

# საპატრულო სერვისები

ISSN 0132-1307

11  
1988

საპატრულო სსრ კულტურის სამინისტროს  
ყოველთვიური ჟურნალი



# ს ა გ ჯ რ თ ა ს ე ლ ტ ვ ნ ე ა

11 • 1988

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს  
უძველესი ქართული

მთავარი რედაქტორი  
ნოდარ გურაბანიძე

სარედაქციო კოლეგია:  
ზურაბ აბაშიძე  
(პასუხისმგებელი მდივანი),  
აკაკი ბაძრაძე,  
ვახტანგ ბერიძე,  
ნოდარ გაბუნია,  
ლილი გვარამია,  
ვასილ კიძნაძე,  
ნოდარ მგალობლიშვილი,  
ზურაბ ნიშარაძე,  
ნათელა ურუშაძე,  
რევაზ ჩხეიძე,  
ანტონ ფულაიძე,  
ნიკო ზავთავაძე,  
ნოდარ ჯანაბრიძე.

თეატრი  
მუსიკა  
მხატვრობა  
კინო  
არქიტექტურა  
ქორეოგრაფია  
ტელევიზია

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

მხატვრული რედაქტორი პავლე შავჩაძე

საქართველოს კვანძო-საბეჭდო  
კომიტეტის გამომცემლობა,  
თბილისი, 1988



|           |   |     |
|-----------|---|-----|
| კონო      | საჯაროობა, დოკუმენტური ეკრანი და შემოქმედებითი თავი-<br>სუფლება . . . . .   | 2   |
|           | მარკ ესპოზიტო —<br>რობერტ დე ნირო. მებაგმორფოზიები . . . . .                | 101 |
| მუსიკა    | ნათო მოისწრაფიშვილი —<br>გორის საბუნდლო მუსიკის ფესტივალი . . . . .         | 7   |
|           | ჩვენი ინტერვიუ . . . . .  | 11  |
|           | საუბარი ზურაბ სოტაილავასთან . . . . .                                       | 13  |
|           | ანტონ წულუკიძე —<br>პართული საოპერო თეატრის ერთი მძლავრი ტრადიცია . . . . . | 31  |
|           | გიორგი ჩიჩერინი —<br>მოცარტი . . . . .                                      | 119 |
|           | ლიანა ისაკაძე — სსრ კავშირის სახალხო არტისტი . . . . .                      | 141 |
| მხატვრობა | თენგიზ კვიციანი —<br>რუსთაველის თეატრის რეკონსტრუქციის გამო . . . . .       | 17  |
|           | ირინა ძუცოვა —<br>მესპოზიცია, რომელიც უკვლავ არ ჩივილი . . . . .            | 114 |
|           | ირინე გუნცაძე —<br>მდგომარეობის შედეგად ჩირითადი ეტაპები . . . . .          | 77  |
|           | ჯორჯო ვაზარი —<br>ჯოვანი ჩიმბატი . . . . .                                  | 133 |
|           | ელაზუა აბაშკელი — სსრ კავშირის სახალხო მხატვარი . . . . .                   | 141 |
| თეატრი    | ნოდარ გურაბანიძე —<br>„ვახ ხანში, შინა“ . . . . .                           | 47  |
|           | დონარა კანდელაკი —<br>ნატალია ბურმისტროვა . . . . .                         | 65  |
|           | ნათელა ურუშაძე —<br>სად შენდება მოქმედ პირთა სამყოფელი . . . . .            | 71  |
|           | გურამ ბათიაშვილი —<br>პართული თეატრი საერთაშორისო ფესტივალებზე . . . . .    | 85  |
|           | პენრიკ იბსენი —<br>ბართული იხვი (პიესა) . . . . .                           | 142 |

ს ა გ ზ რ თ ა  
ს ე ლ ლ მ ნ ე ბ ა

გარეკანის პირველ, მესამე და მეოთხე გვერდებზე: ე. კალანდაძე — „აბრაგები“, „ქარვასლა“, „ტახი“.

# საჯაროობა, დოკუმენტური ეპრანი და უემოქაელებითი თავისუფლება

— ამ პრობლემაზე მსჯელობენ საქართველოს კინემატოგრაფისტთა კავშირის მდივანი ნიკოლოზ დროზდოვი, ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი, კინოკრიტიკოსი კორა წერეთელი, საქართველოს ტელეფილმების სტუდიის სამხატვრო ხელმძღვანელი მერაბ კოკოჩაშვილი და კინორეჟისორი გიორგი ლევაშოვ-თუმანიშვილი. საუბარს უძღვება ჟურნალისტი გიორგი გამსახურდია.

**გიორგი გამსახურდია:** წლების მანძილზე დოკუმენტური კინო ჩრდილში იდგა. მას ყურადღებით არც კრიტიკა წყალობდა და არც მსაყურებელი. ხელოვნების საუფლოდან მან თანდათან სინამდვილის ფიქსაციის პროზაულ სფეროში გადაინაცვლა. მაგრამ უკანასკნელ 2-3 წელიწადში დოკუმენტალისტიკაში გამოცოცხლება შეინიშნება. ეს, რა თქმა უნდა, უპირველეს ყოვლისა ჩვენს საზოგადოებაში მიმდინარე განახლების პროცესების გამოძახილია. აღარ ახსოვთ აკრძალული თემების არსებობა, ხელოვანთ სრული შემოქმედებითი თავისუფლება მიეცათ. ყოველ შემთხვევაში გარეშე დამკვირვებლისთვის ეს ასეა.

**ნიკოლოზ დროზდოვი:** ვინ იტყვის, რას გრძნობს მეკლისზე ადამიანი, რომლისთვისაც ცეკვა არ უსწავლებიათ, რა ემოციები ეუფლება ბრმას, რომელსაც თვალის სინათლე დაუბრუნეს, ან კიდევ დიდი ხნის პატიმრობის შემდეგ თავისუფლებამინიჭებულ კაცს? ალბათ ეს ადამიანები ძალზე შებოჰილი არიან. შეუძლებელია ისინი ერთბაშად ყოველმხრივ თავისუფალ ადამიანებად აქციონ. თავისუფლებასაც შეჩვევა სჭირდება.

ჩემი აზრით, ჩვენს საზოგადოებრივ ცნობიერებაში, რომელიც დოკუმენტისაგან გათავისუფლების გზას დაადგა, ყველაზე სწრაფი ადაპტაცია ჟურნალისტიკაში განიცადეს. პუბლიკაციების ნაკადმა, რომელსაც მართალია სიტყვა მოაქვს მკითხველთან, გადაფარა ყველა სხვა წყარო, მათ შორის კინო და ტელევიზია.

რეალური პრობლემების მიმართ სათანადო სითამამეს ვერ იჩენს ქართული დოკუმენტური კინემატოგრაფი, თუმცა გაჩნდა ფილმები, რომლებიც ჩვენი სინამდვილის მწვევე, საგანგაშო, ჩრდილოვან მხარეებს ეხება. უკვე შეიძლება ითქვას, რომ დოკუმენტური კინო მრავალწლიანი ძილისაგან იღვიძებს და თითქმის ფიზიკურად შეიგრძნობს თავს სოციალური ცხოვრების ნაკადში.

კინოპუბლიცისტიკა აშკარად გააქტიურდა, ამის დასტური კი ისაა, რომ გაჩნდა რთული ეკრანული ბედის მქონე ფილმები. სხვადასხვა სისტემებისა და უწყებების მხრიდან წინააღმდეგობა განსაკუთრებული მოვლენათუნდაც იმიტომ, რომ უკანასკნელი ათწლის მანძილზე ქართულ დოკუმენტურ კინოში „თაროზე შემოდებული“ ფილმები მე არ მახსოვს.

**კორა წერეთელი:** მხოლოდ დოკუმენტურ კინოს შესწევს უნარი გამოწვინის გარეშე შექმნას დროის, ეპოქის, ადამიანის შთამბეჭდავი სახე. იგი რეალურ სამყაროს მის კონკრეტულ გამოვლინებებში იკვლევს. მაგრამ ხშირად იგი ვერ სცდება მასობრივი ინფორმაციის დონეს და მხოლოდ აფიქსირებს ცალკეულ აქტუალურ ფაქტებსა და მოვლენებს. დოკუმენტურმა კინომ საჯაროობის ეპოქაში მნიშვნელოვანი ნაბიჯი გადადგა წინ და გაუსწრო კიდევ სახიობურ კინემატოგრაფს:

მან „კარი გაულო“ უამრავ აკრძალულ ფაქტსა და თემას, დაამსხვრია უძრობის პერიოდის აზროვნების სტერეოტიპები. კინოხელოვნებაში ყინული სწორედ დოკუმენტურმა კინომ დაძრა. გავიხსენოთ ფილმი „განა ადვილია ახალგაზრდობა?!“ და მის კვალდაკვალ გადაღებული მთელი რიგი სურათებისა ახალგაზრდობაზე, მოზარდებზე, დრამებზე თანამედროვე ოჯახებში, საზოგადოებაში. სამწუხაროდ, მიჭირს ასეთი ფილმების დასახელება ქართულ დოკუმენტურ კინოში. ძნელია იმის თქმა, რომ მან ფეხი აუბა დროს. ჩვენთან კვლავ სახიობური კინო ლიდერობს: ა. ცაბაძის „ლაქა“, ტ. კოტეტიშვილის „ანემია“ ამის შესანიშნავი დადასტურებაა.

**გიორგი ლევაშოვი-თუმანიშვილი:** ვფიქრობ, ქართულ კინოში მძაფრი, ცინცხალი დოკუმენტური ფილმების სიმცირე იმიტაც აიხსნება, რომ ავტორები კი არ ცდილობენ მექანიკურად გადაიტანონ თავიანთ ნამუშევრებში ის, რაც ნაპოვნია და რამაც წარბეჭდა მოუტანა დოკუმენტურ სურათებს სხვა რესპუბლიკებში (გვლისხმობ „სენსაციურ თემებს“ — ავღანეთის ომს, კორუფციას, ნარკომანიას, პროსტიტუციას), არამედ სურთ რეგიონალურ კოორდინატთა სისტემის, ეროვნული ტრადიციებისა და კულტურის პრიზმაში დაინახონ თანამედროვეობის პრობლემები.

მაგრამ ჯერ კიდევ ადრეა საუბარი სტერეოტიპთა მსხვერველზე, თუმცა დღეს უკვე ძალზე იშვიათად გვეუბნებიან უარს კინოში ამა თუ იმ თემის რეალიზებაზე.

**გ. გამახარდია:** სიტყვები „არ შეიძლება“ იმდენად ხშირად ჟღერდა, რომ ღრმად დამკვიდრდა ჩვენს შეგნებაში და ახლა ჩვენ თავს ვეკითხებით: იქნებ მართლა არ შეიძლება? ბუნებრივია, რომ ნებისმიერ საქმიანობას ლოგიკური გამართლება უნდა ჰქონდეს. ყველაფრის კეთება, რაც თავში მოგივა, აბსურდულია. მაგრამ დოკუმენტალისტს დღეს განსაკუთრებული პასუხისმგებლობა აკისრია — იგი ვალდებულია გარდაქმნის წინა ხაზზე იყოს. მის აქტიურობასა და მოქალაქეობრივ პოზიციაზე ბევრი რამაა დამოკიდებული.

**ნ. დროზდოვი:** სხვადასხვა მოვლენისა და ფაქტის დამოუკიდებელი ხედვა და შეფასება ზელოვანის კონსტიტუციური უფლებაა, მაგრამ ამავე დროს ეს უფლება თვით კონსტიტუციითაა რეგლამენტირებული. მის დაურღვევლად ფილმის შემქმნელებს შეუძლიათ და უნდა ჰქონდეთ კიდევ საკუთარ თვალსაზრისი.

მწვევე პუბლიცისტური სურათების გამოჩენისას წინააღმდეგობა, როგორც წესი, არაკინემატოგრაფიული წრის ჩინოვნიკთა წყალობით ჩნდება. დარგობრივი კონტროლიორები გარკვეული პრობლემის ეკრანზე გამოტანის ფაქტში ხედავენ „კრამოლას“ და იწყებენ ბრძოლას „მუნდირის“ ლირსების დასაცავად, ხელს უშლიან კრიტიკული სურათის ეკრანზე გამოსვლას, გაიძახიან, რომ ეს სურათები ტენდენციურია, ამახინჯებს ფაქტებს და გზას უბნევს მაყურებელსო. ეს ხერხი ახალი არ არის, მაგრამ მას ახლაც ქმედითი ძალა აქვს. უამრავი სიძნელე გადახდა თავს ქართულ დოკუმენტურ ფილმებს: „ვინ არის მიწის პატრონი?“, „ზარი“, „ზღვარი“, „დღესაც იქვე“, „იყო და არა იყო რა...“ უწყებრივი ინტერესები კონცენტრირებულია ამგვარ საკრამენტულ ფრაზებში: „ეს ხომ ცილისწამებაა! რას იტყვიან ჩვენი მტრები? რას იფიქრებენ ჩვენზე ჩვენი მემკვიდრენი?“.

მე პირადად ვთვლი, რომ ჩვენი მემკვიდრენი ჩვენზე ცუდს არაფერს იფიქრებენ, ისევე, როგორც ჩვენი „მტრები“ დასავლეთში. შეიძლება თქვან — ნორმალური, ლითალური ადამიანები ყოფილან, თავიანთ შეცდომებს ანალიზებენო. ალბათ უფრო სერიოზული საყვედური გაუჩნდებათ, როცა შეცდომები ბევრია, მათი კონსტატაცია კი არ არის.

ადამიანები, რომლებიც ფილმებს ქმნიან, ჩვეულებრივი ადამიანები არიან, რომლებსაც უყვართ თავიანთი ხალხი, სამშობლო, ცდილობენ ცხოვრების გააზრებას, მასში როგორც კარგის, ისე ცუდის დანახვას. ისინი შეიძლება შეცდნენ, მაგრამ განა არ ცდებიან ისინი, ვინც მათ მუშაობას ზღუდავს? რა თქმა უნდა, საკუთარი თვალსაზრისი არ გამორიცხავს ცალმხრივობას, უზუსტობას,

მაგრამ ვინ არის ამისგან დაზღვეული? და ამ შემთხვევაში საჭიროა საზოგადოებრივი რეაქცია, მაგრამ არა კუბიურებისა და აკრძალვის გზით. „არ შეიძლება“ თქმა რთული საქმე არ არის, გაცილებით უფრო რთულია დასაბუთება, არგუმენტირება იმისა, რომ ავტორის დამოუკიდებლობამ კონკრეტულ შემთხვევაში კემარობას დაგვაშორა. ამის სწავლა გვმართებს.

**კ. წერეთელი:** ავტორი თავისუფალი უნდა იყოს როგორც ავტორიტარული, ისე „უმრავლესობის“ აზრისაგან. წინააღმდეგ შემთხვევაში იგი ცრუ აზრის ტყვეობაში აღმოჩნდება. რა თქმა უნდა, ავტორი ვალდებულია რეალურად და საღად შეაფასოს სიტუაცია, ამავ დროს შესწევდეს უნარი დაიცვას საკუთარი თვალსაზრისი, საკუთარი პოზიცია. მაგრამ მისი აზრი უნდა იყოს საინტერესო და პიროვნებისაგან უნდა მომდინარეობდეს. ეს აუცილებელი პირობაა.

შეიძლება თუ არა, რომ ავტორის ასეთ დამოუკიდებლობას „სუბიექტივიზმი“ ვუწოდოთ? არა მგონია. თავისუფლად მოაზროვნე ხელოვანს აქვს სრული უფლება ხელოვნების საშუალებით — თუნდაც მასალის შერჩევით — ხაზი გაუსვას ან გაამუქოს ფერები იქ, სადაც მას ეს საჭიროდ მიანჩნა თავისი ნაწარმოების იდეის უკეთ გამოხატვისათვის. ეს არა მარტო სახიობური კინოს პეროგატივაა. შესაძლოა ლ. შონისა და ნ. ყიფიანის ფილმში „ზარი“, სვანეთის უბედურებაზე რომ მოგვითხრობს, ვილაციის აზრით, არის ასეთი „სუბიექტივიზმი“. ეჭვი არ მეპარება, რომ შეიძლება მოიქებნოს სხვა ფაქტებიც, რომლებიც სულ სხვაგვარად გააშუქებენ პრობლემას. მაგრამ არ შეიძლება მოვთხოვოთ ავტორებს, რომ მათ ეკრანზე წარმოგვიდგინონ ცხოვრება „ზოლიან სამოსში“ — აი, შავი ხაზი, მაგრამ აქვე უსათუოდ უნდა იყოს ნათელიც. განა ფილმში ნაჩვენები უტყუარი ფაქტები საკმარისი არ არის, რომ განვაში ავტეხოთ? განა პუბლიცისტს არა აქვს უფლება გაამახვილოს მათზე ყურადღება?

იგივე ითქმის თ. ბაქრაძის ფილმზე „დღეს იქვე“, რომელიც კოლხეთის დაბლობის ამოშრობის პრობლემას ეძღვნება. ამ ფილმ-

მა უწყებრივ ამბიციათა მძინვარება გამოიწვია, კიდევ ერთხელ გვიჩვენა, რომ ზოგიერთ ხელმძღვანელს არც სურს დაუბრუნდეს აქვს უნარი მოუსმინოს უჩვეულო აზრს, შეეცადოს ახლებურად, საზოგადოებრიობისათვის უცნობი ფაქტების მოშველიებით გაანალიზოს სიტუაცია... ძნელად, მძიმედ ინგრევა ჩვენს საზოგადოებაში სტერეოტიპები, მაშინაც კი, როდესაც ცხადზე უცხადესია მათი დამლუბველი ძალა...

ბეგრი კამათი გამოიწვია გ. გაბელიას და ჯ. გაბუნის ფილმმა „იყო და არა იყო რა...“ მე იმ მაყურებელთა რიცხვში ვარ, ვინც ეს სურათი არ მიიღო. მე პირადად აზრობრივი გაურკვევლობის შთაბეჭდილება დამრჩა. ფილმს გაცილებით უფრო მეტის პრეტენზია აქვს, ვიდრე თავის თავში შეიცავს — რთული, წინააღმდეგობრივი ხასიათის ფსიქოლოგიური ანალიზისა თანამედროვე სამყაროსთან კავშირში. მაგრამ ცხოველთა და ყვარლის სისხლიანი სცენით გამოწვეული შოკის გარდა მაყურებლის ცნობიერებაში არაფერი აღიბეჭდება. ეს სცენა შლის ყველა სხვა შთაბეჭდილებას, თვითმიზნური და ამდენად არასასურველი ხდება. ეს ჩემი პირადი აზრია.

ოპერატიულობა დოკუმენტურ კინოში საჭიროა, თუმცა აუცილებელი არ არის. ყველაფერი დამოკიდებულია ავტორის უნარზე შექმნას ექვივალენტი და არა კინოილუსტრაცია. ეს კი ძალზე რთული გასაკეთებელია მოვლენის კვალდაკვალ.. თუმცა ამის მაგალითები დოკუმენტური კინოს პრაქტიკაში არც ისე ცოტაა — რომან კარმენის, უფრო ადრე კი — ძივა ვერტოვის ფილმები.

რამდენიმე სიტყვა მინდა ვთქვა საჯაროობის ეპოქაში წარმოქმნილ კიდევ ერთ პრობლემაზე... როდესაც მოხსნილია ყველა „ტაბუ“, როდესაც დაძლეულია ის, რასაც მასალის წინააღმდეგობა შეიძლება ვუწოდოთ, გაჩნდა სენსაციურობაზე ორიენტაციის საშიშროება. ვფიქრობ, ფრთხილად უნდა ვეპყრობოდეთ ამ, ზოგჯერ მიმზიდველ, მაგრამ არაკეთილშობილურ საქმეს...

**მ. კოკჩაშვილი:** რამდენიმე სიტყვა მინდა დავამატო ფილმის „იყო და არა იყო რა...“ გამო თქმულს. ჩემი აზრით, ეს სერი-

ოზული, კარგი ფილმია, მაგრამ ჩემს აღქმაზე ალბათ გავლენას ახდენს ის პრინციპები, რომლებზეც მე კინოში გავიზარდე. ჩემთვის მიუღებელია ფილმში ძალადობა, ვთვლი, რომ ბიოლოგიზაცია არ უნდა იყოს. ასეთია ჩემი პოზიცია. ფილმის ავტორებს შეიძლება განსხვავებული პოზიცია ჰქონდეთ. და კიდევ, მიზნდება კითხვა — რამდენად მიღწეულია ფილმში განზოგადება?

მხატვრული სახე ყოველთვის არ თანხვდება რეალურ, კონკრეტულ სინამდვილეს. ეს ასე რომ ყოფილიყო, არ იარსებებდა პიკასოსა და სალვადორ დალის ხელოვნება. ცხოვრების სიმართლე და ხელოვნების სიმართლე ზოგჯერ არ თანხვდება და ყველაფერი როდი იქცევა ხელოვნების სახნად.

**გ. ლევაზოვ-თუმანიშვილი:** მე სხვაგვარად დავსვამდი საკითხს. კინოდოკუმენტალისტიკის ხელოვნება იღუბება! შეიძლება ეს ძალიან მკაცრად უღერს, მაგრამ შექმნილ სიტუაციას სხვა სიტყვებით ვერ დაახასიათებ. მთავარ მიზეზს დოკუმენტური კინოსადმი უტილიტარულ დამოკიდებულებაში ვხედავ. რაც უფრო მწვავე და საჭირობოტოტა თემა, მით უფრო მეტად ფასობს ფილმი. მე საჭირობოტოტო თემების წინააღმდეგ არაფერი მაქვს, მაგრამ დოკუმენტური კინო სხვა რამაა. იგი ანალიზებს, ანზოგადებს, აღმოაჩენს გარკვეულ ტენდენციებს საზოგადოების ცხოვრებაში, ვარაუდობს ფსიქოლოგიურ სიღრმეს, მკაფიო ავტორისეულ თვალსაზრისს, აუცილებელ კინემატოგრაფიულ ინტერპრეტაციას. მხოლოდ სიმწვავე საკმარისი არ არის. გადაწყვეტი მნიშვნელობა ამა თუ იმ სურათის შეფასებისას უნდა ენიჭებოდეს მხატვრული განზოგადების დონეს, აღძრული პრობლემის სიღრმეს და რა თქმა უნდა, ავტორის პროფესიონალიზმს.

ახლა გაჩნდნენ თეორეტიკოსები, რომლებსაც დოკუმენტური კინოს როლი „ცხოვრების საკმელის“ დონეზე დაჰყავთ. დოკუმენტალისტიკის მიზანს მოვლენის პოვნასა და ეკრანიდან მის მოწოდებაში ხედავენ. ამასთანავე, სრულებით უგულებელყოფენ ავტორისეულ საწყისს, რეჟისურის მნიშვნელობას... არგუმენტად იშველიებენ მწვავე

ტელეგადაცემებს, რომლებიც მოგვიტობენ პროსტიტუციაზე, ნარკომანიაზე და ა. შ. რა თქმა უნდა, ამ გადაცემებზე უფრო საინტერესოა, ვიდრე ცუდი დოკუმენტური ფილმისა.

უნდა ითქვას იმ სერიოზულ მდგომარეობაზე, რომელიც შეიქმნა დოკუმენტალისტიკის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს სფეროში — ლიტერატურაში. ვგულისხმობ სცენარებს. ხშირად, სამწუხაროდ, სრულიად შემთხვევით ადამიანებთან მიხდება მუშაობა. ისეც ხდება, რომ სცენარისტებს (თუმცა ერთობ ძნელია მათ ასე ვუწოდო) თავს ახვევენ რეჟისორს. ამგვარი თანამშრომლობისაგან კი კარგი შედეგი არასოდეს იქნება. ასე რომ, შემოქმედებითი თავისუფლების პრობლემა — ჯერ კიდევ გადაუწყვეტელი პრობლემაა.

**მ. კოკჩაშვილი:** მართალი ბრძანდებით. ამწუთიერი სენსაციურობა და ხელოვნება — იშვიათად შეთავსებადი ცნებებია. საჭაროობა ჩვენს ქვეყანაში არც ისე დიდი ხნის წინ დაკანონდა. მაგრამ მიუხედავად ამისა, ჭეშმარიტი მხატვრები ადრეც ცდილობდნენ თავის ხელოვნებაში სიმართლის თქმას, გენიოსები კი მუდამ პატიოსნად და გულახდილად საუბრობდნენ... ეიზენშტეინს, შოსტაკოვიჩს, პროკოფიევს კონფორმიზმს ნამდვილად ვერ დავწამებთ. მათ შემოქმედებაზე გარედან ზემოქმედება არაფერს მოუხდენია.

ვფიქრობ, საჭაროობა გვაძლევს გარანტიას, რომ დღევანდლობაზეც შეიქმნება მაღალ-მხატვრული ნაწარმოებები. გარდატეხა ხელოვნებაში ჯერ არ მომხდარა და ამას ობიექტური მიზეზები აქვს. მომხდარის გასააზრებლად და გასაანალიზებლად დროა საჭირო. ის მასალა, დღეს რომ გროვდება, მომავალში მოამზადებს ნიადაგს ღრმა, საინტერესო დოკუმენტური ფილმების შესაქმნელად.

თავისი განვითარებით ყურნალისტურმა ტელევიზიამ გაუსწრო სატელევიზიო კინოს, ამ უკანასკნელმა კი — წმინდა დოკუმენტალისტიკას.

**ნ. დროზდოვი:** საჭირო არ არის იმის მტკიცება, რომ ტელევიზიის განვითარებასთან ერთად დოკუმენტური კინო არა მარტო ჩა-

მორჩა მას ოპერატიულობის თვალსაზრისით, არამედ დაკარგა მონოპოლია სახიერ პუბლიცისტიკაში. ჩვენ ამას ვაღიარებთ, მაგრამ ისე ვიქცევით, თითქოს არაფერი მომხდარა. ტელევიზია, სარგებლობს რა ტექნიკური უპირატესობით, წინ მიისწრაფვის, ჩვენ კი ადვილზე ვდგავართ. ვფიქრობ, რომ დოკუმენტალისტებმა სტრატეგიულ მისიად უნდა მიიჩნიონ საკუთარი სტილისტიკის ძიება. ეს სტილისტიკა მკვეთრად უნდა განსხვავდებოდეს იმისგან, რასაც მაყურებელი ყოველდღიურად ტელეეკრანზე ხედავს. ჩვენ მეტად უნდა გამოვიყენოთ კინოენის სახიერება და დოკუმენტური ხასიათების ფსიქოლოგიზმი.

**გ. გამსახურდია:** მაგრამ ზოგჯერ, ჩვენი ლოგიკის საპირისპიროდ, ძალიან კარგი დოკუმენტური ფილმები იქმნება. ჰემარიტი ხელოვნება ხომ თავისთავად სენსაციურია. მაგრამ ახლა საუბარი სხვა რაღაცას ეხება. არაერთხელ გავმხდარვართ მოწმენი იმისა, რომ ე. წ. „სენსაციები“ ეკრანზე ცოტა ვინმეს თუ აინტერესებს.

**მ. კოკიაშვილი:** მინდა მივუბრუნდე ფილმებს, რომლებიც ტელევიზიაში იქმნება. ხუთი-რვა წლის წინ ქართული ტელევიზია თემების სიმწვავის, პრობლემათა სიღრმის, პროფესიონალიზმის გამო ავანგარდულად ითვლებოდა. მაგრამ დღეს ჩვენმა ტელევიზიამ მნიშვნელოვნად დათმო პოზიციები. რაშია საქმე? როგორ გავზარდოთ ქართული ტელეფილმის აქციები? ჩემი აზრით, რეჟისურამ თავისუფლად უნდა ისაუბროს იმაზე, რაც აღელვებს, გამოიტანოს ეკრანზე ყველაზე მტკივნეული; „წყეული“ საკითხები, გვიჩვენოს ეკრანიდან სიმართლე ჩვენს სინამდვილეზე, რაოდენ მწარეც არ უნდა იყოს იგი.

**კ. წერეთელი.** მინდა დაეუმატო, რომ განზრახვის კეთილშობილება განსაკუთრებული პასუხისმგებლობის წინაშე აყენებს ავტორს, განსაკუთრებით დღეს, როდესაც დოკუმენტურ ეკრანს ასე ყურადღებით აკვირდებიან და უგდებენ ყურს.

საზოგადოებას აჯანსაღებს კრიტიკა — მწვავე და პრინციპული კრიტიკა, მაგრამ იგი მაღალ მიზნებს უნდა ემსახურებოდეს და არა სენსაციური ფაქტებით ხელგანანის თვითდამკვიდრებას.

**ნ. დროზდოვი:** სენსაციას სენსაციისათვის კინოში ადვილი არ უნდა ჰქონდეს, მაგრამ თემის სენსაციურობა იზიდავს მაყურებელს. რომელთან თანაავტორობითაც შემქმნელთა პრობლემების გადაჭრა სურთ. ზემოთ აღნიშნული ფილმები „ზარი“ და „ზღვარი“ თავისებური სენსაციაა: პირველი მოგვითხრობს ადამიანის უბედურებაზე, სოლიდარობაზე, ვაჟაკობაზე და კიდევ, გულახდობლად გვესაუბრება იმ უსულგულობაზე, რომელიც ექსტრემალურ სიტუაციებშიც კი იჩენს თავს; „ზღვარი“ მწვავე, თამამი და რაც მთავარია, დროული ცდაა ერთაშორის ურთიერთობათა რთული პრობლემების გააზრებასა. ეს ფილმები ახალგაზრდებმა შექმნეს. მათი პოზიცია განსხვავდება საყოველთაოდ მიღებულისგან. სწორედ ეს იწვევს ეჭვსა და კამათს. მე პირადად მათი ფილმების ხარვეზს პროფესიონალიზმისა და აზრის მხატვრული განზოგადების უკმარისობაში ვხედავ; საკუთარი სიმართლის დამკვიდრების ცდა კი პირიქით, უარყოფით ემოციებს არ იწვევს. ზედმეტი კატეგორიულობა, მკაცრი შეფასება საერთოდ სჩვევია ახალგაზრდობას, საკუთარი თვალსაზრისი, დაკვირვებული, კრიტიკული ხედვა კი, ვფიქრობ, მისასალმებელია.

თითოეული ჩვენგანი ცხოვრებაში ერთხელ მაინც ყოფილა სტოიკოსი. ეს არ უნდა დავივიწყოთ. ფილმების შემქმნელთა დამოკიდებულება, სოციალური უსამართლობის მიმართ შეურიგებლობის პოზიცია (შესაძლოა, აშკარად გაცხარებული, ზოგჯერ ზომიერებადაკარგული, მაგრამ პოზიცია!) მაძლევს იმედს იმისა, რომ დოკუმენტური კინო იპოვის თავის ადგილს ჩვენს მოულოდნელობებით აღსავსე (სენსაციურ!) დროში... მეჯლისზე მოხვედრილი ცეკვას შეუჩვეველი კაცივით დაძლევეს შებოჭილობას და სრულიად თავისუფლად აცეკვდება.





## ნატო მოისწრაფიშვილი

ჩემნს რესპუბლიკაში იმრავლეს მუსიკალურმა ფესტივალებმა. თუ საფესტივალო პანორამას ფხიზელი გონების თვალს მივაპყრობთ, თუ შემოქმედებითსა და ორგანიზაციულ სიძნელეებში თანადგომის სულისკვეთებით განვიმსჯელებით, მაშინ, ალბათ, ძნელადღა ვირწმუნებთ იმ სექპტიკოსთა აზრს, დროდადრო ნიშნის მოგებით რომ გვიკიყინებენ — საქართველოში მუსიკალური ცხოვრება ჩამკვდარია და, არიქა, ვუშველოთო.

არავინაა ამის წინააღმდეგი, შველა ხომ ყოველ კეთილ წამოწყებას ეჭირვება, მეტადრე მაშინ, როცა საქმეს თავი მოებმება. დარგულ ნერვს უნდა მიშველება, თორემ, აბა რა მოსაგაღს მივიღებთ თუ წყალს ცარიელ მიწას მივაკურებთ? ნათესი და ნარგავი ვერ იხარებს თუ მოაკლდება მზრუნველი მებაღის ხელი.

საბედნიეროდ, ბოლო დროს ჩვენში იზრდება იმ „მზრუნველ მებაღეთა“ რიცხვი, ვინც საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში აღვივებს პროფესიული მუსიკალური ხელოვნების პროპაგანდის თესვს, პერიფერიაშიც იზიდავს მაღალნიჭიერ შემსრულებლებს და ამით აღვიძებს მსმენელთა ინტერესს სერიოზული მუსიკისადმი.

ლაპარაკია ისეთ შესანიშნავ მუსიკოსებზე, როგორიც არიან ელისო ვირსალაძე, ლიანა ისაკიძე, ჯანსუღ კახიძე, მყვალა ქანრაშვილი და ზურაბ სოტკილაძე, რომლებმაც დააარსეს თელავის, ბიჭვინთის, ქუთაისის, ბათუმის ფესტივალები, მაღალი კლასის საბჭოთა და უცხოური მუსიკოსების მონაწილეობით. მათ მხარს უსწორებს გორის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ფილოლოგიის ფაკულტეტი, რომელიც განსაკუთრებული მნიშვნელო-

ბის მოვლენაა. იგი მასტიმულირებელ ძალად გვესახება ეროვნული პროფესიული სახელმწიფო ხელოვნების წინსვლა-აღმაჯობის გზაზე. ვინც რამდენადმე ჩახედულია ამ საქმეში, იცის თუ რა შემოქმედებითი სიძნელეების წინაშე დგას ჩვენი აკადემიური სახელმწიფო კულტურა, რომელსაც წინათ ჰქონია ღირსშესანიშნავი გამარჯვებები. დღეს კი მისი დონე არც თუ სახარბიელოა. ამიტომ, რომ ამ ქანარში მოღვაწე ქართველი კომპოზიტორები ხშირად რესპუბლიკის გარეთ ეძებენ თავიანთი ნაწარმოებების ინტერპრეტატორებს. ასეა, დიდი სახელმწიფო ტრადიციების მქონე რესპუბლიკა პროფესიული აკადემიური სახელმწიფო კოლექტივების მწვავე ნაკლებობას განიცდის. საქართველოს სახელმწიფო კაპელა, არსებითად, ერთადერთი დიდი პროფესიული კოლექტივაა, რომელიც ეზიდება აკადემიური სახელმწიფო მუსიკოსების მთელ ტვირთს, უმკლავდება უზარმაზარ მუსიკალურ ლიტერატურას — კლასიკურსა და თანამედროვეს, უცხოურსა და ეროვნულს. მაგრამ დღეს ეს კოლექტივიც შემოქმედებითი გადახალისების პროცესშია. კარდინალური გარდაქმნა ესაჭიროება საქართველოს მუსიკალური საზოგადოების კამერულ გუნდს, დღემდე არ გაგვიჩნია არც ვაჟთა კაპელა და არც ბიჭუნების აკადემიური გუნდი.

ბედნიერ გამონაკლისს წარმოადგენს გორის სამუსიკო სასწავლებლის გოგონათა კამერული გუნდი, რომელსაც უკვე კარგად იცნობენ მუსიკალური წრეებში. დღეს ეს კოლექტივი ღირსეულად ატარებს ბელა ბარტოკის სახელობის საერთაშორისო კონკურსისა და საქართველოს ლენინური კომკავშირის პრემიის ლაურეატის წოდებას.



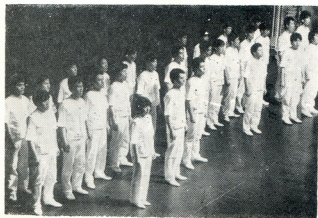
ანსამბლ „იამასიროგუმის“  
ხელმძღვანელი იამასირო სანი

მის წინსვლას უნდა ვუმაღლოდეთ შესანიშნავ მუსიკოსს, საგუნდო ხელოვნების ოსტატს შალვა მისიძეს — გორის გოგონათა გუნდის მთავარ დირიჟორსა და მხატვრულ ხელმძღვანელს. არსებითად ამ მაღალპროფესიულმა კოლექტივმა განაპირობა ეროვნული რეპერტუარის გამდიდრება ქალთა გუნდისათვის განკუთვნილი ახალ-ახალი ნაწარმოებებით.

ამ ნიჭიერი კოლექტივის დაბადება, ისევე როგორც საგუნდო ფესტივალის დაარსება, გორის მუსიკალური სასწავლებლის დირექტორის სანდრო კაჭარავას დამსახურებაა. ეს ენერგიული და თავდადებული ადამიანი სამ ათეულ წელზე მეტია გორში იღვწის და არა ერთი სასიკეთო საქმის წამომწყებია, რაც არაერთხელ აღნიშნულა ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ ფურცლებზე.

და მაინც, კიდევ ერთხელ მინდა ხაზგასმით აღვნიშნო ის დიდი თანადგომა და მზრუნველობა, რასაც ს. კაჭარავა გორის გოგონათა გუნდისადმი იჩენს. მისი ხელშე-

იაპონური ფოლკლორული  
ანსამბლი „იამასიროგუმის“



წყობით ხორციელდება შალვა მისიძის შემოქმედებითი იდეები — იზრდება გორის გოგონათა გუნდის არა მარტო რეპერტუარი და შემოქმედებითი დონე, არამედ ინტორიტეტიც, საგასტროლო გეოგრაფიაც. მათ ხელოვნებას დიდ შეფასებას აძლევენ ჩეხოსლოვაკიაში, გერ-ში, ბულგარეთში, ირლანდიაში, მალტაში, კვიპროსში, უნგრეთში. სხვათა შორის, სანდრო კაჭარავა გუნდის „იმპრესარიოც“ გახლავთ.

წლებანდელ გაზაფხულზე გორში ისევ და ისევ სანდრო კაჭარავას თაოსნობით დიდი წარმატებით ჩატარდა საგუნდო მუსიკის მეორე საკავშირო ფესტივალი, რომელიც ტრადიციული ვახდა (იმართება ორ წელიწადში ერთხელ). ამჯერადაც თავი ისახელა გორის გოგონათა გუნდმა, რომელიც საგუნდო ხელოვნების სპეციალისტებმა, ცნობილმა საბჭოთა კომპოზიტორებმა ა. სიდელნიკოვმა და ვ. კალისტრატოვმა „მსოფლიოში ერთ-ერთ საუკეთესო კოლექტივად“ აღიარეს. მრავალი აღფრთოვანებული, საქებარი სიტყვა ითქვა შალვა მისიძის მისამართითაც. სასიხარულოა, რომ მისი ხელმძღვანელობით გორის გოგონათა გუნდმა ტონი მისცა წლებანდელ ფესტივალს.

საგუნდო ფესტივალის განხორციელებას ხელი შეუწყო ადგილობრივმა მუსიკალურმა ტრადიციებმაც. შემთხვევითი არაა, რომ სწორედ გორში იზრდებოდნენ მომავალი სახელგანთქმული მუსიკოსები — ალექსი მაჭავარიანი, სულხან ცინცაძე, უზეირ ჰაჯიბეკოვი, ვანო მურადელი, ედუარდ მირზიანი. ამჟამადაც აქ ცხოვრობს ნიჭიერი კომპოზიტორი და პედაგოგი ჯემალ ბეგლარიშვილი, რომლის შემოქმედების წამყვანი ყანრი სწორედ საგუნდო მუსიკაა. ჯ. ბეგლარიშვილის საგუნდო ნაწარმოებთა პირველი შემსრულებელი და ინტერპრეტატორი გორის გოგონათა გუნდია. არც ისაა შემთხვევითი, რომ საგუნდო მუსიკის ყოველ ფესტივალზე სრულდება ხოლმე ჯ. ბეგლარიშვილის ახალი ნაწარმოები. ამჯერადაც წარმატებით გაიყდრა მისმა „რომანსმა“.

„სასიამოვნოდ გავაცოცა გორელმა კომპოზიტორმა ჯემალ ბეგლარიშვილმა — აღნიშნა ფესტივალის სტუმარმა ლენინგრადელმა კომპოზიტორმა გენადი ბელოვმა — მისი „რომანსი“ ლამაზად, შთამბეჭდავად, გულში

ჩამწვდომად აუღერდა. შესანიშნავი ფაქტია, რომ ამ პატარა ქალაქში ასეთი ნიჭიერი ხელოვანი ცხოვრობს“.

საგუნდო მუსიკის ფესტივალს ჰყავს თავისი აუდიტორია. მსმენელთა მეტი წილი ადგილობრივი მოსახლეობაა. გადაჭედული საფესტივალო დარბაზები, მსმენელთა მხურვალე რეაქცია გორელთა კულტურული დონის, მათი სულიერი მოთხოვნილებების თვალნათელი გამომხატველია.

და ბოლოს, გორის ფესტივალი განსაკუთრებული მნიშვნელობის მოვლენაა იმის გამოც, რომ იგი ადგილობრივ ძალთა უდიდესი ძალისხმევის შედეგია და არა ცენტრიდან თავსმოხვეული ღონისძიება. მართალია, ფესტივალი იმართება საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს, სახალხო დეპუტატთა გორის საქალაქო საბჭოს აღმასკომის, საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირისა და მუსიკალური საზოგადოების ეგიდით, მაგრამ საგუნდო მუსიკის ამ დღესასწაულების სულისჩამდგმელები მაინც გორელები არიან. ფესტივალის ქეშმარიტი თავკაცი სანდრო კაპარავაა.

წელს ფესტივალში მონაწილეობის მისაღებად გორს 600-მდე შემსრულებელი ესტუმრა. მათ შორის ლატვიის სსრ დამსახურებული კოლექტივი — სახალხო გუნდი „დაილე“ (სამხატვრო ხელმძღვანელი და მთავარი დირიჟორი — ლატვიის სსრ სახალხო არტისტი ვიდო კუპარსი, რომელიც ფესტივალის ერთ-ერთ ყველაზე პოპულარულ „პერსონაჟად“ იქცა. მას წილად ხვდა საპატიო პრიზი ოსტატობისა და არტისტიზმისათვის), ტარტუს სახელმწიფო უნივერსიტეტის კამერული გუნდი (დირიჟორები კარინ ჰერნე და კალევ ლინდალი — გორელი მსმენელების კარგი ნაცნობები პირველი ფესტივალიდან), სომხეთის სახელმწიფო პროფგანათლების კულტურის სახლის ქალთა კამერული გუნდი „ერევანი“, (სამხატვრო ხელმძღვანელი და დირიჟორი არტურ ვერანიანი), ლენინგრადის ნ. კ. კრუპსკაიას სახ. კულტურის სახელმწიფო ინსტიტუტის კამერული გუნდი (სამხატვრო ხელმძღვანელი და დირიჟორი ნიკოლაი კორნევი), ვორონეჟის ხელოვნების სახელმწიფო ინსტიტუტის კამერული გუნდი (სამხატვრო ხელმძღვანელი და დირიჟორი რსფსრ ხელოვნების დამსა-

ხურებული მოღვაწე ოლეგ შეპელი), პერმის საოლქო ფილარმონიის კამერული გუნდი (სამხატვრო ხელმძღვანელი და დირიჟორი ვლადისლავ ნოვიკი), საქართველოს სახელმწიფო საგუნდო კაპელა (სამხატვრო ხელმძღვანელი და მთავარი დირიჟორი რსფსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე, საერთაშორისო კონკურსის ლაურეატი ბორის პევეზერი, გორის წინა ორ საგუნდო დღესასწაულში რომ მონაწილეობდა ნოვოსიბირსკის შესანიშნავი გუნდის ხელმძღვანელის როლში და მრავალი თაყვანისმცემელი გაიჩინა), აფხაზეთის პიონერთა და მოსწავლეთა სასახლის ბავშვთა ინტერნაციონალური საგუნდო კაპელა (სამხატვრო ხელმძღვანელი და დირიჟორი გურამ ყურაშვილი), თელავის სამუსიკო სასწავლებლის ვოკონათა კამერული გუნდი (სამხატვრო ხელმძღვანელი და დირიჟორი საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე პავლე დემურიშვილი), დაბოლოს, ფესტივალის კიდევ ერთი საპატიო სტუმარი — იაპონური ახალგაზრდული ფოლკლორული გუნდი „იამასიროგუმი“ პროფესორ იამასირო სიოძის ხელმძღვანელობით. აქ მხოლოდ ფესტივალში მონაწილე კოლექტივების შესახებ მოგახსენეთ, თორემ საგუნდო მუსიკის დღესასწაული არაერთგზის დაამშვენეს ქართული ხალხური სიმღერების შემსრულებელმა თვითმოქმედმა კოლექტივებმა. სახელდობრ გორელების ანსამბლმა მიხეილ მცურავიშვილის ხელმძღვანელობით.

სსრკ კომპოზიტორთა კავშირის ინიციატივით გორს ესტუმრა საგუნდო და კანტატა-ორატორული მუსიკის საკავშირო კომისია, რომელმაც ფესტივალის ჩარჩოებში ჩაატარა ფრიად საინტერესო სდღომა თემაზე „თანამედროვე საგუნდო შემოქმედების ეროვნული საფუძვლები“.

ამ ფონზე განსაკუთრებით სასიხარულო იყო ის დიდი წარმატება, რომელიც ფესტივალზე წილად ხვდა ქართულ კოლექტივებს, ეროვნულ საგუნდო შემოქმედებას. სსრკ კომპოზიტორთა კავშირის დელეგაციამ ერთხმად აღნიშნა საქართველოს სახელმწიფო საგუნდო კაპელის სეროიზული მიღწევები, შემოქმედებითი წინსვლა. კაპელამ მაღალ პროფესიულ დონეზე და დახვეწილი გემოვნებით შეასრულა ქართული საგუნდო

მუსიკის რჩეული ნიმუშები — ნ. სულხანიშვილის, შ. მშველიძის, ა. მაჭავარიანის, ა. ჩიმაკაძის, შ. მილორავას, ი. კეჭაყმაძის ნაწარმოებები.

ფესტივალზე არაერთხელ აქედრდა საგუნდო მუსიკის ცნობილი ოსტატის იოსებ კეჭაყმაძის მუსიკა, რომელსაც თვალსაჩინო ადგილი უჭირავს არა მარტო ქართველ შემსრულებელთა რეპერტუარში. დასკვნით საღამოზე ფესტივალის მონაწილეთა გაერთიანებული გუნდის შესრულებით საზეიმოდ ახმოვანდა მისი „მრავალჟამიერი“, სპეციალურად დაწერილი ამ ფესტივალისთვის. ლენინგრადელმა კომპოზიტორმა გ. ბელოვმა განაცხადა: „რუსმა კომპოზიტორებმა ბევრი რამ უნდა ვისწავლოთ ი. კეჭაყმაძისგან. იგი შესანიშნავად ადუღაბებს ერთმანეთთან საგუნდო სპეციფიკის ცოდნასა და თანამედროვე ტენდენციებს.“

დიდი წარმატება ხვდა კომპოზიტორ გიორგი ჩლაიძის საგუნდო ციკლს „ხუთი მწუხარე სიმღერა“ გორის გოგონათა კამერული გუნდის შთაგონებული შესრულებით. ეს ნაწარმოები სტუმრების ერთსულოვანი აზ-

რით ქართული მუსიკის მნიშვნელოვანი შენაძენია.

ნ დღის მანძილზე, 13-დან 18 მაისამდე გორის კულტურისა და ტექნიკის სასახლისა და გ. ერისთავის სახელობის დრამატული თეატრის დარბაზებში, ატენის სიონის დიდებული ტაძრის ქონგურების ქვეშ და „მზის ქალაქის“ — უფლისციხის კლდოვან ფერდობებზე უღერდა საგუნდო მუსიკა — პრფესიული და ხალხური, კლასიკური და თანამედროვე... ფესტივალის სტუმრებს ყველგან მხურვალედ ხვდებოდნენ.

დაუფიქვარ მოგონებად დაგვრჩა შეხვედრა იაპონელ მომღერლებთან. ანსამბლი „იამასიროგუმი“, რომელიც უკვე მეორედ იმყოფებოდა საქართველოში, მდიდარი რეპერტუარით წარდგა გორის ფესტივალზე. იაპონელმა ახალგაზრდებმა გაცაცებით შეასრულეს სხვადასხვა კუთხისა და სხვადასხვა ჟანრის ურთულესი სიმღერები: ქართლური „ქართველო, ხელი ზმალს იკარ“, კახური „დიამბეგო“ და „წინწყარო“, გურული „ხასანბეგურა“, „ეღესა“, „მე — რუსთველი“, სახუმარო „თხამ ვენახი შეგვიკაბა“.

გორის მუსიკალური სასწავლებლის გოგონათა გუნდი.



სვანური „ლაჟღავაში“. ბატონი იამბიკო არაჩვეულებრივი პასუხისმგებლობით მოეკიდა ფესტივალის კონცერტებს. იაპონელ მომღერალთა შესრულებაში იგრძნობოდა მისწრაფება სიზუსტისაკენ, ეროვნული სულისკვეთების წვდომისკენ. „ღიამბეგოს“ ერთ-ერთი მოქმელის ოტაკი სინის სიმღერას ვერ გამოარჩევდით კახელი გლექაკის მიერ შემოძახებული სუფრულისაგან. მას სწორედ ამიტომ ხვდა წილად სპეციალური პრიზი, როგორც ფესტივალის ერთ-ერთ საუკეთესო სოლისტს.

ფესტივალს ჰყავდა კიდევ ერთი საპატიო სტუმარი — ახალგაზრდული გუნდის ევროპული ასოციაციის ვიცე-პრეზიდენტი ბატონი პაულ ვერლე, რომელმაც მადლობა შეფასება მისცა გორის ფესტივალის ორგანიზაციულსა და პროფესიულ დონეს. „თავს მოვალედ ვთვლი, ევროპას მივაწოდო ინფორმაცია გორის ფესტივალის შესახებ, თქვენი შესანიშნავი გოგონათა გუნდი კი საგუნდო მუსიკის ევროპულ ფესტივალებზე მივიწვიო“ — განაცხადა ბატონმა ვერლემ, რომელმაც ქართულ საგუნდო ხელოვნებას დიდი წარმატება უწინასწარმეტყველა.

## ჩვენი ინტერვიუ

ჩვენი ჟურნალის კორესპონდენტი შეხვდა გორის საგუნდო ფესტივალის საპატიო სტუმარს — საგუნდო ხელოვნების საერთაშორისო ფედერაციისა და ახალგაზრდული გუნდების ევროპული ასოციაციის ვიცე-პრეზიდენტს პროფესორ პაულ ვერლეს და მას რამდენიმე კითხვა დაუსვა:

თქვენ პირველი დღიდან ესწრებოდით გორის საგუნდო მუსიკის მეორე საკავშირო ფესტივალს, რა აზრი შეგექმნათ ამ ფესტივალის შესახებ?

ვთვლი, რომ საბჭოთა კავშირის სამხრეთში, მშვენიერ საქართველოში საპირო იყო საგუნდო ფესტივალის დაარსება. ჩვენ ვიცით თუ რა შესანიშნავი შედეგი მოაქვს საგუნდო მოძრაობას ბალტიისპირეთში. ვიმედოვნებ, რომ გორის ფესტივალიც გამოიღებს თავის ნაყოფს, უკვე არსებობს ამის წინამძღვრები.

მაღალია გორის ფესტივალის ორგანიზაციული დონე, მისი ჩატარების კულტურა. ეტყობა, რომ ამ ფრიად რთულსა და სერიოზულ საქმეს უძღვება ფრიად ენერგიული ხელმძღვანელობა. პირველ რიგში, მხედველობაში მყავს სანდრო კაპარავა — ფართო გაქანების ადამიანი, რომელიც უყურადღე-

ბოდ არ ტოვებს ფესტივალის არც ერთ დეტალს, არც ერთ მონაწილეს. ყოველი ჩვენგანი გრძნობდა მის მზრუნველობას, სითბოს. მაღლობა მას გულისხმიერებისა და თავდადებული მუშაობისთვის.

საფესტივალო კონცერტებისთვის კარგად იყო შერჩეული გორის დრამატული თეატრისა და კულტურის სასახლის დარბაზები. საინტერესოდ იყო შედგენილი საკონცერტო პროგრამები, რის გამოც ფესტივალმა დიდძალი მსმენელი მიიზიდა.

ფესტივალის ყველა სტუმრის აზრს გამოვხატავ თუკი ვიტყვი, რომ ჩვენ დიდი სიხარული განგვაცდევინა გასვლამ საქართველოს ბუნების წიაღში. დაუფიქრია იმპროვიზებული კონცერტები, რომლებიც გაიმართა ქართული ხუროთმოძღვრების უნიკალურ ძეგლებში — ატენის სიონსა და უფლისციხეში.

ზომავალში, უთუოდ, გაიზრდება გორის ფესტივალის მონაწილეთა რიცხვი. ასეთ შემთხვევაში უნდა აშენდეს შესაბამისი საკონცერტო დარბაზი, რომელიც დაიტევს მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხიდან ჩამოსულ საგუნდო კოლექტივებს, მსმენელებსაც. ჩემი ღრმა რწმენით, გორმა ფართოდ უნდა გაუღოს კარი საზღვარგარეთის საგუნდო კოლექტივებსაც. საქართველოში — საგუნდო ხელოვნების ამ უძველეს ქვეყანაში უნდა იმართებოდეს საგუნდო ხელოვნების საერთაშორისო ფესტივალი.

**რამ დატოვა თქვენზე განსაკუთრებით ძლიერი შთაბეჭდილება?**

განცვიფრებული ვარ გორის მუსიკალური სასწავლებლის გოგონათა გუნდით, რომელიც საცხებით პასუხობს თანამედროვე მსოფლიო საგუნდო ხელოვნების დონეს, მის მოთხოვნებს. ცხადია, ეს დამსახურებაა ამ გუნდის ხელმძღვანელის, მაღალი კლასის მუსიკოსის შალვა მოსიძისა. მოჯადოებულად ვარ შ. მოსიძის ხელოვნებით. შთაბეჭედად გაიქურა ამ გუნდის შესრულებით თანამედროვე ქართულმა საგუნდო მუსიკამ, რომელიც უახლოვდება საერთაშორისო საგუნდო მუსიკის ტექნიკურ დონეს და ამდიდრებს მას თავისებური თვისებებით. საჭიროა საგუნდო ნაწარმოებთა თარგმანები. ეს პრობლემა გადასაწყვეტია.

ძალზე ძლიერ შთაბეჭდილებას ახდენს ქართული ხალხური პოლიფონიური მუსიკა თავისი ცხოველყოფილობითა და მრავალფეროვნებით. ქართული ფოლკლორული მუსიკის უნიკალური მონაპოვრები ამოუწურავ რეზერვუარს წარმოადგენს მუსიკოსთა თაობებისათვის.

**რა შენიშვნები გაქვთ ფესტივალზე წარმოდგენილი კოლექტივების თუ ნაწარმოებების მიმართ?**

ფესტივალზე წარმოდგენილმა გუნდებმა შესაძლებლობა მომცეს გაცნობიერი საბჭოთა საგუნდო შემოქმედებას. კარგი შთაბეჭდილება დატოვა გვიანი რომანტიზმის ნიშან-თვისებებით აღბეჭდილმა ნაწარმოებებმა.

საფესტივალო პროგრამებში წამყვანი ადგილი ეთმობოდა თანამედროვე საბჭოთა სა-

გუნდო მუსიკის ნიმუშებს, რაც მოსწონია. ეს მიმართა ფესტივალის პოზიტიურ მხარედ. თვალში მომხვდა უძველესი საგუნდო მუსიკის ნიმუშთა ნაკლებობა, რის გამოც გორის ფესტივალმა ვერ წარმოაჩინა საგუნდო ხელოვნების ისტორიული პანორამა.

**რას უსურვებდით გორის საგუნდო მუსიკის ფესტივალს?**

როგორც უკვე მოგახსენეთ — საერთაშორისო მასშტაბებს, მსოფლიოს მოწინავე საგუნდო კულტურების მონაწილეობას, სტილისტურ მრავალფეროვნებას, წარსულის მემკვიდრეობის საფუძვლიან გააზრებას, სულ ცოტა ერთი დიდი ფორმის (კანტატა, ორატორია, მესა) დადგმას, საგუნდო ციკლების შესრულებას, სემინარების ჩატარებას თემაზე „სამომლერო ხმის დაყენების ტექნიკა“.

**როგორ გესახებათ თქვენს მიერ შემოთავაზებული კეთილშობილი იდეის „მსოფლიო საგუნდო ოჯახის“ შექმნის პერსპექტივა?**

ჩვენი მხრიდან ეს საკითხი ძალზე მარტივად შეიძლება გადაწყდეს.

არსებობს ევროპის საგუნდო ფედერაცია, რომელიც ატარებს საერთაშორისო ფესტივალს „ევროპა კანტატ“.

ვარდა ამისა, არსებობს საგუნდო მუსიკის საერთაშორისო ფედერაცია, რომელშიც გაერთიანებულია ექვსი მილიონი წევრი. ამ ფედერაციის ცენტრალურ ღონისძიებას წარმოადგენს საგუნდო მუსიკის სიმპოზიუმი.

ამ ორგანიზაციებში უნდა შედიოდნენ საბჭოთა დირიჟორები და საგუნდო კოლექტივები, ისინი ამ კერებში აქტიურად უნდა მოღვაწიებოდნენ.

მეორე მხრივ, ამ ფედერაციათა წევრები უნდა ჩავრთოთ საბჭოთა საგუნდო ღონისძიებებში, ეს ფორმები ხელს შეუწყობს მუსიკოსთა ურთიერთდაახლოებას, მსოფლიო საგუნდო ხელოვნების წინსვლასა და განვითარებას.

ჩვენ ფართოდ ვაღებთ კარს და გეპატიყებით ყველას: კეთილი იყოს თქვენი მობრძანება!

# საუბარი ზურაბ სოტკილაკასთან

მ-დან 13 ივლისამდე ქალაქ ქუთაისში მიმდინარეობდა ფესტივალი—„საოპერო სცენის ოსტატები“. სსრ კავშირის სახალხო არტისტების, დიდი თეატრის სოლისტების მაცვალა ქასრაშვილისა და ზურაბ სოტკილაკას ინიციატივით ეს ფესტივალი უკვე მესამედ ჩატარდა და თავისი ადგილი დაიმკვიდრა არა მარტო ქუთაისის, არამედ მთელი ჩვენი რესპუბლიკის მუსიკალურ ცხოვრებაში, სამხატვრო ხელმძღვანელები ცდილობენ ყოველწლიურად სულ უფრო მეტი სიახლე შეიტანონ პროგრამაში, მოიზიდონ საუკეთესო საშემსრულებლო ძალები, გააფართოვონ მასშტაბები. წლებანდელი ფესტივალი მიქვლნა გამოჩენილი დირიჟორის ევგენი მიქელაძის ხსოვნას.

იგი ვასცდა საოპერო მუსიკის ჩარჩოებს. ათი დღის მანძილზე ქუთაისელი მსმენელი ჰეშმარტი მუსიკალური დღესასწაულის მომსწრე იყო.

ფესტივალსა და მის პერსპექტივებზე ზურაბ სოტკილაკას ესაუბრა მუსიკისმცოდნე ლიპა კობაღაძე.



— ბატონო ზურაბ, წლებანდელი ფესტივალის პროგრამა გაცილებით უფრო მრავალფეროვანი იყო...

— მართალი ბრძანდებით, წლებანდელი ფესტივალი მუსიკის ზეიმი უფრო იყო, ვიდრე მხოლოდ საოპერო მუსიკის ფესტივალი. წელს ეს ფესტივალი მესამედ ჩატარდა, მაგრამ ჯერ კიდევ საინტერესო ფორმის, ახალი გზების ძიებაში ვართ. ვფიქრობ, არც მომავალში არ უნდა შემოვიფარგლოთ მხოლოდ საოპერო ხელოვნებით. გარდა ამისა, ქუთაისის თეატრის რეპერტუარი ჯერ არ იძლევა იმის საშუალებას, რომ საფესტივალო აფიშა მხოლოდ საოპერო სპექტაკლებით შეივსოს, თუმცა, აქვე დაძვინ, რომ წლებანდელ ფესტივალზე ქუთაისელთა ორივე სპექტაკლი — „დაისი“ და „იოლანტა“ დიდი აღმავლობით წავიდა. ალბათ სწორედ ასეთ ნაკრებ სპექტაკლებს, რომლებშიც მონაწილეობენ სხვადასხვა თეატრის სოლისტები, შეუძლიათ შექმნან საინტერესო შემოქმედებითი ატმოსფერო, სამსახური გაუწიონ ქუთაისის თეატრს და მსმენელსაც სიამოვნება მიანიჭონ. ქუთაისელთა „დაისი“ ნოდარ

ანდლუაძის, ელდარ გეწაძის, ლიანა კალმახელიძის, თამარ კრაწაშვილის გვერდით კარგად გაიყვრა იუზა ქუთათელაძემ. ამ სპექტაკლში ჩემთვის აღმოჩენა ვახდა დირიჟორი ტარიელ დუგლაძე. მოხარული ვარ, რომ ორკესტრი საიმედო მუსიკოსის ხელშია.

„იოლანტაში“ დიდი თეატრის სოლისტებს იური მაზუროკს, გიორგი სელეზნევის ღირსეული პარტნიორობა გაუწიეს ქუთაისის თეატრის სოლისტებმა ფოთოლა დუნდუამ და ანატოლი ჭურღულიამ. დირიჟორობდა ჩვენი სასიქადულო მუსიკოსი ოდისეი დიმიტრიადი.

ამ ფესტივალთ გვიწოდდა პატივი მიგვეგო ევგენი მიქელაძის ხსოვნისათვის, ყველაფერი საუკეთესო შეძლებისდაგვარად ერთად მოგვექცია. პროგრამაში ჩაერთეთ ნინო ანანიაშვილი, მითუმეტეს, რომ იგი ქუთაისში პირველად უნდა გამოესულიყო.

ევგენი მიქელაძისადმი მიძღვნილი ფესტივალი წარმოუდგენელი იქნებოდა ჯანსუღ კახიძისა და სახელმწიფო სიმფონიური ორკესტრის გარეშე. ასე თანდათან გაფართოვდა პროგრამა ფესტივალის სასიკეთოდ. და კიდევ, ფესტივალის დღეებში მუსიკისმოყვა-

რულებს საშუალება ჰქონდათ გასცნობოდნენ თანამედროვე ქართველი მხატვრების ნამუშევრებს, რომლებიც სპეციალურად იქნა ჩამოტანილი თბილისიდან. ექსპოზიციაში „მუსიკა და მუსიკოსები ქართველი მხატვრების შემოქმედებაში“ წარმოდგენილი იყო კორნელი სანაძის, ზურაბ ნიყარაძის, გიორგი თოთიბაძის, თეიმურაზ ჭყონიას, ოთარ ფარულავას და სხვათა ფერწერული ტილოები, სკულპტურული პორტრეტები.

— ფესტივალის ერთ-ერთ მთავარ მოვლენად იქცა პაიჭიელის ოპერის „მშვენიერი მეფისქვილე ქალიშვილის“ წარმოდგენა. რას გვეტყოდით ამ სპექტაკლზე...

— დიდი თეატრის ეს სპექტაკლი პირველად ჩამოვიტანეთ ჩვენს ფესტივალზე, ეს სრულიად უცნობი ნაწარმოებია: წარმოდგინეთ, ამ ოპერის ჩანაწერიც კი არ არსებობს... წელს შესრულდა 200 წელი ამ ოპერის შექმნიდან. იგი მანამდე საბჭოთა კავშირში არასოდეს დადგმულა. პირველად მისი დადგმა განხორციელდა 1986 წელს დიდი თეატრის სცენაზე. ყოველივე ამის გამო ვფიქრობდი, რომ ეს ოპერა დაინტერესებდა მსმენელებს, ამიტომ იგი ორჯერ წარმოვადგინეთ. ქუთაისელებს მოეწონათ პაიჭიელის მუსიკა. „მეფისქვილე“ ორივეჯერ ანშლავით წავიდა.

— ეს ერთადერთი სპექტაკლი იყო, რომელშიც თქვენ მონაწილეობდით. ცხადია, ესეც აძლიერებდა მსმენელის ინტერესს.

პაიჭიელის პერსონაჟი ბარონი კოლოანდრო მკვეთრად გამოირჩევა თქვენი რეპერტუარიდან. როგორია თქვენი დამოკიდებულება ამ პარტიისადმი?

— თავიდან არ ვაპირებდი ამ სპექტაკლში მონაწილეობას მიღებას, მიუხედავად იმისა, რომ რეჟისორი და დირიჟორი მარწმუნებდნენ — ეს პარტია შენთვის არის დაწერილი. მე დაჩვეული ვარ ლირიკოდრამატული პლანის როლებს, თავი ვერ წარმომედგინა კომიკურ ოპერაში. თან კოლოანდროს პარტია დაწერილია ლირიკოკოლორატურული ტენორისათვის, საცხეა ფიორიტურებით, ძალიან მაღალია ტესიტურა. ეს პარტია ვოკალურად ძალიან რთულია.

სამჯერ ვავექეცი ამ ოპერას. არაფერი არ გამოდიოდა. სიმღერით კი ვმღეროდი; მაგრამ ვგრძნობდი, რომ ვერ მივაგენი საჭირო სტილს, საჭირო სიმსუბუქეს, დინა-

მიკას. მერე ჩანაწერში მოვუსმინე ჩემს კოლოანდროს და საბოლოოდ ხელი ჩავიქნიე მაგრამ მერე ისევ დიდი თეატრის მთავარ დირიჟორისა და დამდგმელი ჯგუფის თხოვნით კიდევ ერთხელ მივუბრუნდი ამ როლს ბევრი ვიწვალე, ნელ-ნელა მუსიკამ ჩამითრია და გემოც გავიგე. ექვსი თვე ვიმუშავდი დიდი თეატრის რეჟისორთან გიორგი გელოვანთან და დამდგმელ დირიჟორთან ვლადიმერ ვაისთან ერთად. სპექტაკლი გამოვიდა, წარმატებაც ჰქონდა.

მინდოდა ჩემი კოლოანდრო გამეცნო ქუთაისელებისთვის. ვფიქრობდი, ან გამაგლებენ სცენიდან, ან კარგად მიმიღებენ-მეთქი. ჩემს ლეღვას ისიც ემატებოდა, რომ დარბაზში ნოდარ ანდლულაძე იჯდა. მაინტერესებდა რას მეტყოდა სპექტაკლის შემდეგ. ეს პირველი პარტიაა, რომელიც უმისოდ მოვამზადე. ყოველთვის, როდესაც ახალ პარტიას ვსწავლობ, სპეციალურად ჩამოვიდვიარ ხოლმე ნოდართან, თითქმის ყველა პარტია სცენაზე გატანილი მაქვს მხოლოდ მასთან მუშაობის შემდეგ. კოლოანდრო გამონაკლისი იყო და ამიტომ ვღელავდი. ნოდარი კმაყოფილი დარჩა.

დიდი სურვილი მაქვს თბილისელებს ვაჩვენო ეს სპექტაკლი, მაინტერესებს მათი რეაქცია კოლოანდროზე და ჩემს ახალგაზრდა პარტიორებზე. სპექტაკლში რამდენიმე შესანიშნავი ახალგაზრდა შეიკრიბა. მარინა შუტოვა — ახალგაზრდა მეცო-სოპრანო, საოცრად ლამაზი ხმის მქონე, ნინა ლარიონოვა, რომელიც მეფისქვილე ქალიშვილის მთავარ როლს ასრულებს. იგი დიდი ხანია მღერის მეორეხარისხოვან პარტიებს მართალია, ხმის ხარისხით არ გამოირჩევა; მაგრამ მან საინტერესო სცენური სახე შექმნა და ყურადღებაც მიიქცია. ახლა დირიჟორის თხოვნით ვიოლეტას პარტიას სწავლობს. წარმატება ხვდა ოლეგ ბიქტიმიროვსაც, სტანისლავ სულიემანოვსაც, რომელსაც მონაწილეობა არ მიუღია დიდი თეატრის სპექტაკლში. მან ეს პარტია პირველად ქუთაისში იმღერა, მშვენიერი სახე შექმნა და თავისი პროფესიონალიზმშიც დაამტკიცა.

— ქუთაისის საოპერო თეატრის ორკესტრ მოამზადა ავთანდილ მამაცაშვილმა, მან უდირიჟორა პაიჭიელის ოპერას...

გვიან შევიტყვეთ, რომ ამ სპექტაკლის დამდგმელი დირიჟორი ვლადიმერ ვაისი ვერ



შეძლებდა ქუთაისში ჩამოსვლას ავადმყოფობის გამო. ა. მამაცაშვილს ვთხოვეთ დახმარება. პარტიტურა ვერ გამოგვზავნეთ მოსკოვიდან. სიძველის გამო არ შეიძლებოდა მისი ხელის ხლება. ავთანდილი რამდენჯერმე შეხვდა ორკესტრის კონცერტმაისტერს, შემდეგ კლავირით დაიწყო მუშაობა ორკესტრთან. არ მეგონა, რომ ქუთაისის საოპერო თეატრის ორკესტრი შეძლებდა ასეთი რთული პარტიტურის დაძლევას. ვფიქრობდი მოსკოვიდან რამდენიმე მუსიკოსის ჩამოყვანას ქუთაისის ორკესტრის გასაძლიერებლად. მოსკოვიდან ხშირად ვრეკავდი ამბის გასაგებად, მეუბნებოდნენ, მოსკოველების დახმარება არ დაგვჭირდება, ავთანდილმაც იგივე დაგვიდასტურა. დიდი ინტერესით ველოდი ერთადერთ რეპეტიციას, რომელზეც უნდა შევხვედროდი ორკესტრს. ყველა დიდი პასუხისმგებლობით მოეკიდა ამ შეხვედრას, მობილიზებული ვიყავით — სოლისტიმაც და ორკესტრიც. მაშინ დავრწმუნდი, რომ ქუთაისის საოპერო თეატრის ორკესტრში ნამდვილი მუსიკოსები არიან.

გადაუქარებლად შეიძლება ითქვას, რომ ეს სპექტაკლი ასეთი შეკრული და კომპაქტური თვით მოსკოვშიც კი არ ყოფილა, ექვსი თვის მუშაობის შემდეგ. მე ვთვლი, რომ ეს დირიჟორის მიღწევაა. უხერხული შედარებაა, მაგრამ მაინც მინდა ვთქვა, რომ ავთანდილ მამაცაშვილი უფრო ძლიერი მუსიკოსია, უფრო ნიჭიერი დირიჟორია, ვიდრე ვ. ვაისი. სასწაულია, ოპერა ასე მოამზადო ოთხი რეპეტიციით და უპარტიტუროდ.

რაც შეეხება თვით მუსიკას, ოპერას, ჩემი აზრით, აქვს გრძლიობები, პირველი მოქმედება საათი და ოცი წუთი გრძელდება. მეორე სპექტაკლისათვის მცირე კუბიურები გავაკეთეთ დირიჟორთან ერთად და, ვფიქრობ, სპექტაკლმა ამით უფრო მოიგო.

— ფესტივალის მოსამზადებლად დიდი სამუშაო ჩაატარა ქუთაისის საოპერო თეატრის კონსულტანტმა ოდინეი დიმიტრიადიმ. ასეთ მუსიკოსთან ურთიერთობამ კეთილისმყოფელი კვალი დაამჩნია კოლექტივს. რამდენიმე თვეა აქ მთავარ დირიჟორად დაინიშნა ტარიელ დუგლაძე, ესეც ხელს შეუწყობს კოლექტივის შემოქმედებით ზრდას; ყველაფერი ეს გვაფიქრებინებს, რომ მომავალში ქუთაისის საოპერო თეატრის შე-

მოქმედებით დონე ფესტივალის რეპერტუარის თავისუფალი არჩევანის საშუალებას მოგვცემს.

ეროვნული  
განმახიობთა

— ჯერ ძნელია ლაპარაკი ქუთაისის თეატრში მონუმენტური ოპერების განხორციელებაზე. განსაკუთრებით რთულად დგას გუნდის საკითხი. ეს დღეს საერთო პრობლემა ყველა საოპერო თეატრისათვის. საქმე ისაა, რომ საოპერო თეატრში გუნდის მომღერლებს ძალიან დიდი დატვირთვა აქვთ — რეპეტიციები, საღამოს სპექტაკლები. არსებითად დიდიდან ღამემდეგ თეატრში არიან. ხელფასი კი იგივე აქვთ, რაც სხვა საგუნდო კოლექტივებს, რომლებსაც გაცილებით ნაკლები დატვირთვა აქვთ. უნდა გადაიხედოს და გაუმჯობესდეს ოპერის გუნდის მსახიობთა მდგომარეობა, სხვაგვარად საქმე ვერ გამოსწორდება.

მომავალი წელი მუსორგსკის საიუბილეო წელია. საგუნდო პრობლემების გამო შეუძლებელი იქნება მომავალ ფესტივალზე „ხოვანშჩინას“ ან „ბორის გოდუნოვის“ დადგმა წარმოვადგინოთ. ამიტომ იძულებული ვართ სხვა გზას მივმართოთ. თუ თბილისის ოპერის თეატრში მუსორგსკის საიუბილეოდ რომელიმე ოპერა დაიდგა, აუცილებლად ვთხოვ ჯანსუღ კახიძეს ფესტივალის პროგრამაში ამ სპექტაკლის ჩართვას. თუ არა და მოლაპარაკება მაქვს ესტონეთის ოპერის თეატრთან, მათ რეპერტუარში აქვთ მუსორგსკის ოთხი სპექტაკლი, მათ შორის „სალამბო“. ამ ოპერის საუკეთესო შემსრულებელია გიორგი სელეზნევი, ჩვენი წლებადელი ფესტივალის მონაწილე, რომელიც იტალიაშიც მიიწვიეს „სალამბოში“ მონაწილეობისათვის. დღეს იგი საბჭოთა კავშირში ერთ-ერთი საუკეთესო ბანია. ქუთაისელთა საშუალება ჰქონდათ მოესმინათ მისთვის „ოლანტაში“. თუ მოგიწევთ ესტონეთის თეატრს, მაშინ შესაძლებელია, მათ სპექტაკლში რამდენიმე სხვა მომღერალიც ჩაერთოთ, მათ შორის გ. სელეზნევიც, და ამით კიდევ უფრო გავაძლიეროთ შემადგენლობა.

— თქვენ ორმაგი დატვირთვა გქონდათ — მონაწილეობდით როგორც მომღერალი და როგორც ფესტივალის ორგანიზატორი...

— მართლაც წლებადელი ფესტივალი ჩემთვის ძალიან რთული აღმოჩნდა. დიდ თეატრში პაიზილოს ოპერა თითქმის მთე-

ლი სეზონის მანძილზე არ გასულა, იგი ფაქტიურად ქუთაისში უნდა აღვევადგინა. ამიტომაც ამ სპექტაკლზე ვმუშაობდით დილითაც და ღამითაც. საორგანიზაციო პრობლემებს ხომ ბოლო არ უჩანდა. ყოველივე ამან ძალიან დიდი ემოციური დატვირთვა მოითხოვა. სიმართლე გითხრათ, დავიღალე ღელვისგან. ევგენი მიქელაძის ხსოვნისადმი მიძღვნილ დასკვნით კონცერტში დავგვეგმეთ ანა ახმატოვას „რეკვიემი“ გამოჩენილი მსახიობის ალა დემიდოვას შესრულებით. ეს ნომერი კონცერტის კულმინაციურ წერტილად მესახებოდა, ჩემი აზრით, ამ საღამოს ახმატოვას „რეკვიემი“ აუცილებლად უნდა აქლერებულყო. ვღელავდი, არ ვიცოდი შეძლებდა თუ არა ა. დემიდოვა ჩამოსვლას. წინა საღამოს იგი ტაგანკის თეატრის სპექტაკლში „ბორის გოდუნოვი“ თამაშობდა (ხომ იცით რა ბედი ხვდა ლიუბიმოვის ამ სპექტაკლს — ჯერ აკრძალეს, ახლა კი კვლავ აღადგინეს ლიუბიმოვის ხელმძღვანელობით!), მეორე დილით ქუთაისში უნდა გადმოფრენილიყო. შემდეგ საღამოს კი ტაგანკაზე ისევ „ბორის გოდუნოვი“ იყო დანიშნული. ბოლო წუთამდე არ ვიყავი დარწმუნებული ჩამოვიდოდა თუ არა. ჩამოვიდა და დიდი შთაბეჭდილებაც მოახდინა...

წინასწარ დასახული გეგმიდან არ შედგა მხოლოდ ირინა არხიპოვას ორი სოლო კონცერტი, სადაც უნდა შესრულებულიყო ოთარ თაქთაქიშვილის ვოკალური ციკლი გალაკტიონ ტაბიძის ლექსებზე და გლინკას რომანსები. ი. არხიპოვამ ავადმყოფობის გამო ვერ შეძლო ჩამოსვლა.

#### — რას იტყვით ქუთაისელ მსმენელზე?

— იმდენად რთულია ფესტივალის ჩატარება, ისე ძნელია ვოკალისტებთან ურთიერთობა, რომ ზოგჯერ გული მიტყდება ხოლმე. ქუთაისელი მსმენელის დამოკიდებულება, მისი მადლიერება და ერთგულება მაკავებს. ...როგორ შეიძლება არ დააფასო ასეთი თბილი მიღება, ასეთი კეთილგანწყობა. წელს ფესტივალი ათ დღეს გაგრძელდა. მეგონა, რომ მსმენელს ბოლომდე არ გაჰყვებოდა ინტერესი. მაგრამ ჩვენი ვარაუდი არ გამართლდა. ფესტივალს ჰყავდა თავისი სტაბილური მსმენელი. ბუნებრივია, რომ ზოგი სპექტაკლი თუ კონცერტი განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევდა, ზოგი ნაკლებს. სამწუხაროდ, შესანიშნავი მომ-

ღერებების იური მაზუროკისა და იგორ მოროზოვის სოლო კონცერტებს ნაკლები მსმენელი ჰყავდა, მაგრამ ამაში მე უფრო ორგანიზაციული ხასიათის ხარვეზებს ვხედავ და არა მსმენელის უინტერესობას — რეკლამა არ იყო სათანადო დონეზე. ზოგიერთ საღამოზე შეუძლებელი იყო ბილეთის შოვნა, ასე იყო ფესტივალის გახსნის კონცერტზე, რომელშიც მონაწილეობდა საქართველოს სახელმწიფო სიმფონიური ორკესტრი ჯანსუღ კახიძის დირიჟორობით (სოლისტი ეთერ ანჯაფარიძე), ბალეტის საღამოზე, სადაც ერთმანეთს ცვლიდნენ თბილისის, ქუთაისის, ბაქოს თეატრების სოლისტები, სსრკ დიდი თეატრის მოცეკვავეები. ამ საღამოს სული და გული გახლდათ ნინო ანანიაშვილი. მაყურებელმა მას ხანგრძლივი ოვაცია გაუშარბა. ნინომ დიდი პატივი დაგვლო. დიდი იყო ქუთაისელთა ინტერესი პაიხელიოს ოპერის მიმართაც. დაბოლოს დასკვნითი კონცერტი, რომელიც მთელი ფესტივალის კულმინაციად იქცა. მასში მონაწილეობდნენ: ანდრია ბალანჩივაძე, იური მაზუროკი, იგორ მოროზოვი, გიორგი სელეზნევი, ალა დემიდოვა, გურამ საღარაძე, ცისანა ტატიშვილი, მედეა ამირანაშვილი ლამარა ჰყონია, ნოდარ ანდლულაძე, ნანი ბრეგვაძე, ეთერ ანჯაფარიძე, ახალგაზრდა მომღერალი გია ასათიანი, იამზე დოლაბერიძე, ვახტანგ გუნაშვილი, საქართველოს სახტელურადიოს სიმებიანი კვარტეტი და სხვა. სადირიჟორო პულტთან ერთმანეთს ცვლიდნენ დირიჟოროთა სხვადასხვა თაობის წარმომადგენლები — ოდისეი დიმიტრიადი, ავთანდილ მამაცაშვილი, ტარიელ დუგლაძე, თენგიზ ჭუმბურიძე, მალხაზ კობახიძე. ასეთი შემადგენლობა ნებისმიერი რანგის კონცერტს დაამშვენებდა. დარბაზი ვერ იტყვდა ამ საღამოზე დასწრების მსურველებს. მინდა, რომ საოპერო სპექტაკლებზეც ასეთი ატმოსფერო სუფევდეს.

#### — როგორი იყო ფესტივალის ორგანიზაციული მხარე?

— მინდა ვისარგებლო შემთხვევით და დიდი მადლობა გადავუხდო რესპუბლიკის ხელმძღვანელობას, საქართველოს კულტურის სამინისტროსა და ქალაქ ქუთაისის ხელმძღვანელობას, რომელსაც ძალ-ღონე არ დაუშურებია. მაქსიმალურად იყო დარაზმული ქალაქის კულტურის განყოფილება.



# რუსთაველის თეატრის რეკონსტრუქციის ბავშვ

თენგიზ კვიციანი

ასეთ დიდ ღონისძიებას ყოველთვის ახლავს მოულოდნელობები, მაგრამ ორგანიზატორთა ოპერატიული ჩარევით ყველა პრობლემა სწრაფად წყდება. მთავარი მაინც შემოქმედებითი ხასიათის სიძნელეები იყო. დიდი მღელვარება გადავიტანეთ საბალეტო სალამოსთან დაკავშირებით. როცა ბალეტის სოლისტებმა ნახეს ლ. მესხიშვილის სახ. ქუთაისის დრამატული თეატრის სცენა, სადაც კონცერტი უნდა გამართულიყო, ერთხამდ განაცხადეს — ამ სცენაზე ცეკვა შეუძლებელია. სალამოს ჩავარდნა ემუქრებოდა. ფესტივალის ორგანიზატორებმა და თეატრის მუშაკებმა ყველაფერი იღონეს და სათანადო პირობებიც შეუქმნეს მოცეკვავეებს. ფესტივალის დღეებში წავაწყდით აუარებელ ტექნიკური ხასიათის პრობლემას. ძველი და უვარგისია გახმოვანების აპარატურა მესხიშვილის თეატრში, დღეს ამ აპარატურაზე მუშაობა, აღარ შეიძლება.

მომავალში, თუ გვინდა, რომ ფესტივალმა მასშტაბი შეიძინოს, იგი უნდა უზრუნველყვით თანამედროვე ტექნიკით აღჭურვილი საკონცერტო დარბაზით. ამ საკითხის გადაწყვეტას დაგვირბა რესპუბლიკის ხელმძღვანელობა. ვიცნებობ, რომ ქუთაისში სწრაფად აშენდეს ისეთი დარბაზი, სადაც შესაძლებელი იქნება, როგორც საოპერო სპექტაკლების, ისე კონცერტების გამართვა.

— ქუთაისმა, ქალაქის ხელმძღვანელობამ ფესტივალის დახურვის ცერემონიაზე ქუთაისის საპატიო მოქალაქედ ავირჩიეს...

— ქუთაისელთა მხრიდან არასოდეს მაკლდა სიტბო და ყურადღება. ამ სასიხარულო ფაქტმა პასუხისმგებლობა გამიათმავა.

— რა ადგილი უჭირავს ქუთაისის ფესტივალს თქვენს ცხოვრებაში?

— ერთ-ერთი პირველთაგანი. უკვე ფესტივალის დღეებშივე ვიწყებ ფიქრს მომდევნო ფესტივალზე, რომელსაც ვუკავშირებ, ხანდახან გაუცნობიერებლადაც, ყველა საინტერესო მოვლენას, კონცერტს, სპექტაკლს, მონდერალს. ძალიან მინდა, რომ ყოველი ფესტივალი წინას სჯობდეს.

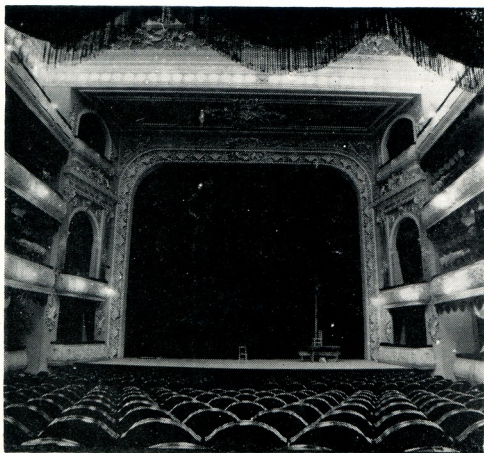
რუსთაველის თეატრის რეკონსტრუქცია, აღბათ, ახალ იმპულსს მისცემს ქართული თეატრალური ხელოვნების შესაძლებლობების შემდგომ გამოვლინებას. მაგრამ შენობის რეკონსტრუქცია-რესტავრაციის მნიშვნელობა გაცილებით დიდია. იგი კიდევ ერთი ყურადსაღები მოვლენაა საქართველოს არქიტექტურულ ცხოვრებაში. არქიტექტორებს და მხატვრებს მოუხდათ ძნელ შემოქმედებით პრობლემებთან შეჭიდება. საჭირო იყო ქალაქმშენებლური, არქიტექტურულ-გეგმარებითი, მხატვრული, სტილისტური, ტექნოლოგიური, საინჟინრო ამოცანების რთული ხლართის გარღვევა და სამშვიდობო ფონს ღირსეულად გასვლა. მოსაძებნი იყო ერთადერთი სწორი გადაწყვეტილება, რომელიც საშუალებას იძლეოდა ცხრა ათეულ წლის ასაკს მიღწეული შენობა უმტკივნეულოდ შეგუებოდა თანამედროვე მოთხოვნებს, როგორც სამაყურებლო, ასევე სასცენო-სამასხურებრივ ნაწილებში. ძველი თეატრალური ნაგებობის ძირეული რეკონსტრუქცია-რესტავრაციისა და მოდერნიზაციის ორი საგულისხმო მაგალითი გვაქვს თბილისში — ოპერისა და რუსთაველის თეატრები. ქართველი არქიტექტორების ამ გამოცდილებას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება, თუმცა ოპერისა და რუსთაველის თეატრის რეკონსტრუქციის ავტორების წინაშე როგორც მსგავსი, ასევე განსხვავებული ამოცანები იყო წამოჭრილი. მსგავსებას პრობლემების (მოდერნიზაცია და რესტავრაცია) ერთიანობა განაპირობებდა, ხოლო სხვაობას — კონ-

კრეტული მახასიათებლები (ქალაქთმშენებ-  
ლური სიტუაცია, სტილისტური მონაცემები,  
მოცულობრივ-კომპოზიციური წყობა, დაგეგ-  
მარება და ა. შ.).

ჩატარებული სამუშაოების სირთულე, მისი  
მრავალმხრივობა და ავკარგიანობა ძალზე მკა-  
ფიოდ წარმოჩინდება თუკი განხილვის წინა-  
პირობად მხედველობაში მივიღებთ თეატრის  
შენობის როგორც ისტორიული და არქიტექ-  
ტურული ძეგლის ღირებულებას, სტილისტი-  
კურ მახასიათებლებს და შენობის როლს  
თბილისის და, კერძოდ, მისი ცენტრალური  
ქუჩის მხატვრული იერსახის ჩამოყალიბე-  
ბაში.

თბილისის არტისტული საზოგადოების  
(აწინდელი რუსთაველის თეატრის) შენობა  
აკურთხეს 1901 წლის 6 თებერვალს. ეს ის  
დროა, როდესაც ევროპაში, რუსეთის იმპე-  
რიაში ფეხი მოიკიდა ახალმა სტილმა „მო-  
დერნმა“, მაგრამ ჯერ კიდევ ძლიერია ეკლექ-  
ტიკური არქიტექტურის ტრადიციები. ეკლექ-  
ტიკის პერიოდის (მე-19 საუკუნის მეორე ნა-  
ხევარი და მე-20-ის დასაწყისი) არქიტექტუ-  
რას ჩვენ დიდი ხნის მანძილზე ჯიუტად არ  
ვაქცევდით ყურადღებას და ხუროთმოძღვ-  
რების დაკნინების ხანად მივიჩნევდით. ამგვარ  
ნეგატიური დამოკიდებულების ერთ-ერთი

მიზეზთაგანი ის გახლავთ, რომ ჩვენ ეკლექ-  
ტიკას კლასიციზმისათვის მიღებული ესთე-  
ტიკური საზომებით ვუდგებოდით და შეც-  
ბუნებული ვიყავით ამ დროისათვის დამახა-  
სიათებელი მრავალსტილიანობით (შეადა-  
რეთ, თუ გნებავთ, თითქმის ერთ დროს და  
ერთმანეთთან უშუალო სიახლოვეს აშენებუ-  
ლი ოპერისა და რუსთაველის თეატრის მხა-  
ტვრული იერსახე). ამჯერად ეკლექტიკის ხა-  
ნის ხუროთმოძღვრების ანალიზი ჩვენ მიზანს  
არ წარმოადგენს, იგი შორს წაგვიყვანდა სა-  
უბრის თემისგან, მაგრამ მაინც აღსანიშნია  
ის გარემოება, რომ ეკლექტიკური ხანის არქი-  
ტექტურის კეთილგანწყობილად შესწავლამ  
შეიძლება იმ დასკვნამდე მიგვიყვანოს, რომ  
მან ბევრი საინტერესო და ძვირფასი თვისება  
შესძინა ქალაქების განაშენიანებას. ვგულის-  
ხმობ განაშენიანების ადამიანისადმი თანაზო-  
მიერ მასშტაბს, რაც ამ დროის ქუჩებსა და  
მოედნებს დღესაც ყველაზე მიმზიდველად  
აქცევს მოქალაქეებისათვის, შენობების ფუნ-  
ქციონალურად მაღალ ხარისხს, რაც ამჟამა-  
დაც ერთგვარ ეტალონად რჩება, ახალი შე-  
ნობის არსებულ განაშენიანებაში „ჩაწერის“  
უნარს, მის ვირტუოზულ ჩასმას ნებისმიერი  
მოხაზულობის მონაკვეთში, შენობის მკვეთ-  
რად გამოსახულ ინდივიდუალობას და სხვ.



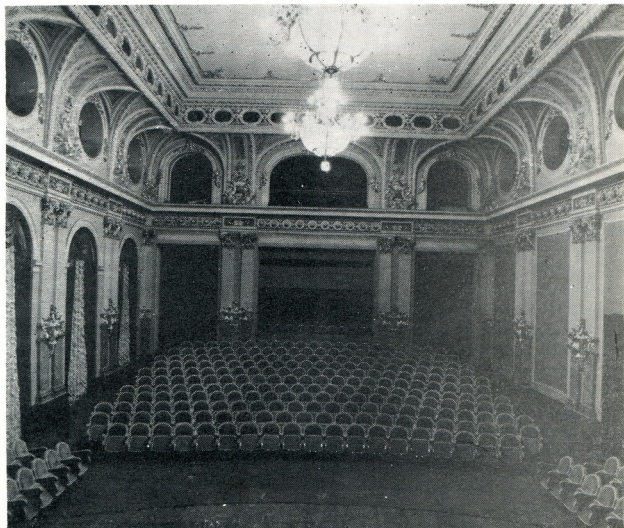
მაყურებელთა  
დარბაზის  
პორტალი

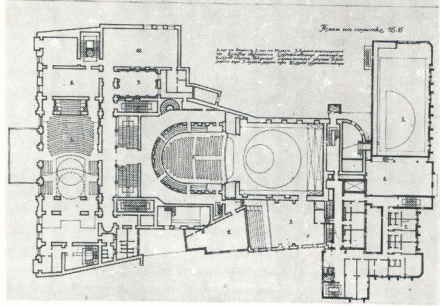
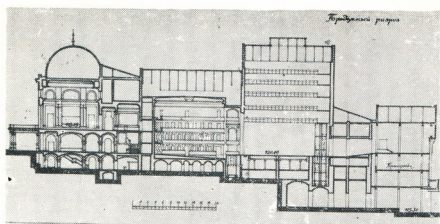
და კიდევ: ეკლექტიკის ხანის წინააღმდეგობებით აღსავსე არქიტექტურის შეფასებისას ადრინდელი თვალსაზრისის გადახედვა აუცილებელი გახდა იმიტომაც, რომ დღის წესრიგშია ქალაქების ცენტრალური უბნების რეკონსტრუქციის პრობლემები. ამ უბნების დიდი ნაწილი კი სწორედ მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარსა და მე-20-ის დასაწყისში ჩამოყალიბდა. გაიხსენეთ სოლოლაკი, პლენხანოვის პროსპექტი და მას მიკედლებული უბნები, რუსთაველის პროსპექტის მთელი შუაწელი. თუ ამას დაუმატებთ ათეული წლების მანძილზე ტრადიციად ქცეულ მოქალაქეთა დამოკიდებულებას თუ შეგუებას ისეთი შენობებისადმი, როგორცაა რუსთაველის თეატრი და არა მხოლოდ გარე ხედთან, არამედ ინტერიერებთანაც, მათ მხატვრულ გამომსახველობასთან, თუ იმასაც გავითვალისწინებთ, შენობაში მომხდარ რა მოვლენებთან აკავშირებს ადამიანი შენობის ისტორიულად ჩამოყალიბებულ არქიტექტურის

კონკრეტულობას, ცხადი ხდება ასეთი შენობის უდიდესი ისტორიული ღირებულება, რაც მას კულტურისა და ხუროთმოძღვრების ძეგლის სტატუსს ანიჭებს. ძეგლის რეკონსტრუქცია-რესტავრაცია კი ძაბავს სამუშაო ატმოსფეროს, მკვეთრად ზრდის არქიტექტორის პასუხისმგებლობას, ზრდის შემოქმედებით რისკს.

არტისტული საზოგადოების შენობის პროექტი შეადგინეს იმ დროის თვალსაჩინო თბილისელმა არქიტექტორებმა კორნელი ტატიშჩევმა და ალექსანდრე შიმკევიჩმა. შემორჩენილია ტატიშჩევის მიერ აშენებული კაპიტალური სახლები, სადაც მკაფიოდ ჩანს, რომ იგი ეკლექტიკის არქიტექტურის უცილობო წარმომადგენელი იყო. ამ სახლებიდან აღვნიშნავ შენობებს რუსთაველის და ალ. ჭავჭავაძის ქუჩების კუთხეში, ენგელსის და კეცხოველის ქუჩებზე. იგივე შემოქმედებით კრელოს იზიარებდა შიმკევიჩიც. მის დაპროექტებულ ნაგებობებს შორისაა სასამართლოს

მცირე დარბაზი

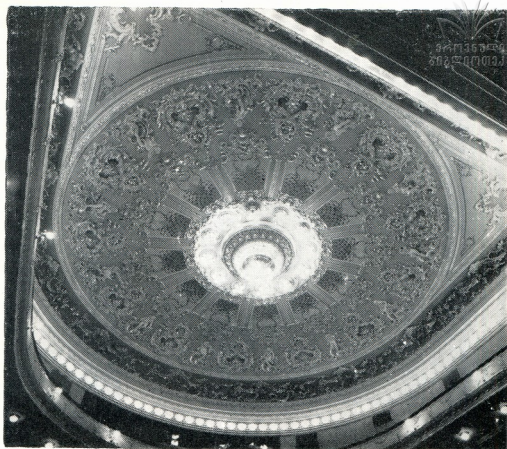




შენობა, კონსერვატორია, ბევრი დიდი საცხოვრებელი სახლი. ორივე არქიტექტორის სხვადასხვა ადმინისტრაციული თანამდებობა ეკავა. ასე, ერთ დროს ტატიშჩევი საგუბერნიო ინჟინერი გახლდათ, ხოლო შიშკევიჩი — თბილისის საქალაქო არქიტექტორი. ამ უკანასკნელს თეატრის მშენებლობის გამოცდილებაც გააჩნდა, იგი ხელმძღვანელობდა სახაზინო თეატრის (ამჟამინდელი ოპერის) მშენებლობას.

თავდაპირველად შენობა მრავალფუნქციური იყო. მას მხოლოდ თეატრის დანიშნულება არ ჰქონია. იგი არსებითად თეატრალური საზოგადოების საკლუბო შენობას წარმოადგენდა. მთავარი დარბაზი, მისი პარტერი, ბენუარის ლოჯები, ბელეტაჟი, იარუსები 810 მაყურებელს იტევდა. სარდაფის სართული ეკავა რესტორან „ანონას“, რომლის პატრონად თბილისის 1913 წლის გზამკვლევი ვინმე ი. ბონდარენკოს იხსენიებს (შემდგომში რესტორანი ცნობილ კაფე „ქიმირონად“ გადაკეთდა). პირველი სართულის ნაწილი მაღაზიებს ეკავა. შენობაში განთავსდა სააღლუ-

პო (საკონცერტო) დარბაზი, სხვადასხვა სახის საკლუბო სათავსები, რომელთაც დამოუკიდებელი შესასვლელი გააჩნდა გოლოვინის პროსპექტიდან. სხვა თეატრალური შენობებისგან (იგივე ოპერისგან) განსხვავებით, არტისტული საზოგადოების შენობა გამოცალკევებით კი არ იდგა, არამედ „ჩამჭდარი“ იყო პროსპექტის განაშენიანებაში. ეს გარემოება მთა-გორიანი რელიეფის პირობებში ართულებდა ავტორების ამოცანას და მათ მაღალ პროფესიონალიზმზე მეტყველებს. შენობის არქიტექტურულ გამომსახველობაში ავტორებმა მიმართეს გვიანდელი ბაროკოს ფორმებს და მოტივებს, როკოკოს სტილის ორნამენტურობას, როკოკოს ერთგვარად პრეტენზიული და ფუფუნების ნიშნების მატარებელი, დანაწევრებული მოტივები მოიცავდა ნიჟარისებრ ფორმებს (როკაილს), ნაძერწ ხეულებს, მოოქროვილ სამკაულებს, ამურის გამოსახულებებს, ნიღბებს, ახირებულად ჩახვეულ ჩუქურთმებს (ე. წ. რეგენტობის სტილი), ნატიფ ჩარჩოებში ჩასმულ რელიეფებს და ფერწერულ პანოებს, მრავალრიცხოვან



სარკეებს (ე. წ. ლუი XV სტილი) და ა. შ. აღსანიშნავია, რომ თეატრის დარბაზების კაზმულობაში ყოველთვის არ იყო დაცული სტილისტური მთლიანობა, რაც ეკლექტიკის ხანის ფრიად მახასიათებელი ნიშანთვისება-თავანია.

თუკი თეატრის გარე არქიტექტურამ, მცი-

მაყურებელთა დარბაზი.  
ლოჯა სცენის პორტალიან



რე გამონაკლისით ხის კარებები და ალატები, ლითონის კარიბჭეები), ჩვენამდე უცვლელად მოაღწია, ინტერიერებმა საგრძნობლად იცვალა სახე. მას შემდეგ, რაც რესტორანი „ანონა“ ცისფერყანწელთა კაფე-რესტორან „ქიმერიონად“ გადაკეთდა (სახელწოდება ვალერიან გაფრინდაშვილის ლექსის მიხედვით), მისი კედლები იმ დროის ბევრმა შესანიშნავმა მხატვარმა მოხატა. ცისფერყანწელთა წინადადებით მოხატვა წამოიწყო გამოჩენილმა თეატრალურმა მხატვარმა სერგეი სულეიკინმა, რომელსაც შეუერთდნენ ლადო გუდიაშვილი, დავით კაკაბაძე, მოსე თოიძე, კირილე ზდანევიჩი, პოლონელი ზიგმუნდ (ზიგა) ვალიშევსკი. კაფეს კედლების არც ერთი მტკაველი არ დარჩენილა მოუხატავი. შემდგომში, სამწუხაროდ, აჩქარებამ და უმეცრებამ სამსხვერპლოზე გაიღეს შესანიშნავი მხატვრების ნაწარმოებები. კაფეს დარბაზი თეატრის ფოიედ და მაყურებელთა გარდერობად იქცა, ხოლო ფრესკები „უადგილოდ“ მიიჩნიეს და გულმოდგინედ გადაღებეს და არაერთხელ. უნდა ითქვას, რომ კედლის მხატვრობის ხელახლა გამოვლენის იდეა თეატრის რეკონსტრუქციის დაწყებამდე, სამოცდაათიან წლებში წარმოიშვა. ჩვენ პრესაში არაერთ-



პროსპექტზე გამავალი  
ლითონის კარიბჭე



ბუფეტში შესასვლელი  
ლითონის კარი

ხელ აღინიშნა ამ წამოწყების ინიციატორთა ვინაობა (ლალი ყურულაშვილი, ლედი კაპანაძე, იგორ გილგენდორფი, თეიმურაზ თოდაძე და სხვ.) და ღვაწლი. ამ საკითხს გამოეხმაურა ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“ 1975 წელს (№ 5) ი. ძუცოვას წერილით.

1949 წლის 9 ივნისს ძლიერმა ხანძარმა გაანადგურა თეატრის მაყურებელთა დარბაზი, სხვა ინტერიერები. გადარჩა პროსპექტზე გამოსული მთავარი ფსადი. შემორჩენილი ძველი ფოტოების მიხედვით თეატრი ერთ წელიწადში აღადგინეს. ცხადია, ნაჩქარევად წარმოებულ სამუშაოებს არ შეიძლება კვალი არ დაემჩნია, თუმცა, უნდა ითქვას, რომ საერთო სტილისტიკა, არქიტექტურის ძირითადი ხასიათი აღდგენილ იქნა. მაგრამ სამუდამოდ დაიკარგა ცალკეული დეტალები, დაბალი იყო ზოგიერთი ფრაგმენტის შესრულების ხარისხი. რაიმე ცვლილება მოდერნიზაციის თვალსაზრისით არ მომხდარა. გადაკეთებები შემდეგ წლებშიაც გრძელდებოდა. ამასთან, ისინი ლოკალურ ხასიათს ატარებდა, არ ითვალისწინებდა იერსახის მთლიანობის შენარჩუნების აუცილებლობას. ასეთი გადაკეთებები განსაკუთრებით ვახშირდა 1960-იანი წლებიდან. მთლიანად შეიცვალა პირველი სართუ-

ლის კარებები და ხის ჩუქურთმიანი ვიტრინები, შეიცვალა იმ დროს „მოდური“ ალუმინის ალათებში ჩასმული სარკისებრი მინები, რასაც აშკარა დისონანსი შეჰქონდა შენობის სტილისტიკაში (სხვათა შორის, ეს „მოდა“, სამწუხაროდ, გავრცელდა რუსთაველის პროსპექტზე განლაგებულ სხვა შენობებზეც. პირველი სართულების ამგვარმა „გათანამდროვებამ“ შენობების ინტერიერებს გამოაცალა ინტიმი და, ამასთან, დაარღვია გარე არქიტექტურის ორგანულობა). ცვლილებები შეეხო თეატრის ინტერიერებსაც, ასე მაგალითად, კოვრალონით დაიფარა დაზიანებული იატაკი ცენტრალურ ფოიეში. წვრილი სარკოვანო სამუშაოები აზიანებდა და სპობდა პაპიემაშესაგან ნაჩქარევად აღდგენილ ორნამენტულ ნაკეთობებს, ბენუარის ლოკებზე გარედან ხელოვნური ტყავი გადაჰქიმეს (?). გაუმართლებელი გადაკეთებები განხორციელდა შენობის იმ ნაწილში, რომელიც თეატრალურ ინსტიტუტს უკავია. კედლებში იჭრებოდა ახალი გასასვლელი, ჩნდებოდა სხვადასხვა სახის მინაშენები. ამ „სიახლეთა“ დიდი ნაწილი არ ითვალისწინებდა შენობის არქიტექტურულ-სივრცობრივ თავისებურებებს და გაუმართლებელი იყო. ახალი ლიო-



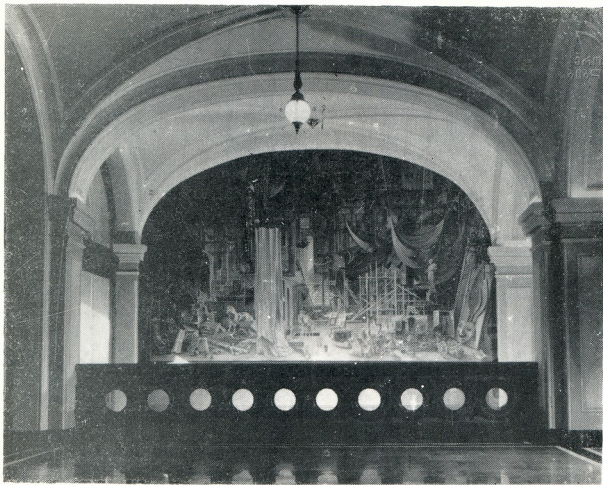
ბების გაპრამ შეასუსტა კედლები, გაჩნდა საშიში ბზარები. ატმოსფერული და ფეკალური წყლები კომუნიაციების მოუწესრიგებლობის გამო აღწევდა საძირკვლებს, აზიანებდა მათ. საჭირო გახდა დაუყოვნებელი ჩარევა სანტექნიკური სისტემის და მიწისქვეშა კომუნიაციების განახლების მიზნით. თანამედროვე მოთხოვნილებებს ვერ აკმაყოფილებდა ვერც სამაყურებლო (ფოიეები, გარდერობი, საპირფარეშოები, ბუფეტი), ვერც სასცენო ნაწილები. უვარგისი გახდა სასცენო ტექნიკა, არადამაკმაყოფილებელი იყო სცენის აღჭურვა განათების არმატურით. მეტისმეტად გართულებული იყო სცენის მომსახურება, თეატრს არსებითად არ გააჩნდა დეკორაციების დასამონტაჟებელი ფართობი, რაც, ცხადია, უარყოფით გავლენას ახდენდა რეპერტუარის რიტმულობაზე. მცირე იყო ერთმანეთთან ცუდად დაკავშირებული სახელოსნოების რაოდენობა, მსახიობებს არ ჰქონდათ ნორმალური პირობები. პრობლემების ნუსხის გაგრძელება კიდევ შეიძლება. ცხადი გახდა თეატრის ძირფესვიანი კომპლექსური რესტავრაცია-რეკონსტრუქციის აუცილებლობა.

საავტორო კოლექტივს სათავეში ჩაუდგა არქიტექტორი ოთარ ნახუციანი. საავტორო ჯგუფში შედიან არქიტექტორები ვ. ორბელიძე, თ. შაშიაშვილი, გ. გეგელიას, ი. გორგაძის და თ. კომახიძის მონაწილეობით. თეატრის რეკონსტრუქციასა და რესტავრაციაში დეველი მიუძღვით მხატვრებს ნ. იგნატოვს, ა. გოგლიძეს, ტ. სულხანიშვილს, გ. ერისთავს, შ. გაბაშვილს, შ. შანიძეს, ვ. წურჭულიას, მ. ხუბულურს, მ. გუგუნავას, გ. შაიშველაშვილს, გ. ეკიზაშვილს, ა. რატიანს, ინიჩინრებს ს. აკობოვს, შ. გაზაშვილს, სცენის ტექნოლოგს ლ. ვერნიცის. მშენებლობის ცალკეულ უბნებს უძღვებოდნენ სამუშაოთა მწარმოებლები ვაჟა მიქაბერიძე, აწ განსვენებული სიმონ მელაძე, ლევან ზალდასტანიშვილი. საერთო ხელმძღვანელობას ანზორციელებდა კულტურის სამინისტროს მთავარი ინჟინერი დემნა ქარსელაძე.

რეკონსტრუქცია-რესტავრაციას წინ უძღოდა თეატრის ირგვლივ არსებული საარქივო, ფოტო, ტექსტური მასალის შესწავლა. სამწუხაროდ, შემორჩენილი გრაფიკული მასალა სრულყოფილი არ აღმოჩნდა და საჭირო შეიქმნა როკოკოს სტილის თავისებურ-



იარუსებზე ასასვლელი სახეიშო კიბეები



მთავარი ფოიეს ნაწილი. კედლის მხატვრობა (მხატვარი კოკა ივანატოვი)

ბების პროფესიული გაანალიზება. სამუშაოთა პარალელურად წარმოებული შენობის სრულყოფილი შესწავლა ავტორებს აიძულებდა დროდადრო შესწორებები შეეტანათ ადრე შედგენილ პროექტში, რაც სრულიად გავრცელებული შემოქმედებითი პროცესია ამ მასშტაბის რეკონსტრუქციის წარმოებისას.

თუმცაღა თეატრის რეკონსტრუქციისას წარმოჩენილი მრავალრიცხოვანი ამოცანები მკიდრო ურთიერთკავშირშია, მაინც შეიძლება მათი ორ დიდ ჯგუფად გამოყოფა: პრობლემები, რომლებიც მაცურებელთა დაბაზს ანუ მაცურებლებს უკავშირდება, და პრობლემები, რომლებიც თეატრს ფარდის მიღმა გააჩნია და ე. წ. სასცენო მეურნეობას ეხება.

როგორც უკვე აღინიშნა, რუსთაველის პროსპექტზე გასულმა ფასაღმა ძირითადად პირვანდელი სახით მოაღწია, თუ არ ჩავთვლით პირველ სართულზე შეცვლილ ალათებს და კარიბჭეებს. უნდა ითქვას, რომ ავტორებმა გამოიჩინეს გემოვნება და რუდუნება ამ ძალზე მნიშვნელოვანი დეტალების განახლებისას. ნატივი ნახატის ჭედური კარიბჭეები თემურ სულხანიშვილის მიერ არის შე-

სრულებული, ხოლო ხის ალათების გემოვნებით შესრულებული ნახატის ავტორებია ოთარ ნახუცრიშვილი, ვაჟა ორბელიძე და გიული გეგელია.

მაცურებელი პირველ ყოვლისა ქვედა, ე. წ. გამანაწილებელ ფოიეში ხვდება, იქ სადაც 20-იან წლებში კაფე „ქიმიერიონი“ იყო განლაგებული. არქიტექტორები გაბედულად ჩაერივნენ დღემდე მოღწეულ სიტუაციაში და უნდა ითქვას, წარმატებითაც. შეტანილმა ცვლილებებმა დაგეგმარებაში აშკარად გააუმჯობესეს მაცურებლის მომსახურება, მისი გუნება-განწყობილება და ამით მისთვის თეატრი მართლაც რომ „გარდერობით დაიწყო“. სიტყვამ მოიტანა და პირველი, რაც თვალში გეცემათ, ეს გაფართოებული გაოდერობია და მასთან გაზრდილი მისასვლელი ფრონტი. ეს გადაგეგმარების საშუალებით მოხერხდა — გარდერობი ერთი მალით ჩაიწია სიღრმეში და ამით თვით ფოიეს სივრცეც გაიზარდა. გადაჯგუფდა საპირფარეოები და მათ „ცივილიზებული“ სახე მიეცა. თეატრის საკადრისი გახდა სამდარბაზიანი ბუფეტის კეთილმოწყობა. აქედანვე იგრძნობა ავტორების

ზრუნვა ცალკეულ დეტალებზე, მათ სტილიზაციაზე. ქვედა ფოიეს თუ ვესტიბიულის იატაკის უმეტესი ნაწილი თეთრია, მხოლოდ თაღედის ბოლო მალში, კედელს გასდევს იატაკის ფართო წითელი ზოლი. ეს მხოლოდ ფერების კონსტრუქციული შეჯერების სურვილით როდია ნაკარნახევი. წითელი ზოლი მაყურებელს კიბეებისაკენ მოძრაობის მიმართულებას მიანიშნებს. სტილისტურად შეხამებულია ინტერიერთან გარდერობის მოაჯირის ნახატი, ნოდარ ერგემლიძის მიერ შესრულებული მცირე ზომის რამდენიმე ბრა. დახვეწილია ბუფეტში შესასვლელი ჰედური კარების ნახატი, რომელიც ოთარ ნახუცრი-შვილმა და ვაჟა ორბელაძემ შეასრულეს. ბუფეტში მოთავსებული გობელენის ავტორებია ვ. წურწუშია და მ. ხუბულური.

რალა თქმა უნდა, ქვედა ვესტიბიულის იერსახეს ძირითადად ქმნიან ახლად გამოვლენილი ყოფილი „ქიმიკონის“ ფრესკები. მათ თავისთავადი ისტორიული ღირებულება გააჩნიათ და ვესტიბიულს თავისებური მუზეუმის სტატუსს ანიჭებენ. თეატრში მოსული მაყურებელი ვესტიბიულშივე ემოციურად იმუხტება და თეატრისათვის უჩვეულო გა-

რემოში მოხვედრილი ხელოვნებისადმი პოეტით განეწყობა. სახელოვანი მხატვრების ფრესკების გახსნა რესტავრატორებისგან ძალზე რთულ და ფაქიზ სამუშაოს მოითხოვდა, რადგან მხატვრობა გულდაგულ იყო დაფარული შელესვით და ზეთის საღებავის რამდენიმე ფენით. ამ ბარბაროსული აქტის გამო ლადო გულიაშვილი წერდა: „ყველა იმ სატკივართა შორის, რომლებიც კი ოდესმე ცხოვრების გზაზე შემხვედრია, ერთ-ერთი ისიც არის, რომ ხელოვნების ეს შესანიშნავი ძეგლი (ვგულისხმობ „ქიმიკონის“ მონატულ კედლებს) ყოვლად უაზროდ გაქრა და დაიკარგა“. მხატვრობის წარმოჩინების საშუაველ საქმეს ხელმძღვანელობდა მხატვარი-რესტავრატორი ამირან გოგლიძე. ყოველივეს გადარჩენა ვერ მოხერხდა. არ შეიძლება კმაყოფილებით არ აღინიშნოს, რომ თეატრის რეკონსტრუქციის ავტორები არ აყენენ ცდუნებას შეევსოთ ვესტიბიულის ფრესკებისგან თავისუფალი სიბრტყეები (არადა ასეთი ცდუნება იყო). და კიდევ. ერთ-ერთ სვეტზე ნათლად იკითხება მცდელობა ძველი ფერწერის აღდგენისა. კარგია, რომ დროზე შეიკავეს თავი და მხატვრობას არ დაუკარგეს ორიგი-

მცირე დარბაზის ფოიე





მცირე დარბაზის ბუფეტი. ბარელიეფები ფრიზზე.  
შამოტი. გ. ეკიზაშვილი, მ. გუგუნავა, გ. შაიშველაშვილი

ნალების ისტორიული ღირებულება და ემოციური ზეგავლენის ძალა. არა მგონია წარმატებად უნდა ჩავთვალოთ გამოყენებული ხერხი, სადაც სცადეს „შეეკრათ“ ინტერიერი ახალი ნახატის, თუნდაც ორნამენტის, მეშ-

ვეობით (მაგალითად, მარჯვენა მხარეს განლაგებულ სათავსში). აღსანიშნავია გემოვნებით შერჩეული და შეხამებული სვეტების და კამარების ნათელი ფერები. ასეთ მაღალფარღოვანი ტონუსით შესრულებულ სამუშაო-

ქვედა ვესტიბული (ყოფილი კაფე „ქიმერიონი“)



ბის ფონზე მით უმეტეს საწყევნა ზოგიერთი „წვრილმანი“ უყურადღებობა. ასე, მაგალითად, ვესტიბიულის ამალღებულის განწყობილებისათვის შეუფერებელია რატომღაც შემორჩენილი უსახო კარები სასამსახურო სათავსში (ხელმარცხნივ), დაუმთავრებელია საზეიმო კიბის მოაჯირი, რატომღაც გაუნათებელია ჩასასვლელი კიბის თავზე მოქცეული ალიკო რატონის მიერ შესრულებული სკულპტურული ნიღბი და ა. შ. მოუშხადებელი მაყურებლისათვის, ალბათ, უცნაურად უნდა გამოიყურებოდეს ფრესკების ფრაგმენტები. უცილობლად საჭიროა გამოინახოს ადგილი დაფისათვის, სადაც აღნიშნული იქნება, რომ ამ დარბაზში ცისფერყანწელთა „ქიშკიანი“ იყო განთავსებული და მინიშნებული იმ მხატვრების ვინაობა, რომელთა ნახატები გაიხსნა რესტავრაციის შედეგად.

ასევე მარჯვდ არის შერჩეული ფერები მთავარ ფოიეში. საჭირო გახდა დეფორმირებული სვეტების და კამარების გამაგრება, რის შედეგადაც სისქე შეემატა ზოგიერთ სვეტს. სხვაობა არქიტექტურებმა გონებამახვილურად „ჩააქრეს“ იატაკის გეომეტრიული ნახატი, თაღების, სვეტების კუთხეების პროფილების ხასიათით. იატაკის ნახატში კარბობს წითელი გრანიტი და შავი ლაბრადორი. ფოიეს კომპოზიციური და სიმეტრიის ღერძი კიბეებს შორის ხაზგასმულია აღდგენილი სარკით, სტილისტურად შეხამებული მოჩარჩოებით და მხატვრობით. სტილისტურ ერთიანობას ხელს უწყობს შემორჩენილი საკედლე ქალების კომპოზიცია სარკის გარშემო (ეკვს იწვევს, თუ რამდენად სწორად არის შერჩეული სარკის გვერდებზე დამაგრებული ქალების სიდიდე). ფოიეს სხვა ადგილებში დამაგრებული საკედლე ქალები ახლად შექმნილია. ფოიეში ახალი, ძალზე მნიშვნელოვანი ელემენტი გაჩნდა. მხედველობაშია ცნობილი მხატვრის ნიკოლოზ იგნატოვის ფერწერული ტილო მარცხენა კედელზე, კიბის თავზე. გონებამახვილურად ნაპოვნმა სიუჟეტმა, ინტერიერთან კარგად შეხამებულმა კოლორიტმა სრულიად ახალი მოტივი ორგანულად დაუკავშირა თეატრის ჩამოყალიბებულ არქიტექტურას და არა მგონია იგი უცხო სხეულად მიიჩნიოს ყველაზე ორთოდოქსულად განწყობილმა მაყურებელმაც კი. ამასთან, ნ. იგნატოვის მხატვრობა თავისებურ რეპლიკად ეღერს ქვედა ვესტიბიულში ხელახლა გახსნილი ფრესკების მიმართ. სრულიად მკვეთრად გამოვლენილი მთავარი ფოიეს სიმეტრი-

ული წყობა უნებურად მოპირდაპირე კედელზე გადაგატანინებთ მხერას. შესაძლოა, თუკი კლასიკურ სქემებს აყვეით, ამ კედელზეც კედლის მხატვრობის დანახვის შიკლოდინმა გიმტყუნოთ. თუკი აქაც გაჩნდება კედლის მხატვრობა, სასურველია იგი იმავე მხატვრის მიერ იყოს შესრულებული. ურიგო არ იქნებოდა აღნიშნული კედლის მხატვრობა რომ სათანადოდ გაენათებინათ.

მაყურებელთა დინების საბოლოო მიზანი მაყურებელთა დარბაზია და, ცხადია, სწორედ აქ არის დასმული, ისევე როგორც ეს თავიდანვე იყო, მაყორული აქცენტი. უფროს თაობას კარგად ახსოვს ეს ზემოქრობით და ამავე დროს ინტიმით გამსჭვალული დარბაზი. უფრო ბუნდოვნად წარმოგვიდგება 1949 წლის ხანძრამდე არსებული დარბაზი. თუმცა საერთო იერი, სტილი, ფერი იმ დროს იქნა აღდგენილი, დაკვირვებული თვალი მაინც შეამჩნევდა ზოგიერთ დასანან სხვაობას, უხარისხოდ შესრულებულ ზოგიერთ დეტალს, არცთუ დახვეწილი გემოვნებით შესრულებულ ფერწერულ სამუშაოებს. თვალშისაცემი იყო ზოგიერთი გაუმართლებელი სიახლეც. უკვე აღვნიშნე, რომ რეკონსტრუქციის ავტორებს ხელთ არ გაჩნდათ დარბაზის პირველი კაზმულობის სან-

კორპუსებს შორის გასასვლელი. ფრაგმენტი

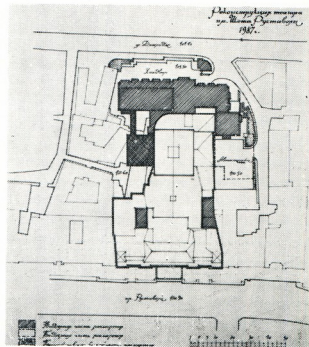




ლო ნახაზები თუ ჩანახატები. ამ სიტუაციაში მათ ერთადერთი სწორი შემოქმედებითი მეთოდი აირჩიეს — შემორჩენილი ფრაგმენტების, ძველი ფოტოების და, რაც მთავარია, როკოკოს სტილის მანიშნებლების შესწავლით მაქსიმალურად დამაჯერებლად აღედგინათ დარბაზის მხატვრული სახე. დღეს მათ ურბელოთა დარბაზის იერი, ორნამენტით ნაჯერობა, თვით ორნამენტის ხასიათი, ერთი შეხედვით, თითქოს ზუსტად იმეორებს რეკონსტრუქციამდე არსებულს, მაგრამ მხოლოდ ერთი შეხედვით. სინამდვილეში ავტორებმა ძველი შემოქმედებითი ძიების გზა გაიარეს, რათა სტილისტურად უნაკლოდ აენაწლადურებიათ ხანძრის დროს დაკარგული დეტალები და მადლი უფალს, რომ მათ გემოვნებამ არ უღალატა. ჩვენ აქ ვხედავთ კომპოზიციის სრულყოფით და სინატიფით გამორჩეულ „წმინდა სტილიზაციებს“. გვიანდელი ბაროკოს თემამ დამაჯერებელი მხატვრული განსახიერება ჰპოვა. ორიგინალურად არის მოფიქრებული ავეჯი, მოფარდაგება, სანათი, არმატურის მინა. რაც მთავარია, ყოველივე შერწყმულია თეატრის საერთო არქიტექტურულ-მხატვრულ ქლერადობასთან. და-

რბაზის ფორმების სიკოხტავე და პროპორციები ხაზგასმულია ფერის ტონალობის და დეკორის ინტენსიობის ჰარმონიული შემცირებით ბენუარიდან მეორე იარუსამდე. ამ

თეატრის გენგეგმა. დაშტრიხულია ახალი მინაშენები



ფონზე კონტრასტულად და ეფექტურად აღიქმება მიმდრულად შემკული პლაფონი.

მაყურებელი სიახლეს შეხვდება მცირე სცენის ზონაშიც. გამოსაწევი სცენა, გაფართოებული არიერსცენით და ახალი 7-მეტრიანი მბრუნავი წრით რეჟისორსა და მსახიობებს შემოქმედებითი ძიების ასპარეზს უზრდის. შერჩეული ფერადოვანი გამა კარგად მისადაგა ორსინათლიანი მაყურებელთა დარბაზის კაზმულობას. სცენის პლასტიკურ მონახულობას მიჰყვება ახალი სავარძლების განლაგებაც.

ავტორები შეეცადნენ მაქსიმალურად ამოეწურათ არსებული შენობის გეგმარებითი საშუალებები. სარდაფის სათავსების რაციონალურად გამოყენების გარდა, ყურადღებას იპყრობს შიდა ეზოების ტრანსფორმაციაც. ერთ-ერთ მათგანში მოწყობილია შესასვლელი და ჰოლი საპატია სტუმრებისათვის.

ხელახლა გადაგეგმარდა მცირე დარბაზის დამხმარე სათავსები — მაყურებელთა და მსახიობების საპირფარეშოები, ბუფეტ... ეს უკანასკნელი დეკორირებულია შამოტში შესართლებული ბარელიეფებით (ავტორები: გენა ეკიზაშვილი, მერაბ გუგუნივა, ვია შიშმელი).

თეატრის არსებული ნაწილის რეკონსტრუქციარესტავრაციის მოკლე მიმოხილვა სრული არ იქნება, თუ არ აღვნიშნეთ ტექნიკური სირთულეები, რომლებიც თან სდევდა საძირკვლების, კედლების, გადახურვების გამაგრების სამუშაოებს, მწყობრიდან გამოსული მიწისქვედა კომუნიკაციების შეცვლას.

თეატრის რუსთაველის პროსპექტსა და ძნელადი ქუჩას შორის განლაგების თავისებურებამ ცხადპყო, რომ შენობის განვითარება მხოლოდ ძნელადი ქუჩისკენ იყო შესაძლებელი. დონეების სხვაობა ამ ქუჩებს შორის, რაც 14 მეტრს აღწევს, ცხადია გაართულებდა ტექნიკოლოგიურ კავშირებს, მაგრამ სხვა გზა არ იყო, რადგან თეატრალური შენობა გვირდებიდან ჩაშენებულია. ახალი კორპუსის მშენებლობამ თეატრს ამოსუნთქვის საშუალება მისცა. ძირფესვიანად გაუმჯობესდა სასცენო ნაწილის ტექნოლოგიური მხასიათებლები და დაგეგმარება. დღეს, როდესაც ათვალიერებ ახალ კორპუსში განლაგებულ სამსახურებს, ვაოცებულს უნებურად გებადება კითხვა: როგორ არსებობდა, მოქმედებდა და ჩინებულადაც თეატრის დასი? მინაშენში სამ სართულად განლაგდა საწყობები, გამოყოფილია ვრცე-

ლი სათავსები დეკორაციების დასამზადებლად და დასამონტაჟებლად. ყურადღებას იპყრობს სინათლით სავსე ახალი სამხატვრო სახელოსნო, რომლის ზომები მთლიანად მასშტაბობს თანამედროვე მოთხოვნებს. ერთი კია, რატომღაც არ გაკეთდა ბაქანი-ანტრესოლი, რაც მხატვრისათვის საჭიროა გადმოსახედად დიდი ტილოს იატაკზე შესრულებისას. სარდაფის სართულში განლაგდა მძლავრი კონდიციონერები, ელექტროკვანძი და სხვა ტექნიკური სამსახურები. მევეთრად გაუმჯობესდა მსახიობების პირობები. ახალ კორპუსში დამატებით განთავსდა მსახიობთა ოთახები, სარეპეტიციო დარბაზი, საგრიმორო, საკოსტიუმო, ადმინისტრაციის ოთახები. რაც მთავარია, ეს ერთი შეხედვით განსხვავებული სათავსები, სახელოსნოებით დაწყებული და საგრიმიროებით დამთავრებული, უწყვეტ ფუნქციურ სქემაშია გაერთიანებული. ამ რთული სქემის უკანასკნელი რგოლია მსახიობის გასვლა დეკორაციებით გამართულ სცენაზე. საგრძნობლად გაუმჯობესდა თვით სცენის აღჭურვილობაც. მხედველობაში მისი განათება, საორკესტრო ორმოს ტრასფორმაცია, რამდენიმე სართულიანი სეიფი, სადაც შესაძლებელია მოცულობითი დეკორაციების დამონტაჟება და სხვ. სიახლე სცენის პლანშეტსაც შეეხო. თექვსმეტმეტრიან მბრუნავ წრეში ჩაჭრილია ახალი, ნაკლები დიამეტრის წრე, რომელიც იმეორებს მცირე დარბაზის წრის ზომებს. ეს კი საშუალებას იძლევა საჭიროების შემთხვევაში სპექტაკლის გადმოტანისა მცირედან დიდ სცენაზე. არ შეიძლება არ აღინიშნოს სამწუხარო დეტალიც — საუბარია ზოგიერთი ჩატარებული სამუშაოს დაბალ ხარისხზე. გამოოცა სცენის პლანშეტის მდგომარეობამ, უსწორმასწორობამ. სცენის ზედაპირზე ნახავთ უხეიროდ ჩამაგრებულ ხის ნაჭრებს, წააწყდებით უხეშად გადღეულულ ლურსმანსაც (!), ეს კი, ვგონებ, უკვე საშუაშიც არის მსახიობისათვის.

არა მგონია კარგ გუნებაზე დააყენოს მსახიობი მოუწესრიგებელმა გამოსასვლელმა სცენაზე. მხედველობაში მაქვს რკინის სალტეებით შეკრული გვერდითი ბურჯი პორტალთან. სამწუხაროა, რომ მშენებლობის დაბალ კულტურაზე გვიხდება ლაპარაკი ისეთი ობიექტის მშენებლობისას, როგორც თეატრია.

ცალკე აღნიშვნის ღირსია ავტორების მიერ მიგნებული ხერხი ახალი კორპუსის ძველთან და პროსპექტთან დასაკავშირებლად. ამ მიზნით გაიწმინდა აქამდე გამოუყენებელი სარდა-

ფის სათავსები და მათ ხარჯზე მოეწყო ორიგინალური მოცულობითი წყობის მქონე გამჭოლი გასასვლელი. გასასვლელი ჩვეული კორიდორული ხასიათის როდია. თაღები, კამარები, სხვადასხვა საყრდენი ძალზე დინამიკური კომპოზიციის შექმნის საშუალებას იძლევა, რაც გონებას ახვილურად არის გამოყენებული. გადასასვლელის გასწვრივ მოწყობილია დასვენების ადგილები, მცირე სასტუმროები. დაპროექტდა ბარი კოხტა სტელაჟით, ფერადი ვიტრაჟებით, დაიკიდა გობელენები. შექმნილია ინტიმური, წყნარი გარემო თეატრის პერსონალისათვის, რაც თეატრს ჯერჯერობით არ გამოუყენებია.

ამ ორიგინალური გადასასვლელის დათვალიერებისას ჩამტვრეულ ვიტრაჟს წააფყდი, რამაც დამაფიქრა იმის თაობაზე, რომ ისეთი რთული და ტევადი ორგანიზმისათვის, როგორც თეატრია, ექსპლუატაციის კულტურას უდიდესი მნიშვნელობა აქვს. არადა თეატ-

რის რეკონსტრუქცია არსებითად ბოლომდე მიყვანილი ჯერ არ არის და აქა-იქ უკვე შეხედებით დაზიანებულ დეტალებს, ახალი კორპუსის მიშენებას ქალაქთმშენებლური მნიშვნელობაც გააჩნია. საქმე ისაა რომ მთავორიანი რელიეფის გამო თბილისში შენობათა დიდი ნაწილი აღიქმება არა მხოლოდ მთავარი ფასადით, უშუალოდ ერთი ქუჩიდან, არამედ ქალაქის მრავალი წერტილიდან. სამწუხაროდ, მე-19 საუკუნეში აგარემოებას ანგარიშს არ უწევდნენ და პროსპექტზე მდგარი ზოგიერთი შენობა ყრუ კედლით გადიოდა მტკვრის ხეობისკენ (სასტუმრო „თბილისი“, რუსთაველის თეატრი). გარდა ამისა, გენერალური გეგმა ითვალისწინებს ძნელადი ქუჩის გაფართოებას და მოდერნიზებას. თეატრის რეკონსტრუქციის ავტორებმა გაითვალისწინეს ეს გარემოება და ტექტონიკურად სათანადოდ დაამუშავეს ძნელადი ქუჩაზე გასული მოცულობა. დანაწიე-

ახალი მინაშენი ძნელადის ქუჩიდან







ქართული  
ლიბრთეკა

# ქართული საოპერო

## თეატრის ერთი

### მკლავრი

### ტრადიცია

#### ანტონ წულუკიძე

რების ხასიათი, რიტმი ხელს უწყობს შენობის საზოგადოებრივი დანიშნულების გამოვლენას. ამასთან ციტირებულია თეატრის არქიტექტურის ზოგიერთი მოტივიც (მაგალითად — მაღალი სახურავის ხასიათი). მაგრამ, თეატრალური შენობის ადგილის დასამკვიდრებლად ძნელადის ქუჩის მომავალ განაშენიანებაში ჯერ კიდევ მნიშვნელოვანი ღონისძიებებია ჩასატარებელი. მხედველობაშია სხვადასხვა მინაშენის მოშლის აუცილებლობა და არსებულის თუნდაც კოსმეტიკური გაკეთილშობილება. უკვე აღვნიშნეთ, რომ თეატრის სცენის სრულყოფას აუცილებლად სჭირდება გვერდითი უბე, რის მოწყობა შესაძლებელია მხოლოდ ეზოში მდგარი ძველი შენობის ხარჯზე. ეს კი სცილდება არქიტექტორის შესაძლებლობებს და კულტურის სამინისტროსა და ქალაქის თავკაცების პეროგატივას შეადგენს. მისახედია სცენის თავზე აღმართული მოცულობაც, რომელიც დღეს ტლანქლაქად აღიქმება მარცხენა სანაპიროდან.

არ შეიძლება არ გაიზიარო რეკონსტრუქციის ავტორის წუხილი იმ დიდი თუ მცირე ხარვეზების გამო, რომლებიც თან ახლავს არქიტექტურულ-მხატვრული ჩანაფიქრის რეალიზებას. ამ „წვრილმანების“ გამო თეატრი ჯერ კიდევ არ ცხოვრობს სრულყოფილი რიტმით. ამ ხარვეზებს შორის განსაკუთრებით აღსანიშნავია სცენის ნახევრადდასრულებული ტენოლოგია, გაჭინურებული მშენებლობა ძნელადის ქუჩის მხრიდან. რუსთაველის პროსპექტზე არ გაკეთებულა მინის პლაფონები, თეატრს არა აქვს სარეკლამო დაფები (!). განსაკუთრებით დამაფიქრებელია ის გარემოება, რომ მცირე დარბაზს არა აქვს დამოუკიდებელი შესასვლელი, მიუხედავად იმისა, რომ თეატრალური ინსტიტუტი გაფართოვდა კულტურის სამინისტროს ყოფილი შენობის ხარჯზე. ეს კი სსსრფოვად მოსაგვარებელი საქმეა. სამწუხაროდ, უკვე საკმაოდ შელახულია პროსპექტზე გამოსული ხის კარიბცი. ამგვარი „წვრილმანების“ ჩამოთვლა შორს წაგვიყვანდა. ერთი კია: ეს „წვრილმანები“ ხშირად დისკრედიტაციას უწევენ ხოლმე შემოქმედის ჩანაფიქრს.

ქართული კულტურის მატთანეს კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი მოვლენა შეემატა. რუსთაველის თეატრის შენობის რეგენერაცია და განვითარება უკვე თავისთავად მეტყველებს ჩვენი დრამატული ხელოვნების მაღალ პრესტიჟზე. ამ კეთილშობილურ საქმეს კი ღირსეული დავგვირგვინება ესაჭიროება.

სამართმელო ბედს არ ემდურის საოპერო მომღერლების მხრივ. მეტიც: ყოველთვის გვწყალობდა იგი... ცნობილია: თბილისის საოპერო თეატრი საკუთარი ეროვნული სიმძირკვლების მოსინჯვასა და შენებას მას შემდეგ შეუდგა, რაც ამ საოცარმა, ყოვლისმომცველმა „იმპორტულმა“ ხელოვნებამ შემოქრისთანავე დაიპყრო საქართველოს დედაქალაქი და ფართო საზოგადოებრივი ინტერესი და ენთუზიაზმი დანერგა, რომლის სიმხურვალე ნახევარ საუკუნეზე მეტხანს არ განელეზულა. თბილისში იმთავითვე დიდი საოპერო ცხოვრება გაჩაღდა, მომღერლის ხელოვნებისადმი განსაკუთრებული სიყვარული კი ხალხის გულში დიდი ხნით დამკვიდრდა...

1919 წელს კი ახალი ერა დაიწყო თბილისის ოპერის თეატრის ისტორიაში და ამით — ქართველი ხალხის კულტურულ ცხოვრებაში: სცენაზე გაჩნდა ქართული ოპერა — ერთ სეზონში სამი (!) და ამით სწრაფად შეიქმნა ეროვნული კლასიკური ოპერის ფუნდამენტი. შემოქმედი თანამოაზრე მესვეურებიც გაუჩნდნენ მათ ავტორებს — კომპოზიტორებს: თეატრის მოღვაწეთა (უბირველესად — რეჟისორის), მუსიკოსთა და რატქმა უნდა — მომღერალთა სახით. დიახ,



ზ. ანჯაფარაძე — აბესალომი

გამონდნენ ქართველი მომღერლები და სრული სხივმოსილებით, ევროპულ საოპერო კულტურას ღირსეულად დაუფლებულნი წარდგნენ ოპერის უკვე გამობრძმედილ მსმენელ-მაყურებელთა წინაშე და ხალხის გულში იმთავითვე გმირების შარავანდედი მოიპოვეს.

ეს შარავანდედი უწინარესად მათ მიერ განსახიერებულ ქართული ოპერის გმირებთან იყო დაკავშირებული... მძლავრ დასაბამს უხვი ნაყოფიც მოჰყვა და თბილისის საოპერო დასიც ჰარმონიულად ივსებოდა ყველა ხმით. ქართველ მომღერალთა შორის უპირველესს ვანო სარაჯიშვილს მალე ღირსეული პარტიორები გამოუჩნდნენ, — საკმარისია გავიხსენოთ ულამაზესი და მდიდარი ბარიტონის პატრონი, მაღალი კულტურის მომღერალი სანდრო ინაშვილი... მაგრამ ვანო სარაჯიშვილის თავკაცობა თანამოსაგრე მომღერალთა შორის მარტოოდენ მისი პირველობით არ ამოიწურებოდა: იგი პირველი შემოქმედებითი მოკავშირე იყო ზაქარია ფალიაშვილისა და საოპერო მომღერლის ქართულ თავისებურებებს მან სათავეც დაუდო, და თავად იტალიური „ბელკანტოს“ ამ ბრწყინვალე ოსტატმა ქართული „ბელკანტოს“ ტრადიციაც შექმნა. იმ დროს დადგმულ სხვა ქართულ ოპერებშიც თავისი წვლი-

ლი ჰქონდა შეტანილი და ამ პროცესში სხვა მომღერლებიც იყვნენ ჩართული, მაგრამ საოპერო მომღერლის ქართული თავისებურების დაფუძნების პროცესში აშკარად გადამწყვეტი როლი მიეკუთვნა ქართული კლასიკური ოპერის „პირველ ხმას“ — აბესალომ ცნობილია: ფალიაშვილის პირველი ოპერა ქართული ოპერის სტილისტიკისა და პერსპექტივის ფუნდამენტი და დიდ მასტაბში იკრებს ერის მრავალსაუკუნოვან მუსიკალური ენერგიის იმ უმნიშვნელოვანეს, განუმეორებელი ორიგინალობის საწყისებს, უწინარესად ქართლ-კახურ საგუნდო ეპოსში რომ აღიბეჭდა. თითქოსდა საკვირველია: სწორედ ამ საგუნდო ეპოსში შეუქმნა არსებითად სიძნელეები ქართული ოპერის ფუძემდებლებს, ვინაიდან სწორედ საგუნდო ხმების მელოსი, რომელშიც ყველაზე დიდი ძალით და თვითმყოფადობით გამოიხატა ქართველი ხალხის მრავალსაუკუნოვანი მელოდიური ენერგია, თავისი წყობით მღერად-რეჩიტატიულია და უშუალოდ არ ემორჩილება ტრადიციული საოპერო კანტილენის „ნორმებს“, არადა, კანტილენისა და ბელკანტოს ხელოვნების გარეშე წარმოუდგენელი იყო ეროვნული კლასიკური ოპერის დაფუძნება. მხოლოდ ზ. ფალიაშვილი (მისი თანამემამულე — თანამოსაგრენი სხვა გზას დაადგენ — ეროვნული ფოლკლორიდან უმთავრესად ქალაქურს მიმართეს) სწვდა „პირდაპირ რქებში“ ეროვნული მუსიკალური ენერგიის ამ უძმლაერეს სამყაროს და მოახდინა საგუნდო ხმების მღერად-რეჩიტატიული მელოდიურ-სტილის სრული კანტილენიზირება მისი ამოსავალი თავისებურებების, სახელობრ მისი მეტრო-რიტმული ასიმეტრიულობის და იმპროვიზაციული პლასტიკურობის შენარჩუნებით და სხვა საწყისებთან სინთეზში პირველმა შექმნა ქართული საოპერო კანტილენა. მის ნიადაგზე კი აღმოცენდა „ქართული ბელკანტო“, რაშიც ზ. ფალიაშვილის უახლოესი მოკავშირე ვანო სარაჯიშვილი იყო. ვანო სარაჯიშვილი კიდევ თავის მხრივ იყო დაკავშირებული ამ ძირებთან: მღეროდა ხალხურ გუნდში — სანდრო კავსაძესთან და მისგან მიიღო ხალხური ურმულის — ამ იმპროვიზაციული წყობის მელოდიური დინების სწორუპოვარ შესრულების ტრადიცია.

ამრიგად, ქართული ბელკანტოს სამომღერლო სტილი, აბესალომის საფუძველზე, ვანო სარაჯიშვილმა შემოიტანა საოპერო სცენაზე. პირველმა ქართველმა აბესალომმა დიდი ხნით განსაზღვრა ტენორის საგანგებო ფუნქცია ეროვნული საოპერო თეატრის ცხოვრებაში და აბესალომის ტრადიციაც და მისი უპირველესი მნიშვნელობაც უნდა დარჩა შემკვიდრებას. მტკიცება არ სჭირდება იმას, რომ მისი სასცენო-სამომღერლო მოღვაწეობა, არც მომდევნო თაობების მომღერლებისა და საერთოდ თბილისის საოპერო თეატრის ცხოვრება არასოდეს შემოფარგლულა ეროვნული რეპერტუარით და ეს კარგად ცნობილია. მაგრამ ამ შემთხვევაში საგანგებოდ აღვნიშნავთ, რომ „აბესალომ და ეთერი“ — ოპერაც, და მისი მთავარი გმირის პარტიაც, ამოსავალი კამერტონი გახდა თბილისის საოპერო თეატრის მთავარი გეზისა, ეროვნული სახისა მისი არსებობის მრავალ ეტაპზე და ეს ტრადიციად დამკვიდრდა.

... რომ ვანო სარაჯიშვილის გარდაცვალება ქართველი ხალხის დიდ ეროვნულ გლოვად გადაიქცა — კარგად ცნობილია. უდიდესი დანაკლისის განცდასთან ერთად, ხალხის განსაცდელს ისიც ემატებოდა, თუ რა ბედი ელოდა სახელდობრ ქართულ ოპერას და როგორი ცხოვრება უწყევდა მის გმირებს — აბესალომს, მალხაზს... ამ თეატრის ცხოვრება კი ისე აეწყო, რომ ამ გმირებმა სამარადქამო სიცოცხლე მიიღეს და მომღერალთა თაობები თაობებს გადასცემდნენ მათ ესტაფეტას. ქართველი ტენორების, ამით თვით თბილისის საოპერო თეატრის ჩარხი კვლავაც წალმა დატრიალდა. ვანოს „მეორე დღესე“ მემკვიდრე გამოუჩნდა, — ეს იყო ნიკო ქუმსიაშვილი, დიდებული, ძლიერა ხმის პატრონი, სცენაზე თითქმის მოუხეშავი, მაგრამ ბრვე ქართველი ვაჟაკი, რაც მთავარია — უგულითადესი იყო მისი სიმღერა. ერთობ მნიშვნელოვანი იყო მისი წარმატებები დასავლეთევროპულ და რუსულ კლასიკურ რეპერტუარში, ასევე მოძმე საბჭოთა ერების ოპერებშიც. დაუფიწყარია თუნდაც მისი რადამესი („აიდა“), მაგრამ ამჟერად არც ეს არის ჩემი წერლის მიზანი. მთელი თავისი ბუნებით ღრმად იყო შეჭრილი ქართული გლეხკაცური სიმღერის წიაღში, სადაც თავისი სიყრმე და სიჭაბუკე გაატარა. შემთხვევითი როდი იყო, რომ ქარ-

თული ხელოვნების I დეკადაზე, მოსკოვში, 1937 წელს, მალხაზისა და აბესალომის როლებს რომ ასრულებდა, მას საგანგებოდ სთხოვეს „აბესალომის“ ერთ-ერთ სპექტაკლში მოძახილის თქმა „ჩაკრულოს“ დროს. ჩემს სიყმაწვილეში წარუშლელად ჩამრჩა სადეკადო სპექტაკლიდან ნიკო ქუმსიაშვილის აბესალომის გულის ამონაკვეთი — უღრმესი განცდით და უნატიფესი ფილირებით თქმული ფრაზები — პლასტები „მეშველეთ, ეს რა შემემთხვა“. „ვის გინდათ ქალი ეთერი“ და „მურმანო, აჰა ეთერი, შენთან ჰპოვებდეს შევებასა“, რომელნიც ქართული ვოკალური ფრაზირების განსაცვიფრებელი ელფერით იყვნენ ნამღერი. მას ჰქონდა ფილირების — ხმის მიბნეღვა — მოძალების თანდაყოლილი უნარი, რაც განსაცვიფრებელი ელვარებით მსველავდა ქართული ჰანგის ინტონირებასა და მის თავისებურებას. ფილირების სრულ სტიქიაში იყო, მალხაზს როცა მღეროდა („ადისი“ — სადეკადო წარმოდგენა, მოსკოვის ტრანსლაციით ჩაწერილი, ნ. ქუმსიაშვილის მალხაზით, ფირფიტაზეა ჩაწერილი. მას ევგენი მიქელაძე დირიჟორობს).

ნიკო ქუმსიაშვილს სულ მალე უნიკალური ჰეროიკული ტენორი დაევით ანდლულაძე ამოუდგა მხარს. საყურადღებოა: ნ. ქუმსიაშვილი ქართული ოპერიდან მოვიდა ევროპულ რეპერტუარში, დ. ანდლულაძე პირიქით — ევროპულიდან ქართულში. ამ ორმა თვითმყოფადმა ფიგურამ კარგა ხანს ერთად ზიდა ქართული საოპერო თეატრის ჰაზანი. ძალზე დიდი იყო დ. ანდლულაძის რეპერტუარი დასავლეთევროპულ და რუსულ საოპერო კლასიკაში: უხვად ვერდისა და პუჩინის ოპერები, ბიზე, ლეონკავალო, რომსკი-კორსაკოვი, მუსორგსკი, ჩაიკოვსკი. გამოჩენილმა საბჭოთა საოპერო რეისორმა ნიკოლოზ სმოლიჩმა, თბილისში „პოკის ქალს“ რომ დგამდა, აღფრთოვანება გამოიქვას და ვით ანდლულაძის გერმანის გამო და იგი ერთ-ერთ საუკეთესოდ მიიჩნია ამ როლის შემსრულებელთა შორის თვით რუსეთის მასშტაბით. ბევრგან ეჭირათ მასზე თვალი. არტისტული სიჭაბუკისას — მოსკოვში, სტანისლავსკისთან მუშაობა მის მუსიკალურ თეატრულ დიალაში... 30-იანი წლების შუახანს სსრკ დიდ თეატრში იწვევენ და საგანგებოდ მისთვის არჩევენ რეპერტუარს (სახელდობრ



ზ. ანჯაფარიძე — ხოზე.  
ბიზეს „კარმენი“

მეიერბერის „ჰუგენოტებს“). მაგრამ მშობლიურ თეატრში დაბრუნება გარდაუვალი ხდება. პირველ დეკადაზე, მოსკოვში, აბესალომით დაიქუხა. ადრეც ჰქონდა ნამღერო ეს პარტია, თანაც სახელოვანი ღირიჟორის ივანე ფალიაშვილის ხელმძღვანელობით მომზადებული. მაგრამ დეკადის მუსიკალურმა ხელმძღვანელმა ევგენი მიქელაძემ ზაქარია ფალიაშვილის ახალი ჰორიზონტები და მასშტაბები გამოავლინა და პერსპექტივების დიდი გზაც გაუხსნა. აბესალომის როლის განსახიერების დიდებულ ღირიჟულ ტრადიციებს, დ. ანდლულაძემ ე. მიქელაძესთან შემოქმედებითი კონტაქტით გმირულ-მონუმენტური ქლერადობა შესძინა, ტრადიციით გადმოსული აბესალომის უსათუთესი გულის კვენესა კი რაინდულ გმინვა-გოდებად აქლერდა.

დიდმნიშვნელოვანი იყო მისი როლი ეროვნულ რეპერტუარში. რამდენიმე ქართული საბჭოური ოპერის მთავარი გმირების პირველი განმასახიერებელი იყო. შალვა მშველიძის ოპერაში „ამბავი ტარიელისა“ ტარიელის განსახიერებისათვის, დ. ანდლულაძეს, სხვებთან ერთად, 1947 წელს, პირველი ხარისხის სსრკ სახელმწიფო პრემია მიენიჭა. თბილისის კონსერვატორიაში ფუნდამენტურ პედაგოგიურ მოღვაწეობას ჯერ კიდევ თეატრში ყოფნის დროს შეუდგა. ბევრი რამ გააკეთა, მაგრამ ჰუმანიტ საოცრებად აღიბეჭ-

და ის ფაქტი, რომ თავის მიერ სცენის დატოვებას (რაც მიიმე სასცენო ფათორაჟს გამო მოხდა) მან წინასწარ კომპენსაციულ შედეგება სამი დრამატული ტენორის სახით ზურაბ ანჯაფარიძისა და ნოდარ ანდლულაძის, ორთავეს ახლახანს 60 წელი რომ შეუსრულდა, მოგვიანებით — ზურაბ სოტკილავას სახით: როგორი საქმეა — ეროვნულ და მთელ საბჭოურ საოპერო ხელოვნებას სამი ასეთი ძალა — მსოფლიო კატეგორიის სამი დრამატული ტენორი შესძინო!

ვანო სარაჯიშვილის უშუალო მემკვიდრეთა შორის თბილისშიც, საბჭოეთის მრავალქალაქშიც და საზღვარგარეთაც ბრწყინავდა დიდებული ღირიჟული ტენორი, ელევანტური და რაინდულად შემართული მომღერალი დავით ბაღრიძე. საოპერო სცენებთან ერთად, იგი დიდი წარმატებით იპყრობდა საკონცერტო აუდიტორიებს და საოცარი პაუპულარობით სარგებლობდა. ყველგან გაჰქონდა ქათული მუსიკა. სახელდობრ საქართველოში მან სათავე დაუდო ერთ უმნიშვნელოვანეს ტრადიციას — ქართველ მომღერალთა დიდ საკონცერტო მოღვაწეობას.

50-იანი წლების დასაწყისში ქართული ოპერის ბერმუხა დავით ანდლულაძე ამთავრებდა თავის სასცენო მოღვაწეობას, ამით — თბილისის საოპერო თეატრის მთელ ეპოქას.

### ზურაბ ანჯაფარიძე

ამ დროს თბილისის კონსერვატორიის საოპერო სტუდიის სცენაზე მზეკაბუჯის შარავანდედით შემოანათა ზურაბ ანჯაფარიძის აბესალომმა და მანამდე შემოფოთებული თბილისელი ოპერის მოყვარულთა საზოგადოებრიობაც იმედებით ადავსო. ეს იყო 1952 წელს.

მაღე მისმა აბესალომმა სტუდიიდან ზ. ფალიაშვილის სახელობის თეატრის სცენაზე გადაინაცვლა, — მას ახალი დადგმის პრემიერა მიანდევს. ორსავეში წარმატება ერთმან პერსპექტიული გამოჩნდა. თუმცა თავად ჯერ საკმაოდ „ნედლი“ იყო და არც თუ მისი ხმის ქლერადობის შესაძლებლობანი იყო თვალნათლივ გამოვლინებული. მაგრამ უკვე სტუდიის წარმოდგენებს საგანგებოდ ეძლეობოდა ოპერის მოყვარულთა საზოგადოებრიობა, რომელსაც იმთავითვე ხიბლავდა ჰუმბუკი უფლისწულის — აბესალომის შექმენიანი გარეგნობაც, ხმის ტემბრის სით-

ბოც, ხალასი სიმღერაც და მელოდიის ინტონირების მოქნილობა და გულისმიერი გამოსხივება. ამ თვისებებით ბუნებრივად მომადლებულმა მიიღო მან აბესალომის, მასთან — ქართული საოპერო მღერადობის საზრჯიშვილისეული — ქუმსიაშვილისეული და ანდლულაძისეული ტრადიცია და სტილისტიკური თავისებურებანი. ამასთან მაშინვე ცხადი იყო, რომ ეს მარტოოდენ ტრადიციების მიღება როდია: ინტონირების ამგვარი გამოსხივება წარმოდგენილია შინაგანი ინტუიციისა და პიროვნული ელვარების გარეშე. ქართული სიტყვის ღრმად ემოციურ, ხატოვან ინტონირებაში ჩამოყალიბდა ზ. ანჯაფარიძის მკაფიო ინდივიდუალობა, ქართველი მომღერლის თავისთავადობა, რომლის ანარჩუნება და პროგრესი შემდგომ გასდევს მთელ მის გზას 35-ზე მეტი წლის მანძილზე...

სტუდენტობის წლების დასაწყისი არც თუ „შიდა აკადემიური“ სიძნელეებისაგან იყო თავისუფალი. არც თუ თავიდანვე მიუხვდნენ ხმისა და არტისტიზმის პოტენციას... საქმეში დავით ანდლულაძე ჩაერია. მისმა პედაგოგიურმა სიბრძნემ ალლო აულო ჰაბუკის პერსპექტივას და დროულად სწორ აკადემიურ გზაზე დააყენა იგი. სხვა მესვეურნიც — აღმზრდელებიც იქვე გამოუჩნდნენ: ესენი იყვნენ ღვაწლმოსილი რეჟისორი, „აბესალომის“ არაერთგზის დამდგმელი შოთა აღსაბაძე და საოპერო სტუდიის მუსიკალური ხელმძღვანელი, ცნობილი კომპოზიტორი და დირიჟორი გრიგოლ კილაძე... თეატრის „აბესალომშიც“ საფუძვლიანად ამუშავეს, — მან ახალი დადგმის მთელი პროცესი გაიარა დირიჟორ ოდისეი დიმიტრიადისა და ახლო დადგმისათვის მოსკოვიდან მოწვეულ რეჟისორ იოსებ თუმანიშვილის ხელმძღვანელობით. ახალი უფლისწული აბესალომი მთელის ელვარებით დამკვიდრდა ზაქარია ფალააშვილის სახელობის თეატრის სცენაზე და ამით მან ქართველი ხალხის ამ წმიდათაშემიდა ოპერის სცენური ცხოვრების ახალი ეტაპიც დაიწყო.

სტუდიის „აბესალომიდან“ თეატრის „აბესალომამდე“ მოკლე გზაზე, ვოკალური და არტისტიკული დაოსტატების თვალსაჩინო შედეგი აჩვენა და რაც კიდევ უფრო ნიშანდობლივი იყო — ზრდის შეუჩერებელი ინერცია. ზრდა კი უსწრაფესი „ზიგზაგებით“ მიდიოდა: იყო უფერული უკანდახევებიც,

რასაც წინახტომები და ახალი პოზიციების დაპყრობა მოჰყვებოდა, — ამას უწინარესად თვით მომღერლის უტყუარი ინტუიციის შინაგანი ელვარება განაგებდა... თავიდანვე ეუფლება დრამატული ტენორის „აუცილებელ მინიმუმს“, — ეს არის კავარადოსი („ტოსკა“), დონ ხოზე („კარმენ“), რადამესი („იდა“) და ეს „მინიმუმიც“ შეუჩერებელი ფართოვდება. ქართველი ტენორის ამოსავალი — აბესალომისეული ინტონირების თავისებური ინერცია მათშიაც იჩენს, რისი ანარეკლიც განსაკუთრებული, თავისთავადი ხატობრივი-ემოციური ელფერით მოსაგს მის მიერ კლასიკურ დასავლეთეგროზულ თუ რუსულ რეპერტუარში განსახიერებულ პარტიებს...

ისევე ფალააშვილი: მალხაზი „დაისში“ (მანამდე რატი „ლატავრაში“ — არც თუ იმდენად წარმატებით). „დაისში“ ჯერ კიდევ ალექსანდრე წუწუნავს სპექტაკლში შევიდა, — ქართული საოპერო რეჟისურის ფუძემდებელმა მოასწრო მაღალნიჭიერ მომღერალთან და მსახიობთან რეპეტიციის გავლა. შემდეგ „დაისის“ ახალი, ვახტანგ ტაბლიაშვილის მიერ დადგმული სადეკადო სპექტაკლი და მასში უკვე ხანგრძლივი რეპეტიციები... მისი მალხაზი სიკვამლის მგზნებარებითაა სავსე და სცენურ სიციცხლეში განუწყვეტლივია ჩართული. შემდგომ ამ ოპერას არაერთგზის დაუბრუნდება.

იმდენად თვალსაჩინოა მისი შემოქმედებითი ნახტომები და მისი კანონზომიერი როზონანსი 50-იანი წლების მანძილზე, რომ მას 1959 წელს მოსკოვში, საბჭოეთის უპირველეს მუსიკალურ თეატრში — სსრკ დიდ თეატრში იწვევენ სამუშაოდ და თავიდანვე დიდ ნდობას უცხადებენ თეატრის უმნიშვნელოვანეს რეპერტუარში შეყვანით. ამ ფაქტის შესაფასებლად გავითვალისწინოთ, რომ ზ. ანჯაფარიძეს მსოფლიო მნიშვნელობის მომღერალთა გარემოცვაში მოუხდა ყოფნა და მათთვის მთავარი პარტნიორობის გაწევა, ამასთან ისეთი გამოჩენილი, მაღალავტორიტეტული ტენორებისაგან მიიღო მემკვიდრეობითი ტრადიცია, როგორც იყვნენ ნიკანდრ ხანავეი (გავიხსენოთ ესეც, რომ დიდი თეატრის მიერ დადგმულ „აბესალომ და ეთერში“ ნ. ხანავემა განასახიერა აბესალომი) და გრიგორი ნელევი, — მართალია უკვე წასულნი, მაგრამ მათი მაღალი შემოქმედებითი ავ-

ტორიტეტი უშუალოდ განელებული არ იყო. ზ. ანჯაფარიძის უშუალო პარტნიორებიდან კი საქმარისა და დავასახელოთ თანამედროვე საოპერო ხელოვნების ვარსკვლავები, — გლაზნა ვიწვევსკაია, თამარა მილაშკინა თუ ირინა არხიზოვა, რომ წარმოვიდგინოთ, თუ რაოდენ საპრესტიჟო — საბრძოლო შემოქმედებით არენაზე იყო გასული ახალგაზრდა ქართველი მომღერალი, რომელიც რაინდული სხივმოსილებით იცავდა თავისი ერის ღირსებას!

თავიდანვე საგანგებოდ იყო დაინტერესებული ზ. ანჯაფარიძით, დიდი თეატრის მაღალავტორიტეტული მხატვრული ხელმძღვანელობა, სახელდობრ ისეთი გამოჩენილი დირიჟორები, როგორც იყვნენ ბ. ხაიკინი და განსაკუთრებით ა. მელიქ-ფაშაევი, რომელიც უფაქიზესი გულისყურით და პროფესიული ტაქტით ეყიდებოდა მაღალნიჭიერ ქართველ მომღერალს და კიდევ უფარდებდა მას თეატრის სარეპერტუარო გეგმას. ამ მესვეურ დირიჟორებს შემდეგ შეუერთდა დიდ თეატრში სამუშაოდ მიწვეული ო. დიმიტრიადი... გასაკვირი არ არის, რომ ესოდენ სცენური ნიჭიერებით მომადლებული მსახიობით დაინტერესდნენ დიდი თეატრის რეჟისორები — ი. თუმანიშვილი, რომელთან პროფესიული კონტაქტი ჯერ კიდევ თბილისში, „აბესალომის“ დადგმისას დაიწყო, ბოლოს — თანამედროვეობის გამოჩენილი საოპერო რეჟისორი ბ. პოკროვსკი, რომელმაც ზ. ანჯაფარიძე „პიკის ქალში“ შეიყვანა.

უდიდესი ნდობის მომენტიც დადგა. სსრკ დიდი თეატრი პირველად ეწვია ოპერის სამშობლოს — იტალიას და მილანის „ლა სკალას“ — საოპერო ხელოვნების ისტორიაში ამ უმნიშვნელოვანესი თეატრის სცენაზე წარმოაჩინა თავისი სპექტაკლები, უწინარესად — რუსული ოპერის ღირსება. ჩაიკოვსკის „პიკის ქალში“ გერმანის განსახიერება ზ. ანჯაფარიძეს მიანდეს. ქართველი მომღერალი უტყუარი ვოკალურ-სცენური ოსტატობით შეიჭრა ამ გამოაგნებელი ოპერატორგედიის მძვინვარე ფსიქოლოგიურ სამყაროში, სახელდობრ რუსული ფსიქოლოგიზმის სიღრმეებში. შედეგი — ერთობ თვალსაჩინო იყო. გერმანი უმნიშვნელოვანესი გახდა მის მოქმედ რეპერტუარში. არც ის მოხდა შემთხვევით, რომ ფილმ-ოპერაში „პიკის ქალი“ გერმანის პარტია ზ. ანჯაფარიძეს ჩაა-

წერინეს. აქ ისიც გავიხსენოთ, თუ გერმანიის — რუსული ოპერის ამ უმნიშვნელოვანეს და ურთულეს გმირთაგანის განსახიერებას რაოდენ დიდი ისტორია და ტრადიციები გააჩნდა და მის სიღრმეებში წვდომის ტრადიციები სახელდობრ რუსი მომღერლების მიერაა შექმნილი!

დიდ თეატრში ზ. ანჯაფარიძე იმ დროს მიიწვიეს, როდესაც ჩვენთან იწყებოდა ქართული საბჭოური საოპერო შემოქმედების ახალი ეტაპი და აღორძინების პროცესი. შემოქმედებითი გეგმებიც ისახებოდა ზურაბ ანჯაფარიძის ინდივიდუალობის გათვალისწინებით და იმედით. სახელდობრ, ამგვარი გათვალისწინებით წერდა ო. თაქთაქიშვილი თავის პირველ ოპერა „მინდიას“ და მისი შექმნასას ჯერ კიდევ თბილისში მყოფი ზ. ანჯაფარიძე უშუალოდ იყო ჩართული კომპოზიტორის შემოქმედებით ლაბორატორიაში. ისეთი ვითარება იქმნებოდა, რომ გადაამწყვეტ მომენტში ოპერის დადგმის საბოლოო პროცესს უნდა მომწყდარიყო... მაგრამ ასე არ მოხდა 1961 წელს. ზ. ანჯაფარიძე — იმჯერად მოსკოვის დიდი თეატრის სოლისტი, ამყარებს მოსკოვსა და თბილისს შორის მოძრავ კავშირს და აბამს შემოქმედებით ურთიერთობას. უშუალოდ ჩართული იყო რეპეტიციებში, რომლებსაც მხურვალე ტემპერამენტითა და უშრეტო ფანტაზიით ატარებდა „მინდიას“ პირველი დამდგმელი — რეჟისორ დიმიტრი ალექსიძე, რომელიც ვაჟა-ფშაველას ფილოსოფიური ეპოსით შეპყრობილია. თაქთაქიშვილის მშვენიერი მუსიკით, მისი უშრეტო მელოდიური დინებებით და ზ. ანჯაფარიძის მინდიათი შთაგონებული ქმნიდა ელვარე მიზანსცენების ქსელს, სინჯავდა და ხვეწდა ვარიანტებს... ამას ერთვოდა ქართული მუსიკის თავდადებული მეგობრის ო. დიმიტრიადის არტისტული სხივმოსილებაც...

წარმატება უდიდესი იყო. საზოგადოებრიობა ქართული ოპერის პრესტიჟული აღორძინების უტყუარი ფაქტის წინაშე დადგას აქი ეს დრომ დაადასტურა! ო. თაქთაქიშვილის „მინდიამ“ კანონზომიერი სცენური ცხოვრება დაიმკვიდრა, საქართველოში — თავისთავად, და მისკ გარეთაც — საბჭოეთის არაერთ საოპერო სცენაზე, უცხოეთშიც — ორივე გერმანიაში და ჩეხოსლოვაკიის არაერთ ქალაქში!

არაფერი არ არის არტიკლისათვის იმაზე უფრო საინკაძლო, ვიდრე იყო დიდი ეროვნული ხელოვნების შექმნისა და ზრდის მონაწილე. მე ვფიქრობ, რომ მინდია ზ. ანჯაფარიძის ყველაზე პრინციპული შემოქმედებითი გამარჯვება იყო! პირველი, რაც გვიპყრობდა ზ. ანჯაფარიძის მინდიაში (წარსულში იმითმად გადამაქვს, რომ ეს შესანიშნავი ქართული ოპერა 15 წელზე მეტია თბილისის სცენაზე არ მიდის!), იყო ის, თუ როგორ აქცევდა იგი ერთ ფოკუსში ქართული ლეგენდის გმირს — ბუნების ბრძენი მესაიდუმლისა და ჰუმანისტის უხე გამოვლინებებს და ახლობელს ხდიდა ჩვენი თანამედროვეობისათვის (ეს არის თვით ოპერის ღირსებაც). რომელი ჩამოვთვალო მის არტიკულ გამაში: შინდარბუნებისას მშობლოური მიწის ექსტაციური ამბორი, სატრფოს ხილვისას — უეცარი დამორცხვება, თუ აბეზარა მოსისხლესათვის ზურგის შექცევა და ბუნების ჰარმონიის წინაშე გარინდება. ან კიდევ: ჩაღბისთან უნებლიე შებრძოლება თუ სიკვდილის წინ ყველასთან გამოთხოვება... როგორც სპეტაკი ჰიში ბუნების ჰარმონიისა ჟღერს მისგან წარმოთქმული „ხევი მთას მონებს, მთა ხევისა“ და ამაყი ლოცვისებურად წარიმართება ო. თაქთაქიშვილის ამღლებული, ფილოსოფიური ჰერეტიკთ აღსავსე ჟორალური მუსიკა. რაოდენ ლირიკულ სიმბურვალეს ვგრძნობთ მის ელეგიურ დუეტში ბრძოლისაგან შესვენების დროს, მზიასთან საღამოს პაემანის ეამს... ბოლოს სიკვდილის სცენა: სასოწარკვეთილი მინდია ვერსად პოულობს თავშესაფარს, ბუნება მას ახლოს არ იკარებს, ხანგამოშვებით დააწევს თავის მრისხანე ხმას: „რად მოჰკალ მინდი“... ხანგრძლივ პანტომიმურ სცენაში მსახიობი შინაგანი დრამატიზმით, პლასტიკური მოქმედებით ქმნიდა ნამდვილ სცენურ სიმფონიზმს. ამას მოჰყვება ვოკალური სიმფონიზმიც — ეს არის მინდიას სიკვდილის წინა არია. ეს არია იწყება იდუმალი ხმით არფების ფონზე და იმსკვლება ტრაგიკული მღელვარებით. ზ. ანჯაფარიძეც მღერის მას დიდი ექსტაზით, თანამიმდევრული დრამატული აღზევებით, — და ფრიად დამახასიათებელი მომენტი: არიის დამთავრებამდე მცირე ხნით ადრე მომღერალი იღებდა და აგრძელებდა კულმინაციურ მაღალ ნოტას და

ალტაცების აპლოდისმენტები სტიქიურად პასუხობდნენ მომღერალს. მართალია, იგი თითქოსდა მღელვარების კულმინაციაა, მაგრამ მუსიკა ამ არიისა ხომ არ შეწყვეტილია იგი კვლავ უნდა დაუბრუნდეს თავის იდუმალებას! სტიქიური ტაშის გრიალი კი, — უკვე ხელისშემშლელი, ყოველ სპეტაკლზე მეორდებოდა, გამოსავალი უნდა მონახულიყო... და აი რა მოხდა: ისევ ანჯაფარიძე მღერის ამ არიას, მიადგა კულმინაცია — იღებს იგივე მაღალ ნოტას, უეცრივ წყვეტს მას, შემდეგ ისევ იღებს, კიდევ წყვეტს და ერთიმეორეს მისდევს სასოწარკვეთილების შეძახილები! ამ ხერხით მომღერალმა სახიერი ეფექტიც შექმნა და მაყურებელსაც გზა გადაუჭრა უდროს ტაშისკენ! მინდია ზურაბ ანჯაფარიძის არტიკული სიკვალეს გვირგვინიც იყო და სიმწიფის მაჩვენებელიც.

სწორედ ამ დროს უაღრესად აქტიურდება დიდ თეატრში მისი მოღვაწეობა. დრამატული ტენორის „სარაპერტუარო მინიმუმს“ — რადამესს, დონ ზოხეს, გერმანს ემატება დონ კარლოსი ვერდის ოპერაში — კრემლის ყრილობათა სასახლის დარბაზში მისი ახალი დადგმის პრემიერასაც იგი მღერის. რეპერტუარს იფართოებს რუსული ოპერებით (ინდოელი სტუმარი რომსკი-კორსაკოვის „სადკოში“ და სხვა), იფართოებს ლირიკულ პარტიებითაც: ქალფრედი „ტრაჯედიკაში“, ფაუსტი ჰუნოს ოპერაში... აღსანიშნავია: ლირიკული ინტონირებისა და განცდის უნარით ბუნებრივად დაჯილდოებული ზ. ანჯაფარიძე, როგორც დრამატული ტენორი, თავისი გზის დასაწყისში ლირიკულ პარტიებში ზოგჯერ აწყდებოდა ტექნიკურ წინააღმდეგობებს (რაც ხშირია დრამატული ტენორების პრაქტიკაში), მაგრამ პროფესიულმა დაბრძენებამ და ოსტატობის სრულყოფამ საცხებით გადალახა ამ მხრივ ყოველგვარი ზღუდე.

ზემოთ მოვიხსენიე ა. მელიქი-ფაშაევის განსაკუთრებული დამოკიდებულება ზურაბ ანჯაფარიძისადმი: დიდ იმედებს ამყარებდა მასზე, როდესაც თავის სადირიჟორო გეგმებს სახავდა. მათ შორის იყო „ლოენგრინი“ და „ოტელო“. გამოჩენილი დირიჟორი ზ. ანჯაფარიძეში ხედავდა საგანგებო მონაცემებს ვაგნერის სხივმოსილი გმირის — პარსიფალის ძის განსახიერებისათვის. მაგრამ მელიქი-ფაშაევის გარდაცვალების გამო



ზ. ანჯაფარიძე — გერმანიის  
ჩაიკოვსკის „პიკის ქალი“

ეს დადგმა ვეღარ განხორციელდა. „ოტელიო“ უფრო შორეულ მიზნად იყო დასახულა, რადგან ამ უძნელეს პარტიას დრამატული ტენორები მეტწილად თავიანთი დიდი გზის დაგვირგვინებისათვის განასახიერებენ (მისი განსახიერება ზ. ანჯაფარიძეს კარგა ხნის შემდეგ უკვე თბილისში მოუხდა). დიდ თეატრთან ერთად არაერთგზის იმოგზაურა საზღვარგარეთ გასტროლებზე, ბოლოს საფრანგეთში იყო. დიდი თეატრის სამხატვრო საბუკოს წევრი იყო. იქ ყოფნის დროს გახდა სსრკ სახალხო არტისტი.

მაგრამ 1969 წლის ბოლოს გადაწყვიტა საბოლოოდ დაბრუნებოდა თავის მშობლიურ ზ. ფალიაშვილის სახელობის თეატრს. ზ. ანჯაფარიძე ხდება ისტორიული ფაქტის — საქართველოს მეორე საოპერო თეატრის, — ქუთაისის ფილიალის გახსნის უშუალო შემოქმედებითი მონაწილე. პირველ საღამოსვე „აბესალომ და ეთერში“ მღერის და მისი მთავარი პარტნიორები პეტრე და მედეა ამირანაშვილები არიან. დიდოსტატი მომღერლები დიდ ენთუზიაზმს ნერვავენ ახალგაზრდა დასში. მთელი მრავალმხრივი მოღვაწეობით მშობლიურ თბილისის თეატრთანაა. მასთანაა თეატრის ყველაზე დიდი გაკვირვების წლებში — ხანძრის შემდეგ, როდესაც თეატრმა თავი შეაფარა პროფკავშირების კულტურის სასახლეს (ვაჟა-ფშაველას პროსპექტზე). ამ პერიოდებშიც ახალი შესანიშნა-

ვი ქართული ოპერის — რევაზ ლალიძის „ლელას“ დაბადების მხურვალე მონაწილეა. ამ შემთხვევაშიც ავტორს უაღრესად დიდ პოპულარულ კომპოზიტორს თავის მთავარი გმირის — ბერდოს პარტიის შექმნისას თვალწინ ედგა ზ. ანჯაფარიძე და მისეული ქართული მელოდიური ინტონირების მაღლმოსილება. ზ. ანჯაფარიძემ აქაც ამ გმირულ-პატრიოტულ ოპერა-ლეგენდაში სადაც შეპირისპირებულია პირქეში ეპოსი და სათუთი ლირიკა, შეისისხლხორცა რ. ლალიძის მუსიკის მღერადობის თავისებურებები, ამჯერად კოლხური კოლორიტით აღბეჭდილი.

ისევე როგორც ეროვნულ კლასიკურ ოპერას, „მინდიას“ და „ლელას“ არაერთგზის მობრუნებია და მათი სცენური ცხოვრება კვლავაც გაუზიარებია მათი ყოველი ახალი დადგმის დროს... ბოლოს — როგორც რეჟისორს: „მინდიაც“ და „ლელაც“ ქუთაისის ფილიალში აქვს დადგმული. ამ შემთხვევაში, რეჟისურაში იგი უპირველესად მუსიკოსია, ნაკლებად დაექმბს ორიგინალურ რეჟისორულ ხელწერას, გამომდინარეობს მუსიკის დეტალური განცდიდან და აქედან წარმართავს გმირთა ცხოვრებას. რეჟისორება კი „დაისით“ დაიწყო, სახელდობრ აღ. წუწუნავას კლასიკური სპექტაკლის აღდგენით (პროფკავშირების სასახლის სცენაზე). მისი აღორძინება ადრევე ჰქონდა გამოიხსნული. დიდი მუშაობა გასწია, წუწუნავასეული სპექტაკლის ქონაწილეებს, ასევე მასურებელსაც იკრებდა და ეთათბირებოდა. სრული, მექანიკური აღდგენა ცხადია გამორიცხული იყო თუნდაც ახალი შემსრულებლების განსხვავებული თვისებების გამო. სიფრთხილთა და ტაქტით მიმართავდა ახალ რეჟისორულ დეტალებს. თეატრის საკუთარ შენობაში დაბრუნების შემდეგ კორექტივები შეიტანა სპექტაკლში, რომელიც სათანადოდ მოამზადა სამოსკოვოდ, თეატრის გასტროლებისას. წარმატება და აღიარება საფუძვლიანი იყო. ნიშანდობლივია: „დაისის“ რეპეტიციების დროს ზ. ანჯაფარიძე მხურვალე განცდით არის ჩართული როგორც მომღერალი და მსახიობი, ამჯერად — თითოეული გმირის მიზანსცენებისა და მუსიკალური ინტონირების წარმომჩენი. ამან კი, სახელდობრ ინტონირების მეთოდმა განსაკუთრე-



ბული ნაყოფი გამოიღო, როცა ზ. ანჯაფარიძემ „დაისი“ იგივე რეჟისურით ერევანში დადგა. მშვენიერი, სისხლსავსე სპექტაკლი გამოვიდა: მოძმე სომხეთის მომღერლები ისეთივე გულითადობით მღეროდნენ თავიანთ პარტიებს, როგორც მშობლიურს. ამას წინათ „დაისი“ ქუთაისში დადგა. ყოველ ამ ახალ სპექტაკლში ზ. ანჯაფარიძეს საკუთარი იდეებიც შეაქვს, მაგრამ წუწუნავას რეჟისურა ყველა დადგმაზე აღნიშნულია. ჩვენი დიდებული მომღერალი და მოღვაწე უაღრესი პატივისცემელია კლასიკური ტრადიციებისა, ამ შემთხვევაში — ეროვნული მეკვიდრეობის და არ მიეკუთვნება ისეთ კატეგორიას — ისტორიას საკუთარი თავიდან რომ იწყებენ!

განვლილმა სახელოვანმა გზამ, მომღერალისა და მოღვაწის დიდმა ავტორიტეტმა ბუნებრივად დააყენა საკითხი, რომ ზ. ანჯაფარიძეს დაეკისრა წლების მანძილზე ყოფილიყო ზ. ფალიაშვილის სახელობის თეატრის დირექტორი და სამხატვრო ხელმძღვანელი.

ჭერ კიდევ მოსკოვის დიდ თეატრში ყოფნისას ჩასახული ოცნება ბოლოს თბილისში ახდა — თეატრში დიდი ხნის შემდეგ ვერდის „ოტელო“ დაიდგა. კარგად მოგვეხსენება, რომ საოპერო თეატრები, რომელთა უზოგრებაში ჩვეულებრივ უხვად დამკვიდრებულია ვერდის ოპერები, მის ამ უმაღლეს ქმნილებას უფრო იშვიათად მიმართავენ თვით ოტელოს პარტიის უაღრესი სირთულეების გამო: მისი ტესიტურული განლაგება თავისი ამოუსუნთქავი დაძაბულობით უმძიმეს დატვირთვას აკისრებს დრამატულ ტენორებს და ჰეროიკული ტენორის საგანგებო მონაწილეობას და ხმის გამძლეობას მოითხოვს. ამის გამო მომღერლები ან ადრეულად „თავს სწირავენ“ ამ პარტიას, ან უმეტესად დოსტატების ზენიტში მიმართავენ მას. თბილისშიც იშვიათად იდგმებოდა, თუმცა თითქმის ყოველი მისი ახალი დადგმა საეტაპოდ აღინიშნებოდა ამ თეატრის ისტორიაში (გავიხსენოთ, რომ თბილისში „ოტელო“ პირველად დაიდგა ასი წლის წინათ, ვერდისავე სიცოცხლეში, — მისი მილანის პრემიერიდან ერთი წლის შემდეგ!) და „ქართველი ოტელოების“ შესანიშნავი ტრადიციაც მკვიდრდებოდა (სახელდობრ ბოლო ორი დადგმისას, რომელნიც 1934 და 1949 წლებში განხორციელდა). ამჯერადაც

ბედმა არ უმტყუნა ზ. ფალიაშვილის სახელობის თეატრს: შესანიშნავი, ფუნდამენტური სპექტაკლი (რეჟისორი დ. ალექსიძე, დირიჟორი გ. აზმაიფარაშვილი, მხატვარი ფ. ლაპიაშვილი) თავიდანვე ორი ფრიად მასშტაბური, ამასთან თავისებურებებით მკვეთრად ურთიერთგანსხვავებული ოტელოთა — ზურაბ ანჯაფარიძითა და ნოდარ ანდლუქით წარდგა (შემდეგ ამავე სპექტაკლს შემოუერთდნენ სსრკ დიდი თეატრის ოტელოსა და დეზდემონას — ზურაბ სოტკილავასა და მაყვალა ქასრაშვილის უბრწყინვალესი წყვილი და ამ გენიალური ოპერის ყოველი წარმოდგენა ხელოვნების დიდი ზეიმის ნიშნით მიდიოდა. „სარეზერვო“ ძალეებიც გამოჩნდნენ...)

როგორ მიუდგა ზ. ანჯაფარიძე ამჯერად ჰეროიკული პარტიისათვის განკუთვნილ, არც თუ „მანლობელ“ სპეციფიკურ სიმწელებებს? უწინარესად საკუთარ „ძალთა რეზერვების“ უაღრესად რაციონალური და ელასტიური მოზომვითა და განაწილებით, ვოკალური ინტონირების, ხმის „ხარჯვის“ დიდოსტატური ბალანსირებით და ურთიერთკომპენსაციით... ამ გზით მკაფიოდ გამოკვეთა საკუთარი ვოკალური ბუნებისათვის შესატყვისი საყრდენი. ჭეშმარიტად მაღალი შთაგონებითაა შეპყრობილი ისეთ სცენებში, სადაც იდილია და დრამატული ექსპრესია შეპირისპირებული და შერწყმულია, — ამის ნიმუშად მოვიტანდი დეზდემონასთან პირველი მოქმედების დუეტს, რომელსაც იშვიათი სიწრფელით ატარებს. ყოველივეს ბუნებრივი დაგვირგვინება კი ხდება დეზდემონასთან უკანასკნელ — აგონიურ სცენაში და სიკვდილისწინა — დატირების მონოლოგში, სადაც ზ. ანჯაფარიძე ლირიკული ძაბვისა და სხივმოსილების სრულ სტიქიაშია: ჩვეულ სიწრფელეს — გულის ამონაკვეთს უფარდებს ხმის ტალღისებური ინტონირების, ფილირების ანუ მიბნედევა-მოძალების საოცარ ბუნებრიობამდე აყვანილ ოსტატობას. ეს კი სრულქმნილი ოსტატობაა!

ისევ მაგონდება მის მიერ აღდგენილი დადგმული „დაისის“ პრემიერა პროფკავშირების სასახლის სცენაზე. თვითონ მალხაზ მღეროდა და მისი ფილირების მაღლიან ხელოვნება ანკარა ტალღებივით მოჩუხჩუხებდა მსმენელისაკენ. ამ ხერხის მომარჯვებით საოცარი განცდით იმღერა „თავო

ჩემო“ და განსაკუთრებით „გმორდები ტურფაჲ“. მგონი მას შემდეგ მალხაზი აღარც უმღერია! ზოგიერთ სხვა როლზეც უარი თქვა, — თვით აბესალომზეც, ამ ოპერის ბოლო დადგმებში. მღერის აბესალომს მხოლოდ საკონცერტო შესრულებისას. მათ შორის დაუფიქარია ქუთაისის პირველ ფესტივალზე, ბაგრატიის ნანგრევებზე გამართული „აბესალომი“! უწინარესად, ქართულ კლასიკაში საკუთარი თავისადმი ამ უკომპრომიზობაში აღარც დაიხია მთლიანი ვოკალურ-სცენური კრიტერიუმების თვალსაზრისით. სახელდობრ, თავის უძვირფასეს აბესალომ-უფლისწულს გარკვეული „საკაბორივი წერტილი“ დასვა, თუმცა არც სცენური დინამიკა მოკლებია მას, ხოლო მისი სიმღერის ცეცხლი კვლავაც რომ ანთია, ეს არაერთგზის ვნახეთ ამ ბოლო წლებში.

თუნდაც იმ მღელვარე საღამოს, მისი მოღვაწეობის 35 წლის აღსანიშნავად რომ გამართა თბილისის საოპერო თეატრში, 1989 წლის 17 მაისს. დიდძალმა საზოგადოებამ მოიყარა თავი, უმრავლესობამ კვლავაც ცოცხლად აღიდგინა და წარმოადგინა ის დიდი გზა, ხალხის საყვარელმა მომღერალმა რომ განვლო, წინამორბედი მომღერლებიც გაიხსენა — ის ფესვები, რომელთაგან მისი ხელოვნება აღმოცენდა. გრძნობამორეული მსმენელი ბევრი იყო, მაგრამ ეს მარტოოდენ გახსენება როდი იყო: სცენიდან ამ გზის შარავანდედი ანათებდა. დიახ, კვლავაც მძლავრად გამოანათა იმ პირველქმნილმა — ხალხსმა, რომელიც 35 წლით ადრე მოგვიტანა ზ. ანჯაფარიძის აბესალომმა. დიდგზაგამავლილმა მომღერალმა ეს საღამოც აბესალომით დაავიროგვინა და მერე როგორ!

საღამო კი მისი ერთ-ერთი ბოლო ქმნილებით დაიწყო: მედია ამირანაშვილმა და ზურაბ ანჯაფარიძემ „ოტელოს“ უკანასკნელი დიდი სცენა საუტყუბლო წარმოადგინეს, საღამოს გმირი წარმოგვიდგა ქეშმარიტად ჰაბუტური სიწრფელით და დიდოსტატის იმ სიბრძნით, განვლილმა გზამ რომ შესძინა მომღერალს. საღამოზე ნაირგვარად გაიღვეს ზ. ანჯაფარიძის როლების სილუეტებმა. გათამაშდა კარმენისა და დონ ხოზეს უკანასკნელი სცენა, — მისი პარტიოორი თამარ გურგენიძე იყო. უთვალავჯერ მოუპოვებია მას ხოზეს როლით თაყვანისმცემლები თბილისის, მოსკოვის, საბჭოეთის მრავალი ქალაქის მსყუ-

რებლებში. ამჯერადაც ჩვეული მგზნებარებით ასრულებდა ამ სცენას. როიალთან იმღერა გერმანიის არია „შემინდებოთ კმინილებავ“, — უორკესტრობას არ შეუფერხებია მომღერალი მთელი სისავსით გადმოეცა ჩაიკოვსკისა და პუშკინის გმირის მღელვარება...

ზ. ფალიაშვილის სახელობის თეატრის სხვადასხვა თაობის თვალსაჩინო მომღერლებიც ჩაბმული იყვნენ ამ თანმიმდევრულად გააზრებულ კონცერტ-სპექტაკლში (რეჟისორი გურამ მელიცა). სენსაციური სიურპრიზიც იყო: მეორე განყოფილების დაწყებისას, ფარდის ახდისთანავე, გუნდით ავისო სცენაზე აღფრედისა და ვიოლეტას დუეტის ჰანგის თანხლებით („ტრაგედიას“ I აქტიდან) ოპერის დასში მყოფმა ყველა ვიოლეტამ ზურაბ ანჯაფარიძე შემოიყვანა და ყოველი მათგანი მეტაფორული დაფნის გვირგვინებით ამკობდა საღამოს გმირს, ამასთან ყველა ვიოლეტა გუნდურად, ჰიმნივით მღეროდა ვიოლეტას პარტიას... განმუხტვაც მოხდა: ზ. ანჯაფარიძე კამერულ რეპერტუარზე გადაერთო და ერთობ მგზნებარე ინტიმი დაამყარა. ნამღერთა შორის გაისმა ძველად დიდად პოპულარული რუსული რომანსი — პროზოროვსკის „თქვენ ცხრამეტი წლის ხართ“, რამაც შეძრა დარბაზი, ასევე სცენაზე მყოფნიც...

ქართული ბელკანტოს ქეშმარიტი ზემი იყო საღამოს ფინალი, რომელსაც წარემძღვრა რეპროდუქტორებით გადმოცემული თვით ზ. ანჯაფარიძის სიტყვა — მსმენელთადმი მისი მიმართვა. „35 წელი მისმინეთ და მითმინეთ“ — ასე დაიწყო მან, გაიხსენა თავისი საამაყო მასწავლებლები და კოლეგები, ამაგდარები, უწინარესად — მისი პედაგოგი დავით ანდლულაძე. სიამაყით გაიხსენა მოსკოვის დიდ თეატრში ყოფნის პერიოდი და დასძინა: ბედნიერად ვთვლი თავს, რომ ისეთი განუმეორებელი ქართველი მომღერლის გვერდით მომიწია მოსკოვში ყოფნა, როგორც დავით გამრეკელი იყო. რეპროდუქტორები კვლავ ჩაირთო: სცენასა და დარბაზს მოეფინა სწორტუპოვარი სილამაზისა და მომხიბვლელობის ხმა და სიმღერა — დავით გამრეკელი მღეროდა აბდულ არაბის არიას დიმიტრი არაყიშვილის „შოთა რუსთაველიდან“. მთელი სცენა ფეხზე დადვა ქეშმარიტი თაყვანისცემის გრძნობით

და მსუქრებელთა დარბაზიც ამით აღენთო. თითქოსდა ამას უნდა „დაეხურა“ ყოველივე. მაგრამ არა! ზურაბ ანჯაფარიძემ და ელდარ გეწაძემ აბესალომისა და მურმანის დუეტით ააუღერეს. უთვალავჯერ მოვხიბლულვართ ზურაბ ანჯაფარიძის აბესალომით, მაგრამ იმდამინდელი მისი შთაგონებულობა რაღაც განსაკუთრებული იყო. დიახ, მისი ხელოვნების სიხალასე და სიბრძნეც აქ შეერთდა მთელი სრულყოფილებით, ყოველი ფრაზის, მელოდიის ინტონირებისას, თითქოსდა „მეორე პლანის“ ბგერები, უფრო ზუსტად — უწყვეტ გულისცემა გვესმოდა. შთაგონება ელდარ გეწაძის ჩინებულ მურმანსაც გადაედო. ჩვეული მასშტაბურობით ღირიერობდა ჯანსუღ კახიძე. მაღალი შთაგონება გავივდა „წამწამსას და წამწამს შუას“ აქლერებისას, სადაც ზ. ანჯაფარიძის მთავარი პარტნიორი მაცია თომაძის ნორჩი და მშვენიერი ეთერი იყო... „აბესალომის“ დიდებულმა „ჩაკრულომ“ ღირსეულად გაასრულა ეს დაუეციყარი საღამო. დასასრულ, საქართველოს თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარე გიგა ლორთქიფანიძე გულთადად მიესალმა საღამოს გმირს, თითქოსდა ნაწილობრივ ხუმრობით გამოთქვა სურვილი, რომ საღამოს ეს მეორე — საკონცერტო განყოფილება უცვლელი სახით დამკვიდრებულიყო ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის თეატრის რეპერტუარში, თან დასძინა — ჭეშმარიტი საოპერო ხელოვნების მოყვარულებს მუდამ ბევრს ვნახავთ მსმენელთა შორისო! არა მგონია დამსწრე საზოგადოებიდან ვინმეს არ გაეზიარებინა ეს სურვილი და ეს რწმენაც!

### წოდარ ანდლულაძე

გუშინდელ დღესავით მახსოვს ნოდარ ანდლულაძის დებიუტი საოპერო სცენაზე, ხოზეს როლში, 1956 წელს. მაშინ თბილისის საზოგადოებრიობის მხურვალემა საოპერო თეატრის მიმართ ჯერ კიდევ არ იყო დამცხრალი. ოპერის მოყვარულთა დიდძალ საზოგადოებას ალექვებდა ის, რომ დედაბოძი ტენორები, რომელთა გადაწყვეტი როლის გარეშე წარმოუდგენელი იყო თბილისის საოპერო თეატრის, მეტადრე — ქართული ოპერის ცხოვრება, ეცლებოდნენ სცენას. სახელდობრ ეს ეხება ორ ვეებერთელა ძალას, დიდი ხნის მანძილზე რომ ეწეოდა დიდ ეროვნულ ჰაპანს და ქართული

საოპერო ხელოვნების მთელი ეპოქა შექმნა. კარგა ხნის წინათ უკვე აღარ იყო ნიკო ქუმისიაშვილი. ახალი დატოვებული ჰქონდა სცენა დავით ანდლულაძეს, — იგი ამოღებულა და პედაგოგიურ-აღმზრდელით მოღვაწეობაზე გადაერთო და იქ, დიდხანს იხილდა დიდ მამულიშვილურ ვალს...

მსნენლნიც გამოჩნდნენ. ჯერ ახალი უფლისწული აბესალომი დაიბადა ზურაბ ანჯაფარიძის სახით (ჯერ საოპერო სტუდიაში, შემდეგ ზ. ფალიაშვილის სახელობის თეატრის სცენაზე). მას მალე მოჰყვა ნოდარ ანდლულაძე — ძე დავითისა. აქ განსაკუთრებულმა, თანაც სენსაციურმა ინტერესებმა გაიღვიძა ოპერის მოყვარულთა შორის: როგორ მიიღებს და გაუძლებს ახალგაზრდა ანდლულაძე დიდი მამისაგან მიღებულ ესტაფეტას, მით უმეტეს, რომ ისტორიამ არც თუ ხშირად იცის ხელოვნების ნებისმიერი ერთ დარგში, მეტადრე ერთი ხმის მქონე მომღერლებს შორის რაიმე თვალსაჩინო ტოლძალოვნება! ამის საპასუხოდ საზოგადოება დადგა იშვიათი ფაქტის წინაშე: უნიკალური ჰეროიკული ტენორის მფლობელი აღმოჩნდა! რა თქმა უნდა, მათი ხმის ტემბრები აშკარად განსხვავებული იყო, მაგრამ ესტაფეტა ისევ ჰეროიკულმა ტენორმა მიიღო!

...მას შემდეგ დიდი გზა განვლო ნოდარ ანდლულაძემ, — გზა არამარტო არტისტული — შემოქმედებითი ფორმირებისა, არამედ მომღერლის ხელოვნებაში — ვოკალში ბგერათა გამოცემის პალიტრის გამდიდრებისა და შემდგომი განვითარებისა თანამიმდევრულ წაკადემიურ-მეთოდურ საფუძველზე. ერთობ საიმედო აღმზრდელს ებარა მისი ბედი. არაერთი თვალსაჩინო ვოკალისტი პედაგოგი ჰყოლია საქართველოს და მათ თანვინათი ძლიერი სკოლებიც შეუქმნიათ. მაგრამ დავით ანდლულაძის სკოლა, ჩემის ღრმა რწმენით, ყველაზე ფესვმაგარი და ფუნდამენტური აღმოჩნდა და შემთხვევითი არ არის, რომ იგი აგრძელებს და აძლიერებს თავის ტრადიციებს... ჰოდა, როცა ნოდარ ანდლულაძის წარმატებაში მყარი საფუძველიც აშკარა იყო, მაინც სახელოვანმა მამამ კატეგორიულად ურჩია თავის ერთადერთ ვაჟს ოპერის სამშობლოში — იტალიაში სრულყოფილი ვოკალური ხელოვნება. ასეც მოხდა. ისედაც დიდი სიძლიერისა და ტემბრულად მდიდარი ხმის მქონე ნოდარ ანდ-



ზურაბ ანჯაფარიძე და ნოდარ ანდლულაძე

ლულაძე საკუთარი ხმის გამჟღავნებაში ეძებდა ახალ-ახალ რესურსებს. კონსერვატორიაში არ უსწავლია, — იგი პირდაპირ საოპერო თეატრში მოვიდა მამის მიერ მომზადებული, თავად კი ენათმეცნიერი საკანდიდატო ხარისხით. მომღერლის ხელოვნებით: გატაცებას იმთავითვე დაერთო მისდამი მეცნიერული დამოკიდებულების ჟინი, სახელოვან ხმის სისხლსავსე ბერათამაოცემა-განოსხივების მეთოდოლოგიის დამუშავებაში, სისტემატურ თვითანალიზში (აქედან ეყრებოდა საფუძველი მის მომავალ პედაგოგიურ მოღვაწეობასაც). ამ განწყობით შეიარაღებული, 1961 წელს გაემგზავრა საოცნებო იტალიას, საკავშირო კულტურის სამინისტრომ იგი მიაგვლინა მილანის „ლა სკალაში“ სტაჟიორად, სადაც მას ჭენარო ბარა ხელმძღვანელობდა.

დაბრუნდა იტალიის ფანტიკური შეგრძნებით, — რა გასაკვირია, პლანეტის ამ საოცრებით რომ იყო შეპყრობილი! მაგრამ უწინარესი მიზნად იყო „ბელკანტოს“ ხელოვნება, რომლისადმი აღრინდელივე თავყანისცემა დიდად გაულრმავა ამ ქვეყნის უშუალო განცდამ. ამით გამსპვალულმა, დაბრუნებისთანავე (1962) მკაცრად დაგვგმა საკუთარი რეპერტუარი „აკადემიური სტრატეგიით“ და ერთხანს იტალიური ოპერიდან „განუტყ“ არ იხედებოდა! იტალიაში წასვლამდე უკვე ზ. ფალიაშვილის სახელობის თეატრის მძიმე ჰაპანს ეზიდებოდა: დებიუტის შემდეგ (ბიზეს „კარმენი“) მღეროდა კავარადოსის (პუჩინის „ტოსკა“), რადამესს (ვერდის „აიდა“), ტურიდუს (მასკანის „სოფლის პატიოსნება“), კანინოს (ლეონკავალოს „ჯამბაზები“)... ქართული რეპერტუარი დაიწყო „დაისით“ — მალხაზის პარტიით, შემდეგ არაერთგზის

შემორია ფალიაშვილის ამ ოპერაში ჩვენს ქვეყანაშიც, უცხოეთშიც. აქტიურად იყო ჩაბმული ახალი ქართული საბჭოური ოპერების განხორციელებაში: დაგვიტოვების „ჩრდილოეთის პატარძალი“ ასრულებდა ივანე ერისთავის, ალექსანდრე ბუკიას „არსენაში“ — არსენას პარტიებს. ქართული ხელოვნებისა და ლიტერატურის მეორე მოსკოვისეულ დეკადაზე (1958) ანსახიერებს მალხაზის, ივანე ერისთავისა და რაიმონდის (ჩაიკოვსკის „ორლენელი ქალწული“) როლებს. თანამედროვე სლოვაკელი კომპოზიტორის ე. სუხონის ოპერაში „კრუტნიავა“ ასრულებს ონდრეი ზიმონის რთულ პარტიას და ამით თანამედროვე საოპერო ლექსიკის გარკვეულ სფეროშიც იჭრება. იტალიაში გამგზავრებამდე მასზე იყო ნავარაუდღევი კვლავაც ახალი ქართული ოპერები. მის ჩამოსვლას უფარდებდნენ თეატრი და მასთან საქართველოს კულტურის სამინისტრო ვაგნერის „ლოენგრინის“ დადგმას, რომელსაც ფრიად პრინციპული მნიშვნელობა ენიჭებოდა ზ. ფალიაშვილის სახელობის თეატრის განვითარების გზაზე. მაგრამ იტალიიდან ჩამოსული ურყევად, ხანგრძლივად დადა თავისი აკადემიური სტრატეგიის განხორციელებას და ვაგნერიც მისთვის და ამის გამო თეატრისთვისაც კარგა ხნით გადაიღო!

დაბრუნებულის პირველი გამოსვლა ტურიდუს როლში („სოფლის პატიოსნება“) შედგა... უკვე პირველივე ეპიზოდი — სცენის გარედან, ჭერ გამოჩენამდე წარმოგვიდგენდა ლალად მქექარე, სისხლსავსე ხმას. წარმატება დიდი იყო... მაგრამ მთავარი მიღრეკილება — ფუნდამენტური მუშაობისადმი და იღბლად, თეატრის ახალი დადგმების გეგმები მის გეგმებს დამეთხვა. პირველი იყო ვერდის „ტრუბადურზე“ ხანგრძლივი მუშაობა, რომლის ახალი დადგმა რეჟისორმა ვახტანგ ტაბლიაშვილმა და დირიჟორმა გივი აზმაიფარაშვილმა განახორციელეს. შესანიშნავი სპექტაკლი იყო. ვოკალურადაც და სცენურადაც დიდად ელვარე იყო მანრიკოს როლში ნოდარ ანდლულაძე, საუცხოოდ აწვდიდა მსმენელს გულითად კანტილენასაც, გალადებულ სიმღერასაც, მძაფრ ექსპრესიასაც. ყოველივე ამის ცვლა მთელის ელვარებით ჩქეფდა თუნდაც ბოშათა ბანაკის სცენაში — აზუჩენასთან დიალოგური არიოზების ციკლში. რა თქმა უნდა,

ყოველი ღირსშესანიშნავი მანრიკოსებრ, ჰქონდა თავისი ეფექტური მწვერვალი უბოპულარესი კაბალეტას სახით — მჭექარე მალღებით, და როგორც წესი — მრავალრიცხოვანი biss-ებით.

განსაკუთრებული იყო მისი პარტნიორული ურთიერთობა „ტრუბადურის“ ძირითად სამეულში. ამ სამეულში მასთან ერთად იყვნენ მედეა და პეტრე ამირანაშვილები ლეონორასა და დი ლუნას პარტიებში. დიდი მგზნებარებითა და ლირიკული გულითადობით, ღრმა დრამატიზმით იყო გამსჭვალული ეს სამეული, ამასთან განსაკუთრებით აღინიშნებოდა რიტმის ხაზგასმული სიმკვეთრით, რომელიც ნ. ანდლულაძეში ჩამოყალიბდა, როგორც მისი ვოკალური ხელოვნების ერთ-ერთი ამოსავალი თვისება.

ბეგრს ახსოვდა ქართული ხელოვნების I მოსკოვურ დეკადამდე თბილისში დიდი ინტერვალის შემდეგ დადგმული „ტრუბადური“ (მას პულ პელა დირიჟორობდა), სადაც საუცხოო მომღერლებს შორის გრგვიწავდა დავით ანდლულაძის მანრიკო. მამისაგან შეიღმა მიიღო ღირსეული ესტაფეტა. დავით ანდლულაძის პირველი პარტნიორებიდან კი ნოდარ ანდლულაძის უშუალო პარტნიორი გახდა პეტრე ამირანაშვილი დილუნას როლში, — ვეტერანი მომღერალი-მსახიობი თავის უმტკიცეს პროფესიულ დისციპლინას გადასდებდა ახალგაზრდებს — ამჯერად საკუთარ ასულსა და ხანგრძლივი სცენურით თანამოსაგრის ვაჟს და ცეცხლს ანთებდა მათში, ახალგაზრდები კი, თავის მხრივ, მხარს უზამდნენ ვეტერან არტისტს. მტკიცდებოდა სხვადასხვა თაობის მომღერალთა მჭიდრო შემოქმედებითი კავშირი. ამის საგანგებო ნიმუში იყო სპექტაკლში ლეონორას, მანრიკოსა და დილუნას ტერცეტი, რომელიც ხანგრძლივ ოვაციებს იწვევდა და სისტემატურად ამეორებინებდნენ. გარდა ამისა, მათი ეს მგზნებარე ტერცეტი იმავე ეფექტითა და პროცედურით სრულდებოდა მნიშვნელოვან შერეულ კონცერტებზე. პარტნიორული კონტაქტების, (უწინარესად მუსიკალურის) ხელოვნებაც იმავეითვე დიდ მნიშვნელობას იძენს ნ. ანდლულაძის აკადემიურ პროგრამაში, თანაც იგი ეუფლება ამ ხელოვნების სხვებში დაწერვის ოსტატობას.

შემდეგი ფუნდამენტური მუშაობაც საო-

ცრად შეეწყო მის სარეპერტუარო გეგმებს: ეს გახლდათ დონიცეტის „ლუჩია დი ლამირმურის“ ახალი დრამა, სადაც <sup>ანდლულაძის</sup> პარტიას ასრულებდა. მოგვეხსენება, იტალიური კლასიკის ამ შედევრით დაიწყო საქართველოს დედაქალაქში საოპერო ცხოვრება (1851), მაგრამ საბჭოურ ხანაში თბილისში აღარც დადგმულა. ედგარი აღმოჩნდა ნოდარ ანდლულაძის საუკეთესო პარტიათაგანი — საფუძვლიანმა შრომამ თავისი ნაყოფიც გამოიღო. სწორედ აქ მიიღა გავამახვილო ყურადღება პარტნიორულ მუშაობაზე, რისი ჩინებული მაჩვენებელიც იყო განადიოზული სექსტეტი გუნდითურთ, — ეს ვოკალური სასწამბლო ხელოვნების ურთულესი ნიმუში შემსრულებელთაგან გაწერტინილ ტექნიკასა და ოსტატობასთან ერთად მოითხოვს საერთო უღერადობაში თვითეული მონაწილის ნატიფ მხატვრულ ინდივიდუალიზირებას. ოდისეი დიმიტრიადი მართავდა ოპერას ჩვეული არტისტიზმით, მაგრამ ამასთან სექსტეტს ჰყავდა „შიდა დირიჟორი“ ნ. ანდლულაძის სახით, რომელიც მართლაც რომ წარმართავდა მას და ეფექტიც უტყუარი იყო. მაყურებლები ხშირად ამეორებინებდნენ ამ სექსტეტს, ასევე მისი ინიციატივით და „სპონტანური დირიჟორობით“ ხშირად სრულდებოდა სხვადასხვა კონცერტზე. კარგა ხნის შემდეგ (1982), ნ. ანდლულაძე ვიზილეთ „ლუჩიას“ რეჟისორ-დამდგმელის როლში ქუთაისის საოპერო თეატრში. კარგი სპექტაკლი გამოვიდა (დირიჟორი — აწ განსვენებული თეიმურაზ კობახიძე იყო, რომელმაც მალღ დონეზე მოამზადა სპექტაკლი). ნ. ანდლულაძის რეჟისურის ამოსავალი — მუსიკალური სახეების გახსნა იყო.

ამ თავის ძირითად პარტიებს, უპირველესად — იტალიური ოპერისას, მეთოდურად ხვეწს და ანახლებს, პოულობს ახალ პარტნიორებს. განსაკუთრებული მასშტაბურობით გამოიკვეთა მისი სასცენო ლუეტი ცისანა ტატიშვილთან „აიდაში“ (1968-69 წ. წ. ეს ლუეტი საგანგებოდ იყო მიწვეული „აიდას“ ახალ დადგმაზე მუშაობის დროს სახელგანთქმულ ფელზენშტეინის თეატრში — ბერლინის „კომიშე ოპერაში“), „ტრუბადურში“; ყველაზე მეტი ბრწყინვალეობით კი, ვიტყვოდი „სოფლის პატიოსნებაში“, — სპექტაკლის გარდა, ნ. ანდლულაძე და ც. ტა-



ნ. ანდლუაძე — ლოენგრინი

ტიშვილი უამრავ კონცერტზე გამოსულან და კვლავაც გამოდიან სანტუცასა და ტურიდუს ღუერით, და მათი „ცეცხლისმფრქვევი“, დაუცხრომელი ექსპრესია მსმენელ-მაყურებელთა მუდმივ აღტაცებას იწვევს.

თავისი ამოსავალი აკადემიური პროგრამის გარკვეული რეალიზების, ამით — ტექნიკური ფუნდამენტის განმტკიცების შემდეგ, გადადის სარეპერტუარო სფეროს თანდათანობით გაფართოებაზე. ისევ ჩნდება მის რეპერტუარში რუსული კლასიკური ოპერები (გერმანი — „პიკის ქალში“, ცრუდიმიტრი — „ბორის გოდუნოვი“. 1966). რა თქმა უნდა, საფუძვლიანად მკვიდრდება ქართული ოპერა. ისევ „დაისი“, რომელშიც მრავალჯნის მღერის თბილისშიც და თეატრის გასტროლებისას მოსკოვსა თუ ლენინგრადში. მაღხაზის პარტიში უწინარესად უქდერს დრამატული მომენტები და განსაკუთრებით უკანასკნელი არაა „გზორდები ტურფავ“. — აქ მას მაღხაზის შესრულების უფრო მამისეული ტრადიცია აქვს მიღებული, ვიდრე სარაჯიშვილისა და ქუმსიაშვილისა.

გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკის ქ. საარბრუქენში, გერმანულ ენაზე დადგმულ „დაისში“ (1972) მღერის პრემიერას.

მისი და სპექტაკლის, რა თქმა უნდა — ფალო-შვილის მუსიკის წარმატება კოლოსალური იყო გერმანელ მაყურებელთა შორის. ამ სპექტაკლითვე ჩაეყარა „საპირკველი“ დისკვლეთ გერმანიის ამ ქალაქისა და თბილისის დიდ კულტურულ ურთიერთობას, მათ საოპერო თეატრებს შორის ერთობ დიდმნიშვნელოვან შემოქმედებით კავშირებსა და ურთიერთგაზიარების მთელ ციკლს. პირველ პასუხად თბილისში „ლოენგრინი“ დაიდგა (1973).

თბილისელ ოპერის მოყვარულთა ოცნებაც ახდა: დიდი ხნის ინტერვალის შემდეგ ვაგნერი დაიდგა. უკანასკნელად 20-30-იან წლებში იდგმებოდა „ლოენგრინი“ და მის მთავარ როლს ვანო სარაჯიშვილი და დიდი რუსი მომღერალი ლეონიდ სობინოვი ანსახიერებდნენ. ახალი დადგმა სრული ტრიუმფით აღინიშნა. ამჯერად პრემიერაზე ერთმანეთს შეხვდნენ უცხოელი და თბილისელი ოსტატები. მონუმენტური, ამადლებული სპექტაკლი შექმნა გერმანელმა რეჟისორმა ჰერმან ვედდენმა, რომელიც ქართულ კულტურის დიდ მეგობრად და დასავლეთ გერმანიაში მის თავგამოდებულ პროპაგანდისტად მოგვევლინა, უბრაწყინავალესი გერმანელი ღირსიოარი ზიგფრიდ კიოლერი მართავდა სპექტაკლს, — მან და ჩვენმა თეატრმა სწრაფად გაუგეს ერთმანეთს. დამდგმელებმა პრემიერისათვის თავიანთი ნაკრები მომღერლებიც შემოგვთავაზეს — დიდად მომზიბვლელი მომღერალი და მსახიობი გერმანელი ერიკა უფჰაგენი ელზას როლში (შემდეგ იგი ღირსეულად შეცვალა მედეა ამირანაშვილმა) და იუგოსლავიელი ბარაქიანი ბარიტონი, ზაარბრუქენის თეატრის სოლისტი დუშან პოპოვიჩი (ტელრამუნდი). პრემიერაზე მათი უშუალო დამხვდურები იყვნენ: ცისანა ტატიშვილი, რომლის მიერ განსაცვიფრებელი ელვარებით განსახიერებული ორტრუდა — „ბოროტი ავაზა“ ციკლონივით გადადიოდა სპექტაკლზე; დამხდურებიც შორის იყვნენ აწ განსვენებული მომღერლები ირაკლი შუშანი (მეფე ჰაინრიხი) და ნიკოლოზ კაპანაძე (მაცნე).

მაგრამ გადაწყვეტი მნიშვნელობა ეძლეოდა ლოენგრინის შემსრულებელს. დიდი ტრადიციები აქვს ამ უძნელესი პარტიის სცენურ ცხოვრებას. ჩვენს დროში ახალი ტრადიციებიც შეიქმნა: ლოენგრინს ღირსიული ტენორები ასრულებენ, ამასთან ფართოდ იყე-

ნებენ ამ ხმის ტემბრული კოლორიების საშუალებას და ზოგჯერ ზედმეტ მგრძობელობაშიც გადადიან. გმირული ტენორის მფლობელი ნოდარ ანდლულაძე დირიჟორთან და რეჟისორთან ერთად აშკარად განუდგა ამ ტრადიციას და აირჩია უძველესი გზა. ის არ არის შუქმფინარი რომანტიკოსი, იგი ტრაგიკული გმირია და მისი უპირველესი თვისებაა სიკეთის ურყევე ძალა. ამას ნ. ანდლულაძე აღწევს უტყუარი შინაგანი რტმით, ყოველი ინტონაციისა თუ ყესტის კატეგორიული სიცხადით. ნ. ანდლულაძე შენებულად თავს იკავებდა გრძნობების „ღია გამოვლინებისა“ და ლამაზი სიმღერის მაცდურობისაგან. შედეგად მისი ლოენგრინი — პარსიფალის ძე დიდი მასშტაბისა იყო. ჰემ-მარიტი ეპიკურ-ეთიკური სიდიადით ატარებდა ფინალურ მოქმედებაში „ლოენგრინის თხრობას“, ელზასთან გამოთხოვებას და გრაალის გედისადმი მიმართვას. დასაწანია, რომ თბილისის საოპერო თეატრმა ვერ მოუწარა და ვერ შეინარჩუნა ეს ჰემ-მარიტად საეტაპო სპექტაკლი. ნ. ანდლულაძე კი შემდეგაც მიიწვიეს ლოენგრინის სამღერლად, — ოდესაში, ოპერის საკონცერტო შესრულებისას. წარმატება თვალსაჩინო იყო.

ლოენგრინით მკვეთრად გაფართოვდა ნ. ანდლულაძის სამომღერლო ესთეტიკა. უწინარესად მასში ჩამოყალიბდა ვაგნერული დიალოგიური მელოდიური სტილისა და იტალიური „ბელკანტოს“ სინთეზი (რა თქმა უნდა, ამის საფუძველს თვით ვაგნერი იძლევა: „ლოენგრინის“ პერიოდის მის ოპერებში დიდმნიშვნელოვანია კანტილენური მელოსი). მის ხელოვნებაში დამკვიდრდა ვაგნერული ჰეროიკა, ამასთან გამოიკვეთა მონუმენტალიზაციისაკენ მიდრეკილება, რითაც ყველაზე სასველ გამოვლინდა ამ ჰეროიკული ტენორის მხატვრული ინდივიდუალობა.

გზა გაეხსნა გერმანული ოპერის სხვა — ექსპრესიონისტული ესთეტიკის სამყაროშიც, — გველისხმობ ჰეროდეს პარტიას რ. შტრაუსის „სალომეში“, სადაც ნ. ანდლულაძე გამობრძმედილი ოსტატობით შეება უმძაფრესი, დაკლანილი რეჩიტატივების, ურთულესი ფსიქოლოგიური ზიგზაგებით სასვე სფეროს.

იქნებ გვეუცნაუროს, მაგრამ სწორედ ლოენგრინის ესოდენ მასშტაბურმა განსახიერებამ და მისგან შეძენილმა ახალმა ნი-

შან-თვისებებმა გზა გაუხსნა ნ. ანდლულაძის ვერდის ოტელიასკენ, — ვიტყოდა, ნ. ანდლულაძის ხელოვნების კულმინაციისაკენ!

ბოლოს, ჩამოყალიბებული სამომღერლო პოზიციებით, სრული თავდადებით და ენერგიით ეკიდება ეროვნულ ოპერას. უწინარესად, რა თქმა უნდა, აბესალომის პარტია („დასში“ ადრევეც მღეროდა და კიდევ ვთქვი), — 1964 წლიდან მის არაერთ ახალ დადგმაში მონაწილეობდა, მღეროდა მოსკოვში თეატრის გასტროლების დროს. ასევე, როგორც გასტროლიორი, მღეროდა კიევსა და პოლონეთის ქ. ლოდში დადგმული „აბესალომ და ეთერის“ სპექტაკლებში. განსაკუთრებული ენერგიით დაეწაფა ქართულ საბჭოურ ოპერებს, — უშუალოდ ჩაბმული იყო მათი ახალი დადგმების პროცესებში: და აქტიურ შემოქმედებით ინიციატივას იჩენდა. ეს ოპერებია შ. მშველიძის „ამბავი ტარიელისა“, ო. თაქთაქიშვილის „მინდია“ (იმღერა მოსკოვშიც, თეატრის გასტროლების დროს — ზ. ფალიაშვილის დაბადების 100 წლისთავთან დაკავშირებით), მისივე „მთვარის მოტაცება“ და „პირველი სიყვარული“ (იტალიელის გროტესკული პარტია), ს. ცინცაძის „განდვილი“. კონცერტებზე მღერის ბერდოს არიას რ. ლალიძის ოპერიდან „ლელა“.

მაგრამ ამ ეროვნულ ოპერებს შორის, მომღერლის თავისებურების პრინციპული გამოხატულების თვალსაზრისით, ყველაზე სრულ ელვარებასა და მასშტაბურობას აღწევს, ჩემის აზრით შ. მშველიძის ოპერაში „ამბავი ტარიელისა“ (1966 — იგი ახლად დაიდგა შ. რუსთაველის საიუბილეო თარიღისათვის) და ო. თაქთაქიშვილის ოპერაში „მთვარის მოტაცება“ (1978). ცნობილია, „მთვარის მოტაცება“ თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახელობის თეატრში დაიდგა სსრკ დიდი თეატრის შემდეგ, სადაც ბრწყინვალე არზაყანი იყო ზურაბ სოტკილავა. თბილისურ დადგმაში, ნოდარ ანდლულაძის არზაყანი მთლიანი მხატვრული ეფექტით და სახიერი ელვარებით წარმოგვიდგება ამ პარტიის ყოველ განშტოებაში: ჰეროიკულ-ქანრულ ეპიზოდებში, რომლებიც მეგრული სიმღერის ბობოქარი სტიქიიდან ამოდიან, მძაფრ დრამატულ სიტუაციებში, განსაკუთრებით კი — ლირიკულ სცენებში. სწორედ ლირიკულ სცენებში გამოიხატა ამ ოპერის

დიდნიშნველოვანი სიახლე ქართული საოპერო კანტილენის სფეროში, რომლის ახალი წყარო ო. თაქთაქიშვილმა გადახსნა მეგრული ხალხური სიმღერის სტილისტიკის — გულითადი, უფაქიზესი პლასტიკური მღერადობის თავისებურებათა აქტიური დაწერებით. ჯერ მოსკოვის დიდი თეატრის სპექტაკლში ზ. სოტკილაძემ, შემდეგ კი თბილისურ სპექტაკლში ნ. ანდლულაძემ, — ორივემ თავისებურად, რაც მთავარია „მეგრული სიმღერის ბელკანტოში“ უშუალო წვდომით (ცხადია, ო. თაქთაქიშვილის მუსიკის საშუალებით) ქართული საოპერო ბელკანტოს ხელოვნება ახალ შექმნე გამოიტანეს.

ტარიელის პარტია შ. მშველიძის ოპერაში „ამბავი ტარიელისა“ ნოდარ ანდლულაძემ, შეიძლება ითქვას — „მემკვიდრეობით“ მიიღო დავით ანდლულაძისაგან! ამ ოპერის პირველი დადგმის (1946) ტარიელი დ. ანდლულაძე იყო, მეორესი (1966) — ნოდარ ანდლულაძე. მართალია, ინტერვალი მათ შორის დიდი იყო — ოპერა კარგა ხანს არ მიდიოდა (ეს მშველიძის ოპერის ბრალი არ იყო, არც დადგმისა, — იგი სსრკ სახელმწიფო პრემიით აღინიშნა, და არც ახლა არის ამ ოპერის ბრალი, რომ ამჟამად არ იდგმება!..), მაგრამ ერთობ ყურადსაღები დამთხვევა მოხდა, რომ მამის ესტაფეტა შვილმა ჩაიბარა! მშველიძის ამ მონუმენტური, არქიტექტონიკით საკმაოდ მძიმე ოპერის მუსიკა, როგორც ამ კომპოზიტორს ჩვევია, ღრმა თვითმყოფადობით არის აღბეჭდილი და თუკი „შემოტევის“ საბაბს იძლევა, ეს უწინარესად რუსთაველის პოემის კრიტიკურიუმების თვალსაზრისით ხდება. მაგრამ ამ მუსიკამ ქართულ ოპერას დიდნიშნველოვანი სიახლე მოუტანა. ამ შემთხვევაში ვგულისხმობ თვით ტარიელის მუსიკალურ ხატებას, მის ინტონაციურ სფეროს, რომელიც უაღრესი ელვარებითა და ორიგინალობით არის აღბეჭდილი. ამის გამოც დიდი არტისტული აღზევებით და გულითადობით მღეროდა დავით ანდლულაძე ამ პარტიის საუკეთესო მომენტებს, უპირველესად „ტარიელის გოდებას“, ასევე მის „ჩაკრულოდუეტს“ ნესტანთან. მკვეთრი სიახლე შემოვიდა ქართულ საოპერო მელოდიკაში, სახელდობრ ქართლ-კახური საგუნდო მელოსის მღერად — რეჩიტატიული ფორმები თავისი ნატურალური წახნაგებით. კიდევ

ერთხელ გავიხსენოთ: ზაქარია ფალიაშვილმა ქართლ-კახური საგუნდო მელოსის მღერად-რეჩიტატიულობა დაამკვიდრა, როგორც ეროვნული საოპერო კანტილენის ნაწილი. არიონული ფორმების ამოსავალი და სხვა ელემენტებთან გარკვეულ სინთეზში მოახდინა მათი სრული კანტილენიზირება (საგუნდო სცენებს არ ვგულისხმობ). ამით მან შექმნა ქართული საოპერო კანტილენა.

შალვა მშველიძემ კი პირველმა, ამ საგუნდო მელოსის (ორივე შემთხვევაში იგულისხმება კახური „გრძელი სუფრულების“, სახელდობრ „ჩაკრულოების“ საგუნდო ხმების მღერად-რეჩიტატიული მელოსის დაწერგვა სოლო სიმღერაში) ნიშანდობლივი ფორმები თავისი უტეხი წახნაგებით, რაიმე შერბილების გარეშე სოლო სიმღერას დაუმორჩილა. ეს ხეება სწორედ რეჩიტატიულ ელემენტებს — მათ შორის კანტილენის ყველაზე მეტი „მტრის“ — ოსტინატური ბგერების აქტიურ ფუნქციას. მაგრამ ქართლ-კახური საგუნდო მელოდიკის სახანგებო თვისებაც ის არის, რომ სწორედ კანტილენის მკვეთრად მოპირისპირე ელემენტები განუყოფელია მღერადობისაგან.

მშველიძის სრულიად ორიგინალური მუსიკაში (აქ მხოლოდ სტუქტურულ თვისებებზე იყო საუბარი), მის შთაგონებულ ინტონაციურ ელვარებაში, ამ შემთხვევაში — „ტარიელის გოდებაში“ სწორედ ამგვარ განუყოფლობასთან გვაქვს საქმე! როგორ მიუდგა მას ნოდარ ანდლულაძე — „ბელკანტოს“ ხელოვნებაზე მეთოდურად აღზრდილი მომღერალი? თავიდანვე ეფექტური იყო მისი ტარიელი. ამ ბოლო დროს კი მოუხშირა კონცერტებზე „გოდების“ შესრულებას. დიდი გზნებით და მღელვარებით მღეროდა ამ არიას ანდლულაძე-მამა, ანდლულაძე-შვილმა ამ გზნებას მოუმატა ეპიკური სიყვართოვე (ტემპის სათანადო შენელებითაც), რაც ყურადსაღებია — არიის პირველივე სტაფიაში ცალკე გამოყოფილ ოსტინატურ ბგერათა მომენტებს ინტონირების ისეთი მნიშვნელობა მიანიჭა, რომ ამით გამოკვეთა სიყვარულის გოდების შუაგულის დრამატურგიული მომზადება. ეს შუაგულია: „იმედო და სიცოცხლეო, გონებაო, სულო, გულო, არა ვიცი ვინ მოგკვეთა, გულო ასჯერ დადაგულო“, რომელსაც ჩაკრულოსებური მელოდიური სტრუქტურის — მღერადობისა და ოსტინატური ბგერების უშუალო შენად-



# „პას ხანუმ, უენა“?

(ფრაგმენტი წიგნისა  
„რეპრესირი როპერტ სტურუა“)

ნოდარ გურაბანიძე

## თავი მესამე

„ხანუმბა“ კი, დედას რომ მახინჯი შევილი უყვარს, ისე მიყვარს“ — ამბობდა რ. სტურუა 1973 წ. (იხ. გაზ. „ლიტ. საქ.“ 1973. 14. IX) სპექტაკლის დადგმიდან ხუთი წლის შემდეგ.

ეს სპექტაკლი-იმპროვიზაცია, მხიარული და თავშესაქცევი, სრულიად მოულოდნელად „ამოხტა“ რუსთაველის თეატრის რეპერტუარში. მაშინ, როცა, მაცურებელი და თეატრალური საზოგადოებრიობა, გადატანილი ბრძოლების შემდეგ, რეცესორისაგან მოელოდა მნიშვნელოვანი, დიდი ადამიანური ვენებებისა და ზნეობრივი თუ სოციალური კონფლიქტის შემცველი პიესის დადგმას, რ. სტურუამ თავის თავს მისცა ხუმრობის უფლება: მან გააკეთა ირონიული ექსტი და ა. ლაბიშის მსუბუქი „ჩალის ქუდი“ დაუქნია მაცურებლებს, შემდეგ კი მხიარულად გადაიხარხარა თავის მსახიობებთან ერთად და სანამ „სეროიზული“ მაცურებელი გონს მოეგებოდა, ხალხი რუსთაველის თეატრს მიაწყდა ხანუმას ოინების სანახავად. ბევრმა „ხანუმას“ დადგმა გამომწვევ ექსტად მიიღო (შეიძლება მართალიც იყოს აქ ერთგვარი ონავრული თამაში) და ვერ მიხვდა, რომ თეატრი ხელს უწყვდიდა მაცურებელს და არა მარტო მხიარულ სანახაობას სთავაზობდა, არამედ მასში მონაწილეობისთვისაც იწვევდა.

\* გაგრძელება. დასაწყისი იხ. № 9, 10.

ნობი მშველიძეს საკუთარი, იშვიათი ელვარების მონუმენტური მელოდიით აქვს განსახიერებელი. ზავთივით მოდის მსმენელისაკენ ნოდარ ანდლულაძის შესრულებით ეს მონუმენტური არია. მე ვიტყვდი, რომ ქართულ ოპერაში ნოდარ ანდლულაძემ თავი-სი თავი იპოვა მელოდიური ინტონირების მონუმენტურ სტილში. და ეს მთელ მის რეპერტუარზე ვრცელდება.

მომღერლის დიდი გზის, შემოქმედებითი და მეთოდური განსტობების ნიშანდობლივი შეჯამებაა ოტელოს უძნელესი პარტიის განსახიერება ვერდის ოპერაში. მძაფრად, მსხვილი პლანით აქვს გამოკვეთილი ნ. ანდლულაძეს გმირის ტრაგედიის, ამასთან ექვიანობის ზრდის თანამიმდევრული ხაზი. განსაკუთრებული სიმკვეთრით განსახიერებს იგი იაგოსთან სცენებს, ასევე კატასტროფის წინამორბედ „აფეთქებებს“. მკაფიო თანამიმდევრობით წარმართავს მღერადი რეჩიტაციის დინამიკას, მის დრამატულ ხაზს. ვერდის ამ უმაღლეს შექსპირულ ტრაგედიაში ხომ თავისებური გარდატეხა ჰპოვა მელოდიური რეჩიტაციისა და დიალოგების ვაგნერულმა პრინციპმა. ნ. ანდლულაძის ოტელოში მოხდა ვერდისეულ რეპერტუარში და ვაგნერის „ლოენგრინში“ მოპოვებულ სამომღერლო ოსტატობის ბუნებრივი შეჯამება.

ნ. ანდლულაძეს — საქართველოს სახალხო არტისტს უცხოეთის არაერთი ქვეყანა — სახალხო დემოკრატიისა თუ კაპიტალისტური აქვს შემოვლილი და სათანადო წარმატებითაც. მაგრამ ყველაზე მეტ განცვიფრებას მისი სამომღერლო „ფორმა“ იწვევს. დღეს იშვიათად თუ შეხვდებით 60 წლის ასაკს მიღწეულ მომღერალს, ისიც — ჰეროიკულ ტენორს, რომ ასეთი უკლები ელვარებით უფერდეს ხმა! მეტიც, სწორედ დღეს არის დაუფლებელი თავისი ტენორული დიაპაზონის ყოველი ბგერის სრულ ხარისხობრივ კომპაქტირობას.

ამის მნიშვნელოვანი ფაქტორი აკადემიურ-მეთოდური საფუძველიცაა. ამ საფუძველზე უძღვება თავის ვოკალურ კლასს თბილისის კონსერვატორიაში. ისიც ცნობილია, რომ უშუალო მოწაფეების გარდა, ნოდარ ანდლულაძე არაერთხელ გამოჩენილა სხვა მომღერლების „მკურნალის“ — კრიზისული მომენტებიდან გამომყვანის როლში.

აქ სხვა მომენტიც საგულისხმოა — რობერტ სტურუამ პირველად გამოავლინა თავისი ხასიათის ერთი თვისება, რომელიც შემდგომ, მრავალგზის, შოკს მოპვგრის მისი ნიჭის თაყვანისმცემელთ თუ უარყოფელთ ერთსა და იმავე დროს. ეს არის გადაწყვეტილების მოულოდნელობა, როცა შეუძლებელია იმის გათვალისწინება თუ რას მოიმოქმედებს მისი შემოქმედებითი ბუნება. მოულოდნელობა და გამოწვევა! საზოგადოებრივი აზრის თუ განწყობილების საპირისპიროდ წასვლა! მას უყვარს (ეს თანდათან უფრო მკვეთრად გამოჩნდება) თავისი სპექტაკლების ირგვლივ ატეხილი ხმაური, კამათი, აზრთა შეხლა-შემოხლა. დეტექტიური ლიტერატურით გატაცებული რ. სტურუას სულს ესალბუნება მის ირგვლივ შექმნილი იდუმალების ატმოსფერო, „შეთქმულების“, დაფარულის მაინტრიგებელი და მიმზიდველი სამყარო. ხშირად აკეთებს იმას, რასაც არც თვითონ მოელის თავის თავისაგან და არც სხვა. ამიტომაც, ალბათ, რომ ამბობს ხოლმე, „კარგი სცენა მოვიგონე“, ან „ეს სცენა ჭერ ვერ მოვიგონეო“ (მიაქციეთ ყურადღება — კი არ დავდგი, არამედ, სწორედ „მოვიგონე“). ასეთი მოულოდნელი „მოგონება“ იყო სწორედ „ხანუმას“ დადგმაც. მოულოდნელი იმიტომ, რომ არც მის ადრინდელ რეპერტუარს და არც მას არაფრით არ ეტყობოდათ „ხალისიანი“ განწყობილება. რუსთაველის თეატრის „სარეპერტუარო აფიშის ფონიც კონტრასტული იყო „ხანუმას“ მიმართ. თვით რ. სტურუამ ყველაფერი გააკეთა იმისათვის, რომ ფრიად სერიოზული, პრობლემური დრამატურგიის დადგმით ჩვენთვის შეექმნა შესაბამისი განწყობილება, რათა შემდეგ თვითვე დაპირისპირებოდა თავის თავს. მხედველობაში მაქვს მის მიერ დადგმული ჟაკ რობერის „შეხვედრა“ (გავისხენოთ ფრიად გახმაურებული ფრანგული ფილმი „მარი ოქტობრი“ და ნოდარ ღუმბაძის „მზიანი ღამე“).

„შეხვედრაში“ რ. სტურუა აგრძელებდა, და რაც მთავარია, თვისობრივად აღრმავებდა იმ ხაზს, რომელიც გამოიკვეთა მის სპექტაკლში „ვანშობის წინ“ — ეს არის გმირთა სულიერ სამყაროში წვდომის გზით მათი ქცევების შინაგანი მოტივების მკვეთრი, პლასტიკური გამოვლენა. ყ. რობერის პიესა-

ში თუმცა მოქმედების არე და დრო შეზღუდულია (ერთი ოთახი, ერთი საღამო), მაგრამ აქ ისეთი მძაფრი ენებრივი გამოხატობაა, ადამიანთა ბიოგრაფიები ისე მჭიდროდ და ტრაგიკულად გადანასკვიან ერთმანეთს, რომ თითქოს ჩვენს თვალწინ ინგრევა ოთახის კედლები და ფრანგული წინააღმდეგობის ბრძოლის სურათებს ვხედავდეთ, თითქოს ასევე ირვევოდეს დრო და ჩვენ პიესის გმირებთან ერთად მათ წარსულ, დრამატულ თავგადასავალს ვუბრუნდებოდეთ.

რ. სტურუამ ძირითადი ყურადღება წარმართა გმირთა ხასიათების სრულყოფილი გამოვლენისაკენ. ეს გმირები სპექტაკლში უფრო მკვეთრად უპირისპირდებოდნენ ერთმანეთს, ვიდრე პიესაში. რ. სტურუას არა მხოლოდ დრამატურგიული ინტრიგის გამძაფრება სურდა, არამედ მაყურებლის ცნობისწადილის და აზროვნების წარმართვა „მცდარი გზით“ — მოჩვენებითი ჭეშმარიტებების ლოგიკური თანმიმდევრობით, რათა მოქმედების განვითარების კვალდაკვალ მოულოდნელად აღმოჩენილიყო ნამდვილი დამნაშავე (ამ დამნაშავეს აღმოჩენის მიზნით შეჰყარა მარი ოქტობრმა თავის ბინაში საფრანგეთის წინააღმდეგობის მონაწილეთა ერთი ჯგუფი, რათა მათი ხელმძღვანელები — კასტელის — გამცემი დაესაჯათ), მაყურებლისათვის ბოლომდე აბსოლუტურად უცნობი უნდა დარჩენილიყო მისი ვინაობა. რეჟისორი მალე იხვეჭდა მაყურებლის ნდობას და თავისი ნებით მიჰყავდა იგი ამ „მცდარი გზით“ „ყალბი სიმართლისაკენ“ მანამდე, სანამ დრამატული კვანძი არ იხსნებოდა და სახტად დარჩენილი აუდიტორია ნამდვილ დამნაშავეს არ ამოიცნობდა. მაყურებლის ნდობის მოპოვება რეჟისორს იმისთვის სჭირდებოდა, რომ ჩაეთრია იგი კვლევა-ძიების პროცესში, მონაწილე და არა მოწმე გაეხადა უმძაფრესი დრამატული სიტუაციებისა. თუ არ ვცდები, ეს იყო რ. სტურუას ერთი ის უკანასკნელი სპექტაკლი, რომელიც მაყურებელთა თანაგანცდის, თანაზიარობის პრინციპებს ეყრდნობოდა, სადაც მსახიობთა სრული გარდასახვა სახეებში მიმეზური თეატრის სახელებში რჩებოდა და ჩვენს — ისევე როგორც მსახიობების — „განსხვისებას“ არ საჭიროებდა. ეს არ იყო თხრობა, წარმოსა-

ხვა, ჩვენება. ეს ცხოვრების დრამატულ როლებში სრული გადასვლა იყო. როგრი- გობით ყველა სპექტაკლის გმირს ეცემოდა ექვიანი მზერა. ეს გმირი დანარჩენების და ჩვენი, მაყურებლის ყურადღების ცენტრში ექცეოდა წამიერად, რათა შემდეგ ამ ექვს სხვა პერსონაჟზე გადაენაცვლა. ეს დრამა- ტული წამი საბედისწერო იყო გმირისათვის და განსაკუთრებით მსახიობისათვის — მას ამ მომენტში უნდა მოეხდინა მთელი თავისი ოსტატობის კონცენტრაცია, რომ სხვათა ექვებისაგან წარმოქმნილ გარემოში აალიან „ბუნებრივად“ დაეჭირა თავი, მაგ- რამ, პარადოქსი აქ ის იყო, რომ რაც უფრო მეტად ცდილობდა სცენური გმირი ბუნებ- რიობის მიღწევას, მით უფრო არაბუნებრი- ვი, ზელოვნური იყო სხვის თვალში. ეს დრამატული ზღვარი ბუნებრივსა და არა- ბუნებრივს, ნამდვილსა და თამაშს შორის რეჟისორსა და მსახიობებს ნამდვილი ოს- ტატობით ჰქონდათ „დაპყრობილი“. სცენაზე შექმნილი იყო დაძაბული სიტუაცია — სა- ნამ რამე გაირკვევა, ყველა დამნაშავეა და ამდენადვე ყველა მართალია. ადამიანის ბუნების თვისებაა — საკუთარი სიმართლის რწმენის მიუხედავად მაინც ეშინოდეს სხვის- ი ეჭვის (შენ კი გჯერა შენი სიმართლის, მაგრამ სხვას სჯერა?). აი, ეს — უკვე გადა- ჰარბებული მცდელობა თავისი ნამდვილი სიმართლის დამტკიცებისა და ეჭვისაგან წარ- მოქმნილი შიში თავს დასტრიალებდით მარ- ის სასტუმრო ოთახში შეკრებილთ.

მატყვარმა ფარნაოზ ლაპიაშვილმა შექმნა სასტუმრო ოთახის იმგვარი სამყარო, სადაც შეიძლება სპექტაკლის გმირთაგან მხოლოდ მარი ოქტობრი (ამ როლის ყოველ ნი- უანსს ზუსტად გადმოგვცემდა მედეა ჩახა- ვა) ცხოვრობდეს. გმირის ხასიათი თითქოს ამ გარემოთი იყო გაპირობებული; ხოლო გარემო — ამ ხასიათით ნაკარნახევი: ძვე- ლებული ავეჯის „სუნთქვა“, მშვიდი ტონა- ლობა, „დახშული“ ფერები, გაწონასწორე- ბული პროპორციები საგნებისა, მათი კომპო- ზიცია ქმნიდა სულიერი დახვეწილობის, ვიტყვი, არისტოკრატიული სულის ემანა- ციის შთაბეჭდილებას. ასეთი იყო, მართლაც, მასპინძელიც — მარი — მ. ჩახავა, ასე მშვიდად, ვგზალტირებისა და ზედმეტი ემო- ციის გარეშე რომ მიისწრაფოდა ჰემმარი- ტებისაკენ (თუმცა ერთ მომენტში მასაც

შეხედეს ექვის თვალით, რამაც ვერ გამო- იყვანა იგი წონასწორობიდან). ეს სიმშვიდე მან შეინარჩუნა მაშინაც, როცა დადგა სა- ბედისწერო წამი, გაირკვა მოღალატე და მარომ — მ. ჩახავამ ტყვია ესროლა მას. მისი სიღინჯე ამ წამს თავზარდამცემი იყო. მკვეთ- რად განსხვავებულ ინდივიდუალობათა ან- სამბლურობით შესძლო რეჟისორმა პიესის უმთავრესი აზრის გამოხატვა — თვით ყვე- ლაზე საბედისწერო წამს ადამიანი ზნეობრი- თობის სიმალლეზე უნდა დარჩეს. მაგრამ სად არის ამ ზნეობრიობის დასაწყისი ან დასა- სრული? საშინელი ძალა საშინელ ძალას აღვიძებს. ფაშიზმი, ყოველგვარი ძალმომ- რეობა, ადამიანის ინდივიდუალობის მოსას- პობად გამიზნული ძალა, არა მხოლოდ ფი- ზიკურად და მორალურად ანადგურებს სუს- ტებს, რომელთა არსებაში იგი ბნელ ძა- ლებს, ქვენა გრძნობებს (დაბეზლება, გაცე- მა, ღალატი) აღვიძებს, არამედ იგი საშინე- ლია თვით სულიერად ყველაზე უმტკიცესი ადამიანისთვისაც კი, რადგან მის სულშიც რჩება კვალი საყოველთაო ძალმომრეობის- გან გამოწვეული ზიზღის, სხვათა დაცემისა და ზნეობრივი სიბინძურისგან წარმოქმნი- ლი ელდა. ეს რეჟისორის ძალზე საგულის- ხმო მიგნება იყო ამ სპექტაკლში, სადაც მსა- ხიობები (ეროსი მანჯგალაძე, გიორგი გე- გეჭკორი, ედიშერ მალალაშვილი, რამაზ ჩხიკვაძე, გიგოლი თალაკვაძე, გურამ სალა- რაძე, ბადრი კობახიძე) მთლიან, დრამატულ ქმედებას წარმოგვიდგენდნენ.

არ შემიძლია არ გავიხსენო ეროსი მან- ჯგალაძე. რა მრავალფეროვნად, ნიუანსებით, ზუსტი დეტალებით ხატავდა იგი თავის გმირს — რუჟეს (გამცემი რომ აღმოჩნდა). როგორი უდარდელი, გულგრილი იყო მარი ოქტობრის განზრახვის მიმართ. დიდი შინა- განი ბრძოლის შემდეგ მან მიაძინა სინდისი, საკუთარ არსებაში, ჩახაშო მისი ხმა. ყო- ველნაირად ცდილობდა რაიმე გარე გამაღი- ზიანებელი არ შეეჭრილიყო მის სულში და ტანჯვით მოპოვებული სიმშვიდე არ და- რვეოდა. მისი მოჩვენებითი მხნეობა, ინდი- ფერენტიზმით შეფარული, ნელ-ნელა ირ- ლვეოდა. ჩადენილი დანაშაულიდან 15 წლის შემდეგ ე. მანჯგალაძის რუჟე წინაღ- მდეგობის რაზმის გაცემას კი არ განიცდის, არამედ, მისი აზრით, უფრო მეტ დანაშა- ულს — მეგობრისა და მეტოქის მკვლე-

ლობას. მაგრამ ეს განცდა დანაშაულის სიმძიმის პირისპირ — ადამიანური ზნეობის თვალსაზრისით — არარაობა იყო და მართლაც არარაობად იქცეოდა რუჟე — სცენაზე იღვა წამხდარი, განადგურებული ადამიანი, რომლისთვისაც ახლა სიკვდილი გაცილებით დიდი ბედნიერებაა, ვიდრე ცოცხლად დარჩენა.

ასეთი მკაცრი განაჩენი გამოჰქონდათ პიესის ავტორსა და რეჟისორ რობერტ სტურუას ადამიანის უზნეობით, მისი დაცემით გამოწვეულ საზოგადოების კრიზისულ მოვლენებზე.

სხვათა შორის, ნოდარ დუმბაძის „მზიანი ღამის“ გმირსაც — თემურის — რ. სტურუას სპექტაკლში — ზნეობრივი განაჩენი გამოჰქონდა საკუთარი თავისა და საზოგადოების მიმართ.

ჯერ სტამბის საღებავი არ ჰქონდა ნ. დუმბაძის ამ რომანს შემშრალი, რომ იგი უკვე გასცენიურებული იყო რუსთაველის თეატრისთვის. ამ დროისთვის ნ. დუმბაძის ადრეულმა გმირებმა მარჯანიშვილის თეატრის სცენიდან ქვეყანას მოჰფინეს თავიანთი ამბავი.

გოვა ლორთქიფანიძის მიერ დადგმული „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონის“, „მე ვხედავ მზეს“ გმირები ქართველი მაცურებლის უსაყვარლეს გმირებად იქცნენ (შემთხვევითი არ არის, რომ შესანიშნავმა მოქანდაკემ მერაბ ბერძენიშვილმა „მზიურის“ მემორიალში სწორედ სპექტაკლ „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონის“ პროტოტიპების პლასტიკური ზატი შექმნა), ეს კი არა, ლე-

ნინგრადის დიდი აკადემიური თეატრის სცენაზე დადგმული „ბებია“ ლონდონისა და პარიზის მაცურებლის სტუმარეცხად.

ეს ყოველივე კარგად მჩვენსსენებრდაცხადია, რ. სტურუას და მან განიზრახა თავისებურად, ახალი კუთხით დაენახა ნ. დუმბაძის გმირები, რომელთა განსახიერების ტრადიცია ძალზე მოკლე დროში შექმნეს. ლორთქიფანიძის დადგმებმა (ბევრმა რეჟისორმა გვერდი ვერ აუარა ამ ტრადიციას და ნ. დუმბაძის გმირების სცენური პირველ აღმომჩენის გზას მიჰყვება დღესაც).

სრულიად არ ცდილობდა რ. სტურუა გასცენიურებული რომანი მაინცდამაინც პიესისათვის მიემგვანებინა. მან იცოდა, ბუნებრივია, რომ რომანს დგამდა და ცდილობდა მისი სტრუქტურა შეენარჩუნებინა. სპექტაკლში ეპიზოდები ეპიზოდებს მისდევდნენ კინემატოგრაფიული კადრების და არა სუჟეტის პრინციპით. ასევე კადრირებულ იყო დეკორაციათა ცვლა. ეს კინემატოგრაფიული ხერხი (მაშინ ჯერ კიდევ არ ფიქრობდა სტურუა „მონტაჟურ ატრაქციონებზე“ — სერგეი ეიზენშტეინის ტერმინით რომ ვიხმაროთ) აქ მან პირველად გამოიყენა, რათა შემდეგ სრულიად განსაკუთრებული მნიშვნელობა მიენიჭებინა მისთვის თავის დიდ სპექტაკლებში (განსაკუთრებით იგრძნობა ეს „კავკასიურ ცარცის წრეში“ და „რიჩარდ III“-ში). ერთ ინტერესულში იგი იტყვის: „მე მგონია კინემატოგრაფთან მჭიდროდ ვარ დაკავშირებული. თუნდაც ფორმალურადაც — მავალითად, თავისუფალი დამოკიდებულება დროსთან, მონ-



ბატონი შალვა —  
გიორგი გეგეჭკორი  
(„მზიანი ღამე“)

ტაირობა სპექტაკლისა, და რაც მნიშვნელოვანია — დაკავშირებული ვარ არსებობდაც — განზოგადებისაკენ, იგავურობისაკენ მისწრაფებით“ (ვახ. „სოვეტ. კულტ.“. 1980. 5.12).

სპექტაკლში მხატვართა სამეულმა შექმნა მსუბუქი, მოძრავი, უფრო სწორად, დინამიური დეკორაციები, სადაც ძალზე ბუნებრივად ვითარდებოდა ეპიზოდები, ვითარდებოდა და იცვლებოდა. ხოლო სტილიზებული პანორამა — მაკეტი ქალაქისა — „ნიშნის“ ფუნქციას ატარებდა — ჩვენ უნდა „გვეცნო“ თბილისი.

მაყურებლისთვის მოულოდნელი იყო ამ ნაწარმოების გამიზნებისათვის ასეთი პირობითი გარემოს ხილვა, უფრო მეტი მოულოდნელობაც ელოდა: იგი უკვე მიეჩვია ცოცხლად, რეალისტურად, ცხოვრებისეულად წარმოდგენილი გამიზნების ხილვას და ახლა მას რუსთაველის თეატრის სცენაზე, სრულიად აშკარად თეატრალურ პირობით თამაშსაც სთავაზობდნენ. სცენაზე იყო — ანტიკური ქოროს მსგავსი — ახალგაზრდათა „ქორო“, საიდანაც გამოიყოფოდა ხოლ-



თემური — გოგი ქავთარაძე, გურამი — კახი კაციაძე („შინაინი ღამე“)

ერ შემოთავაზებულ თამაშის წესს — ერთი მხრივ დიდის გულწრფელობით, შინაგანი სიმართლით დახატული თემური (მსახიობი გოგი ქავთარაძე) და მისი მეგობარი გურამი (ეს იყო კახი კაციაძის ერთ-ერთი საუკეთესო როლი, სადაც სპევიგოდა მისი ფაქიზი იუმორი, სისადავე, გულწრფელობა), მეორე მხრივ სახასიათო როლები, მიყვანილი თითქმის გროტესკამდე — ბორის წიფურას მიერ შესრულებული მოპოეტო-მოფილოსოფოსო წიკლაური (საერთოდ ძალზე კოლორიტული, მწვავე სახასიათო იერი ჰქონდა ლიტერატურული წრის „მუშაობის“ მთელ ეპიზოდს, სადაც მსახიობები მომენტალურად, სწრაფი მონასმებით ხატავდნენ თავიანთ პერსონაჟებს), ჯემალ ღალანაძის — გიორგი ლექტორი; გულთბილი ირონიით, სულის სიღრმიდან წამოსული დიმილით შესცქეროდა გიორგი გეგეჭკორი თავის გმირს (ლიტწრის ხელმძღვანელი ბატონი შალვა), რომელიც სავსებით კონკრეტულ ასოციაციებსაც კი აღძრავდა. ხოლო რამაზ ჩხიკვაძის კასიანე, მოხუცი ლექტორი, რომელსაც სკლეროზი რეალობასა და წარმოდგენას შორის აქანავებდა, სახასიათო როლის შესრულების ბრწყინვალე ნიმუშად გამოდგებოდა.

პიესის ერთ-ერთი გმირი დურსენი (ფსკერზე დაშვებული ადამიანის, ცხოვრე-



ლექტორი კასიანე — რამაზ ჩხიკვაძე („შინაინი ღამე“)

მე ერთი „ქორევი“ და მოქმედებას უერთდებოდა, უკვე როგორც რეალურად არსებული გმირი. სირთულე, რომელიც მდგომარეობდა რეალური პლანისა (მსახიობთა თამაშის რეალისტური მანერა) და პირობითი პლანის ორგანულ შეერთებაში, სპექტაკლში ბოლომდე არ იყო დაძლეული წარმატებით. იგრძნობოდა ერთგვარი ძალდატანება მწერლის სტილზეც. ეს ორპლანაინობა მსახიობთა ანსამბლშიც აშკარა იყო, მაგრამ მაყურებელი არ უარყოფდა რეჟისურის მი-

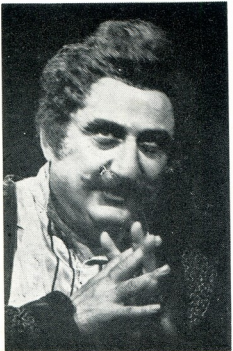
ბაზე გულაყრილი კაცის პორტრეტს ქმნიდა გურამ სიღარაძე) ეკითხება თემურს:

„რას ეძახი შენ ღმერთს?“

თ ე მ უ რ ი: სიყვარულს, სიკეთეს, სიმართლეს, მეგობარს, დედას“...

ეს ზნეობრივი ძალა აცოცხლებს თემურს, მის გამოჰყავს გულაცრუების, გამანადგურებელი ნაღველის, ურწმუნოების ტევრიდან მზით განათებულ მდღეოზე, ღამიდან ღლის სინათლეზე. „ღამე“ — ეს არის აბიზო, ორგანოს მუშაკი (რეზო ბარამიძე თამაშობდა ამ როლს), თავის თავში, თავის სიმართლეში დარწმუნებული კაცი, მაშინაც კი, როცა არადა ავდებს თემურის ნდობას და ფეხქვეშ თელავს სხვების ღირსებას. იგი ყრუა ყოველი სულიერი სადმი, გულწრფელი აღსარება აღიარება ჰგონია, განდობილი გულის-თქმა — დაბეზლება, ორ კაცში ინტიმურად თქმული — „საქმეში“ შესატანი. ზუსტად შეარჩია რ. სტურუამ ამ როლისათვის მსახიობი. რ. ბარამიძის ფაქტურა, ბოხი, ზაფიხმა, ძლიერი სხეული, ტლანქი, თვითდაჯერებული, „გაწონასწორებული“ ყესტი — აბიზოს ღარიბი სულის ძლევა მოსილების დემონსტრაცია იყო. რომანში, როგორც ცნობილია, აბიზო კვდება. სპექტაკლში მისი სიკვდილი საკვიროდ არ მიიჩნია რეჟისორმა. მართალია თემურმა დასძლია „ღამე“ (სპექტაკლში ძალზე ძლიერი იყო, „შიშველ ნერ-

ვანო ფანტიაშვილი — ეროსი მანჯგალაძე



ვზე“ აგებული, თითქმის ისტერიამდე მისული თემურისა და აბიზოს შეჯახების (სცენა) და თავისი თავი სიკეთესა და სიყვარულში იპოვა, მაგრამ ეს დროებითი გამარჯვება იყო, თუ მთელი საზოგადოების ცხოვრებას გავითვალისწინებთ. ინდივიდუალურმა ძალისხმევამ გაიმარჯვა, მაგრამ საზოგადოება ჯერ კიდევ აბიზოს „ღამითაა“ გათანაგული. ერთეულთა ამ გამარჯვებას სრულად გვიჩვენებდა სპექტაკლში სტურუა გვაზიარებდა სულის „პოენისგან“ აღძრულ სიხარულსაც, მაგრამ როგორც ფხიზლად მოაზროვნე შემოქმედი, რომელსაც არასოდეს არ ტოვებს ირონიის გრძნობა (განსაკუთრებით „ზეიმის“ დროს) დაუფარავად გვაგრძნობინებდა თავის შიშსა თუ შეშფოთებას (რომელსაც საზოგადოებრივი აზრი უნდა შეენჯღრია) იმის გამო, რომ ჯერჯერობით აბიზო „უკვდავია“ და ვიდრე ის იარსებებს, ნუ გვექნება მარადიული „მზის“ იმედი. ასეთი ღრმა სოციალური და ფილოსოფიური კონცეფცია დაუდო მან საფუძვლად იმ სპექტაკლს. ამიტომ ვერ გავიზიარებ ი. რიბაკოვის მოსაზრების სპექტაკლის იდეების „უსიცოცხლობის, არასავალდებულობის“ შესახებ: „თქმა არ უნდა, „მზიან ღამის“ ჩანაფიქრი სერიოზულია და პატივისცემის გრძნობას იწვევს, მაგრამ ვერაქრობ რომ ამ სპექტაკლში რეჟისორმა ვერ მიაღწი მხატვრულ ერთიანობას, ვერ შესძლო ერთიანი მხატვრული სისტემისათვის დაემორჩილებინა ინსცენირების ძნელი მასალა. ხელოვნებაში ფორმა განუყოფელია შინაარსისაგან და სპექტაკლი ფორმაში თუ აგებს, აგებს შინაარსშიც: მისი იდეები უსიცოცხლო, არასავალდებულო ხდებიან“ (ყურ. „საბუხელ.“ №-3, 1967 წ.). მართალია რ. სტურუას ამ ნამუშევარს არ ხვდომია წილად ისეთი თავბრუდამხვევი და საყოველთაო წარმატება, როგორც მარჯანიშვილის თეატრში უფრო ადრე დადგმულ ნ. დუმბაძის რომანების ინსცენირებებს, მაგრამ ღირსება და მნიშვნელობა სპექტაკლ „მზიანი ღამისა“ სხვა მომენტშია საგულგებელი: ცრემლიან ხალისიანი, დიდი იუმორით და მხვეილი კომიზმით დაწერილ რომანში რეჟისორმა ამოიკნო მწერლის სოციალურ-ფილოსოფიური აზრი, რომელიც ფარულად როგორც ქვეტექსტი, ისე მიჰყვება მთელს ნაწარმოებს თავიდან ბოლომდე.

ო. რობაკოს შეიძლება დაეთანხმით იმაში, რომ „ამ სექტაკლში რეჟისორმა ვერ მიიღწია მხატვრულ ერთიანობას“. მაგრამ სექტაკლზე არსებობდა მეორე აზრიც, რომელიც ეკუთვნის რეჟისორს (ხოლო ადგილი დასაშვებია, რომ რეჟისორის მიერ სექტაკლის წვდომა და აღქმა უფრო ინტუიტური და შეუმცდარი იყოს, ვიდრე თეატრალური კრიტიკოსისა). ეს რეჟისორია ვ. პლუჩეკი, რომელიც „პრადეაში“ (20. XII. 1960) წერდა: „ნამდვილ რეალიზმსა და ადამიანის შინაგან ცხოვრებაში, სულიერ სამყაროში ჩაღრმავებას მიიღწია რეჟისორმა რ. სტურუამ, რომელმაც დადგა ნ. დუმბაძის პიესა „მზიანი ღამე“. რეჟისორმა შესძლო ნამდვილად დრამატურგიულ სიტუაციებში მიეღწია კეშმარიტი ოპტიმიზმისათვის და არ დაეთმო შინაგანი სიმართლე“.

თუ ეს „კეშმარიტი ოპტიმიზმი“ გსურდათ ვეგრძნოთ და განვეცადოთ, „ხანუმა“ უნდა გენახათ. საქართველოს ტელევიზიით ხშირად გადმოსცემენ ხოლმე სცენებს „ხანუმიდან“ ეროსი მანჯაღაძის, სალომე ყანჩელის, რამაზ ჩხიკვაძის, ჯემალ ღლანდიძისა და სხვათა მონაწილეობით. რასაკვირველია, ტელეეკრანიდან ნაჩვენები სექტაკლი ძალიან ბევრს ჰქარავს, სცენური თანაზიარობის, „იქ ყოფნის“ ეფექტის დაკარგვის გამოც, მაგრამ ეს სცენები ახლაც გვხიბლავენ. და გვიტაცებენ ბრწყინვალე იუმორისტული არაბესებებით...

მაგრამ დავუბრუნდეთ 1968 წელს. როგორც კი რეპერტუარში გამოცხადდა „ხანუმა“, მაშინვე ეს ფაქტი ირონიული შენიშვნებისა და სკეპტიკური რეპლიკების საშიზნედ იქცა. მას შემდეგ, რაც კ. მარჯანიშვილმა ძველი თბილისის კოლორიტი გააცოცხლა რუსთაველის თეატრის სცენაზე (ზ. ანტონოვის „მზის დაბნელება საქართველოში“. 1923 წ.) ამ დიდი თეატრის რამბის შუქი არ მოხვედრია XIX საუკუნის ქართულ კლასიკურ კომედიას.\* თავის დროზე კ. მარჯანიშვილსაც ბევრი მწარე და უსამართლო საყვედური აკადრეს ამ პიესის დადგმის გამო, „თბილისური ბოჰემის“, გავის მოქანავე ფართხუნა შარვლიანი კინ-

ტობისა და ყარაჩხელთა რომანტიზირება უკიყინეს, აკადემიური თეატრი „მხატვრულს“ დაამსგავსაო. თეატრალური კულტურებში ამის მსგავსი რამ ისმოდებოდა რუსის მისამართითაც. იხსენებდნენ იმასაც, თუ რა ამბავი იტყვა თეატრში მაშინ, როცა კ. მარჯანიშვილმა გამოაცხადა უზვიერ პოპი-ბეკოვის „არშინ-მალ-ალან“ უნდა დადგათო. მთელი „დურუჯი“ და ქართული ინტელიგენცია „ცისფერყანწელთა“ სახით, წინ აღუდგა რეჟისორის ამ განზრახვას. ასეთი წინააღმდეგობა, ცხადია არ შეხვედრია რობერტ სტურუას, მაგრამ მას არ შეიძლება არ ეგრძნო საზოგადოების ერთი ნაწილის სიცივე და სკეპსისი, ვიტყოდი მეტსაც, სექტაკლის „ავი მოლოდინი“.

სწორედ იმ წელიწადს თეატრალური დელეგაცია გაემგზავრა ამერიკაში. დელეგაციაში საქართველოდან ვიყავით გიგა ლორთქიფანიძე, რობერტ სტურუა და მე. ორივე რეჟისორს შუაზე ჰქონდათ გაწყვეტილი ახალ სექტაკლებზე მუშაობა: გ. ლორთქიფანიძე რუსთავის თეატრში დგამდა მ. გორკის პიესას „ფსკერზე“ (რომელიც ამ რეჟისორის საუკეთესო სექტაკლების რიგში შევიდა შემდგომ), ხოლო რ. სტურუა — „ხანუმას“. მაშინ პირველად ვიგრძენი თუ რას განიცდის რეჟისორი მიტოვებული რეპეტიციების გამო. ორივე აფორიაქებული, „არეული“ იყო. სადაც არ უნდა ვყოფილიყავით — მიუზიკლზე, გრანდიოზულ გალაკონცერტზე „როკფელერ სენტრში“, ბალანჩინის „ნიუ-იორკ სიტი ბალე“-ს პრემიერაზე, ჰოლივუდის თუ „დისნეი ლენდის“ შოუზე, „ჰიპების“ ღამის ორგეებზე თუ რობერტ კენედის „გერსლებს“ წინასაარჩევნო პარადებზე, მე ვგრძნობდი, რომ ორივე რეჟისორის ფიქრი მომავალ სექტაკლებს დასტრიალებდა თავს. რ. სტურუა თითქოს თავისთვის ბურტყუნებდა — „ეზლა ჩემი მსახიობები სიმღერებს სწავლობენ“, რამდენიმე დღის შემდეგ: „ჩემმა მსახიობებმა, ალბათ უკვე ისწავლეს ყველა სიმღერა და ახლა ცეკვებზე გადავიდნენ იური ზარეცკისთან“ (მიქციეთ ყურადღება გამოთქმას „ჩემი მსახიობები“. სექტაკლში მონაწილე მსახიობებს — სულერთია სად დგამს სექტაკლს — ოპერის თეატრის სცენაზე, ზაარბრიუკენში, დიუსელდორფში, ათენში, მოსკოვსა თუ ბუენოს-აირეს-

\* 1923 წელსვე დაიდგა გ. ერისთავის „გაყრა“ (რეჟისორი კ. მარჯანიშვილი), მაგრამ რამდენიმე სექტაკლის შემდეგ ჩამოვიდა სცენიდან.

ში — იგი „ჩემს მსახიობებს“ უწოდებს. ამაში არის რაღაც შეკავშირების, თანაზიარობის იდეალუბა). მე მაშინ გულწრფელად მივიკვირდა: — რა უნდა „ხანუმაში“ სიმღერებს, მიტუმეტეს ცეკვებს-მეტე. არაფერს ვეკითხებოდი. ის იყო ჩვენს შორის მეგობრობის და სიახლოვის პირველი ძაფები იბმებოდა და არ მინდოდა რაიმე უადგილო რეპლიკით დამერღვია გულითადობის ატმოსფერო. თუმცა გულში მაინცდამაინც არ მჯეროდა ამ „მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული“ ექსპერიმენტისა.

სპექტაკლს რაღაც უცნაური (ვიტყოდი, მეტად უცნაური), წარმატება ხვდა წილად. მაყურებელთა აბსოლუტური უმრავლესობა აღტაცებით შეხვდა მას, მაგრამ ბოლომდე არ იყო რწმენა გამარჯვებისა, თვით „ხანუმაში“ მონაწილეთა შორისაც კი (ცნობილია ეროსი მანჯგალაძის გამოთქმა „მგონი ჩავ... ფლავდით“). რაღაც უხილავი ფსიქოლოგიური ბარიერი აღიმართა, მაგრამ ვის შორის, დანამდვილებით ვერ იტყოდი.

მაყურებელს და თეატრს შორის?  
 არა! წარმოდგენიდან წარმოდგენამდე იზრდებოდა ინტერესი სპექტაკლისადმი.

თეატრსა და კრიტიკას შორის?  
 არა! რადგან კრიტიკა მაინცდამაინც არც კარგს ამბობდა და არც ავს — თუმც სპექტაკლს სიამოვნებით ესწრებოდა.

თვით თეატრში?  
 მე მგონი ცუდის მოლოდინის წინათ-

გრძნობამ გადასძლია აქ ყოველივე სიხარულიც და მხურვალე ოვაციებიც.  
 რაღაც სიტყვით აუხსნელი ატმოსფერო იყო. შესაძლოა, ეს გამოიწვია იმ ექიმმა, რაც გამოსცა თეატრის სამხატვრო საბჭოს სხდომამ, სადაც შეტევის ქარ-ცეცხლში მოექცა გია ყანჩელის მუსიკა, რ. სტურუას რეჟისურა, პიეტის მეტად თამამი ადაპტაცია, მასში შეტანილი ირონიულ-სარკასტული ტონი და „უადგილო“ რეპლიკები.

მხოლოდ ახლა შეგვიძლია დავინახოთ შინაგანი კავშირი „ხანუმაში“ და „კავკასიურ ცარცის წრეს“ შორის და ამ სიშორიდან სხვაგვარად შევფასოთ „ხანუმაში“ მნიშვნელობა, დავინახოთ მასში ჩადებული ის მარცვლები, რომლებმაც ასეთი ნაყოფი გამოიღეს „კავკასიურში“. მაშინ კი ყველაფერი უჩვეულო იყო. უპირველესად სპექტაკლის ენა! — რა არის ეს? — „მიუზიკლი“, „მუსიკალური სპექტაკლი“, თუ მუსიკით უხვად შეზავებული მხიარული ვოდევილი, სავსე, მრავალფეროვანი „პასაჟებით“? — უპასუხოდ დარჩენილი ეს კითხვები ეკიდა პაერში. მუსიკა და პლასტიკა (წმინდა ქორეოგრაფიულიც) უხვად იყო რუსთაველის თეატრის ადრინდელ სპექტაკლებში, დაწყებული „ცხვრის წყაროდან“ — „ბანტრიონით“ და „ბებური მეზურნეებით“ დამთავრებული.

მუსიკისმცოდნე ნატალია ზეიფასის შეკითხვაზე — უკავშირდება თუ არა თქვენი მუსიკალური მიდრეკილებანი რუსთაველის

სცენა სპექტაკლიდან „ხანუმა“





თეატრის ტრადიციებს, რ. სტურუა პასუხობდა: „გარკვეული თვალსაზრისით, რასაკვირველია. ჩვენ ყოველთვის გვყავდა ორკესტრი — უფრო ზუსტად, 1921 წლიდან, როცა თეატრს რუსთაველის სახელი ეწოდა. უკვე იმ წლებში ქართული თეატრის სცენაზე სინთეტიკური თეატრის ესთეტიკას ამკვიდრებდა კოტე მარჯანიშვილი, შემდგომ კი სწორედ რიტმო-მუსიკალურმა და პლასტიკურმა საწყისმა მრავალმხრივ განსაზღვრა სანდრო ახმეტელის „გაზელებული თეატრალობა“... და მაინც ისეთ როლს, როგორც დღეს, მუსიკა ჩვენს სპექტაკლებში არასოდეს არ თამაშობდა“ („სოვეტსკაია მუზიკა“ № 2, 1981). რასაკვირველია, სწორედ მუსიკალური საწყისი განსაზღვრავდა ამ სპექტაკლის სტილისტიკას მთლიანად და კერძოდ, მსახიობთა თ-



ხანუმა — სალომე ყანჩელა

აყოფა — რამაზ ჩხიკვაძე



ბაშს — დაწყებულს ინტონაციიდან — გათავებულს პლასტიკით. იგი იყო „ტონის“ მიმცემი მოქმედებისა და გარეგანი ანტურაჟისა. აქ ყველაფერი ძალზე გამოძვევად მსუბუქი, „ფრივოლური“, თავშესაქცევი იყო, ცეკვები — „ჩადგმული“. ცალკე პლასტიკური ატრაქციონების მსგავსად (შეუღარებელი იყო სოფიკო ჭიაურელის თავბრუდამხვევი ხვეულები „კინტოურის“ ცეკვისას), ასევე აკოფას — რამაზ ჩხიკვაძის — ქლაქური ინტონაციებით სავსე სიმღერები. მაშინდელი ქართული თეატრალური ხელოვნებისათვის უცხო და უცნობი იყო ბევრი რამ. თამაში ე. წ. „დამოკიდებულებით“ (არა ტენდენციურობის — ანუ იდეის, არა-

მედ წმინდა თეატრალური ესთეტიკის თვალსაზრისით), თვითირონით, „თვითდამახობით“, — სიმღერების ნომრებად ქცევივით (მაშინ არ ვხმარობდით ბრეჰტისეულ ტერმინებს — „ზონგებს“ და „გაუცხოების ეფექტს“).

ცნობილი რეჟისორი იური ზავადსკი წინასწარმეტყველებდა 1969 წელს (ყურ. „სოვ. მუზ.“ № 2, 1969), რომ მომავლის თეატრი წარმოქმნის სინთეტიკური სპექტაკლების ახალ ქანრს ოპერის, ოპერეტისა და დრამის შეერთების შედეგად.

„ხანუმას“ თაობაზე შეგვიძლია ვთქვათ, რომ იგი მუსიკალური თეატრისა და კომედიური სანახაობის შეერთების, სინთეზის შედეგად წარმოქმნილი სპექტაკლი იყო. თვით რობერტ სტურუას დღესაც მტკიცედ სწამს, რომ რუსთაველის თეატრი წმინდა დრამატული თეატრია და არა მგონია, რომ ჩვენმა გამოცდილებამ რაიმე არსებითი შესძინოს „მომოჯნავე ყანრების“ — ოპერის, ოპერეტის, მიუზიკლის განვითარებასო. „სხვა საქმეა, რომ პირადად მე არასოდეს არ დამიდგამს სპექტაკლი უმუსიკოდ — ჩემთვის იგი ძალიან მნიშვნელოვანი, განმსაზღვრელი კომპონენტია მაშინაც კი, როცა იგი... საერთოდ არ ყლერს სპექტაკლში“ (ყურ. „სოვ. მუზ.“ № 2 1981).

ამ სპექტაკლში ერთმანეთს შეხვდნენ არა უბრალოდ რეჟისორი რ. სტურუა და კომპო-

ზიტორი გ. ყანჩელი, არამედ — მუსიკის-  
მკოდნე ნ. ზეიფასს თუ დავესხსებით —  
„მუსიკალური რეჟისორი“ და „თეატრა-  
ლური კომპოზიტორი“ („სოვეტსკაია მუზიკა“  
№ 2, 1981).

გ. ყანჩელის მუსიკის თეატრალობის გა-  
მო თავის დროზე ზუსტად შენიშნა გივი  
ორჯონიძემ წერილში „რაფსოდები თე-  
მაზე „გია ყანჩელი“. რომ ჯერ კიდევ „ხა-  
ნუშაში“ ბევრი ისეთი რამ ჩაისახა, რომე-  
ლიც შემდგომ სპექტაკლებში განსხეულ-  
დაო. ეს არის „რეჟისორული კონცეფციის“  
განუმეორებლობა — პირობითობის ღრმა  
ფსიქოლოგიური მოტივირება და პირობი-  
თობა ცხოვრებისეული რეალობისა. უბრა-  
ლოების სირთულე და სირთულის უბრა-  
ლოება... მუსიკის სტილისტიკური მთლიან-  
ობა, მისი საწყისების სიუხვითა და მოხმო-  
ბილი მასალის ინტონაციურობის სიჭრე-  
ლით“. გ. ორჯონიძე აღნიშნავდა აგრეთვე  
ძველი თბილისის „უჩვეულო და განუმეო-  
რებელ ფერადოვნებას გატარებულს ირო-  
ნიულ პრიზმაში“ („სოვეტსკაია მუზიკა“  
№ 10, 1976).

არასაკვირველია, გ. ყანჩელს „მიუზიკლი“  
არ დაუწერია, ანუ არ შეუქმნია დამოუკი-  
დებელი — მთლიანობის თვალსაზრისით —  
მუსიკალური ნაწარმოები აუცილებელი მუ-  
სიკალური დრამატურგიით, ეს მაინც იყო  
თავისთავად დამოუკიდებელი, თავის თავში  
დასრულებული „ნომრები“, რომლებიც  
უკვე მოქმედების განვითარებაში იძენდნენ  
ესთეტიკურ, სახასიათო და, უეჭველად აღ-  
სანიშნავია, დრამატურგიულ ფუნქციასაც  
(ამ „დამოუკიდებლობის“ გამო იყო, აღ-  
ბათ, რომ ამ სპექტაკლის მუსიკა უმაღლ-  
დავიდა ხალხში და ერთბაშად გახდა პოპუ-  
ლარული, განსხვავებით, ვთქვათ, „რიჩარდ  
III“-ის მუსიკისაგან, რომლის გამო თვით  
გია ყანჩელი ამბობდა: „სცენის გარეშე  
რომ მოეუსმინოთ „რიჩარდში“ გაყდერე-  
ბულ მუსიკას, დარწმუნებული ვარ, საშინე-  
ლი შთაბეჭდილება დაგჩვენებთ. თუნდაც  
სტილისტური სიჭრელის გამო, რომელიც  
ეწინააღმდეგება ნორმალურ გემოვნებას;  
მე არ ვამბობ კარგ გემოვნებას, ვამბობ, უბ-  
რალოდ ნორმალურ გემოვნებას“. („სოვეტ-  
სკაია მუზიკა“, № 2, 1981).

ყველაფერი, რაც სცენაზე ხდებოდა, მარ-  
თლაც რომ „ირონიულ პრიზმაში“ იყო გა-

დატეხილი. გავიხსენოთ, თუნდაც მხატვარ  
მამია მალაზონიას მიერ შექმნილი სცენუ-  
რი გარემო: უკანა პლანზე აღმართული იყო  
სათვალთვალო კოშკით მალაზონის ნაგებობა,  
რომელიც ჰაერში გამოკიდებულ აივანს  
მიაგავდა. ამ სიმაღლიდან წარმოთქვამდნენ  
თავიანთ სენტენციებსა თუ აფორიზმებს ვა-  
ნო ფანტიაშვილი და მისი და, კნენია თე-  
ლე. ამ ქალბატონს არც ერთი სიტყვა არ გა-  
უთვნოდა წარმოთქმულ ტექსტში — „ტრა-  
დიციებზე“ აღზრდილი, მხოლოდ „ვეფხის-  
ტყაოსნის“ აფორიზმებს წამოიმღერა-წამოა-  
რეჩიტატივებდა, რაც თავადი ძმის ირონი-  
ულ მზერას იმსახურებდა. ეს ფარღალა  
კოშკი — აივანი, რომელიც შენობას მოცი-  
ლებულ ხარაჩოსაც მიაგავდა, წამოქცევის  
მუდმივ მოლოდინს იწვევდა. სცენის მარ-  
ჯენა მხარეს გამოდიოდა ძველი თბილისის  
აივნიანი სახლის ფასადის კიდე, რომელსაც  
თავს აფარებდა კოტე და რომლის ჩრდილ-  
ში მდგარი, სონას შესტრფოდა — პოეტურ-  
ამაღლებული ანუ „ეგვიპტისტი“ სტი-  
ლით. სცენაზე ფრონტალურად მდგარ მაგი-  
დას შემოუხსნდებოდნენ ხოლმე ვანო ფან-  
ტიაშვილის თანამეინახენი. რათა ფიროსმა-  
ნის ცნობილი სურათის „ხუთი თავადის ქა-  
ნის“ ფრონტალური კომპოზიცია შეექ-  
მნათ, „ბრტყლად“ დაჭერილი ყანწებით და  
სუფრასზე შორი-შორ განლაგებული ნატურ-  
მორტიო.

ტყუილიკოტრიანცის ბინა კი ფართოდ  
იყო გაშლილი, სადაც აკოფასა და ხანუშას  
კომიკური სცენები თამაშდებოდა, აქვე იყო  
თეატრალური „აქსესუარებიც“ — გრამა-  
ფონი და პატარა, ფარდით გამოყოფილი  
სცენა. ამ ფარდაში (ბრეტის „მეორე ფარ-  
და“) გამოჰყოფდა ხოლმე აკოფა თავის  
ვარდისფრად აღაქდაყებულ სახეს შავი,  
სქელი, დაფანჩული წარბებით, შავი კოკო-  
ბი უღვაშით, „ხოშიანი“ ბალნიანი ხალით  
და დისკანტით აცხადებდა: „სახეზე გატ-  
ყობთ კმაყოფილობას, ვიწყებთ მეორე გან-  
ყოფილობას“. აქ მდგარ გრამაფონს ორმაგი  
ფუნქცია ჰქონდა — იგი ეპოქის „იმიჯიც“  
იყო („ნუვორიშული“ ოჯახი ფენდაფენ მის-  
დევდა დროს!) და ინსტრუმენტიც, რომელ-  
საც უკან ფეხაწეული, თითქმის წაქცეულ-გა-  
დახრილი რ. ჩხიკვაძე, მაყურებლისაკენ სა-  
ხით მოქცეული, დიდის ამბით „ქოქავდა“. სცენური ხუმრობა აბსურდამდე იყო მიყვა-

ილი: წაიდებელი მკვანკლების დასაშოშ-  
მინებლად ჰაერში ისროდნენ დამბახას და  
მალდიდან სცენაზე განგმირული კურდღე-  
ლი ვარდებოდა.

რ. სტურუამ აქ პირველად შესთავაზა მა-  
ყურებელს და თეატრს თამაშის ე. წ. „ლია  
წესი“, როცა მსახიობები თითქოს იქვე  
სიხზავდნენ სცენებს იმპროვიზაციულად,  
თვითვე ასრულებდნენ და ასევე თვითვე  
მხიარულად, ირონიულად აფასებდნენ  
მას. სტურუას სპექტაკლი იყო — თუ შეიძ-  
ლება ითქვას — ვარიაცია ა. ცაგარელის  
„ხანუმა“ თემებზე, ხოლო ცალ-ცალკე  
ეროსი მანჯგალაძე „თხზავდა“ — ვანო ფან-  
ტიაშვილს, სალომე ყანჩელი — ხანუმას,  
რამაზ ჩხიკვაძე — აკოფას. სრული თავი-  
უფლებდა, ვარიაციების შემცველი იმპრო-  
ვიზაციები, სცენების გათამაშების მრავალ-  
ვარიანტობა სიხარულით ავსებდა თვით მსა-  
ხიობებს. ჩვენ ვხედავდით, რომ მსახიობები  
აშკარად ტკებოდნენ თავიანთი თამაშით,  
ლაღობდნენ როლებში. ვანო ფანტიაშვილი-  
სა და აკოფას გაცნობას (თავადის პირველი  
ვიზიტი ტყუილკოტრიანცთან) პიესაში ერ-  
თი გვერდიც არ უჭირავს, მაგრამ ამ სცენას  
ე. მანჯგალაძე და რ. ჩხიკვაძე მთელ ოც  
წუთს თამაშობდნენ. აქ იყო მოულოდნელი  
„შეფასებების“ მთელი კასკადი. გულუბრ-  
ყვილო, ბავშვურად ინფანტილური თავადი-  
სა და ეშმაკი, გონებამახვილი, მშობარა აკო-  
ფას სახეები ამ „ეტიუდში“ სრულყოფილად  
იყო დახატული. მართლაც დაუეფიწყარი დუ-  
ეტი იყო! აკოფას მიერ თავისი ბატონის სა-  
ხლში გამართულ „დამაშნი პრედსტავლენი-  
აზე“, როცა რ. ჩხიკვაძე იწყებდა თავის  
განთქმულ „ჩამოასხით, ერთიც უნდა დავ-  
ლიო“, ეროსის ვანო ფანტიაშვილი, ეს ძვე-  
ლი მოქიფე და დროისმატარებელი, ივი-  
წყებდა თავისი ვიზიტის მნიშვნელობას,  
თავის „კნიაზურ“ სოლიდურობას, სიღარ-  
ბისლეს და ქეიფის იშტაზე მოსული, თა-  
ვის ხავერდოვან ბანს აყოლებდა აკოფას  
ტენორს.

მინიატურული სცენური შედეგრი იყო  
აკოფასა და ს. ყანჩელის — ხანუმას მიერ  
შესრულებული ტანგო. პომადითა და ფერ-  
უშარულით გათხუნულ სახეზე ხანუმა ჰაე-  
რის ბუშტს იფარებდა კეკლუცად და თან  
თავად ვანოს ეკურკურებოდა ვნების აღმ-  
ტერლად, ნახევრად განათებულ ოთახში.

ეროსი მანჯგალაძის ვანოსთვის ეს იყო მო-  
ულოდნელი მოლანდება, საშინელი მოჩვენე-  
ბა, რომელიც „შიშის ზარს“ სცემდა და მი-  
სუსტებული სავარძელში მიესვენებდა. ნა-  
ნუმას დამახინჯებული ფრანგულის გამო კი  
შიშით, ფრთხილად, მაგრამ ისე, რომ თავი-  
სი „რენომე“ დაბლა არ დაეშვა, ეკითხებო-  
და: „ძალიან, ძალიან დიდ ბოდიშობანას  
მოვიხდი, მაგრამ რომელ ენაზე ლაპარა-  
კობთ“.

გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტის“ (1975 წ.  
1 იანვარი) კორესპონდენტმა ჰკითხა ერ-  
თხელ სტურუას — თქვენი აზრით, რა განა-  
პირობებს „ხანუმას“ ესოდენ სიცოცხლის-  
უნარიანობასო — რაზედაც რეჟისორმა  
უპასუხა: „მე მგონია, ამ სპექტაკლის წარ-  
მატება იმდენად ჩემი დამსახურება არაა,  
რამდენადაც მსახიობებისა: სალომე ყან-  
ჩელის, ეროსი მანჯგალაძის, და რამაზ  
ჩხიკვაძის. ეტყობა მაყურებელი მოწყურე-  
ბულია ასეთ კოლორიტულ სცენურ სახე-  
ებს, მხიარულ სანახაობას, მსახიობთა იმ-  
პროვიზაციას“. ამ პასუხში აშკარაა რ. სტუ-  
რუასთვის დამახასიათებელი თავმდაბლო-  
ბა და მორიდება. ვინ თუ არა მან განაწყო  
მსახიობები ამგვარი თამაშისათვის?! მრავალ-  
გაზის მინახავს „ხანუმა“ და ყოველ-  
თვის ისეთი შთაბეჭდილება მრჩებოდა, რომ  
მსახიობები პირველად თამაშობდნენ ამ  
სპექტაკლს (და მეც პირველად ვუყურებ-  
დი), იმდენი ვოდევილური სიმსუბუქე, სა-  
კუთარი მსახიობური შესაძლებლობით აღ-  
ტაცება იგრძნობოდა ყოველ სცენაში. საე-  
სებით ვეთანხმები აკადემიკოს ფიორგი ჯიბ-  
ლაძეს, რომელიც ვანო ფანტიაშვილის  
როლს მსახიობის ფანტაზიის ნაყოფად მი-  
იჩნევდა: „ჩვენმა მაყურებელმა კარგად  
იცის, რომ აქსენტი ცაგარელის კომედია  
„ხანუმა“ სრულიად ორიგინალური რეჟი-  
სორული გადაწყვეტითაა დადგმული. ერო-  
სი მანჯგალაძისა და რამაზ ჩხიკვაძის „დუ-  
ეტმა“ ყოველგვარ მოლოდინს გადააჰარბა.  
ჩვენ ვიცინოდით, როცა მათ დიალოგი მიჰ-  
ყავდათ, მაგრამ ეს იყო ისეთი ხალასი სი-  
ცილი, რომლის მსგავსი იშვიათად თუ გან-  
მეორდება. ეროსის თავადი ფანტიაშვილი  
მისი ფანტაზიის ნაყოფი უფრო იყო, ვიდრე  
დრამატურგისა. და ავტორს რომ შეს-  
ძლებოდა თავისი გმირის ეროსისეული გან-  
სახიერების ხილვა, ეჭვი არ მეპარება, ავ-



ვანო  
და  
ხანუმა



ქსენტი ცაგარელი ხასიათის ასეთ ორიგინალურ, საკუთარ გახსნას მოუწონებდა როგორც არტისტს, ისე რეჟისორს“ (კრებ. „ეროსი მანჯვალაძე“ გვ. 217. თეატ. საზ. გამ. 1985).

საოცარი წამი, გამონათების ეფექტი დგებოდა ეროსის შესრულებაში — „ყოველთვის ღამით ვუყურებდი ეროსის ფანტიაშვილს — იგონებს რ. სტურუა — მაგრამ უსათუოდ იყო ისეთი მომენტიც, როცა ცრემლი მოგეროდა. მაყურებელი, რომელიც ზედავდა თუ რა ბედნიერი იყო სცენაზე მსახიობი შემოქმედებითს პროცესში, თვითონაც ბედნიერებით აღივსებოდა“ (დას. კრებ. გვ. 190). ამ თანაზიარობის, „ერთად ყოფნის“, ერთად ქმნადობის სიხარულს განიცდიდა მაყურებელი და ამიტომაც ეს სპექტაკლი ყოველთვის ე. წ. ანშლაგით მიდიოდა.

რამაზ ჩხიკვაძეც მთლიანად „გახსნილი“ იყო. საზღვარი არ იცოდა მისმა იმპროვიზაციებმა, ხან ხანუმას გამოუტყდებოდა მოულოდნელად სიყვარულში (ვითომ მაქანკლის ვნებიანმა, ხორციანმა სხეულმა თავგზა დაუბნია), ხან წამოსროლილ სიტყვას „გამოუდგებოდა“ უკან დასაბრუნებლად (შეშინებული და გაოცებული ინტონაციით ამბობდა „არ უნდა მეტყვა?“), ხან კი მოულოდნელად წამოიწყებდა (ორკესტრთან ერთად) სიმღერას და ამ სიმღერაში, ვოკა-

ლურ იმპროვიზაციებში იგი უფრო იყო აკოფა, ვიდრე ცხოვრებაში. რამაზ ჩხიკვაძე იგონებს: „მასხენდება „ხანუმა“. ა. ცაგარელს სულ ერთ გვერდზე აქვს გადმოცემული ფანტიაშვილისა და აკოფას შეხვედრა. ჩვენ კი ოცი წუთი მიგვეყავდა ეს სცენა. თითქმის ყოველ სპექტაკლზე იზადებოდა ახალი იმპროვიზაციები. ამ სპექტაკლს ერთი და იგივე მაყურებელი ვინ იცის, მერამდენედ ესწრებოდა, და ზოგჯერ თავდაც გვეკარნახობდა ტექსტს. როდესაც ფანტიაშვილს რაიმე ახალს ვეტყვოდი ან ახლებურად მოვიმოქმედებდი რამეს, ეროსი ერთს გემრიელად გამიცინებდა, მერე უცებ მოხუთავდა სიცილს, ვითომდა თავს როგორ გიყადრებო, და აგრძელებდა როლს“ (დასახ. კრებ. გვ. 205).

თავისუფალი თამაშის სტიქია თავის ორბიტაში ითრევდა ყოველივეს. სიტყვას, მოვლენას, საგნებს რეალობის გარდა მეორე მნიშვნელობა — ირონიული — ენიჭებოდათ. ხანუმა — ს. ყანჩელი წამღერებით კითხულობდა საპატარძლოს მზითვის უგრძეს სიას — თითქოს ლალი პოემის სტრიქონებით გვატკობდა. ეს გრძელი ეტრადი ისე ეჭირა ხელში, როგორც ლ. გუდიაშვილის ტილოზე გამოსახულ ნინო გუდიაშვილს. ამავე დროს ეს, თითქოს იყო გალაკტიონის ცნობილი სტრიქონის „ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტის“ — პლასტიკური ხატი



სონა -- ბელა  
მირიანაშვილი,  
კოტე--ტრისტან  
ყველაიძე

— „უკლმა“ — ცბიერსა და ეშმაკს — ხანუმას — ეჭირა გრძელი პერგამენტი. ხანუმა-სალომე ყანჩელის მრავალი ყესტი, სხეულის „დაქერა“, ხელის მტევნის მოძრაობა გუდი-ამვილის ადრეულ ტილოებზე გამოსახული პერსონაჟების პლასტიკის მინიშნებითი იმი-ტაცია იყო. ზოგჯერ ვანო ხოჯაბეგოვის გრა-ფიკული ფურცლებიც შეიძლებოდა გახსენ-ებოდა კაცს.

კოტესა (ტ. ყველაიძე) და სონას (ბ. მირი-ანაშვილი) სატრფიალო ტექსტიც კი „პოე-ტურობით“ იყო სავსე, კომიკურად ამაღლე-ბული ტონით წარმოთქმული. ეროსი-ვანო ფანტიაშვილის ამაღა კი — ახალგაზრდა მოქეიფე, მომღერალი თავადიშვილები „ფი-როსმანის თვალთ“ იყო დანახული, მათი „კომპოზიციები“ უმალ ფიროსმანის ტილო-ების მიხედვით შექმნილი „ცოცხალი სურა-თები“ იყო, ვიდრე „რეალური“, ბუნებრივი პოეზიები (ამ ხერხს რეჟისორი გამოიყენებს „ყვარყვარეში“ — ივანოვის „ქრისტეს გა-მოცხადება“, მიქელანჯელოს „სამყაროს შე-ქმნა“ და ლეონარდოს „საიდუმლო სერობა“ პლასტიკური მიზანსცენების აშკარა იმპულ-სი იყო ამ სპექტაკლში).

ერთი სიტყვით, სპექტაკლში კარგად იყო ნაგრძნობი და გადმოცემული ეპოქის კო-ლორიტი, ძველი თბილისური ცხოვრების სტილი (მკაფიოდ სტილიზებული). მხატ-ვის ირონიული თვალთ დანახულ ამ სამ-

ყაროში საგნებისა და მოვლენების სასაკე-ლო, მახვილა კონტურები მოჩანდა. ეს იყო/ახალგაზრდა რეჟისორის იმგვარი რემენისცენა, რომელიც ხელოვნების სფეროდან მიღებულ შთაბეჭდილებებსაც ეყრდნობოდა. ერთი სიტყვით, ეს იყო შემთხვევა, რომლის გამო დ. ადისონი იტყოდა: «Не вкус должен под-чиняться искусству, а искусство вкусу». ამ დინამიურ, მუსიკით და ლხინით სავსე ქა-ლაქში რ. სტურუას ფანტაზიით გაცოცხლე-ბული გმირები ცხოვრობდნენ და წარმატებ-ით „ბაძვდნენ“ მათზე უფრო ადრე შობილ თავიანთ — „ორეულებს“, რომლებიც ა. ცაგარელის „ხანუმაში“ თვლემდნენ და გა-ღვიძებას ელოდნენ. რ. სტურუას ჯადოქ-რული ხელი შეეხო მათ, ისინიც უმალ ამო-ძრავდნენ და თითქოს თავიანთ წარსულს, რომელიც უკვე მიანცდამაინც კარგად აღარ ახსოვდათ, იხსენებნენ, ჩვენს. თვალწინ გა-ითამაშეს XIX საუკუნის მიწურულის თბი-ლისური სცენები. გაივლის თითქმის ოცი წელი და რ. სტურუა „ხანუმას“ მიუბრუნდე-ბა მუსიკალური თეატრის სცენაზე (ვ. დო-ლიძის „ქეთო და კოტე“), სადაც კვლავ გაბ-რწყინდება მისი რეჟისურის ირონიულ-პა-როდიული სტილი. ამ სტილის გამო კარგად შენიშნა მუსიკათმცოდნე ა. პარინმა:

«В чем тайна стиля, когда пародия превращается в непародию, когда внут-ри грубого фарса обнаруживается тон-чайший эстетизм?.. Изысканное «ретро» не допускает бытовщины — перед нами спектакль тяготеющий к поэтической красоте театра абсурда, когда сюжет существенно глубины характера».

ამ ირონიული ქვეტექსტის გარეშე ვერ გა-ვიგებდით „ხანუმას“. თუ მას პირდაპირ „მივეპყრებოდით“, თუ კლასიკური კომედი-ისადმი ერთგულების საზომით მივუდგებო-დით და მიმეზური, ილუზიური თეატრის კანონებით გავსინჯავდით, მაშინ ხელში შე-ვეგრძებოდა „მახინჯი შვილი“ — როგორც თვით რ. სტურუა ამბობს უსამართლოდ, სხვათა შორის, ამ სპექტაკლის გამო. (იქნებ აჯობებდა ამ სპექტაკლისათვის ანდერსენის ზღაპრის მიხედვით გვეწოდებინა «Гадкий утенок» — მითუმეტეს, რომ მის ბუდეში ფრთებს ისწორებდა ისეთი „გედი“, როგო-რიცაა „კავკასიური ცარცის წრე“?)

„ხანუმას“ გამო ძირითადად მცირე რე-

ცენზიები იბეჭდებოდა ან საერთო მიმოხილვებში ეთმობოდა რამდენიმე აბზაცი. სპექტაკლის განსაცვიფრებელმა ანშლაგებმა ერთგვარი დაბნეულობა წარმოშვეს თეატრალთა წრეებში. მისი მხატვრული ღირსებები თუ ნაკლოვანებანი სპეციალური მსჯელობის საგნად არ ქცეულა. სხვათა შორის, საზოგადოების გაორებული დამოკიდებულება კარგად შენიშნა კრიტიკოსმა ჯანსულ ღვინჯილიამ: „ამ საზოგადოებას... მშვენიერი სანახაობითი მხარისა და საშემსრულებლო ხელოვნების გამო, არ ეთმობა „ხანუმა“ და „ძველი ვოდვეილები“, ერთი მხრივ; მეორე მხრივ კი, მართლაც დაქვევებულია სპექტაკლების იაფფასიანობით და შინაგანად უპირისპირდება კიდევ ამ იაფფასიანობის ესოდენ დიდ რეზონანსს“ (ყურ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 4, 1975.).

სპექტაკლის პრემიერიდან (1968 წ.) რამდენიმე წლის შემდეგ იგი, მოულოდნელად, ყურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ მიერ გამართული დისკუსიის (№ 12 1974, № 1-3 1975) ცენტრში აღმოჩნდა. დისკუსიის თემა იყო „თეატრი და მყურებელი“. როგორც ჩანს, ამ სადისკუსიო თემამ განაპირობა ინტერესი „ხანუმასადმი“, რადგან მყურებელთა დასწრების თვალსაზრისით, ეს სპექტაკლი მართლაც განსაკუთრებული მოვლენა იყო საერთო ფონდზე.

კრიტიკოსი ჯანსულ ღვინჯილია იყო პირველი, რომელმაც სპექტაკლი „ხანუმა“ განიხილა ფართო ასპექტით — სოციალურ-საზოგადოებრივი, მხატვრულ-ესთეტიკური — თვალსაზრისით (მარჯანიშვილის სახ. თეატრის სპექტაკლ „ძველ ვოდვეილებთან“ დაწყვილებით). კრიტიკოსმა მრავალი ფრიად საყურადღებო აზრი გამოთქვა თავის ამ სადისკუსიო წერილში (იხ. ყურ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 2, 1974). შეეცადა გაეანალიზებინა „ხანუმას“ წარმატების ფენომენი, იგი განიხილა არა როგორც მარტოოდენ დამოუკიდებელი მხატვრული მოვლენა, ანდა როგორც გარკვეული სოციალური ტენდენციის გამოხატულება, არამედ უფრო ფართოდ — აკადემიური თეატრის ესთეტიკურ პრინციპებთან კავშირში.

კრიტიკოსის აზრით ა. ცავარელის „ხანუმას“ პოპულარობას თავის დროზე განსაზღვრავდა ის სოციალური კონფლიქტი,

რომელსაც მოძრაობაში მოჰყავდა პეისგმირთა ვნებანი (ვაჰართა კლასისა და თავადთა წოდების წინააღმდეგობანი, ახალი სოციალური ფენის პრეტენზიები საზოგადოების წამყვან ძალად ქცევისათვის), ის კომიკური სიტუაციები, რომელნიც, წარმოიქმნებოდნენ რეალობასა და სურვილების შეუსაბამობათა გამო. ამის გამო კომედიისაგან აღძრული სიცილი სოციალური ბუნებისა იყო. ახლანდელ ვითარებაში კი, პეისის ერთ დროს აქტუალურ სოციალურ კონფლიქტს უკვე დაკარგული ჰქონდა სოციალური საფუძველი, ამიტომაც — ლოგიკურად დაასკვნია ჯ. ღვინჯილია — „დღევანდელი მაყურებლისათვის უცხოა „ხანუმას“ სოციალური საფუძველი, შეიძლება ასეც ითქვას: უცხოა ამ პეისის სოციალური ვნება. მისთვის ორგანული არ არის ის ცხოვრება, რამაც „ხანუმას“ კომიკური სიტუაციები წარმოშვა. „ხანუმა“ არ გამოხატავს დღევანდელი მაყურებლის სულიერ ცხოვრებას... ამიტომ სპექტაკლ „ხანუმასაგან“ აღძრული სიცილი არაქანსალი სიცილია, ამ სიცილს ფუნქცია არა აქვს, ის არ არის სოციალური, არ იწვევს კათარზისს“ (ყურ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 2, 1974).

უნდა დავეთანხმოთ ჯ. ღვინჯილიას იმაში, რომ „ხანუმას“ სოციალური კონფლიქტი ჩვენი დროის მაყურებლისათვის ანაქრონიზმი იყო. მაგრამ საქმე ისაა, რომ ეს მარტო ჯ. ღვინჯილიას კი არ ესმოდა, ეს ესმოდა თვით რ. სტურუასაც და ამიტომ მან ეს კონფლიქტი მხიარული, ვოდვეილურ-ფარსული სანახაობის საფუძვლად აქცია. რ. სტურუამ ჩვენი წარსული ცხოვრების ეს წინააღმდეგობანი, რომლებიც ერთ დროს მძაფრ ხასიათს ატარებდა, სერიოზულად არ მიიღო — ისინი მან თეატრალური თამაშის ორბიტაში მოაქცია. დღევანდელი მაყურებლის თვლით შეხედველ ცხოვრებას და ირონიული ღიმილით აღიქვა იქ დატრიალებული ამბები. ძველი სოციალური წინააღმდეგობანი ვახადა ასოციალური და თავად კონფლიქტი აქცია ამით სასაცილო, კომიკურ მოვლენად, დაამდაბლა მისი მნიშვნელობა. გააფარსა არსი ამ წინააღმდეგობისა. სხვათა შორის, ესეც გარკვეული სოციალური პოზიციია. მარტო ეს არ იყო. სპექტაკლს თავისი ქვეტექსტიც ჰქონდა. უეჭველია დღევანდელი თეატრი

გულკეთილად, ერთგვარი სევდითაც კი, იცინოდა წარსულ თეატრზე, რომელიც იმგვარი თეატრალური ფორმებით, ისეთი მომხიბლავი მიამიტურობით და უშუალოებით ართობდა მაყურებელს, რომელსაც დღეს ღომილის გარეშე ვერ მოვიგონებთ და სწორედ ასეთი ღომილით შევცქეროდით რემინისცინირებულ თეატრალურ სურათებს. (იქნებ ჩვენ ვიყავით სპექტაკლის ერთი უსიტყვო პერსონაჟი ტიმოთე — ე. ლოლაშვილი, — რომელიც ასეთი ინტერესით ადევნებდა თვალს მოქმედებას და ყოველი სიტუაცია მძაფრად ეხატებოდა სახეზე).

ჯ. ღვინჯილია კატეგორიულად ამტკიცებდა, რომ „ხანუმა“ მაყურებელი არ არის რუსთაველის თეატრის მაყურებელიო (ეს აზრი ასეთივე კატეგორიულობით არ გაიზიარა ეთერ ვალუსკოვამ — იხ. ყურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 12, 1984), რადგან აკადემიური თეატრისათვის შეუფერებელია ხელოვნების ის საგანი, რომელიც ამ სპექტაკლის საფუძვლად ქცეულა და სოციალურ მოტივაციას მოკლებული კომედია სკეტჩადაა გარდაქმნილიო.

ჯ. ღვინჯილიას ვერ ვუსაყვედურებდით, რომ მას არა ჰქონდა თავისი პოზიცია, ვერც იმას ვუსაყვედურებთ, რომ ამ პოზიციის განსამტკიცებლად იგი ლოგიკური თანმიმდევრობით არ ავითარებდა თავის დებულებებს, მაგრამ ჩემის აზრით მისი კრიტიკული პათოსი ერთ არსებით ხარვეზს შეიცავდა; — იგი კატეგორიულად უარყოფდა „ხანუმა“ როგორც მხატვრულ-სცენურ ნაწარმოებს. მართალია, გაკვრით კი აღნიშნავდა „მსახიობთა დახვეწილ თამაშს“, რითაც ისინი აღწევდნენ დიდ ეფექტსო („მაგრამ წყალწყალა და ზედაპირულ ეფექტს.“) დასკვნა კი იყო სრულიად კატეგორიული: „სპექტაკლ „ხანუმაში“ მიღწეული ეფექტი ხელოვნებისეული ეფექტი კი არ არის, არამედ ხელოვნური გათამაშებით მიღწეული ეფექტია“.

ხელოვნური გათამაშებანი, პედალიზაცია იაფფასიან ოხუნჯობაზე, სიტყვათა დამახინჯებაზე და შეუსაბამო აქცენტებზე გაანგარიშებული ეფექტები მართლაც იყო და ამ მხრივ მაღალგემოვნებიან მაყურებელს, რბოლად რომ ვთქვათ, აოცებდა, მაგრამ არა მგონია მართალი იყოს კრიტიკოსი, როცა

უარყოფდა სპექტაკლის მხატვრულ ღირსებებს. მან უბრალოდ, ვერ შეამჩნია (ან შეამჩნია, მაგრამ არ მიიღო) იმპროვიზაციული თეატრალობის ის თავისებურება, რაც მიღწეული იყო ამ სპექტაკლში. ჯერ ერთი, როგორც ვთქვი, თვით კონფლიქტი პეისისა პარადოქსალურად იყო „გაუცხოებელი“, ახალი თვლით დანახული; მეორე, აქ უპირატესობა იყო რეჟისორის ცდა მოესინჯა „თამაშის ღია წეის“ შესაძლებლობანი, განემტკიცებინა მსახიობ-გმირს, მსახიობ-როლს შორის დისტანცირების, დამოკიდებულების ის ხერხი, რომელიც მან „სეჩუანელ კეთილ ადამიანში“ — მოსინჯა. პრობლემის სერიოზულობის, ადამიანურ ვნებათა ჭიდილის, მაღალი კომედიის თვალსაზრისით, რასაკვირველია, „ხანუმა“ ვერ იდგა აკადემიური თეატრის შესაფერის დონეზე (სხვათა შორის, ამ დისკუსიაში მეორეჯერ გამოსვლისას ჯ. ღვინჯილიამ სხვა კუთხითაც შეხედა საკამათო საგანს: „ამ ხასიათის სპექტაკლების აკადემიურ თეატრებში განხორციელება საერთოდ კი არ წარმოადგენს დაუშვებელ ფაქტს, არამედ ახლა, კონკრეტულად ამ პერიოდში, როდესაც ჩვენი წამყვანი თეატრები ჯერ კიდევ ვერ ფლობენ მყარ პოზიციას, შეუვალ პრინციპებს, თავისთავად სტილს“ (ყურ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 1, 1975), ღია, ვერ იდგა, მაგრამ თეატრალური გამომსახველობის ფორმათა ძიების თვალსაზრისით „ხანუმა“ განსაკუთრებული მნიშვნელობა შეიძლება მივანიჭოთ (თეატრის ისტორიაში ბევრი ისეთი „ჩავარდნილი“ სპექტაკლია ცნობილი, რომელმაც გადამწყვეტი როლი ითამაშა რეჟისორის შემოქმედებითი სახის ჩამოყალიბებაში).

ჩვენ ყველანი მაშინ ძალიან „ახლოს“ ვიყავით რუსთაველის თეატრში მიმდინარე პროცესებთან და მრავალი მომენტი, კანონზომიერი განვითარების აუცილებლობით გამოწვეული, შეიძლება ვერ შევამჩნიეთ. როგორც ჩანს, საჭირო იყო დრო, დისტანცია, რათა დაგვენახა ამ სპექტაკლის მნიშვნელობა რ. სტურუას ძიებათა რთულ გზაზე. ხდება ისიც, რომ მოვლენის შემფასებელი „ახლა“ მართალია, მაგრამ „შემდეგ“ აღარ არის ხოლმე მართალი. ეს დამოკიდებულია იმაზე თუ რა ადგილს დაიკავებს შე-

ფასების ობიექტი მოვლენათა დიალექტიკაში.

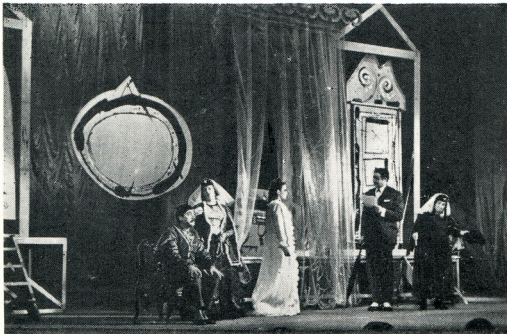
დისკუსიის სხვა მონაწილეებმა (მაგ. ნ. ურუშაძემ — „საბჭოთა ხელოვნება“ № 7, 1974, მ. თუმანიშვილმა — „საბჭოთა ხელოვნება“ № 9, 1974) სპექტაკლის მხატვრული სახე თავისებურად განმარტეს, მაგრამ, ჩემი აზრით, მინც სპექტაკლის ფენომენალური წარმატების მოვლენა სრულყოფილად ვერ გახსნეს. ნ. ურუშაძემ პრინციპულად არ მიიღო „ხანუმასადმი“, როგორც ლიტერატურული პირველწყაროსადმი, რ. სტურუას დამოკიდებულების მეთოდი. რაკი კრიტიკოსმა ამავე წერილში სრული სიცხადით უარპყო ბ. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერის“ რ. სტურუასეული ინტერპრეტაციაც, ცხადი გახდა, რომ იგი თანმიმდევრულად არ იზიარებდა და არ სცნობდა იმ ახალ თეატრალურ ესთეტიკას, რომლის ნიშნები აშკარა იყო „ხანუმაში“, ხოლო სრულყოფილი სახით გამოვლენილი — „ყვარყვარეში“. ამგვარად „ხანუმა“, როგორც თეატრალური მოვლენა (ასევე „ყვარყვარე“) ნ. ურუშაძისათვის რეჟისორის იმ ტენდენციის გამოვლენა იყო, რომელსაც იგი კატეგორიულად არ იზიარებდა.

მე ვეთანხმები ნ. ურუშაძის აი, ასეთ მსჯელობას — რ. სტურუა ....ქართული თეატრის დიდად საიმედო ძალაა იმიტომ, რომ მას შეუძლია შექმნას კემზარიტად თე-

ატრალური, კემზარიტად თანადროულ მხატვრული ნაწარმოები. ასეთი იყო „სეილემის პროცესი“, „ვახშმოზის წინააღმდეგობის დედინაცვალი“ (თუმანიშვილის ერთად). ბოლო წლებში კი რ. სტურუას შემოქმედებაში შეიმჩნევა სახელოვნო პრინციპების რადიკალური შეცვლა. მართლაც „სეილემის პროცესი“, „ვახშმოზის წინ“ და „სამანიშვილის დედინაცვალი“ — ერთი თეატრია, „ხანუმა“ და „ყვარყვარე“ — სრულიად სხვა. (ეურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 7, 1974).

დიახ, ვეთანხმები ნ. ურუშაძის ამ მოსაზრებას (თუმცა ძალზე მკაცრად არის გავლებული სადემარკაციო ხაზი „ორ თეატრს“ შორის და წინა სპექტაკლებსა და მომდევნოებს შორის ყოველგვარი კავშირი გაწყვეტილია, რაც მთლად სწორი არ უნდა იყოს). მან სწორად შენიშნა, რომ რ. სტურუა ახალი თეატრის, ვთქვათ ასე — სტურუასეული თეატრის — „რადიკალურად“ შეცვლილი თეატრის, შენებას შეუდგა, მაგრამ არ შემოიძლია გავიზიარო მისი მოსაზრება, რომ: „ვინაიდან „ხანუმა“ და „ყვარყვარე“ პრინციპი, ჩვენი აზრით, სასცენო ხელოვნების ფუძისეული კანონებიდან გადახრაა (ერთ შემთხვევაში გასართობი ესტრადის, მეორე შემთხვევაში პოლიტიკური პლაკატისაკენ) — სახიფათოდ მიგვაჩნია იგი“.

მაგრამ უფრო მეტის კატეგორიულობით



სცენა სპექტაკლიდან „ხანუმა“



ვერ გავიზიარებ შემდეგს: „რა თქმა უნდა, „ხანუმას“ და „ყვარყვარეს“ გზა ეფექტურია, მაყურებლის მიმზიდველი, მაგრამ ამ მაყურებლისათვის არა ჰქმნარითად თეატრალური სულიერი საზრდოს მიმცემი, არამედ სუროგატი“.

„ყვარყვარეს“ მხატვრულ ანალიზს ჩვენ ცალკე თავს დავუთმობთ, სადაც დაწვრილებით გვექნება ლაპარაკი მის მნიშვნელობაზე, მის ირგვლივ შექმნილ კრიტიკულ ლიტერატურაზე, ამჟერად კი ისევ „ხანუმას“ დავუბრუნდეთ.

ნ. ურუშაძის აზრით „ნამდვილი მაყურებელი“ ავტ. ცაგარელის „ხანუმას“ სახილველად მოვიდა. იმის სახილველად, თუ როგორ ამოხსნეს გმირთა სახეები ამ თეატრის შესანიშნავმა მსახიობებმა და როგორ შექმნეს ამის შედეგად სცენური სახეები და არა იმის ვასაცნობად, თუ როგორ თხზავენ ეს მსახიობები სცენაზე ახალ როლებს, ვისაც როგორ მოესურვება“.

ყოველთვის ძნელია, თუ შეუძლებელი არაა, ზუსტად განსაზღვრო გარკვეული სოციოლოგიური ანალიზის გარეშე, თანაც მაყურებლის მაგივრად, თუ რის სახილველად დადის იგი და რა იზიდავს მას. რამდენადაც შემთვის ცნობილია, ამ სპექტაკლთან დაკავშირებით ამის მსგავსი არაფერი არ ჩატარებულა. ამიტომ შეუძლებლად მიმაჩნია იმის თქმა, რომ მაყურებელი თეატრში მოდის არა იმის „ვასაცნობად“, თუ როგორ თხზავენ ეს მსახიობები სცენაზე ახალ როლებს.

„ხანუმა“ აშკარად იმპროვიზაციული პრინციპზე აგებული — სპექტაკლი იყო და თუ მსახიობები თავის თავს უფლებას აძლევდნენ ამ მინიჭებული თავისუფლების ფარგლებში მხატვრული ზომიერება დაერღვიათ (რაც მართლაც ხდებოდა), ამის გამო სპექტაკლის შექმნის იმპროვიზაციული პრინციპის უარყოფა არ მიმაჩნია მართებულად. მართალია, სპექტაკლის ტექსტი შეცვლილი იყო, „გათანამდროვებული“ (ზოგჯერ, როგორც ნ. ურუშაძე შენიშნავს, მსახიობთა წყალობით „დაუფარავ უხამსობამდე“ მისული), მაგრამ სიუჟეტური ქარგა, მოქმედების ხაზი მთლიანად (და ცალკე გმირებისა), ვოლენილური ინტრიგა, ხასიათების ძირითადი ნიშან-თვისებანი სპექტაკლში შენარჩუნებული იყო. ამ ძირითადი „კარკისის“ ჩარჩოებში მსახიობები „ახ-

ალ როლებს“ კი არ ქმნიდნენ, არამედ „ძველ ხასიათებს“ ქმნიდნენ ხელახლა, ეგზომარიტად თეატრალური ბრწყინვალეობით, განუუმორებელი არტისტიზმით.

ამიტომაც არ მიმაჩნია კრიტიკოსის არც ის მოსაზრება მართებულად, თითქოს: „ხანუმას“ მონაწილეთა უმთავრესი ყურადღების გადატანა სალაპარაკო მასალაზე, სიტყვაზე (აქ მსახიობები ერთმანეთს ეჯობებთან ახალ-ახალი ტექსტების ჩამატებაში) და არა იმაზე, რაც ამ სიტყვას ზადებს, უბრალო შეცდომა და ნაკლი კი არა, სცენის ხელოვნების კიდევ ერთი ფუძისეული კანონის დარღვევაა“. თვით იმპროვიზაციის პროცესი გულისხმობს სიტყვიერი მასალის ცვლილებას (კლასიკური მაგალითი ე. ვახტანგოვის სპექტაკლი „პრინცესა ტურანდოტი“), თამაშის „ღია წესი“ კი ითმენს ახალი ტექსტის დამატებასაც კი (გავიხსენოთ ვს. მეიერჰოლდის სპექტაკლები). მაგრამ ეს არ არის უმთავრესი. უმთავრესია თამაშის ამგვარი „წესის“ ცნობა ან არ ცნობა. ამ შემთხვევაში ნ. ურუშაძე იღვან თავის მტკიცე პოზიციაზე, და მისთვის დამახასიათებელი სიცხადითა და ლოგიკურობით არ სცნობდა მას. ამ პოზიციიდან შესაძლებელია სპექტაკლის ესთეტიკური სამყაროს უარყოფა, მაგრამ შეუძლებელია როგორც სპექტაკლის თავისებური მხატვრული სამყაროს ახსნა (ანუ მისი ახსნა „სხვა თეატრის“ პრინციპებით), ისე მისი წარმატების გაგება; ამიტომაც, სადისკუსიო წერილის სათაური „რისთვის დადის მაყურებელი თეატრში“, რომელიც, მართალია, პათეტიკურად კი ჟღერდა, მიუხედავად ამისა, მაინც ჰაერში გამოკიდებული რჩებოდა.

მ. თუმანიშვილმა სპექტაკლის წარმატება ძალზე უბრალოდ განმარტა „რაკი დისკუსიის დროს ლაპარაკი ჩამოვარდა სპექტაკლებზე „ხანუმასა“ და „ვოლენილებზე“ უნდა ითქვას, რომ ამ სპექტაკლებში ძირითადად ნიჭიერი მსახიობები თამაშობენ. სპექტაკლებში ბევრია სასაცილო ეპიზოდი, ბევრია მუსიკა. მაყურებელი სპექტაკლს მხოლოდ მცირე პრეტენზიას უყენებს. უყურებს როგორც მსუბუქ გართობას“.

იმის გასარკვევად, მოსწონს თუ არ მოსწონს მაყურებელს სპექტაკლი, მ. თუმანიშვილის აზრით, აუცილებელია სხვა ფაქტორებთან ერთად, შემდეგი სამი ფაქტორის

გათვალისწინებაც, რომლებიც, საბოლოო  
ჯამში განსაზღვრავენ შეფასების კრიტერი-  
უმს.

1. ანტერესებს თუ არა მაცურებელს ნა-  
წარმოების თემა?

2. საინტერესოა თუ არა სპექტაკლის  
ფორმა?

3. კარგად თამაშობენ თუ ცუდად სპექ-  
ტაკლში მონაწილე მსახიობები?

თუ მ. თუმანიშვილის წერილის მიხედვით  
ვიმსჯელებთ, „ხანუმას“ წარმატება მესამე  
ფაქტორმა განაპირობა. საკვირველია, რომ  
ასეთი მახვილი თვალისა და სიახლისადმი  
ყოველთვის საღად განწყობილ რეჟისორს,  
მხედველობიდან გამორჩა „ხანუმა“ ფორ-  
მისეული თავისებურებანი და სიახლენი.

ამავე წერილში, რომლის სათაურია „თე-  
ატრი დიალოგია მაცურებელსა და სცენას  
შორის“, იგი სვამს შემდეგ კითხვას, „რას  
ნიშნავს პიესის თავისებური წაკითხვა? ამი-  
სათვის ა მ ბ ა ვ ი, რომელიც მაცურებელმა  
პირადი ცხოვრებისეული გამოცდილებით  
იცის, უნდა ვაჩვენოთ უცნობი რაკურსით,  
უჩვეულო თვალთახედვით, საიდანაც მაცუ-  
რებელს ეს საგანი არასოდეს დაუენახავს. ეს  
ყოველთვის საინტერესოა“ (ეურ. „საბჭოთა  
ხელოვნება“ № 9, 1974).

განა ამ სპექტაკლში მაცურებლისათვის  
ზედმიწევნით ნაცნობი ა მ ბ ა ვ ი (საოპერო  
სპექტაკლიდან და პოპულარული ფილმიდან  
„ქეთო და კოტე“) სწორედ ახლებური, უც-  
ნობი რაკურსით არ იყო ნაჩვენები? რასა-  
კვირველია — ა. ცაგარელის გმირები ხანუ-  
მა, აკოფა, ვანო „ნაცნობებიც“ იყვნენ და  
„უცნობებიც“ ერთსა და იმავე დროს. თუ  
„სცენური“ გამოსახვის უნიკალობას, და  
„ხელოვნებასთან ურთიერთობის სიხარულს“  
შეადგენს „უცნობში ნაცნობი საგნის შეც-  
ნობა“ (გვ. 103), განა ასევე არ არის (თუ  
შევაბრუნებთ) — როცა „ნაცნობში უცნობ  
საგანს“ შევნიშნავთ?!

მე, ცხადია, შორსა ვარ იმ აზრისაგან,  
რომ „ხანუმა“ გამოავცხადო საეტაპო სპექ-  
ტაკლად და მას უფრო თვალსაჩინო ადგი-  
ლი მივაკუთვნოთ თეატრის ისტორიაში, ვიდ-  
რე ახლა მას უჭირავს კანონიერად. მე მიზ-  
ლოდ მსურს, ცხადვყო, თუ როგორ მდი-  
ოდა რ. სტურუა თავისი თეატრის შექმნი-  
საქენ, რა გზა გაიარა მან და მის სპექტაკ-  
ლებში რა მარცვლებია გაბნეული, რომლე-

ბმაც შემდგომში ესოდენ დიდი ნაყოფი გა-  
მოიღეს.

მე მესმის, რომ კეშმარიტებას „გამოხა-  
ტავდა მ. თუმანიშვილი, როცა ამბობდა,  
რომ „სპექტაკლ „ხანუმა“ ინფორმაციის  
ოდენობა და თვისება ყველაზე მეტად მიე-  
სადაგება რიცხვმრავალ მაცურებელს, და  
სამწუხაროდ, ინფორმაციის იმ კლასს, გა-  
ნეკუთვნება, რომელიც მისთვის აუცილებელ-  
ლია“. მესმის ისიც, რომ „ხანუმა“ თამა-  
შის დროს თეატრსა და მაცურებელს შორის  
არ ყოფილა „გაუგებრობის კონფლიქტი“,  
არც მაცურებლის „კულტურული დონის სი-  
კარბე“ დაპირისპირებია მას და არც სპექ-  
ტაკლი შეიცავდა იმ დონის ინფორმაციას,  
რომ მაცურებელი ჭერ არ ყოფილიყო მზად  
მის აღსაქმელად.

კარგად მესმის ისიც, რომ შეუძლებელია  
ვოდველის საფუძველზე (ამ უნარის თვით  
ყველაზე უბრწყინვალეს ნიმუშებზეც კი)  
პროგრამული ხასიათის სპექტაკლის შექმნა.  
უბრალოდ არ ვიზიარებ იმ აზრს, რომ სპექ-  
ტაკლი აბსოლუტურად თავისუფალი იყო  
რაიმე პრობლემისაგან და არ შემიძლია და-  
ვიყვანო მისი ბრწყინვალე თეატრალობა ბა-  
ლაგანურ გართობა-ლაშანდარობამდე.

„რეჟისორ რ. სტურუას მიერ ნაჩვენები  
ქვეყანა, სინამდვილე გარეგნულად არა  
ჰგავს, ფსიქოლოგიურად და ბიოლოგიურად  
არ შეესაბამება ემპირიულად არსებულ სი-  
ნამდვილეს, ისევე როგორც არ ჰგავს ხი-  
ლულ სინამდვილეს ბრეჰტის, დიუენმატის,  
ფრიშის, უაილდერის და სხვათა მხატვრუ-  
ლი სინამდვილე. ეს ასახული, რეპროდუ-  
ცირებული სინამდვილე კი არ არის, არამედ  
მხატვრულად შექმნილი სინამდვილე, რომე-  
ლიც, მართალია, გარეგნულად, კონკრეტული  
ნიშნებით არა ჰგავს, არ ემთხვევა, არ ფა-  
რავს ემპირიას, მაგრამ ინტენსიურად გამოხა-  
ტავს ყოფიერების, სინამდვილის არსს“  
(ნოდარ კაკაბაძე. „ლიტერატურული საქარ-  
თველო“, 16. 01. 81).

ამ სპექტაკლის პირდაპირი, უქვეტექსტო  
წაკითხვა, მისი სცენური უნარის გაუთვა-  
ლისწინებლობა მიგვიყვანდა ისეთ კურო-  
ზომამდე, რაც დაემართა თეატრმოდენე ნა-  
დეჟდა შალუტაშვილს, რომელიც ერთ მი-  
მოხილვაში წერდა:

«...Или другой пример — постановка ко-  
меди А. Цагарели «Ханума». В ней —

полная произвольность в трактовке образов, не ощущается стиль, дух, особенности эпохи. Режиссер так переделал пьесу, что невольно вспоминается шутка Н. Охлопкова, который справедливо считал, что в случае отказа от основной мысли автора, обязательных законов сцены и трактовки образов Иуда в «Тайной вечере» может превратиться в Христа» («Заря Востока», 30.IX.1969). როგორც ვხედავთ ეს „შუტკა“ მაინცდამაინც მაგრად არ „ისერის“.

ეს მხიარული და ხალისიანი სპექტაკლი თითქოს „თეატრალური ზუმრობის“ დონეზე რჩებოდა. სინამდვილეში კი მისი უპრობლელობა მოჩვენებითი იყო. თეატრმცოდნე დალი მუმლაძესაც სპექტაკლის ნაკლად სწორედ ეს უპრობლელობა მიაჩნდა. „გამარჯვება უდავო იყო, თუმცა „ხანუმას“ ერთი მნიშვნელოვანი რამ აკლდა: ის უპრობლეომო სანახაობა იყო და სწორედ ეს წარმოადგენდა მის აშკარა ღირსებებში დაქვევების მიზეზს“ (ყურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 12, 1981).

მაგრამ, სინამდვილეში ამ დადგამაში ძალზე სერიოზული პრობლემა იდგა, რომელიც კარგად ცხადყო რ. სტურუამ ეროსი მანჯგალაძის ხსოვნისადმი მიძღვნილ თავის წერილში: „ეროსის გამარჯვება მხოლოდ იმით როდი იყო გამოწვეული, რომ მან აქტიურულად კარგად განასახიერა ეს როლი, ან გამოავლინა იმპროვიზაციის უნარი და სხვა, არამედ მან, უპირველეს ყოვლისა, ითამაშა ჩვენთვის ყველაასათვის კარგად ნაცნობი მოვლენა და არა მხოლოდ სახე. თავდაპირველად ეროსის ფანტიაშივილი, შესაძლოა, მოსულელოდაც მიიჩნია, მაგრამ თანდათან აშკარადებდა, რომ იგი დიდი ბავშვია, რომელსაც არ გააჩნია პრაქტიკული ქკუა, კეთილია, მაგრამ არაფერი აბადია, რათა ეს სიკეთე მატერიალურ ფასეულობად აქციოს. არიგებს მამულებს, რომელიც არ გააჩნია. იგი თავისებური დონ-კიხოტია. ნამდვილი ქართველი კაცის ხელვაშლილობით, როცა საქმე ეხება დიდ პრობლემებს და ზოგჯერ უჩვეულოდ ძუნწი — როცა საქმე ეხება წვრილმან საკითხებს. მისი პერსონაჟი თითქოს უარყოფითი თვისებების მატარებელია (მთავარი მოქმედების ხაზით — ბებერი თხოულობს ახალგაზრდას, თანაც ანგარებით, მონაწილეობს საექვო მაჰანკლობაში, სიტყვას არღვევს

მაჰანკლობა და სხვ.), მაგრამ ამ სახის უღიღესი თვისება ის იყო, რომ ეს სახე „კინოაზი — მანჯგალაძე“ უსაყვარლეს კონსტრუქციად ხდებოდა მაყურებლისთვის. აქ მსახიობმა ძალზე ღრმად ჩაიხედა ეროვნულ ხასიათში, დაგვანახა ჩვენი ნაკლი, მაგრამ ისეთი სიყვარულით, რომ წარმოაჩინა საქციელთა დადებითი მოტივებიც. შეუძლებელი იყო არ მოხიბლულიყავით ეროსის ბრწყინვალე გადაწყვეტით. (ხაზი ყველგან ჩემია. ნ. გ. იბ. დას. კრებ. გვ. 191). სხვათა შორის, „ხანუმას“ იდეური ჩანაფიქრი და პრობლემურობა კარგად შენიშნა ცნობილმა რუსმა თეატრალურმა კრიტიკოსმა სოლოდოვნიკოვმა „(ლიტერატურნაია გაზეტა“ № 51, 1968): «В театре имени Руставели я видел недавно премьеру комедии А. Цагарели «Ханума». Поставленная в стиле Пироманашвили, отлично сыгранная актрисами, эта комедия с увлечением воспринимается зрителями. Ее демократическая направленность в соединении с развенчиванием псевдо-национальных традиций дает всем своим эмоциональным зарядом простор, выход в жизнь молодому, здоровому, растущему. Сатирический заряд «Ханумы» бьет по отживающему, ушедшему в прошлое». თუმცა თვით რ. სტურუა თავის „ხანუმას“ „ოდიოზურ სპექტაკლად“ ნათლავს, — ნუ დავუჯერებთ მას და შევხედოთ ამ სცენურ ქმნილებას ისტორიული პერსპექტივის გათვალისწინებით. იგი, ეს აშკარაა დღეს, იყო აუცილებელი საფეხური, გარდამავალი ეტაპი რეჟისორის შემოქმედებაში. თუმცა ამ სპექტაკლსა და „კავკასიურ ცარცის წრეს“ შორის თითქმის ათი თეატრალური სეზონი ძვეს, ბევრი რამ, რაც მაშინ ინტიუტურად იბოვა რ. სტურუამ „ხანუმას“ მხიარულ, კარნავალურ დღესასწაულში, შემდეგ მისი ესთეტიკური სისტემის შემავალ ნაწილად „გაფორმდა“, უკვე ღრმად გააზრებული, შინაგანი აუცილებლობით განპირობებული, პეისის თანამედროვე ადაპტაცია, აზრის თეატრალური თამაშით გადმოცემა (სადაც ხშირად სიტყვას განსაკუთრებული როლი აღარ ენიჭება), მეტაფორული აზროვნება, მუსიკის სტიქიით შობილი სახეები, და ამ სახეების განუმეორებელ პლასტიკურ ხატად ქცევის პროცესი, პირველად „ხანუმაში“ მოისინჯა წარმატებით.

დონარა კანდელაკი

30-35 წლის წინათ თბილისელი მელომანები და თეატრალეები არა მხოლოდ განმარტებულ პრემიერებზე დასწრებას ესწრაფოდნენ. შესანიშნავი ტრადიცია არსებობდა ქალაქში: საოპერო თეატრის მაყურებელი ერთი და იმავე არიის სხვადასხვა შემსრულებლის მოსასმენად დადიოდა, თეატრალეები კი საყვარელი მსახიობისა ან სექტაკლის ყოველ წარმოდგენას ესწრებოდნენ. 40-იანი წლებიდან მოყოლებული ამგვარი შესაშური ერთგულებით დადიოდნენ თბილისელები ბურმისტროვას სანახავადაც.

ამდენი წლის შემდეგაც თვალწინ მიდგას (და დარწმუნებული ვარ, არა მხოლოდ მე) ბურმისტროვასეული ტანია (გრიბოედოველთა სცენაზე ეს იყო მისი პირველი მთავარი და ერთ-ერთი ყველაზე საყვარელი როლი, ა. არბუზოვის პიესაში „ტანია“), ლიზა კალიტინა („ახანურთა ბუდე“), რომელიც დამარცხების შემდეგაც არ კარგავს ღირსებასა და ინარჩუნებს პიროვნულობას; მისი ნილა სნიეკო („მედოლე“) — თავდადებული საბჭოთა მზვერავი ქალი; მისი ნინა ზარეჩნაია („თოლია“), საკუთარი მრწამსისა და მოწოდების ერთგული ადამიანის ძლიერებაში გვარწმუნებდა; ელენა კოლცოვა („საბჭოთა კავშირის ელჩი“) — დახვეწილი ელენანტური ქალი, მგზნებარე მებრძოლი, შესანიშნავი ორატორი; გიტელ მოსკა („ორნი საქანელაზე“) — პატარა ცოდვილი, რომ-

ელიც ოცნებობდა გამხდარიყო დიდი ბალერინა, და საყვარელი ადამიანის ბედნიერებას სწირავდა თავს; სოფია კოვალევსკაია — ნიჭიერი პიროვნება, დიდი მეცნიერი, რთული ბედისა და სულიერი ბიოგრაფიის ადამიანი.

რაშია ბურმისტროვას ხელოვნების საიდუმლო? რატომ არის, რომ დღესაც არ ქრებიან ჩვენს მეხსიერებაში მის მიერ შექმნილი სახეები, მრავალი წლის შემდეგაც ცოცხალია მაყურებელში მათ მიერ მოგვრილი შთაბეჭდილება (40 წლის მანძილზე ნატალია ბურმისტროვამ 100-ზე მეტი როლი ითამაშა ა. გრიბოედოვის სახელობის რუსული თეატრის სცენაზე). რამდენიც არ უნდა ვეცადოთ, ვფიქრობ, მაინც შეუღწევადია ოსტატი მსახიობის შემოქმედებითი სახელოსნო, მაინც შეუძლებელია შემოქმედებითი პროცესის წინააღმდეგობათა

ა. სალინსკი. „მედოლე“.  
ნილა სნიეკო



და კანონზომიერებათა სრული ამოხსნა, მით უფრო მცირე ნარკვევში. მე მხოლოდ ჩემს მოსაზრებებს გაგიზიარებთ.

იქნებ ყველაფრის თავიდათავი ნატალია ბურმისტროვას იშვიათი უნარი, ამოიცნოს ადამიანის სულის საუკეთესო, ხშირად ფარული თვისებები, ბოლომდე გულახდილი, მართალი იყოს ურთიერთობაში? ან იქნებ მისი სულიერი სიწმინდე, სიცრუესა და თვალთმაქცობასთან შეუთრგვობლობა, ადამიანებისადმი თანაგრძნობის უნარი არის მსახიობის ყველაზე ერთგული მოკავშირე ხელოვნებაში? თუ მხოლოდ სამსახიობო მონაცემები — სილამაზე, მუსიკალობა, მშვენიერი ხმა, გამომსახველი პლასტიკა, მეტყველი თვალები — განაპირობებენ მის წარმატებას, ან თეატრისადმი უსაზღვრო სიყვარული მატებს ძალას და შეუძლებელსაც კი შეაძლებინებს? იშვიათი შრომისმოყვარეობა, ძალთა მომენტალური მობილიზების უნარი ახასიათებს ბურმისტროვას. ყოველთვის მკაცრად იცავს თეატრში დისციპლინას. ცნობილია მისი საოცარი დაკვირვებულობა და, ალბათ, ამის წყალობით მსახიობი გამომსახველ საშუალებათა, ასოციაციათა უღვივებელი მფლობელია, ეს უადვილებს ზუსტი გასაღები მოუნახოს თითოეული გმირის ხასიათს, გამოკვეთოს მისი ინდივიდუალობა.

ერთ-ერთ საუბარში ნატალია ბურმისტროვას წამოსცდა, რომ სპექტაკლის წინ აღელვებისგან დღესაც ისევე უთრთის ხელები, როგორც ორმოცი წლის წინათ, ყოველი წარმოდგენა განსაკუთრებული დღესასწაულია მისთვის. მსახიობს არა მხოლოდ საკუთარი ხელწერა, ინდივიდუა-

ლობა, პროფესიული ოსტატობა გამოარჩევს. ბურმისტროვას თავისი თემა აქვს ხელოვნებაში — ადამიანური ღირსების დაცვა, შინაგანი რწმენა იმისა, რომ ადამიანი მოვალეა შეინარჩუნოს ადამიანობა, კაცთმოყვარეობა, ჩამოყალიბდეს პიროვნებად.

ნ. ბურმისტროვას კიდევ ერთი თვისება ახასიათებს: მაშინაც კი, როდესაც უარყოფითი გმირების განსახიერება უხდება, მსახიობი არ ჩქარობს მათ მხილვასა და განსჯას. იგი ყოველთვის ცდილობს მიაკვლიოს პერსონაჟის საქციელის განმსაზღვრელ მიზეზს, ეძებს ნიადაგს, რომელმაც წარმოშვა მისი მანკიერება. ბურმისტროვა შინაგანად ყოველთვის თავისი გმირების დამცველად გვევლინება და თვლის, რომ მსახიობი ყოველთვის ადვოკატის პოზიციიდან

ა. არბუზოვი. «ქველმოდური კომედია». ლილია ჟერბერი — ნ. ბურმისტროვა, როდინი — მ. იოფე





ა. ფინი. „სულელი მოხუცი“. ტასკა.

უნდა აფასებდეს თავის გმირს, ცდილობდეს მის გამართლებას.

ბევრს დღესაც ახსოვს ბურმისტროვასეული სანდრა ფინჩლი „ამერიკული ტრაგედიიდან“. თანამიმდევრულად და ზუსტად გვიჩვენებდა მსახიობი ამ ბრწყინვალე სილამაზის, ჭკვიანი, მომხიბვლელი და მიცდური ქალის უსულგულო, ცივ ეგოისტად გარდაქმნის პროცესს. სპექტაკლის ფინალში გამარჯვებული სანდრას (მისი მეოხებით კლიდის მაგივრად სხვა უდანაშაულო ადამიანი დასაჯეს) სიხარული თითქმის ისტერიკაში ვლინდებოდა და მაყურებლისთვის ნათელს ხდიდა — სამყარო, რომელიც დასაშვებებს ხდის ინდივიდუალიზმის

კანონად აღიარებას, კლავს ადამიანში სულიერებას, ზნეობას, მორალს.

გასაოცარი ძალით გააცოცხლა მსახიობმა რუსული კლასიკური ლიტერატურის გმირი ქალების სახეები, გამოხატა მათი რთული, წინააღმდეგობრივი ხასიათი, შინაგანი ძალა, ბედისწერასთან შეურიგებლობა, მზადყოფნა ყველაფერი შესწირონ სიყვარულს, დათმონ სიცოცხლე, მაგრამ არ დაუშვან ზნეობრივი კომპრომისი, არ უღალატონ ერთხელ არჩეულ გზას.

საკმაოდ ვრცელია ბურმისტროვას „საზღვარგარეთული“ რეპერტუარი, მრავალფეროვანი მის მიერ შექმნილ გმირთა სახეები (საკმარისია თუნდაც ავტორთა ჩამოთვლა — შილერი, იბსენი, ეერი, ტენესი უილიამსი, კასონა, დრაიზერი, ლოპე და ვეგა, რემარკი, ცაო-იუი, დიურენმატი, ერკენი და სხვ.), მაგრამ მსახიობმა აქაც მონახა თავისი თემა, უფრო სწორად — გააგრძელა და თავისებური გამოჩატულება მოუნახა მას. ნისი გმირი — კაპიტალისტური სამყაროს ანგარებით, გულგრილობითა და სისასტიკით გარემოცული „პატარა“, მარტოსული ადამიანი — მთელი არსებით ცდილობს საკუთარი ღირსების დაცვას, ადამიანობის შენარჩუნებას, ძოყვასისადმი თანაგრძნობის გამოჩატვას.

საზღვარგარეთელ ავტორთა პიესებიდან ნ. ბურმისტროვა პირველ რიგში ასახელებს ხოლმე კასონას „ხეები ზეზეულად კვდებიან“ და დელმარის „დაუთმე ადგილი მომავალს“. არა იმიტომ, რომ ორივე სპექტაკლი დამსახურებული წარმატებით სარგებლობდა; ნიზეუი სხვა არის, ორივე პიესაზე მუშაობა ნ. ბურმისტროვასთვის დაკავშირებულია ვერიკო ანჯაფარიძის სახელთან. თბილისში ჩამოსვლის პირ-

ველ წლებში ახალგაზრდა ნატაშა შორიდან აღმერთებდა დიდ ვერიკოს, მოგვიანებით კი მასთან მეგობრობის ბედნიერებაც ხვდა წილად. „ხეებში“ მათ პარტნიორობაც მოუწიათ — ვერიკომ გრიბოდოველთა სპექტაკლის რამდენიმე წარმოდგენაში მიიღო მონაწილეობა, ხოლო პიესაზე „დაუთმე ადგილი მომავალს“ მუშაობისას უშუალო დახმარება გაუწია ბურმისტროვას.

აი, როგორ მოხდა ეს.

ბევრი გააოცა ბურმისტროვას თანხმობამ, ეთამაშა 70 წლის ლიუსი კუპერი (სპექტაკლი იდგმებოდა 15 წლის წინათ), მსახიობი კი თავის მსრივ თვლიდა, რომ ასეთ საინტერესო როლზე უნარის თქმა უფრო საკვირველი იქნებოდა. როლი მართლაც საინტერესო იყო, მაგრამ დასაწყისში არაფერი არ ემორჩილებოდა მსახიობს, საქმე ადგილიდან არ იძროდა. სალამოს ერთ-ერთი რეპეტიციის შემდეგ თავისი თავით უკმაყოფილო და ჯანერვიულებული ბურმისტროვა შინ მიდიოდა, როდესაც შემთხვევით შეხვდა ვერიკოს და გაუზიარა თავისი ექვები: „იქნებ მართლა ჯერ ნაადრევია ჩემთვის მოხუცების თამაში?!“ ვერიკომ გაიღიმა და უპასუხა: „თქვენც ნუ ითამაშებთ მოხუცს. დროებით დაივიწყეთ მისი ასაკი და შეეცადეთ ამოიცნოთ გმირის ხასიათი, ჩაწვდეთ მის სულს. ლიუსი საოცრად გულისხმიერი, ფაქიზი, უნაგარო ადამიანია. ახლობლებისთვის მზად არის სიცოცხლეც გაიღოს. რამდენ დარტყმას, უსამართლობას გაუძლებს და სულიერად არ ტყდება, არ ბოროტდება — რჩება ადამიანად. თქვენ, ნატაშა, ამ თვისებებით გავხართ ლიუსის დამიჯერეთ. არაფრის თამაში, წარმოსახვა არ გკირდებათ, იყავით ბუნებრივი, უშუალო და ყველაფერი გამოგივით“.



ა. არბუზოვი. „ტანია“. ტანია

ასეც მოხდა. მაცურებელი და კრიტიკა ერთხმად აღიარებდა, რომ სპექტაკლს წარმატება, უპირველეს ყოვლისა, ლიუსისა და ბარკლაის — მას საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი მ. პიასეცკი თამაშობდა — დუეტმა განაპირობა. სპექტაკლის ძირეულ მოტივად, მთავარ თემად იქცა მშობლების დრამა.

ნ. ბურმისტროვა ფართო დიპლომატიის, მრავალფეროვანი შესაძლებლობების მსახიობია. თანაბარი გატაცებითა და ოსტატობით თამაშობს დრამას, კომედიას, ვოდევილსა თუ მელოდრამას; არ ეუცხოვება არც სატირის უკიდურესი სიმკვეთრე, არც ჰეროიკის ზეაწეულობა. მაცურებელს ახსოვს იგი რუსი თუ საზღვარგარეთელი ავტორების ნაწარმოებებში, კლასიკურსა და თანამედროვე პიესებში. თვითონ მსახიობი მუდამ ისწრაფოდა მრავალფეროვნებისკენ, თანაბრად იზიდავდნენ მას რაფინირებულ არისტოკრატ და უბრალო გლეხის ქალთა სახეები; მსახიობი ყოველთვის გატაცებით მუშაობდა, ვინც არ უნდა ყოფილიყო მისი გმირი

— დიდი მეცნიერი თუ ომის აგ-  
ბედობით გზაბანეული ობოლი გო-  
გონა, გამპრიახი დიპლომატი თუ  
„ოქროს კერბაყვანისმცემელთა“  
სამყაროს ექსცენტრული წარმო-  
ნაქმნი, მინისტრის ინფანტილუ-  
რი ქალიშვილი თუ მამაცი მზვე-  
რაგი, ძალაუფლების მანიით შე-  
პყრობილი თუ უანგარო ალტრუ-  
ისტი ქალები. ყველაზე ახლობე-  
ლი ნ. ბურმისტროვასთვის მაინც  
მისი თანამედროვე საბჭოთა ქა-  
ლის ხასიათია, ქალისა, რომელიც  
ეძებს თავის გზასა და ადგილს  
ცხოვრებაში.

ბოლო წლებში ნატალია ბურ-  
მისტროვამ ორი მნიშვნელოვანი  
სცენური სახე შექმნა: ლიდია ყე-  
რბერი („ძველმოდური კომე-  
დია“) და როზა („შოლომ-ალეი-  
ხემის ქუჩა, 40“) ერთი შეხედ-  
ვით, ეს ქალები არ გვანან ერთ-  
მანეთს, მაგრამ თუ ჩაუღვიწკრდებ-  
ით — დავინახავთ, რომ მათ  
ერთმანეთთან ორივესთვის დამა-  
ხასიათებელი სულიერი სიწმინ-  
დე, მოყვასისადმი თანადგომისა  
და თანაგანცდის, სხვისი ბედნი-  
ერებისათვის საკუთარი ინტე-  
რესების უგულვებელყოფის უნა-  
რი აკავშირებთ. ორივეს შესწევს  
ძალა დაუმორჩილოს საკუთარი  
ცნებები თუ სურვილები მდგო-  
მარეობებს, ხშირად დრამატულს,  
და მაინც შეინარჩუნოს საკუთარი  
„მე“-ობა. როზას როლში ნატა-  
ლია ბურმისტროვა აღინიშნა სა-  
ქართველოს თეატრის მოღვაწე-  
თა კავშირის 1887 წლის პრემი-  
ით ქალის როლის საუკეთესო  
შესრულებისათვის.

P.S.-ის მაგიერ: ოთხი ათეუ-  
ლი წლის წინათ გრიბოედოვის  
თეატრის კარი შეაღო ტანწერ-  
წეტა, დიდთვალემა ახალგაზრდა  
მსახიობმა. დიდი გამოცდილების  
მიუხედავად (ბურმისტროვა მსა-  
ხიობების ოჯახში დაიბადა და

პირველად სცენაზე ხუთი წლისა  
გამოვიდა. 17 წლიდან უკვე სა-  
ბოლოოდ უკავშირებს თავის ცხო-  
ვრებას თეატრს. მის პირველ ნა-  
ბიჯებს სცენურ ფიცარნაზე უძ-  
ღებოდნენ ისეთი ჩინებული რე-  
ჟისორები, როგორც იყო სამ-  
ზორსკაია, გლაგოლინი, სობოლ-  
შჩიკოვ-სამარინი და სხვ. მუშაო-  
ბდა რუსეთის სხვადასხვა ქალა-  
ქის — ტომსკის, პეტროპავლოვ-  
სკის, ელცის, გორკის თეატრებ-  
ში. ომის დროს დაამთავრა მედ-  
დათა კურსები და სამი წლის მა-  
ნძილზე სანიტარულ-საავიტაციო  
მატარებელზე მსახურობდა, მო-  
ნაწილეობდა ბრძოლებში, საკო-  
ნცერტო ბრიგადის მუშაობაში.  
მძიმე კანტუზიის შედეგად 9 თვე  
(წვა ჰოსპიტალში) იგი ძალიან  
ლეღავდა.

ბურმისტროვას პირველი გა-  
მოსვლა თბილისის გრიბოედოვის  
სახელობის რუსული დრამატუ-  
ლი თეატრის სცენაზე არ იქცა  
მოვლენად, მაგრამ ერთი რამით  
მაინც დაამახსოვრა თავი. იმ წარ-  
მოდგენის შემდეგ რეჟისორმა  
დიმიტრი ალექსიძემ მსახიობს  
პატარა ბარათი გადასცა თავისი  
წარწერით: „ღე იხაროს თქვენმა  
ახალგაზრდა ნიჭმა ქართულ მი-  
წაზე“. სასიხარულოა, რომ წინას-  
წარმეტყველური აღმოჩნდა ალე-  
ქსიძის ეს სურვილი და ქართულ  
მიწაზე მართლაც მთელი სისრუ-  
ლით გამოვლინდა ნატალია ბურ-  
მისტროვას ნიჭიერება.



## სად შენდება მოქმედ პირთა საყოფიერი

## ნათელა ურუშაძე

თეატრის მხატვარი თხზავს მომავალი სპექტაკლის გმირთა სამყოფელს იმ სივრცე-სა და მასალის გათვალისწინებით, სადაც და რა საშუალებითაც გაიშლება ეს სამყარო სცენაზე. ამის გამო თეატრის მხატვრის შემოქმედება უთუოდ გულისხმობს სახელოს-ნო-საამქროების მუშაობის წარმართვასაც, რათა ცუდი შესრულებით მისი ჩანაფიქრი არ დაზიანდეს. ამიტომ სადადგომო ნაწილის როლი წარმოდგენის გარეგნული ხატის შექმნაში ძალზე დიდია — აქ უნდა მოხდეს რეჟისორისა და მხატვრის ჩანაფიქრის შეხამება კონკრეტული სცენის პირობებთან, აქ უნდა დადგინდეს მასშტაბები და ზომები, განისაზღვროს ფაქტურა; ქაღალდზე დახატული ან მცირე ზომის მაკეტში წარმოჩენილი ჯერ კიდევ არაა სცენოგრაფია.

საამქრო, სადაც დურგლები დეკორაციას ამზენებენ, სპეციფიკური სათეატრო წარმოებაა. აქ მზადდება დანადგარის ნაწილები, რომლებიც შემდეგ ერთმანეთს უნდა მიუსადაგონ, თანაც იმნაირად, რომ წარმოდგენის დაწყებამდე შესაძლებელი იყოს მათი შენახვა, წარმოდგენისთვის — აწყობა-შეერთება, მისი დამთავრების შემდეგ კი — კვლავ დაშლა და შენახვა მანამ, სანამ ამ პიესის შემდეგი წარმოდგენა დაინიშნებოდეს.

სპექტაკლის მხატვრული გაფორმება, ყველაფერი, რასაც სცენოგრაფია ეწოდება, მათზეა დამოკიდებული, ვინც პრაქტიკულად ასრულებს მხატვრის ჩანაფიქრს. მათ შორის — სადადგომო მუშაკებზე.

თეატრის ისტორიაში ცნობილია, რომ „ოტელოს“ მომზადებას მოსკოვის სამხატვრო თეატრში 157 რეპეტიცია დასჭირდა. დაიხარჯა დიდი დრო, აუარებელი სულიერი და ფიზიკური ძალა, დიდძალი თანხა. წარმოდგენა კი მაყურებელს მხოლოდ ათჯერ უჩვენეს (უკანასკნელად 1930 წლის 25 მაისს). მას შემდეგ არ განუახლებიათ, კ. სტა-

ნისლავსკისთვისაც კი არ უჩვენებიათ უცხოეთიდან მისი დაბრუნების შემდეგ, თუმცა რეჟისორი ი. სულაკოვი მისი სარეჟისორო გეგმით ხელმძღვანელობდა. მანამდე, თავის ანგარიშში „ოტელოს“ პრემიერის შემდეგ რ. ტამანცევამ მიწერა სტანისლავსკის სპექტაკლის ნაკლოვანებათა შესახებ, მათ შორის იმ ხარვეზებზე, დეკორაციათა შესრულებაში რომ შეიმჩნეოდა — „გოლოვინის ესკიზებსა და ამ ესკიზების მიხედვით აგებულ დეკორაციებს შორის — უზარმაზარი დისტანციაა“. 1930 წ. 9 აპრილს გამოგზავნილ საპასუხო წერილში სტანისლავსკი იწერება ნიციდან: „შეძრწუნებული ვარ! რისთვისაა საჭირო „ოტელოს“ ასეთი სახით წარმოდგენა! რა კავშირშია ეს ჩემთან და ჩემს მიერ შეთხზულ მიზანსცენებთან. ეს ხომ უვიცობაა... საწყალი გოლოვინი!“.

წარმოვიდგინოთ, რაოდენ მნიშვნელოვანია მათი ოსტატობა, ვისაც ევალება ააგოს ისეთი დანადგარები, როგორც იყო „ანზორში“, „ლამარაში“, „ოიდიბოს მეფეში“, „ესპანელ მღვდელში“, ან ვისაც უნდა გაეკეთებინა ის უცნაური სავარძელი, პ. ოცხელმა რომ გამოიგონა „უბრეელ აკოსტასთვის“ და რომლის გარეშეც შეუძლებელია ვერიკოს ივდითის წარმოდგენა.

სპექტაკლის კომპოზიტორ თ. ვახვახიშვილის მოგონებებიდან: „თავისი სხეულის სრულ მფლობელს, ვერიკოს არასოდეს აშინებდა რთული მიზანსცენები ან მოუხერხებელი საგნები სცენაზე, საკმარისია გავიხსენოთ, რა ბუნებრივი სიმსუბუქით ეცემოდა იგი „ურიელ აკოსტას“ მესამე მოქმედებაში მოუხერხებელ სავარძელში, რომელიც სასურველ მდგომარეობას არ უქმნის მსახიობს, მაგრამ რა ორიგინალურად შეერწყმებოდა ხოლმე მისი სხეული სავარძლის პირობითს ფორმას, ამავე დროს, არც ერთი წუთით არ ანელებს



„ბათიანი  
გოგონა“



„ურთელ აკოსტა“

მოქმედების რიტმს, არ კარგავს სიტყვას, ემოციურ დაძაბულობას“.<sup>2</sup>

ვერიკოს შემოქმედებითი ცხოვრებიდან სხვა სავარძელიც შეგვიძლია გავიხსენოთ — საქანელა-სავარძელი „მარგარიტა გოტიეს“ მეორე მოქმედებიდან, სადაც მან არმანთან განშორების უმძიმესი გადაწყვეტილება უნდა მიიღოს.

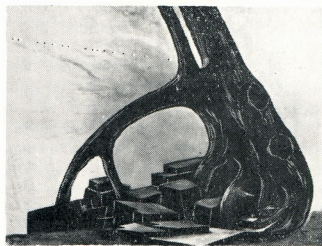
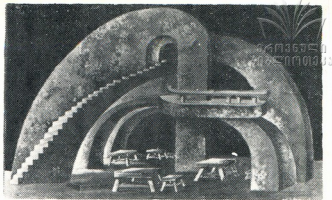
ვისაც უნახავს ვერიკო ანჯაფარიძე სცენაზე, მან კარგად იცის, თუ რა ზუსტად შეეძლო მას გაენაწილებინა გმირის ემოციები, შემდეგ კი ასევე ზუსტად დაეხარჯა ისინი საპირობების მომენტში და გამოეყვინა უდიდესი გულისყურით შერჩეულ ქცევად დეტალებში. ეს დეტალები რაოდენობით მცირე იყო, მაგრამ ყოველი მათგანი ზუსტი თავისი მიზანდასახულობით და სახეობრივი გამომსახველობით. ვერიკოს საერთოდ არ უყვარდა ილუსტრირებული ბუნების დეტალი, ირჩევდა მხოლოდ ისეთს, რომელიც დაკავშირებული იყო გმირის ცხოვრების შინაგანი განვითარების ხაზთან და სახეობრივად ავლენდა იმას, რაც ამ დროს ხდებოდა მის სულში. ასეთი ფუნქცია ეკისრებოდა საქანელა-სავარძელს მარგარიტას და არმანის მამის საბედისწერო შეხვედრაშიც. ეს სავარძელიც საკმაოდ ხანგრძლივად „თამაშობდა“ ამ ეპიზოდში. ჯერ ბედნიერი მარგარიტა ამ სავარძელში მჯდომი, ირწოდა და ოცნებობდა იმ ახალ ცხოვრებაზე, ახლა რომ სურდა დაეწყო, მაგრამ საქანელა-სავარძელში გაცხადებული ოცნებები არ იყო მყარი! შემდეგ — მარგარიტას ცხოვრებაში ახალი მოვლენები შემოიჭრა და ამ მოვლენებში ჩათრეული მაყურებელი

უკვე აღარ ამჩნევდა, რომ საქანელა-სავარძელი, რომელიც მიატოვა მარგარიტამ, ისევ ირწოდა. არ ამჩნევდა მანამ, სანამ მარგარიტამ, უკვე უორე დიუვალთან დიალოგის შუაწელში არ შენიშნა იგი, ოდნავ, მაგრამ მაინც რწვევადი. მიუბრუნდა სავარძელს, ისევ მოთავსდა მასში, რათა სწორედ იქ, სადაც გაცხადდა მისი ოცნება, მოესმინა ის, რასაც ითხოვდა მისგან არმანის მამა და რაც საბოლოოდ ამსხვრევდა მის ოცნებებს... ზუსტი, ფაქიზი, შესაძლოა მხოლოდ ძალზე დაკვირვებულთათვის შესამჩნევი, მაგრამ ვერიკოს ხელოვნებისთვის ძალზე დამახასიათებელი დეტალი.

ღოგჯერ მხატვრის ესკიზის მიხედვით დურგლის მიერ გამოთლილი სავარძელი მთელი სპექტაკლის დედააზრთანაა უშუალოდ დაკავშირებული. ასე იყო ეს ახმეტელის მიერ დადგმულ „ყაჩაღებში“. სპექტაკლი მძაფრი მუსიკალური შესავალით იწყებოდა. ამ დროს ფარდა ისეთი ძლიერი მოქნევით იხსნებოდა, თითქოს შუაში გაგლიჯესო. წუთიც და მაყურებელი მოორების სასახლის ცარიელ დარბაზში აღმოჩნდებოდა. მის ცენტრში საფეხურებიან შემადლებაზე მაღალზურგიანი სავარძელი იყო მოთავსებული — ძალაუფლების სიმბოლო. იმავე მუსიკის წიალიდან ადა-მიანის ყვირილი ისმოდა. ეს იყო ფრანც მოორი, რომელიც ამ სავარძელს ამოფარებოდა. შემდეგ მოულოდნელად გამოვარდებოდა და დაიკავედა მას — თავისი ყველაზე სანუკვარი ოცნების საგანს! ამ სავარძლის მოსაპოვებლად იწყებდა ფრანცი თავისი ვე-

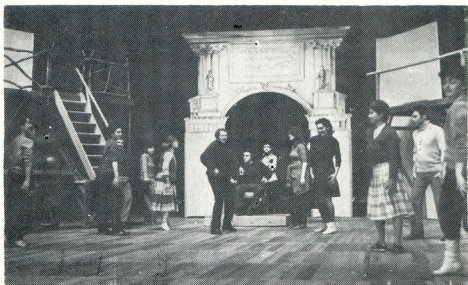
რაველი ჩანაფიქრის განხორციელებას. თავის სიცოცხლესაც აქ ამთავრებდა.

ქართული თეატრის ცხოვრებაში ამგვარი მაგალითები მხოლოდ მას შემდეგ გვხვდება, რაც მარჯანიშვილმა და ახმეტელმა დაამკვიდრეს ანსამბლის სპექტაკლები, რომელთა სცენოგრაფიაც რეჟისორის ჩანაფიქრის განხორციელებას ემსახურება. თეატრალური მხატვრის ფუნქციის გაძლიერებას თან მოჰყვა საგანგებო სამკროების შექმნა და ოსტატი ხელოსნების მოხმობა. რევოლუციამდელ ქართულ თეატრში ამგვარი სისტემა არ არსებობდა. თუმც ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ XX საუკუნის დასაწყისიდან ამ დარგშიც ნამდვილად შეინიშნება გარკვეული ძვრები. ასე ე. გუნიაშვილი, რომელიც 1901 წლიდან რეჟისორის მოვალეობასაც ასრულებდა, შემოიღო საგანგებო რვეული, სადაც მას ზოგიერთი სპექტაკლის სცენური გარემოს დაგეგმვა და მისი მოწყობილობა ჩაუხატავს. ამავე წლის მისი დღიური „ფიქრნი და შენიშვნანი“ იმავე გეგმების ჩანახატებს მოიცავს, ყოველი მათგანი წარმოადგენს ე. გუნიაშვილის მიერ ცალკეული სპექტაკლისათვის მოფიქრებულ მსახიობთა სამოქმედო ადგილის მოწყობილობას აქტებისა და სურათების მიხედვით. ვაგსებებით აშკარაა, თუ როგორი გულისყურითაა გააზრებული გარემო, სადაც სპექტაკლის მოქმედ პირთა ცხოვრება უნდა გაშლილიყო და თანდათან როგორ მდიდრდებოდა იგი ახალ-ახალი საშუალებებით: ჩვეულებრივი, სტანდარტული ინტერიერი როგორ მდიდრდებოდა პანორამით, მის გარე გამავალი ქუჩით, ერთი ოთახის მეორესთან გამაერთიანებელი თაღებით, რაც ზრდის სცენურ სივ-



„ყაჩაღები“. მაკეტც

რცეს; ტეხილი კიბეებით, რომლებიც მიზანსცენის მდლივი გაშლის შესაძლებლობას ქმნიან და ა. შ. ასეთ კიბეს მზა სახით ვერ იშოვიდი — ის დურგალს უნდა დაემზადებინა შესაბამისი ნახაზის მიხედვით. და რადგან იმ დროს ქართულ თეატრში სადურგლო სამკროს არსებობის შესახებ ცნობები ჯერჯერობით არ მოგვეპოვება, უნდა ვივარაუდოთ, რომ დეკორაციის ამგვარ ნაწილებს სხვაგან



„დონი“. რეპეტიციაზე

უკვეთვდნენ. ალბათ ამიტომ იმ ოსტატთა ვინაობაც არაა ცნობილი.

პირველი დურგალი, რომლის ვინაობაც ცნობილია ჩვენთვის, არის **დიმიტრი (მიტო) ნონიაშვილი**. ის მუშაობდა რუსთაველის თეატრში იმ დროს, როდესაც მარჯანიშვილი და ახმეტელი ჯერ კიდევ ერთად ამკვიდრებდნენ რეჟისურის თეატრის პრინციპებს. ისე უყვარდა თეატრი, როლებიც კი იცოდა, თურმე ზებირად.<sup>3</sup>

სადადგმო ნაწილთან ყველაზე მკვიდრო კავშირი, ცხადია, სპექტაკლის მხატვარს აქვს, აკი ვკითხულობთ თ. ვახვაჩიშვილის მოგონებებში:

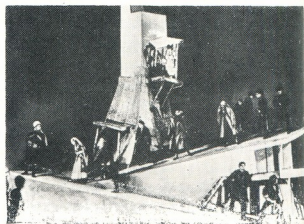
„...ოცხელს არ სცალია, მისი თეფშისნაირი სართულები გ. ბააზოვის პიესაში (იგულისხმება „მუწევი ალაპარაკდნე“, — ნ. უ.) არ აღ-ჩამოდის და ისიც დილიდან საღამომდე სადეკორაციოშია, **გ. გალუსტოვთან** ერთად ცდილობს მოძებნოს გამოსავალი, იგონებს ამწეს“.<sup>4</sup> ცნობილი საბჭოთა თეატრალური მხატვარი ნ. შიფრინი ასე იხსენებს მოსკოვის საბჭოს სახელობის თეატრის სადადგმო ნაწილის გამგე **კ. მატჩევს**: „კუზმა ანდრიას ძე შუახანს იყო გადაცილებული, როდესაც მე პირველად მოვედი თეატრში... ჩემი ესკიზის მიხედვით მაკეტის შექმნას უდიდესი სიფაქიზით მოეკიდა... ცდილობდა ყველაფერი ზედმეტი აეცილებინა ჩემთვის... მხატვრის ჩანაფიქრის წვდომის უნარი განსაკუთრებით ძვირფასია... სადადგმო ნაწილის გამგე კი — მხატვრის პირველი მეგობარია“.<sup>5</sup> ალბათ ამიტომ აღარავის უნდა აკვირვებდეს ის სიტყვე-

ბი, სახეგანთქმულმა მხატვარმა ა. გოლოვინმა რომ მიწერა სამხატვრო თეატრის სადადგმო ნაწილის გამგე ი. გრემისლავესკის: „...რა ბედნიერი ვარ, რომ თქვენს თანახმად ხართ ჩემთან მუშაობაზე.“<sup>6</sup>

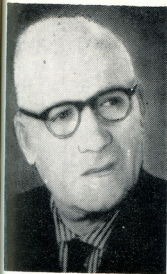
რუსთაველის თეატრის სადადგმო ნაწილის გამგე **ნ. კრავიშვილი** 1931 წლიდან მუშაობდა ამ თეატრში (გარდაიცვალა 1978 წ.). ის იმდენად მაღალი დონის სპეციალისტი იყო, რომ თეატრმცოდნეთა ყურადღებაც მიიპყრო — 1964 წელს გამოცემულ თავის „თეატრალურ ეტიუდებში“ პროფ. ნ. შვანგირაძემ კ. მარჯანიშვილის, ს. ახმეტელის, ალ. იმედაშვილის, ა. ფაღავას, ვ. ანჯაფარიძის, ა. ხორავას, დ. ალექსიძის, პ. ოცხელისა და სხვა გამორჩენილ მოღვაწეთა გვერდით ნ. კრავიშვილსაც მიუჩინა საბატო ადგილი, შეისწავლა მისი ცხოვრება და საქმიანობა.

ნ. შვანგირაძის ნარკვევიდან:

„...რუსთაველის თეატრში ნიკოლოზ კრავიშვილს ქართული საბჭოთა თეატრის შესა-



„ანზორ“.  
სცენები  
სპექტაკლიდან



ნ. კრავცივილი

ნაწინავე მხატვარი ირაკლი გამრეკელი დახ-  
ვდა. მაშინ ირაკლი შ. დადიანის „თეთნულ-  
ლის“ მაკეტზე მუშაობდა. ახლადმოსულ კონ-  
სტრუქტორს გაანდო მხატვარმა თავისი გუ-  
ლის ნაღები, აუხსნა მთელი დადგმის ჩანა-  
ფიქრი, თუ როგორ უნდა ემორჩა ვათ ჯგუფე-  
ბად სვანეთის ციხე-კოშკებს.

დიდად დაინტერესებული კონსტრუქტორი  
კრავცივილი უმაღლე შეუდგა ნახაზების  
შედგენას, რამაც ირაკლი გამრეკელი გაა-  
ვირვა, რადგანაც მაშინ თეატრებში ხაზვის  
კულტურა არ იყო ფეხმოკიდებული. მოწო-  
ნებულ ნახაზებს ნ. კრავცივილმა სიცოცხლე  
მისცა. თუმც ადვილი არ იყო საქმის გამო-  
ყვადი მუშების დახმარებით ყველა დეტა-  
ლის სრულყოფილად შესრულება, მაგრამ  
შემდეგში უნახაზოდ უკვე აღარაფერი ხორ-  
ციელდებოდა.

ნ. კრავცივილის, როგორც კონსტრუქტო-  
რის მეორე გამოცდა „ანზორში“ მოხდა. ამ  
სპექტაკლის ტექნიკური ნაკლი ის იყო, რომ  
ანტრაქტები ძლიერ ჰიანურდებოდა, რის გა-  
მომც წარმოდგენა კარგავდა სიმშვენეირეს,  
კონსტრუქტორმა გაითვალისწინა დადგენი-  
ლი გეგმის ნაკლი, გადაამუშავა, შეასწორა  
და გამოცდაც ბრწყინვალედ დაგვირგვინდა.  
თუ წინათ ეს სპექტაკლი ღამის პირველ საათ-  
ზე ადრე არ მთავრდებოდა, კონსტრუქციის  
გადასინჯვის შემდეგ იგი 11 საათზე დას-  
რულდა.<sup>7</sup>

სადადგმო ნაწილის დანიშნულება ანსამ-  
ბლის თეატრში იმდენად მნიშვნელოვანია,  
რომ ის იმთავითვე იყო გათვალისწინებული  
მოსკოვის სამხატვრო თეატრის დამფუძნე-  
ბელთა თეატრალურ რეფორმაში. საკითხი

ახლებურად იყო დასმული — თეატრთან შე-  
იქმნას არა მარტო შემოქმედთა მუდმივმოქ-  
მედი კოლექტივი, არამედ ტექნიკურ-მუშაკ-  
თა მუდმივმოქმედი კოლექტივიც. სიცოც-  
ხლის ბოლო წლებშიც ასე ამბობდა ვლ. ნე-  
მიროვიჩი-დანჩენკო:

„...ბეჯითად ვამტკიცებ, რომ სადადგმო  
ნაწილის ყოველი შემოქმედებითი მუშა-  
კის ღირსება ახალი დადგმის მომზადების  
დროს, — სულერთია იქნება ეს მხატვარი,  
მემაკეტე, მკერავი თუ ხის მასალაზე მომუ-  
შავე, — მაღალი პროფესიული კვალიფიკა-  
ციის გარდა მდგომარეობს იმაში, თუ რამდენ-  
ად შეუძლია მას გარდაისახოს ავტორ- მხატ-  
ვარში, რამდენად შეუძლია ამ დროის მან-  
ძილზე იაზროვნოს მისებურად და იმუშაოს  
მისი ხერხებით ისე, რომ საკუთარი შემოქმე-  
დებითი გამოგონებლობაც არ დაამციროს.  
ამგვარი უნარის გარეშე ყველა დადგმა ერთ-  
ნაირი იქნება... ავტორის შემოქმედებითი  
ხელწერა შემსრულებელთათვის უცილობე-  
ლი უნდა იყოს.“<sup>8</sup>

1942 წელს შეიქმნა საბჭოთა კავშირში  
პირველი ექსპერიმენტული საცდელი ლაბო-  
რატორია ამ დარგში. ერთი წლის შემდეგ  
ვლ. ნემიროვიჩი-დანჩენკოს სახელობის უმაღ-  
ლეს სათეატრო სასწავლებელში — სკოლა-  
სტუდიაში — დაარსდა სადადგმო ფაკულტე-  
ტი, რომელიც სადადგმო ნაწილის გამგებებსა  
და სცენის ტექნოლოგ-მხატვრებს ამზადებს.  
1952 წელს მოსკოვში ბ. შჩუკინის სახელო-  
ბის სათეატრო სასწავლებელთან აგრეთვე  
გაიხსნა სადადგმო ფაკულტეტი. 1955 წელს—  
ლენინგრადის ა. ოსტროვსკის სახელობის  
თეატრალურ ინსტიტუტთან შეიქმნა თეატრა-  
ლურ-სადადგმო ფაკულტეტი. ის ამზადებს  
თეატრის სადგეორაციო-სადადგმო ნაწილთა

მ. ლაფაჩი, ი. აბუაშვილი,  
მ. ვარსამაშვილი

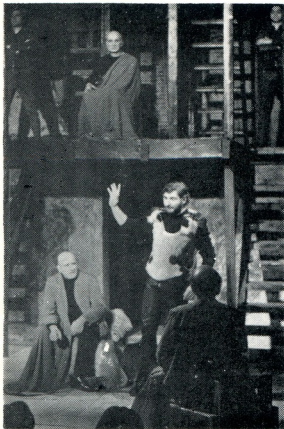




სავარძელი სპექტაკლიდან  
„ყაჩაღები“

ხელმძღვანელებს. სცენის მთავარ მემანქანეებს, საწარმოო საამქროთა გამგეებს. ჩვენში ეს საკითხი ჭერჯერობით არაა მოგვარებული.

„ოლიბოს მეფე“. სცენა  
სპექტაკლიდან



სადაღმომ ნაწილს განეკუთვნება დურგლის მუშაობაც — მისი ხელით უნდა გაკეთდეს ყველაფერი, რაც ხისგან კეთდება. ასე სოფს ვინმეს თეატრის დურგალი უნდა მათაშვილი კი ამბობს, რომ მაღალ სრულყოფას თეატრალური ხელოვნება მხოლოდ მაშინ აღწევს, თუ მისი კოლექტიური ორგანიზმის ყველა უჭრედი ერთსულ და ერთხორც არიან და მათ შორის თეატრის დურგალსაც ასახელებს.<sup>9</sup> ვ. კომისარევესკაიას ხსოვნისადმი მიძღვნილ კრებულში ერთი წერილი ამ დიდი მსახიობის შესახებ დაწერილია. თეატრის დურგლის — ვ. ხვოსტოვის მიერ.<sup>10</sup> დურგალი ხომ არა მარტო აშენებს დეკორაციას, არამედ შეაკეთებს კიდევ, ხმარებაში შესული ნებისმიერი დანადგარი დროდადრო შეკეთებასაც საჭიროებს. მოსკოვის სამხატვრო თეატრში წესად იყო შემოღებული ყოველი სეზონის დასაწყისისათვის მიმდინარე რეპერტუარის ყველა სპექტაკლის დეკორაციის შეკეთება-განახლება.

დროთა განმავლობაში იმდენი ახალი სახის მასალა გაჩნდა, რომ სადაღმომ ნაწილის მესვეურთაგანაც ახალი ცოდნა ვახდა აუცილებელი. ასე მაგალითად, პლასტიკურ მასალა ნაირსახეობანი ბევრგან შეენაცვლნენ ნატურალურ მასალას. განსაკუთრებით ისეთ მასალას, რომლისგან დამზადებული საგანიც თანდათან აუცილებლად ფუჭდება. მაგალითად, ყვავილები და ფოთლები, ისინი ჩვეულებრივ მზადდებოდნენ დოლბანდის, ქალაღის და წებოსაგან, რომლებიც თეატრალური განათებისაგან ხურდებოიან, უფერულდებოიან და კარგავენ ფორმას, ამიტომ მუდმივ შეცვლას საჭიროებენ. იხარჯება უამრავი დრო, მასალა და ენერგია. ჰოდა, სადაღმომ ნაწილის მუშაკებმა იწყეს ისეთი მასალის ძებნა, რომელიც დეფორმაციას არ ექვემდებარება. მოსკოვის სამხატვრო თეატრის საწარმოო საამქროების მხატვარმა ლ. ხომუტოვამ მიაგნო ასეთ მასალას — ესაა ელასტიური პლასტიური მასალა ე. წ. პოლივინილქლორიდული პლასტიკატი, რომელმაც ჩვენ ყოფაში კარგა ხანია შეცვალა ტყავი. მისგან დამზადებული ნაბისმიერო საგანი კიდევაც რომ მოიდრიკოს, წამსვე თვითონ გასწორდება. ამ საგანს არც ფერი ეკარგება, არც სიძველე ემჩნევა, არც იწვის, არც ძვირია.<sup>11</sup> გერმანიაში 60-70-იანი წლებიდან პოლივინილქლორიდულ ფოლგასაც იყენებენ თურმე, რომლისგანაც ამზადებენ არა



# ელენდ კალანდაძის

## შემოქმედების

### იპირითაღი ეტაპები

(რამდენიმე ნამუშევრის მაგალითზე)

#### ირინე გუნცაძე

საქართველოს სახალხო მხატვრის ელენდ კალანდაძის შემოქმედება ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო მოვლენაა უახლოესი დროის ქართულ მხატვრობაში. ოცდაათ წელიწადზე მეტი ხანია, რაც მისი მხატვრობა ჩვენი საზოგადოების ცხოველ ინტერესს იწვევს. ეს ბუნებრივად არის. ელ. კალანდაძის ძლიერი პიროვნება, მკაფიოდ გამოვლენილი მის შემოქმედებაში არ შეიძლება არ იზიდავდეს მაყურებლის ყურადღებას. ამასთან, მისი ნამუშევრებიდან მიღებული მცდარი თუ კეშმარიტი შთაბეჭდილება უმრავლეს შემთხვევაში ინტელექტიდან გამომდინარეობს და ამ დონეზევე რჩება.

ჩვენი ამოცანაა ელ. კალანდაძის ნაწარმოებების ანალიზის საფუძველზე შევავსოთ მისი მხატვრობა, გავიზროთ მისი შემოქმედების სიღრმობრივი კანონზომიერებანი, სახვით-გამომხატველობითი ხერხების ის ერთობლიობა, რომლითაც იქმნება მისი ფერწერული ენა, მისი მხატვრული სისტემა. შევავსოთ ყოველივე ეს თანამედროვე ქართულ თუ მსოფლიო ფერწერის მოთხოვნილებების დონიდან და შევეცადოთ გავერკვეთ თუ რა ადგილი უკავია მის შემოქმედებას თანამედროვე მხატვრობაში. ჩვენი მიზანია გავერკვიოთ იმ პრობლემატიკაში, რომელიც დასმულია ელ. კალანდაძის მიერ და რომლის ეტაპობრივი გადაწყვეტა წარმოადგენს მის ევოლუციურ ხაზს. ამისთვის განვიხილავთ მხატვრის შემოქმედების სხვადასხვა ეტაპს რამდენიმე ტიპური ნიმუშის მიხედვით. შევხებით ამ ნიმუშების მხატვრული წყობისათვის დამახასიათებელ ძირითად ნიშნებს.

#### შენიშვნები:

1. Сб. И. Гремиелавский. Искусство, М., 1967, стр. 322.
2. კრებ. ვერაკო ანჯაფარაძე, ხელოვნება, 1957, გვ. 98.
3. იხ. შ. შველაშვილი. რუსთაველის თეატრი და სანდრო ახმეტელი. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1971, № 2.
4. თ. ვახვაჩიშვილი. თერთმეტი წელი მარჯანიშვილთან. ხელოვნება, 1976. გვ. 140.
5. Н. Шифрин. Моя работа в театре. Советский художник. Л.-М., 1966, стр. 105, 225.
6. Сб. И. Гремиелавский, Искусство, 1967, стр. 300.
7. ნ. შეანგირაძე, თეატრალური ეტიუდები. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, თბ., 1964, გვ. 195.
8. Журн. «Искусство», 1938, № 6.
9. იხ. А. Южин-Сумбатов, Записи, статьи, письма, Искусство, 1951, стр. 339.
10. Сб. В. Ф. Комиссаржевская, Искусство. Л.-М., 1964, стр. 256.
11. ამის შესახებ იხ. ჟურნ. „ტეატრი“, 1956, № 3, გვ. 137.
12. იხ. Н. Жегин. Театральная техника сама по себе. Журнал «Театр», 1966 г., № 4.

ყოველგვარი ქვეშაობითი მხატვრული მოვლენა ორგანულად შეიცავს თავის თავში ორ თითქოს საწინააღმდეგო საწყისს. ერთი მხრივ იგი ემყარება კონკრეტულ კულტურულ ტრადიციას, სკოლას, მიმდინარეობას, განვითარების გარკვეულ ხაზს, ხოლო ამასთან ერთად იგი არის ნოვაციის, შემოქმედებითი სიახლის შედეგი. სწორედ ამ თვალსაზრისით უაღრესად საყურადღებოა ედ. კალანდაძის შემოქმედება.

ედ. კალანდაძის მოღვაწეობა 50-იანი წლების შუა ხანიდან იწყება. ეს არის ქართული მხატვრობის არსებითი გარდატეხის პერიოდი. კერძოდ: მისი წინამორბედი 10-20-იანი წლების უაღრესად საინტერესო და მნიშვნელოვანი შემოქმედებითი პროცესები ფერხდებოდა 30-იან, და განსაკუთრებით, 40-იან წლებში. მხატვრობა სულ უფრო და უფრო იძენდა რეალობის ნატურალისტური ასახვის ნიშნებს. ამას ემატებოდა ოფიციალური ოპტიმიზმით გამსჭვალული პარადული იდეალიზაცია. მხატვრის ფორმის ყოველგვარი ძიება, ინდივიდუალური საწყისის გამოვლენა ფორმალისმად ინათლებოდა, რაც უარყოფითად მოქმედებდა ჩვენი მხატვრობის დონეზე. ფაქტიურად იკრძალებოდა და დაიწყებდა ეძლეოდა თანამედროვე ქართული და საერთოდ მსოფლიო მხატვრობის უაღრესად მნიშვნელოვანი მიღწევები. 50-იანი წლებისათვის ის შემზღულდევლო ტენდენციები, რომლებიც ხელს უშლიდა ჩვენი მხატვრობის განვითარებას, დაგმობილ იქნა და მხატვრებს მიეცათ ფართო ძიების საშუალება. სახვითი პრინციპის ფარგლებში ძლიერდება მხატვრების, ფერწერული ენის სპეციფიკურობა. მხატვრის, როგორც სუბიექტის დამოკიდებულება ასახვის საგნისადმი ხდება უფრო აქტიური, უფრო გამოვლენილი, რაც მეტ მოთხოვნებს უყენებს მხატვრის შემოქმედებით უნარს, მის კულტურას, პროფესიონალიზმს. მხატვრობის ეს განახლებული და ამასთან კიდევ უფრო გაძლიერებული ტენდენციები განსაკუთრებით სპეციფიკურ სახეს იძენს დაზღურ ფერწერაში, რომლის ტიპური წარმომადგენელია თავის განათლებითა და მიღრეკილებით ედ. კალანდაძე.

ამდენად, ეს რთული მხატვრული ამოცანები დგება კალანდაძის წინაშე მისი შემოქმედების დასაწყისიდანვე. იმისთვის, რომ გავანალიზოთ თანამედროვე მხატვრობის ის ზოგადი პრობლემატიკა, რომელსაც შემოქ-

მედებითად იაზრებს ედ. კალანდაძე, საჭიროა თვალის გადავავლოთ უახლესი დროის მხატვრობის თანმიმდევრულ განვითარებას მის ისტორიას.

უახლესი დროის ფერწერული ენის ჩამოყალიბების ნიშნები პირველად მკაფიოდ ჩნდება იმპრესიონისტიკაში. სურთ რა სალონური, აკადემიური მხატვრობის საწინააღმდეგოდ ფერწერული ენის განახლება, იმპრესიონისტიკები მიისწრაფიან რეალობის, ბუნების მაქსიმალურად ზუსტი ასახვისაკენ. ისინი აგრძელებენ ევროპული რეალისტური მხატვრობის ტრადიციას, ამასთან ხარისხობრივად ახალ დონეზე აყვავებ სურათის ფორმალურ სტრუქტურას: შესრულების მანერა ხდება ბევრად უფრო თავისუფალი, ვლინდება ზეთის მდიდარი ფაქტურა, შესრულების აქტივობის მდიდარობა და დაუფარავი კოლორით ბევრად უფრო სუფთა და ყდრადი, მთელი სასურათო სიბრტყე, ერთნაირ ინტენსივობით იწერება, სურათის ფორმალური მხარის გამდიდრება თვითმიზნური კი არ არის, არამედ ემსახურება სახვით ამოცანებს: ბუნების, სივრცის, ჰაერის, შუქის გადმოცემას, მათ კონკრეტულ ნიშნებში, სიკოცხლეში, დინამიკაში. ამის შემდეგ ვიღებთ ხარისხობრივად ახალ მხატვრულ მთლიანობას, რომლის პარმონიაც უფრო მძაფრი და უეცარია.

თანამედროვე მხატვრული მსოფლმხედველობითი მეთოდის ჩამოყალიბება უფრო მკაფიოდ ჩანს შემდგომ, პოსტიმპრესიონისტულ ეტაპზე პირველ რიგში სეზანისა და ვან-გოგის მხატვრობაში. მათ შემოქმედებაში უახლესი დროის მხატვრული ენის ნიშნები ვლინდება სურათის იმ კომპონენტებშიც, რომლებსაც იმპრესიონისტიკები არ შეხებიან. ეს არის ფორმის აგება-მოდელირების საკითხი. სეზანი მიმართავს ძლიერ განზოგადებას, ფორმის ძირითად კონსტრუქციასზე დაყვანას, მის გასადავებას, ამდენად გარკვეულ მონუმენტალიზაციას, ხოლო ფორმის მოცულობით მოდელირებას იგი აწარმოებს არა ტრადიციული ვალიორით, არამედ შედარებით სუფთა ფერის კონტრასტებით, ცივი და თბილი ფერების მამოდელირებელი თვისებებით. შესაბამისად იცვლება კომპოზიციაც, რომელიც მეტად ითვისისწინებს სასურათო სიბრტყის მთლიან დატვირთვას, ძირითადი კომპოზიციური აქცენტების მთელ სიბრტყეზე გაშლას. ამდენად, სეზანი სუფთა ფერსა და





„შიშველნი“. კომპოზიცია

თავისუფალ მანერას უკავშირებს არა მარტო სივრცის მოდელირებას, როგორც ამას აკეთებენ იმპრესიონისტები, არამედ პირველ რიგში ფორმის მოდელირებას.

ვან-გოგი ასევე დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს სუფთა ფერით რეალობის ნიშნების დაფიქსირებას. წერის კიდეც უფრო თავისუფალ მანერას, პასტოზს. მაგრამ მის შემოქმედებაში მეტი მნიშვნელობა ენიჭება პირობითი ენის ექსპრესიულ, ემოციურ გამომხატველობით შესაძლებლობებს, ღრმა დამიანურ თემატიკას და თუ სეზანი მეტად ინარჩუნებს გარკვეულ ობიექტურობას, დისტანციას ასახვის საგნისადმი, ვან-გოგი უფრო მძლავრად ავლენს თავის პიროვნულ დამოკიდებულებას, განცდას, აღლევებას. ამიტომაც არის, რომ მის მხატვრობაში თითქმის არათემატური ქანრებიც, მაგალითად, ნატურმორტი, პეიზაჟი, პორტრეტი ღრმა იდეურ-თემატური დატვირთვით ქდერს. უნდა აღინიშნოს, რომ მხატვრულ ნაწარმოებში იდეურ-თემატური და ჭანრობრივი ურთიერთკავშირი უახლესი დროის ხელოვნებაში ახლებურ სახეს იძენს. მე-XVII-XIX სს-ბის ევროპული მხატვრობის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მონაპოვარია ჭანრობრივი დიაპაზონის ზრდა. ეს ლოგი-

კურად გამომდინარეობს რეალისტური მხატვრული მეთოდიდან, რომელიც ამ პერიოდში უმაღლეს მწვერვალს აღწევს. ამასთან, მხატვარი რეალიზმიდანვე გამომდინარე, ინარჩუნებს რა ობიექტურობას ასახვაში, მეტნაკლებად ავლენს თავის დამოკიდებულებას ე. წ. შეფასებით მსჯელობას. უახლესი დროის მხატვრობა, განსაკუთრებით პოსტიმპრესიონისტული პერიოდიდან, ზრდის პიროვნული საწყისის გამოვლენის ხარისხს. სეზანიც კი, რომელიც მთელ პოსტიმპრესიონისტულ პერიოდში გამოირჩევა თავისი ობიექტურობით და პირველ რიგში ინტერესით საგნობრივ-სივრცობრივი თვისებების გამოვლენისადმი, ბევრად უფრო ავლენს ტემპერამენტს, წინამორბედი მხატვრობის უმეტეს წარმომადგენლებთან შედარებით. ეს ვლინდება როგორც ასახვის საგნის განზოგადებულ წარმოდგენაში, ისე გაზრდილ დეფორმაციაში, და ამდენად მის ექსპრესიულ ქდერაობაში (განსაკუთრებით შემოქმედების პირველ და ბოლო ეტაპზე). სეზანის ნაწარმოებებში თითქოს ერწყმინან ერთმანეთს ერთნაირად მძლავრად გამოვლენილი ჭანრობრივ-ობიექტური და პიროვნულად გამოხატული იდეურ-თემატური საწყისები. ფართო პლანში

იგივე პრინციპულ შერწყმას ვხვდებით ვან-გოგის შემოქმედებაშიც. გამომდინარე მისი ნაციონალური წარმომავლობიდან, ტრადიციიდან თუ პიროვნულ საწყისიდან, მასთან მეტია პიროვნულ-სულიერი ფაქტორის როლი. საერთოდ, ამ ორი უდიდესი შემოქმედის მხატვრობაში მოცემულია უახლესი დროის ფერწერის ყველა არსებითი პრინციპი: პირობითი მასალის (სიბრტყის, სუფთა ფერის, ზემთის), შესრულების პირობითი ხერხების: მონუმენტალიზაციის თუ დეფორმაციის გამოვლენა არა თვითმიზნური დეკორატიული ამოცანებისათვის, არამედ მხატვრულ ნაწარმოებში ობიექტური რეალობის, ბუნების სხვადასხვა ფიზიკური თუ სულიერი ნიშანთვისების გადმოსაცემად. თანამედროვე მხატვრობის შემდგომ ეტაპზე XX ს-ის დასაწყისიდან 40-იან წლებამდე კოლორისტული, დაზგური ამოცანებით დაინტერესებული ისტაბლების შემოქმედებაში გრძელდება სწორედ ის კარდინალური ხაზი, რომელიც დასახეს სეზანმა და ვან-გოგმა. პირველ რიგში ეს ეხება ისეთ დიდ ფიგურებს, როგორიც იყვნენ ვლამინკი, რუო, სუტინი. მათთან ახალ დონეზე, მეტი განზოგადებით, პირობითი მასალის სახვით ფორმაში მეტად უშუალო გადასვლით და შესაბამისად ნაკლები ილუზორულობით, გრძელდება ეს ხაზი. როდესაც ლაპარაკია 20-30-იან წლებში სუტინის, რუოს, ვლამინკის თუ სხვა ფოვისტების მიერ სეზანის ხაზის გაგრძელებაზე, იგულისხმება სეზანის და ვან-გოგის დაზგურ-ფერწერული პრინციპების შემდგომი განვითარება: სახვითი ფორმის, მოცულობის, სივრცის მოდელირების თუ მხატვრის ემოციური დამოკიდებულების გამოვლენა მასალის ენით, სიბრტყეზე სუფთა ფერით, თავისუფალი, გამოვლენილი მონასმით და ა. შ. უნდა გავითვალისწინოთ ამ გზით მხატვრული მთლიანობის მიღწევის უაღრესი სირთულე: რაც უფრო მეტი ექსპრესიისა სახვით-გამომხატველობით ხერხებში, მით უფრო ძნელია მათი დაკავშირება ასახვის საგნის ობიექტურ ნიშნებთან. ანდა, სივრცის თუ ფორმის, მოცულობის მოდელირება ბევრად უფრო ადვილია „დაწეულ“ ტონალურ გამაში. რაც უფრო სუფთაა ფერი, მით უფრო ძნელია მისი „დამორჩილება“, მისი ორგანული დაკავშირება მოცულობასთან თუ სივრცესთან, რაც უფრო ინტენსიურად იფარება სასურათო სიბრტყე სუფთა ფერებით, მით უფრო რთულია ამ სა-

სურათო „ხალიჩისებურ“ წყობაში აზრობრივი დიფერენციაციის შეტანა, მთავათოს და მეორეხარისხოვანის გამოყოფა. ამასთან, ეს პრობლემები მით უფრო ძლიერდება, რაც უფრო რთულ ამოცანებთან გვაქვს საქმე. ზემოთ აღნიშნული პრინციპული ტენდენციის ქანრული და იდეურ-თემატური პლანის შერწყმისა, გამოხატული მარტივი ქანრების „გათემატურობაში“, ახალ საფეხურზე ადის სუტინის, რუოს, ვლამინკის, ბრაკის, პიკასოს მოდილიანის და სხვათა შემოქმედებაში, რაც რა თქმა უნდა, არ გამოირიცხავს სემანტიკური მნიშვნელობიდან გამომდინარე სპეციფიკურად თემატური ამოცანების მქონე მხატვრული ნაწარმოების არსებობას.

უახლესი დროის დაზგური ფერწერის ამოცანები არსებითი ხდება თანამედროვე ეტაპზე მსოფლიოს მრავალი ქვეყნისათვის, რომელთაც საკუთარი მეტნაკლებად მიღწერი მხატვრული ტრადიცია აქვს. ჩვენში ამ ხაზით მუშაობდნენ ისეთი თვალსაჩინო მხატვრები, როგორიც იყვნენ: მ. თოიძე, ალ. ციმაკურიძე, ა. ბაქუბუქ-მელიქოვი, ვ. შერპილოვი და სხვები.

ედ. კალანდაძე, რომლის სწავლების პროცესი მიმდინარეობდა 40-იანი წლების II ნახევარში და 50-იანი წლების დასაწყისში, ემყარება ჩვენი მხატვრობის სწორ, ჯანსაღ ტრადიციას, ამავე დროს 50-იანი წლების შუა ხანისთვის ეს ტრადიცია უკვე აღარ არის საკმარისი. საჭიროა თანამედროვე მხატვრობის, დაზგური ფერწერის ყველა არსებითი მიღწევის გათვალისწინება, ანუ სეზანის, ვან-გოგის იმ ხაზის ღრმა გააზრება, რომელზეც ზემოთ გვქონდა ლაპარაკი. ეს არის ის სკოლა თუ ზოგად ეპოქალური მხატვრულ-კულტურული ტრადიცია, რომელიც დაზგურ ფერწერაში მომუშავე მხატვრისთვის პოტენციურ საფუძველს წარმოადგენს. გარდა დაზგური ფერწერის იმ დიდი ნაკადისა, რომელიც მოდის იმპრესიონისტებიდან დღემდე, XX ს-ის მხატვრის კულტურული ტრადიციების არსენალში უნდა ჩაითვალოს სავსებით მრავალფეროვანი მხატვრული მოვლენების ბევრად ფართო არეალი დროში თუ სივრცეში: კერძოდ, მსოფლიოს ხელოვნების ის უმაღლესი გამოვლენანი, რომლებიც ამა თუ იმ სახით სხვადასხვა ეპოქიდან თუ რეგიონიდან ეხმაურებიან თანამედროვეობას; იქნება ეს ე. წ. პირველყოფილი ხანის რეალისტური



ქართული ენციკლოპედია





ნატურმორტი







შალვა პატარიძე





პორტრეტი



86







ციხურაიენეზაი სახლი



მხატვრობა, ასურული ბარელიეფები, ანტიკური მხატვრობის ნიმუშები თუ სხვა.

ედ. კალანდაძის მხატვრული ნაწარმოების განხილვამ უნდა დაგვანახოს თუ როგორ იყვანდა იგი ამ ტრადიციას, როგორ აგრძელებს მას და რას ამბობს ახალს.

1955 წელს ედ. კალანდაძე ქმნის თავისი ადრინდელი პერიოდის ერთ-ერთ საუკეთესო ნამუშევარს „ზურაბ ნიჟარაძის პორტრეტს“.

ეს არის ნაწარმოები, რომელსაც თავის დროზე დიდი წარმატება ხვდა წილად. იგი ამპართლიანად ითვლებოდა იმ ახალი ტალღის, ახალი საფეხურის ერთ-ერთ საუკეთესო გამოვლენად, რომელიც მოიტანეს ამ პერიოდში ახალგაზრდა მხატვრებმა: გურამ ქუთათელაძემ, ჯიბსონ ხუნდაძემ, ზურაბ ნიჟარაძემ და თვით ედ. კალანდაძემ. უნდა ითქვას, რომ ამ პორტრეტს დღესაც არ დაუკარგავს თავისი უდავო მხატვრული ღირსებები. ჩვენი აზრით, ამ სურათის წარმატება განისაზღვრება მასში ედ. კალანდაძის ზოგადი მხატვრული პრინციპების გამოვლენით.

გამოუცდელი თვალისთვის ალბათ ძნელიც არის გენეტიკური კავშირის მონახვა მხატვრის დღევანდელ და 30-ზე მეტი წლის წინ შესრულებულ ნაწარმოებებს შორის. მაგრამ უფო დაუვკვირდებით, მიდგომის პრინციპი იგივეა: აქტიურად ვლინდება სურათის ფორმალური სტრუქტურა, ნახატი საკმაოდ განზოგადებულია, გადმოგვცემს რა პიროვნების ინდივიდუალურ ნიშნებს, იგი სწორედ თავისი ზოგადობის გამო წინა პლანზე წამოწევს ტიპურს. გულმოდგინე, საკმაოდ პასტოზური ფერწერა — ცივი და თბილი. ერთგვარად წვრილად დადებული თავისუფალი მონასმებით ძერწავს პლასტიკურ ფორმას, გადმოცემს მის სიმკვრივეს, წონადობას, ფაქტურას. ოსტატურადაა გამოყენებული ფორმატი, გრძელი კადრი. დამაჯერებლად არის დაწერილი რამდენიმე სახასიათო დეტალი, მაგრამ არც ერთი ეს ფორმალური კომპონენტი თვითმიზნური არ არის, იგი ემსახურება მხატვრული სახის შექმნას, ადამიანის, პიროვნების, მდიდარი პოეტური ბუნების ვახსნას, მისდამი მხატვრის ფაქიზი დამოკიდებულების გამოვლენას. სხვაობა მხატვრის კიდურა პერიოდებს შორის გამოწვეულია როგორც უკვე აღვნიშნეთ, იმით, რომ ეს პრინციპები აქ მხოლოდ ჩასახვის სტადიაშია; ნახატი თუმც განზოგადებულია, მასში ჯერ კიდევ იგრძნობა აკადემიური მიდგომიდან გამომ-

დინარე ერთგვარი ანატომიური სიზუსტე. იგი ჯერ კიდევ არ არის ტრანსფორმირებული მასალის, სასურათო სიბრტყის ენაზე მოცულობა, სიღრმე ილუზორულად იგება. ფერწერა ტონალურ გამასთან უფრო ახლოა, მაგრამ მაინც ბოლომდე ვერ ერგება მოცულობას, ნახატს. მხოლოდ უკანა პლანზე მოცემულ სახასიათო დეტალში, ლამაზ მთიან სამნიფრო-მოღვინისფრო ქსოვილში, მის შედარებით უფრო ინტენსიურ ყლერადობაში გამოსკვივის კალანდაძისეული ფერის განცდა, რომელიც აქ თითქოს პოტენციაშია მოცემული.

იმავე ადრინდელ ეტაპზე სრულდება ნანა ღამბაშიძის პორტრეტი (1957 წ.). ერთი შეხედვით მხატვრის ოსტატობა თითქმის იზრდება კიდევ. სახისა და სხეულის პლასტიური ფორმები კიდევ უფრო გამოვლენილია. ფერწერაში აშკარად მომატებულია ფერის ყლერადობა, სისუფთავე, მაგრამ გაზრდილი ოსტატობა, იმის მაგივრად, რომ მხატვრული დონის ზრდას ემსახურებოდეს, პირიქით, გარკვეულად ეწინააღმდეგება მას, ვინაიდან ოსტატობის ზრდა არ არის ბოლომდე გაზრებული სურათის, ფერწერული ენის და მხატვრული მთლიანობის სპეციფიკის გათვალისწინებით. ნახატში მატულობს აკადემიური ოსტატობა და ილუზორულობა. ბუნებრივია, რომ უფრო მაღალ რეგისტრში მოცემული კოლორისტული გამა, თავისთავად, ეფექტური, მეტ წინააღმდეგობაში მოდის ამ აკადემიურ-ილუზორული ხასიათის მქონე ნახატთან.

60-იანი წლები და 70-იანი წლების დასაწყისი ედ. კალანდაძის შემოქმედებაში ძიების და გარდატეხის ხანაა. მიდის გადასინჯვა სასურათო წყობის ყველა კომპონენტში; იქნება ეს სიბრტყის მნიშვნელობა მოცულობისა თუ სივრცის მოდელირებისას; ნახატის, ფორმის აგების, მისი მთლიანობის საკითხები, კოლორისტული წყობის და თვით საშემსრულებლო იარაღისაც კი. ზოგადად ეს ძიება სურათის სხვადასხვა კომპონენტში ერთი საერთო ნიშნით ხასიათდება: გრძნობს რა თანამედროვე ფერწერული ენის და აკადემიური ილუზორული მიდგომის შეხამების კომპრომისულობას და საბოლოო ჯამში არა დამაჯერებლობას, მხატვარი ეძებს ახალი წყობის ნიშნებს პირობითი, მასალისეული ენის მაქსიმალური გამოვლენის ხარჯზე. აქ შეიძლება აღინიშნოს, რომ მხატვარი თითქოს გადის იმ ეტაპებს მოკლე დროში, რაც უკვე გაიარა

უახლესი დროის ევროპულმა მხატვრობამ გასული საუკუნის 70-80-იანი წლებიდან ამ საუკუნის 30-40-იან წლებამდე. ეს მოწმობს იმას, რომ იგი შემოქმედებითად გადაამუშავებს და თავისი მოთხოვნების ფილტრში ატარებს ყველა იმ მიღწევას, რომელიც დაზღუერი ფერწერის საუკეთესო წარმომადგენლებს გააჩნდათ ამ პერიოდში. ამასთან, მხატვარი უარს ამბობს სურათის გადამთლიანების მიღწევის შედარებით იოლ გზებზე. იქნება ეს ნახატისა თუ კოლორიტის სტილიზაცია ე. ი. მთლიანობის მიღწევა ხელოვნების გზით, თვითმიზნური დეკორატიულობა, თუ აბსტრაქციის გზით წასვლა, რაც იქნებოდა სახვით-ხატოვან პრინციპზე უარის თქმა. რა თქმა უნდა, მასალის, პირობითი ენის, არაილუზიონისტური სახვითი ამოცანებისათვის გამოყენება და საბოლოო ჯამში ახალი, საკუთარი მხატვრულ-ფერწერული სისტემის ჩამოყალიბება დიდ დროს, ენერჯიასა და საოცარ მიზანდასახულობას მოითხოვდა. ამ პერიოდში თითქმის თხუთმეტ წელიწადს გასტანა.

ცალკეული ნიშნები ახალი ფერწერული სისტემისა, რომლისკენაც მიისწრაფოდა მხატვარი, გამოჩნდა 60-იანი წლების II ნახევარსა და 70-იანი წლების დასაწყისში შესრულებულ მთელ რიგ ნამუშევრებში, მათ შორის გამოირჩევა „ორთქლმავალი“ — გარდამავალი პერიოდის ერთ-ერთი თვალსაჩინო ნიმუში.

საბოლოოდ ახალი ფერწერული სისტემის ჩამოყალიბებაზე ლაპარაკი შეიძლება უკვე 70 წლის შუა ხანისთვის. ამ პერიოდის ტიპური ნიმუშებია საქართველოს ხელოვნების მუზეუმში დაცული ორი პეიზაჟი „მთა“ და „სახლი ჰორტენზიის ფერი აივნით“.

ორივე სურათის მიხედვით უკვე გარკვევით შეიძლება მსჯელობა იმ ცვლილებებზე და სიახლეებზე, რომლითაც დაგვირგვინდა მხატვრის ძიებები. როგორც აღვნიშნეთ, საერთო მხატვრულ-მსოფლმხედველობით პოზიციის შენარჩუნებასთან ერთად აქ უკვე მკაფიოდ ჩანს ახალი მიდგომა სასურათო წყობის ყველა კომპონენტში. ორივე ფერწერული ტილო ახალი ეტაპისათვის ტიპურია უკვე თავისი უანრით. უახლესი დროის ფერწერის მაგალითებზე ვიცით, რომ ახალი ფერწერული სისტემის ჩამოყალიბების პერიოდში მხატვრები განსაკუთრებულ აქცენტს აკეთებენ პეიზაჟურ უანრზე. პირველ რიგში ეს ეხება იმ ფერმწერლებს, რომლებიც მიისწრაფი-

ან სურათის ინტენსიური ფერადოვანი წყობისაკენ და ამავე დროს აინტერესდნენ მისი ფერწერული და არა დეკორატიული სტრუქტურა. პეიზაჟი, როგორც უანრ ფორმის აგების, მისი მოდელირების თვალსაზრისით, შედარებით სადა სტრუქტურებს გვთავაზობს, სამაგიეროდ, განსაკუთრებით იძლევა საშუალებას ერთიანი შუქ-ჰაეროვანი გარემოს შექმნისა. ამ უანრში აღნიშნულ ფერწერულ-კოლორიტულ მიდგომის გადაწყვეტას ვხედავთ ეტაპობრივად: იმპრესიონისტებთან, მრავალ პოსტიმპრესიონისტთან, ფოვისტებთან. ამასთან თითოეულ ამ მიმდინარეობაში, თითოეულ ეტაპზე, თუ ცალკეულ ინდივიდთან ეს ამოცანა სხვადასხვა ხერხის საშუალებით წყდება. იმისდა მიხედვით, თუ როგორია აღებული ფერის სისუფთავე, სისქე, მონასმის ზომა, მიმართულება, რითი იდება მონასმი, რა წყობაში ლაგდება ფერთა გრადაცია, ფეროვანობა, როგორია ფერადოვანი რიტმი თუ კონტრასტები, სხვადასხვანაირად — მეტად თუ ნაკლებ ილუზორულად წყდება ერთი პრინციპული ამოცანა — ფერის სისუფთავის, მისი ელერადობისა და მამოდელირებელი ფუნქციის ერთობლიობა, რაც უფრო ფართოდ გულისხმობს, — სურათის ორი ასპექტითი პლანის აბსტრაქტულ, არასახვითო-სიმბოლური წყობისა და სახვითი, სამგან-ზომილებიანი, საგნობრივ-სივრცობრივი სტრუქტურების ერთობლიობას.

ედ. კალანდაძის შემოქმედების ახალი ეტაპის დასაწყისში შექმნილ ზემოთ აღნიშნულ ორ პეიზაჟში ვხედავთ ზოგადი პრინციპული პრობლემის ახალ, ინდივიდუალურ ვარიანტს.

ფუნჯის ნაცვლად, მხატვარი მუშაობს მას ტენიით. რაც უფრო ფართოა მონასმი, მით უფრო მეტად იძლევა იგი დიდ, სუფთა, ფერადოვან ლაქას, ხოლო პასტოზი ბევრად უწყობს ხელს ფერის გაცოცხლებას, ამით იზრდება ფერის სიღრმე, მისი „ხავერდოვნება“. მისი შუქის ძალა. პასტოზი მეტად ავლენს მონასმის დინამიკას და ამდენად შესრულების თავისუფალ მანერას. შესაბამისად ფერადოვანი ზედაპირიც უფრო გრადაციული ე. ი. უფრო ფერწერული ხდება. ფართო მონასმებით ხან ერთი ფერადოვანი ლაქა იდება, ხან ერთმანეთში სხვადასხვა ძალით შერეული და სხვადასხვა სიმკვეთრით გამოყოფილი რამდენიმე ფერადოვანი მასა. გრადაციულობას აძლიერებს ფენოვანი ფერწერა, როდეს-

საც ერთი ლაქა გადადის მეორეზე ან ამოდის ერთი მეორიდან. თითოეულ მონასმს საკუთარი ფერის ძალა, ხარისხი და ადგილი გააჩნია ზედაპირზე, მაგრამ მონასმები ფარირებულია ზომებში, თუმცა არასოდეს არ წვრილმანდება — ისინი ხან კონტრასტში არიან ერთმანეთთან, ხან ახლო მდგომნი, ამგვარად მეტად მკვირვად, დატვირთულად იწერება მთელი სასურათო სიბრტყე. ვილებთ მდიდარ ფერწერულ ხალიჩას, მაგრამ არა დეკორატიულად უძრავსა და განყენებულს, არამედ ცოცხალს, მუდმივ მოძრაობაში მყოფს. მეტიც, ფერწერული ზედაპირი, კოლორიტი იქნის სპეციფიკურ ელვარებას, როდესაც ფერწერული სტრუქტურით აგებული გამა აღწევს ქრომატულ და ტონალურ თანხმობას. ამდენად კოლორისტული სტრუქტურა იგება საოცრად ზავისუფალ და მდიდარ ფერწერულ რიტმზე. სასურათო სიბრტყე თავისთავად აბსტრაქტულად ლამაზი და ცოცხალია. ვილებთ თითქოს პარადოქსს — ნაწარმოები შეგვიძლია დავათვალიეროთ ყველა მხრიდან და იგი ყოველთვის მხატვრულად აღიქმება, მაგრამ სახვითად რა თქმა უნდა ხედვის ერთ წერტილს მოითხოვს. მთელი სირთულე ის არის, რომ ეს გულახდილი მონასმები, ეს სუფთა ფერადოვანი ლაქები, დადებული თითქოს ცალკე, შეირწყმებიან ერთიან გამოსახულებაში, ერთიან სურათში. ნათლად აღიქვამთ: სივრცეს, სახლებს, მთებს, ხეებს და სხვ. რაც უფრო მკაფიოა თითოეული ლაქის დამოუკიდებლობა, თავისთავადობა, მთლიანად ზედაპირის ხალიჩისებური ბუნება, აბსტრაქტულობა და ამავე დროს მისი დამაჯერებელი გარდასახვა გამოსახულებაში, მით უფრო მდიდარი და საოცარია ჰარმონია, რომელიც ემყარება ორი განსხვავებული ნიშნობრივი სისტემის ორგანულ ერთიანობას. მაგალითად, რა დამაჯერებლად გამოიყურება ცის ფონზე ორსართულიანი ოდა სახლი, როგორ აღიქმება სახურავის ორი სიბრტყე სივრცეში და ამავე დროს რა ლამაზად იღება ერთმანეთის გვერდზე, სიბრტყეზე — ორი ტონალურად განსხვავებული წითელი ფერის ლაქა, ღია და მუქი. ან რა ღრმად აღიქმება ჩრდილი ამ აივნებში. როგორ იწერება კონტრასტული და მონათესავე ფერებით ცისფერით და ოქროსფერებით, თითქოს სველი, სიღრმეში მიმავალი გზის კლანკილი. რა ცოცხალია და დამაჯერებელი ერთი მონასმით მოცემული ფიგურა გზაზე. და რა ერთიანია პეიზაჟის შუქ-

პეროვანი სივრცე, შექმნილი ამ მრავალფეროვანი მკაფიო ლაქებით. ამავე დროს თითოეულ სურათს თავისი მიკრო ქანრულ-ტექმატური სპეციფიკა გააჩნია და შესაბამისად, თავისი ფორმალური წყობა: „სახლში“ წინა პლანზე მოდის უფრო ტექტონიური ფორმის ნაგებობა განთავსებული პეიზაჟში. შესაბამისად მონასმების რიტმში მეტია უფრო მკაფიო სტრუქტურის მქონე მონასმების მიმართულება. მაგალითად: ხეები კუთხით ჰკვეთენ სასურათო ფორმატს, სახლიც, ბუნებრივია, უფრო ტექტონიურად დაპირისპირებულ პარადელურ, პერპენდიკულარულ თუ კუთხით დაყენებულ მონასმზე იგება. შესაბამისად მეტია ცივი და თბილი ფერების მქონე დიდი ლაქების კონტრასტი, ცა — სახურავი და ა. შ.

„მთაში“ მეტია პეიზაჟურ-სივრცობრივი ამოცანა, ცალკეული გამოსახულებები. ხეები, სახლები, პეიზაჟური სივრცის ნაწილს წარმოადგენენ. მონასმების რიტმიც მიყვება მთიანი რელიეფის უსწორმასწორო კლანკილ ზედაპირს და თითქოს შეეყავართ სიღრმეში.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ დიდად იცვალა სახე აგრეთვე კალანდაძის მხატვრული სახეების კიდევ ერთმა არსებითმა პლანმა, როგორც აღვნიშნეთ, მხატვრის დამოკიდებულება ასახვის საგნისადმი, მისი ემოცია, განცდა ჩანდა თავიდანვე. მაგრამ ახალ სისტემაში, მხატვრის სუბიექტის დამოკიდებულების, განცდის გამოვლენის საშუალება ბევრად უფრო გაზრდილია. მონასმის თავისუფლება, ენერჯია, ფერის დაძაბულობა, სურათის ექსპრესიული თვისებებს საოცრად ზრდის. მაგალითად, ეს თითქოს უბრალო სოფლის სახლი ცის ფონზე გარდაისახება მნიშვნელოვან, საიდუმლოებით და სილამაზით აღსავსე პოეტურ ხატად; ამაღლეებლად წარმოგვიდგება დინამიურ პეიზაჟში მომავალი ვიწრო, სველი გზა და მარტოხელა ფიგურა.

ამ ეტაპიდან მოყოლებული ედ. კალანდაძის ნამუშევრები, უკვე აღნიშნული ფერწერული სისტემის ფარგლებში სრულდება და, რაც საგნებით ბუნებრივია, მხატვრის ევოლუცია ამ სისტემის შემდგომ დახვეწაში გამოიხატება.

თუ გარკვეულ პერიოდში, ძირითადად 70-იან წლებში მხატვარი პეიზაჟის ქანრში მუშაობს და ამ ქანრის ფარგლებში მრავალსაინტერესო ამოცანას გადაწყვეტს, უკვე 80-იანი წლებისათვის იგი აფართოვებს ქანრულ

დიაბაზონს, ქმნის კონკრეტულად თემატური ელერადობის მქონე სურათებს („ლოტოვილები“, „დანი ჩემნი დაუვიწყარი“, „დახვრეტა“) და სხვ.

მკაფიო დაყოფა ედ. კალანდაძის შემოქმედების თემატურ და არათემატურ სურათებად არ იქნება მართებული, ვინაიდან ყველა ქანრში აქტიურად მძაფრად არის გამოვლენილი სუბიექტის ემოციური, ექსპრესიული დამოკიდებულება, მისი პოზიცია — იქნება ეს აღფრთოვანება, აღელვება თუ სიხარული. და ამდენად სურათში ყოველთვის გამოხატულია ასახვის საგნის ავტორისეული შეფასება. ყველაფერი ეს, ისევე, როგორც ასახვის საგნის სხვა თვისებების გამოვლენა, ხდება ხელოვნების, ფერწერის ენაზე და სწორედ ამიტომაც არის დამაჯერებელი.

ქანრული დიაბაზონის გაფართოების ერთ-ერთი გამოხატულება გახლავთ ის, რომ მხატვრის შემოქმედებაში მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს შიშველი ფიგურის მოტივზე შესრულებული სურათი. თავისი შემოქმედების ახალ, უფრო მაღალ საფეხურზე იგი აგრძელებს ფერწერული სტრუქტურისა და პლასტიური ფორმის სინთეზის ამოცანას. ამჯერად მისი ფერწერული სისტემის შესაძლებლობებით მხატვარი ძერწავს შიშველი ქალის სხეულს. ადამიანის მდიდარი პლასტიკის აგება-მოდელირება აკადემიური ილუზიონიზმის გარეშე, ქალის სხეულის ეროტიული თვისებების გამოვლენით ურთულეს სპეციფიკურ ამოცანას წარმოადგენს. ცხადია, რომ სუფთა, დამოუკიდებლად ელერადი ფერადოვანი ლაქებით, ქალის სხეულის ფაქტურისა და ფერის გადმოცემა კიდევ უფრო ძნელია, ვიდრე სახლის, ხისა თუ მთის.

80-იანი წლების შუაში იგი ასრულებს სურათს „მობანავე ქალები“, რომელსაც თავისი ფერწერის სპეციფიკიდანვე გამომდინარე, „სარდიონის ფერი ფერწერა“ უწოდა. პირველი, ღრმა ემოციური განცდა, მიღებული ამ სურათიდან, არის საოცარი შეგრძნება, მართლაც სარდიონის ფერი ფერების უმიდრესი გათამაშებისა, და ამასთან განუყოფლად, ჩვენს თვალწინ მათი გარდასახვისა სიციხილით სასვე, მკვრივ, პლასტიკურ ქალების სხეულებში. საოცარი დამაჯერებლობით არის გადმოცემული ამ ზოგადად და თითქოს დაუდევრად მოცემულ ფორმებში მობანავე ქალების ბუნებრივი, თავისუფალი, ყოველგვარ ესთეტიზმს მოკლებული, ცოცხალი

და ლამაზი მოძრაობები, პოზები. მაგალითად, რა ზუსტად არის დაჭერილი მთაცხენა ქალის თავს ზემოთ აწეული ხელი და სახეზე ჩამოშლილი თმა, ანდა მარჯვენა ხელი სასვე ფორმების მქონე ქალის აწეული ფეხი და მძიმედ გადახრილი სხეული. ამასთან, ასევე აშკარად ვხედავთ, რომ ჩამოშლილი თმა ერთიანი მუქი ლაქაა, ხოლო სახე, რომელიც აშკარად იგრძნობა ნათელ და მუქ ლაქებში ფაქტიურად არ ჩანს. რა მკვრივად არის დაწერილი ქალის თეძოები, მუცელი, რა დამაჯერებელია სხეულის შეგრძნება. ამ საოცრად ცოცხალი და თავისუფალი სხეულების შესაბამისად ცოცხალი ფერადოვანი რიტმი, კონტრასტები. ფერთა თითქოს თავისუფალი თამაშის იქით, ფერწერულ-კოლორისტული წყობის მკაფიო „ლოგიკურობა“ გამოსკვივის. თითოეული ლაქა აუცილებლად მოითხოვს მის გვერდით მყოფს. ვერაფერს ვერ დასძრავ ისე, რომ არ დაირღვეს სურათის მთლიანობა. უეჭველად უნდა აღინიშნოს, რომ ასეთ „აწეულ“ ფერში, თავისუფალი მონასმით და ამასთანავე ასეთი დამაჯერებლობით შიშველი ფიგურის შესრულება დიდი შემოქმედებითი მიღწევაა.

ანიმალისტურ ქანრს და კერძოდ ტახის სახეს 80-იან წლებში ედ. კალანდაძე ორჯერ მიმართავს. განსაკუთრებით საინტერესოა უკანასკნელი ნიმუში. პირველი თავისებურება, გამორჩეულობა ამ სურათისა მდგომარეობს მონუმენტალიზმის ძლიერ გაზრდილ ხარისხში. მძლავრი ტახი, თითქოს ჩასობილი ოთხი ფეხით დგას რაღაც გარკვეული ზოგადი სივრცის ფონზე, რომელიც საოცრად ამალეუვებელია, უდაბნოსავით ცარიელი და ამასთან ემოციებით დამუხტული. ასეთ გარემოში წარმოდგენილი ტახი თავისი დამახასიათებელი და ამასთან საოცრად მთლიანი, ზოგადი ფორმებით, მასით, უზარმაზარ შინაგან ენერჯიას გადმოსცემს. იგი წარმოგვიდგება და თითქოს გარდაისახება არაჩვეულებრივ არსებად, ქმნის მნიშვნელოვან მხატვრულ სახეს. ამ შეგრძნების საფუძველი სავსებით კონკრეტულია, შეიძლება ითქვას, ბუნებისეული. ტახის სახასიათო ფორმები, იქნება ეს უზარმაზარი ზურგი, ტალღოვანი ფორმის დინგი თუ პატარა, მოკლე და ღონიერი ფეხები, სავსებით რეალურია, ისევე, როგორც მისი სხეულის მასის შეგრძნება, მაგრამ ფორმის ძლიერი განზოგადების და ამ ინტენსიური ფერწერის შედეგად მხატვრული სახის

ტრანსფორმირებით ეს ბუნებისეული ნიშნები განზოგადდებიან, თითქოს სასიცოცხლო ძალის განსახიერებად იქცევიან. ასახული საგნის ასეთი კონკრეტული დამახასიათებლობა, მატერიალური დამაჯერებლობა და ამასთან მისი ტრანსფორმირება მნიშვნელოვან მხატვრულ სახეში ხორციელდება კალანდაძის მხატვრული სისტემის საფუძველზე. მასის შეგრძნება მიიღწევა არა ილუზორული, მრგვალი მოცულობის გადმოცემით, არა მარტო დეტალების მოშორებით, არამედ მისი სასურათო სიბრტყეზე რელიეფური განრთხმით. პლასტიკური ფორმების საზღვრები ნათლად იწერება მუქი ფერწერული ლაქებით, რომელიც მკაფიოდ საზღვრავენ ფორმებს, მაგრამ არასოდეს გადადიან მკვეთრ ხაზოვნებაში და ამდენად ფერწერულად, ცოცხლად ძერწავენ სხეულს თუ გარემოს. წითელი რეფლექსები თითქოს სისხლან ლაქებად ედება ტახის სხეულს და კიდევ უფრო მეტ დამაბულობას სძენს სურათს.

მხატვარი გამოდის კონკრეტული ქანრული მოტივიდან, გამოავლენს ამ ქანრის სახასიათო თვისებებს, მაგრამ მხატვრული განზოგადების შემდეგ, რაზეც მუშაობს სურათის ყველა კომპონენტი, სცილდება ქანრის ვიწრო ფარგლებს და ბევრად უფრო ფართო ქლერადობას სძენს მას. სწორედ ამაში ვლინდება სურათის თემატურ-იდეური ზღანი. მხატვრული ნაწარმოებისადმი ამგვარი მიდგომა დამახასიათებელია მხატვრისათვის, რომლის უკან ეპოქის, XX ს.-ის სულიერი დამაბულობა იგრძნობა. ამიტომაც ყველა მისი ნაწარმოები, იქნება ის პეიზაჟური, პორტრეტულ თუ ანიმალისტურ ქანრში, ყოველთვის სცილდება ვიწრო ქანრულ ჩარჩოებს და ეპოქის სულის გამომატველი ხდება.

ედმუნდ კალანდაძის თუნდაც რამდენიმე ეტაპური ნამუშევრის განხილვა მნიშვნელოვანი დასკვნების გაკეთების საფუძველს იძლევა. ჩვენ დაინახეთ, რომ ყველა ეტაპზე იგი თანამედროვე დაზგური ფერწერის იმ კარდინალური ხაზის მიმდევარია, რომელიც სათავეს იღებს სეზანთან და ვან-გოგთან. თავისი შემოქმედების თითოეულ ეტაპზე იგი სხვადასხვა სიღრმით იაზრებს ამ ხაზისათვის დამახასიათებელ მხატვრულ პრობლემებს და თავისი დროის, ქვეყნის მოთხოვნების შესაბამისად წყვეტს მათ.

კარდინალური ხაზის მიმდევრობა, როგორც დაინახეთ, არ გამოიხატება ამ მიმარ-

თულების გამოჩენილი ფერწერისადმი მიბაძვაში. ანალიტური, გონებრივი დაშლის შედეგად შეიძლება მის ფერწერაში, მიუხედავად ცალკეული ელემენტები, რომლებიც სახლო-ვედს მას XX ს.-ის ამა თუ იმ შემოქმედთან. მისი ფენოვანი ფერწერა, მხატვრული სახეების ემოციური განცდა, მიღებული ღრმა ფერით, მოგვაგონებს რუოს სამყაროს, ექსპრესიული მონასმი ვალმინკს, ფერის ასევე ექსპრესიული შეხამებები სუტინს და ა. შ., მაგრამ მთლიანობა, სინთეზირება, დაფუნძნებული ერთიან ლოგიკურ მხატვრულ სისტემაზე, ინდივიდუალური და განუმეორებელია. უფრო შორეულ პლანში არ შეიძლება არ ვაგვახსენდეს მსოფლიო მხატვრობის ის სხვადასხვა გამოვლინება, როდესაც ფორმის, ნახატის მაღალი კულტურა მოჩანს.

უქვევლად უნდა აღინიშნოს, რომ ამ მხატვრული სისტემის „ლოგიკური“ გააზრება და მის საფუძველზე თითოეული ნაწარმოების შექმნა ინდივიდუალური შემოქმედებითი აქტია, ვინაიდან, მხატვრული ნაწარმოების წყობის აუცილებლობა ეფუძნება სუფთა ინტუიციას, გრძნობას და არავითარ რაციონალურ და მით უმეტეს მექანიკურ გამოთვლას არ ექვემდებარება.

ამდენად ედ. კალანდაძის შემოქმედებაში ახალ დონეზე წყდება აღნიშნული კარდინალური ხაზის ძირითადი პრობლემა — რეალური სამყაროს ასახვა, მასალის შესაძლებლობების და პიროვნული საწყისის მაქსიმალური გამოვლენის საფუძველზე. კერძოდ: მასთან კიდევ უფრო სუფთა, მკლერი და ინტენსიური ხდება ფერი, შესრულებაც უფრო დინამიური და გახსნილი, როდესაც შესრულების გულახდილობა და დაუფუარაობა პრინციპის დონემდლა აყვანალი. ამგვარი მიდგომით, კიდევ უფრო რთული ამოცანების დასახვით, ვიდრე ეს მის დიდ წინამორბედს ახასიათებდათ, ედ. კალანდაძე იძლევა სამყაროს, რეალობის დამაჯერებელ სურათს: მძლავრად ძერწავს პლასტიკურ ფორმას, ამოდელირებს სივრცეს, ქმნის უაღრესად ემოციურ მხატვრულ სახეებს. ყოველივე ზემოთ აღნიშნულის საფუძველზე შეგვიძლია თამამად ვთქვათ, რომ ედ. კალანდაძე თავისი შემოქმედებით სწყვეტს უაღრესად მნიშვნელოვან ეტაპობრივ ამოცანას. ამაში მდგომარეობს მისი მხატვრობის ფუნდამენტურობა, ტრადიციულობა და, ამასთან, პრინციპული სიხალე — კემმარტი ნოვატორობა.

# ქართული თეატრი საერთაშორისო

## ფესტივალებზე

გურამ ბათიაშვილი

შცხმ ქალაქში, ან სულაც უცხოეთში რამდენიმე სპექტაკლს რომ ნახავ, დგება მომენტი, როცა თითქოს ერთმანეთში ირევა ყველაფერი: სპექტაკლი სპექტაკლს ემსგავსება, მსახიობი მსახიობს, პიესა პიესას. ამის მიზეზი მხოლოდ ის არ გახლავთ, რომ მოგზაურ კაცს უცებ, ზედიზედ უწევს სპექტაკლების ნახვა და თითქმის დრო აღარ რჩება იმისათვის, რომ თითოეულს კუთვნილი ადგილი მიუჩინოს სულსა და ცნობიერებაში. სპექტაკლების ამგვარ აღქმაში თავად თეატრიც „ეხმარება“ მაყურებელს, „ეხმარება“ მისი ე.წ სტერეოტიპული ხელოვნება. როცა, გალაკტიონის პერიფრაზით რომ ვთქვათ, „თითქოს სპექტაკლია, მაგრამ მაინც არ არის სპექტაკლი“, როცა სცენაზე არ არის შექმნილი ის თვითყოფადი სამყარო, რაც სამუდამოდ იმკვიდრებს ხოლმე ადგილს ადამიანის შემეცნებაში.

თეატრი ძალიან ჰგავს ცხოვრებას — როგორც ცხოვრებაში არიან კარგი და ცუდი, უღიმღამო და საინტერესო, ნიჟის სინათლით გაცისკროვნებული და გონების, ემოციის სფეროში მარადიული წყვიდადით მოცული ადამიანები, ასეა სპექტაკლებიც და ეს ბუნებრივია: კარგი სპექტაკლიც ისევე ცოტაა, როგორც კარგი ადამიანები.

ბულგარეთის თეატრალური ცხოვრების ძალზე მცირე, ხანმოკლე გაცნობა ჩინური თეატრით დაიწყო. სოფიაში რომ ჩავფრინდით, ბულგარეთის არტისტთა კავშირში პროგრამის დაზუსტებისას შევიტყვეთ, რომ იმ დღეს — 10 ოქტომბერს სპექტაკლი არ იყო დაგეგმილი.

— კი, მაგრამ დღეისათვის?

— დღეს უკვე გვიანია, ნაშუადღევია, ნამგზავრი ხართ.

სოფიის ქუჩებს უკვე ბინდი ეფინებოდა, ოქტომბრის ნადრევი ბინდი. ქალაქიც გარინდებულყო. ასე მშვიდი და წყნარი, მოალერსე და კონტად მორთული მერე იგი არც გვიანხავს — სოფიელები ქალაქგარეთ გაკრეფილიყვნენ.

— დღეს რისი ნახვა შეიძლება?

— ისეთი არაფერია. აი, ფესტივალის სპექტაკლზე შეიძლებოდა, მაგრამ...

თურმე აღარც ბილეთებია, აღარც დრო — სადაცაა სპექტაკლიც დაიწყება; მაგრამ როცა ძალიან გინდა სპექტაკლის ნახვა, შეუძლებელია მიხანს არ მიაღწიო.

თურმე სოფიაში დღეს მთავრდება საერთაშორისო ფესტივალი „თეატრი ჩემოდანში“ (ან იქნებ, „ჩემოდანში მოქცეული თეატრი“?). მკითხველი ალბათ, მიხვდება, რომ ლაპარაკია მცირე თეატრებზე, ბაწია დასების მიერ გამართულ სპექტაკლებზე. ასეთი შემოქმედებითი მოძრაობა დღეს მთელ თეატრალურ მსოფლიოს მოიცავს. თეატრის მოღვაწენი, განსაკუთრებით ახალი თაობა, ცდილობენ მოსპონ ან მინიმუმამდე დაიყვანონ დისტანცია სცენასა და მაყურებელთა დარბაზს შორის: ჩადიან სარდაფში, სადაც ერთიანდება სცენა და დარბაზი, სადაც არამართო მაყურებელს ეძლევა საშუალება ხელისგულზე ატაროს მსახიობის მხერა, არამედ მსახიობიც უფრო ახლო კონტაქტს ამყარებს მაყურებელთან, ამგვარ თეატრში მსახიობი მხოლოდ შემსრულებელი არ არის; უწინარესად იგი თავისი პოზიციის — პოლიტიკური, სოციალური კრედოს აქტი-



ური გამოხატველი, მკადაგებელი და დამცველია. ჩვენმა დრომ კი კიდევ უფრო გამძაფრა წინააღმდეგობა: ათასგვარი პარტიების, არაფორმალური საზოგადოებების არსებობა თითქოს ურთიერთდაახლოებასა და ურთიერთგაგებას უნდა უწყობდეს ხელს, მაგრამ როცა აღამიანები, აღამიანთა ქვუფები ცდილობენ დაამკვიდრონ თავიანთი პოლიტიკური, ესთეტიკური თუ მხატვრული თეზა, თეატრიც ამ ბრძოლაში აღმოჩნდება ჩართული. ესეც ბუნებრივი გახლავთ — თეატრი განუყოფელი ნაწილია საზოგადოებრივი ცხოვრებისა და იგი გამოხატავს ყველა იმ თვისებას, რაც დროს ახასიათებს. მოქალაქეობრივი პოზიციის დამკვიდრებისა და დაცვისათვის ბრძოლის აუცილებლობამაც განაპირობა ამგვარი თეატრალური მოძრაობა. როცა ახალგაზრდობას, გარკვეული სოციალური იდეით გატაცებულ შემოქმედთა ახალ თაობას გაუჭირდა დიდი სცენის სიმაღლიდან მიემართა მაყურებელთა დარბაზისთვის, მათ ასეთი ფორმა მონახეს, მით უფრო, რომ ამგვარი თეატრი თითქმის არ საჭიროებს დეკორაციებს: აქ ყველაფერი სიტყვამ და მსახიობის ოსტატობამ უნდა გადაწყვიტოს. ეს გარემოებაც აიოლებს და ხელმისაწვდომს ხდის ამგვარი მცირე სტუდიური თეატრების არსებობას. მაგრამ ეს ღირსება სირთულესაც მოიცავს, რადგან სიტყვის ძალა და მსახიობის გამოხატველობა (თავიდათავი ოსტატობისა!) ყოველთვის როდია იოლად მისაღწევი. ამიტომ თეატრალური ხელოვნების ამ სფეროში კონკურენცია აშკარა და დაუნდობელია. ამგვარი და კლასიკური, ტრადიციული თეატრის ურთიერთობა გარკვეულწილად რითმიანი და ურითმო ლექსის ურთიერთობას მაგონებს. რითმიანი ლექსის ზოხილ-პიპილოებში შეიძლება სიცარიელემაც შეაფაროს თავი, ურითმო ლექსში კი ყველაფერი შენს თვალწინაა, ყველაფერი ხელისგულივით მოჩანს და არავითარი ლუპა არ გვჭირდება სიცარიელის აღმოსაჩენად.

\*\*\*

იქ სადაც თეატრი არ უყვართ, თეატრის სიტყვას პატივს არ სცემენ, ფესტივალები არ ტარდება. თეატრალურ დასებსაც იქითკენ მიუხარიათ, სადაც იციან თეატრის ფა-



კანადის საერთაშორისო თეატრალურა ფესტივალის პროგრამა

სი და გემო. ბულგარეთში რომ თეატრი აღამიანების დიდი სულიერი მოთხოვნილებაა და არა საჭირო ხალხის — „ნუქნიკებისათვის“ (ო. ეფრემოვის ტერმინით რომ ვთქვათ) განკუთვნილი პრესტიჟული ადგილი, ადრეც ვიცოდი. იქ გატარებულმა რამდენიმე დღემ კი საბოლოოდ დამარწმუნა ამაში. თეატრი სულიერი მოთხოვნილებაა როგორც მისი მოღვაწეების, ასევე მაყურებლისთვის. სოფლის ფესტივალში მონაწილე ქვეყნების ჩამოთვლაც საკმარისია, რათა მკითხველი თავად დარწმუნდეს, როგორ სცემენ პატივს თეატრს ბულგარეთში. სოფიაში ფესტივალზე სპექტაკლებს თამაშობდნენ: ათენის თეატრალური დასი „ეპოქა“ (ა. სტაკოსის „იქნებ, კლიტემნესტრა?“) რომის თეატრალური დასი „ესპრესიონეს უბანი“ (კონსოლოს „მთვარეული“), დასავლეთ ბერლინის დასი „პანოპტიკუმი“ (ლ. კარლოს „სიცილი“), მეხიკოს დასი (ხ. რომეროს „პიტრ პრესის „უმაქნისი სიცოცხლე“), რუსეთის თეატრის მოღვაწეთა კავშირის თეატრი (ა. პუშკინის წერილებზე აგებული „პუშკინი და ნატალი“), მოსკოვის ო. ტაბაკოვის სტუდია (ი. ოლემას „სილის გაწნა“), უნგრელების მიერ გათამაშებული ლორკას „ბერნარდა ალბას სახლი“, კრაკოველთა თეატრ-სტუდიის სპექტაკლი — ბ. შაფერის „სკენარი სამი მსახიობისათვის“, სტოკჰოლმის „კლარა-თეატრი“ (ი. ბერგვიტის „უკა-

ნასკნელი შოუ-საუბარი“), აშშ-ს დასი (უ. შექსპირის „ზაფხულის ღამის სიზმარი“). ფესტივალზე სპექტაკლები წარმოადგინეს აგრეთვე ფინეთის, ეთიოპიის, გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის, ჩეხოსლოვაკიის, იაპონიის, პოლონეთის თეატრებმა.

როგორც ზემოთ ვთქვი, ჩვენ ფესტივალის „კულდა“ წავავლეთ ხელი. იმ დღეს, 10 ოქტომბერს ჩინელები „ხუთ მინიატურას“ თამაშობდნენ. ვიცი, ასეთი შთაბეჭდილება არც ისე ახლოა სინამდვილესთან, მაგრამ ჩინური თეატრი რატომღაც სწორედ მინიატურებით წარმომედგინა, ასე მეგონა ვნახავდი უძველესი საუკუნეების, გვიანდელი ფეოდალური ხანის მინიატურებს, ადრეული ეპოქების ჩინელთა ურთიერთობებს — ანარეკლს ჩინური პოეზიისა, მაგრამ სინამდვილე, რასაკვირველია, სულ სხვაგვარი აღმოჩნდა.

უზარმაზარია ლუდმილა ჟივკოვას სახელობის კულტურის ცენტრი: ადამიანი შესვლისთანავე იგრძნობს, რომ იგი მომავლისთვისაა აშენებული. ეს არის პატარა ქალაქი, ქალაქში კინო, სათეატრო, სასპორტო და სხვა დანიშნულების დარბაზებით, მაღაზიებით, კაფეებითა და სასაუზმეებით. ერთი დარბაზი ეთმობოდა ფესტივალის სპექტაკლებს (თუმცა, საფესტივალო სპექტაკლები სხვა დარბაზებშიც იმართებოდა). ამ დარბაზში მაყურებელი სამი მხრიდან შესცქერის სცენას, სკამების რიგი ისე ერთკმის გარს, როგორც ზღვა ნახევარკუნძულს, 130-150 კაცი თუ მოთავსდება შიგ.

ჩინელებმა ხუთი მინიატურა წარმოადგინეს. იქნებ, ამ სიტყვამ — მინიატურა — უფრო აღძრა შორეული საუკუნეების ასოციაცია, სინამდვილეში ეს იყო ხუთი ერთაქტიანი, ერთმანეთთან სიუჟეტურად დაუკავშირებელი პატარა პიესა. უფრო გასაგები რომ იყოს, თუ რას წარმოადგენდა ეს სანახაობა, პიესის ორიოდ სიუჟეტს გავაცნობთ.

„ულამაზო გოგონა“. ყველანაირი ადამიანი არსებობს ქვეყნად, ლამაზიც და უშნოც. ზოგნი იმისათვის, რომ განსაკუთრებული ხაზგასმულობით გამოაჩინონ თავიანთი სილამაზე, ფონად უშნო, ულაზათო და ულამაზო ადამიანებს იყენებენ. ზოგიერთი ულამაზო კი პირიქით — იმისთვის, რომ სხვათა ეშხი და ლაზათი გამოაჩინოს, კიდევ

უფრო მეტად უსვამს ხაზს თავის შეუხედაობას. „ულამაზო გოგონაში“ სილამაზემ და ფიზიკურმა სიმახინჯემ თითქოს უფრო გაცვალეს. ორი დის ცხოვრების რამდენიმე ეპიზოდში რეისორი უ ელზი ჩენი წარმოაჩენს ადამიანის სულიერ და გარეგულ სილამაზეთა ჭეშმარიტ ღირებულებას. ეს კონცეფცია ნათლად იკითხება სპექტაკლში და ჩამოყალიბებულია ფესტივალის პროგრამაშიც. თავისთავად იგი საინტერესოა, მაგრამ მოგვეხსენებათ — კონცეფცია კონცეფციად, თეატრი კი სცენური გამოხატვის საშუალებებითაა საინტერესო. ამ თვალსაზრისით კი ვერ ვიტყვოდი, რომ უ ელზი ჩენი, ან გნებაზე მსახიობები ჩან კაი-ლი (უმცროსი და) ან იაო პინი (უფროსი და) რაიმე დიდ განძს ფლობდნენ.

ერთადერთი მინიატურა, რომელიც მაყურებლის ცოცხალ რეაქციას იწვევდა, ეს გახლდათ „საპარიკმახეროში“, მსახიობები ციუი სიან ხე და ვან ფუ-ლინი კარგად გააზრებულ იმპროვიზაციაზე დაყრდნობით ქმნიდნენ ეფექტურ სცენურ სანახაობას, რომელიც იტაცებდა მაყურებელს. აქ მსახიობები გამოსახვის უამრავ საშუალებას მიმართავდნენ, მდიდარი იყო მათი ფერთა პალიტრა.

ალბათ, ეს იყო ყველაზე საუკეთესო ამ სპექტაკლში, მაგრამ არ შეიძლება გვერდი აუვარო ერთ გარემოებას. ამ სპექტაკლმა საკითხიც წამოჭრა და მინდა მკითხველსაც გავუზიარო მის თაობაზე ჩემი მოსაზრება.

ჩინელთა წარმოდგენამ კიდევ ერთხელ დამარწმუნა, თუ რაოდენ ჩამოვრჩით ჩვენ დრამატურგიული ფორმების ძიებასა და ენარული მრავალფეროვნებისაკენ სწრაფვაში. ისეთი კლასიკური კულტურის ქვეყანაშიც კი, როგორც ჩინეთი გახლავთ, არ აქცია ზურგი მეოცე საუკუნის ე. წ. „იზმებს“. აბსურდულ დრამატურგიას თითქოს რა ხელი უნდა ჰქონდეს ჩინურ კულტურასთან, მაგრამ ჩინელებმა, როგორც ჩანს, დროზე აუღეს ალღო იმას, რომ ყოველგვარი „იზმები“—საკენ სწრაფვა ამა თუ იმ კულტურაში მათ კანონიზებას, ერთხელ და სამუდამოდ გაბატონებას კი არ ნიშნავს, არამედ მათი გათავისება-დაუფლება, ახალი ფორმების ფლობა და გამოყენება შემოქმედებითი პროცესის განუყრელი ნაწილია და საბოლოოდ ამდიდრებს ქვეყნის კულტურას,

სხვა თუ არაფერი, ამალგებს პროფესიულ დონეს. ჩვენ ისე „გამოვტოვეთ“, ავუარეთ გვერდი ზოგიერთ მიმართულებას, თითქოს მათი გააზრება რაიმე ზიანს მიაყენებდა უდიდეს ქართულ კულტურას და ეს მაშინ, როდესაც 10-20-იანი წლების ქართულმა პოეზიამ, ფერწერამ, სწორედ სხვადასხვა „იზმის“ გათავისებობაც დაგვიტოვა ხელოვნების საუკეთესო ნიმუშები. ამ პერიოდის არც ერთ ჩვენს დიდ მოღვაწეს — არც პოეტს, არც მხატვარს, არც რეჟისორს — ისოდენ გულგრილად არ აუვლია გვერდი ხელოვნების წიაღში აღმოცენებული სხვადასხვა მიმდინარეობისთვის და ყველაფერი ეს კიდევ ერთხელ უსვამდა ხაზს მათ სიდიდეს.

ეს ფიქრი ერთმა პაწია აბსურდულმა პიესამ — „ფეხსაცმელების მყიდველი“ — აღძრა. აბსურდულს ხშირად უაზრობასთან გვითანაბრებდნენ, თავად კი გვიან მოვეგვით გონს, გვიან დავიწყეთ მისი შესწავლა და დავინახეთ, რომ ესეც ადამიანის ყოფიერების გამოვლენის ერთ-ერთი ფორმაა და არა ადამიანის ქვეყნად უაზროდ არსებობის აპოლოგია. არსებობის უაზრობასთან არაფერი აქვს საერთო იმას, რაც „ფეხსაცმლის მყიდველში“ ხდება, ხოლო ადამიანის სულში ჩაბუდებული თვისებები ზოგჯერ მის ქცევას, მისწრაფებებს ხდის აბსურდულს, ეს კი სულ სხვა რამ გახლავთ. როცა მალაზიში ფეხსაცმლის შესაძენად მოსულ ადამიანს თან მოაქვს ზომა თავისი ფეხისა — პას უფრო ენდობა, ვიდრე უკვე ჩაცმულ ფეხსაცმელს — და ეს მომენტი იქცევა ათასგვარი უაზრო ქმედების განმაპირობებლად, გასაგებია, თუ რას ესწრაფვის, ან რას გვასწავლის პიესა.

სამწუხაროდ, ეს იყო და ეს. როგორც ზემოთ ვთქვი, ჩვენ მხოლოდ ფესტივალის კუდს წავევლეთ ხელი. იმ საღამოს იგი მთავრდებოდა, მაგრამ მე მაინც გამოვიკითხე ფესტივალის თაობაზე — ჟურნალ „ტეატრის“ რედაქტორი იულიან ვუჩკოვი ამბობდა, რომ ფესტივალზე ვერავითარი შთაბეჭდილება ვერ მოახდინა ლენინგრადის თეატრ „ლიციდების“ სპექტაკლმა „ფანტაზიორები“, მაგრამ შოკის მომგვრელი გახლდათო უნგრელების მიერ გათამაშებული „ბერნარდა ალბას სახლი“. ამ სპექტაკლში

ბერნარდა ალბას როლს თურმე მამაკაცი (!) თამაშობდა.

საინტერესო დეტალი — იულიან ვუჩკოვი ჩიოდა, ჩვენს ჟურნალს სწორედ თეატრალური არ კითხულობენო. რატომღაც მგონია, რომ ამგვარი დაჩივლების შესაძლებლობას ქართველი მსახიობები და რეჟისორებიც უქმნიან თეატრალური პრესის წარმომადგენლებს.

\* \* \*

ბულგარეთის თეატრებში შესვლისას სპექტაკლის პროგრამებს რომ ათვალიერებ, თვალში მოგხვდება მსახიობთა გვარების წინ დასმული თეთრი ლექსები — ბულგარეთში სწორედ 1987 წელს გაუქმდა ყოველგვარი საპატიო წოდება, ახლა იქ აღარ არიან სახალხო თუ დამსახურებული არტისტები. ყველა, ვინც სცენაზე გამოდის, არტისტი. ისინი იყოფიან კარგ და ცუდ, და არა ჩინიან და უჩინო არტისტებად. თუმცაღა რეგალებით აღჭურვილ მსახიობებს შეუძნარჩუნეს ის მაღალი ხელფასები, აქამდე რომ დებულობდნენ.

ეს სიახლე უცებ გვეცა თვალში პირველსავე ბულგარულ სპექტაკლზე მისვლისას, რომელიც სოფიის სახალხო არმიის თეატრში ვნახეთ. ეს გახლდათ სტანისლავ სტრატიევის „პეიზაჟის დაწვრილებითი მიმოხილვა“. სპექტაკლმა იმიტომაც დამაინტერესა, რომ ამ ავტორის ორ პიესას და მათ მიხედვით დადგმულ სპექტაკლებს ადრეც ვიცნობდი. ისინი საბჭოეთის ბევრ თეატრში დაიდგა (მხედველობაში მაქვს „ზამშის პიჯაკი“ და „ავტობუსი“), განსაკუთრებით მზიბლავდა „ავტობუსი“. ეს ერთობ ალეგორიული პიესაა, რომელიც ჩვენი დროის ზნეობრივ პრობლემებს საკმაოდ საინტერესო თეატრალურ ფორმებში ამუშავებს. მასში იგრძნობა, რომ სტრატეგეი კარგად იცნობს და ფლობს კიდევ ახალი დრამის ტექნიკას. ალბათ, ამ გარემოებამაც განაპირობა თეატრების ინტერესი „ავტობუსისა“ და „ზამშის პიჯაკისადმი“. „პეიზაჟის დაწვრილებით მიმოხილვამ“ მოლოდინი ვერ გაამართლა. იგი ერთგვარად დიდაქტიური ხასიათისა გამოდგა და ძნელი დასაჯერებელიც კი იყო, რომ „ავტობუსის“ ავტორის მიერაა დაწერილი. ვერც მისი რეჟისორული გააზრება იყო სანაქებო, ჩვენში (განსაკუთრე-

ბით პროვინციულ რუსულ თეატრში) 60-70-ან წლებში გავრცელებულ საწარმოო თემაზე დადგმულ სპექტაკლებს ჰგავდა. ასე რომ, ბულგარული თეატრის პირველმა სპექტაკლმა გული გავიტიხა.

ამ განწყობილებით მოვედით „თეატრ-199“-ში.

„თეატრ-199“-ის მუშაობის პრინციპები საინტერესო უნდა იყოს ჩვენი მიკობხველისათვის თუნდაც იმიტომ, რომ ჩვენში ხშირად არის ლაპარაკი ამგვარი თეატრის შექმნის თაობაზე, მაგრამ ჯერჯერობით ვერ იქნა და ვერ მოება თავი ამ საქმეს. თეატრს არ ჰყავს არავითარი დასი. მას განაგებს დირექტორი და ერთი რეჟისორი. ეს არის და ეს. ამგვარი თეატრი რეჟისორის საშუალებას აძლევს თავი დააღწიოს ერთი თეატრის ჩარჩოებს, სპექტაკლზე სამუშაოდ მოიწვიოს სხვადასხვა თეატრის მსახიობები და ამით თითქმის გარანტირებული ჰქონდეს ტიპაჟური განსახიერება ამა თუ იმ როლისა. ასეთ შემთხვევაში რეჟისორები საუკეთესო მსახიობებს უყრიან თავს; საუკეთესო კი ის არის, რაც ზედმიწევნით შეესაბამება, შეეფერება მწერლის მიერ შექმნილ სახეს.

თუ რაოდენ სასიკეთოა ამგვარი პრინციპით მუშაობა, ცხადყო „თეატრ-199“-ის სპექტაკლმა, რომლის ნახვაც წილად გვერგო — ეს გახლდათ გამოჩენილი იტალიელი დრამატურგის დარियो ფოს პიესა „არა, კი გადავიხდით, არა, კი გადავიხდით!“

შესანიშნავი კომედიოგრაფი დარियो ფო,

იტალიური დრამატურგიის უფროსი თაობის წარმომადგენელი, ამ ბოლო წლებში აქა-იქ გამოჩნდა საბჭოთა თეატრში (მისი ერთი „ფეერული პიესა“, „სისვრემენაი დრამატურგის“ ფურცლებზეც კი დაიბეჭდა). არადა, დღეს მის პიესებს მთელ ევროპაში თამაშობენ. დარियो ფო ამას წინაშე მოსკოვსაც ეწვია რსფსრ თეატრის მოლაშქრით კავშირის მოწვევით, შეხვდა რუს დრამატურგებს, რეჟისორებს და, როგორც პრესით შევეიცყეთ, მათ შორის ერთობ საინტერესო საუბარი გაიმართა.

ქართულ სცენაზე კი ამ დრამატურგის სახელი არ ჩანს. არადა, მჯერა მისი კომედიები დიდ სიკეთეს მოუტანდა ქართულ სცენას.

რომ უფრო ცხადი გავხადო, თუ როგორი რეაქცია ჰქონდა მაყურებელს დარियो ფოს მიხედვით შექმნილი სპექტაკლის მიმართ, სრულად მოვეყვები ყველაფერს.

სწორედ იმ დღეს, იმ საღამოს, როცა ეს სპექტაკლი უნდა გვენახა, მარჯანიშვილის სახ. თეატრი უნდა ჩამოსულიყო სოფიაში, თეატრი 6 საათსა და 30 წუთზე ჩამოდიოდა, სპექტაკლი 7 საათზე იწყებოდა. თუ ჩვენების დასახვედრად წავიდოდი, სპექტაკლზე რამდენიმე წუთით ვავვიანებდი. ან ერთი უნდა ამერჩია, ან მეორე. მე კი ორივე მოვიხდომე — ჯერ ჩვენებს დავხვედები, შემდეგ თეატრში მივალ-მეთქი, რადგან მიხედავ სხვა ძალა აქვს უცხო მიწაზე, თანაც საგასტროლოდ ჩასულ თეატრთან შეხვედრას.

პალიფაქსის ხედი ზღვიდან



სეც მოვიქეცი. თუმცაღა, ამაოდ — თე-  
ატრი სხვა მატარებლით ჩამოსულიყო და  
შემძლო ის 10-15 წუთიც არ დამეგვიანე-  
ბინა სპექტაკლზე. დარბაზში დაგვიანებით  
შესული გამოაოც ერთმა გარემოებამ —  
უკვე გაერთიანებულიყო სცენა და დარბაზი,  
უკვე ერთად სუნთქავდნენ მაყურებელი და  
მსახიობები, უკვე ისეთი სიცილ-ხარხარი  
იღგა დარბაზში, რომ შეუძლებელი იყო  
შენც ამ რკალში არ მოქცეულიყავი. ანდრეი  
აბრამოვის მიერ დადგმულ ამ სპექტაკლში  
სულ ხუთი, და ამათგან ოთხი შესანიშნავი  
მსახიობი თამაშობდა (ერთი როლი ებიზო-  
დური გახლდათ და მის შემსრულებელს  
არფრით გამოუჩენია თავი).

პიესა მოგვითხრობდა ერთი იტალიური  
ოჯახის ცხოვრებაზე, იმაზე, თუ როგორ  
უჭირთ ხელმოკლეობის გამო, რა ოინბაზობას  
არ მიმართავენ ადამიანები, რათა თავი  
აარიღონ გადასახადს, შემდეგ რა უსიამოვნე-  
ბა ხვდებათ ამის გამო და ა. შ.

ოჯახი — ცოლი, ქმარი, კეთილი, მაგრამ  
კანონის ზედმიწევნით აღსრულების მოწა-  
დინე პოლიციელი და ქალი. აქ, ამ ოთხი  
ადამიანის ურთიერთობაზეა აგებული პიე-  
სის სიუჟეტური ქარგა. იტალიური ფილმე-  
ბიდან თუ პიესებიდან ამგვარი სიუჟეტი-  
კოთობ ნაცნობია, მაგრამ მოგვსენებათ,  
ნაწარმოებში, განსაკუთრებით პიესაში, სიუ-  
ჟეტური ქარგა არ გახლავთ მთავარი კომ-  
პონენტი. მთავარია ის თუ როგორ არის  
დაწერილი ამბავი, როგორ ვითარდება ინ-  
ტრიგა. დარბო ფოს ოსტატობა ჩანს ამ ნა-  
ცნობი სიუჟეტის აგების ტექნიკაში. მის  
მიერ ბრწყინვალედ, შესანიშნავად დაწე-  
რილ დიალოგში.

არტიტიზმის ფეიერვერკი იღგა სცენაზე.  
სილაღის ნიჰიერების დღესასწაული. მსახი-  
ობთა ჭეშმარიტი ნიჰიერების წყალობა გახ-  
ლავთ ის, რომ ენის უცოდინარ კაცს, თით-  
ქმის ყველაფერი მესმოდა (თუ მიახლოებით  
მინც იცი პიესის სიუჟეტი და თუ სცენა-  
ზე ჭეშმარიტი მსახიობები დგანან, და მი-  
თუმეტეს პიესა გახლავთ დაწერილი 2 ან  
3 მოქმედებად და არა 2 ან 3 „ლაპარაკად“,  
ყველაფერი ყოველთვის გასაგებია). ამ შე-  
სანიშნავ ოთხეულში კი განსაკუთრებით გა-  
მოიყოფოდა პოლიციელის როლის შემსრუ-  
ლებელი ივან პეტრუშინიკი. ეს მსახიობი  
ათას ფერს, გარდასახვას ათას საშუალებას

ფლობდა. მეხუთე სეზონია იგი ამ როლს  
თამაშობს კვირაში ორჯერ მინც და მაყუ-  
რებელი არ აკლდება სპექტაკლს.

ამ სპექტაკლმა და ბულგარელი მსახიობთა  
ბების ოსტატობამ გამახსენა ეროსი მანჯა-  
ლაძისა და რამაზ ჩხიკვაძის დუეტი „ესპა-  
ნელ მღვდელში“, ვასო გოძიაშვილი „ძველ  
ვოდველებში“, ერთი შეხედვით ისეთი  
შთაბეჭდილება რჩებოდა, თითქოს მსახი-  
ობთა თამაშს არ ჰქონდა არავითარი წინას-  
წარი მონახაზი, არავითარი გააზრება რო-  
ლისა; თითქოს ყველაფერი იმპროვიზაციუ-  
ლად, ახლა, ამ წუთში, სპონტანურად  
იბადებოდა; მაგრამ ეს სულაც არ იყო ასე და  
ამაშიც ჩანს მსახიობთა ოსტატობა — თე-  
ატრის კაცისთვის სრულიად გასაგები უნდა  
იყოს, თუ რა დიდი შრომაა საჭირო, რათა  
ამგვარი უბრალოების შთაბეჭდილება და-  
ტოვო მაყურებელზე.

ბულგარელ თეატრალურ კრიტიკოსთა  
შრომებში ბევრი წამიკითხავს ლეონ დანი-  
ელის — ბულგარელი რეჟისორის საშუალო  
თაობის ამ გამოჩენილი წარმომადგენლის  
შესახებ. წამიკითხავს ისიც, რომ მისი რე-  
ჟისორული ესთეტიკა დავალებულია ბრეხ-  
ტის თეატრალური პრინციპებისგან. მისი  
შემოქმედება საზრდოობს ბახტინის თეო-  
რიით მოედნის თეატრის თაობაზე. ერთ  
სტატიაში ისიც კი ამოვიკითხე, რომ რო-  
ბერტ სტურუას და მას ბევრი რამ აქვთ სა-  
ერთო. ეს ითქვა რუსთაველის თეატრის  
ბულგარეთში გასტროლების შემდეგ. ყვე-  
ლაფერი ეს, ცხადია, აძლიერებდა ინტერესს  
ლეონ დანიელის სპექტაკლისადმი, მითუმე-  
ტეს, რომ ეს ბრეხტის „ბატონი პუნტილა  
და მისი მსახური მატის“ მიხედვით გან-  
ხორციელებული დადგმა გახლდათ.

ისიც რაც ლეონ დანიელის შესახებ წამი-  
კითხავს, სწორი აღმოჩნდა. მისი რეჟისურა  
სწორედ თანამედროვე თეატრალურ ესთე-  
ტიკას ეყრდნობა, მაგრამ პარადოქსული ის  
გახლავთ, რომ ზემოთქმულის მიუხედავად  
„ბატონ პუნტილას“ მისეულ დადგმას სი-  
ძველის იერი დაჰკრავდა. იქნებ მე, რუსთა-  
ველის თეატრის სპექტაკლების მცოდნეს,  
მეჩვენა ასე; არა მგონია: სიახლე, სიახლისე  
ყველგან და ყველაფერში შეიცნობა, ამ  
სპექტაკლში კი რეჟისორული თვალსაზრი-  
სით ყველაფერი მეორადი გახლდათ და  
ვერც პუნტილას როლის ჩინებულმა შემ-

სრულდებლმა, როგორც ჩანს, შესანიშნავმა მსახიობმა იოსებ სირჩაჯიევმა განაპირობა სპექტაკლის ჰუმორიტი წარმატება. ისეთი გრძნობა მქონდა, რომ ეს ჩინებული მსახიობი ერთობ ნაცნობ წრეში ტრიალებდა, ერთობ ნაცნობ ნახაზს ასრულებდა ხელახლა.

რასაკვირველია, ზემოთქმული სრულიადაც არ ნიშნავს იმას, თითქოს სპექტაკლი არავითარ ინტერესს არ აღძრავდა. მისი სცენოგრაფია, მუსიკალური გაფორმება (დესაუს ცნობილ მუსიკასთან ერთად ბულგარელი კომპოზიტორის კირილ დონჩიევის მუსიკაც განსაკუთრებით გამოყენებული), მსახიობთა შესრულება, უთუოდ განაპირობებს მყარების გულთბილ დამოკიდებულებას სპექტაკლისადმი, იმსახურებდა ინტერესს, მაგრამ ამ მეორადობის, მოძველებულობის შეგრძნებას რაღა ვუყოთ?

ამ სპექტაკლზე ფიქრი კარგა ხანს თან მდევდა. მან კიდევ ერთხელ დამარწმუნა: ყოველი შემოქმედებითი ესთეტიკა ეკუთვნის იმ დროს, რომელშიც იგი შეიქმნა და მისი სიცოცხლისუნარიანობა დამოკიდებულია არა იმაზე, თუ როგორ ერთგულებენ მას მიმდევრები, არამედ იმაზე, თუ როგორ გააღრმავებენ, განავითარებენ. ყოველგვარი თეატრალური ესთეტიკა, ისე როგორც ყოველი „იზმი“, ალბათ, მიინც ის სასტარტო მოედანია, რომლიდანაც ახალი თეატრალური იდეები უნდა იღებდეს სათავეს. მჯერა — ათი-თხუთმეტი წლის წინათ ეს სპექტაკლი უთუოდ წარმატა იქნებოდა, დღეს კი.. დღეს, როცა მას რეჟისორმა არაფერი ახალი და თავისი არ შემატა, მხოლოდ იმ დროის კუთვნილებად დარჩა, რომელშიც დაიბადა.

დარწმუნებული არა ვარ ამ ჩემი მოსაზრების ჰუმორიტეტბაში და ვერც ვერავის მოვახვევ მას თავს, მაგრამ ბულგარეთის ერთი პატარა ქალაქის პატარა თეატრის სპექტაკლმა სწორედ რომ განამტკიცა ჩემი პოზიცია — ამ ქალაქს ხასკოვო ჰქვია, სპექტაკლს „აურზაური“. მაგრამ ვიდრე ხასკოვოში ჩავიდოდი, დილის შვიდ საათზე უნდა ჩამსხდარიყავით მატარებელში, უნდა გვემგზავრა პლოვდივამდე, იქ უნდა გვენახა კიდევ ერთი გამონათება ანტიკური სამყაროსი — თეატრი ღია ცის ქვეშ, ფეხით

უნდა დამევიღო მისი უგრძელესი ქვის რიგები, რომელზეც საუკუნეების წინათ სულ განაბული იხსდნენ მყურებლები (დრახლოებით ერთი კვირის შემდეგ სოფიიდან ასევე ჩამოვიღის აქ მარჯანიშვილის თეატრი და ითარ მეღვინეთუხუცესი „მოსინჯავს დარბაზს“, წაიკითხავს რამდენიმე ქართულ ლექსს და ფენომენალურ შედეგს მიიღებთურმე. მერე კი ძლიერ ქარსა და წვიმას მანქანით უნდა წავსულიყავით ხასკოვოსკენ. გზა ორი საათისა იყო, მაგრამ უამინდობამ კიდევ უფრო გააგრძელა: თითქოს გაგვირბის ხასკოვო — რაც უფრო წინ მივიწევთ, მით უფრო გვშორდება.

ხასკოვოს თეატრი პერიფერიული თეატრის ჩვეულებრივი ცხოვრებით ცხოვრობს. მისი ერთი სპექტაკლი კი გვარწმუნებს: ამ თეატრში ნიჭიერება ბატონობს. მაგრამ ეს იქნება ხვალ. დღეს კი ნიკ. ერდმანის „თვითმკვლელს“ ვუყურებთ. ნ. ერდმანი „ახალდგაცოცლებულ მიცვალებულთა“ შორისაა. მისი პიესები კარგა ხანს აკრძალული იყო. გარდაქმნისა და საჯაროობის ექიმ კვლავ ხელმისაწვდომი გახდა ისინი და სწორედ ბულგარეთს გამგზავრების წინ მომიწია „თვითმკვლელის“ წაკითხვა. სპექტაკლი ტაშკენტელმა რეჟისორმა მარკ ვაილიმ განაზოციელა და მასში თვითრეკლამა უფრო მეტი იყო, ვიდრე შემოქმედება. ეს გახლდათ იმ ნიჭიერი კაცის სპექტაკლი, რომელიც სცენურ ქმნილებაშიც უპირველეს ყოვლისა თავის ნიჭიერებას უსვამს ხაზს. ამ დროს ასე მგონია, თითქოს რეჟისორი წითელი მოსასხამით დარბის, ზოგჯერ რაღაცას მოგაძახებთ, რათა მეტი ყურადღება მიიქციოს.

მადლობა ღმერთს, რომ ასე გაიოლდა უცხოეთში სპექტაკლების დადგმა, მაგრამ ზოგჯერ ამგვარი ფიქრიც გეუფლება: იქნებ არცთუ ისე ურიგო იყო უცხოეთისაკენ მიმავალ გზაზე გარკვეული ბარიერების არსებობა. დღეს ბევრი რამ გაადვილდა: დაუშობილდება ერთი ქალაქი მეორეს, დაამყარებენ მეგობრულ კავშირს და იწყებენ სპექტაკლების დადგმას ერთიმეორის სცენაზე. კარგია, ძალიან კარგია თვით ფაქტი, როგორც აღამიანებს, ისე ქვეყნებს შორის დაახლოების საშუალება, მაგრამ არის კი ეს ყოველთვის ის ექსპორტი, რომელიც გასა-

სულელები? რაიმეს შემეტანეს შენს კულტურას, ერს? არა ვარ დარწმუნებული.

ასეა თუ ისე, „თვითმკვლელმა“ კარგი შთაბეჭდილება არ დატოვა და უწინარეს ყოვლისა იმის გამო, რომ რეჟისორი სხვათა სპექტაკლებიდან დამახსოვრებული ციტატებით ცდილობდა მაყურებლის გაოცებას, მახსიერებით ადამიანების გაოცება იქნებ, კარგი ფაქტორი იყოს, მაგრამ მეხსიერება არავითარ შემთხვევაში არ აღიქმება, როგორც შემოქმედებითი პროცესი.

ხასკოვოს თეატრი კი საინტერესო რომ გახლავთ, ამაში დავგაწმუნა ორმა მომდევნო სპექტაკლმა. პირველი გახლდათ ვალერი პეტროვის საბავშვო პიესა „მთვარის ოთახი“, რომელიც ახალგაზრდა რეჟისორ ქალის ეოსკრესია ვიხზოვას დაუდგამს. ამ სპექტაკლში რეჟისორი ქმნის სამყაროს, რომელიც ბავშვში აღვიძებს ოცნების, ფიქრის იმპულსებს. რეჟისორული გამომგონებლობა ემსახურება მოზარდის ფანტაზიის გაღვივებას და თავის შესაძლებლობათა დემონსტრირებას.

თეატრში, სამწუხაროდ, არცთუ ხშირად ვხვდებით ჭეშმარიტ ლიტერატურას. კლასიკა თუ მოგვეშველება ხოლმე; კლასიკა და თითო-ოროლა ნამდვილი მწერალი. ჩემდა სავალალოდ, იორდან რადიჩოვის არც პროზა წამიკითხავს, არც დრამატურგია, ვიცი მხოლოდ, რომ 70-იან წლებში ჩვენში ჯერ სამხატვრო თეატრში, ხოლო შემდეგ მთელს საბჭოეთში დაიდგა მისი „გაფრენის სურვილი“. ერთი „ალიაქოთი“ დავარწმუნებთ, რომ ჭეშმარიტ მწერალთან გაქვთ საქმე და რაოდენ სასიხარულოა, რომ ამგვარ შემოქმედს კარგი თეატრიც შეხვდა. „ალიაქოთი“ კარგა ხნის დაწერილი ყოფილა თურმე, მაგრამ უძრაობის პერიოდში არა და არ მოხერხდა მისი დადგმა (ჩვენ ზომ ყველანი ერთ ქსელში ვართ ჩართული — ერთი გვაქვს სიხარულიც და საწყუხაროც). აი, ახლა გარდაქმნის პროცესმა გახადა შესაძლებელი მისი სცენაზე გაცოცხლება. ზემოთ ლეონ დანიელის სპექტაკლთან დაკავშირებით ბრეხტის თეატრალურ ესთეტიკაზე გვქონდა ლაპარაკი. ახალგაზრდა რეჟისორს ივან დობჩევს სულ სხვაგვარად ესმის შემოქმედებითი პრინციპებისადმი დამოკიდებულება. იგი დინამიურად უდგება ამ საკითხს და შემოქმედებითად ით-

ვისებს, ანეთარებს მას. ამის დასტურება „ალიაქოთი“ და ეს სპექტაკლი გახლავთ მათელი დადასტურება ბახტინის თეორიის თეატრალობისა და დღევანდელი სპექტაკლისა. პიესა სწორედ ანტიისიუჟეტურობით ხასიათდება. ბალაგანურ, ქაოტურ სამყაროში მოქცეული სიმბოლიზებული ადამიანები, მოვლენები, ცხოველები წარმართავენ „არასიუჟეტურ სიუჟეტს“ სატირული ხასიათის ნაწარმოებისა, რომლის ერთ-ერთი პერსონაჟის კრედო — რახან ვლაპარაკობ, ესე იგი ვარსებობ — იქცევა ნაწარმოების ერთგვარ ლატიმოტივად, პიროვნებათა მოქმედების წარმართველად: ილაპარაკე, ილაპარაკე, ილაპარაკე! შენ ილაპარაკე, ანალიზი სხვებმა გაუკეთონ. აუცილებელი არ არის კონკრეტულად თქვა რაიმე, პირიქით — არც უნდა თქვა; რაც უფრო მეტი ალიაქოთი, აურზაური, გაუგებრობა იქნება, მით უკეთესი. მხოლოდ შენ უნდა წარმართავდე ამ ალიაქოთს, საქე შენ უნდა გეპყრას ხელთ.

თითქოს ზოგადია ყველაფერი, თითქოს საერთო პლანია, მაგრამ ამ შთაბეჭდილებას ივან დობჩევი ქმნის ყოველი სცენის მკაფიო რეჟისორული გააზრებით. ამიტომ მის მიერ შექმნილი სცენური გარემო კონკრეტულიცაა და ერთობ აბსტრაქტულიც. კონკრეტულ-აბსტრაქტულის, რეალურისა და ირეალურის, ნამდვილისა და მითოლოგიურის ასეთი სიახლოვე და ურთიერთმონაცვლეობა სპექტაკლს საინტერესო სანახაობად აქცევს, სწორედ იმ სანახაობად, რომელშიც მაყურებელი აქტიურად არის ჩართული. ამაში რეჟისორს ხელს უწყობს ჩინებულად დაწერილი დიალოგები და, რაც მთავარია, მსახიობები.

ივან დობჩევი სოფიის სატირის თეატრის ხელმძღვანელია, თეატრალურ ინსტიტუტშიც ასწავლის და ხასკოვოს თეატრის ახალგაზრდები სწორედ მისი აღზრდილები არიან. ეს გარემოება მას — ხასკოვოს თეატრის კონსულტანტს, რომელიც წელიწადში ერთ სპექტაკლს დგამს აქ, — მუშაობას უადვილებს.

მე მინდა მკითხველს გავაცნო ერთი ტენდენცია, რომელიც ახლა ბულგარეთის სათეატრო ცხოვრებაში სასიკეთო ნაყოფს იძლევა. მასზე დაფიქრებამ იქნებ არც ჩვენ გვაწყინოს.

როგორც ჩანს, პერიფერიული თეატრები ძალიან გვანან ერთმანეთს თავიანთი პრობლემებით. ეს პრობლემები ზოგან მეტად, ზოგან ნაკლებად, მაგრამ მაინც იჩენს თავს აქაც — ჩვენში, და იქაც. ამგვარი მსგავსების მიზეზი, ალბათ, სოციალურ გარემოთა მსგავსებაში უნდა ვეძიოთ. თეატრების ეკონომიკური მდგომარეობა არცთუ ისე იოლია, ამიტომ, საჭალაჟო, სარაიონო თეატრებზე ზრუნავენ ამ რეგიონში განალაგებული დიდი ფაბრიკები, ქარხნები, საწარმოები.

როგორ ხდება ეს?

ესა თუ ის საწარმო აფინანსებს სპექტაკლს, უმეტესწილად, ძვირად ღირებულ, კოსტიუმირებულ სპექტაკლს. თუ სამხატვრო საბჭომ სპექტაკლი მიიღო და იგი მასურებელმა ნახა, ყველაფერი კარგად მთავრდება, მაგრამ თუ სპექტაკლი არ გამოვიდა, თუ ფარდა არ გაიხსნა და იგი მასურებელმა არ ნახა, საწარმოს მიერ გაღებული თანხა თეატრს ვალად ედება და უნდა დაბრუნოს.

სპექტაკლი „აურზაური“ აგრომრეწვმა დააფინანსა, „პამლეტს“ ხასკოვოს ერთ-ერთი დიდი ქარხანა აფინანსებდა. ყველაფერი ეს ხელს უწყობს თეატრების ეკონომიკური მდგომარეობის სტაბილურობას.

\* \* \*

სოფიის ცენტრში, შეიძლება ითქვას, ქალაქის გულში, ერთი არცთუ გრძელი, მაგრამ საკმაოდ ხმაურიანი ქუჩაა: გამოჩენილი მოღვაწის — სტამბოლიისკის სახელს ატარებს იგი. დიმიტროვის მავზოლეუმის ზურვის მხრიდან პარკს ჩამოათავებთ თუ არა, ამ ქუჩის თავში მოექცევი, აქედან კი სულ ორმოც-ორმოცდაათ ნაბიჯში აშშ საელჩოა, სტამბოლიისკის ქუჩაზე გავლისას (აქ გავლა კი დღეში რამდენჯერმე მიწევდა, რადგან იქვე ახლოს ვცხოვრობდი), ვხედავდი, რომ აშშ საელჩოსთან მუდამ ბევრი ხალხი ირეოდა. ეს ხალხმრავლობა მხოლოდ დილაობით შეიმჩნეოდა. ერთ ნისლიან დილას ახლოს მივედი — რად შეყრილან-მეთქი. აღმოჩნდა, რომ ამერიკელებს თავიანთი საელჩოს კედლებში სამი ვიდეომაგნიტოფონი ჩაეტანებინათ. ერთში რომელიღაც კოვბოური ფილმი მიდიოდა, მეორეში — პრეზიდენტ რეიგანს აჩვენებდნენ (გვონებ, საინ-

ფორმაციო გამოშვება გახლდათ), მესამეში კი... საბედნიეროდ, მესამე ვიდეომაგნიტოფონთან არ იდგა ბევრი ხალხი და მეც დაუბრკოლებლად დავიკავე ადგილი მის წინ, რადგან უმალ შევიცანი ლოურენს ოლივიე დიას, დიას, სწორედ ლოურენს ოლივიეს ოტელოს აჩვენებდნენ. ამ სპექტაკლის მხოლოდ ფოტოები თუ მინახა, ამიტომ გავიხარე კიდევ ლოურენს ოლივიეს დანახვაზე, მაგრამ...

მაგრამ ორიოდ დღეში კ. მარჯანიშვილის თეატრი სწორედ „ოტელოთი“ რომ ხსნის გასტროლებს სოფიაში? გულახდილად ვითხრათ, არ მეჭაწინია ასეთი „დამთხვევა“, მითუმეტეს, რომ ეს ფილმი-სპექტაკლი თურმე ამ ერთი კვირის წინათ ტელევიზიითაც უჩვენებიათ. ეს გარემოება, ცხადია, ართულებდა მარჯანიშვილელთა მდგომარეობას.

ჩვენი „ოტელოს“ პირველ წარმოდგენაზე გასტროლების გახსნისას სოფიაში არ გახლდით და არ მინახავს, თუ რა ხდებოდა დარბაზში. სოფიაში დაბრუნებულს სწორედ ბულგარეთის არტისტთა კავშირში მითხრეს, რომ „ოტელომ“ დიდი შთაბეჭდილება დატოვა. ჩვენი ჯგუფში გახლდათ „ტეატრალნია იოზის“ მთავარი რედაქტორი ოლეგ პივოვაროვი. მან მოისურვა ბულგარულ თეატრალურ კრიტიკოსებთან შეხვედრა, რათა შეეპირებინა ისინი ყურნალში თანამშრომლობისათვის. ამ შეხვედრას მეც დავესწარი, რადგან მაინტერესებდა ბულგარულ კრიტიკოსთა აზრი მარჯანიშვილელთა სპექტაკლებზე. ეს საუბარი გაიმართა კიდევ ბულგარელმა კრიტიკოსებმა კარგი შეფასება მისცეს „ჯაყოს ხიზნებს“, „პროვინციულ ამბავს“. ასევე კარგ შეფასებას აძლევდნენ ისინი „ოტელოს“, თუმც რამდენიმეს კრიტიკული დამოკიდებულებაც ჰქონდა, მაგრამ ისინი არამც და არამც არ უარყოფდნენ სპექტაკლის რეჟისორულ და აქტიორულ მიღწევებს, აღფრთოვანებასაც კი გამოსთქვამდნენ თემურ ჩხეიძის რეჟისურით, ოთარ მეღვინეთუხუცესის თამაშით. განსაკუთრებით უსვამდნენ ხაზს მეორე მოქმედებაში ოტელოსა და იაგოს სცენას, საშემსრულებლო ოსტატობის უმაღლესი დონეც კი უწოდეს მას, მაგრამ ამასთან ერთად შენიშვნებიც ჰქონდათ ზოგიერთი სცენის მიმართ.

ამ შეხვედრამ კიდევ ერთხელ დამარწმუნა





ბ. ბრეგვილი. „ბატონი პუნტილა და მისი მსახური მათი“. სპექტაკლის პროგრამა

თუ რაოდენ დიდი ავტორიტეტით სარგებლობს აქ ქართული თეატრი. კრიტიკოსები თვალეზგაბარწყინებული იგონებდნენ რუსთაველის თეატრის გასტროლებს ბულგარეთში, სტურუასიეულ ბრეხტს, შექსპირს და დასძენდნენ, რომ მარჯანიშვილის თეატრმა კიდევ უფრო დააკონკრეტა და ცხადი გახადა მათი წარმოდგენა ქართულ თეატრზე. საქართველოზე.

ერთი სიტყვით, კრიტიკოსთა შორის მარჯანიშვილის თეატრის წარმატება აშკარა და თვალხილული გახლდათ, მაგრამ უნდა გამოვტყდე, რომ მე მაქვს საგასტროლო სპექტაკლების წარმატების შეფასების კიდევ ერთი კრიტერიუმი. თუ რეჟისორისა და მსახიობების ირგვლივ თავს იყრის, გამუდმებით ტრიალებს იმ ქალაქების ინტელიგენცია, ახლავაზრდობა, ეს იმას ნიშნავს, რომ მსაყურებელმა თავისად სცნო თეატრი, დაიმეგობრა და შეიყვარა იგი. თბილისში საგასტროლოდ ჩამოსულ თეატრებთან ურთიერთობისას ჩემი თავიც არაერთგზის დამიკერია: თუ თეატრი მომწონებია, მუდამ მათთან ყოფნა მსურდა, თუ არა და...

კ. მარჯანიშვილის თეატრის მსახიობებს,

რეჟისორებს სულ რაღაც ორ-სამ დღეში ბევრი მეგობარი გაუჩნდა. სპექტაკლის დაწყების წინ ან დამთავრების შემდეგ მსახიობები თა კაფეში მარჯანიშვილელთა იმდენად მსახიობების მსახიობები იყრიდნენ თავს, ისე შინაურულად, მეგობრულად ებაასებოდნენ, ეხვეოდნენ თ. ჩხეიძეს, თ. მელვინეთუხუცესს, მ. კუჭუხიძეს, ნ. ჩიქვინიძეს, გ. გაბუნიას, ნ. მგალობლიშვილს, გ. ჩუგუაშვილსა და სხვებს, რომ ჩვენი მსახიობების ძველი ნაცნობები გეგონებოდათ.

ერთ საღამოს მეც გამიჩნდა ეროვნული სიამაყის გრძნობა. არა, არა; ეს არ იყო მხოლოდ ემოციის მოზღვავეებით აღძრული სიხარული — ეს გახლდათ თეატრის სავსებით გააზრებული, თავდაუზოგავი ხანგრძლივი შრომისა და, რაც მთავარია, ნიჭიერებით მოპოვებული გამარჯვება. „ჯაყოს ხიზნების“ გამარჯვება უპირველეს ყოვლისა განაპირობა თეატრალურ ფენომენად ჩამოყალიბებული ერის სულიერი კულტურის, მისი მაღალი ზნეობრივი კრედოს გამოხატულებამ. იქ სოფიაში ამ სპექტაკლის მსვლელობისას სცენასა და მსაყურებელს შორის დამყარებული კავშირი კიდევ ერთხელ მარწმუნებდა, რომ ჩვენ მიიჩნევი ვერ დავაფასებთ ღირსეულად თეატრის გამარჯვება. მაგონდებოდა თითო-ოროლა კრიტიკოსის ახირებულობა და დამადლებული კეთილი სიტყვა. მართალია, ასეთი დამოკიდებულება სხვათა აღფრთოვანების ზღვაში ჩაიძირა, მაგრამ...

აქ ტაში იყო, დიდი და ხანგრძლივი (არასოდეს დამავიწყდება მსაყურებლის რეაქცია საქანელას სცენის შემდეგ) ტაში, აღფრთოვანების შეძახილები, ყვავილები, მაგრამ ამ სპექტაკლის გამარჯვებას სოფიელთა შორის იმდენად ტაშით არ ვზომავ, რამდენადაც გაცივებით, მსაყურებლის დიდი გაცივებით. მსაყურებელი გაცივებულიც კი გახლდათ „ჯაყოს ხიზნების“ ავტორის ფილოსოფიური სიღრმით, ამ უდიდესი ტრაგიზმის შემცველი ნაწარმოების, ქართული ხალხის უახლესი წარსულის ბრწყინვალე სცენური გააზრებით.

იშვიათია შემთხვევა, რომ თეატრმა ასე წარუდგინოს მსაყურებელს ეროვნული მწერლობა. ამას ალბათ, განსაკუთრებით მძაფრად შეიგრძნობ იქ, როცა უცხო მსაყურებელთა შორის ზიხარ და თვალს ადევნებ შენ-

თვის ნაცნობსა და ახლობელს. მაგრამ სრულ-  
ლიად სხვა შთაბეჭდილებს ახდენს ეს ყვე-  
ლაფერი, როცა იმ უცხოთა თვალთ შეს-  
ცქერი და ახლიდან შეიგრძნობ ადამიანების  
დრამატულ ბედს.

გასტროლები „ოტელოთ“ დაიწყო და  
დაიხურა. გადაქდილი მაყურებელთა დარ-  
ბაში ფიქრმორეული შესცქეროდა სპექ-  
ტაკლს, უხილავი სულიერი კონტაქტი მყარ-  
დებოდა მაყურებელსა და მსახიობებს შო-  
რის. რამდენჯერმე მინახავს „ოტელო“, მაგ-  
რამ მსახიობთა ასეთი შესრულება — იშვია-  
თად. იმ საღამოს ყველაფერი ზედმიწევნით  
ზუსტად, ოსტატურად სრულდებოდა და  
სპექტაკლის დამთავრების შემდეგ კი ეს  
გარინდებული, ფიქრში ჩაძირული დარბაზი  
ზღვას დაემსგავსა — აბობოქრდა, აღელდა,  
ახმაურდა, ყვავილების ზღვა დადგა ქარ-  
თველ მსახიობთა ირგვლივ.

სოფიაში განსაკუთრებით პოპულარული  
იყვნენ ო. მელღინეთუხუცესი, ნ. მგალობლი-  
შვილი, გ. ჩუგუაშვილი, გ. გაბუნია (განსა-  
კუთრებით „პროვინციული ამბის“ გამო.  
ორჯერ ვნახე ეს სპექტაკლი და ორჯერვე ტა-  
შით დააჯილდოვეს მსახიობი მოქმედების  
მსვლელობისას); ნ. ჩიქვინიძის მარგო დიდი  
აღმოჩენა იყო კრიტიკისა და მაყურებლისა-  
თვის, იგი ერთბაშად მიიღეს.

\* \* \*

ასეთი რამ იშვიათად ხდებაო, ამბობს  
თვითმფრინავის ეკიპაჟის ერთ-ერთი წევ-  
რი — ატლანტიკის ოკეანის სივრცეებში შე-  
სული თვითმფრინავი ოკეანის მეტეოროლო-  
გიური პირობების გამო კურსს იცვლის,  
გრენლანდიის ყინულოვანი მთებისაკენ მიე-  
მართება და შორი გზით უახლოვდება კანა-  
დას. ეკიპაჟის ერთ-ერთმა წევრმა დიდი პა-  
ტივი დამლო — მფრინავთა კაბინაში გამი-  
ყვანა და... საოცრება გადაიშალა ჩემს თვალ-  
წინ, ნამდვილი საოცრება! ჩვენ უზარმაზარ-  
ი, უკიდვანო ყინულოვანი მთების თავზე  
მიფრინავდით.

რა დიდებულია სამყარო, დიდებული თა-  
ვისი ნაირფეროვნებით — ჩვენს ქვემოთ  
ყინულთა საუფლოა, ცივი, მიუჯარებელი,  
მდუმარე სამყარო, რომელშიც შენ, ადამი-  
ანი, თითქოს ხარ და თითქოს არცა ხარ, ამ  
რადაც მანქანით თავს დასტრიალებ ყინუ-  
ლოვან მთებს და ძალიან, ძალიან პაწია ჩან-

ხარ; მაგრამ უცებ გონების რომელიღაც  
კუნჭულში გაგიღვებს აზრი, რომ ამ ყი-  
ნულთა საუფლოს გარდა სადღაც მდებარე  
შორს, კონტინენტის მეორე მხარეს არსებობს  
მოძრავი, მოქმედი, აფუფსებული, აფო-  
რიაქებული, თხელი, ძალიან თხელი ქვეყა-  
ნა — საქართველო, ქალაქი — თბილისი,  
სადაც ახლა, ამ წუთში ადამიანები მოქმე-  
დებენ, მიმოდიან, რალაცას აკეთებენ. გაგა-  
ხსენდება და თითქოს სიმშვიდე გეუფლება.  
კარგა ხანს მივფრინავთ გრენლანდიის თავ-  
ზე. არა, არა ვგონებ ამ ყინულთა საუფლოს  
რაიმეს აკლებდეს თვითმფრინავიდან გამო-  
ტყორცნილი სითბო. იგი ასეთად შეიქმნა,  
ასეთი განრდა დედამიწაზე ეს კუთხე და  
ასეთი იქნება მარად. ასეც უნდა იყოს,  
უნდა შეიკრას სამყაროს ჰარმონია — აქ  
ნასტიკი ყინულოვანი მდუმარება, ყინულ-  
თა საუფლოს ზვიადი მარტოობა, იქ — სიცი-  
ხით გათანგული ქალაქის მოძრაობა, მოქმე-  
დება.

მონრეალიდან ოტავისაკენ მიმავალი გზა...  
თითქოს მხატვრის მიერ დახატული ლამაზი,  
გაკრიალებული დეკორაციაა — თითქოს  
მოვიდნენ ადამიანები, დადგეს ეს დეკორა-  
ცია და თვითონ წავიდნენ, ფეხაკრეფით გა-  
ეცალნენ აქაურობას, როგორც სცენის მუ-  
შები სტოვებენ ხოლმე სცენას.

ორიოდ საათში გავივლით ორას კილო-  
მეტრს მონრეალსა და ოტავას შორის. ოტა-  
ვაში კი დაგვხვდებიან საბჭოეთისადმი ერ-  
თობ მეგობრულად განწყობილი ადამიანე-  
ბი — ორგანიზაცია, რომელსაც „მეგობრო-  
ბის მატარებელი“ ჰქვია. ამ ორგანიზაციაში  
გაერთიანებული ადამიანები ყოველგვარ  
სასყიდლის გარეშე ეხმარებიან „მეგობრობის  
მატარებელს“ — ხვდებიან სტუმრებს, თავ-  
თავიანთ ოჯახებში გულითად მასპინძლობას  
უწევენ, აჩვენებენ ქალაქს, მის შემოგარენს.  
რატომ? რისთვის? მხოლოდ იმის გამო,  
რომ სწამთ ადამიანებს შორის მეგობრობის,  
ხალხთა დაახლოების, სიყვარულის ძალა.  
მერე რა, რომ სულ რაღაც ხუთი დღის წინ  
კანადის ხელისუფლებამ საბჭოთა საელჩოს  
ოცზე მეტი თანამშრომელი გააძევა ქვეყნი-  
დან, რადგან ტორონტოში ერთი საბჭოელი  
შპიონაჟში ამხილეს?! ესენი მაინც თავის  
გზას მისდევენ — მეგობრობისა და სიყვა-  
რულის გზას. მეგობრობის იდეალებისადმი  
ასეთი ერთგულება, უანგარო სამსახური,

ისეთი საზოგადოებრივი, არაფორმალური ორგანიზაციების არსებობა, მრავალმხრივ არის საყურადღებო.

ოტავიდან ჰალიფაქსში მივდივართ. მოყვარულთა თეატრების კანადის საერთაშორისო ფესტივალი წელს აქ ეწყობა. შარშან, დეკემბრის შუა რიცხვებში იყვნენ ჩამოსული ჩვენში კანადის მოყვარულთა თეატრების ასოციაციის წარმომადგენლები. ნახეს სიღნაღის სახალხო თეატრის სპექტაკლი — „ცა რომ სარკე იყოს“, რომელიც ნოდარ დუმბაძის ნაწარმოებთა მიხედვით შექმნა ახალაზრდა რეჟისორმა მურად ვაშაქიძემ.

ასე ჩამოვიდა ატლანტიკის ოკეანისპირა ქალაქ ჰალიფაქსში სიღნაღის სახალხო თეატრი, რათა გააცნოს უცხო ქვეყნის მსაყურებელს ქართული სიმღერა, პლასტიკა, მწერლობა. მაგრამ ჩვენები სპექტაკლს ივლისის თამაშობენ, დღეს კი 3 ივლისია, ფესტივალი ხვალ იხსნება და მისი ხელმძღვანელი — მოყვარულთა თეატრების ახალი სკოტლანდიის (ასე ჰქვია კანადის იმ პროვინციას, რომლის დედაქალაქიცაა ჰალიფაქსი) თავმჯდომარე მომხიბვლელი ქალბატონი ევა მორო ფესტივალის მონაწილეებს იღებს — „კუნარდ თეატრის“ სარდაფში; სპექტაკლის შემდეგ ტრადიციისამებრ ერთმანეთს ხვდებიან ხოლმე მსახიობები და მსაყურებლები. უკრავს მუსიკა, სტუმრებს უმასპინძლებიან ნოყიერი პიცათი, კოკა-კოლათი და კეთილი ღიმილით. ასეთ უბრალო ატმოსფეროში გაიხსნა საერთაშორისო ფესტივალი: არ ყოფილა მისასალმებელი სიტყვები. იყო კეთილი ღიმილი, ერთმანეთის გაცნობა, დამეგობრება.

ფესტივალში მონაწილეობის მისაღებად ჩამოვიდნენ აგრეთვე მექსიკის, აშშ, პორტუგალიის, ირლანდიის თეატრები. ეს რაც შეეხება ფესტივალის სტუმრებს, მაგრამ ფესტივალი ხომ კანადის თეატრებისათვის ტარდებოდა. მასში მონაწილეობდნენ კანადის ყველა პროვინციის ინგლისურ თუ ფრანგულენოვანი თეატრები, სპარსულენოვანიც კი: თურმე კვებეკში იმდენი ირანელია, რომ თეატრიც კი აქვთ და ისინიც ჩამოვიდნენ ჰალიფაქსში.

ქრელი იყო საფესტივალო სპექტაკლების მხატვრული, საშემსრულებლო, სარეჟისორო თუ სცენოგრაფიული დონე. გვხვდებოდა როგორც თანამედროვე თეატრალური

ესთეტიკით დადგმული სპექტაკლები, ასევე ერთობ ტრადიციული წარმოდგენები.

რამდენიმე სპექტაკლმა განსაკუთრებულ ყურადღება მიიპყრო. ქვემოთ ვილაპარაკებ სიღნაღის თეატრის მიერ მიღწეულ გამარჯვებაზე, მანამდე კი მინდა ორიოდ სიტყვა ვთქვა სხვა დადგმებზე. ამთავან პირველი მაინც აშშ-ს ხანდემის თეატრი გახლავთ: სწორედ მან გახსნა ფესტივალი და განსაზღვრა კიდევ სპექტაკლებისადმი წაყენებული კრიტერიუმი. ამერიკელები თამაშობდნენ პიესას — „ჩვეულებრივი გული“. მისი სიუჟეტური ქარაგა ერთობ უცხოა ჩვენი ცხოვრების წესისთვის, მაგრამ კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს იმას, თუ რა ტრაველია წარმოადგენს ამერიკელებისათვის შიდსის ეპიდემია.

ნაწარმოები აგებულია ორი ჰომოსექსუალისტის სიყვარულზე. გულახდილად ვიტყვი, სხვა თუ არაფერი, ჩვენთვის ღიმილისმომგვრელი იყო, როცა ყმაწვილი კაცი ყმაწვილ კაცს სიყვარულს უხსნიდა, როგორ მომენტარა შენთან ყოფნა, შენთან აღერსო; მაგრამ ამერიკელი მსახიობები ისეთი გულწრფელობით, ისეთი სერიოზულობით გაითამაშებდნენ მამაკაცთა შორის აღმოცენებულ „სიყვარულს“, რომ უთუოდ პატივისცემას იმსახურებდნენ. მსახიობების ნიჭიერება აშკარა იყო. ნათლად ჩანდა, რომ წამოჭრილი პრობლემაც აღელვებდათ, თუმცა, შიდათ დაავადებულ ჰომოსექსუალისტებისადმი თანაგრძნობა უფრო იკითხებოდა სპექტაკლში, ვიდრე მათი გაკიცხვა. ესეც ამერიკული ხასიათისა და ცხოვრების წესის გამოვლენებაა — ამ ერთობ კრიტიკულ სიტუაციაშიც კი არ აძლევს თეატრი თავს უფლებას თავისი პოზიცია აქტიურად მოახვიოს თავს მსაყურებელს — იგი ცდილობს მსაყურებელს დაანახოს ავხორციული გატაცების კატასტროფული ძალა, ადამიანებში აღძრას სიბრაღული და თანაგრძნობა მათდამი, ვისაც არ შესწევს ნებისყოფა მოერიოს საკუთარ თავს. მე სავსებით ვეთანხმები თეატრის ამ კონცეფციას. ჩვენში ამ თემაზე დადგმული (!) სპექტაკლის მთავარი იარაღი ალბათ, გაკიცხვა იქნებოდა. გაკიცხვა კი სულში არ აღწევს; პირიქით — ხდება კონფრონტაცია, ადამიანის გათიშვა საზოგადოებისაგან, განცალკევება. საზოგადოებას კი არა აქვს უფლება მოიკვეთოს ადამიანი, პირიქით — უნდა მოიახლოვოს, დაე-

ხმაროს, გაამხნევოს, სულიერად განამტკიცოს.

ერთობ სახიერი და ლაკონიური გახლდათ სპექტაკლის სცენოგრაფია: სცენოგრაფი ლერი ბრილი და სპექტაკლის დამდგმელი ქალი ნენსი ბეკერი თითო-ორიოლა რეკვიზიტით შემოიფარგლნენ და ერთგვარ პლაკატურ ხერხს მიმართეს. ზემოთ მოგახსენეთ სპექტაკლის თეზაზე, მის მთავარ მიმართულებაზე, მაგრამ სცენოგრაფიაში ისინი თითქოს სხვა გზას ირჩევენ. მთელი წარმოდგენის მსვლელობის მანძილზე სცენაზე ჩამოშვებულია რამდენიმე დაფა, თითოეულ მათგანზე საკმაოდ მსხვილი შრიფტით აღბეჭდილი ტექსტი შიდასი გავრცელების ისტორიას გვაცნობს. აქვეა საკმაოდ შთაბეჭდავი და გრძელი სია იმ ადამიანებისა, რომლებიც ამ დაავადებით გარდაიცვალნენ 1981-1984 წლებში. ეს სცენოგრაფიული ხერხი დიდ ეფექტს ახდენს. იმ თითქოსდა, იუმორის აღმძვრელ რეპლიკებში, რომელიც სპექტაკლს ახასიათებს, ამგვარი ხერხი, ასე ვთქვათ, საილუსტრაციო მასალა დამთრგუნველ შთაბეჭდილებას ახდენს. ამაშიც დაფინახეთ სპექტაკლის ავტორების ღირსება. ისინი თავს არ გახვევენ თავიანთ ნებას, ჰუმანიტურად განიხილავენ საკითხს, მაგრამ ამავე დროს წარმოგვიდგენენ მდგომარეობის რეალურ სურათს. დასკვნა კი შენ თავად უნდა გამოიტანო, ადამიანო! შენ თავად უნდა აღმოაჩინო შენს თავში ავი სენის ძლევის ძალა.

ნიჭიერ ადამიანებთან დაახლოება, დამეგობრება, მითუმეტეს თეატრში, მსახიობთა სულიერი მოთხოვნილებაა. ჩვენ უთუოდ მოგვიხსენიებს ხანდემის ერობის თეატრის მსახიობებმა, მათმა გულწრფელობამ. ამან განაპირობა კიდევ დაახლოება. და თუ ადამიანის ნიჭს პატივს სცემ და მისი საქციელიც არ გაიძულეებს სინამდვილე შეალამაზო, შენც გულწრფელად უზიარებ მოსახრებას.

ხანდემის ერობის თეატრის მსახიობები გულდია და მეგობრულნი აღმოჩნდნენ, ამან კი სპექტაკლის შემდეგ უფლება მოგვცა ნამდვილი წარმატებაც მიგველოცა მათთვის და ისიც გვეთქვა, რომ ქართველი მამაკაცები ამჯობინებენ ქალს გამოუტყდნენ სიყვარულში, ქალის სხეული ენატრებოდეთ და

მამაკაცის მამაკაცისადმი სიყვარულს მარგარიტა გოტიესადმი ტრფობის დონემდე არ აიყვანენ-მეთქი. სიცილი კი მოყვანა: ხუმრობას, მაგრამ ნენსი ბეკერმა ისიც დასძინა, რომ მამაკაცთა შორის „სიყვარული“ და შიდასი ლამის ეროვნულ უბედურებად მოგვევლინოსო.

სხვადასხვა ხასიათის, სტილისტიკის სპექტაკლები წარმოადგინეს ფესტივალის სტუმრებმა და მასპინძლებმა. მათ შორის იყო მექსიკელთა ეროვნული ფოლკლორის საფუძველზე აგებული სანახაობა. ამ სპექტაკლისადმი აღძრული ინტერესი ეთნოგრაფიული ხასიათისა უფრო გახლდათ, ვიდრე თეატრალური. წარმოდგენილი იყო ბრიტანეთის კოლუმბიის ქალაქ პაუერნაუსის თეატრის დადგმა „ვთამაშობთ ხსოვნას“, რომელშიც გაკოტრების შედეგად ალკოჰოლის მიჩვევას ოჯახური დრამა მოსდევს. მოგვიწია ინერტული, ყოველგვარ შინაგან ძალას, ვნებას მოკლებული სპექტაკლების ნახვაც. მაყურებელი მობოდიშების გარეშე ტოვებდა ამგვარ წარმოდგენებს, მოქმედების მსვლელობისას ისე გავიდოდა, არაფრად დაგიდევდა დარბაზს. ევა მოროს, ფესტივალის მასპინძლის, სპექტაკლი კი არავის მიუტოვებია. მაყურებელი სიამოვნებით ადევნებდა მას თვალყურს (სპექტაკლზე სტუმრად მოვიდა დიდი ბრიტანეთის პრინცესა მარგარიტა, რომელმაც თურმე ერთგვარი მფარველობა გაუწია ფესტივალს). მართალია, ამ სპექტაკლში ჰარობის დრამატული თეატრის ელემენტები, მაგრამ მაინც არ ვარ დარწმუნებული, რომ იგი დრამატული თეატრის ხელოვნების ნიმუშს განეკუთვნება. ეს გახლდათ ჩინებულად მოფიქრებული და მომზადებული შოუ ახალგაზრდობის ცხოვრებაზე. სიუჟეტიც უბრალოა: ახალგაზრდებს მობეზრდათ ოჯახურ გარემოში ცხოვრება, მოაწყვეს პატარა შეთქმულება და ყველანი გაიპარნენ ოჯახებიდან, წავიდნენ ერთ ზღვისპირა ქალაქში და 40-45 წუთის მანძილზე მაყურებელს უჩვენებენ მათ უზრუნველ ყოფას, ცეკვა-თამაშს, სიმღერა-გართობას. ევა მოროს სტუდიაში აღზრდილი ახალგაზრდა მსახიობები ჩინებულ ფიზიკურ მომზადებასა და ვოკალურ მონაცემებს ავლენდნენ. მართლაც გვხიბლავდა მათი წარბაცი სიმღერები და ცეკვები.

პორტუგალიელთა „ჰამლეტმა“ ერთგვარი გალიზიანებაც დაბადა კლასიკის უბოდიშო ადაპტაციის გამო, მაგრამ მისი შესანიშნავი, მე ვიტყვოდი, წარმტაცი სამსახიობო შემადგენლობა გარწმუნებდათ, რომ ამგვარ სპექტაკლსაც აქვს სიცოცხლის უფლება. ყოველ შემთხვევაში, მაყურებლის ერთბაშე აქტიური, ცოცხალი რეაქცია გაიძულებდა სულ სხვაგვარად შეგეხედა სპექტაკლისათვის.

მინც რა არის პორტუგალიელთა „ჰამლეტის“ არის? — ეს გახლავთ კარლოს კარვალიეროს ადაპტაცია შექსპირის უკვდავი ქმნილებისა, სადაც ავტორი თავის პერსონაჟებთან ერთად პიესის მოქმედ პირად გვევლინება, მაგრამ ამჯერად იგი რატომღაც ერთგვარ ირონიულ-პაროდიულ პლანში წარმოგვიდგენს ჰამლეტს, ოფელიას, პოლონიუსსა და სხვებს. იმდენად ირონიულია კარლოს კარვალიეროს (თვითონვეა დამდგმელი რეჟისორიც) დამოკიდებულება „ჰამლეტის“ მოქმედი პირებისადმი, რომ მთელი მოქმედების მანძილზე დარბაზში ხარხარი არ წყდება. აქ ოფელია თითქმის შიშველი დაიმორჩილოს ჰამლეტი, ვნების მორევში ჩაითროს იგი, მაგრამ ამაოდ. იმასაც კი მიანიშნებს მსახიობი, რომ ჰამლეტი შესაძლოა ჰომოსექსუალისტი იყოს... დედოფალი ფრიად აქტიური ქალია: ისიც ცდილობს მამაკაცები მოიხელთოს, რადგან ახლადგამომცხვარ მეუღლესა და მეფეს ერთთავად ძილქუში ჭირს. ჰამლეტის მამის აჩრდილიც პიესის პერსონაჟად გარდაიქმნება და მთელი მოქმედების მანძილზე სცენაზეა. ერთი სიტყვით, შეიძლება ითქვას, ყველაფერი თავდაყირაა დაყენებული. შემოქმედს ბევრი რამის უფლება აქვს; რატომ არ შეიძლება, თუნდაც, ჰამლეტის მოტივებზე დაიწეროს პიესა, რომელშიც თანამედროვე ყოფა იქნება წარმმართველი. ამ პიესაშიც ასეა: თანამედროვე ადამიანები თავიანთ ცხოვრებას თამაშობენ „ჰამლეტის“ სამყაროში, ჰამლეტის გარემოცვაში, მაგრამ... მე მინც ბევრი რამ მეხამუშა. მსახიობები მართლაც, ახლგაზრდული აზარტით გაითამაშებენ სპექტაკლს, მაგრამ... ეკლესიაში ამქვეყნიური ჭუჭყის შეტანა მინც უხერხულად მიმაჩნია. ფესტივალი ჩინებულად გახლდათ ორ-

განიზებული (ეგ არის, რომ დღემდე სამი სპექტაკლის ნახვა თითქმის ვერ ხერხდებოდა), კანადის მოყვარული თეატრების კაცოციაციას უცხოელ სტუმრების მიღებაში დახმარებას უწევდა სხვადასხვა ფორმა, მაგალითად, საბჭოთა კავშირიდან ჩასულ მონაწილეებს კანადის ფორმა „მაკდონალდი“ აფინანსებდა მხოლოდ იმის გამო, რომ უახლოეს ხანს „მაკდონალდი“ მოსკოვში გახსნის რამდენიმე რესტორანს.

ჰალიფაქსის ნავსადგურიდან სულ რაღაც ორას-სამას მეტრზეა თეატრი „ნებტუნი“. ატლანტიკის ოკეანის ტალღების ცემა არ ისმის, რადგან სანავსადგურო ნაგებობანი შემოსაზღვრავენ ოკეანეს. აქ ოკეანე მორჩილია, სრულიადაც არ იგრძნობა მისი ძალა და ენერჯია. თეატრი „ნებტუნი“ კი ქალაქის შუაგულშია მოქცეული. მის ირგვლივ ცხოვრება დულს, მოძრაობს, ბორგავს. კანადაშიც შეიგრძნობა, თუ რაოდენ დიდი ინტერესით შემოსცქერის დღევანდელი მსოფლიო საბჭოთა კავშირს, ჩვენში მიმდინარე გარდაქმნის პროცესს. ნაწილობრივ — ამ, ნაწილობრივ კი იმ გარემოებას მიეწერ სიღნაღელთა სპექტაკლისადმი აღძრულ ინტერესს და იმ საღამოს ხალხმრავლობას თეატრში, რომ ჩვენს თეატრს კარგი რეკლამა ჰქონდა პრესაში, რადიოსა და ტელევიზიაში.

სიღნაღელთა სპექტაკლს დიდი წარმატება ჰქონდა. თავისთავად მოლოდინია დამქანცველი, თორემ გულახდილად რომ ვთქვა, მჯეროდა კიდევ სიღნაღელთა წარმატებისა. ამგვარ წინათგრძნობას თავისი გამართლება ჰქონდა და იგი უწინარეს ყოვლისა, სპექტაკლის რეჟისურაში იღებს სათავეს. მურად ვაშაიძეს ისე აქვს გააზრებული სპექტაკლი, რომ იგი მრავალი ქვეყნის მაყურებლის გულში ჰპოვებს გამოძახილს: გასაგებდ, თეატრალური ენით მოუთხრობს მაყურებელს ქართველი ხალხის სულიერი სიმდიდრეზე — „ჭირთა თმენის“ დიდ უნარზე. როგორც ზემოთ მოვახსენეთ, სპექტაკლს საფუძვლად უდევს ნოდარ დუმბაძის რამდენიმე ნაწარმოები („მე ვხედავ მზეს“, „მარადისობის კანონი“, „ბოშები“). ჯერ თავად ნოდარ დუმბაძის ბრწყინვალე პროზაში მოქცეული უაღრესად ჰუმანისტუ-

რი, უაღრესად ადამიანური და საყოველთაო ინტერესის აღმძვრელი იდეალები ხიბლავს მაყურებელს და შემდეგ, როცა ისინი მოწოდებულია სახიერი თეატრალური ფორმით, არაფერი რჩება მაყურებელს გაუგებარი.

იქ. ჰალიფაქსის საერთაშორისო ფესტივალზე კიდევ ერთხელ დაფიქრდი იმაზე, თუ რატომ იწვევს ასეთ ინტერესს ნოდარ დუმბაძის პროზა. დღეს უკვე შეიძლება ითქვას: ჩვენი საუკუნის არც ერთ ქართველ პროზაიკოსს არ რგებია წილად ისეთი დიდი თეატრალური ცხოვრება და, აქედან გამომდინარე, ისეთი საერთო-სახალხო აღიარება ჩვენში თუ უცხოეთში, როგორც ნოდარ დუმბაძეს. სხვა მრავალ თვისებასთან ერთად კიდევ ერთ, ძალზე მნიშვნელოვან გარემოებასთან ხომ არა გვაქვს საქმე? უცხოელი მაყურებელი, იქნება ეს კანადაში თუ ინგლისში, ჩეხოსლოვაკიაში თუ ფინეთში, პოლონეთსა თუ თურქეთში — მსოფლიოს სრულიად სხვადასხვა კუთხეში, ნოდარ დუმბაძის პროზაში მისთვის ადრე უკვე ნაცნობ და დღეს ქართულ სინამდვილეში ტრანსფორმირებულ მწერლურ სამყაროს კი არ ხედავს, არამედ თავისთავადს, პირველადს. ის, რასაც მისი რომანები, მოთხრობები იტყვენ, აქ არის დაბადებული, ამ მიწაზე, მხოლოდ მისია. საკუთარი და არავითარ ლიტერატურულ ასოციაციებს არ იწვევს. განა ამ თავისთავადობაზე არ მეტყველებს ის, რომ მაყურებლისათვის სავსებით გასაგები გამოდგა მწერლის სამყარო და სპექტაკლიც საოცრად ემოციურად აღიქვას, თუმცა იგი არ ითარგმნებოდა. მაყურებელი ანოტაციის მიხედვით გაეცნო სპექტაკლის შინაარსს. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ მურად ვაშაქიძის ძალზე თეატრალური, სახიერი რეჟისურა სწორედ რომ აადვილებდა ამ ენობრივი ბარიერის გადალახვას და მაყურებელმა სათანადოდ დააჯილდოვა კიდევ თეატრი: თუ აქამდე სპექტაკლის შემდეგ იგი მეტნაკლები სიდინჯითა თუ აღფრთოვანებით უკრავდა ტაშს, ამჯერდ ფეხზე წამოიჭრა და ასე მიაგო პატივი სპექტაკლის შემქმნელებს (რეჟისორ მურად ვაშაქიძეს, მხატვარ თემურ სუმბათაშვილს, სოფიკო ლეკაშვილს, ოთარ ძიმიგურს, აკაკი ძაძა-

ძიას, დათო კერესელიძეს, თემურ მეშაბრიაშვილს, არკადი მოსაშვილს, ნინო ნიკურაძეს, მედეა სულხანიშვილს, გარი აკოფიძეს). მათ, ვინც დაანახა ქართული სოფლის-ხატის მეორე მსოფლიო ომის მძიმე წლებში, წარმოდგინა ერის სულიერი თვისებები — მისი ინტერნაციონალისტური სულისკვთება.

მე არასოდეს დამავიწყდება ერთი ახალგაზრდა ქალის სიტყვები, რომელიც სპექტაკლის შემდეგ მეუბნებოდა, რომ სპექტაკლმა მას ცრემლები მოჰგვარა და ის, რაც მან ნახა, — ადამიანების კეთილშობილებისა და ზნეობრიობისადმი რწმენას განუმტკიცებს.

— გულ, გულ, ვერი გულ! — ასეთი იყო შეძენილ ნაცნობთა თუ უცნობთა რეაქცია, თან ორ თითს სწვდნენ მაღლა — გამარჯვება თქვენიათ (ვიქტორია!).

გამარჯვება მაშინ ვირწმუნეთ, როცა ფესტივალის თეატრალურ კრიტიკოსთა სექციამ სახელდახელოდ, დარბაზშივე გამართა სპექტაკლის განხილვა. ასეთი რამ კი მანამდე არც ერთ სპექტაკლს არ მოჰყოლია.

აი, რა ითქვა ამ განხილვაზე:

**მოორ კლარკი** (აშშ მოყვარულთა თეატრების ასოციაციის პრეზიდენტი, ფესტივალის კრიტიკის სექციის ხელმძღვანელი): — სპექტაკლში ყველაფერი: შუქი, ტექნიკური აღჭურვილობა, მუსიკა გაჩვენებთ, თუ როგორ უნდა დაიდგას წარმოდგენა. ჩინებულია სპექტაკლის მუსიკალური მხარე. აქ არის ბალეტიც, კონცერტიც, დრამაც. ყველაფერი ეს დიდი გაკვეთილი უნდა იყოს, მაშინ როდესაც ჩვენ ვესწრაფვით შევქმნათ სინთეზური თეატრი, თქვენ, სიღნაღელებმა შეასრულეთ თქვენი მისია, შთააგონეთ ფესტივალის მონაწილე თეატრები. ეს ყველაფერი მაგალითის მომცემია ჩვენთვის და მოყვარულთა თეატრების მსოფლიო მოძრაობისათვის.

**პერი უნაიდერმანი** (მონრეალის ეროვნული თეატრის რეჟისორი): — ეს პირველი შემთხვევაა ჩემს თეატრალურ ცხოვრებაში, როცა ვერ ვგრძნობდი ეროვნულ ბარიერს, ეს კი დიდი თეატრალობის ნიშანია.

**ლინდა მოორი** (კანადის ეროვნული თეატრის დირექტორი): ძალიან დიდი მაღლობა. ეს იყო ძალიან ემოციური სპექტაკლი, სადღაც წამიკითხავს, რომ ადამიანს ყველაზე

დღი გამოცდილებას თეატრი აძლევს. დღეს ჩვენ მოწმენი ვიყავით ადამიანურობისა და გულწრფელობის. ჩვენ დაგვაიწყდა, რომ სპექტაკლი უცხო ენაზე მიდიოდა; რეჟისორი ფლობს თავისი ნაფიქრის თეატრალურ ენაზე გადატანის ხელოვნებას, ჩინებულია სპექტაკლის ქორეოგრაფია, სცენოგრაფია; ეს ვაჟკაცური სპექტაკლია.

**ალფრედ მეშენიკი** (ავსტრიის მოყვარულთა თეატრების პრეზიდენტი) — ეს ნაწარმოები გვაჩვენებს ერებს შორის ურთიერთობას, ამიტომ იგი ურთიერთგაგებას ემსახურება; თქვენ სწორედ ისეთი სპექტაკლი ჩამოგიტანეთ, რომელსაც თქვენგან ველოდით.

ამ სპექტაკლის შემდეგ ფესტივალის ყოველი მონაწილის მეგობარი და სასურველი სტუმარი გავხდით. სიღნაღის თეატრის მსახიობებთან დამოკიდებულებაში აშკარად იგრძნობოდა, თუ როგორ მიიღეს თეატრი, სპექტაკლი. პალიფაქსში არის საბჭოთა მეზღვაურთა წარმომადგენლობა, მისი თანა-

მშრომლები. წარმოდგენის შემდეგ გვეუბნებოდნენ, თქვენი ეს სპექტაკლი ჩვენც გაგვიადვილებს მუშაობას.

ყოველივე ამან განაპირობა ის, რომ „მეგობრობის მატარებლის“ მესვეურთა თხოვნით ოტავაში დაინიშნა ერთი დამატებითი სპექტაკლი. 10 ივლისს სიღნაღელებმა კანადის დედაქალაქში, ეროვნული თეატრის შენობაში ითამაშეს სპექტაკლი.

დაეუბრუნდები ისევ პალიფაქსს: ერთ საღამოს რიგითი საფესტივალო სპექტაკლის დაწყების წინ სიღნაღელების წრეში ორი შავგვრემანი ახალგაზრდა შევნიშნე. ისინი დაბეჯითებით თხოვდნენ რალაცას ჩვენს მსახიობებს. გაირკვა, რომ სიღნაღის სახალხო თეატრი იქვე, ოფიციალურად მიიწვიეს მექსიკის საერთაშორისო ფესტივალზე. ასე რომ, შემოდგომაზე ნოდარ დუმბაძის გმირები მექსიკისკენ გაუყვებიან გზას და მათ კვლავ სიღნაღის სახალხო თეატრის მსახიობები ჩაჰკიდებენ ზელს.

**მარკ ესკოვიტო**

**რობერტ დე ნირო.**

**მეტამორფოზები**

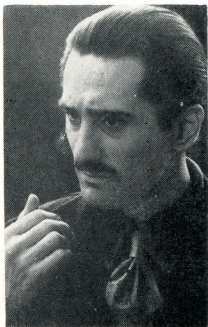
ჰმელაფირი 1972 წელს დაიწყო; ეს წელი ამერიკული და ევროპული კინოს მატია-ნეში მნიშვნელოვანი მოვლენებით აღინიშნა:

— ვუდი ალენმა დაამთავრა მუშაობა ფილმზე „აიღე ფული და მოუსვი“.

— ბერტოლუჩის „უკანასკნელი ტანგო პარიზში“ პირველად გამოდის პარიზის ეკრანებზე. ასევე სიღნეი პოლაკის „ჯერემია ჯონსონი“ (რობერტ რედფორდით მთავარ როლში) და პაზოლინისეული „კენტერბერიული მოთხრობები“.



რობერტ დე ნირო



„ნათლიმამა — 2“  
(1974 წ.).

— ფეი დანავეი მთავარ როლს ასრულებს ჯერი შაპბერგის ფილმში „დაცემული ბავშვის პორტრეტი“.

— დეკემბერში ეკრანებზე გამოდის კენ რასელის „ველური მისია“.

— ჯეკ ნიკოლსონი, ქენდის ბერგენი და არტურ გარფუნკელი მთავარ როლებს ინაწილებენ მაიკ ნიკოლსის ფილმში — „სიამოვნება, რომელსაც ხორციელს ეძახიან“.

— ანი ჟირარდოს ფილიპ ნუარე პარტნიორობას უწევს ჟან-პიერ ბლანის ბოლო სურათში — „შინაბერა“.

— მარტში გამოდის სერჯიო ლენეს „ერთხელ იყო რევოლუცია“ და პეტერ იეტის „ოთხი ბოროტმოქმედი“ რედფორდით ერთ-ერთ მთავარ როლში.

— 1972 წლის აპრილში შედგა 1971 წ. გადაღებული ფილმებისთვის ოსკარების განაწილება. ჯინ ჰაკმანი საუკეთესო რეჟისორად, ხოლო მისი „ფრანგი მეკავშირე“ — საუკეთესო ფილმად გამოცხადდა. ჯენ ფონდას წილად ხვდა ოსკარი ქალის როლის საუკეთესო შესრულებისათვის ალან პაკულას „Klute“-ში, ბენ კონსონსა და ელოროს ლიქმანს კი — ეპიზოდური როლების საუკეთესო შესრულებისათვის პიტერ ბოდანოვიჩის ფილმში — „უკანასკნელი კინოსეანსი“, მიშელ ლეგრანი ოსკარის პრიზიორი ხდება საუკეთესო მუსიკი-

სათვის რობერტ გულიგანის ფილმში „1942 წლის ზაფხული“.

— აპრილში ევროპელი მაყურებელი შეცნობა სტენლი კუბრიკის „მექანიკურ ფორთოხალს“.

— ბობ ფოსი ლაიზი მინელის იწყევს „კაბარეში“ მთავარი როლის შესასრულებლად.

— მაისში პარიზის ეკრანებზე ერთდროულად გამოდის ვუდი ალენის „ბანანასი“, მარკო ფერერის „ლიზა“, მორის პილას „ჩვენ ერთად არ დავბერდებით“; ფელინის „რომი“ და ელია კაზანის „სტუმრები“.

— კანის კინოფესტივალზე შედგა ფრანჩესკო როზის „მათეას საქმის“ — მომავალი „ოქროს პალმის რტოს“ პრიზიორის — ჩვენება.

— სექტემბერში გამოდის ლუის ბუნიუელის „ბურჟუაზიის ფარული ხიბლი“.

1972 წელი ასევე ფილმ „ნათლიმამის“ მსოფლიო კინოეკრანებზე ტრიუმფული სვლის წელიწადია. მანვე დაიმსახურა ოსკარი საუკეთესო ფილმისათვის 1973 წლის 13 მარტს, პოლიუდის ახალი გენიოსი იმხანად 33 წლისაა, მას ფრენსის ფორდ კოპოლა ჰქვია. მისი წყალობით მარლონ ბრანდო, პოლიუდის ყველაზე მითითური კინოვარსკვლავი, 10 წლის შერისხვის მძიმე ბორკილებს წყვეტს და 48 წლის ასაკში ხელმეორედ დაეუფლება ოსკარს მამაკაცის საუკეთესო როლის შესრულებისათვის. ეს საპატიო ჯილდო მას პირველად წილად ხვდა 1954 წელს.

დონ კორლეონეს სახის შესაქმნელად მარლონ ბრანდოს თავისი ფიზიკური იერის გვარიანად შეცვლა მოუხდა. რეჟისორმა იგი ერთი მეოთხედი საუკუნით დააბერა. ბრანდოს გარდასახვის დამაჯერებლობა და რეალურობა ყველას ხიბლავს. ფიზიკური იერის ბრანდოსეული ტრანსფორმაცია ამერიკული კინემატოგრაფიის ისტორიაში აღინიშნება, როგორც უპრეცედენტო შემთხვევა. პირველად ისტორიაში კინოვარსკვლავი უარს ამბობს თავისი დიდების ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ატრიბუტზე — გარეგნულ მომხიბვლელობაზე.

1973 წელს ფრენსის ფორდ კოპოლა „ნათლიმამა 2“-ის გადაღებას იწყებს. ფილმის მთავარი გმირი მაიკლ კორლეონე,



ბრანდოს შვილი გახლავთ, რომლის როლსაც ალ ჰაჩინო განასახიერებს. იგი იმხანად მხოლოდ 32 წლისაა. „ნათლიმამის“ მთავარი სიუჟეტის პარალელურად, რეჟისორი ცდილობს წარსულს მიაპყროს მზერა და დროის უკუსვლის ჩვენებით დონ კორლეონეს ყრმობის წლები გააცოცხლოს.

თუ ბრანდოს 25 წლით დაბერება ადვილად მოხერხდა, მისი იმდენივე ხნით გაახალგაზრდადება უფრო დელიკატური საქმე აღმოჩნდა. კოპოლა ხანგრძლივი ძემის შემდეგ თავის არჩევანს დე ნიროზე შეაჩერებს. ეს უკანასკნელი მაშინ 30 წლის ვახლდათ. მისი კინოსამსახიობო კარიერა 10-ოდე ფილმს თუ ითვლიდა, რომელთა უმრავლესობა, ვინმე მარტინ სკორსეზეს „უბადრუკი ქუჩების“ გარდა, ფართო მასშტაბისათვის სავსებით უცნობია. მის ბიოგრაფიაში ასევე ფიგურირებდა თეატრში მოღვაწეობის ხანმოკლე პერიოდი. რეპუტაცია? — არც თუ ისე ურიგო.

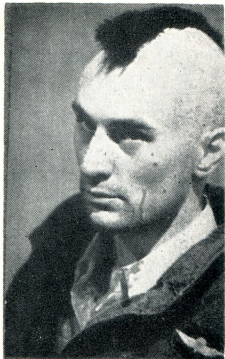
ახალ როლზე მუშაობის დაწყებისთანავე დე ნიროს უხდება ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი და გადამწყვეტი პრობლემის გადაჭრა — რეალურობისა და დამაჯერებლობის გადმოცემა. პერსონაჟი, რომელიც მან უნდა განასახიროს, უკვე არსებობს და შექმნილია „მსახიობთა მამის“ — მარლონ ბრანდოს მიერ. მთელი მსოფლიო იცნობს მის მიერ გამოძერწილ გმირს და შეყვარებულთა მასზე. ალბათ, ჯერ კიდევ დიდხანს არ გაქრება იგი მასშტაბულ მასსოვრობიდან. მარლონ ბრანდოს ამ როლ-ანდერძზე დაყრდნობით დე ნირომ უნდა მოახდინოს ამ ლეგენდარული გმირის ახალგაზრდობის გაცოცხლება. მსახიობთა უმადლეს კატეგორიაში გადასასვლელად ამაზე უფრო რთული და ამასთანავე სიმბოლური გამოცდა ძნელი წარმოსადგენია.

ბრანდოსა და მის მიერ დიდი ოსტატობით განსახიერებული ხანდაზმული პერსონაჟის უკან დამალული მსახიობის პიროვნების გამო, რობერტ დე ნირო თავის კინოსამსახიობო კარიერაში პირველი გადამწყვეტი როლის შესასრულებლად იძულებულია გარდასახვის შრომატევადი სამუშაო განახორციელოს, რომელიც ძალზე შორს წაიყვანს მას საკუთარი პიროვნებისაგან. მისი ამოცანა იმაში მდგომარეობს, რომ თამაშის დაწყებისთანავე ვილაცას და-

ემსგავსოს. მაყურებელს კი იმწუთშივე უნდა დაებადოს კითხვა: „სინამდვილეში ვინ უნდა იყოს რობერტ დე ნირო?“  
მართლაც, რობერტ დე ნირო მეტამორფოზების მეშვეობით სწორედ იქ იწყებს თავის შემოქმედებით კარიერას, სადაც ბრანდო ამთავრებს თავისას. ეს გარემოება იდეალურია მხოლოდ და მხოლოდ დე ნიროს, როგორც დიდი ნიკისა და გაქანების მსახიობის წარმოსაჩენად და არა მისი პიროვნების გასახსნელად. მიუხედავად ამისა, ბრანდოსეული ნათლია, მის მიერ დატოვებული სამსახიობო მემკვიდრეობა, მუშაობის მეთოდები და ბოლოს მისი „იტალიურობა“ კი ნიროს კარიერას სამუდამოდ დას დაასვამენ. ის პირველი ამერიკელი მსახიობია, რომელიც კინოვარსკვლავი გახდება ე. წ. „კრებითი როლების“ წყალობით. მანამდე ამერიკულ კინოს ყველა მსახიობი — კინოვარსკვლავი გზას იკაფავდა გარეგნული შარმით, მათი პიროვნების მიერ გამოწვეული სიმპათიებით. ამ მსახიობთა ვიზუალური მხარე მუდამ შეუცვლელად მეორდებოდა ფილმიდან ფილმში მეტნაკლებად განსხვავებულ როლებში. ჯონ უეინით დაწყებული, სპენსერ ტრესითა და ჰემფრი ბოგარტით დამთავრებული (პოლ ნიუმანის, მარლონ ბრანდოს, რობერტ რედფორდისა და დასტინ ჰოფმანის ჩათვლით) — თითქმის ყველამ, შეიძლება საკუთარი სურვილის საწინააღმდეგოდ, მაგრამ მინც, გაამრავლეს ერთი და იგივე სქემები. დე ნირო კი, როგორც ბრანდო 20

„XX საუკუნე“ (1975 წ.)





„ტაქსის მძღოლი“ (1975 წ.)

წლის წინათ, პოულობს ახალ გზას, მსახიობად გახდომის ახალ საშუალებას. პირველად ისტორიაში უარს იტყვის „კინოვარსკელავ-მარკერების“ მიერ შემოთავაზებულ და ნახევარი საუკუნის განმავლობაში მილიონჯერ შემოწმებულ და განმეორებულ რეცეპტებზე. მსახიობის მიერ გადადგმული ნაბიჯი მართებული აღმოჩნდება.

1974 წელი „ნათლიმამა-2“-ის გამოსვლის წელია. მეორეხარისხოვანი, მაგრამ საინტერესო როლის დე ნიროსადმი შეთავაზებით, კოპოლას ფილმის მთავარი პროტაგონისტისათვის — ალ პაჩინოსათვის საჩუქარი ნამდვილად არ მიუტომევია. მაცურებელმა იგი ჯერ კიდევ პირველ „ნათლიმამაში“ აღმოაჩინა. მიუხედავად იმისა, რომ პაჩინო შესანიშნავია მაიკლ კორლეონეს დიდ და ურთულეს როლში, ფილმის მთავარი დამამშვენებელი მარგალიტი მაინც დე ნიროა. ოსკარების განაწილებაზე კოპოლას „ნათლიმამა-2“ ისევ დომისახურებს საუკეთესო ფილმის წოდებას, თვით ფილმის ავტორი კი — საუკეთესო რეჟისორისას, წოდებას, რომელიც მან 1972 წელს „კაბარეს“ რეჟისორს — ბობ ფოსს დაუთმო. ალ პაჩინოს არტ ქარნი ამარცხებს და ოსკარს საუკეთესო მსახიობისათვის ხელიდან ააცილს პოლ გაბურსკის ფილმში — „პარი და ტონტო“ მონაწილეობისათვის. ამ დროს კი რობერტ დე ნირო განაგრძობს ტრიუმფულ

სვლას თავისი მეორეხარისხოვანი და ეპიზოდური როლებით. პატარა როლი შეიძლება უფრო ილბიანი გამოდგეს, ვიდრე დიდი. ამას დე ნირო სამუდამოდ დამაჯანსაღებებს...

1974 წელს ალ პაჩინო და რობერტ დე ნირო ამერიკული კინოს მსახიობი — შექურები ხდებიან. ეს იმიტომ, რომ მათ ბრწყინვა ერთსა და იმავე ფილმში დაიწყეს, იმიტომ, რომ ორივემ დაამთავრა ნიუ იორკის სამსახიობო სტუდიის ელია კაზანისა და ლი სტრასბერგის სახელოსნო, რომელსაც თავის დროზე მარლონ ბრანდომ გაუთქვა სახელი. კიდევ იმიტომ, რომ ორივენი თამაშობენ მოკრძალებით, მაგრამ მთელი მონდომებით, მთელი სულითა და გულით. მაცურებლები და კრიტიკოსები თავიდან მათ მსახიობთა იმ ოჯახს აკუთვნებდნენ, რომელიც „მსახიობთა სტუდიის“ ცნობილი „მეთოდის“ მიმდევარი გახლდათ და რომელმაც ბრანდომდე ბუმბერაზ მსახიობთა მთელი წყება შვა — ჯეიმს დინი, პოლ ნიუმანი, დასტინ ჰოფმანი, სტივ მაკქუნი და სხვ.

ალ პაჩინოსა და რობერტ დე ნიროს პარალელური დებიუტის მიუხედავად, განსხვავება მათ შორის იმთავითვე გამოიკვეთა. ალ პაჩინო, აქსოვს რა მაიკლ კორლეონეს სახეში თავისი პიროვნების უდიდეს ნაწილს, „მეთოდისა“ და 50-იანი წლების ბრანდოს ერთგული რჩება. დე ნირო კი რაც უფრო სცილდება თავის პიროვნებას, „მსახიობთა სტუდიის“ კანონებს, მით უფრო უახლოვდება 70-იანი წლების ბრანდოს. მისი ნამუშევარი ფილმში „ნათლიმამა-2“. ისევე როგორც მთელი მისი გვიანდელი კინოსამსახიობო კარიერა, ნათლად გვიჩვენებს, რომ სინამდვილეში დე ნირო ითვისებს ორ დიამეტრულად განსხვავებულ მსახიობთა ოჯახის მემკვიდრეობას, თითქოსდა ერთდროულად მარლონ ბრანდოსა და ალექ გინესის პირშია ყოფილიყოს.

1987 წელი. ალ პაჩინო ბრანდოს „ნათლიმამაში“ თამაშის ასაკს (47 წ.) აღწევს. მისი ათი წლის კარიერა კი ძალზე ქაოტურია. ამ ხნის განმავლობაში მან ეკვიანი, დაუნდობელი და განმარტოებული გმირების გარდა ეკრანზე სხვა სახის დამკვიდრებას ვერ მიაღწია; სამუდამოდ ერთგული დარჩა იმ ორიენტაციისა, რომლითაც „ნათლიმამაში“ მაცურებელს გააცნო თავი.

1987 წელს დე ნირო 44 წლისაა. იგი შევიდა ამერიკული კინოს უდიდეს „მონსტროს“ ხუთეულში და პირველად ბრანდოს შემდეგ ყველაზე მითითური, მისტერიული და შეუცნობელი მსახიობის სახელი დაიმკვიდრა. 13 წელია, რაც დე ნირო თავისი გამორების უკან იმალება. მასთან მაყურებლის ურთიერთობა ეყრდნობა არა ფეტიშურ გრძნობებს, როგორც ამას ადგილი ჰქონდა სხვა კინოვარსკვლავების შემთხვევაში, არამედ აღფრთოვანებასა და გაკვირვებას. მაყურებელი მუდამ მოჯადოებულია მისი ნიჭით, საოცარი მიდრეკილებით მეტამორფოზისაკენ და საქმისადმი ერთგულებით, რომელიც სიყალბეს ვერ იტანს. მიუხედავად იმისა, რომ დე ნიროს ხშირად უთამაშია „ბოროტა“ და წამებულთა როლებში, მაყურებელს ის არასდროს გაუიგევებია პერსონაჟებთან.

ამ ცოტა არ იყოს ცივმა ურთიერთობებმა მაყურებელსა და დე ნიროს შორის, ამავე დროს, თუ გავითვალისწინებთ იმ ფაქტორსაც, რომ იგი ყოველთვის მონაწილეობდა „ფართო მასებისათვის“ გათვალისწინებულ ფილმებში, ხელი შეუშალა მას გამხდარიყო ყველაზე მომგებიანი მსახიობი, ე. წ. „შემოსავლის მარკერი“, მაგრამ როგორც ჩანს, ჰოლივუდმა მისთვის გამონაკლისი დაუშვა. მიუხედავად იმისა, რომ დე ნიროს სახელი აფიშაზე არასდროს ყოფილა დიდი შემოსავლის გარანტია რეჟისორისათვის, ის დღემდე ამერიკული კინოს ერთ-ერთ დეფიციტურ და ძვირადღირებულ მსახიობად რჩება.

რობერტ დე ნიროს 13 წლის კარიერისათვის დამახასიათებელია განუწყვეტელი აღმავლობა ამერიკული კინონიდუსტრიის არცერთ რეკორდულ ფილმში მონაწილეობის გარეშე, რაც აგრეთვე იშვიათ შემთხვევად უნდა ჩაითვალოს ჰოლივუდის ისტორიაში. მსახიობს არც თუ ისე უგულბელსაყოფი წარმატება ჰქონდა ფართო მაყურებელში „ტაქსის მძღოლის“, „ირმებზე მონადირის“, „ცოფიანი ხარისა“ და „მისის“ წყალობით, მაგრამ ჩამოთვლილი სურათებიდან არც ერთი არ გამხდარა ფილმი-ფენომენი, რომელიც მსახიობის რეპუტაციასა და ნამდვილი ამერიკის სიმპათიასა და კეთილგანწყობილებას არანაკლებ 10 წლით მაინც უზრუნველყოფდა.

რამდენიმე თვის წინათ მარტინ სკორსეზეს ფილმის — „მოუსყიდველნი“ გამოცვლით დე ნიროს „ნათლიამის“ შემდეგ რიგით მეორე მნიშვნელოვანი წარმატება ხვდა წილად, როგორც თავის პირველ ბლოკბასტერში\*, მსახიობს აქაც მეორე ხარისხოვანი როლი აკისრია. დღესაც, ისევე როგორც ეს 1974 წელს საზოგადოებრივი აზრის გამოკითხვამ უჩვენა, რომ სწორედ მისი პერსონაჟი ალ კაპონეა, ყველაზე უფრო რომ დაამახსოვრდა მაყურებელს. აქაც დე ნირო, თავისი გამორის მაღალპროფესიული განსახიერებით, დღემდე არანახულ წარმატებას აღწევს, მის მიერ შექმნილი ამერიკის მეორე ლეგენდარული პერსონაჟის — ალ კაპონეს სახის რეალურობა საყოველთაო ნდობას იმსახურებს. აქ მსახიობი განსახიერებს დიდი გაქანების განგსტერს. ბანდის მესვეურს, იტალიელს თხემით ტერფამდე. სიძლიერის წყურვილით შეპყრობილი ჭაბუკი კორლეონე და თავზე ხელაღებული და ყოველგვარი უფლებებით მოსილი ალ კაპონე ერთი და იგივე პერსონაჟის ორი ჰიპოტეზია. კაპონე ამ პერსონაჟის უარყოფითი ნაირსახეობაა. ფილმში იგი მოუხელთებელისა და ბოროტის ამპლუაში წარმოგვიდგება. აქედან გამომდინარე, დე ნირო კი — ამერიკული კინოს მეორე დიდი ტრადიციის მიმდევრად, რომელსაც სათავე ედუარდ ჟ. რობინსონმა დაუდო. მართლაც, დე ნიროს ალ კაპონე უკანასკნელი ნაძირალაა. მსახიობი ერთი წუთითაც არ ცდი-

\* ფილმი-რეკორდი.

„ნიუ-იორკი, ნიუ-იორკი“ (1977 წ.)





„ირმებზე მონადირე“ (1978 წ.)

ლობს, რომ იგი სიმპათიური ან ამაღლევბელი გახადა. ფიზიკური ტრანსფორმაცია, რომელსაც მსახიობი კიდევ ერთხელ მიმართავს, რათა ძირფესვიანად ალ კაპონეს დაემსგავსოს, განსაცვიფრებელია. მაგრამ ყველაზე ამაღლევბელი, ყველაზე საოცარი ის გახლავთ, რომ დე ნირო ყოველგვარი ზეზუნებრივი ძალების მობილიზაციის გარეშე, უტყუარია ასეთ უარყოფით ანტიპათიურ როლშიც კი. ის ფაქტი, რომ მსახიობს ამდენი შეუბრალებლობისა და სისასტიკის, ამდენი ზიზღისა და სიმხეცის გადმოცემა შეუძლია, ნამდვილად შემცაბუნებელია. გაოგნებული მაყურებელი სვამს შეკითხვას: „კი მაგრამ, ბოლოს და ბოლოს ვინ არის რობერტ დე ნირო?“ ალ კაპონეს როლით დე ნირომ შეძლო ის, რისი მიღწევაც მას ყველაზე უფრო უმძიმდა — მაყურებლის გაკვირვება, გაოგნება.

ალ კაპონეს როლზე მუშაობამ მსახიობს მხოლოდ ორი კვირა წაართვა. ჰონორარი კი 2 მილიონი დოლარით განისაზღვრა. მართლაც, დე ნირო ერთადერთი მსახიობია ჰოლივუდის ამ უზარმაზარ კონცერნში, რომელსაც ასეთ პატარა, მაგრამ საუკეთესოდ ანაზღაურებულ როლზე დათანხმება შეეძლო, თანაც ისე, რომ მისი მოტივაციების უანგარობასა და გულფრფველობაში არავის შეპარვოდა ეჭვი. ეს შეიძლება იმით აიხსნას, რომ ბოლო წლების განმავლობაში ის მხოლოდ მეორეხარისხოვან ან ეპიზოდურ როლებზე თუ თანხმდება. გავიხსენოთ „ბრაზილია“, „მისია“, „ანგელოზის გული“ და სხვ.

დე ნირო არაფერს არ აკეთებს ისე, როგორც ყველა. ის არა მარტო თანხმდება ეპიზოდურ როლებზე, არამედ უმრავლეს შემთხვევაში თვითონვე ცდილობს მსახიობის როლი, რომელსაც ვერც ერთი რეჟისორი ვერ შეჰკადრებდა მას. როლან ჟოფე შიშობდა, „მისიაში“ დე ნიროსათვის გათვალისწინებული როლი მეტისმეტად ფიზიკური, ხოლო გადაღების პირობებზე დემეტად მძიმე და „პრიმიტიული“ როლს არ გამომდგარიყო მსახიობისათვის, რომელსაც სრულქმნილებისაკენ ასეთი დაუღალავი სწრაფვა სჩვევია. ჟოფეს ფუჭი იქვეების გამო გაბრაზებულმა დე ნირომ მთელი ენერგია მოახმარა იმას, რომ რეჟისორი თავისი ყოყმანის უსაფუძვლობაში დაერწმუნებინა... „მოუსყიდველში“ ვიდრე დე ნირო განაცხადებდა ალ კაპონეს თამაშის სურვილს, ანგაყემენტი ბობ ჰოსკინსზე იყო გაფორმებული (1986 წლის კანის კინოფესტივალის პრიზიორი მამაკაცის საუკეთესო როლის შესრულებისათვის „მონა ლიზაში“). თურმე დე ნიროს დიდი ხანი სტანჯავდა ამ პაწაწინა როლის შესრულების სურვილი. დი პალმამ საბოლოოდ თავისი არჩევანი მასზე შეაჩერა, ხოლო ბობ ჰოსკინსს 200 000 დოლარი გადაურიცხა მისი კანდიდატურის ანულირების საკომპენსაციოდ.

დე ნიროს ასე ვთქვათ, „არანორმალური გადაწყვეტილებანი“, უეჭველად, მისი ხასიათის კიდევ ერთ დასაფასებელ ნიშან-თვისებაზე მიუთითებს. მისი თამაშით გატაცება კატეგორიულად გამოირიცხავს სხვა არსებულ მოტივაციებს, პოპულარობა, თანამედროვეების მხრივ დაფასება და პატივისცემა, ფულადი ანაზღაურებაც კი მისთვის ნაკლებად ფასეულია, ვიდრე თამაშის სურვილი, პიროვნების გაორებისა და მეტამორფოზის ქინის დაკმაყოფილება.

ბეტ დევისმა ერთ-ერთ ინტერვიუში განაცხადა: „მე რატომღაც მიმაჩნია, რომ მსახიობის ეს უცნაური სწრაფვა სხვაადამიანად გახდომისაკენ, საკუთარი თავის მიმართ ერთგვარი ზიზღის მაჩვენებელი უნდა იყოს, და ეს ბუნებრივია. არა მგონია, რომ ის, ვისაც პროფესიონალ მსახიობად გახდომა განუზრახავს, საკუთარ თავზე სიგიჟემდე იყოს შეყვარებული“. ბეტ დევისის ზემოთ მოყვანილი სიტყვები შესანიშნავ-

ქად შეიძლება დე ნიროს პიროვნებას მი-  
უხედავად.

საუბრით ის იქნებოდა, რომ მსგავს შე-  
კითხვებზე თვითონ დე ნიროს გაეცა პასუ-  
ხი. მაგრამ, სამწუხაროდ, მსახიობი უკვე  
რამდენიმე წელიწადია, ყოველგვარი გუ-  
ლახდელი საუბრის სასტიკი წინააღმდეგია.  
მისი ინტერვიუზე დაყოლებია იოლი საქმე  
როდია გახლავთ. მეგობრები, გადაღების პა-  
რტნიორები და რეჟისორები მას გვიხსია-  
თებენ, როგორც სრულყოფილების თითქ-  
მის მანიაკური ჟინით შეპყრობილ მსა-  
ხიობს — ადამიანს, რომელიც მუდამ შე-  
წუხებულია, ყოყმანობს, ეჭვი ეპარება სა-  
კუთარ თავში და შესაძლებლობებში, იმა-  
ში, რომ რაღაცას ვერ გააკეთებს ისე, რო-  
გორც მას თავიდან დაუსახავს. დე ნიროს  
ბევრ პარტნიორს გასჭირვებია მასთან მუ-  
შაობა, რადგან მისი დაუკმაყოფილებლობა  
სცენების გამორების, ხელახალი გადაღ-  
ებების სურვილს ბადებს. ჯერი ლუისი  
იგონებს, რომ „ზამბახთა ვალსის“ (1983)  
გადაღებისას მას, დე ნიროს დაჟინებით,  
ზოგიერთი სცენის თითქმის 50-ჯერ გადა-  
ღება მოუხდა.

დე ნიროს პიროვნების გარშემო შეთხ-  
ზული ზოგიერთი მონათხრობი არცთუ ისე  
სანდო პორტრეტს გვიხატავს იმ კეთილი-  
ნდისიერი მსახიობისა, რომელიც მუდამ ზედ-  
მიწვევით ემზადება როლისათვის. იგი უფ-  
რო მშრომელია, ვიდრე შთაგონებული...  
თავად დე ნიროც თავის სამუშაოზე საეჭვო  
გულგრილობით ყვება. „ნათლიამა-2-ის“  
გადაღების დამთავრების შემდეგ ხმები და-  
იხრა, თითქოს დე ნირო მოსვენებას არ აძ-  
ლევდა კობოლას თავისი გაუთავებელი შე-  
კითხვებით დონ კორლეონეს პიროვნებაზე.  
დე ნირომ ამას შემდეგნაირი ახსნა მისცა:  
„მე ბრანდოს იმიტაცია კი არ მსურდა, არა-  
მედ მინდოდა ვყოფილიყავი ბუნებრივი,  
სრულყოფილი და სანდო ახალგაზრდა ნათ-  
ლის როლში. ეს ერთგვარი მათემატიკური  
ამოცანა გახლდათ ჩემთვის“.

დამაჯერებლობის მიღწევა დე ნიროს აკ-  
ვიატებული აზრია, მისი მუღმივი გატაცე-  
ბაა. ყოველი ახალი როლი სრულიად განს-  
ხვავებული, დღემდე მისთვის უცნობი სას-  
წაულის გახსნისათვის ბრძოლაა. ყოველი  
ახალი ფილმი ახალი მეთოდებისა და დაკვირ-  
ვებების გამოყენებით ჩატარებული ექსპე-

რიმენტია, სწორედ ამით აიხსნება ის ფაქტი,  
რომ დე ნიროს 13 წლის კარიერაში ორ  
მსგავს ტიპავსაც კი ვერ იპოვიდა. თვითონ  
თავის მიმართ მომთხოვნელობა ვინაობის  
ცხავს ფილმიდან ფილმში გადასვლას, სტე-  
რეოტიპების გამრავლებას. დღეს კი, სტე-  
რეოტიპებით სავსე კინოს სამყაროში, მო-  
გვსენებათ, რამდენად ძნელი და შრომატე-  
ვადია განსხვავებული სახეების შექმნა. ამის  
გამო ყოველი ახალი არჩევანისას, მსახიობს  
ახალი გზის გაკავება, ყველაფრის თავიდან  
დაწყება უხდება. ამერიკული კინოს სხვა  
კინოვარსკვლავებისაგან განსხვავებით, მის-  
თვის არ კმარა, რომ თავისი პიროვნებისა  
და ეგოს ნაწილი თავის პერსონაჟს ასეს-  
ხოს, რათა სამუშაოს ნახევარი მაინც გაკეთ-  
დეს. მსახიობისათვის ზედგამოჭრილი რო-  
ლები არ არსებობს. იგი თვითონ განიცდის  
მეტამორფოზას, რათა შემოთავაზებულ  
როლს მოერგოს. თამაშისადმი ასეთი მიდ-  
გომა გონებასაც ითხოვს და დროსაც. „ნათ-  
ლიამა-2“-ის შემდეგ დე ნირომ 17 წლის  
განმავლობაში მხოლოდ 14-ოდე ფილმში  
თუ ითამაშა.

1974 წელს კინოსარბიელზე თავისი ხმა-  
ურიანი გამოსვლით დე ნირო ჰოლივუდის  
გულს მოინადირებს, მაგრამ უარყოფს მის  
კომერციულ წინადადებას და ორ ავტორი-  
სეულ ფილმში მონაწილეობას არჩევს. იმ-  
ხანად ახალგაზრდა მსახიობის ამ გადაწყ-  
ვეტილებას უცნაურად და ერთობ ექსტრა-  
ვაგანტურად მიიჩნევენ.

თავდაპირველად დე ნირო თანხმობას აც-  
ხადებს ბერნარდო ბერტოლუჩისთან ერთად  
„XX საუკუნის“ ავანტიურაში მონაწილეო-

„ორმეზე მონადირე“ (1978 წ.)





„ცოფიანი ხარი“ (1979 წ.)

ბის მიღებაზე. გადაღებები ერთ წელს გასტანს. მსახიობის მიზანი — ახალგაზრდა, კლასობრივი პრივილეგიების დაკარგვის შიშით შეპყრობილი და დეკადენტურობის გზაზე დამდგარი არისტოკრატის სამყაროში გადანაცვლება. ეს ფილმის ერთ-ერთი მთავარი და საპასუხისმგებლო როლია. პერსონაჟიცი მიმზიდველია, მაგრამ სურათის მთავარი „გმირი“, რომლისკენაც რეჟისორისა და მსახიობის ერთდროული სიმპათია იხრება, ყურადღებარადია, რომელიც არისტოკრატის ბავშვობის მეგობარს, გაბედულ იდეალისტს და კეთილსინდისიერ გლეხს განსახიერებს.

„XX საუკუნე“ ამერიკის შეერთებულ შტატებში ფართო აუდიტორიას ვერ მიიზიდავს, სამაგიეროდ კი ევროპელ მსახიობებს დე ნიროს განსხვავებულ, ბევრად უფრო მომხიბვლელ სახეს გააცნობს.

იმავე 1975 წელს დე ნირო, „XX საუკუნის“ ახალგაზრდა არისტოკრატის დახვეწილი და გამორჩეული პერსონაჟის შემდეგ, მსახიობებს სრულიად საწინააღმდეგო ამპლუაში მოეცილებს. „ტაქსის მძღოლი“ იგი განასახიერებს მარტოხელა ტაქსის მძღოლის ფსიქოლოგიურად გაუწონასწორებელ ხასიათს. აქ დე ნირო, 1973 წელს „უბადრუკ ქუჩებში“ მონაწილეობის შემდეგ, მეორედ ხვდება მარტინ სკორსეზეს. საკვირველია, მაგრამ ფაქტია, რომ იგი იმ ხნიდან მოყოლებული, მხოლოდ „იტალიელი“ რეჟისორებთან თანამშრომლობს — კოპოლა, ბერტოლუჩი, ისევე სკორსეზე. „ტაქსის მძღოლი“ (პირველად მისი აღიარების მომენტიდან) მსახიობი არ თამაშობს

იტალიელს. სკორსეზეს სწორედ ამ ფილმში შეაღებინა მსახიობის პიროვნებაზე. ტაქსის მძღოლის როლის სრულფასოვნად გათამაშებისთვის დე ნირომ მსახიობს დადებითად მიიჩნია რამდენიმე კვირის განმავლობაში ლამის საათებში ტაქსის მძღოლად მუშაობა. „ტაქსის მძღოლი“ მარტინ სკორსეზეს ამერიკული კინოს დიდ რეჟისორთა რიგებში მიუჩენს ადგილს. 1976 წელს კი ფილმის კანის კინოფესტივალის უმაღლეს ჯილდოს — „ოქროს პალმის რტოს“ მოიპოვეს და სულ მალე ოკეანის გაღმა-გამოღმა მსახიობის ერთ-ერთი საყვარელი ფილმი გახდება. დე ნიროს როლი კი ოსკარზე იქნება წარდგენილი საუკეთესო მსახიობთა რიცხვში. მაგრამ 1975 წელი მილოშ ფორმანის ფილმის „ვილაკამ გუგულის ბუდეც გადუფრინა“ გამოსვლის წელია და დე ნირო ამ საპატიო ჯილდოს ჯეკ ნიკოლსონს დაუთმობს.

„ტაქსის მძღოლი“ დე ნირო აგრძელებს „ნათლიამა-2-ში“ დაწყებულ ექსპერიმენტს და ახალი განზომილებებით ავსებს მას. ფილმის განმავლობაში პიროვნების ფიზიკური და ფსიქოლოგიური მეტამორფოზი მანამდე არნახული სისწრაფით ვითარდება და კულმინაციურ წერტილს აღწევს. ფილმის დასაწყისის საშუალო, სრულიად ნორმალური ამერიკელი, მის დასასრულ ცივ იარაღზე სიგიჟედება შეყვარებული და გარეგნულად თანამედროვე პანკის წინამორბედი ხდება.

ეს როლი სამუდამოდ დაამახსოვრდება დე ნიროს ერთი გარემოების გამოც: გაიკვია, რომ კაცი, რომელსაც რეიგანის მოკვლა ჰქონდა განზრახული, ფილმის მთავარი გმირის ტრევის ბიქლის პიროვნებით იყო შთაგონებული. ჰინკლეს სასამართლო პროცესზე სკორსეზეს „ტაქსის მძღოლის“, როგორც დანაშაულის მამხილებელი საბუთის, დემონსტრაციაც კი მოეწყო. შემოქმედებითი ძიების ასეთმა უარყოფითმა ზეგავლენამ ჰინკლეს პიროვნებაზე დიდი ფსიქოლოგიური ტრავმა მიაყენა დე ნიროს. ამბობენ, რომ მას ეს უსიამოვნო ინციდენტი დღემდე ახსოვს და არ უყვარს, როცა მასზე ჩამოუგდება ხოლმე ლაპარაკს.

„ტაქსის მძღოლის“ უსიამოვნო ამბის შემდეგ დე ნირო, პირველად თავის კინოსამსახიობო კარიერაში, ზედიზედ (1976, 1977,

1978 წწ.) სამ ფილმში მონაწილეობს, რომლებშიც მთელს თავის ენერჯიას კლასიკურ გმირთა როლებს ახმარს. ელია კაზანის ფილმში — „უკანასკნელი მაგნატი“ იგი ოქროს ხანის პოლიციულის პროდიუსერს, აღდუმალი ხიბლით მოსილ მაცდურს თამაშობს. დე ნიროს თაყვანისმცემლები მას მსახიობის ყველაზე ლამაზ როლად მიიჩნევენ, სადაც იგი „თავის სასარგებლოდ თამაშობს“ და სრულად წარმოაჩენს თავისი ტალანტის ყველა პარამეტრს. სამწუხაროდ, „უკანასკნელმა მაგნატმა“ ავტორის იმედები ვერ გაამართლა. აშშ-ში ფილმმა წინასწარ გათვალისწინებული წარმატება ვერ მოიპოვა. ორ დანარჩენ ფილმში (მარტინ სკორსეზეს „ნიუ-იორკი, ნიუ-იორკი“, მაიკლ ჩიშინოს „ირმებზე მონადირე“) დე ნირო ისევ უბრუნდება „თავის იტალიელებს“. სკორსეზესთან ეს მსახიობის რიგით მესამე შეხვედრაა. სწორედ ამ რეჟისორთან მან, 33 წლის ასაკში, პირველად გამოჰკრა ხელი დიდ როლს. „ნიუ-იორკი, ნიუ-იორკი“ მისი ერთ-ერთი საყვარელი ფილმი გახდება. მართლაც, დე ნირო არასდროს არც ერთ როლში არ ყოფილა უფრო სიმპათიური, როგორც საქსაფონისტისა, რომელიც ძალზე სასაცილოა და ცალი თვალი მუდამ ახალგაზრდა გოგონებზე უპირავს. სკორსეზეს ეს ფილმი, რომლის გადასაღებადაც დიდძალი თანხა დაიხარჯა, ფართო მაყურებლისათვის შეუმჩნეველი რჩება. ყველაზე დიდი შანსი მსახიობს წილად ხედა 1978 წელს. ჩიშინოს „ირმებზე მონადირე“ არნახულ წარმატებას აღწევს ამერიკაში. 1978 წელს სურათი „საუკეთესო ფილმის ოსკარით“ დაჯილდოვდება. ჩიშინო კი 37 წლის ასაკში წლის საუკეთესო რეჟისორად იქნება აღიარებული. კინოსარბიელზე თავისი სამახსოვრო გამოსვლიდან 5 წლის შემდეგ დე ნირო 36 წლის ასაკში კინოვარსკვლავი ხდება. თუმცა „ნათლიამამა-2“-ის შემდგომ გადაღებულმა 5 ფილმმა იგი პოპულარული ვერ გახადა, მაგრამ თითოეული მათგანი მაინც ღირსშესანიშნავი მოვლენა გახლდათ იმ წლების ამერიკელების ცხოვრებაში. თითოეულმა მათგანმა განამტკიცა დე ნიროს როგორც მსახიობი — ქამელონის, სრულქმნილებაზე სიგიჟემდე შეყვარებულის რეპუტაცია.

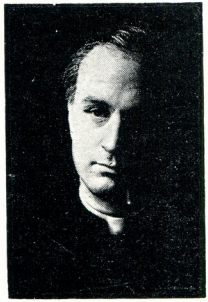
მთელი 1979 წლის განმავლობაში რობერტ დე ნირო ზურგს აქცევს პოზიტიურ

გმირთა როლებს, რათა მთელი შემოქმედებითი პოტენციალის კონცენტრაცია ქველა მოტას როლზე მოახდინოს მარტინ სკორსეზეს ახალ სურათში „ცოფიანი მსახიობისა და რეჟისორის მეოთხე შეხვედრა“. სკორსეზე დე ნიროს უახლოესი მეგობარი, მისი კინემატოგრაფიული Alter ego ხდება. ფილმში დე ნიროსეული მეტამორფოზების სისტემა თავის აპოგეას აღწევს, ლა მოტას — საშუალო წონაში მსოფლიო ჩემპიონის სახის შესაქმნელად მსახიობი ათლეტის ტანს იყენებს, დიდი მონდომებით სწავლობს კრიკს. რამდენიმე თვის დაუღალავი ვარჯიში სასურველ შედეგს იძლევა და მსახიობი ნეოპროფესიონალს ღონეს აღწევს.

ფილმის მეორე ნაწილისათვის, რომელიც დაქვეითების გზაზე დამდგარ, უძრაობისა და ალკოჰოლის გადაჭარბებული ხმარებისაგან უზომოდ გასუქებულ მსოფლიოს ექს-ჩემპიონს გვიჩვენებს, დე ნიროს გადაღებების რამდენიმე თვით შეჩერება და 25 კილოგრამით წონაში მომატება უხდება. მსახიობი სრულიად შეუცნობელი ხდება. მაყურებელს საერთოდ ავიწყდება როლს უკან მდგარი დე ნირო და სპორტსმენთან პირდაპირი ურთიერთობის ილუზია ექმნება.

ლა-მოტას დე ნიროსეული რეპროდუქცია მართლაც გასაოცარია. ის უფრო მეტია, ვიდრე უბრალოდ დამაჯერებელი. მსახიობს არასოდეს ისე არ დაუმსახურებია ოსკარი, როგორც ამჯერად. ფილმის წარმატებაშიც

„სისხლიანი აღსარება“ (1981 წ.)





„ერთხელ ამერიკაში“ (1983 წ.)

ყველაზე დიდი დამსახურება მას მიუძღვის.

„ცოფიანი ხარის“ შემდეგ რობერტ დე ნირო 2 წლით ისვენებს. დაბრუნების შემდეგ ერთ უმნიშვნელო ფილმში ითამაშებს, რომელიც შეიძლება საერთოდ შეუმჩნეველი დარჩენილიყო, აფიშის თავში მისი და რობერტ დიუვალის სახელები რომ არა (დიუვალსაც აღიარება, სხვათა შორის, „ნათლი-მამა-2-მა“ მოუტანა).

ულუ გროსბარდის „სისხლიანი აღსარება“ თავისებური დეტექტივია, რომელიც ორ ძმას (ისინი მღვდლები არიან) შორის არსებულ რთულ ურთიერთობებზე მოგვითხრობს. მღვდლის ფუნქციებზე და ადგილზე საზოგადოებაში ორივეს განსხვავებული შეხედულებები აქვს. ერთ-ერთი ძმა თავისი ბუნებით წმინდა და პატიოსანია; მოღვაწეობიდან გამომდინარე, თავმდაბლობის ქომაგია. მეორეს კი ხელისუფლებისა და ძლიერების სურნელებით თრობა მოსწონს და სამსახურებრივი მდგომარეობის პირად ინტერესებთან შეხამებას ცდილობს. მისი ოცნება ძლიერთა და ყოვლისშემძლეთა ბანაკში გადაბარგებაა. აქაც დე ნირო უარყოფითი გმირის როლს არჩევს. იგი წააგავს ბრანდოს პერსონაჟს „ნათლიამაში“ იმ მხრივ, რომ სურათში მასაც უხდება ათეული წლებით დაბერება. მეტამორფოზა ერთ-ერთი ძმის მღვდლობის წლებით იწყება და მისი ცინიკურ და ქედმაღალ პატრიარქად გახდომით მთავრდება.

„სისხლიანი აღსარების“ გამოსვლისთანავე ბევრი დაინტერესდა ულუ გროსბარდის ასეთ სტანდარტულ ფილმში რობერტ დე ნიროს მონაწილეობის მიზეზით. მსახი-

ობის მიდრეკილება ფიზიკური ტრანსფორმაციისაკენ არ შეიძლება არჩევანის განმსაზღვრელად ჩაითვალოს. პასკალი ფიფიოს როლის სტრუქტურაში უნდა ვეძიოთ.

მარტინ სკორსეზეს „ცოფიანი ხარი“ (1977 წ.), ულუ გროსბარდის „სისხლიანი აღსარება“ (1981 წ.), სერჯიო ლეონეს (ისევ იტალიელი?!) „ერთხელ ამერიკაში“ და როლან ჟოფეს „მისია“ ნათლად მეტყველებენ ბოდე ნიროს სულიერი დაცემისა და მონანიების თემებით გატაცებაზე. თითქოსდა იგი იმ ადამიანთა გაუბედურების მიზეზებით უფრო იყოს დაინტერესებული, რომლებმაც დიდების, ძალაუფლებისა და ფულის ყოვლისშემძლეობისა და მარადიულობისა ირწმუნეს. რომელი ჩადენილი ცოდვების მონანიებას ცდილობს მსახიობი, ასეთ როლებს რომ ირჩევს? პასუხს ამ შეკითხვაზე, ალბათ, ვერასდროს ვერ მივიღებთ.

„სისხლიანი აღსარების“ მსგავსად, რომელიც მაყურებელმა გულგრილად მიიღო, 80-იანი წლების დამდეგი დე ნიროს ბიოგრაფიაში სტრესული პერიოდებით აღინიშნა. 1982 წელს ნარკოტიკების ჭარბი დოზის მიღებას შეეწირა მისი უახლოესი მეგობარ ჯონ ბელუში. დე ნირო ყოველთვის მოხიბლული იყო თავისი მეგობრის დაუოკებელი ენერჯით და საქმისადმი ერთგულებით. მეგობრის მოულოდნელი სიკვდილი, რომლის თავგადასავლების თანამონაწილე დროდადრო თვითონაც გახლდათ, შეუხორცავს სულიერ ჭრილობად იქცა მსახიობისთვის.

იმ ტრაგიკულ დამეს ღე ნირო თან ახლდა მეგობარს, მაგრამ ამჯერად იგი უფრო ადრე დაბრუნდა შინ. როგორც კი ჯონის სიკვდილი შეიტყო, იგი ჩაიკეტა „შატო მარმონის“ თავის აპარტამენტებში და რამდენიმე დღე ბელუშის ურიცხვი ტელეფონის ყურებაში გაატარა. კინოსარტილზე გამოსვლამდე ბელუში ტელევიზიაში მოღვაწეობდა და ტელეფონის საუბრის სპეციალისტად ითვლებოდა. დე ნიროს, რომელიც ასევე ცნობილია თავისი ლეგენდარული თავშეკავებულობითა და სიტყვაძუნწობით, საჭაროდ არასდროს დაუძრავს კრინტი მეგობრის სიკვდილის მიზეზებზე. „უოტერგეითის“ ერთ-ერთ გმირს, ცნობილ ჟურნალისტს ბობ ვუდგორდსაც, რომელსაც ბელუშის ცხოვრებაზე წიგნის დაწერა ჰქონდა განზრახული, ცივი უარი განუცხა-



და ინტერვიუზე. „ძმები“ ბლუზების“ მთავარი გმირის სიკვდილზე ჩვენების მიცემა მხოლოდ და მხოლოდ ტელეფონით ისურვა.

ამ პერიოდში პროფესიული საზრუნავი პირადულ დრამას გადაეხლართება დე ნიროს ფსიქოლოგიური წონასწორობის სახიანოდ. იგი გადაწყვეტს, დროებით გასცილდეს შოუ-ბიზნესს.

„სისხლიანი აღსარების“ გამოსვლიდან ორი წლის შემდეგ მარტინ სკორსეზე ისევ იწვევს თავის მსახიობ-ფეტიშს ფილმში „ჯამაზთა ვალსი“. ამჯერად ეს მსახიობისა და რეჟისორის მეზუთე და დღესდღეობით ბოლო შეხვედრაა. სცენარის ავტორი თვითონ დე ნირო გახლდათ და ძალზე დაინტერესებული იყო ამ სასტიკი და სიდიადეს მოკლებული ამბის ეკრანზე გადატანით. სურათიდან კარგად ჩანს დე ნიროს იმდროინდელი დამოკიდებულება მსახიობის ხელობისადმი, ფათერაკებისადმი, რომლებიც თან ახლავს მას. პატივმოყვარეობისადმი, მსახიობის პიროვნებისათვის რომაა დამახსიათებელი.

„ჯამაზთა ვალსში“ დე ნირო მიზნად ისახავს თავისი კარიერის ყველაზე ძნელ და, უნდა ითქვას, ყველაზე სულელურ ამოცანას: იყოს დამაჯერებელი ძველმოდურ, ყოველგვარ ნიჟსა და შარმს მოკლებული მსახიობის როლში. მის გვერდით ტრელობას მიჩვეული, თავყვანისმცემლების მიერ განეზივრებული და ქედმაღალი კინოვარსკვლავის როლში ძველ დიდებასა და გაქანებას მოკლებულ ჯერი ლუისს ვხედავთ. როლების ასეთი უცნაური განაწილება ძირშივე ანადგურებს ფილმის კონსტრუქციას, დე ნიროს კი — დამარცხებისათვის გასწირავს. ეს პირველი შემთხვევაა მსახიობის კარიერაში, როცა მას უნდობლობას უცხადებენ, არ სწამთ მისი. პირველად დე ნირო უფრო ძლიერია, ვიდრე ფიქტიური პერსონაჟი, რომლის უკანაც გაქრობას იგი ვერ ახერხებს. დათანხმდა რა ასეთ როლზე, ეტყობა, მან ჯეროვნად ვერ შეაფასა თავისი. როგორც კინოვარსკვლავის შესაძლებლობანი. მაგრამ რას იზამ, უარესი შეცდომებიც მოსვლიათ.

ამ პერიოდშივე დე ნირო ცდილობს დროებით დაისვენოს ე. წ. ეფექტური როლებისაგან, რომლებმაც მას სახელი მოუხვეჭეს და ეკრანზე თავისი ჩვეულებრივი, ყო-

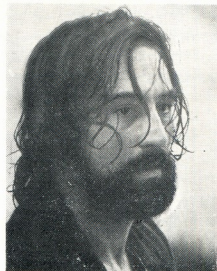
ველდიური სახით წარადგინეს. ამჯერად მთელი ყურადღება გმირის შინაგან სამყაროზე გადააქვს და მისი გარეგნული სახე-საობრივი მხარე ნაკლებად აწუხებს. მისი რად ასეთია ნუდელზის სახე სერჯიო ლონეს შემოქმედების შემაჯამებელ ფილმში „ერთხელ ამერიკაში“. მსახიობი თავის ფიზიკურ იერს ხელუხლებელს სტოვებს; როცა ჯერი ხანდაზმული და დამარცხებული ნუდელზის გადმოცემაზე მიდგება, იგი შეგნებულად თეატრალურ, ნაკლებად რეალისტურ მაკიაჟს მიჰართავს. სხვა მხრივ, მთელი ფილმის განმავლობაში მასურებელს შესაძლებლობა ეძლევა ნამდვილი, ცხოვრებისეული, მიწიერი კინოვარსკვლავი იხილოს — დე ნირო ყოველგვარი გრიმისა და ხელოვნურობის გარეშე.

ლონეს ამ ფილმში დე ნიროს კიდევ ერთხელ განგსტერის როლში ვხედავთ, მაგრამ აქ იგი ბოროტმოქმედების სიმბოლოს როდი განასახიერებს. პირიქით, მისი გმირის სიძლიერე ერთობ შემოსაზღვრულია. დე ნიროსეული ეს ინტერპრეტაცია, აქამომდე შესრულებულ როლებს შორის, ყველაზე დახვეწილად და შთამბეჭდავად შეიძლება ჩაითვალოს.

სამწუხაროდ, სერჯიო ლონეს ეს შედეგური მონტაჟის დროს გამჭირავებლების მიერ უმოწყალოდ იქნა დაჩეხილი, რის გამოც მისი ხანგრძლივობა 3 სთ და 25 წუთიდან 2 სთ და 10 წუთამდე იქნა დაყვანილი. აშშ-ში ფილმმა მასურებელთა ფართო აუდიტორია ვერ მიიზიდა.

1984 წელს დე ნირო 41 წლის ასაკს აღწევს. მისი პრესტიჟი ძველებურად ძლიე-

„მისია“ (1986 წ.)





„ანგელოზის გული“ (1987 წ.)

რია. მიუხედავად ამისა, რეჟისორები მას მისი ნიჭისა და გაქანების შესაფერის როლებს ვერ სთავაზობენ. თვითონ მსახიობიც, თითქოს განგებ, თავის დამცირებისა და შემოქმედებითი პოტენციალის არარაციონალური გამოყენებისა და გაუხამების გზას დაადგება. ულუ გროსმარდის „შეყვარებულელებში“ მისი მონაწილეობა ამის მკაფიო დასტურია. ფილმის ინტრიგა ვერავეთარ კრიტიკას ვერ უძლებს, პერსონაჟები კი იმდენად უფერულნი არიან, რომ მათზე სერიოზული ლაბარაკიც არ ღირს. ამ ერთგროშიანი, მახვილგონიერებას მოკლებული დასიყვარულო ამბის ეკრანიზაცია რეჟისორის დიდი გამარჯვების საწინდარი ნამდვილად ვერ იქნებოდა. თუ მერილ სტრიპი რამდენიმე სცენაში მაინც ახერხებს საქმიდან მშრალად გამოსვლას, დე ნირო ნურას უჟაცრავად, იგი უმოწყალოდ აუხამსებს, უფრო და უფრო ბანალურს ხდის თავის პერსონაჟს. რა თქმა უნდა, სასიამოვნოა მომღიბარი, შეყვარებული და უმწუო დე ნიროს საათნახევრის განმავლობაში ხილვა, მაგრამ აბა ვინ დაუჯერებს მას საშუალო რანგის მოსამსახურის როლში, ისეთი მშვენიერი არსების, როგორც მერილ სტრიპია, ბოლომდე შეყვარება რომ ვერ გადაუწყვეტია.

ზემოთ ხსენებული დამარცხების შემდეგ, დე ნიროს სამი წლის განმავლობაში, არც ერთი მთავარი როლი არ შეუსრულებია. თუმცა, იგი ისევ ერთგული დარჩა თავისი პირვანდელი გატაცების — მეტამორფოზებისა, მაგრამ მხოლოდ ეპიზოდურ როლებში. ტერი ჯილიამის „ბრაზილიაში“, რომლის პროდიუსერი დე ნიროს მეგობარი არონ მიჩინი გახლავთ, მსახიობი მომავლის პირატს თამაშობს. აქ იგი, ერთგვარი დაუფარავი ზეიმით, ბურლესკს ცდილობს მოერ-

გოს და ერთობა თავისთვის კიდევ ერთი „ახალი თავის“ გამოგონებით. ეს „ახალი თავი“ წვრილი ულვაშით ჰიტლერის სიცილიას იწვევს მაყურებელში.

1985 წლის მიწურულს როლან ჟოფე დე ნიროს მის საკადრის როლს სთავაზობს „მისიაში“. აქ მსახიობი ისევე დაიბრუნებს თავის ადრინდელ პროფესიონალიზმსა და მაგიურ ბრწყინვალეობას. ფილმის მთავარ პერსონაჟს ჯერემი იროსი განასახიერებს, მაგრამ მისი მთავარი ლერძი მაინც დე ნიროა. კოლუმბიის ციკაბო კლდეებზე მხოხავი, ტვირთით დამძიმებული მსახიობი, თითქოსდა თავისი ადრინდელი ცოდვეჩისა და შეცდომების სიმძიმისაგან იტანჯება. დე ნიროს სახე მონებით მოვაჭრისა ფილმის დასაწყისში, მისტიკური ჯარისკაცისა და დაჩაგრული ინდიელთა მხსნელისა — მის დასასრულს, დაუვიწყარია. მსახიობი ერთსა და იმავე ფილმში შესანიშნავად ახერხებს თავისი ნიჭის ორი მთავარი მხარის და აქედან გამომდინარე, მისი რთული პიროვნების ორი ურთიერთსაწინააღმდეგო ნიშანთვისების ჩვენებას.

მაგრამ საინტერესო როლებს ყოველდღე როდი შემოგვთავაზებენ. ახალი ზეციური წყალობის მოლოდინში დე ნირო თავის ექსპერიმენტებს დროებით შეაჩერებს და „მისიაში“ შექმნილი გმირის ვიზუალურ მხარეს ალან პარკერის „ანგელოზის გულიში“ თითქმის უცვლელად გადაიტანს. ეშმაკის როლი ძალზე მოკლეა, ოთხიოდე სცენას თუ მოიცავს. „ანგელოზის გული“ კი ჰკვებავს დე ნიროზე შექმნილ მითს. მაგრამ ვერაფერს მატებს მის დიდებას. მსა-

„მოუსილველნი“ (1987 წ.)



ხიზობის ზედმეტად გადატივრთულ თამაშს ბევრი ზედმეტად დატკბილულად, ნაკლებად სარწმუნოდ მიიჩნევს. თამაშის ირონიული მანერით იგი ძალზე სცილდება მაყურებელს და მასთან საერთო ენას ვერ პოულობს.

ალან პარკერის ფილმში ხანმოკლე დივერტისმენტის შემდეგ დე ნირო თეატრს დაუბრუნდება. 1986 წელს იგი ნიუ-იორკშია. მაგრამ არა ბროდვეიზე, არამედ რეინალდო პოვოდის თეატრში „კუბა და ბეწვის დათვი“.

დე ნიროს ერთ-ერთი პარტნიორი ბერტ იანგი იხსენებს: „რეპეტიციების შემდეგ მუშაობის გასაძლიერებლად ყველანი ბობისთან მივდიოდით ხოლმე, მისი სალონი თეატრის სცენას მოგავიწყებდათ. აქ ყველაფერს იბოვიდით, რაც საჭიროა სპექტაკლისათვის... იგი ჩვენი „ბანდის“, ასე ვთქვათ, „ატამანი“ გახლდათ. ერთხელ როდესაც პიკერ ისლანდის ციხეში სათამაშოდ მიგვიწვიეს, ბობიმ მთელ დასს გადაწყვეტილების მისაღებად თავის ლოჯიაში მოგვიყარა თავი. ასევე ანგარიში გაუწია ჩვენს აზრს. როდესაც პიესის „Public Theater“-იდან ბროდვეიზე გადატანა გადაწყვიტა...“ დე ნირო „ბანდის“ უფროსი — ეს მისი პიროვნებისა და კარიერის ერთ-ერთი მუდმივი ნიშან-თვისებაა: ამპლუა, რომელმაც გასულ წელს კიდევ ერთხელ უზრუნველყო მსახიობის წარმატება ბრაიან დი პალმას „მოუსყიდველებში“. სწორედ ამ უკანასკნელის „ქორწილში“ (1963 წელს), შედგა რობერტ დე ნიროს კინოდებიუტი. 1970 წლამდე მან რეჟისორის კიდევ ორ ფილმში მიიღო მონაწილეობა — „მისალმება“ და „სალამი მომს“.

ოცდახუთი წლის კინოკარიერის განმავლობაში დე ნირომ მხოლოდ 26 ფილმში ითამაშა, რომელთაგან ნახევარზე მეტი იტალიური წარმოშობის რეჟისორების მიერაა გადაღებული. ამას უბრალო შემთხვევითობას ვერ მივაწერთ: მუდმივი ლტოლვა თავისი კლანის წარმომადგენლებისაკენ, რომელთა კულტურას, აზროვნებისა და კომუნიკაბელურობის პრინციპებს იგი იზიარებს. გასაკვირია ისეთი მსახიობისაგან, რომელსაც როლების არჩევანში მრავალფეროვნე-

ბისაყენ სწრაფვის გამაზვილებული გრძობა, ხოლო მათ შესაქმნელად უზალო ფანტაზია და გასაოცარი მახვილგონიერება უნდა ათებს.

დე ნიროს ეს ურყევი ერთგულება იტალიური წარმოშობის ამერიკელებისადმი, შეიძლება საკუთარ თავში დაურწმუნებლობის მიუწყებელი იყოს, რაზეც ხშირად მიუთითებენ ისინი, ვისაც მასთან ახლო ურთიერთობანი ჰქონია. ეს გამუდმებული იქვი, რომელიც მასში არაერთხელ პარანოიაში გადაზრდილა, შეიძლება ნაკლებად დამთრგუნველია „ოჯახში“, სისხლით ნათესავთა გარემოცვაში. „იტალიურობითვე“ უნდა აიხსნას პოლიუელისაგან დე ნიროს ერთგვარი განდგომის მიზეზი, რომელთანაც მისი თანამშრომლობა დღემდე უმნიშვნელოა. „ლოს ანჯელესში მხოლოდ მაშინ მივდივარ, როდესაც მიხდინა“. — აცხადებს მსახიობი.

უახლოეს მომავალში დე ნიროს გადაწყვეტილი აქვს რეჟისურაში მოსინჯოს ძალეები. როგორც გაზეთები იუწყებიან, მისი პირველი სურათი, რომელშიც იგი ერთ-ერთ მთავარ როლს შეასრულებს, მცირეწლოვანი ბავშვების პორნოგრაფიაში გამოყენებას შეეხება. საინტერესოა, მსგავს ფილმში რომელ როლს აირჩევს მსახიობი — დაზარალებულის მამისას თუ გამომძიებლისას. ყველაფერზე პასუხს მომავალი სურათი გაგვცემს.

მოლოდინში მსურველებს მის სიაყარგზე სანაძლეოს დადებაც კი შეუძლიათ. ვინ იცის, შეიძლება მომავალმა ფილმმა უფრო მეტი გვამცნოს დე ნიროზე, ვიდრე ყველა წინათ გადაღებულმა სურათმა ერთად.

თარგმანი: **მ. ფიფია**



## ირინა ძუცოვა

მოსკოვში, პუშკინის სახელობის სახვითი ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის დარბაზებში ექსპონირებული იყო გამოფენა „1880-1930-იანი წლების რუსული თეატრალურ-დრეკორაციული ხელოვნება“ ნ. და ნ. ლობანოვ-როსტოცის (ლონდონი) კოლექციიდან. წარმოდგენილი იყო 88 ცნობილი ფერმწერისა და თეატრის მხატვრის 404 ნამუშევარი. ეს გახლდათ მცირე ნაწილი უმდიდრესი კოლექციისა, რომელიც მეუღლეებმა ოცდახუთი წლის განმავლობაში მოაგროვეს. გამოფენასთან დაკავშირებით გამოსაცემად მზადდება ფუნდამენტური მონოგრაფია „რუსული თეატრალური ავანგარდი“ (ნიკიტა და ნინა ლობანოვ-როსტოცის მიერ შეკრებილი კოლექცია).

როგორც მოსკოვის გამოფენის კატალოგის შესავალ წერილში დ. სარაბიანოვი აღნიშნავს,

„ეს ექსპოზიცია უკვალოდ არ ჩაივლის არც დამთვალეებელთათვის და არც ხელოვნების ისტორიკოსებისათვის. იგი შესაძლებლობას იძლევა ბევრი რამ გავიაზროთ და გადავიაზროთ კედელზე“.

თუმცა გამოფენა ძირითადად რუსულ ხელოვნებას მოიცავდა, ექსპონატებს შორის იყო ლადო გუდიაშვილისა და ირაკლი გამრეკელის ნამუშევრები, აგრეთვე იმ ოსტატთა ქმნილებები, რომლებიც გარკვეული დროის მანძილზე ცხოვრობდნენ და მუშაობდნენ საქართველოში, კერძოდ, ძმების კ. და ი. ზდანევიჩების, ვ. შუბაევის, ე. ლანსერეს, ს. სუდეიკინის, გ. იაკულოვის, ა. შერვაშიძის ნამუშევრები.

ნ. ლობანოვ-როსტოცკი, ჩვენს ქვეყნის ხშირი სტუმარი, საბჭოთა კულტურის ფონდის საპატიო წევრია. მას საქმიანი კონტაქტები აქვს ქვეყნის მუზეუმებთან, მათ შორის საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმთანაც. 1983 წელს ნ. ლობანოვ-როსტოცკიმ თხოვნა შეუტარულა სალომე ანდრონიკაშვილს და ჩვენს მუზეუმს საჩუქრად გადმოსცა ზ. სერგებრიაკოვას მიერ შესრულებული მისი პორტრეტი.

ნ. ლობანოვ-როსტოცკი — ოქსფორდისა და კოლუმბიის უნივერსიტეტების აღზრდილი, არა მხოლოდ ცნობილი ფინანსისტი და ამ დარგში გამოკვლევების — წიგნების ავტორია, არამედ საზოგადო მოღვაწეც, ხელოვნებაზე მრავალრიცხოვანი პუბლიკაციის ავტორიც. იგი დირე-

ლადო გუდიაშვილი ესკიზზე მუშაობისას



ქტორია ლონდონის თეატრალუ-  
მ მუზეუმების ასოციაციისა, მუ-  
ზეუმ „მეტროპოლიტენის“ საბ-  
ქოს მუდმივი წევრი, ქალაქ ოს-  
ტინის (აშშ) თანამედროვე რუ-  
სული კულტურის ინსტიტუტის  
გამგეობის წევრი.

კოლექციონერობისადმი ლტო-  
ლვა ნ. ლობანოვ-როსტოცკის  
წინაპრებიდან მოსდევს, მაგრამ  
იგი არა მხოლოდ შემგროვებე-  
ლია, არამედ საზღვარგარეთ რუ-  
სული კულტურის მხურვალე  
პროპაგანდისტიც. მისი კოლექ-  
ციის ნიმუშები დროდადრო იფ-  
ინება ხოლმე სხვადასხვა ქვეყნის  
მუზეუმებში და სპეციალისტთა  
შესწავლის საგნადაა ქცეული.

მოსკოვის გამოფენაზე ლადო  
გუდიაშვილის შემოქმედება სამი  
ნამუშევრით იყო წარმოდგენი-  
ლი: ორი ესკიზით ქალთა საცე-  
კვაო კოსტიუმებისთვის (1922)  
და ესკიზით თეატრალური საქუ-  
სარისთვის (1924). პარიზში, ბა-  
ლიევის თეატრში („ლამურა“)  
დადგმული სპექტაკლისათვის  
„თბილისთან ახლოს“ (ნ. სანინის  
დადგმა). გაზეთი „ენტრანსიუა-  
ნი“ 1925 წლის 10 თებერვლის  
ნომერში წერდა, რომ კავკასიუ-  
რი სცენები სპექტაკლში „თბი-  
ლისთან ახლოს“ ამდღევლებელი  
და ცხოველხატულია.

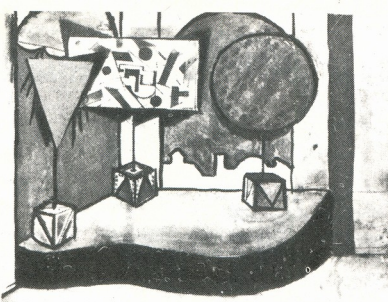
გუდიაშვილის ეს ნამუშევრები  
ძალზე საინტერესოა როგორც  
მისი პირველი ცდები თეატრალ-  
ურ-დეკორატიულ მხატვრობაში.  
პარიზშივე, ა. და ნ. ბენუასთან  
ერთად, მან გააფორმა სპექტაკლე-  
ბი იტალიური ოპერისა, რომე-  
ლიც 1924 წელს აქ გასტროლებს  
მართავდა.

ესკიზის კოლორიტში გუდია-  
შვილის ადრინდელი ფერწერისა-  
თვის ნიშანდობლივი ფერები დო-  
მინირებს, — მწვანე, შავი და  
თეთრი. სიუჟეტით, კომპოზიციუ-  
რი წყობითა და საერთო გამით  
(რომ აღარაფერი ვთქვათ ქარ-



ვ. შუბაევი  
ნიკიტა ბალიევის პორტრეტი  
ხ. სუდეიკინი  
ავტოპორტრეტი კარტით

თულ ტიპაჟსა და კოსტიუმებზე)  
ეს ნამუშევარი მოგვავაგონებს მხა-  
ტერის დაზგურ სურათებს ძვე-  
ლი თბილისის თემაზე და მისსა-  
ვე მონუმენტურ-დეკორატიულ  
პანოს „კავკასიური რესტორნის“  
კედელზე. მონმარტრზე (რეპრო-  
დუქცია მხატვრის ოჯახში ინა-  
ხება) ამ პანოს შესაებ თვით  
ლადო გუდიაშვილი იგონებდა:  
„ერთხელ პარიზში, მონმარტრზე,  
კავკასიური რესტორნის ორი კე-  
დელი მოგხატე ძველი თბილი-  
სის მოტივებზე. ამ ჩემმა მოხა-



კ. ზდანევიჩი.

თეატრალური ესკიზი

ტულობამ საქმამ ხანს იარსება. მერე კი რესტორნის პატრონმა თავისი დაწესებულება ვილაცის მიჰყიდა და აღარ ვიცი, ჩემი პანო არსებობს კიდევ თუ არა“.

პარიზელების აღტაცება გამოიწვია ნ. ბალიევის თეატრ-კაბარეში გუდიაშვილის მიერ გაფორმებულმა სპექტაკლმაც, რომლის საქუსარი თითქმის იმეორე-

ლ. გუდიაშვილი

მოცეკვავე ქალები



ბდა ზემოსხანებულ პანოს. გაზეთი „პარი-ტიმი“ (1925, 14, 1) აღნიშნავდა გუდიაშვილის „მძლავრ თავისი ხასიათით სრულყოფილ განსაკუთრებულ ხელოვნებაზე, რომელიც გვატყვევებს და გვაბრუნებს ლეგენდარული საქართველოს ხილვებით“.

1931 წელს თბილისში კოტე მარჯანიშვილის მიერ დადგმულ „არსენას ლეჟის“ გუდიაშვილისეული გაფორმება პარიზული თეატრალური ნამუშევრების ერთგვარ გამოძახილად გვევლინება კერძოდ, ამგვარია ერთ-ერთი სასცენო საქუსარი, რომელიც გამოხატავდა ცხენებზემბულ ფაეტონს მოქეიფეებით და ღუქანს რუსული წარწერით «Не уезжай, голубчик мой».

როცა 20-იან წლებში ფრანგული კრიტიკა აღტაცებით წერდა გუდიაშვილის გასაოცრად თვითმყოფად ოსტატობაზე, მის ნათელ ეროვნულობაზე, ალბათ გულისხმობდა იმ ნამუშევრებსაც, რომლებიც ამჟამად ლობანოვ-როსტოცის კოლექციაშია. ამ შემთხვევაში მხედველობაში გვაქვს ორი ნახატი მოცეკვავე ქალების გამოსახულებით. ჩვენი აზრით, ეს ესკიზები კი არა, დამოუკიდებელი გრაფიკული ფურცლებია, რომლებიც გვატყვევებს გუდიაშვილისეული ხელწერის თვითმყოფადობით, ხაზის მოქნილობით, მუსიკალური რიტმითა და ექსპრესიით, მოძრაობის პლასტიკური გამომსახველობით. ორივე ამ ნახატზე, რომელიც პარიზის პერიოდს მიეკუთვნება, მხატვრის საყვარელი „ფანტაზიების“ (ვ. ბერიძე) სახეებია გამოხატული — „ქალი და შველი“.

ლობანოვ-როსტოცის კოლექციიდან ძალზე საინტერესოა აგრეთვე ირაკლი გამრეკელის სამი ესკიზი ვ. მაიაკოვსკის „მისტერია-ბუფის“ განუხორციელებელი დადგმისათვის (რუსთაველის თე-

ატრი. 1924 წ. რეპ. კ. მარჯანი-  
შვილი). დეკორაციის ესკიზები  
შესრულებულია აკვარელითა და  
შერეული ტექნიკით. ამ პიესის  
უჩვეულო სადადგმო ჩანაფიქ-  
რის ხორცშესხმის ისტორია ფა-  
რთოდაა ცნობილი. როგორც  
ირაკლი გამრეკელის მეუღლე ე.  
გამრეკელი-ვაჩნაძე იგონებს, მხა-  
ტვარმა შვიდი ესკიზი გააკეთა,  
ამათგან ოთხი არ შემორჩენილა.  
მარჯანიშვილის მიერ ამ სპექტა-  
კლის დასადგმელად მომზადებ-  
ის დროისთვის ირაკლი გამრე-  
კელს უკვე გარკვეული შემოქ-  
მედებითი გამოცდილება ჰქონდა  
როგორც დაზღურ, ისე თეატრა-  
ლურ მხატვრობაში და ეს კარ-  
გად აისახა „მისტერია-ბუფის“  
ესკიზებშიც. სპექტაკლის სცენო-  
გრაფიაში მონუმენტურ-ზოგად  
სიმბოლოთა გამოყენებისას მხა-  
ტვარი განმსაზღვრელ მნიშვნე-  
ლობას ანიჭებდა ფერს, როგ-  
ორც სანახაობაში მძაფრი ემო-  
ციური განწყობილების შექმნის  
პირობას.

ლობანოვ-როსტოცკის კოლექ-  
ციის გამოფენაზე წარმოდგენი-  
ლი იყო კირილე ზდანევიჩის ეს-  
კიზი ჩვენთვის უცნობი დადგმი-  
სათვის (1920-იანი წლ.). ეს ნა-  
მუშევარი ნათლად მიუთითებს  
ახალგაზრდა მხატვრის შემოქ-  
მედებით გატაცებებზე. ფერთა-  
ნათელი, მხურვალე ხმეირება,  
სახეთა ზღაპრულობა, აღმოსავ-  
ლურ მოტივთა დეკორატიულო-  
ბა — ყოველივე ეს რომანტიკუ-  
ლი ამაღლებულობითაა გამსჭვალ-  
ული. ამავე დროს ესკიზი დრო-  
ის სახასიათო ნიმუშია, ეპოქის  
გემოვნებას და ზდანევიჩზე ნეო-  
პრიმიტივიზმის გავლენასაც გვა-  
მცნობს (გავიხსენოთ ტ. ლარი-  
ონოვას, ნ. გონჩაროვას, ა. ექს-  
ტერის ნამუშევრები — ფერადო-  
ვანი დეკორაციები სპექტაკლე-  
ბისთვის).

უნდა ვიგულისხმოთ, რომ  
ზდანევიჩის ეს ესკიზი მოსკოვის

რომელიმე თეატრის სპექტაკლი-  
სათვისაა შექმნილი. ამ დასკვნის  
გამოტანის უფლებას გვაძლევს  
მხატვრის მემკვიდრეობის ვარაუდით  
ნობა, კერძოდ, მისი სასცენო ფე-  
რწერა თბილისის თეატრებისთვის  
1920-30-იან წლებში.

ილია ზდანევიჩის — პოეტი-  
ფუტურისტისა და რუსული ფუ-  
ტურიზმის ერთ-ერთი იდეოლო-  
გის შემოქმედება გამოფენაზე  
წარმოდგენილი იყო 1919-1922  
წლების აფიშებით. მხატვრის შე-  
მოქმედების პირველი ეტაპი რო-  
გორც ცნობილია, დაკავშირებუ-  
ლია თბილისთან, სადაც ის დაი-  
ბადა. 1919 წელს შესრულებუ-  
ლი აფიშა თბილისის სახაზინო  
თეატრში ვ. მაიაკოვსკის, ვ. კა-  
მენსკის და დ. ბურლიუკის გამო-  
სვლას ეძღვნება.

ლობანოვ-როსტოცკის კოლე-  
ქციის გამოფენამ რუსული თე-  
ატრალურ-დეკორატიული ხელო-  
ვნების უცნობი ფურცლები გა-  
დაგვიშალა. ქართველი საზოგად-  
ოებისთვის განსაკუთრებით საინ-  
ტერესოა რიგი ექსპონატებისა,  
რომელთა ავტორები საქართვე-  
ლოსთან და ქართულ ხელოვნება-  
სთან დაკავშირებული მხატვრე-  
ბი არიან. მხედველობაში მყავს  
ვისილ შუხაევი, რომელიც ანა პა-  
ვლოვასა და ნ. ბალიევის პორტ-  
რეტებით იყო წარმოდგენილი  
(1922-1924 წლები), გ. იაკულო-  
ვი (დეკორაციის ესკიზები), ს.  
სუდეიკინი (ემიგრაციის პერიო-  
დში შესრულებული დეკორაცი-  
ისა და კოსტიუმების ესკიზები,  
„ავტობორტრეტი“, „ვერა სუ-  
დეიკინას პორტრეტი“ — 1918-  
1921 წლები). როგორც ცნობი-  
ლია, სუდეიკინი სულ ერთ წე-  
ლიწადს ცხოვრობდა თბილისში,  
მაგრამ ძალზე ნაყოფიერი აღმო-  
ჩნდა მისი შემოქმედებითი შრო-  
მა საქართველოში. აქ ის დაუახ-  
ლოვდა და დაუმეგობრდა ქარ-  
თველ მხატვრებსა და მწერლებს,  
მოხატა თუმანიშვილების ოჯახუ-



ირ. გამრეკელი  
დეკორაციის ესკიზი

რი თეატრის კედლები, კაფე-კლუბი „ქიმერიონი“, შექმნა დაზღუერი ფერწერის ნიმუშები. ზემოთ ნახსენები, 1918 წელს შესრულებული „ავტოპორტრეტი“ თავდაპირველი ვარიანტია იმ ნამუშევრისა, რომელიც მან თბილისში შექმნა და ტიციან ტაბიძეს აჩუქა. ნამუშევარში ჩანს სუდეიკინის მხატვრული ამოცანისათვის ნიშანდობლივი მრავალმნიშვნე-

ირ. გამრეკელი  
დეკორაციის ესკიზი



ლოვანება, გამომგონებლობა, შერწყმული საგანთა კონკრეტულ-გარდნობისა და მატერიალურ გადმოცემასთან (სათამაშო ქაღალდი, ყალიონი, ყვავილი, ხატო-ღვთისმშობლისა ყრმით). მხატვარი ხშირად ხატავდა თავის ლამაზ მეუღლეს — ვერა შელინგს. ლობანოვ-როსტოცკის კოლექციის პორტრეტი, ჩემი ვარაუდით, შესრულებული უნდა იყოს თბილისში 1919 წელს. ტ. ტაბიძის ქალიშვილის მ. ტაბიძის ოჯახში ინახება ამ ნამუშევრის ფოტო, რომელიც ნინო მაყაშვილს უძღვნა ვერა სუდეიკინამ.

სამწუხაროდ, „ქიმერიონის“ რამდენიმე კომპოზიცია, მათ შორის ს. სუდეიკინის „ავტოპორტრეტი სარკითა და ამურით, გვერდით მადონით მეუღლით“ არ შემონახულა.

უნდა ვივარაუდოთ, რომ იმ გრაფიკულმა პორტრეტმა, რომელიც ლობანოვ-როსტოცკის კოლექციაშია დაცული და რომლის ფოტო ტაბიძეებთან ინახება, ავტორი შთააგონა გაემეორებინა იგი „ქიმერიონის“ მოხატულობაში და ნიუ-იორკის ერთ-ერთ არესტორნის პანოზე 1923 წელს მსგავსადაა გადაწყვეტილი „ავტოპორტრეტი“ სურათში „ჩემი ცხოვრება“, რომელიც მან 40-იან წლებში შექმნა და რომელიც ნიუ-იორკის კერძო კოლექციაშია დაცული.

ნ. და ნ. ლობანოვ-როსტოცკების კოლექციის გამოფენა საბჭოთა საზოგადოებისათვის აღმოჩენად იქცა. თავისთავად, ექსპონატები მოწმობს კოლექციონერთა ფაქიზ გემოვნებას, ხელოვნების ღრმა გაგებასა და მხურვალე გატაცებას დიდი, კვშმარტი შემოქმედებით.



## გიორგი ჩიჩერინი

თუპი „შეყვარებულთა სკოლა“ მოცარტის ოპერათაგან ყველაზე უფრო დახვეწილია და ყველაზე მეტად მოითხოვს დიდ მუსიკალურ კულტურას, მაშინ, პირიქით, „ჯადოსნური ფლეიტა“ ყველაზე მეტად ხალხური ოპერაა. „შედარებით ისტორიაში“ თვით როჟკოვი წერდა მოცარტზე: „იგი არ კმაყოფილდებოდა უმძაღლესი წრის საზოგადოებით, ეძებდა უფრო ფართო აუდიტორიას და პოეზებდა კიდევ მას“. ეს გამონათქვამი მთლიანად ესადაგება „ჯადოსნურ ფლეიტას“. მოცარტმა ის დაწერა შიკანედერის სახალხო თეატრისათვის, რომელსაც ერქვა „აუფ დერ ვიდენი“ და მდებარეობდა ქალაქის გარეუბანში. ამ ოპერით კომპოზიტორმა მართლაც შეაღწია ხალხის წიაღში („გერმან და დოროთეაში“ „ჯადოსნური ფლეიტას“ ნაწყვეტები სრულდება წვრილფეხა მეშჩანების წინაშე), განსაკუთრებით კი — ღრმად გერმანულ-ხალხური ტიპის, პაპაგენოს, შექმნით. „ჯადოსნური ფლეიტა“ არის ორი სტიქიის შერწყმა: 1. გერმანულ-ხალხური წარმოდგენის; ტრადიციული, საუკუნოვანი ასაკის ბალაგანის მსგავსი ხალხური ხელოვნების სტიქია; 2. მასონობისა და მისი მოწინავე იდეების ნაკადი. „ჯადოსნური ფლეიტის“ ყველა ანალიზი აღნიშნავს მის „ხალხურობას“, მის იდეურობას და გასხივოსნებულობას. ორი სტიქიის ამ შერწყმაზე ლაპარაკობს რიპარდ ვაგნერიც: „რა ღვთაებრივი ხიბლი ჰქრის ამ ქმნილებაში — მის ხალხურ სიმღერებში თუ ამალღებულ ჰიმნებში! რა მრავალმხრივობა და მრავალფეროვნება! თითქოს გაერთიანდა ხელოვნების ყველა უკეთილშობილესი ფერი და ერთ მთლიან ყვავილად შეიკრა. რა ძალდაუტანებელი და, იმავდროულად, კეთილშობილი ხალხურობა იღვრება ყოველი მელიოდრიდან — უმარტივესიდან თუ უდიადესიდან!“ „კეთილშობილი ხალხურობა“ — ხალხური ბუნება ესთეტიკურ ფორმაში — აი

„ჯადოსნური ფლეიტის“, მისი ორი პოლუსის ფორმულა. ამას იმეორებს ყველა კომენტატორი. თვით შურიცი პაპაგენო-პამინოს დუეტზე პირველ ფინალში ამბობს: „იზიარებდარა შიკანედერის მიზნებს, თავის მუსიკალურ პლასტიკაში მოცარტი მუდამ ემხრობოდა ხალხურ მანერას და მან შესძლო მაყურებლის დაპყრობა ამ დუეტითაც“. შიკანედერის მიზნები სინამდვილეში თვით მოცარტის მიზნები იყო. ძმები ორდენის მხრივ, ერთმანეთთან „შენობით“ მოლაპარაკენი, ერთი ლოკის წვერები, — ისინი ერთად მუშაობდნენ. ამის შესახებ კარგად წერს შურიცი: „ასეული წყაროდან შეკრებილი „ჯადოსნური ფლეიტის“ ტექსტი წარმოადგენს კეთილშობილი, იღუმალი და საარაკო იდეებით ნაგებ პირამიდას, რომლის ფესვები შორეულ და უცხო კულტურათა წიაღში მიდის. მრავალსახოვან-სიმბოლური ბირთვის მრავალფერად შეღებილი გარსი — შიკანედერის ქმნილებაა, ანუ იმ ადამიანის, რომლის მაღალფარდოვანების უკან იმალებოდა მუშაობის ნამდვილად გერმანული მანერა. და არა მხოლოდ მოცარტის მუსიკა, თვით მრავალჯგუფი შეჩვენებული ტექსტიც ღრმა ბუნების მატარებელია: მასში თავს იჩენს ორი ფანტასტის წინა და იუ-მორი. ამიტომაც არ არის გასაკვირი, რომ მოცარტისა და შიკანედერის ყოველდღიური ურთიერთობის გამო „ჯადოსნური ფლეიტას“ ტექსტში შემონახულია მოცარტის მოულოდნელი მიგნებებიც.“

გოეთე დიდად აფასებდა „ჯადოსნური ფლეიტის“ ლიბრეტოს: „რათა შეიქნო ამ საოპერო ლიბრეტოს ფასი, უფრო განათლებული უნდა იყო, ვიდრე საიმისოდ, რომ უარყო იგი...“ „თუკი მაყურებელთა მასა დატკებება სანახაობით, მაშინ განდობილთათვის არ დაიფარება ის უმძაღლესი საზრისი, რომელსაც შესხმული აქვს ხორცი „ჯადოსნურ ფლეიტაში“.

ამრიგად, ეს იყო ორი ფანტასტის ერთობლივი ნაშრომი. ორივე მასონი იყო და

\* დასასრული. დასაწყისი იხ. „ს.ბ.“ № 4—9, 1988.

ორივეს ღრმად ჰქონდა ფესვი გადგმული გერმანულ-ხალხურ სტიქიაში. სწორედ ოპერის შექმნის წინა წლებში ლეობოლდ II აკრძალა მასონური ორდენი და დევნა გამოუცხადა მასონებს. ეკლესიასთანაც იმდენად ჰქონდა გაწყვეტილი მოცარტს კავშირი, რომ როდესაც მისი სიკვდილის წინ ცოლი წავიდა მღვდლის მოსაყვანად (ქმრის უჭიმურად), არც ერთი მღვდელი მას არ გამოჰყვა, თვლიდნენ რა მოცარტს უღმერთოდ. იგი უზიარებლად მოკვდა.

„ჯადოსნური ფლეიტის“ მეორე, სამხრეთ-გერმანული ხალხური სტიქია მოცარტში ძალზე ძლიერი იყო: წინაპარ ქვისმთელელთა და მშენებელთა მრავალი საუკუნე; ბაბუა, ბიძა, ბიძაშვილები — წიგნის მკაზმავეები; დედა — უბრალო გლეხის ქალი; ოჯახში — ზალცბურგული ხალხური დიალექტი; ბავშვობაში — ყველგან იგივე ზალცბურგული ცხოვრება; მამა განათლებული იყო, ამაყობდა კიდევ საკუთარი ძალებით მოპოვებული ამ განათლებით, მაგრამ ეს ნაკადი მასშიც არსებობდა. იმ საუკუნეში გავრცელებული იყო პროგრამული მუსიკა (მოცარტთან ეს მუსიკა დარჩა მხოლოდ გერმანულ ცეკვაში). ლეობოლდ მოცარტი გატაცებით თხზავდა ყოველგვარ „გლეხურ ქორწილებს“, „ციგებით სრიალს“ და ა. შ. მათ იგი ურთავდა ასეთ საგულისხმო წარწერებს: „ეს ენება გლეხურ ქორწილსაც, აქ უნდა იყოს საყვირი და არღანი. მათი გამოყენება შეიძლება სადღესასწაულო ღამეს. კარგს იზამდით, თუ ამ დროს იქონიებდით ბარბითს და ციმბალებს. რაც შეეხება ადაჟიოს, დაკავშირებულს ქალწულებრივი გვირგვინის დაკარგვასთან, მისი შესრულება, ჩემი აზრით, უკეთესადაც შეიძლება. მარშის დროს, საზეიმო შეძახილების შემდეგ, უნდა იყოს პისტოლეტის სროლის ხმა, როგორც ეს მიღებულია ქორწილებში, ხოლო ვისაც კი სტვენა ეხერხება, მან ამასობაში ჩაიდოს პირში თითები და მაგრად დაუსტივინოს.“ „შენიშვნა მონადირულ სიმფონიაზე: თავიდან საჭიროა უხეშად ჩაბეროთ საყვირში, როგორც ეს ხდება ნადირობისას, ჩაბეროთ რაც შეიძლება ხმამაღლა. უნდა იყოლიოთ რამდენიმე ძაღლი, რომლებიც ამის შემდეგ დაიყვებენ, ხოლო დანარჩენი ხალხი კი ერთად დაიყვირებს „ჰო-ჰო“, ოღონდ არა უმეტეს ექვსი ტაქტისა.“

სიმფონია ძაღლების ყეფით! აი, რა ახლოს იდგა მოცარტი უბრალო-ხალხურ სტიქიას-

თან. ამ ნიადაგზე იშვა „ჯადოსნური ფლეიტა“. საერთოდ, ხალხურ გასართობებს დიდ დრო ეთმობოდა ზალცბურგში. მანსფელდის მთელს გერმანიაში ზალცბურგული ხალხური კოსტიუმით გამოდიოდა: გერმანული ხალხური წარმოდგენების მთავარი გმირი ზალცბურგის მკვიდრი იყო და იქაურ დიალექტზე ლაპარაკობდა. გერმანიაში არსებობდა ცხოველებად გადაცმული ადამიანების ცეკვებიც (როგორც უწინდელ რუსეთში — შობის დღეებში). აი საიდან იშვა პაპაგენო — თავიდან ფეხებამდე გერმანულ ხალხურ გართობათა პირმშო. მოცარტის უცნაურობები, მისი ახირებული წერილები, ახალგაზრდობის დროინდელი უხეში კეთხური ზუმრობებით აღსავსე მიმოწერა „ბიძაშვილუკასთან“ — ეს ყველაფერი იყო სამხრეთგერმანული სტიქის გამოხატულება, რომელიც გახდა „ჯადოსნური ფლეიტის“ ერთ-ერთი ძირითადი შემადგენელი ნაწილი. გერმანული ზინგშილი გამოვიდა გერმანულ-ხალხური ბალაგანიდან, უფრო ადრე კი შუა საუკუნეებში, მის წინაპრებად გვევლინებიან მოხეტიალე მსახიობები, მუსიკოსები და ტაქიმახარები, — მისი ფესვები დაშორებულ წარსულში იკარგება. XVIII საუკუნის ბოლოს გერმანიის სხვადასხვა კუთხეში ზინგშილი ვაკეთილშობილეს და გერმანულ ოპერეტად აქციეს. (პილენი!). მანჰეიმში, სადაც იწყებოდა ეროვნული აღორძინების მოძრაობა, მოცარტის სიკაბუჯის ქამს დაიდგა პოლცაუერის „გიუნტერ ფონ შვარცბურგი“; ვეიმარში ზინგშილებს დგამდა გოეთე; ვენაში ერთხანს მოქმედებდა „ზინგშილის ეროვნული თეატრი“; „სერალიდან გატაცებაც“ ასევე ზინგშილია. თეატრალური პოპულარიზატორის, შიკენდერის, ხელში ეს მუსიკალურ-თეატრალური ჟანრი კვლავ თავის ხალხურ სათავეს დაუბრუნდა. შიკენდერი დგამდა ხან შექსპირსა და ლესინგს, ხან კი პუბლიკას იზიდავდა ძველი ტიპის ხალხური წარმოდგენებით, ოღონდ ამ უკანასკნელთა ეფექტური ინსცენირებითა და ყოველგვარი ტიპის სცენური მანქანებით. ის საესკებით შესაფერისი კაცი იყო იმისათვის, რომ ერთმანეთისთვის შეერწყვა მასონობა და ხალხური წარმოდგენის სტიქია. იგარით აღებულ, ვენის გარეუბანში მდებარე „აუფ დერ ვიდენში“, შიკენდერს სურდა განვიითარებინა ორივე ტიპის ხელოვნება: ხალხურიც და მასონურიც. შიკენდერი და მოცარტი თანხედნენ ამ მისწრაფებაში.

მხოლოდ გოეთე კი არ იცავდა „ჯადოსნური ფლეიტას“ ტექსტს, არამედ ჰერდერიც და თვით ჰეგელიც კი („ლექციები ესთეტიკაში“). ამჟამად ზოგიერთი კომენტატორი მს ყველა ლირებტოთაგან საუკეთესოდ თვლის.

თბერტი არჩევს ოპერის ტექსტს და მიუთითებს მის ღირებებზე. „ღრმად სიმბოლურია ის, რომ „ჯადოსნური ფლეიტა“ წარმოდინლ იქნა არა რომელიმე არისტოკრატიულ სცენაზე, არამედ „აუფ დერ ვიდენში“. მან თავიდანვე მიმართა არა „მცოდნეებსა და მოყვარულებს“, არამედ მნიშვნელოვნად უფრო ფართო საზოგადოებას, რომელსაც არ ჰქონდა ხელოვნების გაგების პრეტენზია.“ მაგრამ ეს არ ყოფილა ინტერესი იმ ბატონკაცისა, რომელიც ტკებება თვალწარმტაცი პეიზაჟებით. ხალხური სტიქიის გამოვლენა „ჯადოსნურ ფლეიტაში“ თვით ამ სტიქიიდანვე ხდება, არა ზევიდან ან გვერდიდან, სწორედ ისევე, როგორც ბიუეს „არლუზიანკაში“ ხდება სამხრეთ საფრანგეთის ხალხების გამოხატვა თვის მის წიაღიდანვე გამოსვლით. „ჯადოსნურ ფლეიტაში“ ხალხურ სტილშია არა მხოლოდ ზუმრობები და სიმღერები, — ეს ოპერა სწორედ იმიტომაც დამკვიდრდა გერმანელ ხალხში, რომ ამ უქანასკნელმა მასში თავისი გრძნობებისა და იდეალების ზორცხშესხმა დაინახა. პაპაგენოსა და პაპაგენას დუეტი არის გერმანელ ხალხთა ძველი; მარტივი ცხოვრების შინაგანი სიტბოს, სილამაზისა და ინტიმურობის შეუღარებელი აპოთეოზი.

მოცარტის მასონობამ შექმნა „ჯადოსნური ფლეიტის“ მეორე მხარე. თავის ნაშრომში — „თქმულება ლესინგზე“, მასონობის ისტორიულ როლზე იმ პერიოდში მერიხგი წერს: „მეცნიერულ-ისტორიული თვალსაზრისით შეიძლება ითქვას, რომ ლესინგი თავის ნაწარმოებში „საუბრები მასონობაზე“ ადამიანური განვითარების უკეთილშობილეს და უადრეს მიზნად თვლის იდეალურ მასონობას, რომელიც გვერდს უვლის ყოველ ცალკეულ სარწმუნოებას და ქადაგებს სიყვარულს ადამიანისა როგორც ასეთის, და, ამავდროს, ლესინგი მკაცრად აკრიტიკებს იმ კარიკატურას, რადაც გადაიქცა ჰუმანიტური იდეა მასონურ ორდენში. ლესინგი პირველი ახორცილებს იმ გაფრენას, რომელსაც ეშურებოდნენ დიდი გერმანელი მოაზროვნები და პოეტები, მაღლდებოდნენ რა უაზრო გერმანულ სინამდვილეზე იდეების ზეციურ სიმა-

ღლებამდე. ისინი ასეც უნდა მოქცეულიყვნენ, რადგან მხოლოდ ასე იცოცხლებოდა იმედი ბურჟუაზიული კლასების განთავისუფლებაზე.“

აქედან გამომდინარეობს „ჯადოსნური ფლეიტის“ იდეების ისტორიული მნიშვნელობა. ამავდროს ოპერაში დიდი ადგილი უჭირავს რომანტიზმსაც. რომანტიკოსები სწორედ ჯადოსნურში ეძებენ პოეზიას და ამიტომაც ზღაპრული ოპერა ეპასუხებოდა მათ მისწრაფებებს. ნოვალისი წერდა: „ყოველივე პოეტური ამავდროს ზღაპრულიც უნდა იყოს, ყოველივე — ზღაპრული და იღუმალი კავშირით უნდა უკავშირდებოდეს ერთმანეთს.“ რომანტიზმის, ზღაპრულობის, ფანტასტიკის გზაზე მყარდება მემკვიდრეობა „ჯადოსნურ ფლეიტასა“ და „ნიბელუნგებს“ შორის. მაქს კოპი ამბობს: „რიჰარდ ვაგნერის „ნიბელუნგების ბექედს“ ფერენც ლისტის ჩვენი დროის „ჯადოსნური ფლეიტა“ უწოდებდა.“ წიგნში — „მოცარტის ოპერები“ — დენტის სამართლიანად აღნიშნავს: „ჯადოსნური ფლეიტის“ ღრმა ფილოსოფიური საზრისი ძირეულად გერმანულია და მსოფლიოს ვერც ერთი ქვეყანა ვერ გაბედავდა გამოეხატა მუსიკისა და ოპერის საშუალებებით ამდენი მისტიკა და იდეათა ესოდენ მძლავრი სამყარო. ყოველმა გერმანელმა კვაბუქმა და ქალიშვილმა უთუოდ უნდა დაინახოს ტამინოსა და პამინაში თავის საკუთარი უზენაესი ცხოვრებისეული იდეალო. ეს სულაც არ მიიღწევა შემსრულებელთა მიერ გერმანული ხასიათების გარეგანი ხაზგასმით. მოცარტის გმირთა გერმანული არსი გამოიხატება არა ღია ფერის თმებითა და ლურჯი თვალებით, არამედ მათს ჰეროიკულ თვითფლობაში სიცოცხლისა და სიკვდილის გამოცანის წინაშე“.

პაუმგარტნერი ამბობს: „ჯადოსნური ფლეიტა“ იყო პირველი დიდი მუსიკალურ-დრამატული მიღწევა აღბეჭდილი XIX ასწლეულის სულისკვეთებით, და არა თუ მხოლოდ დიდი, შესაძლოა უდიდესი მიღწევაც“. იგი განასრულებს მოცარტის ოპერის მსოფლიო-ისტორიული მნიშვნელობის მქონე განვითარებას, რომელზეც პაუმგარტნერი წერს: „მოცარტმა — გოეთესა და შილერის დიდმა თანამოძმემ — უზარმაზარი ნაბიჯი გადადგა ადამიანური დრამისაკენ, ნაბიჯი, რომელიც გერმანული ლიტერატურის მაღალი განვითარების ტოლფასია.“

მერმანი, როგორც ყოველთვის, ერთობ ფიქრიანად განსაზღვრავს „ჯადოსნური ფლეიტის“ საზრისს და მის როლს მოცარტის შემოქმედებაში: „სულ უფრო და უფრო მკაფიო ხდება კავშირი სიცოცხლესთან, სულ უფრო მკვეთრი და ინდივიდუალურია მისი გამოხატულება, ვიდრე, ბოლოს და ბოლოს ეს გამოხატულება არ აღწევს იმ ყოველისმომცველობას, რომლიდანაც აღმოცენდება მისი ხელოვნების უკანასკნელი დიადი სახეები. და როდესაც ეს ყოველისმომცველობა იშლება, — ცხოვრება წაინაცვლებს სხვა სფეროში, გრძელდა იდეალ იქვეცა. განვითარების სწორად ამ წერტილში დგას „ჯადოსნური ფლეიტა“. ოცდათექვსმეტი წლის ადამიანის შექმნილი ეს მუსიკა აღმართულია ჩვენს წინაშე როგორც საოცრება, რადგანაც იგი ეყრდნობა იმავე განთავისუფლებას, იმავე სინთეტიურსა და თან სიცოცხლის მოტრფიალეს მსოფლალქმას, რასაც ბეთჰოვენის უკანასკნელი კვარტეტები და „ფაუსტის“ მეორე ნაწილი.“

ერთ-ერთი დამაგვირგვინებელი მწვერვალი, სიკვდილისწინა ნათელხილვა და ამბღლება მთელს ცხოვრებაზე, სინთეზითა სინთეზით, კოსმოსი და მიწიერი ცხოვრება, საყოველთაობა და სიცოცხლის სიყვარული, ფილოსოფია და ცოცხალი ადამიანები, ღრმა იდეურობა და დამატორობელი ესთეტიკა, უმაღლესი განზოგადება და ცოცხალი ადამიანთა სუნთქვა, სიმბოლოები და კონკრეტული სახეები — აი, რა არის „ჯადოსნური ფლეიტა“. ჩაიკოვსკის არ ესმის, რომ თუკი ჩვენ წინაშე წარმოდგება დიდებული ფილოსოფიური ოპერა, დაწერილი მხოლოდ მუსიკის საიდუმლო მრჩეველთათვის და მოკლებული ყოველგვარ ხალხურ სტიქიისა თუ ბალაგანურ ხუმრობას: — „ჯადოსნური ფლეიტა“ დაკარგავდა თავისი ხიბლის სამ მეოთხედს. ვაგნერს უკეთესად ესმოდა ეს, როცა „ზიგფრადში“ მიმე გამოაყენა. მაგრამ მიმე სრულებით ზედაპირული სახეა. მხოლოდ მოცარტმა, ვინც თავის თავში ატარებდა ტამინოს და პაპაგენოს, შეძლო ამ ორი პოლუსის შეერთება. პაპაგენო დიდად განსხვავდება მიმესგან. კომპოზიტორმა შთაბერა მას ადამიანური ხასიათისა და ხალხური ტიპურობის უძირო სიღრმე. გერმანელ ხალხთა შეუბმებელი ტაკიმასხარა მარგალიტად იქცა მოცარტის ქმნილებაში. გერმანული ხალხური სტიქია მოუხეშავია, მაგ-

რამ არა უხამსი; ის ძალზე კოლორატული, ხალხური შემოქმედების საოცარი ხიბლის მატარებელია. ლიტერატურის ცნობილი ისტორიკოსი, ერიკ შმიდტი, სამხრეთგერმანულ ჰანსვურსტზე ამბობს: „ის იყო XVIII საუკუნის ავსტრიული ლიტერატურის ერთადერთი სიცოცხლისუნარიანი ქმნილება და ვენის ხალხური ფარსის საუცხოო მონაპოვარი...“

პაპაგენო განსაკუთრებით ძვირფასი იყო როგორც მოცარტისთვის, ისევე შინკანდერისთვისაც, რომელიც თვითონ თამაშობდა ამ როლს. პაპაგენოს მონოსტატოსთან შეხვედრის სცენაც წმინდად გერმანულ-ხალხურია. აბერტის თქმით, „...ეს სცენა, რომლის თითოეული მონაწილე თავისებურად მოგვაგონებს ხალხურ ეშმაკს, ერთობ წააგავს კასპარლის თეატრს და მან ყველა შემთხვევაში დააკმაყოფილა შინკანდერის გემოვნება, ამ სცენამ დიდად გაართო მოცარტიც; ეგზომ მგრძნობიარე მსგავსი ტაკიმასხარების მიმართ, თუმცა მან ის ოდნავ შეამოკლა და გაცილებით უფრო სასაცილო გახადა.“

ჰანსვურსტს იმდენი ღრმად ადამიანური თვისება ჰქონდა, რომ მისი განსხვავებული ხორცშესხმა — პაპაგენო — ბუნებრივად აღმოჩნდა ჰანსვურტის მთელი სულიერი სიღრმის მფლობელი. ოდესღაც ნოლის ნაწერებში მე შევხვდი ბრწყინვალე შედარებას მოცარტისა დოსტოევსკთან, რომელიც უკავშირდებოდა პაპაგენოს: პირველყოფილ არსებაში ჩანს ადამიანის შინაგანი სამყაროს მთელი სიღრმე. როგორც მანეტოს როლის ხატვისას, ისევე პაპაგენოს შემთხვევაშიც, მოცარტი გვევლინება უბრალო ხალხის დიდ მოყვარულად. რა ღრმა სიმბოლოა: უბრალო ბიჭს — პაპაგენოსაც აქვს თავისი ჯადოსნური საკრავი (ჯადოსნური ზანზალაკები) და იაპონელ პრინც ტამინოსაც. ეს საკრავი „ბოლოს და ბოლოს ეხმარება მშვენიერ ჰუბუსს — მილწიოს თავის სანუკვარ მიზანს ყოველგვარი საფრთხის მიუხედავად. მისი სიყვარული არ არის ცით ნაკურთხი, მაგრამ ის მთლიანად დაფუძნებულია გულუბრყვილო, მხურვალე გრძნობაზე და, ამდენად, ბუნებრივ ზნეობაზე.“

პაპაგენოსაც აქვს განვითარების საკუთარი გზა. პირველი სიმღერა: „ჩიტიჰერის — მე ყველა მიცნობს, სულ ვმხიარულობ, ჰომ-სასა!“ — ეს არის პრაქტიკული, მხიარული, ელემენტარული ცხოვრების ჰიმნი. მეორე

მოქმედებაში უკვე აშკარად მოჩანს პაპაგენ-  
ნოს ტკივილი და სევდა („ო, როგორ მინდა  
ვიპოვიო მე ჩემი გულის სატრფო“). ხოლო  
თვითმკვლელობის მცდელობას კი წამძღვა-  
რებული აქვს ძალზე ამადლევებელი და  
რეალისტური სცენა. დაბოლოს დუეტში  
„პა-პა-პა-პა-პა-პა“ ისმის გამაოგნებელი  
კრემჩენდო სიტყვაზე „ბავშვები“, შემ-  
დეგ კი — აღფრთოვანების აპოგეა: „ისინი  
იქნებიან მშობელთა ნუგეში“, სადაც მთელი  
სისასვით არის გადმოცემული ძველი უბრა-  
ლო გერმანული ოჯახის იდილია.

სიკვდილისწინა წუთებში, როცა აგონია  
დაიწყო, მოცარტი შეეცადა ემღერა „ჩიტი-  
ქერიას — მე ყველა მიცნობს“, მაგრამ უკვე  
ვეღარ შეძლო. მასთან მყოფმა კაპელმეის-  
ტერმა როზენრა ეს სიმღერა ფორტეპიანო-  
ზე დაუკრა და თან წაიმღერა, — სულთმო-  
ბრძვე მოცარტს სახე გაუბრწყინდა... იგი  
კვდებოდა პაპაგენოს სიტყვებით ბაგეზე.  
იქ, გერმანულ ხალხურ სტიქიაში იყო გადგ-  
მული მისი ფესვები. ასე ჩურჩულებენ ბრძო-  
გმული ველზე მომავკდავი ჯარისკაცები „დე-  
დას“. ბაკუნინი სიცოცხლის ბოლო წუთებში  
ხედავდა თავის სოფელს, სადაც ჩიაიარა მისმა  
ბავშვობამ. მოცარტისათვის ეს წარსული, ეს  
ნიდავგი იყო ზალცბურგი, „ბიძაშვილუკა“,  
ნათესავი წიგნის მკაზმავეები, დედის გლეხუ-  
რი საუბრები, აუგსბურგელი ქარავალ-ქვის-  
მთლები. მათი ხმები ესმოდა მომაკვდავ  
მოცარტს. ის, ვინც შეკრიბა ყოველივე სა-  
უკეთესო წარსულის ყველა ხელოვნებიდან  
და მრავალი ბრძოლის გავლით დაიპყრო მო-  
მავალი, ვინც ბავშვობაში მუხლებზე ესვათ  
მეფეებსა და დედოფლებს, სიჭაბუკეში კი  
შინაურ კაცად ითვლებოდა არისტოკრატებ-  
თან, ვინაც აღიზარდა თავისი დროის ინტე-  
ლიგენციაში და მერე არტისტული ბოჰემის  
მკვიდრი გახდა, ვინც იყო ორი სამყაროს შე-  
საყარზე აღმართული კოშკურა, ყველაზე სინ-  
თეტიკური კომპოზიტორთა შორის, კოს-  
მოსისა და დღევანდელობის შემაერთებე-  
ლი: — ის კვდებოდა მშობლიურ სტიქიაში  
და ჩუმად ლიღინებდა უბრალო ბიჭის სიმღე-  
რას.

შენ გეხმის მეხთა ქუხილი  
და ალიხფერ ვარდზე  
ფუტკარის ზუზუნიც გეხმის.

პატარა ორკესტრებით მოცარტის ნაწარმო-  
ებთა შესრულების უმსგავსი ჩვეულება გა-  
მომდინარეობს ფაქტების არცოდნიდან. თო-

ბემტი წლის მოცარტის დაწერილი „მიო-  
რიდატე“ მილანში შესარულა ორკესტრმა,  
რომელშიც იყო 14 პირველი ვიოლინო, 14  
მეორე და ა. შ. — მშვენიერია. მტკიცე ვი-  
ვის ყველაზე დიდ ნაწარმოებებში იყენებს 16  
პირველ და 16 მეორე ვიოლინოს (თუმცა მათ-  
თან ერთად მას აქვს უკვე მესამე ვიოლინოე-  
ბიც... აი, თუ გნებავთ, დატვირთვის სიყვა-  
რული). ვენის ბურგთეატრში ორკესტრი  
შედგებოდა 60 და არა 30 კაცისაგან, რო-  
გორც ეს იყო მიუნხენში, პოსარტის<sup>4</sup> თეატრ-  
ში, მოცარტის ოპერების შესრულებისას.  
პრალაში, სადაც სულ პირველად დაიდგა  
„დონ-ჟუანი“, სულ პატარა სცენა და პატარა  
ორკესტრი ჰქონდათ: 4 პირველი ვიოლინო,  
2 მეორე, 2 ალტი, და ა. შ., მაგრამ „დონ-ჟუა-  
ნი“ ხომ მართო პრალისთვის არ შექმნილა.  
იმდროინდელ პრალაში ჰყავდათ მხოლოდ  
ერთი კარგი მომღერალი, ბასი, რომელიც თა-  
მაშობდა დონ-ჟუანს, — ნუთუ ამიტომ „დონ-  
ჟუანის“ სხვა შემრულებლები მხოლოდ ცუ-  
დები უნდა გამოეძებნოთ ხოლმე. მანჰეიმის  
ორკესტრში, რომელსაც ხელმძღვანელობდა  
კანანაბიზი და რომელსაც სანიმუშოდ თვლიდ-  
ნენ, იყო 10 პირველი და 10 მეორე ვიოლინო  
4 ალტი, 4 ვიოლონჩელი, 2 კონტრაბასი, 2  
ჰობოი, 2 ფლეიტა, 2 ფაგოტი, 4 ვალტორნა  
(სხვა ინსტრუმენტები არ მოიხსენიება). უფრო  
ადრე კი, თუ ბევრი ვიოლინო იყო, ასევე ბე-  
ვრი იყო ჰობოი, ფაგოტი, ვალტორნა. მაგრამ  
მანჰეიმის და ვენის კარგ ორკესტრში ეს წესი  
აღარ მოქმედებდა: სიმებიან საკრავთა თანა-  
ფარდობა სასულეებთან ისეთივე გახდა; როჰ-  
გორიც ჩვენს დროში. როცა კომპოზიტორმა  
დაიწყო „აკადემიებად“ წოდებული კონცერ-  
ტების გამართვა ვენაში, სადაც ყველაფერი  
მთლიანად მის განკარგულებაში იყო, — ის  
ვეებერთელა ორკესტრებს იყენებდა. მაგალი-  
თად, 1781 წლის 3 აპრილს მის „აკადემიებს“  
ასრულებდა 40 ვიოლინო (პირველი და მეო-  
რე), 10 ალტი, 8 ვიოლონჩელი, 6 ფაგოტი,  
სხვა სასულე საკრავები კი — 2-2, როგორც  
ჩვენს დროში. საგულისხმოა, რომ მან დატოვა  
ფაგოტების სიმრავლე (C-moll საფორ-  
ტებიანო კონცერტში მეორე თემის შემდეგ  
უეცრად შემოსული ფაგოტის მინორული ნო-  
ნა, პეტრე მეიენდორფის სიტყვებით, „ყურს  
ვერ მისწვდება“, ამიტომაც არის საჭირო ბე-  
ვრი ფაგოტი). დე ასე შეასრულონ, ასე მარ-  
თლაცდა მოცარტისებურად იქნება! ეს არ

ესმით მათ, რომელთაც არ ესმით მოცარტის გრანდიოზულობა. 1784 წლის 26 მაისს მოცარტი თავის მამას ვენიდან წერს, რომ B-dur, D-dur და G-dur საფორტეპიანო კონცერტები „დიდი კონცერტებია“, ხოლო „ადრეული Es-dur კონცერტი არ მიეკუთვნება მათ, ის არის სრულებით სხვაგვარი კონცერტი, რომელიც დაწერილია უფრო პატარა, ვინემ დიდი ორკესტრისათვის.“ ამრიგად, მოცარტი წერდა ხან დიდი და ხან მცირე ორკესტრებისათვის. ზალცბურგში, ჩვეულებრივ, მცირე ორკესტრი იყო: 10-12 ვიოლინო და ალტი, 2-3 ვიოლონჩლო, 2-3 კონტრაბასი, 3 ვალტორნა, 2-3 ჰობოი (რომლითგანაც ერთი ფლეიტა იყო), 3-4 ფაგოტი; საყვირზე, ტრომბონზე და ლიტავერებზე დამკვრელებს ქალაქიდან იწვევდნენ. განსაკუთრებულ შემთხვევებში მუსიკოსებს სპეციალურად მოიპატიებდნენ და ორკესტრი დიდად იზრდებოდა. სწორედ ზალცბურგის მცირერიცხოვანი ორკესტრის თაობაზე მოცარტი აბატ ბულინგერს წერდა (იმ მშკლარტე გამოთქმებით, რომლებიც შეუტაცხყოფს ჩიონოვნიკთა ესთეტიკურ გრძნობას): „ყველაფერი იღონეთ საიმისოდ, რომ ახლო მომავალში ორკესტრს უკანალი მოეხას, რადგან ეს მისთვის ყველაზე მეტად აუცილებელია, თავი ამჟამად მას უკვე აქვს“. თუნდა ბატონი შურიჯი და სხვები შეუტაცხყოფილად გრძნობენ თავს მოცარტის ამნაირი გამონათქვამების კითხვისას, თუნდა ულტრაბრეტნიზული ფილისტერები ასრულებენ მოცარტის სიმფონიებს პაწია ორკესტრებით, თუნდა პატივმოყვარე პოსარტი რეზიდენტეატრში ასრულებდა მოცარტს 4 პირველი ვიოლინოთი, აქაოდა პუბლიკას ეს რა დელიკატესებს ვთავაზობო, რა დახვეწილი და ისტორიულად ყოვლისმცოდნე ვარო, — მე მუდამ ვიგონებდი და ვიგონებ მოცარტის სიტყვებს.

ბერლინში მიხაილ ტაუბე ასრულებდა ვითომ „ჰემშიარიტ მოცარტს“, კერძოდ — „იუბიტერს“, 3 პირველი ვიოლინოთი. „ბერლინერ ტაგებლატის“ მუსიკალური რეცენზენტნი, აღფრედ ეინშტეინი, წერდა, რომ ასეთი შესრულებით მიიღებოდა კამერული მუსიკა. ამ გზით სიმფონიური მუსიკა იქცევა კამერულად, მონუმენტური ფიგურები — გრაციოზულად... ეს არის ერთ-ერთი განშტოება დაწყვეტილი და დამღუპველი „მოცარტი-როკოკო“ ლეგენდისა. უშუალოდ ამ კონცერტის შემდეგ კუნვალდმა იგივე „იუპი-

ტერი“ „მონუმენტურად“ დაუტკრა, აი ეს მესმის. ბერლინის ფილარმონიის კონცერტებზე მოცარტს ასრულებენ დიდი შემადგენლობის ორკესტრებით. ესმით და იმიტომ. 2 აპრილს; „ბერლინერ ტაგებლატის“ საღამოს გამოსვებაში აღფრედ ეინშტეინი წერდა, რომ ფილარმონიის IX კონცერტში ფურტვენგლერმა დაუტკრა „Es-dur“ სიმფონია ორკესტრის მთელი შემადგენლობით, კამერული სინაზისა და ქლერადობის ორკესტრული დიდებულების თითქმის დაუჯერებელი შეერთებით... მხოლოდ მრავალფეროვანი შემადგენლობის დროს შეიძლება ასეთი შთამბეჭდავი შედეგის მიღება“. ვშიშობ, ეს „კამერული სინაზე“ მოცარტის ძველებური გაგების გამოძახილი არ იყოს... მაგრამ უთუოდ მართალია, რომ ორკესტრის რიცხოზობივი სიმრავლე ფრიად მრავალფეროვანი ეფექტებისა და მანევრირების საშუალებას იძლევა (ამას ამბობდა ბერლიოზი), — როგორც ფაბრიკის ვებერთელა უროს შეუძლია ფოლადის ფილების დამსხვრევაც და მიმართული ლურსმნის ნელი ჩარჭობაც. მაგრამ ყველაფერის თავის საზღვარი აქვს. ინგლისში, ჰენდელის ფესტივალზე, „მესია“ და სხვა ამგვარი ნაწარმოებები სრულდებოდა ასეული მუსიკოსისა და ათასობით ადამიანისაგან შემდგარი ჯოროებით; ამ დროს იკრიბება სამხრეთ უელსის ყველა ადგილობრივი გუნდი და ორკესტრი. ჰენდელის „ალილიუისათვის“ ეს ძალზე კარგია, მაგრამ არცთუ ბევრია ნაწარმოები, რომელსაც ასეთი ზემასობრივი შესრულება შეეფერებოდეს. ასე შეიძლება იმღერო „ინტერნაციონალი“, ეროვნული ჰიმნები, „მჰ, უხემ“. მაგრამ ბეთჰოვენის მეცხრე სიმფონია არ გახლავთ „მჰ, უხემ“, დეტალები დაიკარგება და საღრილო კი იყ არაფერია. ასე შეიძლება გამოვიდეს მოცარტის Dies irae, მაგრამ არა Recordare, არა Hostias, არც Lacrymosa. ყველაფერის თავისი საზღვარი აქვს. სხვათა შორის, ზემასობრივი სადღესასწაულო შესრულებები მოცარტის დროს უფრო იყო მიღებული, ვიდრე მის მომდევნო ასწლებულებში. მეორე მხრივ, მოცარტის „ბაგატელიზირება“ და მისწრაფება — აქციონ მისი მონუმენტური ტილოები გრაციოზულად, არის იმ დირიჟორთა თვითრეკლამის შედეგი, რომელთაც სურთ მოახდინონ თავისი დახვეწილობისა და გრაციის დემონსტრირება: აი რა ნატიფები ვართო.

ამიტომაც ძალიან მაღიზიანებს „ღამის პა-

ტარა სერენადის“ მუღმივი შესრულება და მასზე ასეთი მახვილის დასმა. ეს არის ბრწყინვალე ნიმუში იმ ტიპის თხზულებებისა, რომლებშიც ეპოქის სტილი თვით იყო ნაწარმოების მიზანი და დანიშნულება, როგორც განსაზღვრული შემთხვევისათვის დაწერილი გამოსასვლელი პიესები და საოპერო ცეკვები. ეს იყო შეკვეთა რომელიმე დღესასწაულისთვის, მაშინდელი საზოგადოების ერთგვარი სოციალური შეკვეთა, ერთი სიტყვით — საყოფაცხოვრებო მუსიკა. ვენაში გავრცელებული და მიღებული იყო პატარა კონცერტების მოწყობა (განსაკუთრებით ღამით) იმ პირის ფანჯრებქვეშ, რომლისთვისაც სურდათ პატივი ეცათ. „ღამის სერენადა“ — სწორედ ამგვარი შეკვეთაა. რასაკვირველია, ეს მუსიკა ნატიფი, მომხიბლავი და სიცოცხლით სავსეა, ცხადად ატყობს მოწიფული მოცარტის ხელი, მაგრამ ამისდა მიუხედავად, მაინც იმ ეპოქის საყოფაცხოვრებო მუსიკაა — თუნდაც იდეალურად ხორცშესხმული — და არა ნამდვილი უნივერსალური მოცარტი. ამასობაში კი ჩამოდის, ვთქვათ, ფურტვენგლერი პარიზში, ასრულებს თავის საუკეთესო ნომრებს, მოცარტიდან კი — მხოლოდ „ღამიულ სერენადას“. პუბლიკა ნეტარებაშია და ფიქრობს, რომ სწორედ ეს არის ჭეშმარიტი მოცარტი. ზიანი კოლოსალურია. ფლორან შმიდტი ქება-დიდებას ასხამს ფურტვენგლერს და აღნიშნავს მისი დინამიური პალიტრის მრავალფეროვნებას: „ღამის პატარა სერენადის“ მოუხელთებელი პიანისიმოდან — „სიკვიდილისა და განნათლების“<sup>5</sup> სულისშემძვრელ ჟღერადობამდე“.

აი, ამ დაფნის რტოებისათვის ვრცელდება მოცარტზე მცდარი წარმოდგენა. შეესრულებინა ფურტვენგლერს „მასონთა სამგლოვიარო მუსიკა“, სადაც ჩვენს წინაშეა ჭეშმარიტი მოცარტი, — არა, არ ასრულებს...

ეს ფაქტები უფრო გასაგებს ხდის თუ, რატომ აღმოიფხვრება ესოდენ ნელა არასწორი შეხედულება მოცარტზე. მაგრამ თვით მოცარტზე დაწერილი ლიტერატურაც კი (რომ არაფერი ვთქვათ შურიგის ტიპის მთლად უარმყოფელ მოვლენაზე) ჭერჭერობით მხოლოდ ხელისცეცებით მიუყვება გზას, ხანდახან საღდაც გადაუხვევს, ხშირად იბნევა... ძალზე რთული და ღრმა მოვლენაა მსოფლიო-ისტორიული საკვანძო პუნქტი. ხუმრობა ხომ არ არის — არა მხოლოდ თეზისის, არამედ თვით სინთეზის ქცევა ანტითეზი-

სად, წარსულის საუკეთესო ელემენტების შეწოვა და შემდეგ უკუღდება, რაც მოცარტის დაუფლებით დამთავრდა. მერსმანს არ აკლია ვაბედულება, ამიტომაც მისი მიზანდასრულებული წინააღმდეგობები უფრო მკაფიოდ ჩანს. ის პირდაპირ განიხილავს მოცარტს როგორც წარსულის შეჯამებას — და მაშინვე აწყდება მისი ამ ფორმულით ახსნის შეუძლებლობას: მოცარტი აუხსნელიაო, ამბობს მერსმანი. სხვებთანაც არ არის სრული სიტხადე. მაგრამ, საბოლოო ჯამში, უკვე მიღწეულია დანახვა ღრმა, ტრაგიკული, პრობლემატური მოცარტისა, მიღწეულია სწორი მიმართება მის შეუღარებელ დრამატურგიასთან. ამჟამად შემსწავლელთა თვალწინ დგას უკვე ჭეშმარიტი მოცარტი, დგას სწორედ ის, რაიც განასხვავებს მოცარტს ყველა სხვა კომპოზიტორისაგან: კოსმიურობისა და მიწიერი ცხოვრების შეერება, ორგანოსტული საყოფაცხოვრებისა და კონკრეტული ადამიანური სიმართლის ორგანული შერწყმა...

მე გავეცანი მოცარტზე შექმნილ ლიტერატურას ჯერ კიდევ ვისბადენში და ეს ჩანაწერებიც იქ გავაკეთე. მოსკოვში მხოლოდ დავუმატე ცოტაოდენი. ეს იყო თითქმის მარტოდენ თვით წერის პროცესის ფიზიკური შრომა. ახლა მე უსაზღვროდ დაუძღვრებულ ვარ საიმისოდ, რომ კიდევ რაიმე შევისწავლო, ავწონ-დავწონო, გადავაკეთო. საზოგადოების წინაშეც, რასაკვირველია, არ წარვიდგები, ძალზე უღონო ვარ, არც თავი მაქვს და არც სურვილი ოსტრეცოვებთან ჩხუბის. ვიდრე ცოცხალი ვარ, მსურს დავეწაფო მოცარტის ნეტარს და ამბროზიას. ნორდენის კლინიკაში, 1927 წლის დამდეგს, მომიხსახულა შალიაპინმა, რომელსაც ჯერ არ გაუწყვეტია ჩვენი კავშირი, და სხვათა შორის მთხრობა: „შედიხარ დიდ, პირქუშ, საზეიმოდ მორთულ სახლში; გარშემო ყველაფერი ერთობ მიძიმა და ჩაბნელებული; გხვდება წარბშეკრული სახლის პატრონი, არც კი გეპატიება დასაჯდომად, და შენც ცდილობ სწრაფად მოშორდე იქაურობას: — ეს არის ვაგნერი. მიდიხარ მეორე სახლში: მყუდრო, უბრალო, ზედმეტი მორთულობისგან თავისუფალი შენობა, გარშემო სინათლისა და სიმწვანის ზღვაა, ყველაფერი გილიმის, და გხვდება გულთა სახლის პატრონი, სკამზე გსვამს, თავს გვევლება და ისე კარგად ხარ, რომ წასვლა აღარ გინდა: — ეს მოცარტია“. ლამაზად არის ნათქვამი, მაგრამ მოცარტი

მარტო ეს არ არის. საერთოდ, ის ასე უბრალო არ არის, ის მოითხოვს შრომას, ყურის დაადებას, ჩაფიქრებას. ბოლოში გასული — ნექტარს დაეწაფება...

მოცარტის ალორძინების ხანაში, რაიკ სრულებით ამკარაა მუსიკალურ წრეებში, უახლესი მუსიკის მიმართება მოცარტთან ორგავარია: მასში შეიმჩნევა **მაიაზლოვებაც** (ინტენსიფიკაცია, შინაგანი სირთულე) და **საპირისპირო პოლარობაც** (ლინეარული მელოდია ნაცვლად პარმონიულისა), მაგრამ ძირითადი დღევანდელ მუსიკაში — ინტენსიურობა და შინაგანი სირთულე — მას აახლოვებს მოცარტთან. მისი გაგებისთვის საჭიროა ლინეარული თეორიის ცოდნა, როგორც ის გადმოცემული აქვს პაულ ბეკერს და ბერნელ პრივატ-დოცენტს, ერნსტ კურტს, თავის წიგნში „ლინეარული კონტრაპუნქტის საფუძვლები“.

პარმონიულ მელოდიას, რომელიც თანაარსებობს მხოლოდ განსაზღვრულ პარმონიასთან ერთად, თუნდაც ეს მელოდია სრულდებოდეს თანხლების გარეშე, — უპირისპირდება ბახის ისეთი თემები, რომლებიც არ არიან განუყრელად დაკავშირებულნი განსაზღვრულ პარმონიასთან: პარმონია არ არის ასეთი თემის მელოდიური განვითარების წინამძღვარი და პირობა, არამედ დაფუძნებულია ლინეარული მუსიკალური განცდის უწყინამძღვრობა ძალაზე, პაულ ბეკერი ავითარებს იმ აზრს, რომ კლასიკოსების პარმონიული მელოდია, რომლის უმადლესი ხორცშეხებაა მოცარტის მუსიკა, იყო გერმანული კლასიკური დროის ინდივიდუალური თვითშეგნების მუსიკალური გამოხატულება. შეგვიძლია მივხატოთ ამ პარმონიულ მელოდიას, მაგრამ შეუძლებელია ხელახლა შევქმნათ იგი, კლასიკური ხანის თვითმკმარი პიროვნებისათვის დამახასიათებელი ბათოსის გარეშე. იმხანად მელოდია სრულუფლებიანად ბატონობდა „როგორც თავის კონტურებში სრულებით განსაზღვრული ინდივიდუალური თვითშეგნების უშუალო ანარეკლი“.

მოცარტში ვხედავთ მელოდიისა და პარმონიის წონასწორობის იდეალს. ბეთჰოვენთან უკვე თავს იჩენს პარმონიის ჰიპერტროფიის პირველი ნიშნები, რაიც შემდგომში ვითარდება რომანტიკოსებთან და უმადლეს წერტილს აღწევს გვიან და ნეორომანტიკოსებთან, — ვაგნერთან. ეს იყო მუსიკის განვითარების **ექსტენსიური** პერიოდი, ანუ **ექს-**

**პანსიის** ხანა. პარმონიის ჰიპერტროფიის გამო თითქმის მთლიანად გაქრა მელოდია. ვაგნერის „მარადიული მელოდია“ ანუ „მელოდიის ქცევა მარტივ შემაერთებელ ძადად პარმონიისთვის. მოხდა მელოდიის გალორბება. პარმონიის ჰიპერტროფია იყო დაშლა მელოდიის პლასტიკური ძალისა, რაიც გამოხატავდა კლასიკური ხანის ადამიანის თავისუფალ არსებას. ამავე დროს, ეს დაშლა წარმოადგენს სუბიექტივიზმის ჰიპერტროფიასაც. შემდეგ პაულ ბეკერი ამბობს, რომ ცალგვერდა პარმონიზმის ამ პერიოდში სიმძიმის ცენტრმა კლასიკური ხანის ზედა ხმებიდან გადამოინაცვლა პარმონიის შემქმნელ საშუალო ხმებში. ეს პროცესი მიდის პარმონიის სრულ „ატომიზირებამდე“, „ნახერხად“ ქცევამდე. ამ დროს პარმონია, ბეკერის თქმით, თამაშობს **მაგიის როლს**; პარმონის ბეკრა არის **მაგიური ბეკრა**. კლასიკურ ხანაში მელოდია იყო **ზედაპირი**, თითქოს სხეულის ზედაპირი, „ფორმის განსაზღვრელი კონტურები“, ხოლო პარმონია კი მისი აღმვსები სხეულის როლში გამოდიოდა. რომანტიკოსთა პერიოდში მელოდია თამაშობს პარმონიის შინაგანი პროცესის **ტალღების მოძრაობის** როლს. ვაგნერის „მარადიული მელოდია“ არის „პარმონის ეს შეკვრა“, ამ დროს ხდება „მელოდიის წარმოქმნა პარმონიიდან“. კლასიკოსებს ჰქონდათ პარმონიზირებული მელოდიკა, რომანტიკოსებს კი პირიქით, — მელოდიზირებული პარმონია. ამ ყველაფრის რეალური საზრისი, პაულ ბეკერის თქმით, არის ის, რომ **რომანტიკა გაურბოდა რეალურ სინამდვილეს და ცვლიდა მას ირეალობით, პარმონიის სივრცის მაგიური ფანტასტიკით**. პარმონიის ხმათა ილუზორული სამყარო ანტიბოდიდა რეალური სინამდვილისა. ვაგნერის ერთ-ერთმა ეპიგონმა, კომპოზიტორმა ჰანს პფიტცნერმა, თეორიულ პრინციპადაც კი დააფუძნა ცალგვერდა პარმონიზმი: მუსიკა მეცნიერებიდან ხელოვნებად მაშინ გარდაიქმნაო, როცა „მუსიკის სულმა, ასე დიდხანს რომ მალავდა თავის თავში განძეულობას, ბოლოს და ბოლოს გამოაჩინა თავისი არსის ნაწილი, არსისა, რომლის დაუფლებების შემდეგ მუსიკამ თავისი არსებობის მანძილზე პირველად შესძლო გამოსვლა, როგორც დამოუკიდებელმა ხელოვნებამ, — პარმონიის სამყარომ.“

ამ ყველაფრის შემდეგ ბეკერი ამბობს, რომ სივრცეზე მუსიკალური წარმოდგენის ეს ფანტომი, „ეს ილუზორული ხატი“, ამჟა-



მად იღუპება და მუსიკა თვითონ მოკვდება-  
და, ახალი გზით რომ არ წასულყო. ცალ-  
გვერდა ჰარმონიზმი მოქმედებს როგორც  
ნარკოტიკი და წარმოადგენს სიცოცხლის  
სუროგატს. ყველაზე მკაფიოდ ეს ჩანს ვაგ-  
ნერის მუსიკაში და სწორედ მის წინააღმდეგ  
არის მიმართული უახლოეს დინებათა ისრები.  
ბეკერის თქმით, ჰიპერტროფირებულმა სუ-  
ბიექტივიზმმა ვაგნერთან შექმნა რელიგიური  
მსგავსება — რწმენის გარეშე, კულტის მსგა-  
ვსება — შესატყვისი რეალობის გარეშე. ეს  
ხელოვნება, ბეკერის თქმით, იყო იმ პერიო-  
დის სინთეზი, რომელიც ეძებს რელიგიას,  
მაგრამ არ ძალუძს მისი მოპოვება; ეს იყო  
მუსიკალური ნარკოზი როგორც სუროგატი.  
მოცარტის ხელოვნება ამაღლებს რეალურ  
ყოფიერებას და აძლიერებს მის ინტენსივო-  
ბას, ვაგნერისა კი ამ რეალურ ყოფიერებას  
ცვლის მისი სუროგატით. ამ უკანასკნელთან  
ირეალობა წარმოდგენილია როგორც წანა-  
მძღვარი და მისგან იქმნება ილუზორული სუ-  
რათი. უძლური სიმისობა, რომ დაიმორჩი-  
ლოს რეალური ცხოვრება, — რომანტიკოსი  
თავს შველის სიზმართა საუფლოში, მხატ-  
ვრული ფანტაზიის სფეროში გაქცევით; ის  
ემონება ამ ბომონს, რომელიც მან თვითვე  
გამოუგონა საკუთარ თავს, და ამგვარი გზით  
იყუჩებს სევდას. ბეკერი განსაკუთრებით ეს-  
ხმის თავს ვაგნერის ხელოვნებას: ამ რელიგი-  
ურობას, სტერილიზებულს მხატვრულ მოქ-  
მედებაში, არ ჰქონდა ჰუმანიტატი რწმენის  
ძალმოხსილგება და არც რელიგიური იდეურო-  
ბის გარეშე განხორციელებული ნამდვილი  
ამაღლება ყოფილა მასში. „ვაგნერი ფიქრობ-  
და, რომ ხალხს ეძიებს, მაგრამ მის ნაც-  
ვლად მან იპოვა ბაირეთის მზრუნველთა სა-  
ზოგადოება, იპოვა განათლებული პუბლიკა,  
რომელიც — მისი ექსტაზებისგან დამთვრა-  
ლი — რელიგიურ აღტყინებაში ვარდებოდა  
და იმის ვაგება კი არ შეეძლო, რომ უსულო  
რელიგიურობის სიმბოლოები აქ დეკორატი-  
ულ სპექტაკლად იქცა“.

ეს მარტო იმიტომ კი არ იყო ცუდი, რომ  
სუსტმა ტალანტებმა ოპერა-კულტს შეაფა-  
რეს თავი; არც მხოლოდ იმიტომ, რომ დრო-  
ებით დაიკარგა ოპერის, როგორც ჟანრის,  
ჰუმანიტად მალალი ღირსებები (რად-  
გან ოპერის ნაცვლად დაიწყეს კულ-  
ტურული სპექტაკლების ძებნა); —  
მთავარი ბოროტება, რომელიც თავს  
დაატყდა ეროვნულ კულტურას, იყო ის,

რომ შეგნებულ ილუზიაზე, ნარკოზზე, სი-  
ცრუეზე დაფუძნებული თეატრალური მოქ-  
მედება გამოცხადებული იყო მალალი ფიქ-  
რი ნორმების მატარებლად. ადამიანმა თავი-  
სი თავი საკუთარივე ფანტაზიის მონად აქ-  
ცია. ოპერის გადაქცევამ ცრუ თეატრალურ  
მისტერიად მთელ ეროვნულ კულტურას  
მოსლო გაძლიერებული თეატრალური კომე-  
დიანტობა, ყალბი პათოსი, მკვახე რიტორიკა.  
მთავარი საფრთხე იყო „ყალბი ფასეულო-  
ბების შექმნა“. პაულ ბეკერის ამ ნააზრევს  
სავსებით შეესატყვისება სხვა უახლეს მუ-  
სიკალურ მწერალთა აზრი. „მელოსში“ გა-  
მოქვეყნებულ სტატიაში — „ჩვენი დამოკი-  
დებულება ახალ ოპერასთან“ — მერსმანი  
ამბობს, რომ ვაგნერის მუსიკალურ დრამაში  
უნდა განხორციელდეს მსმენელისა და დრა-  
მის იდენტიფიკაცია: „ამ განვითარების მწვერ-  
ვალად გვევლინება „ტრისტანი“. მაყურებელ-  
თა სულებისაქენ ამ ოპერაში უფართოესი ხი-  
დლება ნაგები, გარეგნული ქმედება უკანა  
ბოლოზე გადადის, „დრამა“ მთლიანად შეგნით  
იძირება. ამას მივება ახალი რამ, სახელ-  
დობრ — მუსიკა, რომელსაც (თავის პირველი  
მსმენელისათვის) ჰქონდა დამაპიზნოზირებე-  
ლი, გამაბრუებელი, ნარკოტიკული მოქმედე-  
ბა. პუბლიკისა და ნაწარმოების შერწყმა  
მთლიანად იქნა მიღწეული. ეს მუსიკა ადამ-  
ბლავებდა ნებას, აუქმებდა ინტელექტს, და-  
საშვებს ხდიდა მხოლოდ პასიურ ყურისგდე-  
ბას და უარის თქმას საკუთარ თავზე. „ტრისტ-  
ანიში“ წმინდა ფორმებით შეიცნობა ის თა-  
ნაფარდობა ქმნილებასა და მაყურებელს შო-  
რის, რომელიც ეგზომ ნიშანდობლივია რო-  
მანტიზმისათვის“. მსმენელისაგან ითხოვ-  
დნენ, რომ ის გამდნარიყო ვაგნერის მუსიკა-  
ლური დრამის ნარკოტიკულ „საკულტო“  
მსოფლმეგრძნებაში (ოპერა-ღვთისმსახურე-  
ბა).

ბეკერისა და მერსმანის ეს შეხედულებები  
ვაგნერის პერიოდის მუსიკაზე ცხადყოფს,  
თუ რა მკვეთრი გარდატეხა მოხდა მუსიკა-  
ლურ წრეებში. ეს შემობრუნება ჭერ კიდევ  
საწყის სტადიაშია. ეს ძალზე რთული, მცირედ  
შესწავლილი, ისტორიულად ჭერ კიდევ ბუნ-  
დოვანი, შინაგანი წინააღმდეგობებით სავსე  
სფეროა. ჰარმონიზმისა და ვაგნერული ოპე-  
რის წინააღმდეგ ბრძოლაში ჭერაც არ არის  
ერთსულოვნება. ლინეარულ მოძრაობასთან  
ერთად ხდება მარტივი დაბრუნება ჰარმო-  
ნიულ მელოდიასთან („აბოლონ მუსაგეტი“).

ამ ახალ ოპერაში გვევლება სახეების დიდი მრავალფეროვნება. პაულ ბეკერთან და „მელოსში“ დომინირებს ლოზუნგი: „ოპერა-თამაში“. მოცარტის მუსიკალური დრამა ხასიათდება როგორც „ეროსის თამაში“. ბუზონიმ ეს ლოზუნგი მოთხოვნის სახით ჩამოაყალიბა: მაყურებელმა უნდა იცოდეს, რომ მის წინაშე არის „თამაში“.

კულტის, ღვთისმსახურების, ილუზიის, სიცოცხლის სუროგატის, ნარკოტიკულ მუსიკისა და ილუზორულ სანახაობაში მსმენელის განზავების ვაგნერისეული ოპერის ნაცვლად მაყურებელს ყოველთვის ახსოვს, რომ მის წინაშეა „თამაში“. ეს სიტყვა არანაირად არ ნიშნავს რაღაც ოინბაზურს, მხიარულს, ბავშვურს და არასერიოზულს, საერთოდ, ეს ლოზუნგი სულაც არ მიუთითებს გასართობების ძებნაზე, — არა გართობა, არამედ უსერიოზულესი შინაარსი, „თამაში“ შეგნებული წარმოდგენის აზრით. ოპერა-წარმოდგენა იძლევა უფართოეს ასპარეზს უმაღლესი მიზნებისა და უღრმესი შინაარსის განსახორციელებლად. პაულ ბეკერისათვის ოპერა არის „ფანტასტიკური თამაშის იდეალური სახეობა“, რაიც იძლევა შემოქმედების უდიდეს თავისუფლებას; ხასიათების, სიტუაციების, ცხოვრების ადამიანური ბედის შესწავლის ამოუწყვეტ შესაძლებლობებს.

ამრიგად, „თამაში“ სულაც არ ნიშნავს გართობას. დონ ჟუანი მაყურებელთა გასართობად არ გორავს ჯოჯოხეთში. „თამაში“ ნიშნავს სცენურ მოქმედებას, რის დროსაც მაყურებელი თავისუფალი რჩება და ობიექტურად აფასებს ხასიათების, ვითარების, იდეებისა თუ მსოფლიო საწყისების გამოხატულებას. მერსმანი ლაპარაკობს იმ წვლილზე, რაც ამ კონცეფციის განვითარებაში შეიტანა ჰენდელის ოპერის აღორძინებამ: ჩვენ ვხედავთ ჩვენს წინაშე განხორციელებულ თამაშს, და აი, ცნობიერება მზად არის, რათა აღიქვას მუსიკა, მისი ფორმათქმნალობა, მისი კავშირები, მისი განმეორებადი შინაარსი.

ვაგნერიანობის გაფურჩქვნის ხანამ სრულებით ახალგაზრდას მომისწრო და მე მახსოვს რა ახსნა-განმარტებებს იძლეოდნენ ხელმძღვანელი კომპეტენტური ვაგნერიანელები: „ვაგნერის მუსიკალური დრამის დროს თქვენ უნდა უყუროთ სცენას და არ უნდა უსმინოთ მუსიკას, თქვენ უნდა იგრძნოთ მუსიკა, მაგრამ არ უნდა გესმოდეთ იგი, თქვენ მთელი არსებით უნდა მიეცეთ სანახაობას.“

დღეს სწორედ ამ თვალსაზრის უარყოფით დიდი აღშფოთებით და მეც აღშფოთებით უარყვოდა. როცა ბეკერი ლაპარაკობს ოპერა-თამაშზე, ანუ ოპერა-წარმოდგენაზე, იმეგობრულად ლაპარაკობს „შემეცნებაზე“, ხასიათების, ვითარებისა თუ იდეების წვდომასა და შესწავლაზე, ოპერა-კულტის და ოპერა-ილუზიის საპირისპიროდ.

მოცარტის „ოპერა-თამაში“ ნიშნავს „ოპერა-ობიექტურ სცენურ მოქმედებას“. ჩვეყველაზე უკეთ მოვიხელთებთ ამ ცნებას, თუკი ვავისხენებთ მოცარტის შედარებას, ვთქვათ, ბალზატთან, ვისაც ასევე უხვად აქვს ხასიათების, ცხოვრების, ადამიანური ბედის ანალიზი. როდესაც ჩვენ ვკითხვლობთ რომანს, მაშინ ჩვენ ვსწავლობთ, შევიცნობთ, გატაცებულნი ვართ, ვესიყვარულებით და მძაფრად განვიცდით, მაგრამ არასოდეს არ ვფიქრობთ, რომ მისი გმირები ჩვენს ოთახში, ჩვენი სავარძლის შორიახლო დასერიზობენ. მოცარტის ოპერებიც სწორედ ასევე ხატავს ადამიანებისა თუ მსოფლიო ძალთა მოქმედების ნამდვილ სურათებს, ხატავს რეალისტური რომანის უმოწყალო სიზუსტითა და ანალიზით; მაგრამ ეს ყოველთვის არის ობიექტური სცენური მოქმედება, „თამაშის შემეცნების მიზნით“, და ამით განპირობებულია მისი რეალისტურობა. მოცარტის ოპერების მუსიკალური „ძაბვებისა და განმუხტვების“, არიებისა და სეკვო-რეჩიტატივების პერიოდულობა აახლოვებს მას XIX საუკუნის რომანთან, სადაც ამგვარადვე იგრძნობა დაძაბულობის მონაცვლეობა ორგანული მთელის წიაღში. მოცარტის დრამაც ხან ერთ პერსონაჟზე ჩერდება, ხან მეორეზე, ისევე როგორც რომანი. ტოლსტოის წიგნში („ომი და მშვიდობა“) ხდება, მაგალითად, ბოლკონსკის ანალიზი; დახატულია მისი მოქმედებები და გარემომცველი ვითარება; შემდეგ მზერა გადადის ნატაშაზე და ხდება ამ ქალის ანალიზი; შემდეგ ანსამბლი — მეჯლისი ან ბრძოლის ველი... ზუსტად იგივე პრინციპი, რაც ხორციელდება მოცარტთან: ერთი მოქმედი გმირის ანალიზი — დიდი სცენა, რეჩიტატივი, არია, გახსნილია მთელი მისი შინაგანი სამყარო. შემდეგ იგივე უკეთდება მეორე გმირს, შემდეგ ანსამბლი — ვითარების გაღრმავება, და ა. შ.

პაულ ბეკერი გაურკვეველი მიზეზის გამო არ ახსენებს იმ ლოზუნგს, რომელიც დღეს გაბატონებულია უახლეს მუსიკასა და, საერ-

თოდ, ხელოვნებაში და თავის როლს ასრულებს უახლესი ოპერის სახეობათა განსაზღვრაში. ეს ლოზუნგია „ახალი საგნობრიობა“. გვიანი რომანტიკისა და ექსპრესიონისტულ-ფერმწერთა ჰიპერტროფიული სუბიექტივიზმის საპირისპიროდ, „ახალ საგნობრიობას“ ფერმწერაში მიჰყვება, მაგალითად, შრიმფი; მუსიკაში — ონგერის „პასიფიკა 231“, ჰინდემიტის ბოლო ეტაპი. „ახალი საგნობრიობა“ რომანტიკისა და მისი ზღაპრულობის, განსაკუთრებით კი — ვაგნერის გვიანი რომანტიკის ანტიპოდი. უახლესი მუსიკის ეს ტენდენცია აახლოვებს მას მოცარტის რეალისტურ, კონკრეტულ-ცხოვრებისეულ პოლუსთან. ამას უკავშირდება ლტოლვა სიმწვავისკენ, თვით ანეკდოტისკენ, თანაც ამ ყოველივეს პირველსახედ მიჩნეულია მოცარტის „შეყვარებულთა სკოლა“. ამით იხსნება ჯახ-ბანდის როლი ზოგიერთ ახალ ოპერაში: სიმწვავე, რეალიზმი, კონკრეტული საგნობრიობა. მუსიკის ეს გზაც აგრეთვე ლინეარულობამდე მიდის: ზუსტი, მკაფიო, საქმიანად გავლებული ხაზები ნარკოტიკული ჰარმონიზმის „მაგიის“ ნაცვლად. ამ გზას მივყავართ კონკრეტულ-სცენური მოქმედების ოპერამდე, „ოპერა-თამაშამდე“, ხასიათებისა და სიტუაციების კონკრეტიზაციამდე, ანუ არიების, ანსამბლების ღუეტების, გუნდების საპირობამდე. ძველი კონცეფცია იცვლება და ვითარდება ახალ მისწრაფებათა ხორცშესასხმელად. და ამაში წარმოჩინდება მათი შინაგანი კავშირი მოცარტთან.

ჯერ არც ერთი მიმდინარეობა არ ჩამოყალიბებულა მკაფიოდ, ყველაფერი ჯერ კიდევ დალაგების, დუღილის, განვითარებისა და ქმნალობის პროცესშია. ხდება შეჯახებები ყველგან ძიება და მერყეობა, თან ძალზე ბოზოქარი. სტრავინსკის „ოიდიპოს მეფე“, არსებითად. არის ოპერა-ორატორია. ეს არის ოპერა-თამაში, რადგან მთხრობელი გადმოგვეცემს მოქმედების შინაარსს იმგვარადვე, როგორც ამას აკეთებს „ჯარისკაცის ამბის“ მთხრობელი, ასე რომ, მსმენელის ილუზია და იდენტიფიკაცია გამორიცხებულია. „ოპერა-ორატორია“ კვლავ შერეული ფორმაა; „ოიდიპოსის“ შემსრულებლები არიან „ცოცხალი ქანდაკებები“. აი, მიმართულებებით მდიდარი უახლესი ოპერის კიდევ ერთი სახესხვაობა.

1929 წლის ოქტომბრის „მელოსში“ განსმერსმანი გვაძლევს ახალი ოპერის რამდენიმე მთავარი მიმდინარეობის მიმართული ჰინდემიტის „კარდილიაკი“ წარმოადგენს ახალი მუსიკის პოლიფონიას, სერიოზულ „ოპერა-თამაშს“, დრამატული დაძაბულობით, ტრაგიკული სიუჟეტით; მისი კონსტრუქცია ძველია: არიები, ღუეტები, გუნდები; სიანლე: მუსიკის განცალკევება დრამისაგან; მუსიკა უკვე აღარ არის თითოეულ ნაბიჯზე დრამით, გმირის ყოველი მოძრაობით, ყოველი გახედვა-გამოხედვით შეკრული, როგორც ეს ვაგნერს ჰქონდა, — მუსიკა თავის გზით მიემართება, როგორც რამ ორგანული. ალბან ბერგის „ვოიციკა“ უფრო შორს მიდის: სცენაზეა პასაკალიები, ფუგა, ინვენცია.

სრულებით სხვა მიმართულებაა ჰინდემიტის „ახალი ამბები“, რომელიც სულ უფრო და უფრო უახლოვდება თანამედროვეობის რევოლუციურ ელემენტებს. ეს ნაწარმოები არის მისი განვითარების უახლესი ფაზის პროდუქტი. აქ ვხვდავთ სტილიზებულ, მწვავე გროტესკს, რაღაც რევიუს მსგავსს, ინციდენტს, ეგრეთწოდებულ თანამედროვე ოპერას. აშკარაა „სამგროშინი ოპერის“ გავლენა. „მელოსის“ 1929 წლის ავგისტო-სექტემბრის ნომერში „ახალ ამბებს“ ეძღვნება მერსმანის, შტრობელის (ჰინდემიტზე დაწერილი წიგნის ავტორის) და მათი თანამშრომლის, შულცე-რიტერის ერთობლივი რეცენზია. ოპერაში გამოყვანილი ადამიანები მარიონეტებს ჰგვანან; განდევნილია ყველაფერი, რაც გრძნობას და დრამატულობას შეიცავს; აქ ერთმანეთს შეხვდა ორი ნაკადი: „ირონიულად გასართობი კურფიურსტდამრევიუ“ და თვით ჰინდემიტის განვითარების ახალი ეტაპი — „წმინდა თამაში“. მისი უახლესი ინსტრუმენტული მუსიკა აღარ არის უწინდებურად მკაცრად ლინეარული, არამედ მიღებული აქვს საყოფაცხოვრებო ფორმები; პარტიტურა გამჭვირვალეა; იგრძნობა ჯაზის ძლიერი გავლენა. მთავარი ელემენტი არის იუმორი.

მაგრამ „ახალი ამბები“ ჯერ კიდევ არ არის ჰინდემიტის უქანასკნელი ეტაპი. მის ძიებათა ყველაზე უფრო ღრმა და მნიშვნელოვანი შედეგი, „ახალი ამბების“ შემდეგ შორს გადადგმული ნაბიჯი, უდიდესი ყურადღების ღირსი და ახალი პერსპექტივების გამხსნე-

ლი, — ეს არის „Lehrstück“ (შექმნილი კურტ ვეილთან ერთად). მასში ლაპარაკია მფრინავზე, რომელიც კატასტროფაში მოჰყვება და მომავლადი ესაუბრება გარშემო მყოფებს. სცენა არ ექაჩება მსმენელებს თავისკენ, პირიქით, — სცენა „ეშვება“ მსმენელამდე, თითქოს ეს კრება და არა თეატრი, სცენა მსმენელს უთანაბრდება, მუსიკაც მსმენელისკენ მიდის, ამ უკანასკნელს ეპატიუებიან „ერთად სამღერად“; მარტივი და გასაგები მელოდიები — ყველას შეუძლია ერთად იმღეროს; დიალოგებში ხდება პუბლიკის მიწვევა; მაყურებლებს იწვევენ საიმპროვიზაციოდაც; აქა-იქ ისმის პოლიტიკური ნართაულები; კედლებზე ჰკიდია ლოზუნგები; ოპერის ბადენ-ბადენში შესრულების დროს ეკიდა კომუნისტური ლოზუნგები. ამ ნაწარმოების მიზანია „კოლექტიური მხატვრული პრაქტიკა“, ძირითადი განწყობილება — ცალკეული ადამიანის არარაობა; მფრინავი მოკვდა ანუ არავინ არ მომკვდა. ოპერის ზოგ ადგილას პუბლიკა მღერის „ანტიფონურად“, ანუ კითხვებითა და პასუხებით; სტილი სრულიად გამარტივებულია; ოპერაში ჩართულია ფილმი. 1929 წელს ბადენ-ბადენში ამ ოპერამ მაყურებელთა სკანდალი გამოიწვია.

თანამედროვე ოპერაზე დაწერილ სტატიაში ზიგფრიდ გიუნტერი გამოჰყოფს ორ ჯგუფს: ბუზონი — ალბან ბერგი — სტრაინსკი, ანუ ესთეტიზირებული, მასებისაგან დაშორებული კომპოზიტორები, და კშენეკი — ვეილი, ანუ გამარტივებული, მასისკენ მიმართული. ჰინდემიტი ამ ორ ჯგუფს შორის თავსდება.

საერთოდ კი, ორივე ჯგუფმა გადაწყვიტა კავშირი ოპერა-კულტთან, ზეკაც-შემოქმედთან და საპირისპირო გზით წავიდა. საერთო ჯამში, ოპერა უახლოვდება ცხოვრებას: „ოპერას ისევე სურს ჩადგეს ცხოვრების სამსახურში“. მაგრამ, ამდევ დროს, ყველა უახლეს კომპოზიტორში გიუნტერი ხედავს შინაგან ორსახოვნებას, ერთიანი ახალი სტილი ჯერ არ შექმნილა. მუსიკის გზა, ამბობს ის (და ეს ძალზე მნიშვნელოვანია) გადის ორი პოლუსის ერთდროულ მიწვდომაზე: საშუალებათა ეკონომიასა და ძალთა დაგროვებაზე (სწორედ ისევე, როგორც ეს ჰქონდა უნივერსალურ მოცარტს). ბრწყინვალე ფორმულა: საშუალებათა ეკონომიისა და ძალთა

დაგროვების შერწყმა. ერთი სიტყვით, ინტენსიფიკაცია. ახალი ოპერის მიმართულებებზე გვეხმარება ლინეარული მუსიკის <sup>წინაპრის</sup> გარკვევაში.

ბეთოვენმა მუსიკა მიმართა ჰარმონიზმის გზაზე, რომელზეც ის იდგა მთელი XIX საუკუნე, მაგრამ პაულ ბეკერი გამოჰყოფს მისი შემოქმედებიდან სამ B-dur ფუგას: სონატინიდან, კვარტეტიდან და სადღესასწაულო მესიდან, და ამბობს, რომ ეს ფუგები ლინეარული მუსიკის წინამორბედეა. XIX საუკუნის ბოლოს ლინეარული ხელოვნების პირველი ცდებს იგი პოულობს მაქს რეგერთან. ამის შემდეგ, ბეკერის აზრით, პირდაპირ „წინასწარმეტყველურია“ შონბერგის შემოქმედება. მუსიკის სფეროში მომხდარი ეს ღრმა ცვლილებები, როგორც ბეკერი ამბობს, აირეკლავს თვით ადამიანის არსებაში მომხდარ ღრმა ცვლილებებს. ჰიპერტროფიული ცალგვერდა ჰარმონიზმის ხანა იყო იმადგროვულად ჰიპერტროფიული სუბიექტივიზმის ხანაც, ლინეარულობისაკენ გადასვლა კი, ბეკერის აზრით, არის გარდატეხა ცხოვრებასთან და სამყაროსთან მიმართებაში. იგაწერს: „ბოლოს და ბოლოს დასრულდა ცალკეული ადამიანის შესწავლა და პირადულის ადგილი დაიკავა ზოგადადამიანურმა. გრძობათა სასწორის ფილა ისევ მეორე მხარეს გადაიხარა: მელოდიურ-ჰარმონიული ინდივიდუალიზმიდან — პოლიფონიური კოლექტივიზმისაკენ.“

სწორია კი ეს აზრი? — ვსვამ მე კითხვას; დიდი მასები ხომ უნისონით მღერიან და არა ფუგებით. მეორე მხრივ, მოცარტი არის ობიექტივიზმის იდეალი; მისი მსოფლიო სურათები, ადამიანური მასები, პიროვნებათა მრავალსახოვნება — ეს არის გაფორმებულ პიროვნებათა, საერთოდ, ფორმათა მსოფლიო პანორამა, მაგრამ ეს არ არის სუბიექტივიზმი. მაგრამ ბეკერის აზრს მე ვპოულობ სხვა მწერლებთანაც. სტატიაში — „პოლიფონიური მუსიკის შესახებ“, ლიტერშიედი მთელ სისტემადაც კი აქცევს პოლიფონიას: „პოლიფონიური, ორგანული შემოქმედების წინამძღვრად გვევლინება შინაგანი ჩაწვდომა სმენის მეოხებით და აღმადგენა პოლიფონიური ქმნადობის სამყაროში“. შემდეგ ლიტერშიედი წერს: „პოლიფონიური მუსიკა შიგნიდან გარეთ ასხივებს, ის ითვალისწინებს მსმენე-

ლებს, რომლებიც პასიურად ემორჩილებიან მის ზემოქმედებას. პოლიფონიური მუსიკა ასხივებს თავისივე წილში, მისთვის მსმენელი მეორე პლანზეა. ის ითხოვს გაცილებით უფრო მეტ აქტიურობასა და თანამონაწილეობას, რის გარეშეც პოლიფონია სწორად არ აღიქმება. მისი მომხიბლობა იმაში კი არ არის, რომ, ბოლოს და ბოლოს, მეტნაკლებად შესძრას ადამიანი, არამედ იმაში, რომ უფრო აქტიური გახადოს იგი, თავად შეაძლებინოს მუზიკირება, მისცეს მას დამოუკიდებელი ხმა, რომელიც იშვა მუსიკალური მთლიანობიდან, აქვს თავისი საკუთარი სიცოცხლე და მკაფიო უკუკავშირი სხვა ხმებთან, რომლებიც მასთან ერთად ერთ მთლიანობას ქმნიან. მხოლოდ თანამონაწილეობა ხდის შესაძლებელს შიგნით მიმართული პოლიფონიური მუსიკის სწორ აღქმასა და მოსმენას. თუკი ჰომოფონიური მუსიკა ძირითადად მოითხოვს ისეთ მსმენლებს, რომელთაგან თითოეული განცალკევებით დგას, მარტოდ განიცდის ყველა ერთადე კი პასიურობაშია და არავითარ გამაერთიანებელ ძალას არ ემორჩილება, ამ დროს პოლიფონიური მუსიკის ძალმოსილება ეფუძნება მისსავე უნარს — ერთობლივი მონაწილეობით ერთ მთლიანობად გააერთიანოს ცალკეული ადამიანური ინდივიდუალობები. ეს არის ერთადერთი ჭეშმარიტად საყოველთაო მუსიკა და, როგორც ასეთს, მნიშვნელოვანი კულტურული ფაქტის სახით შეიძლება დიდი გავლენა მოეხდინა ჩვენს დროშიც.“

ფრიად მარტივი აზრია: პოლიფონიაში ზევრი ხმაა, მასში ზევრი ადამიანია, ასე რომ, პოლიფონია არის მასის, კოლექტივის, საზოგადოების მუსიკა. სუსტი ლოგიკაა. ნუთუ საჭიროა, რომ „ინტერნაციონალი“ ფუგად ვაქციოთ? ეს იდეოლოგია ჯერ ბოლომდე დამუშავებული არ არის, საკითხი ახალია, აზრი ხელისცეცებით ვითარდება. მაგრამ მნიშვნელოვანია ის, რომ ეს მხოლოდ მსჯელობა კი არ არის, არამედ განცდა და არცთუ შემთხვევით განცდა, რადგან ის სრულებით განსხვავებულ მწერლებთან გვხვდება. დასავლეთის მუსიკალურ ინტელიგენციაში თავს იჩენს რაღაც გავლენები და მიდრეკილებები, რასაც მიზნად აქვს მუსიკის, როგორც კოლექტიური ფაქტორის, შექმნა. და ეს მისწრაფებები გამოხატულია სწორედ ახალი მუ-

სიკალური ხელოვნების ხელმძღვანელ გრეგში. ეს მოძრაობა დაკავშირებულია ახალი ლინეარული სტილის გამომუშავებასთან და ამხნეებს ამ უკანასკნელის შემოქმედებას. გაცილებით უფრო მეტი სიციხადით გამოიკვეთება „ახალი საგნობრიობის“ ფაქტორი, — ზუსტი, კონკრეტული, მკვეთრად მონახული შემოქმედების მოთხოვნებია, სწორედ ისეთი, როგორც არის ლინეარულობა და რაიც უკავშირდება ინტენსიფიკაციას, — საშუალებათა მაქსიმალურ ეკონომიას და ასევე მაქსიმალურ ძალისხმევას, — მოცარტის ძირითად პრინციპს. ლინეარული სტილის გამომუშავების დღევანდელ მცდელობაში პირველსახის როლს ასრულებს ბახი, მაგრამ ამოცანა ბახთან მიბრუნება კი არ არის, არამედ ახალი სტილის ჩამოყალიბება. ბეკერის თქმით, „ლაბარაკია ახალი მელოდიური სტილის შექმნაზე, რომელიც შემოქმედებითი ძალით გაუთანაბრდებოდა ძველ პოლიფონიურ ხელოვნებას და, ამავე დროს, არ იქნებოდა მისი ასლი.“

ამასთანავე ბეკერი არ თვლის ამ მიზანს უბრალოდ კოლექტივისტურად, არამედ უფრო რთულად აყალიბებს მას: „მიზანი, კაცმა რომ თქვას, კოლექტიური ხერხი კი არ არის და არც მრავალხმოვანება ძველი, ორგანული პოლიფონიის გაგებით. ეს არის ერთობლიობა აბსოლუტური აზრით, ყველაზე უფრო თავისუფალი წყობის დეჰარმონიზირებული მელოდიკა, გრძნობის ყველა მამოძრავებელი ძალის პროექცია ერთადერთ ხაზად, თანახმიერების პოლიფონიური მრავალსახოვნება, ინდივიდუალიზებული მელოდიური ჩაკეტილობა და სივრცის ჰარმონიული განცდა, — შეკრული ერთ მთლიანობად.“

ეს არის ცდა „სულ უფრო და უფრო მეტად შეიზღუდოს ბეგრა მისი პირველარსით, განთავისუფლდეს ყოველი სახის შემოკველი სუბიექტურობისაგან...“ უნდა ვისწავლოთ „შეგრძნება აბსოლუტური ხაზისა, როგორც მნიშვნელოვანი პოტენციური ძალის მქონე დამოუკიდებელი ფორმის.“

წინა პერიოდის მთავარი პრინციპი იყო „დინამიური გაფართოება“, ხოლო უახლესი მუსიკის ძირითადი პრინციპი კი არის „თავმოყრა“, „შეკუმშვა“. ამჟამად ხდება „ინტენსიურობის უაღრესი ზრდა ზღვრული შეკუმშვის ხარჯზე“. ეს ძალზე ჰგავს მოცარტის მთავარ პრინციპს...

ვაგნერი იყო მუსიკის ჰარმონიზმისა და ექსპანსიის უდიდესი წარმომადგენელი და ამიტომაც მუსიკის დარტყმები უპირველეს ყოვლისა მისკენ არის მიმართული. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ვაგნერს მოეპოვება ისეთი რამ, რაიც ჩემი აზრით, მთლიანად ეპასუნება დღევანდელ ლინეარულ, ატონალურ მელოდიას, თავის თავში რომ შეუტყრება მთელი ინტენსივობა. ეს არის მწყემსის საყვარი „ტრისტანის“ მესამე მოქმედების დასაწყისში. ის წელავს ხმას ჰარმონიის გარეშე საღდაც სივრცეში და თავისი არსით ატონალურია; მასში ჟღერს მაქსიმალურად შეკუმშული ექსპრესია; ეს არის აბსოლუტური ხაზი ინტენსივობის მაქსიმუმით, თვითმკმარი, შემქმნელობითი, თავისუფლად მოსრიალე.

მაგრამ ლინეარული მუსიკა მარტო ლინეარული მელოდია კი არ არის, არამედ ლინეარული პოლიფონიაც, რომელიც „ტრისტანის“ ინგლისურ ბუკზე გაცილებით უფრო შორს მიდის. ძველი კონტრაპუნქტი წვრთნიდა ადამიანის ყურს, რათა სხვადასხვა ხმის ერთდროული მსვლელობა მას აღექვა როგორც მრავალხმოვანება და საითთაოდაც ესმინა ყოველი ხმისთვის. აღქმის ეს უნარი მაქსიმალურად მოეთხოვება ლინეარული პოლიფონიის მსმენელს. ამ დროს, XIX საუკუნეში ყური აღიქვამდა პოლიფონიას როგორც რთულ ჰარმონიას თითქოსდა მრავალხმიანი, სინამდვილეში კი ჰომოფონური ნაწარმოებისა. ვაგნერსა და ვაგნერიანელებს ლეიტმოტივების სიმრავლე დაკავშირებული აქვთ მათ სიმოკლესთან, ეს არის მოკლე ფორმულები და არა ხაზები, თანაც ჰარმონიზმში დათქმული. XIX საუკუნის ჰარმონიებზე აღზრდილი ყური ლინეარულ ჟღერადობაში ხედავს კაკაფონიას, ან კიდევ უყურებს მას როგორც გვიანი რომანტიკის ულტრაუახლეს ჰარმონიას. ეს ყური ხელახლა უნდა აღიზარდოს უძველეს კონტრაპუნქტისტებზე, რათა გაიგონოს არა ცრუ ჰარმონია, არამედ ერთდროული ხმების სიმრავლე.

კომპოზიტორები უბრუნდებიან უძველეს, ბახამდელ კონტრაპუნქტისტებს, მაგრამ ეს არ არის ახირება, დაცემა—ეს ახალი საფეხურია, ახალი ფენომენი თვით ქმნადობის პროცესში. ლინეარული სტილი ეხლად მუშავდება, წმინდა სახით ჯერ კიდევ არ არსებობს, ჯერაც ძიების საგანია. სტატიაში — „მომავალი მუსიკის პრობლემა“, რობერტ ბეიერი ამბობს, რომ ახალი სტილის განვითარება კუს

ნაბიჯებით მიიწევს წინ. ყველა თვალსაჩინო თანამედროვე მუსიკოსში ზიგფრიდ გიუნტერი ხედავს ორსახოვნებას. პაულ მენდელსონის შონბერგი ჯერ კიდევ დასაწყისია ახალ ფორმათა განვითარებისა. ლინეარულ მუსიკაში ჰარმონიზმის უცხო სტიქიის გამოჩენა გაურკვეველი მოვლენაა.

ჰარმონიზმის „განცდების“ სრული აღმოფხვრა მოემსახურება ლინეარული პოლიფონიის მოშვებით საშუალებათა მაქსიმალური ეკონომიისა და ინტენსივობის მიღწევას. ამ წერტილში მას ელოდება მოცარტი, როგორც პირველსახე. ატონალური ლინეარული მელოდია და მოცარტის ჰარმონიული მელოდია საპირისპირო პოლუსებზე დგას, მაგრამ ორივესთვის ნიშანდობლივია საშეალებათა ეკონომია, ინტენსივობა, შინაგანი — და არა გარეგანი — სირთულე. ისინი გვეხმარებიან, რათა უკეთესად გავიგოთ ერთიც და მეორეც. უბრალო მელოდიურ ხაზში მოქცეულია უაღრესი სირთულე. საბოლოო ჯამში, ამ სირთულეს მიყვავართ იმ წერტილამდე, რომელიც აერთიანებს მოცარტსა და მომავლის მუსიკას: ობიექტივიზმი, კონკრეტული საგნობრიობა.

დღევანდელი მუსიკის „ახალი საგნობრიობა“ ახლოვებს მას მოცარტის ობიექტურ მსოფლიო სურათთან და ამ უკანასკნელის ცხოვრებისეულ სინამდვილესთან. მოცარტისეული კოსმოსი არის ფორმათა სამყარო; მისი დემონურობა, იდუმალება თუ მსოფლიო ძალები არასოდეს არ უარყოფს ფორმათა სამყაროს; მისი „მარად სხვა“ არ წყდება ფორმებს. ეს არის სრული დაპირისპირება ვაგნერის ფილოსოფიისა. თავის ბრძოლაში კულტიზმის, უფორმოების სამყაროს წინააღმდეგ, „ახალი საგნობრიობა“ თავის დასაყრდენს მოცარტში ჰპოვებს.

მოცარტი შორეული მომავლის კომპოზიტორია. პირადად ჩამთვის ის არის აწმყოს კომპოზიტორი და, ვფიქრობ, ერთადერთი ნამდვილად თანადროული მუსიკოსი. ნექტარი და ამბროზია, კოსმიურობა და ორგანისტულობა, სიცოცხლე და სიკვდილი, ჰმუნვა და სიცოცხლის ტრფიალი, აღმატება ადამიანზე, როგორც ასეთზე, ოღონდ ცოცხალ საყოველთაობაში, ცხოვრებისა და ადამიანთა სახეების უსახლგრო მრავალფეროვნება, ამოუწყავი საიდუმლო და ცოცხალი სიხლოვე, ბოდლერის მშვენიერება და ყვავილთა ელი-

# ჯოვანი ჩიმაბუე

ჯორჯო ვაზარი

უბედურებათა უბოლოო წარ-  
ღენამ დააქცია და დაასამარა  
ბედშავი იტალია, იავარჰყო დი-  
ალაც აზმათა ღირსი ნაგებ-ნაშენი  
და რაც უშუთავრესია, ამოაგდო  
ხელოვანთა სახსენებელიც; და  
სწორედ მაშინ, ქალაქ ფლორენ-  
ციაში, 1240 წელს, ფერწერის  
ხელოვნებისათვის ნათლის პირ-  
ველად მოსაფენად, ღვთის ნებით  
იშვა ჯოვანი, გვარად ჩიმაბუე,  
წარმომდგარი ჩიმაბუეთა იმთა-  
ვითვე კეთილშობილი ოჯახიდან.  
რა წამოიზარდა მამამ მისმა და  
სხვათაც ჭერჩინება ჰყვეს მისი  
კეთილქმნული და მახვილი გო-  
ნებისა და განსასწავლად წარ-  
გზავნეს სანტა მარია ნოველას  
საენაში, მათი გვარეულობის  
მონათესავე მოძღვართან, ვინაც  
ამ მონასტრის მორჩილთ გრამა-  
ტიკაში წურთნიდა. მაგრამ ჩიმა-  
ბუე, შეძრული ბუნებით ლტოლ-  
ვით სხვა საგნისადმი, ნაცვლად  
იმისა ყური ეგდო მასწავლებლი-  
სათვის, მთელი დღეები წიგნების  
ფურცლებსა, ყდებსა და არში-  
ებზე ახატავდა ადამიანებს, ცხე-  
ნებს, სახლებს და ათასგვარ მო-  
ნაგონს. მის ამ შინაგან მისწრა-  
ფებას იღბალიც ეწვია, რადგან  
ფლორენციის იმდროინდელმა  
მესვეურებმა თავიანთ ქალაქში

ნური გირლიანდები, ლეონარდოს და შალიაპი-  
ნის ნათელი სახლი, სინთეზა სინთეზი:  
მოცარტი ჩემთვის არის ის, რასაც დევიდ კო-  
ჩენი უწოდებს „სოციალურ-კოსმოსურ ინ-  
ტიმურობას“, მოცარტი — ჩემი საუკეთესო,  
ერთადერთი ნამდვილი მეგობარი.

მომძლავრებულმა სენმა არ მომცა საშუა-  
ლება დამოუკიდებლად შემუშავა მოცარტის  
შემოქმედებაზე, მე შევძელი შემეგროვებინა  
ნაწყვეტები მასზე შექმნილი წიგნებიდან და  
აქა-იქ ჩამერთო ჩემი პირადი განცდები, მაგ-  
რამ იმის ძალა კი აღარ გამაჩნდა, დიდი სურ-  
ვილისდა მიუხედავად, რომ საკუთარი შრო-  
მა დამეწერა. მე თვითონ შეურიგებელი მტე-  
რი ვარ შაბლონური ეტიკეტების მიკერისა სე-  
რიოზული გამოკვლევის გარეშე, ხოლო გა-  
მოკვლევა კი, მით უმეტეს ისეთი უმაგალი-  
თოდ რთული მოვლენის გამოკვლევა, როგო-  
რიც არის მოცარტი. — ჩემთვის უკვე წარ-  
მოუდგენელი იყო.. და ეს პერსპექტივა სულ  
უფრო შორს მიცურავს ჩემგან, უკვე ოცნე-  
ბაც ზედმეტია მასზე, არ მომეცა ამის უნარი,  
დაე, ამ ამონაწერებმა და ამ ლირიკულმა აღ-  
სარებამ ცოტათი მაინც დაამოწმონ თუ რა  
იყო და რა არის ჩემთვის მოცარტი.

### შენიშვნები:

1. პილერი იოჰან ადამ (1728-1804) — გერმანელი კომპოზიტორი, თეორიტიკოსი და მუსიკის ისტორიკოსი; ღირსიერი, პედაგოგი, ზინდშილის ეანრის ერთ-ერთი ფუძემდებელი.
2. პოლცბაუერი ივანც (1711-1783) — გერმანელი კომპოზიტორი, ღირსიერი, მისი ოპერა „გიუნტერ ფონ შვარცბურგი“ დაწერილია გერმანულ ეროვნულ სიუჟეტებზე, მაგრამ მუსიკალური დრამატურგიის მიხედვით იგი ახლოა იტალიური ოპერა-სერიას ეანრთან.
3. კასპრელი ანუ კასპარი — კრებითი სახე, რომელიც უახლოვდება ჰანსკურსტს; კომპიუტრი მსახიობის განსახიერება ავსტრიული ხალხური თეატრის წარმოდგენებში.
4. პოსარტი ერანტ რიტერ ფონ (1841-1921) — გერმანელი მსახიობი და თეატრალური მოღვაწე. (1895-1905 წლებში — მიუნხენის სასახლის კარის თეატრის დირექტორი.
5. „სიკვდილი და განააღლება“ — რიჩარდ შტრაუსის სიმფონიური პოემა.
6. „ქარისკაცის ამბავი“ — სტრავენსკის საბალეტო პანტომიმა (1918)

თარგმანი ღათო პლიპაშვილისა.

მოიწვიეს რამდენიმე ბერძენი მხატვარი არათუ გზას აცდენილი, არამედ საერთოდ მოსპოვებული ხელოვნების აღსადგინებლად. დაზიანებულ შენობათაგან ამათ პირველჯერად ხელი მოჰკიდეს აღდგენას დეი გონდის კაპელისა, რომლის თაღები და ფასადები დროყამმა სადღეისოდ თითქმის მთლიანად ჩამოარღვია. ამას ირწმუნებს ყველა მხილველი სანტა მარია ნოველას მთავარი კაპელისა, რომლის გვერდითაც იგი მდებარეებს; და ჩიმაბუე, ვისაც უკვე მოსდებოდა ხელოვნების სახშილი, წამდაუწუმ გარბოდა სკოლიდან და აისიდან დაისამდე შემზერდა ამ ოსტატთა ქმედება-გარჯილობას. ასე რომ, ბოლოს და ბოლოს მამამ და ამ მხატვრებმაც აგრე განსაჯეს: ყმაწვილს მოსავს ფერწერის უნარი და თუკი ამ ხელობას გაყვება, იმედია, კარგ ნაყოფს მოიმკისო. ჩიმაბუეს გასახარად მამამ აღარ დაახანა და იგი მიაბარა ბერძენ ფუნჯის ოსტატებს. ბუნებით ნიქს გამუდმებული ვარჯიშიც შეეხიდა და მალე მოსწავლემ დიდი ნაბიჯები გადადგა ნახატის, კოლორიტის და იმ მანერის დაუფლების მხრივ, რასაც გადასცემდნენ მასწავლებლები, თავს რომ არ იწუხებდნენ წინსვლაზე ფიქრით და მუშაობისას მისდევდნენ არა რიგიან ძველ ბერძნულ წესს, არამედ ვითარ დღესდღეობითაც ეხედავთ, იმდროინდელ ახალსა და უხეშ მანერას; და ჩიმაბუემ, თუმცკი ბაძავდა ამა ბერძენთ, მრავალგვარი სრულყოფა შესძინა ხელოვნებას აირიდა რა დიდწილად მათი გაუთლელი ხელწერა, განადიდა სამშობლო თვისი ხელოვნებითა და თვისი ქმნილებებით, რისი დასტურიც არის მისი ფერწერული ნამუშევრები ფლორენციაში. სახელდობრ, სანტა მარია ჩეჩილიას<sup>2</sup> საკურთხეველში ხატი და ღვთისმშობლის გამოსა-

ხელებიანი დაფა სანტა კროჩე-ში<sup>3</sup>, სადაც იგი მიყუდებულია ქოროს ხელმარჯვნივ, მის სიახლოვეს მჩინარ პილასტრზე. შემდგომ მან ოქროსფერ ფონზე დახატა ნატურიდან (რაც იმ დროისთვის სიახლე იყო) წმინდა ფრანჩესკო. რომელშიც ჩააქსოვა მთელი უნარი და წმინდანის ნატის ირგვლივ განალაგა კვლავ ოქროსფერ ფონზე მჩინარი მცირე ფიგურებით მოფარული, მისი ცხოვრებისციელი ამბების ამსახველი ოცი საგულდაგულოდ და იმ დროისათვის ახლებურად შესრულებული ოთხკუთხედი სურათი. თავისი ხელოვნების დასტურსაყოფად მან დიდის გულდადებით იმუშავა ფლორენციაში, წმინდა სამების სააბატოში, სადაც ვალამბროზელი ბერების დაკვეთით მოხატა დიდი დაფა. ჩიმაბუემ ოქროსფერ ფონზე, საუცხოო გამოწვანით და ასეთივე მანერით მოამშვენა და გადმოსცა მდგომარეობა თაყვანისმცემელი ანგელოზებით გარშემორტყმული, ყრმის ხელთმპყრობელი ღვთისმშობლისა. დაფის გასრულებისთანავე ბერებმა იგი ზემოხსენებული სააბატოს მთავარი ტრაპეზის თავზე მოათავსეს. მეგრემ ამავე სააბატოს მარცხენა ნავის მცირე კაპელაში გადაიტანეს, მისი ადგილი კი მიუჩინეს ალესო ბალდოვინეტის დაფას, რომელს დღესდღეობითაც იქ ვიხილავთ.

შემდგომ ჩიმაბუე მუშაობდა ონისანტის<sup>4</sup> შემოგარენისაკენ მიმავალ ვია ნუოვას კუთხეში მდებარე ოსპედალე დელ პორჩელანას ფრესკებზე, სადაც წინა კედლის შუაში გამოჭრილი მთავარი კარის ერთ მხარეზე ნატურალური სიდიდით გამოსახულია წმინდა ქალწული, რომელს ანგელოზი მოუთხრობს სიხარულევანს ამბავს, მეორე მხარეს კი — იესო ქრისტე მარიამ კლეოპასა და ლუკასთან ერთად. ამ ფრესკებზე



მან ქსოვილები, სამოსი თუ სხვა საგნები ძველის ხერხით კი არ დახატა, არამედ მათ შესძინა მეტი სიყოცხლე, ბუნებრივობა და სილბაღე, განრჩევით ბერძენთა მანერისაგან; ხაზებითა და აბრისებით რომ ბურღნიდნენ მოზაიკურ თუ ფერწერულ ნამუშევრებს. ამ უკანასკნელთ კი ეგ ხლართული, უხეში და არაფრით გამორჩეული მანერა შეითვისეს არათუ ხელობის საგნის შესწავლით. არამედ მიღვენით იმ ადათისა, ხატვის აგეთი წესი წელთა მანძილზე ერთი მხატვრიდან მეორეზე რომ გადადიოდა, ამ დროს კი სულაც არ დაგიდევდნენ ნახატის გაუმჯობესებას, შეფერილობის სიმშვენიერეს და თავსაც არავინ იწუხებდა რამ ღირებულ გამონავონზე ფიქრით.

ეს საქმიანობა რომ მოილია, ჩიმაბუე მიიწვია იმავე წინამძღვარმა, ვინც მას დაუკვეთა სამუშაოები სანტა კროჩეში და ხელოვანმა მისთვის გააკეთა ხის დიდი ჭვარცმა, რაიც ახლაც იმყოფება ეკლესიაში: ეს ჭვარცმა იქცა მიზეზად იმისა, რომ ქმნილებით მოხიბლულმა წინამძღვარმა ჩიმაბუე წაიყვანა პიზაში. სან ფრანჩესკოს მონასტერში, სადაც თავად მოღვაწეობდა, ამა წმინდანის დაფაზე დასახატავად. მრევლმა ეს ნამუშევარი მიიჩნია უიშვიათეს ქმნილებად, რადგან მასში სჭვივოდა სათნოებაზე რამ თვით აღმატებული, ხოლო წმინდა ფრანჩესკოს თავსა და სამოსის ნაკეცებში შეიცვანეს იმხანად არათუ მხოლოდ პიზასა, არამედ მთელს იტალიაში გავრცელებული ბერძნულ მანერაზე რამ სრულიად ახლებური და უმჯობესი, აქამომდე ვინმეს მიერ ჭერაც მიუხგნებელი. ჩიმაბუემ ამავე ეკლესიაში დიდ დაფაზე ოქროს ფონზე დახატა ღვთისმშობელი კისერზე მიხუტებული ყრმითა და მრავალი ანგელოზით გარს-



ჯოვანი ჩიმაბუე

შემორტყმული. მოკლე ხნის მერმე ეს ხატი თავდაპირველი ადგილიდან მოხსნეს, რათა ადგილი გაენთავისუფლებინათ მარმარილოს საკურთხევისათვის, რომელიც ახლაც იქ დგას, ხატი კი გადაიტანეს ეკლესიის შიგნით და მოათავსეს კარის მარცხენა მხარეს. ამ სურათის გამო ჩიმაბუეს პიზელებმა დიდი ხობტა შეასხეს და უხვდაც დაასაჩუქრეს. ამავე ქალაქში სან პაოლო ინ რიპას დაწინააღმდეგელები აბატის დაკვეთით, ოსტატმა პატარა დაფაზე დახატა სანტ ანეზე და ირგვლივ კი მომცრო ფიგურებით მოასურათხატა მთელი მისი ცხოვრება. ეს მცირე დაფა ახლაც მდებარეობს ზემოხსენებულ ეკლესიაში წმინდა ქალწულთა საკურთხეველზე და რაკი ჩიმაბუეს ამ ქმნილებამ ყველგან გაუთქვა სახელი, იგი წარგზავნეს უმბრიის ქალაქ ასიზიში, სადაც მან რამდენიმე ბერძენ ოსტატთან ერთად სან ფრანჩესკოს ქვედა ეკლესიაში მოხატა თაღის ნაწილი და ფასადებზე დაწერა იესო ქრისტესა და სან



ჩიმაბუე.  
ღვთისმშობელი დიდებითაი

ფრანჩესკოს ცხოვრებები. ამ სურათით მან ბევრად გარდაამეტა ბერძენ მხატვრებს. აი, მიზეზი, თუ რატომ მოიცა სითამამე და მარტოხელა შეუდგა ზედა ეკლესიის ფრესკებით მოხატვას, ხოლო მთავარ კათედრაზე, ქოროს ზემოთ, ოთხ კედელზე გამოხატა რამდენიმე ისტორია ღვთისმშობლის ცხოვრებიდან. კერძოდ კი მიძინება, როს ქრისტე მის სულს აამალლებს ზეცად ღრუბელთა ტახტით, ხოლო მაცხოვრის მიერ ღვთისმშობლის გვირგვინით შემკობისას მას გარს არტყია ანგელოზთა დასი, ქვემოთ კი წმინდა დედათა და მამათა ჯარია, ახლა წარშლილი დრო-ჟამისა და მტერისაგან. ზემოხსენებული ეკლესიის ჯვარედინ კამარაზე, რიც-

ხვით ხუთი რომ გახლავთ, მან ისევ და ისევ მრავალი ისტორია გამოსახა: პირველ კამარაზე, ქოროს ზემოთ, მან ნატურალურად აღმატებული სიდიდით დახატა ოთხი მახარებელი და ეს მოიმოქმედა ისე სანთიანად, რომ დღესდღეობითაც ამ ხატებში ბევრს რასმე ფარსავს შენიშნავს კაცისა თვალი. სხეულის ფერთა სიცხოველე ცხადყოფს, რომ ჩიმაბუეს მცდელობა-გარჯილობით ფერწერა საგრძნობლად გამდიდრდა ფრესკაზე მუშაობის წესხერხებით. მეორე ჯვარედინი კამარა მან გაავსო ხასხასა ლურჯ ფონზე მჩინარი ოქროსფერი ვარსკვლავებით, მესამე კამარის ზოგ ტონდოში ჩახატა იესო ქრისტე, ყოველად წმინდა ღვთისმშობელი, წმინდა იოანე ნათლისმცემელი და წმინდა ფრანჩესკო. მხატვარმა ყოველ ტონდოში საითთაოდ მოათავსა ეს ფიგურები და ყოველი კამარის მეოთხედში ჩაეტია თითო ტონდო. ვიდრე მეხუთე ჯვარედინი კამარის რიგი მოდგებოდა, ჩიმაბუემ მოხატა მეოთხე კამარა. აქ მან ზემოთა კამარის დაარდ ხასხასა ლურჯ ფონზე გამოსახა ოქროსფერი ვარსკვლავები, მეხუთეზე კი დახატა ეკლესიის ოთხი მამა და თითოეულის გვერდით — პირველთაგან არსებულ ბერთა ორდენიდან თითო ორდენი; ეს იყო უთუოდ მძიმე და უსახუნდგრო გულმოდგინებით გასრულებული საქმე. მოამთავრა რა ეს კამარები, მან მთელი ეკლესიის მარცხენა ფრთის ზედა კედელი კვლავ ფრესკებით მოხატა. ხოლო მთავარი საკურთხევლის გაყოფებით ფანჯრებს შორის ზედა კამარამდე გამოსახა ძველი აღთქმის რვა ისტორია—მოწყებულა შესაქმედან დამთავრებული ყველაზე მნიშვნელოვანი ამბებით და ფანჯრებს შუალა სივრცეში ეკლესიის ირგვლივ კედელში დატანებულ დერეფანთან რომ მთა-

ვრდებოდა. დახატა ძველი ალთქმის ისტორიების ამსახველი კიდევ რვა სურათი. მოპირდაპირე მხარეს კი ამის პასუხად გამოი-სახა ისტორიები ღვთისმშობლის და ქრისტეს ცხოვრებიდან. კედლის ქვედა ნაწილზე, მთავარი კარის თავზე და ეკლესიის ვარდულის ირგვლივ დახატა ცად ამღლები ღვთისმშობლისა და წმინდა სულის გარდამოსვლა მოციქულებზე. ამ ნაწარმოებს, რომელიც ნამდვილად უდიდესია, მდიდარი და შესანიშნავად გასრულებული, ჩემი აზრით იმ დროისათვის მსოფლიო უნდა გაეოცებინა, რამეთუ ფერწერა ამდენი ხნის მანძილზე ესდენ იყო დაბრმობილი. და მე, ვინც 1563 წელს ხელახლა მოვიბი-ლე იგი და მეჩვენა უმშვენიერესად, ვფიქრობდი იმაზე თუ ასეთ სიბნელეში რა რიგ შეეძლო ჩიმაბუეს ამდენი სინათლის და-ნახვა. ოღონდ ეგ არის, ამ ნამუ-შევრებიდან (რაც უთუოდ ყუ-რადსაღებია) მტკრისა თუ რამ სხვა მიზეზთაგან კამარების მო-ხატულობა გაცილებით ნაკლებ არის შელახული ვიდრე სხვა შე-მორჩენილი სურათები.

ეს სამუშაო რომ გაასრულა, ჯოვანი შეუდგა ქვედა ანუ ფან-ჯრებს ქვემოთ ადგილების მო-ხატვას და იქ შეასრულა რამდენიმე სურათი, მაგრამ რადგანაც ფლორენციაში გამოიხმეს რალაც საქმეზე, ვეღარ მიჰყვა ბოლომდე ამ სამუშაოს და როგორც შემდ-გომში ამას გამცნობთ, იგი მრავალი წლის შემდეგ გაასრულა ჯოტომ.

ფლორენციაში დაბრუნებისთა-ნავე ჩიმაბუემ, სანტო სპირიტოს მონასტრის ეზოში, სადაც სხვა ოსტატთა მიერ ეკლესიისაკენ მი-მართული მთელი მხარე ბერძ-ნული მანერით იყო მოხატული, თავად მოხატა სამი პატარა საბ-

რჯენი თალი და, რალა თქმა უნდა, დიდის ოსტატობით გამოსა-ზედ ქრისტეს ცხოვრება ამდევ-დროს ფლორენციაში შესრულდა. ბული ზოგი თავისი ნამუშევარი გაგზავნა ემპოლიში და ისინი დღესდღეობითაც დიდი კრძალუ-ლებით დაცულია იქ სამრევლო ეკლესიაში. შემდეგ მან სანტა მარია ნოველას ეკლესიაში გა-აკეთა დიდი დაფა ღვთისმშობლის გამოსახულებით, მაღლივ რომ ჩინობს დეი რუჩელაის და დეი ბარდი და ვერნიოს კაპელებს შუა. ამ ნამუშევარში ღვთისმშო-ბლის სურათი გახლდათ იმ დრო-ისათვის ზომით ყველაზე აღმატე-ბული. გარს შემოხვეული რამდენიმე ანგელოზი კი ცხადყოფს რომ ჩიმაბუეს ჯერ კიდევ ვერ დაეთმო ბერძნული მანერა. ოღ-ონდ ეგ იყო, ოსტატი ერთის მხრივ მაინც უახლოვდებოდა თანამედ-როვე მანერის მოხატულობებსა და ხერხებს. ამიტომაც ამ ნაწარ-მოებებმა ისე გააოცა იმდროინ-დელი ხალხი, ვისაც აქამომდე უკეთესი რამ არ ეხილა, რომ ქმნილება იგი დიდებულმა პრო-ცესიამ ჩიმაბუეს სახლიდან ზა-ტიკითა და ბუქნალარით მიიტა-ნა ეკლესიამდე და მხატვარსაც დიდი პატივი და სანიჭარი ერ-გო. ხალხი ამბობს და მოხუცი მხატვრების მოგონებებშიც ვკი-თხულობთ, რომ იმ დროისათვის როცა ჩიმაბუე შემოხსენებულ დაფას ხატავდა, ფლორენციაში, სან პიეროს კარიბჭის მიდამოებ-ში, ვილაყის ბაღზე გზად გადაი-რა მოხუცმა იეფემ შარლ ანჟუ-ელმა. მას იქაურებმა საკადრისი პატივი სცეს. ეს იმიოც გამოხა-ტეს, რომ იგი წაიყვანეს ჩიმაბუ-ეს ნახელავი ხატის სანახავად; და რადგან ეს ხატი აქობამდე არვის ეხილა, აქ მოჯარდა უშ-ქარი ქალი თუ კაცი. იმ შეება-ლხენისა გამო, რამაც მოიცვა იქაურობა, ამ ადგილს შეარქვეს



ჩიმაბუე

ჩვარცმა

ბორგო ალეგრონი<sup>6</sup> და თუმც იგი დროთა მანძილზე ქალაქის კედლებს შიგნით მოექცა, სამუდამოდ შეინარჩუნა ეს სახელი.

პიზაში, სან ფრანჩესკოს მონასტერში (სადაც, როგორც უკვე ვთქვით, ჩიმაბუე ზოგ სხვა სურათებზეც მუშაობდა) მისი ხელით მოხატულ ეკლესიაში შემავალ კარს გვერდით, კუთხის ქვაზე ტემპერით არის დაწერილი პატარა დაფა, სადაც გამოსახულია ჩვარცმული ქრისტე, გარსემორტყმული რამდენიმე ანგელოზით, რომელნიც ხელში იპყრობენ რამდენიმე სიტყვას, გარსემოწერილს მაცხოვრის თავს ირგვლივ და მიჰზიდვენ ხელმარჯვნივ მდგარი მომტირალი ღვთისმშობლისა და მეორე მხარეს, ხელმარცხნივ, მწუხარი იოანე მახარებლის ყურამდე. ღვთისმშობლისადმი მიმართული სიტყვებია: *Mulier, ecce filius tuus*<sup>7</sup>, წმინდა იოანესადმი *Ecce mater tua*,<sup>8</sup>,

სიტყვები კი, ერთ სხვა ანგელოზს რომ უბყრია ხელთ, ასეთი გახლავთ: *Ex illa hora accepit eam discipulus in suam*<sup>9</sup>; აღსანიშნავია, რომ ჩიმაბუემ ამოაბრწყინა და გზა დაულოცა ამ გამონაგონს, სიტყვებით რომ ეხმარება ხელოვნებას მასში დატეული აზრის გამოხატვაში, რაც უთუოდ იყო რამ უჩვეულო და ახალი.

რა მოიხვეჭა ამ ნაწარმოებებით დიდ სარგებელთან ერთად უდიდესი სახელი, ჩიმაბუე იმუამად სახელგანთქმულ ხუროთმოძღვარ არნოლფო ლაპისთან ერთად გამწესებულ იქნა ფლორენციაში სანტა მარია დელ ფიორესი<sup>10</sup> მაშენებლად და რა იცხოვრა წელი სამოცი, წელსა ათასსამასა გარდვიდა სხვა ქვეყნად, ისე რომ, ამ ერთმა კაცმა ლამის ააღორძინა ფერწერა. მან დატოვა ბევრი მოწაფე, მათ შორის ჯოტოც, ვინც შემდგომ ჩიმაბუეს სიკვდილის შემდგომ მის სახლში ცხოვრობდა კოკომეროსი<sup>11</sup> ქუჩაზე და ვინც მერმე ფუნჯის სახელოვანი ოსტატი დადგა. ჩიმაბუე დაკრძალეს სანტა მარია დელ ფიორეში. მის საფლავზე ამოიკითხავთ ერთ-ერთი ნინის მიერ შეთხზულ ესეგვარ ეპიტაფიას:

აგრეთ საზრობდა ჩიმაბუე,  
რომ დაეუფლა მყარსა ფერწერას,

ამ ქვეყნად მართლაც ხელთ  
ეპყრა მას ეს ხელოვნება,  
ახლა ვარსკვლავებს მეუფეობს  
მალლა ზეცაში.

იმასაც გეტყვით, ჩიმაბუეს დიდებას მისი მოწაფის ჯოტოს დიდება რომ არ დადგომოდა წინ, იგი უფრო მეტ სახელს მოიხვეჭა, როგორც ამას დანტე გვიჩვენებს თავის კომედიაში, სადაც სალხინებლის მეთერთმეტე ქებაში, მიანიშნებს რა აკლდამის წარწერილობაზე, ამბობს:

მხატვრობის ველზე ჩიმაბუე იყო პირველი,<sup>12</sup> ახლა კი ჯოტოს აკუთვნებენ დიდოსტატობას და ჩიმაბუეს სახელს ჭკნობა შემოპარვია.

ამ ლექსების განმარტებისას დანტეს ერთ-ერთმა კომენტატორმა ვინც წერდა მაშინ, როცა ჯოტო ჯერ კიდევ ცოცხალი იყო, ანუ თვით დანტეს გარდაცვალებიდან ათი-თორმეტი წლის შემდეგ, ე. ი. დაახლოებით 1334 წელს ქრისტეს შობიდან, ჩიმაბუეს გამო აგრე უბნობს:

„ჩიმაბუე ჩემს დროს ფლორენციაში იყო ყველა ცნობილ პიროვნებაზე უმეტეს კეთილშობილი და ამასთან ისე ქედმაღალი და არად მიმჩნევი, რომ თუკი ვინმე მის ნამუშევარში შეცდომას ან ზადს აღმოაჩენდა, ანდა თავიდაც შენიშნავდა რამ უსწორობას (განა ხშირად არ ხდება, რომ მხატვარი სცოდავს იმ მასალის ნაკლულეფანების გამო, რითაც მუშაობს, ანდა იმ იარაღის გაუმართაობის მიზეზით, რაც ხელთ უპყრია) მყის მიატოვებდა სამუშაოს, რაგინდ ძვირფასიც უნდა ყოფილიყო იგი მისთვის. ქალაქ ფლორენციის ფერმწერთა შორის ჯოტო არის ყველას უმჯობესი, რასაც მოწმობს მისი ქმნილებები რომსა, ნეაპოლსა, ავინიონსა, ფლორენციასა, პადუასა და ქვეყნის სხვადასხვა მრავალ კუთხეში რომ იმყოფება.“

ეს კომენტარი დღესდღეობითაც ინახება დელი ინოჩენტის<sup>13</sup> წინამძღვრის, ღირსად პატივცემული, არათუ მხოლოდენ კეთილშობილებით, სათნოებითა და განსწავლულობით ცნობილ, არამედ ყოველგვარ ხელოვნებათა მოყვარულ და მცოდნე დონ ვინჩენცო ბორჯინისთან, ვინც დაიმსახუ-

რა სამართლიანი არჩევანი სინიორ დეკა კოზიმოსი, რომელმაც იგი დანიშნა თვის შემწედ ჩვენს ნახატის აკადემიაში. ახლა დღემდე ბრუნდეთ კვლავ ჩიმაბუეს: ჯოტომ მართლაც რომ დაჩრდილა მისი დიდება, არათუ სხვაფრივ, არამედ სწორედაც ისე, რარიგადაც დიდი მნათობი ძალას აცლის მასზე მცირეს და თუმცკი ჩიმაბუე იქცა ლამის პირველ მიზეზად ფერწერის ხელოვნების განახლებისა, სწორედაც მისი მოწაფე ჯოტო, აღძრული სანაქებო პატივმოყვარეობით და ცისა და ბუნების შემწეობით, გახლდათ ის კაცი, ვინც ფიქრით სულ მაღლა და მაღლა მისწრაფებულმა, ჭეშმარიტების კარი განუხვნა მათ, რომელთაც შემდგომ აზიდეს ეგ ხელოვნება იმ სრულქმნილებასა და სიდიადემდე, როგორითაც ვკვრეტთ მას ჩვენს საუკუნეში. ამ ხანაში, მუდამ დღესასწაულებისა და საოცრებების მხილველსა და ოსტატთა მიერ ხელოვნებაში შეუძლებელის შექმნის მომსწრეთ, განა ვისლა აკვირვებს კაცთა, თუნდაც უმეტეს ღვთაებრივი ქმნილებანი, ხოლო ისინი, ვინც მათდა სანაქებოდ დამაშვრალან, მაღლიერნი უნდა დარჩნენ თუკი ხოტბისა და აღტაცების ნაცვლად გაკიცხვა ან თავლაფდასხმა არ ხედებათ წილად, რასაც ხშირად ვერა და ვერ ასცდენიან.

ჩიმაბუეს პორტრეტს პროფილით გამოსახულს ნახავთ სანტა მარია ნოველას კაპიტულში. იგი რწმენის ისტორიაშია ჩართული სიმონე სიენელის მიერ. ეს ფიგურა თხელსახიანია, მოშვებული აქვს წითური, მოკლე, სოლივით წვერი და იმდროინდელი ადათისამებრ მოსავს თავსა და ყელზე ლამაზად შემოგრაგნილი ჩაჩი.



ჩიმაბუე.  
სან ფრანჩესკო

ნოს, მათ მიხედვით მაინც შევიძლებთ ვიმსჯელოთ თუ მისმა ქმნილებებმა რაოდენი სიკეთე შესძინა ნახატს.

იტალიურიდან თარგმნეს **ედიშმა ბიორბაქმ** და **ბიორბი ბუს ნიკაშვილმა**.

### კომენტარები

1. სანტა მარია ნოველო — ფლორენციის ტაძარი. აგება დაიწყო 1278 წ. გასრულდა — 1366 წ.

2. სანტა მარია ჩეჩილია — ეს ტაძარი იდგა სინიორის მოედანზე XIV საუკუნის ბოლომდე. შემდგომ გააფართოვეს ქუჩა და ტაძარიც გადააკეთეს.

3. სანტა კროჩე — ეს ტაძარი აიგო XIII საუკუნის დამლევს არნოლფო დი კამბიოს პროექტით. აქ არის ბრუნელესკის მიერ აგებული კაპელა პაცი, ბენედეტო და მიაანოს მიერ აშენებული კათედრა, დონატელოს და ლუკა დელა რობიას რელიეფები. აქ დასაფლავებულია მიქელანჯელო. საფლავის ძეგლი ჯორჯო ვაზარიმ ააგო.

4. ონისანტი — ფლორენციის ყოვლაწმიდის სამონასტრო ეკლესია, აგებული 1250 წელს.

5. სანტო სპირიტო — XIII საუკუნეში აგებული ფლორენციის ეკლესია, რომელიც ახლა აღარც არსებობს. მის ალაგას დგას ბრუნელესკის მიერ აგებული დაწყებული და ჯოვანი და სანგალოს მიერ დამთავრებული ეკლესია.

6. ბორგო ალფერო — მხიარული შემოგარენი.

7. „დედააკო! აპა ძე შენი“.

8. „აპა დედა შენი.“

9. „და მიერთიდან წარიყვანა იგი მოწაფემან მან თვისთა თანა.“ იოანე, 19, 26, 27.

10. სანტა მარია დელ ფიორე — ამ ტაძრის აგება დაიწყო არნოლფო დი კამბიომ 1296 წელს, ბრუნელესკიმ დაადგა თალი, დაამთავრა დე ფაბრისმა.

11. კოკომეროს ქუჩა — საზამთროს ქუჩა, ანუ საზამთროს რიგი.

12. თარგმნეს კ. გამსახურდიამ და ჯ. კიკინაძემ.

13. დელი ინოჩენცი — ყრმათა თავშესაფარი. აღარ არსებობს. მის ალაგას დგას ბრუნელესკის მიერ აგებული ეკლესია.

კომენტარები დაურთო ხელოვნებათმცოდნე **დომინიკო ფაბერიშვილმა**.

მასთან ახლო რომ დგას, თავად სიმონეა, ამ ნამუშევრის შემქმნელი ოსტატი, ვინც თავისი თავი გამოსახა ორი სარკის მოშველიებით, რომელთაგან ერთი ისე აიჩრკლება მეორეში, რომ თავი პროფილით ჩინობს, ხოლო მათ შორის მყოფი აბჯარმოსილი მეომარი, როგორც ამბობენ, გრაფი გვიდო ნოველო, პოპის იმჟამინდელი სინიორი უნდა იყოს.

ისლა დამრჩენია ვთქვა ჩიმაბუეს გამო, რომ ჩვენი ერთის წიგნის დასაწყისში, სადაც მე შეეკრიბე ყველა და ყოველ მხატვართამიერი ნახატები, მოწყებული ამ ოსტატიდან ვიდრე დღევანდელ დღემდე, შეიძლება ვნახოთ მისი ხელით მინიატურის რიგზე შესრულებული მცირე ზომის ნამუშევრები და თუმც იგინი დღეს იქნებ ულახათოც გვეჩვენ-



გამოჩენილ მუსიკოსს ლიანა ისაკაძეს საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტის მაღალი წოდება მიენიჭა. ქართველმა საზოგადოებამ ერთსულოვანი კმაყოფილებით მიიღო ეს ცნობა. ღირსეულად დაფასდა მისი დაუცხრომელი მოღვაწეობა და ბრწყინვალე ტალანტი, რომელიც ასხივებს ამოუწურავ შემოქმედებით ენერჯიას, არტისტულ გზნებას, არაჩვეულებრივ მომხიბველობას.

ისაკაძე — მევიოლინე ჰეშმარიტი ვირტუოზია. იგი ქმნის სრულყოფილ, შექმფინარ ხელოვნებას, რომელიც აჯადოებს მსმენელს, იპყრობს აუდიტორიას მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანაში.

ისაკაძე — ღირიყორი საოცარი აღმადრენით ხელმძღვანელობს საქართველოს კამერულ ორკესტრს, ძალდაუტანებლად მიჰყავს იგი მაღალი მწვერვალებისაკენ.

ფართო რეპონანსს ჰპოვებს ლ. ისაკაძის თაოსნობით დაფუძნებული ბიჭვინთის კამერული მუსიკის ფესტივალი „ღამის სერენადები“, რომელიც ქართული მუსიკალური კულტურის შესანიშნავი შენაძენია.



ქურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ რედაქცია და სარედაქციო კოლეგია მხურვალედ ულოცავს ლიანა ისაკაძეს ამ საპატიო წოდებას და უსურვებს მას ბედნიერებას, ახალ გამარჯვებებს.

## ელგუჯა ამაშუქელი — სსრ კავშირის სახალხო მხატვარი

ელგუჯა ამაშუქელის ქმნილებათა გარეშე დღეს, ალბათ, ძნელი წარმოსადგენია ის ადგილები, — ქალაქები თუ მისი მიდამოები, რომლებსაც ისინი აქ გამოჩენისთანავე შეეზარდნენ, ორგანულად დამკვიდრდნენ არა მხოლოდ თავისი დიდებული პლასტიკით, მონუმენტური სუნთქვით, არამედ პირველ ყოვლისა, მხატვრის სულში გამოტარებული მნიშვნელოვანი, მასშტაბური აზრით, ოსტატის ხელით რომ ეს დიდებულ პლასტიკა აღმოაცენა.

ამაშუქელისეულ ქმნილებებს, რომლებშიც ნათელი ეროვნულ სულია განსხვავებული, მარადიული სიცოცხლე დაებდათ ქართული ქანდაკების იმ მონაპოვართა შორის, რომელთა აღიარება შორს გასცდა საქართველოს საზღვრებს.

ქურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ რედაქცია და სარედაქციო კოლეგია გულითადად ულოცავს ხელოვანს დიდ აღიარებას და შემოქმედებით გამარჯვებებს უსურვებს.



პენრიკ იბსენი

# ბარეული იხვი

ღრამა ხუთ მოქმედებად

მოქმედი პირნი:

- პერლი, მდიდარი კომერსანტი, ფაბრიკანტი და ა. შ.
- გრაჰერის პერლი, მისი ვაჟი.
- მოსუცი ეკლარი.
- იანდარ ეკლარი, მოხუცის ვაჟი, ფოტოგრაფი.
- ბინა ეკლარი, იანდარის ცოლი.
- ჰედვიგი, მათი ქალიშვილი, თოთხმეტი წლისა
- ფრუ ბარბა სარბიუ, მწე ქალი ვერლეს სახლში.
- რალინი, ექიმი.
- მოდვიპი, ყოფილი ღვთისმეტყველი.
- ბროზარბი, ბულატერი.
- პეტარსენი, ვერლეს მსახური.
- ინენსენი, დაქორწიებული ლაქია.
- ჩანუშაპული და ფერმართალი პატონი
- მელთი პატონი.
- ბაიცი პატონი.
- მავსი სხვა პატონი, ვერლეს სტუმრები.
- რამდენიმე დაქორწიებული ლაქია.

პირველი მოქმედება მიმდინარეობს კომერსანტ ვერლესას. შემდგომი ოთხი — ფოტოგრაფ ეკლარის სახლში.

პირველი მოქმედება

მდიდრულად და კომფორტულად მორთული კაბინეტი ვერლეს სახლში: წიგნის კარაიდები, რბილი ავეჯი, შუა ოთახში — საწერი მაგიდა, ზედ დახვევებული წიგნებითა და საკანცელარიო ქაღალდებით; მწვა-

ნე აბაყურიანი ლამპები მკრთალად განსუბუქნილია. შუა კედელში ფართოდ გაღებული კარია, აქეთ-იქეთ გადაწყული პორტიერებით, საიდანაც მოჩანს გემოვნებით მორთული, ლამპებითა და ბრებით გაჩახჩახებული ვრცელი დარბაზი. წინ, ხელმარჯვნივ, კაბინეტში შპალერგადაკრული პატარა კარია, რომელიც კანტორაში გადის; ხელმარცხნივ კი — ღუმელი, რომელშიაც ნაკვერცხლები ღვავის. უფრო მოშორებით, სიღრმეში — სასადილო ოთახის ორსაადრულიანი კარი. ლივრავში გამოწყობილი პეტარსენი, კომერსანტის მსახური, და დაქორწიებული ლაქია ინენსენი, რომელსაც შავი შვავი აცვია. კაბინეტს ალაგებენ. დარბაზშიაც რამდენიმე დაქორწიებული ლაქია მოჩანს, რომლებიც აგრეთვე ალაგებენ იქაურობას და სანთლებს ანთებენ. სასადილო ოთახიდან მრავალრიცხოვანი სტუმრების ყაყანი და სიცილ-ხარხარი, დანა-ჩანგლის და ტიქების წყრალი ისმის. ბოლოს სიჩუმე ჩამოვარდება. ვიღაცა სადღეგრძელოს ამბობს, რომელსაც „ბრაგოს“ ძახილით ზღვებიან, და კვლავ იწყება ყაყანი და სიცილ-ხარხარი.

პეტარსენი (ღუმელის თავზე შემოდგმულ ლამპას ანთებს და აბაყურს უყეთებს). ერთი ამ ჩვენს ბერიკაცს უსმინეთ, იენენს, როგორ გაჭიმა ფრუ ხერხიფ სადღეგრძელო.

ინენსენი (საფარქელს მოაჩოჩებს). მართალია, რომ ამბობენ, ვითომ ნახშირჭმულები არიანო?

პეტარსენი. ეშმაკა იცის.

ინენსენი. თავის დროზე დიდი მუხუსი კი იყო.

პეტარსენი. ახა!

ინენსენი. ამბობენ, შვილის საპატიცემულოდ იბღის წვეულებას.

პეტარსენი. დია, გუშინ ჩამოვიდა.

ინენსენი. არც კი ვიცოდი, რომ კომერსანტ ვერლეს შვილი მყავდა.

პეტარსენი. როგორ არა. მხოლოდ ქარხანას არ სცილდება, „მთის ზევში“ რთა. აგერ რამდენი წელია ამ სახლში ვარ და ერთხელაც არ ჩამოსულა ქალაქში.

ინენსენი. მართა დაქორწიებული ლაქია (დარბაზის კარში). პეტერსენ, ვიღაც ბერიკაცია...

პეტარსენი (ბულუნუნებს). რა ეშმაკა მოათრია ამ დროს?

მარჯვენა მხრიდან გამოჩნდება მოხუცი ეკლარი; გაცვეთილი პალტო და მატყლის ხელთათმანები აცვია; პალტოს საყელო აწეული აქვს; ხელში ჯობი და ბეწვის ქუდი უჭირავს, ილიაში ქალაქში გახვეული პაკეტი ამოუჩრია. შეუქ წითური, ტუქუციანი პარიკი და მოკლედ შეკრებილი ტალარა უღვავები. ახლად მოსულს უახლოვდება. კი მაგრამ... რაზე გარჯილობათ? მძალდი (კარშივე). კანტორაში მაქვს საქმე, პეტერსენ. აუცილებლად უნდა შევიდე.

პეტარსენი. კანტორა უკვე ერთი საათია, რაც დაიქცა და...

მძალდი. ეგ ქვემოთ, ჰიშკარშივე მითხრეს, ძვირფასო, მაგრამ გროხეტა ჩერ კიდევ კანტორაში წის. თუ შეიძლება, გამაძარბეთ, პეტერსენ. (პატარა კარზე ანიშნებს). ეს გზა ნაცნობია ჩემთვის.



**პატარსანი.** კარგი, კარგა, შებრძანდით. (კარს უღებს). მხოლოდ გახსოვდეთ: აქეთობისა მთავარი გამოსასვლელი გამოხვალთ. ჩვენ სტუმრები გყავს. **მადლი.** ვიცი, ვიცი.. მამ მადლობელი ვარ, ძვირფასო მადლობით, მეგობარო! (ხმადაბლა, ბუზღუნით). ბრისვი (კანტორაში შედის. პეტერსენი კარს ხურავს).

**ინესანი.** ესეც კანტორაში მუშაობს?  
**პატარსანი.** არა, ხანდახან რაღაც-რაღაცეებსა წერს. თავის დროზე კი ესეც კი ფხიანი ბიჭი იყო.

**ინესანი.** ზედვე ეტყობა. უბრალო კაცს არც ახლა ჰგავს.

**პატარსანი.** მდამა დაიჭერბო? — ოდესღაც ლიტენანტი იყო.

**ინესანი.** რას ამბობო? ლიტენანტი?  
**პატარსანი.** დიახ. მაგრამ ზემდეგ ხე-ტყით ვაჭრობასა თუ რაღაც ანდავარს მიჰყო ხელი. ამბობენ, ამ ჩვენს კომერსანტს ძალზე ცუდი ოინი უყო. ქარხანა, „მთის ხევი“ როა, უწინ ორივეს ეუთვნოდა, გენსით? მე კარგად ვიციბო ბერკაცს. ხანდახან თითო ჭიკა არაუხ ერთდა ვხუხავთ, ან ბავარიულ ლუღსა ვხვამთ მადამ ერიქსენის ტრაქტირში.

**ინესანი.** არადა, რომ შეხედო, იტყვი, ამას რა აქვს, რომ...

**პატარსანი.** როგორ გეკადრებათ, ის კი არა, პირიქით, მე თვითონ ვპატიყვებ. ჩემის აზრით, პატივი უნდა ვცეთ თეთოლშობილ კაცს, რომელსაც ამისთანა უბედურება შეემთხვა.

**ინესანი.** გაკოტრდა თუ რა?

**პატარსანი.** უფრო უარესი. ციხეში იჭდა.

**ინესანი.** ციხეში?

**პატარსანი.** თუ ხატუსალოში (აყურადებს). სხუი..

**ინესანი.** ორი ლაქია შიგნიდან აღებს სისადილო ოთახის კარს.

პირველი გამოჩნდება ფრუ სერბიუ, რომელიც ორ ბატონს ესაუბრება. მათ უკან მოჰყვებიან დანარჩენებს, რომელთა შორისაა თვით ვერლეე. სულ ბოლოს მოდიან იალმარ ეკალი და გრეგერს ვერლეე.

**ფრუ სერბიუ** (ჩაეღისას). ყავა ხაკონცერტო დარბაზში მოგვართვი, პეტერსენ!

**პატარსანი.** ბატონი ბრძანდებით.

ფრუ სერბიუ თავის ორ თანამოსაუბრესთან ერთად მეორე ოთახში გადის და იქ ხელმარჯვნივ უხვევს. მათ უკან მისდევენ პეტერსენი და იენსენი.

**ჩასუქამუხლი და ფარმპრისალი ბატონი** (მელოტს). იფი! აი, მესმის სადილი!.. მაგრამ კი ვიშუშავთ!

**მელოტი.** აბა, აბა! ხანდახან არც კი დაიჭერბო, თუ გული გულბობს, სულ რაღაც სამი საათის განმავლობაში რამდენი რამე შეიძლება მოასწრო კაცმა.

**ჩასუქამუხლი.** დიახ, მაგრამ აწი იქნება, რაც იქნება, ძვირფასო კამერბერო!..

**მისამე ბატონი.** ამბობენ, ყვავს და ლიქიორს ხაკონცერტო დარბაზში მოგვართმევნო.

**ჩასუქამუხლი.** ბრძანე! ვინ იცის, იქნებ ფრუ სერბიუმ დაუქრას კიდეც.

**მელოტი** (ხმადაბლა). მე იმისი შენიწია, ვაითუ თავიხუბრად აუქრას და სულ მალე მზარაღზე დაგვტოვოს.

**ჩასუქამუხლი.** არა, ბერტა თავის ძველ მეგობრებს არ მიატოვებს!

ორივენი ხიხითით გადიან მეორე ოთახში.

**მარლე** (ხმადაბლა, შეცბუნებულად). იმედოა, არავის შეუნიწავს, გრეგერს!

**ბრამბრსი** (უყურებს). რა?

**მარლე.** ვერც შენ შენიწე?

**ბრამბრსი.** მაინც რა უნდა შეგენიწნა?

**მარლე.** სუფრას ცამენტი ვუხუხედი.

**ბრამბრსი.** მართლა? ცამენტი?

**მარლე** (იალმარ ეკალს გადახედავს). საერთოდ, ჩვენ მივეჭრეთ იმას, რომ ყოველთვის თორმეტ სულზე ვშლით სუფრას... (დანარჩენ სტუმრებს) გთხოვთ, ბატონებო! (მათთან ერთად ხელმარჯვნივ. მეორე ოთახში გადის; მხოლოდ გრეგერსი და იალმარ ეკალი რჩებიან).

**იალმარსი** (რომელმაც ყური მოჰკრა მამა-შვილის საუბარს). არ უნდა მოგეპატოუბინე, გრეგერს.

**ბრამბრსი.** ვითომ რატომა? როგორც ამბობენ. სტუმრები ჩემს ხანატიცემულად დამპატიყვებს და მე ჩემი საუკეთესო, ერთადერთი მეგობარი არ მომეწვივა?

**იალმარსი.** ჰო, მაგრამ მამაშენს, მგონი, არ მოეწონა. მე ხომ აქ არახოლეს დადვივარ.

**ბრამბრსი.** დიახ, დიახ, მითხრებს. მაგრამ ხომ უნდა მენახე და ლაპარაკით გული მეჭერა? მე, ალბათ, მალე წავაღ... წარმოგიდგინა, რამდენი ხნის მეგობრები ვართ და ვინ იფიქრება, რომ, ბოლოს ჩვენი გზები ასე გაიყრებოდა? აგერ უკვე თქვენსმეტი თუ ჩვიდმეტი წელი იქნება, რაც ერთმანეთი არ გვიანახვს.

**იალმარსი.** მართლა?

**ბრამბრსი.** რა თქმა უნდა. აბა, მითხარი, რასა იქმ, როგორა ხარო? ისე, კაცმა რომ შემოგხედოს, გაუხარდება. მგონი, კიდეც გახუჭდი, ისეთი სოლიდური გახი.

**იალმარსი.** მამ, სოლიდური, ალბათ, არ მეთქმის, მაგრამ წლები თავისხას შვრება, მას აქეთ, ცოტა არ იყოს, დავსრულიდი და დავვაკაცდი.

**ბრამბრსი.** დიახ, დიახ, გარეწულად მშვენივრად გამოიყურები.

**იალმარსი** (ცოტა არ იყოს, პირქუსდ). ემ, შენ შიგნით იკითხე! მტრისას! ხომ იცი, რა უბედურება დავატყუდა თავს მას აქეთ, რაც ერთმანეთი აღარ გვიანახვს.

**ბრამბრსი** (ხმის დაუწევს). ჰო მართლა, მამაშენი როგორაა?

**იალმარსი.** მოდი, ამაზე ნუ ვილაპარაკებთ. საცოდავი მამაჩემი, რასაკვირველია, ჩემთან ცხოვრობს. თუმიც, კაცმა რომ თქვას, სხვაგან სად უნდა იცხოვროს, ჩემს მეტი ვინა ჰყავს? მაგრამ, იცი, რა? წარმოუდგენლად მიმიძის ამაზე ლაპარაკი. უმჯობესია, შენ თვითონ მითხრა, როგორა ხარ იქ, ქარხანაში?

**ბრამბრსი.** შეხანიწნავად. ვარ, ჩემთვის, მარტო; რაზეც გინდა, იფიქრე, იოცნებე... მოდი აქ, ჩვენთვის ჩამოვსხმდეთ. (ღუმელის ახლოს, სავარძელში ჯდება და იალმარსაც თავის გვერდით, მეორე სავარძელში სვამს).

**იალმარსი** (გრძობამორევით). ასეა თუ ისე, მაინც მადლობელი ვარ შენი, გრეგერს, მამაშენის პურ-მა-

რილზე რომ დამპატიოთ. ახლა კი მჭერა, რომ ნაწუენი აღარ ხარ ჩემზე.

ბრემბერსნი (განცვიფრებით). კი მაგრამ, ვინ გითხრა, რომ ნაწუენი ვიყავი?

ილაშვარი. არა, პირველ ხანებში მაინც...  
ბრემბერსნი. რა პირველ ხანებში?..

ილაშვარი. იმ ჩვენი უბედურების შემდეგ. თუმცა გასაგებია... შენის მხრივ... კინაღამ მამაშენიც არ ჩაითრის... მთელს ამ საშინელედაში.

ბრემბერსნი. მერედა, ამიტომ უნდა ვყოფილიყავი შენზე ნაწუენი? ვინ მოგახსენა?

ილაშვარი. არა, მე ხომ ვციო. გრეგერს. მამაშენმა თვითონვე მოხარა.

ბრემბერსნი (გოგანებული). მამაჩემმა?.. აი, თურმე!.. მჰმ... მაშ, შენ ამიტომ იყო, რომ მას აქეთ აღარაფერი მოგიწერია?.. არც ერთი სიტყვა...

ილაშვარი. დიას.  
ბრემბერსნი. მამაშენი კი, როცა გადაწუვიტე, ფოტოგრაფი გამხდარია?

ილაშვარი. მამაშენი მეუბნებოდა, უმჯობესია, არაფერი მიხწერო.

ბრემბერსნი (გაშტერებული იყურება წინ). დიას, დიას, ვინ იციხ, იქნებ მართალიც იყო... მაგრამ ახლა მაინც მოთხარი, იალმარ... ქმყოფილი ხარ შენი მდგომარეობით?

ილაშვარი (ამოიხიბება). ისე რა, კაცმა რომ თქვას, სამღერავი არაფერი მჭებს. თავდაპირველად, ადვილი მისახვედრია, ცოტა გაშიქრდა. ხომ იცი, სულ სხვანაირ ცხოვრებას ვიყავ ნაჩვევი. და საერთოდაც, ყველაფერი უფულმა დატრიალდა. მამაჩემის ეს უბედურება, გაკოტრება... სირცხვილი, თავის მოჭრა, გრეგერს.

ბრემბერსნი (შეძრწუნებული). დიას, დიას.  
ილაშვარი. სწავლის გაგრძელებაზე ფიქრიც კი ზედმეტი იყო. გახვრებილი გროშოც აღარ გვებადა. ის კი არა და, ვალეზში აღმოვჩნდი ჩაფლული... როგორც ჩანს, უპირატესად მამაშენის ვალი დავგედო...

ბრემბერსნი. მჰმ...  
ილაშვარი. ჰოდა, მეც გადაწუვიტე, ერთბაშად გამეწუვიტა ყველა ძველი კავშირი და ნაცნობობა. უფრო სწორად, მამაშენმა მიჩრია. და რაკი ისეთი დიდსულოვნება გამოიჩინა, რომ დახმარებას დამირღა...

ბრემბერსნი. მამაჩემი?  
ილაშვარი. ვითომ არ იცი? მაშ, სად უნდა მეშოვა ფული, რომ ხელობა მესწავლა და სახელოსნო გამეხსნა? არც ისე იაფია.

ბრემბერსნი. და მოელი ეს ფული მამაჩემმა მოგცა?  
ილაშვარი. დიას, დიას, ჩემო ძვირფასო. მართლა პირველად გესმის თუ რა? რა ვიცი, მისი სიტყვებიდან ისე ჩანდა, თითქმის ყველაფერს გწერდა.

ბრემბერსნი. არც ერთი სიტყვა არ მოუწერია იმის თაობაზე, რომ ყოველივე ეს თვითონ მოგაკვარა. ალბათ, დავიწყვდა. ერთმანეთს შორის მხოლოდ საქმიანი მიმოწერა გვაქვს. ესე იგი, მამაჩემმა..

ილაშვარი. რა თქმა უნდა. მხოლოდ არ უნდოდა, ვინმეს გაეგო. მაგრამ ყველაფერი ნამდვილად მან მოგაკვარა. სწორად მან შემიწყო ხელი იმაშიც, რომ ცოლი შემერთო... თუ არც ეს იცი?

ბრემბერსნი. არა, მართალი ვთხარა, არც ეს ვიცოდი (მხარზე ხელს მოუთათუნებს). რომ იცოდე, როგორ

მიხარია და... იმავდროულად, კიდევ ვიტანჯებო, ძვირფასო იალმარ... თურმე რა სასტიკად ვცდებოდო, წუღ სხვა კაცად რომ ვთვლიდი მამაჩემს... რეგულარულად გუულიც ჰქონია და სინდისიც...  
ნიკოლოზიძე

ილაშვარი. სინდისი?  
ბრემბერსნი. რაც გინდა, ის დაარქვი. არა, მართლა სიტყვები არ მყოფნის ჩემი სინარულის გამოხატავად, იმის გამო, რაც მამაჩემზე მამაზე... მაშ, შენ დარჩადი, იალმარ? ეს უფრო მეტია, ვიდრე ის, რა რასაც მე ოდესმე მივალწევ. იმედი მაქვს, ბედნიერი ხარ!

ილაშვარი. მერედა, როგორ! ისეთი კარგი მეოჯახე ქალი შემხვდა, რომ უკეთესს ვერც კი ინატრებ. არც იმის თქმა შეიძლება, თითქმის სრულიად გაუნათლებელი იყოს.

ბრემბერსნი (ცოტა არ იყოს, გაკვირვებით). გაუნათლებელი?  
ილაშვარი. იცი რა? თვითონ ცხოვრება გვარდის და გავსწავლის. ყოველდღე ჩემს გვერდით ტრიალი... ეგეც არ იყოს, ერთი-ორი ჭკვიანი კაცი ჩვენთანაც დაიარება... დღერთმანი, ახლა რომ ნახო, ალბათ, ვერც იცნობ გინას.

ბრემბერსნი. გინას?  
ილაშვარი. დიას, ჩემო ძვირფასო. ხომ არ დავავიწყდა, რომ გინა ჰქვია?

ბრემბერსნი. ვის?.. ვის ჰქვია გინა? მე ხომ სრულიად არ ვიცნობ.

ილაშვარი. დავიჭრო, მართლა არ გახსოვს? ერთხანს ხომ აქ, თქვენ გემსახურებოდაო?

ბრემბერსნი. რას მეუბნები? ესე იგი, გინა ჰანსენი? ილაშვარი. რა თქმა უნდა, გინა ჰანსენი.

ბრემბერსნი. ჩვენს სახლში რომ დიასახლისობდა, როცა დედაჩემი ლოგინად ჩავარდა?

ილაშვარი. დიას, დიას. კი მაგრამ, ჩემო ძვირფასო, მე ხომ დანაშაულებით ვიცი, რომ მამაშენმა შეგატყობინა ჩემი დოჯახების ამბავი.

ბრემბერსნი (დგება). დიას, მგონი, შემატყობინა... მაგრამ ის კი არ მოუწერია, რომ... მოიცა, იქნებ მართლაც... დღერთო, გამახსენე... არა, მამაჩემი ყოველთვის ისე მოკლედ წერილებს მწერს... (სავარძლის სახელურზე ჩამოაჯდება). ჰო მართლა, იალმარ... ძალიან მაინტერესებს, როგორ გაცანი გინა.

ილაშვარი. ჩვეულებრივად. გინა დიდხანს არ დარჩენილა თქვენას. ძალიან ბევრი საქმე დაეყარა თავზე. დედაშენი ლოგინად იყო ჩავარდნილი და გინას აღარ შეეძლო ყველაფერს გასწავლო. ჰოდა, უარი თქვა. ეს დედაშენის სიკვდილამდე ერთი წლით ადრე თუ იმავე წელს მოხდა.

ბრემბერსნი. იმავე წელს. მაშინ მე უკვე ქარხანაში ვიყავი, მერე?  
ილაშვარი. მერე გინა დედამისთან, მადამ ჰანსენტან გადავიდა საცხოვრებლად. ისიც მაგარი მეოჯახე ქალი იყო. პატარა სახადილო ჰქონდა გახსნილი და ერთ ოთახს აქირავებდა. ისეთი ნათელი, სუფთა და მყუდრო ოთახი იყო.

ბრემბერსნი. ალბათ, ბედმა გაგიღია და სწორედ ის ოთახი დაიქირავე.

ილაშვარი. დიას. ისიც მამაშენმა მიმასწავლა. ჰოდა... აი, სწორად მამაშენმა გაციანი გახა.

ბრემბარსი. და შეირთო კოდექსი?  
იპლმარნი. დიახ. ახალგაზრდების ამბავი ხომ მოგე-  
ხსენება?... მმ...

ბრემბარსი (დგება და ბოლსასა სცემს). ერთი ეს  
მითხრო... ცოლად რომ შეირთო, მამაჩემმა მაშინ  
ხომ არ... უფრო სწორად, მე მინდოდა მეყოხა. მაშინ  
ხომ არ დაიწყო ფოტოგრაფიის შესწავლა-მეთქი?

იპლმარნი. დიახ, სწორედ მაშინ. ერთი სული მქო-  
ნდა, როდის მოვიკიდებდი ხელს რაიმე საქმეს, და, აი,  
მე და მამაშენმა ერთად გადაწყვიტეთ, რომ ჩემთვის  
სწორედ ზედგამოჭრალი იქნებოდა ფოტოგრაფიის.  
ამას ერთმა გარემოებამაც შეუწყო ხელი: რაღაც ბე-  
დნიერი დამთხვევის წყალობით, გინას თურმე კარგად  
ეხერხებოდა რეტუსირება.

ბრემბარსი. ვასაცარი დამთხვევა.

იპლმარნი (წამოადგება; თვითკმაყოფილი სახით).  
მართლაც, არა?

ბრემბარსი. ღმერთმანი. მამაჩემს თითქოს განგების  
როლი უთამაშინა შენს ცხოვრებაში.

იპლმარნი. ვასაპირში არ მიატოვა თავისი ძველი  
მგობრის შვილი. ტექნიკურიც და დიდხალისი კაცია  
მამაშენი.

ფრუ სმარბიუ (ვერცხსთან ერთად ხელიხელჩაი-  
დებული გამოდის მეორე ოთახიდან). კინძი არ დახ-  
მარა, ძვირფასო კომერსანტო. დადიხარ და სახე-  
ლებს ათვლიერებთ. ხომ იცით, ეს მადნა თქვენთვის.

მერლე (ხელს უშვებს და მერე თვალბუბე მოი-  
სვამს). დიახ, დიახ, მართალი ბრძანდება.

პეტრენს და იენსენს სინები შემოაქვთ.

ფრუ სმარბიუ (ხმაბალა მიმართავს მეორე ოთახ-  
ში მყოფ სტუმრებს). გთხოვთ, ბატონებო! ვისაც თი-  
თო ჰქვია პუნში სურს, კეთილინების და აქ გამობრძა-  
ნდეს!

ჩასუქებული ბატონი (ფრუ სერბიუსთან მიდის).  
ღმერთო ჩემო. ნუთუ მართლა წავგარათით მოწვივს  
წმიდათა-წმიდა უფლება?

ბრუ სმარბიუ. დიახ. აქ კომერსანტების ბინაში,  
მოწყვა აკრძალულია, ბატონო კამერპერო.

მელმონი ბატონი. კი მაგრამ, როდის შემოიღეთ  
ფრუ სერბიუ, მწველთა კოდექსში ესოდენ მკაც-  
რი შეზღუდვა?

ფრუ სმარბიუ. ამასწინანდელი სადილის შემდეგ  
როცა ზოგ-ზოგი, ცოტა არ იყოს, წრეს გადავიდა.

მელმონი. ბატონი. კი მაგრამ, ნუთუ მართლა სა-  
სტიდაც აკრძალულია ოღნავ მაინც გადახსნედ წრეს,  
ფრუ ბერტა?

ფრუ სმარბიუ. დიახ, კამერპერო ხალე. ყოვლად  
დაუშვებელია.

სტუმრების უმრავლესობამ კაბინეტში მოიყარა თა-  
ვი. მსახურები პუნშს სთავაზობენ მით.

მერლე (მავიდასთან მდგარ იპლმარს). მანდ რას ჩა-  
ჭიკიტებთ, იპლმარ?

იპლმარნი. არაფერს; ალბომს ვათვლიერებ, ბატო-  
ნო ვერლე.

მელმონი ბატონი (ოთახში წრიალბს). აა. ფო-  
ტოებს? სწორედ სათქვენო საქმეა.

ჩასუქებული ბატონი (სავარძელში). თქვენი ნა-  
მუშევრები ხომ არ წამოგიღიათ?

იპლმარნი. არა.

ჩასუქებული ბატონი. უნდა წამოგიღოთ. საქმლის

მონელებას ძალიან უწყობს ხელს, აი, ასე ქლია და  
და სურათების თვლიერება.

მელმონი ბატონი. საუბრის თემის გაწონახაც რდ-  
ვილი ხდება.

ბაცი ბატონი. და ყოველგვარი წვდომის დასაბრ-  
კების გრძნობით მიითვლება.

ფრუ სმარბიუ. კამერპერების აზრით, თუ ვინმეს სა-  
დილად იწვევენ, მან იმისთვისაც უნდა იზრუნოს, რომ  
პურმარილი დაიხსახუროს, ბატონო ედალ.

ჩასუქებული ბატონი. იმ სახლში, სადაც ახე გუ-  
ლუხვად უმასინდლებია სტუმრებს, ეს მხოლოდ  
საიმოვნებაა.

მელმონი ბატონი. ღმერთო ჩემო! როცა საქმე არ-  
სებობისათვის ბრძოლას ეხება, მაშინ...

ფრუ სმარბიუ. მართალი ბრძანდებათ!

კვლავ გრძელდება საუბარი, ხუმრობა და სიცილ-  
ხარხარი.

ბრემბარსი (ჩუმად). რატომ შენც არ ჩაურთავ ხი-  
ტყვას, იპლმარ?

იპლმარნი (მხრებს იჩინავს). რა უნდა ვთქვა?

ჩასუქებული ბატონი. მაშ, თქვენი აზრით, ბატო-  
ნი ვერლე, ტოკაური ღვინო კუქისათვის სახარგე-  
ლია?

მერლე (ღუმელთან). ტოკაური, რომელსაც დღეს  
გვაგლით, — ნამდვილად. ერთ-ერთი საუკეთესო ჩა-  
მოსხმა გახლავთ. მე მგონია, თვითონაც შეატყვეთ.

ჩასუქებული ბატონი. დიახ, საუცხოო ღვინოა.

იპლმარნი (გაუბედავად). განა ყველა ჩამოსხმა ერ-  
თნარი არ არის?

ჩასუქებული ბატონი (იციინს). არ გადამრიოთ!

მერლე (იღიმება). მოდი ახლა და ამისთანებს შენი  
ნაქები ღვინოები ასვი.

მელმონი ბატონი. ტოკაურ ღვინოს, თქვენი ფო-  
ტოებისა არ იყოს, მზე სჭირდება, ბატონო ედალ.

ფოტოგრაფისათვის ხომ აუცილებელია მზე?

იპლმარნი. დიახ, მზე, რა თქმა უნდა, ძალზე ბევრს  
ნიშნავს.

ფრუ სმარბიუ. რაღა ფოტოები და რაღა კამერპე-  
რები. როგორც ამბობენ, მათთვისაც ძალზე ბევრს  
ნიშნავს „მზე“.

მელმონი ბატონი. ეე, გაცვეთილი ხუმრობაა!

ბაცი ბატონი. ქალბატონი მართლაც ხუმრობს...

ჩასუქებული ბატონი. და, თანაც, ჩვენი მოსამარ-  
თით! (თითით ემუქრება). ფრუ ბერტა, ფრუ ბერტა!

ფრუ სმარბიუ. კი მაგრამ, ხომ მართალია, რომ  
ერთი ჩამოსხმა განსხვავდება მეორისაგან? რაც უფ-  
რო ძველია ჩამოსხმა, მით უფრო უკეთესია.

ბაცი ბატონი. თქვენ მე ძველ ჩამოსხმას მაკუთ-  
ვნებთ?

ფრუ სმარბიუ. რა თქმა უნდა, არა.

მელმონი ბატონი. ჩემზე რაღას იტყვით? მაინც  
რომელ ჩამოსხმას მაკუთვნებთ?

ფრუ სმარბიუ. თქვენ, ბატონებო, მე გაკუთვნებთ  
ტყბილ ჩამოსხმას. (პუნშს მოსვამს).

კამერპერები იციინან და ფრუ სერბიუს ელაზან-  
დარებიან.

მერლე. ფრუ სერბიუმ თუ მოინდომა, ყოველ-  
თვის დაიძვრნეს თავს. ჰქვები არ მომიწყინოთ, ბატო-  
ნებო... პეტრენს, სტუმრებს მიხედეთ! გრეგერს,  
მოდი ერთი მომიპაუხუნე!

გრეგერსი ადგილიდან არ იძვრის.  
თქვენც, ეკადლ, სუფრასზე რატომღაც ვერ მოვახერხებ?

პატარა კარიდან თავს გამოყოფს ბუხპალტერი გრობერგი.

ბრომბარნი. მომიტევთ, ბატონო ვერლე, ვერას-  
დღეებით ვერ მოვახერხებ ვახვლა.

მირლე. რაო, ისევ ჩაგკეტებს?

ბრომბარნი. დიახ, ფლასტადი წახსულა და გახალღ-  
ბებიც წაუღია.

მირლე. მაშ, გაიარეთ.

ბრომბარნი. მაგრამ აქ კიდეც ერთი კაცია...

მირლე. გაიარეთ, გაიარეთ, ნუ გერიღებათ.

კანტორიდან გამოდიან გრობერგი და მოხუცი ეკ-  
დალი. ვერლე შეტეხება და უნებური შეძახილი აღმო-  
ხდება მეკრდიდან. საუბარი და სიცილი წყდება. იალ-  
მარს მამის დანახვისას ტანში გააზრიალებს, სასწრა-  
ფოდ მაგიდაზე დგამს კიქას და ღუმელისკენ იბრუ-  
ნებს პირს.

მადლი (თვალები დაბლა დაუხრია, აქეთ-იქით  
თავს უქნევს სტუმრებს და ჩემად ბურტყუნებს).  
გთხოვთ მომიტევოთ. აქ რა მიწოდება?.. კარი ჩაკე-  
ტილია... ეს რა დამემართა?.. გთხოვთ მომიტევოთ!  
(გრობერგის კვლადკვალ მერე ოთახში გადის).

მირლე (ქილბეში გამოსცრის) რა ეშმაკმა შემო-  
ათრია ეს გრობერგი?..

ბრემბარნი (პირდაღებული მისჩერებია იალმარს).  
შეუძლებელია!

ჩასუქავებული ბატონი. რა ნახდა? ვინ იყო ეს?  
ბრემბარნი. არავინ. ბუხპალტერი და კიდეც ერთი  
კაცი.

ბაცი ბატონი (იალმარს). თქვენ იცნობთ?

იალმარნი. არა... ვერ დავინახე...

ჩასუქავებული ბატონი (დგება). მაინც რა მოხდა?  
დალახვროს ეშმაკმა! (დანარჩენ სტუმრებს უერთდე-  
ბა, რომლებიც ხმადაბლა ლაპარაკობენ).

ფრუ სარბიუ (ჩურჩულით. პეტერსენს). გადი-  
თ ერთი კარგი რამე მიაშვეთ.

პბმარსანი (თავს უქნევს). მესმის. (გადის).

ბრემბარნი (აღუღებულად, ხმადაბლა, იალმარს).  
მაშ, ეს მამაშენი იყო?

იალმარნი. დიახ.

ბრემბარნი. და შენ თქვი, არ ვიცნობო?

იალმარნი (გაცხარებით). მაშ, რა შექნა? განა შე-  
მეძლო?..

ბრემბარნი. რა არ შეგეძლო? ის, რომ საკუთარი  
მამა გეცნო?

იალმარნი (მწარედ). ემ, აბა, ერთი ჩემს ადგილას  
იყო!

სტუმრებს შორის ჩურჩული წყდება და უცებ ნა-  
ძალადეოდ ხმადაბალი ლაპარაკით იცვლება.

მელოტი ბატონი (გრეგერსსა და იალმარს უახ-  
ლოვდება; მეგობრული ტონით). აა, სტუდენტობის  
ამბებს იხსენებო?.. რაო? თქვენ ეწვეით, ბატონო ეკ-  
დალ? ხომ არ მოგაკიდოთ?.. მაგრამ აქ მოწვევა რომ  
არ შეიძლება?..

იალმარნი. გამადლობო, მე ისე...

ჩასუქავებული ბატონი. ლეკსებს ხომ არ წაგვიკი-  
თხავთ, ბატონო ეკდალ? უწინ, მახსოვს, მწვენივრად  
კიბოხლობდით.

იალმარნი. ხაწუხაროდ, არც ერთი აღარ მახსენ-  
დება.

ჩასუქავებული ბატონი. აფხუს, აფხუს! მაშ, რა  
მოვიგონოთ, ხალე?

ორივე კაბინეტში მიმოდის; შემდეგ მერე ოთახში  
გადიან.

იალმარნი (პირქუშვალ). მე წავალ, გრეგერს! ის, ვი-  
საც ბედისწერამ თავისი მსახვრალი ხელი შეახო, უკ-  
ვე... დიდი მადლობა გადაგიცე მამაშენს..

ბრემბარნი. კეთილი, პირდაპირ სახლში წახვალ?  
იალმარნი. მაშ, ხალე?

ბრემბარნი. ვნახოთ, იქნებ, მოგვიანებით გინახუ-  
ლო.

იალმარნი. არა, არ გინდა. ნუ მოხვალ ჩემთან  
გული დაგებურება, გრეგერს... მითუმეტხ, ამნაირ  
დიდებულად დროების შემდეგ ხალე სხვაგან შევხ-  
დეთ ერთმანეთს.

ფრუ სარბიუ (მოსაუბრებებს უახლოვდება, ჩუმად).  
მიდიხართ, ეკდალ?

იალმარნი. დიახ.

ფრუ სარბიუ. მოკითხვა გადაუციოთ გინახ.

იალმარნი. გამადლობო.

ფრუ სარბიუ. უთხარით, რომ ამ დღეებში ვინ-  
ხულეხ.

იალმარნი. გამადლობო. (გრეგერსს). ნუ გამაიცილებ-  
მინდა შეუმჩნეველად გავიდე. (თითქოს სეირნობს,  
ნელი ნაბიჯით გადის მერე ოთახში და ხელმარჯ-  
ვნი მიემართება).

ფრუ სარბიუ (ხმადაბლა ეუბნება უკან დაბრუნე-  
ბულ პეტერსენს) მიცით რამე ბერკაცს?

პბმარსანი. რა თქმა უნდა. ერთი ბოთლი კონ-  
კი ჩაუღებ ჯიბეში.

ფრუ სარბიუ. უკეთესი ვერაფერი ნახეთ?  
პბმარსანი. მისთვის ამაზე უკეთესი რა უნდა იყ-  
ოს, ფრუ სარბიუ?

ჩასუქავებული ბატონი (კარნივე, ხელში ნოტები  
უქირავს). ოთხი ხელით ხომ არ დაგვეკრა, ფრუ სე-  
რბიუ?

ფრუ სარბიუ. კეთილი, ახლავე.

სტუმრები. ბრავო, ბრავო!

ფრუ სარბიუ და სტუმრები ხელმარჯვნივ გადიან  
მერე ოთახში. გრეგერსი ღუმელთან რჩება. ვერლე  
რალაცას დაექებს საწერ მაგიდაზე; როგორც ჩანს, გრე-  
გერსის ვასვლას უცდის, მაგრამ ეს უკანასკნელი არ  
ინძრება და ვერლე თვითონვე მიემართება კარისკენ.

ბრემბარნი. ერთი წუთით, მამა.

მირლე (ჩერდება). რა გნებავს?

ბრემბარნი. ორიოდ სიტყვა მაქვს შენთან.

მირლე. არ შეიძლება, ცოტა მოვიცადოთ, როცა  
მარტონი დავრჩებით?

ბრემბარნი. არა, არ შეიძლება. იქნებ, ისედაც მო-  
ხდეს, რომ საერთოდ ვერ შევძლოთ მარტო დარ-  
ჩენა.

მირლე (უახლოვდება). ვითომ რატომო?  
მთელი შემდგომი საუბრის მანძილზე დარბაზიდან  
ყრულ მოისმის ფორტეპიანოს ხმა.

ბრემბარნი. მთელი ოჯახი იღუპებოდა, შენ კი...  
მირლე. თუ არ ვცდები, ეკდალების ოჯახს გული-  
ხსნობ.

ბრძმპარსი. დიახ, ლეიტენანტი ექვლი ოდენდაჲ ახლოს იყო შენთან.

პირლმ. სამწუხაროდ, მეტისმეტად ახლოს. და მე წლებს მანძილზე ძალიან ძვირად დამიჭდა ეს სიახლოვე. სწორედ ჩან უნდა ვუმალოდოე იმას, რომ ჩემს პატონას სახელს ჩიპჩი მოეცო.

ბრძმპარსი. მართლა მართო ის იყო დამნაშავე?

პირლმ. მაშ, ვინ, შენის ახრით?

ბრძმპარსი. მაგრამ თქვენ ზომ ერთად წამოიწყეთ ხე-ტყის შესვლად. მაგრამ?

პირლმ. დიახ, მაგრამ განა ექვლი არ იღებდა ნაკვეთების გეგმას?.. სამწუხაროდ, არასწორ გეგმას. სწორედ მან დაიწყო სახაზინო ტყის უქანონო ჭრა. სწორედ ის ედგა სათავეში მთელ საქმეს. პირადად მე განვუ ვიდევ და არც კი ვიცოდი, რას სჩადიოდა ლეიტენანტი ექვლი.

ბრძმპარსი. ლეიტენანტმა ექვლმა, ალბათ, თვითონაც არ იცოდა, რას სჩადიოდა.

პირლმ. შეიძლება, მაგრამ ფაქტი ისაა, რომ მან მსჯავრო დახდეს, მე კი გამამართლეს.

ბრძმპარსი. ვიცო, შენს წინააღმდეგ სამხილი არ აღმოჩნდა.

პირლმ. რახან გამამართლეს. მაშასადამე, მართალი ვარ. კი მაგრამ, მინც რამ მოვფიქრა ამ ძველი დავიდარაბის ჩხრეკა, რამაც მე ასე ნაადრევად გამაპლარავა? აი, თურმე რაზე ფიქრობდი მთელი ან წლების მანძილზე იქ, ქარხანაში. შემოძლია დაგარწმუნო, გრეგერს, რომ აქ, ქალაქში, ეს ამბავი რა ხანია დავიწყებას მივცა... ყოველ შემთხვევაში, იმდენად მინც, რამდენადც მე მეხება საქმე.

ბრძმპარსი. კი მაგრამ, უბედურე ექვლები?..

პირლმ. მინც რას მიბრძანებ, რა უნდა მეშველა მათთვის? როდესაც ექვლი ციხიდან გამოვიდა, ის უკვე განადგურებული კაცი იყო, სრულიად უმწყო და უსუსური. არიან ისეთი ადამიანები, რომლებსაც ერთ-ორი საფაქტი მოხვდებათ თუ არა, მაშინვე ფსკერზე ეშვებიან და ვედარასოდეს ვეღარ ახერხებენ ამოყვინთვის. ენდო ჩემს სიტყვას, გრეგერს, ბერაკიციასთვის არაფერი დამკლია, რის საშუალება-საც გარემოება მიძლევდა... ესე იგი, რაც შემძლო გამეყებინა მის, რომ ზედმეტა სახაზი არ მიმეცა ათასგვარი ეჭვისა და მითქმა-მოთქმისათვის.

ბრძმპარსი. მითქმა-მოთქმისათვის?.. ზო, რა თქმა უნდა.

პირლმ. ბრძანება გავციე, ბერაკიციასთვის კანტორიდან გადასაწერად მივცაო რამე, და გაცილებით მეტს ვუხდი, ვიდრე მისი შრომა ღირს...

ბრძმპარსი (მამას არ უყურებს). ზმ... ეჭვიც არ მეპარება.

პირლმ. დამცინე? ესე იგი, არ გჭრა ჩემი. ხარკთაღრიცხვის წიგნებში, რა თქმა უნდა, ამის შემოწმება არ შეიძლება. მე არასოდეს არ ვიწერ ამნაირ ხარკებს.

ბრძმპარსი (დაცინვით). დიახ, ზოგიერთი ხარკი, უჭოხენია არ ჩიიწერო.

პირლმ (გაოგნებულ). რას გულისხმობ?

ბრძმპარსი (მხეობას იკრებს). იალმარ ექვლსაც ხომ შენ გადაუხადე სწავლის საფასური, როცა ფოტოგრაფობას სწავლობდა? ეს ხარკი მინც თუ შეიტანე გასავლის წიგნში?

პირლმ. რა კითხვებს მაძლევ?

ბრძმპარსი. ო, ამას თავისი მიზეზი აქვს. ერთი ეს მითხარი, ასეთი გულმხურვალე დანტერეგება შენი ძველი მეგობრის შვილის ბედ-იღბლითა დაწმინდულ იმ დროიდან იწყება, როცა მან ცოლის შეთხოვა გადაწყვიტა?

პირლმ. დალახვროს ეშაქმა... ახა, რა მახსოვს ამდენი წლის შემდეგ?

ბრძმპარსი. მაშინ შენ მიმწერე — პირწმინდად საქმიანი წერილი, რაღა თქმა უნდა — და მინაწერო მის გავტვითი ახსენე, იალმარ ექვლმა ფრიოცენ მანსენი შეიტყო.

პირლმ. დიახ, სწორედ ეს იყო საცოლის გვარი.

ბრძმპარსი. მაგრამ კრინტი არ დაგძირავს იმის თაობაზე, რომ ეს მანსენი ჩვენი ყოფილი მწე — გინა მანსენი იყო.

პირლმ (ნაძალადევი დაცინვით). რა ვიცოდი, რომ ასე გაინტერესებდა ჩვენი ყოფილი მწე?

ბრძმპარსი. მეტი საქმე არა მაქვს. მაგრამ... (ხმას დაუწევს). ჩვენს სახლში ვილაცას კი ძალიან აინტერესებდა იგი.

პირლმ. რას მიედ-მოედები? (წამოეწეება). იქნებ, მე გულისხმობ?

ბრძმპარსი (ხმადაბლა, მაგრამ მტკიცედ). დიახ, სწორედ შენ.

პირლმ. როგორ მიხედავ?.. აა, ეს უშაღური, ეს ფოტოგრაფი... რა სინდისი აძლევს, რომ ამნაირ ბრალდება წამოიყენოს?

ბრძმპარსი. იალმარს ერთი სიტყვაც არ დასცდენია ამაზე. მე მგონია, წარმოადგენც არა აქვს...

პირლმ. მაშ, შენ ვინ გითხრა? ვინ გითხრა ეს?..

ბრძმპარსი. საცოდავმა დედაჩემმა. უკანასკნელად რომ ვხვებ, მაშინ მიიხრა.

პირლმ. დედაშენმა ასეც ვიცოდი. თქვენ ყოველთვის პირი ჭკონდანი შეკრული, სწორედ ის გამხედრებდა იმთავითვე ჩემს წინააღმდეგ.

ბრძმპარსი. არა, ის კი არა, არამედ მისი არაადამიანური ტანჯვა-წამება, რამაც მოტება, მოადლო და ნადრევად მოუღო ბოლო.

პირლმ. ო, დამერწმუნე, სულ ტყუილად იტანებოდა. ყოველ შემთხვევაში, უფრო მეტი სახაზი არა ჭკონდა, ვიდრე სხვა ქალებს. მაგრამ ავადმყოფურსა და ეგზალტირებულ არსებებთან რამეს ვახდები? ჩემს თავზე ვიწვინე ეს... ახლა კი შენ გაწამებს იგივე ებ... ერთავად ძველი ჭორებისა და მითქმა-მოთქმის ნავაში იქექებო, სახლს რომ უტებენ მამაშენს. რაც მართალია, მართალია, გრეგერს, შენი ასაკის კაცმა დროა, რაიმე უფრო სერიოზულსა და სასარგებლოს საქმეს მოჰკიდოს ხელი.

ბრძმპარსი. ზო, რა თქმა უნდა, დროა.

პირლმ. მაშინ, ალბათ, გულიდან ჭირ-ვარამიც გადაგყურება, თორემ, ახა, რას მგავხარ ახლა? ნეტა ვიცოდე, რას აკლავ თავს ამ ქარხანას, უბრალო შოან-გარიშხავით წილში წახრილი, და კამპისაც არ იღებ იმაზე მეტს, რაც გასამარტლოდ გეუთვნის? მართადად გითხრა, დიდ სისულელეს სჩადიხარ.

ბრძმპარსი. დიახ, მე რომ დარწმუნებული ვიყო ამაში, მაშინ...

პირლმ. მესმის, მესმის. შენ გინდა, თავისუფალი კაცი გერქვას, არაფრით არ იყო ჩემგან დაჯავლებუ-

ლი. პოდა, სწორედ ახლა გვიღვება სათანადო შემოხვევა, რომ სრულიად დამოუკიდებელი, შენი თავის ნამდვილი პატონ-პატრონი გახდეს.

ბრმბერსნი. როგორ?..

მირლი. აკი მოგწერე, აუცილებლად, ყოველ მიწებს გარეშე ჩამოდი ქალაქში-მეთქი... ამ...

ბრმბერსნი. დიახ... მაგრამ რაში დაგვირდი? მთელი დღე ამის ახსნას ველოდი.

მირლი. მე გთავაზობ, კომპანიონად შემოხვიდე ფირმაში.

ბრმბერსნი. მე? შენს ფირმაში? კომპანიონად?

მირლი. დიახ. მაგრამ ამის გამო იძულებულინი როდი ვიქნებით, სულ ერთად ვყოფთ. შენ შეგიძლია აქ, ქალაქში გაუძღვე საქმეს, მე კი ქარხანაში გადავბარდებო.

ბრმბერსნი. შენ?

მირლი. გამოგიტყულებ, მე უკვე აღარ შემიძლია ძველებურად ვიშუშო. იძულებული ვარ, თვალებს გაუფრთხილდე, გრეგერს. ძალიან დამაქლდა თვალს. ბრმბერსნი. ეს ხომ ყოველთვის ასე იყო.

მირლი. არა, ყოველ შემთხვევაში, ასე მაინც არა. იგეჯ არ იყო... სხვა მიწეზეც მაქვს საიმისოდ, რომ... ერთის სიტყვით, მე მირჩევნია, დროებით მაინც გადავიდრე ქარხანაში.

ბრმბერსნი. ამას კი ვეღარ წარმოგიდგენდი.

მირლი. იცი, რას გეტყვი, გრეგერს? ჩვენ ძალიან განუსხვავდებით ერთმანეთისაგან, მაგრამ მაინც ხომ მამა-შვილი ვართ? ამიტომ, ჩემის აზრით, ალბათ, შეგვეძლოს გარკვეული შეთანხმებისათვის მიგვედგინა.

ბრმბერსნი. ესე იგი, გარეგნულად?

მირლი. თუნდაც, გარეგნულად. იფიქრე ამაზე, გრეგერს! როგორ გგონია, შეიძლება თუ არა ეს? ა? ბრმბერსნი (ცეცხლ უყურებს). რაღაცას მიმაღავ.

მირლი. მაინც რას უნდა გიმალავდე?

ბრმბერსნი. ალბათ, რაღაცაში გვირდები.

მირლი. მამა-შვილს რომ ერთმანეთი სჭირდებოდეს, საკვირველია?

ბრმბერსნი. პო, ხალხი ასე ამბობს.

მირლი. ძალიან მინდა, რომ ერთხანს სახლში დარჩე. მე სულ მარტო ვარ, გრეგერს. მთელი სიცოცხლე მარტო ვიყავი. მაგრამ ახლა განსაკუთრებით მაჭირს, — ვხერდები. ვიღაცა ხომ უნდა მყავდეს გვერდით?

ბრმბერსნი. აკი გყავს კიდეც, — ფრუ სერბიუ.

მირლი. მართალი ხარ. მე, ასე ვთქვათ... უმისოდ გაძლება არ შემიძლია. ისეთი მხიარული ხასიათი აქვს, ისე მამშვიდებს, მთელ სახლს სიცოცხლეთა და სიხალისით ავებებს... ჩემთვის კი ეს აუცილებელია, გენმის?

ბრმბერსნი. მერედა, მე რაღასა მოხოვ? რაც გინდა, ყველაფერი გქონია.

მირლი. დიახ, მაგრამ მეშინია, რომ დიდხანს არ გახტანს ასე. ამნაირ მდგომარეობაში ქალზე სულ ადვილია მცდარი წარმოდგენა შეექმნას ხალხს, და, მართალი ვიფიქრებ, ეს არც კაცობისათვისაა კარგი.

ბრმბერსნი. ო, თუ კაცი ამნაირ სადილებს მართავს, როგორც შენ, მან შეიძლება რაღაცის უფლები-ბაც მისცეს თავის თავს.

მირლი. კი მაგრამ, ის, გრეგერს? როგორია მისი მდგომარეობა? ვშიშობ, რომ დიდხანს ვეღარ გაუ-

ძლებს. მაგრამ კიდეც რომ... დიახ, ჩემი გულისთვის ხელი რომ ჩაიქნოს ჯორებსა და მითქმა-მოთქმაზე... თავად განსაქვ გრეგერს: შენში ხომ ასე ძლიერია სპირტლიანობის გრძნობა...

ბრმბერსნი (აწყვეტინებს). მოკლედ და გარკვევით მითხარი: გინდა ცოლად შეერთო?

მირლი. ასეც რომ იყოს, მერე რა?

ბრმბერსნი. მეც მაგას გეკითხები, მერე რა-მეთქი?

მირლი.. შენ წინადმდეგი იქნები?

ბრმბერსნი. ვინ მოგახსენა? სრულიადაც არა.

მირლი. ახა, მე რა უნდა მცოდნოდა?.. იქნებ, დედის ხსოვნის წინაშე...

ბრმბერსნი. მე ეგზალტაციას ვერ დამწამებ.

მირლი. ასეა თუ ისე, დიდი ლოდი ამხსენი გულოდან. ჩემთვის ძალზე ბევრს ნიშნავს შენი თანადგობა ამ საქმეში.

ბრმბერსნი (დაცინებით მისჩერებია). ახლა კი მესმის, რა საქმეშიც მიპირებდი გამოყენებას.

მირლი. გამოყენებას? ეგ რა გამოთქმაა?

ბრმბერსნი. მოდი, ძირის-ძირამდე ნუ ჩავდევთ სიტყვებს, ყოველ შემთხვევაში, პირისპირ მაინც. (ირონიული სიცილით). გასაგებია აი, თურმე რატომ იყო აუცილებელი ჩემი ჩამოსვლა ქალაქში. ფრუ სერბიუს ოჯახური სიმუდრეოვ და სიამტკიბილსა მოუნდა? ერთგვარი მამაშვილური იდილია? ეს რაღაც ახალი გახლავთ!

მირლი. ვის უხედავ ამნაირი ტონით ლაპარაკი?

ბრმბერსნი. როდის იყო, რომ ოჯახი გვექონდა? რამდენადაც მახსოვს, არასოდეს. ახლა კი, როგორც ვატყობ, საჭირო შეიქნა ქალბაობის შეკოწიწება. დიდად ხულიანა აუდებდა ერთი მიეთ. მოცილი და მითქმა-მოთქმა: 'შვილი ფრთაშესხმული ჩამოფრინდა ბებრის მისი ნიშნობაზე, და პირწმინდად გაქარწყლდებოდა ქველი ჯორები საცოდავ, პრავალტანჯულ დედაზე! შვილი ერთბაშად გააცამტვერებს და ქარს გაატანს მათ!

მირლი. ხანდახან მართლაც გგონია, რომ ჩემზე საძულველი ამ ქვეუნად არავინა გყავს, გრეგერს!

ბრმბერსნი (ხმადაბლა). რას იზამ, დიდხანს გაკვირდებოდი; მოხარულს გიცნობ.

მირლი. შენ დედაშენის თვალებით მაკვირდებოდი. (ოღენც დაუწევს ხმას). მაგრამ ეს თვალები... ხანდახან დაბნედილი იყო.

ბრმბერსნი (ხმა უცახცახებს). ვიცი, ვიცი, რასაც გულისხმობს. მაგრამ ვინა დამნაშავე საცოდავი დედა ჩემის სისუსტეში? შენ და ეს შენი.. უკანასკნელი იყო ეს გომბოზ, რომელიც იალმარ ექადაღს შეჩერებოდა შენ თვითონ... ოჰ..!

მირლი (ხმრებს იჩიჩავს). დედაშენის შვილი არა ხარ?

ბრმბერსნი. (ყურადღებას არ აქცევს). და ეს ნათელი, ხავშვით მიმდობი სული ახლა უკლამდე ჩველი სიცრუეში... ერთ ბერქვეშ ცხოვრობს ამ... ამ... და არც კი იცის, რომ მისი ეგრეთწოდებულ ოჯახური კერა სიცრუეზეა დაფუძნებული (ნაბიჯს გადადგამს მიმასკენ). შენს მიერ განვილილ გზას რომ გადავხედვ, თვალწინ მიდგება ადამიანთა გვამებით მოყვნილი ბრძოლის ველი.

მირლი. მე გგონია, ჩვენს შორის მართლაც გააუფლანავი უფხავრული ძვეს.

ბრმბერსნი (მტკიცედ; თავის დაცრით). მე ეს დე-

დისანია შევინზე და ამიტომაც მივდივარ... გემშვი-  
დობება.

**პირლი.** როგორ? სულ მიდიხარ?..

**ბრემპრსნი.** დიახ, ახლა კი ნათლად ვხედავ ჩემი  
სიცოცხლის მიზანს.

**პირლი.** მაინც, რა მიზანს?

**ბრემპრსნი.** რომ გითხრა, სახაცილოდაც არ გეყოფა.

**პირლი.** ვინც პარტოა, ასე ადვილად როდი იცინის,  
გრეგერს.

**ბრემპრსნი** (მეორე ოთახზე ანიშნებს). შეხედე, მა-  
მა, კამერპირები დამალოხანანს ეთამაშებიან ფრუ სე-  
რბოუს... დამე მშვიდობისა... არაგად ბრძანდებოდე!  
(მეორე ოთახში გადის და ხელმარჯვნივ მიეფარება  
თვალი).

მეორე ოთახში, ხელმარჯვნივ, სტუმრები ჩანან.  
ისმის მათი სიცილი და მზიარული შემახილბები.

**პირლი** (თვალს აყოლებს შვილს და ზიზღით ფრუ-  
ტუნებს). ეჰ, საცოდავი!... არადა, რომ ჰქოთხო, ემ-  
წალტაყიას ვერ დამწამებო!

**მ ე ო რ ა მ ო მ შ მ ე დ ე ბ ა**

ილმარ ეკდალის სახელოსნო. სხვენი, ეტყობა,  
ერცელ სათავსოდ გადაუყვებილით. ხელმარჯვნივ და-  
მრეცი ჭერია, რომელსაც ვანური ფანჯრები აქვს და-  
ტანებული. ფანჯრებზე ჩამოფარებული ლურჯი ფარ-  
დები ნახევრად გადაწეულია. პარჯენი კუთხეში, უკან-  
ს მხარეს, შემოსასვლელი კარია, წინ კი, ხელმარჯ-  
ვნივ, — საცხოვრებელ ოთახებში გამაველი კარი. მა-  
რცხენა კედელშიც ორი კარია დატანებული, ხოლო  
მთ შორის თუნუქის ღუმელი დგას. შუა კედელში  
ფართო, აქეთ-იქით გასაწევი კარია. სახელოსნოს მო-  
რთულობა დარიბულია, მაგრამ მყუდრო და ფაქიზი.  
ორ კარს შორის, ხელმარჯვნივ, დივანი, მაგიდა და  
რამდენიმე სკამი დგას. მაგიდაზე აბაეურთიანი ლამა-  
ზანია, ფოტოები და ათასნაირი წვრილმანი, ფუნჯე-  
ბი, ქაღალდები, ფანქრები და სხვა მისთანანი ყრია  
კუთხეში. მაგიდასთან ძველი სავარძელი დგას. აქა-  
იქ მიდგმული და ჩაირიგებულა ფოტოაპარატები და  
ხელსაწყოები. შუა კედელთან, ხელმარცხნივ, თარო-  
ებია, რომლებზედაც რამდენიმე წიგნი, ყუთები, ქი-  
მიური სითხით სავსე ბოთლები და ნაირნაირი ინსტ-  
რუმენტები აწევი.

**ბინა** ეპალლი. მაგიდასთან ზის და კერავს. ჰედვი-  
ვი დივანზე მოკალათებულია, ზელის გულებით ლამ-  
პის შუქს იჩრდილავს, ცერა თითებით კი ყურები  
დაუკავს.

**ბინა** (ფარული შემფოთობით გადახედავს შვილს,  
შემდეგ კი ეძახის) ჰედვიგ!

ჰედვიგს არ ესმის.

(უფრო ხმაილალა). ჰედვიგ!

**ჰედვიგნი** (ყურებიდან თითებს იშორებს). რა იყო,  
დედა?

**ბინა.** ამდენი კითხვა არ შეიძლება, ჩემო ძვირფა-  
ნი!

**ჰედვიგნი.** ცოტა კიდევ რა, დედა! სულ ცოტა!

**ბინა.** არა, ახლავე დახურე წიგნი. ხომ იცი, მამას  
არ უყვარს ახა, როდის კითხულობს საღამოობით?

**ჰედვიგნი.** ჰო, მამას მაინცდამაინც არ უყვარს კი-  
თხვა.

**ბინა** (საკერავს განზე გადადებს და მაგიდიდან

ფანჯარს და რვეულს იღებს). თუ ვახსოვს, რამდენი  
გადავიხარეთ დღეს ზეთში?

**ჰედვიგნი.** კრონი და სამოცდახუთი ერე.

**ბინა.** სწორია (იწერს). მაინც რამდენ ზეთს ვხარ-  
ჯავთ, ახლა კიდევ ძებნი და უყვლი. მოცდაც (იწერს),  
ლორცა არ დაგვაფრუწებს... აჰ... (ანგარიშობს). ესე  
იგი, სულ...

**ჰედვიგნი.** კი მაგრამ, ლუდი?

**ბინა.** კიბაღამ დამავიწყდა... (იწერს). რას იზამ,  
უყვლოდერი საქროა.

**ჰედვიგნი.** სამაგიეროდ, რაბან მამა დაპატიებს, მე  
და შენ უფრო იაფად გამოვედით.

**ბინა.** ჰო, მაღლობა დემრთს.. თანაც, ბარათებში  
რვა კრონი და ორმოცდაათი ერე მომცეს.

**ჰედვიგნი.** მაიოლა? ამდენი?..

**ბინა.** დიახ, ზუსტად რვა კრონი და ორმოცდაათი  
ერე.

ღუმელი. გინა კვლავ ხელსაქმეს უბრუნდება. ჰედ-  
ვიგი ფანჯარს და ქილაღს იღებს და რაღაცას ხატ-  
ავს; თვალებს მარცხენა ხელით იჩრდილავს.

**ჰედვიგნი.** რა კარგია, რომ დღეს მამა ასეთ დიდ  
წვივულეზაზე დაჰპატივა კომერსანტმა ვერღემ.

**ბინა.** კაცმა რომ თქვას, კომერსანტმა კი არა, მი-  
სამა შვილმა დაჰპატივა. (ხანმოკლე ღუმლის შემდეგ).  
კომერსანტთან რა გვესაქმება?

**ჰედვიგნი.** ერთი სული მაქვს, როდის მოვა. შემპირ-  
და, ფრუ სერბოუს ვთხოვ და პირის ჩასატყობარუნე-  
ბელს მოვიტანო.

**ბინა.** ე, ეკვიც არ მეპარება, რომ დღევანდელ ხუ-  
ფრაზე პირის ჩასატყობარუნებელიცა და ათასნაირი რა-  
აუსნავეც თავზე საურელად იქნება.

**ჰედვიგნი.** ცოტა არ იყოს, მოშვივდა.

შემოსასვლელ კარში გამოჩნდება მოხუცი ეკდალი.  
ილიაში ქაღალდები ამოუჩრია, პალტოს ჭიბეში რა-  
ღაც გახვეული მოუჩანს.

**ბინა.** დღეს რა გვიან მოხვედით, პაპა?

**ეპალლი.** კანტორა დაკეტეს. მტერი რა გზა იყო,  
ჩერ გრომერგთან ვიქეკი, მერე კი იძულებული გავ-  
ხდი კაბინეტიდან გამოვსულიყავი... ჰმ..

**ჰედვიგნი.** გადასაწერი თუ მოგცეს, პაპა?

**ეპალლი.** მთელი გროვა. ახა, შეხედე!

**ჰედვიგნი.** ჭიბეშიც რაღაც გოდევს.

**ეპალლი.** რა? სისულელა! არაფერიც არ მიდევს.  
(ჯოხს კუთხეში აყულებს). სამუშაო კი ხანს მეუფა,  
გინა! (შუა კედელში დატანებული კარის ერთ ნახე-  
ვარს გადასწევს). სხუ! (ოთახში იხედება და შემდეგ  
კვლავ ფრთხილად ხტრავს კარს). ჰე-ჰე! უყვლა მი-  
წოლდა! ის კიდევ კალათში ჩამძვარა. ჰე-ჰე!

**ჰედვიგნი.** ხომ არ შევცვია, პაპა?

**ეპალლი.** რას ამბობ, რა შეაციებს?.. იმდენი თი-  
ვა უნაი! (მარცხენა კარისკენ მიდის). ახანთი თუ  
გაქვს?

**ბინა.** კარადის თავზე დევს.

**ეპალლი.** თავის ოთახში შედის.

**ჰედვიგნი.** კიდევ კარგი, რომ პაპას კვლავ მისცეს  
გადასაწერი.

**ბინა.** ჰო, ჭიბის ფულს მაინც გააკეთებს საწუალი.

**ჰედვიგნი.** და ილიაობით ამ საზოგადოარი მაღამ ერთ-  
სენის ტრაქტორში აღარ დაეყულება.

ბინა. რა თქმა უნდა, ეხეც კარგია.

ჰანოკლე პაუზა.

ჰელვიზი. როგორ გგონია, ჩერ ისეც სუფრაზე ის-  
ხდებიან?

ბინა. ღმერთმა იცის. ალბათ.

ჰელვიზი. წარმოგიდგინა, რა გემრიელი კერძი-  
ბით უმანსინძლედებიან მამას! ალბათ, მზიარულ გუ-  
ნებაზე მოვა. ხომ მართლს ვამბობ, დედა?

ბინა. დიახ. ნეტა ჩვენც გვესარებინა, ოთახი გვა-  
ქირავეთო.

ჰელვიზი. არა, აუცილებელი არ არის დღეს.

ბინა. ღმერთმანია. არ გვაწუენდა. რას გვიკეთებს.  
მაინც კარგილია.

ჰელვიზი. არა, მე ვთქვი, რომ ეს სავალდებულო  
არ არის დღეს. მამა ისედაც კარგ გუნებაზე იქნება...  
არ სჯობია, სხვა დროს ვახაროთ?

ბინა (უყურებს). შენ გზიამოვნებს, როცა მამას  
საღამოობით კარგ ამბავს ახაოებს ხოლმე?

ჰელვიზი. დიახ. უველანი უყვებ კარგ გუნებაზე  
ვდგებიო.

ბინა (ჩაფიქრებით). ჰო, მართალი ხარ.

მოხუცი ეცდარი თავისი ოთახიდან გამოდის და  
ბელმარჩენივ, პირველი კარისაკენ მიემართება.

(მისკენ შეტრიალდება). საშარეულოში გაქვს სა-  
ქმე, პაპა?

ჰელვიზი. დიახ. შენ იქეკი. იქეკი! (სამზარეულოში  
გაიხს).

ბინა. ნეტა ნახშირს არ დაუწყოს ქექვა. (ცოტა  
ნნის შემდეგ). გადი ერთი, გაჩედი, ჰედვიგ, რას აქე-  
თებს...

ეცდარი სამზარეულოდან გაოდის; ტოლჩით ცხე-  
ლი წყალი მოაქვს, რომელსაც ორთქლი ასდის.

ჰელვიზი. მდუღარე გინდოდა, პაპა?

ჰელვიზი. ჰო, წერას ვაპირებ, შელანი კი ფაფახა-  
ვით გასქებულა... ჰმ!

ბინა. ჩერ იქნებ გევახშობა. პაპა? საქმელი ხომ  
მიგვიღარე დაგხვდათ.

ჰელვიზი. რა მივახშობა, გინა? უწომო საქმე მაქვს.  
არავინ შემოვიდეს, გესმის? არავინ... ჰმ! (თავის ოთა-  
ხში შედის).

გინა და ჰედვიგი ერთმანეთს; გაღახედავენ.

ბინა. ნეტა სად იშოვა ფული?

ჰელვიზი. ალბათ, გრობერგმა მისცა.

ბინა. რას ამბობ, გრობერგი ყოველთვის მე მიგზა-  
ვნის ფულს.

ჰელვიზი. მაშინ, ალბათ, ვინმესთან ისეხსა.

ბინა. საწყალი პაპა, ვინ რას ასესხებს?

შემოდის იალმარ ეცდარი; პალტო აცვია და თავ-  
ზე რუბი ბეჭის ქუდი ახურავს. გინა ხელსაქმეს  
თავს ანებებს და დგება.

უკვე დაბრუნდი, ეცდარ?

ჰელვიზი (წამოხტება; იმედროულიად). მამა მოსუ-  
ლა!

იალმარნი (ქუდს იხდის და დებს). ახლა, ალბათ,  
უკვე უველანი წავიდ-წამოვიდნენ

ჰელვიზი. ასე ადრე?

იალმარნი. რაღა ადრეა, სადილად იყვენ მიატი-  
ფებულნი. (პალტოს გახდის აპირებს).

ბინა. მოიცა, მოგვხმარები.

ჰელვიზი. მისე.

პალტოს გაიღონი შევილიან. რომელსაც შემდეგ  
გინა ეცდარე ჰქვდება.

ბევრი ხტუმრები ჰყავდათ. მამა?  
იალმარნი. არც ისე, ოორმეტი თუ (თრღმმტმ) კა-  
ცი ვუხხედით სუფრას.

ბინა. და შენ უველას ელაპარაკე?  
იალმარნი. ისე, ცოტა-ცოტა. გრეგერსმა საშველი  
ადარ მომცა.

ბინა. ისეც ისეთი უწნა?

იალმარნი. ჰო, დიდი ვერაფერი შეილი გახლდათ...  
ბერაკაცი ჩერ არ მოსულა?

ჰელვიზი. როგორ არა. ზის და მუშაობს.

იალმარნი. ხომ არაფერი მოუყოლია?

ბინა. არა. მოსაყოლი რა ჰქონდა?

იალმარნი. არც ის უთქვას?... როგორც გავიგე,  
გრობერგთან უოფილა თურმე... შევალ, დაგხვდავ.

ბინა. არა, არა მოეჭვი.

იალმარნი. რატომ? იქნებ ჩემი დანახვა არ უნდა?

ბინა. მე მგონია, არავის დანახვა არ უნდა დღეს.

ჰელვიზი (რალაცას ანიშნებს). ჰმ!.. ჰმ!..

ბინა (ვერ ამჩნევს). საშარეულოდან მდუღარე გა-  
მოიტანა.

იალმარნი. აა, ახლა კი, ალბათ, ზის და...

ბინა. ალბათ.

იალმარნი. ღმერთო დიდებულო! ჩემი საცოდავი.  
ქალარა მამა!.. გაუჭვი, გაიხაროს.

თავისი ოთახიდან გამოდის მოხუცი ეცდარი. სა-  
შინაო სერთუკი აცვია, ხელში ჩიბუხი უჭირავს.

ჰელვიზი. დაბრუნდი? შენი ხმა მომესმა.

იალმარნი. ეს წუთია მოვდი.

ჰელვიზი. იქ, მგონი, ვერ დამინახე.

იალმარნი. ვერა. მაგრამ მითხრეს, ასე გაიხარა...

მინდოდა დაგწოდი.

ჰელვიზი. ჰმ!.. კი კაცი ხარ!.. მაინც რა ხალხი იყო?  
იალმარნი. აბა, რა გითხრა? კამერბერი ფლორი, კა-  
მერბერი ბალე, კამერბერი კასტერსონი, კამერბერი

ესა, კამერბერი ისა... უველას არ ვიცნობ.

ჰელვიზი (თავს აქანტურებს). გესმის, გინა? სულ  
კამერბერებში მჭადარა.

ბინა. დიახ, კომერსანტის სახლში ახლა, როგორც  
ჩანს, ცა ქუდად არ მიჩინათ და დედამიწა ქალამნად

ჰელვიზი. კი მაგრამ, რას აკეთებდნენ ეს კამერ-  
ბერები? მღეროდნენ თუ ხმამაღლა კითხულობდნენ

რამეს?

იალმარნი. არა, მხოლოდ ათასნიარ სისულელეს  
ჩმახავდნენ. მთხოვეს, ლექსები წავგიკითხო, მაგრამ

ვერ მივართვი.

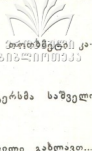
ჰელვიზი. ვერ მიართვი, ა?

ბინა. კი მაგრამ, შენ ხომ კარგად კითხულობ?

იალმარნი. მერე რა? არ შეიძლება, ვინც რას  
გთხოვს, უველას მსახურად დაუდგე. (ოთახში ბოლთა-  
სა სცემს). ყოველ შემთხვევაში, მე ის კაცი არა ვარ

ჰელვიზი. დიახ, დიახ, იალმარ, შენ ის კაცი არა  
ხარ.

იალმარნი. საზოგადოებაში ათასში ერთხელ თუ  
გამოვჩნდები და რაღა მაინცდამაინც მე გავართო  
სტუმრები? არა, გეთაყვა, სხვისთვის დამითმია ბურ-  
თი და მოედანი. ამ ვაჰატოებს მეტი საქმე კი არა  
აქვთ. — კარდაკარ დაძრწიან და თავიანთ ჰიას ახა-





ჩვენ. მაშ, კეთილდღეობს და თვითონვე გადაიხადონ მასპინძლობის სახელად.

ბინა. მაგრამ ეს მათთვის ხომ არ გითქვამს?

ილმარინი (წაუღმერებს). მო-მო-მო! არც მათ მოვ-რიდებივარ!

მადლნი. კამერტერებს?!

ილმარინი. მაშ, რა გეგონა? (გაკვრით). მერე ტო-კაური ღვინის თაბაზე წაქვიწყლავდით.

მადლნი. ტოკაურის?... შუშუნა ღვინოა!

ილმარინი (ჩერდება). დიახ, შუშუნაც არის; მა-გრამ უნდა მოგახსენო, რომ ყველა ჩამოსხმა ერთნაი-რი როლია. ყველაფერი მუწუა დამოკიდებული.

ბინა. რამდენი რამე იცი, იალმარ!

მადლნი. მერე, კამათი დაგვიყვებს?

ილმარინი. დააპირებს, მაგრამ სულ მალე დარწმუნ-დენ თავიანი უმეტრებში. დიახ, ყველა ჩამოსხმა: ერთნაირი როლია; ზოგი უფეთხია, ზოგი — უარესი.

ბინა. რას არ მოგონებ, იალმარ!

მადლნი. ბე-ბე! მართლა ასე უთხარი?

ილმარინი. მძიმ როგორც იტყვიან, შიგ ცვირ-პირ-ში მივახალე!

მადლნი. გეხმის, გინა? შიგ ცვირ-პირში მივახა-ლდე! ნერედა ვის? თვით კამერტერებს!

ბინა. არა, მართლა?

ილმარინი. დიახ, მაგრამ ენას კბილი დააპირეთ. ხი-ტყვა არავისთან წამოგდეთ, გეხმის?.. ისე, მთელ საუბარს მეგობრული, სახუმარო ტონი დაპყრავდა, რადა თქმა უნდა. თანაც, ყველანი ისეთი კარგები არ-იან! რად უნდა მეწყენინებინა? ა-ა-არა!

მადლნი. მაგრამ მაინც ცვირ-პირში მივახალე, არა?

მადლნი (ეფერება). აა კარგია, რომ ფრაკი გაც-ვია; როგორ გიხდება, მამა!

ილმარინი. მართლა? ისე კი, მშვენივრად მადგას ტანზე; გეგონება, ჩემზეა შეკერილი... მხოლოდ ეგ-ა. რომ ცოტა ილღიებში მიჭერს. აბა, დამხმარე-მეფივამ! (ფრაკს იხდის). მე მაინც პიჯაკი მირჩენია-სად წაიღე პიჯაკი, გინა?

ბინა. ახლავე. (პიჯაკი მოაქვს და ჩაცმავს შველის).

ილმარინი. ესეც ასე. არ დაგვიწყდეს, ხვალ დი-ლითვე დაუბრუნე მოღვივს.

ბინა (ფრაკს ეტყვის). რა დამავიწყებს?

ილმარინი (იზმორება). ა-ა! ღმერთმანი, ასე სჯო-ბია, საშინაო ტანსაცმელი უფრო უხდება ჩემს გარე-გნობას. რას იტყვი, მეღვინე?

მადლნი. მართალი ხარ, მამა!

ილმარინი. ხოლო თუ პასტეტებს შევიხსნი და ასე-ორივე ბოლოთი... აბა, შეხედე!..

მადლნი. პირდაპირ გხატავს. ისე ძალიან უხდე-ბა შენს უღვაწებს და გრძელ, ხუჭუტუა თმებს.

ილმარინი. არა, ხუჭუტას კი არა, ხვეულს.

მადლნი. კი მაგრამ, შენ ხომ ისეთი ჩახუჭუტებუ-ლი თმა გაქვს?

ილმარინი. არა, — ხვეული.

მადლნი (ცოტა ხნის შემდეგ სახელოზე მოქაჩავს). მამა!

ილმარინი. რა იყო?

მადლნი. ვითომ არ იყო.

ილმარინი. ღმერთმანი, არ ვიცი.

მადლნი (კუჭუჭებს). კარგა რა, მამა! რაღას მა-წვალბ?

ილმარინი. რა მოგივიდა?

მადლნი (ეკვიჩება). კარგი, კარგი, გეუფლა! (მომე-ცი. მამა! შენ ხომ შეშპირდი, პირის ჩასაკოკლონენ-ხელს მოგიტანო?

ილმარინი. უპ, დაღანვროს ეშაქმა, სულ დამავიწყ-და!

მადლნი. სტუფი, სტუფი! განზრახ მანვალბე! არა გრცხვინა? სად დამალე?

ილმარინი. არა, ღმერთმანი, მართლა დამავიწყდა... თუმცა... რაღაცა მაინც მაქვს შენთვის. (მიდის და ფრა-კის ჭიბებში იჭებება).

მადლნი (დაბრუნდა). მადლნი (დაბრუნდა). დედა, დედა! ბინა. აი, ხომ ხედავ?.. შენ მხოლოდ დრო მიეც-და...

ილმარინი (ხელში ფურცელი უჭირავს). აი! მადლნი. რა არის ეს?.. ქაღალდი?..

ილმარინი. ესაა იმ კერძების ნუსხა, რომლებიც სუფრაზე მოიტანეს. აი, ხომ ხედავ, ზედ აწერია: „ნიეოუ“, ანუ კერძების ნუსხა.

მადლნი. მეტი არაფერი მომცაენ?

ილმარინი. ამი გითხარი, დამავიწყდა-მეთქი? თანაც, დამერწმუნე, აქილენი ტბილეთული მავნა შენთვის მიღ, მაგიდას მიუჭქეი და თავიდან ბოლომდე ჩაიკით-ხე მთელი ნუსხა, მე კი მოგიყვები, რანაირი გემო-ქმნდა თვითონვე უკრძობ. აბა!..

მადლნი. (სულელობს). გეაღლობ. (მაგიდას უჭდე-ბა, მაგრამ არ კითხულობს).

გინა რაღაცას სანიშნებს. იალმარი თვალს შეასწრებს მასს.

ილმარინი (ბოლოს სცემს). რამდენი საფიქრალი და თავსამეტრევი აქვს ოჯახის მამას! მაგრამ საქმარი-სია სულ პატარა რაღაც დავავიწყდეს, რომ მაშინვე ცვირის ჩამოუშვებენ. რას იზამ, როგორც ჩანს, ამა-საც უნდა შევებუო. (ღუმელთან ჩერდება, რომელ-საც მამამისი უხს). ამ საღამოს ხომ არ დავიხედავს; მამა?

მადლნი. როგორ არა. კალათში ჩამქარა.

ილმარინი. მართლა? ბოლოს და ბოლოს, მაინც ჩა-ქდა? მაშასადამე, გვეჩვენა?

მადლნი. დიახ, რას გეუნებოდო?.. ახლა ერთ-რი რაღაცასაც მოვარგებ და...

ილმარინი. გადაკეთებს აპირებ?

მადლნი. აუცილებლად.

ილმარინი. ნება შენია. მოდი აქ, დივანზე ჩამოვ-სხდეთ და მოვილაპარაკოთ.

მადლნი. კეთილი. მაგრამ ჭერ ჩიბუხს დავტენი... მანამდე კი უნდა გავწმინდო... მძ... (თავის ოთახში გა-დის).

ბინა (ღიმილით გადახედავს იალმარს). ჩიბუხი უნ-და გავწმინდო, გეხმის?

ილმარინი. მო, მესმის, გინა. ვაცალოთ. თავისი გა-ჭირვება ეყოლო... ახლა კიდევ ეს გადაკეთებ-გაღმო-კეთება... არა სჯობია, ხვალვე თავიდან მოვიშოროთ ისინი?..

ბინა. ხვალ მაგისთვის არ გეცლება.

მადლნი. რას ამბობ, დედა?

ბინა. ხომ არ დავავიწყდა, რომ რეტუში უნდა გა-ვუკეთოთ იმ სურათებს? ვინ იცის, რამდენჯერ მოგ-ვაკიოხებს.

ილმარინი. მო, რა თქმა უნდა, სურათები და სურა-



იალმბარნი. დიახ, ჭარჭერობით მხოლოდ პირველი სიმპტომები ჩანს. ერთხანს შეიძლება ყველაფერი კარგად იქნება. მაგრამ ექიმმა გაგაფრთხილა, სიბრძნვე გარდაუვალიაო.

ბრმემარსნი. რა საშინელებაა? კი მაგრამ, რა სჭირს? იალმბარნი (ემოიხობრებს). როგორ ჩანს, მეგვიდრეობითი სნეულებაა.

ბრმემარსნი (გაოგნებული). მეგვიდრეობითი? ბინს. იალმარის დედასაც სუსტი თვალები ჰქონდა. იალმბარნი. დედაჩემი კი არ მახსოვს, მაგრამ მამან თქვა...

ბრმემარსნი. საბრალო ბავშვი! ძალიან განიცდის? იალმბარნი. რა გული მოგვცემს, რომ ეს გავუმჯავნოთ? ამიტომ წარმოდგენაც არა აქვს, რა ემუქრება და ჩიტვით დადი, მხიარული და უზარუნველი ჭიკჭიკით მიფრინავს მარადიული წყევლიანსაყენ. (დათრგუნული). აი, რა მიკლავს გულს, გრეგერს!

ჭედვიგი სინით მოაქვს ბოთლი და ქიქები და მაგიდაზე დებს. (თავზე ხელს უსვამს). მადლობელი ვარ, ჰედვიგ.

ჭედვიგი მკლავს ყელზე შემოხვევს და რალაცას ჩასჩურჩულებს მამას.

არა, ბუტერბროდები არ გვინდა. (გრეგერსს გადახედავს). თუმცა... ცოტას ხომ არ წაიხმსებ, გრეგერს?

ბრმემარსნი (ხელს აქნევს უარის ნიშნად). არა, არა, გმადლობს.

იალმბარნი (იმავე სევდიანი ტონით). მინც მოიტაკარგი იქნება, თუ პურის უკა მოგვეჭენება, მხოლოდ კარაქი ბლომად წაუსვი, გესმის?

ჭედვიგი მხიარულად უქნევს თავს და კვლავ სამზარეულოში გადის.

ბრმემარსნი (თვალს აყოლებს). იხეკი, შესახედავად მაგარი და ჭანმრთელი ბავშვი ჩანს.

ბინს. სხვა მხრივ, მადლობა ღმერთს, ვერაფერს დავემდურებით.

ბრმემარსნი. დროთა განმავლობაში სულ თქვენ დაბეგვანებათ, ფრუ ეკადა. რამდენი წლისაა?

ბინს. სულ მალე თხუთმეტიხა გახდება. ზეგ მისცა დაბადების დღეა.

ბრმემარსნი. მისი ასაკის კვალობაზე საქამოდ მალალოა.

ბინს. დიახ, ამ ერთი წლის მანძილზე ძალიან აიყარა ტანი.

ბრმემარსნი. ბავშვებს რომ უყურებ, მით უფრო აშკარად გრძნობ, როგორ ბერდები... რამდენი წელი: გათხოვილი ხართ?

ბინს. რამდენი და... მალე თხუთმეტი იქნება.

ბრმემარსნი. მართლა? ანდენი?..

ბინს (შეებუნებული უცქერის). დიახ, რა თქმა უნდა.

იალმბარნი. ახეა, თხუთმეტ წელს ბევრი აღარაფერი უკლაო. (სხვა ტონით). აღბათ, რა ნელა მიიწლანებოდნენ შენთვის ეს წლები იქ, ქარხანაში, გრეგერს!

ბრმემარსნი. ნელა მიიწლანებოდნენ მანამ, სანამ იქ ერთ ჰუანწყუტაში ვიყავი. ახლა კი არც ვიცი, სად გაქრნენ.

თავისი ოთახიდან გამოდის მოხუცი ეკადალი. ხელში

ჩიბუტი აღარ უქირავს, სამაგიეროდ, ძველი სამხედრო ქული ახლავს თავზე. სიარულისას მუხუტე უკანალებს.

მადლანი. ახლა, თუ გნებავს, დავსხდეთ და მოვილაპარაკოთ. იალმარ... ჰმ!... კი მაგრამ, რა შეიძლება იალმბარნი (ეგებება). სტუმარი გვყავს, მამა, გრეგერს ვერღე... არ ვიცი, გახსოვს თუ არა.

მადლანი (გრეგერსს უყურებს, რომელიც ფეხზე დგება). ვერღე იმისი შვილი? კი მაგრამ, რა საქმე აქვს ჩემთან?

იალმბარნი. არაფერი. ჩემს სანახავად მოვიდა. მადლანი. მასხანადაზე, არაფერი ისეთი არ მომხდარა.

იალმბარნი. არა, რა თქმა უნდა, არაფერი.

მადლანი (ხელების ქნევილი). არა, იმიტომ კი არა, თითქმის მეშინია... არამედ...

ბრმემარსნი (უახლოვდება). თქვენი ძველი სანადირო ტყეებიდან მოკითხვა ჩამოვტანეთ, ლეიტენანტო ეკადალი.

მადლანი. სანადირო ტყეებიდან?

ბრმემარსნი. დიახ, ქარხნის ჯარშემო რომ გადაქიმულან, „მთის ხევის“.

მადლანი. ჰო-ო... ოდესღაც კარგად ვიცნობიდი იქა ურობას.

ბრმემარსნი. მაშინ თქვენ ნამდვილი ნადიროვნის ტრფიალი იყავით.

მადლანი. დიახ, ვიყავი. მაშინ ამ ქულს ხომ ხედავთ? არავინაც არ ვეკითხებო, — სახლში მახურავსი გარეთ გახვლისას კი ვიხიბ. მეტი რა ვქნა?

ჭედვიგს თევშით შემოაქვს ბუტერბროდები და მაგიდაზე დებს.

იალმბარნი. მოდი, მამა, ერთი ჭიკა ლუდი მიირთვი.

გთხოვ, გრეგერს.

ეკადალი რალაცას ბუბლუნებს და ფეხბრევით მიემართება დივანისაკენ. გრეგერსი მის გვერდით ჩამოჯდება სკამზე, იალმბარნი კი — გრეგერსის პირისპირ. გინა ცოტა მოშორებით უხის ხელსაქმეს. ჰედვიგი იალმბარნი გვერდით დგას.

ბრმემარსნი. გახსოვთ, ლეიტენანტო ეკადალი, როგორ ჩამოვდიოდით მე და იალმბარნი არადადეგებზე თქვენთან — ზაფხულობით და საშობაოდ?

მადლანი. თქვენც? არა, არა არა მახსოვს. მაგრამ თამამად შემიძლია. გითხრათ, მაგარი მონადირე ვიყავი. ცხრა დათვი მუკავს მოკლულთ.

ბრმემარსნი (თანაგრძნობით უცქერის). ახლა კი აღარ ნადირობთ?

მადლანი. არ ამბობთ, ჩემო ძვირფასო. თუმცა ხანდახან მაინც... მართალია, არა ძველებურად. იმით ომ, რომ ტუე... დიახ... ტუე-ტუეა! (სვამს). ისევ ისე ლამაზია?

ბრმემარსნი. არა, თქვენს დროს რომ იყო, ისე არა. უღვთოდ გაჩეხეს.

მადლანი. გაჩეხეს? (ხმას დაუწევს, თითქმის შიშინეულად). საზარო საქმეა, არავის შერჩება. ტუე შურს იძიებს.

იალმბარნი (ლულს უსხამს). ერთიც დალღე. გაამოს, მამა.

ბრმემარსნი. კი მაგრამ, გაშლილ სივრცეებსა და სუფთა მარს ნაჩვევ კაცს რა გაძლებინებთ ამ დაბუთულ ქალაქში, და, თანაც, ოთხ კედელს შუა?

მკლარი (ჩაიცივნებს და იალმარს გადახედავს). აქ არც ისე ცუდად ვგრძობხ თავს. დამერწმუნეთ, არც ისე ცუდად.

ბრემბერსი. კი მაგრამ, სადაა აქ ყოველივე ის, რასაც თქვენ ასე შეიგნებთ და შეისხმბორცეთ? სადაა ქარების თავაწყვეტილი თარეში, სადაა ჩიტივით ლაღი და უჭრუნელი ცხოვრება ბუნების წიაღში, მზეცებმა და ფრინველებს შორის?..

მკლარი (იღიმება). ხომ არ ვუჩვენო, იალმარ? იალმარს (სწრაფად: დარცხვენით). არა, არა, მამა. დღეს არა.

ბრემბერსი. მაინც რა უნდა მიჩვენოს? იალმარსი. ისე, არაფერი. სხვა დროსაც შეიძლება. ბრემბერსი (ეკლალან საუბარს განაგრძობს). დიახ, აი, რა მინდოდა მეთქვა თქვენთვის, ლიტენენტო ეკლალ: ჩემთან წამოდით, ქარხანაში. ალბათ, მალე კვლავ წავალ, გადასაწერი თავზე ჩაყრებით გექნებათ. აქ კი, აბა, ისეთი რა დაგჩენია, რომ სიცოცხლე და სხაიხივე შემოიტანოს თქვენს ერთფეროვან ცხოვრებაში?..

მკლარი (გაკვირვებული უყურებს). ისეთი რა დამჩენია, რომ...?

ბრემბერსი. რა თქმა უნდა, თქვენა გყავთ იალმარსი, მაგრამ მას უკვე თავისი საკუთარი ოჯახი აქვს. თქვენნაირი კაცი კი, რომელსაც ყოველთვის ასეთი ძალით იზიდავდა ხვირცე, ბუნების სიახლოვე...?

მკლარი (ხელს დაჰკრავს მაგიდას). ახლა კი უნდა ნახოს, იალმარ!

იალმარსი. ვითომ ღირს, მამა, უკვე ბნელა...?

მკლარი. რა ბნელა? მთვარე ანათებს. (დგება). ახლა კი უნდა ნახო-მეთქი. გამატარეთ. შენც წამოდი და დამეხმარე, იალმარ!

ჰედვიგი. წაჰყავი, მამა!

იალმარსი (დგება). კეთილი.

ბრემბერსი (გინას). ნეტა რა უნდა მიჩვენოს?

ბინა. რაღას არ აფიქრებინებენ კაცს?.. ისეთი არაფერი.

ეკლარი და იალმარი ოთახის სიღრმეში, გამოსაწვე კართან მიდიან და ორსავე მიხარეს აღებენ. ჰედვიგი პაპს შევლის. გრეგერსი დგანთან დგას. გინა მშვიდად განაგრძობს კრებს. ფართოდ გაღებულ კარიდან ვრცელი, მოგრძო, არასწორი ფორმის სხენი მოჩანს, თავისი კუთხე-კუნძულებითა და საკვამური მიღობით. ტერში დატანებული ვიწრო საკმლეზიდან მთვარის ნათელი შუქი ჩამოდის და ზოგიერთ კუნძულს ანათებს. მთელი დანარჩენი სხენი სიბნელეშია დანთქმული.

მკლარი (გრეგერსს). ახლოს მოიწით.

ბრემბერსი (მამა-შვილს უახლოვდება). კი მაგრამ, აღარ იტყვიო, რას მალავთ?

მკლარი. თქვენი თვალითა ნახეთ. ჰმ...?

ბრემბერსი (კარიდან იყურება სხენში). ოჰო, ქათმების მოშენებას მიჰყავთ ხელი, ლიტენენტო ეკლალ?

მკლარი. ვთქვათ და, მიყავი. ახლა ყველანი ქანდარაზე სხედან. ერთი დღისით შეგახედეთ ამ ქათმებისთვის!

ჰედვიგი. გარდა ამისა...?

მკლარი. სხუ... ენა ნუ გისწრებს...?

ბრემბერსი. ვხედავ, მტრელებიც გყვლიათ.

მკლარი. დიახ, მტრელებიცა გყავს! ჰერტმეშ ხალხებიც მოვუწყვეთ კვერცხების სადებად. მტრელები მაღლა ზედობენ.

იალმარსი. უბრალო მტრელები არ გეგონება? მკლარი. უბრალო? უბრალო კი არა, ტრიალებიცა გყავს, ჩივიანობებიც! ახლა აქ მოდით! აი იმ კედლითაა ყუთებს ხომ ხედავთ?

ბრემბერსი. დიახ, ვხედავ. ეს რაღაა?

მკლარი. აქ დამით ბოცვრებას სძინავთ, ჩემო ძვირფასო.

ბრემბერსი. მამ, თქვენ ბოცვრებიცა გყავთ?

მკლარი. დიახ, როგორც ხედავთ, დაღახროს ეს მაქმა გესმის, რას კითხულობს იალმარ? ბოცვრებიცა გყავთ? ჰმ... ახლა კი ყველაზე მთავარი. ამ წუთას, ჩაიწი, ჰედვიგ, თქვენ კი მანდ დადევით. აი, ასე. ახლა აქეთ მოიხედეთ... იმ თივან კალათს თუ ხედავთ? რამდენსი. დიახ. შეე, მგონი, რომელიღაც ფრინველი ზის.

მკლარი. ჰმ!.. „ფრინველი“!

ბრემბერსი. იხვია თუ რა?

მკლარი (შეტუბნებული). დიახ, ცხადია, იხვი.

იალმარსი. მაგრამ რა იხვი, აბა, თუ მიხვდები.

ჰედვიგი. უბრალო იხვი არ გეგონათ...?

მკლარი. სხუ!..

ბრემბერსი. თურქული იხვი ხომ არ არის?

მკლარი. არა, ბატონო... ვერლფ. თურქული კი არა, გარეული იხვია.

ბრემბერსი. მართლა? გარეული?

მკლარი. დიახ! ეს „ფრინველი“, როგორც თქვენ

ამას უწოდებთ, გარეული იხვი გახლავთ! ჩვენი გარეული იხვი, ჩემო ძვირფასო.

ჰედვიგი. ჩემი გარეული იხვი, იმიტომ, რომ მართლ ჩემია.

ბრემბერსი. კი მაგრამ, აქ, სხენზე, როგორა ძღვებს? შეიგნია?

მკლარი. იცით, რა? წყლით სავსე ვარცლი უდგას წინ, შეუძლია რამდენიც უნდა, იმდენი იყუშებალას. იალმარს. წყალს დღეგამოშვებით ვუცვლით.

ბინა (იალმარს მიმართავს). კი მაგრამ, ძვირფასო იალმარ, მთელი სახლი გაიყენა.

მკლარი. ჰმ... ახლავე დავხუროთ. ამათაც ნულარ დავუფრთხობთ ძილს. აბა, ჰედვიგ!

იალმარი და ჰედვიგი ერთად ხურავენ კარს.

სხვა დროს უკეთ დავათვალიერებთ. (ღმეღმითან სავარძელში ჯდება). გარეულ იხვზე საოცარი ფრინველი არ შეგულებია.

ბრემბერსი. კი მაგრამ, როგორ დაიჭირეთ, ლიტენენტო ეკლალ?

მკლარი. მე არ დამიჭირია. ერთმა ქალაქელმა ბატონმა გვაჩუქა.

ბრემბერსი (ეკლარს არ იყოს, შემეცხარი). მამაჩემმა ხომ არა?

მკლარი. დიახ, სწორედ მამათქვენმა. ჰმ...?

იალმარსი. საოცარია, როგორ გამოიცანი, გრეგერს?

ბრემბერსი. შენ ხომ მიზნარი, რამდენ რამეს უმადლი მამაჩემს. პოდა, მეც ვიფიქრე...

ბინა. დიახ, მაგრამ თვით კომერსანტმა როდი გვაჩუქა.

მკლარი. ეგ სულერთია, განა. ჩვენ მას სწორედ

პოკო ვერლეს უნდა ვუძალოდეთ. (გრეგერსს). ერთხელ თუკრემ ნავით სეირნობდა და თოფი უსვრია. მაგრამ მხედველობა არ უყარა... ჰმ... ჰოდა, მხოლოდ დაკრა.

ბრემბერსი. აა! ესე იგი, ორიოდე საფანტო გაკენწლა?

იალმარნი. დიახ, სულ ორი თუ სამი საფანტო. ჰმდვიში. ფრთის ქვეშ, და საწყალი ვედარ აფრინდა.

ბრემბერსი. ალბათ, ჩაყვინთა, არა?

მადლი (თვლუმა ერევა, ენის ბორძიკით). ცხადია... გარეული იხვეები ასე შვრებიან. წყალში ყვინთავენ... ფეკრადე. ჩემო ძვირფასო... წყალმცენარეებსა თუ ათას ჯანდაბას და დოწანას ებლაუტებიან, შიგნბლარებიან და... ვედარასდებს ვედარ ახერხებენ ამოყვინთვას.

ბრემბერსი. მაგრამ თქვემა იხვმა ხომ ამოყვინთა, ლეიტენანტო ეკდალ?

მადლი. მამათქვენს იმისთახა ოხერი ძალდი მყავს. ჩაყვინთა და ამოიყვანა.

ბრემბერსი (იალმარს). მას მეკრ თქვენთანაა?

იალმარნი. არა, ჯერ, რასაკვირველია, მამაშენს მყავდა, მაგრამ თქვენს სახლში ვერ გასძლიო, გახდა, ჩამოდნა და პეტერსენს უბრძანეს დაკალიო...

მადლი. ჰმ... დიახ, დიახ... პეტერსენი ბრიყია...

იალმარნი (ხმადაბლა). აი, ასე და ამრიგად აღმოჩნდა ჩვენს ხელში. მამა, ასე თუ ისე, იცნობს პეტერსენს, გაიგო, რომ ამ საცოდავს დაკვლას უპირებენ და ითხოვა, რომ ჩვენთვის მოეცათ.

ბრემბერსი. ამ თქვენს სხვენზე კი მშვენივრად გრძნობს თავს.

იალმარნი. პირდაპირ გაგვიჭირდება. მოსუქდა კიდევ. იქნებ, იმიტომ, რომ აქ უქვე კაი ხანია და შეიძლება დაავიწყდა კიდევ ნამდვილი თავისუფლება. მაგრამ სწორედ ესაა მთავარი.

ბრემბერსი. მართალი ხარ, რაღმარ. მთავარია ერთხელაც არ მოჰქრას თვალი ცანსა და ზღვას... მაგრამ შეტს ვედარ შეგაწუხებთ... მამაშენს, მგონი, ჩაედინა.

იალმარნი. კი მაგრამ, ამის გულისთვის?..

ბრემბერსი. ჰო მართლა, შენ თქვი, ოთახს ვაჭირავებთო. ჯერ ხომ არ გაგვიჩრავებიათ?

იალმარნი. არა. თუ იცი, ვინმეს ხომ არ უნდა?..

ბრემბერსი. მე არ მომეჭირავებთ?

იალმარნი. შენ?

ბინს. არა, არა, რას ბრძანებთ, ბატონო ვერლე?

ბრემბერსი. მითხარი, მომეჭირავებთ? მაშინ ხვალვე გადმოვალ.

იალმარნი. დიდი სიამოვნებით..

ბინს. არა, ბატონო ვერლე, რა თქვენი საკადროსია?

იალმარნი. რას ამბობ, გინა, რას?

ბინს. რასა და იმას, რომ ვიწროა, სინათლევ ნაკლებია და იგეტ არ იყოს...

ბრემბერსი. ეგ არაფერო, ფრუ ეკდალ.

იალმარნი. ჩემის აზრით კი მშვენიერი ოთახია. არც ავეჭია ურჭო.

ბინს. კი მაგრამ, ხომ არ დაგვიწყდა, ვინ ცხოვრობს ქვევით?.. ეს ორ...

ბრემბერსი. ვინ ორი?

ბინს. ვინა და, ერთი აღერ კერძო მასწავლებელი იყო...

იალმარნი. კანდიდატი მოლვიკი.

ბინს. მეორე კი— ექიმი, გვარად რედენფელდი ბრემბერსი. რელინგი? მგონი ვიტყვს: იქნებანს პარაქტიკაც ჰქონდა „მთის ხევში“.

ბინს. ვერ იტყვი, რომელი უფრო დამთხვეულია. ყოველ საღამოს სვამენ, შუალამისს ბრუნდებიან შინ, ერთის სიტყვით, მაგრამ ურევენ...

ბრემბერსი. ამის მიჩვევა ჩემზე იყოს. რალა მე დარალა გარეული იხვი...

ბინს. ჰმ... ჩემის აზრით, აჯობებს სახვლიოდ გადავლით საქმე. ვნახოთ, დილაზე რას იტყვით.

ბრემბერსი. როგორც ვაკუბო, ჩემი მდგმურობა მაინცდამაინც გულზე არ გეხატებათ, ფრუ ეკდალ.

ბინს. აბა, რას ბრძანებთ? ღმერთი იყოს თქვენი მფარველი.

იალმარნი. მართლაცდა, რა უცნაურად იქცევი, გინა? (გრეგერსს). მაშასადამე, ერთხანს ქალაქში აპირებ დარჩენას?

ბრემბერსი (პალტოს იცვას). დიახ, დიახ, ახლა — ვაპირებ.

იალმარნი. მაგრამ არა სახლში, მამაშენთან?.. რა უნდა აკეთო ქალაქში?

ბრემბერსი. ეგ რომ ვიცოდე, რალა მიჭირდა?.. მაგრამ როცა იმდენად უხედური ხარ, რომ გრეგერსი ჰქვია... და თანაც, ვერლე... ამზე უარესი რამ გავიგონია?

იალმარნი. რას უწუნებ?

ბრემბერსი. ბარი სხვას რომ ამნაირი სახელი ერქვას, შიგ სახეში მივაფურთხებდი. მაგრამ რაკი მე თვითონ მხვდა წილად, მთელი სიცოცხლის მანძილზე უნდა ვთარიო ეს მძიმე ჯვარი, ამიტომ..

იალმარნი (იღიწის). მა-მა-ა! კი მაგრამ, გრეგერს, ვერლობა თუ გაწუხებს, რას ინატრებდი?

ბრემბერსი. არჩევანის უფლება რამ ჰქონდეს, ყველაფერს მერჩია, კაი მარჯვე ძალდი ვუფილიოყავი.

ბინს. ძალდი?

მადლი (უხედურად). რას ამბობთ?

ბრემბერსი. დიახ, ნამდვილი მარჯვე და ჰქვიანი, ერთი სიტყვით, ისეთი ძალდი, ფსკერამდე რომ ჩასდევს გარეულ იხვებს, როცა ისინი წყალში ყვინთავენ, წყალმცენარეებს ებლაუტებიან და შლამში ეფლობიან.

იალმარნი. ღმერთმანი, ერთი სიტყვაც არ მესმის, გრეგერს.

ბრემბერსი. ან კი რა უნდა გესმოდეს?.. მაშ, ასე, ხვალ დილით თქვენთან გადმოვბარგდები. (გინას). დიდად არ შეგაწუხებთ, ყველაფერს ჩემით ვიკეთებ. (იალმარს). დანარჩენზე ხვალ მოვილაპარაკოთ. ღამე მშვიდობისა. ფრუ ეკდალ. (ჰედევს). ღამე მშვიდობისა.

ბინს. ღამე მშვიდობისა, ბატონო ვერლე.

მადლი. ღამე მშვიდობისა.

იალმარნი (სანთელს უქიდებს). მოიცა, კიბზე გაგინთებ, ბნელა. (გრეგერსს აცილებს).

ბინს (ჩაფიქრებით, ხელსაქმეს მუსლებზე იდებს). რას მიედმოვდებოდა, — ნეტავი ძალდი ვიყო?

მადლი. იცი, რას გეტყვი დედა? მე მგონია სულ სხვა რამეს გულისხმობდა.

ბინს. მაინც რას?



პიღვიბი. არ ვიცი, მაგრამ თითქმის ერთს ამბობს და სულ სხვას კი ფიქრობს.

ბინა. მართლა? უცნაურია!

იპლმბარი (ბრუნდება). ლამაზა ჭერ კიდევ ერთო. (სანთელს აქრობს და მავიდაზე დებს). მადლობა დმერთს, ახლა მაინც შეიძლება, ერთი ლუკმა ჩაყლაპოს კაცმა. (ბუტერბროდს შეეცემა). აი, ხომ ხედავ გინა, საკმარისია სულ ცოტა ფხა გამოიღო და...

ბინა. როგორ თუ ფხა გამოიღო?..

იპლმბარი. როგორ და ისე, რომ, ბოლოს და ბოლოს, მაინც ხომ ვიშოვეთ მდგმური? და მერე ვინ? — გრგვერდის, ჩემი სიყრმის მეგობარი.

ბინა. არც კი ვიცი, რა გითხრა.

პიღვიბი. აჰ, დედა, აი, ნახავ, რა კარგად ვიქნებით! იმაზე იმტვრევილი თავს, როდის გავაქირავებოთოთხნაო, გავაქირავეთ და — ახლა აღარ მოგწონს...

ბინა. სხვისთვის რომ მიგვქირავებინა, იალმარ?... არადა, როგორ გგონია, რას იტყვის ამაზე კომერსანტი?

იპლმბარი. ბებერი ვერლი? რა მისი საქმეა?

ბინა. ნუთუ არ გესმის? რახან შვილი სახლიდან წამოვიდა, ესე იგი, მათ შორის რაღაცა მოხდა. ხომ იცი, ერთმანეთში როგორ არიან?..

იპლმბარი. ადვილი შესაძლებელია, მაგრამ...

ბინა. ახლა კი იპლმბარსაც შეიძლება იფიქროს. რომ ეს სულ შენი ოიებია...

იპლმბარი. რაც უნდა, ის იფიქროს! მართალია, ბევრჭერ კი გამიმართა ხელი, მაგრამ ხომ არ შემიძლია ამის გამო სულ თვალეში შევციცივებდე?

ბინა. კი მაგრამ, ჩემო ძვირფასო, ვაითუ პაპას გავუფუქოთ საქმე. რაღაც ორიოდ გროშს იღებნ კანტორაში. ადგება და იმასაც შეუწყვეტს.

იპლმბარი. ა!... კინალამ წამომცდა, შეუწყვეტოს და შეუწყვეტოს-მეთქი! განა ჩემნაირი კაცისთვის და მამციარებელი არ არის, რომ მისი ჭალარა მამა ორიოდ გროშისთვის ითხოვდეს თვალეზს? მაგრამ, ჩემის აზრით, სულ მაღლი... (ერთ ბუტერბროდაც იღებს) რახან ცხოვრებამ ამნაირი ამოცანა დამაქისრა, კიდევ შევასრულებ.

პიღვიბი. რა თქმა უნდა, მამა! აუცილებლად!

იპლმბარი (უფრო ხმადაბლა). დიახ, შევასრულებ მეთქი! მოვა დრო, როცა.. თან, ეს ოთახიც ხომ გავაქირავეთ. ცოტათი მოვითქვამთ სულს. ამას კი დიდი მნიშვნელობა აქვს იმ კაცისათვის, რომელსაც ცხოვრებამ განსაკუთრებულ ამოცანა დააქისრა. (სავარძელთან ჩერდება, გულაჩუყებთ). ჩემი საწყალი, ჭალარა მამა! დაეურდენ შენს იალმარს! მას ფართო... ყოველ შემთხვევაში, ღონიერი მხრები მაინც აქვს ერთი მშვენიერ დღეს გაიღვიძებ და... (გინას). შენ რა, არ გჭერა?

ბინა (დგება). როგორ არა, მაგრამ ჭერ, მოდი, ლოგინში ჩავაწვიოთ.

იპლმბარი. კეთილი, მოდი.

ფრთხილად იყვანენ მოხუცს.

(გაგრძელება შემდეგ ნომერში)

თარგმნა ბბბბბბ ბრბბბბბ

# ქრონიკა

● 19 სექტემბერს ფილარმონიის დიდ საკონცერტო დარბაზში გაიხსნა საქართველოს სახელმწიფო დამსახურებული სიმფონიური ორკესტრის 1988-89 წ. წ. საკონცერტო სეზონი.

პირველ განყოფილებაში შესრულდა ბრამსის რაფსოდია გოეთეს ტექსტზე მეცო-სოპრანოს მამაკაცთა გუნდისა და ორკესტრისათვის (თხზ. 58), პულენკის „გლორია“ სოპრანოს, შერეული გუნდისა და ორკესტრისათვის. ეს ნაწარმოებები ჩვენს დედაქალაქში პირველად აუღერდა. ბრამსისა და პულენკის ამ ქმნილებათა

თბილისურ პრემიერაში მონაწილეობდა საქართველოს სახელმწიფო კამელა რსფსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის ბორის პევეწერის ხელმძღვანელობით. სოლისტები — საქართველოს სახელმწიფო კამელის სოლისტ ნელი გავნიძე (მეცო-სოპრანო) და თბილისის ჯ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრის სოლისტი ნაირა გლუნჩაძე.

მეორე განყოფილებაში თბილისელმა მსმენელმა მოისმინა ბრამსის ორმაგი კონცერტი ვიოლინოს, ჩელოსა და ორკესტრისათ-

ვის სამ ნაწილად, მი-მინორი (თხზ. 102). სოლისტები — მარკ კაბლანი (ვიოლინო) და კლინკარი (ჩელო) ამერციის შეერთებული შტატებიდან.

კონცერტს დირიჟორობდა სსრკ სახალხო არტისტი, რუსთაველის სახელობის პრემიის ლაურეატი ჭანსუღ კახიძე.

● რუმორც კი გალდა ყინული საბჭოთა კავშირისა და ამერიკის შერიგებული შტატების ურთიერთობაში, თბილისს, საკუთარი ინიციატივით, ესტუმრა

„ქართული  
ანსამბლის“ (აშშ)  
ხელმძღვანელი  
გრეგორი სალმონი

იელის  
უნივერსიტეტის  
გუნდის ხელმძღვანელი  
მაიკლ შნიკი



ამერიკელ სტუდენტთა ტურისტული ჯგუფი, რომელიც ჩვენს რესპუბლიკაში ქართული ხალხური მუსიკისადმი ინტერესმა ჩამოიყვანა.

ეს გახლდათ იელის უნივერსიტეტის გუნდი, რომელსაც ახალგაზრდა ნიჭიერი მუსიკოსი მაიკლ შნიკი ხელმძღვანელობს.

ფილარმონიის დიდ საკონცერტო დარბაზში სახელდახელოდ გაიმართა იმპროვიზირებული კონცერტი, სადაც ამერიკელმა ახალგაზრდებმა იმდერეს ჭერ ქართული ხალხური სიმღერები, შემდეგ გაგვაცნეს ამერიკული ხალხური მუსიკის ნიმუშები. დაუვიწყარ მოგონებად დაგვჩრა მათ მიერ ნამღერი „შენ ხარ ვენახი“, „კვირია“, „მგზავრული“, „მრავალუმიერი“.

ამერიკელთა ხმაშეწოხილი სიმღერიდან იგრძნობოდა ქართული

ხალხური მუსიკალური აზროვნების წიაღში წვდომის მცდელობა. ამ ღრმადეროვნული სამყაროს გათავისების წადილი. ამერიკელმა ჰაბუკებმა მოგვხიბლეს სიწრფელითა და მგზნებარებით, მაღალი მუსიკალური კულტურით.

როგორც გაირკვა, იელის უნივერსიტეტის გუნდში ქართულმა ხალხურმა მუსიკამ ფეხი მოიკიდა 70-იანი წლებიდან. ეს ინფორმაცია მოგვაწოდა ამავე უნივერსიტეტის კურსდამთავრებულმა გრეგორი სალმონმა, რომელიც კვლავ განაგრძობს თანამშრომლობას ამ გუნდთან და მას თბილისშიც ჩამოყვავა.

როგორც გრ. სალმონმა გვიამბო, იელის უნივერსიტეტის დამთავრების შემდეგ გუნდის წევრები განაგრძობენ დამოუკიდებელ მოღვაწეობას. ისინი საკუთარ ანსამბლებს აუალიბებენ ამე-

რიკის სხვადასხვა ქალაქში. უკველ მათგანს თავის რეპერტუარში ქართული ხალხური სიმღერებიც შეაქვსო.

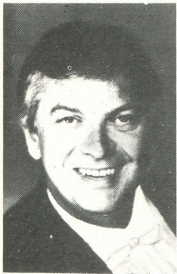
თვით გრეგორი სალმონი ამაჟამად კოლუმბიის უნივერსიტეტის ასპირანტია. 1985 წელს იგი სათავეში ჩაუდგა მომღერალთა გუნდს, რომელსაც „ქართული ანსამბლი“ უწოდა. „ჩვენი ანსამბლი მღერის ოცზე მეტ ქართულ ხალხურ სიმღერას — თქვა სალმონმა. — ვასრულებთ საქართველოს თითქმის ყველა კუთხის სიმღერებს. მაგრამ, სამწუხაროდ, გურულ კრიმანჭულიან სიმღერებს ჭერ ვერ დავეუფლებო“.

მანვე ჩამოიტანა ქართულ და ინგლისურ ენებზე დასტამბული ანოტაცია, რომელიც მკითხველს აწვდის „მოკლე ცნობას ქართული ანსამბლის შესახებ“.

ანოტაციაში ვკითხულობთ: „ქა-

იელის უნივერსიტეტის სტუდენტთა გუნდი





ჯონ ალექსანდერი

როული ანსამბლი“ გახლავთ ამერიკის შეერთებულ შტატებში ორიოდე წლის წინ შექმნილი მომღერალთა გუნდი, შემდგარი ამერიკელი სტუდენტებისაგან.

ქართული მუსიკით გატაცებული ეს ერთადერთი ამგვარი გუნდი ამერიკაში მღერის ამერიკულ და რუსულ სიმღერებსაც.

1987 წელს, მაგალითად, ანსამბლის გეგმაში იყო კონცერტების გამართვა ა. შ. შ.-ის სხვადასხვა ქალაქში: ნიუ-იორკში, მინეაპოლისსა და ვაშინგტონში. ამას წინათ გამოვიდა საგანგებო კონცერტით კავკასიის ხალხთა კულტურებისადმი მიძღვნილ კონფერენციაზე ჩიკაგოში.

ანსამბლის რამდენიმე წევრი სწავლობს ქართულ ენას და აპირებს კვლევების ჩატარებას ქართული ხალხური მუსიკის სფეროში. ისინი ენთუზიაზმით იმეგებებიან საქართველოში, ევროპასა და ამერიკაში მცხოვრებთა იმ პირებთან კონტაქტებს, ვინც დაინტერესებულია ქართული ხალხური მუსიკით.

ანსამბლის ხელმძღვანელი გახლავთ უნივერსიტეტის ასპირანტი გრეგორი სალმონი, წარსულში იგილის უნივერსიტეტის რუსული მუსიკალური გუნდის წევრი“.

„ქართული ანსამბლი“ განაგრძობს ნაყოფიერ მოღვაწეობას. იგი აქტიურ პროაგანდას უწევს მრავალნაყოფიერ ქართულ ხალხურ მუსიკას ამერიკის შეერთებულ შტატებში.

ამ რამდენიმე ხნის წინ თბილისის ესტუმრა ამერიკელ სტუ-

დენტთა კიდევ ერთი ჯგუფი ქალაქ ნოტრიჯიდანაც გახლდათ კალიფორნიის უნივერსიტეტის გუნდი, რომელიც დიდი პასუხისმგებლობით მოეყიდა თავის გასტროლებს საბჭოთა კავშირში. 700 სტუდენტისაგან შერჩეულ იქნა მხოლოდ 40 საუკეთესო მომღერალი. სწორად ეს ახალგაზრდები წარადგინნ ქართული მსმენელების წინაშე.

ნოტრიჯის გუნდში ამერიკელი ჯაბუკები და ქალიშვილები აკადემიურ საგუნდო ხელოვნებას ეუფლებიან. ფართოა ამ ნიჭიერი კოლექტივის შემოქმედებითი დიაპაზონი, მის რეპერტუარში წარმოდგენილია სხვადასხვა ეროვნული სკოლა, წაშლილია ზღვარი მუსიკალურ ეპოქებს შორის.

ნოტრიჯის გუნდს დიდი ტრადიციები აქვს. მისი აღზრდილები წარმატებით მოღვაწეობენ მსოფლიოს ცნობილ მუსიკალურ ცენტრებში, მათ შეხვედრებით ნიუ-იორკის „მეტროპოლიტენ-ოპერის“ თუ პარიზის „გრანდ-ოპერის“ სცენებზე, სან. ფრანცისკოსა თუ ვენის საოპერო თეატრებში.

სხვადასხვა დროს ნოტრიჯის გუნდთან გამოსულან ისეთი გამოჩენილი მუსიკოსები, როგორებიც არიან არონ კოპლენდი, ფედოლიქ დენოზი, დენის სტივენსი, გიუნტერ ტაურინგი, მიუნგ ვან ჩინგი.

ნოტრიჯის გუნდი წარმატებით გამოიღოს ევროპის, კანადის, აშშ-ის ქალაქებში. მან თავი ისახელა საგუნდო ანსამბლების კონკურსზე ავსტრიის ქალაქ სპიტალში.

ნოტრიჯის გუნდს სათავეში უდგას კალიფორნიის სახელმწიფო უნივერსიტეტის მუსიკის პროფესორი ჯონ ალექსანდერი.

რომელიც ამერიკის შეერთებულ შტატებში აღიარებული ერთ-ერთ საუკეთესო დირიჟორად ჯონ ალექსანდერი დიდ წარმატებით დირიჟორობს მსმენელებს. იგი თანამშრომლობს „წყნარი ოკეანის გუნდთან“, რომელსაც „პასიფიკ ქორალი“ ეწოდება და რომელიც 140 მომღერალია გაერთიანებული. ამასთან ერთად ჯონ ალექსანდერი „წყნარი ოკეანის სიმფონიური ორკესტრის“ („პასიფიკ-ორკესტრი“) მთავარი დირიჟორის მოადგილეცაა. გარდა ამისა, ჯონ ალექსანდერი სხვადასხვა დროს მუშაობდა ლონდონის სიმფონიურ ორკესტრთან, ლოს-ანჯელესის ფილარმონიის ორკესტრთან, საგუნდო ანსამბლებთან, რომლებიც წარმატებით მართავდნენ კონცერტებს ევროპის დიდ მუსიკალურ ცენტრებში.

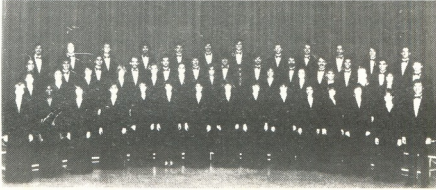
ჯონ ალექსანდერის სახელი შეტანილია „ამერიკის გამოჩენილი ახალგაზრდა აღაზიანების“ საპტიო სიაში, ისეთ პრესტიჟულ საერთაშორისო ცნობარშიც, როგორცაა „ვინ არის ვინ მუსიკაში“.

ჯონ ალექსანდერმა და მისმა გუნდმა შესანიშნავი კონცერტი გამართა თბილისის საოპერო თეატრში. პროგრამა ძირითადად ამერიკული საგუნდო მუსიკის მაღალმხატვრული ნიმუშებისაგან შედგებოდა. შესრულდა ბარბერის, კოპლენდის, ფისინჯერის, მეხმის და სხვა ავტორთა საგუნდო კომპოზიციები.

კონცერტის დასასრულს ნოტრიჯის გუნდმა იმღერა ჩვენებური „მრავალუამიერი“.

მ. ბ.

კალიფორნიის უნივერსიტეტის გუნდი ქალაქ ნოტრიჯის





«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»  
(«СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО»)

№ 11, 1988

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ  
ГРУЗИНСКОЙ ССР

საბჭოთა  
საქართველო

**Круглый стол**

**ГЛАСНОСТЬ, ТВОРЧЕСКАЯ СВОБОДА  
И ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ ЭКРАН**

О проблемах документального кино, о праве художника на собственную точку зрения, о фильмах, вызвавших сопротивление со стороны бюрократического аппарата беседуют секретарь Союза кинематографистов Грузии кинорежиссер Николай Дроздов, кинокритик Кора Церетели, художественный руководитель Грузинской студии телефильмов Мераб Кочашвили, кинорежиссер Георгий Левашов-Туманишвили и журналист Георгий Гамсахурдия (стр. 2).

**ГОРИЙСКИЙ ФЕСТИВАЛЬ ХОРОВОЙ  
МЯЗЫКИ**

В номере печатаются материалы, посвященные II Всесоюзному фестивалю хоровой музыки, который в два года раз проводится в г. Гори. В статье музыковеда Нато Моисцрапишвили дан обзор программы этого музыкального события (стр. 7). Здесь же публикуется интервью корреспондента журнала с вице-президентом Международной федерации хорового искусства и Европейской ассоциации молодежных хоров, профессором Паулом Верле (стр. 11).

**ИНТЕРВЬЮ С ЗУРАБОМ СОТКИЛАВА**

Значительным явлением в музыкальной жизни республики стал фестиваль «Мастера оперной сцены», который уже в третий раз проводился в Кутаиси по инициативе народных артистов СССР Маквалы Касрашвили и Зураба Соткилава.

О фестивале и его перспективах с З. Соткилава беседует музыковед Л. Копаленишвили (стр. 13).

**Тенгиз Квирквелия**

**О РЕКОНСТРУКЦИИ ТЕАТРА  
РУСТАВЕЛИ**

В последние годы проводились обширные работы по реставрации и реконструкции здания театра им. Руставели. В статье анализируются результаты регенерации и реконструкции театра, как его зрительной части, так и служебных помещений (стр. 17).

**Антон Цулукидзе**

**ОБ ОДНОЙ СТОЙКОЙ ТРАДИЦИИ  
ГРУЗИНСКОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРА**

В статье речь идет о творчестве замечательных грузинских певцов — народного артиста СССР Зураба Анджапаридзе и народного артиста Грузинской ССР Нодара Андгуладзе (стр. 31).

**Нодар Гурабанидзе**

**РЕЖИССЕР РОБЕРТ СТУРА**

Предлагаем III главу — «Вах, Ханум, неуж-то ты?» — из книги о режиссере Роберте Стура. Автор анализирует спектакль «Ханума» и ход развернувшейся вокруг него полемики (стр. 47).

**Донара Канделаки**

**НАТАЛЬЯ БУРМИСТРОВА**

Статья посвящена 40-летию юбилею сценической деятельности в тбилисском театре им. Грибоедова, народной артистки СССР Н. Бурмистровой (стр. 66).

**ნატელა ურუაძე**

### ГДЕ СТРОИТСЯ СРЕДА ОБИТАНИЯ ДЕЙСТВУЮЩИХ ЛИЦ

Продолжая свой рассказ о театральных профессиях, театровед Н. Уруаძе повествует о тех, кто строит декорации спектакля (стр. 71).

**Ирина Гунцадзе**

### ГЛАВНЫЕ ЭТАПЫ ТВОРЧЕСТВА ЭДМУНДА КАЛАНДАДЗЕ

В статье освещается творчество талантливого живописца, народного художника Грузии Э. Каландадзе, прослеживается эволюция его художественного мышления, живописного почерка (стр. 77).

**Гурам Батишвили**

### ГРУЗИНСКИЙ ТЕАТР НА МЕЖДУНАРОДНЫХ ФЕСТИВАЛЯХ

Автор рассказывает о гостролях театра им. Марджанишвили в Болгарии и участии Сигнахского народного театра в Международном фестивале в Канаде (стр. 86).

**Марк Эспозито**

### РОБЕРТ ДЕ НИРО. МЕТАМОРФОЗЫ

Статья посвящена творчеству известного американского актера Роберта Де Ниро (стр. 101).

**Ирина Дзуцова**

### ЭКСПОЗИЦИЯ ОСТАВЛЯЮЩАЯ СЛЕД

В статье речь идет о выставке «Русское театрально-декорационное искусство 1880—1930» из коллекции Лобановых-Ростовых

(Лондон), которая экспонировалась в залах Государственного музея изобразительного искусства им. А. С. Пушкина (стр. 114).

**Георгий Чичерин**

### МОЦАРТ

Журнал заканчивает публикацию книги Г. Чичерина о Моцарте в переводе Д. Адишавили (стр. 119).

**Джорджо Вазари**

### ДЖОВАНИ ЧИМABУЭ

Исследование известного историка искусства, архитектора и живописца Вазари о творчестве художника XIII в. Чимабуэ печатается в переводе Э. Гиоргадзе и Г. Бухникашвили (стр. 138).

### НАШИ ПОЗДРАВЛЕНИЯ

Указом Президиума Верховного Совета СССР почетного звания народного артиста СССР удостоена известная скрипачка — лауреат премии имени Руставели и международных конкурсов Лиана Исакадзе. Звание народного художника СССР получил известный скульптор — лауреат премии имени Руставели Элгуджа Амашукели.

Редакция и редакционная коллегия журнала «Сабчота хеловнеба» поздравляют замечательных деятелей грузинской культуры с этими высокими званиями и желают им дальнейших творческих успехов (стр. 141).

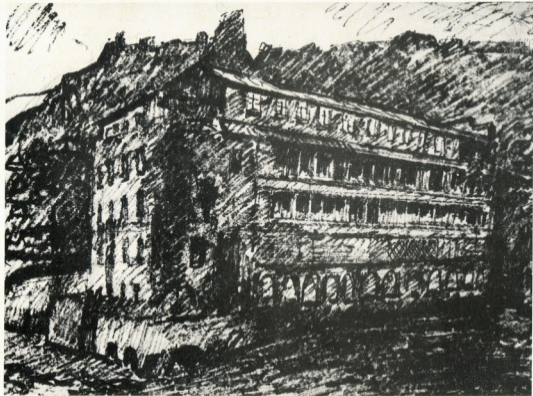
**Генрих Ибсен**

### ДИКАЯ УТКА

Пьеса великого норвежского драматурга печатается в переводе Бачаны Брегвадзе (стр. 142).

გადაეცა წარმოებას 21. 09. 88 წ.  
ხელმოწერილია დასაბეჭდად 15. 11. 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 № 2411. უფ. 06863. ტირაჟი 6000

ქურნალში დაბეჭდილია მ. ხაბოვის,  
და ი. კვანტარაძის ფოტოები.



006950  
006951

