



# სამხრეთი ხელოვნება

GOBETGROE  
УГРУГГТВО

SOVIET  
ART

SOWJETKUNST

ART  
SOVIETIQUE

2

1973

# საგჭოთა სელოვნება



შურნალი გამომცემის 1921 წლიდან

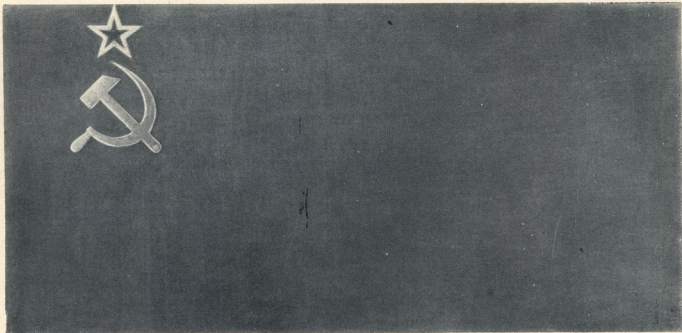
თუ ვატყვი  
მუსიკა  
მხატვრობა  
კინო  
აწეტიტეჟტუნი  
ქორეოგრაფია

2

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს საზოგადოებრივ-პოლიტიკური,  
ლიტერატურულ-მხატვრული, მეცნიერულ-თეორიული უძველესი შურნალი

1973





14 იანვარს საბჭოთა ავტომატურმა სადგურმა „ლენინა-2“ მთვარეზე მიიტანა ფოთოვანი აპარატი „ლენინობოდ-2“. სურათგეზუ: მთვარეშედასა და დასაჯდომ საფეხურზე მოთავსებული სსრ კავშირის სახელმწიფო აღამი, ვიშელები ვ. ი. ლენინის ბარელიეფით, სსრ კავშირის სახელმწიფო გერბის გამოსახულებით და წარწერით „სსრ კავშირის 50 წლისთავი“.

მთავარი რედაქტორი — ითარ შაპი

სარედაქციო კოლეგია: გელა ამირანაშვილი, გელა ბანძულაძე, კარლო გოგოძე, ალექსი მავაპარიანი, ნათელა ურუშაძე, ღიმიტრი ჯანელიძე, ვანო წულუკიძე.



# მოთხოვნა და შესაძლებლობა

სასპარსველს მშრომლები ცხოველი ინტერესთა კვიდებიან პოლიტიკურ, კომინოპრ თუ კულტურულ ცხოვრებას, განსაკუთრებით მას შემდეგ, რაც სამჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ცენტრალურმა კომიტეტმა მ.ილი ისტორიული დადგენილება თბილისის პარტიული ორგანიზაციის პოლიტიკური და ორგანიზატორული მუშაობის გასაუმჯობესებლად. ამ დროულ, ობიექტურ, მეცნიერულად დასაბუთებულ ანალიზს მოჰყვა ღრმა ფსიქოლოგიური და ესთეტიკური ძვრები ადამიანთა აზროვნებაში. შეიცვალა საზოგადოებრივი ხედვისა და მოთხოვნის ნორმები, ამაღლდა სხვისი და საკუთარი თავისადმი პასუხისმგებლობის კრიტერიუმი, განიმუხტა პიროვნება და მას დასაბუთებული ატმოსფეროს დაწოვისაგან, განიბანა მოქალაქეობრივი მორალი ინერტულობისა და შეუბრძოლებლობის ჩვევისაგან. ყველა, ყოველ შემთხვევაში, აბსოლუტური უზრავესობა მიყრდნის გამონაკლისით — ახალი მაიცსლებული სულიერი ძალებით აღივსა. ხალხი ახლა წყურვილითა და იმედით ეტანება ვაჭუთის ყოველ ახალ ნიშნებს. შესაინწნვად შემცირდა იმითი რიცხვი, ვინც ვაჭუთის კითხვას იწყებდა ბოლო გვერდიდან, საბრტულ თუ დეტექტურ ინფორმაციებში პოულობდა „ინტელექტუალურ“ საზრუნს. ახლა მოსახლეობა გაზრდილი ინტერესით ეტნება ვაჭუთის პირველადი გვერდს, სარდელკეიყო წყირღს, მორე-მესაკე გვერდებზე გაშლილ სერიოზული მნიშვნელობის მასალებს პარტიის მაორგანიზებულ როლზე, პოლიტიკურ და კომინოპრ სახატებზე, სოფლისა და ქალაქის მანერალი ადამიანების უკუვარსებობაზე, შრომითი გაზარდულის დადგობაზე, გაურკვე მარტოების მაქლიანობაზე, მეცნიერული აზროვნების შორს გაერცობაზე, შემოქმედითი გრძობების შთამაგონებლობაზე.

რამ დაინტერესა ხალხი? რამ მიიპყრო მისი გული და თვალი? განა კომუნისტური პარტია ახლაც იმას არ ჯადავებს, რასაც მანამდე? რა თქმა უნდა!.. ვანსხვავება შილოდ იმაშია, რომ მამინ რესპუბლიკური ვაჭუთი დაწყოლი კოლითი მეტყველება და მოთხოვნის დამაბალებულ ნორმებს აკუებდა მკითხველებსაც. მაგრამ, რატომ მარტო ვაჭუთი ან შურნალი, რადიო, თუ ტელევიზია? რას ასე არ იყო ხელოვნებაშიც, მხატვრის სახელოვნოსსა თუ განხორის სასაქტაკოში ჩანაფიქრში, უმაღლესი მხატვრული სასწავლებლის პედაგოგის ფსიქიკასა და მისწავლების მოქმედებაში? ხელოვნების მოქალაქეთა მისწავლა გადაიხნიკა პიროვნებათა ტპობის ესთეტიკურ მოვლემებრებში, ცალკეული შემოქმედ გადაიქვა განახლებული, განხეივრული ობიექტულის მოიავნანედ. წლების მანძილზე ხვადდებოდა მტელ მხატვრული პროდუქცია, რომელიც ბერიტი ვერ პასუხობდა გამართლი კომუნისტური მნიშვნელობის მოთხოვნებს, კუდმი მისწანაწლავდა სიკეთისა და დოღლათის მოპოვებულ შრომის ადამიანებს და წინ წაშლილი მაგერი, ფეხებში ეღანდებოდა, უტიტონებდა, რათა ამ ზეით მანაც გაედომებინა და ასეთი ხერხით დაემტკიცებინა ხელოვნების ღრმა ხალხის გვერდში.

რა თქმა უნდა, ყველა ხელოვანი არ მივეუფნება ამ კატეგორიის ადამიანებს, მაგრამ ყველას რომ ხელს უშლიდა ამგვარი ატმოსფერი — ეს ცხადია, ამაზე უკვე ბევრჯერ ითქვა ამ ბოლო ხანს და, როგორც ვაჭუთი, არც თუ უკანასკნელად.

დასამლო არაა, — ქართულმა საბჭოურმა ხელოვნებამ დიდი როლი შეასრულა ხალხის კომუნისტური მორალით აღზრდაში. ამამი ქართველ ხელოვანთ ბევრს ვერ წავართმევთ, მისაბამს კი მრავალს მოიხსნავთ. მაგრამ ეს არც იმას ნიშნავს, რომ ყველაფერი ისე წარიბარია, როგორც ჩვენი ხალხის ცხოვრების ინტერესებში მოითხოვდა, წინა ხანგრძობელი წლების მანძილზე ვერკვევულად დაბალდა მხატვრული შემოქმედების პოლიტიკური კიდრადობა, შემტკეითობა და ესეც იდოლოგიური ფრობტი-სადმი საერთო ყურადღების შემცირების შედეგია. საქართულო კომუნისტური პარტიის ცკ-ის თებერვლის პლენუმზე გულანდილად ითქვა: „ბერი ამაწინანდელი შემტკეითობისა და დამაინჯებების მიზეზი იყო „ი დო ლ ო გ ი უ რ ი მ უ შ ო ბ ი ს ლინინური პრინციპების შეუფასებლობა. ზოგიერთი ხელმძღვანელი თვორიულად არ იყო ვერონება მომზადებული, არ ითვალისწინებდა ცხოვრების, პარტიული მუშაობის დაოლექციას. ესენი იყვნენ ვიწრო, შეზღუდული ინტერესების მქონე ადამიანები, რომლებიც პერსპექტივას ვერ ხედავდნენ“.

ასეთი ვიწრო, შეზღუდული ინტერესების მქონე ადამიანები, რომლებიც პერსპექტივას ვერ ხედავდნენ, ყველაზე თვალათლად ვლინდებოდნენ მხატვრული შემოქმედებისადმი თვითიანი „ხელმძღვანელობის“ პრაქტიკაში. ისინი ვერ ვერკვედნენ სოციალისტური რეალიზმის მეთოდის მნიშვნელობაში, მხატვრული სურისკვეთების, მხატვრული ნაწარმოების პარტიის რთულ პროცესში. თვებრ, მუსიკას, კინოსა თუ სახეიო ხელოვნების განხილვადნენ ცხოვრებისაგან მოწვევტილად, აბტრაქტულად, ფორმალურად ან იმედნად დაბალბეულად, ნატურალურად, რომ შემოქმედის ინდივიდუალთა ნივლორებულ რებობდა, ამაღლებულსა და შთაონების კრიტერიუმი იკარგებოდა, ვსა ეხსნებოდა წმინდა წყლის სუბიექტივიზმს, ვოლურტარზმს, ანგარიში არ იწვოდა საზოგადოებრიობის კრიტიკულ შემვასებლობას. ყველაფერი იმაზე იყო დამოკიდებული, თუ ეს „ვიწრო, შეზღუდული ინტერესების მქონე ადამიანები“ რომელი ხელოვანის რა ნაწარმოების განდილებს ან განქიქებას ინებდნენ.

ასეთი დისკრინინაციულობის შედეგად ქართული კინო-ხელოვნებაშიც დადაბლდა მეცნიერული მართობის კრიტერიუმი.

„კინო, როგორც ყველაზე მასობრივი პროპაგანდისტი, — აღინიშნა პლენუმზე, — და, კერძოდ, ქართული კინო, რომელიც კარგი, ძველი ტრადიციები აქვს, მოწოდებული იყო და კიდევ უნდა ყოფილიყო კომუნისტური მორალის ნორმებისაგან იმ გადახრათა ერთადერთი მთავარი მამხილებელი, რომელიც შემოწმავდა რესპუბლიკაში უკანასკნელი წლების მანძილზე“. მაგრამ, განა სასეულები შეასრულა „ქართულმა ფილმმა“ ეს მალღი მოწოდება? იგი ამაღლდა იმ მრეიოვერიბებელი ორგანიზაციის მდგომარეობამდე, რომლის პროდუქციის შეფასების უფლებას განსაზღვრავდნენ სწორედ ის ვიწრო, შეზღუდული ინტერესების მქონე ხელმძღვანელები, ვინც თვითონ არ იყვნენ თვორიულად ვერონება მომზადებული და, ბუნებრივია, ვერონებად ვერ განსაზღვრავდნენ კარგსა და ცუდს კინოხელოვნებაში. ამან წარმოშვა კინოხელოვნების მრავალრიცხოვან მასშურთა შორის ხელაპირულობისა და



ილი გზით ტაშის მოწყვეტის სურვილი. კინორეჟისორების ერთი ნაწილი ებღვაუბოდა სადღესასწაულო მალაქ ილიებს და თავს არ იშუებდა მისი მალაქი მხატვრული ფორმით გასწავლე, მეორე ნაწილი კი, პირიქით, საფრთხით გვერდს უკვედა თეატრის აქტუალობას, მხატვრული ნაწარმოების იდეურობას და მთლიანად ეძლეოდა მხატვრული გამოხატულების ფორმის ტყვეობას. ასეთმა ცალმხრივობამ წარმოიშვა „ღრმა იდეურობის“ და „მალაქობრივების“ ორი უმეტესობა, რაც სინამდვილეში ერთი მანკიერების ორ მხარეს წარმოადგენდა. იდეოლოგიური ფორმის ასეთმა საერთო დადაბლებამ დიარგამულად ამაღლა ორივე ჯურის კინორეჟისორთა „ინდივიდუალობა“ და შექმნა ყაზბი თეორია „ქართული ფილმის“ პროდუქციის უნიკალურობაზე, ერთნულ თვითმყოფადობაზე, ერთეული სკოლის ჩამოყალიბებაზე, ისეთი მალაქი ეთიოტეობის გამოვლინებაზე, რომლის ღირსაა მსოფლიოში ათიოდე ქვეყანა და მათ შორის, თურმე, „ქართული ფილმი“.

მა თქმა უნდა, „ხაზუგებისა“ და „ხაზუგების“ ტაშზე მოცეკვავე ზოგიერთმა აპლომინამა კინოხელოვანმა საეჭებით დაკარგა მხატვრული გუმანის მართალი გრძობა, მაგრამ შეინარჩუნა ყაზბი მისწრაფება — ყველა გზით და ხერხით დაემტკიცებინა მართლაც ნიჭიერი კინორეჟისორები, რომლებმაც პრაქტიკულად დაამტკიცეს თავიანთი შემოქმედებით ინდივიდუალობა და საზოგადოებრივი ხედვა, მაგრამ მაინც არც შეზღო მისხენებელი „ღრმადიველი“ რეჟისორები აღიარებდნენ დიდი მონაგავის სიხარულით და არც ის „მათალპროფესიონალები“ მიიჩნეოდნენ მათ ღირსეულ პარტნიორებად. საქართველოს კომპარტიის ცკ-ის თებერლის პლენუმზე ხაზუგისათვის აღინშნა, რომ ამ ჯურის კინოხელოვანთა კოალიციისა და ვიწრო, მუშაობის ინტერესების მქონე ხელმძღვანელობის წყალობით „წერილობით თემებით გატაცება, ცხოვრების რეალური სინამდვილის ზრეფე შეფასება, მთლიანად ქართული კინოში მიღწეულ წარმატებებთან ერთად, ცალკეულ რეჟისორთა და კინოთეორეტიკთა ხედვით გახდა სუბიექტივობის, ცხოვრების ბევრ სფეროში პრინციპული მნიშვნელოვანი საკითხების კოლექტიური გადაწყვეტის ნორმების დარღვევის შედეგად დაიკარგა კინემატოგრაფიული კარგისა და ცუდის შეფასების კრიტერიუმები. პლენუმზე მოიყვანეს მაგალითი, თუ რა დიდი დაზარალებები ჩანს ჩუშვების რეჟიმებში ფილმი „ჯარისკაცის მამა“, მაშინ, როცა ფილმები, რომლებიც გაყარებულს დიდი ხანია დადავიწყდა, მაგრამ სასურველი იყო ზოგიერთი ზემდგომი ამხანაგისათვის, სოკოვიჩით მრავალდებოდნენ „ქართული ფილმის“ მარკით“.

კინოხელოვანების მოყვარულთა შორის ბევრმა იცის, თუ როგორ უშვებდა ხელს ზოგიერთი ზემდგომი ამხანაგი ასეთი „სოკოვიჩის“ წინააღმდეგ იმიტაციური, პარტული ხედვით დაწერილი რეჟისორების დაბეჭდვის რესპუბლიკური ჟურნალ-გაზეთების ფურცლებზე. ცოტა მასკალისი არ გასიხევის ურუნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ რედაქციაც, როცა საზოგადოებრივი თვალსაზრისით სასარგებლო და საჭირო კრიტიკულ სტატეას ყადაღა დაედო და ზოგიერთი მხოლოდ ახლა, რამოდენიმე წლის შემდეგ ხელახლა დაიბეჭდა; ზოგი ფილმი კი ისე უკვალოდ გაქრა, რომ მათი გახსენება კი აღარაფერს მისცემს მკითხველს.

ზოგიერთ გამოდიოდა ფილმები, რომელთა არსში აგტორთა სუბიექტიური დამოკიდებულება შეფასდებოდა და არა საზოგადოებრივი მოვლენების განსჯადობა-ასახვა. მათ შემქმნელებს ის ეკი ამოქმედებდათ, რომ გარკვეულად დადგომოდნენ უკანასკნელი წლების მანძილზე რესპუბლიკაში შემწეული კომუნისტური მორალისაგან გადარბის მამხილებელ და სოციალისტურის ყოფის

პრინციპულ დამცველთა მადიდებელ გზას, არამედ თავიანთი აზრობის დეკარგვისათვის ანგარიშსწორებას, ინტელექტუალურ შურისძიებას. მაგრამ ერთ უსწორებენ ანგარიშს? იმით, რომ მრუდე სარეჟისო სატყვეს სოციალისტურ ცხოვრებას. განა შეიძლება რეჟისორმა დადგეს ფილმი ისე, რომ არც ერთი პერსონაჟი არ გამოჩნდეს კარგი მაგალითის გადამცემად, განა მხატვრული, ან იდეური, პროფესიული ან საზოგადოებრივი შექების ღირსა ფილმი, რომელშიც არც უფროსი თათბა, არც საშუალო და არც ახალ თათბა სოციალისტური ყოფიერების ელემენტარულ ნორმებს არ აგვას. საკითხები კი გაახარებს ასეთი პოტიციზმი, თუ მაყურებელი მასში ვერ ხედავს ვერც ერთ დადებით პერსონაჟს? განა მამოტიბობა არაა იმის მტოცება, რომ თითქმის ყველას უარყოფითად ჩვენებით მაყურებელი უფრო მკაფიოდ წარმოადგინებს დადებითის ნათელ აპრობირს? ვის ეტარდება ასეთი თვალის ახვევა, რეალური ცხოვრებად ამგვარი განგებობა, ცალკეული ნაკლის იმ ზომით განსჯადობა, რომ განიბარბაშში შესული მაყურებელი თავს შეურაცხყოფილად და დამცირებულად გრძობს.

ხელოვნური, ნაძალადევი კონფლიქტა გატარებული სრულიად უკონფლიქტო ფილმში „როცა აყვავდა ნუში“, აგტორებს ურუნდა ქვეყნიანთ და ხობტამესმსხმება კინორეჟისურებტემაც დაადგინეს, რომ თითქმის ფილმის დიდი აღმზრდელითი მნიშვნელობა მამებსა და შეილებს შორის წართომობილი კონფლიქტაა. მაგრამ ეს ხომ თითიდან გამოწოვილი ფორმულაა, რომელსაც არავითარი სოციალური ნიდაევი არ გაანია.

წარსული მამათა და შეილა შორის წინააღმდეგობა გამომსახობდა საზოგადოებრივი წყობილებისათვის ბრძოლაში. მამები ხობტას ასნაზე ცარისტულ წყობილებას საქართველოში, შეილები კი, პირიქით, იმჩინდნენ რუსი განსახალცილებლის იდეების გასამარჯვებლად. მამისი მანძილაც ორ ბანაკად იყუ გაყოფილი ქართული საზოგადოებრიობა. მაგრამ განა შეიძლება ასე ბრძამ გადმობტანა თანამედროვე სოციალისტურ სინამდვილეში იმისა, რამაც ფილმი მოიკიდა მორულ ცარისტულ წარსულს.

რატომ ჰკრიათ ამ ფილმის შემქმნელი და მის ფარულ თუ აშკარა მებობები, რომ დიდი მამებს ერთი იმისანი ამოქმედებთ, შეილებს კი — სხვა. განა არ ესმით, რომ შეილები უფრო რეველუციონერები ვერ იქნებოდნენ, ვიდრე მათი წინაპრები აიან და უფროსი თათბა უფრო პროგრესული ვერ აღმოჩნდება, ვიდრე საქუთარ შოამომავლობის უწიები. ერთიც და მეორეც განთავისშობა და არავითარ შემთხვევაში პირველი არ გამოირცხვას მეორეს და შოამომავლობა არ უარყოფს წინაპართ. მაშ, საიდან აიღეს ფილმის აგტორები და მებობტე რეჟისურებტემამ, თითქმის ეს მათი აღმორჩენა იმ ძველი საზოგადოებრივი ფორმაციის გაგრძელება, რატომ ავიგვერდ სოციალიზმის კანონზომიერებას მონარქიული წყობის კანონებთან და თანაც ჰკრიათ, რომ ასეთი ფორმულებითა და კითხვებში ონდავ მაინც დაფარავთ თავიანთი იდეურ-მხატვრული ჰერეტის უქმარისობას, იდეურ-პროფესიულობის არიობას.

ასეთი ფილმების გამოშვება ნათელი მაგალითია იმისა, რომ, როგორც საქართველოს კომპარტიის ცკ-ის პლენუმზე აღინშნა — „არ იყო პარტიული სურნავა შემოქმედებითი ინტელექტუალის აღზრდისათვის“. უკანასკნელ ხანს „შესამწევადა შესსხრება რესპუბლიკაში იდეოლოგიური მუშაობა, და არა მარტო მწერლობა შორის, არამედ ხელოვნების მუშაკთა შორისაც, და ესეც გასახებია, რადგან მხატვრულ დილოვობას, პარტიული პოლიტიკის მხატვრულად ხორეშმსხმის აქტუალობას განაპრობებს უმთავრეს

რესა და საქართველოს მწერალთა საზოგადოებრიობა და თუ ბევრი რამაა გასაკეთებელი იქ, მით უფრო მეტი რჩებათ გასაკეთებელი კინოს, თეატრის, მუსიკისა და მხატვრობის წარმომადგენლებს.

პლენუმზე ხაზგასმით აღინიშნა საქართველოს შემოქმედებითი ორგანიზაციების შეცდომებიც. „პოლიტიკური და ორგანიზატორული მუშაობის სერიოზულ შეცდომებსა და ხარვეზებს მიწობს კერძოდ ის, რომ რესპუბლიკის მხატვართა და კომპოზიტორთა კავშირების ხელმძღვანელებში უსწრველყოფილი არ არის საჭირო პარტიული გავლენა, ამის შედეგად შემოქმედებითი კავშირების მუშაობაში არის სერიოზული ნაკლოვანებები და ხარვეზები, ზოგჯერ მათი კრებები აქტუალური შემოქმედებითი საკითხების განხილვის ნაცვლად ინტრეგებისა და კინკლაჟისის გარეშად უნდებიან.“

ინტრეგა-კინკლაჟისის საფუძველს კი შემოქმედებითი კავშირების ხელმძღვანელობის სისუსტე აჩენს. როცა შემოქმედებითი კავშირების ხელმძღვანელობა თვით ვერა დგას მაღალ იდეურ და პროფესიულ დონეზე, ბუნებრივია, იგი იჭრით და სუბიექტურად მსხვილად არასულმძღვანელო მხატვრისა, - თუ კომპოზიტორის წარმატება-აღიარებას. ასეთი სუბიექტურთა წარმოშობის შედეგად და ინტრეგას, კარეირიზმისა და საზოგადოებრიობის ზედაფხვანზე ითვალაშობიერების მანკიერ სურვილს, რომლებიც შემდეგ უკვე ჩვევად იქცევა ხოლმე და მათი გაკრიტიკება უკვე პირად შეურაცხყოფადაც მიიჩნევა. აი, ამიტომ ითქვა პლენუმზე, რომ სწორედ მხატვართა და კომპოზიტორთა კავშირების ხელმძღვანელებში დროსა და ძალეში არ უნდა ხარჯავდნენ კინკლაჟისის გარჩევას, არამედ თვითონ იძლეოდნენ შემოქმედების მაგალითს. არ უნდა იფიქრობდნენ, რომ „ზოგიერთი ამხანაგი, თუცა დიდი პრეტენზიები აქვს, ვერ დასაკვირვებს დიდ ნაწარმოებებს, რომლებიც სრულიად საკუთრივ აღიარებას იმსახურებდნენ“. ეს კი თავი და თავი უნდა იყოს შემოქმედებითი ორგანიზაციის ყოველი ხელმძღვანელისათვის.

მხატვართა კავშირის ხელმძღვანელებმა კი ადვილად დაივიწყეს მართებული კრიტიკის ცხოველყოფილობის პრინციპი. ისინი გაუგონარ შეურაცხებლობას იჩენენ პრესის კრიტიკული გამოსვლების წინაშე. მიუიყვანთ ბევრი-და მხოლოდ ერთ ფაქტს. დასული წლის 8 დეკემბრის გაზეთმა „სარია ვოსტოკას“ ამატა ხელმოწერილი მთავარი, დოკუმტოარ ფირალიშვილის სტატია „ტალანტი, შიანკონება; ცხოვრება“, რომელშიც საფუძვლიანად და ტაქტიკით არის განხილული ის სადღესასწაულო პრობლემები, რომლებიც აღელვებს მხატვართა საზოგადოებრიობას. სტატიაში პროფესიული და მანკიერებულია მხატვართა კავშირის შემოქმედებითი ორგანიზაციის ბევრი ნაკლოვანი მხარე. თვით მხატვართა კავშირის კრიტიკისა და ხელთნებათმცოდნელობის სექციამაც კი მოიწონა „სარია ვოსტოკას“ პრინციპული და ობიექტური გამოსვლა და არაერთგვაროვნის მოითხოვა მხატვართა კავშირის პრეზიდიუმისაგან აინიშნული სტატისის საჯაროდ განხილვა და საჭირო ღონისძიებების დასახვა. გაზეთ „სარია ვოსტოკას“ სტატიათ დიდად დასაქტრესდა სამთავრო კავშირის მხატვართა კავშირის ხელმძღვანელობაც და მიითხოვა საქართველოს მხატვართა კავშირის სამდიონოს ოპერატიული რეაგირება. მიუხედავად ამისა, სამდიონოს მიხედვით სამი თვის შემდეგ აღიარა პასუხი როგორც მოსოფის, ისე ვაჩუხი „სარია ვოსტოკას“ რედაქციას, რომელშიც გაზეთზედგენილი უკანისმბეჭობლობითა და ხელაღებით არის უარყოფილი წერილობით ყოველი კრიტიკული პუნქტი. უფრო მეტიც: მხატვართა კავშირის პასუხში, რომელსაც ხელს აწერენ უნა ჯაფარიძე და რ. თარხან-მოურავი, უხეში ფორმით გა-

ბიბარუბულია არა მარტო „სარია ვოსტოკას“ ხელმძღვანელი სტატია, არამედ გამოთქმულია დაპირება, რომ სამდიონო უახლოეს ხანში მოაწიოს ქართველ კრიტიკოსთა და ხელთნებათმცოდნეობის წარმომადგენლების საჯარო განხილვას საზოგადოებრივი გაკაცებისათვის.

ადილი წარმოსადგინა, რომ ასეთი დაუფიქრებელი პასუხით მხატვართა კავშირის სამდიონომ უნა ჯაფარიძე, გ. გელაშვილი, ჯ. ლულუა, გ. ნარმაია, რ. თარხან-მოურავი გამოაშუარავებს არა მარტო პრესისა და კრიტიკისადმი უხეში გამოხატვას, არამედ სრულიად ვერ გაიგეს სკკპ ცენტრალური კომიტეტის დადგენილება „ლიტერატურულ-მხატვრული კრიტიკის შესახებ“, რომლის ფუნქციის გაზრდის გარეშე წარმოდგენილია სახეითი ხელოვნების განვითარების დაქაჩრება.

მხატვართა კავშირის სამდიონოს მიერ საკუთარივე კრიტიკის სექციის ასეთი იგნორირება და „სარია ვოსტოკას“ პრინციპული გამოსვლის გაბიბარუბება უკვალობა არ უნდა დარჩეს. იგი ფართო საზოგადოებრიობას და მხატვართა კავშირის პარტიული ორგანიზაციის მამფრი განხილვას სიამად უნდა იქცეს. თუცა, სამუსაროდ, როგორც პარტიის თებერლის პლენუმზეც აღინიშნა, სწორედ ასეთი პარტიული ზეგავლენა აქვია საერთოდ მხატვართა კავშირის პრეზიდიუმსა და მის სამდიონოს. და ამაში ყველა მანკიერების სათავე.

საქართველოს კპ ცკ-ის თებერლის პლენუმზე გამოხატული კრიტიკა სწორად უნდა გაიგონ არა მარტო მხატვართა და კომპოზიტორთა კავშირების ხელმძღვანელებმა, არამედ სხვებმაც — თეატრალურმა საზოგადოებამ, და განსაკუთრებით კინემატოგრაფისტთა და ჟურნალისტთა კავშირების ხელმძღვანელებმა, რომლებიც დღემდე რაღაც პრივილეგირებული და ხელშეუხებელი ორგანიზაციების დაუმასხარებელ მდგომარეობაში რჩებიან, მუშაობა კი იძლეოდნენ მოღვაწეობის, რომი თანდათან შეხება კი ადვილად დასახსნ, თუცა მხედლად გამოსასწორებელ ნაკლას და შეცდომებს ავლენს.

ახლა ამოყანა იმაშია, რომ ასეთი შემოქმედებითი ორგანიზაციების ხელმძღვანელებს დაუბნაროს ყველა, განსაკუთრებით პრესა. ამირიდან ყველაფერი უნდა ვიღონოთ, რომ მივალწით ნაწარმოებების მაღალ პროფესიულობასა და ღრმა იდეურებას, რადან დღესდღეობით, როგორც პარტიის ცენტრალური კომიტეტის პლენუმმა პრინციპულად აღინიშნა, „ჩვენი თეატრების რეპერტუარი, კინოფილმებისა და ტელევიდეაციების თებერვა, საკონკრეტო პროგრამები ყოველთვის როდი შეესაბამება თავის მაღალ დანიშნულებას. მათი მხატვრული კრიტერიუმები ზოგჯერ საგეტა: ისინი არ მოვიყოფდნენ, არ მივივლინებთ.“

სასებით ობიექტურად ითქვა საქართველოს კომპარტიის ცკ-ის თებერლის პლენუმზე, რომ იდეურად უსატ, დაბალ პროფესიულ დონეზე შექმნილ ნაწარმოებთა გამოჩენა მიწობს ზოგიერთი შემოქმედებითი დაწესებულების, გამომცემლობის, ჟურნალის, მათი პარტიული ორგანიზაციების ხელმძღვანელთა ლიბერალიზმისა და პოლიტიკურ სიბეჭის. ჩვენს შემოქმედებითი ინტელიგენციის უნდა ახლოდეს, რომ ლიბერალიზმისა და ხელოვნების იდეური და დამოუხმტვრული ნაწარმოებები, „ეს „სულიერი ტყვიასწამალი“, დღეს ისევე გვჭირდება, როგორც გვჭირდებოდა სამშობლოს მკაცრი განსაცდელის წლებში.“

საქართველოს შემოქმედებითი ინტელიგენციის ისევე, როგორც რესპუბლიკის მშრომლები, ყველაფერს გააკეთებენ სკკპ XXIV ყრილობის ისტორიული გადაწყვეტილებების განსამორცილებლად და საქართველოს კპ ცენტრალური კომიტეტის ხელმძღვანელობით მიავლენენ ეკონომიკისა და კულტურის შემდგომ აღმავლობას.





# მრავალკოანი თეატრი და მისი პრობლემები\*

გიორგი შჩერბინა

ტარტუს კონფერენციაზე თავის მოხსენებაში ვ. ანასტასიევმა თქვა, რომ სოციალისტურ საზოგადოებაში ეროვნული თეატრები ინარჩუნებენ და ანეითარებენ რა ეროვნული თავისებურებას, ქმნიან შინაგანად ერთმანეთთან დაკავშირებულ მრავალეროვან მსახურულ კულტურას. ეს არის სანუკუნო თეატრის ხანგებარსკუვნოვანი განვითარების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მონათვარა.

წამდვილად ასეთი ვითარებაა დღეს, მაგრამ საბჭოთა ხელისუფლების პირველ წლებში სხვადასხვა ხალხის მსახურული კულტურა თავისი განვითარების სხვადასხვა დონეზე იდგა. თუ სომხური და ქრთული თეატრებს ათასწლეული ისტორია გააჩნდა, მთელ რიგ ხალხებს მაშინ თეატრალურ ხელოვნებაზე წარმოდგენაც კი არ ჰქონდათ. უხეივანში, იაკსახეთში, თურქმენეთში, ტაჯიკეთში, ყირგიზეთში, აკაუტაისა და სხვა მიაკავშირე და ავტონომიურ რესპუბლიკებში თეატრალური ხელოვნება, რუსული თეატრის მოღვაწეთა დახმარებით, ფაქტიურად ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის შემდეგ დაიბადა. მოსკოვში, თეატრალური ხელოვნების ინსტიტუტში, ყალიბდებოდა სპეციალური ეროვნული სტუდიები, სადაც მოსკოვის სამხატვრო თეატრის ოსტატების ხელმძღვანელობით ტარდებოდა მცოდნეობა. ეროვნული, ამგვარად, როგორც წესი, აკადემიური თეატრების ძირითად ბირთვს ამ სტუდიების კურსდამთავრებულნი წარმოადგენდნენ. სწორედ იმ ხანებში დაიხსნა ერთი შეიკისხვა: ეროვნული პროფესიონალური ხელოვნების ნორმ ყლორტებს ხომ არ დარჩილია და ძლიერი რუსული თეატრალური კულტურა? არა ერთი და ორი თეორეტიკოსი და პრაქტიკოსი ამტკიცებდა, რომ ამგვარი სწავლების მეთოდი მცდარიაო.

ისიც უნდა ითქვას, რომ თეატრალურ ხელოვნებას ისოლირებულად განვითარება არ უწყია, უსწავლედაც. მეზობელთა გამოცდილების გამოყენებულად ვერაფერს მიადევნე. თუ ისტორიას მივებრუნდებით, დავინახავთ, რომ რუსული დრამატული თეატრის ჩამოყალიბების პროცესში მინაწილეობდნენ გერმანულიც და ფრანგულიც, მაგრამ რუსული თეატრის თავისთავადობისა და თვითმყოფობისათვის ამას ხელი არ შეუშლია. იყო დრო, როცა სტანინლავსკი და მხატვ მუხომინოვმა გაიტაცეს, რალაცაში ბამაყდენე მათ, თუმცა სკოლა სწორედ მსატმა შექმნა და არა მუხომინოვმა, ვერ მსატმა გამოიყენა მათი გამოცდილება, ხოლო შემდგომში უკვე გერმანული თეატრი იყენებდა მათ გამოცდილებას.

სოციალისტურ საზოგადოებაში კი გამოცდილების, დაგროვილი ცოდნის გადაცემა, ურთიერთდახმარება და მხარდაჭერა მომხე ერების ცხოვრების კანონად იქცა. ამ დიდმნიშვნელოვანი კანონის, ცხოვრებაში მისი გატარების გარეშე საბჭოთა კავშირის ხალხების უმრავლესობა კონსონანსისა და კულტურის განვითარებაში ისეთ დიდ ნახტომს ვერ გააკეთებდა, რომლითაც დღეს ყოველი ჩვენგანი დამსახურებულად ამაყობს.

იქნებ არც კი ღირდეს იმ პრობლემისადმი დაბრუნება, რომელიც თავად ცხოვრებამ გადასწყვიტა. ცალკეულ თეატრსა თუ თეატრალურ მოღვაწეს პერიოდულად რომ არ ემდებოდათ მისი სწორი გაზრება. აი რატომ მიგვჩანია საჭიროდ, რომ დაწერილებით გაავაშუქოთ ეროვნულ კულტურათა ურთიერთამდრდობისა და თვითმყოფობის განვითარების საკითხები.

არ შეეცდებით, თუ ვიტყვი, რომ ბოლო წლებში საბჭოთა ხალხების უმრავლესობის თეატრალურ ხელოვნებაში, როგორც საერთოდ მათ კულტურაში, მიმდინარეობს დიალექტიკური ერთიანი პროცესი სხვა ხალხებთან დაახლოებისა და ეროვნული თვითგამოვლინებისა.

კულტურათა დაახლოება განუწყვეტლო მიმდინარეობს ერთიანი საზოგადოებრივი წყობის ხაზზე, მსოფლიმდევულებლის ერთობის, საერთო მიზნისა და ინტერესის საფუძველზე, და ბოლოს, ყოფაცხოვრების სტანდარტიზაციის საფუძველზე, რომელსაც ატარებს ცივილიზაცია, კონონიზაცია და ა. შ.

ამასთანავე, ეროვნული კულტურის განვითარებაში საგრძობლად შეინიშნება თვითგამოვლინებისაკენ სწრაფვა, რაც გასაგებია: ოქტომბრის რევოლუციამდებ ერთა უმრავლესობას საკუთარი კულტურის განვითარების შესაძლებლობა არ ჰქონდა და მიიღწია რა თავისუფლებასა და თანასწორუფლებებთან, ცდილობს დანაკარგის ანაზღაურებას.

რამდენადაც ეს ორი ტენდენცია ერთდროულად ვითარდება და ერთმანეთსა გადაჯაჭვული, ხელოვნებაში ეროვნულობის საკითხი ძალზე გართულდა. განვითარების ამ ორმხრივ პროცესში ზოგჯერ ძნელია იმის გარკვევა, თუ რა არის ეროვნული და რა — საერთოდ სოციალისტური, რა არის ხელოვნური, გამოვლინი ეროვნული სპეციფიკა და რა — ეროვნული ხასიათის ორგანული გამოვლინება.

ამ გათვრეულ პროცესში მუდმივი მინიარებით ხასიათდება კულტურათა დაახლოება ეროვნულ თვითგამოვლინების პროცესს კი დროებითია.

მაგალითისთვის შუა აზიის ხალხთა თეატრს თუ ავიდებით, დაახლოებით ასეთი სქემის შერჩევა შეაძლებელი; მეიის თვითმპრობოლობა ეროვნული კულტურების განვითარებას ყოველნაირად უშლავს ხელს; საბჭოთა ხელისუფლებამ ყოველ ერს საკუთარი ტერიტორია შეუნარჩუნა, ერთად დასახლების საშუალებაც მისცა და ეროვნული კულტურის განვითარებისათვის ყველა პირობა შეუქმნა.

\* დასასრული. იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 4, 1972 წ.



შეითვისეს რა რუსული თეატრის გამოცდილება, ყაზახებმა, თურქებმა და სხვა ხალხებმა, რუსი თუ სხვა მიომე რესპუბლიკების რეჟისორთა დახმარებით, საკუთარი თეატრები შექმნეს. რა თქმა უნდა, თავდაპირველად ეს თეატრები მასწავლებლებს მზადდნენ, მაგრამ ერთნული ხასიათის შესაბამისად, შემდგომში საკუთარ ხელწერას მიადევნეს. დაიბადა ეროვნული დრამატურგია, გაჩნდნენ რეჟისორები, თეატრებსა საკუთარი ფორმის ძიება დაიწყო, რომელიც უფრო სრულად უკავსებდა მაცურებლის მოთხოვნილებას. ერთი სიტყვით, სწავლის პროცესი და საკუთარი ფორმის ჩამოყალიბება ერთდროულად ხდებდა; მხოლოდ გამოცდილებისა და, მამასადამე, დამსუკიდებელი ძიებების დიდი გამოცდილების და ეროვნული სპეციფიკის გამოხატვის საშუალებებით ხდებდა თეატრი აქტიური.

მამ რაღა საზღვარი ეროვნულ თეატრებურებათა სტერეოტიპებისა? როგორც ჩანს, ეროვნული კულტურის განვითარების მაღალი დონე უტარია გვირგვინებს, რომ რიცკავლურა და ხელოვნება მაღალ დონეზეა, ვინ უკვე სთავადად არ ზრუნავს ეროვნულ თავისებურებაზე, ეს იმიტომ, რომ ჭეშმარიტად მაღალი ხელოვნება თითქმის ყოველთვის ავლენს ეროვნულ ხასიათს, ხოლო ხელოვნებით მაღალგანვითარებული ეროვნული ფორმები ინტერნაციონალური ხდებიან.

უნდა ითქვას, რომ ბუნებრივი ზრუნვა ეროვნული თვითმყოფლობისთვის ხელოვნების მოღვაწეთა შორის ზოგჯერ მოჩვენებით ხასიათს ატარებს, ხოლო ზოგჯერ კიდევ — ნორმატივ განვითარებასაც კი უშლის ხელს. თეატრები ეს საღ შემთხვევები შეინიშნება: 1. როცა ჩნდება შიში რაღაც ახლის დახერხებასა, როცა თეატრის მიერ მიღწერას და შეითვისებულს (ეროვნული თვალსაზრისით) რაღაც ახალი ეტეება; 2. როცა თეატრები დრამატურგია ისტორიული და ფოლკლორული თემებით შემოიხსურებიან; 3. როცა სხვა ხალხების პიესების დადგმას გაურბიან, აქილად უკვე შემსუბუქებულ ფორმებზე დახმარებელი გაგლეხა არ მოახდინოს.

დღეს ეროვნული კარნაკეტილობისავენ ორიენტაციის ადგა უაზროდ გვეჩვენება.

მხოლოდ სასაცილოდ თუ მოგვეჩვენება, ვთქვით, უზამეკეთი ეროვნული თვითმყოფობის შესაბარჩუნებლად წარმოებად ეროვნული ხალაოებისა და არახინების მეტი რომ არა გამოუშვას რა. არა მგონია, ამ გარემოებად მოვლენების ბუნებრივ განვითარებას ხელი შეუშალოს. უბრალოდ, ყველას, ვისაც სურვილი აქვს უფრო თანამედროვე და მოხერხებულა ტანსაცმლის ტარებისა, მის შესაძნად სხვა რესპუბლიკაში მოუხდეს წასვლა. ერთი სიტყვით, ცხოვრების წინსვლას ადვილად ვერ აღუდგები წინ, მისი ხელოვნური შეფერხება არ მოხერხდება. და სპექტაკლების სანახავად მგზობრად რესპუბლიკებს ყოველთვის რომ ვერ ვეწვევი?!. თუშეცადა, ვიცე თეატრის ჭეშმარიტი მოყვარულია, ამას ახერხებს. ისინი ჩაიდან მოსიყვ, ლენინგრადს, ესწრებიან პატარა ლიტერურ პანევეეისს, მიინახულენენ ხოლმე ძველ კატინურ საუნივერსიტეტო ქალაქ ტარსუე... ოღონდ, ეს ინტერესი ეროვნული თვითმყოფობის განცხობამათან სულაც არ არის დაკავშირებული, მოყვარულნი უბრალოდ ძალზე საინტერესო თეატრის საყურებლად დადიან.

და მაინც, ყოფილი ეროვნული კარნაკეტილობის გადმონახშივნი ჯერ კიდევ არსებობს. მაკალათად, თურქმენეთში ასეთი რამ გვეკმბთ თვალში: ახალგაზრდა ქალი, რომელიც საზოგადოებრივი თავმყვრის ადგილზე წასასვლელად ემზადება, ანდა, უბრალოდ, სადმე სხვა ეროვნების კაცს უნდა შეხედეს, ეცდებია, რომ ვერაბულად გამოეწყოს. პატრიარქალურმა მოხუცებმა ახალგაზრდა თაობაზე უკვე

ხელი ჩაიჩნიეს, როგორც გინდათ, ისე მოიქციეთ, ოღონდ წინაპართა ჩაცმულობას ანუ შოუსტესკოვობა. და ქალთა უნარგულებასა, ისინიც კი, რომლებიც ვერაბულ ტანსაცმელს ატარებენ, მოხუცების პატივსაცემად ეროვნული კოსტუმით გამოეწყობიან ხოლმე.

ეს არ ნიშნავს, თაბოთ თეატრში ეროვნული თვითმყოფობისთვის ძიებანი აუ მოვლენილად მაკალითის თანადართია. ეროვნულ თეატრებს კიდევაც უნდა დაეძინდეთ საკუთარი ფერწერა, მხებრა, სტილი. სწორედ ეს გახლავთ საბჭოთა თეატრის მრავალხანების, მრავალფეროვნების საწინდარი. მაგრამ, როცა თეატრი, რომელიც ვერ მიუგნია საკუთარი სტილისათვის, ეროვნულ ხასიათს ავლენს, მაკალითად, სიძველეთა გავფრთხილები და ისტორიულ თემებზე შემხილი სპექტაკლებში „ხალხის მასებს“ ბრწყინებულ ეროვნულ ტანსაცმელში გამოაწყობს (რაც მხოლოდ მდიდართათვის იყო ხელმისაწვდომი), უკვე ეროვნულ ხასიათს კი აღარ ავლენს, არამედ, როგორც ლენინი ამბობდა, ბურჟუაზიულ საციონალონზში გადავარდნას.

ხელოვნებაში სიახლის ყოველგვარი ძიება არ არის მოწყვეტილი კლასიკური მემკვიდრეობის, ფოლკლორის, ხალხის ხე-ჩვეულებებისა და ნაციონალური ტრადიციებისაგან. ყაბაროდ-ბალახათის საოლოო კოშიტების პირველი მდიდრებიც კი, მალახოვი სამაროლიანად წერდა „კომსომოლს-განია არადღეობი“: „მრავალ ძველ ტრადიციამ საუკუნეების მანძილზე ხალხის მიერ დაცვილი კოლექტიური გამოცდილება, რასაც ბევრი რამ სავროთ აქვს სხვა ხალხების გამოცდილებასთან — ზოგადკაცობრიულთან. არც თუ ისე იშვიათად, გამოცდილება ეროვნულ-სპეციფიკობითაც მნიშვნავდა. არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ერთხელ-საქციფიკურში არის კოსმერგატული ხასიათიც“.

„ტრადიცია ხელოვნებაში“ ძალზე რთული რამ არაა და ხშირად სხვადასხვაგვარად ემსიბთ: „საკუთესო ტრადიციად“ და „დრომომხულ ტრადიციად“ დაყოფაც კი ბევრს ვერაფერს მუგანდობს. შეიძლება ითქვას, რომ თუ ერთი თეატრის ტრადიცია მუდმივი შემოქმედებით ძიება, მეორე თეატრის ცილობს — დადგას და თანამოს სპექტაკლები ისე, როგორც ეს მრავალი წლის წინათ ხდებოდა. არის კიდევ მყარი ტრადიციები, რომლებიც ცალკეული პიესების დადგებთან, ცალკეულ თეატრებთან, ცალკეულ რეჟისორებთანაა დაკავშირებული (ვახტანგოვის „პროსენსა ტურანდოტი“, „თოლია“, „სამი და მხატვი“), არის ცალკეულ რთოთა შესრულების ტრადიციები (შრუკინი — ეგორ ბულაოვი, ვანინი — ბრატკოვა). ამასთანავე, ძალიან ხშირად ასეთი ტრადიციები როგორც კი დაიბადება, უკვე ეროვნულ ტრადიციად იქცევა. იგი უკეთ პასუხობს თეატრისა და მაცურებლის მოთხოვნილებებს.

ის, რაც საზოგადოდ უკვე აღიარებულ-შემომწმუნელია და ტრადიციის მიყვება ხელოვნებაში, ხშირად შეგნებული „დაცვიით“ ტენდენციითაა გამოწვეული — აქაოდა, მხატვრული დონე არ დაკარგოთ (ტრადიციის ხომ ის საუკუნეული ქმნის, რაც დაიბადა გარკვეულ მომენტში?) მაგრამ, როცა მიმდგომი თუ მიმბაძველი ტრადიციას კი არ ვაპირებენ, არამედ მხოლოდ იცავენ, ისინი ტრადიციის გადარკვევას უწყობენ ხელს.

ახლის დაბადება, ჩვეულებრივ, იწყებს მტკიცებულ მსხერვეს ძველი, აღიარებული ფორმების და პირველ ხანებში საზოგადოების ერთი ნაწილის საყვედურსა და პროტესტს თავს ვერ აღწევს. შემდგომში, თუ ეს ახალი აღმოჩნდება გამკლ. საჭირო და სასარგებლო, რაღა თქმა უნდა, ეროვნულად ხდება. მაგრამ ასეთი თუ ისე, ტრადიციის მემკვიდრეობითობა აუცილებლად არსებობს. ახალი ან ძველს ნახერგებზე იბადება, ან ძველის ორგანული განვითარების ნაყოფია.



ოღესლაც რუსეთში ჩაიკოვსკისა და „პერედვინიკის“ ცესხითა და მახვილით აღუდგენ წინ, მათ აღიარებულ სკოლის, ეროვნული ტრადიციის უგულვებლყოფილობა დასწამებს. ტარტუს კონვენციისა თუ ენდელბერგის გავაზსენა ჩაიკოვსკის დიდი გულსტკივილი, რომელსაც კომპრომიტორი თავის ერთ-ერთ წერილში გამოსთქვამს — „რატომ არ მოვიღიან მე რუსეთს?... იმ ხანებში მუსიკაში ფორკლოსის იყენებდნენ უპირატესად (რომშიკა-კარასკოვი, მუსორგსკი, გლინკა). ჩაიკოვსკი ნაკლებად მიმართავდა ფორკლოსს და მაინც სხვაზე ნაკლებად ეროვნული არ ყოფილა მისი შემოქმედება. ხელოვნების ისტორიიდან მასკაში მათგან რომელი ჩამოთვალა მრავალად შეიძლება. ის კი არა და, ხელოვნების ისტორიას შეიძლება ტრადიციის შემწინა და მსხვრევის ისტორიაც კი ვუწოდოთ.

მსხვრევა ტრადიციისა არის ხარისხობრივი ნახტომები, რომლებიც გენიალური მხატვრების წყალობით ხდება და განვითარების მიუღწევია პერიოდს არ გამოირცხავს, ე. ი. მათი მოვლენება ამ პერიოდითაა გაპირობებული უნდა განასხვავდეს მათგან კანონზომიერება, რომელიც ვ. ი. ლენინმა ჩამოაყალიბა: „Перед тем, кто хочет изобразить какое-либо живое явление в его развитии, неизбежно и необходимо становится дилемма: либо забрать вперед, либо отстать. Середний тут нет.“

თუ ამ ლენინურ აზრს დავყვარდებით, შეიძლება ითქვას, რომ ხელოვნება უნდა ვითარდებოდეს მაცურებელთა ესთეტიკური გემოვნების განვითარების შესაბამისად, მაგრამ „პირველადის ვანიტობის“...

შემწია თეატრი, სპექტაკლი, პიესა და აშკარად ეროვნული სპეციფიკობა შეუნარჩუნო — არ არის მაინცდამაინც ნაყოფიერი ამოცანა. თეატრალური ხელოვნების მიზანი შეიძლება მხოლოდ ერთი იყოს, ყველათვის საერთო — შექმნას ხელოვნების ჭეშმარიტად მხატვრული ნაწარმოები, რომელიც უპასუხებს თავისი მაცურებლის ინტერესებს და გემოვნებას, მაგრამ აქ მაცურებელთა მოწინავე ნაწილა ანგარიშგასაწევი. სტანისლავსკი და ნემიროვიჩ-დანჩენკო, როცა მხატვრულ თეატრს ქმნიდნენ, სულაც არ ცდილობდნენ იმას, რომ მაინცდამაინც რუსული ყოფილიყო იგი. ისინი ითვისებდნენ და იყენებდნენ არა მხოლოდ რუსული თეატრის გამოცდილებას, არამედ მსოფლიო თეატრისას თავით... ისინი ქმნიდნენ თეატრს იმ მაცურებლისათვის, რომელსაც კარგად ეჩინებდნენ, ე. ი. რუსი მაცურებლისათვის, თავად ისინიც რუსი მხატვრები იყვნენ და მხატვიც, ბუნებრივია, მთელი თავისი არსებით რუსული თეატრი იყო, თუმცა სულაც არ ჰგავდა — ეგრეთ წოდებულ კლასიკურ რუსულად ცნობილ — მიერ თეატრს.

საბჭოთა თეატრისათვის უცხო ეროვნული კარნაჰკებილია. იმ ცალკეულ მოღვაწეებს, რომლებსაც მსავსეი ტენდენცია შეეჩნევათ, მთელი კოლექტივისათვის სარგებლობის მორტა პრაქტიკულად არ შეუძლიათ. დიდი თეატრების უმეტესობის განვითარება ბუნებრივად მიმდინარეობს, თუმცა ზოგჯერ არც მათ ადვანტაჟი დღე საინტერესო თანამედროვე დრამატურებისა და ღრმად პროფესიული რეჟისურის გარეშე. მაგრამ ეს უკვე საყოველთაო პრობლემაა.

სხვადასხვა რესპუბლიკებში თეატრალური ხელოვნების განვითარების გზები ერთნაირი არ არის. მოგვსუნებიათ, ერთ-ერთი შესანიშნავი თეატრია ა. შუროვის სახელობის ყაზახეთის დრამატული აკადემიური თეატრი, კოლქტივიც ძალზე ძლიერი ჰყავს. რამდენიმე წლის წინათ ამა ნიჭიერი ხელოვნებელი ა. მამბეტოვი ჩაუღმა საავეში. ყაზახეთის აკადემიურიც იმ მცირერიცობისაა აკადემიური დრამატული თეატრების რიცხვშია, რომლებსაც ამ ბოლო ხანებში

არ განუცდიათ კრიზისი, რაც ტრადიციის ერთ წერილსაც გაყინვასა თუ თაბათა ორგანული ცვლის დარღვევასთანაა დაკავშირებული. ა. მამბეტოვის დასასწრებლად სწორედ ეს არის. მართლაც, მან უკვე ჩამოყალიბებული ტრადიციების თეატრი ჩაიბარა, მაგრამ ამ ტრადიციების მსხვრევა არ დასწავია იგი დავყვარო რა კოლქტივის საუკეთესო თეატრებს და, უპირველეს ყოვლისა, მსახიობებს, თეატრი წინ წასწია; შეცვალა, იგი თანამედროვე თეატრად ქცეა. მისი ისეთი სპექტაკლები, როგორებიცაა „დღის მინდორი“ (ა. აიტმატოვი) და „ღენი 1918 წელს“ (დადგომული ა. კაპორის სცენარის მიხედვით) საბჭოთა თეატრის ისტორიაში უკვე უნდა დამიყვარდნენ ადგილს. „დღის მინდორი“ თეატრმა ორჯერ ჩამოიტანა მსოფლიოში; ამ სპექტაკლს პრესაც დიდად გამოეხიზნა.

ყაზახეთის თეატრი კაპორის კონსერვანოს საათსა და ორმოდ წუთს უნარტარქედ უხევენს. რეჟისორმა ა. მამბეტოვმა კინემატოგრაფიული რიგში არ დატარება, მიქმედების დაბაბუღობის თანდათანობითი ზრდა შეინარჩუნა, სპექტაკლი ერთი ამოსუნთქით იხილება, რამაც დიდი დამსახურება დ. მოსტაკოვისის მოხერხებულად გამოყენებულ მუსიკასაც ენიჭება. ფინალის გადაწყვეტა სპექტაკლის დიდებელი აღმოჩენაა; ფინალი, დაჭრის შემდეგ, ლენინი პირველად გამოჩნდება კრემლის დერეფნებში. დერეფანი ჩვეულებრივი რობია: ლენინის ხმის გაგონებასუ შემობრბანს სცენაზე მსახიობები და, თითქოს კედლების გასწვრივ დგებიან, ჩუმად მწყირვდებიან ორ რიგად. და აი, ამ ცოცხალ დერეფანს უკვე გამოაჯანრთულებული ლენინი მიუყვება...

სომხეთში, მაცურებელთა ერთი ნაწილის დღევანდელი მოთხოვნილებები რომ დაკავშირებულიანთ, შეიძლება ერთნის ახალი დრამატული თეატრი. აკადემიური თეატრის პერიოდულ-დრამატული მიმართულებისაგან განსხვავებით (თუმცა ამ თეატრსაც ბოლო წლებში საგრძნობლად გაიფართოვა დრამაზონი), ახალი თეატრი თანამედროვე ფსიქოლოგიურ და ეროდოლოად პულოიციტურ ხელოვნებასთანაა ახლოს. ამ თეატრის ორგანიზატორი და ხელმძღვანელი ჰ. დავალიანია. თეატრი სომხურია, საყვებით თანამედროვე და სულაც არ არის კარნაჰკებილი... მაცურებელი ძირითადად ახალგაზრდულია. აღსანიშნავია, რომ მისი მხატვრული ხელმძღვანელი წარმატებით დგამს სპექტაკლებს მსოფლიოში, აკადემიურ, ასე თქვათ, ძველთაგან რუსულ თეატრში.

ხოლო უზბეკეთში ამას წინათ შეიქმნა ახალგაზრდული პოეტური თეატრი, „იომ ვაგარდა“ („ახალგაზრდა ვაგარდა“). მას უფრო ზუსტი, მჭიდრო კავშირი აქვს თავისი მაცურებლისა და დღე საქმიანობას ეწევა... ყოველ შემთხვევაში, ასე იყო ორი წლის წინათ: ახალგაზრდობით საცხე დაბაზნი სპექტაკლის შემდეგ ადგილიდან არ იძვრდა, რათა მინაწილობა მიეღო აქტივობიდან საუბარში, რომელთა ურავლელობა მათივე თანატოლებს და ასე იწყებდა კითხვა-პასუხის საღამო. ახალგაზრდა უზბეკი მაცურებელი თეატრალური ხელოვნების სიღრმეებში იძიებოდა, ხოლო მასაობითი უკეთ ეცნობოდნენ თავის მაცურებელს.

ასეთი კოლექტივები სხვადასხვა გზებით ამდირებენ, აფართოებენ თავისი ეროვნული თეატრალური ხელოვნების დეაბაზონს, ყურადღებით ისმენენ მაცურებლის მახსიყმას. ცნობილია, რომ შუა აზიის, ამიერკავკასიისა და ჩრდილო-კავკასიის მრავალი თეატრი უიარტიკობას ანიჭებს რომანტიკულ სპექტაკლებს, სადაც ემოციონა სიჭარბობა და შემსრულებლობითი ტემპერამენტული გამოირჩევიან მსახიობები.

პერიოდულ-რომანტიკული მიმართულების არგვლიც ამ ბოლო ხანებში ხშირად იმართება კამათი.



წარლიკის კონფერენციაზე ზარიფა ბრიტანულ, რომელიც  
წარდლო-ოსეთის ეროვნული თვარების რეესტრად იცდა-  
ხეთ წესს მუშაობდა (ანჰამად რუსულ თვარტს ხელ-  
მძღვანელის), ამ მიმართულების წინააღმდეგ ცხარე  
კრიტიკა გამოვიდა და მასში ჩრდილო-კავკასიის ხალ-  
ხების თვარტალური ხელოვნების პროგრესის შემაფრგნე-  
ბელი მიზნები დანახა. „ჩემი სურვილია, — განაცხადა  
მან, — ჩემი ღვიძლი ძმებისა და დების თვარტრები ისეთი-  
ვე ტემპებით ვითარდებოდეს, როგორითაც მსოფლიო თე-  
ატრი ვითარდება“.

საქართველოში ორი წამყვანი კოლექტივი — რუსთავე-  
ლელები და მარჯანიშვილები — თანამედროვე ფსი-  
ქოლოგიურიდან, „ინტელექტუალური“ ხელოვნების დარგ-  
ში მრავალი წლის მანძილზე არც თუ უხაყოფელ ჩატრე-  
ბული ცდების შემდეგ, რომანტიკის წიაღსაც ამღიდრებენ.  
თუმცა ამის თაობაზე მე ასეთი აზრიც მოვისმინე: „ფსი-  
ქოლოგიურ მიმართულებაში ქართული თვარტი რუსულ  
კანსერვაციას ვერ გაუწევს, ქართული თვარტის ძალა სწო-  
რედ რომანტიკაშია“. ეს, რა თქმა უნდა, მცდარი დასკვ-  
ნაა.

საკუთარი სტილის შერჩევა, საკუთარი ხეხრების აღმო-  
ჩენა და რეესტრული პრინციპების თავისთავადობა ყოვე-  
ლი თვარტის ნებაა და თვარტის ამა თუ იმ მხატვრული  
მიმართულების უარყოფა. როგორც ეს პერიოციკლ-რომან-  
ტიკის საწინააღმდეგო ზ. ბრიტანევი მოგახსენათ, არ  
არის სწორი. სტილიცა და ხეხრიც ხომ ცხოვრებისეული,  
იდური შინაარსის გამოხატვის საშუალებაა. ზ. ბრიტანე-  
ვი იტყობს მხოლოდ იმ შემთხვევაშია, როცა თვარტები  
წარმოადგენ რა რომანტიკულ მიმდინარეობას, არ ავითარებენ  
მას თვარტალური ხელოვნების ახალი დღევანდის სულის-  
კვანძებით, როცა დღევანდელი კმაყოფილებიდან და თან-  
მედროველად არ გამოხატავენ ხალხის დღევანდელ ცხოვ-  
რებას.

დღეს საბჭოთა კავშირის ხალხების თვარტალურმა ხე-  
ლოვნებამ ისეთ დინეს მიაღწია, რომ საუბარი უნდა წარი-  
მართოს, როგორც იტყვიან, თანაბარი მოთხოვნისუბებით,  
ყოველგვარი დამოძობის გარეშე!... ეროვნული საცვიფრია—  
ეს არის მრავალეროვანი საბჭოთა თვარტის სპეციფიური  
საფეხი, ხოლო შინაარსი ყველასათვის საერთოა. დღე, ეს  
საღებავები, ოსტატის ხელით მოხატული, იყო ბრწყინ-  
ვლოვ, ოღონდ არც ერთი ოსტატი არ უნდა ჩამოჩრქეს  
ცხოვრების სწრაფ მდინარებას, არ უნდა მისოვლით იმ ახ-  
ლის, საინტერესოსა და პერსპექტივის შეთვისებასა და  
გამოყენებას, რასაც შემოხმობს მაილწყის.

საბჭოთა კავშირში, მრავალეროვანი სოციალისტური  
კულტურის ჩამოყალიბების გაირჩეულ, თვარტთა ურთი-  
ერთგამდობარა რამდენიმე კატეგორიად სხედოდა —  
ძირითადად ამ დროისათვის უფრო განვითარებული რუ-  
სული კულტურის ხარჯზე; დღეს კი — ეს არის პროცესი,  
რომელიც ყველა ერთნაირად მონაწილეობს. ნახეთ ერთ-  
ი — უკანასკნელი წლების კინოფილმები ცენტრალური  
სტუდიების! მთავარ როლებში მონაწილეობენ — რუსი,  
ქართველი, ლატივიელი, სომეხი და სხვა ეროვნების მსახ-  
რობები. მერე კიდევ, მომძებ რსაუბრელებში ჩატარებულ  
ეროვნულ კულტურების ეროციონრული, რევისორთა გაე-  
ვლა-გამოცვლა... დაბოლოს, თვარტთა რეპერტუარი?...  
დღეს ბევრი თვარტის აფიშებზე მოკაშირე თუ ავტონომი-  
ური რესპუბლიკების ხალხთა ნებისადა თარგმნელ ბევრ  
პიკასს აქვს ადგილი დათმობილი... უდავოა, ურთიერთ-  
გამდობრების ამ პროცესს ხელს შეუწყობს ისიც, რომ  
კულტურის სამინისტრომ გამოაცხადა საბჭოთა ხალხების  
დრამატურების ფესტიალი, რომელიც საბჭოთა რესპუ-  
ბლიკების კავშირის 50 წლის ობილისს მიეძღვნა.

ეროვნული თვარტების მკვლევართა და კრიტიკოსთა  
ცალკეული ცდები, გამოვით ეროვნული თვარტის ძირი-  
თადი ნიშან-თვისებანი, როგორც წესი, მარცხით მთავრ-  
დებოდა, რადგან უკვე ჩამოყალიბებულ ეს ნიშან-თვისე-  
ბანი პირდაპირ საწინააღმდეგო ამტკიცებლად იმისას,  
რისი თქმაც მათ ავტორებს სურათ. მაგალითად, თუ ით-  
ქვა, რომ ბელორუსული თვარტის დამახასიათებელია „ხალ-  
ხურთა, ვიციტორთა, ხათული ხასიათი, ადამიანის  
სულის სირთულეთა გადამწყვეტი უნარი“, მაშინ შესაძლოა  
ასეთი დასკების გამოტანა — ბელორუსული თვარტი სუ-  
ლაც არ განსხვავდება საბჭოთა ხალხების უმრავლესობის  
თვარტთაგან. ეს ციტატა ვლ. შეფდის წიგნიდან — „ბე-  
ლორუსული თვარტი დღეს“ — ვ. ანასტასიენკა გამოყენე-  
ბარტუს კონფერენციაზე. ანდა, აი ასეთი ციტატა ი. კსე-  
ლიოვის წიგნიდან — „თვარტალური პორტრეტები“:  
„ეროვნული ფორმა უკრაინული თვარტისა არა მხოლოდ  
იმ ენაში მდებარდება რაც ძირითადია, არამედ მხატვრუ-  
ლი გადაწყვეტილ საშუალებებში, სცენურ ამოცანებში. ხალ-  
ხურთა, დემოკრატიულობა, აქტიურილ საშუალებების  
რეალისტურთა ყოველთვის დამახასიათებელი იყო უკრა-  
ინული პროგრესული თვარტალური ხელოვნებისათვის. საბ-  
ჭოთა სინამდვილეში ამას „გამქვანების“ საუკეთესო სა-  
შუალება მიეცა“.

ეს ყოველივე ეს საბჭოთა ხალხების სხვა თვარტებსაც  
თანაბრად არ ეხება?

შეგავსე ციტატების მოტანა მრავლად შეიძლება. ეს ჩემი  
აზრით, არც არის საკვირველი, რადგან ისეთ ხელოვნებანი,  
როგორც თვარტი, განმსხვავებული ეროვნული თვისებე-  
ბის ჩამოყალიბება პრაქტიკულად შეუძლებელია.

ნურაფერს ვიტყვი იმ ნიშან-თვისებებზე, რაც მრავალი  
ხალხისთვისაა აწკარად დამახასიათებელი, ე. ი. ინტერ-  
ნაციონალურ ნიშან-თვისებებზე. ვილაპარაკო იმ ნიშანზე,  
რაც თითქმის უაღრესად ეროვნულია — ენაზე.

რალა ოქტომბრად, რუსული თვარტი რუსულ ენაზე თამა-  
შობს, უკრაინული — უკრაინულზე, ესტონური — ესტო-  
ნულზე. ენა, საერთოდ, ერთი ერთი მთავარი ნიშანთა-  
განია. ენაში განსაკუთრებით მკვეთრად გამოიხატება ხალ-  
ხის ხასიათი. მაგრამ დღეს ენას ეროვნული ხელოვნებისა  
და, ასე გასინჯეთ, ეროვნული ხასიათის აბსოლუტურად  
განმსხვავებულად მიხვ ვერ დავასახელებთ. საქპარისია  
იმის განხილვაც კი, რომ ინგლისურ ენაზე ლაპარაკობენ  
შვერთებულ შტატებშიც, კანადშიც, ავსტრალიაშიც, ხოლო  
ესპანურზე — თითქმის მთელ ლათინურ ამერიკაში. აქ სხვა  
ტიპის მაგალითების დასახელებაც შეიძლება. უზენაესა და  
ტაკიკობა კულტურის, წეს-ჩვეულებებში ბევრი რამ საერ-  
ოთი აქვთ, მაგრამ ლაპარაკი კი არათუ სხვადასხვა ენებზე  
ლაპარაკობენ, არამედ მათი ენები სხვადასხვა ლინგვის-  
ტიკურ ჯგუფებს მიეკუთვნებიან.

ზემო დასახელებულ სტატიაში ტ. მალაბოვი ამბობს:  
„ყაბარდოელი და ბალყარელი ხალხები, ძალზე მნიშვნე-  
ლოვანი ეთნიური და ეთნობრივი განსხვავების მიუხედავად,  
ოლითავე მჭიდრო სულიერ კავშირში იყვნენ ერთმანეთ-  
თან. დღეს უკვე კიბის იმის გაგება, რომელი ბალყა-  
რული სიმღერა თუ სიმღერა როდის მიიღო ყაბარდოელმა,  
როგორც საკუთარი, ანდა როდის ის ბილა-წყებში შეთვი-  
სეს ყაბარდოელებმა ბალყარელებისგან. კულტურა, ადამ-  
წყებები, სულიერი საცე ამ ხალხების თითქმის ერთნაირია“.

ესეა, რომ დღეს არა მხოლოდ ენა, არამედ ადამ-  
წყებები, ფოლკლორიც ყოველთვის ვერ ენებზე  
სულის დამახასიათებელი. ხომ ცნობილია, რომ ბევრი ხე-  
ჩვეულება, ბევრი ფოლკლორული მოტივი დღევანდელი





ერების ჩამოყალიბებამდე დიდი ხნით ადრეა დაბადებული. არის კიდევ სხვა გაგებაც, რომელიც საკანთა ლოგიკით უფრო მეტად, ვიდრე სხვა რამით, გამოხატავს ეროვნულ თავისებურებებს; ესაა ეროვნული ხასიათი. მაგრამ თუ ამ მოვლენას უფრო ახლოს დავკვირვდებით, აღმოჩნდება, რომ ეროვნულ ხასიათშიც არ არის ის განკერძოებულობანი, რომელიც თვალნათლივ დაგვაჩვენებს მას. ჯერ ერთი, ნებისმიერი ეროვნული ხასიათის საფუძველში უზღავდასაკავიბრითი თვისებებია ჩაყრები, ამასთანავე — ის სოციალური და კლასობრივი თავისებურებანი, რომლებიც საყოველთაოა. გარდა ამისა, ყოველ ერში არის ხალხის ინდივიდუალური მრავალსახეობა უფრო დამახასიათებელი ტონის გამოვლენას ხელს უშლის. და ბოლოს, ხასიათის საკვიფრო ერთ-ერთი თვისებებია უოტიერანი მეზობელი ხალხებისათვის იმდენად საერთოა, რომ ჭირს მათი ერთმანეთისავე განსხვავება.

ნაწარმის კონფერენციის საციკლოურად მიეძღვნა თეატრში ეროვნული ხასიათის გამომხატვის პრობლემას. აქ შეიკრიბნენ სხვადასხვა ეროვნული თეატრის მოღვაწეები: ძირითადად, ჩრდილო კავკასიის ხალხების წარმომადგენლები. და არ, რაც იყო საინტერესო: ჩრდილო-ოსეთიდან, დაღესტნიდან, ჩეჩენ-ინგუშეთიდან გამოსულთა ურავალესობა ისურ, დაღესტნურ, ჩეჩენურ ეროვნულ ხასიათზე კი არ ლაპარაკობდა, არამედ — კავკასიურ ხასიათზე. ზ. ბრიტაევამ დაასაბუთა კიდევ ეს მოვლენა; მან თქვა: „ჩრდილო-კავკასიის სხვადასხვა ხალხებს ეროვნული ხასიათის თავისებურებები ერთნაირი აქვთ“. განსხვავება მხოლოდ დეტალებშია, რაც ცხოვრების პირობების თავისებურებებითაა გამოწვეული.

ჩრდილო-კავკასიის ხალხების ეროვნული ხასიათის საფუძვლად ზ. ბრიტაევამ „მამაკური უბრალოება“ გამოაცხადა.

ეროვნული ხასიათისა და მასთან დაკავშირებული ძველი ადამ-წყისების ასახუნებად ზ. ბრიტაევამ გამოიყენა შემდეგი მაგალითი, რომელიც ოსეთის ცხოვრებას ეხება და დღემდისაცან გაუფიქრია: მთიან სოფელში, უფროდის პირას, ბავშვი თამაშობდა, მამამისი ამ დროს უფროსებთან საუბრობდა. წესის მხედველი, უფროსების თანდასწრებით მამა შვილს ხელს არ ახლებს; ამიტომ, როცა მამამ შეამჩნია, რომ შვილს სამშორებო ემუქრება (ბავშვი უფსკრულში ვარდებოდა), მამამ — მიიმე-მიიმედ მივიდა მასთან და ბავშვს ხალათზე დაადაგ ფეხი, თანაც უფროსებთან საუბარი არ შეუწყვიტია; მშვიდი საუბარი მანამდე გაგრძელებულა, სანამ რომელიღაც უფროსობაგან ბავშვის ასაკყანად ამ ახალგაზრდა კაცის ცოლი არ უხშია.

ხასიათების ნაგავსება ადვილად შეიმჩნევა თათარსა და ბეჭურს, ბელორუსებსა და რუს მშობრს და ა. შ. და ის, უკლებრესად ეროვნული სუბსტანციის გამოყოფა კი ძალიან ჭირს, თუმცა იგი უეჭველად არსებობს და ხალხის კულტურას თავის დაფას ახავს კიდევ. თუ კარგად იცნობ ამ ხალხებს, რუსის ბელორუსისაგან, ქართველის სომეხისაგან, თათრის ბაშკირისაგან, ოსის ყაბარდოელიისაგან განსხვავებას უშეცდომად შეძლებ. განასხვავებს არა აუცილებლად გარეგნული ვლფერით, არამედ რაღაც ძნელად მისახვედრი თვისებურებებითაც, თუმცა თავისებურებათა ახსნა და, მით უმეტეს, მათი შექმნა თეატრში იოლი არ არის.

მე ვფიქრობ, საქმე ის არის, რომ ეროვნულის გაგებას არც ცხოვრებაში და არც ხელოვნებაში დრომეტყობრად არ უნდა მივუვლოთ. ეროვნული რთული კონტომორფობა ხასიათის საერთო თვისებათა და ენისა, ადამ-წყისებისა და ტრადიციისა, კულტურისა და ისტორიული გამოცდილების-

სა. მხოლოდ ამ თავისებურებათა ერთობლიობა ბაგეც იმას, რასაც ხალხის ეროვნულ ხასიათს ვუწოდებთ. ამას თანავე, ერთი ხალხის თვისებები დავმთხვევა ხოლმე შეორისას, შესამისა — შეთხისას და ა. შ. ამიტომ არის, რომ შეუძლებელია გამოყოფა ისეთი ეროვნული თვისებების, რომლებიც ერთიანად გამოიყენებს ერთ ხალხს დანარჩენებისაგან და თუ ხელოვნებაში მსგავს ძიებებს გამოვუდგვით, წყლის ნაყისი მტკიი არაფერი გამოვივა. მით უმეტეს, რომ ეროვნული ხასიათი ერთხელ და სამუდამოდ დაცანინებული რამ არ გახლავთ. იგი ცხოვრებასთან ერთად მუდმივად ვითარდება და სახეს იცვლის. ეს სახეცვლელობა საქმეა ისრაფია (დაკვირვებისთვის ერთი თაობის სიცოცხლეც კი საქმარისა). იცვლება წეს-ჩვეულებები, ენა, ხასიათი, კულტურა...

თეატრის ეროვნულ ხასიათზე სხვადასხვა ასპექტში შეიძლება ლაპარაკი. სენსუზე ეროვნული ხასიათის შექმნა ერთი ამ ასპექტითაგანია. ასპექტლები, რომლებიც მთლიანად ეროვნულ ხასიათებს გამომსცემენ, სულ სხვაა.

აქტიორის ეროვნულობა ასპექტაკლი მის ინდივიდუალურობას გამოხატავს. ეროვნულად ინდივიდუალურობის ნაწილი უმეტეს შემთხვევაში ეს შეიძლება მსახიობის სურვილისაგან დამოუკიდებლად — ეს მისი ბუნებაა. მაგრამ იმის მიხედვით, თუ როგორია მსახიობის ინდივიდუალობა და დრამატურული მასალა, იგი შეიძლება კიდევ გამძაფრდეს და უოკავრ შემოქმედების კი დარჩეს. როცა სერგი ზაქარაიძეს კინოფილმ „ჯარისკაცის მამაში“ ვუყურებთ, გასაგებია, რომ ჩვენს წინაშე დგომს ეროვნულ ქართული ხასიათია. იგი იყო დღი მსახიობი და მძაფრად გამოხატავდა შემოქმედების თუ ადამიანურ ინდივიდუალობას. თუმცა ამ კონკრეტულ შემთხვევაში, როლი იმანაც შეასრულა, რომ სერგი ზაქარაიძე ეგრანზე თითქმის ერთხელად რუს თუ სხვა ეროვნების წარმომადგენლებთან ტრიალებდა, რომელთა ფონზე ქართული ხასიათი, რაღა თქმა უნდა, უფრო რელიეფურად გამოიკვეთა.

შესაძლოა, ეროვნული ხასიათის ჩვენზე სიუქვეტი წინაწარმაც იყოს ადვილად წარწობილიც, „ჯარისკაცის მამაში“ ეს ასეც არის, მაგრამ სხვა მავალეობის დასახელებაც არ გაუკრძლებს... მაგონდება ა. მიხალსონის წიგნიდან — „მკვდრები ლაპარაკობენ“ ერთი მოთხრობა — „სისხლის აღება“.

ომი გამოვლენობა, ბრძოლები დასავლეთ ევროპის ტერიტორიაზე მიმდინარეობდა. ერთ-ერთი მხრისანე შეტაკების დროს კიდეც ჯარისკაცმა გმირობა გამოიჩინა. შეტაკება რომ დაესრულა, მისა ძენა დიპყეს, რათა აიღოლმე წარედინათ. გამოირკვა, რომ გმირი ჯარისკაცი ქართველი ჭაბუკი ყოფილა. ამასთანავე, ისიც გამოირკვა, რომ თურმე მას არც რამ საბუთი აქვს და არც ნაწილობრივ იტყობება, გამოქვეყულა სამხედრო სასწავლებლიდან და კაცმა არ იცის, რა გზით და როგორ მოხვედრილა ფრონტის წინა ხაზზე. შთაოწმებისას თურმე მას ჯარისკაცების ხელს ავაგრებენ და სანამ გმირობას ჩაიდინდა, უფროსთან არავის სცდომდა თუ ვინ იყო. ჭაბუკი შტაბისთვის რაუბრებით დაღწეულა სამხედრო ძიება... და აა, რა გამოირკვეულა: ჭაბუკი ნამდვილად სამხედრო სასწავლებლის წარჩინებულ მოსწავლე ყოფილა. ერთ დღეს მას თურმე მთლიან სოფლიდან თავისიანებისაგან წერილი მიუღია, რომლებიც მივლდნ სოფელი ხელს აწერდა, წერილში ჩამოთვლილი ყოფილა სოფლის ყველა ვაჟიკაც, რომლებიც ფრონტზე წასულან და ვაჟისებებს მოკლავთ. იწერიანთ თურმე — მათი სისხლი უნდა აიღო, შენს მეტს ამას ვერავის დაგავისრებთ, აქ მხოლოდ მოხუცები და ბავშვებიდა დარჩნენ; მიატოვე სას-



წავლებლა და ომში წადი, თორემ თანასოფელთა სისხლით თუ აუღებოდი დაგვრას, შენც და მთელ სოფელსაც თავი მოგვეჭრება.

ასეთი წერილის შემდეგ ქართველი ჭაბუკი სხვანაირად ვერ მოიქცეოდა, მან მიატოვა სასწრაფოეული და ფორნტის წინ ხაზზე შეიპარა, იგი მიიღოდა შურის საძიებლად.

მოთხრობაში, რომელიც ქართველი ავტორისა არ არის, ქართველი ხასიათი სადაც მინც ზუსტდება მიგნებული; მიგნებული არა გარეგნული ნიშან-თვისებებით, არამედ შინაგანად, ახლა ეს მოთხრობა სცენაზე წარმოვიდგინოთ: მთავარი გმირის როლში ქართველი კიდევ რომ არ იყოს და ქართული ხასიათის გარეგნული ნიშან-თვისებები ვერ გადმოსცეს, სულ ერთია, იგი მინც გროვეული, ქართული ხასიათის მატარებელი იქნება.

მსახიობის წინაშე იმეფება რდი ჩნდება ამოცანა — როგორ შექმნას სხვა ეროვნების წარმომადგენლის სახე. ამოცანა ახალი არ არის, თეატრები ათეული წლების მანძილზე მუშაობენ ამაზე. მაგრამ ერთი სადასკელო მომენტ-ტი მინც რჩება — როცა ყუახანი, უწყვეთი, რუსული პიესას თამაშობს, საჭიროა თუ არა, რომ მან მინცდამინც რუსი განასახიეროს, თუ სახის შექმნისას თავისი ეროვნული ტუ-სებიდან უნდა გამოვიდეს? არ თქმა უნდა, ისეც ხდება, რომ მსახიობი თავისი ეროვნული ბუნების დაძლევის აუცილებლობის წინაშე დგება ხოლმე. ასე მაგალითად, მურატ ბოლოვმა დასძლია თავისი ეროვნული ბუნება, როცა იგი ვ. ი. ლენინის სახეს ქმნიდა, იგი იგი „მრისხანე წლებში“ ენახა და, ენის კარდა, მის განსახიერებელ როლში ყაბარდოელი ვერაფერი შეეაძინა.

თუმცადა, სწირად დასაძლევეც არავფია. შემოქმედებათი ინდივიდუალობა, ჩვეულებრივ, მხატვრის ეროვნულ ბუნებაზე ძლიერია. ამიტომ ხელოვნების ნაწარმოებში მისი ეროვნულთა ყოველთვის როდი მტყავლებდა.

ყაბარდო-ბალყარეთის თეატრში იდგებდა პ. მისაკოვის პიესა „გულის ძახილზე“. სპექტაკლით ორ მჯგობარ — მარისა და დანუსს ახალგაზრდა მსახიობები — შუგუშევა და თსაკაზოვა ასახიერებენ. როცა ამ ორი სახის შედარება გვისდება, ჟანუსი-თსაკაზოვა ნამდვილ მთელ ქალიშვილად წარმოგვიდგება, ნამდვილ ყაბარდოელად. ხოლო მარია-შუგუშევა (პიესის ცენტრალური სახე) შეიძლება რუსიც ვგვონთ, უკრაინელიც. მას მკვეთრად გამოხატულ ეროვნულ ხასიათს ვერ შეაძინებო; ჩვენ წინაშე, უბრალოდ, ახალგაზრდა საბჭოთა გოგონა; ეს არის და ეს. პ. მისაკოვის კომედიას სპეციალურ ამოცანად არც დაუსახავს, რომ ამ როლებში მინცდამინც ეროვნული თუ ინტერნაციონალური ენევენბინა... მსგავსი რამეს არც თითი ახალგაზრდა მსახიობები ცდილან. მაგრამ თავად თსაკაზოვას ინდივიდუალური ბუნება, მისი გარეგნობა, პლსტკაცია, მარია მკვეთრად ეროვნულია და ამდენად, ბუნებრივია, იგი სცენაზეც გამოჩნდა... ხოლო მის პარტიკულს ეს არ გააჩნდა და, არ თქმა უნდა, სპექტაკლშიც ასევე წარმოგვიდგა...

ეროვნული ხასიათის მკვეთრად გამოხატვლი მსახიობები, რასაც მათი აქტიორული ინდივიდუალობა წარმართავს, ეგვრია. სცენაზე ეს ძირითადად უფროსი თაობის მსახიობებს ეხერხათ, ნაკლებად — ახალგაზრდობას. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, უფროსი თაობის ოსტატებს განირვეთ იმას, რითაც ისინი სხვა ხალხის ოსტატებსაც განირჩევიან, ახალგაზრდობის კიდევ იმას — რითაც ისინი სხვა ხალხების ოსტატებს უახლოვდებიან...

ვითარების გასარკვევად დავსვით ასეთი კითხვა: ერთი ეროვნებას წარმომადგენელ მხატვრის შეუძლია თუ არა

მეორე ეროვნებისათვის ხელოვნების ნაწარმოების შექმნა? ხელოვნების ისტორია ამ საკითხზე დადებით პასუხს იძლევა. გაეხისენით რუსი არქიტექტორები, იტალიელები რუსი და კვარცხეტი, რუსი ფერწერა — წარმოშობით სომეხი ავაზოვსკი, რუსი მხანობი და რეჟისორი წარმოშობით ქართველი იუჯინი-ჰუმბოლდტი. ეს კლასიკა. მსგავს შემთხვევებს სამჭოთა სინამდვილეში, ყოველ ფეხის ნაბიჯზე შეხვდებით. ეროვნებით რუსმა კომპოზიტორმა ვ. ბრუსლოვსკიმ ყაზახებით შექმნა პირველი ეროვნული ყაზახური ოპერები და მუსიკალური დრამები, სომეხი რუბენ სიმონივი ათეული წლების მანძილზე წარმატებად ეწე. ვახტანგოვის სახელობის მოსკოვის თეატრის შემოქმედებით გუას, ამჟამად კი ამ ნიჭიერ კოლექტივს ხელმძღვანელობს მისი შვილი — ეგვიპტი სიმონივი. ეროვნული ხელოვნების ფორმირებისაკენ მიმავალ გზაზე კარსას სახელობის უზბეკურმა თეატრმა დიდ წარმატებას მიაღწია ა. გინზბურგის ხელმძღვანელობით. რაჯონიკიძემა რუსული თეატრის ხელმძღვანელობის ოსი ზ. ბრიტაგვა, თბილისში — ვ. ლორთქიფანიძე, ენეჯანში — ა. გრიგორიანი, ზაქშიში — ვ. თეოდოტივი და ა. შ.

ყოველივე აქედან ერთი დასკვნა გამოდის. მხატვრის შემოქმედებაში გამჟღავნებული ეროვნული ნიშან-თვისებები სულაც არ არის ამ მხატვრის ეროვნების განსაზღვრებელი.

მაშ, რა ხდება? სცენური ხასიათი ხომ თითქმის ყოველთვის თეატრისა და დრამატურგიის მთავარია და განმსაზღვრელი როლი იყო? მ. გორკი ამბობდა: თუ პიესაში არის მკვეთრად გამოხერქული ხასიათები, მათი დაპროსპირება გარდაუვალია. მაშასადამე, ეროვნული საპყისიე უპირველესად სცენურ სახეებში უნდა გამოიძღვანდეს.

ეს ასეც არის, მაგრამ ამ პრობლემის მთელ სირთულეს ქმნის ის, რომ მსახიობის ეროვნულობასა და სცენაზე გადმოცემულ ეროვნულ ხასიათს შორის, აგრეთვე, დრამატურგის ეროვნებასა და პიესის ეროვნულ ხასიათს შორის პირდაპირი კავშირი არ არსებობს. ამასთან აუცილებელია კიდევ ერთი მთავარი რგოლი — მაყურებელი.

მაყურებელი თეატრის წრდის და თვითონაც იზრდება თეატრით. ამდენად, მაყურებლისა და თეატრის ნამრედეზულობა ორმხრივია. პრინციპში თეატრმა ეროვნულობა ისეთ ფორმებში, ახეთი ზომით უნდა გამოხატოს, როგორც თვით ცხოვრებამში. თუმცა ეს პირბადა ერთადერთი მინც არ არის, რადგან მხატვარს ყოველთვის შეუძლია ამა თუ იმ ელემენტს ან მკვეთრად გაუსუსს სახე, ან საერთოდ მიჩქალოს. მაგრამ ერთი რამის უკუღებელყოფა არ შეუძლია ამ მსახიობს, რეჟისორსა და დრამატურგს. ეს არის საკითხი — როგორ მიიღებს მაყურებელი მათს ხანდაწ. შემოქმედებითი წარმატების სწინდარისა ის, რომ კარგად იცნობდა მაყურებელი, ანგარიშს უწყველ მას.

როდესაც ტარტუს კონფერენციაცე თ. სანიკოვი ამბობდა — უპირველეს ყოვლისა ხელოვნების ამოცანა ის არის, რომ თავისი ხალხის სულერ მოთხოვნილებებს უნდა პასუხობდეს — იგი საყებელი მართალი იყო. თეატრს უსუსტი მისამართი უნდა ჰქონდეს და კარგად ესმოლება, ვისთვისა და რა მიზნით ქმნის სპექტაკლს. თეატრის მუშაკებს უნდა სწამდეთ, რომ მათ მაყურებელი გაუგებს, რომ მათი მაყურებელი გულგრაღი და ინერტიული არ წავა სპექტაკლიდან.

ტარტუს კონფერენციაცე ზ. თარხანოვმა გაიხსენა ბულგარული ოპერის („ხული მილიონი კუდი“) კუბიშვევირი დადგმა, რომელიც უბულგარეთიდან ჩამოსულმა დამდგმელ-



მა ჯგუფმა განახორციელა. სპექტაკლი, მისი აზრით, ური-  
ვი როლი გამოიღო, მაგრამ იგი ბულგარელი მაცურებელი-  
სათვის უფრო იყო გამინჯული, ვიდრე კუიბისშველთათვის;  
სხვადასხვაგვარად რომ ვთქვათ, ბულგარულ დამცემელებს  
საშუალება არა ჰქონდათ ახალი მაცურებლის ინტერესების  
გაცნობისა და სპექტაკლი ისე დადგეს, როგორც თავიანთ  
სამშობლოში.

მაცურებლის დიფერენციაციის შეიძლება არა მხოლოდ  
ეროვნული ნიშნის მიხედვით, არამედ სოციალურიც, ეს-  
თეტიკური განვითარებითაც და ა. შ. ესტონური თეატრი  
„ვაენემუნენ“ დიდი ხანია თავისი მაცურებლის სოციოლო-  
გიურ კვლევას ეწევა და თითქმის ყოველთვის უშეცდო-  
მოდ შეუძლია თქვას, რომელ სპექტაკლს ეძნება ქალაქად  
წარმატება და რომელს — სოფლად...

მაგრამ დღეს, ჩვენს ქვეყანაში, მაცურებელთა დონის  
თანდათანობითი გათანაბრების პროცესის მოწმეები ვხდე-  
ბით: აქ ეროვნული თეატრებიც იგულისხმება..

საბჭოთა ხალხების დახსლოების პროცესი თავის გამო-  
ხატულებას პოულობს ჩვენს მრავალეროვნულ თეატრალურ  
ხელოვნებაშიც. უფრო აქტუარია და მჭიდრო ურთიერთ-  
გამადიდებელი კავშირები; მეგობრულმა ურთიერთდახ-  
მარებამ ინტენსიური ხასიათი მიიღო. მომხე რესპუბლიკე-  
ბის დრამატურგთა პიესებს სულ უფრო ხშირად ვხვდავთ  
საკავშირო არენაზე. გასული სეზონის თეატრალურ რეპერ-  
ტუარს რომ გადაავლოთ თვალი, არა ერთი პიესა აღმოჩ-  
ნდება ისეთი, რომელმაც აღიარება ჰპოვა თავისი რესპუბ-

ლიკის გარეთ. კავშირის მასშტაბით აღიარებული დრამა-  
ტურგების ვეერდით ახალმა სახელებმაც დაიმკვიდრეს აღ-  
გილი, ცნობილი უკრაინელი, ბელორუსი, ქართველი დრა-  
მატურგების გვერდით (ა. კორნეიჩუკი, მ. ზარუნდო, ა.  
კოლომიცა, ა. მაკაენკი, კ. ბუაჩიძე). შედარებით ახალი სა-  
ხელებიც გამოჩნდნენ — ესტონელი რ. კაუგვერი, ქართველი  
ლუბი — ნ. დუმბაძე, ა. გეწაძე და ო. იოსელიანი, ყაზახი  
კ. მუსამეჯანოვი, სომეხი ვ. არუთინიანი და სხვა. და ის  
ეროვნული ნიშან-თვისებები, რაც დამახასიათებელია დრა-  
მატურგებისთვისაც და თეატრებისთვისაც, მრავალფეროვ-  
ნებასა და ნათელს მატებენ საბჭოთა კავშირის თეატრა-  
ლურ ხელოვნებას.

საბჭოთა თეატრში, ხელოვნების სხვა დარგების მსგავ-  
სად, წინააღმდეგობა არ არსებობს ეროვნულთა და ინტერ-  
ნაციონალურს შორის. მიმდინარეობს რთული, მაგრამ ბუ-  
ნებრივი პროცესი, პროცესი ერთიანი საბჭოთა კულტურის  
შექმნისა; ხორციელდება საბჭოთა კავშირის კომუნისტური  
პარტიის პროგრამის წესდება: „სოციალისტური ერების  
განვითარების ისტორიული გამოცდილება გვიჩვენებს, რომ  
ეროვნული ფორმები ერთ ადგილზე კი არ იციხებიან, არა-  
მედ სასეს იცვლიან, სრულყოფილი ხდება და ერთმა-  
ნეთს უახლოვდებიან, თავისუფლდებიან იმ დრომოკმე-  
ლისაგან, რაც ცხოვრების ახალ პირობებს წინააღმდეგობა.  
კულტურის საგანძური სულ უფრო მდიდრდება ისეთი შე-  
დედებებით, რომლებიც ინტერნაციონალურ ხასიათს იძე-  
ვენ“.

ს ს რ კ 5 0

ფლისთაპისაღვი  
მიკაფნილი  
გამოფენილან

ა. ჟორდანი.  
ციცილოზობილური შრომა.





# საბჭოთა თეატრის სათავეებთან

ტატიანა შაროვა

საბჭოთა თეატრის გამოჩენილ რეჟისორთა თანავარსკვლავედში, რომელთაც ყოველმხრივ შეუწყვეს ხელი მის მსოფლიო აღიარებას, ამჟამინდის კ. სტანისლავსკისა და ვლ. ნემიროვიჩ-დანკოს, კ. მარჯანიშვილისა და ა. სუმბათაშვილ-იუენის, ე. ვახტანგოვისა და ვ. შიგერხლოდის სახელები. გმირულ-რომანტიკული ელერადობის რეჟისორის — მარჯანიშვილის შემოქმედებითი მემკვიდრეობა ორგანულად არის დაკავშირებული რუსული, უკრაინული, ლატვიური კულტურის ისტორიასთან. ეს მემკვიდრეობა კაცობრიობის მხატვრული აზროვნების მწვერვალის — საბჭოთა ხელოვნების, სოციალისტური რეალიზმის განუყვრელ ნაწილად იქცა.

ა. ლუნაჩარსკისთან ერთად მარჯანიშვილი იდგა საბჭოთა თეატრის საწყისებთან, მართადა პირველ მასობრივ სანახაობებს, ხალხურ წარმოდგენებს. სამჯერ დადგა ასალგაზრდა საბჭოთა თეატრის ჭეშმარიტად „ოპტიმისტურა ტრაგედია“, მისი მომავალი ზრდის წინკარი — „ცხვრის წყარო“, დაულაგადა იბრძოდა რომანტიკული ანაღლებულობისათვის, აღმაფრენისათვის, რევოლუციური ხელოვნების აქტიური სიცოცხლის დამამკვიდრებელი საწყისისათვის.

როგორც ცნობილია, პირადი და შემოქმედებითი მეგობრობა აკავშირებდათ ლენინელ პუბლიცისტს, დრამატურგსა და კინოსცენარისტს, ხელოვნების მცოდნეს, განათლების პირველ სახალხო კომისარს ა. ლუნაჩარსკისა და „სიცოცხლის ზემის ოსტატს“ — როგორც თვითონ განსაზღვრა ხატოვნად მარჯანიშვილის მოღვაწეობის არსს.

გასულ წლის გამოვიდა „ლიტერატურული ნასლეიდსტოის“ მფთხობსოც ტომი, „კ. ი. ლენინი და ა. ვ. ლუნაჩარსკი“.

წიგნი უდიდეს ფაქტობრივ მასალაზე დაყრდნობით ნათლად წარმოგიდგენს ლენინისა და ლუნაჩარსკის ურთიერთობას თითქმის ორი ათეული წლის მანძილზე, რითაც მნიშვნელოვნად ავსებს ჩვენს შეხედულებას საბჭოთა ხელოვნების პირველ გმირულ წლებსა და საბჭოთა ხელოვნების ჩამოყალიბებაზე. საკმარისია აღინიშნოს, რომ წიგნის თავში, ლენინისა და ლუნაჩარსკის მიმოწერაში შეესული 265 წერილიდან 200-მდე პირველად ქვეყნდება. წიგნი მკაფიოდ გვიჩვენებს მწვავე იდეოლოგიურ ბრძოლაში, ძიებებსა და დისკუსიებში პრაქტიკულად როგორ ყალიბდებოდა სოციალისტური კულტურის, ლიტერატურისა და ხელოვნების პარტიული ხელმძღვანელობის ძირითადი პრინციპები. ამასთან მასში პირველად არის დაბეჭდილი ლუნაჩარსკის სცენარი წითელ მოედანზე მასობრივი წარმოდგენისათვის, რომლის დადგმა, მ. გორკისა და ლუნაჩარსკის სურვილია, სწორედ მარჯანიშვილს უნდა განეხიროცელებინა. აქამდე სცენარი დაკარგულად ითვლებოდა. იგი ნათელს ფენს ლუნაჩარსკისა და მარჯანიშვილის ურთიერთობას, იმას, რომ ისინი საბჭოთა ხელოვნების გაერთიანებულ ერთობლივად მონაწილეობდნენ გრანდიოზულ მხატვრულ წამოწყებებში.

ქვემოთ შევხებით რა თეატრის სახელოვანი ტრადიციების წამოწყებათა და თეატრის სფეროში სოციალისტური კულტურის მშენებლობის ლენინური გეგმის უშუალო გამტარებლების ლუნაჩარსკისა და მარჯანიშვილის ურთიერთობას, ამავე დროს შევეცდებით იმ ახალი მასალებისა და დოკუმენტების გამოყენებას, რომლებსაც საბჭოთა მკითხველი ახლახან პირველად გაეცნო. პირველ რიგში შევიჩინებთ სოციალისტური ხელოვნების შექმნის ლენინური

პროგრამის ხასიათს და არსებ, რომლის მხურვალე პროპაგანდისტები და ენოხუასტები იყვნენ ლუწარასკი და მარჯანიშვილი.

რთული და ძალზე მნიშვნელოვანი იყო ხელოვნებასთან ხალხის დასოლოების პრობლემა, კულტურის მიღწევების ხალხის ფართო მასების კეთილშობილება ქვეყა. მისი განწყვეტა მოითხოვდა დიალექტიკურ პროცესს. საჭირო იყო ხალხისთვის გასაგები, მაგრამ არა გაუბრალოებული, განპირობებული ხელოვნების შექმნა, ხალხის ესთეტიკური გეგმების გაფართოება, კუმშიანტიდ მაღალმატერული ფესვების თანმიმდევრული ჩამოყალიბება.

ოქტომბრის რევოლუციის პირველივე დღეებიდანვე დადასტურდა ვ. ი. ლენინის წინასწარმეტყველება თითოეულ ერთეულ კულტურაში ორი კულტურის არსებობის შესახებ და ცხლად გახდა, რამდენად რეალური იყო კულტურული რევოლუციის განხორციელების ლენინური მოძღვრება.

ყოველივე საბჭოურის მოძულეები გრანფინების კლენ-მიხლის, მ. მორიზოვას მუდრო სოლონიდან და დმიტროვის, თეატრული ესთეტიკის სასოგადოებიდან<sup>1</sup> გამოსული — პეტროგრადის თეატრის ეკსპერტების რწმუნებული კადები ფ. დ. ბატუმეოვი, ვ. ვ. როსანოვი, დ. მერკოვსკი, ზ. გაიბული, პირობითი, დეკადენტური თეატრის პატრონი მ. კუხინი, ი. აიხენვალდი გაერთიანდნენ კვიში გამომცემლობას (კუხინური დები), კოსმისტი, „ალეონოსტი“ და „მეოცნებება ჩანაწერების“ მავკარ ჟრანკოვთან, რომელთა ყველა ამშვენება დახვეწილი დენების პორტრეტები, ზურგი შეაკეთეს მეთხველებს. მათ მუყროდნენ აგრეთვე, კურნალის, ევსტინე ტატარა, ა. კულტურა ტატარა“. ყველაში ერთად წინასწარმეტყველებდნენ რუსული კულტურის დაღუპვას, ქადაგებდნენ, რომ კრემლს, ვასილი ნეტარის ტაძარს, აკადემიური თეატრებისა და სურათების გალერეებს ბოლშევიკი „კანდალბისკანი“ განადგურება მოილოდა. შედგენილ მათ ურცხვად მიეხმარნენ პარიზისა და სტამბოლის თეატრი ემიგრანტების 138 გაზეთი, კონტრრევოლუციის მრავალრიგობაში მოღვაწეობა კრასოვი, კრეზნსკი, დენიკინი, ვრანკოვი, იუმორისტი — ა. ავერფესკი, ზ. ჩერნოვი, „კეპოები“ — ი. შმელივი და ა. შპოლნასკი, სახელმწიფო საათობროს წყვრები და ანარქისტები, სუბანერები, აშკარა ჯაშუშები, „რევოლუციისთვის“ ზურგში დუქინი დაინდაცკრას“ რომ მოითხოვდნენ.

მეორე მხრივ, ზამთრის სასახლის აღებისანავე ლენინი ლუწარასკისთან საუბარში აღნიშნავდა წიგნების გავრცელების, საგამომცემლო, თეატრალური საქმიანობის მოწყობის აუცილებლობას.

1917 წლის ნოემბერი. სმონლის შესასვლელში ქვემეხები იდგა, ფანჯრებში — ტყავამურქვევები. თეატრისა და სახელოვნობები, სტუდენტება და სახელოვნება სახლებში კი ათასობით მსახიობი ხარბად ეცნობრება საგზეთო განცხადებას: „კოხოთე ყველა ამხანაგს — მსატერებს, მუსიკოსებს, ლიტერატორებსა და მსახიობებს, ვისაც სურს იწმარის ხელოვნებასთან ხალხის დაახლოებისათვის... მათთვის 18-ს გამოეცხადეს ზამთრის სასახლეში, განათლების სახალხო კომისრის კანცელარიაში“.

ლენინის მიერ „უბოლიცისტის დღიურებში“ გამოთქმულმა მოსაზრებამ იმის შესახებ, რომ საჭიროა ხალხის უმბაძლესი მასების ამაღლება ისტორიულ შემოქმედებამდე, პირდაპირი რეალიზაცია ჰქონდა კაცობრიობის ისტორიაში არნახული კულტურის რევოლუციის გაქანებაში. მასებისათვის გაიხსნა სახელოვნობების მრავალი საგანძირი.

ლენინი სოციალისტური კულტურის შექმნას განიხილავდა, როგორც საერთო სახალხო მოღვაწეობის, კაცობრიო-

ბის ყველა თაობის ტიტანური შრომის შედეგს, კულტურულ რევოლუციას კი როგორც კულტურული მეშველებობის თავისების უბოკლეს გზას. ლენინს სწამდა, რომ ახალი კულტურის შესაქმნელად საჭირო იყო პროლეტარიატის მხარეზე მიენიღათ ძველი ინტელიგენციის, აკადემიური თეატრალური კულტურის შესანიშნავი ოსტატების, მხეცების მენიჭებების, გამოჩენილი მწერლების საუკეთესო ნაწილი, რომელთაც თავიანთი მოღვაწეობა ჯერ კიდევ ოქტომბრის რევოლუციამდე დაიწყო.

ანატარტის მიერ ახალგაზრდა საბჭოთა რესპუბლიკის სახენდრო ბლოკადის დროს, როდესაც ფრონტებზე რევოლუციის ბედი წყდებოდა, ზოლო მოსახლობას არ ჰყოფინდა განათება, სათბობი, როდუქები, ლენინი კატეგორიულად იცხადებდა აკადემიურ თეატრებს და სცენის სახელოვნებას ოსტატების ულტრამემარცხენე თეორეტიკების გამოხდომებისაგან. „ულტრამემარცხენე თეორეტიკის მიითხოვდნენ, რომ ერთხელ და სამუდამოდ შეწყვეტილიყო ხალხის მასებში „რეალისტს“ პერიოდიზება, „პიკის ქალის“, „ძია ვანისა“, „კრეტიხა ლუმბლზე“, ბურჟუაზული კულტურის ქუასრომიაკია.“

სახომაშაბოს სხდომაზე ლენინმა უარყო ა. ვ. კალიკინის წინადადება დიდი და საშუალო თეატრების დახურვის შესახებ. ს. ხომსაბჭომ ორგანიზური უარყო აგრეთვე მკერე სახელოვნობების დადგენილება თეატრების ნაციონალისტის შესახებ.

როდესაც ახალგაზრდა რესპუბლიკა კვირთმორად ისმინდა შემორჩენილ რესურსებს, რათა აღედგინათ შექმრებული ტრანსპორტი, დახურული მსატერები, საბჭოთა მოავრობა მიიწე ნახულობდა სასარგებო თეატრების მატერიალური უზრუნველყოფისათვის, სპეციალურ ხელფასსაც კი უხდინდა რუსურ პირველ სახალხო არტისტ მ. გრმოლკის რევოლუცია, ეპოქის გრანდიოზულობისა და მასშტაბურობის დამოთსაცხად, ხელოვნებისაგან და დრამატურებისაგან მოითხოვდა სრულიად ახალ თეატრებს, ახალ კონფოლიტებს, განსოვადებას, უფრო მიდინდნენ. ვ. ვახტანგოვა განაცხადა: „ჩვენთან ძალზე დახუთვლილია პარი, ჩამოთეო მინები; და შემოვიდეს სუფთა ჰაერი, სიცხელე. ე. ვენიშინათ მისი, ჩვენ ცხოვრებას ჩაშა მივეყვით“.

რევოლუციური პეტროგრადში ასე უმოყალიბდა გმირული რომანტიკის თეატრი — დიდი დრამატული თეატრი; მისი ხელმძღვანელები იყვნენ მ. გოტიკი, მ. ანდრეევა, ა. ბოლიკი. თეატრი გაიხსნა მილრების „დონ კარლოსით“, ა. მითალოვისა და ი. იურიევის ცეცხლოვანი მონოლოგებით. წითელარმიელები ამ მონოლოგების მომხანის შემდეგ ერთგულების ფიცს სდებდნენ და პირდაპირ ფრინტზე მიდიოდნენ. საბჭოთა ხელოვნებისა და ახალი კულტურისაკენ დაიძრა ძველი თეატრალური ინტელიგენცია, დიდი სიზარულითა და იმედის გრძნობით გამოდიდნენ რევოლუციის ჯარისკაცების წინაშე კ სტანისლავსკი, ა. იუენი-სუშმათაშვილი, ვ. კაჩალოვი, ი. მისკვინი, თ. შალაპინი, დ. სობინოვი, ა. ხეღვანოვა.

კრემლში „სოვეტი ტატარა“ (1917-1921 წწ. „ისკუსტევი“, 1968) დაბეჭდილია სტანისლავსკის, ნემიროვიჩ-დანჩენკის, ტაოროვის, საფიცივის, ვივადიკის, სობინოვის განცხადების სტენოგრაფები. ისინი დაიღვადეს დასტურებენ რამდენად სწორი იყო ლენინი, როდესაც მოითხოვდა ძველ ინტელიგენციასთან ფრთხილ მოკერობას, სოციალისტური კულტურის შესაქმნელად გრანდიოზული მუშაობის სწორ შედეგებას.

ასე წამოიჭრა ოქტომბრის რევოლუციის შემდეგ ძველი ინტელიგენციის ძირითადი მასის აღზრდის, გაიდანებისა და ახალი ინტელიგენციის გვეგამოზომიერი, ორგანული





შექმნის ისტორიული ამოცანა. მხრდესი ისტორიული მნიშვნელობა ენიჭებოდა, ერთი მხრივ, ლენინის ბრძოლას მტრულად განწყობილ ინტელიგენციასთან და, მეორე მხრივ, მოწინავე, ძველი ინტელიგენციის „გასაბჭოებას“ და „სოციალისტური“ პოლიტიკას. ძველი კულტურის მღვდელწინა მემორანდუმზე რევოლუციისკენ, სოციალისტურ სპიკენ, ვ. ვ. ხანინისკენ სათავეში ჩაუდგა სახელმწიფო სამსახურებულ თეატრს, რომელიც ერთმანეთს შენობაში მოთავსდა და ერთად „ოქტომბრის რევოლუციის სახსლის თეატრის“ სახელი. ამ თეატრის რეპერტუარში უნდა შესულიყო „ტყეა“, „სისხლი სისხლის წილ“, „მასხარი ქალი პაპულა“ და სხვა. ფ. ფ. კომისარევიკი მოღვაწეთს მუშათა ორგანიზაციების მხატვრულ-საჩვენებელ სტუდიებში (მომსს). აქ ვ. ბებუტოვმა დადგა „ილიკომ ტელი“ და „სიმღერა ზარზე“, ვ. მეიერხოლდი მეთაურობის რსფსრ პირველ თეატრს, რევოლუციური ტრაგედიისა და ბუფონების თეატრს. რსფსრ მეორე თეატრი (ნეხლობინისა) ძირითადად რომანტიკულ დრამებს დაგმდა. ყოფილი კორმის თეატრი რევოლუციური კომედიის თეატრად გადაკეთდა. „თეატრალური ოქტომბრის“ ხელმძღვანელმა ვ. მეიერხოლდმა რუსეთში თეატრების ქსელის შექმნა განიზარადა.

მოსკოვის სხვადასხვა რაიონში (ლეფორტის, ბუტრის) გაიხსნა სახალხო რაიონული თეატრები. 1919 წელს „ეუსტინე ტეატრი“ წერდა: „...ოქტომბრის რევოლუციამ პირველად ფართოდ გაუღო ძველი თეატრების კარები პროლეტარიატის ფართო მასებსა და გლეხობას... ერთადერთი თემი ყოველგვარი ოჯახიდან, საქონლით და ქორწილგარეშე უთანამართლათა ტრაგედია, რომელიც აინტერესებდა ბურჟუაზიულ საზოგადოებას, იცვლება კლასკური პიესებით, ჰეროიკული დრამის თეატრით.“<sup>2</sup>

ძველი თეატრალური ინტელიგენციის მემორანდუმებს ოქტომბრის რევოლუციისკენ დასტურებს ჩეხოსლოვაკური კულტურის მოღვაწეების წიგნიც — ბ. შმერალს „სომარული საბჭოთა რუსეთზე“ და ი. ოლბრახტის „თანამედროვე რუსეთის სურათები“. ამ წიგნების ავტორები აღფრთოვანებული იყვნენ ახალი საზოგადოების მშენებელი მხატვრული ინტელიგენციის ენთუზაზმით.

ბ. შმერალი პათეტიკურად აღწერს საკუთარ შთაბეჭდილებებს ახალი კულტურის მასიურ დღესასწაულებზე და მოჰყავს შედეგ რეინიჭების სიტყვები — „ერთი საათის განმავლობაში ადამიანი აქ უფრო უკეთ შეიგრძნობს სოციალიზმს მთელი სულითა და გულთ, ვიდრე სახლში გონებით, როდესაც წაიკითხავს მთელ ბიბლიოთეკას“.<sup>3</sup> ი. ოლბრახტს პირდაპირ მოჰყავდა მოსკოვის თეატრების პროგრამა, სახელდობრ, 1921 წლის აპრილისთვის და აღნიშნავდა, რომ ასეთ პროგრამას (ბორინისა, თავადი იკორინისა, მილიორისა, სკაპენის თინგამელა) ვერ ნახავთ პრაქტის ვეგს თეატრში მთელი წლის განმავლობაშით. ი. ოლბრახტი აღწერდა, როგორ ხარხარებდა თეატრში პარპაიონის სიძინეზე „შეშენიერი, არასენტიმენტალური რევოლუციური საზოგადოება“, მცირე თეატრის სამეფო და თავადაც ლოქმობ, პარტურას და ბალეტოზე“ და ბოლოს აღტაცებით წამოიძახებდა: ბატონო ეკავალი, გსურთ ეს მაგალითი საიმოვნებით გამოიყენოთ ჩვენს რესპუბლიკაში კულტურის განვითარებისათვის? ახლა მსახობები და მიმღერლები უფრო საიმოვნებით გამოიდიოდნენ ახალი, ყურადღებიანი და მადლიერი მუშათა საზოგადოების წინაშე, ვიდრე ძველად მოყრჩეპული, გულგრილი ჩინოუნეკებისა და მეშინების წინაშე.“<sup>4</sup>

სამჭიკური ხელოვნების განვითარების ლენინური ვეგის ცხოვრებაში გატარებას დიდად შეუწყვეს ხელი ა. ლუნარსკიმ და კ. მარჯანიშვილმა. ლუნარსკი ფაქტურად

თვითონ ხელმძღვანელობდა ახალი თეატრალური ხელოვნების ორგანიზების საქმეს, მაიაკოვსკის „მისტერია ბუფონსა“ და „მასობრივი სანახაობების“ დადგმას, ფორმირის თეატრებისა და რევოლუციური მასალაზე შექმნილი სოციალისტური ყოფითი დრამის პირველ ცდებს. ლუნარსკი აღფრთოვანებით შეხვდა მარჯანიშვილის ახალ სიტყვას ხელოვნებაში — მისი კუმპარსიტი რევოლუციური პათეტიკის თანხმობით პოლიტიკურ სექტატულს „სცერის წყაროს“ კიევიში, პეტროგრადსა და თბილისში. ლუნარსკის ოქტომბრის რევოლუციის შემდგომი პერიოდის ლიტერატურულ, სახელოვნებათმცოდნეულ და თეატრალურ შრომებში იყო სოციალისტური ხელოვნების როლისა და ამოცანების მეთოდოლოგიური დასაბუთების სერიოზული ცდები. ლუნარსკი — მთელი რიგი ჰეროიკულ-რომანტიკული პიესების („კანდელირი და ზეინკალი“, „თომა კომპანერუე“, „ოლივერ კრომველი“) ავტორი — რევოლუციის პირველი დღეებიდანვე მათურ პროტესტს უხსადებდა მიწური, საყოველღეო, ნატურალისტური ხელოვნების, ახალმოცენებულ სიმბოლო დრამატურისაგან მოითხოვდა პათისთანა და „არქაიკისებურ ფრესკას“. იგი ვადაცკებითა და დარწმუნებით წერდა: „ამომბენ, თითქოს რევოლუცია უნდა აისახოს მისი უბრალო, ყოველდღიური სახით... მაგრამ ხომ არ მოიხსოვბენ, რომ რევოლუციურა მარში იყოს უფერული და შეუღამაზებელი; პირითი, რაც უფრო მეტია მასში სახუთი, მთ ქლერადობა და კონტრასტები, მით უფრო მეტად აღათხებს იგი მსმენელს.“<sup>5</sup>

ლუნარსკი არაერთგვის გამოიდიდა ხელოვნებაში ცხოვრების შექსპირიული და მარხისიული ასახვის შერწყმის დამცველად ხაზს უსვამდა იმ გარემოებას, რომ ახალი ხელოვნებისათვის საშიში იყო მხოლოდ და მხოლოდ რომანტიკული პათეტიკის დაკანონება, ვინაიდან მას შეეძლო სინამდვილისაგან მოეწყვიტა ხელოვნება. ლუნარსკი თანაუგრძნობდა გორკის მოყოლებას ჰეროიკულ-რომანტიკული თეატრის შექმნის შესახებ, ვ. მაიაკოვსკის „150.000.000“ და „მისტერია ბუფონს“ რომანტიკულ ამაღლებულობას, ბეთკანერუე „ტიტანურ“ მუსიკას, რომელიც პათეტიკურად აღვიდება სტიქიაზე ადამიანის გონების გამარჯვებას.

ლუნარსკის გაგებით, მართალია, რომანტიკში ახალი რევოლუციური დრამატურის არსებითი ნაწილი იყო, მაგრამ იგი სრულად მიიწე ვერ გამოხატავდა მის შინაარსს. ლუნარსკის კარგად ესმოდა, რომ მხოლოდ „დიდი სტილის“ რეალისტური დრამა, რომელიც თავის თავში გაერთიანებდა „პათეტიკას“ და „ტიტანისმს“, იქნებოდა ხალხის ენთეტიკური აღზრდის მძლავრი, მჭიდროდ საშუალება. 1828 წელს იგი წერდა: „პროლეტარიატი მთელ ხელოვნებაში შეიჭრას ძლიერ რომანტიკულ-რეალისტურ ნაკადს, რომანტიკის იმდენად, რამდენადაც იგი აღსავალი მისწრაფებით... რეალისტურს კი იმდენად, რამდენადაც... მას როგორც კლასს განზრახული აქვს აწმუნს აქ. მიწაზე და ასეთი მშენებლობის ღრმა რწმუნით გამჟავალული, მჭიდროდ უკავშირდება არსებულ სინამდვილეს.“<sup>6</sup> ეს ამონაწერი იძლევა იმის მტკიცების შესაძლებლობას, რომ ლუნარსკი რომანტიკულ საწყისს აცხადებდა ახალი მეორის სასურებრში, როგორც მის შემადგენელ ნაწილს და თითქოს ჭკერტდა ხელოვნებაში რეალიზმის და რევოლუციური რომანტიკის თანაფარდობის — სოციალისტური რეალიზმის მომავალ განსაზღვრებას.

აქედან ცხადია, რომ რომანტიკში თეატრში და თეატრის ჰეროიზაცია იყო ის ესთეტიკური დეკლარატი, რომელიც ახალგონებინდ ლუნარსკისა და მარჯანიშვილის ჯერ კი-



დევ რევოლუციის პირველ წლებში და რომელმაც ისინი მიიყვანა ნამდვილ შემოქმედებით და პირად შეგობრობამდე. როგორც თანამედროვენი ხშირად იხსენებენ, ლუნაჩარსკი საუბარში არა ერთხელ იმეორებდა მარჯანიშვილის გულწრფელ და გულშინაშეწოდებულ სიტყვებს. ლუნაჩარსკის დღევანდელ ჩაბეჭდვად გონებაში კ. მარჯანიშვილის სიცოცხლის დღეობაზეა: „მადლობა მას. ჩემს მეორე სამშობლოს, მადლობა მშვენიერ რუსეთს, მან არც ერთი წუთით არ შეანელა ჩემი კაპური სისხლი, დედამწეს სისხლი...“ და საბჭოთა თეატრის საწყისებთან მდგარი რეჟისორის მხატვრული დეკლარაცია: „დიდი ოქტომბრის რევოლუციამ და ახალმა სულმა, რითაც გამსჭვალულია მთელი მსოფლიო, დაუმბრუნეს თეატრს მისი დიდი შექმნებით მნიშვნელობა და ყველაფერი, რაც მანამდე მასში უკუღმეღმეოფილი იყო: მისი უმელოთობა, აქტიურობა, რიტმი...“.

საქმის დაუღალავი რეფორმატორის, როგორც მას დღემდე უწოდებდნენ მოსკოვსა და ლვინგინადში, კიევსა და რიგაში, „მწიური კოტეჟი“ მიღვაწეობის შემოქმედებითი კრფილი იყო ოცნება ახალ შესანიშნავ, ოქტომბრით შობილ ადამიანზე, მაღალი ძაბვისა და დროის თანამხიერი რევოლუციური ვნება მატარებელ ხელოვნებაზე. კოტეჟს რეჟისურაში სულდა ყოველივე მოქცეულბოლი და, თავისუფალი თეატრის დროიდან მოყოლებული, ოცნებები და სინთეზური თეატრის შექმნაზე. რომლის მსახიობი თანაბარი სიძლიერით ფლობს სიტყვასა და ვესტს, მობრახობას და მუსიკას, თამაშობს პანტომიმასაც და დრამასაც. ასეთი თეატრის აქტივობაში შერწყმული უნდა ყოფილიყო კერძო და სასოციალდობრივი, ერთვებოლი და ინტერნაციონალური. კოტეჟს ოქტომბრის რევოლუციამდელი შემოქმედების რეპერტუარში ერთმანეთს გვერდით კარგად ეწყობოდა მკვეთრი ტემპარამენტით აფერებელი ცნობრივული საქმეტაკეული. მუსიკისკის, „სორინისის ბაზრობის“ და ა. დიდეს „არლუნდელი ქალი“ ბიზეს მუსიკით, რომელი-კორსაკოვის „სუკვაივი კაშვი“ და პანტომიმა „პირეტას საურველი“. ოქტომბრის რევოლუციის შემდგომ მისი პირველივე ნამუშაო მიმართული იყო თანამედროვე თეატრის, თანაბანობით თეატრის ძიებისკენ. ამ ძიებაში წარმოიშვა „ცხვრის წყაროს“ სამი მიხეული დღეგმა — საბჭოთა თეატრის ისტორიის პირველი უკვადავი ფურცელი, აქედან მისი მისი როგორც თეატრის ანუების ლხინური გვეგმის მგზნებარე პროპაგანდისკის, გზის გამკვლევის, ლუნაჩარსკის თანამედროშლის ერთობაშიაში: მან მასობრივი, სააკტიურო თეატრი ბოგირანინად პირდაპირ ქაჩაში, მოღდანზე, სალხში გაიტანა. ამიტიომ გიროკისა და ლუნაჩარსკის მარჯანიშვილი მიანდნად ერთადერთ პირობებზე, რომელიც შესძლებდა კომინტერნს III აპრისკის დელეგატებისათვის მასობრივი პერიოდული წარმოდგენის გამართვაში წითელ მოედანზე.

გაეცინათ, როგორ შოკონებოთ წერდა გამოჩენილი კინორეჟისორი გ. კოხინავი, რომელმაც ვერ კიდევ 14 წლის ბიჭმა იხილა „სასწაული“ სცენაზე: „მარჯანოვს რევოლუცია ესმოდა მთელი არსებით, მთელი გართით. იგი რევოლუციით დგამდა“. რევოლუციური გონდაქმნების სული, ახალი საზოგადოებრივი ურთიერთობების სიმართლის რწმენა, მომხდარი ამბების ისტორიული მასშტაბის შგრძნება იყო მისი პათოსის სათვეგ<sup>8</sup>.

ბიჭს განსაკუთრებულ რევოლუციურ დაძაბულობას აღწევდა მასობრივ სცენებში — ლაურენსია-ჯ. იურენკის მონოლოგში, აჯანყებისა, კომანდორზე შერისძიებისა და გილშების წაშლის სცენებში. მთელი დარბაზი ტანსაცმით იმეორებდა მშენის სიტყვებს, მაყურებელთა დარბაზი და მსახიობები ერთიანი სულისკვეთებით იმსჯელებდნენ. წითელარმიელი მაყურებლები, რომელთა შორის იყო მე-

ზარბაზნე და პოლტიკმუშაკი ვ. ვინევესკი, დარბაზიდან პირდაპირ საბჭოთა ხელისუფლებისათვის საბრძოლველად მიემუხრებდნენ ვ. ვინევესკი შემდგომში იგონებს: „მსახიობებიმ გაყვიროდნენ და პოლიცე ყვიროდა, მსახიობები მღეროდნენ — მთელი პოლიცე მღეროდა... ჩვენ, წითელარმიელები, იღნენად შეგმიდროდით შინაგანად, რომ მზად ვიყავით ესანეთამდე კი გვებრძოლა ბურჟუაზიული ევროპის წინააღმდეგ“<sup>9</sup>.

მარჯანიშვილმა პეტროგრადის მეორე დღისაქტივობაში „ცხვრის წყარო“ დაღვა 1919 წლის ოქტომბერში — იუდეინის ურდობის წინააღმდეგ ბრძოლის პერიოდში. საბჭეტაკლისთვის შთამავიწებელი მოსკოვა დაწერა ი. შაპირინმა. თეატრმა შეიძენა წარმოდგენა გამართა და სახეხებდა გამართლა მიაკოვსკის სიტყვებით: „სიღრმე და ისტყვეები ბოშია და დროშა“. მხოლოდ მეთვთავო პოტიკი მ. კუხნინი გახუთ „იონ ისკუსტკევი“ (№ 302) ჩემლაღვა საბჭეტაკლის რევოლუციურ პათოსს და ცდილობდა ყოველიანოად შევეცავა მასობრივი სცენების რომანტიკული პათეტიკა. მარჯანიშვილის რეჟისურული დამუშავებით 5. პეტროვმა მსატკოვმა ი. ანუკოიანს ერთად 1921 წლის 1 მაისს ზამთრის სასახლის მოედანზე დაღვა ბალეტ-პანტომიმა „ცხვრის წყარო“. ხოლო ამ პათეტიკური საბჭეტაკლის მესამე დაბადება იყო 1922 წლის 25 ნოემბერს თბილისში, რუსთაველის სახელობის თეატრში.

კ. მარჯანიშვილის ამ შემოქმედებითა მიწვევამ, რომელმაც აღადგინა საბჭოთა სცენაზე პერიოდიური დრამა, რომანტიკული ტრაგედია, ძალზე ააღვავა ა. ლუნაჩარსკის თეატრალური სახალობის სცენის გარეთ გადატანაში მან დაიბნა ეპოქის ერთ-ერთი ნიშანდობლივი ნიშანი. ამრიგად, საბჭოთა თეატრში პერიოდიულ-რომანტიკული მიმართულების უშოშია, უკომპრომისო ენთუზიასტის — მარჯანიშვილის მოხელა და სახალხო ტრაგედების, მასობრივი სახალხო წარმოდგენების დაღვა დაეხივება განაალების სახალხო კომისრის შემოქმედებით მისწრაფებებს. იგი ყებდა რეჟისორს ღია ცის ქვეშ განადიებული სახალხო წარმოდგენების განსახორციელებად. როგორც თვითონ ამბობდა, მას სურდა შეექმნა „თეატრი უმეღმეოფელი მასხისთვის; თეატრი, რომელიც მონაწილეობას მიიღებს მასა, იქნება ის სახალხო, რომელიც კომუნისტურმა წყობილებამ ამირალე პლანზე წამოსწია“<sup>10</sup>.

ახლა შევიხილო რევოლუციის პირველი წლების მასობრივი თეატრის ძირითად ფუნქციებსა და დანიშნულებას. ეს იყო საბჭოთა თეატრის წინამორბედი, მსოფლიო თეატრალური ხელოვნების სიამავე, რომლის ჩამოყალიბებასაც დიდი ძალა შეაღიეს განათლების სახალხო კომისარმა და მისმა თანამოაზრე ნოვატრომა რეჟისორმა.

აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ლუნაჩარსკისა და მარჯანიშვილის მიერ შექმნილ მასობრივ თეატრს ადავრებ ქობნად საერთო სტემატიზირებელი პირობით. გაურალოვებულ მასობრივ წარმოდგენებთან, რომლებსაც, პროლეტკულტის მემარცხენე თეორეტიკოსების პ. კერენცევიცისა და პ. ბელასოვის აზრით, სალხის მასებში აქსტაშის მდგომარეობამდე<sup>11</sup> მიკავავდა. ლუნაჩარსკ-მარჯანიშვილის იდეებთან ახლო მდგომი მასობრივი თეატრი პროლეტარტულტების დიქტრინის სათამაშო ხუხუხიებისგან კი არ იზრტლებოდა, არამედ რევოლუციური სინამდვილის პათოსიდან. მან მანუზარე მოქალაქეობრივი ტემპარამენტით სახსა ეპოქის მთავარი კატაკლიზმები, „ირღვევა“, ორი საშაყრის გამშაგებული შეხატება და სოციალისტური საშაყრის სიცოცხლისდამაყვიდრებელი გამართვა.

მასობრივი თეატრი წარმოიქმნა კოლჩაკის გასამართლებისა და „წითელი ურალის ბრძოლის“ მსგავსი სააკტივა-

ციო ფრონტული „თამაშობიდან“. საბჭოთა ხალხის მებრძოლი ხელოვნების არსენალში შევიდა დადგებები: „ფილიპინური ბრძოლის დამბობა“, რომელიც 250-ჯერ უნგრენს, „მესამე ინტერნაციონალი“, „სისლიანი კვირა“.

ფრონტზე, გერაგინ დარჩებოდა გულგრილი, მათ შორის ვერც ვიხსენებინან მოსული წითლარმიელების, მუშებისა და გლეხების წარმოდგენებები. ისინი ხომ ათ-თოთხმეტი ათას თვიმოქმედ მსახიობთან ერთად მონაწილეობდნენ მოსკოვის, პეტროგრადის, ირკუტსკის მოედნებზე მოწყობილ მასობრივ სანახაობებში: „ფილიპინური ბრძოლის დამბობა“, „ზამთრის სასახლის აღება“, „გათავილყოფილები შრომის ჰიმნი“. როდესაც პროექტორის სხებიდან ეცემოდა ზამთრის სასახლეზე აღმართულ წითელ დროშას და სსახლის ფანჯრებში წითელი შუქი ანთებოდა, სანახაობის მონაწილე ხალხის მსგეი თავს გრძობდნენ ჯერ არსებული სოციალისტური სახელმწიფოს შემოქმედად. მასობრივი სანახაობების ერთ-ერთი დამდგმელი რეჟისორი ი. პეტროვი ამბობდა, თეატრული ხელოვნების არცერთი ნამდვილი მოღვაწე უარს არ იტყობდა ასეთ ტრიბუნაზე, საიდანაც შეიძლება ერთბაშად მიმართო ასი ათას მაყურებელს.

1920 წლის 19 ივლისს მარჯანიშვილმა მესამე ინტერნაციონალის მეთორ კონგრესის დელეგატებისთვის დადგა შესანიშნავი წარმოდგენა „მსოფლიო კომუნისტების“. დადგმა თავიდან ბოლომდე გამსჭვალული იყო „ცხვრის წყაროს“ იდეებით — რევოლუცია წარმოიშობა ხალხის ბრძოლებს სიღრმეში. მარჯანიშვილის ნამუშევარი იქცა ძალზე გრანდიოზულ მასობრივ წარმოდგენად, სპექტაკლს დასწერა ვ. ი. ლენინი. თვით სპექტაკლი კი იყო ნამდვილად დიდი ხელოვნების ნიმუში და გამოირჩეოდა ჩანაფიქრისა და განხორციელების გლობალურიტობით. სცენაზე აღმართული იყო მრავალსაფეხურიანი კიბე, რომელიც სადღიდი ბიჭების შერბამდე მიდიოდა, სვეტებიან მონივრულ მხრებს როსტრალური შუქურებით ანათებდა, მონინდა მრავალხედასასულები, სასახლისა და ბიჭის მიდგმა. მართლაც საოცარი სანახაობა იყო: საღამოებზე... პროექტორის შუქით განათდა პეტროგრადის ცა. რეჟისორის მგზნებარე ტექნიკამენტით ანთებული ოთხი ათასი წითელარმიელი, სტუდენტი, მუშა დილის ოთხ საათამდე გაიკრის საკუთარი განთავისუფლებისათვის აკაცობრიობის ბრძოლის საკვანძო ეტაპებს. კომინტერნის შექმნიდან დაწყებული „ავტორას“ ლეგენდარულ გასროლად დამთავრებული. მარჯანიშვილმა განსაკუთრებულ ყოშიაობობას მიადლწია ინსცენირების პირველი ნაწილსა (პარიზის კომუნა) და ფინალში (ოქტომბრის ზეიმი). როდესაც ყვალაფირი, შეგუჯა ხიშკებით, მიტინგებზე შეძახილი და გუნდის სიმღერა, სიტყვა, მოწოდება, მაქორალური მუსიკა ორჯანულად ჩართო გამაზრებელი ხალხის მსახიბის მხრი სიმოლინაში. რასაკვირვლია, მარჯანიშვილის მიერ შედინარე ნეგის ნაბიჯებზე წარმოდგენილი ასეთი გრანდიოზული დადგმა იყო მასობრივი სანახაობების ორჯანიშვილის ოჩინორი იტაის პირდაპირი რეალიზაცია. და, ლუნარსკის აზრით, სწორად ის იქცა ხალხის პოლიტიკური, რევოლუციური აღზრდის მძლავრ საშუალებად. შესასლთა, მარჯანიშვილის ამ დადგმის ექიმ მიაოწია რომინ როლანამდე, როდესა იგი აღმთავანებით წერდა: „მე შეიკვამე, ექსპერიმენტულ ტიპებზე, ხალხის მსგების თეატრულ და ცის ქვეშ, რომლის აიოლსაი საკაცარი ყვავილობა იყო რევოლუციის ზეიმი 1920 წელს ლენინგრაღში. როდესაც მათს შესახებ გაითხოვობით. გული მერბდა: რატომ მეც არ ვინაწილეობდი ამ სანახაობებში?“. 11

გორკი და ლუნარსკი მარჯანიშვილს მიიჩნევენ რევოლუციურ ერთ-ერთ წამყვან ნოვატორ რეჟისორს, მასობრივ

ხალხურ სანახაობათა ბრწყინვალე დამდგმელს. ამას ადასტურებს მიკულანოვი და ახლანა, „ლიტერატურული სასოლეტკის“ მეოთხედი ტომში პირველად გამოქვეყნებულ დოკუმენტში — ლუნარსკის მიერ დაწერილი სცენარი წითელ მოედანზე მესამე ინტერნაციონალის მასობრივი ზეიმიისათვის, რომლის ანტირევოლუცია მარჯანიშვილს დაევალი.

იქვე მოტიანილა კიდევ ერთი შესანიშნავი ფაქტი, რომელიც მეტყველებს ლუნარსკისა და გორკის უდიდეს ნიღბზე მარჯანიშვილისადმი. გორკიმ ლენინის ვეგში: „მასობრივი სანახაობების ორჯანიშვილის — თანახმა პეტროგრადის თეატრალურ განყოფილებათან ერთად შექმნა ისტორიული სურათების სვეტიცა. მისი მხარის იყო ცნობილ მერვლებსა და თეატრალურ მოღვაწეებს მასობრივი ინსცენირების ფორმებში გადაცხანთ ყველაზე უფრო დაბასასათებელი მომენტები სალტერი და მატერიალური კულტურის ისტორიიდან — პირველყოფილი საზოგადოებრიდან ჩვეს დღევამდე. მარჯანიშვილის პეტროგრადის ჩამოსვლისთანავე გორკიმ იგი შეეყვანა ისტორიული სურათების სვეტის სარედაცეო კოლეციაში. გორკის არქივში ნაპოვინა პატივმიების სცენარების ჩანაწერები პირველყოფილ ხალხთა ცხოვრებიდან. ჩანაწერებზე გორკის ხელთ მოწერილია: „კომინტერნ აღუქსანდრეს ძე მარჯანიშვილს“.

უღვადა, გორკის ჩანაფიქრი, ლუნარსკის სცენართან ერთად, საფუძვლად დაედო მასობრივ წარმოდგენას, რომლის განხორციელებასაც აპირებდა მარჯანიშვილი 1921 წელს წითელ მოედანზე.

ამჯერად მარჯანიშვილს მსატვარ ი. რაბინოვიტან ერთად, რომლის ნამუშევარმა ხელი შეუწყო კვიკვი „ცხვრის წყაროს“ წარმატებას, უნდა დაედაგა გრანდიოზული მასობრივი წარმოდგენა მოსკოვის გულში. მას უნდა აესახა კაცობრიობის ვანეთარების ყველა ძირითადი ეტაპი ოქტომბრის რევოლუციის პარიკილში საბჭოთა ჩეკის დაბადებამდე. ასეთი სანახაობის დადგმა დიდოდა ფულად სასწრაფო მოთხოვდა და ამიტომ წინასწარი სამუშაოების ჩატარების შემდეგ იგი მოინწინა. მის მაგიერ მოსკოვის ცირში დაიდგა „მისატვრია ბუფი“.

ამრიგად, საბჭოთა მკითხველი პირველად გაცნო ლუნარსკისა და მარჯანიშვილის ჩანაფიქრს.

ეს პუბლიკაცია, ჯერ ერთი, აფართობს ჩვეს შეხედულებას ლუნარსკისა და მარჯანიშვილის მეგობრულ ურთიერთობაზე, მეორეც, გვიჩვენებს ხა როლი შეასრულა სანახაობის თეატრალსა სოციალისტური ხელოვნების შექმნასა ჩა მოყოლებობაში. სცენარის შესავალი ლუნარსკის შენიშნავს, „სხვადასხვა ავტორების მიერ შემოთავაზებულ საინარების დიდ ნაწილში მოქმედება დაფინილია ჭრილი მისი გამოხატული-გეომეტრიული გადაადგილებებზე, რაც ძალზე მშრლა შობებულებების ტიპებს... მხოლოდ ამხანაგების მარჯანიშვილს და რაბინოვიტის სცენარი პასუხების მოლიანდა მასობრივი მოძრაობის იდეის სიმთავრების. მათ ამას მიაღწიეს მოქმედებაში მონუმენტური ბუნკაფორტის ჩართვით. 12 ლუნარსკი და მარჯანიშვილი გეგმატვარენ, რომ დაახლოებით 50 ათასი მაყურებელი ვანალავებდა წითელ მოედანზე, ანტრალური ჩარიბების კვლდთან და მიკლდის ორთვე მატარ. დადგმის ცენტრალური ოიჯურაა გორკის ხელთ ადამიანი, მზარდი ისტორიის შემოქმედი ხალხის მსახიბი.

პირველ მოქმედებაში მარშის პანგების ქვეშ გამოჩნდებიან პირველყოფილი ადამიანი გამოქვაბულების ბუტაფორტიები, აინთება კოიხინები, დაიწყება ეგვიპტის, სცენის ამაღლებულ ადგილზე აღმართება პირველყოფილი ფეტოში — ქვა. მოგვები მოუწოდებენ ყველას თავყანი



სცენ მას... ქვეყნების გასროლა აუწყების პირველყოფილი საზოგადოების შეცვლას „იგვიბტის ბარბაროსული ცივილიზაციის“ გამოსახულებით: ზემოთ უშველდობლი სცენქსისმავარა კერძა, ქვემოთ ფარანი, უფრო ქვემოთ — იფრანქულ ურბანობაში გაქავებული ჩურჭები და კარისკაცები. ირველი მონა ქალბი ეცვავება, მინები ე სვიდიანი სიმღერით უზიდებან ჭეის ღლებს, მათ შორის ასვეტობდა დაუნდობელი ზედამხედველები.

კვლავ ქვეყნების გასროლა, მარში, იცვლებდა სურათი — ფრონის ფეოდალური ეპოქა. მართლაც წარმოდგენილად დიდი ნიჭი და ოსტატობა დასკრადლებდა მარჯანაშვილის დღევანდელი დღის თვალთახედვით რომ განიჭვარება და გამეუმჯობესოა წარსულის ღობეში და სცენაზე წარმოდგენიან ფეოდალური ხელისუფლების მთელი იერარქია. დგას ორი ტახტი, შაჰის და იმპერატორის. ერთ მხარეს კარდიანლების მექამული მოსახსენებელი და სასულიერო პირთა შავი ტალა მონანს, მეორე მხარეს — აბჯარასმული რაინდები, მაცენნი, ქალბატონები, ქვემოთ — მალალი საზოგადოების მხელი წარმომადგენლები შორმოლო გლეხები ართმეჭვი ველაფრის, რაც მათ მოუწევიათ, კოცონებზე სწავვენ ერეტიკოსებს.

ამ თავიანთ განუხორციელებულ ჩანაფიქრში ლუნარსკი და მარჯანიშვილი განსაკუთრებულს დაუნდობლობით ამხობდენ ბურჟუაზიულ საზოგადოებას. სცენაზე აღმართულია ფაბრიკები, ქარხნები და საყვრობილები. ზემოთ .რუსპულიკის ერთ-ერთი მეფისა“ და „მისი უდიდებულესობის“ დამრეგალებული კაპიტალისტის გროტესკული ფიგურაა, რომლის ფეხთან განლაგებულან — მეფენი და პრეზიდენტნი. ქვემოთ მუშები ასრულებენ ურთიბის რიტმულ მოძრაობას. ეს გორკის სიტყვების განმობტავა: «Все созиданное ими, поработило и обезличило их». მარჯან, გამონღებთან წითლისმოსიანი ავიატორი... პირველი შეჯახება კაპიტალიზთან, პირველი მსხვერპლინი ეფემიან მუკლიოზის საგლეჯიარო მარშის მუსიკის ქვეშ. მარჯან ეს მხოლოდ პირველი შეჯახებაა. ხალხის უშელობელ ტალახს „ინტერნაციონალის“ სიმღერით იერიში მიაჭეს, რბი მწკრივი ირღვია, უშელობილო. ბართიით დამრეგალებულ კაპიტალს დაუზოგავად ანარცხებენ ძირს: ყველანი მწყობრში დაებიან, საერთო სიხარულია. წითელი დროშის ქვეშ დარაზმული აჯანყებული და გამარჯვებული ხალხის კოლონები პლაკატებით ხელში ჩრბიუნისიქნ მოიწვევენ, გუნდთ ასრულებს მისამე ინტერნაციონალის სადი-ობებულ ანტატას. მხოთეი მოქმობაში ლუნარსკისა და მარჯანიშვილის ნაყარაუდები ჰქონდათ მოქალკის კომუნისტური ქალკის ჩეენება „მეცნიერებისა“ და „ხელოანების ტაქრები“, სადაც ახალგაზრდობის ოლიმპიური თამაშები მოიწყობა: მოდინის შუაგულში განთავსრულიებული აკობრობობის კოლონები მოსპობენ ხალხთა ურთიერთგამა-ნადარებულ იარალს. მთელი ზომი ადაინჯდობობა ჰომ-მარტობდა განთავსრულიებული შრომობა და კაცობრობის აპოთეოზში.

სიყარის დასასრულს ლუნარსკი აყენება წინადადობას მარჯანიშვილისთვის ამ მასობრივი სანახაობის მოსაწყობობად დამხმარედ მიეყათ საგანგებო კომისარი, სრულეულ ღობიან საბურთო მოსკოვის საბჭოს თავმჯდომარისა და სახელმწიფო ნაგებობათა კომიტეტის თავმჯდომარის მოადგილის. ინტენერ ტურიზმის ხელმძღვანელობით. ამ წინადადების მონანი იყო, სანახაობის ვადაზე განხორციელება ისე, რომ იგი ქვეულოყო საერთაშორისო ზეიმად თავისუფლო, ბედნიერი ცხოვრებისაყენ მსწრაფი ხალხებისათვის. როგორც ამ დოკუმენტიდან დაინახეთ, ლუნარსკიკვა

და მარჯანიშვილიც თელიდნენ, რომ პროლეტარულტური სქმატურობისა და მშრალი დეკლარაციულობისგან თავისუფალი მასობრივი თეატრი, რომელიც დასძლვდა „ვი-თა სიმრავლეს“ და ყველაფერს სახალხო ზეიმის სხივით განახავდა, აუცილებელი უტყაბა დიდი ენებების, ღრმა ემოციებისა და მოქალაქეობრივი ტემპერამენტის მქონე საბჭოთა თეატრის შესაქმნელად. ამიტომ ლუნარსკიმ „სიციცხლის ზეიმის ოსტატის“ — მარჯანიშვილის სხუენისსადმი მინაშრულ სიტყვაში მას უწუდა თავისი თანამებრძოლი, თანამოსავრე, მეგობარი და საბჭოთა თეატრის შესანიშნავი ნოვატორი რეჟისორი, რომლისთვისაც თეატრი იყო დიდი ადამიანური ზეიმი, „უდღესის, რადეც ამაღლვეულისა და მშვენიერის ძიება“. ნაღვლიანად ლაპარაკობდა განათლების პირველი სახალხო კომისარი, ხალხური ხელოვნების პრინციპების ქობაგი, ეთიკისა და ესთეტიკის, სოციოლოგიისა და რელიგიის, ფსიქოლოგიისა და ხელოვნების სხვადასხვა საკითხთა მკვლევარი მარჯანიშვილის განუხორციელებელ ჩანაფიქრზე, კერძოდ, ჩვენს მიერ აქ გაანალიზებულ „რევოლუციის ფართო ზეიმის დიდებულ გეგმაზე“; „მარჯანიშვილს იგი დიდებულად ჰქონდა მოფიქრებული... მთავრდებოდა იგი ადამიანის საოცარი ტრიუმფით... რომელმაც ბევრს მიაღწია და სწამს თავისი მომავალი.“<sup>13</sup>

ამრიგად, ლუნარსკისა და მარჯანიშვილის ერთობლივი მონაწილობა მასობრივი თეატრის ორგანიზაციაში რევოლუციის პირველ წლებში არა მარტო მათა შემოქმედებითი ურთიერთობის ნათელი ფურცელია. იგი იმ ესტაფეტის მაჩვენებელია, რომელიც ხალხური წარმოდგენებიდან გადავცა ვ. ვიშნევსკისა და ნ. პოლოდინის თეატრებს. მათ გამოიყენეს მასობრივი თეატრის პირველი მონაბოგარი, სახელი გაუთქვდა და აჩვენეს მსოფლიოს საბჭოთა ადამიანის სულიერი სივლამაზე, „დრო და საკუთარი თავი“.

გამართლდა ლუნარსკისა და შესანიშნავი საბჭოთა რეჟისორის კ. მარჯანიშვილის პრინციპი იმის შესახებ, რომ მასობრივი თეატრი — საბჭოთა თეატრის ძეგრიული პათოსის, მოქალაქეობრივი მიზნებასულებლისა და კომუნისტური მგზნებრივითი თეატრის სათავეა.

შენიშვნები:

- 1 Б. Захава, Вахтангов и его студия, М., «Театрно-печатъ», 1930, стр. 77.
- 2 В. Масс, Профессиональный театр в годы революции, «Вестник театра», 1919, № 40, стр. 6.
- 3 «Советский театр» (1917-1921), «Искусство», 1968, стр. 226.
- 4 Там же, стр. 268, 271.
- 5 А. В. Луначарский, Статьи об искусстве, М.-Л., 1941, стр. 562.
- 6 А. В. Луначарский, В мире музыки, Статьи и речи, М., 1958, стр. 360.
- 7 კ. მარჯანიშვილი, შემოქმედებითი შემკვიდრება, თბილისი 1958, გვ. 74.
- 8 კ. მარჯანიშვილი, შემოქმედებითი შემკვიდრება, თბილისი 1960, გვ. 290 (რუსულ ენაზე).
- 9 იქვე, გვ. 190.
- 10 А. В. Луначарский, Чему служит театр, М., 1925, стр. 43.
- 11 П. Роллан, Собр. сочин., т. 7, М., 1956, стр. 289-290.
- 12 Литературное наследство, т. 80, изд. «Наука», М., 1971, стр. 662.
- 13 Там же, стр. 660.

# ქართული ფილმი 1971 წელს და მისი ავ-ქარები

გიორგი ხუბაშვილი

დროის განუწყვეტელ მოძრაობაში კინემატოგრაფიის შემოქმედებითი ცხოვრების ერთი წელიწადი არც ისე მცირეა. ეს დაულაღვი შრომისა და ძიების თორმეტი თვეა. ერთი წელი ჩვენი რესპუბლიკისათვის შეიდი ფილმია, რომელიც სულ ცოტა, ნახევარი მილიონი მაინც ჯდება. შეიდი ფილმი კი თურმე ათასზე მეტი ადამიანის ნიჭს, სულიერსა და ფიზიკურ ენერჯიას მოითხოვს, რომელიც ჩვეულებრივი კოლექტიური შრომის პროცესად, მეტანიალად ვერ ჩაითვლება, რადგან ეს ადამიანები, გარდა საარსებო ზრუნვებისა, ხელშეწყობისაში რწმუნებასა და სიყვარულს მიჰყავს კინემატოგრაფიაში სამუშაოდ.

ამიტომ დიდი სიფრთხილით, პატივისცემით, მიუკერძოებლად უნდა მივუდგეთ შემოქმედების პრობლემას.

როცა სკკპ ოცდამეოთხე ყრილობამ მთელი ჩვენი ცხოვრების განაღობიერებულ პროცესს ანალიზი გაუკეთა, სამამულო კინემატოგრაფიასაც თავისი მიაგო, მომავლის დიდმნიშვნელოვანი სინაღლებსაყენ მოუწოდა.

კინემატოგრაფი შემოქმედებაა; შემოქმედებითი ცხოვრება კი ოველთვის არ ექვემდებარება დაგეგმვას, კინოს დღესაც კირდება ამოცანის, მიზანდასახულობის სიცხადე, კინოფილმები მილიონობით ადამიანთა აუდიტორიებისა-

თვის იქმნება და მათ სულიერ ცხოვრებაზე, ინტელექტზე, მორალზე, გემოვნებაზე კოლოსალური შემოქმედებისათვის პასუხისმგებლობა ეკისრება. ამ ცნობილი ჭეშმარიტების შესწენება ზედმეტი არ უნდა იყოს, რადგან აქედან წარმოსდგება ის ჭეშმარიტი კრიტერიუმი, რომლითაც უნდა შეფასდეს ყოველი ახალი ფილმის ღირსება თუ ნაკლი.

საკუენის ტიტანურ ბრძოლაში კინემატოგრაფს შეუძლია მილიონებს უბნრას სიმართლე ცხოვრებაზე, უჩვენლსა გზა კეთილისა, მოანახვიონს უტყუარი ზნეობრივი პოზიცია. ჩვენს პლანეტაზე ბრძოლა არა მარტო ადამიანებს შორის, იდებებს შორის, გემოვნებათა შორის, არამედ თვით ადამიანი ებრძვის საკუთარ თავს და სრულყოფისკენ მიისწრაფის.

თუ ამ სიმადლიდან გადავხვდებით ქართული კინოს 1971 წლის რეპერტუარს, გარეგნულად თითქოს ყველაფერი რიგზეა. აქ არის ფილმი-ეპოპეა, რომელიც ხალხის ნახევარსაკუენთან ცხოვრებას მოცავს („წუთისოფელი“), არის სამამულო ომის გმირზე შექმნილი ფილმი („ზოია რუსაძე“), ისტორიულ-რეგულაციური ფილმიც („ათენების წინ“), ხალისიანი და უცნაური კინოკომედიაც („ყვასაბაში სატრფოსათვის“). ეკრანზებული კლასიკური ოპერაც („დაისი“), მუსიკალური კინოკომედიაც („მოიტაცეს თამარ ქალი“) და დეტექტივაც („მე — გამოძიებელი“).

ვერც იდურ-თემატიკურად, ვერც ჟანობრივად დაედურები ამგვარ რეპერტუარს. მაგრამ ცრუ გულდამწვინდება იქნება, რომ ყველაფერი ეს სრულყოფილებად მივიჩნიოთ, არ ჩავუვებით მათს ნამდვილსა და ყალბ ღირებულებას.

ამ შეიდი ფილმის კონკრეტულ შინაარსში, მათს ეკრანულ ბედში არის ბევრი რამ სამომავლოდ საგულისხმო, ზოგადი. უპირველეს ყოვლისა, ეს საგულისხმო ფილმის შემქმნელების, მათი შემოქმედებითი ცხოვრების, მათივე კოლექტივისთვის, რომლებიც დღეს ახალი ფილმების შექმნაზე მუშაობენ და ბოლოს — მაყურებლისთვის, რომლის გონებას მიეძღა ასობით ფილმი ტელევიზიისა თუ კინოდარბაზების ეკრანებიდან...

„წუთისოფლის“ აღიარება მისი სცენარის გახმაურებით დაიწყო. ვ. ი. ლენინის დაბადების ასი წლის თავისადმი მიძღვნილ საკავშირო კონკურსზე ამ სცენარს პირველი პრემია მიენიჭა. საპატიო სვედრია. მხოლოდ უკიდურეს სექტიკისის თუ შეუძლია ამგვარ აღიარებაში მხოლოდ კონიუნქტურული და თემატიკური მომენტები მიჩინოს გადაწყვეტად. შეუძლებელია ყველაფერთან ერთად სცენარის ესთეტიკურ-უმოციურ ღირსებებს არ მიეყროს ყურადღება.

ასე თუ ისე, ფაქტი ფაქტად დარჩა და „წუთისოფელმა“ (პირველ ვარიანტში სცენარს „დღის ფიქრები“ ერქვა), საკმაოდ დამაჯერებელი საგზური მიიღო ეკრანისკენ. იგი მალე გამოქვეყნდა ჟურნალში „ისკუსსტკო კინო“ და ბუნებრივად აღძრა ინტერესი კინემატოგრაფიულ სამართში. მთა უმეტეს, როცა მისი ატორი „ვარისკაციის მამისა“ და რამდენიმე სხვა სცენარით საკმაოდ ღირნეად არის დამკვიდრებული კინემატოგრაფიაში. ასეთ აღიარებას ხშირად მოსდევს ხოლმე არათანაბარი, ზოგჯერ ერთმანეთის გამორჩევისაი დაშოკიდებულება (უმათერესად რეისისთვის მხრივ). გულახდილად ვიტყვი: ლიტერატურული სცენარი მეც არ მერყვნა თავდაპირველად ისეთი მატრული ძალისა, როგორცაც მეტად სოლიდური ჟიური და ასეთივე ჟურნალი მიჩნევადა.

სცენარი ნახევარი საკუენის ამბავს მოიცავდა და ამის



გამო ქრინიალობის იერი დაპყრობა. სიუჟეტის თავბრუ-  
დასმვევი, თითქმის ხელოვნურად აქაჩებული ტემპის გა-  
მო ცალკეულ სიტუაციებს სულის მოთქმა უჭირდათ. პირ-  
დაპირ შეიძლება ითქვას: ზოგიერთი მოვლენის სიტუა-  
ტორი ანალიზი სტერეოტიპულად მოჩანდა.

ამგვარი დანაკარგები მეტწილადვე ყველა დირსმუსანი-  
ნევი სცენარის ხვედრია, თუ მის მიუვლკემით არა როგორც  
კინოფილითისთვის პოტენციურ მასალას, არამედ დამოუკი-  
დებლად დასრულებულ ბელეტრისტიკას. მაგრამ უფრო  
კომიუნიკური ხერხის არსებობაც, რომელიც სცენარში დეა-  
ქტად და მეთვალყურე გულგრილად არ ტრავმება.

ამავე დროს „წუთისოფლი“ არ იყო მისი ავტორისთ-  
ვის მთლიანადი რამ. სცენარის სხვათა სისტემა ორჯანუ-  
ლად იჯდა და მის ძიებათა თანამიმდევრობაზე მეტყველებდა.  
თანამედროვე კინემატოგრაფის სოციალური მასშტაბი,  
ფსიქოლოგიურ-ფიზიკური სიღრმეები თავს იყობდა „წუ-  
თისოფლის“ ლიტერატურულ მასალაში და კითხვის დრო-  
ს სრულყოფილი შთაბეჭდილებისთვის ვერანაღ შეეძა-  
ს მოთხოვდა. ასე ფართოდ გააზრებული დედის სახეს რამ-  
დენიმე არაპირდაპირი წინაპირი ჰყავს. ჩვენს მეხსიერება-  
ში ღრმად აღბეჭდილია პულოვკინის მიერ ვერანაღ გადატა-  
ნილი ვიკარის ნილონა, სცენაზე გაეცხვებულა ჩაპკის  
ტრაგიული დედის ფიგურა, უფრო მიოგრაფიული თა-  
ნამიმდევრობით — ვერა მარეკაის გმირი ქალი, რომ-  
ლის ცხოვრება ქალიშვილობიდან ჭაბარა მანდილოსნობა-  
მდე გაივლიდა ვერანაღ.

ვეყვანაზე არ არსებობს დედა, რომლის ცხოვრება აღსა-  
ცე არ იყოს უწრფელში განცდებით, ტკივილებითა და გა-  
ფით. ყველა დედაზე მეტწილადვე ყველასთვის მასობე-  
დი თვისებებია. ამ ზოგადობაში არის თავისებური სირ-  
თულიც: სირთულე მხატვრული სახის ავსებისა კონკრეტულ-  
ისტორიულ შინაარსით. უფრო მეტიც: ერთდროულ კოლო-  
რიტის, ორიგინალობის, თავისებურების შენარჩუნებისა.

ქართულ მწერლობაში, სამწერლობაში, თითო-ორთა თუ  
მიხანს მხატვრული სიმძაფრით აღბეჭდილი დედობა. იქ,  
ისტორიის წიაღებიდან გინაჯვანე შუამნიკი და კეთილანა წა-  
მეზულ. უფრო აქეთ ტანჯვენა წამებისგან გაქრებულთი,  
უღრმესი განცდების თოთარანთ ქვირია და პასტრონოთან  
— სამშობლოს ბედზე მგოლბელ-მომწოდებელი სანათა.  
დანარჩენ შემთხვევებში ქართლის დედანი პატრიოტულ  
ასპექტში მოჩანან ბარათაშვილის სოფოს ან არსაკიძის  
დედის მსგავსად.

ამას ყველაფერს იმიტომაც ვისხენებ, ფხიზლად შევხე-  
დით ხ. ქუდენტის, როგორც კინოდამატურების მხატვრულ  
განხარების თვალ სირთულეს, ობიექტურად მივაჯობი  
მას კუთვნილი. ჩვენი მწერლობისთვის და კვირიდ კინემა-  
ტოგრაფიისთვის ნახევარსაკუთრები ცხოვრების სარბი-  
თით შემოფარვლული და ამ სოციალურ-პოლიტიკურ ვი-  
თარებათა წიაღში გააზრებული დედის სახე სრულიად ახა-  
ლია. ყოველგვარ სიახლეს თან სდევს სირთულეც. ამ სირ-  
თულის დალევებაში გამოვლენილი ავტორის მიერ მიკე-  
ლულო სახის ისტორიულ-მხატვრული მნიშვნელობა, ეს-  
თეტიკური ნიჭიერების ძალა და სიღრმე. მეურ და, რო-  
გორც ნახევარი საკუთის დედა სიდონია უმაფრესი მოე-  
ლენები მარტო მის ქოში კი არ გადივლიან, არამედ მის  
გულშიც. მის გული კი განუწყვეტლად ფეთქავს და სიყვარ-  
ულით, სიკეთით კვებავს ყველაფერს, რაც მის გარშემოა.

დაიხ, მხატვრისთვის, დრამატურისთვის ამ ნახევარ  
საკუთრში უამრავი მასალა არსებობს. ამ სიმრავლის გა-  
მოსაყენებლად მარტო გაბეჭდულვა არაფერს ნიშნავს. სა-  
ჭიროა ნიჭიერების სინათლეც, გამოსატვის ოსტატობაც,  
დახვეწილი ინტელექტიც, რადან დროის მოძრობა თავის-

თავად მუდამ ფილოსოფიურია. აქ ერთში იგებ, მეორეში  
აგებ. ფართოდ შეაჯერებ მოვლენებს, ქრონოტეტურად კი  
ღრმად ჩაღვრების საშუალებას არ გაძლევს. მოვლენებს  
ურცელ მასშტაბებში ანაზრებ, ამისი გახეითარების თანხმ-  
დევრობა შეუძლებელი ხდება გრძელი მანძილისა და დრო-  
ის გამო. არღვევ დროსა და მანძილის პრიონანობის „კლა-  
სიკურ პრინციპს“ დრამატურაში და ერთიკების სიმაღ-  
ლზეც ვერ აგავს აუცილებელი ნახვებიდან დროში, ამი-  
დენ ამბავში, პატარა, დაწყვეტილი ამბებიდან ერთი მილი-  
ანი ამის შექმნის საკმაოდ მძელი, ზოგჯერ არამყარ კონ-  
სტრუქციის შექმნა.

ამ სინთეზული მუშევრავად ქართულ თეატრსა და კინო-  
შიც გაჩნდა ჩვენი გამოვლილი გზის გადახედავა-გაახალი-  
რების ანდაგვირი ცდები: ერთი ადამიანის ხასიათსა და ბე-  
დში ხალხის ბედის განჭვრეტა. დაიხ, ხ. ქუდენტის, შოთა  
და ნინოარ მანაგაძეები თანამად მიდიან ამ გაუკვლავ  
გზაზე და რამდენიც არ უნდა იყოს დახარკავი, ეს გზა  
მანიც აღიბრებს დროს, შემოქმედებითი სითამამისა და  
ძიებათა მაუწყებლობა.

სცენარის შესაფერისი არჩევანიც მოხდა. „წუთისოფლი“  
თავისთავად მიითხოვს მართალ რეჟისურას, დაჯერებულ  
რეჟისურს ხედვას, ამისთანავე პოეტურ განხორციელებას,  
სინოლოკას, ზოგიერთ პირობითობასაც. თვით სცენარული  
ანდაგობის ბიური სივრცე ქრინიატურად მომბეზრებე-  
ლი და ერთფეროვანი იქნებოდა პოეტური გადასვლებისა  
და მეტაფორულობის გარეშე. ამიტომ მიხდა მამა-შვილის  
ასაკობრივად განსხვავებულ თვისებათა შერწყმა „წუთისო-  
ფელში“. შვერდა დინეჯი ვერანული თინბადა და პოეტურ  
ტემპორამენტს, ნატურის სიწრფელმდე დაკავშირ  
საბრინობადა და ჰიპერბოლურ-სიმბოლური მოხამებში.

ვეეს არ იქვებს „წუთისოფლის“ აღიარება, როგორც  
მნიშვნელოვანი შემოქმედებითი გამარჯვებისა. ეს დადას-  
ტურა იმეორებულმაც, პრესამაც, V საკავშირო კინოფესტი-  
ვალის პროფესიულმა ფორუმმაც, რომელმაც თთხი პრე-  
მიით აღნიშნა ფელში, და მაინც სასარგებლოდ მივაჯიანია  
მისი ფართო ანალიზი.

აქედანვე უნდა ითქვას: ფილმის დირსებებიც და ცალ-  
კეული ხარვეზები სცენარისადა მოდის. „წუთისოფლი“  
თავისი აზრობრივ-ემოციური ანდაგობით მილიანია. იგი  
გაღვლევებს, განიტრქმებს, გვახსის, გინერგავს კანონიერ  
სიამაყეს მათადი, ვინც მსხვერპლი გაიღო, ვინც სისხლს  
დაღვარა“. ხალხი გახლავთ წუთისოფლის მთავარი გმირი,  
ნამუსიანი დედობა მისი ურყევი ფული.

კარგად გვახსოვს ფრანგულ ფელში „ისინი ხუთნი იყ-  
ვენე“ გატანჯული გლობის სიტყვები: უცნობა ჯარის-  
კაცებმა ჩემს თთხში გაიარეს. ამ ფრანსი ანალიტიკური  
სიღრმის ნათქვამიც: „ვეყვანაზე რაც მოხდა, ამ ვროზე  
გაიდაიარა“. დაიხ, ორივე ქალი ტრაგიკულია და თთქ-  
მის ერთნარიად გამოხატავს ამქვეყნიური ტანჯვის თქვას.  
თუმცა უნდა სხვა სოციალური ტენდენციები ასაზრდოებს  
ამ ორი აღმნიშნის ცხოვრებას.

დაიხ, სიდონიას ბედი, მისი ხვედრი ზოგადი შინაარსით  
ტრაგიკულია. ჯერ რეველუკია, მერე სამოქალაქო ომი,  
თვალწინ უფროსი შვილის სიკვდილი, მეურ დიდ სამამუ-  
ლო ომში დაღვრული ორი შვილი, ათასნარი ოჯახური  
ჭირ-ვარამი, ბოლოს სიბერე, ქმრის სიკვდილი; მის ცხოვ-  
რებაში სიხარულზე მეტი ცრემლი ყოფილა. მაგრამ ის  
მანიც ცხოვრების უკვდავი ფეხვია, ამაყი, გამძლე, ამოუტ-  
რკავი. ფილმის თინაში, რომელიც გვირგვინია ნამარ-  
მოებისა, სოფიკო ვიკურელის სიდონია თავისი სტუმრები-  
სთან ოდნავ მომორბედილ დგას ხელში აყვანილი შვილიშვი-  
ლით, რომელიც მის სათვალეს სათამაშოდ ეპოტრეობდა. სი-  
დონიას დაბერებულ სახეზე მართალი დიმიდი ათამაშდება.



კადრი ფილიძან „წუთისოფელი“.

რეჟისორები მსხვილი პლანით შეგვავებდნენ ხოლმე ამ თითქოს რიგით კადრს, მაგრამ სიღრმის ხელში აყვანილი შვილიშვილით უცებ ბადებს რაფაელის მადონასა და ლეონარდოს ასოციაციას, როგორც მარადიული დედობის უბადლო მშვენიერება, ადამიანის მიწვევით არსებობის ძინი.

რამდენი დარდია ამ ფინალში, რამდენი სიხარული! ამ დაბერებულ სახეებში, ასლადწამოჩნეულ მოზარდებში გასაფხულის ხვაირეულ წვიმაში და ამ თავისხმაში ვადალებულ სურათში, რომელიც იქცევა გაჩერებულ კადრად. ეს ყველაფერი სცენარის პირველ ვარიანტში არ იყო, მაგრამ მაინც სცენარიდან დაიბადა. აქ არის რეჟისორული სიძარულე, ტაქტიკა, სიზუსტეც. უბრალოდ, ზედმეტი ხაზგასმულობის გარეშე, ნათქვამია ჰუმანისტური ფილოსოფიური აზრი წუთისოფელზე. ავტორებმა ამ აზრს ხალხური სიმღერის მელოდიაში დებენ.

ფილოსოფიური აქცენტები ფილმში დასმულია დროულად, შუბლში მიუზღვლად, განწყობილებისა და სურათი-ოვანი სიმბოლიკის ზომიერი მოშველიებით. ამიტომაც მოაქვს ამ ფილმს ცხოვრების რწმენა და სიყვარული, იგი ამაღლებს და შინაგანად ასაშტაყებს ადამიანს, ანთავისუფლებს სიკვდილის შიშისა და მათების შერატნებისგან, აღასებს სიკაცობის ცხოველყოფილი ენერჯით. ეს კი საკმაოდ ბევრია ერთი ფილმისთვის. მართალია, გზადაგზა ზოგი რამ დაგვაკლდა, ცარიელი ადგილებიც შეგვცვდა, მაგრამ ძირითადი მაინც დაგვაჩერებულად. წრფელად, აზრიანად.

ფილმის განწყობილებათა ცვალებადობა დრამატული და მხარაული ეპიზოდების მონაცვლეობაზეა აგებული. სილამაზითა და სითბოთა განსმეტვალური პეიზაჟი, ყოფა, ადამიან რა სახეები. უზუსლს, აღმფთობებს, ტანჯვას მოსდებს მხარული, კვიმატი სიტყვა. ამ ხალხს შეეძლია სიკვდილსაც გაიცინებული შეხედეს, მათთვის უცხოა სულიერი სიბრძნე.

„წუთისოფლის“ პერსონაჟთა ცხოვრებისადმი ინტერესი თავიდანვე ჩნდება. უპირველესად დედისადმი, რომელიც თითქოს და კაკაბაძის ტილოდან გადმოსულა, ეკრანზე ფეხი აუდგამს. მართალია, ს. ჭიაურელის სიღრმისაზრუნავ აკლია სიბერის ნაოჭები, მაგრამ კინემატოგრაფის

მსხვილი თვალისთვის საკმაოდ შესამჩნევი ასაკობრივი მიჯნები ვადალახულია, გმირის ახალგაზრდობისა და სიბერის პორტრეტები დამაჯერებელია. მათ სახეებზე მკაფიოდ იგრძნობა დროის კვალი და ჭკარით, ნაოჭებით მოსული სიბერე ამ წუთისოფლის საკიერეში გამომწვარი ადამიანების დაძაბულ სულიერ ცხოვრებაზე ღალადებს.

ამ „ასაკობრივი სირთულის“ დაძლევათან ერთად ფილმის ეპიურსა და რეალისტურ პალიტრას ორგანულად ესამება პოეტურ-რომანტიკული მომენტები. საერთოდ მშვიდი კამერა, რომელიც ცხოვრების მეისტორიის და ანალიტიკოსის თვალთ შეპყრებს გარემოს, მხოლოდ ითხზან ჰქმნის მკველირ პიპერბოლურ მოძრაობებს. პირველად, როცა მოხუცი სიღრმისა მაგიერ წყაროსკენ ფრენა-ფრენით მიმავალი ახალგაზრდა სიღრმია გამონჩდება ბილიკაზე, მეორედ, როცა თოვლი მოგორავს აფრსანიონი და მწყავალა, მესამედ — აფრასიონის მოკვლის დროს და მეთოხედ — ფინალში.

ოპერატორ გ. რაჭველიშვილის მკაცრი და ზომიერად დინჯი კამერის მშვიდ ტონალობაში ეს ვანზარს ამოვარდნილი პოეტური რიტმებია. რეჟისორიც, ოპერატორიც, მხატვარიც (შ. გოგოლაშვილი), კომპოზიტორიც (რ. ლალიძე) რეალური გარემოს მთლიანობას კარმინიულ, მაგრამ დამიწებულ დეტალიზაციას მიეღტვიან. სიღრმისა ეწო-კარის პირველივე კადრები საგზა ყოფითი შტრიხებით, მინიმუმამდეა დაყვანილი დეკორატიულობა, გეზოტიკის კალი აქა-იქ თუ გამოერთება მხოლოდ, როცა კადრში ისევ და ისევ ნაცნობი ბონდის ხედი ან აქაფებული მდინარე გამოჩნდება.

„წუთისოფლის“ საერთო რეალისტურ ფაქტურაში არის კიდევ ერთი პოეტური მომენტი, რომელიც მთელ ფილმს გასდევს გააზრებულად: ეს ბავშვებია, მარტო სიღრმისა შვილები კი არა, ან მისი შვილიშვილები, არამედ მთელი სოფლის ბავშვები. ისინი ხან დიდდრწინ თვალეობთ ფანჯარის მინას მივრობიან და განცვიფრებულები შეპყრებენ ცხოვრებას, ხან ქრისტეშობის სიმღერას მღერაან ბავშვური გულწრფელობით, ხან მასწავლებლის სიტყვებს ღამის



ნოქავენ. ისინი ზოგჯერ მეორე პლანად რჩებიან, მაგრამ მთლიან გააზრებამათი არსებობა ნიშნავს იმას, თუ ვისთვის ხდება ეს ბრძოლები, ვის ეწირება მსხვერპლად ადამიანების სიცოცხლე.

ბავშვების თემა ასრულებს ფილმის სიმბოლიკურ ხაზებს და ამბავი გაიური დასასრულისაკენ მიჰყავს. ტყეში გაჯარბნილი ველებთან ბავშვებისა და ქალების მოსვლის სცენაში არის ერთი დეტალი: აღსავლელზე ბავშვის გაყვრების შავხანის ვაზნიტი ცდილობს მამა. ეს მელვარე დროის დეტალია. საერთოდ აქტიურულადაც და რეჟისორულადაც ნიჭიერად გათამაშებულ დუნერტირი ჯარისკაცების ეპიზოდში არის თოვების გაუქმების სიმბოლიკაც.

„წუთისოფელში“ ორგანულად და ემოციურად არის ვახსნილი და გადამწყვეტილი ლენინის თემა. რამდენიმე დეტალითა და, ბოლოს, ჩირაღდნებით მსვლელობის ეპიზოდში გულწრფელად არის ნათქვამი ხალხისა და რევოლუციის ბეჭადის ღრმა სულიერ ერთიანობაზე.

ფილმის მონოტონურ რიტმში შეჭრილია დინამიური და ემოციურად მძაფრი მომენტები. ჯარისკაცების მოსვლა და ქეიფი. აჯანყების დაწყება, აფრასიონის მოსაკლავად გამოდგენება და გამომწვევული დედის თავგანწირვა, მეორე შვილის სამამულები ომში დაღუპვა, ბოლოს კი ომის დამთავრება და იასონის ანდრეი ვინასში. ეს უკვე ღრმად ხალხური ხასიათია. ამ ხალხს შეუძლია ნამუსიანად იცხოვროს, ყველაფერი მისცეს წუთისოფელს, სიკვდილს არ შეუშინდეს, ღმილით გამოთხოვოს წუთისოფელს.

და მაინც ფილმის დრამატურგიაში არის ფრაგმენტულობაც, ნაჩქარევად მოხაზული ეპიზოდები. ასეთებია ბათუმიდან ჩამოსული კონდუქტორის მოკვლა, ნაწილობრივ აფრასიონის სიკვდილიც, ომის დაწყებაში იგრძნობა ეპიზოდთა შორის უფრო მეტანაკური, ვიდრე ფსიქოლოგიურ-ფილოსოფიური გამჭოლი ხაზი.

შედარებით მკრთალად მოხაზა ფილმში სიღონას შვილების ბედი, მათი ხასიათები. იქნებ ამ სახეების დასრულებას მეორე სერია დასაბრუნებლად? მაშინ შეაკვირვი ეპიზოდებზე სულს მოითქვამდნენ, გმირების ცხოვრებასაკ უკეთ დაეკვირდებოდით, რადგან არაფერი არ ასრულებს დედის სახეს ისე, როგორც შვილებთან ურთიერთობა.

მეორე პლანის პერსონაჟებს, საერთოდ კარგად ჩეულ ტიპებს ავლია დროის მსვლელობისთან ერთად შესაძინევი ცვალებადობა. ოცინი წლებთან კოლმეურნეობის კრებამდე მათს გარეგნობასა და ხასიათში ცოტა რამ იცვლება. რამდენადმე მდგრადია გარემოც სოციალური აქცენტების მხრივ. ცხოვრების პანორამის გრანდიოზული ცვალებადობაც არ ხდება გამიზნულად, თანდათანობით...

მრავალ საფეირალსა და საკამათოს შეიცავს დავით რონდელის ახალი ფილმი „ზოი ა რუ ხაძე“ (სცენარის ავტორები რ. ებრაღიძე, ა. სივორსკი, ვ. მაქსიმოვი). ეუყურებდი ამ ფილმს და მოცებდა, ერთი მხრივ, რეჟისორისა და აქტიორების კეთილსინდისიერება, მოწადინება, თავიდანვე მკაცრად გამიზნული სტილი, თითქოს ზუსტად დეტალიზებული გარემო, რასაც უნდა განესვლვარ გმირის ცხოვრების სიმაართე. არც ბუტაფორია ქმნიდა უხერხულობას, არც ტიპაჟი, ბოლოს და ბოლოს, არც გერმანელების ქართულად ლაპარაკი, რასაც თავიდან ძნელად შევეგვე. თითქოს ნორმალური ფილმი და აქტურით, დრამატურებით, რიტმით. და მაინც ფილმი არ მოქმედებდა, არავის გძულდა, არავინ გიყვარდა, არავის თანაგრძნობდი, არავის ბედი არ გაღულებდა.

რატომ ხდებოდა ასე? ვერაფერ დაგვეპაემებს, თითქოს გმირისა და გმირულის მიმართ ინტერესი დაგვეკარგოდეს არც იმ ობიექტულურ თვალსაზრის ვებზობით, რომელიც გვიკეთინებს — ომზე შექმნილი ფილმები ყელში ამოვიდაო. განა „ჯარისკაცის მამის“ შემდეგ ასე დიდი დრო გავიდა და ასე კარდინალურად შეიცვალა ჩვენი დამოკიდებულება არც თუ ისე შორეულ წარსულთან? მაშ რა მოხდა? ჩვენ ომის თემას კი არ შევაცქიეთ ზურგი, არამედ სტერეოტიპული ერთფეროვნება მოგვებურდა, ზოია რუხაძის მიმართ კი არ ვართ ინდიფერენტუნი, არამედ ვერ ვიტანთ მომამერებელ სქემებს.

ვიფორებ, „ზოია რუხაძის“ დამდგმელთა კეთილსინდისიერების მიუხედავად, ვეჭრ რამ ნაცნობია, ათასჯერ გადაღველი. მთელი ცხოვრების მანძილზე მასხლეს დოკუმენტური ქრონიკის ის პირველი კადრი, როცა მოკლული ჯარისკაცი ეგდო თოვლში, ის ორმოცდაორში გერმანელთა განადგურება მოსკოვთან. რა დამაფიწყებს თუნდაც მ. დონ-

კადრი ფილმიდან „ზოია რუხაძე“.



სკოის ფილმში „ციხარტყელა“ საკუთარ ქოხში შვილის-თვის დღის ხელით გათხრილ საფლავს... მაგრამ ისინი პირგანდელი ძალით აღარ მოქმედებენ ჩემზე. მხოლოდ მ. რომის ტალანტმა შესძლო ყოველივე ამ სამინდელისთვის ისე მოეყარა თავი „არაჩვეულებრივ ფაშისმში“, რათა ხელახლა მძაფრად განმეცადა ის, რაც ათასჯერ მინახავს სხვა ფილმებში.

ხელოვნება ამგვარი მასალის გააზრებულად მოწოდებაში და არა უბრალოდ ფაქტების კონსტანტაციამ. ომზე დადგენილი ფილმების მიმართ მოხდა ერთგვარი პოსტტაქტივი. და საჭირო იყო მიხილი კალატოზოვის, გრიგოლ ჩუხრაის, ანდრეი ტარკოვსკის, რუზო ჩხეიძის ტალანტი, რათა ასლებურად განგვეცადა ომი.

როგორც ჩანს, არც ომზე შექმნილი ფილმებისთვის არსებობს საყოველთაო, მგზნებარეული არსებობა ყოველთვის ახლის აღმოჩენა და არა ნათქვამის განმეორება სკეპტოსად თუ უარესად.

„სოთა რუხაძის“ შემქმნელთა შეცდომა ისაა, რომ მათ ბევრი რამ დაეკარგეს.

რემარკის „ჟამი სიცოცხლისა და ჟამი სიკვდილისა“ ასეთი ფრანკი იწყება: „რუსეთში გვაგებეს სულ სხვაგვარი სუნი ასდიოდათ, ვიდრე აფრიკაში“. ამ ფრანკის დამწერმა იცის ომი. სხვათა შეიძლება ერთი ფრანკი კი არა, დახოცილთა მთელი მიზეზი დახვავოს და გული მინც არ აგითრთოლდეთ.

დ. რონდელის ფილმში არის სიმფეროპოლეთა დახვერტის ეპიზოდი. კადრში დაცულია სისუსტეც, დეტალების სიმათრლეც. ჩვენს წინაშე დგას სიმბათიური ახალგაზრდა, მის გვერდით — იატაკქვეშეთა ხელმძღვანელი, — ჭკვიანი, მამაცი კუხმა. გერმანელებს ყოველი მათე გატყავთ დასახვერტად. გარეგნულად მეტისმეტად დამწეიდებული კუხმა საიდუმლოს გაახდობს ახალგაზრდა კაცს. კუხმა მიჰყავს. მაგრამ ეპიზოდში ამათ როლი თავდება, გერმანელ ოფიცერს ჩვენი ნაცობი ახალგაზრდა დახვერტის ადგილზე მიჰყავს, რათა თავისიანების სიკვდილს ისე აყურებინოს, რომ ეჭვი დაბადოს — ამან გატყავთ. ეს თეთრი ძაფით ნაკერი დრამატურული ინტრიგა ყველაფერს აყალიბებს. გამოცდილი იატაკქვეშელი მხოლოდ სასიკვდილოდ განწირულის ეჭვიან გამოსვლას თამაშობს (საიდუმლო ვის მივანდეთ), ორ გერმანელ შორის მდგა-

რი შორისდებული ახალგაზრდა — სინდისის ქენჯნას, ბოლის სოია და იატაკქვეშელთა თამაშობზე იოლად შექმნილ პროფოკაციავზე წამოგებას. ასე ერთბაშად ყალბდება ყველაფერი.

ს. გერსამიოვის „ახალგაზრდა გვარდიში“ არის კრასნოდონელთა დაკითხვის, წამებისა და დახვერტის სცენები, რომლებიც დღესაც მოქმედებენ მაყურებელზე. ანალოგიური სცენებია „სოთა რუხაძეში“. შეიძლება ეს მოვლენები ცხოვრებაშიც გავდნენ ერთმანეთს, მაგრამ ხელოვნებაში ფასი არ აქვს განმეორებას. აქ მხოლოდ პირველად თქმა იქნეს ნამდვილ ღირებულებას. კინოს მხოლოდ აღმოჩენები უყვარს.

იქნებ ამ ფილმის მასალასაც გამოიხილოდა თუნდაც რომანტიკული სტილისტიკა, რომლის ჩანახაზიც არის ფილმის ფინსური. იქნებ ამ ზუსტი ძიება დაგვირგვინებულყოფი წარმატებით. არ ვიცი, ამჟამად კი ფილმი გულგრილად გტოვებს და ეს დასანანია.

რუზო ჭვიშვილის სცენარმა „გ ა ნ თ ი ა დ ის წ ი ნ რესპუბლიკურ კონკურსზე მიიქცია ყურადღება, პრემიით დაჯილდოვდა და ეკრანისკენ მწვავე გზაც გაეხსნა. ლიტერატურულ სცენარში იყო მასალისადმი კეთილსინდისიერი, მწერლური დამოკიდებულება, ცოცხალი, მართალი სახეები, ისტორიული ფაქტებიდან ამოტანილი სიტუაციები და წრფელი დიალოგები. ფინანსო მორჩადის, მისი მგობრებისა და მტრების ცხოვრება სცენარში დამაჯერებლად მორანდა.

სცენარი თავისუფალი იყო ვესტერნული სქემებისაგან და მისი გმირული პათოსი ნელდა, მანამდე ხელუხლებელი ფაქტებიდან იზადებოდა. ამნაირ სცენარს გ. მელოძის ხელში სათანადო ეკრანული ხორცშესხმა უნდა ეპოვა და ისტორიულ-რევოლუციური მნიშვნელობის ფილმი მიგვეღო. ამის გაჩინება იძლეოდა სცენარიცა და მძიებელი, საინტერესო რესურსის რეპუტაციაც. ასეც მოხდა. ფილმი საინტერესო გამოვიდა, ოღონდ სერიოზული დანაკარგებით.

ამბობენ: მსახიობთა ანსამბლის სწორად შერჩევა ნახევარი გამარჯვებაა. მართლაც, ამ მხრივ ვერ დავმდეურებით ფილმს, რადგან მართო გურამ ფირცხალავა-ფარნაოხი კი არა, თვინა არჩაყაძე (მურხა), ლეო ფილფანცე (ეზოკი მათეიშვილი), ზ. კვერენჩილაძე (მორჩადის დედა), მ. ცხოვრებოვაც (ელისო), ასევე მეორე პლანის პერ-



კადრი ფილმიდან „განთიადის წინ“.





კადრი ფილიძე და „ცელსაბამი სატრფო-სათვის“.

სიანვებიც, ავანტიურისტი რაქვენიც (ე. საკანდელიძე), პოლიციისტერიც (გ. ბადრიძე) და სხვები შემდეგებისდა-გვარად გულმოდგინედ არიან შერჩეული, მთლიანი ტიპა-ვის, დროის, კოლორიტის ამოცანებს ზუსტად დამორჩი-ლებულნი.

თუ ორიოდ პავილიონს არ ვივალისსმებთ, რომლის ინტერიერი ფილმის საერთო ტონალიზაციას ვარდნა (ეს ითქმის მენშვიდური მთავრობის სათათბიროსა და ქუთაისის ჟანდარმერიაზე), ძირითადად ფილმის საგნობრივი ფაქტურა, არჩეული ნატურის კოლორიტი და მთლიანი პლასტიკა მოსაწონია. ევრანის ჩარჩოებში მოქცეული გა-რემო სუნთქავს ბუნებრივი მშვენიერებით, იმერული პეი-ზაჟის მშვიდი ლირიულობით, რომლის ფონზე მძაფრად ხაზგასმულია ეპოქის ქარცეცხლში გადავარდნილი სიმარ-თლის მძიმეები გლეხი ბიჭების დრამატული თავგადასა-ვალი.

პირველივე ეპიზოდში აღძრავს დაძაბულ ყურადღებას და პატარა რეინიგზის სადგურის უცებ აფეთქებული ცხოვრება პოანტის ვრცელ რუკაზე ანთება ეპოქის სა-განგაშო სიგნალების მარჯვნივ. უცებ გამოჩნებით გმი-რებიც უბრალოდ, აღამინურად დაპარაკობენ. „სელი არა-ვინ გაარყიოს, თორემ...“ ეს დამუქრება შიგნიდან აბო-რუნებული მრისანებით არის ნათქვამი და თავიდანვე აღებული შეკვეთული ტონი, ერთი რეგისტრით განზრახ დაბლა დაწვეული, ცხადყოფს ფილმის შემქმნელთა არჩეულ სტილს.

ურბლა ადამიანურებით არის გამთბარი ფარნაოზის, ბოჩიას და მურზას მეგობრობაც, დედა-შვილის დამოკი-დებულებაც, ფარნაოზისა და ელისის უბოლო სიყვარუ-ლიც. ფილმში თავიდანვე მოხსნილია სისხლის ღვრის უან-გარიშო სიმაჟე, „აბა დაჯოცოთ ქართველებმა ერთმანე-თი?“ — ამბობს მურზა, მორჩაძეც ერიდება ზედმეტ სისხლს, მაგრამ საუკუნის მიჯნაზე გამართულ ბრძოლებში ვერ ზერხდება უსისხლო დაზავება, მსხვერპლი ავიღებ-ბული ხდება.

ქუილებს დრიდადრო მოსდევს პაუზები და იარაღ-

ში ჩამჯად მემომარ კაცებში იღვიძებს გუთნისდედა, მე-ვენახე თუ ხურო, აქტიურდება ოჯახური მშვიდი, სორმა-ლური ცხოვრების წყურვილი, ცოლ-შვილის დარდი თუ მი-ვიწყებული სიყვარული. ასეთი ეპიზოდები ფილმში გამ-თბარია წრფელი სიტყვით ამ აშლილ-აწირილებული დროის მწარე სინანულით და მომავალზე გულგაცხური იმე-დიანი ოცნებით.

ბოჩიას სიკვდილი, მერე მურზასა და ფარნაოზის შუ-რისძიება, დროებით განშორება, მორჩაძის მარტობა, ბო-ლოს ვერაგული მოკვლა და ტანაგარძნობ მურზას თავდაუ-ზოგავი ცენვის ქუჩება, სასუბა სენტიმენტალობას მოკლე-ბული მგრანობიარობით.

ყველაფერი ეს აღვიძებს იმ დღეების მოგონებებს, რო-ცა ტკივილებით იზადებოდა ახალი ცხოვრება, როცა სჯე-როლათ ადამიანებს იმ უჩვეული ისტორიულად მართალი გათენებისა. ეს ყველაფერი არის ფილმში და ბოლომდე მაინც ვერ ამოიწურა სათქმელი, რაღაც დააკლდა სახეებს, ადამიანების ბედს, მათს ხასიათებს თუ ფსიქოლოგიას.

ვიღებ ავტორების არჩეულ სტილისტიკას, ვდებ მათს თვალსაზრისზე, საინტერესოდ და ახლებურადაც კი მივი-ჩნევ თავიდანვე აღებულ ტონალობას, მაგრამ ვერ ვხე-ბი მონოტონურობას, ეპიზოდებში მეტისმეტად გახე-ლებულ რიტმს, რაც მთავარია, დასაწყისიდან დასასრულამდე თითქმის ერთ სიმაღლეზე გაბავალ ხაზს კრანობებისა თუ ანემების მიძრაობისა. მიუხედავად პათეტიკურობის თუ „მოძველებული რომანტიკურობის“ შეგნებული უკუგდ-ებისა, ამ ფილმის ბუნება მოითხოვს მკვეთრ აფეთქებებს ტყილ ხაზებს, გამაფრებებს.

თავისთავად ამ გმირების ცხოვრებაში ჩარეული საბრ-ძოლო ეპიზოდები, ჯავშნოსან მატარებელზე თავდასხმა იქ-ნება ეს, ცენოსან ნაიციასთან შეჯახება თუ უთანასწო-რო ბრძოლა ჯარის მწიკლებთან, თითქმის ქმნიან ისტო-რიულ შეჯახებათა მართალ ფონს, მაგრამ... სწორედ აქ გვევლება ფილმის ერთ-ერთი გადაულახავი სიმძლე: უნ-რ მოიხაზა ეპოქის ზუსტი ფონი, მოხდა პერსონაჟების ვერ-ბური იზოლაცია, მექანიკური ამოვარდა ატმოსფეროდან,



ცხოვრების სოციალური ორიენტაციიდან. თითქოს ერთი სერიის სარბიელი აქვს არ ეყო ფილმს. ცალკეულ ეპიზოდებს შორის დარჩა ცარიელი ადგილები, გადასვლები უფრო ნახტომებს დაემსგავსა. ბრძოლებს შორის გამართული თათბირები როგორც რეგულაციონერთა, ისე მოწინააღმდეგეთა ბანაკებში, ვერ დაიმბნტა დიდი სოციალური რყვის სიმძაფრით, ამიტომაც მოხდა გათიშვა გმირების ცხოვრებასა და სახალხო ცხოვრებას შორის. მასა არ იქცა ფილმის ერთ-ერთ ეპოქად, რომლის გარეშე შეუძლებელია რეგულაციური ეპოქის წარმოსახვა და ხელთ გვჩნება შედარებით განულებული, თუმცა დრამატულად მძაფრი, მაგრამ მთლიანობას მოკლებული ფრაგმენტები გმირის ცხოვრებისა.

მეტნაკლებად დასრულებულია ცენტრალური გმირის ბიოგრაფიული ხაზები. მაგრამ ამას ვერ ვიტყვი ვერც მურზას, ვერც ბოჩიას მიმართ. ეკრანს მიღმა დარჩა ან ადამიანების რეგულაციური გათიშვანიბიერებისა თუ სოციალური პროტესტის გამოწვევი სცენები. ისინი, მართალია, ხშირად იხსენებენ თავიანთ ვენახს, ყანას, ოჯახს თუ სიყვარულს, მაგრამ ეს ყველაფერი მხოლოდ ნაამბობშია. ამიტომ სიტყვიერი ინფორმაციას უფრო წარმოადგენს გმირის ცხოვრებაზე, ვიდრე დრამატურული გახსნას და ჩვენებას. ეტიხობა, ანუი ხასიათის ფილმს, გარეშე, უფრო დეტალურ ხატვასთან ერთად, ამბის მთლიანობა, ბიოგრაფიული პერიპეტეიებით სახეების დასრულება სჭირდება.

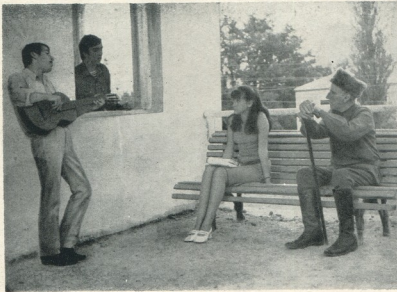
ამგვარი ხარვეზების მიუხედავად, „ვათენების წინ“ — უძველესად ადასტურებს მაძიებელი რეჟისორის საინტერესო ხელწერას და მისი მხატვრული მიგნების მიმართ გულგრილს არ გვტოვებს. ის, რაც ნათქვამია ფილმში, თანაგრძნობას ბადებს მისი გმირების მიმართ და წარსულისადმი პატივისცემით განგვაწყობს.

ქართული კომედია!... გამოჩნდება თუ არა საანონსო აფიშები, მაყურებელი მოლოდინშია. ასეთი აფიშა კი, რაღა დასამალია, ათასში ერთხელ თუ გამოჩნდება ხოლმე. კომედია კი სჭირდება ყველას, უპირველეს ყოვლისა — მაყურებელს. და მაინც იშვიათად იწერება იგი, კიდევ უფრო იშვიათად იდგმება თეატრშიც, კინოშიც.

არსებობს ქართული საბჭოთა კინოკომედიის შედეგრი — „დაკარგული სამოთხე“, დავით კლდიაშვილის უმდიდრესი ლიტერატურული სამყაროდან ამოზრდილი, ხალისი-

ნი, აზრიანი, ერთუნული. არის რამდენიმე მეტნაკლებად საინტერესო ცდა ომამდე და ომის შემდგომ წლებშიც. უკუველი კომედიური ნაკავი შემოიტანეს ქართულ სცენასა და ეკრანზე ნ. ლუმაძის რომანებმა და მოთხრობებმა. მერე შეიქმნა „ქორწილი“ და „კოლაგა“ — უძველესი, უსწრაური, მოულოდნელი. უფრო აქეთ „არამველებიერი გაწოფენა“ და „არ იდარდო“. ყინული გალღვა, დაიბრა. ბოლო კომედიის მეტნაკლებმა წარმატებებმა სხეებიც წაახალისა. გამოჩნდა მნიშვნელოვანი ტელეფილმებიც — „სერენადა“, „ვეფრი“. და მისივე ყველაფერი ეს ვერ ავსებს ამ ვახანის ცარიელ ადგილს.

პარადოქსალური ამბავია: ქართულ მწერლობას ჰყავს ბრწყინვალე კომედიოგრაფი—პოლიკარპე კაკაბაძე. მხოლოდ ერთხელ, ისიც წარუმატებლად მოხდა „კოლომერისის ქორწინების“ ეკრანიზირება. ყველამ კარგად ვიცით, აქ მრავალი სირთულე არსებობს. მაგრამ შეიძლება ბოლოს და ბოლოს კინემატოგრაფმა ვეფერი აუაროს „ყვარყვარე თუთაბერს“? გახა ნაკლებ საინტერესოა რეგულაციას მიტმასნებული მედროვე კაცის გახვევა სიცილის ქარცეცხლში, კარიერიზმის, ეგოცენტრიზმის, პროფინციული ინდივიდუალიზმის გამოშკარავება-განქექება? ამის უარსაყოფად არ არსებობს რაიმე სერიოზული ლიტერატურული არგუმენტი. არსებობს მხოლოდ ეჭვი, ვარაუდი: ვაი თუ სხვაგვარად გამოვიდეს, მაშინ? ამას იმიტომ ვამბობ, ერთხელ კიდევ ფხიზლად მივხედოთ ჩვენს მწერლობას, არამარტო დავით კლდიაშვილს, შალვა დადიანს, პოლიკარპე კაკაბაძეს ან სერგო კლდიაშვილს, სხვებსაც. გამოვავლიოთ ნამდვილი კომედიოგრაფიული და კინემატოგრაფიული პოტენციალი. სხვაგვარად რა გამოდის? იძულებული ვართ დაღესტნელ მწერალს მივუკითხოთ, მისი მოთხრობის საფუძველზე გადავიღოთ კომედია, როგორც ეს თენგივ აბულაძემ გააკეთა. ამას საძრახისად არ ვამბობ. სერიოზული ხელოვანის ეს ნაბიჯი არა მარტო როგორც კომედიის შექმნის ცდაა საინტერესო. ის მნიშვნელოვანია მომხმე ხალხისადმი პატივისცემის, მისი მწერლობისა თუ ხელოვნებისადმი ფაქიზი ყურადღების მხრივაც. უფრო მეტიც: ამაგვარ ტენდენციებს გამოჰყავს ხელოვნება კარნაკტილობიდან, თეატრული შეზღუდულობიდან, ერთი და იგივე ეთნოგრაფიული, გეოგრაფიული, ეთიკური თუ ესთეტიკური რაკალიდან.



კადრი ფილმიდან „მოიტაცეს თამარ ქალი“.



მაინც ჩვენი გვერჩივართ, გვეტყვიან და მართაღნიც იწვიან. ჩვენ ისიც ვიცით „ვე ელს აბამი ს ა ტ რ ფოს თ ე ვის“ ექსპერიმენტულმა სტუდიამ შესთავაზა რეცისორი. ასეა თუ ისე, ქართველი რეცისორი ტრაგიკული და ფილოსოფიური „ვედრების“ შემდეგ ქმნის კომედიას დაღესტნურ მოტივებზე. ეს უეცარი შემოტრიალება კომედისკენ, თანაც რამდენადმე ექსცენტრიულისკენ, თითქოს შემთხვევით არჩევანს ჰგავს, ამ შეგნებულ განმეუბნავს. მაგრამ უკანაც მოვიხედეთ.

თენიან აბულაძეს მუდამ იზიდავდა დღევანდელი ყოფა. ყოფიანი პოეზია, პოეზიაში ცხოვრების ცოცხალი ხერხი. ყოფისადმი პოეტური დამოკიდებულებით დადგა მან „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“. აქა-იქ მოსინჯა მხოლოდ ექსცენტრული თუ გროტესკული ელემენტები. „ბებია“ მაინც ბრწყინვალე აქტიორულ ანსამბლზე დაფუძნებული ყოფაცხოვრებითი კომედია იყო. თითქოს განგებ დაგვაიწუყდა სიტყვა „ლირიკული“. დაიბ, ამ ყოფაცხოვრებით სცენებში იყო ლირიკა, უფრო მეტიც — დრამაც.

ამჯერად დაღესტნელი მწერლის აბუ ბაქარის საკმაოდ ცნობილ მოთხრობაში რეცისორმა დანახა თავისი მხატვრული სამყაროსთვის მახლობელი, რამდენადმე უჩვეულო მასალა. ძნელია რამდენიმე თვეში ან წელიწადში ისე აითვისო მოძმე ხალხის ცხოვრება. მისი ყოფის, ფსიქოლოგიის ეროვნული ნიუანსების ღრმად და ზუსტად გაზომასთვის პრეტენზია გქონდეს.

ჩემი აზრით, თ. მელიავამ და თ. აბულაძემ სცენარის წერისას განიზრახეს ქართული ფილმის შექმნა დაღესტნურ მასალაზე. „ველსაბამი სატრფოსათვის“ არა მარტო ქართველ მსახიობთა ანსამბლის გამო (ე. მანჯგალაძე, გ. გვაჭავიძე, რ. ჩხიკვაძე, ნ. ქვლიციძე, თ. გაბუნია, გ. გიორგობაძე, კ. კაცასაძე და სხვები), არამედ სტილისტიკით, ტემპერამენტით, გემოვნებით ქართულია. სხვაგვარად არც შეიძლება. რამდენადაც უცხო გარემო, ადამიანები თუ პეიზაჟი არ უნდა დახატოს მხატვარმა, მუდამ შეაქვს ნახატში თავისი დამოკიდებულება, ხასიათი, ტემპერამენტი. ყველაფერი დაღესტნური ამ შემთხვევაში ფინია. მზანზარეუ-

ლი დეკორაცია, სასურველი ნატურა და, რაღა თქმა უნდა, კოლორიტი.

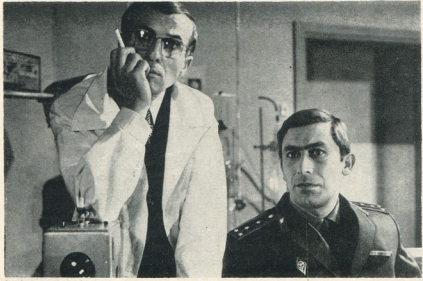
თ. მელიავამ და თ. აბულაძემ აბუ ბაქარის მოთხრობაში დანიხეს მახვლოვანი ფერული იგავურ-ფილოსოფიური მასალა. ამას ჩაეჭიდნენ ისინი, რადგან იგავმა, ზღაბრულმა სიბრძნემ არ იცის ერთი ერის ცხოვრებაში გამოკეტვა.

დაიბ, ამ კომედიის საწყისი წერტილი ფილოსოფიურია, მაქსიმალურად გამატივებელი. აზრობრივად იოლი აღსაქმელი. რა ფილოსოფიაა ეს? დაღესტანში არსებობს ტრადიცია: საქმრობი სიყვარულსა და ერთგულების მიზნად საცოლეს უნდა მიუტანოს საუკეთესო საჩუქარი. ლამაზი სერმინაზი სამ ჭაბუკს უყვარს, მათ შორის ბაბადურსაც. სამივენი მიდიან ქვეყანაზე ყველაზე ძვირფასი საჩუქრის მოსაპოვებლად. ორმა დანარჩენმა მიაგნო ნივთებს, მატრიალურს, ძვირფასეულს. ბაბადური ხელცარიელი დამბრუნდა, მხოლოდ ის აღწერა, რაც ნახა და განიცადა, ყველსაბამივით აკინძა და სატრფოს მიუტანა. ესაა ყველაზე მშვენიერი საჩუქარი, სიყვარული დაბადებული ცხოვრების შენობა. ამ საჩუქრის მომტანს ეკუთვნის მშვენიერი სერმინაზის სიყვარულიც. ეს არის აზრი, ქვეტექსტი, ფილოსოფია.

როგორ ხდება ამისი კინემატოგრაფიული რეალიზაცია? აქედანვე უნდა ვთქვა, ფილმის დემონსტრირებისას იქნებ არ დაინადოს „პომერული ხარხარი“, არ დაგვირდეს მუცელზე ხელის მოჭერა, მაგრამ ღიმილი არ მოგმორდება სახეზე. კომედიის სტილში თავიდანვე ჩნდება უცნაურობის, უჩვეულობის ესთეტიკა. უჩვეულოა ყველაფერი, თითქოს ზღაპარში ხდება, მხოლოდ ფონია დღევანდელი ფანტასტიკური დაღესტნური ხედვების ფერწერულ სურათებთან ერთად. მოტოციკლიანი მილიციელი, სატვირთო ავტომანქანა, სკოლის ფორმიანი გოგონები, მრავალი სხვა დღევანდლობის დეტალი და უცებ თეთრ ცხენზე თეთრანბიანი, თეთრფაფიანი მხედარი, რომელიც ორმოც მუჭამედს დაეძებს და ისე ბრუნდება, ვერ უპოვნია. მატყურა, არამზადა დაუდ მშენებელი, რომელიც ზღაპრებიდან გადმოსულა დღევანდლობაში, როგორც ტყუილი, თვალთმაქცი-

კადრი ფილმიდან „დაისი“.





კადრი ფილიძან „მე, გამომიხეებელი“.

ბა, მომხვეჭელობის ვნება. მოძალადეობა და ძალად სიყვარული, სიყვარული, რომელსაც თუ გინდა გალაყენები შემოარტყი, მაინც თავისას გაიტანს, რადგან ფრთები აქვს. დაახლოებით ეს მოტივები დევს ბაზადურის თავგადასავლების იგავურ სიტუაციებში. და რადგან ზღაპარი ყველაფერს იტანს, არ უნდა გვერთითის არც მინდვრის ფერები, არც მუკამედის მძიფებელი თეთრცხე-ნიანი, არც კამაზები, მფრინავი თევზებით ქუდი, რომელიც „აეროპორტს“ ჰკავებს. ოღონდ ამ იგავეს აკლიათ მგაფიობა, კეთილსა და ბოროტის გამათის სიხალდე, ჭეშმარიტების მშფენიერება, სიკეთის გამარჯვება, დიალოგიც, რომელიც ამ არის ყველაზე თანაბარი გონებამახვილობით დაწერილი. ამის გამო მთლიანი განწყობის შექმნა ძნელდება, ეპიზოდები თავისთავად არსებობენ და მთლიანობაში ძნელად აღიქმებიან. კომედიას კი, მოგესხებათ. წყაღივით ჭირდება განწყობილების თანამიმდევრობა და აზრისეული სიხალდე.

და მაინც, ამ სიუჟეტურ-სტილისტური ხარვეზების მიუხედავად, თ. აბულაძე პოლიტოს პოეტურსა და ლირიკულ მეტაფორებს. ფილმში სიმძიმის ცენტრი სანახაობის პოეზიაზე ინაცვლებს და ეს ახდენს მისი სიუჟეტური ფრაგმენტულობისა თუ შეუკვრელობის საგრძნობ კომპენსირებას. პირველივე ალგორითული სცენა: გზაზე დაბადებული ბავშვი ტიტლიკანა მისის, ყველაფერი გზინად იწყება. ეს წუთისოფლის გზაა, დაუსრულებელი, მარადიული. კადრში უცებ ამოხილული დაღსტურები აულის ხედი, თავისთავად ფერწერული საოცრება, მერე მოხუცობის თავგადასავალი საფეხით თუ საკაბით, სქოლასტიკური თუ სოციალური კამათი — ხე უფრო ადრე გაჩნდა, თუ ნაყოფი. მშვენიერი სერმინაზი, რომელიც ადგენებულ ფიქრად იქცევა გზად წასული ბაზადურისთვის. მომანაკე ქალიშვილი და ველური ყვავილებით მორითულ მინდორში ფერებში-ვით აღმოცენებული გოგონები ელინურ სტილში, ყვავილებისგან დაწნული გვირგვინები. მერე იგივე გოგონები მოსწავლის ფორმაში ბაზადურის სოფლის ქუჩებში. მოულოდნელი, ზოგჯერ ულოგიკო გადასვლები, დაწყვეტილი ფიქრი და ასოციაციები. ისევ პოეტური გადასვლა, სასოწარკვეთილი შეყვარებული ცირკის მასნობი და ჯადოსნური, თოქვე მოვარჯიშე ქალიშვილი შავ რეიტუნში. დახვეწილად, ნატეგი სილამაზით ზის ეს კადრები დაღსტურის საოცარ პანორამაში. ყოველ ეპიზოდს მოსდევს განს-

რას უტირებელი დასკვნა — სენტენცია. ეჭვიანი ქმრისა და მოძალატე ცოლის სცენას მოსდევს: „ხედავთ, რა დაატრიალა სიყვარულმა?“ ცირკის ეპიზოდს: „მთავარია ცხოვრებაში საყრდენი წერტილის პოვნა“, ვაკანობის ველზე თვითმარტყია, თვალთმაქცი მხატვრის დაუდ მშენებლის პათეტიკური შეგონება: „ხელოვნებას სარგებლობა უნდა მოჰქონდეს. დაღსტურები ცეკვის თუ რაიმე კოლორიტული შტრისის შემდეგ უცებ გვლინკას «Я ПОМНЮ ЧУДНОЕ МГНОВЕНИЕ», მერე ბაზადურის ოსტატების სადღვერძელო, თიხის ზეღვა, ნატურმოტრის პრინციპით გადაღებული სურათები. ისევ სილამაზე, სილამაზე... თ. აბულაძე, ლ. ასულელიანიც (ოპერატორი) ამ სილამაზეზე შეყვარებულნი არიან, მის შინაგან პოეზიას ექმნენ. ამ სილამაზის გამო იქნებ ბევრი რამ მივუტყვოთ ნტიკრად დადგმულ მართლაც უცნაურ ფილმს!

ზოგს მოსწონს ამ კომედიის ალიგორიულობა, უცნაურობა, ფრაგმენტულობა. ზოგი, ალბათ, ვერ გაიგებს, რა ხდება, კინოში უპირველეს ყოვლისა ადამიანები მაინტერესებს და არა ფერწერა, იტყვის. ბევრს იკამათებენ ჩვენშიც, დაღსტურშიც და ტამკენტშიც. ასეთი ფილმები ქმნიან სასურველ პოლემიკურ ატმოსფეროს და ხელოვნებაში დაუცხრობელი ძიების გზებისკენ გვეძახიან.

რამდენადმე მოულოდნელი სიურპრიზი აღმოჩნდა ლეილა გორდელაძის ფილმი „მოთხატეს თამარქალის“ უმეტესობა, ვის ხელშიც გაიარა ამ ფილმის ლიტერატურულმა სცენარმა, საეჭვოდ მიიჩნევდა მის კინემატოგრაფიულ ღირსებას. მათ რიცხვში მეც გახლდით, ამიტომ წინასწარი ეჭვი ვუყურებდი ფილმს და, მართალი ვიხსობა, ავტორმა ბევრ რამეში გადაამაჯვრა. მთლიანად ფილმი საინტერესო, სასიხარული აღმოჩნდა და სცენარის დრამატურგიული აღნაგობა რამდენადმე მოულოდნელი მთლიანობით გამოვლინდა ეკრანზე. ეს ალბათ იმიტომაც მოხდა, დ. გორდელაძე თვითონ იყო სცენარის ავტორი, სცენარისტ რეჟისორმა აკრძალა, თუ მთლიანად არა, ძირითადად მაინც, გააქარწყლა საკმაოდ საფუძვლიანი დაქვევბანი.

უპირველესად ყოვლისა, ინტერესს აღძრავს ფილმის თავისებური პლასტიკა. რკინიგზა, ვაგზლის ატმოსფერო. პერსონაჟების მახვილონიერული დახასიათება. ეს სტილი ლაკონიური ხატულისა, მუსიკალური აქცენტებისა და მსახიობთა თავშეკავებული თამაზისა, შორეულად გვესხე-





ნებს „ქორწილისა“ და „ქოლგის“ ავტორის ხელწერას. ოლინდ ერ განხრება არ იქცევა უხუჩ განმარტებლად. ლ. გორდელაძე თავისთავადი ხდება და, ერთი შეხედვით, ბანა-ლურ სასიყვარლო ამბავს საკმაოდ ლირიულად და დამაჯერებლად გვიყვება.

კადრი განტვირთულია ზედმეტობისაგან, ნატურალის-ტრიი სიჭრელისგან და აუცილებლად საგანთა პოეტურ არ-მანებაზეა დაფუძნებული. ამის გამო ორგანულია შემ-დანახული ქალბატონ ქუჩების, სოფლისკენ მიმავალი გზაც, სადგურისა და მატარებელიც. ჭარბი ყოფიერება ალბათ უფრო დაამძიმებდა ამბავს და მის ცალკეულ, ღიმილის მომგვრელ თუ უბრალოდ სასაცილო მომენტებს მომხი-ლაობას დაუკარგავდა.

ყოველივე ამის თანხვედრილია მუსიკალური მომენ-ტები, რომელიც არ ჰგავს ჩადგმულ ნომრებს, მისი გმირი-ების ცხოვრებას ერწყმის და ამბავში შეაქვს ზუსტი გან-წობილება თუ ლირიკულობა. ამბავი კი საკმაოდ მარ-ტული გასულია: ქალიშვილის უეშმაკო გატაცებასა და აქე-დან დაბადებულ მრავალ უხერხულობაზე. მიუხედავად ამ-გვარი სისხლის სამართლის დანაშაულის მიჯნაზე ჩყო-ვი საქციელისა, დათოს, გიგლას, ნიკოსა და თამარიოს უთიერთობა ისე რბილ, სუფთა დამოკიდებულებებს ამო-ატვირთებს, არამც თუ გაბრაზებს, არც გვიოთიერება და ბოლოს თანაურებობა კიდევ ამ უხერხულობაში ჩაგარდ-ნილი ასალგაზრდებს. უფეული და მოულოდნელი ქორწი-ლილ ღამეზა და ბედნიერ ფინალზე უარის თქმის მიუ-ხედავად, ამ საზღვარღვევის უცნაური რომანი პერსპექ-ტივით თუ ზნეობრივი სიფაქირობაა გამსჭვალული.

ერთი სიტყვით, ფილმის მსვლელობის დროს პირზე ღი-მილი არ გამოდება და მისი გადაღების ხალისისთანა-ზნობრივი სიფაქირობისა, უფრო ზუსტად, სიმშინდისთანა-ერაღ სიმბათიურად წარმოადგენს ადამიანებს, მათს სურვილობებს, გაუმეორებლას თუ სიყვარულის უშეშაკო ამბავს. და თუ ფილმი ზოგიერთ შენიშვნას იმსახურებს, ეს უპირველესად, ისევე და ისევე მის ასაქმტში მოქცეულ მოვლენაზე ზედამართობაზე, ზოგჯერ მასალის სიმცირე-ზე ითქმის.

ჩემი აზრით, ფილმი ხელთნერად არის გაწეული სრულმეტრაჟიანამდე. მისი მოქცევა თამამად შეიძლება ით-ხოს, ხუთ ნაწილში. მაშინ რეჟისორს არ დასჭირდებათ ის გრძელი, უსიტყუო პაუზები, გაუთავებელი გადამღე-ვადობებიც და ერთმანეთის თვალთვლება, რომელიც „ცა-რიელი ადგილებს“ ამოსავსებდა არის გამიზნული. ერთ-ერთი საუკეთესო ეპიზოდი — პლატონისა ამგვარი მრავ-ალმნიშვნელოვანი დუმილით არის დამძიმებული, ხოლო „ქორწილზე“ თამაძის ვრძელ სადღეგრელოს მართლაც რომ მოიზინებინა გამოჰყავს მასურებელი. აქ უკვე სტილზე ღამარკი გამართლებული არ იქნება. უბრალოდ, საჭირო იყო ლემენტარული ინსტრუმენტის — მაკარტლის გაბე-დულად მოხმარება.

დასურველი კანონია: თითქმის ყოველი ეკრანიზაცია ადებს. ამას თავიდანვე გვეუბნან, როცა კლასიკური ნა-წარმოები გადაკეთებულა. მით უმეტეს, ეს დანაკარგი არაერთ უფრო საგრძნობია, როცა ფილმად იღებენ ჩვენს სისხლ-ღორცში გამაჯრ ნაწარმოებს, ისეთს, როგორც ამის ფალოცილონის უკადავი „და ის ი...“. თანაც იღებენ საუნიველედ, დიდი კომპოზიტორის დაბადების ას წლის-საზე. აქ ერთმანეთს ხდება კინემატოგრაფი და საბჭო-ერი ხელოვნება. არსებობს ერთგული კინემატოგრაფის სა-უკეთესო გამოცდილებანი ეკრანის სფეროში, ჩვენი მასურ-ბრძოლისთვის ნაწინობა ეკრანიდან ლეინგაულის „გამბე-ზებზე“, ვერდის „აიდაც“, ჩაიკოვსკის „ილიანტისც“. რამ-დენიმე წლის წინ გადავიღეთ „ამესალმე და ეთერიც“,

რომელმაც კრიტიკის ქარცეცხლში გაიარა. თითქმის ყველა-ფერი ეს ნაგულისხმევი უნდა ყოფილიყო.

მასურებელი არ კითხულობს იმას, თუ რამდენ ხანში დაიგა ფილმი, როგორი ტემპით მოხუდა რეჟისორს, მთელ კოლექტებს მუშაობა. ის აფასებს შედეგს, იმას რაც ეკრანზეა და არაფერ შედგას არ იძლევა; მით უმე-ტეს, როცა მისთვის ძვირფასი მუსიკალური ქმნილება გა-დადის ხელოვნების ერთი სფეროდან მეორეში, სცენიდან ეკრანზე აქ კინეტიკური მკაცრა, უშეღავთი, ისე უნრა-კინ გაეცემა. თითქმის ხელაღებით უარყოფდები ამ ფილმს. არა, „და ის ი...“ ბერი რამ ცუდად როდი გაქე-თებულა. რაჯინდ მოიხიბინ და სკეპტიკური არ უნდა იყოს მასურებელი, ფილმს მაინც ნახავს. სანახაობითად მას მრავალი ღირებვა გააჩნია, — ისტორიულ-ეპიგრა-ფიულიც, მუსიკალურიც და ქორეოგრაფიულიც. ბოლოს და ბოლოს, რაჯინდ მართლაც და უნდა იყოს ეკრანიზებუ-ლი ოპერის ლირებულ, მუსიკალური პარტეტურა ყველა-ფერს გაიტანს. ფალოცილონის მოხმენა შეიძლება დაუს-რულებლად, მით უმეტეს მაშინ, როცა პარტიკის მღერინა საუკეთესო, ექსტრა კლასის მომღერლებია.

„და ის ი...“ დადგმულია ბატალური სცენების სანახაობითი ფერადღებებით, ტემპარამენტაბად. ვარგნობით არსები-თად სწორად არიან შერჩეული კიაზოს, მაღხაზის, მარ-როს, ცანგაჯას როლები შემსრულებლები. ფილმი დინა-მიურია, მთლიანი მხატვრული ინტეგრირით საკმაოდ მიო-დრულად დადგმული. იგრძნობა მხატვრების გულდინჯი მუშაობის კვალი. და მაინც არის ისეთი ხარვეზები, რომელ-თა თავიდან აცილება შეიძლება. უპირველეს ყოვლისა, ეს ენება ფილმის მკაცრად, მის ეკრანზე ფორმას, რაც, ჩემი აზრით, ბოლომდე შეატარა და არ არის მოფოქრებული.

დარწმუნებული ვარ, რომ დადგმულთა შორის იყო ცხატე კამათი, ეძებდა და ფიქრობდა რეჟისორიც, რა გზას დადგომდა, გადაეღო ფილმი-სექტალო, თუ გაფართო-ებინა ოპერის ტრანსფორმაციისთვის ეკრანული არე, ნა-ტურაზე გაეჩანა ამბავი, ხელიდან არ გაეშვა დღევანდელი კინოს განადიოთული შესაძლებლობანი.

აირჩიეს მთორე გზა. მაგამა ამ არჩევანში იყო სირთუ-ლვეც. ოპერას თან სდევს მისთვის სისხლნარეული თვატ-რალიობა, ზეაწეულობა, პირობითობა. ცოცხალი ნატურა კი საწინააღმდეგო ტენდენციისაა, დამიწებისკენ ეწევა ყვე-ლაფერს. არაჩვეულებრივს ჩვეულებრივად აქცევს. როგორ გინდა ამ ორი შეუდუღებელი საწყისის შედუღება ისე, რომ არ გამოვიდეს მყვირალა ეკლექტიკა? და არა, პირველ-სავე ეპიზოდში, რომელსაც უფრეტურა მიყვება, იგრძნო-ბა კონცერტულობა. ვიგრძნობ ჩაცეულობაც, მოძრაობებაც, მინახსენებენც ოპერული დარბა, ნატურა კი რეალური, ოლინდ, როგორც მოგონება, გახვეული სისხმარეულ ბუ-რუსში...

დაბოლოს, დეტექტივი „მ ე . გ ა მ ო მ ი ე ბ ე ლ ი“... ეს გ. კალატოზიშვილის მთორე დეტექტივია. არსებობს გაგრესიულობა ორი ფილმის დეტექტივის უფრებს ყველა. სოყ-ვარულისა არ იყოს, ეს კანრი ყველა ასაკის ადამიანს იტა-ცებს. ვიგორც კალატოზიშვილმა ეს კარგად იცის, იცის ისიც, რაზედ მომავლიდნებულა ცარიელი დარბაში კინო-ნაწარმოებისთვის.

მის კინოღებულებში იგრძნობა მასურებულთან სწორი მისქატის პოზიის სურვალი. დაბა, მას სურს მრავალათა-სიან აუღიტირობის თავი გაყვანს საინტერესო ამბავის სა-ინტერესოდ მოხრობულ რეჟისორად. ალბათ აქედან გაჩნ-და მეორედაც დეტექტივის არჩევანი.

ვაინტერესოს სცენარი ემეფებო დღევანდების, შინაგან საქმეთა სამინისტროს სამეძირო განყოფილების რეალურ მასალაებს. ეს წერია ფილმის დასაწყისში, ტიტრის წინ.

ამგვარი წარწერა არ არის მხოლოდ მაცურებლის ნდობის მისაპოვნელად გაკეთებული. აქვე ნაგულისხმევია ფილმის „გასაღები“, მისი სტილისტიკური თავისებურებისთვის არჩეული დოკუმენტალბა.

ეჭებენ მკვლელს, შენიღბულ დამნაშავეს. ძიების კვალი თბილისიდან დაწყებული ბალტიისპირეთამდე თუ ლინინ-გრადამდე გაივლის რამდენიმე უდანაშაულო ადამიანის ცხოვრებაში. წრე თანდათან ვიწროვდება ცდისა და შეცდომის გზით, ახალგაზრდა სიმპათიური გამომძიებელი ჯიუტად მიყვება კვალს. ტუნწად ნაპოვნი ფაქტები, ვარაუდები, შეცნირული სიზუსტე და ინტუიცია, ფსიქოლოგიისა თუ კრიმინალისტიკის მოშველიება, ერთი ქალაქიდან მეორეში, მეორიდან მესამეში, ადამიანები განსხვავებული ხასიათებისა და ბედის... და ამ ფართო პანორამით დანახულ ცხოვრებაში უჩინარი აჩრდილივით მოძრავი მკვლელი.

ბოლოს და ბოლოს, ხომ უნდა დასრულდეს გზა და ვნახოთ ის ბოროტება, რომელმაც იოლად გაიმეტა პატიოსანი ადამიანის სიცოცხლე. რაღა თქმა უნდა, კეთილი იმარჯვებს, მაცურებლის ცნობისმოყვარება კმაყოფილდება. ფილმი მშვენივრად არის გადაღებული. მისი საერთო კულტურა, რეჟისორულ-ოპერატორული დონე რაიმე გუქვს და საფუძვლიან საყვილურს არ ბადებს. არის მასში სილამაშეც, მაგრამ... ისევ „მაგრამ“ ჩნდება. რატომ?

ფილმის იდეურ-ზნეობრივი ქვეტექსტი ნათელია და ჯანსაღი, მისი ესთეტიკა თითქმის სრულყოფილი, არის მასში დოკუმენტური სიმართლევ. კიდევ რაღა გვინდა? გავიცანით არამარტო სიმპათიური ახალგაზრდა გამომძიებელი (ბუნა კიკაბიძე), არამედ რამდენიმე არანაკლებ სიმპათიური ადამიანი. მეტი რაღა გვინდა? როცა ეს კითხვა გაჩნდა, პასუხზე უნდა მოიძებნოს. მიუხედავად სიუჟეტის დოკუმენტალბობისა, მაინც იჩინა თავი დეტექტივისთვის

დამახასიათებელმა სტერეოტიპულმა სელექციამ. კერძოდ, როცა უდანაშაულო ადამიანი გარეგნული მონაცემებით თუ ცრუ ფაქტებით დამნაშავეს ჰგავს, თითქმის კვალი მასთან მიდის, მაგრამ ნუ შემოფოთლებითი, ყველაფერი ზუსტად გაიშფოთება, მართლმსაჯულება აგრძელებს თავის შემოცდარ გზას შეცდომების შეცნობის გზით. ამდაგვარ სვლებს თან ახლავს ყალბი დამაბნელობის შერყონება, თანაც, რავინდ გულუბრყვილო იყოს მაცურებელი, მისთვის ამგვარი თავსატეხი გამოცანები ადვილად ამოსასხენელია.

არის მეორე არანაკლებ მნიშვნელოვანი სარვეციც. შეიძლება ზედმეტი ნდობა გამოეცხადა დოკუმენტს, არ მოხდა მასალის მხატვრული გადაზრება! იქნებ ამისი ბრალი იყოს თითქმის ფინალამდე მხედველობის მიღმა დარჩენილი, გამომჟღავნებული, მაგრამ ამოუსწნელი ბუნება დამნაშავისა? ვინ არის მკვლელი? ჩვეულებრივი კრიმინალი, პათოლოგიური ტიპი თუ რაიმე სოციალურ-ფსიქოლოგიური საფუძვლების შემცველი? თავისთავად, პრიმიტიულია, თუნდაც ნატურალური სახით აღებული მკვლელი-კრიმინალი რამდენად არის საინტერესო, როგორც ხელოვნების საგანი? ეს ფილმის მეორე მხარეა საკმაოდ მნიშვნელოვანი და გაუაზრებელ-შეუცნობელი. რა გაეწყობა, დეტექტივს მაინც თავისი გააქვს და ზოგჯერ თურმე ნამდვილ ამბავსაც აყალიბებს. ბოლოს და ბოლოს, მელთ გვჩვენა კეთილშობილი, პრინციპული, დაუღალავი და შეუტყველო ახალგაზრდა გამომძიებლის ძალდუტაბეზლად შექმნილი ხასიათი.

სხვა ხასიათებზე რა მოგახსენით, მეტისმეტად პუნქტირობით მოხაზულს ჰგავს. როგორც ჩანს, გ. კალატოზიშვილის რეჟისორული ხელოვნება უფრო მკვიდრ, ღრმა და სერიოზული ლიტერატურული მასალისთვის არის შემზადებული.



საქპოთა კავშირის ორმოცდაათი წლის-თავისადმი მიძღვნილი გამოფენის დარბაზი საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში.



# ქართველი საგოელი მუსიკოსები ეპიკოპეუმი

ლეონიდ როსტოვეცივი

„... მსმის ინფორმაციის სახით გაუწყობთ, რომ ჩვენს კონსერვატორიაში განაღებელი ჯადოსნური არტისტული და პედაგოგიური მოღვაწეობა ბევრით არის დაფლებული რექტორ ირაკლი ბერიძის ოსტატობასა და სიყვარულზე. რამდენიმე დღას წინ შესაძლებლობა მომეცა დავსწრებოდი კონცერტს მოსამზადებელი განყოფილების მოსწავლეთა მონაწილეობით, რომელსაც ბატონი ბერიძე ხელმძღვანელობს. მაშინვე დავერწმუნდი, რომ მან ნამდვილი რველუცია მოახდინა ჩვენი ქვეყნის ახალგაზრდა მუსიკალური ცხოვრების სტრუქტურაში, დიდი წვლილი შეიტანა ქვეყნის მუსიკალური კადრების ევგობიზაციაში. ვამბობდიერები მის მიერ ჩატარებულ მუშაობას ჩვენს კონსერვატორიაში და მჯერა, რომ მომავალშიც იგი ასევე წარმართავს მუსიკალური ცხოვრების განვითარებას.

ექვარტემა, რომ თქვენ გამოგზამურებით ჩვენი მინისტრის სურვილს, რათა გაგრძელდეს ბატონ ბერიძის მისია ჩვენს ქვეყანაში.“

ეს წერილი კაიროდან მოვიდა მოსკოვში. ევგობიტის კულტურის მინისტრმა, იგი საბჭოთა კავშირის კულტურის მინისტრს გამოუგზავნა.

ირაკლი ბერიძე კაიროს კონსერვატორიაში 1967 წლის სექტემბერში ჩავიდა მრეველად, რექტორად სახელმწიფო საბჭოთა სპეციალისტების მუშაობის პრაქტიკაში ეს განსაკუთრებით ირთადერთი შემთხვევა, როცა უცხოელს ანდობენ ეროვნული კულტურის ესოდენ მწაშენელვან ორგანიზაციის მეთაურობას.

კონსერვატორია განლაგებულია ქალაქიდან მე-12 კალომეტრზე, ე. წ. „ხელოვნების კუთხეში“. მისკენ მიეშურება მწვანეში ჩაფლული მოსავლტებული გზა, რომელიც სახელგანთქმული ევგობიტური პირამიდებისაკენ მიემართება. შეიღასართულიანი შენობა მშვენიერად ჰდება პეიზაჟში.

ადრე, როცა ი. ბერიძე ევგობიტს ეწვია კაიროს კონსერვატორიის მუშაობის გაცნობის მიზნით, კულტურის მინისტრი დაინტერესდა სტუმრის შთაბეჭდილებით. მისინც როგორი იყო ეს პირველი შთაბეჭდილება? დღის პირველ საათზე წუღებოდა ყოველგვარი მეცადინეობა, კონსერვატორიის შენობა იკეტებოდა, აქ სტუდენტი მხოლოდ სამ თუ ოთხ საათს მეცადინეობდა დღეში; გარდა ამისა, კონ-

სერვატორიაში არსებობდა მხოლოდ საშუალო და უმაღლესი განყოფილება, არ იყო მოსამზადებელი ჯგუფები. ამიტომაც ქართველმა მუსიკოსმა ფრთხილად მიუგო ევგობიტელ მინისტრს: „ეს ფარანების მძლავრი სასუფეველია, რომელიც ალბათ აღაპარაკდება“.

კონსერვატორიის პედაგოგებს შორის (იტალიელები, ევგობიტელები, რუსები) იმყოფებოდა საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე, ვიოლონჩლისტი ალექსანდრე ჩიკავაძე.<sup>1</sup> მიგვიანებით კაიროში ჩავიდინე აგრეთვე პროფესორი ლუარსაბ იაშვილი (მისმა ქალიშვილებმა მარინე და ნანამ კონცერტები გამართეს, რის შესახებაც პრესა წერდა: მან თავის ოჯახში ლაურეატების ფაბრიკა შექმნა!), საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი დავით ბაღრიძე, რომელიც განაგებდა ვოკალის კლასს. თამაზ გომელაურმა კი კაიროს კონსერვატორიაში კამერული შემსრულებლობისა და კვარტეტის კლასი დააარსა. აქვე ნაყოფიერად მოღვაწეობენ კონცერტმასტრები ეთერ პაპაშვილი და ელენე დაკო.

თითოეულმა მათგანმა თავისი წვლილი შეიტანა არაბი მეგობრების მუსიკალური კულტურის განვითარებაში. ლ. იაშვილი უხვად აჯობდებოდა ევგობიტელ მევიოლინეებს მდიდარი გამოცდილებით. თ. გომელაურმა კონსერვატორიის კამერული ორკესტრის ხელმძღვანელობა ითავა. და ბაღრიძემ კაიროს საოპერო თეატრში პუჩინის ოპერა „რიოპიო-სანი“ დადგა. მასწავლებელთა ღირსა და მრავალწროვან გუნდში, სადაც წამყვანი ადგილი საბჭოელ სპეციალისტებს ჭკირათ, უნისონში სმოვანებდნენ საქართველოს მუსიკოსების უნაგერო ხმები. ი. ბერიძემ იმით დაიწყო მოღვაწეობა, რომ გახსნა კონსერვატორიის ჩარხული კარბი, რათა სტუდენტებს მთელი დღის მანძილზე ემეცადინათ. ილიე რდი იყო მუსიკალური სკოლის ორგანიზება, მაგრამ ერთუნიასტებმა მტკიცედ მოკიდეს ხელი ამ საქმეს, მათ სხვებიც ამოუდნენ მხარში და სკოლამ დაიწყო არსებობა. გამართლდა ჩვენი სპეციალისტების ვარაუდი — ამ სკოლამ კონსერვატორიის მისცა ყველაზე ნიჭიერი ასალგარდები.

<sup>1</sup> ლ. ჩიკავაძე ტრაკოვლად დაიღუპა 1971 წლის ზაფხულში. მისი სიყვარული აღსანიშნავად კაიროს კონსერვატორიაში შემორჩალური დღეა გამოფენილი.



არც თუ ისე ადვილი იყო ნიჭიერთა შორის უნიჭიერე-  
სების არჩევა. ი. ბერიძე ხშირად იგონებს ხოლმე პირველი  
გამოცდილების შესვლას. მადლობა ღმერთს, რომ ყვე-  
ლაფერი უკან არის, მაგრამ რად ღირდა ღმერთის დაძვრა  
ადვილად. იმხანად აკადემიის რექტორის (პროფესორი  
ფსიქოლოგის) ინიციატივით „ხელშეწყობათა ინსტიტუტი“  
შემკვლევითა დასწავლებელი იყო ფსიქოლოგიაში გამო-  
ცდის ჩანარება. გამოცდებზე ამითორებებს (მათ შორის  
მუსიკალურ სკოლაში შემსრულებ ბავშვებს) ასეთი კითხ-  
ვით მიმართავდნენ: ჩამოთვალეთ პრიმუსის ნების ხუთი  
შესაძლებლობა (კარიორი უკვე 30-40 წელია, რაც  
საბჭოში გაზო, ამიტომაც ბევრმა არც კი იცის, თუ რა არის  
პრიმუსი). ერთი სიტყვით, ახალგაზრდებს შეიძლება ჰქონ-  
და შესანიშნავი ხმა, საკომპოზიტორი ნიჭი, აბსოლუტური  
სმენა, მაგრამ თუ პრიმუსის ნების დანიშნულება არ უცო-  
და, კონსერვატორიაში მაინც არ მიიღებდნენ.

ნამდვილად ილიმება მკითხველი, მეც გამეცინა, როცა  
ეს ირაკლი ბერიძემ მიაშობ, მაგრამ მან დასძინა: თქვენ  
ყველაფერზე მსჯელობთ ჩვენა ქვეყნის კანონების მიხედ-  
ვით. გვევლინეთ კი სულ სხვა წესები. იქ თითქმის შეუძ-  
ლებელია ნებისმიერი, თუნდაც უმნიშვნელო დადგენილებების  
შეცვლა. ყოველ შემთხვევას ახლავს კანონის გარკვეული  
პარაგრაფი. გამოინაკლის არ არსებობს. ყველაზე მარტოვი  
საკითხები კი ინსტანციებში განიხილება. ამასთან არ  
ხდება მისი გადაწყვეტა დამოუკიდებლად.

აიღოთ თუნდაც სტუდენტის გადაყვანა ერთი კურსი-  
დან მეორეზე, ან შევბუღების მიცემა, ან მისი განთავისუ-  
ფლება რამდენიმე დღით, როგორ უწყდება მსგავსი საკითხ-  
ები მოსკოვის, ლენინგრადის, თბილისის ან ნებისმიერ  
საბჭოთა სასწავლებელში? ეს არ შედის რექტორის კომპე-  
ტენციებში. ყოველივე ამას განიხილავს დეკანი ან მისი  
მოადგილე. კითხვი კი ასეთი საკითხები განიხილება ჯერ  
კონსერვატორიის სამბოზე, შემდეგ აკადემიის გაერთა-  
ნებულ სამბოზე (მასში შედის კონსერვატორია, საპალეტო,  
ინსტიტუტი ხელოვნების, კინო და არაბული მუსიკის  
ინსტიტუტები). ამ ინსტანციის გათვალისწინებით საკითხი  
არ გადაწყდება. მაგრამ ამით დროდი მთავრდება ყოველივე,  
საბჭოს დადგენილება მინისტრის მიერ უნდა იქნეს რატი-  
ფიცირებული. დემოკრატია ეს თუ დემოკრატიაში?  
კარგია თუ ცუდი? ამაში როდია საჭმე. აი რა მოხდა ფსი-  
ქოლოგის გამოცდის შემდეგ: ნიჭიერი ახალგაზრდობის  
20 პირივენი, რომელიც მუსიკალურ სკოლას და კონსერ-  
ვატორიაში ყველაზე „დფიციტურ“ ფაკულტეტებზე შეიღ-  
ოდა, სასწავლებლის მიღმა დარჩა სწორად პრიმუსის ნემ-  
სის მიხედვით.

კონსერვატორიის პროგრესულმა წარწიმა გადაწყვიტა  
ამ წინაწყვიტის უგულებელყოფა. გაეღობინა წასვლიმა  
„აღ-აზრმა“ გამოქვეყნა ინიციატივის კარიკატურა. აღმ-  
ოფელმა კარიის საზოგადოებრივმა, მაგრამ თვით მინისტრ-  
მაც კი ვერაფერი გააწყო, რათა რადიკალურად გადაწყვი-  
ტა საკითხი. გადაწყდა კი ეს საკითხი?

— კომპრომისზე მოუხდათ წასვლა, რათა ნიჭიერი  
სტუდენტები არ დაკარგათ, ისინი ჩარიცხეს თავისუფალ  
მსმენებლად, იმ პირობით, რომ მომავალ წელს კვლავ  
ჩააბრუნდნენ მისაღებ გამოცდებს და კონსერვატორიის  
მწიფე კურსზე ჩარიცხებოდნენ.

კარიის კონსერვატორიის ავტორიტეტი თანდათან  
იზრდებოდა. მისი წარმატებები თვალსაჩინო გახდა არაბ-  
თათვის. მალე კარიისკენ დაიძრნენ ნიჭიერი ახალგაზრ-  
დები აღერიდან, იორდანიიდან, ბახრეინიდან.

არაბული აღმოსავლეთის ასობით წარმომადგენელი  
ჩარიცხა კარიის კონსერვატორიაში. მათ შორისაა იორ-

დანილი ახალგაზრდა ისმაილ ხადრი. იგი იბრმავდა 1970  
წლის სექტემბერში, როცა იორდანიაში პოლიტიკურ ვენე-  
ბათა თელავი მდებარეობდა, იმსიალი ღვთით გაუმჯობესა კარიო-  
სკენ. ტვენბანგვარი იარა, რათა მცვადნივმა განვგრძო კონ-  
სერვატორიში. ბრმა მუსიკოსი ძალზე ნიჭიერი აღმოჩნდა  
— განსაკუთრებით კომპოზიციში. მას შეარგებლობას უწევ-  
და საბჭოთა პედაგოგი ჯივან მიხაილოვი.

აღსანიშნავია, რომ მანამდე კარიის კონსერვატორიაში  
არ არსებობდა კომპოზიციის კლასი. იგი მხოლოდ საპედა-  
გოური პარწონის განყოფილება. აქ არ ხდებოდა სტუდენტ-  
თა დანაწილება სხვადასხვა პროფილის მიხედვით. არ  
ჰქონდა მნიშვნელობა იმსაც — გააჩნიათ თუ არა მათ  
მუსიკის შექმნის უნარი.

მაგრამ განა შეიძლება იმსაც გახდეს მხოლოდ ლიტე-  
რატორისა თუ პოეზიის შესწავლით? განა კმარა მხოლოდ  
მუსიკალური დისკომონების შესწავლა, იმისათვის, რომ  
კომპოზიტორობას მიჰყო ხელი? სადაა ის ნაპერწკალი,  
რომელსაც მიწოდება, ნიჭი, ტალანტი ყოველმა.

ქიზალი ბერიძის ჩამოსვლის შემდეგვეს ეს კანონი თით-  
ქმის ორ წელიწადს იყო ძალაში და მისი შეცვლისათვის  
მრავალი წინამძღვრების დაძლევა მოუხდა.

ახლა კონსერვატორიის კლასში იღებენ მხოლოდ შემოქ-  
მედებითი ნიჭით დაჯილდოებულ ახალგაზრდებს. ამ  
კლასს ხელმძღვანელობს მოსკოვის კონსერვატორიის აღ-  
ზრდილი, არამ ხარატირიანის მოწაფე ჯივან მიხაილოვი.  
მისი ხელმძღვანელობით არაბმა ახალგაზრდებმა დიდი  
წარმატებები მოიპოვეს.

ამიგავსა, საბჭოთა საპედაგოგების დახმარებით  
გადაიღვა კიდევ ერთი ნაბიჯი კარიის ეროვნული კონსერ-  
ვატორიის წინსვლისათვის. ამჯერად არაბი მგობრები  
მსურავლე მადლობას უხდებდნენ საბჭოთა კოლეგებს, რომე-  
მდებარე იყო იმერტბინე დაროს, ენერგიათ, ცოდნას კვალიფი-  
ციურად ერთნაირად კადრების აღზრდისათვის. ასე იზრ-  
დებდნენ ნიჭიერი გვიგამები პედაგოგები, ისინი ეროვნო-  
ბოდნენ იმ ცოდნას და ჩვეულებას, რომლებსაც მათ უნებაროდ  
გადასცემდნენ საბჭოთა პროფესორები და პედაგოგები.

ამიტომაც დღეს მათ უკვე დამოუკიდებლად შეუძლიათ  
მიღწევაობა.

ი. ბერიძის ჩამოსვლამდე კარიის კონსერვატორიის  
ხელმძღვანელობდა იტალიელი ცეზარ ნორდო. ამ ცნო-  
ბილმა კომპოზიტორმა, რომის ყველა კონსერვატორიის ყო-  
ფელმა რექტორმა, რაღა თქმა უნდა, იცოდა მუსიკის ფასი.  
მის ავტორიტეტს ამძლავრებდა თავად იტალიური მუსიკის  
ტრადიციები — როსინის, ვერდის, პუჩინის, ლონგიალისა  
და სხვათა სახელები, ბრწყინვალე იტალიელი მომღერლე-  
ბის დიდება. მიუხედავად ამისა, გვიკვირებმა უპირატესო-  
ბა საბჭოელ მუსიკოსს — ირაკლი ბერიძეს მინიჭებს. ეს არ  
იყო შემთხვევითი. იტალიელები თავის სკოლას ნერგავდ-  
ნენ კარიის კონსერვატორიაში და ნაკლებად ზრუნავდნენ  
ეროვნული კულტურის კეთილდღეობაზე. საბჭოთა კოლე-  
გები კი თავის უმთავრეს დანიშნულებას გვიგამებითი მუსი-  
კისთვის — შემსრულებლების, კომპოზიტორების, პედაგო-  
გების აღზრდაში ხედავდნენ.

სწორად ამ მიზანს ემსახურებოდა 1005 დღის განმავ-  
ლობაში საქართველოს სსრ სახალხო არტისტები დაეთ  
მადრიძე. იგი განავრდა კარიის კონსერვატორიის ყოვე-  
ლურ კათედრას. გაიცოცდა, რომ კონსერვატორიაში არ  
იყო საბჭოელი სტუდენტი. 100 წელიწად შეტია რაც კარიის  
საბჭოური თეატრი არსებობს. მის თაღებქვეშ ხმობდნენ  
ქარუშოს, ტკობ რუფოს, მარიო დელ მონაკოს განუყოფი-  
ბელი ხმები, მაგრამ მისი სკენიდან არსილეს ატყვინებულა  
გვიგამებითი მომღერლების ნაბეჭები. აქ არც ერთი სპექტაკ-  
ლი არ დადებულა ეროვნული ძალებით. რატომ? მხოლოდ



მიტომ, რომ ათეული წლების მანძილზე კაიროს საოპერო თეატრი უტალიელებს განკარგულებამ იმყოფებოდა. ისინი ყოველწლიურად ექვსიანამდევნიდნენ ადგილობრივი ეროვნული თეატრის შექმნას.

და ბიძიძემ განიზრახა ამ უსამართლობის გამოსწორება. კონსერვატორიამ იგი გატაცებით შეცდილობდა. ვიკატორი ტექნიკის სრულყოფის მიზნით, იგი ყოველდღე საათობით ავარჯიშებდა ვეგეტელ სტუდენტებს. ყოველდღიური იყო რეპეტიციებიც, წერტილად მათ აქტიურულ ოსტატობას. და ბიძიძე ამბობდა: „ჩვენ შევეხებით საოპერო დასს. ნახუთ რამდენი ნიჭიერი ვოკალისტი: გაბრიელ ბელტაგი, ვიოლეტ მაკარი, ალფი მილადა...“

იგი განსაკუთრებით აფასებდა 15 წლის აფავ რადის, რომელიც უსანიშნავი სიზარანი, სასიამოვნო გარეგნობა და თანდაყოლილი არტისტიზმი აღმოაჩნდა. ეს ახალგაზრდები თავდაყვევით მუშაობდნენ. მალე კაიროს მიქალაქებმა ქუჩებში გამოფენილი ადგილებიდან შეიტყვეს, რომ ასწორებდა ადგილობრივი ძალიანი დადგენილი საოპერო ოსტატობის პურიის „ჩიო-ჩიო-სანსი“ პრემიერა. ეს გახლავთ პირველი ეროვნული საოპერო დასი, ასე სასიხებით რომ ელოდნენ ევროპელები ათეული წლების მანძილზე. და ბიძიძე რელიგიურად ინახავს იმ პირველ ფირფიტას, რომელზედაც ჩაწერილია აფავ რადის სიმღერა. ეს ფირფიტა მაღლიერმა სტუდენტმა თავის მასწავლებელს უღებდა წარწერით, რომელიც აღსარებას უფრო ჰგავს: „ჩემს ძვირფასს, ჩემს და ბიძიძეს, რომელმაც მე ასე ბევრი მომეცა მთელი ცხოვრების მანძილზე დაგროვილი გამოცდილება თქვენ მამობრივი სინაზითა და სიყვარულით გადმომეცით მე თქვენნი მადლიერი ვიქნები მუდამ, მთელი ცხოვრების მანძილზე“.

რად თქმა უნდა, ვისთვისაც ძვირფასი იყო ევგვიპტური ხელოვნება, მხარში ამოუტყდა საბჭოთა სპეციალისტებს. ბევრი იყვნენ ასეთები, მაგრამ ეს არ ნიშნავს ყველას ერთხელ, უმაღლესი საოპერო საბჭოს სხდომაზე, საოპერო თეატრის რეპერტუარზე მსჯელობის დროს სიტყვით გამოვიდა ი. ბერიძის. მან მოიყვანა მაგალითები საბჭოთა რესპუბლიკების, სახელმძღვანელო, ამირეჯავასისა და შუა აზიის ქვეყნების პრაქტიკიდან და დაასახელა ეროვნული მუსიკის უცვლადი ძეგლები: „აბესალომ და ვთერი“, „ლეილი და მჯანში“, „ალმასტი“, „ქოროლი“ და სხვა ნაწარმოებები. აქვე დასძინა, რომ მსმენელთა ფართო მასების მოზადე მხოლოდ მაშინ იქნება შესაძლებელი, როდესაც ისინი სცენაზე ნახავენ და მოსმენენ მათთვის განსაკუთრებით ახლობელ სიუჟეტებსა და მელოდიებს. და აი სიტყვით გამოვიდა კაიროს საოპერო თეატრის დირექტორი ბატონი სალეს აბდუნი. მან მკვახედ განაცხადა: „კაიროს საოპერო თეატრი გაიხსნა იტალიური ოპერით, ასე წლის მანძილზე მასში იდგებოდა იტალიური შექტავლობა და მონაკალბო მხოლოდ იტალიური ოპერითი ვარსებებოდა.“

ბატონ სალეს აბდუნს არაყინ დაუჭირა მხარი, მაგრამ ასეთ ბატონს ზოინდა ვერ ჩამოითორებ. როდესაც ამ ეპიზოდის ამავე გავრცელება კაიროს კონსერვატორიის პრეზიდენტის შორის, ერთ-ერთმა ევგვიპტელმა თქვა: „როგორც ჩანს, საბჭოელები უფრო ზრუნავენ ჩვენს ეროვნულ კულტურაზე...“ ..ყოფიო მეტად, ვიდრე ის ბატონი? — დაახლოება ი. ბერიძის.

ახლა კი ევგვიპტურთი ხელოვნებათა აკადემიის რექტორის მკაცრ კანონებს. საბჭოს წევრები ტყავის სარკმლებში მოთავსებულნი. წყდება საკითხი, თუ რომელ სპეციალისტებზე მოიწვიონ პედაგოგები შენდებ და წლისთვის. თითოეული მათგანის წინ დგას დღის წესრიგი და პროექტებისათვის გაიმზებული წინადადებები. ვინ და რა პრინციპით შეადგინა ეს გვემები? მასში შეტანილი აღმოჩნდა

ის სპეციალობები, რომელთა გარეშე შეიძლება კონსერვატორიის არსებობა, მაგრამ სრულიად უგულებელყოფილი იქნენ კონცერტმასიტრები და კამერული ანსამბლის კლასის პედაგოგები. ი. ბერიძე განცვიფრებულა: — „განაკონცერტმასიტრების გარეშე შეიძლება მუშაობა?“ პასუხიც მოისმა: „ხომ ვემუშაობინე აქამდე“. შარიალია, მუშაობდნენ, მაგრამ შედეგი? ყველა გაკვივლილი აკომპლემენტის გარეშე მიმდინარეობდა. გამოსდებოდა სტუდენტები სპეციალობის პედაგოგების „აკომპანემენტით“ გამოდიოდნენ.

ყოველივე ამაზე ი. ბერიძე მხურვალედ ლაპარაკობდა. საბჭოს წევრებმა დირსეულად შეფასეს მისი გულწრფელობა. მალე დამტკიცდა მისი სიტყვების სისწორე. ამის დამამტკიცებელი საბუთო გახლავთ ერთი კონცერტმასიტრის ელენე დვალისა და ეთერ პაპავალიის მუშაობა. სწორედ მათ მოახდინეს ნამდვილი საგონებელი იმით შეხედულებაში, ვინც მხარს უჭერდა კონსერვატორიის „კონცეფციას“ — „ხომ ვემუშაობინე აქამდე“.

შარიალია, კაიროსა და ალექსანდრიაში საჯარო კონცერტის შემდეგ გახუთი „პროგრე ევგვიპტენ“ და ქურნალი „დევიპტე“ აღფრთოვანებით უსრდნენ ვ. დვალისა და ე. პაპავალიეს — „მათი სწატობა ამშვენებს ყველას, ვისაც ისინი აკომპანემენტს უწყვენ“.

წლიდან წლამდე ძლიერდებოდა კაიროს კონსერვატორია. თამაშ გამოქურბა 16 ნიჭიერი სტუდენტისგან ჩამოაკლბოდა კამერული ორკესტრი, რომელიც ისეთ დონეზე აიყვანა, რომ ამ კოლექტივზე მთელი ევგვიპტე ალაპარაკდა. პრესა ერთხმად აღნიშნავდა: „ეს ორკესტრი არაფრით არ ჩამოუვარდება ევროპიდან საგატროლდე ჩამოსული ნებისმიერ ორკესტრს.“

ახალ-ახალ წარმატებებს იკიან მვეოლინებიც ლ. იასალისა და ი. ბერიძის მოხიდან, ვილონჩლისტები, რომლებიც ალ. ჩიჯავაძესთან შევადინებდნენ, ვოკალისტები ნიჭიერი პედაგოგის ჯეილან რატლის კლასიდან, კომპოზიტორები, რომლებსაც ჯეიან მიხაილოვი ასწავლის. პიანისტები, რომლებიც თბილისელი ელვარდ მირზოიანთან ვუფლებით საშემუშაოში ჩვეყვენ.

ხუთი წელი იმუშავა ი. ბერიძემ კაიროს კონსერვატორიის რექტორად. მისმა პირველმა სტუდენტებმა გასულ წელს მიიღეს დიპლომი. ეკლბანი იყვნენ ისინი. ამათგან ექვსმა სახელმწიფო გამოცდებზე უმაღლესი შეფასება — 100 ქულა მიიღო. ესენი არიან: მუსტაფე ნაგი, მინუ რაგებ, აბდელ ვახედ გად, ანი ტამბული, აფთუ რაიდი და ხასან შარარა — პიანისტი, მვეილინები, ვილონჩლისტი, კობოზი, მიმღერალი და ალტისტი. საერთო ზრნი ასეთი იყო — კურსდამთავრებულთა თავისი ცოდნითა და ოსტატობით პასუხობენ მსოფლიოს ნებისმიერი კონსერვატორიის მოთხოვნილებებს.

კაიროს კონსერვატორიის აღზრდლები ევგვიპტის სკვადსხვა ქალაქში მოღვაწეობენ, კონცერტებსაც მართავენ, მათ ყველგან გულთბილად იღებენ. განსაკუთრებული სიხარული განიცადა ორმა მუსიკოსმა-პიანისტმა რაზმი იასამ და პრეფესორ ი. ბერიძის მოწავლი, მვეილინურ ხასან შარარამ. მათ პარიზი ალაპარაკეს.

პარიზში ვაჟ ტიბოს და მარგარტა ლონგის სახელობის მუსიკოს-მეზრულელებოთა საერთაშორისო კონკურსზე წარსდვა 24 მვეილინზე და 54 პიანისტს მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნიდან. ორი მათგანი ევგვიპტელი იყო. უკვე იმ ფაქტმა, რომ კონკურსდებულთა შორის ევგვიპტელი აღმოჩნდნენ, განაცვიფრა ფრანგები, რადან მანამდე არც ერთ არამ მუსიკოსს, არც ერთ კონკურსში არ მიიღია მონაწილეობა. გამონაკლისს წარმოადგენდა მხოლოდ ერთი შემთხვევა: რამდენიმე წლის წინ ტოკიოში, მადამ ბატერფლას

პარტიის შემსრულებელთა შორის იყო ეგვიპტელი მომღერალი. მაგრამ იგი პირველი ტურის შემდეგ ჩამოსცილდა მონაქვევებს. პარიზში კი ამ ორმა მუსიკოსმა წარმატებით დაიკავე ეგვიპტის არამბო რესპუბლიკის ღირსება. მათ გაიმარჯვეს ტურში და საპარიზო ადგილებზე გადავიდნენ. რაზმი იასას მიუჩნებდა ლაურეატის წოდება და ვათასი ფრანკი, ხოლო ხასან შარასას — პარიზის პრეფექტის ვერცხლის მედალი და მერიის დიპლომი. თურქ პაპა-შვილმა კი, რომელიც კონკურსზე ხასან შარასას კონცერტმასტრირი იყო, საერთაშორისო ჟიურის მადლობა დაიმსახურა.

გამარჯვებულთა პატრესაცემად საფრანგეთის საკარგო საქმეთა სამინისტროს მიერ გამართულ მიღებაზე, ფრანგმა მინისტრმა მორის შუმანმა შემდეგი სიტყვებით მიმართა ირაკლი ბერიძეს: „განცვიფრებული ვარ, ეგვიპტე პირველად წარსდგა საერთაშორისო კონკურსზე და ისიც ასეთი წარმატებით“.

მორის შუმანმა უამბო საბჭოთა მუსიკოსს, რომ იგი ბავშვობიდან გატაცებულია ხელოვნებით, უკრავდა კიდეც ფორტეპიანოზე, და არც თუ ხერხოდ, მაგრამ ვინაიდან ხელოვნებებში მიჩნევენ არა მარტო მუსიკას, არამედ დიპლომატიასაც, ამიტომ ეს უკვანასენელი აირჩია.

„სამუსუხაროდ, დიპლომატიის, მუსიკისაგან განსხვავებით, ჯერ კიდევ დასაშვებია ყალიბ ხოტები, —ლიმილით უთქვამს მინისტრს, — ამიტომაც ჩვენი საუბარი, ორი მუსიკოსის ბაისია მხოლოდ“.

იქვე ყოფილან ჟიურის წევრები, საფრანგეთის კულტურის მინისტრი, პრეზის მუშაკები. ვიღაცა უკითხავს ი. ბერიძის მუშაობის ხასან შარასათვის: „მიხედავთ აიბერიძე თქვენი ხელოვნების შემდეგ ამ სრულყოფას?“ ხასანმა მიუგო: „საბჭოთა კავშირში, მე უკვე ვიხსოვებ ჩვენს რექტორს ამის შესახებ“. „ისინი თბიანა დაკავშირდებიან“ — განაცხადდა „ბატონმა რექტორმა“. მართლაც, ხასან შარასა აგრძელებს სწავლას მისი კვირის კონსერვატორიაში პროფესორ ვ. ბარინოვას ხელმძღვანელობით.

ყველა, ვინც კი ესწრებოდა ამ საუბარს, ულოცავდა ეგვიპტელ მევილინებს წარმატებას, რადგან მოსკოვში ნივთა ნიშნავს არა მარტო მისი ტილანტის აოიარებას, არამედ დიდ პერსპექტივებსაც.

ესა ტიბოსა და მარგარიტა ლენის სახელობის კონკურსმა კიაროს კონსერვატორია საერთაშორისო ასპარეზზე გაიყვანა. ავტორიტეტით დღითი დღე იზრდებოდა, ისინი პოპულარობით სარგებლობდნენ არა მარტო მუსიკოსთა ვიწრო წრეში, არამედ მოსახლეობის ფართო ფენებშიც. მუსიკოლოგებ იზრდებოდა მათადმი ეგვიპტელთა სიმპათიები, ამას მოჰყვას ხალხით გატაცული საკონცერტო დარბაზები, კიაროს კონსერვატორიის პედაგოგთა კონცერტების დროს. თვალსაჩინო იყო იმ მუხედრებზეც, როცა ქართული მუსიკოლოგები ეგვიპტელ მოსახლეობას ეგნობოდნენ. ამ შესვლიერებში საბჭოელი სპეციალისტები დამსწრე საზოგადოებას უამბობდნენ მშობლიურ საქართველოზე, მის წარსულსა და აწყოზე, ბუნებასა და სიძლიერებზე, მუშებსა და გლეხებზე, საქართველოს კულტურასა და წინ-ჩელოვებებზე. საბჭოებოდნენ პოეზიაზე, მეცნიერებაზე, მასპინძლებზე. ასეთი მზიდრები ხელს უწყობენ მეგობრული ურთიერთობის განმტკიცებას საბჭოთა და არაბეთის ხალხებს შორის. ეგვიპტელები იყინობდნენ არა მარტო საქართველოს, არამედ მთელ ჩვენს მზავალბრვანს ჭევეყანას. ამ სალაშობებს ზოგჯერ ათასობით მსმენელი ესწრებოდა, რადიოსა და ტელევიზიის საშუალებით კი ეს შეხვედრები მთელი ეგვიპტისათვის განხა ხელმისაწვდომი.

კიაროს ტელევიზიამ ფირზე აღბეჭდა ი. ბერიძის მიერ

შესრულებული სამი პროგრამა — ორი მათგანი ეგვიპტელი პიანისტის მარსელ მარტას აკომპანეშებით, ხოლო მესამე პროგრამა, რომელიც ქართველი კომპოზიტორთა ნაწარმოებებშია შეხვედრება, ვიერ პაპაშვილის თანხლებით, ამ პროგრამას იმხენენ ეგვიპტელი ტელემაყურებლები. ისინი გაეცნენ ა. მაჭავარიანის საკვილირო კონცერტის პირველ ნაწილს, შ. თათაქვიშვილის „მელოდიას“ და სხვა კომპოზიტორების ნაწარმოებებს. ერთხელ ი. ბერიძემ თბილისიდან კიაროში ჩაიტანა უნიკალური ჩანაწერი — ტარტინის საკვილირო სონატა, რომელიც ფორტეპიანოს თანხლებით სრულდება ხოლმე. ამ ჩანაწერზე კი ფორტეპიანოს ნაცულად ორლანი ხმოვანებს. კიაროს პრესა წერდა, რომ „შევილინემ და ორლანსტამა თურქ მაგობლივიშვლამ თავი ი დაჭირა და შომაგონებელი დაკვრით მოხაზლა ეგვიპტელი რადიომსმენლები“.

ი. ბერიძემ მღელვარებით მიამბო, რომ თბილისიდან ათასი კილომეტრის მანძილზე, შორეულ კიაროში, შემდეგ კი ალექსანდრიაში, ეგვიპტელებმა მზურვალედ დალინშეს საბჭოთა საქართველოს ნახვრასუკუნიაში იბილა. ალექსანდრიაში საუბლოდ საღამო გამიართა პტალომეს უკუწა. შესანიშნავ მუნიონში, რომელიც ოდესღაც თავად სალავატს კუთვნილება ყოფილა. ახლა კი ამ საღამო საბჭოელთა კულტურის ცენტრია. მასში საბჭოთა კავშირ-ეგვიპტის მეგობრობის საზოგადოება ტიტანურ სამუშაოს ეწევა. აქ არამბე სწავლობენ რუსულ ენას, ნახულობენ საბჭოთა კინოფილმებს, ისმენენ რესტეკებს ჩევენსაზე, ესწრებიან კონცერტებს, საუბრობენ საბჭოელ სპეციალისტებთან, გასტროლირობდნენ.

იმ საღამოს მთელი დიპლომატიური კორპუსი ესწრებოდა თ. გომოლარმა თავის მოხსენებაში ილიაპარკა ქართულ და ეგვიპტურ კავშირებზე. ი. ბერიძემ დამსწრეთა შობი საბჭოთა საქართველოს ცხოვრებაზე, მის კულტურაზე, ორივე მომხსენებელს დიდი ყურადღებით უსმენდნენ, მზურვალე თვაციები გაუსვლიდა, შერდებ კი აღმართო-განდნენ კონცერტით, რომელშიც ქართველი კომპოზიტორების ნაწარმოებებმა გაიხმიანეს.

ეგვიპტელი მსმენელი შეკითხვებით მიმართავდნენ ქართველ მუსიკოსებს. ისინი დინტერესდნენ საბჭოთა საქართველოს ცხოვრების სხვადასხვა მხარით, მოითხოვდნენ მის-საბჭოთა, ეპატორებოდნენ ოჯახებში.

ეგვიპტურმა პრესამ კიაროსა და ალექსანდრიაში ჩატარებული საღამოები გააშუქა და აღნიშნა: „ის იყო ძალიან მნიშვნელოვანი მოვლენა, რომელიც აახლოებს ჩვენს ხალხებს“.

გაუავაზობთ სამ ამონაწერს პრესიდან: „... კიაროს კონსერვატორიის მესამე რექტორი მეგობარი ჭევეყნის და უდიდესი ერის წყარობადგენილია. დიდი სირთულეების მიუხედავად, მან დაიხსნა ჩვენი კონსერვატორია კრიზისისაგან. ეს მოხდა შესანიშნავი სპეციალისტების დახმარებით... სიახლე გასლავი ის პრინციპი, რომელიც ახალმა რექტორმა თავისი ჭევეყნის პრაქტიკიდან გადმონერგა“.

...ვესალმებით ჩვენ მეგობარ ქართველ რექტორსა და მის კოლეგებს შორეულ აკავასიის თბილიდან, მათ გახდაქმნეს ჩვენი კონსერვატორია...“

... ახლა კიაროს კონსერვატორიაში დულს ცხოვრება. იგი ჭევეყნის მუსიკალური ცხოვრების განუყოფელი ნაწილი გახდა“.

ეს ამონაწერები ამოვიღეთ ეგვიპტური გაზეთიდან „ალ-ახრამ“. ისინი თვალსაჩინოდ მეტყველებენ ეგვიპტელთა მადლიერ დამოკიდებულებაზე ქართველ მუსიკოსებისადმი, რომლებმაც ეგვიპტელების ზიდი გასდეს მტკვარასა და ნილოსს შორის.

ეს გულითადობის, შეგვარებისა და სიახლოვის ნიღა.



# კობე გარჯანიშვილის ორი ღაღბეა მოსკოვის სამხატვრო თეატრში

ეთერ გუგუშვილი



კ. გარჯანიშვილი, 1913 წ.

გლ. ნემირსკიჩი-ლანჩინაძემ მარჯანიშვილს შესთავაზა გაეცნობოდა კენტ ჰამსუნის პიესას „ცხოვრების ბრჭყალებში“. თეატრის ხელმძღვანელს თვითონ სურდა დაედგა ეს პიესა, მუშაობდა კიდევ მის გადაკეთებასა და სცენურ განხორციელებაზე. ძნელია თქმა, თუ რამ აიძულა ნემირსკიჩი-ლანჩინაძე პიესა მარჯანიშვილისათვის გადაეცა. რეჟისურა მარჯანიშვილთან ერთად გ. ს. ბურჯალოვს დაეკავა.

მარჯანიშვილმა პიესაზე მუშაობის სურვილი გამოთქვა, მაგრამ პიესით აღტაცებული არ იყო. მარჯანიშვილს უბრალოდ შემოქმედებითი დამოუკიდებლობა სწყუროდა, იგი არ მალავდა, რომ ჰამსუნის პიესის გაეცნობის შემდეგ შინაგანი დაუკმაყოფილებლობის გრძნობა გაუჩნდა და წერდა: „რასაკვირველია, ადამიანის სულის ისეთ ანალიზთან შედარებით, როგორც დოსტოევსკის „კარამაზოვებისა“, ჰამსუნის ფსიქოლოგიური პიესა ბევრად დაბლა იდგა, მაგრამ მასში მიმალვრად იგრძნობოდა დიდი მასწავლებელი — დოსტოევსკი“.

დოსტოევსკის გავლენა ჰამსუნზე მარჯანიშვილში ორგვარ გრძნობას იწვევდა. ერთი მხრივ, მას იზიდავდა და არ შეიძლება არ მიეზიდა, „ფსიქოლოგიური ამოცანების ძიებები“, მას სიამოვნებას ჰკვირდა ის აზრი, რომ საშუალება ეძლეოდა სიღრმისეული მეთოდით ექმუშავა მსახიობებთან სცენაზე ცოცხალი ადამიანის წარმოსახსაზავად. მეორე მხრივ, მას ესმოდა, რომ აქ შემამოფთებელი სიმპტომები იმალებოდა. რეჟისორი არჩევდა ამ სიმპტომებს სიუჟეტის გარკვეულ პარტენციოსულობაში, თხრობის საერთო მელო-

დრამატულობას — ბანალური სიტუაციის ელემენტებში და პიესის ძალზე ნაზესამულ ბიოლოგიზმში, რთული და რამდენადმე ბუნდოვანი ფსიქოლოგიური გადატვირთულობის კომპლექსი უმაღვე თვალში საცემი იყო.

ყოველივე ამან მარჯანიშვილი დააფიქრა, მოსვენებას არ აძლევდა პასუხისმგებლობის გრძნობა, რომელიც მას მხრებზე დააწვა, აწუხებდა, მიზანშეწონილი და სწორი იყო თუ არა პიესის არჩევანი.

რეჟისორი სულ უფრო და უფრო ნერვიულობდა. იგი თითქმის დარწმუნებული იყო, რომ არაფერი არ გამოვიდოდა, წარმატებას ვერ მოიპოვებდა და არჩევანი არასწორი იყო. განსაკუთრებით აღლევებდა, რომ ჰამსუნის პიესას შეეძლო გამოეწვია მაყურებელში მხოლოდ სასოწარკვეთილება, არაჯანსაღი, ავადმყოფური გრძნობები, გულგატეხილობა, ცხოვრების ზიზღი.

მაგრამ უკანდასახვი გზა მოჭირილი იყო. ძალზე დიდხანს მოელოდა იგი სპექტაკლზე დამოუკიდებელ მუშაობას, გამოსავალი უნდა მოეძებნა.

მარჯანიშვილმა გადაწყვიტა გაბედულად ემოქმედა. უარყო ამ პიესის წაკითხვა, როგორც ყოფითს, ისე „განწყობილების“ პლანში. იგი თამაზად მიუდგა პიესას: თავის თავს ალტერნატივა დაუსვა, რაკი პიესა არ არის ყოფითი, მას აუცილებლად უნდა იყოს „თავაწყვეტილი“; წყნარი თუ არ არის, აუცილებლად უნდა იყოს მშფოთვარე, ყოველგვარი მოკრძალება „უმშავსაც წაუღია“! უნდა შეიქმნას „ნაივლი, მზიური სპექტაკლი, რომელიც მაყურებელს აიყვანდა

ყოველდღიურობაზე მაღლა და გაათავისუფლებდა მას სუ-  
ლიერი მდაბიურობისაგან<sup>11</sup>. „გადაუშლიდა ისეთ ნათელ,  
ისეთ მზიურ ბრწყინვალეებას, რომ სპექტაკლს, მგავგადად  
„კარმინისა“, მოგვადოვებინა თავისი უზაპირო თავაწყვე-  
ტილობით მაცურებელი“<sup>12</sup> — ასე მსჯელობდა რეჟისორი.

„სოციაკუიერი თავისუფლების მოყვარე კარბიზთან შმმსხ-  
ვევით არ არის. დამაყებული მემშაობის წინააღმდეგ  
ბრძოლის სურვილი, „ფუტლაობის აღმამიებისა“ და ყო-  
ფიითისაღმი მტრობა—მარჯანიშვილში წლების მანძილ-  
ზე მწიფდებოდა, შემოქმედების თავისუფლებისმოყვარე  
ტენდენციებმა, ასე მყარად რომ ჩამოყალიბდა თეატრალუ-  
ერი მოღვაწეობის გარიტარეზე საქართველოში, ტენდენციე-  
ბმა, რომლებმაც თავისი განვითარება პპოვეს გოტკისთან  
ურთიერთობის შედეგად, ერთბაშად იჩინა თავი — თითქოს  
იმთამ ჭამმა დაპკარა.

ფრიად მოულოდნელი იყო, რომ ამ განწყობილებამ თა-  
ვი იჩინა სწორედ ჰამსუნის პიესაზე მუშაობისას. რეჟისო-  
რის აზმით, მისი პოზიცია ნაკლებად შეეცაბამებოდა დრა-  
მატურგიულ მასალას. მარჯანიშვილისსული ჩანაფიქრის  
შმაგი, მწვედარე სიფიცზე და პირქუში, მიმიე „სულსმემ-  
სუთავი“ პიესა — „ცხოვრების ბრჭყალებში“ თითქმის შე-  
უთავსებელი იყო. მარჯანიშვილი ავტორის წინააღმდეგ  
მიდიოდა, თითქოს — „აღებებდა“ მის კონცეფციას, წი-  
ნანსწარ იცოდა, რომ შეიძლება ჩიხში აღმოჩინებისა, მაგ-  
რამ მან აქაც უკან არ დაიხია, საბრძოლო ჟინმა შეიპყრო.  
რეჟისორის სურდა ყოფილიყო თამაში, გაბედული, აგზო-  
ბოქრებინა წყნარი ყურე, აეფორიარებინა თავისი და გარ-  
შემო მიყოფთა წარმოსახვა და როდესაც კრიტიკოსი ემ. მეს-  
კინი წერდა, რომ სამხატვრო თეატრმა სპექტაკლით „ცხო-  
ვრების ბრჭყალებში“ ჩიხს თავი დააღწია და ჩხოვისყუე-  
ლი პერიოდის ნათელ გზაზე გამოიყვანა, გვერდზე მოიტოვა  
მოდერნიზაციის ყველა ცთუნება და ნაცოდვილარი ძიებე-  
ბი“<sup>13</sup> — მას მხედველობაში ჰქონდა სწორედ მარჯანიშვი-  
ლის ცდა, აღედგინა თეატრის პირველი პერიოდის სპექ-  
ტაკლების მხზე სულისკვეთება, მხედველობაში ჰქონდა  
პროტესტი, მიმართული ყოფილი ელემენტებით სპექტაკ-  
ლის უხედბეტი გადატვირთვისა და პირქუში, სოლისმემხუ-  
თავი ატმოსფეროს მქმუნებარებისა და ცხოვრების მახინჯი  
მხარეების გადაჭარბებულად ჩვენების წინააღმდეგ.

ამ ატმოსფეროს შექმნისათვის უმნიშვნელო როლს რო-  
დი თამაშობდა გაფორმება. მხატვარი ვ. სიმოვი, სწორედ ის  
მხატვარი, რომლის შემოქმედება, რუსი პერიფიციელების  
მსგავსად, ყოველთვის განირჩეოდა რეალისტური მანერიით,  
არ იცოდა, რა იყო სტილიზებული განწყობილების „ცოდ-  
ვა“ და სამხატვრო თეატრთან ერთად მოახდინა რეჟისორმა  
თეატრალურ-დეკორატიულ ხელოვნებაში, უცბად ახალი  
სახით მოგვეცა. „ცხოვრების ბრჭყალებში“ იყო სამხატვ-  
რო თეატრში მხატვრის ამ წლების ერთ-ერთი უკანას-  
კნელი ნამუშევარი<sup>14</sup>.

სიმოვს დაისი დასდგომოდა, მოდიოდნენ მისი შემეც-  
ლეული. თეატრის კარი სწორედ ამ წლებში ფართოდ გაი-  
ნო „მირ ისკუსტვას“ მხატვრების — მ. ვ. დობუჟინსკის,  
ა. ნ. ბუნუას, ნ. კ. რერიხისა და ბ. მ. კუსტილიევისათვის  
და თითქოს მოვლენებს წინ უსწრებო, მარჯანიშვილი აი-  
ძულებდა „ზედმიწვევით მივირ“<sup>15</sup>. ცხოვრებისეულ-მარ-  
თალ“ მხატვარ სმეებს, თავისი თავის წინააღმდეგ წასუ-  
ლიყო, ამსტრენიდა დეკორაციული ხელოვნების სფეროში  
სამხატვრო თეატრის მიერ ამ წლებში წარმოებულ ძიებას.  
სიმოვი ნამდვილად არ შეეფერებოდა „ცხოვრების ბრჭყა-  
ლებში“ მარჯანიშვილისსულ გადაწყვეტას, მარჯანიშვილი  
იფიგნებს თუ რა ძნელი იყო მხატვრის დაერწუნება, უარე  
ეთება კარ-ფანჯარებინა რეალურ თოახზე.

სიმოვი ეწინააღმდეგებოდა, და უნდა თთქვას, რომ ერ-  
თი შეხედვით, სპექტაკლი „ცხოვრების ბრჭყალებში“ არა-  
ფრით არ განსხვავდებოდა სამხატვრო თეატრის ყოფილი  
და დადგმითი ტრადიციებისაგან. ჩვეულებრივ ინტერე-  
რი, სახლის მოწყობილობის ყველა აქსესუარით — ასეთი  
იყო პირველი აქტი. გარეგნულად ყველაფერი ჰამსუნის  
რეზარკის მიხედვით იყო გათვალისწინებული. ორი ფან-  
ჯარა, ითახის შუაში სუფრავადაფარებული მაგიდა, მარჯ-  
ვნიე „სეკრეტერი“, მარცხნიე კომოდი, პატარა მრგვალი  
მაგიდა, საგარძობები, დივანი, უზარმასარი საათი, ფანჯ-  
რებზე ფარდები, ღარნაკები, ლამფა, შანდალი და სხვა.  
არ არის ეს, თუ არა „ყოფა“, ყველა მისი „საყოველღლი-  
ურო“ წერილმანით? და რა ეწინააღმდეგება აქ სამხატვრო  
თეატრის პრინციპებს? თითქოს მართლაც არაფერი. მეორე  
მოქმედება. ხშირი ფოთლებით დაფარული, ჩვეულებრი-  
ვი ვერანდა, მაგიდა, სკამები, ლამფები, აბაქურები, სხვა-



ჰ. ჰამსუნის „ცხოვრების ბრჭყალებში“  
მოსკოვის სამხატვრო თეატრში. სცენა  
111 მოქმედებიდან.



დასხვა ფერის ფარნები, ჭიქები, ფინჯნები, კოფეები და სხვა. აქაც ყველაფერი ისეა, როგორც ყოველდღიურ ცხოვრებაში. ანდა, ბოლოს, მეოთხე მოქმედების ფინალური სცენა — ზანვის მოსვლა, იულიანა გილეს ეს ბოლო ტრაგიკული აკორდი! რა არის ანტირეალისტური ამ სცენაში სცენური გაფორმების თვალსაზრისით? შიდა კიბე, რომელსაც მივყავართ პირელი სართლის პოლში. ამ კიბიდან ჩამოდის ზანვი, რომელიც ბასტმა იულიანას „სარქრად“ გამოუგზავნა. მაგიდა, დივანი, მაგიდაზე ლამაზი, შუქგარეანო ლამაზ — ყველაფერი ისეა, როგორც ცხოვრებაში... მაგრამ „ყოფის“ ყველა ეს დეტალი არამარტო არააბობს როგორც „უაქტორი“ და „ნიშანი“ ცხოვრებისეული გარემოს ფოტოგრაფიული წარმოსახვისათვის — ისინი ცხოვრობენ, თამაშობენ, ერწყმებიან ფერში და შუქ-ჩრდილში სხვა ფერებსა და ჩრდილებს, ჰქმნიან განსაზღვრული ფერების პარმონიას, განსაკუთრებულ გამომსახველ კოლორიტს. მარჯანიშვილი გამამარჯვა მხატვარზე, „ჩვენ, — წერდა იგი თავის თავსა და მხატვარზე, — უბრალოდ ვეძებთ მეტყველ საგნებს და თანაც ვცდილობთ, რომ მათი ელვარება აკიაფდეს ლარანაკებსა, გრაფინებსა და სხვა საგნებში... სრულებით არ ვუწყებთ ანგარიშს ფანჯრებიდან შემოჭრილ სინათლეს“.<sup>5</sup>

ამსუნიის პიესა ავტორის რემარკით იწყება, რომელიც სულაც არ გულისხმობს არც ჭრელ ფერებს, არც კამკაშა სინათლეს: „მოახლე ქალი ავეჯზე მტკვრის წმინდა“, „მოახლე ქალი იღებს ლამაზსა და ანათებს გრაფიურას“... — ეს სიტყვები სვედასა და ნალველს ბადებს — სინათლეს უკმარაა კედელზე დაიდებული გრაფიურის დასათვალურებლად...

მარჯანიშვილი უარყოფს ბინდს, სვედიან განწყობილებას და უფერულობას. რეცეზენტები პირველი მოქმედების აღწერისას მიუთითებს: „შემოდგომის შვის უხვ სიხვეზე“, განსაკუთრებულ ნარინჯისფერ სინათლეს, რომელიც სცენას დაუფლებია, იტაცებ დაფინილ ატმისფერ ვიწრო ხალებისა და შავ ჩარჩოზე, რომლითაც მოჩარჩოებულია სცენა... ეს ჩარჩო აქ ტყუილურადოდ როდია! შავი ჩარჩო, როგორც პირქუში, შემხარავი „ბრჭყალები“ — თათვივით შემოჭობილია კამკაშას, ნათელს, ცოცხალს. ეს — კონტრასტია, ეს — ბრძოლაა: კონტრასტსა და ბრძოლის ისევ ის მიტეხი აღმოცენდება შემდგომ მოქმედებებშიც. ფანატურის ტიპის მაღალი, სწორკუნთა გისოსი, რომელიც მხატვარმა სიმოშმა, როგორც თვითონ აღიარა, „დღივ ანტიმეორისათვის“ შექმნა, მთლიანად დაფარულია უსურვაში — არც ესაა უმიზეზო დეტალი!

შემოდგომის ფოთლების ფერადღებება განსაკუთრებით გამოიკვეთებოდა ტერასის თეთრი კარკასის ფონზე, სხვადასხვა ფერის პატარა ფარნები კი ფერად-ფერადად ამკობდა ამ თავისებურ მოყვითალო-თეთრ გამას. და ყოველივე ეს შავი ხავერდის, ცხურისა და შავი კულისების ფონზე იყო განლაგებული. „ლამის წყვილი“ — განმარტავდა შემდგომ სიმოში — ეს წყვილი სინათლესთან და ჩრდილებთან კონტრასტის ლაქას ქმნიდა და ისევ ერთმანეთს გავსენებდა.

ამ სპექტაკლში ყოველივე — დაწყებული პერ ბასტის თვალვით თეთრი თავიდან, დამთავრებული იებით, რომელნიც ფრეკენ ნორმანს ეჭირა ხელში, ყველაფერი თამაშობდა და კაფობდა. მარჯანიშვილი ქმნიდა განსაკვივრებულ რიტმებს, უჩვეულო ინტონაციებს, ვნებათა ამაფორიაქებულ „გაფერად კამკაშა“ ფერებს. თითქმის რვეისორის მიზანი სასყებით ამართლებდა საშუალებებს, რომლითაც იგი ამ მიზნის მიღწევას ცდილობდა. სურვილი — დამევიდრებინა სიციცხლე იქ, სადაც იგი სასყებით დარღვეულია, ხაზი გაესვა შუქ-ჩრდილისათვის იქ, სადაც პირ-



ო. კნაბერ-ჩეხოვა ფრე გილეს როლში (ე. ჰამსუნის „ცხოვრების ბრჭყალებში“. მოსკოვის სახმატრო თეატრი. 1911 წ.).

ქუში განწირულება უნდა გაბატონებულყო — არ, რამი იმალებოდა მისი სცენური მიგნების ლოკაჟი. მიუხედავად ამისა, ყოველივე ეს ვერ ათავსულებდა მას ისეთიოშიის ელემენტებისაგან. როცა პროტესტს უცხადებდა სკრუპულსურს და, ამ თვალსაზრისით, სცენაზე ყოფის თვითმანერს გადმოტანას, მარჯანიშვილი სხვა უკიდურესობაში ვარდებოდა. ბოლოს და ბოლოს, ფერებისა და სინათლით „უსიფიკური“ ტკბობაზე თვითმზად ვეცა.

მარჯანიშვილისთვის სპექტაკლის კონტრასტების პარმონიას კარგად ერწყმობდა ილია საიის მუსიკაც, რომელსაც უსწარმაზარი ადგილი ჰქონდა დათმობილი სპექტაკლში, მისი ცხოვრებით ცხოვრობდა, გამოსატყდა მის რიტმს, პულსაციას და ბევრად განსაზღვრავდა მოქმედების მივლულობას. მუსიკას განსაკუთრებული აზრობრივი დატვირთვა ჰქონდა და არსად ილუსტრაციულობად არ ქმნულა, განსაკუთრებით ძლიერ ეფერდა თავებრდამხვევი ვალაი მესამე მოქმედებაში, რომელსაც „განწირულითა ვალსი“ უწოდებდა. სპექტაკლში მონაწილე წყარდენ, რომ ვალსი თავისი გზებით, სიმშავით, სიმძაფრით შემპირწუნებულ შთაბეჭდილებას ახდენდა.

ზრავალი წლის შემდეგ, როდესაც პ. ა. მარკოვი სახმატრო თეატრის სპექტაკლების მუსიკალურ გამომსახველობის საშუალებებზე ლაპარაკობდა, განსაკუთრებით აღნიშნავდა მუსიკას სპექტაკლ „ცხოვრების ბრჭყალებში“. იგი ფიქრობდა, რომ „განწირულითა ვალსში“ თეატრმა გამობატვა სვედა წარმავალი, დასალუპავად განწირული ცხოვ-

რების გამო<sup>6</sup>. დაემატებოდა: ტრაგიკულმა ბოზოქრომბა აქ და ესეც რეჟისორის ამზობა გამოხატავდა.

დამკვიდრებულა ის აზრი, რომ მარჯანიშვილის მუშაობა მასუფილი აიყვას საკმეით უწინააღმდეგეობა სანატორიო თეატრის მთლიანად და შერხებში, უპირატესად, სანსახიბო ხაზით. თვით მარჯანიშვილი არ უარყოფდა ამ განსაზღვრებს. იგი შედგომ წერდა: „ეს პირა სასანატორიო თეატრის სტანდარტის თანდასწრებით არ დადგა, ან-და ფემიროვის თვითი მოვება ხელი მისი დადებისათვის, რასაკვირველია, გამოხედდა ერთი ისეთი სასანატორიო-თავანი, რომელიც მსურველის თავისი განწყობილი და ჩვეულებრივი ფსიქოლოგიით დაიმორჩილებდა.“<sup>7</sup>

სანატორიო სივლიდ და სიცრუე, თვალთმაქცობა და სიმბდალე, ეროტიკული ფერხობირობა და ეგზოტიკური დაუდევობა, პიროვნების დამლა და ოსტების დღევა — ყველაფერი გააზრებული იყო რეჟისორის მიერ უკიდურესად მაფარი გუნებით, გასაოგებელი, მძივარე დამანური აქტივებით, განიმოვლებილი გრძობებით. სანატორიო „ცხოვრების ბრჭყალებში“ ცხოვრება მართლაც მოიქცობოდა. „მარჯანიშვილს გვიჩვენა მთელი თავისი ეგზოტიზმი, აღმოსავლური სულის მთელი თავისი გუნება და გააზრებო ყველაფერი აბათო“; — წერდა ჟურნალი „რამ-აი ი ჟიზნ“<sup>8</sup>. და რასაკვირველია, აქ ლაპარაკი იყო არა „ბანალურ“ აღმოსავლურებაზე, არა არიზიტული ეგზოტიკაზე, არამედ იმაზე, რომ მთელი სანატორიო თვითის სამხრეთის მსგუვარე მოსს სხივებით იყო გაპრწყინებული. თვით დამდებელი აღიარებდა, რომ ჰასსუნის აივანზე უშუაბის პიროვნები იგი გახედებით გრძობდა თუ როგორ ჩქვეუდა მის მარჯებში მშობლიური ქართული სისხლი და ეს დადგმა თავის პირველ ქართულ სანატორიულ მიაჩნდა.

რეჟისორის მუშაობის მეთოდებს პირდაპირი დამოკიდებულება ჰქონდა სამსახიბო მსურველისათვის. აქვე უხდა მყინდით: სანატორიო თეატრის მსახიბებისათვის ეს სანატორიო უჩვეულო იყო. ჩვეულებრივი ინტენსივობა და ხიზნები, მეტყველების და შესტების „ბუნებრიობა“, ელვარე თეატრალურ ფონზე მუხიის, სინათლის და ფერის მძაფრი, თავისი მესამეა შექმნებულს ხილდა, რომ რეჟისორი ჩვეულებრივით, ქვეყის „მინაურულით“ დამაყოფილებულიყო. „ნახვარტობები“ აქ შედებტი აღმონდა. ამ სცენურ ატმოსფეროში ცხოვრებისეული ინტენსივობის სიმართლე სიყაფე დადიქვევდა, დისონანსად აღიქმებოდა. საჭირო იყო მსახიბის თავაშა და სანატორიო-ის ელვარე, მეტისმეტად თვალმისაცემი, გაბეჭულ, თითქმის გამაოგნებელ ხატოვანება შორის შინაგანი შესატყვისობის გაუმხანება, ამასთან აუტოდეული იყო სანატორიო თეატრის ძირითადი პრინციპი — ფსიქოლოგიური სიმართლის პრინციპის დაცვა.

მიმე ამოყანა დაველა ო. ლ. კნიპერს. რეჟისორი არ თავაჯერებოდა იულიანის მუშაობას. სეველიანი ქალის განსახიბრების ნაცვლად მას სახე გადაწყვეტილი ჰქონდა უხემი, თითქმის ბაზრული შარკის საშუალებით. რეჟისორი უწყალად ამოშვებდა გმირს და მის ნადვლი სახეს წარმოაჩენდა. აი, რატომ იყო, რომ მესამე მოქმედების გადაწყვეტ სკენას, სადაც საბოლოოდ უნდა გაიხსნას იულიანას სახე, რეჟისორი ძლიერი forie-ით წარმოგვიდგინდა. სცენაზეა უზარმაზარი კაშკაშა ყვითელი დღვა-ნი. იულიანა-კნიპერი დღას ამ დღიანზე და წარმოთქვამს უხეზნარე, ცეცხლოვან მოთხოვნას. ეს არის „ცხოვრების ბრჭყალებში“ მოწყვედილი ხორცი ხორცილვანნი, ეს სასოწარკვეთილება, უძიოდ სულის ყვირი, მარტოობა, უმდარა და გუნება, საკუთარი უწყობის შერხებება და უკანასკნელ ამოსუნთქვამდე ბრძოლის წყურვილი. მთელი ეს წერვილი დამაბელობა საუცხოოდ ესადაგებოდა თვა-

ლისმიმჭრელ მოყვითალო-წითელ, ფერადოვან გამას, თითქოსდა ეყოციათა სიმძაგე-აფეთქებას და კონტრასტს გამოხატავდა. „მესამე მოქმედება — წერდა ერთი რეჟისონტი, როთასაც, პირველ ყოვლისა, ეს სცენა ჰქონდა მხედრული აბათო. — ბოიოვარი ვხვების ზღვაა, ფეგების ვაკანალია, გიჟური განცდები. დიდება რეჟისორ მარჯანიშვილს, ახალი ბივის დამდებელს.“<sup>9</sup>

თვით მარჯანიშვილი, რომელსაც ამ სცენას იგონებდა, ამბობდა: „მხოლოდ ასეთ გიჟურ, ნაიელ ფეგებში შეიძლება გვეპოვებოდნენ. აქ კნიპერი მისულოყო ასეთ „უსირცხვილო“ მისხასენამდ“.<sup>10</sup>

სანატორიო თეატრის მსახიბები, რომლებიც მიწვეული იყვნენ სცენური გამომსახველობის სულ სხვაგვარ საშუალებებს, მხელად ეგვებოდნენ რეჟისორის მოთხოვნილებებს. „მხოლოდ ერთმა, ე. კ. კიალოვმა უცებ შეიციო ბასტის მთელი ეგზოტიკა. ყოველი მისი სიტყვა, ყოველი მოძრაობა თით ალსაყვე იყო შინაგანი ძალით, რომ მეტს ვერ ვინატრებდი“ — აღტკვევით წერდა მარჯანიშვილი კიალოვზე, რომელმაც წარმოსახა სანატორიო ბასტის თვალსაჩინო, კოლორატული, მომხიბველი ფიგურა, მისი სვედრული სიბიჭი<sup>11</sup> და დამართბლი სიციცხლის სიყვარული.

რეჟისორი „არკვევდა“ ვხვების, შესტებისა და მისხსცეების მოუქნელ მოძრაობებსაც აზვიდებდა, მაგრამ „ფსიქოლოგიური ამოცანების“ ძიებებისაგან ერთი წუთითაც უკან არ იხედავდა, საეულდაეულად არჩევდა ვხვებისტებს და ყველაფერს ისე აკეთებდა, რომ არაფრით არ ჩაენში მსახიბობის ინდივიდუალიზა.

სარეჟისოციო დღიურებში თვალსაჩინოდ აისახა სიღრმეა წვდომის მარჯანიშვილისეული უნარი. უკვე პირველი დღიურების ჩანაწერებიდან ნათლად იგრძნობა, თუ რა უდიდეს ყურადღებას უთმობდა რეჟისორი ეგრეთ წოდებულ „მაგისტთან მუშაობის“ პერიოდს. ტექსტში ასეთი გულმოდგინე, შეჭარბ მოწოდება, რომ თვალისმიმჭრელი სახილვანების მიხეებისას მარჯანიშვილს ამ ავიწყდებოდა მთავარი — სწორი „ამოსავალი“ პოზიციები „მოცემულ გამოვლებებისათ“ შეყისსხლორცხვითა. დღიურების მოკლე ჩანაწერებიდან ჩანს, თუ როგორ ბეჯითად მუშაობდა მარჯანიშვილი ბივის ტექსტზე და რა გულდასმით, აუქჩარბილად არჩევდა თითოეულ დეტალს, წვდებოდა ამოცანის არსს.

სანატორიო „ცხოვრების ბრჭყალებში“, მიუხედავად თავისი ექსტრავაგანტურიობისა, იყო არა მარტო „რეჟისორული“, არამედ, პირველ ყოვლისა, „აქტიური სანატორიო“<sup>12</sup>. არამე მოწოდება როგორც პრების შეყვანებით, ისე კნიპერისა და კიალოვის შესანიშნავი მოგონებანი. კნიპერი თავის ერთ-ერთ უსაყვარეს სცენურ სამეფო ფრეგულეს ასახელებს.<sup>11</sup> ავტობიოგრაფიულ ჩანაწერებში კიალოვი წერს: „ყველა როლიდან ყველაზე დიდი მასყოფილება მონაშინა იფანე კარმაზოვმა, კარნომ, სანატორიო „მეუფების კარბოქთან“ და ბაბაკა სანატორიო „ცხოვრების ბრჭყალებში“.<sup>12</sup> კიალოვის შვილი — ვ. ვ. ვეერზიოვი-ნი თავის მოგონებანი გამოამბობს: არც ერთი როლი, არც მანამდე, არც შემდეგ არ უთავაშია ვასილ ივანეს ძეს ისეთი სიამოვნებით, როგორც ბასტის როლი ითამაშაო.

მარჯანიშვილის პრაქტიკაში ეს სანატორიო თვითთავად იყო სინთეზური სანახიბის შეყვანის ერთ-ერთი პირველი ცდა, სადაც ყველა კომონენტს ენიჭებოდა დამოუკიდებელი მხედრული ფუნქცია. ეს მსახიბობის თამაშაც ეხებოდა.

სანატორიო „ცხოვრების ბრჭყალებში“ ქჩინა უდიდესი საზოგადოებრივი რწონანსი, მასზე აღტკვებულ რეჟისონების წერდნენ, მაგრამ სანატორიო მიწინააღმდეგეობი ყვეადა. ერთი მინივ უდავია, სანატორიო მსახიბი არაინ



ყოფილა გულგრილი. გაზეთები უარყოფითად აფასებდნენ მკვირალა ფერების სიმყოფიას, მოუხმავე ჰიზანსკენებს, სცენური საბიჯების უხვეულო ხერხებს, წერდნენ ეს ჩხეთვის ლალატაო, ცდილობდნენ დაეხახათ დადგმაში რეჟისორის მინჭარაფება, რაღაც ზოლოდნელობით გაეოგნებინა მაყურებელი. აღნიშნავდნენ „თეატრალშინის კრიზისს“,<sup>13</sup> ტრადიციების ლალატა და რენევატობასაც კი.

არც პრესას ჰქონდა თანმიმდევრული პოზიციები, რანდღეინი ხისი შემდეგ ერთ-ერთმა გაზეთმა, რომელიც მანამდე ავირებდა სპექტაკლს და თეატრს, მოულოდნელად შეიცვალა თავისი აზრი და იმავე პათოსით სრულიად საწინააღმდეგოს მტკიცება დაიწყო. „ნათუ ამავე თეატრმა, ამავე დასმა ითამაშა ამ დღეებში „ძმები კარამაზოვები“. გუმბინ კი „ცხოვრების ბრჭყალებში“?“. იქ იყო დეოტატრალიზაცია თეატრისა, აქ — მთლიანად მისი რეოტატრალიზაცია; იქ იყო რაღაც დაკინებდა თეატრისა, აქ — თეატრის ბრწყინვალე დღესასწაული, მისი დღეობა“.<sup>14</sup>

მართლაც, ზოგჯერ ძველი იყო გარკვევა უკედურესობებში, რასაც ამ წლების თეატრის პრაქტიკა მიმართავდა. ამას კიდევ ერთხელ ადასტურებს სპექტაკლი „ცხოვრების ბრჭყალებში“. სპექტაკლის მალალი შეფასება მისცა გ. ბესკინმა, ეს ის ბესკინია, რომელიც სამხატვრო თეატრს თავისი ქებით არც თუ ისე ანებიერებდა და ამასთანავე არასოდეს არ ყოფილა მარჯანიშვილის მომხრე, მან ერთდროულად რამდენიმე რეჟეზორს განმარტვეყნა, სადაც სპექტაკლს აფასებდა, როგორც თეატრის დიდ დღესასწაულს.

თეატრის ხელმძღვანელობა თავის შეფასებებში თავშეუკავებელი გაზღდათ. მათ მოსწონდათ სპექტაკლის ძალზე თვალმისაცემი გარჯვანი ხერხები, თამამი, ზეაწული ტონი, დამდგმელის აჰკარა სურვილი ამოხისხა და უარყოფისა, განსაკუთრებით ეს ეხება სტანისლავსკის.

ნემიროვი-დანიენკო უფრო ლლიალური აღმოჩნდა. პრემიერის შემდეგ მან მარჯანიშვილს აჩუქა კიდევ სურათი წარწერით: „კ. ა. მარჯანოვს, მდლიერი თეატრის გამომ. კლდამიერ იყანს ძე ნემიროვი-დანიენკო“.<sup>15</sup> სტანისლავსკი მუდრეველი იყო. „არ მიიღო პიესის ჩემი გაგება“<sup>16</sup> — წერს თავის ნამუშევრებში მარჯანიშვილი, თუმცა აქვე აღნიშნავს, „ერთი სიტყვეც არ უთქვამს, მის სინუქში ნაოლად ვერწმობდი, რომ ეს მისთვის არ იყო სიმართლე, არ იყო „რეალობა“, იგი მიუღებელი იყო მისთვის“.<sup>17</sup> მართალია, სტანისლავსკის ძალზე არ მოსწონდა პიესუნის ეს პიესა, იგი მაინც წინააღმდეგე არ იყო, რომ სპექტაკლი „ცხოვრების ბრჭყალებში“ არაერთგზის აღედგინათ. უკვე საბჭოთა წლებში იგი აჰკარად აცხადებდა: „ამ სპექტაკლის საშუალებით მსურს გაავანო თანამედროვე მაყურებელს სამხატვრო თეატრის ზოგიერთი შესახისიზივი აქტიორული მიღწევა“<sup>18</sup> (საზი ზეჩია, — გ. კ.).

„ცხოვრების ბრჭყალებში“ სამსახიბოთ ანსამბლის სიმტიციეს, მისი კომპონენტების მიწყობრეს პირველ რიგში მოწოდებს ის ფაქტი, რომ ეს სპექტაკლი 163-ჯერ წარმავლეთ დიდაც და მრავალჯის ადადგინეს. პირველად ეს მოხდა 1913 წელს. 1920 წელს კვლავ ადადგინეს და თბილისში, სამხატვრო თეატრის გასტროლობის დროს უწევს დასაურებელს, 1922-1923 წელს სამხატვრო თეატრმა დასავლეთ ევროპასა და ამერიკაში საგასტროლოდ მოგზაურობის დროს თან წაიღო. სტანისლავსკი ელვავდა, უნდოდა დგოვაციებისათვის შეენარჩუნებინა პირველადი სახე, განსაკუთრებით მოითხოვდა ყოფილიყო მუქი სინათლე, ნათელი ლაქები. „ძალზე ბევროა ლურჯი, მექი ფერები და ძალზე ცოტაა გამჭვირვალე ნათელი სპექტაკლი, — სწერდა იგი ი. ი. გრემისლავსკის, რომელიც სპექტაკლის გაფორების აღდგენაზე მუშაობდა, — „მასთვის ფანჯარებზე, მაგალითად, ჩამოფარებული იყო თვირი მარმარი, აქ



ვ. ი. კარალევი პერ ბასტის როლში (კ. ჰამუნის „ცხოვრების ბრჭყალებში“. მისკოვის სამხატვრო თეატრი. 1911 წ.)

მარჯანიშვილიც კი რეალური, ცუდი თეატრალური კარი გატეკ, დღე, ყველაფერი ეს ფარდის იქითა მხრიდან ჩანდეს“.<sup>19</sup> რა საინტერესოა, რომ სტანისლავსკი, რომელმაც თავის დროზე არ მიიღო სპექტაკლის თვალმისაცემი გაფორმება, მრავალი წლის შემდეგ ზრუნავს სპექტაკლის პირველადი კოლორიტის შენარჩუნებაზე!

1925 წელს თეატრმა სპექტაკლი კვლავ შეიტანა თავის რეპერტუარში და არცნა იგი ხარკვლავ და თბილისში გასტროლობის დროს.

უკანასკნელად მარჯანიშვილის სპექტაკლი 1933 წელს ადადგინეს. კვლავ წარმატება, პრესის აღიარება და სტანისლავსკის აღტაცებული სიტყვები სპექტაკლი მსახიობურ მიღწევებთან დაკავშირებით. ამ სპექტაკლზე სტანისლავსკის შეფასებები უნდა განვასხვავოთ სამი მიმართებით — სამსახიობო შესრულების მაღალი დონის აღიარება, მეორე — გამომსახველი ხერხების თვალმისაცემი ეფექტურობის მიღწევა, დაბოლოს, მესამე — იმის თქმა, რომ თეატრის რეპერტუარისათვის ეს პიესა არ იყო საჭირო. ეს უკანასკნელი მოსაზრება, რომელიც გამოითქვა სპექტაკლის დადგმიდან მრავალი წლის შემდეგ, კიდევ ერთხელ ადასტურებს, რომ სტანისლავსკიმ იმიტეტურად შეაფასა რეგულირამდელი წლების თეატრის შეცდომები და რომ მას კარგად ესმოდა იმდროინდელი თეატრის კრიზისი.

ამ კრიზისს მარჯანიშვილი ხედავდა. სწორედ ამ გრწმობამ, რომ ყველაფერი რიგზე არ იყო „მხატვლებ-

თან, განაპირობა ამ დადგმის ჩანაფიქრი. მარჯანიშვილი ცდილობდა შეეტანა თეატრში გამამხმვებელი ინტონაციები, გაეუმჯობინა კასუნის პიესაზე უკვე დამკვიდრებული შესრულებები. როცა მარჯანიშვილი დრამატურსს და მასთან ერთად განსაზღვრულ ფარგლებში, თეატრსაც კვამათობდა, იგი ქმნიდა უჩვეულო, ზეაწველ, ამ გაგებით, დღმანაწარღებრივ სანახაობას, რომელიც გაჯერებული იყო პოეტურობითა და ძალით, სურვილით გამოეცდოდა ადამიანი მოუყვებელი ცხოვრების ბრტყალებისაგან.

მარჯანიშვილის პოლემიკა თეატრთან კ. იბსენის „პერ გუნტშია“ გაგრძელდა.

„პერ გუნტს“ იყო სასმატეო თეატრის მესხრე (და უკანასკნელი) იბსენისეული სპექტაკლი და ეს კი არ დავიწყებდა პიესაზე მუშაობას, არამედ კიდევ უფრო მეტ პასუხისმგებლობას აკისრებდა დამდგმულსა და მთელს შემოქმედების კოლექტივს.

მუშაობა სპექტაკლზე დაეწავა მარჯანიშვილსა და ბურჯაძეს, დადგმის ხელმძღვანელი, ისევე როგორც ადრენიმორფი-დანჩენო იყო. სპექტაკლის მონაწილე ა. პოპოვი თავის მოგონებაში წერს: „გლადიმერ ივანეს ძე რეჟისორივს რატომღაც იშვიათად ატარებდა. სპექტაკლზე ძირითადი და მუშაობდა მაშინ ჯერ კიდევ ახალგაზრდა კ. ა. მარჯანიშვილი“.<sup>20</sup>

„პერ გუნტს“ სცენისათვის ძალზე რთული, ერთობ „გადატორთული“ აღმოჩნდა. პირველმა გენერალურმა რეჟეტივიამ ექვს საათს გასტანა. თუმცა ყოველივე ეს სიძლიერით რთული იყო გამოწყველი, არამედ პიესის რაღაც სპეციფიკური, იდეურ-მხატვრული თავისებურებით, კომპოზიციური აგებულებით, ძნელად შესაყეთებლის შერთებით.

იბსენი კატეგორიულად აყენებს საკითხს. მას სურს გაცოს სადამდე მივა ადამიანი, რომელიც ხელმძღვანელობს მხოლოდ სურვილით, იცხოვროს, როგორც მოგვასათაბება. ამის ნათელსაყოფად იბსენი მას მიაჩნტ ბავშვად, ბუნების შიშლი და აქცევს. პერ გუნტი სამარადისო ოცნების სამყაროში ცხოვრობს, იგი მისთვის ისევე რეალურია, როგორც სინამდვილე. ამიტომ პიესაში რეალური ირეალურია, ცხოვრობდა და ყოფა ფანტასტიკასთან, ალფიროსთან და სიმბოლიკასთან, ფილოსოფია პოეზიასთან არის გადახარბოთლი. ყოველივეს შეთავსება ადვილი რთული იყო. და იბექტურად, დადგმას სტილისტურ და ჟანრობრივ შეუთანხმებლობას, დაქცევაყვებულობას, ქორტურობას უქადა. ასეა, „პერ გუნტის“ სცენები დედამიწის სხვადასხვა კუთხეში ვითარდება. პერის ხეტიალი, მისი განსაცვიფრებელი ვარდაქმნები, სიუჟეტური ხარბრების სიჭარბე, რაც დაეკავშირებულია მოქმედების ადვილის გადასაცვლებასთან, მრავალი მოქმედი პირი, ყოველივე ეს ერთად აღბეჭდილი რეისურას იშთავითვე კრიტიკის აწვათა თავდასხმას უქადა.

თვით იბსენს მშვენიერად ესმოდა „პერ გუნტის“ სცენურ განხორციელებასთან დაკავშირებული სირთულეები და რამდენიმეჯერ უარი თქვა მის დადგმაზე. მხოლოდ პოეზის გამოქვეყნებიდან შეიძლე წლის შემდეგ ირვლივ მყოფმა დაქოებნებელი თხოვნით მოიღოს და მოიღოს დათანხმდა დაედგა იგი, მხოლოდ იმ პირობით, თუ მისი ტექტი სცენისათვის გადაკეთდებოდა.

ბუნებრივად, თეატრი შეუდგა ტექსტის გადაკეთებას, მაგრამ გადაკეთების დროს თეატრი ყოველთვის არ მინდევდა იბსენს რჩევას. ცნობილია, რომ იბსენი გრივისლადმი მიწერილი წერილში სთავაზობდა მას მთლიანად ახოველი მეთოთხე მოქმედება, დედამიწის სხვადასხვა მხარეს პერის ხეტიალი კი გადაეუბნა წინადა მუსიკალური სურათის პლანში, სადაც „სურათის ძირითად მოტივს ამერიკული,

ინგლისური, ფრანგული მელოდიები შეენაცვლებოდნენ“<sup>21</sup> თეატრმა სხვა გზა იირია. მეთოთხე მოქმედება ყველაზე ადვილ აღმოჩნდა, აღნიშნულ სცენას კი მთელი სიმართლით წარმოსასადენს. მაგრამ სპექს წერილობები არ განსაზღვრავდა. საბოლოოდ პიესის სიდიდეს რეისურაც ებრძოდა. მოხსენს, მაგალითად, პერის მრავალი მსჯელობა და სენტენცია, დათმეს ისეთი სცენები, როგორცაა საუბარი სფინქსთან, თავგანდავალი საცემეთში, პერის ბრძოლა მზარეულთან გემის დაღუპვის დროს და მრავალი სხვა, მაგრამ ამ კუბიურებში მთლიანობა ყოველთვის რთული იყო შენარჩუნებული. ტექსტის შემცირება ემტერებოდა პრიბოლების განარების მთლიანობას და, პირველ რიგში, არღვევდა პოეზის ფილოსოფიურ წყობას. ამრიგად, კუბიურება ორღესული მახილი აღმოჩნდა. რადგაც თეატრი ფილოსოფიის თმობდა, იგი იძულებული იყო მოეშველებინა დაშტებით ხერხები. ამ თავგანდავლების დროს ზოგჯერ ვგვლავლ ნათელი და თვალში მოსახვედრი ხერხი თვითმზხურად გამოყურებოდა.

თავდაპირველად ფიქრობდნენ, პიესა ორ საღამოს ქვენებინათ („მძიმე კარამზოვიტის“ მსგავსად). ამის საჭიროება ცხადყო ექვსსათიანმა გადახმულმა რეჟეტივიამ. პიესაზე მუშაობის თითქმის დამთავრებული იყო, რადგაც ნათელი გახდა, რომ ორ საღამომი მას ვერ წარმოადგენდნენ, რადგან იგი ძალზე გაჭიანურებული და მოსაწყენი გამოვიდა, სურათების რაოდენობა სპექტაკლის ხარისხს ემტერებოდა, ამიტომ გადაწყვიტეს სპექტაკლისთვის ახალი მონატევის გაგებება, რაც, არ თქმა უნდა, არ შეიძლება არ დასტეობოდა დადგმის საერთო ჩანაფიქრს, მით უმეტეს, რომ მხოლოდ გენერალური რეჟეტივის შემდეგ გადაწყდა წარმოდგენის ერთ საღამოს ჩვევები.

სამხატვრო თეატრის სპექტაკლ „პერ გუნტსზე“ თითქმის არ არსებებს ორი აზრი. იგი ჩაგრილებილი სპექტაკლია რიცხეს მიაკუთვნებს. მარჯანიშვილის შემოქმედების მკვლევარი კი მსჯელობისას სპექს არსში ჩაწვდომის ნაცვლად, რატომღაც მხოლოდ კრიტიკის უარყოფითი შეფასებები მოჰყავთ.

სამხატვრო თეატრის „პერ გუნტის“ შეფასება რთული საკითხია. განსაკუთრებით რთულია იგი თეატრის სიტორიკოსისათვის, რომელსაც არ უნახავს ეს სპექტაკლი და ანალიზისას ყურდნობა იმ კრიტიკული შეფასებებს, რომელიც გაფანტულია მთელ რეჟულიამდელ პიესაში და თანამედროვეთა მოგონებებში (ი. სობოლვეი, ე. ვერსილი, ე. ბესკინი, ლ. გურგენი, ი. სლონიმსკი, ა. პოპოვი, ს. ბირმანი და რუსული თეატრის მრავალი სხვა გამოჩენილი მოღვაწე).

ურმაგლებობა მეაკრებდა აკრიტიკებდა „პერ გუნტს“, მაგრამ თითქმის ყოველ კრიტიკულ შეფასებაში შეიძლება გამოიხატოს რაღაც პოზიტიური, რომელიც სპექტაკლისა და რეისურის სასარგებლოდ მეტყველებს. გამანადგურებელი დასასიამოებელი იწყებს თავის სტატიას „პერ გუნტსზე“ ი. სობოლვეი, „პერ გუნტს“, — წერს იგი, — რომ-მთითად დაწყო სეზონი — წარმატება არ ქმნიდა. უფრო სწორად „ეს აწვათა მარცხი იყო“. მაგრამ შემდგომ ამას მოსდევს განმარტება — თეატრის მთლიანი რეპიბლიკაცია — და ჩვენ უფლებს არა ვაკვებს ყურადღება არ მიაგეციოთ მას. სობოლვეი განარბობს: „ყოველივე ეს ასეა, მიუხედავად იმისა, რომ იბსენის ნაწარმოები სულაც არ იყო ცუდად დადგმული, დეკორაციები შექმნილი იყო ისეთი მხატვრის მიერ, როგორც არეიზია, „პერ გუნტს“ გადიოდა გრივის შესანიშნავი მუსიკის თანხლებით. წარუმატებელი იმ მიზეზით იყო მასობითობის თამაში უნდა ვეგოთ, რადგან მასობითი კარგად თამაშობდნენ“.<sup>22</sup>

რა გამოვიდა — კრიტიკოსი მალალ შეფასებას აძლევს



რეჟისურას, მხატვრას, კომპოზიტორს, მსახიობების შექმნის უფლებას და უცებ აცხადებს სპექტაკლი მაინცხდაო. რაში მდგომარეობს ეს მარცხი, თუ იმისთვის ნაწარმოები სულაც არ იყო უცვლად დადგმული, თუ დეკორაციები თავის მიხედვით იდგა, თუ მუსიკა მწვერვლი იყო და მსახიობები კარგად თამაშობდნენ?

წარუმატებლობის მიზეზს სობოლევმა თვით პიესაში ხედავდა, მისი სცენური განხორციელების სირთულეში, რომ სწორად იმისთვის ეს პიესა სამხატვრო თეატრისთვის, სცენური სიმართლის მისეული გაგებისათვის განსაკუთრებით რთული აღმოჩნდა.

ასეთი აზრის მარტო სობოლევმა როდი იყო. სამხატვრო თეატრის მემკვიდრე ნ. ვერსოვი დიდად უწუხდა, რომ აღიარებდა იდგი დალი ძალა დიხანადა და მანც თეატრან, მისი აზრით, მნიშვნელოვან შედეგს ვერ მიალწია. მაგრამ იგივე ვერსოვი გახუი „რეჟის“ ფერცლებზე წერდა, რეჟისის დიდებულ, ელვაზე დეკორაციებზე, გრივის მუსიკის მომხმინებლობაზე, დრმა სინატციებზე და ავითლიმთურ მეთოდებზე, მთლიან რიგი სცენების ჩინებულ გადაწყვეტასა და პერის როლის შემსრულებელ ლეონიდოვის ნატეფ შესრულებაზე.<sup>23</sup>

სპექტაკლის გ. გლაგოლიც აკრიტიკებდა, აღნიშნავდა ზოგიერთი სცენის დამახინჯებას და რეჟისორის გადმარბნებულ გატაცებას დადგმის გარეგნული მხარით, მისი ტექნიკით. მაგრამ იგივე გლაგოლიც მთორ ადგილას წერს: „ფარდის ყოფილ ახლისას თქვენ თვალწინა ლამაზი სურათი, რომელიც გუმარბრტი მხატვრის მიერაა შესრულებული, ელვის გრივის მუსიკა. მუსიკისა და მხატვრის ფერწერით შექმნილი განწყობილობის ფონზე იშლება მოქმედება -- რეჟისორის მიერ დიდი ოსტატობით შექმნილი. მსახიობები ძალიანებს არ იშურებენ“<sup>24</sup>. და ისევე, როგორც სხვა კრიტიკოსები, იგივე სპექტაკლის წარუმატებლობისა და შეცდომების მიზეზს თვით იმისთვის პიესაში ეძიებს, რომელიც ყველაფერი „ნათელი და მარტივი როლია“ და რომელიც, მისი აზრით, „დრამატული სცენისათვის შესაფერი არ არის“<sup>25</sup>.

სპექტაკლის აღიარება თუ მიუღებლობა კრიტიკის მხრივ სულაც არ ნიშნავდა შეფასებების იდენტურობას. სპექტაკლის ერთი და იგივე მომენტებს სხვადასხვა კრიტიკოსი დიამეტრულად საწყინადმდგომლად აესაყება. ი. სლონიმსკი წერდა, რომ თეატრი, იშვევდა თვალსაჩინო გავახდა იმისთვის დრამის ფილოსოფიური კავშირი ხალხურ ეპოსთან<sup>26</sup>. ზესკინს კი მიაჩნდა, რომ სამხატვრო თეატრის მას უწევდა „გამარულებული“ იმისეი, რომ შედეგად დატოვებოდა, კინემატოგრაფიული მთაბედილება<sup>27</sup>. ს. იაბლონოვსკი რეჟისორის გემოვნებობა აღტკვეობდა<sup>28</sup>, პ. გენდერი კი აღნიშნავდა მრავალი სცენის ექსტროლობას და შეუთანხმებლობას. ს. გლაგოლიც უსომოდ აქვებს ანტიკის ცვცვას, ი. სლონიმსკი კი წერს, და ცვცვანი მოძრაობები შალაონურია, აღმოსავლეთი აუ უდავლო და თეატრალურია<sup>29</sup>.

თითქმის უკლებლივ ყველა აღიარებს ჭორწილის სცენის წარმატებას, ზესკინს კი მიაჩნია, რომ ეს სცენა სრულიად არ გამოუვლდათ მსახიობებს და ყოფითობას უცივი-ნივს თეატრს. გახუიო „მოსკოვის ლისტკო“ აღიარებს სპექტაკლის მნიშვნელობას და აღნიშნავს, რომ ბეერი რამ რეჟისორულ ნაშეყარებს ღრმა გავარებით ელვარებს, გამორჩევა მდიდარი წარმოსახვითა და ყოფილი პატარა წერილობის საყულადგულო დამუშავებით<sup>30</sup>.

როგორია მათეობა სპექტაკლზე სამხატვრო თეატრის რეჟისორი? რას ხედავდა იგი იმისთვის პიესაში უპირატესად — ფილოსოფიურ სიბრტეს, რომანტიკას, სიმბოლურ ირატელობას თუ ყოფის რეალურობას?

ამ კითხვაზე პასუხის გაცემა ძალზე ძნელია. ამოშრობავი პასუხის გაცემა თვით მარჯანიშვილსაც გაუჭირდებოდა. მას არ შეეძლო ერთი — მგორისათვის შეეწერა. მას სურდა დაპირისპირებულია სინთეზი და თამაშად მიმსწრაფოდ ამ სინთეზისაკენ.

თავად ისტესს ჩინებულად ესმოდა სირთულეები, რომლებიც „პერი გიუნის“ სცენურ განხორციელებასთან იყო დაკავშირებული და დადამა მუსიკალურად ესამებოდა. 184 წლის 23 იანვრს ე. გრიგისადმი მიწერილ წერილში იგი სობოლევს დასაფურავა „პერი გიუნისათვის“ მუსიკა. ამასთან მუსიკა ფრიად სავეფოფორი, ისეთი, რომელიც უზრუნველყოფდა ერთგვარ საცეკვაო ფორმას პოეტური სტრუქტურების წაკითხვისას, მელიოდელამაციურობისა და ზეწვეულ დატლს. ანგვარად, ამოსავალი მომენტი „პერი გიუნის“ ამ დამგმელებისათვის იყო მიძრაობებისა და მეტყველების პირობობობა, იქმნებოდა წინამძღვრები სანახაობებისათვის პოეტური პათოსითა და საერთო ატმოსფეროს შემოქმედების გარეგნული ზეაწველობით აღსავსე. ანგვარად, ისევე, როგორც სპექტაკლ „ცხოვრების ბრტყულეში“, აქაც წარმოიშვა წინააღმდეგობა რეჟისორის წინამძღვრებსა და თეატრის შესაძლებლობებს შორის.

ყველაფერი ეს სამხატვრო თეატრისთვის ორგანულად უცხო იყო. იგი სცენაზე აშკარებდა ბუნებრივსა და უბრალო მეტყველებას, სამსახიობო თამაშის თავშეკავებულსა და ღრმა მანერას. „ბუნებრივ“ კილის „პერი გიუნის“ ეს არ ესადაგებოდა. აქ საერთო იყო ზეაწველობით ინტონაციური განა, უნაპირო ფანტაზია და ამაღლებული გემოვნები, მხოლოდ ყოველგვარი პროზაულობის, უნიათობისა და ყოფითობის გარეშე.

სად უნდა მოეძიათ ეს „საშუალო“, რომელიც უზრუნველყოფდა სიმართლისა და პოეტური სახიერების სინთეზს? როგორ უნდა გადაწყვეტილიყო „პროპორციების“ პრობლემა, „პროპორციების“, რომელთა დაწვევა არა მხოლოდ მსახიობების შემოფთებას, არამედ მსყვერბლობას და პრესის შემოფთობასაც იწვევდა. პირველ სურათში, კიდრე პერი-ლეონიდოვი დედისათვის ზღაპრის (თუ როგორ გაიტაცა იგი ირებმა მიუბნე) თხრობას დაიწყებებს, გემრიელად ჩაებებს ვაშლს<sup>31</sup>. — წერს დ. გურჯინი და აღნიშნავს, რომ ეს ყოფითი დეტალი სულაც არ შეესაბამებოდა თვით სცენის ფანტასტიკას, პიიტიკით, დისონანსის შობამებლილება ტვებად. პეტერბურგის რეჟენზენტს აბსურდულ მტიკებამდე კი მივიდა. „ყველაზე კარგი, — წერდა იგი, — პეისაჟია. მაგრამ რატომ აცვია ყინვანი პერს ასე მსუბუქად? რატომბა მისი ახალი ქოხი ასე ნაშავებული? დაუჯერებელია, რომ სოლევიეი თხილამურებით მისრიალდა. მას სულაც არ აქვს ისეთი სახე, არც ისე სურნაქავს, არც ლოყები ასწილობელი... თხილამურებით მამინეშე მოიხნას. საერთოდ, ზამთარიში თოვლზე ასე არ მოძრაობენ, ასე არ ლაპარაკობენ, ხეებასაც კი ისე არ ჭრანან, როგორც ზაფხულში“<sup>32</sup>. რეჟენზენტებს „არაბთა ბანაკში“ ცახე დრბოლებიც კი აღიზიანებდათ. „რომელ ავტიორის უდაბნოშია დრბოლიანი ცა?“ — აღფრთოვნიებით გამოიხილდნენ ისინი. და ყოველივე ეს იმითომ კი არ ხდებოდა, რომ ვერ აღიქვამდნენ პირობითობას სცენაზე (ღღისის მადლი, რომ ის ხანებში სამხატვრო თეატრში „პრობითობა“ არ ერთხელ უნდაავთ მაყურებელსა და კრიტიკას), არამედ იმიტომ, რომ არ სურდათ პირობითობისა და ყოფის აღრევა — ან ერთი, ან მეორე!

თუმცა იმისთვის პიესაში მრავალი პლანის შეერთება საშუალებას აძლევდა რეჟისორს ყოფილობით თამაშს და ხელვაშლილი გაემონახველობითი ხერხების არჩევას. იგი თავის ძიებებში უკიდურესობებს, გროტესკსა და მარცხაც კი მიმართავდა. და მამინ დადგმას ბრალს სდებოდათ ვიღაც





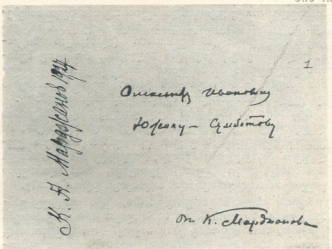
როდესაც მარჯანიშვილი სპექტაკლს ქმნიდა, რომელშიც ასე რთულად გადაინარჩუნა სხვადასხვა აზრობრივი და სტილისტური ხასხები, იგი როგორც რეჟისორი, მთელი თავისი შეთქმულებითი შესაძლებლობის გამოყენებას ცდილობდა. მან თავი მოუყარა თეატრის ყველა გამომსახველსაშუალებებს და, როგორც ყოველთვის, ხელვაშლილად, მისთვის ჩვეული გუნებითა და ტემპერამენტით მიმართა ამ საშუალებებს.

უდიდეს ადგილს უთმობდა იგი სპექტაკლში მოძრაობის ნატოვანებას. ცეკვა, მოძრაობებისა და ქუსტების პლასტიკური გამომსახველობა, სცენაზე მოძრაივი ზღაპრული არსებების უჩვეულო პოზები სპექტაკლში თვითმიზნურ, ილუსტრაციულ ხასიათს კი არ ატარებდა, არამედ ცოცხლად, ქმედითად და გაბართლებულად გამოიყურებოდა, რააც მოქმედების ლოკაცა ბაღდადა. აირჩეულენებრივად ფართოდ გამოიყენა რეჟისორმა საცეკვაო სტიქია ქორწილის სცენაში. მოკლე ინსენისეული რემარკა სოფლური ქორწილის გამო რეჟისორის სურვილით გადაიტეხა სახალხო დღესასწაულის ხათელ სურათად — სხვადასხვა ცეკვით. ფერხულებითა და სიმღერებით, თამაშობებითა და წესპირობებით, ფერადოვანი და სხვადასხვაგვარი ერთიანი კონსტრუქციით, მოძრაობის თავისებური პლასტიკით, ყოველთვის სპექტაკლში წარმოსახული ადგილის კოლორიტის ბეჭედი ქვა.

მარჯანიშვილი ტკბებოდა იმით, რომ საშუალება ქაღალდა სრულად ერეებებანა სცენაზე მსახიობის მოძრაობა და პლასტიკა. იგი მათთვის ეძებდა გამომსახველობას ქორწილის რეალისტურ სახალხო ფერხულშიაც, ძალზე პირობით, აღვეთრიული არსებების მოუქნელ, მკვეთრ ხასხებშიც, ანიტრას ვგზოტიკურ ცეკვაშიც... აი, ტროლეები უსამომწონ კვიცილით თავს ესხმიან პერსუნად, რომ აწამონ. მოძრაობების გაგანალია, ბუნდოვანი ქუსტები, აღვირახსნილი, პატიტური ნაქარის შთაბეჭდილება ქმნიან. გუნტის ამ ფათარქვეს ავიტრევიების პლასტიკურად გადაწყვეტილი სცენა სამ პატარა ტროლთან, რომლებსაც პერი მთებში მიჰყავდა. ი. სლონიმსკი წერს: „მათი ველური ცეკვა ჩამავალი მზის სხივებით გახსნილსნებული უკიდველანო მთების მუქუქითელ ფონზე, მათი სიმღერის გიჟური მოძახილი და გამაგრვების აღტკინება, დიდებულება, ვით გაცოცხლებული ლეგენდა“.<sup>34</sup>

ასევე კოლორიტული იყო ანიტრას ცეკვა, რომელშიაც აღმოსავლეთის ვგზოტიკურობა თვალში სულაც არ გეჩიზრებოდათ, მაგრამ ამასთან ეს ცეკვა — შინაგანად გადმოსცემდა აღმოსავლეთის ქალის თავაწყვეტილ, სტიქიურ და რამდენადმე უთავებოლო მოძრაობების ექსპრესიასა და რიტმს. „მე ანიტრა მესახებოდა, როგორც ველური, გულებუყვითელი, პირველყოფილი არსება, — წერს ა. კოხტენი, ანიტრას როლის შემსრულებელი, — მან თითქმის პრც იყის, რომ ცეკვაეს. გრნობამორთული მხოლოდ მოძრაობს და მისი მოძრაობა გამობატეს იმას, რასაც ბუნებაში ხედავს. იგი ხან მოჯირითე ცხენს პაპავს, ხან გავერწნილ ფრინველს, ანდა განასახიერებს ცბიერ გველს, რომელიც მისრიალებს სიპ ქვაზე, ხან ნარნარად ტრიალებს ტალღების დარდა“.<sup>35</sup>

პიესის იდეურ-შინაარსობრივი მრავალპლანაინობა, რეჟისორის ჩანაფიქრის ფართი გაქანება უშუალოდ იყო დაკავშირებული სპექტაკლის გარეგან სადადგმო მხარესთან, რომელიც გამობატული იყო მხატვარ ნ. კ. რეიზის კოლორიტულ, არჩვეულებრივად „მსუყვე“ დამათრობელ დეკორაციებში. მარჯანიშვილის შეზვედრა რეჟისთან სავსებით კანონზომიერი იყო იმ თვალსაზრისითაც, რომ შეჟისორი მიიღებოდა თეატრალური კოლორიტულობისა და მხატვრულობისაკენ, და იმ თვალსაზრისითაც, რომ ამ



3. მარჯანიშვილის მიერ ალექსანდრე სუშკოვაშვილისადმი მიძღვნილი ავტოგრაფი.

პერიოდში თვით სამხატვრო თეატრიც ამისაკენ მიისწრაფოდა. ცოტა პარადოქსალურ შთაბეჭდილებას ტოვებს ამ ფონზე ნორვეგიაში მარჯანიშვილის გამგზავრება მასალების შესაგროვებლად (სამხატვრო თეატრის უცვლელი ტრადიცია!) და... როგორც შედეგი — მხატვარ რეჟისის მოწვევა.

„პერ გუნტის“ გაფორმება ისევე თვალსაჩინოა, როგორც მისი სცენური გადაწყვეტა. მოქმედების ადგილების სიუხვე, სხვადასხვაგვარი პლანების გადასლართვა მოითხოვს რეჟისორისა და მხატვრის პოზიციების მკაფიო შეთანხმებულობას. მარჯანიშვილსა და რეჟის შორის კონტაქტი მყისვე დადგინდა. ორივეს ესმოდა დაპირისპირებულთა სინთეზის

მეგობრული შარკა.







დან უნდა გააყვეს ნათელი, სასიხარულო, მხნე გრძნობები და მან შეიზახა ფინალში სიკვდილის ეამს გიუნტს უცვლად მოგების სოლეჯივის შორეული სიმღერა და თანდათანობით, გრანტიტის კედლებს შორის, ბორცვზე გამოიწინებდა მისა ხანზე, რომელიც შუის სხივებითაა განათებული, სიმღერა უფრო ძლიერ მოისმის და პერი იწყებს ბორცვზე ასვლას, არ მიხიბავს, როგორც ეს დრამატურგის რეპრეზენტა, იგი მუხლებზე წამოდგა. აქ გარკვეული აზრია ჩაქსოვილი. რეჟისორი მას მთლად არ ანადგურებს, სურს მხოლოდ განამტკიცოს აზრი, რომ იგი მუხლს იდრეკს სოლეჯივის სიწმინდის წინაშე, პატივება შესწავლის. ეს პერ გიუნტის პორტრულს განწმენდას მოასწავებს.

მულმოყვრილი პერ-ლეონიდივი ხელმეგობრივადი უახლოვდება სატრფოს. აი, როგორც იქნა მიაღწია მასთან, ჭაღარა თავით მის მუხლებს მიყვრდნო მდუმარედ, მაგრამ რეჟისორი აქ წერტილს არა ხაზის. მას ფინალში სიძრებება პარმონია და ყველა კომპონენტის არა ფორმალური, არამედ აზრობრივი სინთეზი.

გრანტიტის კედლებს შორის სულ უფრო ძლიერ გამჟავაშეს მუქ ისეთი შთაბეჭდილებაა, თითქმის შუის სხივები აქ ბუმბურაზ კედლებში ატანს და გრძელ ყოველგვარ ადამიკოლებს სპობს. თანდათანობით თიები გამჟავა შუის სხივებში იძირება. მზით გასხივონებული სოლეჯივი გიუნტს სამარადისო სიყვარულს უძღვრის.

6. ევროსმა ამ ფინალს უწოდა აპოთეოზი, სადაც „მხატვარიც, მუსიკოსიც, რეჟისორიც, შემსრულებელიც შეთანხმებულად მიქმედებდნენ“<sup>40</sup>.

ამ ფინალში, ისევე როგორც ყოველთვის მარჯანიშვილის შემოქმედებაში, გამარჯვებას ზეიმობდა ვეკაქეური, წარმოტაკები, თატკომისტური მსოფლმეგრებნება, ქვეყნა ნათელი, მაკორელი თემა — სიცოცხლის დამამკვიდრებელი თემა. და, შესაძლოა, ამიტომაც სპექტაკლის მონაწილე ე. კოონენი წერს, მარჯანიშვილისეულ „პერ გიუნტში“ იყო გორკისეული საწყისიო.

და მიუხედავად ყველაფრისა, ობიექტურად რომ ვიმსჯელოთ, სპექტაკლს წარმატება არ ჰქონია. იგი სულ ორმოცდარვაჯერ წარმოდგინეს და რეპერტუარიდან მოხსნეს. „პერ გიუნტმა“ ვერაფრით ვერ გააძარტლა იმედები და ნაცვლად იმისა, რომ კვირაში ხუთ წარმოდგენას გაუძლო, მხოლოდ ერთხელ უჩვენებენ<sup>41</sup>. გულისტკივლით წერდა სტანისლავსკი ბენუასადმი მიწერილი წერილში.

რა მოხდა? რატომ იყო, რომ სპექტაკლმა, რომელმაც ასეთი მძაფრი პოლემიკა გამოიწვია პრესაში, სადაც ყველა კომპონენტი საკულდაგულეთ იყო მოფიქრებული და გამართული, სპექტაკლი, რომელიც სადღესასწაულო ინტოლაციებითა და რეჟისურისა და მხატვრის გამომონებლობით ხასიათდებოდა, ვერ მიიზიდა მაყურებელი, ვერ გამოიწვია მისი ინტერესი?

მიზეზი, ვფიქრობთ, ერთია: სპექტაკლში არ იყო მთავარი. იგი ვერ მიუახლოვებს თანამედროვეობას. „პერ გიუნტში“ ეს აუცილებელი იყო. თეატრის ისტორიკოსი გ. მ. ასევეა „დასაყვლეთ ვეროპის თეატრის ისტორიის“ მრავალტომეულის ერთ-ერთ თავში („იბნენი“) აღნიშნავს „პერ გიუნტის“ უდიდეს სოციალურ-ისტორიულ მნიშვნელობას და წერს: „დრამაში ნაჩვენებია პერის ბედი თანამედროვე ნორეჟივილის ბედია, ამით საერთოდ თანამედროვე ადამიანის ბედის საკითხი დგება, ადამიანისა, რომლის ზნეობრივი სახე ბურჟუაზიული საზოგადოების პირობებითაა დამახინჯებული“<sup>42</sup>.

სამხატვრო თეატრის სპექტაკლში ეს სოციალური განსოვადება არ იყო. საქმეს არც „გორკისეული“ საწყისი შევლთდა, რომლის შესახებაც წერს კოონენი — იგი უფრო დადგმის საერთო მაკორულ ტონს ემბობდა, ვიდრე მის სო-

ციალურ სარჩულს და თანამედროვეობასთან კონკრეტულ ასოციაციებს არ წარმოქმნიდა. რეჟისორმა, რომელიც ყოველთვის დროს სუნთქვას ემზიანებოდა, სხვადასხვაგვარი დრამატურგიული ხანებით გადატვირთულ სპექტაკლში უბრალოდ ვერ შეძლო გადაღობა კიდევ ერთი სტუდია და ვერ დეუკავშირა ეს ხანები „თანამედროვე ადამიანის ბედის“ პრობლემას. ამიტომ, სცენაზე მიმდინარე მოვლენებს არ შეეძლოთ მაყურებლის აღელვება.

შენიშვნები:

- 1 კოტე მარჯანიშვილი, კრებული, „სტელენება“, თბილისი 1961, გვ. 76.
- 2 იქვე, გვ. 76-77.
- 3 „Раннее утро“, 1 марта 1911 г.
- 4 1926 წელს ვ. სიმოვი სამხატვრო თეატრის დაუბრუნდა.
- 5 კოტე მარჯანიშვილი, კრებული, 1961, გვ. 78.
- 6 П. Марков, Новшние театральные течения, М., стр. 11.
- 7 Сб. Котэ Марджанишвили. Творческое наследие. «Заря Востока», 1968, т. 1, стр. 65.
- 8 «Рампа и жизнь», 1911, № 10, 76.
- 9 «Театр и спорт», 6 марта, 1911.
- 10 კოტე მარჯანიშვილი, კრებული, 1961, გვ. 78.
- 11 «Актеры и режиссеры», «Театральная Россия». «Современные проблемы». Н. А. Столяр, М., 1928, стр. 25.
- 12 იქვე, გვ. 20.
- 13 Ф. Д. Ватшков, «Книаз «театральница», журнал «Современный мир», 1911, № 5, стр. 218-226.
- 14 «Речь», 6 марта 1911 г.
- 15 საქართველოს საოცატრო მუზეუმი, ფ. ს., საქმე 18 13568.
- 16 კოტე მარჯანიშვილი, კრებული, 1961, გვ. 76.
- 17 იქვე.
- 18 К. С. Станиславский, Собрание Сочинений в восьми томах, т. 6, стр. 317.
- 19 იქვე, ტ 8, გვ. 35.
- 20 А. Попов, Воспоминания и размышления, «Театр», 1959, № 11, стр. 130.
- 21 Г. Ибсен, Собрание сочинений, т. IV, «Искусство», М., 1958, стр. 705.
- 22 «Московский Художественный театр», Исторический очерк о жизни и деятельности, т. II, изд. журнала «Рампа и жизнь», М., 1914, стр. 103.
- 23 «Речь», 10 октября 1912.
- 24 «День», 1912, № 11, 4.
- 25 «Раннее утро», 11 октября 1912.
- 26 «Русское слово», 10 октября 1912.
- 27 «День», 1912, № 11, 4.
- 28 «Московский листок», 11 октября 1912.
- 29 «Русская мольва», 17 апреля 1913.
- 30 «Театр и искусство», 1913, № 16, стр. 363.
- 31 «Московский листок», 31 октября 1912.
- 32 «День», 1912, № 11, стр. 4.
- 33 «Обозрение театров», 1913, № 2053.
- 34 «День», 1912, № 11, стр. 4.
- 35 Котэ Марджанишвили. Творческое наследие, т. II, «Литература да хеловнеба», Тбилиси, 1966, стр. 299.
- 36 «Маски», 1912, № 1, 41.
- 37 «Русское слово», 10 октября 1912.
- 38 «Рампа и жизнь», 1912, № 42, стр. 5.
- 39 «День», 1912, № 11, стр. 4.
- 40 «Рампа и жизнь», 1912, № 42, стр. 8.
- 41 К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 7, стр. 555.
- 42 «История западновропейского театра», т. 5, «Искусство», М., 1970, стр. 337.

# ზეპირაზი, სტრუქტურული განვითარების მეთდი ანალიზი ბალანსების შემოღებისათვის

გურამ ლომიძე

პირველი მუსიკალური ხელოვნების უანერო მოღვაწის, სახელოვანი ქართველი კომპოზიტორის, ანდრია ბალანჩიშვილის სახელი ფართოდ არის აღიარებული ჩვენი ქვეყნის მუსიკალურ სამყაროში. მისი შემოქმედება ცნობილია საზღვარგარეთის მუსიკალურ წრეებშიც, სადაც არაერთხელ აღწერილია კომპოზიტორის ისეთი მნიშვნელოვანი ნაწარმოებები, როგორცაა მისი I და II სიმფონიები, მე-3 და მე-4 საფორტეპიანო კონცერტები. დიდი გამოჩენილი ხელოვანის ღვაწლი ერთგული მუსიკალური კულტურის ჩამოყალიბებასა და მის ზრდა-განვითარებაში. თავისი მოღვაწეობის მანძილზე, რომელიც ოთხ ათეულ წელს სცილდება, კომპოზიტორმა ქართული საბჭოთა მუსიკა გაამდიდრა ღრმავარდნიანი, მაღალხარისხიანი ქმნილებებით. ანდრია ბალანჩიშვილის სახელთან დაკავშირებულია ახალი ქანრებისა და ფორმების დამკვიდრება ქართულ მუსიკაში. მის შემოქმედებაში ჩაისახა და განვითარდა კპოვა ისეთმა დიდმნიშვნელოვანმა ქანრებმა, როგორცაა საბალეტო, საკონცერტო-საფორტეპიანო, სიმფონიური. იგი აღიარებულია ერთგული სიმფონიის ფუძემდებლად და უბადლო ოსტატად, სწორედ ზემოსწერებული ქანრები განსაზღვრავენ კომპოზიტორის შემოქმედების ძირითად სფეროს, სადაც განსაკუთრებული პოტენციურობით გამოვლინდა მისი თვითმყოფადი ნიჭის საუკეთესო მხარეები. ანდრია ბალანჩიშვილის სახელთან დაკავშირებულია აგრეთვე ქართული პროფესიული საფორტეპიანო ქანრის ჩამოყალიბება და მის შემდგომი განვითარება.

კომპოზიტორისათვის მუსიკალური ფორმის, როგორც პროცესის მთავარ საწყისს, ვარაიაციულობა განსაზღვრავს. ვარაიაციულობა მისი შემოქმედებითი მეთოდის განუყოფელი თვისობითი მხარეა. ავტორის მიდრეკილება ვარაიაციული ტიპის განვითარებისადმი აღინიშნება თითქმის ყველა დიდი მასშტაბის ნაწარმოებში. განსაკუთრებული სიმკვეთრითა და ნაირსახეობით ეს მოცემულია კომპოზიტორის ინსტრუმენტალური ქანრის ქმნილებებში. სახელობრ, საფორ-

ტეპიანო ბალადასა და რაფსოდიაში, მე-2 საფორტეპიანო კონცერტის I-ლსა და მე-3 ნაწილებში, მე-3 საფორტეპიანო კონცერტის შუა ნაწილში და მე-4 საფორტეპიანო კონცერტის მთელ რიგ ნაწილებში. სიმფონიებიდან: I სიმფონიის III-IV ნაწილებში, მე-2 სიმფონიის ოთხივე ნაწილში; აღნიშნულ ნაწარმოებთა საფუძველზე ვარაიაციულობა სხვადასხვა ასპექტში განიხილება, როგორც ვარაიაციული ციკლი ანუ თემა ვარაიაციებით და ვარაიაციულობა, როგორც ტექნოლოგიური ხერხი, განვითარების საშუალება დრამატურგიული მსვლელობის მანძილზე.

რამდენადაც საუბრელო სტატიაში შეუძლებელია ანალიტიკური მხარის ამომწურავი გადმოცემა, შევცხებით მხოლოდ ვარაიაციული პრინციპის, როგორც ციკლის ნიმუშთა ანალიზს ანდრია ბალანჩიშვილის სიმფონიის მიხედვით, დაწვრილებით განვიხილავთ: I სიმფონიის მე-3 ნაწილს, ხოლო მე-2 სიმფონიის მე-2 და მე-4 ნაწილებს, აკკრით, I სიმფონიის III ნაწილს (დო მინორი) ორიგინალური დრამატურგიული კონცეფცია უდგეს საფუძველად. კომპოზიტორის ვარაიაციული აზროვნებისას ეს ერთობა მნიშვნელოვანი საფეხური აგებულია 2 კონტრასტულ თემის ვარაიაციებზე. აქედან A თემისა და ყოველ მის ვარაიაციას წინ უძღვის მოკლე შესავალი ინტონაციები, რომელთა როლი დრამატურგიული განვითარების პროცესში ფრიალ მნიშვნელოვანია, ერთის მხრივ A თემისა და შესავალი ინტონაციებისაგან შექმნილი ახალი სახის ვარაიაციების არსაზოგადი ციკლი და მეორეს მხრივ B თემის ვარაიაციული ციკლი აკალიბებენ ერთ მთლიან საზნაწილიანობას, რომლის შუა ნაწილი ეთობა B თემის ვარაიაციულ ციკლს. A თემისა და შესავალთა ერთიანი მუსიკალური სახის ვარაიაციები წარმოადგენენ რთულ ანუ როგორც მუსიკათმცოდნეობაში ცნობილი, თავისუფალი სახის ვარაიაციებს. ამ დროს ვარაიაციებში მიმდინარეობს თემის დამახარისხებორე-შინაარსობორე ვარაიაცია: იცვლება ხასიათი, ტონალობა, ფორმა, ფუნქცია და ქანრი. B თემის ვარაი-



ციები კი უფრო შვებულ სტილის ვარიაციებს უახლოვდებიან, სადაც თემიდან გამომდინარე შინაარსი და ხასიათი მთელი ციკლის მანძილზე უცვლელია შენარჩუნებული.

სიმფონიის მთელი III ნაწილის დრამატურგიული ხაზი ნული ტალღის ფარგლებში ვითარდება:

- 1-ლი ტალღა — 59 ტაქტი — A, A<sup>1</sup>, A<sup>2</sup>, A<sup>3</sup>.
- მე-2 ტალღა — 40 ტაქტი — A<sup>4</sup>, A<sup>5</sup>, A<sup>6</sup>.
- მე-3 ტალღა — 45 ტაქტი — A<sup>7</sup>, A<sup>8</sup>, A<sup>9</sup>.
- მე-4 ტალღა — 63 ტაქტი — B, B<sup>1</sup>, B<sup>2</sup>, B<sup>3</sup>, B<sup>4</sup>.
- მე-5 ტალღა — 70 ტაქტი — A<sup>10</sup>, A<sup>11</sup>, A<sup>12</sup>, A<sup>13</sup>.

მეტად მნიშვნელოვანია ამ ხუთი ტალღის ურთიერთდამოკიდებულება, რაც შინაარსობრივი კანონზომიერებისა და უკანასკნელ 2 ტალღაში შეჯამებითი ფუნქციით გამოიხატება. მე-4 ტალღა (B თემის ვარიაციები) წინა და შემდგომ ტალღებთან შედარებით, სადაც გმირულ-ლაშქრული ტონუსია დამკვიდრებული, აღიქმება, როგორც დინამიური სიმშვიდე, ღირიულ სფეროში გაბნობით.

1-ლი ტალღა A, A<sup>1</sup>, A<sup>2</sup> და A<sup>3</sup>-A თემის მთლიანი ფორმა (12 ტაქტი) 2 მონაკვეთს შეიცავს — შესავალსა და თვით თემს. 4 ტაქტიანი შესავალი მოცემულია ერთგვარი მაწუქების სახით.

საკუთრი მერვედი გრძობის რიტმზე აგებული თემა, რეიტატიული ხასიათისაა, წინადადების ფორმაში (გადმოსცემს ფაგოტი).

მკვეთი რიტმზე აგებულ შესავალში ხაზგასმულია მტკიცე გაბედული და ნებისყოფი ხასიათი, „იდეის ჩასახვა“. მთელი ფორმის დრამატურგის განვითარების მანძილზე შესავალთა მონაკვეთები და თემა ვარიაციებით ვითარდებიან დიალოგური პრინციპით. პერიოდულად კი მოქმედების საჭე, ხელიდან ხელში გადაინაცვლებს. ასე მაგ. A<sup>5</sup> ვარიაციამდე (1-ლი კულმინაცია) მთავრდება მათი „კამათი“, ხოლო A<sup>3</sup> ვარიაციიდან B თემის გამოჩენამდე ერთ მთლიან სახედ გაერთიანებული შესავალთა ინტონაციები გადაიქცევა გაფართოებულ თემად, და თავის მხრივ განაგრძობს დამოუკიდებელი ვარიაციული განვითარების მეორე ხაზს, რომელიც A<sup>2</sup> ვარიაციაზე (მე-2 კულმინაცია) დაასრულებს განვითარების პირველ ეტაპს. ამის შემდეგ რეპროზაში კვლავ განახლებდა შესავალთა და ვარიაციების „დავა“, ხოლო A<sup>13</sup> ვარიაციაზე (კვლავ შესავალთა ერთიანი სახით) მთელი ნაწილის შინაარსობრივი განსოფალება და დრამატურგიული განვითარება მთავრდება.

A თემში ვარატიონებულ მერვედთა ფაქტურის ჩანასახი, შესავლის მეორე ტაქტივეთა მოცემული. თემის მასალის

განვითარება, რიტმისა და ინტონაციების მუდმივ განხლებს პრინციპით მიმდინარებს, მხოლოდ მხოლოდ თემის საწყისი 1-3 ტაქტის მონაკვეთი მე-5-7 ტაქტის შესამოსლად, რის შემდეგ მუდმიდის ყოველი ახალი ტაქტი მერვედთა სრულიად ახალ ინტონაციებზე იგება და თემის მთლიანი ფორმაზე ერთიან განვითარებას იძებს. თემა ვითარდება გურული სიმღერებისათვის დამახასიათებელ სეკუნდურ შეფარდებაზე მყოფ აკორდთა პარალელურ მოძრაობაზე. ხსენებული მეთილი თითქმის მთელი ვარიაციული ციკლის მანძილზე შენარჩუნებული, სადაც ვარიაციური საწყისისა და კერძოდ სეკუნდური მოძრაობის პრინციპს ენიჭება წამყვანი მნიშვნელობა. A თემა უშუალოდ 1-ლი ვარიაციის შესავალში იჭრება, რის შემდეგ ტრიოლურ ფიგურაციებზე აგებული A<sup>1</sup> ვარიაცია, ტარდება მარშისებრი რიტმითა და ონგავ აკერცხულადაც. (სოლ მიზორი. გადმოსცემს კლარნეტი).

მასტაბურად A<sup>1</sup> ვარიაცია 4 ტაქტით ნაკლებია თემაზე. წინადადების ფორმაში და ფუნქციონალურადაც თემადვე რჩება. A<sup>1</sup> ვარიაციის მე-4 ტაქტიდან ახალი მულოდური მომუქევა ვითარდება მომდევნო A<sup>2</sup> ვარიაციის შესავალამდე. A<sup>2</sup> ვარიაციის შესავალი ფრაზა ახალი ვარიანტითა მოცემული, რომელიც ერთდროულად ამთავრებს A<sup>1</sup>-სა და ამხადებს A<sup>2</sup> ვარიაციას.

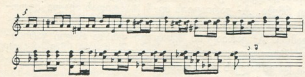
A<sup>2</sup> ვარიაციის პუნქტირებული რიტმი და ფაქტურული ცვალებადობა ჩნდება, რაც განპირობებულია ახალი შინაარსით. მისი მულოდია კიდევ უფრო დამოუკიდებელი თემის კონტრასტი. მასში თემისაგან მხოლოდ საწყისი ინტონაციური მარცვალა შეჩინილი და ვითარდება დამოუკიდებლად. მასშტაბურადაც იგი საგრძობლად შევსებულია (სრულდება პოზიის მიერ). A<sup>2</sup> ვარიაცია თემას პასუხობს ფუნქციის მიხედვით, იცვლება მხოლოდ მისი მხატვრული სახე, განსხვავებით თემისა და პირველი ვარიაციისაგან, მას და ასევე მომდევნო A<sup>3</sup> ვარიაციასაც იდლიურ-პასტორალური ხასიათი გააჩნია.

A<sup>3</sup> ვარიაციის შესავალი, თემის შესავლის ანალოგიური (რე მიზორი), ვარიაცია კი მთლიანად მყოფსმეხედ რიტმულ ფიგურაციებზე ვითარდება, რომელსაც თემის მე-3

ტაქტიდან გამომდინარე კვარტული მიმოქცევა ედება სა-  
ფუტკად. ვარიაცია იწყება ტონიკური ბეჭითი, წინააღმი-  
დედ თემის დომინანტური ბეჭისა. A<sup>3</sup> ვარიაციამ ალი-  
ნიშნება თემის ფუნქციიდან გადასრა, მოტორულობის ხაზ-  
გასმა. ფლეგმის პასტორალურ მელოდის ნათლად გამო-  
ხატება სალამურის სიმოვანების იმიტაცია.



A<sup>3</sup> ვარიაციით მთავრდება 1-ლი ტალა, რომელიც დი-  
ნამიურობის მხრივ მეტწილად წყნარ და მშვიდ „გარე-  
მო“-ში მიედინება. თითქოს გადმოცემულია „ფიქრები მო-  
მავალ მიზნებს და ამოცანებს“. A<sup>4</sup> ვარიაციით იხსენი-  
ება გუნთიარების მე-2 ტალა, თემის ანალოგიური საწყისი  
შესავლით. A<sup>4</sup> ვარიაცია გამოირჩევა წინა სამი ვარიაცი-  
ისაგან, მას უკვე დაეინებით და მოწოდებით ხასიათი  
აქვს, რაც გადმოცემულია საყვირთა საშუალებით ფორ-  
ტუზე. აქ პირველად ხდება დინამიური გამძაფრება, რაც  
თავისთავად მანიშნებელია, როგორც დამიზნება პირველი  
კულმინაციისაკენ (A<sup>5</sup>-ზედ). A<sup>4</sup> ვარიაციას თემის მელო-  
დისაგან თითქმის აღარაფერი შერჩენია. იგი ყველაზედ  
შორეულია და მასშტაბურადაც ყველაზე მოკლე (4 ტაქტი)  
და მხოლოდ მე-4-5 ტაქტების მოკლე აღმავალი სკანე-  
ციებით ენათესაება თემს.



A<sup>4</sup> ვარიაციით დროებით შეწყდება „დავა“ შესავლის  
მონაკვეთებსა და თემა-ვარიაციებს შორის, A<sup>5</sup> ვარიაცი-  
იდან ერთ მთლიან სახედ შევრტულ შესავალთა მონაკვეთები  
ხელთ იპყრობენ მოქმედების საკვს. წინა ვარიაციებთან შე-  
დარებით, 1-ლი კულმინაციის შემდეგ A<sup>5</sup> ვარიაცია თავისი  
დინჯი რიტმის წყალობით ერთგვარად თავშეკავებულია და  
გამოირჩევა ფართო სუნთქვის მელოდისმორტიული ნაგებო-  
ბით, ახასიათებს დაძაბულობას და მიზანსწრაფვას. A<sup>5</sup> ვა-  
რიაციამი ხდება წინამორბედი ვარიაციებში დაგროვილი  
ენერჯის შეკამება და აქვს ვაჟაკური შემართებით მიმ-  
დინარობის სვლა მორიგი მე-2 კულმინაციის დასაპყრობად  
(A<sup>6</sup>-ზედ). აქედან მოყოლებული ფორმის შუა ნაწილამდე  
(B თემის ვარიაციები) A თემის ვარიაციები შესავალ ინ-  
ტონაციითა შეერთებით მიღებული ერთი მთლიანი სახით  
გაირდება, რითაც იქმნება ვარიაციების ახალი მეორე ხა-  
ზი, რომელიც ორმაგი ვარიაციის პრინციპს უახლოვდება.



A<sup>5</sup> ვარიაცია A<sup>6</sup>-ში გადაიზრდება, რომელშიც უფრო  
გაფართოებულია დამუშავებითი ელემენტები. ბანში გაბა-  
ტონებულია შერეულთა პულსაციის წამყვანი როლი. ფლე-  
რადობის თანდათანობითი მიყურებით ხდება დინამიური  
მოშვება და მე-2 ტალის დასრულება.

მე-3 ტალაში მოცემულია A<sup>7</sup>, A<sup>8</sup> და A<sup>9</sup> ვარიაციები.  
A<sup>7</sup> და A<sup>8</sup> ვარიაციები ანალოგიური ფაქტურითა და უწყვე-  
ტი განვითარებით ხასიათდებიან, წარმოადგენენ ერთ  
მთლიან სვლას და მომზადებს მე-2 კულმინაციისათვის  
(A<sup>9</sup>-ზედ), ორივე მათგანში A<sup>5</sup> ვარიაციის საწყისი ინტო-  
ნაციური მარცვლები ვითარდება წვირი გროლობებსზედ.  
გაძლიერებულია მათში სწრაფვა, პულსაცია შეთქმე-  
ტლებზედ, იჭრება იმიტაციურობა, ორკეცდება დამუშავე-  
ბითი ფუნქცია მკვეთრი მოტორულობის ფონზედ. მო-  
დერატის სამ ტაქტიანი მონაკვეთი წამიერი განმუხტვა და  
შემაგრიებელი ხილია A<sup>7</sup> და A<sup>8</sup> ვარიაციებს შორის. A<sup>8</sup>  
ვარიაციიდან გრძელდება დროებით შეწყვეტილი დინამი-  
ური აღმავლობა. ადგილი აქვს მრეყობას ძირითად  
c moll-ისა და e moll-ის დომინანტებს შორის და ბოლოს  
Vergil-ის მფეთქავი ტრემოლის ადგერება და მე-2 კულმი-  
ნაციური A<sup>9</sup> ვარიაციის საწიფო გატარება, რომელიც მთე-  
ლი ფორმის I ნაწილის შინაარსობრივად განმარტადებუ-  
ლი და დამაბლოტებელია.



დაწყებული A<sup>7</sup> ვარიაციიდან A<sup>9</sup> ვარიაციის ჩათვლით,  
მიმდინარეობს შესავლის ინტონაციათა გაერთიანების შე-  
დეგად შექმნილი თემის სასებორი ჩამოყალიბება 3 სიბა-  
დიად. 1) A<sup>5</sup>, A<sup>6</sup> ვარიაციები დაძაბულ, მრეყობა პირმოთი,  
2) A<sup>7</sup>, A<sup>8</sup> ვარიაციები დამუშავებითი ფუნქციის გაღრ-  
მაებით, 3) A<sup>9</sup> ვარიაცია, ჩამოყალიბების დასრულება, გა-  
მარჯვების მარში. A<sup>9</sup> ვარიაციამი (პერიოდის ფორმის),  
ფუნქციონალურად კვლავ თემა აღდგენილი, რომელიც  
სუსტდება A<sup>6</sup> ვარიაციიდან, ხოლო A<sup>4</sup>-დან კი მთლიანად  
შეწყდა. სვლეს შორისაც არის განსხვავება, თუ A<sup>5</sup>, A<sup>4</sup> ვა-  
რიაციები ყოველმხრივ სვლებია, A<sup>5</sup> ვარიაცია (შესავლის  
ჩათვლით) მე-5 ტაქტიდან ათივსება, როგორც თემის  
დასაწყისი, მაგრამ თანდათანობით სვლამ გადაიზრდება.  
იგივე ხდება A<sup>6</sup> ვარიაციებზე. A<sup>7</sup>, A<sup>8</sup> ვარიაციები აშკარა  
სვლებია, A<sup>9</sup> ვარიაცია კი კვლავ თემა. მისი შეიდტაქტი-  
ანი განმტკიცება ერთდროულად პირველი სამი ტალის გა-  
მაერთიანებელია, რომელიც მთელი ფორმის დრამატურე-  
ული ხაზის განვითარების პირველ ეტაპს წარმოადგენს.  
თითოეული მათგანი საფეხურებრივ კანონზომიერებით  
თითოვლა აღმავალი დინამიზირებით, თუ 1 ტალად, რო-  
გორც უნებო აღენიშნე, წარმოადგენს „შეზღუბს მომა-  
ჯალი მიზნებისათვის“, დადამიორად, ძირითადად პოა-  
ნოზე მიმდინარეობს, მე-2 ტალაში ირღვევა „სიმყუდრო-  
ვე“, ხდება გარტყება, „დადაწყვეტობის“ მიღება გარ-  
კვეული დღის სისრულეში მოსაყვანად, რაც მე-3 ტალა-  
ში უფრო გაძლიერებული, გაორკეცებული ნებისყოფითი  
ენერჯით გამოიხატება. გადაღობება 1-ლი დაბრკოლება,  
მაგრამ საბოლოო მიზანი კიდევ წინაა.

მე-4 ტალა B თემისა და მისი 4 ვარიაციისაგან შედ-  
ება. იქმნება დინამიური სიმშვიდე, მაგრამ ვაჟაკური  
იერი კვლავ შენარჩუნებულია მთელ ტალაში. მართალია  
აქ ლირიკა აქვს ადგილი, მაგრამ იგი მიიწ ქმნილია;  
B თემა მოცემული ტალის დასაწყისშივე ისარება სვლის  
სახით. მისი ორივე ვარიაცია მხატვრული სახის შენარჩუ-  
ნებით ფაქტურულ-ტემბრალური ცვალებადობით უახლოვ-  
დება მაკური სტილის ვარიაციებს. უმნიშვნელო გადამრე-  
ბით. მაგალითად, B<sup>3</sup> ვარიაცია, შედარებით გაფართოებუ-  
ლი და რიტმულ-ინტონაციურადაც გამსხვილებულია f-ზედ



გატარებული მე-4 ტალღის კულმინაციურია. წინადადების სახით გადმოცემული B თემის მელოდიის ლირიულობა მიხიხლხურბობითაა განპირობებული.

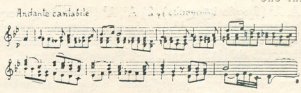


პირველი სვლა კონტრასტულია მომდევნო A<sup>2</sup> ვარიაციის ლირიკის მიმართ. მეორე სვლა კი აშხაღებს შემდეგ კულმინაციის B<sup>3</sup> ვარიაციისათვის და ბოლოს A<sup>1</sup> ვარიაციის შემდეგ კი იგი მთელი ფორმის მე-3 ნაწილის ცესურაა, ე. ი. შთავსება A თემის ალდეგის წინ.

შუახსენებლ მე-5 ტალღაში კვლავ გრძელდება „კამათი“ შესვლის მონაკვეთებსა და A<sup>10</sup>, A<sup>11</sup>, A<sup>12</sup> ვარიაციებს შორის. A თემის რიტმული ფაქტურა ადარ ვითარდება. სახივე ვარიაციაში შენარჩუნებულია თემის მერვედთა ფიგურაციები, ვარიაციულობა აქ ტრანსლურ-პარაზონიულ სფეროში გამოხატება, რაც ბოლომდე განიცდის ინტენსიურ დინამიზრებას. იგი A<sup>10</sup> ვარიაციის ნახევარ თემს ემთხვევა, შემდეგ კი დამუშავებითი სახე ქმლვეა. A<sup>11</sup> ვარიაცია კიდევ უფრო შორდება თემს, ასევე A<sup>12</sup>-შიც, თითოეულის მასშტაბით თანდათანობით მცირდება, ისინი ერთიანდებთან ერთ მთლიან უწყვეტ ტალღაში, რომლის განვითარება აშხაღებს A<sup>1</sup> ვარიაციას. ეს შუახსენებლ A<sup>3</sup> ვარიაციის ანალოგიურია, აქ მავსტაბოზზე სახეიმი, პომპეზურობა უფრო დამაჯერებელია. „სანუკარი მიხანი“ განხორციელდა და ხსარტე ლაკონური კოდა (ალეგრო) აფერგვინების სიმფონიის მთელ მე-3 ნაწილს, მე-5 ტალღა, მე-4-სთან ერთად, ფორმის დრამატული ხაზის განვითარების მე-2 ეტაპია. მე-4 ტალღა მე-5-სთან აღიქვამს, როგორც დინამიური „ინტერმეცი“ გადაწყვეტი „შეტევის“ წინ. ხოლო მეხუთის პირველ ტალღაში გადმოცემულია „დასახული პრობლემის წარმატებით დავიკრვინება“. ამგვარად A თემისა და მისივე შესავალიდან გამომდინარე ორასხივანი ვარიაციული განშტოება და B თემის ვარიაციები მთლიანობაში ქმნიან ვარიაციული ციკლის სასახეობას.

სანტატურის სპეციფიკურობით აღინიშნება აგრეთვე მე-2 სიმფონიის მე-2 და მე-4 ნაწილთა ვარიაციული ციკლებიც. მე-2 ნაწილი წარმოადგენს ერთ თემაზე აგებულ ვარიაციულ ციკლს სამნაწილიანი ფორმის ჩარჩოში. გარდა წყაყვანი A თემისა და 5 ვარიაციისა, დრამატურული ხაზის განვითარებაში ვარიაციების კვალდაკვალ ეპიზოდური ა და B თემატური ინტონაციები ჩაერთვებიან, რომლებიც დროებით არღვევენ ვარიაციულ დენადობას და მოქმედების „საკვსაც“ ისაკუთრებენ. ეს განსაკუთრებით ეპიზოდურ ა თემას შეეხება, რომელიც მეორეხარისისხივენების მიუხედავად მელოდიური სახის შინაგანი ზრდისა და დამოუკიდებელი განვითარებით გამოირჩევა, ხოლო მე-2 ასაკით თემატური ს მასალა კი მხოლოდ ერთხელ იჩენს თავს სტლის სახით. ფორმის სამნაწილიანობას ადასტურებს მოკლე შესავალ ფრაზათა გამყოფი როლი ყოველი ნაწილის წინ. A თემა რომანსული იერისაა და თხრობით მანერის ნახატარებელი. იგი მოქმედობა განვითარებული ერთნაწილიანი წინადადების სახით.

პირველ ნაწილში მოთავსებული A თემა და A<sup>1</sup>, A<sup>2</sup> ვარიაციები სასათიროვად ერთმანეთის ანალოგიურია — ჩა-



ფიქრებული და მეოცნებე. სამიწეში ძირითადად ერთი მხატვრული სახეა შენარჩუნებული. A<sup>1</sup> ვარიაციის მელოდიური სურათი მე-2 ნახევრიდან შეცვლილია თემასთან, განსხვავებულია ტრანსლური სფეროც. A<sup>2</sup> ვარიაციაში, სადაც გაზრდილია მღერადობა, A<sup>1</sup> ვარიაციის პირველი ნახევარია შენარჩუნებული, ხოლო მე-2 ნახევარი კი ეპიზოდურ ა თემატურ ინტონაციაშია შესავებული; რომელმაც თავისი განვითარების პირველი ეტაპის მანიძილედ ინტონაციურად დაიმორჩალა იგი. 1 ნაწილში მშვიდი ატმოსფერო სუფევს, მე-2 ნაწილი კი ტიპიური დამუშავებითი ფუნქციით ხასიათდება. A<sup>3</sup> ვარიაციიდან უკვე ხასიათობრივი გარდატეხის ნიშნები ჩნდება. მღერადობა მცოცავ ტრანსლობათა შედეგად რემიტატიულობასა და პირქუშობაშია გადაზრდილი. A<sup>3</sup> ვარიაციის მელოდიური მოხაზულობა უსტადე A<sup>1</sup> ვარიაციის ემთხვევა, ე. ი. A<sup>3</sup> ვარიაცია A<sup>1</sup> ვარიაციის წარმომქმნელია. A<sup>3</sup> ვარიაციის ფაქტურიდან არის აგრეთვე წარმოქმნილი ს თემატური მასალა. იგი წამებით დინამიური სიმუქროვის შემქმნელია. მომდევნო, ბოპოტიკი სტიქიის „წინ, მას წინ „ელოება“ ეპიზოდური თემის ინტონაციური მარცვლები და ხანმოკლე „ქილილი“ შემდეგ გამარჯვებით სხნის შუა ნაწილის მეორე ქვეტალღას (პოკო აიტატო), სადაც დამუშავება მთლიანად აღწევს. A<sup>4</sup> ვარიაციის მელოდიური ქსოვილი და შინაგანი სახე უაღრესად შეუქმნელია, გამაფრებელი და სინთეზირებულია სიმფონიის ლეიტთემასა და ეპიზოდურ ა თემასთან. ამ მხრივ იგი A<sup>2</sup> ვარიაციის მონათესავეა, რომელიც ასევე შენარჩუნებულია ეპიზოდურ ა ინტონაციებში.

ამჯერადაც მივიღებ ვარიაციული წყვილი A<sup>2</sup>, A<sup>4</sup>, სადაც A<sup>2</sup> ვარიაციაში ჩასახული დინამიური დენით A<sup>4</sup>-ში „იფეთქება“. იგი წმინდა დამუშავებითი მერყევი ნახევარი წამითდება და აშხაღებს A<sup>5</sup> ვარიაციის პათეტური ერთიანობის საფუძველზე. A<sup>5</sup> ვარიაცია კი A თემის ვარიაციის შემქმნელია, დინამური ასპექტში და გამდიდრებული გამოშვებლობით. მე-2 ნაწილიდან, როგორც აღვნიშნულ, ხდება ლირიკურ-ემოციური სფეროდან გადასვლა დაძაბულობაში. ამ მხრივ A<sup>3</sup> ვარიაცია გარდაამავალი ხასიათისაა, ლირიკურ-რემიტატიული. A<sup>4</sup> ვარიაცია (შუა ნაწილის კულმინაციური) ფსიქოლოგიურად გამაფრებულია, A<sup>5</sup> კი სახეიმიდ ძლევამოსილი, რომლის მასალაზეც აგებული კლდის უკანასკნელი აკორდი სიმფონიის მე-2 ნაწილის უმაღლესი კულმინაციაა.

იქმნება შემდეგი თანმიმდევრობა: A<sup>1</sup>, A<sup>1</sup>, A<sup>2</sup> (ლირიკურ-საოცნებო), A<sup>3</sup> (რემიტატიული), A<sup>4</sup> (მავფრე-სახეიმი). მთელი ციკლისათვის დამახასიათებელია მღერადობა, რომელიც ბოლომდე შენარჩუნებული. რაც შეეხება ვარიაციათა კატეგორიას, არ გამოირჩევა სირთულის დიდი ხარისხით და კრმა სახეობრივი გარდაქმნით. მიმდევრობის მიხედვით თემის მელოდიური გართულება მიმდინარეობს არა ერთიანი აღმავალი კანონზომიერებით, არამედ სხვადასხვა ხარისხობრივი შესაბამით, შეერულიად იქმნება ხარისხობრივად წყვილი თანაფარდობანი. ამოკრფის შედეგად მიიღება შემდეგი შინაარსობრივად წყვილი დაჯგუფება:

1) A, A<sup>5</sup> (მეცხრი სტილისა), 2) A<sup>1</sup>, A<sup>2</sup> (მეცხრისა და რთულის შუალედური) 3) A<sup>2</sup>, A<sup>4</sup> (რთული სახის). პირველ წყვილში თემის ვარიანტება, როგორც აღვნიშნეთ, დინამიურ-ტემბრალურ ასპექტში სხვადასხვაა. მე-2 წყვილში რიტმით-ინტონაციური გამსხვილებით. შესაბამისი კი ვარიაციის შემდეგ გენელოგიური ელემენტები მაღალ ხარისხობრივად გაშლად განვითარებას იღებენ A<sup>4</sup> ვარიაციაში. აღსანიშნავია ისიც, რომ თუ ფორმის სტრუქტურა 3 ნაწილადაა გამოყოფილი, დინამიური განვითარება 2 ნაწილად დიდიყოფა: 1) დასაწყისიდან შუა ნაწილამდე (პოკო ატიტატო) ზომიერი, წყნარი ატმოსფეროა გაბატონებული, 2) პოკო ატიტატოდან ბოლომდე კი მძაფრი-სასუნთხი ქლერადობა სუფევს.

მე-2 სიმფონიის მე-4 ნაწილი ვარიაციული ციკლის შედგენად შექმნილ ერთნაწილიან ფორმას წარმოადგენს, რომელიც მთლიანად ერთ სუნთქვავზე მიედინება დინამიური განვითარების აღმავალი სახით. A თემა სოლო ფლეიტის კოლორიტიკი ტერეტითა ლირიკის ნათელი ნიმუშია, იგი მოცემულია გრძელფრანჯიანი წინადადების სახით.



თემა ხუთ ვარიაციას შეიცავს. ვარიაციული ციკლი, განვითარების ორი ფაზით, გამოირჩევა უწყვეტი შინაგანი ინტენსივობითა და გასაოცარი მთლიანობით. პირველ ქვეტულში მოცემული A, A<sup>1</sup>, A<sup>2</sup>-დან, სახათის იდენტურობით A, A<sup>1</sup> წყვილი გამოირჩევა, რომელიც მოდულირებული პერიოდის ფორმას უახლოვდება. A<sup>1</sup>-ში გამოშახველობითი დინამიკა გზარდობს, A<sup>2</sup> ვარიაციაში, რომელსაც სვლის ფუნქცია ეკისრება, შეიგრძნება 1-ლი ცდა დინამიური აღ-

მგლობისაკენ, მაგრამ ეს უნდა „გადაწყდეს“ მე-2 ქვეტულში. A<sup>3</sup> ვარიაციით თავიდან იწყება „სწრაფვა მიზნისაკენ“ ხს. სხ. თითოეულის A<sup>1</sup> ვარიაციის ანალოგიურობა. A<sup>5</sup> ვარიაციები ერთ სუნთქვავზე მოცემული სხვადასხვა ფორმები. A<sup>5</sup> როგორც ციკლის კულმინაცია, ხოლო A<sup>1</sup> მისი მომამზადებელი. ორივეში შინაგანი სწრაფობა ხს. წვასმული, რაც A<sup>2</sup> ვარიაციაში ჩაისახა. ამრიგად A, A<sup>1</sup>, A<sup>3</sup> მშვიდ გარემოშია გატარებული, ხოლო A<sup>2</sup>, A<sup>4</sup>, A<sup>5</sup> — აქტიურობით მოცულნი, შესაბამისად 1-ლი ფაზის მეორე სტილიდან ახლოს მყოფნი, მე-2 კი რთული სახის, მეცხრის და რთულის შერეული მიმდევრობა. გარდა თემატიკური სფეროსი, ვარიაციულობა აქ იდგევს საორკესტრო ტემბრალურ ასპექტშიც მიმდინარეობს. A<sup>2</sup> ვარიაციის შემდეგ, კვლავ მთავარი A თემის გატარება სოლო ვიოლინის საშუალებით. ეს როგორც „წარსულის ექი“ იგი განცალკევებულია ვარიაციული ჯგუფიდან და ციკლის კოდის ფუნქციით აღიქვება.

ყველაფერი ეს ნათლად ადასტურებს ანდრია ბალანჩინის მიერ არა მარტო ვარიაციული მეთოდის ფართოდ გამოყენებას, არამედ ვარიაციული ციკლის სხვადასხვა სახეებისა და აღნაგობის შექმნის ფართო შესაძლებლობას. განხილულიდან ცხადია თუ რაოდენ მრავალფეროვანია ვარიაციული ციკლი მრავალნაწილიან და კერძოდ სინატურ-სიმფონიური ციკლის ფარგლებში. ვარიანტება არა მარტო მუსიკალური გამოსახულების ხერხია, არამედ კომპოზიტორის შემოქმედებითი აზროვნების ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი ფორმაა. ამიტომაც ანდრია ბალანჩინის ნაწარმოებთა დაწერილობითი ტექნოლოგიური ანალიზი წარმოადგენს, არა წმინდა ფორმალურ ანალიზს, არამედ კომპოზიტორის სახეობრივი აზროვნების პროცესის მკაფიო გამოვლინებას.

სსრკ 50 წლისთავისადმი  
მიძღვნილი გამოფენიდან



ბ. სირხილაძე.  
ნატურკოორტი.



# ჩვენ უნდა ვთქვათ ჩვენი სიტყვა

„საბჭოთა“ ხალხი, კომუნისტური პარტიის ხელმძღვანელობით, თანამიმდევრულად ახორციელებს სკკპ X X I V ყრილობის გადაწყვეტილებებს, თავდადებით იბრძვის მეცხრე ხუთწლიდის დაჯალბათა შესრულებისათვის.

ხუთწლიდის მესამე წელს სკკპ ცენტრალური კომიტეტის პლენუმის მიერ მოწონებული და სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს სესიის მიერ დამტკიცებული სახალხო-სამეურნეო გეგმის შესაბამისად ყველა დარგის, შრომითი კოლექტივებისა და თითოეული შრომბელის წინაშე ისახება ახალი პასუხისმგებლობის ამოცანები. მიმდინარე წელს მუშაობის შედეგებზე ბევრად იქნება დამოკიდებული ხუთწლიანი გეგმის წარმატებით შესრულება. ეს 1973 წელს აქცევის მეცხრე ხუთწლიდის გადაწყვეტი წლისწინადად.

სკკპ ცენტრალური კომიტეტის, სსრ კავშირის მინისტრთა საბჭოს, საკავშირო პროფსაბჭოს და სრულიად საკავშირო სკკპ ცენტრალური კომიტეტის დადგენილება, საიდანაც აღებულია ეს სიტყვები, გადაიქცა ქალაქისა და სოფლის ყველა შრომბელის კომუნისტებისა და კომკავშირელების, მრეწველობის, მშენებლობისა და ტრანსპორტის მუშაკების, მთელი საბჭოთა ხალხის 1973 წლის საბრძოლო პროგრამად.

ხუთწლიდის მესამე გადაწყვეტი წლის სახალხო-სამეურნეო გეგმის დადამდე შესრულებით დიდად არიან დაინტერესებული საქართველოს კომუნისტები, რესპუბლიკის ყველა შრომბელი. ამის კომპარტიტი დასტურია ის საყოველთაო შრომითი და პოლიტიკური აღმაგებობა, რომელიც დღეს ყველგან შეიმჩნევა. რესპუბლიკის კონომიკის შემდგომ განვითარებაში, სახელმწიფო და შრომის დისციპლინის განმტკიცებაში დიდი გარდატეხის მისაღწევად ჩვენმა სახელოვანმა მუშათა კლასმა და კოლმეურნე გლეხობამ საყოველთაო-სახალხო ლაშქრობის გამოაცხადეს, რათა 1973 წელს ფართოდ გაიშალოს სოციალისტური შეგობრება, რომლის შედეგებმა უნდა გადაწყვიტოს რესპუბლიკის მთელი ხუთწლიდის წარმატებით დასრულების ბედი.

ჩვენ, ლიტერატურისა და ხელოვნების წარმომადგენლები, გული სიღრმემდე ვართ გამსჭვალულინი რესპუბლიკის პარტიული ორგანიზაციის მოწოდებით, რომელიც პარტიული აქტივის გუმწინვადელი არების მაღალი ტრიბუნიდან გაისმა; ჩვენ ამ ლაშქრობის აქტიური მონაწილენი უნდა გავხდეთ.

სწორედ პარტიის ამ მოწოდებამ აღვიძრა სურვილი მივართოთ ამ წერილით რესპუბლიკის კულტურის ფრონტის ყველა მუშაკს.

მუშათა კლასსა და საკოლმეურნეო გლეხობას ყოველთვის, სოციალისტური მშენებლობის ყველა ეტაპზე მხარში ედგა ჩვენი შემოქმედებითი ინტელიგენცია — მწერლები და პოეტები, კომპოზიტორები და შემსრულებლები, ფუნჯისა და საკრთლის ოსტატები, თეატრისა და კინოს მუშაკები.

რუსთაველისა და სულხან-საბას წიგნებმა, გელათის ფრესკებმა, ვარძიამ და უფლისციხემ ჩვენამდე მოიტანეს

უძველესი ქართული კულტურის სიდიადე. მაგრამ თუ ოდესმე ჰქონია აზრი და შინაარსი ცნებებს — მწველი და ცხოვრება, დრო და ხელოვანი, ხელოვნება ხალხში და ხალხისათვის — ეს ყველაზე მეტად ჩვენს ეპოქაზე ითქვის.

კულტურა მზის ნათელი სხივივით შეიჭრა ყველაზე დაშორებულ სოფელსა და სეზონში, დამკვიდრდა მუშისა და კოლმეურნის ყოველდღიურ ცხოვრებაში, ვაბდა სოციალისტური ყოფაცხოვრების განუყოფელი ნაწილი. სწორედ ეს არის ლენინის იმ წინასწარდასულობის უბრწყინვალესი დადასტურება, რომ ლიტერატურა და ხელოვნება უნდა ეკუთვნოდეს ხალხს.

დაიხ, სოციალისტური კულტურა ეკუთვნის ხალხს, იგი ერთვულად ემსახურებოდა და ემსახურება მის ინტერესებს. სახალხო მიზნებად ქვეული რევოლუციური სიმღერები, პირველი პროლეტარული პოეტების ლექსები ზამთრის სასახლეზე საიერიშოდ მიმავალთა და სამოქალაქო ომის გმირთა განუწერელი თანამგზავრები იყვნენ.

გავისწოთ 20-30-იანი წლების სახალხო ენთუზიაზმი და პირველი ხუთწლიდების რომანტიკა, რომელმაც მთელი მსოფლიო განაცვიფრა.

გავიხსენოთ ვლადიმერ მაიაკოვსკი, რომელიც ვერ კიდევ როდის მოგეწოდებდა — დამკვერი ბრიკადებიდან დამკვერულ სამაქრობზე გადავსულიყავით, დამკვერული სამაქრობეები — დამკვერულ ქარხნებზე.

როცა დიდი სამამულო ომი დაიწყო, მწერლებმა და ხელოვნების მუშაკებმა თავიანთი კალამი, საჭრეთული თუ ვილინიო ხიმწისა და შაშხანას გაუთანაბრეს. ბევრმა მათგანმა თავი დასდო სამშობლოსათვის. სანგრებში იდგა არა მარტო ჩვენი ჯარისკაცი, არამედ ჩვენი ლექსიც, ჩვენი მუშაკიც.

ანდა ავიღოთ ომის შემდგომი აღდგენითი პერიოდი.

გავიხსენოთ ჩვენი გალაკტიონი. შემთხვევით როდი იყო, რომ აქტივის კრებაზე საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის მოხსენებაში დამოწმებული იქნა მისი პოემა „ხრამქვისა“, რომელსაც შემოქმედების განსაცვიფრებელი ძალა გააჩნია:

ახე, ჩვენი მხარე  
შრომით დაივიროთა,  
ნებით გაივლინთა,  
ძალით აიხვიროთა,  
მხარეს მოუწოდა  
კვლავაც თუადედება,  
როიანც სხვა ქეიქობი  
ამთავთვადება,  
ო, ჩემო ჩინოო,  
ძნაო და უღლოცა,  
ბედმა საქართველოს  
გზებში დაუღლოცა.  
ჩინის დერბობის  
თუვის ვუვაუნება,

ერთის, ერთი წუთის  
გასაუკუნება.  
რაც კი არაკაცია  
და რაც კი თურკია,  
შოაქეს, ხრამპასხა შოაქეს  
ხალხის ენერჯია.

ასე იყო მუდამ, ასე არის ახლაც — ხალხის ენერჯიას შევერდებოდა ჩვენი ენერჯიაც. დღეს ენერჯიას ელის თავის დიდ მომღერლებს. კულტურის ფრონტის მოწინავე პოზიცია დღეს ახალ მშენებლობათა ხარაჩოებზეა, თანამედროვე ტექნიკით აღჭურვილ ქარხნებში და ფაბრიკებში, ლაღად გაშლილ საკოლმეურნეო მინდვრებზე.

და ჩვენ გვიდავ გამოვხატოთ დღეს კულტურის ყველა მუშაკის, ლიტერატურისა და ხელოვნების მოღვაწეთა ფიქრები და განზომილები და მთელი სხიტი განვატყდათ: წვავჯარად არც შეიძლება იყოს, ხუთწლიანი გადაწყვეტილება წლისათვის საყოველთაო-სახალხო ლაშრობაში მონაწილეობის მისაღებად ჩვენი შემოქმედებითი ინტელიგენცია ყოველმხრივ მზად არის, იგი საბოროლოდა განწყობილი.

თანამედროვე ქართული მწერლები, მხატვრები, კომპოზიტორები, თეატრისა და კინოს მუშაკები ბევრმა ნაწარმოებმა უკვე დაიჭირა თავისი ადგილი საბჭოთა ლიტერატურისა და ხელოვნების საგანძურში. მაგრამ ჩვენი დრო, დიდ მიღწევათა დრო, კიდევ უფრო ფართო საზოგადოებრივი სულისკვეთებით გამსჭვალულ ხელოვნებას მოითხოვს; შემოქმედი უფრო ღრმად უნდა ჩასწვდეს სინამდვილეს, ხალხის ცხოვრებას, მის სიძინეობას და წარმატებებს.

ჩვენ ვგახსოვს ამხანაგ ლ. ი. ბრეჟნევის სიტყვები, წარმოთქმული სსრ კავშირის XI წლისათვის შეიქმნა, — „კომუნისტური მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის შექმნის საქმეში წინასწართან, ხალხის კეთილდღეობის დონის ამაღლებასთან ერთად სულ უფრო მეტი მნიშვნელობა ენიჭება ისეთ ამოცანას, როგორც არის ადამიანთა შეგნება ჩამოყალიბება, თითოეული საბჭოთა ადამიანი კომუნისტური მშენებლისათვის საჭირო თვისებების აღზრდა“.

ჩვენ მოვეწოდებით საქართველოს ლიტერატურისა და ხელოვნების ყველა მუშაკს სრულად გამოიყენოს თავიანთი ნიჭი და მხატვრული შესაძლებლობანი ამ კეთილშობილური და პასუხსაგები ამოცანის გადასაწყვეტად.

ჩვენი პოეზიასა და პროზაში, სახვითი ხელოვნების ნაწარმოებებში, თეატრის სცენაზე, კინოში და ტელევიზორზე მჭიდროვებ ცხოვრებით უნდა ცხოვრობოთ ჩვენი თანამედროვე მეცნიერ ხუთწლიების გინორი, რომელიც სინამდვილედ აქცევს პარტიის დიად წინასწარდასახულებებს. ამისათვის ჩვენ უშუალოდ უნდა ვეზიაროთ მის ყოველდღიურ ცხოვრებას და შრომას, განვიმტკავლოთ მისი ინტერესებით, გავივით მისი მოთხოვნები და მისწრაფებანი.

დაუცხროლოდა ვეძებთ შრომითა ფართო მასებთან ყოველდღიურ კონტაქტების ახალი, უფრო ეფექტური ფორმები, უფრო ხშირად მივამართოთ ხანგრძლივ შემოქმედებით მივლინებებს სამარეწველო საწარმოებში, ახალ მშენებლობებზე, კოლმეურნეობებში, საბჭოთა მეურნეობებისა და სხვ. უფრო ხშირად მოვაწყობთ შეხვედრები განხილვებსა და სოფლის შრომობლებთან, მათთან ერთად ქაზიხილ-შრომითი კოლექტივების ცხოვრების აქტუალური საკითხები. უნდა დაგამყაროთ შემოქმედებითი დაწყებულებების კავშირი მხსილ სამარეწველო და სასოფლო-სამეურნეო ორგანიზაციათა შრომითი კოლექტივებთან და ყოველნაირად განვაძტკივოთ იგი.

დღეს უფრო, ვიდრე ოდესმე, უფართოესი მასშტაბით უნდა გავმართოთ მხატვრულ-პროპაგანდისტული მოღვაწე-

ობა. უნდა მოვაწყობოთ ლიტერატურული საღამოები, კონცერტები, განსვლული სპექტაკლები, სახვითი ხელოვნების ნაწარმოებთა გამოფენები საწარმოებში და ახალ მშენებლობებზე, კოლმეურნეობებსა და საბჭოთა მეურნეობებში, საძოვრებზე და ფერებში. ამავე მიზნით, კვლავაც უნდა განვაგრძოთ კულტურის სახლებში სამხატვრო გალერეათა ორგანიზაციის პრაქტიკა. ჩვენი ვალაია ყოველნაირად დავკენძნობთ თვითმოდემ მხატვრულ კოლექტივებს, გამოვავლინოთ და განვაგვიტაროთ ხალხური ტალანტები, სისტემატურად მოვაწყობოთ მათი მიღწევების რაიონული და რესპუბლიკური დათვალეირებანი.

მხატვრებმა უნდა შექმნან სოციალისტურ შეჯიბრებებში გამარჯვებულთა პორტრეტების სერიები, მათზე უნდა ექვრდეს სიმღერები და სიმფონიური პოემები, კინოდოკუმენტალიტებმა სპეციალური კინოურნალები და კინოლმანახები უნდა მიუძღვნან სოციალისტური შეჯიბრების მიმდინარეობას, წიგნის თაროები უნდა შეივსოს ნარკვევების კრებულებით, რომლებიც მოგვიხიბობენ უსრულედის გადაწყვეტილ წლის გვირების შრომითი მამაცობაზე. შეგოთა აღარ ეპარა, ახლა დღის წმარეგობა კალმისა და ჩაქვრისა, უფრისა და ნამვლის ნამდვილი თანამგობობობა.

დაე, ჩვენი ლიტერატურისა და ხელოვნების მოღვაწენი, მუდამ ვგრძნობდეთ უსოზო ბუნეირებას იმის შეგნებით, რომ ჩვენი ხალხის ღირსეული შეღლები ვართ, რომ მხარში ვუდგევართ დიდ შემოქმედს — საბჭოთა მშრომელს.

- გ. ა ბ ა შ ი ძ ე — საქართველოს მწერალთა კავშირის პირველი მდივანი; დ. ა ლ ე ქ ს ი ძ ე — საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი; ე. ა მ ა შ უ ჯ ე ლ ი — მოქანდაკე, რესპუბლიკის დამსახურებული მხატვარი; ვ. ა ნ ჯ ა ზ ა რ ი ძ ე — სსრ კავშირის სახალხო არტისტი; დ. ა ნ თ ა ძ ე — სსრ კავშირის სახალხო არტისტი, საქართველოს თეატრული საზოგადოების თავმჯდომარე; გ. ა ს ა თ ი ა ნ ი — კინორეჟისორი, სსრ კავშირის სახალხო არტისტი; ა. ბ ა ლ ა ჩ ი ვ ა ძ ე — კომპოზიტორი, საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის პირველი მდივანი; ბ. ბ ა ი რ ე ჯ ა კ ი — რუსეთის სფსრ დამსახურებული არტისტი; მ. ბ ე რ ძ ე ნ ი შ ვ ი ლ ი — მოქანდაკე, რესპუბლიკის დამსახურებული მხატვარი; ნ. ბ უ რ შ ი ნ ზ რ თ ვ ა — სსრ კავშირის სახალხო არტისტი; ო. გ ო რ დ ე ლ ი — საქართველოს მუსიკალურ-კორეოგრაფიული საზოგადოების თავმჯდომარე, ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე; ს. დ ო ლ ი ძ ე — სსრ კავშირის სახალხო არტისტი, საქართველოს ინსტრუმენტალური კავშირის პირველი მდივანი; დ. დ უ მ ბ ა ძ ე — მწერალი, ლენინური კომპარტიის სახელმძღვანელოს ლაურეატი; რ. ლ ა დ ი ძ ე — კომპოზიტორი, რესპუბლიკის სახალხო არტისტი; ე. მ ა ნ ჯ ა ზ ა ძ ე — რესპუბლიკის სახალხო არტისტი; ა. მ ა ჯ ა ვ ა რ ი ა ნ ი — კომპოზიტორი, სსრ კავშირის სახალხო არტისტი; ლ. შ ი თ ა შ ვ ი ლ ი — რესპუბლიკის სახალხო არტისტი; მ. შ ა შ ვ ე ლ ი ძ ე — კომპოზიტორი, რესპუბლიკის სახალხო არტისტი; ვ. ნ ა ტ ო შ ვ ი ლ ი — მწერალი; რ. ჩ ა ხ ი ძ ე — კინორეჟისორი, რესპუბლიკის სახალხო არტისტი; უ. ჯ ა ზ ა რ ი ძ ე — სსრ კავშირის სახალხო მხატვარი, საქართველოს მხატვართა კავშირის თავმჯდომარე.



პრეზიდიუმის შიშვლა

# ერთი სპექტაკლი და ორი რეცენზია

კაპიტონ გაწერელია

პრინსტონში ლორემოინის დიდებული რომანი „კოლხეთის ცისკარი“ სამართლიანად მიეკუთვნება იმ მაღალიდურ და მაღალმატერულ ნაწარმოებთა რიცხვს, რომელშიც მთელი სისრულით, მხატვრული სისადავით, მაღალი მოქალაქობრივი, პარტიული პოზიციიდან იქნა დანახული და დამაჯერებლად ასახული საქართველოში კოლექტივიზაციის პირველი წლები.

საინტერესო სიუჟეტურმა ქარგამ, დადებითი და უარყოფითი ძალების შეპირისპირებით გამოწვეულმა მამადრმა დრამატულმა კოლხელებმა, მოქმედ გმირთა სისხლსახე სახეებმა ამ რომანს ერთ-ერთი თვალსაჩინო ადგილი დაუკავებია იმ ბრწყინვალე პროზაულ ნაწარმოებთა შორის, რომლითაც ამაჟამად არა მარტო ქართული, არამედ საერთოდ მრავალეროვანი საბჭოთა მწერლობა.

გარდა ზემოთ აღნიშნული თვისებებისა, ამ რომანში დასრული მრავალი საკითხი სადღესო პრობლემებს ეხმარება. ესაა კომუნისტური პარტიის პოლიტიკის, მისი იდეების

ფართო პროპაგანდა, საბჭოთა ადამიანების კომუნისტური სულისკვეთებით აღზრდის პრობლემები, დრომოჭული ჩვევების: უნიათობის, მლიქვნელობის, წამლევაობის, მექრთამეობის, კარიერისმის წინააღმდეგ ბრძოლა.

ჩვენი წერილის მიზანს ამჟამად არ შეადგენს ვრცლად შევიჩრდეთ კ. ლორთქიფანიძის რომანის „კოლხეთის ცისკარის“ მხატვრულ ღირსებებზე. მასზე ბევრი დაიწერა და მომავალშიც მრავალი საინტერესო აზრი გამოითქმება. ამ წერილში გვინდა ვილაპარაკოთ რომანის სცენურ ინტერპრეტაციაზე რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში.

ამ სპექტაკლზე უკვე გამოითქვა აზრი, დაიწერა რეცენზიები და შეიძლება ითქვას ამით ერთგვარად შეჯამდა, რეზიუმე გაუკეთდა თეატრის ნამუშევარს. აი, ჩვენს წინ არის ორი რეცენზია, ერთი — მცხოვანი პროფესორის დიმიტრი ჯანელიძის (გაზეთი „კომუნისტი“, 1973 წ. 26 იანვარი) და მეორე — ახალგაზრდა თეატრმცოდნის ნათელა არველაძის

(გაზეთი „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 1973 წ. 13 იანვარი). ამ რეცენზიებმა იმიტომ მიიქცია ჩვენი ყურადღება, რომ ისინი სპექტაკლის შეფასებაში დამეტარალურად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან. ჯერ კიდევ სათარებშივე იგრძნობა ავტორების პოზიციის. თუ პატივცემული დიმიტრი ჯანელიძე წერს „შთამბეჭდავად და ამბიულვებლად“, ნათელა არველაძე ასეთ დასათარებებს აძლევს რეცენზიას „საით მივეყვართ სპექტაკლს“.

დაჯანელიძე რეცენზიის დასაწყისში წერს: „თხუთმეტოდე წლის მანძილზე ქართული თეატრი მესაჯერე მამართავს კონსტანტინე ლორთქიფანიძის რომანს „კოლხეთის ცისკარს“ და მისი ინსცენირებით ცდილობს რეალიზმით და პარტიულობის სულისკვეთებით გამსჭვალული სპექტაკლით განამტკიცოს და გაამდიდროს თავისი რეპერტუარი. ამ რომანისადმი ასეთი შეუნიღებელი ინტერესი მოწმობს, რომ თეატრი დიდად აფასებს და უფროხილდება მწერლობასთან სისხლხორცულ კავშირს. სწორედ ასეთ ნაწარმოებთა სცენური განხორციელებით იზრდება თეატრის როლი ადამიანის მსოფლმხედველობის, მისი ზნეობრივი მრწამსის, სულიერი კულტურის ჩამოყალიბებაში.

„კოლხეთის“ რესპონდენტის თეატრის სცენაზე დადგა ლევან მირცხულავამ. იგი თანმიმდევრულად ცნობავს თავისი შემოქმედება მტკიცედ დაუკავშიროს მშობლიურ მწერლობას, საბჭოთა ლიტერატურას, სცენაზე თანამედროვეობის ასახვას. მისი სპექტაკლები მოწმობენ, რომ იგი ცხოვრების მხატვრულ ასახვაში ახლის ძიებას ეტყობით ეძლევა, მაგრამ თეატრის განხვევით არ ებადი ტრადიციის გამოყენების აუცილებლობა კარგად აქვს შეგნებული“.

არველაძე — „1936 წლის ანოლიში კ. სტანისლავსკი მიმართავდა სამხატვრო თეატრის ერთ ჯგუფს: „თითოეულ წარმომადგენლებს თეატრის ბედი. წარმოიდგინეთ, სამხატვრო თეატრის ხელოვნება ეყვება, თეატრი განიცდის ძალზე სერიოზულ წუთებს. უნდა გადავწყვიტოთ საით მივეყვას ჩვენი თეატრი... არც ერთ თეატრს მსოფლიოში არ შეუღლია ისე სწრაფად „დამიპოლოს“ როგორც სამხატვრო თეატრს. იგი შეიძლება „დამიპოლოს“ ორი თვის განმავლობაში, ან ორი სპექტაკლი“.



სცენა სპექტაკლი-  
დან „კოლხეთის ცი-  
სკარი“, ტუჩა — ბ.  
ზაქარაიძე (მარჯ-  
ნივ), ბარნაბა — ქ.  
საკანდელიძე.

ტაკლის შემწვობით და არაფერი მისგან არ დარჩება. იგი მეტად სა-  
თუთი და ნაზი ორგანიზმია... თე-  
ატრის შემოქმედებით ხარისხზე  
ზრუნვა ან მისი დაშლის გამო გან-  
გაში, რა თქმა უნდა, სრულიადც  
არ ნიშნავდა, რომ სამხატვრო თეატ-  
რი შეწყვეტდა არსებობას, როგორც  
თეატრი. იგი იარსებებდა, მაგრამ  
აღარ იქნებოდა ერთმორწმუნე,  
მტკიცედ შედუღებული კოლექტივი,  
ერთიანი მოქალაქეობრივი და ხე-  
ლოვნებისეული იდეით შეგავშირე-  
ბული ორგანიზმი. მისი სპექტაკლე-  
ბი დაკარგავდა ადამიანთა ურთიერ-  
ობას, ადამიანის ფსიქოლოგიის,  
მისი შინაგანი სამყაროს ყოველი  
ნიუანსის ფილოზოფიული დამუშავე-  
ბის ხელოვნებას, გამომსახველო-  
ბის საშუალებათა ნატივ ოსტატო-

ბას. თეატრი სახეს შეიცვლიდა... და  
ქ. სტანილაკვი უპირველესად რე-  
ჟისორებს მიუწოდებდა — გადაე-  
წყვიტათ, საით წაიყვანდნენ თეატრს.  
როდესაც რუსთაველის სახელო-  
ბის აკადემიური თეატრის უკანასკ-  
ნელი პრემიერა ვიხილეთ, უნებურად  
სწორედ ეს სიტყვები გაგვახსენდა, —  
და ბოლოს ნ. არველაძე ასვინის:  
„სპექტაკლი „კოლხეთის ცისკარი“  
თავისი მოქალაქეობრივი პოზიციით,  
თეატრალური აზროვნებით ვერ ებ-  
მინებოდა ჩვენი დროის ჰუმანიტრიკი  
თეატრის თვისებებს, უფრო მეტიც,  
ამ სპექტაკლით არ განვითარდა, არ  
გაღვივდა ამავე თეატრის მიგნება-  
ნი... ჩვენ შეიძლება შეაცხრად შევა-  
ფასოთ სპექტაკლი, მაგრამ არ გვა-  
ვიწყდება, რომ ლაპარაკია რუსთავე-  
ლის სახელობის აკადემიური თეატ-

რის ნამუშევარზე, რომლის ხელოვნე-  
ბა უპირველესად მაღალპროფესიუ-  
ლობით განირჩეოდა და მკვეთრად  
ემიჯნებოდა სტიქიურ ხელოვნებას.  
ეს ნამუშევარი კი სწორედ სტიქიუ-  
რია. ასეთი თეატრალური  
აზროვნება კი უკან გადა-  
დგმული ნაბიჯია. ერთი-  
ორი ასეთი სპექტაკლიც  
და შეიძლება „დაიშალოს“  
ის თეატრი, რომლის ასე-  
ვნებასაც წლები დასჭირ-  
და“.

თუ დიმიტრი ჯანელი-  
ძე თეატრის სპექტაკლს მაღალ შე-  
ფასებას აძლევს, ოდნავ მაღალფარ-  
დღავნია თავისი აზრის გამოთქმის  
დროს და ნაკლოვან მხარეებზე გაკვე-  
რით ამახვილებს ყურადღებას, ეს  
თეატრის დიდი სიყვარულითაა ნა-  
კარნახევი. ხოლო ნ. არველაძის წე-  
რილი, მისი ტონი, თეატრის ნამუ-  
შევრის გაქიპების ცდა სასურველ  
დამაჯერებლობას ვერ აღწევს.

ნ. არველაძე აღნიშნავს:  
„დღეს, როდესაც თეატრი „სახე-  
ცვლილებას“ განიცდის, აღრმავეს  
კი გუშინდელ მიგნებას? სწორედ ამ  
კუთხით უნდა განვიხილოთ ახალი  
სპექტაკლის რამოდენიმე სცენა.  
მოთიანი ხელოვნებისეული ნაწარ-  
მოებიდან რამოდენიმე სცენის „ამო-  
გლეჯა“ ცხადია, მიზანშეწონილი არ  
არის, მაგრამ „კოლხეთის ცისკარი“  
სწორედ ისეთი სპექტაკლია, რომელ-  
საც ერთიანი მოთიანი გადაწყვეტა  
არ გააჩნია, ცალკეული სცენები ლო-  
გიკურად არ არის დაკავშირებული  
ერთმანეთთან. ე. ი. დიარღვა თანა-  
შედროვე თეატრის „უპირველესი  
თვისება-ერთიანობა, მონოლითუ-  
რობა, ანამბლურობა“.

ნებას მივცემთ ჩვენს თავს არ  
დავკანონებთ ნ. არველაძის სპექ-  
ტაკლის საერთო შეფასებაში. ეს  
წარმოდგენა ნამდვილად არ იძლევა  
საბაბს, ასე ერთი ხელის მოხმით  
თეატრი „დაიშალოს“ სამშორეობის  
წინაშე დასაქვეითო. არ შეიძლება არ  
დავიანახოთ სპექტაკლის თავისებური  
რეჟისორული ხელწერა (რეჟისორი  
ლ. შირცხულავეა), კარგად, ში-  
ნაარსობრივად გააზრებული მრავალ-  
ლი მიზანსცენა; ამა თუ იმ სურათის,  
სცენის ლოგიკური რეჟისორული წე-  
რტილი; რეჟისორისა და მხატვრის  
(გ. გუნია) მიერ სპექტაკლის  
მხატვრული გადაწყვეტა, რომელიც  
კომპაქტურს ხდის წარმოდგენას; მო-  
ძრაე დეკორაცია, რომელიც სახიფ-  
ადად გადმოგვცემს განწყობას, თა-  
ვის რიტმს უპირჩენებს სპექტაკლს  
და ხელს უწყობს მოქმედების ლოგი-  
კურ განვითარებას; ასევე მასიზობა



მიერ მრავალი კარგად მიგნებული შტრები, თავისი გმირის ბუნების სრულყოფილად გადმოსაცემად.

ცნობილია, რომ ამა თუ იმ ნაწარმოების ინსცენირების დროს ბუნდები გამოხალისის გარდა, ვერ ხერხდება სცენაზე სრულყოფილად გადმოტანა ყველა იმ ნიუანსთან, რაც მოთხრობაში თუ რომანშია მოცემული. უფრო თუ და სისხლნაკლები ხდება ზოგიერთი მთავარი მოქმედი გმირი. წინა პლანზე გამოდის მეორეხარისხოვანი ამბები, კონფლიქტი კარგავს სიმძაფრეს, აკლია დრამატურგიული წყობა, მოქმედების სხარტი განვითარება. ამ მხრივ ახლ რუსთაველითა სპექტაკლია დაზღვეული, უპირველესად ყოვლისა, ეს ითქმის დადებით გმირთა სახეებზე. მექისა და დოფინას სახეები, ასე თუ ისე, დამაკმაყოფილებლადაა წარმოდგენილი ინსცენირებაში, მაგრამ მათაც გააჩნიათ ნაკლოვანებანი. ასევე შეიძლება ითქვას ტარასი ხაზარაძის სახეზედაც, რომელიც ინსცენირებაში ძუნწი ფერებითაა წარმოდგენილი, სრულფასოვნად არ არის წარმოდგენილი მისი, როგორც ბოლშევიკის — ადამიანის დადებითი თუ უარყოფითი თვისებები. მკრთალია ინსცენირებაში ბაჭუას სახეც. უფრო კონკრეტულობას, მოქმედების ფართო არეს მოითხოვდა ტუჩა დაშინაინის სახეც, რაც ინსცენირებაში მკრთალადაა წარმოდგენილი.

რა თქმა უნდა, ინსცენირებაში დაშვებულმა ამ ნაკლოვანმა მხარე-

ებმა მეტნაკლებად სპექტაკლშიაც იჩინეს თავი.

ნ. ა რ ე ვ ლ ა ძ ე ს მიაჩნია, რომ რეჟისორს თითქმის არა აქვს არც ერთი მეტყველი მიზანსცენა და, რაც მთავარია, სპექტაკლს არა აქვს ერთი მთლიანი გადაწყვეტა.

დ. ჯ ა ნ ე ლ ი ძ ე კ ი წერს: „კოლხეთის ცისკარი“ რეჟისორმა ლ. მირცხულავამ განახორციელა შეუღლებულად, არ მოერიდა წარმოსახვის სიმკაცრეს, ზოგჯერ მხატვრულ უხეშობასაც კი, რათა ნათელი წარმოდგენა შემეშლიყო, თუ რა სიღუბნეურსა და სიბუნჯეში იყო მოქცეული ძველად სოფელი, რათა გასაგები გამხდარიყო ცხოვრების გარდამქმნელი ბრძოლის სირთულე და სიმძნელე. შეტაკების სიმწვავე, ახლისათვის მებრძოლთა მიღღებამძღველი ნებისყოფა და უტეხი შემართება.“

ამის შემდეგ თავისთავად იბადება კითხვა, გააჩნია თუ არა სპექტაკლს ერთიანი მთლიანი გადაწყვეტა? ამ კითხვაზე თვით რეჟისორის, მხატვრისა და მსახიობთა შემოქმედებითი მუშაობის ნაყოფი იძლევა პასუხს.

პირველ ყოვლისა, მხატვრულ გადაწყვეტაზე გვინდა შევჩერდეთ. ჩვენი აზრით, რეჟისორმა (ლ. მირცხულავა) და მხატვარმა (გ. გუნია) მხატვრული გაფორმებით შექმნეს სპექტაკლის თავისებური ჩარჩო, რომელმაც სპექტაკლს ხელი შეუწყო შინაგანი რიტმის შენარჩუნებაში და

რაც მთავარია, მრავალ მიზანსცენას აზრობრივ დატვირთვა მისცა, ასევე ლოგიკური წერტილი დაუსვა ამა თუ იმ სცენას.

მხრუბავ სცენაზე შუა ადგილას ერთი სახლია წამოდგმული, რომელიც ხან ეკლესიაა, ხან სამიკტორო, ხან კი — კულაკის სახლი. ეს მოსაცემელია, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ხელს უწყობს მოქმედების განვითარებას, ერთი მდგომარეობიდან მეორეში ლოგიკურ გადასვლას. სპექტაკლში ორიგინალურადაა გამოყენებული ურემი (თუმც ეს პირველი შემთხვევა არაა ქართულ სპექტაკლში). მაგრამ რეჟისორმა სპექტაკლში მის თავისებური ფუნქცია დააკისრა. იგი „თამაშობს“ სპექტაკლში და თავისებურად არის დაკავშირებული ბარნაბასთან, მის მოქმედებასთან, ხაფოშიასათვის დროსტარებისა და ჯირითობის საგანს წარმოადგენს, გლეხობისათვის კი შრომის სიმბოლოა. გავისენით სპექტაკლის დასაწყისი, რა ამაყად შემოაკვირითებენ ურემზე ამხედრებულ ხაფოშიას მისი ძმაბიჭები, ან მამა-შვილ ვარდოსანიძეებს შორის მომხდარი კონფლიქტი, ურმის კოფოს დაჯახებული და თავკეტებითი ნესტორ ვარდოსანიძე, ან მოვრალი, ადღუბებული, ცხოვრებისაგან განაწამები, უსახელო მკერი რომ შეფარებს თავს. ან სოფლის კრება, საიდანიკ ბარნაბას მიერ მოქრთამული და გაბრიყვებული მართა და დახუნდარა, მისივე ურემზე შესაკუბებული კრების

სცენა სპექტაკლიდან „კოლხეთის ცისკარი“. დახუნდარა — ი. ზეინია (მარცხნივ), ბარნაბა — ს. საკანდელიძე, ერემო — ჯ. ლალანიძე.







რეჟისორს რამდენადმე პაროდულად აქვს გასწილი ნაყოშიას (მ. თაჯაძე) და თალიკოს (ლ. გუდაძე) სახეები. ეს განსაკუთრებით იგრძნობა სპექტაკლის პირველ ნაწილში. აქ მსახიობები ნიადაგამოცილი კლასის წარმომადგენლების შესატყვისად ხშირად პოზირობენ, ცდილობენ გარეგნულ ეფექტებზე (მეტყველების ზეწვეული ყალბი ტონი, ამაყი, შინაჯანად დაუძაბავი მოქმედება) დაყრდნობით გადმოსცენ თავიანთი განცდები.

თავისი გულწრფელობით, ახალგაზრდული სილალით, დაფარული სიყვარულის ფაქიზი გადმოცემით ყურადღებს იმსახურებს და სუბიმათაშვილი დიოფანას როლში. სოფლის მუშა, კეთილშობილი ადამიანების სახეები შექმნის ვ. ნიონიმე (გიორგი ჯიშყარიანი) და გ. თალაქაძემ (კირილე მიქაძე).

საინტერესოა ეპიზოდურ როლებში მ. გეგეჭკორი, ლ. ძიგ-

რაშვილი, ლ. დამბაშიძე, ლ. ჭავეჭავაძე და ვ. ელოშვილი.

ბუნებრივად ისმება კითხვა, შეიძლება თუ არა ასეთმა სპექტაკლმა „დამლამდე“ მიიყვანოს თეატრი? დაირღვა თუ არა თეატრის სტილი? ჩვენის აზრით, პასუხია ერთი: სპექტაკლს აქვს ნაკლოვანი მხარეები, რომლის გამოსწორება საჭიროა. მაგრამ აქ ჩანს თეატრის პოზიცია — ასახოს ჩვენი ახლო წარსულის ღრმა დრამატუზმით აღსავსე მოვლენები, ნაწარმოებში დასმულ პრობლემებს მისცეს სადღისო ქღერადობა, დაიცვას პარტიული პრინციპი, აჩვენოს ცხოვრება შეუღლამაზელად თავისი დადებითი და უარყოფითი ამბებით. გამორუხადოს შეებრალეებელი ბრძოლა დროშოჭმულ ჩვევებს: უნათობას, უპრინციპობას, მლიქვნელობას, მეჭრთამეობას. საზოგადო აჩვენოს საბჭოთა ადამიანების, კომუნისტების, ახალი ცხოვრებისა და საზოგად-

ობების მშენებელთა სახეები და ამას ალწევს თეატრი მაღალი პროფესიული ოსტატობის გამოვლენით.

აქვე გვინდა დავძინოთ, რომ სპექტაკლის სტილი — ეს არის სოციალისტური რეალიზმი, რომელსაც წლების მანძილზე ხვეწს და ავითარებს რუსთაველის თეატრის ნიჭიერი კოლექტივი. არ შეიძლება არ აღინიშნოს, რომ სპექტაკლიდან სპექტაკლამდე უფრო იხვეწება წარმოდგენა, მსახიობთა შესრულება უფრო შთამბეჭდავი და დამაჯერებელი ხდება და თუ ამას დავუმატებთ სპექტაკლის დამდგმელი რეჟისორის ლ. შირცხულავას განცხადებას ჩვენთან საუბარში, რომ ისინი განაგრძობენ ავტორთან მუშაობას, რომ სპექტაკლში შეტანილი იქნება კორექტივები, იმედა, ყოველივე ამის შემდეგ „კოლხეთის ცისკარი“ საპატიო ადგილს დაკავებს რუსთაველის სახელობის აკადემიური თეატრის რეპერტუარში.

# მეტი პროფასიული მოთხოვნალოა

შენიშვნები გრაფიკოსთა ნაშაზვარების საიუბილეო გამოვანაჩა

## ნუგზარ ბოკუჩავა

საქართველოს სახვითი ხელოვნების ოსტატებმა მრავალი გრაფიკული ნაწარმოები უძღვნეს საბჭოთა კავშირის იუბილეს, ხელოვნების მუხუშუმის ექსპოზიციამ წარმოდგენილ ნამუშევართა ჟანრობრივმა და თემატურმა მრავალფეროვნებამ, მათმა მაღალმა მხატვრულმა დონემ საზოგადოების ცხოველი ინტერესი გამოიწვია.

გრანდიოზულ ისტორიულ მოვლენებს ასახავს გ. წერეთლის გრაფიკული ნამუშევრები: „1921 წელი, თებერვალი“, „შუადღე“ და „1945 წლის მაისი“, რომელთა სწორი გრაფიკული ხერხებით ჩვენება ხელოვანისაგან უშთავრესად ნიჭსა და ნათელ შემოქმედებით ფანტაზიას მოითხოვს. ამ მხრივ თამამად შეიძლება ითქვას, გ. წე-

რეთლის პირველი კომპოზიცია, რომელშიც გადმოცემულია საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამარების პირველი დღეები, სავსებით ანართლებს მოთხოვნას. ისტორიული მომენტი აქ თავისებური, მხატვრული ხედვითა დაანახული და პოეტურად სორექსენსუელი. მებრძოლებს ჯერაც არ გაუხდიათ ჯარისკაცის ფარაჯა, ზოგს სახეზე გამარჯვების სიხარულით მოგვილი ცრემლი არ შემურობია. მართალია, ნაწარმოებში არ ჩანს მკვეთრად გამოკვეთილი ფიგურები, სახეები, მაგრამ წინა პლანზეა წამოწეული სურათის იდეური არსი, სადაც გარემო ახალი ცხოვრების პერით სუნთქავს. კომპოზიცია ისე ოსტატურად არის აგებული, რომ ჩვენს წარმოსახვამ უმაღ ცოცხლებიან იმ



ადამიანთა სახეები, მათი განცდები, ხასიათები, რომლებიც მომავალი ცხოვრების მშენებელთა განზოგადებულ სიმბოლოებად გვსახიზიან. ყოველივე ამას მხატვარი აღწევს ძალზე სადა, ზუსტი, ღრმა და გავრცელებული გრაფიკული შტრიხებით, ხაზების სიმკვეთით, ფიგურების რიტმული აგებით და უბრალო იმპრესიებით.

ლირიკული ინტონაციები იგრძნობა მეორე კომპოზიციონერი „შუადღი“, რომელიც კონკრეტული სიტუაცია მხატვრის მიერ საინტერესოდ არის აღქმული, ოსტატურად წარმოსახული და განზოგადებული. ხელოვანს შესწავს უნარი ძუნძად აგებულ კომპოზიციის სრულყოფილად გამხატვრის თავისი ჩანაფიქრი, გარკვეულ გრაფიკულ ჩარჩოში მოაქციოს ღრმა აზრი, შექმნას შესაფერისი განწყობილება.

მეორე მსოფლიო ომმა დროებით შეაფერხა საბჭოთა სახლის მშვიდობიანი შრომა. მძიმე იყო ეს წლები, სამშობლოს თავისუფლებისათვის ბრძოლის წყურვილმა, მომავლის რწმენამ საბოლოო გამარჯვება მოგვრჩანა. უსაზღვროს გამარჯვებით გამოწვეული სიხარული. ყოველივე ეს აღქმება გ. წერეთლის ნაწარმოებში „1945 წელი, მაისი“. ირგვლივ თითქმის ყოველივე ზემოთს, ზემოთგან ადამიანები, რომლებმაც მწყვედრად განიცადეს ომის სიმძიმე.

აქც, ისევე როგორც წინა ნაწარმოებებში, მხატვარი არ ცდილა ზედმეტი დეტალებით კომპოზიციის გადატვირთვას. მან ყოველივე წმინდა გრაფიკულ გამოსახვას დაუჭვემდებარა ხელოვანმა იცოდა, რომ რთული კომპოზიციის აგებობა და ფიგურათა სიმრავლით სურათი ერთჯერადი დამბრუნებლად და ოდნავ მიოღილად თვალს, ამიტომაც მან გამარჯვება კომპოზიციის კიდევ უფრო დახვეწვა და მოკლე აქცენტში გადაწყვიტა იგი. რამდენიმე საჭირო შტრიხი, ფიგურათა თავსუფალი, სწორი განლაგება, მათი მიზანგანი განცდების გადმოცემა ავსებს სურათს, გარკვეულ ემიციურ ქვრივობას ანიჭებს და შესაფერისი განწყობილებას ქმნის.

ქართული მხატვრები მთელის სივსადით წარმოსახავენ სამამული ომის თემას, საბჭოთა სახლის ვადამდებულ ბრძოლას, მათ განუსაზღვრელ სევდასა და გამარჯვებას. საქართველოს სსრ დამსახურებულმა მხატვარმა ნ. მალაზონიამ ამ თემას მთელი სერია უძღვნა. იგი რვა დამოუკიდებელი კომპოზიციისაგან შედგება. თითოეული მათგანი დასრულებული მხატვრული ნაწარმოებია. იანინ აზრობრივად ერწყმინა, ავსებენ მუკითხვით, ექსპოზიციამ სურათების სწორი განლაგებით უწყურებელს თვალსა და ქველხა შეფარდების ყველა ის სახეინება, რაც ფაზისშმა მოუტანა იმ პერიოდში მშვიდობისმოყვარე ყველა ერს. ეს აზრი გამოსახა ავტორმა თავის პირველ კომპოზიციისში „22 ივნისი“.

შინაგანი უქპარქისითა და დრამატუზით არის ასლავსე მისი მეორე სერია „მოლოდინა“. მასშიც გამოლოდინა ადამიანის გრძნობების, განცდებისაშიდ ფიქსირ დამოკიდებულებისა და მათი მხატვრულად გადმოცემის უნარი.

კომპოზიციის არ არის რთული, თუმცა საკმაოდ ორიენტირებად და ემფატურად არის გაავრცელებული და გადაწყვეტილი კონკრეტული ფსიქოლოგიური მიმზნეტი. შენელებული ფანჯარის კუთხიდან ბავშვის შემზინებული სახე იმჩირება. მისი დიდრონი, შავი თვალები თითქმის სადღაც შორს იცქირება, ვიდაცას მოელის, ბავშვის სახეს დამაჯერებელი შტრიხებით, განწყობილების შესატყვისი რბილი ტონებით ხატავს ხელოვანი, საერთოდ იგი მისი ჩანახატ სადაა, და უბრალო, რომელშიც ცხადად შეიმჩნევა იდეური ჩანაფიქრის მრავალმხრივი გვიგების უნარი.

ლიენინგრადის ბლოკადის რეჟიმე ვრძნობება გადმოცემული ნ. მალაზონის ერთ-ერთ ნაწარმოებშიც. მასში

ცხოვრებისეული სიზუსტით არის დანახული, განცდილი და ლაკონურად აბეჭდილი ლინინგრადელთა მტკიცე ხასიათი. კომპოზიციის იგრძნობა საბჭოთა სახლის გმირული სული, მათ საბრძოლო შემაბრთვას. მხატვარი დიდი შინაგანი მღელვარებით განიცდის ომით გამოწვეულ ტრაგედიას და მაკურნელად განაღვლებს. შავის, ნაცისტების რასა და თურსის შესებებით ქმნის დამაჯერებელსა და დინამიურ დრამატულ სურათს. ასეთივე სიმღერითაა დასატული მისი მიმდევრო სურათი. საკონკრეტაციო ბანაკების მათუფლობათების შუა მხატვარი მოშავო ტონში წარმოსახავს კვამარადცველი ადამიანის ტანკულ სხეულს, რომელიც მალდა ღრუბლებისაგან მიიწვეს და საცაა მუერითდება მას. სურათი დატვირთულია ღრმა შინაგანი აზრით, მისი ხაზების მოქნილობა და სიმკვეთრე, ფერის სიმკაცრე მთლყოფილს ხდის კომპოზიციას.

ლირიკული განწყობილება შეაქვს მხატვარი კომპოზიციისში „მოფარის სონატა“. ოთა კის ქვეშ, ნანგრევებში სასწაულად გადაარჩენილ ჰიანინოსთან ზის ბრძოლით მოლოდინი ჯარისკაცი, თავი დასხრია, გატაცებული უკრავს, თითქმის გრძნობ ამ მელდობას, წამით გავიწყდება ყოველივე. ლირიკული ინტონაციის შემოტანით ხელდასაშემუნველად განტვირთა დადაბულობა. ემოციურად და შინაგანი ექსპრესიით არის გადმოცემული ისტორიული „9 მაისი“. მხატვარი ოსტატურად იმერწავს მოიწვეს საბჭოთა ჯარისკაცთა ფიგურებს, მათ მღელვარე სახეებს.

სხვაგვარად წყვეტს ხელოვანი სერიის ბოლო კომპოზიციას „დაბრუნება“, რომელიც იგრძნობა ფრთხილად დაბრუნებული ჯარისკაცის სულიერი მღელვარება, მისი სახის ნაკვთები სისხარულსა და ბედნიერების გრძნობას გამოსატყვის.

ნ. მალაზონის ნამუშევრებისათვის დამახასიათებელია ცხოვრების აღქმის სრულყოფილება, მისდანი რეალური, პოეტური დამოკიდებულება, ფიქრებისა და ხაზების ქარმონიულობის შეგრძნება, რიტმების სიმდიდრე, დინამიკა და ამბ თუ ფილოსოფიური აზრის ლაკონური, მხატვრული წარმოსახვა.

გამოფენაზე ყურადღება მიიპყრო თ. შათირიშვილის ტრიპტიკმა „რევოლუციის გზით“. მასში საინტერესოდ არის დანახული და აღწერილი მშრომელი ადამიანის რევიოლუციამდელი ცხოვრება, ბრძოლა თავისუფლებისათვის და საბჭოური დროის მშვიდობიანი შრომა.

მხატვარი ოსტატურად, მკვეთრ გრაფიკულ ხაზებში წარმოსახავს, თუ რა აუტანელ პირობებში უხდებოდა გულეკაცს ყოფნა. მისი ბოთერი, მაგრამ ნაჯაფი სხეული, დაბერილი სახის ნაკვთები თავისთავად გამოსატყვენ ამ განწყობილებას. კომპოზიციის სწორად არის აგებული, ჩანს ასასახავისაში საკუთარი დამოკიდებულება, თითოეული გრაფიკული ხაზი გაავრცელებულია და დამაჯერებელი. ასლანიშნავია, რომ უშუალბადა არ აკლია ფიგურებს, მათი ენერგიული, დაძაბული პოზები, ფსიქოლოგიურ მნიშვნელობა ანიჭებს კომპოზიციას, თითქმის გრძნობ, რომ საცაა გაილიტების, იფთაქებს პლენკავში პოტესტის გრძნობა, რომელიც იარაღს ააღებებს და ნათელი მომავლისათვის ბრძოლის ცეცხლით აღავსებს.

სწორედ ეს ბრძოლის ცეცხლია გამოსატყვნი ტრიპტიკის ცენტრალურ კომპოზიციასზე. ის გულეკაცი თავისუფლების დროში წინ მიუძღვის რევოლუციის მებრძოლებს, რის გადმოსაცემად მხატვარს არ დაუშურებია გრაფიკული გამოსახვის მხატვრული და ტექნიკური საშუალებები. ისტორიული მოვლენის წარმოსახვის მრავალღანობაში, მისი ორიგინალური გაავრება დინამიურსა და მიმზიდველს ხდის ამ კომპოზიციას.





მშვიდობიან შემოქმედებით შრომას ასახავს ტრიბიტის ბოლო სურათი, რომელშიც ცენტრალური ადგილი მამაკაცისა და ბავშვის ფიგურებს უჭირავს. ისინი მოსავლის აღების მომენტში არიან წარმოსახვლი, ძლიერი და მოქნილია ფიგურები, რომლებიც მტკიცედ ვერდებიან მიზნულ მიწას. ბავშვის დაბალთ, კონთოვან შიშველ სხეულს მხატვარს სურს გამოხატოს ენობის ძალა, სიტკაცედ და შემართება. მხატვარი ენერგიულად და პლასტიკურად აშუშავს ფორმებს, კონკრეტულ მხატვრული აზრით ტოტოვებს თითოეულ დეტალს და კოლორიტულად წყვეტს კომპოზიციას.

ომის თემაზე, გარდა ზემოთ აღნიშნული ნამუშევრებისა, აქ წარმოდგენილი იყო ა. ვანევის „კოშკები ლაპარაკობენ“, „უკვდავება“, „სევდა ხალხისა“, „დაბრუნდით გამარჯვებით“, „მშვიდობიანი ცა“, ნ. ფოხაძის „გამომშვიდობება“ და სხვა.

ქართული მხატვრები დიდ ყურადღებას უთმობენ შრომის თემატიკას, გამოიყენებენ ექსპონატის უმეტესი ნაწილი სწორედ ამ თემატიკის ამასხველ გრაფიკულ ნამუშევრებს აქვს დაკავებული.

ს. ცინცაძემ შექმნა სერია „ჩემი სოფელი“, რომელშიც ჩაუქსოვია შრომითი კუთხისადმი დიდი სიბოძ და სიყვარული. მის ყოველ კომპოზიციასა და მხატვრულ ვადაწყვეტაში ჩანს ცხოვრებისადმი პოეტური დამოკიდებულება, რეალურის ფართოდ და ღრმად წარმოსახვა, კონკრეტულ გმირთა ან განუთავადებულ შრომელ ადამიანთა ინდივიდუალური თვისებებისა და სასიათების საინტერესოდ ჩვენების უნარი. ამ მხრივ ყურადღებას იქცევს „მეუზნახები“, სადაც ყურძნის კრეფის მომენტია აღბეჭდილი.

ხელოვნება ემოციურად აღწერს შრომის პროცესს. კომპოზიციის ცენტრში ტრეპეგამული ხეობა შუა ახალგაზრდა კოლმუშენთა ფიგურებია წარმოსახული, რომელია ძლიერი კუთხითანი სხეულები, ნათელი, დახვეწილი სახის ნაკვეთი თავისთავად მათ ვაკავაურ შემართებას, სულიერ სიწმინდეს, პატიოსნებასა და შრომის სიყვარულზე მტკიცედას. მხატვარი ფიგურებს ერთმანეთისაგან განსხვავებულ პოზასა და ენერგიულ მოძრაობაში წარმოსახავს, თითოეულს საკუთარი სამყარო აქვს, საკუთარი განცდები, ფორმები და სურვილები გააჩნია. სურათის მათ კუთხეში პატარა ბიჭუნა პირდაპირ მიწაზე ჩამოჯდარი, მზიარულად შესტკირის უფროსებს და ცემირიულად შექცევა ყურძნის. მხატვარი მას მომავალი ცხოვრების მშვენივად გვაცნობს, საინტერესოდ არის აღქმული და უბრალოდ წარმოსახული მშობლიური კუთხის კოლორიტი, რომელიც პარმონიულად ერწყმის საერთო კომპოზიციურ ქარგას.

ორიგინალურად არის გადაწყვეტილი მისი მრავალფიგურაინი კომპოზიცი „კოლმუშენები“, რომელშიც მოსავლის ჩანაბრის მომენტია ნაჩვენები. ხელოვნად დამატარებელი საზნით და ფორმებით ხატავს ადამიანებს, რომლებმაც თავიანთი ცხოვრება პატიოსან შრომას დაუკავშირეს. კოლორიტულად დახვეწილი ფიგურები, მათი რიტმული მოძრაობება, ყავისფერია და თეთრის მკვეთრი დაპირისპირება, სასიათების, მშრომელთა შინაგანი სამყაროს, სასიათის ნიუანსების მრავალფეროვნებასა და სიმდიდრეს იძლევა, რაც ხელს უწყობს მხატვრის საკუთარი იდეური ჩანაფიქრის უკეთ გამოვლენაში.

ცხოვრების აღქმის მრავალმანიანობა და მისი ემოციური გამოსახვის უნარი იგრძნობა აგრეთვე მხატვრის სხვა ნამუშევრებშიც, როგორცაა „ახალგაზრდები“, „ზეინის დამლა“, „სამხარი“. იგი ცდლობს, რაც შეიძლება რეალისტურად ასახოს შრომა, გამარჯვადამიანთა ამაღლებული სულიერი სამყარო.

საინტერესოდ არის გააზრებული გ. ქუთათელაძის ლინოგრაფიაში „სუთწლიის ნახევარი“ პურის აღება, თუმცა აქ მხოლოდ ეს რღდა ნაჩვენები. მხატვრის ძირითადი მიზანია კომპოზიციის შუაგულში მხედ აღმართული სამი ქართველი ვაკაცის ფიგურის გამოსახვა ცელით ხელში, მკვრდახანსილები მხარდახმარ რომ დღაან წაწეს პირისპირ და ვერძინო მათ ფიზიკურ, სულიერ სიყვანს, პატიოსნებას, სიყვარულს მშობლიური მიწისადმი. თითქოს სახავედოდ ფოტობიბეტიკის წინაშე დაუწყებიათ ისინი, მათ ფინად კი მიყვებულა უზნარბაზრი პურის ყანა, სადაც მწკრივად მიგუგუნებენ კომბანები.

მხატვარი ოსტატურად, შინაგანი ექსპრესიით აღწერს ყოველივეს, საშუალებას გვაძლევს ღრმად ჩაწვდით ამ ადამიანთა სასიათებს, იგი გვარწმუნებს ცხოვრებისეული სისუსტით, გამოძახავლობით, კოლორიტითა და უბრალოებით. მას უკვარის დახვეწილი კონტურები, ფორმების სიყვაროდ, პლასტიკურობა, ხაზების მკვეთრი რიტმული მოძრაობა, ისინი ერწყმინან, აყვებენ ერთმანეთს და ქმნიან პარმონიულ, ღრმად რეალისტურ სურათს.

მიზმიხველია გ. ვაშაყიძის ლინოგრაფიურა „შემოდგომა“, რომელშიც პოეტურად არის დახაზული და მხატვრულად ხორცმესხული შემოდგომის სურევე და პარტა.

ხელოვნანი არ ცდილა ამ დიდი თემის ფართო უბანი გაშლას. მან ლაკონურად, რამდენიმე უსუსტი მხატვრული შტრიხის ემოციური წარმოსახვით პოეტურად სრულყო კომპოზიცი, კოლორიტულად დახვეწა ფორმები, მკვეთრად გამოქყო და განახლდა მშრომელი ადამიანის სასიათი, გვიჩვენებს მისი დამოკიდებულება ცხოვრებისადმი.

ორიგინალურად არის შერსულებული კომპოზიცი „ქალო შენი გულისთვის“. მხატვარი სადი იუმორითა და ჭეშმარიტად პოეტურად აღწერს ახალგაზრდა ქალ-ვაჯის სიყვარულის ახსნის სერეს. ძნელია ღიმილის შეკავება, როდესაც შესტკირი მას.

ფიგურები პლასტიკურია და მოქნილი, საინტერესოდ არის გამოსახული იერსახეები, რომლებზედაც ახალგაზრდული გატაცება, სისუბაჟი და ამაღლებული გაბეჭვები განცდები აღბეჭდილი. თუმცა, ერთგვარ უზნებრობას იწვევს გაბეჭვის ონეჯ მორტიცილი პირი. აწვეუნდა მვეინით აგრეთვე ისიც, რომ სურათის სიღრმეში, ზემოთ გამოსახული მხედრები როგორცაა ეგრადღების მიმდარჩებიან, უკეთესი იქნებოდა ხელოვნან იგი ან საერთოდ მოუხსნა, ანდა სხვა რაიმე უკეთესი მხატვრული დეტალით შეეცვლა.

„ტაში-ტაში“ — ასე უწოდა ერთ-ერთ თავის კომპოზიციას გ. ვაშაყიძემ აქ. ისევე მსუბუქი იუმორით, სხვადასხვა პოზებში წარმოსახული ადამიანთა მოძრავე ფიგურები, რომელთა სწორი განლაგებითა გაწინასწორებულია კომპოზიცი. ირგვლივ სახეობი განწყობილება სუფებს და მხატვარი გრაფიკული ხერხების ოსტატური გამოყენებით მაყურებელსაც გადასდებს ამ განწყობილებას. თითქოს ვედავით მიცევავენებს, გვრძნობთ მათ ტანთა რნებას, ხელოვანი ძალზე დამაჯერებელი შტრიხებით გადმოგვყვამს ყოველივეს. მხატვრულ-ემოციურ ტონში აღწერს კონკრეტულ მომენტს.

ჩანაფიქრის ორიგინალობით გამოირჩევა ი. სამსონაძის „სამშობლო და ჩვენ“. როგორც ვედავით, სათაური თვით თემის განრადიოხულობაზე, მის ფსიქოლოგიურ სიღრულეზე მიგვიბოთებს, სწორედ ამიტომაც საინტერესოა როგორ ათქვამს მხატვარი ცხოვრებას, როგორ გაიზარებს სხვადასხვა მოვლენებს და რა მხატვრულ გადაწყვეტას მოუძებნის მათ.

მხატვარმა სამშობლის სახით სურათში კდემამოსილი ქართველი ქალი წარმოსახა. კომპოზიციას ყურადღებას



იქცევს საერთო ფერადონებით, ფორმების რიტმული აგებითა და ფიგურების განსაკუთრებული დამუშავებით. კონტურულ ხაზებსა და მდიდარ ტონალურ კამპონიულობაში შემოწმება მრავალი პოეტური ინტონაცია, რომელიც სინამდვილეში მათთვის თავისი ამოცანებით, სხაობით. მხატვარი შთაბეჭდილებას აძლევს კოლორატის სირბილით, ცხოვრების ლირიკული გახსნებით. მსუბუქ ტონებშია დაწერილი თვით სამშობლის იერსახე, გამოყვანილია სხეულის ნაკეთები, რომელიც ორგანულად ერწყმის ფერს და ამსუბუქებს ფიგურას. საინტერესო არის შემოქმედებულ მისი, იგი აყვებს მთელ კომპოზიციას და ხელს უწყობს მის ემოციურ გამომსახველობას.

ი. ტატიშვილმა მთელი სერია შექმნა მწყემსების როლად, მაგრამ რომანტიკულ ცხოვრებაზე.

მხატვრის წინაშე რთული ამოცანა იდგა, თავის „და-რიალის ხეობაში“ ისე უნდა გადაეწყვიტა შრომის თემატიკა, რომ ხეობა მხოლოდ ფონად არ ქცეულიყო და არ დაეკარგა თავისი სიდიადე. სიტატურად არის აგებული კომპოზიცია, იგი კოლორატული გადაწყვეტის თავისებურებითაც გამოირჩევა, იგრძნობა შესრულების მაღალი ტექნიკა. თუმცა, აქვე უნდა შეინიშნოს, რომ ნამუშევარი ძალზე ჩამოქვრილია, მკაცრი, ძნელად გასარკვევი ფორმები და ადვილად ძნელდება მისი თავისუფალი აღქმა.

ასევე მკაცრ ტონობაშია შესრულებული მისი სხვა კომპოზიციები „კვლავ იალაღებზე“ და „ტყვის კეჭა“. თავისთავად მეტად საინტერესოა ეს მომენტები, ყოველივე ამის მხილველს უდავოდ დამახასოებდნენ იგი და მხატვრისაცავე მოითხოვს მის მაქსიმალურ ასახვას. გულანდობილად უნდა ითქვას, რომ ი. ტატიშვილი სწორად აღწერს ამ მოვლენებს, გვიჩვენებს კიდევ ადამიანებს, რომლებსაც შრომა ცხოვრების მიზნად აქვთ ქველთა, მაგრამ ერთ ტონში ს ყოველივეს მოცემა სიცოცხლეს, ემოციურობას უკარგავს მათ. ფორმები, ფიგურები თითქოს არ გამოიყოფიან ფონიდან, მჭიდროდ მიტანსანან ერთმანეთს, არც იგრძნობა განწყობილება, თანმიმდევრული რიტმი, რაც თავისთავად ამიძობებს კომპოზიციებს.

მხატვრული ნაწარმოების დაბალია აუცილებლად იდიდ პასუხისმგებლობის გრძობით უნდა მოვყვარდეთ, ვინაიდან ერთი ან ორი საათისთვის, თუნდაც თვეებისთვის კი არ იქმნება იგი, არამედ გარკვეულად ხანგრძლივი სიცოცხლე უნდა განვლავს, მოხაბლოს მასურებელი, გრძობა-გონება გაუთბოს და ააღელვოს, მაგრამ ააღელვებს კი ნ. ზაალიშვილის პატარა გრაფიკული კომპოზიცია „შვიდი ცხოვრება“, რომელზედაც კარგად თუ არ დაუკვირდი, ძნელია რაიმეს გარჩევა. თუმცა, აქ ადამიანიც არის გამოსახული და შენიშობიც, ცაც იგრძნობა და მიწაც, მაგრამ ისინი რაიმედაც არაპროპორციულად არიან განლაგებულნი ერთმანეთის მიმართ.

მხატვარი მიზნად ჰქონდა თანამედროვეობის, დღევანდელი ცხოვრების რიტმის ჩვენება, მაგრამ საინტერესოა, რამ აიძულა იგი მინიატურულ ფორმაში მოექცია და ასე ძუნწად წარმოესახა ეს მეტად ვრცელი, ფილოსოფიურად გააზრებული თემა. იგრძნობა ერთგვარი აქტარება, კომპოზიციაში არ არის გრაფიკულ ელემენტთა ერთიანობა, დახვეწილი ფორმები, მოცულობისა და ხაზების თანაფარდობა, რაც უარყოფით გავლენას ახდენს ნამუშევარზე. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ მხატვარი სამყაროს თავისებურად, საინტერესოდ აღიქვამს, მაგრამ ეს არ არის საკმარისი საკუთარი სურვილის, შემოქმედებითი დიაპაზონის სრულად გამოსავლინებლად. საჭიროა ამა თუ იმ ნაწარმოების სწო-

რი მხატვრული ხორცშესხმა, რისი უნარიც უდავოდ გააჩნია გრაფიკოსს.

ჯ. ცხოვრების „მყარი და თხევად ლითონის ერთიანობაში“ გასაცარი ძალით მოედინება ნაწილობრივ თხევად ლითონი, ირგვლივ ნაპერწკლებივით იფანტება გავარაგრებული ლითონი, რომელიც სწრაფად ცივდება და მყარდება. მართლაც საინტერესო საცქერია ეს პროცესი, მაგრამ მხატვრულ ნამუშევარში შთაბეჭდილება ნაწილობრივ ქრება და უნდა თონად ოდნავ მოსაწყვენი ხდება. მხატვრის ოსტატობა იმაში უნდა გამოვიჩინოთ, რომ მან ეს პროცესი სულ სხვა რაკურსით აჩვენოს, ახალი მხატვრული დეტალებით შეავსოს და დაინტერესოს მასურებელი. სამუშაოდ, ამას ვერ ვიტყვით ცხოვრების ნამუშევარზე.

მართალია, მხატვარს ზუსტ გრაფიკულ ხაზებში გადმოუცია თემა, მაგრამ მისი ფორტრაფიული წარმოსახვითი ნაწარმოები კარგავს მხატვრულობას, ემოციურ ძალას. ამიტომაც არის, რომ უკმარისობის გრძნობას იწვევს ჩვენში.

ნათეს მხატვრულ ხედვას, კოლორატული გადაწყვეტის კარგ უნარს ავლენს ა. თევზაძე თავის გრაფიკულ ნამუშევრებში „როდელია“ და „საღვთისძეობა“, რომელთა კომპოზიციებით ლაკონურია. ლაკონურია თვით ფორმები, ფიგურები, გარემო. განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევენ დასაინებნი მთლი თავისი ნათელი, წინააღმდეგობითი აღსაქვ ხასიათებით, სულთერი სიმტკიცითა და სილამაზით, მათ უყვარო მშობლიური მხარე, მშრომელი ხალხი.

მხატვრული ჩანაფიქრის ასეთ ორიგინალურ მანერაში შესრულება, გრაფიკულ გამომსახველობათა მრავალფეროვნება ხელოვნების მაღალ გამოვლენასა და ფართო შემოქმედებით დიაპაზონზე მეტყველებს. იგი ხაზების დახვეწილი, მათი რიტმული განლაგებისა და ფიგურათა პლასტიკური სრულყოფით აღწევს დინამიკას, რეალური ცხოვრების პოეტურად ამბეჭატვლებს.

ქართული სახვითი ხელოვნების მოყვარულნი კარგად იცნობენ საქართველოს სსრ დამსახურებულ მხატვრის დ. ნოდის შემოქმედებას. მის ყველასგან გამორჩეულ ხელწერას. საბჭოთა კავშირის შექმნის ორივედაათი წლისთავს ხელოვნაში მთელი სერია უძღვება, რომელშიც ვრცლად არის აღწერილი საქართველოს წარსული და აწმყო.

„ღვეინდა თბილისზე“ — ასე დაასათარა მან ერთერთი კომპოზიცია, სადაც თავმოყრილია საქართველოს გარდაცვლილი ნივთი მნიშვნელოვანი მომენტები, შრომის, ბრძოლის და კულტურული ცხოვრების ცალკეული ეპიზოდები. ეს ყოველივე ფრთხილად, მრისხანედ მომხიარული არწერს დონზე წარმოსახვით, რომელიც საქართველოს შეუვალბობასა და მის ძლიერებაზე მეტყველებს. მხატვარი საინტერესოდ აკვიწვს აგრეთვე შრომისა და ნაღობის სცენებს, ქართველი ხალხის ცხოვრებას.

ხელოვნად ცდილობს, რაც შეიძლება დამაჯერებლად, ფილოსოფიური სიღრმის მოგვიბაროს ყოველივე. ამისათვის იგი ხაზების სიმკაცრით და ალავ-ლავ ფერების ძუნწი შეტანით თითქოს ართულებს სურათს, ისწრაფვის ისტორიულ მოვლენათ სახეობანი გასწისსაკენ, სადაც მთელი სრულყოფილებით ვლინდება პატრიოტული სულისკვეთება, ვაჟკაცური შემართება. პარონიულად ერწყმის ერთმანეთს ცალკეული კომპოზიციები და აღიქმება, როგორც ერთი მთლიანი.

ძველი თბილისის კოლორატული სურათია წარმოსახვული მის მთელ კომპოზიციაში „ძველი თბილისი“, სადაც განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს ძველებური ქუჩაბანდები, ფარდაგებდამოფარებული ბენილიანი სახლები



რიკულმენტითა და ხვეული კიბეებით. ამ სახლების სარდაფებში შეიხრული სახელებისობები. ხელოვანმა მრავალი საინტერესო დეტალით შეავსო სურათი.

ცხადია, ამდენი მხატვრული დეტალის ერთად და სწორად გამოსახვა ძალზე რთულია, მაგრამ ამ ნაწარმოებში ჩანს, რომ ცალკეული გრაფიკული შრიტები, კონტური თუ თვით ფორმები გარკვეული აზრის, ჩანაფიქრის გამოხატულებია. სწორედ ამაში იჭრება დიდი უზარალეთა და გამომსახველობითი ძალა, რთული გრაფიკული კომპოზიციების ერთ ჩარჩოში მოქცევა, მათი ურთიერთ პარმონიული შერწყმა და, რაც მთავარია, ძველი თბილისის ცხოვრების გამოსახვის მრავალპლანაინობა კომპოზიციის ერთიან ემოციურ ტონში წაითხვის საშუალებას იძლევა და ხელოვანის ოსტატობასა და მის ფართო მხატვრულ ინტელექტს გვიჩვენებს.

საქართველოს საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებამ გზა გაუხსნა ხალხს თავისუფალი შემოქმედებითი შრომისაკენ, ხანძარების რკალით მოექცა ქალაქები და სოფლები. დიდი და პატარა შრომის ფიქრებში ჩება. დაიწყო ახალი, ნათელი ცხოვრება. კომპოზიციამ „1926 წელი“ ორიგინალურად არის წარმოსახული ეს მომენტი.

მხატვარი თავისებურად წყვეტს გარემოს. მართალია, მასში არ იგრძნობა კომპოზიციური მთლიანობა, ყოველი სიუჟეტი სრულყოფილია, ყოველივე ამოხსნის აზრი უდევს საუფსოდად. ხელოვანი სწორედ აი ამ აზრს სწევს წინა პლანზე, ავითარებს, ხეყს მას.

ყურადღებოთ იქცევს მისი კომპოზიცია „1941 წელი“. ხელოვანი სულიერი მიღწევარებით აღწერს ცალკეულ ეპიზოდებს, გვიჩვენებს გმირთა საბრძოლო შემართებას, მათ დიდ შინაგან ძალას, სიმტკიცეს.

მომუშაო ქვეყანამ ომისგან მიყენებული ჭირილობები, ახალი ძალითა და ენერჯით აღიწყო, კვლავ დიდი გატაცებით განაგრძო მშვიდობიანი შემოქმედებითი შრომა, გაიხსნა, სახე იცავდა ქალაქებს, თბილისსაც შეიძინა ახალი სიცოცხლე. მრავალი ფართო გზითა და მიდით დახლო ქალაქის მიდამოები, აშენდა მრავალსართულიანი სახლები, ქარხნები და ენ იცეს, კიდევ რამდენი რამ. სწორედ განახლებული თბილისის სურათით ავჯირავინებს თავის სერიას დ. ნოდია — „თბილისი 1500 წლისა“.

მხატვარი ოსტატურად წარმოსახავს ძეგლსა და ახალს, გვიჩვენებს ამ უკანასკნელის ძალას, მის უპირატესობას, მაგრამ ამავე დროს მოკრძალებით, ფაქიზად ეკიდება ძეგლსაც, საქართველოს შორეულ წარსულშიც გადავახუნებულს. ყოველივე ამას იგი გამოხატავლობითი საშუალებების სწორი გამოყენებით, ფიგურათა განწყობადობითა და დანახვებით მიმოიკური, პოეტური წარმოსახვით აღწევს.

ომის თემისადმი მიძღვნილი საქართველოს ხალხ დამახსურებული მხატვრის ნ. იაკოვინკოს აკვარელით შესრულებული საკომპოზიციო მონოხდილი ნამუშევარი „ვაკიშვილის მეგობარი“, რომელშიც მძიმე ფსიქოლოგიური მომენტია აღბეჭდილი. ფრონტიდან დაბრუნებული მებრძოლი შეიღობს დაღუპვის ამავეს ატყობინებს დღვას. სოფლის პეიზაჟის ფონიდან მეგობრად გამოიყოფიან ფიგურები, ეხედათ მათ ნაღვლიან სახეებს, აცრემლებულ დედას.

მხატვარი განსაკუთრებული სიფაქიზით ხეყს ადამიანთა იერსახეებს, განწყობილების შესაქმნელად იგი შესაფერის ტონალურ საშუალებებს იყენებს, რითაც ცდილობს ხაზი გაუსვას კონკრეტულ გარემოებას, ამ სულიერ ტრავმას, რაც მიყვანა ომმა ხალხს. ამათ თითქმის ალიტერებს კიდევ შთაბეჭდილებას, მაგრამ ჩვენის აზრით, არ იყო სა-

ჭირო ამ კომპოზიციის გაზრდა, დიდი ზომით წარმოსახვა, რადგან აკვარული თავისთავად იმდენად ნაზი და რბილი სახეებია, რომ მისი გამოყენება დიდი კომპოზიციისათვის არ არის მომგებიანი, სხვა საღვალებთან შედარებით იგი უფრო კამურულია, მოითხოვს გარკვეულ მცირე ფორმებს, ზომბრებებს, რომლებშიც სრულყოფილად ვლინდება მისი შესაძლებლობები. ამ შემთხვევაში კი იკარგება ფერების გამომსახველობითი ძალა, ეფექტურობა და თვით თემაც უფერულდება.

შრომის თემატიკას განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს საბჭოთა კავშირის სახალხო მხატვრული დ. გუდიანოვის შემოქმედებაში. გამოფენაზე წარმოდგენილ საინტერესო ნამუშევრებში „როფელი“ და „ჩაის გრეჯა“ თავისებურად არის დანახული და მხატვრულად ხორცშესხმული შრომის პროცესები. მხატვარი ტუნჭად, მსუბუქად, მაგრამ ემოციურად აღწერს ქართული ხალხის შრომით შემართებას, მის დაუღალავ ენერჯის, შინაგან ძალას.

ნ. კანდელაკის ნამუშევარში „მეჩაიე“ ვლინდება, რომ ხელვალოს შესწევს შემოქმედების საკუთარი გზით წარმატების, ფიქრის შეგრძნებისა და საინტერესო კომპოზიციური ავეის უნარი, მაგრამ მისი „მეჩაიე“ მხატვრული გადაწყვეტით, ტონალიზმითა და ფორმების დამუშავებით გუდიანოვისეული მეჩაიეებისა და საერთოდ მისი პერსონაჟების აშკარა გამოიყოფა. მხატვარმა თავად უნდა გამოიმუშოოს საკუთარი ხელწერა, დაეჭვოს და გარკვეული მხატვრული ღირებულება მიანიჭოს მას.

ქართველი ხალხის შემოქმედებითი შრომას საინტერესო ასახვენ: ბ. ბურულების ლინოგრაფიული „მშენებლობა მატლის გზაზე“, ვ. არაბიძის სურათი „საბჭოთაის პირველი მშენებლები“, „გაზაფხული“, „ახალგაზრდული ბრიგადა“, საქართველოს სსრ დამახსურებული მხატვრის ვ. ბუღუციას „ცხვრის გადასარტ ტრასაზე“, ვ. შარლენაის „ფოთელი მეფეზეზები“, მ. კიკნაძის „მორიგე ბრიგადა“, ვ. კელაძის „შემოდგომა“ და სხვა, რომლებშიც ცხადად აირეკლა სხვადასხვა მოღენისადმი მხატვართა დამოკიდებულება, ცხოვრების თავისებური ხედვა.

განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობენ მხატვრები საქართველოს მომხიზველი ბუნების აღწერას, ისინი სიყვარულით ეკიდებიან და კოლორიტულად წარმოსახვენ მას.

მიზნობრილია თ. ჩირინაშვილის „ზამთარი“. მისი კომპოზიცია ძალზე მარტივია. თოვლის თეთრი საბურველი ფრავს გარემოს, მხოლოდ ერთი ხე დგას კომპოზიციის შუაში, სიღრმეში კი ნახევრად თოვლით ჩაფლული ხის სახლი მოჩანს, თითქმის გაქეპებულია, გარინდულა საყარო, მაგრამ იქ, იმ სახლით ვლავს შუქი, ჩქეფს სიცოცხლე, გრავირალი ნაზის ანგარი თავშეკვეთული წარმოსახვით და მათი გაზარებული გამოყენებით მხატვარს ლირიკული განწყობილება შეაქვს კომპოზიციაში.

ანანურია და გელათის დიდებული არქიტექტურული ძველებისა და მათი მიდამოების სიღამაშეს ოსტატურად ასახავს ამავე სახელწოდების ნამუშევრებში საქართველოს სსრ დამახსურებული მხატვარი ვ. ქუთათაძე. იგი არაფერს უმატებს კომპოზიციებს, წარმოსახავს ისე, როგორც ეს სინამდვილეშია, მაგრამ იმეთი რაკურალი, რომ მსურრებელს აოცებს ამ ისტორიულ ძეგლთა სიდიადე.

სუანეთის მკაცრ ბუნებაზე, მის სიმტკიცესა და შუკვალობაზე მოგვითხრობს გ. ჩიტაძე პასკელით შესრულებული ნამუშევრები „ეტიოლი“ და „სუანური ეტიოლი“. ცად აზვინულან მთები და კლდეები, პირქუშად გადმოჰყურებენ

წლისთავისადმი

მიმართული

გამოფანიდან



ქ. ნაღალაშვილი. ა. ს. პუშკინის შთამომავალი ა. სვანიძე.



ბ. სანაკოველი.  
ოსი გოგონები.



ბ. შუყაბაია.

დეღობა.



ბ. ვაშაიძე.

„ნეტავი, გოგო მე და შენ“.

დაბლობს, სვანურ კოშკებს კი ღრუბლები გაურღვევით და ზვეთი მიიწვევს. მხატვარი სწორი გამომსახველობით ხერხებით აღწევს უშუალობას. დანიშნულებისამებრ იყენებს ტონებს, რითაც აძლიერებს შთაბეჭდილებას.

სულ სხვაგვარია „იმერეთის პეიზაჟი“, რომელსაც აგვარულით წარმოსახავს მ. ბელიაშვილი. საინტერესოა ე. თულაშვილის „თმოგვი“, ე. დიგუროვა-ქიქოძის „ხევსკურთი“, მ. ვარდაშვილის „გურია“, მ. მამისიშვილის „პეიზაჟი“, ო. ჯიშკარიანის „მინდვრად“, „მთებში“, „სოფელი ომალო“, ს. კაშხიანის „ველი თბილისის კუთხე“, „მეტეხი“, ზ. თელავის, კ. თოდუას, ვ. ყაიდაშვილის, გ. ქუთათელაძისა და სხვათა ნამუშევრები.

სითბო და დელოზირი სიყვარული გამოსჭვავის ლ. დანელიას მიერ ტემპერით შესრულებულ სერიაში „დედა“, „დედოთლება“, „თამაში“. მხატვარს ლირიკულად აღწერილია დედისა და ბავშვის ურთიერთობის, მშობლიური მზრუნველობის ყველაზე არსებითი მომენტები, რომლებშიც ჩანს უღრმესი ადამიანური განცდები, ბავშვის გულუბრყვილო, უშუალო ზუნება.

მხატვარი კომპოზიციაში კაშკაშა ფერების მოხანდასახულად შეტანით, ფიგურების სირბილითა და ფორმების ლაკონურებით გადმოგვცემს ნაწარმოების ღრმა ფსიქოლოგიურ აზრს. ამ კომპოზიციების ხილვისას თითქოს გრძნობ პატარა, ქერათმიანი ბავშვის მოუსვენარ ფსუფსს, მის სიხარულს, მოულოდნელ სიცილსა თუ მოწყენას. ხელოვანი ოსტატურად ხსნის ახალგაზრდა დიდის სულიერ სიფიქსეს, მის ამაღლებულ შინაგან სამყაროს. საერთოდ, უნდა ითქვას, რომ ეს კომპოზიციები თავისი მხატვრული ღირებულებით საკმაოდ მაღალ დონეზე დგას და მხატვრის შემოქმედებით გამარჯვებად უნდა ჩაითვალოს.

„რეზო და ნუგზარი“ — ასე უწოდა საქართველოს სსრ დამსახურებულმა მხატვარმა ნ. ფალავანდიშვილმა თავის საინტერესო ნამუშევრას, რომელშიც სასკოლო ფორმაში გამოწყობილი, პატარა, ანცი ბიჭუნების იერსახეებია წარმოდგენილი.

ნაწი, პარმონიული ტონებით წარმოსახავს ბავშვთა უსასრულო სამყაროს საქართველოს სსრ დამსახურებულ მხატვარი დ. ერისთავი. მისი „მწვანე გზა“, „გოგონა და კრავი“ სისამაგონოდ აღიქმება. პირველ მრავალფიგურიან კომპოზიციაში ყურადღებას იქცევს მწვანე ხეების ფონზე სხვადასხვა პოზაში მოცემულ ბავშვთა ფიგურები. მხატვარი სადად და დამაჯერებლად გვიხატავს მათ სპეტაკ იერსახეებს, ცდილობს თითოეულის დახასიათებასაც, რომელსაც აღწევს ფერადოვან გამათა ნიუანსების მრავალფეროვნებით, მათი ურთიერთშეხამებით, ფორმების კოლორიტულიად მათეწვით. ავლენს ბავშვთა ჯერ კიდევ ჩამოუყალიბებულ უცნაურ თვისებებს.

ლირიკულად არის დანახული მისი მეორე კომპოზიცია, სადაც გოგონად და კრავის თამაშია ნაჩვენები. ძალზე მიზიდველად აქვს მხატვარს ეს სცენა წარმოსახული. ამ ორი არსების თვალგემი დიდი უშუალობა და სიფიქსეა აღბეჭდილი. ნათელ, რბილ ტონებსა და კომპოზიციის გლუმენტთა ერთიანობაში, მათ სიმტკიცეში ჩანს ამა თუ იმ მოვლენის მხატვრული გახსნის სიღრმე და მისი ემოციური წარმოსახვის უხარი.

მშობლიური მხარისა და ხალხის სიყვარულმა შეაქმნევინა თ. გუგუშვილს „თბილისის კუთხე“, „სანაპირო ობი-ნილიში“, ნ. ცინცაძეს — სერია „ჩემი ქალაქი“, გ. ლომიძეს — სერია „სიმღერა საქართველოსზე“, ლ. სვანიძეს — „ოსტატები“, საქართველოს სსრ დამსახურებულ მხატვარს ა. შალივაშვილს — სერია „მგზავრის ჩანახატები“ და სხვა.

გამოფენაზე ძუნწად, მაგრამ მაინც საინტერესოდ იყო წარმოდგენილი პორტრეტები, რომლებშიც ნათლად გამოვლინდა ჩვენი ახალგაზრდა მწრომელი ადამიანების ხასიათები, მდიდარი სულიერი სამყარო, მათი ფიქრები. ამიტომ იყო, რომ დ. დავითაშვილის „მარინა“ მოგვხიბობს თავისი სინაზით, მეტყველად, აზრბანი თვალებით და კეთილშობილი გამოხედვით, ამ განწყობილების გადმოსაცემად მხატვარმა ცოცხალი, კაშკაშა ფერები ოსტატურად შეაზავა ურთიერის და მიიღო რბილი, ფაქიჩი ტონები, რამაც პორტრეტის გამომსახველობა განაპირობა.

მ. ნებიერიძე-ხეცია ქმნის ნიჭიერი პიანისტის ნინო ჭირაქაძის პორტრეტს. ხელოვანი ღრმად ჩაწვდომია ახალგაზრდა შემოქმედის ცხოვრებას და ზუსტად, საგანგებოდ დამუშავებულ სახის ნაკეთებას და მკვეთრ, სასიამოვნო ფერებში აუბეტყველავია იგი.

რ. ბოჭორიშვილი თავისებურად აუსახავს „ხევსური გოგონა“, ხელოვანი ხაზებისა და ფერების პარმონიულობით, მათი სწორი რიტმული მონაცვლეობით ავლენს გოგონას ინდივიდუალურ თვისებებს, ფსიქოლოგიას.

ქართველი გლეხის ტიპური სახეს იძლევა თ. ასიტაშვილი თავის „მეფენახში“, მისი ძლიერი სახე, მკაცრი გამომეტყველება შთაბეჭდავს ხდის ნამუშევრას.

საკმაოდ დიდი ადგილი ეჭირა ექსპოზიციაში დეკორაციებს, ჭედურობას, პლაკატებს და გამოყენებით ხელოვნების ნიმუშებს, რომლებმაც გარკვეული ესთეტიკური სიამოვნება მიანიჭეს მაყურებელს.

მისასალმებელია ის ფაქტი, რომ საბჭოთა კავშირის შექმნის ამ დიდ საბიუბულო თარიღს ქართველ მხატვართა მიერ აღნიშნა გამოხატავდა, რომელთა ნამუშევრებში ცხოვრებისეული ექსპრესივით აირგულა შრომითა და ბრძოლით განვლილი ორმოცდაათი წელი.



# როსტანი — როგანტიოქოსაჲს ჰემჰიქიკა\*

ნათელა მგელაძე

ამჟამად, ბუნებამ სირანო ყველა ამაღლებული და სეტყაჲ თვისებებით დააჯილდოვა, მაგრამ, შემთხვევით, მის სახეზე პოლიმინდლის ცხვირი მოათავსა. ეს დიდი და უშნო დანაშაუტი, რომელიც კარგა ხნით წინ უსწრებს თავის პატრონს, დასაბამი გახდა მისი ყველა ბედსუღმართობისა. ის ხელს უშლის, თავა მოაწონოს სიყვარულ ქალს, გულს უღონებს, რაინდულ დიდებულებასა და თავისი თავის რწმენას უკარგავს. როგორ არ გაიღიმოს და არ გაიკვიროს ადამიანმა ასეთი ცხვირის დანახვისას? ალბათ, ბატონო დე ბერჟერაკი განზრახ ადიდებს თავის ცხვირის ზომას, — იბადება მამინევე ასეთი აზრი: ის ხუმრობს და ესლავე მოიცილებს მას, — ამბობენ მასზე. მაგრამ ბატონი დე ბერჟერაკი თავის ცხვირს არასოდეს არ იცილებს და ვაი იმას, ვინც ზედმეტ ყურადღებას გამოიჩენს პოეტის ამ „მორთულობისადმი“, მისთვის გზა სიცილისავე ფართოდაა ხსნილი. ცხვირი უშნო და საძაგველია, მაგრამ სათუთი და კეთილშობილია პოეტის სული. დრამა სირანოს გაორებული ბუნებიდან გამომდინარეობს. ერთი მხრივ, სირანო ნაწი შეყვარებულმა და გამბედავი რაინდი, რომლის გონება ისეთივე სხარტია, როგორც შეუღარებლად მოფარაკევე ხელი, სოლო, მჭორე მხრივ, მისი გრუნებოა კარიკატურულია. განსაკუთრებით უშველებელი ცხვირი უწამლავს გუნებას. მას უყვარს მშვენიერი როქსანა, მაგრამ როგორ მოაწონოს თავი ლამაზმანს, როდესაც მისი კეთილშობილური ბუნება კვაზიმოდოს სხეულშია გამომწყვეტილი; როგორ გაბედოს სიყვარულის გამოქვადება, როდესაც კარგად ახსოვს თავისი პროფილის მოხაზულობა. და აი, სირანო პოულობს გამოსავალს. როქსანა შეიყვარებს მის სულსა და გონებას, რომელიც კრისტინის ლამაზი სახით იქნება შენიღბული. ის იყენებს ლამაზ ნეილოტეს როქსანას გულის მოსაწადირებლად. რატომ? იმიტომ, რომ მას ეშინია, არ გადაეს სასაცილო, ეშინია დამარცხების. საკუთარ გონებას ის კრისტინის ფიციკური სილამაზის უკან მალავს, რათა უკეთესად მოატყუოს. მაგრამ ვინ? რა თქმა უნდა, თავისი თავი, რადან მას ჭეშმარიტად სწამს, რომ მისი მიზანი მოუწყველია. ეს ურწმუნოება გადამწყვეტ როლს შეასრულებს მის ტრაგიკულ ცხოვრებაში. სირანოს უყვარს კლეობატრა, ბერენიკა, მაგრამ არ ჰგავს არც კეისარს და არც ტიტუსს. ამიტომ, მცირედითაც კმაყოფილდება, როდესაც სირანო შეიტყობს, რომ ვიკონტ დე ვალკერთან დღულის დროს გაფთხებულმა როქსანამ მასზე მურა შესწერა, ხსნარულით ცას ეწვევა. ეს კი მისთვის იმედის სხი-

ვია. სიყვარული ძალას ჰმატებს და აღფრთოვანებს შეყვარებულს საგმირო საქმეებისთვის. მისი რაინდული სული ჭკეს და გრგვინავს, ის მზადაა, მთელ ჯარს გაუძკლავდეს. ათი გული აქვს და ოც ვეკლავს გამოიბამს, რათა გოლიათებს შეებრძოლოს. გული ვერ იტყვს სხსარულს, მაგრამ სიხარული ნადრევი აღმოჩნდა. აღფრთოვანებული მისიწრაფვის სირანო ჰემჰიქიკა როქსანასთან, მაგრამ იქ მხოლოდ გაწილება და იმდის გაცრეება მოელოს. ამის შესახებ მან ჯერ არაფერი იცის და რაგონს დუქანში პატარა მავიდასთან მიმჯდარი თხზავს გულის სატრფოსათვის გადასაცემ ალტაცებულ წერილს. გონებაში მრავალჯერ დაუწერია ასეთი წერილი, მრავალჯერ უთქვამს როქსანას აჩრდილისთვის სიყვარულით აღვსებული სიტყვები, მაგრამ ახლა, როდესაც მას პირისპირ უნდა შეხედეს, შიში იპყრობს: როგორ გამოთქვას გულისწინადაც, როგორ გაუმხროს სიყვარული მშვენიერი როქსანას? უღბლო პოეტს არ გამოადკარასანიყვარელო წერილის არცერთი სტრიქონი. ლამაზმანს, თურმე, თავისთვის ლამაზი კრისტინა დე ნევილოტე, კარბონ დე კასტელ-ჟალუს ახლად მიღებული კადეტე უყვარს. სწორედ მის მფარველობას, მასთან დანებობრებას თხოვს როქსანა თავის გამბედავ კუხრს. მან იცის, რომ სირანოს ხმალი კარგად დიდუცავს კრისტინას მოულოდნელი სიფათისაგან. ო, რა მწარე იყო საამო ილუსიზიების დამსხვრევა! რა ლახარი ჩასცა როქსანამ სირანოს მოსიყვარულე გულს! როგორ მოიტყვეს და სად ჰპოვოს ნუგეში იმედგაცრეებულმა პოეტმა? თავის თავში და მხოლოდ თავის თავში! ასეთია მისი მტკიცე გადაწყვეტილება. გულის სიღრმეში საიუთად შეინახავს საბარლო სირანო როქსანასადმი თავის სიყვარულს. საყვარელი ქალის ბედნიერება მისთვის ყველაფერზე მაღლა დგას და ამიტომ საბედსწერილ თხოვნასაც კი შეუსრულებს, თუმცა ეს იქნება წარმოდგენილ ტანჯვა თავმოყვარე რაინდისათვის. მის მწუხარებას არავის გააგებინებს, რადან თვითონვე წარმოუდგენია, რა ძალიან უშნო იქნებოდა უშველებელ ცხვირზე ჩამოვრეხული ცრემლის კურცხლი, ამიტომაც არ დადგირს ცრემლს. ის თანახმაა მსხვერპლის გადებაც და მისი სტოიკური ბუნება ამ გადაწყვეტილებაში რაღაც სიამოვნებასაც კი პოულობს.

როსტანის დრამების გმირებს, საერთოდ, ახსიათებთ მალღლი ენთუზიაზმი. ენთუზიაზმიო სასენის არიან ჟოფრუა რიუდელი და სამარტინაული ქალი ფოტიე. არც „სირანო დე ბერჟერაკი“ გამოკალიოსი, პირიქით, თუ შეიძლება ასე თქვას, გმირთა ენთუზიაზმი და აქედან გამომდინარე შედეგები, ინტელიტურობის თვალსაზრისით, ამ პიესაში კიდევ უფრო აღმავალი ხაზით მიმართება.

\* დასწერის იხ. „საბუთა ხელოვნება“ № 1, 1973 წ.

აქტივანული ტრუბადური იდეალურ სიყვარულს ემსახურება, ფორტო რელიგიას, სირანს დე ბერვერეის ენო-ზაიზმინა კი მსხვერპლად შეურივის იდეა იბადება. მაგრამ ვინ არის ის ბედნიერი ადამიანი, რომელსაც ბედმა მშვენიერი როქსანას სიყვარული არგუნა და რომლის სიამაყეობისა შეეწირა ისეთი დიდუბუნოვანი არსება, როგორც სირანო იყო? არაბოვანა, ჯარისკაცი, რომლის ღამს თავში არც ერთი მეტ-ნაკლებად კეთილმოზილიური აზრი არ მოიპოვება. მას არ აწუხებს ვერც მაღალი იდეგო და არც დაიღი საქმეების ჩადენის სურვილი; არც შეუას გამოუვალა მისივე მოწყალო თვალით, დრო და მოდა კი მოითხოვს გემოვნების სინატიფეს, აზრთა მიკო-მოკიბულობას და ჩუქურთმებთან გამოთქმებს, „სიყვარული ბრმაა“ და როქსანას სწამს, რომ კრისტინის სული ისევე ღამაზნა, როგორც მისი ყველაფერი. ის მოითხოვს მისგან პრეციოზული სტილის ვეკლა წყის დაცეით შეთხულო სასიყვარულო წერილებს, ელოდება აღფრთოვანებულ, მჭევრმეტყველო მონოლოგებს და მზადა, განთიადდეს უსმინის სასიყვარულო სერენადებს, კრისტინის გონება კი დუმს. ის გააღლებით ეძებს ღამას სიტყვებს, მაგრამ ვერ პოულობს და სწორედ ამ დროს, იმის ხაცვლად, რომ თავის სასარგებლოდ გამოიყენოს მეტოქის უსუსურობა, თვავანწროული სირანო მას დახმარებას უწყებს. გაზოგადდება? რა თქმა უნდა, მაგრამ რა მიზნით? აქაც როსტანინა ნანადებურად არ ღალატობს თავის შემოქმედებით ბუნებას: კვლავ ხდება გვირის გაორება, ან უფრო სწორედ, ორი პერსონაჟის ერთ გვირად შერწყმა. როსტანინს აზრად, შეუძლებელია, ერთი ადამიანი იყოს ღამაში სულიერადაც და ფიზიკურადაც. ეს იქნებოდა იდეალი, ის იდეალი, რომლისკენაც ამაოდ მისიწრაფვის ავტორი. ასეთი იდეალი არ არსებობს. „ჩვენ ორივენი ვიქნებით რომანის ერთი გვირა“, — უნებნა სირანო კრისტინას. მათი ბედ-ობლის გაერთიანებით როსტანინ ხაზს უსვამს შინაგანი ღირსებების უპირატესობას გარეგნულ სილამაზეზე.

როქსანა შეეყვარება სირანოს სულსა და გონებას, რომელიც კრისტინის ღამაში მხოლოდ იქნება შეინადებული. ახალგაზრდა და მოხდენილი მატოქის მაგარად სირანო თვითონ იზნავს ამაღლებულ წერილებს, რომლებშიც თავის სათუთ გონიშნებს აქსოვს და აღფრთოვანებული ღამაზნაში და წერილებს ზეპირად სწავლობს. იგი აამუშავებს ამოუწურავ ფანტაზიას და მომაჯადოებელ ლექსებს შეგნის როქსანას სათნოებას და მშვენიერების სადიდებლად, რაც სიყვარულის ციებ-ცხელებით ააცხახახებს ხაზ ფერისს. სირანოს პოეზია, როგორც სურთ, შემოხვევა როქსანას სხეულს, დაიპყრობს მის გონებას და პოეტის გრძნობით ჩაიბარება. შთაბეჭვენი ქალს თავიანთ სიღრმეში. როქსანა სიყვარულის ტყვეა და ამ ტყვეობას სინა-რულით იტანს. მას ერთი წუთითაც არ ეპარება ეჭვი, რომ უყვარს კრისტინის ღამაში სახე და ასევე უმშვენიერესი სული, მაგრამ არ იცის, რომ ეს სული სირანოს უფრო სხეულშია მოთავსებული და კრისტინას მისი ნატამალიც არ განაჩნა. აივების ჩრდილით თავმყვარებელი სირანო აღზნებული სიტყვებით ატყობს როქსანას სენებს, ხას კი კრისტინა მტკობია, მოზღვადებული გრძნობების გამოსახატვად სირანოს აღარ აკმაყოფილებს მჭევრმეტყველების ტრაფარეტული წესები. მართლაც, მკრეხელობა იქნებოდა ვრცელების ლექსებით ლაპარაკი ნიშნებზე, ამერებზე, გრატიებზე, როდესაც ქეშმარიტი და უშუალო განცდებითა ადვილი მოვიდა არსება და სირანო უბრალო, სულის სიღრმეიდან მიმდინარე სიტყვებითა და კრისტინის პირით გააღუშლის გულს მშვენიერ როქსანას. როდესაც ბედნიერი შეყვარებული სახლის შურბაზს გადაღამავს, მათი პირველი ამბორი იქნება სირანოს დიდი გამარჯვება

და ამავე დროს საუკუნო ტანჯავც. როგორც უსასუკუნეების ერთეული საჭურველმჭობრთველი, დარაჯობის იგი კრისტინას, რომელიც მისი გულის სატრფოსთან ნებე-რობს. მხოლოდ ერთი აზრი ასულდგმულებს პოეტს — რომ-საჰკოცინოს მისი მიერ შექმნილ პოეზიას. ეს არის ბედნი-ერება, რომელიც საკუთარი გრძნობის მსხვერპლად შეწირ-ვიდნად აღმოცენდა. მაგრამ ხომ არ იყო სირანოს თვით-გნებარა მისი და საკუთარ ძალაში ურყურება? არასი-აუციის დროს ბრძოლის დაწყებამდე მას უკანანგელად ეძლევა საშუალება, გაუმზობოს როქსანას საიდუმლოება. მით უმეტეს, რომ იცის, სიმართლის თვლილ მომზადებულ ნიადაგს მიხვდება. როქსანა აღარ არის ის განანგებული პრეციოზი, რომელიც ღამაში კადეტობაა გატაცებული. კრისტინის ღამაში გარეგნობის მიმდა როქსანა უკვე დაინახა ღამაში სული და მიხვდა, რა ყოფილი ქეშმარი-ტი სიყვარული. კრისტინა უნებო რომ ყოფილიყო, როქსანა მისი წინდა სულის ეროვული დარჩებოდა. მას აღარ აინტერესებს ღამაში სახე, მას უყვარს გვეჯისი მაღალი ბუნება, რა ბუნებაც კი სირანოს სულია. მაგრამ სირანოს გონებაში კვლავ გათვლებს მებაჯრები სინამ-დეგოდ: ცხვირი დიდია და უშნა, მაგრამ იქნება სკადის სიყვარულის გამგლანება. თითქოს ახლოა ბედნიერი დასასრული, მაგრამ ბედი ვერაგია. ისმის ესანახლოა სრლობის ხმა და აი, მათი პირველი მსხვერპლიც — კრისტინა დე ნევილეტი. მომაკვდავი ქმრის უბეში როქსანა პოუ-ლობს წყრობს, რომელზედაც სირანოს ცრემლი და კრის-ტინის სისხლი ერთმანეთში არეული. ამ ტრაგიკულ სიტუაციაში პოეტო ვერ უღალატებს მეგობარს, როგორც ყოველთვის, იგი ახლაც პოულობს ნუგეშს — და თავს აჯერებს, რომ როქსანა დასტერის კრისტინას. მაშასადამე, დასტერის სირანოსაც. ეს გრძნობა ანუგეშებს მას და ამა-ტოვს სხვა აღარაფერი დარჩნა, გარდა ბრძოლაში დაღუპვისა. მაგრამ ამაოდ ეძებს ბრძოლის ველზე სიკე-დის თავგზრდობეული ცაკონელი, უთბობი მწერლო-ბასა და სიყვარულით, უბედოა სიკვდილიმც.

გადის წლები, ქვირევი როქსანა იხიზნება მონსტერში, სცადს მისი ერთადერთი სიხარულია სირანო დე ბერვე-რატან საუბარი დაღუპულ კრისტინაზე. მისი უკანანგ-ნელი წერილი ძვირფას რელიქვიად დარჩა როქსანას ქმრის მოსაგონებლად. იგი სათუთად ინახავს დროსაგან გაეცილებულ ქალად, რომელსაც აჩნია ცრემლისა და სისხლის კვლი. დრომ იხვევს ვერ განკურნა მისი გულის ტკივილი, როგორც ვერ დაამშვიდა სირანო. მაგრამ საბ-არული პოეტო არადილიაა წარსულის ბრწყინვალე დე ბერვერეასი. დალილი გონებას ბურუსი ეფენება, მიტე-რილი ნებისყოფა საიდუმლოებას ვეღარ მალავს. როქსანა იოლად გამოსიტყვა მომაკვდავს ზეამაღებს. „არა, არა!“ — ისევ უარყოფს სირანო, მაგრამ ეს „არა“ ისე სუსტად ეძვრს, რომ უფრო სიყვარულის გამგლანებას ჰკავს. და აი ჯილდო, მისი დიდსულოვანი და კეთილმოზილიური სიღრუისათვის: როქსანას შეუყვარდა სირანო, ნადვილი სირანო, რომელიც ადრევე უყვარდა ღამაში კრისტინის გარეგნობით შეინადებული. მაგრამ ბედნიერი წუთები, რო-მელიც ბედმა პოეტს არგუნა, ისეთივე ნადვილია და მილანქოპიურიცა, როგორც შემოდგომის უკანანგელი თბილი დღე, რომელიც, ამავე დროს პოეტის ცხოვრების დასასრულის მანვერებელიც არის. ცვივა და ცვივა ყვით-ლი ფოთლები, მათი ფერნა სასუვა გრაციოზულობით, თუქა თითქოს შიშსაც გრძნობენ, მიაღწევენ თუ არა მიწას, და ამთავრებენ თავთან არსებობას. სიკვდილის მიპროვებას გრძნობს სირანოც, მაგრამ შეუპოვარი და მტკიცე რანიად სიკვდილს ფეხზედგობი, მოღრეებული ხნლით ხდება...





ედღვცა. თვით ძღვეამოსილ დე გიშსაც ის უარით ისტუმრებს, მოხერხებულად ატყუებს და მის მიერ ჰაქმანის დასაინიშნავად გამოგზავნილ კაპუტის კრისტიანთან დასაქორწინებლად იყენებს. თავის უანგარო სიყვარულში როტსანს ღამზე მომთხოვნი. ის არ კმაყოფილება კრისტიანის ღამზე გარეგნობით, ეძებს მასში ღამზე სულსა და გონებას, რომელსაც სირანოსთან პოულობს. მისთვის ასეა სირანოს სიტყვები ამაღლებულსა და მშენებრზე, მასავით ვერ უფრადება იგი უსამოსა, ბანალურობასა და მშუშობას. სირანოსავით გაბნეული და მისე კიდევ უფრო მონანსწრაფი, ის თავგამოდებით იცავს თავის ბუნებრივებას. მისი ხასიათი ყოველ ახალ მოქმედებაში განუწყვეტლად განვითარებას განიცდის. IV აქტში ის უკვე არა თავგარიანი პრეფიქსია, არამედ გმირი, რომელიც შეყვარებულ ბრძოლის ველზე აკითხავს, რათა მისი ბედი გაიზაროს. როტსანს სულიერია მასყარო მდღერებლად სირანოსთან ურთიერთობაში. ის თანაუგრძნობს კუხუნის თავისუფლად მოაზროვნებასა და თავისუფლებას მოყვარობას. როტსანს სავსეა უფროსით, მხოლოდ ეშინა კობითა და ბავშვური ცუტობით, მაგრამ მისი ხასიათი მტკიცე და შეუპოვარია. რომანტიკული და ამაღლებული ბუნების როტსანს, რომელიც მდგრად უმკლავდება და არ ემორჩილება თავის ბედისწერას, ბოლოდღე რჩება ქალღმერთ სირანოს მარადიული იდეის განკარგულებაში... როგორც ადრე აღვნიშნეთ, „სირანო დე ბერგერაი“ საგმირო კომედიაა, რომელიც რომანტიკული თეატრის მოთხოვნილებათა პირინაივებზეა აგებული. როტსანს თავისი თავი პიუკოს მემკვიდრედ მიიჩნის და ცდილობს, მის დამამატარებელ ტრადიციას არ უღალატოს, მაგრამ ზოგჯერ ამას ვერ ასწრებს. ის იცავს მოქმედების ერთიანობის კანონს, მაგრამ არღვევს დროისა და ადგილის ერთიანობას. კომედია ხუთ აქტისაა. თითოეული აქტს თავისი სახეობა აქვს: I—ბურჟუადიის ოტელი, II—პოეტების ტრაქტირი, III—როტსანს ამბორი, IV—გასკონელი კადეტები, V—სირანოს გაცხიტი და დასრულებულ სურათებს ასახევე. მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ეს აქტები ცალკე, დამოუკიდებელი ეპიზოდებია. ისინი ერთმანეთთან ორგანულად დაკავშირებულნი არიან ცენტრალური პერსონაჟის სირანოს და ბერგერაის საშუალებით და ყოველი წინა აქტი მომდევნოს კავშირს შეუკრავს თვითაც. როტსანის მიერ „მოსასხამისა და ხმლის რომანის“ ხერხების გამოყენება ხელს უწყობს მოქმედების დაძაბულ განვითარებას და შეუწყვეტელ ინტერესს იწვევს მაყურებელში. ხუთივე აქტის მოქმედების ადგილი კონტრასტულადაა დაპირისპირებული. ბურჟუადიის ოტელის დრამატული და არეულია იცვლება რაგნის დუქნის მყუდროებით; ქუჩის სიწყინაზე, სადაც როტსანს ცხოვრობს— არასთან ბრძოლის დროს ხმლებს ჩანაჩუხობა და ტყვიების ზუზუნით, და კვლავ დამოშინებულ სიმშვილდ მოსასტრისა, სადაც თავის უკანასკნელ თავსებაფარს პოულობს დაქვერებული როტსანს.

როტსანს შესანიშნავად აქვს განვითარებული სენზორი ფუნქციის გრძობა. თვით კარგი მხახიობი და დანდამლორი ივერისორი, იგი დიდ ოსტატობით ფლობს თეატრალური ხელოვნების უნატიფეს ნუნახებს. როგორ არ აღფრთოვანდით ემოციებით სავეს ამბორის სცენით, ამ მოთხვე აქტის დასარულით, როდესაც გაისმის კარბონ დე კასტელუტალეს მოწოდება იერიზისაზე, მისი მოლოდინს და მკვეთრი ბრძანებებით და მათ ფონზე ვლერს როტსანს ნაჩი ხმა, რომელიც მომაკვდავ მუღლეს დასტრისა; როგორ არ განვიმტკავლოთ ავტორის სიმწრისა და მღელვარების გრძნობით, როდესაც კვდება მისი საყვარელი გმირი და მის უკანასკნელ სიტყვებში საშლოვთარო ნობათივით ილარობა ორღანოს დიადი და სვედიანი მელიოდა.

მდიდარი და დასვეწილია კომედის ენა. მახვილსიტყვობა, მიუღწეველი მტკავრობები და შედარებები, მრავალფეროვანი ეპითეტები ნაწარმოების განუყოფებლად ბრწყინვალეებას ანიჭებს. როტსანი ერთნაირი გამკვდარობით ქმნის ხელოვნებებს და ხმარობს ძველი ფრანგულს სხარტ გამოთქმებს, უსება კარგებლობს პარალელუზობისა და აბტიოთესხუო პრინციპებით, რათა დააუხსტოს უარის ნიუახებში. ამს შუღვად მოჰყვება შესანიშნავი სურათები და ბრწყინვალე ტირადები, რომლებმაც აღფრთოვანებულ ოუტუტებს ფილოს აოქმენეს: „ეს სახეების ნიადაგარია“. ვის არ ასხუსს სირანოს ცნობილი ტირად ცხვირზე, რომელიც ავტორის მკვერმტყველებს უბადლო ნიუზე მიკვირთითებს და მოგვაგონებს „სერენადას მთვარასადმი“ მისი ლექსთა კრებულიდან „მუხის ნებიერობანი“. როტსანი ორგანოდ ერთ აზრს უღრესად მრავალფეროვან საშუალებებით გადმოცემს და იძლევა ერთი თვისი იღნება ხატობა ვარიანტებს, რომ იქმნება შეუდარებელი, მიუღწეველი და კოლორიტული სურათი. ასვე განუყოფრებლად მდიდარი და მრავალფეროვანია ენობრივი და მხატვრული გამოსახვის საშუალებებით მესამე აქტი. აქ სირანო დე ბერგერაი, რომლის მკვერმტყველობაში უკვე პირველსავე აქტში დაკრწმუნდით, თავისი ნიჭის მწვერვალს აღწევს. „თუწილი მოთხრობა თვით წმინდანსაც სამოთხის კარებთან შეაქნებდა“— ეუბნება დე ვიშო პოეტს, როდესაც სირანო ცდილობს მკვერმტყველებით შეყვითლოს დე ვიში, დრო მოივოს და არ შეუშვას იგი როტსანს სასწულით, სადაც ამ დროს ქორწინება მიმდინარეობს.

თუქმი ნაშთებზე გაფრენის ამბავი როტსანს ისტორიული სირანოსავე არ უღალატოს, მაგრამ მას თხრობის ისეთი ქსპარესული სახე მისცა, რომ დე ვიშის სიტყვები ორგანულად შეერწყა კომედის ავტორის მტყველებს. დრამატურგი მწვერვალზეა, ძალდაუტანებლად და შეუმჩნეველად აქუსს თავის გაწყობის სირანოს გიგანობაში. ძნელა, ვარჩით თუ როდის ამქადაუნებნ ურუხალებდ. გმირი და ავტორი თავიანი გრძნობებს და როდის იცავდა პრეციოზული მკვერმტყველებს კანონებს. ორივე შემთხვევაში მხატვრული სახეების ნაკადი წყლუბე მდინარესავით მოედინება, ღონდრ იმასაც ვგრძნობთ, რომ პირველ შემთხვევაში ეს დაჭრილი გულის ძახილია. მეორეში კი დახვეწილი გონების ნაყოფი. ერთობრივ მასალის სიმდღრე ენამარება როტსანს, დაახასიათოს გმირები მტყველებების თავისებურებების საშუალებითაც. რაგნის პოეტური ცოდნლება და კრისტიანის ვარისკაცული „მკვერმტყველება“ ხელს უწყობს სირანოს მახვილსიტყვიერების კიდევ უფრო გამოხვეჭას. ვეფერობს, ინტერესმოკლებული არ იქნება, აღწერილი, რომ სირანოს ვტრადამში ცხვირზე როტსანს გამოიხევა თოფოფივ დე ვიშის ცნობილი დასტკიე მისი სატყველიდან „პირამ უსი და თისამ“:

„ბოლოს, პირამუსის მსგავსად, ქვითინათ: აი, ეს ცხვირი, რომელიც მათივე პატრონის სახეს ნაკეთების კარონია დაარღვია. ამისგან გაწითლდა მოღალატე“.

როტსანი რომანტიკოსების შემკვერდა არა მარტო დრამატურგაში, არამედ პოეზიაშიც. ის პიუკოს ღირსეული შთამომავალია. მაგრამ ის ტენდენციებით, რომლებიც რომანტიკოსებთან მხოლოდ ჩანასახოვან მდგომარეობაში არსებობს, როტსანთან შემდგომ განვითარებას პოულობს: კიდევ უფრო გაბეული და მრავალფეროვანია ანგაფე მენტე, ცენტურა ხშირად გადანაცვლებულია და ზოგჯერ ერთ შემთხვევაში იღნება შეუმჩნეველი, რომ იქმნება შთამბეჭდილება, სტრიქონი ერთ მთლიან სუთქაზეა აგებული. როტსანს უყვარს რთული და დასლართული რითმა, რაც ზოგჯერ მისთვის მხოლოდ გაასართობია და არა რაიმე გარემოებით გამოწვეული აუცილებლობა. მაგრამ რითმას





როსტანის უაღრესად დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს, რადგან ის ლექსის ძირითად კომპონენტად მიიჩნია.

როსტანის საგმირო კომიდიის სხვა ღირსებებთან ერთად, უნდა დავასახელოთ მისი თეატრალურობა, ამ სიტყვის საუკეთესო გაგებით, რამაც შეუწყო ხელა ნაწარმიების უაღრესად პოპულარობას. ავტორი პერიოდიულ ელემენტს მიხერხებულად უხამებს კომიკურს, ირონიას — მელანქოლიას და ერთდროულად ცნებსა და ღიმილს ჰგვის მაცურებელს. «Пьеса Ростана возбуждает кровь, как вино, она искрится, как шампанское и опьяняет живодей жизни».

— ასე წერდა „სირანო დე ბერჟერაკის“ შესახებ მაქსიმ გორკი. მაგრამ სამწუხაროა, რომ ზოგჯერ მალეი გემოვნება დადებითს დრამატურს და ის მთლიანდამატუზში გადადის, მაგალითად: სირანო თავისი ხეობით უარს ამბობს ბედნიერებაზე, მისი სიყვარულის შესახებ როქსანა მხოლოდ პოეტის სიკვდილის გამს შეიცხვბს; ოპერეტას მოვგაოზებს მეოთხე აქტი, როდესაც როქსანა სწოვავით დატვირთული კარგით გააღწევს ესპანელებს აფყს და მისი გმირობით აღფრთოვანებული კარბოს დე კასტელ-კალო მის მაქმანის ცხვირსახოცს ხელში აიტაცებს და, რთვორც დროსა, წინ წარუბმდვარებს ფრანგი მეომრებს.

როსტანის ლექსი ბრწყინვალეა, მაგრამ უნაკლო არ არის. იგრძნობა, რომ უმეტესწილად პოეტის მეფურია უფრო და არა თვალის, მისი პოეზია თეატრალისათვის, მაცურებისათვის განკუთვნილი პოეზიაა. როსტანის მიღრუკელბა გრძელი თხრობისადმი, რომელშიც უკვე წინა დრამებში იზინა თავი, აქ კიდევ უფრო ღრმავდება.

აღნიშნული ნაკლოვანებებო, რა თქმა უნდა, ვერ ჩრდილავს ნაწარმოების უდიდეს ღირსებებს: «Большая, слышшь сотканная из острот и ярко преснующая как характер героя, так и талант автора».

ასე ახასიათებდა მაქსიმ გორკი როსტანის ამ ნაწარმოებს.

სირანო, დემოკრატიული ლიტერატურის გმირი, ხალხური თვისებების — ოპტიმიზმის, გონივრულობისა და ჰუმანურობის მატარებელი, საფრანკეთისა და ფრანგი ერის სულიერი სიმდიდრის განსახიერებბა. ის ძველი გალების რაინდული ჯარისადმი სიყვარულისა და პატივისცემის ხორცშესხმაა. უდარდელი, მზარული და დახვეწილი გონებამახვილობა, რომლითაც გამსჭვალულია კომედიის ყოველი სტრიქონი, ახლთ და გასაგებია ფრანგებისათვის, რადგან მათ საკუთარ თვისებებს წარმოადგენს. „სირანო“ ახსენებს მათ მამაკაპაბა ტრადიციებს და მოუწოდებს სიკეთის და მშენიერების მარადიული იდეების დასაცავად.

„სირანოს ნახვა — ეს იმ წმინდა ადგილისაკენ გამგზავრებაა, სადაც განისვენებს ერის სული; ეს პატროტორისინ გამწურობბაა მომავალი ბრძოლებისათვის“ — ამბობდა ფრანსისკ სარსე, აღფრთოვანებული როსტანის ამ ნაწარმოებით. „სირანო დე ბერჟერაკი“ აღქმულ იქნა როგორც ეროვნული სიამაყის, ყველა წმინდა და ამაღლებული

გრძნობის განსახიერებბა, ამიტომაც არ დაუკარგავს მისი თავისი მნიშვნელობა და აქტულობა შემდეგ პერიოდშიც. 1913 წლის 3 მაის პორტ-სენ-მარტენის თეატრმა სახეობით ვითარებბაში განახორციელა „სირანო დე ბერჟერაკის მე-1000-ე წარმოდგენა. წარბატებით იღვებებდა როსტანის ეს ნაწარმოები 1915, 1919, 1923, 1925, 1928 წლებშიც. 1938-39 წლების თეატრალურ სეზონში კომედი-ფრანსეზმა ის თავის რეპერტუარში შეიტანა. აი, რას წერდა ამ წარმოდგენის შესახებ ფრანგი თეატრალური კრიტიკოსი პოლ გული: „Эта пьеса, проникнутая грацией и пафосом... волновала и радовала... Зрители выражали свое одобрение нескопачными аллодисментами. Молодежь, приветствуя честность и храбрость героя Эдмона Ростана, явно хотела продемонстрировать свое недовольство и разочарование той политической бесконечных капитуляций, которой Франция отвечает на провокацию «сталитарных» правительств.

В Сирано молодежь увидела воплощение национального духа».

როსტანის ამ ნაწარმოების ეროვნული სულისკვეთებით შთაგონებული საფრანკეთის წინააღმდეგობის მოძრაობა მეორე მსოფლიო ომის დროს არალეგალურად უშვებდა ფრანსისკ ოკუპანტების წინააღმდეგ ბრძოლის სულისკვეთებით გამსჭვალულ გაზეთს, რომელსაც „სირანო“ ეწოდებოდა.

1955 წელს ისტორიული სირანოს გარდაცვალებიდან 300 წლისთავთან დაკავშირებით როსტანის „სირანო დე ბერჟერაკი“ დაიდგა სარა ბერნარის თეატრის სცენაზე. გაზეთი „Humanité“ სიხარულით მიესალმა სპექტაკლს, რომელშიც მთელი სიძლიერით ჟღერდა როსტანის ამ ნაწარმოების ჰუმანისტური უღბა.

ამით არ შეწყვეტილა „სირანო დე ბერჟერაკის“ სცენური სიცოცხლე.

1962 წელს საფრანკეთის ტელეზხედვამ თავის მაცურებელს უშვინა „სირანო და ბერჟერაკის“ სატელევიზიო სპექტაკლი, ხოლო 1963 წელს კომედი-ფრანსეზმა განახალა ამ საგმირო კომედიის 1938 წელს განხორციელებული წარმოდგენა. 1971 წელს „სირანო დე ბერჟერაკი“ თავის რეპერტუარში შეიტანა ლონდონის ნაციონალურმა თეატრმა. ჩვენ არ ვიცით, რა მოსარზებით ხელმძღვანელობდა ამ თეატრის დასი, როდესაც ამ ნაწარმოების დადგემის განხორციელებბა გადაწყვიტა, მაგრამ გვინდა ვიწამოთ, რომ მიღურ არაკომუნიკაბელურობის ეპოქაში, როსტანის ნათელ, სპექტაც და ამამადღებულ ხელოვნებაში მათ ყოველისმომცველი პესიმინიზმისაგან სულის მოსაოქმელო საშუალებბა დაინახა.

საბჭოთა კავშირში „სირანო დე ბერჟერაკის“ დადგმა არავრთხელ განხორციელებულა და ხორციელდებბა ახლაც ბოსკოვის, ლენინგრადის, თბილისისა და სხვა მრავალი ქალაქის საუკეთესო თეატრების სცენებზე.

# „სემირამილას ბალები“, ანუ მხატვრულ სოციალურ-სამხატვრო ილემ

გიორგი დოლიძე

კინოსტუდია „ქართული ფილმი“ მოწოდებულია სწორ იდეურ პოზიციას ადგეს, ვიწრო მიზნებით არ იფარგლებოდეს, მოქალაქეობრივი პასუხისმგებლობით ემზადებოდეს მთელი ჩვენი საზოგადოების ფრიალ საჭირობოტო საკითხებს. ეს უკვე მოთხოვნაც არის და ტრადიციაც, რომელსაც ჩვენი სტუდიის ხელმძღვანელობა თავის სამოქმედო პროგრამად უნდა იხდიდეს. სამწუხაროდ, არიან ისეთნიც, ვინც მთელ თავიანთ იმედს მხოლოდ ჟანრობრივად მრავალფეროვანი სარეპერტუარო პოლიტიკის გატარებაზე ამყარებენ. ამ მხრივ ბევრს სცოდავენ ზოგიერთი ჩვენი რეჟისორები და კინოკრიტიკოსები. მიუხედავად ამისა, ობიექტურ მასურებელს აზრს მაინც ვერ აცვლავინებენ. ისინი ზოგჯერ ხმამაღლა, ზოგჯერ კი აბსოლუტური დემილით თავის აზრს გამოთქვამენ.

რა შეიძლება იყოს უფრო მნიშვნელოვანი და მარად აქტუალური იდეა, ვიდრე ხალხთა მეგობრობაა, მით უმეტეს, როცა ეს ეხება ჩვენი დიადი ქვეყნის — საბჭოთა კავშირის ხალხთა მეგობრობის თემას. საბჭოთა სახელმწიფოს, მსოფლიოში პირველი სოციალისტური ქვეყნის არსებობას და არანაშუროდ განვითარებას. მაგრამ თუ ნაწარმოები იდეურ-თემატურ აქტუალობასთან ერთად ნამდვილი მხატვრულ-პროფესიული დონითაც არ გააოთრებულა, ბუნებრივია, იგი ვერც ხელოვნების ნიმუშად იქცევა. სამწუხაროდ, ასეთი ბედის სვლა სიკეთე დოლიძის ფილმს „სემირამილას ბალები“.

რა არის ამის მიზეზი?  
რა თქმა უნდა, ფილმის პირველწყარო, ე. ი. სცენარი. ჩვეულებრივ, როცა ფილმი ჩაგარდება ხოლმე, სცენარისტს

ადანაშაულებენ, ხოლო როცა ფილმი გაიმარჯვებს, მასინ დამდგმელი რეჟისორია ყველაფერი და სცენარისტი იწინააღმდეგება. მაგრამ ამ შემთხვევაში ფილმის სცენარის ავტორიცა და დამდგმელი რეჟისორიც ერთი და იგივე პირი რიგებშია, რაც გვინდა იღებდეს ფილმის პირუთენელ განსჯას.

თუნდაც იმ ზოგად-თეორიული მსჯელობიდან, რომელიც შემთხვევაში გამოიქვამება, გასაცნობია, რომ „სემირამილას ბალები“ თავისი იდეურ-თემატური ჩანაფიქრით ნამდვილად საჭირო ფილმია, მაგრამ იმთავითვე ისიც შევნიშნეთ, რომ იგი ლიტერატურული პირველწყაროს ლიტერატურული უხარისხობის გამო ხელოვნებად არ იქცა.

რა გვაქვს მხედველობაში?  
უპირველეს ყოვლისა, სცენარის პლაკატური ხასიათი, ზოგადავიტიკურება. სცენარში კარგად არის მოხაზული ფილმის ძირითადი სქემები, სახეები, რომელთაც უნდა ეტვირთათ მთელი ამ კეთილშობილური ამბის მხატვრულ სიმაღლემდე აყვანის პრობლემა, მაგრამ ვერც სარეჟისორო სცენარება და, რაც ყველაზე დასანანი, ვერც თვით უშუალოდ გადაღების პროცესში იმთავითვე განწირულმა ლიტერატურულმა პირველწყარომ ვერ მიიღო ის ცხოვრებისეული სიმაართე, ის ფსიქოლოგიური დამაჯერებლობა და მხატვრული სისასხე, რაც ასე აკლია „სემირამილას ბალებს“. ამიტომაც ძირითადად სწორად მოხაზული სქემები სქემებად დარჩა და მხატვრული ფილმის მაგივრად მხოლოდ პლაკატური ფილმი მივიღეთ.

ცხადია, პლაკატურობის პრინციპული წინააღმდეგობა შეიძლება ვიყო, რადან ასეთი ხასიათის ნაწარმოებები ჩვენი სახელმწიფოს არსებობის მიზეზი უნდა იყოს, რაიმე სახლის სარეკლამოდ, ყოველთვის იყო

\* აღნიშნული რეცენზია იბეჭდებოდა ქუბანულ „საბჭოთა ხელოვნების“ 1971 წლის მე-10 ნომერში.



და იქნება კიდევ საჭირო. სხვა თუ არაფერი, გავიხსენოთ დიდი სამაშალო ომის წლები, როცა საჭირო გახდა შესანიშნავი საბჭოთა ფილმის „ჩაპაევის“ გაგრძელება, რამეთუ ფაშისმთა სამკვედრო-სასიცოცხლო ბრძოლაში ჩამბულ ჩვენს ხალხს როგორც ფრონტის უშუალო მოწინავე ხაზზე, ისე შურგვშიც, თავისი საყვარელი გმირი, ლეგენდარული ვასილ ჩაპაევი სურდა დაუბრუნებელი ეხილა და არა მდინარეში დახრწავლი. მართალია, უკვდავი იყო ის საქვე, რომელსაც თავი შესწირა ჩაპაევმა, მაგრამ იმ კონკრეტულ პირობებში, მებრძოლი ჯარისკაცების მოთხოვნის თანახმად, მოხდა უპრეცედენტო ფაქტი კინოხელოვნების ისტორიაში და საუკუნოდ აღიარებულ ფილმს ფინალი შეეცვალა (რა თქმა უნდა, დროებით) და დაჭრილი ჩაპაევი გადასცურა გს მეორე ნაპირზე. მაგრამ მას შედეგ დიდმა ხანმა განვლო და ახლა, როცა ნაჩქარევი პლაკატები არაა საჭირო, ნამდვილად უფრო დაგვიმეჩვენდება უაჩქარებელი, გონიერული განსჯა და თბობის დინჯი, დამაჯერებელი მანერა.

„სემირამიდს ბაღების“ კეთილშობილური ჩანაფიქრი, ამ ჩანაფიქრის ნებისმიერი პასაჟი თუ წიაღსვლა, თეორიული თვალსაზრისით, არავითარ დავას არ იწვევს, მათი მხატვრული გადაწყვეტის ფილოსოფიული ვარიანტი რომ შეეფერებოდეს დღევანდელი კინემატოგრაფის საერთო მაღალ დონესა თუ თანამედროვე საბჭოელი მყურებლის დახვეწილ გემოვნებას.

ყოველივე ამის საილუსტრაციოდ ლიტერატურული და თუნდაც სარეჟისორო სცენარის განხილვა უდავოდ შორს წაგვიყვანდა, ამიტომაც მითხველის ყურადღებას შევაჩვენებ მხოლოდ იმაზე, რამაც გაიარა სასცენარო თუ სტუდიური მუშაობის ლაბირინთები და, ბოლოს, გერანზე გამოვიდა ფილმის ავტორის ნააზრევო.

ამთავითვე შევინშნავთ, რომ, როგორც ირკვევა, ფილმის ავტორის ერთადერთი ხსნა და იმედი დიალოგები იყო, მაგრამ, ბუნებრივია, რომ ამან ვერ უშველა, რადგან ეკრანზე გმირმა მხოლოდ კი არ უნდა ილაპარაკოს და გავიდეს კადრს მიღმა, არამედ უნდა იმ კომედოსს და ამით თქვას სათქმელი. გავიხსენოთ „საქმემან შენმან გამოგაჩინოს“, მაგრამ სწორედ ეს საქმე, ეს მოქმედება არ ჩანს ფილმში, რაკი თავიდან ბოლომდე დახუნდობა ასეთი დიალოგებით (შეგნებულად არ გვიხდა რაიმე კონკრეტული შეფასება მივცეთ ამ დიალოგებს, უბრალოდ, მოვიყვანთ და მკითხველმა თავად განსაჯოს).

უპირველეს ყოვლისა, თვალში საცემია დაუსრულებელი „გამარჯობა გი მარჯობა გი მარჯობა“, „ნახვამდის“ და „შევიდით თუ“.

იმისთვის, რომ მოქმედი გმირი კადრში შემოვიდეს ან კადრშიდან გავიდეს, სულაც არაა საჭირო „გამარჯობა“ და „ნახვამდის“. კინომონტაჟის ელემენტარული წესებიც კი გამოირიცხავს ამის აუცილებლობას. „სემირამიდს ბაღები“ კი თითქმის ყოველი სცენა იწყება და მთავრდება ასე:

1. დემიანე: გამარჯობა.  
იპოლიტე: გავიმარჯოს.
2. იპოლიტე: გამარჯობათ.  
ანდრეი: გავიმარჯობათ.
3. მამაღ: გამარჯობა, დემიანე!  
დემიანე: გამარჯობა, მავლა სემიონოვნა!  
მამაღ: გამარჯობათ!  
ანდრეი: გავიმარჯობათ.
4. ლილია: გამარჯობათ!  
გიორგი: გავიმარჯობათ!

5. ნიკო: გამარჯობათ თქვენნი!  
იპოლიტე: გავიმარჯოს.  
პერასიმე: გავიმარჯოს.
6. მამაღ: გამარჯობათ, მეგობრებო.  
ჟიმი: გამარჯობათ, მავლა სემიონოვნა.  
დემიანე: გამარჯობათ, მავლა სემიონოვნა...!

ახლა ვნახთ, როგორ ემშვიდობებიან ერთმანეთს „სემირამიდს ბაღების“ გმირები:

1. იპოლიტე დაღვრილი საბარგო მანქანა.  
პარდანი: ნახვამდის, ნახვამდის...  
პერასიმე: კარგად იყავით, ნახვამდის...  
ლემიანე: კვარა დოღას სოფელში იქნებით. სამშაბათს ჩვენც წამოვალთ. ახა, კეთილი მტკავრობა.  
პერასიმე: ყველაფერი კარგად იქნება.  
პარდანი: ნახვამდის, მეგობრებო, ნახვამდის, კარგად იყავით!.

რა თქმა უნდა, აქ შემოიღებება ადვილია. როგორ, გავითხვეთისას არ შეიძლება „ნახვამდის“ ითქვასო? რასაკვირველია, შეიძლება, მაგრამ კინოს საკვირვოა, ცნობილია, გულსიმშობს საოცარ ლაკონიურობასა და ეცონომიურობას როგორც მოძიარობაში, ისე მტკველბაში. ამდენი ლაპარაკი რადიოგადამცემმა საჭირო, როცა მოქმედებებს ვერ ვხვდებით და მხოლოდ ხმით მყარდება კონტაქტი მსმელთან, და, მეორეც, არ შეიძლება სულ ასე ეთხრობოდნენ ერთმანეთს ფილმის გმირები. უფრო მეტი თვალსაზრისითათვის მთლიანად მოვიყვან „სემირამიდს ბაღების“ გამართობების კიდევ ერთ სცენას, რომელსაც 43 მეტრი ე. წ. სასარგელო ფირი უკავია:

- „ანდრეი: მშვიდობით, მავლა სემიონოვნა.  
მამაღ: რაღომ აჩქარდით, განა შევალუბება გათავად-ღებოდით, დარჩით ზვენიანე.  
ანდრეი: არ შემიძლია, ფერნტი მეძახის, ახსანავბი იბრძვიან და მე... არ შემიძლია.  
მამაღ: ნახვამდის, ანდრეი, გათავდება ომი, გვესტუმრებო... აუცილებლად გვესტუმრებო.  
ანდრეი: გმადლობთ, ნახვამდის.  
მამაღ: ნახვამდის.  
ანდრეი: თანხმდები ჩამოვალ, უძველად, ნახვამდის, მარია.  
მარია: ნახვამდის.  
დემიანე: შენ იცი, ანდრეი, მტერზე უფრო როგორ იძიებ.  
იპოლიტე: ვიჩქარო... გვაგვიანდება.  
ანდრეი: მშვიდობით, ჟოია.  
ჟოია: ნახვამდის, ანდრეი, ზედნიერად...  
ანდრეი: ზედნიერად იყავით.  
მამი: წაიდე, ნენა, ჩემი ხელითაა ნაქსოვი, გამოვადგება, თბლია.  
ანდრეი: გმადლობთ, დედი, გმადლობთ.  
უპარინილი ძაღლი: ნახვამდის.  
ანდრეი: ნახვამდის.  
აფსანდონი: ა, წაიდე, შვილო.  
ანდრეი: რა საჭიროა...  
აფსანდონი: ნამდვილი ქაქისა, იცოდე...  
ანდრეი: გმადლობთ.  
პარდანი: არ დაინდო არც ერთი ფაშისტი, ანდრეი...  
იპოლიტე: დაუჩქარე ანდრეი, მტარებელზე გვაგვიანდება...“



ფოსტალში: ნახვამდის, ანდრეი.  
 ანდრეი: ნახვამდის, მეგობრებო, ზედნიერად იუაყო უვლანი.  
 ირაკლი: კარგად იუაყო.  
 ზონა: ნახვამდის, ანდრეი, მშვიდობით დაბრუნდი.  
 ხალხი: მშვიდობით, ანდრეი, კეთილი მგზავრობა, გამარჯვებული იუაყო, ანდრეი.  
 ანდრეი: ნახვამდის, ნახვამდის.  
 პარსიმი: დაქეთ, დაქეთ.  
 ირაკლი: წაიღე, ანდრეი, თბილი ყაბაღასია.  
 ანდრეი: გმადლობო...  
 ირაკლი: აბა, შენ იცი...  
 ანდრეი: გმადლობო...  
 პარსიმი: აბა, შენ იცი...  
 ანდრეი: გმადლობო...  
 ხალხი: კარგად იუაყო...  
 ანდრეი: ზედნიერად, მეგობრებო... ნახვამდის.  
 ხალხი: ზედნიერად, ზედნიერად, არ დაგვიწყუო, კარგად იუაყო... ნახვამდის, ნახვამდის". (ხაზი უვლანზე ჩემია. — გ. ლ.)

აქ, როგორც იტყვიან, კომენტარები ზედმეტია. გასათყარია სხვა სცენებიც:

1. მძღოლი: რას ამბობ, მარია, ჩვენი სტუმარია, საქართველოდან ჩამოვიდა.  
 მარია: საქართველოდან?  
 მძღოლი: მო, ლმობიანი.
2. მძღოლი: მარია, ჩვენი სტუმარი დელეგაციას ემგებს?  
 მარია: დელეგაციას?  
 3. მამადა: წაიღოთ უკრაინული მიწა?  
 დენინსენა: მიწა?
4. ფოსტალში: ნათელა ბერძნის სახელზე ცნობა მოვლდა.  
 მამადა: ცნობა?  
 5. მარია: კომპიუტერების გამოგობას ვეძებთ, ვერ მოვაწყვლოთ?  
 ივლინი: გამოგობას?

და ა. შ. და ა. შ.  
 ამ დიალოგების მოტანის შემდეგ ერთხელ კიდევ მტკიცდება ის ჭეშმარიტება, თუ კინოში რატომ იწყებენ მწერლებს, თუნდაც მხოლოდ დიალოგების დასაწერად ან დასაწყევლად. მაგრამ, ნეტავ მხოლოდ დიალოგებთან გვექონდეს სადავო. „სემირამიდას ბაღებს“ საერთოდ აკლია მწერლის ხელი, ისეთი ლიტერატორის მადლი, რომელიც საკმაოდ გონივრულ საკვებას და ფანტაზიის იმპულსს მისცემდა კინორეჟისორს. ამიტომაც მივიღეთ მხოლოდ ცალკეული, კარგად მიგნებული, მაგრამ გაუყოცლებელი სახეები და ხასიათები, გაცვეთილი, მრავალგზის ნანახი სიტუაციები და შტამები. ცალხელა ჯარისკაცს რომ შერის (ფსიქოლოგიურად) ცოლთან ვხევედრა, ეს, რა თქმა უნდა, ციტატა გრ. ჩუხრაის ფილიმიდან „ბალადა ჯარისკაცზე“, რაც, სხვათა შორის, ასევე გამოირდა ქართულ ფილმი „მოლოდინი“; ჯარისკაცების ემელონს რომ რკინიგზის სადგურში ხედიან დევიდს და მისუცები და გულუბრყვილოდ ეკითხებიან თავიანთი ახლობლების ამბავს, ესეც გრ. ჩუხრაიდან წამოვიდა და ახლა უკვე მისამაზურებელ კინოშტამად იქცა; დაჭრილი ანდრეისათვის მემკობლეს რომ ყოველდღე რძე და სხვადასხვა საკვები მიჰქონო, ეს ჩვენი ნიჭიერი მწერლის ნოდარ დუმბაძიდან მოდის და უკვე შტამია; ადარაფერს ვამბობ ისეთ გაცვეთილ სიტუაციებზე, როგორცაა, ვთქვათ, ლევანის გამოთხოვება,

როცა ოში მიმავალი ლევანი ეთხოვება მაგდას — ცნობილობს ახლა მაინც გაუძილობს გულში ნადები, მაგრამ მაგდა ეუბნება, არ მითრია, ვიცი, ყველაფერს ვგრძობილი, შემდეგ კი ლევანის ტრადიციული შეპირება: „მშვიდობით, მაგდა, ესეც იცოდე, სანამ ცოცხალი ვიქნები, თვალწინ მეყოფილი, მოვკვები და შენზე ფიქრი თან წამყვება“.

ვინ იცის, რამდენჯერ მოვსვენია და წავციკითხავს ეს სიტყვები და სწორედ ამიტომ არის, რომ ახლა იგი უკვე პაროდულად ექვს...

მაგრამ მთავარი მაინც ხასიათებია, ფილმის მთავარი მოქმედი გმირები, რომელთაც უნდა მოეცნათ ჩვენთან ფილმის მივლი ფილოსოფიური არსი, მისი საერთო კონცეფცია.

უდავოდ კარგად არის ჩაფიქრებული მთავარი გმირის — მაგდას სახე (მასხობით მ. წულუკიძე). იგი უაღრესად კეთილშობილი, შრომისმოყვარე და დიდი მამული-მეიღური გმირითი დაჯლოდებული ქალია, რომლის მსგავსება ადამიანებმა თავიანთი უხვარო და თავდადებული შრომით დიდად შეუწყეს ხელი წითელი არმიის საბოლოო გამარჯვებას დიდ სამამულო ოში. მაგრამ მთელი უბედურება ის არის, რომ მაგდას სამოქმედო ასპარეზი არა აქვს და, ფაქტიურად, მასზე, მის შრომისუნარიანობაზე, მის მიმივე ხედვრზე მხოლოდ სხვების ნალაპარაკებით ვგებოლობთ. თვითონ კი დააქროლებს ამერიკულ „ვიჰსი“ (?) და ვველას არიგებს და ქუეას ასწავლის. საოკარია, მიზანსცხებიც ისეა აგებული, რომ მაგდა მუდამ შემოდის კადრში, ერთ-ერთ სიმრინეს და მაგრძელებს და აუცილებლად გადის კადრიდან. ასეა თითქმის მთელი ფილმის განმავლობაში, სხვები კი აქებენ მის ქალიბასს და შრომისუნარიანობას.

„მიმივე საქმეს კიდებ ხელს თავმჯდომარე, მიმივე საქმეს“ — ამბობს გერასიმე, როცა გასცქერის მაგდას, რომელიც ნაქანის საქმეს უზის და წყლის გუბებში დაფიქრულ სოფლის შარავნაზე მიდის. იპოლოტაც კვერს უკრავს: „მიმივე საქმეში გამოიწვიო ადამიანი“. და შემდეგ... სიმინდის ყანაში მაგდა და ათანასე საუბრით მოდიან:

მამადა: ისეთი უნაა, ჩემო ათანასე, რომ ცხენიანი კაცი დაიმალება შიგ.  
 ათანასე: შენ იფაჯაცე, მაგდას კირიბე, თორემ ამ ქაობის ამოშობის ვინ გაბედვდა...

მსგავსი მაკალითების მოტანა კიდევ შეიძლება, თუმცა უნდა ითქვას, რომ მაგდას იერსახეში (ჩანაფიქრის მხრივ) არაფერია ისეთი, რაც მათურების პრინციპულ წინააღმდეგობას იწვევდეს, ესაა მხოლოდ, რომ ხორც-შესხმა აკლია, მაგრამ, სამაგიეროდ, მისი ერთადერთი ვაჟიშვილის — გიორგის ხასიათი რაღაც ანტიპატას იწვევს სენარატის წყალობით. ფილმის ატორმა იგი როგორღაც თავიდანვე გაიმეტა, როცა საკუთარი, კონკრეტული სახე არ მისცა და გაცვეთილი შტამებით დაიწყო მისი პორტრეტის ხატვა.

პირველი ნახები ქალი ვის არ შეყვარებია, სხვა თუ არაფერი, „ვისიანი“ გავისენოთ, მაგრამ ყოველივე ამის ჩვენება ასე მოუშადალად და ფსიქოლოგიურად გაუმართლებლად, როგორც ფილმშია მოცემული, უბრალოდ, არ ვკადრება თანამედროვე კინემატოგრაფს.

რა თქმა უნდა, გარკვეულ პირობითობას, ყველაზე ნაკლებს სთვლიების სხვა დარგებს შორის, მაგრამ მაინც, კინოც გულისხმობს, მაგრამ გაუგებარია — რა პრეტენ-



ზიებს უყუევებს გიორგი მარიას, მე უკვე შემეყვარდი და  
ნთუ შენც არ შეგიყვარდი, ცოტათი მაინც ამ შეგიყვარ-  
დიო. მარია ამ შემთხვევაში ისე იჭერს თავს, როგორც  
ნორმალურ ქალს შეეფერება, მაგრამ როცა აქვე გიორგი  
დაბტკეებს ხელს და დღეამისთან, ე. ი. მაგდასთან მია-  
ყვანს, ეს ჩვენი მორცხვი და თავდაჭერილი მარია, სრუ-  
ლად მოულოდნელად, უტიფრად ეუბნება მაგდას, დიას,  
ჩვენ გეიყვარა ერთმანეთი.

ასეთ საოცარ და მოულოდნელ თვისობრივ ნახტომებს  
ეს გმირები შემდეგაც განიცდიან და, უბრალოდ, აბნევენ  
მაყურებლებს.

... გიორგი დანიშნავს თუ არა მარიას, ომი ატყდება.  
გიორგი ფრონტზე მიდის, მარია კი გურიამი რჩება პატა-  
რა ბავშვებთან ერთად. ცხადია, იგი მაგდასთან ცხოვრობს,  
როგორც ოფიციალური რძალი.

მოულოდნელად გიორგი ერთი ღამით დაბრუნდება  
ფრონტიდან. გაიხარებენ მაგდა და მარია. ვახშობისა შემ-  
დეგ მაგდა ამბობს, წავალ, ლოგინს გაგიშლიო. გიორგი  
და მარია მარტონი რჩებიან. ისმის დიქტორის ხმა, რო-  
მიელიც საინფორმაციო ცნობებს გადმოსცემს იმის შესა-  
ხებლად, თუ დღის განმავლობაში რამდენი ტყვე და საზიანდა,  
ველზე რამდენი დაზოცილი დარჩა. ამის გაგონებაზე მაგ-  
დას ერთმა აზრმა გაუელვა და გვეგვის მისი ხმა:

„ღმერთო ეს რა აზრი ამეკავია. წავა, წავა ჩემი გიორ-  
გი და დაბრუნდება კი? შეერ ის სიზმარი, ის საშინელი სი-  
ზმარი, ღმერთო ნუ მოწინე...“

როგორც ვხედავთ, აქ ირღვევა მაგდას სახის მთლიან-  
ობა ცრუმორწმუნეობის წყალობით (სიზმარი), მაგრამ  
უნდა ვაპატიოთ მას, იგი მაინც დედაა, ქვრივი ქალი, რომ-  
მელსაც ერთადერთი ვაჟიშვილი დარჩა და, შესაძლოა,  
იგი მართლაც წაივლეს და აღარ დაბრუნდეს. მაგდა შეუ-  
ძლია ასეთი რამ გაიფიქროს. ამიტომაც დედას გადას-  
წყვეტს, მარიას გამოუტანოს საკუთარი საქორწინო კაბა  
(თავისთავად ეს ამბავი საოცრად უსიამოვნო შთაბეჭდი-  
ლებას ტოვებს) და იგი დღესვე, ამაღამვე გახდეს მისი  
კახინური რძალი. აქ მაგდა საყვირით მართლაც, მაგრამ  
ტექსტის აქვს ისე უხედიოვანი (წმინდა ლიტურგატურული  
თვალსაზრისით), რომ კარგად თუ არ დაუკვირდი, ვერ  
გაიგებ, კერძოდ რას თბობს იგი ახალგაზრდებს. სხვა შემ-  
თხვევაში სენარისტი წრეგადასული პირდაპირობით ალა-  
პარაკებს თავის გმირებს, აქ კი მშვილ ვასარეკვია, ლი-  
ტურგატურული სტილის დაუსვეფრებლად არის ეს თუ, შესაძ-  
ლოა შესაზრუნნმა ამბავმა რომ სული აუფორიაქა. ამიტომ  
ლაპარაკობს გაუბედურებული დედა ასე მიკიბულ-მოკი-  
ბულად და რაღაც შინაგანი მუხრუჭებით.

აი, მისი ტექსტიც:

„გიორგი, მარია, არ უნდა ვკეთებდე ამას, მაგრამ რა  
ვქნა, შვილო, ერთი შევეცანა... მაპატიე, მარია, გიორგის ბე-  
ჭელს ატარებ და ამიტომ ვავებდე“.

ბუნებრივად, გვიჩნდება სენარისტიანე დავის სურვი-  
ლი. თუკი მარია გიორგის საცოლოდ, მის ბეჭედს ატარებს,  
მის სახელიც ცხოვრობს და ელვდება მის ჩამოსვლას, გი-  
ორგიც ხომ ჩამოვიდა. მართალია, მხოლოდ ერთი დღით,  
მაგრამ მაინც ჩამოვიდა. მაშინ რაღა პატივებს ითხოვს  
მაგდა მარიასაგან და საერთოდ, რა საჭიროა ყოველივე  
ამის ან ჩვენთვის ან საუბარი.

მაგრამ მივყავთ ფილმს.

გიორგი ტყვეს აკადებს და თავს შეუშვებს, დედა, ამას  
როგორ მიხვოო? („დედა!.. რომ აღარ დაბრუნდებ? მაშინ,

მაშინ რა პასუხს აძლევ ამ გაუბედურებულ ქალს...“). მე-  
რე პოლთის სცენას ოთახში და ნანობს, შევეცი, არ უნდა  
ჩამოვსულიყავიო.

საინტერესოა, მაინც რატომ არ უნდა ჩამოსულიყო,  
თუკი ამის საშუალება მიეცა, რატომ ჰგონია, რომ მარიას  
გაუბედურებს მასთან შეუღლება, რატომ ფიქრობს  
მაინცდამაინც სიყვარულზე და იმედს არ უსაესხს საყვარ-  
ელ ქალსა და დედას. მაგრამ ამაზე ფილმის ავტორი  
პასუხს არ იძლევა, გიორგის კი უფრო დამკვიდრებით  
აიქმევენებს, ნი უწყენ, დედა, მაგრამ სხვაგვარად ვერ  
მოგეპყევიო.

მართალია თუ არა აქ გიორგი? ჰოც და არაც, მართა-  
ლია იმიტომ, რომ იგი არსებითად ავთოლოზობილური ადა-  
მინია და არ სურს, თავს ივე სიტყვით რომ ექთკათ,  
„დაღუპოს“ მარია, რომელიც ძალიან უყვარს. მაგრამ  
მაინც არაა მართალი, იმიტომ, რომ თუ მართლა გიყვარს  
ადამიანი, სიყვარულზე მაშინ არააინ ფიქრობს. მსოფლიო  
ლიტერატურა სასევა ისეთი ანაწარმოებით, რომლებშიც  
დამაჯერებლადაა მოთხრობილი, თუ სიყვარული როგორ  
ძლევა სიყვარულს და სანამ ერთი დღს, ერთი საათის სი-  
ცოდნელზე მაინც დაგარჩენია ვატი, ყოველთვის გამოძრავებს  
ის დაუცვლებელი მაგია, რომელსაც იმედი ჰქვია.

ამასთან, გიორგის ასეთი გაჯიკება, სხვა თუ არაფე-  
რი, შეურაცხველია მარიას, რომელიც, სხვათა შორის,  
იქვე დღეს და ისმებს დედა-შვილის ამ უცნაურ პოლომი-  
კას. ბოლოს თავად მიმართავს გიორგის: „იციოდ, ეს უნდა  
მხოლდეს დღეს“.

ასეთი მუქართი შემინებელი გიორგი თანხმდება მ-  
რას კანონიერ მეუღლეობაზე და აი, მაგდა ლოცავს მთ.  
ვიმთრებს, ცალ-ცალკე ყველა მათგანი მართალია, მაგ-  
რამ ადამიანური უწმინდესი გრძობების, ეთიკურული  
შეუღლების უფაქიზესი წარუბის ასეთი ცილმეუღლეული  
და პართიული ჩვენება, როგორც „სემიარინდის ბავშვ-  
შია“, სხვა თუ არაფერი, ვთაკური თვალსაზრისითაც მიუ-  
ღებელია.

და საერთოდ, საჭირო იყო თუ არა თავისი მავტურული  
გადასწავლით ეს მეტად საჩოთირო სცენა, რომელსაც 136  
მეტრი სასარგებლო ფირი წაიღო? რა თქმა უნდა, არა.  
ყოველივე ამის გაკეთება შეიძლება ვაცლიებით მოკლედ,  
დამაჯერებლად და შთამბეჭდავად, ვიდრე ეს ფილმში ვი-  
ხილთ. მაგრამ ფილმის ავტორი უდავოდ გაიტაცა იმ იაფ-  
ფასიანი და, ვიტყვი, არავატყვეური, არამამაკურნი ჰუ-  
მანიზმის ჩვენებაში, რომლითაც მან თავისი გმირი გიორგი  
აღჭურავს და რომელიც მაგურებელად ვერც გაიგო და არც  
მოიწონა. აქ ფილმის ავტორი ადამიანის სულის მოძრაო-  
ბის ისეთ სიღრმეს შეჭვიდა, რისი დამაჯერებელი და  
დამაზრუნებელი ჩვენება ვერ შესძლო.

ცალკე უნდა მივითითოს იმ სცენაზე, რომლითაც ფილ-  
მის ავტორი სურს მაგდას მტკიცე მორალური (სხვა გვი-  
ჩვევოს. აქ მიზნით მაგდა მიდის გოგუცასთან (მასობი-  
ლ. კანაანდე) და პირდაპირ ეუბნება: მრუშობას თავი დაა-  
ნებე, თორემ შენი ქმარი რომ ჩამოვა, არც მე შავა-  
ტების (?) ამას და არც სოფლოსო. რა თქმა უნდა, ამ  
სცენის პირველწარმოც ისევე გრ. ჩუხბრის შემოსინებელი  
ფილმის ერთი ცნობილი ეპიზოდია. თუ გრ. ჩუხბრის  
ფილმის ეს გაიკიცხვა მიღწეულია უაღრესად მუნწი მტრი-  
ხეობის (პატივად) და, რაც მთავარია, უსიტყვოდ, „სემი-  
არინდის ბავშვში“ ამას დასჭირდა მთელი 53 მეტრი სა-  
სარგებლო კინოფირი და პირდაპირი, საოცრად პათეტი-  
კური და ავიტაციური ლექცია იმის შესახებ, თუ როგორ  
უნდა იქცეოდეს ოჯახის ქალი, ყველაფერს რომ თავი და-  
ანებოთ, ეს არ არის წმინდა კრესტული პრობლემა!!!

ფილმის ცალკეული ხასიათები თუ სიტუაციები ბევრ რამში სადავო და საკამათოა. მაგდას ხასიათს შესაძრწე- ვად დაქარავს ცრუმორწმუნეობის ნიშნები, გადაწყვეტის მანერის წყალობით ბევრი სცენა უკუერაქციას იწყვეს, როგორც, მაგალითად, სტალინგრადთან გამარჯვების გა- მოცხადება და ა. შ.

ამდენად, ზოგადი დასკვნის სახით უნდა ითქვას, რომ სწორედ ცხოვრებისეული სიმაართე და ფსიქოლოგიური დამაჯერებლობა აკლია ფილმს, თორემ თეორიულად რა სადავოა, რომ კაცს ქალი ერთის ნახვით შეუყვარდეს, და- დიოდეს ქალი სოფლად და სიკეთეს აგრძელებს; რატომ არ შეიძლება, მაგალითად, კოლმეურნეობის თავმჯდომა- რემ გაკვიცხოს თანასოფელელი ქალი იმისათვის, რომ იგი ვალატობს ფრინტზე წასულ ქმარს, ისიც შესაძლებელია, ომედახდელ ვეჯკაცს პირველად როგორღაც მიერდოს საკუთარ ცოლთან შეხვედრა იმის გამო, რომ ერთი ხელი აკლია და ა. შ. და ა. შ.

პრინციული თვალსაზრისით, რა თქმა უნდა, შესა- ძლებელია, მაგრამ საჭიროა ყოველივე ამის დამაჯერებელი ჩვენება. მაყურებელმა უნდა იწამოს, რასაც ხედავს, გინდ მთელი სცენა იყოს და გინდ გმირის წამიერ- ივი გაულებს, თუ ერთადერთი ფრაზა, ოღონდ უნდა იწამოს, დაიჯეროს; ყველაფერი უნდა ექვემდებარებოდეს მხატვრული აზროვნების მხატვრების ლეგივას, რამიც, როგორც ფოკუსში, იყრის ხოლმე თავს ფილმის შემქმნე- ლი კოლმქტვის ყველა წვერის ოსტატობა.

გამოცდილმა კინემატოგრაფისტმა ს. დლოიძემ ცხოვ- რებისეული სული ვერ შთაბერა თავის გმირებს, ცხოვრე- ბისეული სისხლი და ხორცი ვერ შეასხა მათ და, ამდენად, ცხადია, ვერც მხატვრულად სრულყო და განაზოგადა.

ყოველივე ამის გამო, სამწუხაროდ, უნდა ვაღიაროთ, რომ ფილმი აშკარად მოკლებულია მხატვრულ-პროფე- სიულ ღირსებებს. შედარებით კარგ შთაბეჭდილებებს ტო- ვებს ოპერატორი (ფ. ვისოკი), თუმცა ერთ პრინციულ შეცდომას უშვებს: მაგდას (მსახიობი მ. წულუკიძე) პორ- ტრეტებზე მუშაობისას იგი ასეთ, ფილმისათვის სრუ- ლიად მიუღებელ, მანერას მიმართავს, რომ მაგდა ევეკუი- რებულ გაფუფუნებულ კინოვარსკვლავს უფრო ჰგავს, ვიდრე ომისდროინდელ კოლმეურნეობის თავმჯდომარეს. არ შეიძლება ასეთ უხერხულ მდგომარეობაში ჩააყენოთ მთა- ვარი როლის შემსრულებელი. იგივე გვეთქმის ფილმის ფინალზეც, სადაც მაგდას გლოვა-შეცხადება ნაწვევებით.

ვერ იქნა და ველარ გავექციეთ ამ პროვინციულ წვილი- კვილს, მაგრამ რაღა უბედურებაა—იატაკევი გირიბოა და გრეხვა. თუ კინოფილმ „დიდოსტატის“ ასეთსევე ფინალს გავისხენებთ, პირდაპირ უნდა დაისვას საკითხი — ნუთუ თანამედროვე სარეჟისორო და აქტიორულმა ხელოვნებამ ვერ უნდა მიაღწიოს უფრო ეკონომიურს და ეთიკურს ნინორ- მებს თუნდაც გულდათუთქვლი დღეის მწუხარების გამო- სახატავად? რა თქმა უნდა, შეიძლება და არის კიდევ ამის მაგალითები, ასე რომ, საჭიროა მეტი დაკვირვება და მეტი შემოქმედებითი წვა.

ერთ ცნობილ თქმას თუ ოდნავ გადავიკეთებთ, კინო- რეჟისორი იმ ადგე ფილმში იქ არ ასწო- რებს თავის შეცდომებს, არამედ მომ- დევნონა წარმოებებში. ეს გულწრფელი შე- ნიშვნებიც მხოლოდ ამ მიზნითა და იმდენი გამოითქვა...



სამრბო ანაღლომბლი, როგორც თეატრალური რეჟენწერტი, იბეჭდუ- ბოდა გახუბებში: „პრავდა“, „რხვეს- ტია“, „ვეერანაია მოსკვა“, „პომუ- ნიტი“ და სხვა, ეუნნალბეში: „პრო- ლეტარული მწერლობა“, „საბჭოთა სელოვნება“, „ნა ლიტერატურნომ პოსლები“, „პროლეტარსკე კინო“. იგი იყო ხელოვნების მეცნიერებათა „ისკუსსტოს“ რედაქტორი და ეურ- ნალ „ტეტატრ ი დრამატურგიას“ დეკოლევის წვერი, თეატრალური სექციების პრეზიდუმის წვერი, მუ- შაობდა კომპაგდენიაში, სელოვნების მეცნიერებათა სახელმწიფო აკადემია- ში („კანნი“), იყო ამ უკანასკნელის სწავლული მდივანი; სხვადასხვა დროს მუშაობდა აგრეთვე თბილისის რუსთაველის სახელობის თეატრის დირექტორად; იყო საბჭოთა ენციკ- ლოპედის თეატრალური განყოფი- ლების გამგე, სრულიად რუსეთის დრამატურგთა საზოგადოების პასუ- ხისმგებელი მდივანი; მოსკოვის „მცირე თეატრის“ დირექტორი და სამხატვრო ხელმძღვანელი. ს. ამაღ- ლობელმა დაწერა სამი პიესა. იგი არის ავტორი ხელოვნების სხვადა- სხვა დარგის თეატრზე დაწერილი მე- ცნიერული შრომების; „კინოსა და თეატრის პრობლემები“, „გრუნისნიკ ტეტატრ“, „ტეტატრ სოციალნოგ ობ- ჟექტისში“, „დრამატურგია ველიკიხ ბოეი“ და სხვა.

ალანინიშვავა, რომ ამ და სხვა ნაწარმოებების დაწერა მან მოსწორო ასალაზრდობაში (იგი დაიღუპა 35 წლის ასაკში)

თუ დავუკვირდებით სერგო ამაღ- ლობელის საკაორო გამოსვლებს, გა- დახედავით მის საქმიან მიმოწერას, განკარგულებებს, ყველაფერი მეტყ- ველებს თავდაჭერილობაზე, დიდ ნი- ჭზე, სიკეთეზე, თეატრისადმი უზო- მო სიყვარულზე.



REALE ACCADEMIA D'ITALIA

SERGO AMAGLOBELI

La voie créatrice du théâtre soviétique

EXTRACTO DOLIO AVO  
DE LA BIBLIOTECA DE LA UNIVERSIDAD DE MADRID  
TOMO 10. TEATRO. INDEPENDENCIA  
MADRID 2-11 OCTUBRE 1934. N. 11

R. O. M. A.  
REALE ACCADEMIA D'ITALIA  
1934-XIII

# სერგო ამაღლობელი

## საერთაშორისო

### თეატრალურ კონგრესზე

ჯაბა იოსელიანი

სერგო ამაღლობელს პირადი და-  
მოკიდებულება, შემოქმედებითი საქე-  
მიანობა და თანამშრომლობა აკა-  
შირებდა ისეთ დიდ ადამიანებთან,  
როგორც არიან ფრანგი მწერალი  
რომენ როლანი, მეცნიერი, დრამა-  
ტურგი და საზოგადო მოღვაწე ანა-  
ტოლ ლუნაჩარსკი, დიდი რეჟისორი  
კოტე მარჯანიშვილი, გამორჩენილი ინ-  
გლისელი რეჟისორი და მხატვარი  
ედვარდ გორდონ კრეგი და აკადემი-  
კოსი პეტრე სიმონის ძე კოვანი. საერ-  
თაშორისო კულტურის ეს თვალსაჩინ-  
ო ადამიანები დიდ ანგარიშს უწყე-  
დნენ სერგო ამაღლობელს — რო-  
გორც პიროვნებას, შემოქმედსა და მო-  
ღვაწეს.

ცნობილმა თეატრმცოდნე მ პავლე  
ალექსანდრეს ძე მარკოვმა სერგო  
ამაღლობელზე მრავალთაგან ერთი  
ფრიად საგულისხმო ამბავი გადმო-  
გვცა.

1937 წელს მოსკოვის სამხატვრო  
თეატრი (მარკოვი მაშინ ამ თეატრის  
ლიტერატურული ნაწილის გამგე  
იყო) პარიზს ეწვია საავსტროლოდ.

მათ თეატრში საპატიო სტუმრად  
მოიპატივეს რომენ როლანი. წარმო-  
დგენის დამთავრების შემდეგ იგი  
სცენაზე ავიდა და დიდხანს ელაპა-  
რაკა სამხატვრო თეატრის დასს ამა-  
ღლობელზე. დაწვრილებით გამოი-  
კითხა ამაღლობელის თეატრიდან წა-  
სვლის მიზეზი და როცა მისი დაინ-  
ტერესება დასის მხრივ გაურკვეველო-  
ბას წააწყდა, მკვასხედ გამოსთქვა  
უკმაყოფილება ამ ხალასი და უნი-  
კიერესი კაცის მოცილების გამო. სამ-  
ხატვრო თეატრმა რომენ როლანი  
შემდეგ საღამოსაც მიიწვია და მსა-  
ხიობებმა სპექტაკლის დამთავრები-  
ნას თავიანთ დადგმავს — „ანა კა-  
რენინაზე“ ჩამოუგდეს სიტყვა, იგი  
კი ისევ ამაღლობელს დაუბრუნდა.  
თეატრის ხელმძღვანელობას ისღა  
დარწმუნოდა, რომ „ანა კარენინას“ გა-  
რჩევის ნაცვლად დუმილით ესმინა  
აღუღევეული რომენ როლანისათვის.

1934 წლის 8 ოქტომბერს იტა-  
ლიის მეცნიერებათა აკადემიის თაოს-  
ნობით რომში მოიწვიეს პირველი სა-  
ერთაშორისო თეატრალური კონგრე-

სი. თემა განისაზღვრებოდა მარტო-  
დენ დრამატული თეატრის საკითხ-  
ებით. ამ კონგრესზე მსოფლიოს ყვე-  
ლა თეატრალურმა ცენტრმა მიიღო  
მოწვევა. საბჭოთა თეატრალური დე-  
ლეგაცია ოთხი კაცისგან შედგებოდა  
1934 წლის 5 ოქტომბრის გაზეთი  
„კომსომოლსკაია პრავდა“ წერდა:  
„იტალიის მეცნიერებათა აკადემიის  
მოწვევით კონგრესზე გაემგზავრება  
გამორჩენილი თეატრალური მოღვაწე-  
ების დელეგაცია, რომელშიც შევიდ-  
ნენ რესპუბლიკის სახალხო არტის-  
ტები: ა. ი. ტაიროვი და მცირე თეა-  
ტრის დირექტორი ს. ი. ამაღლობე-  
ლი (დელეგაციის მეთაური). საერთო  
მოხსენებას საბჭოთა თეატრის შემო-  
ქმედებითი გზის შესახებ ჩვენს დ. ი.  
ამაღლობელი გააკეთებს ს. ი.  
ამაღლობელი“.

საერთაშორისო თეატრალური კონ-  
გრესი განსაკუთრებულად საუჩირო  
ვითარებაში გაიხსნა კამიტოლის  
ერთ-ერთ უმწვენიერეს დარბაზში.  
აქ თავი მოიყარეს 19 ქვეყნიდან ჩა-  
მოსულმა დელეგატებმა. გერმანიი-





ქება-დიდებასა და ბრძოლის ველზე გამორჩენილი გმირობის იდეალიზაციას შეიცავდა. ამ ექსპრესიულად წაკითხულმა სიტყვამ დელეგატების ისეთი აღშფოთება და ალიაქიითი გამოიწვია, რომ თავმჯდომარემ შეწყვიტა სხდომა და შესვენება გამოაცხადებინა. შესვენების შემდეგ პრეზიუმმა განაცხადა, რომ მარინეტი კიბაძე შეხედულებებს გადმოგვცემდა და კონგრესის მომწყობნი პასუხს არ აგებენ მომხდარი ინციდენტის გამო.

აღსანიშნავია, რომ „თეატრი და მორალი“ სერგო ამაღლობელისათვის ზედმიწევნით ნაცნობი თემაა. მის კაპიტალურ ნაშრომში — „თეატრი და კინოს პრობლემები“ — ეს საკითხი სხვადასხვა რაკურსშია წარმოდგენილი და ერთი და იგივე გადაწყვეტას პოულობს: თეატრის კრიზისი სასოციალურების მორალის კრიზისია და პირიქით, ასე, რომ კამათში გამოსული ამაღლობელი, ვფიქრობთ, არ დააყოვნებდა ამ აზრის საქვეყნოდ გამოცხადებას<sup>4</sup>.

მასპინძლებმა კონგრესის მონაწილეთათვის შემწეხ სადღესასწაულო გარემოცვა, დელეგატების პატივსაცემად ყოფილდე ეწყობოდა ოფიციალური მიღებები, დარბაზობა რომის გუმბერნატორთან კაპიტოლიის შენობაში, ნახევრად საქმიანი რაუტები, სადაც შეიძლებოდა შეხვედრა და მოთათბირება ნებისმიერი ქვეყნის თეატრის წარმომადგენელთან. სერგო ამაღლობელმა სწორედ აქ დაიკაპულა გორდონ კრეგი საბჭოთა კავშირში ჩამოსვლაზე.

კონგრესის დამთავრების შემდეგ, დელეგატთათვის, დავეგმილი იყო რომის, ვენეციის, ფლორენციისა და ძველი კულტურის სხვა ცენტრების დათვალღირება.

მეხუთე კანკაფილების მიღეგატები დიდი ინტერესით მოელოდნენ საბჭოთა დელეგაციის მოხსენებებს. მათ სურდათ გაეგოთ, რით ახსნიდ-

ნენ საბჭოთა წარმომადგენლები რუსული თეატრის საქვეყნოდ აღიარებულ წარმატებებს. საბჭოთა თეატრალური სამყაროს სახელით პირველი სერგო ამაღლობელი გამოვიდა. მის სიტყვაში „საბჭოთა თეატრის შემოქმედებითი გზა“, რომელიც შემდეგ ცალკე ბროშურად დაიბეჭდა რუსულ, იტალიურ და ფრანგულ ენებზე, საფუძვლიანად არის აღწერილი საბჭოთა თეატრის განვითარების შემოქმედებითი გზა. სერგო ამაღლობელმა ილაპარაკა თეატრალურ პოლიტიკაზე, ახალი რევოლუციური თეატრების შექმნაზე, თეოთმოქმედ თეატრალურ მოძრაობაზე, თეატრთან მაყურებლის კავშირზე; დრამატურების, მსახიობებისა და მხატვრების ახალ თაობაზე, ეროვნულ საკითხებზე.

„საბჭოთა თეატრალური კულტურა — თქვა მან, — არ ამოიწურება რუსული თეატრის მიღწევებით. რევოლუციის წლებში ჩვენ შევეძლით დამონებულ ხალხთა თეატრის ბრწყინვალედ აღორძინება. იმ ხალხებს, რომლებსაც დიდი თეატრალური კულტურა ქონდათ, მაგრამ განვითარების არანორმალურ პირობებში იყვნენ ჩაყენებული ცარიზმის მიერ, რევოლუციის შემდეგ საშუალება მიეცათ კულტურის საუკეთესო მონაპოვართა ტოლფასოვანი თეატრების შექმნას. უკრაინის თეატრი, „ბერეზილი“ ხარკოვში, ფრანკის სახელობის თეატრი კიევიში, რუსთაველის და მარჯანიშვილის სახელობის ქართული თეატრები თბილისში, სასოხეითის პირველი სახელმწიფო თეატრი ერევანში და ორი სახელმწიფო თეატრი ლენინგრადში — წარმოადგენენ იმ დიდ შემოქმედებით ორგანიზმებს, რომელთაც აქვთ საკუთარი შემოქმედებითი სახე და მაღალი თეატრალური კულტურა“<sup>5</sup>.

ს. ამაღლობელის სიტყვამ სენსაციი გამოიწვია. მოხსენებაში მოყვანი-

ლი თითქმის ყველა საკითხი საყოველთაო დისკუსიის საგანად იქცა. „კომედი ფრანსეზის“ დირექტორი გილო ფაბო გავირგებელი გაიძახოდა: „ნუთუ არსებობს ჩვენს პლანეტაზე ზღაპრული ქვეყანა?“ ბერის არ სჯეროდა, რომ საბჭოთა სახელმწიფოში თეატრალური საქმე თავის ხელში იაღო, რომ მსახიობის სახელმწიფო ჯამაგირი და შეგებულების უფლება აქვს. მათ აკვირვებდათ თეატრების სურათიერმოხვეუბა.

ამაღლობელი ჩვეული უშუალობითა და გატაცებით განაგრძობდა სიტყვას. ლაპარაკობდა საბჭოთა თეოსოცილისტურ დრამატურებაზე; „სოციალური პრაქტიკის პროცესში იცვლება ადამიანი. ადამიანის შეცვლა, მისი განთავისუფლება იმ თვისებებისაგან, რომელიც მან იმეცვიდრობით მიიღო ძველი ქვეყნიდან, მასში ახალი სოციალისტური ადამიანის თვისებების აღზრდა და განკეთაცხება საბჭოთა დრამატურების საყვარელი თემაა. ეს თემა სხვადასხვა სახით, სხვადასხვა დრამატურების შემოქმედებაში თავისებურად არის გამოაწვევტილი. ერთი თაისა პიესის შინაარსად ჩამორჩენილი მუშის აღზრდა-გამოსწორებას ირჩევენ, ნიორენი — გუმინდელი მესაკუთრე გლეხის სოციალიზმში ჩაზმას. სხვები აღწერენ ვითომდა ცივილიზაციის მწვერვალზე მდგარი ინტელიგენტის მერყეობას, შეცდომებს და იმ უხუსურობას, რომლითაც იგი აღიქვამს კაპიტალიზმის უდიდეს თეორიას — მარქსიზმ-ლენინიზმს“<sup>6</sup>.

მოხსენების დამთავრებისას სერგო ამაღლობელს აღფრთოვანებული ოვაცია მოუწყეს გორდონ კრეგმა და სხვა დელეგატებმა. საბჭოთა ქვეყნისადმი ეჭვით გამსჭვალული ისეთ თეატრალურ მოღვაწეებს, როგორც

უწლ რომენი და მარინეტი იყვნენ, გადაედოთ საერთო აფიოტაკი. სერგო ამაღლობელს დიდხანს უკრავდა ტაშს მთელი დარბაზი.

<sup>4</sup> კონგრესზე კამათში გამოსული სერგო ამაღლობელის სიტყვა დაკარგულია.

<sup>5</sup> Sergo Amaglobeli, «La voicé-  
atrice du théâtre soviétique», Roma,  
1935, გვ. 7.

<sup>6</sup> იქვე, გვ. 9.

# ვიესჯეაოტი პრიოჟესიუაო

(პასუხად პროფსორ ბ. გოგიჩაძეს)

ნიკოლოზ ჭიაურელი

ქართული სასიმღერო ხელოვნების საკვანძო საკითხები არსებითად ჯერ კიდევ ხელოვნებელია და თავის მკვლევარს უცდის. ცხადია, ამ ვითარებაში ყოველი ახალი გამოკვლევა, რაოდენ მცირე მასშტაბისა არ უნდა იყოს, განსაკუთრებული ყურადღების ღირსია. ამიტომ არ შეიძლება ყურადღების გარეშე დარჩენილიყო პროფ. გ. გოგიჩაძის ჩრომურა. მით უმეტეს, როგორც ავტორმა განმარტა, იგი განკუთვნილი ყოფილა ვოკალისტ-მედაგოგებისათვის და კონსერვატორიის მოსწავლე ახალგაზრდობისათვის, როგორც დამზარე სახელმძღვანელო. ეს გარემოება კი, ცხადია, უფრო მეტ პასუხისმგებლობას აკისრებს ავტორს.

სამუშაოთ. გ. გოგიჩაძე მკითხველს ვოკალური ხელოვნებისა თუ ქართული ენის ელემენტარულ საკითხებზე მცდარ ცნობებს აწვდის. გ. გოგიჩაძე პირდაპირ ამბობს, რომ „ქართული ხმოვნები, რომელთაც მომეტებულად ნათელი და ღია ჟღერადობა აქვთ, მოითხოვენ აუკლებელსა და გარკვეულ მოხურვა-შემრევალებას“ (გვ. 59). მისი აზრით, ქართული თანხმოვანი ბგერების „გამოთქმა მოითხოვს პაერის დიდი რაოდენობით ამოსუნთქვას ფონაციის დროს და ამდენად უარყოფითად მოქმედებს მომღერლის სუნთქვის სიმყარის გამორევაზე...“ (გვ. 62) და რომ „ქართული აბრუტაციები... იმის საწინააღმდეგო პოზიციას წარმოადგენს, რასაც მოითხოვს თანამედროვე ვოკალური შემსრულებლობის ერთ-ერთი ძირითადი პრინციპი“ და სხვა მისთანანი (გვ. 62, კურსივი ყველგან ჩვენია. ნ. ჯ.).

ქართული ენის ფონეტიკის ვოკალურ ღირსებებზე საკმაოდ რცვლად გვეყონდა აღნიშნული რეცენზიაში. აქ კი ნათქვამს დავუმატებთ თვალსაჩინო საბჭოთა მკვლევარის ი. გ. ნაზარეტის შეხედულებას.

«Частым употреблением гласных Е и Э, как известно отличается итальянский язык. Так, например, в начальной фазе соло Каварадосси в опере «Тоска» Пуччини: ...на протяжении 21 поющего слога гласный Е(Э) произносится 10 раз. Наблюдающееся часто употребление гласных Е и Э в украинском и грузинском языках, как например, в народных песнях «Палэ» (грузинской) и «Солнце низенько» (украинской), не является ли одной из причин их вокальности и большого наличия от природы поставленных голосов среди этих народов? — (იხ. И. К. Назаренко. «Искусство пения», გვ. 316, 317).

ეს ციტატა მთელს საბჭოთა კავშირში ცნობილი სახელმძღვანელოდანაა მოყვანილი. ნაზარეტის ეს ფრიად საყურდღებო დაკვირება კი იმაზე მეტყველებს, რომ ქართული ენა, ენათა იმ კატეგორიას მიეკუთვნება, რომლებიც ხელს უწყობენ სასიმღერო ხმის ფორმირებას. უფრო მეტიც, ქართული ენასაც უნდა ვუმაღლოდეთ, ჩვენში ბუნებრივად დაყენებული სასიმღერო ხმები რომ გვხვდება<sup>1</sup>. ცხადია, ამას კიდევ სხვა მიზეზებიც უდევს საფუძვლად, რაზედაც ახლა არ შევიჩრდებით.

ჩვენ არ ვეთანხმებით აგრეთვე გოგიჩაძის რჩევას რაც შეიძლება მეტიც და მყარი სუნთქვის გამოუმუშავების შესახებ.

შენიშნა „საბჭოთა ხელოვნების“ გასული წლის № 2-ში დიმიტრა გიორგი გოგიჩაძის პასუხი ჩემს რეცენზიაზე, რომელიც ამავე ჟურნალის 1970 წლის № 8-ში იყო გამოქვეყნებული. რეცენზია ეხებოდა გ. გოგიჩაძის მეთოდური ხასიათის ბროშურას „ქართული ენის თავისებურებანი და სასიმღერო ხმის დაყენების საკითხები“. სათაური თავისთავად ლაპარაკობს დასმული საკითხის მასშტაბებსა და აქტუალობაზე.

<sup>1</sup> ყოველივე ამის შემდეგ რამდენად მისაღებია გოგიჩაძის ცალმხრივი მსჯელობა სამეტყველო ხმოვნების შესახებ, რითაც იგი უკუღებულვებს მათ მნიშვნელობას სასიმღერო ბგერათმარობაში (იხ. ჟურნალი № 2, გვ. 57, მეოთხე აბზაცი). უკულოა, რომ ვოკალური ხმოვნების საძირკველს სამეტყველო ხმოვნები წარმოადგენს. ეს რომ ასე არ ყოფილიყო, უკუღებო ველარ ბუცვლად თავის ცნობაში შეგონება: „როგორცია ამა თუ იმ ერის ენა, ისეთივეა მათი სიმღერა“.



აი, რას წერენ ამ საკითხზე უძველესი და თანამედროვე ვოკალური ხელოვნების ისტატიკები: თანამედროვე თვალსაჩინო მომღერალი და პედაგოგი ს. ი. მიკაი ამბობდა: „საკურონი გამოვლიდებით ვიცო, რომ ზომამე მტკედ მოჭარბებული სუნთქვა ყველაზე დიდ ზიანს აყენებს მომღერალს“ (იხ. ვოკალური პედაგოგიის საკითხები). მეოთხე-დამოკმა, გვ. 173). ძველი ისტატიკებიდან ფრიად სასურველია დღისათვის სამწესარბი უკვე მივიწყებული, მაგრამ თავის დროზე საქვეყნოდ სახელმწიფოებრივ პედაგოგის ნიძარას სიტყვები: „ნინი სიძლიერე მოიპოვება დროთა ვითარებაში ვარჯიშით, მაგრამ ერთხელ დაკარგული სიფაქიზე ხმისა (delicatezza) სამუდამოდ იკარგება“. ამ გარემოებას, ვიწორებთ, მარტო გოგინამძე კი არა, ყველა, ვისაც კი შეეხება, სათანადო ანგარიში უნდა გაუწიოს.

ჩვენ რეცენზიამ აღენიშნადით, რომ „წიგნის მკითხველს შეეძლება დარჩეს შთაბეჭდილება, თითქოს მხოლოდ „შემრეველებისა“, „მომრეველებისა“ და „...-სა და „...-ს ნაზავ ხმოვანად გარდაქმნის, „თერია“ გვიგინამძის აღმორჩნა იყოს. ყველაფერი ეს მოთიანად და საქებით, ლევიდოვის ნიშმიდან არის აღებული, მაგრამ მცდარადაა გაგებული. (იხ. ჟურნალის 25-ე გვ.).

გ. გოგინამძე გვსაყვედურობს: „ხმოვის შემრევალება, როგორც მეოთხური ხერხი, არსებობს პროფესიული ვოკალური ხელოვნების ჩასახვის დღიდან. ეტყობა, ნ. ჭიაურელი არ იცნობს იტალიელ კლასიკოსთა შრომებს და მათ შორის მანუელ გარსიას (1805-1906) ყველაზე მნიშვნელოვანსა და პოპულარულ ტრაქტატს „სიმღერის სკოლა“ (იხ. ჟურნალის 58-ე გვ.).

გასახებობს: ჯერ ერთი, მანუელ გარსიამ თავის შრომის უწოდა არა „სიმღერის სკოლა“, არამედ „სასიმღერო ხელოვნების სრული ტრაქტატი“ („Praite complet de l'art chant“). მეორე — კარგადაა ცნობილი, რომ პროფესიული სასიმღერო ხელოვნება ჩაისახა XVIII-XIX საუკუნეების თანართული შრომების შექმნად. მესამე — თუ ჩვენს ავტორს აქ მსედელიობაში აქვს ხმოვნების შემრევალება-მომრევის ს ტექნიკური ხერხი, რომლის წყალობით შესაძლებელი ხდება სასიმღერო რეკონსტრუქციის შეერთება და სასიმღერო დაბაზონის გაფართოება, კაცობრიობა სასიმღერო ინსტრუმენტის ამ საიდუმლოებას ზოგაობით ხალხური სასიმღერო ტრადიციების სახით გაცილებთ უფრო ადვილ იცნობდა, ვიდრე ამახ დასავსებელ ევროპულმა პროფესიულმა ვოკალურმა ხელოვნებამ მიაღწია. სხვათა შორის, ამ თვალსაზრისით, ქართული ხალხური სასიმღერო ტრადიციებიც განსაკუთრებით ყურადღების ღირსია. რადგან თითო ასტრალურ სიმღერებშიც კი ესადად ჩანს, რომ ჩვენი შორეული წინაპრები იმთავითვე შესანიშნავად იმობდნენ ამ ტექნიკურ ხერხს. მაგრამ დაეუწყათ, რომ გოგინამძე აქ „შემრევალება“, „მომრევალების“ სახით, სასიმღერო ხმის, მუკის და ნათელი ელფერის ქვერას, როგორც ამას თუ ჩანცდა-განწყობილობის მხატვრული გოგინამძის აუცილებელი საშუალებას, დაეუფლა მაშინ, როდესაც მან პირველი სასიმღერო ხმა გამოიღო. და ბოლოს მეოთხე — გოგინამძის ბრძოლის 28 გვერდის პირველ ამზაცემს ვკითხულობთ: „ტრემინი“, „ფორმანტა“ უნდა გაკვიროთ არა მარტო როგორც განსმარტვრელი ტონის დასახლებები, რომელიც დამახასიათებელია ამა თუ იმ ხმოვნისათვის (ძირითადი დამახასიათებელი ტონი), არამედ როგორც რეზონანსის ნიშნები. ე. წ. „დამახასიათებელი სფეროებისა“, რომლებშიც აღმოჩნდება სიმალის მიხედვით ერთნაირიანთა ახლო მყოფი ხმოვნების აკუსტიკურ თვისებათა განსმარტვრელი ობერტონები“.

ასლა კი, ნამდვილად რომ გავერკვეთ ფორმანტის რაობაში და მოვიანოთ ციტატის სადღერობაში, ყური დავუვლოთ ლევიდოვს. ეს განმარტება მისი შრომის 49 გვ. სქოლიოშია (1) მოცემული.

«Трени форманта быстро привился в науке, но теперь он применяется не только как название определенного тона, характерного для данной гласной (основной характеристический тон), а как обозначение так называемых «характеристических областей» резонанса, в которых усматривается ряд близких друг к другу по высоте гармоник (обертонов, призвуков), определяющих акустические свойства той или иной гласной».

საქმე იმაშია, რომ ფორმანტის გოგინამძისული აზმარტება“ (უფრო სწორად კი თარგმანი) სასარჩილო მდომარეობაში არ აყენებს ჩვენს ავტორს, რადგან ეს ამზაცი ან ბრტყალებში მოქცეული და არც სათანადოდ დასაძმე აღნიშნული ამ ფორმანტების ნამდვილი თვისებებისა.

თავის გამოკვლევის 42 გვერდის უკანასკნელი ამზაციდან ვგებულობთ, რომ თურმე „რუსული ენისაგან განსხვავებით, ქართული მხავილი ძირითადად დინამიკისა და ადგილის მიხედვით ყოველთვის არის მეორე მარცვალზე (ორმარცვლიან სიტყვაში) და მესამე მარცვალზე (მრავალმარცვლოვანი სიტყვის) ბოლოდან: სწავლა, მა სწავლა, მასწავლებელი, სამასწავლებელი და ასე შემდეგ.“ ავტორი ამ ერთ ფრაზაში ორ ელემენტარულ, ნაშემსრულებლო ხელოვნების თვალსაზრისით კი მტკედ მნიშვნელობა საკითხებში, მიუტკვეველ შეცდომებს უშვებს. ჯერ ერთი, ენათმეცნიერებაში დიდი ხანია დადგინებულია, რომ რუსულ ენასთან შედარებით ქართული, დინამიკური სიტყვათმხავილი მარტო მხავლები სიძლიერით კი არ არის გაბიძახებული, არამედ მაშინ თითქმის თანაბარი ძალით იჩენს თავს ენოლოგიური სიტყვათმხავილიც. ამაზე იმიტომ გამახვილებთ ყურადღებას, რომ ეს ის ძირეული საკითხია, რომელიც ანაპირობების სასიმღერო გეგარტანობების თითქმის ყველა ფაქტორს. და ამდენად იგი ამოსავალ წერტილად უნდა მივიჩნიოთ ქართული მომღერლის აღზრდის საქმეში.

მეორე. ქართულ ენათმეცნიერებაში ასევე დადგენილია მინწველი მართლად და თანამხავილის არსებობა და მათი ადგილმდებარეობის საკითხი. დღეს ყველასათვის საგულდებლუბა მიღებული სიტყვათმხავილის კანონი, რომლის მიხედვით ქართული ოლტრატრტურული მტყველებისას მხავილოვან უნდა წარმოითქვას ყოველი (ხოლო და სამ მარცვლოვანი) სიტყვის პირველი ხმოვანი, (თორე მრავალმარცვლოვან სიტყვებში პირველი და ბოლოდან მესამე ხმოვანი. ამიტომ უნდა ითქვას (და ვიმღეროთ კიდევ) მა სწავლებელი და არა მასწავლებელი).

გ. გოგინამძე წერს: „ნ. ჭიაურელი თავის წერილში არ ეთანხმება თვით კ. ს. სტანისლავსკისა. მოგვყავს წიგნის მე-14 გვერდის მოთავსებული ჩემს მიერ გამოფრული კ. ს. სტანისლავსკის აზრი: „ხმოვანთა ნაირ-ნაირ ელფერით ხედვად კ. ს. სტანისლავსკი ვოკალური „გამოსვლების საიდუმლოებას“. თუ თანხმობა ბგერა, „ჩარჩო“ ან „ჩონჩხი“, მარცვლის მუხუნა მოცემულია ხმოვანში, — ამბობდა კ. ს. სტანისლავსკი: «Произносит какое-либо слово — წერს იგი, — положим «море». Смотря по тому, какое море, в этом «О» будет либо затишь, либо шум».



ამრიგად, სტანისლაესკისათვის მომღერლებთან მუშაობის ყველაზე მნიშვნელოვანსა და პრინციპულ საკითხს წარმოადგენდა სიტყვის საშუალებით ხახისნი აზრის მსმენელებთან დაყვანა. თურმე ნუ იტყვით, ეს აზრიც მცდარია. რა გაეწყობა. მარტო მე კი არა, კ. ს. სტანისლაესკისაც ანგოვად მოხვდა ნ. ჭიაურელისაგან. (გვ. 55).

ზომ არ სჯობდა, პატ. გ. გოგიჩაძეს კონსერვულად მიეუთიყინა ის გვერდი, რომელზედაც ჩვენგან ვითომც, მაგრად მოხვდა სტანისლაესკისა.

ასევე ასხვადგურებს გ. გოგიჩაძე ჩვენს ნაოქვანს: 1. სასიმღერო ხმაში და სიტყვის ფორმირების საკითხს. 2. სასიმღერო ხმაში შემუქიბული და ნათვლით ხელთვნების თვალსაზრისით, ყოვლად მიუღებელი შესვლადგება ქართულ ენაზე. გ. გოგიჩაძე თურმე აღუშფოთებია იმს, რომ რეკლამაში გამოთქმული ერთ-ერთი დებულებით ვუპირისპირდებოდით „1954 წელს ლენინგრადში ჩატარებულ საკავშირო პედაგოგ-ვოკალისტთა კონფერენციას“. „...ჩვენ რაღა გვეთქმის — აზნობს გ. გოგიჩაძე — როცა ნ. ჭიაურელი არ ეთანხმება საკავშირო კონფერენციის მიერ გამოთქმულ შემდეგ დებულებას: „თანამედროვე პროფესიული ვოკალური შემსრულებლობის ერთ-ერთი აუცილებელი პირობაა ხახისა და ზორხის მაქსიმალურად თავისუფალ მდგომარეობაში ყოფნა და რბილი სახის მაღალი, აწვეული მდგომარეობა ფონაციის დროს“. ნ. ჭიაურელის აზრით, ეს დებულებაც მცდარია. თურმე ნუ იტყვით, „ხახისა და ზორხის მაქსიმალურად თავისუფალი მდგომარეობა აუცილებელი იქნება ხმაში ტრემოლაციას, რეგისტრების უკიდურეს ჭრულ ხმოვანებას და სხვა მეტად მნიშვნელოვან დებულებებს სიმღერაში აქ კი, როგორც იტყვიან, კომენტარები შეუძლებელია“ (იხ. ვურს. 59-ე გვ.). იოიონიძე დასძინა ავტორი.

მაგრამ რა არ მოსწონს აქ გოგიჩაძეს? რაკომ არ იზარებს იგი ყველასათვის არგად ცნობილ და დღეისათვის საქვეყნოდ მიღებულ იმ შეზღუდვებებს, რომ ხახისა და ზორხის მაქსიმალურად მიღებული მდგომარეობა მრავალჯერად დეფექტს იწვევს სიმღერაში? შემდეგ კი აღნიშნავს: „არა მგონია მთელ მსოფლიოში მოძებნოს ისეთი პედაგოგი-ვოკალისტი, რომელმაც თავის მოსწავფეს ურთის ხახისა და ზორხის დაძაბვა-დაჭიმვა“ (იხ. იქვე). სრული ჭეშმარიტებაა! ამაში არაფერ არ შეედეგება გ. გოგიჩაძეს, მაგრამ საქმე იმაშია, რომ ჩვენს სარეკლამო წერილში, არც ამ დებულების უარყოფიან და არც იმის გაზრთვინის შესახებ კრიტიკე არ არის დაძრული. ვაშ რაში დასჭირდა გ. გოგიჩაძეს ჩვენი ნათქვამის ასე დახანინება? ცხადია იმისათვის, რომ თავი აერიდებინა დახმული საკითხებისაგან და მკითხველის თვალში გავეშავეთ, მაგრამ მოხდა პირიქით, აი რას წერს იგი: „ნ.

ჭიაურელს რაკომაც გამოჩნა ჩვენი წიგნის 54-ე გვერდზე მოყვანილი ლვეიდილის შემდეგი აზრი, რომელსაც ჩვენს სავერდით ვეთანხმებით: „როცა ლაპარაკია სასიმღერო ხმოვნების სწორ და კარგ ვერაულობაზე, უნდა ვიფიქროსებით საარტიკულაციო აპარატის აქტივობის ისეთი მდგომარეობა, რომელიც, ერთი მხრივ, წინ აღუდგება მის მოდუნებას, ხოლო მეორეს მხრივ არ გადავა დაჭიმვა-დაძაბულობას, რაც იწვევს ხმოვანთა დაძაბინებას და, ამდენად, უარყოფით გავლენას ახდენს სიმღერის პრაქტიკაზე“. კმარა! აკი, ხახისა და ზორხის მაქსიმალურად თავისუფალი მდგომარეობა“ მოსწონდა ჩვენს ავტორს?!

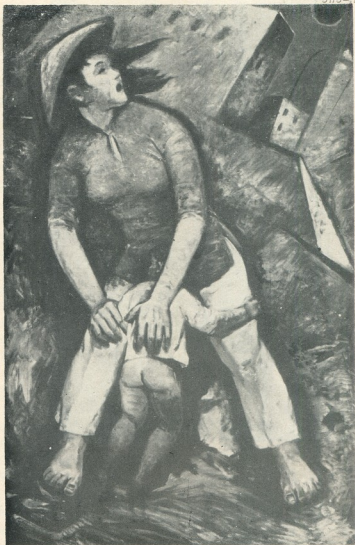
გოგიჩაძემ აქ ამ ლვეიდილის ამ დებულებაზე უნდა აიღოს ხელი, ან, „ხახისა და ზორხის მაქსიმალურად თავისუფალ მდგომარეობაზე“. მკითხველმა კი ადრეველა საკითხზე მართებული წარმოდგენა რომ იქონიოს, აღენიშნავთ, რომ ლვეიდილის დებულება უკილოდ უტყვარია და ამიტომ დღეისათვის ყველასაგან მიუღებელი. გოგიჩაძემ კი აღნიშნავს რომა უფრო დაკვირვებით რომ წაიკითხოს, იქ ხახისა და ზორხის მაქსიმალურად თავისუფალი მდგომარეობით გამოწვეული დეფექტების დაძაბსატურებელ სიტყვებასაც ითვით.

ახლა კი დასმული საკითხის მეორე მხარის შესახებ, სადაც სრულად ჩანს გოგიჩაძის პედაგოგიური მეთოდის პრინციპების „შეურყველობა“. ავტორის მტკიცებით, ქართული ენის ფონეტიკური თავისებურებანი არ პასუხობენ იმ პირობებს, რომლებიც ვითომდა საფუძვლად უდევს თანამედროვე ვოკალურ საშენარულებლო ხელთვნებას და რომ ქართული ენის ზოგიერთი ბგერა (აბრუპტივები — პ-ტ-ჭ-კ) განსაკუთრებით კი „ფარინგალური აბრუპტივი „ყ“... იმის საწინააღმდეგო პოზიციას წარმოადგენს, რასაც მოითხოვს თანამედროვე ვოკალური შემსრულებლობის ერთ-ერთი ძირითადი პრინციპი (გვ. 52). ზემოთ აღნიშნულის გარდა, უპირატესად ამა და აქედან გამოძინარე ქართული მეტყველებისა და სიმღერის ცალკეული მხარეების არასწორ ასპექტში გაშუქებამ გამოიწვია კამათი. გ. გოგიჩაძე თავის პასუხშიც იცავს ადრე ნათქვამს, თუმცა, ერთხელ კიდევ მოუხსინით მას:

„ბოლოს ნ. ჭიაურელი გვეკითხება: „რა ვუყოთ ქართულ აბრუპტივებს (პ-ტ-ჭ-კ) და განსაკუთრებით კი „ყ“-ს... აზრულად არაფერი, გარდა იმისა, რომ გამოვთქვათ ისინი სიმღერაში მოკლედ და მკაფიოდ, არ შეგვრდეთ და არ გავახანგრძლივოთ თანხმობისა ვერაულობა, რათა სიმღერის პრინციპი მთლიანად მიყარებოდეს ხმოვნებს“. (იხ. ვურსლის გვ. 56, კურსივი ჩვენი ნ. ჭ.) გვესმით? „სრულად არაფერიო!“ აკი „ქართული აბრუპტივები იმის საწინააღმდეგო პოზიციას წარმოადგენს, რასაც მოითხოვს თანამედროვე ვოკალური შემსრულებლობის ძირითადი პრინციპები“ — მათილს ღმერთს! ძლიერ არ გაკვირებ მარათალი სიტყვა! უდავოდ მოსაწონია და სავერდით მისაღებელი ჩვენი ავტორის იმ დასკვნა, მხოლოდ იმ პირობით, თუ გ. გოგიჩაძე ასევე მართებულად თავს დაანერებს და არ დაძაბინებას ქართული მეტყველების დაძაბინებ ბგერებს.



ე. მუშაიაშვილი.  
განგაში.



ჯ. თუშურაშვილი.  
მეხრე.



# ნინო ბერილავილი

ჯულიეტა რუხაძე

ამ წმინდის დაწერა ერთი ფაქტის გახსენებამ განაპირობებინა.

1971 წელს „ძეგლის მეგობარში“ გამოქვეყნდა ნინო ბრალიაშვილის წერილი „ლურჯი სუფრა“, რომელმაც მართებულად დაიმსახურა როგორც ეთნოგრაფთა, ასევე ფართო საზოგადოების მაღალი შეფასება. ამგვარი ეთნოგრაფიული ხასიათის გამოკვლევა პირველი არ არის ავტორისთვის. ცნობილია მისი ილუსტრირებული ალბომები: „დაჩითული ქსოვილები“, „ლურჯი სუფრები“ (თბილისი, 1964 წ., ტექსტის ავტორი და მხატვარი ნინო ბრალიაშვილი) და, უპირველეს

ყოფლისა, საყურადღებო ნაშრომი „ქოლის ჩაცმულობა მთის რაჭაში“ (მხალბეი საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, X, 1959 წ. ტექსტი და ილუსტრაციები ნ. ბრალიაშვილისა).

ნ. ბრალიაშვილმა, როგორც მკვლევარმა და მხატვარმა, გარკვეული ხარკი მოიხსნა ქართული ეთნოგრაფიის წინაშე, მაგრამ იგი უპირველესად მხატვარია.

საქართველოს ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ ნინო პეტრეს ასულმა ბრალიაშვილია-ბრალიაშვილმა თვალსაჩინო ფურცელი ჩაწერა ქართული ხელოვნების გან-

ვითარების ისტორიაში. მან ჯერ კიდევ ახალგაზრდობაში დაიწყო ხელოვნების შესწავლა და მოკლე დროში მრავალმხრივი შემოქმედებითი პალიტრით მოგვევლინა. იგი ცნობილია, როგორც მხატვარი გრაფიკოსი, საბავშვო წიგნების ილუსტრატორი, ხესა და ლინოლეუმზე გრავიურების ავტორი, სამეცნიერო ნაბეჭდი პუბლიკაციების გამფორმებელი და გამოყენებითი ხელოვნების ერთ-ერთი ახალი დარგის — მხატვრული სათამაშოს ჟანრის დამფუძნებელი საქართველოში.

მხატვრის წინაპრები უკრაინის მკვიდრი ყოფილან. ნინოს პაპა ვლადიმერ ბრაილოვსკი საქართველოში ემიგრირებული იყო, ხოლო ბებია გვარად მახათაძე. ნინოს მამა — პეტრე ბრაილოვსკი, პროფესიით სამთო ინჟინერი, საქართველოსა და ბაქოში მოღვაწეობდა, დედა, — ცნობილი პიანისტი თამარ ნიკოლოზის ასული ერისთავი თბილისის კონსერვატორიაში მუშაობდა კონცერტმარტერად.

პეტრე ბრაილოვსკიმ, მთელი თავისი შემოქმედებით ცხოვრება ქართველ ხალხს დაუკავშირა.

ი. გოგებაშვილი პეტრესადმი მიძღვნილ ნეკროლოგში აღნიშნავდა, რომ „პეტრე ბრაილოვსკი შესანიშნავი ქართველი უკრაინელი, დიდებული ადამიანი და დიდებული მოქალაქე იყო“.<sup>1</sup>

ქართული კულტურისადმი ბრაილოვსკების ოჯახის დიდ სიყვარულზე მეტყველებს შემდეგი ფაქტი: პეტრეს მშობლებმა გადაწყვიტეს, თავიანი ქალიშვილი ისეთ პანსიონში შეეყვანათ, სადაც ქართული ასწავლიდნენ. აი, რას წერს ამის შესახებ ი. გოგებაშვილი:

„...როცა სამოციან წლებში ვერაინიდან თბილისში მომავალმა გორში ვინახულუ ოჯახი ვლადიმერ ბრაილოვსკისა, რომელთანაც დაახლოებული ნაცნობობა მქონდა, მან

<sup>1</sup> ი. გოგებაშვილი, „შესანიშნავი ქართველი უკრაინელი“, „ცხოვრება და ხელოვნება“, 1910, № 5, გვ. № 1-2.



მისობა: მე ცოტა ხანში ჩემს მაგ-  
დანას თბილისში გამოვატან ჩემს  
რვა წლის ქალსა და ვთხოვ იმისთა-  
ნა სასწავლებელში მიიბარე, სადაც  
კარგად ასწავლიან ქართულსაცაო.

მამინ დიდი სახელი ჰქონდა დამ-  
სახურებელი მაძამ ფაგვის ქალთა  
პანსიონში და ბრალიოვსკის ცოლ-  
მაც მაქდანმა იქ მიიწოდნო თავისი  
ქალის მიბარება. როცა ვინახულე  
მაძამ ფაგრი, ვკითხე: თქვენს პან-  
სიონში ასწავლით ქართულს წიგნსა  
თუ არა მეთქი? მან მიპასუხა: არა,  
ჩემს პანსიონში ჯერ ქართული ენა  
არ შემოვიღია, რადგან ვე სურვი-  
ლი ქართველ მშობლებს არ გა-  
მოუხსნადებიათო. — თუ არ გამოუც-  
ხადებიათ, ეგ თქვენი ხათრით მოსყ-  
ლიათ მეთქი, თორემ გულსაკლული  
კი ყველანი უნდა იყვნენ, იმის გა-  
მო, რომ დვიძღს ენას მათს შევი-  
ლებს არ ასწავლით თქო. აი ამ პა-  
ტარა ქალის მამაც, ჩამომავლობით  
რუსი, მონატრულია, რომ მისმა  
შვილმა დედით ქართველმა, ქართუ-  
ლი იწვიე კარგად ისწავლოს. — მამ  
თუ აგრეა, შემოვიღებ ქართულის  
ენის გაკვეთილებსო“.

ქართული ენის „კათედრა“ მალე  
ჩამოყალიბდა, სადაც იაკობ გოგე-  
ბაშვილის მიერ მასწავლებლებად  
რეკომენდირებული იყვნენ ალექსან-  
დრე ცაგარელი, ნიკო ინაშვილი,  
ალექსი დედაბერიშვილი და სხვა.  
საგამოცდო კომისიას თვით იაკობ  
გოგებაშვილი ხელმძღვანელობდა. აი,  
ასეთ გარემოში უხდებოდა ცხოვრე-  
ბა ნინოს. ამან თავისი გავლენა  
იქონია ნინო ბრალიაშვილის მხატ-  
ვრული შემოქმედების ჩამოყალიბე-  
ბაზე.

მხატვრის შემოქმედებაში იგრძ-  
ნობა, რომ მას თავიდანვე შეუსისხ-  
ლხორციება ძველი ქართული ხე-  
ლოვნების ტრადიციები, ჩაწვდომია  
ხალხურ შემოქმედებას, საიდანაც  
პირველად იმ მდიდარ მასალას, რომ-  
ელიც საფუძვლად დაედო მის შემ-  
დგომ მუშაობას. ნ. ბრალიაშვილის  
ხელოვნება ხალხურ საწყისებზეა  
აგებული და მასავით სადაა. ყოველ  
მის ნახატში, სვანური კომპი იქნება  
ეს თუ სვანური სახლი თავისი ულა-

მახესი დგამ-ავეჯით, მამაპაპური  
ქართული დარბაზი, რაჭველისა თუ  
ხევსურის მიერ მოხდენილად ნაქარ-  
გი ტანსაცმელი, მგრეული თუ  
იმერული ჩოხა-ახალუხითა და ფა-  
ნავაკით, ქულაჯიანი გურული თუ  
ქართლ-კახელი მანდილოსანი, დღე-  
სასწაულზე მიმავალი მოჩარდახული  
ურმების ქარავანი, — ყველგან იგრ-  
ძნობა ხალხურობა, ტრადიციის გა-  
აზრება-ვაშოყენება.

ნ. ბრალიაშვილის ნახატები ორ  
ასპექტშია გადაწყვეტილი — ყფით-  
სა და სიმბოლურში. მაღალოსტა-  
ტურადაა შესრულებული ყფითი  
სცენები... მისი პერსონაჟები, არა  
მარტ არსებობენ ნახატზე, არა-  
მედ გარკვეულ აზრსაც გამოხატავენ.  
ნ. ბრალიაშვილი არსებითად განსხ-  
ვავდება იმათგან, ვინც ნატურლის-  
ტიურად ხატავს; მას ჩვენს ცნობიერე-  
ბაში შემოჰყავს განუმეორებელი კო-  
ლორიტით აღბეჭდილი ცხოვრებისე-  
ული სურათები, სადაც რეალისტური  
ხედვა ორგანულად ერწყმის ეთნოგ-  
რაფიულ სტილიზაციას.

ნინო ბრალიაშვილის ნიჭზე კე-  
თილი გავლენა მოახდინა ქართველ  
ეთნოგრაფებთან მჭიდრო ურთიერ-  
ობამ. იგი ბევრს მოგვაუბნებს სა-  
ქართველოს სხვადასხვა კუთხეში,  
ერთნაირად აინტერესებს სვანეთი,  
ხევსურეთი, მთა-თუშეთი, რაჭა-ლეჩ-  
ხუმი, გურია, სამეგრელო, იმერეთი,  
რაც თემატურად ამდიდრებს და ამ-  
რავალფეროვნებს მის შემოქმედე-  
ბას. როდესაც მის ნამუშევრებს  
უყურებთ, გრძნობთ, რომ იგი სინამ-  
დვილეთთან კავშირს და მასთან აქ-  
ტიურ დამოკიდებულებას აუცილე-  
ბელ მივალვობად თვლის, გამოსა-  
ხულების სიზუსტეს მხატვარი ოსტა-  
ტურად ახამებს მხატვრობის  
მოთხოვნილებებთან. სწორედ მხატ-  
ვრული ეტყვის ეს შინაგანი უტყუ-  
არობა დღემდე უნარჩუნებს მას  
შეუწელებელი შემოქმედების ძალას;  
ამიტომბა, რომ ნინოს ნახატები ახ-  
ლაც ეხმიანება ჩვენს განწყობილე-  
ბასა და გემოვნებას. რა თქმა უნდა,  
ხალხური ტრადიციების გაიდრელება  
არ არის სახარბიელო, რადგან იგი  
რამდენადმე ზღუდავს შემოქმედე-

ბით გაქანებას, მაგრამ უფრო სახი-  
ფათოა ტრადიციების უგულვებლყოფ-  
ვა, რასაც ხშირად ვხედავთ ახალ-  
გაზრდების მხატვრულ ნამუშევრებ-  
ში.

ნ. ბრალიაშვილის მიერვე შექმნი-  
ლი ნახატები, დეკორატიული და  
გამოყენებითი ხელოვნების ნიმუშე-  
ბი სინტერესო კამათის საფუძველს  
იძლევა, რაც მისი შემოქმედების  
მთავარი ღირსებაა.

მხატვრის ადრეული ნამუშევრები  
ისევე საყურადღებოა, როგორც შემ-  
დგეი დროისა. ფანქრით შესრულებუ-  
ლი ნიკო ტარსაიძის, არჩილ ელიაშვი-  
ლის, ელო დადიანის და სხვათა პო-  
რტრეტებში თავს იჩენს ხატვის თა-  
ვისებური მანერა და დახვეწილი გე-  
მოვნება. ნახატის ყოველი შტრიხი  
დიდი გულმოდგინებითაა დამუშავე-  
ბული, იგი გვხიზლავს მტკიცე ხაზე-  
ბით გადმოცემული სახის გამოხეტყ-  
ვლებით, ხასიათის, განწყობილე-  
ბის გადმოცემის დიდი უნარითა და  
გასაოცარი პორტრეტული მსგავსე-  
ბით.

ხის თოვინა რაჭველი ქალი.





საქართველოს  
წიგანების  
კავშირები

ასევე მიმზიდველია ფანქრითა და აკვარელით შესრულებული კარიკატურები, რომელთა ნაწილი ქართველი ეთნოგრაფებისადმი მიძღვნილი. კარიკატურები გვიზიდავენ ლირიკულობით, გულწრფელობითა და მკვეთრად გამოსატული მხატვრული მონასხით.

ყურადღება იქცევენ ნინო ბრაილაშვილის გრაფიკები, რომლის რთულ ტექნიკას იგი პროფესორ პავლოვის ხელმძღვანელობით დაეუფლა.

ძველი თბილისის თემაზე შექმნილ გრაფიკებში, „ნარიყალა“, „თბილისური სახლები“ და სხვ. მაღალი პროფესიონალიზმითა და მხატვრული გემოვნებით არის ნაწივნიები ყოფის გამომსახველი მომენტები, ეს ნამუშევრები ყურადღებას იპყრობენ თავისებური ეროვნული კოლორიტით.

საყურადღებოა გრაფიკათა სერია: „სვანეთი“ (1945 წ.), „ქართლის დარბაზი“ (1948 წ.), „ჭიათურელი მემლარიონი“ (1949 წ.) და სხვა, სადაც მხატვარი ოსტატურად ასახავს რეალურ სინამდვილეს და ავლენს ადამიანთა შინაგან ბუნებას, ხასიათს. ამ ნამუშევრებში

გრაფიკის ფარგლებში დასაშვებია ერთგვარი ფერწერული გამომსახველობაც ჩანს.

ნინო ბრაილაშვილის შემოქმედებაში დიდი ადგილი უჭირავს დეკორატიულ-გამოყენებით ხელოვნებას, განსაკუთრებით, მხატვრულ სათამაშოს, რომელზედაც გატაცებით მუშაობს წლების განმავლობაში. შემთხვევითი არ არის, რომ მის ნამუშევრებს ექსპოზიციის დიდი ნაწილი უჭირავთ თბილისის სათამაშოების მუზეუმში.

საოცრად თავისებური, მრავალფეროვანი და მომხიბვლელია ნინო ბრაილაშვილის მიერ გაკეთებული თოჯინები, რომელთა მასალად გამოყენებულია: ხე, ღრუბელი, ქაღალდი, კორპი, გოგრა, აბრეშუმის პარკი, წაბლი და რბილი ქსოვილი. მხატვარმა კლასიკური, ტრადიციული თოჯინების კეთების სფეროში გარკვეული კორექტივები შეიტანა და ახალი გამომსახველი საშუალებანი დაწვინა. ნ. ბრაილაშვილი ახლებურად წარმოვიდგინეს თოჯინების მხატვრულ სახეებს, რომელშიც დაკულია მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი სტილი.

ნ. ბრაილაშვილის სათამაშო თო-

ჯინები არაერთხელ იყო ექსპოზირებული რესპუბლიკურსა და საკავშირო გამოფენებზე. იგზავნიებოდა კინეკურსებზე საზღვარგარეთ<sup>2</sup>, სადაც მრავალი პრემია დაიმსახურა.

გადაუქარბებლად შეიტანა ითქვას, რომ ქართველ მხატვართან თითქმის არავის მიუძღვინა ბავშვებისათვის ისეთი ძვირფასი შემოქმედებითი საჩუქარი, როგორც ნ. ბრაილაშვილს. ბავშვთა სამყაროს ცოდნამ და მათი ინტერესების გათვალისწინებამ შეაქნევინა ნინოს სხვადასხვა ტიპის მიმზიდველი თოჯინა. მისი „მანანა“, „კეკა“, „მკველიკა და გელა“, „კვასურა“, „ჩეხურა“, „გურული“ და სხვა მთელი მხატვრული სამყაროა; უყურებთ მათ და ხედავთ იმ გარემოს, რომელშიც ეს პერსონაჟები მოქმედებენ. თოჯინებში ყურადღებას იქცევს გამომსახველობა და ტიპიურობა, კოსტიუმი, აღნაგობა და ფესტი, რომლითაც ისინი ქართული თოჯინების შესანიშნავ ნიმუშებად წარმოვიდგებინა.

ძნელია შეჩერდეთ ყველა სათამაშოზე, რადგან ნ. ბრაილაშვილის გამოგონებლობის უნარი უმრცხვია, მისი ყოველი ახალი თოჯინა დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების საინტერესო ნიმუშია.

ჩვენ მოწმე ვართ ბევრი თოჯინის „დაბადებისა“, მაგრამ კვახების სერიიდან ექსპრესიითა და ემოციური გამომეტყველების არაჩვეულებრივი ძალით გვაოცებს „კვასურა“. იგი განსაკუთრებული გემოვნებითაა დამუშავებული.

მომხიბვლელია თოჯინების სერია „მსოფლიოს ხალხთა ზღაპრების“ თემაზე (წითლქუდა, ცეროდენა, ნაცარქქვია, ჩეჭმებიანი კატა და სხვ.), სუფრის ანუ ბოთლზე ჩამოსაცმელი თოჯინების სერია („კოწია“, „თველი“, „მხიარული მისო“ და სხვა). ამ თოჯინებში შეინიშნება



ნაპრის თოჯინები — ქართულ და გურული

<sup>2</sup> ინდოეთში — 1956 წელს, ლათინური ამერიკის ქვეყნებში — 1957 წელს, ბრიუსელის საერთაშორისო გამოფენაზე — 1958 წელს, ზოლო ნიუ-იორკში 1959 წელს.



საოცარი ღირსში, მეტყველება, იუმორი, რომელიც დიდ მხატვრულ სიამოვნებას გვანიჭებს.

მეტად საინტერესოა ბოლო წლებში შექმნილი უნიკალური ნაძვის ხე, რომელიც ნინო ბრაილაშვილის მდიდარი ფანტაზიისა და გამოიმონებლობის ნაყოფია. ნაძვის ხე შედგება ერთიმეორეზე გადაბმული მავთულის წრეებისაგან, რომლებიც ხის საფუძველთან ფართოდებიან. ეს აქურული კარკასი მაგრდება ჭერზე. მეორე ტიპის ნაძვის ხე მაკიდახე იდგმება. იგი იკეცება, სხვადასხვა ზომისა და სხვადასხვაგვარად მორთული. თითოეულ ნაძვის ხეს მორთულობის შესაბამისი სახელი ჰქვია. ამ ეფექტური ნაძვის ხეებისთვის გამოყენებულია მაწვნისა და რძის ხითლების ფერადი სახურავისაგან დამზადებული სათამაშოები, ბატბუტი, ხილი, ტკბილეული და შინ დამზადებული სხვადასხვა ფორმის ნამცხვარი, რომელიც ძლიერ ახარებს პატარებს. ეს ნაძვის ხეები უაღრესად მოსახერხებელია იმ ადგილებში, სადაც ნამდვილი ნაძვის ხე არ არის, ან საბინაო პირობები შეზღუდულია.

სასურველია, რომ გამოყენებითი ხელოვნების სათანადო ორგანიზაციამ წარმოებაში დანერგოს იგი.

არანაკლები სიყვარულით და გატაცებით ემსახურება მხატვარი საბავშვო წიგნების გაფორმებას. სანინო მუშაა მის მიერ დასურათებული ნ. ნაკაშიძის „ხალხური ზღაპრები“ (1935 წ.), რაშილდის „საუცხოო სტუმარი“ (1944 წ.), თ. თუმანიშვილის „ჩვენი ბოსტანი“ (1945 წ.), და სხვ. ამავე დროს ნინო ხშირად არის მის მიერ დასურათებული წიგნისა თუ ალბომის ტექსტის ავტორი, რაც საშუალებას აძლევს უფრო გააღრმავოს თავისი ნახატების გამომსახველობა. იგი ისწრაფვის შექმნას ბავშვის თვალთ დანახული სამყარო და შესაბამისი ხატოვანი ერთ ამიტყვევლის ისინი.

როგორც აღვნიშნეთ, ნ. ბრაილაშვილს გარკვეული წვლილი მიუძღ



ხის თოჯინები. „მანანა“.

ვის ეთნოგრაფიული მასალების დამუშავებასა და პოპულარიზაციაში.

სამაგალითია ჩანახატები, რომლითაც დამუშავებულია ვ. ბარდველიძის ნაშრომები: „იერის ფშავლებში“ (1941 წ.) და „ქართული ხალხური გრაფიკული ხელოვნების ნიმუშები“ (1953 წ.); ავტორმა ჩვეულებრივ გულმოდგინებით ასახა ისტორიას გადაურჩინა მატერიალური თუ სულიერი კულტურის რეალობები, რომელთაგან დღეს თითო-ოროლა თუ შემორჩა სოფელს. ამ ნახატებით, რომლებიც ხასიათდებიან მკაფიოდ გამოხატული ეროვნული თავისებურებებით, იგი გვაყვარებს ქართველი ხალხის წარსულს.

ქართული ეთნოგრაფიული მეცნიერების დიდი შენაძინა. აგრეთვე ეთნოგრაფია და ანთროპოლოგია VII საუთაშორისო კონგრესისათვის გამოცემული ალბომები: „კერამიკა“, „მოჭიქული ქურჭელი“, „ორდომენტი სელის ქსოვილზე“, „დედოფლები“, „საჭურველი“, „ლურჯი სუფრები“, „დაითილი ქსოვილები“. (ორი უკანასკნელის ტექსტი ნ. ბრაილაშვილს კუთვნიან). ალბომში წარმოდგენილი ნახატები პაეოვანი და გამჭვირვალა, ამავე

დროს მათში გამოსახული ექსპონატები არაჩვეულებრივად მატერიალურია და მკვეთრი. ამ ალბომების წყალბოთი მხატვარმა სახელი, პატარავს გადაეცა და პოპულარობა მოიპოვა ჩვენი ქვეყნის ფარგლებს გარეთაც. ნ. ბრაილაშვილი სისტემატურად მონაწილეობდა საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის გამოფენის მოწყობაში: „ხევსურეთი“, „აბისინია“, ხალიჩების გამოფენა, სეზეკვეთა, ძველი და ახალი ყოფა საქართველოში და სხვ.

მხატვრის სახელსონოც პატარა მუზეუმში, სადაც თვალში გვხვდება წარსულისა და აწმყოს თანაარსებობა, მხატვრული აზროვნების შინაგანი სიმართლე და დახვეწილობა, სიყაბუხე, საკუთარი ხელწერა და ერთგული კულტურის სიყვარული.

მშობლიური ხალხის ცხოვრების ღრმა სიყვარულით შთაგონებული მისი შემოქმედება შევიდა თანამედროვე ხელოვნების საგანძურში. ნინო ბრაილაშვილს კიდევ ბევრის გაკეთება შეუძლია, ეს მისი შინაგანი მოთხოვნებია. ხელოვანის დავადალავი ენერჯია და ნიჭი კიდევ ბევრჯერ გავახარებს.

# გეორგი გონიძე

(თავითანსაველ მხატვარ-ქიქიმა ბაიოფანას)

## ირინე აბესაძე

საქართველოში თერთმეტწლიანი  
ფუნქციონირების მიმდინარეობის ბრძოლა  
სიცოცხლისათვის, რომ სიკვდილის  
ყველა კარი ჩარაზონ, რომ ჯანმრთე-  
ლობა და ბედნიერება სუფევდეს ამ  
ქვეყანაზე. იბრძვიან ქირურგები, ნე-  
ვროპათოლოგები, კარდიოლოგები,  
კლინიცისტები.

ყოველი სამუშაო დღე დაძაბულია.  
ექიმის გონება და ხელი დაუღალა-  
ვად ებრძვის სენს, შინდობრუნებულ-  
ნი კი შეგებასა და დასვენებას მსატე-  
რულ შემოქმედებაში პოულობენ. პა-  
ლიტრით ხელში პლენერზე გადაიან  
და ხატავენ. ხატავენ ყველაფერს.  
ისინი ხატავენ წლების განმავლობა-  
ში, ხატავენ თავისთვის, არც უფიქ-  
რით მათი გამოფენა ფართო აუდი-  
ტორიის წინაშე.

და აი, ხელოვნების მუშაობა სახ-  
ლის ორგანიზატორებმა საგამოფენო  
დარბაზი დაუმოქმედეს ექიმ-მხატვრებს.  
ისინი ხუნთი არიან. ქირურგი ზაალ  
კახიანი, კარდიოლოგი გაიოს ცინცა-  
ძე, ქირურგი ვახტანგ ელიოზიშვი-

ლი, ექიმი ქალები — გემატოლოგი  
ჯანა სვანიშვილი და ნევროპათოლო-  
გი სანათა ჩოხელაშვილი. გაიოს  
ცინცაძე შვიდი ფერტილთი წარს-  
და გამოფენაზე. აქ არის პორტრეტე-  
ბი, პეიზაჟი, ნატურმორტი, ძველი  
თბილისის ვეზოტიკური სურათები. გ-  
ცინცაძის ხაზი პლასტიკურია, ოდნავ  
სტილიზებული. ავტორი ფერის სა-  
შუალებით ხასიათსა და განწყობილე-  
ბას გადმოსცემს. მზით გარჯული  
გერული გლეხის ხასიათი გახსნილია  
მულერი, ინტენსიური, კონტრასტული  
ფერებით.

ნეველი, მსუბუქი, პაეროვანი  
ფერია გამა გამოყენებული ახალ-  
გაზრდა ქალის ოდნავ კაპრიზული.  
ჭირველი ხასიათის გახსნისას.

მუქი ყავისფერი, შავი, ნარინჯის-  
ფერი ტონებია ნახშირი ახალგაზრდა  
ქალიშვილის სვედიან პორტრეტში.

ყურადღებას იქცევს შერეული ტემ-  
ნიკით შესრულებული ტილო „სად-  
ღეგრძელო“. პლასტიური ხაზი ახალ-  
გაზრდა ყარაჩოხელთა არტისტული,

რაინდული ბუნების გახსნილობაში  
მართული და ამით ხაზს უსვამს ძვე-  
ლი თბილისის ვეზოტიკურ მკვიდრთ.

მწვანე ფონზე მკვეთრად იკითხება  
ყარაჩოხელთა სახეები. ერთ მათგანს  
დარდნიანდულად დაუხურავს შავი  
კეპი, ცალი წარბი ზეაუწყვია, ხელ-  
ში კი ღვინით სავსე ფიალა უჭირავს.  
უნებლიე ღვიძლის გვერით მისი ემმა-  
კური ჩაიცინება. მხარზე ჩამოყრდნო-  
ბილი მისი ამხანაგის ხელი, მეგობარ-  
თა სითბოს, ურთიერთგატანას გამო-  
ხატავს, მეორე ხელში ყარაჩოხელს  
ყვავილი უჭირავს. უყურებ ფერტი-  
ლოს და გწამს მათი ვაჟკაცობა, თავ-  
დადება, მეგობრობა და რაინდული  
სიყვარული.

ფერები მწვანე ფონზე კონტრას-  
ტულია, ყარაჩოხელთა წითელი და  
ლურჯი ხალათები, შავი კეპები, ყა-  
ვისფერ-ნარინჯისფერი ფიალა და  
წითელი ყვავილი ელვარებენ და ტი-  
ლოს მათორულ ვლერადობას მატე-  
ბენ.

ერთ-ერთ ტილოზე „მეზურნეობა“  
აღბეჭდილი. საინტერესოდ ავებულ  
კომპოზიციაში, ფერთა დაპირისპი-  
რებასა და წინა პლანზე წამოწეული  
ხელების რიტმულად განლაგებაში  
იგრძობა მუსიკა, რომ აღარაფერი  
ვთქვით შემსრულებელთა სახეებზე.  
გაიოს ცინცაძე მარჯვედ იყენებს  
ფერს ხასიათთა გახსნისათვის, რაც  
ძალზე მისასაღმებელია.

ექიმ ქალს ჯანა სვანიშვილს თავი-  
სი ხელი ფერწერასა და გრაფიკაშიც  
უძლია.

საინტერესოა პარიზის ჩანახატები.  
ისინი ისეთი გაბეჭდილი, მყარი ხე-  
ლი არის შესრულებული, რომ პრე-  
ფესიონალი მხატვრის ჩანახატების  
ასოციაციას იწვევს.

ამ ჩანახატებში მხატვრის მასვილი  
თვალთი არის დანახული პარიზის  
ყველაზე შთამბეჭქადვი კუთხეები, ქა-  
ლაქის ძირითადი ორიენტირები —  
ეს იქნება მულენ-რუტი, რკალამბე-  
რთა და წითელი ლამპიონებით განა-  
თებული, ლუვრი თუ ტრიუმფალური  
თალი, წმ. გულის ტაძარი თუ მად-  
ლენის მოედნის კუთხე — ყვავილუ-  
ბის ბაზარი, საიდანაც ათასფერი ყვა-  
ვილები ცხოველსატულად იმზირები-



ან. ავტორის სასახლეოდ უნდა ითქვას, რომ პარიზული შობაბედნილობისაგან მიღებულ განცდას მან ჩვენც გვაზიარა. საინტერესოა მისი ცნობა ფერწერაშიც. ზეთის საღებავებით შესრულებულ პეიზაჟებსა და ნატურ-მორტებში, მართალია, ისეთ გამარჯვებებს ვერ აღწევს, როგორც ფანა-დი ფანქრებით შესრულებულ ნახატებში, მაგრამ ჯანა ჯანაშვილის მიერ მხატვრული თვალთ და ალ-ლოთი ნაპოვნე ფერთა თანამეზობლობა, კოლორიტი კარგის საწინდა-რია.

სანათა ჩოხელაშვილი გამოფენაზე ოცი ფერტილოთი წარსდგა. მათგან უმრავლესობა პეიზაჟებია.

თეთრსაწვავი მხატვრის თვალი მიპყრობილია საქართველოს ცხოველ-ხატული კუთხეებისაკენ. ს. ჩოხელაშვილს ყველაზე მეტად ფერის გრძნობა აქვს გამაზვილებული. იგი თამამად და ოსტატურად აღაგებს ერთიმეორის გვერდით კონტრასტულ, მკვლერ ფერებს და მათი საშუალებით სოფლის კოლორიტულ პეიზაჟს იძ-ლევს. წერტილებით გაბნეულან ტილოზე მწვანეში ჩაფლული სახლე-ბის სახურავები, მინდორის წითელ-ყვითელი ყვავილებით ელავენ ისი-ნი. შორს სიღრმეში მოჩანან შავილი ლურჯი მთები, მათ მუზობლად კი ყვითელი-ყავისფერი ბორცვებია.

მხატვარი პლენერზე ქმნის ტილო-ებს, რასაც ადასტურებს გაფანტული მზის სხივები, მწუხრისას კი საგან-თა ნაცრისფერ-ასამანისფერი გამა.

ს. ჩოხელაშვილის ყალამი ქალა-ქის ცხოველხატულ კუთხეებსაც წვე-ვია. ძველი თბილისის კოლორიტუ-ლი ქუჩაბანდები, აივანიან სახლები, ქუჩაში გამოფენილი სარკებით, გად-მოკიდებულ ჭრელი ნობით.

ქვებით მოკირწყლული ქუჩა პერ-სპექტიულად მიემართება კომპოზი-ციის სიღრმისკენ. დაცარიელებულ ქუჩაში ჩანს მიმავალი კაცი. აივანიან სახლებში კი იგრძნობა ცხოვრება. ამ პატარა ფორმატის ტილოზე ავტორის მიერ ძალიან მასლობლად და თბი-ლად არის დაწერილი საგნები. ფუნ-ჯის მონასში დაუდევარია, რაც ე-იდე უფრო უსვამს ხაზს ძველი თბი-

ლისის ფერგადასულობას, ძველ სიოს.

თუ ამ კომპოზიციამ დაუდევარი ხელწერა, რაც ვგოტიკას მატებს მხოლოდ ტილოში, სადაც ისევ ძველი თბილისის კუთხეა, თითოეული ხაზი, აივნის თითოეული ჩუქურთმა, კარ-მეტის გადახურვა, ხეია ტობები. ფოთლები უფრო დეტალიზებულია, მოწერტილებული და გამიზნულია მა-თი ურთიერთანდაგებაც.

სასიამოვნო შობაბედნილებას ტო-ვებს შერეული ტექნიკით შესრულე-ბული პატარა ფორმატის ტილო „ზამთარი“. ს. ჩოხელაშვილი ყალ-მით ფაქიზად ამოწერს თოვლით და-ფარულ გამიზნელებულ ხეებს, გლე-ხის კარმიდამოს, სკებს. ავტორს ნახ-მარი აქვს ყვითელ, ნაცრისფერსა და ლურჯში შეზავებული თეთრა, რომე-ლიც ქმნის წმინდა თოვლის შობაბედ-ნილებას, ამ კომპოზიციის აღქმისას გახსენდება სტრიქონები გალაკტი-ონის ცნობილი ლექსიდან:

„მე ძლიერ მიყვარს იისფერ

თოვლის

ქალწულებივით ხიდიდან ფანა...“

გამოფენაზე წარმოდგენილია ვახ-ტანგ ელიოზიშვილის ორმოცდასამი ფერტილო. აქ თანაბრად არის წარ-მოდგენილი ფერწერის თითოეული

ვანრი — პორტრეტი, პეიზაჟი, არქიტექტურული ანსამბლები, არის გრა-ფიკაც.

თეთრსაწვავი მხატვარი ხატავს აქვარელსა და ფანქარში, აქვს აგრ-ეთვე შერეული ტექნიკით შესრუ-ლებული ნამუშევრებიც. მისი ხელწე-რა ავტურული, ფილიგრანული, დამ-ეწვრილი და ფაქიზია.

ე. ელიოზიშვილისათვის ძირი-თადი მასალა მინც აქვარელია. აქ სრული შესაძლებლობა ეძლევა მის ფაქიზ ხელს. მაგრამ, ჩვენის აზრით, მხატვარი ფანქარში უკეთ ავლენს სა-სიათს და უფრო საინტერესოა მისი პორტრეტები. ეს ენება ყავისფერ ფანქარში შესრულებულ ქალიშვი-ლის პორტრეტს პროფილში. ასევე ძლიერია ახალგაზრდა ქალის პორტ-რეტი, რომელიც 1968 წ. არის შეს-რულებული. ძალა და ტემპერამენტი იგრძნობა ქალის შეუპოვარ, ძლიერ პროფილში, მასში სრულად არის გა-მოვლენილი ფანქრის შესაძლებლობა გადმოსცეს ადამიანის სულის ყოველი ნიუანსი.

ხაზის დამაჯერებლობით, რიტმუ-ლი დინამიკით არის გადმოცემული 1969 წ. ფანქარში შესრულებული აკად. ივანე ბერიტაშვილის პორტრე-ტი, რომელიც აზრის დაძაბულობით არის დატვირთული.

გამოფენის ერთი კუთხე.





იგივე იქიმის ამავე წელს ფანქარში შესრულებულ პორტრეტთა მივლას ცოცხლზე.

ჩვენ განსაკუთრებით გამოვყავით ავტორის მიერ ფანქარში შესრულებული პორტრეტები. ხოლო რაც შეეხება მის ფერწერულ ტილოებს, აქ ვარეულია და შერეული ტექნიკით შესრულებულ პორტრეტებსა თუ არქიტექტურულ ძეგლთა ჩანახატებს, ისინი დახვეწილი პროფესიონალობით გამოირჩევიან და მხატვრის კარგ გემოვნებაზე მეტყველებენ, თუმცა ზოგჯერ ავტორი შედამეტად არის დაინტერესებული აჭურულობით და სინატიფით, რაც ხშირად განსვლადეობს და დიდ აზრს აკლბს ტილოს.

ექიმ ზაალ კახიანის ნამუშევრები, პირველ რიგში საინტერესოა იმით, რომ მან თავისი ხელი სცადა თითქმის ყველა ჯანრში, ეს იქნება ფერწერა, ქუჩურობა, თუ გრაფიკული ნამუშევრები, პორტრეტები და მეგობრული შარველები.

ჟ. კახიანის უდავო გამარჯვებაა — კოლეგების, საზოგადო მოღვაწეებთან პორტრეტები, მეგობრული შარვები. ფანქარის ერთი მონასმით ავტორი ყველაზე სასახლიანო გამოყოფს. ხაზს უსვამს მათთვის დამახასიათებელ ძირითად ნიშან-თვისებას.

ხაზი, ფანქარი ისე ემორჩილება ზ. კახიანს, როგორც ზრდასრულ მხატვარ პროფესიონალს.

ტუშით თავისუფალი მონახაზით შესრულებულ მოქანდაკე ა. კანდელაკის პორტრეტში, გახსნილია დიდერ მოქანდაკის ლაღი ბუნება, მისი არტიტული ტემპერამენტი.

აქედ. ივ. ბერიტაშვილის იერსახეზე აქ მეტწილისათვის დამახასიათებელი დრმა აზრით დატვირთული მხარა, მდიდრურობა იციხობა. იგი ახლაც რაღაცას ფიქრობს, ერთი შტრიხით თითქოს საშუალება გვეძლევა აღვივებთ მეტწილის მუდმივი ძიებით აღსაქვებ ცხოვრება.

საინტერესოა აგრეთვე დ. გამრეკელისა და კ. ვუფსვიანის პორტრეტები. აქ წარმოდგენილ თეატრალურ მოღვაწეთა პორტრეტებში მოქმენილია თითოეულისათვის სახასიათო ხაზი. ფანქარის მყარი მოხაზით გაბ-

ნნილია მათი მსახიობური ბუნება: ა. ხროვას — ვაჟაკური ბუნება, ზ. დადიანის რაინდული სული, სიცილის ოსტატის ა. კვანტალიანის ხასიათი უნარით რაღაც სვედა. პისუტკის ინტელექტუალური ხედვა, როლში წვდომის განსაკუთრებული უნარი.

ცალკეა გამოყოფილი მედიცინის დამსახურებულ მოღვაწეთა ვლ. ანთაძის, ლ. ანუაფანიძის, ა. ხმალიაძის, გ. სიმონიულოვის, ა. წულუკაძის, გ. ღამბაზაშვილის, მხატვარ კუბრაიანის, პრფ. ანთელავას, ვირსალაძის და სხვათა პორტრეტები.

ფერწერულ ტილოებში ივანბოა მხატვრის ხელწერის რეალისტური მანერა. ჩანს ისიც, რომ მხატვარი პორტრეტში თავს უკეთ გრძნობს. რასაკვირვლია, არის ცალკეული ხარვეზები, მაგრამ გვეჯრება, რომ ხაზს, ნახატს დაუფლებული ზაალ კახიანი, ფერსაც დაუძულება.

1972 წელს შესრულებულ ეტიუდში ავტორი სწორედ ფერწერულობას უსვამს ხაზს და ფუნჯის მსუქე მონასმითა საშუალებით ძერწვის მამაკაცის პორტრეტს.

თუ რაოდენ დაინტერესებულია მხატვარი ფერწერული ძიებებით, ჩანს 1972 წ. შესრულებული ფრანგ მხატვრის დომისეს სურათის homo sv un asino-ს ასლში.

როგორც აღენიშნეთ, მხატვარმა ჯედურბობაში და ხეზე კვეთაშიც სცადა ბედი. წარმოდგენილია ლითონზე პლასტიკის ერთი ნიმუში, მელქიორისა და გამომწვარი ხეში ამოკვეთილი დანტე ალიგიერის და ბეთაოვენის 1971-1972 წლებში შესრულებული პორტრეტები. მათში ჩანს პორტრეტისტის ხელი. მართალია, ფორმები საკმაოდ ამოყვანილი არ არის, მაგრამ სრულად არის გახსნილი ხასიათები, რაც კარგის მაუწყებელია არაპროფესიონალობათის. თუ შემიდგვებოთ გააგრძელებს ზ. კახიანი ქედღებობას და ხეზე კვეთაში მუშაობას, კარგ შედეგებს მიაღწევს.

მედციინის მუშაკთა ეს მეთოდ მოწოდებს ნამდვილად მისახალმებელი საინტერესო და ახალ გამარჯვებათა საწინდარია.

ქუჩის ნაპირს მდგარ კარგად შესრული, ყოველი ფერის ქალადებითა და კალმისტრებით, სუველია ფერის წიგნებითა და მერხით სახვე მალახაზში მე შევიძინე მუეისათვის ნაკეთები პატარა უფირო ფერად ფანქარები, გახსენს კეთი და დიდ მაგიონზე გადავამლე თეთრი წაღლის გრძელი გრავილი. მერე წაღალზე ეს ფანქრები და რის ნათალი ყოველი ფანქრის ბურბუმელის არგოლილი გროვად დახვავდა ჩემს წინ, ხელი დახვებე ამ სუფთა ხის ნაზ ბურბუმელას, ფრთხილად, ფაქუნად გავწვი განზე, შემდგომ დავეჭვი და თეთრი ქაღალდის გრძელ გრავილზე შეკვედე ხატვას.

თეთრი ფანქარი ავიღე ხელში დახვებამდე. თეთრი ფანქრით მე დახვებე ქედბოიერი, ფეხდადუგამი მწვერილი, დრუბლთაგან მონახოეთ თეთრი დრბანდი — პირბადე ცისა და გულცივი მარადული ყინულითი ანტარქტიდისა, ზღვაზე შორეთში გადამოლილი, მოფრიალე თეთრი აფრები და თოლიები მომწერენი მრავალ განმორებათა. საკუთარ თავის სილამაზეში ჩაყურული გეულები თეთრი, გაურკვეველი მიმართულებით დავეჭვი ბატების გუნდში, ფშანში დამდვარი, სვედიან წირტლის მიწერილი წერითი — ერთი, მოფრცხლილი სატყვერები და მახვილები, არყის ხეების აწვეტილი, პაერთი სასუქ თეთრი ჭალავი, სლავი ქალის ბამბასავით თეთრი პირსახე, მხატვრის მიერ გადაჭიმული, დაუწერილი ჯერაც ტილო, განყენებული სილამაზეთი აბრწყინებული მარგალიტები, მარმარილოში განცხადებული სული კაცისა, უკვდავმნილი ოსტატის მიერ, ბროლი მოისა — გულწრფელობის ნაღდი სიმბოლო, უყოღველი თეთრი ბატკანი და საჭირილი, ხელთუკარები თეთრი კაბა, ღამეები დახვებე თეთრი და ღამებანთვი, ფრმობრალი სახვე ჭემბარიტი შემომქვილას.

თოლით ნათრთილი თეთრი ზამთარი, ცის შემფრთხი თეთრინი და თეთრი ფრთები მოფრიალე ფარანებისა — თეთრი თმა-წვერი ხვეისბერისა — თეთრი სიწმინდე დახვებე თვად.

მწვენი ფანქრით მე დახვებე ზრქელი ბალახი მფარველი მიწის, მოზანიშუვე წვანე ფოთლები ფოთლოვანი მცენარეების, ჩაის ბუჩქები, მწვანე ხაესი — ხავერდი ტყისა და გაუგარო, იღუმალებით სახვე ჭაობი, კრანძბული ავბიღითა და მწვენი ხელი და თვალდაკარული ბუშტაკ გომებში — მწვანე ბოსტნის მსხვილი ფოთილი, უსხულო და



# ფერადი ფანქრების ყუთი

ვაჟაფხვი ბაქრაძის სახელობის  
იზიანი მოძრაობა — აიღეს.

უკურო გოლიათების ზორბა თავე-  
ნი—დიდზე დიდი სასამართოები.  
მწვანე ანწლი და მწვანე მწვანო-  
ლი, წინარე მწვანე, მარადმწვანე მცე-  
ნარეთა მწვანე წიწვიები, მწვანე ზურ-  
მუსტი, დავანებული მწვანედ სიმშ-  
ვიდე.

ყვითელი ფერთ მე დავხატე ფიქ-  
რიანი ყვითელი მთვარე, ბაჯალო  
ოქროს დაფერილი, ძველთაძველებს  
სპილოს ძვალი, შემართული შეჭივით  
ლომი, იფინი წწელივით მოქილი  
ფეხები, დარბასივლი ქალბატონები—  
ფორთოსალი და ლიმონი, პერგამენ-  
ტები, ცვილი და სახე ცვილისფერი  
სენჯაში მყუდარ სათონ ბერისა, წიგ-  
ნი გაღამწერის მარადვამს მსისკენ  
მიქცეული გახურებული სიმბრე-  
როები მსესუმზირების, სადღაც შო-  
რეთს გადაშურებულ აქუმების ქა-  
რაგანი და რიხცივით შროლი სიმ-  
ბნოთი. ყვითელი მჭადი და სიბრ-  
დები, გადმოღერილი ყვითლად სიმ-  
მავე, და მჭვირავალი, კრიალა ქარ-  
ვა.

თუთუნი ყვითელი, ყვითელი ყვი-  
ბარი, ყვითელი თითბერი, ყვითელი  
ყანა.

წითელი ფერთ მე დავხატე წი-  
თელი მზე, ვულკანიანი აბოფიქვე-  
ული ლავა მქინვარი, ყაყარობი —  
თოქი ველისა, კეთილშობილი წითე-  
ლი გეს, გულგამოლივი ვარდები და  
ბალახებში მოცივაგე მაცდელად მარ-  
წყვი, ვაშლიც დავხატე ლოყაწითე-  
ლი, კაციც დავხატე წითური და წი-  
თულთმობი, ოქროს თევზები, ლალი  
წითლი, ოქროს თიბანი ქალიშვილის  
ალმურნაკრავი ნაზი დაწვივც სიყ-  
ვარკურის გამქალაქებისა, ცეცხლი-  
ვით გრძობა დავხატე მე წითელი  
ფანქარი, ცეცხლოვანი წარმოსახვაცა  
და ცეცხლოვანი რაშიც ზღაპრული.

ლურჯი ფანქრით მე დავხატე  
ზღვა და მდინარე, გულჩახვეული  
ოკეანე, განუწყვეტელი მოლაპარაკე  
ნაკადლები, ლურჯი მელანი და  
ლურჯი იები, ლურჯი საფირონი.

ტბა—ცისმარე ქამს ახელილი, ჩა-  
მხსომებული ყველაფრისა, თვლი  
ცალთვალა მემბატანის ლურჯი  
დავხატე, ლურჯი ჯვარი, ლურჯა  
ტხები, ლურჯი ოცენებაც დავხატე  
ბოლოს.

ყავისფერ ფანქრით მე დავხატე  
მოყავისფრო მთის ფერდობები შემო-  
ძარცვული ხეებისაგან, ტუფი დავხა-  
ტე და მიწის ხნული, თხილისა  
და კაკლების გროვა ყავისფერი  
ხის მომრგვალო სინზე, რკობები,  
წაბლი, აყალო მიწა, სოფელი თი-  
ხა, და თიხისაგან გამონაძერწი დო-  
ქებისა და ჯამ-ფილების ურიცხვი  
ჯარი, ტალახი და გულამღერული  
წყალიდიობის ქამს მდინარე ვრცე-  
ლი, მობრძლეული ათასგვარი, ყავც  
დავხატე ყავისფერი ყველაზე ბოლოს.

მერე კი ძლიერ დადიანი, რად-  
გან ამძიწია შავი ფანქრის ხელ-  
ში ობობე. დავხატე მაშინ თავრღუ-  
ნულმა შავი უხსკრული, შავი ღამე,  
თავმსახარი ბნულეთისეული აზრე-  
ბისა, შავი ყვავი და შავი ყორანი,  
შავი დრომა მეკობრეების, შავი კატა  
გზაზე გეზად გადარბენილი, შავი  
კუბრი ჯოჯობისა, შავი ნალველი—  
მელანქოლია მომხრველი კაცის, შავი  
ქირი-ურყალლო სენი, კაცებშია ვე-  
ლურების ამიზინებულ კოცონს  
ირგველი აცვევებული შავი ჯაჭვი,  
შავი სალავი კარგი კაცისთვის გამ-  
ზადებული, შავი თავშალიც დავხატე  
და შავი არმიაც გლოვის ნიშანი.

გული განათდა მერე, რადგანაც შა-  
ვი თვალბეი დავხატე მე შავი ფანქ-  
რით, ცეცხლის მფრქვეველი ულამა-  
ზესი შავი თვალბეი ლამაზმანისა,  
რინჯაზე შავი, შავი გრანატი, ყორა-  
ნა ტხები და სიასამურის ძვირფასი  
ბუქვი, მურნასავით სწრაფი პანტერა  
შავი მიწაც დავხატე მერე ნაყოფიერი  
და შავი მიწის მიერ შეხვედრით დაზ-  
რდილ ძველსა და მუქშავ ხეთა განივ  
ტოტხებზე ჩამომხდარი მოჭახტანე  
შავი შავები. კამერებიც დავხატე

შავი, მურა ძალი და შავტუხა ბიჭი,  
ბოლოს ძვირფასი თვლი გიმურცი  
დავხატე თავად.

შარავი მდგარი გიმურა ხარი, შა-  
ვი შამუბები, ავიღებული შავად გიმე-  
რი.

ფერთა შერევა და ფერთა ბრძო-  
ლაც დავხატე მერე. ლურჯ სტიქიო-  
ნის წითელთან ბრძოლა—წყლისა და  
ცეცხლის, დღისა და ღამის შეყრა და  
გაყრა, ჭადრაკის თეთრი და მუქ  
ფიგურათა უწყალო ბრძოლა, თეთრი  
და შავი კლავიშების პარმონია.

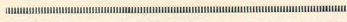
ნაირფერი საგნებაც ვხატე და სუ-  
ლიერინი, შავად და თეთრად მოღე-  
ბილი მერცხლები, პინგვინები, ატ-  
მები მღვიარო წითლად და ყვითლად  
ტორტურული თუთიყუნები, ჩიტბა-  
ტონები, პეწიანი ხისებები და უსაღ-  
ვრედ ჭრული, დიდი პეკლები, კუ-  
ლი ფარშავანგის — ფერთა პალატო-  
რა, სვედნარევად მხიარული ცირკის  
ჯამბოზი, კალიდოსკობი, ფერისცე-  
ლა ქამრული და ცისარტყელა დაქ-  
დული ცის კაბადონზე იღუმალ  
მღვიშში მოციავე ნატურისთვლი  
შლანრეთისა ნანატრ ფერებიც გა-  
მონაწილე დავხატე ბოლოს.

და როცა მოერეი ხატვასა და  
გრანგის დადემდე, დაიხანე, როს  
მომბნატა მივლი სამყარო, ზღვა  
და ხმელეთი, ველები და მალაღი  
მთები, სოფლები და დღინი ქალაქი,  
ცხოველები და ფრინველები, ცა და  
ქვეყანა. ეს მალხაივ ნაირფერი წიგ-  
ნებითა და კალმისტრებით, ყოველი  
ფერის ქალაქდღმითა და ყოველი ფე-  
რის ნივთებით რომ იყოს აღსაესე და  
პოი საოცრებავ... მე ამ ფანქრების  
ქობაც ფერილი ღერობებიც კი მო-  
მიხატავს, თურქე ნუ იტყვიეთ, იმავე  
ფანქრებით, რადგან ფანქრებით, ქუ-  
ჩის ნაპირს მდგარ ცერა ჯიხურში  
მუყას ყუთში ჩაღაგებული ფანქრე-  
ბის ფერთი და კლვერებით მოხატუ-  
ლია მივლი სამყარო.

ერთიც დაფიქრდი, დამირა—მთქი  
იქნება რამე დაუხატავი კიდევ ამ  
ქვეყნად, მივუფი მე შაშინ ცისფერ  
ფანქარს და დედამიწის სურნათულ-  
ქსი აღთქვი უიკრიო ამა ქვეყნის  
თვალაურწადესი სილამაზისზე, ცისფერი  
ფანქრით — ცისფერი მუხთი, რად-  
განაც ლექსი ჭეშმარიტი ცისფერია  
სამარადვამოდ.

ფურთხობა შევხვე ჩემს წინ არგო-  
ლილ, სუფთა ხისგან წმინდად ანა-  
თილ ნაზ ბურბუშულას, თარი აიღე-  
რე უკან ჩავაწვი ეს ძვირფასი ფანქ-  
რის ღერები მუყას ყუთში და ყუ-  
თიც დავეხურე.

აიღემა გიორგაძე.



# აღმშენებლობითი საქმიანობის შესახებ სერაპიონ ზარზმელის ცხოვრებაზე

ხეთისო ზარიძე

ტაშვრბოლად ვერ ჩაუვლით დიდებულ მცხეთის ჯვრის ტაძარს, რომელიც ყურადღებას იპყრობს განსაკუთრებული მღებარებობითა და გარემოსთან შეუვალი პარმონით. შინა კვარცხლბეკი მხოლოდ ცადაზიღული შთა როდია, არამედ მტკერის სანახები და მცხეთის არქაული იერიც. აქ საოცრად ერწყვიან ერთმანეთს ბუნება და ხუროთმოძღვრება, რის გამოც მთელი გარემო ძველითურთ ერთ მონუმენტურ მთლიანობად აღიქმება. ეს თავისებურება ოდიტანვე და-მხასიათებელი ყოფილა ქართული სააღმშენებლო ხელოვნებისათვის. „ჯვრის არქიტექტორმა, — წერს აკად. გ. ჩუბინაშვილი — იმ გადაწყვეტილებით, რომ შიშობა გაბედულად ააგო სწორედ კლდის ნაპირს, შექმნა მახვილად შესისხრული სილუეტები, უცებ რადიკალურად გამოსასა, განსაღვრულად ჩამოაყალიბა ქართული ხუროთმოძღვრების ის საერთო ტენდენცია, რომლის თანახმად დასახელებულ ადგილებს გარეთ აგებული ტაძრები მაღალ, გამორჩენილ, შორიდან დასანახ ადგილებზე შენდებოდა, ტენდენცია, რომელიც იმ დრომდე მხოლოდ ფარული ფორმით მოჩანს მატანში, ან ძველ შუამბაში, ნეგრესსა და სხვაგან და რომელიც ამიერიდან მეტად ფართოდ და ცხადად ვითარდება.“<sup>1</sup>

ხუროთმოძღვრებაში შექმნილი ეს ტენდენცია ქართული კუთხურაფიული მწერლობისათვისაც არ ყოფილა შეუმჩნეველი და იგი გვაწვდის წერილობით დადასტურებას. მხედველობაში გვაქვს ბასილ ზარზმელის თხზულება „ცხოვრება და მოქალაქეობა ალმურთმშობისილისა ნეტარისა მამისა ჩვენისაი სერაპიონისი“.<sup>2</sup>

სერაპიონ ზარზმელის ხუროთმოძღვრების სკოტოს ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში პირველად აკად. კორნელი კეკელიძემ მიაქცია ყურადღება. მან გარკვევა, რომ სერაპიონი ყოფილა არქიტექტორი, ანუ ბასილის სიტყვებით რომ ვთქვათ: „მცხეთის სკულთა საეკლესიო შენებისათა“. ეს მტკიცება იმ ფაქტიდანაც, რომ „სერაპიონის გარდაცვალების შემდეგ მიქელის მამობაში“, ზარზმის ბერებმა ააგეს ეკლესია, რომლის პროექტიც იყო „წინასწარ გამოსახული წმიდისა მიერ სერაპიონისა“.<sup>3</sup>

აკად. კეკელიძის გამოკვლევის შემდეგ საკითხი უფრო დაწვრილებით აღარავის შეუსწავლია და მის მიერ მიღებული დასკვნის გათვალისწინებით სერაპიონის ხუროთმოძღვრება სამეცნიერო ლიტერატურაში ფიქსირებული იქნა, როგორც ფაქტი სერაპიონის აღმშენებლობითი მოღვაწეობისა.<sup>4</sup>

სერაპიონი, როგორც მისი ბიოგრაფიიდან ირკვევა, დახელოვნებული მშენებელი და მაღალი გემოვნების მხატვარი ყოფილა.

თხზულებიდან ჩანს, რომ სერაპიონის მიერ შერჩეული სამონასტრო ადგილი, მასზე აგებული შენობის ღირსებათა უკეთ წარმარების მიზნით, მიმდებარე სანახებისაგან გამოყოფილი უნდა ყოფილიყო განსაკუთრებული სიმაღლითა და ადვილად აღსაქმელი მდებარეობით. ამ აზრს სერაპიონი და მისი თანმხლებნი პარქსიდან წამოსვლისთანავე ამჟღავნებენ. „ხოლო სლავას მათსა, — წერს ბასილი, — ვითარცა სამეფოთა პალატათა უჭირველად ვიდოდეს, ვიდრემდის მოიწინეს მათსა მას, ვითარცა სიმაღლესა ციხისა აღძრული, და დადგეს ადგილსა მას, რომელსა ბერას ჯუარ ეწოდების, ხოლო წმინდამან მან ვითარცა თითთა უჩუენა მათ (ბერებს) ადგილი იგი, სადა ეგულეობდა აშენებამ მონასტრისა“. <sup>5</sup> როგორც ვხედავთ, სერაპიონის ყურადღებას აქ პირველ ყოვლისა იპყრობს მთა, რომელიც არის „ვითარცა სიმაღლესა ციხისა აღძრული“. ე. ი. უმაღლესა სხვა მთათა შორის და ბერებს კონკრეტულადაც მიაწინებებს ადგილს, სადაც ეკლესიის აგება ეგულევა. გარკვეულ გარემოებათა გამო სერაპიონმა ვერ მოახერხა აღნიშნულ „მთასა მას“ მონასტრის აშენება, რის გამოც იგი სხვა ადგილის ძიებას შეუდგა. ბოლოს იგი მიდის გიორგი ჩორჩანელიის მამულში და ჩერდება აქ, სადაც, თითქმის განგების ნებით, გამოეცხადება „სადეთი ნიშნები და სასწაულები, უწყებელი დიდისა მისგან მოძღვრისა (ე. ი. მიქელის) მიერ“.<sup>6</sup> სინამდვილეში კი ეს მიდამოც, როგორც ადრე აჩენილი, ძინძეს ხეობაში, შეესატყვისება მის წარმოდგენას იმ ადგილზე, სადაც, მისი აზრით, შესაძლებელია განსაღვრული მონასტრის მშენებლობა. სერაპიონი ჩორჩანელის მამულშიც კარმშენებელი ადგილს იმავე ნიშნის მიხედვით სასურავს, რომლითაც ხელმძღვანელებს ძინძეს ხეობაში. ბერებმა, — წერს ბასილ ზარზმის წინამძღვარი, — მიმოიხედეს, და იხილეს რამე ბორცვ მცირე, უმაღლესი სხუთა მათ ადგილთა“.<sup>7</sup> თუ პირველად, ბერასჯარას მათ შვარჩიეს მთა, „ვითარცა სიმაღლესა ციხისა აღძრული“, მეორე შემთხვევაშიც მათ შვრა კვლავ მოიტაცა მთამ, რომელიც იყო „უმაღლესი სხუთა მათ ადგილთა“.<sup>8</sup> სერაპიონის იმ მოდგმას დღვის სამოსახლის შეორევისადმი რომ მსატყრული თვალსაზრისით განისაზღვრება, უკეთ ირკვევა ნაწარმოების მომდგომი ადგილებიდან.

გიორგი ჩორჩანელი როდესაც გაიკვება, რომ მის მამულში მოსულან წმიდა მამანი და მონასტრის აშენება ნებად, თვითონ ეახლება ბერთა წინამძღვარს და იხილავს რა უნდა ადგილზემ დაცემულ მათს ბანას, სერაპიონს თხვები, ნუ ააშენებს აქ მონასტრის, რადგან „უემ და უუეაწ არს ადგილი ესე“... და... „ეგების ესე, მამო, რათა





კაცმა ნფხით თავი თვისი ჭირთა მიცხვეს და უკანასკნელ მოკიცხვად და მამურად იპიოს ცუდად.<sup>10</sup>

სამაგიეროდ, იგი მათ სხვას თავაზობს, რომელიც, მისი თქმით „მარჯუე არს და მომზადებული ამათ საქმეთა“ და შესაძლებელია „მოამუენდეს სულსა“ მათსა.<sup>11</sup> ამასთანავე გიორგი ყოვლგვარ დაზნაბრებს პირველად ძმობის წყურვებს თუკი მის რჩევას მიიღებენ. სერაპიონმა ჩორჩანელის ეს მეტად თავაზიანი და, შეიძლება ითქვას, მისთვის ხელ-საყრელი თხოვნა თუ რჩევა სამონასტროს შეცვლის თაობაზე მეტად შორს დაიჭრა. სერაპიონი უსაზრმაო არწმუნებს მთავარს, თითქოს ეს ადგილი მას ლეთიერ ნიშნებით განესაზღვროს. მაგრამ მისი აზრის სიმაართე უნებ გამოსჭვივის ივავში, რომელსაც გიორგის ეუბნება: „გონა-ვრად ოსმენე, მე მთავარო, იგივე ესე, რამეთუ მარგალიტნი და თულნი პატრიოსანინი მიმოგაბნეული რაჲ იყვნენ თანადრევეთ მიწასა, არა ესრეთ მორწყნენენ წინაშე თაულებსა ხილვის — მოყარეთასა, ვითარ იგი, რაჲსა ეამბოხნენ-დნენ და განწუხნენ და ოქროსხუხუხისთა შეიწყნენენ კეთილთა მიერ მჭედელთა, მაშინდა გამოჩნდეს მორწყნისაღუებაჲ მათი და იქოს მუხაკი და შეუნიერებაჲ ადგილისა ამის, ვინაჲცა ნუ გაიპოვებ დატევივად ადგილისა ამის და სხუად ცვალებად, რამეთუ ესე ვერ ეცების ჩუნენი.“<sup>10</sup>

თუ ჩავუფიქრებდით ამ „ივავის“<sup>11</sup> შინაარსს, დავინახავთ, რომ სერაპიონი შეჩრეულ ადგილს მხატვრის თვალ-საზრისით აფასებს, ჩორჩანელის მსგავსად. სრულიადაც არ ადევლებს ის, რომ „ყოველითურთ უქმ და უღაპარ არს ადგილი ესე“<sup>12</sup>. ე. ი. მიუვალა და უღაპური. მას, ბასილოს თქმით, საქმე უკვე განსჯილი აქვს „გონებითა ფრთხილ-ნობითა“ და ციციბობს გიორგისაც განუზრახავს, რომ ეს სა-ნათესაო, რომელიც მან მშენებლობისთვის აირჩია, არის „მარგალიტნი და თულნი პატრიოსანინი მიმოგაბნეული თანადრევეთ მიწასა“<sup>13</sup>. ე. ი. ჯერ კიდევ შეუცნობელი, გამოუყენებელი და ამიტომ უჩინარად. ხოლო თუ ამ თავისებურ გარემოს შევხება ხელა, „ხელათაჲ მუშათა“ ოქრო-წულნი ჩამსული მარგალიტის სათეთრო სილამაზით გა-მომწიფინდება იგიც და მაშინ „იხილის თულმან მხილ-ველთამან შეუნიერება ადგილისა ამის“. ყოველივე შემოიქმ-შელის შემდეგ სერაპიონის აზრს შეიძლება ასეთი ფორმუ-ლირება მივცეს: სათანადო ადგილმდებარეობის, რომელიც იქნება „სიმაღლესა ცისასა აღძრული, ან „უმაღლესი ხილვით მათ ადგილთა“<sup>14</sup>, თუნდაც იგი უღადი და უღაპური იყოს, „ხელათაჲ მუშათა“<sup>15</sup> მიერ მხატვრულად გარდაქმ-ნა აქვეყნს მას ხელოვნების ჭეშმარიტი არსის შემცნობთა დაფასების საგნად.

სერაპიონი განსაკუთრებული სიმტკიცითა და თანმი-დევრობით იცავს ამ შეხედულებას და არც მაშინ იცვლის განწყობას, როდესაც ბერძენი, რომელთაც ვერ შე-იძლება საქმისადმი სერაპიონის მიდგომის არსი, იოხავს მი-ერ ამორჩეულ ადგილზე, ვითარცა ღვთისმიერ უწყებულზე, გადასწყვეტენ ცუკლისის აშენებას. სერაპიონის, — წერს ამის შესახებ ბიოგრაფი, — „კვლავაც სწავდა, რაჲათმეცა ბორცუსა მას ზედა უმაღლესას“<sup>12</sup> „ღაპურის საყდარი ფრად შეუნიერო“.<sup>13</sup> მხატვარი ბერის ეს სურვილი, ბოლოს ანდრება რომ იქცა, და თითქოს, ღვთის ნებასაც რომ ეწი-ნააღმდეგებოდა, მართლაც შესრულდა მონასტრის მესამე წინამძღვრის — მიქელის მამობანი. მშენებლობის ხელმ-ძღვანელობდნენ პროექტორი, რომელიც იყო „წინასწარ გამოსახული წიბიდის მიერ“<sup>14</sup> ე. ი. სერაპიონისაგან.

სერაპიონის ეს პრინციპული მოთხოვნა, რომ „ბორცუაჲ მას ზედა უმაღლესას“<sup>15</sup> ავეთო კვლავთა, შეუძლებელია ფა-ნატაციოს ბერის რელიგიურ აზრებად მივიჩნიოთ. ეს რომ

ასე ყოფილიყო, იგი მას უმაღლეს შეეცვლიდა, როგორც კი მთის წვერზე საკუთარი ხელით დადგმულ კანდელს დამრე-ტილს იხილავდა. სერაპიონის ძირითადი მიზანი იყო, ამორჩია ისეთი ადგილი, რომელიც მისი ნაზრების უკეთ წარმოჩენი იქნებოდა. ხოლო ორივე ერთად მხატვრულ წარმოსახვის სრულყოფილ გამოვლინებად იქცეოდა.

თუ გავივიწყებთ სერაპიონს, რომ სერაპიონი მდებარეობდა სა-მონასტროს მშენებლობისათვის ყოველმხრივ შესაბამისი მდებარეობის გამოძიებას, რომელიც წინასწარ უნდა ჰქო-ნიდა განსაზღვრული, მაშინ უნდა მივიღოთ ეს გადაწყვეტი-რები მის მიერ „წინასწარ გამოსახულ“ მონასტრის პრო-ექტზე სწორედ „წინასწარ“ განსაზღვრული თუ ნავარაუ-დები მიდამოსათვის იქნებოდა და მუშაგებელი და მისი ძი-ენაც მიმავალი არქიტექტურული ახსაძლებლობების ბუნებაში გა-ნახვად ჩაწერის სურვილი აქვემდებარებოდა. თუ ეს ასეა, უნდა დავასკვნათ, რომ სერაპიონის მიღვაწეობა მტკიცედ ემყარებოდა ქართულ არქიტექტურაში აღრიდან-ე შექმნივად ტენდენციას — არქიტექტურული ანსამბ-ლის ბუნებაში ორგანულად ჩართვას და ადვინციონს, რომ იგი თვითონვე ატარებს პრაქტიკაში ამ ტენდენციას.

სამწუხაროდ, დღეს საშუალება აღარა გვაქვს თვალნათ-ლივ დავერწმუნებთ სერაპიონის, როგორც მხატვრის და ხელოთმომცდრის შესაძლებლობაში, ვინაიდან მისი ქმნი-ლებს სტიქიურმა უბედურებამ მალევე იმსხვერპლა, მაგრამ მის მიერ გათვალისწინებული საბოძასტრო ნაგებობდებარეობის შეფარდება დღეს მასზე არსებული ადგილობის არ-ქიტექტონიკასთან, შესაძლებელია, გარკვეულ სახლოებში წარმომავალიც იყოს სერაპიონის მხატვრული ნიჭისა, რა-მეთუ აწინდელი მონასტერი სერაპიონისავე ამორჩეულ ადგილზეა აღმართული და როგორც პოეტ ვ. ბერიძე წერს: „მიღოს სოფელსა და მიდამოს გადაკურებს თავს“.<sup>16</sup> იგი თავისი შესახებ იქნებოდა მდებარეობის მივლ მასობილ გარემოში დომინირებს, და უნდა ვიფიქროთ, რომ სერაპი-ონის პროექტი აკვებული მონასტერიც სწორედ ასეთი დომინანტი იქნებოდა ზარზმის სანახებოსა, რადგანაც არ-ქიტექტორს აქვეტა მასზე სწორედ ამ მიზანთულებით და-დაქონდა.

სერაპიონი, როგორც ხელოვანი, ჩანს, კარგად ერკვეო-და თავისი მოწოდების მნიშვნლობაში და ამიტომ იგი ჩორჩანელთან საუბარში თავისი პოზიციების განმარტციკ-ებულ მთავარ საუბარად „ხილვის მოყუარეთათვის“—ანუ ხელოვნებათმცოდნეთათვის ანგარიშის გაწვევის აუცილებ-ლობაზეც მიუთითებს. იმას, რასაც შეიძლება ფსი ან დას-დებოდა ჩორჩანელის თვალში, „ხილვის მოყუარეთათ-ვის“ მეტად მნიშვნელოვანი ღირებულება ჰქონდა. „ხილვის მოყუარეთათვის“ სერაპიონის ანგარიშგაწვევა აშ-კარად ღალადებს იმ უცილობელ ჭეშმარიტებაზე, რომ იგი ითვალისწინებდა იმ ერთგვარ მხატვრულ-შემოქმედ-ებით ცნებურას, რომლის გეოგრაფიკაც გარკვეული ხარე უნდა ძმებოდა მის ქმნილებათა. აქედან კი ცხადი ხდება, რომ იგი „კაცთა ხელონათა“ და „ხილვის მოყუარეთა“ გრძნობის თუ ცოდნის საზომის მიხედვით ქმნიდა თავის ნაწარმოებს და ამიტომ უნდა ვივარაუდოთ, რომ სერაპიო-ნის ნაწარმები მისი თანადრეული მხატვრული შემოქმედ-ების მიწვევათა დონეზე უნდა მდგარიყო. სერაპიონისათ-ვის, როგორც ჩანს, ნათელი იყო მის გარემოება, რომ მის ნაგებობას, მხოლოდ ითხი კვლასა და მასში მოწყვედე-ული ხეობისაკუდლის გარდა, უნდა ჰქონოდა წმინდა ეს-თეტკური დანიშნულება; შემოსხვევითი არაა, რომ ჩორჩა-ნელთან და ბერძენთან საუბრისას იგი არავრთხლ ჩერდ-ება ადგილისა და სადარის მშენებებაზე. მისი აზრით, „შეუნიერება ადგილისა ამის“ უფრო ღირსცანური იქნ-

ბა, თუკი მასზე აიგება „საყდარი ფრიადი შუენიერი“. ბუ-  
ნებისა და არქიტექტურის მშენებლობათა ურთიერთიმარ-  
თება შექმნის ხელოვნების მშენებრებას, რაიც მიიღწევა  
„კაცთა ხელოვნაჲ“ მაღლიანი მარჯვებით.

სერაპიონი, გარდა იმისა, რომ სურთომოდღვარია, ე. ი.  
„შემკულ წესითა სურთ-ხუცობისათა“<sup>15</sup>, ქვის მსატრუ-  
ლად და მსატრევის ოსტატად ჩანს ნაწარმოებში მითითე-  
ლად, რომ იგი სათანადო იარაღით პირდაპირ ქვაზე  
აქანდაკებს ჯავას: „წმიდანთ მან, — ვკუთხოთნი ცხოვ-  
რებთა, — აღიღო ხელთა თქნა ოროჯი რკინისა და გა-  
მოაქანდაკა ჯუარნი ლოდთა რათმე ზედა დიდდღიდა“.<sup>16</sup>  
სხვა ადგილზე კი ნათქვამია, რომ ოპიზის მშენებლობაზე  
სერაპიონი „დამწითა ხელთა იხილვებოდა მდგომარედ  
ხურთთა თანა საველესითა“.<sup>17</sup> როგორც ჩანს, იგი მშენებ-  
ლობაში უშუალოდ დებულობს დასწავლებლას, რაც მის  
ანავე საქმეში დახელოვნებაზე მიგვიითხებს.

თუ შევახატოთ ნათქვამს, ვნახავთ, რომ სერაპიონი სამ-  
შენებლო საქმიანობის ძირფესვიანად მოვლედს: მას შეუძ-  
ლია სამონასტრო მშენებლობისათვის სათანადო ადგილის  
შერჩევა; ქმნის ნაგებობის პროექტსა თუ საშუაო მიდელს  
და ქვაზე მხატვრული ჭრის ოსტატადვე გვევლინება.

სად უნდა ესწავლა სერაპიონს ყოველივე ეს? სამშენებ-  
ლო საქმიანობაში ასე მრავალმხრივი დახელოვნება, იქა-  
ნადა, სათანადო პროფილირებულ სასწავლებლის გარეშე  
წარმოუდგენელიც კია. პიროვ. ვ. ბერიძის მასშტაბიანი  
შენიშვნით: „ზედის საზურგეა, მათი ყოველი ნაწილის  
პარკინიული შეთანხმება, დასასრულ ტექნიკური სირთულე  
იმის მარჯვებულთა, რომ აქ იმპროვიზაცია შეუძლებელი  
ყოფ“<sup>18</sup>. და მართლაც დაუჯერებელია, რომ ავტორები ჩვენი  
ხელოვნებულ მონასტრებისა, დიდებული ფრესკებისა,  
სერტოზული „ქროთიზხულებისა“<sup>19</sup> თუ უმცლდეს ოსტა-  
ტობით შესრულებული მოზაიკებისა და მინანქრებისა, შემ-  
თხვევითი ადამიანები ყოფილიყვნენ, ბერ-მონაზონთა  
თან სამონასტრო გამოწყობილი, სამშობლოს თუ ღვთის  
საღიგებლად ოდენ მესაენი. შეუძლებელია, მათ არა მხო-  
ლოდა რაიმე სპეციალური განხილვებაც იმ დარგში, რი-  
მელსაც ესოდენ თავდადებით ემსახურებოდნენ.

თუ გავითვალისწინებთ, რომ ჩვენი მწიგნობრის მეს-  
ვერთი ყოველთვის მოჩანან, როგორც ამა თუ იმ ლიტერა-  
ტურული სკოლის აღზრდელნი და ხშირ შემთხვევაში ისიც  
კი ვიცით, ზოგადი განათლებისა და დარგებს იყვნენ დაუფ-  
ლებულნი და ვისი ხელმძღვანელობითა თუ მეშვეობით  
იწყებებოდნენ ლიტერატურულ მუშაობაში, უნდა ვადა-  
როთ, რომ მხელოვნების სხვა დარგის მოღვაწეთა მოზნადე-  
ბაც სათანადოდ ორგანიზებულ წრეში და განსწავლული  
აღმზრდელის ხელმძღვანელობით მიმდინარებობდა.

სამეცნიერო ლიტერატურაში კარგა ხანია აღნიშნულია,  
რომ „ბერები პირველ ხანებში, სამონასტრო კოლონიზაციის  
დასაწყისში, ერიდებოდნენ სამონასტრო საქმეში ერის-  
კაცთა ხელის გამოყენებას და ამიტომ თავით სწავლობ-  
დნენ მათი ცხოვრებისათვის საჭირო აუცილებელ ხელო-  
ნას“.<sup>19</sup> ეს მტკიცდება იმ ფაქტებითაც, რომ ილარიონ ქარ-  
თველმა თავის მოწაფეებს თვითთვევ „საწავლა ვითარ  
ჯერ იყო აღმუშება“.<sup>20</sup> ამიერიგ სენაკისა „ყორისა ქვისა-  
რისა“<sup>20</sup> შემდგომ ხანებში კი მონასტრებში ამ მხრივ საქ-  
მე ისე ყოფილა დაყენებული, რომ მსურველს ერთი კი არა,  
მრავალი ხელნათის შესწავლა შეეძლებოდა. ამ თვალსაზრი-  
სით ყურადღებას იპყრობს XIV საუკუნის ცნობილი კალიგ-  
რაფის ლაგდეგული მოღვაწის ავეგაროზ ბანდაინძის ცნობა,  
რომელსაც აღნიშნულ მონასტრებში „თხრობი მოძღვრისა“  
ათასწიარი ხელთა შეუსწავლია“.<sup>21</sup>

დავით გარეჯის მონასტრში სახვითი ხელოვნების შეს-  
წავლა ისეთ სიმაღლეზე მდგარა, რომ ამ სავანადან გა-

მოსულ ფრესკის ოსტატთა ნაღვაწს დიდი მხატვრული ღირ-  
ებულება ჰქონდა. «За пределы не только гардз-  
ских пустынь или даже грузинского искусства,  
но за пределы вообще всей той живописи, кото-  
рая обнимается общим понятием византий-  
ской»<sup>22</sup>.

ამ საბუთების გათვალისწინება საკმარის საფუძველს იძ-  
ლევა, ვივარაუდოთ, რომ სურთომოდღვრებაც ჩვენს ძველ  
ოსტატებს მხოლოდ და მხოლოდ მონასტრებში უნდა შეეს-  
წავლათ — სადაც მათ მოძღვრათა ხელმძღვანელობით.  
ყოველივე ეს სპეციალისტებასათვის უკვე ცნობილი ფაქ-  
ტია.<sup>23</sup> და თუ ჩვენ მას მაინც ხაზგასმით აღვნიშნავთ, მხო-  
ლოდ იმიტომ, რომ ერთხელ კიდევ გავიხსენიოთ ჩვენი მო-  
ნასტრების ის დიდი დამსახურება, რომელიც მათ ქართუ-  
ლი ხელოვნების წინაშე მიუძღვით. ამ მონასტრებიდან  
გამოსულმა სურთომოდღვრებმა დაუფასებელი ღვაწლი  
დასდეს შრომობრივი სახვითი ხელოვნების განვითარებას  
და ბევრი მაგიანი ისე გაქრა უკვალად, რომ მათ ვინაობა-  
სი შესახებ მწირი ცნობებიც არა გვაქვს. „იოანე ეპის-  
კოპოსმა დადავა საძირკველი ამის გველისისა ხელოვნა  
ჩემოდღვლისა საკოვარისაოა“<sup>24</sup>. ვაკანციბის წარწერა  
მხოლოდ სახელს აღმწმენბლისა და მის ქრისტიანულ მო-  
ხარულ, დანარჩენზე დუმს. ასევე მწირია სხვა წარწერებიც,  
ჩვენს დიდებულ მონასტრებს აქა-ქ რომ შემორჩენიათ.  
ვინ იყო საკოვარი, არსაკის ძე, იოანე მორჩას ძე, ბაგრე-  
ლი, სხვანი და სხვანი ეს საკვირველი სურთომოდღვრები  
საქართველოს ქრისტიანული მიწა გონების საცარიე ქმნილე-  
ბებით რომ მოქარებდნენ, სად აღიზარდნენ, რა განათლება მი-  
იღეს, ან ვისი ხელმძღვანელობით გაიწაწნენ ამ დიდე-  
ბულ საქმეში? ასე უნაკაროდ და თავდავიწყებით რომ  
იღვრებოდნენ. როგორც ჩანს, მათს შესახებ არ იტყვებოდა  
„ცხოვრებათა წიგნი“<sup>25</sup>, წარწერები კი დუმან. დუმს ას-  
ტრიაიც.

ამიტომ, შეუძლებელია ყურადღება არ მიიპყროს ისეთი  
სამონასტრო ორგანიზაციის არსებობის ფაქტსა, რომელ-  
შიც პირდაპირ ჩვენივითა თუ მყარის მონასტრებში სახუ-  
როთომოდღვრო სასწავლებლის არსებობა რეალურად დას-  
ტურდება.

სერაპიონ ზარზმელის ცხოვრებაზე დაკვირება საშუა-  
ლებას გვაძლევს ზოგადად წარმოვიდგინოთ ერთი ასეთი  
სამონასტრო ორგანიზაცია, რომელსაც გარკვეული წვლილი  
უნდა მიუძღოდეს ჩვენი ეროვნული სურთომოდღვრების  
განვითარებაში. ასეთად, სადაც საგანგებოდ ამზადდებდნენ  
„კაცთა ხელოვნა“<sup>26</sup>, გვესახება პარკინული წვლილი  
ეკლესიისა და სატრაპეზოს ნაწარმები, ნიკო მარის ცნო-  
ბით. თანახმად, ჩვენი საუკუნის დაშლევს ჯერ კიდევ შეი-  
ნიშნებოდა.<sup>27</sup>

მასილ ზარზმელი როდესაც ვაკანციბის მიკლ პარკინის  
ვინაობასა და მის მიერ პარკის სავანის დაარსების გარე-  
მოებას, წერს: „...აღაშენა რაა წმიდა და დიდი უდანობა  
ოიპსა მონოზონთა მიერ, რომელთა ეწოდებოდა ამონა, ან-  
დრია, პეტრე და მაკარი, ხოლო ამისა შემდგომად მოვიდა  
მუნით (მიქელ) და აღაშენა უწყებთა საღმრთოთა მცი-  
რი ეკუდერი და შესაყრებელი მცირეთა მძათა ადგილისა  
კლდისადა და უვალსა კაცთაგან, რომელსა პარკეს უწოდან.  
ხოლო ესე სატრაპეცა მათა მიერ მოვალს უჩენდა, რამეთუ  
მიქელ იყო აღამაწყებელი“.<sup>27</sup>

მიქელი რომ მართლაც მშენებელი ყოფილა, მტკიცდება  
თუნდაც იქიდან, რომ მისი საკოვარად გამოხუცილი მძები  
სერაპიონი და იოანე მწმენბლები არიან.

სერაპიონის აღმწმენბლობითი მოღვაწეობის ფაქტი და  
თხზულების ავტორის მოწმობა, რომ „იქველი იყო აღამა-  
შენებელი“<sup>28</sup>, ერთიმორებს ავსებს და ერთურთის უტყუარო-



ბას ასაბუთებს. აღსანიშნავია ისიც, რომ ოპიზაზე მუშაობისას მიქელ მშენებლის პატივი აქვს მინიჭებული და არა მინიშნისა.

მამასადამე, მიქელი ყოფილა მშენებელი და ოპიზის დამთავრების შემდეგ წასულა „ადგილსა კლდისასა და უკალსა კაცთაგან, რომელსაც პარეზ უწოდებდა“. და საფუძველი დაეყარა მონასტრისთვის, რომელიც გაიშენებულა ჭკინია, როგორც „შესაკრებელი მცირეთა ძმათაა“. წინადადებაში: „და აღუშენა უწყებთა საცნობითა მცირე ეკლდერი და შესაკრებელი მცირეთა ძმათაა“, ნათქვამია, რომ მიქელს აუშენებია ერთიმეორისაგან დამოუკიდებელი ორი ნაგებობა: პირველი „მცირე ეკლდერი“, ე. ი. პატარა სამლოცველო და მეორე „შესაკრებელი მცირეთა ძმათაა“. ჩვენი აზრით ეს უკანასკნელი ნიშნავს ასაკითა და არა რიცხვით მცირე ძმათა საკრებულოთ. ამ მოსაზრებას ადასტურებს ისიც, რომ თვითონ სრულიად ახალგაზრდა სერაპიონი მიქელთან მიდის თავისი მცირეწლოვანი ძმით. ავტორი გვაუწყებს, რომ სერაპიონს, „თანა ჰყვა ძმა მცირე პასაკითა“. ხოლო სერაპიონის უმცროსი ძმა, იოანე რომ მართლაც მცირეწლოვანი დარჩა ობილად, აღნიშნულია „ცხოვრების“ სხვა ადგილზედაც. დედის გარდაცვალების შემდგომ, წერს ბასილ ზარზმაელი, „უმწმომქსი ძმ იოანე დაშოა ყრულად უსრლო და ენაბრუნელი. იგი უკუე აზარდა მამან მისმან კაპრიანე... ვითარცა შეჰგაგს მამასა შეიღთმოსყვარესა“. მაგრამ... „შემდგომად არა მრავალთა წელთა აღსურულთა მამაცა ამათ ნეტართაა. და დაშოეს სამნივე იგი ყრმანი. მსგავსად ბაბილოფისსა ყრმთა ალსა მას შინა სიღალბაკისასა შეთხვრულნი.“<sup>28</sup> როგორც ვხედავთ, სერაპიონის დედა მამისი გარდაცვლილა, როცა იოანე ჯერაც ენაბრუნელი, ე. ი. თითქმის ძუძუთა ჩვილი ყოფილა. შეიღთმულა ზრუნვა მამას უკისრი, მაგრამ იგიც „შემდგომად არამრავალთა წელთა“ გარდაცვლილა. როგორც ვხედავთ ან უნდა გავზარდოთ ამ „არამრავალთა წელთა“ რიცხვს, მამას მზრუნველობით რომ გაატარეს ყრუბება, ათს მაინც ვერ გადავგაზრდებთ. გამოდის, რომ იოანე 11-12 წლის (ან

უფრო ნაკლებს) ბავშვი მისულა მონასტრში. ამასთანავე აღსანიშნავია ისიც, რომ მიქელი ცნობილი ყოფილა როგორც ობოლთა აღმზრდელი და პატრონი. სერაპიონმა, — მოვითხრობს ბასილი, — დიდსა მიქელს, ვითარცა რამე მასა სულთასა და მზრდელსა ობოლთასა, შეჰყვდრა თავს თვისი.“<sup>29</sup>

შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ მიქელს მიერ აშენებული „შესაკრებელი მცირეთა ძმათაა“ იყო სწორედ ამ ობოლთა და მცირეწლოვანთა თავსუფარა — სემინარია, სადაც სხვა სამონასტრო დარგებს შორის დახელოვნებული მშენებელი მიქელ პარეზელი ასწავლიდა, „სულთა საეკლესიოთა შენებისათა“, რომლის „მეცნიერიც“ იყო სერაპიონ ზარზმაელი და არა მარტო სერაპიონი, მისი ძმ იოანეც, რომელმაც ჯერ ერთი თავისი სიტყვა თქვა ზარზმის მშენებლობაში და გარდა ამისა, როგორც ახსენებდაშია აღსანიშნული, მას დამოუკიდებლად აუშენებია მონასტერი „იოანე წმიდას“ სასულწოდებით.<sup>30</sup>

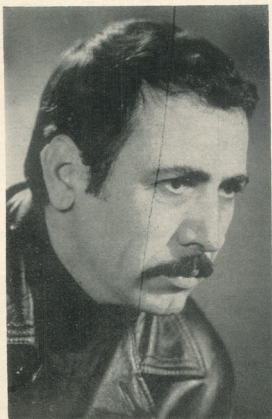
ყოველივე ზემოთქმული რეალურად გვაჩვენებს, რომ პარეზი არსებულა სემინარია, სადაც იზრდებოდნენ ქართველი ხუროთმოძღვრები. სერაპიონ ზარზმელის აღმშენებლობითი მოღვაწეობა გვიჩვენებს, რომ პარეზი ყოფილა მკვეთრად პროფესორული სასწავლებელი, სადაც დიდი ყურადღება ექცეოდა ჩვენი ეროვნული ხუროთმოძღვრების საკუთარი ხასის ჩამოყალიბებას.

აკად. გ. ჩუბინაშვილის საფუძვლიანი დასჯება ქართული ხუროთმოძღვრების ძირითადი ტენდენციური ნიშნის შესახებ, რაც ჩვენს ჭირნახულ მიწაზე შემორჩენილ მრავალრიცხოვან ძველთა ანალიზს ემყარება, იმთავითვე გაცნობიერებულ და შეთავსებულ ქართველი შემოქმედებითი ინტელიგენციის მიერ. ეს ტენდენციური ნიშნები ჩვენი სამშობლოს რელიგიუთ არის ნაკარნახევი და სისხლმორცნულადაა დაჩვენებული ქართველი ხალხის ყფაში. მას სტეკილისტების გარდა იცნობს ქართული საეკლესიო მწერლობაც, რაც მის როგორც ხასიათს უფრო შეუვლი ტემპარაჩტებით დასტურებს.

შ ე ნ ი შ ე ნ ე ბ ა :

1 გ. ჩუბინაშვილი. ქართული ხელოვნების ისტორია, 1933 წ., ტ. 1, გვ. 84.  
2 ქართული ჰაგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, 1964 წ., ტ. 1, გამოკლევებში ტექსტს ემორწმუნებთ ამ გამოკლევითა.  
3 კ. კეკელიძე. ეტიმოლოგია 1952 წ., ტ. 1, გვ. 235-237.  
4 ს. ინგოროვიჩი. „გიორგი მერჩხული“, 1955 წ., გვ. 340-341, ავრთვეთ გ. ბერბე, „ძველი ქართველი ისტატები“, 1967 წ., გვ. 204.  
5 ქართული ჰაგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, გვ. 323.  
6 იქვე გვ. 324.  
7 იქვე, გვ. 327.  
8 იქვე.  
9 იქვე, გვ. 328.  
10 იქვე, გვ. 327.  
11 „იგავი“ ამ შემთხვევაში განიმარტება ისე, როგორც მას ს. ს. ორბელიანი იძლევა: „იგავი ესე არის სიტყვით მავალით ცნის მისიანზეა“. იგავის სხვა მნიშვნელობათა შესახებ. იხ. მ. რაფვეა „მაინე“, ენისა და ლიტერატურის სერია, 1971 წ., 1.  
12 დასაბ. კრებული, გვ. 334.  
13 იქვე, გვ. 314.  
14 გ. ბერბე, „სამცხის ხუროთმოძღვრება“, 1955 წ., გვ. 92-93.  
15 იქვე, გვ. 337.

16 იქვე, გვ. 329.  
17 იქვე, გვ. 337.  
18 გ. ბერბე, „ძველი ქართული ხუროთმოძღვრება“, 1956 წ., გვ. 9.  
19 შ. შესხია, „მომოხილველი“, 1949 წ., გვ. 59, № 1.  
20 „ათონის კრებული“, გვ. 87. ამ შტალოზეთ მთავითთა ბ. კოლანავამ, რისთვისაც მადლობას მოგახსენებთ.  
21 ანავა, მ. ლენაბლე, ძვ. ქართ. მწერლობის კრებუბ, ტ. 1, ნაკვეთი 1, 1961 წ., გვ. 332.  
22 გ. Чубинашвили, Пещерные монастыри Давида Гареджи, Тбилиси, 1948, стр. 56.  
23 ვახტანგ ბერბე, ძველი ქართული ხუროთმოძღვრები, 1956 წ., გვ. 9.  
24 გ. ბერბე, „ძველი ქართული ისტატები“, 1967 წ., გვ. 202.  
25 ამ მხრივ შეიძლება გამოჩალის ყოფილიყო მიქელ აატხელის ცხოვრება, რომელიც დაკარგულა.  
26 ლ. მენაბდე, „ძველი მწერლობის კრებუბ“, ტ. 1, ნაკვეთი 11, გვ. 423.  
27 იქვე, გვ. 322.  
28 იქვე.  
29 იქვე.  
30 იქვე, გვ. 339.



აზატ შაჰინიანი

# ტ რ ა მ ვ ა ი კ ა რ კ შ ი მ ი ღ ი ს

ღამეული ისტორია რამდენიმე  
„გაჩერებად“...

მოქმედი პირნი

აზატ შაჰინიანი პროზაული ნაწარმოებების რამოდენიმე კრებულის ავტორია. დრამატულ მოღვაწეობას 1960 წლიდან ეწევა. მისი არა ერთი პიესა წარმატებით იდგმება სომხეთის სახელმწიფო თეატრების სცენებზე. ხოლო „ჩემი საუვარელი პატარა“ უკვე კარგა ხანია გაიყვანა მოსკოვის, კიევის, ბაქოსა და ჩვენი ქვეყნის სხვა ქალაქების მსოფრთველმა.

პიესას — „ტრამვაი პარკში მიღის“ „მოსსოვეტის“ აკადემიური თეატრი ღვამს.

ვატმანი  
ცოლი მისი, უკვე დიდი ხნის გარდაც-  
ლილი...  
ახალგაზრდა კონდუქტორი ქალი  
სათვლიანი ბიჭი  
გიტარისანი ბიჭი  
ქრათშიანი გოგონა  
შავთშიანი გოგონა  
კინორეჟისორი  
ქალაქა მანდილოსანი  
ხასოზიხილი გოგონა  
სულსწრაფი მამაკაცი  
ჩემოდნიანი მამაკაცი  
აქვარიუმიანი მამაკაცი  
ექიმი  
უურნალისტი  
ღარაჯი  
მარჩიელი მოხუცი  
სურდოიანი მოხუცი

ტრამვის ლიანდაგების შემეტეხელი ორი მუშა. ძალი (ძალი არ ჩანს...).

მოქმედება ხდება ღამით: ტრამვის ვაგონში, გაჩერებებზე, ჭერ კიდევ ჩაუმქრალი ფანჯრების მიღმა და ადამიანთა სულში...  
ღრო — მეოცე საუკუნის მეორე ნახევარი.



ქუჩა. სცენის წინა მხარეს ტრამვაის გაჩერების აღმნიშვნელი აბრა, სკამი და შადრევანი... სცენის მარჯვენა მხარეს ლიონის ფრფიტა და დამკრული, რომელსაც აწერია: „ქუჩა ვადა-კრთილია“.

ღაშა. დიდი, ზმურაინი ქალაქი უკვე თვლებს. მაგრამ აი, ქალაქის გარეუბნის ამ ქუჩას სამუშაო დღე ჭერ არ დაუშოვრებია. ქაჩის სიღრმიდან დროდადრო მკვეთრი სუქი გამოკრთის, ისმის ტრამვაის ლინადვების შემქმნებელი მუშების ხმა. გაჩერების აბრასთან ხანმოკლე ხახის ჰალარა მანდილოსანი დგას და ჰიფრცეს მიშტრება. მერმე მოუსვენრად პოლოთის ცემას იწყებს. ორი მუშა შალეებს ცვლის. გაისმის მხიარული ხმე-ნი. ჰალარა მანდილოსანი წამით შეჩერდება, პურადღებთ რაღაცას აკვირდება. გაჩერების აბრას უახლოვდება ამ გიტარაინი ბიჭი, საქსაფონოაინი ბიჭი და შავთმიანი გოგონა. გიტარაინი ბიჭი ლექსს ამბობს.

მოთრალი ვარ, სული მაქვს აღუვსები...  
სიტყვაში მაჭობს ვინა...  
გვაბრუნებს, გვაბრუნებს კარსული...  
გვაბრუნებს, გვაბრუნებს ღვინო...

შავთმიანი გოგონა. (ხელები წინ გაუშვერია, ერთ ადგილზე ტრიალებს, თვლები ცად აღუაყრია და ღრმად სუნთქავს). ოჰ... რა კარგია, რა კარგია, ბიჭებო, სუნთქვა...

გიტარაინი ბიჭი. (სიტყვას გადაუკრავს საქსაფონოაინი ბიჭს). განსაკუთრებით მაშინ, როცა ეს საკვამურების მწმინდავი გვერდით გაყავს.

(შავთმიანი გოგონა მხარზე ჩამოკიდებულ ჩანთას მოიხსნის და გიტარაინ ბიჭს ზურგში უთავაზებს... გიტარაინი ბიჭი გვერდზე გასტეხა და გაჩერების აბრასთან მდგარ სკამზე ასარბარებული გაიმშლართება. მას თვალში ცისთვის მიუყურია და სიმებს „რიბლად აღიშებს“... შემოდიან ახალგაზრდა რეჟისორი და ქერათმიანი გოგონა. მათ უკან მოსდევს სახეჩამორღობული სათვალაინი ბიჭი, რომელსაც სამგზავრო მაგნიტოფონი უჭირავს ხელში).

გიტარაინი ბიჭი. ძია, ეს რა ზარკადებს აგებთ? პირველი მუშა. საქმე ნახე, შეაყოლე... (მუშები გადიან).

გიტარაინი ბიჭი. (მუშებს აღევნება, ლექსს იწყებს). მტერთან შეხმული კომუნარების სისხლით შევბოლო ბარკადებზე... (შადრევანს შეამჩნევს). მომეხატრება... (უახლოვდება შადრევანს). მომეხატრება შეჩვეული ეს წმიდა წყარო... (დაეხმობა და სულ-მოუთქმელად სვამს).

საქსაფონოაინი ბიჭი. ჰეი, შვეიც, ცოტა დალიე, დათვიე.

გიტარაინი ბიჭი. ორი წელი ამ მარგალიტს თვალსაც კი ვერ დავალოვინებთ... მოდი, საქს, ყოველი ქუჩა ფეხით შემოვიაროთ, ყოველ სკამზე ჩამოყსნდეთ და ყველა შადრევანიდან ესთავ წყალი...

საქსაფონოაინი ბიჭი. სხვას რას ინებებს თქვენი შექანებული ტონი?..

შავთმიანი გოგონა. გვეყოფათ, ბიჭებო... გვიანია, წავედით...

გიტარაინი ბიჭი (სათვალაინს). ჰეი, ცარიელი ინტელექტო, მოდინხართ თუ არა?

სათვალაინი ბიჭი (ქერათმიანი გოგონას, რომელიც აქამდე გატაცებით ესაუბრებოდა კინორეჟისორს). წაივდი.

ქერათმიანი გოგონა (ჩურჩულით, გულმოსული). მოიცა...

სათვალაინი ბიჭი. თქვენ წადით, შვეიც... ჩვენც მალე წამოვალთ...

შავთმიანი გოგონა და ორი ბიჭი ხელიხელგაყრდები გადიან.

ქერათმიანი გოგონა (კინორეჟისორს). საინტერესოა, როგორ იქნება თქვენი ფილმი. კინორეჟისორი. ო, უფრო ღრმას, უფრო სვედიანს ქვეყნად მთორე ფილმს ვერ ნახავთ...

ქერათმიანი გოგონა. ო, თუნდაც ერთხელ მაინც რომ მანახა ჩემი თავი ეგრანზე...

კინორეჟისორი. იქნებ საკმაოდ საინტერესო გარეგნობა გაქვთ... (ხანგრძლივად აკვირდება გოგონას), რაც შეეხება თქვენს თვალბ...

ქერათმიანი გოგონა. რა ბრძანეთ? კინორეჟისორი. ...სამუშაოდ, ვფიქრობ, ეგრანზე იმდენად გამომხატველი ვერ იქნებიან.

ქერათმიანი გოგონა. რატომ? კინორეჟისორი. იმიტომ, რომ... იმიტომ, რომ თქვენ ჯერ კიდევ სიყვარულის სიმწარე არ გეგმობათ, არ ცივთ, ცხოვრებაში რა არის ტანჯვა...

ქერათმიანი გოგონა. იქნებ ვივარგო, იქნებ... იქნებ სულ პატარა, უმნიშვნელო როლში მაინც რაიმე მოვახერხო?

კინორეჟისორი. ცვალდით... ყველაფერი თქვენზეა დამოკიდებული... (უკვე სცენის სიღრმეში მდგარ დედას შეამჩნევს. გოგონას). მამაკეთი... (სწრაფი ნაბიჯით ჰალარა მანდილოსნისაკენ გაემართება). დედა, აქ რატომ დგასარ?..

ასახის ნაცვლად დედა ხილას გააწანავს...

— რას ნიშნავს ეს?..

ჰალარა მანდილოსანი. შენ აქ დაქვივობ, ერთობი, იქ კი...

კინორეჟისორი. რა მოხდა?

ჰალარა მანდილოსანი. გაიანეს თუ იცნობ ვისმეს?..

კინორეჟისორი. მერე? რა იყო?

ჰალარა მანდილოსანი. ისიც თუ იცი, მალე დედა რომ გახდება?

მოახლოებული ტრამვაის ზმურაი, რომელიც თანდათანობით ძლიერდება და შემდეგ უკან წუდება.

სათვალაინი ბიჭი. უხერხულია, რას გაჩერებულხარ, წაივდი.

ქერათმიანი გოგონა. ტრამვაი მოვიდა. სათვალაინი ბიჭი. მერე რა, რომ მოვიდა. ვერა ხედავ, ლიანდაგობა აყრილი. ფეხით წაივდი.

ქერათმიანი გოგონა. ფეხით დაგვავიანდება, დედანემი შეწუნდება.

სათვალისწინებელი ბიჭი. არ შეწყუდება. იცის, ჩვენთან რომ ხარ. წავედით, ფეხით წასვლა ჯობია... უფრო მალე მივაღო...

სათვალისწინებელი ბიჭი და ქვემოთაინი გოგონა გადამ. ქუჩაში ქალბატონი მანდილოსანი და მისი ვაჟი ჩრებიან.

ქალბატონი მანდილოსანი. შენ გეკითხები, ვინ არის ის გაიანი?  
კინორეჟისორი. კინოსტუდიაში დაიარებოდა ხშირად...

ქალბატონი მანდილოსანი. გასაგებია...  
კინორეჟისორი. მაგრამ... ჩვენ შორის ყველაფერი უკვე დამთავრებულია.

ქალბატონი მანდილოსანი. დამთავრებული!... შენ თუ იცი, რა ხდება ახლა მათ ოჯახში?... ახლავე, დაუყოვნებლივ წახვალ მათთან და...  
კინორეჟისორი. ტყუილად მაიძულებ, დედი. სულ ერთია, არ წავალ...

ქალბატონი მანდილოსანი. წახვალ კი არა, წაბრძანებები...  
კინორეჟისორი. ვერ გამიგია, რა დროს ჩემი ცოლის შერთვაა, ჯერ კიდევ ათასი მიზანი მაქვს შესასრულებელი.

ქალბატონი მანდილოსანი. მისი მიზნების შესახებაც თუ გიფიქრია? თუ გიფიქრია, რომ შენ გარდა სხვადასხვა შეიძლება ჰქონდეს მიზნები?... ან კიდევ, ვინ ავებს პასუხს იმ უცოდველი არსებათათვის, ხვალ ამ ქვეყნას რომ უნდა მოეგლინოს, შენ გეკითხები, ვინ?... პირწაყარდნილი მამაშენი ხარ...

დედა-შვილი კამათი გადის სცენიდან. შემოდიან ახალგაზრდა კონდუქტორი ქალი და ვატმანი.

ვატმანი. ოჰო, ლიანდაგები აუყრიათ.  
კონდუქტორი. ისედაც დავაგვიანეთ, ახლა უკვე პარკში უნდა გყოფილიყავით.

ვატმანი (ერთ-ერთ მუშას). ბევრი დაგრჩათ სამუშაო?  
პირველი მუშა. ცოტა.  
კონდუქტორი. კარგად ვიცით თქვენი „ცოტა“ რასაც ნიშნავს.

პირველი მუშა. ულიანდაგოდ ხომ ვერ წახვალთ? ხომ უნდა დავამთავროთ?

მეორე მუშა (ამხანაგს). შენ საქმეს მიხედვით, კაცო, ხომ გაგიგია, გამკეთებელი ერთი, მოლაპარაკე ათასიო... (გულმსახური). ცოტა წესიერად დაიჭი, მაღლა ასწიე, მაღლა, მხარი ჩამწყვეტა!...

მუშები გადამ.

კონდუქტორი. დაერჩით ქუჩაში.  
ვატმანი. რას ვიზამთ, უნდა დავიცადოთ.

მოახლოებული ავტომანქანის თუთუხი ისმის.

კონდუქტორი. პურის მანქანა მოვიდა, თქვენთვისაც ავიღო?

ვატმანი. რა ჯანდაბად მინდა, გუმიწმინდელიც არ მიჭამია.

კონდუქტორი (წამლერებით). გუ-შინ-დე-ლიც...  
ვატმანი. ოჰო, ნუწი, წადი, პურს უკვე სცლიან. მე კიდევ, წავალ და პარკში დავრეკავ.

კონდუქტორი და ვატმანი საწინააღმდეგო მიმართულებით

გადიან. შემოდიან ჩვენი ნაცნობი მუშები. მხარებზე შალო გაუდვით. მათ ხელ, ორმოცდაათს მიტანებული მამაკაცი უახლოვდება. ბელში ჩემოლანი უქირავს, მხარზე საწვომარი გადაუვლია, ხელაზე მედლებს საშკერდნი ნიშანი და ოქროს ვარკველი უბრუნინავს. ქუჩის სიღრმეში ვატმანი მოეპარობება. როგორც კი ჩემოდნის მამაკაცს შეამჩნევს, ადგილზე გაქვავდება.

ჩემოდნიანი მამაკაცი. ვერ მეტყვი, მალე წავატრამეი?  
პირველი მუშა. რა ვიცი, ძმაო.  
მეორე მუშა. რთვა ლიანდაგებს დავაგებთ, მაშინ...

მუშები გადამ. ჩემოდნიანი მამაკაცი ხელს ჩაიჭნევს და მიღის ვატმანი თაღლით მიაკლებს მას, შემდეგ მოკუფრული შემოპრუნდება და გაჩერების აპარატთან სკამზე ჩამოჯდება. ახლოში ქალის შორი ხმა ჩაესმის, შორი, მაგრამ ძალიან უსალობო და ძვირფასი ხმა.

ხ.მ.ა. რა მოგივლია, არამ.  
ვატმანი. არაფერი...  
ხ.მ.ა. უკვე ასე რამ დაგალონა?  
ვატმანი. აი, თურმე ჩვენს ორს როგორი ხვედრი გვატრუნა ომმა. ერთს ეკლის გვირგვინი... ხოლო მეორეს...

ხ.მ.ა. რა საჭიროა... ნუ გაიხსენებ... დაივიწყე...  
ვატმანი. დაღვიწყო? გულისმომგველი სწორედ ეგ არის, რომ ვივიწყებთ, ყველაფერს ვივიწყებთ. ხოლო, რაც არ გავიწყდება, თავს ვაიძულებთ, დაღვიწყოთ...

თავს მაღლა აიღებს. გატანული წარბებს მოისრებს და თაღლით ერთ წრტილს მაშტერდება. ღამულ სიჩუმეში მოახლოებული ფეხის ხმა გაიხსნა, ასეაღტზე შეხსაცემლების ქუსლების კაცნი და მთხი ექო... და აი, მის წარმოდგენებში ჩნდება მთხი ახალგაზრდა ცოლი, რომელიც უნდა დიდი ხნის შევადრია.

ცოლი. წარსული წარსულია, არამ.  
ვატმანი. მერე რა?..  
ცოლი. ხელმეორედ ტყუილად ნუ იწამლავ სულს, დაივიწყე.  
ვატმანი. დაღვიწყო?! როგორ!.. მითხარ, რანაირად!.. ცოლი. ომში ყველაფერი სდება... ომი სწორედ მაგიტომამა ომი...

ვატმანი. ადამიანი ყველგან და ყოველთვის ადამიანი უნდა იყოს, ის კი... თუმცა, შენ აბა რა იცი, ვერ ჩამოგისწარ, ვერ მოგიფიქვი...  
ცოლი. დიდხანს გელოდებ, მაგრამ არ დაბრუნდი. დამთავრდა ომი და მაინც არ გამოჩნდი...  
ვატმანი. დაბრუნდი, ანა... დაბრუნდი, მაგრამ შენ უკვე აუარ იყავი.  
ცოლი. მარინე ხომ დაგეტოვებ...

ვატმანი. მარინესაგან გუმიწმინდელი მივიღე. გიხაროდეს, შენი შილიშვილი უკვე ორი შვილის დედაა...  
ცოლი. დედა მოუკვდეს, შილიშვილის ალერსის კი ვერ ეღივრსა და... შვილისა იყო, მარტო რომ დარჩა.  
ვატმანი. მარტო... მარტომარტო... საშინელებებით სახე ამ დიდი ქვეყნის, გამომცირებული სახლისა და შვე არმიამი ჩასმული შენი სურათის ამარა...

ცოლი. ნუ გაიხსენებ, არამ, ნუ გაიხსენებ... (პაუზა). დღეს გასჭრაზე რძე ისევ გადმოგივლია?..  
ვატმანი. კი, გადმოგივლია...  
ცოლი. ჩვენს გვერდით, მაღაზიაში, რძის ასადლებელი ჭურჭელი იყიდება.



ვატმანი. ჭურჭელი...

ცოლი. ჭურჭელი პერანგები დაგროვებია. სამრეცხაოში წვიღე.

ვატმანი. პერანგები... სამრეცხაო...

ცოლი. ასე ცხოვრება შეუძლებელია, არამ, არ ვარგა, არ ვარგა, ნუ ხარ მარტო.

ვატმანი. მარტო რადა ვარ?.. შენ ყველთვის ჩემთან ხარ, ანა, ჩემთან, ჩემს გვერდით... შენ ჩემთვის ცოცხალი ხარ, გესმის, ცოცხალი!..

ცოლი. ყველას თავთავის ცხოვრება აქვს, არამ, ნუღარ ჩრები მარტო.

ვატმანი. შენ სულ ერთსა და იგივეს გაიძახი. ნულარ იმეორებ, გულს ნუ მიკლავ.

ცოლი. ვაწუხებს გული?

ვატმანი. არ მასვენებს ეს შეჩვენებული.

ცოლი. ბევრს ეწევი?

ვატმანი. დღემი ორ კოლოფს.

ცოლი (საყვილურით). რატომ მერე?..

ვატმანი. თამაქის ბრაღი არ არის, არა. უბრალოდ, ეს დაწვევლილი ლითონის ნამსხვრევი ისევ იძრა...

ცოლი. გვეოფა ჯღიმა, ადექი.

ვატმანი. ველოდები.

ცოლი. რას ელოდები?

ვატმანი. ტრამვაი პარკში უნდა შევიყვანო...

ცოლი. გამართე მუხლი... ფიქრს ნუ აკყოლიხარ... წამოდექ...

ვატმანი. რომელი საათია?

ცოლი. მე შეიითხები?! ჩემთვის დრო აღარ არსებობს... ჩემი დრო დიდი ხანია გაჩერდა...

ამ სიტყვებით ქალი ნელ-ნელა გვგორადება და ქუჩის სიღრმეში უჩინარდება. ტკივილსა და შეუზღუბელ ვატმანს სახე ემაწებება, საკინძეს შეიხსნის და გული ხელთი უქი-რაგან... გაჩერების პერიოდზე მალალო, კეთილი სახის მამაკაც მოეჩვენება. ვატმანს ასეთ მდგომარეობაში რომ დაინახავს, შემოფოთებული მივარდება.

ექიმი. ცუდად ხარ?

ვატმანი. ასე კარგად ჯერ არ ვყოფილვარ...

ექიმი. არაფერია, რამდენჯერმე ღრმად ისუნთქეთ და გავიღოთ.

ვატმანი. ეპ, მეგობარო, ოცდახუთი წელია ღრმად ვესუნთქე... მაგრამ არაფერი მშვევლის.

ექიმი. ნერვოზია? სტენოკარდია?

ვატმანი. არა, რჩინა.

ექიმი. რა?!

ვატმანი. ერთი ციკუნა რჩინის ნამსხვრევი... დაუპატრი-ფებელი სტუმარიეთი შემომეჭრა და მოსვენებას აღარ მშვევს. ერთ ადგილას არ ისვენებს, წვეული... აგერ, უკვე ოცდახუთი წელია მკერდში დავატრევი...

ექიმი (გვერდით მიუჯდება). კარგი და, რისთვის იტოვებთ მას? უნდა მიითმროთ.

ვატმანი. მივითმრო? რატომ?.. სასიოვარია, იყოს ჩემთან... ესეც ჩემი მედალია, ომში ჯილდოდ მიღებულ... თამბაქო გაქეთ?

ექიმი. სიგარეტი?.. დიახ, რა თქმა უნდა... (ჯიბში სწრაფად ჩაიყოფს ხელს, მაგრამ უკებ ჩერდება). კი მაგრამ, თქვენითვის რომ...

ვატმანი. არაფერია. თამბაქო ვერაფერს დამაკლებს...

ექიმი. რაკი არ იშლით... ინებეთ...

ვატმანი. გამაღობთ.

ფიქრებში წახული ჩუმად ეწევა პაპიოსს. ექიმის ასევე-სულსწრაფი მამაკაცი მიუახლოვდება მათ, მკერდზე შამპანურის ბოლოები „მოუხუტებია“...

სულსწრაფი მამაკაცი. უკაცრავად, თუ იცით, ტრამვაი კიდე დიდხანს არ წავა?

ვატმანი. რა?..

სულსწრაფი მამაკაცი. რა და, რამდენიმე გაჩერება ფეხით მოვდივარ და არც ტრამვაი ჩანს და არც სხვა რამ. აქვე კიდევ, თითქოს განგებ...

ექიმი. ლიანდაგს აგებენ.

სულსწრაფი მამაკაცი. ვხედავ, მაგრამ სანამ დამთავრებენ... დრო აღარ ითმენს.

ვატმანი. რა დროა?

ექიმი. ორის ნახევარი.

სულსწრაფი მამაკაცი. მეგონა, გზაში რამეს გადავეყრებოდი, ჩავჯდებოდი და გავყვებოდი.

ექიმი. ასეთ დროს? ძნელად ნახათ რამეს.

სულსწრაფი მამაკაცი. მოდი ახლა და, ამ უპატრონო მასივიდან სამშობიაროზე ფეხით წაიდი... სამშობიაროში მივალ, არაფერია... შინ ვბრუნდები და, ვერც იქ მიზივთვია მოსვენება; წმინდაზე მინათს ჩემი თავი. ერთთავად პატარა, მოუსვენარ წვევლის თვისი მომჩერებია. ის კი არა და, მამაც კი მყვითი მივსი. უკაცრავად, მართალია, რომ ასეთი რამ ადამიანს ხშირად ემართება?

ვატმანი (ფიქრში წასული). რა თქვით?

სულსწრაფი მამაკაცი. რა და, აგერ უკვე მეშვიდე დღეა რაც მეუღლე სამშობიაროში წავიყვანე და ჯერ კიდევ არაფერი ჩანს...

ექიმი. ბავშვს ელოდებით?

სულსწრაფი მამაკაცი. მეშვიდე დღეა, წარმოვადგინეთ? მეშვიდე დღეა და, მამაძალი, მობრძანებაზე დიდი თავპატყის იდებს.

ექიმი. დარდი ნუ გაქეთ, მობრძანდება...

სულსწრაფი მამაკაცი. სიჯიუტეა და მეტი არაფერი... რა გაცინებთ? მართლს ვამბობ. სიჯიუტე მათ თან სდევთ იმთავითვე. (უფრო თავისთვის). ორმოცდაექვსი წლის კაცი ვარ უკვე. მამა პირველად ხვდები და, ის კიდევ... (ჯერ კიდევ დაუბადებელ ბავშვს მიმართავს). დამაცადე, მე შენ გინებენ სიერს, დამიწყო ვაჟაკობა...

ექიმი და ვატმანი იცინიან.

ექიმი. რა იცით, იქნებ გოგოა?

სულსწრაფი მამაკაცი. მით უკეთესი... ოჯახში საინთერესო შემოიტყობ. თორღნ, არ ვიცი რატომ და, მაინც პირველი ბიჭი მინდა რომ იყოს.

ვატმანი. ეს მამაბუნებრივია, ალბათ...

სულსწრაფი მამაკაცი. დიახ, სამშობიაროში მიმავქს, მისალოცად... ყოველთვის ასე მიმავქს, მაგრამ რამდენჯერაც ვისროლე (შამპანურის თავსაბურს ქიკლავს თითქმის), იმდენჯერ ავაცინებ მიზანს... მერე, სხვა რადა მარჩება, დაგუჯდები სამშობიაროს დარახს, დავლოდე, და უკან ვბრუნდები. ბიბიშს ვიხები... ნუ იტყვი, ეს ენაგაგრევილი ვინ ყოფილია. მე დღეს ცოტა...

ვატმანი. დალიეთ?  
სულსწრაფი მამაკაცი. დალიეთ.  
ექიმი. გასაგებია.

სულსწრაფი მამაკაცი. განა შემიძლია კი სმა?  
მაგრამ, უბრალოდ, მეგობრობა...

ვატმანი. ავანსად მიგოლოდებ?  
სულსწრაფი მამაკაცი. ხუმრობა საქმე როდია, ამ  
ხნის კაცი პირველად გზდები მამა.

ექიმი. გასაგებია...  
სულსწრაფი მამაკაცი. საინტერესოა, შევლის  
დაბადებას ყველა თუ ასე ელოდება?

ვატმანი. ყველა. დაბადებამ და, კიდევ ელიან... გა-  
ზრდიან, დაბინაგებენ და, კვლავ ელიან... შვილიშვი-  
ლი ეყოლობენ და, ისევ და ისევ ელიან... და ასე,  
მთელი სიცოცხლე ლოდინში გადის.

სულსწრაფი მამაკაცი. კარგია... (ოცნობს).  
აი, დაბადება, გაიზრდება, გასწავლება და მასთან  
ერთად ხელმეორედ განვიცდი ჩემს დაბადებას... ამ-  
ბოვნად, ყოველ ჩვენთვისან თავისი მსგავსი ჰყავს  
ბებიანდ. სახით, ხმით, სიარულით, გონებით, სულით,  
ყველაფრით თვისი მსგავსი. ვეძიე, ყველგან ვეძიე.  
მაგრამ ვერ ვპოვე... რა ვიციოდი, რომ ჩემი ასლი სწო-  
რედ ახლა უნდა დაბადებულიყო. იქნებ ხვალ, ან  
დღეს... შესაძლოა, ამ წუთშიც... (შემფოთებით). მაგ-  
რამ, უკებ რომ...

ექიმი. ფიქრი ნუ გაქვთ, ყველაფერი კარგად იქნება.  
სულსწრაფი მამაკაცი. თქმა ადვილია... (ბოლ-  
ისი ცეპის იწყებს. უკებ ავტომატების თუხთუხი გაი-  
ხნის. იგი მანქანისკენ გაიქცევა, თან ხელს იქნევს),  
გააჩერე, გევი, გააჩერე!.. (გაიხნის მუხრუჭების ხმა).  
მე წავედო...

ვატმანი. კაცო, სად მიხვალ, გაჯის მანქანა!  
სულსწრაფი მამაკაცი. სულ ერთია... მეტის მო-  
თმინა აღარ შემიძლია... (ხელს იქნევს და გარბის,  
უკებ გაჩერებისაკენ მომავალ ახალგაზრდა აფორნა-  
ლისკენ შევსახება. აურნალისტს ილიაშია ამორჩილი  
თამაშის ფურცლები უცვივდება). აჰ, მამაკაცი, უკა-  
ცრავად... (წამით შემფოთებითი მოუბრუნდება და  
შემდეგ ქუჩის სიღრმეში სიბრძლით უჩინარდება. ვატ-  
მანი და ექიმი უეჭრებენ და იცინიან. ავტომატების  
თუხთუხი უფრო და უფრო შორიდან ისმის და მერე  
უკებ უყვება. აურნალისტი ასფალტზე მიმოხრეულ  
ფურცლებს მოავრთვებს და გაჩერებასთან ჩამოხსნ-  
ვრებს უახლოვდება).

ქურნალი. უკაცრავად, ხაზს მალე შეაკეთებთ?  
გამარჯობათ, ექიმო...

ექიმი. (ვაკირვებით). გამარჯობათ.  
ქურნალი. ვერ მიცანიო?

ექიმი. მამაკაცი...  
ქურნალი. თუ გასსოეთ, შარშან ჩემ ძმას ოპერა-  
ცია თქვენ გაუკეთეთ... თირკმელები... გასსოეთ?

ექიმი. ა, გამასხენდა, გამასხენდა... ახლა როგორ არის?  
ქურნალი. კარგად, ექიმო, კარგად. თქვენზე ლო-  
ცოლობს... სასწაული იყო პირდაპირ, სასწაული. რა  
ხანია ვეზრდებიოდი, ჩვენს განუთმი თქვენს შესაბამე  
ერთი კარგი ნარკვევი უნდა მეხუთქა...

ექიმი. არც მეტი, არც ნაკლები, პირდაპირ უნდა გე-  
ხეთათ?

ქურნალი. ოქროს ხელი გაქვთ, ექიმო.

ექიმი. (ვატმანს). ასეა თუ ისე, დანხარებისათვის აუცი-  
ლებლად უნდა მიმართო ექიმს...

ქურნალი. ბოდიშს ვიხდი, ექიმო, რამდენი წე-  
ლია რაც ქირურგის მისდევთ?..

ექიმი. მაგონდება, ომის დროა. ერთ-ერთ მესანგრეს ყუ-  
მარამ ფეხი მოაწყვიტა. სასწრაფო ოპერაცია საჭი-  
რო. ის იყო, საქმეს შევადექი, რომ სინათლე ჩაქრა.  
იძულებული ვიყავი, სანთლის შუქზე განმეგრო... აი,  
ეს იყო ჩემი პირველი ოპერაცია.

ქურნალი. როგორ ამბობენ, პირველი ნათლობა...  
ექიმი. (წამფერებით). ნათ-ლო-ბა...

ქურნალი. (რალაც იწერს ბლოტონტში). შემ-  
დე, ექიმო?.. დამთავრდა ომი და თქვენ...

ექიმი. არა, ახალგაზრდა, ომი არ დამთავრებულა. მხო-  
ლოდ ქვეყნებისა და ყურმარების გრუსხუნი შეწყდა.  
დამთავრები იქ დარჩნენ, ცოცხლები მინ დაბრუნ-  
დნენ, მაგრამ ომი მაინც არ დამთავრებულა. ის კი არა  
და, ომი დღესაც გრძელდება.

ქურნალი. გრძელდება?..

ექიმი. ერთი მოხუცი პროფესორი გვყავდა. ყოველთვის,  
როცა კი შეგხვდებოდი და შევეცდებოდი, საიდან  
მოიზარდებოდი-თქმე, სრულიად სერიოზულად გვიპა-  
სუხებდა — „ომიდან, ბიჭებო, ომიდან...“ რას ამ-  
ბობთ, პროფესორო, — გველიმბოდა ჩვენ, — ომი  
რახანია დამთავრდა! „არა, ბიჭებო, არა, — გვიპასუ-  
ხებდა იგი, — ომი არ დამთავრებულა! ექიმისათვის  
ომი არასოდეს მთავრდება...“

ქურნალი. კარგია.

ექიმი. რა არის კარგი, ახალგაზრდა?

ქურნალი. კარგი ნათქვამია — „ექიმისათვის  
ომი არასოდეს მთავრდება!“. ჩემი ნარკვევის სათაუ-  
რიც სწორედ ეს იქნება. (აღფრთხიანებული რაღაცას  
იწერს ბლოტონტში).

გაჩერების აბრას ხელ-ხელი, გახმალი მამაკაცი უახლო-  
ვდება. თევზებთან აქვარატი მოუკავს ვულზე. ჩუხუძ მი-  
დდება ერთ კუთხეში. სკამთან თავმოყრილებს ტანსაცმლის  
ბერტავით სულსწრაფი მამაკაცი უახლოვდება, შამანურის  
ბოლოზე ისევ ვულზე აქვს „მიხუტებული“...

ვატმანი. (სიცილით). ეს რა დღეში ჩავარდნილხართ,  
კაცო?!

ექიმი. მეწისქვილეებს დამსგავსებია...

სულსწრაფი მამაკაცი. გაუთავდა...  
ვატმანი. რა?

სულსწრაფი მამაკაცი. ბენჩისი გაუთავდა...  
ცოტა გუს გაიარა, ერთი ვეგარინად ამოიხრტიანა და  
გაჩრდა... არა, როგორც გინდათ, ისე თქვით და, ტრა-  
მეიხუნ ნადილ ტრანსპორტი არ არსებობს...

შემოდის ახალგაზრდა კონდუქტორი, ხელში პური უჭი-  
რავს. ფხვდაფხვ შალაბის შემცველი ერთ-ერთი მუშა  
მოკვდება.

კონდუქტორი. (ვატმანს). უკვე დამთავრეს...  
პირველი მუშა. (ქუჩის გადამკვეტ რკინის ფირფი-  
ტას იღებს; ვატმანს). ხაზი მზადაა, შევიძლიათ დაი-  
წყათ... (მიდის).

სულსწრაფი მამაკაცი. როგორც იქნა...  
(ყველანი უნებურად ტრამევისაკენ შეტრიალდებიან.  
ტრამევი არ ჩანს).

კონდუქტორი. მოქალაქეებო, ტრამევი პარკში მი-  
დის.

სულსწრაფი მამაკაცი. როგორ თუ პარკში?..



ექიმი. ერთადერთი ტრამვია და ისიც პარკი...  
ქუნალი სოფი. ეს ოხერი, გაზეთის დღე მაინც არ  
იყოს... მოდი და, სტამბამდე ფეხები ინარჩუნო  
ვატმანი. დაბრძანდი, მიქლაქენო, დაბრძანდი  
ტრამვია პარკში არ წავა.

კონდუქტორი. როგორ?  
ვატმანი. ერთი გზობა კიდევ წაივლი...  
კონდუქტორი. სამუშაო რა ხანია ღვაძლიერეთ, აქ  
პარკში უნდა გყოფილიყოყით.  
ვატმანი. არა უშავს, ნუჭი, არა უშავს. ამ შოკოლისს  
ხალხს გზაში ხომ ვერ მიგატყობენ? დაბრძანდი,  
მიქლაქენო, დაბრძანდი.

ყველანი მზიარული ხმაურით ტრამვიასაკენ გაეპარებოდნენ

დარაჯის ხმა. მოიცა, შეილო, მოიცა...  
მოვარდება აქოინებელი დარაჯი, ქვარა, მსხვილლუვა-  
შებიანი, ხანშიშესული მამაკაცი. ვაცეთილი პალტო ახო-  
ჩრია ილიაში, ხელში სქელტანიანი წიგნი უჭირავს.

ვაგონში.  
ტრამვია მიდის. საქვს ვატმანი მიხტვლია. მისი „პაბინის“  
გვარდით ექიმი დგას. ვაგონის სარკილიდან ფიქრებში წასუ-  
ლი კონდუქტორი იყურება. ერთ-ერთ სკამზე, ერთმანეთის  
პირისპირ, სხედან აქვაროუმიანი მამაკაცი და შამანურის  
ბოთლებიანი ხელსწრაფი მამაკაცი. მათგან ოდნავ მოშორე-  
ბით — ყურნალისტი. ხოლო ერთ-ერთ კუთხეში, მხარზე  
უწოდებულად მხოლოდ მოხუცა და სინავს. აწეწილი  
თმა-წყურა აქვს, ტილის ძველისძველი ტანსაცმელი აცვია,  
ფაროფარფლებიანი ჩაღის ქული თვალებზე ჩამოფუხა-  
ტებაა.

დარაჯი. (როგორც იქნა, მოთავსდა ერთ-ერთ სკამზე).  
აი, ახლა კი — საღამო მშვიდობისათ...  
ქუნალი სოფი. ო, გამარჯობა, ძია მუშელ... (მგზავ-  
რებს). ჩვენი სახლის პირდაპირ მუშაობს... მალაზნის  
დარაჯია... როგორა ხარ, ძია მუშელ? ასე სადღესას-  
წაულოდ მართული სათი მიდინარ?

დარაჯი. ნუღარ იტყვი, სადღესასწაულო რომელია... ეს  
თავიგულია მაკლდა... რა მოეჩვენათ, არ ვიცი, ამ  
შუალამისას ნიშნობა გვკონდა?

ქუნალი სოფი. ნიშნობა?..  
დარაჯი. მო, ჩემი ქალიშვილის ნიშნობა ამალამ... ამ  
რამდენიმე საათის წინ ჩვენივე შემატყობინებ, მყე-  
რები ჩამოგვივიდნენ სოფლიდან და სასწრაფოდ წა-  
მოდით. მოდი ახლა, მიატოვე საქმე და წადი. კიდევ  
სარკი, ჩემს შემცველს რომ შეგატყობინებ და მივი-  
და... ეს ყველაფერი იმან მომართვა, წაუღე, გაუხარ-  
დებათ...

ქუნალი სოფი. ძალიან კარგი... გილოცავ, ძია მუშელ...  
სულ სწრაფი მამაკაცი. გილოცავთ, ბედნიერები  
იყვენ.

დარაჯი. დალოცვილი ბრძანდებოდეთ, შეილო...  
სულ სწრაფი მამაკაცი. კონდუქტორი, ამ მო-  
წეს ჩასძინებია და გააღვიძეთ.

დარაჯი. მარჩიელია...  
სულ სწრაფი მამაკაცი. გააღვიძეთ, თორემ, იქ-  
ნე თავის გაჩერებას გასცდა კიდევ...

კონდუქტორი. ნუ სწუხართ, ვერ იქამდე შორია...  
ექიმი. წარმოვიდგენიათ, აზრადაც კი არ მომივიდოდა,  
რომ შეწყენ...

იატმანი. ვატმანი ვარ?..  
ექიმი. იცით, რა?..

კონდუქტორი ვატმანს უახლოვდება. რაღაც საინტერესო  
უნდა უთხრას, მაგრამ ვულვოული უკან ბრუნდება... კონ-  
დუქტორს ვული ექიმზე მოსდის, რომელიც ვატმანთან საუ-  
ბრის არ ეშვება...

1-ი მი. (ვატმანი). ...პატარაობისას, როგორც კი მატა-  
რისის ხმას გავიგონებდი, სიხარულიდან მუხლები  
მიოთრებოდა. ცოცხებობდი, გავიზრდები და უსა-  
თუოდ მიმსქნებ გამოვალ-მეთი.

ვატმანი. მაგრამ ექიმი გამოხვედით?..  
ექიმი. ბავშვი ვიყავი, მეგონა, მემსქნებ თუ გამოვალ,  
მივალ ქიყვიანს ვნახავ-მეთი.

ვატმანი. მაგრამ, მოხდა ისე, რომ ვერ ნახეთ...  
ექიმი. არა, როგორ არ ვნახე... ოლინდ, სამუშაოდ,  
იმის ქარ-ცეცხლში გახვეული.

ვატმანი. ომში იყავით?  
ექიმი. მესანერე გახლდით... როცა უკან ვიხვედი, ხი-  
დებს ვაფეთქებდი, მერე, გადამწყვეტ შეტევაზე რომ  
გადავდივდი, ისევ ვაგებდით და წინ ისე მივიწყდით.

ვატმანი. მე კი... შეტევაზე გადასვლა ამიკრძალეს.  
ექიმი. ვერ გავიგე...  
ვატმანი. მავთულბარათებში გამომამწყვედის.

ექიმი. ა, ტყვედ ჩავარდი...  
ვატმანი. კმ, ჩავვარდი... მაშინ ისინი სწორედ მასე  
გვეკვირებოდნენ... დრო კი შეიცვალა, მაგრამ ეს  
უსცხური შეგითხვა ისევ ისე დარჩა. არა, ექიმო,  
ტყვედ არ ჩავვინდოვარე. ისე და მატყვევეს, მინდო-  
და თუ არა, არავის უკითხავს.

ექიმი. უკაცრავად, მამაკეთი... ხომ იცით, სიტყვაა, ასე  
ამბობენ...  
ვატმანი. გასაგებია...

მოთხიზიანდა გამოსული კონდუქტორი ვაგონის კედელ-  
ზე მიმარებული ზარის ღილაკს დააქერს მითხ. ვატმანი  
სასწრაფოდ აშურბრუტებს ტრამვიას და აღუღებულად გამო-  
დის „პაბინიდან“.

ვატმანი. რა მოხდა?  
კონდუქტორი. არაფერი... შეგმა კატამ გადავიგებინა  
და კინაღამ ბორბლებმა ჩაითრია... თქვენ კი, მოქა-  
ლაქე, დაბრძანდი... თავისუფალი სკამების მიტე-  
რა არის?

ექიმმა კონდუქტორისა ვერაფერი ვაგო, მხრები აიჩჩა  
და ურჩვეულისა და დარაჯის პირდაპირ, თავისუფალ სკამ-  
ზე დაჯდა ვატმანმა სავედურით თავი გააქნია, შვიდა „კა-  
ბინაში“ და ტრამვია დახსრა.

სულ სწრაფი მამაკაცი. დაცურავენ?  
აქვარი მამანი მამაკაცი. ამა სხვას რას იზა-  
მენ?

სულ სწრაფი მამაკაცი. პოპ! ჩაქვრა... ეცა და გა-  
მოსტაცა. საწყალს ულუფა როგორ წაძღლიჯა... (თითს  
უკაცუნებს ავერთუმის კედელს). ა, შე გუშამდარო...

აქვარი მამანი მამაკაცი. ნუ უკაცუნებთ! ნუ  
უკაცუნებთ! ნუ აღიზნებთ!

სულ სწრაფი მამაკაცი. უკაცრავად...  
ქუნალი სოფი. რა არის ეს, ძია მუშელ, ისევ რაფის  
კითხულობთ?

დარაჯი. მაშ რა ვენა, შეილო. ეხლა ყველას თითო მწე-  
რალი მოსწონს... ჩემი მოწონებულებიც ეს არის... მი-  
წის სუნი მცემს აქედან...

კონდუქტორი, რომელიც აქამდე ნელ-ნელა ვაჭანის „კა-  
ბინას“ უახლოვდებოდა, მივირთხმეა „კაბინის“ კედლებს და  
ხმადღბა იწყებს სიმღერას:

თუ ერთი ბევრვეჭრა კატა,  
ჩავარდნილი მთელი ქუჩის უხადა...  
აფურთხებდა და ესროლა ლღღებს  
ყველა ჭურის უქნარა და ბოთი.

კონდუქტორი სიმღერას განაგრძობს. ხმა თანდათან სევ-  
დიანი უხდება.

ამბობენ, რომ ნოშანია ავის,  
გზას თუ კატა გადავიტრის შავი...  
სიცრუეა, თუი ვისმის თარსავს...  
თარსავს ისევ-ინებ თავისთავას...

კონდუქტორი. (წამით სიმღერას წყვეტს. ვატმანს).  
სიმღერის თუ გჯერათ?..

ვატმანი. ხუმრობას თავს აღარ დანებებ?

კონდუქტორი. მე სულაც არ ვხუმრობი!.. რა შუაშია  
ხუმრობა?.. თქვენ ეს მითხარით, შავი კატა უკუღ-  
მართ ბედზე რატომ არის გაჩენილი?!

ვატმანი. საპექტაკლების გამართვას შეეშეო, აქ სცენა არ  
არის...

კონდუქტორი. სცენაა, სცენა ყველგანაა (არტისტული  
მითხარობით). ქვეყანა სცენაა, აღამიანები მსახიობე-  
ბი არიან, ხოლო დრო... დრო... (ვიკონთან ერთად  
ირწყვა) აი, ეს ამოძრავებელი ტრამვაია... (იცი-  
ნის).

ვატმანი. ახ, ნუნე, ნუნე, გიყურებ, გიყურებ და ვფიქ-  
რობ...

კონდუქტორი. ...რომ მე ერთი ჭკუამხიარული გოგო  
ვარ; რომ ცხოვრებას იოლად ეუბნებ და... ყოველი-  
ვს ვამასხარებ... ნუ იცინით, ასე...

სულსწრაფი მამაკაცი. მეშვიდე დღეა, წარმოვი-  
დგენიათ... ორმოცდაექვსი წლის კაცი ვარ და მამა  
პირველად ვხდები...

აქვარ იუმიანი მამაკაცი. (წამლერებით). ა-ა...  
სულსწრაფი მამაკაცი. რა თქვით?

აქვარ იუმიანი მამაკაცი. (ენის ბორძივით,  
გულმოსული). გა-ა-საგებია-მეთქი.

ვატმანი. (კონდუქტორს). ნუნე, მგონი, ინსტიტუტში  
გამოცდები უკვე დაგეწყით, არა?

კონდუქტორი. დაგეწყით.  
ვატმანი. მერე? საშუალოდ ხომ განთავისუფლებული  
ხარ, რაღად დადიხარ?

კონდუქტორი. თქვენ თუ არ გინდათ, არც მოვალ...  
ვატმანი. მე ის მინდა, ბოლოს და ბოლოს იცოდე...

კონდუქტორი. ...რომ იოლად ცხოვრების მსურება არ  
შეიძლება...

ვატმანი. (გალიმბული თავს გადააქნებს). საოცარი  
გოგო ხარ, ნუნე.

კონდუქტორი. თუ არ მოგწონვართ, მითხარით და  
მოგშორდებით... დიხხ, დიხხ, მოგშორდებით... სხვა  
ვაგონზე გადავალ, მიუხედავად იმისა, რომ ეს ჩემი  
ძველი ვაგონი ახლომეტლოვით მივყვარ უკვე.

ვატმანი. ჰო, მართლაც... სად არის ის შენი ახალგაზ-  
რდა?.. აღარ ჩანს.

კონდუქტორი. რატომ უნდა გამოჩნდეს?  
ვატმანი. რა ვცივ? ყოველამ გელოდა, სახლში მიგა-  
ცილებდა...

კონდუქტორი. ვეღარ მიმაცილებს.  
ვატმანი. რატომ?

კონდუქტორი. ჭკუა ვასწავლე, ფეხსაცემლებს გაუ-  
ფრთხილდი-მეთქი.

ვატმანი. შეიგონე, იმ ბიჭს უყვარხარ!  
კონდუქტორი. მერე რა?..

ვატმანი. გეტყობა, მოგწონს, თავისი საქმე რომ მიუ-  
ტოვებია და ვეზადგვს უკან დაგყვება?

კონდუქტორი. ვაგონის ყოველთვის უხარიათ, ბიჭები  
ფეხდაფეხ რომ დაჰყვებიან...

ვატმანი. სულელო, ცოლად უნდისხარ,  
კონდუქტორი. თქვენ თუ გინდათ ჩემი გათხოვება?..

ვატმანი. არა, შენ იმ ბიჭს გააგიჟე!  
კონდუქტორი. მეც სწორედ ვე ვეფხარი — ჩემთან  
ყოფნა ხელს არ მოგვიტოვებს, უმჯობესია შენი შესაფერი-  
სი ექებო-მეთქი... მე თუ საერთოდ გაეთხოვდი, ვის-  
მეს ისეთს წავეყვები, რომელსაც კარზე გახშიშიებუ-  
ლი მანქანა უდგას და ჯიბეში შემნახველი საღაროს  
წიგებავი უდგევს-მეთქი.

ვატმანი. გიჟი ხარ, გადარეული...  
კონდუქტორი. რაცა ვარ, ესა ვარ!

ვატმანი. იყოლე, ნუნე, მე ამას შენი ბუნებრივისათ-  
ვის ვამბობ. იმ ბიჭთან ერთად ყველაფერს დასძლე-  
ვ... გულთბილი და კარგი გოგო კი ხარ, მაგრამ  
ცხოვრება უღმობელია, ნუნე. ცხოვრებასთან ხუმრობა  
არ შეიძლება...

კონდუქტორი. (აყრემლებული, უცებ აფეთქდება).  
ცხოვრება თვითონ რომ დაგკინის, ის თუ შეიძლება?..  
შეიძლება?! მითხარით, შეიძლება?!

ვაგონი სიბნელეში ჩაიძირება. იხმის მგზავთა ხმები.

— რა მოხდა?  
— დენი გამორთეს...  
— ვეღარ გამიგია, ძმაო, სახლამდე მისვლა გევიწროა  
თუ არა?  
— ნუ გეზინიათ, გზაში არ დაგტოვებთ.

ამ სიტყვებთან ერთად ნელ-ნელა ნაადება დარბაზი...

ფ ა რ დ ა .

მ ე ო რ ე „გ ა ჩ ი რ ე ბ ა“ ...

სულ სხვა ქუჩა. სიღრმეში აღვიშვით მორთული ვეებერ-  
თლა „ვეტილი“... სცენის წინა ნაწილში ტრამვისი გაჩერების  
აღმნიშვნელი ახრა და სკამი, ხოლო მარჯვენა მხარეს — ტე-  
ლფონის ჩიხური. გაჩერების აბრასთან წინ და უკან მოუ-  
სუნვანად დაღობს ხელფობიანი მოხუცი კაცი. ხშირად აცემი-  
ნებს ცხვრის და შემდეგ ცხვრისაოციო იწმენდა... როგორც  
ჩანს, სურდო უნდა ჰქონდეს. ქუჩას მზიარული ხმაური მო-

უყვებთან ჩემი ნაცნობი ბიჭები და შავთოიანი გოგონა. ის-  
მის სწრაფად მიმავალი მანქანის ხმაური.

ს ა ქ ს ა ფ ო ნ ი ა ნ ი ბ ი ჭ ი. (ხელის ქნევით წინ გაავრ-  
დება...) კეი, ტაქსი!.. ტაქსი!.. ფუი! წავიდა...  
შ ა ვ თ მ ი ა ნ ი გ ო გ ო ნ ა. დადილაღე სიარულით. (გაქე-  
რების აბრასთან სკამზე ჩამოჯდება).





საქსაფოთიანი ბიჭი. (გვერდით მიუჯდება). არა უნახს, მაღვ რამე გამიჩინდება და გავყვივით.  
შავთმიანი გოგონა. ფესსადელები მიჭერს ძალიან.

საქსაფოთიანი ბიჭი. თუ გიჭერს, გაიხსნა და...  
შავთმიანი გოგონა. მერე ვეღარ ჩავიცვამ.  
გიტარიანი ბიჭი. პოი, თქვე მოსაწყობს არსებებ... თქვენც შეყვარებულნი გეცნათ რა... გამომხოვების უკანასკნელი ღამე მიყვარს არ იყო... აი, ახლა ჩემს გვერდით ერთი სათოვარ არსება რომ გააჩინა, მისთან ერთად მთავარმდე ვივლიდი ფეხით.

საქსაფოთიანი ბიჭი. შენ სულ სხვა ხარ, შევიც...  
შავთმიანი გოგონა. ყველასაგან განსხვავებული...  
გიტარიანი ბიჭი. ხვალ, ჩემო შავებულა მტრე-მე, ხვალ... ხვალ ყველას ერთხაირ ფორმას ჩავგვამცვრე, ყველას ერთხაირად გადავგებტრავენ და როცა ჩვენი ფოტოსურათი მოვივა, ვეღარ განვგასხვავებ — ეს საკავშირების მწიწნდავი რომელია და რომელი — მე!..

(გოგონა ჩანთას მოიხსნის და გიტარიან ბიჭს უთავაზურს შურგეში... სიცილი. ხმაური).  
შავთმიანი გოგონა. კარგი და, ბიჭებო, ის ცარიელი ინტელექტი როგორღა მიგყავთ? მას ხომ მხედველობა...

საქსაფოთიანი ბიჭი. უნდა გენახს, სამხედრო კომისარიატს რა დღე დაათია, „მე ქვასავით ჯანმრთელი ვარ... ჩვენ, სამივენი, პირველი კლასიდან ერთად ვართ და ყოველთვის ერთად ვიქნებით“... ერთი სიტყვით, ჩვენთან დამორბედა არავის დაანებო.

გიტარიანი ბიჭი. (არტისტულად). ო, პირადაც, მას ქუშიარტ კაცად იცნობდნენ...

სიცილი. გიტარიანი ბიჭი ურჯახს და ცეკვავს. სურდლიანი მოხუცი კვლავ აღმაცერა და უთურებს მას. ბიჭი ერთი წამით მწუხვებს ცეკვას და გაქავებული მაჩირდება მთვარებს.

გიტარიანი ბიჭი. მასე გულცივად რას მიყურებ? მოთხარ, რა იყო? რატომ ვმზარობ? რა მაცეკვებს?!... რად ვმზარობ?! დიდი ამბავი, მთვარალი თუ ვარ, რა მოხდა მერე? ჯარში წასვლის წინ, აბა, ვის არ დაუღვევია?! ახ, მთვარევე, მთვარევე, ნუ მიყურებ მასე გულცივად!..

მზარალი ხმაური, სიცილი. სურდლიანი მოხუცი, რომელიც აქამდე იდგა და განრისხებული აღმაცერა მისჩერებოდა ახალგაზრდებს, აფეთქდება...

სურდლიანი მოხუცი. თქვენ გავიწყდებათ, სად იმყოფებით?!

საქსაფოთიანი ბიჭი. (ზრდილობიანად, რბილად). ქუჩაში, ბაბუ, ქუჩაში.

სურდლიანი მოხუცი. სამწუხარო სწორედ ვეარის, რომ ქუჩაში...

შავთმიანი გოგონა. რა მოხდა, ხომ არავის ვაწუხებთ...

სურდლიანი მოხუცი. როგორ თუ არავის, ახალგაზრდავ... ხალხს სძინავს, თქვენ კი ქუჩაში იცინით, ხმაურით, წარმოდგენებს მართავთ. თქვენ ძალიან კარგად იცით, რომ თორმეტი საათი შემდეგ არც სიმღერა შეიძლება, არც სიცილი და არ...

შავთმიანი გოგონა. მხოლოდ — სამარისებური სიჩუმე...

სურდლიანი მოხუცი. დიახ. (შემფთობით). სამარისებური სიჩუმე...

გიტარიანი ბიჭი. (აქამდე მათ საუბარში არ ერეოდა). აბა, გიტარას „ალიფანდა“ და „სვეტზე“ გაკრულ ობიექს თვალს ავლებდა. „უცაზარი ომნი მიღის“... აფსუს, არ მინახავს... (კითხულობს). „დიას, ქვეყანა გადაბრუნდა“.

სურდლიანი მოხუცი. (მისი მისამართით ეგონა თქმული და გაბრუნებული გიტარიან ბიჭს მივარდა). დიას, გადაბრუნდა... თვევისიანები უსაქმოდ ქუჩა-ქუჩა რომ დაეთრევიან, აბა რა მოუვიდოდა... საქმე თქვენ არ იცით, სადღეობა თქვენ არა გაქვთ და, საერთოდ, არაფერს მაქვსინები არა ხართ...

გიტარიანი ბიჭი. თუ არაფერს მაქვსინები არა ვართ, მაშ ჯარში რისთვის მიყვარათ.

საქსაფოთიანი ბიჭი. ჩვენ მუსიკისთვის ვართ, ხვალ ჯარში მივდივართ.

სურდლიანი მოხუცი. დიდი ამბავი... ჩვენ თქვენს ასაკში... (ცხვირი დააცემინა).

შავთმიანი გოგონა. ჯანმრთელობა, ბაბუ, ჯანმრთელობა...

გიტარიანი ბიჭი. შეყვარებულნი, ეს მითხარით, რატომ ვერ ვიტან ამ გულცივას და დამწუხრებულ არსებას, რატომ? (ერთბამად მოხუცისაკენ შეტრიალდება). ქვეყნად გულრილვებს ალბათ მისივს ვერ ვგვევძო, რადგან ნათელი საკუთარი არ გაჩინათ...

საქსაფოთიანი ბიჭი. (გოგონას მღაფევი ხელს გაუყრის). ჰეი, შევიც, ნუღარ უყვე მთვარეს, გეყოფა...

უცბა ფანჯრიდან ხმები გაისმის, ფანჯარა არ ჩანს.  
— მაშ, გიყვარდა?.. უსირცხვილოვ...  
— მაშეიყო...

ოთახში ხმაურით რაღაც ცეცმა დაბადა და ტყედა. ისმის გოგონას ქვითინი. შავთმიანი გოგონა და ბიჭები კულისიდან და ქუჩაზე დაფენილ ფანჯრის შუქთან მიდიან...

შავთმიანი გოგონა. რა იყო, ბიჭებო?..  
გიტარიანი ბიჭი. არაფერი... ქალაქი ცხოვრობს... ქალაქს დამინება არ უნდა...

საქსაფოთიანი ბიჭი. უხერხულია, ხალხის ფანჯრებთან რას დაყუდებულხართ, წავიდეთ.  
გიტარიანი ბიჭი. წავიდეთ...

გიტარიანი ბიჭი „გამქინვარებული“ ურჯახს. საქსაფოთიანი ბიჭი აკომპანენტს აყვანებს. შავთმიანი გოგონა ბიჭებს ქაჩარბუხი ჩააკიდებს ხელებს და სიმღერით განავარაზიანებენ დაშლულ მგზავრობას.

სურდლიანი მოხუცი. (სიტყვას დაადევნებს). გადარეველი... (თავისთვის). ნეტავ ამისთანებს რომელი სულელი აკმეებს პურს და ინახავს... (ჩიბეში ხელს იყოფს და ტელეფონის ჯიხურში შედის).

ქუჩაში წამით სიჩუმე ჩამოვარდება. მაგარი აი, მაღვ იცვ იწყება მამა-შვილის ჩხუბი:

- საკმარისია... მეყო...
- ჩუმაღ, მაშეიყო, ჩუმაღ...
- სასამართლოში წავატრევე!..
- ქვეყანაზე ვერც ერთი სამართალი დამიბრუნებს იმას, რაც უკვე დაკარგე...
- გაეთრიე, გარყვნილი!..
- მაშეიყო...
- გაეთრიე-მეთქი!..



გაიშლის კარის მიჯახუნების ძლიერი ხმა. აი, ქუჩაში სასო-  
მობელი გოგონა გამოდის. ერთ წამით შეერდება და  
ძაღვს უყურება, მოშორდომ, ძაღლი არ ჩანს.

სასო მისდილი გოგონა. (კულსებისკენ იყურე-  
ბა). დაბრუნდი, ჯეკ, წადი შინ!.. არ გამომყვე, გეს-  
მის?.. არ გამომყვე!

ძაღვის გულსომოწვეული წამოტრიალს იხმის. სასომბ-  
ლი გოგონა მუშტებით იწუნებს ცრემლებს და ქაჩის  
სიღრმეში ნელ-ნელა უჩინარდება. ძაღლის წაყვავი ძლი-  
ერდება და თანდათანობით წუდება.

სურდოიანი მოხუცი. (ტელეფონის ჯიხურში  
ყურბილი უჭირავს). ალო!.. პრიფსიმე ხარ?.. უკაცრავ-  
ად, ეს საიდან არის?.. რაო?.. შეიშალე?!.. რისი და-  
საფლავების ბიურო?.. (სიბრახისაგან კანკალებს). მე  
შენ კუბოს ზომას გიჩვენებ, ხულოვიანო!.. (გაცხარე-  
ბული ყურბილს ჩამოაკიდებს, მერე ბურტყუნით ღრ-  
კამიკიბას ჩაავლებს და ნომერს ეკრძება. ალო!.. პრი-  
ფსიმე ხარ?.. როგორც იქნა... ეჰ, ადამიანო... ეს რა  
მიყავს, რა დღეში ჩამავლევ... ჰო, მე ვარ... საიქიო-  
და, საიდან... ავტომატიდან ვერეკავ... რამდენიმე გა-  
ჩერებაა, ფეხით მოვიდვარ... დედაცაკო, ტრანსპორტის  
არ მუშაობს... რა?.. დალოცვილი, მიუფი მაგ ონკა-  
ნებს და მშვიდად დაიძინე... იმედო ვე გექნება... ამ  
დროს წყალსადენი წყალს არ მოგცემს-მეთო... (რამ-  
დენჯერმე ცხენის დააყვინებებს). სურდო მაქვს, მამ  
რა ჯანდაბაა... ჯიხურში ერთ წუთიც ცხენისხოსოსაც  
არ ჩაუღებ კაცს... მოვდივარ, მოვდივარ... (ყურბილს  
ჩამოაკიდებს, ჯიხურიდან გამოდის, მიმოიხედავს ირ-  
გვლივ და მიდის).

შემოღიან სათვალაიანი ბიჭი და ქერათმიანი გოგონა, რო-  
მელსაც მაკინტოფონი უჭირავს ხელში.

ქერათმიანი გოგონა. კარგი და, როგორღა მოხ-  
და, რომ უცებ ჯარში შენი წაყვანა გადაწყვიტეს?

სათვალაიანი ბიჭი. უნდა რატომ?.. რატომ სხვე-  
ბისა უცებ არა დეჩემი უცებ?..

ქერათმიანი გოგონა. (საჭურვი სიტყვებს ეძებს).  
მე იმის თქმა მინდოდა, რომ... აი, შენი მხედველობა  
მხედველობაში არ მიიღეს?..

სათვალაიანი ბიჭი. პირიქით, კომისარმა თქვა,  
სეთი მხედველობით მტერს ხუთი ათასი მეტრიდანაც  
კი ამოიღებ ნიშანშით.

ქერათმიანი გოგონა. წარმომიდგენია, როგორი  
იქნებია სახმედრო ფორმით, გადახორტილი თავით და  
საფალთით. (გაჩერებასთან დადებულ სკამთან მივა,  
დაჯდება და მაკინტოფონის ღილაკს დააჭერს თითას.  
ისმის კანაჩიანის ნანა).

სათვალაიანი ბიჭი. (გოგონას გვერდით მიუჯდება).  
ძალიან კარგი ცეკვა გცოდნა.

ქერათმიანი გოგონა. მართლა?

სათვალაიანი გოგონა. ნამდვილად, შენ და აი,  
ის კინორეჟისორი ყველაზე უკეთ ცეკვავდით.

ქერათმიანი გოგონა. რაღაცას იტყუებო... რო-  
ცა ჩვენ ცეკვაუდით ერთად, შენ რატომღაც სწორედ  
მამინ იყურებოდი ფანჯარაში... თვალს გეგრიდებდი...

სათვალაიანი ბიჭი. ფანჯარის მინაში ვითვალავა-  
ლებდი.

ქერათმიანი გოგონა. ფანჯარის მინაში? რატომ,  
მერე, რატომ?

სათვალაიანი ბიჭი. არ ვიცი... რატომღაც ასე  
შეჩრებოდა...

ქერათმიანი გოგონა. შენ თვითონ რატომ არ მე-  
ცეკვებოდი?..

სათვალაიანი ბიჭი. ცეკვა არ ვიცი.

ქერათმიანი გოგონა. მართლა?.. თუ გინდა, გა-  
სწავლი...

სათვალაიანი ბიჭი. ასლა?.. ქუჩაში?..

ქერათმიანი გოგონა. მერე რა მოხდა?.. (მადრ-  
ტოფონის ღილაკს თითს დააჭერს. გაიხმის რიტმული  
საკეკო მუსიკა). ვიცეკვით...

სათვალაიანი ბიჭი. (შემფოთებულად, ფეხზე წამო-  
დგება). ხომ გითხარი, არ ვიცი-მეთო... არ შემი-  
ძლია...

ქერათმიანი გოგონა. შეგიძლია... ძალიან კარგ-  
დაც შეგიძლია... უბრალო რამეა, შემიხედ... (ცე-  
კავს) და, ასე... ცოტა წინ გადმოიხარე... და ადგილ-  
ზევე დაიწყებ რეკვა... ჰო, მასე...

თავდავიწყებულ ცეკვას ამ კეკვანას მოწვეული გოგ-  
ონა. ბიჭი მოუხერხებლად იმეორებს მის ცეკვას.

სათვალაიანი ბიჭი. (ერთ ადგილას ირხევა). ორ  
წელიწადს ერთმანეთს ვეღარ შეხვდებოთ...

ქერათმიანი გოგონა. წლები მალე გარბიან...

სათვალაიანი ბიჭი. ასე ამბობენ, როცა ვისმეს  
ვლოდობ, წლები უსასრულობამდე გძრვდებიანო... და-  
მელოდები?..

ქერათმიანი გოგონა. (თავდავიწყებით ცე-  
კავს). ო-ო-!

სათვალაიანი ბიჭი. რა „ო-ო!“... დამელოდები  
თუ არა?!

ქერათმიანი გოგონა. (ოცნებობს). წარმომიდ-  
გენია — ორი წლის შემდეგ ბრუნდები ჯარიდან, რო-  
მელთა კინოთატარში შევიხარ და ეკრანიდან თვალს  
გიპაჭუნებ... აი, სწორედ ასე... ო-ო, სიხარულისაგან  
ალბათ გული გამისკდება...

სათვალაიანი ბიჭი. (აღუვებული). მე მინდო-  
და შენთვის მეთქვა...

ქერათმიანი გოგონა ერთბაშად ცეკვას სწყვეტს, ადგილ-  
ზევე ჰკავდება და ბიჭს მიაჩერდება... გოგონას თვალბეში  
ერთდროულად შემოფოთებაც იხატება, გაცოცხლებ და ლო-  
დილიც...

ქერათმიანი გოგონა. რა?.. ჰო, თქვი... განა-  
გრძე...

სათვალაიანი ბიჭი. (აღუვებისაგან ენადამბე-  
ლი). წასვლას წინ მინდოდა შენთვის მეთქვა, რომ  
მე... მე... (გოგონა იციხის). რა გაცინებს? (გოგონა  
სიცილს უმატებს). რა არის სასაცილო?..

ქერათმიანი გოგონა. „მე... მე...“ შე დაბნე-  
ული...

სათვალაიანი ბიჭი. (გულმოკლული, ენამორლე-  
ქით). რ-რა?..

ქერათმიანი გოგონა. შენა და ჯარისკაცი?!.. შენ  
უნდა სახლში იჯდე და ჯან პრისტოფს კითხოვოდე...

სათვალაიანი ბიჭი. შენ ვეცდე, შენ... თმები ჩა-  
მოგვრო და თავი კინოვარსკვლავად წარმოგედგინა:  
სოფი ლორენე, ლოლობრიჯია... როგორც არ უნდა  
ცეკვული იმ შენს კინორეჟისორს, რამდენიც არ უნ-  
და უჭირავო კინოსტუდიის კედლებს, სულ ერთია,  
არ მიგიღებენ.





ქერათმიანი გოგონა. (გულმოკლული, ისტი-  
ბარს მაინც არ იტყვს). ერთი ეს მიზრძანეთ, ვითომ  
რატომ არ მიმიღებენ?..

სათვალისანი ბიჭი. მოკლევსივრა და პაჭუა ხარ,  
აი, რატომ...

ქერათმიანი გოგონა. გამშორდი!.. (ფეხს მიწვა  
ურტყამს, ატირებული). ვამშორდი-მეთქი, გვისის?...  
ვივინდი!.. მე აქედან ფეხს არ მოვიკლავი, ჩავჯდები  
ამ შუა ქუჩაში და ალბათ გათენებამდე სულიც აღარ  
გამყვება... (ქვითინებს).

სათვალისანი ბიჭი. (გოგონას მიუჯდება გვერდით).  
ჰო, კარგი, კარგი... ისეთი რა გითხარი, რომ...

ქერათმიანი გოგონა. (სულისმითქმით). ეჰ,  
მართლაცდა, ჩემგან კინოვარსკვლავი არ გამოვა...

სათვალისანი ბიჭი. რატომ არ უნდა გამოვიდეს?...  
ვინ გითხრა?..

ქერათმიანი გოგონა. ცხვირი მოკლე მაქვს და  
პაჭუა...

სათვალისანი ბიჭი. (დამნაშავესავით იღიშება)  
სულელო, შენ მასეც ძალიან ლამაზი ხარ... შენ... შენ-  
ზე ლამაზი მთელ ქვეყანაზე არავინაა... ხასიათიც დი-  
დებულო გაქვს...

ქერათმიანი გოგონა. მართლა?

სათვალისანი ბიჭი. რა თქმა უნდა.

ქერათმიანი გოგონა. (თანდათანობით სულს  
იოქმავს). წარმოვიდგინა?... შუგა, ხსენებ, ხალხი  
რითგანა ჩამდგარია... გაზიანი წყალი სუნეზებით ავსებ  
ჭიჭას, ჭიჭა ივსება და წყალი გადმოდის... მაგრამ  
წყლის გაყვანილი გოგონა ვერაფერს აწმენდს... იგი  
გატაცებით უყურებს მოშორებით მდგარ ბიჭს, რომე-  
ლიც რადიკალური შემოფთებით მისჩერებდა მას, ხალ-  
ხი იღიწის, ხალხს ესმის-ვათი... ხალხმა იცის, რას  
ეუბნება ერთმანეთს ქალ-მათი...

სათვალისანი ბიჭი. (ადვილზე ირწევს). რას ეუბ-  
ნება?

ქერათმიანი გოგონა. როლი უსიტყვოა. ამ პა-  
ტარა როლს სიტყვები არ სჭირდება... გოგონამ ვერა-  
ნიდან მხოლოდ ერთი გაღიშებითა და ჭიჭიქიდან გად-  
მისული წყლით უნდა ილაპარაკოს... (თითქოს რამე  
აღმოაჩინაო, აღფრთოვანებული). ერთი ეს მითხარი,  
შვალ თუ ვინც მატარებელი რომელ საათზე გადის?

სათვალისანი ბიჭი. დილის თერთმეტის ნახევარ-  
ზე... ასე მალე დაგაიწყდა?

ქერათმიანი გოგონა. დაგვიანებით უნდა მო-  
ვიდე სადგურზე... გამოვვარდები სასლიდან, თავიერის-  
მტრებზე გავვარდები ქუჩაში, პირველივე შემხვედრ  
მანქანას გაგაჩერებ, სალონის კუთხეში მოვიკუნტები  
და ძალოვით ენავადმოვდებულები ასე მოვადრევე სად-  
გურამდე... სირბილით შემოვვარდები მაქანზე, ხალხის  
ჭრტლას მხრებით გავვარდევ... მე მინდა, ხალხმა აღ-  
მოვთქვას რომელი მწერა დამადგენის და ვერც კი მიხვდეს,  
ასე გულხეთქებით იმიტომ ვაგზობარ, რომ უნდა გა-  
ვიცოლო ის, ვისაც მთელ ორ წელიწადს ვეღარ ენა-  
ხავ... მე მინდა, ვავიწებოს კარ-ფანჯრებში შენს მომ-  
ლოდინე, მაძიებელ მწერას დაუწყეო თენა... მე მინ-  
და... მატარებელი ისე გავიდეს, რომ ერთმანეთს მაინც  
ვერ მოვაგნათ თვალი, რათა ორი წელი შენატრებოდე,  
ვიტანჯებოდე შენთვის და ამ ტანჯვამ ლოკიანად ჩა-  
მაგონა და დამასწულა... (ბიჭს საყვლოდან ქაჩავს  
და ამ დაღუშებულ ქუჩაში ღრიალებს). მე ტანჯვა  
მინდა, ტანჯვა!!

სათვალისანი ბიჭი. (გაოცებული და შემინჯუ-  
ლი). რისთვის?

ქერათმიანი გოგონა. (სასომხნდილი და მო-  
თინიანი). იმ კინორეჟისორმა მითხრა, ჩემს ფილმში  
ვერ ითამაშებო, შენგან კინოსმასხიობი არ დადგებაო.  
ასე თქვა, შენს თვალს სიღრმე აკლიაო, შენ ჯერ  
კიდევ გაიკად არ იცი, ცხოვრებამი ტანჯვა რა არის  
და იმიტომ.

სათვალისანი ბიჭი. უნიჭოების ერთია გე შენი რე-  
ჟისორი.

ქერათმიანი გოგონა. ასე თქვა, ჩემი ვადალე-  
ბული ფილმი ამ ქვეყანად ყველა ფილმზე ღრმა, სვე-  
დიანი და კარგი იქნებაო...

სათვალისანი ბიჭი. (გულმოსული). იტყუება, მა-  
გაღვ სუსტი ფილმი არ დადგმულა და ალბათ არც  
დადგმება, და მათ გარდა არც არავინ მოისურვებს  
მის ნახვას.

ქერათმიანი გოგონა. (ამოთხრებს). ეჰ, კინო-  
მასხიობი, ალბათ, მეც ვერასოდეს გავხდები. ისე მოვ-  
კვდები, ამ ოცნებას ვერ ავისრულებ.

სათვალისანი ბიჭი. გახდები, უქვეყნად გახდები...  
ქვეყანაზე შენისთანა კინოვარსკვლავი არავინ იქნე-  
ბა... (გულზე ხელს მიიდებს). თუ იცი, აქ რა მაქვს  
შენთვის?..

ქერათმიანი გოგონა. რა?

სათვალისანი ბიჭი. თქმას ვერ ვახერხებ, მაგრამ  
ნამდვილად რაღაც მაქვს... შენ კი, თუ რამის თქმა  
გინდა, თვალბითაც კი კარგად ახერხებ... შენ თვა-  
ლებში ცვეცლია, მაგრამ ის უნიჭო რეჟისორები ვერ  
ხედავენ... მათ გულის მაგიერ საგულეში ყინული  
უდევთ და ბრძენი არიან... შენი თვალში ტანჯვასაც  
გამოხატავენ, მაგრამ ისინი ვერაფერს აწმენდენ... რაში  
ენაღვებებო... იმთავე ტანჯვა იციან რა არის და  
არც სიტრიალულო... (თანდათანობით მზას უშალალებს).  
მათ არც ნიჭი აქვთ, არც რწმენა, არც სიყვარული,  
საკუთარი თავის მტეი მათ არავინ უყვართ...

მთელი ამ ხნის განაწვლობაში აქტიონებული გოგონა ლო-  
კებზე ცრემლს იწმენდა და იღიშება. იღიშება, რადგან ბიჭი-  
სავე უოზრა ის, რასაც ქვეყნის გაზრდიან დაღებ ბიჭებ  
გოგონებს ეუბნებოდა...

ვაკო ს ო

ვატმანის „კაპიტანთან“ კვლავ კონფუტორი დგას. ვა-  
გონში ერთმანეთს პირიპირი ისიც იხედავს ავტორიზა-  
ნი მამაკაცი და სულსწრაფი მამაკაცი. რომელსაც შამან-  
როს ბოთლები „აუტაცებია“... მათგან ოდნავ მოშორებით  
სხედან: ექიმი, დარჯი და ეურნალისტი. ეს უკანასკნელი  
ბლოკნოზა რაღაცა ვაგალობით იჭერს. ერთ-ერთ სკამზე  
თავჩაქინდრული, ჯერ კიდევ მძინარე, მარჩიელი მოხუცი  
ზის.

სულსწრაფი მამაკაცი. (ავტორიზის თევზებით  
გაოცებული). დაცურავენ...

ვატმანი. (კონფუტორს). მეშივე ცაში ჰგონიათ თა-  
ვი... ტრამვას მხაც კი აღარ ეყურებოთ...

სულსწრაფი მამაკაცი. (ავტორიზს მისჩერე-  
ბია). კარგია... ძალიან კარგია...

სანამ ვაგონებულ კონფუტორი ამ სანახაობას უფრებ-  
და, ვატმანმა ბრქაილით გააჩერა ტრამვა... ღიანდაგებს



შორის გაჩერებული წყვილი, აღბათ; გონს მოვცა და განზე გახტა. სათქმანი და კონდექტორი იცინიან. ცოტა ხანში, ვაგონს ვიპოვებინა ბიჭი და ქერაშიანი გოგონა უახლოვდებოდა, შეშფოთებული ვაგონში შემოვარდებიან და ხულ ბოლოში გაჯარდებიან ინტრითი. ტრამვაისთან ამ დროს სურდვინა მოხუცი განძდება, იგი წინა კარებიდან აღის ვაგონში და გაცეცხლებული მიზერუნდება ვატმანს.

ს უ რ დ ლ ი ა ნ ი მ ო ხ უ ც ი. ნება მიბოძეთ, გკითხოთ, ამხანაგო ვატმანო, აქამდე სად ბრძანდებოდით. კაცმა რამდენ ხანს უნდა გიცადლოთ? გვიჩინეთ?

ვ ა ტ მ ა ნ ი. კარგი, ძიაკაცი, კარგი... შიგნით შებრძანდით...

ს უ რ დ ლ ი ა ნ ი მ ო ხ უ ც ი. რა თქმა უნდა... თქვენ რა გენაღვლებათ... როგორც მოგეჩვენებათ, იმე იქმე-ვით... არც შიში იცით რა არის, არც კანონი და არც სიბრალული...

ს უ ლ ს წ რ ა ფ ი მ ა მ ა კ ა ც ი. (შუა ვაგონიდან). თუ შეიძლება, მოეფეთი ვატმანს, წაივადეთ, ისედაც გვიანა...

ს უ რ დ ლ ი ა ნ ი მ ო ხ უ ც ი. მე მგონი, თქვენთვის არაფერი მიკითხავს, ამხანაგო!

კ ო ნ დ უ ქ ტ ო რ ი. (სურდოიან მოხუცს). თქვენ თუ იცით, რომ ჩვენ ახლა პარკში უნდა ვყოფილიყავით? ჩვენი სამუშაო დღე დიდი ხანია დამთავრდა.

ს უ რ დ ლ ი ა ნ ი მ ო ხ უ ც ი. თქვენი ყველა მტკიანარსაკავით შუაში ნუ გვეჩრბით, ამხანაგო კონდექტორო. თქვენ თქვენ საქმეს მიხედეთ. (ბილეთს ჰაერში აქნებს). უკან მივი მაქვს... (მურტყუნით შედის ვაგონში და აქვარიუმიანი მამაკაცის მთავრდაპირე სკამზე ჯდება).-გაგონილა, ერთი დღე არ არის, რომ თავით იმეუზონ...

ვ ა ტ მ ა ნ ი. ვატმანს ეს-ეს არის ტრამვა უნდა დასძრას, რომ ვაგონს სასომხბლო გოგონა მოუხალხოვდება. იგი უკანა კიბიდან ამოღის და ისე, რომ ზედაც არავის შეხვდავს, ერთ-ერთ თავისუფალ სკამზე ეშვება. ტრამვაი სვლას განაგრძობს.

კ ო ნ დ უ ქ ტ ო რ ი. (ვატმანს). რა გაცინებთ?

ვ ა ტ მ ა ნ ი. იმათზე შეცინება... იმ ორ ყვიითუნისკარტა-ზე... ყველიყვლადაჭდობილები ტრამვისს ქვეშ იყ ჩაგარდებოდნენ, ვერაფერს გაიკებდნენ...

კ ო ნ დ უ ქ ტ ო რ ი. საინტერესოა, ამათ ასაკში თქვენ როგორიდა იყავით?

ვ ა ტ მ ა ნ ი. ჩვეულებრივი, ნუნე, ჩვეულებრივი...

კ ო ნ დ უ ქ ტ ო რ ი. საინტერესოა, რას გინძობდით, როცა პირველად შეხვდით ქალიშვილს, რომელიც შეიყვარეთ?..

ვ ა ტ მ ა ნ ი. მაგ კითხვავს, დაახლოებით მაინც, სწორი პასუხი რომ გავცეს კაცმა, საჭიროა იმ წლებს დაუბრუნდეს...?

კ ო ნ დ უ ქ ტ ო რ ი. მეგრ, თქვენც ადვილი და დაუბრუნდით... (იციის).

ვ ა ტ მ ა ნ ი. ეს, ნუნე, ნუნე, შენ რომ გიყურებ, თავი ღრმად მოხუცებული მგონია... რამდენი წლისა ხარ?..

კ ო ნ დ უ ქ ტ ო რ ი. თმები ასე ნაადრევად რატომ გაგიჭალარავდათ?..

ვ ა ტ მ ა ნ ი. შენ რასაც გვიკითხები, იმაზე მიაპასუხე... რამდენი წლისა ხარ-მეთქი?

კ ო ნ დ უ ქ ტ ო რ ი. მოიცათ, მოიცათ... რა იქნება, თმები მოკლედ რომ შეივრათ და წინ გადმოიწიოთ?.. აი,

ასე, ო, ძალიან მოგიხდებოდა... (ზურგიტ მხარის მიყურდნობა, დაფიქრებულ მზერას მიაპყროს მგზავრებს და განაგრძობს). ერთი ეს მითხარი, დღემდე სხვა არავინ გივხვინათ?.. (პაუზა), ძნელია მარტოობა, ანა?

ვ ა ტ მ ა ნ ი. მე მარტო არა ვარ. ჩვენ ისევ ერთად ვართ... იგი ყოველთვის ჩემთან არის...

კ ო ნ დ უ ქ ტ ო რ ი. ვინ?

ვ ა ტ მ ა ნ ი. ჩემი ცოლი...

კ ო ნ დ უ ქ ტ ო რ ი. დრო ყველაფრის მკურნალიაო...

ვ ა ტ მ ა ნ ი. ნეტავი მართლა მასე იყო...

ვ ა ტ მ ა ნ ი. ვატმანი გატანულ სახეზე ხელს გადაიხვამს. მის წარმოდგენაში კვლავ ცოცხლება მისი მეუღლე.

ც ო ლ ი. თავს რად იტყუებ, არამ?

ვ ა ტ მ ა ნ ი. ანა...

ც ო ლ ი. ნუ იტყუებ თავს, შენ იგი გიყვარს.

ვ ა ტ მ ა ნ ი. ვე როგორ იფიქრე?

ც ო ლ ი. საკუთარ თავლებს ჩაზედა და მიხვდები...

ვ ა ტ მ ა ნ ი. ერთიანად გათვთვდი...

ც ო ლ ი. თვალზეში თუ არ გინდა ჩახედვა, დახუჭე და სულის სიღრმეში ჩაიხედ. გული არ მოგატყუებს, ჭეშმარიტებას ის გეტყვის.

ვ ა ტ მ ა ნ ი. შენ თუ გეპისი, რას ამბობ?

ც ო ლ ი. ურიტო გოგო არ არის, გვილით სულია.

ვ ა ტ მ ა ნ ი. გავიწყდება მისი ასაკი?..

ც ო ლ ი. სიყვარულისთვის ასაკი არ არსებობს.

ვ ა ტ მ ა ნ ი. მისი ცხოვრება ახლა იწყება, ხოლო ჩემი — უკვე წაიდებ, გაქრა. სიხმარებისა გაქრა...?

კ ო ნ დ უ ქ ტ ო რ ი. თქვენი სიხმარებისა თუ გვრათ?..

ვ ა ტ მ ა ნ ი. ვატმანი გონს მოეცა. მისი წარმოდგენებიდან ცოლი უჩინარდება...

ვ ა ტ მ ა ნ ი. სიხმარი სიხმარია, ცხოვრება — ცხოვრება...

კ ო ნ დ უ ქ ტ ო რ ი. ორივე ერთი და იგივე...?

ვ ა ტ მ ა ნ ი. დავეუშავო, შენ მართალი ხარ, იყოს ორივე ერთი და იგივე, ოლინდ ის თუ იგი, რომ სიხმარს გაძლივებებით დააღწეე თავს, ხოლო...

ს ა ს ო მ ხ ბ ლ ი გ ო გ ო ნ ა, რომელიც ღრმად ჩაფიქრებულა ერთ წუბრბლი მშობრბობა, უცებ აქივითდება და ლო-უბზე ლაალუით ჩამოშინარე ცრემლებს იწმენდს.

ს უ ლ ს წ რ ა ფ ი მ ა მ ა კ ა ც ი. (აქვარიუმიან მამაკაცს, მხადალა). უკაცრავად, აბა, ერთი ამ გოგონას შეხედეთ...

ა ქ ვ ა რ ი უ მ ი ა ნ ი მ ა მ ა კ ა ც ი. იცით რა, მოქალაქე, ჩემს ასაკში გოგონების ყურება, ცოტა არ იყოს, უხერხულია.

ს უ ლ ს წ რ ა ფ ი მ ა მ ა კ ა ც ი. თქვენ ვერ გაიგივებ... მე იმის თქმა მინდოდა, რომ ამ გოგონას თავს რაღაც ამბავია... (თვალი სასომხბლო გოგონასათვის მიუპყრია). არა, არა, რაც გინდით, ისა თქვით და ამ გოგონას მართლა რაღაც უჭირს... (გადაჯდება სასომხბლო გოგონასთან, ცოტა ხნის ღუმილის შექმედვ). უკაცრავად, თქვენ როგორ გგონიათ, ტრამვაი ჩვეუ-ლებრივზე უფრო ნელა არ მოძრაობს?.. (პასუხი არ სჩანს). ასეა, იცით, ადამიანს რამდენადაც ეჩქარება, იმდენად აგვიანდება...



გოგონა დღემს. იგი უძრავად ზის, თვალი ერთი წერტილი-სათვის მიუჭურია. სულსწრაფი მამაკაცი დაქვეებით მხრებს აირჩევს, თავის პირვანდელ ადგილს უბრუნდება და აქვარიუმთან მამაკაცს მიმართავს.

— რას ამბობთ...  
სულსწრაფი მამაკაცი. (აქვარიუმთან მამაკაცს). აკი ვამბობდი... ხედავთ?..

სულსწრაფი მამაკაცი. ესაუბრები, ესაუბრები და პასუხს არ გააძეგს... თითქოს ამ ქვეყნად არ არისო... შეხედეთ ერთი, თვალსაც კი არ ახამხამებს...

აქვარიუმისანი მამაკაცი. (გულმოსული). ე, თუ ძმა ხარ, თავი დამანებეთ, რა ჩემი საქმეა, ახამხამებს თუ არ ახამხამებს...

ქერათმისანი გოგონა. (ვაგონის უკან ფანჯრიდან გირთვ იყურება). შეხედე, შეხედე, როგორ მორბის...

სათვალისანი ბიჭი. რა? ქერათმისანი გოგონა. ერთი იმ ძალულს შეხედ... ენაგადმოფეხული როგორ მოსდევს ვაგონს...

სათვალისანი ბიჭი ღია ფანჯრიდან ხელს გაჰყოფს და ძალულს აქეუბებს, დავეყვირო...

სათვალისანი ბიჭი. სწრაფად... სწრაფად... მოუმატე... კიდევ... კიდევ... ჰო, მასე!

ქერათმისანი გოგონა. როგორ ქაქანებს... საწყალო, ცლოლო...

სათვალისანი ბიჭი. ნეტავი, ვინ დაჰკარგვია, ვის უძებს?..

ქერათმისანი გოგონა. პატრონის მეტი ვინ იქნება!..

სასომიხილი გოგონა ქაითინებს და კვლავ ცრემლებს იწმენდს.

ვატმანი. რა მოხდა? კონდუქტორი. არაფერი, ვაგონს ძალდი ასდევნები და იმას უყურებენ...

სულსწრაფი მამაკაცი. რა ერთგულები არიან ვეწვეულები.

ქურნალი ბიჭი. ნუ დაგავიწყდებათ, რომ როცა ოღი-სუვი ითაქას დაბრუნდა, პირელმა მისმა ბრმა ძალღმა იცნო...

კონდუქტორი. (მგზავრებს). ხილთან ჩამსვლელები არიან?

სასომიხილი გოგონა ფხვნი წამოადგება.

სასომიხილი გოგონა. (გავლული ხმით). გააჩერეთ ტრამვაი...

ვატმანი უცებ აუხრუტებს ტრამვას. გაცხებული მგზავრები სასომიხილი გოგონას მისჩერებთან. გოგონა ჩადის ვაგონიდან და არეული ნაბიჯებით ვადის კულისებში. გაისმის ძაღლის წმუტუნო. კონდუქტორი შეკვივლებს და შეშინებული სახეზე ხელებს აფარებებს. ვატმანი სწრაფად გავრდება „კაბინიდან“ და ხილსაკენ ვარბის... ხილი არა ჩანს. ვაგონში მგზავრები ერთმანეთზე ვადაიან... იღვიძებს ჩამინებული მოხუცი და დაბნული აქეთ-იქით იყურება.

— მომეშვით... თავი დამანებეთ...  
გაპოვნდება ვატმანი, გოგონასათვის ხელი ჩაუკრია და მოჰკავს.

სასომიხილი გოგონა. მომეშვით-მეთქი. ვატმანი. სულელი გოგონა!.. შენ თუ გესმის, რას სჩადი?..

სასომიხილი გოგონა. ხელი გამიშვით... თავი დამანებეთ...  
ექიმი. სად ცხოვრობთ? ვატმანი. მისამართი გვითხარი.

სასომიხილი გოგონა. მე მისამართი არა მაქვს... რას მემართლებით?... ხელი გამიშვით...  
სურდოიანი მოხუცი. ჰე, რა თქმა უნდა, ამნაირებს მისამართი რად უნდათ, ამათ არც სახლი იციან და თქვენი კარი...

დარნაჯი. მოეშვი, თუ კაცი ხარ, ნეტავ რა ვალაპარაკებს...  
ექიმი. მშვიდად, ამხანაგებო, მშვიდად...

სულსწრაფი მამაკაცი. (სურდოიან მოხუცს ჩურჩულით). გოგონას თავს რაღაც სერიოზული ამბავია და თქვენი კი...

სურდოიანი მოხუცი. სერიოზული ამბავი... ამათ სერიოზული ამბავი მე ვიცი რასაც ნიშნავს... თვექარიანი თაობა...

ერთ ადგილას შექურბულ მგზავრებს გიტარიანი ბიჭი, საქაფონიანი ბიჭი და შავთმიანი გოგონა უახლოვდებიან.

შავთმიანი გოგონა. აი, თურმე, სად ყოფილხართ, მოლატაკებო.

ქერათმისანი გოგონა. ვაჰ, საიდან ვაჩნდილთ აქ?.. გიტარიანი ბიჭი. ქვესკნლიდან, სულო ჩემო, ქვესკნლიდან...

სათვალისანი ბიჭი. შშ... ჩუ... ერთ წუთს მოითმინეთ...  
გიტარიანი ბიჭი. რა ჩოქოლია, რა მოხდა? მარჩიელი მოხუცი. ასე ახალგაზრდა ტყუილად რისთვის იღუპავ თავს, შვილო, ღმერთია მოწყალე...

სასომიხილი გოგონა. (ერთიანად აფთქებულნი...). ღმერთი?... რომელი ღმერთი?! ღმერთი დიდი ხნის მკვდარია... (ქვითინებს).

სულსწრაფი მამაკაცი. დამშვიდდით, გემუდარებით, დამშვიდდით!  
ექიმი. (ვატმანს, ხმადალა). გაუშვით ხელი, იგი უკვე...

ქურნალი ბიჭი. ახლა კი, ამხანაგო ვატმანო, ნება მიბოძეთ, ხელი მაგრა ჩამოგართვათ... (თითქოს მხოლოდ ახლა აღმოაჩინაო). ეს რა საოცარი ადამიანი ბრანებულხართ...

ვატმანი. საოცარი ადამიანები არ არსებობენ, ახალგაზრდავ, არიან, უბრალოდ, ადამიანები, ეს არის და ეს...

- რა მოხდა?..
- რა იყო?..
- გოგონა... ხილიდან...



თავმჯდომარეობა უახლოვდება აქლომინებული კინორეჟისორი.

კინორეჟისორი. (შეფთოებული და შეშინებული). რა ამბავია?... რამე ხომ არ მოხდა?... (სწრაფი ნაბიჯით უახლოვდება სასომხიდილ გოგონას). გაიანებ?...  
ექიმი. უკაცრავად, ახალგაზრდავ, თქვენი ვინ არის?...  
კინორეჟისორი. მოხუცი. რა კითხვა უნდა, არ იცით, ვინ იქნება?..

სასომხიდილი გოგონა. გამშორდი, გესმის, გაშორდი!..

კინორეჟისორი. რატომ, გაიანებ. ქუჩა აღარ დამიტოვებია, მთელი საათია შენ დაგეყვებ. მამაშენმა მითხრა... (ხელს კიდებს).

სასომხიდილი გოგონა. გამიშვი!..

კინორეჟისორი. მოიცა... ერთი წუთით მომიმინებ...  
სასომხიდილი გოგონა. არ მინდა... არაფრის მოსმენა არ მინდა!

მარჩიელი მოხუცი. ნუ იჩხუბებთ, ღვთის გული-სათვის, ნუ იჩხუბებთ. სიყვარულით, სიტკბოთი აავსეთ ქვეყანა...

კინორეჟისორი. (გოგონას). მომიმინებ... გამიგე...  
გიტარისანი ბიჭი. სიტყვები არ არის საჭირო, ამხანაგო რეჟისორო... უბრალოდ აკოცეთ და...

კინორეჟისორი. (ხელს მხარზე დაადებს). წამოდი, გაიანებ, წვიდეთ...

სასომხიდილი გოგონა წამით შედგება და ნაპტირად უთვლებით ვაჭმანს მიაჩრდებდა. ვაჭმანი პასუხის ნაცვლად უღიბის და გამომწვიდობების ნიშნად თავს უკანა. გოგონა შემობრუნდება და გაღის ისე, რომ ვაჭმანს მის მხარეზე უღვებს ხელს.

ვაჭმანი. (მგზავრებს). დასხედით, მოქალაქნო, დასხედით!.. უკვე გვიანაა...

ქერათმიანი გოგონა მოულოდნელად აქვითინდება.

სათვალისანი ბიჭი. შენ რაღა დაგემართა?  
ქერათმიანი გოგონა. (ცრემლიანი თვალებით დარბაზისთვის მიუყვარა). ვერ მეტყვი, აღამიანს თვალზე ღრმა და გამომხატველი არის უსდება?  
სათვალისანი ბიჭი. რა ვიცი.  
ქერათმიანი გოგონა. აი, მე უკვე ვიცი...

ვაგონში.

ტრამვაი მიდის, საქვს ვაჭმანი უზის. „კაბინასთან“ ახალგაზრდა კონდუქტორი დგას ისევ. ვაგონში ერთმანეთის პირისპირ სხედან — აქვაროშიანი მამაკაცი და სურდოიანი მოხუცი. ვეკრდით სულსწრაფი მამაკაცი უხით, რომელსაც შამპანურის ბოლოები „აუტაცებია“ მეტრადზე... ოდნავ მოშორებით სხედან — ექიმო, ყურნალოსიკი და დარჩაი. ვაგონის ერთ კუთხეში უჩუმრად მიმჯდარა მარჩიელი მოხუცი, მუხლებზე ყუთი უღევს, ყუთი საყვსა დაგრაგნილი „ნამარჩიელი ფურცლებით“... ვაგონის ბოლოში დგანან — გიტარისანი ბიჭი და მისი ახანავები.

კონდუქტორი. (ვაჭმანს). ერთი წუთითაც რომ დაგვეყვინათ, იგი უკვე... რა კარგია, რომ გადაარჩინეთ...  
ვაჭმანი. გადავარჩინე... შენ ეს მითხარი, ისეთ მამებს

ვინდა გადაარჩინს, რომლებსაც შეილები ამ ადრედუქსი მიტყავთ, ვინ?..

ექიმი. (ურხარისტს). ასეთ შემთხვევაში ტირილი ყოველთვის დარს უკარგებს ადამიანს...

სურდოიანი მამაკაცი. (ადგლიდან). თავკერისანი თათბა...

სავთმიანი გოგონა. ჰო, რა თქმა უნდა, თქვენ არხნდა ტრამვაით მობრძანდებით, ჩვენ კი რახანია ფეხით მოვინახლებთ.

სათვალისანი ბიჭი. ჩვეუ ახლახან ჩაესხდით... გიტარისანი ბიჭი. რა, ახლახანსო, არა? ვის ატყუებ, შე ცარიელო ინტელექტო?..

საქსაფთოიანი ბიჭი. ვეცხვირი სათვალისანად მოაძვრე!

სათვალისანი ბიჭი. თქვენ ხომ არ შეიშალეთ?... მომეშვით!..

სურდოიანი მოხუცი. ისევ ხმაური... ისევ აყალაყალი...

კონდუქტორი. ვი, ბიჭებო, ცოტა ჩუმად! სურდოიანი მოხუცი. ამ გადარეულებს თავი მილიციამი უნდა ამოვაყოფინო, რომ კარგი იყოს...

სულსწრაფი მამაკაცი. (აქვაროში მისწერებია). ო, ეს თვევები... მინის თოხკელდულა დაცურავენ და თავი ზღვაში ჰგონიან...

აქვაროშიანი მამაკაცი. ასე გზიანთ?

სულსწრაფი მამაკაცი. კიდევაც რომ... ნამდვილი პატარა ზღვაა. წყალმცენარე... ხავის... კენჭები...

აქვაროშიანი მამაკაცი. ნამდვილი მაინც არ არის...

სულსწრაფი მამაკაცი. კი, მაგრამ ამათ, აღბათ, ზღვას ეს ურჩევნიათ, აქ შიში არაფრის ექნებათ...

აქვაროშიანი მამაკაცი. რა მოგახსენით... ზღვა ზღვაა, აქვაროში — აქვაროში...

სულსწრაფი მამაკაცი. კი, მაგრამ ესეინ ხომ აქვაროშითს თვევები არიან, ასე არ არის?

აქვაროშიანი მამაკაცი. არა. მასეთი თვევები არ არსებობენ. ქვეყანაზე ჯერ არც ერთი თვევი არ გაჩენილა ისეთი, რომელიც მაინცდამაინც აქვაროშიში უნდა ცხოვრობდეს... აქვაროშიის თვევებზე ჩვენ ვაქცივთ, ჩვენ...

დარჩაი. ექ, აღამიანო, აღამიანო...

მარჩიელი მოხუცი, რომელიც ღრუბულითი ჩამოწლილ წარბებქვეშ ჩააღული თვალბით აქამდე მდუმარად მისჩრდობდა მოსაუბრებს, ფეხზე წამოდგება, გულსჩიბიდან თითონ წაშუნა ამოჰყავს, დღის ამბით ხსნის მხარე ვადაკიდებულ ყუთს და ისეთი შთავონებით იწყებს, თიქოს მთელი კაცობრიობის ბედი უნდა ამოიწინოს.

მარჩიელი მოხუცი. ხალხო, ამოიღეთ თქვენი ბედი... (ყუთის იმვერს წინ და დასწირებულვით იმეორებს). ასეთ სიბრძნეს ვერა წიგნიში ვერ ამოიკითხავთ, ასეთ კარგ სიმღერას ვერსად მოისმენთ... იგი პური ჩვენი არსობისა, რწმენა და იმედი... ხალხო, ამოიღეთ თქვენი ბედი...

ქურნალი ბიჭი. (ბლოკნოსტს დაუქნებს). ე-ე, მოხუცო, შენც კითრი გიბოვია, რაღა...

მარჩიელი მოხუცი. ბევრს არ ვიღებ, შეილო, ათი კაპიკი... თითოში სამ კაპიკს ერთ ახალგაზრდა ქალს ვუხედი, რომელსაც ერთი საბეჭდი მანქანა აქვს და ერთი ღმერთი ჰყავს... თითოში სამს კიდევ — იმ



სტუდენტს, ჩემი აზრების თავ-თავის ადგილას დალა-  
გება რომ იყოს... ოთხ კაპიკსაც ჩემი სურვილების სა-  
ფასურად ვიღებ... ხალხო, ამოიღეთ თქვენი ბედი...

სურდოიანი მოხუცი. ერთი ამას დამიხედეთ,  
ფაბრიკატობაც მოვინდომე, ჯერ მარტო ორ სულს  
თურმე თავის ხარჯზე აცხოვრებს... (გამბამიარბურეუ-  
ლი, დამკინავი სიცილით)

მარჩიელი მოხუცი. (სურდოიან მოხუცს). ნეტავ,  
მა გაყრანატლებს...

გატარიანი ბიჭი და მისი ამხანაგები, აქამდე რომ მოხუცს  
ვარს შემოხვოდნენ, ერთმანეთს არ უთმობენ, ერთმანეთს  
ცელვებთან ქალაქის ამოღებაში...

გატარიანი ბიჭი. მე ამომიღეთ, პაპა.  
შავთმიანი გოგონა. ბაბუ, ბიჭები ხვალ ჯარში  
მიდიან...

გატარიანი ბიჭი. დიახ, მივიღივართ. მივიღივართ,  
რათა ჩვენთვის ასე საყვარელი ეს წვეული ქალაქი, ეს  
ქუჩები, ეს ტროტუარები და თქვენ, ძვირფასო ხალ-  
ხო, თქვენ გვენატრებოდეთ...

ახალგაზრდები ერთმანეთზე გადადიან...

შავთმიანი გოგონა. მიმიშვით, ბიჭებო, პირველი  
მე ვარ, მე უნდა ამოვიღო...  
კონდუქტორი. (ვატმანს). გაკეთდა მოხუცი და  
ეს არის...

მარჩიელი მოხუცი. გამოართვი, ჩემო გოგონი,  
შენი ბედი, გამოართვი...

შავთმიანი გოგონა დახვეულ ქალაქს ზაზუნას აცლის  
პირობა და განზე გადადება. იგი წამით თვალებს ხუჭავს, შე-  
მდედ ქალაქის ხსნას, კოხსულობს და გაღმებულნი ისევ  
კეცავს. ზაზუნა უუთოდან მთვრალ ქალაქს იღებს, მესამეს,  
მეოთხეს, მეხუთეს.

გატარიანი ბიჭი. (ხმამალა კითხულობს). „რა-  
ღაც ისეთი კარგი; ძალიან კარგი ამბავი გადაგხდება,  
რახვედც არასოდეს გიფიქრია“... (ხანგრად ხუმრო-  
ბით, ხანგრად სერიოზულად). დიახ, მოხუცო, ხვალ  
მე გამოჩენილი კაცი უნდა გაგხდეს და ქვეყანა ჩემზე  
უნდა ალაპარაკდეს.

სურდოიანი მოხუცი. (ადგილიდან). უსაქმე-  
რები.

საქსაფოიანი ბიჭი. (კითხულობს). „სულ მა-  
ლე ფართო გზა გავგეხნება, იმ გზას გაკვეცი და გას-  
წი“... (შავთმიან გოგონას). შენ რა შეგხვდა?

შავთმიანი გოგონა. (იციინს, დახვეულ ქალაქს  
შურსეს უკან მალავს). არა, არა, შენ არ უნდა იცოდეს  
ქა, საიდუმლოა.

საქსაფოიანი ბიჭი. კარგი ერთი, ოინბაზობას  
მოეშვი, მარჯვენა.

შავთმიანი გოგონა. მეშინია.  
საქსაფოიანი ბიჭი. რამე ცუდი შეგხვდა თუ?  
შავთმიანი გოგონა. პირიქით... ზედმეტი ბედ-  
ნიერებისა მეშინია.

ქურნალი სტი. ამ უაზრო ფურცლებსა მართლა სჯე-  
რათ.

დარაჯი. მაგას რა მნიშვნელობა აქვს, შეილო, თითო  
რამ ყველას სწამს. თითოეული იმას ცდილობს, კარ-  
გი რამ იწამოს...

ქერთაშიანი გოგონა. (სათვლიან ბიჭს) რამდენ-  
მე რამე გიპოვია?

სათვლიანი ბიჭი. როგორ არა. როცა პატარა ვი-  
ყავი, ასე მეგონა, სიარულისას თუ დაბლა დავიწყებ-  
დი ყურებსა, უსათუოდ ფულს ვიპოვიდი და ვიპო-  
ვლობდი კიდევ...

ქერთაშიანი გოგონა. ფულის პოვნა ყოველთვის  
შეიძლება. ერთი ამას შეგედე... (ქალაქს თითქმის  
თვალზემე ააფარებს). წაიციხე...

სათვლიანი ბიჭი. (კითხულობს). „სისის დანა-  
კარგს ყოველთვის იპოვნი, საყუთარს — ვერსადღეს.  
ბედნიერება მოგდგომია, კარს ნუ მიუხურავ“... (სა-  
თვლის სურბობით). კარგია...

გატარიანი ბიჭი. (ხუმრობით). აი, შენი ბედნიერ-  
ება... (სათვლიანს ქერთაშიანისკენ შემოატრია-  
ლებს). მაგრა ჩასტყედ ხელი, არ დაგვაგაროს...

სიცილი. ვაგონი მხარული ზაზურით იცხება. მარჩიელ  
მოხუცი კმაყოფილებით შეპურებას ახალგაზრდებს და  
კვლავ შთაგონებით ვაიბას.

მარჩიელი მოხუცი. ხალხო, ამოიღეთ თქვენი ბე-  
დი... ასეთ სიბრძნეს ვერა წიგნში ვერ ამოიკითხავთ,  
ასეთ კარგ სიმღერას ვერსად მოისმენთ...

სულწრაფი მამაკაცი. არა, როგორც ჩანს, მეც  
უნდა ვცადო ჩემი ბედი... მოდი, მოხუცო, უბრძანე  
შენს ვირობას, ჩემთვისაც ამოიღოს.

მარჩიელი მოხუცი. ბრძანება ვერას უშველის, სა-  
ფასურით თუ ამთავით არ გადაუხადე, შეილო. (სიცი-  
ლით).

ქეიმი. კარგი ეშმაკი ყოფილა ეგ თქვენი ვირთა...  
სურდოიანი მოხუცი. პატაროს ჰგვანებია, პი, პი,  
პი...

ზულსწრაფი მამაკაცი ზურდა ფულს აწვდის მოხუცს და  
ზაზუნას გამოწვდილ ფურცელს ჩამოართმებს.

სულწრაფი მამაკაცი. (კითხულობს). „ორი  
გაზაფხული გელის, ორი საღვინო სუფრა“. რაო?..  
(კვლავ კითხულობს, აღელვებული). კარგია... ძალიან  
კარგია...

ქეიმი. ყველას ისე ჰგონია, სწორედ ის არის ბედი მისი,  
რაც ამოვიღა...

სულწრაფი მამაკაცი. (ხმამალა კითხულობს).  
„ორი გაზაფხული გელის, ორი საღვინო სუფ-  
რა“. წარმოიდგენიათ, ავერ უკვე მეშვიდე დღეა, რაც  
ცოლი სამშობიაროში დავაწვიხე და დღემდე არაფე-  
რი ჩანს. და უცხებ, ორი ანეობა?... ო, ასე რომ იყოს,  
სიხარულისგან გავვიფიქნებო...

მარჩიელი მოხუცი. (ზულსწრაფ მამაკაცს). ათი  
კაპიკი ზურდა გერგება, გამობართვი, შეილო.

სულწრაფი მამაკაცი. რას ბრძანებთ, გქონდეთ,  
მოხუცო. მაგ ათი კაპიკით ბედის ფურცელი ერთი  
თქვენც ამოიღეთ.

მარჩიელი მოხუცი. ეპ, შეილო, ჩემი ბედის ფურ-  
ცელი უკვე დიდი ხანია ამოღებულია. (ზურდას ვიბე-  
ში იღებებს, გადადგამს ნაბიჯს და კვლავ იწყებს).  
ასეთ სიბრძნეს ვერა წიგნში ვერ ამოიკითხავთ, ასეთ  
კარგ სიმღერას ვერსად მოისმენთ...

სურდოიანი მოხუცი. ხალხს ატყავებ... დადინარ  
და ქალაქისა ერთ ნაფლეთში რაღას არ ითხოვ...

მარჩიელი მოხუცი. ე-ე, შენ რა გესმის, ხალხს  
ან რას ვაძლევ, ან რას მოვიხივებ მისგან?..



ამ სიტყვებზე, სურდლიანი მოხუცი სწავლება მის ყუფს, რამოდენიმე ფურცელს წასაკვებს და დანარჩენს იატაკზე მოაბანებს.

— რამ გააგიტა ეს კაცი, კაცო!..

ყველანი, შემოფოთებული და შემცხარნი, მათენ მიტრიალებდნენ...

სურდლიანი მოხუცი. (ხმაშალა კითხულობს ერთ-ერთ ფურცელს). „ღრუბლიანი დღე ნუ დაგამწვრტვებს, სულ მალე შენ გზას მზე გააანთებს...“ (მოხუცს). მატყუარა ხარ... (კითხულობს მეორეს). „საქმე კარგად წავიგა, ბოროტებას თუ შენში ვიძიებ, ხოლო სიკეთეს — სხვებში...“ (მოხუცს). ავაზაკი ხარ... (კითხულობს მესამეს). „მალე კარგ ამბავს შეიტყობ და ხელი მოგემარტება...“ (მოხუცისაკენ შემოტრიალდება). თაღლითი ხარ!

მარჩიელი მოხუცი. რისთვის, ადამიანო?!  
სურდლიანი მოხუცი. ხალხს ატყუებ და იმისთვის... ყველა ფურცელზე კარგი სწორია, ცუდი სადღაა, ცუდი?!

მარჩიელი მოხუცი. შენ სულშია, შენ სულში...  
სურდლიანი მოხუცი. უ, შე ბებერო მელა...  
კონდუქტორი. რატომ ლანძღავთ, რას ეჩრით?  
სურდლიანი მოხუცი. ეს თქვენი საქმე არ არის, ამხანაგო კონდუქტორო.

ცხვირს აცემინებს. შემოფოთებული აქვართომიანი მამაკაცი ადგილზე ცმუკავს.

ვატმანი. („კაბინიდან“). რა მოხდა?  
კონდუქტორი. ჯერ ხეირიანად არც იყო ვაგონში შემოსული, ყველას დაცოფვა მოასწრო. ახლა კიდევ ამ საწყალ მოხუცს ევა.

სურდლიანი მოხუცი. ჩამოვიკიდა კისერზე ყუთი, ღობე-ყურეს ედები და მათხოვობ. მარჩიელი მოხუცი. მე ვარ მათხოვობი. მე ხალხში სიყვარულსა და ღვთისნიერებას ვძიებ. ცალი ფეხი უკვე სამარეში მაქვს, მალე წარესდები უფლის სამსჯავროს წინაშე და ვიტყვი — რამდენი ადამიანი იქცა მხეცად და რამდენმა შეინარჩუნა ადამიანის სახე. შენ კი, ყვავი ხარ, ყვავი და ყრანტაკლებ.

დამწუხრებული დაბლა დაიხრება და ვაგონის იატაკზე მოაფანტული ფურცლების აკრფას ცეკლობს. გატარიანი ბიჭი და სხვებიც დაასწრებენ და ეხმარებიან. მარჩიელი მოხუცი ხმის ამოუღებლად, კრიკაშეკრიკო მიღის და თავის ადგილას ქდება... სურდლიანი მოხუცი ისევ ცხვირს აცემინებს. გულშემოყრილ აქვართომიან მამაკაცს კვლავ ადგილი ვერ უპოვია, ადგილზე ცმუკავს.

გიტარიანი ბიჭი. (სურდლიან მოხუცს). რად დაუნბნით ფურცლები, რას ეჩრითო?  
შავთ მოიანი გოგონა. რა ღადეშავათ?  
საქსაფორიანი ბიჭი. ხნითრი კაცი ბრძანდებით და...  
სურდლიანი მოხუცი. თქვენდა მაკლდით და თქვენდ დამიწყით ჭკუის სწავლება. გაქსუებული თაობა...  
დარაჯი. დაწყარდი, ადამიანო, დაწყარდი, მუხ-

ლებში ძლივს იმართები და მაინც არ ისვენებ... ხალხს სულს უწამავ...  
სურდლიანი მამაკაცი. აი, შენნაირები აძლევენ ადგილს საზოგადოებაში ასეთებს მაშინ, როცა მთლად გასაყრლები არიან, გასაყრლები... (ცხვირს აცემინებს).

აქვართომიანი მამაკაცი. (ადგილიდან წამოხტება და მთელი ხმით ღრიალებს). მეყო ამდენი!! (ყველანი გაოცებულნი ერთმანეთს უყურებენ). მეყო, რაც სასუმი მაფურთხებ... ცხვირსასოცი მაინც აიფარეთ პირზე!..

ახალგაზრდები ჩაიქირჩილებენ და ვაგონის ბოლოში გადიან.

კონდუქტორი. მოქალაქეო, ამ გაჩერებაზე ჩადის ვინმე?

სურდლიანი მოხუცი. (გულმოსული ფეხზე წამოდგება). დიას, არის!.. (ვატმანი ტრამვაის აჩერებს). ცუდია, ძალიან ცუდია... (ბურღლუნით ჩადის ვაგონიდან).

ტრამვაი სულს განადგობს. ყველა დუმს. კარგა ხანს მხოლოდ ლიანდაგების ხმა ისმის.

სულსწრაფი მამაკაცი. ესევ შენი დარბასიელი მოხუცი... ამოვიდა, ხალხს განწყობილება მოუხმამა და ჩავიდა...

მარჩიელი მოხუცი. ჰაი, გიდი, სოფელო!.. იომებენ, ერთმანეთს ბოროტებას გადანახებენ და კიდევ ქვეყნის აშენება უნდათ...

ექიმი. რა თქვი, მამილო?  
მარჩიელი მოხუცი. რა და, ბოროტებით ქვეყანა ვერ აშენდება-შეთვი, ვერა... (ხველება აუვარდება).  
დარაჯი. მაგრა გახვევებს.

მარჩიელი მოხუცი. ჰო, გავცივიდი.  
დარაჯი. გაცივდები, ანა რა მოვივა. საცა ჩაიმუხლებ, იქ გემინება, ტრამვაიში, გართო...

მარჩიელი მოხუცი. გართო ძილი კარგია.  
დარაჯი. კარგი რომელია... ავი იმისთვისაც გვარინანად აბუხუნებ...

მარჩიელი მოხუცი. გართო არ გაცივდები, ოთახი უფრო საშიშია...

დარაჯი. დედაკაცი გყავს?  
მარჩიელი მოხუცი. ექ, ვინ მომცა?..  
დარაჯი. შეილები, შეილიშვილები?..

მარჩიელი მოხუცი. არა. ყველა დამეღუპა... ცემს-ხმობს შთანთქა ყველა. იმ უღმერთობამ შეიწირა ყველა...

დარაჯი. სად ცხოვრობ?  
მარჩიელი მოხუცი. აი, იქ, საცა ტრამვაი შედის და გამოდის...

დარაჯი. პარკთან?  
მარჩიელი მოხუცი. ჰო, სწორედ იქ...

გიტარიანი ბიჭი და მისი ამხანაგები ვარს შემოტრეყნიან მარჩიელ მოხუცს და ხუმრობითა და სიცილით მისი დარღიანი განწყობილების განქარვება სურთ.

გიტარიანი ბიჭი. გაიღიმე, მოხუცო, ნუ დაღონდები, გაიღიმე!.. (საქსაფორიანი ბიჭს). მასტრო, ჩაბურე საიკაფონს, ამ ყარბი მოხუცის პატისაცემად ერთი სიმღერა უნდა ვიქვა:



მარტოსულ ყარობს შემზრა არავინ,  
ვინ თქვა, ოდესღაც მცემ თუ ფრთას ვშლიდი,  
ჩუ, ნანა მესმა ვარსკვლავთ ქარავნის,  
გულუ, დამშვიდდი...

ლადოსულ მგზავრს თვალს შეავლებს, ვატმანი მოიღრუბ-  
ლება. ხელით პაპიროსის კოლოფს მისწვდება, პაპიროსის  
ამოიღებს და დასმარებს ვაგონს...

იმის საქაფონის ხმა. ხან სვედიანი, ხან მზიარული... ყვე-  
ლანი გაოცებული შემტორდალებიან ახალგაზრდებისაკენ.  
ვიტარანი ბიჭი დახრილა მოხუცთან და დაკარავა და სი-  
ღერას განაგრძობს. გულაუზავული მზარიალი მოხუცი  
სრულდება იწმინდ და იღიმება. მათ სიმღერითა და მუსიკა-  
ით განცვიფრებული კონდექტორი უახლოვდება. ვიტარა-  
ნი ბიჭი ერთ წამს სწევებს სიმღერას და გახუმრებით ხელს  
ნიკაშზე მოუთათუნებს.

ჩემო დანი მამაკაცი. გამაღობთ, მეგობარო...  
(მხოლოდ ახლა შეამჩნევს). ო, არამ, ძვირფასო... შე-  
ნა ხარ, ყალბაბანდი?... ვერ გიცანი, გამედიდდები.  
ჰე, რას ვიფიქრებდი, თუ აქ... მითხარი ერთი, რო-  
გორ ხარ, საჭმეობი როგორ გაქვს...

— ო, ჩემო მშვენიერი აფროდიტე...  
კონ დუქტორი. (სილას გააწნავს). აპოლონ ჩემო...  
(სიცილი).

ვატმანი. როგორც მგედვ;  
ჩემო დანი მამაკაცი. ისევ ლინდაგებს ხარ  
გაკრული?..

გიტარინი ბიჭი. (შემფთობებული მგზავრებს  
მიმართავს). უძვირფასესი სენიორი, ხომ კარგად  
ხედავთ, ჩემს უღირს ლოყას ვით ატყავს კვალის მისი  
ღვთიურ თითებს...

ვატმანი. შენ კიდევ — ჩემოდანს?..  
ჩემო დანი მამაკაცი. მაგას ნუ მეტყვი, მთე-  
ლი ცხოვრება ასე, ჩემოდანზე გაავტარე. გაუთავებუ-  
ლი მივინჯობდი... რაინობდა რაინიშნ, ქალაქიდან  
ქალაქში და ასე... მძლეობი ფრინველით... (უსულ-  
გულოდ მღერის). „ფიქრი შინისკენ მივფრინავ“...  
(ვატმანს). ჰე, შეცვლილხარ, ძმაო, შეცვლილხარ...

საქსაფონიანი ბიჭი. დიას, მე ვფიქრობ, მაგ სა-  
ჩუქარს ორ წელს მაინც განძად ატარებ.

ვატმანი. შენ ისევ ისეთი ხარ...  
ჩემო დანი მამაკაცი. ვებრღებით, არამ, ვებ-  
რღებით. რაო, შენი წუთისოფლის დაღამებას ამ ლი-  
ნდაგებზე აპირებ? ვატმანად უნდა დარჩე?

გიტარინი ბიჭი. ო, ტემპირიტად ვერის ვთხოვთ  
კიდევ. წარმოიდგინეთ — ორი წლის შემდეგ უბრუნ-  
დება მშობლიურ ქალაქს მტრის დამორგულებლი მეო-  
მარი, გმირი ჭაბუკი და ამ ტრამვას მოჯალაჯლე სარ-  
კმლოთან მდგარი შეფრფუნეთი უმღერს სერენადას სა-  
ტრფოს გულისს... (ურავს და იმღერს).

ვატმანი. კარგი და ცუდი სამუშაო არ არსებობს. გა-  
საკეთებელია, ვაკეთებო...  
ჩემო დანი მამაკაცი. არა, ძმაო, როგორც  
ხედავს, საგანგაშო მართლა არაფერი უნდა გქონდეს...  
(ვაგონში, მგზავრებისაკენ მიუთითებს). ქეფსა და  
შამანარის სმასი ატარებო...

საქსაფონიანი ბიჭი. (მოისხის ქულს და ხემ-  
რობით მიმართავს მგზავრებს). ვისაქ რამდენი შე-  
გიძლიათ, სენიორებო. (სიცილი, მზიარულება).

ვატმანი. კარგი და ცუდი სამუშაო არ არსებობს. გა-  
საკეთებელია, ვაკეთებო...  
ჩემო დანი მამაკაცი. არა, ძმაო, როგორც  
ხედავს, საგანგაშო მართლა არაფერი უნდა გქონდეს...  
(ვაგონში, მგზავრებისაკენ მიუთითებს). ქეფსა და  
შამანარის სმასი ატარებო...

სულსწრაფი მამაკაცი. (მზერა ახალგაზრდების-  
თვის მიუყვარია, აღუღებული). კარგია, ძალიან კარ-  
გია... არა, არა, რაც ვინდათ თქვით და... დაბადებზე  
კარგი არაფერია ქვეყანაზე. ხარ, ცხოვრობ, იცინი,  
სტირი, გიყვარს, იტანჯები... (ფეხზე წამოდგება და  
შამანარის ბოთლს „ზათქით“ ხსნის...) თქვენ გაგი-  
მარჯობთ, ახალგაზრდებო!..

ჩემო დანი მამაკაცი. არა, ძმაო, როგორც  
ხედავს, საგანგაშო მართლა არაფერი უნდა გქონდეს...  
(ვაგონში, მგზავრებისაკენ მიუთითებს). ქეფსა და  
შამანარის სმასი ატარებო...

სულსწრაფი მამაკაცი. (მზერა ახალგაზრდების-  
თვის მიუყვარია, აღუღებული). კარგია, ძალიან კარ-  
გია... არა, არა, რაც ვინდათ თქვით და... დაბადებზე  
კარგი არაფერია ქვეყანაზე. ხარ, ცხოვრობ, იცინი,  
სტირი, გიყვარს, იტანჯები... (ფეხზე წამოდგება და  
შამანარის ბოთლს „ზათქით“ ხსნის...) თქვენ გაგი-  
მარჯობთ, ახალგაზრდებო!..

ჩემო დანი მამაკაცი. არა, ძმაო, როგორც  
ხედავს, საგანგაშო მართლა არაფერი უნდა გქონდეს...  
(ვაგონში, მგზავრებისაკენ მიუთითებს). ქეფსა და  
შამანარის სმასი ატარებო...

გიტარინი ბიჭი. ო, შამანარი...  
სულსწრაფი მამაკაცი. ჩემი სურვილია — ყვე-  
ლამ შემეხვას თქვენი სადღეგრძელო.

ჩემო დანი მამაკაცი. არა, ძმაო, როგორც  
ხედავს, საგანგაშო მართლა არაფერი უნდა გქონდეს...  
(ვაგონში, მგზავრებისაკენ მიუთითებს). ქეფსა და  
შამანარის სმასი ატარებო...

სათვალისანი ბიჭი. ჭიქა, ჭიქა!..  
საქსაფონიანი ბიჭი. საიდან გავაჩინოთ?

ჩემო დანი მამაკაცი. არა, ძმაო, როგორც  
ხედავს, საგანგაშო მართლა არაფერი უნდა გქონდეს...  
(ვაგონში, მგზავრებისაკენ მიუთითებს). ქეფსა და  
შამანარის სმასი ატარებო...

გიტარინი ბიჭი. ჭიქა ყოველთვის განძდება,  
მოავარი შამანარია... მაესტრო, ერთ წუთს... (საქ-  
საფონის საბჭელს მოადრებს).

ჩემო დანი მამაკაცი. არა, ძმაო, როგორც  
ხედავს, საგანგაშო მართლა არაფერი უნდა გქონდეს...  
(ვაგონში, მგზავრებისაკენ მიუთითებს). ქეფსა და  
შამანარის სმასი ატარებო...

საქსაფონიანი ბიჭი. რას შერები, რას აკეთებ?

ჩემო დანი მამაკაცი. არა, ძმაო, როგორც  
ხედავს, საგანგაშო მართლა არაფერი უნდა გქონდეს...  
(ვაგონში, მგზავრებისაკენ მიუთითებს). ქეფსა და  
შამანარის სმასი ატარებო...

გიტარინი ბიჭი. ამ დაწყვეტილი დიდებული  
სამსიღობს შესმა მინდა! გამიფიქრე, კეთილი და ადამიანო!

ჩემო დანი მამაკაცი. არა, ძმაო, როგორც  
ხედავს, საგანგაშო მართლა არაფერი უნდა გქონდეს...  
(ვაგონში, მგზავრებისაკენ მიუთითებს). ქეფსა და  
შამანარის სმასი ატარებო...

სულსწრაფი მამაკაცი. (თან უკვებს). გთხოვთ,  
ყველას ვთხოვთ...

ჩემო დანი მამაკაცი. არა, ძმაო, როგორც  
ხედავს, საგანგაშო მართლა არაფერი უნდა გქონდეს...  
(ვაგონში, მგზავრებისაკენ მიუთითებს). ქეფსა და  
შამანარის სმასი ატარებო...

გიტარინი ბიჭი. („ჭიქა“ მალდა აუწყვია). ახ-  
ლადგამოჩვილი ძვირფასო წვევამდღერო და თქვენ,  
უძვირფასესო გამკლავებლნი!..

ჩემო დანი მამაკაცი. არა, ძმაო, როგორც  
ხედავს, საგანგაშო მართლა არაფერი უნდა გქონდეს...  
(ვაგონში, მგზავრებისაკენ მიუთითებს). ქეფსა და  
შამანარის სმასი ატარებო...

საქსაფონიანი ბიჭი. ჰეი, შევიკ, ენად ნუ გაი-  
კრიფები, დალიე და ალავერდს გადმოდი!

ჩემო დანი მამაკაცი. არა, ძმაო, როგორც  
ხედავს, საგანგაშო მართლა არაფერი უნდა გქონდეს...  
(ვაგონში, მგზავრებისაკენ მიუთითებს). ქეფსა და  
შამანარის სმასი ატარებო...

სულსწრაფი მამაკაცი „ჭიქას“ ახვებს და თითოეულ  
მგზავრს უნაწილებს. ვატმანი ტრამვას ამხრუტებს. წინა  
ბაქანად ჩემოდანი მამაკაცი ამოდის. როგორც კი ახ-

ჩემო დანი მამაკაცი. არა, ძმაო, როგორც  
ხედავს, საგანგაშო მართლა არაფერი უნდა გქონდეს...  
(ვაგონში, მგზავრებისაკენ მიუთითებს). ქეფსა და  
შამანარის სმასი ატარებო...

აქვარიუმიანი მამაკაცი. დღეს ჩემი შვილი-  
შვილის დაბადების დღეა. ავიღე ერთ-ერთი ჩემი აქ-  
ვარიუმი, მივედი მისალოცად და... ჩემმა შვილმა  
საჩუქარი ხელში მომარჩნა და სტუმრების თანდასწ-  
რებით ხმამაღლა განმიცხადა: „წაიღე შენი თვევები  
და წაიღე, მე არ მინდა, შენმა შვილიშვილმა ისევე  
იხსოვროს, როგორც შენ გიყვარობო“... ამ თვევებ-  
ზე უფრო უბედურ დღეზე გაჩინილი მე ვარ, ამათ უფ-  
რო აქვთ ამ ხმელეთზე ცხოვრების უფლება, ვიდრე  
მე...  
სულსწრაფი მამაკაცი. არ, თურმე რა გტანჯათ  
ასე...  
აქვარიუმიანი მამაკაცი. რა და... სიცოცხლე,  
რომელიც არავის გამოადგა, არავის... არავის ცხოვ-  
რებით არ დაინტერესებულვარ... საკუთარი შვილი-  
საც კი... კუსკალი საკუთარ ჯავბანში შევკვირბა ჩემ-  
თვის ვიხსოვრე... რცა ხალხი ტირიდა, მე შიმშისა-  
გან ვდებდი. გავიდა წლები, ხალხს ჭრილობები მოუ-

შეშდა, გაიცინა, მე კი შიშისაგან კვლავ ვერ ვიცი-  
ნდი და ვდუმდი. ადამიანებისა შემინოდა, ჩემი თა-  
ვისა, საკუთარი ჩრდილისაც კი... და ვინ ჩამინერგა  
ეს შიში, ვინ?.. თქვენ გვეითხებით, ვინ?!

საიშუბე. არავითარი პასუხი. ისმის ლიანდაგების ურუ  
დგანდგარი, რომელიც თანდათანობით ძლიერდება. სულ-  
სწრაფად მამაკაცი ვაგონის სარკმლიდან შამპანურს გადააქ-  
ცევს, მოღის საქაფონიან ბიჭთან და საქაფონის სარკველს  
უბრუნებს.

კონდუქტორი. (მგზავრებს). ქალაქის საავადმყოფო...  
სულსწრაფი მამაკაცი. როგორც იქნა...

საქსაფონიანი ბიჭი. (ხელს გაუყრის შავთმიან  
გოგონას). ჩვენ ჩავდივით.

სათვლიანი ბიჭი. მოიცადეთ... ხვალინდელისას  
რას ფიქრობთ?..

საქსაფონიანი ბიჭი. დაგირეკავთ და შევეთანხმ-  
დებით.

საქაფონიანი ბიჭი და შავთმიანი გოგონა ვაგონიდან ჩა-  
დის და ქუჩას მოუყვებიან.

სულსწრაფი მამაკაცი. (ვატმანს, ალუღებუ-  
ლად). აპა, მეც მოვედი...

ვატმანი. მშვიდად იყავით, ყველაფერი კარგად იქ-  
ნება.

სულსწრაფი მამაკაცი. ჩვენ კიდევ შევხვდებით.  
ვატმანი. შევხვდებით და თქვენი ბიჭის დაბადების  
სადღეობისასაც დავალევთ.

სულსწრაფი მამაკაცი. უეჭველად... (ვაგონიდან  
ჩადის და საწინააღმდეგო მიმართულებით მიდის.  
ვატმანი ტრამვაის სძრავს ადგილიდან).

ჩემოდნიანი მამაკაცი. (შეწვევით საუბარს  
აგრძელებს). არა, არამ, მართლა კარგია... განსაკუთ-  
რებით — ღამეები... მიუყვები გზას და ქუჩაში და-  
რჩენილებს გზას უადვილებ...

ვატმანი. პო... ძალიან მძიმეა გზაში კაცის მიტოვება.  
ჩემოდნიანი მამაკაცი. მძიმე რომელია... აი,  
სულ ახლახანს... ცარიელი ავტობუსი მოდიოდა ზე-  
მოდან, გავერდი, ხელო უწევი, მაგრამ საქმეში ხარ.  
იმ უღებრობი ისე გარკვე, ყურებიც არ შეიბერტყა...

ვატმანი. რა ადვილად ივიწყებენ ყველაფერს, თითქოს  
არაფერი მომხდარიყოს.

ჩემოდნიანი მამაკაცი. რა თქვი?  
ვატმანი. მასეც ხდება-მეთქი... მასეთი უსულგულოე-  
ბიც არიან-მეთქი...

ჩემოდნიანი მამაკაცი. ვაპ, რამდენიც ადამიანი-  
ა, იმდენი... ო, არამ, ძმობ, გაჩერე ურემი, აქ ჩავ-  
დივარ. (ვატმანი ტრამვაისს აჩერებს). აბა, არამ, კარ-  
გად იყავი, ხვალ მივემგზავრები. აი, მისამართი გა-  
მომართვი... კაცო, ერთხელ მაინც გააკეთე კაცური  
საქმე, მთელი ოჯახით მესტუმრე ერთხელ... ადგილის  
ფიქრი ნუ გექნება. კერძო ბინა მაქვს, ვიწროდ არა  
ვარ, ასე რომ, მთელი ჩემი ოჯახი თქვენს განკარგუ-  
ლებაში იქნება... სულ რომ არა იყოს რა, ფრონტის  
მეგობრები ვართ...

ვატმანი. მეგობრები...  
ჩემოდნიანი მამაკაცი. რა თქვი?

ვატმანი. არაფერი... ჩემოდნი არ დაგჩრქვს-მეთქი...

ჩემოდნიანი მამაკაცი. ვაპ, კარგად გამახსენე...  
აბა, არამ, ღამე მშვიდობისა... (მიდის).

ვატმანი. (თვალს გააყოლებს, ჩავიქრებულს). ფრო-  
ნტის მეგობარი...

მის წარმოვლენაში კვლავ ცოლის სახე ამოტივტივდება...

ცოლი. არ არის საჭირო, არამ, ძველი ჭრილობების გა-  
ხსენება არ არის საჭირო...

ვატმანი. დაჭრილი ამხანაგი ცეცხლში დააგდო, და-  
ჯდენ მანქანაზე და გაიქცა?

ცოლი. სიკვდილს გაურბოდა, არამ, სიკვდილს...

ვატმანი. არა, სიკვდილს კი არ გაურბოდა, უსაფრთხო  
კუნჭულს ეძებდა თავისთვის. იგი ყოველთვის ასე იქ-  
ცეოდა...

ცოლი. მაგრამ...

ვატმანი. რა, მაგრამ?.. მოთხარი ერთი, რა მაგრამ?..  
ოქროს ვარსკვლავი?.. როცა იმ ძვირფას ჯილდოს აძ-  
ლევდნენ, რატომ არა თქვა — რომელი გმირი მე ვარ,  
ცეცხლის ხაზზე კაცი მივატოვე და გამოვიქცეო. და-  
ჭრილი მეგობარი ცეცხლში დავაგლე და თავს ვუშე-  
ვლეო...

ცოლი. დრო იყო ისეთი... ყუმბარები... სიკვდილი...  
ცეცხლი... კაცი დაიბნა, ამ იქნებ ეგონა, რომ შენ უკ-  
ვე...

ვატმანი. რა? მედარი ვიყავი? ნეტავი მასე ყოფი-  
ლიყო, ასე აღარ გამბნავდა მოგონება... სამწუხა-  
როდ, ყოველივე პირიქით მოხდა, გადავრჩი, მაგრამ  
სამაგიეროდ... საონცენტრაციო ბანაკი, მავთულ-  
ხლართები, ბირდაბირით წაქცეული ათასობით ხე,  
ყინვა და თეთრი, თეთრი უძრავობა... (გულზე ხელს  
იკიდებს, მხოვრ ხელთ ტრამვაისს ამოტრავებს ცდი-  
ლობს)

ცოლი. მოითმინე... ხელები გვიანკალებს, ალუღებული  
ხარ, სული მოითქევი...

ვატმანი. მაჯის დრო აღარ არის... გვიანაა. მგზავრები  
სახსლებში უნდა მივიყვანო...

ცოლი. მასეთ მდგომარეობაში ვერ მივიყვან... ვაგონი  
ლიანდაგებიდან ამოვიგვარებ და გადამბრუნდება, გე-  
ლისი?..

გაისმის „ნანას“ ტკბილი მანველი. ეს-ეს არის, ქერათმიან-  
მა გოგონამ მანკიტოლონის ღილაკს თითი დააჭირა და სა-  
თვლადან ბიჭთან ერთად ვაგონის სარკმლიდან ოცნებაში წა-  
ხული იყურება.

ცოლი. სომ გახსოვს, ხშირად ამბობდი ხოლმე, როცა  
ჯაჭრი დაგეუფლებდა, სიმღერა წამოიწყებდა და გადამე-  
რებოდა... (ცოლი უჩინარდება).

ქუნალისტი. (ადგილიდან). რა ხდება, ამხანაგი  
ვატმანი, მივლივართ თუ არა?..

ვატმანი გონს მოეგება და ტრამვაისს ადგილიდან სძრავს.  
ვაგონიდან იხე მოისმის „ნანას“ ტკბილი მანველი.

ადიხენ, ჩვილო,  
მეც მომეგვარე ძლიო,  
წმიდა ღვთისმშობლო,  
იხსენ ჩემი შვილო.

კონდუქტორი. („კაბინის“ შირმას მიყრდნობილი,  
ოცნებაში წასული). ისმენთ?

ვატმანი. ვისმენ?

კონდუქტორი. რა კარგი სიმღერაა, არა?

ვატმანი. ასე მგონია, ყველას ამ სიმღერით გვაძინებ-  
დნენ...





კონდუქტორი. პატარაობისას დიდიან სადამომდე უბნიდან უბანში ფეხშიველი დავრბოდი, სასურავიდან სასურავზე ჭინკასავით დავხტოდი. შინ ისე არ შევიდოდი, ფეხის რომელიმე თითი დაისისხლიანებული რომ არ შეჩინოდა. ეწონიოთ თუ ალოპათიი ატყეებოდა, მიწვენი აუცილებლად მე უნდა ვყოფილიყავ... ჩემს დანახავზე მეზობლები ხელეხ ასავსავენდნენ...

ვატანის ვულზე ხელს იკიდებს, თავს „კაბინის“ კედელს აჯრბობს და წამით თვალის ბუკავს.

...როცა მამამ მიგვატოვა, და-ძმანი უმცროსები იყვნენ, უფროსი მე ვიყავი. არ ვიცი რატომ და, მამაჩემზე დღემდე ცუდი არაფერი დამცდენია, რა მოხდა ისეთი, ვფიქრობდი, იმას თავისი ცხოვრება აქვს, ჩვენ — ჩვენი... კაცმა ჩვენთან იმდენ ხანს იცხოვრა, რამდენ ხანსაც ეცხოვრებოდა, მერე მიგვატოვა და წავიდა. თითქოს არც ამ ამბის შემდეგ შეცვლილა ჩემს ცხოვრებაში რაიმე. ისევე ისე ვსწორბობ და ვიცინოდი... თითქოს არაფერი მომხდარიყო... ერთი კი არის, მამაჩემის წასვლის შემდეგ, ჩვენი ქოხი, ადრე დარბანდა რომ მეჩვენებოდა, რატომღაც უფრო დაპატარავდა.

ექიმი (სარკმლიდან იყურება). ეს რა ხდება, გაჩერებაზეც აღარ ჩერდება ტრავმა?..

ქურნალისტი. მაგას რა ჯობია, უფრო მალე მივალთ...

კონდუქტორი. (ვლავ „კაბინის“ შირმასა მიყრდნობოლი, თვალი მგზავრებისთვის მიუპყრია)... თქვენ სულ იმას წვეითხებით, რამდენი წლისა ხართ. ვიცი, რისთვისაც მეკითხებით... რატომღაც ჩემს ახალგაზრდაობას ხაზს უსვამთ... თითქოს სიცოცხლა, ხუმრობასა და უზრუნველობაში გატარებული თქვენი წლის დანერგვად აღარ მეცხოვროს... დანარჩენი?.. გეკითხებით, დანარჩენი სათვალავში არ შედის?.. (პაუზა). დიახ, თქვენ სწორედ ის ხართ, ვისაც ვეძებდი. თქვენ სწორედ ის ხართ, ვისაც ცხოვრებაში უნდა შევხვედროდი... რატომ ხართ ჩემად, მიხსართი, რატომ ხართ ჩემად?.. (ვატანისაკენ შეტრიალდება და განწითურულის ხმით აკვივდება. ვაგონში ყველა ერთმანეთზე გადაიხს).

- რა მოხდა?..
- ექიმი!..
- რა ხდება?..
- ვატანი...!
- ვაგონი გააჩერეთ.
- დაგონი უქეი...!

ექიმი. (აქამდე რომ ძლიან არ შორდებოდა, მის მაჰას ხელს უშვებს და ძლივს ვასაკონი ხმით მგზავრებს მისმართავს). რამდენიმე გაჩერება გაუჩერებლად მოვდივართ... ეს გაჩერებები უვატანილად გამოივართ...

აქვარიუმიან მამაკაცს ხელიდან უვარდება აქვარიუმი. აქვარიუმი ნაშხებრეკება იქცევა. „ა.შაჰინა“ ერთად სცნა ერთმანად ბნელში იხოქმება. სცნა ნელ-ნელა ნათდება. იგივე სანახაობა. ვაგონში ხუთი სულიდა დარჩენილი. ერთ-ერთი სკამზე ჩუქმად ზის საგონებელში ჩავარდნილი ექიმი, თავი ხელეხში ჩაურგავს. ვაგონი ქურნალისტი უხის, მას ხელში ბლოკნოტი უჭირავს. მათ პირდაპირ მარჩიელი მოხუცი ზის. ვაგონის წინა ნაწილში კონდუქტორი და გიტარაიანი ბიკი დგანან.

კონდუქტორი. (ცრემლების წმენდით). მოქალაქეებო, ტრავმა პარკში მიდის..

შუღის „კაბინაში“. ვატანის სკამზე ჯდება და ტრავმის სძრავს ავალადან. სიჩუქეში მხოლოდ ლიანდაგების ერთ ხმაური იმპა.

ქურნალისტი. უკაცრავად, ექიმო, მალე ჩაბრუნდებით?

ექიმი. შემდეგ გაჩერებაზე ჩავდივარ.  
ქურნალისტი. თუცა უხერხულ დროს გეკითხებით, მაგრამ...

ექიმი. ბრძანეთ!  
ქურნალისტი. იქნებ რამოდენიმე კაცი დამისახელო, რომლებიც გადავიჩინებთ?

ექიმი. (ჩაფიქრებული). გადარჩენილები მეხსიერებას ძნელად შემორჩებია ხოლმე. მეხსიერებაში მხოლოდ გადარჩენილები რჩებიან. ისინი დღე და ღამე თან სდევნენ ექიმს — სახლიდან საავადმყოფომდე, საავადმყოფოდან სახლამდე... კი მაგრამ, ახალგაზრდაც, ასე გაყოცეებით რას იწერთ ბლოკნოტში?

ქურნალისტი. ნარკვევი თითქმის უკვე მზადაა.  
ექიმი. ნარკვევი? რისი ნარკვევი?

ქურნალისტი. თქვენს შესახებ, ექიმო... ადამიანისათვის სიცოცხლის მიმინიჭებელი თქვენი ხელეხის შესახებ...

ექიმი. ისიც თუ იცით თქვენ, ახალგაზრდაც, ამ ხელებმა გუწმი დილით საოპერაციო მაგიდაზე კაცი რომ დატოვა?

მარჩიელი მოხუცი. ეჰ, შვილო, უფალმა თუ იხმო, ან შენ რა შეგიძლია, ან მე.

ექიმი. შეუბრალებლია ეგ შენი უფალი, მოხუცო, დაუნდობელი.

მარჩიელი მოხუცი. მაგას ნუ იტყვი, შვილო, ნუ სცილდები... ადარაფერი დატოვე, ყველაფერს ხელი მე ხოთ და... ის მაინც მოასვენებ, იმას მაინც ნუ ახსენებთ ურიგოდ...

ექიმი. (ქურნალისტი). ერთი წუთით შეიმლება თქვენი ბლოკნოტი?

ქურნალისტი. ინებეთ.

ექიმი. (მის ნაწერს თვალს გადაავლებს). მხედველობა როგორი გაქეთ, ახალგაზრდაც?

ქურნალისტი. კარგი, არ ვუჩიო... (ექიმი ბლოკნოტიდან რამოდენიმე ფურცელს ამოხვს და დახვეს). რად დახვე, ექიმო?..

ექიმი. (ბლოკნოტს უბრუნებს). ცუდად ხედავთ. ვერაფერს ვერ ხედავთ. მოვიდა ცხოვრება, აი, აჰ, ვაგონში, ჩვენს თავზე წისკილის ქვასავით დატრიალდა, წვიოდა და თქვენ ვერ შეამჩნიეთ. ვერაფერი დანახებთ. (პაუზა). კაცმა გზაში ჩვენი მიტოვება არ მიინდომა, ჩვენ კი, პირიქით, მივატოვეთ...

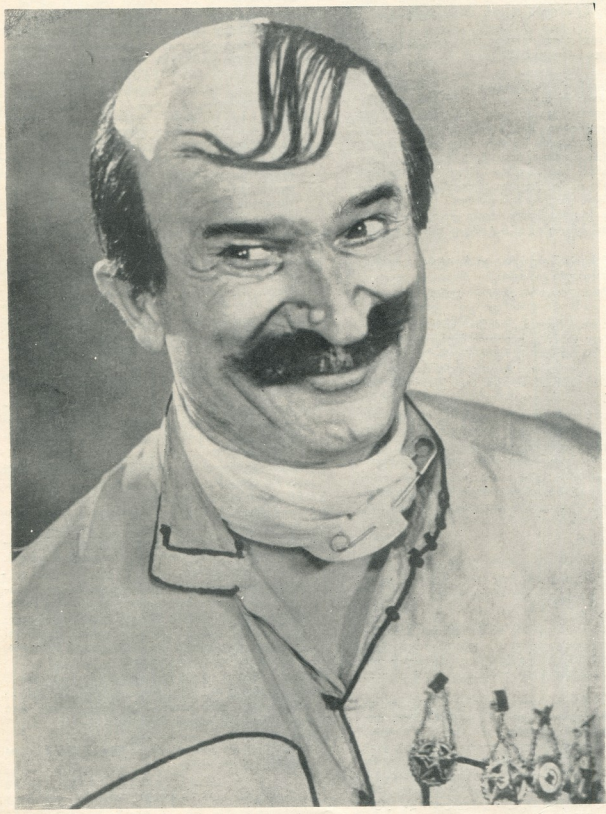
გიტარაიანი ბიკი. (კონდუქტორს). ნუ სტერთი... ცრემლები ვეღარას უშველიან... ცხოვრებაა, თქვენ რა შეგეძლოთ... ერთი თხოვნა მაქვს, მომეცით მისამართი და ჯარიდან წერილებს მოგწერო...

აქვრმლებული კონდუქტორი იღიმიება. ტრავმა მიდის და ნელ-ნელა ეშვება ფარდა.

დასასრულთ.

სომხურიდან თარგმანა შ. შანაზარანა.

# ვინ არის ღე ვინ სოლომონ?







# «САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»

№ 2, 1973

ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИЙ, ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ,  
НАУЧНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА  
КУЛЬТУРЫ ГРУЗИНСКОЙ ССР

## ЗАПРОСЫ И ВОЗМОЖНОСТИ

Во вводной статье показана борьба художественной интеллигенции Грузии за превращение в жизнь решений XXIV съезда КПСС. Подвергнуты критике недостатки, имеющиеся в работе киностудии «Грузия-фильм», серьезные ошибки в руководстве Союзом художников Грузии и, в частности, нездоровое отношение У. Джапаридзе и Р. Тархан-Моурavi к критическому выступлению газеты «Заря Востока», а также недочеты, характеризующие деятельность Союзов кинематографистов и журналистов нашей республики.

Георгий Щербина

## МНОГОНАЦИОНАЛЬНЫЙ ТЕАТР И ЕГО ПРОБЛЕМЫ

Публикуемый материал представляет собой окончание статьи, напечатанной в шестом номере нашего журнала за истекший год.

В данном разделе автор обращает внимание в основном на проблемах национальной самобытности и взаимообогатения национальных культур.

Татьяна Шароева

## У ИСТОКОВ СОВЕТСКОГО ТЕАТРА

История совместного участия А. В. Луначарского и К. А. Марджанишвили в организации массового театра первых лет революции, в непосредственной реализации ленинского плана строительства социалистического искусства — яркая страница творческих взаимоотношений соратников, единомышленников, призывавших создать театр героического пафоса, гражданской целеустремленности, коммунистического горения.

В статье рассматривается недавно впервые опубликованный в 80 т. «Литературного наследия» сыновий А. В. Луначарского для массового действия на празднике III Интернационала на Красной площади в 1921 г., постановку которого по обобщенному желанию Луначарского и Гольцова должен был осуществить Марджанишвили.

Георгий Хуашвили

## «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ» — 1971

В статье рассматривается продукция киностудии «Грузия-фильм» за 1971 год — картины «Тепло твоих рук», «Зоя Рухадзе», «Перед рассветом», «Дан-

си», «Ожерелье для моей любимой», «Я следователь» и «Похищение Тамарко».

Автор подвергает тщательному анализу названные фильмы с точки зрения их режиссерской, художественной, актерской, музыкальной и операторской сторон и каждому из них дает оценку. Отмечаются не только достоинства, но и недостатки этих кинокартин, которые все же в какой-то мере снижают их успех и популярность.

Леонид Ростовцев

## ГРУЗИНСКИЕ СОВЕТСКИЕ МУЗЫКАНТЫ В ЕГИПТЕ

Статья рассказывает о плодотворной деятельности грузинских музыкантов Каирской консерватории. Отмечается большой вклад, внесенный нашими соотечественниками в воспитание египетских национальных кадров, в структуре музыкальной жизни страны.

Автор знакомит читателя с итогами работы ректора Каирской консерватории Ивклия Верилзе, с творческими успехами Ал. Чиджавале, Я. Явшили, Д. Валвила, Т. Гомелдаури, Е. Двали и Э. Папаншвили.

В статье приводятся выдержки из отзывов, опубликованных в египетской прессе. Они свидетель-

### განწორება:

ჩვენი ჟურნალის 1973 წლის № 1-ში, 78-ე გვერდზე, I სვეტის მე-17 სტრიქონში (ვევოლან) უნდა იყოს: სიძველე-სიხალისი. ამავე სვეტის ბოლო სტრიქონის უკანასკნელი სიტყვა უნდა იყოს მოქ; II სვეტის მეორე აბზაცი უნდა იკითხებოდეს: „იგი გაეკვა ღრამის განვითარების ლოგიკას, მაგრამ აქშის გადარჩენის თემში, როგორც ვარდუჯალიბის თემში, თავისი შესიკლური დამუშევებითა და დრამატურგიული დამოკიდებლობით“.

ბით ისე ვერ დამოკიდრა ადგილი“ — შემდეგ როგორც ტექსტში.

79-ე გვერდზე, I სვეტის მეორე აბზაცის მესამე სტრიქონში (ვევოლან) უნდა იყოს: ნათელა შერვალიძეს, II სვეტის მესამე აბზაცის მე-2 სტრიქონში უნდა იყოს: დედუბითი; ხოლო ამავე სვეტის ბოლოდან მეათე სტრიქონი უნდა იკითხებოდეს: არ უნდა იყოს სტრადიციონალიზმის\* მიმართ აღერდლი. შემდეგ როგორც ტექსტში.

вуют о глубокой признательности грузинским музыкантам, перекинувшим мост дружбы между Кур- и Нилом.

пределах многочастных и, в частности, сонатно-симфонических циклов.

Варьирование для композитора не только средство музыкальной выразительности, но и одна из самых замечательных форм творческого мышления.

### Этери Гугушвили

#### ДВЕ ПОСТАНОВКИ КОТЭ МАРДЖАНИШВИЛИ В МОСКОВСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ

Автор в статье, основываясь на фактическом материале, освещает историю постановки пьес К. Гамсуна «В когтях жизни» и Г. Ибсена «Пер Гюнт», осуществленные Котэ Марджанишвили на сцене Московского Художественного театра.

Понятно, что оценка этих двух самостоятельных постановок К. Марджанишвили связана со многими трудностями, особенно для тех историков театра, которые не видели эти спектакли и в своем анализе основываются на те критические оценки, которые встречаются в дореволюционной прессе и в воспоминаниях современников (И. Соболева, Н. Эфроса, Е. Бескина, Н. Гуревича, И. Слоимского, А. Попова, С. Бирмана и др.). Несмотря на это, автор как в результате собственного объективного анализа, так и на основе изучения всей истории указанных постановок пришел к интересному выводу, что в истории развития русского театрального искусства указанные постановки были особым и неповторимым явлением.

### Гурам Ломадзе

#### ВАРИАЦИОННОСТЬ КАК МЕТОД РАЗВИТИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ АНДРЕЯ БАЛАНЧИВАДЗЕ

Автор показывает, насколько многообразна вариационность в

#### МЫ ДОЛЖНЫ СКАЗАТЬ СВОЕ СЛОВО

В журнале печатается обращение деятелей литературы и искусства Грузии к работникам культурного фронта республики о широком развертывании социального соревнования и успешном завершении пятилетки.

„საბჭოთა  
სოციალიზმი“  
№ 2, 1973

### Капитон Гацерелия

#### ДВЕ РЕЦЕНЗИИ НА ОДИН СПЕКТАКЛЬ

(«Заря Колхиды» в театре имени Руставели)

Автор анализирует сценическую интерпретацию известного романа К. Лордкипанидзе «Заря Колхиды» в Тбилисском государственном академическом театре имени Ш. Руставели.

Рецензент одобрительно отзываясь о позиции театра — отобразить исполненные глубокого драматизма события недалекого прошлого, придать поставленным в произведении проблемам современное звучание, отстаивать партийные принципы, показать жизнь без прикрас со своими положительными и отрицательными сторонами, объявить решительную борьбу пережиткам прошлого: никчемности, беспринципности, подхалимству, взяточничеству; создать яркие образы советских людей, коммунистов, строителей новой жизни и



общества. И творческий коллектив успешно справляется со своей задачей, обнаруживая при этом высокое профессиональное мастерство.

**Нугзар Бокучава**

**БОЛЬШЕ  
ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ  
ТРЕБОВАТЕЛЬНОСТИ**

4 октября 1972 года в Государственной картинной галерее Грузии и выставочном зале Государственного музея искусства Грузии открылась республиканская выставка изобразительного искусства, посвященная 50-летию образования Советского Союза.

Статья рассказывает о выставленных в Музее работах, в которых на передний план выдвинуты жизнь человека труда, сам трудовой процесс, многие интересные события современности, рассматривает отношение художников к этим событиям, подвергнуть критике некоторые экспонируемые произведения.

**Натела Мгеладзе**

**РОСТАН — ПРЕЕМНИК  
РОМАНТИКОВ**

В номере публикуется продолжение статьи «Эдмон Ростан и его «Сирано де Бержерак».

**Георгий Долидзе**

**«САДЫ СЕМИРАМИДЫ» ИЛИ  
ХУДОЖЕСТВЕННО  
НЕВОПЛОЩЕННАЯ ИДЕЯ!**

В статье рецензируется фильм кинорежиссера С. Долидзе «Сады

Семирамиды».

Автор критически анализирует кинокартину и отмечает, что несмотря на идейность произведения и актуальность поставленных в ней проблем, из-за низкого художественного уровня фильм не стал образцом подлинного искусства.

**Джаба Носелнани**

**СЕРГО АМАГЛОБЕЛИ НА  
МЕЖДУНАРОДНОМ  
ТЕАТРАЛЬНОМ КONGРЕССЕ**

Автор статьи знакомит читателей с эпизодом из творческой жизни известного театрального деятеля Серго Амаглобели.

В 30-х годах в Италии был созван Первый международный театральный конгресс, на который были приглашены представители всех культурных центров мира. В советскую делегацию вошли, как об этом сообщает «Комсомольская правда» от 5 ноября 1934 года, В. И. Немирович-Данченко, В. Е. Мейерхольд, А. И. Таиров и директор Малого театра С. И. Амаглобели.

В работе конгресса смогли принять участие только А. И. Таиров и С. И. Амаглобели.

С. И. Амаглобели выступил на конгрессе с докладом «Творческий путь советского театра», который затем был отпечатан в виде брошюры на русском, итальянском и французском языках. Мировая общественность впервые была ознакомлена с развитием советского театра, национальных театров нашей страны, с новой советской драматургией.

„საბჭოთა  
სოციალისტური“  
№ 2, 1973



Николай Чинаурели

ПОГОВОРИМ  
ПРОФЕССИОНАЛЬНО

На страницах № 8 нашего журнала за 1971 год была опубликована рецензия Н. Чинаурели на брошюру проф. Г. Гогичадзе «Особенности грузинского языка и вопросы постановки певчего голоса». Затем последовал ответ Г. Гогичадзе (журнал «Сабчота хеловнеба», № 2, 1972 г.). В этом номере нашего журнала вновь печатается статья Н. Чинаурели, в которой автор поднимает ряд спорных вопросов.

Джудьетта Рухадзе

НИНО БРАИЛАШВИЛИ

В прошлом году в журнале «Дэуглис მეგობარი» («Друг памятник») была напечатана статья Нино Браилашвили «Голубая скатерть», которая заслужила высокую оценку как этнографов, так и широкой общественности. Для автора исследование этнографического характера является не первым.

Н. Браилашвили как исследователь, конечно же, внесла определенный вклад в грузинскую этнографию, но заслуженный деятель искусств Грузинской ССР Н. Браилашвили — в первую очередь художница, вписавшая яркую страницу в историю развития грузинского искусства. Она получила известность как график-иллюстратор детских книг, автор гравюр на дереве и линолеуме, оформитель научных публикаций и основатель одной из новых областей прикладного искусства в Грузии — жанра художественной игрушки.

Автор статьи предлагает подробный обзор работ мастера и дает им высокую оценку.

Вдохновляемая любовью к род-

ному народу, творчество Н. Браилашвили занимает видное место в современном грузинском искусстве.

Ирина Абесадзе

ВТОРОЕ ПРИЗВАНИЕ  
(НА ВЫСТАВКЕ МЕДИКОВ  
ХУДОЖНИКОВ-САМОУЧЕК)

Автор статьи делает обзор выставки произведений медиков художников-самоучек, которая была развернута в Доме работников искусств Грузии.

Врачи Гайоз Цинцадзе, Вахтанг Элюозишвили, Заал Кахнаи, Джана Свапшвили и Саната Чохелашивили предстали перед широкой аудиторией в, казалось бы, необычном для них амплуа, — в роли художников. Наряду с живописными полотнами экспонировались и работы других жанров — графика, чепанка, резьба по дереву. В статье заостряется внимание на наиболее интересных произведениях. Увлеченность искусством — второе призвание медиков, безусловно, заслуживает большого внимания и одобрения.

Эдisher Гиоргадзе

КОРОБКА ЦВЕТНЫХ  
КАРАНДАШЕЙ

(РАССКАЗ)

Рассказ Э. Гиоргадзе «Коробка цветных карандашей» по своей форме является белым стихом. В нем переданы семь цветов и их оттенки, представлены живые существа и предметы этих цветов и оттенков. Все это объединено единым поэтическим видением и ритмикой.

Хвисто Заридзе

О СТРОИТЕЛЬНОЙ  
ДЕЯТЕЛЬНОСТИ  
СЕРАПИОНА ЗАРЗМЕЛИ

Если вам довелось побывать в окрестностях Мцхета, то вряд ли могли равнодушно пройти мимо величественного монастыря, который поразительно гармонирует с окружающей местностью.

В статье подробно освещены вопросы строительства древних архитектурных памятников, жизни и быта их строителей, в частности, воссоздаются значительные моменты из жизни талантливого зодчего Серапиона Зарзмели.

Серапион, как выясняется из его биографии, был строителем с большим вкусом. В своей деятельности он руководствовался тенденциями, ранее сложившимися в грузинской архитектуре. Это, в частности, оригинальное включение архитектурного ансамбля в окружающий ландшафт.

В Парехи существовала семинария, которая готовила грузинских зодчих. Изучение деятельности Серапиона Зарзмели показывает, что это было учебное заведение с резким профилированием, где большое внимание уделялось формированию яркого самобытного лица национальных кадров строителей.

Азат Шагиния

«ГРАМВАЙ ИДЕТ В ПАРК»

(ПЬЕСА)

В пьесе убедительно показаны моральный облик современной молодежи, ее оптимизм, юношеский задор, целеустремленность и гуманизм. Драматург, избегая «рафинированной фальши», изображает жизнь с ее теневыми сторонами. Однако поведение героев отличается такой искренностью и непосредственностью, что вселяет глубокую веру в человека, его благородство.





# საგუთნა სელოვნება

№ 2, 1973

შინაარსი

მითხროვნა და შესაძლებლობა . . . . .	4	ნათელა მგელიძე — როსტანი — რომანტიკოსებზე მიხვდიღო . . . . .	65
გიორგი შერბინა — მრავალმხრივი თეატრი და მისი პრობლემები . . . . .	7	გიორგი დოლიძე — „სმირნამიღსა ბაღვაში“, ანუ მხატვრულად ხროვეთ- სხელი იმედი . . . . .	70
ტატია შაროვა — საბჭოთა თეატრის სტაბილიზაცია . . . . .	14	ქაბა იოსელიანი — სირგო ავალითავე სპირიტუალური თეატრალურ კონსტრუქციას . . . . .	74
გიორგი ხუბუაშვილი — პარტულნი ფილმი — 1971 . . . . .	20	ნიკოლოზ ქაიურელი — პირველი რეჟისორული . . . . .	78
ლენინი რუსთველი — პარტული საბჭოელი მუსიკოსები ეგვიპტეში . . . . .	31	ჭულიაბე რუხაძე — ნილი ბრატარაშვილი . . . . .	82
ეთერ გუგუშვილი — კომი მარჯანიშვილის ორი დაღმა მოსკოვის სა- მხატვრო თეატრი . . . . .	35	ირინე ახვანიძე — მეორე მოქმედება . . . . .	86
გურამ ლომაძე — პარიკიშვილობა, როგორც ხანძარიანი მითოლო- გიური ბალანსირების შემოქმედება . . . . .	46	ელეონორ გიორგაძე — შეშრული ფანტაზიის უთუბო (მოთხრობა) . . . . .	88
ჩინე უნდა მთავარი ჩინი სიტყვა . . . . .	51	ხეთიშვილი — პლემბონოლოგიური სპირიტუალური შესახებ სიტყვი „ზარბაზნის“ მხროვნებები . . . . .	90
კაიკონი ვაჭარელი — მისი სამხატვრო და ორი რეჟისორი . . . . .	53	აზტ შაინინი — ტრაპეზი პარტი მილი (პიესა) . . . . .	94
ნუგზარ ბიჭუკაძე — მისი პროფესიული მითხროვნელობა . . . . .	57		

**ნომერშია:** 2-3 — მთარეშავალსა და დასაქმდომ საფე-  
ხურზე მოთავსებული სსრ კავშირის სახელმწიფო ოპიში, ვიქტორ-  
ლუბი ვ. ო. ლენინის ბარელიეფი, სსრ კავშირის სახელმწიფო  
გერბის გამოსახულებით და წარწერით „სსრ კავშირის 50 წლის-  
თავი“; სსრ კავშირის 50 წლისთავისადმი მიძღვნილი საქართვე-  
ლის მხატვრების გამოფენის ექსპონატები: 13, 50, 62, 63  
— გ. ჟორდანი — „ეთილოზილიური შრომა“, ბ. სირბილა-  
ძე — „ნატურმორტი“, ქ. შალალაშვილი — „პუშკინის შთაბე-  
ვალი სეპიში“, ბ. სანაყივი — „ოსი გოგონები“, გ. შვიკა-  
ბაია — „დღეობა“, გ. ვაჭაძე — „ნეტავი გოგო მე და შენ“,  
ვ. შვიკაბაია — „განგაში“, ქ. თუშუაშვილი — „გუგუნი“; 30—  
საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში მოწყობი-  
ლი საიუბილეო გამოფენის დარბაზი: 22-28 — კადრები 1971  
წელს გამოსული ქართული ფილმებიდან: „უკეთესოფელი“;

„ზოია რუხაძე“, „განთავის წინ“, „ეცლსაბიმი სატრფოსო-  
ვის“, „მოიცავს თამარ ქალი“, „დაისი“, „მე გამომიყვები“;  
35 — კლერ მარჯანიშვილი, 1913 წ. 36 — სცენა მხატვის სპექ-  
ტაკლიდან „ცხოვრების ბრკველპში“; 37 — ო. კინაფრ-ჩიხოვა  
ფრე ვალენის როლი (1911 წ.); 39 — ვ. კარალოვი პერ ბას-  
ტის როლი (მოსკოვის სამხატვრო თეატრი, 1911 წ.); 42 —  
„ცხვრის წყარო“ კ. მარჯანიშვილისეული დადგმის პროგრამა;  
43 — კ. მარჯანიშვილის მიერ ა. სუმბათაშვილი-თუყინისადმი  
მიძღვნილი ადრეგრაფი, მეგობრული შარტი; 82—ნ. ბრაილაშვი-  
ლი; 83-85 — ნ. ბრაილაშვილის მიერ შესრულებული თეატრები;  
87 — თეატრისეული მხატვარ-ეკიმიზი გამოფენის ერთი კუთხე;  
94 — დრამატურგი ა. შაინინი; 112 — ვინ არის და ვის  
როლი?

მორივე ნომერზე გვიხი ბარამიში  
მხატვრული რედაქტორი ალექსი ბალაშვილი,  
კონტროლიორ-კორექტორი ვანდა ხახუაშვილი.

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 2/111-73 წ. . . . . უფ 01765  
შეკვ. 4155. ტრაჟიე 6000. ფიხიკერი ნაბედი ფურციელო 15.  
საალრიცხვო-სავამომეწმლო თაბაბი 10.75. . . . . ფიხი 1 შან.

საქართველოს კ კენტრალური  
კომიტეტის გამომეწმლოზა.  
თბილისი, 1978.

საქართველოს კ კენტრალური კომიტეტის  
გამომეწმლოზის სტამბა.  
თბილისი, ლენინის ქუჩა, № 14, ტელ. 93-93-59.

რედაქციის მისამართია: თბილისი, მარჯანიშვილის, 5, ტელ. 95-10-24.



# САБЧОТА ХЕЛОВნება

Журнал выходит  
с 1921 года

СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

№ 2, 1973

## СОДЕРЖАНИЕ

ЗАПРОСЫ И ВОЗМОЖНОСТИ . . . . .	4	ТЕЛЬНОСТИ . . . . .	57
Георгий Щербина —		Натела Мгеладзе —	
МНОГОНАЦИОНАЛЬНЫЙ ТЕАТР И ЕГО ПРОБЛЕМЫ . . . . .	7	РОСТАН — ПРЕЕМНИК РОМАНТИКОВ . . . . .	65
Татьяна Шарова —		Георгий Долидзе —	
У ИСТОКОВ СОВЕТСКОГО ТЕАТРА . . . . .	14	«САДЫ СЕМИРАМИДЫ», ИЛИ ХУДОЖЕСТВЕННО НЕВОПОЛОЩЕННАЯ ИДЕЯ! . . . . .	70
Георгий Хушавица —		Джаба Иоселиани —	
«ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ» — 1971 . . . . .	20	СЕРГО АМАГЛОБЕЛИ НА МЕЖДУНАРОДНОМ ТЕАТРАЛЬНОМ КОНГРЕССЕ . . . . .	74
Леонид Ростовцев —		Николай Чиаурели —	
ГРУЗИНСКИЕ СОВЕТСКИЕ МУЗЫКАНТЫ В ЕГИПТЕ . . . . .	31	ПОГОВОРИМ ПРОФЕССИОНАЛЬНО . . . . .	78
Этери Гугушвица —		Джувьетта Рухадзе —	
ДВЕ ПОСТАНОВКИ КОТЭ МАРДЖАНИШВИЛИ В МОСКОВСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ . . . . .	35	НИНО БРАЙЛАШВИЛИ . . . . .	82
Гурам Ломадзе —		Ирина Абесадзе —	
ВАРИАЦИОННОСТЬ — КАК МЕТОД РАЗВИТИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ АНДРЕЯ БАЛАНЧИВАДЗЕ . . . . .	46	ВТОРОЕ ПРИЗВАНИЕ . . . . .	86
МЫ ДОЛЖНЫ СКАЗАТЬ СВОЕ СЛОВО . . . . .	51	Эдишер Георгадзе —	
Капитон Гагерелиа —		КОРОБКА ЦВЕТНЫХ КАРАНДАШЕЙ (РАССКАЗ) . . . . .	88
ДВЕ РЕЦЕНЗИИ НА ОДИН СПЕКТАКЛЬ . . . . .	53	Хатиса Заридзе —	
Нугзар Бокучава —		О СТРОИТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СЕРАПИОНА ЗАРЗМЕЛИ . . . . .	90
БОЛЬШЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ТРЕБОВА-		Азат Шагинян —	
		ТРАМВАЙ ИДЕТ В ПАРК (ПЬЕСА) . . . . .	94

В номере: 2-3 — Государственный флаг СССР, вымпелы с барельефом В. И. Ленина, изображением Государственного герба СССР и надписью «Союзу СССР — 50 лет», помещенные на луноходе и посадочной ступени ракеты. Экспонаты художественной выставки работ грузинских художников, посвященной 50-летию СССР 13, 50, 62, 63 — Г. Жордания «Благородный труд», Б. Сирбиладзе «Натюрморт», К. Магалашвили «Потомок Пушкина — Сванидзе», Б. Санакоев «Осетинские девушки», Г. Шхвацабая «Материнство», Г. Вашакидзе «Вот бы, девушка, мы с тобой...»; 30 — Зал юбилейной выставки в Государственном музее искусств Грузии; 22-28 — Кадры из вышедших в 1971 году грузинских фильмов: «Тепло твоих рук», «Зоя Руха-

дзе», «Перед рассветом», «Ожерелье для любимой», «Похищение Тамрико», «Даиси», «Я, следовательно»; 35 — Котэ Марджанишвили в 1913 г.; 36 — Сцена из спектакля МХАТ «У жизни в лапах»; 37 — О. Книппер-Чехова в роли фру Гален (1911 г.); 39 — В. Каралов в роли Пер Баста (Московский Художественный театр, 1911 г.); 42 — Программа «Овечьего источника» в постановке К. Марджанишвили; 43 — Автограф К. Марджанишвили, посвященный А. Сумбаташвили-Южину, дружеский шарж; 70-82 — Н. Бранлашвили; 83-85 — Куклы работы Н. Бранлашвили; 87 — Один из уголков выставки работы врачей-самучек; 94 — Армянский драматург А. Шагинян; 112 — Кто и в чьей роли?

Гл. редактор Отар Эгадзе. Редакционная коллегия: Шалва Амиранашвили, Гела Бандзеладзе, Карло Гогодзе, Дмитрий Джанаидзе, Алексей Мачавариани, Натела Урушадзе, Вано Цулукидзе.

Издательство ЦК КП Грузии. Тбилиси, 1973.  
Типография издательства ЦК КП Грузии, Тбилиси, ул. Ленина, 14, тел. 93-93-59.  
Адрес редакции: Тбилиси, ул. Марджанишвили, 5. Тел. 95-10-24.





# SABCHOTA KHELOVNEBA SOVIET ART

Founded  
in 1921

№ 2, 1973

## CONTENT

DEMAND AND POSSIBILITY . . . . .	4	Georgi Dolidze	
Georgi Shcherbina		A NEW GEORGIAN FILM "THE GARDENS OF SEMIRAMIDA" OR ARTISTICALLY UNREALIZED IDEA	70
MULTINATIONAL THEATRE AND ITS PROBLEMS	7	Jaba Ioseliani	
Tatiana Sharoeva		SERGO AMAGLOBELI AT THE INTERNATIONAL CONGRESS	74
AT THE SOURCES OF THE SOVIET THEATRE	14	Nicoloz Chiaureli	
Georgi Khukhashvili		LET'S TALK PROFESSIONALLY	78
"THE GEORGIAN FILM"--71	20	Julietta Rukhadze	
Icenid Rostovtsev		NINO BRAILASHVILI	82
THE GEORGIAN SOVIET MUSICIANS IN EGYPT	31	Irine Abesadze	
Eter Gugushvili		THE SECOND CALLING	86
KOTE MARJANISHVILI'S TWO PERFORMANCES AT THE MOSCOW ART THEATRE	35	Edisher Giorgadze	
Guram Lomadze		THE BOX OF COLOURED PENCILS (a story)	86
VARIATION AS A METHOD OF DEVELOPMENT IN THE MUSIC OF ANDRIA BALANCHIVADZE	46	Khvtiso Zaridze	
WE MUST SAY OUR WORD	51	THE CONSTRUCTION ACTIVITIES IN THE LIFE OF SERAPION ZARZMELY	90
Kapiton Gatsrelia		Azat Shahinian	
ONE PERFORMANCE AND TWO REVIEWS	53	THE TRAM GOING TO THE YEAR (a play)	94
Nugzar Bokushava			
MORE PROFESSIONAL NECESSITY	57		
Natela Mgeladze			
ROSTAN - THE HEIR OF ROMANTICS	65		

Pages: 2-3 - The state flag of the USSR and the vimples on the «Lunakhod». From the exhibition devoted to the 50 years anniversary of the USSR: 13, 50, 62, 63 - «Noble Work» by G. Zhordania; «Still-Life» by B. Sirbiladze; «Svanidze - the Descendent of Pushkin» by K. Magalashvili, «Ossethian Girls» by B. Sanakoev; «Motherhood» by G. Shkhvatsabaia; «Oh, My Dear Girl» by G. Vashakidze; 30 - The jubilee exhibition in the State Museum of the Georgian Art: 22-28 - Stills from the Georgian films of 1971 production: «The Warmth of Your Hands», «Zoia Rukhadze», «Before the Dawn», «The Necklace For My Love», «The Ab-

ducted Tamar», «Daisi» (film-opera), «I'm an Investigator»; 35 - Kote Marjanishvili in 1913; 36 - Scene from the performance of Moscow Art Theatre «In the Claws of Life»; 37 - O. Kniper-Chekhovala as Galen (year 1911); 39 - V. Kachalov as Pier Bast; 42 - The program of Kote Marjanishvili's performance «The Sheep Spring»; 43 - Kote Marjanishvili's autograph to A. Sumbatashvili-luzhin, a friendly jest; 82 - N. Brailashvili; 83-85 - Dolls made by N. Brailashvili; 87 - At the exhibition of self-taught painters-doctors.

SOCIAL-POLITICAL, LITERARY-ARTISTIC AND  
SCIENTIFIC-THEORETICAL MONTHLY ORGAN OF THE  
MINISTRY OF CULTURE OF GEORGIAN SSR.

Editor-in Chief Otar Egdadze. Editorial staff: Shalva Amiranashvili, Gela Bandzeladze, Karlo Gogodze, Aleksi Machavariani, Natela Urushadze, Dimitri Janelidze, Vano Tsulukidze.

Lenin Street, 14, Tbilisi, Georgian SSR. 93-93-59;  
Address of editorial office: Marjanishvili, 5. Tel. 95-10-24.



# SABTSCHOHA CHELOWNEBA SOWJETKUNST

Erscheint  
seit 1921

№ 2, 1973

## INHAIT

ANSPRÜCHE UND MÖGLICHKEITEN . . . . .	4	Nathela Mgeladse	
Georg Schtscherbina		ROSTAN - ERBE DER ROMANTIKER . . . . .	65
MULTINATIONALES THEATER UND SEINE PROBLEME . . . . .	7	Georg Dolidse	
Tatiana Scharowa		„DIE GÄRTEN SEMIRAMIDAS“ ODER EINE KÜNSTLERISCH VERWIKLICHTE IDEE . . . . .	70
AN DEN ANFÄNGEN DES SOWJETISCHEN THEATERS . . . . .	14	Dshaba Joseliani	
Georg Chuchaschwili		SERGEJ AMAGLOBELI AUF DEM INTERNATIONALEN KONGRESS ZUM THEATERPROBLEM . . . . .	74
DER GEORGISCHE FILM IM JAHRE 1971 UND SEINE WANDLUNGEN . . . . .	20	Nikolaus Tschiaureli	
Leonid Rostowzew		URTEILEN WIR BERUFSMÄSSIG . . . . .	78
SOWJETGEORGISCHE MUSIKER IN ÄGYPTEN . . . . .	31	Dshulieta Ruchadse	
Ether Guguschwili		NINO BRAILASCHWILI . . . . .	82
ZWEI AUFFÜHRUNGEN VON KOTE MARDSHANISCHWILI IM MOSKAUER KÜNSTLERTHEATER . . . . .	35	Iren Abessadse	
Guram Lomadse		DER ZWEITE AUFRUF . . . . .	86
VARIERTHEIT ALS EINE ENTWICKLUNGSMETHODE IM MUSIKSCHAFEN VON ANDRIA BALANTSCHIWADSE . . . . .	46	Edischer Georgadse	
WIR MÜSSEN UNSER WORT SAGEN . . . . .	51	EINE SCHACHTEL VON FARBSTIFTEN (ERZÄHLUNG) . . . . .	88
Kapiton Gazrelia		Chwthiso Saridse	
EIN BOHNENSTÜCK UND ZWEI REZENSIONEN . . . . .	53	BAUTÄTIGKEIT IM LEBEN VON SERAPION SARMELI . . . . .	90
Nugsar Bokutschawa		Anat Schachinian	
NOCH MEHR BERUFLICHE ANSPRÜCHE . . . . .	57	DIE STRASSENBAHN FÄHRT IN DIE REMISE (EIN BÜHNENSTÜCK) . . . . .	94

In dieser Nummer der Zeitschrift: 2-3 - Das Banner der Ud SSR auf dem Lunochod und dem Landungsplatz, die Wimpel mit dem Basrelief von W. I. Lenin, dem Staatswappen der UdSSR und der Inschrift »Der 50. Jahrestag der Gründung der UdSSR«. Ausstellungsexponate von georgischen Künstlern zu Ehren der Gründung der Union der Sozialistischen Sowjetrepubliken: 13, 50, 62, 63 - G. Shordania. »Edle Arbeit«. B. Sirbiladse - »Stilleben«. K. Magalashwili - »Puschkins Erbe Swanidse, B. Sanakoew - »Osetinische Mädchen«. G. Schekwazabaia - »Die Mutterschaft. G. Waschakidse - Oh, Liebling, so glücklich wären wir!«. 30 - Im Saal der Jubiläumsausstellung des georgischen Museums der bildenden Künste. 22-28 - Die Szenen aus den im Jahre 1971 erschienen georgischen Filmen: »das Erdenleben«.

»Soia Ruchadse«. »Vor dem Sonnenaufgang«. »Halstuch für die Braut«. »Entführung von Tamar«. »Abendrot«. »Untersuchungsanwalt«. 35 - Kote Mardshanischwili, 1913. 36 - Szene aus dem Stück »In den Krallen des Lebens«. 37 - C. Kniper-Tschechow als Fru Galen (1911). 39 - W. Karalow in der Rolle von Per-Bast (das Moskauer Künstlertheater, 1911). 42 - »Hammelbrunnen«, nach Aufführung von K. Mardshanischwili. 43 - Autograph von Mardshanischwili gewidmet dem Herrn Sumbataschwili-Jushin, Freundliche Karrikatur. 82 - N. Brailaschwili. 83-85 - Puppen, in Ausführung von N. Brailaschwili. 87 - Ein Winkel der Ausstellung von Erzeugnissen der ärztlichen Künstler-Autodidakten.

POLITISCH-GESELLSCHAFTLICHE, BELLETRISTISCHE UND WISSENSCHAFTLICH-THEORETISCHE MONATSSCHRIFT DES KULTURMINISTERIUMS DER GEORGISCHEN SSR.

Chefredakteur - Othar Egdadze, Redaktionskollegium - Sch. Amiranashwili, G. Bandseladse, K. Gogodse, A. Matschawariani, N. Uruschadze, D. Dshanelidze, W. Zulukidse.

Georgische SSR, Tbilisi, Leninstraße, 14. Tel. 93-93-59

Redaktionsanschrift: Mardshanischwilistraße, 5. Tel. 95-10-24.





ИНДЕКС

76177