

# სტატუთა ზელოვნება

ISSN 0132-1307

გვერდი  
გვერდი

9

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს  
უკველთვიური ჟურნალი

1988



# ს ა გ ჯ რ თ ე ა ს ე ლ ე ვ ნ ე ა

9 • 1988

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს  
უძველესი ქართული

მთავარი რედაქტორი  
ნოდარ ბურჯანიძე

სარედაქციო კოლეგია:  
ზურაბ აბაშიძე  
(პასუხისმგებელი მდივანი),  
აბაქი ბაჩრაძე,  
ვახტანგ ბერიძე,  
ნოდარ გაბუნია,  
ლილი გვარამია,  
ვასილ კვიციანი,  
ნოდარ მგალობლიშვილი,  
ზურაბ ნინოშვილი,  
ნათელა ურუშაძე,  
რევაზ ჩხეიძე,  
ანტონ ფულუკია,  
ნიკო ზავთაძე,  
ნოდარ ჯანაშიანი.

თეატრი  
მუსიკა  
მხატვრობა  
კინო  
არქიტექტურა  
ქორეოგრაფია  
ტელევიზია

რედაქციის მისამართი: 280029 თბილისი, კაპოს ქ. № 18  
ტელ. 95-10-24, 95-18-24

მხატვრული რედაქტორი კავლე ზეველიძე

საქართველოს კ კ ცენტრალური  
კომიტეტის გამომცემლობა.  
თბილისი, 1988

შინაარსი



თეატრი

საპარტოვო ქალაქებისა და რაიონების სახელმწიფო დრამატული თეატრების მიერ რესპუბლიკური ფესტივალი

მანანა ტურიაშვილი — „ერთი ცის ქვეშ“ 2  
 ანა მიხეილიძე — „ცნობილი სიზმარი“ 5  
 იაშვი გვათა — „პროვინციული ამბავი“ 7  
 თამარ ბოქუჩავა — „უცნაური მისის სვიჯი“ 9  
 სალომე მელაძე — „ფედოტკასა და მიფის ამბავი“ 12  
 გუბაზ მეგრელიძე — „ტაცია-აღმტანი“ 14  
 მია გოშაძე — „ბატონი ნილკარი“ 16  
 ვაჟა ძიგუა — „მოსწავლის ხმა“ 19  
 ნანა ფრიდონაშვილი — „გამარჯობა, ხალხო!“ 21  
 მარინე ვასაძე — „ბატლ, გადამგარჩინი!“ 24  
 ვაჟა ბრეგაძე — „წაფხულის ღამის სიზმარი“ 27  
 ნანა ბოხოხიძე — „ჯერ დანიშნენ, მერ იქორწინეს“ 29  
 ანა ქავჭავაძე — „ერთხელ მხოლოდ, ისიც ძიღში“ 32

მხატვრობა

რობერტ სტურუა — 41  
 თანამონაწილენი  
 ნოდარ გურაბანიძე —  
 რეჟისორი რობერტ სტურუა 45  
 ნათელა ურუშაძე —  
 რისთვისაა საშირო მკამბი 113  
 მიხეილ ბულგაკოვი —  
 ზოიკას ბინა (პიესა) 138  
 ლადო ვარდოსანიძე —  
 ქალაქური ბარემო და ქანდაკება 34  
 ნოდარ მაგლობლიშვილი —  
 აღმაფრენა 62  
 გიორგი მახარაშვილი —  
 სადაურსა სად წაიკვან 71  
 ნათელა ალადაშვილი —  
 ონკის ტაძრის სამხრეთ ბაღების სკიტი 74  
 მარიამ თავაშაიშვილი —  
 შთაბრძენება 134

კინო

გიორგი ლევანოვი —  
 მი მინც ოპტიმისტი ვარ 69

მუსიკა

გიორგი გვახარია —  
 რა გვაწუხებს 84  
 რას წირს უცხოური პრესა ქართულ ფილმებზე 88  
 გვი ორჯონიკიძე —  
 ბიძინა კვინაძის სიმფონია 95  
 ელისაბედ ბალანჩივაძე —  
 ხანრის საზღვრები 100  
 საშხარო კაბატა ბურჯულაქმესთან 105  
 ფენოქიანაშვილი კაბატა ბურჯულაქმე გორისის როლი 109  
 გიორგი ჩიჩერინი —  
 მოცარტი 119  
 გულბათ ტორაძე —  
 ბაგილონის სამართაშორის ფესტივალი 136  
 პრონიკა 156

სტატუსი  
 სპეციალური

გარეკანის პირველ, მეორე და მეოთხე გვერდებზე: ე. აბაშვილი — გმირთა დიდების მონუმენტი გორში, „ცირა“, გმირთა ხსოვნის მონუმენტი ფოთში.

# საქართველოს ქალაქებისა და რაიონების

## სახელმწიფო დრამატული თეატრების

### მეორე რესპუბლიკური

#### ფესტივალი

15 036060

სოსხეის ჯ. გამსახურდიას სახელობის  
სახელმწიფო დრამატული თეატრი

ნოდარ ღუმაბაძე

### „მრთი ცის ქვეშ“

...სიბნელეში ვაისმის 30-იანი წლების ნაცნობი მელოდია; სინათლე თანდათან მატულობს, მაყურებლის თვალწინ ზღვისპირა ქალაქის ერთ-ერთი უბანი გამოჩნდება. აქეთიქით ჩამწყვირებულ სახლებს მიღმა ზღვის პანორამა იშლება. რეჟისორი გოგი ქავთარაძე ომამდელი სოხუმის ატმოსფეროს ქმნის: ქუჩის ერთ მხარეზე ფენსაცმლის მწვენიდავი მუშტარს ემსახურება, აქეთ ფოტოგრაფი სურათებს იღებს; სასტვენ-მომარჯვებული მილიციონერი ყურადღებათ

ათვალღერებს არემარეს — ვინმემ წესრიგი არ დაარღვიოს. ლირიულ მელოდიას უცებ მკვეთრი რიტმული მუსიკა ახშობს და ბედნიერი წყვილები ცეკვას იწყებენ, ქუჩის ბიჭები მოცეკვავეთა შორის დარბიან, ოინ-ბაზობენ, ხელს უშლიან და მილიციელის სასტვენის წმაც მატულობს. ამ ჭრელ საზოგადობას გამოეყოფა ბიჭი ხელში ვიოლინოთი — და იწყებს თხრობას. ამ პრინციპით აერთიანებს რეჟისორი მწერლის ორ ნაწარმოებს — „ჰელადოს“ და „ბოშები“ —



ერთგულად მიყვება ავტორისეულ ტექსტს და მისი მთავარი გმირი თხრობასთან ერთად მოქმედებასაც წარმართავს.

მუსიკის მასწავლებელთან ბეთჰოვენის „ზაზუნას“ შესრულების შემდეგ პირველად შემოდის სპექტაკლში ბერძნული სიმღერის მოტივი. თავიდან შესაძლოა, უადგილოდაც კი მოგვეჩვენოს მისი ამ კონტექსტში შემოჭრა (მუსიკალური გაფორმება პ. ჩაკალიდისა), მაგრამ თანდათანობით ბერძნული თემა კიდევ უფრო იკვეთება სპექტაკლის მუსიკალურ თანხლებაში. როდესაც ფერდაზე პირობითად მოხატული „მასწავლებლის ოთახი“ მალა გაუჩინარდება, სცენაზე იანგული შემოვარდება თავის მეგობრებთან ერთად. აქ ის და ნოდარი პირველად დაუპირისპირდებიან ერთმანეთს; მათი ჩხუბები ჯერ ჩვევაში გადაიზარდება, ხოლო შემდეგ — მეგობრობაში.

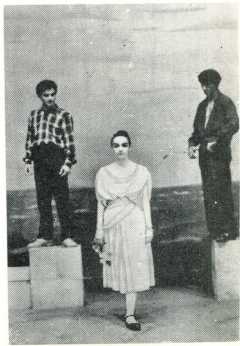
რეჟისორი ამ კონფლიქტს თავისებურ შეფასებას აძლევს. აი, ერთ-ერთი ბიჭი — ბეტია (გია ფარცვანია) რაღაცას ეჩურჩულება იანგულის, შემდეგ ქამარს მოიხსნის, რომელსაც ბერძენი ხელზე დაიხვევს და საჩხუბრად მოეშალება. ეს ბიჭი უფრო სერიოზული შეურაცხყოფისაკენ, მოწინააღმდეგის ღირსების შელახვისაკენ უბიძგებს იანგულის. მოთხრობაში ქამარს თავად იანგული მოიშველიებს, სპექტაკლში კი ეს იდეა ბეტიას ნაკარნახევია. მოწინააღმდეგენი ერთხანს თვალეში შესცქერიან ერთმანეთს; ჩხუბი არ იწყება. უეცრად შერცხვენილი, შეცბუნებული იანგული ვაშლის ქამარს და ზიზღით ფეხქვეშ მიუგდებს კონფლიქტური სიტუაციის ამგვარი შემობრუნებით გაოცებულ წამქეზებელს.

გატაცებით მუშაობენ მთელი წარმოდგენის მანძილზე ახალგაზრდა მსახიობები ნოდარ ფერცულიანი (ნოდარი) და მერაბ ბრეკაშვილი (იანგული), თუმცა ეს საკმარისი არ არის მათი ინდივიდუალობის, მკაფიო სამსახიობო შესაძლებლობების გამოვლენისათვის. ჩხუბის სცენები ძირითადად გარეგნული ეფექტურობით, დინამიურობით ახდენენ შთაბეჭდილებას მაყურებელზე; ფიზიკურ ქმედებაში იკარგებოდა გმირთა შინაგანი განწყობა. მაგრამ ნოდარისა და იანგულის უკანასკნელი საუბარი მართლაც ის-

ტატურად, სულიერი ძალების სრულყოფილი მოთ ჩაატარეს მსახიობებმა. სცენის სიღრმიდან ავანსცენისკენ მოემართება იანგული: მაყურებლისთვის უკვე ცხადია, რომ მის თავს რაღაც კარგი არ ხდება. მასსა და ნოდარს შორის იწყება ბავშვური, გულუბრყვილო საუბარი, რომლის მანძილზე თითქოს ჩვენს თვალწინ იზრდებიან, ვაჟკაცდებიან გმირები. მსახიობები ამ ტკივილით გამოთქმულ აღსარებაში თანდათან ხსნიან თავიანთი გმირების შინაგან სამყაროს, ემოციურ კონტაქტს ამყარებენ მაყურებელთა დარბაზთან.

სპექტაკლის ლირიკულ-ირონიული ინტონაცია თანდათან ადვილს უთმობს დრამატულ დაძაბულობას, რომელიც კულმინაციას აღწევს ბერძნების ვაცილების ფინალურ სცენაში. მთელი ქალაქი ბერძნული ცეკვის ფერხულში ჩაბმული ეთხოვება თავის მოძმეებს. უეცრად ავანსცენაზე თეთრ ბერძნულ ტოვაში შემოსილი მიდა გამოდის. მიდა — აფხაზს შითხოვებულ ბერძენი ქალი, ყველაზე ლამაზი მთელ სოხუმში; მიდა — იანგულის მალული ოცნება: ზვევით აწეული შიშველი მკლავები გრაციოზულ მოძრაობაში იშლება, სხეული თანდათან აყვება ცეკვის რიტმს. მიდასა და იანგულის

„პელაღოს“. ნოდარი — ნ. ფერცულიანი, იანგული — მ. ბრეკაშვილი, მიდა — ნ. ხურთოთაძე



მზერა ერთმანეთს ხვდება. ასე უსიტყვოდ ცეკვის სტიქიით გატაცებულნი უხსნიან ერთმანეთს სიყვარულსა და განშორების ტკივილს.

მსახიობ ნანა ხურათს ტრაგიზმამდე აყვავს ამ ეპიზოდის ემოციური დაძაბულობა. მისი მიდა, სოხუმელი ბიჭების საოცნებო ქალი, სპექტაკლში იანგულის შორეული სამშობლოს — საბერძნეთის — სიმბოლოდაც აღიქმება. ჩემი აზრით, აქ წინააღმდეგობაში ვარდება რეჟისორი. თუ ეს ბერძნულ კაბაში გამოწყობილი გოგონა იანგულისთვის არა მარტო საყვარელი ქალია, არამედ შორეული სამშობლოს სიმბოლოც, მაშ რატომ ხტება ბერძენი ბიჭი გემიდან? თუ მხოლოდ სამშობლოს ხატია, მაშინ იანგული მშვიდად უნდა დაბრუნებულყო საბერძნეთში და მისი სიკვდილიც გაუმართლებელია. შესაძლოა, რეჟისორი განზრახ ეწინააღმდეგება ნაწარმოების ავტორს და იმის თქმა სურს, რომ ყველა თავის მამა-პაპის მიწისკენ უნდა ილტვოდეს. ყოველ შემთხვევაში, ჩემთვის ბუნდოვანი დარჩა მიდას სახის ასეთი გადაწყვეტის მოტივები, ემოციურ ეფექტს კი უდავოდ ახდენს მაყურებელზე მიდას ცეკვაც და მისი ბოლო გამოჩენაც იანგულის ცხედართან შავ ეროვნულ კაბაში.

სპექტაკლის მეორე მოქმედება, როგორც პროგრამაშია მიითვებელი, მუსიკალური წარმოდგენაა. მართლაც, ამ ნაწილში საკმაოდ ჭარბადაა ბოშური და ქართული ცეკვა-სიმღერები, რომელთაც შესაშური

ოსტატობით ასრულებენ სოხუმელი მსახიობები. ჩანს, დასმა დიდი შრომა გასწვია ბალეტმეისტერსა და ქორეოგრაფს ანტონო ვერბიციკისთან (მოსკოვის ბოშაოქორეოგრაფი „რომენი“) ერთად.

მიუხედავად იმისა, რომ ეს ცეკვები და სიმღერები ხელოვნურად არ არის ჩართული სპექტაკლში, მათზე გადასვლა სიტუაციიდან გამომდინარე ხდება, როგორც, მაგალითად, ბავშვის დაბადების შემდეგ საერთო სიხარული ბოშებსა და თანასოფლელებს შორის თავისებურ მუსიკალურ შეჯიბრში გადაიზრდება, მაინც ცეკვა-თამაშის სიჭარბე აშკარად ხელს უშლის სიუჟეტისა და მოქმედების განვითარებას. ზოგჯერ გავიწყდება კიდევ, რომ დრამატული თეატრის წარმოდგენაზე იმყოფები და არა ბოშათა ანსამბლის კონცერტზე, რომელშიც ჩართულია ხანმოკლე დრამატული ეპიზოდები. მათგან განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია აქსანას მკითხაობის სცენა და მსახიობ ლილი სურათის ნამუშევარი.

საერთოდ, სპექტაკლის ამ მეორე ნაწილში თეატრის დასმა ახალი კუთხით გამოავლინა თავისი შესაძლებლობები: მუსიკალობა, არტისტიზმი, პლასტიურობა, დასამახსოვრებელი ეპიზოდური სახეების შექმნის უნარი (როგორც თეატრის უფროსი თაობის, ისე ახალგაზრდა მსახიობების მიერ) — ყველაფერიმა ამან, ცხადია, შთაბეჭდილება მოახდინა მაყურებელზე, დაგვარწმუნა სოხუმის თეატრის შესაძლებლობებში.

მანანა ტურიაშვილი



„ბოშები“  
სცენა სპექტაკლიდან

## სოსუჟის ს. ჭანბას სახ. სახელმწიფო დრამატული თეატრი

პალდერონი

### „ცხოვრება სიზმარია“

პალდერონი აფხაზური თეატრის სცენაზე! უდავოდ იწვევს ინტერესს, მით უფრო, რომ ბაროკოს ხანის ამ უბრწყინვალესი დრამატურგის პიესები თითქმის ან საერთოდ არ იდგმება ჩვენში (არა მარტო საქართველოში). არ ვიცი რა აფრთხობს რეჟისორებს — პიესების პოეტური ტექსტი თუ ფილოსოფიური სიღრმე, მაგრამ ფაქტი ფაქტად რჩება: არადა, სრულიად ორიგინალური, ფანტასმაგორიული (თითქმის აბსურდული) სიტუაციები, რომლებშიც კალდერონის გმირები აღმოჩნდებიან, მათი ფიქრები ცხოვრებისა და ადამიანის არსებობის კანონებზე, ძალაუფლებასა და პიროვნებაზე — სწორედ თანამედროვეობისთვისაა აქტუალური, ფართო შესაძლებლობებს უქმნის რეჟისურას, გამოავლინოს ფანტაზია და ღრმა აზროვნება (თუკი ამგვარი გააჩნია).

ე. კოვეს დადგმა ნათელყოფს, რომ პიესის არჩევანი არ ყოფილა შემთხვევითი — დასი საკუთარი პოზიციის, მხატვრული პროგრამის განცხადებას ცდილობს მაღალმხატვრულ დრამატურგიულ მასალაზე დაყრდნობით, გეთავაზობს კლასიკის საკმაოდ თამამ, თავისუფალ ინტერპრეტაციას, თუმცა რეჟისორის აზრის განვითარება არ გამოირჩევა ორიგინალობით და არსებითად უკვე მრავალგზის დამუშავებული სქემის ჩარჩოებით შემოიფარგლება. არც იმ კონცეფციის მხატვრული რეალიზაცია გვპირდება აღმოჩენებს, მაგრამ, ცხადია, ამას ყველას ვერ მოთხოვ. ვფიქრობ, აფხაზურ თეატრში, თუმცა კი დაგვიანებით, თავი იჩინა ტრაგი-ფარსისა და პოლიტიკური თეატრის ელემენტებმა, მოვლენათა ირონიული გადაფასებისა და

პაროდულ-გროტესკული წარმოჩენის ტენდენციამ. ამ ეტაპზე. ამ გზით მიღწეული რეზულტატი ხელოვნურობის შთაბეჭდილებას ტოვებს, მაგრამ საბოლოოდ, ვფიქრობ, ახალი, საინტერესო პერსპექტივების აღმოჩენის შესაძლებლობას უქმნის თეატრს.

რეჟისორული კონცეფცია ზედმიწევნით ნათლადაა გამოხატული სპექტაკლში. ე. კოვე ტირანიისა და პიროვნების თავისუფალი არჩევანის პრობლემას სვამს, სახელმწიფოებრივი და ადამიანური მორალის ურთიერთ დაპირისპირებას გეთავაზობს, ზღვარს ავლებს ადამიანის თავისუფლებასა და თვითნებობას შორის და საკმაოდ თანამიმდევრულია თავის მსჯელობაში. მიუხედავად ამისა, იგი დაზღვეული არ აღმოჩნდა სერიოზული შეცდომებისაგან. ზომიერების გრძნობამ უღალატა რეჟისორს და გარკვეული მომენტიდან სპექტაკლის გროტესკულ-პაროდული ხაზი იაფფასიანი ვოდველის ღონეზე დაეშვა.

პოლონიის მეფე ბასილიო, რომელიც პიესის მიხედვით არაერთმნიშვნელოვანი სახე, რთული, კონფლიქტური პიროვნებაა გაორებული თავის მეფურ მოვალეობასა (ან იქნებ უფრო ძალაუფლებით ტყობას) და მამობრივ გრძნობას შორის, აფხაზური თეატრის სპექტაკლში მოგვევლინა ცანცარა მოხუცად, კომიკურ პერსონაჟად, რომელიც ხალხური ზღაპრის სულელ მეფეს უფრო მოგვაგონებს. ოქროთი მოსირბულ კამხოლსა და მაქმანებში ჩაფლული, ჩხირივით ვიწრო ფეხებზე შემდგარი, თმაგაწეწილი სკლეროტიკის (დასახულ ამოცანას ოსტატურად ასრულებს მსახიობი ო. საბუა,

მაგრამ თვით ამოცანაა მცდარი წარმოსახვით რეისორი არა მხოლოდ პიესას ეწინააღმდეგება, არამედ მის მიერვე სპექტაკლში გატარებულ კონცეფციას. მხატვარ ე. კოტლიაროვის მიერ შექმნილი სცენური კონსტრუქცია სწორედ ორ ერთმანეთთან დაპირისპირებულ სამყაროს წარმოგვიდგენს. ჯვალოს ჩამოძონძილი ფარდაგებით გარემოცული ქვედა „სართული“ მონობის საუფლოა, შემზარავი გამოქვაბული, სარდაფი, რომლის მღუმარებას მხოლოდ ბორკილთა უღარუნი არღვევს. გასაკვირი არ არის, რომ მის ერთადერთ მკვიდრს, ბასილიოს დატყვევებულ ვაჟსა და ტახტის მემკვიდრეს — სიგიზმუნდოს — ადამიანური იერი და არსი დაუკარგავს, ცხოველად ქცეულა. მეფემ იგი, ჯერ კიდევ ჩვილი, დაამწყვდია ჯურღმულში, რათა აეცილებინა თავისი სამეფოსათვის ის ავკაცობანი, რომელსაც წინასწარმეტყველების თანახმად სიგიზმუნდო ჩაიდენდა, როგორც კი ტახტის მფლობელი შეიქნებოდა. ამგვარად, უფლისწული ჯერ არჩადენილი ცოდვის გამო იქნა დასჯილი, ხოლო მეფემ დანაშაულით გაამყარა თავისი ძალაუფლება. ამ სცენური კონსტრუქციის ზედა ნაწილზეა მოთავსებული მეფის ტახტი — ხეიბრის სავარძელი — რომლისგანაც ავანსცენისკენ ეშვება გამოქვაბულის კარი. ერთი ხელის კვრა საკმარისია, რათა ტახტი მთელი სისწრაფით ძირს დაეშვას ამ დამრეც სიბრტყეზე; მაგრამ ხელისუფლების დარაჯები — რკინის თავსაბურავებსა და ხაკისფერ ფორმებში — და ერთგული კლოტალდო (ჩ. ჯენია) — ენერგიული, მიზანდასახული, დაუნდობელი შინელსა და ჩექმებში ჩა-

ტანებულ ფართო შარვალში (პარალელები, ეფიქრობ, ნათელია) საიმედოდ იცვენ მონარქის კეთილდღეობას.

ასოციაციები ზედმიწევნით ნათელია, მამგრამ ძნელი დასაჯერებელია, რომ სულელ მეფეს დაცვისა და მორჩილების ესოდენ მძლავრი აპარატის შექმნა შეეძლო. ერთ-ერთ სცენაში კი იმდენად შეიბღალა საბრალო მეფის ღირსება, რომ მისი აღდგენის ყოველგვარი შესაძლებლობა გამოირიცხული აღმოჩნდა. მოოქროვილი ღამის ქოთნით „შეიარაღებული“ ბასილიო პირდაპირ მაყურებლის თვალწინ იკმაყოფილებს პირველ საჭიროებას (ცხადია, ეს პროცედურა პირობითად არის წარმოდგენილი და მაინც საკმაოდ არაესთეტურ სანახაობას წარმოადგენს) და შემდგომ თავზე ჩამოიკვამს ქოთანს. ამგვარი სახიერი გამოხატულება ჰპოვა რეისორის დამოკიდებულებამ მეფისადმი, ასე განმარტა მან ბასილიოს მიერ დაშვებული საბედისწერო შეცდომის არსი.

მეფის სახის ამგვარი გააზრება ეწინააღმდეგება თვით დრამატურგის მიერ შეთხზული ხასიათის განვითარების ლოგიკას. გამოცდა, რომელსაც ბასილიო უწყობს თავის ვაჟს, საკმაოდ რთულია და გონებასუსტ ადამიანს ასეთი ჩანაფიქრი არ გაუჩნდებოდა: მის მიერ მოფიქრებულ წარმოდგენაში, მეფე თვითონ არის ერთ-ერთი მთავარი მოქმედი პირი, სიზმარ-ცხადის თამაშის კანონებსაც იგი კარნახობს და ამ სასტიკი კომედიის ერთ-ერთი მსხვერპლიც თვითონ შეიქნება. სწორედ აქედან გამომდინარე, იქნება სპექტაკლში კიდევ ერთი წინააღმდეგო-



სცენა სპექტაკლიდან



ბა, რომელიც მამა-შვილის — ბასილიოსა და სიგიზმუნდოს ურთიერთობაში ვლინდება.

ძალთა არათანაბარმა განაწილებამ კომიკურ გაუგებრობამდე დაიყვანა პიესის კონფლიქტი. სპექტაკლის მიხედვით აშკარაა, რომ მეფე სულელია (თუმცა კი ახირებული დესპოტია), მაგრამ ფაბულას ვერსად გაეკეცივი, და გაუგებარი ხდება, რატომ არის ასეთი არაერთმნიშვნელოვანი და საინტერესო ამ ცერცეტა მოხუცის მიერ ჩადენილი, შესაძლოა არაგონივრული საქციელი, რატომაა ბრძნული მისი დასკვნები. მეორე მხრივ კი კომიკურ მდგომარეობაში აღმოჩნდებიან სიგიზმუნდო (თ. ჩამაგუა) და როსაურა (ტ. ავიძბა), ვინაიდან მათი ვნება-ნი და მსჯელობანი სრულიად კარგავენ მგზნებარებას ოპერატულ ასტოლოფოსა (ლ. ახბა)

და ცანცარა ბასილიოსთან დაპირისპირებისას. ვიკვირს კიდევ, რატომ იხრჩვენი ისინი ამდენად ამ „სხვა ოპერიდან“ სიზნული პერსონაჟების წინაშე.

მიუხედავად ამისა, არ შეიძლება არ აღინიშნოს ახალგაზრდა მსახიობის თ. ჩამაგუას მიერ საინტერესოდ გააზრებული, ემოციურად და დამაჯერებლად შესრულებული სიგიზმუნდო.

ამ მეტად მნიშვნელოვანი შეცდომების მიუხედავად კალდერონის „ცხოვრება სიზმარი“ არ არის აფხაზური თეატრის რიგითი სპექტაკლი. დამდგმელმა რეჟისორმა და მსახიობებმა საკმაოდ ნათლად გამოხატეს თავიანთი სათქმელი. გაიზარეს პიესაში მათ მიერ დანახული პრობლემები, გამოამჟღავნეს კლასიკის თავისებური ხედვის უნარი.

ანა მიხაილიძე

17 ივნისი

## საგზაო მოსათის ქ. ხეთაგუროვის სახ. სახელმწიფო ღრეპავული თეატრი. ქართული ღანი

ღალი როსება

### „პროვინციული ამბავი“

ბ. ხეთაგუროვის სახელობის თეატრის ქართულმა დასმა ფესტივალზე მაყურებლისათვის კარგად ნაცნობი ღ. როსებას ნაწარმოები „პროვინციული ამბავი“ წარმოადგინა. ცოდვა გამხელოი სჯობს, და სპექტაკლის დაწყებამდე, პროგრამის გაცნობის შემდეგ, ამ სტრიქონების ავტორს და, შესაძლოა: მაყურებელთა ერთ ნაწილსაც, ვინც წლების მანძილზე ახლოს იცნობს ამ დასის შემოქმედებით ცხოვრებას, სადაღდმო ჭგუფის წევრთა შემოქმედებით ინდივიდულობას, წინ-

დაწინვე დაახლოებით მაინც ჰქონდა წარმოდგენილი სპექტაკლის საერთო კონტურება, მსახიობები ცნობილ როლებში. ამიტომაც სპექტაკლის ხილვის ინტერესი უფრო სავარაუდო შთაბეჭდილების დადასტურების მოლოდინთან იყო დაკავშირებული და რაოდენ სასიხარულოა, რომ თეატრმა „ჩვენგან დამოუკიდებელი მიზეზების“ გამო ყოველგვარი ძალდატანების გარეშე, მსუბუქად და ამავე ღრს მაყურებელთა დარბაზთან მჭიდრო, უწყვეტი კონტაქტით გაგვიყოლია ამ



ნინო — ც. ვიგუარი,  
მურმანი — ჯ. გოჩაშვილი,  
ზიზი — მ. ჩხუთიაშვილი

ერთი პროვინციული ამბის ორომტრიალ-ში.

სპექტაკლის დამდგმელი რეჟისორი უ. მინდიაშვილი იმგვარ ატმოსფეროს ქმნის სცენაზე, რომ მაყურებელი გმირთა ცხოვრების უმშულო მოწმედ შეიგრძნობს თავს. რეჟისორის მიზანია მსხვილი პლანით გადაგვიხალოს მისი ერთი ფურცელი და ღრმად ჩავვახედოთ გმირთა ყოფის სიდუხჭირესა და სულიერ ტკივილებში, მათ განსაცდელსა და პაწია სიხარულში და ასე თანდათანობით, სადად და ზომიერების გრძნობით, თითქოსდა ჩვეულებრივ ყოველდღიურობაში, რაღაც საგანგებო მახვილების გარეშე წარმოგვიჩინოს გარკვეული ყოფა, ამ ყოფის მკვიდრნი, კიდევ ერთხელ გულისყურით დაგვაფიქროს ამ ნაწარმოების გმირთა ზეგარზე, ზნეობაზე, ურთიერთობებზე, ვეაქციოს არა მათ მსაჯულებად, არამედ თანაგანმცდელებად და სპექტაკლის თანამოაზრეებად!

სპექტაკლის მხატვრული გაფორმებაც (მხატვრები პ. მძინარაშვილი და დ. აფციალური) ისევე, როგორც სხვა კომპონენტები, მკაცრად ემორჩილება რეჟისორის ჩანაფიქრსა და სპექტაკლის საერთო სტილისტიკას. მხატვრების მიერ შექმნილ სცენურ გარემოში არც ერთი დეტალი არ ჰკურის თვალს, არ არის უტრირებულს პერსონაჟთა ყოფის უფრო თვალნათლივ გამოკვეთის მიზნით. აქ თითოეული საგანი თუ ნივთი მხოლოდ ხაზს უსვამს გარემოს ერთფეროვნებას; ყველაფერი ერთნაირად ძველია, გახუნებული, მოშლილი, ხშირად დაკარგული აქვს თავისი

ფუნქცია და ამის გამო იქმნება სცენაზე განსაკუთრებული, სევდიანი ატმოსფერო, რომელიც მაყურებელსაც შესაბამისად განაწყობს და მსახიობსაც ეხმარება სწორი შინაგანი მდგომარეობის მონახვაში, შეიძლება ითქვას, რეალურ და აუცილებელ სცენურ ატრიბუტად იქცევა მათთვის. აღამიანება თითქოს ერწყმიან ამ გარემოს, ემსგავსებიან თავიანთ უფუნქციო ნივთებს, მაგრამ ვერც კი ამჩნევენ ამას; მექანიკურად ამოქმედებენ მოშლილ ონკანს, მორყეულ სკამებსა თუ ყოფის სხვა აქსესუარებს. თითქოს ვერც კი ამჩნევენ ოთახში სარეცხისათვის განკუთვნილ თოქს, მიყრილ ბოთლებს, ჭურჭელს, ოთახის ცენტრში გამოდგმულ ჯამს, ჭერიდან ჩამოწყურნი წვიმის წყლისთვის რომ არის განკუთვნილი. ყოველივე ეს მათი ცხოვრების განუყოფელ ნაწილად ქცეულა.

რეჟისორს სპექტაკლში არა აქვს გამოყენებული მუსიკა, მაგრამ სცენაზე შექმნილი გარემო, ატმოსფერო — ჯამში ჩამონადენი წვეთების ხმა, ონკანის თუ ჭურჭლის ხმაური და, რაც მთავარია, სპექტაკლის რიტმი — იმ შინაგან მელოდიას ქმნის, რომელსაც კიდევ უფრო მეტად ასულიერებენ მსახიობები.

მურმანის როლში ვიხილეთ საქართველოს დამს. არტისტი ჯემალ გოჩაშვილი, თეატრის ერთ-ერთი წამყვანი მსახიობი, რომელმაც არაერთი საინტერესო სახე შექმნა ცხინვალის თეატრის სცენაზე. ამჯერადაც თავი იჩინა მისთვის დამახასიათებელმა ორგანულობამ, მხატვრულმა დამაჯერებლობამ, სცენურმა მომხიბვლელობამ და რაინდობასთან შერწყმულმა ლირიზმმა. მართალია, მურმანის შემოსვლამდე მაყურებელი გარკვეულ ინფორმაციას იღებს მის შესახებ პიესის ტექსტიდან გამომდინარე (ინფორმაციას, რომელიც უარყოფითად ახასიათებს მას), მაგრამ ჯ. გოჩაშვილის გმირის სცენაზე გამოჩენისას მაყურებელი უმალ ექვემდებარება მასზე ლეოს მიერ გამოთქმულ აზრს. მსახიობი წარმოაჩენს რთული ბიოგრაფიის მქონე ნიჭიერი ადამიანის დრამას. ადამიანისა, რომელსაც ერთხელ დაუცდა ფეხი და ახლა ხაფანგში მომწყვდეულივით ებოტინება ბოლო იმედს — ნამდვილ, შეუღამაზებელ გრძნობას ზიზისადმი, სასურველ და საიმედო საყრდენს მისი სახით. ჯ. გოჩაშვილი სწორედ ამ მოტივს ავითარებს და შორეულ

პლანზე გადააქვს მურმანის სამსახიობო კარიერის თავიდან დაწყების კოლიზიები. ჯ. გოჩაშვილი ფაქიზ ნიუანსებში გვიჩვენებს თუ როგორ გადაიზრდება მურმანის უბრალო დაინტერესება ახალგაზრდა ქალით სერიოზულ და ღრმა გრძნობაში, როგორ აღმოჩენს იგი ზიზის, და ამით პარტნიორსაც უქმნის თავისი გმირის ხასიათის გახსნის შესაძლებლობებს.

ჯ. გოჩაშვილის გმირის გრძნობათა ბუნება, მის მიერ შემოთავაზებული თამაშის ხერხი ზიზის როლის შემსრულებელმა ახალგაზრდა მსახიობმაც აიტაცა. მ. ჩხუტიაშვილი ზიზისა და მურმანის ურთიერთობებში თავიდან ახალგაზრდა მსახიობი ქალის უკვე ცნობილი არტისტით დაინტერესებას უსვამს ხაზს, მაგრამ შემდგომ მაყურებელი ამ დამოკიდებულების ქეშმარიტ სიყვარულში გადაზრდისა და ზიზის არაორდინალური, მომხიბვლელი ქალის დაბადების მოწმე ხდება. აქვე აღსანიშნავია ისიც, რომ საფესტივალო განწყობით მოგვირეობა მღელვარებამ ნაწილობრივ კვალი დაატყო მსახიობს და იმ საღამოს ზიზის სახე რამდენადმე უთანაბროდ განასახიერა, ვიდრე მშობლიური თეატრის სცენაზე.

თ. მეშვილდეს (საქ. სსრ დამს. არტ.) — ლეო

ხელმოცარული მსახიობია. ადამიანი, რომელმაც ვერაფერი შექმნა ხელოვნებაში ისეთი, ოდნავ მაინც რომ გაამართლებდა მას, თუნდაც საკუთარი თავის წინაშე. ყველაფრისა და ყველას მიმართ გაბოროტებული ხსნას სმასა და აყალ-მაყალში, სხვა ადამიანების დათრგუნვაში, საკუთარი უზნეობით ტკობაში პოვებას.

ასეთ გარემოში უხდება ცხოვრება და ბრძოლა ც. გიგაურის ნინოს, სპექტაკლის ყველაზე მოუსვენარ პერსონაჟს, რომელსაც ქვეცნობიერად აურჩევია მომრიგებლის, ყველაფრის მომწესრიგებლის როლი. მისი, ერთის შეხედვით, კეკლუცი და ქარაფშუტა ნინო გუმანით შეიგრძნობს თითოეულის მიუსაფრობას და მუდამ კონფლიქტური სიტუაციის განმუხტვას, თითოეულის დამშვიდებას ცდილობს. ციბრუტყვით ტრიალებს ზიზისა და ლეოს შორის.

სპექტაკლის ფინალში თ. ხიდაშელის სტუმარი წარმოთქვამს მონოლოგს ადამიანურ ღირსებაზე და რამდენჯერმე იმეორებს — მიყვარხართ, მიყვარხართ — და ეს სიტყვები რეფრენივით გასდევს ამ სევდიან სპექტაკლს, რომელიც თანაგანცდას ბადებს მაყურებელში.

იანუზი ვაათუა

18 036060

## საბხრატო ოსეთის ქ. ხეთაგუროვის სახ. სახელმწიფო ღრამაგული თეატრი. ოსური დანი

ჯონ პატრიკი

### „შენაშრი მისის სპიჯი“

რეალობა უკუღმა დანახული — ამ ხერხს მიმართავს ჯონ პატრიკი თავისი პიესის აგებისას და განზრახ გადაანაცვლებს თვალთახედვის კუთხეს, რათა მოვლენების აღქმისა და შეფასების მისთვის საწადელ

ხარისხს მიადწიოს. მოქმედება ფსიქიატრიულ საავადმყოფოში მიმდინარეობს; ესაა ჩვენთვის შექმნილი და თავდაპირველად ჩვენად აღქმული სამყარო: ის მეორე, ჯანმრთელთა და სულით საღ-სალამათთა საარ-



სცენა სპექტაკლიდან

სებო, კი რჯინის ბადითა მოცილებული ამ „მყუდრო სამყოფელს“, რომელშიდაც ჩვენი გმირები ბინადრობენ. ავტორი, ერთი შეხედვით, იდეალურ ადამიანურ თვისებებს იღებს ათელის წერტილად. „მყუდრო სამყოფელის“ თვითული მკვიდრი განყენებული სიკეთის, უმწეობისა და სისუფთავის ნიშანს ატარებს, მაგრამ ყველა ეს თვისება, ოდნავ უცნაურობასთან ერთად, მაინც არ უწყობს ხელს მთლიანი, რეალისტური სახეების შექმნას. ჩვენი გმირები ერთგვარ ზნეობრივ ვაკუუმში არსებობენ, მათი ურთიერთობები კი რაღაც თამაშის წინასწარ დათქმულ წესებს ჰგავს. ეს ის გარემოა, რომლის ფონზეც უნდა განვითარდეს მისის სევიჯის ცენტრალური ხაზი. ჯონ პატრიკე უარყოფს ორ არსებულ რეალობას — საავადმყოფოსა და მის გარე სამყაროს — და მთავარ გმირთან ერთად მესამე სინამდვილისაკენ მივყავართ; მაგრამ ერთი მხარის გადავლახვა, ხოლო მეორის „კომედიური“ გამარტივება მისის სევიჯის სულიერი გარდაქმნის, მისი მეობის ახალ, უფრო მაღალ ხარისხში გადასვლის შესაძლებლობას აქვეითებს. ჩემი აზრით, პიესის დადგმისას არც „იდილის“ დახატვაზე არ უნდა გაამახვილონ ყურადღება, არც რეალური საფრთხის დაქვეითებას შეეცადონ სამი პერსონაჟის შარჟირებით და არც ვოდევილურ-დეტექტიურ ხაზზე გადაერთონ მიხინცადაშინცა. ყველა ეს შესაძლებლობა, რომელთა ცდუნებას პიესა ბადებს, ამკრთალენ და უკანა პლანზე გადასწვენს მისის სევიჯის ცენტრალურ ფიგურას, რომლის სულიერი ევოლუციის მოწმენიც უნდა გავხედოთ. ჩვენ გვიან-

ტერესებს არა „უცნაური“ მისის სევიჯი და ის, რაშიც მისი „უცნაურობა“ მდგომარეობს, არამედ გონიერი, მებრძოლი, სამოუკიდებელი და ზნეკეთილი მისის სევიჯი, რომელიც ცხოვრების ბელუქუდმართობას ღირსეულად უმკლავდება.

ზ. ვაგლოვას (საქ. სახ. არტ.) მისის სევიჯი ჯერ კიდევ ახალგაზრდაა, ჭკვანი და ძლიერი ხასიათის ქალია. მას არასოდეს დალატობს იუმორის გრძნობა, ის ადვილად უღებს სიტუაციას ალღოს, იოლად ამყარებს ადამიანებთან კონტაქტს. ამ მისის სევიჯს ბევრი სითბო და თანაგრძნობის უნარი აქვს. ის უხილავი შინაგანი ძაფებით უკავშირდება სანატორიუმის თითოეულ ბინადარს. მასთან ყველა საგანგებოდ გულახდილია. მისი სიარული, ქცევა, მეტყველება — ყოველივე მოწმობს ამ ქალის სულიერი წონასწორობის შესახებ. იგი თითქმის არასოდეს გამოდის მდგომარეობიდან და ირონიული თანაბარი სიკერპით ეპყრობა გერებს, რითაც კიდევ უფრო ახელებს ამ აგრესიულ სამეულს. ის წარბშეუხრებლად და ღირსების უსაზღვრო გრძნობით იტანს მათ უხეშობას, როდესაც გააფთრებული გერებით გარშემორტყმული, სფინქსის გამოუცნობი ღიმილით, წელში გამართული და ძლიერი ზის ცენტრში; შეურაცხყოფისა და უსიამოვნების ტალღები თითქოს ვერ აღწევენ მისის სევიჯამდე და მისი სხეულიდან ირეკლებიან. სამუშაო როდ, ნაკლებად ჩანს, თუ როგორ მწიფდება მისი გადაწყვეტილება, საჭაროდ აბუჩად აივდოს შვილები.

სევიჯის გერების ტრიო სპექტაკლში ერთგვარ ბუფონურ ჯგუფად აღიქმება; მათი თავის დაჭერის მანერა, გარეგნობა, ხაზგასმული, თავშეუკავებელი უხეშობა თუ თვალთმაქცობა საგანგებოდ გაზვიადებულია. ისინი უფრო ვოდევილურ პერსონაჟებს გვანან და ამიტომ მაყურებელში სერიოზულ ემოციებს არ აღძრავენ. ამგვარი დახასიათების წყალობით ისინი რეალურ საფრთხეს არ წარმოადგენენ. მისის სევიჯის მშვიდი იუმორი, მისი შინაგანი ძალა საკმაო გარანტიად გვრჩება სერიოზულ საშიშროებების თავიდან ასაცილებლად. ამიტომაც ასე შეუძინველად ჩაივლის სცენა, სადაც მემკვიდრეები დედინაცვლისათვის

ნებისყოფის დასაქვეითებელი წამლის გაკეთებას ითხოვენ. ლოგიკის თანახმად, ეს ვარაუდობა უფრო მძაფრად უნდა იყოს განცდილი მისი სევიჯის მიერ, რადგან მისი ხსენების ქალი ძნელად შეეგუება თუნდაც ჰზრს ასეთი შესაძლებლობის არსებობის შესახებ. ეს მნიშვნელოვანი თემა კი საერთო ხმაურში იძირება და თავის სიმძაფრეს კარგავს.

მისი ვილი (ფ. ტადტაევა) — კლასიკურად თავშეკავებული სამედიცინო პერსონალის სახეა; ის მშვიდია, გარეგნულად გულგრილი, პროფესიულად მზრუნველი, მაგრამ არ უნდა დაგვაიწყოდეს, რომ მას ღრმა შინაგანი დრამა აქვს გადატანილი და ყოველწუთიერ ცოცხალ კონტაქტში იმყოფება თავის საყვარელ მეუღლე ჯეფთან (ვ. თუაივი). სპექტაკლში არის რამდენიმე მომენტი, სადაც გამოკრთება მისი ვილის დამოკიდებულება ქმართან (როდესაც ჰალსტუხს უსწორებს ჯეფს). აქ თითქმის გაივლებს მისი სულიერი დრამის ანარქელი, მაგრამ მაინც, მისი გამოხატვის საშუალებები ზედმეტად მშრალია. იგივე საყვედური შეგვიძლია გამოვთქვათ ჯეფის სახის შემოსრულებელი მსახიობის მიმართაც, სპექტაკლში არ იგრძნობა მისი გმირის დღევანდელი მეობა თუ პიროვნული წინაისტორია.

„მყუდრო სამყოფელის“ მკვიდრთა შორის მის პედის სახე ყველაზე უფრო ცოცხალია და მოულოდნელობით აღსავსე, რადგანაც მის პედი გარკვეულ საქციელს სჩადის, პიროვნულ აქტიურობას იჩენს, განსაზღვრულ პოზიციას იკავებს შექმნილ სიტუაციაში. პედის როლის შემსრულებელი ნ. გოაევა (ჩრდილ. ოსეთის ასსრ დამს. არტ.). ანერხებს ვადმოსცეს სამყაროს მიმართ თავისი გმირის დამოკიდებულება; ის სრულ იგნორირებას უკეთებს გარემოცველებს და თავის მარტოობას უფროთხილდება. მისი გმირის ტრანსფორმაცია ზომიერებითაა ნაჩვენები და შინაგანად გამართლებული.

მწერლის მიზანია თვითთული „პაციენტის“ ზურგს უკან გარკვეული ცხოვრებისეული ტრაგედია დაგვანახოს. ესენი არიან, ასე ვთქვათ, ცხოვრების ნალექი, ადამიანები, რომელთა ნერვული სისტემა და ზნეობა არ აღმოჩნდა იმდენად მოქნილი, რომ

რეალობის ფანტასმაგორიული ალოგიკური ბისათვის, მისი სიმკაცრისათვის გეძღობ. მაგრამ საწყალი ჯერ კიდევ არ ნიშნავს მნიშვნელოვანს, ცხოვრებისაგან დახვეწილი ჯერ კიდევ არ ნიშნავს საინტერესოს. ასეთი ადამიანი შეიძლება საინტერესო იყოს წმინდა კაცთმოყვარეობის თვალსაზრისით, მაგრამ იმისთვის, რომ ყურადღების ცენტრში აღმოჩნდეს როგორც პიროვნება, ან შენს ხედვრში და შენს მეობაში უნდა იყოს რაიმე ღირსშესანიშნავი, ან კი პირიქით — რაიმე ტიპური მოვლენის გამოხატულებას უნდა წარმოადგენდეს. სანატორიუმის მკვიდრთა დიდი ნაწილი ამ ორივე თვისებას მოკლებულია. ამის წყალობით ერთგვარად მდებლდება ადამიანურ ვენებათა ხარისხი.

მიუხედავად იმისა, რომ სპექტაკლი პროფესიულადაა აგებული (რეჟისორი გ. აბესაძე), აქცენტები სწორად განაწილებული, დამოკიდებულებები — ლოგიკური, მეორეხარისხოვანი გმირთა ინდივიდუალობების ინტენსივობა ნაკლებად იგრძნობა. სახეების სქემატურობა ერთგვარ მექანიკურობას იწვევს, შინაგანად ძაბავს მსახიობებს; ეს ყველაზე მეტად საერთო მხიარულების სცენებში იგრძნობა. ფ. ჯეზურავას ფერის სხვებთან შედარებით ცოცხალია, მის საქციელში გარკვეულად მისი გმირის წინაისტორიაც იკითხება. ეს ალბათ იმიტომ გამოწვეულია, რომ ფერის როლის ტექსტში ხშირად ვხვდებით მის ცნობიერებაში დამახინჯებულად, გარდაქმნილად ასახულ მისი წარსულის ხატს. კლინიკის ყოველი მკვიდრი ცდილობს ჯიუტად, აქტიურად დაივიწყოს რაღაც, რაღაც მნიშვნელოვანსა და შემაწუხებელს გადაუსუვას ხაზი, ეს მისწრაფება ყველაზე მეტად ფერის მოუხვენარ სიხალისეში იგრძნობა. ისინი მოქმედებენ ისე, როგორც გრძნობა და სურვილი უკარნახებს, რადგანაც რეალური ურთიერთობების სიმკაცრისაგან თავისუფალნი არიან. ფულსა და ნივთებს მათთვის თავისი ცხოვრებისეული ღირებულება დაკარგული აქვს, ამიტომ ისინი სრულიად ბუნებრივად უქერენ მხარს მისი სევიჯს.

ამრიგად, ჯონ პატრიკთან ძირითადად თამაშობს სიტუაცია და არა ხასიათები. ავტორისეული პერსონაჟები — ფლორენსი (ა. ჯუსოევა), ჰანიბალი (საქ. დამს. არტ. რ. ძაგოევი), ექიმი (საქ. დამს. არტ. გ. ტა-

უვაზოვი), ლილი-ბელ (რესპ. დამს. არტ. რ. ზუკაევა), ტეიტსი (რესპ. დამს. არტ. დ. ვაბარაევი) და მოსამართლე სამუელი (რესპ. დამს. არტ. რ. ჩაბიევი) — ან დადებითი თვისებების მატარებლები არიან, ან უარყოფითის. ბოლო სამი პერსონაჟის ხასიათში ფულისადმი სიყვარულისა და მომხვეჭელობის ვნების ხაზგასმა მათთან კავშირში მისის სევიჯის სახის უფრო მრავალმხრივ

დახასიათების შესაძლებლობას ართმევს მსახიობს.

სპექტაკლი აზრობრივად გამჭვრეტილია, თითოეული გმირის ფუნქციის განსაზღვრული, ხოლო აღნიშნულ ნაკლოვანებათა მეტი წილი პიესის თავისებურებებითაა განპირობებული.

თამარ გოქუჩაშვილი

19 035060

## სოხუმის მოზარდ მაყურებელთა რუსული თეატრი

ლეონიდ ფილატოვი

### „ფედოტკასა და მეფის ამბავი“

ხალხური სანახაობითი ფორმების გამოყენება თანამედროვე თეატრში სულაც არ არის სიახლე და მაინც, როდესაც რეჟისორის ფანტაზიას უშუალოდ ფოლკლორის მდიდარი მემკვიდრეობა ასაზრდოებს და არა მისი უკვე გამოყენებული თეატრალური სტილიზაცია (ამ მხრივ შტამპებიც წარმოიქმნა მეტწილად სწორედ საბავშვო თეატრებში), მაყურებელი ყოველთვის აღმოაჩენს რაღაც ახალს, მიმზიდველს აპრობირებული გზით დადგმულ სპექტაკლშიც კი.

ლეონიდ ფილატოვის ლექსი-ზღაპარი „ფედოტკასა და მეფეზე“ თავისთავად აქტუალური პრობლემის შემცველი გონებაამხვილური, თანამედროვეობასთან მისადაგებული სტილიზაციაა ფოლკლორული მასალის და, ვფიქრობ, საშუალებას აძლევდა

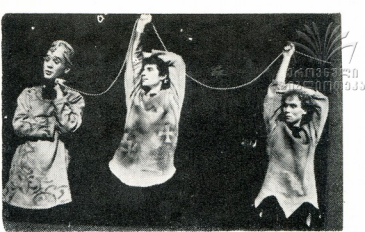
რეჟისორს დიმიტრი კორტავას შესაბამისი ხერხებისათვის მიემართა, თანამედროვე ატირებულები გამოყენებინა მხატვრულ გაფორმებაში თუ პერსონაჟთა სახეების შექმნისას, მეტად გამოეყენათ მათი კავშირი ჩვენს დროსთან. მაგრამ თეატრმა ხალხური საწყისებისაკენ დაბრუნება არჩია, საკმარისად მიიჩნია თვით ავტორისეული მინიშნება თანამედროვეობაზე, ტექსტში უხვად გამოყენებული დღევანდელი ენობრივი ფორმები და ხაზი სწორედ ფაბულის ხალხურ წარმომავლობას გაუხსნა. ქილიკებისა თუ გლეხების მიერ სახელდახელოდ გათამაშებული ეს წარმოდგენა გარეგნულად უაღრესად სადაა, ასკეტურიც კი. მისი პირობითობაც სწორედ მოედნის თეატრის თავისებურებებითაა განსაზღვრული. შავ ფონზე ჯვა-

ლოს ნაცროსფერ პერანგებსა და ტომარა-კაბეზში შემოსილი მსახიობები მთელი მოქმედების მანძილზე მხოლოდ ორ ატრიბუტს იყენებენ — კანაფის სქელ თოკსა და თუჯის ქვაბს. მეფის როლის შემსრულებელ მსახიობს ამ ქვაბს დაადგამენ თავზე გვირგვინის ნაცვლად, ხოლო თოჯი ყველაზე მრავალფეროვანი ფუნქციის მატარებელი ხდება მსახიობთა ხელგეში: იგი ხან ყულფია, ხანაც ტალღასავით ნელ მოძრაობაში დაკლანხილი ზღვას მოგვაგონებს, მკლავსა და მუხლზე შემოჭერილი ხეიბარი გენერლის არტახის დანიშნულებას ასრულებს და ა. შ. თეთონ მსახიობებიც პლასტიურ მიზანსცენებში განასახიერებენ მეფის სასახლეს, ტყეს, სახლსა თუ ბებერი ჯადოქრის საუფლოს. საერთოდ, ფილატოვისეული ტექსტი სასიერ გამოხატულებასა და განვითარებას სწორედ პანტომიმურ ეტიუდებში პოვებს.

სპექტაკლში ჭარბადაა ცეკვები, ხალხური მელოდიები და თანმედროვე როკ-მუსიკა, თუმცა ყოველთვის როდი ვხვდებით მის ზომიერ და ფუნქციურ გამოყენებას. მაგალითად, კუდიანისა (გ. კოროლიოვა) და გენერლის (პ. კუშნაროვი) სცენები ხელოვნურადაა გაწეილი როკ-მუსიკის თანხლებით წარმოდგენილი მისტიური რიტუალით, რომელიც თანამედროვე დისკო-კონცერტისა და საშინელებათა ფილმების ასოციაციის უფრო იწვევს. ჯადოქრის როლის შემსრულებელი მსახიობიც უდავოდ კარგავს ზომიერებას და თითქმის პათოლოგიური ისტერიის მოწმედ ხდის მაყურებელს.

ამდენად, თუ ერთ შემთხვევაში რეჟისორმა შეგნებულად აარიდა თავი პირდაპირ ასოციაციებს თანამედროვეობასთან, მეორე შემთხვევაში ეს კავშირი (შესაძლოა უნებლიედ) ზედმეტად უტრირებულიც კი აღაღმოჩნდა და, ვფიქრობ, არა სპექტაკლის სასარგებლოდ. სწორედ ამ სცენებმა დააქვეითა მოქმედების რიტმი და სტილურადაც დაუპირისპირდა სპექტაკლის ერთიან გადწყვეტას.

წარმოდგენაში ძირითადად ახალგაზრდა მსახიობები მონაწილეობდნენ და მათ დინამიურ, ლაკონიურ სპექტაკლს უდავოდ თანახლავს სტილური ნამუშევრის მომხიბვლელობა. ამიტომაც მეტს პატიობ ახალგაზრდებს — ოსტატობის ნაკლებობას, ხასიათების დაუსრულებლობას, თუმც მეტყველ-



სცენა სპექტაკლიდან

ბის, ხმისა და პლასტიკის სრულყოფაზე ზრუნვა მათ უმრავლესობას მართებს.

სპექტაკლში სათანადო მხატვრული და აზრობრივი განზოგადება ვერ პოვა მთავარი გმირის ფედოტკას — მოხერხებული და მშრომელი ადამიანის — სახემ. ახალგაზრდა მსახიობმა ვ. ნიკონოვმა ვერ შესძლო ვერც ხასიათის გამოკვეთა, ვერც ტიპის შექმნა. ამიტომაც ხარბი მეფისა (ვ. ხეიჩია) და სულები გენერლის ხაზი უფრო ძლიერიც აღმოჩნდა და დამაჯერებელიც. გატაცებითა და იუმორით განასახიერებენ მათ მსახიობები, ფაქიზად, ზომიერების გრძნობით ამეღავენ ბენ თავიანთ ირონიულ დამოკიდებულებას.

ვ. ხეიჩიას მეფე არსებითად მთავარი ფიგურაა სპექტაკლში, ყველაზე დამუშავებული სახეა. ამ გროტესკულ-პაროდულ პერსონაჟში ყველაზე ნათელ გამოხატულებას პოვებს სპექტაკლის სტილისტიკა.

რეჟისორმა და მხატვარმა (ა. ჩაჩბა), როგორც ვთქვით, შეგნებულად აარიდეს თავი ფოლკლორული სიუჟეტის გათანამედროვებას, საბავშვო თეატრებში საკმაოდ გავრცელებულ და სტერეოტიპად ქცეულ სტილიზებას, როდესაც ეპოქები და ეროვნული ნიშნები ერთმანეთშია ზოლმე აღრეული, კითხვად პრობლემის, ზღაპრის მარადიული სიბრძნის განზოგადების მიზნით. მაგრამ, ვფიქრობ, ამ მცდელობამ მეორე უკიდურესობამდე მიიყვანა ისინი. ჯვალში ჩაცმული რუსეთის ზედმეტად ჩამუქებული სურათი მძიმედ აღსაქმელი უნდა იყოს მოზარდებისათვის. საბავშვო თეატრში მოსულ მაყურებელს კი გონების სავარჯიშოც უნდა შეე-თავაზოთ და თვალის გასახარი სინახაობაც.



თელავის სახელმწიფო დრამატული თეატრი. რევაზ ინანიშვილის „ალაღე“ (ინს. „სახელოთა ხელოვნება“ № 9, 1987)

21 035060

## მესხეთის სახელმწიფო დრამატული თეატრი

ილია ჭავჭავაძე

### „კაცია-ადამიანი“

შისტრიმალში მესხეთის თეატრმა წარმოადგინა ილია ჭავჭავაძის „კაცია-ადამიანი“. (ინსცენირების ავტორი ზ. სიხარულიძე). მისი ჩანაფიქრი ძლიერ განსხვავდება ამავე ნაწარმოების მიხედვით დადგმული სპექტაკლებისაგან. ეს სხვაობა სათაურშივე შეიმჩნევა. თუ ილიას სათაურის—„კაცია-ადამიანი?!“ — ქვეტექსტს შეადგენს ის, რომ ყოველმა ნორმალურმა კაცმა ყველა სიტუაციაში ადამიანის სახე უნდა შეინარჩუნოს, სპექტაკლის სათაურში მოხსნილია კითხვისა და ძახილის ნიშნები. ამით დამდგმელი კოლექტივი თავიდანვე მიგვანიშნებს, რომ ლუარსაბი ჩვეულებრივი, ნორმალური კაცია. მაგრამ კაცობის ცნება თავისებურ გაგებამდე დაუყვანია და ცხოვრებაშიც ადგილი ვერ უბოვია. ამიტომ რეჟისორმა ზ. სიხარულიძემ ყურად-

ღება გაამახვილა ლუარსაბის არა „გასტრონომიულ“ მოვლენებზე, არამედ მისი მთელი ცხოვრების ანალიტიკურ ჩვენებაზე. სპექტაკლში არა მცონარობამდე მისულ ტახტზე ზანტად მგორავ არსებას ვხედავთ, არამედ ბობოქარი და მოუსვენარი სულის პატრონს, რომელმაც შინაგანი აქტიურობის დაკარგვის გამო თავისი არსებობა უაზრობამდე მიიყვანა. ლუარსაბი ყველა მნიშვნელოვან ცხოვრებისეულ ეპიზოდში გულუბრყვილო, უპრინციპო და სწორ საზოგადოებრივ შეხედულებებს მოკლებული ადამიანი აღმოჩნდა. ამასთანავე წარმოდგენილია არა ავტორისეული „ბედნიერი ცოლ-ქმარი“, არამედ მათ შორის ჩანს სიმპათიური თუ ანტიპათიური განწყობილებებიც, რაც ნაწარმოებში აღწერილ უნიათო ცხოვრებას, მათ შინაგან ბუნე-



ბას უფრო აქტიური დამოკიდებულებებით ცვლის. ინსცენირებაში ლუარსაბის ზოგიერთ „საქმიან“ რეპლიკას დარეჯანი (ლ. სულუაშვილი) წარმოთქვამს და ეს სვლა მეტად უსვამს ხაზს ცოლ-ქმრის მსგავსებას, მათ საერთო თვისებებს.

ასეთი რეჟისორული გადაწყვეტის გამო შეიცვალა სპექტაკლის ჟანრიც. თუ ილიას სიცილსა და ირონიასში გაისმის აღწერილი ყოფისადმი შეურიგებლობა და მას სააშკარაოზე გამოაქვს გმირთა უარყოფითი თვისებები, სპექტაკლში ამ გმირთა ცხოვრება დრამატულად წარმოგვიდგება, რადგან ამგვარი გარემოს შექმნა თვით ლუარსაბის პიროვნებამ ვანაპირთა და მისი ენერჯია არასწორი გზით წარიმართა.

თუ ილიასთან კანონზომიერია, რომ მცონარეს არ შეიძლება ყავდეს შვილი და ეს გადაგვარება სატირული ელფერით იმოსება, სპექტაკლში ლუარსაბის ენერჯია, რომელიც საქმისათვის არ იხარჯება, ტრაგიკულ ელფერს იძენს და აქედან გამომდინარეობს მისი უნაყოფობაც. მსახიობი ვ. ნიკოლაიშვილი განსაკუთრებულად მძაფრად გადმოსცემს უშვილობის განცდას, რომელიც მიმართულია დავითის სამომავლო გეგმის ჩასაშლელად. მაგრამ ბოლოს ლუარსაბი ხვდება, რომ მისი ოცნება განუხორციელებელია და ამიტომ მთავარი ყურადღება კვლავ ჭამა-სმაზე გადააქვს. ამ შემთხვევაში ლუარსაბის საკვებზე ფიქრი შექმნილი მდგომარეობიდან ერთადერთ სწორ გზად აღიქმება, ვინაიდან ცხოვრებაში სხვა აღარაფერი დარჩენია.

რეჟისორის ასეთ ჩანაფიქრს თავიდანვე კარგად გადმოსცემს ვ. ნიკოლაიშვილი. იგი ამომწურავად გვიხასიათებს გმირს, მაგრამ მოქმედების განვითარებასთან ერთად უჭირს გმირის შინაგანი სიცარიელის გამომჟღავნება. ამიტომ ლუარსაბის აქტიურობა ზოგჯერ ისტერიულ მოქმედებაში გადადის. მსახიობს უფრო ნათლად უნდა ეჩვენებინა გმირის სულიერი დეგრადაცია, რადგან ლუარსაბის გარეგნული და შინაგანი თვისებების კონტრასტული დაპირისპირება მის სახეს უფრო საინტერესოს გახდიდა.

თვით ნაწარმოებშიც ლუარსაბის ინერტული ცხოვრება მისი შინაგანი გამოფიტულობის მთავარი მიზეზია, რამაც იგი გადააგვარა.

სამწუხაროდ, სხვა მოქმედი პირობები ტრადიციულად ნაცნობ ნიღბებს ვერ გასცდნენ

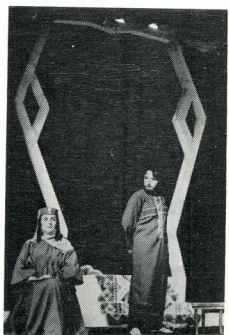
და რეჟისორის ჩანაფიქრი აქაც გაფრთხილდა.

ლუარსაბის მოურავი დათო თ. ვაჩაშვილი შვილის შესრულებით უბრალო მისამსახურად რეს უფრო ემსგავსება, ვიდრე პირმოთენე და ეშმაკ მოურავს, რომლის გონებაში ახვილურ პასუხებს ვერ ხვდება ლუარსაბი. ნაწარმოებში დათო მალულად დასცინის ბატონის მსჯელობას, მის საქციელს და, აქედან გამომდინარე, მსახიობსაც ლუარსაბის ცხოვრებისადმი საკუთარი დამოკიდებულება უნდა ეჩვენებინა.

დავითის (მ. კობრიძე), მოსეს (გ. გოგოძე) და ელისაბედის (გ. ხეიჩია) სახეებიც უარყოფითი პერსონაჟების ზუსტ გარეგნულ დახასიათებას წარმოადგენს. მაგრამ ეს მხატვრული სახეები ბოლომდე თანამიმდევრული არ არიან. მართალია, ცალკეულ სცენებში მსახიობები დასახულ მიზანს აღწევენ, მაგრამ მათ აკლიათ შინაგანი ხასიათების სიმკვეთრე.

ნაწარმოებში ზორეშანი ხანში შესული და ეშმაკი ქალია, ხოლო მსახიობი ც. ტაბატაძე ქმნის ახალგაზრდა მაქანკლის სახეს, მთავარ ყურადღებას მის ქალურ თვისებებზე ამახვილებს, ხოლო გმირისათვის დამახასიათებელი დიპლომატობა, გაქნილობა, თავისი აზრის სისწორეში ადამიანების დარწმუნების უნარი უქანა პლანზე გადატანილი აღმოჩნდა. ამასთანავე მის ტექსტში შეუსაბამოა გვხვდება. წარმოუდგენელია, რომ ასეთ ახალგაზრ-

დარეჯანი — ლ. სულუაშვილი, ლუარსაბი — ვ. ნიკოლაიშვილი



და ქალს ლუარსაბის ბავშვობა ახსოვდეს და თანაც მისი გარეგნობით მოხიბლული ლუარსაბი ცოლობასაც კი თხოვდეს.

სპექტაკლში საინტერესო აღმოჩნდა მხატვრის ჩანაფიქრიც. სცენის კუთხეში უწყსრივოდ არის მიყრილი წიგნები, გლობუსი, ანტიკური ხანის ბიუსტი, გრამაფონი და სხვა ნივთები, რაც იმაზე მიგვანიშნებს, თუ რამდენად შორსაა ლუარსაბის სამყარო ცივილიზაციისაგან. მთლიანი კონსტრუქცია ხარს მოგვაგონებს. იგი წარმართულ ეპოქაში ნაყოფიერების სიმბოლოდ აღიქმებოდა, ხოლო სპექტაკლში კი მისგან მხოლოდ სილუე-

ტია დარჩენილი. ამასთანავე ხარის თავი უღელის ფორმისაა და მასზე ზარის ჩამოკიდებული. აქაც სახიერადაა მითითებული გმირთა მიერ საზოგადოებრივი თვითმკაცრი უღელის უგულვებლყოფაზე, რაც განგაშის განწყობილებას იწვევს. ფინალში ზარის ჩრდილი საქართველოს რუკაზე გადადის, მაგრამ საფესტივალო სპექტაკლებში რუკა ტექნიკური მიზეზების გამო ცუდად ჩანდა, რის გამოც შთაბეჭდილება გაფერმკრთალდა.

გუგაზ მებრაღიძე

22 ივნისი

## ქუთაისის ლ. მესხიშვილის სახ. სახელმწიფო დრამატული თეატრი

იხ შავიბაი

### „ბატონი ამილკარი“

რმსაშუმლიძეების თეატრების ფესტივალზე ქუთაისელთა დასი წარსდგა რეჟისორ ედგარ ეგაძის სცენური და სადადგმო კულტურით გამორჩეული სპექტაკლით „ბატონი ამილკარი“.

სცენარი სიტუაციის პარადოქსულობას ქმნის სპექტაკლის გმირის, ალექსანდრე ამილკარის (ანზორ ხერხაძე) გადაწყვეტილება — მის მიერ დაქირავებულ პარტნიორებთან ერთად გაითამაშოს წარმოდგენა, რომელშიც რეალური ადამიანი თეატრალურ პერსონაჟად იქცევა. პიესაში ნათლად იკითხება ინტელექტუალური დრამის ესთეტიკის წყაროები, საიდანაც სათავეს იღებს ცხოვრების თეატრში ადამიანის მიერ ნებაყოფლობით არჩეული როლის გათამაშების კონცეფცია და მისი უამაჟისეული ვარიან-

ციაც. ალექსანდრე ამილკარს, ინტელექტუალური დრამის გმირის მსგავსად, სურს საკუთარი როლი ითამაშოს, მის მიერ დადგმულ სპექტაკლში მაინც შეინარჩუნოს თავისი მოქმედებისა და გადაწყვეტილებების ავტორობა.

სცენური ქმედების წარმართველი, ორგანიზატორი, სიტუაციის ავტორი, ალექსანდრე ამილკარი, განსხვავებული საშუალებებით უბიძგებს სხვა „პერსონაჟებს“ მასთან ურთიერთობისას გარკვეული როლი ითამაშონ, კონკრეტულ რეჟისორულ მითითებებსაც იძლევა. უფრო მეტიც: ფაქტიურად რეპეტიციებს ატარებს, როდესაც პარტნიორთა თამაშში ემოციათა ხელოვნურობას ამჩნევს.

მსახიობები იუმორით, ამასთანავე ზედმეტი აქცენტირების გარეშე, წარმოაჩენენ თავდაპირველად შექმნილი სიტუაციის თავისებურ კომიზმს: გუშინდელი ქუჩის გოგო რესპექტაბელური ოჯახის ერთადერთი პირმშოს ვირჯინიას როლში (ნატო ნოსელიძე) არაბუნებრივად დაშაქრული ტექსტითა და ინტონაციით მიმართავს საყვარელ „მამიკოს“; მალაფარდოვანი პათეტიკით გამოხატავს თავის საყვარულსა და ერთგულებას: ამილკარისადმი მისი ბავშვობის მეგობრის როლის შემსრულებელი, რეალურ სინამდვილეში უმუშევარი მხატვარი მამუ (გიზო დელეუვა); პროფესიონალი მსახიობი, ელეონორა დიუროკი (ევა ხუტუნაშვილი) კი უხერხულობისაგან არაბუნებრივად ეგზალტირებული ჩანს ალექსანდრე ამილკარის მზრუნველი ცოლის როლში, თანაც ოცწლიანი ოჯახური იდილიის წარმოსახვით: სურათის ფონზე.

თანდათანობით მიმზიდველიც კი ხდება მათთვის ეს უჩვეულო თამაში, რომლის დროსაც თითოეულს საშუალება ეძლევა იცხოვროს სხვისი ცხოვრებით, თითქოს სხვის გრძობათა ბუნებას ჩაწვდეს, სინამდვილეში კი საკუთარი პერსონის არარეალიზებულ შესაძლებლობებზე გამოავლინოს. აღმოჩნდება, რომ სწორედ ცხოვრებისეულ რეალობაში ადამიანი ხშირად საკუთარ სახედ მიიჩნევს მისთვის უცხო, თავსმოხვეული პერსონაჟის ნიღაბს, მისგან დამოუკიდებლად შექმნილი ცხოვრებისეული სიტუაციის პირმშოს.

მხოლოდ სპექტაკლის დასაწყისში, გაშიშვლებულად წარმოგვიდგება სცენურ გმირთა არსებობის კონკრეტული რეალები, როდესაც მყვირალა კოსტიუმში გამოწყობილი ქალიშვილი არაორაზროვნად სთავაზობს თავის სხეულს პირველ შემხვედრს, მისი გამოფხეკილი ჯიბეების დანახვისას კი გაკაპასებული ზურგს შეაქცევს და ახლა უკვე სოლიდური შესახედობის მამაკაცისკენ გაემართება.

რეჟისორის მიერ შეთხზული ეს უსიტყვო ეპიზოდი სულიერი საწყისისაგან დაკლილი ურთიერთობების ილუსტრაციას წარმოადგენს და იმ გარემოს ახასიათებს, რომელშიც არსებობდნენ სცენური გმირები მანამ, სანამ ამილკარის მიერ დადგმული „სპექტაკლის“ მონაწილეებად აქცეოდნენ

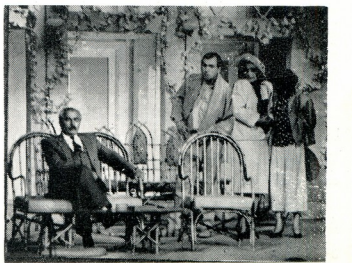
კარნავალური პარადულობით გამოირჩევა სცენური გარემო; თეატრალური ლოკების მსგავსი აივნებიდა და ლამპონებით ამილკარის სახლის ინტერიერი ფანტაზიის მიერ შექმნილი სურათის შთაბეჭდილებას უფრო ტოვებს, ვიდრე რეალური საცხოვრებლისა (მხატვარი ჯეირან ფაჩუაშვილი). მისი გამჭვირვალე სითეთრე ერთგვარი არამდგრადობის შეგრძნებას ბადებს, განსაკუთრებით ფინალში გაღებულ კარ-ფანჯრებს მიღმა პირქუშად მოწოლილი სივრცის ფონზე, და იმ ეფემერული ოცნების სიმბოლოდ აღიქმება, მოუხეტლებელი, ლურჯი ფრინველივით რომ უსხლტება ხელიდან ადამიანს.

უჩვეულობის შეგრძნებას კიდევ უფრო აძლიერებს რეჟისორის მიერ სპექტაკლში ორგანიზებად შემოყვანილი უსიტყვო პერსონაჟები; — არაბუნებრივი ზღაპრის გმირების კოსტიუმებში გამოწყობილი მსახურები, ფინალში ზღაპრის გმირის პოეტური ნიღბის მიღმა ჩვეულებრივი ქურდ-ბაცაცები რომ აღმოჩნდებიან და მოპარული სასადილო ვერცხლეული ტომრით გარბიან ამილკარის სახლიდან.

ორგანიზებად აღიქმება რეჟისორის მიერ შემოთავაზებულ გარემოში პერსონაჟთა ურთიერთობის უჩვეულო ხასიათი, ნამდვილისა და გამონაგონის პარადოქსულ შენაერთს რომ ქმნის, სადაც ცხოვრება ხშირად სიყალბით სავსე წარმოდგენაა, ხოლო თამაში ჭეშმარიტების ერთადერთ რეალურ გამოვლენად იქცევა.

სცენური ქმედების განვითარებასთან ერთად, თითოეული პერსონაჟი თავსებურად

ამილკარი — ა. ხერხაძე, მამუ — გ. დელეუვა, ელეონორა — ე. ხუტუნაშვილი, ვირჯინია — ნ. ნოსელიძე



გარდაისახება; უბატონოდ ქუჩაში გავრ-  
დილი ქაღალცილი უეცრად საკუთარი ღირ-  
სების შეგრძნებას იძენს და თუმცა გარეგ-  
ნულად უძალიანდება რესპექტებელური  
ოჯახის შევილის ნიღაბს, შინაგანად იმდენად  
ეზიარება თავისი პერსონაჟის ცხოვრების  
ფორმას, რომ მშობლებთან კონფლიქტი მის  
პირად დრამად აღიქმება. ამასვე მოწმობს ქა-  
ლიშვილის გარეგნული იერის ცვლილება:  
თავდაპირველად იაფფასიანი კოსტიუმების  
ვულგარული ბატონი, ფინალში ელიზა დუ-  
ლიტილივით, ძალდაუტანებელი ბუნებრიო-  
ბით ირგებს მთლიან საზოგადოების ქალის  
ელეგანტურ სამეჭლიოს კაბას. იმდენად  
იცვლება ვირჯინიად ქცეული ქალიშვილი-  
სადმი მისი შეყვარებულის, პოლოს (შალვა  
კიკვაძე) დამოკიდებულება, რომ ამ უქანას-  
კნელს უწინდელი მარტივი ფამილარობა  
დაუშვებელ უხამსობად ეჩვენება. პოლოს  
სცენური სახე ძალზე ტიპურია ინტელექ-  
ტუალური დრამისათვის სწორედ იმით, რომ  
არ საპირობებს ტრადიციულ ფსიქოლოგიურ  
მოტივირებებს, სწორედ სიტუაციის და არა  
ხასიათის ლოგიკიდან გამომდინარე, ქუჩური-  
ამბიციებით სავსე გროტესკული პერსონა-  
ჟი, პარადოქსული სისწრაფით იქცევა თითქ-  
მის ინტელიგენტ ყმაწვილად.

ასევე სიტუაციის და არა ხასიათის ლო-  
გიკიდან გამომდინარეობს ელენორა დიუ-  
როკის დედის, მელის (ლამარა ვაშაკიძე)  
სცენური სახე. ცხოვრებისეული რეალო-  
ბიდან თავდაჯერებულად შემოაბიჯებს მელი  
ამილკარის „სპექტაკლში“ და ასევე მხნედ,  
შეურიგებელი შემართებით ტოვებს სიძის  
სახლს. საოცარია, თუ როგორ ადვილად იჯე-  
რება ეს თითქოს მიწაზე მყარად მდგარი ადა-  
მიანი მისი ქალიშვილის ოცქლიანი დაოჯახე-  
ბის აბსურდულ ფაქტს. მელის უყოყმანო  
რწმენა ამილკარის სპექტაკლის რეალობაში  
მის მონაწილეებს ერთგვარი პარადოქსის წი-  
ნაზე აყენებს, რომლის მიხედვითაც გამონა-  
გონი სინამდვილეზე უფრო დამაჯერებელი  
ჩანს.

ამდენად სცენური ქმედება სინამდვილი-  
სა და თეატრალური თამაშის, რეალურისა და  
შეთხზულის ურთიერთგადახლართვის, ურ-  
თიერთშეჭრის კონტექსტში წარმოჩნდება.

ამილკარის სპექტაკლში ყველაზე ორაზ-  
როვან, წინააღმდეგობრივ ხასიათს ცოლ-  
ქმრის როლის შემსრულებელთა ურთი-

ერთობა იძენს. თითოეულ მათგანს ფაქ-  
ტიურად თავისი არარეალიზებული როლის  
— პირად ცხოვრებაში ბედნიერად ადამიანის  
თამაში უწევს. და ამიტომ მის მიმდევარის  
საა ელენორას თამაშში თანდათან იჭ-  
რება გულწრფელი აღსარების ინტონაცია,  
ტრაგიკული სასოწარკვეთილების ძალით  
ვლინდება მათი მისწრაფება, საკუთარ დრა-  
მად აქციონ თავიანთი პერსონაჟის ცხოვრე-  
ბა; მაგრამ ვერც ერთი ვერ სძლევს საკუთარ  
გულში ჩაბუდებულ ურწმუნობებს. ყვე-  
ლაზე კრიტიკულ მომენტში თითოეული  
მათგანი პერსონაჟის ნიღაბს ეფარება და  
ამით ცხოვრებისეულ სინამდვილესთან კონ-  
ტაქტის დამყარების უუნარობას ავლენს.

ერთადერთი გმირი, რომელიც არ გაუტ-  
ბის რეალობასთან კონტაქტის აუცილებლო-  
ბას, არის მხატვარი; მის მიერ შექმნილი  
ელენორას პორტრეტი სწორედ ქალის  
გრძნობათა რეალობის პირისპირ აყენებს  
ამილკარს.

დაბოლოს, ისევ მხატვარმა გაახსენა „სპე-  
ქტაკლის“ მონაწილეებს ფარდის დაშვე-  
ბის აუცილებლობა. მისი გამოსვლა თამა-  
შდან ცხოვრებისეული სინამდვილისაკენ  
მობრუნების მოწოდებაცაა, მაგრამ ამილკარს  
ამ სიტუაციაში ერთადერთი გზა რჩება  
— ბოლომდე ითამაშოს რეჟისორის როლი,  
შეინარჩუნოს სიტუაციაზე კონტროლი, თუნ-  
დაც სიცოცხლის ფასად.

თვითმკვლელობის წინ ქალის პორტრეტს  
ესერის ამილკარი და საბასუნოდ, სასიკვდი-  
ლოდ დაპირილივით ეცემა ელენორა დიუ-  
როკი, თითქოს მისი პერსონაჟის მოკვლით  
თავად „ორიგინალში“ ისპობა ყველაზე ნაშ-  
ველი, ერთადერთი რეალური შინაარსი და  
რჩება სრული დაცილობა, სიკვდილის  
ტოლფასი სიციარიელი.

ოცნებისა და სინამდვილის შეუთავსებ-  
ლობის მოტივი ნათლად იკითხება სპექტაკლ-  
ში, რომლის მთავარი გმირი სწორედ ცხოვ-  
რების გაცვეთილი ცინიზმით აღსავსე ურ-  
თიერთობების ტყვეობიდან თავის დაღწევის  
მიზნით, წამიერად მაინც ცდილობს შექმ-  
ნა ბუნებრივ ადამიანურ ურთიერთობათა  
არსებობის ილუზია.

„პერსონაჟთა“ სახეების გახსნისას თანდა-  
თანობით იკვეთება შემსრულებელთა სახეე-  
ბი, თითოეული მათგანის გულში ჩაბუდებუ-  
ლი ნოსტალგია ადამიანურ სიბოროსა და სი-

ყვარულზე. თითქმის მთელ მოქმედებას ახლავს მუსიკალური ფონი (ბეთჰოვენისა და გრიგის თანამედროვე ვარიაციები), რომელიც სწორედ სინაზისა და სიყვარულისავენ ადამიანის დაუძლეველი სწრაფვის მოტივს ეხმარება და ძალზედ მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ამ სევდიანი ლირიზმით აღსავსე სპექტაკლში (მუსიკალური გაფორმება — მაცყვალა ფეხაკაძის).

ვეფერობ, „ბატონი ამილკარი“ თეატრის: საეტაპო, პროგრამული წარმოდგენის ხარისხში აღის, მისი შემოქმედებითი კოლექტივის პროფესიონალიზმის მკაცრ გამოცდად იქცევა. რეჟისორის მასალისადმი აქტიური დამოკიდებულება, მისი პლასტიკური აზროვნების ფორმა, უპირველესად მსახიობების

სცენურ სიცოცხლეში განსხვავებული ალბათ, ამიტომაც გამოვლინდა ასე მკვეთრად დასის საუკეთესო ძალები. დანსმენილი ოსტატობის დემონსტრირებად იქცა — ანზორ ხერხაძის, ევა ხუტუნაშვილის, ნატო ნოსელიძის მიერ შექმნილი მხატვრული სახეები.

ბუნებრივია, არც ფესტივალის რიგით სპექტაკლად ქცეულა „ბატონი ამილკარი“, რომლის დამდგმელი შემოქმედებითი სიმწიფის ასაკში მყოფი რეჟისორი, თავისი სცენური პირმშოს მხოლოდ დაბადების მომსწრე აღმოჩნდა, წარმოდგენას კი უავტოროდ ეწერა სცენური სიცოცხლის გაგრძელება...

მანია გოზაძე

23 ივნისი

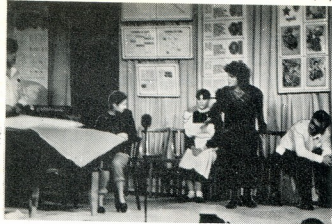
## ზუგდიდის მ. ლაღიანის სახ. სახელმწიფო ღრამაჯული თეატრი

ალექსანდრე ჩხაიძე

### „მოსწავლის ხმა“

ალექსანდრე ჩხაიძე „უძრავობის“ პერიოდში მოვიდა დრამატურგიაში და როგორც გვახსოვს, მისი მოსვლა იყო ხმაურიანი, კონფლიქტური. ცნობილი პიესა „ხიდი“ იმდროისათვის აღიქმებოდა, როგორც დრამატურგიაში პუბლიცისტური სიმწვავის ნიმუში. ის სითამამე, რომელიც ამ პიესაში იყო, დღეს შეიძლება რომელიმე სარაიონო გაზეთის პოლემიკურ წერილშიც იქნას წამოჭრილი, მაგრამ, „ხიდი“ თავის დროზე, განსაკუთრებით რუსთაველის თეატრის თუმანიშვილისეულ დადგმაში, მეზის გავარდნას ჰგავდა. „ხილს“ შემდგომ მოჰყვა პიესები, რომლებშიც მეტნაკლები სიმწვავით იყო მოცემული ცალკეულ ნაკლოვანებათა მხილება და კრიტიკა. შეიძლება დღეს ისინი მეტად უბრალო შემთხვევად მოგვეჩვენოს, მაგრამ მთლიანობაში ა. ჩხაიძის დრამატურგია გარდაქ-

მისი წინაპერიოდის მამხილებელი პათოსით ამზადებდა დღევანდელ დღეს. იმ გუშინდელი დღიდან დრამატურგი თანამედროვეობისკენ ხილის გადაბას ცდილობს და მისი ბოლო პიესაც — „სკოლა-88“, რომელსაც თეატრმა სახელწოდება შეუცვალა, ამ ცდის ნიმუშია. პიესა ჩვენთან პირველად განახორციელა ზუგდიდის შალვა დაღიანის სახელობის სახელმწიფო დრამატულმა თეატრმა. ეს ვახლდათ სილვეან კიკვაძის, როგორც მთავარი რეჟისორის, დებიუტი ამ თეატრში. პიესის არჩევანი შემთხვევითი არ ყოფილა — თანამედროვე თემაზე შექმნილმა ნაწარმოებმა რეჟისორს საშუალება მისცა სპექტაკლში წარმოედგინა თეატრის ყველა თაობის მსახიობი, ხოლო პიესის პოლემიკურმა და პუბლიცისტურმა ხასიათმა, აზრთა მკვეთრმა დაპირისპირებამ, პერსონაჟთა კოლორიტულმა ხასიათებამ,



სენა სპექტაკლიდან

საინტერესო პერსპექტივა შეუქმნა დამდგმულ ჯგუფს.

დღეს თანამედროვე თემამ დრამატურგიაში საჯაროობისა და დემოკრატიზაციის ფონზე საგრძნობი დეველავაცია განიცადა; ჭრჭერობით მან ვერაფერი ვერ დაუბრისპირა პრესის აქტიურობას, სიმძაფრეს და სინამდვილისადმი დამოკიდებულებას. ეს ხარვეზები თვალნათლვ გამოიკვეთა ა. ჩხაიძის ამ ახალ ნაწარმოებშიც, თუმცა უნდა ითქვას: პიესის ფაბულა, შესაძლოა, სავსებით რეალურ მოვლენებს ეყრდნობა, მაგრამ ამჯერად მისი კონფლიქტი განებივრებული და ინფორმაციით აღსავსე მკითხველის თვალში უკმარისობის გრძნობას ბადებს.

სკოლა — მასწავლებლისა და მოსწავლის, ისტატიისა და აღსაზრდელის ურთიერთობა — მარადიული პრობლემა და ამ თემით ლიტერატურის დაინტერესება დღევანდელი დღით არ შემოიფარგლება. მოზარდი ხომ ჩვენი ცხოვრების მომავალი დღის აღმშენებელია — რა ცოდნას მიიღებს, რა ჩვევებს შეიძენს სკოლაში, რა სულიერ საგზალს წაიღებს აქედან — ამაზე დამოკიდებული ჩვენი მომავალი როგორც პიესის, ისე სპექტაკლის ავტორთათვის მთავარია მოსწავლე ჯერ პიროვნება იყოს და შემდეგ ცოდნის მატარებელი; პიროვნება უშიშარი, პრინციპული, ღირსებით სავსე, სიმართლის მოყვარული. მხოლოდ ასეთებს ძალუძთ მოქალაქეებად ჩამოყალიბდნენ და აღამიანთა ურთიერთობისა თუ ცხოვრებისეულ კონფლიქტურ სიტუაციებში შეინარჩუნონ სიკეთის, სიყვარულის, მოყვასისადმი თანადგომის იდეალები. პიესაში ზოგიერთი გმირის ზასიათში თავს იჩენს

ეგოცენტრიზმის ნიშნები, მაგრამ მას იქვე ეძლევა შეფასება; რაც შეეხება პედაგოგთა იმ ნაწილის რეაქციას, რომელსაც რეტროგრადული აზროვნება შეურყევლოდ შეინარჩუნებია, მათი გაგებაც შეიძლება, მაგრამ არა თანაგრძნობა. მძიმე იყო ცხოვრება, მძიმე იყო დანაკლისიც ამ ცხოვრებისაგან; ახალგაზრდობას კი სურს გაარღვიოს ეს ძველი დაბრკოლებები და თავისი სიმართლით, რწმენით იაროს. შეიძლება პიესაში პრობლემათა ეს რკალი დეკლარაციულადაა წარმოდგენილი, მაგრამ ბევრ საკვირბოროტო კითხვას ბადებს, რომელსაც მასურებელი შინაგანად თანაუგრძნობს.

როგორც უკვე ითქვა, პიესა პოლემიკურ დაპირისპირებაზეა აგებული, სადაც ერთი სკოლის მაგალითზე გამოსაშვები კლასის მოსწავლეები კედლის გაზეთის საშუალებით კრიტიკულ აზრს გამოთქამენ მშობლიური სკოლის ცხოვრებაზე. პოლემიკა ნიშნავს აზრთა შეჯახებას, რომელშიც ერთი უნდა გამოიკვეთოს: სკოლასაც უნდა შეეხოს გარდაქმნის სიკეთე, რაც შეიძლება სწრაფად და მთელი სისრულით. პრობლემა უმწვავესია და საინტერესო, მაგრამ მისი დრამატურგიული რეალიზებისათვის მწერალი დროგასულ საშუალებებს მიმართავს.

თუ თავის დროზე „თავისუფალი თემის“ გმირის ცირა გელოვანის ერთპიროვნული პროტესტი აღიქმებოდა ინდივიდუალური ბუნტის გამოხატულებად, რომელიც გვიბლავდა, მიუხედავად იმისა, რომ მთელი სისავსით არ გამოხატავდა საზოგადოებრივ ძალთა თანაფარდობას — „მოსწავლის ხმაში“ კედლის გაზეთის მთელი რედკოლეგია ერთიანი სულისკვეთებითაა გამსჭვალული, მაგრამ მათი კამათი, დიალოგი, აზროვნება ხელოვნურია და ნაძალადევი, რის გამოც წარმოქმნილი კონფლიქტიც არაბუნებრივი, არაორგანული ჩანს.

რეჟისორი ს. კიკვაძე თავისი ახალგაზრდა კოლეგებისაგან განსხვავებით ძირითად მიზნად ისახავს ფსიქოლოგიური თეატრის პრინციპებით გაიაზროს ნაწარმოები. ამ დადგმაშიც, რამდენადაც ეს შესაძლებელი იყო, იგი შეეცადა თითოეული სიტუაციისათვის მოეძებნა სიღრმისეული მიზეზები, რათა თუნდაც სტერეოტიპული სცენები დამაჯერებლად აედგრებულაყო. წარმოდგენაში მსახიობთა ქმედებას ახლავს მობილიზე-

ბა, მიზანდასახულობა, მაგრამ ალბათ საფესტივალო განწყობილების გამო, ზოგიერთ მათგანს ზომიერების გრძნობამ უღალატა და პოლემიკაში განსჯის ნაცვლად შიშველი ემოციების მოწმენი გავხდით.

რა მოგეწონს სპექტაკლში? — რეჟისორისადმი ერთგულება და სწრაფვა ანსამბლურობისაკენ, რასაც ამ ეტაპზე შეიძლება სრულყოფილება აკლდეს, მაგრამ მომავლის პერსპექტივა უთუოდ იკვეთება. რა იგულისხმება რეჟისორისადმი ერთგულებაში? — რწმენა იმისა, რასაც მსახიობები სცენაზე აკეთებენ. ჩვენ გვახსოვს ზუგდიდის თეატრის არცთუ ისე შორეული წარსულის სპექტაკლები, რომლებშიც სცენურ აზროვნებას დეკლამაცია ცვლიდა, ხოლო ქმედებას — უსიცოცხლო, გამომსახველობას მოკლებული მიზანსცენები. რწმენა დიდი რამ არის და ყოველთვის შეიმჩნევა ერთგულია თუ არა მსახიობი იმისა, რა ამოცანასაც რეჟისორი სთავაზობს მას. ეს ყველაფერი ჩანს ზუგდიდელთა ახალ ნამუშევრებში.

სცენის გამოცდილი ოსტატების: პეტრე წულაიას, მზა ტოგონიძის, ოთარ ქუტციკიძის, ზემფირა გუნიას, იზოლდა მირცხულავას, ზურაბ ლაშხიას გვერდით საინტერესოდ გამოჩნდა თეატრის ახალგაზრდობა: მარინე დარასელია, დავით გერგედავა, ვახტანგ ქობალაია, რევაზ ჯოჯუა, ელზა მირცხულავა, ნანა ბუკია, სოსო ფიფია.

ერთი საერთო ხასიათის შენიშვნა სცენო მეტყველების მიმართ: ჯერ კიდევ სერიოზული მუშაობა მართებთ მსახიობებმა რათა დიალოგის წარმართვისას ლოკუტრად გაანაწილონ აქცენტები, მახვილები, დააკონკრეტონ მაღალი და დაბალი რეგისტრების ხაზგასმის აუცილებლობა. თუ გმირი ალღევებას გამოხატავს, მსახიობი, მისი ინტონაცია ხშირ შემთხვევაში ყვირილში გადადის, ხოლო როდესაც მშვიდად, განსჯისეულად უნდა წარმოთქვას სიტყვები — ტექსტი დარბაზში საერთოდ არ ისმის.

მეტი დაფიქრება და ფანტაზიის გამოვლენა იყო საჭირო სპექტაკლის სცენოგრაფიაშიც (გ. გაბისონია); თვალს ჭრის რეჟისურაში ზოგიერთი ყველგასული თეატრალური შტამპის გამოყენება; სერიოზულ კრიტიკას იმსახურებს სპექტაკლის მუსიკალური გაფორმება (ი. ჯიჯეიშვილისა), რომელშიც შეიმჩნევა გაუმართლებელი ეკლექტიზმი.

ზუგდიდის შალვა დადიანის სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრის სპექტაკლში — ა. ჩხაიძის „მოსწავლის ხმა“ — ბევრი რამ მიუღწეველია, მაგრამ ჩანს, თეატრში დადგა ვარდატეხის ხანა და ვიმედოვნებთ, რომ მის ნაყოფს სულ მალე ვიხილავთ.

ზაზა ძიბუა

24 ივნისი

## მხსარკის ა. ნუნანავს სხ. სხელმწიფო ღრამაგული თეატრი

ნოდარ ღუმბაძე

### „გამარჯობათ, ხალხო!“

თეატრმა ნ. ღუმბაძის „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონის“ მიხედვით შექმნილი კომპოზიცია — „გამარჯობათ, ხალხო!“ წარმოადგინა. ამ სპექტაკლმა დადგმისთანავე საკმაო გამოხმაურება გამოიწვია და მის გარე-

შე დადებითი აზრიც შეიქმნა. დიდი მოწონება ხვდა მას წილად მოსკოვშიც, გასტროლებზე ყოფნისას. შარშან ქურნალმა „თეატრალურმა მოამბემ“ მოამზადა და გამოაქვეყნა მასალა, რომელიც სწორედ ამ გასტრო-



სცენა სპექტაკლიდან

ლებს ეხმაურებოდა. გამოჩენილი თეატრის მოღვაწენი გამოთქვამენ აზრს სპექტაკლის თაობაზე, რომელსაც ერთხმად იწონებენ. ყოველივე ამის შემდეგ გასაგებია მყურებლისა და თეატრის მოღვაწეთა ის დიდი ინტერესი, რაც გამოიწვია ფესტივალზე ამ სპექტაკლის წარმოდგენამ. ბუნებრივია, საინტერესო იყო ისიც, რომ დუმბაძის გმირებთან ერთი ახალი შეხვედრა გველოდა.

როგორც ვიცით, ნ. დუმბაძის „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონის“ გმირები არაერთხელ გაცოცხლებულან ქართული თეატრის სცენაზე, შექმნილია ფილმი და მყურებლის აღქმაში, ალბათ სამუდამოდ, დამკვიდრებულია სესილია თაყაიშვილის მიერ ხორცშესხმული ყველასათვის საკუთრად ქცეული ბებია. ამან, ცხადია, გარკვეული სირთულეების წინაშე დააყენა მახარაძელთა სპექტაკლის შემქმნელები. თუმცა სირთულეებთან ერთად ერთგვარ შედეგათსაც წარმოდგენდა მათივე კუთხის წარმომადგენელ გმირთა სახეების, მსახიობებისათვის გასაგები, ახლობელი პერსონაჟების თამაში, კოლორიტული გარემოს შექმნა.

ერთხელ უკვე ნაცადი გზის, სხვის მიყენებათა განმეორების თავიდან აცილების მიზნით რეჟისორმა ვასილ ჩიგოგიძემ და დამდგემლმა კოლექტივმა შეგნებულად გვერდი აუარეს „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონის“

ნის“ გ. ლორთქიფანიძისა და ნ. დუმბაძის მიერ შესრულებულ ინსცენირებას, სავანგებოდ მოიწვიეს კოტე ნინიკაშვილი — რომელმაც რომანის საფუძველზე შექმნა „სპექტაკლი“ „გამარჯობათ, ხალხო!“ „კომპოზიცია“ ლათინური სიტყვაა და შეთხზვას, შედგენას, შეერთებას და კავშირს გულისხმობს; კავშირს, რომელიც ისე აგებს ნაწარმოებს, რომ მისი ცალკეული ნაწილები ერთ მთლიანობაში ქმნიან; ასე რომ, თეატრი ამთავითვე განსაზღვრავს წარმოდგენის ხასიათს, გვთავაზობს დადგმის მხატვრულ პირობას.

მაყურებელთა დარბაზში სიმღერით „გურიაში მივალ...“ შემოდინ მსახიობები, რომელნიც სცენაზე ასვლისთანავე სიტუაციების მონაწილენიც არიან და მეთვალყურენიც. როდესაც მსახიობთა ერთი ნაწილი ამა თუ იმ ეპიზოდს წარმოადგენს, მეორე — მაყურებლის როლშია; შემდგომ მათი ფუნქციები იცვლება და ასე თანმიმდევრულად ცოცხლდება ჩვენს თვალწინ ნადირობის, სასიყვარულო წერილის შეთხზვის, მატარებლის, ფაქიზის და სხვა ეპიზოდები. მაგრამ ამთავითვე უნდა აღინიშნოს: მსახიობების გატაცებული თამაშისა და ნ. დუმბაძის ცოცხალი დიალოგების მიუხედავად, ზოგჯერ ეპიზოდები გაკვირვებულნი, დაუკავშირებელია წინა ან მომდევნო სცენებთან, ზოგიერთის არსებობა კი გაუმართლებელიც კია სპექტაკლის ერთიან ქსოვილში. ასე, მაგალითად, მეველისა და ფაქიზის სცენები. მომჩვენია, რომ ნაწარმოებიდან ამოღებული ეს ცალკეული ეპიზოდები სპექტაკლს არაფერს მატებს; ისინი თითქოს მხოლოდ იმიტომაც ჩართული კომპოზიციაშია და შემდეგ სპექტაკლში, რომ ერთხელ მიგნებული საინტერესო ხერხის დემონსტრირება მოახდინონ. როდესაც მახარაძელთა წარმოდგენაში მურაღა (ო. ურუშაძე) ამეტყველდა, დასაწყისში ეს ძალზე ორიგინალურად და მახვილგონივრულად გამოიყურებოდა, თუმცა ვფიქრობ, ეს სცენაც ძალზე გაიწვია, რის გამო ხერხიც გაუფერულდა. ნ. დუმბაძეს, მის მიერ დახატულ პერსონაჟებს, ვფიქრობ, იუმორი საკმაოდ გააჩნიათ და მისი ზედმეტად ხაზგასმამა (სისხლის მაგიერ წითელი ლენტო, დეპეშის ტექსტის მორხეს ანბანი — გადაცემა) კოტა გადაჭარბებულად მეჩვენება, თუმცა თხისა (ი. უჯმაჯურიძე) და ფაქიზის (ლ. მახნიაშვილი) შემსრულებელი მსახიობების



მონღოლებმა აუცილებლად უნდა აღინიშნოს. და მაინც ეს პერსონაჟები უფრო მაყურებლის გასართობად არიან შემოყვანილი სპექტაკლში და არ გააჩნიათ რაიმე მნიშვნელოვანი აზრობრივი დატვირთვა.

სპექტაკლი თითქმის ორ საათს გრძელდება. ერთი მოქმედებისათვის დროის ეს ხანგრძლივობა საკმარისია და კიდევ რომელიმე ეპიზოდის გათამაშება, მაყურებლისათვის ალბათ დამლელი და მომჭანცველი იქნებოდა. მაგრამ მიუხედავად ამისა, მაინც გაუგებრად რჩება ჩვენთვის, მაყურებლისათვის, თუ რატომ არის სპექტაკლში მთლიანად უგულებელყოფილი ომის ეპიზოდები. ომის შესახებ მხოლოდ ზურიკელას მიერ დაწერილი ლექსით ვიღებთ მცირე ინფორმაციას. ვფიქრობ, ნაწარმოების ეს ნაწილი თითოეულ ჩვენთაგანს ძალზე დააკლდა.

ვფიქრობ, კომპოზიციის ავტორს და დამდგმელ რეჟისორს შეეძლოთ მაყურებელს სათამაშო და მის გასართობად შერჩეული ეპიზოდების ნაცვლად სხვა, აზრითა და განცდით დატვირთული ეპიზოდები ჩაერთოთ.

როდესაც მახარაძელთა სპექტაკლზე ვსაუბრობთ, არ შეიძლება არ აღინიშნოს როგორც მთავარი, ისე ეპიზოდური როლების შემსრულებელ მსახიობთა მონღოლებული, თავდადებული და გატაცებული თამაში. თამაშის მთავარ პირობად კი დამდგმელ რეჟისორს პერსონაჟისადმი საკუთარი დამოკიდებულების გამოხატვა დაუსახავს. ალბათ ამიტომ მიიჩნია შესაძლებლად და მიზანშეწონილად მან ერთი და იგივე მსახიობისათვის რამდენიმე როლის დაკისრება. მით უფრო, რომ ამ ეპიზოდური სახეების სცენური სიცოცხლე ძალზე ხანმოკლეა. ასე, მაგალითად, ავტორს, ილარიონს, ისტორიის მასწავლებელს მსახიობი ა. ქალღიშვილი ასახიერებს; ილიკოს, მათემატიკის მასწავლებელს — გ. მდინარაძე; მურადას, სკოლის დარაჯს. მგზავრს — ო. ურუშაძე; მაესტროს, გეოგრაფიის მასწავლებელს, ექიმს — გ. ახმეტელი; ფიზიკის მასწავლებელს, მგზავრს, ანტიფოს — ნ. ბარამიძე; რუსულის მასწავლებელს, ფაქიონს — ლ. მახნიაშვილი; ფიზკულტურის მასწავლებელს, მეორე მგზავრს — თ. კვირიკელია; დაფას, მილიციონერს — დ. დენისენკო; მოსწავლეს, თხასა და ერთ-ერთ ქალს — ი. უკმაჯურიძე.

მსახიობების ერთი როლიდან მეორეზე გა-

დასვლა ძალზე უბრალოდ ხდება, ერთი პერტარა გარეგნული შტრიხის შეცვლით. მაგალითად, როდესაც ა. ქალღიშვილი ეხსიანთა ვეგს, ის ისტორიის მასწავლებელია; გ. მდინარაძე მეტელი ჩაჩის დაიხურავს, ხელჩანთას დაიჭერს და ექიმია; ნ. კიკვაძე შარვალს მალაწინდებში ჩაიტენებს და მწონავია; ო. ურუშაძე ყურებიან ქუდს დაიხურავს და ის უკვე მურადაა. ამგვარი ხერხით რეჟისორი და მსახიობები მიგვანიშნებენ, რომ ისინი როლს კი არ ითავისებენ და მასში ღრმად წვდომას კი არ ცდილობენ, არამედ ლიტერატურულ პერსონაჟის სახიერ წარმოჩენას, ხასიათის მინიშნებას.

მერი და ზურიკელა სოფლის ორღობეში ჩავლიან და ამ დროს მაყურებლისაკენ ზურგმჯექტევით ჩამვდარი, მალლა აღმართულ ხელებზე ქოთნებჩამოკიდებული მსახიობები ღობეს წარმოადგენენ. ილარიონი და ზურიკელა ნადირობისას: მსახიობები ხელებისა და ტანის ნაზი რხევით ჩვენს წინ ტყედ აღმართებიან. ორ თითს თუ ასწევს ერთ-ერთი, ტყეში უპრდელიც გამოჩნდება. ასე უპრეტენზიოდ, მარტივი და მახვილგონივრული ხერხებით რეჟისორი და სცენური მოძრაობების ავტორი ა. შალიკაშვილი სამოქმედო გარემოსა და საშუალებებს უქმნიან მსახიობებს. ასეთივე სადა დეკორაციის (მხატვარი ლომგულ მურუსიძე) შესაცვლელად საკმარისია კუბებისა და ყუთების გადაადგილება და სცენა ხან ეზოს წარმოადგენს, ხან ტყეს, ხან თბილისის ქუჩას, ხანაც საკლასო ოთახს. სანამ დეკორაცია იცვლება, ავანსცენაზე მდგომ მსახიობთა გუნდი გვატკბობს უბაღლო ოსტატობით, ნიჭიერად შესრულებული გურული სიმღერებით (ლოტბარი გური გოლიაძე).

ა. ქალღიშვილის ილარიონის, ზ. თოთბაძის ბეგბას, გ. მდინარაძის ილიკოს და განსაკუთრებით ვ. ცანთელაძის ზურიკელას უდიდესი სიბო მოაქვთ ჩვენანდე. როგორი სიყვარული და თბილი ირონია აქვს თითოეულ მათგანს თავისი პერსონაჟისადმი! გასაოცარი იუმორი, სიკეთე, სილაღე, დიდი ჰუმანიზმი და მოყვასისადმი უანგარო სიყვარული სპექტაკლიდან გამოსულ მაყურებელსაც გრძნობით აღსავსეს ათქმევენებს — გამარჯობათ, ხალხო!

## ბათუმის ილია ჭავჭავაძის სახ. სახელმწიფო ღრამაგული თეატრი

ალექსანდრე კოტეტიშვილი

### „ბაალ, გადაგვარჩინე!“

ბათუმის ილია ჭავჭავაძის სახ. ღრამა-ტულმა თეატრმა რესპუბლიკურ ფესტივალზე წარმოადგინა ალექსანდრე კოტეტიშვილის პიესა-დისპუტი „ბაალ, გადაგვარჩინე!“, რომელიც ეძღვნება ილია ჭავჭავაძის დაბადების 150 წლისთავს. სპექტაკლის დამდგმელები არიან გიორგი ჩაკვეტაძე (თეატრის მთავარი რეჟისორი) და ახალგაზრდა რეჟისორი ზაზა სიხარულიძე. თავიდანვე მინდა აღვნიშნო, რომ სპექტაკლი პრობლემურია, ეხმიანება დღევანდელ დღეს, ჩვენს თანამედროვე ყოფას და, რაც მთავარია, საინტერესოდ არის გააზრებული და დადგმული.

პიესის ავტორსა და რეჟისორებს მიზნად არ დაუსახავთ მშრალ ფაქტობრივ მასალაზე დაყრდნობით ეჩვენებინათ მხოლოდ ილიას მკვლელობის ამბავი, არამედ შეეცადნენ ერის ისტორიის ამ სამარცხეინო ეპიზოდის გააზრებასა და შეფასებას თანამედროვეობის პოზიციიდან, საქართველოს უძველესი და ახალი ისტორიის ფონზე. სპექტაკლის ავტორებმა ნაწილობრივ შეძლეს ჩანაფიქრის განხორციელება, თუმცა სპექტაკლი ძალზე „შორსაა სრულყოფილებისაგან, კიდევ მოითხოვს როგორც ცალკეული სცენების დახვეწას, ისე მთელი რიგი სახეების

გამოკვეთას, ტიპაჟების ხასიათების წარმოჩენას; მაგრამ ამჯერად განგებ მინდა შევაჩერო ყურადღება წარმოდგენის აზრობრივ დატვირთვაზე, პრობლემატიკაზე, ვინაიდან ილია ჭავჭავაძის საიუბილეოდ გამოკვეყნებული პუბლიცისტური წერილების, დაწერილი პიესების თუ დადგმული სპექტაკლების ავტორები მეტწილად სწორედ მწერლის მკვლელობის ფაქტებს იაზრებდნენ, ამ შემხარავი აქტის ბინდით მოცული მხარეების გამოშუქებას ესწრაფვოდნენ. ალ. კოტეტიშვილის პიესაც კიდევ ერთი ცდაა დიდი პიროვნების ბედის ერის წარსულისა და აწმყოს ურთიერთკავშირში დანახვისა და ამდენადაა საინტერესო.

სპექტაკლში განზოგადებული, პირობითი გარემოა შექმნილი — ამას პიესის შინაარსი და სტრუქტურა მოითხოვს. ახალგაზრდა მწერალი, რომელიც ილიას მკვლელობაზე წერს რომანს, იწყებს წარმოსახვით გამოძიებას და, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „სინდისის სასამართლოზე“ იძახებს ილიას მკვლელობასთან დაკავშირებულ ყველა (პირდაპირ თუ არაპირდაპირ) მოწმეს. ამ გამოგონილ სპექტაკლში თვითონ მწერალი გამოძიებლის როლში გვევლინება: დაკითხავს ილიას „ნაწარმოებთა გმირებს, წარმოადგენს ეპიზოდებს საქართველოს ისტორიული წარსულისა და ილი-

ას მკვლელობის შემდგომი პერიოდიდან ჩვენს თანამედროვეობამდე; ეძიებს ილიას მკვლელობა ზურგს ამოფარებულ პირებს და, რაც მთავარია, მკვლელობის მოტივებს. ვინ და რატომ მოკლა ილია ჭკუაჭაჭაქ? აი ის ძირითადი საკითხი, რომლის გარკვევაც სურს სპექტაკლის მთავარ მოქმედ პირს, მწერალ-გამომძიებელს, რომელსაც ახალგაზრდა მსახიობი კახა კობალაძე განასახიერებს.

წარმოდგენის რეჟისორული გადაწყვეტიდან გამომდინარე დეკორაციაც პირობითია და მთელი მოქმედების მანძილზე თითქმის არ იცვლება. მხატვარი გრივად მიქელაძე არეულ, ქაოტურ სამყაროს ქმნის; დაწული და უწესრიგად სივრცეში მიმოზნეული ადამიანის სხეულის გრანდიოზული ზომის ნაწილები — ფეხი, ხელის მტევანი — ოდესღაც მთლიანი, ჰარმონიული სამყაროს რღვევის მეტაფორად აღიქმება. ავანსცენის მარჯვენა მხარეს ძველი ეტლია მიგდებული; სწორედ ის, რომელშიც ილია მოკლეს, ახლა უპატრონო და უძრავი. სცენის მეორე მხარეს ხვეულ კიბეზე მჯდომარე კაცის ფეგურაა მოთავსებული. ეს უტყვი მეთვალყურე სცენაზე მიმდინარე მოვლენებს აფიქსირებს. სცენის ცენტრალურ ნაწილში აღმართულია მეორე სცენა, რომელზედაც გათამაშდება კიდევ მწერლის წარმოსახვითი „სპექტაკლი“ ეპიზოდები, თეატრში თეატრის თამაშის პრინციპით. ცალკეული სცენური ატრიბუტების ფუნქცია მოქმედებაში საჭიროებისამებრ იცვლება.

პირველ მოწმეებად გამომძიებელი იძახებს თედო ბერბიჭაშვილს (რომელიც დიდი ხნის მანძილზე რესპუბლიკური მნიშვნელობის პერსონალური პენსიონერი იყო და მხოლოდ 1942 წელს დახვრიტეს ილიას მკვლელობაში მონაწილეობისათვის) და მეეტლეს. ბერბიჭაშვილის დაკითხვის სცენა თითქოს სასამართლო პროცესის დოკუმენტურა „კადრების“ რეტროსპექტივისავითაა მოტანილი სპექტაკლში — ჩამოზნელებულ სცენაზე გამოდის ბრალდებული და ჯებირს უკან დადგება. მეეტლე კი, პირიქით, დასრულებულ მხატვრულ სახედ გვევლინება: სცენაზე შემოსვლისთანავე ეტლს მივარდება და იქ ჩარჩენილ ხურდას დაეძებს, ყოყმანის გარეშე თანხმდება მკვლელობაში მონაწილეობაზე და არც კი აინტერესებს, ვინ ან რატომ მოკლა. მაგრამ ორივეს ეშინია

მკვლელობის ორგანიზატორთა დასახელება. „არ ვიცი ვინ მიბრძანა, ჩვენებური არ იყო, ქართული“ — თედოს ამ სიტყვაზე სცენის სიღრმიდან გამოდის ვინმე უცხო (რომელიც ლანდ კაჟურბიძე); ძველი ჩამოძონძილი კიტელით, ჩექმებში ჩატანებული განიერი შარვლით. მას არ სურს პასუხი ავოს თანამედროვეობის წინაშე, ბუზღუნებს, ჩხუბობს: თავი დამანებეთ, ვინ მოგცათ ამის უფლება. უფლებას დრო გვაძლევს — იძლევა პასუხს გამომძიებელი. ეს ორი პერსონაჟი — „უცხო“ და გამომძიებელი — მთელი მოქმედების მანძილზე არ ტოვებენ სცენას და მათ შორის გამართული დისპუტის გარშემო ვითარდება მოქმედება.

„უცხო“ ყველა დროში არსებული ნაძირალაა, კრებითი სახე, რომელიც ბოროტების სიმბოლოდ აღიქმება. სპექტაკლში იგი გროტესკული სახეა და, ვფიქრობ, ავტორებმა ამ ტიპის წარმოჩენის სწორი გზა აირჩიეს, თუმცა უნებლიედ გვახსენებს რამაზ ჩხიკვაძის ყვარყვარეს. თუ მეეტლე და ბერბიჭაშვილი ილიას მკვლელობას დაუფიქრებლად სჩადიან, „უცხო“, ანუ ის ძალა, რომელსაც იგი განასახიერებს, წინასწარ განსაზღვრით, შეგნებულად სჩადის ბოროტებას და იდეური მოსაზრებებით ამართლებს კიდევ მას. ამიტომ იგი განსაკუთრებით საშიშია.

გამომძიებლისა და „უცხოს“ კამათი ორივე მხრიდან არგუმენტირებულია, ორივე ცდილობს ისტორიული ფაქტებით დაამტკიცოს თავისი პოზიციის მართებულობა და სცენაზე თამაშდება ეპიზოდები, რო-

სცენა სპექტაკლიდან  
მწერალი-გამომძიებელი — კ. კობალაძე  
„უცხო“ — რ. კაჟურბიძე



გორც ილიას ნაწარმოებებიდან, ისე საქარ-  
თველოსა და კაცობრიობის ისტორიიდან.

პირველი «ნტურმედი» „კაცია-ადამიანი-  
დან“ არის ამოღებული — ყველასთვის  
ცნობილი ეპიზოდი, რომელსაც პირობითად  
შეიძლება დაერქვას „ჩინობთა თუ ბოზბა-  
ში“; იხსნება პატარა სცენის ფარდა და მა-  
ყურებლის წინაშე გამოჩნდებიან ლუარსაბი  
(ნ. ძიძიგური) და დარეჯანი (თ. მეიშვილი).  
„უცხო“ ამ ორი, თითქმის ცხოველად ქცე-  
ული ადამიანის მავალით განზოგადებს და  
ამით სურს დაარწმუნოს გამოძიებელი,  
რომ ქართველ ხალხს ჭამა-სის მიეტი არა-  
ფერი არ აწუხებს და ასევე თვლიდა თა-  
ვად „ლიაც“ — ეს ცილისმწამებაა? —  
კითხულობს იგი. — ეს გოდებაა ჩემს  
ხალხზე!“ — პასუხობს გამოძიებელი. არგუ-  
მენტის სისუსტით გამწარებული „უცხო“  
ბალიშით ახრჩობს ლუარსაბს.

შემდეგ ეპიზოდში ორი ქართველი არის-  
ტოკრატი, ტიპური ქალაქელი მოლაყებ  
„შანტანის“ მუსიკის თანხლებით საუბრო-  
ბენ ილიას მკვლელობაზე, აღშფოთებულად  
კი გამოხატავენ ამ საზარელი ფაქტის გამო,  
მაგრამ მათი დამოკიდებულება პასიურია  
და გამორიცხავს რეალურ ქმედებას. მათ  
ისაუბრეს, შეიძლება ითქვას „იჭორავეს“  
და ამით დამთავრდა ყველაფერი. მაგრამ  
არც ეს ამართლებს უცხოსა და მისნაირე-  
ბის ძალისმიერ, ადამიანში ყოველგვარი  
პიროვნულის დამთრგუნველ ტაქტიკას.  
არ ამართლებს, რადგანაც დღევანდელ  
დღეს სავსებით ნათელია, თუ რა საშინელი  
სულიერი დეგრადაცია გამოიწვია მათმა  
ქმედებამ. ამის დამამტკიცებელია სპექტა-  
კლის ის ეპიზოდი, როდესაც მწერალ-გამო-  
ძიებელი, ამჯერად როგორც სოციოლოგი,  
მოდის ერთ-ერთ თანამედროვე ოჯახში. ამ  
ეპიზოდში ნაჩვენებია ახალგაზრდა ცოლ-  
ქმრის, თანამედროვე ლუარსაბისა და დარე-  
ჯანის ყოველდღიური ყოფა. დილა მათთვის  
იწყება ჩხუბითა და კინკლაობით, მაგრამ  
ამჯერად ჩხუბის მიზეზი კარაქის ტალონები  
და მალაზიაში წასვლის პრობლემა გამხდა-  
რა. ამ აყალმაყალის დროს მოდის მათთან  
სოციოლოგი, იგივე გამოძიებელი, და უკი-  
თხება: თქვენ იცით, ვინ მოკლა ილია? ეს  
კითხვა თავზარს სცემს ცოლ-ქმარს, იბნე-

ვიან, შიშის გრძნობა ეუფლებათ, არ იცინა  
როგორ უპასუხონ, ბოლოს ქმარი პასუ-  
ხობს: აგენტებმა. მორჩა და გათავად. მათ  
ამის შესახებ მეტი არც არაფერი იცინა და  
არც არაფერი უნდათ, რომ იცოდნენ.

ასე ერთი ისტორიული ეპოქიდან მეორე-  
ში გადაინაცვლებს „უცხო“ და ყველაგან  
ბოროტებასა და შულს თესავს.

პიესასა და სპექტაკლში „უცხო“ სახე-  
ბალის კერპთანაა დაკავშირებული (ბალს  
ასურეთ ბაბილონში ნიშნავდა „პატონს“,  
„მპყრობელს“, ხოლო ძველ სემიტელებთან  
ბაალი ღვთაებაა, რომელიც დიდ მსხვერპლ-  
შეწირვას მოითხოვდა და ამიტომ წარმარ-  
თულ კერპთაგან ყველაზე „სისხლისმსმე-  
ლად“ ითვლება) და ამდენად განზოგადებუ-  
ლი. „უცხო“ იმ თეზასაც წამოაყენებს, რომ  
ბოროტების მქადაგებელი და მისი მორჩი-  
ლი, უტყვი ბრბო თანაბრად დამნაშავეა.  
— მე შენც იმ გაშმაგებულ ბრბო-  
ში გხედავ, დიდება ბალს, რომ გაიძახის.  
შენ მაშინ ყველაზე ხმამაღლა ყვიროდი.“  
— ეუბნება იგი გამოძიებულს და ცდი-  
ლობს მისი რწმენის შებღალავს, მაგრამ  
მწერალი კვლავ გამარჯვებული გამოდის  
ამ ბრძოლიდან: იგი ქედს იხრის არა სის-  
ხლისმსმელი ღვთაების, არამედ ბავშვური  
უმანკოებისა და სისპეტაკის, ადამიანის კე-  
თილი საწყისის წინაშე. სცენაზე შემორბიან  
პატარა გოგო და ბიჭი. „ილია, ილია“ —  
იძახის გოგონა და ბავშვური უზრუნველო-  
ბით გარბის სცენის სიღრმეში. მწერლის  
უსიტყვო დაჩოქებაში ყველაფერია ნათქვა-  
მი: იგი თითქოს ღმერთს შევედრებს სა-  
ქართველოსა და მის მომავალს. ასე ოპტი-  
მისტურად, ადამიანის სულიერი სიმტკიცე-  
სა და სიკეთის რწმენით მთავრდება ბათუ-  
მელთა საინტერესო სპექტაკლი, რომელიც  
არა მხოლოდ ჩვენი ერის წარსულსა და  
აწმყოზე, არამედ ადამიანური ღირსების, სი-  
კეთის, ზნეობის მარადიულობაზე დაგვა-  
ფიქრებს.

მარინე ვასაძე

## ფოთის 3. გუნის სახ. სახელწიფო დრამატული თეატრი

უილიამ შამსკირი

### „ზაფხულის ღამის სიზმარი“

ჴმრ კიდევ არ განელეზულა ინგლისის ნაციონალური თეატრის გასტროლებიდან გამომყოლილი შთაბეჭდილება. მართალია, თეატრი ვერ წარსდგა მთელი თავისი ბრწყინვალეობით თბილისელი მაყურებლის წინაშე, რაც საოცრად დასანანი ფაქტია, მაგრამ ის, რაც ვიხილეთ, დიდხანს გვემახსოვრება და მრავალ საფიქრალს აღძრავს. ეს ერთხელ კიდევ გავიხსენეთ ფოთის თეატრის სპექტაკლის — „ზაფხულის ღამის სიზმრის“ ნახვისას და საერთოდ, მეორე რესპუბლიკური ფესტივალის მსვლელობის დროს. უპირველესად, ინგლისელების სასცენო მეტყველებამ გავვაოცა — გამოკვეთილი ბგერები, ტემბრალურად შეფერილი ხმები, ფორტესა და პიანინოს ოსტატური ფლობა — ყველაფერი ეს ქმნიდა პოეტურ განწყობილებას და ემოციური მონაცვლეობის ჰარმონიას.

სამწუხაროდ, ჩვენთან დრამატული თეატრის მსახიობის ხმაზე მუშაობის პრობლემა კვლავ მწვავედ დგას. მსახიობი, რომელსაც

ხმის ბუნებრივი მონაცემები გააჩნია, მის ექსპლუატაციას ეწევა, ხოლო ვისაც კარგი აქტიორული მონაცემები აქვს და სასაუბრო ხმა შედარებით სუსტი, მის განვითარებაზე ნაკლებად ზრუნავს. იშვიათად, თუ რომელიმე ჩვენი მსახიობი უფრთხილდება თავისი პროფესიის უპირველეს იარაღს — ხმას. ფოთის თეატრის სპექტაკლში, ისევე როგორც ყველა საფესტივალო წარმოდგენაში, ამ საერთო თვალსაჩინო ნაკლმა კვლავ იჩინა თავი.

„ზაფხულის ღამის სიზმარი“ გავვახსენა რუსთაველის თეატრის ნი-იანი წლების თუმანიშვილისეული დადგმა, რომელიც მაშინ მაყურებლისათვის გარკვეულწილად გაუგებარი აღმოჩნდა და თვით სპეციალისტიც კი დააბნია. დროის გადასახედიდან ასე იკვეთება ეს მომენტი — მიხეილ თუმანიშვილის სპექტაკლმა დროს გაუსწრო, რადიკალურ დაპირისპირებაში აღმოჩნდა მაშინდელ თეატრალურ სტერეოტიპებთან. ასეთი მოულოდნელობა ყოველთვის მტკიცუნულად აღიქმება;

სცენა სპექტაკლიდან



ასე იყო იმ დროსაც, მაგრამ დღეს, როდესაც გვაგონდება რუსთაველელთა დადგმა, ჩვენს მენსიერებაში ამოტივტივდება სახიერი მიზანსცენები, ცალკეული აქტიორული გამონათებები, ზღაპრულისა და პოეტური სამყაროს სილამაზის შეჭრება.

თბილისელებს კიდევ ერთი საინტერესო სპექტაკლი ახსოვთ საკავშირო ახალგაზრდული თეატრების ფესტივალის დროს — „ზაფხულის ღამის სიზმარი“ ლატვიის იან რაინისის სახელობის აკადემიური თეატრის დადგმით. ეს იყო სხეულის სილამაზის, მუსიკალური და პლასტიკური ელემენტების შეხამების იდეალური სურათი.

ფოთის თეატრის სპექტაკლმა თვალნათლივ დაგვარწმუნა, რომ დღეს დადგა მომენტით, როდესაც შექსპირის პიესებთან დამოკიდებულებაში უნდა მოიხსნას ყოველგვარი ტაუტ, შიში და მორიდება. ამ შესანიშნავ დრამატურგიულ ნამუშევრებზე თათბები უნდა იზრდებოდნენ.

სათეატრო ფესტივალს განსაკუთრებულ ფერს შესძენს ხოლმე მოულოდნელი, სითამამით გამორჩეული, სტერეოტიპების დამანგრეველი სპექტაკლები. ასეთი წარმოდგენები საფესტივალო განწყობილებას ბადებს. თავიდან მაყურებელი გაოცებას ვერ ფარავს, შემდეგ თანდათანობით უახლოვდება სპექტაკლს, ბოლოს კი, საზეიმო ვითარების გარემოცვაში დიდხანს სიამოვნებით უმართავს ოვაციებს მსახიობებსა და დამდგმელ ჯგუფს. ასე მოხდა ფოთის ვალერიან გუნისის სახელობის სახელმწიფო თეატრის მიერ წარმოდგენილი სპექტაკლის — შექსპირის „ზაფხულის ღამის სიზმრის“ ჩვენებისას.

საფესტივალო აფიშაში ფოთის თეატრი წარმოდგენილი იყო უან ანუის „სარდაფით“. სპეციალისტებმა ამ ნამუშევარს რეჟისორ რ. ცერაძის დადგმით, თავის დროზე კარგი შეფასება მისცეს და ფესტივალის მესვეურთაც მიაჩნდათ, რომ თეატრი ამ სპექტაკლით უნდა ყოფილიყო წარმოდგენილი. მაგრამ პირველი სითამამე და სიურპრიზი ის გახლდათ, რომ მოულოდნელად გადაწყვიტეს „ზაფხულის ღამის სიზმრის“ პრემიერა ფესტივალზე გაემართათ. ეს გარკვეულ რისკთანაც იყო დაკავშირებული, ვინაიდან ყველა თეატრმა, ასე ვთქვათ, გათამაშებული სპექტაკლები ჩამოიტანა, ზოგიერთი მათგანი კი უკვე რამდენჯერმე იყო თბილისში ნაჩვენები.

შექსპირის ეს უბრწყინვალესი, შესაძლოა ყველაზე პოეტური კომედია თეატრში მუსიკალურ ენაში გადაწყვეტა. დასაწყისშივე მაყურებელმა უნდობლობა გამოუცხადა დამდგმელი ჯგუფის ამ ჩანაფიქრს. ექსპოზიციური ნაწილი გაიწეა, ინსტრუმენტული ანსამბლის გამაყრუებელმა ხმებმა გადაფარა სიმღერაც და დიალოგიც, ხოლო მსახიობ ნოდარ მახარაძის მიერ შეთხზული სასიმღერო ტექსტების საეჭუძო ხარისხმა მეტად მძიმე შთაბეჭდილება მოახდინა.

ბოლო ხანებში, ჩვენში შექსპირის ნაწარმოებების განხორციელებისას ყველა საშუალებას ხმარობენ, რათა მიჩქმალონ მისი განუმეორებელი პოეტური ფრაზა, რომელიც მარგალიტებს უნდა აფრქვევდეს სცენიდან; დაივიწყეს, რომ შექსპირი უპირველესად პოეტია, ხოლო მისი დრამატურგია უმადლესი პოეზიაა.

რაც შეეხება ფოთის თეატრის გადაწყვეტილებას შეექმნათ მუსიკალური სპექტაკლი, მას თავისი გამართლება აქვს. წარმოდგენით ზღვისპირა ქალაქის თეატრი, სადაც თვეში ორ-სამჯერ ათასი ჯურის საკონცერტო კოლექტივი გამოდის: გადაკედილი დარბაზი, დინამიკების გამაყრუებელი გრიალი, ტაში ოვაციები, ავტოგრაფებზე მონადირენი და ასე შემდეგ. ყველაფერს ამას უყურებს თეატრის მსახიობი და ფიქრობს — მასაც ხომ შესწევს უნარი გამართოს ასეთი სანახაობა?! სიმღერაც შეუძლია, ცეკვაც და თამაშიც; ფოთის თეატრმა ამ სპექტაკლით ეს დაამტკიცა კიდევ. ყველა მსახიობი უზადოდ ფლობს სხეულს, უდავოდ მუსიკალურია. სამომავლოდ საჭიროა იზრუნონ გემოვნების დახვეწაზე, განთავისუფლდნენ ზედმეტი დეტალებისაგან და ერთგვარად „გააადამიანურონ“, შედარებით მოსასმენი გახადონ სპექტაკლის მუსიკალური თანხლება.

ამ მუსიკალურ სპექტაკლში მოხდა შექსპირის ერთ-ერთი ურთულესი, მრავალმნიშვნელოვნებით აღსავსე ნაწარმოებების ადაპტირება, მაგრამ რეჟისორის სასახლოდ უნდა ითქვას, რომ მან მოახერხა პიესაში მოცემული საკმაოდ დახლართული ფაბულის შენარჩუნება. მუსიკალურ პაუზებს შორის მაყურებელი ხარბად ადევნებდა თვალყურს წარმოდგენის მსვლელობას და შექსპირის პოეტურ გამონათებებს სიამოვნებით მიჰყვებოდა. თვით მსახიობთა შესრუ-



ლებას მთელი სპექტაკლის მანძილზე არ მოკლებია ტემპერამენტი, ემოცია და თავიანთი ნამუშევრებით გატაცება. ამ სიყვარულით, ფათერაკებით, სიწმირისეული ზმანებებით აღსავსე ნაწარმოებში მოულოდნელი სისავსით გამოჩნდა მთელი კოლექტივი და რაც მთავარია, ახალგაზრდობა, რომელიც მოწყურებულია ასეთ დრამატურგიულ მასალას.

შესანიშნავი იყო სცენა მეორე მოქმედებიდან, რომელსაც პირობითად დაკარგული სიყვარულის ძიებას დავარქმევდით. ათენელი ახალგაზრდები: ელენე, ჰერმია, ლისანდრე, დემეტროსი — თამარ კვიციანიას, ია ლამბაშიძის, ლევან წიქვაძის და ზურაბ დონდოლაძის შესრულებით მთელი არსებით მინდობილი არიან შექსპირის გენიას და ამ გატაცებაში მყოფრებულსაც დიდი სიამოვნება მოჰგვარა. შთამბეჭდავია ტყის მეფის ობერონის

როლის შემსრულებლის 'შალვა ლიპარტელიანის' დამოკიდებულება თავისი გმირის მართ.

მესამე სითამამე, რომელსაც საცხებით ვუწონებ თეატრს, ეს არის იმპროვიზაციული ნაკადის შემოტანა სპექტაკლის ფინალში, როდესაც რეჟისორ ოთარ ცერაძისა და მსახიობების — ბიძინა მიქაუტაძის, ნოდარ ბეალავას და ალექსანდრე ნოდის მიერ შემოთავაზებულმა სცენებმა საფესტივალო განწყობილებას ქეშმარიტი ზეიმის ელფერი შესძინა. ტექსტის, ხასიათის, პლასტიკის, გემოვნების, იუმორის ერთმანეთში შერწყმა ქმნიდა ჰარმონიულ სანახაობას და ამ ფინალურმა სცენამ დაასრულა წარმოდგენა, რომელსაც გულგრილი არავინ დაუტოვებია.

მამა ბრეზაძე

27 ივნისი

**გორის ვ. ერისთავის სახ. სახელმწიფო ლაბათული თეატრი**

რადიულ ერისთავი

**„ამბ დანიხონენ, მებრ იქორწინეს“**

თეატრმა ფესტივალზე წარმოადგინა რადიულ ერისთავის ვოდვილი „ჯერ დანიხონენ, მერე იქორწინეს“... სპექტაკლმა გორის თეატრის რეპერტუარში არსებობის მესამე წელიწადი მიითვალა.

დამდგემლმა რეჟისორმა ნ. ლორთქიფანიძემ მრავალჯის მიმართა ამ ნაწარმოებს, თავის დროზე განახორციელა იგი რუსთაველის თეატრალურ ინსტიტუტში, თელავის, შემდგომ კი გორის თეატრების სცენებზე.

როდესაც რეჟისორი ერთსა და იმავე დრამატურგიულ ნაწარმოებს მრავალჯის მიმართავს, უმეტესწილად ეს მოვლენა განპირობებულია პიესისადმი განსაკუთრებუ-

ლი ინტერესით, ან დაუქმყოფილებლობის იმ გრძნობით, რომელიც აუცილებლად უნდა მისწრაფოდეს სრულყოფილებისაკენ. სამწუხაროდ, თეატრალურ ინსტიტუტსა და თელავის თეატრში განხორციელებული სპექტაკლები არ მინახავს. ამის გამო ვერც განვსაზღვრავ, თუ რა მხატვრული ღირსებებით გამოდიდრდა სხვადასხვა სცენაზე ინტერპრეტირებული რ. ერისთავის ვოდვილი. რომელიც თავისთავად ამ ქანრას ნაწარმოებისათვის დამახასიათებელ და აუცილებელ ყველა ნიშან-თვისებას იმ დოზით ატარებს, რომლის უგულვებლყოფა აუფასურებს ვოდვილის მოჩვენებით სიმუხბუქეს, არ-

დვეს მისთვის ნიშანდობლივ მკაცრ ლოკა-  
კას და საბოლოოდ, ვედარ ვალწევთ სა-  
სურველ შედეგს.

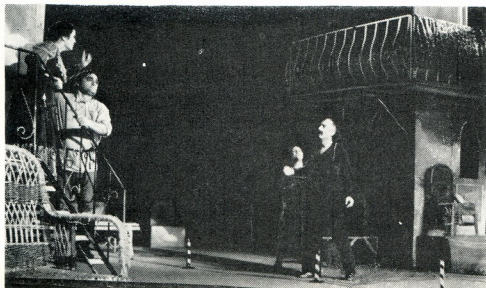
ტელემაყურებელს დღესაც ახსოვს სატე-  
ლევიზიო სპექტაკლი „ჯერ დაიხოცნენ, მე-  
რე იქორწინეს“, რომლის მუსიკალური გა-  
ფორმება გ. ცაბაძეს ეკუთვნოდა. მუსიკა-  
შიც ვაცოცხლდა ძველი თბილისის კოლო-  
რიტი, და სპექტაკლის წარმატება თანაბარ-  
წილად გაიზიარა კომპოზიტორმა. მღეროდ-  
ნენ მსახიობები და დღესაც გაისმის მე-  
ლოდიები, რომლებიც დაამახსოვრდა მაყუ-  
რებელს..

გორელთა სპექტაკლის მუსიკალური პარ-  
ტიტურის ავტორია ახალგაზრდა კომპოზი-  
ტორი კ. ცაბაძე და, უნდა ითქვას, მისმა  
დებიუტმა თეატრის სამყაროში გაამართლა.  
მუსიკალური თანხლება მრავალფეროვანია,  
ლაიტმომენტებით მდიდარი, ლირიკული  
განწყობილებითა და ზოგჯერ გროტესკული  
შეფერილობით ზედნიშვნით რომ ახასია-  
თებს მოვლენებს, პერსონაჟთა შინაგან სამ-  
ყაროს, მათი ქმედების მოტივს. სამწუხარ-  
ოდ, ყოველივე ამან კიდევ უფრო მეტად  
წარმოაჩინა თავად მსახიობთა არამუსიკა-  
ლობა — ვოკალური ნომრების შესრულე-  
ბისას ყურს ჭრიდა სრული დეტონაცია, რო-  
მელიც ერთბაშად ცვლიდა განწყობილებას.  
და საბოლოოდ შლიდა წარმოდგენის მუ-  
სიკალური მხარის ღირსებებს. ალბათ, ყო-  
ველივე ეს თავის დროზე უნდა ყოფილიყო  
გათვალისწინებული, რადგან ყოვლად შგ-  
უძლეველია ამგვარ მდგომარეობაში ჩაეყე-  
ნოთ მსახიობი.

ვოდველიც, მიუხედავად ჟანრის სიმსუ-  
ბუქისა, მკაცრად განსაზღვრული ფორმა  
გააჩნია. იუმორი, კომიკური სიტუაციები ან  
ჟანრის განმსაზღვრელი თვისებები, ანა-  
სწორედ აქ მართებს რეჟისორს ზომიერე-  
ბის დაცვა, რათა ყოველივე ზუსტად იყოს  
განსაზღვრული, რათა კომიკური სიტუაცია  
ბანალურ, იაფფასიან ამბად არ იქცეს, გა-  
მომსახველობითი ფორმა ზედმეტად არ გა-  
დაიტვირთოს მსახიობის მხრიდან მაყურე-  
ბელზე გათვლილი, მეტყველებასა თუ ქმე-  
დებაში გამოვლენილი თავისუფლებით (რა-  
საც, ხშირად არაფერი აქვს საერთო იმპრო-  
ვიზაციასთან).

სპექტაკლის რეკვიზიტსა თუ კოსტუმებ-  
ში სხვადასხვა ეპოქის ნიშნების აღრევას  
(შუა საუკუნეების აბჯროსანთა შუბები,  
მსახურებს რომ უპყრიათ ხელთ, შავ მო-  
სასხამებში გახვეული, საიდუმლო პაემანზე  
მიმავალი შეყვარებულები, განწყვენებულ  
მეზობელთა კარმიდამოს გამყოფი „სახ-  
ლვარი“ და სხვ.) სურვილი კი გამყლანდა,  
მაგრამ დეტალი მეტაფორად ვერ იქცა, არ  
შეიძინა სიტუაციაში აზრობრივი დატვირ-  
თვა და ამის გამო, მისი მნიშვნელობაც და-  
იკარგა. სრულიადაც არ ვაპირებ იმის თქმას,  
რომ რეჟისორს, დადგმის ავტორს არა  
აქვს სცენურ ნაწარმოებში დეტალების შე-  
ტანის უფლება, თუნდაც ისინი ეწინააღ-  
მდეგებოდნენ პიესის ბუნებას, მაგრამ თუკი  
თავის ადგოვს ვერ ბოულობს სპექტაკლში,  
ვერ ასრულებს მისთვის დაკისრებულ ფუნ-  
ქციას — ბუნებრივია, იგი ზედმეტია.

ელისაბედი — დ. ჰამაური, ივანია — ქ. მანველოვი,  
ოსემა — მ. მეზუნიშვილი





მხატვარ ლ. მურუსიძის მიერ შექმნილი სამყარო ერთი შეხედვით ზედმიწევნით ლაკონურია, გაშლილი, სცენური სივრცე თავისუფალი. როდესაც მხატვარი ამ ვოდველის პერსონაჟთა სამოქმედო არეს ქმნის (სადაც არ უნდა იდგმებოდეს იგი), გვერდს ვერ უვლის სწორედ ამგვარი გარემოს შექმნის სტერეოტიპებს, ვინაიდან თვით პიესის სიუჟეტი, ფაბულა განსაზღვრულ ჩარჩოებს უქმნის რეჟისორსა და მხატვარს — მთელი მოქმედება ტიპურ თბილისურ ეზოში ვითარდება. ამჯერადაც არ მოელოდა მაყურებელი რაღაც სრულიად უცხოსთან, განსაკუთრებულთან შეხვედრას. მაგრამ მხატვარი უცილობლად უნდა ითვალისწინებდეს ერთ გარემოებას — იგი ყოველთვის უნდა გამოდიოდეს მსახიობთა ინტერესებიდან. სექტაკლის მსვლელობისას უკლებლივ ყველა პერსონაჟის საკმაოდ ხშირი გადაადგილება საერთოდან სართულზე (ფანჯარა, აივანი, ეზო) ალბათ ღლის მსახიობებს, თუკი ეს (ასევე ხშირად) არაფრითაა გამართლებული. თუმცა, მსახიობთა სცენაზე მოქმედების, განლაგების აზრობრივი ფუნქციონირება (მიზანსცენა) მხატვრის კომპენტენციაში ნაკლებად შედის.

თეატრალური საზოგადოებრიობა და მაყურებელი კარგად იცნობს ნ. ლორთქიფანიძის მიერ კინომსახიობთა თეატრის სცენაზე რამდენიმე წლის წინ განხორციელებულ სექტაკლს „წუთისოფელი ასეა“, რომელმაც ღირსეულად დამსახურა საყოველთაო სიყვარული და აღიარება. სექტაკლი სწორედაც რომ გამოირჩეოდა ფორმის მთლიანობით, ყოველი სცენური კომპონენტის დახვეწილობით, მაღალი მხატვრული დონით. მან ერთგვარად გადაარჩინა კიდევ ჩვენი პრესტიჟი ერთ-ერთ საკავშირო მნიშვნელობის ახალგაზრდულ ფესტივალზე, რომელიც ჩვენს რესპუბლიკაში ჩატარდა.

ვინც გორის თეატრის შემოქმედებას, მის რეპერტუარს კარგად იცნობს, შეუძლებელია არ შენიშნოს მსახიობთა ერთსულონეობა სცენაზე ყოფნისას (უმრავლეს შემთხვევაში), პარტნიორისადმი დამოკიდებულება — ანსამბლურობის შეგრძნება, პასუხისმგებლობის გრძნობა, საკუთარ შესაძლებლობათა სრული ხარჯვა, სრული გაცემა იმისა, რაც, როგორც შემოქმედით, გაჩინათ. ეს ყოველივე უადრესად მნიშვნელო-

ვანია და რეჟისორის საზრუნავიც ის უნდა იყოს, სწორად წარმართოს, სწორი გეგმისკენ ყოველი მსახიობის ნიჭსა თუ მონაცემებს, გამოავლინოს მათი უკეთესი მხარე და ჰამატურის ელისაბედი ახალგაზრდა ქალია, რომელსაც ჯერ კიდევ არ დაუქარავას კეკლუტობის, თავის მოწონების სურვილი აქ სადავო არაფერია, მაგრამ ელისაბედისა და სერგოს დილაოგში ერთ უცნაურ მოვლენას წაავწყდით — სერგოს სურვილში, მათთან ხშირად იაროს სტუმრად, ელისაბედი სულ სხვა მიზანს ამოიკითხავს და პრანჭვით გაკიცხავს ახალგაზრდა კაცს, მასთან თითქოსდა გაარშოყების მცდელობისათვის. ელისაბედის სახის ამგვარი გააზრება, ამ დეტალით „გამდიდრება“ ვერაფერს მატებს სცენურ სახეს. საერთოდ კი, მსახიობის მიერ ხორციელსხმული ელისაბედი საჭიროებასა და მიხედვით ხან კეკლუტია და ნაზი, ხან კი სიხარბისაგან ვაპვებული დაქრის სცენაზე.

მ. მეზურნიშვილი (ოსეფა) თავისი გმირის შინაგანი ბუნების წარმოჩენას გარეგნული მახასიათებლის, ყესტისა თუ კილოკავის (რომელიც ხშირად ეწინააღმდეგება პერსონაჟის მეტყველებისთვის დამახასიათებელ ქალაქურ-სომხურ კილოკავს) საშუალებით ცდილობს. პირიქით კი უნდა ხდებოდეს — შინაგანი განაპირობებდეს გარეგნულ მხარეს.

მსახიობ კ. ბერიძის (სერგო) შესრულებაში მკაფიოდ იჩენს თავს ყანრული თვისების ზუსტი შეგრძნება. მსახიობი არსად კარგავს ზომიერების გრძნობას და მისი იუმორიც თავისუფალი, ორგანულია. ლ. ჯავარიძის მაშვიკო ჭირვეული, თავნება გოგონაა. მსახიობი ღირსეულ პარტნიორობას უწევს კ. ბერიძეს და მათი დუეტიც — წინააღმდეგობათა გადალახვის უთვალავი მცდელობა ჯანსაღ კომიკურ სიტუაციებში ვლინდება.

კიდევ ერთი შეყვარებულთა წყვილი — მსახურები ივანკა და მათიკო. მსახიობები ქ. მანველიანი და ნ. ზაქალაშვილი სწორად ხსნიან გმირთა ბუნებას და ეს საშუალებას აძლევს მათ თავისუფლად იმოქმედონ, იხუმრონ, გაერთონ, თავისებურად ეალერსონ ერთმანეთს. მათი იუმორიც ხალისიანია, თუმცა კი აქა-იქ კვლავ სძლევს მაყურებელზე გათვლილი ხერხების გამოყენების სურ-

ვილი. ჯანსაღი იუმორითაა შეფერილი ნ. ზაკალაშვილის მათიკოს „გლოვა“, „გარდაცვილი“ მაშიკოს რომ დასტირის.

სპექტაკლში ვერ მოხერხდა აპოლონის სახის სწორი გახსნა. თ. რევაზიშვილი თეატრის სხვა სპექტაკლებშიც მინახავს, მინახავს მისი სხვა როლები. ამ შემთხვევაში, ჩემი აზრით, არ მოხდა სწორი არჩევანი, რადგან (ისევ ანბანური ჭეშმარიტებისდა მიხედვით) მსახიობი როლზე შესაძლებლობების, სამსახიობო თუ გარეგნული მონაცემების მიხედვით უნდა დაინიშნოს. ალბათ, ამ ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი მიზეზის გამო აპოლონი, რომელიც თავდათავი, წარმმართველი და მიზეზია გაუგებრობისა, ვერ იქცა ამ კომიკური სიტუაციის ავტორად. იგი მხოლოდ მონაწილეა მისი ნაცვლად იმისა, რომ ინტრიგის ორგანიზატორი იყოს.

ვოდვეილის ანეკდოტურ სიუჟეტზე, მსუბუქ ინტრიგებზე აგებული დილოგები/და პერსონაჟთა ქმედება თავისთავად, განაპირობებს იმას, რომ მაყურებელმა უგონოებისა და უძაბავად აღიქვას იგი — სირთულე იმაში მდგომარეობს, რომ ვოდვეილი უთუოდ გულისხმობს მსახიობის კომედიურ ნიჭს, დახვეწილ პლასტიკას, მეტყველების სისწორეს, ანსამბლურობას, იმპროვიზაციის უნარს, რიტმის ზუსტ შეგრძნებას, მუსიკალობას. და თუ ყოველივე ეს თავიდანვე არ იქნა გათვალისწინებული, თუ არ გამოთიანდა ყველა კომპონენტი, სპექტაკლი ვერ შექმნის ზემომის ატმოსფეროს, ვერ გვაზიარებს თეატრალურ დღესასწაულს, რის გამოც მაყურებელს ასე უყვარს თეატრი და კერძოდ ვოდვეილი.

ნანა გომონიძე

28 ივნისი

## რუსთავეის სახელმწიფო დრამატული თეატრი

შადიმან შამანაძე

### „ერთხელ მხტლელ, ისიც ძილში“

შამანაძის გმირთა ურთიერთობები რუსთავის თეატრის სპექტაკლში თავიდანვე შეუნიღბავი კონფლიქტურობით ვითარდება. ამ დადგამამ ყველა ადრეულ ნამუშევარს გადააჭარბა სისასტიკითაც და გმირებისადმი თანაგრძნობითაც. ერთი მხრივ, დაუნდობლად (შესაძლოა, ზედმეტად დაუნდობლად) გამოააშკარავა პერსონაჟთა ხასიათები, მათ განწყობილებათა ცვლილების და მოქმედების მოტივები: ძეორე მხრივ კი, მთელი ძალით გამოჩნდა ქალიშვილების სასოწარკვეთა და სრული მიუსაღრობა ამ, ოთხი

კედლით შემოსაზღვრულ, ვითომ საიმედო, არსებითად კი არამყარ თავშესაფარში.

სპექტაკლის დასაწყისში პიესის ტექსტზე აგებულ თავისებურ მონტაჟს ვვთავაზობს რეჟისორი და თავიდანვე შეგნებულად აკონკრეტებს, გამოაცალკევებს ამ ბანალური თავყრილობის თითოეული მონაწილის წამყვან თემას, მათი ხასიათის მთავარ თვისებას, რომელიც შემდგომ მოქმედებაში პოვნებს განვითარებას. თანამედროვე რიტმული მუსიკის ფონზე დასუთხული ტექსტით მკაფიოდ, გამომწვევი სიღინჯით გვა

ცნობენ“ თავს თამარი (ლეილა ჰევენიძე), ქეთევანი (ნინო მესხი), დარეჯანი (გალინა კიკნაძე) და თინათინი (ელისო გუდიაშვილი). ეს „მოტორული“ ინტონაცია, რომლითაც წარმოთქვამენ მსახიობები თავიანთი გმირების ყველაზე საკრალურ, სასოწარკვეთის უამს აღმოზნებულ ფიქრებს, შეგუებისა და პროტესტის, დაღლილობისა და იმედის ურთიერთ შევიდების შედეგია.

რეჟისორი ამ პროლოგშივე შეეცადა კონკრეტული სიტუაციისა და ხასიათების განზოგადებას, შეძლებისდაგვარად გამოკვეთა გმირთა მოქმედებისა და არსებობის სოციალური არე, ატმოსფერო, მათი ბიოგრაფია ვარე სამყაროში. ისინი ყველანი ჩვეულებრივი თანამედროვე ქალები არიან: დარეჯანი — საქმიანი, ექსტრავეგანტური, მოუხეშავი, ცინიკური; თამარი — ტიპური შინაბერა, პედანტი. თიკა — დაბნეული, უცნაურობებით შემკული, საკმაოდ პრეტენზიული. ქეთი — უბრალო თანამედროვე გოგონა, ოდნავ ქალბიჭა, ოდნავ უსაქციელო, თავშეუთავებელი. ასე რომ, რეჟისორი არ გვატკბობს ილუზიებით. მისთვის ეს ადამიანები კონკრეტული სოციალური გარემოს პროექტს წარმოადგენენ და გარემოს მიკრო-მოდელია მისთვის დრამატურგის მიერ შექმნილი სიტუაციაც. ეს ორი პირობა მას საკმარისად მიაჩნია, რათა თავისი დამოკიდებულება გაამყდარებინა; შესაძლოა ამიტომაც თქვა უარი პიესის ძალზე მნიშვნელოვან ფინალურ ნაწილზე, რომელიც ჩემი აზრით, მხოლოდ დრამატურგიული პასაჟი როდია. ექსტრასენსის ხმა პიესის ფაბულის ერთ-ერთი შემადგენელი კომპონენტია, ბოლო მომენტამდე შენიღბული მოქმედების განვითარების მიღმა. ამიტომ ექსტრასენსის შემოყვანა პიესაში სიტუაციის განვითარების ლოგიკიდანაც მომდინარეობს და, რაც მთავარია, ავტორის სრულიად შეგნებულ პოზიციის გამოხატველია.

სამწუხაროდ, პიესის „ერთხელ მხოლოდ, ისიც ძილში“ მიხედვით დადგმულ არც ერთ სპექტაკლში არ მოხერხდა ამ ორი თემის — კონკრეტული, რეალური სიტუაციისა და მის პარალელურად (თუ მის ირგვლივ) ირეალური, თითქმის მისტიური რკალის გამოკვეთა. მათში პიესის ფინალი მექანიკურად დაკავშირებული აღმოჩნდა მის ძირითად ნაწილთან და, ამდენად, ბევრისთვის ეჭვ-

ჭვემ დადგა ექსტრასენსის პიესაში „შე-მოყვანის მართებულობა.“

მანანა იმედაძის დადგმას არ ახაკობს ის წინააღმდეგობრიობა, რომელშიც თავი იჩინა მის წინამორბედთა ნამუშევრებში, ვინაიდან რეჟისორმა საერთოდ ამოიღო პიესიდან ექსტრასენსი. არა მგონია, ეს გადაწყვეტილება იოლი გზის ძიებით იყოს ნაკარნახევი. ვფიქრობ, იგი რეჟისორის პრინციპული პოზიციის გამოხატულებაა, ვინაიდან სპექტაკლის ფინალი, მიუხედავად იმისა, რომ თითოეული გმირის შინაგანი დაძაბულობის და სიტუაციის ტრაგიზმის კულმინაციას წარმოადგენს, უფრო ოპტიმისტურია (თუმცა უფრო მარტივიც), ვიდრე დრამატურგის მიერ შემოთავაზებული ალტერნატივა: ექსტრასენსი — მხსნელი, განკურნველი თუ ადამიანის ნებისყოფის დამთრგუნველი, მისი პირადი გადაწყვეტილების შემმოქვაი, არსებითად მტრული ძალა?!

რეჟისორი სიტუაციის, ურთიერთობების გაშიფრვამ, გმირთა შინაგანი განწყობის, დაძაბულობის გადმოცემამ უფრო გაიტაცა და, ვფიქრობ, ჩინებულადაც გაართვა თავი დასახულ ამოცანას, გონივრულად ააგო დამოკიდებულებათა მთელი პარტიტურა, ზუსტად გაანაწილა სპექტაკლში აზრობრივი თუ ემოციური აქცენტები და თვითგამოხატვის მაქსიმუმსაც მიაღწია მსახიობებთან მუშაობაში. თუმცა თვით შემსრულებლებს ყოველთვის არ ეყოთ ინტელიცია და ზომიერე-

დარეჯანი — გ. კიკნაძე, თიკა — ე. გუდიაშვილი, ქეთი — ნ. მესხი



ბა, რათა არ დაერღვიოთ სპექტაკლის ინტონაციური წყობა და მინც ოთხივე ნამუშევარი მათ უდავო აქტიორულ გამარჯვებად უნდა ჩაითვალოს.

მიუხედავად ამისა, არა მგონია პიესის შექვეცით ბევრი მოიგო რუსთაველთა დადგამამ — იგი შეიძლება უფრო მრავლისმთქმელი, პარადოქსული ლოგიკით განვითარებულიყო; მაგრამ, ვიმეორებ, რეჟისორმა შეგნებულად აუარა გვერდი ამ გზას. ზამაგიეროდ, სპექტაკლში პიესის ის მოტივები ამოტივტივდა, ის შესაძლებლობები გაიხსნა, რომლებიც გამორჩათ კიდევ მის აღრულ დადგმელებს. ვისაც პიესა არ წაუკითხავს, მან შესაძლოა არც იცოდეს, რომ ავტორმა მასში ედგარ პოს „ყორანი“-ს სრული ტექსტი შეიტანა და, ვფიქრობ, შემთხვევითი არ ყოფილა მისი არჩევანი. მ. იმედაძემ სწორედ ბედისწერასთან, ფატალურ გარდუვალობასთან ჭიდილის თემა დაინახა პიესაში; სცენის სიღრმეში, რუხი ყვდის ფონზე იკვეთება შავი ყორნის კრთა, ავისმომასწავებელი ღრუბელივით „ხუთავს“ სივრცეს (მხატვარი გურამ მღებრიშვილი); თუჯის თასში აბრიალდება აღმოდებული ნაგლეჯები გაზეთისა, რომელსაც გამუდმებით ჩაკირკიტებს დარეჯანი (პერიოდის ფურცლებზე ამოკითხულ თავის პატარა „აღმოჩენებს“ შემდგომ ჩვეული არტისტიზმით აწვდის მეგობრებს და, სხვათა შორის, რუსთაველთა დადგამაში ნეკროლოგის წაკითხვაც, სხვა სპექტაკლებისაგან განსხვავებით, აზრობრივადაც ემოციურადაც გამკრთლებულია) და მისი მარჩივლობა ყავის ჭიქაზე სპექტაკლში ჯადოქრული მისნობის გროტესკულ-მისტერიულ წარმოდგენად იქცევა დაბოლოს, ტრაგიზმისა და გროტესკის მონაცვლეობით გათამაშდა სპექტაკლში ედგარ პოს ლექსი. ეს ინტერმედია თვითთრონიით გამსჭვალული აღსარება ქალიშვილების: დაბურული, უკაცრიელი სივრცის წინაშე წარმოთქმული მათი მონოლოგიც და ერთმანეთთან სულიერი კავშირის დამყარების ცდაც. კავშირის, რომელიც მთელი მოქმედების მანძილზე არ პოვებს რეალიზებას და მხოლოდ ფინალში მათ გამომწვევ, ხაზგასმულ მხიარულებაში იჩენს თავს.

ანა ხავეაპიაძე



ნაციონალური  
თეატრი

მალაქშირი გარემო და ქანდაკება... ამ

ორი ცნების სწორედ ასეთი, არა სინტაქსური, არამედ არსებითი თანმიმდევრობის მტკიცებაში წერილის დედააზრი. ამოცანად არ დაგვისახავს თანამედროვე ქართული ქანდაკების საფუძვლიანი ზელოვნებათმცოდნეობითი ანალიზი, მით უფრო რაიმე რეკომენდაციების შემოთავაზება. მიზანი სხვაა: ჩვენი საზოგადოებრიობის ყურადღება მივაპყროთ მრავალმხრივი იდეურ-მხატვრული მოვლენის — ქანდაკების მხოლოდ ერთ წახნაგს. თავიდანვე შევთანხმდეთ — ქართული ქანდაკების უთუო მიღწევები სხვა დროისათვის მოვიტოვოთ, ამჯერად კი იმაზე ვამახვილოთ ყურადღება, რაც, ჩვენი აზრით, დღემდე საჯარო კრიტიკული გააზრების გარეშე რჩებოდა. შევეცდებით შევიზღუდოთ ჩვენი კომპეტენციით და არ შევეხოთ — სადაც ეს შესაძლებელია — საკუთრივ ქანდაკების ავკარგიანობას. ასეთი პირობებითაც თემა საკმაოდ ვრცელია, ამიტომ ძირითადად თბილისის ყველასათვის კარგად ნაცნობ პრაქტიკას ვიკმარებთ.

მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენი მრგვალი ქანდაკება საზოგადოდ, კერძოდ კი ქალაქის ქანდაკება შედარებით ახალი ფენომენია, დღეს ჩვენი ქალაქეა უკვე ძნელი წარმოსადგენია ქვესა თბილისაში ასახული ისტორიისა და კულტურის მოვლენების, მოღვაწეების გარეშე. ზედმეტია იმის მტკიცებაც, თუ რას ნიშნავს ეროვნული თვითშეგნებისათვის ქალაქის მოედნებსა და ქუჩებში აღმართული ქანდაკებები. მათ ვერ შეცვლის ვერც მემორიალური მუზეუმები, ვერც თხზულებათა სრული კრებულები, ვერც საიუბილეო დღესასწაულები, — ყველაფერს თავისი ადგილი აქვს მიჩნეული საზოგადოების ცხოველმოქმედებაში.

ქალაქურ გარემოში ქანდაკება სცილდება ხელოვნების ცალკეული ნიმუშის მნიშვნელობას. სწორედ ამიტომ მის სრულ შეფასებას აზრი აქვს მხოლოდ ურბანისტული გარემოს საერთო კონტექსტში. რას იზამ, ასეთია იმ ქანდაკების ბედი, რომელმაც მუზეუმისა თუ სახელოსნოს ზღურბლს გადააბიჯა და ამით სულ სხვა ზომა-წონის პასუხისმგებლობა იტვირთა.

# ქალაქური გარემო და ქანდაკება

ლადო ვარდოსანიძე

პრობლემა, რომელსაც ავტორი ეხება, ძალზე მწვავე და აქტუალურია. ქალაქის გარემოსა და ქანდაკების ურთიერთობა უკავშირდება მრავალ მხატვრულ, ესთეტიკურ, ქალაქმშენებლობით და, გნებავთ, ფსიქოლოგიურ პრობლემას. წერილის ავტორი პოლემიკური სიმწვავეით და შეუფარველად გამოთქვამს თავის აზრს ამ საკითხებთან დაკავშირებით. უურნალის რედაქცია სთხოვს ჩვენს მოქანდაკეებს, ხუროთმოძღვრებს, დამპროექტებლებს მონაწილეობა მიიღონ ამ საკითხის განხილვაში.

მოქანდაკესთან ერთად ამ პასუხისმგებლობას იზიარებს არქიტექტორი, რომელიც სკულპტურული კომპოზიციის თანასწორუფლებიან ავტორად ითვლება. სწორედ არქიტექტორს ეკითხება ქანდაკებისათვის საკადრისი ადგილის მიჩენა, საერთო არქიტექტურულ-კომპოზიციურ სისტემაში ჩაწერა, მასშტაბის, ფერის შერჩევა, იმის გააზრება, თუ როგორ „იმუშავებს“ ქანდაკება ქალაქურ გარემოში.

ქალაქურ ქანდაკებას აღქმის თავისი კანონები აქვს, თანაც ეს კანონები გარემოს ყველა ტიპისათვის ერთი როდია. მემორიალი, მოედანი, ქუჩა, პარკი, ავტოსტრადა — ყოველივე ეს და კიდევ სხვა ქალაქმშენებლობითი სიტუაცია თავისებურ მიდგომას, გარემოს ერთიან გააზრებას საჭიროებს. აქ არქიტექტურული აზროვნებას მოქანდაკის ნიჭიერება ვერასაზოთ ვერ შეეცვლის.

მაგრამ ჩვენი ქალაქების რეალობა ხშირად სხვა რამეს გვამცნობს, — არქიტექტორის როლი არცთუ იშვიათად იფარგლება ქანდაკებისათვის კვარცხლბეკის დამპროექტებით, უკეთეს შემთხვევაში კი ახლო-მახლო ტერიტორიის მოწესრიგებით. ასეთი განცხადება არგუმენტირებას საჭიროებს, მაგრამ მანამდე ზოგადად იმის შესახებ, თუ როგორ, რა ქალაქგეგმარებითი პრინციპითაა განთავსებული ქანდაკება თბილისში.

თუ ჩვენი ქალაქის გეგმას ქანდაკებების განთავსების თვალსაზრისით გადავვლებთ თვალს, ადვილად გამოვყოფთ ქანდაკებას კონცენტრაციის ზონას. ეს ზონა ასხმულია ძირითად ლერძზე, ილია ჭავჭავაძის პროსპექტიდან რუსთაველის პროსპექტის ჩათვლით. ცნობილია, რომ ეს ყველაზე პრესტიჟული მაგისტრალია ქალაქში, თანამედროვე ცენტრის ხერხემალი. ცხადია, ქანდაკება თუ სადმე იდგმებოდა თბილისში, პირველ რიგში სწორედ აქ უნდა აღმართულიყო. ასეც ხდებოდა. ამ საქმეში ზუსტი დოზირება გაძნელებულია, მაგრამ ხომ არ გადააჭარბეთ რაოდენობრივად, ხომ არ გადავცდით უხილავ ზღვარს სასურველსა და მომაბეზრებელს შორის? განა ყოველთვის უკავშირდება ქანდაკების სიმბოლიკა გარემოს, ქალაქმშენებლობის პარამეტრებს, სემანტიკურ ნიშნებს, თუნდაც ფუნქციურ დანიშნულებას?

ასეა თუ ისე, პრესტიჟული ადგილის მოპოვების უნია, ზოგჯერ შედეგის საზიანოდ, არქიტექტორებისა და მოქანდაკეების გარკვეული ნაწილის სენია, ერთგვარი „პროფდავადება“ კი. ეს მაშინ, როდესაც სწრაფად მზარდი თბილისის ახალი საცხოვრებელი მასივები მონუმენტური პრობაგანდის ამ ქმედით საშუალებას მოკლებული არიან. არადა სწორედ იქ, სადაც ჩვენი უბადრუკი

„თანამედროვე“ არქიტექტურა ადამიანური გარემოს შექმნაში თავის სრულ უსუსურობაზე „ხელს აწერს“, სწორედ იქ უნდა თქვას ქანდაკებამ თავისი ოპტიმისტური, მოქალაქეობრივი, სულიერების მატარებელი სიტყვა. ახლადშექმნილი მატერიალური გარემოს ადამიანებისაგან განსხვავება — მსოფლიო პრობლემაა და მთელს მსოფლიოში თანამედროვე ხელოვნებას, ქალაქის ქანდაკებას შეაქვს სოციალურ-ტურული კოორდინატები ამ თვალსაზრისით სტერილურ საცხოვრებელ მასივებში. თუ მისთვის ადგილი სწორადაა შერჩეული, ქანდაკება აღარ არის მხოლოდ მხატვრული გაფორმების ელემენტი, ის „აქაური“ ცხოვრების ათვლის წერტილი, სემანტიკური ცენტრი, სივრცითი გარკვეულობისა თუ ფსიქოლოგიური კომფორტის წყარო ხდება.

ეს რაც შეეხება ქალაქის მასშტაბით ძველების განთავსებას. მაგრამ ძველის საბოლოო წარმატება თუ წარუმატებლობა მიანიც დამოკიდებულია არქიტექტურულ გადაწყვეტაზე კონკრეტულ, განუმეორებელ სიტუაციაში. სწორედ ამ დონეზე ვლინდება არქიტექტორის როლი, ერთი შეხედვით, არაძირითადი გარემოებების გათვალისწინების უნარი. ჩვენი ქალაქის პრაქტიკა ამ მხრივ ვერაფერი მაგალითია.

დიდების კომპლექსი-მემორიალი თბილისის „გამარჯვების“ პარკში — დიდ სამამულო ომში ჩვენი ხალხის გამირობას მიეძღვნა, იგი წარდგენილია 1988 წლის სსრკ სახელმწიფო პრემიის მოსაპოვებლად. რესპუბლიკის წარმომადგენლობა ამ კონკურსში დიდი პატივია, ამიტომ არაფერი უნდა დარჩეს უთქმელი ან ზურგს უკან ნათქვამი; სხვა არაფერი იყოს, ეს მკაცრობა იქნებოდა შინმოუსვლელთა მიმართ.

უზომო იყო ამოცანა, რომელსაც ავტორები შეეკიდნენ, მაგრამ მაღალი მიზანი თავისთავად არ იძლევა მაღალი ხელოვნების გარანტიას. ეს ტრიუნიზმა, და მიანიც მოვიშველიებთ მეტყველ მოწმობას — დიდ სამამულო ომში საბჭოთა ხალხის გამარჯვების მემორიალის ორი საკავშირო კონკურსის განმაურებულ ჩაჯარდნას.

უპირველეს ყოვლისა, ეკვს იწვევს დიდების მემორიალის განთავსება პარკში, სადაც თბილისელები სიამოვნებით დადიან გასაგრილებლად, დასასვენებლად და... გასარ-

თობად. ატრაქციონები, მუსიკა, სპორტული მოედნები და საგოდებელი?

მემორიალის მხატვრულ-ესთეტიკური თვისებები სუბიექტური რამ გახლავთ; მაგრამ აქაც შეიძლება მეტ-ნაკლებად უტყუარი მხარეების გამოყოფა. კომპლექსის საერთო კომპოზიცია არ ტოვებს მთლიანობის, რომ იტყვიან, „ერთ ამოსუნთქვაზე“ შექმნილი მხატვრული ნაწარმოების შთაბეჭდილებას. თავისთავად მაღალი, მარადიული სიმბოლო — წყლის ნაკადი ჩადგმულია გართულებული, ნაძალადევი არქიტექტურის კალაოტში და ბალის ქვედა დონეზე სულაც სხვა ენარის და სხვა დანიშნულებით ადრე აგებულ შადრვანში ლაფავს სულს. სკულპტურული კომპოზიციის დაავიჯინება თუ დასაბამი — „მალიერი დედა“ აშკარად ვოლგოგრადის, კიევის მემორიალების გავლენითაა შექმნილი. ფიგურა ისეა კამუფლირებული, რომ ძლივსღა შეიმჩნევა წელიწადის დიდი დროის მანძილზე. იშვიათი თბილისური თოვლი თუ „გამოამჟღავნებს“ მას. ამგვარი დომინანტის შემთხვევაში მეტად საფრთხილოა კომპოზიციის სხვა ნაწილების მასშტაბური წყობა. მაგრამ ეს პირობა არაფრადღა მიჩნეული და კასკადის ძირში კიდევ ორი, განსხვავებული მასშტაბი შემოდის. მემორიალის საერთო აღქმის თვალსაზრისით, მასშტაბის ასეთი „თამაში“ დისკომფორტულ განწყობას ქმნის, მით უფრო, რომ არც ერთი ამ მასშტაბთაგანი არ არის ადამიანის დარი.

ეს სკულპტურული კომპოზიცია არც სტილისტურად, არც მანერით არ არის გაერთიანებული. ნატურალიზმი აქ მეზობლობს სიმბოლიზმთან, რომლისთვისაც, თავის მხრივ, სრულიად უცხოა ლიანობის საბუთად მოშველიებული ერთ-ერთი რაინდის „ბუდიონოვკა“. ყოველივე ეს, მოზაიკისა და ძვირად ღირებული მოსაპირკეთებელი ქვის შთაბეჭდავი კვადრატურა საეკვოს ხდის მემორიალის საერთო არქიტექტურულ-მხატვრულ ღირსებებს. თუმცა, ვიმეორებთ, ეს სუბიექტური აზრია და მკითხველს შევასხენებთ იმ მასალას, სადაც „გამარჯვების“ პარკში დიდების მემორიალის შეფასებას გუნდრუქის სურნელი ასდის: ნიციტა ვორონოვი. სამშობლოს დამცველთ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1986, № 1.

ამ მემორიალით იწყება ილია ჭავჭავაძის პროსპექტზე მიმდებარებით ასხმული სკულპტურული კომპოზიციების რიგი. მათ შორის ილიას ძეგლიც არის — ერთი წლის წინ რომ დაიდგა.

ილიას ძეგლის შეფასებისას მინც ვალდებული ვართ მასვე დავესესხოთ პირუთვნელობას, უშიშროებას, გულწრფელობას. პირდაპირ ვთქვათ: ილიას მოკრძალებული ზომების, კამერული სკულპტურული პორტრეტი სრულიად შეუფერებელია შერჩეული ადგილისათვის, რომელიც ინტენსიური მოძრაობის საქალაქო მაგისტრალს წარმოადგენს. მოძრავი მანქანიდან ან მოპირდაპირე ტროტუარიდან ილია ძნელად საცნობარია; მის უკან, არქიტექტურულ ფონად აღმართულ დედაბოძზე მოთავსებული ოქროს დისკო, ჩანაფიქრისამებრ, შარავანდად აღიქმება მხოლოდ ერთი, პრაქტიკულად არარსებული წერტილიდან.

თვით დედაბოძი, როგორც ხალხური არქიტექტონიკური და მხატვრული აზროვნების მწვერვალი, აშკარად წამგებიან მდგომარეობაშია მოქცეული მეზობლად მდგარი „ბუნების სახლის“ გიგანტურ ორდერთან შედარებით. თუმცა დედაბოძის ფარდად მოშველიება გასაგებია ქანდაკების უკან სივრცის უკიდვანო გარღვევის „ამოვსებინა“ და სრულიად შეუფერებელი ფონზე გარდამავალი სემანტიკური საფეხურის შექმნის თვალსაზრისით. რამდენად უშველა ამ პალიატივმა ძეგლს, თავად განსაკუთრებით. ძეგლის არქიტექტურული გაფორმებაც, ქანდაკების ზომასთან შედარებით გადაჭარბებულის მოცულობითაც, მასლის სიმძიმითაც, კომპოზიციური სიუხვით. თუ დენდროლოგიური ჩანაფიქრიც ჩიზანს მიადწევს და ძეგლის წინ დარგული ნაძვები ისე გაიზრდება, როგორც ნაძვებს ეკუთვნის, ილია სულ გაუჩინარდება.

როგორც ჩანს, ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს მალალი იდეის პროფანაციასთან. მართებული იქნებოდა კითხვა: შეიძლებოდა თუ არა თავიდან აგვეცილებინა ეს წარუმატებლობა? ამაზე შესაფერისი პასუხი უნდა გავცა იმ საბჭოს, სადაც პროექტი იხილებოდა. თავის დროზე თბილისის მთავარი არქიტექტურულ-დაგეგმარებითი სამმართველოს ქალაქგეგმარებითმა საბჭომ ორჯერ განიხილა ეს პროექტი და ორჯერვე უარყო

იგი სწორედ ზემოთმოტანილი მიზეზების გამო. ამგვარი გადაწყვეტის გაუმართლებლობას თვით ავტორ-არქიტექტორებიც აღიარებდნენ. მაგრამ ძეგლი მაინც დაიდგა — უნარიანობამ ამჯერადაც აჯობა გონიერულობას...

ამჯერადაცაო — იმიტომ ვამბობთ, რომ თბილისში სულ უფრო ვრცელდება შესაბამისი საბჭოებისა და საზოგადოებრიობის გვერდის ავლით ავტორთა ჩანაფიქრის განხორციელების პრაქტიკა. ასეთი შემთხვევების მთელ წყებაში ქრონოლოგიურად უკანასკნელია კომუნარების (ალექსანდრეს) ბაღში აღმართული მორიგი სკულპტურული კომპოზიციისა.

თუ დავუბრუნდებით ილიას თემას ჩვენს სახეთ ხელოვნებაში, უნდა ვაღიაროთ: არა და არ უმართლებს ილიას — ჩვენი ხალხის საყოველთაო, გულწრფელი, უზომო პიეტეტის მიუხედავად, ვერა და ვერ შეიქმნა ამ ისტორიული მოვლენის საკადრისი მხატვრული სახე, თუმცა ამ ამოცანის ამოხსნას მეცადინეობა არ დაკლებია.

ჯერ იყო და ილიას ბუმბერაზობა პრიმიტიულად, პირდაპირ იქნა მატერიალიზებული ყვარლის კოლოსში. სხვა ცდებს რომ თავი დავანებოთ, წიწამურის მიდამოებში ილია საერთოდ სკანდალურადაა გადაწყვეტილი — საქართველოს სამხედრო გზიდან, ელექტროგადამცემი ხაზების მავთულებისა და ანძების ხლართში გახვეული ქანდაკება უფრო ილიას ყურნალის ერთ-ერთ ავტორს მოგავგონებთ, ყმაწვილკაცობაში ილიამ ლექსი რომ მოუწონა და გამოუქვეყნა კიდევ...

კიდევ რამდენიმე მეტყველი ცდომილება. ქალაქის ისტორიულად ჩამოყალიბებულ ნაწილში არცთუ იშვიათია სახლების დაშლა — ეს ყველა ძველი ქალაქის ზვედრია. ასეთი „ნასახლარების“ ქანდაკებით „შეესება“ მეთოდოლოგიურად გაუმართლებელია, ვინაიდან დღეს უკვე საყოველთაოდ აღიარებული არა მარტო ცალკე აღებული შენობების, არამედ ქალაქგეგმარებითი სტრუქტურის, ქუჩების ქსელის, თვით მოშენების ფასეულობა. ამ დებულების სისწორეში გვარწმუნებს სოლოლაკში, მაჩაბლის ქ. № 3 სახლის ბედი. თბილისისათვის დამახასიათებელი, ძეგლად მიჩნეულ სახლის ადგილზე უმაღლესად ჩნდება სანდრო ამბეტელის სკულპტურული გამოსახულება. ტიპური შემთხ-

ვევა — ჯერ იქმნება ქანდაკება, შემდეგ იწყება მისთვის ადგილის გამოძებნა. ადრე თუ გვიან ქალაქი დაუბრუნდება ამგვარი ადგილების შენობებითვე შეესების აუცილებლობას. რა ბედი ეწევა მაშინ ძეგლს?

კომპოზიციურად ჩამოყალიბებული გარემოს გათვალისწინება თითქოს აქსიომაა ქალაქგეგმარებაში, ამ აქსიომის გათვალისწინება კი — პროფესიული ოსტატობის თუ ეთიკის ქვაკუთხედი. მაგრამ დახეთ რა მოხდა უნივერსიტეტის ბაღში, ვარაზისხევიან ქუჩის გაპრასთან დაკავშირებით. უნივერსიტეტის მთავარი ფასადი ვარაზისხევის დაუკავშირდა პარადული კიბით. ქალაქგეგმარებითი სიტუაციის გაუთვალისწინებლობამ გამოიწვია ის, რომ კიბე პრაქტიკულად უმოქმედოა. უგულვებელყოფილი იყო აგრეთვე ჩვენი კულტურისა და მეცნიერების გამოჩენილ მოღვაწეთა სკულპტურული პორტრეტების კომპოზიციური წყობაც. ამის გამო, რომ ამ პარადული კიბით ამსვლელთ უნივერსიტეტის პირველი რექტორის ქანდაკება... ზურგით ხვდება!

წერილმანია? მაგრამ ასეთი წვრილმანებით ეყრება თავი სრულფასოვან ქალაქურ გარემოს. რა დასამალოა, ჯერჯერობით გვიჭირს ახალი ქალაქური გარემოს შექმნა, მისთვის ოპტიმალური მასშტაბური წყობის მიგნება. გვიჭირს იმიტომ, რომ ქალაქური, ურბანისტული კულტურა ჯერჯერობით შესისხლბორცებული არ გვაქვს, ამას ხომ თაობების გამოზნული აღზრდა სჭირდება — სხვათა შორის, ქალაქური გარემოთიც.

რადგან ქალაქში მასშტაბურ თანაფარდობებს შეეხებთ, ერთი ძალზე დამახასიათებელი მაგალითი უნდა მოვიტანოთ: „ქართვლის დედა“ — გარკვეულ ეტაპზე მოვლენა იყო ჩვენს ცხოვრებაში, ჩვენი ქალაქური თვითშეგნების განმტკიცებაში. მაგრამ, ამავე დროს, ეს შემთხვევა ჩვენში მხატვრულ-ესთეტიკური შეხედულებების ევოლუციის მეტყველი ილუსტრაციაა. დღეს უკვე აღარ გვაწყობს „ქართვლის დედის“ ის თვისება, რომელიც თავის დროზე გვეამაყებოდა. სხვა პირობებში და კითხვებში იჩინა თავი — რამდენად მასშტაბურია ეს ქანდაკება, რა თანაფარდობაშია ნარიყალასთან, სოლოლაკის ქედის ფერდის მთელ მოშენებასთან? ვფიქრობთ, რომ ქანდაკებამ თავისი დანიშნულება უკვე ამოწურა. ამას, სხვათა შორის, სა-

ექსპერტო გამოკითხვის შედეგებიც მოწმობს. გამოკითხულ ექსპერტთაგან 39-მა თბილისის სიმბოლოდ მთაწმინდა ადგილზე, 15-მა — მეტეხის პლატო ვახტანგ ეთროვასლის ძეგლითურთ და მხოლოდ ორმა — „ქართვლის დედა“.

დაბოლოს, ერთი მნიშვნელოვანი გარემოებაც, რომლის გარეშე მსჯელობა დაუსრულებელი დარჩება. ბოლო ხანს ჩვენში, თავი იჩინა მოედნების შუაგულში ქანდაკებების მოთავსების ტენდენციამ. ეს ხერხს იმ დროიდან მოდის, როდესაც მოედნები განუყოფლად ეკუთვნოდა ადამიანს, ქვეითად მოსიარულეს, თუმცა მაშინვე ცდილობდნენ ქანდაკების გარემომცველ (და, გაითვალისწინეთ, — ტოლფასს!) არქიტექტურასთან მხატვრულ „გადაბმას“. მაგალითი ბევრია, მათ შორის კლასიკურიც, ახლანდელი ქალაქის მოედნები ავტომობილმა დაიპყრო, ისინი პრაქტიკულად სატრანსპორტო კვანძებად იქცა. ქანდაკება კი ადამიანს „გაჰყვა“ იქ, სადაც ჩვენი თანამოქალაქე პერიოდულად სულს ითქვამს ინტენსიური ურბანისტული ცხოვრებისაგან, — ბაღ-პარკებში, ქალაქის წყნარ კუთხეებში, საფეხმავლო და სარეკრეაციო ზონებში და ა. შ. ავტომობილთა მორევში ჩადგებული ქანდაკებები მძიმე შთაბეჭდილებას ტოვებს (სერგო ორჯონიკიძის ძეგლი, „ვეფხი და მოყმე“, გიორგი სააკაძე).

სხვათა შორის, ის კი უნდა ითქვას, რომ თბილისი მეტად თავისებური ქალაქია ქანდაკების თვალსაზრისით, ჭირვეულიც კი. უმეტეს შემთხვევაში საქმე გვაქვს ჩამოყალიბებულ, „დამჯდარ“ გარემოსთან; ამიტომაც უფრო მართებული იქნებოდა ლაპარაკი არა ქანდაკების დადგმაზე, არამედ მის „ჩადგმაზე“, ჩაწერაზე. ეს კი გაცილებით უფრო რთულია.

ამავე მიზეზით თბილისი უფრო დებულობს შედარებით მოკრძალებული ზომის, ადამიანის თანამასშტაბურ ქანდაკებას და ასე ჭირს მონუმენტური სკულპტურული კომპოზიციებისათვის სრულფასოვანი, მრავალმხრივი გამართლებული ადგილის შერჩევა.

შესაძლოა ამიტომაცაა, რომ ერთი და იმავე სახელობის მოედანი, ქუჩა, ბაღი თუ სკვერი ხშირად გაფანტულია ქალაქში, არ არის დაკავშირებული ამავე მოღვაწის ქანდაკებით. გვაქვს დავით აღმაშენებლის ქუჩა და ხეივანი, გვექნება მისივე ქანდაკება; და



ყოველივე ეს თბილისის სხვადასხვა უბანში. სხვათა შორის, უკანასკნელი მაგალითი პრობლემის კიდევ ერთ წახნავს განასახიერებს. თბილისში საერთოდ მოსაწესრიგებელია უბრუნო მიკრო და მასთან დაკავშირებული მხატვრულ-არქიტექტურული სიმბოლიკა. რატომ უნდა ერქვას ვ. ი. ლენინის სახელობის საქართველოს პოლიტექნიკური ინსტიტუტის მთავარი კორპუსის წინა მოედანს გიორგი სააკაძის სახელი? და თუ ამ მოედანის ძეგლის არჩეობა კასპში სრულიად გამართლებულია, რა აუცილებლობითაა გამოწვეული მაინცდამაინც ქართული ტექნიკური ინტელიგენციის ცერის წინ ამ ქანდაკების განმეორება?

მხატვრული პროცესის შეჩერება შეუძლებელია. თბილისში კიდევ მრავლად გაჩნდება ქანდაკება, ისეთიც, რომელსაც დიდი ხანია ვეღობთ. შემოქმედთა განუყოფელი წყვილიდან — „მოქანდაკე-არქიტექტორი“ — სწორედ არქიტექტორს მართებს გაუტოლდეს ქართულ მოქანდაკეებს პროფესიონალიზმით, პასუხისმგებლობით, პოზიციით. მხოლოდ მაშინ იკისრებს ქალაქური ქანდაკება ადგილის დედის მისიას, იმ მისიას, რომლის გარეშე ქალაქი უსულაო.

\* \* \*

მსჯელობის ღერძზე კიდევ სხვა კონკრეტული მაგალითების ასხმა ველარაფერს შეგვმატებს. მაგრამ ამ მსჯელობის აქ შეწყვეტაც დატოვებს უკმარისობის გრძნობას და შექმნის არასწორ შთაბეჭდილებას წერილის მიზნის თაობაზე. ამიტომ საჭიროა გავალახოთ ზღვარი კრიტიკანობასა და კრიტიკას შორის და ვიკითხოთ ძირითადი: რატომაა, რომ არქიტექტორმა, რომელსაც მოქანდაკესთან შედარებით გაცილებით მეტი მოკეთებდა ქალაქური გარემოს ორგანიზაციის თვალსაზრისით, დაკარგა ისტორიული ინიციატივა და შემოქმედებითი ლიდერობა მხატვართან ან მოქანდაკესთან ერთობლივ მუშაობისას. ამასთან, პასუხისმგებლობასაც განერიდა. მეტიც, რატომაა, რომ მთელი ქართული ხელოვნების, კულტურის ტრადიციულად უბირატესი დარგი — ხუროთმოძღვრება დღეს ფართო მხატვრული პროცესის კულმა მიჩანჩალეს?

ჩვენი აზრით; სხვა მიზეზებთან ერთად, ძირითადი უნდა ვეძიოთ ორი ტენდენციის გა-

დაკვეთაზე: ერთია ჩვენში ბოლოხანს ქანდაკების, როგორც ხელოვნების დარგის და სოციალურ-ესთეტიკური ფენომენის უფრო ალზევება; მეორე კი — პირველის შესწორებული და უკუპრობორციული: არქიტექტურის პროფესიული დონისა და საზოგადოებრივი პრესტიჟის დაცემა.

საზოგადოებაში და, შესაბამისად, ხელოვნებაში პლურალიზმის აღმოფხვრამ მაგვიყვანა იმ მდგომარეობამდე, რომ ცხოველქმედობის ნებისმიერი დარგის შეფასებისათვის დაგვრჩა ორად ორი ფერი: შავი და ვარდისფერი. თანამედროვე ცხოვრებაც და ხელოვნებაც, მოგვსენებათ, რთული, მრავალფეროვანი, ნიუანსებზე აგებული რამ არის. არჩევანში ჩვენმა მხატვრულმა კრიტიკამ, ცხადია, ვარდისფერი ამჯობინა — პუბლიკაციების, დისერტაციების, აღიარების უტყუარი გარანტია. საბოლოოდ ჩვენი ხელოვნებისათვის ეს ცუდი სამსახური გამოდგა. კრიტიკამ არა მარტო თავი გაირიგა მხატვრული პროცესის დინებისაგან, არამედ პატიოსანი სარკის მისიაც კი მოიცილა.

ასეთ ვითარებაში ბუნებრივად გაჩნდნენ ხელოვნების მოღვაწეები, რომლებიც დღეს, რომ იტყვიან, „გამოყვანილი არიან კრიტიკის ზონიდან“. მეტიც, დღეს გაცილებით ადვილია მაღალი რანგის ხელმძღვანელი მუშაის საჯარო გაკრიტიკება, ვიდრე ხელოვნების ასეთი მოღვაწეების კულტურებში მთავარი შეფასების გამომწვევება.

ჩვენი წამყვანი არქიტექტორების ხმისამოუღებლობაც ადვილად აიხსნება: გავლენიანი მხატვრის ან მოქანდაკის კეთილგანწყობილებასთან ერთად ხომ პრესტიჟული თანამშრომლობის შესაძლებლობაც დაიკარგება. ეს მომენტი ძალზე არსებითია. მდგომარეობა პარადოქსამდე მიყვანილი: მოქანდაკე არქიტექტორის მიმართ მეცენატის როლში!

...არქიტექტურისაგან თავი ს დროზე „სუფთა ხელოვნებად“ გამოყოფილი ქანდაკების წარმატებისათვის საკმარისია თავისთავადი, „ღვთისმიერი“ ნიჭიერებაც, ბუნებამ ასე უხვად რომ დაუბრავს ჩვენს მოქანდაკეებს. არქიტექტურას ეს არ ჰყოფნის, ის საჭიროებს სრულიად განსაკუთრებულ მხატვრულ ინტელექტს, მორალურ პასუხისმგებლობას, სოციალურ ტემპერამენტს.



რეჟისორი რობერტ სტურუა 50 წლისაა

ახალგაზრდობაში მიმანდობდა. მან დაიწყო რეჟისორის საქმიანობა. ატრს სავსებით შეეძლო მხატვრისათვის გვერდის ავლა. მაშინ „რეჟისორული თეატრის“ ცნებას ჯერ კიდევ არ ჰქონდა შექმნილი სალანდავი ელფერი, მოდური იყო, პროგრესულად ჟღერდა. აზრი იმის შესახებ, რომ რეჟისორი სპექტაკლის სრულყოფილების ბატონია, მომწონდა და, ახალგაზრდობისათვის დამახასიათებელი სიმსუბუქით, აბსურდამდე ვავითარებდი მას.

ყოველთვის საკმაოდ კარგად ვხატავდინსტიტუტში თვითონ ვაფორმებდი ჩემს სტუდენტურ სპექტაკლებს. თავად ვქმნიდი ესკიზებს. მეჩვენებოდა, რომ მას შემდეგ, რაც პიესაში მიაგნებ შენთვის საინტერესო სერიოზულ აზრს, აღარ არის საჭირო მისი დეკორირება და მორთვა. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვა, მხატვარს სავსებით უტილიტარულად აღვიქვამდი: საუკეთესო შემთხვევაში — როგორც საკუთრივ მისი „სცენოგრაფიული“ იდეების შემსრულებელს, უარეს შემთხვევაში — როგორც „მხატვრულ ნაწილში“ რეჟისორის მორჩილ თანაშემწეს.

მხოლოდ ახლა მესმის, რამდენად ვალარიბებდი საკუთარ თავს. სპექტაკლი ხომ კოლექტიური შემოქმედებაა, კოლექტიური ჩანაფიქრი, სადაც თითოეული შემქმნელის ნაღვაწი მნიშვნელოვანი და ფასეულია, მით უმეტეს, მხატვრის. იგი ხომ უპირველესია ჩემს მეგობრებს, თანამონაწილეებსა და თანამოზიარეთა შორის, სწორედ მხატვარი ახდენს თეატრალური სივრცის ორგანიზებას, იგუებს, აგებს, ასულიერებს სამყაროს, რომელშიაც მოგვიხდება მოქმედება მეც და ჩემს მსახიობებსაც. მხატვარიც ხომ რეჟისორია თავისი ბუნებით. მრავალფიგურიანი კომპოზიციების შექმნა, სურათის ფერწერული გადაწყვეტა, ნატურმორტების შეთხზვა — რა არის ეს, თუ არა რეჟისურა?!

ახლა დარწმუნებული ვარ, რომ თეატრმა შეუძლებელია იარსებოს მხატვრის გარეშე. დღეს უაზრობაა მასზე უარის თქმა რაიმე პრინციპული მოსაზრებების გამო. მაშინაც კი, როდესაც სპექტაკლი დეკორაციის, მხატვრის თვალსაჩინო დახმარების გარეშე გადის ფონს — ესეც დეკორაციაა, ესეც მხატვრული გადაწყვეტაა, ესეც ამ წესის დამადას-

# თანამონაწილენი

## რობერტ სტურუა

ტურბელი გამონაკლისია. საბერძნეთში ღია ცის ქვეშ დადგმული სპექტაკლები ვიხილეთ. იქ მხატვარი, როგორც ასეთი, არ იყო, მაგრამ დეკორაციები, ამ შემთხვევაში — ბუნებრივი — გრანდიოზულ შთაბეჭდილებას ახდენდა.

ძალზე მდიდარი ვარ. მყავს მხატვრები, რომლებთანაც მუდმივად ვმუშაობ, რომლებიც ნახევარი სიტყვიტაც კი მიგებენ. კაცმა რომ თქვას, მუშაობა მხოლოდ ასე შეიძლება. უმეტესად მე მათ ზოგადად ვუამბობ ხოლმე ჩემს ჩანაფიქრს, ისევე როგორც მსახიობებს პიესის პირველი კითხვის დროს, და ველი მათგან შემხვედრ იდეებს, რომლებსაც ჩვენ შემდეგ განვიხილავთ, ვაკონკრეტებთ და მიგვყავს კონდიციამდე. ასე რომ, სიტყვა „თანამონაწილენი“ ყველაზე უფრო ზუსტად განსაზღვრავს ჩვენს ურთიერთობებს.

საერთოდ, თეატრში შექმნილი მხატვრისა და რეჟისორის დუეტები მეტად ნაყოფიერი მეჩვენება; ისეთი დუეტები, როგორცაა ე. კოჩერგინისა და გ. ტოვსტონოგოვის, დ. ბოროვსკისა და ი. ლუბიმოვის, ი. პოპოვისა და ა. ვასილიევის, თ. შეინცისისა და მ. ზახაროვის... ორ ადამიანს სასწაულის მოხდენაც კი ხელეწიფება, რასაც მარტო კაცი ძვრასაც ვერ უზამს. ეს სიყვარულით ქორწინებასავითაა. მეც ჩემს მხატვრებთან რაღაც სიყვარულით ქორწინების მაგვარი მკავშირებს, და ხშირად როგორც „ბებერი

ქმარი, მრისხანე ქმარი“, ლალატად აღვიქვამ, როდესაც რომელიმე მათგანი დადგმაზე სხვა თეატრში მიდის. მეჩვენება, რომ მათ თან მიაქვთ ის, რისი მოფიქრებაც და ხორცშესხმაც ჩვენ ერთად შეგვეძლო.

ყველაზე დიდი ხნის ურთიერთობა, მეგობრული და შემოქმედებითიც, გოგი მესხი-შვილთან მკავშირებს. რაც არ უნდა იყოს, ერთად „გავითქვით სახელი“ ბრეხტის „კავკასიური ცარცის წრიით“, თუმცა, სხვათა შორის, მანამდეც ცოტა სპექტაკლები როდი გავვიკეთებია ერთად.

მე მომწონს თეატრის მისეული — ოპტიმისტური, ამაღლებული, ფერადოვანი აღქმა, მისი ფანტასტიკური თეატრალობა, მუსიკალური, საბალეტო ფერწერულობა; მისი უნარი ორგანულად და ჰარმონიულად დაუკავშიროს ერთმანეთს თითქოსდა შეუთავსებელი, მოგვაწოდოს ეპოქის ფაქიზი და ირონიული სტილიზება; იაზროვნოს და შეიგრძნოს საკუთარი შემოქმედება ზოგად კულტურულ კონტექსტში, ერთ ნამუშევარში მიაღწიოს კონკრეტულის საერთოსთან, ეროვნულის ზოგადსაკაცობრიოსთან, მარადიულის ისტორიულთან შეჯერება-შეპირისპირებას. მეჩვენება, რომ სწორედ გოგის მხატვრული აზროვნების კოსმოლოგიიდან იღებს სათავეს მთელი მისი ფერწერა. იგი თავისი არსით სწორედ ფერმწერია, მშვენიერი პორტრეტებისა და კომპოზიციების ავტორი, რომლებიც, უნდა ითქვას,

რომ აბსოლუტურად თეატრალურად არის „რეჟისირებული“. ფერწერი მესხიშვილი — ეს თავისებური რეჟისორია.

რატომ ვთხოვე სწორედ მას გაეფორმებინა ჩემი თანამედროვე სპექტაკლები — „ვარიაციები თანამედროვე თეატრზე“ და „კონცერტი ორი ვიოლინოსათვის ალმოსავლური საკრავების თანხლებით“? ეს პიესები თეატრში ითხზებოდა, რეპეტიციებზე და სულაც არ იყო მაღალი ხარისხის; ჩვენ მათ ვწერდით პრინციპით — მთავარი არ არის ტექსტი, მთავარია იდეა. და იმისთვის, რომ როგორმე დამეფარა ჩემი „გრაფომანული ძიებები“, მჭირდებოდა ბრწყინვალე მსახიობები და ბრწყინვალე მხატვარი. თანამოზიარე მხატვარი, რომელიც დრამატურგის პუბლიცისტურობის, სიმწვავისათვის მხატვრული თვისებების მინიჭებას შეძლებდა.

მე და გოგის ბევრჯერ გვიმუშავია უცხოეთში. დღემდე ვიკონებ ხოლმე დიუსელდორფში შექსპირის პიესის „როგორც გენდობთ“ გოგისეულ მშვენიერ გადაწყვეტას. ახლა ვემზადებით ვენაში „ხოვანშჩინის“ დასადგმელად. რატომ კვლავ სწორედ მასთან ერთად? დასავლეთის თეატრი გაქანებისათვის ხანგრძლივ დროსა და საშუალებას არ გვაძლევს. იგი, უპირველეს ყოვლისა, მრავალხანანი წარმოებაა, რომელმაც საათივით უნდა იმუშაოს. ოდესღაც დავიფიციე, არ გავიმეორო ჩემი დადგმები. ფუჭი განზრახვაა — სხვა ნიადაგზე კულტურითაც და ენობრივადაც — ყველაფერი სხეანაირად გამოიყურება და ამიტომ ერთი განოსავალი გრჩება — არ დაკარგო დრო ფუჭ საუბრებსა და კამათზე, რასაც მე და გოგი ვაკეთებთ კიდევ.

სულ სხეანაირია მხატვარი მირიან შველიძე. მოღუშული, მიუკარებელი, რალაცნაირი მისტაური, განმარტობებული. და ეს არა მხოლოდ და არა იმდენად მისი ხასიათის თვისებაა, რამდენადაც მისი მხატვრული მსოფლალქმა. იგი „საგანია თავისთავში“ და ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში წინასწარ გაუგებარია, რა საბით გადმოიღვრება ჩვენი მუშაობა. იგი ტიპური თბილისელი კაცია. ასე მგონია, მაშინ მუშაობს — როცა სურს (მე შემძლია თავს უფლება მივცე ასე გავეხუმრო იმ მხატვარს, რომელთან ერთად

თადაც ორი შექსპირული სპექტაკლი შევთხზე და არც თუ ისე წარუმატებლად) მე დღემდისაც მგონია. რომ სათანადოდ ვერ შევასაღა პ. აკაკაბაძის „ყვარულის“ შევლიძისეული სცენური გადაწყვეტა. მაშინ, როდესაც მასში მიგნებულმა მხატვრულმა პრინციპებმა ხომ შემდეგ ჩვენს სხვა სპექტაკლებში პოვა ლოგიკური განვითარება. რატომ შევთავაზე სწორედ მას „რიჩარდ III“-ს გაფორმება? იმიტომ, რომ ეს გადაწყვეტილება თავიდანვე ალოგიკური ჩანდა. დღეს რეჟისორისა და მხატვრისათვის, მით უმეტეს ციდან ვარსკვლავების მოწყვეტას რომ არ ლამობენ, შექსპირის თამაში და დეკორირება ყველაზე ადვილი ამოცანაა. ძლიერია ტრადიცია, მტკიცე, წვრილმანებამდე დამუშავებული რეჟისორული და სცენოგრაფიული სტერეოტიპი. მირიანს ყოველივე ამისგან იმთავითვე თავისუფალი იყო. მისგან ყველაფერი მოსალოდნელი იყო, ბანალობის გარდა. და გამოვიდა ის, რაც გამოვიდა. მაკეტი გარეგნულად უფერულ იყო, არაფექტური, რალაცნაირად დადანილი-წაშლილი კი, მაგრამ სცენაზე, განათების ქვეშ შეიძინა თავისი ჭეშმარიტი მრავალნიშნადობა და წარმოუდგენელი მოცულობა. გამოიკვეთა ფაქტურა—ხე, თუნუქი, თითქოს ჩამუქებულ სისხლში ამოსერილი, ნახევრადგახრწნილი ქსოვილი (მირიანისთვის ფაქტურა ყოველთვის ძალზე მნიშვნელოვანია). „ათამაშდნენ“ მსახიობთა კოსტიუმები და აქსესუარები, ფანტასტიკურად დიდი, ავებდითად მითოლოგარე ინგლისის რუკა, რომლის შუაგულში ფინალში ერთმანეთს ერკინებოდნენ რიჩარდი და რიჩმონდი. და უცებ, სიგეჟემდე მოგვინდა ამ დეკორაციის თამაში — შეუძლებელი იყო არ გვეთამაშა.

მე მგონი, მირიანი სხეებზე უფრო ხშირად მუშაობს მაკეტზე: ამჟამად ეს თითქოს აღარცაა პოპულარული. სიტყვამ მოიტანა და ვიტყვი, მას ვერ უპოვით ვერც ერთ, უკვე დადგმული სპექტაკლის მთლიან მაკეტს. დეკორაციის აგებისას, იგი თავად შლის მაკეტს ნაწილებად და მხატვარ-შემსრულებლებს ურიგებს. იგი უანგარო ადამიანია, ოსტატი-ხელოსანი, პატივს სცემს სხვის შრომას და საერთო მონდომებას და ამიტომ

მაც თავისი ჩანაფიქრი სკრუპულოზურად დაჰყავს „გონებაში“.

ხშირად ხდება ხოლმე ასე: ის რაც ყველაზე მეტად განცვიფრებს — ამ შემთხვევაში „რიჩარდის“ კოსტიუმები — შემთხვევით მიღებული აღმოჩნდება. თავიდან გათვალისწინებული გეჟონდა მათი ისტორიული უტყუარობის ხაზგასმა: ეს უნდა ყოფილიყო ბიუროკრატიულ-ჩინოვნიკური მე-19 საუკუნე, ოღონდ ფანტასტიკური ელფერი. არ გამოვლდა. და აი, მირიანთან და გოგისთან ერთად დიდხანს განვიხილავდით ამ იდეას, შემდეგ კი ჩავედით თეატრის გარდერობში და დავიწყეთ კოსტიუმების მოფიქრება, შეთხზვა იქიდან, რაც გვევლეს მოგონდა, „შერჩეულიდან“. ამან კიდევ უფრო მეტად დააკონკრეტა ჩანაფიქრი. ჩვენ თავიდანვე განზრახული გეჟონდა „რიჩარდ III“-ის ტრაგედია — გაგვეთამაშებინა როგორც მოხეტიალე მსახიობების მიერ ბოსელში გამართული ბალაგანი (ბუნებრივია, დასი ღარიბია, არ ყოფნის არც ტანისამოსი და არც ოსტატობა). შემდეგ ეს ჩანაფიქრი განზავდა სპექტაკლში, და ძალიანაც კარგი — ახლა მე საკმაოდ სწორხაზოვანი მეჩვენება — კოსტიუმები კი ღარჩა.

„ლირი“ ნაკრები კოსტიუმების იდეა მკვე შეგნებულად, თუმცა ცოტა სხვანაირად, გამოვიყენეთ, სახლგარი გადიოდა ლირის სამეფოს დაყოფის პირველ სცენასა და დანარჩენ სპექტაკლს შორის. ვიდრე ლირი იმყოფებოდა ძალაუფლების სათავეში, მისი ქვეშევრდომები, მთელი მისი სამეფო; ჩაცმულია თავისებურ უნიფორმაში. იგი ნიშანია, სახე, სიმბოლო ლირისეული სამყაროს იმ წესრიგისა, რომელიც ანადგურებს, შლის, უნიფიცირებულს ხდის ნებისმიერ პიროვნებას, ნებისმიერ ინდივიდუალობას. შემდეგ კი მოწყენილი, მოწყურებული, მოზიებულ სამყარო თითქოს დაიხლებს ტანსაცმელსაც და თავისუფლებასაც. შემდეგ კვლავ მივცა გასაქანი მხატვრის ფანტაზიას, — ჩვენი თეატრის რეალურ გარდერობს, 40-იანი წლების სპექტაკლების კოსტიუმებზე დაყრდნობით მან ახალი მხატვრული სამყარო შეთხზა. ზოგჯერ მეკითხებიან — რატომ იგრძნობა სპექტაკლის მეორე ნაწილში ასე ძლიერად აღმოსავლეთის გავლენა? არ ვიცი, ჩვენ გვეჩვენებოდა, რომ ეს უფრო მეტ შესაძლებლობას იძლევა დაპირის-

პირებისათვის, გმირთა ყველა განწყობილების კონტრასტული წარმოჩენისათვის.

ძალზე მოხარული ვარ, რომ ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრში ჩემს პირველსავე დადგმაზე ბ. კვერნაძის ოპერაზე „იყო მერვესა წელსა...“ მუშაობისას თეიმურაზ ნინუას შევხვდი. ასე მგონია, რომ ამ ნამუშევარში შეცვალა თეატრალურ სამყაროში მისდამი დამოკიდებულება. მას დიდი ხნის მანძილზე „მოზარდის“ მხატვრად მიიჩნევდნენ. შემდეგ კი, როდესაც პირველი პრემია მიიღო პრალის კვადრიენალზე თეატრალური კოსტიუმისათვის — „მოზარდის“ მშვენიერ მხატვრად სწორედ კოსტიუმების განხრით. ეს მართალია, საპატოთა, მაგრამ მაინც დაღს ასვამს შემოქმედს. ჩვენ საერთოდ გვიყვარს ბეჭდის დასმა — არა მხოლოდ მხატვრების, არამედ მსახიობებისა და რეჟისორებისთვისაც.

შემდგომ უკვე რუსთაველის სახ. თეატრში — მ. კვესელავს „ასერგასის დღეზე“ მუშაობის დროს ნინუას აბსოლუტური თავისუფლება მივეცი. მგონი ჩანაფიქრიც არ გამოიზარებია. რთულიც იყო რაიმეს მოყოლა. სპექტაკლის მოქმედება 30-იან წლებში ხდებოდა, გერმანიაში და ჩვენთან. შემდეგ ერთვებოდა ომი, ომის შემდგომი მოვლენები, ნიურნბერგის პროცესი, მოლაპარაკებები მოკავშირეთა შორის. ვცდილობდი ყოველმხრივ გამეანალიზებინა და არატრივიალურად გადამეწყვიტა ომის თემა, ომის სახე, მოვლენები. ამ შემთხვევაში ნინუა მსგავსი სპექტაკლების გაფორმების შტამპებისაგან ყველაზე უფრო თავისუფალი აღმოჩნდა. ამ მხატვართან მუშაობას კვლავ ვისურვებდი. ვიმედოვნებ, რომ მასთან ერთად დავდგამ „ლამარას“ ვაჟა-ფშაველას მიხედვით. დიდი ხანია ვოცნებობ ეროვნული ლიტერატურული მასალის საფუძველზე სპექტაკლის დადგმას. ამავე დროს არავითარ შემთხვევაში არც შეჯიბრსა და არც პოლემიზირებას არ ვაპირებ ვენიკალურ აზმეტელთან, რომლის „ლამარაც“ მიჩნეულია. მის ერთ-ერთ საუკეთესო ქმნილებად. ნინუას კი კვლავ ავიყვან თანამონაწილედ, რათა შევიწარმოებო თავისუფლება ტრადიციისა და სტერეოტიპებისაგან.

მინილ ჭავჭავაძე და მე სხვებზე ნაკლებად ვხვდებოდით ერთმანეთს მუშაობაში. რამდენიმე წლის წინ ერთად გავაკეთეთ

თანამედროვე სპექტაკლი თ. ჭილაძის „როლი დამწყები მსახიობი გოგონასათვის“ (მასში მიზამ საოცრად გააპოეტურა კულისებს მიღმა არსებული თეატრალური ატმოსფერო — პიესა თეატრის შესახებ იყო). დიდი ხნის წინ ვმუშაობდით დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალზე“, რომელიც თემურ ჩხეიძესთან ერთად დავდგით. ჩვენ ახალგაზრდები ვიყავით, იმედებით აღსავსენი, ვაგებდით სამყაროს დაპყრობის გეგმებს. ჩვენ ერთად ვიყავით. ასეთი რამ კაცს არასოდეს გავიწყდება.

სამწუხაროდ, დრო შეუქცევადია. დრო — მხატვრის უბედურებაა. სცენოგრაფიული იდეები, რეჟისორულზე უფრო სწრაფად, გრიპოზული ბაცილებივით ვრცელდება და მხატვარი ყველაზე ნაკლებადაა დამნაშავე თავისი მიგნებების ტირაჟირებაში. ახლა, მე მგონი, ჩვენ ყველამ აშკარად შევიგრძენით სათეატრო სტილისტიკის ერთგვარი საერთო დაშტამპულობა. დღეისთვის თეატრმა, და თეატრალურმა მხატვარმა მათ შორის, უკვე გამოიმუშავა გარკვეული, რთული პლასტიკური ენა, რომელსაც უკვე მიეჩნევა მყურებელი, უკვე მისი ამოცნობაც ისწავლა. მაგრამ ჩვეული ნიშნები არ შეიძლება დიდხანს აწყობდეს, აკმაყოფილებდეს ნამდვილ ოსტატს. საჭიროა ამ მანკიერი წრიდან გამოსავლის ძიება. ის, რომ მხატვარი ყოველთვის მარტოა, განმარტოებული ქმნის ტილოზე საღებავებით, ხელსაც უწყობს მას და უშლის კიდევაც. მე მიჩვენება, რომ სცენოგრაფიაში დღეს კიდევ უფრო რთულია ორიგინალობით გაითქვა სახელი, ვიდრე რეჟისურაში.

და მაინც რატომ ვირჩევ ამა თუ იმ მხატვარს ჩემი სპექტაკლებისათვის?.. კი მაგრამ, რატომ მოგვწონს ესა თუ ის ქალი? არ შეგიძლიათ მიპასუხოთ? აი, მეც არ შემიძლია.

ჟურ. „ტეორეტიკი“,  
1988, № 4.

რბ კომიკურად ჟღერს დღეს თითქმის ამ ოცდაათი წლის წინ მთელის სერიოზულობითა და შეგონების პათოსით დაწერილი ერთი ჟურნალისტის ნარკვევი რეჟისორთა იმ კურსზე, რომელსაც მიხეილ თუმანიშვილ ხელმძღვანელობდა და რომელზედაც რობერტ სტურუა სწავლობდა: „დირექციამ, პარტიულმა და კომკავშირულმა ორგანიზაციებმა, კათედრამ და პედაგოგმა დიდი მუშაობა გასწიეს მათ დასაინტერესებლად, შემოქმედებთ ფერხულში ჩასაბმელად...“ (გაზ. „თბილისი“, 1959, № 5). უნდა ვივარაუდოთ, რომ ეს კურსი არავითარ ინტერესს არ იჩენდა, რათა პროფესიას დაუფლებოდა და რომ არა „ლონისძიებათა“ მთელი სერია რობერტ სტურუას, მედეა კუჭუხიძის, ნელი ეშმასა, თემურ აბაშიძის, გურამ ჟვანას, თამაზ გომელაურის სახელები დღეს შეიძლება ცნობილიც კი არ ყოფილიყო ჩვენი საზოგადოებისათვის.

სუ დავადასაშაულებთ ნარკვევის ავტორს ამ ჟურნალისტური სვლისათვის. ასეთი იყო მამინე დროის სტილი, ყველგან სხვისი წარმმართველი ხელი უნდა გვეძია.

იმავე წელს, როცა ეს ნარკვევი დაიბეჭდა, სარეჟისორო ფაკულტეტის ამ მესამე კურსელებმა თავიანთი საკურსო ნამუშევრებით უკვე თეატრალური საზოგადოების ყურადღება მიიქციეს და პრესამაც საკმაოდ აქტიურად დაუჭირა მათ მხარი.

ზოგჯერ რა უბრალო, შესაძლოა, კურიოზულ შემთხვევაზეცაა დამოკიდებული ადამიანის ბედი. რობერტ სტურუამ საშუალო სკოლა ოქროს მედალზე დაამთავრა. სკოლაში იგი განსაკუთრებულ მიდრეკილებას ზუსტი მეცნიერებისადმი ამჟღავნებდა. მამას კი, უფროს რობერტ სტურუას (საქართველოს სახალხო მხატვარს) სურდა მისი ვაჟი შეილი მხატვარი გამოსულიყო და თუმცა უმცროსი რობერტი პატარაობიდანვე ხატავდა (დღემდე მტკიცედ ცოცხლობს მასში ეს ვება მხატვრობისადმი), მხატვრობის არჩევა თავის პროფესიად არ სურდა.

უპირატესად პორტრეტებს ხატავდა და, თუმცა მამინე ბავშვთა ნახატები იშვიათად იფინებოდა, ორჯერ მიიღო მონაწილეობა თბილისში გამართულ გამოფენებში (ოთხი

(დასაწყისი ანუ მოგზაურობა ახლო წარსულში  
მიხეილ თუმანიშვილისა და რობერტ სტურუას თანხლებით)

## ნოდარ გურაბანიძე

ათული წლის შემდეგ იგი იტყვის ერთ ინტერვიუში, რომ პორტრეტისტი გამოცდილება ძალიან მეხმარება მუშაობაში)...

...სკოლის დამთავრებისთანავე გადაწყვიტა საბუთები თბილისის უნივერსიტეტის ფიზიკა-მათემატიკურ ფაკულტეტზე შეეტანა. უნივერსიტეტისაკენ გზად მიმავალს შემოხვდა ერთი ნაცნობი ჭაბუკი, რომელსაც მასავით ოქროს მედალზე დაემთავრებინა სკოლა. მასაც ამ ფაკულტეტზე შეჰქონდა საბუთები. რაც ამ წუთში მოხდა, ძნელი ასახსნელია: რაღაც გადატრიალდა რობერტის არსებში და შუა გზაში მიატოვა ნაცნობი, უთხრა, მე თეატრალურ ინსტიტუტში შემაქვსო საბუთები... რა ძალამ, რა შთაბეჭდილებამ, რა იმპულსმა აიძულა იგი შეეცვალა თავდაპირველი გადაწყვეტილება?

იგი არც თეატრზე ოცნებობდა, არც თეატრალურ ოჯახში იზრდებოდა და, ცხადია, არც ნამდვილი სცენის მტვერი უსუნთქავს დაბადებიდანვე.

„პირველი ჩემი შეხვედრა თეატრთან მოხდა საქართველოს სახალხო მხატვრის, ქნელენე ახვლედიანის სახელოსნოში (სტურუების ოჯახი სწორედ ამ სახელოსნოს პირდაპირ ცხოვრობდა, იმ სახლში, რომელსაც თავისი პრესტიჟულობის გამო შეგვიძლია ვუწოდოთ. მწერალ იური ტრიფონოვის თუ დავესესხებით, „სახლი სანაპიროზე“. ნ. გ.). ელენე ახვლედიანი სვიატოსლავ რისტერის მეგობარი იყო. იმხანად, ქნელენესთან ცხოვრობდა რისტერის ახლო ნათესავი, დიმიტრი დორლიაკი — ამჟამად თეატრ „მალაია ბრონაიას“ მსახიობი. ქნელენემ გადაწყვიტა ჩვენთან, მერვეკლასელებთან ერთად დაედგა გოგოლის „რევიზორი“. ერთი თვის

მძინილზე ვრეპეტიციობდით. დორლიაკი ხლესტაკოს თამაშობდა, მე — გოროდინჩს. ამის შემდეგ ჩვენ სამუელ მარშაკის „მისტერ-ტვისტერი“ დაედგით. ცხადია, ჩვენ ვერ შეეძელით გოგოლის ამ პიესის დაძლევა, მაგრამ ძალიან გაგვიტაცა თვით სპექტაკლზე მუშაობის პროცესმა, მით უმეტეს, რომ თვით ქნი ელენე ქმნიდა დეკორაციებს, მეათე კლასში კინორეჟისორობა გადავწყვიტე, მაგრამ მშობლებმა არ გამიშვეს მოსკოვში. მაშინ მხოლოდ თექვსმეტი წლის ვიყავი, ხოლო თბილისში იმ დროს კინორეჟისორის განათლებას ვერსად მიიღებდი“ (ყურნ. „რეპერტალნაია ჟიზნი“. № 4, 1983 წ.).

ერთი წლის შემდეგ (1984 წელს) იგი კვლავ უბრუნდება თავის ამ „საბედისწერო გადაწყვეტილებას. ინტერვიუერის შეკითხვაზე — „საიდან იწყება რეჟისორი რობერტ სტურუა“, იგი, ოდნავ განსხვავებულ ვარიანტს მიმართავს: ჩემი მომავალი განსაზღვრაო, მისმა უღიღებულესობამ, შემთხვევამ, რომელსაც მე ხელოვნებაში დიდ მნიშვნელობას ვანიჭებ. კინორეჟისორის ფაკულტეტზე მსურდა შესვლა. ეს იდეა მეთერთმეტე კლასში გამიჩნდა. უფრო ადრე მხატვრობა მიტაცებდა, რადგან მხატვრის ოჯახში ვიზრდებოდი. არ ვიცი რა სახეს მიიღებდა ჩემი ეს ყმაწვილური გატაცება, რომ იმ დროს არ ყოფილიყო სატელევიზიო ბუმი და ახალი ტალღა კინემატოგრაფში. ჩემი თანატოლები პირდაპირ ჭკუას კარგავდნენ კინოზე. მე ვიზიარებდი მათს მისწრაფებასა და შეხედულებებს. 1956 წელი იყო. თეატრი მაინც დამაინც დიდი პოპულარობით არ სარგებლობდა. სწორედ მაშინ დაიბეჭდა კინორეჟისორ მიხეილ რომის ცნობილი სტატიები, სადაც იგი ამტკიცებდა თეატრი კვდებოა. ამ სტატიების ირგვლივ გაცხარებული კამათი

\* ფრანკენტი წიგნიდან.

იმართებოდა ხოლმე. მ. რომმა შემდგომ თავის პოზიციებს გადახედა, მაგრამ ეს იყო შემდგომ! მაშინ კი ჩემი ოცნებები დაკავშირებული იყო „ჯადოსნურ ეკრანთან“. ამ ოცნებებს ახდენა არ ეწერა. მათ წინ აღუდგა სხვადასხვა გარემოებანი, უფრო სწორად — შემთხვევა. მშობლებმა მოსკოვში არ გამიშვეს — თბილისში კი მაშინ კინოსარეჟისორო ფაქულტეტი არ იყო. ჩემს მეგობართან ერთად გადავწყვიტე ფიზიკა-მათემატიკურ ფაქულტეტზე ჩამებარებიანი. უნდა გითხრათ, რომ მათემატიკა ვიცოდი შესანიშნავად და სასკოლო ოლიმპიადებზეც კი გამიმარჯვინა.

ერთი კვირის შემდეგ ჩემი მეგობარი მეკითხება, სად ჩააბარეო საბუთები? ვაგებუმრე: — თეატრალურზე-მეთქი. გაშტერდა! მე კი ისე ღრმად შევეტოპე ჩემს როლში, რომ მართლაც მალე თეატრალური ინსტიტუტის აბიტურიენტი ვავხდი.

ასე მოვხვდი თეატრში.

როგორც კი ჩემი დამკავებული სიფათი იხილა ცნობილმა ქართველმა რეჟისორმა ბ. მ. ვასო ყუშატაშვილმა, მითხრა, ასეთი განწყობილებით კაცი თეატრში კი არ უნდა მიდიოდეს, არამედ... ვაგიდა ერთი სემესტრი და სად გაქრა ჩემი აპათია?! მე საოცარი სამყარო აღმოვაჩინე...“ (გაზ. „ზარია ვოსტოკა“ 17. 06. 1984 წ.).

რობერტ სტურუას პირველი საკურსო სექტაკლი იყო კარაჯალეს „ბატონი ლეონიდა რეაქციის პირისპირ“. მხატვრული გაფორმებაც მასვე ეკუთვნოდა.

შესანიშნავი ქართველი მხატვრისა და ბრწყინვალე მოქალაქის, სხვათა პირისა და ლხინის პირველი გამზიარებლის რობერტ სტურუას ოჯახში ვაზრდილისათვის, მხატვრობა, სამყაროს აღქმა ფერსა და ხაზში, ნატურის ფორმის მკვეთრი და თავისებურად გროტესკულად გარდაქმნა იმანენტური გამოვლენა იყო მისი ბუნებისა.

„ყველაფერში ჩანს — შენიშნავდა თეატრმცოდნე ნათელა ურუშაძე ყურნალ „სამბკოთა ხელოვნებაში“ — რომ მისთვის ყველაზე უფრო ბუნებრივია სინამდვილის ხედვითი აღქმა და გამოხატვა“. ამ „ყველაფერში“, როგორც ჩანს, იგულისხმება არა მხოლოდ დეკორაციები და კოსტიუმები, არამედ სექტაკლის კომპოზიცია და მიზანსცენების ორგანიზებული „ჩახატვა“ დეკორაციის ერთიანი ფონზე.

ერთ თავის ინტერვიუში, რ. სტურუამ შენიშნა, რომ მისი შემოქმედების ერთ-ერთი ფესვი ამოზრდილია მისი სადიპლომის სექტაკლიდან. ტურგენევის „სადმე წვრილია, იქ წყდება“. ძნელია ამ სექტაკლის რეკონსტრუირება იმ მასალის მიხედვით, რომელიც ხელთა გვაქვს, მაგრამ უნდა ვთქვათ უმთავრესი. აქ პირველად შეხედა რ. სტურუამ ამ ცნობილი პიესის სამყაროს სულ სხვა კუთხით, ახლებურად. თავისებურად. რუსულმა რეალისტურმა სკოლამ მისი დღემის გარკვეული ტრადიცია შექმნა. ბუნებრივია, რომ რ. სტურუა, რომელიც ყმაწვილობიდან მოყოლებული უკვე თავდადასტული მკითხველი იყო (დღეს შემიძლია ვთქვა, რომ პირადად მე ჩვენს წრეში არ შემხვედრია ვინმე, ვისაც ამდენი ჰქონდეს წაკითხული და ამდენი იცოდეს, არათუ ხელოვნებისა და ლიტერატურის სფეროში, არამედ საერთოდ); იცნობდა ი. ტურგენევის ამ პიესის დადგმის ისტორიას, დაწყებული მისი ინტერპრეტაციით, გათავებული მისი სცენური გაფორმებით. რაში გამოიხატება მაინც, რ. სტურუას „თავისებურად“ აღქმის ახლებურობა?

პიესის საკმაოდ კდნიერ, „თავხედურ“ გააზრებაში, პირობითად რომ ვთქვათ, მან ი. ტურგენევის გმირები თითქოს იმ სარკის წინაშე დააყენა, რომელიც საგნებს და ადამიანებს „უკუღმა“ აჩვენებს. ეს იყო პარადოქსული თვალსაზრისით, მოულოდნელი რაკურსით დანახული ურთიერთობანი გმირებისა.

ჩემი საუკეთესო სექტაკლი კი, ყოველ შემთხვევაში მე ასე მეჩვენება, ინსტიტუტში დავდგი. ტურგენევის ამ პიესას მივუღებე თამამად, მოწაფის თავგასულობით და მხოლოდ ათი წლის შემდეგ მივხვდი, თუ რა ბევრი რამ მომცა პიესაზე — „სადაც წვრილია, იქ წყდება“ — მუშაობამ (გაზ. „სოვეტსკაია კულტურა“, 1988 წ. 05. XII).

რეჟისორის ეს პირველი ცდა — პარადოქსულად წარმოედგინა ტრადიციული ურთიერთობანი, შეებრუნებინა გმირთა გრძობათა ბუნება, დარჩა როგორც ყმაწვილორქესპერიმენტი, „წყნარი ბუნტარის“ აფეთქება „კიკია წყალში“. რადგან, ბუნებრივია, ფართო საზოგადოებისათვის სრულიად უცნობი დარჩა რეჟისორის ეს გამომწვევი ექსპტი, რომელიც გამოუცდლობის შეცდომას მიეწერებოდა. შეიძლება არც იყო ეს ცდა



„გამომწვევი“ და ახლა, როცა ასე კარგად ვიცნობთ რეჟისორის შემოქმედებას, იგი სწორედ ასეთად გვეჩვენება.

რაკი, დიალექტიკის თანახმად, ბუნებაში არაფერი არ იკარგება, არც ეს ცდა დაკარგულა უკვალოდ. ყოველ შემთხვევაში, იგი როგორც ირკვევა, თვით რეჟისორის დაუმახსოვრებია ისე მტკიცედ, რომ რამდენიმე ათეული წლის შემდეგ მრავალგზის გაიხსენა:

„სწავლობდი სარეჟისორო ფაკულტეტზე. საკურსო, სასწავლო სპექტაკლი ი. ტურგენივის „სადაც წვრილია, იქ წყდება“ ჩემს ერთ-ერთ საუკეთესო ნამუშევრად მიმაჩნია. სამწუხაროდ, სპექტაკლი მხოლოდ ორჯერ ვუჩვენეთ. მაგრამ მე იგი დღემდის მახსოვს და კარგა ხანს იქიდან ვიღებდი სხვადასხვა იდეას“ (ყურ. „ტეატრალნაია ჟიზნი“, № 4, 1983 წ.).

„...უკვე ინსტიტუტში მე ორი საკურსო სპექტაკლი დავდგი — კარაჯალეს „ბატონი ლეონიდა რეაქციის პირისპირ“ და ტურგენივის „სადაც წვრილია, იქ წყდება“ — და ჩემთვის მაშინვე განვსაზღვრე ორი გზა: გროტესკულ-ტრაგიკომიკური ფარსი და კომიკური ელემენტებით შეზავებული ფსაქოლოგიური დრამა.

ეს დასაწყისი (ხაზი ჩემია. ნ. გ.) იყო. შემდეგ „მას მკვეთრი ჩაჯარდნა მოჰყვა“ (გაზ. „ზარია ვოსტოკა“. 17. 06. 1984 წ.).

თეატრალურ ინსტიტუტში დიპლომანტი რეჟისორი თავს თავისუფლად გრძობდა და ისეთ პედაგოგის ხელმძღვანელობით, როგორც მიხეილ თუმანიშვილია, შექმლო თავისი თავისათვის ამგვარი გაბედულების უფლება მიეცა.

„ჩემს პედაგოგად მიხეილ თუმანიშვილს მიმაჩნია. მისგან ვისწავლე რეჟისურა, მისგან შევითვისე მისწრაფება შემოქმედებით; სივრცეებისაკენ, საუკეთესო ადამიანური თვისებები. მე იგი ჩვენი ქვეყნის ერთ-ერთ საუკეთესო პედაგოგად მიმაჩნია“ (ყურ. „ტეატრალნაია ჟიზნი“, № 4, 1983 წ.).

მაგრამ მან მალე ივარძო, რომ სხვა დიპლომანტი რეჟისორის როლში ლაღი და შეუბოროკავი გამოსვლა და სხვა დებიუტანტი რეჟისორის პასუხისმგებლობა და შეუცნობი შიში, რომელიც გბორკავს და გაიძულებს ისეთ რამეებს გაუწიო ანგარიში, რომელთა არსებობაზე წარმოდგენაც არ გქონია აქამდე. მაგრამ უფრო საშინელი აღმო-

ჩნდა „ნახტომი“ ზევიდნი ქვეცი. თეატრალური ინსტიტუტის პატარა სცენიდან რომელიც უზარმაზარი შენობის თითქმის ჰერშია მიკრული, — რუსთაველის პარკის რის დიდ სცენაზე... აი, უფსკრული, რომელსაც ყველაფრის შთანთქმა შეუძლია... თუმცა ერთგვარი შუალედი კი იყო (აღბათ, აუცილებელიც) ამ ნახტომში. რეჟისორის დიპლომი მან დაიცვა გრიბოედოვის თეატრში ჯონ პრისტლის პიესის „საუნჯის“ დადგმით.

„...რეჟისორის შემოქმედებითი გზა შეიძლება სამ ეტაპად დაიყოს. პირველი ეტაპი: სწავლის პერიოდი. ახალგაზრდა კაცი რეჟისორული ოსტატობის ძირითად თეორიულ პრაქტიკულ კანონებს სწავლობს.

მეორე ეტაპი. როგორც კი ახალგაზრდა რეჟისორი თეატრალური ინსტიტუტიდან „ცხოვრების საგზურს“ მიიღებს, იგი იწყებს თავის შემოქმედებითს მოღვაწეობას, დგამს თავის პირველ სპექტაკლებს.

დაბოლოს, დგება მესამე პერიოდი, როცა იგი უკვე ჩამოყალიბებული შემოქმედებითი ინდივიდუალობაა, თავისი განსაზღვრული „ხელწერილი“.

ამ ეტაპთა შორის ყველაზე რთული და, როგორც წესი, მტკივნეულია მეორე პერიოდი. ამ პერიოდში რეჟისორი ტოვებს „მშობლიურ ნაპირს“ და ცდილობს „თავის მიწასთან“ მიცურდეს. აუცილებელია პრაქტიკული მუშაობის წლები, აუცილებელია შეიყვაროს მისახიობთან მუშაობის ხელოვნება, საჭიროა „შენი“ თემის პოვნა, საჭიროა სპექტაკლის ორგანიზების შესწავლა და კიდევ სხვა ათასი. უაღრესად რთული რამ — ასერივად გასაგები და ადვილი სწავლის პერიოდში და ასერივად ძნელი და „თითქმის გადაუჭრელი“ პრაქტიკაში. ეს არის რეჟისორის ჩემოყალიბების პერიოდი. ფაქტიურად აქედან იწყება ახალგაზრდა რეჟისორის ნამდვილი სწავლა. ამ გზით მიდის რეჟისურაში რომბერტ სტურუა“ (გაზ. „მოლოდინე გრუზი“. 1963 წ. № 46).

ეს სიტყვები ეკუთვნის მიხეილ თუმანიშვილს და მე საგანგებო ნიშანს ვხედავ იმაში, რომ სწორედ იგი არის ავტორი რეცენზიისა რ. სტურუას პირველ სპექტაკლზე რუსთაველის სახ. თეატრში. ეს იყო ჩემი დრამატურგის ვრატისლავ ბლაჟევის ჯადოსნური კომედია „მესამე სურვილი“.

ახლა ყური მივუვადოთ თვით რომბერტ

სტურუას: „მეორე კურსზე ჩვენთან მოვიდა მიხეილ თუმანიშვილი. მე მადლობას ვწირავ შემთხვევას იმის გამო, რომ მან ამ გამოჩენილ პედაგოგსა და შესანიშნავ რეჟისორსა და ადამიანს შემაჩვენებდა. ის რომ არა, არ ვიცი, რამდენი წელი დამკვიდვებოდა მე იმისთვის, რომ ნამდვილად მეგრძნობ, თუ რა არა: თეატრი. ეს უკომპრომისო კაცი, ძალზე მომთხოვნი იყო თავისი მოწაფეების მიმართ. იგი ყოველთვის მხოლოდ სიმართლის თქმას ცდილობდა. თუნდაც ეს სიმართლე მკაცრი და უსიამო ყოფილიყო. ხელოვნებაში არც თავის მოტყუება შეიძლება და არც სხვისი. მ. თუმანიშვილის რჩევით ბევრმა დასტოვა ინსტიტუტი და არც წაუგიათ — ადამიანური მოღვაწეობის სხვა სფეროში იპოვეს თავი.

მ. თუმანიშვილი იყო და რჩება რეჟისურის დიდი პროფესიონალი. იგი ბრძენია თეატრის თეორიაში და პრაქტიკაში და იცის, თუ როგორ გადასცეს ეს სიბრძნე სხვებს. მან რეჟისორთა და მსახიობთა არაერთი თაობა აღზარდა. არ არის საქართველოს თეატრალურ სამყაროში კუთხეც კი, სადაც მას გულთბილი სიტყვით არ იხსენიებდნენ. ჩვენი თეატრი პირველ ყოვლისა მისი მოწაფეების თეატრია.

მ. თუმანიშვილმა მასწავლა მე შემეცნო თეატრი, როგორც სიხარულით სასესე, მაგრამ თავდაუზოგავი შრომის ასპარეზი, როცა ვნებებს სცენის რკინისებურ ლოგიკას უმორჩილებ და აბოზოქრებულ წარმოსახვას აზრის დამარცხების საშუალებას არ აძლევს. სხვა მასწავლებლებიც მყავდა. ეს იყო დოდო აღნესიძე, რომელსაც თეატრი ესმოდა როგორც ზემი. ეს იყო მისი საოცარი, ბრწყინვალე თეატრალიზმით აღბეჭდილი სპექტაკლები... ეს იყო ლილი იოსელიანი, რომელიც სპექტაკლზე თავისი სკრუპულოზური მუშაობით გამოირჩეოდა... ეს იყო საშა მიქელაძე, რომელიც რეჟისორის პროფესიას ირონიით უყურებდა და ამტკიცებდა, არ შეიძლება, რომ ჰეშმარიტი შემოქმედი ძალზე სერიოზულად ეკიდებოდეს იმას, რასაც თვითონ ქმნისო. მე ყველაფერ ამას ვიწოვდი, მაგრამ ჩემს გზა ვეძებდი მაინც... (გაზ. „ზარია ვოსტოკა“. 17. 06. 1984 წ.).

„მესამე სურვილს“ რაიმე განსაკუთრებული წარმატება არ მოუტანია რეჟისორისათვის და ვინ, თუ არა მ. თუმანიშვილი, ყველაზე ღრმად გაუგებდა თავის მოწაფეს,

რადგანაც მისი დებიუტიც ამ თეატრის სცენაზე (ვ. კარსანიძის „მარად მწვანე ქედება“ 1949 წ.) წარუმატებელი იყო.

თუმცა, თუ გადავხედავთ თეატრის იმ წლის აფიშას (1963 წელს დადგმული სპექტაკლები: უ. გიბსონი „სასწაულმოქმედი“, დ. გაჩეჩილაძე „ამირანი“, თ. მამფორიას „მეტეხის ჩრდელში“, ვ. როზოვის „ვახშობის წინ“ და საეტაპო — გ. ნახუცრიშვილის „ჭინჭრაქა“) რ. სტურუას „მესამე სურვილი“ ძალიან კარგად გრძნობდა თავს ამ ერთიან პანორამაში.

ჩვენთვის კი, რაკი მიზნად დავისახეთ თვალი გავადევნოთ რეჟისორის მიერ განვლილ გზას, მნიშვნელოვანია ყველა ის თვისება თუ ნიშანი, რომლებიც მის ადრეულ სპექტაკლებშია გაფანტული და რომლებმაც შემდგომ ძალა მოიკრიბეს, შეერთდნენ, მიიღეს ერთიანი, ინდივიდუალური, განუმეორებელი სახე და იქცნენ რობერტ სტურუას ესთეტიკის შემადგენელ, განმსაზღვრელ და აუცილებელ არსად.

ამავე დროს გვსურს რამდენადმე ვუბახუხოთ რ. სტურუას სურვილს, რომელიც მან უეატრმოდნე ი. ვერგასოვასთან საუბრისას გამოსთქვა (ყურ. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 12, 1983 წ.), „კრიტიკოსები უბრალოდ უყურადღებობას იჩენენ: ვერ ამჩნევენ სპექტაკლებს, რომლებსაც, მართალია, რაიმე განსაკუთრებული ღირებულება არა აქვთ, მაგრამ რომლებშიც ჩადებულია ის ბატარა მარცვლები, რომლებიც მომავალში ყლორტებს აიყრიან. როგორადაც სამწუხარო არ უნდა იყოს ეს, ჩვენ ადამიანებზე ვმსჯელობთ მათი უკანასკნელი საქციელისა და საქმეების მიხედვით, ვიფიქრებთ წარსულს და არ ვიყურებთ მომავალში — და არაფერია იმაში საოცარი, რომ თეატრზე მაყურებლებიც და თეატრმოდნეებიც ასეთნაირად მსჯელობენ“.

რეჟისორმა მოიწადინა, ბლავეკის ამ მსუბუქი და თავშესაქცევი კომედიის სამყარო, რომელიც მინცდამაინც არ გამოირჩევა ინტრიგის სიმახვილით და მოულოდნელი პერიპეტეებით, გაემდიდრებინა ქვეტექსტებითა და ნიუანსებით, მაგრამ ტექსტი არ იძლეოდა ქვეტექსტების ძიების საშუალებას, ხოლო კომედული ინტრიგა არ ითხოვდა ახალ ფერებს, ნიუანსირებას. ამიტომ ზოგიერთ სცენას აკლდა ტემპი, მხიარულება, თავშესაქცევი ხუმრობა, სიმახვილე. პიესის

ზერელებ პრობლემას რეჟისორი განიხილავდა სერიოზულად და მკაფიოდ დასაჯდა ამ სერიოზული განსჯისაკენ მოუწოდებდა, მაგრამ დარბაზი არ ღებულობდა რეჟისორის მიერ შემოთავაზებულ „თამაშის წესს“ და გამოდიოდა, რომ თეატრი თავისთვის თამაშობდა, მკაფიოდ კი, რომლის ჩართვასაც რეჟისორი ცდილობდა ამ თამაშში, ჯიუტად ამბობდა უარს რაიმე მონაწილეობაზე.

ეს იყო მთავარი შეცდომა, აქ პირველად იგრძნო რეჟისორმა თუ რა „გულცივია“ მკაფიოდ, რა ადვილად ამბობს უარს თეატრთან უშუალო კონტაქტზე და თავის მხრივ არაფერს აკეთებს ამ ბარიერის გასასახიანებლად. გვახსოვდება წელი და რეჟისორი ბრწყინვალე რეჟისორს აიღებს მკაფიოდ რეჟისორი: „მოაქცევს“ მას თავის გემოვნებაზე, ვანაცვიფრებს, თავბრუს დაახვევს, ჩაითრევს მოქმედების ორბიტაში, გააოგნებს და ისე მიაღებინებს „თამაშის სტურუსს“ და ისე ვერც მოასწრებს ამის გააზრებას.

პირადად მე ამ სპექტაკლიდან (გარდა საერთო შთაბეჭდილებისა) განსაკუთრებით ცხადად დამამახსოვრდა სპექტაკლის ფარდა და რამდენიმე სცენა. ეს იყო მართლაც ფიქციური ფარდა (მხატვარი მ. მალაზონია), სავესტ იუმორით, ფერებით, ზეციური და მიწიერი სამყაროს კონტრასტით. ზღაპრული და ამავე დროს, კონკრეტული: ქალაქის თავზე წამოდგარ ღრუბლებზე შემოსულებული ჯადოქრით, რომელსაც თითქმის დროებით მიეტოვებინა ეს მიწა, ზევით „აფრენილა“, რათა იქიდან ჩვენთვის მხიარულად და ემშაპურად ჩაეკრა თვალი. იქვე, ღრუბლებზე, ეწყო ჯადოქრის ქოლგა, სათვალე და ქუდი: იგი ყოველთვის მზადაა ჩამოფრინდეს ქალაქში თავისი „ღვთაებრივი“ ატრიბუტებით. სცენის ფარდაზე გამოხატული ყოფით-ქანრული და ზღაპრული ირეალური მომენტების ეს ბრწყინვალე სიმბოლოები მხოლოდ ზოგიერთ სცენაში იყო განსხვავებული. ფარდაზე გამოსახული სამყარო თავისი მრავალფეროვნებითა და იუმორით სრულად ვერ „გადადიოდა“ სცენაზე.

უაღრესად ლაკონიური იყო სცენის გაფორმება: საფეხურები, ელექტრო ბოძი და ერთი სკამი (აქვე ვთქვამთ ბარემ, სკამი და სკამების „თემა“ განსაკუთრებული ვიზუალური სიციხადით და დრამატიზმით „გაქვლერ-

დება“ რ. სტურუას „შემდგომ, მის სახელოვან თქმულ სპექტაკლებში. მაგ. „რიჩარდ III“ ში სკამების მოძრაობის მთელი პარტიტურა შექმნილი. ეს იყო ლაკონიური „სიციხრე“, რომელიც ძალიან ადვილად ემორჩილებოდა მეტამორფოზებს (ხან ბალი იყო, ხან ბინა), მაგრამ ეს ლაკონიურობა და სიძუნწე გაფორმებაში სპექტაკლის ბოლომდე აო იყო შენარჩუნებული. საერთოდ მთლიანობა აკლდა სპექტაკლს. ამ შთაბეჭდილებას აძლიერებდა რიტმულად ჩავარდნილი სცენები და ყანრობრივი ლაფსუსები.

მაგრამ ამ სპექტაკლში გამოჩნდა რეჟისორის მიდრეკილება შეუთავსებელი ელემენტების შეთავსებისაკენ (რეალური — ირეალური, პირობითი — ნატურალური), მხიარული თამაშით სერიოზული პრობლემის მოწოდების, ანეკდოტურ-ზღაპრული სიტუაციით მნიშვნელოვანი პრობლემის თქმის სურვილი. გარდა თეატრალური ესთეტიკის სრულიად აშკარად გამოკვეთილი ამ ელემენტებისა, საცნაური იყო სხვა მომენტიც, რომელსაც, ანაწყლები მნიშვნელობა აქვს რ. სტურუას მსოფლმხედველობითი თვალსაზრისის ჩამოყალიბებაში. რ. სტურუას არაჩვეულებრივად აქვს გამახვილებული პოლიტიკური სიტუაციის შეგრძნების ინტუიცია და ნიჭი. პოლიტიკური თეატრის ესთეტიკის მიხედვით შექმნილმა მისმა მრავალმა სპექტაკლმა დაადასტურა, რომ იგი განსაკუთრებული სარკაზმით, ირონიით გვაჩვენებს პოლიტიკური კონიუნქტურის ზიგზაგებს ისტორიის სცენაზე.

ცოდნას, სამყაროს შეცნობას დაწაფებულ ი რ. სტურუა როგორც ღრუბელი, ისე იწოვდა ყოველივეს, რაც მის პროფესიას უფრო მრავალმხრივს და სრულყოფილს გახდიდა. ფერწერა იმით ისწავლა, რომ უყურებდა თუ როგორ ხატავდა მამამისი. თხუთმეტი წლისას ძალიან სურდა თავი მოეწონებინა გოგონებისათვის ჯაზური მუსიკით და დამოუკიდებლად დაეუფლა ნოტებს. ახლა იგი თავისუფლად და სწრაფად კითხულობს პარტიტურას და ვინა ყანჩელის თქმით, პირდაპირ პარტიტურაში შეუძლია შენიშნოს რაიმე შეუსაბამობა.

ჯაზური მუსიკით გატაცებამ იქამდე მიიყვანა, რომ ფორტეპიანოზე ახლა ვირტუოზულად უკრავს (თანამედროვე და ჯაზური მუსიკის უმდიდრესი ბიბლიოთეკა აქვს). მი-

სი აზრით, რეესიორი მეტ-ნაკლებად ნიჭიერი დილექტანტი უნდა იყოს. მან ბევრი რამ უნდა იცოდეს — მუსიკა, ფილოსოფია, ფერწერა. არქიტექტურა, პედაგოგია, უნდა ერკვეოდეს ფსიქოლოგიაში, ფლობდეს კალამს და ყველაფერი ეს ზედაპირულად, დილექტანტურად მაინც უნდა შეისწავლოს, რათა იცოდეს, რომ „მან ყოველივე არ იცის, რათა ახსოვდეს, რომ იგი ზეკაცია არ არის. პრინციპში ამის ცოდნა იმისთვისაცაა საჭირო, როცა მსახიობების — ამ მიამიტი „უდნაშაული დამნაშავეების“, ამ უსაყვარლესი ადამიანების — მოტყუების დრო დგება, მაშინ გვახსოვდეს, რომ ყველანი ერთი ხიდან ვართ გამოთლდნი“ (ქურან. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 10, 1985 წ.).

იგი მხატვრის ოჯახში გაიზარდა, მაგრამ მისი წინაპრები, ნათესავები თვალსაჩინო პარტიულ-პოლიტიკური მოღვაწეები იყვნენ. ასე რომ, ბავშვობიდანვე იგი ერთდროულად იკვებებოდა თავისუფალი შემოქმედების, თავისუფალი აზროვნებისა და პოლიტიკური სულისკვეთებით სავსე ატმოსფეროთი (ის სხვა საქმეა, რომ თავისი სახელოვანი პოლიტიკური წინაპრების შეხედულებები და რწმენა მან ფზიზელი, ანალიტიკური გონების წიაღში გაატარა და ბევრი მათი „პოსტულატი“ ირონიულ-სარკასტული ღიმილით დაამხო). თანამედროვე ტექნოკრატის ენით რომ ვთქვათ, მისი ბუნება „დაპროგრამებული“ იყო პოლიტიკური გენით და შემოქმედებითი გენით. ეს კოდირებული გენები მის პირველსავე დიდ სპექტაკლში გამოჩნდა. სრულიად ჭაბუკმა ერთგვარი — გულუბრყვილობითა და ბავშვური სიბრძნით სცადა იმდროინდელი პოლიტიკურ-საზოგადოებრივი სიტუაციის პარადოქსული სურათი თავისი მწარე რეპლიკით სასაცილო გაეხადა. ნუ დავივიწყებთ, რომ ეს არის 1963 წელი, უკანასკნელი წელი ნიკიტა ხრუშჩოვის ე. წ. გოლუმენტარისტულა მმართველობისა, სურვილების, აღთქმების, დაპირებების და ვარდისფერი ოცნებების („უკვე ჩვენი თაობა იცხოვრებს კომუნიზმში“) აგონიის მაუწყებელი ნიშნების განგაშით სავსე. პიესის მთავარი გმირი პეტრი: ალტერნატივის წინაშე დგას. ჯადოსნური ზარის ერთი დარეკვით მას შეუძლია კარდინალურად შეატრიალოს მეგობრის ცხოვრება, გადაარჩინოს იგი დაღუპვას, სამაგიეროდ,

თვით დაპყროვის უზრუნველი და უღრმესი ცხოვრება, რომელიც მას ჯადოსნურმა მოხუცმა სურვილთა შესრულებით განუხლებად უქცია. დარჩა მესამე სურვილი...

რა გზას აირჩევს პეტრი? ფუფუნებით, დარდიმანდულად ცხოვრებას მიანიჭებს უპირატესობას თუ ვაკირვებულ, მძიმე, უკომპრომისო ცხოვრებას აირჩევს და ამით მეგობარს გადაარჩენს.

ასეთივე ალტერნატივის წინაშე იდგა მამინ ჩვენი საზოგადოებაც. მოხუცმა ბოლტიკურმა ჯადოქარმა მას უკვე აღუთქვა კომუნიზმში ცხოვრება, ხოლო რეალური ცხოვრება აშკარად ცხადჰყოფდა ამ დანაპირების სრულ უაზრობას. აქ გადიოდა ზღვარი ოცნებასა და რეალობას შორის. საზოგადოებას ან თავი უნდა მოეტყუებინა და ოცნებებში გადასახლებულიყო, ან უარი ეთქვა ალუზიებზე და ნეობორივი უკომპრომისობის გზას დასდგომოდა.

ჭაბუკ რობერტ სტურუას სურდა თვის საზოგადოებისაგან (მაყურებლისაგან) მოემინა პასუხი, თვით მას გადაეწყვიტა ეს ალტერნატივა... სპექტაკლის ფინალში გამოდიოდა მოხუცი ჯადოქარი, გამოართმევდა პეტრის ამ ჯადოქრულ ზარს, მაყურებელს გაუწვდიდა და ეკითხებოდა — თქვენ რას იზამთ, დარეკავთ თუ არა?

როგორც ვთქვით, მაყურებელმა არ მიიღო რ. სტურუასაგან შეთავაზებული თამაშის წესი... მოიღო ამაში მაყურებლის ნუ დავადანაშაულებთ, ნუ ვუკიყინებთ მას პოლიტიკურ აპათიას, რადგან იგი ვერ მიხვდა თუ რას ეკითხებოდნენ. მე არა ვარ დარწმუნებული იმაში, რომ მაყურებელი — თუნდაც მიმხედარიყო — დიდ აქტიურობას გამოიჩენდა; მაგრამ უფრო ობიექტური ვიქნებით თუ „თამაშის წესების“ უარყოფის მიზეზებს პირველ რიგში ახალგაზრდა შემოქმედის სცენურ ესთეტიკაში და გულუბრყვილო პოლიტიკურ ნართალში თუ მეტაფორაში დავუწყებთ ძებნას.

არსებითი და მნიშვნელოვანი სხვაა. ეს არის მიხეილ თუმანიშვილის ბრძნული წინასწარკვრეტა: „თუ მე რამდენადმე მკაცრად ვაფასებ სპექტაკლის ზოგიერთ მხარეს, ამას მხოლოდ იმიტომ ვაკეთებ, რომ დარწმუნებული ვარ — რობერტ სტურუას შეუძლია და აუცილებლად გააკეთებს მრავალსა და რესასწაულო (ხაზი ჩემია. ნ. გ.)

მართალ, საინტერესო სპექტაკლებს. რეჟისორს და მხოლოდ რეჟისორს შეუძლია მკვეთრი და აზრობრივად ნათელი სახე მისცეს სპექტაკლს. ასეთ სპექტაკლებს დადგამს რობერტ სტურუა“.

მაგრამ აქამდე მისასვლელად ჯერ კიდევ დიდი გზა გასავლელი...

...რუსთაველის თეატრში მოსული რ. სტურუა ძალაუნებურად აღმოჩნდა მოვლენების იმგვარ კონფლიქტურ სიტუაციაში, რომლის მშვიდობიანი ფინალი წარმოუდგენელი ჩანდა.

„თეატრში ჩემი მოსვლა — ამბობდა ერთ ინტერვიუში რ. სტურუა — რთულ პერიოდს დაემთხვა. რთულ პერიოდში მე ვვლდისხმობ ტრადიციის ახლებური, შემოქმედებითი გაგების დამკვიდრებისათვის ზრუნვას“ (გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 1975 წ. 01. 01).

თეატრში უფრო მწვავედ და, თეატრალურ წრეებში შედარებით ნაკლებად, უკვე ისმოდა ხმები თეატრალურ პოზიციათა მოახლოვებული რადიკალური გამიჯვნის მაუწყებელი. ფარული დაპირისპირება, გადაკრული ქვეტექსტები, გაცხარებული მსჯელობა სხვადასხვა დროის ქვეშ დარაზმული ჯგუფებისა დღესა თუ ხვალ სააშკარააზე უნდა გამოსულიყო. თავის ძალზე საინტერესო წიგნში „რეჟისორი თეატრიდან წავიდა“ მ. თუმანიშვილი წერდა: „ჩვენ თეატრში იმატომ მოვედით, რომ რაღაც შეგვეცვალა, მთლად კარგად არ ვიცოდით, სახელდობრ რა უნდა შეგვეცვალა. ის, ვინც რაღაცაში ცვლილებების შეტანას აპირებს, დარწმუნებული უნდა იყოს, რომ მცდარია ის, რისი შეცვლა განზრახული აქვს და სასარგებლო იქნება ის, რისი დამკვიდრებაც დაუსახავს მიზნად. ჩვენ გვეჩვენებოდა, რომ ახმეტელის შემდეგ რუსთაველის თეატრი იქცა გარეგნული ეფექტების, პოპულური, გადამეტებულად საზეიმო, მეტიც, ყალბ თეატრადეკო...“

შემდეგ ცოტა ქვემოთ:

„შემოქმედებითი და იდეური მიმართებით თეატრის გარდაქმნის აუცილებლობას ჩვენ მხოლოდ ინტელექტურად ვგრძნობდით... ჩვენ ცდილობდით მიგვეღწია თეატრალური თამაშის პირობითობისა და ადამიანურის, ფსიქოლოგიურობის, ცხოვრებისეული სინთეზისათვის“ (ყურნ. „საბჭ. ხელ.“ 1981, № 11, გვ. 90 და 97).

ცვლილებათა ამ აუცილებლობის შეგნება

უფროსი თაობის მსახიობთა და რეჟისორთა გონებაშიც მწიფდებოდა. მაგრამ მასწავლის არ აპირებდნენ თავიანთი პოზიციის შეცვლას და ე. წ. გმირულ-რომანტიკულ სტრის ესთეტიკის რევიზიას. თვით ამ სტილის თეატრის ფარგლებში მიმდინარებდა ჯერ კიდევ ბოლომდე ამოუცნობ შესაძლებლობათა ძიება, გამომსახველ საშუალებათა განახლების პროცესი, სცენური სამყაროს რომანტიკულ-პოეტური სულის ავსება ადამიანური ტკივილებით. ამ გზაზე თეატრი ზოგჯერ დიდ წარმატებას აღწევდა („ოიდიპოს მეფე“, „ბახტრიონი“), ზოგჯერ მწარე მარცხის ტკივილებსაც იტანდა („ამირანი“). საუკვებით თუნებრივია ვიფიქროთ, რომ რუსთაველის თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაში გაჩენილი წინააღმდეგობანი, „ძველისა“ და „ახლის“ ბრძოლა, რ. სტურუასათვის ცნობილი იყო, მისი პედაგოგის მ. თუმანიშვილის მეშვეობით, რომელიც ამ ბრძოლების ცენტრში იყო. ამ დროის ფრამენტა: „თეატრში წარმოიქმნა ორი მიმართულება — ერთი თესლის ორი ნახევარი, ერთი მარცხლის ორი ნაწილაკი: ერთი მეორეს კვებავს, მაგრამ ეს ნაწილაკები მხოლოდ გარეგნულად ჰგვანან ერთმანეთს, შინაგანად კი სიმეტრიულნი არ არიან. ამბობენ, ის, რაც არასიმეტრიულია, უფრო აქტიურია, უფრო ქმედითიაო. აქ თავის სიტყვას პოტენციათა სხვაობა ამბობსო.

თეატრში მუშაობს ორი რეჟისორი, ორი განსხვავებული ხელწერის კაცი. შესაძლოა, მათ ერთნაირი ამოცანებიც კი ჰქონდეთ დასახული. ორივე „ადამიანურის“, ფსიქოლოგიურის, ამაღლებულის ქადაგია, მაგრამ ისინი თავიანთი სადადგმო მანერით სრულიად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან (ყურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 2, 1982 წ.).

1960 წელს, როცა რ. სტურუა თეატრალურ ინსტიტუტს ამთავრებდა, რუსთაველის თეატრმა გასტროლები გამართა მოსკოვში. საგასტროლო აფიშაში იყო დ. ალექსიძის („ოიდიპოს მეფე“, „ბახტრიონი“) და მ. თუმანიშვილის („როცა ასეთი სიყვარულია“, „ირკუტსკული ისტორია“, „ამბავი სიყვარულისა“) მიერ დადგმული სპექტაკლები. აგრეთვე საყოველთაოდ აღიარებული „ოტელიო“. ამ რეპერტუარში უკვე იგრძნობოდა თეატრალური სტილის ორგვარობა, რომ არა ვთქვათ წინააღმდეგობა-თქო. მიუხედავად ამისა, თეატრი მანაც ინარჩუნებდა ერთობას

მოსკოვში გასტროლებმა ახალი ძალით წამოიჭრეს საკითხი ტრადიციისა და ნოვატორობის ურთიერთობის შესახებ. ამ პრობლემის მრავალი ასპექტი კიდევ გასარკვევი იყო. არა მხოლოდ ქართული, არამედ რუსული თეატრისათვისაც. ამ გაურკვეველობამ ზოგჯერ საბედისწერო როლი შეასრულა, რომელმაც პოზიციები კი არ დააახლოვა, არამედ გათიშა, ძნელი გახადა „ოქროს კვების“ მიგნება და თეატრებს შიგნით კონფრონტაციული სიტუაციები შექმნა. ამ საბედისწერო შეცდომებს ვერც რუსთაველის თეატრი აცდა.

გასტროლებთან დაკავშირებით გახ. „სოვეტსკაია კულტურაში“ (9. 08. 1960 წ.) დიბუქდა ტ. ჩეხოტარევსკაიას სტატია «Театр находит, теряет, ищет», სადაც სრული კატეგორიულობით, ხელშეუხებლად ცხადდებოდა თეატრის ტრადიცია და ასეთივე კატეგორიულობით იყო უარყოფილი ახალი თაობის (მ. თუმანიშვილის ხელმძღვანელობით) ნოვატორული ძიებანი თეატრალური ფორმის განახლების სფეროში.

ტ. ჩეხოტარევსკაია ცხადია აღიარებდა, რომ რუსთაველის თეატრში მიმდინარეობდა ძიების პროცესი (ეს კარგაით), მაგრამ ამ ძიებისას იგი მხოლოდ მაშინ პოულობსო ღირებულს, როცა იგი ამ ტრადიციის ფარგლებში მიიკვლევს გზას. როგორც კი იგი ამ გზას გადაუხვევს, მაშინვე ჰკარგავს მონაპოვარს და თავის თავს ღალატობს: «Разве нужно для того, чтобы утверждать новое, отвергать чарующее, пленительное искусство, о котором сорок лет тому назад мечтал Котэ Марджанишвили, забыть патетические возгласы Хоравы, скинуть со счетов трагический образ Закариадзе — словом, свергнуть с пьедестала героя привычного и уважаемого? Разве не справедливее было бы и в подборе современных пьес и в принципах их сценической интерпретации идти от того, что, может быть, и не ново в искусстве руставелевцев, но что по-своему прекрасно, чисто и высоко?».

ტ. ჩეხოტარევსკაიას ეს მოსაზრება თეატრის ერთი ნაწილის თვალსაზრისს გამოხატავდა, უკიდურესობამდე მიყვანილს. მაგრამ არსებობდა მეორე პოზიციაც, რომელიც ჩემის აზრით, ასევე უკიდურესობამდე მიიყვანა ნ. კრიმოვამ ყურნალ „ტეატრში“ (№ 3, 1961 წ.) გამოქვეყნებული სტატიით.

ნ. კრიმოვამ სწორად განსაზღვრა, რომ

რუსთაველის თეატრის ტრადიცია გულსხმობს სპექტაკლის ცენტრში ერთი გმირის, ერთი არაჩვეულებრივი პიროვნების გმირთ: მონუმენტური ხასიათის დაყენებას მისი ხასხის ბუნებრივ გაგრძელებად მას მიაჩნდა. ალექსიძის სპექტაკლი „ოიდიპოს მეფე“, ხოლო ფორმალურ გაგრძელებად — მისივე „ბორის გოდუნოვი“ (სპექტაკლ „ოიდიპოსისაგან“ განსხვავებით „გოდუნოვი“ არავითარ თანამედროვე იდეას არ შეიცავს, შინაგანად სტატიური, მონუმენტური სტილის ტრადიციებს ფორმალურად მიჰყვება).

ქართული თეატრის ტრადიციების ფესვენი ძიებისას ნ. კრიმოვამ დაუშვა ერთი საბედისწერო შეცდომა. მან ზერელედ, ყურმოკვრით თუ იცოდა ს. ახმეტელის შემოქმედება (მაშინ ჯერ კიდევ არ იყო გამოქვეყნებული ს. ახმეტელის მემკვიდრეობის უმნიშვნელოვანესი ნაწილი) და რუსთაველის თეატრის სპექტაკლების გამო გამართულ კამათში ძალზე გაუბრალოებულად, პრიმიტიულად კი, წარმოადგინა დიდი რეჟისორის თეატრის პრინციპები:

«...Гораздо сложнее найти современную форму массового спектакля, отыскать его сегодня, когда утверждает себя лаконизм художественных средств, когда стало ясно, что одной «танцевальностью» движению не передать жизни народа».

სხვათა შორის, ამ „ცეკვადობას“ სულ სხვა თვლით შეხედა ცნობილმა რეჟისორმა ვ. პლუჩეკმა, რომელმაც რუსთაველის თეატრის სპექტაკლების განხილვაზე მაშინ ასე თქვა: «ქართველ მსახიობს და რეჟისორს... უყვართ ეფექტური პლასტიკა, მოხდენილ ექსტი, სხეულის ლამაზი პოზა. თითქოს თითოეული მსახიობის სხეულში ცოცხლობს თქვენი დიდებული ცეკვის მარცვალი, რომელიც თქვენი ერის ყოველ ადამიანშიც კი ხანდახან ასე მოულოდნელად იფეთქებს ხოლმე. დამატყვევებელია, როცა ამგვარი ფსიქოლოგიური სპექტაკლების (პლუჩეკს მხედველობაში აქვს მ. თუმანიშვილის „როცა ასეთი სიყვარულია“ ნ. გ.) ქვეტექსტს წარმართავს მსახიობის პლასტიკური ტექპერამენტის ზამბარა. თქვენმა მსახიობებმა იციან, რომ სცენაზე ყოფნა — ეს არის აქტი, რომელიც მოითხოვს გამომსახველობას“ (ყურნ. „საბჭ. ხელოვ.“ № 11, 1960 წ.). და აი, ნ. კრიმოვას მიერ ს. ახმეტელის სპექტაკლების პოლიფონიზმი, შინაგანი სტრუქტურის სირთულე, ემო-

კურობა, პოლიემიზმი დაყვანილი იქნა მოძრაობათა მხოლოდ „ცეკვადობაზე“.

სტატიის ავტორი თავისას ღირსეულად მიუზღვდა როგორც დ. ალექსიძის, ასევე მ. თუმანიშვილის შემოქმედებას, კარგად ხედავდა ორივეს რეჟისურის ინდივიდუალობას, მათს თავისთავადობას, შინაგან წინააღმდეგობას (თუმცა სტატიის მთელი ქვეტექსტი უპირატესობას ანიჭებდა თანამედროვე ფსიქოლოგიური თეატრის ესთეტიკას — «Красота естественного спектакля»).

ახლა, როცა მეოთხედ საუკუნეზე მეტი ხნის შემდეგ, ხელახლა გადავიკითხე ნ. კრიმოვას წერილი, გამიკვირდა მისგან თეატრის მრავალი პრობლემის ღრმა ვაზარება. მაშინ კი, ჩვენი თეატრალური საზოგადოების დიდი ნაწილი (მათ შორის ვიყავი მეც) ხმალამოწვდილი შეხვდა ამ სტატიას, რადგან მიიჩნია, რომ ყველაფერი თავდაყირა დააყენა მის მიერ სანდრო ახმეტელის შემოქმედების ცალმხრივმა, ტენდენციურმა შეფასებამ, რამაც კითხვის ნიშანი დაუსვა თვით ამ ტრადიციის განვითარების შესაძლებლობას.

1960 წლის გასტროლები მოსკოვში აღმოჩნდა ერთგვარი მიჯნა, რომელმაც თეატრში ძალთა პოლარიზაცია ცხადჰყო. როგორც ვთქვით, ტრადიციისა და თანამედროვეობის ურთიერთობის პრობლემა იმ ხანად საბჭოთა თეატრალური ხელოვნების მრავალ გამოჩენილ მოღვაწეს აინტერესებდა. ჟურნალ „ტეატრის“ ფურცლებზე საკმაოდ საინტერესო დისკუსიაც კი გაიშალა ამ პრობლემის გამო.

თეატრის მოსკოვში გასტროლების დაწყებამდე ცოტა ხნით ადრე ცნობილმა რეჟისორმა და თეატრალურმა მოღვაწემ იური ზავადსკიმ ჟურნალ „ოგონიოკში“ დაბეჭდულ სტატია „სახალხო სანახაობა“, სადაც ივრუსთაველის თეატრის ხელოვნებას მიიჩნევდა მძაფრი ფილოსოფიური ფორმების თეატრად: „ჩვენ ბევრს ვკამათობთ თანამედროვე სპექტაკლის ხასიათზე, დღევანდელი თეატრალური სახილველის თავისებურებებზე. რუსთაველს არ ცნობენ ე. წ. ჩვეულებრივ „უბრალო“ ადამიანთა „ყოველდღიურ“ მიწიერ ჰეროიზმს. საბჭოთა ადამიანების ჰეროიკა მათთვის დროის ყველაზე ნათელი ნიშანია. თეატრს არ ეშინია მთელის ხმით, დაჯერებული პათოსით განადიდოს თანამედროვეობის დიდი „იდებო“. ი. ზავადსკის ამ მოსაზრებაში ბევრი რამ იყო სწორი, მაგ-

რამ აშკარად იგრძნობოდა ინერციის ძალა, როცა ამ წერილს წერდა, მას ნანახი ჰქონდა ქართული ხელოვნების და ლიტერატურის დეკადანზე (1958 წ.) „ოტელო“ და „რიდინოს მეფე“. ცხადია, მას არ შეეძლო სცოდნოდა, რომ მ. თუმანიშვილის საგასტროლო სპექტაკლები („როცა ასეთი სიყვარულია“, „ირკუტსკული ისტორია“ და კიბა ბუაჩიძის „ამავი სიყვარულისა“) განსხვავებული სტილისტიკით იყვნენ აღბეჭდილნი და მათში, სწორედ ჩვეულებრივი, „უბრალო“ ადამიანთა „ცნობა“ იყო საცნაური, გამოვლენილი მძაფრი ფსიქოლოგიური სიმართლით, ყოფის და ადამიანთა ხატვის „მიწიერი“ ფორმებით.

გასტროლებზე წარმატებამ ნაწილობრივი „პარიტეტი“ დაამყარა, რადგან პრესაში, მოსკოვსა და კიევში გამართულ განხილვებზე ყველაზე დიდი ქება დაიმსახურეს „რიდინოს მეფემ“, „ბახტრიონმა“ (დ. ალექსიძე) და „როცა ასეთი სიყვარულია“ (მ. თუმანიშვილი), „ოტელო“ ცხადია, მიჩნეული იქნა როგორც უძვირფასესი რელიქტი, აკაკი ხორავასა და აკაკი ვასაძის დიდი ხელოვნებით შესრულებული.

საერთოდ, ძალზე მაღალი შეფასება დაიმსახურა თეატრის ხელოვნებამ საკავშირო პრესაში, მაგრამ მხოლოდ ტ. ჩეხოტარევსკაიასა და ნ. კრიმოვას ზემოხსენებულ წერილებში გამჟღავნდა თეატრში ჩასახული ორი განსხვავებული ტენდენცია. ეს „გამჟღავნება“ თუმცე აჩქარებდა თეატრის კონფლიქტის მომწიფებას (როგორც ცნობილია, დ. ალექსიძემ 1964 წელს დასტოვა თეატრი), მაგრამ, როგორც ახლა მეჩვენება, აუცილებელი იყო, კიდევ იყო, ვთქვათ, იმის შესაძლებლობა, რომ ამ ორ გამოჩენილ რეჟისორს ერთად ემუშავათ, მაგრამ დღეს თუ ხვალ გარდაუვალი მაინც მოხდებოდა.

თეატრის შიგნით არსებული ფარული პოლემიკა კიდევ უფრო დაძაბა ჟურნალ „ტეატრალნიაა ჟიზნი“ (1960 წ. № 18) დაბეჭდილმა ნ. ხალატოვის წერილმა «Разберу — время». ეს წერილი უპრეცედენტო თუ კუროზული მოვლენაა რუსთაველის თეატრის ანალებში. მთელს კოლექტივზე, მის შემოქმედებით ცხოვრებაზე ეს ავტორი ლაპარაკობდა აგდებულად, შეურაცხყოფლი ტონით. დეკადის შემდეგ, ორი წლის მანძილზე თეატრს არაფერი საგულისხმო, ახალი და მნიშვნელოვანი არ შეუქმნიაო (ეს მა-

შინ, როცა „ბახტრიონსა“ და „როცა ასეთი სიყვარულიას“ — რომლებმაც საყოველთაო მოწონება დაიმსახურეს, პირველად უყურებდა მოსკოველი მაყურებელი).

«Театр приехал в Москву, показал свои постановки и... во многом разочаровал своих поклонников».

სინამდვილეში თეატრის სამ სპექტაკლს („ოიდიპოს მეფე“, „ბახტრიონი“, „როცა ასეთი სიყვარულია“) საბჭოთა თეატრის უმნიშვნელოვანეს მიღწევათა რიგს მიაკუთვნებდნენ ი. ზვადსკი, ი. თუზოვსკი, ა. გლუბოვი, ვ. პლუჩკო, ა. ნისი, ტ. ჩეხოტარევესკია, ნ. კრიმოვა და სხვ. (ამ გასტროლებს შესახებ იხილეთ ჩემი წერილი „რუსთაველის თეატრის გასტროლები მოსკოვსა და კიევში“. ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“ 1960 წ. № 11).

სწორედ ორ ახალ სპექტაკლს — „ბახტრიონსა“ და „როცა ასეთი სიყვარულიას“ დაატყდა თავს ნ. ხალატოვის რისხვა. აი, მისი აზრი „ბახტრიონზე“:

«Спектакль скучен и напрашивается на странное сравнение. Что бы вы сказали, если бы увидели «Князя Игоря» Бородин без музыки, если бы актеры не пели, а говорили свои слова? Ведь содержание осталось бы неизменным». ხოლო, „როცა ასეთი სიყვარულია“ — ს. გამო შენიშნავდა: «Спектакль так и не дает ответа на вопрос о причинах гибели Лиды Матисовой».

მკითხველს პეისის შინაარსს არ შევასხენებ, მაგრამ მისთვის ნათელი რომ გახდეს ამ კრიტიკული შენიშვნის არსი, ვიტყვი, რომ ეს იგივეა, კრიტიკოსს რომ ეთქვა, სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფის“ წაკითხვის შემდეგ ვერ გაეგო თუ რა მიზეზის გამო ითხროსი თვალეზს იდიპოსი.

შორს ნულარ გაცეკვებით რუსთაველის თეატრის მოსკოვში გასტროლებს და მის შემოქმედებაზე ამტყდარ პოლემიკას. ჩვენი აზრით, მკითხველისათვის ნათელია სტრათი იმისა თუ როგორ იმუხტება ატმოსფერო როგორც თეატრის შიგნით, ისე მის ირგვლივ.

ს. სივე მ. თუმანიშვილს მოვუსმინოთ: „თეატრის მთავარი რეჟისორი დ. ალექსიძე ყველა ღონეს ხმარობდა, რომ თეატრის დაქსაქსული ძალები ერთ მთელ ორგანიზმად შეეკრა. იგი ხშირად გვიყრიდა თავს ერთად, ხან ჭაფუფ-ჭაფუფად ან ცალ-ცალკე გვეკატავდა თავის კაბინეტში და გულმოდნობილად გვესა-

უბრებოდა, გვაჯერებდა, გვემუქრებოდა. — ცდილობდა არა მხოლოდ შემოქმედებითა, არამედ ადამიანური მეგობრობის ატმოსფერო შეექმნა, მაგრამ კონფლიქტი მისი ცსწრებად ღვივდებოდა. ყველაფერი ზუსტად ისე ხდებოდა, როგორც ხდება ნებისმიერ თეატრში, როცა იქ კრიზისული სიტუაცია იქმნება“ (ჟურნ. „საბჭ. ხელ“. № 5, 1982 წ.)

რისთვის ვისენებ წარსულის ამბებს? მხოლოდ იმიტომ, რომ ვაჩვენოთ თუ რა დამაბული შემოქმედებითი ატმოსფერო იყო თეატრში სადაც რ. სტურუა ის იყო მუშაობას იწყებდა? არა! საქმე ისაა, რომ რ. სტურუა თეატრში მისვლისთანავე მოხვდა რთულ სიტუაციაში, სადაც მას — თავისთვის მაინც უნდა განესაზღვრა თავისი მოქალაქეობრივი და შემოქმედებითი კრედი.

აქ სხვა, არანაკლებ მნიშვნელოვანი მომენტია გასათვალისწინებელი — ეს კამათი, ხშირად უკომპრომისო, ხშირად ტენდენციური, უფრო ხშირად კი მოუთმენელი და დაუნდობელი კიდევ დიდხანს გაგრძელდა შ. რუსთაველის თეატრის შიგნით, ხოლო მეორე, მის ირგვლივ, როცა ეს შინაგანი წინააღმდეგობანი მოიხსნა. ამ ბოზოქარ, ნერვიულ ატმოსფეროში დგამდა პირველ ნაბიჯებს რ. სტურუა. ამ დროს მიმდინარეობდა მისი თვითდამკვიდრების პროცესი. შემდეგ კი, როცა რ. სტურუა უკვე აღიარებულ რეჟისორი გახდა, მისი შემოქმედების ირგვლივ არ შეწყვეტილა ცხარე კამათი, რომელიც ხშირად მახინჯ ფორმებსაც ღებულობდა (ამაზე ქვემოთ).

როგორც ვთქვი, ბედმა რ. სტურუა ამ დამაბული შინაგანი პაექრობის დროს მოიყვანა თეატრში (მალე დადგება ე. წ. „ლია ბრძოლების“, საჯარო დისკუსიების, თეატრალური პლენუმებისა და პრესის ტრიბუნის დრო, როცა მოწინააღმდეგეები დაუფარავად და დღევანდელი თვალსაზრისითაც კი, შესაშური ვაფთრებით და პირდაპირობით ეკვეთებიან ერთმანეთს).

მე მისი ყველა სპექტაკლი მახსოვს, ცხადად ვხედავ მის მიერ განვლილი გზის სიდიადესაც და იმ ხვეულებსაც, რომელსაც იგი თვით ქმნიდა მშვიდი თვითდაჯერებით, და უფრო მშვიდი (ყოველ შემთხვევაში გარეგნულად მაინც) გამოწვევით.

შეიძლება იგი ბევრს ბედის ნებეირიც ეგონოს. მართლაც, ბედნიერად დაიწყო მისი



ცხოვრება შემოქმედებაში, ჯერ იყო და განსწავლის წლები მ. თუმანიშვილის ხელმძღვანელობით განვლო, შემდეგ მისმა სტუდენტურმა სპექტაკლმა მიიპყრო ყურადღება. უმაღლეს მიიწვიეს რუსთაველის თეატრში და თითქოს მაშინვე გამოეცხადა მის მიერვე დადგმული „მესამე სურვილის“ ჯადოქარი მოხუცი და ეველავრის აღსრულება აღუთქვა. მაგრამ, თუ ღრმად დავეყვირდებით იმდროინდელ თეატრალურ პროცესს, აღმოჩნდება, რომ რ. სტურუა გარკვეული ალტერნატივის წინაშე იდგა — მას, სრულიად ჰუმან რეჟისორს, თითქოს არ ენებოდა თეატრის შიგნით მიმდინარე ბრძოლების ქარცეცხლი, მაგრამ თვით თეატრის ბუნება ისეთი, რომ გარკვეულ პოზიციას ითხოვს შენგან. „მაგონდება ჩემი მოსვლა რუსთაველის თეატრში — პირდაპირ შუაში მგლეჯდა რევოლუციის (არც მეტი, არც ნაკლები) მოხდენის სურვილი. ახლა მესმის (ამას ამბობს უკვე თეატრის მთავარი რეჟისორი ნ. გ.) რა ძნელია, რომ ახალგაზრდებს ამგვარი რევოლუციების ნება მისცეს...“ ჟურ. „ოგონიოკი“ № 30, 1987). ბუნებრივია, მ. თუმანიშვილის აღზრდილ სტუდენტს მხარი უნდა დაეჭირა თავისი მასწავლებლის და მის ირგვლივ შემოკრებულ მსახიობთა შესანიშნავი თაობისათვის იმ პერიოდში; ეს იყო მისი მოქალაქეობრივი ვალი. თუ როგორი იყო საკუთრივ მისი თეატრალურ-ესთეტიკური პოზიცია, რომელიც მხოლოდ მის რეჟისორულ ხელწერაში უნდა გამოვლენილიყო. ამაზე სრულ პასუხს ვერ მოგვეცემს მისი პირველი სპექტაკლი რუსთაველის თეატრში და ჩვენც, ახლა, როცა ყოველმხრივ ვიცნობთ ამ რეჟისორის შემოქმედებას და თეატრალურ-ესთეტიკურ სისტემას, ისტორიის სიმორიდან ნუ მოვახდენთ პროეცივებას ამა თუ იმ პოსტულატისა იმ ყმაწვილურ სპექტაკლზე. პირადად მე „მესამე სურვილი“ მიმანია ინსტრუქტში დაგროვილი ცოდნისა და სტუდენტურ სკამზე გაჩენილი საინტერესო იდეების ხორცშესხმად, რომელიც, უეჭველია, მ. თუმანიშვილის თეატრალური იდეებითაა დავალებული.

ამ პირველი ნაბიჯის შემდეგ მოსალოდნელი იყო, რომ რ. სტურუა თავისი მეტრის რეჟისორული ძიებების „ფარვატერში“ ჩადგებოდა. მართლაც ასე მოხდა, მაგრამ არასავსებით (თუმცა მთლიანად ამ „ფარვატერ-

ში“ დგომის სურვილს შეიძლება ებიგონობისაქენ ებიგონება). მისთვის თითქოსდა თანდაყოლილი უკომპრომისობით ეგეტიურად ემხრობოდა იმ აზრს, რომ უნდა განთავისუფლდეს შემუშავებული შტამებისაგან, სცენური სიცრუისა და ყალბი პათეტიკისაგან, რომ საჭიროა ოჩოფებზე შემდგარი გმირების მიწაზე დაშვება და მათი დაახლოება თანამედროვე ცხოვრებასთან, ადამიანური განცდების ჩვენება მართალი, შინაგანი ცხოვრებით განპირობებული ქცევებით, რომელიც თავისი თეატრალური გამომსახველობით ექვს არ ბადებს ცხოვრებისეულობაში, მაგრამ არც მთლად ცხოვრებისეულია.

1963 წლის 23 ივნისს გაიხსნა რუსთაველის თეატრის მცირე სცენა. ამ საღამოს წარმოდგენილი იქნა გ. ნახუცრიშვილას „ქინკრაქა“ მ. თუმანიშვილის რეჟისორობით. იმავე წლის 12 დეკემბერს ამავე სცენაზე დაიდგა ვ. როზოვის „ვახშობის წინ“ (გადმოქართულებული გ. ჩარკიანის მიერ), რ. სტურუას რეჟისორობით.

რასაკვირველია, ამ ორი სპექტაკლის მნიშვნელობას არ ვათანაბრებ, არც მხატვრული დონით და არც მათი როლით თეატრის ესთეტიკის განახლების პროცესში, მაგრამ თვით ფაქტი, რომ ამ ორი რეჟისორის სპექტაკლით გაიხსნა ე. წ. „ექსპერიმენტული სცენა“, მრავალმხრივია საყურადღებო.

მცირე სცენის გამო ამტყდარ ხმაურსა და აურხაურში მოულოდნელად გაისმა ახალგაზრდა რ. სტურუას ძალზე მშვიდი ხმა, მისი გონივრული სიტყვები. ვაზ. „მოლოდიოე გრუზიის“ (1964 წ. 21 მარტი) ფურცლებზე მან გამოაქვეყნა ვრცელი წერილი „მოთხრობა მცირე სცენაზე“, სადაც ძალზე გონებაშახვილურად გასცა პასუხი ჩვენი თეატრალური საზოგადოების წინაშე წამოჭრილ საკითხებს.

თვით პრობლემა, რომელსაც მაშინ რ. სტურუა ენებოდა, იმდენად აქტუალური იყო, იმდენად „იკდა“ იგი დროის კონტექსტში, რომ ღირს მკითხველის ყურადღების შეჩერება ამ სტატიაზე. იგი რამდენიმე ქვეთავად იყო დაყოფილი („შესავლის მაგიერ“, „კითხვები“, „ისტორიული ექსკურსი“, „მცირე სცენის სპექტაკლები“, „ოცნებები“, „და უკანასკნელი“).

პირდაპირ მიადგა რ. სტურუა პრობლემას:

„რა არის მცირე სცენა?“

„მცირე სცენა? — ეს ალბათ ნიშნავს პატარა პრობლემებს, წვრილმანებს?“

„მცირე სცენა? მაგრამ სადაა თეატრის გენერალური ხაზი? სად არის ჰეროიკულ-რომანტიკული თეატრის პათოსი? სადაა ტრადიციები?“

ამგვარ კითხვებს რეჟისორი საცხებით ლოგიკურად და გამართლებულად მიიჩნევდა და, პასუხის მიზნით, ისტორიულ ექსკურსს მიმართავდა. იგი ცდილობდა აეხსნა მცირე სცენის გახსნის მიზეზები და ამოცანები და ამტკიცებდა, რომ ამ სცენის არსებობა არ ნიშნავს ტრადიციების დანგრევას და თეატრის გენერალური ხაზის დალახს. იგი საცხებით იზიარებდა იმ მოსაზრებას, რომ ჭრთული თეატრის ისტორიაში ჰეროიკულ-რომანტიკული მიმართულების დამწყებად და მამად სანდრო ახმეტელია მიჩნეული (ორიოდე წლის შემდეგ მწარედ გაუხსენებენ ამ ფრაზას). „სანდრო ახმეტელის, როგორც თეატრის გენერალური ხაზის შემქმნელის, ავტორიტეტი შეუტრყველია“. ამიტომ ყოველი მისი მოსაზრება ძვირფასია მათთვის, ვინც ქართული თეატრის ტრადიციის ერთგულია. თვით ის. ახმეტელი ამბობდა, რომ აუცილებელია თეატრის ფილიალის გახსნა (სწორედ თეატრის საკონცერტო დარბაზში), სადაც მსახიობებსა და რეჟისორებს ექსპერიმენტების შესაძლებლობა ექნებათ და თავიანთ მიგნებებს, თუ ამას შესაძლებლად მიიჩნევენ, დიდ სცენაზე გადაიტანენ. ამას მოსდევდა ავტორის საინტერესო მსჯელობა: „ამის გარდა, დიდი სცენის კონსტრუქცია, თავისი სპეციფიკურობის გამო, ვერ ითმენს კამერული ჟღერადობის სპექტაკლებს და მსახიობი, რომელიც თამაშობს ჰეროიკულ-რომანტიკულ სპექტაკლში, რომელიც ცდილობს, რომ მისი ხმა მთელ დარბაზს ესმოდეს და ამავე დროს ეს სცენურად მართალი იყოს, მსახიობი, რომელიც თამაშობს ირ. გამრეკელის დიდებულ დეკორაციებში, უნდა ფლობდეს არაჩვეულებრივ ფიზიკურ შესაძლებლობებს — ასეთი მსახიობი ძარცვავს საკუთარ თავს, იგი აღარ არის უნივერსალური მსახიობი — მის პალიტრაზე მხოლოდ ერთი ფერი რჩება“. ეს იცოდა ახმეტელმა და ამიტომაც გრძნობდა ექსპერიმენტული სტუდიის შექმნის აუცილებლობას, სადაც მსახიობი თავის ძალებს მოსინ-

ჯავდა სხვა სცენურ პირობითობაში, სადაც მსახიობი გაამდიდრებდა თავის მოსწავმებს და ამავე დროს განთავისუფლდებოდა ზოგჯერ ზედმეტი და ამაღლებული მათეტიკისაგან. „ახმეტელმა იცოდა, რომ რომანტიზმი მართლ დიდი ხმები, ერთიანი მოძრაობა და კოლოსალური დანადგარები არ იყო. მან იცოდა, რომ რომანტიზმი შეიძლება აღმოვაჩინოთ უბრალო ადამიანურ ურთიერთობებში“ და ამ მიმართულების მოსინჯავაც სურდა. იმათ გასაგონად, ვინც ამტკიცებდა, რომ „შეიქმნა ახალი თეატრი, ახალი ესთეტიკით“ და იმათ დასაწყენარებლად, ვინც წონასწორობიდან გამოდიოდა ამგვარი ფრაზის მოსმენისას, რ. სტურუა წერდა: „ახლა, როცა ნათელია, რომ მცირე სცენა არ არის თეატრის უცხო სხეული, როცა გასაგებია, რომ მცირე სცენის გახსნა არის წინა თაობის მისწრაფებათა რეალიზაცია, თავისებური ესტეტიკა, ჩვენ გვინდა ვთქვათ შემთხვევითი მოსაზრებების საპირისპიროდ, რომ მცირე სცენა — ეს არ არის ახალი თეატრი, ეს არ არის რუსთაველის თეატრის სახე, არამედ ესაა, თუკი შეიძლება ასე ითქვას, მისი შემოქმედებით ლაბორატორია, მისი ექსპერიმენტული სტუდია. ეს კანონზომიერი მოვლენაა და იგი შემზადებულია მიზეზთა მთელი რიგით“.

რასაკვირველია, რ. სტურუა აქ ეშმაკობდა, რადგან კარგად მოეხსენებოდა, რომ მცირე სცენაზე განხორციელებული სპექტაკლები უკვე სხვა თეატრის ესთეტიკაზე იყო აგებული, ისიც იცოდა, რომ ამ „ლაბორატორიაში“ მზადდებოდა დიდი ფეთქებადი ძალის ბომბი, რომელიც შემდგომ ჰეროიკულ-რომანტიკული თეატრის ციტადელს ააფეთქებდა, და ააფეთქა კიდეც, დაფიქრებული ჩვენის მხრივ.

თავდაპირველად „მცირე სცენა“ მართლაც ჩაფიქრებული იყო როგორც ერთგვარი გამოცდა, შემოწმება, რეჟისორთა და ახალი თაობის მსახიობთა გონებაში მომწიფებულ თეატრალური იდეებისა. „დიდი სცენა“, ტრადიციულად, ჯერ კიდევ ითვლებოდა იმგვარი რეპერტუარის ციტადელად, სადაც ამაღლებული, ზეაწეული, დიდი ვენების ბოჭკოებენ. ამ სცენაზე განხორციელებული ექსპერიმენტი უშეშველად გამოიწვევდა და კანდიერად, ტრადიციათა ხელყოფად შეიარაცებოდა. „მცირე სცენაზე“ კი რეჟისორებს ყველაზე უცნაური და გაბედული ცდების ჩატარება შეეძლოთ.

არავის, თვით ამ ექსპერიმენტების წამო-  
წყვეტბსაც კი, არ შეეძლოთ ეწინააღმდეგე-  
ვით თუ რა დიდ როლს შეასრულებდა  
შეიღობი „კინკრაქაში“ განხორციელებული  
თეატრალური იდეები. მ. თუმანიშვილი ერთ-  
ერთ იმდროინდელ ინტერვიუში ენითნთქ-  
მელი მოკრძალებით ლაპარაკობდა მცირე  
სცენაზე განხორციელებულ ამ თავის პირველ  
სპექტაკლზე და მე სავსებით დასაშვებად  
მიმაჩნია, რომ იგი ვერც წარმოიდგენდა თუ  
დროთა ვითარებაში რა ესთეტიკური ღირ-  
ებულება შეიძინა მან მომავალში — თეატრის  
ისტორიაში მოგვიანებით შესრულებული  
როლის გამო.

ვაივლის თითქმის ოცი წელი და მ. თუმანი-  
შვილი მოიგონებს („რეჟისორი თეატრი-  
დან წავიდა“):

„ცხოვრება შეიცვალა, ბევრი რამ ძველი  
თანდათან მოისპო, გაქრა და თვით სინამ-  
დვილემ გვიბიძგა სიახლეებისაკენ. გაჩნდა  
იმაში ჩაღრმავების სურვილი, რაც ირგვლივ  
ზღვობდა. ჩვენ მოგვცეს მოვლენებში ჩაღრ-  
მავების, მათზე ხმაბალა ლაპარაკის უფლ-  
ება. მიმდინარეობდა შინაგანი, ფსიქოლოგი-  
ური გათავისუფლების პროცესი. ჩვენ თვი-  
თონ დავიწყეთ ფიქრი, აზროვნება. უფრო  
სწორად, დავიწყეთ დამოუკიდებლად ფიქ-  
რი და აზროვნება. მანამდე ჩვენს მაგივრად  
სხვები ფიქრობდნენ, ჩვენ ცხოვრებას უკანა  
მხრიდან შევხედეთ. და დავინახეთ ის, რასაც  
აქამდე ვუმალავდით მაყურებლის თვალს,  
ადამიანებს. ყველაფერს შევხედეთ კულისე-  
ბიდან, საიდანაც მაშინვე ჩანს რისგანაცაა  
გაყვებულები ეს პომპეზური სასახლეები,  
კიბებები, ტყეები და გაირკვა, რომ ყველაფე-  
რი ეს ბუტაფორია და მულაჟია. ჩვენ კი  
ცხოვრების ნახვა გვწყუროდა. არა თვალთმა-  
ქობა და ილუზია, არამედ ადამიანების  
ცხოვრება.

მცირე სცენები და მცირე თეატრები იმ-  
სათვის დაგვირდა, რომ კიდევ უფრო დავ-  
ვსლოვებოდით მაყურებელს, შევრწყმოდით  
მას და ამგვარად შეგვექმნა მსხვილი პლანი,  
როგორც კინოში ამბობენ, იმისათვის, რომ  
მაყურებელთან ადამიანური, ინტიმური კონ-  
ტაქტი დავემყარებინა და იგი მსახიობთა  
შემოქმედებითი აქტის მოწმე, მოწმე და ზო-  
გჯერ თეატრალური მაგის პროცესის მონა-  
წილედ კი გაგვეხადა... შესაძლებელი გახდე-  
ბა ადამიანის ცხოვრების უინტიმურესი მხა-

რეების გამოკვლევა. საჭიროა კი ეს? არაა  
რა გინდა უყო თეატრის სახეს, მის უკვე  
ჩამოყალიბებულ ოდნავ აწეულ, საჭეობდ  
თეატრალურ მიმართულებას? რა გინდა მას  
უყო? და, დიდ სცენაზე ამოღებული, რამ-  
დენამდე აწეული და სივრცეში გაშლილი  
ხელოვნება დამკვიდრდეს, მცირე სცენაზე  
კი — კლიტის ქუჭრუტანა. მაგრამ მსახიობე-  
ბთან როგორ გინდა იმუშაო? იქაც და აქაც  
ერთსა და იმავე მსახიობებს მოუხდებათ  
იმუშაობა, ოღონდ — სრულიად სხვადასხვა-  
ნაირად!..

...კლიტის ქუჭრუტანა, ყოფის აღმწერლო-  
ბა თეატრალური თამაშის ძალზე საინტერე-  
სო, მაცდუნებელი და მიმზიდველი ხერხია.  
უნდა აჩვენო საგნების სამყაროში ჩაფლუ-  
ლი ადამიანები და მათი ყოველდღიური, ჩვე-  
ულებრივი (ერთის შეხედვით) ცხოვრები-  
სეული ურთიერთობები. თეატრში ამ ხერხს  
არცთუ მთლად სამართლიანად მდაბალ, არა-  
პირველხარისხოვან ხერხად მიიჩნევენ. მაგ-  
რამ მე ამ აზრს არ ვიზიარებ. ჩემის აზრით,  
ქეშმარიტი ყოფის აღმწერლობის გზით შეი-  
ძლება ძალზე დიდ განზოგადობამდე და სა-  
ხეებამდე მიხვიდ (ყურ). „საბჭ. ხელ.“ № 5  
1982 წ.). რ. სტურუამ სწორად „ქუჭრუტა-  
ნიდან“ შეხედვა სცადა ვ. როზოვის პიესის  
— „ვახშობის წინ“ — სამყაროში.

პრემიერის წინა დღეს, 1963 წლის 11 დე-  
კემბერს ვაზ. „თბილისის“ კორესპონდენტს  
რ. სტურუამ უთხრა: დიდხანს ვეძებდი პიე-  
სას „მცირე სცენაზე“ დასადგმელად. მართ-  
ლაც თითქმის ერთი წელი გავიდა „მესამე  
სურვილის“ პრემიერიდან (1963 წლის 2 იან-  
ვარი) და ამ ხნის მანძილზე 23 წლის რეჟი-  
სორმა სტილის მიხედვით სრულიად განსხ-  
ვავებული ორი სპექტაკლი დადგა: მხიარუ-  
ლი, ფერადოვანი, ირონიული („მესამე სურ-  
ვილი“) და „დამიწებული“, ფსიქოლოგიურ-  
კამერული, ცხოვრების ზუსტ დეტალებზე  
აგებული („ვახშობის წინ“).

თუ არ ვცდები, ეს მისი პირველი და უკა-  
ნასქნელი სპექტაკლი იყო, რომლის დეკო-  
რაცია აბსოლუტური სიზუსტით შეესაბამე-  
ბოდა რეალობას (საცხოვრებელი ბინის ატ-  
მოსფეროს): სცენაზე ფრონტალურად, ავე-  
ჯის ნამდვილი „გარნიტური“ იდგა. მსახიობი  
ზინა კვერენჩილაძე (ნინოს როლის შემ-  
სრულებელი) წყნარად გვიდა იატაკს... მაყუ-  
რებელი ნელ-ნელა ავსებდა დარბაზს... სპე-

ქტაკლი, თურმე, უკვე დაწყებულა... ოჯახური ცხოვრების აღმოსფერო ზუსტად იყო გადმოცემული, მოძრაობა, ყესტი, მეტყველების ტონი ცხოვრებისეული სიმართლით იყო სავსე.

ცნობილი რუსი თეატრმცოდნე ნ. კრიმოვა წერდა: „მაყურებელი სტოვებს ქუჩას, ქალაქს, თავის საზრუნავს. სამი საათის განმავლობაში სურს დაივიწყოს ეს ყოველივე. იგი გულმოდგინედ ცდილობს დაივიწყებას, სწორედ ამისთვის მოდიან ადამიანები თეატრში, რომ დაივიწყონ და შემდეგ უკვე ახლებურად გაიხსენონ“. პარადოქსი იმაშია, რომ ეს სპექტაკლი სრულიად არ ავიწყებდა მაყურებელს ყოველდღიურ საზრუნავს.

ახალგაზრდა რ. სტურუასათვის ამ ეტაპზე, როგორც ჩანს, დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა თვით პრობლემას, რომელიც ამ პიესის ცენტრში დგას და როზოვის მთელ შემოქმედებას გასდევს. ეს არის თაბებეს შორის დაკარგული კონტაქტის ძიება, ურთიერთ გაუგებრობის ნიადაგზე წარმოქმნილი უარყოფა. ბავშვის თვალთ დანახული უფროსების ურთიერთობა არაბუნებრივად, ხელოვნურად გართულებულად და გამაღიზიანებლად გამოიყურება (პიესის ერთ-ერთი გმირი, ზახა, გაოცებული ამბობს: „რატომ უყვარდნ უფროსებს ცხოვრების გართულება?“). ხოლო უფროსების თვალში ბავშვების მისწრაფებები და ოცნებები ინფანტილიზმის სახედვებს არ სცილდება. სპექტაკლში ურთიერთობათა მთელი ეს პანორამა მოქმედების ლოგიკას და განცდის სიმართლეს ეყრდნობოდა. საგნობრივი სამყაროდან დაწყებული გმირთა შინაგანი ცხოვრების სურათებიც დამთავრებული ყველაფერი მართალი იყო. მართალი იყო ცრემლი, რომელსაც პიესის გმირები ღვრიდნენ, მართალი იყო სიყვარული, გულწრფელი იყო პირველი კოცინისაგან მოგვრილი ნეტარი დაბნეულობა.

„მეორე სპექტაკლი — ვ. როზოვის „ვახშმოზის წინ“ ასევე თავისებური ექსპერიმენტი იყო სტილისტური თვალსაზრისით. მთელი კოლექტივი ცდილობდა შეექმნა სპექტაკლი თანამედროვე დღეებზე, ჩვენს თანამედროვეებზე, ყოველგვარი ზედმეტი თეატრალურობისა და პათოსის გარეშე“ (რ. სტურუა. ვაზ. „მოლოდიოე გრუზი“. 1964 წ. 21. 03).

ერთი სიტყვით, ეს იყო ფსიქოლოგიური

თეატრის ესთეტიკის მიხედვით სპექტაკლი, ცხოვრების მომნიშვნელოვანობით აღბეჭდილი. ეს იყო უკიდურესად პოზიცია გმირულ-რომანტიკული სურათის მართ. როგორც ვ. როზოვის ახალგაზრდა გმირები შინაგანი დევნებით და მერყეობით უყურებენ „წინაპრების“ ცხოვრებას, ასევე ახალგაზრდა სტურუა პოლემიკას უმართავდა თავის წინამორბედებს რუსთაველის თეატრში.

წარმოდგინეთ, ასევე საპირისპირო იყო მისი პოზიცია თვით ფსიქოლოგიური თეატრის მიმართაც, რადგან აქ „უკიდურესობაში“ (მარტივად გაგებულ) იყო მიყვანილი ყოველი მოქმედების აუცილებელი „შინაგანი გამართლება“, ცხოვრებისეული სიმართლის წვდომის სურვილით განპირობებული. შესაძლოა ამ სპექტაკლის მიხედვით გამოვლენილი რეჟისორის პოზიცია არც ისე დამაჯერებელი იყო, მაგრამ მთავარია, რომ მან ჰქონდა საკუთარი თვალთახედვა თეატრზე, საკუთარი გზით სურდა თეატრში თვითდამკვიდრება. ამ პოზიციის გამოვლენა იყო აგრეთვე 1964 წელს, ასევე მცირე სცენაზე დადგმული „ბრალდება“. პიესის ავტორი თვით. რ. სტურუა იყო გ. ქავთარაძესთან ერთად.

ამ დადგმის მნიშვნელობა იმითაც უნდა განვსაზღვროთ, რომ აქედან დაიწყო რ. სტურუასა და კომპოზიტორ გია ყანჩელის შემოქმედებითი ურთიერთობა, რომელმაც შემდგომ ქართულ დრამატულ (და მუსიკალურ) თეატრს მრავალი შედეგები შესძინა.

თუ ვ. როზოვის პიესაში ვახშმოზის წინ მომხდარ ამბებს გვიჩვენებდნენ, ახალგაზრდა რეჟისორების ავტორობით დაწერილი „ბრალდება“ დაბადების დღეს, ქართულ სალინო სუფრაზე მომხდარი ამბებით იფარგლებოდა. პიესის სქემა ადვილად იკითხებოდა და მთელი დრამატურგიული სტრუქტურა იმდროინდელი რუსული დრამატურგიის ე. წ. „კამერული დრამატურგიის“ თარგზე იყო გამოჭრილი. დრამატურგთა მიერ მოფიქრებული „მოულოდნელი სვლაც“ კი (მთავარი გმირი ოთარი არ ყოფილა ისეთი, როგორადაც თავს გვაჩვენებდა) მეორადობის ნიშნის ატარებდა. პიესას ავტორების გამოუცდელი აშკარად ეტყობოდათ, მაგრამ დრამატული სიტუაციები სცენური სიმართლით და ქმედითობით გამოირჩეოდა. ავტორები სწორედ ამ „მცირე სცენის“ სპე-

ციფიკას თვალისწინებდნენ პიესის წერი-  
სს, უფრო სწორად, ამ დროს ისინი პირველ  
რიგში რეჟისორები იყვნენ და მერე დრამა-  
ტურგები, და როგორც ვატყობ, ისინი ჯერ  
ერთმანეთში დგამდნენ სცენებს და მერე  
წერდნენ დრამატულ ეპიზოდებს. თვით პიე-  
სის დადგმის პროცესშიც ბევრი რამ შეიცვა-  
ლა და სცენურად უფრო აქტიური ვახდა  
როგორც სიტყვა, ასევე მოქმედება. სპექტა-  
კლი მძაფრი პროტესტის გრძნობით იყო გა-  
მსჭვალული. ახალგაზრდა რ. სტურუა პირდა-  
პირ, დატრიალებლად მიმართავდა თავის თა-  
ნატოლებს — ასე ცხოვრება აღარ შეიძლება  
(1964 წელს! ნ. გ.), ასეთი გულგრილობა,  
აპათია, საკუთარ პატარა სამყაროში შეყუყუ-  
ვა და კარის გამოყვება დამღუპველია. და-  
ცალკევებულნი, გათიშულნი, ფორმალურად  
ვითომ ერთად მყოფი ჭაბუკები და ქალიშვი-  
ლები სპექტაკლში ცხოვრობდნენ წვრილმა-  
ნი ინტერესებით, ეძლეოდნენ წამიერ ტებო-  
ბას და უნებურად ზურგს აქცევდნენ მო-  
მავალს. მთელი ეს ცხოვრება სცენაზე  
მხიარულ, ძალდაუტანებელ, ლად ატმოსფე-  
როში მიდიოდა და როგორც დღესასწაულს  
შეუფერება, მუსიკალური ფონიც სწო-  
რედ ასეთ განწყობას ბადებდა. ყველა თით-  
ქოს მხიარულობდა, მაგრამ მხიარულება არ  
ფერძნობოდა, ყველა ერთად იყო და ეს ერ-  
თობა არ იყო სწორედ. ეს საშინელი სენი  
გულის სიღრმემდე სძრავდა რ. სტურუას.  
იგი თითქოს საყელოში სწვდა თავის თანა-  
ტოლებს, შეანჯღრია ისინი, მკაცრად ჩახე-  
და თვალეზში, რათა ეჩვენებინა მათთვის ამ-  
გვარი არსებობის სრული უაზრობა.

დაბადების დღისადმი მიძღვნილი შეკრება  
ჩვეულებრივი, ქართული დღესასწაულის  
ყველა გარეგნული ატრიბუტით იყო სასვე.  
იყო სიტყვები, სადღეგრძელოები, სიყვარუ-  
ლი, მუსიკა, ცეკვა, მეგობრული ვადიანო-  
ლები, თითქოს სიახლოვეც. მაგრამ რეჟი-  
სორს უცვლელად მიჰყავდა მთავარი მოტი-  
ვი შინაგანი გათიშულობისა, რასაც აძლიე-  
რებდა პიესაში შემოტანილი ტრაგიკული  
ნოტა (ერთ-ერთი თანაკლასელი მოკლეს).  
ოთარი (ამ როლს გოგი ხარაბაძე თამაშობდა)  
სპექტაკლის ფინალში (მანამდე იგი ყოველ-  
ნაირად ცდილობს შეკრებილთა გაღიზიანე-  
ბას, წონასწორობიდან გამოყვანას, ამცირებს  
შეურაცხყოფის მეგობრებს) მწარე ბრალდე-  
ბით მიმართავდა ყველას, მათს გულგრილო-

ბას და განურჩევლობას აბრალებდა მეგობ-  
რის ტრაგიკულ სიკვდილს. ეს მრისხანე მო-  
ნოლოგი („რატომ არ მცემეთ, არ გამაძვირებთ“)  
საკუთარ თავს რად გაუფრთხილიდით თუ  
ვაქცალები და პატიოსანი ხალხი ხართ. და თუ  
ეს ასე არაა — რატომ? — ან რა პირით  
სვამთ სუფრასთან მშობლების, სამშობლოს,  
ვაქცაობის, მეგობრობის, პატიოსნების სად-  
ღეგრძელოს!“)... ეს ტირადა მთავრდება ოთა-  
რის სცენიდან გასვლით და უკანასკნელი რე-  
პლიკით, რომელიც მის ღრმა სინანულს აჩ-  
ხვდება: „მე ძალიან მინდოდა წამეგო ეს კა-  
მათი, საუბედუროდ... მოვიგე...“ პირველ  
რიგში მიმართული იყო დარბაზში მსხდომი  
ახალგაზრდა მსუფრებლებისაკენ. ეს იყო ამ-  
სპექტაკლის შინაგანი პათოსი.

იმ დროს საკმაო ვაგებულება იყო მსუფ-  
რებლისადმი ამგვარი დამოკიდებულებას  
გამჟღავნება. (თეატრის აფიშაზე ეწერა „ექს-  
პერიმენტული სპექტაკლი“), მართალია,  
ოთარის „ექსპერიმენტმა“ ვერ შესძრა, ვერ  
აფორიაქა სცენური გმირების ირგვლივ და-  
მკვიდრებული ატმოსფერო, მაგრამ მან დაა-  
ფიქრა თეატრში მოსული მსუფრებელი. სპე-  
ქტაკლის მთელი იდეა ამ მონოლოგში იყო  
კონდენსირებული. მაგრამ ეს არ იყო რომან-  
ტიკული დრამის ფორმისათვის ესოდენ და-  
მახასიათებელი „აკორდი“. ეს უშვალ „საბ-  
რალდებო“ სიტყვა იყო, მძაფრი ვნებით  
სავსე მოწოდება ნამდვილი ცხოვრებისაკენ.

მოქმედების მკაცრი ლოგიკით და მტკიცე  
ხელით მიჰყავდა რეჟისორს სპექტაკლი ამ  
ფინალისაკენ. ამგვარად, სცენიდან ჩანდა,  
რომ მას ზარავდა ყველაფერი მოჩვენებითი,  
უფულო, ზედაპირული მსახიობთა თამაშში  
და მათ ქცევას ზუსტ ფსიქოლოგიურ მი-  
ნარებაზე აგებდა.

ეს სპექტაკლი საკმაოდ გახმაურდა, ეწყო-  
ბოდა მისი საჯარო განხილვები, დისპუტები.  
მას საკავშირო პრესაც გამოეხმაურა. გაზ.  
„სოვეტსკაია კულტურაში“ (12. 01. 1965 წ.)  
დაიბეჭდა ცნობილი კრიტიკოსის ა. სოლო-  
დოვნიკოვის წერილი „თეატრალური თბილი-  
სი“, სადაც ერთი დიდი აბზაცი ეთმობა  
„ბრალდებას“. სპექტაკლი საერთოდ დადე-  
ბითად იყო შეფასებული, მაგრამ აქვე იყო  
გამოთქმული სრულიად მოულოდნელი და  
გაუგებარი შენიშვნა სპექტაკლის იდეის მი-  
სამართოთ.

«Экспериментальный спектакль теат-  
ра имени Ш. Руставели «Обвинение»,

созданный молодежью (авторы Р. Стуруа и Г. Кавтарадзе, режиссер Р. Стуруа), ясен по замыслу, но сомнителен по идее. Спектакль ратует против благодушия в вопросах морали, против примиренческого отношения к эгоизму, трусости и другим порокам. Но развенчивание старой морали и утверждение новой подается как некий волевой акт. Положительный образ предстает героем-одиночкой, вступающим в конфликт со всеми своими сверстниками и друзьями. Это своеобразное возрождение «культы личности», идущий к цели, пусть даже правильной, в полном отрыве от коллектива, и вызывает сомнение. Стилистика спектакля, приемы актерского исполнения воссоздаются в основном в передаче «потока жизни», имитации манер, в которых некоторые молодые люди видят приметы некоего «современного стиля».

რასაკვირველია, ამ ნაწყვეტში მეითხველი ადვილად იცნობს სწორედ „პიროვნების კულტის“ დროს დამკვიდრებული სტერეოტიპული აზროვნების კლიშეებს, ცნობილ ფრაზათა თაივალს, სპექტაკლის იდეური შეფასებისას რომ გამოსცემენ საეჭვო სურნელს. თუ ჩვენ შეგვიძლია დავეთანხმებით ავტორს სპექტაკლის სტილისტიკის შეფასებაში («поток жизни», «имитация манер»), სრულ გაუგებრობას იწვევდა მაშინაც კი, და ახლა მითუმეტეს, სპექტაკლში „დანახული“ „პიროვნების კულტის“ აღორძინების ცდები. თუ გინდა კაცს ყველაზე მეტი ტყვილი მიაყენო, უნდა დასწამო ის, რის წინააღმდეგაც იბრძვის. ოთარის ცხოვრების წესში, მის ქცევაში (სხვათა შორის, თვა სრულიად არ იყო ე. წ. „პოლოჟიტილნი გეროი“), საერთოდ ნატამალი არ იყო ნების ძალისმიერი გამოყენებისა. ეს იყო შინაგანი პროტესტი საკუთარი თავის მიმართაც, საკუთარი ცხოვრების გაციხვებით სხვების გამოფხიზლების სურვილი. მართალია, იგი სცენაზე „მარტო“ იყო, მაგრამ მაყურებელი გრძნობდა, რომ მასთან ერთად იყვნენ სპექტაკლის ახალგაზრდა ავტორები. დაბოლოს, რაც მთავარია, სტატიის ავტორს მხედველობიდან გამორჩა ის ირონიული ქვეტექსტები, ირონიული სულისკვეთება, რაც თან სდევდა მოქმედ პირთა (პირველ რიგში, ოთარის) სცენურ ცხოვრებას. რაც შეეხება სპექტაკლის სტილისტიკას, აქ მართლაც იგრძნობოდა იმ დროს დამკვიდრებული „ცხოვრების ნაკადის“ („ისე როგორც ცხოვრებაში“) გავლენა. მეტყვე-

ლების და ქცევების ბუნებრიობის მასალაზე ვად უარყოფილი იყო ოდნავი „ზეწეულობა“ კი, თეატრალური „გამშფინებულობის“ სურვილი.

მეტყველებისა და ქცევების ამგვარ „ნამდვილ“ მანერას, რომელიც მართლაც ახლოსაა იმიტაციასთან, რეჟისორი შემდგომ აღარასოდეს დაუბრუნდება (რის გამოც არაერთ შენიშვნას დაიმსახურებს).

ყოველი სპექტაკლი, თვით „ჩავარდნილიც“ კი, დროის ნიშნით არის აღბეჭდილი. წარსულში სიმართლითა და ბუნებრიობით განთქმული სპექტაკლები, დღეს რეტროსპექტირებულნი, კარგავენ დროის კონტექსტს. იმდროინდელი ახალგაზრდული თეატრების მაგალითისამებრ (მაგ. თეატრი „სოვრემენიკი“) ახალგაზრდულ სპექტაკლებს საერთო სენი შეპყროდათ „ბუნებრიობისა“. ერთერთ ინტერვიუში (გაზ. „თბილისი“ 4. 09. 1987 წ.) რ. სტურუა ამბობს, რომ მოვისმინე ფირფიტაზე ჩაწერილი, დიდი ხნის წინათ სამხატვრო თეატრში დადგმული სპექტაკლი „ფსკერზე“ (რომელიც სიმართლით განსახიერების, სრული გარდასახვის ეტალონად არის აღიარებული თეატრის ისტორიაში. ნ. გ.) „მსახიობები ისე ლაპარაკობდნენ, თითქოს მღეროდნენ. ეს ჩემთვის სრული სიცრუე და სიყალბე იყო. თავის დროზე კი თამაშის ასეთი მანერა, ალბათ, მართალი და ბუნებრივი იქნებოდა“. ამას მოჰყვა ინტერვიუერის სამართლიანი შეკითხვა: „თქვენი აზრით, ბუნებრიობა გულისხმობს თუ არა სცენაზე ისეთ მეტყველებას, როგორადაც ადამიანები, ჩვეულებრივ, ცხოვრებაში ლაპარაკობენ. თუ ასეა, მაშინ რა დავარქვით თუნდაც რამაზ ჩხიკვაძის არც თუ მთლად „რეალურ“ მეტყველებას“?

დღევანდელი რ. სტურუა, თითქოს, იმდროინდელ „ვანშობის წინ“ და „ბრალდების“ დამდგმელ რ. სტურუას პასუხობს: „რეალური“ მეტყველება არც მიყვარა. მსახიობი სცენაზე უბრალოდ ტექსტს კი არ წარმოსთქვამს, არამედ მოქმედებს და სიტყვებს შორის შეფარულ აზრსაც გამოხატავს. სასცენო მეტყველება სხვაა, ცხოვრებისეული — სხვა. ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, მსახიობმა სცენიდან ხმა უნდა მიაწვდინოს ყოველ მაყურებელს. ამის გამო უკვე ვეღარ ილაპარაკებს ისე, როგორც ცხოვრებაში, მაგრამ ეს, ხელს არ უშლის სიმართლისა და

ბუნებრიობის მიღწევაში“. ასე ფიქრობს დღეს რ. სტურუა. მაშინ კი სწორედ „რეალური“ მეტყველება მიაჩნდა სცენური სიმართლის ერთ-ერთ განმსაზღვრელ კომპონენტად. მაგრამ, როგორც ვთქვი, დროის კონტექსტია აქ გასათვალისწინებელი. ეს „თანამედროვე სტილის“ გამოძახილი კი არ იყო მხოლოდ, არამედ პროტესტი „დიდა სცენის“ წყაჩაღი და ამაღლებული სტილის მიმართ.

საესკებით სწორია თეატრმცოდნე დალი მუმლაძის მოსაზრება (ყურ. „საბჭ. ხელ.“ № 12, 1981 წ.): „ეს იყო დრო, როცა რომანტიკული და ტიპური ყმაწვილური მაქსიმალაზმით დაპირისპირება აშკარად კონფლიქტურ ხასიათს იძენდა. მოძველებული სტანდარტებისაგან თავის დაღწევისა და ახალი მხატვრული ორიენტაციის დამკვიდრების უაღრესად რთულსა და დაძაბულ ვითარებაში რ. სტურუას სრულიად გარკვეული პოზიცია ჰქონდა და ფსიქოლოგიური თეატრის პრინციპებით გამოხატა თავისი ერთგულება ყოფით-ფსიქოლოგიური თეატრის იმ პრინციპებისადმი, ევროპისა თუ რუსეთის სათეატრო ხელოვნებაში რომ იყო გაბატონებული იმხანად. ამ მიმართულებით მან მხოლოდ რამდენიმე სპექტაკლი განახორციელა და მიუხედავად იმისა, რომ მოდელირების ამ გზაზე გარკვეულ წარმატებას მიაღწია (ვ. როზოვის „ვახშობის წინ“), სხვებზე აღერ იგრძნო, რომ ფსიქოლოგიური თეატრის ყოფითი განშტოება, მისთვის დამახასიათებელ ემპირიზმი, ნამდვილობის ილუზიის შემქმნელი ქმედება რამდენადმე ნაძალადევი და არასისხლხორცეული იყო ქართული თეატრალური კულტურისათვის, მისი მმართველ სანახაობრივი, გამონაგონის მშვენიერებით ანთებული ჰეშმარიტი არტისტიზმით აღბეჭდილი ბუნებისათვის“.

სწორედ ამ პერიოდს გულისხმობს რ. სტურუა, როცა ერთგან ამბობს, რომ საკუთარ თავზე გამოცადა რეჟისორობანას თამაშის საყმაწვილო სენიო. იგი — მისივე აღიარებით — ღამღამობით კონცეფციებს თხზავდა, დილაუთენია ფურცლებზე გადაჰქონდა ნაფიქრალ-ნაზარევი და სპექტაკლებზე მსახიობებს ჩანაწერებით გატენილი „პაპებით“ წარუდგებოდა ხოლმე.

მალე მობეზრდა მუშაობის ამგარი მეთოდი, რადგან არა მარტო „კანცელარშჩინის“

ობის სუნთეცა, არამედ მიხვდა, რომ ის რეჟისორი, რომელიც მსახიობებს სააღიარებელი უკითხავს თავის ჩანაწერებს და შენიშვნებს, უმალ ეპეს იწვევს, ვიდრე ნდობას მისასწავლებს — ყოველ შემთხვევაში, ქართულ თეატრში ასეა.

ბუნებით უაღრესად მორიდებულს, რეპეტიციასზე აშკარად ეტყობოდა გაუბედაობა, რომელსაც საგულდაგულოდ მალავდა დაროცა არ იცოდა, თუ როგორ გადაწყვიტავდა ეს თუ ის სცენა, ძალიან მონდომებით ცდილობდა ყველასათვის ეჩვენებინა, თითქოს საქმე შესანიშნავად მიდიოდა. ამ ჯახირსაც მალე მოვეშვიო — ამბობს იგი — „რადგან მივხვდი, რომ მერყეობა ჩვენი პროფესიის განუყოფელი ნაწილია და რომ სარეპეტიციოა ის ერთადერთი ადგილი, სადაც რეჟისორი რაღაცას ქმნის“ (ყურ. „საბჭ. ხელ.“ № 10, 1985 წ.).

დიდი ხნის შემდეგ რობერტ სტურუა გახედავს თავის მიერ განვლილ გზას, გაიხსენებს თავის პირველ სპექტაკლებს და იტყვის:

„ეს საკმაოდ უფერული სპექტაკლი იყო. ახალბედს გამოუცდელობამ იჩინა თავი. ინსტიტუტში მე ვმუშაობდი ჩემს მეგობართანამოაზრებებთან, თეატრში კი ჯერ უნდა მეჩვენებინა თუ რას წარმოვადგენდი სინამდვილეში და რაც მთავარია — სხვისი გაგება უნდა მესწავლა. ცხენიდან ჩამოვხტი და ფეხით გადავყევი გზას, ყურადღებით ვათვალიერებდი ირგვლივ ყოველივეს: ცვილილობი ჩაფვვდომოდი თეატრის საოცრად მრავალფეროვან სამყაროს, მისთვის დამახასიათებელი შინაგანი წინააღმდეგობებითა და ვნებებით. ყველაზე მეტად რეპეტიციებზე მიჰიქრდა. მე ვიცოდი თუ რა უნდა დამეგა, მაგრამ არ ვიცოდი რანაირად დამეინტერესებინა ჩემი ჩანაფიქრით სხვები. თუ გსმენიათ რაიმე ქართველი მსახიობის ბუნების გამო? იგი ვერ ითმენს დიდაქტიკას, თავს მოხვეულ გადაწყვეტილებებს. მას რეპეტიციასზე სჭირდება თავისუფლება, რომელიც გართობს მიაგავს. ჩემს მოკავშირეებად იქცა — დელიკატურობა, გულისხმიერება და ყურადღება.“ (გაზ. „ზარია ვოსტოკა“. 17. 06. 1984 წ.).

(გაგრძელება იქნება)

## ნოდარ მგალობლიშვილი

მრთ-მრთ ინტერვიუში ელგუჯა ამაშუკელი მთელი გულწრფელობით ამბობს: „ღმერთმა დამიფაროს ოცნების ახდენიანად. ხომ ცნობილია, რომ მიზნის მიღწევის შემდეგ იწყება შემოქმედის სრული სულიერი აპათია. მთელი სილამაზე ხელოვნების მიზნისაკენ ლტოლვაა, სწრაფვაა. შემოქმედს საუკეთესო ნაწარმოებები, ოცნების სახით თან მიჰყვება...“

მე დიდი ხანია ვმეგობრობ ველგუჯასთან, მრავალჯერ გავვიმართავს ხანგრძლივი საუბარი, ერთად გვიმოგზაურია, ერთად გვიმუშავია... იგი ბევრს წერს და, მე მგონია,

რუსთაველის პრემიის პირველი ლაურეატები. 1966 წ.



ყველაფერი მისი დაწერილი წაკითხული მაქვს. ელგუჯა ამაშუკელზეც ბევრს წერენ და აქაც, თითქმის ყველაფერი წაკითხული მაქვს (ყველაფერი, შესაძლოა, თვითონაც არ ჰქონდეს წაკითხული). ღრმად ვარ დარწმუნებული, რომ ზემოთ მოყვანილი ელგუჯასეული სენტენცია ზუსტად გამოსახავს მხატვრის კრედოს. მართლაც, მთელი მისი ცხოვრება ახლის ძიებაა, პოეტური ლტოლვა საკუთარი ზმანებისაკენ, ოცნებისაკენ. ნატერის თვალი, მზეთუნახავი, მეტერლინკის ლურჯი ფრინველი, ფილოსოფიური ქვა — აი, ელგუჯა ამაშუკელის მინიმალური მიზნები ხელოვნებაში და, ვგონებ, ცხოვრებაშიც. ამ მიზნებს შეაღია 60 წელი. მათ განხორციელებას ცდილობს ცხოვრების მეორე ნახევარშიც. ამ მიზნებისათვის დააკლო თავის თავს და თავის ოჯახს ის მრავალი ცხოვრებისეული „სიკეთე“, რომელიც ასე უხვად აქვთ ზოგიერთ მის გაცოლებით ნაკლებად ნიჭიერ კოლეგებს. ამა განსაჯეთ: მსოფლიოში აღიარებულ მოქანდაკეს, საბჭოთა კავშირის სამხატვრო აკადემიის წევრ-კორესპონდენტს, რუსთაველის პრემიის პირველ ლაურეატს, საქავშიროს სახელმწიფო პრემიის, კიდევ მრავალი რესპუბლიკური, საქავშირო და საერთაშორისო პრემიის ლაურეატს, საქართველოს სახალხო მხატვარს, საქართველოს მხატვართა კავშირის თავმჯდომარეს, საქართველოს უმაღლესი საბჭოს დეპუტატს, თბილისის საპატრიო მოქალაქეს, — არა აქვს საკუთარი, შესაფერი სახელოსნო. დაუჯერებელია, მაგრამ ასეა. ხანდახან ვფიქრობ, ეს ხომ არ არის მიზეზი იმ მრავალრიცხოვანი და დიდად

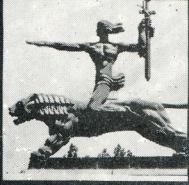


მნიშვნელოვანი შემოქმედებითი წარმატებისა, რომელსაც მიაღწია ელგუჯა ამაშუკელმა?

დაღვინებული, საქვეყნოდ აღიარებული მოქანდაკე, ახალგაზრდა პოეტივით მარად-ყამს ახლის ძიებაშია. გულწრფელად აღიარებს... „ღმერთმა დამიფაროს ოცნების ახდენისაგან!“ მაგრამ ეს სრულებით არ ნიშნავს იმას, რომ აღარ აინტერესებს უკვე შექმნილი ნამუშევრები. პირიქით, როგორც მოსიყვარულე მშობელს უყვარს ყველა თავისი შვილი (მომიტევით ბანალური შედარებისათვის), ასევე ელგუჯა არ ტოვებს უყურადღებოდ თავის ნამოღვაწარს. მშვენივრად ხედავს ამ საკმაოდ ვრცელ გაღურების როგორც ნაკლოვანებებს, ასევე ღირსებებს.

ელგუჯა ამაშუკელს 60 წელი შეუსრულდა. რამდენიც არ უნდა ვილაპარაკოთ ახალგაზრდულ შემართებაზე, ოცნებებზე და მომავლის ზმანებაზე, ეს ისეთი ასაკია, როდესაც მხატვარი ან უკვე ჩამოყალიბებულია დიდოსტატად, ან აღარაფერი ეშველება. რენესანსის მასშტაბებით 60 წელი შემოქმედებითი ძალების ოპტიმალური გაფურჩქვნის ჟამია და ელგუჯა შესანიშნავად ამართლებს ამ ვარაუდს. მართლაც საოცარი ენთუზიაზმის და დაუოკებელი ენერჯის პერიოდშია. უამრავი, ფრიალ საპატიო შემოქმედებითი მიზანი აქვს დასახული სამომავლოდ და მიინც, გავიხედოთ უკან, გადავვლოთ თვალი ოსტატის განვლილ გზას. რა თქმა უნდა, ამ მცირე საყურნალო წერილში შეუძლებელია ელგუჯას ქანდაკებათა, ფერწერის, გრაფიკის, უამრავი ესკიზისა და ეტიუდის უბრალო ჩამოვლაც კი, მაგრამ გავიხსენოთ ძირითადი ნამუშევრები მიინც.

უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღანიშნოს ელგუჯას კეშმარიტად რენესანსული ბუნება. კეშმარიტებაა — ღმერთი თუ ვაიმეტებს ადამიანისათვის ნიჭს, უხვად აჯილდოებს თავის რჩეულს და ელგუჯაც იმ უიშვიათეს რჩეულთაგანს ეკუთვნის, რომელიც ბუნებამ საშუარი სიუხვით დაასაჩუქრა: ნახატის, გრაფიკის, შრიტტის შესანიშნავი ოსტატი; ძალიან თავისებური, თვითმყოფადი ფერმწერალი, გამორჩეული მუსიკალური სმენის მქონე, გიტარის, ლამის, ვირტუოზი; საქართველოში ფართოდ ცნობილი, გონებამახვილური ფუნაგორიების ავტორი;





ლიტერატორი, ავტორი ბრწყინვალე წიგნისა და მრავალი დიდად საინტერესო წიგნისა; უბადლო ორატორი და თამადა; ნორტ-სმენი; ფუნდამენტურად განსაზღვრული, ხელოვნებისა და ისტორიის ღრმა მცოდნე; ლიდერი და ორგანიზატორი; ნამდვილი ქართველი საზოგადო მოღვაწე; ფილოსოფოსი, ბოლოს და ბოლოს.

ასე მგონია, არ არსებობს ჩვენი კულტურის დარგი, ელგუჯა ამაშუკელს რომ მოესურვებინა, არ შეძლებოდა უმაღლესი მწვერვალებისათვის მიღწევა. აიორია ქანდაკება და გახდა დიდებული მოქანდაკე! თვალი გადაავლეთ ამ უბრალო პანორამას, ელგუჯას მიერ შექმნილ ქანდაკებასა და ბარელიეფებს, რომლებიც ამშვენებენ საქართველოს ქალაქებს. სხვადასხვა გამოცემიდან ამ ნამუშევრებს ჩვენში თუ მსოფლიოს თითქმის ყველა ქვეყანაში იცნობენ. ყველა ერთად კი ჰქმნის განსაცვიფრებელ პანოპტიკუმს (ამ სიტყვის საუკეთესო გაგებით).

ძნელი დასაჯერებელია, რომ ამდენი რეალიზებული მონუმენტური ქანდაკების ავტორი ერთი ოსტატია და რაოდენ სასიხარულოა, რომ კიდევ ბევრს უნდა ველოდოთ ახალგაზრდული შემართებით აღსავსე მოქანდაკისაგან.

რუსულად და ქართულად გამოცემულ უკვე ბიბლიოგრაფიულ იშვიათობად ქცეულ ელგუჯას წიგნში „მეექვსე გრძნობა“ ავტორი ღრმა გულწრფელობით, ბრძნული დაკვირვებით და მისთვის ჩვეული პოეტური აღტყინებით გვიხიარებს თავის აზრებსა და კონცეფციებს ხელოვნების ურთულესი დარგის — ქანდაკების შესახებ. მოსკოველმა ხელოვნებათმცოდნემ ნიკიტა ვორონოვმა გამოაქვეყნა მოსკოვში მონოგრაფია ელგუჯა ამაშუკელის შესახებ და მუშაობს უფრო ვრცელ წიგნზე, რომელსაც გამოსცემს ლენინგრადის გამომცემლობა „ავტორა“. საკავშირო გამომცემლობა „სოვეტსკი ხუდოჟნიკი“ ამზადებს ხელოვნებათმცოდნე ნოველა ვორონინას წიგნს, რომელიც ეძღვნება ელგუჯა ამაშუკელის შემოქმედებას. ვრცელი ალბომი მზადდება ჩვენშიც სიმონ კინწურაშვილის მიერ.

საერთოდ, პრესის ყურადღება ელგუჯა ამაშუკელს არ აკლია. მისი ნამუშევრები მრავლადაა გაანალიზებული სპეციალისტების მიერ, მე კი ელგუჯას შემოქმედების







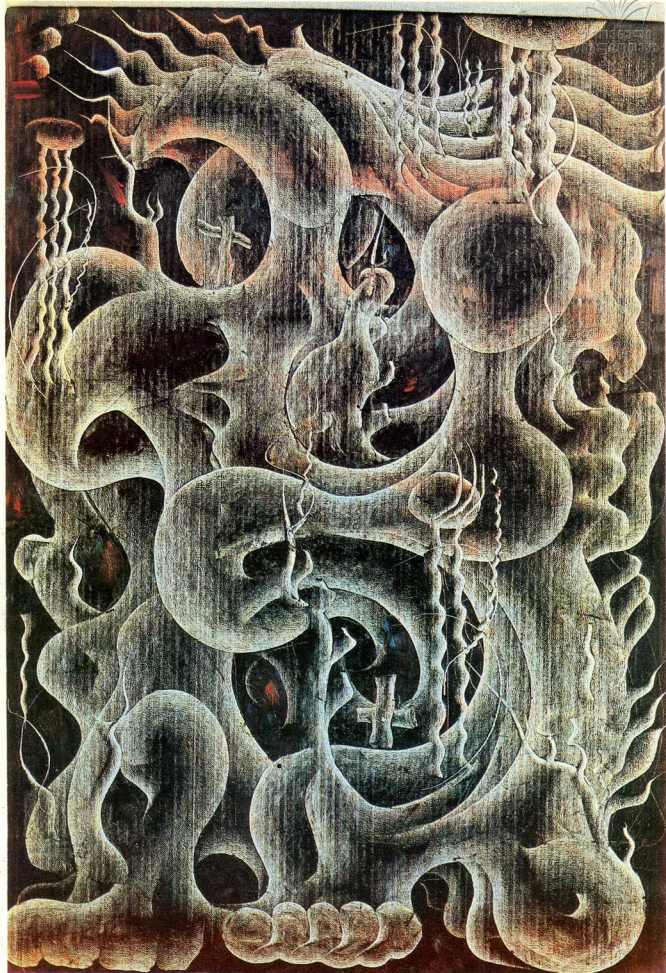










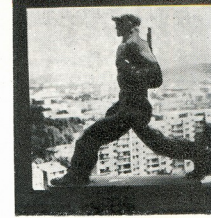


მხოლოდ ერთ ასპექტზე ვიტყვი რამდენიმე სიტყვას, კერძოდ კი — ქალაქთმშენებლობაზე.

რა თქმა უნდა, მონუმენტებზე მომუშავე მოქანდაკე კარგად უნდა ერკვეოდეს ქალაქის მხატვრული სახის პრობლემებში. საუბედუროდ, ბევრი მოქანდაკე არა თუ ვერ ერკვევა ქალაქისა და მონუმენტის ურთიერთ დამოკიდებულების ურთულეს სიტუაციებში, არამედ, პირიქით, სრულიად უსაფუძვლოდ თვლის, რომ ასეთი სირთულეები არ არსებობს. ასეთი ავტორის აზრით, მოქანდაკემ შესაძლებელია ქანდაკება შექმნას აბსტრაქტული გარემოსათვის, ხოლო შემდეგში, ქალაქში ყველგან მოინახება ამ ქანდაკებისათვის შესატყვისი ადგილი. ჩვენში ნაცნობი სიტუაციაა, როდესაც უკვე შექმნილი ნამუშევრისათვის ქალაქში გამოყოფენ რომელიმე კუთხეს.

როგორც წესი, კემშარიტი მონუმენტალისტი ჯერ ღრმად შეისწავლის მონუმენტის დასადგმელ გარემოს, ქალაქის ამ რაიონის ორიენტაციას, მისადგომებს, მთავარი მაგისტრალების მიმართულებებს და მხოლოდ ამის შემდეგ შეუდგება თავისი კონცეფციების განხორციელებას. ელგუჯა ამაშუგელი სწორედ იმ მონუმენტალისტთა მცირერიცხოვან ჯგუფს ეკუთვნის, რომლებმაც შესანიშნავად იციან, თუ რა დიდი, ხანდახან გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს მონუმენტისთვის გამოყოფილ ადგილს. ზუსტად მონახული სივრცე და მასში ორგანულად ჩასმული ქანდაკება, შემოქმედებითი ამოცანის თითქმის ნახევარია. მე ვერ წარმომიდგენია ვახტანგ გორგასალი, ქართველის დედა, ლომკაცი ან ფოთის მეზღვაურების მონუმენტი რომელიმე სხვა გარემოში. ასევე უკვე ძნელი წარმოსადგენია ეს ადგილები არსებული მონუმენტების გარეშე, ეს არის მაგალითები მონუმენტისა და გარემოს სრული და ორგანული შერწყმისა. სწორედ მათში აღწევს ოსტატი დიდოსტატის კვალიფიკაციას.

ელგუჯას თითქმის ყოველი ნამუშევარი დიდი ქალაქთმშენებლური დატვირთვის მატარებელია, ჩართულია მაგისტრალის ანსამბლში, მოედნისა ან სკვერის მათრგანიზებული დომინანტია. ზოგიერთი მონუმენტი ქალაქის მთელი რაიონის მხატვრულ სახეს ქმნის. ელგუჯასეული ქანდაკებების





უმრავლესობა სიმბოლოდაა ქვეული. ასე, მაგალითად, ქართლის დედა და ვახტანგ გორგასალი თბილისის საყოველთაო და, რაც მთავარია, უშუალო ნათელი სიმბოლოებია. ასევე „დაპირილი არწივი“ — ზესტაფონში, „ლომკაცი“ — გორში და „კოლხეთი“ — ფთოში. „დედაენის“ კომპოზიცია გაზეთებსა და ტელევიზიაში ფრიად მნიშვნელოვანი რუბრიკის თავსართია, „ვეფხისტყაოსნისა და მოყმის“ ქანდაკება ტელევიზიაში სიმბოლოა ხალხური შემოქმედების მთავარი რედაქციისა. ჭეშმარიტად, ბედნიერი უნდა იყოს მხატვარი, რომლის შემოქმედებას ასეთი სიყვარულით ისისხზორცემს ხალხი.

რამდენიმე სიტყვა ელგუჯას ერთ-ერთ პოეტურ, ლირიკულ ქანდაკებაზე — გენიალური ქართველი მხატვრის ნიკო ფიროსმანაშვილის ძეგლზე.

თუ შევეცდებით ჩამოვთვალოთ ის მონუმენტები, რომლებიც მსოფლიოში მხატვრებს დაუდგეს, ამ მცირე ნუსხაში მოხვდებიან ლეონარდო და ვინჩი, მიქელანჯელო, რემბრანტი, ველასკეზი, ვან-გოგი, რუბინი... ასეთ ბრწყინვალე თანავარსკვლავედში ჩვენი დიდი ოსტატი, ნიკალა, თავს მყუდროდ იგრძნობს, თუმცა მთელი მისი ტრავიკული ცხოვრება მოკლებული იყო არათუ სიმყუდროვესა და კომფორტს, არამედ ელემენტარულ ყოფით პირობებს. აღიარება (და როგორი აღიარება!) მოვიდა მისი სიკვდილიდან მრავალი წლის შემდეგ. მთელი მსოფლიოს ხელოვნების მოყვარულნი ზე-

მოზოდნენ თვითმყოფადი ქართველი მხატვრის გამოფენის გახსნას პარიზში, ლეონარდოს მთავარ დარბაზებში. გაიმართა გამოფენები მოსკოვში, ვენაში, იაპონიაში. მისი ნამუშევრები

ფიროსმანის ამაშუკელის ინტერპრეტაციაში — მუხლმოდრეკილი, პროპორციებში ოდნავ წაგრძელებული ფიგურაა, ხაზგასმულად ძლიერი და პლასტიკური ხელეზებით, რომლებიც მკერდში იკრავენ ბატკანს. ბატკანი ანუ კრავი — ეს ხომ ხალხური განსახიერებაა სისპეტაკის, რწმენის, გულუბრყვილობის, სიწმინდის. და მხატვრის მთელი ფიგურა თითქოს ასხივებს ამ სიწმინდეს, გულწრფელობას, რწმენას. მოქანდაკემ საჭიროდ სცნო აქცენტი გადაეტანა არა ატრიბუტებზე და მხატვრის ნაკვეთებზე, არამედ შემოქმედის შინაგან სამყაროზე, შემოქმედისა, რომელმაც მთელი თავისი მრავალტანჯული ცხოვრება მიუძღვნა ხელოვნების უანგარო სამსახურს. მუხლმოდრეკა — ეს არის ერთუკლების აქტი, ეს არის ფიცი თავისი ხალხისა და ხელოვნების სამარადისო სამსახურისა. კრავს კი არა, საყუთარ თავს, თავის უკვდავ სულს, გულს, ყველაფერს, რაც კი აბაღია, სწირავს სამშობლოს მხატვარი, დიდილოებული ბუნებისაგან უზუნაესი სინდიდრით — იშვიათი ნიჭით. ასეთი იყო ფიროსმანი და ბევრ რამეში ასეთად მეგულებამ ამ ძეგლის ავტორი — ელგუჯა ამაშუკელიც.

ამაშუკელი შეგნებულად განუდგა ზუსტ პროპორციებს, დაჯერებული იმაში, რომ მიგნებული პლასტიკური ფორმა უფრო სავსედ გადმოსცემს ფიროსმანის არსს. გარკვეული დეფორმაციისა და აბსტრაქციონების გარეშე ძნელი იქნებოდა საჭირო ხასიათის გამოკვეთა. სამოსელი, მოფარდაგება ქანდაკებაში პირობითია. გამარტივებული ნაკეცების კონსტრუქციული ვერტიკალები თვალთა მზერას სახისა და ხელებისაკენ წარმართავენ. მალალი შუბლი, სევდიანი, ღრმა თვალები, ოდნავი ასკეტური იერი... ამავე დროს ფიგურაში შეიგრძნობა შინაგანი, აშკარად თავჩენილი, დინამიკური აღმაფრენა — მზადყოფა მსხვერპლისათვის. სულიერების ასეთი ნიუანსირება დაპირისპირებულია მძლავრ, მკვრივად ნაძერწ სხეულთან. ეს კონტრასტი ქმნის თვითნასწავლი მხატვრის რთულ ნატურას.

მთლიანობაში კომპოზიცია გადაწყვეტილია მინორულად.

— დიახ, — ამბობს ამაშუკელი, — ძეგლის მინორული გადაწყვეტა მიკარნახა თვით ფიროსმანას შემოქმედებითი ცხოვრების თავისებურებამ, მისი პიროვნების ბედმა, ძნელმა და წინააღმდეგობებით სავსე შემოქმედებითმა ცხოვრებამ. მინორში მე არ ვგულისხმობ სკეპსისს, მელანქოლიას, რომელიც გადამდები ძალით იმოქმედებდა მნახველზე და მასში აუნსნელი სიბრალულისა და შეცოდების გრძობას გამოიწვევდა. მინორში მე პლასტიკური გადაწყვეტის ისეთ მხატვრულ ფორმას ვგულისხმობ, რაც ფიროსმანს დაუბრუნებდა იმ ყურადღებას, თანავგრძობას და სიყვარულს, რომელიც მას სიცოცხლეში თავისი ხალხისაგან არ ღირსებია.

და ეს რთული, ღრმად გააზრებული და შეგრძნობილი იდეები, გადატანილია პლასტიკის ენაზე, გამოხატულია არა გარეგან მსგავსებაში, არა რღაც ზედაპირული დეტალებით, არამედ დაძაბული შინაგანი სულიერებით და მნახველთა უმრავლესობა გრძნობს ამა.

ძველი თბილისის მგოსანი — ფიროსმანი შესანიშნავად ესატყვისება მისი ძეგლისთვის შერჩეულ ადგილს. აქ მთელი გარემო ძველი ქალაქის ბრწყინვალე, დამახასიათებელ ფრაგმენტებს წარმოადგენს. თუ ძეგლს გარშემო შემოუვლით, ყოველი ფეხის ნაბიჯზე ქანდაკების ცვალებადი რაკურსი იხატება თბილისის ნაირსახა, აგრეთვე ცვალებად ცხოველხატულ ფონზე. ავერ მწუხარე, მუხლმოდრეკილი ფიგურა ჩაეწერა ქაოტურ, საშუალო საუკუნეების ქალაქისთვის დამახასიათებელ მთის ციცაბო კალთის განაშენიანებაში, რიყის ქვით მოშანდაკებული, ვიწრო ქუჩებითა და შუკებით, საოკრად ლამაზად ორნამენტირებული, გადმოკიდებული აივნებით, კრამიტის სახურავებით, მწვანე ეზოებით. ნაბიჯიც — და გამოჩნდა ნარიყალას ციხე-სიმაგრის მძლავრი კედლები და ბურჯები, რომელთა ძირში ჩანს განთქმული გოგირდის აბანოების გუმბათები. კიდევ ცოტა — ვხედავთ „ქართვლის დედას“ ხმლითა და თასით, შემდეგ — მთაწმინდა ფუნთუკლიორითა და სატელევიზიო კოშკით მწვერვალზე, პანთეონით —



ამწვანებულ კალთაზე. შორეულ პერსპექტივაში იხსნება ქალაქის პანორამის მოზრდილი ფრაგმენტი, მდინარე მტკვრის კლდოვანი ხეობა. წინა პლანზე ჩანს ხიდი, ვანტანგ გორგასალის ცენოსანი ფიგურა, პლატო მეტეხის ტაძრით, ვერტიკალურ კლდეზე ჩამოკიდებული საცხოვრებელი სახლების ცხოველხატული სტრიქონი, ძველი თბილისის აივნებითა და ლოჯებით.

აქედან დაიწყო ქალაქი, ესაა მისი სახე ყველაზე უფრო დამახასიათებელი ხედები. აქ მოდიან სტუმრები და ტურისტები, რათა შეიგრძნონ და თვალნათლივ დაინახონ მრავალსაუკუნოვანი ქალაქის სილამაზე და თვითმყოფადობა, აქ გაატარა თავისი მოკლე ტრავიკული ცხოვრება ფიროსმანმა და აქვე ელოდება მას გრძელი, მარადიული არსებობა ბრინჯაოში.

და სწორედ აქ, თბილისის ამ უნიკალურ, უნატიფეს პანორამაში უხადო ოსტატობითაა ჩაქსოვილი ელგუჯა ამაშუკელის მატერიალიზებული შემოქმედებითი სული და, ამდენად, მხატვრის უკედავება.

ელგუჯა ამაშუკელის ყოველი ნამუშევარი ღრმად განცდილი, ყოველმხრივ მოფიქრებული და უდიდესი ნიჭით განზოგადებული ნაწარმოებია, კემპირატად ფილოსოფიური და, ამავე დროს, პოეტური.

— ყოველივე, — ამბობს მოქანდაკე, — რასაც ადამიანის გონებისა და გრძნობის



ერთიანობის კვალი ატყვია, მეტ-ნაკლებად პოეტური. ხელოვნება და პოეზია — ეს ხომ იდენტური ცნებებია. ხელოვნებას, მხატვრობას პოეტური პირობითობა ანიჭებს სილამაზეს, პოეზიას კი სიტყვის მხატვრული თვისება, აზრი, ფერი და მუსიკა.

ელგუჯას ყოველ ნაწარმოებზე მთელი ტრაქტატის დაწერა შეიძლება. ფიროსმანის ძეგლზე მხოლოდ იმიტომ შეეჩერდი ოდნავ უფრო ვრცლად, რომ ამ ნაწარმოებში თვით ელგუჯა დავლანდე.

„დედაენა — ცოდნის ზარი“ — ეს ნაწარმოებიც სახელოვანი მოქანდაკის პირ-მშობა.

მსოფლიოში პირველი და ჯერჯერობით, ვგონებ, ერთადერთი მონუმენტია აღმართული ერის ენის სადიდებლად.

ძეგლი აღმართულია თბილისის ცენტრში, მტკვრის მარჯვენა სანაპიროზე, სკვერში. დაპროექტებულია და აშენებული, როგორც მსხვილი ქალაქმშენებლური ანსამბლი, რომელიც იწყება ბაზალტის ჩასასვლელი კიბით ქალაქის ერთ-ერთი უმთავრესი სატრანსპორტო მაგისტრალიდან და ვითარდება პარკის სიღრმეში, თითქმის 100 მეტრზე ბაზალტის ფართო ესპლანადა მთავრდება წითელი გრანიტის კვარცხლბეკით, რომელზედაც აღმართულია 14-მეტრიანი ბრინჯაოს

კომპოზიცია. შვიდ მეტრიანი ყმაწვილის ფიგურა თითქოს აბობს უმეცრეების მკვრივ კედელს და მიჰქრის ზევით — შემეცნებისკენ, წიგნისკენ, ცოდნის ზარისკენ. მონუმლიანი კლდის შიდა სიბრტყეებზე ამოტვიფრულია ქართველი მწერლების, პოეტების, საზოგადო მოღვაწეების ცნობილი გამოჩაქვამები. დაწყებული პირველი სიტყვებიდან, რომლებსაც კითხულობდნენ და წერდნენ პირველ კლასელები, — „აი ია“, და დამთავრებულ ზოგადკაცობრიული, ფილოსოფიური აფორიზმებით. მოვიტან ამ ციტატებს: **იოანე ზოსიმე** — ყოველი საიდუმლო ამას ენაა შინა დამარხულ არს. ეს არს ენაა შემკული და კურთხეული სახელითა უფლისაითა (X საუკუნე); **დავით აღმაშენებელი** — კაცთა მინიჭებული პირველი სიმდიდრე წიგნთა მოძღვრებაი არს (XII საუკუნე); **დავით გურამიშვილი** — სჯობს ყოლა უწვრთნი ძაღლის: უწვრთნელი შვილის ყოლასა (XVII საუკუნე); **გრიგოლ ორბელიანი** — რა ენა წახედეს, ერიც დაეცეს, წაეცხოს ჩირქი ტაძარსა წმიდას (XIX ს.); **ვაჟა-ფშაველა** — ერი დედაა ენისა? **იაკობ გოგებაშვილი** — ენა საღმრთო რამ არის, საზოგადო საკუთრებაცაა, მავას კაცი ცოდვილის ხელით არ უნდა შეეხოს; ენის უარყოფა თავისი თავის უარყოფაა; **გალაკტიონ ტაბიძე** — მშობლიური ჩემო მიწავ, შენს საყვარელ სახელს ვფიცავ, რომ დავიცავ შენს ტკბილ ენას, შენს მშვენიერ ჩანჯეს დავიცავ; **იაკობი აბაშიძე** — ო, ენავ, ჩემო, დედაო ენაკ შენ ჩვენო ნიჟო სრბოლავ და ფრენავ..

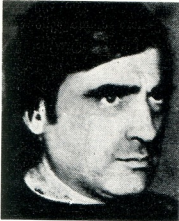
რა თქმა უნდა, ყველა ეს აფორიზმი განათლებული ქართველი კაცისთვის ცნობილია, მაგრამ ამოტვიფრული ბრინჯაოში, ერთად შეკრებილი და საქვეყნოდ გამოფენილი კიდევ ერთ, ხარისხობრივად მძაფრ და ნათელ სახელმძღვანელოდ გვევლინება. გარდა ამისა, ეს აფორიზმები შესანიშნავად გამოდგება ელგუჯას ზნეობრივი დახასიათებისთვისაც.

ყოველი წლის პირველ სექტემბერს, თბილისში დედაენის ძეგლთან იმართება დღესასწაული, მიძღვნილი ცოდნის დღისა და სასწავლო წლის დაწყებისადმი.

დიდხანს სიცოცხლეს და შემდგომ მრავალ გამარჯვებას ვუსურვებთ დიდებულ ოსტატს!

# მე მაინც ოპტიმისტი ვარ

გიორგი ლევაშოვ-თუმანიშვილი



ჩემი წინაპრებს რამდენიმე თვე სჭირდებოდათ იმისთვის, რომ თბილისიდან მოსკოვს ჩასულიყვნენ... გავიდა დრო — გამოიგონეს ორთქლმავალი და ამ გზის გავლა ერთ კვირაში გახდა შესაძლებელი. ჩვენი თაობა უკვე ორ საათში ჩადის მოსკოვში. აი ასე თანდათან, ბევრი სიკეთე მოგვიტანა ტექნიკურმა პროგრესმა — გაჩნდა ტელეფონი, ტელეტაიპი, ტელეგრაფი, ტელევიზია... და მოსკოვთან დაკავშირება უკვე რამდენიმე წუთში შეიძლება. თუ ეს ერთი მხრივ კარგია, მეორე მხრივ ართულებს ჩვენს ცხოვრებას, მე ვგულისხმობ შემოქმედებით ცხოვრებას — საკმარისია ახლა ერთი ზარი და გაიგონებ ბრძანებას ან ინსტრუქციას მოსკოვიდან, რომელიც ზოგიერთ შემთხვევაში აუქმებს ადრინდელ მითითებას და თან ახალს, პროგრესულსაც არაფერს გვაძლევს. ასეა ჩვენი ცხოვრების თითქმის ყველა დარგში. ამის მიზეზი ცენტრალიზმია — მართვის ცენტრალიზებული სისტემა. ალბათ, ახალს არაფერს ვამბობ. ამაზე ახლა მთელი ჩვენი საზოგადოება ლაპარაკობს. წარმოებაში და მრეწველობაში ხელმძღვანელობის ასეთი ფორმა ბევრ რამეს ამუხრუჭებს. წარმოიდგინეთ, რამდენად ცუდი გავლენა აქვს მართვის სისტემას ხელოვნებაზე, რომელსაც ჩემი აზრით, არავითარი მმართველობა არ სჭირდება — შემოქმედმა თავისუფლად უნდა იაზროვნოს, თავისუფლად უნდა იმუშაოს. მხოლოდ ასეთ პირობებში შექმნილი ხელოვნების ნაწარმოები შეიძლება გახდეს ინტერნაციონალური საუნჯის — საბჭოთა ხელოვნების ნიმუში.

ყოველდღიური კონტროლის დროს ირღვევა ერთ-ერთი უმთავრესი — ხელოვნების ნიმუშის შეფასების კრიტერიუმი. უსახო, ნიჭისა და ტკივილის გარეშე გაკეთებულ ნაწარმოებს მართვის ბიუროკრატიული აპარატი დადებით შეფასებას აძლევს, აჯილდოებს კიდევ — და კაცი, მით უფრო თუ ის ახალგაზრდაა, ჰკარგავს ობიექტური შეფასების უნარს და ორიენტაციას ბიუროკრატების მიერ აღიარებული ხელოვნებისაკენ იღებს.

წარმოიდგინეთ, დიდი თეორი ტილო და მხატვარი, რომელიც ზეცაში აჭრილი, ტილოზე ასახავს მის წინაშე გადაშლილ მშვენიერ სამყაროს. გამოჩნდება ჯუჯა, რომელიც ქვევიდან ვერ ხედავს, თუ რას ქმნის მხატვარი და უბრძანებს მას ქვევით დაშვებას. მხატვარი ურჩობს. მაშინ ჯუჯა, მხატვრისაგან შეუმჩნეველად მას ხელზე სიმძიმეს აბამს და მხატვრის ხელი ოდნავ ქვევით ეშვება. მხატვარი, ველარ ხედავს რა იმ შორეულ მთებსა თუ ქათქათა ღრუბლებს... იწყებს ქარხნის მილების ხატვას. ჯუჯა მაინც არ ეშვება და განაგრძობს სიმძიმის მომატებას მანამ, ვიდრე წელში მოდრეკილი მხატვარი ამ ცბიერი ჯუჯის გარდა ვერავის დაინახავს და ზიზღით იწყებს მისი პორტრეტის შექმნას.

მე ამით იმის თქმა მინდა, რომ ყველამ ვიცით: საჭიროა უკეთესი ფილმების გადაღება, საჭიროა რენესანსი, მაგრამ შეგიძლიათ წარმოიდგინოთ რენესანსი, რომელსაც ზევიდან ხელმძღვანელობენ?

ჩემი აზრით, ეს შეუძლებელია.

ახლა დამუშავების პროცესშია ტელევი-

ნოს მართვის სისტემის მოდელი, რომელიც „სოიუზტელეკინოს“ შექმნას გულისხმობს. პირველი მოდელი, რომელიც ექვსი თვის წინ გამოგვიგზავნეს, იმდენად ბიუროკრატიული იყო, რომ მისი დანერგვა საქმის მხოლოდ უარესობისაკენ შეცვლიდა. ამ დოკუმენტის უსუსურობაზე ისიც კი მტკიცებულეს, რომ იგი იმ ორმა ეკონომისტმა შეიმუშავა, რომელთაც მანამდე აგრომარშრვის მოდელი შექმნეს. ერთ-ერთი პუნქტი, მაგალითად, ასეთი იყო — ფილმები ხუთი წლით ადრე უნდა დაგეგმილიყო. მაშინ, როცა ტელეფილმი, თავისი ბუნებით, სწრაფი რეაგირების კინმატოგრაფის ნიმუშია — მისი გვემარება იმდენად თავისუფალი და დინამიკური უნდა იყოს, რომ დღეს მომზდარი მოვლენის შესახებ ხვალ უკვე უნდა შეეძლოს ფილმის გადაღება.

ტელეკინოს პირველი მოდელის შექმნის შემდეგ მოეწყო ე. წ. „სოფრინოს საქმიანი თამაშები“, სადაც ამ მოდელის უფრო სრულყოფილ, მეორე ვარიანტს, ვამუშავებდით. ყველა რესპუბლიკის წარმომადგენლებმა ერთი და იგივე ჩავეწერეთ: რესპუბლიკის ტელეკინოს წარმოება უნდა იყოს დამოუკიდებელი — ის თვითონ უნდა გვემზადდეს თავის თემატიკას, უშვებდეს წარმოებაში ფილმებს და თვითონვე უნდა ლებულობდეს ან არ ლებულობდეს მათ. და მხოლოდ ამის შემდეგ უკვე მზა პროდუქცია უნდა იყოს წარმოდგენილი ცენტრალურ ტელევიზიაში. ასეთია ჩვენი მოთხოვნა!

ობონენტებმა ამაზე გვაპასუხეს — ჩვენი ფულით იღებთ ფილმებს და არც კი გინდათ შეგვითანხმობთ, რას აკეთებთ. ეს არის აბსოლუტური მცდარი, მე ვიტყვოდი, დივერსიული აზრი, რომელსაც ზოგიერთი ჩინოვნიკი ატარებს. არავითარი „მათი“ ფული არ არსებობს — სატელევიზიო ფილმებისთვის საჭირო თანხა ჩვენი მინისტრთა საბჭოს მიერ რესპუბლიკის ბიუჯეტშია გათვალისწინებული.

ცენტრში შეთანხმების აუცილებლობას ჩვენი ობონენტები იმითაც ამართლებდნენ, რომ შეიძლება მოხდეს სხვადასხვა სტუდიაში გადაღებული ფილმების თემატიკის დამთხვევა. ეს არგუმენტი ყოველგვარ ლოგიკურ აზრს მოკლებულია — შეუძლებელია, ვთქვათ, იაკუტიის ტელევიზიამ და საქართველოს ტელეფილმების სტუდიამ ერთი და

იგივე თემაზე იდენტური ფილმები შექმნას. მსოფლიოში ბევრი საერთო პრობლემა არსებობს — ნარკომანია, პროსტიტუცია, აკადემიის კვლა... მაგრამ როგორ შეიძლება დამთხვევს ჩემი კუთხით დანახული, ჩემს კონკრეტულ, ეროვნულ მასალაზე აგებული ფილმი, ვთქვათ, ყირგიზი რეჟისორის მიერ გადაღებულ სურათს?! რაც უფრო მეტი ფილმი შეიქმნება საკიბობოროტო თემაზე, ხომ მით უფრო სრულად წარმოჩნდება და გაანალიზდება საერთო პრობლემები.

ჩემი აზრით, მართვის ცენტრალიზებული სისტემის ნაცვლად, მოსკოვში უნდა შეიქმნას საინფორმაციო ცენტრი, სადაც მოკავშირე რესპუბლიკების სტუდიები ადგილებზე გეგმის შედგენის შემდეგ, post factum, გაავაგონინან თემატიკას არა შესათანხმებლად, არამედ საინფორმაციოდ. ყოველწლიურად ცენტრი გამოუშვებს ბიულეტენს, რომელშიც აღნიშნული იქნება, თუ რომელი სტუდია რა ფილმზე მუშაობს. თუ, ვთქვათ, ვნახე, რომ ვინმე ცნობილი რეჟისორი იღებს ფილმს იგივე პრობლემებზე, რაზედაც მე ვმუშაობ, მაშინ დაფიქრდები, გავუძლებ თუ არა მის კონკურენტის და ან გავაჩერებ ფილმს და სხვას გადავიღებ, ან არ შემიშინდება ამ კონკურენტისა და შეიძლება ვაჯობო კიდევ. აი, ასე მარტივად შეიძლება გადაწყვეთ მართვის პრობლემა — ინფორმაცია და არა მითითება.

თუ ახლა, „სოიუზტელეკინოს“ ჩამოყალიბების დროს, არ მივალწიეთ თავისუფლებას და ავტონომიას, შემდგომში, როცა სამეურნეო ანგარიშზე გადავალთ, ვერ შევძლებთ სტუდიების შიდა და საგარეო პოლიტიკის მართვას.

ბევრ უცხოურ ფირმას უნდა ჩვენთან ერთობლივი ფილმების გადაღება. ასეთი კონტაქტები პრობლემების ადგილზე, დროულ გადაწყვეტას მოითხოვს. მოგეხსენებათ, რა ძნელია რაიმე ახლის შექმნა, აშენება, ისიც მოგეხსენებათ, რომ ჩვენში კიდევ უფრო ძნელია უკვე შექმნილის, უვარგისის დანგრევა. ამიტომაც სწორედ ახლა არის საჭირო კონსოლიდაცია, საერთო აზრის შემუშავება, მისი გამოთქმა და ცხოვრებაში გატარება.

ბე რამდენიმე ხნის წინათ შედგა ტელეხიდი „თბილისი-ვილინიუსი-მოსკოვი“. ეს შეხვედრა სატელევიზიო კინოს პრობლემებს მიეძღვნა. კამათი მწვავე გამოვიდა, მიუხედავად იმისა, რომ ტელეხიდის ხელმძღვანელობა



გეთავაზობდა კიდევ ერთხელ, ზოგადად გვესაუბრა შემოქმედებით პრობლემებზე. ჩვენ ძალიან გაწაფული ვართ ზოგად საუბარში, ისე, რომ ზოგჯერ მთავარი, მტკივნეული საკითხები გვერდზე გვრჩება ხოლმე. ამასთან დაკავშირებით ფიროსმანი მახსენდება: მოდიოთ ერთი სახლი ავაშენოთ, დავდგათ სამოვარი, შევიკრიბოთ მრგვალი მაგიდის გარშემო და ხელოვნებაზე ვილაპარაკოთ — ამბობდა ნიკოლა. მას ჰქონდა ამის უფლება. უკიდურესი სილატაკის მიუხედავად, მას გააჩნდა უდიდესი სიმდიდრე, რაც შეიძლება ხელოვნის ჰქონდეს, — თავისუფალი შემოქმედება.

ხელოვნებაზე საუბრის უფლებას ჩვენ მხოლოდ მაშინ მოვიპოვებთ, როცა მივალწვეთ ამგვარი თავისუფალი შემოქმედების უფლებას.

ტელეხიდი მიჰყავდა ლეონიდ კრავჩენკოს სახტელერადიოს თავმჯდომარის პირველ მოადგილეს. მას მე დაუუსვი კითხვა, რომელიმე ადრე ვერც პლენუმზე და ვერც სოფრანოვსკის გამართული შეხვედრების დროს ვერ მივიღე გარკვეული პასუხი, — იქნება თუ არა სატელევიზიო კინოს ახალ მოდელში გათვალისწინებული სტუდიების ავტონომიის საკითხი, ე. ი. უფლება დამოუკიდებლად შეადგინონ გეგმა, ჩაუშვან წარმოებაში ფილმი, დაამყარონ კონტაქტები უცხოურ ტელეკინო კომპანიებთან? ხანგრძლივი პაუზის შემდეგ დადებითი პასუხი მივიღე.

ვნახოთ, რა იქნება! მიუხედავად დიდი გამოცდილებისა, მე მაინც ოპტიმისტი ვარ.

ჩაიწერა მ. მენტეშაშვილმა

## სალაუჩსა სლ ნაიყვან...



სიმონ დადიანი

### გიორგი მასხარაშვილი

კიდევ ერთი ჩვენთვის უცნობი ქართველი მხატვრის შემოქმედების გაცნობის შესაძლებლობა გვეძლევა. ეს გახლავთ სიმონ — პეტრე დადიანი, რომელიც 1921 წელს, ხუთი წლისა, მშობლებთან ერთად საფრანგეთში აღმოჩნდა და ცხოვრობდა ჯერ პარიზში, მერე კი ამერიკის შეერთებულ შტატებში, სან-ფრანცისკოში. იგი ნიკოლოზ (კოკი) დადიანისა და მერი წერეთლის უმცროსი ვაჟია. კოკი დადიანი აფ-

ხაზეთის უკანასკნელი მთავრის მიხეილ შერვაშიძის შვილიშვილი და პოეტ გიორგი შერვაშიძის დის შვილი იყო, მერი წერეთელი კი იმერეთის მეფის სოლომონის შთამომავალი. ჩვენა საუკუნის დასაწყისში კოკი დადიანი სამეგრელოს, სენაკის მაზრის თავადაზნაურობის წინამძღოლი-მარშალი და საზოგადო მოღვაწე ყოფილა. სამშობლოს გარეთ ცხოვრებას, ემიგრანტის ხვედრს იგი მძიმედ განიცდიდა.



განწირულება

მისი შვილები იზრდებოდნენ საქართველოს, მისი კულტურისადმი ცხოველი ინტერესის ატმოსფეროში. კ. დადიანი დაკრძალულია ლევილის სასაფლაოზე (პარიზის მახლობლად) და საფლავის ქვაზე მისივე სიტყვებია ამოკვეთილი:

„მითხარ შენდობა და ჩემს მხარესა, ოდეს მოუთხორო ამებეს მწარესა, სიჭვი, (რომ) წარწერა იხილე ლოდზე, ძვლებიც კი ფიქრობს საქართველოზე“.

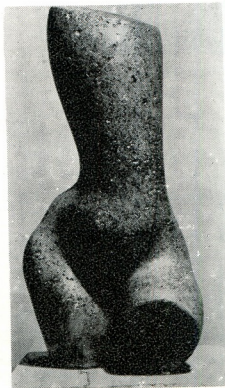
სიმონ დადიანმა სამხატვრო განათლება მიიღო ჯერ პარიზში, შემდგომ კი, როცა შეერთებულ შტატებში გადავიდა საცხოვრებლად, იქ განაგრძო სწავლა და შემოქმედებითი მოღვაწეობა. მეორე მსოფლიო ომის დროს სიმონ დადიანი ევროპაში მოქმედ ამერიკელთა დესანტის შემადგენლობაში იყო და გერმანელი ფაშისტების წინააღმდეგ ბრძოლებაში მონაწილეობდა.

ს. დადიანი დიდ ინტერესს იჩენდა საქართველოს კულტურული ცხოვრებისადმი. დისადმი, ბაბო დადიანისადმი მიწერილი წერილები მოწმობს, რომ მხატვარი ყურადღებით ადევნებდა თვალს თანამედროვე საქართველოს კულტურის განვითარებას,

კარგად იცნობდა საქართველოს ისტორიასა და ძველ ხელოვნებას. თავის წერილებში ის მთიანეთის სენიებს თანამედროვე მხატვრებს (მათ შორის ლ. შენგელია-აბაშიძეს, დ. ნოდის, ო. თავაძეს), აიხსენებს გაუგზავნონ ფირფიტები თანამედროვე ქართველი კომპოზიტორებისა და ხალხურ სიმღერების ჩანაწერებით, აღტაცებას გამოთქვამს ქართული არქიტექტურისა და ოქრომკვლელობისადმი მიძღვნილი წიგნების გამოცემის გამო. ამ წერილებში ჩანს არა მხოლოდ ნიჭიერი, განათლებული მხატვრის სრულიად ბუნებრივი ინტერესი ხელოვნების მოვლენებისადმი, არამედ შორეული სამშობლოს სიყვარული და სევდა, რომელიც მას მთელი სიცოცხლის მანძილზე გაჰყვა. ს. დადიანისათვის ყველაზე ძვირფასი საგანი იყო უბრალო თიხის ქოთანი, რომელშიაც მისი სოფლიდან წამოღებული მიწა ჰქონდა შენახული.

ომის დამთავრების შემდეგ ს. დადიანი ინტენსიურად მუშაობს

შავი ტორსი



და მონაწილეობს სამხატვრო გამოფენებზე. მისი შემოქმედება მრავალფეროვანი და საინტერესოა. მუშაობდა როგორც მოქანდაკე, ფერმწერი და გრაფიკოსი. ახალგაზრდობაში შესრულებული ნამუშევრები რეალისტურია, შემდეგ კი იგი გაიტაცა თანამედროვე ხელოვნების სხვადასხვა მიმართულებამ. დადიანის ნამუშევრებს შორის არის როგორც სურეალისტური, ასევე აბსტრაქტული სურათებიც. იმდროინდელ ამერიკულ ჟურნალებსა და გაზეთებში დაბეჭდილი რეცენზიების ავტორები საკმაოდ დიდ შეფასებას აძლევენ მხატვრის ნამუშევრებს. განსაკუთრებული წარმატება ჰქონდა მას, როგორც მოქანდაკეს. ხელოვნებისადმი მიძღვნილ ჟურნალებში წერილებთან ერთად დაბეჭდილია ს. დადიანის ნამუშევართა რეპროდუქციებიც. ჭერჭერობით შესაძლებლობა არ გვაქვს სრულად წარმოვადგინოთ მისი შემოქმედება. ჩვენთვის ცნობილია მხოლოდ ამერიკული არტის აზრი მხატვრის ცალკეულ ნაწარმოებებზე.

ს. დადიანის ნამუშევრები გამოფენილი იყო შეერთებული შტატების სხვადასხვა ქალაქის საგამოფენო დარბაზებში. განსაკუთრებული წარმატება ჰქონდა ჯანდაცვას „შავი ტორსი“, რომელიც ნიუ-იორკის ხელოვნების ცენტრალურ დიდ გალერეაში იყო ექსპონირებული. ამ გამოფენის შესახებ ჟურნალი „Art Digest“ წერდა: „გამოფენაზე წარმოდგენილი 19 მხატვრის ნამუშევრები შესაძლებლობას გვაძლევს გარკვეული წარმოდგენა ვიწინოთ ამერიკის თანამედროვე ქანდაკებაზე. ამ შესანიშნავ გამოფენაზე არის განსაკუთრებით დიდი ოსტატობით შესრულებული, სრულყოფილი ნამუშევრები“... ჩამოთვლილია ხუთი მიქანდაკე, მათ შორის — ს. დადიანი.

1952 წ. ნიუ-იორკში Montross Gallery-ში მოწყობილ გამოფენაზე ს. დადიანის ნამუშევარმა მეორე პრემია დაიმსახურა, ამის შესახებ ჟურნალი წერს: „დადიანი მეორე პრემია მიიღო, მის ნამუშევარში! გამოყენებულია სტილიზაციის მთელი სისტემა, რომელიც მოდილიანის სტილიზაციას მოგვაგონებს, მისი ქანდაკების დახვეწილი აბსტრაქტული ფორმები ადამიანის სხეულის ანატომიის ცოდნას ეფუძნება. ავლენს ავტორის გარკვეულ იუმორის გრძნობას და განსაკუთრებული ძალით გადმოსცემს პიროვნების თავისებურ ხასიათს.“ ამ ნამუშევრისათვის პრემიის მინიჭების შესახებ საგამოფენო

ქალის ფიგურა





ადამი და ევა

კომიტეტი აუწყებს ს. დადიანს და თხოვს შემდეგ წელს კვლავ მიიღოს მონაწილეობა გამოფენაზე. ასევე მაღალი შეფასება ხვდა დადიანის ნამუშევრებს 1953 წელს Worth Avenue-ს გალერეაში გახსნილ თერთმეტი თანამედროვე ამერიკელი მხატვრის გამოფენაზე.

ს. დადიანი გარდაიცვალა 1974 წელს, სან-ფრანცისკოში, ორმოცდათვრამეტი წლის ასაკში, მძიმე სნეულებით. მისი ნამუშევრების დიდი ნაწილი ამჟამად ინახება პარიზში, მხატვრის დის ქეთევან დადიანის კოლექციაში. ქართველი საზოგადოებისათვის საინტერესო იქნებოდა გაცნობოდა ამ ნიჭიერი მხატვრის შემოქმედებას.

# ოშკის ტაძრის სამხრეთ გალერიის სპეტი

ნათელა ალადაშვილი

ტაო-კლარჯატიი შუა საუკუნეებში წარმოადგენდა კულტურის მძლავრ კერას, რომელმაც თვალსაჩინო წვლილი შეიტანა ქართული ხელოვნების სხვადასხვა დარგის განვითარებაში. განსაკუთრებით ინტენსიური შემოქმედებითი ცხოვრება აქ აღინიშნება X—XI საუკუნეებში — საქართველოს ამ ფეოდალური სამთავროს აყვავების ხანაში. ტაო-კლარჯეთში არსებობდა საოქრომჭედლო სახელოსნოები, სკრიპტორიუმები, სადაც არაერთი შესანიშნავი ხელნაწერია გადაწერილი და შემკული მინიატურებით. X—XI საუკუნეებში აქ ჩამოყალიბდა მონუმენტური ფერწერის სკოლა, რომლის ნაწარმოებები განსაკუთრებით მაღალი პროფესიული დონით გამოირჩევა. ტაო-კლარჯეთში დიდი მასშტაბის მშენებლობა წარმოებდა, რის მაჩვენებელია ჩვენამდე მოღწეული მრავალრიცხოვანი არქიტექტურული ძეგლები, მათ შორის ისეთი დიდებული ტაძრები, როგორიცაა ოშკი, ხახული, იშხანი.

ტაო-კლარჯეთის ძეგლთა კვლევის სიძნელებები განსაზღვრა იმ გარემოებამ, რომ ისინი მოწყვეტილი არიან საქართველოს (თურქეთის ტერიტორიაზე მდებარეობენ აშქამად) და ამის შედეგად დიდი ხანია მიუწვდომელი აღმოჩნდნენ ქართველი მეცნიერებისათვის. ამ ბოლო დრომდე საფუძველს მათი შესწავლისათვის ქმნიდა ფაქტობრივი მასალა, მოპოვებული XIX საუკუნის დასასრულის და XX საუკუნის დასაწყისში.

ყისის მოგზაურთა და მეცნიერთა მიერ. პირველ რიგში უნდა აღინიშნოს ქართველ სიძველეთა დაუცხრომელი მკვლევარის ექვთიმე თაყაიშვილის დეაწლი ტაო-კლარჯეთის ძეგლების სამეცნიერო რეგისტრაციისა და შესწავლის საქმეში. მისი ხელმძღვანელობით საქართველოს სამხრეთ რაიონებში რამდენიმე ექსპედიცია მოეწყო. ე. თაყაიშვილის მიერ გამოქვეყნებულ უმდიდრეს მასალას დიდი მნიშვნელობა აქვს როგორც საერთოდ საქართველოს ისტორიის, ისე ყრძოდ ხელოვნების ისტორიის თვალსაზრით.

სწორედ ამ მასალაზე დაყრდნობით, ვიორგი ჩუბინაშვილმა 1946 წელს საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის საზოგადოებრივ მეცნიერებათა განყოფილების XXII სამეცნიერო სესიაზე წაკითხულ მოხსენებაში დასახა ის ძირითადი პრობლემები, რომლებსაც მკვლევართა წინაშე აყენებს ტაო-კლარჯეთის ხუროთმოძღვრული ძეგლები, და საგანგებოდ გაუსვა ხაზი ამ რაიონის პროგრესულ როლს ქართული არქიტექტურის საერთო ევოლუციის პროცესში.

ბოლო ათეულ წლებში ტაო-კლარჯეთში უცხოელ სპეციალისტთა ყურადღება მიიპყრო. მათი დიდი დამსახურებაა, რომ ცნობილ ძეგლებთან ერთად, ზოგიერთი მანამდე უცნობი ძეგლიც იქნა დღის სინათლეზე გამოტანილი. უნდა აღინიშნოს, რომ მათ ნაშრომებს ჩვეულებრივ თან ახლავს მდიდარი საილუსტრაციო მასალა, კარგი ხარისხის ფოტორეპროდუქციები, რომელთა მიხედვით შეიძლება ვიმსჯელოთ ხელოვნების ნაწარმოებთა ხასიათისა და სტილის, აგრეთვე მათი ცალკეული დეტალების შესახებ.

სპეციალური ნაშრომი ტაო-კლარჯეთის არქიტექტურას ვახტანგ ბერიძემ მიუძღვნა წიგნში, რომელიც 1981 წელს გამოქვეყნდა, „ისტორიულ მოვლენათა ფონზე ნაჩვენებია სხვადასხვა ტიპის ნაგებობათა განვითარება, ამ ნაგებობათა ორგანული კავშირი ძველ ქართულ ხუროთმოძღვრებასთან, მათი მნიშვნელობა და ადგილი მის ჩამოყალიბებასა და შემდგომ ევოლუციაში“.

ტაო-კლარჯეთის არქიტექტურულ ძეგლთა დეკორაციულ მორთულობაში დიდად დიდი უჭირავს ფიგურულ სკულპტურას.



ოშკის ტაძრის სამხრეთ გალერეის სვეტი. დასავლეთის წახნაგი. დ. უნიფილდის სკემა.

ამ რაიონში თავმოყრილია ქართული პლასტიკის განვითარების სხვადასხვა ეტაპის (IX—XI სს.) მნიშვნელოვანი ნიმუშები, რომელთა დეტალური კვლევა სპეციალურ თემას წარმოადგენს.

სკულპტურული დეკორის სიმდიდრით გამოირჩევა X საუკუნის მეორე ნახევარში აგებული ოშკის გრანდიოზული ტაძარი. შენობის ფასადების შემამოკბელ რელიეფებში ძლიერადაა გამოვლენილი შუა საუკუნეების ქართული სკულპტურის ევოლუციის პროგრესული ტენდენციები, რაც თავს იჩენს ფიგურული რელიეფების გააზრებაში, როგორც მთლიანი დეკორაციული სისტემის ორგანული ნაწილისა, აგრეთვე მათ პლასტიკურ დამუშავებაში.

ფასადების სკულპტურასთან ერთად განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს ტაძრის სამხრეთ ვალერეის რვაწახნაგა სვეტი, შექმნილი ჩუქურთმითა და ფიგურული რელიეფებით. სვეტის მოკლე აღწერას და მასზე მოცემული ასომთავრული წარწერების წაკითხვას გვთავაზობს ე. თაყაიშვილი. საკმაოდ დიდ ადგილს უთმობს მის განხილვას ინგლისელი მეცნიერი დევიდ უინფილდი ნაშრომში ტაო-კლარჯეთის სკულპტურის შესახებ.

სვეტი მოთავსებულია ტაძრის სამხრეთ ვალერეის დასავლეთ ნაწილში. სხვა სვეტებთან ერთად მას კონსტრუქციული ფუნქცია აკისრია და საყრდენს ქმნის ვალერეის ვარსკვლავისებური კამარისათვის, მაგრამ ამასთანავე იგი საგანგებოდაა დეკორირებული. ვალერეაში დასავლეთიდან შემსვლელს პირველ რიგში სწორედ ეს სვეტი უნდა დაეინახა, რამაც, უნდა ვიფიქროთ, განაპირობა მისი განსაკუთრებული შემკობა.

სვეტის ტანის ყველა რვა წახნაგი დაფარულია მსხვილი პალმეტისებრი ფოთლების ორნამენტული მოტივით, რომლის მიმდინარეობა სვეტის ვერტიკალურ მიმართულებას მიყვება და ამრიგად ხაზს უსვამს მის ფორმას. სტილიზებული ფოთლების ნახატი მოვგავიწყებს ამ პერიოდის ქართულ ხუროთმოძღვრულ დეკორში ძლიერ პოპულარულ ე. წ. S-ისებური ორნამენტის მოტივს.

ფიგურულ რელიეფებს მოქანდაკე განსაკუთრებით გამოყოფს და მათ სვეტის ტანის ზედა ნაწილში ათავსებს, თუმცა ზოგიერთი გამოსახულებანი უშუალოდაა ჩუქურთმაში



ოშკი. სამხრეთ ვალერეის სვეტის ხედი დასავლეთიდან

ჩართული. სვეტის კაპიტელზე ძირითადი ადგილი ფიგურულ გამოსახულებებს უჭირავს, ხოლო მის ზედა ნაწილში ამოჭრილი ჩუქურთმა (იმავე სტილიზებული ფოთლების მოტივის სხვადასხვა კომბინაცია) გაფორმების დამამთავრებელი ელემენტის როლს ასრულებს. ოსტატი თავისუფლად წყვეტს კაპიტელის კომპოზიციას; ორნამენტული მოტივები და გამოსახულებათა ნაწილები ხშირად ერთი წახნაგიდან მეორეზე გადადიან, რაც რელიეფური დეკორის გაერთიანებას ემსახურება.

ყველა გამოსახულების ზუსტი განსაზღვრა ვერ ხერხდება, მაგრამ ამისდა მიუხედავად შესაძლებელია გარკვეული ვარაუდის გამოთქმა სვეტის სკულპტურული დეკორის პროგრამის შესახებ.

ძირითად ხედს სვეტის დასავლეთის მხარე გვაძლევს. შეიძლება ითქვას, რომ ეს მისი მთავარი ფასადია, სადაც თავმოყრილია შინაარსობრივად უმნიშვნელოვანესი გამოსახულებანი.

თითქმის ცენტრში, ფოთლებს შორის გამოსახულია ჯვარი და მის ზემოთ გვირგვინოსანი მამაკაცის თავი. ვფიქრობთ, რომ ეს

წინასწარმეტყველი დავითი უნდა იყოს — ქრისტეს წინასახე და მისი წინაპარი. ზედა ნაწილში, უკვე ნეიტრალურ ფონზე, გამოყოფილია ვედრების სცენა. ცენტრში — ფეხზე მდგომი მაკურთხებელი ქრისტე და მის ორივე მხარეს — ღვთისმშობელი და იოანე ნათლისმცემელი. ვედრების კომპოზიციისაკენ მიმართულია მის ქვემოთ გამოსახული მუხლმოყრილი ფიგურის ზემოთ აწეული ხელების ქესტიკულაცია. სამოსის მიხედვით ეს საერო პირია, რომლის სახელი — გრიგოლი იკითხება ფიგურის გვერდით მოყვანილ წითელი საღებავით შესრულებულ წარწერაში. ე. თაყაიშვილის აზრით, ეს იგივე გრიგოლია, რომელიც მოხსენებულია ოშკის ტაძრის სამხრეთ შესასვლელის ტიმპანის სამშენებლო წარწერაში, როგორც მშენებლობის უფროსი. ამასთანავე მეციწერს შესაძლებლად მიაჩნია მისი გაიგივება X საუკუნის ცნობილ ქართველ მოღვაწესთან გრიგოლ ოშკელთან. ერთი კი ცხადია, რომ სვეტზე გამოსახული გრიგოლი ამ სვეტის დეკორის ავტორი უნდა ყოფილიყო.

დასახელებულ გამოსახულებათა შორის შეიძლება აღინიშნოს გარკვეული შინაარსობრივი კავშირი. მათში ხორცშესხმულია ქრისტიანული რელიგიის ძირითადი იდეა — ქრისტეს სიკვდილზე გამარჯვება და ამით ადამიანთა ხსნა. ჯვარი წაგრძელებული ქვედა მკლავით სიმბოლოა ჯვარცმის, ე. ი.

ქრისტეს მსხვერპლისა, რომლის მეშვეობითაც შესაძლებელი გახდა კაცობრიობის ხსნა, რასაც ასახავს ფედრების სცენა, სადაც მარიამი და იოანე შეამდგომლები ქრისტეს წინაშე ადამიანებისათვის. მათენაა მიმართული გრიგოლი, რომელიც მოკრძალებით მუხლმოყრილი შეწყალებას ითხოვს თავისი ნამოღვაწარისათვის.

გვერდით, სამხრეთ-დასავლეთ და ჩრდილო-დასავლეთ წახნაგებზე ცალკე ჩადგმულ ფილებზე გამოსახული არიან მეკრდამდე წმინდა მკურნალები — კოზმანი და დამიანე, ხოლო კოზმანის ზემოთ გამოკვეთილ ქალის ნახევარფიგურას ე. თაყაიშვილი წარწერის მიხედვით წმინდა ნინოს გამოსახულებად მიიჩნევდა. ქართველთა განმანათლებლის გამოსახულების ჩართვა სვეტის დეკორის პროგრამას ეროვნულ ელფერს ანიჭებს.

სვეტის კაპიტელის ყველა რვა წახნაგი მოქანდაკემ ანგელოზთა იერარქიის წარმომადგენლებს დაუთმო. გამოსახული არიან მფრინავი ანგელოზები (წყვილ-წყვილად და ცალკე, სულ შვიდი), სამი ფეხზე მდგომი მთავარანგელოზი, მათ შორის წყვილად — მიქაელი და გაბრიელი. ვარდა ამისა, კაპიტელზე წარმოდგენილი არიან ციური იერარქიის უფრო მაღალი საფეხურის არსებანი — ტეტრამორფები, რომელთაც ექვსი ფრთა და ოთხი თავი (ხარის, ლომის, არწივის და ადამიანის) გააჩნიათ. სამხრეთის

ოშკი. სამხრეთ ვალერეის სვეტი. ჩრდილოეთის წახნაგი. რელიეფები





ოშკი. სამხრეთ გალერეის სვეტი.  
„ვედრება“

წახანაზე გამოსახულია ერთი ტეტრამორფი, ხოლო მის პირისპირ, ჩრდილოეთისაზე — ორი, რომელთაც წარწერები განმარტავენ როგორც ქერაბინს და სერობინს. ამ უკანასკნელის ქვემოთ მოცემული ორი დისკოცეცხოვანი ბორბლებს უნდა გადმოსცემდეს, ხოლო მის ფრთებზე წითელი საღებავით აღნიშნული წრეები — ყოვლისმხილველ თვალებს. აღმოსავლეთის წახანაზე გამოსახულ ექვსფრთედს ადამიანის სამი თავი აქვს, მაგრამ განმარტებითი წარწერის მიხედვით — ოთხხატეულნი — მეოთხე თავის არსებობაც იგულისხმებოდა.

ძველი აღთქმის წინასწარმეტყველთა ხილვებიდან აღებული ეს მოტივები, როგორცაა ქერაბინი და სერობინი, ცეცხოვანი ბორბლები, მიუთითებენ მეორედ მოსვლასა და განკითხვის დღეზე, და ჩვეულებრივ, ისევე როგორც ანგელოზთა ფიგურები, შედიან ეკლესიის საკურთხევლის ვედრების კომპოზიციაში, რომელიც უფლის დიდების თემას ასახავს. ანალოგიურ კონტექსტში, ვედრების კომპოზიციასთან დაკავშირებით შეიძლება განვიხილოთ ისინი ამ შემთხვევაშიაც.

მაგრამ ოშკის სვეტზე ანგელოზთა დასიამასთანავე უკავშირდება სიმეონ მესვეტის ნახევარფიგურას, რომელიც, დიდ ფილაზე

გამოკვეთილი, დასავლეთის მხრიდან აგვირგვინებს სვეტს. ანგელოზები თითქოს სვეტსასხამენ წმინდანს, რომლის გამოსახულებაც მოცემულია სვეტის კაპიტელზე დადგმული ცალკე „ხატის“ სახით.

დ. უნიფილდი აღნიშნავს ოშკის სვეტზე წარმოდგენილ მრავალრიცხოვან გამოსახულებათა ურთიერთკავშირის განსაზღვრის სირთულეს და სავარაუდოდ მისი დეკორი სამგვარი ინტერპრეტაციას ვეთავაზობს.

პირველი — სვეტზე წარმოდგენილია ბაგრატიონთა გვარის აპოთეოზი. მაგრამ თვით ავტორი ამგვარ მოსაზრებას სადავოდ მიიჩნევს, რადგანაც ისტორიულ პირთაგან სვეტზე გამოსახულია მხოლოდ ოსტატი გრიგოლი, ხოლო თვით ბაგრატიონთა წარმომადგენლები (ბაგრატ ერისთავთ-ერისთავი და დავით კურაპალატი) გამოქანდაკებული არიან არა ამ სვეტზე, არამედ სხვაგან — ტაძრის ინტერიერში და მის სამხრეთის ფასადზე.

მეორე — სვეტის დეკორი გადმოსცემს სიმეონ მესვეტის აპოთეოზს.

მესამე — სვეტზე რელიეფების შემთხვევითი, წმინდა დეკორაციული ამოცანებით განსაზღვრული გაერთიანებაა მოცემული სვეტის დეკორის ამგვარი ინტერპრეტაცია არ არის მისაღები.

ოშკი. სამხრეთ გალერეის სვეტი.  
ოსტატ გრიგოლის გამოსახულება





მოსაზრება, რომ ოშკის სვეტის ფიგურულ რელიეფებში, შესაძლებელია სიმეონ მესვეტის განდიდების თემა ასახული, არ არის გარკვეულ საფუძველს მოკლებული, თუ მხედველობაში მივიღებთ მისი გამოსახულების განსაკუთრებულ გამოყოფას. მაგრამ სვეტის დეკორის შინაარსობრივი პროგრამა, მთლიანად აღებული, მხოლოდ ამ მომენტით არ იფარგლება. იგი უფრო ბევრის მომცველად მიგვაჩნია.

უმთავრეს გამოსახულებათა შერჩევა საფუძველს ვეძიებთ გამოვთქვით მოსაზრება, რომ სვეტის გაფორმებისას ოსტატისათვის ამოსავალ წერტილს წარმოადგენდა თვით ოშკის ტაძრის ფასადების სკულპტურული დეკორის პროგრამა, რომელიც მან ძირითად ხაზებში გაიმეორა. ტაძრის აღმოსავლეთ და სამხრეთ ფასადების ზედა ნაწილში წარმოდგენილი არიან ანგელოზები (შვიდი ფიგურა) და მათ შორის მთავარანგელოზები — მიქაელი და გაბრიელი. სვეტზეც სწორედ დიდი ადგილი ეთმობა ანგელოზთა გამოსახულებებს. ტაძრის სამხრეთ ფასადზე მოცემულია ავრეთევე ვედრების კომპოზიცია, რომლის შემადგენლობაში შეყვანილი არიან ეკლესიის მაშენებელთა — ბავრატ ერისთავთ-ერისთავის და დავით მაგისტროსის (შემდგომ კურაპალატი) ფიგურები. სვეტის მოქანდაკემაც გაიმეორა



ოშკი. სამხრეთ გალერეის სვეტი აღმოსავლეთის წახნაგი — ექვსფრთხი

ვედრების სცენა, მაგრამ იქვე კტიტორთა ნაცვლად თავისი თავი გამოსახა. და, ბოლოს, ოშკის ტაძრის დასავლეთის ფასადზე, ისევე როგორც სვეტზე, განსაკუთრებით აქცენტირებულია სიმეონ მესვეტის გამოსახულება.

ამრიგად, სვეტზე ერთადაა თავმოყრილი ტაძრის სხვადასხვა ფასადზე მოცემული გამოსახულებანი. მაგრამ ამასთანავე სვეტის

ოშკი. სამხრეთ გალერეის სვეტის დასავლეთის წახნაგი. მფრინავი ანგელოზები





ოშკი. სამხრეთ გალერეის სვეტი „ვედრების“ რელიეფი — იოანე ნათლისმცემელი

მოქანდაკემ გააფართოვა ფასადის რელიეფების რეპერტუარი კიდევ სხვა გამოსახულებებით, რის შედეგადაც შენობის ექსტერიერის დეკორის შედარებით ლაკონიურმა პროგრამამ აქ უფრო გავრცობილი სახე მიიღო. ალბათ, ეს განაპირობა იმ გარემოებამ, რომ ტაძრის ფასადებისაგან განსხვავებით, სვეტი ახლოდან აღქმისთვისაა ვათავალისწინებული. ამის შედეგია მისი უფრო დეტალური შემკობაც.

ოშკის სვეტის იკონოგრაფიული პროგრამა რთულია და მისი ახსნა მხოლოდ მოსაზრებების სახით შეიძლება წარმოვადგინოთ. ისევე როგორც ტაძრის ფასადების დეკორში, სვეტზეც ზოგადად ხორცშესხმულია უმადლესი ღვთაებრივი ძალის ტრიუმფი, რომლის ამალას ციური იერარქია ქმნის. ვედრების სცენა ამ იდეას განკითხვის დღეს და კაცობრიობის ხსნას ე. ი. ქრისტიანული რელიგიის ძირითად დოგმას უკავშირებს. პროგრამაში ისტორიულ პირთა გამოსახულებათა შეყვანით (კტიტორები — ფასადზე, მოქანდაკე — სვეტზე) ხაზი ესმება ღმერთის მკერ მათი მფარველობისა და შეწვევის იდეას. ამასთანავე, როგორც ტაძრის ექსტერიერის, ისე სვეტის დეკორში გარკვეულად აისახა სიმეონ მესვეტის კულტი, რომელსაც საქართველოში უძველესი ტრადიცია აქვს.

აღმოსავლური მონაზვნური ასკეტიზმის ფუძემდებლის — სიმეონ მესვეტის თავისებურება განსაკუთრებით ძლიერი იყო მონასტრებში. ეს, პირველ რიგში, ისწავლებდა, რომელთა დაარსებაც მისი ქართველი მიმდევრების, ე. წ. „ათცამეტ სირიელ მამათა“ მოღვაწეობასთან იყო დაკავშირებული: ზედაზენი, შიო მღვიმე, დავით გარეჯი. ყველა ამ მონასტერში გვხვდება სიმეონ მესვეტის გამოსახულებანი როგორც ფერწერულ ძეგლებში, ისე რელიეფებში. მაგრამ მას თავიდან სცემდნენ სხვა მონასტრებშიაც და ოშკიც ხომ სამონასტრო ცხოვრების მნიშვნელოვან ცენტრს წარმოადგენდა.

ორნამენტული მოტივებითა და ფიგურული რელიეფებით შემკული სვეტების მაგალითები გვხვდება შუა საუკუნეების ხანაში, როგორც ბიზანტიის, ისე დასავლეთ ევროპის ხელოვნებაში. მაგრამ საგულისხმოა, რომ არც ერთი ცნობილი მაგალითი არ წარმოადგენს ოშკის სვეტის ანალოგიას. ოშკის სვეტის ავტორი განათლებული პიროვნება უნდა ყოფილიყო; საფიქრებელია, რომ მას ნანახიც კი ჰქონდა რელიეფური დეკორით შემკული სვეტები, მაგალითად ბიზანტიური ძეგლები, მით უმეტეს რომ ტაო-კლარჯეთის სამეფოს იმ ხანაში ცხოველი ურთიერთობა ჰქონდა ბიზანტიის იმპერიასთან. არ არის გამორიცხული, რომ ამ-

ოშკი. სამხრეთ გალერეის სვეტი. მთავარანგელოზი



გვარმა სვეტებმა გარკვეული ბიჭიცი კი მისცეს მოქანდაკის შემოქმედებას. მაგრამ მის მიერ შექმნილი ნაწარმოები სრულიად ორიგინალურია, როგორც მხატვრული გადაწყვეტით, ისე იკონოგრაფიული პროგრამის თვალსაზრისით.

უნდა გავითვალისწინოთ, ამასთანავე, კაპიტლებისა და სვეტების შემკობის ადგილობრივი ტრადიციის არსებობა. კაპიტულების გაფორმება ფიგურული რელიეფებით საქართველოში ცნობილი იყო ადრე ქრისტიანული ხანიდან (ბოლნისის სიონის კაპიტულები) და გრძელდება განვითარებულია ფეოდალიზმის ხანაშიც, (ბაგრატიანების ტაძრის კაპიტულები). არის მაგალითები, როდესაც სვეტის ტანს მთლიანად ფარავენ ჩუქურთმით (აძიკვის ეკლესიის X ს-ის სვეტი, ოშკის ტაძრის ამავე სამხრეთ გალერეის მეორე სვეტი). საქართველოში, გარდა ამისა, კანკელის სვეტებსაც ამკობდნენ როგორც ორნამენტული მოტივებით (სალხინო, ფოთოლეთი — X ს.), ისე ფიგურული რელიეფებით (ვევლდესი, სხიერი — VIII—IX სს.).

ოშკის მოქანდაკე, ჩანს, ითვალისწინებდა სვეტის გაფორმების ცნობილ ხერხებსა და მოტივებს, მაგრამ მათ საფუძველზე მან, როგორც აღვნიშნეთ, უნიკალური, მაღალმხატვრული ნაწარმოები შექმნა.

ოშკის სვეტის მოქანდაკის შემოქმედებაში თავს იჩენს პროგრესული ტენდენციები, რამაც შემდგომი განვითარება XI ს-ის ქართულ სკულპტურაში ჰპოვა. ამასთანავე, სვეტის გამოსახულებებში გამოიყოფა X ს-ის რელიეფებისათვის დამახასიათებელი ნიშნები.

რელიეფის მცირე სიმაღლის მიუხედავად, იქნება გამოსახულების მოცულობითობის შთაბეჭდილება, რადგანაც მისი ნაპირები მომრგვალებულია და რბილად ეშვება ფონისავე. ზოგიერთი ფიგურის ექსპრესიული ხასიათი, რამდენადაც გადიდებული თავითა და ხელებით, ე. წ. გარდამავალი პერიოდისა და, კერძოდ, X ს-ის ქართული ხელოვნების მხატვრულ მიდგომას გამოხატავს, ოშკის ვედრების კომპოზიციაში, მაგალითად, აქცენტირებულია ქრისტეს მაკურთხებელი მარჯვენა და იოანე ნათლისმცემლის წინ გაწვილი ხელები. ზოგიერთ შემთხვევაში კი პირიქით, ხელები დახვეწილი ფორმით გამოირჩევა.



ოშკი. სამხ. გალერეის სვეტი. წმ. კოსმან

ოშკის სვეტის რელიეფებში ფიგურა უკვე აღარ წარმოადგენს მთლიან მასიურ ბლოკს, რაც ძირითადად დამახასიათებელია ამავე პერიოდის — X ს-ის მეორე ნახევრის — ქართული სკულპტურის ნაწარმოებებისათვის (ვალეს, ქოროლოს, ფეთობანის ეკლესიის რელიეფები). სწორედ ფიგურის „ბლოკურობის“ დაძლევაში იჩენს თავს ოშკის სვეტის მოქანდაკის შემოქმედების მოწინავე ხასიათი. ამის მაჩვენებელია გამოსახულებათა შედარებით დანაწევრებულ საერთო მოხაზულობა. ეს განსაკუთრებით იგრძნობა მფრინავ ანგელოზთა ფიგურებში, რომელთა კონტურიც ძლიერად მორკალული, შეხნიეკილი და ამოხნიეკილი ხაზებისაგან შედგება. უპირველეს ყოვლისა, სწორედ კონტურის დინამიური ხასიათი განსაზღვრავს ანგელოზთა თავისუფალი ფრენის შთაბეჭდილებას.

ფიგურის „ბლოკურობას“ არღვევს აგრეთვე სხეულის ნაწილების გადმოცემა სხვადასხვა სიმაღლის რელიეფით. სახელდობრ, მთავარანგელოზთა და ანგელოზთა გამოსახვისას ფიგურის ძირითადი მოცულობა მის გაშლილ ფრთებზეა გამოყოფილი, ხოლო ხელები სხეულზეა ზემოდან დადებული. სხვადასხვა სივრცობრივ პლანშია

განლაგებული ვედრების ყესით წინ გაწვდილი ხელები ოსტატ გრიგოლის გამოსახულებაში. საყურადღებოა, რომ ფრთოსანი არსების სამი თავი ოსტატმა ხედვის სხვადასხვა ასპექტით წარმოადგინა; ცენტრალური თავის ფრონტალურად გამოსახვისას. გვერდითი თავები ნაჩვენებია: ერთი — პროფილში, ხოლო მეორე — სამ მეოთხედში. რელიეფის სიმაღლე აქაც დიფერენცირებულია, რაც სივრცობრიობის გარკვეულ შეგრძნებას ქმნის.

X ს-ის დასახლებულ რელიეფებთან შედარებით, ვართულებულია შინაგანი ნახატიც. სამოსის აღმნიშვნელი ხაზების დინება მიმართულებათა რითმულ განმეორებაზეა აგებული და გამოსახულების ზედაპირს დეკორაციულ მთლიანობად აერთიანებს. დეკორაციულადაა დამუშავებული სამოსის ცალკეული ნაწილები, მაგალითად, მფრინავ ანგელოზთა მოსასხამის მკერდზე დაფენილი დრაპირება, ანდა ფიგურის წინ დაკლავნილ ნაოქებად ჩამოშვებული მისი ბოლო.

სამოსის ნაკეციები, ძირითადად, გრაფიკული ხერხებით, ქვის ზედაპირზე ცერად ჩავეთილი ხაზებითაა აღნიშნული, მაგრამ ზოგიერთ ადგილას მათი ერთმანეთზე დაშრევაცაა მოცემული, რაც დრაპირებას მოცულობით ხასიათს ანიჭებს. სწორხაზოვანი და კუთხოვანი ხაზების გვერდით ოსტატი ხშირად იყენებს მომრგვალებულ ხაზებს, რომლებიც სხეულის ფორმებს მიყვება. ზოგჯერ ზედაპირზე ნახევარწრეები, წრეები, ოვალეზია მოხაზული, რითაც თითქოს სხეულის სახსრებია მინიშნებული, მაგრამ რადგანაც მათი განლაგება არ შესატყვისება ადამიანის ფიგურის სტრუქტურას, ნახატი შეიგრძნობა პირობითად, როგორც რელიეფის საერთო ხაზობრივ-დეკორაციული სისტემის ელემენტი.

ამრიგად, ნაკეცების შესრულება ამ რელიეფებში ჯერ კიდევ არ ემსახურება ადამიანის ფიგურის სტრუქტურისა და მისი მოცულობითი ფორმების გამოვლენას, რაც ქართული სკულპტურის განვითარების შემდგომი ეტაპის მონაპოვარს წარმოადგენდა და მკაფიო გამოხატულება XI ს-ის კანკელთა რელიეფებში და ჰედური ხელოვნების ნაწარმოებებში ჰპოვა.

ოშკის სვეტის რელიეფების სტილისტურ

ნიშნებს დ. უინფილდი ბიზანტიის გველენას უკავშირებს. მეცნიერის აზრით, ამის მაჩვენებელია რელიეფების მაღალი მხატვრული დონე, ადამიანის ფიგურის მეტ-ნაკლებად ნატურალური ფორმები და მისი გარკვეული პლასტიკურობა. ამასთანავე, თვით ავტორი აღნიშნავს, რომ ამ რელიეფების პარალელები არ ჩანს ბიზანტიური ხელოვნების ძეგლებში, და გამოთქვამს მოსაზრებას ტაოს სკულპტურის კავშირის შესახებ ქართული სკულპტურის ადგილობრივ ტრადიციასთან.

დ. უინფილდი ოშკის სვეტის რელიეფებს ისევე როგორც მთლიანად ტაო-კლარჯეთის სკულპტურას, ქართული პლასტიკის ევოლუციის საერთო პროცესისაგან მოწყვეტით განიხილავს. მაშინ, როდესაც სწორედ X ს-ის მეორე ნახევრის ქართული სკულპტურის ნიმუშებში კლინდება გამომსახველობის პლასტიკური ფორმების ძიება.

ოშკის რელიეფებში, მათი შედარებისას ბიზანტიური ხელოვნების ძეგლებთან, ჩანს განსხვავებული მხატვრული მიდგომა. რადგანაც ბიზანტიაში არ გვხვდება ქვაზე კვეთილი ანალოგიური გამოსახულებანი, მიკმართავთ მცირე პლასტიკის ნიმუშებს — სპილოს ძვლის რელიეფებს, მით უმეტეს, რომ სვეტის ფიგურათა ზომები შედარებით მცირეა (ფიგურის სიმაღლე — დაახლოებით 30 სმ-მდე) და ისინიც ახლოდან აღქმისათვის არიან ვათვალისწინებულნი. შედარებისათვის მოვიტანოთ ვედრების კომპოზიცია, რომელიც ხშირადაა წარმოდგენილი ამავე ხანის სპილოს ძვლის ფირფიტებზე.

X საუკუნის ბიზანტიური რელიეფების სტილში ძლიერად იგრძნობა ანტიკური ხელოვნების რემინისცენციები, რაზედაც მიუთითებს ანატომიურად სწორად აგებულ პროპორციული ფიგურების ბუნებრივი პოზები, მსუბუქი კონტრაპოსტი. სამოსის ნაკეციები თავისუფლად, ფიგურის დაყენების შესატყვისად ეცემა. მათი განლაგება მოცემულია დრაპირების ბიზანტიური სისტემის მიხედვით. მაგალითად, შეიძლება მოვიყვანოთ ისეთი მაღალმხატვრული ნაწარმოებები, როგორცაა ბერლინის მუზეუმის „ვედრება“, ტრიპტიკონი რომიდან (პალაცო დივენეცია), ქრისტეს ფიგურა ტურინიდან, მი-

უნხენის ნაციონალური მუზეუმის „ვედრება“ და სხვ.

რიგით ნამუშევრებშიც, რომლებშიაც შესუსტებულია ანტიკონიზირებული ტენდენციები (განსაკუთრებით X ს-ის დასასრულისათვის) და ფიგურებიც არ გამოირჩევიან ჰარმონიულობით, შენარჩუნებულია მემკვიდრეობითი კავშირი უფრო ადრინდელი ხანის სილოს ძვლის ბრწყინვალე ნიმუშებთან. რაზედაც მიანიშნებს ფიგურათა თავისუფალი დაყენება, მათი სამოსის ნაკეცების სისტემა.

ბიზანტიური ძეგლების მშვიდი და გაწონასწორებული ფიგურებისაგან ოშკის სვეტის ვედრება გამოირჩევა გამოსახულებათა თავისებური ექსპრესიულობით, რაც დამახასიათებელია ე. წ. გარდამავალი ეპოქის (VIII—X სს) და კერძოდ X ს-ის ქართული პლასტიკის ნაწარმოებებისათვის. ფიგურებში აქცენტირებულია რამდენადმე გადიდებული თავები და ხელების ექსპრესიული ექსტიკულაცია (ქრისტეს მკურთხეველი მარჯვენა). განსხვავებულია სახის აღმოსავლური ტიპი, დიდი, თითქოს ფართოდ გახეილი მტკველი თვალებით.

სამოსის დამუშავებაში წინ წამოიწევა ხაზობრივ-დეკორაციული პრინციპი. ზოგიერთ ადგილას ნაკეცების ნახატი ორნამენტულ ხასიათსაც კი იღებს (მაგალითად, სამკუთხედების რიგი იოანეს მოსასხამის ნაპირზე. „თეზის ფხის“ მსგავსი მოტივი ღვთისმშობლის სამოსზე). რელიეფის ზედაპირის ნახატი ერთიან ხაზობრივ-დეკორაციულ რიტმს ემორჩილება, რაც განსაკუთრებით იგრძნობა შფრინებ ანგელოზთა ფიგურებში. რელიეფის ზედაპირის დამუშავების სწორედ ეს ხაზობრივ-დეკორაციული ტენდენცია გაგრძელებას პოულობს XI ს-ის ქართულ სკულპტურაში (ნიკორწმინდის ტაძრის რელიეფების ერთი ჯგუფი, კაცხის რელიეფი).

ამასთანავე, ოშკის რელიეფებში აისახა გარკვეული მიღწევები პლასტიკური ამოცანების გადაწყვეტის თვალსაზრისით. პლასტიკურობის მხრივ განსაკუთრებით აღსანიშნავია კოზმანის გამოსახულება. ამ ფიგურის ძლიერად მომრგვალებული თავი დამოუკიდებელი მოცულობის სახით გამოიყოფა და მხოლოდ მცირედა დაკავშირებული ფონთან.

სკულპტურული ფორმის ამ ძიებათა შემ-

დგომი საფეხური. ქართული პლასტიკის მომდევნო ხანის, XI საუკუნის ნაწარმოებშია მოცემული. მაგალითად შეიძლება ვთქვათ ვიკვანოთ შიო მღვიმის სვეტის ფრაგმენტი, რომლის ოთხივე მხარეს გამოქანდაკებულია თითქმის სრული მოცულობით ამოზიდული ადამიანის თავები.

ამრიგად, ოშკის სვეტის რელიეფებში გამოქანდაკებული მხატვრული ტენდენციები ამ ძეგლს ქართული სკულპტურის ევოლუციის გარკვეულ ეტაპთან აკავშირებს. სვეტი შუა საუკუნეების ქვაზე კვეთის მაღალ-მხატვრული ნაწარმოებია.

### ძირითადი ლიტერატურა

1. ე. თაყაიშვილი, 1917 წლის არქეოლოგიური მოგზაურობა საქართველოს სამხრეთ პროვინციებში, თბილისი, 1952.
2. გ. ჩუბინაშვილი, ტაოსა და კლარჯეთის არქიტექტურული ძეგლები და მათ მიერ წამოყენებულ პრობლემები. საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის საზოგადოებრივ მეცნიერებათა განყოფილების XVII სამეცნიერო სესია, თბილისი, 1946. მოხსენების თეზისები.
3. В. Беридзе, Архитектура Тао-Кларджети (место памятников Тао-Кларджети в истории Грузинской архитектуры), Тбилиси, 1981.
4. A. Goldschmidt and K. Weitzmann, Die byzantinische Elfenbeinskulpturen des X-XIII Jahrhunderts, Berlin, 1979.
5. D. Winfield, Some Earey Medieval Figure Sculpture from North-East Turkey. Journal of Warburg and Courtauld Institutes, Vol. XXI, London, 1968.



# რა გვაწუხებს

გიორგი გვახარია

შარშან ბიჭვინთის ახალგაზრდა კინემატოგრაფისტა სემინარზე ლანა ლოლობერიძემ კინოკრიტიკოსებს გვისაყვედურა — თქვენს მოღვაწეობას ნიჰილიზმის იერი აქვს, ყველაფრის მიმართ კრიტიკულად ხართ განწყობილიო... ამას არ გავიხსენებდი, კრიტიკის მისამართით გამოთქმული ეს საყვედური დღეს ტიპური რომ არ იყოს. ახალგაზრდული წართული კინოსადმი კრიტიკული დამოკიდებულება ზოგჯერ ისე ესმით, თითქოს ჩვენი მოღვაწეობა კოსმოპოლიტური ხასიათისა იყოს: პაზოლინისა და ბუნიუელს აქებენ, ჩვენებს კი აკრიტიკებენო... დიას, ეს ასეა, მაგრამ სწორედ ეს გამოხატავს ქართული კინოს სიყვარულს და დანტერესებას, რითაც დღეს ცხოვრობს ჩვენი კრიტიკა. ჩვენ მართლა გვინდა, რომ დღევანდელი ქართული კინო მსოფლიო კინოს უმაღლეს დონეს გაუტოლდეს იმიტომ, რომ ქართულ კინოს ეს შეუძლია, მას აქვს ამის პოტენცია, საშუალება, რეზერვები. ჩვენი მომთხოვნელობა ნიჰილიზმს კი არ გამოხატავს, არამედ მხოლოდ და მხოლოდ კეთილი სურვილების, კეთილი განზრახვების შედეგია.

მსოფლიო კინოხელოვნების საუკეთესო მიღწევებს იმიტომ კი არ ვიშველიებთ, რომ ჩვენი განათლება გამოვაძლავნოთ. მერწმუნეთ, არც სნობიზმი გვაძიძრავებს... საქმე ისაა, რომ კინო ყველაზე ახალგაზრდა ხელოვნებაა. მისი ენა ახლა, ჩვენს თვალწინ ყალიბდება და, მართალია, მე შორსა ვარ იმ აზრისაგან, რომ კინოენის უნივერსალობა კოსმოპოლიტურ იერს ანიჭებს მას (ასეთი აზრი კი დღეს საკმაოდ გავრცელებულია დასავლურ კინოთეორიაში), მაინც უნდა ითქვას, რომ თუ ლიტერატორს, მწერალს, პოეტს კიდევ შეუძლია დაეყრდნოს მარტოოდენ ეროვნულ შედეგებს, მუსიკოსი — ფოლკლორს, კინოენის სწავლება

— მსოფლიო კინემატოგრაფის ისტორიის, მსოფლიო კინოენის საუკეთესო მიღწევების ცოდნის გარეშე შეუძლებელია წინააღმდეგ შემთხვევაში ჩვენ ველოსიპედის აღმოჩენამდე მივალთ. ამიტომაცაა, რომ ჩვენ, კრიტიკოსებს, ქართულ კინოზე საუბრისას ხშირად გვიხდება მსოფლიო კინოს კლასიკოსთა ნაწარმოებების მოშველიება. ამაში კი ვერავითარ კოსმოპოლიტიზმს ვერ ვხედავ.

მე სამხატვრო აკადემიაში ვასწავლი და ხშირად შეგსწრებიათ ასეთ სურათს: ახალგაზრდა მხატვარი — თუ, მაგალითად, ლეონოს ეძალება და ნაბახუსევი ქმნის თავის ნამუშევრებს, ხშირად ამას იმით ამართლებს, რომ ფიროსმანიც ასე ცხოვრობდაო... როცა თავის გვერდით განათლებულ, მოაზროვნე, სახვითი ხელოვნების ისტორიით და თეორიით დაინტერესებულ მხატვარს ხედავს, მის შესახებ ირონიით ამბობს — ეგ მხატვარი კი არა, ფილოსოფოსია, მხატვარი გონებით კი არა, ინტუიციით უნდა მუშაობდესო. ამიტომაც არ გვეჭირდება სახვითი ხელოვნების ისტორიის ცოდნა, მე ჩემი სამყარო მაქვს, მე ხელოვნებათმცოდნე არა ვარ, მხატვარი ვარო... ალბათ არავის ეპარება ეჭვი, რომ ასეთი მხატვარი ფიროსმანი ვერ გახდება, მითუმეტეს, რომ თვით ფიროსმანი არ იყო ისეთი, როგორც მას, ამ გაზარმაცებულ, აპათურ, შემოქმედებისა და ცხოვრების ინტერესმოკლებულ კაცს ჰგონია.

ხელოვნება დიალოგის გარეშე არ არსებობს. მხატვრის, ხელოვნანის თავის თავში ჩავეტყა ცრიზისისაკენ, გახრწნისისაკენ მიიყვანს მის ხელოვნებას...

თუ მხატვარს ასეთი ცხოვრების წესით კიდევ შეუძლია არსებობა, ვიღაცის მოტყუება თავისი „ხელოვნების“ პრიმიტივიზმითა და ცრუპირუთენელობით, კინემატოგრაფისტი, კინოთეორიკოსი, რომელიც ასე ცხოვრობს და

ასე ფიქრობს, ვერასოდეს შექმნის ღირებულს.

რეჟისორს ურთულესი კინოენის ცოდნა სჭირდება. ურთულესი იმიტომ, რომ ეს ენა ხელოვნების ყველა ტრადიციული ენის სინთეზზე აიგო და თან კიდევ თავისიც დაუმატა.

ჩვენში ეს ხშირად ავიწყდებათ. კაცი, რომელიც სკოლას ამთავრებს და არა აქვს არც მათემატიკის, არც მხატვრობის და არც მუსიკის ნიჭი, ვერც წერს მაინცდამაინც კარგად ან კიდევ ყველაფერს ცოტ-ცოტა ფლობს, დაბნეულია. რა ქნას, სად გააგრძელოს სწავლა. მხატვარი ის არ გამოვა, არც მუსიკოსი, არც მათემატიკოსი. მაგრამ ხომ არსებობს კინორეჟისურა, სადაც ყველაფრის ცოტ-ცოტა ცოდნა საკმარისი. ამასთანავე, ეს პრესტიჟული პროფესიაა. ასეთი კაცი, ყველაფრის ცოტ-ცოტა ნიჭი რომ აქვს, კინორეჟისურაში სცდის თავის ბედს: ზოგს ბედი უმართლებს, ზოგს კი არა. ზოგჯერ უმართლებთ მართლაც ნიჭიერებს, ვინც სწავლის პერიოდში რაღაცას იძენს, მაგრამ ხშირად ბედი უმართლებს იმათ, ვინც რაღაც მანქანებით მოხვდა უმაღლეს სასწავლებელში. ასეთ „ხელოვანს“ კიდევ მოეცემა, რომ არა „ფიროსმანიზმის“ ის ტენდენცია, რომელიც ჩვენში ესოდენ მომძლავრდა.

ამ ტენდენციას თავისი ობიექტური და სუბიექტური მიზეზები აქვს. ამასთან დაკავშირებით ერთ უცნაურ პარადოქსზე მინდა გაემახვილო ყურადღება: — ქართული კინემატოგრაფი დღეს საბჭოთა კინოს ლიდერია, ქართველ რეჟისორებს კი გაცილებით ნაკლები ინფორმაცია აქვთ მსოფლიო კინოში მიმდინარე პროცესებზე, ვიდრე მოსკოველებს და ლენინგრადელებს. თუ ჩვენში უახლოეს ხანში არ შეიქმნება ფილმოფონდი და კინობიბლიოთეკა, რომელიც საერთაშორისო სტანდარტებს პასუხობს, მდგომარეობა შეიძლება კრიტიკული გახდეს. რეჟისორებმა უნდა ნახონ, იკითხონ. ერთმანეთს გაეცნონ, იმოგზაურონ, კარჩაკეტილობიდან განთავისუფლდნენ. პრაქტიკა თეორიას უნდა დაუახლოვდეს. სწავლების აპკვარი მეთოდი დღემდე კი არ უნდა იქცეს, არამედ პრინციპად ჩვენს თეატრალურ ინსტიტუტშიც, სადაც, მაგალითად, ლიტერატურიდან მოსული ნიჭიერი მწერა-

ლი კინოენას დაეუფლება და კინოში ლიტერატორად კი არ დარჩება, არამედ კინორეჟისორი გახდება.

ამ საკითხზე ჩვენ არაერთხელ ვსაუბრობდით. ჩვენს ახალგაზრდა კინოში ხშირია შემთხვევა, როცა ახალგაზრდა კაცის პირველი ფილმი ყველას აოცებს თავისი გულწრფელობით, სიმართლით, მაგრამ შემდეგ ფილმებში მას აღარ ყოფნის ძალა, რაღაც კუნთი უსუსტდება, ერთი ადგილის ტექნას იწყებს. ასეთი მაგალითები უკვე ბევრი გვაქვს. კარგად დაიწყეს მარინე ხონელიძემ და გოდარძი ჩოხელმა, მაგრამ მათი სრულმეტრაჟიანი ფილმები პირველი სურათების მსგავს სენსაციად ვერ იქცა.

დაუკვირდით, მხატვრულ კინოში ყველა დიდი რეჟისორი ამავე დროს შესანიშნავი თეორეტიკოსიც იყო, თუ ყველა არა, უმრავლესობა მაინც. ზოგი კი, როგორც მაგალითად, ეიზენშტეინი და პაზოლინი, ჩემი აზრით, უფრო დიდი თეორეტიკოსები, ვიდრე რეჟისორები. თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტთან არსებობს კინოენისა და სტრუქტურის შემსწავლელი ლაბორატორია, სადაც ძალიან საინტერესო მუშაობა მიმდინარეობს. საყურადღებო გამოკვლევებში წარმოადგინეს ოთარ იოსელიანმა; მერაბ კოკოჩაშვილმა, ნიკოლოზ დროზდოვმა; ლევან პაატაშვილმა.

გვყავს თუ არა ახალგაზრდა კადრები, რომლებიც გვერდში ამოუდგებიან მათ? — ვფიქრობ, რომ არა.. და არა უფრო იმიტომ, რომ მათ ეს არ შეუძლიათ, არამედ იმიტომ, რომ მათ უს უსაცლიათ. მათ ამის არც გამოცდილება აქვთ და არც საშუალება.

ახალგაზრდა კაცი ცდილობს თავის პრობლემებზე ესაუბროს მაცურებელს, თავისი თაობის, უფრო სწორად თავისი წრის, მეგობრების, ახლობლების სამყარო გამოხატოს და როგორღაც უჭირს გაიხსნას სხვებისათვის, გაიხსნას და, ასე ვთქვათ, გაღრმავდეს. ეს ტენდენცია ეგოცენტრული კინოს საბაზს იძლევა და, ჩემი აზრით, მრავალ საშიშროებას უქმნის ჩვენს კინემატოგრაფს.

ჩემი აზრის დასაკონკრეტებლად და დასამტკიცებლად ერთ მაგალითს მოვიყვან. ჩვენი ახალგაზრდები გულგრილი არიან ქართული ლიტერატურის ნაწარმოებების ეკრანიზაციის მიმართ. უფრო მეტად სურთ თავიანთი სათქმელი, თავიანთი ეგოცენტრული

პრობლემები დასვან და არ ესწრაფვიან ქართული ლიტერატურის ცნობილი ქმნილებების ეკრანზე გადატანას. ვახსენეთ როგორ დაიწყეს თავისი გზა კინოხელოვნებაში რეზო ჩხეიძემ, თენგიზ აბულაძემ, ელდარ შენგელაიამ, ლანა ლოლობერიძემ, მერაბ კოკონაშვილმა, გიორგი შენგელაიამ — ეკრანიზაციით... მათ ჰქონდათ დრამატურგია, მათ ხელში იყო ეკრანული სახიერებით აღსავსე ნაწარმოებები. ამ ნაწარმოებებზე მუშაობისას ისინი ვახსენებ, ასე ვთქვათ, შევიდნენ სხვა სამყაროში და თავიანთი პირადი პრობლემები კი არ მოგვახვეს თავს, არამედ მარადიული ეროვნული თემებით დაინტერესდნენ. გარდა ამისა, ეკრანიზაციამ მათ საშუალება მისცა გამოეყვინათ პროფესიონალიზმი, რეჟისორული ხელწერა; ერთი ხელოვნების ნაწარმოების ახალ ხელოვნებად გარდაქმნის უნარი. ეს იყო დაოსტატების სკოლა, მაგრამ ეს არ ყოფილა საყარჯიშოები, რადგან ამ ფილმებიდან რამდენიმემ დაიმკვიდრა ადგილი ქართული კინოს ისტორიაში.

ნუ გამიგებთ, თითქოს მე რეცეპტი შემოგთავაზებთ და ეკრანიზაციის აუცილებლობას მოვითხოვდე. ძალით არაფერი რომ არ გამოვა, ეს იმთავითვე ვნახეთ, როცა ერთხანს გაერთიანება „დებიუტი“ ერთიმეორის მიყოლებით იღებდნენ ფილმებს ისტორიულ თემებზე — ბუტაფორულ, ყალბ. სწორხაზოვან კინონაწარმოებებს. მე შემიძლია მთელი პასუხისმგებლობით ვთქვა — არც შ. ჯორჯაძის „პორფირონი“, არც მ. ხონელიძის „სერაფიტა“, არც ნ. ოშიაძის „უამი მოქცევისა“ და არც ა. აბაშაძის „ფარნავაზი“ არავითარ შთაბეჭდილებას არ ქმნიან და ვერ გვიჩვენებენ — შეუძლია თუ არა ამ რეჟისორებს დიდი ფილმების გადაღება (მე კი სწორედ ასე მესმის „დებიუტის“ მნიშვნელობა, დებიუტი არა მარტო ექსპერიმენტის უფლებაა, არამედ რეჟისორთა გამოცდაც). ჩვენ ვერ ვიტყვი, რომ ამ არაფრისმთქმელი და არაფრის მიმანიშნებელი ფილმების ავტორები დიდ და კარგ ფილმებს ვერ გადაიღებენ... იმიტომ, რომ აშკარაა — ეს თემატიკა თავს მოხვეულობს, მათ არც ტექნიკური საშუალება ჰქონდათ, არც რეზერვები, მაგრამ ამ ფილმებში არ ჩანს რეჟისორთა სურვილი ისტორიულ თემას შესაბამისი კინოენა მოუძებნონ.

საქმე ის კი არ არის, რომ მაინც და მაინც დაეაძალოთ ესა თუ ის თემა. უნდა დავდგინოთ რატომ არიან გულგრილი ჩვენი რეჟისორები ეკრანიზაციის მიმართ. რატომ გამოუვიდა, მაგალითად შ. ჯორჯაძეს ასეთი კარგი, გონივრული ფილმი, როგორც „ქართული“ და რატომ არის ასეთი უსუსური და არაფრისმთქმელი მისივე — „პორფირონი“. ეს კითხვა — რატომ? — უპირველეს ყოვლისა ჩვენს თავს უნდა დაეუსვათ, ამაზე უნდა დაფიქრდნენ პედაგოგები. ახალგაზრდობა უფრო მეტად უნდა დავაინტერესოთ, არა მარტო ფილმების გადაღების საშუალება მივცეთ, რასაც შესანიშნავად ვაკეთებთ, არამედ უფრო მეტად დავაინტერესოთ ჩვენი ერის ისტორიით, ლიტერატურით. კიდევ ვიმეორებ. კი არ დავაძალოთ, არამედ დავაინტერესოთ.

ქართული ლიტერატურა ამის ღირსია. ახალგაზრდა რეჟისორები დროდადრო ამტკიცებენ, რომ მათ ეს შეუძლიათ. ამის საუკეთესო მაგალითია, ჩემი აზრით, დ. ჯანელიძის ფილმი „დედუნა“.

ეკრანიზების საუკეთესო ბაზაა „დებიუტი“, სადაც შესაძლებელია მოკლემეტრაჟიანი ფილმის გადაღება. ეს შეიძლება იყოს რომელიმე ნოველის თუ მოთხრობის ეკრანიზაცია, ან კიდევ ფრაგმენტი უფრო მოზრდილი ნაწარმოებისა. მე მინდა, რომ რეჟისორებმა სწორად გამოიგონ. აქაც ხომ პარადოქსია — ჩვენს ახალგაზრდებს სრულ თავისუფლებას ვაძლევთ ფილმების მხატვრული გადაწყვეტის თვალსაზრისით და ვზღუდავთ ქრონომეტრაჟით. ახალგაზრდა კაცს, რომელსაც მხატვრული ხედვის თავისებურების გამო, არა აქვს უნარი და არც სურვილი გადაიღოს მოკლემეტრაჟიანი ფილმი, ამის ვაკეთება უხდება. ეს იგივეა, რომ მწერალს, რომელიც თავისი შემოქმედებითი ბუნებით ნოველისტი არ არის, ნოველების წერა დაეძალოთ. ვიცი, რომ ეს პრობლემა საწარმოო პირობებთან არის დაკავშირებული. იქნებ ზოგიერთი რეჟისორის მიმართ გამოხაკლისი ვავაკეთოთ, იქნებ იმ ახალგაზრდას, ვინც, მაგალითად, ეპიკური ფორმებით აზროვნებს, პირდაპირ მივცეთ დიდ ფილმზე მუშაობის შესაძლებლობა.

წინააღმდეგ შემთხვევაში „დებიუტი“ ვერ გახდება ლაკმუსი, ვერაფერს გვეტყვის რეჟისორზე. ამას პრაქტიკა ამტკიცებს. ტა-



ტო კოტეტიშვილის დებიუტის — „მატარებლის“ შემდეგ მე არ მოველოდი ასეთ საინტერესო, ტკივილით აღსავსე მაღალმხატვრულ ფილმს, როგორცაა „ანემია“. ფაქტია, რომ მისი შემოქმედებითი შესაძლებლობები სრულად გამოჩნდა დიდ ფილმში, ისევე, როგორც დიდ ფილმში თავისი საინტერესო სტილი მანერული გახადა გოდერძი ჩხეიძემა.

ზუსტად ორი წელი გავიდა მას შემდეგ, რაც გავით „ახალგაზრდა კომუნისტის“ ფურცლებზე გაიმართა დისკუსია, რომელიც განაპირობა ჩემმა წერილმა „ოცნება მშვიდობიან ბრძოლაზე“. ეს წერილი ქართულ ახალგაზრდულ კინოს ეხებოდა. მაშინ ბევრმა ეს წერილი გაიგო როგორც პროვოკაცია, ჩემი მოწოდება „დავანგრიოთ ყველაფერი, რაც შექმნილია, ვებრძოლოთ უფროს თაობებს, ხმლები ვიწმინდოთ“. შეიძლება ჩემი ბრალიცაა, რომ ეს წერილი ბევრმა ასე წაიკითხა, მაგრამ მე სულ სხვას ვამტკიცებდი. მე ჩემგან თანატოლებს ვუბნებოდი — გამოცოცხლდით, გაინძერით, იყავით უფრო თამამნი, თქვით ის, რაც თქვენამდე ვერ თქვეს, გათავისუფლდით, გაბედეთ, გაგვაბრაზეთ, გაგვაკვირვებთ-მეთქი.

სამწუხაროდ, მე ცუდად გამოვეს. ეს გამოჩნდა უკანასკნელი ორი წლის მანძილზე გადაღებულ ფილმებში, მაგალითად, დოკუმენტური კინოში. დღეს რუსული დოკუმენტური კინო მთელ მსოფლიოს აკვირვებს თავისი სითამამით. ჩვენში კი ბარიერები რჩება. ავიღოთ თუნდაც სურათი „ზარი“, ფილმი, რომელიც არ არის უნაკლო, მაგრამ ეს არის მართალი, ცოცხალი, მე ვიტყოდი — მებრძოლი ფილმი — ნამდვილი პუბლიცისტიკა. მაყურებლამდე მის მისატანად უამრავი ბარიერის გადალახვა გახდა საჭირო. თუ ყველა მწვავე ფილმს ასეთი ხვედრი ექნება, ბუნებრივია, რომ ახალგაზრდა კაცი მოდუნდება, ხელს ჩაიქნევს.

ჩვენ ამიტომაცაა, რომ დღეს, როცა დოკუმენტური კინოს არსახული შესაძლებლობები აქვს, ჩვენ ვიღებთ ისეთ „უცენებლ“, „სანდომიან“ სურათებს, როგორცაა „მოხეტიალე მუსიკისი“, „გაკვეთილი“. თვით შესანიშნავი ფილმი „ქართული მართლმადიდებელი ეკლესია“ გადაწყვეტილია ამ სანდომიანი ფორმით, დრამატურგიის გარეშე,

როგორც ლექცია. ასეთი ფილმები ყველას აწყობს, ისინი მშვიდობიან ატმოსფეროს ქმნიან. არადა, ცხოვრება დღითიდღე კარგავს სიმშვიდეს, ამაღლებელი მთვლელობით არის აღსავსე. ქართველ ერს, საერთოდ თანამედროვე ადამიანს უამრავი სატკივარი აქვს. დოკუმენტური კინოს პირდაპირი მოვალეობაა თანამედროვეობა ასახოს, დრო ასახოს. ჩვენი დოკუმენტური კინო კი დღითიდღე შორდება თანამედროვეობას.

რაც შეეხება დებიუტებს, აქ ორი ტენდენცია იჩენს თავს. ერთი მხრივ, ისევ სანდომიანობა, ერთგვარად გადაჭარბებული უპრეტენზიობა — როგორც ნარკიზა გარდაფხადის ჩანახატში „ორშაბათი,“ — და, მეორე, ჩემი აზრით, უფრო ნეგატიური ტენდენცია — ვითომცდა ექსპერიმენტის იდეით გადაღებული აბსოლუტურად აპათიური ფილმები „წინათქმა“ და „სალომე“. ჩემი ზოგიერთი კოლეგა იწონებს ამ უკანასკნელი ფილმის სახვით გადაწყვეტას. მე კი იგი პრეტენზიულად და არაფრისმთქმელად მეჩვენება, რომ არაფერი ვთქვათ ზოგიერთ არავსთეტიკურ ეპიზოდსა და კადრზე. რაც შეეხება სათქმელს, აქ სწორედ ის აპათია იჩენს თავს, რომელიც ესოდენ ხშირია ჩვენს ახალ ფილმებში (ნურავინ იფიქრებს, რომ მე ექსპერიმენტების წინააღმდეგი ვარ. რეზო ესაქემ ამას წინათ გავით „ქართულ ფილმში“ დაბეჭდილ წერილში აღნიშნა, რომ „ირის იბერიკა“ ძალიან მოსწონთ საზღვარგარეთ, ჩვენთან კი კრიტიკოსებმა საოცრად გააკრიტიკესო. როგორც ჩანს, რეჟისორს არ ახსოვს, რომ ამ სურათს კრიტიკა დადებითად შეხვდა. მე ამის შესახებ ყრილობაზე აღვნიშნე, დადებითად შეაფასა სურათი კინომცოდნე კორა წერეთელმა).

საკვირველია ეს აპათია ამ ახალგაზრდა ადამიანების ფილმებში, საკვირველი და გაუმართლებელი. თუ 80-იანი წლების დასაწყისში ჩვენმა ახალგაზრდა რეჟისორებმა თავიანთი ნონკონფორმიზმი იმით გამოხატეს, რომ ე. წ. ანტიგმირები კვშმარტ გმირებად აქციეს ფილმებში „ბელურების გადაფრენა“ და „მოგზაურობა სოპოტში“, დღეს, როცა გვეუბნებიან — იყავით თავისუფლები, თქვით თავისუფლად თქვენი სათქმელი, მარ-

ტოლდენ ნონკონფორმიზმი აღარ კმარა. საპროგრესო-მეტი სითამამე, მეტი ენერჯია.

მიუხედავად იმისა, რომ სურათი ისეთად მესახება, როგორც აღეწერე, იმედი მაინც მომეცა. ამ იმედის საფუძველია ჩემთვის ერთ-ერთი ბადურაშვილის ფილმი: „ავტობორტრე-ტი“. ეპოქა, ატმოსფერო აქ გაცილებით უფრო ზუსტად და მალაშაბრულად არის შექმნილი, ვიდრე ჩვენი გამოცდილი რეჟისორების რეტრო-ფილმებში.

განსაკუთრებით მინდა აღვნიშნო ტატო კოტეტიშვილის სურათი „ანემია“. ასეთი ფილმის გამოსვლა კრიტიკოსისთვისაც ბედნიერებაა, მნიშვნელოვანი გამარჯვებაა, რადგან უამრავ საფიქრალს გვაძლევს. უახლოეს ხანში ჩვენ გამოვეხმებებით ქართული კინოს ამ მნიშვნელოვან გამარჯვებას პრესაში, ვისაუბრებთ ამ სურათის ღირსებებზე, მის ნაკლოვანებებზეც. მაგრამ მე მინდა ყურადღება გავამახვილო ერთ მნიშვნელოვან ფაქტზე. ჩემი აზრით, „ანემია“ ათავისუფლებს, კურნავს ქართულ ახალგაზრდულ კინოს ანემიისაგან, კატალეფსიისაგან, აპათიისაგან. ჩვენს კინოში ბოლოს და ბოლოს გამოჩნდა ხელოვანი, რომელიც მარტო იმიტომ არ არის საყურადღებო, რომ კონფორმისტი არ არის (სიყალბეში ცხოვრებას პიანინოების აწყობას არჩევს, რაც მისთვის თავისებური ნონკონფორმიზმია) არამედ იმიტომ, რომ საყოველთაო კარჩაკეტილობას, პროვინციალიზმს ბრძოლას უცხადებს, მოქმედებს იწყებს, ამხელს. ეს ცოცხალი ადამიანია. ეს ჩვენი თაობის, თაობისა და არა ბიჭებისა და ძმაკაცების ვიწრო წრის სულისკვეთების გამოხატველი ფილმია. მოქმედებს და ცხოვრობს ინტელიგენტი კაცი. ინტელიგენტი, რომელიც ყოველთვის იქნება გმირი, თუ ის თავის ინტელიგენტობას შეინარჩუნებს.

ჩემი აზრით, სწორედ ეს არის მშვიდობიანი ბრძოლის ანუ მოქმედების, „გარდაქმნის, თავისუფლებისათვის ბრძოლის ის ფორმა, რაზეც დღეს ოცნებობს ყველა ნორმალური ადამიანი.



ამ ბოლო დროს ქართული კინოს განვითარებას გავიდა საერთაშორისო ასპარეზზე და მრავალი ქვეყნის მსაჯურებელთა და კინოს სპეციალისტთა ინტერესი გამოიწვია. ეს ინტერესი, რომელსაც ამჟამად გამარჯვებები საერთაშორისო ფესტივალებზე, დღითიდღე სულ უფრო მატულობს, საქართველოს კინემატოგრაფისტთა კავშირში და კინოსტუდია „ქართულ ფილმში“ ამ ერთი წლის მანძილზე ჩამოვიდნენ საფრანგეთის, გერმანიის, ფედერაციული რესპუბლიკის, ფინეთის, ამერიკის შეერთებული შტატების, ინგლისის, ჩინეთის და სხვა ქვეყნების კინოთრგუნის წარმომადგენლები, რომლებიც ჩვენი კინოს ხელმძღვანელობასთან აწარმოებდნენ მოლაპარაკებას მსოფლიოს სხვადასხვა ქალაქში ქართული კინოს მომავალ რეტროსპექტივების შესახებ. მიმდინარე წლის ნოემბერ-დეკემბერში ქართული კინოს დიდი რეტროსპექტივა მოეწყობა პარიზში, ყოფი პომპიდუს სახელობის კულტურულ ცენტრში. მომავალი წლის აპრილში ქართულ კინემატოგრაფისტებს უკასპინძლებენ გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკის ქალაქები ფრაიბურგი, ბონი, ბიუერახი და ჰამბურგი.

ქართული კინოს მიმართ დიდ ინტერესს იჩენს უცხოური პრესაც. მომავალში საშუალება გვექნება უფრო ოპერატიულად გავაცნოთ ჩვენი ყურნალის მკითხველებს უცხოური პრესის მასალები. ახლა კი, ვფიქრობთ, ინტერესს მოკლებული არ იქნება გადავხედოთ იმ მასალებს, სხვადასხვა ქვეყნის ყურნალისტებმა რომ მიუძღვნეს ფილმებს „მონანიება“ და „მოცურავე“.

1987 წელს სან-რემოს (იტალია) საავტორო ფილმების საერთაშორისო ფესტივალის მთავარი პრიზით დაჯილდოვდა **ი. კვიციანიძის ფილმი „მოცურავე“**. მას ფართოდ გამოეხმაურა იტალიის პრესა:

„გაზთ „კარიერე დელა სერას“ სპეციალური კორესპონდენტი ლეონარდ აუტერა 1987 წლის 29 მარტის ნომერში წერს:

„გორბაჩოვის პოლიტიკური კურსი საბჭოთა კინოს არ უშლის იმ ფილმების ჩვენებას, რომლებიც წლების მანძილზე ცენზურითა იყო აკრძალული. ბიუროკრატები სა-



# რას წერს უსსრში პრესა ქართულ ფილმებზე

ზოგადობას არ აჩვენებდნენ მათი აზრით პროვოკაციულ ფილმებს. ასეთი ბედი ეწია კვირიკაძის სურათს „მოცურავე“. იგი 1981-82 წლებში გადაიღეს. ამოჭრის შემდეგ დაიკარგა ფილმის ყველაზე მნიშვნელოვანი მომენტები. 1984 წელს სალსომაჯორეს ფესტივალზე ჩვენ სათანადოდ შევაფასეთ დიდებული სტილის საოცარი ორიგინალურობა. ახლა, სავტორო ფილმების ჩვენებისას, შესაძლებელი გახდა ამ ფილმის ნახვა იმ სახით, როგორც იგი ი. კვირიკაძემ ჩაიფიქრა. „ფილმის აღდგენა მხოლოდ იმიტომ გახდა შესაძლებელი, — გვითხრა სან-რემოში რეჟისორმა, — რომ ვანადგურებას გადავარჩინე ორიგინალის ნეგატივი, რომელსაც ჩემმა ვინახავდი ჩემს სახლში, მაცეცარში. საბჭოთა კინემატოგრაფისტთა კავშირის ახალმა თავმჯდომარემ მთხოვა აღმედგინა ფილმი და მაცურებლისათვის მეჩვენებინა. ამგვარად, თავიდან შექმნილ ფილმში ისევ აღვადგინეთ ძველი ცენზურის აზრით უვარგისი, აკრძალული მომენტები“.

შემდეგ რეცენზიაში ვრცელადაა მოთხრობილი ფილმის შინაარსი. ბოლოს წერილის ავტორი ასკვნის:

„ფილმი გადაიქცა მკაცრ ბრალდებად, მხილებად არა იმდენად სტალინის პიროვნებისა, არამედ იმ სამარცხვინო დამსმენებისა, რომელთა ჩვენებანი, ხშირად, სრულიად უსაფუძვლო იყო, რამაც სტალინიზმი ჩვენი ეპოქის ისტორიის მცდარ ფურცლად აქცია.“

კვირიკაძის ეს გროტესკული პარაბოლა, ამკარად გამოთქმული აზრებითა და საინტერესო შინაარსით, უმშვენეირესი სტილით შესრულებული ხელოვნების ნამდვილი ნიმუშია, სადაც ეპოქის შესაბამისად კინოენის თავისებურებაც იცვლება. წარსულის შავ-თეთრ გამოსახულებას ცვლის თანამედროვეობის ფერები, იცვლება ფილმის რიტმიც,

რომელიც შესანიშნავად ერწყმის კინოში გამოსახვის საშუალებათა ევოლუციას“.

„ქართველი კვირიკაძის „მოცურავე“ გადის სრული სახით“ — ასეთი სათაური ჰქონდა გაზეთ „ილ სეკოლოს“ კორესპონდენტის ფაუსტო სერას ინფორმაციას, რომელშიც აღნიშნულია:

„ქართველი რეჟისორის ირაკლი კვირიკაძის საინტერესო ფილმი „მოცურავე“ მოვლენად იქცა როგორც სამშობლოში, ისე აქ — ფესტივალზე.“

ფილმი უაღრესად დახვეწილია, მაგრამ მოვლენად იგი მისმა სტილისტიკამ კი არ აქცია, არამედ იმ ფაქტმა, რომ 10 წლის ბავშვი სტალინის პატარა ბიუსტს აქვარიუმში ჩააგდებს. ფილმს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს მისი შექმნის ისტორია. მისი დემონსტრირება ოთხი წლის მანძილზე საბჭოთა ბიუროკრატების მიერ აკრძალული იყო. რამდენიმე თვის წინ ცენზურამ, რომელიც ასევე ახალ კურსს მისდევს, მცირე რედაქტირების შემდეგ, ხელი შეუწყო ფილმის გაშვებას.

ფილმის ორიგინალის ასლმა თავგადასავლებით ჩამოაღწია იტალიაში და იგი პირველად აქ იხილა პუბლიკამ.

რა ჭირს „მოცურავეს“? არაფერი განსაკუთრებული. ამჟამად ყველაფერი დამთავრებულია.

ფილმის ჩვენების შემდეგ გამართულ დისკუსიაზე რეჟისორი შეეხო ისეთ დეტალებს, რომ სასაუბროდ განაწყობ მაცურებელი. ერთმა ლიგურელმა კომუნისტმა მღელვარედ და აღშფოთებით განაცხადა, რომ ეს ფილმი ისეთ შთაბეჭდილებას ქმნის, თითქოს საბჭოთა რეჟიმი არ განსხვავდებოდა ფაშისტური რეჟიმისაგან. მან გაიხსენა პრალაში სამი გოგონას დახვრეტის ამბავი, რომლებმაც, გერმანელთა ოკუპაციის დროს, ჰეიდრიხის პორტრეტს ულვაშები მიახატეს.

კვირიკაძე ძალიან შეცბუნებული ჩანდა. დიდი მადლობა გადაუხადა იტალიას პირადად მისი და მისი ფილმის მიწვევისათვის. მან თქვა, რომ საბჭოთა კავშირში არის სატელევიზიო გადაცემა, რომელსაც „კინომოგზაუროთა კლუბი“ ჰქვია, რომელიც წარმოსახვით ექსკურსიებს აწყობს მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხეში. კვირიკაძეს იტაცებს ეს გადაცემა, მას ტელეეკრანზე ბევრჯერ უნახავს სან პეტროს მიუდანი, რამდენიმე დღის წინ კი თვალს არ უჯერებდა, რომ თავად იმყოფებოდა ამ მოედანზე.

შემდეგ კვირიკაძემ პასუხი ვაცა მაყურებლებს. მან აღიარა, რომ ფილმში ავტობიოგრაფიული მომენტებიცაა. 1948 წ. აქვართუმში სტალინის ბიუსტი თვით კვირიკაძეს ჩაუტვია, რომელიც მაშინ 10 წლისა იყო. ბავშვის ამ საცქიელის გამო მამამისს არა, მაგრამ მის ბიძას, რომელსაც პოლიტიკური მტრები ჰყავდა, მისი ფილმის პერსონაჟის ბედი ეწია.

კვირიკაძემ დასძინა, რომ ქართველების უძველესი ჩვეულებაა საოჯახო ფოტოზე გადახაზონ დამბეზღებლის სახე. ძალიან ცოტა ფოტოსურათი გადაურჩა დამახინჯებას.

კვირიკაძემ ხაზი გაუსვა იმ ფაქტს, რომ ახლა ვითარება საუკეთესოა. ყოველ შემთხვევაში, მას სხვა ძლიერ თუ სუსტუნთებიან ქართველებთან ერთად დიდი სურვილი აქვს დაიწყოს ცურვა“.

1987 წელს კინემატოგრაფიული სამყაროს ცხოვრებაში ერთ-ერთ მნიშვნელოვან მოვლენად იქცა თ. აბულაძის ფილმი „მონანიება“ და მისი წარმატება კანის საერთაშორისო კინოფესტივალზე (ეიურის სპეციალური დიდი პრიზი, „ფიპრესის“ პრიზი და კათოლიკური ეკლესიის ეიურის პრიზი).

„მონანიებას“ ძალიან ელოდნენ კანის ფესტივალზე. ფილმმა გამოიწვია ფრანგ კრიტიკოსთა სრულიად ურთიერთსაწინააღმდეგო ემოციები — გულწრფელი აღფრთოვანებიდან („იუმანიტე“) ცუდად შენიღბულ გაღიზიანებამდე („ლიბერასიონი“).

ჟან-პიერ ლენარდინის აზრით („იუმანიტე“, 18 მაისი) „რამდენიმე თვეში „მონანიება“ საბჭოთა განახლების ფილმი-შუქურა გახდა. ფილმის წარმატება საბჭოთა კავშირში იმის მაუწყებელია, რომ აბულაძე საბჭოთა საზოგადოების მთავარ ჭრილობას შეეხოა“.

ფილმის სტილისტიკაზე საუბრისას, რო-

მელმაც რეცენზენტების მრავალი საყვედური გამოიწვია, „იუმანიტეს“ კრიტიკოსი წერს: „რეჟისორმა გაბედულად ნარჩენი ატრალურობა, ფანტასმაგორია, ფარსი, გროტესკი, სიურალიზმი და აბსურდი როგორც მეტაფიზიკური კატეგორია. ფილმის ყურებისას ხშირად მახსენდებოდა „ოსტატი და მარგარიტა“... აბულაძეს ოსტატის მტკიცე ხელი მიჰყავს ფილმი. ლირიზმი აქ მწარე ირონიასთანაა შერწყმული“:

აი, რას წერს ლენარდინი ფილმის შინაარსობრივ მხარეზე: „სრულიად ცხადია, რომ ეს რთული, ბრწყინვალე, ღრმდგაზნრებული ნაწარმოები სპირიტუალისტური მსოფლმხედველობითაა გამსჭვალული. სტალინიზმი აქ ასახულია მეტაფორულ ყაიდაზე, არა მიზეზების, არამედ საკუთარი მეოთხედის თვალსაზრისით... და მიანც, ეს სარკასტული, ურდი და მძიმე ფილმი უშიშრად იჭრება მთელი ხალხის მოუშუშებელ სიმბოლიურ იარაში. „მონანიება“ ეგზორციზმის აქტია, რომელიც პოეტური იარაღის მეშვეობით ხორციელდება... „პროვინციული“ იგავის ნიღაბქვეშ აქ სინთეტური ფორმითაა გადმოცემული კაცობრიობის ისტორიის შვებნელი ფურცელი“.

საინტერესოა, რომ მსგავს შეფასებას აბულაძემ ფილმს მემარტენე „ფიგაროს“ ფურცლებზე კლოდ ბანიერი და მარი-ნოე ტრანშანი, მაგრამ მათი გაზრება და აქცენტები არსებითად განსხვავდება საფრანგეთის კომპარტიის ორგანოსაგან. 20 მაისის ნომერში აბულაძის ფილმს ისინი უწოდებენ „წითელი ობსკურანტიზმის წინააღმდეგ პროტესტის ნიშნად ხმაამალალ ყვირილს“.

კლოდ ბენიერი „ფიგაროს“ 18 მაისის ნომერში წერს, რომ ფილმში საუბარია რესპუბლიკური მასშტაბის დესპოტზე, რომელმაც მიზნად დაისახა რაც შეიძლება მეტი ხალხის დაჭერა. ფილმის „მომქანცველ გრძლიობებს“ და პოეტურ „ბუნდოვანებას“ კრიტიკოსი გამჭირვალე ცენზურასთან მებრძოლი რეჟისორის „სამხედრო ხრიკებს“ უწოდებს.

ფილმის ვრცელი ფილოსოფიური ანალიზის ცდას წარმოადგენს 18 მაისის „ფიგაროში“ გამოქვეყნებული ალექსანდრ ბურმეისტერის წერილი სათაურით „საბჭოთა კინოს სიმართლე და სიცრუე“.

„თენგიზ აბულაძისათვის მონანიება არ



დაიყვანება ჩადენილი შეცდომების გამო გამოთქმული სინანულის დონემდე, რაც სინდისს „განწმენდდა“. მონანიება გულისხმობს გულწრფელ სურვილს იმისა, რომ წარსულის შეცდომები არასოდეს განმეორდეს. ვინ უნდა მოინანიოს საბჭოთა კავშირში? ყველაში! განა მართლ სტალინს და ბერილს მიუძღვით ბრალი იმ სახარულ დანაშაულობათა ჩადენაში? ეს ძალზე მარტივი იქნებოდა! დანაშაუვა მთელი ხალხი თავისი სიზხდალისა და უპასუხისმგებლობის გამო! ბოროტებამ ისე ღრმად ჩაიბუდა ცნობიერებაში და სოციალურ ინსტიტუტებში, რომ კლდე დიდი დრო დასჭირდება იქიდან მის ამოიწროვას. ბრძოლა სიყვითესა და ბოროტებას შორის ყოველთვის იყო, არის და იქნება. იგი დაიბადა კაცობრიობასთან ერთად და გაგრძელდება ქვეყნიერების დასასრულამდე. განა მარქსიზმის მიერ აღმოჩენილი „ისტორიული კანონები“ აღარ მოქმედებენ? ისტორია უაზრობაა? აბსურდულია? ბოროტებასთან ბრძოლა — მეცნიერების კი არა, მორალის, კულტურის სფეროა; ამ შემთხვევაში დასახმარებლად ხელოვანია მოსახმობი და არა „მეცნიერი“.

მაგრამ იქნებ მაშინ დასახმარებლად რელიგია მივმართოთ? რატომაც არა? იმ პირობით, რომ იქნება არა ბრმა რწმენა, არამედ რამე სხვა. თუკი სილამაზის, სიკეთის, ქეშმარიტების რწმენა — ღმერთის რწმენაა, რატომ არ უნდა ვიყოთ მორწმუნენი?

თენგიზ აბულაძე უპირველეს ყოვლისა ხელოვანია. „მონანიების“ მთავარი პერსონაჟი — საზარელი ვარლამი პოეტური ხერხებითაა შექმნილი: მეტაფორა, გროტესკი, სიურრეალისტური გადაჭარბება აუცილებელია იქ. სადაც ტრადიციულ რეალისტურ ხერხებს არ ძალუძთ ბოროტების არსის — მისი აბსურდულობის გადმოცემა.

ხელოვანს არ შეუძლია ყველაფრის ახსნა. ფუტურის მსგავსად, იგი იცნობს ყვაილებს, მაგრამ არ იცის ბოტანიკა. ვარლამს — ამ პატარა ადგილობრივ დესპოტს — ამჟამად ძალაუფლების ყველა ეშელონში მოუტალათობია. იგი განაგრძობს გამრავლებას, თუკი მას არ გავანადგურებთ. იგი მაქციაა. მისი დასაფლავებით შეუძლებელია მისი დავიწყება. იგი ყოველთვის დაბრუნდება საფლავიდან. საჭიროა, რომ მასზე თავისი სიტყვა შევას ხელოვნებამ, კულტურამ. ყველაზე

რთულია — ჩვენი დროის შესატყვისი თეტიკის მიგნება.

საბჭოთა მაყურებლებმა, როგორც ჩანს, ხმა მისცეს ფილმს. მარტო მოსკოვში იგი ოთხმა მილიონმა კაცმა ნახა! რეჟისორმა მალღიერების გამომხატველი ათასობით წერილი მიიღო. აბულაძის აზრით, საუბარია საბჭოთა საზოგადოების ცნობიერებაში მიმდინარე შეუქცევად პროცესებზე.

აბულაძე უპირველეს ყოვლისა ფიქრობს ახალგაზრდობაზე, რომელიც ოფიციალური სიყალბის გამო იტანჯება. ფესტივალის საინფორმაციო ჩვენებაზე წარმოდგენილი იურის პოდნიქსის ფილმი „განა ადვილია ახალგაზრდობა?“ დასტურებს ჩემს აზრს: როკ-კონცერტები, პანკები, „კრიშნას მოწაფეები“ სხვა არაფერია, თუ არა მარგინალიზაცია, რომელსაც იმისათვის მიმართავენ, რათა თავი დააღწიონ სულისშემუთველ და ბრიყვულ „პატრონობას“, უფროსების უსამართლო გაბოროტებას, სამხედრო სამსახურისა და ავღანეთის ტრავმატიზმს...“

გაზეთ „მონდის“ კორესპონდენტი მიშელ ბოდო 19 მაისს გამოქვეყნებულ თავის რეცენზიაში კატეგორიულად აცხადებს: „მონანიება“ ყოველგვარი ორაზოვნების გარეშე ამხელს სტალინიზმს, რიგრიგობით მონაცვლეობს რა სერიოზულიდან კომიკურისაკენ, რაც შეიძლება დავაასიათოთ როგორც სოციალისტური სიურრეალიზმი“. მაგრამ კრიტიკის სერიოზულ შენიშვნებსაც გამოთქვამს ფილმის მიმართ: „ფილმში არის მაღალი კომიზმისა და უზარმაზარი ძაბვის მატარებელი მომენტები, მიზნის კეთილშობილება სავსებით ცხადია. მაგრამ სტილი, ფორმა გულს გვიტეხს: გრძობები. გროვდება და ხელს უშლის ფილმს, არა თავისი სიგრძით, არამედ რიტმული „ჩაჯარდნისა“ და მოულოდნელობათა არარსებობის გამო. ადვილი მისახვედრია, რომ თავისუფლებისმოყვარე გულებს საბჭოთა კავშირში „მონანიება“ მეტად ეაშებათ, ვიდრე ნიკიტა მისხალკოვის უფრო „დასავლური“ და მსუბუქი ფილმი „შავი თვლები“. ეს გასაგებია. მაგრამ მისხალკოვის სურათი გაცილებით უფრო მომხიბველია.

შვეიცარიელმა კინომოცდემ ფრანსუა ალბერმა „მონანიება“ მოსკოვში ნახა. ყურნალ „კაიე დიუ სინემას“ მაისის ნომერში გამოქვეყნებულ წერილში იგი „მონანიებას“ ა. გერმანის ფილმს „ჩემი მეგობარი ივანე

ლაპშინი“ ადარებთ. „ლაპშინში უფრო „ხელშესახებ“ დაბირისპირებებს ვხვდებით, ვიდრე ეგზორციზმის აბულაძისეულ ოპერაციას: დროის მიღმა არსებულ ბორბტებაზე იერიშის მიტანისას, ირიბად სტალინია მხილებული! აბულაძის ფილმი იწყება შესანიშნავი (სავსებით ბუნიუელისეული) სასცენარო იდეით — საფლავიდან ყოველ დილას გვამი ჩნდება, — მაგრამ ფილმი ძალზე მზვაობარია და მალე იფიტება, ირუტება“.

ფილმი საკმაოდ მძაფრად გააკრიტიკა ვახუთ „ლიბერასიონის“ ფურცლებზე მისმა მუდმივმა კინომომომხილველმა, საფრანგეთის ერთ-ერთმა ყველაზე სერიოზულმა სავაზეთო კრიტიკოსმა, ჟურნალ „კაიე დიუ სინემას“ ყოფილმა რედაქტორმა სერჟ დანეიმ.

18 მაისს გამოქვეყნებულ წერილში იგი ერთდროულად ოთხ ფილმს მიმოიხილავს და უხუცესი უნგრელი რეჟისორის კაროი მაკის სურათს „უკანასკნელი მანუსკრიპტი“ აბულაძის ფილმთან აერთიანებს: „აღმოსავლეთში დაწყებული ახალი ყინულის ღღერა საშუალებას აძლევს ხელოვანთ ხილული (ანუ საჯარო) ვახადონ სტალინის ამაღის ინტიმური ყოფა და ბოლოს და ბოლოს საჩვენებლად გამოფინონ ხრწნადი გვამები“. შემდეგი სტრიქონები საკუთრივ „მონანიებას“ ეძღვნება: „ის, რასაც ფესტივალის მოვლენად აცხადებენ, ჰინამდილოში უბრალოდ „სამაყურებლო“ ფილმია და სხვა არაფერი. სურათის დასაწყისი რაღაცას გვპირდება, მაგრამ სულ მალე სევდა და მოწყენილობა გიპყრობთ. ეს ან სახარების უქონლობის ან შესაძლოა, ბრეტისეული „დეკონსტრუქციისაკენ“ რეჟისორის სწრაფვის შედეგია. საუბარია აქტუალურ სიუჟეტზე (საბჭოთა მაყურებელთათვის იგი ადვილად გასაშიფრი იყო), რომელიც აქამად მიმდინარე საჯაროობის კამპანიის მხარდაჭერით განხორციელდა და რამდენიმე თვის მანძილზე მოვლენად ცხადდება. ეს კიდევ უფრო სამწუხაროა. უპირველეს ყოვლისა იმიტომ, რომ შინაარსის თვალსაზრისით ფილმი ტოტალიტარიზმის უნივერსალურ „ნიშან-თვისებათა“ თეორიულ ვადმოცემის ფარგლებს არ სცდება. ვარდა ამისა, იმიტომ, რომ მისი წმინდად კინემატოგრაფიული სისუსტე ისეთია, რომ ერთი წამითაც არ გავრწმუნებს მისტიფიკაციის იმ უნარში, რომლითაც თითქოსდა ვარლამია დაჯილდოებული. დაბოლოს, იმიტომ, რომ საბჭოთა

ტელეფილმისა (მისი გარანტირებული ანემიით, ზოგადიდან დეტალზე გადასვლის შემდეგი უუნარობით) და ემბლემისაკენ რუსული მიდრეკილების არაფრისმომხმარებელმა კავშირმა აქ ისეთი „პატრონაჟული“ ესთეტიკა მოგვცა, რომ მხოლოდ ჩვენი უტყვი თანხმობა — დავინახოთ ამ პროდუქტში რაღაც სოციალური სარგებლობა — თუ ისინის მას გამანადგურებელი ჩავარდნისაგან“.

კანის მე-40 კინოფესტივალის შედეგები შემაჯამებელ წერილში დენეი აღნიშნავს, რომ უფრო სამართლიანი იქნებოდა დაჯილდოვებულთა სიაში ადვილებს თუ შეუხატვლებდნენ აბულაძის „სავალალო და ნაკლებად „სამაყურებლო“ ფილმს და ს. სისეს სურათს „სინათლე“. 20 მაისის „ლიბერასიონში“ კი კრიტიკოსი წერს: „მწველი ცნობისმოყვარეობა, რომლითაც ჩვენ აღმოსავლეთს შევეყურებთ, მინც ისეთი არ არის, რომ მარილნაცალული კიტრი ხიზილალად მივიჩნიოთ. დავიცადოთ“.

კანის ფესტივალის შემდეგ „მონანიება“ მსოფლიოს მრავალი ქვეყნის ეკრანები მოიარა. ფილმს ფართოდ გამოეხმაურა პრესა.

„პოლივუდ რიფორტერის“ (აშშ) კორესპონდენტი რონ პოლოვეუი წერს:

„უეკველია, რომ თენგიზ აბულაძის ფილმი „მონანიება“ (1984 წ.) საბჭოთა კავშირში მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ შექმნილი ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი ფილმია.“

„მონანიების“ ნახვის შემდეგ სხვადასხვაგვარი შედარებების სურვილი გებადება. მართლაც, ამ ფილმის მსგავსი არაფერი შექმნილა მას შემდეგ, რაც სერგეი ეიზენშტეინმა „ივანე მრისხანე, ნაწილი მეორე“ გადაიღო (1946 წელს დასრულებული ფილმი ეკრანებზე მხოლოდ 1958 წელს გამოვიდა), რომელშიც მეფე ივანეს პროგრესირებული სიგიჟე ძალიან ჰგავდა ომის წინ და მის შემდეგ სტალინის დიდი ტერორის რეჟიმის გავრცელებას. იმიტომაც პიროვნების კულტი, როგორც ცენტრალური თემა, საბჭოთა კავშირში ტაბუირებულია.

სექტემბრის ბოლოს ნაჩვენები „მონანიება“ კარგად მიიღეს.

„მონანიების“ ავტორები ერთმანეთს ადარებენ სტალინიზმსა და ფაშიზმს. ცენტრა

\* ეს ფილმი ფესტივალის ეიფრის მცირე პრიზით აღინიშნა. (რედ.)

ლური ფიგურა, მუსოლინის მსგავსად ხელს დიშულ ისევამს და შავ პერანგს ატარებს, სა-  
გულდაგულოდ უყლის მოკლედ შეჭრილ  
„პიტლერისებურ ულვაშებს“ და ისეთივე  
პენსენს ატარებს, როგორც ბერია.

რეტროსპექტულ კადრებს მაყურებელი  
30-იან წლებში გადაჰყავს, როდესაც საბჭო-  
თა კავშირში ძალას იკრებდა სტალინიზმი.  
ის, რომ გოგონა, რომლის პირითაც წარი-  
მართება ფილმში თხრობა, იმ დროს 10  
წლის იყო, თამამად შეიძლება ვივარაუდოთ,  
რომ ეს ამბავი ავტორმაოგრაფიული ნიშნე-  
ის მატარებელია“.

ესპანური „ლიარიო დე ნავარას“ კორეს-  
პონდენტი მარია ლუსია გონსალესი წერს:  
„მონანიება“ ალევორიული ნაწარმოებია,  
რომელშიც ორი საათისა და ოცი წუთის მან-  
ძილზე ეკრანიდან არ ჩამოდის აჩრდილ  
სტალინისა შავ შარავლსა და თეთრ პერანგ-  
ში (აშკარა მინიშნება მუსოლინიზე) და უც-  
ნაური პიტლერისებური ულვაშებით.

...კვანძი იხსნება მაშინ, როდესაც ოჯახის  
უმცროსი თანობის წარმომადგენელი, დიქტა-  
ტორის შვილიშვილი, ამბოხს უცხადებს უყ-  
ვდავი დიქტატორის ჩრდილით გაწამებულ,  
მაგრამ მაინც მისივე დამცველ მშობელთა  
სამხდალესა და კონფორმიზმს.

ფორმითაც და შინაარსითაც სიმბოლო-  
ებით აღსავსე ფილმის მოქმედება ხდება  
1937 წელს, რომელიდაც აბსტრაქტულ ქვეყ-  
ანში, მაგრამ პერსონაჟები იმ აღმართა  
წრიდან არიან, რომლებიც სწორედ იმ დროს  
ცხოვრობდნენ და მოქმედებდნენ საბჭოთა  
კავშირში.

მართალია, თენგიზ აბულაძე პრესკონფე-  
რენციაზე უარყოფდა, რომ ფილმი სტალინს  
ეძღვნება, მაგრამ მაინც მაყურებლის თვალ-  
წინ წარმოდგება სტალინიზმისათვის ტიპური  
რუბრისებები, წმენდა და სასამართლო ფარ-  
სები ბრალდებულთა თვითმხილებით.

ასეთი ფილმის გამოჩენა დეკავშირებუ-  
ლია საბჭოთა კავშირში მიმდინარე ცვლი-  
ლებების საერთო პროცესთან...“

ესპანური „გახეტა დელ ნორტე“ ასე აფა-  
სებს ფილმს:

„საბჭოთა კულტურული ცხოვრების  
უბრეცედიტო მოვლენაა მძაფრი ანტი-  
სტალინური ფილმი, რომელიც ეკრანზე სამი  
წლის დაგვიანებით გამოუშვეს. ასეთია სა-  
ბჭოთა კინემატოგრაფიში დაწყებული „ყინუ-  
ლის ლღობის“ პირველი აშკარა ნიშნები.

...„სტალინი და როგორ მოვიშორეთ იგი  
თავიდან“ — ასეთი სათაური შეიძლება  
ჰქონოდა ფილმს, რომელიც ორნაბეჭედი  
საათით მკვდრებით აღადგენს ხალხის  
მამას“.

ამ ნამუშევარში მრავალმა სპეციალისტმა  
დაინახა არა მარტო საბჭოთა შემოქმედებით  
ცხოვრებაში დაწყებული რევოლუციის,  
არამედ ჰემმარიტი პოლიტიკური და იდე-  
ოლოგიური ლიბერალიზაციის აშკარა საბუ-  
თი“.

„საბჭოთა კინო პირველად ავლებს პარ-  
ლელს სტალინიზმსა და ფაშიზმს შორის“ —  
ასე დაასათურა თავისი წერილი გაზეთ  
„პაისის“ მოსკოველმა კორესპონდენტმა პი-  
ლარ ბონეტმა:

„ქართული ფილმის ავტორებმა, გაავლეს  
რა საბჭოთა კინოში დღესდღეობით ყველა-  
ზე აშკარა პარალელი სტალინიზმსა და ფა-  
შიზმს შორის და წარმოსახეს რა ეკრანზე  
ბერიას პირველსახე, მართლაც რომ შეძრეს  
მოსკოვური ინტელიგენციის წარმომადგენ-  
ლები“.

„თენგიზ აბულაძის ფილმი „მონანიება“,  
— წერს გერმანიის ფედერაციული რესპუ-  
ბლიკის გაზეთი „დი ვოლტი“, — დღესდღე-  
ობით სტალინის კრიტიკის შემცველი  
ყველაზე თამამი ფილმია“.

შედურ გაზეთში „დაგენს ნიუხეტერ“  
ფილმ „მონანიებას“ ვრცელი წერილი მიუძ-  
ღვნა კრიტიკოსმა ხანსერიკ ჰიერტენმა:

„რამდენიმე წლის წინ ფრანკი ჟურნა-  
ლისტი საქართველოს საბჭოთა რესპუბლი-  
კაში იმყოფებოდა და ყური მოკრა საუბარს  
საოცარ ფილმზე, რომელსაც, მისი ქართვე-  
ლი მეგობრების აზრით, კინოეკრანზე მოხვე-  
დრის შანსი არ ჰქონდა.

რეჟისორი თენგიზ აბულაძეა, ფილმს  
კი „მონანიება“ ჰქვია. გამოხდა ხანი და  
გორბაჩოვის დროს მოსკოვის რჩეული სა-  
ზოგადოებისათვის შედგა ამ ფილმის პრე-  
მერა.

ახლა ამ სურათის დემონსტრირება ხალ-  
ხით გადაჭედილ დარბაზებში მიმდინარე-  
ობს, იგი საჯაროობის ახალი საბჭოთა პო-  
ლიტიკის სიმბოლოდ იქცა კინოს მოყვა-  
რულნი სიამაყით აღნიშნავენ ამ ფაქტს.

ამიტომაც გასაგებია, რომ დასავლეთში,  
კანში გამართულ პრემიერაზე მოლოდინით  
აღსავსე მაყურებელთა უჩვეულოდ გრძელი

რიგები იკლავებოდა. გამართლდა ეს მოლოდინი?

ერთი მხრივ, პასუხი უნდა იყოს მტკიცე „ღიას“. აბულაძის ფილმი შეუთრგებელი ანგარიშსწორებაა სტალინთან და მის „ნადირობასთან“ ადამიანებზე.

რა თქმა უნდა, აბულაძე მსუბუქ ნიღაბს მიმართავს. მოქმედება ვითარდება პატარა ქართულ ქალაქში, რომელშიც ახალი ქალაქის თავი გამოჩნდება. მას ვარლამი ჰქვია. მალე ირკვევა, რომ მისი გულლია გარეგნობის მიღმა ამაზრუნენი ტირანი იმალება.

შემდეგ ტერორი ძალას იკრებს. მისი მსხვერპლი ახალგაზრდა მხატვრის ოჯახი ხდება.

მთელი ფილმი შეიცავს იმ უსამართლობისა და სისასტიკის საბუთს, სტალინის მმართველობის დროს რომ წდებოდა.

ნაჩვენებია დაპატიმრება და დეპორტაცია, მბეზღარობა და თვითდადანაშაულება..

ძნელია სიტყვით გრძნობის გადმოცემა, როდესაც საქართველოში, თვით სტალინის სამშობლოში შექმნილ სულისშემძვრელ იგავში მეოცე საუკუნის რუსეთის სისხლიან ისტორიას ჰვრტ. ამ იგავში ნაგულისხმევია ყველაფერი — ლენინის ცდიდან შეეჩერებინა მომავალი ტირანი, ციხის კართან რიგში მდგომ სასოწარკვეთილ ქალებამდე.

— „შეგიძლია ამის აღწერა?“ — ეკითხება ახმატოვას მის ერთ-ერთ პოემაში, ქალი, რომელიც მასთან ერთად ციხის ეზოში დგას. ახმატოვამ დადებითად უპასუხა, ორმოცდაათი წლის შემდეგ კი ასეთივე პასუხი გასცა აბულაძემ.

მან ტიპიურ თხრობას ფანტასტიკური ელფერი მიანიჭა და შექმნა ფარსის, ტრაგედიისა და აბსურდის ნაზავი, რაც თავისთავად შემოქმედების თავისუფლების აქტია.

ვარლამის გარეგნობაში რამდენიმე დიქტატორის სახეა სინთეზირებული. ამ „კომპლექსში“ შედის პიტლერის ულვაშებიცა და მუსოლინის სამოსიც.

ფილმში მზერა წარსულისკენაა მიმართული და შესავალი, რომელშიც მკვდარი ვარლამი, ძნელად დასამარხი ვამპირის მსგავსად, კვლავ და კვლავ უბრუნდება

ოჯახს, — ყველაზე მაღალ დონეზე განხორციელებული მწვავე სატირაა.

ფილმის დასაწყისში განისაზღვრება გადამწყვეტი საკითხი — როგორ შეიძლება ბოლო მოეღოს წარსულიდან მოსულ გვამს? რამეთუ აბულაძის ნაწარმოები მხოლოდ მომავლის კარს კი არ აღებს, არამედ აწმყოსა და მყოფადისას.

იგი მოგვეთხრობს არა მხოლოდ ვარლამზე, არამედ მის შვილებზე და შვილიშვილებზე. როდესაც ვარლამის მონათა ბანაკებმა თავისი დრო მოჰკამეს, მისი შვილის ხანაში მიმართავდნენ საგიყეთს, რომელშიც რეჟიმის მიმართ ოპოზიციურად განწყობილ ადამიანებს ათავსებდნენ. და მხოლოდ შვილიშვილი ავლენს სტალინური ჯოჯოხეთის უკომპრომისო მიუღებლობას.

შეესაბამება აბულაძის მიერ არჩეულ ფორმა მხატვრული თვალსაზრისით ასეთ მნიშვნელოვან შინაარსს? ამ კითხვაზე უცებ პასუხის გაცემა ძნელია. ეს სიჭრელე, სადაც დიქტატორი ასრულებს არიებს ოპერებიდან, ხოლო მისი საიდუმლო პოლიცია შუა საუკუნეების აბჯარშია გამოწყობილი, თავისთავად უცნაურია.

მაგრამ ამ სიჭრელის აღქმა ურღვევ კავშირშია იმის გაცნობიერებასთან, რომ ფილმი ახალი დროის ჩვენი ისტორიის გადამწყვეტი პოლიტიკური მომენტის ილუსტრაციას წარმოადგენს.

და თუკი მაყურებელმა გაიგო ის დამბლადმცემი სიჩუმე, რომელიც უკანასკნელ ათწლეულის საბჭოთა ფილმების სიღრმიდან აღწევს, აბულაძის ფილმის ეფექტი თითქმის გამაოგნებელი ხდება.

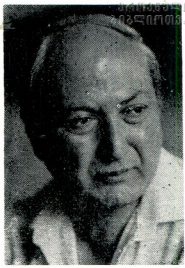
არსებობს თუ არა იმ ავბედითი დროის აღწერის რაიმე სხვა საშუალება? ყოველ შემთხვევაში, როგორც ჩანს, აბულაძე ასე არ თვლის, როდესაც აღნიშნავს — „სინამდვილე იმდენად ფანტასტიკურია, რომ რეალისტური ხელოვნება საკმარისი არ არის მისი სრულად ასახვისთვისო“.

უცხოური პრესისა და „სოვექსპორტ-ფილმის“ ბიულეტენების მიხედვით მასალა მოამზადა **მ. კარახალიძემ**





საქართველოს სახალხო არტისტს, რუსთაველის პრემიის ლაურეატს, კომპოზიტორ ბიძინა კვერნაძეს 60 წელი შეუსრულდა. ნაყოფიერი და შინაარსიანია ამ შესანიშნავი მუსიკოსის მიერ განვლილი გზა. ბ. კვერნაძის მიერ შექმნილია მაღალმატერული ნაწარმოებები მუსიკალური ხელოვნების სხვადასხვა უანრში. ამ თარიღის აღსანიშნავად ვბეჭდავთ ცნობილი მუსიკისმცოდნის გ. ორჯონიკიძის წერილს, რომელსაც მის არქივში მივაკვლიეთ. აქვე ვაქვეყნებთ ე. ბალანჩივაძის წერილს ბ. კვერნაძის ქორეოგრაფულ პოემაზე „ბერკაობა“.



# ბიძინა კვერნაძის სიმფონია

გივი ორჯონიკიძე

ბიძინა კვერნაძის სიმფონია დო მაჟორი ქართული საბჭოთა მუსიკის განვითარების გარდატეხის დროს დაიწერა (იგი პირველად შესრულდა 1962 წლის 28 იანვარს. საქართველოს სახელმწიფო სიმფონიური ორკესტრის მიერ. დირიჟორი ზ. ხუროძე). 60-იანი წლების დასაწყისში, როცა შემოქმედებით ასპარეზზე გამოვიდა ახალგაზრდა კომპოზიტორების პლეადა, გამოვლინდა მუსიკალური კულტურის განახლების, თემატური და უანრობრივი სფეროების გამდიდრების, თანამედროვე მეთოდთა მიღწევების საფუძველზე გამომსახველობითი საშუალებების გაფართოების ტენდენცია, თავი იჩინა მისწრაფებამ მუსიკალური ენის სხვადასხვა ელემენტთა გამოყვებისაკენ.

ამ დროისათვის ბიძინა კვერნაძე გამოირჩევა უკვე საკმაოდ ჩამოყალიბებული საკომპოზიტორი ინდივიდუალობით, რაც მკვეთრად წარმოჩინდა ისეთ ნაწარმოებებში, როგორცაა სავოლინო კონცერტი (1955), „ეკეკა-ფანტაზია“ (1959), საფორტეპიანო მინიატურები, კინომუსიკა და სხვა. მაგრამ სიმფონიამ ცხადყო გარდატეხა კომპოზიტორის განვითარებაში. ამ ნაწარმოების მნიშვნელობა, პირველ რიგში იმაში მდგომარეობს, რომ მასში განმტკიცებას განიცდიან თანამედროვე ქართული მუსიკის პოეტისათვის დამახასიათებელი თვისებები.

ასე მაგალითად, არსებული ტრადიციები-საგან განსხვავებით, ახალ მუსიკაში, და სახელობრ კვერნაძის სიმფონიაში თამამად ხდება სუბიექტური, პირადული საწყისის განსახიერება. ადრე ჩვენს მუსიკაში დომინირებდა ეპიკური და უანრული მოტივები, ეს აისახება საკომპოზიტორო შემოქმედებაზე ხალხური მუსიკის პირდაპირი ზემოქმედებით. კომპოზიტოროთა ნაწარმოებებში ადგილი ჰქონდა როგორც ხალხური მელოდიის, ისე მუსიკალური აზროვნების ზოგადი კანონზომიერებების ფართო გამოყენებას. ბ. კვერნაძე მკვეთრად ანახლებს ინტონაციურ ენას, ანთავისუფლებს მას „ბიტავიზმებისა“ და არქაიკისაგან, ანიჭებს თანამედროვე მეტყველებისათვის დამახასიათებელ მოქნილობას. კომპოზიტორი მისწრაფვის სახასიათოს გამოვლენისაკენ, მკვეთრი სახიერებისაკენ. ამასთან ერთად, იგი ინარჩუნებს ეროვნული მუსიკის ზოგიერთი თავისებურებების სურნელებას. მთლიანობაში კი ბ. კვერნაძის მელოდიკა დამოუკიდებელია, შინაგანად იმპულსურია, მასში ფეთქავს თანამედროვეობის ცოცხალი ნერვი, რაც იგრძნობა როგორც უანრულ ეპიზოდებში და თვითჩღრმავეებით აღბეჭდილ ქვერტით მომენტებში, ისე ტოკატურ-დინამიკური სტიქიის გამოვლენის დროსაც, ჭეშმარიტი დრამატიზმით გამსჭვალულ სტრიქონებშიც, რომლებსაც ატყვიათ გულწრფელი

აღსარების ხასიათი. სიმფონიის ენა გამორჩევა, ერთის მხრივ, ემოციური სინატიფით, მეორეს მხრივ, იგი ცოცხლად, მწვევედ ავლენს სახასიათოს.

ბ. კვერნაძის სიმფონია განეკუთვნება არაპროგრამული ნაწარმოებების რიგს. მისი მუსიკა არ იწვევს კონკრეტულ მოვლენებთან ასოციაციებს. მაგრამ მიუხედავად ამისა, მასში არეკლილია ცხოვრება, იგრძნობა ახალგაზრდა თაობის ფიქრები და განცდები. სიმფონიის ყმაწვილკაცური ხასიათი გამოსჭვივის ზეაწეული ემოციური ტონუსიდან, გულწრფელი ლირიკული ფურცლებიდან, თავდაპირველი და უმწიკვლო ინტიმური გრძნობებიდან, იმპულსური, ალგუნებადი ხასიათის თემატიზმიდან.

სამნაწილიან ციკლში კომპოზიტორი გმირული ქმედების საწყისს, პოეტურ ლირიკას, ჟანრულ-ტოკატურ მომენტებს უპირისპირებს პერეტით განწყობილებებს, სიხარულით ფრთაშესხმულ ფუტებს, დრამატული სიმწვათი აღბეჭდილ წამიერებას. ასე იქმნება განვითარების მთლიანი და ამავე დროს საოცრად მრავალფეროვანი ხაზი, სადაც ყოველი მუსიკალური სახე განიცდის რა საინტერესო მეტამორფოზებს, ახალ-ახალი ნიუანსებით და ფერებით მდიდრდება.

სიმფონიური ციკლი ლაკონიურია და აგებულია სხვადასხვა ჟანრობრივი სახის მქონე ნაწილების შეპირისპირებაზე. პირველი ნაწილი (*Allegro moderato*) დაწერილია სონატურ ფორმაში. იგი დრამატულ ხასიათს ატარებს.

მთავარი თემა (*Gdur*) იბადება სამი საყვირის მძლავრი აფეთქებიდან და გმირულ მოწოდებას გვაგონებს. იგი ასოცირდება უდრეკ ნებისყოფასთან, რკინისებურ შეტევასთან. ხან ენერგიულ სვლას მოგვაგონებს, ხან საზეიმოდ ჟღერს, ხან მოუსვენარ ხასიათს იძენს.

რიტმული ნახაზის ხშირი ცვალებადობა ანგრევეს მის მარშულ-კვადრატულ სტრუქტურას, მაგრამ იგი ბოლომდე ინარჩუნებს ენერგიული სვლის ხასიათს. ორატორულ პათოს ავლენს მისი ინტონაცია.

უკვე ექსპოზიციაში მთავარი თემის განვითარება იძენს დამუშავების ხასიათს. პირველი გატარების შემდეგ ეს თემა სამი საყვირის „აგრესიული“ ჟღერადობიდან გადადის სიმებიანთა ფერსავეს ხმოვანებაში. მისი ბრუნვებიდან დაღმავალი მეთექვსმეტელების ნების-

ყოფიანი მოტივები იბადება. ტემბრული ფერების მკვეთრი ცვლა ხაზს უსვამს თემის განვითარების მიმდინარეობას. საყვირები გადმოსცემენ სახალხო მარშებისთვის დამახასიათებელ რიტმს, თვით თემას იტაცებენ ფლეიტები, ჰობოი, ფორტეპიანო. იგი დაყენებით მიიწვევს წინ, მაღალი რეგისტრისაკენ. უეცრად წარმოქმნილი ნახტომები დიდ ინტერვალებზე ანგრევენ მელოდიის თანდათანობითი განვითარების ხაზს. მათ შემოაქვთ მუსიკალურ ატმოსფეროში მოუსვენრობა, ალგუნებადობა.

დასაწყისში მელოდია ერთგვარად გაშიშვლებულად ჟღერს, თანდათან ხდება მისი აქტივიზირება, პოეტურ დეკლამაციას ერწყმის მეთექვსმეტელების თავბრულამხშველი მოძრაობა. კულმინაცია ემთხვევა თემის საბოლოო გატარების მომენტს, სადაც იგი კვლავ უბრუნდება საყვირებს და საწყის ჟანრობრივ ხასიათს იძენს. ოღონდ ამჯერად იგი უფრო ფართოდ და საზეიმოდ ჟღერს. ემოციური ზეაწეულობა მოღუპილითაც მიიღწევა: თემა *C dur*-დან *E dur*-ში გადადის.

მთელი პირველი ნაწილის მანძილზე მთავარი თემა ინარჩუნებს აქტიურ დინამიკურ ხასიათს. სწორედ მასშია გამოვლენილი ყმაწვილკაცობისათვის დამახასიათებელი მღელვარება, მოუსვენრობა, მის ნებისყოფიანი ინტონაციებში, მარშული მოძრაობის დინამიკაში ფეთქავს დრამატული პულსი, რომელიც შემდეგ სხვა სახეებსაც მსჭვალავს.

ლირიკული საწყისი თავს იჩენს დამხმარე პარტიაში, განწყობილებითაც და ინტონაციურადაც ერთმანეთის მონათესავე რამდენიმე თემაში. ყოველი მათგანი მელოდიურად დამოუკიდებელია, მაგრამ მათში სულ ერთთავად ჩნდება დამახასიათებელი ინტონაციური საცქევეები და მოტივები, რომლებიც თხრობას მთლიანობას, ერთიანობას ანიჭებენ.

ამაღლებული ხასიათი აქვს დამხმარე პარტიის ლირიკას. ოცნების პოეზია გამოხატულების პოულობას მდერად მელოდიზმში, რომელიც აშკარად ინსტრუმენტული წყობისაა, თუმცა დროდადრო სასიმღერო-რომანსულ ჟანრსაც უახლოვდება.

ლირიკულ სახეებში იგრძნობა თავისებური დინამიკა, რომელიც დასაწყისში ერთგვარად „შებორკილია“, „ჩამცხრალი“. მხოლოდ შემდეგ იმსჭვალება ვნებით, თუმცა აქ მაინც არ ხდება გრძნობების გაშიშვლება. ბოლომდე შენარჩუნებულია პოეტური ხასიათი.

დასაწყისში ჩნდება სიმებიანთა მოკლე, მაგრამ დაძაბული ქორალი. ეს ერთგვარი შესავალია ინტონაციურად უფრო განვითარებულ ფლეიტის თემისა, რომელიც წარმოადგენს დამხმარე პარტიის მთავარ მელიოდურ სახეს. ეს გამჟღავნავს და ნატიფი მელიოდიით თითქოს დაფრინავს ხის ჩასაბერთა მსუბუქი აკორდებისა და სიმებიანთა მოშრიალე ბიციკატების ფონზე. საერთოდაც მოხდენილია ეს მელიოდი. პარმონიულად ერთგვარად გაურკვეველიც.

გამომსახველია ვიოლინოებისა და ალტების ახალი მოტივი, რომელიც სითბოსაც ასხივებს. ვალსის რიტმი გრაციოზულ ხასიათს ანიჭებს. შემდეგ მას ბუნებრივად უერთდება ფლეიტის თემის სახასიათო მოტივები, — თავისებურად გადაზრებულნი, ემოციურად უფრო დაძაბულნი. ლირიკული განცდის სისავსეს ავლენს სეკვენციურად განვითარებადი მელიოდიის ზეაწეულობა, გამომსახველი ქვებაგერები, რბილი პარმონიები, სიმებიანთა მაღალი რეგისტრის ტემბრული სიმღერა.

დამხმარე პარტიას აგვირგვინებს ისევ ფლეიტის მელიოდი, ტემბრულად რომ ჰკრავს მთელ ნაგებობას.

დამუშავებაში მთავარი თემა ინარჩუნებს შინაგანი იმპულსის მნიშვნელობას. სხვათა შორის, დამუშავება იწყება სწორედ ამ თემის დამკვიდრებით, იგი ჟღერს საყვირების ამაყ, გულზვიად აკორდებში. საპასუხოდ იბადება ფაგორტებისა და ალტების ენერგიული მოტივი, რომელიც ბუნებრივად ავსებს მოწოდების თემს თავისი ქმედით, აქტიურ-მოძრავი ხასიათით, წინსწრაფვითი ინტონაციით.

საყვირის პარტიაში ამ მოტივის ელვარე აფეთქებები იწვევენ ხის ჩასაბერ საკრავთა მოძრაობას, კონტრაპუნქტულად რომ ენაცვლება სიმებიანთა დიდ ტალღას, რომელშიც აქტიურ გარდასახვას განიცდის დამხმარე პარტიის ინტონაციური მასალა.

დამუშავებაში დამხმარე პარტიის თემები არ ქმნიან ე. წ. „მეორე ტალღას“. პირიქით, მთავარ პარტიაში თანდათან კლებულობს მათ შორის კონტრასტი, ეს თემები დრამატიზაციას განიცდიან, რიტმული დინამიკით იმსკვლელებიან, სვლის ხასიათს იძენენ, ხედებიან რა მთავარი თემის ნაკადში. ყოველივე ეს აძლიერებს მათ პათეტიკურ ხმოვანებას.

ექსპოზიციამში დამხმარე პარტიის თემების ინტონაციურ სტრუქტურას მსკვალავს ახალი

გაზრდული სულისკვეთება. მთავარი, სახასიათო მოტივები თითქოს გაბნეული რამდენიმე თემაში, დამუშავებაში თვალსაჩინო მათი გადახვევა პირველადი სახიდან. დამხმარე პარტიის განსხვავებული მოტივები ერთიანდებიან სიმებიანთა ორ ფართო ტალღაში. საფუძვლიანად გარდაქმნილი ისინი ავლენენ შინაგან წვას, დაეინებულ წინსწრაფვითობას. მელიოდური ხაზი იკლავება, მდიდრდება რიტმული ფიგურებით, ექსპრესული ალტკინებით, გართულებული პარმონიით, დიდსა და დისონირებულ ინტერვალებზე ნახტომებით (სებტიმები, ნონები, ფარული და აშკარა ქრომატიზმები).

საყვირებისა და ვალტორნების მოკლე ნახტომები, ფორტპიანოს დარტყმები იჭრებიან სიმებიანთა ნაკადში და ფაქტურის დინამიზრებას აღწევენ.

სიმებიანთა განვითარების პირველი ტალღა მაშინ მთავრდება, როცა მასში ორგანულად ერთეება ფართოდ მოწოდებული მთავარი თემა. ესაა შინაგანად გარდაქმნილი, ცხოვრების ორომტრიალში ჩართული გმირის განზოგადებული სახე.

დამხმარე თემების განვითარების მეორე ტალღას კულმინაცია აგვირგვინებს. მელიოდური ხაზი ჟღერს საყვირების მაღალ რეგისტრში. მას თითქოს ზღუდავს Tutti-ის აკორდული ფაქტურა. პათეტიკურ ჟღერადობაში წარმოჩენილია სულიერი ძალების უკიდურესი დაძაბვა, გმირის შინაგანი ცხოვრების გარდატეხა. პათეტიკური მელიოდი „ძლივს“ იკავავს ვხას ამ დატვირთულ ფაქტურაში, თემის დრამატულ ჟღერადობას აძლიერებს ლითონის საკრავთა მოუსვენარი, სინკოპირებული რიტმები. წამიერად წყდება საყვირის დაუძღლურებული მოტივი, რითაც შიშვლდება ტრომბონებისა და ტუბის სიხისტე, ლიტარების გრუხუნია, სიმებიანთა გამყინავი ტრელები. მკვეთრი გარდატეხა იგრძნობა კულმინაციის პირქუში დაძაბულობიდან საზეიმოდ ამღლებული რეპრიზის საწყის ტაქტებში გადასვლის დროს. აქ მთავარ თემას ამტკიცებს Tutti-ის მძლავრი ჟღერადობა. თემა შინაგანად ფართოვდება (თელა 4/4-დან იზრდება 6/4-მდე), მარშული ენერგიითა და ორატორული პათოსით იმსკვალება.

პირველი ნაწილის რეპრიზა უაღრესად შეკუმშულია, ერთგვარად მოუმზადებელიც. Tutti-ს შემდეგ მთავარი თემა ექოსავით ისმის ვალტორნების, ვიოლონჩელოებისა და

ფორტეპიანოს ქლერადობაში, ვიოლინების მთრთოლვარე Sul ponticello შემკავშირებელი ხილია მთავარსა და დამხმარე თემებს შორის. ამ უკანასკნელში გამოტოვებულია სიმებიანთა საწყისი ქორალი და ფლეიტის მელოდია. რეპრიზაში დამხმარე პარტია წარმოდგენილია ვიოლინების მღერადი მელოდიით, თავის ძირითად ტონალობაში (E-dur, c-moll, C-dur). მიუხედავად ამისა, ეს თემა ვერ გადაიზრდება მგზნებარე კანტილენაში. მის გადმოცემას აჩერებს მოკლე კოდა. ვიოლონჩელოები და კონტრაბასები თან რამდენჯერმე გაიქურებს კადანსური ფიგურა C-fis-g-c, შენაცვლებული ფორტეპიანოსა და ხის საკრავთა ტონიკურ აკორდებთან. კოდა თანდათან ქრება, სიბნელეში იძირება.

მეორე ნაწილი Andante მთლიანად სიმფონიის ლირიკული საწყისის გახსნას ეძღვნება. მასში განსახიერებულია ოცნებები და ფიქრები, ნათელი მსოფლშეგრძნება, ღრმა რომანტიკული გრძნობები.

მიუხედავად იმისა, რომ ანდანტე მოკლებულია მკვეთრ კონტრასტებს, მუსიკა მაინც არაა სტატიკური. თავისებური დინამიკა იქმნება ფსიქოლოგიურ ელფერთა, ემოციურ განწყობილებათა ცვლებადობით.

ანდანტეს მთავარი თემა (სი მინორი) გამსჭვალულია გულითადი ვოკალური ინტონაციით. ამ ამაღლებულ მელოდიაში გადმოცემულია სევდიანი თხრობა ჩუმ ვედრებაზე. ელეგიური მუსიკა შეფერადებულია სუბიექტურ ტონით. ამასთან მოკლებულია ემოციურ გზავნილებებს. ანდანტეს თემას განსაკუთრებული გამომსახველობას ანიჭებს სიმებიანთა თბილი ტემბრი, რასაც კომპოზიტორი ბოლომდე ინარჩუნებს. ძირითად მელოდიას ავსებენ გამომსახველი ქვებეგრები, თემატური მარცვლები. მთავარი თემის დასასრულს, ალტებთან, ვიოლინების აკორდულ ფონზე, ჩნდება კონცენტრირებული მოტივი, რომელიც თავისებურად ანზოგადებს განვითარების ხაზს. თემის სიმშვიდე და განდგომილობა განპირობებულია თანდათანობითი მოძრაობებით. ნელი მდინარება მხოლოდ დროდადრო უთმობს ადგილს მღელვარე მელოდიურ მიმოქცევებს, რომლებსაც თანდათან შთანთქავს მშვიდი მუსიკის ნაკადი.

შთამბეჭდავი გულითადობით, ამაღლებული პოეტური განწყობილებით გამოირჩევა ჰობოის მელოდია, რომელიც ჩნდება ვალტორნების, ჩელოებისა და კონტრაბასების

ხავერდოვან ფონზე. მასში განსახიერებულია სულის იღუმელი მოძრაობები, ოცნებრიგული ლირიკა.

თემატური განახლებები გრძელდება ანდანტეს ბოლომდე, წარმოიქმნება თავისებურად განვითარებადი ფორმა, კომპოზიციის სამნაწილიანობა ხაზგასმულია ვიოლინების ქლერადობით, მაგრამ ამ მომენტში საფუძვლიანად იცვლება თემის ხასიათი, მთელი მღერადი ატმოსფერო. მოკრძალებული ინტონაციური გადახვევები თანდათან მკვეთრ ხასიათს იძენენ. შუა ნაწილში ჩნდება ნელი საცეკვაო მოძრაობა, მუსიკა მღელვარებითა და შინაგანი დაძაბულობით იმსჭვალება. გამოცოცხლება იგრძნობა ლითონის საკრავებში, მშფოთვარე იღუმალებით ქლერს ტუბის მოტივი.

ასეთ პირობებში ანდანტეს მთავარი თემის გამოჩენა აღიქმება როგორც საწყის წერტილთან დაბრუნება, როგორც ასვლა განვითარების ახალ საფეხურზე.

ანდანტეს დასკვნითი ნაწილი ნაკლებად გვაგონებს მის საწყის მონაწილეს. კომპოზიტორმა თითქოს ახალი სივრცე შეთაბერა მთავარ თემას. იგი სისხლსავსე, ექსპრესიული ხდება, ტემბრულად მდიდრდება, ფართოდ ვითარდება. რეპრიზაში მას ასრულებენ სიმებიანები, ხის ჩასაბერი საკრავები, რომლებსაც ვალტორნის მოძრავი ფაქტურა ემატებათ. თვითჩაღრმავებული განწყობილება იცვლება დაქინებული აღმასვლით, პათეტიკური დეკლამაციით. დრამატულად ქლერს ხის საკრავთა უნისონი, რომელიც კულმინაციაში ლითონის საკრავთა პირქუშ ქორალში გადაიზრდება.

ანდანტეს კოდა ჭანდათან ქრება. ინტონაციურად სახეშეცვლილი ჰობოის მელოდია ქლერს შორეთიდან მოღწეული საღამურით. ნაზად ხმოვანებენ სიმებიანთა აკორდები, ხის საკრავთა გამკვირვალე ტემბრები.

ფინალი (Allegro con fuoco) ატარებს ენერულ-ტრაკატურ ხასიათს. აქ ერთმანეთს ეხლართებიან სიმფონიის სხვადასხვა საწყისები. ეს, ერთის მხრივ, ლირიკული აღსარებაა, სათავეს რომ იღებს პირველი ნაწილის დამხმარე პარტიიდან, ანდანტედანაც. აქ ლირიკული საწყისი ზოგადდება შუა ნაწილის შთაგონებულ მელოდიაში. მაგრამ ფინალში ასევე ზოგადდება ჰეროიკული ხაზიც, რომელიც ჩაისახა ჯერ კიდევ პირველი ნაწილის ნებისყოფიან მთავარ თემაში. შემთხვევითი არაა, რომ

ეს მელოდია კვლავ ჩნდება ფინალის კოდაში, როგორც დასკვნა, როგორც კულმინაცია მამაკაცური საწყისის განვითარებაში.

სიმფონიის ფინალში მკვეთრად ვლინდება კავშირი ხალხურ მუსიკალურ საწყისებთან. ამას მოწმობს მუსიკის ქანრული ხასიათი, თემების რიტმული და მელოდიური თავისებურებები, მათი ჰარმონიული მოძრაობა, ჰშირი კვარტული თანხმირებები, აკორდული მოძრაობები.

ფინალში ჰარობენ საცეკვაო სახეები. მუსიკის ქანრული ხასიათი არ უპირისპირდება დრამატიზმს, ემოციურ დაძაბულობას. ფინალი გამსჭვალულია მშფოთვარე განწყობილებით, ყმაწვილური ვნებათა ღელვით, ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს ხალხური მხიარულების სურათს საბრძოლო აღის ჩრდილი ეცემა.

მთავარ თემას წინ უსწრებს მოკლე, მაგრამ გამომსახველი შესავალი: რიგრიგობით ხმოვანი ლითონის საკრავები ერთმანეთს ერწყმიან დისონირებულ აკორდში, რომელიც ჰკვეთს ხის საკრავთა აფეთქებულ პასაჟებს. ფაგოტებთან და ფორტეპიანოსთან, სიმებიანთა ენერგიულ პიკიკატობეშიც ჩნდება მყარი, ოსტატური საცეკვაო რიტმი.

საყვირებთან ჟღერს ცხოველყოფელი მელოდია აღბეჭდილი შინაგანი ძლიერებითა და ანცი, მხიარული ხასიათით. საცეკვაო თემა გამომძახის პოულობს ორკესტრის სხვადასხვა ჯგუფში — ფაგოტებთან, ფორტეპიანოსთან, ჰობოისთან, ხის საკრავებთან. ეს თემა იკუმშება და ფართოვდება, ზოგჯერ მისგან რჩება მხოლოდ სახასიათო რიტმი, რომელიც ენაცვლება ახალ მოტივებს — სიმებიანთა დაძაბულსა და დანაწევრებულ ხაზს, პატარა ბარბანის მაჯისცემას, ლითონისა და ხის საკრავთა მოკლე რეპლიკებს, ტემბრების მკვეთრი ცვლებადობას, სხვადასხვა ჯგუფის შეპირისპირებებს.

შუა ნაწილში, ფლეიტებთან და კლარნეტებთან ახალი თემა ჟღერს სიმებიანთა ფონზე. ეს ნაზი მელოდია აღიქმება როგორც სილამაზისა და სიყვარულის ხატება. იგი ინსტრუმენტული წყობისაა, ნატიფია მისი კონტურები, მიდიარია ჰარმონიები.

ამ თავისუფლად განვითარებულ მელოდიას გზადგაზნა ექსოვებიან ახალი ინტონაციური მოტივები. მთელი შუა ნაწილი გამსჭვალულია ნატიფი ჰარმონიული მიგნებებით.

თემის მელოდიური მღერადობა ადგილს

უთმობს დანაწევრებულ, ექსპრესიულად მელოდიურ ხაზებს. ნათელი C-dur ჰარმონი ადგილს უთმობს ხშირ ქრომატიზმებს, რიტმული წყობის აკორდაკას, რთულ კილოებს. ფაქიზი პოეტურობა გამოსჭვივის ამ მელოდიიდან, როცა იგი ფორტეპიანოსა და ფაგოტის აკორდული ფაქტურის შუა ხმაში გაივლის. აქ ის ილუზორულად, ფაქიზად ჟღერს. ამის საპასუხოად ისმის სიმებიანთა „საგუნდო“ კანტაბილე. მატულობს ემოციური მღელვარება, ბუნებრივად ხდება გადართვა ანდანტეს მუსიკაზე. ჩნდება მეორე ნაწილის მთავარი თემის თავისუფალი ვარიანტი და ჰობოის შთამბეჭდავი მელოდია. აქ თითქმის ზუსტად მეორდება ანდანტეს წინასაკულმინაციო ეპიზოდი, რომელსაც ახასიათებს მშარდი დაძაბულობა. ფინალში ანალოგიური მომენტი უფრო კომპაქტურადაა აღმოდციემული, განვითარების მწვერვალზე კი ბუნებრივად ხდება გადართვა ანდანტეს მუსიკიდან საკუთრივ ფინალის მუსიკაზე.

კვლავ ცოცხლდება ქანრულ-ტოკატური სტიქია. ოლონდ, აქ ფაქტურა კიდევ უფრო სისხლსავსე ხდება, ხშირდება აღმავალი ექსპრესიული მოტივების სუნთქვა, რაც განპირობებულია ინტელოდენლი ბრუნვებით, დისონირებულ ინტერვალებზე მკვეთრი ნახტომებით. დინამიკური მოძრაობითაა გამსჭვალული ხის საკრავთა, ვალტორნებისა და სიმებიანთა მოტივები. მუსიკის შეუწყლებელი პულსაცია აღბეჭდილია ნებისყოფითა და სიცოცხლის დამამკვიდრებელი ენერგიით.

წინსწრაფითი აღმავალი ტალღა ერწყმის სიმფონიის გენერალურ კულმინაციას, რომელიც ფინალის კოდას ემთხვევა. ხის საკრავების, სიმებიანების, ტუმბის, ფორტეპიანოსა და არფის მძლავრ უნისონში ჟღერს პირველი ნაწილის მთავარი თემა, რომელიც წარმოადგენს შთაგონებისა და მამაკაცური საწყისის გამარჯვების სიმბოლოს. ამ თემას კონტრაპუნქტულად ერთვის ფინალის შუა ნაწილის მელოდია, რომელსაც საყვირები და ტრომბონები ასრულებენ. ნაწარმოების კოდაში იგი ჟღერს როგორც ჰეროიკული მოწოდება. სისხლსავსე ფაქტურა გამსჭვალულია საზეიმო დიდებულებით.



## ელისაბედ ბალანჩივაძე

დღეს შესაძლოა, ვინმეს უცნაურადაც მოეჩვენოს, რომ ჩვენ 80-იან წლებში, კომპოზიტორ ბიძინა კვერნაძეს მნიშვნელოვანი წარმატებები რომ მოუტანა სულ სხვა ქანრებში, ვუბრუნდებით 70-იანი წლების დასაწყისში შექმნილ ბალეტს, რომელიც არ შემორჩა რეპერტუარს და არც კრიტიკის მხრიდან მიუღია მეტნაკლებად საფუძვლიანი შეფასება. საქმე ეხება „ბერიკაობას“, რომელიც 1973 წელს შეიქმნა და ამავე წელს დაიდგა თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის სცენაზე. დღეს ეს ნაწარმოები აღიქმება როგორც დამოუკიდებელი სიმფონიური ოპუსი და არა როგორც მუსიკა უკვე არარსებული საბალეტო სექტაკლისათვის. 1979 წელს გამოიცა დიდი სიმფონიური ორკესტრისათვის დაწერილი ქორეოგრაფიული პოემა „ბერიკაობა“, რომლის მუსიკა პლასტიკურია მთელი თავისი არსებით, ხილვადია სცენური განსახიერების გარეშეც. ჩვენ შეგვიძლია ჩამოვთვალოთ არა ერთი საბალეტო ქმნილება, რომელსაც „ბერიკაობაზე“ გაცილებით უფრო მომგებიანი სცენური ბედი აქვს, მაგრამ უმეტესობა ფერმკრთალდება როგორც კი რჩება სცენის გარეშე...

„ბერიკაობამდე“ დიდი ხნით ადრე ბ. კვერნაძემ შექმნა თავისი პირველი ბალეტი „ქორეოგრაფიული ნოველები“, რომლებიც კონტრასტულობის მიუხედავად (I — „მხატვრის სახელოსნოში“, II — „მოლოდინი“ და „ცეკვა — ფანტაზია“, III — „სერაფიტა“) ერთიანდებიან საერთო თემატური მასალით. „ქორეოგრაფიულ ნოველებში“ სუბიუტრობა და პოემურობა, ეყრდნობიან რა საწინააღმდეგოდ რამატურგიულ პრინციპებს, წარმოქმნიან ორ ურთიერთზემოქმედ რიგს, რომლებიც ამდიდრებენ საბალეტო ნაწარმოების კომპოზიციურ სტრუქტურას.

არსებითად, ქორეოგრაფიულ პოემა „ბერიკაობას“ წინ უძღოდა ქორეოგრაფიული სუიტა (მხედველობაში მაქვს პირველი ნოვე-

ლა), ქორეოგრაფიული სურათი (შეგახსენებთ, რომ „ცეკვა — ფანტაზია“ დაწერილი იყო გაცილებით უფრო ადრე — 1959 წელს და წარმოადგენდა სიმფონიურ მინიატურას) და ქორეოგრაფიული პოემა „სერაფიტა“ — ახალი რედაქცია ამ ბოლო ნოველისა შეიქმნა ბალეტის დადგმის შემდეგ, 1965 წელს.

ამ ნაწარმოებებში ავტორი აყენებდა სხვადასხვაგვარ და სავსებით კონკრეტულ შემოქმედებით ამოცანებს, მიუხედავად სხვაობისა (იგულისხმება წმინდა ტექნიკური განსხვავება) მათ აერთიანებს ერთი მთავარი თვისება. ლაპარაკია მუსიკის პლასტიკური გამომსახველობის უაღრესად საინტერესო რაყურსზე — თამაშის საწყისზე, თამაშის „ქმედებაზე“, რაც თვალნათლივ იგრძნობა ყოველ ზემოთ აღნიშნულ ნაწარმოებში.

ჯერ კიდევ ადრინდელ ნაწარმოებში — „ცეკვა — ფანტაზიაში“, რომელსაც საფუძვლად უდევს აპარული ხალხური ცეკვა „განდაგან“, კომპოზიტორმა ტრადიციული საცეკვაო მეტრორიტმული სტრუქტურიდან გამოყო ის მიკრო-სტრუქტურა, რომელმაც საშუალება მისცა შეიქმნა ორი დიდი დინამიკური პლასტი, ორი Presto (ციფრი 5 და 20)!. ეს პლასტიები არა მარტო აყალიბებენ წმინდა საცეკვაო ეპიზოდებისადმი კონტრასტულ პლანებს, არამედ ქმნიან ორი სტიქიურად მზარდი ტალღის შეგრძნებას, ტალღებისა, რომელსაც მსკვალავს თამაშით აღბეჭდილი მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული პლასტიკა. მიუხედავად იმისა, რომ „ცეკვა — ფანტაზია“ ბ. კვერნაძის ადრინდელი შემოქმედების ნიმუშია, რომელსაც ახასიათებს გამომსახველობითი საშუალებისადმი შედარებით ტრადიციული მიდგომა, აქაც დინამიზაცია შეეხებო როგორც ფაქტურას (გავიხსენოთ ოსტინატოს კონსტრუქციული ფუნქცია, ქარიზმალივით მოვარდნილი გლისანდოები), ისე ტემბრულ ფერებსაც. განსაკუთრებით ნიშანდობლივია ტემბრული დაძაბულობის შეუწყვე-

ტელ მატებაში დასარტყამი საკრავების და ფორტეპიანოს აქტიური როლი.

გაცილებით უფრო რთული და მასშტაბურია „სერაფიტა“ — (იგი ნოველებს შორის მოცულობითაც უფრო დიდია), საიდანაც იღებს სათავეს „ბერიკაობის“ მთავარი სახეებისათვის დამახასიათებელი ზოგიერთი თვისება. მხედველობაში მაქვს გრძნობების სტიქიური გაავდრება. ეს გრძნობები ხან ჭეშმარიტია, ხან კი „წარმოსახვითი“, ყოველივე ეს განსახიერებულია მასხარას სახეში, რომელიც შეყვარებულია პიტიახშის ამაყ ასულში — სერაფიტაში.

„სერაფიტას“<sup>2</sup> ორნაწილიანი კომპოზიცია შეიცავს სიშმაგემდე მიყვანილ ტურნირ-შეჯიბრსა და მასხარის ნიღაბქვეშ ამოფარებული, გულცივი სერაფიტასადმი მიმართული გრძნობების ტრაგიკულ ამოფრქვევებს. „სერაფიტას“ პარტიტურის საუკეთესო ფურცლების მუსიკალური პლასტიკის თავისებურებები მჭიდროდაა დაკავშირებული თამაშის მომენტთან, რომელიც ხან ტრაგიკულ-რეალურ ხასიათს იძენს, ხან კი სასტიკ ფარსს ემსგავსება. ხოლო თუ ვილაპარაკებთ „სერაფიტას“ კონსტრუქციულ თავისებურებებზე, შეიძლება ითქვას, რომ ბ. კვერნაძის პირველი ბალეტის — „ქორეოგრაფიული ნოველების“ მთელ დრამატურგიაში ეს ყველაზე მნიშვნელოვანი ნოველაა, რომელშიც ქართული ბალეტისათვის ამ ახალმა სახეობრივმა სფერომ ჰპოვა ორიგინალური მხატვრული გადაწყვეტა. მასხარას სახე, რომელსაც ზურაბ კიკალაიშვილი ასრულებდა, ჩიბუქდა მაყურებელთა მეხსიერებაში სწორედ იმიტომ, რომ აქ აბსოლუტურად დაემთხვა ერთმანეთს

მუსიკალური და ქორეოგრაფიული პლასტიკა<sup>3</sup>.

„ცეკვა-ფანტაზიიდან“ წარმომდგარი სტიქიური აღტყინება „სერაფიტაში“<sup>4</sup> აბოლოვდება გაცილებით უფრო მიზანდასახულ შერწყმას ნაწარმოების სახეობრივ სფეროსთან. ყველას დრამატურგიული თავისებურება (ბევრგან ტრანსფორმირებული) საიმედო ფუნდამენტად იქცა ერთაქტიან ბალეტ „ბერიკაობაზე“ მუშაობის დროს. ლაპარაკია უპირველესად მხატვრულ-სტილურ საწყისებზე.

რაში მდგომარეობს ბ. კვერნაძის მეორე ბალეტის „ბერიკაობის“ პრინციპული სიახლე? მხედველობაში მაქვს, პირველ რიგში, მისი ადგილი ქართულ ბალეტში.

როგორც ცნობილია, XX საუკუნის დასაწყისში გამოჩენილი კომპოზიტორების ყურადღება მიიპყრეს წარმართული ქმედების სახეებმა, იგავებმა, გროტესკულ-ნიღბოსნურმა წარმოდგენებმა, ანცმა ხუმრობებმა, სასტიკმა ფარსმაც, საკმარისია გავისვენოთ სტრავენსკის „კურთხეული გაზაფხული“ და „იგავი მელაზე“... პროკოფიევის „სკვითური სუიტა“, „ზღაპარი მასხარაზე, რომელმაც შვიდი მასხარა გაამასხარა“. ყველგან თამაშის მომენტს განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება. მაგალითად, პროკოფიევის ბალეტში „ზღაპარი მასხარაზე“... ხალხური ზღაპრები ტრანსფორმირებულია მოდერნიზებული სკომოროხული სანახაობის მსგავს სარკასტულ ბალეტ-პანტომიმაში. ამ საერთო ტენდენციამ შემდგომში ფართო გავრცელება ჰპოვა მუსიკალურ თეატრშიც და ინსტრუმენტულ მუსიკაშიც (მხედველობაში მაქვს „ინსტრუმენტული თეატრი“).

სენა ბალეტიდან „ბერიკაობა“



ქართულ საბალეტო შემოქმედებაში „ბერიკაობა“ ამ ტენდენციის გამომხატველი პირველი ბალეტია, ოღონდ აქ ეს ტენდენცია დაეყრდნო ეროვნულ ტრადიციას.

„ბერიკაობა“ — უძველესი ქართული თამაშია, რომელიც იპართებოდა რთველის დასასრულს. ბერიკებს ეძახდნენ იმპროვიზებული ხალხური თეატრალური ქმედების მონაწილეებს. ამ ეროვნული ტრადიციის შესაბამისად ბალეტის მუსიკაში ხაზგასმულია ყესტის დინამიკური თვისებები, მოქმედების მოტორიკა, გროტესკი, ნიღბოსნობა, ნაივური დიდაქტიკა (შეუცვლელი შინაგანი ქვეტექსტი-თურთ). ამასთან ერთად „ბერიკაობის“ მუსიკაში არის სუფთა, გულწრფელი ლირიკით აღბეჭდილი ფურცლებიც, დაწერილი ყოველგვარი სარკაზმების გარეშე.

იმპროვიზებული სანახაობის გმირებს (სცენა სცენაზე) წარმოადგენენ მორცხვი ჭაბუკი, მისი ლამაზი სატრფო, უხეში და უჭკუო ტახი, რომელსაც ცხადია, არაფერი გაეგება სიყვარულისა (მისი თვითმკვლელობა — მოჩვენებითია), ეშმაკი და გაიძვერა თხა (მისი ზემორობა ზოგჯერ ძალიან მწარეა). ნიღბოსანი ბერსონაჟების მხიარული პერიპეტეები ჩართულია ბერიკების თამაშისა და ცეკვის ნაკადში, გამსჭვალულია სტიქიური ენერჯის მუხტით.

ბალეტი „ბერიკაობა“ წარმოსახულია დასრულებული, დინამიკური ფორმით, რომელშიც აქტიურადაა გამოყენებული გამჭოლი თემატიზმის პრინციპი, როგორც კონტრასტული ეპიზოდების დონეზე, ისე ფართო თაღისებური შტრიხებითაც. ასეთი დასკვნები გამოიქვს „ბერიკაობის“ პარტიტურის ანალიზის შედეგად.

უპირველეს ყოვლისა, მინდა აღვნიშნო ტემბრული დინამიკის განსაკუთრებული როლი, ურომლისოდაც ვერ გამოვიტანთ კონსტრუქციულ დასკვნებს ვერც ნაწარმოების სახეობრივ სფეროზე და ვერც მის საერთო სტრუქტურაზე. „ბერიკაობის“ პარტიტურა „ინსტრუმენტული თეატრის“ ტიპური ნიმუშია. მასში განსაკუთრებულ როლს თამაშობენ სპილენძის (სახელდობრ საყვირები და ვალტორნები) და დასარტყამი საკრავები (ეს ჯგუფი შეიცავს შემსრულებელთა დიდ რიცხვს). ძალზე კოლორიტულია საფორტეპიანო პარტიაც. სპილენძის ჯგუფი ხშირად ასრულებს იმპულსური საწყისის წარმოქმნელ ფუნქციას, თუმცა მისი გამოყენების

სფერო გაცილებით უფრო ფართოა და მრავალფეროვანია. ზოგჯერ ვხვდებით ე. წ. „შეზღუდული ტალღის“ პრინციპს. სკემაოდ მრავალფეროვანია ფორტეპიანოს მუსიკა. იგი ხან ერთგება მწვავე გროტესკულ ეპიზოდებში, ხან ასრულებს კოლორისტული ლაქა-ჩანართების როლს.

ისეთ ნაწარმოებში, როგორცაა „ბერიკაობა“, ძალზე მნიშვნელოვანია პირობითობის მოდუსი. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, მთელ პარტიტურაში იგრძნობა გროტესკულ-ნიღბოსნური საწყისის მოქმედება, რაც პირობითობის ელფერს ანიჭებს თვით ლირიკულ ეპიზოდებსაც კი. ლირიკული გმირების გრძნობათა „ბავშვური“ ნაივობა უახლოვდება ზღაპრის ხასიათს (სახეთა ასეთი „მიწოდების“ გენიალურ ნიმუშს გვაძლევს ბელა ბარტოკის ბალეტი „ხის პრინცი“, არაფერი რომ არ ექვევით პროკოფიევის ზღაპრულობაზე, თავი რომ იჩინა სხვადასხვა ეანრში).

კომპოზიციის ყველა შემადგენელი ნაწილი გამსჭვალულია კონტრასტულობის პრინციპით, რომელიც ფართოდაა გაგებული და გამოყენებული. პირველ რიგში ეს ეხება ტემბრულ, მეტრორიტმულსა და რეგისტრირებულ მხარეს. ამასთან, კონტრასტულობა მოვლენების ზედაპირზე კი არ დევს, არამედ ქორეოგრაფიულ პოემაში ასრულებს კონსტრუქციულ ფუნქციას. ასე, მაგალითად, თამაშის, კონტრასტულ ნაგებობათა წახნაგები, ნაწარმოების გამჭოლი თეატრალური იმპულსის შესაბამისად, არც თუ იშვიათად ატარებენ „მარეზიუმირებელ“ ფუნქციას, რაც ესატყვისება იმპროვიზებული სახალხო სანახაობის აღმზრდელით ხასიათს.

მეორე მხრივ, საყრდენი თემატური მასალის განვითარების პრინციპი ემორჩილება განვითარების სრულიად საპირისპირო კანონზომიერებებს. არსებითად, თითქმის ყველა თემა (ამა თუ იმ ხარისხით) წარმოქმნილია საწყისი ფრაზიდან:



ორი მოტივი, ექსპრესიულად მედერი 4 საყვირის პარტიისა და 4 ვალტრისის პასუხისა სამ ფორტეზე, შეიგარძნობა მუსიკალური მასალის თვით ყველაზე ლირიკულ მონაკვეთებშიც კი. ამასთან ნაწარმოების იმპროვიზებული ხასიათის შესაბამისად იბადება მათი მრავალნაირი ვარიანტი.

ჩვენებს რა თანამედროვე შემადგენლობის დიდ ორკესტრს, კომპოზიტორი ინსტრუმენტული „მოქმედების“ დინამიკურ ნაკადში რთვს ახალ ტემბრულ პლასტებს, რომლებზეც იმპროვიზებულად აპაქერებს ერთმანეთთან. „ბერიკაობის“ ტემბრულ დრამატურგიაში არსებობს ერთი ძალზე სპეციფიკური მომენტი. ლირიკულსა და ლირიკულ-ქანრულ ეპიზოდებში, სადაც პირველ პლანზე წამოწეულია სოლირებული ინსტრუმენტები (უმეტესად ხის ჩასაბერი), გამოიყენება გროტესკული ხერხებიც (საკმარისია გავიხსენოთ ფლეიტა პიკოლოს მახვილგონივრული გრაციოზული პერსონაჟების შეფარდება ტუბის მოუქნელ უღერალობასთან Moderato-ს ეპიზოდში; ამ ჰობოისა და ფაგოტის პარტიებში თამაშის სახასიათო ხერხი, რომელიც მიღებულია კლავანტზე, სუნთქვის ჩუბერავად, ხელის გულის დაფარებით). ეს ხერხები დაკავშირებულია თამაშის პირობით საწყისთან. ნაწარმოების დინამიკურ, სტიქიური ენერგიით სავსე მონაკვეთში გვხვდება ლაკონური და ტექნიკურად უღარესად რთული ვირტუოზული სოლოებიც, რომლებიც გვაგონებენ ელვარე ტემბრულ სამკაულებს.

როგორც კონსტრუქციულ, ისე გამომსახველობით ფუნქციას ასრულებს რეპეტიციული ფიგურების მრავალრიცხოვანი ვარიანტები, რომლებიც ხშირად ერთმანეთისაგან მიჯნავენ ნაწარმოების ძირითად მონაკვეთებს. ისინი მეტრორიტმულად აორგანიზებენ ტემბრული თვალსაზრისით მრავალფეროვანი თემატიკის იმპულსურ იმპროვიზაციულობას.

ნათლად რომ დავინახოთ „ბერიკაობის“ ძირითადი კონტურები, სქემატურად წარმოვადგენ დრამატურგიული განვითარების პირველი ორი ეტაპის კონსტრუქციას:

**Maestoso** — შესავალი.

**Allegro con fuoco** — დინამიკური პლანის ძირითადი მონაკვეთი.

**Moderato** — ძირითადი კონტრასტული მონაკვეთი.

ზემოთ მოყვანილი მონაკვეთები წარმოად-

გენენ კონტრასტული დაპირისპირების პირველ ეტაპს. კონტრასტული დაპირისპირების მეორე ეტაპს ქმნიან: **Allegro vivace** — დინამიური პლანის მეორე მონაკვეთი (შემეცირებული), **Andante sostenuto** მეორე კონტრასტული მონაკვეთი.

შემდგომ წარმოქმნილი კონტრასტული ტიპის შესამე ეტაპი სხვა ასპექტშია წარმოჩენილი. აქ, ერთი მხრივ, აღსანიშნავია დინამიკური არასტაბილურობა, განსხვავებული დინამიკური „აფეთქებების“ მოუწყვეტელი შეპირისპირებები, რაც მესამე **Allegro**-ს (ცაფრი 21, 22) კონტრასტული, მაგრამ ენერგიის მხრივ ტოლფას სახეებს შეჯიბრის ხასიათს ანიჭებს. მეორე მხრივ, თუ მესამე **Allegro**-ს ორ წინამორბედს შევადარებთ, თვალნათლივ დავინახავთ კომპოზიტორის ჩანაფიქრს. მხედველობაში მაქვს მასტაბების თანდათანობითი შემკიდროების პრინციპის გატარება ქმედითი, სტიქიური საწყისის ინტენსიფიკაციის ფონზე. რაც შეეხება მესამე ლირიკულ ეპიზოდს, უნდა ითქვას, რომ ორ წინამორბედთან შედარებით, იგი გამოირჩევა თავისებურად მოხდენილი პლასტიკით, რომელსაც შენარჩუნებული აქვს ქანრული გროტესკულობა. ამრიგად, კოდის მსგავსი მოკლე დინამიკური რეპროზის წინ (25) ხდება ნაწარმოების ძირითად სახეთა კონცენტრაცია მაქსიმალურად რელიეფურსა და კოლორიტულ ასპექტში. არსებობს, ქორეოგრაფიული პოემის დრამატურგის სამი ძირითადი ფრაზა თანმიმდევრულად მკიდროვდება და მკვეთრ სტრუქტურაში აქცევს ნაივური ნიღბოსნური წარმოდგენის მოზაიკურ „მოვლენითობას“. ამასთან ერთად, თვალსაჩინოა მუსიკალური მასალის გადმოცემის იმპროვიზაციულობაც. შევეცდები განვსაზღვრო „ბერიკაობის“ თემატიკის მოწოდებისა და განვითარების ეს თვისება ძირითად სახეობრივ წყაროსთან კონტექსტში.

თემატიკის მოწოდებასა და განვითარებაში უღარესად დიდი და მრავალფეროვანია იმპროვიზაციულობის როლი. იგი მსკვლავს ყველა გამომსახველობით ხერხს, როგორც კომპლექსში, ისე ტემბრული და მეტრორიტმული მხარეების წინა პლანზე წამოწევის მომენტებშიც. ქორეოგრაფული პოემის კომპოზიციური წყობის ეს თავისებურება არ ირღვევა გამკოლი თემატური მასალის რემინისცენციების ხშირი გამოყენების დროსაც კი. უფრო მეტიც, რემინის-

ცენტიური მომენტები, თავის მხრივ, მიჰყვებიან იმპროვიზაციული პროცესის „სვლას“.

„ბერიკაობის“ იმპროვიზაციულობის სპეციფიკა ყველაზე საინტერესოდ ვლინდება ინსტრუმენტული მოქმედებისათვის დამახასიათებელი თამაშის პროცესის გარდამტეხი მომენტების „მოულოდნელობაში“, „გათვალისწინებულობაში“, რაც სხვადასხვა დონეზე შელანდდება. ლაპარაკია არა მარტო თემატიკის კონტრასტულობაზე, არამედ გამომსახველობითი საშუალებების ყველა კომპონენტზე:

ბუნებასთან. ბერიკაობის სტიქიურ თამაშში, მათ მოუხეხვევ ნიღბებში, ცეკვასა და შეზღბრში, ქალისა და ვაჟის შიამიტურ კრიკეჯერულში — იგრძნობა მიწიერი ცხოვრების წინსვლი ფესვები. „ბერიკაობის“ პერსონაჟები მთელი არსებით ეწაფებიან ბუნების ხმებს და ფერებს, ისინი ბუნებისაგან განუყოფელნი არიან. ასეთ სახეობრივ წყობას თავისუფლად შეეძლო გამოეწვია ბგერწერითი ეფექტებისა და ხერხების პროვოცირება და შეეყვანა ავტორი სამსაუკუნოვანი გაოცდილების სფეროში, რომელიც კარგად იცნობს ამ დარ-

ეს თავისებური დრამატურგიული ხერხი მოცემულია გროტესკულისა და უშუალობის ერთიან ნაყადში, რომელიც აღსავსეა თამამი ქმედებისათვის დამახასიათებელი სრულიად მოულოდნელი მოვლენებით.

როგორც უკვე ითქვა, „ბერიკაობის“ პარტიტურის ერთ-ერთ საყრდენს წარმოადგენს სტიქიური საწყისის შეუწყვეტელი აქტივიზაცია, რაც იგრძნობა არა მარტო დინამიკურად აქტიურ, არამედ ლირიკულ-ჟანრულ ეპიზოდებში, თბილი ლირიკის ფრაგმენტებშიც. ამრიგად, სტიქიურობითაა გამსჭვალული დრამატურგიული კონსტრუქციის ერთიანი კონტრასტული ჯაჭვის ყველა რგოლი, მათ შორის ლირიკული გულახდილობის მომენტებიც, რომლებიც ბუნების ძალთა ყვავილობას გვაგონებს.

საერთოდ, ბალეტის სახეებს ერთმანეთთან აახლოვებს სისხლხორცეული კავშირი

გში მოპოვებულ მრავალრიცხოვან მიგნებებს, ჭეშმარიტად გენიალურსაც და ერთბაშად ნარულსაც. მაგრამ „ბერიკაობის“ მუსიკალური დრამატურგიაში კომპოზიტორისათვის მთავარია არა ამდენად ბუნების ფონური კოლორიტის გადმოცემა, რამდენადაც სახეების „ბუნებრივი“ არსი. ავტორი უარს ამბობს მუსიკალური ჩახატვის ელემენტებზე. მას შთააგონებს პირველქმნილი ხალხური თეატრალური ტრადიციიდან დაბადებული მუსიკალურ-პლასტიკური კონტურებისა და ტიპაჟების შექმნის იდეა.

როგორც ზევით ითქვა, „ბერიკაობას“ ეროგო ხანმოკლე სცენური ცხოვრება. თავს არ ვაძლევ უფლებას ვილაპარაკო ამ საბალეტო სპექტაკლის ქორეოგრაფიულ მხარეზე. ვიტყვი მხოლოდ, რომ სიახლე იგრძნობოდა ამ ბალეტის ქორეოგრაფიული პარტიტურის პლასტიკური, ნახაზებიდან. აქ წმინდა ქორე-

ოგრაფიული თვისებები კარგად ერწყმოდნა არა მარტო ბერიკაობის ხალხურ, თავისი ბუნებით სინკრეტულ ემპროვიზაციულ თეატრს, არამედ იმ ტრადიციასაც, თავისებური ვარდატეხა რომ ჰპოვა ქართულ დრამატულ თეატრში.

როგორც ცნობილია, ბიძინა კვერნაძის ბალეტი „ბერიკაობა“ შედიოდა სპექტაკლში, რომელსაც ეწოდებოდა „ერთაქტიანი ბალეტის საღამო“ (1973 წ.). ეს სპექტაკლი გ. ალექსიძემ დადგა სხვადასხვა კომპოზიტორის მუსიკაზე („ეკრიაციები“ შოპენის მუსიკაზე, პროკოფიევის „კლასიკური სიმფონია“, ფალიკის „ორესტია“, ბ. კვერნაძის „ბერიკაობა“). ჩემი აზრით, თავისუფლად შეიძლება ოდესმე დაიდგას სპექტაკლი „ქართული ერთაქტიანი ბალეტების საღამო“, რომელშიც

უნდა შევიდეს „ბერიკაობა“ (აგრეთვე ასე-რაფიკაც“). ამას სავსებით იმსახურებს ბ. კვერნაძის პარტიტურებიც, სხვა ქართული ერთაქტიანი ბალეტებიც.<sup>5</sup>

გვიწოდებენ

#### შენიშვნები:

1. იხ. „ცეკვა-ფანტაზია“ (პარტიტურა). სსრკ მუსიკის საქართველოს განყოფილება. თბილისი. 1970.

2. ბალეტში „ქორეოგრაფიული ნოვლები“ მესამე ნოველას „სერაფიტას“ ეწოდებოდა „ქორეოგრაფიული სიმფონია 2 ნაწილად“.

3. ზ. კიკელიშვილი ლიბრეტოს ავტორია (გ. მელიკისთან და ჩ. გუდიაშვილთან ერთად) და ბალეტის დამდგმელი.

4. ლიბრეტო და დადგმა გ. ალექსიძისა, მხატვარი ივანტავი.

5. მხედველობაში მაქვს ს. ცინცაძის პოემა და განსაკუთრებით „ინტეგრირი ესკიზები“.

## საუბარი პაპა ბურჭულაძესთან

ამ რამდენიმე ხნის წინათ საფრანგეთში დიდი წარმატებით ჩატარდა პატა ბურჭულაძის გახტროლები. ამქვეაღ გამოჩენილი ქართველი მომღერალი გამოდიოდა პარიზში, სახელგანთქმული „გრანდ-ოპერას“ სცენაზე, მონაწილეობდა მუსორგსკის „პორის გოდუნოვის“ საპრემიერო სპექტაკლებში. პარიზიდან დაბრუნებულ მომღერალს შეხვდა ქუჩრნალ „საბუთა ხელოვნების“ მუსიკალური განყოფილების გამგე მანანა ბხმმთლი. გთავაზობთ მთ საუბარს.

მ. ა. — თქვენი შემოქმედებითი ცხოვრება სავსეა ღირსშესანიშნავი ფაქტებითა და მოვლენებით. წარმატებების კალენდროსკობიდან; ალბათ, ძნელია რაიმეს გამოყოფა. და მაინც თქვენი კარიერის რომელ მომენტებს ანიჭებთ განსაკუთრებულ მნიშვნელობას?

მ. ა. — ბურჭულაძე — ჩემი ცხოვრების ყველაზე მთავარ, ყველაზე მნიშვნელოვან მოვლენად ვთვლი ყოველი ახალი საოპერო პარტიის შესწავლასა და შესრულებას. საქმე მარტორეპერტუარის გაფართოებაში როდია. ყოველი ახალი როლი მაიძლეებს ახლებურად მიმივუდგე საშემსრულებლო ამოცანებს, საკუთარ ვოკალურ აპარატს. ყოველი ახალი პარტია აპირობებს საშემსრულებლო ოსტობის დახვეწას, ცოდნის გამდიდრებას.

ჩემი შემოქმედებითი ცხოვრების ერთ-ერთ ყველაზე ძვირფას მომენტად კი მიმაჩნია მონაწილეობა „ლა სკალას“ სპექტაკლში „ნაბუქო“, რომელიც გაიმართა 1986 წლის 7 დეკემბერს...

მ. ა. — რითა ეს სპექტაკლი განსაკუთრებული? თქვენ ხომ ამ სახელგანთქმულ სცენაზე მანამდეც გიმღერიათ. მხედველობაში მაქვს თქვენი დებიუტი, რომელიც შედგა 1985 წელს ვერდის „მაკბეტში“. იმავე წელს იმღერეთ ვერდის „აიდაში“. ამდენად, „ლა სკალაში“ ერთი სეზონის მანძილზე ორი როლი განასახიერეთ, რაც დიდი პატივია, მით უფრო ახალგაზრდა მომღერლისათვის. ამას მოჰყვა მონაწილეობა კიდევ ორ სპექტაკლში — ვერდის „ნაბუქოსა“ და „ლომბარ-

დიელებში“. როგორც ჩანს, იტალიელებმა ვერდის მომღერლად მიიჩნიეს. ესეც უდიდესი პატივია...

**3. ბურჰულაძე** — 1986 წელს „ლა სკალამ“ სწორედ „ნაბუქოს“ ამ სპექტაკლით დაიწყო ახალი სეზონი, რომელიც ყოველ წელს, ტრადიციისამებრ, 7 დეკემბერს იხსნება ხოლმე. საოპერო სეზონის გახსნა კი იტალიაში და კერძოდ მილანში ყოველთვის ზეიშია, დიდი ეროვნული დღესასწაულია. ამ ზეიმზე მონაწილეობა უზარმაზარი პასუხისმგებლობაა, დაფასებაცაა.

გარდა ამისა, ამ სპექტაკლში პირველად შეგვხვდა ჩვენი დროის ერთ-ერთ უდიდეს დირიჟორს რიკარდო მუტის. ბევრი რამ შემძინა ამ შესანიშნავ მუსიკოსთან და ადამიანთან შემოქმედებითა ურთიერთობამ, ისევე როგორც მუშაობამ განუმეორებელ ჰერბერტ ფონ კარაიანთან. უზარმაზარი სკოლაა თანამშრომლობა ასეთი მაღალი რანგის მუსიკოსებთან.

**მ. ა.** — რა განასხვავებს ამ უდიდეს არტისტებს?

**3. ბურჰულაძე** — განსხვავება დიდია. აღნიშნავ მხოლოდ გარეგნულ სხვაობას. მეტი სიცოცხლით სავსე, ჯანსაღი, საოცრად კონტაქტური ადამიანია. იგი რეპეტიციების პროცესშივე აფრქვევს უზარმაზარ ენერჯიას.

კარაიანი უფრო გულჩათხრობილია. ის არ გეუბნება რა და როგორ უნდა გააკეთო. მიუხედავად ამისა, შეუძლებელს გაკეთებინებს თავისი საოცარი ხელებითა და თვალებით. მერე გინდა იგივე უკვე მარტომ, უმისოდ გაინერო და აღარ გამოგდის. მოცარტის „დონ ჟუანი“ და „რეკვიემი“ ჩავწერე კარაიანის ხელმძღვანელობით. დღეს, შესაძლოა, გამიჭირდეს ამ ფირფიტაზე აღბეჭდილი ზოგიერთი ფრაზის განმეორება. იქნებ ვერც შევძლო...

**მ. ა.** — სიტყვა ზედმეტია, უძლურიცაა, როცა ერთმანეთს ჭეშმარიტი მუსიკოსები ხედებიან...

**3. ბურჰულაძე** — კარაიანი სიტყვას მიმართავს უკიდურეს შემთხვევაში, მხოლოდ მაშინ, როცა მომღერალი ან ორკესტრანტი შემთხვევით იღებს არაზუსტ ბგერას, ან არღვევს ნოტის ხანგრძლივობას. თუმცა ასეთი რამ კარაიანის პრაქტიკაში ძალზე იშვიათად ხდება. ასეთი რანგის ხელოვანთან წარმოუდგენელია უმინიშნელო შეცდომის დაშვება.

მინდა ვისარგებლო შემთხვევით და მოგახსენოთ ჩემს კოლეციაზე, რომელიც ჩვენი დროის გამოჩენილ დირიჟორებს ჯობებს შეიცავს. კარაიანს გაჩუქებული მუსიკოსულ სამი ჯობი. ერთი უბოძა ქალაქ ბერლინს 750 წლისთავის აღსანიშნავად, მეორე — ზალცბურგს, მესამე კი მე მაჩუქა. ვამაყობ ამით. კადნიერებაში ნუ ჩამომართმევთ თუკი ვიტყვი, რომ ეს ძვირფასი საჩუქარი მთელ საქართველოს ეკუთვნის.

**მ. ა.** — უნიკალური კოლეცია გქონიათ. დანარჩენი ჯობები ვისია?

**3. ბურჰულაძე** — ჩემი საყვარელი დირიჟორებია — რიკარდო მუტისა და ჯიმი ლევინისა, აგრეთვე შტიინბერგის, ფეროსი, ბონინგისი. მალე კოლეცია შეივსება უდიდესი დირიჟორების ლორინ მაზელის, ზუბინ მეტას, კლაუდიო აბადოს ჯობებით...

**მ. ა.** — ამათგან ცოცხალი შესრულებით მხოლოდ ორი დირიჟორისათვის მომისმენია. დღეს ისინი ჩემი კერაბები არიან — კლაუდიო აბადო და ზუბინ მეტა — მკვეთრად განსხვავებული ხელწერის მხატვრები! ამ დირიჟორებმა სხვადასხვა დროს საშემსრულებლო ხელოვნების უმაღლეს კრიტერიუმებს მაზიარეს და განმაცდევინეს სულიერი მღვდვარების განუმეორებელი წუთები. არასოდეს დამეიწყებდა სასწაულქმედებასთან შეხების ეს საოცარი განცდა, რომელიც არც ვიცი როგორ გამოვხატო. ეს იყო ფრთაშესხმულ სიხარულში ჩაბუღებული სულისშემძვრელი ტკივილი, რომელმაც საკვირველი გარდატეხა მოახდინა ჩემში. ასეთი რამ სულ რამდენჯერმე განმიცდია.

წარმომიდგენია რა იღუმალი შეგარძნებები ეუფლებათ იმ შესანიშნავ მომღერლებს, მათ შორის თქვენც, ვინც ასეთ დიდ არტისტებთან ერთად ერთვება ხოლმე მუსიციურბის პროცესში...

**3. ბურჰულაძე** — ეს ენითაუწერელი ბედნიერებაა...

**მ. ა.** — უქანასკნელად როსინის „სევილიელ დალაქში“ მოგისმინეთ ამ ცოტა ხნის წინ. ამ სპექტაკლმა თვალნათლივ დამანახა, თუ როგორ ღრმავდება, მდიდრდება და მთლიანდება კავშირი ბურჰულაძე-მომღერალსა და ბურჰულაძე-მსახიობს შორის. თქვენი დონ ბაზილიო მანამდეც მომისმენია. მკვეთრი სახასიათო შტრიხებით დახატული ეს ვოკალური სახე ყოველთვის გამოირჩეოდა თქვენი რეპერტუარიდან. მაგრამ ადრე მას თითქოს



ნაკლებად ვამჩნევდი ვოკალური და აქტიორული გამოშახველობის ასეთ სინქრონულობას, რაც გამოსტყვივის პლასტიკიდან, დინამიკიდან, იმ არაჩვეულებრივად ცოცხალი და მეტყველი მიზანსცენებიდან, რომლებსაც თქვენ მუსიკასთან მკიდრო კავშირში აყალიბებთ. უარესად მუსიკალურია ყოველი თქვენი მოძრაობა, ესეტი, მიმიკა, მიხრა-მოხრა...

მუსიკის ასეთნაირი „გასცენიურება“ რეჟისორებთან მუშაობის შედეგია?

**3. ბურჭულაძე** — რასაკვირველია, ბევრი რამ მოაქვს ცნობილ რეჟისორებთან მუშაობას. მაგრამ ვერც ერთი რეჟისორი ვერ გაიტლებს სცენური გამომსახველობის „გამუსიკალურებას“ თუკი შენ ამის უნარი არ გააჩნია. ეს მუსიკის შინაგანი შეგრძნებიდან იზადება. მეც, როგორც ვგრძნობ, ისე ვაკეთებ ამას. ბედნიერი ვარ თუკი ვალწევ ამას, მიხარია, რომ თქვენ ეს მოგწონთ.

ისე კი საზღვარგარეთის საოპერო სცენებზე მომღერლებთან დიდი მუშაობა მიმდინარეობს. ლონდონში „სევილიელი დალაქის“ შვიდი სპექტაკლი მაქვს ნამღერი. არსებითად, იქ კეთდებოდა დონ ბაზილიოს პარტია.

ასეთ დიდ სცენებზე, რაგინდ სახელოვანი მომღერალიც არ უნდა იყო, არ შეგიშვებენ წინასწარი მომზადების გარეშე.

თუმცა ერთხელ „ლა სკალაში“ პირდაპირ გამაგდეს სცენაზე. ეს მოხდა ვერდის „მაკბეტში“ ჩემი დებიუტის დროს. კლაუდიო აბადო დირიჟორობდა. დაგეგმილი იყო „მაკბეტის“ ცხრა სპექტაკლი. აქედან შვიდი გააუროვმა იმღერა, ბოლო ორი — მე მამღერეს. „მაკბეტში“ შემიშვეს ერთი საორკესტრო რეპეტიციით. ისეც ვარგებ გააკეთეს. ჩემი გასინჯვა უნდოდათ. იცოდნენ, რომ მანამდე ეს სპექტაკლი ნამღერი არ მქონდა.

**2. ა.** — როგორც ჩანს, თქვენი პროფესიული ორიენტაცია აინტერესებდათ...

**3. ბურჭულაძე** — ეტყობა დავიმსახურე მათი ნდობა, რაკი მერე ზედიზედ გამომიშვეს. მაღე „სკალაში“ უნდა ვიმღერო „სიმონ ბოკანეგრა“ საკონცერტო შესრულებით. გაისად სეზონი ვერდის „სიცილიური სერობით“ გაიხსნება, ამ სპექტაკლიც მომიწევს სიმღერა. 1990 წელს მონაწილეობას მივიღებ „დონ კარლოსის“ პრემიერაში. 1989 წელს კი „სკალასთან“ ერთად ჩამოვალ მოსკოვში. „ნაბუქოს“ ოთხ სპექტაკლს ვიმღე-

რებ. კარგი ფაქტია არა? — მოუთმენლად ველი ამ გასტროლებს.

**2. ა.** — ერთხელ საინტერესო მოხდა ელენა ობრაზცოვასთან, რომელმაც გულწრფელად აღიარა: როცა პირველად მოვხვდი საზღვარგარეთის საოპერო სცენაზე (ვგონებ ეს ბარსელონაში მოხდა), ვიგრძენი, რომ სიმღერა არ ვიცო...

**3. ბურჭულაძე** — მე არ მომსვლია ასეთი რამ...

**2. ა.** — წლების მანძილზე — ამბობდა ობრაზცოვა — „სკალაში“ რეპეტიციების დროს, ლამის სულში ვუძებრებოდი პარტნიორებს. სიმღერას მათგან ვსწავლობდი...

**3. ბურჭულაძე** — ობრაზცოვასაგან განსხვავებით მე „ლა სკალაში“ გავდიოდი სტაჟირებას. ამან მიშველა. ყოველ სპექტაკლს ვესწრებოდი. ყურში მქონდა გამჭდარი ამ სპექტაკლების ინტონაცია. ამან გამიადვილა „სკალას“ სცენაზე სიმღერა.

სწორი არაა, როცა მილანში სტაჟირებაზე უკვე სკოლა გამოვლილ მომღერლებს აგზავნიან.

**2. ა.** — ძნელია სამომღერლო სკოლის შეცვლა?

**3. ბურჭულაძე** — წარმოუდგენლად ძნელი. მილანში უნდა იგზავნებოდნენ დამწყები ვოკალისტები, რათა მათ თავიდანვე განუვითარდეთ გემოვნება, საშემსრულებლო კულტურა, სიმღერის სწორი ჩვენება.

ისე კი ობრაზცოვა მართალია. მეც ბევრი რამ მაშინ აღმოვაჩინე, როცა დავდექი ლუჩანო პავაროტის გვერდით, როცა ვმღეროდა მასთან ერთად. ყველაფერი აქედან დაიწყო...

**2. ა.** — პავაროტის გარდა ვისთან გიტაცებთ სიმღერა?

**3. ბურჭულაძე** — ისეთ ზღაპრულ, სასწაულ მომღერლებთან, როგორებიც არიან გენა დიმიტროვა, რენატო ბრუზონი, პიერო კაპუჩილი...

**2. ა.** — დღეს თქვენს განკარგულებაშია ვეროპის უდიდესი საოპერო სცენები.

რა სხვაობაა ამ შესანიშნავ საოპერო კერებს შორის?

**3. ბურჭულაძე** — „ლა სკალას“ ვერ შეედრება მსოფლიოს ვერც ერთი თეატრი. მომღერლისათვის არ არსებობს „სკალაში“ სიმღერაზე უფრო მაღალი ჯილდო, უფრო მაღალი დაფასება. ამ სცენაზე რაღაც სასწაულებრივი განცდები გეუფლება, განსაკუთრებით პრემიერის დროს, მით უფრო სეზონის გახ-

სნის დღეს. ასე გგონია, რომ ამქვეყნად არ არსებობს ამაზე უფრო დიდი, უფრო მნიშვნელოვანი მოვლენა. მთელი იტალია ფეხზე დგას. მთელი ქვეყანა ჩაბმულია საბრძოლვეო სამზადისში. ამით ცხოვრობენ იტალიელები.

„ლა სკალა“ უდიდესი პასუხისმგებლობით ეკიდება ყოველ სპექტაკლს. ამიტომაც აქ ყოველდღე არ იმართება წარმოდგენები. სპექტაკლებს შორის ორ-სამდღიანი პაუზებია, გაცხარებული რეპეტიციები მიმდინარეობს.

„სკალაში“ ყოველი სპექტაკლი ისტორიული მნიშვნელობისაა.

ვენაში სპექტაკლები ყოველ საღამოს იმართება. აქაც მოღვაწეობენ ფენომენალური მუსიკოსები. აქაც არაჩვეულებრივი მასურბელია, რომელსაც გაგიყვებით უყვარს თავისი თეატრი. სპექტაკლები მიდის გადაჭედულ დარბაზში, ტაშის გრაილში. და მაინც „სკალაში“ სულ სხვა ატმოსფეროა.

ვენაში მასურბელი საოპერო სპექტაკლზე მიდის სიამოვნების მისაღებად. „ლა სკალაში“ კი მომღერლები და პუბლიკა ერთმანეთს სციდან, აკონტროლებენ. ეს კარგად იცის ორივე მხარემ. აუდიტორია მცოდნეა, განათლებული, ძალიან ეკვიანიცაა. რომელი იტალიელი გააბტიებს მშობლიური საოპერო მუსიკის შეზღავანს? უდიდეს ყურადღებას აქცევენ ყოველ ბგერას, თვითეულ სიტყვას, აქცენტს. არ დაგითმობენ მცირედსაც კი. სტენით აიკლებენ იქაურობას. ხელში კლავირები უჭირავთ, ნოტებში გამოწმებენ. მათ რისხვას ვერ გადაურჩები რაიმე რომ გამოგრჩეს, ერთი სიტყვაც რომ არასწორი გამოთქმით იმღერო.

„ლა სკალას“ შემდეგ სხვა თეატრებში სიმღერა დასვენებას ჰკავს.

**მ. ა.** — წელს პირველად გამოხვედით პარიზის „გრანდ-ოპერაში“. როგორია თქვენი შთაბეჭდილება?

**პ. ბურჟულაძე** — „გრანდ-ოპერა“ გადავიდა ახალ კომფორტაბელურ შენობაში. ძველა ოპერა ცარიელაა. მაღალი კლასის ორკესტრია და გუნდი. მომღერლები აქაც მოწვეულები არიან. პარიზელებმაც კარგად იციან საოპერო ხელოვნების ფასი.

**მ. ა.** — საკონცერტო მოღვაწეობას თუ ასწრებთ ასეთი დატვირთული საოპერო სეზონების პარალელურად?

**პ. ბურჟულაძე** — უკანასკნელად პარიზში გავმართე კამერული მუსიკის კონცერტი. ვიმღერე მუსორგსკისა და რახმანინოვის ნაწარმოებები. კმაყოფილი ვარ, კონცერტი კარგად ჩატარდა. რამდენიმე ხნის წინ საზღვარგარეთ გამოვიდა ჩემი ფირფიტა, რომელზეც ჩაწერილია კამერული რეპერტუარი.

1990 წლისათვის დაგეგმილი მაქვს კონცერტი ქართული კომპოზიტორების კამერული ნაწარმოებებიდან. მაგრამ ჭერჯერობით შეირჩა მხოლოდ ერთი განყოფილების მასალა. სამწუხაროდ, მეტი ვერ შეიკრიბა.

**მ. ა.** — ცოტა გვაქვს კამერული ვოკალური მუსიკის მაღალი ნიმუშები...

**პ. ბურჟულაძე** — სამაგიეროდ, გვაქვს გენიალური ხალხური მუსიკა! განა ეს ცოტაა? ახლო მომავალში საორკესტრო კონცერტები მექნება საფრანგეთში, შვეიცარიაში, იაპონიაში. პროგრამაშია ვერდის საოპერო არიები. ამ კონცერტების დირიჟორობა ჯანსუღ კახიძეს შევთავაზე. ჩვენ ერთად გამოვალთ შვეიცარია და იაპონიაში.

**მ. ა.** — როგორი ურთიერთობა გაქვთ თანამედროვე მუსიკასთან?

**პ. ბურჟულაძე** — არავითარი. ძალიან მინდა შევიყვარე, მაგრამ ჭერჯერობით არ გამომდის. სიღრმე არა აქვს. ქარაფშუტულ მუსიკად მიმაჩნია. ცხადია, ვლაპარაკობ იმაზე, რაც მომისმენია. მხედველობაში არა მაქვს ბერგის „ვოცეკი“, რომელიც „ლა სკალაში“ მოვისმინე და არც ბრიტენის „პიტერ გრაიზი“, რომელიც ვენაში ვნახე. ეს მუსიკა მოისმინება...

**მ. ა.** — მსოფლიოს საოპერო სცენებზე რა ადგილი უჭირავს თანამედროვე ოპერებს?

**პ. ბურჟულაძე** — უმნიშვნელო. თანამედროვე ავტორთა ოპერები რეპერტუარში ვერ მკვიდრდება. ისინი სცენიდან ჩამოდის ორი-სამი სპექტაკლის შემდეგ და მაშინვე დაიწყება ეძლევიან. მათ ვერ მოიგეს ვერც მომღერალთა და ვერც მსმენელთა გულეუ.

**მ. ა.** — ამ რამდენიმე ხნის წინ თქვენ სათავეში ჩაუდგეით საქართველოს მუსიკალურ საზოგადოებას. როგორ გრძნობთ თავს ამ ახალ ფრიად საპასუხისმგებლო პოსტზე?

**პ. ბურჟულაძე** — უაღრესად მძიმე საქმე ყოფილა. სიმათილე გითხრათ, არ მეგონა თუ ასე იქნებოდა. ბევრი თავსამტკრევი პრობლემა სწორედ იქიდან მოდის, საიდანაც დას.



მარებსა უნდა ელოდებ. ძნელი ყოფილა ბიუროკრატიულ ტვირთთან შეჯახება. თვით ყველაზე ადვილად გასაკეთებელ საქმესაც კი შორიდან უნდა მოუარო და თავი იმტვირო. არადა უამრავი სასარგებლო საქმის გაკეთება შეიძლება. ჩვენს წინადადებებს ყველა ინსტანციაში ეგებებიან. საქმე კი ადგილიდან არ იძვრის. ყველაფერი ხელს გიშლის, ყველა კანონი საჭირო საქმის წინააღმდეგია. უნდა გაირღვეს ეს მოჯადოებული წრე! სხვაგვარად საქმეს არაფერი ეშველება...

მ. ა. — რა გეგმები გაქვთ მუსიკალური საზოგადოების ხაზით?

პ. ბურჭულაძე — მინდა დავაარსო ვოკალისტთა საერთაშორისო ფესტივალი, რომელიც მონაწილეობას მიიღებენ მსოფლიოს ცნობილი მომღერლები. პირველი ფესტივალი 1990 წელს უნდა გაიმართოს. საზოგადოდ ძალიან ძნელია ასეთი მასშტაბის ფესტივალის ორგანიზაცია. წინასწარ თანხმობა უნდა მიიღო მომღერლებისაგან, რომლებიც ძალიან დაკავებულები არიან. ჩვენთან საპირისპირო სურათია. მომღერლები თანახმანი არიან. მაგრამ ჯერჯერობით ხელს არ გვიწყობს ადგილობრივი სიტუაცია. იმედი მაქვს, რომ 1990 წლამდე საქმე მოგვარდება. ფესტივალი ტრადიციული უნდა გახდეს და იმართებოდეს სამ-ოთხ წელიწადში ერთხელ. თბილისი გადაიქცევა ერთ-ერთ მნიშვნელოვან მუსიკალურ ცენტრად. დარწმუნებული ვარ, რომ მხარში ამოგვიდგება რესპუბლიკის ხელმძღვანელობა, ჩვენი საზოგადოებრიობა. თუ საჭირო იქნება, ჩვენს ხალხსაც მივმართავ დახმარებისათვის.

ვოცნებობ „აბესალომ და ეთერი“ გავიტანო საზღვარგარეთ. ეს ოპერა უნდა დამკვიდრდეს უცხოეთის სცენებზე. ეს ჩემს უპირველეს მოვალეობად მიმაჩნია. თუ ამ ორ მიზანს მივაღწეე, ჩავთვლი, რომ ვალმოხდელი ვარ ჩემი სამშობლოს წინაშე.

# „უენოქენალური პაატა ბურჭულაძე ბორისის როლში“ ...

„მოგვემლონა იდეალური ბანი“ — ასე ეწოდება გაზეთ „ფიგაროს“ ფურცლებზე (17 მარტი 1988 წ.) გამოქვეყნებულ წერილს, რომელიც ეძღვნება პაატა ბურჭულაძის დებიუტს პარიზის „გრანდ-ოპერის“ სცენაზე. საერთოდაც ამ ფაქტს მხურვალედ გამოეხმაურა ფრანგული პრესა, რომელიც აღიარებდა: „პარიზელები დიდი ხანია მოუთმენლად ველით შეხვედრას მსოფლიოში სახელმწიფოვრო ახალგაზრდა ქართველ ბანთან პაატა ბურჭულაძესთან, რომლის გამო ერთმანეთს ეცილებიან მსოფლიოს საუკეთესო საოპერო სცენები...“ („კორიტიენ დე პარი“, 14 მარტი, 1988 წ.).

პარიზში პაატა ბურჭულაძე მონაწილეობდა მუსორგსკის „ბორის გოდუნოვის“ საპრემიერო სპექტაკლებში. პაატა ბურჭულაძის გასტროლები კარგად იყო ანონსირებული.

პრემიერის დღეს 14 მარტს „ფიგარო“ გამოაქვეყნა წერილი „ქართველი მეფე გრანდ-ოპერაში“, რომელიც იუწყებოდა: „დღეს საღამოს პარიზში შედგება სიმღერის ახალი მეფის პაატა ბურჭულაძის დიდი ხნის ნანატრი დებიუტი.“

ამ ცოტა ხნის წინ ეს 33 წლის კოლოსი კომანდორს მღეროდა „დონ ჟუანში“ ჰერბერტ ფონ კარაიანის ხელმძღვანელობით.

დედამისი ამბობს, რომ პაატა პაატა ჯერ სიმღერა დაიწყო, შემდეგ ლაპარაკი.

„ეს მართლაც ასეა — გვეუბნება პაატა — რაც თავი მახსოვს, სულ ვმღერი. ინჟინერად მამზადებდნენ მამაჩემის პროფესიისადმი პატივისცემის გამო, მაგრამ მერე ჩემმა მშობლებმა თბილისის კონსერვატორია ამჯობინეს.“

თბილისში დაიწყო პ. ბურჭულაძის კარიერა — განაგრძობს გაზეთი, საოპერო სტუდიაში იმღერა მეფისტოფელის პარტია გუნოს „ფაუსტში“. ეს იყო მისი პირველი ტრიუმფი. როგორც პაატა ამბობს, ამ აპლოდისმენტებმა ვადაწყვეტინეს მომღერლობა.

სტაჟირებას გადიოდა „ლა სკალაში“. აქ ეზიარა ვერდის. მერე ჩაირიცხა თბილისის საოპერო თეატრში, რომელიც პაატას თქმით, უძველესი თეატრია. ექვსი წელი გავიდა პაატა ბურჭულაძის საერთაშორისო კარიერის დაწყებიდან. ის დღესაც ერთგულია თავისი მშობლიური დასისა, რომელსაც წელიწადში 20 საათს უთმობს.

პ. ბურჭულაძის რეპერტუარი ძირითადად შედგება იტალიური და რუსული მუსიკისაგან. მისი კერაები არიან ვერდი და მუსორგსკი. უყვარს მოცარტი. მღერის „ჯადოსნუა

ფლეიტასა“ და „დონ ჟუანში“. როდის იმღერებს ვაგნერს?

„არასოდეს — გვპასუხობს პაატა — თავისი ომახიანი ხმით. ვაგნერი სახიფათოა მანაღვარდა მომღერლისათვის, თუმცა არც დანარჩენებისათვისაა სიკეთის მომტანი“. როგორც ჩანს, ის არ აპირებს სიმღერას ბაიროთში.

როგორია მისი დამოკიდებულება „ბორის გოდუნოვის“ მუსიკალური ვერსიებისადმი? „მიყვარს რიმსკი-კორსაკოვის და თვით მუსორგსკის ვერსია, ჩემთვის მიუღებელია შოსტაკოვიჩის რედაქცია, იგი შორსაა მუსორგსკისაგან“.

ასე ფიქრობს სიმღერის მეფე საქართველოდან.

პაატა ბურჭულაძის დებიუტს „გრანდ-ოპერაში“ სპეციალური გამოშვება მიუძღვნა ჟურნალმა „ოპერა-ინტერნაციონალმა“. სადაც ვკითხულობთ:

„მისი ხმა ჰგავს შალიაპინის ხმას“ — განაცხადა ჰერბერტ ფონ კარაიანმა „დონ ჟუანის“ ჩაწერის დროს გამართულ პრეს-კონფერენციაზე. კომანდორი თბილისელი მომღერლის აღმასვლის მხოლოდ ერთ-ერთი ეტაპია.

მისი შემოქმედებითი გზის მთავარი მიმენტებია — დებიუტი (მეფისტოფელის პარტია გუნოს „ფაუსტში“) თბილისის კონსერვატორიაში სწავლის დროს, სტაჟირება მილანის „ლა სკალაში“ ჟულიეტა სიმონატოს ხელმძღვანელობით, გამარჯვება ჩაიკოვსკის სახელობის კონკურსში, რამდენის როლი ლონდონის „კოვენტ-გარდენში“.



პაატა ბურჭულაძე ბორის გოდუნოვის როლში.



პაატა ბურჭულაძე — ზაქარია (ვერდის „ნაბუქო“)



მღერის პ. ბურჭულაძე („ლა სკალა“ 17/XI 1986 წ.)

შეხვედრები კარიანთან. ამ მოვლენებმა მოუტანეს მას საერთაშორისო აღიარება.

პაატა ბურჭულაძის საყვარელი პარტიები ბორისი მუსორგსკის „ბორის გოდუნოვი“ და ფილიპი ვერდის „დონ კარლოსში“. როგორც თვითონ ამბობს, იტალიურ რეპერტუარზე მუშაობა დაუწყია თბილისში. მაგრამ საფუძვლიანად დაეფლა მილანში. ეს პირველ რიგში ეხება ზაქარიას პარტიას ვერდის „ნაბუქოში“, რომელიც შეასრულა რიკარდო მუტის ხელმძღვანელობით „ლა სკალაში“ 1986-87 წლების სეზონში. ეს ძალიან რთული როლია როგორც ვოკალური, ისე სცენური განსახიერების თვალსაზრისით.

„ბორის გოდუნოვის“ პრემიერის წინ გარნიეს (გრანდ-ოპერა) სასახლეში პაატა ბურჭულაძემ განაცხადა: ეასრულებ ბორისის პარტიას მუსორგსკის ოპერაში, რომელიც გაორკესტრებულია რიმსკი-კორსაკოვის მიერ. ამას წინათ ეს პარტია ვიმღერე ფილადელფიაში, სადაც შედგა „ბორის გოდუნოვის“ პრემიერა ორიგინალური მუსორგსკისეული ორკესტრობით, რომელიც უფრო მკაცრი და ასკეტურია რიმსკი-კორსაკოვის ვარიანტთან შედარებით“.

პაატა ბურჭულაძე თვლის, რომ ბორისის პიროვნებაში რუსული ფესვები ერწყმიან უნივერსალურ ჰუმანიზმს... ამ დუალიზმს შესანიშნავად ავლენდა ბორისის პარტიის ერთ-

ერთი შესანიშნავი შემსრულებელი ა. პიროგოვი...

მან თქვა, რომ პარიზში ამ ოპერას იმღერებს იმ რედაქციით, რომლითაც იგი წარმოდგენილი იყო „გრანდ-ოპერის“ სცენაზე 1874 წელს, ღირიკორ ლოთარ ზაგროშევის მიერ... ყველაფერს გავაკეთებ, რათა ღირსეულად განვახორციელო ეს ტრადიციული როლი“...

„ბორის გოდუნოვის“ პრემიერის შემდეგ ფრანგულ პრესაში გამოქვეყნდა რეცენზიები, სადაც პაატა ბურჭულაძის ხელოვნებას ამკობენ აღფრთოვანებული ეპითეტებით. ჟურნალმა „ექსპრესმა“ (17 მარტი, 1988) გულახდილად აღიარა:

„ბორისზე“ მივიღივართ მხოლოდ და მხოლოდ ჩვენი დროის უდიდესი ბანის პაატა ბურჭულაძის გამო“...

არსებითად იგივე აზრია გატარებული „კოტიდენ დე პარის“ (17 მარტი 1988) ფურცლებზე:

„საბედნიეროდ, ეს დადგმა იხსნა პაატა ბურჭულაძის უშესანიშნავესმა ვოკალურმა და არტისტულმა მონაცემებმა — იგია სპექტაკლის ნერვი თავისი უზარმაზარი ხმით. ძალზე შთამბეჭდავად ანსახიერებს ბორისს. მისი ხმის ტემპრი საოცარ ზემოქმედებას ახდენს აღტკინების მომენტებში...“

„ფენომენალური პაატა ბურჭულაძე ბორისის როლში“ — ასეა დასათურებული გაზეთ „ლიბერასიონში“ დაბეჭდილი წერილი (22 მარტი, 1988 წ.), სადაც ვკითხულობთ:

„...ქრთდროულად შეშლილს, ბოროტმოქმედსა და მომხიბვლელ ბორისს ანსახიერებს ზღაპრული ქართველი მომღერალი პაატა ბურჭულაძე. იშვიათად გაიგონებთ ასეთ ბრწყინვალე, გულში ჩამწვდომსა და უსახლოდ ძლიერ ხმას...“

გაზეთ „ფიგაროს“ (17 მარტი, 1988) აზრით: „პაატა ბურჭულაძე აგრძელებს შალაპინის ტრადიციებს, არტისტული თვალსაზრისით იგი თავდაჭერილი და უღარესად მეტყველია. სპექტაკლში ის ერთადერთი მომღერალია, ვინც ავლენს დადგმის ჩანაფიქრს, ზემოქმედებს თავისი სიმღერით, ძალზე შთაბეჭდავი ფრაზირებით. მისი შესრულებით მუსორგსკის მუსიკა მელოდიურობას აღწევს. იგი ბოროტად არ სარგებლობს თავისი ხმის უბადლო ხარისხითა და სიმძლავრით.“

მოკლედ, ბურჭულაძის ბორისი გვაფორიანებს. მან, გუნდთან ერთად (რომელიც ამჯერადაც შესანიშნავია), ზიდა სპექტაკლის სიმძიმე...“

პარიზის „გრანდ-ოპერაში“ გამოსვლის შემდეგ პ. ბურჭულაძემ კონცერტი მისცა ქალაქ ბორდოში. აქაც მის გამოსვლას მხურვალედ გამოეხმაურა პრესა, რომელმაც ადგილობრივ საზოგადოებას სახელოვანი კონცერტანტი ასე წარუდგინა:

„დებიუტმა „კოვენტ-გარდენში“ 1984 წ. (რამფისის პარტია „აიდაში“), კარაიანის ხელმძღვანელობით ჩაწერილმა ფირფიტებმა (კომანდორის პარტია „დონ ქუანში“) ცხადჰყვეს, რომ ახალგაზრდა ქართველი ბანი ჩვენი საუკუნის ერთ-ერთი ყველაზე ღირსშესანიშნავი აღმოჩენაა.“

კარაიანი, რომელიც პ. ბურჭულაძეს „მეორე შალაპინს“ უწოდებს, რეგულარულად იწვევს მას ჩაწერებზე ზალცბურგში.

პ. ბურჭულაძის სახელს ამოიკითხავთ მსოფლიოს საუკეთესო საოპერო თეატრების — ვენის, მილანის „ლა სკალას“, პარიზის „გრანდ-ოპერის“, ლონდონის „კოვენტ-გარდენის“ — აფიშებზე.

იგი ტრიუმფული წარმატებით გამოვიდა

ბორის გოდუნვის როლში „გრანდ-ოპერის“ სცენაზე...“

„პაატა დებიუტი“ — ასე უწოდა კლიტიკოსმა ფლორენო მოტმა პაატა ბურჭულაძის კონცერტზე დაწერილ რეცენზიას, რომელიც გაზეთ „ბორდო-ლუაზიერში“ (26 მარტი, 1988 წ.) დაიბეჭდა:

„შალაპინის სადარი“, „გიაუროვზე უფრო დიდი“, უნიკალური, დიდებული, შესანიშნავი — ასეთი აღფრთოვანებული წამოძახილები ისმოდა წუნელ პაატა ბურჭულაძის სოლო კონცერტის დამთავრების შემდეგ დიდ თეატრში, იმ რიგებიდან, სადაც თავმოყრილი იყო დახვეწილი პუბლიკა.“

მსმენელმა განიცადა ნამდვილი შოკი, რაც პ. ბურჭულაძის სიმღერით გამოწვეული გამოგნებელი ემოციების ადეკვატურია.

ეს ახალგაზრდა ქართველი კაცი დაჯილდოებულია არა მარტო მთელს მსოფლიოში აღიარებული იშვიათი სილამაზის ხმით, რომელსაც გამოარჩევს დინამიზმი და დიპაზონი, არამედ განსაკუთრებული მუსიკალურობით და არანაკლებ გასაოცარი არტისტული ტემპერამენტითაც.

რუსული მელოდიების თაიგულმა, მათ შორის მუსორგსკის „რწყილმა“ — მას მთელი თავისი თეატრალობის გამქლავების საშუალება მისცა. ამის შემდეგ დადგა საოპერო არიების რიგი, საიდანაც განსაკუთრებით გამოვყოფდი „მაკბეტს“. საოპერო არიებიც პაატა ბურჭულაძემ გასაოცარი გრაციოზულობითა და ჰარმონიულობით შეასრულა.

პაატა ბურჭულაძის რეპერტუარში შესულია პარტიები ოპერებიდან „სომნამბულა“ და „დონ კარლოსი“. ამ არიებს იგი ისეთი სრულყოფილებით ასრულებს, რომ მეზადება კითხვა: არსებობს კი მუსიკაში რაიმე, რაც მიუწვდომელია ამ შესანიშნავი მომღერლისათვის? პაატა კვლავ ჩამოვა ბორდოში. ამ პაემანს ჩვენ მოუთმენლად ველით...“

# რისტვისაა საჭირო მაკეტი

## ნათელა ურუშაძე

მაშინაც კი, როდესაც რეჟისურის თეატრი უკვე დამკვიდრებულად ითვლებოდა, რაც იმას ნიშნავს, რომ ყოველი სპექტაკლი იმთავითვე ჩაფიქრებულია გარკვეული მხატვრული პირობის მქონე მთლიანობად, მაკეტი ყოველთვის არ კეთდებოდა. ასე, მაგალითად, კ. მარჯანიშვილის სპექტაკლები-სათვის შეთხზულ ესკიზებზე ხშირად ვხვდებით მხატვრის მიერ იქვე ესკიზზე მიწერილ მომავალი დეკორაციის ზომებს, რომელთა მიხედვითაც შენდებოდა, იხატებოდა და იკრებოდა სპექტაკლის გაფორმების ნაწილები. მაგრამ მოსკოვის სამხატვრო თეატრში, ამ თეატრის უბირველესი მხატვარი ვ. სიმოვი ესკიზს საერთოდ არ ხატავდა თურმე, თავიდანვე მაკეტს აკეთებდა.

როგორც არ უნდა იყოს, მაკეტი დაკავშირებულია რეჟისურის თეატრის აღმოცენება-დამკვიდრებასთან და ამის გამო მემკვიტეს პროფესიაც ბევრად უფრო მოგვიანებით მკვიდრდება თეატრში, ვიდრე მეკრავის, მეწაღის, გრიმორის და ჩამცმელის.

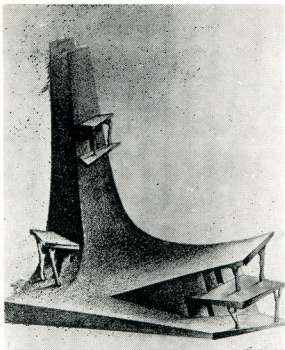
თეატრალური მაკეტი ეს არის თავისებური მოდელი სცენური სივრცის გადაწყვეტისა, როგორც ეს წარმოუდგენიათ რეჟისორსა და მხატვარს იმ გარემოსათვის, სადაც პიესის მოქმედ პირთა ცხოვრება უნდა გაიშალოს. მაკეტისა და სცენის მასშტაბების შეფარდება ხდება საფუძველი სადადგმო ნაწილისათვის გასათვალისწინებელი სამუშაო ნახაზების, საჭირო მასალის მომარაგების, ხარჯთაღრიცხვის შედგენის დროს.

ჭეშმარიტად თეატრალურ მხატვარზე ამბობენ: პიესას რომ კითხულობს, იმ სივრცეს

ხედავს, სადაც ამ პიესის გმირები უნდა ამოქმედდნენ. ეს იმიტომ, რომ სცენურ სივრცე, ის რეალური სამგანზომილებიანი სცენური ყუთია მისი შემოქმედების ასპარეზი. ამიტომ ნებისმიერი სცენოგრაფია ერთსა და იმავე დროს სამოქმედო მოედანიცა და მასზე ამოქმედებულ ადამიანთა ცხოვრების სახეობრივი გამოხატულების უძლიერესი საშუალებაც. სივრცის ორგანიზაციაშიც, დანადგარის კომპოზიციურ სტრუქტურაშიც, მოედნების გეომეტრიაშიც და ფერთა შესამებაშიც, უთუოდ ბუღოზს სახიერად გამოვლენილი სათქმელი. გავიხსენოთ: „ურთელ აკოსტას“, „ყაჩაღების“, „ანტიგონეს“, „ყვარყვარეს“, „სამანიშვილის დედონაცკლის“, „ჯაყოს ხიზნების“, „პროვინციული ამბის“ სცენოგრაფია... რამდენს გვაუწყებს იგი, ასე კონკრეტულად რომ მიმართავს არა ჩვენ წარმოსახვას (როგორც ამ პიესათა ავტორები), არამედ ჩვენ მზერას, რადგან სახილველია იგი.

ამ სპექტაკლების უმრავლესობა ეკუთვნის იმ დროს, როდესაც მხატვრის ესკიზის მიხედვით მაკეტს სავანგებო ოსტატი-დეკორატორი, მემკვიტე აკეთებდა. მზა მაკეტს მოათავსებენ ხოლმე ე. წ. სამაკეტო დაზგაში, რომელსაც პორტალური თალიც აქვს, პლანშეტიც, მბრუნავი წრეც, დასაკიდი დეკორაციისათვის საჭირო ამწეებიც, განათების წყაროებიც და ა. შ.

ესკიზზე დახატულის მაკეტში გადატანა ერთულია და მაკეტის დეკორაციაში გადატანაც. აქ უამრავი სხვადასხვანაირი და ახალ-ახალი წინააღმდეგობაა მოსალოდნელი —



„ლამარა“. დეკორაციის მაკეტი

თეატრალური დეკორაცია ხომ თავისებური სინთეზია ფორმის, ფერის, ფაქტურის, განათების, კომპოზიციის დინამიური ცვლილებისა, მით უფრო, რომ გაფორმების ნაწილები ადგილს იცვლიან ხოლმე სცენურ სივრცეში.

იმისათვის, რომ მაკეტი გააკეთო, სადურგლო საქმის ცოდნა არაა საკმარისი — ნახაზისა და ნახატის წაყიბვაც უნდა შეგეძლოს, მხატვარიც უნდა იყო, გრძნობდებერსპექტივას, კომპოზიციას. იმიტომ, რომ მზა მაკეტის საფუძველზე შენს მიერ შექმნილი მცირე ზომის სცენური გარემო სულ სხვა მასშტაბებში გაიშლება სცენაზე, სადაც შემდეგ მსახიობები უნდა ამოქმედდნენ.

მემაკეტეთა შორისაც არიან სახელოვანი სპეციალისტები. ჩვენში ასეთი იყო, მაგალათად, ივანე მელიქსეტოვი, რუსთაველის თეატრის უხუცესი დეკორატორი, რომელიც

დიდი ხანი არაა, რაც გარდაიცვალა. შეიძლება ითქვას, რომ მისი ნიჭიერი ხელი რუსთაველის თეატრის ყველა სპექტაკლს შეეხო — ამ თეატრის ყველა სახელმწიფო სპექტაკლის მაკეტი, დაწყებული კ. მარჯანიშვილის და ს. ახმეტელის დადგმებით და თანამედროვე, მოქმედ რეპერტუარში ჯერ კიდევ მყოფი წარმოდგენებით დამთავრებული, მისი ნახელავია.

დროთა განმავლობაში ახალ-ახალი მასალის ხმარებაში შემოსვლამ (ორგუმუა, პენობლასტი და სხვ.) ახალი შესაძლებლობებით გაამდიდრა ამ დარგის ოსტატები და თვითონ მხატვრები, ვინაიდან დღეს თითქმის ყველა თეატრალური მხატვარი მაკეტსაც თვითონ აკეთებს. თუ მხატვარს ამის სურვილი და უნარი აქვს, საქმისათვის, შესაძლოა, ასე იყოს უმჯობესი, რადგან უფრო მჭიდრო ხდება რეჟისორისა და მხატვრის კავშირი: სცენის დაგეგმარება სპექტაკლის იდეის შესატყვისად, შეთანხმება იმაში, თუ რაანაირ სათამაშო მოედანს ითხოვს პიესის სტრუქტურა, მოქმედ პირთა ურთიერთობის თავისებურება. რაანაირად დაუკავშირდებიან ერთმანეთს სამოქმედო მოედნები, რა გააერთიანებს მათ. როგორ გამოიკვეთება სცენაზე ის ადგილები, იდეის წარმოსაჩენად რომ ყველაზე მეტად გამოდგებიან, რას იძლევა ამგვარი დაგეგმვა მიმდინარე მოვლენისათვის... რეჟისორს უნდა შეეძლოს მიზანსცენის შერწყმა იმ კომპოზიციასთან, მხატვარმა რომ შექმნა. ცნობილი საბჭოთა რეჟისორი ა. ტაიროვი წერს: „ყველა სპექტაკლი უნდა გათამაშდეს საგანგებოდ მისთვის შერჩეულ მოედანზე, რომლის აგებულებაც იქცევა თავისებურ კლავიატურად და გამოავლენს სწორედ იმ მიზნებს. ეს სპექტაკლი რომ ისახავს“.<sup>1</sup>

რეჟისორი და მხატვარი ერთად ეძებენ სპექტაკლის სცენოგრაფიულ სახეს. ორივეს

სპექტაკლი „ალაღ“

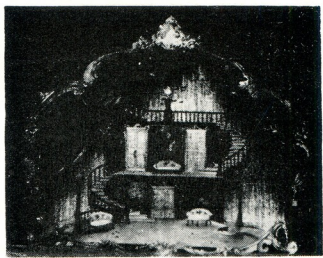
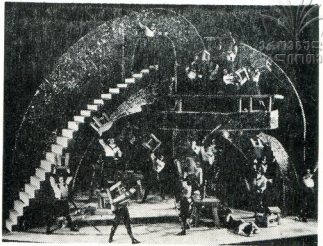


პროფესია გულისხმობს სცენის განსაკუთრებულ შეგრძნებას და მის ცოდნას. სცენიდან სახილველი მხატვრული სამყარო ხომ დროში ვაშლილი ნაწარმოების შემადგენელი ნაწილია. გმირთა ცხოვრებაშია ჩაქსოვილი იგი, განუყოფელია მისგან და ამ ცხოვრებასთან ერთად თანდათან წარმოჩინდება, თანდათანაც აღიქმება მაყურებლის მიერ. ყოველი ეპიზოდი სცენის რომელიღაც მონაკვეთზე უნდა გათამაშდეს. რომელია ეს მონაკვეთი? რა პირობებს შეუქმნის იგი რეჟისორსა და მსახიობებს მათი ხელოვნებისათვის? როგორ განლაგდებიან მოქმედი პირობები? რა სიტყვები აქლერდება? საათობით სხედან ხოლმე მხატვარი, რეჟისორი და მაკეტის გამკეთებელი ხელოსანი და ამოწმებენ ყველა დეტალს, კრიან, კერავენ, აწებებენ... შემთხვევითი არაა სერგო ქობულაძის ეს მოგონება:

„ეს იყო „ყაჩაღების“ დადგმის წინა დღეებში. მაშინ მე პირველად შევხვდი სანდრო ახმეტელს, რომელმაც ამ სპექტაკლის მოქმედ პირთა შემოსვა დაამავლა. შემდეგ მე გავაფორმე „ნაბიჭვარი“ და „მესაათე და ქათამი“...“

ახმეტელისათვის მაკეტი შემოქმედებითი პროცესის მასტიმულირებელი იყო, თავისებური ბიძგი მისი მხატვრული ჩანაფიქრის ლოკატური განვითარებისათვის. ამ მომენტიდან ის უკვე პერსპექტივაში ხედავდა მთელ წარმოდგენას — მის კომპოზიციას, მიზანსცენებს, მხატვრულ სახეებს. აი, მაშინ იწყებოდა სწორედ ჩვენი წამება. ახმეტელი დაუსრულებლად მოითხოვდა მაკეტის ახალ-ახალ ვარიანტებს, შეჰქონდა მასში შესწორებები მანამ, სანამ არ მოიყვანდა მას სრულ თანხმობაში საკუთარ სარეჟისორო პარტიტურასთან, სანამ არ შექმნიდა ზუსტ დეკორატიულ საყრდენს, სანამ არ მონახავდა სპექტაკლის სრულ სახეობრივ გამოვლინებას.“<sup>2</sup>

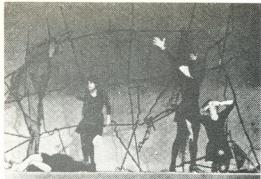
ეს სახეობრივი გამოვლინება, ცხადია, მხოლოდ კონსტრუქციის მეშვეობით ვერ გახდება შთამბეჭდავი, ის მრავალი სხვა შემადგენელი ნაწილისაგან შედგება და მათ ამოცნობას სთავაზობს მაყურებელს. მათ შორისაა ავეჯისა და ნივთების განლაგება. მასში სამყოფელის პატრონის ცხოვრებაც ამოცნობა, ხასიათიც და მასულდგმულელები მისწრაფებებიც. ნივთიერი გარემო ხომ, მართლაც, ამითაა განპირობებული. მხატვარიც ცდილობს ისეთი გამომსახველობა მიანიჭოს



„ყაჩაღები“. სცენა სპექტაკლიდან

„საპატარძლო აფიშით“. დეკორაციის მაკეტი

„ლაღატი“. დეკორაციის მაკეტი



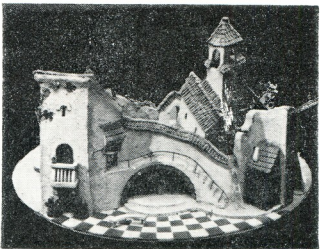
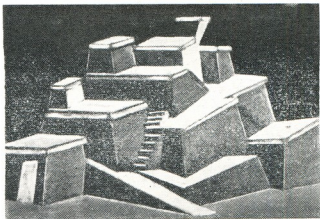
„ახალგაზრდა გვარია“  
სცენა სპექტაკლიდან

ნივთს ფერით, ფაქტურით, ადგილმდებარეობითა და განათებით, რომ შესაძლებელი იყოს მისი მოთავსება მსახიობის გვერდით, რათა იგი პრაქტიკულად გამოადგეს მსახიობს. ამისათვის, მსგავსად რეალური სინამდვილისა, მხატვრულ სინამდვილეშიც ყველა ნივთს საკუთარი ბიოგრაფია უნდა ჰქონდეს. მაშინ იგი შემოიტანს სცენაზე არა მარტო ეპოქის სურნელებას, არამედ მოქმედების კონკრეტული ადგილის სურნელებასაც, შეიძენს უნარს ბევრი რამ გვიამბოს მისი მფლობელის შესახებ. ასეთი ნივთები მოქმედ პირთა ან მოვლენათა დახასიათების ერთ-ერთი საშუალებაა, რადგან უშუალოდაა ჩართული გმირის ცხოვრებაშიც და მიმდინარე მოვლენაშიც. თუ ამასთან ერთად იგი კიდევ ლამაზია, საინტერესო მხატვრული ფორმა აქვს, მაშინ ის დროის მიმნიშნებელიც შეიძლება იყოს, კონფლიქტის არსისაც, შინაგანწყობილების გამოუმხატველიც და ა. შ. გავიხსენოთ კვირტიანი ტოტი „პროვინციული ამბიდან“, მორბების საგვარეულო საგარძელი „ყაჩაღებიდან“, წითელი დროშა „რღვევიდან“, ახმეტელის ამ დადგმაში სცენის მთელი სივრცე ფოლადისფერი კრეისერის ცენტრალურ ბაქანს ეკავა. დეკორაციის ფაქტურისა და მასობრივი ებიზოდების მიზანსცენათა ხაზგასმული სიმკაცრე სრული კონტრასტი იყო იმ ფაქიზი ნახატისა, რომელსაც ქმნიდა სპექტაკლის დასასრულ დარბაზის თალიდან კრეისერის ანძისაკენ წამოსული, ჰაერში მორთოლვარე ალამი. ამის დაიწყება არ შეუძლია არავის, ვისაც ეს წარმოდგენა უნახავს. ფრინველივით ჰაერში მონავარდე დროშის მოძრაობა არ იყო მექანიკური გადაადგილება — ის იყო ნაწარმოების სულის, იდეის სახეობრივი გამოვლინება. მისი აზრი დიდი იყო, ფორმა კი პოეტური. მასშტაბურობისა და სინატიფის იშვიათი შეხამება შედგომ

ახმეტელის შემოქმედების, დაამახასიათებელ თვისებად იქცევა. „რღვევის“ მაკეტში ეს უცვვე ჩანდა და ხილულს ხდიდა ბევრს ესეთ რასმე, რისი ახსნა სიტყვით თიფქმის შეუძლებელია.

მაკეტის საპირობა მხატვრისა და რეჟისორისათვის ცხადია; ძალზე საპირობა იგი სპექტაკლში მონაწილე მსახიობისთვისაც — მის წარმოსახვასაც ასაზრდოებს სცენოგრაფია, რადგან საშუალებას აძლევს თავისი გმირის ცხოვრება სივრცეში გაშლილად წარმოიდგინოს. სამოქმედო მოედანი ხომ გარკვეული პრინციპითაა აგებული. ეს პრინციპი დიდად განაპირობებს სპექტაკლის ცოცხალ ფორმას, მაშასადამე, ყველა მისი მონაწილის ადგილს ამ რთულ ორგანიზმში. ასე ამგვარად, რეჟისორის, მხატვრისა და მსახიობის ქმნილებანი ერწყმინან ერთმანეთს და ერთად ემსახურებიან სპექტაკლის მხატვრულ მთლიანობას. თუ ეს ასე არაა, თუ სცენოგრაფია არაფერს გაუწყებს და გაგრძნობინებს იმ ადამიანების შესახებ, მის წიაღში რომ უნდა ამოქმედდნენ, მისი შემქმნელი არ ყოფილა თეატრის მხატვარი. ამის პირველი მაუწყებელი მაკეტი,

„ანზორ“. დეკორაციის მაკეტი  
„ესპანელი მღვდელი“. დეკორაციის მაკეტი



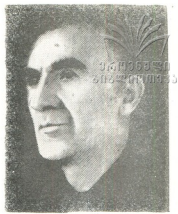
რადგან სცენური სამყაროს მთლიან, სივრცობრივ სახეს, რომელსაც მოიცავს იგი, შეუძლია გამოაშკაროს, იტაცებს თუ არა მხატვარის მსახიობის ხელოვნება, მისი გმირის სცენური სიცოცხლე, აინტერესებს ყველაფერი ის, რაც ამ სიცოცხლისთანაა დაკავშირებული? თუ აინტერესებს, მაშინ საკითხი იმის შესახებ, თუ საიდან შემოდის მოქმედი პირი სცენაზე, საიდან გადის — არც წვრილმანი იქნება მისთვის და არც მხოლოდ ტექნიკური ამოცანა. ადამიანთა გადაადგილება სცენაზე არ შეიძლება იყოს შემთხვევითი, უაზრო და უსახური, რადგან ეს ხდება სპექტაკლში — მხატვრულ ქმნილებაში.

მხატვარსა და მსახიობს შორის სცენაზე აღმოცენებული კავშირები მრავალნაირია. შეიძლება ითქვას, რომ მსახიობი, შემოადგამს თუ არა ფეხს სცენაზე, ამ სცენიდან გასვლამდე რაიმე გზით განუწყვეტლივ დაკავშირებული მხატვართან. ეს ბუნებრივიცაა — სცენური ვარემო ხომ მთლიანად მხატვრის შექმნილია, მაშასადამე, ამ ვარემოში ამოქმედებული მსახიობი ყოველ წუთს რომელიმე მის ნაწილს აუცილებლად უკავშირდება.

ყველაფერი, რაც სცენოგრაფიას შეადგენს, ჯერ მაკეტში ისხამს ხორცს, შემდეგ კი — სცენაზე. მაკეტი და დეკორაცია ჯერ სამაქტო საამქროში, შემდეგ — სცენაზე აღიქმება მთლიანობაში (მართალია, განსხვავებული მასშტაბების) როგორც რეჟისორის, ისე მხატვრის მიერ.

მათგან განსხვავებით, მსახიობი იმ სამყაროს, სადაც მისი გმირი ცხოვრობს, ხედავს მხოლოდ მაკეტში, რადგან სცენაზე მისი გმირი საკუთარი სასიცოცხლო სურვილების განხორციელებითაა დაკავებული და ცხოვრობს ამ დეკორაციაში. „ანზორის“ გამრეკელისეული კონსტრუქციის მშენებლობით მაყურებელი ტკბებოდა. შეეძლოთ დამტკბარიყვნენ ამ სპექტაკლის რეჟისორი და მხატვარიც, თუკი მაყურებლებად გადაიქცეოდნენ, მსახიობებს კი იმაზე უნდა ეფიქრათ, თუ როგორ გადასულიყვნენ ბანიდან ბანზე ან როგორ ეცეკვათ იმ ერთი ბეწო მოედნებზე, სადაც სიზუსტის ოდნავი დარღვევა კატასტროფით შეიძლება და მათავრებულიყო.

სხვანაირი, მაგრამ ასევე მშენებელი იყო იმავე ირ. გამრეკელის სცენოგრაფია კ. გოლდონის კომედიისათვის „საპატარძლო აფიშიდ“. იგი სამსართულიანი იყო, სართულებს კოხტა, ხვეული კიბე აერთიანებდა. მოქმედ



ივ. მელიქსეტოვი

პირთა ცხოვრება ამ კიბეებსა და მათ შორის მოედნებზე იშლებოდა. სად ეცალათ მსახიობებს სცენოგრაფიით ტკბობისათვის, მათთვის სცენოგრაფია საცხოვრებელი ადგილია, ხოლო როგორც ესთეტიკური კატეგორია ის არსებობს მხოლოდ ესკიზზე, განსაკუთრებით კი — მაკეტში.

რესპ. დამს. არტ. ვანო იანტბელიძის ჩანაწერებიდან:

„გმირის სცენური ცხოვრება მსახიობისთვის მაყურებელთან შეხვედრამდე ბევრად ადრე იწყება. პრემიერის შემდეგ კი გონებით დაუსრულებლად უბრუნდები ხოლმე იმ განვილი დღეებს, როცა როლზე მუშაობდი. მოპოვებულით დაუქმყოფილებლობის გრძნობა მაშინაც თან გღვეს, როდესაც კარგად გვისმის, რომ სცენაზე ყველაფერი მხოლოდ შენზე არაა დამოკიდებული. მაშინაც კი, როდესაც წარმოდგენის ლიტერატურული საფუძველი მაღალი დონისაა, მაშასადამე, შენი როლიც კარგადაა დაწერილი. ისიც დიდი ბედნიერებაა, თუ ამ მაღალმხატვრული ლიტერატურის დამდგმელი რეჟისორი ნამდვილი ხელოვანია, აქვს საკუთარი სათქმელი და სპექტაკლის მხატვრულ გადაწყვეტასაც გვთავაზობს. მაგრამ როდესაც ჩვენ ერთად ვიწყებთ პიესაზე მუშაობას, მსახიობებმა ხომ არ ვიცით როგორია ეს გადაწყვეტა, ამ დროს ის რეჟისორის წარმოსახვაშია და მის შესახებაც, უკეთეს შემთხვევაში, შეიძლება მოვისმინოთ რეჟისორის ნაპირობი, ხილვით კი ვერაფერს ვიხილავთ მანამ, სანამ მხატვარი ესკიზის ან მაკეტის საშუალებით არ დავგანახვებს სახელდობრ რანაირია ის ვარემო, რომელშიც ჩვენს გმირებს მოუწევთ ცხოვრება სცენაზე. ამიტომ მსახიობისთვის ძალზე მნიშვნელოვანია როლზე მუშაობის ის ეტაპი, როდესაც იგი ეცნობა ესკიზს, განსაკუთრებით კი მაკეტს. ეს იმიტომ, რომ მხო-

ლოდ მაკეტს — სცენური სივრცის მთლიანად მომცველ ამ მინიატურას — აქვს ძალა და განახოს არა მარტო სამოქმედო მოედნები, მათი განლაგება, არამედ ფერთა შეხამება და ის თავისებური ნახატი, რომელშიც ორგანულად უნდა „ჩაიხატოს“ შენი მომავალი გმირის სცენური ცხოვრება. ეს ცხოვრება ხომ არაა მხოლოდ გმირის სურვილები, მიზნები და განცდები, ეს კიდევ მათი გამოვლინებაა ქვეყანაში, გარკვეულ პლასტიკურ ნახატში, სადაც შენი სხეული რეჟისორის მიზანსცენას ერწყმის და ამით მისი ჩანაფიქრის განხორციელებასაც ემსახურება. ზოგჯერ სწორედ მაკეტს გაგრძობნიებს თამაშის იმ ხერხს, რომელსაც ამჯერად ვთავაზობს რეჟისორი. პირველად ეს თეატრალურ ინსტიტუტში ვივრძენი ჩვენი კურსის სადიპლომოს სპექტაკლში „ახალგაზრდა გვარდიის სახელით“ (კურსის ხელმძღვანელი მ. თუმანიშვილი, მხატვარი თ. გომელაური): ცარიელ სცენაზე თეთრი ეკრანი იყო. მის ფონზე ქალის თმის გაშლილი სამაგრებისაგან გაკეთებული, კლანკილი მილებისაგან მოწნული კედელის მსგავსი დანადგარი აღმართულიყო. ის აფეთქებული ზიდებისა და შენობების ჩონჩხსაც მომაგონებდა, საპატიმროს შემოვლებულ მავთულხლართებსაც, შემოდგომის სუსხისაგან გაძარცვული ხის შიშველ ტოტებსაც. ასეთი ხაზგასმულად „გრაფიკული“ გარემო თამაშის შესაბამის ხერხს მოითხოვდა მსახიობისგან.

მეორედ სცენური გარემოს თავისებურების ძალა კიდევ ერთხელ სულ ახლახან შევივრძენი, როდესაც „ალაღზე“ ვმუშაობდი თელავის თეატრში (დადგმა ა. ქანთარიაის, მხატვარი თ. როსტომაშვილი). დეკორაცია, როგორც ასეთი, არ იყო: სცენის სიღრმეში, ცენტრში მცირე ზომის დაზგა იყო მოთავსებული ერთი მაღალი ბოძით და დანგრეული რიკულებით. სცენის სივრცეს პარტერის ჭერიდან შემოყვანილი მაღალი ძაბვის სამი მავთული აკვეთდა, ხელმარცხნივ კიდევ ერთი, მაღალი, ხარაჩოსმაგვარი დაზგა იყო. ხელმარცხნივ — ეზოს ონკანი. ავანსცენაზე მანქანის სამი საბურავი... უნდა გამოვტყდე, რომ თავიდან ამგვარმა გარემომ ჩემზე შთაბეჭდილება არ მოახდინა. მაგრამ როდესაც თ. როსტომაშვილმა მოქმედ პირთა ცხოვრებაში მიმდინარე მოვლენების მიხედვით გაათამაშა მაკეტი, თანდათან შეავსო იგი სკამებით, ტახტით, სამფეხებით, ბოცებით,

უზარმაზარი ქვაბით და ქელებს სკამებით, — მივხვდი, თუ ამგვარი გარემო თამაშის რა ხერხს ითხოვს ჩემგან, როგორ ვებაძლებს ჩვენ ყოველდღიურ ცხოვრებას, შიხს-სიხსოსს. ახლაც ხშირად ვფიქრობ ხოლმე — რატომ მაინცა და მაინც ქვეყნის სკამებმა მაგრძობინა ასე ზუსტად თამაშის ხერხი? ალბათ იმიტომ, რომ ქართველი კაცისათვის ამ ქვეყნიდან ადამიანის წასვლა ამაღლებული, სულსმიერი მოვლენაა — სიკვდილის წინაშე სუფთა უნდა იყო აუცილებლად. ეტყობა, ეს შემასენა ხშირი ხმარებისაგან გაკვეთილმა, ჩვეულმა, თითქოს უსახურმა, მაგრამ ამავე დროს ასე მეტყველმა ქელების სკამებმა თ. როსტომაშვილის მაკეტში...

როგორც ვხედავთ, მაკეტი არაა მხოლოდ ტექნიკური დანიშნულების საგანი, ყველაფერი, რასაც მოიცავს იგი მომავალი სპექტაკლის სცენოგრაფიისათვის, დანადგარიდან დაწყებული ავეჯითა და სახმარი ნივთებით დამთავრებული, აუცილებელია იმ ადამიანის შემოქმედებისათვის, ვინც სპექტაკლს ქმნის. ყველა მისი ნაწილი ერწყმის მოქმედ პირთა ცხოვრებას, მათ პიროვნულ ხასიათებსა და იმ ამბავს, თავს რომ უნდა გადახდეთ პიესაში. ამიტომაცაა მაკეტი ამდენის მთქმელი. ამიტომ შეუძლია გვაგრძობინოს დროის სუნთქვა, ადამიანთა ცხოვრების პირობები, თვით პიესის მშენიერებაც კი, რადგან რეჟისორისა და მხატვრის მიერ ამ პიესის თავისებური წაკითხვის შედეგია იგი. ასეა ეს სპექტაკლის დაბადებამდე, როდესაც მაკეტი მის მონაწილეებს ეხმარება ახალი წარმოდგენის მომზადებაში. ასეა ეს მას შემდეგაც, როდესაც სპექტაკლის სიოცხლე შეწყდება. ოღონდ ახლა ის ემსახურება არა შემქმნელებს, არამედ სხოვნას, ვინაიდან საჩინოდ ინახავს იმას, რაც აღარ არის. ამ თვალსაზრისით, მაკეტის ოსტატის ნახელავი უდიდეს სამსახურს უწევს თეატრის ისტორიას.

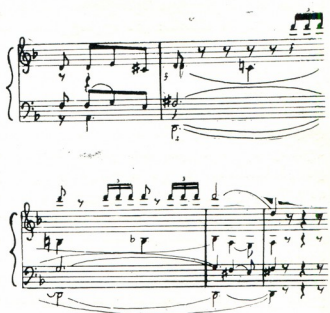


# მოცარტი\*

## გიორგი ჩიჩერინი

მოცარტის სტილის კიდევ ერთი თავისებურებაა ხშირად ხმარებული გადიდებული და შემცირებული სამხოვანებანი. ვაგნერის პარმონია ყველაზე მეტად ეფუძნება გადიდებული თუ შემცირებული აკორდების მრავალგვარ კომბინაციებს, რომლებიც ქმნიან ნარკოტიზაციის იმ განცდას, რაზეც დღეს ასე ბევრს წერენ. მოცარტთან გვხვდება უბრალოდ გადიდებული ან შემცირებული სამხოვანებები, ოღონდ არა მხოლოდ გამვლელ ნოტებზე, არამედ ხშირად ბოლომდე შეკავებულზეც. მაგალითად, „თესალიის ხალხების\*\* რეჩიტატივი იწყება შეყოვნებულ აკორდზე g-h-es, ანუ ტიპურ გადიდებულ სამხოვანებაზე. გლუკის ამავე სახელწოდების მქონე ოპერაში ალცესტა წარმოთქვამს იმავე სიტყვებს უმარტივესი აკორდების თანხლებით, რომელთაც მხოლოდ მოცარტმა მიანიჭა ცეცხლოვანი პათოსი, იწყებს რა არიას გადიდებული სამხოვანებით. აბერტი წერს: „...ორკესტრის შმაგი და მგზნებარე აკორდების შემდეგ ალცესტა იწყებს სიმღერას აფორაქებული მკვეთრი შეძახილით. ეს ამოხეთქილი ტკივილი, რომელსაც უკვე ვეღარაფერი შეაჯავებს, ბატონობს მთელი რეჩიტატივის მანძილზე, რომლის აკომპანემენტი ავებულობს მხოლოდ რამდენიმე მკვევრად მეტყველი თემისგან. სწორედ პარმონიაა აქ განსაკვივრებელი სითამამით დაყენებული გამომსახველობის სამსახურში“.

აი კიდევ მოცარტის ერთი ტიპური ხერხი, რომელიც მიდის პარმონიის სიმკვეთრემდე: მელოდიური ან რიტმული ფიგურა, რომელიც ბევრჯერ მეორდება მუსიკალური თხზულების სოპრანულ ხმაში. ასე მაგალითად, d-moll სიმებიანი კვარტეტის ფინალში პირველი ვიოლინო დიდხანს იმეორებს მაღალ რე-ზე ერთ რიტმულ ფიგურას, ამასობაში ქვევით ერთიმეორეს ცვლის რიგი აკორდებისა, რომლებიც ამ რე-სთან ქმნის მკვეთრ დისონანსებს.



\* გაგრძელება (დასაწყისი იხ. „საბუთა ბელოვ-ნება“ № 4, 5, 6, 7, 8 1988 წელი).

\*\* „თესალიის ხალხები“ — ვოკალური სცენა (K 316), რომელიც დაიწერა ალოიზია ვებერისათვის; შინაარსით ანალოგიურია ალცესტას არია-მონოლოგისა იმავე სახელწოდების გლუკის ოპერიდან (1767). გმირი ქალი მიმართავს ხალხს, რომელიც დასტურის მისი მეუღლის, მეფე აღმეტის, მოახლოვებულ სიკვდილს.

მსგავსი ხერხები ნახმარია საფორტეპიანო კონცერტებშიც, სადაც მათი წყალობით შექმნილია გამაოგნებლად მკვეთრი დისონანსები (B-dur კონცერტის (K 456) Andante-ს ბოლოს). სხვათა შორის, Es-dur კვარტეტის

(K 428) მხურვალე და მტანჯველი დისონანსებით აღსავსე *Andante con moto*-ში ზედმიწევნით სიზუსტითა და თითქმის იგივე პარმონიზაციით მოცემულია ტრისტანის სიყვარულის თემა, სიყვარულის მისეული ლეიტ-მოტივი, ანუ ის თემა, რომელიც „ტრისტანის“ შესავალი ნაწილის დასაწყისში ჰობოს პარტიაში ეპასუხება მეორე ლეიტმოტივს ვიოლონჩელებთან; შესავალი ნაწილის დასასრულ იგივე თემას იმეორებს ჰობოი, შემდეგ — კლარნეტი. ტრისტანისეული სიყვარულის ლეიტმოტივი ჟღერს *Es-dur* კვარტეტის *Andante con moto*-ში, ამასთან — იგივე დისონანსებით, მხურვალე განცდებითა და თრობით. ეს არის ტრისტანისეული სიყვარულის თემის პირველწყარო. მთელი ეს კვარტეტი — მწვავედ გრძნობადია, ხოლო *Andante*-ს ერთიმეორეში გადაღვრილი მტანჯველ-მწყურვალე დისონანსები კი — სრული სასიყვარულო მკმუნვარება... ათიოდე ტაქტის შემდეგ იწყება, მეორდება და ვითარდება იმავე ტრისტანული განწყობილების მქონე სიყვარულის ეს ლეიტმოტივი. კვარტეტი მიეკუთვნება სწორედ იმ ხანას, როდესაც „პირველქმნილი განცდის სულ უფრო და უფრო ქმედითი ძალა, ჰარმონიისა და თავისუფალი კონტრაპუნქტის მზარდი როლი“ თავისი ეპოქისგან წყვეტდა შემოქმედს. როგორც პულმარტნერი ამბობს: „ის აღმატება თავის დროებას“.

ჰარმონიის განვითარების საკითხი ძირითად როლს თამაშობს მუსიკის ისტორიაში. XIX საუკუნეში ჰარმონია სულ უფრო დიდ ადგილს იკავებს მუსიკაში და უკანა პლანზე სწევს მელიოდისა. წინათ არსებობდა „ჰარმონიზირებული მელიოდა“, შემდეგ ის შეცვალა „მელიოდიზირებულმა ჰარმონიამ“. მოცარტი არის წონასწორობის წერტილი მელიოდიკასა და ჰარმონიას შორის. ბეკერი ამბობს, რომ უკვე ბეთოვენთან ჰარმონია ზოგ შემთხვევაში ასრულებს წამყვანი და თავის გამომსახველობაში განსაზღვრული ხერხის როლს“.

კლავდიო მონტევერდი ჰარმონიის სფეროში ძალზე თამამი ნოვატორი იყო, მაგრამ მხოლოდ გარკვეულ წერტილამდე, შემდგომი განვითარების გარეშე, და, ამდენად, მოცარტის მუსიკალურ წინაპრად ვერ ჩაითვლება. მისი „ორფეოსი“ მრავალჯერ შესრულებულა გერმანიისა და საფრანგეთის

სხვადასხვა ქალაქში, გამოსცა კიდევ კლავირაუსტუგმა, მაგრამ საკმაოდ არაუხერხო საიმისოდ, რომ რეპერტუარში დარჩენილი იყო მარტონელა მერცხალი, რომელმაც გახაფხული ვერ მოიყვანა. ოპერის განვითარების უშუალო წინამორბედი გახდა სკარლატი.

მონტევერდი ტრაგიკული მაგალითია იმ ნიქისა, რომელიც აღმატა ისტორიით მოცემულ შესაძლებლობებს. მაგრამ შთამომავლობაში მას გაუმართლა: თავდაპირველად პროპაგანდისტული მიზნებით მას გადაჭრებულ რეკლამას უკეთებდნენ მეორეხარისხოვანი ვაგნერიანელები, ახლა კი მონტევერდის ულტრამოდერნისტები უტრიალებენ. ორივე შემთხვევა სკეპტიკურ ზედვას იმსახურებს. საერთოდ, ვაგნერიანობამ დიდი ზიანი მიაყენა თავის თავს ბაზრის ტამტამის შესუფერისი მეტისმეტი რეკლამით. ასეთ საშუალებებს მიმართავდა იგი მონტევერდის მიმართაც. ვაგნერიანელები უსაშველოდ განადიდებდნენ ოპერის პირველ ნაბიჯებს, — ვენეციური და ფლორენციული ოპერის (სკარლატიმდე), თვით პერისაც! კი: ესაო და „გიგანტებიო“.. ამ დროს კი არავითარი გიგანტები იქ არ ყოფილან. პერისთან ვხვდებით უკიდურესად ერთფეროვან და მცირეშინაარსიან მუსიკალურ დეკლამაციას: ფსალმუნების მღერა, მედავითნოება და ამ ყველაფერს დამატებული გენერალბასი (მისამღერი მელიოდა). მონტევერდის მისიე არია, საორკესტრო ფერტა შერჩევის მისი მოკრძალებული პირველი ცდებით უკვე პირვანდელი „ახალი მუსიკის“<sup>2</sup> მკაცრი პროპორციების დარღვევა იყო (სავსებით მიზანშეწონილი, რა თქმა უნდა), პულ ბეკერი მიუთითებს ღრმა სიყალბეზე ყველა მცდელობისა — ექციათ ოპერა ბერძნული ტრაგედიის ერთგვარ აღორძინებად, რადგან ოპერა იყო რენესანსის ინდივიდუალიზმისა და ამის შესატყვისი ძალთა პროდუქტი; ის იშვა იტალიური სავაქრო ქალაქების მდიდარი, განათლებული ინტელიგენტი-დილეტანტის წრიდან, ხოლო ანტიკური დრამა წარმოადგენდა კულტის ელემენტს („საკულტო დრამა“), ის იყო „მასობრივი კულტურის რელიგიური პროდუქტი“. ასე რომ, ოპერის დაკავშირება ბერძნული ტრაგედიის ფსევდო-აღორძინებასთან სავსებით

მცდარი შეხედულება იყო. ულტრამოდერ-  
ნისტები კი თავს ევლებიან მონტევერდის,  
როგორც უნიკუმს, ხოლო თანამედროვე  
ფრანგები უფრო შორს მიდიან და ლამის  
მუსიკის იდეალის განსახიერებას ხედავენ  
გიომ დე მამოში, XIV საუკუნის სრულე-  
ბით პრიმიტიულ ფრანგ კომპოზიტორში.  
რასაკვირველია, მონტევერდი არც პრიმიტი-  
ვია და არც მამო. ის ქმნიდა ორლანდო  
ლასოს,<sup>3</sup> ყოსკენ დე პრეს<sup>4</sup> შემდეგ, აგრეთ-  
ვე, *Spirito di Dio* ტიპის მადრიგალებისა და  
თვით ბალესტრინას შემდეგაც. მაგრამ არც  
ერთი ამ კომპოზიტორთაგანი არ იყო პარ-  
მონისტი, ამ სიტყვის თანამედროვე გაგე-  
ბით, ისინი პოლიფონისტები იყვნენ, ალ-  
ლეგრის<sup>5</sup> პარმონიები „*Miserere*“ სრულიად  
პრიმიტიულია. *Spirito di Dio* ჯერ კიდევ  
უმარტივეს აკორდებზეა დაწერილი და მონ-  
ტევერდის, ამ დიდი ტლანტის, უღირესად  
თამამი დისონანსები დამამტკიცებელი სა-  
ბუთია იმისა, თუ რაზომ ძნელია ისტორი-  
ის მსვლელობის გადასწრება და იმის ერთ-  
ბაშად შექმნა, რაიც ჯერ კიდევ ორას წელს  
საჭიროებდა. პარმონის საბოლოო რეფორ-  
მაცია უნდა მოეხდინა მოცარტს.

ფორმულა: „ჰაიდნი — სიმფონიის ყრმო-  
ბა, მოცარტი — სიჰაბუე, ბეთოვენნი —  
მოწიფულობა“ არც ერთი თვალსაზრისით  
არ არის სწორი. არც იმ შემთხვევაში, თუ-  
კი შინაარსის მიხედვით ვიმსჯელებთ, და არც  
მაშინ, თუ მხედველობაში გვექნება ტექნი-  
კური ელემენტები. ეს ფორმულა ერთი იმათ-  
განია, რომლებიც აზრის უქონლობას მოწი-  
მობს. შინაარსის მიხედვით მოცარტი და  
ბეთოვენნი ორ სრულიად განსხვავებულ  
სამყაროს წარმოადგენენ, არ გააჩნიათ შეხე-  
ბის წერტილი, არანაირად არ შეიძლება მათ  
შეპირისპირება ერთმანეთთან (ისევე  
როგორც არ შეიძლება იკითხო, რა უფრო  
მეტია — ხუთი დღე თუ ხუთი კილომეტ-  
რი). პაულ ბეკერიც ფიქრობს, რომ არაფ-  
რით არ იქნებოდა სწორი ლაპარაკი იმაზე,  
თუ რომელი უფრო დიდია: მოცარტი თუ  
ბეთოვენნი, გოეთე თუ შილერი, რადგან თი-  
თოეული მათგანი არის დასარულები, რადაც  
განუმეორებელი და წაუბადველი. მე არისტო-  
ტელეს მოვიხმობდი და ვიტყვოდი, რომ თითო-  
ეული მათგანი წარმოადგენს ენტელექტის, ანუ

რადაც თავის თავში დასარულებულსა და სა-  
ბოლოს, განვითარების გარკვეულ ეტაპის  
განსახიერებას. თითოეული მათგანს  
მწვერვალია. მათი გაზომვა შეუძლებელია.  
ვიქტორ ჰიუგოს თქმით, „გენიოსების ქვე-  
ყანაში ყველა თანასწორია“. რაც შეეხება  
სიჰაბუეს, — ახალგაზრდა შილერსაც და  
ჰაბუე ბეთოვენსაც ახასიათებთ მგზნებარე  
რწმენა ბრძოლისა და გამარჯვებისა... „სი-  
ხარული, ღმერთების მშვენიერი ნაპერწკა-  
ლი“ — ახალგაზრდობა... ცხოვრების მიწუ-  
რულს გოეთე იღიმიება მოხუცებულობის  
მშვიდი ღიმილით, ხანდაზმულობის წყნარ  
ნათელს ვხედავთ ბოლო პერიოდის მოცარტ-  
შიც. საერთოდ, რაც გვხვდება მოცარტთან,  
ის არ გვხვდება ბეთოვენთან — და პირიქით.  
არც ის არის სწორი, თითქოს ბეთოვენის  
ახალგაზრდობის დროინდელი შემოქმედება  
ჰგავდა მოცარტისას. ამას ლაპარაკობდნენ  
მაშინ, როცა ეს უქანასკელი არ ესმოდათ.  
პირველ, მეორე, მეთრე სიმფონიაში, პირ-  
ველ კვარტეტებში არაფერია მოცარტისეუ-  
ლი; ჰაიდნისეული — კი ბატონო. თუკი  
ავიღებთ ტექნიკურ ელემენტებს — სულ  
სხვა სურათი წარმოგვიდგება; სკარლატი —  
XVIII საუკუნის კომპოზიტორები — ახალ-  
გაზრდა ჰაიდნი—მოცარტი—გვიანი ჰაიდნი —  
ბეთოვენნი — ბერლიოზი, ლისტე და სხვ. —  
შტრაუსი, მალერი და ა. შ. — იმპრესიონის-  
ტები — უახლესი კომპოზიტორები, „პასი-  
ფიკ 231“<sup>6</sup> და სხვა. მაგრამ ტექნიკური  
ელემენტების სირთულე-სიმარტივის მი-  
ხედვით კომპოზიტორის ხარისხზე არავითა-  
რი დასკვნის გამოტანა არ შეიძლება.

ავიღოთ, მაგალითად, 1773 წელს დაწე-  
რილი პატარა *g-moll* სიმფონია, სწორედ  
ის, რომელიც უმოკლდ მოცარტმა გადამა-  
ლა. ყველა ტექნიკური ელემენტი, იმ დროის  
შესაბამისად, ან სრულეებით პრიმიტიულია,  
ან საერთოდ არ არის: დიდი ნაწილი ვად-  
მოცემულია უბრალო უნისონით ან ოქტა-  
ვებით, ხმის მოძრაობა პრიმიტიულია, კონ-  
ტრაპუნქტი და დამუშავება თითქმის არ  
არის, პარმონიებიც პრიმიტიულია, ორკესტ-  
რი — პატარა, სასულეები კი — მხოლოდ  
ჰობოი და ვალტორნები, ისინიც არა დამო-  
უკიდებელი. ამასთან შედარებით ხედავ  
გვიანდელი მოცარტის მთელ სიდიადეს...  
და, მიუხედავად ამისა, მე არ შემიძლია და-

ვეკრა ეს სიმფონია დიდი მღელვარების გარეშე, ისე ცხადად ჩანს მასში გაშიშვლებული სული, განსაცვიფრებელი გულწრფელობა, ნაღველი, ცეცხლი, მძაფრი შინაგანი ქმედება — მთელი არსებით რომ გიპყრობს. შინაარსი ძალზე მნიშვნელოვანი, ღრმა და ძლიერია, ტექნიკის ელემენტები კი ესოდენ პრიმიტიული.

რამდენი ტექნიკური ელემენტია რიჰარდ შტრაუსთან თუ ონეგერთან, რომლებსაც ვერსად ვიპოვით ბეთჰოვენთან! მაგრამ ეს სულაც არ ნიშნავს, რომ შტრაუსი ან ონეგერი ბეთჰოვენზე დიდი კომპოზიტორები არიან. ბეთჰოვენის ორკესტრირებაზე აღმატების ცდა საერთოდ სიგიჟე იქნებოდა. პუროისტები კიცხავენ მოცარტს ჰენდელის ზოგი ნაწარმოების ხელმეორედ ორკესტრირებისთვის. აბერტი ანალოზებს კიდევ თუ რანარად შეეცალა ამ ხელმეორედ ორკესტრირებამ ჰენდელის ჩანაფიქრი. საერთოდ, ესა თუ ის ჩანაფიქრი დაკავშირებულია მის შესატყვის ინსტრუმენტებთან, სხვა ინსტრუმენტები მას დაამახინჯებენ. ტექნიკური ელემენტების რა სიმდიდრე აქვს რიჰარდ შტრაუსს! მაგალითისთვის ავიღოთ ორკესტრირება მისი ბალეტისა „ლევგენდა იოსებზე“. თუ არ ჩავთვლით სიმებიანებს და სასულევებს, მხოლოდ დასარტყმელი და დასარტყმელ-სიმებიანი საკრავების შემადგენლობა მასში აეთია: ექვსი ლიტაორა, სამკუთხედი, ტამბურინი, პატარა დოლი, კსილოფონი, კასტანეტების ორი წყვილი, მცირე ციმბალები, გლოკენშპილი, ოთხი ჩელესტა (!), ფორტეპიანო, ოთხი არფა და ორლანი.. ამ ყველაფრის ბეთჰოვენის სიმფონიაში ჩატენვა მხოლოდ გააფუჭებს მას, ჩანაფიქრს ეს არ სჭირდება და ტექნიკური ელემენტების გამდიდრება საქმეს წაახდენს. „ლევგენდა იოსებზე“ კი სუსტი ნაწარმოებია, ტექნიკურ საშუალებათა მთელი ეს არსენალი მას ვერ შევლის.

რა ითქმის ტექნიკური ელემენტების შესახებ ჰარმონიის სფეროში? ბეთჰოვენს არც კი უფიქრია „ახალ ჰარმონიაზე“, არალდეს დაუწერია აკორდები ობერტონებით, ჩვენს თანამედროვეთა ურთულესი დისონანსები ძალზე შორს იყო მისგან. ხოლო თემატური დამუშავება და კონტრაპუნქტი? — ეწლი შპერხტის „თემატურ მაჩვენებელს“ რიჰარდ შტრაუსის ნაწარმოებებისთვის (ბეთჰოვენს არ ჰქონია თემატური მაჩვენებელი), ვკოულობ: „გმირის ცხოვრება“ — 38 ლეიტმოტივი, „ღონიერებისოტი“ — 34, „ზარატუსტრა“ — 27 და ა. შ. აი, თუ გინდა პოემურობა!.. და გამუდმებით იქსოვება ეს ბადე, იქსოვება ლეიტმოტივების ზღვა, ყოველ მათგანს თავისი ფილოსოფიური აზრი აქვს, თითოეული მათი შეხამება — ფილოსოფიაა. ეს არის განუწყვეტელი ფილოსოფიური თავსატეხი. უნდა უსმინო „თემატური მაჩვენებლით“ ხელში და მოიხელოთ ლეიტმოტივები. ასე შორს წავიდა ტექნიკური ელემენტების საქმე. ბეთჰოვენი შორს დარჩა.

ასე რომ, ტექნიკური ელემენტების განვითარების საკითხი სავსებით უნდა განვაცალკევოთ შინაარსისა და რაობის საკითხისგან. ოთხი ჩელესტის გამომყენებელი კომპოზიტორი არაფრით არ დგას უჩელესტო კომპოზიტორზე მაღლა. იგივე ითქმის თემების დამუშავებაზეც, — XIX საუკუნის პროფესიონალი მუსიკოსების ამ საყვარელ საკითხზე. ბეთჰოვენს ერთი თემიდან ძალზე ბევრის გამოწურვა შეეძლო. მაგრამ რამდენი გამოწურეს b-la-f-დან სიმებიანი კვარტეტის „ბელიაევის“ წევრებმა?.. როგორც ლალუა ამბობს, დ'ენდი მოწაფეებთან ერთად განსაკუთრებული ყურადღებით შეისწავლავდა ბეთჰოვენის „ყველაზე ღირსეულ შთამომავალს, სეზარ ფრანკს, რადგანაც ფრანკმა კიდევ უფრო მეტად განავითარა ვარიაციის მეთოდი, განავითარა იქამდე, რომ სონატის ყველა ნაწილი ამოყავდა ერთადერთი თემიდან — მისი სხვადასხვაგვარად წარმოდგენით“. ლალუა ფიქრობს, რომ აქ საქმე გვაქვს პედანტიზმთან, ან კიდევ ამ ყველაფრის უკან იმალება „წარმოსახვის უნაყოფობა“. ასე რომ, მოცარტის ადგილი სიმფონიურ ფორმათა განვითარებაში — ერთია, ხოლო მის ნაწარმოებთა შინაარსის რაობა და მნიშვნელობა — მეორე.

მერსმანი მიუთითებს, რომ თავდაპირველად მოცარტთან შეიმჩნეოდა თხზულებათა ციკლები, კომპლექსები, დაჯგუფებები, სერიები, როგორც მოგვიანებით ბეთჰოვენთან — კვარტეტების ციკლები. შემდეგ მოცარტთან ხდება ნაწარმოებთა „დაწყვილება“, ყველაფერი წყვილ-წყვილად არის: „...ორი სერე-

ნადა, ორი საფორტეპიანო კვარტეტი, ორი სიმებიანი კვირტეტი — თითქოს ერთიმეორეს პირდაპირ დგანან. ეს დაწყვილება ტიპურია, იგი დაფუძნებულია არა გამეორებაზე, არამედ დაპირისპირებაზე. ზოგჯერ ეს არის ქლერადობის, ფორმის, ფერადოვნების სამყარო, სხვა შემთხვევაში ფორმას დამსხვრევს და იჭრება მასში სუბიექტური ძალები, რაიც ნაწარმოების ზედაპირს ბნელი და ხშირად ცეცხლოვანი პათოსით ფარავს.

მაგრამ რაც შეეხება მოცარტის სიმფონიებს — მერსმანი მათზე არ ავრცელებს ამ სიმრავლესა თუ დუალიზმს: „ამ უკანასკნელ მწვერვალზე ქრება გამოხატვის ორსახოვნება და რჩება ერთი ნაწარმოები, თავის საკუთარ თავში ჩაკეტილი და თავისსავე მნიშვნელობაზე დაყრდნობილი. მოცარტის განვითარების ბოლო სტადიაში შექმნილი ასეთი განყენებული, არაფერთან დაკავშირებული ნაწარმოებებია „ჯადოსნური ფლეიტა“, რეკვიემი, სამი უკანასკნელი სიმფონია. მათთვის დამახასიათებელი დაპირისპირება, თითოეული მათგანის განსაკუთრებული, სრულებით გამორჩეული მნიშვნელობა და მდგომარეობა გაცილებით უფრო ძლიერია იმ კავშირებზე, რაიც მათ შორის შეგვეძლო აღმოგვიჩინა. ერთად აღებული ყველა სხვა სიმფონია ალბათ ვერც კი გაუტოლდება უკანასკნელ სამს“.

ამრიგად, **ჰანს მერსმანი არ ადგენს ერთიან ციკლს მოცარტის უკანასკნელი სამი სიმფონიისგან.** თითოეული მათგანი ძალზე თვითმკარია. სხვა კომენტატორებთან სხვა სურათს ვხედავთ. ზანდახან გაიყვებს სიტყვა „ტრიპტიქი“. ასე, მაგალითად, პაუმგარტნერთან ვპოულობთ „მისი უკანასკნელი სამი სიმფონიის განსაკვირვებელ ტრიპტიქს...“ ცოტა უფრო ქვემოთ იგი მათ ტრელოგიას უწოდებს და **Es-dur** სიმფონიას ადარებს სონატის პირველ ნაწილს, **g-moll**-ს — მეორე, „იუბიტერს“ — მესამეს, და ლაპარაკობს „მაღალ სამნაწილიან ერთიანობაზე“. ეს უკვე მეტიმეტია, მე პროტესტს ვაცხადებ ამის წინააღმდეგ! **Es-dur** სიმფონიის ფინალის ბოლო — ნაწარმოების ბოლოა და არა ნაწილის; **g-moll** სიმფონიის დასაწყისი და დასასრულიც ნაწარმოების დასაწყისი და დასასრულია და არა ნაწილისა. სამივე სიმფონიის გადაბმულად, შეუსვენებლად მოს-

მენა, ანუ მოსმენა მთელი 12 ნაწილისა ყოველგვარი პაუზის გარეშე, — სახარული არა იქნებოდა. ისინი ამისთვის არ დაწერილან, არის სამი ნაწარმოები, სხვადასხვა კუთხით რომ აშუქებს ცხოვრებასა და მსოფლიოს, ისევე როგორც პუსჟინთან „შური („მოციარტი და სალიერი“), ანგარება („ჰუნჯი რაინდი“) და ავხორცობა („ქვის სტუმარი“) — არ წარმოადგენს ერთი დიდი ნაწარმოების ნაწილებს, ეს არის რამდენიმე განსხვავებული თხზულება, რომლებიც ერთიანდება ერთ გარკვეულ სისტემაში და ადამიანური ვნების სხვადასხვა გამოვლინებას აშუქებს. აქ არის ერთგვარი ანალოგია მოცარტის სამ სიმფონიასთან. ერთმანეთისგან დამოუკიდებელი ნაწარმოებები წარმოგვიდგენს სიცოცხლისა და სამყაროს სხვადასხვა მხარეს. **Es-dur** სიმფონიის დაარქვის კიდევ „რომანტიული სიმფონია“, რომანტიკოსებს ის განსაკუთრებით უყვარდათ და „გედის სიმღერას“ უწოდებდნენ; მისი პირველი თემა **Allegro** — სევდისა და შორეთში სწრაფვის მომაჯადოებელი კანტილენაა, ფინალის უმსუბუქესი ჩრდილები კი — მისწრაფება იმავე მშვენიერი და განუსაზღვრელი მიზნისკენ, რასაც რომანტიკოსებმა უწოდეს „ის“, ხოლო ყუკოვსკიმ „იქით“. **g-moll** სიმფონია არის მწუხარების პოემა (არაფერი პირადი ან ლირიკული, მხოლოდ მწუხარების მსოფლიო ძალები), **Andante** — პრობლემატიკა, ფინალი კი — სასოწარკვეთილებით აღსავსე „იუბიტერი“ — ექსტაზის, ეკზალტიაციის, წინასწარმეტყველური ნათელხილვის, აღტიყნებული სინთეზის ჰიმნი.

ეს სიმფონიები არის მოცარტის შემოქმედების მწვერვალი და დაგვირგვინება. მაგრამ მათი ჩარჩოები ნაკლებ ფართოა, ვიდრე ჩარჩოები საფორტეპიანო კონცერტებისა. ბეთჰოვენის სიმფონიების მსგავსად, მოცარტის თითოეული საფორტეპიანო კონცერტი — უზარმაზარი სამყაროა უღრმესი შინაარსით. ეს არის ქვეშარტიად მრავლისმომცველი პოემები ეპიზოდების დიდი სიმრავლით. მოცარტის საფორტეპიანო კონცერტები განსხვავდება ბეთჰოვენის სიმფონიებისგან თავისი ობიექტურობით: თითოეული მათგანი თავისთავად გაშლილი ეპოპეაა, მათში მიმოიქცევა მსოფლიო სიცოცხლის დაუშრეტელი ძალები, ჩვენს წინაშეა ბნელ, ნათელ, იღუმალ თუ

მშვენიერ ძალთა თამაში, ბოდლერის ინფერ-  
ნალური და ციური მშვენიერება, ხან მზე,  
ხან უკუნეთი, ყოველთვის დამატობელი,  
თითქმის ყოველთვის გამოუცნობი... და ეს  
ყოველივე გადმოცემულია ეპიზოდების მო-  
ცარტისეული ხელოვნების უსაზღვრო მრავალ-  
ფეროვნებით. მოცარტის შემოქმედების ამ უკანასკნელ ნიშან-თვისებას ხაზგასმით აღნიშნავენ კომენტატორები. და მის საფორ-  
ტეპიანო კონცერტებშიც, პეროდოტეს წარ-  
მტაცი მოთხრობების მსგავსად, სადაც ეპი-  
ზოდი ცვლის ეპიზოდს, როგორც თავიგული თავიგულს, — ჩვენს წინაშეა დახშული თუ გულგახსნილი, მრუმე თუ ნათელი ეპიზოდების სიცოცხლითა და ღრმა აზრით მოსილი მონაცვლეობა. ბეთოვენი იმდენად აფასებდა მოცარტის საფორტეპიანო კონცერტებს, რომ კადენციებს წერდა მათთვის. არ აკლებს რა ქება-დიდებას, ამ კონცერტების იმ ნაწილში, რომელიც უკუთვნის ვენის პერიოდის დასაწყისს, აბერტი მაინც პოულობს იმ ეპოქის სულის გამოძახილს. „იდომენესის“ შემდეგ ასეთი კონცერტების რიცხვია 12. აბერტის ეს სიტყვები არანაირად არ ითქმის ბოლოსწინა D-dur (K 537) (სადაც თითქოს თვალნათლივ ჩანს აელვარებული ზღვის მხეხვები, ზღვის უძირო სიღრმე და ზვირთები, მისი შორეთი, სევდა და კოსმიურობა) და უკანასკნელ B-dur (K) მოცარტის სიკვდილის წინა კონცერტებზე. ეს უკანასკნელი არის ფრანდიოზული, მწუხარებითა და წინათვრძნობით აღსავსე ნაწარმოები. (კარლ რეინეკემ, რომელმაც დიდად გაითქვა სახელი მოცარტის საფორტეპიანო კონცერტების შესრულებით, წიგნიც გამოსცა მათზე, სადაც ამ უკანასკნელს წინა კონცერტებზე დაბლა აყენებს... ათიქვენ XIX საუკუნე და მოცარტის მისეული გავება! აქამად კომენტატორები B-dur კონცერტს შინაარსობრივად განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებენ). ამ ორ კონცერტს წინ უძღვის კონცერტები: C-dur (K 503), მსოფლიო სურათი, სიკაშკაშითა და ელვარებით მოსილი; C-moll (K 491), უდიადესი; A-dur (K 488), ნექტარი და ამბროზია; Es-dur (K482), უფართოესი ეპოსი; C-dur (K 467), — რომელშიც დისონანსებია და შესანიშნავი d-moll (K 566). თითოეული მათგანი — მუსიკის კოლოსალური ძეგლია, თავის თავში ჩაკეტა-

ლი მთელი სამყარო, მოცარტის შემოქმედების ერთ-ერთი საბოლოო მწვერვალი. მაგრამ მათ წინ უძღვის კონცერტების მთელი სერია. აბერტის სიტყვებს მე არც F-dur და G-dur კონცერტებზე ვიტყვოდი. ვენის პირველი პერიოდის დანარჩენ ნაწილს ნაკლებად დავიცავ. მაგრამ საერთოდ ეს სფერო არ არის ღირსებისამებრ შეფასებული. შორეულის წვდომა და უსაზღვრო ჰორიზონტები, დახვეწილი და იდუმალებით მოცული კანტილენა, უამრავი მომაჯადოებელი დეტალი, ეპოსის საოცარი პოეტურობა, — ეს ყველაფერი ერთობ უჩვეულოა და განსაცვიფრებელი.

პირქუში განწყობილებებისა და მწუხარების გაბატონება მოცარტში მოხდა „ფიგაროს“ შემდეგ. თუკი „იდომენესში“ და „გატაცებაში“ ფრანგულ და იტალიურ გავლენათა კვალი ჯერ არ იყო მთლიანად გამჭრალა, „ფიგაროში“ მოცარტის გენია მათგან სრულებით თავისუფლდება და ჩვენს წინაშე წარმოდგება მთელი თავისი ბრწყინვალეობით. ზოგიერთი კომენტატორი „ფიგაროს“ „ღონ ქუანზე“ მალაც კი აყენებს, რადგან პირველში გამოყვანილი ადამიანები ცხოვრებიდან არიან აღებული, მაშინ როცა მეორეში ველური, ზღვრულად აღტყინებული ლტოლვეები ბოპოქრობს, ყველაფერი უკიდურესად, ზეადამიანურობამდე გაზრდილა. მოცარტი ყველგან ნამდვილია და რაც არ უნდა შეექმნას, „მას ძალუფლად მხოლოდ დახატვა ადამიანებისა — უაღრესად ადამიანურების თვით ყველაზე პირველად გულისთქმებშია კი“, თუნდაც ეს იყოს ღამის დედოფალი ან პაპაგენო. ზოგიერთები „ფიგაროში“ ჭედავენ ცოცხალი ადამიანების გამოხატვის სუბიექტურ ნიმუშს. მოცარტზე დაწერილ წიგნში ლეოპოლდ შმიდტი ამბობს: „იმდენადღ, რამდენადაც დღესდღეობით საოპერო ქანრში ძირითადად ზედავენ დრამატულ მხატვრულ ნაწარმოებს — „ფიგარო“ „ღონ ქუანზე“ მალა აღმოჩნდა. „არასოდეს, განაგრძობს იგი, — არც „ფიგაროდე“ და არც მის შემდეგ, — არც შექმნილა ხასიათების ესოდენ უსასრულოდ მდიდარი და ღრმა ინდივიდუალიზება სტილის ერთიანობის დაცვის გათვალისწინებით. პაუმიგარტნერის თქმით, „სრულიად სამართლიანად არაერთხელ შეუნიშნავთ ის, რომ დრამატულ სიუჟეტში ფსი-

ქოლოგიური ჩაღრმავების გზითა და ანსამბლების თანდათანობითი დაუფლებით მოცარტმა თავის „ფიგაროში“ კომიკური ოპერის ყანრი მიუწვდომელ მწვერვალზე აიყვანა, იმ დროს, როდესაც „დონ ჟუანში“ დრამატული შემოქმედების ამ პიკიდან მზერა მიემართება უფრო შორს, სხვა სფეროებში, ტრაგიკული დემონურობის წყვილადში, ხოლო „ჯადოსნურ ფლეიტაში“ იგივე მზერა გადაიტანება „მისტრიურ გამოცხადებათა ნეტარ ველზეზე“. იღონდ არ დაგვაფიწყდეს, რომ ეს შექსპირის ფსიქოლოგიური რეალიზმია და არა საყოფაცხოვრებო დრამა. აბერტი საგანგებოდ აღნიშნავს, რომ „მოცარტის შემოქმედებითი განზრახვა იყო არა იმდროინდელ ზნე-ჩვეულებათა აღწერა, არამედ სულ სხვა რამ“. როგორც თავის ანალიზში შენიშნავს ლერტი: მოცარტისთვის მთავარი იყო სულიერი სიმართლე, ხასიათებისა და შექმნილი ვითარებების გაღრმავება და არა თვით ფაბულა. ამ თვალსაზრისით უდგებოდა ის თავის სიუჟეტებს. რომანტიკოსი ჰოფმანი „ფიგაროს“ არქმევს „პიესას სიმღერით“ და ამით ხაზს უსვამს მისი სიუჟეტის როლს. ლერტი კი „ფიგაროს“ „მუსიკალურ კომედიას“ უწოდებს და, ამდენად, აახლოვებს მას ფსიქოლოგიურ კომედიათთან. „ფიგარომ“ კომპოზიტორს მისცა ხასიათების მის მიერ ნაძენი გალერეა, აგრეთვე, ინდივიდუალობების და სიტუაციების გაღრმავების შესაძლებლობა. „ფიგაროს ქორწილი“ თვითონ მოცარტმა აირჩია და ეს არჩევანი ძალზე თამამი იყო პოლიტიკურადაც (რადგან ბომარშე ავსტრიაში აკრძალული იყო) და მხატვრულადაც, რადგან მსოფლიო ლიტერატურის რანგის თხზულების ამორჩევა ოპერისათვის ნაცვლად ჩვეულებრივი ლიბრეტოსი — არგავონილი სიახლე იყო.

ნაპოლეონმა ბომარშეს კომედიები რევოლუციის ნაწილად შერაცხა, უწოდა რა მათ „უკვე მოქმედებაში მყოფი რევოლუცია“. აბერტი წერს: „ბომარშეს ხელოვნება რევოლუციის ყველაზე მნიშვნელოვანი ლიტერატურული ქარიშხალია ჩვენთვის, ახალი დროის ადამიანებისთვის.“ ბომარშეს ნაწარმოები მსოფლიო ლიტერატურის უკვდავი ქმნილებაა. მისი ტრილოგიის სამი პიესიდან სწორედ „ფიგაროს ქორწილს“ აქვს უშუალო პოლიტიკური და სოციალური მნიშვნე-

ლობა, ორ დანარჩენს კი — მხოლოდ არაპირდაპირი. მის რევოლუციურ მნიშვნელობას ხაზს უსვამს ვ. ფრიჩეც (დასავლური ლიტერატურათა განვითარების ნარკვევი). მოცარტი იძულებული იყო ამოეღო „ფიგაროს“ პოლიტიკური ტირადები, რადგან წინააღმდეგ შემთხვევაში იოსებ II, რასაკვირველია, არ დაადგმევინებდა ოპერას, იგი უამისოდაც ძლივს დაითანხმეს „ფიგაროს“ ინსცენირებაზე. საერთოდ კი მოცარტს არ შეეძლო დაემახინჯებინა ასეთი სახელგანთქმული შედეგის შინაარსი და ამიტომ მისი ჩასწარბილი ინტრიგა გარკვეულწილად დარჩა. „დასავლეთეფროპული ლიტერატურის ისტორიის ნარკვევში“ სტრომოენკო ბომარშეს „ინტრიგის კომედიის გენიალურ წარმომადგენელს“ უწოდებს. ვერანაირ იტალიანინზმს ვერ ნახავთ „ფიგაროს“ ვერც სიუჟეტში და ვერც მუსიკაში. მისი ფიგარო — „ქარიშხლისა და შეტევის“ შვილია. ამის შესახებ ლაპარაკობს პაუშგარტნერიც: „ეს ფიგარო არანაირად არ არის ოპერა — ბუფის პირმოთენ პერსონაჟი, ის — ქარიშხლისა და შეტევის“ კემშარიტი პირმოშაა. პოლიტიკურ მინიშნებათა ამოღების მიუხედავად, ის ძალზე ახლო დგას ბომარშესეულ პირველსახესთან“. ოპერის პირველ ფინალზე აბერტი წერს: „ის იმდენად არაიატალიურია, რამდენადაც კი შეიძლება წარმოვიდგინოთ“. იგივე აბერტი ამბობს, რომ „ფიგაროს“ თბილი, სიცოცხლისა და ადამიანების სიყვარულით გამთბარი ირონია ღღემდე გაუგებარი დარჩა იტალიელებისთვის. ოპერა-ბუფის ისტორიის გადმოცემისას პაიზიელოსთან<sup>7</sup> დაკავშირებით აბერტი ამბობს, რომ მოცარტს არ მიუღწევია ბუფის მისეული ხელოვნებას ღონემდე და რომ მხოლოდ როსინიმ განავითარა კიდევ უფრო მეტად ეს ყანრი (აქვე შევნიშნავთ, რომ როსინიმ „სევლიელ დალაქში“ „გაიატალიურა“ ბომარშე. მოცარტის „ფიგარო“ და როსინის „სევლიელი დალაქი“ — სრულ დაპირისპირებულობებს, უღიღეს კონტრასტებს წარმოადგენს). მოცარტის ამოცანა სულ სხვაა, სრულებით სხვა სფეროში წუდება, არავითარი კავშირი არ აქვს ოპერა-ბუფთან. მის უნივერსალურ სინთეზში იტალიური ელემენტებიც შევიდა, მაგრამ, საბოლოო ჯამში, მიღებულ იქნა ძირეულად განსხვავებული რამ. აბერტი წერს:

„ნამდვილი ოპერა-ბუფის ხელოვნებაში მოცარტს არ უმოღვაწია და, მით უმეტეს, არ აღმატებია თავის წინამორბედებს. ეს როსინის ზევდრი იყო. და არ არის საჭირო აესტრეილი კომპოზიტორის შემკობა იმ გვირგვინით, რაიც მას არ ეკუთვნის და რომელსაც თავის გვიანდელ ნაწარმოებებში არც კი ელტვოდა, მისი დრამატული შემოქმედება ეყრდნობოდა სხვა საფუძვლებს. უხვი სამშენებლო მასალა, რაიც იტალიელებმა შესთავაზეს, მან ხალისიანად — თუმცა არცთუ გაუკრიტიკებლად — მიიღო, მაგრამ მასალით აშენებული ნაგებობა დიდად განსხვავდებოდა იტალიური ბუფის მსუბუქი სათამაშო ქონისგან“.

**უფსკრული, მოცარტის მუსიკალურ დრამის რომ აცილებს იტალიური ბუფისგან,** ძალზე მკაფიოდ გამოჩნდება, თუკი დაეუბირისპირებთ „ფიგაროს“ ცოცხალი ხასიათების გალერეას და „სევილიელი დალაქის“ კარიკატურებს. „ფიგაროში“ მოცარტი გვეკლინება ხასიათების დახატვის უდიდეს მუსიკალურ ოსტატად. ჯერ კიდევ ოსმინის თაობაზე („გატაცება სერალიდან“) აბერტი წერს: „მოცარტი საერთოდ არ აღიარებს კომიზმს უწინდელი გაგებით. მისი უდიდესი მიღწევა იყო ოპერის განთავისუფლება ორი ხელოვნური უკიდურესობის — ეგზალტირებული გმირებისა და არანაკლებ არარეალური კომიკური მანჭვა-გრენისგან. იგი დაუბრუნდა იმ ტრადიციულსა და კომიკურს, რაიც ადამიანური ცხოვრების თვით საწყისებშივე ძევს. მოცარტი მუსიკალური დრამის უდიდესი რეალისტი, მისი სახეები მხოლოდ და მხოლოდ სინამდვილეს ეფუძნებიან და მას უკავშირდებიან. იმდენად, რამდენადაც ამის საშუალებას იძლევა მუსიკალური დრამა, მან უსაზღვროდ გააფართოვა ადამიანური შემეცნება იმით, რომ სრულებით უნიკალურად შეურწყა ტრადიციული — კომიკურს, ამდლებული — მდაბიოს“. სწორედ ამიტომ უწოდებენ მოცარტს „**ჟანრთა ამფთქებელს**“: მან ააფთქა ორივე — სერიაც და ბუფიც და მათ ადგილას აღმართა **ნამდვილი ადამიანური ცხოვრების დრამა**. მოცარტისეული ცხოვრების სურათი, მისი მსოფლშეგრძნება ღრმად პრობლემატურია, ის წვდება ცხოვრების ყველა წინააღმდეგობას და თითოეულ ცოცხალ ხასიათშიც წინააღმდეგობების

ასეთივე ხლართს ხედვას, რადგან **თითოეული მათგანი — პრობლემატურია** ამაშია მოცარტის ცხოვრებისეული სიბრძნე, სწორედ ეს ახლოვებს მას XIX საუკუნის ტრადიციულ განსაკუთრებით — ბალზაკთან, თვით დოსტოვესკისთანაც კი.

მოცარტის ოპერათა არსი სულიერ სიმართლენია და არა გარეგან ილუზიაში. სწორედ ეს არის მუსიკოსთა ახალი ფორმაციის ლოზუნგი: არა ვაგნიერისეული შემოქმედი ოპერა-ილუზია, არამედ — თამაში — „მხიარული თამაშის“, არამედ „სახიობის“ აზრით), სადაც არავინ იჭინებდა ზედაპირული ილუზიის შესაქმნელად, შემოქმედება კი უსასრულოდ თავისუფალია. „მკაცრად თევიტყვით, წერს ბეკერი, მოცარტის ოპერებში მქედანდება არა მხოლოდ მუსიკოსის ნატურა, არამედ ისეთივე მასშტაბის გენიალური მხატვრისა“. **მოცარტი, როგორც არა მარტო მუსიკა, არამედ როგორც კონცეფცია, როგორც სცენური შემოქმედების ტიპი,** — აი რა არის დღესდღეობით ყველაზე მნიშვნელოვანი.

იტომ იანს დიდი დამსახურება მიუძღვის იმაში, რომ მოგვცა „ფიგაროს“ ხასიათების, მათი ყოველწუთიერი შინაგანი წინააღმდეგობების ხლართის არაჩვეულებრივად გულმოდგინე და ღრმა ანალიზი. მოცარტზე დაწერილი მთელი შემდგომი ლიტერატურა ამ ანალიზიდან გამოდის. აბერტმა იანის გარჩევას დაუმატა იმის დაწვრილებითი ანალიზი, თუ როგორ ირეკლება ორკესტრში ეს ღრმა და რთული ფსიქოლოგია. მერსმანი განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობს ფსიქოლოგიური დასურათების სიმდიდრეს არიების ინსტრუმენტულ შესავალ ნაწილებში, მაგალითად, გიდაინიას არიის შესავალში: „როდენ მდინარია გრაფინიას სახე, რომელსაც ხსნის კავარინას შესავლის თექვსმეტი ტაქტი „ფიგაროს“ მეორე მოქმედების პირველ წუთებში. პირველი ორი ტაქტის თავშეკავებული, საზეიმო დიდებულებისგან ამოიზრდება შემდგომი ტაქტების თბილი მელოდია. სტიქიები ერთად იყრიან თავს, მაგრამ მაშინვე იშლებიან, ისევ ერთდებიან და ისევ იფანტებიან — ამჯერად უფრო ღრმად, თვით გაბნეულ კითხვებად მოხმინან სინკოპებამდე დომინორული დაბოლოებით. ამ დროს უმწვავესი რიტმული შეერ-



თებით კიდევ ერთხელ გადმოხეთქავს ყველა სტიქია... და მათი მინაელების უკანასკნელ წამს ისმის სიმღერა. ეს არის მეზრდოლი ადამიანის სახე, რომლითაც ის წარდგება მაყურებელთა წინაშე დრამის დასაწყისში, სახე კეთილშობილი სულისა და მხურვალე გულის ადამიანის, რომელიც მერყეობს უარყოფასა და მგზნებარე სურვილის შორის.“

თუ რამდენად წარმოგვიდგენს მოცარტი თავის ოპერაში ცოცხალი სულის გაშთქვლებულ ნაწილებს — ამას გვიჩვენებს აბერტი ქერუბინოს პირველი არიის მაგალითზე: „ეს განუსაზღვრელი მწვავე სურვილი თავს იჩენს ხან მისწრაფებაში — მთლიანად გამომართხიოს თავისი გრძნობა, ხან კიდევ ოცნებებში ბედნიერებასა და ნეტარებაზე, მომდევნო წუთში კი ჰაბუკს ისევ განცდების ტალღა წალეკავს და გააქანებს მას ახალი და კვლავ უნიადაგო მიზნებისკენ. სწორედ ამგვარი სულიერი მდგომარეობების დროს, როდესაც ყველა აგზნებულ-აფორიაქებული მოძრაობს, მოცარტი განსაკუთრებით გრძნობს თავს საკუთარ სტიქიაში. დონ ჟუანის სახელგანთქმული არია ან ტამინოს არია პორტრეტით — ეს არის უკვე არა მუსიკალური აღწერა ან რაიმე განსაზღვრული ბუნებრივი მდგომარეობის „მიბაძვა“, არამედ თვით წარმოადგენს სტიქიური ბუნების ნაწილს, რომელიც თავისი ცეცხლისმჭრქვეველი მოძრაობისას უშუალოდ გამოხატავს თავის თავს ბგერებში.“

და აი ამ დროს, ადამიანის პიროვნების წილ, მისი სიღრმისეული გახსნისას, — იჭრება სტიქიური ძალა, კოსმიურობა; ქერუბინოს სტიქიურ მეამბოხურ განცდაში ამოიღვრება ბუნების სიღრმეებიდან მომდინარე უფორმო ძალა... და ისევ ტიუტჩევი გვაგონდება: „ო, ნუ იმღერებ! ძველი ქაოსი იჭერის საშინელ ამ სიმღერებში.“ ვიმეორებ: „ფიგარო“ აბსოლუტურად არაიტალიური მუსიკაა, ამიტომ არ შეეძლო მას წარმატება ჰქონოდა იტალიაში.

„ფიგაროში“ მოცარტი რამდენადმე დამოკიდებული იყო ბომარშეს ტექსტზე, „დონ ჟუანში“ კი ის სრულებით თავისუფალია, და პონტე მისი ხელმძღვანელობით წერდა ლიბრეტოს. „დონ ჟუანი“ არის ჰუმბარტად

მოცარტისეული საოპერო კონცეფციით შექმნილი ნაწარმოები, მოქმედება თითქმის მთლიანად გადატანლია მუსიკაში, უნდა მხოლოდ ფინალებში, არამედ ინტროდუქციაში, ანსამბლებში, ზოგიერთ არიაშიც კი (დონ ჟუანის არია გლეხებთან — მოქმედების არიაა). სეკო-რეჩიტატივები იხმარება როგორც კონტრასტისთვის საჭირო ელემენტი, თანაც გამოყენებულია უფაქიზესი ინდივიდუალიზებით. ვარდა ამისა, ძალზე დახვეწილია საორკესტრო ნაწილთა შეხამება სეკოსთან. არიები — ფსიქოლოგიური ანალიზისა და დრამატული სიტუაციების გამოხატულებაა, მათში და ანსამბლებში გადმოცემულია სიღრმიდან მომდინარე ის განცდები, ბედისწერის ძალები თუ სიკვდილის ქროლვები, რითაც აღსავსეა ეს ავბედითი და იღუმალეებით მოცული დრამა. (რა ირონიაა: „მხიარული დრამა!“ მოცარტს უყვარდა ასეთი ხუმრობები. ამჟამად ის გაშიფრულია) ძველი საოპერო ფორმები „დონ ჟუანში“ აფეთქებულ იქნა; ვერავინ იტყვის — ყანრობრივად რა შეიძლება ეწოდოს „დონ ჟუანს“; ტრაგიკული და კომიკური შერწყმულია და შერწყმულია არა მხოლოდ როგორც ცხოვრებაში, არამედ სრული ორგანული შერწყმით უღრმეს პრობლემათკად არის ქცეული... და ყოველდღიური წვრილმანის წილ გამუდმებით იჭრება დემონური სტიქია. აქ ხორცშესხმულია ეგრეთ წოდებული „მეორე“ მოცარტის, პრობლემატური მოცარტის უმწვავესი განცდები, თვით იგი დგას სამყაროს, ბედისწერისა და სიკვდილის პირისპირ და მისი უღრმესი გრძნობაა ირონია როგორც დამსჯელის, ისე დასჯილის მიმართ.

მერსმანის თქმით, „ამ საბედისწერო ოპერის პარტიტურის დიდ დრამატულ ხაზებში გამოვლენილი ტიტანური ძალები თვითონ მოცარტში იზრდებოდა. ამ დემონურმა, მარად დაუკმაყოფილებელმა და გამწარებულმა კაცმა (ანუ დონ ჟუანმა), ფაუსტის ამ ტყუპისცალმა, სამარადისო დიდება მოიპოვა მხოლოდ იმიტომ, რომ მოცარტმა საკუთარი სისხლით გამოჰკვება ის.“

„დონ ჟუანის“ ფაბულა ძველი მითებიდან იღებს სათავეს. დონ ჟუანი, ისევე როგორც ფაუსტი, შუა საუკუნეების ხალხური თქმუ-

ლებებისა და ხალხურ წარმოდგენებში არსებული ერთ-ერთი ფანტასტიური ფიგურაა (ეს არის გველი გორინიჩი თავისი ჰარამხანით). მოცარტს ჰყავს რიგი მუსიკალური და ლიტერატურული წინაპრებისა (მოლიერი, გლუკი; ტირსო დე მოლინა და სხვა ესპანელები), ხოლო XIX საუკუნეში თვით მოცარტიდან იღებს სათავეს დონ ჟუანებას მთელი სერია. პარალელი დონ ჟუანსა და ფაუსტს შორის უკვე ჩვეულებად იქცა. ტიტანისში დონ ჟუანისა, რომელიც არც ერთი წუთით არ იდრეკს ქედს და გაუტეხელი იღუბება, კარგად აქვს შენიშნული ბოდლერს (რომელიც, ამასთანავე, დეტალებში მოლიერს უერთდება).

ბოდლერის პოეტური პროზისადმი მიძღვნილ შესავალ სტატიაში თეოფილ გოტიე ლაპარაკობს მის ლექსზე „დონ ჟუანი ჯოჯოხეთში“: „ტრაგიკული დიდებულებით აღსავსე ეს სურათი დახატულია ფუნჯის რამდენიმე მაღალოსტატური მოსმით, ჯოჯოხეთის თაღებქვეშ აალებული შავნელი ცეცხლის ფონზე. ცრემლების, ქვითინისა და წყველ-კრულვის ამ საუფლოში დონ ჟუანი შეურყეველი რჩება; მან გააკეთა რაც სურდა; აწი ცამ, მიწამ და ჯოჯოხეთმა დასაჯონ იგი როგორც მოესურვებათ, — მისი სიამაყე არ იცნობს სინანულს, მესხ შეუძლია მოკლას ის, მაგრამ სინანულს მაინც ვერ აძლევს“. არსებითად ეს ყველაფერი ემთხვევა არა მოლიერის „დონ ჟუანს“, არამედ მოცარტისას. „ქვის სტუმარი“ იყო, უბრალოდ, გარყვნილ არისტოკრატებზე დაწერილი სატირა, მოცარტის დონ ჟუანი კი ზეადამიანია, რომელიც ბრძოლას უცხადებს ბედისწერას; მთელ ოპერაში, დასაწყისიდან ბოლომდე, გადმოხეთქილად გარეთ და იჭრებიან მოქმედებაში ბედისწერის ბნელი და იღუმალი ძალები, რომელთაც გმირი თავგანწირულად ებრძვის. ეს განსაკუთრებით კარგად ჩანს ეპრეელი ფინალის დაბოლოებაში, ასე რომ მიესადაგება ჰორაციუსის ფრაზა: „მხოლოდღა მაშინ, თუ ქვეყანა მთლად დაინგრევა, შიშის არცოდნე — ნამსხვრევები მას დაიტანენ“. ასევე ცხადა ჩანს გმირის შემართება მეორე ფინალის დასასრულშიც მისი ზეადამიანური შეძახილით „არა! არა! არა!“

თუ ჩაუვფიქრდებით პარტიტურის დეტალებს, აუცილებლად მივალთ იმ დასკვნამდე, რომ ზეადამიანისა და „დონ ჟუანის“ ყველა სხვა გიგანტური გმირის ფსიქოლოგიური გაღრმავება შესაძლებელი გახდა მხოლოდ მოცარტისეული საოპერო სტრუქტურის მოქნილობისა და მრავალფეროვნების წყალობით... არც ერთი წუთით არ წყდება შინაგანი აქტიურობა, ყველაფერი დინამიურია, თქრიალით მოდის განცდები და განწყობილებები.

ხასიათებისა და ვითარებების მოცარტისეული ანალიზი გვაგონებს პროფესორ ფოგტის სისტემას, გამომუშავებულს ტვინის სნეულებათა შესწავლას. ტვინის გაკვეთის მთელი სერიის მეშვეობით, რომელიც მან ჩაუტარა სხვადასხვა ავადმყოფს, გარდაცვლილს ტვინის ერთი და იგივე სნეულების პროგრესირების სხვადასხვა ფაზაში, — ფოგტი ქმნის ტვინში მიმდინარე პროცესის მთლიან სურათს. მსგავსად ამისა, მოცარტი წარმოგვიდგენს თავის გმირთა შინაგანი ცხოვრების „გაკვეთების“ მთელ წყებას (თითოეული არაა ასეთი გაკვეთა), რაც გარეგნულად ხორცს ისხამს ერთობლივი ხასიათის მქონე თანმიმდევრულ დრამატულ სიტუაციებში. ეს არის წყება ადამიანებისა და განწყობილებების „გაკვეთებისა“, რომელთა დროსაც ყველაფერი შიგნით ცოცხლობს და მოძრაობს და თან უღრმესი ზრით არის აღსავსე. ფაბულა წყდება, რათა ადგილი მისცეს ფსიქოლოგიურ „გაკვეთას“ და, ამდენად, ადგილი აქვს ფსიქოლოგიის აღმატებას ფაბულაზე, შინაგანი ქმედების აღმატებას თხრობის ძაფზე. ამის გარეშე შინაგან სამყაროში და მისი წიაღიდან ამოჭრილ მსოფლიო ძალებში ასეთი ჩაღრმავება წარმოუდგენელია. დონ ჟუანის ტანისამოსში ჩაცმული ლეპორელო ცდილობს გაქცეს მის ფეხდაფეხ მდევარ ელვირას და ხედება დონა ანას სასახლის ვესტიბიულში, მას შემოჰყვება ელვირაც, ამ უკანასკნელს კი — დონ ჟუანს გამოდევნებული მაზეტო და ცერლინა, ბოლოს მათ გადაეყრება დონა ანა დონ ნოტავიოს თანხლებით. თითქოს დონ ჟუანი ხაფანგში მოხვდა... მაგრამ აღმოჩნდება, რომ ეს არის არა იგი, არამედ მის სამოსელში გამოწყობილი

ლებორელო. ფაბულის თვალსაზრისით ეს სცენა ზედმეტია, ლოგიკურად ის სულაც არ არის აუცილებელი, მაგრამ ხასიათების, ერთობლივი განწყობილებებისა და შინაგანი ქმედების („ტვინის“ შინაგანი გაკვეთის) ანალიზისთვის — ეს არის უარსებითი, გარდაუვალი მნიშვნელობის მომენტი. მათთან არმყოფი ზედაშიანი ჭყლეტს თითოეულ მათგანს თავისი უჩინარი არსებით. ყველა გასრესილია ბედისწერის გამოუცნობი ძალის შეგრძნებით: ვოკალური სექსტეტი, ანუ „გაკვეთის“ ერთ-ერთი ყველაზე უფრო ღრმა მაგალითი, წარმოაჩენს სულის ისეთ კუნჭულებს, რომლებიც შეიძლება გაშუქდეს მხოლოდ ამნაირ პირობებში. სიტყვებს არ ძალუძს ამ კუნჭულების გამოთქმა.

სიტყვები აქ სწორედაც რომ განუსაზღვრელად უნდა ყდერდეს. მუსიკა გამოხატავს იმას, რისი თქმაც სიტყვებს არ ძალუძს. ეს სექსტეტი ბრწყინვალე მაგალითია ფსიქოლოგიის ფაბულაზე აღმატებისა.

ფსიქოლოგიური საწყისის დომინირება იძლევა შესაძლებლობას შინაგანად გაშუქდეს ფაბულის გარეგანი სიმბოლოები. შინაგან სამყაროში ჩაძირვის გზით, რაიც ხორციელდება „გაკვეთების“ მთელი სერიით (არაიები და ანსამბლები), ნათელი ხდება ფაბულის გარეგანი სიმბოლოების შინაგანი არსი. შინაგანი სარკმლიდან გარეთ იჭრება — როგორც უშინაგანესი ძალა — დემონურობა, სიცოცხლის სიდრმეთა შემადრწუნებლობა, მსოფლიო სტიქიურობა, ეროსი, როგორც სიცოცხლის საყოველთაო ძალა, ბედისწერის გაცდა, ადამიანური ბედის სიხნულე და მწუხარება. აი ეს არის „დონ ჟუანის“ განმასხვავებელი ნიშან-თვისება, ეს არის ის, რაც თავიდან ბოლომდე გასდევს მთელ დრამას. და ამ ყველაფერს აგვირგვინებს ოპერის ბოლოს გამოხატული მსოფლიო ჭმუნვა.

1831 წლის 20 ივნისს გოეთემ ეკერმანს უთხრა: „როგორ შეიძლება იმის თქმა, რომ მოცარტმა „შეადგინა“ თავის „დონ ჟუანის“ კომპოზიცია! თითქოს ეს იყოს ორცხოზილია, რომელსაც კვერცხის, ფჭვილის და შაქრის შერევით ამზადებენ! სულიერ ქმნილებაში ნაწილები და მთელი ერთ მთლიანობად არის შერწყმული, ერთიანი სულით განწონილი და ერთიანი სიცოცხლის სუნთქვით გარემო-

ცული: მისი შექმნისას შემოქმედი სულაც არ მიდის ცალკეული ცდებისა და თავისონებით სხვადასხვა ნაკუწის შეკონსტრუქციის გზით, — ის არის თავისი დემონური გენიის ტყვეობაში და უნდა აკეთოს ის, რასაც ეს უკანასკნელი მას ვაზუფესებს.“

1829 წლის 12 თებერვალს, როცა ეკერმანმა გამოთქვა იმედი, რომ მომავალში დაიწერება მუსიკა „ფაუსტისთვის“, გოეთემ თქვა: „ეს შეუძლებელია. ის უკუმგდება, საზოგადო, შემადრწუნებელი, რასაც ეს მუსიკა უნდა შეიცავდეს, ეწინააღმდეგება დღევანდელი ეპოქის სულს. ეს მუსიკა ისეთივე ხასიათისა უნდა იყოს, როგორიც „დონ ჟუანშია“. მოცარტს შეეძლო დაეწერა მუსიკა „ფაუსტისთვის“.“

„დონ ჟუანი“ ზუსტად იმ ტიპის მუსიკაა, რომელიც შეესატყვისება „ფაუსტს“.

თუმცა კი მითი დონ ჟუანზე საუკუნეთა წილიდან მოდის, მაგრამ ცოცხალი ისტორიული დონ ჟუანი, უამრავი ეპოქის გულთამაყობელი და დუელიანტი, ცხოვრობდა XIV საუკუნის ესპანეთში. ამიტომაც იყო ცდა — მოეხდინათ „დონ ჟუანის“ ინსცენირება XIV საუკუნეში, მაგრამ მოცარტის დონ ჟუანი ეკუთვნის უფრო გვიანდელ ხანას, ამჟამად მიღებულია „დონ ჟუანის“ დადგმა XVI საუკუნის ბოლო წლების, ჰუგენოტების პერიოდის შესაფერისად. ეს ველური დროება ყველაზე მეტად შეესატყვისება მოცარტის დონ ჟუანის ველურ მგზნებარებას.

1929 წლის დასაწყისში მაქს სლევოგოტის მიერ ბერლინში მოწყობილ გამოფენაზე წარმოდგენილი იყო დიდი რაოდენობა არაჩვეულებრივად კარგი და შთამბეჭდავი სურათებისა, რომლებზეც გამოხატული იყო მსახიობი დ'ანდრადე — საუკეთესო დონ ჟუანი, ამ როლის შესრულების სხვადასხვა მომენტში და სხვადასხვა კოსტიუმში. დ'ანდრადე-დონ ჟუანის ყველა ეს კოსტიუმი ეკუთვნის XVII საუკუნის ბოლო პერიოდს და ძალზე ლამაზია. ეს კოსტიუმები ისტორიულად ყველაზე მეტად ესადაგება მოცარტის გმირს. ლორდ ბაირონმა შეგნებულად შეცვალა დონ ჟუანის არსი, როდესაც იგი XVIII საუკუნის პირმშოდ და იმდროინდელი საზოგადოების ლომად დახატა.

მოცარტისგან შორის იყო ისტორიულობა, მის ეპოქაში ამაზე ჯერ კიდევ არ ფიქრობდნენ. დონ ჟუანის ვახშმოზის დროს მისი მუსიკოსები ასრულებდნენ ნაწყვეტებს მოცარტის დროინდელი ოპერებიდან, თვით „ფიგაროდანაც“ კი. ასეთ უბრალო ანაქრონიზმს უნდა შევერიგდეთ, რადგან ათასჯერ უფრო მნიშვნელოვანია ინსცენირების ძირითადი აზრი. ლერტის ნაშრომში მოთავსებულია სხვადასხვა ეპოქაში შესრულებული მოცარტის ოპერებისა და მისი პერსონაჟების სურათები, პირველი წარმოდგენებიდან დაწყებული — დღევანდლობამდე. პირველ წარმოდგენაში გამოსული, „ანტიისტორიულად ისტორიული“ დონ ჟუანი ეკუთვნის რომელიღაც სრულებით ფანტასტიურ, დიდი ხნის წინ გარდასულ ხანას: კოსტიუმს ერთი ნაწილი XVIII საუკუნისას მიუგავს, უზარმაზარი ჩექმები კი ოცდაათწლიანი ომის სტილშია, თავსაც განუსაზღვრელად დამორბეულ წარსულში ხმარებული სირაქლემას ფრთები უმშვენებს. დონ ჟუანის სხვა კოსტიუმები XVI ან XVII საუკუნის სხვადასხვა პერიოდს მიეკუთვნება. ვისბადენში ოტტო კლემპერერმა რაღაც სრულებით ახალი რამ შემოგვთავაზა. მან დონ ჟუანი XVIII საუკუნეში გადმოიყვანა, ოღონდ არა მიწურულში, არამედ შუაში, ასე რომ, ანაქრონიზმი კვლავ დარჩა. მან თვითონვე აღიარა, რომ ასე ვააკეთა „სიახლის“ მიზნით. ეს აუტანელი იყო და პრესამ აღნიშნა ოპერის სულის შეუსაბამობა მის კოსტიუმებთან. შეპუდრულ ნაწნავიანი დონ ჟუანი — ეს რა უბედურება! ხასიათები, რომელთაც მოსდგამთ ზეადამიანური, ველური სწრაფვები, ზოლო გარეგნობით კი ფაიფურის თოჯინებს ჰგვანან, — საშინელება! ეს არის სრული შინაგანი შეუთანხმებლობა.

სხვათა შორის, თანამედროვეებმა ცივად მიიღეს „დონ ჟუანი“. პრალაში ის თავდაპირველად წარმატებით ჩატარდა, მაგრამ დიდხანს არ დარჩენილა სცენაზე, ვენაში კი ოპერამ თავიდანვე კრაზი იწვნია. მართლაც, რა კონტრასტია: ერთი მხრივ, იმ დროების ამჩატებული სული და პირობითობები და მეორე მხრივ — მოცარტის „დონ ჟუანი“, რომელზეც აბერტი წერს: „საშინელი სისწრაფით მიილტვის ეს მუსიკა ადამიანური

ბედის ყველა სიმაღლისა და სიღრმის წიაღ... მას კვლავ მივყავართ საუფლოში, რომლის პირქელში სიღაღე გულებს გვიჩერებს და იმავე წუთში გვაბრუნებს შეზღუდულ და უფერულ ყოველდღიურობაში.“

კომენტატორები გამუდმებით ითხოვენ — და სავსებით სამართლიანადც, — რომ „დონ ჟუანის“ ყველა როლი შესრულებულ იქნეს პირველხარისხოვანი არტისტების მიერ, თვით მაზეტოს როლიც, რადგან ეს ძალზე ღრმა როლია. ეს იყო ნამდვილი პროფანაცია, როდესაც ორმოციოდე წლის წინ იტალიელები ბატისტინის<sup>9</sup> მონაწილეობით ასრულებდნენ „დონ ჟუანს“ და ვიღაც უმსგავსმა მაზეტოს როლი ბუფონადედურად ითამაშა. ამ სახეში ღრმა სოციალური შინაარსია ჩადებული: ფეოდალი ამ ახლადდაქორწინებულ გლეხის ბიჭს აშორებს თავის ოჯახს. მაზეტოს ესმის თუ რატომ უკეთებენ ამას, არ სურს დათმობა, მაგრამ არ ძალუძს არ დაემორჩილოს ფეოდალს; ის წუხს, ბრაზობს, ცდილობს გააპროტესტოს და თან ეშინია. საწყალი მოუხეშავი გლეხუჭა, ფეოდალური პერიოდის ჭაბუკი, მოსულელო, მოტლანქო, ახალგაზრდა ცოლში ღრმად შეყვარებული, — გრძობს თავის დამცირებას და ძალიანაც უნდა აბუჩად აიგდოს თავის პატრონი ფეოდალი, მაგრამ არაფერი გამოსდის და ემორჩილუბა, თუმცა კი იცის, რომ აღრე თუ გვიან სამაგიეროს მიუხლავს. მაზეტოს არიას ბევრი საერთო აქვს მუსორგსკის ზოგ არიასთან: ბედშავ, მხურვალე სიყვარულის ამხსნელ ჭაბუკთან, ლექსიკონის დამწუხთხავ სემინარისტთან და ა. შ., ოღონდ მაზეტო გაცილებით უფრო ბევრისმომცველია, თუმცაღა მასშიც იგრძნობა საწყალი ბიჭისადმი გამოვლენილი იგვევ ღრმა და მხურვალე სიყვარული. რაც შეეხება სიცილს — ეს არის სიცილი ცრემლების წიაღ.

ერთხელ, როდესაც ჩემს მიმოწერაში ლეპორელო შევეუბრისპირე შექსპირისეულ მასხარას, მაშინ მე მხედველობაში მქონდა მეფე ლირის მასხარა: ის აქტიურ მონაწილეობას იღებს მოქმედებაში, შეშლილი მეფის პარალელის როლშია და გვევლინება როგორც მთელი დამოუკიდებელი მსოფლალქმის მქონე არსება. უფრო სამართლიანი იქნებოდა შემედარებინა ლეპორელო სანჩო

პანსასთან: მსგავსება ერთობ დიდია, ორივე შემთხვევაში საქმე გვაქვს ერთნაირად ფართო ტიპურობასა და სიმბოლურობასთან. შუარიგი კარგად წერს: „მსოფლიო ლიტერატურაში განსახიერებულ ყველა მსახურთაგან ლეპორელოს მოექმბნება ერთადერთი უკვდავი ამხანაგი, ეს არის სანჩო პანსა“ (ამ მარჯვე შენიშვნას მოსდევს შუარიგისთვის ჩვეული ფილისტერული სისულელე). ქვის ქანდაკების სცენაზე გამოჩენის მომენტში ლეპორელი მაგიდის ქვეშიდან ყვირის: „უთხაროთ, რომ არ გცალიათ!“ — და ეს დაპირისპირება ღრმად სიმბოლურია: ცხოვრებისეული საღი აზრი და ბედისწყვილის წინაშე ამხედრებული ზეადამიანი.

მე ვერც კი წარმომიდგენია, რომ ოდესმე მხარი დავუჭირო „დონ ჟუანის“ მეორე ფინალის ანუ დასკვნითი სცენის მოშორების იდეას. ჯერ კიდევ სტუდენტობისას მე ვკითხულობდი ნოლს, რომელიც ძალზე დამაჭერებლად არჩევდა ამ ოპერას და ამტკიცებდა მისი ღრმაზოროვანი ფინალის — მსოფლიო სულის ირონიის — აუცილებლობას. სულ ბოლოს, ვიოლინოს ხმებში, ისმის სიცილი, რომელიც არავითარ განსაზღვრას არ ექვემდებარება, — მწარე სიცილი ყველაფრის მიმართ. მოცარტი გველაპარაკება არა პირდაპირ, არამედ შიფრით. ხოლო ფუგაში კი შეუდარებლად არის გამოყენებული მუსიკისა და ტექსტის დაპირისპირების ხერხი: კონტრასტი ბილწი მორალის მატარებელ ფრაზას („ასეთია მისი ბოლო, ვინც იქცევა ცუდად“) და მუსიკის უღრმეს მნიშვნელობას შორის. ამ კონტრასტში მოცემულია ირონია და დაფარული აზრი. მოცარტმა, რასაკვირველია, განზრახ დაუშვა ეს ფრაზა, რათა მისივე მეშვეობით გამოეკვეთა თავისი ნამდვილი აზრი.

კონტრასტი ტექსტის გარეგნულ სახესა და მუსიკის არსს შორის — ყველაზე უფრო გრანდიოზული სიდიდითა და ასევე გრანდიოზული შედეგებით — გამოყენებულია მოცარტის ყველაზე რთულ, ორგანისტულ და დღემდე ყველაზე მცირედ გაგებულ ოპერაში „ასე იქცევა ყველა ქალი, ანუ შეყვარებულთა სკოლა.“ რა საშინელებები დამართეს ამ ნაწარმოებს ფილისტერებმა! დღემდე იყენებენ მისი პარტიტურის პეტერსისეულ გა-

მოცემას, სადაც საშინლად არის დამახინჯებული მთელი შინაარსი. საბედნიეროდ ჩვენს დროში შეიმჩნევა „შეყვარებულთა სკოლის“ უფრო ღრმა ხედვა და უფრო უკეთესი გაგება. აბერტს, პაუმგარტნერსა და ლერტს ბევრი ღრმა და სამართლიანი რამ უწერიათ მასზე. „კიოლნიშ ცეიტუნგში“ (1930 წლის 23 მაისი) დაბეჭდილია ამ მიმართებით სიმპტომატური მოხსენება, მიძღვნილი ბაზელში სულ ახლახანს ჩატარებული მოცარტის ფესტივალისადმი, რომელიც გრძელდებოდა მთელი კვირის მანძილზე. სრულდებოდა ინსტრუმენტული მუსიკა, ოპერები, მესა c-moll, ორკესტრს დირიჟორობდა ფელიქს ვეინგარტნერი, ხოლო ოპერებს — ადგილობრივი კაპელმეისტერი გოტფრიდ ბეკერი. მოხსენება ეკუთვნის რიჰარდ ბენცს. „დონ ჟუანს“ იტალიურ ენაზე ასრულებდნენ გერმანელები და ძალზე სწორადაც აკეთებდნენ, რადგან ეს არის გერმანული მუსიკა იტალიურ ტექსტზე. (თვითონ იტალიელები ვერ მღერიან მოცარტს.) სამი უკანასკნელი სიმფონია შესრულდა როგორც ტრილოგია, ერთიმეორეს მიყოლებით, და ბენცმა ამაზე თქვა: „ძალუმიანო“. (ჩემთვის ეს მაინც უცნაურია: სამივე სიმფონია — შესვენების გარეშე!) მოვიყვან ბენცის სიტყვებს: „ძალუმი ტრილოგიის ფონზე ისეთმა ოპერამ, როგორიცაა „შეყვარებულთა სკოლა“, მოახდინა მნიშვნელოვანწილად უფრო ფილოსოფიური, თავისთავადი, დემონური ქმნილების შთაბეჭდილება, ვიდრე ეს უფრო შეიძლებოდა რომ გვეფიქრა“.

დიდად მიხარია, რომ ბოლოსდაბოლოს ეს „მომავლის ოპერა“, „რომლის დრო ჯერაც არ დამდგარა“ (პაუმგარტნერის თქმით), გაზეთებში შერაცხილ იქნა ფილოსოფიურად და დემონურად. ჯერ კიდევ სტუდენტობისას ნოლთან წვაკითხე, რომ ამ ოპერაში არის რაღაც ერთის კულტის მსგავსი. მოცარტის ოპერათაგან ეს ყველაზე უფრო ელინურია. მისი შექმნის დრო იყო ელინიზმით პირველი გატაცებების პერიოდი: ვინკელმანი, ლესინგის „ლაოკოონი“, გოეთეს ბერძნული მიდრეკილებები. ეს ყველაფერი ჰაერში ტრიალებდა და მძლავრი გამოძახილი ჰპოვა მოცარტშიც. ნეოკლასიკური ელინიზმი კომპანი სამართლიანად წერს,

რომ „ამ ოპერის სახისი ყოველგვარი მუსიკის მიღმა ძევს.“ პაუმგარტნერთან კი ვკითხულობთ თითქოსდა სწორედ ამ ფრაზის განმარტებას: „რადგან აქ, სადაც ტიპების შემთხვევითი კომედიის განუსაზღვრელობა-სა და მრავალმნიშვნელოვნებაში სრულებით უძლურია ნებისმიერი გონებრივი დიფერენციაცია; სადაც მოქმედ პერსონაჟთა წამით-წამ ცვლად იმპულსურობაში აღრეულია ღირსეული და უღირსი; სტილის განუსაზღვრელ სიმბოლიკაში, სადაც გონებრივი კონტროლი მოკლევნა მიზანსა და ეთოსზე უკვე ჩაძირვას იწყებს სულის ალოგიკურ სიღრმეთა მოთუხთუხე წიაღში, — ჩვენ უცებ აღმოვჩნდებით გარემოცულნი შიშველი რეალობით.“

ეს არის ოპერა ძველბერძნული ეროსის კულტის ყოვლისმომცველი გრძნობადობის როგორც მსოფლიო ძალისა, „ინფერნალური და ღვთაებრივი მშვენიერების“ ოპერა, ყველაფრის უკან ღრმად ჩამალული ნაღველით, რომლის სურნელი გამუდმებით იგრძნობა. თვით ყველაზე უფრო მხიარული ადგილების შემდეგ ეს სოფლიო ჭმუნვა თავს იჩენს ბერძნული ყვავილწნულების, ჰაბუკუბისა და ქალოვილების სახეებში: „დე ზვალ შეიყვაროს იმან, ვისაც არასდროს ყვარებია; ვისაც ოდესმე უყვარდა — იმან შეიყვაროს ზვალ“. და იქვე აღონისის მსოფლიო სევდა, ანტონოეს ჩაფიქრებული სახე.

„ოთხი მიჯნური, წერს პაუმგარტნერი, გამოდის სცენაზე თითქმის გაუბედავად; ისინი მოხვედრილან ნიძლავის სახით შენიღბული რაღაც უმნიშვნელო პრობლემის პირველი ლოგიკური წანამძღვრის ხლართებში. მაგრამ დროდადრო მათ დაუქროლებს დემიუტრების ძღერადი სუნთქვა, შემდეგ კი არლეკინოს ჭრელი სამოსლის წიაღ ჩვენ გვესმის ათრთოლებული ადამიანური გულების ფეთქვა და მათი სახეების საოცრად ლალ, კომედიური ფერუმარლით დაფარულ ნაკეთებს ედებათ შემეცნების ჩუმი და ნაღვლიანი ღიმილი.“

გრძნობადი, გულწარმტაცი და დამათრობელი სილამაზის მხრივ ვერაფერი შეედრება „შეყვარებულთა სკოლას“, მაგრამ სწორედ რომ მისი უმთავრესი და საუკეთესო ადგილები იმდენად იდუმალია, მუსიკალური ენით

იმდენად ღრმასა და ძნელად მოსახლეობელს ლაპარაკობს, რომ მე ვერ ვპოულობ ვიტყვებს ამის გამოსახატავად. ეს არის იტალიური მუსიკის სრული ანტითეზა: მუსიკა ყველაზე უფრო სწორხაზოვანია, ეს კი — ყველაზე არაპირდაპირი. აბერტი ამბობს, რომ იტალიელებმა თავიანთი დასვეწილი ინსტიქტით უარი თქვეს ამ ოპერაზე, როგორც არსობრივად მათთვის უცხოზე“.

„შეყვარებულთა სკოლის“ ფაბულად იქცა ამბავი, რომელიც ორ აესტრიელ ოფიცერს გადასდა თავს. იოსებ II მოისურვავა, რომ სინამდვილეში მომხდარი შემთხვევიდან მოცარტს შეექმნა ოპერა-ბუფი. საჭირო იყო მძიმედ ავადმყოფი მომაკვდავი იმპერატორის ვართობა. და პონტემ შეთხზა ნამდვილი ოპერა-ბუფის ტექსტი, მოცარტმა კი ამ ლიბრეტოზე დაწერა ისეთი რამ, რაიც სრულებით უპირისპირდებოდა ბუფს, მაგრამ სწორედაც რომ ითხოვდა ბუფონადურ ტექსტს და ამ კონტრასტიდან იღებდა მთელ თავის სიღრმეს. ვერაფერ ვერაფერ: გაიგო, ოპერა დაემსგავსა შვიდი ბეჭდით დაბეჭდილი წიგნს, რომელსაც კიდევ დიდი ხნის მანძილზე არ ეწერა გახსნა. იმპერატორი ვერ გაერთო, ყველას იმედი გაუცრუვდა, შედეგი — სრული წარუმატებლობა. თვით სიუჟეტი დამუშავებული იყო ჯერ კიდევ „დეკამერონში“, როგორც ჩანს იოსებ II ოფიცრები ბოკაჩოს დიდი მუშტრები იყვნენ. მაგრამ აქ რაღაც უფრო მეტია, ესეც ძველთაგან მოარული ხალხური თემაა: საცოლეების გამოცდა გადაცემული საქმროების მიერ. ამ სიუჟეტის ფესვი უძველეს ხალხურ კულტებშია გადგმული: საერთოდ, ძველი მითები სიმბოლურობასა და საყოველთაობას ანიჭებს დრამას, ამიტომაც უნდოდა ვანგერს, რომ მუსიკალური დრამისთვის არჩეულიყო ხალხური თქმულებები.

„შეყვარებულთა სკოლაში“ მოცარტს განსახიერებული აქვს სიყვარულის ოთხი ტაბი: ფიორდილიჯი — სიყვარული-ვენება-და სიამაყე; დორაბელა — უშუალო, სწრაფი, ძლიერი, მაგრამ ადვილად ცვალებადი გრძნობა! ფერანდო — სიყვარული-ზმანება, ეროსის უდიდესი სტიქია; გულელმო — მხიარული ჰედონიზმი და ოპტიმიზმი. დონ



ალფონსო მეფისტოფელივით ცინიკოსი, დამცინავი და მაცთუნებელი; დესპინა განასახიერებს ფრივოლურობას — მიყვანილს შეუღარებელ ელინურ გრაციამდე, მარტივ ქალურობას როგორც მსოფლიო ძალას. ლერტი სამართლიანად აღნიშნავს, რომ ოპერის გასაგებად საჭიროა ამოსვლა **სასიყვარულო დუეტებიდან — იმ ორი წყვილის მონაწილეებიდან, რომელთაც გაცვალეს თავიანთი ადგილები, ანუ ამ შენაცვლების შედეგად მიღებული დუეტებიდან.**

მოცარტმა უღრმესი რამ წარმოადგინა იქ, სადაც უნდა ყოფილიყო მხოლოდ ვადაცმა, მასკარადი, ბუფონადის სიცილ-კისკისი, — **სწორედ აქ მოცარტის ხელით იჭრება ყოვლისშემძლე დემიურგი ეროსი და სიყვარულის ცვალებადობისა და თავისუფლების სამყაროული პრობლემა** (როგორც კარმენში, ოლონდ შეუღარებლად უფრო ღრმად და ფართოდ), ნაცვლად უაზრო იტალიური თამაშისა. სცენაზე მდგარ **უფერულ პიროვნებებში** ლაპარაკობს **დემიურგი** მსოფლიო ძალის სიმძლავრით. ისინი ფიქრობენ, რომ თამაშობენ, მაგრამ სინამდვილეში ისინი ცეცხლთან თამაშობენ და ეს ცეცხლი — მსოფლიო ძალთა სასიყვარულო თამაშია. ეს ოთხი საბრალლო შეყვარებული კი არ არიან გმირები, არამედ მათი პირით მოლაპარაკე ეროსია დრამის ნამდვილი გმირი. ეს რაღაც ეროსის მისტერიის მსგავსია. აბერტი ზუსტად შენიშნავს: „კაცუნებმა თვითონაც არ იციან, რა არის მათ თავს, მაგრამ, ამისდა მიუხედავად, ასეთ მომენტებში შეუგნებლად გრძნობენ რაღაც დიადი ძალის ბატონობას, რომლის მთლიანი განცდა მათ პატარა სულებს არ შეუძლიათ.“ და ოპერის ბოლოს „სევდიანი ღიმილით მანეტრო ფარდს დაუშვებს.“

თვით წმინდად კომიკურ სიტუაციებში ამ ადამიანებს გარემოცავს **მათთვის უცნობი და უხილავი ძალა**, რომელიც განუზომლად აღემატება მათ და, ამავე დროს, დაფარული რჩება. რამდენადაც მსუბუქი და ბუფონადურია ტექსტი, **იმდენად ღრმა და გამოცანებით სავსეა მუსიკა**, — მოცარტის საყვარელი ხერხი პრობლემატური კონტრასტისა!

1. პერი იაკოპო (1561—1633) — იტალიელი კომპოზიტორი და კომპოზიტორი. პოეტ ოტავიო მონტემპისთან ერთად შექმნა პირველი „დრამა მუსიკაზე“ — „დაფნა“ (ფლორენცია, 1554), რამაც სათავე დაუდო საოპერო ხელოვნების განვითარებას.

2. „ახალი მუსიკა“ — განსაზღვრება, რომელიც იტალიელმა მუსიკოსებმა მისცეს ახალ მიმართულებას. ეს უკანასკნელი იქმნებოდა იტალიაში XVI საუკუნის ბოლოს და, მანამდე გაბატონებული პოლიფონიის საპირისპიროდ, ამკვიდრებდა სტილს „მონოფონია თანხლებით“.

3. ლასო ორლანდო დი (დაახ. 1532—1594) — ნიდერლანდელი კომპოზიტორი, საგუნდო პოლიფონიის ოსტატი.

4. ჟოსკენ დე პრე (დაახ. 1445—1521) — ნიდერლანდური სკოლის კომპოზიტორი — პოლიფონისტი.

5. ალფერო გრეგორიო (1582—1652) — იტალიელი კომპოზიტორი და მომღერალი. ავტორი ცხრახმათა ვოკალური ნაწარმოებისა „Miserere“ („შეგვიწყალო“), რომელსაც მღერიან ვნების კვირას ვატიკანის სიქსტინის კაპელაში.

6. „პასიფიკი 231“ — ფრანგი კომპოზიტორის, ა. ონგერის (1892—1955), სიმფონიური პიესა (1923).

7. პაიზელო ჯოვანი (1740—1816) — იტალიელი კომპოზიტორი, ბუფის ერთ-ერთი კლასიკოსი.

8. სლეფოვტი მაქს (1868—1932) — გერმანელი მხატვარი. მისი ერთ-ერთი საუკეთესო ნაშრომებია „არტისტი დ'ანდრადე თეატრ კოსტიუმში“ (1902).

9. ბატისტინი მათია (1856—1928) — სახელგანთქმული იტალიელი მომღერალი.

თარგმანი დათო აღიკავილიძისა  
(გაგრძელება იქნება)

## მარიამ თავამაიშვილი

თვითნასწავლი მხატვრის ირა ლითანიშვილის შემოქმედებას ქართველი საზოგადოება ამ ერთი წლის წინ გაეცნო „მხატვრის სახლის“ საგამოფენო დარბაზში გამართულ პერსონალურ გამოფენაზე.

„ირას ნახატებმა ჩემზე დიდ შთაბეჭდილება დატოვა — გვითხრა საქართველოს მხატვართა კავშირის მდივანმა ვია ბულაძემ, — გასაოცარია, ფანქრით შესრულებულ ნამუშევარში როგორ აღწევს იგი ტონალობის ასეთ გრადაციასა და ნიუანსებს. მისი ნახატის მძაფრი უტრირება, გეომეტრიზება უმაღლეს პროფესიულ დონეზეა“.

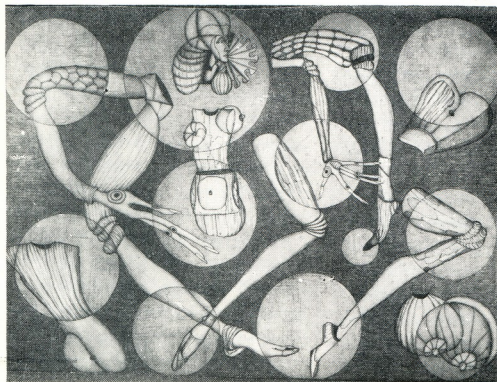
ირა ლითანიშვილი ძალზე სუბიექტური წყობის შემოქმედია, უაღრესად ინტიმური და პიროვნული.

ისიც ცხადია, რომ მის ხელოვნებას ჩვენი რეალური ყოფა ასაზრდოებს თავისი კონკრეტული შინაარსით. საკუთარი, შინაგანი გრძნობისმიერი ხილვების ხორცშესხმა მისი შემოქმედების ამოსავალია. ერთი შეხედვით, მხატვრის ნახატებს თითქოს ირეალურ სამყაროში გადაეყვართ, მაგრამ დაკვირვებულთა თვალი თანდათან შეიგრძნობს ცხოვრებისეული ტყვილების მხატვრულ სახეებად ქცევას, მოვლენათა განსჯას და გარდასახვას პლასტიკურ ხატებად.

„საოცარი მოძრაობით, მოქმედებით, შინაგანი ენერგიითაა აღსავსე მისი ნახატები, — გაგვიზიარა თავისი შთაბეჭდილება საქართველოს სახალხო მხატვარმა ზურაბ ნიქარაძემ. — სახვით ოს-

ი. ლითანიშვილი

„შეცნობა“





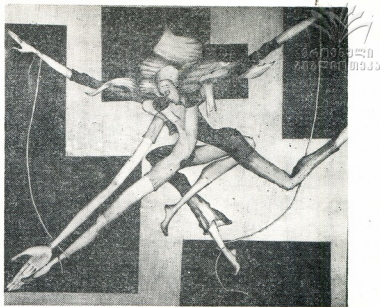
ტატობაზე მეტყველებს პლასტიკურ ფორმათა დამუშავება, ტონების შეხამების სინატიფე, რიტმული წყობა, განწყობილების შექმნის უნარი“.

ირა ლითანიშვილის ნაწარმოებების ძირი და საწყისი მუსიკალური და პლასტიკური ფენომენების დაპირისპირება-ერთიანობაა. ჯერ კიდევ ბავშვი იყო ირა, როდესაც პირველად აიღო ხელში ფანქარი და წაკითხული ზღაპრების, მოთხრობების გმირთა სახეების გამოსახვა დაიწყო. მაშინ ის მუსიკითაც იყო გატაცებული, ეუფლებოდა საფორტეპიანო ოსტატობის ანბანს. მხატვრობა და მუსიკა დიდხანს გვერდიგვერდ არსებობდა ახალგაზრდის შემომემდებით გატაცებაში, მაგრამ მოულოდნელად, ცხრამეტი წლისა, ირამ ხატვასაც და მუსიკასაც თავი დაანება...

შემდეგ იყო ათასნაირი ოცნება და იმედი, ოჯახი, შვილი, ბოლოს მარტობა... როგორც ზღაპარში ხდება ხოლმე, ერთ მშვენიერ დღეს, უეცრად იგრძნო, რომ უეჭველად უნდა დახატოს... რომ ეს გარდაუვალა. რაღაც ძალამ ხელახლა ააღებინა ხელში მიტოვებული ფანქარი: „გამოუცნობი, იდუმალი ძალა მაიძულებდა დამეხატა“:

ასე დაიწყო მისი ცხოვრებას ახალი, შემოქმედებითი ეტაპი. „თავისთავადია ირას აღქმა და აზროვნება — ამბობს საქართველოს სსრ დამსახურებული მხატვარი ლ. ცუცქირიძე, — იგი რაფინირებული პიროვნებაა. მისი ნახატები მაღალ პროფესიულ დონეზეა შესრულებული. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს ეს ნაწარმოებები არა ფანქრით, არამედ თანამედროვე ტექნიკური საშუალებების გამოყენებითაა შექმნილი“.

„მის ნახატებში, — ამბობს მხატვარი და ხელოვნებათმცოდ-

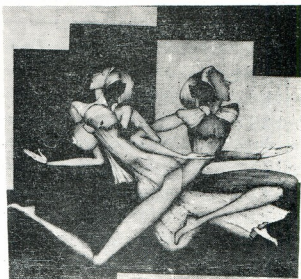


„ცხოვრების ლოგიკა“

ნე, დოცენტი გ. ხუციშვილი, — მოაქვს ხაზის გრძობა, ლაქების განაწილების ხელოვნება, ნახატის, პლასტიკისა და კომპოზიციის შეგრძნება, საერთო დინამიკა. ეს ირინას სულიდან გამოსული ნაწარმოებებია“.

ირა ლითანიშვილის ნამუშევრებში გამოჩნდა თანამედროვე პიროვნების ფიქრები, სასოება თუ სისხარული. დიდი შინაგანი ენერგია ჩქეფს ამ გარეგნულად ნაზ ქალში, რომელიც ესოდენ მძაფრად აღიქვამს სინამდვილეს და თავისი სულის სიმღერას ჩვენც გვაზიარებს.

„თეთრი და შავი“



## ფესტივალები

### გულბათ ტორაძე

ასე მრავალ ხელოვნებათა დიდ ფესტივალს, რომელიც გაიმართა ერაყში, ქალაქ ბაბილონის მიდამოებში. საბჭოთა კავშირისა და ერაყის შესაბამისი ორგანიზაციების შეთანხმების საფუძველზე ერაყში გავემგზავრეთ ე. წ. „ბაბილონის საერთაშორისო ფესტივალში“ მონაწილეობის მისაღებად მოსკოველი კომპოზიტორი ეკატერინა კოჟენიკოვა და ამ სტრუქტურების ავტორი. ფესტივალი ტარდებოდა ლეგენდარული ბაბილონის ტერიტორიაზე გაშენებულ თეატრალურ-საკონცერტო კომპლექსში, რომელიც ერაყის დედაქალაქიდან — ბაღდადიდან 90 კმ-ითაა დაშორებული.

მიუხედავად საომარი მდგომარეობისა, რომელშიც ერაყი იმყოფება, ფესტივალი ძალიან ფართოდ, მასშტაბურად იყო ორგანიზებული (ცხადია, რომ მას პოლიტიკურა მნიშვნელობა ენიჭებოდა). მიწვეული იყვნენ მრავალრიცხოვანი სტუმრები: მუსიკოსები სხვადასხვა ქვეყნიდან, დიდძალი მუსიკალური და მხატვრული კოლექტივები.

ფესტივალი შეიცავს ფართო, მრავალფეროვან მხატვრულ პროგრამას, კონცერტებს, ტარდებოდა სემინარი არაბული მუსიკის საკითხებზე, ხორციელდებოდა აგრეთვე ფართო კულტურული პროგრამაც: სხვადასხვა ისტორიულ და არქიტექტურულ ღირსშესანიშნაობათა და მუსულმანური სალოცავი და წმინდა ადგილების დათვალიერება,

როგორც ბაღდადში, ისე ქალაქებში — სამარა და ქერბალა.

სანამ ფესტივალის შესახებ დავიწყებდეთ საუბარს, რამდენიმე სიტყვა უნდა ვთქვათ ერაყის დედაქალაქის — ბაღდადის შესახებ, მითუმეტეს, რომ ქართველ ხალხს ოდითგანვე ძალზე მაღალი წარმოდგენა ჰქონდა აღმოსავლეთის ამ დიდებულ და სახელგანთქმულ ქალაქზე. მოვიგონოთ, რომ საქართველოში გვაქვს 3 ანალოგიური ტოპონიმიკური დასახელება, 3 ბაღდადი — ახლანდელი მიაკოვსკი, ერთი ბაღდადი კიდევ — კახეთში (ლაგოდეხის რაიონში) და ერთიც — გურიაში, გვაქვს რამდენიმე წარმოებული სიტყვა: ბაღდადური — ცეკვა, ბაღდადი — ქალის თავსაბურავი. ყველას გვახსოვს ანდაზა: „თაფლი იყოს, თორემ ბუზი ბაღდადიდან მოვია“ და ა. შ. (სხვათა შორის, ერაყელებისათვისაც საქართველო — გურჯისტანი შთამბეჭდავად ჟღერს, რამაც არ უნდა გავგავკვიროს, თუ მოვიგონებთ ორივე ქვეყნის ისტორიულ წარსულს).

თანამედროვე ბაღდადი დიდი, ხალხმრავალი (3,5 მილიონიანი მოსახლეობით) ქალაქია, რომელშიც შერწყმულია აზიური და ევროპული საწყისები. შუასაუკუნეობრივი ნაგებობები, მეჩეთები და თანამედროვე ფეშენებელური ოტელები, პრესპექტივები, ესტაკადები, რომელთა დამპროექტებელნი არიან განთქმული არქიტექტორები გროპიუსი, მის ვან-დერ-როე, რაიტი.



როგორც ცნობილია, ერაყი უკვე 8 წელია ომობს, მაგრამ ჩვენი იქ ყოფნისას ეს აბსოლუტურად არ იგრძნობოდა. დამით ბაღდადი გაჩაღებულია და ათასფრად ციმციმებს, ქუჩებში ხალხმრავლობაა, განთქმული ბაღდადის ბაზარი, როგორც მუდამ მდიდრული, თვალისმომპრეელი, ხმაურიაანია. ამიტომ ჩემთვის დიდად მოულოდნელი იყო ცნობა იმის შესახებ, რომ ბოლო ხანებში ბაღდადი სარაკეტო თავდასხმების ობიექტი გახდა და საკმაოდ დაზარალდა კიდევ. ომი მაინც ომი!

თანამედროვე ერაყი, როგორც ცნობილია, მდებარეობს ე. წ. შუამდინარეთის ტერიტორიაზე, ახლო აღმოსავლეთის ორი უდიდესი მდინარის — ტიგროსი და ეფრატის აუზში, რომელიც სამართლიანად ითვლება კაცობრიობის ცივილიზაციის ერთ-ერთ უძველეს კერად და ცნობილია ბაბილონის სახელწოდებით. ვინ მოსთვლის, რამდენი ეპოქალური ისტორიული ფაქტი თუ ლამაზი ლეგენდაა დაკავშირებული ქაღარა ბაბილონთან. მოვიგონოთ თუნდაც „სემირამიდას დაკიდული ბალები“, რომელიც ძველი მსოფლიოს ერთ-ერთ საოცრებად იყო ცნობილი (შეიდათაგან) ქალღმერთ იშთარის კარიბჭე, „ბაბილონის გოდოლი“, რომელიც გადმოცემის თანახმად, ალექსანდრე მაკედონელმა დაანგრევინა, რათა ახალი და უკეთესი აეშენებინა, მაგრამ განზრახვა ვედარ განახორციელა და სხვ.

სწორედ ამ ლეგენდარული ბაბილონის მიდამოებში გაიმართა საერთაშორისო ფესტივალი, რომელიც მიმდინარეობდა დღევანით: ნახუქოდონოსორიდან — სადამ ჰუსეინამდე. პირველი — როგორც ვიცით, ბაბილონის მეფეა (მე-7-6 საუკუნეები ჩვ.წ.მდე), მეორე კი — ერაყის ამჟამინდელი პრეზიდენტი. მის გამოსახულებას შეხვდებით ყოველ ნაბიჯზე, სხვადასხვა პოზაში და სხვადასხვა სამოსელში.

ბაბილონის ფესტივალის მხატვრული პროგრამა ძალზე მრავალფეროვანი იყო და, როგორც ითქვა, მუსიკალური ნაწილის გარდა შეიცავდა თეატრალურ სანახაობებს, გრანდიოზულ ფეიერვერკს, რომლითაც გაიხსნა ფესტივალი, აგრეთვე გასართობ და სარეკლამო ღონისძიებებს.

ფესტივალზე სხვადასხვა ქვეყნიდან მოსული იყვნენ მუსიკალური კოლექტივები, ძირითადად, კამერული ანსამბლები. საბჭოთა კავშირი წარმოდგენილი იყო არფაზე დამკვრელი ქალების ცნობილი კვარტეტით.

საინტერესოა, რომ ერაყის სახელმწიფო სიმფონიურმა ორკესტრმა შეასრულა ფესტივალისათვის სპეციალურად დაწერილი ნაწარმოები საბჭოთა კომპოზიტორისა და აღმოსავლური მუსიკის ცნობილი სპეციალისტის ჯივანი მიხაილოვის სიმფონიური პოემა „ბაბილონი“. (ჯ. მიხაილოვი 50-იანი წლების ბოლოს თბილისის კონსერვატორიაში სწავლობდა. თბილისშივე დაიცვა საკანდიდატო დისერტაცია).

გასაგებია, რომ ჩვენ პირველ რიგში, გვინტერესებდა ერაყის მუსიკალური კოლექტივების გამოხსენა. მათი პროგრამები მთლიანად შედგებოდა ერაყული ხალხური მუსიკისა და ერაყელ კომპოზიტორთა ნაწარმოებებისაგან. ამ უკანასკნელთა მხატვრული დონე ჯერჯერობით არ არის მაინცდამაინც მაღალი.

ერაყის ხელოვნების მუშაკთა სინდიკატმა მოაწყო ჩვენთან შეხვედრა, რომელსაც ესწრებოდნენ ერაყის ცნობილი მუსიკოსები: ჰალილ იბრაჰიმი, ჯამილ ჯერჯისი, ჯემალ ჯელალი და სხვები.

ერაყელ კოლეგებს მივართვით ფირფიტები საბჭოთა კავშირის ხალხთა მუსიკის ჩანაწერებით. გამოირკვა საინტერესო რამ: ერაყში აღარ ხმარობენ ტრადიციულ ფირსაკრავებს — ისინი უკვე ანაქრონიულად იქნენ. ხმარობენ მხოლოდ და მხოლოდ მაგნიტოფონურ ჩანაწერებს და სულ ახლახან შემოსულ დიდებულ ტექნიკურ სიახლეს: ე. წ. კომპაქტურ ფირფიტებს. ესაა პატარა — კონსერვის ქილის თავსახურავის სიდიდის დისკო, რომელზეც პრინციპულად ახალი ტექნიკის გამოყენებით შეიძლება დანეტოს მთელი დიდი ოპერის ჩანაწერი. ბგერის გამოცემა კი ხდება არა ტრადიციული კორუნდის ნემსით, არამედ ლაზერის უხილავი სხივით, რის შედეგადაც ეს დისკოები ფაქტიურად უცვეთი, მუდმივია.

ჩვენს შეხვედრაზე დასახულ იქნა საბჭოთა კავშირ-ერაყის მუსიკალური თანამშრომლობის ზოგიერთი მიმართულება, ე. წ. გაცვლითი ღონისძიებები. ერაყელმა კოლეგებმა თავის მხრივ მოგვართვეს ერაყში პირველად გამოცემული კრებული ერაყული ხალხური მელოდიებისა, რომლითაც ისინი ძალიან ამყობენ.

თბილისის კონსერვატორიაში უკვე მე-7 წელია იკითხება დისციპლინა არაევროპული მუსიკალური კულტურა (კურსი მიჰყავს მუსიკისმცოდნე მარინე ქავთარაძეს). ეს კრებულიც გადაეცა კონსერვატორიის ბიბლიოთეკას და, იმედია, გამოადგება ამ საგნით დაინტერესებულ პირთ.

არამუსიკალურ შთაბეჭდილებათაგან განსაკუთრებით მინდა გამოვყო პარიზის გრანდ-ოპერის კამერული საბალეტო ჯგუფის გამოსვლა. სხვა ნომრებთან ერთად მან წარმოადგინა ჩვენი მაცურებლისათვის ცნობილი „მავრის პავანა“ პერსელის მუსიკაზე. დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა უნიკერესმა ირანელმა მსახიობმა — საადი იუნის ბაპრმა, რომელმაც წარმოადგინა განთქმული ძველდღოსავლური ეპოსის „გილგამეშინის“ მონტაჟი. მიუხედავად ჩვენთვის გაუგებარი არაბული ტექსტისა, ინსცენირება საოცრად მეტყველი და გამომსახველი იყო აღსანიშნავია, რომ წელს საადი ბაპრი საგასტროლოდ ჩამოდის სსრ კავშირში.

ერაყი მდიდარი რესურსების ქვეყანაა (ნავთობის მარაგით იგი მხოლოდ საუდის არაბეთს ჩამორჩება). ერაყელი ხალხი — გულდია და კეთილგანწყობილი. საერთო სურვილია, რომ მან უახლოეს ხანებში მოიპოვოს სიმშვიდე. დამთავრდეს უაზრო სისხლისმღვრელი ომი ირანთან. მშვიდობის პირობებში, დარწმუნებით შეიძლება ითქვას, ერაყელი ხალხი ახალ დიდ წარმატებებს მიაღწევს თავის კულტურულ მშენებლობაში.



# საქართველო ხელოვნება

1988 წ.

მიხეილ ბულგაკოვი

## ზოიკას ბინა

ბრაზიკული ფარსი სამ მოქმედებად

მთარგმანი პირნი

- ზოიკა
- აბოლიანინოვი
- ამეტიხოვი
- მანიუშკა
- პორტუპეია
- განძალინი
- ქერუბიმი
- ალა
- გუსი
- ლიზანკა
- მარია ნიკოფოროვანა
- მადამ ივანოვა
- რობერი
- მკვდარი სხეული
- გამომტრელი
- მკერავი
- პირველი მანდილოსანი
- მეორე მანდილოსანი
- მესამე მანდილოსანი
- პირველი უცნობი
- მეორე უცნობი
- მესამე უცნობი
- მეოთხე უცნობი
- მოქმედება სწარმოებს მოსკოვში XX საუკუნის 20-იან წლებში



მოჩანს წინკარი, სასტუმრო და საწოლი ოთახებში ზოიას ბინაში. მისის საღამოა. ბრდღვლილი ჩადის მზე. ფანჯრებში აღწევს უხარმაზარი ეზოს ხმაური. გრამოფონი მღერის:

«На земле весь род людской»  
«ვიღაცები გაპყვირიათ»  
«Покупаем примуса!» «Точить ножи-ножницы!»  
«Самовары паяем»

გრამოფონი განაგრძობს: —  
«Чит один кумир священный».  
დრო და დრო მოისმის ტრამეის ზარი და ავტომობილას საყვირის ხმა. ნამდვილი ჭოგოხეთური კონცერტია.

მალე ყველაფერი მიწყდება და გრამოფონი უტრავს მხიარულ პოლკას.

ზოია (სარკიან კარადასთან, ტანისამოსს იცვლის და ამ პოლკას ღიღინებს).

«Пойдем, пойдем ангел милый, пойдем полку танцевать...»

ხომ ჩავიგდე ხელში ეს ქალაღი... ხომ მაინც ჩავიგდე.

მანიუშკა (შემოდის). ზოია დენისოვნა! პორტუპეია მოძვრება ჩვენთან!

ზოია (ჩურჩულით). არ შემოუშვავ! უთხარი, შინ არ არისთქო!

მანიუშკა. ეზოდან ამოვიდა, შეჩვენებული... ზოია. გააგდე, კინწისკვრით გააგდე! წახულიათქო.

(კარადაში იხალღება).

პორტუპეია (უცერად გაჩნდა) ზოია დენისოვნა, შინა ბრძანდები?

მანიუშკა. არ გახლავთ, წახულია. არ გეხმით? და საერთოდ, რასა ჰგავს ეს, ამხანავო პორტუპეია? რატომ შემოდიხარ დაუეთხავად მანდილოსნის საწოლ ოთახში?

პორტუპეია. საბუთა ხელისუფლებამ გააუქმა საწოლ ოთახები! იქნებ შენც გნებავს ცალკე საწოლი ოთახი? როდის დაბრუნდება?

მანიუშკა. მე რა ვიცი, ჩემთვის არ მოუხსენებია.

პორტუპეია. თავის კუროსთან გაიქცეოდა... მანიუშკა. რა უზრდელო ბრძანდები, ამხანავო პორტუპეია, როგორ კადრულობთ ამის თქმას?

პორტუპეია. თავს ნუ იკატუნებ, მარია! ვერაფერს გამოგვანარებთ. სახლის კომიტეტიდან ყოველდღე ხელისუფლივით მოჩანს. სახლის კომიტეტი მუდამ ფხიზლია. მაშინაც კი, როცა გვძინავს, მხოლოდ ერთი თვალი გვაქვს მოხუებული, მეორეთი კი ყველაფერს ვხედავთ. ამიტომ მოგვანდეს ეს საქმე.

მანიუშკა. მოშორდით აქედან, ანისიმ ზოტიკოვიჩ, რას დაქვრები სხვის საწოლ ოთახებში?

პორტუპეია. ვის ეუბნები ამას? როგორ მიბედავ! ვერა ხედავ, პორტუპეია მიკავია? მე ყველგანა მაქვს შესვლის უფლება. ხელშეუხებელი პიროვნება გახლავართ, თანამდებობის პირი. (ცდილობს მანიუშკას მოეხვიოს).

მანიუშკა. აი ვეტყვი თქვენს მუელდეს და ამ თა-

ნამდებობის ცხვირ-პირს ისე ჩამოგაბოტნო, სულ ვაი დედა იძახოს!

პორტუპეია. სად გარბიხარ, შე ცუდგუმელავ! ზოია (კარადიდან). პორტუპეია, თქვენ ღორი ხართ.

მანიუშკა. აჰ! (გარბის).

ზოია (კარადიდან გამოდის). ყოჩაღ, სახლის კომიტეტის თავმჯდომარეც, ყოჩაღ!

პორტუპეია. მე შეგონა, მართლაც არ იყავით შინ. რატომ მომტყუეთ? არ ვიცოდა, რომ ასეთი ეშპეი ყოფილხართ, ზოია დენისოვნა.

ზოია. თქვენ კი უტიფარი ვინმე ბრძანდებით, პორტუპეია! ჭერ ერთი, რატომ კადრულობთ ასეთ საბაგაღ ხიტყვებს? ვინ არის თქვენი კურო? ჰაველ ფეოდოროვიჩი?

პორტუპეია. უბრალო კაცი ვარ, უნივერსიტეტიში არ მისწავლია.

ზოია. ვეტყობათ. მეორეც, რას აუუდებულხართ ჩემ საწოლ ოთახში, ვერა ხედავთ, ჩაუცემლი ვარ? და საერთოდ, შინ არ გახლავართ.

პორტუპეია. როგორ თუ არა ხარ შინ? უცნაურია...  
ზოია. მოკლედ მოკერით, რა გნებავთ ჩემგან? ისევ აპირებთ მობინადრეთა შეშვიდროებას?

პორტუპეია. ამას რა ლაპარაკი უნდა.. თქვენ ერთი ქალი ხართ. ოთახი კი ექვსი გიკავიათ.

ზოია. როგორ თუ ერთი, მანიუშკას არ თვლით? პორტუპეია. მანიუშკა შინამოსამხატურა, სამხატურულოში თექვსმეტ არშინს ფლობს.

ზოია (უძახის). მანიუშკა! მანიუშკა (შემობრბის). რა გნებავთ, ზოია დენისოვნა?

ზოია. ვინა ხარ შენ!

მანიუშკა. თქვენი დისწული, ზოია დენისოვნა.

პორტუპეია. როგორ მიმართავ ხოლმე ზოია დენისოვნას?

მანიუშკა. მა ტანტ.

პორტუპეია. საბაგელო გომბიო!

ზოია. შეგიძლია წახვიდე, მანიუშკა.

(მანიუშკა გაეცქირალდა)

პორტუპეია. არ შეიძლება ასე, ზოია დენისოვნა, რას მამამუღავეთ? დისწულიო! რა დისწული, რის დისწული! ისეთივე დისწულია თქვენი, როგორც მე — დეულო!

ზოია. პორტუპეია, თქვენ ხეპრე ხართ!

პორტუპეია. პირველ ოთახშიც არავინ ცხოვრობს.

ზოია (ირონიულად). ბოდიში, მივლინებაშია.

პორტუპეია. ნუ მატუტუტებთ, ზოია დენისოვნა. ის საერთოდ არ ცხოვრობს მოსკოვში. ობიექტურად რომ ვიმსჯელოთ, მოგიგდოთ ქალაქი ფაიფური ტრეტინად და მოსკოვიდან მოუსვას მითაური პიროვნება! მე კი თქვენი გულისათვის საერთო კრებაზე ისეთი ოვაცია მომიწიყეს, რომ ძლივს გამოვადწეოთ.

ზოია. რა ნებავს ამ ბანდას?

პორტუპეია. ვისზე ამბობთ?

ზოია. თქვენს საერთო კრებაზე.

პორტუგალია. რას გეტყვით, ციო, ზოია დენისოვნა, ჩემს ადგილზე სხვა რომ ყოფილიყო, ამას..

ზოია. უბედურებაც ის არაა, რომ თქვენ გიკავიათ თქვენი ადგილი და არა ვინმე უფრო ღირსეულს.

პორტუგალია. დაადგინეს, რომ შეგამყიდროვით. კრების ნახევარი კი ღრიალებდა, საერთოდ გავასახლოთ!

ზოია. გავასახლოთ? აი! (ბრანწს უჩვენებს).

პორტუგალია. როგორ უნდა გავივით ეს?

ზოია. როგორ და, როგორც ბრანწი.

პორტუგალია. ასე ხომ? ჩავაბოლდეთ, თუ ხვალვე მუშა არ შემოგისახლოთ! ვნახოთ, როგორ უჩვენებთ მერე ბრანწებს! ბოლიში, ნახვალის. (მიდის).

ზოია. პორტუგალია, შეიცადეთ! ხომ ვერ მომწონდებით ცნობას, რატომმაც, რომ ჩვენ საბინაო ამხანაგობის სახლში მართო ერთ კაცს, სახელდობრ, მუსიე გუს-ბაკაუნის ბელეტრეში შეიდიოთ თათხი უკავია?

პორტუგალია. ბოლიში, გუს ბინა კონტრაქტით გადაეცა. იგი მთელ სახლს გავთხოვს.

ზოია. პატივსაცემად გთხოვთ კადნიერი შევითხოვსათვის, მაგრამ, ვერ მერტყოდით, პირადად თქვენ რამდენი აიღეთ, რომ ფირსოვისათვის განკუთვნილი ბინა გუისნათვის მიგეცათ?

პორტუგალია. ზოია დენისოვნა, დაუკრეფავში ნუ გადადინხართ! ნე პასუხისმგებელი პიროვნება განლაგართ.

ზოია (ჩურჩულოთ). ფილეტის შიდა ჯიბეში ბე-ემ სერიის თუმბინანები გიდევთ. პირველი ნომერი 425900-ია. შეამოწმეთ.

(პორტუგალიამ ამოიღო ფული და გაშტერდა) ალექსო!

პორტუგალია. თქვენ, ზოია დენისოვნა, ავ სულბთან გაქონათ კავშირი. დიდი ხანია შევაპნინე ეს.

ზოია. მაშ ასე, მანიუსკა და მითითური პიროვნება უნდა შემიწინააღმდეგოს.

პორტუგალია. სინდისი გეფიცებით, ზოია დენისოვნა, მანიუსკას ვერაფერს მოვუხერხებ, მთელმა სახლმა იცის, რომ შინამოსამსახურეა.

ზოია. კარგი, მგერა. რა გეწყობა, ერთი აღამიანით თვითშეგმობდროვებო.

პორტუგალია. დანარჩენ ოთახებს რაღა ვუყოთ?

ზოია (ქალაღს აწოდებს). ინებეთ.

პორტუგალია (ციხსულობს). „ამით უფლებდა ეძლევა მოქალაქე პოლცს, გახსნას საჩვენებელი სამკერვალო სახელოსნო და სკოლა...“ უყურე შენ! „რომელიც მუშებისა და მოსამსახურეების ცოდებისათვის სამუშაო ტანსაცმელს შეეკრავს... დამატებითი ფართობი...“ უპ, მაგისი რკულიც არ იყოს! გუსმა მოგებინა ეს ქალაღი, არა?

ზოია. აჰ, ამას რაღა მნიშვნელობა აქვს? მაშ ასე, პატრცემულო ამხანაგო, ამ საბუთის ასლი თქვენს ბანდტებს მიასვავთ და მორჩა! იმედია, ახლა მაინც დამარბებთ თავს.

პორტუგალია. რა გეწყობა! ეს ქალაღი ქვას გახეთქავს.

ზოია. სხვათა შორის დღეს მიურის უნივერსიტეტი უკლები ხუთთუმნიანი შემოაჩვენეს. აბა დახედეთ, თქვენ ხომ თუმნიანების დიდი სპეციალისტი ბრანწადებით. (გაუწოდებს).

პორტუგალია. რა მწარე ენა გაქვთ, ზოია დენისოვნა!

ნა! (დახედავს ფულს) რას ერჩიო? წუნს ვერ დაუდებ. ზოია. მე კი ვამბობ, ყალბია. გამოპარეთვეთ! ეს საზღვრობა და გადავადეთ.

პორტუგალია. კარგი, გადავადებთ (პორტუგალიამ ფული).

ზოია. ახლა კი ჩემო ძვირფასო, დაიკარგეთ აქედან. უნდა ჩავიკვცა.

პორტუგალია (მიდის) მე მივიღვარ, ოლონდ, გხოვთ, დღესვე, გადაწვით თქვენი თვითშეგმობის საკითხი. მოგვიანებით შემოვივლი.

ზოია. კარგი.

სადაც როიალის დაკვრა დაიწყეს და გაისმა: «He пой, красавица при мне ты пещен Грузин печальной»

პორტუგალია (კარბეში გაჩერდა. ყრულ და ნაღვლიანად) ეს რა გამოდის? ეხე იგი, ხანამ თუმნიანებს გაცემდები, გუსა მათ ნომრებს იწერს?

ზოია. მაშ რა გეგონათ?

(დანადგობიანებულ პორტუგალია სასტუმრო ოთახის გავლით წინკარში გადის, იმევე წამს გამოჩნდება აბოლიანინოვი. იგი საშინლად გამოიყურება.)

აბოლიანინოვი. შეიძლება, ზოია? (დააგებებს რბლ ქულსა და ხელსულობს).

ზოია. რა თქმა უნდა, შეიძლება, პავლიე. რა მონდა პავლიე, ისევე...

აბოლიანინოვი. თავს ვეღარ ვუშკავდები... ჩინელთან აფრინეთ მანიუსკა, ჩინელთან. გევედრებთ.

ზოია. კარგი, კარგი, ახლავ. (ყვირის) მანიუსკა! (გამოჩნდება მანიუსკა)

პავლ ფეოდოროვიჩი შეუქმლოდა, ახლავე ჩინელთან გაიქცი!

სცენა ჩაბნელდა. ზოიას ბინის ნაცვლად გამოჩნდა შემპარტენი ოთახის სარდაფში, განათებული ნავთის ლამპით. თოკებზე საჩეცხია გაფენილი. განძალინი ანთებულ სპირტურასთან დახრილა. მის წინ ქერუბიმი დავს.

ბანძალინი. სენ ცინელა ძიბგილა, ბანდიტა! ცესუა მომამლე, კაკინა მომამლე, სად დაწანალბდო? ლოგოლ უნდა გენდოს ამის სემდებ კაცო, ლოგოლ? ლოგოლ?

ქარბეზიმი. ცოტა-ცოტა გაცუმდი! სენ თვითონ ბანდიტა!

ბანძალინი. ახლავე გაეთლეი სამლეცხაოლან, სენ ქულდა!

ქარბეზიმი. ლაო? საწყალი ცინელა გინდა გააგლო? ცესუა ცვენოი ბულვარზე მომამლეს, კაკინა ბანდიტა წამალთვა, ცოტა-ცოტა მკლავდა. აი, ნახე (ნაჭრობობებს უჩვენებს). წელებზე ვეხს ვიდაგამდი, დღე და დამე ვმუსაობდო სენთან, სენ კი მაგდებ! ლა უნდა წამოს საწყალი ცინელა მოსკოვის? სენ ცუდი ამხანაგა ხალა, მოსკოვიანი ხალა! ბანძალინი. გაცუმდი! სენ თუ მე მომკლავ, კომუნისტა პოლისია დაგჩილაშს, მელე ნახე ლა მოგია! ქარბეზიმი. ლა? ლა? თანაშემწეს აგდებ? თუ გამაგდებ, სენ კალბეზე თავს ცამოვიხცობო.

პაუზა

ბანძალინი. კიდე იქულდებ?

ქარბეზიმი. ალა, ალა!

ბანძალინი. თქვი, — ღმერთმანი.

ქარბეზიმი. ღმერთმანი.

ბანძალინი. კიდევ თქვე, — ღმერთმანი.  
პარუზიმი. ღმერთმანი, უფალო სეგოწყაღ!  
ბანძალინი. ხალათი ცაიცი და იმუსავე.  
პარუზიმი. მე ნისიელია, ოლი დღე აღ გიწამია,  
ცოტა პული შომე.

ბანძალინი. აიღე, ღუმელზე დევს.

კაკუნი ვარზე

ვინ ალის? ვინ ალის? ვინ ალის?

ბანიუშაბ (კარს უკან). გააღე, გაზოლინ, მე ვარ.  
ბანძალინი. ოო! მანუსკა, სენა?!(კარს აღებს).  
ბანიუშაბ (შემოღის). რას იტყები? ეს რა სამრე-  
ცხაოა, თუ ვერაინ შემოსულა.

ბანძალინი. ოჰ, მანუსკა, გამაღობა, გამაღობა!  
ბანიუშაბ. წამოდი ჩვენთან, გაზოლინ, აბოლია-  
ნინოვი ისევ ავად გახდა.

ბანძალინი. აღ სეგიძლია ახლა წამოსვლა, წამალი  
მოგცემ.

ბანიუშაბ. არა, წამოდი, მაო თვალწინ გააწავე,  
თორემ ამბობენ, შინ წყალწყადას აკეთებსო.

პარუზიმი. მოღფიუმა გინდა?

(განძალინი რაღაცას ჩინურად ეუბნება. ქერუბიმი  
ჩინურადვე უპასუხებს).

ბანძალინი. ეს წამოვა, ყველაფელი გააკეთებს.

ბანიუშაბ. იცის კია?

ბანძალინი. იცის, ნუ გესინია, (ოთახის კუთხეში  
პატარა კოლოფს აიღებს, ქერუბიმს აძლევს და რა-  
ღაცას ეუბნება ჩინურად).

პარუზიმი. ტვინი ნუ წაიღე, ლას მასწავლი, სენ-  
ზე უკეთ ვიცო. წამო, ქალისვილი.

ბანძალინი. წესიელად მოიქციე. ხუთი მანეთი მო-  
იტანე თოღემ...

პარუზიმი. ღატომ აწვალბე საწყალი ცინელა!

ბანიუშაბ. მოეშვი, ვერა ხედავ, მართლაც ქერუ-  
ბიმივით უწყინარია?

ბანძალინი. ქელუბიმა კი ალა, ბანდიტაა!

ბანიუშაბ. მშვიდობით გაზოლინ.

ბანძალინი. ნახვამდის, მანუსკა. ცოლად ლოდის  
გამომყვები?

ბანიუშაბ. ერთი უყურეთ ამას, როდის დაგპირ-  
დე?

ბანძალინი. მანუსკა, მანუსკა, ალალ გახსოვს?  
(ტუჩებში საყოცნელად გაიწევს).

ბანიუშაბ. ხელზე შეგიძლია აკოცო მანდილო-  
ხანს, ტუჩებში კი ნუ ეტკერები. წავიდეთ. (გადის  
ქერუბითან ერთად).

ბანძალინი. კაღვი გოგოა მანუსკა, გემოიელი  
გოგოა მანუსკა! (რაღაცას წაიმღერებს ჩინურად).

ქრება ლამა და სპირტქურა. სცენა ჩაბნელდა. გა-  
მოჩნდა ზოთას საძილე და სასტუმრო ოთახები და  
წიკარი. საძილე ოთახში აბოლიანინოვი, ქერუბიმი  
და ზოია არიან. ქერუბიმი სპირტქურას აჭირებს, აბო-  
ლიანინოვი მანქეტს იკრავს და სახელოს ისწორებს.  
გამოცოცხლდა.

აბოლიანინოვი (ქერუბიმს). რამდენი გერგება,  
თავაზიანო ჩინელო?

პარუზიმი. შვიდი მანეთა.

ზოია. რატომ შვიდი და არა ხუთი? ყაჩაღო!

აბოლიანინოვი. არა უშვებს, ზოია! მშვენიერი ჩი-  
ნელია (ჭიბებზე მოისვენებს ხელებს).

ზოია. მოითმინეთ, პავლიკ, მე გადავიხდი (აძლევს  
ფულს ქერუბიმს).

პარუზიმი. მაღლობელი.

აბოლიანინოვი. მიაქციეთ ყურადღებამა, ზოია!  
როგორ ილიმება! ნამღვილო ქერუბიმა! ნიქიერი ჩი-  
ნელია!

პარუზიმი. ნიჭა ცოტა-ცოტა... (ინტიმურად) გინ-  
და ყოველდღე მოგიტანო? ოღონდ განძალინი აღ  
უთხობა... ყველაფერი მაქვს — მოღფიუმა, სპილდა...  
გინდა ლამაზად მოგხატო? (გადაიღვდა მკერდს და  
გამოაჩენს ტატულებას — დრაკონს. იგი უცებ ში-  
შის მომგვრელი და შემზარავი ხდება).

აბოლიანინოვი. რა საოცრებაა ზოია, შეხედეთ!

ზოია. საშიზღრობაა! შენ თვითონ დაიხატე?

პარუზიმი. თვითონ, სანახი დაგხატე.

აბოლიანინოვი. მისმინე, ჩენო ქერუბიმი, მართლა  
შეგიძლია ყოველდღე მოხვიდე ჩვენთან? ავდა ვარ,  
მორფიუმით მკურნალობა შეგპატირობა. ხსნარს მო  
მიწავდე ხოლმე. თანახმა ხარ?

პარუზიმი. თანახმა ხალ.

ზოია. პავლიკ, ფრთხილად, იქნებ ვიღაც ვიგინ-  
დარა...

აბოლიანინოვი. რას ამბობთ?.. სახეზე აწერია,  
რომ პატიოსანი და სათნო ჩინელია. პარტიული ხომ  
არა ხარ, ჩინელო?

პარუზიმი. ჩვენ თეთლეულს ვლევცავთ და ვაუ-  
თობდ...!

ზოია. აუთობებ? ერთი საათს შემდეგ მოდი და  
მოვრიგდეთ, სახელოსნოში კაბებს დამოუთობე.

პარუზიმი. კეთილი...

ზოია. მანიუშკა, გააკოლე ჩინელი.

ბანიუშაბ. მიობრძანდით. (მიდის ქერუბიმთან ერ-  
თად წინკარში).

აბოლიანინოვი ფარდას გახსნის საძილე ოთახში და  
მაყურებლის თვალწინ გადაიშლება მოსკოვის საღამო.  
ქალაქი უკვე განათებულია. ეზოდან ხმაურიც აღარ  
მოისმის, გაისმა სიმღერა „Напоминают мне оне...“  
და მიწყდა.

პარუზიმი (წინკარში). ნახვამდის, მანუსკა, ელთი  
სათის სემდეგ მოვალ. მე, მანუსკა, ყოველ დღე მო-  
ვალ. მე აბოლიანთან დავიწყე სამსახური.

ბანიუშაბ. რა სამსახური?

პარუზიმი. წამალს მოვუტან ხოლმე, მაკოცე, მა-  
ნუსკა!

ბანიუშაბ. კიდევ რა გნებავს? მიობრძანდით... (კარს  
უღებს).

პარუზიმი (საიდუმლო ხმით). ლოცა მდიდარი გავ-  
ხდები, მაკოცე ხოლმე. მდიდარი, ლამაზი...

ბანიუშაბ. შეაყოლებ...!

ქერუბიმი მიდის

ბანიუშაბ. ძალზე ორიგინალური ვინემა!

აბოლიანინოვი (ფანჯარასთან დგას საძილე ოთა-  
ხში. წაიმღერებს).

«Напоминают мне оне...»

ზოია. პავლიკ, ქალადლი ვიშოვენ. (პაუზა) გრაფ,  
რატომ არ უპასუხებთ მანდილოსანს?

აბოლიანინოვი. მომიტყევთ, ფიქრებში წავიდი...  
გთხოვთ, ნულარ მიწოდებთ გრაფს.

ზოია. რატომ?

აბოლიანინოვი. დღეს მოვიდა ჩემთან ვიღაცა.

მონადირის ჩეჭმები ეცვა. მოვიდა და მიუბნება:  
„თქვენ ყოფილი გრაფი ბრძანდებით“...

**ზოია.** მერე?

**ბაგოლიანიწივი.** პაპიროსის ნაწივი დაადგო ხა-  
ლიჩაზე. მე კი თქვენთან წამოვდი ტრამვაით. ზო-  
ლოჯიური ბაღთან როცა გავჩერდი, დავინახე გან-  
ცხადება — „შეგიძლიათ იხილოთ ყოფილი ქათამი“,  
დარაჯს ვაძვამ, ახლა რაღა არის მეთქი? მან მიასუ-  
ხა — „ახლა მამალია“ — არაფერი მესმის.

**ზოია.** ოჰ, პავლიკი, პავლიკი... პავლიკი, თანახმა  
ხართ (ჩურჩულით ეუბნება ყურში რაღაცას) ვახსნაზე?  
**ბაგოლიანიწივი.** ჩემთვის ახლა ყველაფერი სულ-  
ერთია... ყველაფერზე თანახმა ვარ, ოღონდ აქაუ-  
რობას გავშორდე. აღარ შემიძლია ყოფილი ქათმე-  
ბის დანახვა.

**ზოია.** ჰო, თქვენ აქ სათელივით დნებით! პარიზში  
წავიყვანეთ. საშობაოდ მილიონი ფრანკი გვექნება. პი-  
რობას ვაძლევთ!

**ბაგოლიანიწივი.** მაგრამ, როგორ გავაღწევთ თავს  
აქედან?

**ზოია.** გუსი დაგვეხმარება.

**ბაგოლიანიწივი.** ყოფილი გუსი!.. ყოვლისშემძ-  
ლედ მებრუნება ეს კაცის? ძალიან მწყურია, ზოია.  
ლული ხომ არ გვექნება?

**ზოია.** მანიუშკა! (შემოდის მანიუშკა) წაიღე, ლუ-  
ლი იყოღე.

**მანიუშკა.** ახლავე. (გაქრიალდა წინკარში, თავ-  
შლი მოხვია და გავიდა. კარი მხოლოდ მიიხურა).

**ბაგოლიანიწივი.** უტებ შიშმა ამიტანა... არ გიფი-  
ქრიათ, რომ შეიძლება ჩავვარდეთ?

**ზოია.** თუ ჰკუას მოვიხმარო, არ ჩავვარდებით.  
წამოიღეთ, პავლიკი, მითიური პიროვნების ოთახში. არ  
მინდა აქ საუბარი, ფანჯარა ღიაა. (აბოლიანიწივი  
ერთად გაივლის სასტუმრო ოთახს, შედის „მითიური  
პიროვნების“ ოთახში და კარს მოიხურავს).

ყრდ მობისის აბოლიანიწივისა და ზოიას ხმები.  
საღლა ეხოში ტუტუტური და წვრილი ხმით ვიღა-  
კად წამოიწყა სიმღერა:

«Вечер был, сверкали звезды, на дворе мороз  
трещал. Шел на улице...»

**ამეტისტოვი** (შემოდის წინკარში, აგრძელებს სი-  
მღერა)... малютка... (სვედინად) поспинел и весь  
дрожал. (იატკებ დავამ გათხუბუნე ჩემოდანს.  
ამეტისტოვს აცეა დაფლეთილი შარვალი, ვახინთუ-  
ლი ფრენჩი, ახურავს ძველი კეპი, მკერდზე რაღაც  
მინდლიონი უკეთია). დალახვროს ეშმაქმა! კარგი  
მინი მომივიდა, მე და ჩემმა ღვრთმა, — ოთხი ვერ-  
სი. მოვლაყუნობდი ფეხით, ჩემოდნით ხელში კურსკის  
ვაგლიდან! უფ, როგორ მომიხდებოდა ახლა ლული!  
მე, უხედურ დღეზე გაჩენილი, ხეცე ამ მებრუნე სარ-  
თულზე აღმოჩნდი. ნეტავი რას მიშაჯდეს ბედე?  
(სამზარეულოში შეიბედავს) ეი ამხანაგო, ვინა ხარ  
მანდ? ზოია დენისოვნა შინ ბრანდება? ჰმ — (შეი-  
ხედავს სასტუმრო ოთახში, მოკმის ზოიასა და აბო-  
ლიანიწივის ხმები, კარებს აიკვრება, ყურს მიუბ-  
ღრბს). ოჰო, დროზე მოვსულვარ!

**მანიუშკა** (ლულის ბოთლებით ხელში შემოდის  
წინკარში) ღმერთო, თურმე კარი ღია დამიტოვებია!

(წინკარში ამეტისტოვიც შემოდის) ვინა ხარო? რა  
გნებათ?

**ამეტისტოვი.** პარდონ, პარდონ, დამეფიქრებო! ნუ  
ლევით, ამხანაგო! ლული მოგიტანინებთ! (გვერდით  
რია! კურსკის ვაგლიდან მოყოლებული ლულზე ვო-  
ცნებობ!

**მანიუშკა.** აღარ იტყვით, ვინ გნებათ?

**ამეტისტოვი.** ზოია დენისოვნა. ვითან მაქვს პა-  
ტივი ვისაუბრო?

**მანიუშკა.** ზოია დენისოვნას დისწული გახლა-  
ვართ.

**ამეტისტოვი.** ძალიან სახამოვნოა, ძალიან, როგ-  
ორ წარმოვიდგენდი, რომ ზოიკას ასეთი სანდომი-  
ანი დისწული ეყოლებოდა. მე კი ზოია დენისოვნას  
კუწილი გახლავართ. (ხელს უკონცის მანიუშკას).

**მანიუშკა** (გაოგნებული). ზოია დენისოვნა! ზოია  
დენისოვნა! (შერბის სასტუმრო ოთახში. ამეტისტო-  
ვი მისდევს მანიუშკას ჩემოდნით ხელში. მანიუშკას  
ყვირილზე მითიური პიროვნების ოთახიდან ზოია და  
აბოლიანიწივი გამოდიან).

**ამეტისტოვი.** ძვირფასო კუწინა, შე ვუ საღიუ!  
(ზოია გაქვედა)

გაცანით ჩემი თავი, ძვირფასო კუწინა, მოქალაქე...  
**ზოია.** შენ... შენ... თქვენ. პაველ ფეოდოროვი, ეს  
ჩემი კუწინაა, ამეტისტოვი.

**ამეტისტოვი.** პარდონ, პარდონ... (აბოლიანიწივის)  
პუტნიკოვსკი, უპარტიო, ყოფილი აწნაურთ.

**ბაგოლიანიწივი** (გაოცებულია). ძალიან მოხარუ-  
ლი ვარ.

**ამეტისტოვი.** კუწინა, ნება მიბოძეთ, ორი სიტყვა  
გითხრათ ა პარტ!

**ზოია.** პავლიკი, მამატით, ცოტა სალაპარაკო მაქვს  
აღეკსანდრ ტარასოვიჩთან.

**ამეტისტოვი.** პარდონ, პარდონ, ვასილი ივანოვიჩი-  
თან... არც იმდენი დრო გავიდა, რომ ჩემი სახელი და  
მამის სახელი დავგიწყნოდათ, ძვირფასო კუწინა! ძა-  
ლიან საწყენია, ძალიან საწყენია...

**ბაგოლიანიწივი.** კეთილი, ჩემო ბატონო (გადის).

**ზოია.** მანიუშკა, წადა, ლული დაუხსი პაველ ფე-  
ოდოროვიჩს.

(მანიუშკა გადის. პაუზა).  
**შენ ხომ ბაქოში დაგხვრიტებს?**

**ამეტისტოვი.** პარდონ, პარდონ. მერე და რა მო-  
ხდა? მარტო იმითომ, რომ ბაქოში დამხვრიტებს, მოს-  
კოვში აღარ უნდა ჩამოვსულაყვი? შეცდომით დამ-  
ხვრიტებს, სრულიად უამხანაგო ვიყავი...

**ზოია.** თავებუ დამხვებ...  
**ამეტისტოვი.** სიხარულისაგან?

**ზოია.** არაფერი მესმის.

**ამეტისტოვი.** საპირველმანის ამინსტიამ მომიხსრო  
და მეტი არაფერი. ჰო, საიდან გაჩნდა ეს შენი დის-  
წული?

**ზოია.** დისწული კი არა... ჩემი მოახლეა, მანიუშკა.

**ამეტისტოვი.** ვასავებია, საცხოვრებელი ფართობის  
შენარჩუნების მიზნით... (ომხანად) მანიუშკა!

(შემოდის დაბნეული მანიუშკა)  
აბა ერთი ლული მომართეთ, ჩემო კარგო! ლამის და-  
ვიხარო წყურვილით. მაშ დისწული ვარო, არა? დის-  
წული კი არა, იხვი. რატომ მომბატყეთ, შე ეშმაკი!



ფეხო? (გაკვირვებული მანიუშკა გადის) მე კი ხელზე ვეამბორი? თავი მომეჭრა?

ზონა. სად აპირებ გაჩერებას? იცოდე, მოსკოვში ბინების კრიზისია.

ამბინსტრკი. ვიცი, რა თქმა უნდა, შენთან, ჩემო ძვირფასო.

ზონა. მაგრამ, რომ გიხიბა, შენი მიღება არ შემეძლია-მეთქი?

ამბინსტრკი. ასე ხომ? მე გულუბნები ამას? შეურაცხველია მაყენებ? ჰო, მომაყენე, მომაყენე. უღრმესი მაღლობი კუჩუნს ავღებ სახლიდან, ხომ? ობოლ, უსახლკარო, გაუბედურებულ კუჩუნს, რომელიც ფეხით მოთორა კურსკის ვაჭლიდან. კარგი, ვამაგდე, ვამაგდე! წავალ... (ჩემოდანს მოპოკლებს ხელს) ისე წვალ, რომ ლუღსაც კი არ დავლდე... მაგრამ სანანებელი არ გაგიხდეს ეს, ძვირფასო კუჩუნა.

ზონა. მაშინებ? იცოდე, არაფერი გამოგივა.

ამბინსტრკი. როგორ გეკადრება, რატომ უნდა შეგაშინო? მე წესითი ადამიანი ვახლავარ, ჯენტლმენი! (ჩურჩულით) კაცი არ ვიყო, თუ გეპუეში არ დავსამინო. ვიტყვი, რა სახელოსნოს გახსნასაც აპირებ შენს ბინაში, მე, ძვირფასო ზოია დენისოვნა, ყველაფერი მესმოდა! (გადასვლა აბრტებს).

ზონა. შეჩერდი. ზარის დაურეკავად როგორ შემოხვდები?

ამბინსტრკი. ლა პორტ ეტე უვერტ... არც კი გადავირეკინიხარ, ჩემო საყვარელო კუჩუნა... (მიიწევს მისკენ).

ზონა (ხელს კრავს). უბედურო ჩემო თავო! (შეზოლის მანიუშკა, შემოაქვს ერთი ბოთლი ლუდი და ექვა). მანიუშკა, რატომ არ ჩაკეტე კარი? ოჰ, მანიუშკა, მანიუშკა... კარგი, არაფერია... წადი ბოდში მოუხადე პაველ ფეოდოროვიჩს... (მანიუშკა გადის).

ამბინსტრკი (ლუღს სვამს). უფ, რა კარგია! ეს საუცხოო ლუდი ჯქონიათ მოსკოვში? ვხედავ, მთელი ბინა ჩაგივლია ბელში. ყოჩაღ, ზოია!

ზონა. დმერო, რა შეგცოდენ, ამისთანა!

ამბინსტრკი. შენ გინდა, რომ გული მომივიდეს და წავიდე?

ზონა. არა. მიიხარი, შენ რაღა გინდა, უპირველესად ყოვლისა?

ამბინსტრკი. უპირველესად ყოვლისა — შარვალი: ზონა. ნუთუ შარვალიც არა გაქვს? ჩემოდანში რაღა გავივს?

ამბინსტრკი. ჩემოდანში? ექვსი დასტა კარტი და „არსებობს თუ არა ქვეყნად სასწაული?“ მაღლობელი ვარ ამ სასწაულისა, ეს სასწაული რომ არა, შიმშილით ამომძებრებლა სულთ. ხუმრობა, სატვირთო-სამგზავრო მატარებელში ჩანჭლარი ბაქოდან მოსკოვამდე?! ბაქოში კულტგანყოფილებიდან სახსოვრად წამოვიღე ასი ბროშურა — „არსებობს თუ არა ქვეყნად სასწაული?“ და თითოს მანეთი ვყიდდი მატარებელში... თურმე ნამდვილად არსებობს სასწაული, ზოეჩკა, მე ისევე შენთან ვარ!. საუცხოო ლუდია... იყიდეთ, ამხანაგო, ბროშურა.

ზონა. კარტი დანიწნულა?

ამბინსტრკი. როგორ გეკადრებათ? ვინა გავინვართ, მაღამ?

ზონა. მორჩი, ამეტისტოვ! სად დაყალიბდი ეს შვიდი წელიწადი?

ამბინსტრკი. ეჰ, ჩემო კუჩუნა, ათას ცხრაას ცხრამეტში ჩერნიოვში ხელმოწერის განყოფილებას ვცანა ვგებდი... (ზოია სარხარებს) მერე თეთრები შემოვიდნენ... წითლებმა ფული მომცეს, რომ ეკუთვნილია ამა წიგნსა და მოსკოვში, მე კი, მოგვხსენებდა, როსტოვში აღმოვიჩინე თეთრებიც. სამსახურში ჩავდედი მათთან. ცოტა ხნის შემდეგ წითლები შემოვიდნენ... თეთრებისაგან სავაკუაციო ფული მივიღე და წითლებთან დავიქვე მუშაობა სააგიტაციო დასის გამგედ. ისევე თეთრები წითლებმა ფული მომცეს, მე კი ყირიმში მოვუყვი თეთრებთან. აღმინისტრატორად მოვეწყე ერთ პატარა რესტორანში. იქ — ავაჯაების ბანას გადავეყარე და ერთ საღამომი სამასი ათასი წვავე ცხრაწამში.

ზონა. შენ წააგე? ეტყობა, უმაღლესი კლასის სპეციალისტები ყოფილან..

ამბინსტრკი. ჯიბიდან გავარდნილი არამწაღებდი, ზოეჩკა. მერე თეთრები საბოლოოდ წითლებმა შეცვალეს და დაიწყე ხეტილი თვალუწვიდნენ საბჭოეთში. ხან სად ამოვეყოფდი თავს, ხან სად. სტავროპოლში — ვმსახიობობდი, ნოვოჩერკასკში — სახანძრო რაზმის ოკეცებში ვუყრავდი, ვორონეჟში — მომარაგვის განყოფილების გამგე ვახლდები. ბოლოს დაგრწმუნდი, რომ ასე ნამდვილ კარიერას ვერ გავიკეთებდი და გადავეწყვიტე პარტიული ხაზით წავსულიყავი... მოხდა ისე, რომ ჩემს ოთახში გარდაიცვალა ჩემი მეგობარი ამხანაგი ჩემოდანოვი, კარლ პეტროვიჩი, პარტიის წევრი და ზედმიწევნით სპეტაკი პიროვნება.

ზონა. ვორონეჟში?

ამბინსტრკი. არა, უკვე ოდესაში. პარტიას რომ არ ეუარაღა, მისი გარდაცვალილი წევრი მუსკეე ახალს უნდა შეეცვალა მის რიგებში. ამიტომ, გამოვიტარე თუ არა მიცვალებული, მისი პარტიულითი ჯიბეში ჩავიდე და ბაქოში წავიდე. ვიფიქრე, წყნარი აღვივლია, შენდევნების თამაშს გავაჩაღებ. მიეღი სადაც ჯერ არს, ჩემოდანოვი ვახლავართ-მეთქი. ამ დროს იღებდა კარი და ჩემოდანოვის მძაკაცი შემოდის... ფანჯარას ეყვი, მაგრამ ძალზე მაღალი მეორე სართული აღმოჩნდა..

ზონა. კარგია!

ამბინსტრკი. ნამდვილად არ მწყალობდა ეს ოხერი ბედი... სასამართლო პროცესზე საბოლოო სიტყვას როცა ვამბობდი, გინდ დაიჭრე, გინდ არა, არა მარტო ინტელიგენტები, მცველებიც კი ქვითინებდნენ. მერე როგორც იცი, დამხვობივს. რა უნდა შექნა? გადავეწყვიტე, მოსკოვში ჩამოვსულიყავი? ეჰ, ზოეჩკო, სულ მთლად გადავივდა გული, შენს ბინაში, სულ მთლად მოსწვდი მასზე!

ზონა. კარგი, მორჩი, ყველაფერი გაიგონე, რასაც მე და პაველ ფეოდოროვიჩი ვლაპარაკობდით?

ამბინსტრკი. თურმე მქონია ბედი, ზოეჩკა.

ზონა. ჩემთან დატოვებ?

ამბინსტრკი. ზოეჩკო!

ზონა. გაჩუმიდი აღმინისტრატორის ადგილს მოცემე. მაგრამ იცოდე, ამეტისტოვ, თუ ისევე დაიწყე შენებური ფოკუსები, არაფრის წინაშე არ დაიხვე, შენ კი დაგლუპავ! მიფრთხილდი, ამეტისტოვ! მეთქისმეტად ვრცელად ყვებოდი შენს თავგადასავალს!

ამბისტრონი. გამოდის, რომ ყარბის სვედიანი ამბავი გველისათვის გამინდია მონ დღი!

წონა. ხმა ჩაიკმინდე, ყუეყრა! რა უყავი ჩემი ყუელსაბამი, რომლის გაუღვდაც შენი მოსკოვიდან წასვლის წინ იყარა?

ამბისტრონი. ყუელსაბამი? რომელი? მოიცა, მოიცა.. პატარა ბრილიანტიანი?

წონა. პირწვარდნილი არამზადა ხარ, ამეტისტოვი. ამბისტრონი. მერსი, მერსი! ხედავთ, როგორ ეპყრობა წეჩიკა ნათესავებს?

წონა. საბუთები გაქვს?  
ამბისტრონი რამდენიც გინდა. მაგრამ საქმე ის არის, რომ უმრავლესობა უკვე მოძველებულია. (ქალღვლები ამოაქვს ჭიბის) კარლ ჩემოდანოვი. ამაზე ლაპარაკი შედმეტია! სიღურაძე ანტონი.. არა, ეს სანდო არ არის.

წონა. ეს პარდაპირ კომპარია! შენ ხომ პუტნიკოვს ხარ!

ამბისტრონი. არა, წოიკო, შემეშალა, არც ეს საბუთი ვარგებულა. პუტნიკოვსკი ახლა მოსკოვშია. მე მგონია, ისეც ჩემი საყუთარი გვარი აჯობებს. ამ შვილი წლის განმავლობაში ალბათ დამივიწყებს კიდევ მოსკოვში. ასე რომ, შეგიძლია ამეტისტოვი ჩაიწერო ბინაში. ჰო, სამხედრო ბეგარის ხაზით თიქარი მჭირს... (ვიბოდება ქალაქის იღებს).

წონა. (კარალიდან ჩინებული შარვალი გამოიღო) ჩაიცვი ეს შარვალი.

ამბისტრონი. ღმერთი დალოცავს შენს კეთილ გულს, დაიცო, მებრალდი!

წონა. ნეტავი ვის სივრდები! შარვლის დაბრუნება არ დაგაფუდის, პავლე ფეოდოროვიჩისა.

ამბისტრონი. პავლე ფეოდოროვიჩი შენი მორგანატული მუუღვლა?

წონა. თავაზიანად გეჭიროს მასთან თავი, ჩემი ქმარია!

ამბისტრონი. რა გვარია?  
წონა. აბოლიანინოვი.

ამბისტრონი. გრაფი? ო, ო! მომილოცნია, დაიცო! თუმცა, ალბათ, აღარაფერი შეარჩინებს სიფათზე ეტყობა, რომ კონტრარეგულაციონერია. (თეჭირს ამოეფარება. მუსიკე გამოდის და ტყდება ახალი შარვლით). ჰუმანური შარვალია. ასეთი შარვალი როცა გაცვიდა, გრძნობ, რომ გარკვეულ პლატფორმაზე დგახარ.

წონა. შენ თვითონ გაერკვიე შენს სახელებსა და გვარებში... უხერხულ მდგომარეობაში მაყენებს.. (შემოდის აბოლიანინოვი) პავლე! მამაკეთი, პავლეც, საქმეზე ვსახეობრბოდი.

ამბისტრონი. ბავშვობის მოგონებებმა გავკოტაცა... მე და წოიკო ხომ ერთად ვივრდებოდით. ისე ამიჩუბა გული, რომ ქვითინი ამივარდა. შარვალს შესცქერიო? პარდონ, პარდონ, გზაში გამჭურდეს... ტაგანროგში ჩემი მეორე ჩემოდანი აწაპნეს, ნამდვილი გროტესკია! ზოგ არა გწყინთ, რომ თქვენი შარვალი ჩავიცვი! თუმცა, ჩვენს წრეში ასეთ წვრილმანებს არ აქცევენ ყურადღებას, ხომ მართალია, გრაფ!

ამბოლიანინოვი. პირიქით, პირიქით. ძალიან მოხარული ვარ...

წონა. პავლე, ალექსანდრ ტარასოვიჩი ჩვენთან აღმინსტრატორად იმუშავებს. წინააღმდეგი ხომ არ იქნებით?

ამბოლიანინოვი. რას ბრძანებთ, ძალზე სასიხარულია, თუკი თქვენ მხარს უჭერთ, ვასილი ივანოვიჩის.

ამბისტრონი. პარდონ, პარდონ, ალექსანდრ ტარასოვიჩს... გაოცებული ხართ? ვასილი ივანოვიჩი პუტნიკოვსკი ჩემი სცენიური ფსევდონიმა, ცხოვრებაში კი ალექსანდრ ტარასოვიჩ ამეტისტოვი გახლავართ. ცნობილი გვარია. მისი ბევრი წარმომადგენელი დახვრეტეს ბოლშევიკებმა.. სქელტანიანი რომანი შეიძლება დაიწეროს! აქვითინდებით, როცა ჩვენი ოჯახის ამბავს დაწერდებით ვიკავებთ.

ამბოლიანინოვი. ძალზე სასიამოვნოა. საიდან ინებთ ჩამობრძანება?

ამბისტრონი. მე? საიდან? ჩამოვედი? ამჟამად სარაკოვდან. ესეც ნამდვილი რომანია. აქვითინდებით.

ამბოლიანინოვი. ნება მიბოძეთ, შეგეკითხოთ, პარტიული ბრძანდებით?

ამბისტრონი. კვლ კესტონე? როგორ იფიქრეთ? ამბოლიანინოვი. მკერდზე რომ რაღაც გეკეთათ? თუმცა, შეიძლება მომჩვენე..

ამბისტრონი. არა, ნამდვილად მეკეთა. ოღონდ მხოლოდ გზაში. ძალიან მშველელა პლატყარტის ურთივლადებაში.

მნიშუშა (შემოდის). პორტუგეია მოვიდა.  
წონა. დაუძახე (ამეტისტოვის). სახლის კომიტეტის თამაჯდომარეა. არ გააფრინო ახლა შენდებურად...

პორტუგეია (შემოდის). ძალამო მშვიდობისა, წოია დენისოვნა. გამარჯობა. მოქალაქე აბოლიანინოვი, რა გადაწყვიტეთ, წოია დენისოვნა?

წონა. აი, საბუთები, ჩაწერეთ საბინაო დავთარი ამლექსანდრ ტარასოვიჩ ამეტისტოვი. ამ ცოტა ხნის წინა ჩამოვიდა. სახელსონოს აღმინსტრატორად იმუშავებს.

პორტუგეია. გასაგებია (ამეტისტოვის). ესე იგი მუშაობას აპირებთ?

ამბისტრონი. რა თქმა უნდა, რა თქმა უნდა.. ლუდს ხომ არ მიირთმევდით, პატივცემულო ამხანაგო?

პორტუგეია. მერსი. არ ვიტყვოდი უარს. ძალიან ცხელა, მე კი თბილი ღლე ფეხზე ვარ.

ამბისტრონი. ჰო, ამინდ, ამინდი... როგორც ამბობენ ხოლმე, უწარმარარი სახლი გაბარიათ, ძვირფასო ამხანაგო, უწარმარარი.

პორტუგეია. ნუ იტყვი! წვალებია ჩემი ცხოვრება და მეტი არაფერი... სამხედრო ბეგარის მხრივ თიქარი გაქვთ, არა?

ამბისტრონი. სრული სიმართლეა. აი, ინებეთ ცნობა. (ქალაქის აძღვეს). პარტიული ხართ, ამხანაგო?

პორტუგეია. თანავუგრძნობ პარტიული.

ამბისტრონი. აა, ძალზე სასიამოვნოა! (თავის მედალიონს იკეთებს). მე თვით ყოფილი პარტიული გახლავართ (ხმადალა აბოლიანინოვის). დევან ლე უან.. პატარა ეშვაკოვა...

პორტუგეია. მერე და რატომ გამოხვედით პარტიიდან?

ამბისტრონი. წვრილმანი ფრაქციული შეხლა-შემოხლა... ბევრ რამეში არ ვეთანხმებოდი ჩემს ამხანაგებს... გავიხედ-გამოვიხედე და მივხვდი, — არა, არ გამოდის ასე! ამიტომ პირში ვახლდე მათ, რასაც ვფიქრობდი...

პორტუგეია. პირში ახალეთ?

ამბისტრონი. დიას. პირში მოქმელი გახლავართ.

ან და რას ვიკრავ, ბორკილებს გარდა, ყველა პრო-  
ლეტარის მსგავსად. ერთ დროს უდიდეს როლს ვთა-  
მამუბობ პარტიას... არა, ვამბობდი მე, ასე არ გა-  
მოდებდა! ადგილი აქვს გადახრებს, არ ვუფრობილ-  
დებით პარტიის ხაზის სიწმინდეს, ანდერძებს. ასე  
ხო? — მითხრეს მათ, — ახლა კი გიჩვენებთ სერიას,  
ვაუმჯობესო ხომ იცით, ფიცხი ხალხია! გავიმარ-  
ჯობ!

**ამოღონინიანი.** სინდისს ფეიცავარ, გენიალური  
ვიწმეა.

**ზოიბა** (ჩუმად) ნამუს გარეცხილია! (ნამამლა) გე-  
ყოფათ პოლიტიკაზე ლაპარაკი! მაშ ასე, ამხანაგო  
პორტუგეია, ხვალედან მუშაობას ვიწყებთ.

**ამბინსტოვი.** გაუმარჯოს ახალ საქმეს! გაუმარჯოს  
სახელოსნოს და მის გამგებ ამხანაგ პეღცს, ზოია  
დენისონანს! ვაშა! (სვამს ლულს) ახლა კი დავლით  
სადღებრძელო ჩვენი პატივცემული სახლის კომიტე-  
ტის თავმჯდომარის და თანამგძმობის... (ჩუმად ზო-  
ია) რა ჭანდება ჰქვია და რა ვიკრავ?

**ზოიბა** (ჩუმად). ანისიმ ზოტიკოვიჩ პორტუგეია.

**ამბინსტოვი.** ჰო, ანისიმ ზოტიკოვიჩ პორტუგეია-  
სი. ვაშა!

(ეხუთე პიანინო აბრაზუნდა. ბიჭუნები მღერიათ:  
„Многая лета...“ სავხებით სწორია — მრავალუამიერ  
მრავალუამიერი!

ფ ა რ დ ა

### მეორე მოქმედება

სასტუმრო ოთახი ზოიას ბინაში სახელოსნოდაა  
ქცეული. თოქინების სახეებიანი მანეკენები, ქსოვი-  
ლების ტალღები. მეგრავი საყვარე მანქანას ატრია-  
ლებს. გამომჭერელ ქაღალდს მხარზე სანტიმეტრი აქვს გა-  
დაკიდებული. სამი მანდილოსანი გაუჩერებლად ლაპა-  
რკობს.

**პირველი მანდილოსანი.** ოჰ, არა საყვარელო...  
ეს კუთხე ამოსადგია თორემ რიადე საშინელება გა-  
მოდის.. თითქოს ორი ნეკნი მაკლდეს. ღვთის გული-  
სათვის, ამოიღეთ, ამოიღეთ!

**გამომჭერალი.** კეთილი.

**მეორე მანდილოსანი** (ეჭაქანება მესამეს)... და  
წარმოიღვინეთ, მეუბნება, — უპირველესად ყოვლისა,  
მადამ, თმა უნდა შეიკრიკოთო. მე, რა თქმა უნდა,  
სასწრაფოდ გავზივარ კუწნეციკაზე უნთან, ვიკრებ  
თანს და უკან ვბრუნდები. ის კი თავზე მახურავს რა-  
ღაც სიმხიზნეს და, წარმოიღვინეთ, ჩემი ფიზიონო-  
მია უტებ ქვას ემსგავსება.

**მესამე მანდილოსანი.** (ხითხითებს).

**მეორე მანდილოსანი.** გეცინებათ, საყვარელო?  
**პირველი მანდილოსანი.** ნაოკებს იკეთებს, ძვი-  
რფასო, ნაოკებს.

**გამომჭერალი.** რას ამბობთ, მადამ!

**მეორე მანდილოსანი.** და თუ იცით, რას მეუბ-  
ნება ის თავხდები? ეს იმიტომ, რომ მერისმეტად განი-  
ერი დაწვები გაქვთო! (ზარის ხმა).

**ამბინსტოვი** (ჩაუბრუნს ქალებს). პარღონ, პარღონ,  
არ ვიხედები თქვენენე.

**მეორე მანდილოსანი.** მუსიკე ამეტიხტოვ, როგ-  
ორ გგონიათ, მართლა განიერი დაწვები მაქვს?

**ამბინსტოვი.** თქვენ? კესკე ვუ დიტ, მადამ! თქვენ  
სულ არა გაქვთ დაწვები (გარბის).

**პირველი მანდილოსანი.** ვინ არის?  
**გამომჭერალი.** სკოლის მთავარი ადმინისტრატო-  
რია.

**პირველი მანდილოსანი.** ბრწყინვალეა აქვს და-  
ყენებული საქმე ქალბატონ ზოიას.

**ამბინსტოვი** (ბრუნდება). პარღონ, პარღონ, არ  
ვიუტრები... თქვენი მანტო გადასარტეია!  
**პირველი მანდილოსანი.** გადასარტეი კი არა! ნუ-  
თუ ასეთი საჭლონი მაქვს?

**ამბინსტოვი.** სავსებით ნორმალური საჭლონი  
გაქვთ, მადამ! (ზარი, თავისთვის) შენი კუბო ვნახე!  
(ხამალა) პარღონ, პარღონ... (მიქრის).

**პირველი მანდილოსანი** (მანტოს იხდის). პარას-  
კევს იქნება მზად?

**გამომჭერალი.** შეუძლებელია, მადამ. ვარვარა  
ნილოვანა ვერ მოგისწრებთ.

**პირველი მანდილოსანი.** ოჰ, ეს საშინელებაა! იქნე-  
ბა შაბათს მოგაეთხოვ?

**გამომჭერალი.** ორშაბათს მობრძანდით, მადამ.

**პირველი მანდილოსანი.** ნახვამდის (გადის).

**მეორე მანდილოსანი** (მიაწოდებს შეკვრას მეორე მანდილო-  
სანს) ინებეთ.

**მეორე მანდილოსანი.** მადლობელი ვარ.

**ამბინსტოვი** (შემოვარდება). ორეფუარ, მადამ.  
(ზარი. თავისთვის). ეს რა ხდება? პარღონ, პარღონ.  
(გარბის).

მეორე მანდილოსანი გადის.

**მეორე მანდილოსანი** (რალდას შეხვევს ქალღმერთს. მიაწოდებს  
მესამე მანდილოსანს), აი, თქვენი ბაფთა, მადამ.

**მესამე მანდილოსანი.** მერხი. (გადის).

**გამომჭერალი** (ქანცამოღულული ჩამოჯდება).  
უუჰჰ!

**ამბინსტოვი** (შემოვარდება). აბა, ძვირფასო ამ-  
ხანაგებო, მორჩილ ბაზარს! საქმარისია.

(მეგრავი და გამომჭერელი წასასვლელად ემზადე-  
ბიან). დაიხვეწეთ, ამხანაგებო, ზრომის კოდქების თა-  
ნახმად... აღით ვორობიოვის გორაკებზე, ოქროს შე-  
მიღვამა, ფოთლოცვენა...

**მეორე მანდილოსანი.** ნეტავი ვისა აქვს ფოთლოცვენის თავი,  
აღეჭსანდრ ტარახოვიჩ, ერთი სული მაქვს, საწოლა-  
მდე მივადწიო...

**ამბინსტოვი.** მშვენივრად მესმის თქვენი. მეც  
მხოლოდ ერთ რამეზე ვოცნებობ, — ჩაწვე ლოცინ-  
ში, წვაეითხო რამე მატერიალისტური ფილოსოფი-  
ის ისტორიიდან და ძილს მივიცე თავი. ნუ შეწუნხდე-  
ბით, ამხანაგებო. ამხანაგი მანიუშკა ყველაფერს მია-  
ლაგებს.

(მეგრავი და გამომჭერელი გადიან)  
სული ამომხადეს ამ შერევენებულმა ქალებმა! სულ  
სადღებები და ბაფთები შეღანდება, დალახვროს ეშ-  
მაქმა! (კარაიდან გამომიღებს კონიაის ბოთლს და  
ქიქას, ისხამს და სვამს).

შეპოლის ზოია.

აბა, ძვირფასო დირექტრისა, სასწრაფოდ გააჩინე აქ  
ალა ვადიმოვანა.

**ზოიბა.** არაფერი გამოვა.

**ამბინსტოვი.** პარღონ, პარღონ. ყური მიგდე.. რა-  
მდენი მართებს შენი?

ზოიბ. «ჩი ათისი.

ამბისტროვი. მაგარი კოზირი გქონია ხელში.

ზოიბ. ვაღამიხდის ვალს.

ამბისტროვი. ცდები. არაკრედიტუნარიანი თვალ-  
ბი აქვს. ადამიანს ყოველთვის ეტყობა თვალბოში,  
ფულიანია თუ არა. მე ჩემი თავის მიხედვით ვმსკე-  
ვლობ. როცა ჯიბე ცარიელი მაქვს, ფიქრებს მივცემ  
ხოლმე, სხვადასხვა არებები მიპყრობს, სოციალიზმი-  
საქე ვხებრბი... გუთუნები, ქალბატონი საეჭვოდა  
ჩაფიქრებული. სევდიანია. ძალიან სპირტება ფული,  
ფული კი არ გააჩნია, გემბის, რა ეგზემპლარი შეიძ-  
ლება ჩავივარდეს ხელში? შენი ბინის ნაშვილი მშვე-  
ნება იქნება. დაუჭერე ამეტისტოვს. ამეტისტოვი დი-  
დი კაცია! (ზარი). ვინ ეშმაკია?

მანიუშკა (შემოდის). ალა ვადიმოვნა გეყოხებ-  
ათ, შეიძლება შემოვიდეთ?

ამბისტროვი. არიქა! აბა, ჰა, მიაწევი შენებურად,  
ზოიბო!

ზოიბ. ნუ აცანცარდი. (მანიუშკას) უთხარი, შემო-  
ვიდეს.

ალბ. (შემოდის). გამარჯობათ, ზოია დენისოვნა.  
ზოიბ. ძალიან მოხარული კარ, ალა ვადიმოვნა.

ამბისტროვი. ხელებს გიკოცნით, სათაყვანებელო  
ალა ვადიმოვნა! ალა ვადიმოვნა, დანახავთ თუ არა იმ  
მოდელებს, რომლებიც დღეს პარიზიდან მივიდეთ,  
თქვენს კაბას იმწახვე ფანჯარიდან აიხვრით! გაძლევთ  
ყოფილი კირასირის სიტყვას!

ალბ. კირასირი იყოვით?

ამბისტროვი. მე ზ, უი, მიქრივარ, გტოვებთ!  
(ზოიას თვალს ჩაუჭრავს და გარბის).

ალბ. ჩინებული ადმინისტრატორი გვათ, ზოია დე-  
ნისოვნა. მითხარით, მართლა ყოფილი კირასირია?

ზოიბ. სამწუხაროდ, ზუსტად ვერ გეტყვით. დაბ-  
რძანდით, ალა ვადიმოვნა.

ალბ. სერიოზულმა საქმემ მომიყვანა თქვენთან,  
ზოია დენისოვნა.

ზოიბ. გისმენთ.

ალბ. ძალიან უხერხულად ვგრძნობ თავს... დღეს  
უნდა გადამეხადა ვალი. ძალზე მერიდება, ზოია დე-  
ნისოვნა. მაგრამ მე... უკანასკნელ ხანებში ძალიან მძი-  
მე ფინანსურ მდგომარეობაში აღმოვჩნდი... (ხანგრძ-  
ლივ პაუზა) თქვენი დუმილი ჩემთვის სკვედილს ნი-  
შნავს, ზოია დენისოვნა.

ზოიბ. (ცივად). რა უნდა გითხროთ, ალა ვადიმოვნ-  
ნა?

(პაუზა)

ალბ. ნახვამდის, ზოია დენისოვნა, თქვენ მართალი  
ბრძანდებით... რა გაეწყობა, ყველა ღონეს ვიხმარ,  
რომ ფული ვიშოვნო და გავისწორდეთ... ნახვამდის,  
ზოია დენისოვნა.

ზოიბ. კარგად ბრძანდებოდეთ, ალა ვადიმოვნა.  
(ალა კარისაკენ მიდის)

(აგდებული კილოთი) მართლა ასე ჰქადა გაქვთ საქ-  
მე?

ალბ. ზოია დენისოვნა, მართალია, მე თქვენი მშა-  
რთებს, მაგრამ ეს არ გაძლევთ უფლებას, ასეთი კი-  
ლოთი მელაპარაკოთ!

ზოიბ. არა აღონკა, ასე არ გამოვა! სწორედ კი-  
ლოშია საქმე! ვის არ მართებს სხვისი ფული? რომ  
მოსულიყოვით ჩემთან და უბრალოდ გეტყვათ, საქ-

მე საძაგლად მაქვსო, ერთად მოვიფიქრებდით, რა გა-  
მოსავალი გვეკოვნა... თქვენ კი ჩემთან ქანდაკებასა-  
ვით შემოხვებით... ისე ქედმაღლურად გეპირით თვე,  
თითქოს ამბობდით, მე მაღალი წრის ქალბატონი ვარ,  
შენ კი ვიღაც მკერავიო... თუ ასეა, მკერავს! რა! მო-  
გეიოხება?

ალბ. გეთციებით, მოგერჩენათ ეს, ზოია დენისო-  
ვნა... უბრალოდ, ისე მაწუხებდა ჩემი თვლი, რომ არ  
ვიცილოდ როგორ შემომებდა თქვენთვის თვალბოში.

ზოიბ. მომეცათ ამ ვალს! ესე იგი ფული არა  
გაქვთ? მიახსუხეთ უბრალოდ და მეგობრულად. რამ-  
დენი გჭირდებათ?

ალბ. ბევრი. იმდენად ბევრი, რომ ცივი ოფლე  
მასხამს.

ზოიბ. მერე და რისთვის გინდათ?  
(პაუზა)

ალბ. საზღვარგარეთ ვაპირებ წასვლას.

ზოიბ. გასაგებია. მანახადამე, აქ არაფერი გამო-  
დის.

ალბ. არაფერი.

ზოიბ. კი, მაგრამ, დავიჯერო, ის არ გეხმარებათ?..  
არ მინდა ვიცილდე მისი ვინაოდა, არა მჭირდება მისი  
სახელი და ვაგარი... ერთი სატყუთი, განა არა აქვს  
ფული, რომ აქ უდარდელად გაცხოვროთ?

ალბ. მას შემდეგ რაც ქმარი გარდამეცვალა, სულ  
მარტო ვარ, ზოია დენისოვნა...

ზოიბ. რას ამბობთ?

ალბ. სრული სიბარილეა.

ზოიბ. როცა სამი თვის წინათ შემთხვევა მოგე-  
ცათ, მაშინაც ვერ მოახერხებ წასვლას?

ალბ. ვერა.

ზოიბ. მე მოგიხერხებთ.

ალბ. ზოია, თუ ამას გამოეცემთ, მთელი სიცო-  
ცხლე თქვენს ვალში ვიქნები!

ზოიბ. ნუ ღელავთ, ამხანაგო. რაც შეეხება ფულს,  
ისეთ სამუშაოს მოგცემთ, რომ ვალბსაც გაისტუმ-  
რებთ და საზღვარგარეთაც წახვალთ.

ალბ. ვერ წარმომიდგენია, ზოიბა, ისეთ ადგილას  
სად უნდა ვიმუშაო მოსკოვში, რომ ბევრი ფული მი-  
ვიღო. მე რა თქმა უნდა, ასე თუ ისე, წესიერ სამუ-  
შაოს ვგულისხმობ.

ზოიბ. რატომ? მაგალითად სამკერავლო სახელო-  
სნოში მუშაობა სულ არ არის სასარცხლო თუ თა-  
ნახმა იქნებით, მემანეკენედ მოგჩვენებ ჩემთან.

ალბ. მემანეკენეები ხომ კაპიკებს დებენ, ზოიბ-  
კა!

ზოიბ. კაპიკებს! თვეში ათასი მანეთი რომ შე-  
მოგთავაზოთ? გავაუქმებ თქვენს ვალბს და ამის  
გარდა, საზღვარგარეთ წასვლაშიც დაგეხმარებით.  
მხოლოდ სადამოობით იქნებით დაკავებული. დღე  
გამოშვებით. რას იტყვით?

(პაუზა)

ალბ. დღე გამოშვებით?.. სადამოობით?.. (მიუ-  
ხვდა) გასაგებია!

ზოიბ. შობამდე ოთხი თვე-და დარჩა... ოთხი  
თვის შემდეგ თავისუფალი იქნებით, ვალბი გადახ-  
დელი გექნებათ, და ვერავენ, გესმით, ვერავენ ვე-  
რასოდეს ვერ გაიგებს, რომ ალა მემანეკენედ მუშა-  
ობდა. ვაზფუხულზე, პარიზის დიდ ბულვარებს იხი-  
ლავთ!

სადაღე შორს რიოლის თანსლებით ვილაც ყრუდ ამერდა:

«Покинем край, где мы так страдали...»  
(ჩერხულით) პარიზში საყვარელი ადამიანი გელოდებოდა?  
პლბ. დიან.

ზოია. გაზაფხულზე მასთან ერთად გაივლით პარიზის ქუჩებში და ვერასოდეს ვერ გაივებს... ვერ გაივებს...

პლბ. აი, თურმე რა სახელოსნო გავიხსნიათ, ზოია დენისოვნი! სახელოსნოც ასეთი უნდა.. მხოლოდ საღამოობით ვიქნები დაკავებული... იცით, ვინა ხართ თქვენ, ზოია? თქვენ — აღქაზე ხართ! მაგრამ არავის, არასოდეს არ ეტყვი, ხომ?

ზოია. გეფიცებით. (პაუზა) აბა, ალა, გადაწყვიტეთ, წარმოიდგინეთ, თითქოს წყალში უნდა გადაეშვათ თავით, თვალდახუჭული.

პლბ. თანახმა ვარ, სამი დღის შემდეგ მოვალ.  
ზოია. ჰოპი! (უცებ ფართოდ გამოაღებს კარადას, რომელშიც თვალისმომკრელ შექვი აბრაოდება პარიზული ტულეტები).

ზოია. აირჩიეთ, რომელიც გინებოთ, მინდა, რომ გაჩუქოთ.

(სცენა ბნელდება. ინთება ტორშერი, საღამოა. ტორშერთან არან ამეტისტოვი და ზოია).

ამბისტომი. დარწმუნდი, რა ბიჭი ყოფილა ალექსანდრე ამეტისტოვი? ხომ გეუბნებოდი!

ზოია. თურმე გიკრის ქუჩა, ალექსანდრე ამეტისტოვი.

ამბისტომი. ზოიო, ხომ არ დაივიწყებ, რომ უჩემოდ ვერაფერს გახდებოდი? ხომ არ მიატოვე შენს კუჭენს? ხომ წამიყვან თან აპ, ნიცა, ნიცა, როდის გიხილავ? ლაფვარდოვანი ზღვა და მის ნაპირზე მე, თეთრ შარვალში გამოწყობილი!

ზოია. მხოლოდ ერთ რამეს გთხოვ, ფრანგულად ნუ ილაპარაკებ. ყოველ შემთხვევაში ალა ვაიმოვნის თანდასწრებით მაინც. თავზარდაცემული ქუცტს თვალბს.

ამბისტომი. შენ გინდა თქვა, რომ ცუდად ვლაპარაკობ?

ზოია. ცუდად კი არა, კომპარულად.

ამბისტომი. ეს უკვე თავხედობაა, ზოია, პარლ დონერ! ათი წლის ასაკიდან შემდეგფერს ვთამაშობ, და თურმე, ნუ იტყვი, ცუდად ვლაპარაკობ ფრანგულად.

ზოია. გარდა ამისა, რატომ ტუთი გაუთავებლად? რად უთხარი ალას, ყოფილი კირასირი ვარო. რა ჯანდაბის კირასირი იყავი?! ვის რაში სჭირდება ეს!

ამბისტომი. შენ კი ოღონდ სისხმაგლე უთხრა კაცს და თანახმა იქნები, მთელი დღე არც გაკამონ და არც ვასან. ჩემი ნება რომ იყოს, მარტო შენი ხასიათისათვის ნარიშიმ გადაგასახლებდი.

ზოია. მორჩი ყბედობას! არ დაგავიწყდეს, რომ წუთი-წუთზე გუხი მოვა. მე წავალ, ტანისამოსს გამოვიცვლი. (გაღის).

ამბისტომი. გუხი? აქამდე რატომ არ მითხარი? (პანიკას მიეცემა) გუხი! გუხი! ბატონებო, გუხი მოდის! სადა გდია ქერუბიმი, ის მერცხლის ბუდე, ციური იმპერია? სადა გდია დასწული მანიუშკა!

მანიუშკა (შეხილვის). აქ გახლავარო.  
ამბისტომი. რას აუუდებულხარ სამზარეულოში? მარტო ხომ ვერ მივალაგებ ამ უზარმაზარ ბინას/ მანიუშკა. კურტელს ვრეცხავდი. <sup>ერკინული</sup> <sup>კურტელის</sup> ამბისტომი. მოასწრებ კურტელის გარეცხვას. მოამეუღე.

(შუუდგებიან ბინის მილაგებას. ანთებენ შუქს. შემოდის ფრაკში გამოწყობილი აბოლიანინოვი).

აბოლიანინოვი. საღამო მშვიდობისა.  
ამბისტომი. საღამო, მეგობრო!

აბოლიანინოვი. მპატიეთ, დიდი ხანია მინდოდა მეთოხვა თქვენთვის, რომ სახელით და მამის სახელით მომმართოთ ხოლმე.

ამბისტომი. ეი, მაგრამ, რა არის აქ საწყენი? ღმერთმანი, უცნაური ვინმე ბრძანდები! ბოლოს და ბოლოს მე და თქვენ ერთ წრეს ვეკუთვით... და საერთოდ, რა არის ცუდი სიტყვა „მეისტროსი“? აბოლიანინოვი. უბრალოდ, ეს უჩვეულო მომართვა ყურსა მკრის ისევე როგორც სიტყვა „ამხანაგი“.

ამბისტომი. პარღონ, პარღონ. ეს სიტყვები ძალიან განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან. ჰო, რახან განსხვავებაზე ჩამოვარდა საუბარი, პაპიროსი ხომ არ გექნებათ?

აბოლიანინოვი. ინებთ.

ამბისტომი. მერსი ბოკუ. (შეათვალიერა ბინა). ვუალო! ნამდვილი სამოთხეა! გამხიარულით, გრაფ! რას დამკლარხარო კრუხვით?

აბოლიანინოვი. რა არის კრუხი?

ამბისტომი. (თავისთვის). ღმერთო, მომეც მოთმინება... მაინც როგორ მოგწონთ ბინა?

აბოლიანინოვი. მყუდროა და ლამაზი, რაღაცით ჩემ ყოფილ ბინას მაგონებს!

ამბისტომი. კარგი იყო?

აბოლიანინოვი. ძალიან კარგი. მაგრამ ჩამომართვებს...

ამბისტომი (ირონიულად). რას ამბობთ? ნუთუ მართლა?

აბოლიანინოვი. მოვიდნენ ვილაც წითურწვერიანები და გამომპანდურეს.

ამბისტომი. ვაი, ვაი, ვაი, ვინ იფიქრება? სევდიანი ამბავია...

ზოია (გამოდის). გამარჯობაო, ძვირფასო პავლიკ! წამოდი ჩემთან. (გადის აბოლიანინოვთან ერთად).

პირობითი ზარი კარზე — სამი ხანგრძლივი, ორი მოკლე.

ამბისტომი. მობრძანდა, ეშმაკის კერძი! (მანიუშკა გარბის. ცოტა ხნის შემდეგ შემოდის ქერუბიმი).

სად ჯანდაბაში იყავი?

ქარუბიმი. ცოტა-ცოტა ქვედატანები აუთოვებდი.

ამბისტომი. ეშმაკაც წაუღიხარ შენ ქვედატანებიანად! კოკიანი მოიტანე?

ქარუბიმი. მოიტანე.

ამბისტომი. მომიეც შენ ეი, გახვრტელო ჩაიდანო, აბა შემომხედ თვალეშში.

ქარუბიმი. შემოგხედ თვალეშში...

ამბისტომი. მიპასუხე, ასპირინი გაურიე? ქარუბიმი. ალა, ალა...

ამებისტროვი. ხელად არ დავიკებო, შე ბანდიტო. გიცნობ, რაც ხარ! თუ გაურიე, ღმერთი დაგხსნის! ძმარუბიმი. ცოტა-ცოტა, დამხსნის!

ამებისტროვი. ცოტა-ცოტა კი არა, ბევრი-ბევრი. ადგილზევე ვაგათავებს, ჩაგცხებს ყეფაში და, ფა-ფუ! გაქრა ჩინელი! არ გაბედო კოკაინში ასპირინის გარეკა... (ათვალღერებს კოკაინს, სუნავს) არა, ამქერად ვარგა.

ქერუბიმი ჩინურ კოფეთას იცვამს და ჩინურ პატარა ქუდს იხურავს).

აი, ეს უკვე სხვა საქმეა. ახლა კი ნამდვილი ჩინელი ხარ! საერთოდ რა ეშმაკად იპარსავთ ჩინელები ნაწინავებს? ნაწინავით სულ სხვა ფასი გექნებოდა.

(პირობითი ზარი. შემოდის მარია ნიკიფოროვნა).

მარია ნიკიფოროვნა. გამარჯობათ, ალექსანდრ ტარასოვიჩ! გამარჯობათ, ქერუბიმიოქ!

ამებისტროვი. მოდიო, ჩააცვიო, მარია ნიკიფოროვნა. ოღონდ წწრაფად. ახალ მოდელებს ვურჩევნებთ. მარია ნიკიფოროვნა. უკვე გამოგაზენეს? ოჰ, რა მშვენიერია! (გარბის. ქერუბიმი ნიშში ჩინური ფარანი აანთო და წვევა დაიწყო).

ამებისტროვი. მინდაშინც ნუ შეიძალები.

ძმარუბიმი. მაინცდამაინც აღ მიგძალები... (გაღის)

(პირობითი ზარი. შემოდის ლიზანკა)

ლიზანკა. საღამი ამ მონასტრის აღმინისტრატორს...

ამებისტროვი. ბონ სუარ...

(ლიზანკა გაღის. პირობითი ზარი. მის გავონებაზე ამეტისტოვი მირბის სარკესთან და კოხტაობს. შემოდის მადამ ცვანოვა, ძალიან ლამაზი, ქედმძლავლი ქალი)

გამარჯობათ, მადამ ივანოვა.

მადამ ივანოვა. პაპიროსი მომეცით.

ამებისტროვი. მანიუშკა, პაპიროსი!

(მანიუშკა შემობრბის, აწოდებს მადამ ივანოვას პაპიროსს). ცივა. გარეთ?

მადამ ივანოვა. ცივა.

ამებისტროვი. უნდა გავახაროთ, პარიზიდან მოვლენი ჩამოგვივიდა.

მადამ ივანოვა. კარგია.

ამებისტროვი. გაღასარეგია.

მადამ ივანოვა. ჰო...

ამებისტროვი. ტრამვაით იმგზავრეთ?

მადამ ივანოვა. დიახ.

ამებისტროვი. ალბათ ბევრი ხალხი იყო ტრამვაიში?

მადამ ივანოვა. დიახ.

(პაუზა)

ამებისტროვი. პაპიროსი ჩაგიქრათ... მოგვიკიდებთ... (უკილებს).

მადამ ივანოვა. გამაღობო (გაღის).

ამებისტროვი (მანიუშკას). აი, ქალი! მთელი ცხოვრება შეიძლება გაატარო მასთან და მოწყენილობას ვერ იგრძნობ! შენ კი არა გვავს, მთელი დღე რომ ენას ატარებ... (მბრძანებლური ზარი)

იხა! ვცნობ კომერციული დირექტორის ზარს! ჩინებული ზარია! გაუღე, მერე კი სასწრაფოდ გაიქციე და ტანისამოსი გამოიცვალე, ქერუბიმი მიართმევს ყველაფერს!

ძმარუბიმი (გაირბენს) გუსი მოდი! მანიუშკა. ღმერთო ჩემო, გუსი! (გარბის) ამებისტროვი. ზოია, გუსი! მიიღე! მე ვქრები. (გაქრა)

(შემოდის გუსი)

ზოია (შემოდის, სამეკლასო კაბა აცვია). დიდად მოხარული ვარ, ძმარუბიმი, ბორის სემიონოვიჩ!

ბუსი. გამარჯობათ, ზოია დენისოვნა, გამარჯობათ.

ზოია. აქ დაბრძანდით, უფრო მოხერხებულად იგრძნობთ თავს... აი, აი, აი, რა ცუდი ხართ! მეზობელი ახლო ნაცნობი და ერთხელაც კი არ შემოადგებთ კარს...

ბუსი. დიდი ხამოვნებით, მაგრამ...

ზოია. ვხუმრობ, ვხუმრობ. ვიცი, რომ უელამდე ხართ ჩაფლული საქმეებში.

ბუსი. ნუ იტყვიო. ისეთ დღეში ვარ, რომ უძილობაც კი დამჩემდა.

ზოია. როგორ მეცოდებით. დიდი გჯავა გადგიათ. ნამდვილად გააღალილი ხართ. ამიტომ, უნდა გაერთამთ, დრო ატაროთ.

ბუსი. რა დროს გართობაა. ამაზე ლაპარაკიც ზედმეტია. (შეთვალღერა ოთახი) ძალიან მომწონს აქაურობა.

ზოია. თქვენ ზომ არა, ამ სახელოსნოს ვერ გავცხნილი.

ბუსი. რა სალაპარაკოა! რაც შეეხება სახელოსნოს. მე თქვენთან საქმეზე მოვედი, ოღონდ ეს ჩვენს შორის უნდა დარჩეს. პარიზული ტულატი მჭირდება. უკანასკნელ მოდელზე შეკერილი. ასე, ოცდაათი თუმანი რომ ღირდეს.

ზოია. მესმის, გინდათ ვინმე მანდილოსანს მიართვათ?

ბუსი. ჩვენ შორის იყო.

ზოია. აჰ, თქვე ცუდლუტო! შეყვარებული ხართ? გამოტყდით, შეყვარებული ხართ?

ბუსი. ჩვენ შორის იყო.

ზოია. ნუ შიშობთ, არ ვეტყვი თქვენს მეუღლეს. ოჰ, კაცებო, კაცებო! მაშ კარგი, ახლა ჩემი აღმინისტრატორი ახალ მოდელებს ვჩვენებთ და ამოირჩიეთ, რომელიც მოგეწონებათ. მერე კა ვივარდებთ. დღეს თქვენ ჩემი საყუთრება ხართ და არასად არ გავიშვებთ.

ბუსი. მერისი! აღმინისტრატორიც გყავთ? ვნახოთ, ერთი, როგორია.

ზოია. ახლავე იხილავთ (გაღის).

ამებისტროვი (უეცრად გამოჩნდა. ფრაკი აცვია). კან ონ პარლ დიუ სოლეილ ონ ვუა ლე რიოინ! რაც რუსულ თარგმანში ნიშნავს: როცა ლაპარაკობენ მზეზე, ხედვენ მის სხივებს.

ბუსი. ეს მე მეუბნებით სხივებზე?

ამებისტროვი. თქვენ, ღრმად პატრიცემულო ბორის სემიონოვიჩ. ნება მიბოძეთ, გაგაცნოთ თავი — ამეტისტოვი.

ბუსი. გუსი.

ამებისტროვი. გსურთ ტულატი შეიძინოთ? კეთილი საქმე განვიზარახავთ, ღრმად პატრიცემულო ბორის სემიონოვიჩ. შემიძლია დაგარწმუნოთ, რომ ასეთ დიდ არჩევანს ვერსად ვერ ნახავთ მოსკოვში. ქერუბიმი!

(შემოდის ქერუბიმი)

ბუსნი კი, მაგრამ, ეს ხომ ჩინელია!  
ამინისტრაცი. სრული სიზარატულია. ჩინელია, თქვე-  
ნის ნებართვით ნუ მიაქცევთ მას ყურადღებას,  
ღრმად პატივცემული ბორის სემიონოვიჩი. ციური  
იმპერიის ჩვეულებრივი შვილია და გამოირჩევა მხო-  
ლოდ ერთი თვისებით — სამაგალითო პატიოსნებით  
ბუსნი, არაფერი მისმის! რა უნდა აქ ჩინელს?  
ამინისტრაცი. ჩემი ძველი, ერთგული ლაქია გა-  
ხლავთ, უძვირფასესო ბორის სემიონოვიჩი. შანხაი-  
დან ჩამოვიყვანე... მოგხსენებთ, რომ დიდხანს  
ვმოგაზურობდი ჩინეთში და მასალებს ვაგროვებდი.  
ბუსნი. შეხანიშნავია, მაგრამ რისთვის აგროვებდით  
მასალებს?

ამინისტრაცი. დიდი ეთნოგრაფიული ნაშრომისა-  
თვის, თუცა, როგორმე სხვა დროს გაიზობო ჩემს მო-  
ხეტიალე ცხოვრებაზე ღრმადსავე პატივცემულ  
ბორის სემიონოვიჩი. მერწმუნეთ, აქვითინდებით. ქე-  
რუბიძო, მოგვიტანე რაიმე გამაგრლებელი.

ქარაუზიძი. ახლავ. (გაქრება და უცებ გაჩნდება  
შამანური ხელში).

ამინისტრაცი. მიირთვით.

ბუსნი. შამანურია? ჩინებულად აგიწყვით საქმე,  
მოქალაქე ამინისტრატორ.

ამინისტრაცი. შე პანს! პაუნის ფირმაში მუშაო-  
ბით გარკვეული გამოცდილება შეგიძინე.

ბუსნი. პარიზში მოღვაწეობდით?

ამინისტრაცი. ხუთი წელი, ძვირფასო ბორის სე-  
მიონოვიჩი... ქერუბიძო, შეგიძლია, წახვიდე.

ბუსნი. იცით, იმპერეული ცხოვრებისა რომ მჭე-  
როდეს, ვიტყვი, ნამდვილად ზედამოკრები ქერუ-  
ზიძეა-მეთქი.

ამინისტრაცი. მაგის შემხედვარე, უნებურად დაი-  
კრებს იმპერეული ცხოვრების არსებობას! თქვენი  
სადღეგრძელო იყოს, ფრიად პატივცემული ბორის  
სემიონოვიჩი აგრეთვე თქვენი ძნელდნობადი ლი-  
თონების ტრესტის სადღეგრძელო, ვაშა! ვაშა და  
ვაშა არა, არა, ბოლომდე მიირთვით, ნუ აწყენინებთ  
ჩვენს ფირმას!

ბუსნი. ნამდვილად კარგად გქონიათ საქმე აწყობილი.

ამინისტრაცი. მიღ მერისი. ურპ ასე, ქერაა თუ შავ-  
გვრემანი?

ბუსნი. ვინა?

ამინისტრაცი. პარღონ, პარღონ... ის პატივცემუ-  
ლი ქალბატონი, ვისთვისაც იქნება გაწყუთვნილი ის  
ტულეტი, რომელსაც თქვენ აირჩევთ.

ბუსნი. ჩვენ შორის იყოს და შავგვრემანი გახლავთ.

ამინისტრაცი. შეხანიშნავი გემოვნება გქონიათ,  
ბორის სემიონოვიჩი, გთხოვთ, კიდევ მიირთვათ, აგ-  
რეთვე, გთხოვთ, ოდნავ წამოაღდეთ. (შეათვალაურებს)  
შავგვრემანი ქალი ძალიან მოუხდება თქვენს კოს-  
ტიუმს. გიგანტური გემოვნება გაქვთ, ბორის სემი-  
ონოვიჩი, გიგანტური... ქერუბიძო!

(გამოჩნდება ქერუბიძო)

თხოვე შეესტროს, აგრეთვე მადმუაზელ ლიზას.

ქარაუზიძი. ახლავ (გარბის).

(შემოდის აბოლიანინოვი)

ამინისტრაცი. გრაფი აბოლიანინოვი!  
(აბოლიანინოვი მიუძღვება რიოაღს)

გთხოვთ გემრიელად მოთავსდეთ, უსაყვარლესო  
ბორის სემიონოვიჩი! ნუშს არ იწებებთ?... (ხელი ხელს

შემოკრა) ატელიე! (აბოლიანინოვი დაკვრას იწყებს.  
იხსნება ფარა და გაჩახახებულ ესტრადაზე გამო-  
ჩნდება ლიზა და მდიდრული, მაგრამ ძალიან ღია ტუ-  
ალეტში. გუსი მას გოცუვით შესცქერა და მისი  
მადლობელი ვარ, ქალბატონო.

ლიზაშაბა (ჩურჩულით). შევაყოლო?  
ამინისტრაცი. შევაყოლო ლიზაქა.

(ფარდა იხურება)

რას იტყვით, უძვირფასესო ბორის სემიონოვიჩი?  
ბუსნი. შეხანიშნავია...

ამინისტრაცი. კიდევ ერთი ბოკალი!  
ბუსნი. თქვენ პირდაპირ მომიზილავი ამინისტრა-  
ტორი ხართ!

ამინისტრაცი. მეფის კარზე გამოვიქმე, ბორის  
სემიონოვიჩი, ბევრი რამე ვისწავლე.

ბუსნი. მეფის კარზეც იყავით?

ამინისტრაცი. ემ, ბორის სემიონოვიჩი, როდისმე  
გაიზობო ჩემი ამქვეყნად გაჩენის საიდუმლოებას  
და ცრემლად დაიდვრებო... ატელიე (ფარდა იხსნე-  
ბა და ესტრადაზე გამოჩნდება მარია ნიკოფოროვნა  
ძალიან ღია კაბაში. იგი მუსიკის თანხლებით მოძ-  
რაობს) უფრო ცოცხლად! (ჩუმად) ახლა კი, შეა-  
ყოლო!

მარია ნიკოფოროვნა (ხმადაბლა). უზრდელი!  
ამინისტრაცი. ვუ ზეტ ტრე ზემაბლ.

(ფარდა იხურება)

ატელიე! (ფარდა იხსნება)

(აბოლიანინოვი უკრავს «СВЕТИТ МЕСЯЦ»-ს. ესტრა-  
დაზე ცეკვავს მანიუშკა საქმოდ ღია რუსულ კოს-  
ტიუმში)

ქარაუზიძი (უერად თავს გამოჰყავს ფარდიდან).  
მანუშკა, როცა ცეკვამ, მე მიყუფთ, სტუმალი აღ  
უყუფო.

მანიუშკა (ჩურჩულით). მოზორად აქედან, ეკვი-  
ანო სადანა!

აბოლიანინოვი (უერად). ამისხნით, რა ხდე-  
ბა? მე ვუკრავ, ესტრადაზე კი მოახლე ცეკვავს!

ამინისტრაცი. ჩუი. (ჩურჩულით) მანიუშკა, ჭე-  
ყოფა ბრეცვა, ჩამოშავდი ესტრადიდან მარად და  
სუფრა გაშალე.

(ფარდა იხურება)

(გუსს) ე ბიენ?  
ბუსნი (მოულოდნელად). ატელიე!

ამინისტრაცი. სრული ქეშმარიტებაა, ბორის სე-  
მიონოვიჩი, ატელიე!

ფარდა იხსნება. აბოლიანინოვი უკრავს მინახებულ  
ფარსს. ესტრადაზე მადამ ივანოვა. მას აცვია უკო-  
დურესობამდე ღია კოსტიუმი. ამეტისტოვი ატებუ  
ესტრადაზე და მადამ ივანოვასთან ერთად ცეკვავს.  
ამინისტრაცი (ჩურჩულით). არსებობდა მე ძალ-  
ზე უბედური ვარ, მადამ ივანოვა... ჩემი ყველაზე  
დიდი ოცნება — საყვარელ ქალთან ერთად ნიცაში  
წასვლაა.

მადამ ივანოვა (ჩურჩულით). ყბედო...

ცეკვა მთავრდება

ამინისტრაცი. მადმუაზელ, უჩვენეთ მუსიკს კაბა  
(გაღის)

(მადამ ივანოვა ისე ჩამოდის ესტრადიდან, თით-

ქოს დახატული ფიგურა ჩარჩოდან გამოვიდა და ნელა შემოიკრიბა გულის წინ.

ბუნი (დაბნეული). ძალიან მაღლივი ვარ თქვენი... გულის სიღრმედ.

მაღამ ივანოვა (გუს). რატომ მიყურებთ ასე უტიფრად? როგორ მიბედავთ? თქვენ თავხედი ხართ!

ბუნი. ვინ ვიხრათ, რომ მე თქვენ მიყურებთ? მაღამ ივანოვა. არა, თქვენ უტიფარი ხართ.

თქვენ აფრიკელივით ვნებია? ხართ. მე მომწონს თქვენისთანა მამაკაცები!

(უცებ გაუჩინარდება)  
ბუნი (გულგამგმირავად ყვირის). აბელე!

ამებისტოვი (მოულოდნელად გამოჩნდება)  
შეუი ინთება.

პარღონ, ვაცხადებ ანტრაქტს.

ვ ა რ დ ა

### მესამე მოქმედება,

მოდრუბული დღეა. დაღონებული ამეტისტოვი სასტუმრო ოთახში ტელეფონის გვერდით ზის.

ამებისტოვი (დაასლოკინა). ტფუ, დაღაზვროს ეშპაქმა რას გადამიცა ეს ოხერი! (პაუზა)

(შემოდის აბოლიანიწვი. სედეანია)  
დაასლოკინა ისევ პარღონ.

(ტელეფონის ზარი)  
ქტრუბიშო, ტელეფონი!

პარღონი (ყურმილს აიღებს). გისმენთ... დახ... დახ... სენ გუხე ეძახის (გადის).

ამებისტოვი (ტელეფონში). ამხანაგი გუსი ბრძანდებით? გამარჯობა, ბორის სემიონოვიჩი. ხომ კარგად გრძნობთ თავს? რა თქმა უნდა, აუცილებლად... გელოდებით, გელოდებით... ახე საათის... (უეცრად დაასლოკინა). პარღონ, ვილაცა მახსენებს.

როგორ? საიდუმლოა, საიდუმლოა... სიურპრიზი გელოთ ბორის სემიონოვიჩი. ნახვამდის. (ასლოკინებს)

ამოლიანიწვი. არ მიგაჩნიათ, რომ გუსი საოცრად ვულგარული პიროვნებაა?

ამებისტოვი. სწორედ რომ არ მიმჩნია. კაცი, რომელიც თვეში ხუთას თუმანს აკეთებს, არ შეიძლება ვულგარული იყოს! (ასლოკინებს) საინტერესოა, ვინ მახსენებს! ეს რა ეშპაქად დაკვირდი? დიახ, მე პატის ვცემ გუსს. ვინ დაეთრევა ფეხით მოსკოვიში? თქვენ.

ამოლიანიწვი. მომიტყევთ, მუსიე ამეტისტოვი, მე კი არ დავეთრევი, არამედ დაუღივარ.

ამებისტოვი. კარგი, კარგი, ნუ მოგდით გული! ეს რა კაცი ყოფილა, მე და ჩემმა დემრთმა! ჰო, დაღაზართ. თქვენ დაღაზართ, ის კი მანქანით დაგრიანდებით. თქვენ ერთ ოთახში ზიხართ. პარღონ, პარღონ, შეხალთა გამოთქმა „ზიხართ“, მიუღებელია მაღალ საზოგადოებაში, მაშინ ვიტყვი, — ხართ დაბრძანებული, გუსი კი — შვიდში! თქვენ, თქვენ ფორტუნიანად ბრძანდებით... პარღონ, დაკვირთ თვეში ათ თუმანს აკეთებთ, გუსი კი თვეში ხუთასთუმანია. თქვენ უკრავთ, გუსი კი ცეკვავს!

ამოლიანიწვი. იმიტომ, რომ ამ ხელიდან გამომდინარეობს ისეთი პირობები შექმნა, რომლებ-

შიც წესიერი ადამიანისათვის არსებობა შეუძლებელია.

ამებისტოვი. პარღონ, პარღონ! წესიერი ადამიანის ყოველწლიურ პირობებში შეუძლია არსებობა! შეწყვიტეთ სიერი კაცი ვარ, მაგრამ ხომ ვერსებობთ? შეიძლება...

ამოლიანიწვი. მომიტყევთ, მაგრამ სადაური ბიძა ვარ მე თქვენი?

ამებისტოვი. როგორ ყველაფერს უკადრისობით, თქვენ თუ გრავი ბრძანდებით, მე აზნაური ვარ...

ამოლიანიწვი. მასპატიეთ, ნამდვილად აზნაური ბრძანდებით?

ამებისტოვი. მომწონს შეკითხვა! ნუთუ თქვენ ვერა ხედავთ?

(ასლოკინებს) ეს რა ჯანდაბაა!

ამოლიანიწვი. საქმე ისაა, რომ თქვენი გვარი არასოდეს შემხვედრია.

ამებისტოვი. მერე რა, რომ არ შეგხვედრიათ, ცნობილი გვარია პენზის გუბერნიაში. ეჰ, სანოორ, რომ იცოდეთ, რა გადავიტანე ბოლშევიკების ხელში, ე... მამული დამირბიეს, სახლი დამიწვეს...

ამოლიანიწვი. რომელ მარაში გქონდათ მამული?

ამებისტოვი. მე? რომელზე მეკითხებით... რომელიც...

ამოლიანიწვი. დიახ, დიახ, რომელიც დაარბიეს.

ამებისტოვი. აჰ, რომელიც დამირბიეს, აჰ, მიმიძის მიხი ვახსენება. ჩვენს სახლს თეთრი სვეტები ჰქონდა, ახლაც თვალწინ მიდგანა... შვიდი სვეტი.

ამებისტოვი. დედათქვენს რა ჰქონდა არ ვიცი, მე პირადად კი ისეთი ცხენოსანები ჰქონდა, რომ... რა დაგმართათ, რატომ მოაწყინეთ? გამხნვედით, ბიძაჩემო!

ამოლიანიწვი. სევდამ შემიპყრო!

ამებისტოვი. წარმოიდგინეთ, მეც. არ ვიცი რატომ... შეიძლება წინათგრძობა... სევდას კარტი კურნავს...

ამოლიანიწვი. არ მიყვარს კარტი, მე ცხენები მიყვარს. ერთი ცხენი მყავდა, ფარაონი ერქვა...

ყრუდ მოსიძის სიმღერა: «Напомянут мне он...»  
წითელი კამოლა, ყვითელი სახელოები, შავი აშურა. ფარაონი...

ამებისტოვი. რა დაგიმალათ, მიყვარდა ფარაონის თამაში. ეჰ, ისე მოგაყრის პარტნიორი კარტებს, რომ ცივი ოფლი დაგახსამს! მაგრამ სამაგიეროდ რა სიამოვნებაა, — როცა შენი გაკრილი კარტი მოცულობითი ეცემა მაგიდაზე...

...ეჰ, ნეტავი, რამ მოშალა ასე... რაც შეიძლება მალე უნდა ავიხარგო მოსკოვიდან.

ამოლიანიწვი. ჰო, ჰო მეც მალე უნდა წავიდე. აღარ შემძილა აქ ცხოვრება.

ამებისტოვი. ცხერი-პირი ნუ ჩამოგტირის, ბიძიკო... კიდევ სამი თვე და ნიცაში წავალთ. ყოფილხართ ნიცაში, გრავ?

ამოლიანიწვი. ძალიან ბევრჯერ.

ამებისტოვი. მეც, რა თქმა უნდა, ყყოფილვარ,





მაგრამ მხოლოდ შორეულ ბავშვობაში. ეპ, ეპ.. ჩემს განსვენებულ მემამულე დედიკოს დაუკავდი... ორი გუვერნანტა და გადია გვახლდნენ თან... რომ იცოდეთ რა ლამაზი კრულები მქონდა... საინტერესოა, მონტე-კარლოში არიან შუღლები?

ბაგრატიონები (მელანქოლიურად). ამა, არ ვიცო... არაფერი არ ვიცი...

ამბისტროპი (ოაგისთვის). მოუარეს! ეს რა გეზიტყვით მცენარე ყოფილა! გრაფ, კოლეგა, მოდი, ზოგჯერ დაბრუნებამდე „ბავარიაში“ ვშლი-პოთ თავი?

ბაგრატიონები. რა სიტყვებს ხმარობ? მე თქვენ მანკიფერებთ, ალექსანდრ ტარასოვიჩ! ამბისტროპი. ასე არ იტყვი, რომ გენახათ რამხელა კიბობი მოზიდეს გუშინ ამ ლუღბანაში! თითოეული კიბო, რომ არ მოგატყუო, გიტარის ხელა!

ქერუბიმო! (შემოდის ქერუბიმო) მისმინე, ყვითელი რასის ძვირფასო მფორდომო, ზოია დენისოვა თუ დაბრუნდა, უთხარი, რომ მე და გრაფი რამდენიმე წუთით ტრეტიაკოვის გაღერებაში წავიდეთ. ამა, წავეთრით ბიძაჩემო! (გადის აბოლიანინოვან ერთად).

ქარუბიმი. მანუსკა, წავიდნენ! მანიუშაბა (შემობრბის და ქერუბიმს კოცნის). ვერ გამოგია, რატომ მომწონეს! ფორთოხალივით ყვითელი ხარ, მაგრამ მომწონხარ! თქვენ ჩინელები, ლუთერანები ხართ?

ქარუბიმი. ჰო, ცოტა-ცოტა ლუთერანები ვართ. ცოტა-ცოტა სარტესს, ვრეცხავთ... მისმინე, მანუსკა, საქმეზე გელაპარაკები, ჩვენ მალე წავალთ, მანუსკა. სანხაისი წავიდებ.

მანიუშაბა. სანხაისი? არ წამოვალ.

ქარუბიმი. წამოხვალ!

მანიუშაბა. რას მეთუფროსება? შენი ცოლი კი არა ვარ.

ქარუბიმი. სანხაისი იქნები ჩემი ცოლა, მანუსკა. მანიუშაბა. ჯერ მე უნდა შემეცითხო, გამოგაუკები თუ არა. შენ ცოლობაზე კონტრაქტი ხომ არ მომიწერია შენთან, ელამო ტარტაროზო.

ქარუბიმი. შენ იქნებ განწალინის ცოლა გინდა იყო?

მანიუშაბა. თუნდაც გაზოლინის, მე თავისუფალი გახლავარ, ვისაც მინდა იმას გავუყვები. რას ქაჩავ ამ ჩინურ თვლებს, არ მეშინია შენი.

ქარუბიმი. განწალინის ცოლა?

მანიუშაბა. წყნარად, წყნარად...

ქარუბიმი (შემზარავე ხედვა). განწალინის ცოლა?

მანიუშაბა. რა გემართება?

ქარუბიმი (ყელში სწვდა, დანა დაადრო). მე ახლა სენი ყელი გამოწრა. (ახრჩობს მანიუშას) თქვი, კოცნიდი გაწალინის?

მანიუშაბა. ვაი! ხელი გამიშვი, ჩემო ანგელოზო.. შეიწყალე ღმერთო, მონა შენი მარაა...

ქარუბიმი. კოცნიდი, კოცნიდი?

მანიუშაბა. ქერუბიმო, საყვარელო.. არ მიკოცნია გაზოლინისთვის... ნუ მომკლავ ობოლს... შეიბრაღე ჩემი ნორჩი სიცოცხლე.

ქარუბიმი (დანა დამალა). ითხოვ განწალინის?

მანიუშაბა. არა, არა, არა...  
ქარუბიმი. მე მითხოვ?

მანიუშაბა. არა.. კი, კი. რას სწადის ეს ტარტაროზო, ამხანაგებო!

ქარუბიმი. მე სენ ხელს გთხოვ!

მანიუშაბა. ხელის თხოვნაც ასეთი უნდა, სასიძოც ასეთი უნდა! დანიანი სასიძო... შენ ყაჩაღი ხარ, ქერუბიმო!

ქარუბიმი. ახლა, მე ყადაღა აღ აღის... მე სევადიანი აღის... ყველა მე გცავლავს... კოკაინს გამო ციხეში უნდათ ცვავენ საწყალი ცინელა... განწალინი მაწამებდა ბევლა-ბევლა... მეთელი ღამე საღვე ცხი ლტყავდნენ... თითონ უამლაჯი ფულს იღებდა ძიხესი. მე ოღმოდ კაპიკას გაძლევდა... ქერუბიმა იტანებდა, ქერუბიმას ცივა... ცინელა ველ იცხოვრებდა ცივი მოსკოვა... ცინელამ სანხაისი უნდა იცხოვროს... გამოვიღე მანუსკა, მოგეზადე, ყველაფერი ცაალაგე, ცვენ მალე წავალთ. მე მოვიფიტლე, ლოგადე ბეღლი თუმინაინი ისოვო...

მანიუშაბა. რა მოიფიტე, ქერუბიმო? მეშინია მე შენი.

(ზარი)

სამწარეთლოში მოუსვი. (ქერუბიმო გადის)

(კარს აღებს) ღმერთო, დიდებულო!.. განძალინი. გამაძობა, მანუსკა!

მანიუშაბა. წადი, წადი. გაზოლინი... განძალინი. ღატომ უნდა წადი? მე აღ წადი.

მალტო ხალ, მანუსკა? მე მოვდი, ხელი გთხოვო.

მანიუშაბა. წადი, გაზოლინი.

განძალინი. ღატომ? ლას მუეუნებოლი ხოლმე, აღ გასოვს? მუეუნებოლი, მუევალხალო. ესე იგი, მოატყუე გაზოლინი? მოატყუე?

მანიუშაბა. რას ჩმახავ? მსგავსი არაფერი მითქვამს შენთვის. მომცილდი, თორემ ზოია დენისოვანს დაუგაძებ.

განძალინი. ცლუობ მანუსკა. ზოია სინ აღ აღის. სენ მანუსკა ბევლს ცლუობ, მე კი მუევალხალო!

მანიუშაბა. დანითა ხარ? პარდაპირ მითხარი...

განძალინი. დანით. ხელი უნდა გთხოვო.

ქარუბიმი (უცებ ვაჩნდა). ვის უნდა გთხოვო, ხელი?

განძალინი. ამა, თულმე ცემი თანაემწეც აქ ბძანდება. (ქერუბიმს) მე სენი...

ქარუბიმი. დაიკაღდე აქედან, დაიკაღდე!.. ეს ცემი ბინაა, ზოიკას ბინაა, ცემი ბინაა.

მანიუშაბა. ღმერთო, შენ მიშველე!

განძალინი. საიდან აღის სენი ბინა? ბანდიტა ზოიკას ბინა წააღოვი? მე სენ სეგიკოდე, სეგიფა...

ქარუბიმი. მე უკვე ვიბოვ. მანუსკა ცემი ცოლია, მანუსკას მე უყვალს.

განძალინი. ტყუილია! მანუსკა ცემი ცოლაა, მანუსკას მე უყვალს!

მანიუშაბა. არ დაუჭერო, ჩემო კარგო ქერუბიმო, არ დაუჭერო!

ქარუბიმი. გაეთლე ცემი ბინიდან!

განძალინი. სენ გაეთლდე! მე მილიცია ყველა...

ფელს ვუამბობ, ლოგოლი სენ ცინელა ბანდიტა ხალ...

პირუზიმი. მილიციას?... (სისინებს)  
(განძალინიც სისინებს)

მანუშაბა. ნუ დახოცავთ ერთმანეთს, ჩემო ბაჟი-  
ებო! (ჩინელებს არ ესმით მისი) უი, გაგწვევითო  
ჭირმა, ტარტაროზებო!

პირუზიმი. ა-ა-ა-ა! (უცრად დააძრობს დანას  
და განძალის ეძვრება).

მანიუშაბა (ყვირის). მიშველეთ! მიშველეთ! მიშ-  
ველეთ!

(განძალისი შევარდება სარკიან კარადაში და კარს  
მიიჭახუნებს)

(ზარი)  
მიშველეთ! დააგლე დანა, შეჩვენებულო!

(ზარი)  
მოდიან! კატორღაში გიყრავენ თავს!

(ზარი)

პირუზიმი. მეღე გამოწვლი ყელს. (გასაღებით  
ეკტავს კარადას, ეხსალებს ჯიბეში იღებს და ვარბის.  
მანიუშა აღებს კარს. წინკარში ორი უცნობი  
შემოდის. ორივეს სამოქალაქო კოსტიუმი აცვია და  
პირბრუნული უყავია)

პირველი უცნობი. გამარჯობათ, ამხანაგო! აქ  
ყვიროდნენ?

მანიუშაბა. რას ამბობთ? არავის უყვირია. უბრა-  
ლოდ, ვმღეროდი და ალბათ ყვირილად მოგეჩვენათ.

მეორე უცნობი. ა-ა-ა...

მანიუშაბა. რა გნებათ, ამხანაგებო?

პირველი უცნობი. ჩვენ ამხანაგო, კომისია ვართ.

თქვენი სახელოსნოს დასაოფლოებლად მოვიდით.

მანიუშაბა. გამგე არ გახლავთ, დღეს სახელოსნო  
ისვენებს...

პირველი უცნობი. თქვენ ვინა ბრძანდებით?

მანიუშაბა. მოწაფე-მემოდილე გახლავართ.

მეორე უცნობი. ჰო, და ბარემ გვიჩვენეთ სახე-  
ლოსნო. მეორედ რაღად მოვიდეთ?

მანიუშაბა. თქვენი ნებაა...

პირველი უცნობი. აქ რა არის?

მანიუშაბა. მოხაზომი ოთახია.

პირველი უცნობი. კარგი ოთახი ყოფილა! ამათ  
აზომავენ კაბებს? (მანუშაბაზე უჩვენებს).

მანიუშაბა. დიახ, მანუშაბა...

პირველი უცნობი. მაშ მემოდილეები რიდასი მა-  
ქინისი არიან?

მანიუშაბა. როცა მოძრაობაშია საქირო კაბის მო-  
წაფე, მოწაფეებს აცმევენ.

პირველი უცნობი. გასაგებია!

მეორე უცნობი (სწრაფად გასწევს ფარდას. ფა-  
რდის უკან გამოჩნდება ქერუბიმი უთითო ხელში).

მმ, ჩინელი!

მანიუშაბა. ეს სამრეცხაოდან მოდის ჩვეინთან,  
ქვედატანებს გვიუთოებს...

პირველი უცნობი. გასაგებია...  
(ქერუბიმი აფურთხებს უთოს და გადის)  
განვავიროთ დათვალვით. (გაღის მანიუშაბასთან  
ერთად. მარტოდ დარჩენილი მეორე უცნობი სწრა-  
ფად ამოიღებს ჯიბიდან გასაღებს, აღებს ერთ კა-  
რდას, იხედება შიგ, ისევ კეტავს, მერე აღებს მე-

ორის და განუვ გახტება. კარადაში ზის მოკრულული  
განძალისი დანი ხელში).

მეორე უცნობი. კიდეც ერთი ჩინელი! (ჭურჭუ-  
ლით განძალისს) სუ!... ზიხარ?

მანიუშაბა. ბანძალისი. ზიხალ.

პირველი უცნობი (ჭურჭულით). რას აკეთებ აქ?  
ბანძალისი. (მტირალა ხმით). ცოტა-ცოტა ვიმა-  
ლები. მე ახლა ქელუბიმა ბანძალამ ყელი უნდა გა-

მომწვას. ცოტა-ცოტა მიშველი...

მეორე უცნობი (ჭურჭულით). ჩუმად... ჩუმად...  
გიშველით, გიშველით... შენ ვინა ხართ?

ბანძალისი. მე განძალისი ხალ, პატრონისი ცინე-  
ლა. მოახლეს ხელი ვიხვიე, ქელუბიმა კი კინალამ  
ყელი გამოწვლა. იგი ამ ბინაში ოპოუმს დათვლებს.

მეორე უცნობი. გასაგებია. გასაგებია... სწრაფ-  
ად გამოძვერი კარადიდან, მიდი მილიციის განყოფი-  
ლებაში და დამოკლდე. ოღონდ, არ აითვისო. იცოდე,  
ზღვის ფსკირზეც კი გიპოვნი.

ბანძალისი. მე ალ აითვები. ქელუბიმა ალ ავე  
თესოს, დაიწვიე, ბანძალა! (გამოხტება კარადიდან.  
გავარდება წინკარში და ქრება) მეორე უცნობი მი-  
ლის იქ, სადაც მანიუშა და პირველი უცნობი წა-  
ვიდნენ. ცოტა ხნის შემდეგ სამივე ბრუნდება).

პირველი უცნობი. მაშ ასე, ყველაფერი დღეს-  
ვით ნათელია... მშვენივრადაა სახელოსნო მოწყო-  
ბილი.

მეორე უცნობი. თქმა არ უნდა!

პირველი უცნობი (მანიუშაბას). გადაეცით გამ-  
გეს, რომ კომისიის აზრით, სახელოსნო სამაგალითო  
წყობაშია. სათანადო ქაღალდსაც გამოგვწავნიო,

მეორე უცნობი. მოგაკითხეთ ზოია დენისოვა.

(ორივე გადის. მანიუშაბა კარს კეტავს).

პირუზიმი (გრეგალიტით შეშვარდება დანი ხე-  
ლში). წავიდნენ? მილიციას გინდა უამბო? მე სენ ისე  
ვიამბობ ახლა, რა... (კარადას ეძვრება)

მანიუშაბა. ტარტაროზო! ტარტაროზო!

პირუზიმი (აღებს კარადას და გაშუშდება). მამა-  
ძალა! ეტყობა გასაღები ჰქონდა.

ფ ა რ ლ ა

ლაშა. ზოიას სასტუმრო ოთახი აბაჟურიანი ლა-  
მპებითაა განათებული. ნიშმა ჩინური ფარანი ან-  
თია. თავის ეგზოტიკურ სამოსელში გამოწყობილი  
ქერუბიმი ნიშმა ზის. იგი ეკრძს წაყავს. კარს უკან  
ორი გიტარა უტრავს. რამდენიმე კაცი ხმადგლა  
მღერის: «Эх paz, еще paz!»... მანუშაბა დაგან და  
ილიმბიან. ვერ გავარჩე, ცოცხლები არიან, თუ  
მკვდრები. ოთახი ყვეოლეზოაა სავსე.

ამბისსტოპი (კარიდან გამოიხედა). ქერუბიმი!  
შამანური!

პირუზიმი. ახლავე (გაღის. ცოტა ხანის შემდეგ  
ბრუნდება და ისევ ნიშმი მოკვალავებს).

(გიტარები როლიმა შეცვალა, მოისმის ფოქსტ-  
როტი. ერთ-ერთი კარიდან გამოდის მკვდარი სხეუ-  
ლი. აქეთ-იქით ნაღვლიანად იცქირება და ქერუბი-  
მისაკენ მიდის).

მკვდარი სხეული. ნება მიბოძეთ, შეგვეყოფოთ,  
მალა!

პირუზიმი. მე მალა ალ აღის...

მკვდარი სხეული. დალაზვროს ეშმაკმა!.. (მიდის)

ერთ-ერთ მანეკენთან) გთხოვთ ერთ ტურს, მაღამ... არა გსურთ ცეკვა? როგორც გენებოთ... იღიმებით? გაიღმით, გაიღმით, ოღონდ მერე სატირლად არ გაგიხდეთ საქმე... (შემდეგ მიდის მეორე მანეკენთან) მაღამ... (წელზე ხელს მოხვევს და ცეკვავს მასთან) ჩემს ცხოვრებაში არ მდებია ხელი ასეთ წელზე. (ჩაატყრება მანეკენს, მერე ხელს ჰკრავს და ცხარე ცრემლებით ატირდება).

**ამბინსტრკი** (გამოვარდება). ივან ვასილიევიჩ! პარდონს პარდონ... რა მოგივადათ? რამ მოგშალათ ასე? წესით არ უნდა ემდუროდეთ ცხოვრებას, არაფერი გაკლათ...

**მკვლარი სხეული**. მომშორდი, სალახანავს!...

**ამბინსტრკი**, ივან ვასილიევიჩ. ნიშადურის სპირტს დაგაღვივებთ.

**მკვლარი სხეული**. ისევ შეურაცხყოფა!... ყველას შემპანური, მე კი ნიშადურის სპირტო...

**ამბინსტრკი**, ივან ვასილიევიჩ, საყვარელო... (ამ სიტენის დროს ზოიას ნასვურადგანათებული საძილე ოთახის სიღრმეში გამოჩნდება პორტუგეია, იმალემა პორტიერის უკან და თვალს ადევნებს, თუ რა ხდება სასტუმრო ოთახში).

(ქარებში შემოდის რაბიერი).

**როზმარი**, ივან ვასილიევიჩ, რა გემართება?

**მკვლარი სხეული**. შამპანურის ნაცვლად ნიშადურის სპირტს მასმევენ!

**მარია ნიტიფოროვნა** (შემოვიდა). ივან ვასილიევიჩ, ძვირფასო!

**მკვლარი სხეული**. დამანებეთ ყველამ თავი!...

(შემოდის ზოია)

**როზმარი**. ზოია დენისოვნა, გთხოვთ აპატიოთ ივან ვასილიევიჩს! დიდ ბოდიშს გიხდით.

**ზოია**. არაფერია. ხდება ხოლმე.

**ამბინსტრკი** (მარია ნიტიფოროვნას). აბა, ჰე, მოკიდეთ ხელი, საცეკვაოდ წაუყვანეთ.

(მარია ნიტიფოროვნა მიიბრუნებს ატირებულ მკვლარს ხეულს მეორე ოთახში, მათ ამტიტორციე მიჰყვება).

**როზმარი**. არაჩეულებრივი საღამო მოგივწყეთ, ზოია დენისოვნა! ზო, მერე რომ არ დამავიწყდეს... რამდენი მმართებს თქვენი?

**ზოია**. დღეს ჩვენ ფსონიანა ექვიფობთ, ყველა თავის წილს იხდის... ორასი მანეთი.

**როზმარი**. კი ბატონო... ივან ვასილიევიჩის მაგივრადც ვადავინდი. ესე იგი, ორასი და ორასი...

**ზოია**. სულ ოთხასი.

**როზმარი**. კი ბატონო... (ფულს აძლევს) მერისი, ზოია დენისოვნა. ერთი ტური.

**ზოია**. აჰ, არა, მე არა ვცეკვავ.

**როზმარი**. აჰ, ზოია, დენისოვნა, მერე და რატომ? (გადის)

(ქერტუბიში უტეხ შეირბა, წინკარისკენ გაიხივდა, იქიდან გამოიხიდა მანიუშკამ და ზოიას რაღაცა ანიშნა. ზოიამ თავი დაუქნია. იმ წამსვე წინკარიდან უჩუმრად შემოვიდა ალა ვადიმოვნა. პალტო აცვია და გუალი უქეთია).

**ზოია** (ჩურჩულით). გამარჯობათ, ალოჩკა. (მანიუშკას) შენს ოთახში წაიყვანე ალა ვადიმოვნა და ჩააცვი.

(მანიუშკა საწოლი ოთახის გავლით მიდის ალასთან

ერთად. ქერტუბიში გაუჩინარდება. პორტუგეია გასწევს პორტიერის და ზოიას წინ დადგება. ზოია შეკრთება, უკან დაიხევს). რას ნიშნავს ეს, პორტუგეია? როგორ მოხვდით აქ? <sup>წარკონუსული</sup>

**პორტუგეია** (ჩურჩულით). უკანა კიბიდან. ყველა კარის გახადები მაქვს. ყოჩად ზოია დენისოვნა, აი თურმე რა სახელსონო გაგიხსნათ! უფლადერი გახადებია!

**ზოია** (ფულს აძლევს პორტუგეიას). აორთქლით, კრინტი არ დასძრათ. როცა სტუმრები დაიშლებიან, ისევ მოდით, კიდევ მოგვცემთ!

**პორტუგეია**. ზოია დენისოვნა, ფრთხილად... <sup>გულწრფელი</sup>

**ზოია**. წადით. (პორტუგეია საწოლი ოთახის გავლით მიდის. მას ზოია მიჰყვება, ისმის ფოქსტროტი. შემოდის გუსი. იგი მოღუშულია).

**გუსი**. ამხანაგო გუს, შენ მთვრალი ხარ!... ენით გამოთქმულად ხარ მთვრალი, ძნელდნობადი ლითონების ტრეხტის კომერციული დირექტორი! მართო შენ თვითონ იცი, რატომ ხარ მთვრალი, მაგრამ არავის არ ეტყვი ამას, რადგან ამჟამ ხარ!... ქალები თავს დაგტარიანებენ და დარექტორის გამხიარულებას ცდილობენ. მაგრამ შენ ვერ მხიარულდები... შენს სულში წყვილია. (მანეკენს) ოჰ, მანეკენო!

(ჩემოდ შემოვიდა ზოია)

**მხოლოდ შენ**, მდუმარე მანეკენო, განდობ ჩემ საიდუმლოს. მე...

**ზოია**. შეყვარებული ვარ...

**გუსი**. ზოია ხარ? ყურს მივადებდი? რა ექნა, გამოგიტყდები, ზოია! გველი შემომეხვია გულზე... ოჰ, ზოია, მე ვხვდები, რომ ეს ქალი არ არის ჩემი ღირსი! მაგრამ გამოქერილი ვყავარ.

**ზოია**. რატომ იტანჯები, ძვირფასო გუს? სხვა ქალს იპოვი.

**გუსი**. არა, ეს არასოდეს არ მოხდება! მაგრამ მაინც, ზოია, მაჩვენე ვინმე, რომ თუნდაც დროებით დავივიწყო ის ასპიტი და გულიდან ამოვიღო... ზოია, მას მე არ ვუყვარვარ!

**ზოია**. ოჰ, ჩემო ძველი მეგობარო, მოიცადე რამდენიმე წუთი და შენ დაიხანავ ისეთ ქალს, რომელიც ყველაფერს დაგავიწყებს ქვეყანაზე! და ის შენი იქნება, რადგან არ არსებობს ქალი, რომელიც გულის ნება-სურვილს არ დაემორჩილოს.

**გუსი**. გმადლობ, ზოია, შენ ძალიან კეთილი ხარ. (ქარებიდან შემოდინა აბოლიანინოვი და ამტიტორციე. ორივეს ფრკი აცვია).

მინდა დაგაჭილოვო. რამდენი მმართებს შენი?

**ზოია**. არ გამოგართმევ ფულს.

**გუსი**. მე კი მინდა, რომ გამომართვა. მორჩა და გათავდა, აიღე. ხუთასი მანეთია.

**ზოია**. მერსი.

**გუსი** (ამტიტორციეს). ო-ო, აღმინისტრატორო! შენ მოაწყე სამოთხე, რომელშიც ჩემმა განაწამებმა სულმა დაიხვიან! მიიღე ეს ჩენგანი! (აძლევს ფულს).

**ამბინსტრკი**. დანეჭერ.

**გუსი**. გრავ, თქვენ მშვენივრად უყრავთ როიალს. ინებეთ (აძლევს ფულს).

**აბოლიანინოვი** (გამოართვა ფული). მერსი,

დრო როცა შეიცვლება, სეკუნდანტებს გამოგვზავნით.

დარბაზში გაბრძანდეთ, თუ შეიძლება... გთხოვთ. ამეტიტოკი!

ბუსი. ძალიან პარკი, მითაც მივცემ...

ამეტიტოკი. ბრავო, ბრავო, ბრავო სემიონოვიჩი! ბორის სემიონოვიჩი, ყურადღება! დეკორაცია იცვლება! ახლა ნაჩვენები იქნება ახალი ტულეტი! შუქი!

(რამდენიმე წამს ზოიას ბონა სიბნელები მოიცვა. აინთო შუქი. ქალები და აბაჯურები გაჩანჩახდა. სასტუმრო ოთახში სხედან: ზოია, გუსი რობერი, მკვდარი სხეული, მარია დენისოვნა, ლიზანკა და მადამ ივანოვა. აბოლიანინოვი როიალს უბის. დახურული ფარდის წინ გამოჩნდება ამეტისტოკი.)

ამეტიტოკი. ყურადღება! იასამინს ფერი ტულეტი! ნაჩვენები იყო პარიზში! ფასი ათასი ფრანკი! ატელიე!

(აბოლიანინოვი იწყებს ვალის დაკრას, რომლის თანხლებითაც ესტრადაზე მოძრაობს ალა)

ყველანი. ბრავო!

ბუსი. ეს რა ხდება?

ალა. აჰ! ეს თქვენ ხართ! როგორ მოხვდით აქ?

ბუსი. როგორ მოვწონთ? იმის ნაცვლად, რომ მე შევეცითხო, როგორ მოხვდა აქ, თვითონ მეცითხება, თუ მე როგორ მოხვები აქ!

ალა. შემოდელედ დავიწყე მუშაობა.

ბუსი. შემოდელედ? ქალი, რომელიც მიყვარს და ცოლად ვირთავ, ქალი, რომლის გამოც მივატოვე მუდმად და ორი პატარა უფსუსური ბავშვი, შემოდელედ გამომიცხადა. იცი კი, უბედურს, სად მოხვდი?

ალა. ატელიეში.

ბუსი. ზო, იწერება „ატელიე“, მაგრამ გამოითქმება — „საროსიო“!

რომანი. რაო, რაო?

ბუსი. გინახავთ როდისმე, ძვირფასო ამხანაგებო, ისეთი ატელიე, სადაც ტულეტებს შუადამისას უჩვენებენ მუსიკის თანხლებით?

მკვდარი სხეული. სწორია.. რა უფლებიხ ძალით უკრავს მუსიკა?... კეთილი ინებეთ, და..

ამეტიტოკი. პარდონ, პარდონ...

ზოია. ახლა ყველაფერი გასაგებია. (ალას) აბა რა იყო, რომ მუდუნებოდიოთ (გამოაჯვარებს) „მას შემდეგ რაც ქმარი გარდამეცვალა, სულ მარტო ვარ, ზოია დენისოვნა!...“ რომ მეპრანჭებოდით, რას მეპრანჭებოდით? მე ხომ ყველაფერი დაწვრილებით გამოგიცხადე, ყველაფერი ავიხსენით... დიდი მადლობა, ალოჩკა, სკანდალის ატებისათვის, დიდი მადლობა!

ბუსი. ზოია დენისოვნა, ჩემი საკუთარი საცოლდე შემოდელედ გინდოდათ გაგესაღებინათ?

ალა. მე თქვენი საცოლდე არ გახლავართ.

ბუსი. თუ ასეა, ალა ვადიოვნა ჩემი საყვარელია. ჩვენი შორის იყოს!

მკვდარი სხეული. მადლობა ღმერთს, ცოტა გავმხარულდით!..

აბოლიანინოვი. გთხოვთ. მანდილოსანს შეურაცხყოფას ნუ აუენებთ!

ბუსი. მომწყდი თავიდან, დამკვრელი!

ზოია. ბატონებო, ეს პატარა გაუგებრობაა და ახლავე ყველაფერი გაირკვევა... გთხოვთ, ბატონებო,

ამეტიტოკი! ამეტიტოკი. პარდონ, პარდონ, მობრძანდით, ბატონებო, მობრძანდით! საერთო გრანდიოზულად ფრანკტროტი! აქ კი პატარა ინტიმური ლაპარაკისთვის რამ ხშირად ხდება მაღალ საზოგადოებაში... ივან ვასილიევიჩი, წამობრძანდით! ლიზანკა, წამოიყვანეთ სტუდიები...

(ქალებს მიჰყავთ კაცები, ამეტიტოკი და აბოლიანინოვიც გადიან. ზოია ნიშში რჩება და საუბარს უგადას უყრს.)

ბუსი. ეს იგი, ატელიეში ხარ, არა?

ალა. შენ როგორღა მოხვდი ამ ატელიეში?

ბუსი. მე? მე — მამაკაცი ვარ! შარვალი მაცვია! და არა წელამდე აქრილი კაბა ზოგიერთებით. მე იმიტომ დავდივარ აქ, რომ შენ ჩემ სისხლს სვამ: შენ არატომღა დაიარბი აქ?

ალა. ფული რომ ვიშოვო.

ბუსი. რად გინდა ფული?

ალა. საზღვარგარეთ მინდა წასვლა.

ბუსი. საზღვარგარეთ წასახველლად არ მოგცემ რას აინჩემ ეს ოხერი საზღვარგარეთი?

ალა. ჰოდა, ამიტომაც გადავწყვიტე, აქ გამეცოთინა ფული.

ბუსი. მოსკოვში ყველაფერი გექნებოდა, რასაც მოისურვებდი. ჩიტის რძეც კი! შვიდჯერ გთხოვე ხელი! არა, მაინცდამაინც საზღვარგარეთ ნებავე წაბრძანება. ხომ იცი, საზღვარგარეთ ყველას მოთმინება დაელოდა შენს ლოდინში. საფრანგეთის პრეზიდენტი დელავს, ადგილს ვერ პოულობს, რატომ ივავინებს ანა ვადიოვნაო.

ალა. დაახ, დელავს, მაგრამ არა პრეზიდენტი, არამედ ჩემი საქმარი.

ბუსი. ვინ?... საქმარი?! თუ ზართაა გყავს იქ საქმარი... შენ.. შენ.. ნაძირალა ყოფილხარ!

ალა. როგორ მიხედავთ?! მართალია, მე დავიშალე, რომ საქმარი მყავს პარიზში, მაგრამ სულ არ მგონია, რომ შეგიყვარდებოდით! მე მინდოდა ფული დამეცანცლა თქვენთვის და საზღვარგარეთ გავქველდებოდი.

ბუსი. წაიღე. რამდენიც გინდა, ოღონდ, დარჩი!

ალა. არა, არაფრის გულისხამის!

ბუსი. ახლა ამბობ მამს, როცა ჩემი ნაჩუქარი ბეჭდები გეკითხა?... თითებზე დაიხედე!

ალა (იხსნის ბეჭდებს და იატაკზე ყრის) თავში იხალეთ თქვენი ბეჭდები.

ბუსი. ეშმაკსაც წაუღია ბეჭდები! მიპასუხე, წამოხვალ ახლა ჩემთან ერთად, თუ არა?

ალა. არ წამოვალ.

ბუსი. არა? სამამდე ვითვლი. ერთი! ორი!... კარგი, ათამდე დავითვლი!

ალა. დაანებეთ თავი თვლას, ბორის სემიონოვიჩი! არ წამოვალ. არ მიყვარხართ.

ბუსი. ქუჩის ქალი!

ალა. როგორ ბედ...

ზოია (ნიშში). ოჰ, შე გამოშტერებულს!

ამეტიტოკი (უცებ გაჩნდა). პარდონ, პარდონ ბორის სემიონოვიჩი!

ბუსი. გაუთრიეთ! ამეტიტოკი. პარდონ, პარდონ, ბორის სემიონო...

ვიწი". ალა ვადიმოვნა, დასვენება გვირდებათ. უნდა დამშვიდდეთ...

ალა (წასვლას აპირებს). ზოია დენისოვნა, ძალიან ვწუხვარ, რომ სკანდალის მიზეზი ვახდები. თქვენ ტყულებს კი მადე დაგიბრუნებთ.

ზოია. ნუ შეწუხდებით... გრუქნით. თქვენი სისულელით დაიმხახურეთ ეს საჩუქარი, იდიოტკა! გუსნი. შეჩერდი! საით? საზღვარგარეთ?!  
ალა (წინკარადან). ჩავაძლდები, მაგრამ გავიქცევი!  
(ამეტიტოვი პალტოს მოახურავს ალის და იგი გადის).

გუსნი (მიამხებს). არ ჩავდენინებ ამახ!  
ზოია. დამშვიდე, დამშვიდე!  
ამეტიტოვი. კარგი, კარგი, დავამშვიდებ... სტუმრებს მიხედე...

(ზოია გადის და კარებს მოიბრუნავს)  
ზოია (სივრცეში). სმოლენსკას ბაზარზე საკუთარ ნივთებს გაჰყიდი, სავადმყოფოში ამოჰყოფ თავს! იმ დღესაც მოვეწერებო, როცა შენ შენს იასამინფერ ტყულებში... (სასოწარკვეთილი ეცემა ხალიჩაზე).  
ამეტიტოვი. ბორის სემიონოვიჩ, ხალჩი ბინძურია... ყველაფერი კარგად იქნება... მაგის მეტი ქალი აღარავინ არის ქვეყანაზე, თუ რა? მიაფურთხე! ღამაშიც კი არ არის, ანტრე ნუ სუა დი. ჩვეულებრივი ქალია, ორდინალური...

გუსნი. გამეცალე! მე ვდარდობ...  
ამეტიტოვი. ჰო და ძალიანაც კარგი! იდარდე... იდარდე... აი თქვენ ლაქიორი და პაპიროსები... (გადის)

(სცენის უკან ფოქსტოტს უარკვევ)  
გუსნი (დარდობს). გუსი დარდობს... რატომ დარდობ, საბრალოც? იმიტომ დარდობ, რომ გამოუსწორებელი დრამა განიცადე... ოჰ, უბედურო, ჩემო თავო: ყველაფერს მივადწიე, რისი მიღწევაც კი შეიძლებოდა და აი, შეამაინა სიყვარულმა მომცელა. და ხალიჩაზე ვწევარ და მერე სად?.. საროსკიოში... ალა! დაბრუნდი! (ხმანაღლა). ალა! დაბრუნდი!

ამეტიტოვი (განწაღ). ცოტა დამბად, ბორის სემიონოვიჩ, თორემ, ჩვენს ქვეყნით პროლეტარიატი გაიგონებს... (გაქრება. გაჩნდება ქერუბიმი და ჩუმად მიდის გუსთან)

გუსნი. წაიბ აქედან. მე ვდარდობ...  
ქერუბიმი. ლატომ დადღობ ცოტა-ცოტა?  
გუსნი. არავისი ღანაზვა არ მინდა. მარტო შენა ხარ სიმპათიური... ქერუბიმი, ჩინელი კაცუნავ... დარდი მდრღნის და ამიტომ ვვდივარ ხალიჩაზე.

ქერუბიმი. დალდი?... მეც დალდიანი ხალ...

გუსნი. ოჰ, ჩინელი!... შენ რატომღა დარდობ?... შენ ხომ ყველაფერი წინა გაქვს.  
ქერუბიმი. მადამამ მოგატყუა? ყველა მადამა ნამეტანი ცუდი ალის ცოტა-ცოტა... მეღე და ლა მოხდა? სხვა მადამა ისოვნე... ბევლი მადამაა მოსოვენ-ში...

გუსნი. სხვა მადამას ვერა ვმოულობ!  
ქერუბიმი. ლა, ფული ალა გაქვს?

გუსნი. ოჰ, ჩემო საყვარელი ჩინელი, განა შეიძლება, რომ გუსს ფული არა ჰქონდეს? მაგრამ, საუბედუროდ, არ იციხ, როგორ აქციოს ფული სიყვარულად! შეხედე! (ყრის ჭიბიდან თუმნიანების სკელ

დასტებს). დღისა სუთი ათის მივილი! საღამოთი კი დარტყმა, რომელმაც დამცა! და აი ვწევარ მარაგაზე და დაე, ყველამ შეაფურთხოს დამარცხებულ გუსს ისე, როგორც მე თუმნიანებს ვაფურთხებ...  
ქერუბიმი. ფულს ფულზე? სასაცილო! სენ ფული ალის, მადამა ალ ალის, მე მადამა ალის, ფული ალ არის... თუ სეიძლება მოვეუაღელსებ თუმნიანებს...

გუსნი. მოუაღერე...  
ქერუბიმი. თუმნიანებო, თუმნიანებო, საყვედლო თუმნიანებო... (უეცრად ბეჭში ფინური დანა ჩასცხო. გუსმა იმწამსეე განუტევა სული) თუმნიანები და თბილი ხანაია! (ჭიბეებმა ჩიოდ თუმნიანები, ავალთვა გუსს ძეწვეიანი საათი, თითბილან ბეჭდები, გაწმინდა დანა ფუსის პიჯაზე, აიყვანა გუსი, ჩასვა სავარძელში და შუქს მოუქლო. ჩურჩულებს) მანუსკა!

განიუშაბ (შემოიხედა ოთახში). რა გნებავს?  
ქერუბიმი. სუ... ახლაც უნდა გავიქციე ხანხანისი... წამო ცქალა სადგულში...

განიუშაბ. რა ჩიადინე, ტარტაროზო?

ქერუბიმი. მე გუსი დავკალი...

განიუშაბ. ოჰ, შე სატანავ, სატანავ...

ქერუბიმი. გამოიქციე, თოღემ სენც დაკვამ... ცოცხალი აღ ვადაშილური!

განიუშაბ. ღმერთო! ღმერთო! (ქერუბიმთან ერთად გარბის).

ამეტიტოვი (ჩუმად შემოვიდა). ბორის სემიონოვიჩ, ერთი წუთით შემოვედ, რომ დაგხედოთ... როგორა გრძნობთ თავს? ძალიან კი ადელდითი ხელიც ცვი გაქვთ... (ჩააკერდება) რაშია საქმე? მოკლეს სალახანა! ბანდიტიც ეს არ უყოფილა პროგრამით გათავისწინებული, მოქალაქენო... ჩავვარდი ყველაფერი გათავდა რა მეწულება ახლა? რა თქმა უნდა, ქერუბიმის ნახეღავია! მოკლა, გამარცხა და მოყურებდა... მე იდიოტი კი საზღვარგარეთ წასვლაზე ვოცნებობდი... ესეც შენი ნიცა! (პაუზა. მანუსკაღლა) Вечер нын, сверкали звезды... (გონს მოდის) ცოცხლად, ამეტიტოვ, რას გაჩერებულხარ?! (სწრაფად იხდის ფრაკს, იხსნის ქალსტუსს, შერბის ზოიას საწოლ ოთახში, გამოსწვლს საწერი მაგიდის უჯრას, იქიდან იღებს რაღაც ქალაღებსა და ფულს და ჭიბეში იღებს. მერე საწოლის ქვეშედან გამოაქვს თავისი ძველი ჩემოდანი, ამოიღებს იქიდან ფერწნის და კეპის. იცავს ფერწნს, ისრავს კეპის) ჩემო ჩემოდანო, ჩემო ერთგული ამხანაგო, ისეც ერთადა ვართ. ახლა კი ნოფუსვათ აქედან. მაგრამ სად? ამიხენით სად წავიდე, პატივცემული ამხანაგებო, მე უბედურ ვარსკვლავზე გაჩენილი... საით ვეცე! მშვიდობით, ზოია!.. მანატე, აუღადა არ მომიხსენიო! სხვანირად ვერ მოვიქციოდი! მშვიდობით ზოიოს ბინავ! (გაუჩინარდება).

პაუზა

ზოიას საიღელ ოთახში ჩუმად იღება კარი, შემოდინ პირველი და მეორე უცნობი. მათ კიდევ ორი უცნობი მოყვება. ჩუმად დგანან.

ზოია (შემოდის სასტუმრო ოთახში). ბორის სემიონოვიჩ, მარტო ხართ? ამეტიტოვი საღდა? (შეხება) ღმერთო, ღმერთო! დავიღუპეთ! ღმერთო!

(ტუმად უძახის აბოლიანინოვს) პაველ ფეოდოროვიჩი! (აბოლიანინოვი შემოვიდა).

პავლიკ, უბედურება მოხდა, შეხედეთ! (გუსზე უჩვენებს).

**აბოლიანინოვი** (გუსს დააქერდა). რა დემარსია?

**ზონა**. პავლიკ, უბედურება დაგვატყდა თავს ჩინელმა და ამეტიხტოვმა მოკლეს! უნდა გავიქცეთ, პავლიკ, ახლავე უნდა გავიქცეთ.

**აბოლიანინოვი**. რატომ უნდა გავიქცეთ?

**ზონა**. გონს მოღიბე, პავლიკ, ბინაში მკვლელობა მოხდა!... თუმცა, რა დროს ახსნა-განმარტებაა... ფულს ავიღებ და გავრბივართ...

**პირველი უცნობი** (გამოდის). წყნარად, მოქალაქე: გაქცევა არ შეიძლება.

**ზონა**. თქვენ ვინა ხართ?

**მეორე უცნობი**. წყნარად, მოქალაქე. შეგვიძლია მანდატები წარმოგიდგინოთ.

**აბოლიანინოვი**. რა ხდება ბინაში, ზოია?

**ზონა**. დავიღუბეთ, პავლიკ! ვაქცატურად გეჭიროთ თავი. იცოდეთ, რომ მე და თქვენ დამნაშავენი არა ვართ.

**მეორე უცნობი**. ვინ ცეკვავს იქ?

**ზონა**. ჩემი სტუმრებია. იცოდეთ, ჩვენ არავითარი კავშირი არა გვაქვს მკვლელობასთან. ჩინელმა და ამეტიხტოვმა მოკლეს.

**პირველი უცნობი**. წყნარად, მოქალაქე. (მიდის კარებთან და აღებს) თქვენი საბუთები, მოქალაქენო!

სცენა ჩაბნელება.

შუქი ანთო. პირველი უცნობი პატარა მაგიდას უზის, მეორე უცნობი ოთახს ათვალერებს, მესამე უცნობი კარებთან დგას და პაპიროსს ეწევა. საწოლი ოთახიდან ჩუმად გამოდის პორტუგელთა. გაოცებულია.

**პირველი უცნობი**. რა გნებავთ, მოქალაქე?

**პორტუგალი**. უცნაურია, ეს მე უნდა გეკითხებოდეთ, რას აკეთებთ ამ ბინაში. მე სახლის კომიტეტის თავმჯდომარე ვარ.

**პირველი უცნობი**. ა! ძალზე სასიამოვნოა.

**პორტუგალი**. ზოია დენისოვნას ნახვა მიხდა.

**მეორე უცნობი**. ახლავე (გადის).

(ბრუნდება ზოიასა და აბოლიანინოვთან ერთად. არც ერთს ფერი არ აღევს. ზოიას აბოლიანინოვის ხელი უკავია. პორტუგელია განცვიფრებულია).

**ჰო**, რა გინდოდა გეთქვა ზოია დენისოვნასათვის?

**პორტუგალი** (მიხვდა, რომ რაღაც მოხდა). ვინა ბრძანდებით, ამხანაგებო?

**პირველი უცნობი**. გუსს იცნობდი?

**პორტუგალი**. როგორ არა, ჩვენს სახლში ცხოვრობს.

**მეორე უცნობი**. ცხოვრობდა.

**პორტუგალი** (შეკრთა). ამხანაგებო, დიდი ხანია შევამჩნიე, რომ საივკო ბინაა. ხვალ მიხდოდა შემეტყობინებინა, სადაც ჭერ არს.

**ზონა**. არააშაღა! მე მაგას ფულს ვუხდიდი, ახლაც უღევს ჩემი თუმნიანები ჭიბეში!

(პორტუგელია ცდილობს გადაყლაპოს თუმნიანი)

**მეორე უცნობი** (წაართმევს თუმნიანს). შენ რა, დეფექტური ხარ? თუმნიანებს ჭამ?

**პირველი უცნობი**. შენს ცხვირწინ გუსს კლავენ, შენ კი თუმნიანებით იკვებები!

**პორტუგალი** (მუხლებზე დაეცა). ამხანაგებო! მე შეუგნებელი ადამიანი ვარ!.. (პათოსით) ამხანაგებო, ვიღებთ რა მხედველობაში ჩემს უცივობას და უმეცრებას, როგორც მეფის რეჟიმის გადმონაშოს, ვთვლით, რომ განაჩენი პირობითია.. (პაუზა) თვითონაც არ მესმის რას ვბოდილობ...

**პირველი უცნობი**. კარგი, გეყოფა. წამოდექი (ზოიას). პალტო ჩაცვით, მაღამ, წასვლის დროა.

(პორტუგელია ხამამალა ქვითინებს)

ნუ ქვითინებ. ნუ გეშინია, არ დაგატოვებ აქ. ერთად წავალთ.

**ზონა**. მხედველობაში იქონიეთ (აბოლიანინოვზე უჩვენებს), რომ ჩემი ქმარი ავადმყოფია! გთხოვთ, არაფერი აწყენინოთ.

**პირველი უცნობი**. თუ ასეა, ხაავადმყოფოში მოათავსებენ...

**ზონა**. მშვიდობით, მშვიდობით, ჩემო ბინავ!

**აბოლიანინოვი**. გონება მემღერევა... სმოკინგები... სისხლი... (მეორე უცნობს) მაპატიეთ, თუ შეიძლება. ვერ მეტყვი, რატომა ხართ სმოკინგებში გამოწეულიები?

**მეორე უცნობი**. გვინდოდა გგონებოდით, რომ ჩვენ თქვენი სტუმრები ვართ.

**აბოლიანინოვი**. კიდევ ერთხელ მაპატიეთ, მაგრამ სმოკინგთან ერთად არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება ყვითელი ფეხსაცმლის ჩაცმა.

**მეორე უცნობი** (პირველ უცნობს). აქი გუუბნებოლი?

ფ ა რ დ ა

თარგმან ბურბან ბუხნიკაშვილმა



# ქრონიკა

● **აშპს წინაშე** საქართველოს პოლიტექნიკური ინსტიტუტის ჯაზ-ორკესტრმა 50 წლისთავი იხიემა.

ამ ნიჭიერმა კოლექტივმა დაარსებისთანავე მოიპოვა მყურებელთა სიმპათიები და პოპულარობა. იგი წარმატებით მოღვაწეობდა არა მარტო მშობლიური ინსტიტუტის კედლებში, არამედ მის გარეთაც. პოლიტექნიკური ინსტიტუტის ჯაზ-ორკესტრი აქტიურ საგანსტროლო ცხოვრებასაც ეწეოდა.

ამ თვითმოქმედ მუსიკალურ კერაში მრავალი ნიჭიერი ახალგაზრდა აღიზარდა. საგულისხმოა კომპოზიტორ გურამ ბუჯანელის სიტყვები: „პოლიტექნიკური ინსტიტუტის ჯაზ-ორკესტრში ცხარე-ბული წლები ჩემი ცხოვრების ყველაზე ნათელი ხანაა. მან გადაწყვიტა ჩემი მომავალიც“. დიახ,

აქ ქართული საესტრადო ხელოვნების არაერთმა წარმომადგენელმა მიიღო პროფესიული ნათლობა.

„სისი“ თაობათა შეხვედრა — ასე უწოდეს საქართველოს პოლიტექნიკური ინსტიტუტის ჯაზ-ორკესტრის საიუბილეო საღამო-კონცერტს, რომელიც საქართველოს სახელმწიფო ფილარმონიის დირექტორს დარბაზში გაიმართა. გადაჭედილი დარბაზი მხურვალედ ეგებებოდა ჯაზ-ორკესტრის სულისჩამდგმელებს — იოსებ ტულუშს, ავთანდილ გელოვანს, ახალომ ლორიას, ირაკლი მამაცაშვილს, მათ მძაფრად გვავრძობინებს წარსულის ჭურნელებმა. სცენაზე ერთმანეთს ენაცვლებოდნენ წიბიერი მომღერლები, რომლებიც წლების მანძილზე წარმატებით მოღვაწეობდნენ საქართველოს

პოლიტექნიკური ინსტიტუტის ვოკალურ კვარტეტში და ტრიოში. გ. ბუჯანელი, შ. ხარაბაძე, თ. ცინცაძე, ჯ. სუხიშვილი, ი. საყვარელიძე, მ. მახარაძე...

საიუბილეო საღამოში მონაწილეობდნენ ნანი ბრეგვაძე და მედეა გონგლიაშვილი, მოციქვაძეები ვიწო და ანზორ ბერაძეები, გიწო ნიშნაინიძე, ჯანო მაგარატიონი, ი. ხაჩატუროვა, ვ. მაკავარიანი... კვლავ ხმაუფრობილად აუღერდა „ია ხარ ჩემი ვაზაფხულის“, „ყვავილების ქვეყანა“, „წყალტუბოდან ქუთაისში“ და სხვა პოპულარული ჰანგები.

საქართველოს პოლიტექნიკური ინსტიტუტის ჯაზ-ორკესტრის საღამო-კონცერტმა წარმატებით ჩაიარა და გაცივცხლა ძალზე სასიამოვნო მოგონებები...

**გიული ზაჰვანიძე.**

● **მინაბე** ერთხელ მაინც მოუსმინია რამინ მიქაბერიძისა და ჰამლეტ გონაშვილის მიერ შესრულებული დუეტები: „შენ ბიჭო ანაგურელი“, „ბერკაცია“, „ქონა“, „წამთარი“ და სხვა, ადვილად დარწმუნდება, რომ ასე მშვენივრად, ასეთი ოსტატობით იშვიათად თუ ვინმე შეასრულებს ამ სიმღერებს.

რ. მიქაბერიძეს ეროვნული კოლორიტით ალბეგდელი ძალზე მკვიფრი და სახოვანი ხმა აქვს. დღეს იგი კრიმანჭულის ერთ-ერთ საუკეთესო შემსრულებლად გვევლინება.

რამინ მიქაბერიძე იზრდებოდა ჩოხატაურის რაიონის სოფელ ზიდისთავში, ძველი ტრადიციების მომდერალთა ოჯახში. აქედან დაჰყვა მას მშობლიური ხალხური სიმღერების ცოდნა და სიყვარუ-

ლი. ცნობილი ლოტბარის ვასლი მახარაძისა და შესანიშნავი მუსიკოს-თეორეტიკოსის გივი ლორთქივანიძის რჩევით რ. მიქაბერიძემ სწავლა გააგრძელა თბილისის კულტ-საგანმანათლებლო სასწავლებელში, რომელიც დაამთავრა 1967 წელს საგუნდო დირიჟორის სპეციალობით; იმავე წელს იგი ჩაირიცხა საქართველოს სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო დამსახურებულ ანსამბლში სოლისტ მომღერლად. თერთმეტი წლის განმავლობაში ამ ანსამბლთან ერთად შემოიარა საბჭოთა კავშირის ქალაქები და სასულავარეთის ქვეყნები: უნგრეთი, გერმანია, პოლონეთი, ჩეხოსლოვაკია, კანადა, აშშ... პარალელურად ანსამბლ „გორდელაშიც“ მღერობდა.

რამინ მიქაბერიძის საშემსრულებლო ხელოვნება ანსამბლ „რუსთავში“ გამოიკვეთა. ამ კოლექ-

ტივში რ. მიქაბერიძე 1979 წლიდან მოღვაწეობს. ანსამბლის მხატვრული ხელმძღვანელის საქართველოს სსრ სახალხო არტისტ ანზორ ერქომაიშვილის თქმით, რ. მიქაბერიძის წყალობით ანსამბლ „რუსთავის“ რეპერტუარი გამდიდრდა, დაიხვეწა და შეივსო ძნელად შესასრულებელი ქართლ-კახური თუ გურული სიმღერებით. ბატონი ანზორი მაღალ შეფასებას აძლევს რამინ მიქაბერიძისა და ჰამლეტ გონაშვილის მიერ შესრულებულ ქართლ-კახურ სიმღერებს.

აღსანიშნავია ა. ერქომაიშვილისა და რ. მიქაბერიძის მიერ ჩამოყალიბებული ბიჭუნათა ანსამბლი „მართვი“, სადაც ორმოცამდე ჯაბუ ახალგაზრდას შორის მღერის ერთადერთი გოგონა — რამინ მიქაბერიძის ქალიშვილი მაია მიქაბერიძე. ა. ერქომაიშვილი და რ.



მიქაბერიძე დღემდე ხელმძღვანელობენ „მართვეს“.

რ. მიქაბერიძის აღზრდილები მრავლად არიან საქართველოს სხვადასხვა ანსამბლში. ზოგი მათგანი კი თავად ხელმძღვანელობს ანსამბლს, რ. მიქაბერიძე 1969 წლიდან დღემდე სათავეში უდგას საქართველოს უსინათლოთა საზოგადოების მომღერალთა სახალხო ანსამბლს. ამ ანსამბლს წარსულში ხელმძღვანელობდნენ ცნობილი ლოტბარები: მიხეილ კავსაძე, დავით ჭკუასელი, ვასილ მახარაძე, ივანე მჭედლიშვილი. მათ ტრადიციებს 20 წელია შესანიშნავად აგრძელებს რ. მიქაბერიძე. მისი თაოსნობით ამ ანსამბლმა მნიშვნელოვან გამარჯვებას მიაღ-

წია. წარმატებით შემოიარა საბჭოთა კავშირის მრავალი ქალაქი, მხატვრული თვითმოქმედების რესპუბლიკურ დათვალეირებებში მიიღო მრავალი სიგელი, დიპლომი, ლაურეატობა და სახალხო ანსამბლის საპატიო წოდება.

რ. მიქაბერიძე სხვადასხვა დროს პარალელურად ხელმძღვანელობდა განათლების მუშაკთა რესპუბლიკური სახლის ვაჟთა ვაკალორ ანსამბლსაც. ჩოხატაურის რაიონში კი მისი ინიციატივით შეიქმნა ანსამბლი „ნაბელავი“, რომელმაც წარმატებით შემოიარა საბჭოთა კავშირის მრავალი ქალაქი. საკავშირო გრამფირფიტების ფირმა „მელოდიამ“ გამოსცა ანსამბლ „ნაბელავის“ ფირფიტა, ანსამბ-

ლი საინტერესო პროგრამით წარსდგა აგრეთვე სსკვარსველომ ტელემეაყურებელთა წინაშე. აღსანიშნავია რ. მიქაბერიძის მიერ ჩაწერილი სიმღერები სოლო შესრულებით, ანსამბლთან ერთად, თუ მისი ხელმძღვანელობით. სასიმღერო ოჯახურ ტრადიციებს დიდი სიყვარულითა და პასუხისმგებლობით ავითარებენ რამინო, მისი ქალიშვილი მაია და მძა იური მიქაბერიძეები.

მრავალმხრივი და ნაყოფიერი მოღვაწეობისათვის რამინ მიქაბერიძეს მიენიჭა საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტის საპატიო წოდება.

სოკრატ სალუშვაძე.

«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»  
(«СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО»)

№ 9, 1988

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ  
ГРУЗИНСКОЙ ССР

ВТОРОЙ РЕСПУБЛИКАНСКИЙ  
ФЕСТИВАЛЬ ГОРОДСКИХ И РАЙОННЫХ  
ГОСУДАРСТВЕННЫХ ТЕАТРОВ ГРУЗИИ

С 15 по 28 июня в Тбилиси проводился II Республиканский фестиваль драматических театров. В номере публикуется подборка рецензий фестивальных спектаклей, подготовленная грузинскими театроведами разных поколений (стр. 2).

Ладо Вардосანიძე

ГОРОДСКАЯ СРЕДА И СКУЛЬПТУРА

Взаимоотношение городской среды и скульптуры связано с многими художественными,

эстетическими и градостроительными проблемами. Автор критически рассматривает эти проблемы на примере монументальных скульптур Тбилиси (стр. 34).

РОБЕРТ СТУРУА — 50

50 лет исполнилось выдающемуся деятелю грузинского театра, народному артисту СССР, лауреату премии им. Руставели и Госпремии СССР Роберту Стуруа. В связи с этим печатается перевод статьи Р. Стуруа «Соучастники» (журнал «Творчество» № 4, 1988), в которой автор рассказывает о близких его творческой натуре грузинских театральных художниках. В этом же номере журнал начинается





публикацию глав из книги театроведа Нодара Гурабанидзе «Режиссер Роберт Стурау» (стр. 40).

**ЧТО ПИШЕТ ЗАРУБЕЖНАЯ ПРЕССА О ГРУЗИНСКОМ КИНО**

**Нодар Мгалоблишвили**

В рубрике «Грузинское искусство за рубежом» дан обзор материалов зарубежной прессы за 1987 год о фильмах «Покаяние» и «Пловец» (стр. 88).

**ВЗЛЕТ**

Статья о творчестве народного художника Грузии, известного монументалиста, скульптора Элгуджи Амашукели, которому исполнилось 60 лет (стр. 62).

**БИДЗИНЕ КВЕРНАДЗЕ — 60 ЛЕТ**

**Георгий Левашов-Туманишвили**

Народному артисту Грузии, лауреату премии им. Руставели, композитору Бидзине Квернадзе исполнилось 60 лет. Б. Квернадзе является автором высокохудожественных произведений разных жанров музыкального искусства. В связи с юбилейной датой печатается статья музыковеда Гиви Орджоникидзе «Симфония Бидзины Квернадзе», найденная в архиве исследователя (стр. 95), а также статья музыковеда Елизаветы Баланчивадзе «Границы жанра», анализирующая хореографическую поэму композитора «Берикаоба» (стр. 100).

**И ВСЕ-ТАКИ Я ОПТИМИСТ**

В рубрике «Позиция» публикуется статья режиссера Г. Левашова-Туманишвили о проблемах свободы творчества, о трудностях, создающихся существующей системой управления телевизионным кинематографом (стр. 69).

**Георгий Масхарашвили**

**СИМОН ДАДИАНИ**

Статья о творчестве художника Симона Дадяни, который всю свою жизнь прожил в США, где был признан, как талантливый скульптор (стр. 71).

**БЕСЕДА С ПААТОЙ БУРЧУЛАДЗЕ**

**Натела Аладшвили**

Недавно во Франции с большим успехом прошли гастролы известного грузинского певца Пааты Бурчуладзе, который принял участие в премьерном спектакле «Борис Годунов», осуществленном на сцене «Гранд-опера».

**КОЛОННА ЮЖНОЙ ГАЛЛЕРЕИ ОШКИ**

В научной статье анализируются художественные тенденции скульптурного декора храма Ошки, — великолепного памятника грузинского зодчества X века, который богато украшен фигурными рельефами (стр. 74.)

Вниманию читателей предлагается беседа заведующей отделом музыки журнала «Сабчота хеловнеба» музыковеда Мананы Ахметели с П. Бурчуладзе (стр. 105).

**Георгий Гвахария**

**ЧТО НАС ТРЕВОЖИТ**

В статье киноведа Г. Гвахария речь идет о положении дел в грузинском молодежном кино, о недостатках, существующих в системе воспитания кадров (стр. 84).

**«ФЕНОМЕНАЛЬНЫЙ ПААТА БУРЧУЛАДЗЕ В РОЛИ БОРИСА»**

В рубрике «Грузинское искусство за рубежом» печатается обзор материалов, опубликованных во французской прессе в связи с гастрольями Пааты Бурчуладзе (стр. 109).

ნატელა ურუშაძე

### ДЛЯ ЧЕГО НУЖЕН МАКЕТ

Театровец Н. Урушадзе продолжает свой рассказ о невидимых участниках спектакля и повествует о назначении макета декорации в ходе работы над спектаклем и умельцах-макетистах (стр. 113).

Георгий Чичерин

### МОЦАРТ

Продолжается публикация книги Г. Чичерина о Моцарте в переводе Д. Адикашвили (стр. 119).

Марина Таваманшвили

### ВДОХНОВЕНИЕ

Недавно грузинская общественность ознакомилась с творчеством художника-самоучки

Иры Литанишвили, работы которой экспонировались на ее персональной выставке в Доме художника (стр. 134).

Гулбат Торадзе

### НА ВАВИЛОНСКОМ МЕЖДУНАРОДНОМ ФЕСТИВАЛЕ

Впечатлениями от музыкального фестиваля, проводимого в Ираке делится его гость — музыковед Г. Торадзе (стр. 136).

Михаил Булгаков

### ЗОЙКИНА КВАРТИРА

Впервые на грузинском языке публикуется пьеса М. Булгакова «Зойкина квартира» в переводе Г. Бухникашвили (стр. 138).

#### საბნორთა სასაქონლო:

რედაქციაში შემოსული სტატიების დედნები ავტორებს უკან არ უბრუნდებათ.

გადეცა წარმოებას 20. 07. 88 წ.  
ხელმოწერილია დასაბეჭდად 23. 09. 88 წ.  
საბეჭდი ქალაქი 5,25  
ქალაქის ფორმატი 70×108<sup>1</sup>/<sub>16</sub>  
ფიზიკური ნაბეჭდი თაბახი 10,5  
სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 19,65  
შეკვეთა № 1872. უფ 06833. ტირაჟი 6000.

ქურნალში დაბეჭდილია მ. ბაბოვის და  
ო. კვაპანტირაძის ფოტოები.





94-1-9-6