ აისახება ტელევიზიის ფეროვნისადმი მიძღვნილ შემდგომ პუბლიკაციებში.

**შენიშვნები:**

<sup>1</sup> Вестник МГУ, серия 10 «Журналистика», 1986, № 1, стр. 18.

<sup>2</sup> «ტელევიდენიე ი რადიოევშანიე», 1986, № 8, გვ. 12.

<sup>3</sup> «ტელევიდენიე ი რადიოევშანიე», 1986, № 4 გვ. 19.

<sup>4</sup> «ტელევიდენიე ი რადიოევშანიე» 1986, № 12, გვ. 19.

<sup>5</sup> Храпченко М. Б. Художественное творчество, действительность, человек. М., 1976, стр. 303.

<sup>6</sup> «ტელევიდენიე ი რადიოევშანიე», 1986, № 8, გვ. 13.

<sup>7</sup> Шаповал Ю. Г. Изображение и слово в журналистике. Львов, «Вища школа», 1985, стр. 119.

<sup>8</sup> Копылова Р. Д. Контакт. М., «Искусство», 1974, стр. 85.

<sup>9</sup> იქვე, გვ. 86-87

<sup>10</sup> იქვე, გვ. 82.

<sup>11</sup> Б. Леонович. Телевизиის მოამბე. «საბჭოთა საქართველო», თბ., 1987, გვ. 41.

<sup>12</sup> იქვე, გვ. 43.

<sup>13</sup> Разлогов К. Э. Искусство экрана: проблемы выразительности. М., «Искусство», 1982, стр. 139.

<sup>14</sup> Шаповал Ю. Г. Изображение и слово в журналистике. Львов, «Вища школа», 1985, стр. 122.

<sup>15</sup> «ტელევიდენიე ი რადიოევშანიე», 1986, № 11, გვ. 14

<sup>16</sup> «ტელევიდენიე ი რადიოევშანიე» 1986, № 4, გვ. 6.

<sup>17</sup> Муратов С. А. Принципы зрительского творчества в экранной публицистике. Вестник, МГУ, серия 10, «Журналистика», 1986, № 1, стр. 22—23.

<sup>18</sup> Шаповал Ю. Г. Изображение и слово в журналистике. Львов, «Вища школа», 1985, стр. 110.



მართული სოფლების განვითარება, მათი მატერიალურ-ტექნიკური და კულტურული დონის განუზრელი აღმავლობა ახლებურად აყენებს სოფლის დასახლებათა დაგეგმარება-განაშენიანების პრობლემას. ამ ასპექტში განსაკუთრებული აქტუალობა ენიჭება ისეთ საკითხებს, როგორცაა ტერიტორიის ორგანიზაცია, პერსპექტიული საცხოვრებელი, საზოგადოებრივი და სამეურნეო ნაგებობების ტიპები, მათი სართულიანობა, კეთილმოწყობის სისტემები და სხვა.

საქართველოში რთული რელიეფის ტერიტორიის სიკარბე და სოფლის მეურნეობისთვის ვარგისი მიწების სიმცირე, აგრეთვე განსახლების უთანაბრობა განაპირობებს მთიანი რაიონების ათვისების პრობლემის განსაკუთრებულ აქტუალობას.

ცნობილია, რომ მთიანი რაიონების სოფლების გარკვეული ნაწილი ცარიელდება, მოსახლეობა ტოვებს საოცრად ლამაზ სოფლებს და სახლებსა სოფლის მეურნეობითა და მრეწველობით უფრო განვითარებულ დაბლობ რაიონებში. საკმარისია დავასახელოთ ხევსურეთის, მთათუშეთის, მთიულეთის და სხვა სოფლები. ამიტომ დროა სერიოზულად ვიფიქროთ ასეთი რაიონების მოსახლეობის მიგრაციის რეგულირებაზე, მისი შენარჩუნებისა და აღდგენის ქმედით ღონისძიებებზე.

ბუნებრივია, რომ სოფლის განსახლების სისტემაში ყურადღება უნდა მიექცეს პერსპექტიული დასახლებული პუნქტების განვითარებას. თუმცა მთიანი რაიონების სოფლის შენარჩუნებისა თუ ლიკვიდაციის საკითხის გადაწყვეტისას, აუცილებელია გავითვალისწინოთ ზოგიერთი მათგანის კაჟირი ძალზე დაშორებულ, მაგრამ სოფლის მეურნეობისათვის მნიშვნელოვან მიწებთან — სათიბებთან და საძოვრებთან, რომლებიც შენარჩუნებული უნდა იქნას. ზოგიერთ შემთხვევაში მხედველობაში უნდა მივიღოთ ტურისტულ მარშრუტებთან, ბუნების დაცვასთან დაკავშირებული ამოცანები. ამისათვის კი საჭიროა შევიწარმნოთ ე. წ. «არაპერსპექტიული სოფლები» ნაწილი.

დაუშვებელია ისეთი პრაქტიკა, როდესაც ხევსურეთის, თუშეთის და სხვა რაიონების ზოგიერთი კოლმეურნეობა ეკონომიკური ჩამორჩენილობის მოტივით უერთდება მათგან

# სოფლების გარდაქმნის არჩიტექტურული პრობლემები

ნიკო ლალიძე

ათეული კილომეტრებით მოცილებულ კოლმეურნეობებსა და საბჭოთა მეურნეობებს. ამას, სარგებლობის ნაცვლად, ხშირად ზიანი მოაქვს.

აუცილებელია მკვეთრად გაავუმჯობესოთ: მთის სოფლების მოსახლეობის კვების პროდუქტებით, ტანსაცმლით, სამშენებლო მასალებით მომარაგება. საჭიროა გადავხედოთ: მათ მიერ დამზადებული სასოფლო-სამეურნეო პროდუქტების შესყიდვის ფასებს მათი გადიდების მიზნით.

კარგი იქნება, თუ ჩვენი რესპუბლიკის მთიან რაიონებში (ისევე როგორც ქვეყნის ჩრდილოეთი და შორეული აღმოსავლეთი) გავზრდით სოფლის მოსახლეობის, სპეციალისტებისა და ხელმძღვანელი მუშაკების შრომის ანაზღაურებას. ისეთი ღონისძიებები, როგორცაა: მთის მოსახლეობის 10-15 წლით ყოველგვარი გადასახადისაგან განთავისუფლება, მათთვის განვადებით ძროხის, ხბოს, 10-მდე ცხვრის, ერთი დედა-ლორის, ცხენის და სხვა პირუტყვის, ნივთებისა და საცხოვრებელი სახლების გადაცემა, აგრეთვე ამ რაიონებში რძის გადამამუშავებელი საწარმოების, საკონსერვო, ავეჯის ქარხნების ფილიალების, გამოყენებითი ხელოვნების საწარმოების, ტურბაზების, მინერალური წყლების ჩამოსასხმელი საწარმოების შექმნა, საკურორტო და საგზაო მშენებლობის განვითარება ხელს შეუწყობს ამ რაიონების ათვისებას. ყველა ეს ღონისძიება სახელმწიფო ბიუჯეტის დიდ ხარჯებს მოითხოვს, მაგრამ იგი გამართლებული იქნება როგორც სოციალურ-ეკონომიკური, ისე ეროვნული ინტერესების თვალსაზრისით.

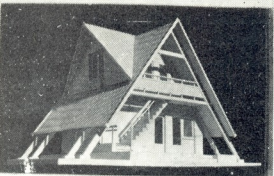
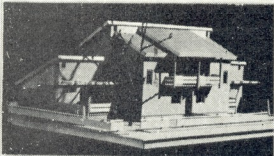
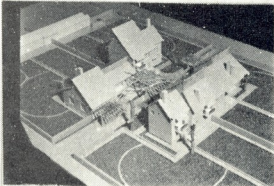
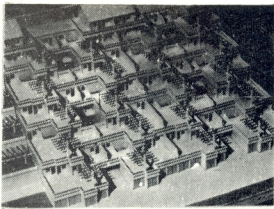
მკვეთრად უნდა გაუმჯობესდეს მთიანი რაიონების კულტურულ-საყოფაცხოვრებო

მომსახურების სისტემა. არსებული საფეხურებრივი სისტემის დროს საქონლის და მომსახურების განაწილება ხდება განსახლების სტრუქტურაში დასახლებული პუნქტების მნიშვნელობის გაზრდასთან ერთად. ამის გამო სოფლის მცხოვრებლები იძულებული არიან საჭირო საქონლის შესაძენად გაემართონ, საფეხურებრივი მომსახურების სისტემის შესაბამისად, რომელიმე სხვა დასახლებულ პუნქტში, რის გამოც ერთი და იგივე ნივთის შესაძენად სოფლის მცხოვრებს ეხარჯება რამდენიმე საათი, ხოლო ქალაქელი ამ საქმეს 10-15 წუთში ასწრებს. ამიტომ მომავალში აუცილებელია სავაჭრო-საყოფაცხოვრებო მომსახურების საფეხურებრივი სისტემის სრულყოფა. მომსახურების საშუალების გადაადგილება, შეკვეთების მიღება, გადაცემა და რეალიზაცია, გაყიდვა ნიმუშების მიხედვით, ახალი ნიმუშების საქონლის რეკლამა — აი, სოფლის მოსახლეობის მომსახურების სისტემის სრულყოფის პირველი ნაბიჯები.

კულტურულ-საყოფაცხოვრებო მომსახურების ქსელის პერსპექტიული განვითარებისას აუცილებელია გავითვალისწინოთ მომსახურების თითოეული ქსელის განვითარების ტენდენციები, კერძოდ:

— საბავშვო დაწესებულებების ქსელი მაქსიმალურად უნდა იყოს დაახლოებული განაშენიანებასთან და ემყარებოდეს უნივერსალურ ტიპებს, რომლებიც უზრუნველყოფს მათი სადღეღამისო მუშაობის რეჟიმს.

— სკოლების ქსელი უნდა განვითარდეს პრინციპით: დაწყებითი სკოლები მაქსიმალურად ახლო განთავსდეს მცხოვრებლებთან, ხოლო უფრო მაღალი ტიპის სასწავლებლები



1. ტერასული ტიპის სახლ. ავტ. ნ. ლალიძე, ვ. მანდრიკინი, მ. შარაშენიძე, ვ. ნიაურტი.

2. ორსართულიანი ბლოკირებული მსხვილბლოკიანი სახლი შიგა ეზოთი. ავტ. ჩილინგარაშვილი.

3. ორ ბინიანი მონოლითური სახლი. ავტ. შ. მკურნალი და სხვები.
4. საბაღე სახლი. ავტ. ნ. ლალიძე, ვ. მანდრიკინი და სხვები.
5. სააგარაკო ტიპის სახლი. ვათობის ჰელიოფიზიკური ვილოზით. ავტ. ნ. ლალიძე და სხვები.



— გავითვალისწინოთ დასახლებული პუნქტების ჯგუფზე.

— კულტურულ-საგანმანათლებლო დაწესებულებების ქსელი უნდა ეყრდნობოდეს მსხვილი ბაზური ტიპის სახლებს, რომლებიც, აგრეთვე, მეურნეობების ჯგუფისათვის იქნება გათვალისწინებული.

— სავაჭრო-საყოფაცხოვრებო დაწესებულებების ქსელი დიფერენცირებულ იქნას მცხოვრებლებთან მაქსიმალურად ახლო მდებარე ყოველდღიურ დაწესებულებად და მეურნეობათა შორის ცენტრებში განლაგებულ მაქსიმალურად გამსხვილებულ დაწესებულებად.

— სპორტული ნაგებობების ქსელი უნდა ეყრდნობოდეს მსხვილ სპორტულ კომპლექსებს, რომლებსაც ექნება დასახლებათა შორის მნიშვნელობა და მოემსახურება 5-6 ათას მცხოვრებს, აგრეთვე, სკოლებთან მდებარე სპორტულ დარბაზებს, რომლებსაც გამოიყენებენ როგორც სკოლის მოსწავლეები, ისე დანარჩენი სოფლის მოსახლეობა.

— სამედიცინო-პროფილაქტიკური დაწესებულებების ქსელი უნდა ეყრდნობოდეს სამედიცინო და საფერშლო-სამეანო პუნქტებისა და უზნის საავადმყოფოებში ამბულატორულ-პოლიკლინიკურ დახმარებას და რაიონულ საავადმყოფოს, რომელიც დამაკავშირებელი რგოლი იქნება რესპუბლიკურ სამკურნალო დაწესებულებებთან.

\* \* \*

სოფლის სართულიანობის პრობლემის შესახებ ორი საწინააღმდეგო შეხედულება არსებობს. მრავალსართულიანი განაშენიანების მომხრეებს მიაჩნიათ, რომ სოციალისტური გეგმიანი განვითარების ეპოქაში უფლება არა გვაქვს მილიონობით ჰექტარი ძვირფასი სახნავ-სათესი მიწები არაეკონომიურად გამოვიყენოთ განაშენიანებისათვის. მათი აზრით, სოფელი უნდა იზრდებოდეს არა სივრცე-სივრცეში, არამედ სიმაღლეში, მით უმეტეს, რომ პრაქტიკულად შეუძლებელია უზარმა-

ზარ ტერიტორიაზე გადავიშლი მცირე ზომის სოფლების უზრუნველყოფა თანამედროვე კულტურულ-საყოფაცხოვრებო მომსახურების ყველა სიკეთით.

როგორც ირკვევა, სოფლად მრავალსართულიანი განაშენიანების მომხრეები, ძირითადად ეკონომიკური მოსახრებებს ეყრდნობიან. ისინი აღნიშნავენ, რომ 1 კვმ საცხოვრებელი ფართის ღირებულება ერთი და იგივე კლასის შენობისათვის 1-2 სართულიან სახლში დაახლოებით 38 პროცენტით მეტია, ვიდრე ხუთსართულიანში და 27 პროცენტით მეტი, ვიდრე ლიფტიან, ცხრასართულიან საცხოვრებელ სახლში. ვარდა ამისა, მათ მიაჩნიათ, რომ სოფლების თანამედროვე კულტურულ-საყოფაცხოვრებო მომსახურების, კეთილმოწყობის ღირსათვის და სანიჟინრო ნაგებობების ქსელის დაპროექტებისათვის აუცილებელია სოფლის დასახლებული პუნქტების ზომები გაიზარდოს არანაკლებ 2,5 ათას კაცამდე.

მრავალსართულიანი განაშენიანების მომხრეებს ოპტიმალურად მიაჩნიათ სოფლის ისეთი ზომა, რომლის მოსახლეობისთვისაც მომსახურება ჯდება ყველაზე იაფი. რა თქმა უნდა, ამას ერთ-ერთი გადაწყვეტი მნიშვნელობა უნდა მიენიჭოს სოფლების დაგეგმარებისას, მაგრამ, რამდენადაც სოფლის დასახლებული ადგილები უშუალოდ არის დაკავშირებული მეურნეობასთან, მოსახლეობის კონცენტრაცია მსხვილ დასახლებულ პუნქტებში უარყოფითად იმოქმედებს სასოფლო-სამეურნეო სამუშაოების წარმოებაზე. ამ შემთხვევაში მოსახლეობამ სამუშაოდ ათეულ კილომეტრებზე უნდა იაროს.

დამტკიცებულია, რომ შიგასამეურნეო მანძილების გაზრდა იწვევს მეურნეობის ეკონომიკური მაჩვენებლების შემცირებას. რა თქმა უნდა, საქართველოს დაბლობ რაიონებში მსხვილი სოფლები არსებობს და მათი ზომები პერსპექტივაში მისაღებიცაა. მაგრამ ზოგიერთ მთიან რაიონში მოსახლეობის ყოველ 7 კაცზე ტერიტორიის 1 კვ კილომეტრი მოდის. ძნელი არ არის გავითვალისწინოთ, რომ 2500 კაცს დასპირდება 357 კვ კილომეტრი. თუ წარმოვიდგინთ ამ ფართს კვადრატად, მისი თითოეული გვერდი 19 კმ იქნება. ამ შემთხვევაში სოფელი გინდაც კვადრატის ზუსტად გეომეტრიულ ცენტრში მდებარეობდეს,

მისგან სასოფლო-სამეურნეო ტერიტორიამდე მანძილი 20 კმ-მდე შეიძლება გაიზარდოს. სოფლის პირობებში 20 კმ-ზე მეტ ტრანსპორტზე დაკარგული დრო (მით უმეტეს რთული რელიეფის დროს) და სხვა დანაკარგები, ჩვენი აზრით, გაცილებით მეტია, ვიდრე ის ეკონომია მომსახურების ქსელის მშენებლობაზე, რასაც მოსახლეობის კონცენტრაცია იწვევს აგროქალაქებში.

გაცილებით მართებულია სოფლის ერთ-ორ სართულიანი განაშენიანება. ჯერ ერთი, როგორც მისი მომხრეები მსჯელობენ, ჩვენ დღეს გვეკრძება საკარმიდამო ნაკვეთები, ხოლო ერთ-ორსართულიანი სახლები ნაკვეთთან სიახლოვის საშუალებას იძლევა, რაც მთავარი პირობაა მისი ინტენსიური გამოყენებისათვის. მაგრამ აქ თავს იჩენს არასასურველი ტენდენცია. კერძოდ, დაგეგმავილდეთ მხოლოდ არსებული და სტიმული არ მიეცეთ მომავლის მშენებლობას.

დღეს სოფლად ყველაზე მიზანშეწონილია ერთ-ორსართულიანი სახლების მშენებლობა, მაგრამ საეჭვოა, რომ მომავალში მხოლოდ ასეთი განაშენიანება მივიჩნიოთ ერთადერთ ტიპად. სოფლის სართულიანობის საკითხს გადაწყვეტა მდგომარეობს არა იმაში, რომ ვაშენოთ მხოლოდ ერთ-ორსართულიანი ან მხოლოდ მრავალსართულიანი სახლები, არამედ საცხოვრებელი სახლების მთელი სისტემა, რომელთაგანაც თითოეულმა შეიძლება დააკმაყოფილოს ჩვენი სოფლის სინამდვილის მრავალფეროვანი მოთხოვნილება.

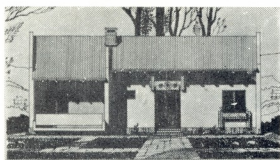
\* \* \*

სოფლის დასახლებული ადგილების გარდაქმნისათვის მთავარია ყველა დასახლებული პუნქტის უზრუნველყოფა გენერალური გეგმებით და დეტალური დაგეგმარების პროექტებით.

რადგან ყველა დასახლებული პუნქტი შენდება ათწლეულზე გაანგარიშებით, ამისათვის ჩვენ დღესვე უნდა გვექონდეს დამტკიცებული პროექტები, სამუშაო მოდელები, ე. წ. მომავალი სოფლის ნიმუშები პროექტის სახით. აი რატომ უნდა ვაზღუდო ყოველი სოფლის გენერალური გეგმის დამუშავება და ექსპერიმენტულ-საჩვენებელი მშენებლობა სოფლის გარდაქმნის დასაწყისად.

სამწუხაროდ, დღესდღეობით ადგილობრივი ორგანოების ყველა მუშაკი სათანადო ყურადღებას როდი აქცევს გენერალური გეგმე-





6. მსხვილბლოკიანი სახლები. ავტ. ნ. ლალიძე, ა. ხერხეულიძე და სხვები.  
 7. მონოლითური სახლები. ავტ. გ. ტონია, ი. საბაძე, ვილი, ნ. კოშაძე და სხვები.  
 9, 11. მსხვილბანელიანი სახლი. ავტ. ზ. ქავთაძე, ზ. მამულაძე და სხვები.  
 10. ხუთოთხიანი სახლი მსხვილბლოკიანი კედლებით. ავტ. ნ. ლალიძე, ა. ხერხეულიძე.  
 12. 1-2 სართულიანი სახლები. ავტ. ა. ხერხეულიძე და სხვები.

ბის შექმნის საკითხს — არ თელის მას აუცილებლად. საკმარისია ითქვას, რომ დღეისათვის საქართველოში ცენტრალური კარმიდამოს გენერალური გეგმებით უზრუნველყოფილია კოლმეურნობათა უმნიშვნელო ნაწილი.

ამ პროექტების მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, ახალი სოფლების დაგეგმარებისა და ძველის რეკონსტრუქციის ყველაზე კარგი პერსპექტივა ეს არის ტენდენცია 2000 წლისათვის სოფელი გარდავქმნათ 60-იანი წლების კეთილმოწყობილი ქალაქის დონეზე.

ვაგეგმარებთ რა ახალი სოფლებს ახალი ნაგებობებით და საცხოვრებელი სახლების ტიპებით, ჩვენ გარკვეულად წინასწარ განვსაზღვრავთ მომავლის სოფლის სახეს. ახალი სოფლების დაგეგმარებისა და არსებულ სოფლების რეკონსტრუქციის პროექტებში მაქსიმალურად შენარჩუნებულია არსებული კაპიტალური ნაგებობანი, გზები, გასასვლელები, ქუჩები, საცხოვრებელი და საყოფაცხოვრებო ნაგებობები. ყველა ესენი დაგეგმარებულია თავისუფალი დაგეგმარების პრინციპით და, ამავე დროს, უზრუნველყოფილია კომპაქტურობაც — კარგად უკავშირდებიან სამეურნეო ზონას. განაშენიანების ასეთი გარდაქმნები გარკვეულ ზემოქმედებას იქონიებს სოფლად საყოფაცხოვრებო მომსახურების ამღლებზე, საშუალებას მოგვცემს გამოვიყენოთ საყოფაცხოვრებო ტექნიკის უახლესი მიღწევები, ე. ი. გარკვეული სახით დავუახლოვოთ სოფლის ცხოვრების პირობები ქალაქურს. ამავე დროს, განამტკიცებს საუკუნეების განმავლობაში ჩამოყალიბებულ საყოფაცხოვრებო პირობებს.

დაპროექტებულ საკოლმეურნეო სოფლებში გათვალისწინებულია მოსახლეობის 100 პროცენტით დაკმაყოფილება საკარმიდამო ნაკვეთებიანი საცხოვრებელი სახლებით, რა-

მელთაც ექნებათ დამხმარე და სამეურნეო ნაგებობები. ასე დაპროექტებული სოფლები ამჟამად გვეკორდება, მაგრამ მათ აქვთ ერთი სერიოზული ნაკლი. იგი არ ითვალისწინებს ყოფის განვითარების შორეულ პერსპექტივას. ასეთი სოფლები ხომ 50-100 წელიწადს მაინც იარსებებს. გამოდის, რომ 50-100 წლის შემდეგ სოფლის მოსახლეობის 100 პროცენტს ექნება განვითარებული ინდივიდუალური მეურნეობა, ეყოლება რქიანი პირუტყვი და სხვ., ე. ი. თითქმის არაფერი არ შეიცვლება კოლმეურნის ცხოვრებაში. თუ გავითვალისწინებთ კომუნისტური პარტიის პროგრამის მოთხოვნებს და მარქსიზმ-ლენინიზმის კლასიკოსთა სახელმძღვანელო დებულებებს, ცხადია, სოფლის დღევანდელი ყოფა მნიშვნელოვნად შეიცვლება და სრულიად სხვა შინაარსს შეიძენს, რასაც ყოველთვის არ ითვალისწინებს სოფლის განაშენიანების გენერალური გეგმები. მაშ რატომ ადგენენ ასეთ გეგმებს? საქმე ის არის, რომ ასეთი პროექტები ძირითადად კოლმეურნეობების დაკვეთით დგება, არქიტექტორები კი დაკვეთის შემსრულებლები არიან და ეს ურთიერთობა ზოგჯერ იწვევს გადახრას დამკვეთის სასარგებლოდ. ამიტომ ჩვენ საჭიროდ მიგვაჩნია სოფლის დაგეგმარებისა და განაშენიანების გენერალურ გეგმასთან ერთად, რომელიც ითვალისწინებს სოფლის განვითარების 20-25 წლის პერსპექტივას, შედგეს, აგრეთვე, სოფლის პერსპექტიული განვითარების საორიენტაციო სქემა უფრო ხანგრძლივი დროისათვის.

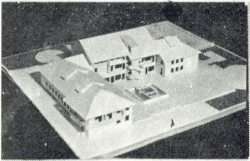
რა თქმა უნდა, ყველა პროექტი როდი ითვალისწინებს მხოლოდ საკარმიდამო ნაკვეთებით განაშენიანებას. საბჭოთა მეურნეობაში, სადაც მშენებლობა სახელმწიფო ხარჯებით ხორციელდება, ძირითადად გამოიყენება ორსართულიანი სექციური და იშვიათად — ბლოკირებული ტიპის საცხოვრებელი სახლები. ამის გამო ერთმანეთის გვერდით ვგაქვს ორი სოფელი: ერთი საბჭოთა მეურნეობა, იქ ვაშენებთ მრავალბინიან საცხოვრებელ სახლებს, მეორე — კოლმეურნეობა, იქ კი მხოლოდ საკარმიდამო ნაკვეთებიანი ერთბინიანი სახლებია გაშენებული. მიწა ერთია, ხალხი, ადამიანები ერთნი არიან, სახელმწიფოც ერთია, განაშენიანება კი სხვადასხვა.

იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს არსებული საყოფაცხოვრებო პირობები სამუდამოა, ანდა განზრახ ვამუშავეთ ისეთ პროექტებს,

რომლებიც მომავალში უნდა გადამუშავედეს. სოფლები ახლად განაშენიანდეს. დამგეგმარებლები დიდი ხანია ფიქრობენ, რომ მესპროექტები მოძველდა.

მომავლის სოფლის დაგეგმარებისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება იმას, თუ რა დამოკიდებულება აქვს და ექნება მომავალში სოფლის მოსახლეობას ინდივიდუალურ დამხმარე მეურნეობასთან. დღეს კი სოფლის მოსახლეობის ძირითად კონტინენტს სჭირდება საკარმიდამო ნაკვეთებიანი განაშენიანება.

თბილისის საცხოვრებელი სახლებისა და საზოგადოებრივი შენობების ტიპობრივი და ექსპერიმენტული დაპროექტების ზონალურ სამეცნიერო-კვლევით ინსტიტუტში („თბილ-ზნიეპში“) ჩატარებულმა გამოკვლევებმა გვიჩვენა, რომ სოფლის მოსახლეობის 60 პროცენტს ან აქვს, ან სურს, რომ ჰქონდეს განვითარებული ინდივიდუალური მეურნეობა, 25 პროცენტს — საშუალო მეურნეობა, 10 პროცენტს — მინიმალური ინდივიდუალური მეურნეობა, ხოლო მოსახლეობის სულ მცირე კონტინენტს (ძირითადად ჩამოსულ სპეციალისტებს 1-2 კაციანი ოჯახით) საერთოდ არ გააჩნია ინდივიდუალური მეურნეობა. გამოკითხვამ გვიჩვენა, რომ ინდივიდუალური დამხმარე მეურნეობის არსებობა უშუალოდაა დაკავშირებული ისეთ ფაქტორებთან, როგორცაა: საზოგადოებრივი მეურნეობის ხარჯზე მოსახლეობის კვების პროდუქტებით უზრუნველყოფის დონე, ოჯახის წევრების რიცხვი და მისი დემოგრაფიული შემადგენლობა, ოჯახის საშუალო თვიური ფულადი შემოსავალი, დასახლებული პუნქტის დიდი ქალაქებისაგან დაშორება და სხვ. აღსანიშნავია, რომ იმის მიხედვით, თუ როგორია ამ ფაქტორების ხვედრითი წონა ფაქტორების საერთო კომპლექსში, იცვლება მოსახლეობის დამოკიდებულება ინდივიდუალურ დამხმარე მეურნეობასთან. განვითარებული, საშუალო ან მინიმალური ინდივიდუალური მეურნეობის მქონე ოჯახების პროცენტული შემადგენლობა სხვადასხვაა არა მარტო საქართველოს ცალკეულ რაიონებში, არამედ ერთი რაიონის სხვადასხვა სოფელშიც. ცხადია, სწორედ ეს მონაცემები (კორექტირებული პერსპექტივისათვის) უნდა დაედოს საფუძვლად მომავლის სოფლის დაგეგმარებისა და განაშენიანების პროექტებს. როცა კოლმეურნეობებისა და საბჭოთა მე-



15. ერთსართულიანი სამოთახიანი მზრდადი ტიპის სახლი, ავტ. ბ. ქანთარია, კობახიძე და სხვები.

17. საზოგადოებრივი ცენტრი სოფლისთვის, ავტ. ვ. გოგავა, ბ. ინაშვილი.

18. ბლოკირებული შენობა საბავშვო ბაღის დაწესებულების სკოლისათვის, ავტ. კ. ხატიაშვილი, მ. ამიროვი და სხვები.



ურნეობების საზოგადოებრივი წარმოება შე-  
ძლებს მთლიანად დააკმაყოფილოს სოფლის  
მოსახლეობა კვების პროდუქტებით და აუ-  
ცილებელი აღარ იქნება ინდივიდუალური  
დამზამარე მეურნეობის შენარჩუნება, განთა-  
ვისუფლებული ტერიტორია მიზანშეწონილია  
გამოვიყენოთ საცხოვრებელი განაშენიანე-  
ბისათვის. მაგრამ საკარმიდამო ნაკვეთების  
სრულ მოსპობას არ უნდა მოველოდეთ ში-  
რეულ პერსპექტივაშიც.

სოფლის პირობებში გარკვეული ტიპის  
საცხოვრებელ სახლებთან ბალისა და ყვავი-  
ლებისათვის პატარა მიწის ნაკვეთი (მწვანე  
ოთახი) შენარჩუნებულ უნდა იქნეს, როგ-  
ორც სოფლად ცხოვრების ერთ-ერთი უპირა-  
ტესობა.

დაუშვებელია ქალაქისათვის მისაღები წი-  
ნადღებების მექანიკური გადატანა სოფლად.  
სოფლის მოსახლეობის ცხოვრებას, შრომას,  
ყოფას თავისი სპეციფიკა აქვს. აუცილებლად  
უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ყოფა-ცხოვ-  
რების ეს პირობები საკმაოდ დიდი ხნის გან-  
მავლობაში იქნება განსხვავებული ქალაქუ-  
რისაგან. სოფლად ყოველთვის იქნება **შრო-  
მის სფერო**, რომელიც დიდი მანძილით იქნე-  
ბა **დაშორებული საცხოვრებელი ადგილები-  
დან**, ხოლო ყოფითი სფერო — ქვეყნის ძირი-  
თადი კულტურული ცენტრებიდან.

სოფლის მშრომელისათვის ნორმირებული  
სამუშაო დღის დაწესების ტენდენცია, ინდი-  
ვიდუალური დამზამარე მეურნეობის თანდა-  
თანობით შემცირება, სოფლებს კომპაქტუ-  
რად, თანამედროვე კომფორტის ყველა საშ-  
უალების მიხედვით დაგეგმარება ის ძირითა-  
დი ფაქტორებია, რომლებიც საფუძვლად უნ-  
და დაედოს დღეს სოფლების ექსპერიმენტუ-  
ლი დაგეგმარების პროექტებს. მომავლის  
სოფლების განაშენიანების ამ საცდელ ბაზას,  
ხოლო ჩვენთან ისეთ მნიშვნელოვან წამოწ-  
ყებას, როგორც არის სოფლების ექსპერი-

13,16. სახლები შიგა ეზოებით. ავტ. ნ. ლალიძე, ვ.  
მანდრიკინი, ჯ. ნიაურის და სხვები.

14. სახლი ვაითაობის პელიომოფოციბილობით. ავტ. ო.  
პაიჭაძე და სხვები.

მენტული მშენებლობა, სათანადო ყურადღე-  
ბა არ ექცევა.

უნდა ვუსაყვედუროთ პროექტის შემდგენ-  
ლებსაც, რადგან ექსპერიმენტული სოფლები  
(„კოლხეთი“, „ზედუღეთი“ და სხვ.), საქ-  
მის არსის მიხედვით თუ მიმჯღელით, სულაც  
არ არის ექსპერიმენტული. ამ პროექტებში  
შეიმჩნევა სოფლის დასახლებული ადგილე-  
ბის ორგანიზაციის თანამედროვე ხერხების  
უქონლობა, არ არის გაკეთებული ტექნიკურ-  
ეკონომიკური დაპირისპირებები, ურომილი-  
სოდაც შეუძლებელია ახალი ტიპის სოფლის  
განაშენიანების პრინციპების დადგენა. ამ ას-  
პექტში საინტერესოა აღინიშნოს, რომ გორის  
მეთრინველეობის ფაბრიკასთან ექსპერიმენ-  
ტულ-საჩვენებელი სოფლის მეკვრისხევის,  
აგრეთვე სოფლების „გუდანის“ და „ბისოს“  
განაშენიანებისა და დაგეგმარების დროს პრო-  
ექტის შემდგენლებმა ბევრად უფრო მოფიქ-  
რებული სამუშაოები შესარულეს. თუმცა  
მშენებლობა არ მიმდინარეობს სასურველი  
ტემპებით და საინტერესო ექსპერიმენტის და-  
სამთავრებლად გადაუდებელი ზომების მი-  
ღება და შესაბამისი დაფინანსება საჭირო.

\* \* \*

სოფლად მშენებლობის ერთ-ერთი აქტუ-  
ალური საკითხია საცხოვრებელი სახლის  
ტიპი. სოფლის მოსახლეობამ უკეთ იცის,  
თუ როგორი სახლები სჭირდება, ამდენად  
საჭიროდ ვთვლი მის თხოვნას და შენიშე-  
ნებს ყურადღება მიექცეს.

„თბილზნების“ მიერ ჩატარებულმა გა-  
მოკითხვამ გვიჩვენა, რომ სოფლის მოსახ-  
ლეობის 80 პროცენტს ცალკე მდგომ ინდი-  
ვიდუალურ სახლებში ცხოვრება სურს, მო-  
სახლეობის 16 პროცენტი წინააღმდეგი არ  
არის იცხოვროს ბლოკირებულ 2 და 4 ბი-  
ნიან სახლებში და მხოლოდ 4 პროცენტია  
(ძირითადად მცირე ოჯახიანი ჩამოსული  
სპეციალისტები) თანახმა იცხოვროს მრავ-  
ალბინიან სახლებში. ამგვარად, სოფლის მო-  
სახლეობა დღეისათვის უპირატესობას ანი-  
ჭებს ერთბინიან ცალკე მდგომ საცხოვრებ-  
ელ სახლს, რადგან, როგორც გამოკითხული  
მოსახლეობის 70 პროცენტმა განაცხადა,  
ასეთ სახლებში ცხოვრებისას მოსახერხებე-  
ლია ინდივიდუალური დამხმარე მეურნეო-  
ბის წარმოება. მოსახლეობის 55 პროცენ-  
ტმა აღნიშნა, რომ ასეთი სახლები ხელს უწყ-  
ყობს მეზობლებთან კარგ იზოლაციას, 10

პროცენტმა ყურადღება გაამახვილა ასეთი  
სახლების ტრადიციულობაზე და მხოლოდ  
5 პროცენტმა განაცხადა, რომ ასეთ სახლებში  
ში ყველა პირობაა შექმნილი მშვიდი და  
წყნარი ცხოვრებისათვის.

ამ მონაცემების გათვალისწინებით „თბილ-  
ზნების“ დაამუშავა წინადადებები სოფლის  
საცხოვრებელი სახლების ნომენკლატურაზე.  
საცხოვრებელი სახლების გჯუფს განე-  
კუთვნა ძირითადად ერთ-ორ ბინიანი და  
ბლოკირებული ტიპის საცხოვრებელი სახ-  
ლები, აგრეთვე სექციური, გალერეის ტი-  
პის სახლები პატარა ოჯახებისათვის, ბლო-  
კირებული სახლები შიდა ეზოებით და ტე-  
რასული ტიპის საცხოვრებელი სახლები,  
რომლებიც, მართალია, საერთო საკავეში  
ნომენკლატურაში შეტანილი არ არის, მაგ-  
რამ საჭიროა ჩვენი რაიონების თავისებურე-  
ბათა გათვალისწინებით.

სოფლის საცხოვრებელი სახლების პრო-  
ექტირების, მშენებლობის და ექსპლუატაცი-  
ის გამოცდილება გვიჩვენებს, რომ შედარე-  
ბით უფრო გავრცელებული ტიპებია ინდი-  
ვიდუალური და სექციური საცხოვრებელი  
სახლები. მართალია, სექციური სახლს მაღა-  
ლი ტექნიკურ-ეკონომიკური მაჩვენებლები  
აქვს, მაგრამ თავისი საექსპლუატაციო თვი-  
სებებით საქმარისად ვერ უზაასუხებს ჩვენი  
სოფლების ბუნებრივ-კლიმატურ თუ საყო-  
ფაცხოვრებო პირობებს. ამიტომ სექციური  
სახლები შეიძლება გამოყენებული იქნას  
მხოლოდ ბინების სრული კეთილმოწყობის  
შემთხვევაში, ისიც განვითარებული დამხმარე  
მეურნეობის მქონე სასოფლო ოჯახები-  
სათვის. სექციურ სახლებთან შედარებით  
ადგილობრივ პირობებს უფრო მორგებო საც-  
ხოვრებელი სახლები საკარმიდამო ნაკვეთე-  
ბით, თუმცა მასობრივ სახელმწიფო მშე-  
ნებლობაში მათი გამოყენების შესაძლებ-  
ლობას ზღუდავს მაღალი ღირებულება. თავისი  
საექსპლუატაციო თვისებებით მასობრივი  
მშენებლობისათვის მიზანშეწონილია  
ბლოკირებული საცხოვრებელი სახლები,  
რომლებიც მომავალში უფრო ფართოდ იქ-  
ნება გამოყენებული.

მიზანშეწონილია საქართველოს რამდენიმე  
რაიონში დავიწყოთ სხვადასხვა ტიპის  
ექსპერიმენტულ-საჩვენებელი საცხოვრებე-  
ლი სახლების მშენებლობა. თუ ადგილობ-  
რივი მცხოვრებლები მოისურვებენ ანალო-  
გიური სახლების აშენებას, სასურველია მათ

მნა სოფლად მშენებლობის საჩვენებელ-სამაგალითო ცენტრი, რომელიც პოპულარიზაციის გაუწევდა ექსპერიმენტულ საცხოვრებელ სახლებს. ცნობილია, რომ ექსპერიმენტული სახლ-კომპლექსის პროექტი ქალაქის პირობებისათვის დაახლოებით 20 წლის წინათ გაჩნდა, ხოლო მისი პროტოტიპი „სახლი კომუნა“ — 55 წლის წინათ. მიუხედავად ამისა, ამ პროექტმა რეალური ძალა მხოლოდ ამ ცოტა ხნის წინათ მოიპოვა. ამიტომ, რის აშენებასაც ვაპირებთ მომავალში, ექსპერიმენტულად ახლავ უნდა იქნას შემოწმებული.

შეიძლება თუ არა დღეს შეიქმნას საცხოვრებლის ისეთი ტიპები, რომლებიც დააკმაყოფილებს მომავლის სოფლის მშენებლობის საყოფაცხოვრებო მოთხოვნილებებს? ვფიქრობთ, რომ შეიძლება. ოღონდ, პირველ რიგში, უნდა დავაზუსტოთ საცხოვრებლისადმი მომავლის სოფლის მშრომელების საყოფაცხოვრებო მოთხოვნილებები.

ადამიანის პიროვნება ყალიბდება იმის მიხედვით, თუ სად ცხოვრობს, ცუდ საცხოვრებელ პირობებში თუ ნათელ, ჯანსაღ გარემოში. საცხოვრებლის ეს მუდმივი ზემოქმედება ადამიანზე განსაკუთრებულ მოთხოვნებს უყენებს მასვე. ამ მოთხოვნებს განსაზღვრავს ოჯახის წევრთა რაოდენობა, ასაკი, სქესი, ნათესაური დამოკიდებულება, პროფესია, საზოგადოებრივი მომსახურების დონე, ინდივიდუალური დამხმარე მეურნეობის განვითარება და სხვ.

საცხოვრებელზე მოთხოვნილების მიხედვით ოჯახების ტიპების დაჯგუფების შემდეგ დაიწყება ასეთი ტიპის ოჯახებისათვის საცხოვრებელი ბინების დავგეგმარება, შემდეგ კი — პერსპექტიული საცხოვრებელი ტიპების შექმნა.

ამავე დროს, უნდა გავითვალისწინოთ, რომ თითოეულ ოჯახს აქვს მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი ცხოვრება. ამიტომ ბინების სქემები, მკვეთრად გამოყოფილი ტიპრებითა და კედლებით, საბოლოოდ მოძველებულად შეიძლება ჩავთვალოთ.

ტრანსფორმაციის საშუალების მქონე საცხოვრებლის პრობლემა ქალაქად დღის წესრიგშია, სოფლად კი ის თითქმის ხელშეუხებელია. ამ პრობლემის გადაწყვეტის იდეალური შემთხვევაა დიდძალიანი გადახურვა, რომლის საშუალებითაც შეიძლება შევქმნათ თავისუფალი სივრცე, სადაც ბინის უცვლელი ელემენტი იქნება მხოლოდ სამზარეუ-

ლო და სანიტარული კვანძი. ამ პრობლემაში თითოეულ ოჯახს ექნება საშუალება მორავი ტიპრებისა და ტიხარი-კარადების, სახეობებით მიიღოს ნებისმიერი სათავსოები, დროთა განმავლობაში შეცვალოს სათავსოების რაოდენობრივი შემადგენლობა.

\* \* \*

განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს ტიპების განსაზღვრას.

გამოკვლევებმა გვიჩვენა, რომ სახელმწიფო ფონდში 1-2 ოთახიანი ბინების ხვედრიწონა გაცილებით აღმატება არსებულ მოთხოვნილებას, რის გამოც გაერთიანებულია მრავალწევრიანი ოჯახების შესახლება. ამის გამო საცხოვრებელი სტრუქტურის შედგენისას, ჩვენს მიერ დამუშავებულ რეკომენდაციებში გთავალისწინებულია მრავალ-ოთახიანი ბინების ხვედრიწონის გაზრდა. ბინების საერთო საკავშირო ნომენკლატურისაგან განსხვავებით, ჩვენს მიერ რეკომენდებულია 6 ოთახიანი ბინებიც, რაც განპირობებულია ჩვენი რაიონების სოფლის მოსახლეობის დემოგრაფიული შემადგენლობით. უნდა აღინიშნოს, რომ ეს წინადადებები დაინერგა ნორმატიულ დოკუმენტებში.

ნორმატიულ მასალებში დაინერგა, აგრეთვე, ჩვენს მიერ დამუშავებული წინადადებები სოფლის საცხოვრებელი სახლის დამხმარე და სამეურნეო ნაგებობების შემადგენლობისა და მათი პარამეტრების შესახებ. ეს ეხება სამეურნეო ფართობის (საზაფხულო, პროდუქტების შესანახი თუ გადასამუშავებელი სათავსოების, საკუჭნაოების, სამეურნეო ნაგებობების და სხვ.) გაზრდას.

\* \* \*

მოკლედ სოფლის საზოგადოებრივი შენობებისა და საზოგადოებრივი ცენტრების პროექტების შესახებ.

ქალაქისაგან განსხვავებით, სადაც საცხოვრებელი სახლები, როგორც წესი, შენდება ტიპობრივი პროექტის მიხედვით, საზოგადოებრივი შენობები კი არცთუ იშვიათად ინდივიდუალური პროექტებით, სოფლად საწინააღმდეგო სურათთან გვაქვს საქმე. საცხოვრებელი სახლები აშენებულია ან პროექტების გარეშე, ან, უკეთეს შემთხვევაში, დამტკიცებული პროექტებით. ხოლო საზოგადოებრივი შენობები, როგორც წესი ტიპიურია. სოფლის საზოგადოებრივი შენო-

ბების ტიპობრივი პროექტების ნომენკლატურა კი უკიდურესად შეზღუდულია და ყოველწლიურად მათი დამუშავებისათვის გამოყოფილი თანხა უმნიშვნელოა.

თუ გავითვალისწინებთ, რომ სოფლად გვეკირდება საზოგადოებრივი შენობების დაახლოებით 100 ტიპი, მაშინ საქართველოს პირობებში ყველა საპროექტო-სამშენებლო რაიონის, ქვერაიონის და მიკრორაიონისათვის საჭიროა დაახლოებით 600-მდე ტიპობრივი პროექტი. თუ გავითვალისწინებთ იმასაც, რომ საშუალოდ ყოველ 5 წელიწადში ერთხელ სამშენებლო ნორმები და წესები იცვლება და აუცილებელი ხდება პროექტირების კორექტირება, შეიძლება საეკუო გახსნას საზოგადოებრივი შენობების მხოლოდ ტიპური პროექტებით მშენებლობა. ალბათ, ჩვენი სოფლებისათვის უფრო მიზანშეწონილია შეიქმნას საზოგადოებრივი ცენტრების ინდივიდუალური პროექტები, რა თქმა უნდა, ტიპობრივი ელემენტებისა და ბლოკების გამოყენებით. ეს საშუალებას მოგვცემს თითოეული სოფლის საზოგადოებრივ ცენტრს მიეცეთ ინდივიდუალური განუყოფელი არქიტექტურული სახე და, ამავე დროს, დავზოგოთ დიდი თანხები, რომლებიც საჭიროა დიდი რაოდენობის ტიპობრივი პროექტების საპროექტო-სახარჯთაღრიცხვო დოკუმენტაციის შექმნასა და კორექტირებაზე.

\* \* \*

განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება აგრეთვე სოფლის კეთილმოწყობის საკითხებს. ცნობილია, რომ თუ ამ საკითხში ე. ი. კომფორტის შესაქმნელად სოფლისათვის ავირჩევთ, ჩვეულებრივ „ქალაქურ“ გზას, მისი შექმნა იაფი არ დაგვიჯდება. მაგრამ არის სხვა გზებიც. ისინი თეორიულად კარგადაა ჩვენთვის ცნობილი, გვაქვს საკმარისი მაგალითებიც სხვადასხვა ქვეყნის მშენებლობის პრაქტიკიდან. აი ერთ-ერთი: საცხოვრებელი სახლის სრული ელექტრიფიკაცია, ელექტროქურა სამხარეულოში, ელექტრონო-გამათბობელი სააბაზანოში, ელექტრონით გათბობა. ამ შემთხვევაში არ დაგვეკირდება არავითარი „კომუნუნიკაცია“. არ იქნება საჭირო კეთილმოწყობის ქალაქური მეთოდის სოფლად გადატანა. არ იქნება საჭირო ცენტრალური გათბობის ქსელი საქვებით და გაზის მილებით და სხვა. გარდა ამისა, ლიკვიდირებული იქნება შრომა, რომელიც დაკავშირებულია გათბობასთან, აღარ ექნება

ადგილი იმ სინიშნურებს, რაც დაკავშირებულია ნახშირისა და სხვა სათბობის გამოყენებასთან. ამ შემთხვევაში საჭირო უქნებია ერთადერთი კომუნიკაცია — ელექტროქაბელი, ეს ენერგეტიკული წყარო საკმარისი იქნება სოფლის საცხოვრებელში კომფორტის შესაქმნელად. სპეციალისტები ამტკიცებენ, რომ ეს არის ყველაზე ეკონომიური საშუალება „ქალაქური“ საცხოვრებელი კომფორტის შესაქმნელად, რაც შეეხება მის მოხერხებულობას, აქ ორი აზრი არ შეიძლება იყოს, მაგრამ ეს რამდენი ელირება?! აშინებთ ზოგიერთებს. გიპასუხებთ: ელირება გაცილებით იაფი, ვიდრე კეთილმოწყობა ტრადიციული გაგებით, მიკროსაქვებით გათბობით. კეთილმოწყობა მიწისქვეშა ქსელებით და სხვა. დაკვირვება გვიჩვენებს, რომ სამოთახიანი ბინის ექსპლუატაცია სექციურ სახლებში სოფლად სრული კეთილმოწყობის პირობებში ჯდება 40-70 მანეთი თვეში, რატომ? იმიტომ, რომ ყველა კომუნალური მომსახურება მეტად მცირე ტევადობისაა.

ჩვენ შორსა ვართ იმ აზრისაგან, რომ აქ ყველაფერი მარტივია. რა თქმა უნდა, საჭირო იქნება სპეციალური მოწყობილობების დამუშავება და წარმოება. საჭირო იქნება ელექტროენერჯის წარმოების ზრდა, მაგრამ სახსრები, რომლებიც ამაზე დაიხარჯება, ანაზღაურებული იქნება იმ სახსრებით, რომლებსაც მივიღებთ ტრადიციული კეთილმოწყობის ქსელებზე უარის თქმის შედეგად მშენებლობის ღირებულების ეკონომიით.

სოფლად მშენებლობის პრობლემები შეუძლებელია გადაწყდეს, თუ უარის არ ვთქვით იმ დებულებაზე, რომ ყველაფერი „ქალაქური“ უკეთესია, ვიდრე „სოფლური“ და იმიტომ სოფლებმა ყოველგვარი ძიების გარეშე ყოველივე „ქალაქური“ უნდა დანერგონ სოფლად. სოფელი უნდა განვითარდეს საკუთარი გზით. ის კი არ უნდა დაეწიოს ქალაქს, არამედ გვერდი უნდა აუაროს (დაწვეის მისწრაფების გარეშე). გზა მოუქრას და თუ საშუალებაა ვაასწროს კიდევ მას.

ამრიგად, სოფლის არქიტექტურულ-გეგმარებითი პრაქტიკის სრულყოფა დღევანდელი აქტუალური და რთული ამოცანაა და მოითხოვს არქიტექტორების, ეკონომისტების, სოციოლოგების, ინჟინრების ერთობლივ შეთანხმებულ მუშაობას, პრობლემის კომპლექსურ დამუშავებას და გადაწყვეტას.

# მხატვრის სახელოსნოში



## ლეილა თაბუკაშვილი

უჩა ჯაფარიძის მყუდრო ბინა-სახელოსნოს სტუმარი ადრეც ვყოფილვარ. ამ რამდენიმე ხნის წინათ ამ ორსართულიანი სახლის მეორე სართულმა — სახელოსნომ სივრცე შეიმატა. კედლებზე გადაინაცვლეს გვერდიგვერდ მოწყობილმა ფერწერულმა ტილოებმა და გრაფიკულმა ნამუშევრებმა, მათ შორის ქართული მხატვრობის საგანძურის კუთვნილმა ბევრმა ნაწარმოებმა, — ფართოდ ცნობილმა და ფართოდ აღიარებულმა ქმნილებებმა, რომელთან დაშორება, ალბათ, შეუძლებლად მიაჩნია მათ ავტორს. სახელოსნოს სივრცის გაშლაც ხომ ნამუშევართა სიმრავლემ განაპირობა, და, რაც მთავარია, იმ კეთილშობილურმა სურვილმა, რომ ამჟამინდელ და მომავალ თაობებს შესაძლებლობა მისცემოდათ შემოქმედის მრავალწლიანი შთაგონებული შრომის ნაყოფი ენახათ იმ გარემოში, სადაც ის იქმნებოდა, სადაც გაიარა მხატვრულ პრობლემებთან ჭიდილის, მრავალნაირი ჩანაფიქრის ხორცშესხმაში ჩაღრმავების დღეებმა და საათებმა დღეს უჩა ჯაფარიძის ბინა-მუზეუმში საზოგადოების კუთვნილებაა. მსოფიანმა მხატვარმა იგი უდიდესი სიყვარულით უძღვნა თავის ხალხს. ვისი განუმეორებლად თვითმყოფადი ეროვნული მეობა სახვით ენაზე გააცოცხლა თავის მრავალდეროვან ნაწარმოებებში.

უჩა ჯაფარიძის ქმნილებათაგან ბევრი მუზეუმების, დაწესებულებებისა თუ კერძო პირთა კუთვნილებაა, მაგრამ შედეგები არ აკლია არც ამ ბინა-მუზეუმს, —

უჩა ჯაფარიძე

ჯანსუღ კახიძის პორტრეტი





ნახატი სურათისათვის

„დედადან“ და სხვადასხვა ჟანრის ფერწერული სურათებიდან დაწყებული, მცირე ზომის გრაფიკული ნახატებით დამთავრებული. გუაშით, პასტელით, აკვარელით შესრულებული, ანაბეკდის გრაფიკულ ტექნიკაში გადატანილი თუ ნახშირის ფანქრით განხორციელებული ნაწარმოებები მხატვრისეული ხელწერის ნათელ

ჩემოსლოვაკური ჩანახატი



კვალს ატარებს. უჩა ჯაფარიძის ამ სახის ნახატებს პირობითად თუ მივიჩნევთ გრაფიკულ ნამუშევრებად, ვინაიდან ისინი მკვლევარული სპეციფიკურად ხაზობრივ-სიბრტყობრივ მეტყველებას. ამ მასალებით მუშაობის დროსაც შემოქმედი ფერმწერლად რჩება. მისი მხატვრული ენა ცხოველხატულია, შუქ-ჩრდილთა ლალი მონასმებით იძერწება და სულს იდგამს პლასტიკური ფორმა. გავიხსენოთ დიდებული პორტრეტული ქმნილებები: „მეუღლის პორტრეტი“, „დედა“, „ვერიკო ანჯაფარიძე“, „ვასო გოძიაშვილი — რიჩარდი“... და, რა თქმა უნდა, უჩა ჯაფარიძისეული პოეტიკის კიდევ უფრო ნათელმყოფელი — ეს მისი ფერწერაა — მონუმენტური ფრესკული ტილოები და დაზგური სურათები, აღბეჭდილი თავისებურად გამორჩეული სტილისტიკით, შესრულების არტიზმითა და სილამით, რაც მის ნამუშევრებს შინაგანი დინამიკით, სიცოცხლის მოძრაობით მსკვალავს. ვერ ვიტყვი, რომელ ჟანრში უფრო სრულყოფილად ვლინდება მხატვრის „მე“, ბრწყინვალე პორტრეტულ ნაწარმოებებში თუ პოეზიით სავსე ჟანრულ-ყოფით სურათებში, პეიზაჟებში თუ ნატურმორტებში. მხატვრის ბინა-მუზეუმის კედლებზე გამოფენილი ეს ნაწარმოებები მისი მრავალმხრივი ინტერესებისა და მრავალმხრივი ტალანტის მაუწყებელია.

გენეტიკურ-შემოქმედებითი სიასლოვე და ინდივიდუალობათა განსხვავებულობა აერთიანებს და აცალკევებს დიდ ქართველ ხელოვანთ. ლად გუდიაშვილი და ელენე ახვლედიანი, დავით კაკაბაძე და უჩა ჯაფარიძე... სამყაროს სახეობრივი აღქმისა და ასახვის მხატვრულ საშუალებათა გამორჩეულობა, სხვადასხვა ხედვა, სხვადასხვა სტილისტიკა... ერთიანობაში კი — ქართული ფენო-



მენი, ეროვნული ნიადაგიდან ორგანულად ამოზრდილი შემოქმედება, მაღალი აზრის, მაღალი პოეზიის გამონაშუქი...

ეს სულის შემქმნელი ეროვნული სურნელება ატყვევებს მხახველს უჩა ჯაფარიძის ქმნილებებში. გვატყვევებს მხატვრის თვალით დანახული ქართული გარემო, ჩვენთვის უსახლდროდ მახლობელი არიან მის მიერ წარმოსახული, ამ მიწის მკვიდრი ადამიანები, — ხალხი — მშრომელი, გამრჩე, ურთიერთმოსიყვარულე. მეოცნებე, სატიკვარზე ჩაფიქრებული, საკუთარი ღირსების შემცნობი. ამგვარი ადამიანებითა დასახლებული უჩა ჯაფარიძის ტილოები, რომელთა შორისაა ინტიმურ-ლირიკული ქანრული სცენებიცა და ზოგადი აზრის შემცველი, იდეურ-მხატვრულად მნიშვნელოვანი, მონუმენტური ქლერადობის სურათები. ამ რიგის ნამუშევრებს მიეკუთვნება მხატვრის ბინა-მუზეუმში მშობლიური ერთგულებით შემორჩენილი „დედა“ (1952) — ფართო სუნთქვის ტილო, პირველყოვლისა მასში ჩადებული აზრით, რამაც უთუოდ მოითხოვა სივრცით-ზომითი მასშტაბებიც. თავისთავად, ამ სურათის კომპოზიციური და ფერწერულ-პლასტიკური გააზრება იმგვარია, რომ ფერად რეპროდუქციებშიც კი, მრავალგზის რომ გვიანახავს, იგი მონუმენტურად აღიქმება. ცნება მშობელი დედისა და ცნება მშობელი მიწისა სურათში ერთიან ხატად შეირწყა, ერთიან სიმბოლოდ გამოიკვეთა. ხის ჩრდილში ჩამომჯდარი, თალხი სამოსით მოსილი მხცოვანი ქალის პროფილში გამოსახული ფიგურა საოცარი შინაგანი სიცოცხლითაა სავსე. ნიკაბთან მიტანილი ხელის მოძრაობა და შორეთს მიპყრობილი მზერა მანდილოსნის ღრმად ფიქრიან განწყობილებას გვამცნობს. სურათის ამ ფრაგმენტის მუქ სილუეტს

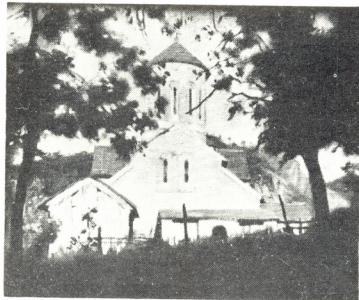


სოფიო ქიაურელი

მღმა იშლება მრავალპლანიანი პეიზაჟი, მშვიდსა და ნათელ ფერებში გადაწყვეტილი. თხელი ღრუბლებით დაფარული ცა, შორეული ზურმუხტისფერი მთები. უფრო ახლოს — ფერდობზე შეფენილი სოფლის სახლები, ოქროსფერი ყანები და ჩრდილდაფენილი მწვანე ხე-ბუჩქნარი... მყუდროებაში ჩაძირული მთელი ეს იდუმალი სამყარო, თავისი

სვანი ქალები



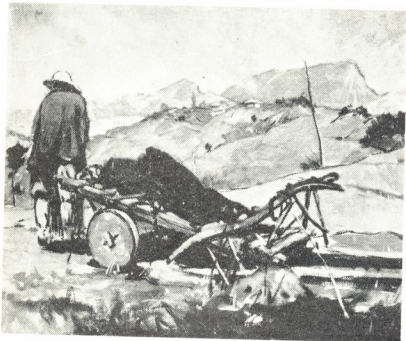


ბეთანია

განწყობილებით, თითქოს ამ ქალის ფიქრთა თანაზიარია...

დედისა და დედისამშობლოს ერთიანი, ღრმად პოეტური სახეა შექმნილი დავით კაკაბაძის შედევრშიც „იმერეთი, დედაჩემი“. არ არის გასაკვირი, რომ ეს თემა ამ ორი დიდი მხატვრის შთაგონებად იქცა. ერთი ნიადაგი, ერთი მასაზრდოებელი ფესვი, მახლობელი, თვითმყოფადი მშვენიერების მძაფრი შეგრძნება, დედისადმი თაყვანისცემის გრძნო-

სოფლის გზაზე



ბის გატოლება მშობლიური მიწის სიყვარულთან... სხვაობა ქრემოციურ გამომსახველობაშია, რომელიც იმაში როდია საქმე, რომ ყველა იმერეთის ხატოვანი ბუნებაა ქვეული მხატვრულ სახედ და მეორეგან კი რაჰისა. ორივე შემთხვევაში ტიპური ქართული გარემოა, ზოგადი ქართული სამყარო. სურათების მხატვრული მეტყველების განსხვავებულობას კი ავტორთა ინდივიდუალობა, ჩანაფიქრის ინტერპრეტაციის თავისებურება განაპირობებს. თუ დავით კაკაბაძესთან სახის ჟღერადობას განსაზღვრავს მისი უფრო ინტიმურ-ლირიკული წყობა, უჩა ჯაფარიძესთან რომანტიკულ-ამაღლებული ინტონაცია ჭარბობს. ორივე სურათში დედისა და დედისამშობლოს უარესად თბილი, უარესად მეტყველი ეროვნული სახეა წარმოსახული. ქართულ მხატვრობაში ამ თემაზე ჯერჯერობით სხვა ტოლფასოვანი ნაწარმოები არ შექმნილა, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ უჩა ჯაფარიძისავე ტილოს „დედის ფიქრები“, რომელიც მხატვარმა „დედაზე“ უფრო ადრე, დიდი სამამულო ომის წლებში შექმნა. მაგრამ თუ „ფიქრებს“, მისი ამაღლებული ჟღერადობის მიუხედავად, ყანრულობის ელფერიც დაჰკრავს. „დედა“ სახის შექმნის მხრივ უფრო მასშტაბური სურათია.

უჩა ჯაფარიძის ფართო რომანტიკული ხმერების პეიზაჟურ სურათებს მეზობლობს მომხიბლავი ბუნებისეული მოტივები, მხატვრის მიერ თითქოს წუთიერ მშვენიერებაში დაფიქსირებული კადრები. ამგვარ კადრებს შორის ხშირად ვხვდებით ქართული ტაძრებისა და ეკლესიების ხედებს ან სულაც მარტოსულ ბუნებას, საღამოს მოლურჯო ბინდში თუ მოწყენილი დღის ვერცხლისფერებში ჩაძირულს. ვხვდებით ადა-

საქართველოს  
მხატვართა  
კავშირების  
კავშირების  
კავშირების



უჩა ქაჯარაძე

პეტრობრძოლა



ახანაძე



ბარაკონი

ჩანახატი. ლადო გუდიაშვილი





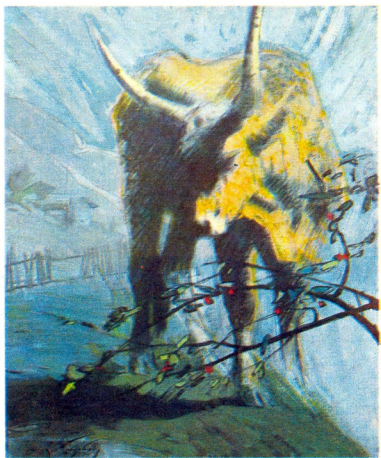
უაჯაოები



ჩანახატი. ნონა გაფრინდაშვილი



სახეღარი



ბარი



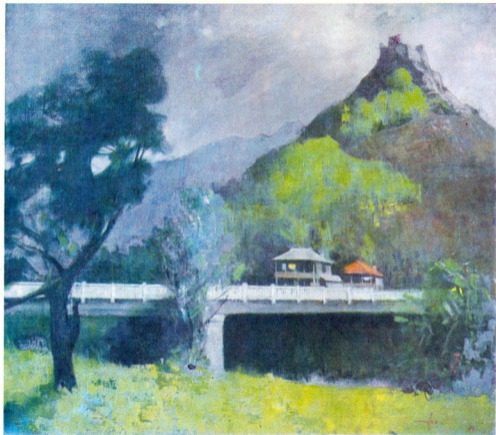
წვრვილი

სოფელი მთაზე



სოფელი





ჩაკა

საქართველოს  
ხელოვნების  
აკადემია

ჩაკაბერი. ქანთარაძის





ნატურმორტი



ჩანახატი

მიანის ყოველდღიურობასთან განუყრელ პირუტყვთ, რომელთაც ესოდენი სიყვარულით და თანაგრძნობით აღბეჭდავს მხატვარი მათთვის სახასიათო თვისებებით. ამ თითქოს უპრეტენზიო მოტივთაგან საოცრად ლამაზი მაჟორული მეტყველებით გამოირჩევა „ყაყარობი“. მოულოდნელი რაკურსი, — ლაქვარდი ცისა და შორეული ზურმუხტისფერი მწვერვალის ფონზე ყელი მოუღერებიათ და მზეს შეჭხარიან მდელილოზე ამოწვერილი ყაყაროები. აქაც ისევე, როგორც პეიზაჟ-სურათებში, სინამდვილის მშვენიერების ღრმა განცდას იტევს, ერთი შეხედვით, ეს თითქოს ეტიუდური ჩანახატი, — განახლებული სიციცხლის პოეტური ხატი.

უჩა ჯაფარიძის შემოქმედებითი გზა იმთავიდანვე განუყრელად დაუკავშირდა მის პედაგოგიურ და საზოგადოებრივ მოღვაწეობას. მრავალი წლის მანძილზე იგი რესპუბლიკის მხატვართა პრობლემების, მათი სისხარულისა თუ ჰირვარამის შუაგულში ტრიალებს, ფართო საქმიანი და მე-

გობრული კონტაქტები აქვს ვალეგებთან მთელი კავშირის შტაბით. მხატვრის უღრმესი მოქმედებითი და საზოგადოებრივი ავტორიტეტი კანონზომიერად აისახა საბჭოთა კავშირის სახალხო მხატვრის საპატიო წოდებით და მრავალი ჯილდოთი. ქართული მხატვრობის განვითარებაში უჩა ჯაფარიძის თვალსაჩინო წვლილის გამოხატულებად იქცა ახლახანს მისთვის რუსთაველის სახელობის პრემიის მიკუთვნებაც.

ცხოვრებაშიც და ხელოვნებაშიც უჩა ჯაფარიძე თავისი ხალხის ერთგულ მსახურად და გატაცებულ მომღერლად გვევლინება. მხატვრის განუმეორებელი ხმის ხან ლირიკულ და ხანაც რომანტიკულ ინტონაციას არსად ეპარება სიყალბის ბზარი. მართალი, მღელვარე, ადამიანური სითბოთი გამსჭვალული და ეროვნული სახიერებით შთამბეჭდავი მისი შემოქმედება კარგა ხანია ქართული მხატვრობის იმ საგანძურს მიეკუთვნა, გაფერმკრთალება რომ არასოდეს უწერია.

გზაში



# პროკოფივი და მიასკოვსკი ოპის დღეების თბილისში

ზნა იაშვილი

1941 წლის გვიანი შემოდგომა... ფრონტებზე მდგომარეობა ძალზე დიქამბა. ფაშისტთა პირისპირი ურდოები უკვე სტალინგრადისა და კავკასიისაკენ გამოჰყარეს ლამობენ. სამშობლოს დასაცავად აღმდგარი დეგვირები აქაც, სამხრეთის მიმართულებით ისევე, როგორც მოსკოვისა თუ ლენინგრადის მისადგომებთან, ყველგან, ყველგან, მურმანსკიდან შავ ზღვამდე გადაიბოლინ ვენტერთელა ფრონტის ყოველ უბანზე, შეუთოვარ წინააღმდეგობას უწყევტ მტერს, სისხლის უკანასკნელ წვეთამდე იცავენ მშობლიური მიწის ყოველ მტკაველს, ამხვრევენ მის ძალებს. მაგრამ ვითარება მაინც რთულდება, 1942 წლის მეორე ნახევარში კი — კრიზისული ხდება. ერთი სიტყვით, საბჭოთა სკარტოვლოს დედაქალაქი შედარებით ღრმა ზურგიდან ფრონტისპირა ქალაქად იქცა.

„ყველაფერი ფრონტისათვის, ყველაფერი მტერსკ გამარჯვებისათვის“ — ასეთი ღოჭუნავით ცხოვრობდა და შრომობდა იმ დღეთა თბილისი, დიდი შრომათი, კულტურული და, რაც მთავარია, დიდი ინტერნაციონალური ტრადიციების მქონე ძველთაძელო, მრავალ მუხტატებს გამოვლენი ქალაქი, თავისი გულის კარი ესოდენ ფართოდ რომ გაუღო ათასობით მომქმს, ომში თბილისში რომ მოიყვანა. ჩვენს დედაქალაქში ევაკუირებულთა ასეთი დიდი ნაკადის დაზინალება, ალბათ, დღესაც კი გაქირდებოდა... მით უფრო ძნელად იმის წარმოდგენა, როგორ მოხერხდა ამ და მრავალი სხვა ყოფითი, არსებითად კი დიდი იდეურ-მოდტიკური მნიშვნელობის პრობლემის გადაჭრა იმ დამაბულ დღეთა თბილისში. ალბათ, ისევე და ისევე დიდი სულიერი სიმწნევის, მოქალაქეობრივი შევნიების და, რაც მთავარია, მაღალი ორგანიზებულობის მეოხებით. იმ დღეთა თბილისის სულიერი ცხოვრების (ვეჯლისხმობ ამ ცნების უარესად ფართო გაგებას, მაშხაღამე, როგორც შრომათ, ისე საზოგადოებრივ საქმიანობას, საკუთრივ სახელოვნო ფრონტზე საქმიანობის გაგებასაც რომ იტევს) სიღრმე და მასშტაბურობა დღესაც ფრიალსაცნაურია. მით უფრო საკუთრივ კულტურული ცხოვრების ასექტში, ესოდენ ძალუმაღ რომ ჩქეფდა და აღმქედილი იყო დიდი შემოქმედებითი მონაპოვრებით. აქ, ცხადია, მარტოდენ ქართული ხელოვნების, კერძოდ, მუსიკალური ხელოვნების მონაპოვრები არა მკვეს ნხედველობაში. ამ მონაპოვართა მასშტაბები გაცილებით

ვრცელია და არსებითად თითქმის მთელ საბჭოთა სახელოვნო სივრცეებს იტევს. ან კი რა გასაკვირია? 1941—1942 წლების თბილისი ხომ ფაქტურად მთელი საბჭოთა სახელოვნო „ელაისი“, რჩეულთა შორის რჩეულ შემოქმედთა შესაკრებელად იქცა, ომით გამოწვეულმა ვითარებამ ხომ ჩვენს ქალაქში მსოფლიო სახელის მქონე მრავალი მუსიკოსი, მხატვარი, თეატრისა და კინოს მოღვაწე ჩამოიყვანა. ვ. ნაშიროვი-ღანაინკო, ვ. კახალოვი, ი. მოსკაინი, მ. თარხანოვი. ი. კნიპარ-ჩანოვა, — მოსკოვის სამხატვრო თეატრის ეს ბუმბერაზები; ვ. მახალიტინოვი, ვ. კიროვა, ვ. კალიოვი; მ. ლიუბიმოვი-ღანასკი, — მოსკოვის მცირე თეატრის ეს ცნობილი ოსტატები; მხატვარი ი. ბრახარნი და დიდი საბჭოთა კომპოზიტორები ს. პროკოფივი და მიასკოვსკი, მოსკოვის კონსერვატორის სიამავე; პიანისტები: პროფ. ა. გოლდშეინიზმარი, ნ. ივანოვი, ხ. შინაზარი, ფრიალ ცნობილი სხვა შემოქმედნი: ვ. ლაში, ვ. ნახაივი, ბ. ბაუმი, ან. ალექსანდროვი, ზ. სიბორი, მ. ბუნინოვი, ა. დოლიძე, მ. შარდლი, მ. და ნ. დორლიაძე, ...ტარინი, ი. შაკოვანი და სხვ.

1941 წლის 22 ნოემბერს გამოჩენილ საბჭოთა ხელოვნათა მთელი ეს გვეფი, ძალზე ზუსტად საბჭოთა ხელოვნების „ოქროს ფონდი“ რომ უწოდეს, უკვე თბილისში იყო. ეს გვეფი ჩამოვიდა ნაღრკიდან, სადაც 1941 წლის 11 აგვისტოდან იმყოფებოდა ევაკუაციაში. შეგახსენებთ, რომ შესანიშნავ შემოქმედთა ეს თანავარსკვლავედი მთავრობის სპეციალურ დიდგენილებითა და, ცხადია, მაღალი მეურვეობით გახლდათ ევაკუირებული. მაგრამ, ამას გარდა, მათ ხომ თბილისში მრავალი მეგობრისა და მათი ნიჭის თაყვანისმცემელთა გულმხურაველ შეხვედრაც ელოდათ.

ვინაიდან ჩვენი ურთაღლები საგანი საბჭოთა მუსიკის დიდი კლასიკოსების ს. პროკოფიევისა და ნ. მიასკოვსკის შემოქმედების, თუ შეიძლება ითქვას, „თბილისური“ პერიოდი გახლავთ, მე სწორედ ამ შესანიშნავ შემოქმედთა თბილისში გატარებულ 8—9 თვის ძალზე საინტერესო, შემართებულ შემოქმედებით შრომის უაღრესად დინამიკური პერიოდის დირსახხოვარ ფაქტებზე მოგახსენებთ, ამასთან, ურთაღლებს გაავამხვილებ, პირველ ყოვლისა, სწორედ იმ მასალა-

ზე, რომელიც სპეციალურ ლიტერატურაში დღემდე არ ახასიათებს და თვითონ მოვიძიე. მაგრამ, ვიდრე ურველივე ამაზე ვიტყოდე, ალბათ, ინტერესს მოკლებული არ უნდა იყოს თბილისში ამ თავისი მეორე ჩამოსხმისას მიღებული შთაბეჭდილებების შესახებ თვით ს. პროკოფიევის სიტყვები მოვიხიროთ: «Очень мы все (ე. ი. ზემოაღნიშნული ჩემები — მ. ი.) переехали из Нальчика в столицу Грузии — Тбилиси. Я бывал в Тбилиси и раньше (1933 г.), но сейчас меня поразили выросшие новые большие здания, живописная и отлично отделанная набережная реки Куры, ботанический сад, расположенный на горе, неподалеку от старого кладбища».

ერთი სიტყვით, ურველივე ეს თვითონ ქალაქის გარეგნულ იერს, მის ახალ არქიტექტურულ ახსაბმლებს ეხება. მაგრამ ჩვენთვის ხომ პირველ ყოვლისა უფრად-საღებია სწორედ იმ დროთა თბილისის კულტურულ ცხოვრებასთან დაკავშირებით მიღებული კომპოზიტორისეული შთაბეჭდილებანი. აი ისინი:

«В дни войны культурная жизнь Тбилиси течет интенсивно. Театры, концертные залы привлекают к себе многочисленную аудиторию. Я побывал в грузинском театре драмы на «Отелло» Шекспира — спектакль высокого мастерства, который несмотря на мое незнание грузинского языка, произвел на меня сильное впечатление, в русском драматическом театре имени Грибоедова — на «Мачехе» Бальзака и «Школе зловолья» Шеридана; в оперном театре, где наряду с операми грузинских композиторов, ставится классика. Достоинством оперного театра является частый выпуск премьер. В помещении этого театра в каждый понедельник бывают симфонические концерты. В программах по-прежнему: 9-ю симфонию Бетховена (იდირიგორა ა. გაუქმა — მ. ი.), 5-ю симфонию Чайковского, «Поэму экстаза» Скорбина, 5-ю и 7-ю симф. Шостаковича (ლაპარაკია შოსტაკოვიჩის VII სიმფონიის პირველ შესრულებაზე თბილისში, — მ. ი.) 22-ю симფონი — ბალდაუ Мясковского, которая прошла с большим успехом (ლაპარაკია ამ სიმფონიის პრემიერაზე. ამ უკანასკნელზე ციტატა ქვევით ვიტყვით, ნ. მიასკოვსკისთან დაკავშირებით, — მ. ი.), და ბოლოს, თავის თავზე: «Я дирижировался концертом из моих произведений, в которые вошли две сюиты из «Ромео и Джульетты» дал два клавирабнда, выступил по радио»<sup>2</sup>.

როგორც ეს, ისე წინამორბედი ციტატა მოყვანილია ს. პროკოფიევის სტატიიდან «Художник и война», რომელიც 1944 წლის 24 მაისს არის დაწერილი, «საბჭოთა საინფორმაციო ბიუროსათვის», მასასადავმ, ორიენტირებულია საზღვარგარეთის პრესაში გასავრცელებლად. ასე რომ, იგი თბილისის სიხსლავსე მუსიკალური ცხოვრების ფაქტებს ძალზე შორს გასტყობს-სენს.

რა საოცარი ინტენსივობაა თვით დიდი კომპოზიტორის სულიერი, სახელოვნო ცხოვრებისა, მუსიკალური უფრადსაღი რა ცხოველი ინტერესი... ამასთან, რა

უფრადგანო მუსიკალური თვალსაწიერა, ყველაფრისა და ურველის ცოდნის რა დიდი წყურვილი და ეს მით უფრო განსაკვირებელია, რომ ურველივე ამის ადგილი აქვს კომპოზიტორის საოცრად დაუმსხმულ შემოქმედებითი მუშაობის პერიოდში. (სწორედ დღეებსა და თვეებსში, თბილისში უფრის სულ რაღაც 8 თვის განმავლობაში პროკოფიევი ამთავრებს თავის ოპერა „ომი და მშვიდობას“ (I რედაქცია), ქმნის რა თბილისში ამ მასშტაბური ეპიკური ქმნილების საუთრ-რივ ეპიკური ხაზის ბოლო ნ სურათს. კომპოზიტორის მიერ გაწეულ ამ გიგანტურ შრომაზე მშვენივრად მიგვანიშნებს მისი უფრთუღუსი მეგობრის, შესანიშნავი ხელოვანისა და ადამიანის ნ. მიასკოვსკის მიერ 1942 წლის 21 თებერვას სწორედ თბილისიდან გაგვრწინილი წერილი (რომლის ადრესატია ვ. დერვანოვსკი, ცნობილი მუსიკალური მოღვაწე, უფრად „მუზიკის“ გამომცემელი, — მ. ი.): «Очень много поработал с С. Прокофьевым (იგულისხმება ნალ-ჩისა და თბილისში შექმნილი ნაწარმოებები, — მ. ი.) — написав сюиту «1941 год»... 2-й квартал на Кабардинские и Балкарские темы (превосходный по музыке), и наконец, уже 8 картин (из II) оперы «Война и мир» (დავხსენ, რომ მომდევნო თვეებში მოლიანად დაასრულა — მ. ი.)<sup>3</sup> ოპერის ნაწევრების პირველი ჩვენება, მეგობრისა წრეში (ჩერ მიასკოვსკისათვის დაკერისა და ვანჭის შემდეგ — მ. ი.) ხდებოდა: პ. ლამი, ვ. ნეჩაევი, ან. აღექსანდროვი, ლ. კნეპიერი, ნ. დორლოკი, ვ. კაზნლოვი, ვ. მასლენინოვი, ი. გრბარი — აი ის პარნი, რომლებიც მიასკოვსკისთან ერთად შეადგენდნენ „პირველ მსმენელთა“ და თუნდაც „კრიტიკული“ თვალთ განწვლილეველთა თუ მრჩეველთა ვიწრო წრეს. ამ მხრივ ფრად ნიშნავია მიასკოვსკის მიერ დერვანოვსკისადმი თბილისიდან მიწერილი კიდევ ერთი წერილს (1942 წლის 27 აპრილი) შემდეგი პასაჟი:

«Прокофьев кончил «Войну и мир». Хотя музыка исключительно, но опера, вероятно, не выйдет: опять все то же — сцена, сцена и сцена (словно это драма), словечки и т. д., а пения почти нет. Кроме того, очень много лишних эпизодов. Но есть потрясающие сцены у старухи-тетки (отчаяние Наташи Ростовой), смерть князя Андрея, конец сцены в Москве (пожар, арест, похороны)»<sup>4</sup>.

„ომი და მშვიდობის“ წერის პროცესში პროკოფიევის ბევრს რამ თბილისის საკარო ბიბლიოთეკაშიც დაუძენია. ამის შესახებ იგი შემდეგს მოგვითხრობს: «В чудесной библиотеке Тбилиси» изучаю (ე. ი. ის და მირა მენდელსონი, მისი მეუღლე ფა ოპერის ლიბრეტისტი კომპოზიტორთან ერთად, — მ. ი.) русский народный фольклор — пословицы, поговорки и песни, сложенные народом во время Отечественной войны 1812 год»<sup>5</sup>.

პროკოფიევის მიერ თბილისში შექმნილ ნაწარმოებთა გადათვისას ჩვენს განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს მისი ერთ-ერთი შედეგრი — საფორტეპიანო სონატა № 7, რომელიც გამოირჩევა ქართულ გმირული ცეცვის „ხორუმის“ რიტმით და მნიშვნეული უაღრესად დინამიური ფინალით. წლების მანძილზე დაუმთავრებული ნაწარმოების დასრულების ბიძგი კომპოზიტორისათვის უთუოდ თბილისში მიღებულ



ს. პროკოფიევი

შთაბედილებანი გახლდათ, კერძოდ, ცეკვა „ხორუმის“ რიტმული ოსტინატის პრინციპი, რომელიც პროკოფიევის ძალზე ორიგინალურად აქვს გარდატეხილი, მხატვრული სახას დრამატიზებისას იგი ძალუმად წამოწევს რიტმული ფაქტორის დრამატურგიულ როლს. «В Тбилиси я закончил 7-ю сонату для фортепиано в 3-х частях. Впоследствии соната была удостоена Сталинской премии»<sup>6</sup>.

მეგობართო კვლავ პროკოფიევის სიტყვები: თბილისში უოფნისას დაიწერა პროკოფიევის კლავერთი შთამბეჭდავი ნაწარმოები — „ბალადა ბიჭუნაზე, რომელიც უცნობად დარჩა“ (კანტატა დრამატული ტენორის, სოპრანოს, გუნდისა და ორკესტრისათვის). სამაშულო ომის თემაზე შექმნილი ეს ამბავივებელი ვოკალურ-სიმფონიური კომპოზიცია ტექსტობრტად „თეატრალურია“ თავის სახევნებასა თუ „ქმედების“ დინამიკაში.

მოყვანილი ფაქტები თავისთავად შეტყველებს კომპოზიტორის მიერ თბილისში გაწეულ უაღრესად ინტენსიურ შემოქმედებით შრომაზე. ასეთ პირობებში მას უოველივე სხვისათვის მოცლა თითქოსდა აღარ უნდა ქპონოდა. მაგრამ პროკოფიევის საოცარი თვითდისციპლინა, დროის გათვლის განსაკვირვებელი უნარი, მუშაობაში „სიჩქარეთა გადართვის“ (მაშასადამე, ფსიქოლოგიურად განტვირთვის) მართლაც დიდი უნარი შესაძლებელს ხდიდა ბევრს: მეგობრებთან ბუნების წიაღში გასვლასა და თბილისის ძველი თუ ახალი უბნების დათვალიერებას, სკადრაკო კლუბში უოფნისაც (რასეც რესპუბლიკის სახალხო არტისტმა, კომპოზიტორმა ა. შავერაშვილმა მოგვიხიბრო) და სხვ. და ეს უოველივე ისე, რომ შემოქმედებითი მუშაობის რიტმი არასდროს არ ირღვეოდა, რკინისებურ თვითდისციპლინას ვერაფერი არ უედა.

უოველივე შემოთქმულის შესახებ აქამდე თვით პროკოფიევისეული წყაროებით მოგობრობდით, ახლა კი გაგვიზარუნო იმას, რაც XX საუკუნის მუსიკალური ხელოვნების ამ ბუმბერაზის ომის დღეების

თბილისში უოფნისათან დაკავშირებით ჩვენს პრესასა თუ ცალკეულ მუსიკოსთა მეხსიერებას შემოუნახავს. აი, გაზეთ „ზარია ვოსტოკს“-ს 1941 წლის 28 XII-ის ნომერი. მის მესამე გვერდზე (სხვათა შორის, პროკოფიევის ოთხგვერდიანი გაზეთი იშვიათი გახლდათ, ცხადია, ქალაქის ნაკლებობის გამო. მასალებიც ძალზე შემკვიდრეებულად იყო „ჩასმული“ უოველ ნომერში) დაბეჭდილია დიდი საბჭოთა კომპოზიტორის სტატია «Мои новые работы». აქვეა მისი პორტრეტიც (ეს კი, თუ შემოაღნიშნულ „სიმპიდროვებს“ გავივალისწინებთ, გამონაკლისი გახლდათ).

ინტერვიუს ნაცვლად, რომელიც თბილისში ახლად ჩამოსული დიდი მუსიკოსისაგან უნდა აელოთ, როგორც ჩანს რედაქციამ ისევ „ავტორისეული“ სიტუების „თქმა“ ამჟობინა და სწორადც მოიქცა, რამეთუ პროკოფიევისეული „ხელწერა“ ამ გზითაც შემოგვინახა. აი რას ვკითხულობთ სტატიაში:

«Героическое прошлое родной страны не раз являлось темой моих произведений. В 1933 году я написал музыку к фильму «Александр Невский», а в 1939 году после большой переработки материала кантату «Александр Невский» в семи частях для хора и оркестра, посвященную борьбе русского народа с немецкими «саами-рыцарями». Разгром их во время Ледового побоища составляет центральный и наиболее разработанный эпизод кантаты.

Летом 1941 года, когда озверелые потомки «песв-рыцарей» вновь осмелились поднять меч на нашу землю, я задумал симфоническую сюиту «1941-й год» для большого оркестра, посвященную Отечественной войне советского народа с германским фашизмом. Сюита, которую я закончил в октябре, состоит из трех частей: первая — «В бою», вторая — «Ночью» и третья — «За братство народов».

В первой части я стремился построить картину горячего боя таким образом, чтоб слушатель воспринимал его то как бы издалека, то словно находясь на поле сражения. Во второй части дана поэзия ночи, в которую врывается напряженне приближающихся боесв. В третьей — торжественно лирический гимн победе и братству народов.

В настоящее время я работаю над оперой в 4-х актах и 11 картинах «Война и мир» по роману Л. Н. Толстого. Либретто написано мною совместно с М. Менделсоном. Наряду с развитием отношений главных персонажей романа Толстого — Наташи Ростовой, Андрея Болконского, Пьера, Денисова — в конце оперы изображение войны 1812 года, борьбы русского народа с полчищами Наполеона. Этому посвящены две картины Бородинского боя, картина Москвы, занятой французами, и последняя картина оперы — разгром наполеоновской армии.

Два акта оперы уже закончены, работаю над третьим».

სხვათა შორის, გაზეთის ამვე ნომრის მეოთხე გვერ-  
დზე დატანულია აფიშაც, რომელიც იუწყებოდა.  
რომ 30 დეკემბერს შედგება ს. პროკოფიევის საავტო-  
რო კონცერტი (საოპერო თეატრი). იგივე განცხადება  
„მეორდება“ „ზირა ვოსტოკის“-ს 30 დეკემბერის ნო-  
მერშიც, ე. ი. კონცერტის დღეს.

სიმფონიური კონცერტების პროგრამაში ს. პროკო-  
ფიევის ნაწარმოებთა ფართოდ წარმოდგენის შესახებ  
მიგვაინშებს აღნიშნული გაზეთის 1942 წლის 11 იან-  
ვრის ნომერში დაბეჭდილი სტატია — «К  
симфоническому сезону», რომლის ავტორებიც  
არიან საქართველოს სახელმწიფო სიმფონიური ორკეს-  
ტრის იმპაინდელი სამხატვრო ხელმძღვანელი ა. ბა-  
ლანჩივაძე და ამ ორკესტრის დირექტორი პ. ხუტუა.

სამწუხაროდ, პროკოფიევის საავტორო კონცერტ-  
სა და კლავირაბენდებზე რეცენზიები არ დაბეჭდილა.  
როგორც ჩანს, გაზეთებს ამის საშუალება აღარ აღმო-  
აჩნდა. მათი გვერდები კავკასიისა და სხვა ფრონტებზე  
ძალზე გართულებული ყოველდღიური დღგომარების  
ამსახველ ინფორმაციასა და განსაკუთრებული მნიშ-  
ვნელობის სხვა მასალას ეკავა. ასეთ ვითარებაში  
ჩვენი რესპუბლიკის პრესა (როგორც ზემოთყვანილმა  
მაგალითებმა გვიჩვენა) მაინც ახერხებდა თბილისში  
მყოფ დიდ მუსიკოსთა პატრიოტული ხმის ფართო  
მასშტაბზე მიწვდენას. ამ მხრივ ძალზე დამახასიათე-  
ბელი გახლავთ ერთი ფაქტი: გაზეთმა „ლიტერატურა  
და ხელოვნებაში“ მხოლოდ 1942 წლის 12 სექტემბერს  
მოახერხა ს. პროკოფიევთან დაკავშირებული მასალის  
დაბეჭდვა. ამ უკანასკნელის შინაარსი აშკარად მიგვა-  
ნიშნებს, რომ თვდაპირველად იგი ინტერვიუს სახით  
უნდა წახლდყო ნომერში, მაგრამ ზემოაღნიშნულ  
გარემოებათა გამო საკმაოდ დასაწყობულ, შემდეგ  
დრკული ინფორმაციის სახე მიუღია. სხვათაშორის, ამ  
დროისათვის კომპოზიტორი უკვე გამგზავრებული გას-  
ვლიდა თბილისიდან. იგი ჯერ კიდევ 28 ივლისს წავი-  
და ალმა-ათაში, სადაც კინორეჟისორმა მ. ეიზენშ-  
ტენმა გამოიძახა კინოგელმ „ივანე მრისხანეთზე“ მუ-  
შაობისთვის დაკავშირებით.

ა. ეს ინფორმაცია:

„ცნობილი საბჭოთა კომპოზიტორი სერგეი პროკო-  
ფიევი სწერს ოპერას „ომი და მშვიდობა“ ლევ ტოლ-  
სტოის ცნობილი რომანის მიხედვით. ოპერის სიუჟე-  
ტის საფუძველად აღებულია 1812 წლის სამამულო ომი და  
ის ამბები, რომლებიც უშუალოდ წინ უსწრებდა ომს.  
ოპერის პირველ ნახევარში მოთხრობილია მთავარი პერ-  
სონაჟების—ნატაშა როსტოვისა, თავად ანდრეი ბოლკონს-  
კის, ანატოლი კურაგინისა და პიერ ბუჟურნოვის თავგანდას-  
ვალი. შემდეგ მოვლენების ცენტრად ხდება ომი, რომ-  
ელშიც მონაწილეობას იღებენ ფართო მასებისათვის  
ცნობილი პერსონაჟები რომანისა, როგორც კომპოზი-  
ტორი აღნიშნავს, მისი მთავარი მიზანია — ასახოს  
ნაპოლეონის წინააღმდეგ ფიჭზე დადგარი რუსი ხალ-  
ხი და რისი სახელოვანი მთავარსარდალი კუტუზოვი.  
ლიბრეტო დაწერლია პროზოდ, ყველგან დატულია  
ტოლსტოის რომანის დედნის ტექსტი. გარდა ამისა  
ოპერაში შეტანილია რამდენიმე სიმღერა, რომელთა  
ტექსტი შექმნა თვით ხალხმა 1812 წელს. ოპერის  
მუსიკა კომპოზიტორის ძირითად და მთავარებულ  
აქვს. ამაჟამად ავტორი პარტიკურას წერს.“

თბილისში პროკოფიევის — ხელოვანი-პატრიოტის



ნ. მიასკოვსკი

ძალზე აქტიური მოქალაქეობრივი და პროფესიული  
საქმიანობის კიდევ ერთი საინტერესო ფაქტი აღუ-  
ნუსხავს გაზეთის ფურცლებს. აშკარად მხედველობა-  
ში ჰქვს გ. ჯ. „კომუნისტის“ 1942 წლის 25/II I  
(№ 48) ნომერი, რომელშიც საქართველოს სიმღერისა  
და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლის იმპაინდელი სამ-  
ხატვრო ხელმძღვანელი რესპუბლიკის სახალხო არ-  
ტისტ კომპოზიტორ გ. კოკელაძის მოკლე, მაგრამ  
ძალზე საგულისმყო ინფორმაცია მოწოდებულია:  
„რამდენიმე ხნის წინათ ანსამბლმა გამართა დიდი  
კონცერტი, რომელსაც დაესწრნენ გამოჩენილი მუსი-  
კოსები: პროკოფიევი, მიასკოვსკი, შპორინი, ნეჩაევი,  
გოლდენფილდერი და სხვ. მათ შალაღი შეფასება მიხ-  
ცეს კონცერტს“. როგორც ჩანს, ამ შამედლიობებს  
უკავლოდ არ ჩაუვლია არც პროკოფიევისათვის და  
არც აქ მოხსენიებული სხვა მუსიკოსებისათვის. ამის  
დასტური თუნდაც პროკოფიევის „№ 7 საფორტეპი-  
ანო სონატის ფინალში აღბეჭდილი „ხორბუბის“ რიტ-  
მიც გახლავთ.

გ. კოკელაძემ მოგვაწვოდა ს. პროკოფიევის ქართ-  
ველ კომპოზიტორთა შემოქმედებისადმი განსაკუთრ-  
ებული ინტერესისა და მათდამი გულწინხმობების ძალ-  
ზე საგულისმყო ფაქტები. გ. კოკელაძის თქმით:  
„პროკოფიევი ხშირად მოდიოდა კონცერტატორაში.  
ისმენდა ქართველ კომპოზიტორთა ნაწარმოებებს, ყო-  
ფელა შემოხმავს, როდესაც ფურცლიდან თვითონ  
დაუკრავს ეს უკანასკნელი. გაეცნო გ. კილაძის ნა-  
წარმოებს, თუ არ ვცდები, ოპერა „ლადო კეცხი-  
ველს“. ისმენდა საგუნდო ნაწარმოებებსაც. პირადად  
ჩემი ნაწარმოებიც მოისმინა, სახელდობარ გუნდი  
„კავკასიის დაცვა“. გაეცნო ი. ტუსკიას ოპერა „სამ-  
შობლოს“ ნაწვევებს.“

მოსმენის შემდეგ ძალზე საქმიან, წმინდა შემოქმე-  
დებით ხასიათის მითითებებს გვაძლევდა. ამას აკე-  
თებდა უაღრესად დიდი ტაქტი, დამაჭერებლად. ანე  
მხოლოდ დიდ პიროვნებებს ძალუძო“. გ. კოკელაძემ

ისიც დასძინა, რომ ეს შეხვედრები ხდებოდა კონსერვატორიის რექტორის გ. კილაძის კაბინეტში, იქ სადაც ახლა საგუნდო კათედრაა (კლასი № 3).

ს. პროკოფიევთან თავის საქმიან კონტაქტებსა და მათთან დაკავშირებით მიღებულ შთაბეჭდილებებზე მოგვითხრო რესპუბლიკის დამსახურებულმა არტისტმა დოც. გ. კარალავამაც, რომელიც იმხანად საქართველოს სიმფონიური ორკესტრის ვოლონტირისტი და სანოტო ბიბლიოთეკის მურვეც გახლდათ. მისი თქმით, პროკოფიევი:

«В обращении был лаконичен... Дирижировал авторским концертом, в программе которой были 2 сюиты из «Ромео и Джульетты», марш из «Любови к трем апельсинам» и песни... Он не был профессиональным дирижером, дирижерский жест не отличался особенной выразительностью, но исполнение было четким. Был весьма удивлен, когда у оркестра что-то не получалось. Время было тяжелое, оркестр был сборный, еще не «сыгранный». Да и музыка Прокофьева для нас была нова, мы еще не жились в нее. Он был удивлен, когда не входили в темп, но не был придирчив. Концерт прошел с большим успехом (запомнилась «Смерть Тибальда»)».

და კიდევ ერთი ნიუანსი:

«Прокофьев жил в гостинице «Тбилиси». Перед репетицией и после репетиции и концерта относил ему ноты, сдавал лично ему. Он сам выходил навстречу, выносил мне ноты или же забирал».

ვეფერობ, კომპოზიტორის ხასიათის ზოგიერთი თვისება ზუსტად არის შენიშნული. აქ უნდა მივთითოთ, რომ ჩვენს მიერ საქართველოს სახელმწიფო არქივში მოძიებული ზემოთ უკვე მითითებული ცნობების შემცველი დოკუმენტიდან (ფონდი № 141, ნაწერი № 1, საქმე № 1544) შევძელით დაგვიდგინა, რომ დიდი საბჭოთა კომპოზიტორი ცხოვრობდა სასტუმრო „თბილისის“ 509-ნომერში.

ძალზე საინტერესო ფაქტები მოგვაწვდა საქართველოს სახალხო არტისტმა, კომპოზიტორმა ა. შავერზაშვილმა, პირველი — თბილისის კონსერვატორიაში ს. პროკოფიევთან შეხვედრა გახლათ, მცირე დარბაზში რომ შედგა. ფაქტურად ეს იმ ორი კლავირიდან ერთ-ერთი იყო, რომელზედაც პროკოფიევი თვითონ დასარკობს ჩვენს მიერ უკვე ციტირებულ სტატიაში, «Художник и время». ამ შეხვედრაზე პროკოფიევა შესარულა თავისი III თუ IV სონატა. ჩანს II სონატა უნდა დაეკრა, რომელსაც იმხანად ხშირად ასრულებდა. სხვათა შორის, უკრავდა ნოტებით, რომელსაც თვითონვე ფურცლავდა (არ მოუსურვევია რომ სხვას გადაეწობა). შეხვედრის დასაწყისში, ხალხმრავალი აუდიტორიისათვის მოკლე სიტყვით მიუმართავს: «Я говорить не умею, лучше поиграю».

კონცერტს ერთგანყოფილებიანი გახლდათ. დამთავრების შემდეგ, კომპოზიტორს აუდიტორიისათვის კვლავ მიუმართავს: იქნებ შეითხოვები გაკეთო, ერთ კონცერტმეტრს უკრახავს: თუ შეიძლება გვითხარით, რომელია თქვენი უკანასკნელი ნაწარმოებებიო». ს. პროკოფიევის

მკვიტრად უთქვამს: «Вы знаете, я своего последнего произведения еще не писал». რაც შეეხება მეორე ფაქტს, იგი იმავე დარბაზში, ს. პროკოფიევის კიდევ ერთ გამოსვლას გულსმართის შესტერად ფრთად თავისებურს. მხედველობაში გვაქვს მისი გამოსვლა სსრკ სახელმწიფო არქივების კომიტეტის სხდომაზე, რომელზეც თავისი სონატა № 7 წარადგინა საკუთარი შესრულებით. ამ კომიტეტის შემუშავდა, რომელიც 1941 წლის სახელმწიფო არქივების მიკუთვნებას მიძღვნა, 20/11 დამთავრდა. ასე რომ, პროკოფიევის ეს გამოსვლა ალბათ 18-19/11 უნდა შემდგარიყო.

სხვათა შორის, თბილისის კონსერვატორიის მცირე დარბაზში შემდგარ ხელოვნების და ლიტერატურის დარგის 1941 წლის სტალინური პრემიების მიმნიჭებელი კომიტეტის სწორედ ამ სხდომაზე გადაწყდა. შოსტაკოვიჩისათვის არქივის მიკუთვნება VII სიმფონიის შექმნისათვის, აგრეთვე ს. მუხომლისისათვის — სიმფონიური პოემა „ზვინადაურისათვის“. შეგახსენებთ სახელმწიფო პრემიათა კომიტეტის ზოგიერთი წევრის ვინაობასაც. ნ. მიახკოვსკი, ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკო, მ. ხრაპჩენკო (სსრკ ხელოვნების სამხალხლო უწყროსი, ახლა სსრკ მეცნიერებათა აკადემიის წევრ-კორესპონდენტი) და სხვ.

მცირე დარბაზში ს. პროკოფიევი დაესწრო კიდევ ერთ ძალზე საინტერესო ღონისძიებას, რომელიც კონსერვატორიის სტუდენტებსა და ასპირანტებსა მოუწყვეს საბჭოთა ხელოვნების გამოჩენილ დიდოსტატებს. ცნობილი ქართველი პიანისტი, რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი თინათინ გოგლაშვილი (ამ შეხვედრა-კონცერტს მონაწილე) იგონებს: „შეხვედრა თუ არ ვცდები დეკემბრის ბოლოს გაიმართა. გმონაწილეობდით: მე, ს. ჩიკავაძე, ნ. პოდოსოვი, გ. ბარნაბიშვილი, პატარა მარინე იაშვილი, სტეციალურად მოწვეული შესანიშნავი ქართველი მომღებლები მერი ნაკაშიძე და დავით გამრეკელი, როგორც ჩვენი კონსერვატორიის აღზრდილები“.

შეხვედრა-კონცერტს ესწრებოდნენ: ს. პროკოფიევი, ნ. მიახკოვსკი, კ. იაგუშვილი, ა. გოლდენვეიზერი, დ. სიბორი, ვ. კარალავა, ო. კნიპერ-ჩენოვა, ვ. მარციაკო, ე. მარტინოვი, ა. გაუკი და სხვ. პირადად მე ბეთოვენის № 28 სონატა დავუკარი“.

ასეთი აუდიტორიის წინაშე გამოსვლა ცხადია დიდი ბედნიერება გახლდათ. შემოქმედებითი ზრდის დიდი იმპულსი. აქი ამ დიდ ხელოვნათა თბილისში ყოფნა და ჩვენს მუსიკალურ ცხოვრებაში ესოდენ აქტურად ჩაბნებ შესარულა კიდევ დიდი როლი ქართველი კომპოზიტორი და სამუსიკალური ხელოვნების შემდგომ აღმავლობაში.

აქ, უთუოდ, ისიც უნდა გავიხსენოთ, რომ ზემოაქ. მოთვლილ დიდ მუსიკოსთაგან მრავალი ეწეოდა მუშაობას ჩვენს კონსერვატორიაში და მუსიკალურ ათწლებში (ახლა გ. ფალიაშვილის სახელობის ცენტრალური მუსიკალური სკოლა), როგორც პედაგოგი ან კონსულტანტი.

თბილისის კონსერვატორიის კონსულტანტი გახლდათ გამოჩენილი საბჭოთა კომპოზიტორი საბჭოთა სიმფონიზმის ერთ-ერთი ფუძემდებელი და საყოველთაოდ ცნობილი საკომპოზიტორი პედაგოგიური სკოლის მამამთავარი ნ. მიახკოვსკი, შთაგონებული შე-



მოქმედი და იშვიათი ადამიანური ღირსებების პიროვნება, აკად. ბ. საფიფიე „საბჭოთა მუსიკის სანდისს“ რომ უწოდებდა.

ამ ენციკლოპედიური მუსიკალური და ზოგადი ცოდნის ხელოვნება განსაკუთრებული შთაბეჭდილება მოახდინა თბილისის პროფესორულ-მუსიკალურ და ფართო საზოგადოებაზეც, მით უფრო შთაბეჭედავია, რომ იგი პირველად გასლდათ თბილისში და, ცხადია, ყურადღების ცენტრში იმართებოდა ნოქცა, თუმცადა, საერთო აღიარებით, საოცარი თავმდაბლობით და ქვეშევრდობით ინტელიგენტობით გამოჩნეული, სრულიად არ ცდილა საერთო ყურადღება მიექართ, განსაკუთრებულად შრომისმოყვარე, იგი თავისთავისადმი უკიდურესად მომთხოვნი გახლდათ. ყველაფერში განზომილი, განონანსწორებული, ზუხტი. ნ. მიასკოვსკის თბილისში ყოფნის II თვის მანძილზე (იგი აქედან 1942 წლის 31/VIII ვემგზავრა საბჭოთა ხელოვნების დიდ მოღვაწეთა უკვე ხსენებული ჩგოფის უფროდრმა ზურგში ევაკუირების ბრძანების მოხლის გამო. ეს გამოწვეული იყო კავკასიის ფრონტზე 1942 წლის მეორე ნახევარში შექმნილი მძიმე ვითარებით) ფაქტურად ე. წ. „მუსიკალური კოლონიის“ (მიასკოვსკი, პროკოფიევი, ლამი, ნერაევი, შაპოვინი, ან. ალექსანდროვა და სხვ.) ცენტრალური, „გამაერთიანებელი“ ფიგურა გახლდათ, შემოქმედებითი საქმიანობის „კოორდინირებას“ სწორედ იგი ახდენდა. ამ მხრივ ფრიად საინტერესოდ გამოიყურება ცნობები, რომლებიც ნ. მიასკოვსკის „თბილისური კერის“ შემოქმედებითი ცხოვრების თვითმხილველმა ელენე ჩხეიძემ მოგვაცოდა, იგი სწორედ იმ ინჟინერ ჩხეიძის ქალიშვილი გახლდათ, რომლის ბინაზეც ნ. მიასკოვსკი თბილისში ყოფნისას ცხოვრობდა და რომელსაცაც ასე თბილად მოიხსენიებდნენ თავის მოგონებაში — «Памяти брата» დიდი კომპოზიტორის დები ვალენტინა მენშეკოვა, ვარვარა იაკოვლევა და ევგენია ფედოროვსკია:

«В ноябре 1941 года, вследствие прибли-

жения немцев к Нальчику, вся группа была перенесена в Тбилиси. Мы получили очень хорошую комнату в прелестном доме у Шилой, радужной семьей инженера Чухазел

ბუნებრივია, ამ ცნობამ ძალზე დაინტერესებდა მიასკოვსკის „თბილისური“ მისამართის დადგენა ვცადე. მაგრამ ამაოდ. სამწუხაროდ, არც მის მოწვევს, ცნობილ ქართველ კომპოზიტორს არჩილ კერესელიძეს დასცდენია ამაზე სიტყვა, თუმცა მიასკოვსკის თბილისში ყოფნისას იგი სისტემატურად ხვდებოდა თავის მასწავლებელს. ა. კერესელიძეს ხომ სწორედ ნ. მიასკოვსკის რეკომენდაციით მიჰყავდა პოლიფონიის კურსი თბილისის კონსერვატორიაში (სხვათა შორის, მიასკოვსკის თბილისიდან წახლის შემდეგ ა. კერესელიძემ საერთოდ დაანება თავი კონსერვატორიაში პედაგოგიურ მოღვაწეობას).

ბოლოს გავარკვეე, რომ ცნობილ ქართველ კომპოზიტორის, სსრკ სახალხო არტისტის ა. მაკავარიანის მეუღლემ — ქეთევან კირილის ასულმა პაკობრიანმა მაკავარიანისამ იცოდა ეს მისამართი. მიასკოვსკი ხომ მისი მეგობრის — ელენე (Лия) ჩხეიძის ოჯახში ცხოვრობდა, მცირე ტრიბუნალის (შემდეგ მცირე სასამართლოს), ახლა თამარ აბაკელიას ქუჩის № 7 სახლში.

ჩხეიძეების ვრცელ ბინაში მიასკოვსკის ყველაზე მყუდრო. შესანიშნავ ხეხილის ბაღში გამავალი ოთახი გამოუყვეს. მალე საქართველოს „მუსიკონდის“ დირექტორის ო. აროშიძის ყურადღებაც იგრძნო კომპოზიტორმა. მას პიანინო მოუტანეს და მატერიალური დახმარებაც აღმოუჩინეს.

ყოველივე იმან, რაც ე. ჩხეიძესთან საუბრისას შევტიყვე, ნათელი გახადა მიასკოვსკის მიერ თბილისიდან გაგზავნილი ზოგიერთი წერილის, კერძოდ, 1942 წლის 22 მარტს გაგზავნილი ბარათის ერთი პასაჟის აზრი:

«В Тбилиси я долго ничего не сочинял —

წითლარმიელები თბილისის ოპერის თეატრში



«წითლარმიელები ოპერის თეატრში»

хოდინს, სუთა, ნე ბილო ნაწროენია, ნო ნა დნახ სდეალ «სონათინა» დღია ფორტენანო (с-მალ ორ. 57, в 3-х частях)... У нас до сих пор зима». ასეთი გუნება-განწყობის მიზეზი ალუა-შემორტყმულ ლენინგრაღში დარჩენულ დაზე — ევგენია ფედოროვსკაიაზე და დისშვილ ნიკიტაზე ფიქრი გახლდათ. ე. ჩხეიძის თქმით, ნ. მიასკოვსკის თანაღლისიდან რამდენიმე წერილი გაუგზავნია უშმაღლესი მთავარსარღლესიანი თბოღნით — დახმარება აღმოეჩინათ მისი დისა და დისშვილისათვის. ამ გარკამ ნაყოფი გაზიღოღ. მიასკოვსკის დაც და დისშვილები ბლოკადან გამოიყანეს „სიცოცღლის გზით“. ბაქოში, მისიკატღში მკურნაღობის შემდეგ ევგენია ფედოროვსკაია მძახთან ჩაიღვიდა თბიღისში, უფრო აღდგ დისშვიღმა ნიკიტამ გაიზარა ჩამოღვლიღ. შემდეგ კი მეორე დისშვიღმაც, მარიანამ სტავროპოღიდან მოაღურა თბიღისს. ერთი სიტყუით, თბიღისიდან ფრუნზესკენ (ევაუკაციის შემდეგი პუიქტი) მთელი ოჯახი უკვე ერთად გამგზავრებულღ.

მიუხედავად თავდაპირველი უღუნებობისა, თბიღისში გატარებული დროის მანძიღზე მიასკოვსკის შემოქმედებითი მუშაობის ყოვეღდღიური რიღტი არა თუ არღ დარღვეულღა, არამედ მას განსაკვირებელი მუყაითობით გაუწევიღა მძიმე და აღბათ, მომქანცველი ყოვეღდღიური შრომა. აი, თბიღისში მის მიერ შეარღუღებული სამუშაოების ნუსხა:

1941 წლის დეკემბერი:

- 1) აკეთებს № 23 სიმფონიის II და III ნაწილებს ორკესტრბბს.
- 2) იგივე სიმფონია გადააქვს ფორტპიანოსათვის (4 ხელში).
- 3) ფორტპიანოსათვის გადააქვს ს. პროკოფიევის სიტღა „1941 წელღ“.

1942 წ:

- 1) 4/III გადააკეთა და შესწორღა № 22 სიმფონია.
- 2) 21/III. დაწერღ საფორტპიანო სონატის III ნაწიღი.
- 3) 17/IV. დაამოავრა კვარტეტის I ნაწიღი.
- 4) 1/V. დაამოავრა კვარტეტი.
- 5) 10/VI. დაამოავრა ესკიზი უფერტიურის ჩახაზბრ ხაკავთათვის.
- 6) 7/VII. დაამოავრა უფერტიურის ორკესტრბბი.
- 7) 31/VIII. გადაიკითხა „კიროვი ჩვენთან არღს“ (იღუღლისხმება ნ. ტბონოვის ცნობიღი პოემა — მ. ი.) „თუ ძალზე შეიკეცება, შეიღღლება რაიმე გამოვიდღენოღ“. — ამბობს იგი.
- 8) 14/VIII. მოსინჯღ კანტატის I ნომერი.
- 9) 15/VIII. აკეთებს II ნომრის მონახაზს და ეძიებს შესამე ნომრისას.
- 10) 17/VIII. აკეთებს III ნომრის. IV ნომრზე კი შეფიღრბღა.

11) 25/VIII. დაახრულღ შეხავაღი (საგუნდღი).<sup>10</sup> მიასკოვსკის შემოქმედების „თბიღისური“ პერიოდის ყვეღაზე დიდ მოვღენას, ცხადღა, მისი № 22 სიმფონიის — სამამუღო ომის თემისადღი მიღღვნიღღ ამ მასშტაბური ნაწარმოების შესრულბა წარმოადგენღღ. ჩვენმა პრეხამ, კერძოდ, ვაღვთმა „ზარია ვოსტოკამ“ (1942 წლის 11 იანვრის ნომერი) შემოღვინახა არღ მარტო ამ პრემიერის ანონსირებხსთან და-

ავშირებული ცნობა, არამედ თვით ინტერვიუც კომპოზიტორთან. კვევთ მომავლეს ეს ორი მახალა

1) რედუქციანაგან:  
 «12 იანვრღა в театре оперы и балета»  
 Палиашвили состоится второй симфонический концерт оркестра Государственной филармонии под управлением дирижера А. Ставевича.

В программе — впервые исполняется в Тбилиси 22-я симфония-баллада лауреата Сталинской премии Н. Мясковского, 2-й концерт Рахманинова в исполнении народного артиста РСФСР проф. московской консерватории К. Игумнова и «Болеро Равеля».

2) ინტერვიუ ნ. მიასკოვსკისთან. სათაური:  
 «Говорит композитор Н. Мясковский».  
 მასში შემდეგღა ნათქვამი:

«Симфония-баллада, включенная в программу симфонического концерта 12 января, — написана мною в сентябре—ноябре 1941 года в г. Нальчике.

В симфонии три части, следующие без перерыва. Название «баллада» дано этой симфонии для того, чтобы подчеркнуть ее повествовательный характер, характер объединенной общей музыкальной идеей рассказа. Определенного конкретного содержания у симфонии нет. Но ее эмоциональное содержание связано с переживаниями, связанными с Отечественной войной».

პრეხა ცხოვღად გამოხეხმარღ კომპოზიტორის ამ შესანიშნავი ნაწარმოების პრემიერასაც. მხედვეღობაში მქვს ვაღუთ „ზარია ვოსტოკამ“ 1942 წლის 17 იანვრის ნომრში დასტაბუღული ვრცელი რეცენზიღა «На концерт», რომღის ავტორი გახლდათ ნ. კირეევი. აი, რას ვკითხუღობთ ამ უჩანახუნდღში რღხუღად: «Состоявшийся 12 января в помещении оперного театра второй симфонический концерт Грузинской филармонии представлял выдающийся интерес благодаря тому, что в центре программы стояло новое произведение Н. Я. Мясковского — 22-я симфония, лишь недавно законченная и еще нигде не исполнявшаяся».

Н. Мясковский — редкий гость в программах наших концертов, его знают у нас сравнительно мало. И об этом нельзя не пожалеть. Крупнейший советский симфонист, композитор с мировым именем, автор замечательной 21-й симфонии, отмеченной Сталинской премией первой степени — Н. Мясковский в течении почти 40-летнего творческого пути настойчиво стремился к большому, содержательному искусству. Еще в пору всеобщего увлечения внешней красочностью и формальными исканиями, он горячо отстаивал позиции реалистического искусства и призывал композиторов вернуться на путь глубокой и искренней, согретой живым чувством музыки Бетховена и Чайковского. Слова, сказанные им об одной из своих симфо-

ნი: «Многие ценят ее за оптимизм и лирическую взволнованность, но и это еще не тот язык, который я ищу, чтоб чувствовать себя вполне художником наших дней», — достаточно говорят о взыскательном к себе художнике, о его вечно ищущей, беспокойной творческой мысли.

Новое произведение Н. Мясковского, 22-я симфония-баллада, навеяна переживаниями, связанными с Отечественной войной, и отражает патристические чувства советского народа, ее непобедимую веру в победу над врагом. Наполненная большим психологическим содержанием, эмоционально насыщенная, глубокая и искренняя, симфония носит лучшие черты творчества композитора. При всей сложности художественно-музыкального замысла, произведение отличается безупречной стройностью формы, яркостью мелодического рисунка, рельефностью основных тем. Во всем произведении — печать свойственной композитору благородной сдержанности и тонкого вкуса. Симфония оставила большое впечатление».

ვფიქრობ, ინტერესს მოკლებული არ უნდა იყოს რეცენზიის ის აბზაციც, რომელიც მიასკოვსკის სიმფონიის საკუთრივ სადირიჟორო ინტერპრეტაციას ეხება:

«С увлечением провел симфонию молодой, способный дирижер А. Стасевич, дирижировавший наизусть и проявивший отличную память. А. Стасевич обладает темпераментом, чувствует живой пульс музыки и вообще оставляет впечатление сложившегося музыканта. Однако в его исполнении не чувствовалось охвата произведения в целом и подчас проявлялась склонность к однообразным динамическим оттенкам, к замедленным темам. Сказалось и отсутствие сработанности с оркестром».

ამ მაღალკვალიფიციური რეცენზიის მნიშვნელობას წარდის ის გარემოება, რომ იგი მიასკოვსკის № 22 სიმფონიის შეფასების პირველი ცდა გახლავთ სპეციალურ ლიტერატურაში. ეს კი უდავოდ უურადასაღებო ფაქტია.

ნ. მიასკოვსკის თბილისში ყოფნა აღსანიშნავია შემოქმედებით ახალგაზრდობასთან ფართო კონტაქტებითაც. როგორც კონსულტანტი იგი ხვდებოდა თბილისის კონსერვატორიის საკომპოზიტორო განყოფილების არაერთ სტუდენტს. ასე მაგალითად: მასთან კონსულტაციაზე ბალეტ „დედუქას“ კლავირის ჩვენებით ზუთაგის ყოფილა და ფრიად სასარგებლო რჩევა მიუღია მაშინ V კურსის სტუდენტს ა. შვეერზაშვილს (კომპოზიტორმა დასძინა, რომ მიასკოვსკისთან ეს შეხვედრები ხდებოდა ყოფილ № 33, ახლა № 38 კლასში, იქ, სადაც შემდგომ ამეცადინებდნენო პროფ. რიაზანოვი, ა. ბალანჩივაძე, შ. შველიძე და სხვ.).

ა. შვეერზაშვილი განუცვიფრებია მიასკოვსკის მუსიკალურ თვალსაწიერსა და ინტელიგენტურ რაფინირებულობას. განუცვიფრებია იმასაც, თუ რა დიდი

ბაქიტიანი აკეთებდა იგი შენიშვნებს. შვეერზაშვილსაც ვე ცნობით, მისი თანდასწრებით მიასკოვსკისათვის თავისი ნაწარმოებები უჩვენებიათ სტუდენტებს: ნერსე-სოხს (კვარტეტი, რომელიც მიასკოვსკის მოსწონებდა) კი. თუმანიშვილს (საფორტპიანო კონცერტი), ბ. ნიჭიგებს, დ. თორაძეს და სხვ.

ფრიად შედეგადად გახლდათ მიასკოვსკის მიერ საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის საზოგადოებრივი კონსულტანტობაც, აგრეთვე მისი შეხვედრები უკვე აღიარებულ ქართველ ოსტატებთან.

ომის დღეთა თბილისის საზოგადოებრივ და მუსიკალურ ცხოვრებაში მიასკოვსკის აქტიურ როლზე მიგვაწვდის ურარგხვად ურარდასაღებო კიდევ ერთმა ფაქტმა. როგორც ჩვენს მიერ საქართველოს სახელმწიფო არქივში მოძიებული დოკუმენტი, კერძოდ, ზედიზენების საქმეთა სამმართველოს უფროსის ბ. გუგუასის 1942 წლის 10 ივნისის ბრძანება № 103 (საქართველოს სახ. არქივი: ფონდი № 9, ანაწერი № 1, საქმე № 29, ფ. 3) გვაუწყებს, გამოჩენილი საბჭოთა კომპოზიტორი შვეერანილი ყოფილა სამწიგნობრო მარშისა და მასობრივი სიმღერის დახურული კონკურსის ეთორის შემადგენლობაში. აი ეს დოკუმენტიც: „სამწიგნობრო მარშისა და მასობრივი სიმღერების დახურული კონკურსის ჩასატარებლად გამოიყოს კონკურსის ეთორი შემდეგი შემადგენლობით: კომპოზიტორი დ. არაუშვილი (თაფქედარბაგი), კომპოზიტორი ნ. მიასკოვსკი, კომპოზიტორი ი. შაპირინი, პროფ. პ. რიაზანოვი, პროფ. შ. ასლანიშვილი, პროფ. ნ. ჩიგოციძე, დოცენტი ვ. დონაძე, დოცენტი პ. ხუტუა, კომპ. ვ. ანაქივიჩი, პროფ. ს. ბარხუდარბანი, ლობტარი ვ. ხახანაშვილი, ლობტარი ვ. დანოსკი, წითელი არმიის სახლის და გაზეთების „ზარია ვოსტოკას“ და „კომუნისტის“ წარმომადგენლები.

აქ მითითებულ შემოქმედთა რა საინტერესო პროფესიულ და წინადადამიანურ ურთიერთობებს გულისხმობს წარმოდგენილი დოკუმენტი... სამწუხაროდ, ს. პროკოფიევისა და ნ. მიასკოვსკის ომის დღეთა თბილისში ყოფნასთან დაკავშირებული სხვა ფაქტების აღდგენა უფარ ხერხდება. მას შემდეგ ხომ 47 წელი გავადა და ბევრი რამ დავიწყებას მიეცა. რამდენ საინტერესო ამბავს უნდა მოიკადუნებ თუნდაც ის მეგობრული შეხვედრები, რომლებიც, მაგალითად, ა. ბალანჩივას ბინაზე ხდებოდა პეროვსკისა კუჩუჩას, სადაც შეგობრულ საუბარში ჭიკა ჩიხივე დაწვეული ერთ-მანეთს ხვდებოდნენ მასპინძელი და საპატიო სტუმრები — საბჭოთა მუსიკის დიდოსტატი ნ. მიასკოვსკი, პ. ლაშვი, შესანიშნავი მუსიკოსი, პიანისტი და კომპოზიტორი, პროფ. ვ. ნიჩაევი, თბილისელთათვის ესოდენ კეთილმოსაზრებელი — დირიჟორი ა. გაუცი და სხვ.

ე. ჩხეიძემ, ვარდასულ დღეთა შობაბედილობებზე რომ გვესაუბრებოდა, გვიხსნა, რომ პირადად მისი მეხსიერებიდან ვერასოდეს წაიშლება ნ. პროკოფიევისა და ნ. მიასკოვსკის შთაგონებული სახეები. მით უფრო ვერ დავიწყებთ მათ განსაკვიფრებელ მეგობრობას და, ცხადია, ვერც მათი ნაწარმოებების იმ მანვებს, რომლებიც მათ ოჯახში დარჩეულა. ე. ჩხეიძე იმასაც იგონებს, რომ მიასკოვსკისა და პროკოფიევის არაერთხელ გადმოუნაცვლებიათ მიასკოვსკისათვის განუთუნებელი მყოფდრო ოთახიდან მათი ვრცელი ბინის სასტუმრო



დარბაზში და უკვე როიალზე აღდგომის ჩაღრმავებულიან შეთხზულის არსში. „ასეთ შემთხვევაში ს. პროკოფიევი, ეს ახოვანი, მაგრამ ძალზე მოკრძალებული კაცი — ამბობს ე. ჩხეიძე, — მორიდებით იტყოდა ხოლმე: «Мы ны хотели помузыцировать». გასაგებია, რომ მასწავლებელი სიხარულით უსრულდებდნენ ამ თხოვნას გენიალურ საბჭოთა კომპოზიტორს. მით უფრო, რომ ეღერდა ახლადამთავრებული ფურცლები მისი ოპერისა — „ომი და მშვიდობა“, რომლის პირველი განმსჯელი პროკოფიევის სულისმძიერი მეგობარი, საბჭოთა კომპოზიტორი სკოლის მეორე გამორჩეული შემოქმედი — ნ. მიასკოვსკი გახლდათ, საოცრად ჩაღრმავებული, გახსივონებული და ემოციურად ამდენადვე დამუხტული რომ მიჰყვებოდა პროკოფიევის მუსიკის შინაგან დინებას.

ესადა, ყოველივე ამის მეხსიერებიადა წაშლია შეუძლებელია. ჩვენ ისაა დავგრჩენია ვთქვამ, რომ ბედნიერია ის, ვასაც შესაძლებლობა ჰქონდა ომის დღეთა თბილისის ქეშმარტიად „მასობრივი მუსიკარების“ გამორჩეულ ატმოსფეროს ზიარებოდა და უშუალოდ შეეგრძნო ს. პროკოფიევისა და ნ. მიასკოვსკის მოქალაქეობრივი პათოსი, ხელოვნების ძალა. მაიჩ ხელოვნება აღვივებდა გმირული შემართების გრძნობას, იგი მტერზე უცილობელი გამარჯვების რწმენას აწრთობდა.

მრავალმთქმელი „დოკუმენტური ჩანახატიც“ შემოუნახავს იმ დღეთა ქართულ ფოტოქრონიკასაც მხედველობაში მაქვს სამამულო ომის ფოტომატიანეში შესული ცნობილი სურათი — „წითელარმიელები საოპერო თეატრში“, ამ ფოტოზე აღბეჭდილია პროკოფიევი თავის მუღლესთან მ. მენდელსონთან ერთად (ფოტოსურათის მარჯვენა მხარე, რამდენადა ჩრდილწაფნილი და ალბათ ამიტომაც დღემდე ამოუცნობი). იგი თბილისის საოპერო თეატრის ცენტრალურ შესასვლელთან დგას და ხელთ უთუოდ პარტიტურა აქვს. ნათლად იკვეთება მისი ახოვანებაც და უაღრესად დამახასიათებელი სახის ნაკვთებიც. იგი შესცვერის სექტაკლზე შემავალ წითელარმიელთა მწყობრს — სამშობლოს გმირ დამცველებს, კბაუკებს, რომლებიც, შესაძლოა, პირდაპირ სექტაკლიდან უნდა გაემართონ მოწინავე ხაზზე.

საგულსხნოა ერთი დეტალიც: აფიშაზე იკითხება: ზ. ფალიაშვილი, „ახესალომ და ეთერი“. მასხასადამე, კიდევ ერთი დასტური ს. პროკოფიევის დიდი ინტერესისა ქართული მუსიკალური კულტურისადმი, მისი მარადიული ფასდაუდებლობისადმი.

ასეთია სამამულო ომის მუსიკალური მატთანის ის ფურცლები, რომლებსაც დიდი საბჭოთა კომპოზიტორების — ს. პროკოფიევისა და ნ. მიასკოვსკის ომის დღეთა თბილისში ყოფნისა და აქტიური შემოქმედებითი და საზოგადოებრივი საქმიანობის კვალი შემოუნახავთ.

1. გეარები მოგვეყვას საქართველოს სსრ სახელმწიფო არქივში (ხელოვნების არქივი) ჩვენს კრებულში შეყული მრავლისმთქმელი დოკუმენტის (ფონდი № 141, ამონაწერი № 1, საქმე № 1543) მიხედვით, აღნიშნული დოკუმენტი შეიცავს დემოგრაფულ ცნობებს თბილისში ევაკუირებული 84 გამოჩენილი საბჭოთა ხელოვანის შესახებ. წინამდებარე შრომაში, ესადა, ესარგებლობ სამ დოკუმენტით.

2. С. Прокофьев, Материалы, документы, воспоминания... გვ. 117. აქ დასახლებული ორი კლავირაბედიდან ერთი, როგორც მუსიკოსოდნე გ. ტორაძემ მიგვანიშნა, გაიმართა რუსთაველის სახ. საკონცერტო დარბაზში. თავისი საფორტეპიანო სონატების შესრულებასთან ერთად ს. პროკოფიევი წაამოდა მევილიონე ბ. სიბორთან „დუეტშიც“ (სავიოლინო სონატა).

3. Н. Мясковский. Статьи, письма, воспоминания, изд., «СК», 1960, т. II, стр. 169.

4. იქვე.

5. С. Прокофьев, Материалы, документы, воспоминания, стр. 116—117.

6. იქვე, გვ. 117.

7. სხვათა შორის, ამ ოპერაში კლამეს „ზორუმის“ რიტში უაღრესად დრამატული სცენა აქვს მოცემული (მეტეხის ციხის ტუსაღთა ამბოხის სცენა), რაც პროკოფიევისათვის უთუოდ სინტერესო უნდა ყოფილიყო, როგორც რიტმული ოსტინატოს პრინციპით აგებული სცენა-ქმედება, რიტმული ფაქტორის დრამატურგიულ ფუნქციას რომ ესოდენ აქტიურად წამოსწევს წიხ საგულსხნოა, რომ მსგავს დრამატურგიულ (ამვე დროს კონსტრუქციულ) იდეას ვხვდებით პროკოფიევის № 7 საფორტეპიანო სონატის ფინალშიც.

8. Н. Я. Мясковский. Материалы, письма, воспоминания, изд., «СК», 1960, т. II, стр. 169.

9. თბილისის კონსერვატორიის გარდა, როგორც საქართველოს „მუსიკონდის“ იმდროინდელმა დირექტორმა ო. არაშიძემ მიგვანიშნა, ნ. მიასკოვსკი საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის კონსულტანტაც გახლდათ.

10. Н. Я. Мясковский. Материалы, письма, воспоминания, т. II, стр. 404—405.

# კლასიკოსის გაქსჯი ანოცნობას საჭირობს...

ნათელა არველაძე

თანამედროვე სათეატრო ხელოვნების ერთ ასპექტს კლასიკის ათვისების პრობლემა წარმოადგენს. ჩვენს სინამდვილეში უპირველესად სწორედ კლასიკურმა რეპერტუარმა შეაძლებინა ქართულ თეატრს მოეპოვებინა ეროვნული, საკავშირო თუ საერთაშორისო ავტორიტეტი. გაბედული და მოულოდნელი სცენური ადაპტაციით ქართულმა წამყვანმა რეჟისურამ, მსახიობებმა, მხატვრებმა თუ კომპოზიტორებმა მიაკვლიეს აზრისა და ემოციის, წარსულისა და აწმყოს კოგნატიურ ერთიანობას, მონიშნეს კიდევ პრობლემის პერსპექტივა. კლასიკოსებთან „გამართული“ დიალოგის შემწეობით, მათი მიზნებისა თუ მსოფლმხედველობრივ-პოზიციური აზროვნების გაშიფვრის შედეგად თანამედროვე ქართულმა თეატრმა თავისი დროის გლობალურსა თუ ლოკალურ სატიკვარზე მიაჯაჭვა მაყურებლის ყურადღება. ალუგორიულ-იგავურ, პარაბოლურ-მისტერიულ, ზოგიერთ შემთხვევაში პაროდირებულ, მაგრამ ყოველთვის გამიზნულად ელვარე და თეატრალურ სასცენო ქმედებას გვირგვინად ედგა კლასიკოსთა სიტყვის ძალა. თეატრი უმეტესწილად იმარჯვებდა მაშინ, როდესაც ტექსტის კანონზომიერების თავნებურ ხელყოფას კი არ ახდენდა, არამედ ლიტერატურული პირველწყაროს მდიდარ და მრავალწახნაგოვან შრეებში „დროთა კავშირის“ ამსახველ სახეობას ეძიებდა, რათა იგივე „დროთა კავშირის“ დაშლის სიმძიმელი, საუკუნეთა სიშორიდან დაძრული ტრაგიკული ნოტა თანამედროვე ხმოვანებასთან შეეთანხმებინა, შეეთვისებინა. რა თქმა უნდა, წარუმატებელი ექსპერიმენტიც თან ახლდა ამ ძიებას, მაგრამ წამყვანი პრინციპი მაინც საუკეთესო მიგნებათა

მიხედვით გამოიკვეთა. სრულიად ნათელია, რომ ამ თვალსაზრისით ქართული თეატრი ახალ აღმოჩენათა ზღვართან იმყოფება (ახლა მხოლოდ ეს ასპექტი გამოვყავი თანამედროვე ეროვნული სათეატრო ცხოვრების მთლიანი პანორამიდან). ყოველ შემთხვევაში, გუშინდელი მიგნებანი სამართლიანად ბადებენ ამგვარ იმედს. ამიტომაც დიდის ცნობისწაღლით ველით თეატრისა და კლასიკის ყოველ ახალ შეხვედრას. მით უფრო მაშინ, როდესაც ახალი თაობის წარმომადგენლები ჰკიდებენ ხელს საყოველთაოდ აღიარებულსა და მრავალნაცად პიესებს. რუსთაველის თეატრმა წლევანდელ სეზონში ვაჟა-ფშაველას „მოკვეთილი“ წარმოადგინა (რეჟისორი — ავთანდილ ვარსიმაშვილი, მხატვარი — მირიან შველიძე). ამჯერად რამდენიმე მოსაზრება მინდა გამოეთქვა კლასიკოსის ტექსტის წაყიხვის, სიტყვაში კოდირებული აზრისა და პოზიციის გაშიფვრის, წარსულის აწმყოსთან დამოყვრების მცდელობის თაობაზე. ახლა მხოლოდ სპექტაკლის აზრობრივი პარტიტურის სტრუქტურულ ანალიზს მოვახდენ რამდენიმე ეპიზოდის ფიზიკური (პლასტიკური) პარტიტურის განხილვის შემწეობით.

ყველასათვის ცნობილია, რომ ვაჟა-ფშაველას „მოკვეთილი“ ჩვენი კულტურული მემკვიდრეობის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ნაწარმოებია და მას საინტერესო სასცენო ისტორია გააჩნია. რაც არ უნდა ეფემერული იყოს სასცენო შემოქმედება, სპექტაკლის საერთო გადაწყვეტისა და პიესის ინტერპრეტაციის საერთო მიმართება მაინც შემორჩება ხოლმე თეატრის ისტორიის ამსახველ მაასალას. რა თქმა უნდა, დამდგმელი ჯგუფი

უდაოდ გაეცნობოდა არჩილ ჩხარტიშვილი-სეულ გააზრებას (მხედველობაში მაქვს ბათუმის დრამატული და მარჯანიშვილის თეატრებში განხორციელებული დადგმები). სრულიად გასაჭვებია, რომ დღეს დამდგმელი გვფუი ვერ მოახდენდა (და არცაა სასურველი) ხსენებული სპექტაკლების პათოსის გაზიარებას, თუნდაც რაიმე ასპექტის რეკონსტრუქციას. მას შემდეგ დიდი ფერისცვალება განიცადა ჩვენმა საზოგადოებრივმა და სათეატრო ცხოვრებამ. თეატრის ახალი ნამუშევარი კი აწინდელი მღელვარე და მეტად დამაფიქრებელი ეპოქის ნიშნით უნდა ყოფილიყო აღბეჭდილი. ამ ნაკვალევს ამოცნობისათვის არის მოწოდებული უპირველესად მაყურებელიც და კრიტიკოსიც. მით უფრო, რომ რუსთაველის თეატრს კლასიკური რეპერტუარის ათვისების ჭეშმარიტად დიდი ტრადიცია გააჩნია. მხოლოდ რამდენიმეს დავასახელებ: მარჯანიშვილისეული „ცხვრის წყარო“, ამბეტლისეული „იწ ტირანოსი“, დიმიტრი ალექსიძის მიერ განხორციელებული გოლდონის „საპატარძლო აფიშით“, მიხეილ თუმანიშვილის სპექტაკლი „ანტიგონე“, სტურუასეული „რიჩარდ III“, თემურ ჩხეიძის ადაპტაციით წარმოდგენილი „გუშინდელი“, ხოლო „სამანიშვილის დედინაცვალი“ განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს სწორედ აღნიშნული საკითხის კვლევისათვის (მხედველობაში მაქვს თემურ ჩხეიძისა და რობერტ სტურუას სპექტაკლა, აგრეთვე გიზო ყორანაძის მიერ ახალგაზრდა მსახიობებთან ერთად შექმნილი წარმოდგენა). გარდა ტექსტის ახლებური წაკითხვისა, ამ სპექტაკლებს ჭარბად დაჰყვებათ იმ სათეატრო ესთეტიკის სურნელი, რომლის გააზრებასა თუ ათვისებას ახდენდა იმჟამად თეატრი და მისი რეჟისურა.

უკიდურესად მაქსიმალისტები თუ არ ვიქნებით, დასაშვებად უნდა მივიჩნიოთ ის პოზიცია, რომლის თანახმადაც არ არის სავალდებულო ზედმიწევნით გაითვალისწინო ტრადიცია, მით უფრო ბრმად უერთგულო მას! ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში ჩვენ მზად უნდა ვიყოთ იმისათვის, რომ შესაძლებელია, აი, სწორედ ახლა, თეატრის ამ ნამუშევრით ჩაეყაროს საფუძველი ახალ პრინციპს, რომელიც შემდგომ ახალი ტრადიციის დასაბამად წარმოჩინდება. ვფიქრობ, ეს იქნება საყოველთაო სინარჯის ნიშანი! ხოლო როდესაც საწინააღმდეგო ვითარებასთან

გვაქვს საქმე — ეს სამართლიან გულსტკივილს იწვევს. ახლა თეატრი უნდა იყოს მხედ მაყურებლის გულისტკივილის შემხვედველი.

ამ ნამუშევრის თაობაზე ჩემი სათქმელი და პოზიცია შევეცდები, გამოვხატო იმ პროცესების გათვალისწინებით, რაც მიმდინარებს საერთოდ სათეატრო ხელოვნებაში.

XX საუკუნე უაღრესად მდიდარი ვახლავთ სათეატრო მიმდინარეობებით, სათეატრო ესთეტიკათა მრავალსახეობით, განსხვავებულ და ძლიერ ინდივიდთა მსოფლმეგობრებით. საუკუნის დასაწყისიდან 20-30-იანი წლების ჩათვლით ჩვენშიც ძალზე ინტენსიური გახლდათ სათეატრო ცხოვრება. ოცდაჩვიდმეტი წლის ტრავდიამ საერთოდ ჩვენს ქვეყანაში მოაშთო აზრის თავისუფალი გაქანება, იდეათა თავისუფალი მიმოქცევა, რაც უწინარესად კარჩაეცტილი ყოფით გამოისახა. ოფიცოზის პოზიციათ კანონიზებული სახე მიიღო, და მორჩილების ატმოსფერო გამეფდა ამის შედეგად ჩვენ მოწყვეტილი აღმოვეჩინეთ კულტურისანი ერებისათვის და ქვეყნებისათვის დამახასიათებელი სინამდვილისაგან. არც მიმდინარე სათეატრო პროცესების შეცნობისათვის გავაჩანდა ობიექტური ინფორმაცია. სრულიად გასაგებია, რომ ჩვენ მოუშზადებელნი აღმოვეჩინდით მიგველო და შეგვეთვისებინა, რაციონალურად მივდგომოდით იმ პროცესებს, რომელთა გააზრების გარეშე სადღეისოდ უკვე შეუძლებელია არსებობა ხელოვნებაში. ეროვნული კულტურული მექანიზმებისა და ტრადიციის ხელყოფაზე კი არ მოვახსენებთ, არამედ თანამედროვე მიმდინარეობათა გააზრების (და არა ბრმა მიღების!) შედეგად ტრადიციის გამდიდრება მაქვს მხედველობაში, რაც განვითარების, წინსვლის, გაჯანსაღების ერთერთ საშუალებას წარმოადგენს უთუოდ.

XX საუკუნის მეორე ნახევრის მსოფლიო სათეატრო ხელოვნებისათვის ნიშანდობლივი შეიქმნა წარსულის კულტურული მონაპოვრის, ზოგიერთ შემთხვევაში ისტორიის სხვადასხვა პერიოდის მოდიფიცირების პროცესი. წარსულის კერპების დამხობას, ანტილეგენდების შექმნას თავისი მიზეზი გააჩნია. ახლანდელი სამყაროს ურთულესი კატაკლიზმების მომსწრე საზოგადოებამ სინამდვილის გამწვავებული აღქმის უნარი გაამყდენა. თანამედროვე ხელოვანის მსოფლგანცდის ხმოვანებაში ტრაგიკომიკური, ტრაგი-

ფარსული ინტონაციის სიკარბე შეინიშნება. ფასეულობათა გადაფასების, სულიერ ღირებულებათა გაუფასურების, რწმენის დამნობის, მორალურ კედქსთა ხელყოფის, პიროვნული ღირსებებისა და პროფესიონალიზმის კულტის დევალვაციის პროცესმა ხელოვანში წარმოქმნა სამყაროს განჭვრეტისა და ტრანსფორმაციის პარადირებულ სახეობა. სამართლიანად აღნიშნავს ნოდარ კაკაბაძე: „XX საუკუნეში პაროდია, პაროდის ცნება პრინციპულ ცვლილებას განიცდის. პაროდია ახლა აღნიშნავს ადრინდელ სულიერ, ესთეტიკურ, მორალურ და ა. შ. ღირებულებათა გაუფასურებას, მათდამი რწმენის დაკარგვის თავისებურ ჩვენებას. ძველი, ტრადიციული პაროდის ავტორი უარსყოფად, დაცინვისა და ამავე დროს განადგურების ღირსად მიიჩნევს იმას, რის პარადირებასაც ახდენდა.

ახლებური პაროდის ავტორი კი, პირიქით, ტრაგიკულად განიცდის წარსულის, განვლილ ეპოქათა მალა ჰუმანიტურ ფასეულობათა გაბათილება-გაუფასურებას, სუბიექტურად მომხრეა ამ ღირებულებათა აღორძინება-აღდგენისა, მაგრამ იძულებულია დახატოს თანადროულობაში მათი გააბსურდების, აზრის დაკარგვის ობიექტური სურათი... თანამედროვე პაროდისტ მწერალს სიყვარული, სითბო, სიმპათია აქვს ძველი ტრადიციისადმი, მაგრამ ამავე დროს შეგნებული აქვს ამ ტრადიციის გაუფასურება და გააბსურდება თანადროულ ხანაში. და თანადროული პაროდია სწორედ ამ სიყვარულისა და, მეორე მხრივ, ამ დრომოკმულობის შეგნების და ამასთან დაკავშირებული მსუბუქი ირონიის გამოხატულებაა.“ („საბჭოთა ხელოვნება“, 1987, № 8, გვ. 117). ამ „გამრუდებული სინამდვილის“ აღქმის უკიდურესი სიმწვავე, მემკვიდრეობისადმი უღარესი სიყვარული, წარსულის ზედმიწევნით ცოდნა და ახლანდელი ვითარებისადმი დაუოკებელი მამხილებლური პათოსი თუ არ გავრთიანდა ხელოვანში, ალბათ ვერავითარ ღირებულს ვერ შექმნის, მათ შორის პაროდის თანადროული სახეობასაც. ასე მგონია, მაშინ მსუბუქ ირონიას აუცილებლად შეენაცვლება ნიპილიზმის დამანგრეველი მუხტი.

ჩვენმა კარჩაკეტილმა ცხოვრებამ, სინამდვილის შენიღბვის, შელაშაზების უნარმა, თვალში საცემად ბრჭყვილა ფასადებისადმი ლტოლვამ, არსებული ვითარების რეალურად

აღქმის უნარი მოგვისუსტა. ვერც მსოფლიო სალიტერატურო და სათეატრო პროცესების ზედმიწევნით გაცნობა, სიღრმისეული განხილვება და გონივრული შეთვისება მისძლეულით. ახლა, როცა ამის საშუალება მოგვეცა, ზოგიერთ შემთხვევაში მექანიკურად გადმოგვაქვს ისე, რომ მოვლენის გულისგულში არ ვიხედებით, რამაც გამოიწვია რამდენიმე შეუსაბამობის წარმოქმნა სასცენო ფიციარნაგზე.

ისიც გასათვალისწინებელია უთუოდ, რომ ჩვენ ახლა მცირერიცხოვანი და მრავალრიცხოვანი ერების ღია თანაცხოვრების ეპოქაში ვარსებობთ. უპირველესად ის არის გადასაწყვეტი, მომძლავრებულ ტენდენციას (ამ შემთხვევაში სათეატრო ტენდენციას) რამდენად შეუძლია ორგანულად შეესისხლებორცის მცირერიცხოვან ერთა დამოკიდებულებას უპირველესად საკუთარი კულტურული მემკვიდრეობისადმი, ვინაიდან წარსულში მას იქნება სწორედ ამ განსაზღვრებულმა ურთიერთობამ შეაძლებინა მრავალჭირთა ძლევადეფქობა, ძალზე დიდი დაფქრებით გემართებს გავერკვეთ და ორგანულად დავუკავშიროთ მსოფლიოს გლობალურ საკითხებს მცირერიცხოვან ერთა ლოკალური მიზნები და სატყვიარი. ამ პარმონიული ერთიანობით უნდა შეეძლოთ ეროვნული ხელოვნებით ზოგადდაცობრიულ მიმოქცევაში საკუთარი სათქმელის წარმოჩენა. ამ შემთხვევაში, ჩემი ფიქრით, უდავოდ გასათვალისწინებელია გურამ პეტრიაშვილის მოსაზრება: „მცირერიცხოვან ერებს სულ სხვა მიზნები და ამოცანები აქვთ, მრავალრიცხოვანთ კი სულ სხვა. ამიტომაც, ვიდრე რამეში მივბაძავთ მრავალრიცხოვანთ, უნდა დავფიქრდეთ“ („ლიტერატურული საქართველო“, 1987, 11. XII).

უდავოდ უნდა განვიცოს თანამედროვე ხელოვანის აზროვნების ჰორიზონტი, იგი ფხვდაფხვ უნდა მაიყვეს მსოფლიოში მომძლავრებულ ტენდენციას, მაგრამ ამოსავალ წერტილად, ვგონებ, ის შეგონება უნდა გავიხატოთ „ვირის გორისა ხარ!“ ილია ჭავჭავაძის სიტყვები უნდა გავიხადოთ ორიენტირად: „ერის დაცემა და გათახსირება მაშინ იწყება, როცა ერი თავის საუბედურად თავის ისტორიას იფიქვებს: როგორც კაცად არ იხსენიება ის მაწანწალა, ბოგანა, ვისაც აღარ ახსოვს — ვინ არის, საილამ მოდის და სად მიდის; ესეც ერად სახსენებელი არ არის იგი, რომელსაც ღმერთი

გასწრომი და თავისი ისტორია არ ახსოვს“.

არც ილია იყო წინააღმდეგი ერის ისტორიის გადაფასებისა, მაგრამ ხალხის სიყვარულის, თავგანწირული ბრძოლის, წარსულის ცოდნის და ღრმა გააზრების მომხრე გახლდათ უპირველესად. ვითვალისწინებ რა ყოველივე შემოთქმულს, ჩემი პოზიცია მინდა ჩამოვყავალიბო: ეროვნული ფესვიდან ამოზრდილი სათქმელის, სატიკვარისა და მისი სასცენო ტრანსფორმაციის ძიების პროცესში უპირველესად „დროის სულისა“ და „ადგილის სულის“ ძირფესვიანი ვანჭვრეტა და შესისხლხორცება გემართებს, ამის შემდეგ არის შესაძლებელი მომძლავრებული და თანამედროვე სამყაროსათვის დამახასიათებელ ნიშან-თვისებათა გონივრული ათვისება. თუ ორგანულ შერწყმას, ჰარმონიას ვერ მივალწვით, შეიძლება ტრადიციის გამდიდრების, განვრცობის, მრავალსახოვნების მიღწევის სამაგიეროდ ნიჰილიზმი გავაბატონოთ. ეს კი ჩვენი სადღესო მდგომარეობისთვის მომავლდინებული სენი გახლავთ.

ყველაფერს მაინც მოცემული პირობები წყვეტს. ჩემს ბავშვობაში და ყმაწვილქალობაში ოჯახსა თუ საზოგადოებრივი თავშეყრის ადგილებში, ქუჩებშიც კი ადამიანები ისუბრის ღრის ერთმანეთს მიმართავდნენ ხალხური სიბრძნის, რუსთაველის, ილიას, აკაკის, გურამიშვილის, ბარათაშვილის, ვაჟას, გალაკტიონის და სხვათა აფორიზმებით, გამოთქვამებით. ეს გახლდათ სასაუბრო ენისათვის ორგანული ფორმა. ეს გახლდათ აზრის გაზიარების ეამს ჩვეულებრივ მიმოქცევა, რაც ბუნებრივად ხდებოდა. ამ ბუნებრივობაში იყო დიდებული და მშვენიერი გაწონასწორება. თანამედროვე სასაუბრო ენის გამდიდრების პროცესი სალიტერატურო ენის მარგალიტებით იმდენად ბუნებრივი და ორგანული გახლდათ, რომ არავის ეჩოთირებოდა. თანდათან გაქრა ჩვენი სასაუბრო ლექსიკიდან ამგვარი ბუნებრიობა. პაროდის ობიექტადც ვაქციეთ და რა მივიღეთ — გაღარიბებული, ზედმეტად „დამიწებული“, ზედმეტად ყოფითი და ბარბარისმებით აღსავსე სასაუბრო ენით ვმეტყველებთ. შესაძლოა ეს არ გახლავთ მთავარი მიზეზი. ამ შემთხვევაში მხოლოდ ფაქტს აღვნიშნავ.

მეორე საკითხიც მინდა წამოვჭრა. ახლა ჩვენს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში თაობათა მონაცვლეობის ეამი დავეიღვა. როგორც

ენობლია, ასე ხდება ხოლმე გაჩევილი პერიოდულობით. მოვიდა თაობა, რომელიც ნაწილიც არ გაზრდლა დედის რძიანადგდის იანვანით, ქართული ზღაპრით. სწავლიეროდ, აღიზარდა ოჯახურ სკანდალებზე, მშობლების ურთიერთ უპატივცემულობაზე, ზოგიერთ შემთხვევაში შრომის კულტის, ცოდნის კულტის, მოქმედების კულტის ნიველირებაზე, ლაღატსა, სიცრუესა, მამებლობის ხიბლსა და სხვა უმსგავსობაზე ჩამოყალიბებულ ყრმას თავიდანვე ამღვრული ფსიქიკა დაჰყვა. და გაჩნდა უნდობლობა უფროსებისადმი, მათი შეგონებისადმი. ისინი ზედმეწვენით არჩევენ ცულსა და კარგს. ხედავენ, რომ დისპარმონია იყო გამეფებული ირგვლივ. მექრთამე პატიოსნებას, მრუში უმწიკვლობას, მსტოვარი ერთგულებას ქადაგებდა. შესაძლოა, ამანაც განაპირობა მათი ურწმუნობა, როგორც ამჟამინდელი ზოგიერთი უფროსისადმი, ასევე ჩვენი წარსულისადმიც. ამას ისიც დაერთო, რომ მშობლების მოუცლელობის მიზეზით ოჯახური განათლების მიღების სახეობა უმეტესად აღარ არსებობს ჩვენში. ახლაგაზრდები სასკოლო პროგრამის შემჭიდროებული კურსის წყალობით ძირფესვიან ცოდნას ვერ იძენენ. ჩვენს ძვეროლობას, ერის ისტორიას ნაკლებად იცნობენ და აწინდელი სინამდვილისადმი გამწვავებული, ნაწილობრივ უარყოფითი, ურწმუნო დამოკიდებულება ზოგჯერ ჩვენს წარსულზეც, ისტორიაზეც, კლასიკურ მწერლობაზეც გადააქვთ. ასაკის გამოც მაქსიმალისტები არიან. სხვათა და სხვათა მიზეზთა გამო ამ თაობის წარმომადგენელთა ნაწილი, ზოგჯერ უმიზნოდ, ზოგჯერ კი უგვანო ფორმით იწყებს ცხოვრებას. და ჩვენ მხოლოდ იმ გამოწაკლისების იმედადლა ვრჩებით, რომლებიც დიხაბე რომ ამშვენიებენ აწინდელ საზოგადოებრივ ყოფას! ახლა რა ვქნათ, რა ღონე ვიხმაროთ, როგორ და რა სახით მივწოდოთ ადამიანებს ჩვენი ლიტერატურა, ლეგენდები, თქმულებები, ღირსეული წინაპრების პატრიოტული ქმედება, თავგანწირვა და ერთგულება. ამასთანავე როგორ მოვაშხადოთ ისინი თანამედროვე ცივილიზებულ სამყაროში წამყვანი ტენდენციების აღქმისათვის, რომ მათში ციხიზმი და ნიჰილიზმი არ დავბადოთ, დრამატურგმა ვალებომ პენელოპას ერთგულება კითხვის ნიშნის ქვეშ დააყენა, კვარცხლებიკიდან მოისროლა სიმბოლოდქცეული ქალი. არა მგონია, ბრმა მიმბამქელობით, ჩვენც



გვმართებდეს ამ სკლის მექანიკური გამოვრება! ჩვენც ვუჩვენოთ როგორ წერდა ერთი ხელით ნესტან-დარეჯანი „არამც სიცოცხლე უშენოდ, ვარ აქამდისცა ნანითა, ან თავსა კლდეთა ჩავიქცევ, ანუ მოვიკლავ დანითა“; ხოლო სადიდოფლოდ გამხადებული მეორეთი როგორ ეხვეოდა რისანს, ქაჯთა სამეფოს უფლისწულს? ანტილეგენდების შექმნის დროს უწინარესად ამ მომძლავრებული ტენდენციის მიზეზთა გაცნობიერება, არისის შთაწვდომა უნდა მოვხანინოთ და არა მხოლოდ შედეგის გადმოცემა. ამიტომაც გვმართებს უღარესი სიღინჯე, დაფიქრება, ფართო განათლებასთან ერთად მოცემული პირობების საეჯღღაგულო ანალიზი. ჩემი ფიქრით, იმისი ზუსტი განსაზღვრა გვმართებს — რომელ ხატზე ვლოცულობთ, ვის წისქვილზე ვასხამთ წყალს, ვის შევლადდებთ: „ღმერთო, სამშობლო მიცოცხლეო!“. ახლა ამაზე დიდი საზრუნავი ჩვენ არა გვაქვს რა და სერიოზულად გვმართებს სიტუაციის უფასება, ტენდენციათა პარმონიული შეკავშირება.

ამავე პერიოდის სათეატრო ხელოვნებისათვის ერთ-ერთ დამახასიათებელ ნიშანს მოვლენის „დამიწების“, გმირის „დერომანტიზაციის“, „დეპროიზაციის“ პროცესიც წარმოადგენს. ინტელექტუალურმა დრამამ ამ მხრივ იშვიათი სიმახვილითა და ოსტატობით შეარყია მითოსური თუ ისტორიული გმირების რჩეული კოპორტის საუკუნეებით განმტკიცებული კვარცხლბეკი. რა თქმა უნდა, ჩვენ შედეგის შესწავლა გვმართებს, ამვე დროს ხსენებული მოვლენის არისის გაცნობიერებაც გვეკლებათ. მთავარი მხოლოდ ის კი არ არის, ვინ ანუი ეთეოკლესა და პოლინიკეს ლოთობაზე, ოიდობოსის მიმართ შვილების შეურაცხმყოფელ დამოკიდებულებაზე რომ ალაპარაკებს კრონტს („ანტიგონე“), არამედ მნიშვნელოვანია მწერლის პოზიცია: თვალნათლივ დაგვანახოს როგორ ცდილობს „ფხიზელი გონება“ ტირანიისათვის ბლავრის განმტკიცებას: რა ხერხს მიმართავს „საქმოსანი“ კრონტი — ტირანი ერთი ურჩის მოქცევას. მოვლენის არსი კი, ჩემი ფიქრით, ის გახლავთ, რომ იდეათა, პოზიციათა ბრძოლის პროცესი წარმოიქმნას პიესაში (ხოლო შემდგომ სცენაზე), რათა თანამედროვე ადამიანმა (მკითხველმა, მაყურებელმა) არჩევანი მოახდინოს, საზოგადოება ტირანიის მექანიზმის განქვრეტისათვის შეამზადოს, ყოველი კერძო და ყველა ერთად განზოგადებისა და

სოციალისათვის განაწყოს. ამიტომაც მსოფლიო სალიტერატურო თუ სათეატრო მიმდინარეობათა შესწავლას დროს, ვფიქრობ, შედეგთან ერთად არსი არ უნდა დაგვწყნარებდეს უნიშნავი, მამან მოვლენის ძირისძირსაც მივაკვლევთ და გავაცნობიერებთ.

ისიც მინდა აღვნიშნო: ახლა ჩვენ უკიდურესობათა წარმოჩენის ყამი არ დავგდგომია. იქნებ სწორედ მისხალ-მისხალ გვაქვს გასაზომი ტრადიციისა, „ადგლის სულისა“ თუ „დროის სულისა“ დაცვასა და თანამედროვე ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი მოდიფიკირების ქეშპარატ არისის შენივთება. იქნებ ვიბრძოლოთ გაწონასწორებისათვის და არა რომელიმე ერთი პოზიციის გაფეთქებისათვის. ჯერეთ სხვა გაიოსავალი რომ არ გვესახება, ამიტომაც შოთა რუსთაველის ავთანდილის ზომიერებისაკენ მინდა მოვეუწოდო თეატრს. არც ჩვენ ეროვნული ტრადიცია დავივიწყოთ და არც ენაქის წამყვან ტენდენციებზე ვთქვათ უარი (ამჯერად მხოლოდ ეს თვისებები აღვნიშნე)...

აი, ასეთ ვითარებაში მიმართა რუსთაველის თეატრმა ვეკას „მოკვეთილს“. უწინარესად ისიც მინდა ვთქვა, სათეატრო კრიტიკოსებს ხშირად გვსაყვედურობენ: განსაჯეთ ის, რაც იხილეთ, საკუთარ ინტერპრეტაციას ან თვალსაზრისს ნუ აწვდით დამდგმელ ჯგუფს, რეცეპტებს ნუ იძლევიოთ. ეს პოზიცია უთუოდ ანგარიშგასაწევიცა, მაგრამ როცა რეკისორის, მსახიობის ან სპექტაკლის რომელიმე სხვა მონაწილის ნამუშევარს განვიხილავთ, არა მგონია კრიტიკოსის რჩევა მთლად მიუღებელი ფორმა იყოს. საწყაო ხომ უნდა არსებობდეს, როდესაც რეკენზენტი სპექტაკლის შეფასებას ახდენს. ამჯერად საზომად ვეაყსეული ტექსტი გავიხადე ხსენებულ მოძრაობათა ფონზე, რათა დამდგმელ ჯგუფის პოზიციის გაცნობიერება მოვხანინო.

სპექტაკლის პირქუმი გარემო, ყანგმოდებული ფერი და დეკორაციის ფაქტურა თავიდანვე შინაგან დისკომფორტს ქმნის, მშფოთვარედ მიაპყრობ ყურადღებას მოვლენათა მსვლელობას. სიმართლევ გითხრათ, დასაწყისმა რალაც იმედის სხივი ჩამისახა, რადგანაც ყოველთვის მომხრე ვარ სიხალის, რუტინა და შტამპი, როგორც უმრავლესობაზე, ჩემზეც აღმამფოთებლად მოქმედებს. თანდათან კი გამიქრა ეს სხივი, რადგანაც თავად დამდგმელი ჯგუფის უმთავრესი პოზიცია გაუგებარი აღმოჩნდა ჩემთვის. როდესაც კლა

სიკოსის ტექსტის ადაპტაციას (პროგრამაში არაა მითითებული „მოკვეთილის“ ამჟამინდელი რედაქციის ავტორი და ამდენად ვივარაუდებ, რომ დამდგმელი ეკუთვნის იგი) ან ნაწარმოების გარკვეული პასაჟების ორანჟირებას, ან მოდიფიცირებას ახდენს რეჟისორი, ვფიქრობ, პოზიცია გამოკვეთილი უნდა იყოს. რამდენადაც მე ხელი მიმიწვდება ასეთი სახის ლიტერატურაზე, იქ ყოველთვის ნათელია რისთვის იწყებს ავტორი (დრამატურგი, რეჟისორი ან სხვა) ცნობილი მითის, ლეგენდის, მორალური სიუჟეტის ან კლასიკოსის ნაწარმოების „ხელყოფას“. უპირველესად აწმყოში წამოჭრილ პრობლემათა განხილვა და განჭვრეტა, ტექსტის გათანადო-ულობაა ასეთი ადაპტირებული ვარიაციების მიზეზთა-მიზეზი. აქვე მინდა აღვნიშნო: ტექსტის კანონიზირების, კლასიკოსის ნაწარმოების ხელშეუხებლობის სადარაჯოზე არა ვდგავარ! გულწრფელად მინდა ჩავუხვდე ახალ-გაზრდა კაცს, ავთანდილ ვარსიმაშვილს, რატომ მოიწადინა ვაჟს ტექსტის „ხელყოფა“. რადგანაც ამგვარი გადაწყვეტილება მიიღო და თანაც რამდენიმე წელიწადი დაჟინებით მუშაობდა სპექტაკლზე, მის პოზიციას უთუო-ოდ ექნებოდა საყრდენი, რომელიც ჭერ ლიტერატურული სახით შეაძლებინებდა ამ თვალსაზრისის რეალიზაციას. აი, ეს საძირ-კველი და სიღრმე ვერ შევნიშნე: „კანონიკური ტექსტის“ ახლებური, თუნდაც ძალზე რისკიანი წაკითხვის უნარი ვერ შევიგრძენი. ამის დიდი სურვილი კი სპექტაკლში მართ-ლაც შეიძინევა, მაგრამ სადღაც იქ, სათავე-ში, ვაჟს ტექსტის ძირფესვიანი შესწავლის დროს მოხდა, ჩემი ფიქრით, რაღაც შეცდო-მა. ეს შეცდომა კი ვკონებ, ზემოხსენებულ-მა ვითარებამ განაპირობა, როდესაც შედეგის გაზიარება ხდება მოვლენის არსის გაუცნო-ბიერებლად.

სპექტაკლის გარეგნული პარტიტურის ანა-ლიზმა იმ დასკვნამდე მიიყვანა, რომ დამდ-გმელს სურდა ეჩვენებინა აწინდელი საზოგა-დოების გარკვეული ნაწილის ზნეობრივი გა-დავარების პროცესი: უფროს-უმცროსობის ურთიერთობის მოშლა, დედა-შვილობის სიწ-მინდის გაუფასურება, გარკვეული მიზნის უქონლობა, ვიწრო-პირადული კონკალობის არსებობა, მოყვასის გამეტების სისასტიკე. საქციელთა სისტემა ასეა ჩამოყალიბებული: დასაწყისში „შუშანასა და ივანეს კამათს საკ-მაოდ უღიერებ ინტონაცია ახლავს; ნატერის

ხესთან წამოეწევიან შუშანა და ერთ-ერთი ქაფ-ვილი ჯავარას და სალოცავად შუშანას ხელიდან გლეჯენ კრელა-პრულა, მუხამას, ზედ აყრანა, კადნიერად მიმართავენ; მუხამას უკივს დედას სალაფავი მოიტანეთო; მუხამას უსაშველოდ დიდი ტვირთი აქვს მოკი-ლებული, დამხმარე კი არავინაა; ხატობაზე ივანე არა ცხრება, გაბრაზებით უტევს ყვე-ლას, ცდილობს შუღლი გააღრმავოს მოწი-ნადმდეგეთა ბანაკში; ხევისბერი იანვარა ხაზგასმით მოკლე და მსუბუქი ნაბიჯებით ტრიალებს ხატობაზე შეკრებილთა შორის, სიდაბაისლე „სიანცემ“ შეეცალა, დიხვი მსჯელობა ოხუნჯობამ; გულსუნდა მამაკაცი-ვით მკვეთრი და მოჭრილი ფრაზებით ლაპა-რკობს; ხატობაზე მცირერიცხვანი ფშავე-ლები მოშვებულნი, ქონდრის ცაკების მშავ-სად დგანან; ქისტეთში გახიზნულ ჯავარას ღვთისო (ან ფშაველთა სული) აკიდებულ კიდობანით წამოდგება... მხოლოდ რამდენი-მე ეპიზოდის გარეგნული პარტიტურის ნაწი-ლობრივი ფიქსაციაც საკმარისია, რომ მივხვ-დეთ, ფშაველთა დაკნინებულ ყოფას გვიჩვენ-ებს რეჟისორი. მაგრამ სახიერ დეტალებს, ნიუანსებს ან ფართე მონაცემებს არ იყენებს დამდგმელი ჯგუფი. უღიმემაო ფერებმა კი თავად „სასიციეო ქმედება გააღრმავებს. სახი-ერებისაგან განძარცვულმა სვლამ ძალზე სამ-წუხარო შედეგი გამოიღო — იმაზე კი არ მიგვანიშნა, რომ პერსონაჟები და გარემოა „განპოეტურებული“, არამედ ხელოვანთა ფანტაზიის სიმწირე გამოხატა. შეიძლება ჩონთა ხატობაზე მხართმძობე წამოწოლილ ვუჩვენოთ, მოლაყბეც გავხადოთ, „გამოჩენი-ლი მოლაშქრე“ შეიძლება ღია პაროდის ობიექტადაც ვაქციოთ, ან შეფარვით წარმო-ვაჩინოთ მისი ხასიათის „დამიწების“ მცდე-ლობა. ბოლოსდაბოლოს ყველა სვლა დასაშ-ველად მიმანია, ოღონდ პოზიცია უნდა იყოს გამოკვეთილი და ჩანათქირი მხატვრუ-ლი აზროვნების სისტემით რეალიზებული. კანონიკურად ნუ მივუდგებით „ადგილის სუ-ლისა“ და „დროის სულის“ დაცვის მოთხოვ-ნას! დასაშვებია, რომ ფშავის ხევი მთელ სამყაროს მოედლად ვაქციოთ, კერძოში ზო-გადი მოვლენის ანარეკლი წარმოვაჩინოთ, მაგრამ სცენაზე შიშველი რიტორიკა მიხანს რომ ვერ მიალწევს. ეს ჩვენზე კარგად თავად რეჟისორმა იცის. სპექტაკლი ხომ უპირვე-ლესად სანახაობაა და სახვითი რიგის შექმნა: წარმოდგენის ავტორთა უპირველესი მიზანი.

ამიტომაც როცა თავად წარმოდგენის სათქმელი დამდგმელის პოზიციით არ არის მყარად განსაზღვრული და საერთო მხატვრულ სისტემაში მოქცეული, მაშინ ვერავითარ მნიშვნელობას ვერ იძენს „გათანადროულობის“ ცალკეული დეტალები (მაგალითად ქისტეთში ვახიზნული ბახას რიდე და ჩაცმულობა, ან გულსუნდას სამოსის ამქამინდედ მოდასთან მიახლოება). რა თქმა უნდა, შეიძლება გავუგოთ რეჟისორს, რომელმაც თავი აარიდა ხატობის ეპიზოდის „დადგმას“ ფშაველთა ყოფის ამსახველი ეთნოგრაფიული „ეგზოტიკის“ გამოყენებით; უარი თქვა კაფიონაზეც, დამატევევებელ ცეკვა-თამაშზეც, მჩქეფარე რიტმებზეც, ერთი სიტყვით გაკაფული საზოგადოებრივი არ მოინდომა, არც ახალი საღებავებით მოიწონა საღღსასწაული მრავალფეროვნების შექმნა. ეს ტრადიცია მან უარყო. მაგრამ რამდენიმე ფშაველი ძველი თეატრის სტატისტიკით უმიზნოდ დააყენა სცენაზე! მხოლოდ ერთი ამოცანის არსებობამ, ჩემი ფიქრით, შეფასებათა ერთგვაროვნება დაბადა, რამაც მრავალბუნადიანი მოვლენა ერთნიშნა ეპიზოდად აქცია.

გამომსახველობით საშუალებებს ვაყვას ტექსტის პოეტურობა ბადებს, მთელითა ყოფის ცოდნაც, საკუთარი გამოცდილებაც, ასოციაციის ნაკადიც, ქვეცნობიერებაში დაღუპილი ხილვებიც. იქნებ მხოლოდ ერთი ჯადოსნური სიტყვის მიგნებაა საჭირო, რომ სარქველი აეხადოს ფანტაზიას, თავისუფალ გაქანებას, ამოძრავდეს ფერადოვანი კალეიდოსკოპი და მცხუნვარე სანახაობა წარმოიქმნას, მაგრამ როგორ უნდა მივანათ ამ ერთსა და სანუგვარს... „სუნამ“ — იტყვი და განიხსნება საოცრებით აღსავეს სცენის კარიბჭე; ოღონდ ამ ერთი სიტყვის (უფრო სწორად კი პოზიციის) მიკვეთვით ყველა დიდი გამარჯვების საწინდარი.

უკვე აღვნიშნე, რომ ვაჟა-ფშაველას გმირების გათანამედროვეობის მცდელობა აშკარად შეინიშნება სპექტაკლში, რაც პირდაპირ მე საგანგაშო მოვლენად არ მესახება. მაგრამ როგორ სვლას მიმართავს ამისათვის რეჟისორი? ახერხებს კი თანამედროვეულად განახორციელოს თავისი სურვილი ჯერ ლიტერატურულ პირველწყაროში? შევეცადები მხოლოდ ამ საკითხებს ვავეც პასუხი.

იმისათვის, რომ სპექტაკლის რეფერენს „დმერთო მალალო, იმას გთხოვ მხოლოდ ზნეობას ნუ მოუშლი ჩემს ხალხს!..“

ლოგიკური აღმოჩნდეს, მთლიანი სასცენო ქმედებით ფშაველთა ზნეობის მოშლის მიზანმიმართული თარეში ცხადად უნდა გამოვსახოთ რეჟისორი ვაჟა-ფშაველას პიესის ამ შრეს დომინანტის სახით წარმოაჩენს. თაობათა შორის არსებულ ერთგვარ „ჩატეხილ ხილსაც“ წარმოვიდგინოთ თუნდაც შუშანასა და ივანეს ურთიერთობის სახით, მაგრამ ვგონებთ თავად ტექსტი უფრო მეტის დამტევი და გამომხატველია, როგორც ეს არაერთგვის აღუნიშნავთ ვაჟა-ფშაველას ქართულ მკვლევარებს.

თვით ავტორის პოზიციითაც შუშანასა და ივანეს ერთი და იგივე მოვლენის მიმართ სხვადასხვა დამოკიდებულება აქვთ. შუშანა გულწრფელად განიცდის ჩონთას საქციელს (სხვისი ჯვარდაწერილი გაიტაცა), ივანესათვის კი ნაკლებად გასაკიცხია ჩონთა. შუშანა თანაუგრძნობს მგელს „ლექვების დედა...“ „მოგვეკლენათ შეილების გულისთვი“, ივანესათვის კი: „ძალიან ფინთად გაირყენა ეგ მგელი“. ხატობაზე ღვთისის მიერ ჩონთას აღუგად ხსენების დროს ორნივე ვაჟა-ფშაველას ბიძაშვილს. ორივეს უყვარს და პატრეს სცემენ ლაშარის-ჯვრის იმედს, ჩონთას. ვაჟა-ფშაველას მიხედვით სრულიად ლოგიკურია შუშანას რეპლიკა: „თუ კარგი ხარ, სულ კარგი უნდა იყო, თუ არა და, ნახევარი კარგი, ნახევარი ცუდი — ეგ როგორღაც არ მამწონს“. შუშანა ფშავის ხევის დაწერილსა თუ დაუწერელ კანონებს იცავს. ივანესთვის სრულიად ხელშეუხებელი არ არის მამა-პაპათა ეს წესი. შუშანა ეუბნება ივანეს: „შენზე ხუთის წლით მაინც ვიქნები უფროსი, თუ ოცი თ არა“. ივანე კი ოცდაათი წლისაა. ივანე პრაგმატიკოსია, ვიდრე შუშანა, როგორც ვხედავთ, თვით ტექსტში მოცემული თაობათა განსხვავებული ზნეობრივი საწყაო. თუკი მწერლის პოზიცია მისაღებად დამდგმელისათვის, წინააღმდეგ შემთხვევაში რატომ აირჩევდა პიესას, მაშინ რილასთვის დასჭირდა შუშანასა და ივანეს რეპლიკების ერთმანეთში არევა, ვადადავილება. სპექტაკლში შუშანა უფრო ყრმად გამოიყურება ივანეზე! სპექტაკლში სწორედ შუშანა ექცევა კანონურად ჯავრას; ივანეს კი არ უყვარს ჩონთა და ყოველგვარი ნიუანსების გარეშე ვეჩვენებს თავის ანტიპათიას. შუშანას ზემოხსენებულ რეპლიკას ახლა ივანე ეუბნება ჩონთას ერთია, როცა შუშანის ფშაველი, გამოცდი-

ლი მწყემსი („ცხვრის პატრონი“), ბუნებრივი, უფრო სწორად, ბუნების კანონზომიერებაზე დაფუძნებული და აღზრდილი გაწონასწორებული შუშანა ეტყვის ჩონთას: „ნახევარი კარგი, ნახევარი ცუდი — ეგ როგორღაც არ მამწონ“, სულ სხვა დატვირთვა, ქვეტექსტი და გამართლება აქვს, როცა ამას ივანე ამბობს. ვფიქრობ, ვაჟასთან გარდა ხასიათის განვითარებისა, პერსონაჟების ქცევათა მიზანი და საბაბიც მოცემულია. ლოგიკური თანმიმდევრობით ვლინდება გმირის ჭეშმარიტი ბუნება. ამ ორგანიზებულობის დარღვევა რომ მოიწადინო, მიზანი ხომ უნდა ჰქონდეს ასეთ ქმედებას. რეჟისორის ეს მიზანი შევცნობელი დარჩა ჩემთვის. ავტორის ბუნებრივობა კი ძალმომრეობითა და ხელოვნური ჩარევით დაიკარგა. პიესის ახალი რედაქციით (ალარც კი ვიცი რა ვუწოდო თეატრის ამ ვარიანტს) ორივე პერსონაჟმა (შუშანამაც და ივანემაც) ცვლილება განიცადეს, მაგრამ რადგანაც ავტორისეული ლოგიკა დაირღვა, ხასიათებიც გაუფერულდა, ერთნიშნა გახდა და გაღარბდა.

ერთხელ კიდევ მინდა აღვნიშნო: თუკი ვაჟასეული ორი პერსონაჟის ასაკობრივი სხვაობაცა და განსხვავებული ზნეობრივი საწყაოც მეტ-ნაკლებად შენარჩუნებულია სპექტაკლში, მაშინ რატომღა მოხდა მათი თვისებების, რეპლიკების, საქციელთა აღრევა?

ვაჟასეულ ტექსტში მგლის ამბავი, ფარაზე მისი თავდასხმაც და მოკვლაც სიმბოლურ მნიშვნელობას იძენს. ვაჟა-ფშაველას ადამიანთა შორის უგუნური შუღლი და სისხლისღვრა აღმოფთვებს, გმობს ბრმა შურისძიებას, აგრიერბად რომ მოსძალია ფშავესაც, ხევსურეთსაც, ქისტებსაც და სხვებსაც. მგლის თავდასხმა ცხვარზე — ბუნებრივი ქმედება, სასიცოცხლო ენერჯის აღდგენის აქციაა; შთამომავლობაზე ფიქრის, ლეკვების გამოკვების მიზანია. მგლის მოკვლის წადილიც და თავად მგლის მოკვლაც ბუნებრივი აქციაა. ახლა ადამიანი იცავს თავის სარჩო-საბადებელს. ფშაველთა და ქისტების, ხევსურთა და ქისტების, სხვათა და სხვათა ურთიერთგამეტება — ბუნების საწინააღმდეგო აქციაა, ამიტომაც ბოროტებაა თავად ბუნების, თავად სიცოცხლის წინაშე! ეს ფილოსოფიური სიღრმე დააკლდა სპექტაკლის შესაბამის ეპიზოდს. ამიტომაც ჩონთას ხასიათს, მის გამორჩეულ გმირობას, არაფერს მატებს მგლის

მოკვლა (ვაჟასთან შალვა ჰკლავს მგელს, სპექტაკლში ჩონთა).

ჩონთას „დამიწების“, გადაამართლებს ცდა თავად ვაჟას ტექსტშია მოცემული. ფშაველთა ლაშარის-ჯვრის იმიდა, „გამოჩენილი მოლაშქრე“ (ვაჟას დახასიათება), ბავშვით თხილის მოყვარულია. გულქანმა იცის როგორ გამოიყვანოს ჩონთა ტრანსიდან. შესაშური უბრალოებითა და ადამიანის ბუნების ღრმა ცოდნითაა დაწერილი ჩონთასა და გულქანის ეს ეპიზოდი. ვფიქრობ სხვაგან კი არ უნდა დაეძებდეს რეჟისორი ამგვარ სვლას, იქნებ ჯერ ტექსტის ამოკითხვა გაიხადოს მიზნად, შესაძლოა მაშინ იქვე დაიძებნოს მისთვის საინტერესო საქციელთა წყებაც.

უთუოდ ფემინისტის თანამედროვე სახეობის წარმოჩენისათვის დასჭირდა რეჟისორს გულსუნდას ხასიათის ტრანსფორმაცია. ახლა გულსუნდა წარმოჩინდა ქისტების მეთაურად. მუსას ტექსტი გულსუნდას ვადევნა და ის გვევლინება ქისტების წინამძღოლად. შესაძლოა პიესის გათანამედროვეობისათვის იძენს ამგვარი თვალსაზრისი საგანგებო მნიშვნელობას, მაგრამ ვერ ვიტყვოდი, რომ სპექტაკლში, გამომსახველობითი საშუალებებით გამართლებული იყოს ამგვარი ცვლილება. ერთი კი ნათელია: გულსუნდას საგრძნობლად დააკლდა ქალურობა, რითაც მოიხიბლა ქისტების ხიზანი — ბახა.

რეპლიკების უთავებოლო გადაადგილებამ, გაუმართლებელმა ცვლილებებმა კი არ დავვიახლოვა „მოკვეთილის“ გმირები და ცნობილი სიუჟეტი, არამედ გაუგებარი გახდა ტექსტი და გააუცხოვა ამბავი. ზედროლოების ნიშნით კი არ აღბეჭდა სპექტაკლი, არამედ საერთოდ მოშალა დრო, როგორც ასეთი: მედიტაცია კი არ შექმნა თანადროულობაზე, არამედ საერთოდ მოარღვია „დროთა კავშირის“ ცნება.

ვაჟა-ფშაველას ფოლკნერივით შექმლო ეთქვა: „მივხვდი, რომ ჩემს მშობლიურ მხარეზე წერა ღირდა და რამდენ ხანსაც არ უნდა მეცხოვრა, ვერ ამოვწურავდი, ნამდვილისა და დაუჯერებლის შერწყმით სრული თავისუფლება შექნებოდა გამომყენებნა მთელი ჩემი ტალანტი, რაა მწვერვალისათვის მიმეღწია. მე გავხსენი ხალხის ოქროს საბადო, საკუთარი სამყარო შეექმენი, მე, როგორც შემოქმედს, შექმელო არა მარტო სიერცეში მემართა ხალხი, არამედ დროშიც. ფაქტი, რომ მე წარმატებით ვმართავდი ჩემს

გმირებს დროში, ბოლოს და ბოლოს, როგორც მე გვონია, ადსტურებს ჩემს თეორიას, რომ დრო მედინია, რომელსაც არ გააჩნია სხვა არსებობა ვარდა პიროვნებათა წამიერი ვარდასახვისა. არ არსებობს „იყო“ — არსებობის მხოლოდ „არის“. „იყო“ რომ არსებულყოფი, წუხილი და დარდი არ იქნებოდა — ამჟამინდელი წუხილისა და დარდის გაცნობიერება რომ მოხდეს და მისი გამოძახილი რომ დაიბადოს სცენაზე, შემოქმედმა უნდა შექლოს „ხალხის ოქროს საბადოს“ ვახსნა. ხოლო ხელოვნებაში უნივერსალური დროის შექმნა მაშინ არის შესაძლებელი, როცა ფოლკნერისეული „არის“ ამოსავალი მომენტით, სანიშნეცაა, მასში ზედროულის მფეთქავი ნაღმიცაა „ჩამოტყავებული“. ყოველივე ამის მიღწევა, სრულყოფილად მაშინ მოხერხდება, როცა მწერლის „ოქროს საბადოა“ ამოხსნილი, როცა მწერლის პოეტური საბადოა ამოცნობილი, როცა სივრცეშიც და დროშიც მიღწეულია „არის“ მიღწეულია ჭეშმარიტი და არა მექანიკური „არის“, როცა ამ ორი ტენდენციის ტანდემია დატული.

ამ თვალსაზრისით რომ წავიკითხოთ ვაჟას მიერ შექმნილი „ნამდვილი და დაუჭერებელი“ შენაერთი, ამ შემთხვევაში ფშავის ხევის ამბავი, უთუოდ მივაგნებთ ძალზე სადღეისო პრობლემატიკას. ცნობილია, რომ დრამა „მოკვეთილი“ თემისა და პიროვნების ურთიერთობის პროცესსაც გამოხატავს პატრიოტიზმის, პიროვნების გამოთლიანების, ზნეობისა და სხვა საკითხებთან ერთად. ჩვენს სინამდვილეში, ვგონებ, სრულიად ნათლად გამოიკვეთა ერთი საკითხი: არეოპაგის, მმართველი აპარატის, ხელმძღვანელის პიროვნული როლი, მოვალეობა და პასუხისმგებლობა საზოგადოების, ადამიანთა თანაცხოვრების პარამონიული განვითარების წინაშე. ჩემი ფიქრით ვაჟა-ფშაველას „მოკვეთილი“ სწორედ ის ნაწარმოებია, რომელიც ახლანდელი ვითარებისათვის არის თანადროული. როდის დაიწყო ზნეობის მოშლა? რისგან დაიწყო პარმონია? როდის დაუპირისპირდა პიროვნება საზოგადოებას? ამ კითხვებზე პასუხი თავად ვაჟასეულ ტექსტშია კოდირებული.

დისპარმონია გამეფდა მას შემდეგ, რაც საზოგადოების (ამ შემთხვევაში თემის) წინამძღოლმა გრძნობა გააბატონა გონებაზე, როცა უტილიტარული ურთიერთობა გაიხადა

საზომად, როცა პირადი სიმპათია-ანტიპათია მიიჩნია საწყაოდ, როცა გონიერი ანდრე ვერ იწინამძღვრა. „ადამიანური სისტემა“ მისატყუებელია, როცა ჩვეულებრივად მოვეხადავი ხარ! „ადამიანური სისტემა“ დამანგრეველია, საზოგადოებისათვის მომაკვდინებელია, როცა წინამძღოლი ხარ! რჩეულს გამორჩეული თვისებები უნდა ჰქონდეს, მიუდგომელი და მიუყვარძობელი სამართლის უნდა განიკითხავდეს ყველას! ახლა ვგონებ ამგვარი კატეგორიულობით შემოტრიალდა თემისა და პიროვნების ურთიერთობის პრობლემა.

პეისის მთავარი მოვლენა, როგორც ცნობილია, ბახას მოკვეთის სცენაა. უფრო სწორად ლაშარის-ჯვრის მთელი თავყრილობის ეპიზოდი. ტექსტის აზრობრივი პარტიტურა თანდათან ავლენს ფშაველთა დამოკიდებულებას ჩონთასა და ბახას კონფლიქტისადმი. აქვე თვალსაჩინოდ იკვეთება ხევისბერის პოზიცია: ჩონთა „გამორჩეული მოლაშქრეა“, მის მიმართ კანონიც ლმობიერებას იჩენს. იგი ლაშარის-ჯვრის იმედია, რაც არაერთგზის დაუმტკიცებია თავგანწირული ბრძოლით. ჭეშქაცხოს ხომ ასე მიმართავს ფშაველებს: „მე პირველმა, მე შეიდედ რომ გავლაშქრეთ ქისტეთზე, ლაშარის-ჯვრის იმედი მოვაქვივნე ჩონთას და დღესაც ამასვე ვეძახი, ამ სახელს ვერ ავხდი, მაინც იმედია ისევ ლაშარის-ჯვრისა, მაგრამ თითონ დაზიანა ცოტას თავისი სახელი“. ჩონთა სჭირდება ლაშარის-ჯვრის დიდებას, ჩონთა სჭირდება ფშავის ხევს, ამიტომაც მხოლოდ ხარის დაკვლა გადაუწყვიტეს (ჭეშქა საერთოდ არ ჰყავს გამოყვანილი ავთანდილ ვარსიამაშვილს). ამ ტექსტს იანვრა ამბობს. „შეკრებილთა შორის აქა-იქ მაინც გაისმის საყვედური ჩონთას მიმართ. აკი ზოგნი ორთავეს ერთნაირ დასჯასაც მოითხოვენ. ბახას საქციელი გაუმართლებელია (ქისტები შემოუსია ჩონთას სახლ-კარს. მომხდურმა რაზმმა სხვანიც ააწიოვა — ეს კი ნამდვილად ვერ გაითვალისწინა ბახამ). თემის განაჩენი ბახას მიმართ სავსებით სამართლიანია. მაგრამ ჩონთას ხომ თავად მიუძღვის ბრალი („თითონ დაზიანა ცოტას თავისი სახელი“), არც ამის უგულებელყოფა შეიძლება! მაგრამ იგი ფშაველთა იმედია და უნდა ებატონოს დანაშაული. ეს მოცემული პირობის ერთი შრეა.

ახლა ჯავარას პოზიციაა საგულდაგულოდ შესასწავლი, ვინაიდან ყველაზე მნიშვნელო-

ვანი ბრალდება არეობავს სწორედ ბახს დედამ წაუყენა. ჩემი ფიქრით, ამ მოვლენის ამოხსნის კამერტონი ჯავარას რეპლიკაშია საძებარი. იანვარა არ იღებს ჯავარას ქადა-ხმინადს შესაწირად: „არ ვენდობი არც მაგ ხელების ნამოქმედს, არც იმ კერას, საცა ხატში მისატანად ეს ტაბლას შემზადებული, არც იმ ბუდეს ვენდობი, საცა ბახსთანა ბარტყები იზრდებიან! წყუღიმც იყოს ერთიც და მეორეც!“. ვაჟა-ფშაველა ამ კრიტიკულ სიტუაციაში ჯავარასა და იანვარას ურთიერთობის პროცესს ასახავს! იანვარას თავდაპირველი უფრო წყველა-კრულავაში გადიანზარდა, შემდგომ კი მუქარასა და კანდიერ საქციელში. ჯავარა თავდაპირველად შესთხოვს იანვარას შესაწირის მიღებას, გონიერებას უხმობს („..დილაშე ჩვენ დავაშავეთ, შენი თვალების ჭირიმე, ქადა-საწირავმა რა დააშავა?“). ჯავარა თავს იკავებს, ხევისბერის გონებას მიმართავს, ვინაიდან იცის, გრძნობის აყოლა ახლა მხოლოდ გაართულებს მათ მდგომარეობას. ხოლო როცა იანვარა კანდიერად ექცევა და ავდებს თავყრილობიდან, როცა ჯავარა მიხვდება, რომ საბოლოოდ განწირულნი არიან თავადაც და შეილიც, გაუბედურებული ქალი ეტყვის, უფრო სწორად, ბრალს დასდებს ხევის წინამძღოლებს: „კაცი იმით დაუყენებინართ თავის მსახურად ღმერთსა და ხატებსა, რომ შეგვარიოვო, გვიშუაკაცოთ — განა თქვენ უფრო უნდა გზაზეთ გადაგყაროთ?!“ (ბახს ახლა ჩონთაც ესარჩლება. პიროვნების გამოლიანების, სამართლიანობის დაცვის, ზნეობრივი სისრულის აქციაა ჩონთას სულიერი მდგომარეობის აღნიშვნელი ეს საქციელი, რაც სპექტაკლშიც იგრძნობა, თუმცა მთელის ძალითა და სიღრმით ნაკლებად არის გამოვლენილი). ჯავარამ თქვა უმთავრესი: გონიერებისაკენ, გაწონასწორებისაკენ, მიმტევებლობისაკენ მოუწოდა ხევისბერს და ამით ეჭვქვეშ დააყენა მათი გამაფრებელი პასუხისმგებლობა საზოგადოების (თემის) წინაშე. აქ ურთულესი შინაგანი ბრძოლა, ვნებანი ქარტახილი, პოზიციათა ჭიდილი, ზნეობრივი საწყაოს დაცვის მოთხოვნა, დაბოლოს, პიროვნების შინაგანი გაწონასწორების (ჩონთა!) უმშვენიერესი დრამატურგიაა შექმნილი. ეს პროცესი საგულდაგულო დამუშავებას ითხოვს, რადგანაც უპირველესად არეობავის უდიდეს როლზე მიაპყრობს მკითხველის (შემდგომ მაყურებლის) ყურადღებას. მათა

შუღლიც მაშინ მძლავრობს, როცა ტემის წინამძღოლი არ არის დიდებუნიდან, ხეისრული, მიუდგომელი, ძლიერი, წყუღილი, გაწონასწორებული, ნათელმხილველი შორამჭკრეტელი პიროვნება. თემის წინამძღოლმა იცის „სუყველა რაც როგორ არის“. მაგრამ უტილიტარულმა დამოკიდებულებამ იმძლავრა, გრძნობა აღზევდა გონებაზე და შერიგების ნაცვლად (ამ შემთხვევაში პარმონის აღდგენის სანაცვლოდ!) ახალი ბორბტება, უგუნურებათა წყება წარმოიქმნა: ბახა მოიკვეთეს, ჩონთა მოკლეს!

თანამოძმეთა უგუნური შუღლი (რაც აგრეირიგად აღზევდა ამჟამად ჩვენს საზოგადოებრივ ცხოვრებაშიც!), მით უფრო საზოგადოებისათვის კრიტიკულ სიტუაციაში, მაშინ იწყება და აღწევს აპოთეოზს, როცა წინამძღოლისა და თემის ურთიერთრწმენისა, ნდობისა და პატივისცემის პარმონიაა შერყენილი, როცა „მართალი სამართლის“ განხორციელებისათვის ნიადაგი მორღვეულია. ზნეობის მოშლის სიმწვავე ამ საფუძველის შერყევისა შედეგია. ჩემი აზრით, ამაზეც დაგავფიქრა ვაჟა-ფშაველამ.

რა თქმა უნდა, სავალდებულო არაა მიანიცდამაინც ასე ამოხსნა აღნიშნული მოვლენა. არც რეცეპტების წერაა ჩემი პროფესია. მე უბრალოდ ვაქსეული ტექსტის ამოკითხვა შევეცადე, ტექსტში მოვძებნე სადღესო პრობლემათა გამოძახილი. შევეცადე მიზნითა შთაწვდომით დამეწყო შედეგის კვლევა. კლასიკოსის ქმნილება უფრო მეტი სიღრმის დამტევა, ვიდრე თეატრმა ამ შემთხვევაში წარმოაჩინა. ეს არის და ეს ჩემი სათქმელი (სხვა ბევრი რამაა ჩადებული ვაჟას პოეტურ სიტყვაში, მაგრამ ერთი სტატია ვერ დაიტევეს ნაწარმოების ყოველი შრისა და ასპექტის ანალიზს).

არც ისაა გამორიცხული ვინმემ თქვას: დვილია სხვათა ნამუშევრის განჩხრეკა, სხვისთვის მითითება, თავად სათეატრო კრიტიკა ბევრსა სცოდავსო, მოდიოთ და თავად დადგით სპექტაკლებო. მართალია, სათეატრო კრიტიკაც სცოდავს! მაგრამ ახლა ამაზე არს მოგახსენებო. ხოლო პასუხად ისევ ვაჟას რეპლიკას მოვუხმობ: კაცი (რეჟისორები, მსახიობები, თეატრის პრაქტიკოსები) იმად დაუყენებინართ ხალხს თავის მსახურად, რომ თქვენ კარგად იცით სუყველა, რაც როგორ არის, როგორ უნდა მოხდეს დრამატურ-

გის სიტყვისა და პოზიციის ტრანსფორმაცია სასცენო ფიგურაზე.

ეს სტატია რეცენზია არ გახლავთ. მხოლოდ ზემოთ აღნიშნულ პრობლემებს შეეხება. ამ შემთხვევაში სპექტაკლის ლიტერატურული პირველწყაროს რამდენიმე ასპექტის ანალიზი დავისახე მიზნად. წინამდებარე ნაშრომში მსახიობთა შესრულებაზე არას ვამბობ, ამიტომაც არ მიუთითებ მათი გვარები, შესაძლოა დავარდვით წესი, ამიტომ მიტვევბას ვთხოვ უპირველესად დამდგმელ ჯგუფს.

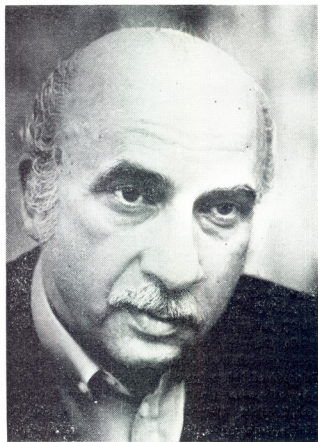
სპექტაკლის საგულდაგულო შესწავლა და თანამედროვე სათეატრო ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი რამდენიმე ნიშან-თვისების

გახსენება იმითომ მოვიწადინე, რომ საფუძვლიანად გავრკვეულიყავი რა გზით წარმოებდა სახელოვანი რუსთაველის თეატრის ხელმძღვანელი დღე. თეატრის მომავალი ხომ დამოკიდებულია ახალგაზრდა რეჟისორების, მათ შორის ავთანდილ ვარსიმაშვილის, ძიებათა მასშტაბზეც. არც ჩემი გულისტკივილი დამიფარავს, რადგანაც მიმანჩია და დიდი სურვილიც მაქვს, რომ რუსთაველის თეატრის ეგიდით ღრმა და სერიოზული, პროფესიულად მომწიფებული და მხატვრულად ჩამოყალიბებული ნამუშევრები იბადებოდეს. შეცდომისაგან არავინ არის დაზღვეული, მაგრამ მარცხიც არის და მარცხიც!

## გიად ყანჩელი— სსრ კავშირის სახალხო არტისტი

სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის ბრძანებულებით საბჭოთა მუსიკალური ხელოვნების განვითარებაში დიდი დამსახურებისათვის „სსრ კავშირის სახალხო არტისტი“ საპატიო წოდება მიენიჭა საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის გამგეობის პირველ მდივანს გიად ყანჩელს.

ეურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ რედაქცია და სარედაქციო კოლეგია ულოცავენ ბატონ გიას ამ მაღალ წოდებას და უსურვებენ მას შემდგომ შემოქმედებით გამარჯვებებს.



თანამედროვე კართული ფერწერა ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის კონტექსტში

ახლაგზრდა კრტიკოსის დავით ანდრაიძის წერილები მხატვრობაზე, თავისა მოზიციოთა და კრტიკული შეფასებით, სპეციალისტთა და მკითხველთა შორის კამათის სურვილს ბადებს. მაგრამ ხშირად ამ კამათს მხოლოდ კულტურული ხასიათი აქვს. წინამდებარე წერილშიც ციკლიდან „ათწლეულების გზაგასაყარზე“, შესაძლოა უველაფერი გასაზიარებელი არ იყოს.

რედაქცია თხოვს მკითხველებს, გამოთქვან საკუთარი თვალსაზრისი ამ წერილებში მოცემულ პრობლემურ საკითხებსა და შეფასებებზე.

## დავით ანდრაიძე

ალბერ ტამიშ მოთხრობაში „იონა ანუ მხატვარი მუშაობისას“ მოგვითხრობს ერთი ფერწერის უნუგეშო ამბავს. პატივითა და დიდებით გარემოცული, უამრავი თაყვანისმცემლის სტუმრობით დაქანცული, იგი ოცნებობს შევებასა და შთაგონებაზე და იწყებს „ხეტიალს“ — დაბოდილობს ოთახიდან ოთახში, ეძებს და ვერაფრით უპოვინა დაკარგული ტლანტი. დაათრევს მოღბერტს სახელოსნოდან საძილეში, შემდეგ დერეფანში, იქიდან სამზარეულოში და ასე განსაჯეთ, აბაზანაშიც. ბოლოს და ბოლოს, იონა ამოცხოვრებისაგან თავს აფრთხებს კერქვეშა ფიცარნაგჯი, რათა კვლავ დიდხანს და ტყუილბურთლოდ ელოდოს თავის ვარსკვლავს\*.

კამიუის მოთხრობა განგაშია, გაფრთხილება ხელოვანისა, რომელიც მაცდუნებელმა შეიძინა ერთ მშენიერ დღეს მხატვარ იონასთან. გაიძლიდა დააუყენოს საკუთარი ტლანტის თვალსა და ხელს შუა დაკარგვის ფაქტის წინაშე და ასე აქციოს მხატვარი ობიექტულად. სამწუხაროდ, რაც დრო გადის, ჩვენს წარმოდგენაში მხატვრის სახეს სულ უფრო სცილდება გამორჩეულობის შრავანდები. ამ გამორჩეულობას კი მხატვარს ანიჭებდა (და ანიჭებს) მისი პიროვნობა, ტალანტისა და შრომის განსაკუთრებულობა. დიას, შრომისა, მხატვრის შრომა ხომ — განსაკუთრებული შრომაა. იგი ბევრჯერ გამხდარა ხელოვანთა და ხელოვნებათმცოდნეთა განსჯისა და გააზრების საგანი.

ჩაინერ მარია რილყე როდენის შესახებ დაწერილ წიგნში, გენიალური ფრანგი მოქანდაკის შემოქმედების პირველ პლანზე წამოსწევს სწორედ მუშაობას. შრომის კულტურას, ავსტრიელი პოეტი შემთხვევით არ ლაპარაკობს თავის დიდ მოძღვარზე (როგორც თავად უწოდებდა როდენს), ვითარცა „დიდ ხე-

ლოსანზე“<sup>1</sup>. მისი დაუდევარი ხელების დაუსრულებელ მუშაობაზე და მხოლოდ შემდეგ, იმ საოცარ საგნებზე, რომლებსაც ეს ხელები ქმნიდნენ. ამიტომაც დასტრიალებდა თავად როდენი თავის განთქმულ „შემოქმედის ხელს“. ამიტომ იმეორებდა ამავე თემას სხვადასხვა ვარიაციით ჰენრი მური თავის ცნობილ გრაფიკულ ციკლში „მხატვრის ხელები“.

მხატვრის ხელი ორივე შემთხვევაში ღვთის ხელის ანალოგია.

ასე უზიარება მხატვრის შრომა ღმერთის უზენაეს პრედეკატს — შემოქმედებას.

და მაინც, ხელოსნობისა და მხატვრული შემოქმედების ბუნების ნათესაობის შესახებ უველაზე მწყურრი, ფილოსოფიურად დაფუძნებული კონცეფცია ჩამოაყალიბა მარტინ ჰაიდეგგერმა. მხატვრული ნაწარმოების არსის შესახებ თავის თეორიაში მან ოსტატურად მოიხმო ერთობ საგულისხმო არგუმენტი, კერძოდ ის, რომ ძველბერძნული სამყაროც აიგივებდა ხელოსნობასა და მხატვრულ შემოქმედებას და ორთავეს აღნიშნავდა ერთი სიტყვით — „ტექნე“<sup>2</sup>. ამ სიტყვის მნიშვნელობას, ჰაიდეგგერის თანახმად, საერთო არაფერი აქვს უხადადებული ტექნიკისა და ტექნიკურის თანამედროვე გაგებათან და აღნიშნავს ცოდნის გარკვეულ წესს, ცოდნა, ამ კონტექსტში შიარება, როგორც ხელდა, ამ სიტყვის ერთი გაგებით, ანუ ყოფიერად არსებულის აღქმა. ბერძნული აზროვნების თანახმად, ცოდნის საფუძველია „ოლეთია“<sup>3</sup>, ანუ ყოფიერად მოცემულის გამოხსნა და მისი გარეთ, დღის სინათლეზე გამოტანა. აქედან, ჰაიდეგგერის ესთეტკური მაქსიმა: მშვენიერება არის შრომა, როგორც აღნიშნავს პარსეპალუსი, რომორც დაუსპარაბობა, სხვაინარად, მშვენიერება არის ნათების აგება მხატვრულ ქმნილებაში, მისი გათვალსაზიარება.<sup>4</sup>

მაგრამ ამჯერად მე კონკრეტულად არც „ტექნეს“

\* წერილი მეოთხე. იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1987, № 7, 9, 10.



ა. ზანქელაძე  
კომპოზიცია



სემანტიკის პაიდეგერისეული ინტერპრეტაცია მინტერესებს და არც მისი კონცეფცია მხატვრული ნაწარმოების არსის შესახებ. ჩემთვის დიდი გერმანელი ფილოსოფოსის ნაწრევიდან გამომდინარე, უფრო მნიშვნელოვანია ერთი გარემოება. სახელდობრ ის, რომ ხელოვნების არსის წვდომა შეუძლებელია, როგორც შემოქმედების სუბიექტური აქტის ანალიზის, ისე იმ ტექნიკური პროცედურების აღწერით, რომლის მეშვეობითაც იქმნება მხატვრული ქმნილება.

ამ მხრივ, უთუოდ გასაზიარებელია თეზისი, რომ ხელოვნების არსს შეიძლება ვეზიაროთ არა კითხვა „როგორ“-ის, არამედ კითხვა „რას“ მეშვეობით. ამით სრულიადაც არ მცირდება მხატვრულ ნაწარმოებში „როგორ“-ის მნიშვნელობა, უბრალოდ, ხაზი ესმევა იმას, რომ ხელოვნებაში, ტექნიკას მსოფლმხვედველობითი დაკავება უნდა განსხვავდებოდეს. ამ მსოფლმხვედვას კი ერთადერთი ორიენტირირი უნდა ჰქონდეს — ვეშაბრებობა.

ამ საკითხზე იმიტომაც ვამახვილებ ყურადღებას, რომ 1960-იან წლებში ქართული ფერწერის ტექნი-

კურ-ტექნოლოგიურმა გადაიარაღებამ გარკვეული ადგილებით, ამ უკანასკნელის კულტივირებადღე მიგვიყვანა.

უნებურად მახსენდება: სამიოდე წლის წინ ჩემი კრიტიკული წერილით უკმაყოფილო ერთმა მოქანდაკემ ნიშნისმოგებით მითხრა: „ლიბეროციკსა“ თუ გავგებვა რამეო?“ და იქვე, პასუხისთვის რომ არ დავუცდია, გზა მომიჭრა: „საქართველოში ეს ტექნიკა სულ ოთხმა კაცმა იცისო.“

ვითომ მართლაც ტექნიკა-ტექნოლოგიაში საქმე დედამიწის ზურგზე არც ერთ ტექნოლოგიას არ უქცევია უნიკო — ნიჭიერ მხატვრად, ხელოსანი — ხელოვანად, მით უფრო დღეს, როცა ყველანაირი ტექნოლოგია ხელმისაწვდომია და მისი დაფუძვლება განსაკუთრებულ სიმწინეს არ წარმოადგენს.

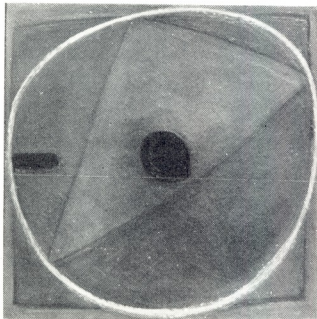
უღისრების ტექნიკას ვირტუოზულად ფლობდა ფერწერის ისეთი მავეტრო, როგორც ალექსანდრე ბაშაეშა-მელიქიძე იყო, მაგრამ გულუბრყვილობა იქნება მისი ფერწერული ტილოების მომხიბვლელიობის საიდუმლო მხოლოდ ტექნოლოგიაში ვეძებოთ.

ახლა სხვა მაგალითი: თავისთავად საგულისხმო იყო ვალენტინ შერპილნიკის ექსპერიმენტები ენკაუსტიკის ტექნოლოგიაში. მაგრამ ისიც ფაქტია, რომ ზიუხედავად დიდი მონღომებისა, ამ ჩინებულმა პროფესიონალმა ვერ შეძლო ამ ექსპერიმენტების დამოუკიდებელ მხატვრულ ხაზისხამდღე აზიდვა. მიზეზი პირველ რიგში ის, რომ შერპილოვის მიერ წარმოებული ცდები მისი ჩიუტი ცნობისმოყვარეობის გამოვლინება უფრო იყო, ვიდრე გადაუღებელი და შემოქმედებითად სასიცოცხლო პრობლემა.

ტიპური სიტუაციაა, როცა „ნახესხები“ ტექნოლოგია ჩიუტ წინააღმდეგობას უწევს ნაცად ოსტატსა კი, რომელიც ვერა და ვერ იმორჩილებს უცხო ნახალას და იძულებულია დამოზიარე წავიდეს — პირველწყაროს რეპროდუცირებით დაკმაყოფილდეს ამ შემთხვევაში ტექნოლოგია მექანიკურად იმეორებს საკუთარ თავს, რადგანაც მას აღარ ეცვებას ახალი ჩანაფიქრი, ახალი თემა, ახალი იდეა, მოკლედ რომ ვთქვათ, ახალი შინაარსი. ტექნოლოგიური ინერტულობა მხოლოდ იმაზე მეტყველებს, რომ მხატვარს ახლის თქმის უნარი, უბრალოდ, არ გააჩნია. ასეთ

ს. ჩახოიანცი

კომპოზიცია



დროს მით უფრო აშკარაა ახსურდულობამდე მისული დასაფუძვლებლობა ჩვენში ესოდენ გავრცელებული ფრანკოფობიისა, რომ მავან და მავან მხატვარს საკუთარი სამუარო აქვს, საკუთარი მანერა, სტილი და ა. შ. ამ დროს, როდესაც ეს მხატვარი, არც მეტი და არც ნაკლები, მხოლოდ ეპიგონია.

აი, ახლა კი მივუახლოვდით მხატვრის ტალანტის საფეროს.

ჩერ კიდევ ბელისსი გვაფრთხილებდა, რომ „ტალანტი, როგორც კეთების, წარმოქმნის უნარი, უფრო მეტად შექმნის ფორმას მიეყოფინება და, ამ თვალსაზრისით, ტალანტი გარეგანი ძალაა, რომელიც შეიძლება ადამიანში არსებობდეს ქუცის, გულისა და ადამიანის ბუნების სხვა ინტელექტუალური და ზნეობრივი მხარეებისაგან დამოუკიდებლად.“ მივავციოთ უურადლება ამ ორ უკანასკნელ ცნებას. უახლესი ქართული ფერწერა სწორედ ინტელექტუალური და ზნეობრივი მასალის დეფიციტს განიცდის ყველაზე მწკვივად. მიუხედავად ამ დეფიციტისა, ჩვენს ფერწერას ჰყავს ოსტატები, რომლებსაც აქვთ ფერთი, პლასტიკით, კომპოზიციით, რიტმით და სხვა სპეციფიკური სახვითი კატეგორიებით ოპერირების გაწაფული საშემსრულებლო ალლო და ჩვენ ჭერჭერობით ვამაობთ კიდევ ამ ოსტატებით. ისინი უწინარეს ყოვლისა, ადამიანები არიან. ჩვენ კი ეცივობთ ადამიანების კატეგორიას, რომელთაც თავიანთი მუყარი, სერიოზული და ღრმა შეხედულებები არ გააჩნიათ, უნარი არ შეეწყვეთ საკუთარი აზრები ჰქონდეთ, სამაგიეროდ, ძლიერნი არიან სხვისი აზრის, სხვისი შეხედულების მოქ-

ნილად გადმოღებაში. ამ ადამიანებისათვის, ისე როგორც სურფისათვის ზე, აუცილებელია სიმაკვრე, რომელსაც ისინი დაეყრდნობიან. მათ აქვთ სიაცარი უნარი — მკვირცხლად იგრძონ და გამორჩენის ხეობის ძალა, სხვისი ღირსება.

თანამედროვე ქართველ ფერმწერთა, კერძოდ სომოციანელთა შორის არც თუ იშვიათად დაიძებნებიან მხატვრები, რომელთაც თავიანთი ადამიანური და, აქედან გამომდინარე, შემოქმედებითი ნატურის ზემოთაღნიშნული თვისება თუ უნარი სზრად ატყუებთ, იმდენად, რომ ზოგიერთ მათგანს სჭერა კიდევ საკუთარი „მხატვრული აზროვნების“ დამოუკიდებლობა, გარკვეული ხნის შემდეგ მათ უკვე აღარც კრახსოვთ, თუ საიდან დაიბანა მათში ეს თუ ის ფერწერულ-პლასტიკური თუ კომპოზიციური ხატი, სახე თუ სახეთა სისტემა, რადგან ყველაფერი, რაც მათ ვიზუალურ და ემოციურ აღქმაში გარედან შემოდის, თითქმის ინსტინქტურად იკიდებს ფეხს, ფეხს იდგამს.

შემოქმედების ფსიქოლოგია ამ მოვლენას თავისებურად ხსნის და სიახლის სუბიექტურ განცდას უწოდებს სიტუაციას, როცა მხატვრის მიერ დახატული თუ გაკეთებული სავანი არც საკაცობრივ, არც ეროვნული თვალსაზრისით და არც შემოქმედებითი სუბიექტისათვის, ფსიქოლოგიურად ახალი არაა, მაგრამ მიუხედავად ამისა, ეს უკანასკნელი დარწმუნებულია, რომ იგი მან დამოუკიდებლად შექმნა, აღმოაჩინა. სინამდვილეში კი იგი სხვა ავტორთან უნახავს. მის ვიზუალურ თუ ემოციურ მახსოვრობას ეს ფორმა შემოუნახავს და წარსულში აღქმულის დროით ინდელი და უარგავს. ამ შემთხვევაში მხატვარი მებხირებებს წარმოდგენასთან აიკვება, იჭრებს და ცდილობს ჩვენც დაგვაჭეროს საკუთარ აღმოჩენაში. ამას ჰქვია აღმოჩენის, სიახლის ფენომენალური მოცემულობა.

მაგრამ სულ სხვა ნამდვილი აღმოჩენა, აღმოჩენილი სუბიექტურ ღირებულებათა სფეროში. ამგვარი აღმოჩენის გაკეთებზე ხელდასხვებზე საერთოდ არ არის ლაპარაკი. ცხადია, ამ თვისებას ყველა რიგით მხატვარს ვერ მოვთხოვთ. მაგრამ ისიც უდავოა, რომ მხატვარს, რომელიც შემოქმედის ეპითეტზე და ევროპული ხელოვნების ეტალონებზე აცხადებს პრეტენზიას, არც თუ პატარა აღმოჩენით უნდა ჰქონდეს შეტანილი თავისი წვლილი საერთო მხატვრულ სავანაში.

აი, უნდა რიტორიკულად ვღერდეს ეს მსჯელობა, იგი საკმაოდ სპეციფიკურია შემოქმედებისა და კეთილშობილი მხატვრული ტალანტის ბუნებისათვის, და, ამდენადვე, ჩვენი ამჟამინდელი განსჯის ობიექტისთვის. ამგვარი უნივერსალური კატეგორიების მოხმობის გარეშე ვერასოდეს შევიგრძნობთ და შევიმეცნებთ ჩვენი თანამედროვე მხატვრობის ესოტიკური მდინარების მიმართულებას, მის ღირებულებრივ ორიენტაციას, მთლიანობაში ვერ დავინახავთ პროცესს და, რაც მთავარია, თუ მხატვრულმა კრიტიკამ ახლავი, დღესვე არ დალაგა მოვლენები, თუ დღესვე არ დაიწერა ჩვენი დროის ქართული სახვითი ხელოვნების პრინციპული ისტორია, ხელ უკვე გვიან იქნება, უამისოდ ადვილი წარმოსადგენია, თუ რამდენად უღირსმა შეიძლება მოინდომოს თავზე „ქელის გვირგვინის“ დადგმა. ამ მხრივ, ჩვენს კრიტიკას დიდ-

რ. თურქია ლადო ასათიანის პორტრეტი



სიფხილვე მართებს, რადგანაც, როგორც სტენდალი წერდა, „...რიცხი დარჩავის ისტორიის კარიბჭესთან“.

და კიდევ ერთი: ალმოჩენის, სიახლის, თვითმყოფადობისა და თავისთავადობის ფაქტორი ოდნავდაც არ იწინავს ინტერნაციონალური მხატვრულ-შემოქმედებითი სახელების პროვინციულ ჩაკეტვას, ამ სახელების ხელოვნურ შემოღობვას, პირიქით, ჩვენი დღევანდელი მხატვრობისათვის სახვით-სააზროვნო არე უსაშველოდ გახსნილია, თუ მხატვარი თავის ნიჭს, გონიერებასა და სინდისს არ დაუზოგავს დამოუკიდებელი შემოქმედებისათვის. არც მინდა იფიქროს ვინმემ, თითქოს მხატვართა კეთილშეოფელი ურთიერთგაგნების მომენტს წარვეყოფდენ ან უფულებელყოფდენ ტრადიციულ წყაროებთან ზიარების ფაქტორს, რაც ტრადიციისა და თანამედროვეობის ახლებურ სინთეზს იძლევა. არა, ლაპარაკია მხატვრულ შემოქმედების ფუნდამენტურ პრინციპზე, მე ვიტყვოდ პრინციპულ მოთხოვნაზე, რომლის აღფა და ომეგაც არის მხატვრული სიხსნა, სიახლე ამ ცნების უზოგადესი გაგებით.

მე კვლავ მხატვრის შრომას მინდა დავუბრუნდე და ისევ აქედან მინდა გავიკრა გზა მისი ტალანტისა და პიროვნების დახასიათებისაკენ.

ტრუიზმად არის ქცეული აზრი, რომ ტალანტი შრომის გარეშე არაფერია. მაგრამ შრომაცაა და შრომაც მხატვრის შრომა საზრისის გარეშე ვერ იქცევა შემოქმედებად. მშვენივრად წერდა ეკიუპარი:

„კატორღა იქ არ არის, სადაც წერაქვით მუშაობენ. კატორღა იქაა, სადაც წერაქვის დარტყმა აზრსაა მოკლებული, სადაც შრომა კაცს არ აერთიანებს ადამიანებთან.“

ჩვენ კი კატორღიდან გაქცევა გვსურს.<sup>4</sup>

პირადად მე, ბევრი მხატვარი ვიცი, რომელნიც ყოველდღიურად, დილიდანვე ქედმოუხრებლად შრომობენ. ისინი ფერწერის სპეციფიკაში კარგად ჩახედულნი არიან.

მიუხედავად ერთი შეხედვით „მხიარული“ კალიტრისა, მათი ნამუშევრები, გარკვეული გაგებით, უსიამო განცდას აღძრავენ.

ეს ტილოები თითქოს სპონტანურადაა შეთხზული. მაგრამ სინამდვილეში ეს სპონტანურობა კი არა, რაღაც იმპულსური, არამიზანდასახული, გაწაფული ავტომატური ქცევაა, რასაც არა აქვს კავშირი არც წარსულის დიდოსტატ რეალისტ ფერწერთა არტიტულ მანერასთან და არც აბსტრაქციონისტთა, კერძოდ აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის წარმომადგენელთა ფსიქიკურ-ავტომატურ მეთოდთან. ისეთი შთაბეჭდილება მჩრება, რომ ეს ავტორები იმდენად არიან ჩართული ტილოზე მუშაობის პროცესში, რომ აღარ ძალუძთ თავიანთი ფერწერული „ენერჯის“ დაოკება, დამუხრუჭება, შეჩერება, საკუთარი ნამუშევრისაგან განსხვობება. ეს ტილოები რაღაც მანიაკალური ექსტაზითაა დაწერილი, მაგრამ, საუბედუროდ, ეს არ არის შემოქმედებითი მანია, შემოქმედებითი სიშმაგე, და თუგინდ სიგაყე, რომელზეც პლატონი ლაპარაკობს, ეს არის არა „თვია მანია“ — ღვთიური, ე. ი. ნორმაზე მაღალი, არამედ ნორმაზე დაბალი, პათოლოგიური სიშმაგე.

სხენებული ტიპის ფერწერულ ტილოებს ზედმეტად ატყვიათ მომქანცველი შრომის კვალი. არადა, რო-

დესაც ფერწერის მეთისმეტად აწვალბებს ნამუშევრის ამ დროს იგი კი არ ავითარებს თავის ფსიქიკურ-ციურ და გონებრივ ენერჯიას, არამედ ქანცის ატლის თავის ფიზიკურ ბუნებას, ანგრეებს გონებას სხვათა შორის, მარქსის მინიშნებდა გაუცხოების ფენომენზე მსგელობისა.<sup>5</sup> მარქსისათვის გონების Geist-ის ნგრევა ადამიანში ადამიანურს ანადგურებს. იქ, სადაც გონი კლბულობს, ცხოველური, ინტინქტური მატულობს და გატანჯული ადამიანი ვეღარ აღიქვამს ძალზე მშვენიერ სანახაობასაც კი. ასევეა მხატვარიც.

სამუშაობად, ხშირად გაუმეცნებელია აზროვნების როლი მხატვრის შრომაში, შემოქმედებაში. ხანდახან კი, საერთოდ არაა შეგნებული, რომ სწორედ აზროვნების უნარია მხატვრის შთავგონების, მისი ინსპირაციის, ინტუიციისა თუ აქერცეპციის წყარო.

ჩვენი სამოციანელების უმეტესობა უკვე ფიზიკური და შემოქმედებითი სიჭარბისა ასაკშია. ბევრი მათგანი მხატვრობაში დღეს ისეთი ინტენსიურობით ვეღარ (ან აღარ) მუშაობს, როგორც უწინ.

მაგრამ ამქერად მე მათი ფიზიკური დატვირთვის ფაქტორი არ მაინტერესებს.

მხატვართა უმეტესობა უფრო ადრე კარგავს მხატვრული აზროვნების უნარს, ვიდრე უნარს მუშაობისას. ალბათ ესეცაა მიზეზი იმისა, რომ მიუხედავად იმედისომევე დებუტისა, ბევრი სამოციანელი ადგილზე იყენება. ყოველ შემთხვევაში, თუკი ჩვენ მხატვ-

ფ. მემპრიაშვილი  
ქალიშვილის პორტრეტი



რის შემოქმედებითი ბედის მნიშვნელოვან წანამძღვრად ვიგულისხმებთ (და უნდა ვიგულისხმობთ კიდევ) მისი სულიერი და ინტელექტუალური სრულქმნის უნარს, ზემოთ მოხმობილ ფაქტს არცთუ მცირე მნიშვნელობა ენიჭება.

შეუძლებელია გრძნობდენ და განიცდიდენ ახლებურად, თუკი აზრი გუშინდელ დღეზეა გაკინული.

მხოლოდ ცინცხალი ემოციური აზროვნება აძლევს მხატვარს არა მხოლოდ უოფიერებაზე, სამყაროზე, ცხოვრებაზე, სინამდვილეზე, არამედ, პირველყოფლისა, საკუთარ თავზე, საკუთარ სამყაროზე დაკვირვების საშუალებას. სამწუხაროდ, ამგვარ უნარს მოკლებული აღმოჩნდა ჩვენი სამოციანელების არაერთი წარმომადგენელი, რომლებსაც მხოლოდ გარკვეული ხნის მანძილზე ეუთბ სხვისი შემოქმედებით აღ-  
 შრომებში ემოციური საწვავი. ამ საწვავის უქმარისობა მათ თავადვე იგრძნებენ, ზოგიერთმა სცადა კიდევ განკურნება. მაგრამ არსებობს კი წამალი?

\* \* \*

ჩვენი სამოციანელების გარკვეული ნაწილი განახლებული პლიტრით ზედება თავისი შემოქმედებითი ცხოვრების შემოდგომაზე. ბევრმა მათგანმა ევოლუციის ერთობ არასწორხაზოვანი, სტილისტური „ზიგზაგებით“ დაკარგული გზა განვლო.

დრო, სიტუაცია მხატვარს ახალ-ახალი სიახლეების პირისპირ აყენებს, დღეს უველანაირი პირობაა სხვადასხვა სტილისტური თუ ტექნოლოგიური კონცეფციის განაცნობად. მაგრამ ხომ უნდა არსებობდეს საკუთარი შემოქმედებითი სახის ავტორიტეტიც, რო. მელსაც ჭერ შექმნა და შემდეგ მოვლა და გაფრთხილება უნდა? საკუთარი სახისა და ამ სახის ავტორიტეტის უქონლობაცაა, უნებისყოფი მხატვრებს აღმა-

დაღმა რომ დაარბენინებს და ერთი უკიდურესობიდან მეორე უკიდურესობის ჩიხში ამწყვედვს.

საქიროა ფხიზლად და უკომპრომიზოდ შეგნდო. ამ მოვლენას და ამ პოზიციიდან რაც შეიძლება უფს-ტად გავიაროთ ჩვენი დღევანდელი მხატვრობის სხვადასხვა ტენდენციის რეალური ღირებულება.

როგორც ცნობილია, ხალხური შემოქმედება, თავისი სპეციფიკიდან გამომდინარე, არათუ ამართლებს, არამედ გარკვეული აუცილებლობითაც გულისხმობს მორალურ მოდელთა, მოტივთა, სქემათა სესხებას. ფოლკლორისტიკაში თეორიაც არსებობს, რომელსაც „ნასესხობის თეორია“ ეწოდება. პროფესიულ, ინდივიდუალურ შემოქმედებაში კი სესხება არასოდეს ითვლებოდა კარგ ტონად. და არათუ მხატვრულ შემოქმედებაში, ყოფით ცხოვრებაშიც კი სესხება ერთგვარ უხერხულობასთან არის დაკავშირებული. სესხულობის, ვისაც საკუთარი არ ჰყოფნის, ან უბრალოდ, არ გააჩნია.

ცხადია, ხელოვნების ისტორიაში ცნობილია შემოხვევები, როდესაც ესა თუ ის ნასესხები ზერხი და საერთოდ ტექნოლოგიური კონცეფცია, როცა იგი მხატვრის სულსა და გულში გატარებული ცოცხალი იდეის გამომხატველია, აშკარა ინდივიდუალიზებას განიცდის და, ხაუკეთესო შემთხვევაში, მისი საატორი სტილის განუყოფელ თვისებად იქცევა. ფერწერული ნაწარმოების ცოცხალი აღქმის პროცესში მხოლოდ მაშინ არ უფიქრდებიან მისი მსოფლმხედველობრივი და ტექნოლოგიური კონცეფციის წარმომავლობასა თუ სადაურობას, როცა ეს უკანასკნელი დაოკებულია, „მონივლებულია“, გადახარშულია. ან დროს რეციპიენტის გულისყური მიმართულია რაღაც უფრო არსებითზე. ეს „არსებითი“ კი ფერწერულ ნაწარმოებში თვით ფერწერული ხატის განუმეორებ-



თ. მირზაშვილი  
 ზამთარი

ლობა, სახეთა განწოგადება, ფერწერული იდეის განვითარების ლოგიკურობა, მის მიერ გამოწვეულ ცხოვრებისეულ ასოციაციათა სიმდიდრეა. როცა ნაწარმოები ამგვარ თვისებებს მოკლებულია, იგი მხოლოდ ნარისხიანად შესრულებული სუროგატი და მეტი არაფერი.

მე მესმის, რომ მხატვარი, რომელიც სანამ წელს მოიღვამს, შეიძლება სხესხობიდან კიდევ გარკვეულ ტექნოლოგიას, სტილს, მანერას, მოკლედ, ფორმას. მაგრამ აზრის, კონცეფციის იდეის, იდეალის, მსოფლმხედველობის ხესხება მოწიფულ ოსტატს უკვე აღარ შეეფერის. ნახესხები იდეებით ვერც ცალკეული მხატვარი და ვერც მთლიანად მხატვრობა ვერ ასცდება მარადიული შეგარდის არცთუ სახარბიელო სტატუსს.

მარადიული შეგარდობა კი არც მეტი და არც ნაკლები, სულიერ სიღატაკეზე მეტყველებს.

\* \* \*

უცნაური ბედი აქვს ქართულ მხატვრობას. მას არ გაუვლია ევროპული ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი გენეზისისა და ევოლუციის ეტაპები. ჩვენ არ გვქონია საკუთარი ბაროკო და კლასიციზმი, რომანტიზმი და იმპრესიონიზმი...

უდავოა, რომ ქართული მხატვრობის კულტურული თვალსაწიერის გასაფართოებლად აუცილებელი და გარდუვალი იყო, არის და ალბათ მომავალშიც იქნება განსხვავებულ სტილურ პრობლემატიკასთან ზიარება. როგორც ჩანს, ამანაც უბიძგა მადო გუდიაშვილმა, განსაკუთრებით თავისი შემოქმედების მეორე პერიოდში, ერთგვარი პოლისტილისტიკისაკენ. მისი ხელოვნების სტილური კონკლამორატი, ერთი შეხედვით, ეკლექტიკადაც შეიძლება მოგვეჩვენოს და ამაში არის თავისებური სიმართლის მარცვალი.

მაგრამ გუდიაშვილმა თავისი უტყუარი ინტუიციის, წარმოსახვისა და ფანტაზიის მეოხებით მიანიჭ მოახერხა განსხვავებული სტილისტური მოდელების ასიმილაცია და მათი საერთო, და, რაც მთავარია, ინდივიდუალურ მნიშვნელებზე დაუყვანა.

ასეა თუ ისე, მსოფლიო მხატვრულ გამოცდილებასთან ზიარების გონივრულობას ვერაფერ უარყოფს. მაგრამ ერთია ამ გამოცდილების შემოქმედებითი ათვისება და სულ სხვა — რეპროდუქციონი, ანუ ამა თუ იმ სტილური თუ ტექნოლოგიური მოდელის განმეორებითი მოვლინება, რაც უიმედო ანკრონიზმად გამოიყურება ხოლმე.

პირადად მე, ახალ და უახლეს ქართულ მხატვრობაში ძალიან ცოტა მეგულება „უცხო“ სახვით კულტურასთან შემოქმედებითი კონტაქტის შემთხვევები. სიტყვით ძალიან ადვილია ამგვარი სინთეზი (ნათქვამა ვინმე შეამოწმებს თუ რა!), საკმით კი — მეტისმეტად ძნელი. უკვე კულტურას თავისი ისტორიული მეხსიერება აქვს, თავისი გენეტიკური კოდი, და ამის გამო იგი ძნელად ეგუება იმპორტულ „საჩიშე“ მასალასთან დამუშავების მტიკნეულ და, პრინციპითაღ, ხელოვნურ ოპერაციას.

უმეტეს შემთხვევაში მსგავსი ოპერაციები მარცხით მოაგრდება.

წესით, ამგვარი მარცხი ახალგაზრდებს უნდა მოს-



ა. ვარაზი ბუკინისტი

დიოდეთ, მაგრამ მისი მსხვერპლი არაიშვითად ხდებიან მერყევ შემოქმედებით პოზიციად მდგარი ხანდაზმული და ერთობ გამოცდილი ოსტატები.

ალექსანდრე ბანძელაძის საქმეში ჩახედული მკითხველისათვის წარდგენა ვგონებ არ უნდა ქირღებოდეს. ხალხური „არსენას ლექსისა“ და კილინგის „მაუგლის“ ილუსტრატორმა ჯერ კიდევ ახალგაზრდობაში მოიპოვა კარგი პროფესიონალის რენომე. მოგვიანებით მოხუმენტურ მხატვრობაშიც სცადა ძალა — მოხატა დიღმის გასტრონომიული მაღაზია და დიდუბის ლეიხმუხლის ელენია, ბოლოს კი საკუთარ თავს უფლება მისცა უმწიფლური ცნობისმოყვარეობით გაესინჯა ერთ დროს „აგრძალული ხილი“. მხედველობაში მაქვს მისი აწ უკვე „ლეგალური“ კლები აბსტრაქციონიზმში. აქ მხატვრის ადრინდელი „ცოდვების“ გახსენებაც შეიძლება, — იმპრესიონიზმით, სენანიო, კუბიზმით გატაცება.

მზად ვარ ვვლიარო, რომ ბანძელაძის აბსტრაქტულ ოპუსთან ზოგიერთ მართლაც კარგ იმიტაციურ დონეზე, ხანდახან შესამჩნევ ოსტატობითა და მკაცრი გემოვნებითაცაა გაკეთებული. მათში დღეს უკვე ქრმაგ ოსტატს ჩადებულნი იქნება თავისი სულიერი ცხოვრების გარკვეული წილი. მაგრამ სუბიექტის სულში მორაღელ ლანდებისათვის სიცოცხლის მინიჭება არცთუ იოლი საქმეა, მით უფრო, თუ ნივთიერი საყრდენი არცთუ მყარია. როგორც ჩანს, ავტორიც მალე ილდება არაცნობიერის გაუცხოებულ სამყაროში ხეტიალით და ის დალილობა ეტყობა ბანძელაძის აბსტრაქციებს. ხშირ შემთხვევაში მოღუენებული, მოშვებულია ასოციაციათა შემავაჟიერებელი ძაფები. ბანძელაძის ნამუშევრები არც ფერწერული, ფაქტურული თუ რიტმული აპარატის მოქნილობით გამოირ-

ჩვეა. მიუხედავად იმისა, რომ მხატვარი კლიოპას აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმისათვის დამახასიათებელი ფსიქოავტობიოგრაფიული წერის მეთოდის ათვისებას, მის ოსულებს აკლია სწორედ სპონტანურობა, არ ახლავს დიდი სახიერი ძალა, არ ახასიათებს „შინაგანი წვა“, რიტმული იმპულსის აქტივობა, რაც ამ კომპოზიციებს დრამატულ ელფერს მიანიჭებდა.

მაგრამ ავანგარდის სპეციფიკურ სისუსტეთა გამო ეპიგონებს ნუ მოვთხოვთ პასუხს. თუ არ ვცდები, პიკასო — მოდერნიზმის ეს ქურთუმი, აბსტრაქციონიზმს სწორედ იმის გამო არ ცნობდა, რომ მასში ვერ გრძობდა მოვლენათა კუმპარტ შინაგან დრამატუზმს.

სპარბო ჩანკინიანი განგებ გაურბის ღია, აშკარა ემოციურობას, სპონტანურობას და გეომეტრიულ, ანუ მეორეხარად „ცივი აბსტრაქციონისთვის“ დამახასიათებელ სიმშრალეს აძლევს უპირატესობას. ამ მხრივ, იგი უნებლიედ მინიმალიზმისკენაც იხრება. აქედან გამომდინარე, მის „უსაგანო“ ოსულებს ახასიათებს ფერწერული „სისხლნაკლებობა“, რაც, სხვათა შორის, მისივე „სავნობრივი“ კომპოზიციებისთვისაც არაა უცხო.

საერთოდ, მიმჩნია, რომ როგორც გეომეტრიული აბსტრაქციის, ისე მინიმალიზმის (ამ უკანასკნელს „პირველად სტრუქტურათა ხელოვნებას“, „პოსტ-ფერწერულ აბსტრაქციას“ და „მახვილი კუთხეების ხელოვნებასაც“ უწოდებენ) თეორიული დოქტრინისათვის დამახასიათებელი ფორმის მინიმუმამდე რედუცირება, ანალიტიკურობა და ინფინერია მოჩვენებითა და გულუბრყვილო თავისმოყუებებს წააგავს,

ა. დილბარიანი  
ქალიშვილის პორტრეტი



არადა გეომეტრიზებული არქიტექციისა და ცივი სიმბოლიკის სამყარო ფაქტიურად არავითარ შანსს არ იძლევა ცოცხალი, ადამიანური შინაარსის გამოსახატავად. თუმცა, ისიც სათქმელია, რომ აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმისაგან განსხვავებით, აქ აშკარაა ცისკერების ქაოსში გონიერი საწყისის და მარმონის შეტანის ცდები.

მაგრამ გეომეტრიული აბსტრაქცია და მინიმალიზმი მაინც არ ნიშნავს სქემატოზს, ჩახოინაცი კი ვერ ძილავს ნიშნებს და ვერ აწვევს დამაჯერებელ კონსტრუქციულ პრინციპთან. გეომეტრიულ-მინიმალურ ფორმებში საკიროა სტრუქტურის მეტი მკაფიობა, აზროვნების სიმკაცრე და დისციპლინა. თუმცა ამგვარ ჩვეებში კიდევ გაიფაფავს კაცო ხელს, მაგრამ რა გინდა მოუხერხო სტილის ორგანულობას — ხელოვნების ამ მოუსყიდავ მსაჭულს, როგორ გინდა დააჯერო მკურებელი გამოხატვის ფორმის უეჭველობასა და აუცილებლობას, როგორ გინდა შეუქნა ამგვარი უეჭველობის ილუზია, რა ხერხებით დაფარავ ემოციურ სიყალბესა და ინტელექტუალურ ჭურჭილობას, როცა სესხულობ სიმბოლოებსა და არქიტექტებს, მათი ცნებითი შინაარსი კი შინაგანად უცხო და უცნობია შენთვის.

არადა, როდესაც, ვთქვათ მალევიჩი მიმართავდა საკრალურ სიმბოლოებს — წრეს, კვადრატს, ჭკარსა და მის კომბინაციებს, იგი აფიქსირებდა საკუთარ მსოფლმხედველობას, უფრო ზუსტად, მსოფლგანცდას — ოლორებულობას, არაკომუნიკაბელურობას, გაუცხოებას, ანუ ტკივილით ამფლავებდა მის შინაგან სამყაროში ჩაბუდებულ ყველა იმ ეპიდემიას, რომელიც თანამედროვე ფილოსოფიის ენაზე — „ეგზისტენციურ კრიზისს“ ვუწოდებთ და რომლის ნიღბითაც დღეს ობივტელი ხშირად ეკლუციობს კიდევ. რაც შთაავრია, მალევიჩისეული გეომეტრიზებული ფორმების სულაც არ იყო მისი აკვიატებული ფანტაზიების ნაყოფი — მათ სრულიად განსაზღვრული არქიტექციები ედოთ საფუძვლად, მაგალითად, „მანდალა“ — ბუნდისტური კულტის ატრიბუტი, როგორც სამყაროს პირველსახე.<sup>6</sup> ეს იყო კოსმოსის თავისებური რტუქა, წარმოსახული კვადრატული ჩახაზული წრით, რომელიც თავის მხრივ მოქცეული იყო სხვა წრეში — სამყაროში. თხზავდა რა თავის „სუპრემაციულ“ ოსულებს, მალევიჩი გამოდიოდა უაღრესად გარკვეული, რამბ. ლუსი მხატვრულ-სააზროვნო ამოცანებიდან. მას ღრმად სწამდა, რომ კოსმოსური სიმორიდან დაეუფლებოდა სამყაროს. შემთხვევით არ განუსაზღვრავს მას სიტყვა „სუპრემაციზმი“, როგორც მეუფება.

„ერთი ძელი ანდაზა ამობის: „მწვერვალზე არაფერი ხარობს, სამაგიეროდ, იქიდან ყველაფერი მოჩანსო“.

გეომეტრიული, „ცივი აბსტრაქციის“ (რომლის ნაირსახეობასაც „მინიმალური ხელოვნება“ წარმოადგენს) მწვერვალზეც სრული სიცივე და სიყარბილეა. რაც შთაავრია, ამ მწვერვალზე ხელმეორედ ასვლას არავითარი აზრი არა აქვს.

სახელდახელო ექსპურსი გეომეტრიული აბსტრაქციონიზმის თეორიაში იმისათვის დამეირდა, რათა ხაზი გამესვა, რომ ჩვენს მხატვრობაში მოდერნისტულ ტენდენციას შიშველი იდეოლოგიური საფრთხობელებით დევნა კი არა, თავად მოდერნიზმის იდეურ-

მხატვრული საფუძვლების გაცნობიერება და დასაბუთებული ანალიზი სჭირდება.

ცხადია, მხოლოდ გონებაშეზღუდული პედანტები ხედავენ უახლეს ვეროპულ და ამერიკულ ხელოვნებაში მხოლოდ ანტიმხატვრულ და ანტიპუმანურ ტენდენციებს.

პაბლო პიკასოსა და ეორე ბრაკის, ვასილ კანდინსკისა და პიტ მონდრიანის, პაულ კლემისა და მაქს ერნსტის, სალვადორ დალის და ზუან მიროს, ჟესონ პოლოცისა და ლუჩიო ფონტანას ქმნილებები მართლაც ნიშანსვეტებია ახალ ესთეტიკურ და ეთიკურ ძიებათა რთულსა და წინააღმდეგობრივ გზაზე.

მაგრამ ისიც ფაქტია, რომ მოდერნიზმა თავის უკიდურეს გამოვლინებებში, პოსტმოდერნიზმის სახით საქმოდ მოიკადა ქაფი, მოდერნიზმის წყარო იმედინად აიშღრა, რომ დღეს უკვე ძალზე ძნელია, მე ვიტყვი, შეუძლებელიც კი ნამდვილი ტალანტისა და მისტიფიკატორის, ჩანსალი ხელოვანისა და მანიაკის, გულწრფელი მხატვრისა და შარლატანის გარჩევა.

და კიდევ ერთი: ნუ დაგავიწყდება, რომ ნეოკლასიკარიზმი მინც უკან გადადგმული ნაბიჯია კაცობრიობის მხატვრული განვითარების გზაზე. და, ვინ იცის, იქნებ ეს ერთი უკან გადადგმული ნაბიჯი შესვენებაა, სულის მოთქმა, შემზადება, ან იქნებ სულაც მოხერხებული ფანდია, მისტიფიკაცია (მოდერნიზტებს ხომ ასე სჩვევიათ მისტიფიკაცია), გავრცელებული გამოთქმა რომ გავიმეირო, ორი ნაბიჯის წინ გადასადგმულად.

ყოველ შემთხვევაში, პირადად მე ამ ექსტრემისტულ მიმართულებებს ვერ ჩავთვლი ახალი ესთეტიკურისამყაროს დამკვიდრების მაცნედ. მე ხაზს ვუსვამ სიტყვა „დამკვიდრებას“, რადგანაც ეს ხელოვნება არაფერს ამკვიდრებს, აქედან გამომდინარე, არაფერს აშენებს. იგი მხოლოდ ანგრევს ძველ, თავის თავში მყარად დასრულებულ სამყაროს. აღარ ენდობა ამ სამყაროსათვის დამახსიათებელ ფორმებს, ვეღარ ეტევა მის მყუდრო გარემოში და სიხერხეო გაქრას ესწრაფვის.

და აი, ახალი საუკუნის მხატვრობა თაობიდან თაობამდე, სასოწარკვეთილი თავდავიწყებით ეძებს ახალ მაგიურ ნიშნებს, რათა პირობითად მაინც აღნიშნოს ის, რაც ტრადიციული მხატვრული მსოფლგაგების მიღმა დარჩა. და თითქოს თანამედროვე ფიციოსობა ანალიოგით, ისინი საოცარი სიხერხით შლიან სამყაროს შემადგენელ ელემენტებად. ფერებად, ფორმებად, ხაზებად — წარმოდგენების ელემენტარულ ნაწილაკებად, — უსახო, ქვეცნობიერ იმპულსებად. მაგრამ ეს მართალი, ბუნდოვანი, გაურკვეველი, რამოუკალიბოების, გაუფორმებელი მინიშნებებია, რომელთაც არ ძალუძთ მათი წარმომშობი იდეის ხორცშესხმა. ეს არის ანალიზის და არა სინთეზის ხელოვნება, ამ ხელოვნების მიზანი, უფრო ზუსტად, მისია არცა ახალი, დასრულებული, მწყობრი შენობის — სამყაროს აგება.

აქ მე მინდა გავიხსენო თანამედროვე თეორიული ფიციოსის ერთ-ერთი უდიდესი წარმომადგენლის, და არანაკლებ დიდი ფილოსოფოსის ვერნერ ჰაიზენბერგის თვალსაზრისი იმის შესახებ, რომ ანტიტრადიულ ხელოვნებაზე საუბარი ჭერჭერობით ნაადრევია. ჰაიზენბერგის აზრით, სინამდვილეში ანტიტრადიციული ხე-



ო. სულვა.  
ე. ბერტინიშვილის პორტრეტი

ლოვნება არსებობდა ადრე — ასეთი იყო, მაგალითად, ადრეული შუასაუკუნეების არაბული ორნამენტისა და ბაზის ფუგები, — და შესაძლოა იგი ხელახლა აღმოცენდეს. აქედან გამომდინარე, თანამედროვე ხელოვნებას, უკეთესი იქნებოდა, თუ დავარქმევდით გაურკვეველ, განუსაზღვრელ ხელოვნებას, უარყოფის, დესტრუქციის ხელოვნებას, რაც კიდევ და კიდევ გვიბიძგებს იგი დავაკვიროთ ძველ ფორმებთან, რომლებიც ჭერ კიდევ ეთაფობს მათში. სუფთა ქაოსი ხომ სავსებით არასინტერესოა.<sup>7</sup>

შესაძლოა, ეს თვალსაზრისი საყოველთაოდ განსაზარებელი არ იყოს, მაგრამ უდავოდ საკულისხმო და დამაფრთხილებელი კია. იგი ბევრწილად შეესაბამება სინამდვილეს, ე. ი. მრავალი დასავლეთელი მხატვრის შემოქმედებით პრაქტიკას.

საქმოდ ზუსტი დაკვირება აქ თეორიული კონცეფციის რანგშია აუვანილი.

სხვათა შორის, თანამედროვე ანტიტრადიციონიზმის მიმართებას „კველი“, კერძოდ, რენესანსული მხატვრული აზროვნების ფორმებთან, ანდრი ბელიმაც მიაპყრო თავისი გამჭოლი თვალთ. იგი წერდა:

«Школа Кандинского, превозглашавшая стиль бессюжетности, в частности не заблуждалась; в одном ее грех: опоздала она... лет на тысячу; и Рафаэль бессюжетен в сложении пятен и линий; к сложению этому он прибавляет сюжет; все сложение являет сюжет и порой — какой! Это плюс — а не минус»<sup>8</sup>.

ხედავთ, რას ამბობს ეს დიდი პოეტი და მოაზროვნე — კანდინსკი ათასი წლით დაიგვიანაო. და მერე, ვის ადარებს ფედელოექსტაზით გახლებულ ანტიტრადიციონისტს — დთაუბრივად პარმონიულსა და გაწონასწორებულ რაფაელს. ამ ესეისტურ ფრაგმენტში კიდევ ერთი ყურადსაღები დაკვირვებაა, კერძოდ ის,

რომ კუმარტი ფერწერაში ფერწერას ემატება სიუჟეტი და არა პირითი. რაც შეეხება უსიუჟეტობას, იგი ანდრი ბელის მსჯელობის კონტექსტში აბსტრაქციის სინონიმია. აქედან გამომდინარე, აბსტრაქციის ელემენტები შეიძლება ვეძოთ ყოველ კუმარტიად მაღალმხატვრულ ფორმაში, სულერთია იგი ტრადიციული, არისტოტელურული, მიმეტური, ილუზორული მეთოდით იქნება შექმნილი თუ ანტიარისტოტელურ, ანტი-მიმეტურ, ანტიილუზორულ ესთეტიკაზე იქნება დაფუძნებული.

საბოლოო კამში, სწორედ ფორმის აბსტრაქტიზმის თვისება-ხარისხით მოწმდება მისი მხატვრულობა, დეკორატიული აბსტრაქტიზმის ნიჭი და უნარი არა მარტო გაუმჯობესება ტრადიციულ რეალისტურ ფორმას, მას არც მოდერნისტულ ეგზერსისებში დამატება.

ზემოთ შეგნებულად ვიხმარე სიტყვა „აბსტრაქტიზმი“.

აბსტრაქტიზმა მხოლოდ გზა, საშუალება და არა სწრაფობა თვითმიზანი, გზა და საშუალება ამა თუ იმ საგნისა თუ მოვლენის არსში ჩასაწვდომად, გონებაპერტითი დიხტატირება, გაუცხოება ამ საგნისა და მოვლენის კანონზომიერი ნიშნების ამოსახილად. ბოლოს და ბოლოს, აბსტრაქტიზმი სინამდვილის განზოგადდება.

აბსტრაქტიზმა ცაში გაქრას, უსასრულობაში ექსტრაქტივრ გასვლასაც გულისხმობს, მაგრამ ამისათვის მარტო ფრთები არ კმარა, საჭიროა სხეული, მძიმე სხეული.

რაც უფრო მძიმეა სხეული, მით უფრო დიდი და ძლიერი ფრთები სჭირდება მას.

რაც მოთავარია, აბსტრაქტიზმა ანუ სივრცეში განავარდნა სულაც არ ნიშნავს ზიზსიგან მოწყვეტას. როგორც ცნობილია, ცაში, და, კიდევ მეტი, კოსმოსში ფრენასაც დედამიწიდან მართავენ.

ეს უნდა იყოს ხელისაგნისა.

„ცენტრალური სამართავი პულტი“ აბსტრაქციის (და ანა უზრუნველ უხადლებული აბსტრაქციონიზმის) მეთოდით მომუშავე, ანდა უკეთესი იქნებოდა აუტოტოდო, აბსტრაქციის მეთოდით მოაზრებულ ხელოვნასაც მიწაზე, სპატიარ მიწაზე უნდა ეგულებოდეს და ყოველ წამს უნდა სტანჯავდეს ამ მიწაზე, მშობელ მიწაზე დაბრუნების ნოსტალგია.

უამისოდ ვერ ავცდებით უფრო კოსმოპოლიტიზმს, რომელიც განადგურებით ემუქრება ყოველ ეროვნულ ხელოვნებას.

ქართულ მხატვრობაში სინამდვილის აბსტრაქტიზმის კლასიკური პარადიგმა დავით კაკაბაძის ხელოვნება. დავით კაკაბაძე არ ყოფილა აბსტრაქციონისტი, როგორცადაც უნდა წარმოგვიფიქროს, უფრო ზუსტად, როგორც აწუკობს ჩვენში ზოგიერთს. იგი მხოლოდ იყენებდა აბსტრაქტიზმს, როგორც სინამდვილის მხატვრული შემეცნების მეთოდს.

კაკაბაძის ე. წ. დეკორატიული მოტივების სერია, რომელშიც, ფიქრობ, საკმაოდ ზედაპირული რემინესცენციების შედეგად ამჩნევენ კანდინსკისთან ნათესაობის კვლს, იხადებოდა არა ფსევდოპოლიტიკისთვის, არამედ კონკრეტულ ბოლოგორსამართაზე დაკვირვების შედეგად.

ლადო გუდიაშვილისაგან მსმენია დავით კაკაბა-

ძის ბიოგრაფიის ფართო საზოგადოებისათვის უცნობი ფაქტი: პარიზში, მატრიალური ხელმოკლეობის გამო ჩვენს დიდ ხელოვნის უმუშავია პასტორის ინსტიტუტში. სწორედ ამ სამედიცინო უწყისის ნაწილობრივ-რატორიაში ცოცხალ ორგანიზმზე მკეროსკოვული დაკვირვების შედეგად მიღებული შთაბეჭდილებების დაფუძნებულად მის მიერ პარიზში შექმნილ „დეკორატიული კომპოზიციების“ განთქმულ ციკლს. ეს კომპოზიციები უაღრესად მკვეთრი და ინდივიდუალური. მათი კონკრეტული ვიზუალური გამომხატვლობა უმუშაოდ წარმართავს რეკიპიენტის ყურადღებას ნაწარმოების ემოციური შინაარსის აღქმისაკენ. ამასთან, მის წარმოსახვაში შობს პარპონილის, ამაღლებულს შეგრძნებას, დაკვირვებულს გარკვეულ სულიერ ფასეულობებთან. ამ კომპოზიციების სიმწკრივესა და დასრულებულობაში ნათლად იგრძნობა დიდი ოსტატის ხელი. ისინი აგებულია რიტმული ნახატების თავისებურებაზე, მელიოდური ხარის არქიტექტონიკაზე, მათში თანმიმდევრულად შედგენილია ცენტრიდანული ძალები — მიზიდულობის ცენტრები საკმაოდ რელიეფურადაა აქცენტრირებული. ამასთან ამ ვირტუოზულ დეკორატიულ „პარტიტურებში“ ფერითი თუ ფიგურატიული მასალა თემბატიკური სიზუსტითაა დამუშავებული, რაშიც შედგენილია კაკაბაძის, როგორც ანალიტიკოსისა და ექსპერიმენტატორის სპეციფიკური ნიჭი და მოწოდება.

აბსტრაქტიზმის თვისება-ხარისხი უფრო ხელშეხებად იგრძნობა კაკაბაძის მკერე აკვარელური კომპოზიციების სერიაში. მხატვარი აქ სრულიად აცნობიერებულად „შლიდა“ რეალურ ობიექტებს, ახდენდა მათ ახლებად დისტრირებას, სტრუქტურულ და კომპოზიციურ შემედირობებს. ოლონდ ეს არ იყო ე. წ. „აგლუტინაცია“, ე. ი. რიგი საგნებისა და მათი ნაწილების სიურრეალისტურ, მაგოკერ, სამულტნურ ხატებად შემედირობება, არამედ საგნათა ახალი ლოგიკა, ახალი წესრიგი, ახალი კოსმოსი. ამიტომაცაა, რომ კაკაბაძე ქმნის, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „კონკრეტულ აბსტრაქციებს“, სხვათადაც რომ ვთქვათ, ახდენს რეალური საგნობრივი ობიექტების განყენებას, იგი არასოდეს არ წუდება მიწას, სამართოს, როგორც საგნობრივი ფორმების რეზერვუარს. მის ყოველ აბსტრაქტულ ფორმას გაჩნია რეალური საგნობრივი პირველსახე, არქეტიპი. ამიტომაც, რომ კაკაბაძე, კანდინსკის მსგავსად, ფსევდოპოლიტიკისთვის არ აფიქსირებს, არამედ თხზავს, კონკრეტულად იაღწიანია გემის, ყვავილების ბაღის და სხვათა აბსტრაქტიზმულ გამოსახულებებს.<sup>9)</sup>

როგორც ცნობილია, დავით კაკაბაძე უაღრესად გონებაგახსნილი კაცი იყო. ამას იმტომაც ადვინიზავ, რომ ხშირად ე. წ. „აბსტრაქციონისტობა“ მავანი ავტორის გონებაშეუღუდულობის ნიშანი, ანდა უკეთ, ნიღბი უფროა, ვიდრე მისი გონებრივი პორიონტის სიფართოვის მარუქებული. დიახ, დავით კაკაბაძე საკმაოდ გონებაგახსნილი კაცი იყო იმისათვის, რათა შიშველი აბსტრაქციები არ ეკეთებინა, ფერწერული პოლიფონიის დავით მომადლებული ტალანტი მას უფლებდა არ აძლევდა, ეს ტალანტი მონოტონულ ვარიაციებზე დაეხურადვებინა, ინტუიციის ისე არ უდალავებდა, რომ კონცეფტუალურ, უფრო ზუსტად,



ფსევდოკონცეფტუალურ სქემებამდე და ტაბულებამდე დასულაო. რაც მაგვარია, კოსმოსის შეგრძნება მას იმდენად ჰქონდა გახავილებული, რომ ქაოსში არასოდეს გაითქვიფებოდა.

კაკაბაძის აბსტრაქტიზებული აზროვნების კულმინაცია მისი უბადლო „იმერეთის ციკლი“. მართლაც განსაკუთრებულია, თუ როგორც ჰპოვებდნენ ამ უნიკურეს ხელოვანის უკიდურესად ანალიტიკურს. პირობითი, განზრტადებული იდეები თავის მხატვრულ გახანგებას უფროსად მიწერს, მყარ, რეალიტურ სანებეში. დამოუკიდებელია, თუ როგორ თანდათან, ფრთხილად, ზუსტად და შეუმცდარად იღებს მხატვარი იმ სიმაღლეს, საიდანაც ყველაზე უფრო ფართოდ, იმავდროულად ყველაზე უფრო ცხადად და, რაბ მთავარია, ტიპურად გადაიშლება საუყარელი სამოხლის ხატი. დიახ, კაკაბაძე გრძნობდა, თუ აბსტრაქტიზმის რა დონესათვის მიემართა. მისთვის, როგორც მცირე ერის შეილისათვის, მითუმეტეს უცხო იყო გოეთეს ზეიადი კოსმოლოტიკში („სამყარო, როგორც გაფართოებული სამშობლო“).

სამშობლოში დაბრუნების შემდეგ, „იმერეთის ციკლზე“ მუშაობის გაგრძელება, პირადად მე მესახება, როგორც მიწაზე, საყოველთაო დაბრუნების იდეი რაკტი და ღრმად ვარ დარწმუნებული, რომ დავით კაკაბაძე, უპირველეს ყოვლისა, სწორედ ამ ციკლის წყალობითაა დიდი ეროვნული მხატვარი, არა უბრალოდ ლოკალური კართული ანტურაჟის, არამედ იმ ზოგადმხატვრული ბაზმჩინის გამო, რომელიც თანამედროვე მსოფლიო ხელოვნების ყველა მერიდიანზე დამტკიცებს თავის განუმეორებლობასა და ერთადერთობას.

დავით კაკაბაძის ხელოვნება თანამედროვე მხატვრული და ინტელექტუალური აზროვნების პირშია. ეპოქის „სტილის“ გამომხატველია, მისი შემოქმედება არავის ჰგავს, ამიტომაცაა იგი XX საუკუნის მხატვრობის ძვირფასი შინაბედი. ეპიკურია ნამუშევრები კი, როგორც წესი, ყველა ერთმანეთს ჰგავს და საბოლოო გამში ევროპულ-ამერიკული მოდერნიზმის უშუალო დაბამებებას.

კართული ხელოვნება კვლავაც უნდა იდგეს ევროპული მხატვრული აზროვნების ავანგარდში — კულში კი არ უნდა მისჩანაწლებდეს, მხარს უნდა უსწორებდეს მას. ყოველ შემთხვევაში, ჩვენთვის სულერთია არ უნდა იყოს, რა ხდებოდა და რა ხდება ამჟამად თანამედროვე დასავლურ ხელოვნებაში. მაგრარც ის უნდა დავივიწყოთ, რომ ავანგარდში და ნეოავანგარდში მიინც ევროპული კაცის სულიერი (და ფიზიკური) დადილობის გამოვლინება, იმ დადილობისა, რისი უფლებაც კართული კაცს, სულერთია, იგი მხატვარი იქნებოდა, მეომარი თუ მიწის მუშა არასოდეს ჰქონია, და, როგორც ჩანს, ძალიან დიდხანს არ ექნება.

კართული ხელოვნება ყოველთვის გამოირჩეოდა ცხოვრებისა და ხალხის წინაშე დიდი პასუხისმგებლობის გრძნობით. ამჟვენიური მოწოდების თანდაყოლილმა გრძნობამაც განსაზღვრა 1910-20-30-იან წლებში პირველხარისხიან შემოქმედთა ბრწყინვალე თანავარსკვალის მხატვრულ-ესთეტიკური ორიენტაცია. ამ მძიმე, ბევრ შემთხვევაში კი ტრაგიკული ბედის ადამიანებს — პოეტებს, მხატვრებს, სცენის ოს-

ტატებს, სხვა ყველაფერთან ერთად, ისიც ჩინებულად მოეხსენებოდათ, რომ ჰემარტი ხელოვნებასაჭული ისევ და ისევ მაყურებელია, მკითხველია, მსმენელია. ამგვარი რეკიპიენტი კი შეიძლება მხოლოდ და მხოლოდ ხალხის წრიდან გამოსული მოაზროვე ინდივიდი, პიროვნება და არა ბრბოს ინტინტების გამომხატველი ტიპია. სხვათა შორის, ამ მარიონეტმა ბოლო დროს, აზრიანი, ინტელიგენტური მანებულებ აითვისა და პირველ სწორედ ის უნდავს ტაშს მისთვის არსებობად გაუგებარ მოვლენას.

ჩვენი „სამოციანლების“ სახანელოდ უნდა ითქვას, რომ მისმა საუკეთესო ნაწილმა საკუთარი ნიჭისა და შეძლებისამებრ არა მხოლოდ გაარღვია პრევიციული ფსევდოხალხურობის გაზარდული ჭებირები, არამედ შეეცადა კიდევ მოექნა ხალხთან ჰემარტი ესთეტიკური ფასეულობების მიტანის გზებზე, შეეცადა ბრბოს მონერი ფსიქოლოგია შეეცვალა მხატვრულ ნაწარმოებთან თავისუფალი, აქტიური თანაშემოქმედებით მიღვლით.

რაც მაგვარია, „სამოციანლებმა“ ხელახლა აღმოაჩინეს თავისი ეროვნული საუნჯე — ფიროსმანი, კაკაბაძე, გულიაშვილი.

რაც შეეხება მათ მიერ მონეს, მანეს, რენუარის სეხანისა თუ ვან გოგის „ადმოჩანსა“, როგორც ჩანს, ესეც აუცილებელი ეტაპი იყო იმ პოზიტიური შედეგების მოსაპოვებლად, რომელსაც ამ თაობის რჩეულებმა მიაღწიეს.

შემოქმედებით თაობა იმის თაობა, რომ მას მიბაძვის საგანიც ერთი უნდა ჰქონდეს. შემთხვევით არა, რომ იულუს პატერსონი, რომელსაც ეკუთვნის ლიტერატურულ თაობაა ვანტიშული თეორია, თაობის განმსაზღვრელ მოთხოვნათა შორის, ერთ-ერთ პუნქტად სწორედ მიბაძვის საზიარო ნიმუშის არსებობას ასახელებს.<sup>10</sup>

დღეს „სამოციანელთა“ გარკვეულმა ნაწილმა მეტნაკლები წარმატებით, მაგრამ მაინც დაძლია ეპიკონობის „საყმაწვილო სენი“, თუმცა ისიც ფაქტია, რომ ზოგიერთი ავტორი სწორედ სიკარამაგეში უბრუნდება თავისი კოლდების მიერ კარგა ხნის წინათ ათვისებულ და შემდეგ დაძლიულ მოდელებს, იგივე გაბსული საუკუნის ფრანგული ფერწერის პარადიგმებს რაც დღეს უკვე ზომიერ რეტროგრადობად მოჩანს.

ეს უკვე მეორე, თუმცა ძალიან სუსტი და უზნიშნელო ტენდენციაა, ერთგვარი ანალოგი შემოთავანებული იმ ტენდენციისა, რომელსაც ყოფილ ტრადიციონალისტებს დაინებით სურთ უცნაური, ახლებური, არაორდინარული სახით ეჩვენონ მაყურებელს. მით უფრო, რომ ამგვარი ზომიერი თამაშ დღეს უკვე უზიფთავია.

მსგელობა რომ უმისამართო არ გამოივიდეს, ამგერად ერთ ავტორს მაინც უნდა შევეხო.

შანი მამბარჩიშვილს კარგი ტექნიკა აქვს. მისი ფერწერული მეტყველების მანერა ინტელიგენტურაა ზედმიწევნით განწმენდილია ზედმეტ მალაფარდოვნებას.

ეს უთოვად ლირსეული და გამამართლებელი თვისებებაა.

მაგრამ, მექმარიშვილის სახვითი მეტყველება თავისუფალია იმისგანაც, ურომლისოდაც ფერწერასწრულფასოვანი არსებობა არ შეუძლია. ეს არის ფე-

რის იდუმალი მუსიკა, რომელიც ასე ძალუმად ეღერს მემარისფილისათვის, ერთი შეხედვით, ძალიან ახლობელი და საყვარელი რენუარის ტილოებში. როგორც ჩანს, ქართველი ავტორი მაცდურად სიიტყუა დიდ ფრანგი ხელოვანს ფერწერული ენის ინტონაციურმა სიწმინდემ, რომანტიულ განცდამდე, ძალიან ახლობელი და საყვარელი რენუარის ტილოებში. როგორც ჩანს, ქართველი ავტორი მაცდურად სიიტყუა დიდ ფრანგი ხელოვანს ფერწერული ენის ინტონაციურმა სიწმინდემ, რომანტიულ განცდამდე, ძალიან ახლობელი და საყვარელი რენუარის ტილოებში. როგორც ჩანს, ქართველი ავტორი მაცდურად სიიტყუა დიდ ფრანგი ხელოვანს ფერწერული ენის ინტონაციურმა სიწმინდემ, რომანტიულ განცდამდე, ძალიან ახლობელი და საყვარელი რენუარის ტილოებში.

ფერის თანდაყოლილი შინაგანი მუსიკალობა და ამასთან სიღრმე აქვდა რენუარს მუსიკის გარეგნულად დახვეწილსა და რაფინირებულ ტილოებსაც. ამიტომაცაა მისი ფერწერა მსუბუქი და უწონადო. როგორც ჩანს, ამანაც უბიძგა მხატვარს, თავის შემოქმედებითი ცხოვრების მეორე ნახევარში მიემართა ქალაქურ ზეითის პასტელის ტექნიკისათვის, რომლის პეროვანი და გამჭვირვალე ფაქტურა შედარებით უფრო მიესადაგა თურქიას კოლორისტურ მონაცემებს. გაუზავებელი საღებავებით, „მზა“, ლოკალური ფერებით მხატვარს გაუადვილდა ფერწერულად და სტრუქტურულად უფრო ლოკალური ნაწარმოებების შექმნა.

\* \* \*

ფერწერა, კოლორიტი დღეს ბევრისათვის ერთი ინტენსიურობის, მაფრე კონტრასტულობის ფორმაცაა. რი სინონიმი. ხანდახან ისეთი შთაბეჭდილებაც კი იქმნება, რომ ჩვენს თანამედროვე მხატვრებში ერთმანეთს ეჯიბრებიან არა ფერწერული სახეების ღრმა შინაგანი დახასიათებით, არამედ ფერის აკუსტიკურად

უღერადობით, ფერითი „მისი“ სიძლიერით, ამ შემთხვევაში ერთგვარად „ჩიკარტა“ ტონალურ ნიუანსებზე აკუსტიკური „ჩიკარტა“ ფერწერა.

ამას ჭერ კიდევ შარლ ბოდლერი ჩიუნიანდო: <sup>სერკენსული</sup> <sup>ფიფქმუხ</sup> 130 წლის წინ, როდესაც თავის ერთ-ერთ წლიურ მიმოხილვაში, კორს ფერწერაზე მსჯელობისას წერდა: „ნათელი და პაროზიული, მაგრამ მოკრძალებული ხმა გამაყრუებელ ანდა ჩახლჩილ ხმებს შორის ისარგება, — ზოგიერთი თანამედროვე სურათის გარემოცვაში აქი ვეროვნულად უკვლავ ეღვარა ტილოებზე ნაცრისფერი და ფერმკრთალად მოგვიჩვენებენ.“<sup>11</sup> ცოტა ზემოთ კი ეს დიდებულნი პოეტები და კრიტიკოსნი ხმარობს გამოთქმას „კარგი ფერწერა“. „კარგი“ ან კონტექსტში იგულისხმება სიფაქიზე, თავშეკავებული. სიფაქიზე და თავშეკავებულობა, როგორც ეს თეოკრიტი, ისე ეთიკური თვალსაზრისით.

ასეა თუ ისე, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ არსებობს „კარგი ქართული ფერწერა“, რომლის რამდენიმე საინტერესო გამომახატველი ჩვენს სამოცამეტეულებშიც არიან. ერთი მათგანი თანამედროვე მხატვრის ვილიამ. ესა მშვიდი, წესიერი ოსტატი, რომლის პატარა სურათები არც ღრმა ფერწერული სუნთქვით გამოირჩევა და არც პარადოქსული აზროვნებით გვიმსუბუქებს. მირზაშვილი „სოფლის“ მხატვარია. თემატურად იგი ერთგვარი „კუთხური ავტონომიისაკენ“ იხრება და გამოხატავს არა საერთოდ ქართულ ყოფას, ქართულ გარემოს, ქართულ სულს, არამედ საკუთრივ თათურეთის პატრიარქალურ მიკროსაზრისს. მაგრამ, ეს მაინც არაა საქმარისი. ეროვნულ ნიდაგზე მდგარი თანამედროვე, მოაზროვნე მხატვარი უნდა ცდილობდეს მიმართებობა განსახიერებას თავისი კუთხის მიღმა მდგარ საგნებთან და მოვლენებთან. მოლოდ ამ შემთხვევაში დადევნებს იგი თავს თემატურ შეზღუდულობასა და ერთნაირი მასალით ვარირებას.

ასეა თუ ისე, თენგიზ მირზაშვილია ქართულ ფერწერაში მოძებნა თავისი კომპოზიციური, ოღონდ არა საშუარო. ამასთან, მიმანიხა, რომ ბოლოდროინდელ ნამუშევრებში მირზაშვილს აღარა აქვს ძველი მგრძობილობა, ეს სითბო, რის გამოც მიიღო მისი უპრეტენზიო ხელოვნება ჩვენმა საზოგადოებამ.

„კარგი ფერწერის“ ნიმუშებია ავთანდილ ვარაზისა და ალბერტ დილბარინის ტილოებიც. ამ „სულიერ მშებ“ ბევრი რამ აქვთ საერთო, თუნდაც ის დაუძლეველი ეკლექტიზმი, რომელიც ლამის „თბილისური სკოლის“ სტილად გამოცხადდეს.

ალბერტ დილბარინი განცდების მხატვარია. მისი საშუალო სახეა ძველქალაქური ინტონაციებით. დილბარინის ფერწერული ნოქტიურნები გვიმხვდენ სათუთ და პატლითად გრძობებს: შეხვედრების სითბოს, განშორების მწუხარებას, მოლოდინის მოუთმენლობას.

ერთხანს დილბარინიც გაიტაცა მკაზე კოლორიტულმა ფერწერამ, რაც მისთვის შინაგანად უცხო და ნაძალადევი აღმოჩნდა. მისიანი წლების მეორე ნახევრიდან მისი ტილოების ფერწერულ ფორმას ფაქიზი და თავდაპირველი ინტონაციური განვითარების ლოკალური პერფორმაცია. ამ ნამუშევრებს ტონის აღების დახვეწილი კულტურა გამოარჩევს. ზანტ მონასთან მიმართ ტემპით მოდელირებული სახეები ერთგვარი სიმშვიდისა და სიმუდროვის შეგრძნებას ხადებს.

ე. ბერკენიშვილი.

დილა



დღიბარიათს კომპოზიციებში ხშირად ილანდება ნაცნობი პორტრეტები, რემინისცენციები, იქნება ეს ირანული პორტრეტი, სეზანის ნატურმორტი თუ ფიროსმანისეული პერსონაჟები. მხატვრის რეტროსტიკული მანერა შეუნიღბავად ჩანს მის ერთ-ერთ ბოლო ნამუშევრებში — ალა ფროსმანის „სტილიში“ შესრულებული ფერწერულ თეკაში.

დღიბარიათს, როგორც პორტრეტისტი, „პატარა“ ადამიანების კომპოზია. მხატვარი მათ გულსხმეირი თანაგრძობის პიდესტალზე აყენებს, ხალადა უჩვეულო იერიო შემოგვერდებუნებს ცხოვრებისაგან დაქანული ადამიანები. რაც მთავარია, ბოქმური თუ „ლუმენაროლეტრული“ წრიდან გამოხული პერსონაჟები ვეღარ გრძობენ და, ამდენადვე, აღარც განიცდიან თაიანი „სიბატარავეს“, რადგანაც ყოველივე ეს მათ ძალხა და რბილში გაქვარი თვისობრობაა, მათივე არჩეული ცხოვრების წესია.

ამჟინდელ მარტინის კონკრეტული სავნებისა და განცდების მხატვარია. იგი ფერში არ ქვერტლხა სამყაროს, თუმცა, როგორც გონიერსა და განათლებულ კაცს, ბევრი რამ ექნებოდა გაგონილი ფერის მაგაური ძალის შესახებ.

მხატვრობაზე უსახვროლ შევეარებული ვარაზილიენტატური ცნობისწალით გადასწვდა კლასიკური და თანამედროვე ფერწერის სხვადასხვა ეანრებსა და მიმართულებებს. ამიტომაც გაუქირდა სტილისტურად მთლიანი ენის გამოშუშვება. შედარებით მეტრ თავისთავადობით გამოირჩევა მხატვრის პორტრეტები მათ ავტორის ჩვეულებრივი, რიჯიო ადამიანის სულერი „მიკროსამყარო“ აინტერესებს. ამ ადამიანის ხასიათი, ფიქრი, ოცნება, დარდი თუ ტიჯილი პირადად ჩემთვის ნაცნობია. ჩემთვის ასევე გასაგებია, ოლონდ არა ვახაირებელი და მეტიც, მიუღებელი მათდამ მხატვრის დამოკიდებულება — სიზნალული. სიზნალული პოზიცია არაა, ეს უფრო პოზაა. ადამიანი ან უნდა გიყვარდეს ან უნდა გაუღდეს. ადამიანური ურთიერთობის და საერთოდ ცხოვრების აზრი ამგვარ მაქსიმალშიში — ნამდილ სიყვარულიში ან ნამდილ სიძულელობაში.

ვარაზის (ისევე როგორც დღიბარიათს) ნამუშევრები არ ტოვებენ საკუთრივ ფერწერული ფენომენის შობაქდილებას. ტონალურობით მოქარბებულ გაცუცებას, მის მთავარ მაკონსტრუირებულ პრინციპად წამოწვებას, როგორც წესი, თვით ფერწერული საწყისის გაუფერულება მოსდევს. მაგრამ ჯერ ერთი ეს პრობლემა კანონზომიერია სეპტოდ „ტონალური ფერწერისათვის“ და ბუნებრივია, არც ამქერად კარავს აქტულობას. რაც მთავარია, იგი უშუალოდაა დაკავშარებული ამა თუ იმ ავტორის კლორისტულ ტლანთან, მის ფერწერულ ტემპერამენტთან, რისი უქონლობის გამოც მხატვრებს არ განსჯიან.

რაც შეეხება კონკრეტულად ვარაზს, შეიძლება ითქვას, რომ არცთუ ხანგრძლივი ცხოვრების მიუხედავად, მან მოახერხა თავისი მხატვრულ მიდრეკილებებისა და პოტენციური შესაძლებლობების გამოვლინება. თუმცა

ცა მისი შემოქმედება ნაქვედ პრეტენზიულად გამოყურება საშოკიანელთა „დიდი ზრახვების ფორმა“

„ამ დიდ ზრახვათა“ მონაწილე ერთ დროს მთარსულაპაც იყო. ბოლო დროს იგი შედარებით მეტრ მუშაობს და ხშირად იფინება კიდვე, მაგრამ ჯერჯერობით მაინც ვერ მიაღწია განცდისა და აზრის იმგვარ სინთესს, რომელიც თავისი განსაკუთრებულობით, გვაძიულებს მეტი ყურადღება მივაქციოთ და თამამად ჩავართოთ სადისკუსიო საკითხთა წრეში.

ოთარ სულვა კარგად გრძობს ფერს, მის ლოკალურ ელვარდობასაც და ტონალურ მოდულაციებსაც. შეუძლია გაბმული ფერწერული „ძაგის“ შექმნა. საწყისი მასალის დაძაბული განვიფარების მიღწევაც ძალდეს. ოლონდ მე მაკვირვებს მისი ტემატური დაბნეულობა.

სულავას ნამუშევრებში არის უთოულ კარგად შესრულებული: ადგლები, სრულყოფილი მხატვრული დეტალები. ზოგიერთ მათგანში, მთელ რიგ მიშვიდედ მომენტებთან ერთად, არის საღაოც. კერძოდ: ავტორის ყოველთვის თანაბარი დამაქვერბლობით ჯერ ახერხებს თავისთავად საინტერესო ფერწერულ-ფაქტურული კომპლექსების შერწყმას მაღალი ხარისხის კომპოზიციურ მასალასთან.

მიუხედავად ამისა, პირადად მე მხიბლავს მისი რისკიანი მანერა: წერს იგი ფართოდ, თავისუფლად, შეხლოდა მუდამ „სინაიკრული“ სიუსტიო ვერ აქენს ფერით „ფრაზას“ საქირო კონტექსტში, მაგრამ ამგვარ აცდენილ მონასმებსაც და მთელ ამ „Alla prima“-ს თავისი ხიბლი გაანია. ეს თვისებები კარგად ჩანს სულიავს ბოლო ნამუშევრებშიც, კერძოდ მხატვარი ელგუჯა ბერქენიშვილის პორტრეტში.

ელგუჯა ბერქენიშვილის შემოქმედებით ნატურას შინაგანი დისციპლინა ამშვენებს. ეს პიროვნული წესრიგი შედგენდება მის ნამუშევრებშიც, რომელიც გრაფიკული აბრისის არისტოკრატიზებული გრაციოზულობა, სინატივე და მანერულობა შუქარული ესთეტიკაში გამოარჩევს. ბერქენიშვილის ტილოებს შვენის ფერისა და პლასტიკის არტიკული, ხალუქი შექარდილებების ციმბირი. ამ სურათების სეწიანი ფორმა და მსუბუქი სინარის ადამიანის კეთილშობილი ინსტიქტების უფაქიფეს სიმებზე აწყობილი.

გულდასაწყვეტია, რომ ამ ღირსებულმა ქართველმა ინტელიგენტმა ფერწერაში უხვ შედეგებს ვერ მიაღწია. თუმცა, ეს ბუნებრივია, რადგანაც ელგუჯა ბერქენიშვილი საკეთიფიურ სახვით ნიჭზე ძლიერი აღმოჩნდა. უსიქოლოგიური ტერმინი რომ მოვიშველიო, მისი „ზოგადი გონიერება“.

ამ მხრივ, ელგუჯა ბერქენიშვილი — პიროვნება მეტია ელგუჯა ბერქენიშვილ-მხატვარზე, და ამაში ცუდი არაფერია. მისი ნაწარმოები არ წყვეტს ხელოვანის ბედს. მას თან უნდა ახლდეს ავტორის პიროვნულ განსაკუთრებულობაც, იგი თავის შემოქმედებაზე მაღლა უნდა იდგეს. ელგუჯა ბერქენიშვილი ამ თვისებითაც გამოირჩევა თავის თაობაში, რომლის საერთო მონაპოვარსაც ერთგულად დაჩაქობს იგი.



1. გავრცელებულია აზრი, რომ რილკე ერთხანს როდენის მიდევნად მუშაობდა. პოეტა 1905 წელს მართლაც თანამშრომლობდა როდენთან. ამის შესახებ იგუთავად წერდა ა. შერს 1924 წელს: „ჩემი მუშაობა როდენთან მიდევნად მხოლოდ ჭიუტად გავრცელებული ლეგენდაა, აღმოცენებულ იმ საფუძველზე, რომ მე დროებით, მთლიან თვის (!) განმეაღობაში ვეხმარებოდი როდენს ხის კორესპონდენტების წარმოებაში. აი, მისი მოწაფე კი ვიყავი უფრო კუშმარტივად აზრით და უფრო ხანგრძლივად...“

P. M. Рильке. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи, М., 1975, стр. 299).

2. М. Хайдеггер. Вопрос о технике, Сб. «Новая технократическая волна на западе», М., Прогресс, 1986. Исток художественного творения, сб. «Зарубежная эстетика и теория литературы», М., 1987; Г. М. Тавризян. Искусство и бытие. М. Хайдеггер и сущность художественного произведения, сб. «Философия, Религия, Культура», М., 1982; «Техника, Культура, Человек», М., 1982.

ან. პოპორიშვილი. მხატვრული ნაწარმოების საწყისის შესახებ მ. ჰაიდეგერის ონტოლოგიაში. თბ., 1975.

3. В. Г. Белинский. Избранные сочинения. ГИХЛ, М.-Л., 1949, стр. 817.

4. Антуан де Сент-Экзюპერი. Сочинения, М., изво «Художественная литература», 1964, стр. 287.

5. К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений, М., 1956, стр. 594.

6. И. А. Виноградова. Иконографические каноны японской космогонической картины вселенной — мандала. В книге «Проблема канона в средневековом искусстве Азии и Африки», М., 1973.

ნიშანდობლივია, რომ კ-გ. იუნგის მიერ რეგისტრირებულ არქეტიპთა შორის ცენტრალურია ე. წ. „თეთონი“ — გაწონასწორებულ მთლიანობის პირველსახე, რომელიც ზოგადაკობრიული სიმბოლიკის ენაზე გამოხატება წრის, კვადრატისა და ჭერის ფიგურებით, რომელსაც იუნგი სწორედ ინდურ „მანდალად“ ნათლავს.

С. С. Аверинцев. «Аналитическая психология К.-Г. Юнга и закономерности творческой фантазии». Сб. О современной буржуазной эстетике, вып. 3, М., 1972, стр. 149.

7. В. Гейзенберг. Шаги за горизонт, М., Прогресс, 1987, стр. 265.

8. Андрей Белый. Ветер с Кавказа. Впечатления. «Федерация», 1928, стр. 85.

9. იგუე იოქმის კაკაბაძის პლასტიკაზეც. ნულორკის თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმში დაკული მისი ერთადერთი ქანდაკება თევზისა და მახვილის სიმბოლიურ კომბინაციაა.

10. Гильермо Диас-Плахა. От Сервантеса до наших дней, М., Прогресс, 1981, стр. 133.

11. Шарль Бодлер об искусстве, М., 1986, стр. 227.

ილია ჭავჭავაძის მოთხრობებზე „ამიტომაც ნაგანი დრამატურგით“ გამოირჩევა, რამაც შესაძლებლობა მისცა სხვადასხვა დროის მწერლებს შეექმნათ „ჩატეხილი ხიდი“, „გლახის ნაამბობი“, „ოთარაანთ ქვრივი“, „ლუარსაბი და დარეჯანი“ და სხვა ინსცენირებები.

ი. ჭავჭავაძემ დიდი ამაგი დასდო ქართულ თეატრს. ის ზედმიწევნით კარგად იცნობდა მას, მის კანონებს, ამიტომაც ყოველი ნაწარმოები რაღაც თავისებური თეატრალური გამოირჩევა.

ეს თვისება თეატრმა აღრევე შეაჩინა, ამიტომაც მის ნაწარმოებთა ინსცენირებას მოჰკიდა ხელი. ეს განსაკუთრებით საბჭოთა სცენაზე გახდა დიდი მიღწევების საფუძველი. სპექტაკლები — „ჩატეხილი ხიდი“, „კაცია-ადამიანი?!“ კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის სცენაზე, „გლახის ნაამბობი“ შ. რუსთაველის სახელობის თეატრში საეტაპონი იყო ქართული თეატრის ისტორიაში...

ამეამადაც, როდესაც ასეთი დიდი, ფართო რეზონანსით აღინიშნა დიდი ილიას დაბადებიდან 150 წლისთავი, შეიქმნა ახალი სპექტაკლები, ლიტერატურული საღამოები.

ამეამად დადგმულ სპექტაკლებში, მათი სხვადასხვა მხატვრული დონის მიუხედავად, მთავარი იყო იმ ძირითადი, ღრმა აზრის წარმოჩენა, რაზეც თვით ილიამ თქვა — „სასოგადო ჭირხედა ეწერო“.

თბილისის ს. შაუმიანის სახელობის სომხური თეატრის სცენაზე რეჟისორმა მ. გრიგორიანმა თ. ჩანტლაძესთან ერთად დადგა მის მიერ ინსცენირებული „კაცია ადამიანი?!“ სათაურით — „ლუარსაბი და დარეჯანი“.

ამ თეატრის სცენაზე ქართული დრამატურგიის არაერთი ნიმუში დადგმულა, ამიტომაც ეს სპექტაკლი ორგანულად „ჩაიწერა“ კოლექტივის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში...

„კაცია-ადამიანი?!“ ჯერ კიდევ მწერლის სიცოცხლეში ადარებდნენ რუსული კრიტიკული რეალიზმის ისეთ შედეგებს, როგორიცაა ნ. გოგოლის „ძველი დროის მემამულეები“, „მკვდარი სულები“, ი. გონ-

## ნადია შალუტაშვილი

ჩაროვის „ოპლომოვი“. ი. ჭავჭავაძე მთელი მიმართულების, კრიტიკული რეალიზმის ნაკადშია ჩართული. იგი ქართველ თავად-აზნაურულ მანკიერებას ამხელდა, პირში ძრახავდა, მაგრამ ამგვარი საძრახისი სხვა ერის წარმომადგენლებსაც ახასიათებდა და ვაი, რომ დღესაც არ მოშორებია საზოგადოებას. სწორედ ამიტომ მ. გრიგორიანის მიერ დადგმული სპექტაკლი უბრალოდ საიუბილეო „ვალის მოხდას“ კი არ წარმოადგენს, არამედ თეატრის ზნეობრივ მოქალაქეობრივ პოზიციას აყვავუნებს.

ეს ნათლად აღინიშნება თვით წარმოდგენის რეჟისორულ გადაწყვეტაში, იმაში, თუ რა ამოიკითხა ი. ჭავჭავაძის შედეგში თანამედროვე, ახალგაზრდა სომეხმა რეჟისორმა.

თვით სპექტაკლის ფორმა, მისი მხატვრული გადაწყვეტა (მხატვარი საქ. სსრ დამს. მხატვარი შ. ტერ-მინასიანი) მიგვაჩინებებს იმას, თუ მ. გრიგორიანმა, როგორც ინსცენირების ერთ-ერთმა ავტორმა, მთარგმნელმა და დამდგმელმა რა „ამოიჩია“ კლასიკური ნაწარმოებიდან, რით გაათანამებდროვა იგი.

ბატონყმობის თემა დღევანდელი რეჟისორისათვის უკვე ისტორიას წარმოადგენს. ამიტომაც მას წარსულის „სააუზუეუმი“ დეტალები კი არ აინტერესებს, მისთვის მთავარია, რაც მან ილიასთან ამოიკითხა, გახდა უღრტეინველი, მაძლარი, უაზრო ცხოვრების შედეგად აღამიანის ვადაგვარების, მისი სულიერი დაცემის, ცხოველად ქცევის პრობლემა.

სცენაზე მხატვარმა ააგო „ჭაობი“, ბინძური ჭაობი, რომლის ლაფიდან მოძვრებიან საშინელი, მახინჯი, ხორკლიანი არსებანი,

რომლებიც მატლებსა ჰკვანან. ბინძური წუმბიდან მოძვრებიან ზიზლის მომგვრელი არსებანი, რომელთაც თავი აღამიანებად მაიხნიათ...

ეს აზრი — წუმბე-მატლები, წითელ ზოლად გასდევს მთელ სპექტაკლს...

ავანსცენაზე გამოსული, პატარა მაგიდასთან, რომელზედაც სანთელი ბუტბავს, ავტორი (ა. საფარიანი) მთელი წარმოდგენის მანძილზე ჩართულია მოქმედებაში, რომელსაც „ლუარსაბი და ღარაქანი“ ჰქვია.

მ. გრიგორიანს არ აშინებს გროტესკი, ზოგი უკიდურესობანიც კი, იგი პიპერბოლიზებული სახით გვიჩვენებს მოვლენას, რომელსაც შეიძლება „ათაქარიძეობა“ ვუწოდოთ.

სპექტაკლში გამოყენებულია მსუყე ფერები, რეჟისორი და მხატვარი თვით ვარემოთი, გმირთა კოსტიუმებითაც გვიჩვენებენ ნაწარმოების გმირთა ქეშმარიტ „გაცხოველებას“...

ი. ჭავჭავაძის ნაწარმოებების მაკრიტიკებლები აღნიშნავდნენ, რომ მათში არ არის მოქმედება, რომ ეს არის „პატარ-პატარა დიდის ხელოვნებით აღწერილი სცენები და სურათები, სხვადასხვა შემთხვევები“ (ალ. ცაგარელი). ეს რომ ასე არ არის, ნათლად ჩანს მ. გრიგორიანის სპექტაკლში, სადაც მოქმედებაში წინა პლანზეა წამოწეული ლუარსაბისა და ღარაქანის სახეები (ამას თვით ინსცენირების სათაურიც უსვამს ხაზს). ლუარსაბი და ღარაქანი — აი, ის ღერძი, რომელზედაც ააგო რეჟისორმა თავისი დადგმა.

მ. გრიგორიანმა შეგნებულად ჩამოაცილა თავის დადგმას ყოფითი დეტალები, აღწერილობანი, მან შინაგანად გააშიშელა თვით

მოვლენა — სულიერი სიკარბელე, რომელიც ერთნაირად საშიშია ყოველი დროის საზოგადოებისთვის.

ლუარსაბისა და დარეჯანის ამბავი შაჰ-მინელთა თეატრის სცენაზე იწყება იმით, რომ ეს მატლები მსგავსი წუმბედან ამომძვრალი არსებანი შეუღლებას აპირებენ. ახალგაზრდა ლუარსაბს (რ. პაპიანი) ცოლის შერთვა განუზრახავს. ი. ჭავჭავაძეს ხაზგასმული აქვს, რომ მისი გმირისათვის არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს თვით პატარძლის ვინაობას. მას პირველ რიგში სურს დიდი მშითვეი მიიღოს, შემდეგ კი „კარგი გვარიშვილის“ „მზეთუნახავი ქალი“. ტიპკორასავით მრგვალი ოცი წლის ლუარსაბი მაჰანკალს ეძებს. „უშველა ღმერთმა და ერთ დღეს მაჰანკალიც გამოუტყვრა“. სცენას მაჰანკალ სუტ-ენეინა ხორეშანთან (რესპ. დამს. არტ. ა. კარაჯიანი) რ. პაპიანი თამაშობს საქმიანად, თავად გრძელიძის ქალი, რომელსაც ხორეშანი ურიგებს მას, იმით აძლევს ხელს, რომ „ორასი თუმანი თეთრი“ მოჰყვება მშითვად, რომ კარგი, შეძლებული ოჯახიდანაა და თურმე ლამაზიც ყოფილა.

„მოდაზე“ გამოწყობილი ხორეშანი მელას: მიაგავს თავისი ქვევით, ქოლგას კუდივით ატრიალებს, ჭუტავს პატარა თვალებს, რომელშიც ეშმაკობისა და სიხარბის ნაპოწყლები კიაფობს. ხორეშანი თავიდანვე მიხვდა, ვისთან აქვს საქმე. იგი გამაბრუებლად უტრიალებს ლუარსაბს, ლაპარაკობს, ლაპარაკობს ისე, რომ დაბნეული, ისედაც ჰკუამოკლე ყმაწვილი გაოგნებულია, თვალელები უაზროდ აქვს დაჭყეტილი და მზადაა ხორეშანის ყველა რჩევა და მოთხოვნა შეასრულოს - ფულის თამასუქიც მისცეს და უნახავ ქალზე ჯვარიც დაიწეროს.

მეტყველია ლუარსაბი-პაპიანის სახე იმ მომენტში, როცა „მზეთუნახავის“ მაგიერად გონჯ დარეჯანს ამოუყენებენ გვერდით, მაგრამ მას უკვე გამოსავალი აღარ აქვს — ძმაც შეისყიდეს, სუტ-ენეინამაც მოატყუა, სასიამოროც ემუქრება. ლუარსაბ-პაპიანს არც ჰკუა და არც ნებისყოფა გააჩნია იმისთვის, რომ გაწყვიტოს „შეთქმულების“ ჯაჭვი, ის ხომ ყოველთვის ცხოვრების დინებას ემორჩილებოდა. აქაც შეურიგდა თავის ბედს, უკვირდება თავის საცოლეს და ცდილობს, რაღაც ისეთი მანც დაინა-

ხოს, რომ „ბედისა“ და ახლობლების მიერ შერჩეულ ქალთან ოჯახი შექმნას...

სპექტაკლის პირველი ნაწილი მსგავსია და. მოსახდენი მოხდა. ავტორი-საფარიანი ნაწილიანად, დაფიქრებით უკვირდება ცოლ-ქმარს, მან უკვე იცის, რომ „არაფრისგან არაფერი არაა წარმოიქმნება“; მოტყუებულია ლუარსაბი, ჭეშმარიტობით ფულები ჩაიჭიბეს სუტ-ენეინამ, — თუმცა მოსე ვრძელიძემ მასაც დააკლო დაპირებული თანხა, — დავითმა, რომელმაც ათ თუნად გაყიდა ძმა...

აღსანიშნავია, რომ ავტორი-საფარიანა არ არის სიკეთისა და სიავის გულგრილი აღმწერი, მემბტიანე. მთელი წარმოდგენის მანძილზე უკვირდება გმირების საქციელს, „მეცნიერის“ თვლით სწავლობს ამ „მცოცვათა“ ხროვას, ხან კი გულიდან აღმოხდება პროტესტი. მსახიობი მთელი წარმოდგენის მანძილზე ძუნწია გრძობების გამოხატვაში, მაგრამ გრძობთ, რომ დაძაბული შინაგანი ცხოვრებით ცხოვრობს, ის მთელი არსებით ჩართულია მოქმედებაში.

რ. პაპიანის ლუარსაბი სპექტაკლში „გაცხოველების“ სწრაფ პროცესს განიცდის, მაგრამ გმირის სისულელე, ვფიქრობ, რადენადმე გადაკარბებულია, რადგანაც ილიას ლუარსაბი, ჭუჭყსა და ტალაში მცხოვრები უქნარა თავადი თავისებურად „ჰკვიანიც“ არის, ბოროტიცა და არამზადაც. მას უშვილობა მხოლოდ იმის გამო აშინებს, რომ ქონება ძმას დარჩება, ამიტომაც ყველა ეპიზოდი დარეჯანთან - თელეთს გამგზავრებით, „ოცნება“ შეილის შესახებ, რომელმაც „ჯვერი უნდა ამოიყაროს დავითზე“, — ყველა ეს სცენა ისე უნდა იყოს წარმართული, რომ ლუარსაბში იგრძნობოდეს ის „ჯიბრი“, რომლითაც იგი აღსავსეა.

ზომიერების ზღვარს გადასული მიჩვენება ლუარსაბისა და დარეჯანის სცენები — თელეთში გამგზავრებისას, მათი „კოტრილი“ ტანტზე, აგრეთვე, ღამის ქოთნის „გათამაშება“... აქ იკარგება ესთეტიკური სიმართლის გრძობა და უხეში, ტლანქი გროტესკული დეტალები დისონანსად შედის წარმოდგენის ქსოვილში.

ვფიქრობ, რომ საერთოდ ლუარსაბიცა და დარეჯანიც სპექტაკლში ზედმეტად „დაბობლავენ“, მართალია, რეჟისორის ისინი „მბობლავ“ არსებებად წარმოუდგენია,

ისინი უსაშველო რუმბებივით არიან გაბერილნი, მგარამ ზომიერების გრძნობა ხელოვნებისთვის აუცილებელი კანონია და ამ კანონის დარღვევა უკუ შედეგს იძლევა, მსახიობები, ესმით რა მათი „ფანდებით“ დარბაზში გამოწვეული სიცილი, „მაყურებელზე თამაშს“ იწყებენ, რაც რასაკვირველია, დაუშვებელია.

სპექტაკლის ჰემმარიტი წარმატებაა მ. ბარსელიანის დარეჟანი. მსახიობმა კარგად მონახა ვმირის „გარეგნული სახე“, იგი ბამბისაგან გაკეთებულ დიდ თოჯინასა ჰგავს, გახევებულია, გაშეშებული, როცა საქმროს გვერდით ამოუყენებენ, ეშინია, ვაითუ ჩაიშალოს მოტყუებით მოწყობილი ქორწილი, მგარამ როცა ქალბატონი, ლუარსაბის მეუღლე ხდება, გამოიცვლება, თავდაჯერებულია, გრძნობს რომ ქმარზე „უფრო ჰკვიანია“.

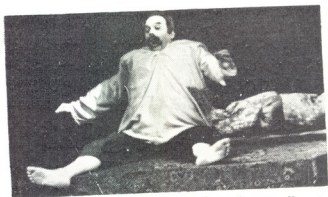
დიახაც, ლუარსაბი და დარეჟანი საკუთარ, პატარა სამყაროში ჩაკეტილნი სრულიად უაზროდ არსებობენ. ისინი მოკლებული არიან ხანგრძლივ განცდას, აზრის რუდემენტით ებადებთ და ქრება. ისევე, როგორც ემოციის ჩანასახი, მათ არც სიყვარული, არც გაბუტვა შეუძლიათ დიდხანს. ურღვევი და მყარი მხოლოდ სმა-ჰამა და ძილია, ფუჭი, უნიადაგო ოცნება შვილზე.

მშვენივრად ატარებს მ. ბარსელიანი სცენას, როცა დარეჟანს მთვრალი, დაძინებული ლუარსაბი მკედარი ჰგონია, მისი კვილი, ცრემლი საეხებით გულწრფელია,

„ლუარსაბი და დარეჟანი“ სცენა სპექტაკლიდან



„ლუარსაბი და დარეჟანი“ ლუარსაბი — რ. პაპიაიანი  
დარეჟანი — გ. ბარსულიანი



„გვერდებდალეწილი დარეჟანი“ წვიის, შემდეგ ქმარი გეი ჰგონია, მის სასოწარკვეთას საზღვარი არა აქვს, განსაკუთრებით მაშინ, როცა ლუარსაბიც დარეჟანს გეიად ჩათვლის და ატირდება. თრივე მსახიობი ამ სცენას ზომიერებით, თვით გმირთა ხასიათებიდან გამომდინარე მოქმედებითა და განცდით ანსახიერებენ. სატირალნიც არიან ისინი და სასაცილონიც.

მ. გრიგორიანმა მაგანგებოდ, შეგნებულად გამოჰყო, წინ წამოსწია ლუარსაბთათქარიძისა და მისი მეუღლის დარეჟანის სახეები, მას პირველ რიგში აინტერესებდა იმის ჩვენება, თუ რა არარაობაში შეიძლება გადაიქცეს ყველა დროში სულიერად ღარიბი არსება, რომელიც ემსგავსება ცხოველს, „წარიშალა, — წერს ი. ჰავეზაძე, — ამ ორ გვამთა ცხოვრების კვალი დედამიწის ზურგზედა, რისთვის მოვიდნენ და რისთვის წავიდნენ? ნუთუ ნახევარი საუკუნე იმისთვის იცხოვრეს, რომ ოთხი ფიჭვის ფიცარი ეშოვათ და სამ-სამი აღლი მიწა?“...

ლუარსაბი და დარეჟანის კვალად „ცოცხალი ყოფილან და მერე დახოცილან“ ნაწარმოების სხვა გმირებიც.

სპექტაკლში ისინი მთავარი გმირების ერთგვარ გარემოს ქმნიან, დამდგემლი

ხაზს უსვამს იმას, რომ ლუარსაბი და დარეჯანი გამოიხატეს როდი არიან, რომ ამ წყვილია დასამეფოში არ უღერს გონიერი აზრი, არ ჩანს ადამიანური გრძნობა, რომ ყოველივე კეთილშობილური მოსპობილია, ჩამქრალია ყოველნაირი იმედი, მოქმედება, სიკეთე ოდნავ ბოგინობს, სამაგიეროდ მეფობს თვითმკაყოფილება, გაუტანლობა, სიცრუე, პირმოთენება, პირობის დარღვევა, დაცემულია მორალი, დაწვრილმანებულა სული, დაქვეითებულია გრძნობა.

წუშიდანაა გამოძვრალი ლუარსაბის მამა დავითა და რძალი ელისაბედიც. მათი მამობრავებელი, ცხოვრებაში სამოქმედო ძალა მომხვეჭელობა, შური და სიყალბეა. როგორც დავითს (ს. სტეპანიანი), ისე ელისაბედს (ე. ვარდანიანი) ერთი გრძნობა ამოქმედებთ, ერთი სურვილი — როგორმე ხელთ იგდონ უშვილო ლუარსაბის ქონება. სპექტაკლში თვალნათლივ ჩანს ამ მებატონეთა მორალური და გონებრივი პაუპერიზმი.

სპექტაკლში ყველა სცენა ძმებსა და რძლებს შორის სწორედ შურიანობის, ჭიბრისა და სიძულვილის ვითარებაში მიმდინარეობს.

უთუოდ გამყიდველებისა და სიციხეების სამყარომ შვა მოსე გრძელიძეც (ბ. ბუგუელიანი). მსახიობი სრულიად აშიშვლებს თავისი გაიძვერა გმირის ბუნებას, რომელიც, როგორადაც არ უნდა დაუჯდეს, ყოველგვარი მოტყუებით ცდილობს „გაასალოს“ თავისი გონჯი ქალიშვილი.

ქლესა და ენატებილია ხორეშანთან და „ლუარსაბი და დარეჯანი“ სცენა სპექტაკლიდან

დავითთან მორიგებისას, მაგრამ მტკვებლობად არ მოიხსნა სიტყვის გატეხვა და დაპირებულს შეუსრულებლობა. ვარდანიანი ი. ქაუჭავაძემ უღიღესი მხატვრული კვლით აღწერა ცრუმორწმუნე, გონებაჩლუნგი, ხარბი, ყოველგვარ სულთიერ და ზნეობრივ ჩანასახებსაც კი მოკლებული მებატონეები, მათ გვერდით კი გლეხობის წარმომადგენლები. რეჟ. მ. გრიგორიანს, როგორც აღვნიშნეთ, ბატონყმობის საშინელებათა აღწერა როდი ინტერესებს, მან შექმნა სცენაზე სამყარო, რომელშიც ბატონებიცა და ყმებიც ლაფში არიან ჩაძირულნი.

მამასახლისი დათო (ა. ბაიანდურიანი) თავის უტვირო ბატონს ყველაფერზე კვერს უტარავს, ყველაფერს ეთანხმება, ითმენს ბატონის სულელურ ბრძანებებს, ოღონდ იგი გაახაროს.

ლუარსაბის ყმებს, ისევე, როგორც ბატონს, დაკარგული აქვს ადამიანის სახე. ბინძური და გულისამრევია ლ. გვეორქიანის ლამაზისეული, ასეთსავე შთაბეჭდილებას ახდენენ მსახურნი — ე. გრიგორიანი, ნ. არუთუნიანი, გ. ადელხანიანი. ამრიგად კითხვა — „კაცია-ადამიანი?!“ ერთნაირად ეხება ყველას, ვისაც კი ადამიანის ზნეობრივი საყრდენი აქვს გამოცილილი..

მხატვარმა, მსახიობებმა შეძლეს ხორცი შეესხათ ავტორისა და სპექტაკლის დამმდგმელის ჩანაფიქრისათვის, თუმცა ამ მთლიანობაში საინტერესო დადგმაში აღინიშნება ზოგიერთი სისუსტე, გვხვდება შინაგანად გაუმართლებელი სცენები, აღინიშ-





ნება ვატყობა გროტესკით, ბუფონური სერხებითაც, რაც გარეგნულ ხასიათს ატარებს და შინაგან, ფსიქოლოგიურ დამაჯერებლობას ასუსტებს.

„ლუარსაბი და დარეჯანი“ მ. გრიგორიანისა და სპექტაკლის შემქმნელი კოლექტივის უთუო წარმატებაა, ვფიქრობთ. მასში ზოგი რამ დაიხვეწება, იგი უფრო შეიკვრება, შინაგან ერთიანობას შეიძენს, ერთგვარად ცალკე სცენების გათიშულობას ჩამოიცილებს.

წარმოდგენის თანამედროვეობასთან მიხედვით მისი ერთ-ერთი მთავარი ღირსებაა. რეჟისორი გარეგნულად კი არ ათანამედროვეებს კლასიკას, არამედ წინა პლანზე აქვს წამოწეული ის ზოგადადამიანური პრობლემები, რომელთა მნიშვნელობა სცილდება დროს. ჩვენს დროში, როცა სა-

ზოგადობებამ ასეთი ბრძოლა გამოუცხადა თვითკმაყოფილებას, სულიერ სიკაროლეს, ი. ჭავჭავაძის გმირები ახალეულებად ცოცხლდებიან.

დამდგმელთა კოლექტივმა მონდომებითა და სიყვარულით იმუშავა დიდი ილიას უკვდავ ნაწარმოებზე. მთავარი კი ის არის, რომ ს. შაუმიანის სახელობის თეატრი საკუთარი მოქალაქეობრივი პოზიციისათვის იბრძვის, პატივისცემით ეპყრობა ქართული ლიტერატურის საუკეთესო ნაწარმოებებს და ეს რომ ასეა, ნათლად დაგვანახა სპექტაკლმა „ლუარსაბი და დარეჯანი“, რომელმაც შემოქმედებითი დამაჯერებლობით დაგვიბტყია, რომ ლუარსაბ თათქარიძე, დარეჯანი და მათი მსგავსნი ყოველ დროს და ყოველი ხალხის ცხოვრებაში არც კაცნი არიან და არც ადამიანნი.

## დეივ ბრუბეკი

1987 წლის გაზაფხულზე საბჭოთა კავშირში გასტროლებზე იყოფებოდა საქვეყნოდ ცნობილი მუსიკოსი — პიანისტი და კომპოზიტორი დეივ ბრუბეკი, რომლის კვარტეტმაც რამდენიმე კონცერტი გამართა მოსკოვში, ლენინგრადში და ტალინში. დეივ ბრუბეკთან ერთად კვარტეტის შემადგენლობაში არიან: კლარნეტისტი ბილ სმიტი, კრის ბრუბეკი, რომელიც ბას-ვიტარასა და ბას ტრომბონზე უკრავს, და დასარტყმელ ინსტრუმენტებზე შემსრულებელი რენდი ჯოუნსი.

დეივ ბრუბეკი დაიბადა კალიფორნიის შტატის ქალაქ კონკორდში, 1920 წლის 6 დეკემბერს. მისი დედა — ელიზაბეტ ივეი ბრუბეკი მუსიკის მასწავლებელი და პიანისტი იყო, მამა — ჰოვარდ პიტ ბრუბეკი კი — ფერმერი. დეივ ბრუბეკი ქ. სტოკტონის (კალიფორნიის შტატი) კოლეჯის ვეტერინარულ ფაკულტეტზე სწავლობდა, კოლეჯის დამთავრების შემდეგ 1942 წელს, სამხედრო სამსახურში გაიწვიეს. ბრუბეკმა მუსიკის სწავლა დაიწყო დემობლიზაციის შემდეგ, 1946 წელს, კალიფორნიის შტატის ქალაქ ოკლენდის მილსკოლეჯში, ცნობილი ფრანგი კომპოზიტორის დარიუს მიიოს ხელმძღვანელობით. პირველი ნაწარმოებები მან მიიოს მხარდაჭერით შექმნა და მათ ოქტეტის თანხლებით ასრულებდა, რომელშიც სხვებთან ერთად უკრავდნენ ალტ-საქსოფონისტი პოლ დეიზმონდი და კვარტეტისტი ამჟამინდელი წევრი, კლარნეტისტი ბილ სამიტი. ოქტეტის წევრთაგან ბრუბეკმა შექმნა ტრიო, რომელმაც ჟურნალების „დაუნბიტის“ და „მეტრონომის“ მიერ ახალი ინსტრუმენტული ჯგუფებისთვის დაწესებული პრემიები მოიპოვა.

უბედურმა შემთხვევამ ბრუბეკი რამდენიმე თვით გამოიყვანა მწყობრიდან. გამოჯანმრთელების შემდეგ მან ჩამოაყალიბა სახელ-

განთქმული კვარტეტი, რომელშიც ბრუბეკთან ერთად უკრავდნენ პოლ დეზმონდი (ალტ-საქსოფონი), ჯო მორელი (დასარტყმელი ინსტრუმენტები) და იუჯინ რაიტი (კონტრაბასი). ბრუბეკი არის ერთ-ერთი ფუძემდებელი ჯაზის იმ მიმდინარეობისა, რომელსაც ვესტ-კოუსტ-ჯაზი ეწოდა. მან ერთ-ერთმა პირველმა ევროპული მუსიკი-დან ჯაზში შეიტანა ატონალობა, ფუგა და კონტრაპუნქტი. მის შემოქმედებაში ბაზის, ბეთჰოვენისა და შოპენისათვის დამახასიათებელი ხერხების აღმოჩენაც შეიძლება.

50-იანი წლების მიწურულს ბრუბეკი მეტრული ექსპერიმენტებით დაინტერესდა. 1959 წელს გამოვიდა კვარტეტის კლასიკური ალბომი — „Time Out“, რომელიც მილიონიანი ტირაჟით გაიყიდა. სწორედ ამ ფირფიტაზეა არასტანდარტული ზომის ნაწარმოებები. განსაკუთრებით ხაზგასასმელია 5/4-ით დაწერილი დეზმონდის კომპოზიცია „Take Five“, რომელიც საერთაშორისო ბესტსელერად იქცა და ბრუბეკის მიერ 9/8 თელით დაწერილი „Blue Rondo Ala Turk“. ამ უკანასკნელმა ცოტა ხნის წინ „გრემის“ — ჯილდო მიიღო. ალბომის გამოსვლის შემდეგ კვარტეტმა ხანგრძლივი მსოფლიო ტურნე გამართა, რომლის შედეგადაც შეიქმნა ავლანური, თურქული და ინდური ეთნიკური მუსიკის შემცველი ალბომი „The Dave Brubeck Quartet“.

50-იან წლებში არ ცხრებოდა გაცხოველებული კამათი ბრუბეკის მუსიკის გარშემო. კრიტიკოსები მას სენინის ნაკლებობაში სდებდნენ ბრალს. „მათარ მოსწონდათ მისი საშემსრულებლო მანერის პომპეზურობა და ის, რომ ბრუბეკი ხშირად იყენებდა ბლოკ-აკორდების ზედმეტად გრძელ მიმდევრობებს. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, კვარტეტის პოპულარობა სულ უფრო იზრდებოდა და ძალიან დიდ მასშტაბებს მიაღწია. ამაში დიდი წვლილი მიუძღვის შესანიშნავ საქსოფონისტ პოლ დეზმონდსაც, რომელიც გამოირჩეოდა გამჭვირვალე, უღერადობით, შესრულების თავდაპირველი მანერითა და მელოდიური ხაზების დახვეწილი დამუშავებით.“

60-იანი წლების შუაში დეზმონდი კვარტეტიდან წავიდა. ბრუბეკმა დირიჟორ ლეონარდ ბერნსტაინთან და ნიუ-იორკის სიმფონიურ ორკესტრთან ერთად შეასრულა თავისი ძმის — ჰოვარდ ბრუბეკის „დიპლომატი ჯაზ-კომბოსა და სიმფონიური ორკესტრისათვის“, რაც, მისი შემოქმედების უაღრესად მნიშვნელოვან მომენტად იქცა. მან ღრფებით შეწყვიტა საკონცერტო მოღვაწეობა და წერდა ნაწარმოებებს გუნდისა და ორკესტრისათვის.

70-იანი წლების დასაწყისში ბრუბეკმა ახალი კვარტეტი ჩამოაყალიბა, რომელშიც ერთ-ერთი მთავარი ფიგურა ცნობილი ბარიტონ-საქსოფონისტი ჯერი მალეგანი იყო. ეს კვარტეტი ვარკვეული დროის მანძილზე დიდი წარმატებით მართავდა კონცერტებს და რამდენიმე ფირფიტაც ჩაწერა. შემდეგ ბრუბეკი სათავეში ჩაუდგა ოჯახურ კვარტეტს, რომელშიც, მასთან ერთად, მისი შვილები დარიუსი, კრისი და დენი უკრავდნენ. 80-იანი წლების დასაწყისში ბრუბეკმა ბენონ-საქსოფონისტი ჯერი ბერგონზისთან თანამშრომლობა დაიწყო.

ბეჩნოვარაშვილიმ წელიწადი დივე ბრუბეკს კვლავ შეუერთდა მისი ძველი მეგობარი გლანტისტი ბილ სმიტი, რომელიც ბრუბეკთან ერთად წინა წლებში იმდენი სწავლის პერიოდში უკრავდა. ახლა ბილ სმიტი, კვარტეტში მუშაობის პარალელურად, ქალაქ სიეტლის

ვაშინგტონის სახელობის უნივერსიტეტში მუსიკის კურსის სწავლებას ხელმძღვანელობს.

დეივ ბრუბეკის დღევანდელ კვარტეტში დასარტყმელ ინსტრუმენტებზე ინგლისში დაბადებული რენდი ჯოუნსი უკრავს. თავისი მუსიკალური კარიერა მან როკ-ანსამბლში დაიწყო, შემდეგ კი შეუერთდა ცნობილ ინგლისურ ჯაზ-ორკესტრს, რომელსაც მეინარდ ფერგიუსონი ხელმძღვანელობდა. 1970 წელს, ორკესტრის ნიუ-იორკში გასტროლების დროს, რენდი ჯოუნსმა ამერიკაში დარჩენა გადაწყვიტა და დეივ ბრუბეკის კვარტეტის წევრი გახდა.

უკვე ათი წელია, რაც კრის ბრუბეკი მამის კვარტეტის წევრია. უნივერსიტეტში სწავლისას ის როკ-ანსამბლს ხელმძღვანელობდა. ახლა კი წერს მუსიკას ბროდუეის შოუებისათვის და მრავალი პოპულარული სიმღერის ავტორია. გარდა ამისა, კრის ბრუბეკი ჯაზ-ტრიოშიც გამოდის, სადაც მასთან ერთად უკრავენ მისი ძმა — დენი და პიანისტი ენდი ლავერნი.

ინტერვიუ, რომელსაც გთავაზობთ, გამოქვეყნდა ჟურნალ „სოვეტსკაია მუსიკას“ (1987 წ. № 12) ფურცლებზე. საუბარში დეივ ბრუბეკისა და მისი კვარტეტის წევრების გარდა მონაწილეობენ მისი მეუღლე — იოლა და მისი ძმა — კომპოზიტორი ჰოვარდ ბრუბეკი. საუბარი მიჰყავდა ლ. პერევერზეცს.

## დეივ ბრუბეკი

### „სრულყოფილებიდან სწრაფობას რისკის არ უნდა გეშინოდეს“

— მინტარ ბრუბეკი, ორმოც წელიწადზე მეტია, რაც ჯაზში პროფესიულ მოღვაწეობას ეწევით. თქვენ სათავეში ედექით იმ მიმდინარეობას, რომელმაც „COOL“ ანუ „ცივი ჯაზის“ სახელწოდება მიიღო. მას შემდეგ ჯაზის ფორმები ძირფესვიანად შეიცვალა. ვითარდებოდით თუ არა თქვენ ჯაზთან ერთად? როგორ რეაგირებდით ჯაზის სამყაროში მომხდარ იმ ცვლილებებზე, რასაც ადგილი ჰქონდა განვლილი ათწლეულების მანძილზე, როგორ წარმოგიდგენიათ დღევანდელი ჯაზი და რაში მდგომარეობს, თქვენი აზრით, მისი მთავარი პრობლემები? და ბოლოს, როგორ და რატომ მოხვედით ჯაზში? აი, ჩვენთვის საინტერესო კითხვების წრე.

დ. ბრუბეკი: თითოეულს ამ შეკითხვათაგან ყოველი ადამიანი თავისებურად უპასუხებს. ეს ხომ მთელი ცხოვრების გამოკითხვის ტოლფასია. ყოველი ცხოვრება კი უნიკალურია. ჯაზის მუსიკოსები გამოჩაყლისს არ

შეადგენენ. არც ერთი მათგანი არ ჰგავს სხვას. სხვათა შორის, ჯაზის იმ მუსიკოსთა უმრავლესობას, რომლებსაც მე პატებს ვეცმ, არ უყვართ, როდესაც მათ ჯაზის მუსიკოსს უწოდებენ, დიახ, არ უყვართ!

— რატომ?

დ. ბრუბეკი: იმიტომ, რომ ეს არასწორი, მცდარი ტერმინია.

ი. ბრუბეკი: დიუკ ელინგტონი თვლიდა, რომ ეს ცუდი ტერმინია.

დ. ბრუბეკი: იგი არც სტენ კენტონს უყვარდა. ადამიანი უბრალოდ მუსიკოსი უნდა იყოს, თავისებურად უნდა მოახდინოს სამყაროს ინტერპრეტაცია. ანდა რა არის „კლასიკური“ მუსიკა? ესეც არასწორი ტერმინია. მუსიკა! აი, რა არის მთავარი.

— მაგრამ მუსიკა ხომ მრავალსახოვანია. ხშირად მისი ნაირსახეობები ერთმანეთთან კონფლიქტში არიან, თითოეული ცდილობს



დაამკვიდროს თავისი პირველობა, თავისი წესები, თავისი ფასეულობები...

— დ. ბრუბეკი: ჩინებული ნათქვამია.

— მაგრამ, ხომ შეიძლება ფასეულობები უაღრესად განსხვავებული იყოს.

დ. ბრუბეკი: დიდებული ნათქვამია! ისინი უნდა განსხვავდებოდნენ! ისევე, როგორც ადამიანები.

— მაშინ რაში მდგომარეობს განსხვავება ჯაზად წოდებული მუსიკისა და სერიოზულად. ან აკადემიურად, ან კიდევ, ავანგარდულად წოდებული მუსიკის ფასეულობებს შორის.

დ. ბრუბეკი: ყველანაირი ავანგარდი ადრე თუ გვიან ბერდება. ამდენად, ეს უფრო ცუდი ტერმინია.

— მაშინ ვთქვათ: თანამედროვე მუსიკა.

დ. ბრუბეკი: ძალიან კარგი სიტყვაა, დიახ, თანამედროვე მუსიკა. ის უბრალოდ თქვენი არსების გაგრძელება უნდა იყოს. თქვენ თვითონ უნდა მოგწონდეთ იგი — ეს არის ყველაზე მთავარი. და თუ ის სხვებსაც მოსწონთ, კიდევ უკეთესი, მაშინ ეს უკვე კომუნიკაცია, ურთიერთობაა. უაღრესად მნიშვნელოვანია საკუთარი გრძნობების, ძლიერი ემოციების სხვისთვის გაზიარება. გამოიგეთ? ოღონდაც ძლიერად განიცდიდეთ რამეს და, თუ თქვენ არტიტი ხართ, მის გადმოცემას ასე თუ ისე ყოველთვის მოახერხებთ. ზოგს მხიარულება მოსწონს, ზოგს ნაღველი, მაგრამ, ნებისმიერ შემთხვევაში, საკმე ადამიანურ ემოციებთან გვაქვს — სწორედ ისინი უნდა გამოხატოს შემოქმედმა, იქნება ის ფერმწერი, მწერალი თუ მუსიკოსი.

— მაგრამ განა არ არის სპეციფიური განსხვავება შინაარსის, ფორმის, ემოციების გადმოცემის მეთოდისა და ტექნიკის თვალსაზრისით. ერთი მხრივ, ვთქვათ, ბრამსისა და ჩაიკოვსკის, შოსტაკოვიჩისა და, მეორე მხრივ, — დევი ბრუბეკს შორის?

დ. ბრუბეკი: რასაკვირველია, ისინი ყველანი უაღრესად განსხვავებული ინდივიდუალობები არიან...

— მაშ, ამ შემთხვევაში, როგორ უნდა იხწავლებოდეს ჯაზად წოდებული მუსიკა — აკადემიური მუსიკის მსგავსად თუ სხვაგვარად?

დ. ბრუბეკი: ისინი ერთნაირად უნდა ისწავლებოდეს. საუბედუროდ, აკადემიური სკოლების უმრავლესობაში იმპროვიზაციის ხელოვნებას არ ასწავლიან. არადა, ყველა ძველი ოსტატი ხომ უდიდესი იმპროვიზატორი იყო. სწავლების მათ პრინციპებს უნდა დაეუბრუნდეთ.

— ეს პრინციპები ახლა აღორძინების გზაზეა.

დ. ბრუბეკი: დიახ, შეერთებულ შტატებში უკვე მიხვდნენ, თუ როგორი იმპროვიზატორები იყვნენ მოცარტი, ბახი და ბეთჰოვენი, ლისტზე და შოპენზე რომ არაფერი ვთქვათ. ჩემი აზრით, ბარტოკიც უდიდესი იმპროვიზატორი იყო, დარწმუნებული არ ვარ, მაგრამ ასეთი შეგრძნება მაქვს. ამიტომ საკითხავია, რატომ უარყვეს, ვაწყვიტეს აკადემიურმა მუსიკოსებმა თავისივე ტრადიციები? რატომ დაივიწყეს, რომ მათ იმპროვიზირებას ავალდებულებენ მათი წარსული, ფესვები, წინამორბედები?

როგორც ხედავთ, ჩემთვის არ არსებობს განსხვავება ჯაზისა და აკადემიურ მუსიკოსებს შორის, თუკი მუსიკას მათ მართლა ერთნაირად ასწავლით. ჯაზის იმ მუსიკოსებმა, რომელთა შორისაც მე გავიზარდე, ნოტები არ იცოდნენ, დღევანდელ მუსიკოსთა უმეტესობა კი თავისუფლად კითხულობს ფურცლიდან, მაგრამ მაინც მე კვლავინდებურად პირველნი მიყვარს, გამოიგეთ?

— ბოლომდე არა...

დ. ბრუბეკი: ყოველი ადამიანის ტვინის რომელიღაც სექტორი უფრო ინტენსიურად ვითარდება, იმისდა მიხედვით, თუ რისი გამოხატვა სურს მას თავისი ცხოვრებით. ან, კიდევ, იმის მიხედვით, თუ რა უნდა გამოხატოს, მაგრამ ჭერ არ შეუძლია. ამით აიხსნება ის ფაქტი, რომ ასე იშვიათია ყოველმხრივ

განვითარებული, სრულყოფილი მუსიკოსები. ისინი პრაქტიკულად არ არსებობენ. მე ვიცნობ ბევრ შესანიშნავ მუსიკოსს, რომლებსაც სვინგის გარდა ყველაფერი ეხერხებათ. და პირიქით, სვინგის ზოგ ოსტატს ხელფები რომ შეუტკრა. მაინც სვინგს დაუტკრავს, რალაქნაირად მაინც მილწეებს საწადელს. მაგრამ წესიერად სხვას ვერაფერს გააკეთებს. ვინაიდან ყველანი განსხვავდებით ერთმანეთისაგან, ჩვენ სხვებში ვაფასებთ იმას, რისი გაკეთებაც თვითონ არ შეგვიძლია, განსაკუთრებით ხალხისთვის სინარაღის მინიჭების უნარს. ჩვენ აღფრთოვანებამში მოყვარობთ ინდივიდუალობას, როგორც ასეთს, მაგრამ ისევე, როგორც არ შეიძლება ყველა ადაპინის ერთნაირად გაბედნიერება, შეუძლებელია აბსოლუტურად სრულყოფილი მუსიკოსის პოვნა.

— და, მაინც, ჩვენ, ხომ ვლავარაკობთ მუსიკალური სრულყოფილების რაღაც ნიმუშებზე, მაგალითად, მოცარტზე...

დ. ბრუბეკი: შესაძლებელია, შესაძლებელია... მოცარტი უთუოდ სრულყოფილია. ჭაშში მასთან ყველაზე ახლო, ჩემი აზრით, არტ ტეიტუმე დგას. იგი თითქმის სრულყოფილი იყო. მაგრამ მასშიც ჩემთვის ყველაფერი არაა მისაღები. თქვენითვის ჩემი აზრი გასაგებია ვახდება, თუ ერთმანეთს შეადარებთ მის მიერ შესრულებული „ტიავერ რეგ“-ის ორ — 1939 და 1956 წლების ჩანაწერს — ის ერთნაირად უტრავს. ოცი, ოცდაათი წლის შემდეგ ფირფიტებზე ერთი და იგივე ვერსიაა. მას არ უნდა ექნა ეს, მაგრამ მაინც აყვებდა — ასეთი იყო მისი მიდგომა ჩანაწერისადმი. ეს, ნაწილობრივ, მის საჯარო გამოცვლებზეც ვრცელდებოდა. კონცერტის მერჯე კი, გვიან ლამით, ახლო მეგობრების წრეში, ის სრულიად განსხვავებულად უტრავდა. ტეიტუმე პერფექციონისტი იყო ყველაფერში, რაც შესრულების ტექნიკას ეხებოდა. მაგრამ, ამის გამო, იგი უგულვებელყოფდა უაღრესად მნიშვნელოვან რამეს — **მეისიერ შემოქმედებას**. როდესაც მუსიკოსი რამეს მსმენელის თანდასწრებით ქმნის, ის უაღრესად ღიად რისკზე მიდის, ვინაიდან ყოველთვის შეიძლება შეცდეს. ის მზად უნდა იყოს იმისათვის, რომ რაღაც არ გამოუვა ან გამოუვა ცუდად და ამას ყველა შენიშნავს. ტეიტუმე ამას ვერ ბედავდა.

— თქვენი შესრულების მანერა დღეს აშკარად განსხვავდება იმისაგან, რისი მოსმენაც

შეიძლება თქვენს ადრეულ ჩანაწერებში. თქვენ უფრო ხშირად მიმართავთ იმპროვიზაციის ტრადიციულ ფორმებს, **ჯემ სექსენტი** ბის სულისკვეთებას, ბლიუზურ ელემენტებს, ეს, პირველ რიგში, შეიმჩნევა თქვენს დუეტებში კრისტან, როდესაც ის ბას-ტრომბონზე სოლოს ასრულებდა, მე დამავლელა შეგრძნება, რომ რაღაც დროის მანქანის საშუალებით ჭაშის ადრეულ პერიოდში გადავინაცვლე, მაგრამ ამავე დროს, აწმყოს მძაფრი შეგრძნებაც არ მტოვებდა. ანდა მეჩვენებოდა, რომ ჭაშის რამდენიმე ეპოქას და თაობას შორის გადებულ ხილვებში მივდიოდი. ეს ყველაფერი არ უდერდა როგორც ნოსტალგია, რეტრო-სტილიზაცია ან სამუზეუმო ექსპონატი, პირიქით — ჭაშური ხელოვნების განვითარების ახალ პერსპექტივებს სახვად...

ამასთან დაკავშირებით შეკითხვა მაქვს: წარმოვიდგინოთ, რომ აკადემიური განათლების მუსიკოსი, რომელსაც ჭაშის შესახებ არანაირი წარმოდგენა არ აქვს, მიუჭდება ფორტეპიანოს და ნოტების მიხედვით დაუტრავს თქვენი იმპროვიზაციის უზუსტეს ტრანსკრიპციას. იქნება თუ არა ეს ჭაში? ან, იქნებ, ეს ვიღაც სხვის მიერ შექმნილი კომპოზიციის მხოლოდ ფორმალურად — სწორი შესრულება?

დ. ბრუბეკი: ანალოგიური პრობლემა ხომ აკადემიურ მუსიკაშიც არის. როგორც კი მუსიკოსი ამა თუ იმ სტილს დაუეფლება, მისთვის მაშინვე ცხადი ხდება, თუ როგორ უნდა დაუტრავს სწორად მოცემული ნაწარმოები, როგორ გამოხატოს ის, რაც არ არის აღნიშნული ნოტებში. ჭაშშიც ასეთივე მდგომარეობაა, კონკრეტულად მუსიკის არის ნოტებში ჩაწერა აქ კიდევ უფრო ძნელია. სწორედ ამიტომაც საჭირო გარკვეული ცოდნა.

— სკოლებში ჭაშის სწავლება შედარებით ახალი დაწყებულია, როგორ სწავლობდნენ მას ადრე?

დ. ბრუბეკი: მიბაძვის გზით, ფირფიტებიდან — სმენით, უფრო ადრე კი, პირველ რიგში პიანისტები, მექანიკური პიანინოს, პიანოლეს საშუალებით. მას პერფორირებული ლენტის გორგოლაქი (Pолли) მართავდა. პიანოლა კარგად მახსოვს, ის 30-იან წლებშიც კი ვხვებდოვარ! იცით რატომ იყვნენ იმ დროს ასეთი დღი რაოდენობით პიანისტები, რომლებიც მშვენივრად უტრავდნენ სვინგს? ისინი პიანოლებს უსმენდნენ და მათი დახმარებით ეუფლებოდნენ სტილს, თანაც ზოგიერთ

გორგოლაჰზე განსაკუთრებული სვინგი იყო ჩაჭერილი. ფოქუსი იმაში მდგომარეობდა, რომ ზოგჯერ ლენტზე განგებ აკეთებდნენ ზედმეტ ნახურტებს: ამის შედეგად, პიანო-ლა განსაკუთრებულად ჟღერდა. ასე დაკვრას ჯერც ერთი ადამიანი ვერ შეძლებდა. ერთადერთი შანსი ის იყო, რომ მას ათ თითზე მეტი ჰქონოდა. ეს შესანიშნავი ნიმუში იყო დამწყები პიანისტებისთვის, რომლებსაც წარმოდგენა არ ჰქონდათ ლენტზე არსებული ზედმეტი ნახურტების შესახებ. მათ იგივე შედეგის მიღწევის სურვილი უჩნდებოდათ და ზოგჯერ ერთი შეხედვით შეუძლებელსაც კი აღწევდნენ. ჩემი აზრით, ეს სწავლების მშვენიერი მეთოდია. საუკუნის დასაწყისში, განსაკუთრებით საფრანგეთში, ცნობილი კომპოზიტორები თვითონ ასრულებდნენ თავიანთ ნაწარმოებებს გორგოლაჰზე დასაფიქსირებლად, რაც მსმენელს მათი სტილის გააზრების საშუალებას აძლევდა. მან ზუსტად იცოდა: ავტორს სურს, რომ მის მიერ შეთხზული ნაწარმოები სწორედ ასე შესრულდეს და არა სხვაგვარად. დღეს ჩვენს განკარგულებაშია მაგნიტოფონი. ჩვენ შეგვიძლია ავიღოთ პარტიტურა და დავტყბეთ ერთდროულად, როგორც კომპოზიტორის ჩანაფიქრით, ასევე მისი ჟღერადი რეალიზაციით.

— ხმის ჩაწერის ამ ფუნქციის მნიშვნელობას განსაკუთრებით ხას უსვამდა სტრავინსკი თავის წიგნში „ჩემი მუსიკალური ცხოვრების ქრონიკა“. ხოლო ჩვენი დიდი პიანისტი და პედაგოგი ჰენრიხ ნეიშაუზი კი თავის წიგნში „ფორტეპიანოზე დაკვრის ხელოვნების შესახებ“, იგივე პოზიციიდან აფასებდა პიანოლას გორგოლაჰებს. სხვათა შორის, სკრიაბინის ჩანაწერის გორგოლაჰის გულმოდგინე გაზომვისა და გაანალიზების წყალობით, მან არაჩვეულებრივად მარტივად და ღრმად განმარტა rubato-ს ფეჭტის არსი, რომელიც (მის წარმოდგენაში) სვინგის ცნების იდეენტური თუ არა, უაღრესად ახლობელია. მაგრამ ერთხელ კიდევ დავუბრუნდეთ ჯაზის და აკადემიური მუსიკის შეპირისპირებას, ამჟერად, ფიქსირებული კომპოზიციისადმი მათი დამოკიდებულების თვალსაზრისით.

როგორც ცნობილია, ჯაზურ ხელოვნებაში, ყოველი შემდგომი შესრულებისას, მუსიკოსი უბრალოდ ვალდებულია შეცვალოს თავისი ან სხვის მიერ შეთხზული კომპოზიცია,

წინააღმდეგ შემთხვევაში მას არ ჩათვლიან კემპარტი ჯაზურ მუსიკოსად. აკადემიურ მუსიკაში კი ტექსტი ხელშეუხებელია.

დ. ბრუბეკი: ოპ, იმპროვიზაციისთვის მისი ბისმიერ მუსიკაში მოინახება ადგილი! ახალ-გაზრდობაში მოცარტის ბიოგრაფია წავიკითხე, ბიოგრაფის ვინაობა დამავიწყდა, მაგრამ მახსოვს, რომ მას ჰქვია: ერთადერთი, ცხოვრებაში უკანასკნელი სურვილი რომ ჰქონოდა, რას ისურვებდა? ბიოგრაფმა უპასუხა: კიდევ ერთხელ მოვისმინო, როგორ იმპროვიზირებს მოცარტი! ყურადღება მიაქციეთ, მას არ უთქვამს — მოვისმინო მოცარტის კიდევ ერთი კომპოზიცია-ო. ისეთ სრულყოფილი ინდივიდუალობები, როგორც მოცარტი იყო, ფოტონეგატივს ან მრავალი ანაბეჭდის დასამზადებელ მატრიცას შეიძლება შევადაროთ. ან კიდევ, მაგნიტური ჩანაწერის ორიგინალს, რომლიდანაც ასლებს აკეთებენ სხვა ფირების ან ფორტიტების სახით. ყოველ ახალ ასლში რაღაც ოდნავ ფუჭდება, ივარგება. სწორედ ასეთი რამ მოსდის კომპოზიციასაც. დაწყებული იმ მომენტიდან, როდესაც კომპოზიტორი მას გაიგონებს, რეალიზაციის ყოველი ახალი საფეხური — ქაღალდზე ფიქსაცია, გადაწერა, რეპეტიციები, შესრულება — ყველაფერი, ნაწილობრივ აღარ იბრებს საწყის ჩანაფიქრს.

რასაკვირველია, ზოგჯერ პირიქითაც ხდება: დირიჟორი პარტიტურაში უფრო მეტს გაიგონებს, ვიდრე ავტორი, ხოლო აღფრთოვანებულ მუსიკოსზე კიდევ უფრო მეტს ჩადებენ მასში. საერთოდ, მთელი მოცულობით მუსიკის წინასწარი წარმოდგენა შეუძლებელია: შეიძლება ორკესტრანტები ისე მოეჭკნენ ჩემს კომპოზიციას, რომ უბრალოდ მომსპონ და გამანადგურონ, ან, კიდევ, მათმა ჩემდამი დამოკიდებულებამ, მათმა სურვილმა, რაც შეიძლება სრულად განახორციელონ ჩემი ჩანაფიქრი, შეიძლება ცრემლმზამედ ამიჩუყოს გული.

— იმ დირიჟორთაგან, რომლებთან ერთადაც თქვენ გამოსულხართ, რომელია თავისი სულისკვეთებით თქვენთვის ყველაზე ახლობელი?

დ. ბრუბეკი: ლეონარდ ბერნსტაინი, მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენ ვასრულებდით არა ჩემს, არამედ ჩემი ძმის, — ჰოვარდის მიერ დაწერილ კომპოზიციას — „დილოგი ჯაზ-კომპოსა და სიმფონიური ორკესტრისათვის“.

— ვისარგებლებ შემთხვევით და ჰოვარდ

ბრუბეკსაც მივმართავ იგივე შეკითხვით —  
ჯაზსა და აკადემიურ მუსიკას შორის არსე-  
ბულ განსხვავებებსა და მათი დაახლოების  
გზების შესახებ.

3. ბრუბეკი: მთავარი ის არის, რომ თა-  
ვისი არსით ჯაზი იმპროვიზაციული ხელოვნე-  
ბაა, იგი შესრულების მომენტში იქმნება.  
თუ არ ჩავთვლით დასაწყისსა და დაბოლოე-  
ბას, დეივი ყოველთვის სხვადასხვანაირად  
უკრავს ერთსა და იმავე ნაწარმოებს. აკადე-  
მიური მუსიკა კი (რასაკვირველია, ეს ძალიან  
ბუნდოვანი ტერმინია) შესრულებამდე დე-  
ტალურად არის ნოღზე გააზრებული და  
ქალაქულ ჩაწერილი. კომპოზიციას, სტრა-  
ვისის სელექციონ იმპროვიზაციას უწოდებ-  
და, იმიტომ, რომ ცვლილებების შეტანის  
დრო გაქვთ. კომპოზიტორს შეუძლია ფრანსა  
ჩაწეროს, შემდეგ კიდევ ერთხელ გადახედოს  
დაწერილს და თქვას: მგონი აჯობებს, რომ ეს  
შეცვალო, ესეც, აქ კი უკეთესი იქნება სხვა  
ნოტის აღება. მართალია, დარიუს მითო, რო-  
მელთანაც ჩვენ ყველანი — დეივი, ბილ სმი-  
ტი და მე — ახალგაზრდობაში ვსწავლობდით,  
ერთხელ დაწერილს არასოდეს არ ცვლიდა,  
მაგრამ კომპოზიტორთა უმეტესობა შექმნილს  
ცვლიდა და ცვლის, თანაც მრავალჯერ, მა-  
გალითად, ბეთოვენის. ჯაზის მუსიკოსი კი  
უბრალოდ ინსტრუმენტთან ჯდება და უკრავს.  
ჩემი აზრით, ასეთი სპონტანური შესრულე-  
ბის უნარის მქონე ჯაზის მუსიკოსისათვის  
უაღრესად სასარგებლო იქნებოდა იმის ცოდ-  
ნა, თუ რა არის შექმნილი დღემდე. მათთვის  
საკირთა ბაზის მუსიკის შესწავლა, გაანალი-  
ზება, მასში იმის აღმოჩენა, რაც მათთვის  
განსაკუთრებით ახალია. იგივე ითქმის, რა-  
საკვირველია, არ მარტო ბაზის, არამედ წარ-  
სულის ყველა დიდი ოსტატის ქმნილებების  
შესახებ. რამდენად გააზლიდრებდა და გაა-  
ფართოებდა ეს თანამედროვე მუსიკოსთა  
იმპროვიზაციებს! ამერიკაში უკვე ცდილობენ  
ჯაზისა და აკადემიური მუსიკის სწავლების  
შერწყმას.

— პრაქტიკულად როგორ ხორციელდება  
ეს?

3. ბრუბეკი: როგორც წესი, მეცადინეო-  
ბებს სხვადასხვა პედაგოგები ატარებენ. მაგ-  
რა ბილ სმიტი, რომელიც სიეტლის უნივერ-  
სიტეტის მუსიკალურ განყოფილებაზე მუშა-  
ობს, ასწავლის როგორც აკადემიურ მუსი-  
კას, ასევე ჯაზსაც.

დ. ბრუბეკი: ამის თაობაზე ბილს მიმარ-

თეთ. ოცი წლისამ მან უკვე კარგად იცნობდა  
კლარნეტის კლასიკური ლიტერატურა: ბერ-  
ტოკი, მიო, სტრავენსკი, საკუთაფრენსკი  
მოებებისათვის მან ორჯერ მიიღო პრემია  
Paris და ერთხელ Prix de Rome. ამგვარად,  
მას ორივე ტრადიციაში მყარად აქვს გად-  
მული ფესვები.

— მაშინ შეკითხვა ბილ სმიტს: ამასთან  
დაკავშირებით, თქვენ, როგორც მუსიკოსი,  
გარკვეულ შინაგან გაორებას ხომ არ განიც-  
დით?

ბ. სმიტი: რასაკვირველია! ეს ხომ იგივე  
ორენოვანებაა. თუ თქვენ ბავშვობიდან ორ  
ენაზე ლაპარაკობთ, მაგალითად, რუსულად  
და ინგლისურად, მაშინ თითოეულ მათგან-  
თან თქვენი პიროვნების, სამყაროსა და კულ-  
ტურის თქვენებური აღქმის ორი განსხვავე-  
ბული მხარეა დაკავშირებული. ჩემთვის ჯა-  
ზი და აკადემიური მუსიკა სწორედ ასეთ  
მიმართებაშია.

— ამერიკელი ლინგვისტის — ჰომსის  
თეორიის მიხედვით ყოველი ენა ერთიანი  
სიღრმული კულტურის ზედაპირული გამოვ-  
ლინებაა. როგორ ფიქრობთ, შეიძლება ვილა-  
პარაკოთ ყველა სახის „მუსიკათათვის“ სა-  
ერთო ერთიანი სიღრმულ სტრუქტურაზე?

ბ. სმიტი: ეჭვგარეშე. მუსიკის ნაირსახე-  
ობები ერთი ხის ტოტებია. ერთნი უფრო  
მსხვილი და გრძელი, სხვანი უფრო წვრილი  
და მოკლე, მაგრამ მათ ერთი ფესვი აქვთ.

— როგორც ჩანს, ჯაზი და აკადემიური  
მუსიკა სულ უფრო მეტ შეხების წერტილებს  
პოულობენ და, ამიტომაც, მუსიკალური  
„წყაღამაყობა“ დღეს უფრო როკ-მუსიკასა  
და ყველა დანარჩენს შორის მდებარეობს.  
როგორც წესი, ამ პოლარიზაციას „თაობათა  
კონფლიქტს“ უკავშირებენ. დეივი ბრუბეკის  
კვარტეტში ორი თაობის მუსიკოსებმა მო-  
იყარეს თავი. კლასიკური ჯაზის ტრადიციებ-  
ზე აღზრდილმა მუსიკოსებმა და მათ, რომელ-  
თა სიურმეც როკ-ნ-როლის „ბუმს“ დაემთხვა.  
43 წლის რენდი ჯოუნსი და კრის ბრუბეკი,  
რომელიც 36 წლისაა, საკმაოდ დიდხანს უკ-  
რავდნენ როკ-ანსამბლებში. რენდი, როგორ  
მოხვედით ჯაზში?

რ. ჯოუნსი: უმჯობესია, რომ ნკითხოთ,  
თუ რამ მიმიყვანა როკში, მაშინ გვიასუხებთ,  
რომ როკში მიმიყვანა ჯაზისადმი სიყვარულ-  
მა — პირველმა და ერთადერთმა. თერთმეტი  
წლისამ პირველად მოვუსმინე დიუკ ელინგ-  
ტონის ორკესტრს, რომელშიც დასარტყამ

ინსტრუმენტებზე ლუი ბელსონი უკრავდა. მაშინ დამეუფლა ჯახის დაკვრის დაუოკებელი სურვილი, რომელიც მას შემდეგ არ მტოვებს. მაგრამ იმ პატარა ქალაქში, რომელშიც მაშინ ცხოვრობდი, ჯახის არც ერთი მუსიკოსი არ იყო, ამიტომაც იძულებული გავხდი როკ-ანსამბლში დამეწყო დაკვრა, რათა ცოტათი მაინც მიეახლოვებოდი ჩემს მიზანს. ახლა მე ჯახის დაკვრაც შემძლია და როკისაც: ჩემი გული პირველს ეკუთვნის, მაგრამ პრაქტიკული მოსაზრებების გამო არც მეორეზე ვამბობ უარს. მე დასარტყამ ინსტრუმენტებზე უკრავ და ჩემთვის როკის დაკვრა იგივეა, რაც მარტივი ჯახისა, ხოლო იმ ანსამბლებთან ერთად გამოსვლა, რომლებიც უკრავენ ფიუჟენს, ნიშნავს დაუკრა როკი, რომელიც ჯახით რთულია. ოცდაერთი წლისამ ანტონ ბრუკნერის სიმფონია მოვისმინე, კლასიკური მუსიკა მაშინ შემეძვირდა. ახლა კი იმ დასკვნამდე მივედი, რომ ჯახი, როკი და აკადემიური მუსიკა ერთმანეთთან გაცილებით უფრო ახლო არიან, ვიდრე ეს ერთი შეხედვით ჩანს. რასაკვირველია, მედ-ველობაში მაქვს თითოეული მათგანის კარგი ნიმუშები. „წყალგამყოფი“ ქანრებს შორის კი არ მდებარეობს, არამედ თითოეულ ქანრში კარგსა და ცუდს შორის.

**კ. ბრუბეკი:** რატომღაც ყველა ავიწყდება, რომ ჯახსაც და როკსაც საერთო წინაპარი ჰყავთ — ბლიუზი. სხვა საქმეა, რომ თითოეული თაობა ეძებს იმ მუსიკას, რომელსაც „თავისად“ აღიარებს.

ჩემი მშობლებისთვის ასეთი მუსიკა ჯახი იყო, ბაბუებისთვის კი რეგტაიმი. მიუხედავად იმისა, რომ ჯახზე ვიზრდებოდი, მე მაინც „ბიტლზ“-ის ეპოქის შველა კარ ბუნებრივია. ისინი ყველაზე ძალიან მიყვარდა. მეც ვატარებდი გრძელ თმას... დღეს მოზარდები მოკლე თმით დადიან, მაგრამ მწვანედ ირებებენ და თავში უცნაურ ბუმბულებს ირტობენ. ჩემი აზრით, ამას, ძირითადად, მშობლებს გასაღიანიანებლად აკუთვებენ.

— **კრის, როგორია თქვენი დამოკიდებულება იმ მუსიკისადმი, რომელთაც დღევანდელი ახალგაზრდობა უსმენს?**

**კ. ბრუბეკი:** დიდი ნაწილი იმისა, რაც დღეს ჟღერს, მართლაც საშინელია... მასში ყველაფერი სხსაცლოა: როკიც, პანკიც, ყველაფერი ნიჰილიზმიც, გახოტრილი თავებიც, ჯოჯოხეთური ხმაურიც... აი, თქვენ ილიმებით და იმის თქმა გინდათ, რომ ჩემი მშობ-

ლები იგივეს ამბობენ „ბიტლზ“-ის შესახებ მაგრამ, დამეთანხმებით, „ბიტლზ“-ის მუსიკა... თქვენ ისევ ილიმებით, კარგით, მაშინ, აი რას ვერტყვით: „ბიტლზ“-ის მუსიკის დიდი ელიზგონი უკრავდა, მათ სიმღერებს ელა ფიცვარალი მღეროდა — ესეც არ გარწმუნებთ?

— **კრის, მე არ მკვიდება ამაში დარწმუნება...**

**კ. ბრუბეკი:** ერთი წუთით, მღერის თუ არა ელა ფიცვარალი „სექს-პისტოლზ“-ის სიმღერებს, არა? სწორედ ეს მინდოდა მეთქვა. მუსიკა იქ უბრალოდ არ არის, საამაგიეროდ, არის უზარმაზარი რეკლამა.

— **საბჭოთა როკ-ანსამბლები თუ მოგსმენიათ?**

**კ. ბრუბეკი:** მხოლოდ რამდენიმე მათგანი, ძირითადად „ავკარიუმი“. ეს ანსამბლი აშკარად „ბიტლზ“-ის დიდ გავლენას განიცდის.

— **კარგით, კრის, ნუ ვიკამათებთ, დავუშვათ, რომ როკში ყველაფერი კარგი, მართლაც „ბიტლზ“-იდან მოდის. მე მინდა ვიცოდე: როგორ მოახერხებ „თაობათა კონფლიქტის“ გადაჭრა და ჯახში ასე ორგანულად შესვლა?**

**კ. ბრუბეკი:** ყველაზე ძალიან მაშინ გამიჭირდა, როცა საკუთარი როკ-ანსამბლი ჩამოვყალიბე — უფრო სწორად, ეს არც როკი იყო, როკი ხომ ძირითადად თეთრკანიანთა მუსიკაა. ჩვენი ანსამბლი სულსიკვეთებით უფრო ზანგური ფანჯ-ბენდი იყო. თუ შეიძლება ითქვას, ჩვენ ინტელექტუალურ ფანკს ვუკრავდით. დავიწყეთ საჭარო გამოსვლები, ფორფიტების ჩაწერა. ზოგი რამ რადიოთიც გადასცეს, მაგრამ, რატომღაც, ყველა თვლიდა, რომ ჩვენ ჯახს ვუკრავდით! ასევე აცხადებდნენ. მე ეს საშინელ შეურაცხყოფად მიმაჩნდა — პირველ რიგში ჯახისთვის, ჩვენი მუსიკის მიმართ კი უბრალოდ არასწორი მიდგომა იყო. ის ხომ როკს წარმოადგენდა...

— **საბოლოოდ კი ყველაფერი კეთილად დამთავრდა და, როგორც ვხედავ, ეს წინააღმდეგობები უკვე აღარ გაწუხებთ?**

**კ. ბრუბეკი:** მე ხომ მამაჩემის კვარტეტში მუდმივად არ ვმუშაობ, მხოლოდ გასტროლების დროს. საერთოდ კი, ბევრს ვწერ მუსიკალური თეატრისთვის, ვთხზავ სიმღერებს, გამოვდივარ კონცერტებზე ჩემს მეგობართან, კომპოზიტორ და პიანისტ ენდი ლავერთან და ძმასთან — დენთან ერთად, რომელიც დასარტყამ ინსტრუმენტებზე უკრავს. და მა-



ინც, ჩემი ცხოვრების ერთ-ერთი ყველაზე შესანიშნავი განცდა მაპაჩემის ორი დღე-თხზულების შესრულებაა. ესენია: „სამაროლის კარიბჭე“ და „სინათლე უდაბნოში“. საოცარ სულეორ აღმაფრენას ვგრძნობ, როცა ამ ნაწარმოებებს მაპაჩემთან, გუნდთან, მომღერლებთან და სიმფონიურ ორკესტრთან ერთად ვუკრავ.

— ბოლო შეკითხვა კვლავ დეივ ბრუბეკს. ამჯერად ორმოცი წლის წინანდელი მოვლენების შესახებ. მე მაინტერესებს დარჩენილი მიიხსნა მოწაფეობის პერიოდი და თქვენი რამდენიმე მეცადინეობა არნოლდ შონბერგთან. ჩემი აზრით, ამ მოვლენებში არის რაღაც სიმბოლური, წინასწარმეტყველური, ყოველ შემთხვევაში, თანამედროვე მუსიკის იმ მიმდინარეობისთვის, რომელსაც დეივ ბრუბეკი განასახიერებს.

დ. ბრუბეკი (ნელა, დაძაბულად, ხანმოკლე პაუზის შემდეგ): მოვლენები, რომელთა შესახებაც გვექნება საუბარი, II მსოფლიო ომის შედეგია. შედეგია იმისა, რომ ფაშისტურმა საზოგადოებამ გადაწყვეტილება მიიღო „არაარიული რასის“ წარმომადგენლები ვენადგურებინა. მხოლოდ ერთეულდგამა მოახერხეს ყველაფრის მიტოვება და გაქცევა. მათ მიიტოვეს მშობლიური მიწა. ქონება, ჩვევები, დაკარგეს მშობლებთან და მეგობრებთან შეხვედრის იმედი. ასე გადარჩა რაქ. დენიშე დიდი მოაზროვნე, ათასობით სხვა კი დაიღუპა. მე გეკითხებით: ბოლოს და ბოლოს, როდის შეკვანებთ, რომ ყველა ადამიანი, მთელი კაცობრიობა ერთი უჩრდილდან არის წარმოქმნილი, სასწაულისა თუ ბუნებრივი ევოლუციის წყალობით—მაგას არა აქვს მნიშვნელობა. ჩვენ ყველანი ხომ ერთი ფესვიდან აღმოვცენდით! ბოლოს და ბოლოს, როდის შევწყვეტთ კაცობრიობის განადგურებას? ერთი ადამიანიც რომ განიცდიდეს დამცირებასა და ტანჯვას, ჩვენი სულები მრისხანებით უნდა აენთოს. და, თუკი ჩვენ გულგრილნი დავრჩებით, მაშინ შეიძლება რეალობად იქცეს II მსოფლიო ომის დროინდელი ანეკდოტი: „მთა ჯერ ებრაელზე წაიყვანეს, შემდეგ პროტესტანტები, შემდეგ კათოლიკები, შემდეგ ლიბერალები, შემდეგ კონსერვატორები და აი, მეც მომაკითხეს...“

კ. ბრუბეკი: (ჩუმად) კითხვა მიიხსნა შესახებ იყო.

დ. ბრუბეკი: ჰო, მიიხსნა შესახებ. მე არ

დამეწყებია. მიიხსნა იყო პირველი „ავადმეურნი“ მუსიკოსი, რომელმაც ჯახის უნა გამოიყენა. მისი პიროვნება ჩვენთვის უჩვეულომდელი სწორედ ამიტომ აღმსრულებელია. 1946 წელს, სამხედრო სამსახურის შემდეგ, ბილსმარტი და მე კომპოზიციის კურსის შესასწავლად ჩავეწერეთ. მიიხსნა კალიფორნიის შტატის ქალაქ ოკლენდის მილს-კოლეჯში ასწავლიდა. ჰოვარდი კი მისი ასისტენტი იყო. პირველი, რაც მაესტრომ გვითხრა, შემდეგში მდგომარეობდა: „ეისაც ჯახის შესწავლა გასურთ, ხელი ასწიეთ“ — შემდეგ კი თქვა: „ისინი, ვინც უფლის, კონტრაპუნქტისა და კომპოზიციის შესწავლას აპირებს, თავისი კოლეგებისთვის — ჯახის მუსიკოსებისთვის რაიმეს დაწერას ხომ არ ისურვებენ?“ ასე ჩამოყალიბდა ჩვენი ჯგუფი.

შონბერგთან კი არაფერი გამომივიდა. მისგან მხოლოდ ორი ვაკვეთილი ავიღე. ჩემთვის ის ძალიან მკაცრი პედაგოგი აღმოჩნდა. მოითხოვდა, რომ კომპოზიცია ყველა წესის ზუსტი დაცვით შექმნილიყო. მიიხსნა უაღრესად მკაცრი იყო, როდესაც რაიმეს ვიცხდინდა ან ამოწმებდა, როგორ გავიგე მისი ახსნილი. კონტრაპუნქტს ბახის მსგავსად გვასწავლიდა, ძალიან უყვარდა მენდელსონი. მიიხსნა მოწაფისგან სკრუპულოზური გაყოლას მოითხოვდა, მაგრამ კომპოზიციის დროს სრულ თავისუფლებას გვაძლევდა. ჭეშმარიტი ჯახი სწორედ ასეთი უნდა იყოს.

— საუბრის დასაწყისში თქვენ აღნიშნეთ, რომ ჯახი — ცული ტერმინია, მაგრამ მაინც სისტემატურად ხმარობდით მას, როდესაც თქვენი მუსიკის ყველაზე იდუმალი არსის შესახებ ლაპარაკობდით. ეჭვი მაქვს, რომ სიტყვა „ჯახი“ თქვენთვის მაინც პრინციპულ ხასიათს ატარებს. ეს კითხვა არ არის, უბრალოდ საუბრის მსვლელობისას ვაკეთებული დაკვირვება.

დ. ბრუბეკი: მართალია. ცნება — „თანამედროვე მუსიკა“ ჩვენთვის უდავოდ ძალიან ფართოა. მოუხედავად იმისა, რომ სიტყვა „ჯახის“ თავდაპირველი მნიშვნელობა ძალიან კარგი არ იყო, დღეს ის სულ უფრო ფართოვდება, ვინაიდან ჩვენ საკმაოდ მოვშორდით იმ დროს. ბოლოს და ბოლოს, ეს ხომ ერთადერთი სიტყვაა, რომელიც ნამდვილად ჩვენია. ჩვენ ყოველთვის, მხოლოდ და მხოლოდ, კარგ ჯახის მუსიკოსებად უნდა დავრჩეთ.

მასალა დასაბეჭდად მოამზადა გიორგი თოფჩიანი.

# ქუდი, თავსაბურავი, თავსამკაული

ნათელა ურუშაძე

ფიხსაცმლისაბან განსხვავებით, ყველაფერი, რაც თავს მოსავს, სხვა სამკაულებსა და სახმარ ნივთებთან ერთად, მუდამ არის ხოლმე მაყურებლის მხედველობის არეში. ადამიანის სამოსელის ეს ნაწილი კოსტიუმის ისტორიაშიც ყურადღებითაა შესწავლილი. ქუდს, თავსაბურავსა და თავსამკაულს ყოველთვის ჰქონდა პრაქტიკული მნიშვნელობა — სიცივისა და სიცხისაგან იცავდა ადამიანს, აგრეთვე — მოსართავ-გასამშენიერებელიც. ფეფუნების სავანიც იყო და სოციალური შინაარსითაც დატვირთული: ხან მართლმსაჯულების მაუწყებელი, ხან სასულიერო, ხან საერო, სახელმწიფოებრივი უფლებამოსილებისა. ხომ ცნობილია, რომ უადრესად საზეიმო მომენტში, როდესაც რომის პაპ პიი VII, ტრადიციის შესაბამისად, გვირგვინით უნდა შეემკო ნაპოლეონი, მომავლამ იმპერატორმა მის უწმინდესობას ხელიდან გამოგლიჯა ეს საოცნებო თავსარქმელი და თვითონ ჩამოიცივა იგი თავზე. მეტისმეტად ეჩქარებოდა იმის მოპოვება, რასაც ეს გვირგვინი გამოხატავდა.

ყოველი სახის ქუდის, თავსარქმელისა თუ თავსაბურავის ფორმა და კაზმულობა განსაზღვრული იყო მისი დანიშნულებით, მფლობელის ეროვნებით, სოციალური მდგომარეობით, ეპოქის მოთხოვნით, მოდით, პირადი გემოვნებით და ა. შ. ყოველივე ამის შესაბამისად ამშვენიერებდნენ მას ბეწვით, ძვირფასი თვლებით და აშიებით, სხვადასხვა ფრინველის ფრთებით, ფარფლებით, ლეჩაქებით და ა. შ. შუა საუკუნეებიდან ითვლის ადამიანის შემოსილობის ისტორია ქუდების (შაპერონების), კაბიუმონების, ფარფლებიანი და ათასნაირი სხვა ფორმის თავსარქმელების აშკარა.

აღრე, როდესაც წარმოუდგენელი იყო თავშემკევილი მამაკაცთა და ქალის, ყველა

ქვეყანაში იყვნენ ამ საქმის ოსტატები. განსაკუთრებით ქალის ქუდებისა. ასეა ეს დღესაც, ჩანს, იმიტომ, რომ თავის გალამაზებას ქალი ყოველთვის უფრო მეტად ცდილობდა ხოლმე.

ცხოვრებაში ქუდსა და თავსაბურავს მუდამ ჰქონდა როგორც პრაქტიკული, ისე გამაშვენიერებელი დანიშნულება. რაც შეეხება ხელოვნებას — იქ მხოლოდ სახეობრივი, ვინაიდან არც დახატულ, არც სიტყვით აღწერილ ქუდს პრაქტიკული დანიშნულება არ შეიძლება ჰქონდეს. რამდენიმე მაგალითი მხატვრული ლიტერატურიდან:

შ. რუსთაველი. „ვეფხისტყაოსანი“. ნახვა არაბთა მეფისაგან მის ყმისა ვეფხისტყაოსნისა:

ან. მას ტანსა კაბა ემოსა გარე-თმა ვეფხის  
 ტყავისა.  
 ვეფხის ტყავისა ქუდივე იყო სარქმელი თავისა.  
 ხელთა ნაქედი მართახი ჰქონდა უხსოხი  
 კლავისა,  
 ნახეს და ნახვა მოუნდა უცხოხა სანახავისა.

ი. ჭავჭავაძე. „კაცია ადამიანი?!“

„სახაცილო რამ იყო ეს ლამაზისული: ერთი რაღაც ფუნოდ ჩასუქებული, კმუხი, ქუქუჩიანი, ტანზედ ეცვა ხამის ჩითის კაბა, ქუქუჩისაგან ვერ გაირჩეოდა, — რა ფერისა იყო: კალთები აქა-იქ გამოშვარი ჰქონდა ზამთარში ცეცხლთან ახლო გდებისაგან, ბოლოები სულ მოშალი და შემოფხრეწილი ჰქონდა; დაბეულადან გამოჩანდა ერთი რაღაც დაშალის საბინის ნაგლეჯი, კაბის ქვეშა გარშემო ჩამოკიდებული, მითომ და იუბკა! აი, მეხი კი დაგეცა! აშასაც კი სდო-შეხია იუბკა! თავზედ ეკრა შიგა და შიგ ამოფლეთილი ჩითმერდინი, ქალბატონის გამოწაცავილი, იმ ამოფლეთილებში მუთაქის მატკლისავით დასორხვლილი შავი — უაკრავად არ ვიყო — წილიანი და დაუვარცხნელი თმა მუქა-მუქად ამოშვებოდა. ქუსლებდახუთქილი, მუგუწალივით შავი ფეხები, წინგოსაგან შეღებილი ხელები, ცხვირ-პირი კვებების მურთ მოთხუანული — აი, ამგვარი იყო ის ცხოველი, რომელსაც დარეკანი „ლამაზისულს“ ეძახდა.



გ. ფლობერი. „მადამ ბოვარი“,

„მოპატივებულმა დიდადრიან იწყებს ჩამოსვლა. ეტლით, ერთცხენიანი და ორბორბლიანი შარბანებით, ძველებური კაბრიოლეტებით, ჩარდახიანი ურმებით, რომლებიც ტყავით იყო გადახურული. მეზობელი სოფლების ახალგაზრდობა ფეხზე ვიდრე მოაქვნიდა და ჩარგებდა... ისინი ჩამოვიდნენ, ვინც აქედან ათი მილის დაშორებით ცხოვრობდა... შარბა და ემამ მონივრებს მთელი ნათესაობა...“

ცხენები თავმოყრილ ზედ ქიშკართან ჩერდებოდნენ. შიგ მხედონი ორივე მხრიდან გადმოდიოდნენ, ისრენდნენ მუხლებს, წელში სწორდებოდნენ. ქალებს თავსაბურავი ეხურათ, კაბები ქალაქურად ჰქონდათ შეკერილი. ზედ გულზე ჩამოსაკიდებელი საათის ოქროს ძეწვი უბრწყინავდათ. გრძელი წამოსახსამების თანხში ჯვარდინად შეკრული ქაპრის ადგილას, ზოგს ფერადი ხილაბანდით ჰქონდა თავი წარული. ეს ხილაბანდი ქინძისთავით იყო უკან დახეული და შიშველი კისერი მოუჩანდათ.

ოჯახის უფროსი მამაკაცების ტანისამოსი მკაცრად შეესატყვისებოდა იმ ადგილს, რომელიც მათ ეკავათ საზოგადოებაში. — ერთნი ფრაკებში იყვნენ გამოწყობილი, მეორენი — სიურტუტებში, მესამენი — ჰიჯაკებში, მეოთხენი — ქურთუქებში... ეს სამოსელი კარადიდან მხოლოდ საზეიმო დღეებში გადმოიდებოდა: სიურტუტი გრძელი იყო, საყელი ცილიდრის ფორმის ჰქონდა, ჯიბეები ტომარასავით ფართო, ქურთუკი — სქელი მაუდისა, მის პატრონს აუცილებლად ეხურა ქუდი, რომელსაც წინა ფარზე სპალენძის ხალტე ჰქონდა შემოვლებული.“

ქუდი ნაწარმოების გმირთა ცხოვრების შუაგულშიც შეიძლება აღმოჩნდეს და სათაურშიც გამოიტანოს ავტორმა — აკი დაარქვა ლაბიშმა თავის ცნობადი კომედიას „ჩალის ქუდი“.

ტარიელის ბეწვის ქუდის ფორმა მინიმუმბულიც კი არაა პოემში. „ვეფხისტყაოსნის“ ილუსტრატორმა მხატვარმა ეს ფორმა თვითონ უნდა შეთხზას და მანვე განახორციელოს ნახატში. სცენაზე განხორციელებული ამვე პოემის მხატვარმა კი — შეთხზას, დახატოს. შესასრულებლად კი მექედეს გადასცეს.

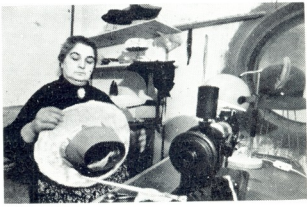
ფლობერის რომანის მიხედვით დღემული სპექტაკლის მოქმედი პირებისათვის საჭირო ქუდები, მწერლისეული აღწერის მიხედვით უნდა დაახუსტოს თეატრის მხატვარმა. შემდეგ კი მექედემ იზრუნოს იმაზე, თუ რომელი კონკრეტული ფაქტურისაგან შეიკეროს ქალთა ფერადი ხილაბანდები, რანაირი ქინძისთავები გამოდგება მათ დასაბნეველ და რა ზომა-ფორმის სპილენძის სალტეები უნდა შემოეღოს მამაკაცთა ქუდებს.

ლამაზისეულის თავსაკრავი შესავსებად, მაგრამ ვილაყამ ხომ უნდა აქციოს ოგი რეალურად არსებულ სახმარ საგნად? მაშასადამე, უნდა აარჩიოს ამ ყოფილი ჩითმრადინის შესატყვისი ქსოვილი. შიგადაშიგ ამოფლითოს, მისცეს ძველი და ჭუჭყიანი ძინძის სახე. ასეთ შემთხვევაში საქმეში ჩერთევა ხოლმე მხატვარ-დეკორატორი, რომელიც თეატრში, უპირატესად, სწორედ სამოსელისა და თავსაბურავ-თავსამკაულთა ათასნაირ მორთვა-შეფერადებას აწარმოებს: „აძველებს“, „აახლებს“, „აჭუჭყიანებს“, „აბრწყინვალებს“ და ა. შ.

ქუდი საერთოდ აღამინის სამოსელის აქტიური ნაწილია — მას იხდიან, იხურავენ, მისი საშუალებით ესალმებიან ერთმანეთს... ამიტომაც ის მრავალნაირი ფუნქციის მქონე შეიძლება გახდეს, ბევრი რამ შეიძლება ითქვას მისი საშუალებით. სულ არაა შემთხვევითი ის ყურადღება, რომელიც დაუთმო ა. ჩეხოვის ერთ-ერთმა მკვლევარმა „სამი დის“ რემარკას იმის შესახებ, თუ რას გამოხატავს მამა მიერ ქუდის მოხდა პირველ მოქმედებაში:

„მამას არ სურს დებთან დარჩენა, ვინაიდან გუნებაზე არაა. ამ დროს პროზოროვების ოჯახში მათთან გასაცნობად მოდის ამ ქალაქში ახლადჩამოსული პოლოკონიკი ვერშინინი. რემარკაში აღნიშნულია, რომ მამა იხდის შლიაბას, ვინაიდან გადაწყვიტა შინაურებთან ისაუზმოს. მამა იხდის შლიაბას — ესაა ქვეტექსტი, რომლის ზემოთაც არაა ტექსტი, არაა სიტყვები. მაგრამ ამ უსიტყვო ტყვეაში ვერშინინისადმი მამას ინტერესის მაუწყებელი პირველი ნიშანი. ვერშინინის აქ მოსვლის გამო შეცვალა მან წასვლის შე-

რუსთაველის თეატრის მექედე ნინო მაისურაძე





ს. ზაქარიძე — ფიროსმანი „ფიროსმანი“  
 მ. ჩახავა — ჩიტუნია „გუმინდელი“  
 რუსთაველის თეატრის მხატვრული ჯგუფი

სახებ თავისი გადაწყვეტილება. როგორც პაუზაში, ისე ამ შემთხვევაშიც საჩინო ხდება პერსონაჟის შინაგანი მდგომარეობა, სიტყვები საჭირო არაა, ისედაც ნათელია — ამ ქალის სულში მოხდა რაღაც მნიშვნელოვანი, მაგრამ გამოიხატა იგი ხელის უბრალო მოძრაობით.<sup>1</sup>

თეატრმცოდნეობით ლიტერატურაში ცნობილია შემთხვევები, როდესაც კრიტიკოსის შენიშვნა მსახიობისადმი როლის არასწორი გაგების გამო, სხვა არგუმენტებთან ერთად. მისი გმირის მიერ ქულის ტარების თავისებურებასაც ეხება. ასე მაგალითად, ცნობილი კრიტიკოსი ბ. ალპერის მოსკოვის მცირე თეატრში განხორციელებული ა. ოსტროვსკის „შმაგი ფულის“ განხილვისას, ვასილკოვის როლის შემსრულებელ ი. კაიუროვს საყვედურობდა:

„ვასილკოვის სახის გარეგნული ნახატი მეტისმეტად დაწვრილმანებულია. კეფახე მოგდებული შლიაბა, ხაზგასმით უგემოვნო ჟილეტი, მეტისმეტად თავისუფალი ქცევა, მეტისმეტად გულღია ინტონაცია — ეს ყოველივე მცირე კავშირშია ვასილკოვის სახის შემდგომ განვითარებასთან.“<sup>2</sup>

ადრე, როდესაც ისტორიული და კლასიკური პიესები უფრო ხშირად იდგმებოდა, ქულებისა და თავსაბურავ-თავსამკაულების პრობლემა უფრო მწვავედ იდგა ყველგან. ძველ ქართულ თეატრშიც თანამედროვეობის ამსახველ პიესებთან ერთად, ისტორიული პიესებიც ხშირად იდგმებოდა. კლასიკურიც და სხვა ეროვნებათა ცხოვრების ამსახველი ნაწარმოებებიც. ლადო მესხიშვილი, მაგალითად, ლევან ხიმშიაშვილსაც ასახიერებდა (დ. ერისთავის „სამშობლო“), გაიოზ ფაღ-

ვასაც (ვ. გუნიას „და-ძმა“), კარლ მოორსაც (შილორის „ყაჩაღები“), ურიელ აკოსტასაც (ვ. გუტკოვის „ურიელ აკოსტა“), რასპლუევსაც (ა. სუხოვო-კობილინის „კრეჩინსკის ქორწინება“) და სხვ. ყველა ეს გმირი თავით ფეხამდე განსხვავებულად იყო შემოსილი, მაშასადამე, კოსტიუმიც საზრუნავი იყო, ფეხსაცმელიც და თავსარქმელიც. იმ დროის ქართულ თეატრს სად ჰქონდა ამდენი საამქრო, სად ჰყავდა ამდენი ოსტატი. მაშინ ყველაფერი თვით მსახიობის საზრუნავი იყო. ამიტომაც მაშინდელი თეატრის წამყვან მსახიობებს ზოგჯერ საკუთარი გარდერობიც ჰქონდათ. იმ ხელშეკრულებებშიც, მსახიობსა და თეატრს შორის რომ იდებოდა სეზონის დამდეგს, საგანგებოდ აღინიშნებოდა, ჰქონდა თუ არა დასში მოწვეულ მსახიობს საკუთარი გარდერობი. მისი შემოქმედების ანაზღაურება ამაზეც იყო დამოკიდებული, რადგან თეატრი თავისუფალი იყო სამოსელისთვის აუცილებელი თანხებისაგან.

ქართული კრიტიკაც აქცევდა ყურადღებას მოქმედი პირის თავსამკაულებს. ვ. სუნდუკიანის „ხათაბალაში“ ნატო გაბუნია ხამფერას თამაშობდა. ამ სპექტაკლის შესახებ დაწერილ ი. ჰავკავაძის რეცენზიაში ვკითხულობთ:

„ქ-ნი გაბუნია ჰათამაშობდა გიორგის დედის როლსა. როცა იგი პირველად შემოვიარდა ჩადრით სცენაზე და სხაპა-სხუპით დიწყო ლაპარაკი — მარტო ეს ერთი წუთის სცენა ჰღირდა ერთ მთელ წარმოდგენად. საოცარი რამ იყო! მთელმა თეატრმა გრიალი მიიღო ტაშის ცემითა და კარგა ხანს აღარ დააყენა ტაში. ეგეთის უხვის შუქით და სხივით გამოკაშკაშებული ნიჭი ბევრჯერ არ ენახებოდა ად-



მ. ტრასოვა — მამია. „სამი და“, სამხატვრო თეატრი



ს. ყანჩელი — „მონოლისკი“, რუსთაველის თეატრი



მ. ჯავარიძე — ელიზა. „პეგმაღონი“. მარჯანიშვილის თეატრი

მინას! მართლა საოცარი რამ იყო<sup>3</sup> განა საინტერესო არაა, რომ ი. ჭავჭავაძის აღტაცების გამომატველ ამ აბზაცში კონკრეტულად მხოლოდ ორი ელემენტია მოხსენიებული — ჯოჯორ ლაპარაკობდა ნატოს ხამფერა და რა ეხურა თავზე?

როდესაც ლ. მესხიშვილმა კრეჩინსკი ითამაშა ა. სუხოვო-კობილინის „კრეჩინსკის ქორწინებაში“, რეცენზენტს მსახიობის სცენური გმირის აღწერაში მისი ქული არ გამოჩენია:

„ჩვენ წინ გახუნებულ სერთუქში, გახეხილ ცილინდრში გამოწყობილი, არყისაგან ცხვირდალურჯებული და ცემა-ტყევისაგან მკერდებჩალუწილი, მხდალი, პიროვნებას მოკლებული ჩაქოლილი ადამიანის მსგავსი პიროვნება იდგა“.<sup>4</sup>

მსახიობთა მოგონებებშიც ვხვდებით მსგავს ფაქტებს. 1914 წელს კ. ყიფიანის იუბილეზე მ. საფაროვა-აბაშიძისამ ასეთი ეპიზოდი გაიხსენა სპექტაკლიდან „უან ბოდრი“, სადაც ორივენი მონაწილეობდნენ: „...კოტე იან ბოდრის თამაშობდა და მე კი იმის ქალის როლს ვასრულებდი. სცენაზე ვიდექი, შემოვიდა კოტე: იგი ისე შემოვიდა, ისე მოხერხებულად დაღო ქული, ისე შემომხედა, რომ ყველაფერი დამავიწყდა, დავიბენი. საერთოდ ეს მიზანსცენა ისეთი ოსტატობით ვაკავთა, რომ არც ერთ გამოთქმულ ლატყვას, ვგონებ, არ შეეძლო ადამიანზე ისე ემოქმედნა, როგორც ამას“.<sup>5</sup>

როდესაც ლაპარაკობენ იმის შესახებ, თუ რა მნიშვნელობა აქვს გმირის შემოსილობას მსახიობის მიერ მისი ამოხსნა-გამოვ-

ლინების პროცესში, რა თქმა უნდა, ქუდაც გულისხმობენ. ბ. ალპერსი ასე აღწერს მ. ერმოლოვას მიერ განსახიერებულ ნეგინას (ა. ოსტროვსკის პიესიდან „ტალანტები და თავანისმცემლები“) შემოსილობას ამ კუთხით:

„ერმოლოვას გარეგნობა ბოლო მოქმედებაში სულ არ ჰგავდა იმ დროის მსახიობთა გარეგნობას, მით უფრო, თუ იმასაც გავიხსენებთ, რომ იმ წლებში მსახიობები ყოველდღიური ჩაცმულობით და თავდაპირვით ძალიან განსხვავდებოდნენ მათ გარშემო მყოფი ადამიანებისაგან.“

სადგურის რესტორანში მისი ნეგინა შემოდიოდა უბრალო შავ ქუდას და მუქნაცრისფერ პალტოში გამოწყობილი, ვუალი ზემოთ აეწია. საგზაო ჩანთა კი მხარზე ჰქონდა გადაკიდებული; ეს არ იყო მსახიობი, ეს იყო ახალგაზრდა მასწავლებელი ან კურსების მოსწავლე. სრულიად უცხო ამ ქარაფშუტა მსახიობი ქალებისა და მათი „მფარველების“ ხმაურთან, მორთულ-მოკაზმული თავყრილობისათვის, რესტორნის მაგიდებს რომ უსხედან გარს.“

ის ეკუთვნოდა სულ სხვა სამყაროს, განუზომლად უფრო მაღალს თავის სულიერი წყობით და ზნეობრივი სიწმინდით. ამგვარად იყო, რომ ეს ნეგინა მიდიოდა არა ველიკატოვის მდიდარ მამულში დაუსრულებელ, საზეიმოდ გაჩახჩახებულ მეჯლისზე... მის წინ იყო გზა უდიდესი თავგანწირვისა“.<sup>6</sup>

ს. ჭიაურელის ნეგინა არც მასწავლებელს, არც კურსების მოსწავლეს არ გავდა — თავით ფეხებამდე თეთრად მოსილი, დიდფარფლებიანი, თეთრი ყვავილებით დათოვლოლ ქუდაში ცაში ასაფრენად გამზადებულ ფრინ-

ველს გვახსენებდა. სამოსელი გვაუწყებდა მსახიობის მიერ როლის ამგვარ გაგებას (მხატვარი მ. მალაზონია).

მას შემდეგ, რაც კ. მარჩანიშვილმა მხატვრული მთლიანობის პრინციპებზე აგებული სპექტაკლების<sup>1</sup> თეატრი დაამკვიდრა საქართველოში, ყველა სპექტაკლს საკუთარი მხატვარი ჰყავს და მოქმედ პირთა შემოსილობის საკითხიც მისი საზრუნავია. დღეს მსახიობის საკუთარი გარდერობის ცნებაც კი აღარ არსებობს თეატრში.

მართალია, თანამედროვე თეატრში თითქმის აღარ იღვმება ისტორიული პიესები, კლასიკურ ნაწარმოებთა განხორციელებისას კი ეპოქის სტილის დაცვა იშვიათად იტაცებს რეჟისორს, სამოსელის პრობლემა მაინც არსებობს, ქედისა და თავსამაულისაც, რაღა თქმა უნდა. ოლონდ სპექტაკლის საერთო სცენოგრაფიული გადაწყვეტის და კონკრეტულ სცენურ სახეთა ინდივიდუალური აქტიორული ამოხსნის თავისებურების გათვალისწინებით.

მ. ჯაფარიძის ელიზას (ბ. შოუს „პიგმალიონი“) ორი ქული ჰქონდა. ერთი — ჩიტის ბუდის მსგავსი, ეხურა სპექტაკლის დასაწყისში, როდესაც გოგონა ქუჩაში ყვავილებს ყიდის, მეორე — დიდფარფლებიანი ძვირფასი თეთრი ქული. ის ეხურა მაშინ, როდესაც საოცრად შეცვლილი ეს გოგონა ჰიგინსმა თავისი დედის არისტოკრატულ სალონში მიიყვანა. ორი ქული — სცენური ცხოვრების დასაწყისის და დასასრულის გამოხატველი. მათი სახეობრივი ფუნქცია იმდენად მნიშვნელოვანი იყო, რომ ყოველი მათგანისათვის საგანგებო ესკიზიც დაიხატა (მხატვარი ე. ახვლედიანი) და საგანგებო ოსტატიც იქნა აიწვეული მის შესასრულებლად.

ს. ყანჩელის თალო (ნ. აზიანის „დეზერტირკა“) ორგზის დიამეტრულად საწინააღმდეგოდ შემოსილი წარსდგებოდა მაყურებლის წინ. სპექტაკლის დასაწყისში — პოეზიით გატაცებული თავადის ქალი მალაქუსლიან მოდურ ფეხსაცმელსა, ზავერდის კაბასა და ფრინველის ფრთებით გაწყობილ დიდფარფლებიან შლიაპაში. დასასრულ — ოციახი წლების კედლის გაზებითიდან გადმოსული პროლეტარი ქალის სახით, რომელსაც დალიანდაგებული ნაჭრის ქურთუკი ჩაუცვამს, თავი წითელი ხილაბანდით წაუკრავს, დაბალყელიანი ჩექმა ჩაუცვამს და მაგრად მო-

კუმული მუშტიც გაუშვებია წინ. სულ სხვანაირად, მაგრამ სამოსელი, ყველა მისი ნაწილი, ამ შემთხვევაშიც თითქმის პლაკატური სიზუსტით გამოხატავდა მოქმედების ცხოვრების მკვეთრ ტეხილს.

თანამედროვე თეატრში უფრო ხშირად გამოიყენება არა საგანგებო ესკიზის მიხედვით შეკერილი ქული, არამედ მზა ქულები, რა თქმა უნდა, აგრეთვე სახეობრივი დანიშნულებით. ასე, მაგალითად, ის ქული, ვ. ნინუას გაიოხ ხავთასს რომ ეხურა რ. თაბუკაშვილის „რაიკომის მდივანში“, მალაზიაში იყო ნაყიდი. მსახიობმა ღრმად ჩამოიცივა იგი თავზე, თითქმის წარბებამდე, ზეასწია ფარფლები და მისი გმირის სახემაც სულ სხვა გამომეტყველება შეიძინა.

ო. მეღვინეთუხუცესის ლეოს (ლ. როსებას „პროვინციული ამბავი“) ქულიც ჩვეულებრივი, სტანდარტულია, ოლონდ ნახმარი. მაგრამ, აბა, გაიხსენეთ, როგორაა იგი ჩართული ამ გმირის სცენური ცხოვრების ყველა მონაკვეთში, დაწყებული პირველი შემოსვლით, როდესაც ის უდარდელად მოუგდია თავზე მის პატრონს, და დამთავრებული ბოლო ეპიზოდით, როდესაც ლეო ცოლს გაუწვდის ამოპირქვავებულ ამავე ქულს, სა-

ს. ჭაუერელი — ნეგინა. „ტრანტები და თავყანისმცემლები“, მარჩანიშვილის თეატრი



დაც მისთვის საშინელი ამბის მაუწყებელი დებეშა ჩაუგდია.

ამ სპექტაკლის კიდევ ერთი მოქმედი პირის წარმოდგენაა შეუძლებელი ქუდის გარეშე — ესაა გ. გაბუნიას ნინო. რამდენ რამეს გვაუწყებს ამ საცოდავი ქალის შესახებ ის ვახუნებული, მრავალი წლის წინ მოდიდან გადავარდნილი ქელი, რომელსაც რომელიღაც ნაწილი აშკარად აკლია!

ათასნაირი ქუდის გარდა, ათასნაირი თავსაბურავი და თავსამკაულიც იხმარება სცენაზე: ლეჩაქები, ყაბალახები, ქალაღიები, გვირგვინები, სალტეები... ყოველი მათგანი რომელიღაც ოსტატის ნახელავია. ზომ ბევრი არაფერია ივდიითს თუნჯური, თერთი ფერის თმის სამაგრი თუ სამკაული, კეფას რომ შემოვლებია, მაგრამ შეიძლება ამ დეტალის გარეშე ვერიკოს ივდიითს გარეგნობის მთლიანი ნახატის წარმოდგენა? ან იმავე ვერიკოს ბებია ეუხენიას წარმოდგენა უკვე სრულიად რეალური აშინი თავსაბურავის გარეშე? ვერიკოს ამ გმირს შავი აბრეშუმის გრძელი კაბა ეცვა, მხრებზე ლამაზად ნაქსოვი სპილოსძვლისფერი გრძელი შალი ჰქონდა წამოსხმული, თმებს აშინი თავსაბურავი უმშვეენებდა. ხელჯოხსაც არ იშორებდა. შალი, ხელჯოხი, თავსაბურავი — ეს ნივთები

შ. დადიანი — მეფე ლირი. „მეფე ლირი“



შინაგანად იყო მისთვის აუცილებელი სტუბო მუდამ სამოა მოხუცისათვის, ჯონის წინმარების საპირობა მუდამ მოსალოდნელი თავსამკაული კი ადრინდელი სიკვდილის გადმონაშთია. ასე იქცა სამოსელის ეს სამი დეტალი ვერიკო ანჯაფარიძისათვის მისი გმირის ასაკობრივი და ფსიქოლოგიური დახასიათების საშუალებად.

ყველა ეს თითქოს წვრილმანი ვილაცამ უნდა გააკეთოს. ეს ვილაცა არის მექედე — თეატრის ცხოვრებისათვის ძალზე აუცილებელი ხელოსანი, რომლის ნიჭსა და ოსტატობაზეც ბევრია დამოკიდებული. და სწორედ მათ შესახებ თითქმის არაფერი ვიცით. ეს იმიტომ, რომ რთული ქუდების შესაკერად გარედან იწვევდნენ ხოლმე სხვადასხვა ოსტატს, რაც შეეხება შედარებით ადვილს — დღესაც კი, უმრავლეს შემთხვევაში, თვით მსახიობები ზრუნავენ სამოსელის ამ ნაწილზე. მეტი რა გზაა, თუკი თბილისის ორი აკადემიური დრამატული თეატრიდან მხოლოდ ერთში — რუსთაველის თეატრშია ოსტატი მექედე ნინო მისიურაძე, მარჯანიშვილის თეატრში კი ამგვარის არ არსებობის გამო. ვაჭირების ეამს, ტანსაცმლის მკერავი ემა მანუჯიანი იღებს თავზე ამ ვალდებულებას და შესანიშნავად ასრულებს კიდევ.

რაც შეეხება გარედან მოწყვეულ იმ ოსტატებს, რომლებიც ოდესღაც ასე აქტიურად იყვნენ ჩართული ქართულ მსახიობთა შემოქმედებაში, საჭიროა თავი მოეყაროს მათ შესახებ არსებულ ყველა ცნობას, რათა ჩვენი თეატრის ცხოვრების ამბავს არ მოაკლდეს მათი სახელები.

#### შენიშვნები:

<sup>1</sup> Н. Берковский. Литература и театр. Искусство. М., 1969, стр. 170.

<sup>2</sup> Б. Алпере. Театральные очерки, т. 2, Искусство. М., 1977, стр. 461.

<sup>3</sup> ი. ჯავახიძე, თხულებანი, ტ. 3, თბ., 1953, გვ. 98.

<sup>4</sup> გაზ. „ცნობის ფურცელი“, 1902. 2 მაისი.

<sup>5</sup> კ. ყიფიანი. მოგონებები და წერილები. ლიტერატურა და ხელოვნება. თბ. 1964, გვ. 93.

<sup>6</sup> Б. Алпере. Театральные очерки, т. 1, Искусство. М., 1977, стр. 453.



# საუბარი დროულ გაღაცებაში ნანამძვრებზე

ჯარჯი ბალანჩივაძე

უპანასკნელ წლებში თქვენ, უთუოდ მოგიხდათ ყოფილიყავით დისპუტების მოწმე და მოგესმინათ მოსაზრებები ჩვენს ქვეყანაში მდგარ კულტურის პრობლემებზე. ამ მოსაზრებათა, მსჯელობათა უმეტესობა მიზნად ისახავს იმ საკითხის გადაჭრას, თუ სწორად როგორ მოვიმარჯვოთ კულტურული მიღწევები, სახელდობრ აღზრდის, განათლების სწავლების საქმეში და როგორ განვახორციელოთ ყოველივე ეს მთელი საზოგადოებრივი ცხოვრების მასშტაბით.

არ გვაქვს საბაბი ეკვი შევიტანოთ ამგვარ ზრახვათა კეთილმოსურნეობაში, მაგრამ ძნელი მარტო ის როდია, რომ პრაქტიკულ ცხოვრებაში კულტურულ ფასეულობათა დაწერვას გადაჭრით შევედგეთ, არამედ კიდევ ის, რომ, უწინარეს ყოვლისა, განვსაზღვროთ, საერთოდ რას წარმოადგენს ეს კულტურული ფასეულობები. ამ საკითხს, ჩვეულებრივ, ნაკლებ ყურადღებას აქცევენ, — ეტყობა მიიჩნევენ, რომ ეს საკითხი უკვე კარგა ხანია გარკვეულია, რაკი არსებობს ისტორია არსებობს ხელოვნებათმცოდნეობა, მრავალგვარი მეცნიერება, რომლებისთვისაც, როგორც მიიჩნევენ, უკეთაა ცნობილი ყავლგაუფალ ფასეულობებად შერაცხულ, აღიარებულ მოვლენათა არსი.

მაგრამ კაცობრიობის ცივილიზაციის ფორმირების პროცესში ბევრი რამ შეიცვალა და ეს შეეხო იმ ზოგიერთ ძირითად წანამძღვარსაც, რომლებიც აქამდე ითვლებოდა განვილი დროთა წიაღში მონიშნულ და აღმოჩენილ ფასეულობათა გაგრძელების არსებით სტიმულად, ამასთან დაკავშირებით მინდოდა შემესხენებინა ის, რაც ყოველთვის ცნობილი იყო სწორედ კულტურული აყვავების პერიოდებში.

რაფაელის ეპოქაში, როგორც ეს ლიტერატურული მემკვიდრეობიდან ჩანს, ალტაცებ-მშვენიერის ბუნებრივი თანამდევნი იყო, არ იდგა ამ ალტაცების რაიმეგვარი ლოგიკური დამტკიცების, თეორიული ან ფილოსოფიური დასაბუთების, გამართლების აუცილებლობა, რამეთუ მრავალი ადამიანი მაშინ ჯერ კიდევ ერთნაირად განიცდიდა და გრძნობდა ამა თუ იმ მნიშვნელოვან მხატვრულ მოვლენას — და ეს განცდათა და გრძნობათა ბედნიერი დამთხვევა იყო. რასაკვირველია, აზრთა სხვადასხვაობაც იყო, მაგრამ ამის საბაბი ყოველთვის მიდრეკილებათა, მიკერძოებით მიდგომათა სიჭარბე, მეტისმეტობა იყო და არა მათი უქონლობა. მაშინ თავიანთი ღირსების შელახვად, თავის დამცირებად არ ჩათვლიდნენ გენიოსის წინაშე ქედის მოხრას, გენიოსისა, რომლის აღიარებას სიყვარულითა და კრძალვით გამოხატავდნენ, — რამეთუ ეს იყო თავყანისცემა იმითი, რომელთაც მიმადლებული ჰქონდათ ადამიანთა ცხოვრების ზეცად ამაღლება და ჩვეულებრივ მოკვდავთ, ადამის ძეთ ჰქონდათ მათთან თანაზიარობის მოთხოვნილება, რათა ზიარებოდნენ მათი გენიის ნაყოფ ქმნილებათა სიმადლებებს, ილტვოდნენ გაეთავისებინათ ეს სიმადლებები.

ცხოვრებასა და ხელოვნებაში მშვენიერისა და არამშვენიერის განსაზღვრაში აზრთა სხვადასხვაობა მაშინ ჯერ კიდევ არ იჩენდა თავს ისეთი რადიკალური, მკვეთრი ფორმებით, როგორც დღეს იჩენს. კარგსა და ცუდზე დღევანდელ წარმოდგენათა შორის სხვაობები სულ უფრო და უფრო ხშირად აყენებს ზიანს ამა თუ იმ პიროვნების ავტორიტეტს. დღეს უკიდურესად განსხვავებულ შეხედულებათა არსებობამ შეიძლება იმის ვარაუდის საბაბი მოგვეცეს, რომ მოკამათოთავან რომე-



ლიდაც უგუნურია. რაკი არ სურთ უგუნურად ჩაითვალოს და ამით არასახარბილო დღეში აღმოჩნდნენ, ურჩევნიათ ქედი არავის წინაშე არ მოიხარონ, — ერთიც ვნახოთ და „გენიამ“ არ გაამართლოს იმედები და ერთი უმნიშვნელო ვინმე გამოდგეს.

როცა საკუთარ გულისხმას, — დღეს უკვე არცთუ მაინცდამაინც ავტორიტეტულ ინსტანციას, — აღარ ენდობიან, — მაშინ უწყვეთ თავიანთი შეხედულებების დაფარვა, ზოგჯერ მხოლოდ სიკვდილის შემდეგ აღიარებენ ხოლმე იმათ, ვისზეც სურთ საზოგადოებრივი აზრის შექმნა (ეს ყველაზე ნაკლებ საშუალოა), ან ისლა დარჩენიათ, მიკბულ-მოკბული და ეშმაკური დასკვნები აკეთებ, — რათა თავიდან აიცილიონ შემოქმედისა და მის მიერ შექმნილის ფასეულობის გამოკვეთის აუცილებლობა. მაგრამ საზოგადოებრივი ცხოვრების მონაწილე ადამიანებს არ შეუძლიათ: მხოლოდ სხვათა განსაზღვრებებით არსებობა და ისინი ვალდებული არიან, ზოგჯერ მაინც გააცხადონ თავიანთი თვალსაზრისი, შეხედულება კარგსა და უხეიროზე. ეს ვალდებულება ჩვენი დროისათვის ერთ-ერთი აუცილებელი რამაა და ეს ისიც შეიძლება გავიგოთ, რომ სწორედ ესაა ჩვენი დანიშნულება; ყველა შემთხვევაში კვლავ და კვლავ ისე ვეძიოთ და მოვნახოთ ჭეშმარიტების კრიტერიუმი, რომ წვდომის საკუთარი შესაძლებლობებიდან გამოვიდოდეთ და არა ჩვენთა წინაპართა მიერ ნაანდერძებები ან უცხო ქვეყნის წარმომადგენელთაგან ნასესხები დასკვნებიან. ჩვენ თვით ცხოვრებამ დაგვისახა სწორად ავსხნათ, განვსაზღვროთ ადამიანის სულიერი შემოქმედების ამოცანები და მიზნები. და განა ამის მიღწევის, ყველა ცხოვრებისეულ კერძო შემთხვევაში მშვენიერისა და უხეიროს გარჩევის უნარში არ არის ჩაქსოვილი ადამიანთა კულტურის საიდუმლოება? ეს მით უფრო ხელოვნებას ეხება.

მაგრამ ამის მოსურვება იმას არ ნიშნავს, თითქოს იმის უფლება გვექონდეს მოპოვებულ, რომ ქედმაღლურად ვიმსჯელოთ ყველაფერზე, რაც ხდება. ვისაც შეუძლია იფიქროს, რომ ამას ნებისმიერი, თუნდაც თავისი მხარის სპეციფიკურ თავისებურებათა არმცოდნე ადამიანი შეძლებს ერთი ხელის დაკვრით, — ის ჯერ კიდევ ვერ შეაფასებს სათანადოდ საჭიროებისამებრ მნიშვნელობას იმ ადამიანებისა, რომლებმაც თავიანთი მოწოდების მთელი სიმძლავრით ჭეშმარიტ-

ბის სინათლისკენ მისცეს მიმართულება მოვლენებს.

ერთი მხრივ — იმის აუცილებლობაზე, თავად მონახო ჭეშმარიტების კრიტერიუმად მეორე მხრივ კი ის, რომ ფასეულობებზე მსჯელობისას უნდა გრძობდე ცხოვრებისეული სიმართლის წინაშე პასუხისმგებლობას, — მოითხოვს ძალისხმევას, რომლითაც ხასიათდება თანამედროვე კულტურის ადამიანთა ღირსება და კომპეტენტურობა.

მაგრამ მართლისა და ცრუს განსხვავების უნარი ჯერ კიდევ არ კმარა, თუკი რამე, რაც საესებით მისაღებათ ცალკეულ შემთხვევაში, მისაღებადაა მიჩნეული ყველა სხვა შემთხვევაშიც. ამის წინააღმდეგია დროსა და სივრცეში ყველა საგნის ფარდობითობა, რომელსაც ჯერ კიდევ ა. აინშტაინამდე ძალზე გარკვევით აღიქვამდა დიდი იოჰან სებასტიან ბახი. მსჯელობა ამდღებულსა და ქვეყანაზე სწორსა და არასწორზე უნდა იყოს ცხოვრებასავით ცოცხალი და მდინარი. (მოდრაობის კანონები წყდომა ადამიანს ძალუქს თვითმოდრაობის წინასწარი მოსაზრობის ან შეჩერების ფარგულში. ეს ვინინდება, მაგალითად, მკაცრ ფურგაში, რომელიც რიტმულად მიედინება, მაგრამ არ კარგავს ფორმასა და ძირითად მოტივს — მისი წარმოქმნის მიზეზს. ყოველ მუსიკოსს რეალური წარმოდგენა აქვს ფორმაზე, რომელიც არსებობს დროშიც და არა მხოლოდ სივრცეში).

კულტურისა და ხელოვნების ამოცანათა სწორად წვდომა თავისთავად უჩენს ყველაფერს თავის კუთვნილ ადგილს, სხვაგვარად ეჭვი შეგვეპარებოდა გონების, მისი პრაქტიკული როლის, ამასთან ერთად, მთელი ადამიანის მეცნიერების მნიშვნელობაში. და, აქედან გამომდინარე, ნათელი უნდა იყოს, რომ ვერავითარი ცალკეული პიროვნებები, რომლებსაც — სხვადასხვა მოსაზრების საფუძველზე — კულტურის განვითარების შემფერხებლებად მიიჩნევენ, სინამდვილეში ვერ ჩაითვლებიან ამ განვითარების რომელიმე სფეროში ჩამორჩენილების მიზეზად, — ჩამორჩენის მიზეზი ისაა, რაც სინამდვილეში არავის აინტერესებს: თვითმკაცოფილი უვიცობა და ცხოვრების ობიექტული ხასიათი. აქედან ისიც გამომდინარეობს, რომ ყოველგვარი პირადი კრიტიკა (ანუ პიროვნების კრიტიკა) უკვე იმ ნაშრომის ფარგლებს გარეთ დგას, რომელიც ჭეშმარიტად მნიშვნელოვანი შეიძლება იყოს.

უზრობაა უხვიორი არქიტექტორის ვესაყვედურით უკვე დიდი ხნის წინათ ამართულა, — შესაძლოა, თვით მის გარდა, ყველასთვის არასიმპათიური, დამპროექტებლის აულაგამავი, თავაწყვეტილი ფანტაზიით ნაკარნახევი, ახირებული კომპოზიციების შექმნის გამო. აჯობებდა იმაზე გვეფიქრა, თუ როგორი არქიტექტურა გვერჩივნა გვექონოდა ჩვენს სამშობლოში, — აი, რა მისცემდა სწორ, ზუსტ ბიძგს მის აყვავებას.

ყველა ქვეშარტი მხატვარი, ძირისძირში რომ ჩაველიო, თავის ნაწარმოებებში ხომ უწინარეს ყოვლისა იმას ასახავს, რაც ადამიანთა სულში ისე ცოცხლდება და ცოცხლობს, როგორც მათგან მოსმენილი და მათთვის გასაგები სწრაფვა. ამ გამძლეში, სიცოცხლისუნარიანში ის ირჩევს საუკეთესოს, რასაც ფლობს ხალხი. და მაშინაც კი, როცა ის ოცნებით მომავალში ინთქმება და იქიდან აწყყობს სურს გადმონერგოს ის, რის წინგასწრებასაც ისახავს მიზნად, — მაინც არ არის „თანამედროვეთა წინ მხტომელი კვიცი“. ნაგებობათა შენებლობა მისთვის იმის საბაბი და საშუალებაა, რომ გამოხატოს სიყვარული იმ საქმიანობისადმი, რაც დაეკისრებათ ამ ნაგებობებში მოღვაწე ადამიანებს: სკულპტურულ ძეგლთა შექმნის საბაბი კი იმათი პატივისცემა-თაყვანისცემაა, ვისაც იმ ძეგლებს უღამენ. და თუკი, როცა ვუმზეროთ, ვთქვათ, ჩაიკოვსკის ძეგლს, იმასღა ვიხილავთ, რაც მხოლოდ თვით სკულპტორის გამოცანებითა და პარადოქსებით: სავსე ახირებულ სამყაროს წარმოადგენს, გასაგები იქნება, რომ მას არა მარტო არ უყვარს ჩაიკოვსკის მუსიკა, არამედ არც ესმის ის.

ნაშასადამე, უნდა შეიქმნას არა რაღაც „საინტერესო“, რომელიც ჩვენს ყურადღებას მხოლოდ ავტორის პირადი განცდებისაკენ მიმართავს, არამედ საჭიროა ძეგლი გამოხატავდეს ამა თუ იმ პიროვნების კეთილშობილური სულის კეთილი ხსოვნის რაღაც წილს მაინც. და ხუროთმოძღვრული ნიჭი თავის თავს გამოავლენს სწორედ ასეთი მიზანსწრაფული ხელოვნებით, რომელიც გაპირობებულია იმით, რასაც ემსახურება ქმნილება.

თუ მუსიკალურ-თეატრალურ სფეროებს მივმართავთ, აქაც შევხვდებით მსგავს პრობლემებს. უმეტეს შემთხვევაში მუსიკალური თეატრის ან ოპერის მხატვრული ხელმძღვა-

ნელობა მუშაობის პროცესში არ ამოდის იმ საფუძვლიდან, რომლის გამოცა საერთოდ საჭირო თეატრი. მხატვრულ ხელმძღვანელობას არ ძალუძს ახლა ვაფიქმუნოს ის მიზეზი, ის სტილი, სწორედ თავისი თეატრის მუშაობის ის სპეციფიკური მიმართულება, რომლებითაც ეს თეატრი ყველა სხვა თეატრისაგან განსხვავდება. ბევრი თეატრი ხომ იმიტომ კი არ არსებობს, რომ მისი დარბაზის სივრცე ახლა საზოგადოებთაა გადაკედილი, არამედ იმიტომ, რომ ყოველი ცალკეული თეატრი — მსგავსად ყოველი ცალკეული ადამიანისა — წარმოადგენს მხატვრული ზემოქმედების მეთოდებთან მიმართებაში რაღაც განსხვავებულ, განსაკუთრებულ მოვლენას. ახლა რეჟისორი ან დირიჟორი გატაცებულია, ყოვლის უწინარეს თავისი გეგმების, ჩანაფიქრთა რკალით, იმის გაუთვალისწინებლად, რაც უძლოდა აქ მის მუშაობას, როგორი, რომელი ფესვიდან ამოიზარდა ცენტრალური სხეულის ტანი. ამიტომ, ასეთ შემთხვევებში, უმეტესად თეატრი კარგავს თავის სახეს. ცალკეული სპექტაკლების წარმატება არაფერს ცვლის, რადგან ეს თეატრის წარმატება არაა. როცა შენი საკუთარი სტილის კოლორიტი იკარგება, შენი რეგულარული მასურებლების საზოგადოებაც იკარგება.

როგორც ბინათა მკვიდრნი თავიანთ ბინებს თავიანთი გემოვნების შესაბამისად აწყობენ, ასევე მუსიკალური თეატრის მოწყობილობა-მორთულობაც უნდა იყოს გამოსატულეება თეატრალური აუდიტორიის მთელი წრის გემოვნებისა და ტენდენციებისა, და არა შემთხვევითი საზოგადოებისა. ჩვენ მოგვიწევს კვლავ ვიპოვოთ ის არტისტული ძარღვი, რომელიც თეატრალური ატმოსფეროს დღესასწაულებრიობასა და იდუმალ სუნთქვას დაგვიბრუნებს.

ამას წინათ გვესტუმრა იაპონური თეატრი „კაბუკი“, რომელმაც მთელი თავისი არისტოკრატიული არსით თვალწინ გადაგვიშალა ყველაზე უძველესი და უშორესი აღმოსავლეთის დახვეწილი, ნატიფი ზნე-ჩვეულებანი. მან შეძლო აქამომდე შეენარჩუნებინა შორეული წარსულის ტრადიციები, მოძრაობათა, მეტყველების, მუსიკალურ მოტივთა ვოკალური შესრულების, მხატვრული დაგეგმვის განსაკუთრებული მანერები და ტექნიკა. ის წარმოგვიდგა მთლიან, ერთიან სხეულად, რომლის წიაღშიც ყოველ მსახიობსა

და მომღერალს შეუძლია ხორცი შეასხას თავის ნიჭიერებას, მხოლოდ ყოველივე იმის გათვალისწინებით, რაც გულისხმობს თეატრის სტილის კანონების უწყველ დაცვას. ჩვენ რადიკალურად სპეციფიკურად კეთილსურნელოვანი მთელი ეპოქის კონტექსტში აღიქვამდით ყოველი მსახიობის თამაშს და ორკესტრის მუსიკოსთა ხელოვნებას. მათსა და ეგზოტიკური თავისებურებით საკმაოდ განცვიფრებულ ჩვენს საზოგადოებას შორის, მიუხედავად საოცრად რთული იაბონური მეტყველებისა, გადაულახავი უფსკრული არ გაჩენილა, და უქვევლია, რომ ჩვენამდე მოღწეული ძველი ზღაპრული სურნელი წარმოადგენდა ლაიტმოტივს წარმოდგენებისა, რომლებსაც, ჩვენდა სასახლოდ, ჩვენი ქალაქის საზოგადოებრიობა სათანადო აღმაფრენით შეხვდა, და ეს შეხედრები იქცა არა მარტო თეატრალური ხელოვნებისადმი ჩვენი საზოგადოების უდიდესი ინტერესის დამადასტურებელ, არამედ იმის ნათელყოფელ ფაქტადაც, რომ ჩვენი საკუთარი თეატრალური წარმოდგენებისადმი ასეთსავე ცხოველ ინტერესს არ ვიჩენთ. ხელოვნების დამსახურებული და დაუმსახურებელი მოღვაწეები თავს იმტვრევენ ამ გამოცანის ამოსახსნელად: ჩვენი საზოგადოება ასე ნაკლებად რატომ ესწრება სპექტაკლებსა და კონცერტებს?

ამ სიტუაციაში სათანადოდ, საჭიროებისამებრ გაურკვევლად უდგებიან მყაურებლობისა და მსმენელების „აღზრდას“ და არა თვით თეატრების მუშაობაში ნაკლებანებების ძიებას, ანუ, რაც იგივეა, თავისი თავის აღზრდას. ეს ყველაზე უფრო ხელსაყრელი საშუალებაა იმისთვის, რომ პრობლემას თავი აარიდონ და, ამასთანავე, თვალი დახუკონ საკუთარ შეცდომებზე, იმაზე რომ არაფერი ვთქვათ, რომ ეს მათს გარკვეულ ქედმალლობაზე მეტყველებს. მაგრამ, თავიანთ უნაკლობაში „აღმზრდელთა“ ასეთი დარწმუნებულობის მიუხედავად, ჩვენ მაინც შეგვიძლია თეატრალური მოღვაწეობის ზოგიერთ სფეროს, — მაგალითად, მუსიკალური თეატრის უმნიშვნელოვანეს ელემენტს — ორკესტრს, ნათელი მომავალი ვუსურვოთ.

ვეკვობ, ვინმემ მოისურვოს გაკვირვება იმით, რომ ჩვენი საოპერო თეატრის ორკესტრისათვის ჭერჭერობით არ წნავენ დაფნის გვირგვინებს. ეს, როგორც ჩანს, იმ დროისთვის გადადებული ამოცანაა, როცა სიმე-

ნადი საკრავები გათავისუფლებიან იმ დღენადმი ზრუნვისაგან, რომ გაფართოებულ ტონი ნახევარტონში არ გადაიყვანონ, ლითონისა კი დაქლევენ თავიანთ თავში ყველაფერს არამუსიკალურად უხეშს, შეეჩვევიან ტონების საჭირო ხანგრძლივობას, ხის საკრავიანი კი დაამტკიცებენ, რომ მელიზმები ესახურება მუსიკალურ ფრაზათა გამშვენებას და არა დაბალი ტექნიკის მქონე მუსიკოსების დაშინებას. იმ შორეულ თუ ახლო მომავალში, როცა ემოციებს ჯერ კიდევ ექნება აზრი, სიმებიანი საკრავები (განსაკუთრებით: ვიოლინო) უუფადებენ ჩვეულ, ამოჩემებულ მოტეხო სენტომენტალობას, მუდმივად ერთფეროვან მაამებელ პირმოთნე სილბოს, როცა სასულე საკრავები უარს იტყვიან ყველაფრის გაცამტვერების ან სამხედრო მარშად ქვევის განზრახვაზე (თუმცა, სწორედ საზეიმო მარშების შესრულებისას იჩენს ხოლმე თავს მათი უძღურობა); ამასთანავე, დიდი დოლი ყველა მისი მონათესავე საკრავითურთ იმდენად იქნება დაშვიდებული მოთვინიერებული, რომ პარტურის პირველ რიგებსაც კი დაავიწყდებათ საშიშროება, რომელიც ახლა ემუქრება გაუფრთხილებელ ყურებს. ქოროს ქმედებათა მეტი შეთანხმებულობაა მისაღწევი. სრულიად დაუშვებელია ქორისტების გაცხოველებული საუბარი სპექტაკლის დრამატულად კულმინაციურ მომენტებში, შემდეგ კი ყველა სხვა ნაწილებში. შესაძლებელი გახდება გაგონება არა მარტო მელიოდის ნაწყვეტებისა, რომელსაც პუბლიკა, ჩვეულებრივ, თვითონ ამოლიანებს, რათა შეავსოს ნაკლები შუალედები; სცენაზე გადაადგილება სავსებით დამაჯერებელი და შეთანხმებული გახდება, და თუ ასეთი ტრანსფორმაცია მუსიკალურ ელემენტსაც შეეხება, ქოროსათვის ტაშის დაკვრა ასეთი იშვიათობა აღარ იქნება — ის ახლა, ალბათ, მის ყველაზე ძველ მონაწილეებსადა ახსოვთ.

სოლისტებისათვის ჩვეულებრივ ამბად არ უნდა იქცეს დაუფარავი პათოსით გამსჭვალვა საკუთარი „ინტერპრეტაციით“, რითაც სავსებით აშკარად და უბოდიშოდ, როგორც კი შეუძლიათ, ზოგავენ ძალას მხოლოდ თავიანთი პარტიის უკეთ გამოსაჩენად, — ამით პარტიორები განსაკუთრებით საბალეტო სპექტაკლებში გამოირჩევიან. იქ, გარკვეულწილად, ეს ერთგვარ ტრადიციადაც კი იქცა. წარმოდგენების მსვლელობაში ირგვლივ

მყოფ პერსონაჟადმი დამოკიდებულების ფსიქოლოგია საკმაოდ გარკვევითაა აღბეჭდილი არტისტთა სახეებზე. — ასე რომ, მაყურებელთა დარბაზს ზოგჯერ უცნაური შთაბეჭდილება ექმნება: აიდას და რადამესს ერთმანეთი არ უყვართ, კომანდორი კი რატომღაც ნამდვილი მეგობარია დონ კუანისა (...).

თუ მუსიკალური თეატრის პირობითობა უკიდურესად არადამაჯერებელი ხდება, მაშინ ის არ უნდა ჩაითვლოს იმ განსად, რომელსაც გაუგებარი მიზეზით უნდა ვეთაყვა ერთი და ათწლეულებით ვუხანგრძლივით სიცოცხლე. აბა, სხვა რაღაა, ვთქვათ, დრამატული ოპერა, თუ არა რეალურის ასეთი ილუზია, რომელმაც უფრო მეტ დამაჯერებლობას და გულწრფელობას უნდა მიიღწიოს, ვიდრე ეს ჩვეულებრივ ცხოვრებაში შესაძლებელი. თუ თეატრის მხატვრული დონის ამ ელემენტარული ფაზის აზრი არაა მიღწეული, აჯობებს არჩევანი შევანეროთ ოპერებზე საკონცერტო შესრულებით, სადაც განსაკუთრებული ყურადღება მუსიკის მდინარებისაკენ იქნება მიმართული. ნებისმიერი პერსონაჟის თეატრალური სამოსელი მომღერალს ავალდებულებს უაღრესი პასუხისმგებლობით გაისარჯოს აქტიორული ტექნიკის გამოყენებისათვის.

საკითხის პრინციპულად დასმისთვის გუნურჩეველია, ჩვენი არტისტების გასტროლები ტრიუმფალურია თუ არა მსოფლიოს ამა თუ იმ ქვეყნებში. ჩვენ არ შეგვიძლია და არც უნდა ვივლებდეთ ორიენტაციას ფრანგი ან ჩინელი პუბლიკის გემოვნებაზე. — სადილოდ ჩვენს საყვარელ სასმელს იმიტომ ხომ არ ვირჩევთ, რომ მას იწონებენ და სვამენ, ვთქვათ, ჩრდილოეთ პოლუსზე. არსებითად, იმის განზრახვა, რომ შენი თანამემამულეები აფასო სხვა ქვეყნების საზომებით, ეს პოტენციურად გარკვეულწილად უკვე გულისხმობს იმასაც, რომ ვერ ადარებ ვერც სხვა ხალხების კულტურას. რამეთუ იმას, ვისაც ხალხთარი თავის პატივისცემა არ ძალუძს, არც სხვათა პატივისცემა შეუძლია იმ დონეზე, როგორც ისინი ამას იმსახურებენ. ამას ჩვენთვის მრავალგვარი აუნაზღაურებელი ზიანი მოაქვს.

აი, ისინი, ვისაც შეეძლო წარმოეშვა ის, რაც შეუძლებელი ჩანს. — აუღიარებელნი და შეუღმჩნეველნიც კი, სახეზე აღბეჭდილი მრავალმნიშვნელოვანი ღიმილითა და ბაგეებზე გაყინული კითხვით, — გაუგებარი მოთ-

ხინებით ელიან იმ სანუკვარ დროს, როცა ხელოვნურ დასაქმებულ თოჯინებს ზურგს შეაკევენ და ვაზაფუხლის ქათქათა მოვარობის ღამეს ცოცხალი ბუღბუღის სტენოგრაფიას მენენ. მომღერლის მსახიობური და ვოკალური ოსტატობა მეტისმეტად ნატიფი რამ ყოფილა იმისათვის, რომ ვინმეს შეეძლოს ამის შეცნობა. მოესწრება კი იგი გავებისა და მოწონების გამომხატველ ტაშს, თუ განწირულია უიმედო უნისონისა და იპოქონიონისთვის, აქედან გამომდინარე ყველა შედეგით, თვით ეჭვნულობისა და დევნის მანიის ჩათვლით? ვაი, რომ შემოქმედებითი ხვედრი ამჟამად მთლიანად უმეცარი უმეტესობის გემოვნებასა და მოთხოვნათა დონეზეა დამოკიდებული, გაბრაზებულ დირექტორებს შუბლზე თითქოს შავზე თეთრით აწერიათ: სხვა ქალაქებში ეძებთ თავშესაფარს! ეს ყოველთვის როდი ხერხდება და არტისტი (ეს უფვარტომო და უმოდგმო არჩილი) ბოლოს და ბოლოს რომელიმე დაწესებულებაში დისპეტჩერად ან მალაზიში გამკიდველად ეწყობა და მან თავის ბედკრულ ხვედრში, წარუმატებლობაში კარგა ხანს, შესაძლოა, არც არაფერში დამანაშავე ვინმეები ადანაშაულოს.

როცა ტალანტების რიცხვი სულ უფრო და უფრო მცირდება, მათ ადგილებს საოცრად მარჯვედ იკავებენ ისინი, ვინც ყოველგვარი მხატვრული ტალანტის უქონლობას მშვენივრად ინახლავს ადმიინისტრაციულ-იურიდიული მონაცემებით, და მაშინ პუბლიკა იწყებს იმის ფიქრს, რომ აღარ უყვარს ხელოვნება, მაგრამ, სინამდვილეში, მას (ხელოვნებას) არ სურს ილაპარაკოს იმათი მეოხებით, ვისი გვარ-სახელებიცა და სახეები კაშკაშებს აფიშებზე.

შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ამგვარი მოკლენები ბუნებისა და ცივილიზაციის ყველა მოვლენისათვის კანონზომიერად წინასწარ განსაზღვრული იშვიათი შემთხვევებია. და, ამიტომ, არ ღირს არტისტთა მცირე ჯგუფის გარიყვის, განდევნის გამო დანაღვლიანება! მაგრამ ერთიც რომ იყოს ასეთი გარიყული და განდევნილი არტისტი, ის მაინც დანაკარგია ხელოვნებისათვის ცხოვრებაში. არტიტები რაოდენობრივი კატეგორიებით არ უნდა ვზომოთ და ეს აზრი უკვე კარგახანია აღიარებული უნდა იყოს ტრივიალურად. ციფრები აქ ყოველთვის მით უფრო მეტყველია, რაც უფრო გადავდივართ საშუალებათა,

უფერულობათა ჩამოთვლაზე. რაც უფრო ვუახლოვდებით გენიას, მით უფრო მცირდება რიცხვი ერთულამდე. საკმარისია ვაიხსენოთ ე. მაღერის მნიშვნელობა ვენის თეატრისთვის, ტ. ვობისა — იტალიური ოპერისთვის, ჯ. ბალანჩინისა — ამერიკული ბალეტისთვის, ჩვენთან კი — სიმფონიური კონცერტების პროფესიული და მხატვრული დროის მოულოდნელი აღზევება ე. მიქელანჯის დროს.

და ყველაფერი ეს ასევე მხოლოდ იშვიათი შემთხვევებია! რა გამოდის? სულაც არაა წინააღმდეგობა, ვიფიქროთ, რომ შეუცვლელი არაა წინააღმდეგობა, ასე ჰგონიათ თეატრის ძალაზე გაბრაზებულ დირექტორებს, რომლებიც ცდილობენ ფუნდამენტურად შეითვისონ მძიმე და პირქუში ზნე-ჩვეულებები. ტალანტი ხალხის მიღწევათა მწვერვალია და არა ელემენტარული რგოლი მოვლენათა ჯაჭვისა. უმისობასთან შეირდება იმას ნიშნავს, რომ მთელი გამოვლილი გზა გააქარწყლო, ამართვისთვის გაწირო.

მაგრამ არსებობს ფართოდ გავრცელებული შეხედულება, რომ „ნამდვილი ტალანტი ყოველთვის შეძლებს გზის გაცვალვას“. ეს ძალიან, ძალიან სავალალო, საშინელი ცდომილებაა! ხელოვნებაში არ არსებობს სხვა „გზა“, გარდა გულისა და შეგნებისა, ცნობიერებისა და თუ ისინი მხატვრისა თუ პოეტის სიტყვებს არ შეესაბამება, — ეს სიტყვები დარჩება „ხმად მღალადებისა უდაბნოსა შინა“.

მაშ, ასე, ხელოვნების აყვავება ხელოვნების ვაგებაზეა დამოკიდებული. დიდი დირიჟორი ორჯერ არ ჩამოდის იმ ქალაქში, სადაც მან ვერ იგრძნო მუსიკოსთა, — თუნდაც რამდენიმე მუსიკოსის, — სულიერი ერთობა. ამას თვალნათლივ ადასტურებს ჩ. ვაგნერის ყოფნა რიგში. რომელიც სავსებით გულგრილი აღმოჩნდა მუსიკოსის იმ შესაძლებლობებისადმი, რომლის უმაღლეს ღმერთს არავისთვის არაფერი მიუტია. ამქვეყნად ყოველივე საუკეთესო იქით ისწრაფვის, სადაც ზედება ვაგებას, სადაც ამ საუკეთესოს ღირსეულად, სათანადოდ ზედებიან და სწყურიათ გაითავისონ, შეისისხნობორცონ ის.

ისინი, ვინც ხელოვნებამ თავის მსახურებად აირჩია, მადლობის ღირსნი არიან მათთვის სილამაზის იმ გამოსხივებებისთვის, რომლებიც საღ, სრულყოფილ ადამიანს უნდა

სჭირდებოდეს. ამის ვაგებას შეიძლო ხელოვნების ქმნილებებზე მსჯელობისა და მათი შეფასების დროს აქედან გამომდინარე ჩვენი პასუხისმგებლობისა და სიფრთხილის გრძობა.

რა შეიძლებაოდა ჩვენი რესპუბლიკის მუსიკალურ ცხოვრებაში დადებითი ცვლილებებისაკენ მიმავალ გზაზე? ჩვენი მუსიკალური მოღვაწეობის დიდი უმრავლესობა არ თვლის მაინცდამაინც მნიშვნელოვან და აუცილებელ საქმედ გვექონდეს მუსიკალური გაზეთი, რომლის ფურცლებზეც მოგვეცემოდა მომწიფებული, აქტუალური საკითხების განხილვის, მუსიკალური ცხოვრების ყოველდღიური ვითარების გაშუქების და, ასე ვთქვათ, სახელდობრ თვით მუსიკალური აუდიტორიის წიაღში აღძრული პრობლემების გადაჭრის საშუალება. მხოლოდ ასეთ სპეციალურ უწყებრივ ორგანოში შეიძლება კომპეტენტურად აგვესახა მუსიკალური ცხოვრების ამა თუ იმ მოვლენის მნიშვნელობა, — დანარჩენი პუბლიკისთვის ნაკლებად საინტერესო და მნიშვნელოვანი საკითხების ჩათვლით. მასში წარმოჩინდებოდა კონკრეტულად, თუ რატომ და როგორ იქმნება მუსიკალური ხელოვნების ძირითად სახეთა განვითარების მთავარი ტენდენცია.

ისევე როგორც სიმფონიურ ორკესტრში მუსიკოსები არ აკრტიკებენ ერთმანეთს პუბლიკის დასწრებით, მაგრამ შეუძლიათ ერთმანეთისთვის შენიშვნების მიცემა შემდგომ კონცერტზე ორკესტრის უკეთ გამოხვედრის მიზნით, — ასევე, მთელი ხალხისათვის გამიზნულ პრესაში უტაქტობა იქნებოდა ცალკეული პირებისა თუ კოლექტივების მუშაობაში ნაკლოვანებების საქვეყნოდ „გამოკვენება“, მაგრამ თუ სპეციალური მუსიკალური გაზეთი გვექნებოდა, ყველა, ვინც გარედან დაინტერესებულია ჩვენი მუსიკალური ცხოვრების საწყაროთი, მასში ისე შემოიხედავდა, როგორც ეს მაშინ ხდება, როცა რეპეტიციაზე ზედებიან, როცა ესმით, რომ თვალყურს ადევნებენ თავისი საქმის მცოდნე ადამიანებს და მძიმე შრომას, და ეს არამც და არამც არ აღიქმება ამ შრომისგან შორს მდგარი ადამიანების წინაშე მუსიკოსთა დავად. ხსენებული გაზეთი თანდათან მიგვიყვანს მუსიკის ყანართა და მიმართულებათა დანიშნულების მკვეთრად გამოჩვენად, რათა, ბოლოს და ბოლოს, თითოეულ მათგანს მათი შესაფერისი და მათი ღირსების შესაბა-

მისი ადგილი მიენიჭოს, დავვისაბუთებს, —  
თუ ვნებავთ, უფრო მაღალ მეცნიერულ  
დონეზე, — რომ აუცილებელია ამა თუ იმ  
ჟანრის ატმოსფეროს დამოუკიდებლობისა  
და კრისტალური სიწმინდის შენარჩუნება.  
ეს შეგვასწავლიდა ძალთა ერთ სარბიელზე  
კონცენტრირებას და მასზე მსჯელობას  
სხვა ჟანრების სფეროებში შეუჭრელად.

სასკებით ცხადი უნდა ვახდეს, რომ  
ვთქვათ, ხალხური ხელოვნების წარმოდგენებს  
არ უნდა დაეთმოს საოპერო სპექტაკლები-  
სთვის განკუთვნილი სცენა, თუნდაც საქმე  
ხალხის ეროვნული ღირსების გამომხატველ  
ქმნილებებს ეხებოდეს? საესტრადო ნაწარ-  
მოებები იქ არ უნდა სრულდებოდეს, სადაც  
სიმფონიური კონცერტები ტარდება და ა. შ.

ამჟამად ყველგან აშკარად ჩანს სწრაფვა  
ხელოვნების სინთეზის, გაერთიანებისკენ,  
მაგრამ ვიდრე რამეს ვაგაერთიანებდეთ, გა-  
საერთიანებელი ნაწილები გამოცალკევებულ-  
ად უნდა გვქონდეს მკაფიოდ, ნათლად  
წარმოსახული, რადგან, სხვაგვარად, ხელთ  
შეგვრჩება მხოლოდ ქაოსი და არა ჰარმო-  
ნიული მთლიანობა, ერთიანობა. ჟანრის  
საზღვრების მოხაზვისას ქმნიან საიმედო ჯე-  
ბირებს იმისთვის, რომ სერიოზული ხელოვნება  
გამიჯნონ დილეტანტური ქარაფუტო-  
ბისგან. ასევე საჭიროა სინთეტურ ჟანრსაც,  
მისი თანამედროვე ფორმებიდან გამომდინ-  
ნარე, თავისი საკუთარი სცენა დათმობოდა,  
რათა მისი წარუმატებელი ექსპერიმენტების  
გამო იმათთვის არ ესაყვედურებინათ, ვინც  
სინთეტური ჟანრის არსებობას აუცილებლად  
არ მიიჩნევს.

არა ხელოვნებათა ემანსიპაცია, არამედ  
მათი დამოუკიდებელი ფუნქციების გაცნო-  
ბიერება ქმნის იმ თემას, რომელსაც ეს-ესაა  
შევეხეთ. და ის განსაკუთრებით მნიშვნე-  
ლოვანია ახლა, როცა, მაგალითად, ესტრა-  
დის ხელოვნებას ახასიათებს თავისი ზეგავ-  
ლენის სფეროს გაფართოების ტენდენცია  
და იგი ძალუმად იჭრება ყველა სფეროში:  
არა მხოლოდ მუსიკაში, არამედ ფერწერა-  
შიც, თეატრშიც, მწერლობაშიც და არქი-  
ტექტურაშიც კი.

საქმე ისე უნდა დაეაყენოთ, რომ მას,  
ვინც თეატრში მიდის, სჯეროდეს, რომ  
სახელობრ თეატრში მიდის და არა მიუზიკ-  
პოლში. და ეს არ უნდა გავიგოთ ეგრეთწო-  
დებულ გასართობი ჟანრის წინააღმდეგ

ვალაშქრებად. მაგრამ, პატივცემულ მკობ-  
ველებო, ჩვენს მუსიკალურ ცხოვრებაში  
მოვლენები დღეს ერთმანეთისაგან უკვე  
მოკვეთლად არაა გამიჯნული.

შეუძლია თუ არა, ვთქვათ, ფილარმონიის  
საკმაო სიმტკიცით დაიცვას, უწინარეს ყოვ-  
ლისა, კლასიკური და თანამედროვე სიმფო-  
ნიური და კამერული მუსიკის ინტერესე-  
ბი (რისთვისაც შეიქმნა ის ოდესღაც), თუკი  
ის იძულებულია ერთდროულად დანიშნუ-  
ლების მიხედვით დაპირისპირებულ ორ  
ჟანრს ემსახუროს? რასაკვირველია, ნების-  
მიერი კეთილი დედალი ქათამი ასევე მოიქ-  
ცევა, თუ მას იხვის ან ნიანგის კვერცხზე  
დაეკამენ: თანაბარი მზრუნველობით გამო-  
ჩეკს ყველაფერს, რასაც დაუდებენ, ისე,  
რომ მომავალზე არც დაფიქრდება. მუსიკა-  
ლური ცხოვრების პრობლემებთან ამგვარ  
მიდგომაზე უარი უნდა ვთქვათ, თორემ  
გამოჩევილი ნიანგები, ადრე თუ გვიან,  
თვითონ ქათამსაც და მასთან ერთად მთელ  
ჩვენს მუსიკალურ კულტურასაც ჩაყლაპავენ.

და ის, რაც ასე ცხადად ვლინდება გარეგ-  
ნული ფორმით, გრძელდება უკვე იმ კომ-  
პოზიტორთა შემოქმედებაში, რომლებიც  
ასე თუ ისე დაკავშირებული არიან ფილარ-  
მონიის საქმიანობასთან და რომლებიც ამ-  
ჟამად ჯაზით არიან გატაცებული, ბევრ  
მათგანს, ალბათ, უკვე აღარ ძალუძს გამოი-  
თვალოს თავისი მუსიკის ის ტაქტები, რომლე-  
ბითაც ისინი დააჯილდოვა ჯაზმენების მუზ-  
ამ და ის ტაქტები, რომლებიც ჭერ კიდევ  
გვაგონებს რახმანინოვს.

მუსიკალური კრიტიკის სფეროშიც ანა-  
ლოგიური რამ ხდება. მაინცდამაინც საქე-  
ბაში და წარმტაცი რამ არაა, ითვლებოდნენ  
კრიტიკოსად, რომელიც სათქმელს მიკიბულ-  
მოკიბულად ამბობს და იქამდე მიდის, რომ  
უკვე მას თვითონ ვერ გაუგია რა და როგორ.  
დღეს შეიძლება ვუთანაგრძნოთ ნებისმიერ  
იმგვარ კრიტიკოსს, ვისაც ფაქტიურად და-  
კარგული აქვს თავისი ფუნქციის გაცნობი-  
ერების უნარი, რამდენადაც მას არ ძალუძს  
თავისი შეხედულებები რაიმეგვარ სისტემა-  
ში მოაქციოს. მხოლოდ ერთდღეა და ავტო-  
რიტეტა ლოზუნგებისთვის ხმის აყოლება  
არ კმარა. იმის დროც დადგა, რომ გამოკვე-  
თილად თქვას მთავარი: როგორი უნდა იყოს  
ჩვენი დღეების ხელოვნება?



# არჩევანი

## თამარ ღულარიძე

მაგრამ კრიტიკოს-თეორეტიკოსი მუსიკის-მცოდნე ამას ვერ იზამს. ეს ჯერ იმან ამოთქვას, ვისაც ამაზე რამე აქვს სათქმელი. როცა ის, რაც ხშირად სავსებით ნიჟიერად კეთდება, პრეტენზიას იმ სფეროში აცხადებს, სადაც მისი ადგილი არაა, დამანგრეველ თვისებას! იძენს და, ამასთან, თვითვე აღმოჩნდება მისთვის არასახარბიელო, წამგებიან ვითარებაში. საჭიროა არა კრიტიკა, არამედ არსებობისკენ ყურადღების მიმართველი შუქი, სინათლე.

მუსიკალური ესთეტიკის მეგობრები ფეხს არ უწყობენ მეტისმეტად ფართო პუბლიკას, მაგრამ თავაზიანად იძლევიან იმის საშუალებას, რომ მათ დაეწიონ; ხობტასა და კიცხვას არ ფანტავენ უკვე მოპოვებული აღიარებისა ან ჩავარდნის ფაქტის შესაბამისად. ცდილობენ გაასწორონ დროს და ხელოვნების მოვლენათა მნიშვნელობას იმაზე ადრე ჩაწვდნენ, ვიდრე ამ მნიშვნელობას ბუნებრივად, თავისთავად წარმოაჩენს შემდგომი დრო. ასეთი დამოუკიდებლობა კრიტიკას აუცილებლად დაუბრუნებს მისთვის საჭირო წონას, გარკვეული ინსტანციის რეპუტაციას, მოუპოვებს ნდობასა და პატივისცემას, ამის შემდგომ კი იგი აღძრავს ინტერესს იმისადმი, რისადმი ინტერესიც დიდი ხანია დაკარგულია.

ამაზე შეიძლება შემოგვეპასუხო: „ამით თქვენ ჩვენს წინაშე მდგარ ყველა პრობლემას არ წყვეტთ“.

რასაც ასე ვუპასუხებდით: ამით იწყება გადაწყვეტა ჩვენი პრობლემებისა, — რამდენადაც, თუ შეეძლებთ მოვლენებისთვის მათი შესატყვისი ადგილის მოძებნას, ჩვენ გვექნება კულტურა, ეს კი XX სასწლეულის მიწურულისთვის არც ისე ცოტაა! სუფრასთან მჯდომმა ყოველმა ინგლისელმა იცის, რომელი ხელით დაიპიროს ჩანგალი და რომლით არა. ჩვენთვის ეს არ კმარა! დღეს იმის ცოდნაცაა საჭირო, მოქმედების ამგვარი წესი თუ სახელდობრ რატომ, რამდენად და სადაა გამართლებული.

თენგიზ აბულაძის ფილმში „მონანიება“ არის ერთი პერსონაჟი, რომელსაც ნაკლები ყურადღება ერგო იმ უამრავი წერილებისა და რეცენზიების ნაკადში, ფილმის ეკრანებზე გამოსვლას რომ მოჰყვა. ეს პერსონაჟი აბელ არავიძის მეუღლე და თორნიკეს დედა გულიყო არავიძეა.

ამ როლს ია ნინიძე ასრულებს და ის ფაქტი, რომ ეს საქმე სულ ახალგაზრდა მსახიობს (თორნიკეს როლის შემსრულებელი იას მოგვარე მერაბ ნინიძე თითქმის თანატოლია თავისი „დედისა“) ანდეს, უფრო მატებს ია ნინიძეს დამსახურებას უჩვეულო, რთული, შემადრწუნებელი სახის შექმნის გამო.

სრულიად დამსახურებულად მოიხვეჭა სახელი ამ ფილმში ორი როლის — ვარლამისა და აბელის — ბრწყინვალე შესრულებით ავთანდილ მახარაძემ. დამარჩენები მორჩილად დგანან მის ჩრდილში. მაგრამ კინო ხომ შუქ-ჩრდილის ხელოვნებაა და ამიტომ ჩრდილის ხარისხი შუქზე არანაკლებ მნიშვნელოვანია მისთვის.

ფილმის მთავარ გმირს ქეთევან ზარათელს (ზ. ბოცვაძე) ორი ანტაგონისტი ჰყავს — ვარლამი და აბელი. მათ გვერდითაა გულიყოც,

რომელიც შესაძლოა, უფრო მკვეთრად უპირისპირდება მას.

ქეთევან ბარათელი ვარლამის და აბელის მსხვერპლია, იმ ბნელი ძალისა, რომელსაც ისინი ანსახიერებენ და რომელიც თავისუფლების, ადამიანის და თვით სიცოცხლის წინააღმდეგ არის მიმართული. აბელის ახალგაზრდა და მშვენიერი მეუღლე კი მათი „მოდეწეობის“ პროდუქტია და იმედროულად, მათი არსებობის აუცილებელი პირობა. ზნეობრივი საწყისების დათრგუნვა და მივიწყება ქმნის ასეთ არსებას, ასეთ სოციალურ მოვლენას, როგორც გულიკოა. იგი თანამედროვე ქალია, თავისი ქმრის, ოჯახის, თავისი წრის ინტერესების ერთგული, თითქოს კარგი დედა და დიასახლისია. მაგრამ გულიკო მოკლებულია ყველა დროის დედაქალის მთავარ არსს — ზნეობის, ადამიანობის გუშავი იყოს.

ასეთი შემოდღის ია ნინიძის პერსონაჟი ფილმში და მისი მსვლელობისას სულ უფრო და უფრო მკვეთრი ხდება გულიკოს აქტიური გულგრილობა. დაუოკებელი სიძულვილი მისი აწყობილი ყოფის დამრღვევის — ქეთევან ბარათელის მიმართ. ეს სიძულვილი და ბრძოლა, ნამდვილი ომი, რომელსაც იგი ბარათელს უცხადებს — ინსტინქტურია: ასევე იქცევა, ალბათ, თავის ბუდეში შეწყურებული გველი. მასსავით თანდაყოლილი, თავისებური გრაციით გამოირჩევა.

უკვე ამ ხასიათის ფარგლებში ვირტუოზულად ზუსტი, დამაჯერებელი არსებობა ნებისმიერი მსახიობისათვის დიდი მიღწევა იქნებოდა. მაგრამ ია ნინიძის დახვეწილი თამაში ამ ფილმში გვირგვინდება როლის ფინალური ეპიზოდით, როდესაც გულიკო თორნიკეს ტრაგიკულ გადაწყვეტილებას ქმარზე და თვით თორნიკეზე ადრე შეიტყობს. სულ



ერყენული  
გინჯიერთევა

ია ნინიძე

რამდენიმე წამი აქვს მსახიობს, რომ მის არსად ქვეყნის მტაცებლის ნიღბის მიღმა სასიკვდილო შიშით ატანილი უბედური დედის სახე გამოაჩინოს.

ფილმის დამდგმელი რეჟისორი თენგიზ აბულაძე ამბობს: „რასაკვირველია, მე მქონდა იმედი, რომ ია ნინიძე ამ როლს უთუოდ მოერეოდა. მაგრამ ჩემთვისაც მოულოდნელი აღმოჩნდა მისი სიღრმე და მრავალფეროვნება. ახლა, როდესაც დრო გავიდა და უკვე შემიძლია უცხო თვალთ შევხედო ფილმს („მონანიების“ ნახვა სხვადასხვა აუდიტორიაში მომიხდა), მაოცებს ის ორგანულობა ამ როლში. ვერცერთხელ მისხალ ტყუილში ვერ დავიჭირე. მე ვფიქრობ, რომ ია ნინიძე ნამდვილი ტრაგიკული მსახიობია. მასთან მუშაობა დიდი სიხარული იყო და მე დიდი სიამოვნებით კიდევ ვიპოვებ მასთან“.

თექვსმეტი წლის ია ნინიძე უკვე პოპულარული კინომსახიობი იყო, როდესაც „ვეიკში“ სერგეი ბონდარჩუკისა და ირინა სკობცევას სამსახიობო სახელსნოს სტუდენტ გახდა. პირველივე პა-



# მოცარტი\*

გიორგი ჩიჩერინი

ტარა როლით ვიორჯი დანელიას ფილმში — „არ იდარდო!“ — მიიქცია მან ყურადღება, მართლაც რომ მოხიბლა მაყურებელი ვიორჯი შენგელაიას მუსიკალურ კომედიაში — „ვერის უბნის მელოდიები“, სადაც მიაი კანკავასთან ერთად არა მარტო მთავარი როლის შემსრულებელი, არამედ ფილმის არსის გამომხატველი აღმოჩნდა. კლასიკური ოპერეტის „მადმუაზელ ნიტუშის“ ეკრანიზაციაში — „ციური მერცხლები“ მთავარი როლის შემსრულებამ ნორჩი ბალერინა თითქოს სამუდამოდ დაამტკიცა მუსიკალური ლირიკულ ამბლუაში. საბალეტო სასწავლებელი, უზადო მუსიკალურობა, ორიგინალური, თბილი და ნაზი ხმა — ეს ყველაფერი ხელს უწყობდა ია ნინიეს, რომ სწორედ მუსიკალურ კომედიაში გაეცა გზა. ამიტომაც ადვილი წარმოსადგენია სახელოსნოს ხელმძღვანელი განციფრება, როდესაც პირველკურსელმა ია ნინიმ მათ გუცკოვის „ურიელ აკონტადან“ შერჩეული ნაწყვეტი წარმოუდგინა. ეს მისი პირველი დამოუკიდებლად მომზადებული ნამუშევარი იყო. „ციურმა მერცხალმა“ ივდიტის როლის ყველაზე დრამატული მომენტი აირჩია: ურიელის განდევნა.

მერე, სწავლის პროცესში ბევრი სხვადასხვა როლი ითამაშა. გულმოდგინედ ეუფლებოდა პროფესიას — საბალეტო სასწავლებელმა წვრთნას მიაჩვია... მაგრამ ახლა სწორედ ის მისი ივდიტი მომაგონდა — პირველი დამოუკიდებელი არჩევანი. იმიტომ, რომ ამ არჩევანში ჩანს, რა ჰკვირავს მსახიობია ია ნინიე. სხვა რა ვუწოდოთ ამ უნარს — ასე ადრე და ასე ზუსტად აულო ალლო შენსავე ნიჭს და მიუხედავად საყოველთაო რწმენისა, რომ შენ სცდები, არ დაკარგო იგი.

**მოცარტის შესვლა სიმფიზის პერიოდში აღინიშნება მისი სტილის უღრმესი გარდაქმნით.** „სტილის დიდა: ვადატრიალებსკენ“ არის მიმართული აბერტის ყურადღება და საერთოდ, ეს პრობლემა ცენტრალურია მის გამოკვლევაში. მოცარტის სტილის გარდასახვას ხელი შეუწყო კომპოზიტორის გატაცებამ ბახით და ჰენდელით, თუმცა თვით გარდასახვის მნიშვნელობა გაცილებით დიდია. მუსიკის განვითარებაში ეს იყო ისტორიული უღელტეხილი ძველსა და ახალ სამყაროს შორის. ეს იყო ახალი სტილის დაბადება. ფორმირება უნივერსალური მოცარტისა, მისი საბოლოო და სრული მოწყვეტა XVIII საუკუნისგან, მუსიკაში მომხდარი გადატრიალების დასასრული. დამთავრება ახლადგაყვანილი გზისა, რომლითაც წავიდა ბეთჰოვენი და მთელი შემდგომი მუსიკა. მოცარტის გვიანი სიკვამლე-ს ნაწარმოებები აღსავსეა დამატყვევებელი ჭაბუკური ხიბლით, მაგრამ XVIII საუკუნე ჯერ არ არის მათში გამქრალი; ისინი, პოეტურნი და გულწარმტაცნი, მძაფრი ახალგაზრდული სიცოცხლით ჩქეფენ. ასეთებია ბოლო დივერსიმენტები და სერენადები, მანგიმური, პარიზული და მომღვეწო სონატები, სავიოლინო სონატები და კონცერტები. კონცერტები ფორტეპიანოსათვის, ფლეიტისთვის, არფისა და ფლეიტისთვის. საკონცერტო სიმფონიები, მაგრამ ეს ჯერ კიდევ არ არის უნივერსალური მოცარტის ძალთა აბსოლუტური სისრულე. მას არ ახასიათებდა პოზებისა და შესტების რევოლუციურობა, „ქარიშხლისა და შეტევის“ ბე-

\* გაგრძელება. დასაწყისი იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1988 წ. № 4.

კრი წარმომადგენლისგან განსხვავებით, მაგრამ მან რევოლუცია მუსიკაში მოახდინა, ამერტის თქმით: „რევოლუცია არა რევოლუციისათვის, არამედ ახალი, ქმნადობის პროცესში მყოფი ახალი სამყაროს ხორცშესახამელად“.

**ორი სამყაროს წყაღამყოფი — აი მსოფლიო-ისტორიული ფაქტი.** პაულ ბეკერი აჯამებს მოცარტის დამსახურებას: „მოცარტის ხელოვნების განსაკუთრებული ხიბლი პიროვნების ქმნადობის ხორცშესახამია, პიროვნების, რომელიც აღბეჭდილია უმაღლესი თავისუფლებითა და პირველქმნილობით და ყოველგვარ პირობითობათა და ცრულრწმენათა მიღმა დგას. ...მოცარტი რევოლუციის კაცია; როგორც შემოქმედი — ის თავისუფალი კაცობრიობის (Menschenzum) დიადი მოციქულია. ბრძოლა არ წარმოადგენს მოცარტისთვის მუსიკალური გამოსახვის ობიექტს, როგორც ამას ბეთოვენთან აქვს ადგილი, ბეკერის სიტყვებით „ის წინამძღვარია, რომელზეც დამყარებულია მისი შემოქმედება, და ეს წინამძღვარი — ჰეშმარტია.“

მოცარტის სიმწიფეში შესვლის ზღურბლად მიღებულია ჩაითვალს „იდომენეისი“ (1781), მაგრამ ეს ზღურბლი მიახლოებითაა, არა აბსოლუტური. ამ ოპერის შესახებ ლერტი წერს: „ეს ნაწარმოები წინააღმდეგობრივია, როგორც მის თანამედროვე პოეზიაში — „ყაჩაღები“. თითქოს ასაბუთებლად ამ წინააღმდეგობრიობას. მერსმანი აღნიშნავს: „ისტორიულმა გამოკვლევამ აღმოაჩინა მოვლენათა მთელი კომპლექსი, რომელსაც თავდაპირველად მომხიანად ეყრდნობოდა მოცარტის მუსიკა და რისგანაც მისი ინდივიდუალური შემოქმედებითი სტილი ძალზე ნელა თავისუფლდებოდა.“

მოცარტის მიერ მოხდენილი მუსიკალურ-ისტორიული გადატრიალება აშკარად თვალში საცემია საფორტეპიანო მუსიკის დარგში. მისი ადრეული ყმაწვილკაცობის სონატები ჯერ ისევ XVIII საუკუნის ფარგლებშია მოქცეული: შეუდარებელი ხიბლი, დაფარული ჰუმუნა, ნახი, ჰაეროვანი გრაცია მათში. „ელიაზარის“ სკულპტორის, ლეონიდ ანდრეევის, პეპლის მსგავსი, — ეს მთელ XVII საუკუნეს აღემატება, მაგრამ ჯერ კიდევ კავშირშია მასთან. მისი გვიანი სიკაბუკის სონატები: — საოცარი სილა-

მაზე, სიღრმე და სევდა, მაგრამ ჯერ კიდევ არა საბოლოო სისასვე და ვკლავ რმ ეპოქასთან მიბმული ძაფები. ამას, როგორც ლაბორატორიული სამუშაოები — როგორც ფანტაზიებისა ერთიმეორეს მიყოლებით, განსაკუთრებული სურათი, გადატრიალების წინმსწრები ეტაბი. დაკაბიწებული ხელებით მოცარტი თავჩარგული მუშაობს ახალი ფორმის შექმნაზე. მომავლის საფორტეპიანო სტილი არც თუ ერთბაშად ეძლევა მას. დაბოლოს, მიღწეული შედეგი — სახელგანთქმული ფანტაზია c-moll(K475) — ახალი სამყაროს მთელი მისი ძალმოსილებით. მომავლის ფორტეპიანო დაუფლებულია, წყაღამყოფი — გადალახული, — გზა გახსნილი. ამ გზით წაუღენ ბეთოვენი და სხვები. უფრო გვიან კი — გადატრიალების მეორე შედეგი: რონდო a-moll (K 511), უკიდურესობამდე გაქნენილი და გაჭვრებული, სირთულისა და უბრალოების შერწყმა, რომელთაგან პირველი შიგნით არის მიმაღული, ღრმა მოცარტისეული პრობლემატიკით. და გადატრიალების კიდევ რამდენიმე, ახალი სამყაროს გახსნენილი დაბოლოება: გრანდიოზული, მომავლის წინათგრძნობით აღსავსე სონატა F-dur ოთხი ხელისთვის (რომელზეც უკვე იყო ლაპარაკი) და საფორტეპიანო ფანტაზია f-moll (K608), რომელზეც სამართლიანად მიაჩნებდა ჯერ კიდევ ნოლი,<sup>16</sup> როგორც ღრმად ფაუსტურ ქმნილებასა და მომავლის მუსიკაზე. სრულებით განსაკუთრებული ფუნგა c-moll (K 426) ორი ფორტეპიანოსათვის, აგრეთვე მომავლის ნაწარმოები, უთამამესი ნახტომი ცხოველების ტრაგიკულ ძალთა მტრეში. ბოდლერისეულ ბოროტება-მშვენიერებაში.

კამერულ მუსიკაში ახალი სამყაროს კარს ბრწყინვალედ აღებს ჰაიდნისადმი მიძღვნილი ექვსი კვარტეტი, უღრმესი შინაარსითა და მომავლისაკენ სწრაფვით აღსავსე. ბერლიონის ცნობილი ბიოგრაფი და მკვლევარი, მასზე დაწერილ დიდ ნაშრომთა ავტორი, ალფონს ბოშო, თავის წიგნში „სინათლე, მოცარტისაგან მომავალი“, რამდენადმე პარადოქსული ფორმით ექვს კვარტეტზე ამბობს: „ეს ქმნილება, რომლის მონახაზები ჯერ კიდევ სიკაბუკის ხანის კვარტეტებში ისახებოდა, დიდი ხნის აწონ-დაწონისა და სხვა თხულებებზე უფრო გულმოდგინედ გადასინჯვის შემდეგ, დაიწერა 1782 წლის დეკემბრიდან

1785 წლის ანგარიშად: ორი წელი მოცარტისთვის ნიშნავს ათ ან თხუთმეტ წელს ნებისმიერ სხვისთვის. ექვსი კვარტეტი შუაზე ყოფს მუსიკის მთელ ისტორიას.<sup>4</sup>

პაუმაგარტნერი, როგორც საერთოდ გერმანელი ავტორები, ხაზს უსვამს ექვსი კვარტეტის პრობლემატიკას. იგი წერს, რომ „ექვსი კვარტეტი დატვირთულია მოცარტის იმ განსაკუთრებული და ღრმა პრობლემატიკის მომჭადოებელი თვისებებით, რომელიც მთელი თავისი მნიშვნელობით დღესაც არ არის თუნდაც მიახლოებით გახსნილი.“

ბოშოს<sup>17</sup> ძალზე ლამაზად აქვს ნათქვამი მომავალი ახალი სამყაროს შემქმნელ მოცარტისებულ წარსულის სინთეზზე: „ზღაპრული აკვანი... შობა... ფარულად იყრებიან გრაციოზა თუ სათნოებათა მსგავსი უცხო ძალები, ჭერ ისევ მერყეენი, მოსულნი აკვანთან, როგორც ლამპართან, როგორც რამ რწმენის ჩამსახვებთან... იდუმალ ძალთა ჰარმონიული გუნდები — ყველა ისინი მიმართულნი იმ ერთადერთ სიცოცხლისაკენ! ბახისა და ჰენდელის დიდი კანონები, მარადიული და ყველისმომცველნი; ვალდის სიციხადე; ფრანგ კომპოზიტორთა მსუბუქი და ცოცხალი სინატიფე; იტალიურ ხმათა მოქნილი, მღერადი, განცხრომით გათანაგული, მდებრი მკლოდია; გერმანულ კონტრაპუნქტისტთა სტილი — სოლიდური, საფუძვლიანი, მოჩუქურთმებული, როგორც გათიკური ალფავიტის ასომთავრული; კრებსისა<sup>18</sup> და ებერლინის<sup>19</sup> ოსტატური ფანტაზიები თუ სწავლული არაბესკები; სონატის არქიტექტურა, ფილიპ ემანუელ ბახის მიერ ლოვიკურად და ოფიციალურად აღმართული ჰარადიზის<sup>20</sup> ყვავილებით მორთული; ორი ვიოლინოს, ალტისა და ვიოლონჩელის ოთხი ხმა. ჰაიდნის გაერთიანებული, რათა შეიქმნას საკრავთაგან უმშვენიერესი: სიმებიანი კვარტეტი... და კიდევ რამდენი სხვა ნაკადი მიისწრაფის მოცარტისაკენ!“

ეს ყველაფერი ექვსი კვარტეტის შესახებ არის ნათქვამი, მაგრამ, არსებითად, მოცარტის მთელს უნივერსალობას ესადაგება. არც სიმფონიის სფეროში მოხდენილი ვადატრიალება ყოფილა ნაკლები მნიშვნელობის. მათგან ორი გარდამავალი, „ჰაფენერისა“ და „ლინცის“, სიღრმითა და ელვარებით აღბეჭდილი, გვიჩვენებს მოცარტის მუშაობას სიმფონიური სტილის გარდასახვაზე. მთელი უფსკრული ამორებს მის ადრეულ სიმფონი-

ებს, ანუ საერთოდ XVIII საუკუნეს (და ახალგაზრდა ჰაიდნსაც) უკანასკნელი ნათხისგან. ყველაზე დიდი ვადატრიალება კი ოპერაში მოხდა, ლერტის თქმით: „მთელი კალთრი თეატრის რევოლუცია“. ამიერიდან იქ გაჩნდა დინამიურობა, რეალური ფსიქოლოგია, მრავალნაკეთიანი ცოცხალი პიროვნებები და პიროვნებათა მრავალსახეობა, ნამდვილი დრამა და ნამდვილი ცხოვრება.

„ახალი ადამიანი“ — პაულ ბეკერის მიხედვით: „ახალი ვანცდა“ (das neue Erlebnis) — მომავალი ახალი სამყაროს ურთულესი ვანცდა, დრამატული მოქმედება თვით მუსიკაში. როგორც მერსმანი ამბობს: „სიუხვე ძალისა და სისრულე გამოხატვისა“. სცენაზე არა გმირი, არამედ ადამიანი. „რა წარმოდგება ჩვენს წინაშე, კითხულობს მერსმანი, „ფიგაროს ქორწილის“ მეორე ფინალში შვიდი მოქმედი პირის სახით: დიდსულოვნება და სიმდაბლე, სისასტიკე, სივერაგე, ეშმაკობა, ნებისყოფა, ძალა, გრაციოზა, სიწმინდე? აქ ადამიანს ვერ დაიყვან ფორმულამდე. მოქმედებათა ფინალზე აჩვენებენ ჩახლართულობას, გადაუწყვეტლობას, გულისწამლებ, დამზადრავ მრავალსახეობებს რეალური ცხოვრებისა, იმდენად მძლავრის, რომ მის წინაშე თვალის დახუჭვა გინდებია. ყველა დროისა და ქვეყნის ოპერის მთელს მატრიანეში არაფერია ამის შესადარი. აქ ზღვრული სიკბადით იხსნება მოცარტის მიმართება ყანრებთან, ფორმებთან და სტილებთან“. რა არის ამ ყველაფერის მიზანი? — „ადამიანის შეცოდება და დაუკლება (Gewinnung). მოცარტის ოპერები ვიჩვენებენ ამ მიზანს განსაკუთრებული სიმბოლიზმით (Stofflicher Symbolisierung).“

მოცარტის საოპერო სცენაზე ჩნდება ცოცხალი ადამიანი მისთვის დამახასიათებელი მრავალმხრივი რეალური ფსიქოლოგიური სისავსით. „ამ სისავსიდან (სიმწიფეში შესული მოცარტის ინტენსიური კონცენტრირებული მქლოდივა და ჰარმონია — გ. ჩ.) მოცარტი ქმნის ადამიანებს. მათი არიები და რეჩიტატივები სავსეა ისეთი ინდივიდუალური ნიშანთვისებებით, რომლებიც ერთ გაელვებაში განუმეორებლად აშუქებენ ადამიანს მთელი მისი სიღრმით, სწორედ ისევე, როგორც ამას აკეთებს თვით ცხოვრება.“

მერსმანი, ისევე როგორც სხვა მკვლევარები, განსაკუთრებით წამოსწევს წინ შესავლის როლს მოცარტის არიებში. „მოცარტი

თავის უმაღლეს გამოხატულებას პოულობს მუსიკალურ-დრამატულ ფორმითა შიგნით, იმ ადგილებში, სადაც მოიხელთება ადამიანის არის მთლიანობაში და არა მის ცალკეულ თვისებებში, ამა თუ იმ ვითარებაში რომ გამოვლინდებიან ხოლმე. ასეთებია დამოუკიდებელი ინსტრუმენტული მონაკვეთები, განსაკუთრებით — არიათა შესავლები. ისინი მეტწილად წარმოადგენენ ფსიქოლოგიურ სურათებს, ადამიანის აღწერას ბგერებში, რომლის მსგავსი მუსიკალურ დრამას არ ცოდნია არც მანამდე და არც შემდეგ. მათში ადამიანი უყიდურესად შორსა იმისგან, რომ იქცეს მებრად, ხასიათად, დრამატული აზრის გიტარებლად, ის რჩება ადამიანად თავისი არსების ყველა სიმაღლესა თუ სიღრმეში.“

ლერტი მოცარტს „შექსპირისმაგვარს“ უწოდებს და „ჯადოსნურ ფლეიტაზე“ ლაპარაკისას, ხაზს უსვამს, რომ „მოცარტს ნამდვილად არ შეეძლო დაეწერა ჯადოსნური ოპერა. მას შეეძლო მხოლოდ გამოესახა ადამიანები — ადამიანური ყველა თავის პირველი ინსტიქტები (Urtriebe).“

„დონ ჟუანის“ მეორე მოქმედების ტრიოში აბარტი მიუთითებს სრულ ანტიინოვიტობაზე ახალ, მოცარტისეულ და ძველ, იტალიურ კონცეფციებს შორის. „იტალიელებისთვის მთავარი იქნებოდა მისკარადის სცენა, მოცარტისათვის კი იგი შინაგანი, სულიერი ძალების, მათი მიზიდულობისა და განზიდულობის თამაშია, ბუნების იდუმალი სუნთქვით დაორთქლილი“. მეორე მოქმედების სექსტეტი თითქოს ოპერა — buffa-დან არის ამოჭრილი, მაგრამ მოცარტმა ის დამეტრულად დაუპირისპირა buffa-ს. აბარტი წერს: „ამ სექსტეტში მოცარტმა ჩვეულებრივი ბუფონადა აქცია ფსიქოლოგიურ სურათად, რომელიც აღმატება რა ყოველივეს, რაც მაშინდელ ოპერაში იწოდებოდა ტრაგიკულად და კომიკურად, შეეხო ადამიანური არსებობის მარადიულ კითხვებს.“

„ფიგაროში“ მოცარტს იზიდავდა სულიერ ძალათა თამაში, „დონ ჟუანში“ კი „ძალთა ამ თამაშის ბედი“. ამ გზით იგი მიჰყავს, ყველა ვნება — აფეთქების წერტილამდე, თვით ზებუნებრივი ძალების მოხმობამდეც კი... შეუბრალებელი სიშმაგით (Wildheit) მიიღტვის ეს მუსიკა ადამიანური ბედისწერის ყველა სიმაღლეთა და სიღრმეთა წიად, მას ჩვენ

მივყავართ საუფლოში, რომლის პირველი სიდიადე აჩერებს გულისცემას... და მაშინვე გვაბრუნებს ვიწრო, ნაცრისფერ ყინულურობაში, რომელიც, გამოხატვის ნატურალობის გამო, ღიმილით უპობს ბაგეს პუბლიკაში მოყოფ თვით მის მკვიდრ წარმომადგენლებს.“

გამოყოფს რა თვით მოცარტის დახასიათებისას „ადამიანებზე დაკვირვების უნარს“, ადამიანურ ინტუიციას, როგორც მის ერთერთ უმთავრეს თვისებას, აბარტი თვლის ამ თვისებას „მოცარტის დრამატული ხელოვნების ჭეშმარიტ წყაროდ“. არც რელიგია, არც ბუნება არ მდგარა კომპოზიტორისათვის ყველაფერის ცენტრში: „მის მიერ წარმოდგენილი სამყაროს სურათის ცენტრში იდგა სრულეებით სხვა რამ: ადამიანი. იგი მისთვის ჭეშმარიტად ყველა საგანთა საზომი იყო.“

ამ მხრივ, ისევე როგორც ბევრ სხვა მიმართებაში, მოცარტი ძველი ბერძენია. მაგრამ ის არის შექსპირიც, ის არის ბალზაკიც, ის — XIX საუკუნის ფსიქოლოგიური რომანის მაუწყებელია. **მოცარტი — ნამდვილი, ცოცხალი ადამიანის კომპოზიტორია.** ის ეძებს რეალურ ადამიანს მისი ცხოვრების სავესტაში, „კეთილთან და ბოროტთან“ ყოველგვარი კავშირის გარეშე. ის არანაირად არ არის მორალიზატორი თუ დოგმატიკოსი, ის მათი ანტიპოდი, ის — რეალისტი.

ვოლფგანგისათვის, განაგრძობს აბარტი, ადამიანის ხასიათი არ დაიყვანებოდა რაციონალურ ფორმულაზე. მისთვის ის იყო განუყოფელი მოვლენა, გამუდმებულ ურთიერთალრევაში მყოფი სხვადასხვა სულიერი ძალის მუდამ განუყოფელი თამაში, მთელი ადამიანური ცხოვრება კი — ბუნების ამ მარად ახალ და ცვალებად ქმნილებათა განვითარება და ურთიერთქმედება. სახეთა ამ უსასრულო სიმდიდრის ჭვრეტა და ხელოვნების ქმნილებებში მათი ასახვა იყო მისი ცხოვრების ნამდვილი შინაარსი... ადამიანები მისთვის ისეთები არიან, როგორიც არიან, და არა როგორიც უნდა იყვნენ ან როგორიც მას უნდოდა რომ ყოფილიყვნენ პირადად მისი სარგებლობისთვის.“

XIX საუკუნის ფსიქოლოგიური რომანის მაუწყებელი „ჯადოსნური ფლეიტას“ გამოკლებით, სადაც ერთმანეთს დაპირისპირებინ სინათლისა და სიბნელის საუფლოები, მოცარტისათვის — ადამიანის შინაგანი

ცხოვრების მთელი შინაარსიც, საყოველთაო ცხოვრების სიმშვენიერეც, მთელი მისი შემოქმედების გამწონი კოსმიურობის სიღრმეც — ყველაფერი სავსებით თავისუფალია ნებისმიერი დოგმატური, თეოლოგიური შეფასებისგან, დამოკიდებულისა, ავტონომიურია, თავისთავად არსებობს. აბერტი ამბობს, რომ არ არსებობს უფრო დიდი ანტი-ნომია კანტისა, ვიდრე მოცარტი. დინამიური, მარადმეამბოხე, მარადცვალებადი, ნამდვილი, ცოცხალი ადამიანი მუსიკალური სცენური ხელოვნების ცენტრში — აი, არის მუსიკალური სცენის რეკლუციისა, რომელიც მოხდინა მოცარტმა, „თავისუფალმა შემოქმედმა საცაობრიო ქურუმის როლში“, პაულ ბეკერის თქმით. ეს არის „ადამიანის უფლებები“ — მუსიკაში. მოცარტთან, განაგრძობს ბეკერი, „ვხვდებით ბუნებისა და ადამიანის სრულ იდენტურობას... მის ოპერებში: „მოტაცება სერალიდან“, „ფიგარო“, „დონ ჟუანი“, „Cosi fan tutte“, „ჯადოსნური ფლიტა“ — საოპერო სცენაზე ჩვენს წინ პირველად გამოდიან ტიპები, რომლებიც აღიქმებიან როგორც ნამდვილი ადამიანები“. მუსიკალური სცენის ამ რევოლუციის შემდეგ პირველად შეიქმნა რეალური ცოცხალი ადამიანის მუსიკალური დრამა.

მოცარტი შეგნებულად მიიწევდა წინ. არა უჭმი მოხეტიალე, არა გენიალური სულელი, არა წვრილფეხა ბრიყვი მეშხანი, რომელსაც ვითომ რაღაც უცნაური აბერაციის წყალობით ბუნებამ გენია ჩაუსახლა, არამედ გენიოსის სრული თვალთახედვა, რომლითაც სავსებით შეგნებულად იპყრობდა იგი მომავალს. ამ ყველაფრის პარალელურად თამაშდება ნაღვლიანი ტრაგედია: მოცარტის განხეთქილება საზოგადოებასთან და თანამედროვეთა გემოვნებასთან. როხლიტიცი ამბობდა, რომ „შემოქმედის სული, დიადია და ამაღლებულა, სხვა სამყაროდან მოსულად გვევლინება.“

მოცარტი უცხო იყო მისი თანამედროვეთათვის, განსაკუთრებით — სრული სიმწიფის წლებში. ნამდვილად ყმაწვილური მხოლოდ მისი ყველაზე ადრეული ქმნილებები იყო. სიკაბუჯის ხანის მშვენიერი ნაწარმოებები სულაც არ არის ყმაწვილური, მაგრამ რამდენადმე მაინც თავის დროების დადი აზის. უფსკრული მათსა და სიმწიფეში შესულ კომპოზიტორს შორის არის უფსკრული XVIII საუკუნესა და მოცარტს შორის.

თვით შურიგეც კი, მოცარტის ეს მარადიული detracteur (მლანძღავი), აღიარებს, რომ მისი 1772 წლის სიმფონიები (16 წლის ასაკში შეთხზულნი) აღემატება ჰაიდნის სიმფონიებს: „ეს არის კომპოზიციები, რომლებიც თავისი ძალითა და სიდიადით უტოლდებიან — თუკი არ აღემატებიან — მათ თანამედროვე ჰაიდნის სიმფონიებს.“

მოცარტის ადრეულ და გვიან სიკაბუჯეს შორის უზარმაზარი ნახტომია. მერსპანი წერს: „ოპერა ხდება (ლაპარაკია „ლუჩიო სილაზე“ — გ. ჩ.) ყველაზე თვალსაჩინო ნიმუში იმ განვითარებისა, რომელსაც ატარებს მოცარტის მთელი შემოქმედება. ეს შენიშვნა ძალაში რჩება სხვა ფორმების მიმართაც. ინსტრუმენტულ მუსიკაში განვითარება მეღაგნდება მოვლენათა კონცენტრაციისა და გაერთიანების სულ უფრო და უფრო გაძლიერებულ პროცესში. ადრეული თხზულებებისათვის დამახასიათებელი გაწეული მელოდური ხაზებისა და ყოველგვარი გამაერთიანებელი იმპულსის გარეშე ერთმანეთზე აცმული თემების ნაცვლად, მოგვიანებით წინა პლანზე გამოდის არა იმდენად თემატური განვითარების ზრდა, რამდენადაც ნაწარმოების შემადგენელ ნაწილთა უდახვეწილესი თანაფარდობა და თანაზომიერება.“ (მოცარტის საბოლოოდ ზრდასრული პერიოდის მიმართ ეს არასწორია. ეს სამართლიანია სიკაბუჯის დასასრულისა და სიმწიფის დაწყების პერიოდის მიმართ — გ. ჩ.) „როგორც ჩანს, მანგეიმში ყოფნის დროს ხდება განათავისუფლება ინსტრუმენტულ მუსიკაშიც. 1777 წლის სონატების შედარება 1778 წლის სონატებთან გვიჩვენებს განსაკვირვებელს თავისი კოლოსალურობით სხვაობას.“

1773 წელს მოცარტს ჰქონდა პირველი პრინციპული კონფლიქტი ზალცბურგის არქივისკოპოსთან შემოქმედებით ნიადაგზე და, იმავდროულად, მამასთან და მთელს ტრადიციულად დადგენილ ძველ სამყაროსთან. არქივისკოპოსმა განაცხადა, რომ მოცარტს მუსიკისა არაფერი ესმის და საჭიროა სასწავლებლად იტალიაში გაემგზავროს. გარდაუვალი განხეთქილება დროებით დაყოვნდა და დაფარულ იქნა, „მაგრამ წინაღმდეგობები, წერს აბერტი, ფარულად გრძელდებოდა. ეს იყო მოცარტის პირველი, არა ერთი შედეგის მომტანი კონფლიქტი საერთოდ ხელოვნების ძველ გაგებასთან, რომლის

ქომაგი იყო თავადნაწერობა და რომელსაც სრულ ტყვეობაში ჰყავდა კომპოზიტორის მამაც. და ბოლოს, მან გადაწყვიტა, რომ შემოქმედმა ღმერთს უფრო უნდა უსმინოს, ვიდრე ადამიანებს, ის საკუთარი თავის ბატონი უნდა იყოს და თავისი გზით იაროს მაღალი საზოგადოების მფარველობის გარეშე.

საბოლოო განხეთქილება მოხდა 1781 წელს, როცა იწყებოდა მოცარტის სრული სიმწიფის ხანა. კომპოზიტორის გვიანი სიკვამლე, რომელიც მოიცავს მანგვიმის (1777-1778), პარიზის (1778) და, უკანასკნელ, ზალცბურგის (1778 — 1781) პერიოდებს, ხანსათდება მთელი რიგით მშვენიერი, კაშკაშა, ბოლოქარი, ღრმა ქმნილებებისა, მაგრამ ეს არის უნივერსალური მოცარტი. ამ პერიოდის ნაწარმოებებიდან ზოგიერთს (უკანასკნელი სერენადები და დივერტისმენტები) ვიზუა და სენ-ფუა აყენებდნენ მოცარტის ზრდასრულ თხზულებათა დონეზე. აბერტი ამბობს: „ახალგაზრდა მოცარტის ხელოვნება, მისი რაინდული ცეცხლით, ხშირად სულიერი ტკივილის მოულოდნელი აღტყინებით და აზრთა უმდიდრესი მდინარეებით — განსაკუთრებულ ხიზლს ასხივებს“.

ეს სრულებითაც არ არის მანერულად გრაციოზული და გაცვეთილად მალაღფარდოვანი XVIII საუკუნე, არც ბახის შთამომავალთა სენტიმენტალური მგრძობიარობა, ეს ნამდვილი, ახალგაზრდა მოცარტია, მაგრამ იმ ეპოქის კვალი ჯერ ბოლომდე არ წაშლილა, მიჩქმალულია, მაგრამ ჯერ კიდევ არსებობს. სიმწიფეში შესვლა და სტილის დიდი ვადატრიალება, პირიქით, არის სრული განხეთქილება XVIII საუკუნესთან, გარემომცველ საზოგადოებასთან და იმდროინდელ გემოვნებასთან. დაშორდა რა თავის საუკუნეს, მოცარტი უცალომელი დაღუპვის გზას დაადგა. მან აირჩია გზა მსხვერპლისა. როგორც აბერტი ამბობს: როდესაც ის მოსწყდა თავისი დროის საზოგადოებას, მისი მორყეული ნავი ჩასაძირავად განიწირა. „ვიდრემდე მისი ფანტაზია მისდევდა გარემოს შეხედულებათა შესატყვის მიმართულებას, ვიდრემდე მისი ხელოვნება იყო საყოველთაო კულტურის სხივმოსილი გამოსატყულება, მანამ ისე ჩანდა, რომ ამ გარემოს შეუძლია მისი ცხოვრების მორყეული ნავის ტარება. მაგრამ როდესაც მისმა გენიამ მიატოვა ეს გზები, მაშინ ის შეჩეჩე შეჭდა, რაც, ალბათ, მაშინაც მოხდებოდა, უფრო

გამოცდილი რომ ყოფილიყო გემის მართვაში. აი, ტრაგედია მისი ბედისა.“

მოცარტის უკანასკნელ და უმწიფეს ხანას ვენის წლებზე აბერტი წერს: „მისი ცხოვრება ვი ხედარი, რაც თავს დაატყდა ცხოვრების უკანასკნელ წლებში, მან არჩია გარეგნული უპირატესობის შენარჩუნებას, რადგან საამისოდ იმ გრძნობებს უნდა დაყრდნობოდა, რომელთადაც შინაგანად უკვე აღემატა. პუბლიკამ კი არ შეაქცია ქარაფშუტული ახირებით თავის „ფეფორიტს“ ზურგი 1786 წელს, როგორც ამას ხშირად ლაპარაკობენ, არამედ მხატვრული აუცილებლობის ძალით მან თითონ მიატოვა გზები, რომლითაც ეს პუბლიკა მზად იყო გაჰყოლოდა მას, და საყოველთაო ფეფორიტადან — „შემხარავ“, „რომანტიულ“, „უსტილო“ მუსიკოსადაც კი იქცა.“

აი მერსმანის სიტყვებიც: „რაც უფრო ინდივიდუალური ხდებოდა შემოქმედის ენა, მით ნაკლებად ემორჩილებოდა იგი საყოველთაოდ მიღებულ ნორმებს და იწყებდა გულგრილობას, გაუცხოებას ან აღშფოთებას.“ მისი გენიში ყოფნის უკვე პირველივე ხანა, როცა ის ჯერ კიდევ წარმატებით ატარებდა კონცერტებს, მერსმანის სწორი შენიშვნით, თავის თავში მალავს შინაგან ჩაწყვეტას. „ვენის პირველი წლების დიდი საფორტეპიანო კონცერტების ელვარება უკვე ის აღარ არის, რაც სიკვამლეში იყო, ანუ ცხოვრების კუშმარტი, შინაგან მფეთქავი გამოხატვა. ამჯერად ის გვაგონებს ვაფერმკრთალებული სახის ოსტატურად დამფარავ ფერუმარილს. არავითარ ექვს არ იწყებს ის, თუ რითი დამთავრდება ეს პროცესი: ღმერთების რჩეულიდან, რომლის ყრმობასა და სიკვამლეს თითქოს ასეთი მფლანგველური სიუხვით დაეღვარა თავზე მთელი მათი მირონი, ის იქცევა მოტეხილ, ავადმყოფ ადამიანად, რომელიც ტოვებს ცხოვრებას ოცდათექვსმეტი წლის ასაკში.“

მოცარტის გენიის უმაღლესი გაფურჩქვნის ხანაში მისი შემოქმედება გარემომცველ სამყაროში ურეზონანსო რჩება. „ამ ადამიანის ცხოვრების შესწავლისას, განავრცობს მერსმანი, შესაძლებელი ხდება თანაფარდობის დადგენა მის ბრწყინვალე დასაწყისსა და შემდგომ მსვლელობას შორის. მაგრამ სასწორის თასები არ იძვრის. ტანჯავალება, რომელიც ცხოვრებამ მოუტანა მას, როგორც ადამიანს, არანაირ თანაფარდობაში

არ მოდის იმასთან, რაც ამავე ცხოვრებამ მისთვის გაიმეტა. რამეთუ მისი წარმატებაცა და მისი პიროვნებისა და შემოქმედების რეზონანსი განუზომლად მცირეა იმასთან შედარებითაც კი, რისი მოთხოვნის უფლებაც თავის თანამედროვეთაგან მას ჰქონდა“. „ეს იყო გლახაკი, ამბობს შუბრივი, ვისთანაც არც ერთ ვაელენიან და არც ერთ მდიდარ კაცს მთელს ვენაში არავითარი საქმე არ ჰქონდა.“

მოცარტზე დაწერილ პოპულარულ წიგნში ლეოპოლდ შმიდტი მისი სიმწიფის წლებთან დაკავშირებით ამბობს: „სიმწიფე და დამოუკიდებლობა, რასაც ჩვენ ვხედავთ ოპერაში „გატაცება სერალიდან“, ამ დროიდან მოყოლებული კომპოზიტორის ინსტრუმენტულ ნაწარმოებებშიც ვინდებდა. მთლიანობაში, რამდენადაც უფრო ნაკლებად შესატყვისებოდა ისინი თანამედროვეთა გემოვნებას და რაც უფრო ძნელად აღიქმებოდა თავისი სულიერი და ტექნიკური სირთულის გამო, მით მეტად უახლოვებოდა შთამომავალთა მუსიკალურ აღქმას. ვენაში მოცარტი უკვე აღარ არის ის შემოქმედი, რომლის უმაღლესია პატივმოყვარული სურვილი — მოწონდეს სხვებს, მოიქცეს თავისი ამხანაგების მსგავსად და შესაბამებოდეს არსებულ მოთხოვნებს. ამიერიდან, ის აღარ არის იტალიელების მიმბაძველი, არავის მიმბაძველი აღარ არის, თავისი გზით მიდის და მშვენივრად ესმის რას აკეთებს. უმწიფელოვანესი ცვლილება გამოიხატებოდა იმაში, რომ იგი განთავისუფლდა მსუბუქი, მოფარფატე, გასართობი განწყობილებებისაგან. მუსიკალური როკოკო ზიზილ-პილილებით რთავდა და ტკივილის გამოხატულებას და ამ უკანასკნელთანაც აჩვენებდა იმდენად, რამდენადაც საერთოდ დასაშვებად მიაჩნდა ისინი ხელოვნებაში. მოცარტისათვის კი მუსიკა გახდა საშუალება აესახა ყველაფერი, რაც მას ეხებოდა და აღეღებდა. უღრმესი სერიოზულობა, ტრაგიკული პათოსი ამჯერად არათუ უკვე აღარ გამოირიცხება, არამედ ხდება მხატვრული ნაწარმოების თუმცა არა ერთადერთი, მაგრამ უარსებითი შინაარსი. ამ ყველაფერმა კომპოზიტორი მიიყვანა გაუცხოებამდე თავის გარემოს მიმართ, ამის სანაცვლოდ კი — მომავლისაკენ გაუღო ხიდი“. შმიდტის წიგნში ბევრ უზუსტობას აქვს ადგილი. მაგალითად, არასწორია მოცარტის სიკაბუჯის დახასიათება მუსიკალური გადა-

ტრიალებაც არასაკმარისად აქვს გამოკვეთილი. მაგრამ მიინც საეულისხმობა, რომ მუსიკის ხარისხიდან პოპულარულ მწერალთაგან უფრო ცენტრალური ადგილი თანამედროვეთაგან კომპოზიტორის მოწყვეტას უჭირავს. თვით დღე მარის საეულებით პოპულარული წიგნიც კი ამ მიმართულებით საინტერესო ანეკდოტს მოგვითხრობს: „წერე უფრო პოპულარულად, მოძღვრავდა მოცარტს მის გამომცემელ ჰომფეისტერი, თორემ მეტს შენსას ველარაფერს დაგებქდავ და ვერც ვერაფერს გადავიხდი“. „ესე იგი, მე ფულს უკვე ვეღარ ვიშოვი, იყო პასუხი, ჰოდა ვიშომიღებ, ფეხებზეც არა მკიდა!“

პაუმგარტნერი, რომელმაც უჩვეულო გულმოდგინებით შესწავლა მოცარტის მთელი ცხოვრება, შენიშნავს, რომ 1787 წლიდან მისი კონცერტებიც კი შეწყდა: აქედან მოყოლებული, მოცარტის, როგორც არტისტ-შემსრულებლის, მოღვაწეობა ვენაში შემოიფარგლებოდა კერძო არისტოკრატულ წრეებში მოწყობილ სხვათა კონცერტებში შემთხვევითი მონაწილეობის მიღებით, ან კიდევ საკვირაო წარმოდგენებით, რომელშიც მოკრძალოდ ფასად ეწყობოდა მის სახლში გარეშე პირებისა და მფარველებისათვის“. აღარ არსებობდა საყვარელი კომპოზიტორი და ვირტუოზი მოცარტი, რადგან „რაც უფრო იზრდებოდა, განაგრძობს მერსმანი, მით უფრო უკან მოუხედავად, ქეშარიტი შემოქმედის შეუდრეკელობით მიჰყვებოდა იგი თავისი სულის სიღრმეთა მძლეობა-მძლე დემონს... და თანამედროვეებმა დაივიწყეს დიდი შემოქმედი ისეთი უგრძობი გულგრილობით, რომ თვითონ ის თავის ცხოვრების მიწურულში ვერც კი ხვდებოდა თუ რაოდენ უცნობი შეიქნა ყველასათვის.“

თუნდაც გამოჩენილ თანამედროვეთა ზრდასრული პერიოდის მოცარტთან ცხადი ხდება შემდეგი ფაქტებით. იმ დროის ცნობილი მელომანი, გრაფი ცინცენდორფი, თავის დღიურში წერს: „1782 წლის ივლისის საღამო თეატრში: „გატაცება სერალიდან“. მთელი მუსიკა მოპარულია. ფიშერი ოსმინის როლში კარგად თამაშობდა. ადამბერგერი ბელმონტის როლში უმოძრაო იყო, როგორც ქანდაკება“. მოცარტი ნახსენებებიც კი არ არის. ამას მოჰყვება: „1786 წლის 1 მაისი. საღამოს შვიდი საათი ოპერაში: „ფიგაროს ქორწილი“. ტექსტი დაპონტესი, მუსიკა მოცარტისა (sic!). ოპერამ თავი შემაწყინა.“

„4 ივლისი. მოცარტის მუსიკა უცნაურია: ხელები თავის გარეშე“. რაღაც უცნაურის წყალობით 1790 წელს დადგმული ოპერა „Cosi fan tutte“ გრაფს მოეწონა.

სტილის დიდი გადართიალების შემდეგ, „ჩაღბოსნური ფლეიტის“ უპერტიურასთან დაკავშირებით აბერტი წერს, რომ მის სტილში მელანქოლია „კონტრაპუნქტული და თემატური მუშაობის ის თავისუფალი კავშირი, რომელსაც ჩვენ უკვე ვიცნობთ, როგორც გვიანდელი მოცარტის ნიშანდობლივ თვისებას“, ხოლო რეჟიემის თაობაზე შენიშნავს: „მძალა ოსტატობაა: ჩადო უღრმესი შინაარსი — ზღვრულად შეკუმშულ ფორმებში“. უდიდესი ინტენსიურობა — მოცარტის შემოქმედების ერთ-ერთი უარსებიათვის მომენტია. (XIX საუკუნის მუსიკის **ექსტენსიური** ხასიათის საპირისპიროა). ეს სწორედ ის არის, რაც ეგზოტიკური ინტენსიური მუსიკის უახლეს სკოლას. ასე და ამგვარად, ზრდასრული მოცარტი **მთლიანად მოწყდა XVIII საუკუნეს**. მაგრამ ის (კვლავ გავიმეორებ) კიდევ უფრო მეტად **XX საუკუნის კომპოზიტორია**, ვიდრე **XIX საუკუნისა**. შპეტტი მართებულად შენიშნავს, რომ მოცემულ ეპოქის მუსიკა შემდგომ დაბადებულებს უფრო უკეთ ესმით.

მოცარტის განხეთქილება თავის დროებასთან იყო ამავე დროის ღრმად ტრაგიკული განხეთქილება მხურვალედ საყვარელ მამასთან — გამოჩენილ მუსიკოსთან და თვითნასწავლ განათლების მუშაკთან, მაგრამ საბოლოოდ მაინც იმ ეპოქის ადამიანთან და მუსიკოსთან. იგი მეტისმეტად შეშინდა, როცა 1773-1774 წლებში იტალიიდან დაბრუნების შემდეგ ვაიშვილის კომპოზიციებში, განსაკუთრებით სიმფონიებში, დაიწყო გამოვლენა ვნებების თავშეუკავებელმა აფეთქებებმა, შმაგმა ცეცხლოვანმა სულმა. მოცარტში ილვიძებდა „ქარიშხალი და შეტევა“. მამის დესპოტური ძალაუფლების მიუხედავად მასში ხშიანებდა ახალი სამყარო.

რიგი სიმფონიებისა, დაწერილი 1773-1774 წლებში, გვაოცებს ახალი ადამიანის ვრძნობათა ამ აფეთქებებით. განსაკუთრებით, 1773 წელს შექმნილი შესანიშნავი სიმფონია **g-moll (K 183)**. მისი პარტიტურა მაგიდაზე მიდევს: ჯერ კიდევ პრიმიტიული და ნახევრად გულუბრყვილო ფორმით, იმ საუკუნის სტილის შესაფერისად, და მაინც — ძალზე თავშეუკავებლად და გამაგებულად,

თითქოს ფორმას გლეჯსო, — ჩქერალოდ მოტქრიალებს ახალი ადამიანის **ველურ**, **არქონული**, **გნეზნება** ნალველი.

ახდენს რა შურიგის ციტირებას, კელერი წერს: „იმ ნაწარმოებთა შორის, რომლებიც შეიქმნა ზალცბურგში 1773 წლის ზამთრიდან 1774 წლის ზაფხულამდე, ჩვენ ვხვდებით ერთ ქმნილებას, რომელიც სცილდება ყველა მხოლოდ აქამდე არსებულ ყველა საზღვარს, არამედ თითოეული ფრაზისა და გაუწონასწორებული გამოთქმით ლაპარაკობს ვოლფგანგის დიდ სულიერ ჩაწყვეტაზე (Zerrissenheit). ამ სოლმინორულ სიმფონიურ ნაწარმოებში (რომელიც 1774 წლამდე შეიქმნა) მოცარტის მუშაობზე დემონიური არსება — მისი ნატურის ერთ-ერთი მხარე, გამოვლენილი ჯერ კიდევ ყრბობის წლებში — დღეის წერტილს აღწევს. გრძნობათა მტანჯველ აფეთქებებს ადგილი აქვს უკვე არა აქა-იქ და ხანგამოშვებით, არამედ ფართო მდინარეებად მოიღვრებიან და ათავისუფლებენ ვნებითა და ურვით აღსავსე სულს. ჩვენ გვეუფლება რწმენა, რომ მათი შემთხვევითი გამოვლენები ადრეულ კომპოზიციებში არ იყო უცნაური ახირებულობის თუ ყინიანობის შედეგი, უცხო ინდივიდუალობის პირწმინდა გარეგნული მიზანბვა. ამჯერად ახალგაზრდა მეტროლი და დამამზობელი (stürmer und Dräger) ბობოქრობს, ცრემლებად დაუფარავ აღსარებად იღვრება, საიდანაც იშვა მთელი მისი ადრეული ინსტრუმენტული შემოქმედების ყველაზე ინტიმური დოკუმენტი. ამ სიმფონიის უსიამოვნოდ უნდა გაეკვირვებინა და შეეშფოთებინა ზალცბურგელი მუსიკის მოყვარულები.“

და ეს ღდება მანგიეში ჩასვლამდე ოთხი წლით ადრე! უძღვის რა სიმფონიის ანალიზს სამ ფურცელს, აბერტი წერს: „ამ აღსარებას არაფერი აქვს საერთო არც იმდროინდელ სალონურ ხელოვნებასთან, არც პაინდისეული ფინალების გამომაცოცხლებელ სუნთქვასთან, რომ არაფერი ვთქვათ ბეთოვენისეულზე“. და რა მოჰყვა ამას? მოცარტის მამამ შეინახა, დამალა ეს სიმფონია. მოგვიანებით, შეილთან გაგზავნილ წერილში (1778 წლის 27 სექტემბერი), იგი წერს: „ის, რაც შენ პატერს არ დაგდებს, უმჯობესია უცნობი დარჩეს. ამიტომაც მე არაფერი გამოვაქვეყნე შენი სიმფონიებიდან, რადგან წინდაწინ ვიცი, რომ მომავალში, როცა შენი კეთილგონიერება გაიზრდება, გაგიხარდება,



რომ ისინი არავე არ უნახავს, თუნდაც ამჟამად, როცა მათ თხზვა, კმაყოფილი იყო. აღნიშნები სულ უფრო და უფრო მომთხოვნი ხდებიან“. ლეოპოლდ მოცარტის სახით XVIII საუკუნე თავს იცავდა თავის დამამგრებელს — ვოლფგანგ მოცარტისაგან.

1781 წელს, როცა მოცარტი მუშაობდა ოპერაზე „დომენევი“, მამამ მისწერა ვაჟიშვილს, რომ საჭიროა „მუსიკის თხზვა გრძელული ყურებისთვისაც“. მაგრამ მოცარტმა უპასუხა, რომ მის ოპერაში იქნება სხვადასხვა ტიპის მუსიკა. „ოლონდ ვერაფერს დაწერს ვრძელი ყურებისთვის“. ამრიგად, მოცარტი ვითარდებოდა და თავისუფდებოდა არა მხოლოდ ყველა თანდაყოლილი და ჩაგონებული ცნებისა და შეხედულებისაგან, არც მხოლოდ გარემომცველი ატმოსფეროსა და მთელი თანადროულობისაგან, არამედ თვით მშობელი მამის მისთვის ესოდენ დიდი ავტორიტეტისგანაც. მოხუცი ლეოპოლდ მოცარტის მუსიკა იყო საშუალოზე მაღალი დონის. ეს იყო თავისი ეპოქის კარგი და სერიოზული კომპოზიტორი. მის სტილში წერდა მოცარტი თავის პირველ ბავშვურ ნაწარმოებებს. „მაგრამ ბავშვის თვით ამ ადრეულ, სავსებით ეკლექტურ ცდებში, როგორც აღნიშნავს პაუმგარტენერი, დროდადრო ისეთი დაპირისპირებული მანერით მკლავდებდა საკუთარი შემოქმედებითა ძალა, რომ მამისა და შვილის მამოძრავებელი მხატვრული იმპულსების ძებნა ორ სრულებით განსხვავებულ სამყაროში გვიხდება.“

როცა ვოლფგანგი ბოლოს და ბოლოს მანგეიში მოხვდა, მამამ საშველი არ დააყენა: პარიზში წაიღო, ხოლო როდესაც მოცარტს აზრად მოუვიდა ეთხოვა ტიპიური ბოქმური ოჯახის შთამომავლის, ალოიზია ვებერის, ხელი. — მოხდა შეჯახება. (მაღე ალოიზიამ უარყო მოცარტი და გაჰყვა ლანგეს<sup>21</sup>). შეუდარებელი სურათი იყო, როდესაც მამა თავის წერილში უპირისპირდება შემოსავლიანი თანამდებობის მქონე გამძლარი კაპელმისტერის იდეალს — მდაბიო ბოქმის საწყალბოტელო არსებობის პერსპექტივას: „მხოლოდ შენს კეთილგონიერებისა და ცხოვრების წესზეა დამოკიდებული, წერა მამა, იქნები შენ საშუალო მუსიკოსი, რომელსაც ყველა დაივიწყებს, თუ გახდები სახელგანთქმული კაპელმისტერი, ვისზედაც მომდევნო თაობები წიგნებში წაიკითხავენ; სულს დაღვე რომელიმე დედაკაცის კალთას მიკრული, ჩაღის

ლიებზე, მდაბიო ბავშვებით სავსე ოთახში, თუ ქრისტიანულად და სიამოვნებით გრძელი ცხოვრების შემდეგ აღსრულდება ღირსებითა და დღევანდელი დღეებში მისი სიხარული, სავსებით უზრუნველყოფილი და ყველას მიერ დაფასებულ ოჯახში“. აი, მოცარტის ზეტუკობის გარემომცველი ატმოსფერო, საიდანაც მან გამოაღწია გარეთ — თავისუფლებასა და სიღარიბეში...

ამრიგად, მოცარტის სიმწიფის პერიოდის დასაწყისი, თავის დროებათან კავშირის გაწყვეტის აღნიშვნელი, დამთხვა განხეთქილებას მამასთან. მისი ნების საწინააღმდეგოდ, მოცარტი, რომელიც გამუდმებულ შეურაცყოფა იტანდა არქიეპისკოპოსის მხრიდან, ტოვებს ზალცბურგის სამსახურს და თავისუფალი შემოქმედი ხდება (თავისუფალი და უპოვარი) და, ასევე მამის ნების საწინააღმდეგოდ, ცოლად ირთავს კონსტანცა ვებერს, ალოიზიას დას.

XVIII საუკუნეში ყოველ მუსიკოსს ჰქონდა თანამდებობა. როგორც ჰაიდნს — ესტერვაზისთან. მოცარტმა დიდი მუსიკოსებიდან პირველმა უყუავდო ეს ჩვეულება და თავისუფალ შემოქმედად დარჩა, როგორც შემდგომში ბეთოვენი. კონსტანცა ვებერზე დანიშნის შემდეგ მოცარტი მოხვდა არტისტული ბოქმის ახლადშობილ გარემოში. მისი განხეთქილება მამასთან უფრო გაღრმავდა. თუკი 1773 წელს მამა უკვე შიშით ისმენდა პატარა სიმფონია g-moll-ს, მაშინ როგორც უნდა შეხვედროდა მოცარტის უნივერსალური პერიოდის მუსიკას? მათ შორის საბოლოოდ ჩამოწვა სიცოცხე.

პაუმგარტენერი წერს: „ვოლფგანგმა საბოლოოდ უარყო ზალცბურგი. უარყო არა მხოლოდ არქიეპისკოპოსის დესპოტობა, — საკუთარი მამაც არანაკლებ. ძველი, გულითადი ოჯახური ურთიერთობები, რამაც პირველი დარტყმა მანგეიმსა და პარიზში განიცადა, ამჯერად საძირკვლამდე დაინგრა. სიკაბუტე დასრულდა. უკვე აღარასოდეს აღდგება ამ ორ ადამიანს შორის მოყვარული და მიმდრობი ურთიერთობა. გაუვალი უფსიკრულია ორ თაობას შორის! მამა: ancien régime (ძველი რეჟიმი) დამცველი, ძალაუფლების უღელქვეშ ღვთით ბოძებული თავის საიმედო მდგომარეობით ბედნიერი; როგორც ადამიანი და არტისტი — ამ ძალაუფლების ერთგული მსახური; ხოლო დაქვემდებარებულთა მიმართ — პატრიარქი, აბსოლუტისტი, მათ გან-

მეგობრობაზე თავის პატარა მიწიერ უფლებათა კეთილგონიერულ სიბრძნეში დარწმუნებული. შვილი: მისი ბუნებრივი მოწინააღმდეგე, ახალი, ჭერ კიდევ შორეული მომავლის გაუთვითნობიერებელი მოწინავე მებრძოლი მომავლის, რომელსაც იგი ეკუთვნოდა გულის სისხლით და ტვინის წვენით, ინტუიციით და ფაქტიურად — გ. ჩ.), მემამოხე, შემოქმედების თავისუფლების ქომაგი, თავისი საკუთარი შემოქმედის სულის მსახური, ინდივიდუალიზმის მარადიულ საუფლოში ეკისმე მორჩილების არმსურველი.

კოსტურის მოვლენათა ვასაოცარი ერთარსობა: გოეთეს გენიალური სიჭაბუკე — ვერგაგებული შეზღუდული მამის სიკერპით (იგივე მოცარტი — გ. ჩ.) ოცდასამიოდე წლის შილერი ხელთათმანს უგდებს თავის პერცოვს. 1781 წელს დაიბეჭდა „ყჩაღები“. პირველი გამოცემის თავფურცელზე გამოსახულია კამარის შესაკრავად გახსნილი ლომი, გვერდით — კადნიერი motto: „In Tirannos“ (მემამოხური დევიზი: „ტარანები-სკენ“).

აბერტი წერს, რომ „ამიერიდან ვოლფგანგი გასცდა მკაცრი მამისეული წესრიგის ფარგლებს შემოქმედებით მიმართებაში“. „ის არის პირველი, ამბობს პულ ბეკერი, ვინც მთელი ცხოვრება თავისუფლების მოპოვებასა და შენარჩუნებას მიუძღვნა, პირველი, ვინც აქცია ხელოვნება საკუთარი არსების უშუალო ანარქიკლად და ამ არსების იდეურ შინაარსად.“

**მოცარტის სიძულვილი ზალცბურგის მიმართ იყო სიძულვილი არა მხოლოდ არქიებისკოპოსისა, არამედ საერთოდ ყველაფრის, რაც მას შემოქმედებით განცდებს უკლავდა: ავტორიტეტის რეჟიმის (მონარქიული, თავადაზნაურული, ფილისტერული); ატმოსფეროსი და გარემოსი, სადაც ის იხრჩობოდა და იღუპებოდა; ძველი რეჟიმის; დამახინჯებული ხელოვნების; გაყალბებული გრძნობის. „სამსახურისა“ და ფილისტერიობის ჭაჭვები მოცარტმა ჩამოიხსნა. როდესაც ლაპარაკი იყო ზალცბურგში სამსახურის გაგრძელებაზე, ის აბატ ბულონგერს პარიზიდან წერდა (1778 წლის 7 აგვისტოს): „თქვენ იცით, რაოდენ მძულს ზალცბურგი!...“ არქიებისკოპოსთან, მამასთან, ძველსამყაროსთან განხეთქილებაზე აბერტი წერს: „ამჯერად უფრო მწვავედ, ვიდრე ოდესმე, შეეჯახა ერთმანეთს ძველი და ახალი შეხე-**

დულებები ხელოვნებაზე. მამისთვის საიმედო ადგილი თავადის სახლში ყველაფერს ნიშნავს, ამ ფასად იგი მზად არის აიტანოს პირადი დამცირება. შვილი თავადისთვის იცავს შემოქმედის სინდისის უფლებებს, თანდაყოლილ მოწოდებას არ ძალუძს მათი მსხვერპლად მიტანა ერთი რომელიმე თავადისთვის. ამიერიდან სამუდამოდ მოელო ბოლო მამის მეურვეობას“.

განხეთქილება არქიებისკოპოსთან უღრმესი შინაარსის შემოცვლილი ფაქტორია: „მისი წყალობით მოცარტი თავისუფლდება არა მხოლოდ მეპატრონისა და მშობელი მზარისგან, რომელშიც ის იგუდებოდა, არამედ მამისგანაც. ამით ის სხვა მიმართებაში მოდის სამყაროსთან.“

ძველი რეჟიმის ავტორიტეტებისა და სხვაზე დამოკიდებული არსებობის უარყოფა იყო უარყოფა თვით ძველი რეჟიმის, ძველი მუსიკის, ძველი სამყაროსი.

ლეოპოლდ მოცარტი გარდაიცვალა 1787 წელს. ცხოვრების უკანასკნელ წლებში იგი დაკავებული იყო მოცარტის დის, ნანწინის, შვილის, პატარა ლეოპოლდის აღზრდით. ნანწინელი გათხოვილი იყო ბერხტოლდზე, მოხუცი პატარა ლეოპოლდს ასწავლიდა ფორტეპიანოზე დაკვრას. კეთილი და საყვარელი ბიჭუნა უკაცუნებდა კლავიშებს, რათა პაპისთვის ეამებინა, და პაპსაც ეგონა, რომ აქედანებდა კვლავ თავის „ვიოლფერლს“, რომელიც დღეს მისთვის უცხო და გაუგებარი იყო. ოღონდ ბავშვი საბოლოოდ გახდა არა ვოლფგანგ ამადიე მოცარტი, არამედ კარგი საბავო მოხელე ლეოპოლდ ბერხტოლდი. მარტოხელა მოხუცი, რომელსაც დაკარგული ჰქონდა ცხოვრების აზრი, ცოცხლობდა მონგონებებით პატარა მოცარტზე, მაშინ როცა ეს უკანასკნელი გაფრინდა მისგან დროისა და სივრცის მიღმა, გაფრინდა უცნობი მომავლისკენ. XVIII საუკუნე წარსულს ჩაბარდა.

„მუსიკალურ ისტორიაში“ პულ ბეკერი ფართოდ განიხილავს იმ ეპოქაში მცხოვრები მუსიკოსის ეკონომიური მდგომარეობის საკითხს. მაშინ მეტად ძვირად ფასობდა მუსიკის გრავირება, ის, როგორც წესი, ხელნაწერი იყო; XVIII საუკუნის ბოლომდე საკონცერტო პუბლიკა არ არსებობდა; ჰონორარებში უმნიშვნელო იყო; მუსიკოსები თანამდებობით ცხოვრობდნენ, არა თავისუფალ შემოქმედებად, და სამუშაოს მიმცემთა გემოვნების საამებლად იღვწოდნენ, ისევე, როგორც

ახალგაზრდა მოცარტი წერდა მესსებს არქი-  
ვისკომპოსის დაკვეთითა და გემოვნებით,  
ეშმაკებში გზავნიდა ამ უკანასკნელს და აუ-  
ტნალად თვლიდა თავის მდგომარეობას. (ბე-  
თოვენი უკვე თავისუფალი შემოქმედი იყო,  
მაგრამ გადატრიალება ამ მიმართულებაში  
მოცარტმა მოახდინა, ბეთოვენი კი მის მიერ  
გახსნილ გზას გააკჷვა. მოცარტი იყო ისტო-  
რიაში პირველი კომპოზიტორი — არტისტუ-  
ლი ბოჰემის წარმომადგენელი, რა საკვირვე-  
ლია, თავისუფალ ბაზარზე მუშაობა სიღატა-  
კეს ნიშნავდა. ამან დააღუმა მოცარტი).

სულ უფრო მეტად წარმოჩინება კავში-  
რი მოცარტის განცდებისა, ანუ მისი ცხოვ-  
რების პერიპეტეიებსა და მის მუსიკას შორის.  
ულბიშვილი<sup>22</sup> სრულებით უარყოფდა ამ კავ-  
შირს. მისთვის ამ შემთხვევაში ადგილი აქვს  
კომპოზიციის კურკულს: მოცარტი ცალკეა  
და მისი კომპოზიცია ცალკე. (როგორც პუშ-  
კინთან: უსაქმო თავქეიფას ბუნების უცნაური  
აბერაციის წყალობით გენია ჩაუსახლდა).  
იგივე შეხედულებას იზიარებენ ვიშევა და  
სენ-ფუა — და ეს მათი გამოკვლევის მთავა-  
რი და ფრიად სერიოზული ნაკლია. ისინი შე-  
სანიშნავად, წვრილმანებამდე იკვლევენ მო-  
ცარტის მიერ განვლილ მუსიკალურ გავლე-  
ნებს, და ამით იფარგლებიან. 1778 წლამდე  
მოცარტის სტილის განვითარების,<sup>24</sup> პერიო-  
დი“ მათ გამოჰყავთ მხოლოდ და მხოლოდ  
მუსიკალური გავლენებიდან და ხანდახან ზო-  
გი რამ აუხსნელი რჩებათ, როგორც, მა-  
გალითად, 1773 წლის „დღი რომანტი-  
ული კრიზისი“, ისინი გაკვირვებული არი-  
ან იმით, რომ 1773 წლის ერთობ სერიო-  
ზული და სოლიდური კომპოზიციების შემ-  
დეგ 1774 წელს მოცარტის მუსიკაში ჩნდება  
მსუბუქი და გალანტური სტილი, რომელიც  
ფიგურირებს ორი წლის მანძილზე. ამ მოვ-  
ლენის ახსნას ისინი ისევ და ისევ მხოლოდ  
მუსიკალურ გავლენებში ეძებენ. საქმე კი  
ისაა, რომ ამ პერიოდში 17 წლის მხიარულ-  
მა და სასიამოვნო ჰაბუქმა იწყა სიარული  
ადგილობრივი ზალცბურგელი აზნაურებისა  
და ბურჷუების სახლებში, ჰქონდა წარმატება  
ქალებთან, ბევრს ცეკვავდა, ეარშიყებოდა  
კოხტა ქალწულებს (ამ უკანასკნელთაგან  
ზოგიერთის სახელი ცნობილია სხვადასხვა  
პირის წერილებიდან), მხიარულობდა, ტბე-  
ბოდა ლამაზი გარემოცვით. პაუმგარტნერი  
ძალზე პოეტურად აღგვიწერს მხიარულ,  
მსუბუქ ცხოვრებას ჰაბუქისა, რომელიც იწ-

ყებს გახსნას გარემომცველი სამყაროდან წა-  
მოსულ შთაბეჭდილებათა მისაღებად, და კო-  
ნკრეტულადაც მიუთითებს, თუ როგორ ემე-  
და ამ შეხვედრებიდან და განცდებიდან: „ლამაზ  
დარბაზებში მოწყობილი დღესასწაულები-  
დან, მთვარის შუქით მოფენილ ხეივანთა პე-  
მნებიდან — ჰაბუქი კომპოზიტორის ესოდენ  
პოეტური სერენადები და დივერსიონტები.  
მოგვიანებით სიჰაბუქის ამ შთაბეჭდილებათა  
კვალი გახდება შემადგენელი ნაწილი უნივე-  
რსალური მოცარტის გრანდიოზული სინთე-  
ზისა. რამდენიმე წლის შემდეგ ულფგანგი  
ჩადის მანგენში (1777-1778), ჯოჯობანა  
ალოიზია ვებერი და წერს მისთვის დიდ სა-  
კონცერტო არიას „Ncn so d'onde viene“  
(„არ ვიცი, საიდან მოვიდა“) (K (294). ეს არას  
მოცარტის პირველი არია უზარმაზარი შინა-  
განი მრავალფეროვნებით, სულიერი სისავ-  
სით, დამართობელი გრძნობის შეუნელებელი  
მიმოქცევით, — აქ ჩაღვრილია მოცარტის  
პირველი დიდი სიყვარული (ეს ჭერ კიდევ  
ნოლმა აღნიშნა). შემდეგ სონატა a-moll, სა-  
ვიოლინე სონატა e-moll და — ვაშორება  
ალოიზიასთან. უფრო გვიან: „გატაკება სე-  
რალიდან“ და დანიშვნა კონსტანცაზე, „ფი-  
გარო“ და ბრძოლა არქიეპისკოპოსთან და  
ა. შ. ქმნილებათა უზარმაზარი მრავალ-  
ფეროვნება — ეს არის სულში გადანახული  
და ხანდახან მრავალი წლის დაყოვნებით  
გამოვლენილი განცდები.

ვიშევისა და სენ-ფუას მცდარი კონცეფცი-  
იდან აღმოცენდა მოცარტის მლანძღავთა  
(შურიგის მსგავსთა) განშტოება, სადაც კომ-  
პოზიტორის პიროვნება შეფასებულია რო-  
გორც არარაობა, ცეროდენა მეშხანი, თით-  
ქმის სულელი (პუშკინის „უქმი თავქეიფა“,  
მაგრამ პოეტთან ამას სალიერი ამბობს), რო-  
მელიც უცნაურ შემთხვევითობისა და ბუნე-  
ბის ჟინიანობის წყალობით კომპოზიციის  
ჰურჭელი აღმოჩნდა. უახლესი ლიტერატურა  
ებრძვის ამ უაზრო მიმართულებას, შეის-  
წავლის რა მოცარტის რთულ, შინაგანად წი-  
ნააღმდეგობრივ პიროვნებას, მის პრობლემა-  
ტიკას, მის „ორსახოვან ცხოვრებას“, რო-  
გორც გასაღებს მისი შემოქმედებისა. მერსმა-  
ნის თქმით: „მოცარტისათვის (ისევე როგორც  
გოეთესათვის) ცხოვრება და ადამიანი —  
პირველადი ფაქტორებია. ინტენსიურ ურთი-  
ერთობათა სისავსე მუდმივად ჟღინთავს ცხო-  
ვრებისა და შემოქმედებას და ორგანულ  
მთლიანობად აერთებს მათ.“

განსაკუთრებული ჩაკვირებითა და გულ-  
დასმით მოცარტის რთულსა და ძნელად მო-  
სახელთებელ პიროვნებას შესიწავლის ჰერმან  
აბერტი („ყველაზე უფრო ღიაი მოცარ-  
ტი — ეს არის მისი საკუთარი მე და ამ  
უკანასკნელის შემოქმედებითი ძალა“), პაუმ-  
გარტნერი კი ამბობს, რომ სწორედ ეს არის  
კომპოზიტორის შეცნობის ახალი გზა.

ისტორიული განვითარების საკვანძო პუნ-  
ქტი შეიცავს წარსულის სინთეზსაც და მომავ-  
ლის წვდომასაც, ეს ორი ქმნის ერთ მთლიანს,  
წარსულის სინთეზი გულისხმობს მომავლის  
წვდომასაც. მოცარტის, როგორც წარსულის  
სინთეზის, შესახებ ბევრს წერდა ჯერ კიდევ  
უღიბნიშვი, ჩვენს დროში — ბოში, „მუსი-  
კის ისტორიაში“, თეორიულად, — ბრენდელ-  
ლი, აგრეთვე იანი, ნოლი, უკანასკნელ-  
დროს — აბერტი, ფიქრიანად (მაგრამ ცალ-  
მხრივად) მერსმანი, მოცარტის თითქმის ყვე-  
ლა მკვლევარი. ამ მხრივ დიდი სამუშაო შეა-  
სრულეს ვიზევამ და სენ-ფუამ, რომლებმაც  
კარგად იციან, რომ სინთეზი არ არის მოზაიკა,  
ჯამი, ეკლექტიკა, ქრესთომათია, არამედ **ორ-  
განული შერწყმა** უმდალეს ერთიანობაში.  
ამასთან ის, რისგანაც შესისლბორცებულ იქ-  
ნა ყოველივე საუკეთესო და არსებობის ღირ-  
სი, უუკუღდება, როგორც გამოწურული ლი-  
მონი. მთლიანობაში, XVIII საუკუნე იყო **მო-  
მავლისაკენ გაფრენილი მოცარტის ხელით გა-  
მოწურული ლიმონი**. ბეთოვენი განსაკუთ-  
რებულად იყო აღფრთოვანებული „ჯადოს-  
ნურ ფლიტაში“ სხვადასხვა სტილისა და მი-  
მართებლის სრული შერწყმით.

მოცარტის ზრდასრულ ნაწარმოებთა ანა-  
ლიზისას მუდმივად წარმოჩინდება ეს სინთე-  
ზი, უნივერსალობა, როგორც ძირეული მოვ-  
ლენა მათში. ასე და ამგვარად, ეხება რა სა-  
ფორტიპიანო კონცერტების შუა ნაწილებს,  
აბერტი წერს: „მოცარტის კანტილენა და  
**Adagio** — იტალიელ, ფრანგ და გერმანელ  
წინამორბედთა და შთამომავალთა ეს მემკვი-  
დრეობა, უზარმაზარი შემოქმედებითი ძალით  
გადამუშავებული და კვლავ ხორცშესხმუ-  
ლი, — ოდითგანვე განსაკუთრებული აღ-  
ფრთოვანების საგნად გვევლინება“. მოცარ-  
ტის სიმწიფის ხანის ქმნილებათა ანალიზისას  
ჩვენ აშკარად ვხედავთ, რომ წარსულის სინ-  
თეზი, ნოვატორობა, მუსიკალური ვადატრია-  
ლება — ერთი ორგანული მთლიანობაა, ათვი-  
სებული და კვლავშექმნილი. ვერგაგებაში,  
რომელიც წილად ხვდა მოცარტს, შპეხტი

ხედავს მუსიკის რეფორმატორის ხვედრს:  
„პირვლად ის იწვევს აღშფოთებას და შიშს,  
განვიზიდავს გაგების სიძნელისა ვაშუავეს  
ის ტვირთად ჰკიდებს მაძიებელს დასაძინებლად  
რავლესობისათვის მოუხერხებელია. იგი ხე-  
ლახლა სწავლას აიძულებს, რასაც მცირე თუ  
იტანს... წესებისა და ინსტრუქციებისადმი პა-  
ტივისციემის უქონლობა თავგზას უზნევს გან-  
სწავლულ თავებს. შემდეგ კი უკვე აღარავინ  
ფიქრობს იმ რაინდულ. სამკედრო-სასიცოც-  
ხლო გამბედაობაზე, რომელიც ასე აუცი-  
ლებელი იყო ახლის დასაპყრობად: დენისი  
კვამლი გაფრთხილდა... მაგრამ ახლა „გაისმა საბ-  
რძოლო ძახილი: უკან — მოცარტისაკენ. ზო-  
გმა კი მას სახე უცვალა: წინ — „მოცარტისა-  
კენ“. შპეხტი აკრიტიკებს ასეთ გამარტივე-  
ბულ ლოზუნგებს, მაგრამ აღიარებს, რომ  
„მოცარტი კვლავ ღორძინდება.“

ისტორიული განვითარების ასეთი საკვან-  
ძო პუნქტი წარმოადგენს ჰეშმარიტად განსა-  
კუთრებულ მოვლენას. ის თავისთავში ატა-  
რებს **მომავლის წინათგანზობას**. პაუმგარტ-  
ნერი მიუთითებს მოცარტისეულ მომავლის  
წინათგრძნობაზე. მის ზრდასრულ თხზულე-  
ბებში იგრძნობა, „თუ ინტელიციის კოლოსა-  
ლურმა ძალამ რა ყოვლისმომკველად გაუ-  
ხსნა გულუბრყველო გენიას მისი საუკუნის  
მაჰომდავებელი ძალები და ქმედითად აქცია  
ისინი მის ნაწარმოებთა ახალ ფორმებში“. ასე  
მაგალითად, „ფიგარო“ გვევლინება როგორც  
მყობადის მოვლენათა წინამაუწყებელი... მო-  
ცარტის სიმწიფის ხანის ქმნილებები „ერთი-  
და იმავე დროს მორიგი მიღწევაა არის და  
მომავლის წინათგრძნობაც“ (**Vollendung  
und Zukunftssahnung in einem**). ეს გამოთქმა  
დამახსოვრების ღირსია. სწორედ ეს არის სა-  
კვანძო პუნქტი. „სტილის დიდმა ვადატრია-  
ლებამ“ მოცარტი დაშორებული მომავლის  
შემოქმედებაში გედაიყვანა. პაუმგარტნერი  
წერს: „მისი მოღვაწეობის დასაწყისი იღვა  
მუსიკის განვითარების ახალი ისტორიული  
პერიოდის ზღურძნულზე. მისი უკანასკნელი  
თხზულებები სუნთქავს კულტურის განვითა-  
რების იმ ეტაპის სულით, რომლის ჯერ კი-  
დევ ჰაბუკუჩი სიმწიფე მიღწეულ იქნა მხო-  
ლოდ მოცარტის სიკვდილის შემდეგ. მაგრამ  
კომპოზიტორის სიცოცხლემ ისეთი გამოაგნე-  
ბელი სიზუსტით მოიცვა ამ კოლოსალურ  
გარდაქმნათა საზღვრები, თითქოს ეს სიცო-  
ცხლე წინასწარგანსაზღვრული ყოფილიყოს  
რალაც მარადიული ძალი, რომელმაც დააყე-

ნა მისი გენია ეპოქის დასაწყისსა და დასასრულთან. ტყუილუბრალოდ კი არ ფლობდა იგი, როგორც მუსიკოსი, უნივერსალობას, რომელსაც არ მოეძებნება ბადალი. ხელოვნების სხვა დარგში მხოლოდ ვითე და ლეონარდო თუ გაუტოლდებიან მას. უქანასკნელად მისი დიადი სული შთაწვდა ყველაზე არსებითს მისი ეპოქის წარმავალ მოვლენებში და მარადიულ ფორმულებად ჩამოასხა ის. ეს წმინდა მისია, *sub specie aeternitatis*) მარადისობის ნიშნით აღბეჭდილი), იდუმალად ამართლებს მისი ყმაწვილობის წელთა შმაგ ეკლექტიზმს, ჰაიდნმა, ასაკით მოცარტზე უფროსმა ამ უქანასკნელის მოსვლამდე შექმნა კლასიკური სკოლის ახალი მუსიკალური ენა. მოცარტის გარდაცვალების შემდეგ მან იცოცხლა ადამიანის სიცოცხლის ხანგრძლივობის თითქმის ნახევარი. ჰაიდნის გვიანდელმა ნაწარმოებებმა გაგრძელება ჰპოვეს ბეთოვენთან. მაგრამ მოცარტის უქანასკნელი სტილი თვით სდებდა ხილებს დამდეგი ასწლეულის ბობოქარი ეკზალტაციისკენ და ძლევამოსილად მიჰქონდა მის წილ, დროთა ცვალების თავზე. საქმე თავისი ცხოვრებისა“.

ჩვენ „მოცარტამდე ჯერ არ გავზრდილვართ“ (აქედან მოდის ლოზუნგი: „წინ მოცარტისაკენ“.) — აი, გამუდმებით რას ვეჩახებით მის შემოქმედებაზე ფიქრისას. მისი კვარტეტების პრობლემატიკა, პუშკარტნერის თქმით, „წარმოგვიდგება ჯერ კიდევ მიახლოვებითაც კი ამოუხსნელად“! „Cosi fan tutte“-ს დრო ჯერ არ დამდგარა; მაგრამ დადგება. განმანათლებლობის პერიოდის გაფორმების ხანის იდეებით გაელვითლი „ჯადოსნური ფლიტა“, ელვარებს XIX საუკუნის საგაზაფხულო ნათლით, აერთიანებს „ყოველივე კეთილშობილს თავისი ეპოქიდან და მუსიკის საუფლოში ოქროს ხილით აკავშირებს ეპოქებს...“ „საკონცერტო არია „Cosi dunque tradisci“ (K 432) ენათესავება „შუბერტის ტყის მეფის“ პირქუშ დამელ განწყობილებებს და აღსავსეა ცეცხლოვანი ენებიანობით, რაიც შორს სცილდებოდა იმ დროების ადამიანთა აღქმის ჩარჩოებს“. „ფეგარო“ ძველი რეჟი-მის საზოგადოების ცხოველის სურათია და „თავისთავში ატარებს დამდეგი დროის ყველა ჩანასახს.“

აბერტი ამბობს, რომ მოცარტის შინაგანი სირთულისათვის, მისი პიროვნების ანტირომიურობისათვის ჯერაც არ მოძებნილა ფორმულა. მოცარტის ოპერების სცენურ განხო-

რცილებაზე ლერტი წერს: „კომპოზიტორი გვაგონებს შექსპირს. მისი ოპერების დღემამთელი მათი სიდიადით — ეს არცაა მოსაძიან. რომელიც ჩვენს თეატრს ჯერაც უკლებს ყვეტია“. აქ მომავალმა უნდა თქვას თავისი სიტყვა... ბეთოვენის კი აღიარებდა, რომ მოცარტი ყოველ შემთხვევაში, მისი საუკეთესო ნაწარმოებები მაინც — მომავალს უფრო ეკუთვნის, ვიდრე აწყმოს. A—dur კვარტეტის თაობაზე (K 464), სადაც სხვათა შორის, ფინალი გაძლიერებულად კონტრაბუნქტულია. (ლენარული მუსიკის მსგავსად), ბეთოვენმა თქვა: „აი ნაწარმოები! მასში მოცარტი ეუბნება მსოფლიოს: შეხედეთ, რის გაკეთება შემეძლო, თქვენი დრო უკვე დამდგარი რომ იყოს!“ ფილოსოფოსი ჰერმან კოპენი სწორად მიუთითებს, თუ როდენ გაუსწრო მოცარტმა თავის საუკუნეს დრამატული მიმართებით: „მოცარტის სულიერი სიდიადე... ვლინდება იმაში, რომ იგი ხელს უწყვლის შექსპირს, სცნობს მასში მონათესავე სულს, მაშინ როცა ამ უქანასკნელს ჯერაც არ იცნობდენ პოეტები და დრამატურგები, თვით ვოლტერიც კი... შექსპირი, რომლის ქვაკუთხედაც მსოფლიო და ადამიანური სულის ინდივიდუალობა და უნივერსალობა იყო, გახდა მოცარტის გენიის საფუძველი კომპოზიტორის დრამატულ ქმნილებაში. შექსპირის დრამებში მოცარტი შეიცნობდა დრამის იდეას და როდესაც, მრავალრიცხოვანი ცდების შემდეგ, მისი შემოქმედების ეს მიმართულება აღწევს სიმწიფეს, ის აგებს თავის კომპოზიციებს ამ დრამატული იდეის მიხედვით... მოცარტი ქმნის თავის ოპერებს შექსპირის სტილში...“

**სწორია.** მაგრამ რომ ესოდენ დიდი იყო (უდავოდ არსებული) უშუალო გავლენა შექსპირისა მოცარტზე — ამის მტკიცებას მე მოვერიდებოდი. ჰეშმარტად, შექსპირიც და, XIX საუკუნეში, ბალზაკიც, წარმოგვიდგენენ გამოსახულ პიროვნებათა კოლოსალურ მრავალფეროვნებას. მხოლოდ ბალზაკის გავლენით დაიწყო XIX საუკუნემ გაგება თუ რას შეიძლება ნიშნავდეს პიროვნების გამოსახვა, — რაიც ესმოდა და ახორციელებდა კიდევ მოცარტი.

ასაკით ბეთოვენის ტოლი პოეტის, პოლდერლინის, მსგავსად, მოცარტი არ ესმოდა (ან მცდარად ესმოდა) XIX საუკუნეს და მხოლოდ XX საუკუნე დაიწყო მასში უკეთესად გარკვევა, რადგან მოცარტი, არსებობდა,

XIX საუკუნეზე შორს მიდიოდა. რომანტიკოსები ალტაცებაში მოდიოდნენ მოცარტით და ძლიერ უწობდნენ ხელს მის გავრცელებას, მაგრამ სრულებით მცდარად ესმოდათ იგი. იმ დროს სხვა მელომანებს იგი საერთოდ, აბსოლუტურად არ ესმოდათ. „წარსულსა და ფიქრებში“ გერცენი ლაპარაკობს სტანკევიჩის წრის ჰეგელზე აღზრდილ მოსკოველ ახალგაზრდებზე. საუბრებში ამგვარ ფრაზათა ხმარება რომ უყვარდათ: „პლასტიკის სფეროში აბსტრაქტულ იდეათა დაკონკრეტება წარმოადგენს თვითმამიძებელი სულის იმ ფრაზას, რომელშიც ეს სული, განისაზღვრება რა თავისთავისთვის, ბუნებრივი იმანენტურობიდან პოტენციურდება მშვენიერების აღიარების ჰარმონიულ სფეროში“. ამ ჰაბუკთა მიმართება ცხოვრებასთან სასკოლო, მწიგნობრული იყო. „იგივე ხდებოდა ხელოვნებაში, განაგრძობს გერცენი. გოეთეს ცოდნა, განსაკუთრებით „ფაუსტის მეორე ნაწილისა (იმიტომ, რომ ის პირველზე ნაკლებ მიმზიდველია, თუ იმიტომ, რომ მასზე უფრო რთულია), ისევე სავალდებულო იყო, როგორც ტანსაცმლის ქონა მუსიკის ფილოსოფია პირველ პლანზე იყო წამოწეული. რა თქმა უნდა, როსინის არც კი ახსენებდნენ. მოცარტის მიმართ შემეწყნარებლობას იჩენდნენ, თუმცა კი ბავშვურ და ღარიბ კომპოზიტორად თვლიდნენ მას. სამაგიეროდ, ახდენდნენ ბეთჰოვენის თითოეული აკორდის ფილოსოფიურ ჩხრეკვას და დიდ პატივს სცემდნენ შუბერტს, არა იმდენად, მე ვფიქრობ, მისი შესანიშნავი ჰანგების გამო, არამედ უფრო იმისთვის, რომ იგი მათთვის ფილოსოფიურ თემებს ირჩევდა... იტალიური მუსიკის მსგავსად შერიხსული ჰქონდათ ფრანგული ლიტერატურაც და, საერთოდ, ყოველივე ფრანგული, ამასთან ერთად — ყოველივე პოლიტიკურიც“. ასეთ მეწივნეებს დიდი მანძილი აშორებდა მოცარტისაგან, ვისთანაც მსოფლიო ცხოვრება ბუნების ძალების ძალდაუტანებლობით მიედინება. ეს სწორედ ის უმართებულო დასმოკიდებულებაა მოცარტთან, რომელსაც შეხედობდით რუსეთში სტანკევიჩის ტიპის ეპიგონებთან. ეს შეცდომა სახასიათოა და მეტად მნიშვნელოვანი. საერთოდ კი, XIX საუ-

კუნე ვითარდებოდა, როგორც ამჟამად უწოდებენ, ექსტენსიური ხაზით (Expansion) (გაფართოება). მისი აპოგეა ვაგნერზე დაუბრუნებელი ყადის“ რიჰარდ შტრაუსის *Tristan und Isolde* უკუნეში მუსიკა მიდის, პირიქით, ინტენსიფიკაციის, კონცენტრაციის, შინაარსში ჩაღრმავების და არა გარეთ მიმართული გაფართოების გზით, განსაკუთრებით ლინეარულ მეთოდში, ეს არის ერთ-ერთი მიზეზი ახლანდელი შემობრუნებისა მოცარტისაკენ, ვისაც უმაღლეს ხარისხში აქვს აყვანილი სწორედ რომ ინტენსიფიკაცია და კონცენტრაცია. და თუმცა მოცარტე ჰარმონიული მელოდია აქვს და არა ატონალური, მაგრამ მისი ინტენსივობა, გადატივთვამდე მისული გაცხრებულობა, ეპასუხება დღევანდელ ლინეარულობას. პატარა *Sonate facile* (მარტივი სონატა) C—dur-ის შესახებ ბოშო ამბობს: „ეს არის უბრალოებისა და ჯადოსნური გამოხატულების სასწაული. შესაძლოა კი ნოტების უფრო ნაკლები რაოდენობით უფრო ამაღლევებელი და მრავალფეროვანი სურათის შექმნა?“ სონატის თითქმის მთელი მსვლელობის განმავლობაში მხოლოდ ორი ხმა ისმის, თითქმის სულ არაფერია, მაგრამ შიგნით, სიღრმეში, უმარტივესი გარსის ქვეშ, განსაკვიფრებლად ბევრი იგრძნობა. ამ მიმართებით უაღრესად საინტერესოა ფილოსოფიის, ესთეტიკისა და მუსიკათმცოდნის, ლალუას მოგონებები. იგი ახლოს იყო დებიუსისთან, სწავლობდა კომპოზიციის XIX საუკუნის ტიპიურ მუსიკოს დენდისთან (ლალუა ერთ-ერთი პირველი იყო მუსორგსკისა და დარგომიესკის ფრანგ შემსწავლელთაგან). იგი წერს: „მასწავლებელთა გალერეაში მოცარტს თავისი ადგილი ეკავა, მაგრამ მარტოდენ როგორც ბიუსტს, რომელსაც საკმარისია გავლისას მტვერი გადაწმინდო, მის წინ დიდი ხნით შეყოვნების გარეშე. მეტიმეტად ხალასმა საინტერესოა, რომ თვალთმაქცური ალტაცება გამოეხატა, დენდომ გააჩნია ერთი თუ ორი სიმფონია და ვერ იპოვა მათში ვერაფერი ახალი და, შესაბამისად. ვერაფერი საინტერესო მათს აგებულებაში. განსაკუთრებით უღიმღამოდ ამ მშვენიერი კომპოზიტორის ქმნილებებში მას ნელი ნაწილები მიაჩნდა“.

თვით ლალუა იმ დროს იზიარებდა ამ შეხედულებას და მხოლოდ მოგვიანებით, თანდათანობით, დიდი ხნის მომწიფებისა და გაღრმავების შემდეგ, მან იწყო მიხვედრა, თუ რაოდენ დატვირთულია მოცარტის რომელიმე უბრალო გამმა, საერთოდ, მისი ყოველი ნოტა, უღრმესი მნიშვნელობით. ლალუს წიგნი მთავრდება იმით, რომ მუსიკაში, ისევე როგორც საერთოდ ხელოვნებაში, შინაარსი ირაციონალურია და მეცნიერულად დაუწავებელი. ავტორი ბევრჯერ ურევს თავის ფილოსოფიას არაცნობიერისა, უცხოის ჩვენთვისაც და მოცარტისთვისაც (რომლის ფილოსოფია იმდროინდელი გერმანული მასონობის იდეები იყო), მაგრამ ლალუს ინტუიტივიზმის პრიზმაში აირეკლება მოცარტის თვით ყველაზე მარტივ წარმონაქმნთა უღრმესი იდეური და მხატვრული შინაარსის რეალური ფაქტი. ინტუიტივიზმში ყოველგვარი ექსკურსების გარეშე გერმანული მოცარტოლოგია ძალზე ბევრს ლაბარაკობს ზრდასრული პერიოდის მოცარტის ინტენსივობასა და კონცენტრაციაზე. „მნიშვნელობასა და სისავსეზე“ (Schwere und Fülle) — მერსმანის გამოთქმით. ამ უკანასკნელთან ვკითხულობთ: „მოცარტის შემოქმედების იმანენტური, სავსებით უპიროვნო ძალა (Gestaltungskraft) შეუღლებულია სტიქიურ ძალთა უაღრეს მნიშვნელობასა და სისავსესთან (Schwere und Fülle) მისთვის ეს ძალები საგრძნობლად უფრო წარმოდგენენ მის შინაგან კუთვნილებას, ვიდრე, ვთქვათ, ბეთოვენისთვის. ამაშია გადგმული მოცარტის მუსიკის ერთ-ერთი უღრმესი ფესვი“. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, მაგალითად, თვით ბერას (Klang), თანახმიერებას, მოცარტთან აქვს თავისი შინაარსი როგორც ბერას (als Klang); გამმას, როგორც ასეთს, აქვს თავისი შინაარსი... — ეს იგოვეა, რასაც სხვა სიტყვებით წერს ლალუა.

„ბეთოვენს თავისი დიდი ძალისათვის, განაგრძობს მერსმანი, თითქმის ყოველთვის სჭირდება დიდი სივრცე. მოცარტს ბახთან აერთიანებს ის, რომ მისი ძა-

ლა მით უფრო იზრდება, რაც უფრო მცირდება სივრცე, რომელთანაც ეს ძალა დაკავშირებული. იძლევა რა მხოლოდ მნიშვნელობა, იგი ათავსებს მთელ თავის ძალას განუზღვრლობითა და ხილულობით უმცირეს სივრცეში. ის, რასაც იგი ამით აღწევს, არ შემოიფარგლება მარტო ადამიანური საწყისის განსახიერებით (საიმისოდ, რომ ბერებში გამოხატო ეს უკანასკნელი, მართლაც უმცირესი შტრიხებია საკმარისი), არამედ სამყაროულის, ბუნებისა და ცხოვრებისაც მთელი მათი სიუხვით“. ზუსტად ასეა, ზუსტად! მშვენივრად, ბრწყინვალედ, ღრმად და სამართლიანად არის ნათქვამი! კვარტეტი, ტრიო, ორხმიანი სონატინა, ვიოლინოსა და ალტის დუეტი — და ჩვენს წინაშე იხსნებიან კოსმოსის, მსოფლიო ძალთა, ობიექტური ცხოვრების უსაზღვრო და უძირო სივრცეები... ჰო, ნამდვილად ასე... მაგალითისთვის მერსმანს მოჰყავს ორი ტაქტი, როცა გლხეების გუნდის შემდეგ გამოდის დონ ჟუანი და ხედავს ცერლინას:



„ეს ტაქტები მალე ისევ მეორდება. ისინი შეიძლება შეგვედარებინა „ტრისტანის“ მეორე მოქმედების მთელ შესავალთან იმ მიზნით, რათა განგვეცადა თუ რა გაუგონარი ძალა დევს მათში, ზაფხულის ღამის რა გულისშემადონებელი მხუთვარება და, იმავედროულად „რა ციებ-ცხელებით იწყებს თრთოლას შეუკავებელი ალტყინებით შეპყრობილი ადამიანი.“

სწორედ ამ უდიდესი კონცენტრაციის შე-

დეგად არის მოცარტი ეგზომ ძნელად მისაწვდომი. უზარმაზარი, არგავონილი სირთულეა მასში. მის გაგებას ეხალა იწყებენ. რაც უფრო მეტად სწავლობ, მით მეტად წარმოჩინდება მისი სირთულე. მხოლოდ მაშინ, როცა ძალზე ღრმად ჩაძიები — იწყებს გახსნას მისი შინაგანი რაობა. რაც მხიარულებად მოჩანდა, ის უღრმესი პესიმოზმი და იდუმალი პრობლემატიკა აღმოჩნდა. ამიტომაც მოცარტის შესწავლა ითხოვს ძალზე სერიოზულ მუსიკალურ კულტურას. მასები უფრო და უფრო გაიგებენ მას იმდენად, რამდენადაც უფრო დაეუფლებიან საერთო კულტურასაც და მუსიკალურსაც.

რიჰარდ შტრაუსზე დაწერილ ორტომიან ნაშრომში „არიადნეს“ შესახებ შეხებტი ამბობს, რომ შტრაუსის მოცარტოფილური პერიოდის უბრალოება შინაგანად უფრო რთულია უწინდელ გარეგან სირთულესთან შედარებით: „რა უნატიფესი განსულიერებითა და მუსიკალური ხელგაშლილობით გამოირჩევა ამ სტილის მოჩვენებითი უბრალოება, რაიც განაპირობა „დაბრუნებამ“ ტონალობასთან, ჩაკეტულ ფორმებიდან, დანაწევრებულ მელოდიისაკენ: იქვე შეხებტი ამატებს: „მოცარტი გაცალეებით უფრო რთულია ვაგნერზე (და შტრაუსზეც)“.

„მუსიკის ისტორიაში“ პულ ბეკერი ეხება უკანასკნელ ნაწარმოებებში რიჰარდ შტრაუსის გადასვლას ვაგნერის სტილიდან მოცარტისაზე: „შტრაუსის თანდათანობითი გადასვლა რომანტიზმის წმინდად გარეგნული ფორმებიდან კლასიკურისაკენ განსაკუთრებით კი მოცარტისაკენ, არ შეიძლება განხილულ იქნეს როგორც შეხედულებათა უბრალო შეცვლა, არამედ როგორც ამადლება ვირტუოზობისა — ვირტუოზულ უბრალოებამდე“. ეს არის მაჩვენებელი მხატვრული უბრალოებით მოცემული შინაარსიანობის, ჰუმარითი სირთულის, კომპოზიციის ვირტუოზობის. უბრალოდ რომ ვთქვათ: იმის აგება, რაც მოცარტშია განხორციელებული, ერთბაშად არ შეიძლება. იგი ეხსნება მხოლოდ იმას, ვისაც სურს მისი შეცნობა. ჩვენში ლაპარაკობენ მო-

ცარტის „გამჭვირვალეობასა“ და „სიმსუბუქეზე“, ამასობაში კი ეს „გამჭვირვალეობა“ და „სიმსუბუქე“ გარეგნულია, მოჭვენილია როგორც პუშკინთან, ნამდვილად კი შეიცავს (გავიხსენოთ მერსმანის გამოთქმა) უდიდეს მნიშვნელობასა და სისავსეს... მსუბუქი ხელით იგი ეხება საგნებს და ისინი სრულყოფილ გამოხატულებას იძენენ.“

თარგმანი ღათო ადიკაჟვილისა

### შენიშვნები:

16. ნოლი კ. ფ. ლუდვიგ (1883 — 1885) — გერმანელი მუსიკათმცოდნე; მოცარტზე, ბეთოვენზე, ლისტზე, ვაგნერზე დაწერილ შრომათა ავტორი.

17. ბოზო ადოლფ (1871 — 1955) — ფრანგი მუსიკათმცოდნე და მუსიკის კრიტიკოსი. ბერლიოზე დაწერილი სამტომიანი გამოკვლევის ავტორი.

18. კრებსი იოჰან ლუდვიგ (1713 — 1780) — გერმანელი ორგანისტი და კომპოზიტორი.

19. ებერლინი იოჰან ერნსტ (1702 — 1762) — გერმანელი კომპოზიტორი და ორგანისტი.

20. პარადიზო პიეტრო დომენიკო (1710 — 1792) — იტალიელი კომპოზიტორი, თორმეტი საფორტეპიანო სონატის ავტორი.

21. ლანგე იოზეფ (1751 — 1831) — ვენელა მსახობი, მხატვარი. მის ხელს ეკუთვნის მოცარტის დაუმთავრებელი, მაგრამ სხვებზე მეტად სანდო პორტრეტი.

22. ულიბიშვი ალექსანდრე დიმიტრის ძე (1794 — 1858) — მუსიკის კრიტიკოსი, ლიტერატორი და პუბლიცისტი. ავტორი მოცარტზე დაწერილ სამტომიანი შრომისა. პირველად ეს ნაშრომი გამოიცა ფრანგულ ენაზე („მოცარტის ახალი ბიოგრაფია“). იგი წარმოადგენს მოცარტის ცხოვრებისა და შემოქმედების პირველ დიდ გამოკვლევას. შეიცავს მნიშვნელოვან მასალებს, თუმცა არსებით ნაკლებად აქვს მოცარტის ხელოვნების გამარტივებული გაგება.

23. „პირველი ყაიდის“ რიჰარდ შტრაუსში იგულისხმება მისი შემოქმედების ადრეული პერიოდი, როცა კომპოზიტორი განიცდიდა ბერლიოზის, ლისტის, ვაგნერის გავლენას.

(გაგრძელება იქნება)



# ინტერვიუ ვივიან ლისტან

მს ინტერვიუ ამოღებულია ლუის ფუნეს და ჯონ ე. ბუის წიგნიდან „მსახიობები აქტიორული ხელოვნების შესახებ“, ლუის ფუნე 1944 წლიდან „ნიუ-იორკ ტაიმსის“ დრამატული ხელოვნების განყოფილების რედაქტორი იყო. ჯონ ერლანდერ ბუთიცი, ცნობილი თურნალიტი, იმავე გაზეთსა და სხვადასხვა თეატრალურ თურნალ-გაზეთში აქვეყნებდა წერილებს. წიგნში (გამოცემა 1961 წელს) თავმოყრილ 14 ინტერვიუში წარმოდგენილი არიან ცნობილი მსახიობები ჯონ გილგული, ვივიან ლი, შელი უინტერსი, ჰელენ ჰეისი, მორის კარნოვსკი, ბერტ ლი. სიდნეი პუატიე, ალფრედ ლანტი და ლინ ფონტანი, კეთრინ კორნელი, პოლ მუნი, ზოსე ფერერა, ენ ბენკროფტი, მორის სტეპლტონი. ყველა ინტერვიუს იღებდა ორივე ავტორი ერთად. წიგნში მათ ეწოდებათ „ინტერვიუერები“.

ინტერვიუ ვივიან ლისტანს შედგავიან ნიუ-იორკში, მესამე აპრილსა და მესამე ქუჩის გადაკვეთაზე მსახიობი ედიტ მაიზერისაგან ნაქრავებ ორსართულიან ბაღთან სახლში. იმხანად ვ. ლი ბროდვეიზე უან თიროდუს „ანგელოსთა ორთაბრძოლაში“ გამოდიოდა. ნიუ-იორკის სეზონი ახალი დამთავრებული იყო და დასი სავანტროლოდ ემზადებოდა.

ინტერვიუებებს მსახიობი უნდა არ დახვდეთ და დასახლისმა ცნო ქ-ნი ლი მალე დაბრუნდებოდა ლონგ-აილენდიდან. სტუმრებმა ამავე ოთახში რამდენიმე თვის წინ ინტერვიუ ჩამოარსვეს სერ ჯონ გილგულს, თანამედროვე ინგლისური თეატრის უდიდეს მსახიობს. თხოუმეტოვად წუთის დიდინის შემდეგ ვივიან ლის მდივანმა სტუმრებს აუწია ქალბატონი ლი საცა მობრუნდებოდა. და მართლაც რამდენიმე წუთის შემდეგ იგი გამოჩნდა ჯონ მერიველიის თანხლებით. ეს იყო ახალგაზრდა, ელენგანტური გარეგნობის მსახიობი, პარტნიორი „ანგელოსთა ორთაბრძოლაში“. მას ისიც იყო მანქანით მოყვანა მის ლი ლონგ-აილენდიდან. ვივიან ლის ღიმილიან ნათელი მოფინა იკურობას, ღიმილმა, რომლიც მაცდურმა ძალამ თავგა აუბნია ბევრ დიდებულ ვაჟკაცს რეტ ბატლერამდე (კინოფილიმიდან „ქარაღებულნი“) და მას შემდეგაც, ამბობენ ინტერვიუებში. ქ-ნი ლი ოთახში ბოდიშის მოხდით შემოვიდა, გალოდინეთო. უცნაურად მორთული ჩაღბს ქუდი სკამზე მიაგდო. ათაფრად აქრდებული აბრეშუმის ბლუზა, ჩეხური ჩაღბსფერი სპორტული შარვალი, ტილის სასაფე ფეხსაცმელები ეცვა. კობრად დალაგებული ომანიკაქვეშ გამოკრული შარფით ჰქონდა დამალული. ხელეზუე ძვირფასი სამაურები უღლავედა. მერიველს

წითელი შარვალი და ცისფერი პერანგი ეცვა. ვაჟკაცურ იერს აძლევდა მოხდენილი წვერი. მის ლიმ მდივანს თავისი საუკრელი შრომანის თაივლები შემოატანინა და მაგიდაზე დაადგმევინა. ვივიან ინტერვიუს შეუდგებოდნენ, ვივიან ლიმ იკითხა, რა იყო ამ ინტერვიუს ძირითადი მიზანი, და როდესაც აუხსნეს, სახეზე, თუმცა მომჩალოდებოდა ლიმილი არ მოსცილებოდა, საუველურის მსგავსი რაღაც აღებუქდა, ოღნავტური აიზუთა ბუტია ბავშვივით, თითქოს იმის ნიშნად, როგორ შეიძლებოდა ასეთი სერიოზული საუბრის წამოწყება ამ ღვთაებრივ დღეს. მისტერ მერიველიმა რამდენიმე შეკითხვა დასვა საუბრისათვის თავის მოსაბმელად, და წავიდა. ინტერვიუმ ვივიან ლი თანდათან შეიყოლია, იგი ლაპარაკობდა გატაცებით, ცოცხლად, აქურჩარებლად, ხალისიანად.

საუზმისათვის მათ შემოვრთლდათ რობერტ ჰელკმანი, ინგლისური თეატრის ერთ-ერთი უთვალსაჩინოესი პიროვნება. იგი ავსტრალიელია, შესანიშნავი მსახიობი, ბალეტის მოცეკვავე, ქორეოგრაფი, წლეზის განმავლობაში სახელგანთქმული ინგლისელი ბალეტრინის მარგო ფონტინის პარტნიორი. შემდეგ დრამაში გადავიდა. მისი ნათამშები როლებიდან აღსანიშნავია მეთუ ჯონი, ჰამლეტი, შალიკო, რიჩარდ მესამე. ზემოთ ნახსენები „ანგელოსთა ორთაბრძოლა“ მისი დადგმული იყო. საუბარი ეხებოდა შექსპირული რეპერტუარის რევისურას, კეთრინ ჰეპბერნის შექსპირულ რეპერტუარს კონტეკტუტის შტატის სტრატფორდის თეატრში, მის ლის მომავალ გეგმებს. იგი აღტაცებით იხსენებდა ზოგიერთ პიროვნებას, რომლებსაც პირადად იცნობდა, მაგალითად, ბერნარდ ბერტენსონს. „...ყველაზე ელენგანტური მამაკაცი, რომელიც კი ოდესმე შეხვედრია. მე მიყვარდა იგი. ვუქრობ, იგი ყველა ქალს უყვარს, კაცებს კი არა. არც ჩემს ქმარს უყვარდა“ (იმხანად ვივიან ლი ჯერ კიდევ ლარენს ოლივიეს მუელუდ იყო). საუზმის დამთავრებულზე იმავე საღამოს გეგმები დალაგეს. რ. ჰელკმანი, ვ. ლი და ჯ. მერიველი ერთად ისაილიებდნენ, შემდეგ ნახავდნენ მიჩკოკის ახალ ფილმს „ფსიქოსი“; ამსობაში მდივანს შრომანის თაივლისთვის უნდა ეზრუნა. მერე კი ეცვას გამოკავდნენ. „გადარევი მიყვარს ცეკვა“, დააულოა მის ლიმ. სხვათა შორის, მას ასევე გადარევი მიყვარს ლამაზად ჩაცმა, რისთვისაც იგი ბუნების არაკვეულებერივთ გემოვნებით დაეუბლოდებოდა. ექვსი საათისთვის მის ლის მანქანა დაელოდებოდა. მერე ისეუ ინტერვიუს მიუბრუნდებოდნენ, მცირე ხნით, რადგან ვივიან ლის სძულს

ინტერვიუები, და თვითმფრინავით მგზავრობა. ესეც არ იყოს, ქალბატონ ლის დღადა მოცილილ ვერასოდეს ნახავთ.

**ინტერვიუერი.** ერთ ჟურნალში წავიკითხე, რომ თურმე თქვენი თეატრში მისვლა განაპირობა თქვენმა რეაქციამ მშობლების სურვილზე, რომლებსაც თითქოს ძალით მიუყვანიხართ სკოლაში.

**ვივიენ ლი.** ოჰ, არა, როგორ გეკადრებათ!

**ინტ.** მაშ ეს ერთგვარი ამბოხი არ ყოფილა?

**ლი.** რა თქმა უნდა, არა.

**ინტ.** სიმათლემ ვითხრათ, არც მე მჭეროდა. მაშ, რამ მიგიზიდათ თეატრში?

**ლი.** წარმოდგენა არ მაქვს. შვიდი წლისა ვიყავი, მორინ ო'სალივანმა რომ შეითხა, რა უნდა გამოხვიდე, როცა გაიზრდებიო და, მსახიობი-მეთქი, ვუპასუხე. არ ვიცი, რამ მათქმევინა ასე. ალბათ იმან, რომ ბავშვობიდანვე მიყვარს ნაირ-ნაირ ტანსაცმელში გამოპრაჩქვა.

**ინტ.** სულ ეგ არის და შეტი არაფერი?

**ლი.** აბსოლუტურად.

**ინტ.** რამდენი წლისამ დაიწყეთ თამაში? რომელი როლი დაგამხსოვრდათ თქვენს პირველ როლად?

**ლი.** მოდოვანს მარცვალი „ზაფხულის ღამის სიზმრიდან“ როუპემპტონის ქალთა სამონასტრო სკოლაში, სადაც იმხანად მიბარებული ვიყავი. სხვათა შორის, ჩემი მშობლები დღიდად გახარებული იყვნენ იმით, რომ მე თავიდანვე გარკვეული მქონდა ცხოვრების მიზანი.

**ინტ.** რაღა თქმა უნდა, იქნებოდნენ.

**ლი.** ჰოდა, რაკი გახარებული ბრძანდებოდნენ, ყველანიირად მიწყობდნენ კიდევ ხელს. დავდიოდი კერძო გაკვეთილებზე — ცეკვის გაკვეთილებზე — შვიდიდან ცამეტ წლამდე. სადღა არ მიხდებოდა სწავლა-განათლება ზედება, ინგლისში, საფრანგეთში, გერმანიაში და იტალიაში.

**ინტ.** ინდოეთში დაიბადეთ, არა?

**ლი.** დიახ, ინდოეთში. ინგლისში ხუთი წლისა ჩამომიყვანეს და მაშინვე სამონასტრო სკოლაში მიმბარეს. მე უმრწემესი ვიყავი მოწაფეთა შორის და ამიტომ ზომავზე მეტად მანებდებოდნენ. მახსოვს, იმის ნებასაც კი მრთავდნენ, კატა ლოჯინში ჩამეწვინა. კატები ვადარევიტ მიყვარს.



ვივიენ ლი

**ინტ.** თეატრის მსახიობობისთვის რა წვრთნა გაიარეთ?

**ლი.** პარიზის სკოლაში სიარულის დროს კერძო გაკვეთილებს ვიღებდი „კომედი ფრანსეზის“ მსახიობ შადემუაზელ ანტუანისაგან. მე მას ყველა სექტაკლზე დავეყავი, სადაც სხვა გოგონებს არ უშვებდნენ, და ამით დღიდად მომქონდა თავი.

**ინტ.** რით განსხვავდება ფრანგული წვრთნა — რა თავისებურებანი ახასიათებს მას?

**ლი.** ჩემი აზრით, იგი დღიდად უწყობს ხელს დიქციის დახვეწას. მოგეხსენებათ, ინგლისელები საერთოდ ვერ დაიტრიახებენ კარგი გამოთქმით; მე ასე მგონია... საფრანგეთში კი სიტყვები უნდა გამოთქვას რაც შეიძლება მკაფიოდ და გასაგებად, და ფრანგულის შესწავლა პატარაობიდან, ვფიქრობ, ძალიან დამეხმარა. ჩემი აზრით, თეატრში კლასიკურ რეპერტუარზე ვარჯიშს ძალზე დიდი მნიშვნელობა აქვს.

**ინტ.** რატომ?

**ლი.** რატომ და — თუნდაც იმიტომ, რომ კლასიკური პიესებისათვის უფრო მეტი წარმოსახვის უნარია საჭირო და მათში თამაშისთვისაც უკეთესი წვრთნაა აუცილებელი. ამიტომაც მიყვარს შექსპირის თამაში ყველაზე მეტად, რადგან, ჩემი აზრით, მან კაცობრიობას დაუწერა უდიადესი ქმნილებანი, და აღმინებები უნდა ეუიარონ ამ ქმნილებებს. ისიც მგონია, რომ მსახიობი კლასიკურ რეპერტუარში თამაშით გაცილებით მეტს იძენს, ვიდრე სხვა რომელიც გენბავთ პიესაში.

**ინტ.** კი მაგრამ, ხომ არსებობს რაღაც სისტემები, რომლებსაც მსახიობები...

**ლი.** ეგ ჩემთვის გაუგებარია, ვერ გეტყვით, რას წარმოადგენს ეგ სისტემები. რასაკვირველია, სტანისლავესკი წაკითხული მაქვს და, ჩემი აზრით, მისი სისტემა გულისხმობს შემდეგს: თუ თქვენ რაქს ამბობთ, უნდა თქვათ ისე, რომ გეტყობოდეთ, როგორ განიცდით იმას, რასაც ამბობთ, და ამასთანავე, რაც შეიძლება მეტი ინტერესი აღუძრათ მსმენელს, მაგრამ თვით ცხოვრებაც ხომ ასეთია, და თამაშიც ცხოვრებაა, ჩემთვის, და უნდა იყოს კიდევ.

**ინტ.** ეს, თუ არ ვცდები, აქაურ მეთოდურ სკოლასაც ეხება. მხედველობაში მაქვს ლი სტრასბერგის მსახიობთა სტუდია.

**ლი.** ვერაფერს გეტყვით ამის შესახებ. რასაკვირველია, ეს სტუდიაც სტანისლავესკის თეორიაზეა დაფუძნებული. მე კი ეგ ყველაფერი არ მესმის. ლი სტრასბერგის სკოლაში კომედიებს არასოდეს დგამენ, არადა, კომედიები გაცილებით ძნელი შესასრულებელია, ვიდრე ტრავედიები — და ბევრად უკეთესი წვრთნაც არის, ვგონებ.

**ინტ.** რატომ მიგაჩნიათ კომედია უფრო ძნელად შესასრულებლად?

**ლი.** ბევრად უფრო ადვილია ცრემლები აღვრეინო მაყურებელს, ვიდრე აცინო.

**ინტ.** რატომ ფიქრობთ ასე?

**ლი.** ვერ გეტყვით. არ ვიცი, რატომ არის ასე, მაგრამ არის და რა ვქნა.

**ინტ.** ჩვენ, ცოტა არ იცოს, ავციდით სასაუბრო თემას. დაუბრუნდეთ ისევ სკოლებს, სადაც თქვენ სწავლობდით.

**ლი.** მე დავდიოდი ლონდონის გარეუბნის ქალთა სამონასტრო სკოლაში, დავდიოდი აგრეთვე დღის სკოლაში, ბიარიცში. მერე ერთი წელი დავყავი იტალიაში, ისევ ქალთა მონასტერში, მერე პარიზის სკოლაში ვსწავლობდი ექვს თვეს. ამის შემდეგ კი სწავლა განვაგრძე გერმანიაში, სადაც ექვს თვეს უნდა მევლო, მაგრამ წელიწადნახევარი შევტრია.

**ინტ.** როგორ იკლავდით სკოლებში ყოფნის დროს თეატრისადმი სწრაფვის წყურვილს?

**ლი.** პარიზში, როგორც ვითხარით, ვმეცადინეობდი მადემუაზელ ანტუანთან, და შემდეგ, ინგლისში რომ დავბრუნდი, პირდაპირ დრამატულ ხელოვნებათა აკადემიას მივაშუქე.

**ინტ.** რამდენ ხანს დაჰყავით აკადემიაში? სრული კურსი გაიარეთ?



ვივიენ ლი — კლეოპატრა

**ლი.** ო, არა. მე იქ სულ ექვს თვეს ვიარე. მერე ვავთხოვდი, ისევ დავბრუნდი მას გათხოვილი და ვიარე, ვიდრე ბავშვი გამიჩნდებოდა. ამის შემდეგ ფრანგული ენის გაკვეთილებზე დავდიოდი, რადგან განსაკუთრებულ სიამოვნებას მგვირდა მუშაობა ისეთ ჩინებულ მასწავლებელთან, როგორც იყო მადემუაზელ გრასე — აღის გრასე იყო მისი სრული სახელი და გვარი — და რაღაც როლი მოვამზადე ფრანგულად. საშინლად ცუდი გამოვიდა. მომდიოდა ხმები აკადემიიდან, სადაც ძალიან დამაჩუხუნეს ნამუშევარი. მე მაშინ ვითამაშე სომერსეტ ჰემის პიესაში „კეისრის ცოლი“ და მახსოვს, ვიღაც მეკითხებოდა, რატომ თამაშობდით ასე ცუდადო. რა მოგახსენოთ, მიზეზი ნამდვილად არ ვიცი, მაგრამ საჩაველი კი მართლაც ვიყავი. აღბათ იმიტომ, რომ ვულისყური ვერ მოვიკრიბე. იქ ყოფნა მაინც დიდ სიამოვნებას მანიჭებდა, განსაკუთრებით ფარციაობა, ცეკვა და მეტყველება. ორ პიესაში ვითამაშე ფრანგულად. ერთ-ერთი იყო შოუს „წმინდა იოანა“. მახსოვს, თეატრში ერთადღეს: თი ჩავშანი ჰქონდათ, რომელსაც სიბილ თორნდაიკი იცვამდა, იგი ჩემთან შედარებით ბევრად უფრო ზორბა ტანის ქალია, ისე რომ, იძულებული ვავხდი ხამლებში რამე ჩამეფინა. მე ორი სცენა მქონდა სათამაშო. სცენა მდინარის პირას და სცენა ტაძარში. ტაძრის სცენაში ჩემი როლი მუხლებზე დაჩოქვით იწყება და, როდესაც წამოვდექი, ფეხის თითები საშინლად მტკიოდა. ხომ წარმოგიდგე-

ნათ, რა სანახაობა გამოვიდოდა? რაღაც სისაძაგლე იყო.

**ინტ.** ამბობენ, თითქოს თქვენ პირველი ქმრისგან ვადურობთ შოთხოვეთ ნებასთვა თეატრალური კარიერის ვაგრძელებსა.

**ლი.** არა მგონია მაგნირად ვავჯიუტებულ-იყავი, იგი ისედაც მოსურნე იყო გამეგრძე-ლებინა სცენაზე თამაში. შესანიშნავ კრიტი-კოსობასაც მიწევდა და ყოველნაირად მიწ-ყობდა ხელს ჩემს საქმიანობაში.

**ინტ.** მაინც რა უფრო მეტად გგვრიდათ კმაყოფილებას თეატრში?

**ლი.** მე მგონი ის, რომ ხალხს ვაცივებდი და ბევრ რამეს გასაგებს უხდიდი მათთვის. ეს ჩემთვის სასიხარულოა.

**ინტ.** შეგიძლიათ მაგალითიც მოიყვანოთ?

**ლი.** არა, ალბათ ვერ შევძლებ. მაინც ყვე-ლაფერი დრამატურგისგან იწყება და მსახი-ობს მასურებელთან მიაქვს ის, რაც დრამა-ტურგსა აქვს ჩაფიქრებული. ამიტომ, რაც უფრო დიდია დრამატურგი, მით უფრო მეტი კმაყოფილების მომგვრელია მის პიესებში თამაში. მაგალითად, თორნტონ უაილდერი (ძალიან მიყვარდა თამაში მის პიესაში „ბეწ-ვის ხიდი“) და ყველა როლი შექსპირის პიე-სებში. ძალიან მიყვარს პიესა „ანგელოსთა ორთაბრძოლა“, რომელშიც ახლა ვთამაშობ. რადგან, ჩემი აზრით, უიროდუ საოცარი დრა-მატურგია. მე მოხიბლული ვარ ამ პიესით. იგი ერთთავად სულ იღვებით არის გამსჭვალუ-ლი, აღსავსა სიმართლით. აქაური მასურე-ბელი საკმაოდ ექსტრაორდინარულია, მაგ-რამ, რას იზამთ, მაინც ვაოგნებული დარ-ჩა პიესისაგან. ასეთი პიესა ამერიკელებს უფ-

რო ადვილად ჰგვრის შოკს, ვიდრე ინგლისე-ლებს. ჩემთვის ეს გასაგებია; ვერ ვიტყვი, რომ ისინი უმალ აღიქვამენ ასეთი ხასიათის პიესას. ამას ჩივილად ნუ ჩამითვლით, მაინც გან ისინი მაინც ძალზე საყვარლები არიან... ისიც ზღვება, რომ უტბად გაუფლებთ ხოლმე თავში, უიმე, ღმერთო, ეს რა თქვა ამ ქალ-მაო, და ცოტა არ იყოს, პანიკაში ვარდები-ან. ერთი მხრივ, პიესის წილში არსებული კუშმარიტების საცნაურყოფა და, მეორე მხრივ, მისი თითქოს ყალბად წარმოჩენა აფ-რთხობს მათ. მაშინ კი მთლიანად გიპყრობს მათთვის თამაშის ჟინი. სულგანაბული გაფა-ცათებით გადევნებენ თეატრს და მათი ენ-თუხაზში აღმაფრთოვანებელია.

**ინტ.** შეგიმჩნევიათ მსგავსი რამ სხვა პიე-სის თამაშის დროს? არის განსხვავება მასურ-რებელთა ტემპერამენტში?

**ლი.** დიახ, დიახ, როგორ არა. აქ რომ ჩვე-ნი კლეობატრები ჩამოვიტანეთ — შოუსი და შექსპირისა — შოუს პიესაზე სიცილი უფ-რო დაყოვნებული იყო, ეს მე გარკვევით შევნიშნე. იმასაც ვფიქრობ, რომ, საერთოდ ამერიკელი მასურებლისათვის საჭიროა ვა-ცილებით უფრო ნელი ტემპით მეტყველება. რა თქმა უნდა, ამის მიზეზი ჩვენი ინგლისუ-რი აქცენტი გახლავთ. არც ის არის ურიგო, რომ იძულებული ხარ შეანელო მეტყველების ტემპი და ყველაფერი ბევრად უფრო მკაფი-ოდ გამოთქვა მათთვის, ვიდრე ინგლისელი მასურებლისათვის აკეთებ ამას — დიდებუ-ლი განცდაა!

**ინტ.** აქვეს ყოველივე ამას რაიმე საერთო იმ ფაქტთან, თითქოს ზოგიერთი ჩვენი დრა-



ვივიენ ლი — ლავინია. სცენა სპექტაკლიდან „ტიტუს ანდ-რონიუსი“ (რეჟ. ბიტერ ბრუკი)



ლორენს ოლივიე მაკბეტის როლში

მატურგი თავის შემოქმედებას ერთგვარად ძალით გვახვევდეს თავს?

**ლი.** შესაძლოა ასეც იყოს. ვფიქრობ, ასე არის კიდევ. მაგრამ ყველა კლასიკურ პიესას... მე მინდა ვთქვა, რომ არ არსებობს ისეთი პეროდი, როცა ჩვენ ინგლისში არ უთამაშობდეთ შექსპირის საზოგადოების ყველა ფენის წინაშე.

**ინტ.** დაახლოებით ასეთივე მდგომარეობა იქმნება ჩვენთანაც, შექსპირის ამერიკული ფესტივალების წყალობით.

**ლი.** დიახ, აგრეთვე ლინკოლნისეული ცე-

ლორენს ოლივიე — ტიტუს ანდრონიკუსი



ნტრის წყალობითაც, და ეს მართლაც შესანიშნავი ორგანიზაცია გაქვთ.

**ინტ.** ახლა კი მინდა ერთი შეგვეჩვენო და გთხოვთ, ნუ მიწყენთ — ზუსტად მოგჩვენებიათ სამსახიობო კარიერის დასაწყისში, რომ თქვენი გარეგნული სილამაზე ხელს გიშლიდათ?

**ლი.** რასაკვირველია, და, დამერწმუნეთ, ძალიანაც მაღიზიანებდა ეს მდგომარეობა, რადგან ხალხს ისე მიაჩნია, თუ თქვენ საკმაოდ ასატანი გარეგნობისა ხართ, მოკლებული უნდა იყოთ თამაშის უნარს, და რაკი ჩემი უპირველესი საზრუნავი თამაშია, გარეგნული სილამაზე ხელისშემშლელ ფაქტორადაც მიმაჩნია. — თუ ნამდვილად გსურთ დაეშვათ იმ პერსონაჟს, რომელსაც თამაშობთ და რომელიც სრულიადაც არ არის აუცილებელი გვაგდეთ თქვენ.

**ინტ.** ისე კი, კაცმა რომ თქვას, თქვენს შესახებ იმასაც ამბობენ, და, მეორე, უფრო ინგლისში, რომ თქვენმა სილამაზემ გაკავდათ გზა წარმატებისაკენ მანამდე, სანამ აქტიორული ხელოვნების საფუძვლებს დაეუფლებოდით.

**ლი.** აბსოლუტური ჭეშმარიტება გახლავთ. მაგრამ მე ისიც მახსოვს, რომ „სათნოების ნილაბის“ — ეს ის პიესაა, რომელშიც პირველად გამოვედი უესტ ენდზე — წარმოდგენის შემდეგ, მეორე დღეს, ზოგიერთი კრიტიკოსი იმდენად ვაბრძოლებდა, რომ დიდი მსახიობიც კი მიწოდა. მე კი ვთვლი, რომ ეს ძალზე დიდი სისულელე იყო და, თუ გნებავთ, ერთგვარი უკეთურბაც კი, რადგან ამ ხოტბამ ისეთი პასუხისმგებლობა დამაკისრა და ისეთი ტვირთი ამკიდა, რომლის ზიდვის თავიც, უბრალოდ რომ ვთქვა, არ მქონდა, და წლები დამჭირდა, რათა საკმაოდ გავწაფულიყავი საიმისოდ, რომ მხარი გამესწორებინა ჩემზე ვალმოფრქვეული ქება-დიდებასთვის — ეს სულ იმ პირველი ქათინაურის წყალობით. წარმოუდგენელი სისულელეა. მე კარგად მახსოვს ის კრიტიკოსი და არასოდეს მიპატიებია მისთვის ეს „სიკეთე“.

**ინტ.** ვინ იყო ეგ კრიტიკოსი?

**ლი.** ვ. ო. დარლინგტონი.

**ინტ.** მართლაც?

**ლი.** დიახ. სწორედ ასე ბრძანა „დილი ტელეგრაფში“ და რომ წავეკითხე, გულზე შემომეყარა, ეს რა საშინელი ვიღაც ყოფილა-მეთქი.

**ინტ.** საინტერესოა. მით უმეტეს, რომ რო-



გორც თქვენი ნათქვამიდან ჩანს, მომდევნო წერილებში მან მოინანია თავისი ცოდვა.

**ლი. კი.**

**ინტ.** და თქვენ ეს იცოდით?

**ლი.** რასაკვირველია, ვიცოდი, მე ყველა მიმოხილვას ვკითხულობ.

**ინტ.** და მას შემდეგ მან უფრო ფრთხილად მიპყო ხელი თქვენს შეფასებას. მაგალითად, „ექიმის დილემაზე“ ხომ თქვა, ქალბატონმა ლიმ თვალში მოსახვედრად შეასრულა თავისი როლი ამ პიესაშიო, თუმცა შოუს მაინცა და მაინც დიდი არაფერი გასასარჯი შეუქმნიაო მისთვის, ე. ი. თქვენთვის...

**ლი.** რა თქმა უნდა, ძალზე უბადრუკი როლია.

**ინტ.** მაგრამო, ამბობდა იგი შემდეგ თქვენზე, როგორც იქნა თავი გაართვა და ახლა ისე დაღვრჩენია, დაველოდოთ, აღმოჩნდება თუ არა სცენისათვის საჭირო ემოციური სიღრმეო. მე მგონი, იგი ყოველთვის ელოდა თქვენგან რაღაც განსაკუთრებულს.

**ლი.** დიას.

**ინტ.** ახლა ისევ სცენაზე ლამაზი გარეგნობის საკითხს მივუბრუნდეთ — თქვენ ბრძანეთ, ეს მსახიობს ხელს უშლისო. დარწმუნებული ვარ, თქვენს მშვენიერებას არაფრის გულსათვის არ ვასცვლიდით ჩვეულებრივ გარეგნობაზე, ხომ?

**ლი.** ოპ, იცით, მე ამქვეყნად არ მეგულება ედიტ ევანსზე უფრო განსაკვიფრებელი მსახიობი და მას შეუძლია ულამაზეს ქალად მოგაჩვენოთ თავი. მე ამით იმის თქმა მსურს, რომ აღამიანებს, რომლებიც არც თუ ისე ლამაზები არიან, შეუძლიათ ლამაზებად გამოჩნდნენ. ედიტ ევანსს შეუძლია ისეთივე მომხიბლავი იერი მიიღოს, როგორც დიანა კუპერს ჰქონდა, დიანა კუპერი კი ულამაზესი ქალი იყო მთელ ქვეყანაზე, რომელიც ოდესმე მიჩნახვს.

**ინტ.** და შათ შეუძლიათ აღაფრთოვანონ აღამიანის სული...

**ლი.** დიხაც — და ეს ფრიად ღირსშესანიშნავი მოვლენა გახლავთ. ჰეშმარიტი მშვენიერება — ნაკვების სილამაზე როდია, მთავარი სული სილამაზეა, წარმოსახვის უნარისა და აზროვნების სილამაზე. პიესაში „ტრამვაი, რომელსაც სურვილი ჰქვია“ მე ვეცადე მაყურებლისათვის მეჩვენებინა, თუ როგორი იქნებოდა ჩვიდმეტი თუ თერამეტ წლის ბლანში, როდესაც თავისი ჰაბუკი ქმარი უყვარდა. ამას ძალზე დიდი მნიშვნელობა აქვს, რადგან ბლანში, რომელსაც სრულიადც არ მოეთხოვება ლამაზი გარეგნობა... თქვენ, როგორც მაყურებელს, საშუალება უნდა მოგეცეთ იხილოთ იგი ისეთად, როგორც სინამდვილეში არის, და გასაგები უნდა გახდეს თქვენთვის, რატომ დაემართა მას ყოველივე ის, რასაც თავს ატყბდა ცხოვრება. ძალზე საგულისხმოა და მნიშვნელოვანი მისი დის სიტყვები ბლანშის შესახებ:

„მასზე უფრო სათუთსა და თანაც სანდო აღამიანს სხვას ვერ ნახავდი“. მახსოვს, მისტერ კახანს წავეყინკლავე კიდევ ამის თაობაზე, რადგან არ მომწონდა ინტონაცია, რომელიც მას ამ ფრაზისათვის ჰქონდა ჩაფიქრებული. ჩემი აზრით, თვით სიტყვები „სანდო“ და „სათუთი“ გაგრძელებულად უნდა წარმოითქვას, რადგან ეს განსაკვიფრებელი სიტყვებია, და სწორედ ამ ორი სიტყვით უნდა წარმოსახოთ მთელი მისი არსება, როდესაც იგი იყო ახალგაზრდაც, სათუთიც და სანდოც, დაპირისპირებული პიროვნებასთან, რომლადაც იგი გადაიქცა — ცინიკურ და სუსხიან, ახირებულ, დაგრდომილი და წონასწორობადაკარგულ პიროვნებად.

**ინტ.** მაინტერესებს გავიგო, და მით უმეტეს ახლა, რაკი თქვენც ბრობლემად მიიჩნით ეს, რა ვაკეთეთ მის დასაძლევად?

**ლი.** ვთამაშობდი რაც შემემძლო ბევრ როლს, ერთმანეთისაგან სრულიად განსხვავებულს.

**ინტ.** რა თვისებაა საჭირო ადამიანისათვის, რომელსაც მსახიობად ვახდომა სწავლია?

**ლი.** ოჰ, ღმერთო ჩემო! რა თქმა უნდა — ძალა.

**ინტ.** ძალა — რა თვალსაზრისით?

**ლი.** ძალა ფიზიკური და ძალა წარმოსახვითი. აგრეთვე გამბედაობა, ჩემი აზრით, და მოთმინების უნარი.

**ინტ.** თუ შეიძლება, უფრო ვრცლად დაგვიხსნათ თითოეული ნაგ თვისებათაგანი.

**ლი.** კი ბატონო. ფიზიკური ძალა საჭიროა, რადგან მსახიობის ცხოვრება ძალზე მძიმეა. მისი საათები ჩვეულებრივი ადამიანებისაგან განსხვავებულად არის აწყობილი და იმისათვის, რომ კარგად ითამაშოთ, კარგ ფიზიკურ ფორმაში უნდა იყოთ. ამას ძალზე დიდი მნიშვნელობა აქვს, რათა თქვენი ხმა აბსოლუტურად გემორჩილებოდეთ. იმისათვის, რომ ლაღად გამოიყურებოდეთ, საჭიროა გვარიანი ფიზიკური წვრთნა. მსახიობობა ფრიად დისციპლინირებული ხელობა ვახლავთ — თითქმის ისეთი, როგორც სამხედრო წვრთნაა. კაცმა რომ თქვას, თქვენ, როგორც მსახიობს, მთელი დღე იმაში მივდივით, რომ საღამოს სპექტაკლისათვის ემზადებით, და იმისათვის, რომ დრო სწორად გამოიყენოთ, არ დაგერღვეთ სწორი სუნთქვა, ერთთავად სულ თქვენს თავზე უნდა ფიქრობდეთ და ეს იოლი საქმე როდია, რადგან ემოციები მოჭარბებული გაქვთ და დამთავრდება თუ არა სპექტაკლი, შვებით ამოისუნთქავთ და იტყვიან, — მადლობა ღმერთსო. ამავე დროს, გვიანობამდე შერჩებით ზეზე, ბევრსაც ილაპარაკებთ და სხვა მისთანანი.

**ინტ.** და ეგ ამაღლებული განცდები ყოველ წარმოდგენაზე გუფლვებით?

**ლი.** ყოველ წარმოდგენაზე. ამას წინათ, სპექტაკლის წინ მისტერ მერიველიამ მითხრა, რატომ კანკალებთო. ენერგიულობა-მეთქი და იმიტომ. ახლა ისიც უნდა მოგახსენოთ, რომ ის სპექტაკლი უკვე ათი თვის ნათამაშები მქონდა — ცხრა თვე ლონდონში და ერთი ნიუ-იორკში. ყოველი წარმოდგენის წინ ვნერვიულობ ხოლმე.

**ინტ.** ვერ არის კარგი ამბავი. მაინც რატომ უნდა გემართებოდეთ ეგ ყოველ საღამოს?

**ლი.** ყოველ საღამოს ხომ სხვადასხვა მა-



ვივიენ ლი — ლედი მაკბეტი

ყურბელი მოდის. წინასწარ არასოდეს იცი, ზა რეაქცია ექნება მას. ამიტომაც არის ყოველი საღამო განსხვავებული. არც ის იცი, სხვა მსახიობები რას მოიმოქმედებენ. მართალია, ძირითადად არაფერი იცვლება, მაგრამ მაინც ყველაფერია ნოსალოდნელი. ეს განლავეთ აქტიორული აზარტის ერთ-ერთი ამბულსთაგანი.

**ინტ.** მაშასადამე, ყოველი წარმოდგენა ახალი ნაწარმოები ყოფილა.

**ლი.** რასაკვირველია. თუნდაც იმიტომ, რომ ყოველთვის უმატებთ რაღაც ახალს.

**ინტ.** ესე იგი, ყოველ წარმოდგენას მაყურებელიც ქმნის, არა?

**ლი.** დიახ, ერთგვარად აგრე ვახლავთ.

**ინტ.** ახლა კი მინდა საუბარი თქვენს სახელოვნოველი როლზე გადავიტანოთ. მე მხედველობაში მაქვს სკარლეტ ო'ჰარა. რაიმე თუ ავნო ამ როლმა თქვენს სამსახიობო კარიერას?

**ლი.** არა, ეს ისეთი გასაოცარი როლი იყო, რომ სიკეთის მეტს ვერაფერს მოიტანდა. რა თქმა უნდა, რაღა დაგიძლოთ და, ნამდვილად მოსურნე ვიყავი ამ როლის მიღებისა. წაეიკითხე თუ არა წიგნი, ვთქვი, ეს როლი

უნდა ვითამაშო-მეთქი, და სიცილი კი დამაყარეს.

**ინტ.** რასაკვირველია, მეტოქენი ბლომად გეყოლებოდათ.

**ლი.** ცხადია, მყავდნენ, და ამ როლზე რომ გამსინჯეს, მასხოეს, ვილაცას როგორ გააძვრეს სახელდახელოდ ტანზე კოსტიუმი და მე ჩამაცვეს. საკმაოდ უსიამოვნო შეგრძნება იყო.

**ინტ.** ეს იმ მხრივაც არის საინტერესო, რომ თქვენ გაბედულება გეყოთ ხელი მოგეკლდათ ამ როლისთვის მაშინ, როდესაც საჭირო იყო შეტყვევლების სამხრეთული ქვარაღობა.

**ლი.** ენების შესწავლის შემდეგ აქცენტის საკითხი ჩემთვის არ არსებულა. არასოდეს ამ პრობლემას არ შეგუწუხებია.

**ინტ.** და ეგ ისეთ რამედ მიგაჩნიათ, რასაც ნებისმიერი მსახიობი უნდა მოერიოს?

**ლი.** რასაკვირველია, უნდა შეეძლოს ეგ. **ინტ.** მართლა?

**ლი.** ერთი სიტყვით, მათ უნდა შეეძლოთ ყველაფრის გაკეთება, რაც ევალებათ. მე ასე ვფიქრობ.

**ინტ.** ეგ ფრიად საყურადღებო და დიდმნიშვნელოვანი განცხადებაა. მაშ, თქვენი აზრით, ნებისმიერ მსახიობ ქალს უნდა შეეძლოს თამაში მდარე კომედიიდან მოყოლებული ამადლებულ ტრაგედიამდე?

**ლი.** დიახ, ასე ვფიქრობ. ეს შე იდეალად მიმაჩნია.

**ინტ.** იდეალად?

**ლი.** დიახ, იდეალად. ჩემს ქმარს, რომელიც მსოფლიოს უდიდესი მსახიობია, ყველაფრის გაკეთება ძალუხს. ხომ ნახეთ, რა ქნა მან „კრიტიკოსსა“ და „ოიდიპოსში“. ამას ყოველ როლში აღწევს. ეს მან რჩიარდ მესამეშიც გააკეთა — არ არსებობს ისეთი რამ, რისი გაკეთებაც მას არ შეეძლოს. სრულიად არაფერი.

**ინტ.** ეგ ხომ არ გახდა იმის მიზეზი, რომ თქვენ მოისურვეთ თამაში პიესაში „მიხედეთ ლულუს“, რაკი ეს პიესა ფარსია და თქვენთვის სრულიად ახალი განცდის წყარო?

**ლი.** არა, თუ სიმართლე გნებავთ, „მიხედეთ ლულუს“ ჩემთვის საკვებით აწონილ-დაწონილი ნაბიჯი იყო. მე მაშინ არავითარი როლი არ მქონდა, ხელში არ მომხვედრია ისეთი პიესა, რომლის თამაშსაც ვისურვებდი. მაშინ ვთხოვე ნოელ კაუარდს, ეთარგმნა

ერთ ფეიდოს პიესა და მან თხოვნა შემისრულა, მე კი ვიცოდი, რომ ბევრზე ბევრი თვე გავიდოდა, ვერც ვიცი, რამ პიესას ხელს მოვცდებდი. მერაფრად დავადგა დრო, როდესაც ვთქვი, ახლა კი მუშაობას უნდა შევუდგე-მეთქი, რადგან მსახიობობის მთელი აზრი ის არის, რომ უნდა ითამაშო, თორემ რა აზრი აქვს გულზელდარეფით ჯდომას და აქეთ-იქით ყურებას? თქვენ კარგად მოგეხსენებათ, რომ დიდ ვერაფერ მსახიობობას დაიჩემებს ის, ვინც არ თამაშობს—მსახიობის საქმე თამაშია და, ბარემ ისიც გვახსოვდეს, რომ მან თამაშით უნდა აკეთოს ფული. რა დასამალია, პოდა, მეც ვთქვი, ვითამაშებ-მეთქი ამ როლს, თუმცა გული არ მიწევდა მისკენ და დიდადაც შევიძულე იგი. მე და ნოელ კაუარდს ბევრი გვისაუბრია ამის შესახებ. მისთვის თარგმანს არ მიუნიჭებია სიამოვნება და ჩემთვის კიდევ თამაშს — და მაინც ამ როლმა ბევრი რამ მასწავლა.

**ინტ.** მაინც რა?

**ლი.** ის, რომ შევიძლია ყველაფერი გონებით აკეთო, თუნდაც გული არ მიგდიოდეს წამოწყებულ საქმეზე. მე ბედი განზე არ გამდგომია. ძიულ ჩემს ცხოვრებაში ძირითადად იმ პიესებში ვითამაშობდი, რომლებსაც კენაც გული მიმიწევდა. ეს პიესა კი მაინცა და მაინც გულზე არ მხატებოდა. ვერავითარ სიამოვნებას ვერ ვგრძნობდი მისგან და მთელი იმ ხნის განმავლობაში, სანამ მას ვთამაშობდი, უსიამოვნო შეგრძნებას ვცავდი შეპყრობილი. მიუხედავად ამისა, უბრალო ფაქტორმა — დისციპლინამ — ამ პიესაში თამაშის აუცილებლობამ, ვფიქრობ, ბევრი რამ მასწავლა.

**ინტ.** ხასიათი გამოგიმუშავათ?

**ლი.** დიახაც. თუ თქვენ ესა თუ ის საქმე გიყვართ, გიადვილებათ კიდევ მისი კეთება, თუ არა და — ცხოვრება საკმაოდ გირთულებათ. ხომ ასეთა?

**ინტ.** სრული სიმართლეა. აბა, მაშ, თქვენ „ექიმის დილემას“ რომ...

**ლი.** რომელიც მე არ მიყვარდა...

**ინტ.** მაშ რატომ მოკიდეთ ხელი? იქნებ ეს ისეთი რაღაც იყო, რაც თქვენი კარიერის შემდგომი განვითარებისათვის საჭირო ნაბიჯად მიგაჩნდათ?

**ლი.** ჯერ ერთი, მე და ჩემი ქმარი ჯიბეგამოფხეკილი ვიყავით. ამ პიესის დადგმას კი აპირებდა თეატრ „ტენენტის“ ხელმძღვანელი



ჰიუ ბომონტი, რომლის მსგავს მენეჯერს მთელი დედამიწის ზურგზე ვერ იხილავთ; ჩვენი მენეჯერის ჩათვლით. ჩემი აზრით, ჰიუ ბომონტი ყველაზე მხნე იმპრესარიოა ამ ქვეყნად არსებულ იმპრესარიოთაგან. ომის დროს სწორედ იგი ასულდგმულბდა ამ თეატრს. და ამ კაცმა მიიხრა „ექიმის დილემის“ დადგმას ვაპირებთ და ხომ არ ითამაშებთ ჩენიფერ დიუბედატის როლსო. მან თვით შოუსაც კი შემახვედრა. შოუს უკვე დაწერილი ჰქონდა ჩენიფერ დიუბედატის შესახებ. ჩენიფერის პირველი შემსრულებლისათვის ნიუწერა კოდეც, ეს ისეთი ჯურის ქალია, მე რომ მძულს, და თქვენი მუშაობა ამ როლზე ისე უნდა წარმართო, რომ რამდენადმე მიმზიდველი გახადოთო იგი. და მართალიც არის, რადგან ეს როლი დისციპლინას მოითხოვს, თუ გინდათ საინტერესო სახედ აქციოთ იგი. იმიტომ, რომ ნამდვილად საინტერესო როლია... ამ პიესის ყველა როლი დიდებულია, ასევე დიუბედატისაც, ჩენიფერი კი, როგორ ვითხრათ, მართლაც რომ ვერ არის მიმზიდველი ქალის სახე.

**ინტ.** თქვენ გაგაკრიტიკეს „ექიმის დილემაში“, თითქოს ერთგვარი მანერული, წინწყახრილი სიარულის გამო. იცით ეს?

**ლი.** მე დავდიოდი ისე, როგორც ამას კოსტიუმი მოითხოვდა და, ესეც არ იყოს, თითქოს აშკარად ვგრძნობდი, როგორ უნდა ევლო ამ ქალს. არ უარყოფ, რომ ეს ოდნავ ხელოვნური გამოვიდა, მაგრამ ის ქალი ხომ თავადაც ყალბი და არაბუნებრივი არსებაა?

**ინტ.** სხვანაირად რომ ვთქვათ, თქვენ ამ კრიტიკაში არ ხედავთ რაიმე საყურადღებოს?

**ლი.** არა, არ ვხედავ.

**ინტ.** მე კი, როდესაც წაგიკითხე, მომეჩვენა, რომ მასში თავი იჩინა თქვენმა მანერამ, რომლის დაძლევაც ერთგვარ პრობლემად უნდა ქცეულიყო თქვენთვის.

**ლი.** არ ვეთანხმებით.

**ინტ.** კი მაგრამ, თქვენ ხომ დაუშვით ეს ამ პიესისათვის?

**ლი.** მე ეს დავუშვი ამ როლისათვის.

**ინტ.** როგორ იღრმავებდით თქვენს ემოციურ ძალას, როგორც მსახიობი?

**ლი.** ჩემი რწმენით, მსახიობის ემოციური ძალის გამაღრმავებელი თვით ცხოვრებაა.

**ინტ.** გარდა ცხოვრებისა, სხვა გზებიც ხომ არსებობს საამისოდ?



ვივიენ ლი — ლედი მაკბეტი

**ლი.** მე ვფიქრობ, უპირველესი ბიძგის მიცემი მაინც ცხოვრებაა.

**ინტ.** კი, მაგრამ, იმ დროისათვის ხომ უკვე ნათამაშევი გქონდათ „ქარწყალბულინი“, რაც უდიდეს შინაგან ემოციურ წვდომას მოითხოვდა...

**ლი.** როგორ გეკადრებათ, სკარლეთი ხომ უბრალოდ ზერელე პიროვნებაა, ზერელე იმასთან შედარებით, რასაც ახლა ვითამაშობ. იგი ფუქსაბატი ქალია შექსპირის კლეოპატრასთან შედარებით. საერთოდ ქარაფშუტა სებაა.

**ინტ.** მე მაინც მინდა მივუბრუნდე საკითხს იმის შესახებ, თუ როგორ იღრმავებს მსახიობი თავის ემოციურ ძალას. თქვენ ბრძანეთ, ცხოვრებაო, და სავსებით გარკვეულად გამოთქვით ეს აზრი. ერთი წუთით დავუშვათ, რომ ეს მართლაც ასეა, და თუ ასეა, შეგიძლიათ მოიყვანოთ მაგალითები? უფრო უკეთ, ხომ არ ისურვებთ მაგალითების მოყვანას?

**ლი.** ო, ეს უკვე ადამიანის პირადი ცხოვრების წიაღში შეჭრას ნიშნავს და იმიტომ მართებულად არ მიმაჩნია.

**ინტ.** არა, რა თქმა უნდა, მაგრამ...

**ლი.** მე ვფიქრობ, ყოველი ემოციური განცდა, რაც ადამიანს დაეუფლება, გამიჯნურებული აღმოჩნდება იგი თუ არა, ან — მთლი-

ანად უბედურია იგი თუ სავსებით ბედნიერი — ყოველივე ეს დაგეხმარებათ ხასიათის გამობატვაში, სახის გამოძერწვაში.

**ინტ.** მივაჩნიათ თუ არა, რომ მსახიობი, ქალი იქნება თუ კაცი, უნდა ესწრაფოდეს ცხოვრებისეული გამოცდილების შექმნას?

**ლი.** მიმაჩნია.

**ინტ.** ვფიქრობ, შეუძლებელია ხელოვნურად შეაკოწიწოთ თქვენი ცხოვრება ისე, რომ გაგიჩნდეთ დიდი სიყვარული ან ღრმა განცდები და უდიდეს მწვერვალებს წაებოტინოთ.

**ლი.** არა, ეს ყველაფერი თავისთავად ხდება. და თუ თქვენს ცხოვრებაში ეს ხდება, ბედნიერად უნდა ჩათვალოთ თავი.

**ინტ.** კარგი, მაგრამ, ნიშნავს ეს იმას, რომ თქვენი აზრით მსახიობი შეიძლება დიდ მსახიობად იქცეს მხოლოდ მაშინ, თუ მას განცდილი აქვს ყოველივე ის, რაც თქვენ ბრძანეთ?

**ლი.** ჩემი აზრით, ეს ყველაფერი მას ეხმარება.

**ინტ.** ზოგიერთს რომ არ შესწევს საამისო ძალა?

**ლი.** არა, მაგრამ მჯერა, რომ უდიდეს მსახიობებს აუცილებლად განცდილი ჰქონდათ უმძაფრესი ემოციები.

**ინტ.** წიგნების კითხვას თუ მოაქვს სარგებლობა?

**ლი.** ო, როგორ არა. დარწმუნებული ვარ, რომ მოაქვს.

**ინტ.** ან გარკვეულ მგრძნობელობას, რაც ასევე აღგვიძრავს ემოციებს.

**ლი.** და წარმოსახვის უნარიც, რა თქმა უნდა, ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტორია.

**ინტ.** თქვენ რომ ახლა დამწყები მსახიობი იყოთ, ეცდებოდით გრძნობათა გამოცდილების შექმნას?

**ლი.** არიან ადამიანები, რომლებსაც დაბადებიდანვე დაჰყვებათ სხვაზე მეტი ნიჭი. ზოგს კი ბრძოლა უწევს. დარწმუნებული ვარ, ჩემმა ქმარმა თავიდანვე დაიწყო როგორც დიდად ნიჭიერმა მსახიობმა. არა მგონია, ჩემზეც შეიძლებოდეს ამის თქმა. მე საოცრად ბევრი რაღაცის შესწავლა დამჭირდა და, თავისთავად ცხადია, მასთან ცხოვრებამ გამაგებინა კიდევ ბევრი რამ. მე ბედმა გამოილიმა. უბედნიერეს ადამიანად მიმაჩნია თავი, რადგან ცხოვრებამ წილად მარგუნა მასთან ყოფნა, მასთან ლაპარაკი, თვალყურის დევ-

ნება მისი მუშაობისათვის, გზის მიჩვენებლად მომივლინა მისი წარმმართველი ჩალო

**ინტ.** ეს ცხოვრებისეული გამოცდილებები საკითხის ერთი ასპექტთაგანია. საინტერესოა, როგორ ახერხებთ ადამიანის ბუნების არსის წვდომას, რაც აგრეთვე მსახიობის, ასე ვთქვათ, ერთ-ერთ რეკვიზიტს წარმოადგენს?

**ლი.** მე მზინლავს ადამიანის ბუნება, მე მიყვარს ადამიანები.

**ინტ.** მაინც რას აკეთებთ? როგორ სწავლობთ ადამიანებს?

**ლი.** ვესაუბრები მათ, შეკითხვებს ვაძლევ. ვცდილობ ბევრი რამ შევიტყო მათ შესახებ. ამას მათდამი სიყვარული მაკეთებინებს. მიყვარს ჩემი მაყურებელი, მსიამოვნებს, როცა ვგრძნობ მას და მინდა ვასაგები ვახადო მისთვის ის, რისი გადაცემაც შემიძლია.

**ინტ.** ალბათ უფრო მეტი რაღაც არის საჭირო, ვიდრე ადამიანების სიყვარული. ხომ უნდა გაშლდეთ კიდევ ისინი?

**ლი.** მე არავინ მძულს, სრულ სიძარბოებს მოგახსენებთ. რა თქმა უნდა, ყოველთვის აღტაცებული რაღი ვარ მათი საქციელით, და ვერ ვიტან ბრძივ ადამიანებს.

**ინტ.** ახერხებთ საკუთარი თავის მორევას მაგ შემთხვევებში?

**ლი.** არა, უბრალოდ ვივიწყებ ისეთ რაღაცეებს, რაც არ მომწონს და ასევე იმ ადამიანებსაც, რომლებთან ურთიერთობაც სიამოვნებას არ მგვრის.

**ინტ.** იმიტომ ხომ არა, რომ შეგისრულებიათ როლები, რომლებშიც სიძულვილი იჩენდა თავს?

**ლი.** ალბათ.

**ინტ.** კი, მაგრამ, თუ თქვენთვის გაუგებარია ან...

**ლი.** მე შესმის, ჩემთვის ვასაგებია სიძულვილი, მაგრამ ჩემს თავში არ ვაბოგინებ მაგ გრძნობას, თუნდაც იმიტომ, ყველაფერს რომ თავი გაუანებოთ, საშინლად აბერებს ადამიანს.

**ინტ.** თუ იმის მიხედვით ვიმსჯელებთ, რაც თქვენ თქვით, გონების თვალთ უნდა განიცდიდეთ თქვენი ცხოვრების რომელიმე პერიოდს, როდესაც თქვენ სიძულვილის გრძნობა გეუფლებოდათ. იქნებ გაშლებოდათ კიდევ ვინმე და ეს თქვენ საშუალებას მოგცემდათ ჩაგეხედათ იმ პერსონაჟის სულში, რომელსაც თქვენ თამაშობდით. ახლა კი ბრძანეთ, არასოდეს არავინ მძულებიათ, და

თუ ეს ასეა, ერთგვარად ხომ ეწინააღმდეგებოთ თქვენს თავს?

**ლი.** ეს წამიერი სურვილი იყო.

**ინტ.** თქვენ ამბობთ, რომ გიყვართ ადამიანები და შეკითხვებს აძლევთ მათ. ყველა პიროვნების შესწავლას ცდილობთ ხოლმე თუ ზოგიერთისას?

**ლი.** დიახ, ყველასი, ვინც საინტერესო პიროვნებად მომეჩვენება. ამიტომაც მიყვარს ხანშიშესული ხალხი.

**ინტ.** რას გაძლევთ მათთან ურთიერთობა?

**ლი.** ჯერ მათი ცხოვრებისეული სიბრძნე რად ღირს, ის ფაქტი, რომ მათ იციან რა არის ცხოვრება. მე ყოველთვის მიყვარდა ხანდაზმული ადამიანები, ახალგაზრდობაში მეგობრებად ჩემზე ხნიერი ხალხი მყავდა ყოველთვის და დიდ სიყვარულს ვგრძნობდი მათ შიშართ. მიყვარს ხანშიშესული მამაკაცები და მანდილოსნები. ვიცნობდი ბევრ დარბაისელ ადამიანს, მაქს ბირბომს, ბერნარდ ბერენსიონს, სომერსეტ მოემს, უინსტონ ჩერჩილს — მისთვის, ალბათ, პირველი ადგილი უნდა მიმეკუთვნებინა; როდენ დიდი სიბრძნე და სიკეთეა ყოველივე იმაში, რასაც ისინი ამბობენ.

**ინტ.** რამ ან ვინ იქონია თქვენზე, როგორც მსახიობზე ყველაზე დიდი გავლენა?

**ლი.** ო, ჩემმა ქმარმა.

**ინტ.** როგორ?

**ლი.** მე იგი თხუთმეტჯერ მაინც მინახავს „ჰამლეტში“ და მიფიქრია, ეს მსოფლიოს უდიდესი მსახიობია-მეთქი. მე ისიც მწამს, რომ მსახიობობა ფრიალ მნიშვნელოვანი პროფესიაა, რადგან მას შეუძლია ერთდროულად სიამოვნებაც მოვანიჭოთ და რაღაცაც გასწავლოთ, და ეს ცოტა როდია. ჩემმა ქმარმა გაცილებით მეტი ვამაგებინა იმის შესახებ, თუ რას წარმოადგენს მსახიობი და როგორ უნდა იცხოვროს მან, ვიდრე ამის წარმოდგენა შეიძლება.

**ინტ.** თქვენ წელან ასხენეთ ჯანის სიმრთელისა და ფიზიკური გამძლეობის საჭიროება. თქვენ თავად თუ იცავთ რაიმე რეჟიმს როლზე მუშაობისას?

**ლი.** რასაკვირველია. უპირველეს ყოვლისა, მიყვარს თეატრში ადრე მისვლა. მიყვარს ჩემს საპირფარეო მაგიდასთან დიდხანს ჯდომა. ყოველ საღამოს ვიმეორებ მთელ როლს სცენაზე გასვლის წინ.

**ინტ.** სხვა პერსონაჟთა რეპლიკების გარეშე? მხოლოდ თქვენს როლს?



ვივიენ ლე

**ლი.** ასე თუ ისე, ხომ ვიცნობ ყველა როლს.

**ინტ.** და რამდენ ხანს ანდომებთ ყოველივე ამას?

**ლი.** მე აუცილებლად მიმაჩნია ჩემი როლის ცოდნა რეპეტიციების დაწყებამდე, ამიტომ რამდენიმე კვირით ადრე ვშოთულობ პიესას და ვიწყებ მის შესწავლას მთლიანად. აბსოლუტურად არ ვიზიარებ ზოგიერთი ახალგაზრდა მსახიობის სიტყვებს, აქაოდა, არ შემიძლია ტექსტის დამახსოვრება, ვიდრე სცენაზე არ გავივლ-გამოვივლიო, მე ამას ვერ დავეთანხმები. მე საფუძვლიანად უნდა ვიცოდე და შეგრძნობობი მქონდეს მთელი ტექსტი, რადგან ეს საშუალებას მაძლევს რეპეტიციების სამი თუ ოთხი კვირის მანძილზე უფრო ღრმად ჩავწვდე მის არსს და გულისყური მთლიანად მივაპყრო როლის დამუშავებასა და დახვეწას. თუ ტექსტი არ ვიცი, მის შესწავლას ვანდომებ მთელ დროს, რომელიც შეიძლებოდა დამეთმო მისი ხატოვანი, მხატვრული ნაწილის წარმოჩენისათვის.

**ინტ.** ალტაცებას მგერის ის, რომ როლს მთლიანად იმეორებთ თურმე ყოველ საღამოს.

**ლი.** სრული ჰემმარიტება გახლავთ. რაც მთავარია, ეს მე პიესის გაწყობილებაში მაგდებს. მხედველობაში ის კი არ მაქვს, ჩემთან რომ ხალხი მოდის — რა თქმა უნდა, მიხარია, როცა ჩემთან საპირფარეო ოთახში მეგობრები იყრიან თავს და მესაუბრებიან. მიუხედავად ამისა, მაინც ვახერხებ ტექ-

სტის ვამორებას ჩემად, ჩემთვის; მე მას ხამაძლა ხომ არ წარმოეთქვამ.

**ინტ.** საინტერესოა.

**ლი.** მე მას გუნებაში ვიმეორებ.

**ინტ.** მამსადაძამე, თქვენ თეატრში ფარდის ახდამდე საკმაოდ ადრე მიდიხართ.

**ლი.** დიახ. ერთი საათით ადრე.

**ინტ.** სპექტაკლის შემდეგ რას აკეთებთ?

**ლი.** როგორ გითხრათ, ყველაფერს ისევე ცეკვა მირჩვენია.

**ინტ.** ცეკვით შეგიძლიათ დაისვენოთ?

**ლი.** დიახ. მიყვარს ცეკვა, ცხენით სიარული და ცურვა.

**ინტ.** კი, მაგრამ საცუროდ დილის სამ საათზე ხომ არ წახვალთ?

**ლი.** თავს ნუ იკატუნებთ, თქვენც კარგად იცით, რომ ვე შესაძლებელია.

**ინტ.** რომელ საათზე წევით?

**ლი.** ძალიან გვიან. შევეყვები ხოლმე საუბარს მეგობრებთან და სხვებთანაც.

**ინტ.** მაინც რომელ საათზე გიხერხდებათ დაძინება?

**ლი.** ოთხზე, ხუთზე.

**ინტ.** და როდის დგებით, საერთოდ?

**ლი.** ესე იგი, როცა ვმუშაობ?

**ინტ.** დიახ, დიახ, როცა მუშაობთ.

**ლი.** სხვა დროს ჩვეულებისამებრ ვწევბი დაახლოებით ათზე ან თერთმეტზე.

**ინტ.** არა, როცა მუშაობთ.

**ლი.** მაშინ ვდგები... ხუთ საათზე მეტი თითქმის არასოდეს მძინავს.

**ინტ.** და ვე გყოფნით?

**ლი.** მყოფნის. მე საერთოდ არ მჩვევია დიდხანს ძილი. მას შემდეგ, რაც ამ ქვეყანაზე გაეჩნდა, დიდხანს არასოდეს მძინებია.

**ინტ.** ეთქვათ, დაწეკით ოთხ საათზე — ადგებით ცხრაზე?

**ლი.** ცხრაზე? ცხრაზე მხოლოდ მეღვიძება. მაშინვე არ ვდგები. კარგა ხანს ვწევარ და ვკითხულობ, ტელეფონით ვლაპარაკობ, ვწერ. მაგრამ, ტელეფონით ლაპარაკი არ მიყვარს. მძულს კიდევ.

**ინტ.** რაიმე ღონისძიებებს თუ იყენებთ პლასტიკისა და რიტმული მოძრაობის განსაკითხარებლად?

**ლი.** არავითარს. მე ფეხით სიარული მიყვარს.

**ინტ.** ეს თქვენი რეჟიმის შემადგენელი ნაწილია?

**ლი.** არა, არავითარი მსგავსი რამ მე არ გამაჩნია.

**ინტ.** რას აკეთებთ კიდევ ფორმის შესანარჩუნებლად, გარდა სიარულისა?

**ლი.** არაფერს.

**ინტ.** არაფერს?

**ლი.** სრულიად არაფერს.

**ინტ.** ცოტა მაინც არ გძინავთ დღის განმავლობაში სპექტაკლის დაწყებამდე?

**ლი.** ერთ საათს თუ მოვატყუებ ხოლმე თვალს. ვწვები, ფანჯრებს ფარდას ჩამოვფარებ, თავს დავიწმუნებ, რომ უკვე დამეკადბოლის, ერთი საათით ადრე თეატრს მივაშურებ. ცოტას მსუბუქადაც წავიხემსებ ხოლმე. ცარიელი კუჭზე თამაში ძნელია, რადგან დარღვეულია სუნთქვის რიტმი.

**ინტ.** გასაგებია. არავითარ საზოგადოებას არ ხვდებით საღამოობით, თუ საშუალება გაქვთ?

**ლი.** არა, არა. მივიღიარ კინოთეატრში ან სამხატვრო გამოფენაზე.

**ინტ.** მესმის. თქვენ ბრძანეთ, დილაობით ვკითხულობო — აქვს ამას რაიმე დამოკიდებულება თქვენს აზრთან ახალ განცდათა შეცნობის შესახებ?

**ლი.** მე არც თუ ისე ბევრს ვკითხულობ. მაქვს ისეთი პერიოდები, როდესაც აღარც კითხვისა და საერთოდ აღარაფრის გაკეთების ძალა აღარ შემწევს.

**ინტ.** აღუძრავს იდეისმე კითხვას თქვენში განსაკუთრებული განცდები?

**ლი.** როგორ არა — დიკენსს. მთელი ომის განმავლობაში, როდესაც კვირის ბოლოს ჩემი ქმრის სანახავად შექმნილბული მატარებლებით მიხდებოდა მგზავრობა, მთელი დიკენსი გადავიკითხე. და ეს იყო ჩემი ერთ-ერთი ყველაზე გულისამაჩუყებელი შთაბეჭდილება.

**ინტ.** და თქვენს სამსახიობო საქმიანობაში ვე გეხმარებათ?

**ლი.** დიკენსი?

**ინტ.** დიახ. რაიმე როლის თამაშში გაგიმდირათ მან ცხოვრებისეული გამოცდილება?

**ლი.** რასაკვირველია. დიკენსის პერსონაჟები განსაკვირვებელი არსებები არიან. ჩემთვის ეს ყველაზე გულშიამწვდომი კითხვისმიერი განცდა ვახლდათ. გარდა ამისა, პოეზიასაც ბევრს ვკითხულობ.

**ინტ.** რაიმე გარკვეული მიზეზის გამო?

**ლი.** უბრალოდ მიყვარს პოეზია.

**ინტ.** მე მხედვლობაში მაქვს, მიგაჩნიათ თუ არა ეს საამოდ სასმენ ქმნილებებად. მე



მგონია უტილიტარული მიზანი არ შეიძლება აქონდეს პოეზიის მკითხველს.

**ლი.** არა. ზოგჯერ ვცდილობ დავისწავლო ლექსები. მე დიდხნობით ვყოფილვარ ავად და ყოველთვის ვცდილობდი დღეში თითო სონეტი ან სხვა მსგავსი რამ მაინც დამესწავლა.

**ინტ.** ვის პოეზიას უფრო კითხულობთ?

**ლი.** შექსპირისას და შელისას, ბრაუნინგისა და დილან ტომასისას, რომელიც არაჩვეულებრივ პოეტად მესახება.

**ინტ.** როგორ ემზადებოდით ორი კლეოპატრას შესრულებისათვის?

**ლი.** ყოველთვის, როდესაც რაიმე მნიშვნელოვან როლს ვამზადებ, ასე ვთქვათ, სკოლას მივუბრუნდები, უფრო ზუსტად, მეტყველების ოსტატს მივკითხავ ხოლმე. მაგალითად, ორივე კლეოპატრას როლებზე მე ერთ საოცარ მასწავლებელთან მივედი. როლის შესწავლა მასთან არ დამიწყია, მაგრამ მონოლოგებს კი ის მამუშავებინებდა, და საუარაობოებსაც ვეწაფებოდი, ასე ვთქვეყ დღემდე. და — „ანგელოსთა ორთაბრძოლის“ წინაშე ერთ შესანიშნავ ქალთან მივედი, რომელზეც რობერტ ჰელმანმა მელაპარაკა და რომლის სახელიც ახლა აღარ მახსენდება. გადასარევი პიროვნება იყო, შე მასთან სუნთქვის საუარაობოებისათვის მივედი. ყოველი დიდი როლის წინ ერთგვარ წვრთნას ვავდივარ, ამას ჩემთვის ძალზე დიდ მნიშვნელობას ვანიჭებ, რადგან იმ დროისათვის უკვე ფორმა რამდენადმე დაკარგული მაქვს, როგორც მე მგონია. ჩემი აზრით, როგორც ტანმოვარაობიანი ვადიან წვრთნას, ისე მსახიობსაც მართებთ ვარაობი.

**ინტ.** ეს, ასე ვთქვათ, ფიზიკური მომზადება იყო როლისათვის. მე კი უშუალოდ კლეოპატრების თაობაზე ვკითხეთ, აზრობრივად როგორ ჩასწვლით ამ სახეს?

**ლი.** ავიღე პიესა და წავიკითხე.

**ინტ.** პლუტარქე თუ წავიკითხავთ?

**ლი.** რა თქმა უნდა, წამიკითხავს. თავისთავად ცხადია.

**ინტ.** თუ სცადეთ მოგეძებნათ ყველაფერი კლეოპატრას შესახებ, რაზედაც ხელი მიგიწვდებოდათ?

**ლი.** დიახ, როგორ არა. თითქმის ყველაფერი წავიკითხე. მაგალითად, დოვერ ვილსონი. ძალზე ყურადღებით ვკითხულობდი და...

კიდევ რა წავიკითხე?.. ყველაფერს აუბნათ ვერ გავხსენებ, მაგრამ წავიკითხე წი ყველაფერი, რაც ხელში ჩამივარდა კლუბისთვის შესახებ.

**ინტ.** რატომ მივაჩინათ ეს სასარგებლოდ?

**ლი.** ჯერ ერთი, ამას სათანადო ატმოსფეროში შექყავხართ და საჭირო განწყობილებასაც გიქმნით.

**ინტ.** ზოგიერთისგან გამიგონია, რომ სრულიად საკმარისია წავიკითხოთ თვით პიესა და სხვა არაფერი, რადგან კარგი დრამატურგი ყველაფრით მოვამარაგებთ, რაც საჭიროა.

**ლი.** ეგ შექსპირზე ითქმის.

**ინტ.** დიახ. მის გარდა სხვა აღარაფერია საჭირო.

**ლი.** მაგრამ ხომ არსებობს განსაკვირვებელი, უმშვენიერესი პაწია სერია წიგნებისა შექსპირის გმირებზე, ვიდრე თვით პიესების კითხვას დაიწყებდეთ. გლენ ბაიამ შოუს აქვს ისინი. ეს წიგნები ქალბა დაწერა გასულ საუკუნეში და ვიოლას როლზე მუშაობისას ძალიან დამეხმარა, რადგან მასში აღწერილი იყო ვიოლას მთელი ცხოვრება პიესის დასაწყისამდე. თუ როგორ იხილა მან, პატარა გოგონამ, ორსინო პირველად, და როგორ დაინახა იგი მოულოდნელად სასახლეში — როდესაც იგი ილირიიაში ჩამოდის — მას უკვე უყვარს ორსინო, და აქედან იწყება მისი სიყვარულის ამბავი. აქვეა აგრეთვე საოცარი ამბავი ლედი მაკბეტისა, ვიდრე პიესა დაიწყება, როგორ შემოაგლევა მაკბეტმა ცხენი ციხე-დარბაზის ეზოში, როდესაც იგი სულ ახალგაზრდა ქალი იყო და მთელი არსებითი შეიყვარა ეს უდიდესი ვეჯაკი. ჩემთვის, თუ გნებავთ, „მაკბეტი“ უდიადესი სიყვარულის ამბავია და ლედი მაკბეტი არასოდეს მომჩვენებია რაღაც საშინელებად. ჩემი აზრით, იგი აბსოლუტურად გასაგები ადამიანური არსებაა და მე მთელი ვატაცებით ვთამაშობდი მას. ეს ჩემი ერთ-ერთი უსაყვარლესი როლია.

**ინტ.** და თქვენ თანაუგრძნობთ მას?

**ლი.** სწორედ რომ თანაუგრძნობ, რაკი ერთგვარად ვიციან მის აღრინდელ ცხოვრებას — დიახაც, დიახაც.

**ინტ.** თქვენს წინაშე განსაკუთრებული პრობლემა წამოიჭრა, როდესაც კლეოპატრას მოჰკიდეთ ხელი და, როგორც მახსოვს, ეს ხმის პრობლემა უნდა ყოფილიყო.

**ლი.** მართალია, მაგრამ მე ერთ კაცს მივაკითხე, რომელსაც ბარალდი ერქვა, და მან მითხრა, ხმა ისე უნდა გამოიყენოთ, როგორც წრიაპებში, აღმართში სავალი წრიაპები. ხმა უნდა დაზოგოთ ხნიერი კლეოპატრასთვის და დაიწყოთ კი უმცროსი კლეოპატრას ახალგაზრდული ხმითო. მეც — დიახ, რა თქმა უნდა, სხვა რაღა დამრჩენია-მეთქი, ვუპასუხე, მან კი დაუმატა, აბა, ისიც იცოდეთ, რომ ეს დიდ დაძაბვას მოითხოვს, თამაშის დროს ყურადღება ძალიან დაგეძაბებათო, და რასაკვირველია, ასეც მოხდა.

**ინტ.** უფროს კლეოპატრას უფრო დაბალი ხმით თამაშობდით.

**ლი.** სწორედ ისე, ადამიანს ხმა რომ დაუბოძდება ხოლმე. პირველად რომ დაიწყო, ჯიშს ეიგეტმა ჩემს ხმას აბსოლუტურად შემიძრწუნებელი უწოდა, რაც სრული ჭეშმარიტება გახლდათ — ძალზე მკვეთრი, წრიპინა და ყოველად შეუსაბამო ხმა გამომოვიდა.

**ინტ.** როგორ იმუშავებთ ხმას? მართო მკვერელებზე ვარჯიშობთ?

**ლი.** ბარალდი აქ არაფერ შუაშია. ბარალდი პირველი იყო იმათგან, ვისაც მე მივაკითხე ცხრამეტი წლისამ. კლეოპატრებამდე კუნელი მყავდა ხმის დაყენების დამრიგებლად. ისე კი, კუნელი სიმღერის მასწავლებელი იყო.

**ინტ.** მეტყველების გაკვეთილების გარდა მიგაჩნით თუ არა სასარგებლოდ სიმღერის გაკვეთილები?

**ლი.** სიმღერის გაკვეთილები შესანიშნავ შედეგებს იძლევა სალაპარაკო ხმის დაყენებაში.

**ინტ.** რომელი კლეოპატრას თამაში უფრო გეიოლებოდათ?

**ლი.** შოუს კლეოპატრა უფრო იოლი შესასრულებელი გამოდგა, შექსპირისა კი გაცილებით საინტერესო და იგი ჩემთვის ერთ-ერთ უსაყვარლეს როლადაც იქცა.

**ინტ.** რატომ?

**ლი.** შექსპირის კლეოპატრა უფრო დასრულებული სახეა. მისი ბუნება უფრო მრავალფეროვანია — ასაკითაც ხომ უფროსია.

**ინტ.** თქვენ ბრძანეთ, ამერიკელმა მსახიობებმა წვრთნა სულ ახლახანს დაიწყესო და ძალიან მაინტერესებს, რის თქმა გასურდათ ამით?

**ლი.** მე მეჩვენება, რომ ისინი ახლა ეწყობენ კლასიკური რეპერტუარის ათვისებას. რავე მოცულობით, როგორც ჩვენ ვეცდებით მას ინგლისში, ან როგორც ვეცდებით საფრანგეთში, ან რომელიც გნებავთ ქვეყანაში. ამერიკა ყოველმხრივ ახალგაზრდა ქვეყანაა.

**ინტ.** რითი ეხმარება რეჟისორი მსახიობს?

**ლი.** იმით, რომ რწმენას უნერგავს მას. მე მიმაჩნია, რომ მსახიობთა უმრავლესობას აკლია საკუთარი თავისადმი რწმენა. რეჟისორი თავისი პიროვნების მეობით ეხმარება მათ.

**ინტ.** და წარმოსახვის უნარი ერთ-ერთი ამ ნიჭთაგანია, არა?

**ლი.** წარმოსახვის უნარი მართლაც ნიშნავს იდეის ხორცმესხმას, რაც შეიძლება საინტერესოდ, რაც შეიძლება მკაფიოდ. შესაძლოა, ძალზე ექსცენტრიულიც გამოდგეს, ეს შეიძლება ნამდვილი ხელოვნებაც იყოს, ოღონდ მსახიობურმა აღმაფრენამ ფრთები გაშალოს და ყოველთვის, თამაშის დროს, ყოველი მსახიობი თავის სტიქიას მიეცეს. მისი ფანტაზია სახის გახსნაში ისევე უნდა განსხვავდებოდეს ჩვეულებრიობისაგან, როგორც ფრენა განსხვავდება ფეხით სიარულისაგან.

**ინტ.** მე ისევ მსახიობობის პრობლემას მინდა დავუბრუნდე, თუ საწინააღმდეგო არა გაქვთ რა. სადღაც წამიკითხავს, რომ მსახიობობისათვის საშიშია მეტისმეტი ინტელექტუალურობა, მეტისმეტი ხელის ფაქტური სულის სიღრმეში, და სამსახიობო ტექნიკის ნაკლებად ფლობა.

**ლი.** სავსებით გეთანხმებით. მთელი ეს ლაპარაკი მსახიობის ხელოვნებაზე სხვა არა არის რა გარდა იმისა, რომ მსახიობს მოეთხოვება თამაში, ანუ კეთება თავისი საქმის ისევე, როგორც მხატვარი ხატავს და მწერალი წერს.

ინგლისურიდან თარგმნა **გიორგი ჯაბაზიანი**

მთავარი. ესაუბროს!

მსპალუსი. დიხა, ბატონო.

მთავარი. მე რომ მოვდე და ქვეანს მათე/განაგრო ახლა/მეორე მხარე

უილიამ შექსპირი

# საწყაული საწყაულისა ვიღ

## 5 მოქმედება

### მოქმედი პირები

ვინჩენცო, ეენის მთავარი.  
ანჯელო, მთავრის ნაცული.  
მსპალუსი, მოხუცი დიდებული.  
კლავდიო, ახალგაზრდა აზნაური  
ლუციო, პეწენიკი აზნაური  
პირველი აზნაური.  
მეორე აზნაური.  
ცინის უფროსი.  
პედრა } ბერები.  
თოგა }  
მოსამართლე  
პირისნი  
ილაჰი, კონსტებლო.  
ჰაში, ქარაფშუტა აზნაური.  
კომაი, ქალბატონ გაყვეთლენ მსახური.  
საზარელი, ვალთი.  
პრინცი, თავზეხელაღებული პატიმარი.  
იზაბელა, კლავდიოს დაი.  
მარინა, ანჯელოს საცოლუ-  
ჯალინა, კლავდიოს შეყვარებული.  
ფრანისკა, მონაზონი.  
ქალბატონი გაცვითილი, დალალი.  
დიდებულედი, გუშაგაგი, მოქალაქენი, გიმი,  
მსლაბლები.

მოქმედება — ეენაში

მოქმედება პირველი

სურათი პირველი

დარბაზი მთავრის სასახლეში.  
შემოღონ მთავარი, მსპალუსი, დიდებულედი  
და მსლაბლები.

ვიცი, წულის ნაუვა გამოძივა, რადგან  
შენ გაცილებით ჩემზე უკეთ მოგეხსენება  
და ჩემი რჩევა-დარიგება ვერაფერს შეგძენს.  
ამასლა გეტყვი, რომ ეს ცოდნა-გამოცდილება  
შენი ღირსების შესაუერად გამოიყენო.  
ჩვენს ხალხს, მის ჩვევებს, მის ბუნებას, ჩვენი  
ქალკის

გამგებლობასა და კანონებს შენ კარვად იცნობ  
და სხვა არცა ვინ შეგულება ტოლი დაგაღოს.  
მაშ, შეუდექი. აჰა, ჩემი რწმუნებულება.  
მტკიცედ მიჰყევი, იმედი მაქვს, არ გადაუხევე. —  
აჰა, ანჯელოს დამძახეთ! (გადის ერთ-ერთი მსლე-  
ბელი). შენ როგორ ფიქრობ,  
ჩემს შეცვლას იგი მოახერხებს? პირდაპირ გეტყვი —  
გულმა იმისკენ გამიწია, ჩემს აოუოფნაში,  
გადაწყვიტე, რომ ჩემს შემცვლელად იგი დავტოვო.  
მას ვანდო ჩემი მრისხანებაც, გულმონყალებაც,  
მას ჩავაბარო მთელი ჩემი ზეღისუფლება.  
რას მტყუი, აჰა?

მსპალუსი. მთელს ვენაში თუკია ვინმე,  
ღირსი ასეთი პატივისა და დიდებისა,  
ლორდ ანჯელოზე ითქმის ესა.

მთავარი. აგერ, ანჯელოც.

(შემოდის ანჯელო).

ანჯელო. მარადუასი შენი ერთგული და  
მორჩილი მონა,

შენი ბრძანების მოსასმენად მოვედი ახლაც.  
მთავარი. ისე გულდია ხარ, ანჯელო, რომ

შენს ბუნებას,

მთელს შენს ცხოვრებას კაცი ზღლად ამოიკითხავს.  
მაგრამ ეგ შენი სიკეთე და გულმონყალება  
შენ არ გეუთვნის მარტოდმარტო, რომ ფუქად  
ფლანგო.

აკი სანთელსაც მისთვის ვანთებთ, რომ გაგვიანთოს —  
ჩვენც ასე ვგზარობებს, ჩვენგანაც ამას მოითხოვს ზეცა:  
შენი სიკეთე სხვასაც თუ არ გაუნაწილე,  
გინდა გქონია ეგ სიკეთე, გინდ არ გქონია,  
მალალი სული მალალ მიზნებს ემსახურება,  
თვითონ ბუნება, ხელმომიკრე ქალღმერთის მსგავსად  
ნამცეცი რაა, ნამცეცხაც კი არას გეობოქებს,  
თვის მადლს ისე :რ გადირსებს, თუ არ მივაგეთ  
ამის სანაცლოდ მადლობაცა და სარგებელიც...  
ნეტა რას გმოძღვრავ, როცა ძალგის აქეთ მასწავლო  
ახლა მისმინე:

ჩემს აოუოფნაში შენ იქნები ჩემი შემცვლელი:  
მოკვდინებაც და შეწყალებაც აქ, ამ ქალაქში,  
შენი გულისა და ენისთვის მე მომინდვია.  
მოხუც ესაულის — თუმც ეკუთვნის მეტი პატივი —  
შენ თანაშემწედ დაგინიშნავ. აჰა, გადმოგეც  
რწმუნებულება.

ანჯელო. ჩემო კარგო, დიღო ბატონო,  
ერთხელაც კიდე გამოსცადე ჩემი ფოლადი,  
ვიდრემდე მასზე ამ დიდებულ ზატს დააქედდე.

მთავარი. აღარას გარგებს თავპატივი,

შენი დანიშვნა

საგულდაგულოდ მოვიფიქრე და გადაწყვიტე.  
შენც შეუდექი პატივსაღებ საქმეს ახლაც.

იხე ანაზღად და სასწრაფოდ მივემგზავრები,  
რომ ბევრი დიდი საქმე მრჩება გადასაწყვეტი.  
დროდადრო, როცა მოვიცლი ან საქმე მოითხოვს,  
შეგატყობინებ ჩემს საქმეებს და აქაური  
შენი ამბებიც უსათუოდ გაშავებინე.  
მშვიდობით იყავ, გტოვებ ახლა იმის იმედით,  
რომ საქმეს კარგად გაუძღვები ჩემს არყოფნაში.  
ანჯელო. ცოტაზე მაინც ვაგაცილებთ,

ჩემო ბატონო.

მთაბარი. დრო აღარა მაქვს, მეჩქარება.  
გულმტკიცედ იყავ, არა გმართებს ბევრი ქოქმანი,  
შენც ჩემნაირი უფლებებით ხარ აღტურვილი,  
ხან გააკაცებ კანონებს და ხან შეარბილებ —  
როგორც საქიროდ დაინახვ და გული გიტყვის.  
ხელი მოშევი. საიდუმლოდ მივემგზავრები.  
ძალიან მიყვარს ჩემი ხალხი, მაგრამ არ მინდა,  
იმით წინაშე საგაპებოდ გამოვმწიგულდე.  
ვიცი, ასეა მიღებული, მაგრამ ვერ ვიტან, როცა  
სიყვარულს ტარსისკემით და ზარზეიმით  
გევიციბიან, არცა მგონია, ასეთი რაშე  
ქვეათამოყველ კაცს შეებას ჰგვრიდეს. აბა,

მშვიდობით!

ანჯელო. ზეცამ მშვიდობა, გამარჯვება

ნუ მოგიშალის.

მსპალუსი. კარგად ყოფნა და ბედნიერად  
შინ დაბრუნება.

მთაბარი. მადლობელი ვარ, თქვენც მშვიდობა  
(გადის).

მსპალუსი. ნება მიბოძეთ, გულახდილად  
გელაპარაკოთ —  
მინდა გავიგო, რა საქმე მაქვს, რა შევალბა;  
ძალუფლება კი მომეცა, მაგრამ არ ვიცი —  
ან რა ძალა მაქვს ბოძებული, ან რა უფლება.  
ანჯელო. მეც მაგ დღეში ვარ. გამოშევიტო,

ნულარ გადავდებთ

და ერთობლივად გადაწყვიტოთ სულყველაფერი.

მსპალუსი. როგორც თქვენ მეთვით. (გადიან).

### სურათი მემორა

ქუჩა.

შემოდან ლუციო და ორი დიდებული.

ლუციო. თუ ჩვენი მთავარი, სხვა მთავრებთან ერ-  
თად, უნგრეთის მეფეს არ დაუზავდა, მაშინ, თქმა არ  
უნდა, მთავრები პირს შეტარავენ და მეფეს დაესხიან.  
პირველი დიდებული. ზეცასა ვოხოვ, ყველა!  
მოგვივიტონოს მშვიდობა და უნგრეთის მეფეს კი —  
არა!

მემორა დიდებული. ამინ!

ლუციო. შენ იმ ფარსევულ მეკობრესავით გამო-  
გლის, ზღვაში ათი მცნება რომ გაიყოლა თან და ერ-  
თი კი იმ ათი მცნებიდან წინდაწინვე ამოშალა.

მემორა დიდებული. „არა იქურდო?“

ლუციო. ჰო, ეს ამოშალა.

პირველი დიდებული. აბა, რა უნდა ექნა — კა-  
პიტანი და მისი მეზღვაურები საქურდლად იყვენ  
გასულბო, ეს მცნება კი ქურდობას უკრძალავს. ერთ  
ჭარისკაცსაც ვერ ნახავ ჩვენ შორის, რაიმე შეებას  
ჰგვრიდეს მშვიდობისათვის ადვლენილი ვედრება, სა-  
დილის წინ ლოცვაში რომ წარმოთქვამს.

მემორა დიდებული. ჩემს დღეში არ გამიგონია,  
ჭარისკაცს ეს არ სიაშოვნებდეს.

ლუციო. მერა, შენს სიცოცხლემი აღბაღ ერ-  
თხელაც არ გექნება ლოცვა მოსმენილი. პირველი  
მემორა დიდებული. რა ბრძანებაა, რატომ თორ-

მეტჯერ არა!

პირველი დიდებული. როგორ, ლექსად?

ლუციო. თუნდაც ლექსად, თანაც, რომელ ენა-  
ზედაც გინდა.

პირველი დიდებული. ღა რომელ რელიგიაშიაც.  
ლუციო. რატომაც არა. წყალობა წყალობა, რაც  
უნდა დავა ჰქონდეთ ერთმანეთში, რაღა შორის წვი-  
დეთ — შენ ხომ გამოუსწორებელი არამზადა ხარ,  
რამდენიც არ უნდა ილოცო.

პირველი დიდებული. ჩვენ ორივე ერთი ნაჭრი-  
საგანა ვართ.

ლუციო. ჰო, რა თქმა უნდა — როგორც ნაწიბური  
და ხავერდი, შენ ნაწიბური ხარ.

პირველი დიდებული. შენ კი ხავერდი ხარ, დი-  
დებული ხავერდი. მაგრამ მირჩენია ინგლისური ხე-  
შეში ჭვალის ნაწიბური ვიყო, ვიდრე შენსავით ბუ-  
სუსდაყრილი ფრანგული ხავერდი. მიმიხვდი, რას  
გუებები?

ლუციო. რა ძნელი მისახვედრი ეგ არის, თვითონ.  
ვე გამოტედი, რაცა გჭირს — ლაპარაკე გტუტობა,  
ძალიან გაუმწარებინხარ. ამის შემდეგ რადენიც არ  
უნდა ვიციცხოლო, არ დამავიწყდება: შენ რომ მო-  
სვამ, იმ ქიქით აღარ დავლიო.

პირველი დიდებული. ეტყობა, რაღაც შემეშალა  
— მე თვითონ ვაფიქვებ საქმე.

მემორა დიდებული. ასეა. მაგას აღარაფერი ეშვე-  
ლება — გინდა ნამდვილად გჭირდეს და გინდა არა.  
ლუციო. შეხედეთ — ქალბატონი დამრწყულებე-  
ლი მოვლის.

პირველი დიდებული. მაგის ქერკვეშ იმდენი სენი  
ამიციდება, რომ...

მემორა დიდებული. მაინც რამდენი?

პირველი დიდებული. აბა თუ გამოიცნობ!  
მემორა დიდებული. სულ ცოტა, სამი ათასი, წე-  
ლიწამში...

პირველი დიდებული. რას ამბობ, მერი!

ლუციო. ერთი ფრანგული კრონით მერი.

პირველი დიდებული. სულ რაღაც ავადმყოფო-  
ბასა მწამებ, მაგრამ ვერ მოგართვებს. ვერა ხედავ, რა  
მაგარი და რიხიანი ვარ.

ლუციო. შენ ჭანის სიმართლედ იყითებ, თორემ ეყე-  
ლაზე რიხიანი ფულტრო ხეა, ძვლები ფურტრო გა-  
გიხდა, ამდენმა უკულმართობამ ტაშფანდურად გაქ-  
ცია.

(შემოდის ქალბატონი ვაკვეთილი)

პირველი დიდებული. როგორა ბრძანდებით, უფ-  
რო მაგრად რომელი თეძო მუშაობს?

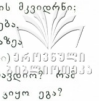
ბავშვითილი. რა დროს ეგ არის, ეგერ, ერთი ბიკი  
დაიქირებს და ციხეში წაიყვანეს, თქვენ ხუთათასქტრა  
გქობთ.

მემორა დიდებული. ვინ იყო, გვითხარი მაინც.

ბავშვითილი. ვინა და კლავდო, ხანოთრ კლავდო.

პირველი დიდებული. კლავდო დააპატერეს?!  
რასა ჩმახავ!





**ბაცვათილი.** მართლს გუებნებით, ჩემი თვლით დავინახე, როგორ დააპატიმრეს, ციხეში როგორ წაიყვანეს. მაგრამ, რაც მთავარია, სამ დღეში თავი უნდა გაავადინონ.

**ლუციო.** რაც ჩვენ აქ ვილაზნადარეთ, ამას აღარ მოველოდი. დარწმუნებული ხარ, რომ ასე მოხდა?

**ბაცვათილი.** ისე დარწმუნებული ვარ, რომ მეტი არ შეიძლება. თანაც რისთვის — ქალბატონ ჭულიეტას ბავშვი გაუჩინა.

**ლუციო.** ო-ო, მჭერა, მჭერა. ორი საათის წინ უნდა შევხედროდი. თავის დღეში სიტყვა არ გაუტეხია.

**მომად დიდებულნი.** თანაც, ხედავ, რასაც ჩვენ ახლა აქ ვლაპარაკობდით, იმას მავს!

**პირველი დიდებულნი.** მთავარი კი ისაა, რომ ახალ ბრძანებს ემთხვევა.

**ლუციო.** წავიდეთ, ერთი, ენახოთ, რა მოხდა. (გადიან ლუციო და დიდებულები).

**ბაცვათილი.** რა გამოვიდა, ეს ომით, ეს ქირით, ეს სახრჩობელაო, ეს უფულობაო, მუშტარი აღარ შემარჩა.

(შემოდის პომპი.)  
მოხვედი? რა ამბავი მოიტანე.

**პომპი.** ეგერ ერთი კაცი ციხეში წაჩიქიქიეს. **ბაცვათილი.** რა ვქენით?

**პომპი.** ქალი. **ბაცვათილი.** მაინც რა დააშავა?

**პომპი.** აკრძალულ მდინარეში კალმახს ეძებდა. **ბაცვათილი.** რაა? ბავშვი გაუჩინა გოგოს?

**პომპი.** არა, ქალს გოგო გაუჩინა. ახალი ბრძანება არ გაგვიცა?

**ბაცვათილი.** რა ბრძანება?

**პომპი.** რაც კი ვენის გარეუბნებში სახლებია, ხელ უნდა აიღონ.

**ბაცვათილი.** შიგ ქალაქში?

**პომპი.** ქალაქში არა. იმათაც დანგრევენ, მაგრამ ერთი კვირის ბიურგერი გამოქიმაგა.

**ბაცვათილი.** დავიჭერა, უყვლა საროსიკოს და გვინგრევენ გარეუბნებში?

**პომპი.** მიწასთან გაასწორებენ, ქალბატონო.

**ბაცვათილი.** მაშ უყვლაფერი თავდაყირა დაუყენებიათ. მე რაღა მეშველება?

**პომპი.** ფიქრი ნუ გაქვს. კვი ვეკილს კლინტი არ გამოელევა. ადგილს შეიცვლი, ხელობას კი არ გამოიცვლი, მე არ მოგშორდები — კვლავ შენი თანაშემწე ვიქნები. მაგრამ დადექ! შეგიცოდებენ. თვლები ამ საქმეში ამოგიღამდა, ამაგს არ დაგვიწყებენ.

**ბაცვათილი.** აქ რაღას ვუდგევართ, თომას ტიპსეტერ. წამო, წავიდეთ.

**პომპი.** აგერ, ციხის უფროსს კლავდით მიპყავს ციხეში, ჭულიეტაც აქ არის.

(შემოდან ციხის უფროსი, კლავდო, ჭულიეტა და ჭარისკაცები)

**კლავდო.** რას დამატარებ ქუჩა-ქუჩა, ქვეყნის საცქერად.

ბარემ ციხეში წამოყვანე, როგორც გიბრძანეს. **ციხის უფროსი.** ანჯღელსაგან საგანგებოდ გეკვებს ნაბრძანებო —

ნურც კი იფიქრებ, შენთვის ცუდი რამე მიწოდდეს. **კლავდო.** თავი ღმერთებდა დაუსახავთ

ქვეყნის მმართველებს

და ცოდვებისთვის ისე გვსჩიან, ვით ზეცის მკვიდრნი; თუკი იწებებს, შეიწყალებს, თუ არ იწება, მაშინ ბრალდებას დაუშემიბებს, მის ნებაზე

(შემოდან ლუციო და ორი დიდებული) **პირველი უფროსი.** მართლა შეგიპყრეს, პა, კლავდო? რამე იყო ეგა?

**კლავდო.** თავისუფლებამ, მეტისმეტმა თავისუფლებამ.

ზედმეტ სიმაძრეს მარხვა მოსდევს, ხოლო მეტისმეტ და თავაწყვეტილ გაღლებას — მკაცრი შეზღუდვა.

ვირთაგები რომ შხამს მსუნაგად მიაძღებიან, ჩვენც ისე მოვალის — ბორცობას დავწყავებით და სანვ ბოლოს მოვკლებდეს, ესვამთ დახარბებით.

**ლუციო.** დააპატიმრებულს რომ ასეთი ბრძნული ლაპარაკი შემეძლოს, ახლავ მოვავანინებდი ჩემს მოვალეებს. თუმცა, გამოიტყულები, თავაწყვეტილი სილაღე მირჩენია ციხის ბრძნულ შეგონებებს. მაინც რა დააშავე, კლავდო?

**კლავდო.** მაგისი განმეორებაც კი ახალი ცოდვა ექნებოდა.

**ლუციო.** მოკალი ვინმე?

**კლავდო.** არა.

**ლუციო.** გარყვნილება ჩაიდინე?

**კლავდო.** ასე ვუწოდოთ.

**ციხის უფროსი.** გაიარეთ, გაიარეთ, უნდა წავიდეთ.

**კლავდო.** ცოტაც მადროვე, მეგობარო, ლუციო, ერთი სიტყვა მაქვს საიქმელი.

(გვერდზე მიდგებიან.)

**ლუციო.** ნეტა კი რამე გიშველო და თუნდ ასი იყოს. გარყვნილებისთვის ნუთუ ასე მკაცრად სჩიან?

**კლავდო.** აი, რა მოხდა: როგორც ქმარმა, კანონიერმა

მე ჭულიეტას სარცელო გაეზიარე.

შენ იცნობ ამ ქალს — იგი ახლა ჩემი ცოლია, თუმცა ჭრისწყერა წესისამებრ ვერ მოვაწარით: გვინდოდა, მზითევს, რასაც მამა თავის ქალიშვილს სცივრში უნახავს, ცოტა მაინც მომატებოდა; ჩვენს სიყვარულსაც ამის გამო ემაღავდით ღრომღერ მარჯვე შემთხვევის მოლოდინში.

მაგრამ მოტყუვედი — ჩვენი ფარული აღიერის და ტრფილის კვალი ცხადად დაეთუო ჭულიეტას.

**ლუციო.** ბავშვსა გულისხმობ?

**კლავდო.** საუბედუროდ, ასე მოხდა.

მთავრის ნაცვალი —

იქნება თავის გამოჩენის ხარბი სურვილით, როგორც ეს ახლებს მოსდით ხოლმე; ან სახელმწიფოს მართლაც ცხენად თუ წარმოვიდგენთ, მაშინ, იქნება, ამხედრებული ახალბედა მხედარი მასზედ, ხალხს რომ აჩვენოს, ცხენს რა მარჯვედ ვანავარდებო, დეშებს მალიმალ გამეტებით ანოპკრავს ხოლმე; ან, იქნება, სულაც დაბადებით მტარვალთ იყოს, ან განდიდების მოტრფილა... ვერ ვიტყვი, რატომ, მაგრამ აუ ახალგაომოცვარმა ჩვენმა მთავარმა ძილსმიცემული კანონები კვლავ გააღვიძა, სიძველისაგან დაუნაგებულ საქურთვლის მსგავსად, უქმად კედელზე რომ ეკიდა და კაცის ხელი —

აგრ ცხრამეტი ზოდიაქო ისე გაიქცა — არ შეხვებია, არავისთვის დასკრებივითაო, ახლა, თავი რომ მოიწონოს, ძალა გვაჩვენოს, ეს უავღასული კანონები მე მომიყენა და იმითა მსჯის, — რა თქმა უნდა, ძალას გვაჩვენებს.

**ლუციო.** ნამდვილად ასეა. ისე უნაყალებს ახლა შენი თავი შენსავთვ კისერზე, რომ შეეყარებულმა მერძევე გოგოშ ერთი რომ ამოიზაროს, გადაადგდეს. მითავართან იჩიოდე, კაცო გაუგზავნე.

**კლავდიო.** განა არ ვცადე, მაგრამ მითავარს ვერსად მიაგნეს. ახლა რასა გზობვ: ჩემს დას ნახვად დღეს მონასტერში — მონაწენად უნდა აღიკვეციოს — გააგებინე, რა დღეში ვარ და რა მომელის. ჩემი სახელით სხობვე, მივიდეს ჩვენი მითავარი გულქვა ნაცვალთან და შეეფედროს, ნახოს ერთი, რას მიპირებენ.

დღილი იმედი მაქვს ამისი. უმაწვილი ქალის მორქალაბული და უსიტუვი მერძეველებმა კი შეარხვეს ხოლმე მამაკაცებს, ჩემს დას მით უფრო, უნარი შესწევს, გონიერულად დაუხაბუთოს და დარწმუნოს.

**ლუციო.** ნეტა კი მართლა მოახერხოს — იმათაც გაამხნევეს, ვინც შენთან დღეშია და იქნებ შენც გიხსნას, გული მომიკვდება, ასე სულელურად, კამათლებლის გორებისათვის რომ დაიღუპო. ახლავე წავალ.

**კლავდიო.** გმადლობ, ძვირფასო მეგობარო. **ლუციო.** ამ ორ საათში.

**კლავდიო.** წამო, წავიდეთ, წამიყვანეთ. (გადაიან).

### სურათი მემორა

მონასტერი. შემოდინ მთავარი და ბერი თომა. **მთაპარი.** აჰ, არა, ჩემო წმინდა მამავ.

ეგ არც იფიქრო — რომ ტრფობის ისარს მოწიფული ვაყვაცის გული დაეცოდოს და საიდუმლო თავშესაფარსაც იმიტომ გზობვდე. უფრო მძიმე და ღრმა მიწვევით გზობვ შემიფარო.

**ბერი თომა.** იქნებ მითხრა, რა ღრმა მიწვევით! **მთაპარი.** წმინდაო მამავ, შენზე კარვად.

აჰ, ვინ იცის, როგორ შევნატრი მუფდრო უფავს, განმარტობას და როგორ ფუჰად მიმარჩნა თვაწვევებითი, ქარაფშუტული დროსტარება და ღრეობები. მე მთელი ჩემი გამგებლობა-ძალაუფლება გადავხარე ანჭელოს — კაცს სჯეველო განთქმულს სისხსტკით და უმკაცრესი თავშეკავებით.

მასა ვგონავარ პოლიონეთში, საოგზაუროდ, რადგანაც ხალხში სავანებოდ, ასეთი ხმები მე წინდაწინვე გავავრცელებ, ასე გზონათ. იქნებ, გსურს გითხრა — ასეთი რომ რატომ ვისურვე? **ბერი თომა.** სიამოვნებით მოგისმენდი.

**მთაპარი.** სახელმწიფოში ჩვენ მტად მკაცრი და სასტიკი კანონები ვაქვს, ლაგამს ვდებთ ამით თვაწვებულთ, აღვირახსნილებს, მაგრამ რად ვინდა — მეთოთხმეტე წელიწადია თვლემენ ისინი, როგორც დღომი დაბერებული,

ქვაბში რომ წევს და სანადიროდ ველარ გამოდის... კეთილ მამას რომ ხელში ჭობი დაუჭერია და პატარების დასანასად პაერში იქნეს, რათა ამითი დააშინოს, მაგრამ დრო გადგნენ და შობის ნაცვალად, მამის ჭობი თანდასწრეს იმავ ბავშვების დასაცინად გადაქცეულა. სწორედ ამგვარად დამართა ჩვენს კანონებსაც — სიკვდილი თავად დაეუფლა სიკვდილის წყაროს; აბუჩად ივდებს თავხედობა მართლმსაჭინებელს, ბავშვი ძიძას სცემს და ღირსება თავდაჟურა დგას. **ბერი თომა.** ჩემო ბატონო, რაღას უცდიო,

თქვენს ხელით არ არის — ისევე ახსენით შებორკილი მართლმსაჭინებელი, თქვენ ხომ მათ უფრო სასტიკად გამოიყენებთ, ვიდრე ანჭელო.

**მთაპარი.** ვშიშობ, შეტი არ მომივიდეს. ხალხი მე თვითონ გავაღლე, გავათამაშე და მტარვალობა გამომივა, სახრზობელებზე ახლა იმისთვის ავიყვანო, რის უფლებასაც თავად ვძალდედი. ბოროტებას როცა არა სჭი, ამით თვითონვე აქეზებ მას. ახლა მიმიხვედი, ანჭელოს რატომ გადავიცი ძალაუფლება?! ჩემი სახელით, დაე, იმან იქნოს ხმალი,

მე კი ვავდეები არხინად ბრძოლიდან განწე და ველარენ ვერ დამრჩავს. ოღონდ ეს მინდა, თვლი ვადევინ შორიახლო მის გამგებლობას, და ბერის ჩოხს თუ ჩავიცვამ, მაშინ უკვლასთან — პრინცი იქნება თუ მღამიო — მე მიუხსენდება.

ამიტომაც გზობვ, ტანსაცმელი მომეცი თქვენი. და შემასწავლე, რა ვაქეთ, როგორ მოვიქცე. თქვენი ორდენის ბერს ნამდვილად რომ დავემსგავსო, რად მოვიგონე მე ეს ხერხი, ამას უკვალაურს, როცა მარჯვე დროს მოვიხლეთებთ, მაშინ გამამობ. ამასლა გეტყვი, რომ ანჭელო ფხიზლად დაიცავს ჩვენი ქალაქის სამართალსა; შეუვალაია, ძარღვეში სისხლი არ უჩქეფსო, ასე გგონია, ვერ გამოიცნობ, რა მოპგვრის ნერწევს — ღორღი თუ პური...

ვნახოთ, თუ შესცვლის მარძანებლობა, მივუფლოთ უფრო...

(გადაიან.)

### სურათი მისამე

დღეთაო მონასტერი. შემოდინ იზაბელა და დრანცისკა. **იზაბელა.** სხვა არაფერი უფლებები არ გაქვთ მონაწენებს?

**ფრანცისკა.** ეს გეცოდება, რაც გითხარი? **იზაბელა.** რა ბრძანებაა, პირიქით, მინდა, უფრო მკაცრი წესები ჰქონდეთ აქ, წმინდა კლარას მონასტერში.

**ლუციო (გარედან).** აჰა მშვიდობა! **იზაბელა.** ვიხი ხმა ისმის?

**ფრანცისკა.** კაცის ხმაა. გზობვ, იზაბელა, კარი გაუღე და გაიგე, რისთვის მოსულა. ჭერ გაქვს უფლება. მონაწენად რომ აღიკვეციები, მხოლოდ წინამძღვრის თანდასწრებით მოცემენ ნებას, კაცს ესაუბრო, ისიც სახეჩამობურჯილმა,

ხოლო სახეს თუ გამოაჩინ, უნდა დადუმდე.  
იხე გვეძახის, იზაბელა, გიხოვ, უპასუხო.

(გაღიანი.)

**იზაბელა.** ღმერთმა მშვიდობა ნუ მოგაქვოს.  
ვინ არის მანდა?

(შემოდის ლუციო.)

**ლუციო.** სათნო ქალწულო — ვარდისფერო  
ღაწვები თქვენი  
უფლებას მაძლევს, ეს გიწოდოთ — იქნება მითხრათ,  
აქ იზაბელა, უბედურო კლავდიოს დაი,  
თქვენთან ახლახანს შემოსული, სად უნდა ვნახო.

**იზაბელა.** „უბედუროო“, რატომ ამბობთ?..  
თავად გახლავართ მე იზაბელა, კლავდიოს და.  
**ლუციო.** სათნო ასულიო,

ძმა გულმხურვალო სალამს გიძღვნის... რაღას გავწელო,  
პირდაპირ გეტყვი — ციხეშია ახლა თქვენი ძმა,

**იზაბელა.** ვაიმე, რისთვის?

**ლუციო.** რისთვისაც ვამბო, არ მსაჭული ვიყო —  
სასკელოს ნაცვლად დიდ მადლობას მოვახსენებდი,  
რადგან შეგობარს მშვენიერი ბავშვი აჩუქა.

**იზაბელა.** ხუმრობთ, ბაბონო?

**ლუციო.** მართლს ვამბობ, არ გეტხურებით,  
ხუმრობა მიყვარს, გამოვტყუდები, პრანქიანავით —  
გულს სხვას ფიქრობს და ენა კი სულ სხვას ტიტინებს;  
მაგრამ თქვენნაირ ქალწულებთან როლი ვიხუმრებ,  
თქვენ მე წმინდანად მიმაჩნისათ, ციურ არსებად;  
რაკი მოსცილდით ამა სოფელს — უკვდავი გახდით,  
და როგორც წმინდას წმინდა გულით გესაუბრებით.  
**იზაბელა.** მე კი დამცინით, მაგრამ  
ამით შეცას არისხებთ.

**ლუციო.** ეგ გულშიაც კი არ გაივლიათ.  
მოკლეთ ვიამბობთ,  
რაც თავს გადახდა თქვენს ძმასა და მის შეყვარებულს.  
ერთმანეთს იხე გადამედუნენ, რომ ვეღარ გაძინენ  
ტრფობა-აღერისით; გასაფხულზე რომ იცის ხოლმე —  
თესლი მიწაში გალივდება, გაიბერება —  
ასევე ქალის წიაღ-გვამი ბარაქიანი,  
მონწობს, თუ შენს ძმას რა ბეჭითად უხნავ-უთესავს,  
**იზაბელა.** ეს ქულიტა ხომ არ არის,

ჩემი დაიყო?

**ლუციო.** თქვენი და არის ქულიტა?  
**იზაბელა.** ჩემი დობილი —  
როგორც სკოლაში გოგონემა იციან ხოლმე,  
ღღობა შეუფიცეთ ერთმანეთსა.

**ლუციო.** ისა ყოფილა.

**იზაბელა.** მაშინ, შეირთოს, რაღას უცდის.

**ლუციო.** საქმეც ეგ არაა —  
იხე ანაზად გაიმგზავრა ჩვენი მთავარი,  
რომ ბევრ ღირსეულ მოქალაქეს — მეც იმათ შორის —  
სიტუვა, წინასწარ მოცემული ვერ შეუსრულა,  
დაგვტოვა ასე უიმედოდ. მაგრამ გავიგეთ —  
იმთავად, ვისაც მთავრობასთან საიხლოე აქვს —  
წახვლა მთავარმა თურმა ვანკებ მოიმიწოვა,  
სინამდვილეში სხვა განსრახვა ჰქონია გულში.  
ძალაუფლება ღორად ანჭელოს გადაულოცა,  
ვისაც ძარღვებში სისხლის ნაცვლად უიწოდებ უდგას,  
ვისთვის უცხოა ანტი თითოდუა სიყვარულისა  
და მხურვალო გრძობას, ბუნებრივსა, ვინაც აჩლუნგებს  
განსჯით, გონებით, შარხვითა და თავშეკავებით.  
რათა აღკვეთოს წრესგასული თავისუფლება, —

რომელიც ავერ რახანია, მართლმსაჯულებას,  
ვით ღომის თავები, ემალება ნობერტებულად  
რალაც კანონი გამოჩნდება, რონიელიც თქვენს მშას/  
სიკვილოს უქადის. იმიტომაც დააპატიმრეთ/რუწუნუქი  
დასქას უპირებს სხვებისათვის სამაგალითად: იმითავე  
თუ თქვენ არ იხსნით, თუკი თქვენი ქალწულებრივი  
წმინდა ვედრებით არ მოაღბობთ ანჭელოს გულსა.  
ეს არის — თქვენმა საბრალო ძმამ ეს დამაბარა.

**იზაბელა.** დასქას უპირებს?  
**ლუციო.** მისჯილი აქვს უკვე სიკვდილი.  
და როგორც მითხრეს, ციხის უფროსს უბრძანეს  
კიდეც

ამ განაჩენის შესრულება.  
**იზაბელა.** ვაგლახ, მე უძღურს.  
რით შემძლია დავებნარო!

**ლუციო.** გამოიყენეთ, რაც ძალა გაქვთ.  
**იზაბელა.** ძალა ვინ მომცა! მე იმას ვეჭვობ...  
**ლუციო.** ეს ეჭვია, ჩვენ რომ გვალატობს,  
და ხშირად იმას გეაქარგვიანებს, რასაც ადვილად,  
თუკი ეჭვი არ გვექნებოდა, მოვიპოვებდით.

მიდით ახლავ ანჭელოსთან, შეიანებინეთ,  
რომ, როცა ქალი ევედრება, მამაკაცს მართებს,  
ღმერთების დარად შეიწყნაროს მისი ვედრება,  
ხოლო თუ ქალი მუხლს მოიდრეკს და ცრემლებს  
აფრქვევს,  
თავის მუდარის შესრულება მის ხელთვე არის.

**იზაბელა.** კარგი, ბედსა ვცდი.  
**ლუციო.** ოღონდ ჩქარა, ნუ დააყოვნებთ.

**იზაბელა.** ახლავ წავალ.  
ღედა-წინამძღვარს გავენდობი და გავსწევ კიდეც-  
მადლობას გიძღვნით უმადბლესსა. ძმა მომიციხებთ —  
შევატყობინებ ამაღამვე, თუ რაემს გავხედი.

**ლუციო.** გემშვიდობებით.  
**იზაბელა.** თქვენც მშვიდობა ნუ მოგეშალოთ.

(გაღიანი.)

მ ო ქ მ დ მ ბ მ ი მ რ ი

სურათი პირველი

ღარბაზი ანჭელოს სასტუმო.  
შემოდინ ანჭელო, ესკალუსი, მსაჭული, ციხის უფ-  
როსი, ჯარისკაცები და მსუბღობი.

**ანჭელო.** მართლმსაჯულებას საფრთხობელად ნუ  
გადავქცევთ

ონავარ ფრინველთ დასაფრთხობად რომ აღმართავენ,  
ფრინველები კი სულ მალევე შეეჩვევიან  
და ქანდარადაც გაიხდიან დაფრთხობის ნაცვლად.

მსბაბუღსი. ღო, მაგრამ მეტი აღფიქრება და  
განსჯა გვმართებს. —  
განა არა სჯობს, მცირედ დასქარა, ოღნავ გასტორო,  
ვიღედ დასვე და სასიკვდილოდ დასახირო!

ვაგლახ, ამ ქაბუქს, ვისაც ახლა ვეუქომავები,  
კეთილშობილი მამა ჰყავდა... აბა, დაფიქრდით  
და თქვენ განსაჭეთ, თქვენვე ბრძანეთ, თქვენ

რომელსაც მე  
მეაცრი წნეობა-სათნობის ნიშნად გსახვით —  
ვნებით აგწნებულს — ვთქვათ, ნობდეს და — დროც  
და ადგილიც,

გარემოებაც შესაფერი და მარჯვე შეგვადეს.

სისხლადღებულს სანატრელი ვამი დაგიდგეს — როცა აღვიღად აღისრულდებ შენს ფართულ სურვილს... ნეტა ვიცოდე, რას იზამდით, ნუთუ ერთხელაც არ შეცდებოდით; ისეთ ცოდვას არ ჩაიდინდით, რისთვისაც აგერ, სხვას უმჯარეს სასჯელს უმჯადებთ?!

**ანჯალო.** სხვა, როდესაც გაცთუნებენ, და სულ სხვა არის, თავისთავად რომ დაცემი. მე არ უარყოფ, რომ სამსჯავროში, რომელიც წყევტს პატიმრის ბედსა, იმ თორმეტ ნაფიც მსაჯულს შორის იქნებ ერთის ერთი ან ორი დაჰნაშავე — იმ განსასჯელზე უფრო მტრადაც ცოდვანი, ვისაც თვით სჯიან. მართლმსაჯულება სჯის აშკარა დადნაშავეებს; ქურდებს თუ ქურდი ასამართლებს, ეს მან რა იცის! მუდამ ასეა — თვალ-მარგალიტს რომ დაინახავთ, ჩვენ დავიხრბობთ და ავიღებო, თუ ვერ შევნიშნეთ, ფებს დავადგამთ და წავალთ, თითქოს არც კი გვენახოს.

შენ იმ ქაბუკის დანაშაულს ვერ შეამცირებ მხოლოდ იმითი, რომ იმგვარი ცოდვა შევა მაქვს. სჯობს, ამგვარად ეთქვათ: როდესაც მე, მისი მსაჯული. ცოდვას ჩავიდენ ამგვარსავე, დე, მეც დამსჯონ სიყდილით მაშინ, სასჯელი არ შემომსუბუქონ. ის უნდა მოვლდეს.

**მსპალუსი.** თქვენი საქმე თქვენ უკეთ იცით. **ანჯალო.** ციხის უფროსი სადღა არის? **ციხის უფროსი.** მე აქ გახლავართ.

**ანჯალო.** დაიმხსოვრე, რომ ხვალ დილის ცხრა საათისთვის კლავდიოს დასჯით. მანამდე კი მღვდელი მიგვარეთ, რომ მოამზადოს საუკუნო მგზავრობისათვის.

(ციხის უფროსი გადის.)  
**მსპალუსი** (თავისთვის). ღმირთმა შეუნდოს, ჩვენც გვადირსოს შენდობა სრული, ზოგად მალღე ღუპავს, ზოგს კი ცოდვით უღვია სული. აქლემის ქურდი აჯაკობს და ერის არავინ, ციხეში ღებება იქ მეორე — ბეწვის შარავი. (შემოდიან იდაყვი, გუშაგები, ქაქანი და პომპი.)  
**იდაყვი.** აქეთ გამოატარეთ. წესიერმა ხალხმა თუ საზოგადოებრივ ადგილებში უწესობას მიჰყო ხელი, რა გამოვიდარ, რაღა კანონებია! გამოატარეთ, გამოატარეთ.

**ანჯალო.** ეს რა ამბავია? ვინა ხართ თქვენ, ბატონო? ან რა ხდება, გაშავებინეთ.

**იდაყვი.** მე, ბატონო, ერთი საწყალი კონსტებლი გახლავართ, იდაყვი მქვია სახელად. სამართალს ვეუარდნობი, ბატონო, და ახლაც აგერ, თქვენს ბრწყინვალეობას ორი გაქნილი კეთილმოქმედი მოვგვარებ.

**ანჯალო.** კეთილმოქმედი! აბა, ერთი მაჩვენე, რა კეთილმოქმედეები არიან. ოუ ბორცოქმედეები უნდა გეთქვას?

**იდაყვი.** მართალი თუ გნებავთ, კარგად არც ვიცი, ვინ არიან. ეს კი ვიცი, რომ ნამდვილი არამზადები გახლავთ, ერთი ბეწო პროფანაცია არ გააჩნიათ, რაც ქრისტიან ადამიანს უსათუოდ უნდა ჰქონდეს.

**მსპალუსი.** ყოჩაღ, ბრძენი კონსტებლი ყოფილხარ, **ანჯალო.** აღარ იტყვი, ვინ არიან? იდაყვი გქვია? რატომ ხმას არ ამოიღებ, იდაყვი?

**პომპი.** არ შეუძლია, ბატონო, იდაყვი აქვს ამოვარდნილი.

**ანჯალო.** ვინ ვინღა ხარ? **იდაყვი.** მე, ბატონო? ეგ მოციტანი გახლავით, ბატონო. თან მოციტანია, თან მაქანკლობს, ერთ ვაჟუკებულ დედაკაცს ემსახურება. იმ დედაკაცს ემსახურება, როგორც მითხრეს, უკვე დაუნკრევიათ. ბატონო, გარეუბანში, და ახლა აბანო გაუხსნია, მაგრამ, მე მაგონი, ეგეც ნამდვილი საროსკიო იქნება.

**მსპალუსი.** შენ საიდან იცი? **იდაყვი.** ჩემი ცოლი, ბატონო, რომელიც, ზეცოდა და თქვენს წინაშე, საშინლად შემატაგებია...

**მსპალუსი.** როგორ? შენი ცოლი? **იდაყვი.** დაახ, ჩემო ბატონო, ღვთის წყალობით, პატიოსანი დედაკაცია.

**მსპალუსი.** და ამიტომ შეიძლეე? **იდაყვი.** თუ დამიჭერებთ, ბატონო, საყუთარ თავსაც შევიძაბებ, თუ ის სახლი საროსკიო არ იყოს, ბატონო; მაგის ბედზე მოხდა, რომ უფარგის სახლია...

**მსპალუსი.** შენ საიდან იცი ეს, კონსტებლო? **იდაყვი.** ჩემი ცოლისგან, ბატონო. ჩემი ცოლი რომ ხორცმუსხმული იყოს, საშინელი ავხორცი, მრუში და, რა ვიცი, რა აღარ იქნებოდა.

**მსპალუსი.** იმ ქალის გამო? **იდაყვი.** კარგად მითხვებით, ბატონო, ქალბატონი გაცვეთილის გამო. მაგრამ ისე მიაფურთხა სახეში ჩემმა ცოლმა, თქვენი მოწონებული.

**პომპი.** არა ბატონო, კი ნუ მიწყენთ. და ასე არ უოფილა.

**იდაყვი.** მშ, დაამტკიცეთ თუ არ უოფილა, ამ არამზადების წინაშე დაამტკიცეთ, შე პატიოსანო კაცო.

**მსპალუსი** (ანჯალოს). ხედავთ, როგორ აურადურთია უველაფერი!

**პომპი.** მაგისი ცოლი რომ ჩვენთან მოვიდა, ბატონო, მუცელი გამობერილი ჰქონდა, დღე-ღღეზე ბავშვს ელოდა. დღმთინა თქვენი თავი კარგად მიმოყოფოს და, მოშუშული ქლიავი მონატრებოდა. ჩვენ კი ორი ქლიავი დაავრჩენილა იმ დროს სახლზე თეფშზე. სამეცნიანი თეფში გახლდათ. არ შეიძლება, მაგისთან თეფში არ გვენახოთ, ბატონო. ჩინური ფაიფურისა არ არის, მაგრამ ძალიან კარგი თეფშებია...

**მსპალუსი.** განაგრძე, მორჩი, რა მნიშვნელობა აქვს, რა თეფში იყო.

**პომპი.** დაახ, მართალსა ბრძანებთ, ბატონო. ერთი ბეწო მნიშვნელობა არა აქვს. ეგ მართალი ბრძანებით. ერთი სიტყვით, მის ვაზბობლი, რომ ძალიან დიდი მუცელი ჰქონდა ქალბატონ იდაყუს, დღე-ღღეზე ბავშვს ელოდა, და, როგორც უკვე მოგახსენებთ, ქლიავი მონატრებოდა, ჩვენ კიდევ ორი ქლიავი დაავრჩენილა თეფშზე. დანარჩენი, გითხართ კიდევ, ბატონ ქაფს შეეპაზა, აგერ, ამ კაცს, ბატონო... ჰოდა, გითხართ კიდევ და ახლაც მოგახსენებთ, იმ შექმულის ფული ამ კაცმა გადაიხადა პატიოსნად, რა თქმა უნდა. თქვენც კარგად მოგხსენებთ, რა პატიოსანი კაციც ბრძანდება ბატონი ქაფო... ხომ გახსოვთ, ბატონო ქაფო, ზურდა რომ ამ აღმომანდა, სამი პე...  
**მასი.** ნამდვილად, ნამდვილად...

**პომპი.** კეთილი და პატიოსანი, მაშინ თქვენ, თუ გახსოვთ, იმ ქლიავების კურკებს ამტვრევდით...

პაპი. დიას, ნამდვილად ვამტკრევედი.  
პომპი. კეთილი და პატროსანი. გითხარით კიდევ, თუ გახსოვთ — ესა და ეს სენი, თქვენ რომ შეუწუხებინათ, ვერაფრით ვერ განიკურნება-მეთქი, მკაცრ დიდებას თუ არ დიაცვა-მეთქი...

პაპი. სუველათერი ნამდვილია.  
პომპი. მით უფროსი, ჰოდა, იმას მოგახსენებდით...  
ისპალუსი. შენ თავისმომამზრებელი ბრძივი ბრძანებულხარ. რასაც გვაითხები, ის შიასხუბ: რა უქნეს იდაყვის ცოლს, რაზე ჩივის? მივადგები ბოლოს და ბოლოს, ამ საქმეს, თუ არა?

პომპი. ვერა, ბატონო, თქვენი ბრწყინვალეობა ასე ადვილად ვერ მიადგები იმას.  
ისპალუსი. მაგას არც ვაპირებ.

პომპი. ისე, ბატონო, როცა იქნება, მიადგებით კიდევ. ახლა რასა გახოვთ, თქვენი ბრწყინვალეობა — ერთი ბატონ ქაუს შეხედეთ. ოსმობიც გირვანჯა წლიური შემოსავალი აქვს. მამა ამას წინათ მოუყვდა, ყოვლადწმიდა დღეს... ყოვლადწმიდის დღეს არ მოყვდა, ბატონო ქაუს?

პაპი. წინა საღამოს.  
პომპი. კეთილი და პატროსანი. კი მოგახსენეთ ტუფილის როგორ ვიტყვი ეს კაცი, ბატონო, გითხარით კიდევ, დაბალ სკამზე იჯდა, „უურძნის მტევნის“ ოთახში. იქ გიყვართ ხომ ჭღობა, ბატონო? ხომ ასეა?

პაპი. დიას, ნამდვილად მიყვარს. კარგი ოთახია. თბილა ხოლმე ზამთრობით.

პომპი. აკი მოგახსენეთ. ტუფილის როგორ ვიკადრებ!

ანჯელო. ეს გაგრძელდება, როგორც ზამთრის დამე რუსეთში.

უნდა წავიდე და დავტოვოთ. თქვენ მოუსმინეთ; იმდეს არ ვარგავ, — საქმარისად მოგცემენ მიზეზს, რომ სუველანი რიგიანად გაამთარახოთ.

ისპალუსი. მეც არა ვარგავ ამის იმედს.  
კარგად იყავით.

(გადის ანჯელო)  
აბა, განვარძლოთ. რა უქნეს მაინც იდაყვის ცოლს, აღარ მეტყვით ერთხელ და უკანასკნელად!

პომპი. ერთხელ, ბატონო? ერთხელ  
რა საკადრისია!

ილაპპი. გემუდარებით, ბატონო, ჰკითხოთ, ერთი, რა უფო ამ კაცმა ჩემს ცოლს.

პომპი. გემუდარებით, მართლაც მკითხოთ, ბატონო.

ისპალუსი. ჰოდა, რა უფო ამ ვაჰბატონმა იმ ქალს?

პომპი. გემუდარებით, ბატონო, სახეზე შეხედოთ ამ კეთილშობილ კაცს. ბატონო ქაუს, აბა, თქვენც მის ბრწყინვალეობას შეხედეთ. თქვენთვისვე გახოვთ ამას. შეხედეთ, თქვენო ბრწყინვალეობა?

ისპალუსი. დიას, შევხედე.

პომპი. არა, გემუდარებით, კარგად დააკვირდეთ.

ისპალუსი. აკი ვაკვირდები.

პომპი. ხედავთ რაიმე ცუდს მაგის სახეზე?

ისპალუსი. არა, არაფერს.

პომპი. თუნდა დავიფიცებ, ბატონო, რომ ყველაზე ცუდი მაგას სახე აქვს. ენაც ასე. და თუკი ყველაზე ცუდი სახე აქვს, როგორღა უნდა მიყენოს რაიმე ვნება ბატონმა ქაუსა კონსტებლის ცოლს? ერთი, ეს გაშავებინეთ, თქვენო მოწყალეობა.

ისპალუსი. მართლად ამბობს ეს კაცი. კონსტებლო, შენ რაღას იტყვი?

ილაპპი. ჭრე ერთი, რომ, თუ ნებას მომცემთ მოგახსენოთ, ეს სახლი ღირსშენიშნული და დასაწყობი ლავი; მეორე — ეს კაციც ღირსშენიშნული კაცია და ცოლიც ღირსშენიშნული ჰყავს.

პომპი. ხელი მოშავერით, ბატონო, თუ მაგისი ცოლი ყველაზე ღირსშენიშნული არ იყოს.

ილაპპი. სტუტი, შე არამაჰად! სტუტი, შე ბოროტო არამაჰად! როდის ყოფილა ჩემი ცოლი შენიშნული ან კაცთან, ან ქალთან, ან ბავშვთან?!

პომპი. სანამ მაგის ცოლი გახდებოდა, ბატონო, ის ქალი უყვე ღირსშენიშნული იყო.

ისპალუსი. ველარ გამიგია. რაშია მეტი სიბრძნე — სიხაროლში თუ უსამართლობაში. ჰა? სწორია ევა?

ილაპპი. აი, შე ავაჯაკო! შე არამაჰად! შე ბოროტო ჰანიბალო! მამ სანამ ცოლად შევიერთავდი, ღირსშენიშნული ვიყავი იმ ქალთან? კონსტებლს ნულარ დამიძახებთ, ბატონო, მე თუ იმასთან ღირსშენიშნული ვყოფილიყო. დაამტკიცე, დაამტკიცე. შე ბოროტო ჰანიბალო, თორემ შეურაცხყოფისთვის გირკვიებ.

ისპალუსი. სილა თუ გაგანა, მაშინ შეგეტლება ცილისწამებისთვისაც უჩივლო.

ილაპპი. ჩრევისათვის დიდი მადლობელი ვარ, თქვენო მოწყალეობა. ამ ბოროტ არამაჰადს რა ვუყო, რას მიბრძანებთ, თქვენო მოწყალეობა?

ისპალუსი. რაკი ამდენ რაშეში სწამებ ცილს, კონსტებლო, და ცილილბ ნამდვილად დარწმუნდი, მიუხე — განვარძლოს თავისი საქმე, სანამ საბოლოოდ აღმოაჩენდე.

ილაპპი. ჩრევისათვის მადლობელი ვარ. თქვენო მოწყალეობა. ხედავ, ბოროტო არამაჰად?! ხედავ, რა მოგეღობს? მიდი, გააგრძელე შენი საქმე.

ისპალუსი (ქალს). თქვენ დიდ დაიბადეთ, მეგობარო?

პაპი. აჰ, ბატონო, ვენაში.

ისპალუსი. წელიწადში ოთხნიცგირვანჯიანი ბრძანდებით?

პაპი. დიას, ბატონო.

ისპალუსი. ასე (პომპის.) შენ რაღა ხელობისა ხარ, ბატონო?

პომპი. მიკიტანი გახლავართ, ბატონო, საწყალი ჭკრივის მიკიტანი.

ისპალუსი. შენი ქალბატონის სახელი?

პომპი. ვაცუთილი.

ისპალუსი. რაშენი ქმარი ჰყავდა?

პომპი. ცხრა, ბატონო, ბოლო ქმრის გვარი ვაცუთილი გახლდათ.

ისპალუსი. ცხრა? აქეთ მობრძანდით, ბატონო ქაუს, მიკიტნებთან მეგობრობას არ გირჩევ — ეგენი ნელ-ნელა გამოგწრუპავენ, თქვენ კი სახარხოზელაზე აიყვანთ მათ. ახლა წადით — მეტად აღარ გავიგოთ თქვენი სახელი.

პაპი. გმადლობთ, ბატონო. სამიკიტნოში რა შემიყვანს, მაგრამ შოგჯერ ძალით შემათრევენ.

ისპალუსი. კმარა, მეტად აღარ მოგივიდეს, ბატონო ქაუს, მშვიდობით (გადის ქაუსი). აბა, ახლოს მობრძანდი, ბატონო მიკიტანი. შენი სახელი, ბატონო მიკიტანი?



კომპი. კომპი.

მსპალუსი. გვარი?

კომპი. ფსკერი.

მსპალუსი. ო-ო, ყველაზე დიდი მართლაც ფსკერი გაქვს. ასე რომ, თავისუფლად შეიძლება დიდი კომპლუსი შეგარქვას. კომპი, შენ სანახევროდ მრუ-შების დალალი უფილბარ, თუმცა ფერი ნამდვილი მეღვინისა გაქვს. პა, რას იტყვი? ახლა მართალი მი-თხარი — შენთვისვე აქობებს.

კომპი. მართალი თუ გნებავთ, ბატონო, ერთი სა-წყალი კაცი ვარ და სიცოცხლე წინდა.

მსპალუსი. როგორ გინდა იცოცხლო, კომპი? და-ლალობით? შენს ხელობაზე რას იტყვი, კომპი? კა-ნონიერი ხელობა?

კომპი. თუკი კანონი ნებასა მრთავს, ბატონო!  
მსპალუსი. კანონი აღარ დაგრთავს ნებას, კომპი. ვენაშო ამის ნება აღარ გექნება.

კომპი. ქალაქის ახალგაზრდებს რაღას უპირებთ, თქვენო ბრწყინვალეებავ — სულ უნდა დაასაქური-სით?

მსპალუსი. სულაც არა, კომპი.

კომპი. მაშინ, ჩემი პატარა პეუთი, უჩვენოდ ვე-რაფერს გახდებიან. როსკიებსა და გარყენილებს თუ კანონი მიუყენეთ, დალალებსა რაღასი უნდა გვეში-ნოდეს!

მსპალუსი. შენ ფიქრი ნუ გაქვს, უკვე მიუყენებულა კანონი — კუნძი და სახრჩობელა.

კომპი. ათი წლის განმავლობაში თუ ასე ავლები-ნეთ თავი ან საქმეში ექვმიტანალი ხალხს, მერე თა-ვები სხვა ქვეყნებიდან შემოსატანი გაიხდებათ. ათ წელიწადს თუ გაგრძელდა ეს კანონი ვენაშო, ყვე-ლაზე კარგ სახლს სამ პენად გაუიღინებთ, მაშინ გაი-ხსენეთ კომპის სიტყვები, მანაშღე თუ გასქელით.

მსპალუსი. მადლობელი ვარ, კეთილო კომპი, და შენი წინასწარმეტყველების კიდელოდ აი, რას გპირ-დები: ამერიკიდან აღარავითარი საჩივარი აღარ გა-ვიგონო შენზე; ის სახლიც დასტოვე, სადაც ახლა ხარ; თორემ, კომპეუსს, გულშეკა კეისრად გადაგქეცე-ვი და სულ კარვებამდე დაგიფრენ. უფრო მარტივად თუ გინდა — მათრახით აგაქრებებს. აშკერად კი მშვიდობით, კომპი.

კომპი. გმადლობთ, ბატონო, ამ წყალობისათვის. (თავისთვის). მაგრამ ისე გამოვიყენებ, როგორც ჩე-მი ხორცი და ბედისწერა ინებებს.

დაე, მეტლემ აპკრელოს მათრახით ცხენი, ჩემთან არა გინდათ, მამაცი ვარ — ჩამომეხსენით.

(გაღის)

მსპალუსი. ახლა შენ, ბატონო იდაყუო, ახლოს მო-იწი, ბატონო კონსტებლო. რამდენი ხანია, ამ სამსა-ხურში ხარ?

ილაჰი. შვიდნახევარი წელიწადი.

მსპალუსი. არ შეგმცდარვარ — სიბეჭითეზე გე-ტყობა, დიდი ხნის ნამუშევარი ხარ. შვიდი წელიო, არა?

ილაჰი. და ნახევარიც, ბატონო.

მსპალუსი. ო, დიდი ჭკუა დადგომია! ძალიან გაუწვალეხიხარი. ხალხი აღარა მკავთ იმ თქვენს სა-გუშაგოში რომ შეგცალონ?

ილაჰი. მართალი თუ გნებავთ, ვარჯიხი ცოტადაა, ბატონო. შეარჩევენ, აიყვანენ და მაინც ყველაფერს

მე მაკეთებინებენ. ორიოდე გროს მომცემენ და ყველას მავერ მე დაგჩიჩიებ.

მსპალუსი. ჩამომიწერე იმ თქვენი საგუშაგოდან ექვსი-შვიდი ყველაზე მარჯვე ბიჭი და სიამოვნებენი ილაჰი. შინ მოგართათ, ბატონო? *ბიზმისმისა* მსპალუსი; შინ მომიტანე, ახლა მშვიდობით.

(გაღის იდაყვი)

რომელი სათი იქნება, როგორა გგონიათ?

მოსსაბრთლმ. თერთმეტი, ბატონო.

მსპალუსი. დღეს სადილად ჩემთან მოდით, გთხოვთ.

მოსსაბრთლმ. უმორჩილეს მადლობას მოგახსე-ნება.

მსპალუსი. მიმძიმს კლავდიოს მოყვლინება, მაგრამ საშველი რომ აღარ არის!

მოსსაბრთლმ. შეტად მკაცრი გახლავთ ანჯელო.

მსპალუსი. საქმე მოითხოვს. წყალობა

რომ გვეგონა ხშირად, სულაც არ არის ის წყალობა. ღმობიერება სულ ახალ-ახალ კირს და ვარაშს წარმოშობს ხოლმე, მაინც მებრალთს მე კლავდიო... ხსნა კი არ არის. წამო, წავიდეთ.

(გაღიან.)

### სურათი მეორე

მეორე ოთახი იქვე  
შემოდინ ციხის უფროსი და მსახური.  
მსახური. ჭრ საქმეს არჩევს. მაგრამ ალბათ მალე მოჩრება. ვეტყუი, რომ აქ ხართ.  
ციხის უფროსი. ძალიან გოსოვთ.

(მსახური გაღის.)

ნეტა ვიცოდე, რას გადაუწყვეტს. იქნებ კიდეც შეუშლუბუქოს. თითქოს სიშარში შესცოდაო. წლები გაღის და, ამ ავკაცობას სჩადის ყველა, უოველი ჭური, და ყველას ცოდაც ერთბა აცამა რატომ უნდა ზღოს. (შემოდის ანჯელო.)

ანჯალმ. რა?

ციხის უფროსი. კლავდიო ნუთუ ხვალე უნდა დავსაქოთ?

ანჯალმ. აკი გითხარით? ზომ ხელთა გაქვთ ჩემი ბრძანება?

რაღასა მკითხავთ?!

ციხის უფროსი. მემინია, არ შემეშალოს — ბევრჯერ მინახავს — ჭერ დავვისხია და მერე კი მართლმსაჭულებას სანანებულად გახლდობა.

ანჯალმ. ჩემს საქმეებში

ნუ ჩაირვეთი, წავს და თქვენს საქმეს მიხედეთ, ანდა დასტოვეთ სამსახური — შემცვლელს ვიპოვით. ციხის უფროსი. გთხოვთ, მომიტყეოთ.

ჭულიეტას

რაღას უპირებთ, დღედაღამ ტირის, მალე ბავშვიც უნდა გაუჩნდეს.

ანჯალმ. სადმე შესაფერ შენობაში გადაიყვანეთ. ოლონ ახლავ. (შემოდის მსახური.)

მსახური. მისჯილის და გიცდით, ბატონო, თქვენი ნახვა სურს.

ანჯალმ. და მკავს იმას?

ციხის უფროსი. დახ, ბატონო, საინო ქალწული. მონასტერში აპირებს შესვლას, იქნებ კიდევაც აღკვეცა.

ანჯალო. კარგი, მოვიდეს.

(მსახური გაღის.)

ის მრუში ქალი სადმე სწრაფად გადაივანო; რაც უსათუოდ დასჭირდება, თან გაატანო, ზედმეტი — არა! ახლავ გავსცემ ამის ბრძანებას.

(შემოდინ იზაბელა და ლუციო.)

ციხის უფროსი. მშვიდობით, თქვენო ბრწყინვალეებავ.

ანჯალო. ჭერ დაცადეთ.

(იზაბელას)

დღე მშვიდობისა. გისმენთ — რაზე შეწუხებულხართ? იზაბელა. მე უბედური მთხოვნელი ვარ, ჩემო ბატონო, გემუდარებით, მომისმინო.

ანჯალო. ბრძანეთ, მე გისმენთ.

იზაბელა. ეს ბორკობა თვითონვე მძულს ყველაზე მეტად. და, რა თქმა უნდა, იმსახურებს საყდრის სასჯელს. თითქოს რა გულმა უნდა მომცეს, რომ ესა გობოვოთ, მაგრამ მაინც რომ უნდა გობოვოთ, რის თხოვნაც მიმიძის;

და რა ვენა — მის და არას ომში ასე გავბმულვარ. ანჯალო. პირდაპირ ბრძანეთ!

იზაბელა. სიკვდილი აქვს ჩემს ძმას მისჯილი. გთხოვთ მისი ბრალი დაისაოს, თავად კი — არა. ციხის უფროსი. ღმერთმა წყალობით გადმოგვხედოს!

ანჯალო. ბრალი დავსაქოთ, და არა თვითონ ბრალდებულნი?! ბრალი ხომ ისეც დასჯილი არის. მაშინ, გამოდის, ერთი ნამცეცი საქმეც კი არა მქონია რა, თუკი მოვდეკი და ვსაქე ბრალი — კანონისგან უკვე დასჯილი — ხოლო ჩამდენი ამ ბრალისა კი შევიწყუნარე.

იზაბელა. ო, მართალო და მაინც ესდენ მაკცრო კანონო!

მაშ, მე ძმა უკვე აღარა მყავს... ო, მომიტევეთ! ლუციო (ჩუმად იზაბელას). სიხოვეთ, სიხოვეთ, ნუ მოეშვებით!

მიდიო, ფეხებში ჩაუვარდიო, კალთას დასწიეთ! ასე უნდილად ქინძისთავსაც არ თხოულობენ. ნუ მოეშვებით, მიდიო, მიდიო.

იზაბელა. მაშ, უნდა მოკვდეს?

ანჯალო. ხსნა აღარ არის, ქალბატონო.

იზაბელა. ხსნა არის, არის!

თქვენ შეგიძლიათ შეიწყუნარო და ოდნავაც კი ამით არც უცვას გაარსებოთ, არც ადამიანს. ანჯალო. მაგას არ ვიზომ.

იზაბელა. თუ ისურვეთ, ხომ შეგიძლიათ? ანჯალო. თუკი არა მსურს, ესე იგი არ შემიძლია.

იზაბელა. შეგიძლებოდაო და ქვეყნის წინ არც შესცოდადით, თუ გულში ჩემებრ აღგეძვროდაო თქვენც სიბრალული.

ანჯალო. სიკვდილი უკვე მისჯილი აქვს, გვიანდა არის. ლუციო. (ჩუმად იზაბელას.) უფრო მსურვალედ! მეტი გზნებით! რა ცივდა სიხოვოთ.

იზაბელა. გვიანდა არის? სულაც არა! ხომ შეგიძლიათ უკან წავიღოთ ჩვენი სიტყვა. ო, დამერწმუნეთ, რომ არაფერი ადამიანს (მეფეს — გვირგვინს) ნაცვალს მეფისა — ხმალი თვისი, კერძობა —

ზარშალსა, მსაჯულს — თავისი მოსახსამი) ო, არაფერი ისე არ ამკობს ამა ქვეყნის ძლიერთა, როგორც გულმოწყალება!

ჩემი ძმა იყოთ თქვენს ადგილზე და თქვენ მსავით ფეხი უკვარ დაგახლტომოდეთ, თქვენს მიმართ იგი არ იქნებოდა ასე მაკარი.

ანჯალო. გთხოვთ, რომ მიბრძანდეთ. იზაბელა. ნეტავი მქონდეს თქვენი ღიდი ძალაუფლება.

ხოლო თქვენ იყოთ იზაბელა! მე გაჩვენებდით ქეშმარტ მსაჯულს და პატომრის ყოფასაც მაშინ. ლუციო. (ჩუმად იზაბელას). ასე, ჰო, ასე, არ მოეშვა, იქნება მოვლებ.

ანჯალო. თქვენს ძმას კანონმა მიუხაჯა. და სულ ფუქია ეს ლაპარაკი.

იზაბელა. ვაგლახ, ვაგლახ! ყოველი სული აკი დასჯილი იყო ერთხელ და სწორედ იმან, ვისაც ძალედვა ჩვენი დასჯა, ხსნა მოგვიცილინა. ნეტავი მაშინ რას იტყოდიოთ, ასევე მაკარად მსაჯულსა ჩვენსა უზუნაგეს თქვენ დაესაქეთ?

აბა, დაფიქრდით, და ნახათ, რომ თქვენს ბაგებზე სუნთქვას დაიწყებს შეწყალება — როგორაც კაცი შეკვრებით აღმდგარა.

ანჯალო. მშვენიერო ყმაწვილო ქალო, სასჯელი თქვენს ძმას მე კი არა, კანონმა დასდო, და თუნდა შეილი ყოფილიყო ძმა, ბიძაშვილი, დაისჯებოდა ამგვარადვე. ხვალ უნდა მოკვდეს.

იზაბელა. ხვალ? ასე უცებ? შეიბრალდით, ო, შეიბრალდით!

ჭერ მზად არ არის სიკვდილისთვის. ქათამსაც კია დროს შევარჩევთ და ისე დავკლავთ. ჩვენს ტლანქ სხეულებს შეცავზე მეტი პატივი ვცეთ?! კარგო ბატონო, დაფიქრდით მაინც, ამ ცოდვისთვის ჭერ ვინ მოკვლავთ?

ძალიან ბევრს აქვს ჩადენილი ასეთი ცოდვა! ლუციო (ჩუმად იზაბელას). კარგია, კარგი!

ანჯალო. კანონს დღემდე ძინა მხოლოდ, კი არ მოკვდარა. და ის ბევრი ამ ბორკობას ვერც გაბედვდა. პირველად ცოდვის ჩამდენი რომ დაესაქათ საკადრისად. ახლა კანონმა გამოიღვიძა — უთვალთვალებს, ვინ რას აკეთებს, სარკეს ჩასქერის, ვით წინასწარმეტყველი ვინმე, და წინასწარ კვრეტს, მომავალში რა ბორკობა აღორძინდება ყურწყადებით გაღვივებული, ანუ ახალი რა მზადდება ჩასახვისათვის, რათა ძირშივე მოიკეთოს და გაჩენამდე მოეღოს ბოლო.

იზაბელა. მოწყალება გამოამუღავეთ. ანჯალო. მე სამართალში ვაძლენ

ხოლმე გულმოწყალებას და მათ ვიბრალბე, ვისაც არ ცნვანო, ვინც დაუსჯელი ცოდვების გამო ბორკობას გადაურებოდნენ. როცა ერთს დასჯი ცოდვისათვის, მაშინ მეორე

აღარ ჩაიდენს იმგვარ ცოდვას! ბელს შეურავდით  
თქვენი ძმა ხვალე უნდა მოკვდეს, ბელს

დამორჩილებით.

იზაბელა. მაშ, თქვენ იქნებით პირველი,  
ვინც ამ სასჯელს ადებთ,  
მამ კი პირველმა ეს სასჯელი უნდა იგემოს.  
კარგია, როცა ადამიანს დედის ძალა აქვს  
და მტარავლობა — დევურად თუ გამოიყენებს.

ლუციო (ჩუმად იზაბელას). ეს კარგადა სიტყვი.

იზაბელა. უძლიერესი ამა ქვეყნისა  
იუპიტერის დარად გრავინვა რომ შემსლემოდათ,  
ძილს გაუკრთობდნენ იუპიტერს სამარადუამოდ,  
რადგან ყოველი ნამტყვა და კნინი მმართველი  
ზედას ქუხილის ასპარეზად გადააქცევდა,  
მხოლოდ ქუხილის ასპარეზად!  
მორწაოდ ზეცავ. შენი ბასრი გოგირდის ელვით  
დაკოურად მუხსს უშალ გაკვეთ, ვიდრე ნახ ტვიანს.  
ადამიანი კი, გულზეავი ადამიანი  
ძალაუღლების დღემოკე და კნინ სამოსელში  
გამოხვეულა და არ ახსოვს, თავდაჭრებულს,  
რომ მისი არსი უძლურია, მინისებრ მყიფე;  
ვით ბრაზიანი მაიმუნი, — ისე თვალთმაქცობს  
და იინბაზობს ის მალაი ზეცის წინაშე,  
რომ ანგელოზებს ცრემლი მოსდით, თუშვა შეეძლოთ,  
მოკვდავთ უბადრუქ სიანჩხლეზე ეცინათ კიდევ.

ლუციო. (ჩუმად იზაბელას) ასე გოგონი, არ მოეშვა,  
მალე მოღებვა,  
ჰა, მოღბა კადე, არ მოეშვა.

ციხის უფროსი (თავისთვის) ღმერთო, უშველი!

იზაბელა. შენი საზომით ხეცას ვერას დროს  
ვერ შეაფასებ.

დიდ ხალხს — წმინდანსაც რომ დასციონონ —  
არ დამარბავენ,  
მღაბიოებს კი მკრებელობად ჩამოერთმევათ.

ლუციო (ჩუმად იზაბელას).

კარგი მულაში მოუძებნეს! ასე, გოგონი!

იზაბელა. სიტყვა, სარდალი რომ წარმოთქვამს.

მეცხე იქნება

ჭარისკაცისგან წარმოთქმული — ღმრთისმგმობელობა,

ლუციო (ჩუმად იზაბელას).

ვინ დაგარიგა ასე კარგა? მიდი, განაგრძე.

ანჯალო. ნეტა მე რაბომ მეუბნებით ყველაფერი  
ამას?

იზაბელა. ხშირად სხეებივით სცოდავს ხოლმე  
ხელისუფალი,

მაგრამ წამალი აქვს ისეთი, რომ ბოროტებს  
გარედან პირი შეეცვრება და აღარა ჩანს.

საკუთარ გულში ჩაიხედეთ და დაეკითხეთ —  
ნუთუ ნამდვილად უცნობია ჩემი ძმის ცოდვა,  
და თუკი იქაც აღმოჩნდება ეს ბუნებრივი,  
ჩვეულებრივი შეცოდება, მაშინ თქვენს ენას  
ძმის სასიკვდილო განაჩენი ნულარ მოსწყდება.

ანჯალო (თავისთვის). ლაპარაკობს და გეგონება  
ფიქრებს ისმენო —

და მეც ფიქრები ამიშალეს მისმა სიტყვებმა.  
(ხმამალა) ახლა მშვიდობით.

იზაბელა. გთხოვთ, მობრუნდეთ, ჩემო ბატონო.

ანჯალო. ვნახით, ხელახლა მოვიფიქრებ.

ხვალ ისევ მოდიო.

იზაბელა. უნდა მოკრთამოთ, ნუ მიღიხარო,  
გვედრეთ, ბატონო.

ანჯალო. უნდა მოკრთამოთ?

იზაბელა. ისეთი რამით, რომ ზედმეტს უკრთავდით-  
აროთ.

ლუციო (ჩუმად იზაბელას) ო, ამით საქმე გაა-  
ფუქეთ!

იზაბელა. არა ბაჭალო ოქროით ან  
თვალმარგალიტით,

რომელთა ფასი ხან კლებულობს, ხანაც მატულობს  
ვინმეს ზუსტურის ცვალობაზე, — არამედ ლოცვით,  
მზის ამოსვლამდე ცად აღვლენილ ალალი ლოცვით,  
უცოდველ სულთა და უბიწო ქალწულთა ლოცვით,  
ვისი ფიქრებიც არ მოუცავს მწიფერ ზრუნვას.

ანჯალო. კარგი, ხვალ მოდიო.

ლუციო (ჩუმად იზაბელას) კარგი იყო. ახლა წავი-  
დეთ.

იზაბელა. ღმერთმა მშვიდობა მოგივლინოთ.

ანჯალო (თავისთვის). ამინ! რადგანაც  
უკვე ცთუნების გზას ვადგავარ. ლოცვა დამიხსნის.

იზაბელა. რომელ საათზე ვნახლო ხვალ თქვენს  
ბრწყინვადებას?

ანჯალო. რა დროსაც გნებავთ, შუადღემდე.

იზაბელა. ღმერთი გფარვიდეთ.

(გაღიან იზაბელა, ლუციო და ციხის დარაჯი.)

ანჯალო. შენგან მფარვიდეს ღმერთი შენი  
საონოებისგან!

რა მომდის? ეს რა მემართება? ვისი ბრალია —  
ჩემი თუ მისი? უფრო მეტად ვინ სცოდავს ნეტა —  
მცოდუნებელი თუ ცოდუნებელი?.. მაგრამ ეს ქალი  
როდი მაცოდუნებს — თვითონ ვგავარ ღმრთის  
გვერდით,

მცხუნვარე მზეში ნელ-ნელა რომ იბრწყნება ხოლმე.

შეიძლება კი,

რომ ქალის კდემამოსილებამ უფრო აღგავაზნოს,  
ვიდრე იმისმა სოამამე-ქარაუშურობამ?

ნუთუ არ დარჩა სხვა ადგილი, რომ წმინდა ტაძარს  
არ მივაშუროთ შესაბაღალად, იქ ეშმაკების  
გასამრავლებლად? ო, სირცხვილო, ო, შერცხვენა!

რა ხარ, ვინა ხარ, შენ, ანჯელო? რა განგორბავენს  
გინდა სიბიწლით შეუტრო მის სათინობას?

დაე, იცოცხლოს იმისმა ძმამ: ვინ აუტრძალავს  
ქურდებს ქურდობას, მსაჭელებიც თუკი ქურდობენ?

ჰა, შემოიყარა? მაშ, მისი ხმა რად მომენატრა?  
რადა მწუხრია ისევ მისი თვალუბნით ტკობაში?

ან რას ვოცნებობ? გაიძვერა მტერს განგორბავენს  
ანკეს წმიდანი მოაყოლო და საქნიერად

წმიდანივე გუავს! გეშინოდეს იმ ცოდუნებისა,  
ცოდვას რომ წმიდა სიყვარულში ჩაგადენინებ.

რომელი კახა — ლამაზი და თვალმეტყუენია,  
დამწვენებელი ნაირნაირ სამკაულებით, —

მოახერხებდა ჩემს აღზუნებას? ამ ქალწულმა კი  
დამიმორჩილა ერთიანად მე. ვინც აქამდე,

კაცს რომ ვნახავდი შეეცარებულს, მეცინებოდა.

(გაღიან.)

სვედასხვა მხრიდან შემოდიან გადაცემული  
მოავარი, ბერი და ციხის უფროსი.





ეროვნული  
ბიბლიოთეკა

ცოტე.  
მთავარი, ციხის უფროსო, გამარჯობა, ხომ უფროსი ხარ.

ანგელოს სახლი  
შემოდის ანგელო.  
ანჯელო, როდესაც ლოცვას დავაირებ, თავში

ფიქრები

ციხის უფროსი, დიახ, უფროსი, რას მიზრძანებ, წმიდა მამაო?

მთავარი, მოვედი, რათა ჩემი წმიდა ორდენის ნებით, ტანჯულნი სულნი ვაწუგეშო საკურობიდეში. ამის უფლება კანონით გვაქვს მონიჭებული. მაშ, გაძიებნი, ამიხენი, ვის რა ბრალი აქვს, რათა მიაგო შესაფერი ნუგეში ყველას.

მოკარდებიან და ცალ ლიტონ სიტყვებს ადვავლენ. ენა სავსე ამიობს, ფიქრები კი იზაბელასკენ მიისწრაფვიან! როცა ზევას წარმოვთქვამ ხოლმე, თითქოს ვღვავად შე ამ სიტყვას, გულში კი ამ დროს შემომპარვია ჩემივე ფიქრით ნასაზრდელი ზრახვა ბროტი და იმდებდა თანდათანობით. ეს ქვეყნის მართავს კარგ ამბავს მგავს, ზევრქერ წყაითხულს,

ციხის უფროსი, მეტეც რომ მთხოვო, შეგისრულებ, თუ საკიროა. ერთი მათგანი აგერ მოდის, ეს ქალიშვილი გულისთქმას ახყვა და სახელი კი შეირცხვინა. ბავშვს ელის. ის კი, ამ ქალს ბავშვი ვინც გაუჩინა, სიკვდილმისიგილი აქვე გახლავთ. იმის ნაცვლად, რომ ერთი ამგვარი ცოლდა კიდევ ჩაადენინო, ყმაწვილი კაცი უნდა მოკლან.

მოსაწყენსა და მოკირკებულს, ჩემს დიდებასაც, რომელიც ასე, — არ გაიგონ — მეთამება, ავიღებდი და უსარგებლო ბურტულში ვავცვლადი, რომელსაც ქარი აქეთ-ოქით აბორიალებს. იო, პატუო, ო, დიდებუ, ნეტა რამდენჯერ, ამ შენს გაფუყულ შესამოსელს, შენს ყალბ საბურველს ბრძივები შუშის წმანსა-გრებით ძირს განურობიათ. ბრძენთა შერვა კი მიუჯკვავთ, სისხლი ხარ, სისხლ! ეშმაკის ტყაზე ანგელოჩჩ რომ გამოსხო, ამით ხომ ეშმაკს მაინც ვერ შეეცლი!

(შემოდის ჭულიტა.)  
მთავარი, როდისა სჯიან?  
ციხის უფროსი, ხვალ, თუ არ ვცდები.

(შემოდის მსახური.)

(ჭულიტას)  
შენი საქმეც გადაწყდა უკვე — ცოტა ხანს კიდევ დაიცდი და გადაგიყვანენ. მთავარი, მოინანიე, შვილო ჩემო, შენი ცოდვები? ჯულიტა, მოვიინანიე, ამ სირცხვილსაც მოთმენით ვზიდავ.

რაო, ვინ არას?  
მსახური, იზაბელას — ვილაც მონაზონს — თქვენი ნახვა სურს.

მთავარი, მე შეგასწავლი, სინდისის ხმას როგორ უსმინო და როგორ მიხვდე — სინანული შენი ყალბია თუ გულწრფელი და ქემშარტი.

ანჯელო, შემოვიდეს, შემოვიყვანე.  
(მსახური გადის.)

ჯულიტა, მზად ვარ გისმინოთ. მთავარი, გიყვარს ის კაცი, ვინც დაგღუპა? ჯულიტა, დიახ, ისევე როგორც ის ქალი, ვინც ის კაცი ასე დაღუპა.

ოი, ზევაო! სისხლი უტეხ რატომ მომანჭა. გულის სარქველი რად დამისხო და ხელ-ფეხი რად გამიშეშა? როგორც ბრძენთა ბროს გულწასულ კაცს შემოვხვევა, თითქოს საშველად მისცვიან, მაგრამ თვითონვე შავრს უხშობენ, რითაც უნდა გამოშკობინდე; ან როგორც მეფის დანახვაზე მიყრიან საქმეს, განციკვიან ჭგლეთა-წყუბით მიაწყუბებინ, მის წინ მონური მორჩილებით დემზობინ თუმც ამ ბრძივული სიყვარულით შეურაცხუოფენ.

მთავარი, მაშ, თქვენ ურთიერთ შეთანხმებით ჩაგდენით ეს მძიმე ცოლდა. ჯულიტა, შეთანხმებით! მთავარი, მაშინ გამოდის, რომ თქვენი ცოლდა გაცილებით უფრო მძიმეა.

(შემოდის იზაბელა.)  
ტურფა ასულო, რად მოსულხარ?

ჯულიტა, ვიღარებ და ვინანიებ, წმიდაო მამა. მთავარი, მოსაწონია, შვილო ჩემო, თუ ცოლვას ნანობ და არა სირცხვილს, რაც ცოდვებმა შენ მოგივლინეს. რადგან ასეთი სინანული ცაში არ ადის.

იზაბელა, მინდა გავიგო, რა გადაწყვიტით. ანჯელო, ეს თქვენვე რომ გაგვგოთ, ჯობდა, მე არ მკითხავდით. ძმაი თქვენი აღარ იცოცხლებს! იზაბელა, ასე გადაწყდა? ზევა იყოს თქვენი მფარველი. (წასვლას დააბირებს.)

ჩვენს თვითონ გვრჩება. ჯულიტა, მე ვინანიებ ჩემს ცოდვებს მხოლოდ-ხოლო სირცხვილს შვებითა ვზიდავ. მთავარი, კარგია, შვილო, ხვალვე თურმე სიკვდილით სჯიან იმ შენსა თანამონაწილეს. მასთან მივედი, რომ მოვაშხალო. **Benedicite!** ღმერთი გწყალობდეს.

ანჯელო, თუმც იცოცხლებდა, და ვინ იცის, იქნებ იმდენ ხანს, სანამ მე და თქვენ ვიცოცხლებდით, მაგრამ მოკვდებო.

(გაღის.)  
ჯულიტა, ხვალ უნდა მოკლან? ო, კანონო, დაუნდობელი, შენ მე სიცოცხლეს მიხანგრძლივებ, მაგრამ სიცოცხლედ ჩემთვის სიკვდილზეც უფრო მეტად სასარგლოა. ციხის უფროსი, ო, მეცოდება ის ქაბუკი. (გაღიან.)

იზაბელა, თქვენ მისუხაეთ მას სიკვდილი? ანჯელო, დიახ, მე თვითონ. იზაბელა, როდის? მითხარით, გვედრებით, იქნებ მოასწროს — დანახვად რა დროც უნდა დარჩეს, ბევრი თუ მცირე, — განწყენდა თავის ცოდვათაგან. ანჯელო, აჰ, სამარცხვინო,

ზღწი ცოდვები! სულერთია — ის, ვინც ბუნებას  
კაცის სიცოცხლეს გამოსტაცებს — გინდ შევიწყალო,  
გინდ ნება დავტოვო უტოფრული სიამტკბილობის  
(როცა კანონით ეკრძალებათ და მანაც სკედენ  
ღმერთის ხატებას), ხომ არც ერთი არ არის ძნელი—  
მოსოპ სიცოცხლე, გაჩენილი კანონიერად,  
და გინდ ლითონზე ამოკვეთო უაღბი ხატება,  
რაც კანონით გეკრძალებათ?!

**იზაბელა.** ეს წესადა აქვთ ცაში მხოლოდ, არა —  
მიწაზე.

**ანჯელო.** ასეა განა? ასე ფიქრობთ? მაშ, მიასახებთ:  
რას აირჩევდით: რომ სრულიად კანონიერად  
მძას მოუსწრაფონ სიცოცხლე თუ მის დასახსნელად  
საკუთარ სხეულს გასწირავდით იმდაგვარივე  
ტკბილ სიბილწისთვის, რაც იმ ქალთან მანვე იგება?  
**იზაბელა.** დამერწმუნეთ, რომ სულზე უმალ სხე-  
ულს გავწირავ.

**ანჯელო.** სულს არ ვგულისხმობ, თავსმოხვეულ  
ცოდვებს ჩვენ მუდამ ცოდვას ვეძებთ, მაგრამ  
ცოდვად არ ჩაითვლება.

**იზაბელა.** რაო, რა ბრძანეთ?

**ანჯელო.** თუმცა არა, ვერ დავივიციებ —  
იქნებ ამით უფრავოვდეს საკუთარ სიტყვებს.  
მაგრამ მოთხარბო, — მე კანონის სახელთი უკვე  
თქვენს მძას სიკვდილის განაჩინი გამოვუტანე —  
როგორ გგონიათ, არ შეიცავს წყალობას ცოდვა,  
თუკი ამ ცოდვით მძას დაიხსნით?

**იზაბელა.** ოღონდ ეს ჰქენით. დე, გავიწირო  
— მე ამ ცოდვით სულს დავიძიმებ...  
ცოდვა არც ეთქმის, ამას კქეია გულმორწყალება.

**ანჯელო.** სულს კი გასწირავთ თქვენ ამით,  
მაგრამ სანაცვლოდ  
გულმორწყალება იმ ცოდვაააც გათანაბრებს.

**იზაბელა.** მძის სიცოცხლეს გობოვთ, და თუ  
ახოვნაც ცოდვა იქნება,  
მე მაწილინოს დე ღმერთმა, თქვენ თუ ამ თხოვნას  
შემისრულებთ იგი ესეც ცოდვად ითუ ჩაითვლება,  
დილის ღოცებში ღმერთსა შევსთხოვ, ეს ერთი ცოდვა  
თქვენ მოგებსნათ და ჩემს ცოდვებზე მე დამეძალოს.

**ანჯელო.** ყური დამიგდეთ, ვერ გამიგეთ,  
რას გეუბნებით —  
ანუ არ გესმით, რასაც ვამბობ. ან ეშმაკურად  
თავს იკატუნებთ, და ამას კი ვერ მოგიწონებთ.

**იზაბელა.** დე, ვყო ასე უმეცარი და უფარგისი  
ოღონდ რაც ვარ, თავს მახზე უყოთ არ ვაჩვენებდე.

**ანჯელო.** სიბრძნეც ასეთე — თავს ითრგუნავს  
და თან კი ცდილობს,  
უფრო კაშკაშა ნოგვეჩვენოს. შავი ნიღბის ქვეშ  
ქალი ათქვრავს უფრო მეტად მშვენიერი ჩანს,  
ვიდრე უნიღბოდ. მომისმინეთ. პირდაპირ გეტყვით,  
რომ უფრო კარვად მიგახედროთ: მძა უნდა მოკვდე!ს  
**იზაბელა.** ვიცი.

**ანჯელო.** კანონით ამას იმსახურებს იმისი ცოდვა.  
**იზაბელა.** ესეც სწორია.

**ანჯელო.** ვთქვათ, აღარ არის მძის დახსნის სხვა  
რამ სახარია, —

მე ამას ჩემთვის ვვარაუდობ მხოლოდ და მხოლოდ,  
ჩემთვის ვალაგებ გონებაში, — ვთქვათ, თქვენ, მძის და,  
ვილაცს თვალში მოუხვედით, გავგნინან კაცს,

რომელსაც ძალქს, მსაჯულს მსჯავრი შეაცდევინოს  
და კანონების ბორკილისგან იხსნას თქვენი მძა;  
აღარაფერი მიწიერი საშუალება  
აღარ არსებობს: ანუ იმ კაცს უნდა მოუძღვნენ  
შენი სხეულის საგანძური, ან მძა დასაჯონ.  
რას აირჩევდით?

**იზაბელა.** მძის ღირსებისთვის იმგვარადვე,  
როგორაც ჩემთვის —  
სიკვდილი მქონდეს თუნდა მოსჯილი, შოლტის  
ნაკვლებს

ისე ამაყად ვტარებდი, ვით ლალ-ბადაზმებს,  
ტანთ გავიხდიდი სიკვდილის წინ, როგორც დიდი ხნის  
ნანატრ ლოგინში დასაწოლად, მაგრამ სხეულს კი  
შესაგინებლად არ დავთმობდი.

**ანჯელო.** მაშინ სიკვდილი გარდუვალა თქვენი  
ძმისთვის.

**იზაბელა.** ისევე ესა სჯობს —

უკეთესია მძას ერთბაშად მოეღოს ბოლო,  
ვიდრე და, მძის გამოსხნისთვის, მიწყვიტ კვდებოდეს.

**ანჯელო.** მაშინ ხომ უკუვქა იქნებოდი,  
ვით ის კანონი,  
თქვენვე რომ ასე უკადრისად მოიხსენიეთ.

**იზაბელა.** შეწყალება და სამარცხვინო გამოსასყიდი  
სხვადასხვა სახის ბინადრები გაქლავთ, ბატონო;  
კანონიერი შეწყალება ბილწ გამოსახსნელს  
ნათესავდაც არ მოხვდება.

**ანჯელო.** ახლა არ იყო,  
კანონს მტარვალად რომ სახავდით? თქვენი მძის ცოდვა  
ლად თავშექცევად მიგანდათ და არა სიკვდილ!

**იზაბელა.** ბატონო ჩემო, მომიტყვით! ასე ხშირად:  
ოღონდ კი მიგწყვდეთ საწაღელსა — და რასაც  
ფიქრობთ.

იმას არ ვამბობთ. ახლაც ასე: რაც მძულს —  
ვამართლებ,  
რომ ამით ძვირფას ადამიანს რაიმე ვარგო.

**ანჯელო.** ჩვენ სუუველანი სუსტები ვართ.  
**იზაბელა.** მოკვდეს ჩემი მძა,  
თუკი სხვას არვის არ მიუძღვის ამგვარი ცოდვა  
და ეს სისუსტე მძს აქვს მხოლოდ მემკვიდრეობა.

**ანჯელო.** არა, ქალებიც სუსტები ხართ.  
**იზაბელა.** როგორაც სარკე,  
რამოც ქალები საკუთარ თავს უცქერენ ლოლმე  
და რაც ისევე ადვილად და უცებ იმსხვრევა,  
რა უცებდაც აირეკლავს. ოი, ქალებო,  
ღმერთო ისენი! მამაკაცი თავიანთ შექმნილთ  
თვად არცხვენენ... ათქვრე უფრო სუსტი გვიწოდეთ!  
ჩვენ სათუთნი ვართ, სულითაც და გარეგნულადაც  
და ხალხს ადვილად მივეწნობით.

**ანჯელო.** ღიახ, ასეა.  
**იზაბელა.** და რაკი თქვენვე ქალთა სქესზე ამ აზრისა ხართ,  
თან რაკი ვიცი, რომ არვის ვართ ისე ძლიერი,  
არ შევჯარყოთ ცოტუნებმა, პირდაპირ გეტყვით —  
თქვენი სიტყვები მებუდინებს — იყავით, რაც ხართ,  
ქალი იყავით! ამაზე მეტს თუ მოინდომებთ,  
აღარაფერი არ იქნებოთ: რაკი ქალი ხართ, —  
ამას კი თქვენი გარეგნობაც კარვად ამტკიცებს,  
გამოამჟღავნეთ ეს ქალობა, გამოუხვიეთ  
ბედის ბოძებულ სამოსელში.



სურათი პირველი.

იზაბელა. ერთი ენა მაქვს,  
ჩემო ბატონო, სხვა ენა შე არ განაჩინა:  
გთხოვთ, როგორც წელან, ახლა ისე მელაპარაკოთ.  
ანჯელო. გამოგიტყდებით, რომ მიუყარხაროთ.  
იზაბელა. ჩემს ძმას უყარდა  
ჭულიტა. და ამის გამო თქვენ სიკვდილით სჭით.  
ანჯელო. თუ შემოყარებთ, ძმის თქვენი აღარ  
მოკვდება.

იზაბელა. ამის უფლება თქვენ გაქვთ,  
ვიცი, რომ ცოცხალი უფრო ცუდი გამოჩნდით,  
ვიღრემდე ხართ, სინამდვილეში,  
და ამით სხვები გამოსცადოთ.  
ანჯელო. სინდისს ვფიცავ,  
ჩემი სიტყვები ჩემსავ ზრახვებს გამოხატავენ.  
იზაბელა. ნამცეცა სინდისს ვინ ერწმუნოს!  
ანუ ამ მწკრივულ  
დამღუპველ ზრახვებს! თვალთმაქცობა, ო.

თვალთმაქცობა!  
შეი, ანჭელო, იცოდეთ, რომ საქვეყნოდ გამხელეთ.  
ახლავე ხელი მოაწერეთ ძმის შეწყალებას,  
თორემ განანებთ — ვიღარიღებ ხმის ჩახლჩქამდე,  
ქვეყანას მოვდებ, რა კაცაც ხართ.

ანჯელო. ვინ დაგიბრებს?  
ჩემი უწყვეტო სახელით და წმიდა ცხოვრებით,  
შენს წინააღმდეგ ჩვენებით, თანამდებობით  
სულ გადავიწინი მაგ ბრალდებას და ამოგახრჩობ  
შენივე ცილისწამების და საჩივრის სუნში  
ველარაფერი შემაჩერებს, რაკი დავიწეე —  
ჩემს ი-ვაწყვეტილ ვნებას ახლა სადავეს წაყერი,  
უნდა დამიხტრო ხარბი მადა შენი თანხმობით,  
ჩამოიშორე ეს მორცხვობა და კეკლუტობა,  
ჩამოიშობ იმას გაურბიან, რასაც ელტვინან.  
დამიმორჩილე ეგ სხეული და ძმა დაიხსენ,  
თორემ სიკვდილსაც მოვანატრებ — ეგ გულქვაობა  
სიკვდილს გრძელ ტანჯვად გადაუტყვევს. ზვალ პასუხს  
30ლი.

და ეს გახსოვდეს, შენმა ტრფობამ თუ ვამაგიფა,  
მაშინ მტარვალად გადვქციე შენი ძმისათვის.  
ახლა როგორც შენ მოისურვებ — თუ გამამუღავე,  
ჩემი სიყალბე შენს სიმართლეს გადაიწონის.  
(გადის.)

იზაბელა. ვისთან ვიჩივლო? ჩემს სიმართლეს  
ვინ დაიბრებს?

სახარი ბაგე! ენას ფარავს, რომელსაც ძალუძს  
მსჯავრიც დასდოს და იხსნას კიდევ ადამიანი,  
კანონს იქით ხრის, სათიაც კი მოესურვება,  
ანჭენზე უკვლას წამოაგებს — მრუდსა თუ მართალს!  
წავალ, ძმას ვნახავ, თუმც კი დასცა სისხლის  
ცთუნებამ,

კაცურკაცობა და ღირსება ხომ მაინც შერჩა,  
და ოცი თავიც რომ ჰქონოდა, ოცივეს ერთად  
სისხლიან კუნძუე დასაბედალ იმ განსწირავდა,  
მაგრამ დის სხეულს შესაბიწლად არვის მისცემდა.  
ძმავ, მოკვდი, ოღონდ იზაბელა უბიწო დარჩეს,  
რადგანაც ძმაზე მეტად გვილირს უბიწოება  
წავალ და ვეტყვი, რა პასუხი მივე ანჭელის,  
რომ სიკვდილს შეხვდეს ღირსეულად, სულის  
სიმშვიდით. (გადის.)

ციხე-  
შემოდინ ბერად გადაცმული მთავარი,  
კლავდიო და ციხის უფროსი.  
მთავარი. მავ, იმედ გაქვს, ანჭელოსგან შეწყალებ  
ბისა?

კლავდიო. მეტი, განწირულ აღამიანს,  
რა დარჩენია — მხოლოდ იმედი!  
ვცოცხლობ იმედით, სიკვდილისთვის კი ვემზადებო.

მთავარი. მავა უნდა იყო სიკვდილისთვის;  
მაშინ ორივე —  
სიკვდილი იყოს, გინდ სიცოცხლე — უფრო გატკებია.  
სიცოცხლეს ასე ესაუბრე: „შენ თუ დაგკარგი,  
მაშინ თითქმის დამეკარგოს ისეთი რამე,  
რაკი სულელებს არ ეთმობათ, შენ სუნთქვალა ხარ,  
და ცის ტლღების მოძრაობას ემორჩილები.  
იქვე ბინადრობ და მარადამ მისი შიში გაქვს,  
შენ მახსარა ხარ სიკვდილისა — წვალობ, ცოდვილობ,  
რომ სიკვდილს თავი დააღწიო, — მისცი კი ილტვი-  
არა-რა კეთილშობილების შენ არა გცხია —  
ბილწი გზით უნდა მოიპოვო, რაც რომ გვირდება;  
შენი თითქმის მამაობა არ გაგაჩნია,  
რადგან საბრალო ქვეწარმავლის სუსტი და რბილი  
ნესტარის შიშს ვერ მორყევია. შენთვის ძილია  
ყუჯაზე კარგი დასვენება, მას თავად იხმობ,  
სიკვდილს კი უფროხი, თითქმის ისიც ძილი არ იყოს.  
შენ — შენ არა ხარ: შენ მიწისგან აღმოცენებულ  
მრავალ ათასი ცახსაგანა შედგენილი ხარ.  
ბედნიერებებს ვერ ეწევი, რადგან სიხარული  
იმას მიეღტვი, რაც არა გაქვს, რაც გაქვს — იფრეხებ;  
სიმტიცე არ გაქვს — გუნება და განწყობილება  
გეცვლება მთავარის კვლობაზე; და რაც არ უნდა  
მდიდარი იყო, ღარიბი ხარ: სახედრის მსგავსად, —  
ზოდების ტვირთქვეშ საცოდვად რომ იჩნიქება, —  
შენ მხოლოდ უნდა ზილო შენი მიმიმე სიმდიდრე,  
რასაც სიკვდილი მოგხსნის შემდეგ. უთვისტომო ხარ,  
რადგან შენივე ნაწლავები, მამად რომ გიხმობს,  
და მთელი შენი ნაშთი რწყველით იკლავებ  
ნეკრისი ქარებს, რევატიფშას, ქეცხა თუ მიღერს,  
აქამდე რატომ აცოცხლებთო. არც სიკაბუცე,  
არცა სიბერე შენ არ იცი, და ამით მხოლოდ

ბურანში ხედავ, ვით შუადღის მართალი ძილის დროს;  
რადგან ნეტარი სიკაბუცე, როგორც მიხრწილი,  
დამლანდაცემულ სიბერეს სთხოვ მოწყალებასა,  
ხოლო როდესაც დაბერდები, მდიდარიც იყო,  
აღარ გექნება შერჩენილი არც სილამაზე,  
აღარც ძალღონე, არცა გზნება და მისწრაება,  
ის სიმდიდრე რომ მოიხმარო სიამტიკლობით“.

მავ, სიცოცხლეში რადა ყრავ? ჩემ პასხობით  
სიკვდილს ფარავს ეს სიცოცხლე, მაინც გვაშინებს  
სიკვდილი, ყოვლი სიმრუდისა გამსწორებელი.

კლავდიო. მდაბალ მადლობას მოგახსენებთ.  
სიცოცხლეს ვეღტვი,  
სიკვდილს ვპოულობ, სიკვდილს ვეძებ — სიცოცხლე  
მოდის.

დაე, მოვიდეს.

იზაბელა. (გარედან.)

მანდ ვინა ხართ? მშვიდობა თქვენდა!  
ცინის უპროსნი. ვინ ხართ? შემოდით. თქვენც  
მშვიდობა ნუ მოგიშალთ.

მთაპარი. კვლავ მალე გნახავ, შვილო ჩემო.  
კლავდიო. გმადლობთ, მამაო.

(შემოდის იზაბელა.)

იზაბელა. კლავდიოს რაღაც უნდა ვუთხრა.  
ცინის უპროსნი. სიამოვნებით.

აჰა სინიორ, და გესტუმრათ.  
მთაპარი. (ციხის უფროსს) ერთ რამეს გეტყვით.  
ცინის უპროსნი, რამდენიც გნებავთ.  
მთაპარი. მომასმენინე, რას იტყვიან, მე კი  
დამაჟღერებ.

(გაღიან მთავარი და ცინის უფროსი.)  
კლავდიო. რას მეთყვი, დაო, სასუგემოს?  
იზაბელა. რა უნდა გითხრა —

ყველა ნუგეში ასეთია;  
თუშკა ეს სხვებზეა სჯობს:  
ცაში საქმე აქვს ლორდ ანჯელოს და განუზრახავს,  
რომ სამუდამოდ გაგამგზავნოს თავის დესპანად,  
ამიტომ ჩქარა მოემუდგა — ხვალ გაგზავნიან.  
კლავდიო. მაშ, ხსნა არა ჩანს არსადაღან?  
იზაბელა. არავითარი, თუ გული ორად არ გაიბე  
თავის დახსნისთვის

კლავდიო. აკი ყოფილა!  
იზაბელა. არის, ძმაო, ძალგადს იცოცხლო:

მსაჭულმა ეშმას შეწყალება გამოიმეტა —  
თუკი მიიღებ, შეივრდომებს ის შენს სიცოცხლეს,  
ოღონდ იქნები შებოჭილი სამარადელამო.

კლავდიო. მაშ, სამუდამო ციხე მერგო?  
იზაბელა. დიახ, ასეა, სამარადისო პატიმრობა!  
თუნდ ასპარეზად მთელი სამყაროს თვალუწყვდენი  
სივრცე გებოძოს

კლავდიო. ეს რანაირად?  
იზაბელა. თუ დასთანხმდი ამ პირობაზე,  
სინილისიგან ერთიანად განიძარცვები  
და ასე ივლი განძარცვული, გაშიშვლებული.

კლავდიო. გამაგებინე, მიმახვედრე, რა ხდება ჩემს  
თავს?

იზაბელა. შენი ფიქრი მაქვს, ო, კლავდიო,  
შიშით ვკანკალებ

რომ ფეთიანი არსებობა არ აირჩიო  
და ექვსი-შვიდი ზამთარი არ დაამჯობინო  
პატრიონება მარადიულს. სიკვდილს გაურბი?  
სიკვდილზე ფიქრი უფრო მეტად შესაზარია.  
ნამცეცა ხოვოც, ფეხით რომ ვსრესო, იმნარიივე  
მამჩაველ ტყვილს გრძნობს ვით ცხოველი  
ვებერთელა.

კლავდიო. ასე რად მარცხენ? ნუთუ ფიქრობ,  
რომ ჩემს სიმტკიცეს  
მე უვაილივით ნაწ არსებას დავესესხები!  
თუკი სიკვდილი მიწერია, წყვილიან შევხვდები  
როგორც საბედოს — ჩავიხუტებ მხურვალედ გულში.

იზაბელა. ეს კი ჩემი მძის სიტყვებია!  
თითქოსდა მამამ  
ხმა მოგავწყვდინა სამარიდან! მო, შენ მოკვდები:  
კეთილშობილი ვაჟაკი ხარ და სიცოცხლესაც  
ასეთი ბილწი საფასურით შენ არ იყიდი.  
ვაი-წმიდანი, ბრძენის სახე რომ მიუღია

და მიმე-მიმე მერტყელებით სიყმწავლეს ჰქალავს,  
ვით შევარდენი — ცაში ფრინველს, სიამაღელეში  
ავე სულა და თუ კარგად გამოუბრტყე,  
რაც კი გულგვაში სიბილწე აქვს, დუნსტყვნი  
გოჯობითივით უძირო ტბორს.

კლავდიო. ვინა გულისხმობ — წმიდა ანჯელოს?  
იზაბელა. თავს ვაჩვენებს მხოლოდდა ასე,  
იგი წმიდანის სამოსელში გამოხვეულია  
და მთელს სიბილწეს სხეულისას იმიით ფარავს.  
აბა, თვითონვე დაუფიქრი — მე თუ შეგსწირი  
უმანკუბა, მაშინ იგი ცოცხალს დაგარჩენს.

კლავდიო. მაგისგან ღმერთმა დაგვიფაროს!  
იზაბელა. დიახ, მაშინვე თავისუფლებას მოგანიჭებს,  
ეს სამარცხენო

ცოდვა სიცოცხლეს ცოდვიანვე, შეგინარჩუნებს.  
ამდამ უნდა მივებხოლო და შევესრულო  
ის, ვახსენებაც რისი მზარავს და მეზიზღება,  
ანდა ზვალევე უნად მოკლას.

კლავდიო. მაგას არ იზამ!  
იზაბელა. ო, სიცოცხლეს რომ მიხოვდეს იგი,  
ოღონდ დაგიხსნა,—  
დაუნანებლად გადუფლებდი, როგორც ქინძისთავს.  
კლავდიო. ჩემო ძვირფასო იზაბელა, მძღობელი  
ვარ.

იზაბელა. გამხნვედი, ძმაო, და მზად შეხვდი  
ზვალ დილით სიკვდილს.

კლავდიო. მაშ, სიყვარული შესღმებია,  
რაკილა კანონს,  
რის გატარებაც გადაწყვიტა, — აბუჩად იგდებს.  
ჩემს ცოდვას ცოდვა არც კი ეთქმის ან თუ არა-და,  
შეიდ ცოდვათაგან მსუბუქია ყველაზე უფრო.

იზაბელა. ყველაზე უფრო მსუბუქია?  
კლავდიო. მიძიმე რომ იყოს,

ეს ბრძენი კაცი წამიერი სიამისათვის  
სამარადელამო ტანჯვას რატომ აიკილებდა!  
ო, იზაბელა.

იზაბელა. ძმავ!  
კლავდიო. სიკვდილი შემზარავია.

იზაბელა. თვალაფლასხმული სიცოცხლე კი —  
საზარელია.

კლავდიო. მაგრამ სიკვდილი... წასვლა სადღაც —  
არც იცი, საით,

გაუნარეღლად ცივ მიწაში წოლა და ლბობა,  
როცა ერთბაშად ეს თბილი და ცოცხალი ფეთქვა  
მიწის ცივ კოშტად გადაიქცევა; როცა ცხოვრების  
სიამით დამტკბარ სულს ჩაიხვევს ციცხლის ტალღები;  
ან სქელ ყინულით შემოზღუდულ გამკობლი სუსხის  
სამფლოტელოში ჩაეშვება, ანდა უჩინარ  
ქარაშობებში მოქცეულს რომ აბორიალებს  
ამ ჩამოკიდულ დედამიწის ირგვლივ, გოუტად,  
ძალა სასტიკი და უწყვეტი, ან ვანსაცდელი  
უარესზედად უარესი ტანჯვა-წამებით,  
რის წარმოდგენაც ჩვენ არ ძალგვიძის.. საშინელია..  
მაგრამ ყველაზე საზარი და ბილწი ცხოვრება —  
სიბერე, სნება, სილატაკე, ციხეში გდება,  
სხვა ყველაფერი, რაც კი ორგუნავს კაცის ბუნებას,  
სიკვდილის შიშთან შედარებით სამოთხე არის.

იზაბელა. ვაჟახ, ასეა!  
კლავდიო. ჩემო ტბილო, ძვირფასო დაო,

სიცოცხლე მინდა! ძმის დახსნისთვის ჩადენილ ცოდვას  
ბუნება წმინდა სათნოება მითვისდეს შენგან...

იზაბელა. ლაჩარო! მხეცო! უნამუსო!

დაუნღობელო!

ჩემი ცოდვით გსურს გადაჩინა! შენ კაცი გქვია?!

სისხლის აღრევას არ ჰგავს ენა, როდესაც თავი  
დის შერცხვენიტ გსურს გაღიჩინო?! რაღა ვიფიქრო?  
დღემამამარემ უვალადა და გააკეთარ?..  
მამ, ამნარი უღელმარო და გარეწარი  
მისი სისხლი ხომ არ იქნები! პირდაპირ გეტყვი —  
მოკვდი! მოისხე! თუნდა მითხრან, რომ წელში მოხრით  
განსაცდელისგან შენი დახსნა მე შემეძლება,  
არ მოვიხრები. ღმერთთან ათას ლოცვას აღვაჯვენ,  
არამოგავკვიდნოს, დახსნისთვის კი სიტყვას არ

დავძვრავ.

კლავდიო. მე მომისმინე.

იზაბელა. მერცხენები! საზარცხინო ხარი  
ეს შენი ცოდეაც შემოხვევითი ნუ ეგონებათ,  
რადგან ხელობად გაგიბოდა. და შეწყალებაც  
მაჰაყვალად და შუამავალად გადაგქცევა.

რას უფრო მალე მოგაკვდენენ, მით უკეთესი  
(წასვლას დააიბრებს)

კლავდიო. ო, მომისმინე, იზაბელა.

(შემოდის მთავარი.)

მთაპარი. დაო, ნება მომეცით, ერთი სიტყვა  
გითხრათ, მხოლოდ ერთი სიტყვა.

იზაბელა. რა გნებავთ?

მთაპარი. თუ მოიცდით, მინდა, მოგელაპარაკოთ;  
რასაცა გთხოვთ,  
თქვენთვისვე იქნება სასარგებლო.

იზაბელა. დრო როდი მაქვს — საქმეს უნდა

მოვკვდე.

მაგრამ მაინც მოგისმენთ.

მთაპარი (კლავდიოს). შეილო ჩემო,

მე უფრო მოგვარი თქვენს ლაპარაკს. ანჯელოს  
ფიქრადაც არ მოხვლია შენი დის შეცდენა. სურ-  
და, ადამიანის ბუნება გამოეცდა — იმიტომაც შეუშ-  
რა მის უზრუნებას და დიდად გაახარა ღირსეულმა  
წინააღმდეგობამ, რაკილა შენს დას ქვემარბოტი სათ-  
ნოება აღმოაჩინდა. მე ანჯელოს სულიერი მოძღვარი  
ვარ და ვიცი, რომ ნამძვილად ასეა. ასე რომ, მომზა-  
დებული ყებვდი სიკვდილს — ფუკვი იმედებით  
თავს ნუ მოიტყუებ — ხვალ უნდა მოკვდე. დაიხო-  
ქე და სიკვდილსათვის მოეშვადე.

კლავდიო. ჭერ ჩემს დას პატიება უნდა ვთხოვო.  
სიცოცხლე ისე შემეძვად, რომ სიამოვნებით დადომო.

მთაპარი. კარგავ იზამ. მშვიდობით.

(კლავდიო გადის.)

ციხის უფროსო, აქ მოდი, რაღაც უნდა გითხრა.

(შემოდის ციხის უფროსი.)

ციხის უფროსი. რა გნებავდით, მამო?

მთაპარი. მნებავს, რომ რაგორც მოხვედი, ისეც  
ისე ზნებოდე.

ამ ქალიშვილთან მარტო დამტოვე. ჩემი ახლანდელი  
ფიქრის და სამოსი იმის თავედები იქნება, რომ აქ  
არაფერი დაუშავდება.

ციხის უფროსი. სწორედ რომ დროზე მოხვედით.  
(გადის.)

მთაპარი. ხელმა, რომელმაც ასეთი მშვენიერი

შეგქმნა, სათნოებაც მოგანაჰა. თუ სათნოება არ ახ-  
ლავს, სილამაზე მალე დაქნება; სათნოებამ თუ დაი-  
სადგურა სხეულში, მშვენიერება უკვდავია. შეთხე-  
ვით გვიგი, ანჯელოს შენი შეურაცხველი განთქმა-  
ზავს. ადამიანური სისუსტის ანბავი რომ ვერ მოვიკლევ,  
გაბიჯებდებოდა. მაინც რა იზამ! — დასთანხმდე-  
ბი და ამით ძმას გადაარჩენ?

იზაბელა. სწორედ იქ მივდივარ ახლა,  
რთა ჩემი გადაწყვეტილება ვუთხრა: ის მირჩენია,  
ძმა კონსტიანე დაისაჯოს, ვიდრე მე შეანონო შეი-  
ლი გაჯანინო. მაგრამ ვაკლავ, როგორც ვერ უცნია  
მთავარს ანჯელი თუკი როდესმე დაბრუნდა და მც-  
დომეცა შემთხვევა მასთან ლაპარაკისა, ენა სასუდამოდ  
დამიღმუტეს, თუ არ ვაზნობო.

მთაპარი. იცოცხლე, კარგი იქნებოდა, მაგრამ, მე  
მგონი, იუარებს — იტყვის, მინდოდა გამომეცადაო.  
ამტომაც, კარგად დამიგდე ყური — ისე გულით  
მინდა კეთილი საქმე გავაკეთო, რადგან რაღაც აწ-  
რი მომივიდა: მჭერა, ერთი გაუბედურებული ქალის  
მამართაც გულმორწყალებას გამოიჩენ, ძმასაც იხსნი ამ  
სამართალი კანონისაგან, ისე, რომ შენს პატიოსნებას  
არავითარი მწყიკლი არ მოექცება და მთავარსაც დი-  
დად ასიამოვნებ, თუკი ოდესმე დაბრუნდა და ეს ამ-  
ბავი გავიკო.

იზაბელა. მითხარბო ბარე — თუკი ჩემს სახელს  
არ შებღალავს, გამბღალაბა მეუცადა.

მთაპარი. სათნოებას არასოდეს აკლია გამბღალაბა  
და სიკეთიც უშიშარია. მარჩინა თუ გაგვიგონია, ფრე-  
დერკის და ეს ფრედერიკი მამაცი მემომარი იყო,  
ზღვრაში დაიღუპა.

იზაბელა. ვიცი, როგორ არა, და კარგის მეტი  
არაფერი მსმენია იმ ქალბატონზე.

მთაპარი. ანჯელოს უნდა შეერთო ის ქალი — და-  
ნიშნულები იყვნენ. ჭვრის წერის დღეც დაო-  
ქმული ჰქონდათ. მაგრამ უცებ ეს უბედურ-  
რება დატრიალდა — ძმა გემის კაპიტროფა-  
ში მოჰყვა და დის მთელი მზითოეც მას-  
თან ერთად დაიღუპა. საბრალო ქალი! — ხედავ-  
როგორ სასტიკად მოექცა ბედი — ერთბაშად დაკარ-  
გა საქვეყნოდ პატივემული და დაფასებული ძმა,  
რომელსაც იგი ნახი სიყვარულით უყვარდა, მთელი  
თავისი მზითოეც და ავლადილება, და საქმრს — მშვე-  
ნიერი შესახნადავი ანჯელო.

იზაბელა. ნუთუ მართლა? და ანჯელომ მიატოვა?

მთაპარი. დატოვა ასე, დაანდობით ცრემლმომღი-  
ნარე და ერთი პურცხალიც კი აღერსით არ შეურბია.  
სიტყვი და აოქმე გადვალაბა, ის კი არაა, ცოლიც  
დასწამა — უნამუსობა შევიმწეო. ერთი სიტყვით,  
ზურგი შეაკცია დამწურებულ ქალს, რომელიც დღე-  
მდე მწუხარავა. თვად კი, თითქოს მარმარელო იყოს,  
ის ცრემლები რეცხავს, არ ალბობს.

იზაბელა. მადლი არ იქნებოდა, საბრალო ქალი ან  
ქვეყნიდან სიკვდილს წაეყვანა, რა უკუღმართია წუ-  
თისოფელი — აბა, ეგ კაცი უნდა ცოცხლობდეს!..  
მაგრამ მე რითი შემიძლია ვუშველო ამ ქალს?

მთაპარი. მაგის კრილობის მალამო შენს ხელთაა  
— თანაც, ეგ წამალი შენს ძმასაც იხსნის ისე, რომ  
თვად სულაც არ შეიბღალბები.

იზაბელა. მასწავლეთ, კეთილო მამა.

მთაპარი. ამ ქალს ისეც იმგვარადვე უყვარს.

ანჯელოს უხამს გულქვაობას, წესით, უნდა ჩაეჭრო მის გულში სიუვარული, მაგრამ არა — ნიაღვარს რომ გადაუღობავინ გზას და ამის შემდეგ კიდევ უფრო გაშმაგდება და გადაირევა, ახლაც ისე მოხდა. მიიღ ანჯელოსთან და მორჩილად მოახსენებ თანხმობა — ჩასაც მთხვ შერისრულებ-თქო; ოღონდ იმ პირობით, რომ, ჭირი, ცოტა წნით დარჩები მასთან, და, მეორედ — თქვენი შეხედრდა სრულ სიბნელესა და სიწუშეში უნდა მოხდეს, ადგილიც შესაფერი უნდა იყოს. რა თქმა უნდა, დათანხმდება ამაზე. მერე კი ისე აეწუბა ყველაფერი, როგორც გვინდა: იმ გაწილებულ ქალს ვურჩევთ, რომ შენს მაგივრად მივიდეს დიქმულ ადგილას... ბოლოს, როცა ყველაფერი გამუდმდება, იძულებული იქნება, ცოლად შეირთოს; შენი ძმაც გადაჩრება და არც სახელი შეგებდალება. საბრალო მარიანა თავისას ეწვევა და ანჯელოს გარყვნილებასაც ლავი ამოედება. მარიანას მე თოიონდ დავარიგებ, როგორ მოიქცე, თუ ყველაფერი კარგად წარიმართა, ორმაგი სიყეთ ამ საქმისა იმ სიკრუის ცოდვას გამოისყიდის. რას იტყვი? იხსაბაღა. ამის წარმოდგენაც კი უკვე მამშვიდებს. ექვს არ მესაარება, რომ ყველაფერს კარგად შევასრულებთ.

**მთაპარი.** შენცა ყველაფერი დამოკიდებული. ახლავ მიღი ანჯელოსთან. ვთქავთ, ამაღმვე მივიწვი ლოგინა — დასთანხმდი. მეც მიტოვებულ მარიანასკენ გავეშურები — წმიდა ლუკას მონასტერთან ცხოვრობს, განმარტოებით. შენც იქ მომავითხე მერე. ახლა კი ანჯელოსთან, რაც შეიძლება, ჩქარა. **იხსაბაღა.** მადლობელი ვარ ამ ნდევნისთვის. მშვიდობით, კეთილო მამა. (გაღიან.)

### სურათი მორბ

ქუჩა ციხის წინ. შემოდიან მთავარი, იდაყვი, დარაჯები და პომპი. **ილასპი.** თუკი მართლაც არაფერი საშველია და ქალბებიცა და კაცებით ისე ვინდათ ივაკროთ, როგორც პირუტყვებით, მაშინ რაღა დარჩა ქვეყნად — დღინო და ნაბუშარები!

**მთაპარი.** ო, ღმერთო! ეს რა საძაგლობა მესმის! **პომპი.** აღარაფერი სასიხარულო აღარ დაგვიჩარჩუნეს — ორი ოხერიდან უფრო მხიარული მოიშორეს, უარესი კი, კანონის ლოცვა-ურთხევით, თბილ ქურქში გამოხვეული დაღის; თანაც, რა ქურქში გარდაქმნ მელთას ბეწუ, შვიგნით ცხვრისა, იმის ნიშნად, რომ მამაძაღლობა უტოდველობაზე მეტს ფასობს და უფრო გამოსაჩენ ადგილზე უნდა იყოს.

**ილასპი.** კარგი, კარგი, გეყოფა... ღმერთმა მშვიდობა ნუ მოგვიშალის, კეთილო მამაო.

**მთაპარი.** შენთვისაც მშვიდობასა ვთხოვ ღმერთს. ძმაო. ამ კაცმა რა გაწყენინა?

**ილასპი.** კანონს აწყენინა, ბატონო, თანაც ქურდობაშია ექვნიტაიდი. ჩემო ბატონო, რაღაც უცნაური ძალაყინი ვუპოვეთ და მათინვე მთავრის ნაცვალს გავუგზავნეთ.

**მთაპარი.** ფუშ, შერცხვენილო მაქანკალო, ბილწო დალალო,

ბოროტებას და სიავებს რომ ავრცელებს ქვეყნად და იმით ცხოვრობს! ნეტა ამას არ უფიქრდები,

რომ სიბილწვა ამ ხელებით ტანშიშემოსვა და უძირო ფაშვის ამოყირვა! თავს გამოუტყველ აი, ამითი პირუტყველი, გულისმარევი ხვევნა-აღერის მაკუმებს, მასმებს და მაცხოვრებელს ამას ეძახი შენ ცხოვრებას — ამ აქორობებს და მყარებას ყოფას! წადი, წადი, მოიხანოე.

**პომპი.** უნდა გამოვტყვე, სიმყარულზე რომ ბრძანეთ, ეს ნაწილობრივ მართალია, მაგრამ მაინც უნდა დავამტკიცო, რომ...

**მთაპარი.** პო, ეშმაკი თუ გითავმდებებს, კი დაამტკიცებ (გუშავს).

ჩქარა ციხეში წაიყვანე — მაგნაირ პირუტყვს შეგონებანი და სასწავლი თუ მორაჭულებს.

**ილასპი.** ჭირ საცვალს უნდა მივგვარო, ბატონო. ერთხელ უკვე გაფრთხილებული ჰყავს. დასანახად ვერ იტანს ამისთანა მრუშებს: ვთქვათ, აგერ კახევი ის დალალია და მიუყვანეს... ერთ მიღზე რომ გადაიკარგოს, ის ურჩევანა.

**მთაპარი.** ნეტავი ცოდვა ქვეყანაზე ჰქონდეს არავის ან ცოდვა იყოს ხილული და დაუფარავი.

**ილასპი.** მაგისი კისერი თქვენს წელს დაემსგავსება... თოკზე მოგახსენებთ, ბატონო.

**პომპი.** მეშველა! თავმდები გამომჩინდა! აგერ, ახნაური მოღის, ჩემი მეგობარი.

(შემოდის ლუციო.)

**ლუციო.** ეს შენა ხარ, კეთილშობილო პომპი?! ეს რა ამბავია — კეისრის ეტლს ასდევნებობარ? რა მოგივიდა, ქალები რატომ არ გახლავს, ახამალიონით რომ ძირწად და იერწად ხოლმე! ახლაგამოძერწილი ქალი ხალადა, არ წაუვი გიბემში ჩაგვიყოს და ქისა ამოგვაცაღლოს? რატომ არაფერს იტყვი, პა? | მას რატომ არ აგვიწყობ? თუ ამასწინანდელ წვიანში ჩაგებრჩო! პა? რას გაჩუბებულხარ, ბებრუცანა? ისევ ძველებურადაც ყველაფერი, კაცო? რა მოიგვლია — ცხვირი ჩამოვიშვია, ხმა ჩაგწყვეტია. ვერაფერი გამოვიდა!

**მთაპარი.** ესეც ერთი ამბავი. უარესიცი!

**ლუციო.** ჩემი თაფლისკვერი როგორ ვიკითხო, შენი ქალბატონი? ისეც ისე მაქანკლობს? პა?

**პომპი.** რაც ხორცი ჰქონდა, სულ შექამა, ბატონო და ახლა კასრშია ჩაფლული.

**ლუციო.** ასე უნდა, ამა, ბროგორ, ძალიანაც კარგია, სულ ქორთვა ხომ არ იქნება, ერთხელაც ჰქალარა გამოურევა. ამას ვერავინ გაეცქევა. ასეც უნდა იყოს. ციხეში მიღობარ, პომპი?

**პომპი.** ასე, ბატონო, სინდისს გეუცეობი.

**ლუციო.** ძალიან კარგია, არ გაწყენს, პომპი, მშვიდობით. წადი და უთხარი, რომ მე გამოგაგზავნე. მაინც რაზე დაგიპირეს — ვალენისთვის თუ სხვა რამისთვის?

**პომპი.** მაქანკლობისთვის, მაქანკლობისთვის.

**ლუციო.** თუ ასეა, ციხეში ჩასვით. თუკი მაქანკლობისთვის იქნერს, შენც უნდა დაგიტორი. მაქანკალი ხომ, ამას წყადი არ გაუფა, თანაც უძველები დროიდან, მაქანკლად დაიბადა. — მშვიდობით, კეთილო პომპი. მოკითხვა გადაეცი ჩემგან ციხეში. კარგი მეურნე გახდები, პომპი. სულ სახლში იქნები, გარე-გარე აღარ იჩანწალე.

**პომპი.** იმედი მაქვს ბატონო, რომ მოწყალეხას მოიღებთ და თავმდებად დამიდებთ.

**ლუციო.** არა, მაგას ნამდვილად ვერ ვიხამ, პომპი.

თავმდებობას ყავლი გაუვიდა. მე იმას ვილოცებ, რაც შეიძლება მერ ხანს გამოვიღონ იქ, პომპი. თუ მოთმინება ვერ გამოიჩენ, გამოდის, რომ მეთი გზენ-ბა გქონია. წმვილობით, ღირსეული პომპი. ლოცვა-კურთხევა არ მოგეშალოს, მამაო.

მთაპარი. ასევე თქვენც.

ლუციო. ბრიკიტა ისევ ითხოვინება? მა, პომპი?

ილასპი. აბა, წაველით, წაველით.

პომპი. მამონ, გამოდის, რომ თავმდებელ არ და-მიღებო, ბატონო!

ლუციო. არც მამონ პომპი და არც ახლა..

ილასპი. აბა, წაველით, ბატონო, წაველით.

ლუციო. წალი, წალი შენს ხუხულაში, პომპი.

(გალიან იდაყვი, პომპი და დარაჯები.)

მთავრის ამბავი ხომ არაფერი გაგვიგია, მამაო?

მთაპარი. არაფერი. იქნებ თქვენ გაიგეთ?

ლუციო. ზოგი ამბობს, რუსეთის იმპერატორთან წაველაო, ზოგი — რომშიო. თქვენ როგორა გგონიათ, სად უნდა იყოს?

მთაპარი. ეგ არ ვიცი, მაგრამ სადაც არ უნდა იყოს, ყველგან სიყვითლე ვუსურვებ.

ლუციო. რამ მოუხუტურა, თავისი ქვეყნიდან გაა-რულიყო და მათხოვარივით ეწაწალო, თითქოს ამბა-თვის იყოს გაჩენილი. ისე, მის არყოფნაში ანკელმო მაგრად მოკლდა ზელი, სუსხი მისცა ცოლივანებს.

მთაპარი. ძალიანაც კარგს შერება.

ლუციო. მრუშობისათვის კი უნდა მიეცა ცოტა უფლავათი. ძალიან მკაცრად ექცევა.

მთაპარი. ეს საერთო უბედურება გახდა და სი-მკაცრე თუ ამოძირკვავს.

ლუციო. მართალი ბრძანდებით, დიდი ოჯახი აქვს მაგ უბედურებას, ნათესავებით არის დაბუნძლული, მაგრამ სულ ვერ ამოძირკვავ, მამაო, ხანამ ქამასა და სმას არ აუტრძალავენ ხალხს. იმასაც ამბობენ, ან-კელმო კაცისა და ქალის გაჩენილი არ არისო, როგორც ძველთაგანვე ხდება ხოლმე. თქვენ რას იტყვით, მართალი იქნება?

მთაპარი. მამ, რამ გააჩინა?

ლუციო. ზოგი ამბობს, ზღვის ალმა გააჩინაო, ზო-გი ამბობს — ორი გამხზარი თევზისგან გაჩნდაო. ერთი რამ კი ცხადია, სიბიხეს რომ გამოუშვებს, შა-რნი მამონვე იყინება ხოლმე. ეს დანამდვილებით ვიცი. და კაცობაც არა აქვს, ესე იგი, უფნებელია.



მთაპარი. თქვენ მასხარა ყოფილხართ, ბატონო, ამდენ სისულელეს რომებო. აბა, ამნარი სიასტკიე იქნება — კაცს სიცოცხლე წართვა მხოლოდ იმის-თვის, რომ შარვალი აუქანესა ნამდვილი მთავარი ამ-სა გააყოფებდა?! ხანამ ის ნახუშარის გაყოფისათვის კაცს ჩამოახრჩობდა, ათას იზით გამოსაკვებად გა-დაიხილდა. იცოდა ამის გემო, იმიტომაც გულმოწყა-ლედ ექცეოდა. პირველად მესმის, მთავარი ასე გატაცე-ბული ყოფილიყოს ქალებით. სულაც არ მქონია ამის მიდრეკილება.

ლუციო. ო-ო, ცდებით, ბატონო.

მთაპარი. შეუძლებელია.

ლუციო. რა? მთავარი? მთავარი არ ყოფილა გა-ტაცებელი? მამ, ის რა იყო, რომოცდდათი წლის მათხოვარ ქალს დუკატებს რომ ჩაუჩხრიალებდა ქიქა-ში! კაი ხუშტურაინია. სვამს კიდევ. მე მერწმუნეთ. მთაპარი. თქვენ ცილსა სწამებთ იმ კაცს.

ლუციო. რას ბრძანებთ, ბატონო, მისი გულიადავ მგვობარი ვიყავი. დიდი მელამა იყო. და, მაგონი, ვხვდები კიდევ მისი გაპარვის მიზეზს.

მთაპარი. მაინც, რა მიზეზი უნდა იყოს?  ლუციო. ა-ა! უნდას უყარავად — ეს  კრება უნდა შეეყრა. ერთს კი გეტყვით — ქვეშევ-რდომების უმრავლესობას ბრძნად მიანდა.

მთაპარი. ბრძნად! მერე-და ბრძენი არ იყო!

ლუციო. ყოვლად უმეცარი კაცი იყო, ქარაფუშტა, ცერცებთა.

მთაპარი. ან შურითა ხართ დაბოღმილი, ან სუ-ლელი ხართ, ანდა გეშლებთ რამე. მოელი მისი ცხოვრება და სახელმწიფო მოღვაწეობა სულ სხვას ამბობს. მარტო მისი საქმიანობით რომ შეაფასო, რაც არ უნდა შურიანი იყო, იძულებული იქნები აღიარო, რომ ქუშმარტი მეცნიერი, მმართველი და მეომარია. ასე რომ, თქვენ განუხტელად ლაპარაკობთ. ან არა-და ბოროტება გიბნელებთ გონებას.

ლუციო. მე ვიცნობ ბატონო, იმ კაცს და მიყვარს კიდევ.

მთაპარი. რომ გიყვარდეს, უკეთ უნდა იცნობდე, და უკეთ რომ იცნობდე, უკეთ უნდა გიყვარდეს.

ლუციო. კარგით ერთი, ბატონო, მე რაც ვიცი, ვიცი!

მთაპარი. მაგას როგორ დაგვიკრებთ — რაც არ იცით, იმას ლაპარაკობთ. მაგრამ მთავარი თუ და-ბრუნდა როდესმე — რისთვისაც დღედაღამე ვლო-ცულობთ, — იმის წინაშე უნდა გალაპარაკოთ ასე-თუკი მართალია, რასაც ამბობთ. ვაჟაკობა უნდა გე-ყუთ და პირში უთხრაო. თავს მკვალედ დავთო, ეს გაიძულეთ. ახლა კი თქვენი სახელი მიბრძანეთ.

ლუციო. ჩემი სახელი ლუციო გახლავთ, ბატონო.

მთავარიც კარგად მიცნობს.

მთაპარი. უფრო კარგად გავიცნობს, თუ ცოცხა-ლი დავჩნი და ყველაყური შევატყობინე.

ლუციო. თქვენი არ მეშინია.

მთაპარი. თქვენ იმედი გქვთ, რომ მთავარი აღარ დაბრუნდება. ან სავსებით უსუსური გგონივართ. თუშეცა ეგვს კი მართალია — თქვენ რა უნდა გავ-ნოთ?! შემოფიციეთ, რომ ყველაფერს უარყოფთ, რაც ახლა თქვით.

ლუციო. უმად ჩამომხრწონ. ვერ გიცვნივარ, მა-ნაო. მაგრამ ამს მოვეწეათ. ახლა ეს მითხარი, თუ იცი, კლავილი ხვად მართლა უნდა მოკვდეს?

მთაპარი. რატომ უნდა მოკვდეს?

ლუციო. როგორ თუ რატომ? იმიტომ, რომ ბო-თლში ძაბრით ახსამდა. ნეტა, მართლა დაბრუნდეს მთავარი. ეს ცვედანი ნაცვალი სულ გააუყარვილებს ქვეყანას ამდენი თმენითა და თავშეკავებით. მამ, ბე-დურებას ვეივარ აუფიანა ბუღე მაგისი სახლის პარ-მალზე, რაკი ავხორციები არიან! რაც სიბნელეში ხდე-ბა, მთავარი იმას სიბნელეშივე ტოვებდა, თავის დღე-ში საშარაოზე არ გამოიტანდა. ნეტა კი დაბრუნდეს — და აბა რა დამოხდა, — ამ კლავილის იმიტომ სჯიან, შარვალი რად შეიხსენიო! შვილობით, კეთი-ლო მამაო. გიხოვ, ჩემთვისაც დილიცო. მთავარი კი, კიდევ გაგიმორებ, ბატონის ხორცს პარასკობითაც კარგად შექმეცა. ახლა რა დაბერდა, თორემ მით-ქვამს და კიდევ გეტყვი, მათხოვარა დედაკაცსაც კა-რგად ჩააროშინდა, თუნდაც ეს დედაკაცი შვიი პუ-რისა და ნივრის სუნით ყოფილიყო აყროლებული.

თუ გინდა, უთხარი — შენვე ასე ლაპარაკობს-თქო.  
(გაღიან.)

მისაპარი. ამას ვერც ძალა გაქცევა, ვერც სათნოება, ცილისწამება უზიწობას ზურგში სცემს დანას; გინდ შევე იყოს, ყოვლისშემძლე, ცილისწამებლის ღვარძლიან ენას რას დააღუბას, რას მოუხერხებს! მაგრამ ვინ არის ეს ნეტავ?

(შემოდინან ესკალუსი, ციხის უფროსი, გუშაგები და გაცეთილი.)

მსპალუსი. მორჩა, ახლავე ციხეში ჩაიყვანეთ.

ბაცვეთილი. კეთილი ბატონო, შემობრალეთ, ნუ გამწარავთ. ისეთი გულმონწყაღე კაცი ბრძანდებით, მთელმა ქვეყანამ იცის, კეთილი ბატონო!

მსპალუსი. ორჯერ გავაჯივთილეს, სამჯერ გაგაფრთხილეს და მაინც შენსას არ იშლი. ეს თვით მოწყულენასაც კი გააბრაზებდა და მტარვალად აქცევდა. ციხის უფროსი, თერთმეტი წელიწადია მრუშე-ბის მპაქვლობას ეწევა.

ბაცვეთილი. თქვენო მოწყალეებავ, ერთი ლუციო არის, სულ იმის მოგონილია. მაგან გაუკეთა ბავშვი ქალბატონ ქვეშოსაქცევს, ჯერ ისე მთავრის აქყოფაში. შემაჩრდა, ცილად შევირთავო; წლისა და ოთხი თვის გახდება ის ბავშვი, აგერ, წმიდა ფილიპეს დღეს. სულ ჩემთან იყო, მე ვინახავდი, და, ხედავ, როგორ გადაიხიზდა!

მსპალუსი. მართლაც ძალიან საეჭვო ყოფაქცევია ის კაცი. ჩემთან გამოცხადდეს... ეს კი ციხეში მიაბრძანე. წადი, კრინტი აღარ დასძრა.

(გაღიან გუშაგები და გაცეთილი.)

(ციხის უფროსი) ანჭელო მაგარი კაცია. ვერ გადაათქმევინებ. კლავიო ხვალვე უნდა მოკვდეს. სულიერად დაამშვიდეთ, შეეშალოს. რა ექნა, ჩემსავით გულჩვილი რომ იყოს ანჭელო, ეს არ მოხდებოდა. ციხის უფროსი. აგერ, ეს ბერი იყო კლავდიოსთან და გაამხნევა, სიკვდილისთვის შეაშადა.

მსპალუსი. საღამო მშვიდობისა, კეთილი მამაო.

მისაპარი. სიკეთე და ლოცვა-კურთხევა ნუ მოგეშალოთ.

მსპალუსი. საღაური ხარ?

მისაპარი. მე აქაური არ გახლავართ, აქ ისე მოვხვდი:

წმიდა ბერების ორდენის ვარ და სულ ახლახან რომიდან მისი უმაღლესი უწმიდესობის დავალებებით ამ ქალაქში გამომაგზავნეს.

მსპალუსი. რა ხდება ქვეყანაზე, ახალი რა ისმის?

მისაპარი. არაფერი, გარდა იმისა, რომ სიკეთეს საშინელი ციხე-ცხელიბა აქვს და სიკვდილია თუ განკურნავს. სულ ახლის ძიებაშია ხალხი. ძველი აღრაფერი უნდათ. დაბრუნება ისეთივე საშიშია როგორც სათნოების მარადიულობა; სიმართლე ისე იშვიათი გამხდარა, საზოგადოებას ზიფათისაგან ძლივსა იფარავს, სამაგიეროდ, მფარველები მომრავლდნენ და აღარც გინდა საზოგადოებაში გამოხვედ. ამ გამოცანას უტრიალებს მთელი სიბრძნე კაცობრიობისა. საქმოდ ძველი ამბავი გახლავთ, მაგრამ მუდამ ახლად გაიხმის. ერთი ეს მითხარით, თქვენი მთავარი რა კაცი იყო?

მსპალუსი. ყველაზე მტად იმას ცდილობდა, საკუთარი თავი შეეცნო.

მისაპარი. რითი ერთობოდა ხოლმე?

მსპალუსი. უფრო დიდ სამოგენებას ჰგვრიდა,

როცა სხვების სიხარულს შეპყრებდა, ვიდრე ის, როცა სხვები ცდილობდნენ მის განხიზრულებას, უკვლავ დირსეული და თავდაპირილი კაცი იყო. მაგრამ თავის ბედს მივანდოთ, ღმერთსა ვხსნიყმანს, რომ ილღეობა მისცეს. მე კი ის მიწა გავიკო, კლავდიო როგორ დაავხდათ, მომწადებელი თუა სიკვდილისათვის. როგორც გავიგე, თქვენ ყოფილხართ მასთან.

მისაპარი. სასწელი ძალიან მკაცრი არ ყოფილა, ამბობს და უყოყმანო მორჩილებით ღებულობს მართლმსაჯულების გადაწყვეტილებას. თუმცა ადამიანურ სისუსტეს მაინც ვერ მორცევა და გადარჩენის ცრუ იმედები გასჩენია. კარგა ხანს დავრჩი მასთან და გავუფანტე ეს იმედები. ასე რომ, ახლა გაბედულად ხვდება სიკვდილს.

მსპალუსი. ზეცის წინაშეც ჰირნათელი ხართ და ადამიანური ვალიც მოიხადეთ, რაკი ტუსას ეწვიეთ. მეც რამდენი ვეცადე, მეხსნა საწყალი კაცი, მაგრამ ჩემი ძალა არ იყო ამას, მეტიხმეტად მკაცრი გამოდგა მსაჯული, ბოლოს მეც მაიძულა მედღარებინა, რომ ეს ნამდვილი სამართალი იყო.

მისაპარი. თუკი საკუთარი ცხოვრებითაც უპასუხებს ამ სიმკაცრეს, ძალიან კარგი, მაგრამ თუ სიმტკიცემ უმტყუნა, თავსაც სიკვდილის განაჩენი უნდა გამოუტანოს.

მსპალუსი. მეც უნდა ვნახო ტუსალი, მშვიდობით მისაპარი. სულის სიმშვიდე ნუ მოკლებოლეთ.

ვინაც მიიღოს მახვილი ციდან, ის იყოს მკაცრიც და იყოს წმინდაც; სამგალითო ის გახდეს სხვების გულმონწყალებით და სათნოებით; სხვის შეცოდებას თუ სწონის მიხზლით, აუწონავი არ დარჩეს თვისიც; სირცხვილი, ვინაც ხვას ხალხით და ავიწყდება ბრალი თავისი. ანჭელომ ვარცხვენ სამჯერაც ბარემ — ჩემს ცოდვებს მარჯლის, თვისას ახარებს. კაცი რომ გულში სიბილწეს ფარავს, თავს ანგელოზად გვჩვენებს მარად, გელაქუცება და ღმილს გაფრქვევს, თან კი აგვარებს თვის ბინძურ საქმეს; ობობასავით ბადებებს ხლართავს ძლიერი ხალხი ვაბას რათა...

ხერხს შევავებებ მის მანქანებას და როს დღეს შესცვლის ღამის ზმანება, დაგმობილსა და მისგანვე ყვედაროს საძლიოს მივუყვეწ ანჭელომ გვერდით: სიყალბით უნდა სიყალბე ვირგუნო და დანიშნული მასვე ვარგუნო.

(გაღიან)

თარგმანი პსხტანა ჰელიძისა.

(გაგრძელება შემდეგ ნომერში).



«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»  
(«СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО»)

№ 5, 1988

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ  
ГРУЗИНСКОЙ ССР



ГРУЗИНСКАЯ КИНОКРИТИКА И  
КИНОВЕДЕНИЕ В СВЕТЕ НОВОГО  
МЫШЛЕНИЯ

В конце прошлого года состоялся пленум правления кинематографистов Грузии, посвященный проблемам и задачам грузинской кинокритики и киноведения. В основе публикации — выступления участников пленума: кинорежиссера М. Кокочавили, кинокритиков М. Кереселидзе, Н. Амiredжиби, Г. Гвахария, П. Иакашвили, первого секретаря Союза кинематографистов Грузии Э. Шенгелая (стр. 3).

Николай Дроздов

СЕНТЕНЦИИ В СОБСТВЕННЫЙ  
АДРЕС

Новая рубрика «Позиция» предоставляет трибуну творческой интеллигенции для выражения собственного отношения к процессам, происходящим в той или иной области искусства, культуры и общественной жизни. Статья кандидата филологических наук, кинорежиссера Н. Дроздова посвящена проблемам документального кино (стр. 11).

Зураб Абашидзе

ПЕРЕМЕНЫ, ОТОБРАЖЕННЫЕ НА  
ЭКРАНЕ

В статье сделана попытка проследить наиболее характерные тенденции развития советского телевидения в годы, прошедшие после Апрельского (1985 г.) Пленума ЦК КПСС. На примере Грузинского и Центрального ТВ анализируются такие явления, присутствие телепередач в эпоху гласности, как «соучастие» зрителя, массовость, «живой» эфир и т. п. Уделено внимание жанровым поискам — информационно-музыкальным программам, «малым» формам, распространению на экране беседы, диалога и др. (стр. 26).

Нико Лагидзе

АРХИТЕКТУРНЫЕ ПРОБЛЕМЫ  
ПРЕОБРАЖЕНИЯ ДЕРЕВНИ

Развитие грузинской деревни, повышение её материально-технического и культурного уровня по-новому ставят проблему планировки и застройки деревенских поселений. В статье затронут ряд таких проблем (стр. 34).

Лейла Табукашвили

В МАСТЕРСКОЙ ХУДОЖНИКА

Статья о творчестве народного художника СССР Учи Джапаридзе. В номере печатаются цветные и черно-белые репродукции его работ (стр. 45).

Мзия Иашвили

ПРОКОФЬЕВ И МЯСКОВСКИЙ  
В ТБИЛИСИ ВРЕМЕН ВОЙНЫ

Статья посвящена «тбилисскому периоду» творчества классиков советской музыки С. Прокофьева и Н. Мясковского. Автор особо останавливается на материале, который до сих пор не был отражен в специальной литературе (стр. 50).

Натела Арвеладзе

ОБ ОТНОШЕНИИ К КЛАССИКЕ

Автор касается основных тенденций интерпретации классических произведений в современном театре и некоторых аспектов литературного первоисточника нового спектакля театра им. Руставели «Изгнанник», созданного по пьесе Важа-Пшавела (стр. 59).

Давид Андриадзе

### НА ПЕРЕПУТЬЕ ДЕСЯТИЛЕТИИ

Проблемная статья (четвертая часть) о путях и тенденциях развития грузинской живописи 60-ых годов (стр. 70).

Надежда Шалуташвили

### «ЧЕЛОВЕК ЛИ ОН?!» НА СЦЕНЕ АРМЯНСКОГО ТЕАТРА

Рецензируется спектакль Тбилисского государственного армянского театра им. Шаумяна «Луарсаб и Дареджан», поставленный к юбилею Ильи Чавчавадзе (стр. 82).

Дейв Брубек

### «В СТРЕМЛЕНИИ К СОВЕРШЕНСТВУ НЕ НАДО БОЯТЬСЯ РИСКА»

Интервью с известным музыкантом — пианистом и композитором Дейвом Брубек-ом, посетившем в прошлом году Советский Союз, перепечатано из журнала «Советская музыка», №12, 1987 г. В беседе, кроме членов квартета, принимали участие супруга Брубек — Елла, и его брат композитор Ховард Брубек (стр. 87).

Натела Урушадзе

### ГОЛОВНОЙ УБОР

Автор продолжает цикл статей, посвященных незримым участникам спектакля. На этот раз речь идет о мастерах театральных головных уборов (стр. 96).

Джарджи Балачивадзе

### БЕСЕДЫ О ПРЕДПОСЫЛКАХ НЕОТЛОЖНЫХ РЕШЕНИЙ

Автор статьи известный пианист Джарджи Балачивадзе делится своими соображениями по поводу проблем грузинской музыки, размышляет о путях развития и взаимосвязи разных жанров, о музыкальной критике. (стр. 102).

Тамара Дуларидзе

### ВЫБОР

В новой рубрике «Одна роль киноактера» публикуется статья, в которой речь идет об образе Гулико — жены Авеля Аравидзе, созданном молодой актрисой Ней Ницидзе в фильме «Покаяние» (стр. 109).

Георгий Чичерин

### МОЦАРТ

Продолжается публикация книги известного советского дипломата и писателя Г. В. Чичерина о Моцарте в переводе Дато Адикашвили (см. «Сабчота хеловнеба» № 4, 1988 г.). (стр. 111).

### ИНТЕРВЬЮ С ВИВЬЕН ЛИ

Интервью переведено из книги Луиса Функе и Джона Э. Бута «Актёры об актёрском искусстве», вышедшей в свет в 1961 году и объединившей 14 бесед с известными актёрами театра и кино. Автор перевода — Георгий Джабашвили (стр. 127).

Вильям Шекспир

### МЕРА ЗА МЕРУ

Печатается пьеса Шекспира «Мера за меру» в переводе с английского Вахтанга Челидзе (стр. 141).

გადაეცა წარმოებას 21. 03. 88 წ.  
ხელმოწერილია დასაბუქდალ 19. 05. 88 წ.  
საბუქელი ქალაქი 5,25  
ქალაქის ფორმატი 70×108/16  
ფიზიკური ნაბუქი თაბაზი 10,5  
საარტიკულო-საგამომცემლო თაბაზი 19,65  
შეკვეთა № 725. უფ 06775. ტირაჟი 6000.

ქურნალში დაბეჭდილია მ. ზაბოვის და  
ი. კვაპანტირაძის ფოტოები.  
არედაქციის მისამართი: 380029, თბილისი, კაშის ქ. № 18.  
ტელ. 95-10-24, 95-18-24.  
საქართველოს კვ ცენტრალური კომიტეტის  
გამომცემლობის სტამბა. თბილისი, ლენინის ქ. № 14.  
ტელ. 98-98-59.



