

საბჭოთა ბელორუსია

1976 6

6/1976

საბჭოთა ხელოვნება

შ ი ნ ა ა რ ს ი

ანდრია პალანჩივადე — ვიზუალური ხელოვნების დღეები	2
ნოდარ გებუნია — ახალგაზრდა კომპოზიტორების შემოქმედება	13
ზურაბ ჯიბლაძე — ლენინური პრემიის ლაურეატი	17
მოსკოვის სახელმწიფო თეატრის სიმფონიური „კაპელის“ სტუდია	20
ჩხინიძე სტუდია	20
გურამ გვერდწითელი — შუბარძის თეატრი, კარგული ფილმი-75	23
ქანია — თეატრალური მხატვრობის მსახიობი	35
ნათელა ურუშაძე — ბასილ ზუბაშვილის თეატრი	38
ლონგინოზ სუმბაძე — ქალაქ-მუშაობის მხატვრობის დამფუძნებელი	45
ქაბა იოსელიანი — „ქალღმერთი“	50
ლადო გუდიაშვილი — მხატვრობის ფიგურა	54
ნოდარ მამისაშვილი — ნიკო მუსხილიანი „ნახევრული“ და „გუთნური“	59
ოთარ სანდლოძე — პროპაგანდის-რეჟისორთა ახალი კადრები	70
ელგუჯა სანადირაძე — მომავალი მხატვარი დღევანდელი	75
ლეონიდი პასტერნაკი — მხატვრობის ლეონტი ბრეჯნევის	75
მიხეილ ვიციანელი — მრავალხარისხიანი მხატვრობის უმცირესი ნაწილი	88
ენ-ლუი ბარო — ფიგურები თეატრში	93
დინაპოლი, თეატრი და მხატვრობა	106
შერაზ ბეგოვი — ახალ შერაზ ბეგოვის ნაწარმი	107
ბრუნა	111

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
სამხატვრო-მეცნიერული უწყისების მიერ

**თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
მრავალხარისხიანი**

მთავარი რედაქტორი:
თამაზ ბილაძე
სარედაქციო კომიტეტი:
**აბაგი ბაჩრაძე,
ვახტანგ ბერიძე,
ჯუჯუა თეთრია
(განხილვისათვის მდივანი),
ნოდარ ბაბუნიანი,
პეტე კიკნაძე,
ნოდარ მგალობლიშვილი,
ზურაბ ნიჟარაძე,
გივი ორჯონიძე,
ნათელა ურუშაძე,
რეზა ჩხიძე,
ანტონ წულუკიძე,
ნიკო ვაჟაბაძე,
ნოდარ ჯანაბრია.**

კომპაჰვირული ყრილობის ტრიბუნიდან მიხლა დიდი წარ-
მატებანი ვუსურვო ახალგაზრდა მწერლებს, მხატვრებს, კომ-
პოზიტორებს, თეატრისა და კინოს შემოქმედებების მუშაკებს.
ჩვენ მათგან მოველით ახალ კენილებებს. ღვა მს იმემა მაინ
ფხლდაუღებელი წვლილი ჩვენს საერთო საქმეში და, უწინა-
რეს ყოვლისა, სხაბრთა ახალგაზრდობის კომუნისტური აღ-
ზრდის საქმეში.

ლ. ი. ბრეჰნიძე

სიტყვა სრულიად საბავსორო ალბა
XVII ქრილოზაჷ
1974 წლწ, 23 აბრილი

ანდრია ბალანჩივაძე

ახალგაზრდა ქართველ კომპოზიტორთა შემოქმედება საინტერესო და მნიშვნე-
ლოვანი მოვლენაა. საინტერესოა იმიტომ, რომ სწორედ ახალგაზრდობა განახლებს და
გამდიდრებს მუსიკალურ ჟანრებსა და ფორმებს, მათში ჩაატოვს ახალ იდეებს, მოი-
მარჯვებს ახლებურ დამოკიდებულებას მოვლენებითა და ემოციებით აღსავსე თანამედ-
როვე ცხოვრების ასახავად.

მნიშვნელოვანი კი იმიტომაცა, რომ კომპოზიტორთა ახალმა თაობამ უნდა დაიჭი-
როს წინამორბედი თაობების ადგილი, ამიტომაც ეს ახალი თაობა უნდა იყოს შეიარა-
ღებული უფრო მაღალი პროფესიონალიზმით, რომელიც უნდა გამოსჭვივდეს როგორც
შემოქმედებით ოსტატობაში, ისე საზოგადოებრივი და პედაგოგიური მოღვაწეობის ას-
პარეზზეც.

ახალგაზრდა თაობის მუსიკოსების უფროს თანამედროვეთა მოვალეობაა სიყვა-
რულითა და თავგამოდებული მზრუნველობით იყენენ გამჭვალულნი თავიანთი სული-
ერი შვილების შემოქმედების მიმართ. უფროსი კოლეგები დიდის გულისყურით, ინტე-
რესით უნდა ეკიდებოდნენ ახალგაზრდათა შემოქმედებას, უნდა წააქეზონ მათი ყოვე-
ლი შთაგონებული და გაბედული აღმაფრენა, მათი ყოველი წარმატება. ამავე დროს,
ყოველმხრივ უნდა დაიცვან ისინი ფუჭი, მცდარი ტენდენციებისა და უაზრო მოდური
მიმდინარეობების გაუღენებისაგან, პირუთვნულად უნდა უთხრან მათ საყვედური ფო-
რნალიზმისა და უიდეობის, შემოქმედებითი პასიურობის, დილეტანტობისა თუ არა-
საკმაო პროფესიონალიზმის გამოვლენების შემთხვევებში.

სწორედ ამ პოზიციიდან შევებები (კრიტიკული თვალთ) როგორც თანამედროვე
მუსიკაზე ამჟამად დამკვიდრებულ საერთო მოსაზრებებს, ასევე კონკრეტულ ნაწარმო-
ებებსაც.

იმის გამო, რომ ახალ მუსიკალურ ნაწარმოებებს დღეს, უმეტესად, ახლომოყოფ,
ვიწრო ლოკალურ მოვლენებთან კავშირი განიხილავენ და აფასებენ, და არა მუსიკა-
ლური სამყაროს მთელი შემოქმედებითი ფასეულობის გათვალისწინებისა და განზო-
გადების ფონზე, თავს ნებას მივცემ, საუბარი დავიწყო მიმოხილვითი — თეორიული
ხასიათის ექსკურსით, რათა ცხადი გახდეს, რა პოზიციებიდან ვუდგები განსახილველ
ნაწარმოებებს. გთხოვთ მიმოიტკეოთ, ზოგიერთ კარგახანია ცნობილ ჭეშმარიტებას თუ
გაგიმეორებ. მაგრამ ის მანუგებებს, რომ შესაძლოა, ზოგი რამ საინტერესო აღმოჩინ-
დეს ჩვენს შემოქმედებით საქმეებში ბოლომდე გაუწაფავ პირთათვის.

ახალგაზრდა მუსიკოსების — კომპოზიტორების წინაშე შემდეგი ამოცანები დგას:

1. ხალხური მუსიკალური მემკვიდელების შესწავლა;
2. კლასიკური მემკვიდეობის დრმად ათვისება;
3. თანამედროვე ესთეტიკური და ტექნიკური რესურსების გონივრული, კრიტიკული გამოიჩევა.

...უფროსი კოლეგები დიდი გულის-
ჯარით, იხანაინით უნდა ავიღებო-
დნენ ახალგაზრდათა შემოქმედებას,
უნდა წააქეზონ მათი ყოველი შთა-
გონებაული და გაბედული აღზარა-
ნა...

ვიზრუროთ ხვალინდელ დღეზე

ხალხური მუსიკალური მეტყველების საკითხს რომ ვეხებით, მხედველობაში როდე გააქვს მუსიკალური ფოლკლორის შესწავლა ჩანაწერების ანალიზის მეოხებით. ეს თეორეტიკოს-ფოლკლორისტების საქმეა. კომპოზიტორი მოვალეა ხმენაგამახვილებით ჩაწვდეს მუსიკას, როგორც სულისმთერი მოვლენის არსს, რადგან ხალხის მუსიკალური შემოქმედება ადამიანთა ცხოვრებისეული განცდებისა და გრძნობების ჭეშმარიტი განსახიერებაა. აქ მუსიკალური მეტყველების უმცირეს დეტალებსა და ნიუანსებს, მისი აღნაგობის სიბრძნესა და სილამაზეს უნდა ჩასწვდე. აქ საჭიროა ხმენით ხვდებოდე, უნდა პოულობდე და აზრით უნდა გესმოდეს ის, რასაც მეცნიერული ანალიზით ვერ განსაზღვრავ, — ესაა ის, რაც მხოლოდ კაცის გულმა, მისმა სულმა თუ შეიძლება იგრძნოს. თავის ქმნილებაში კომპოზიტორის მთერ ფოლკლორული ციტატებისა თუ სპეციფიკური მიმოქცეების (რომელთაც ლოგიკური კავშირი არა აქვთ ყველაფერ დანარჩენთან) მექანიკურ მიტმასნებას კი შეიძლება ხალხურობით სპეკულაცია ვუწოდოთ. ჩვენში ასეთი მოვლენები აშკარად გვხვდება.

მთერ ამოცანა, ანუ კლასიკური პროფესიული მუსიკალური მემკვიდრეობის ათვისება, ამგვარად გვესახება: მხეწიერების მწვერვალებისკენ ხელოვნების დიდოსტატთა მთერ გაცეკულულ ბილიკებს მივყავართ. ის ბილიკი უნდა აირჩიო, რომელიც შენს სელთან და გულთან ყველაზე უფრო ახლოა, უნდა დადგე ერთხელ უკვე შემოწმებულ, მყარ ნიადაგზე, რათა თავგზა არ აგებნეს. ხოლო შემდეგ, როცა საკუთარი თავის რწმენა გაიკინდება, უნდა მონახო სხვა გზა — გზა დამოუკიდებელი აღმასვლისა. ეს შექმნილის გამეორებას ან მის მიბაძვას არ ნიშნავს. ბეთოოენი და ჩაიკოვსკი მოცარტის ბილიკს მიყვებოდნენ, მაგრამ ამ მხატვრებს სულ სხვადასხვაგვარი, ერთმანეთისაგან განსხვავებული სამყაროები აქვთ. ორივემ მოცარტთან კმოვა ჭეშმარიტება და სილამაზე, ყველაფერ დანარჩენს კი თავთავიანთი გენიით მიადწიეს. მუსორგსკის კვალზე მიმავალმა დებიუსიმ კი თავის ჯადოსნურ, ნატიფ სამყაროში ახალი საღვაებები და მიწიერი ვენებები განფინა და იგი ფანტასტიკურსა და რეალურს ერთიანობის განსაცგიფრებელ მხატვრად მოგვევლინა. ასევე შეგვიძლია ვთქვათ სკრიაბინსიც, ვინც თავიდან აშკარად, თვალნათლივ, შოპენის ბილიკს მიყვებოდა და მერ და მერ გაკვალა თავისი ორიგინალური, მხეწიერი გზა. აი, ასე უნდა გავიგოთ, ჩემი აზრით, მემკვიდრეობის ათვისების ცნება. მაგრამ ცხადია, აუცილებელია მოისმინო და შეიმეცინო ზღვა მუსიკალური ლიტერატურა იმისათვის, რომ შენთვის უმოთვრესი რამ გვერდზე არ დაგრჩეს.

მეამე ამოცანაა: თანამედროვე ესთეტიკური და ტექნიკური რესურსების გამოჩნევა. მაგრამ ვიდრე ამ ამოცანის კონკრეტულობას შეგვხვებოდე, ცოტათი უკან დაიხვიე. ასლა ხშირად გვესმის ხოლმე მოდური საუბარი: დიდ კომპოზიტორებს თანამედრო-

...მხეწიერების მწვერვალისკენ
ხელოვნების დიდოსტატთა მთერ
გაცეკულ ბილიკებს მივყავართ...



ვეები ვერ უკებდნენ, რადგან ისინი თავიანთ დროსა და თავიანთ საზოგადოებას უსწრებდნენ და სამომავლოდ ქმნიდნენო. ამ თვალსაზრისიდან გამომდინარე, ბევრი კომპოზიტორი, ჩვენშიც და უცხოეთშიც, ცხრაპირ ტყავს იძრობს, ოღონდ კი როგორმე გამაინახოს და გამოიყენოს ისეთი წარმოდგენელი, დაუკრებელი ბგერითი შეფარდებები და ხერხები — ისეთი ზეფილოსოფიური იდეური კანვა შემოგვათავაზოს, რომლის ჩაწვდომასაც, მათი აზრით, მხოლოდ მომავალი თაობები თუ შესძლებენ. ეს თითოღარ განიწოვილი, უსაფუძვლო ვერსიაა. სინამდვილეში, წარსულის ღიღისტატების ცხოვრებაზე არსებული მთელი ლიტერატურა და მთელი ისტორია გვიდასტურებს, რომ კაცობრიობა ღირსეულად აფასებდა, ჭედს იხრიდა თავისი დროის კომპოზიტორთა შემოქმედებით გენიის წინაშე, ისინი დღესაც, ჩვენთვისაც, სათაყვანინი არიან. მათი ნაწარმოებები მაშინაც სისტემატურად სრულდებოდა და დღესაც სრულდება უდიდესი წარმატებით. ეს იმაზე მეტყველებს, რომ გუშინ შექმნილი დიდი ხელოვნება დიდად რჩება დღეისათვისაც, იგი ხვალაც დიდი იქნება, საზოგადოებრივი ცხოვრების ცვალებადობის მიუხედავად. იმიტომ, რომ ხელოვნება (ველისსმობთ მაღალიმნიჭიერი ქმნილებები) სულისმერი — მარადამული სამყაროა. მასში გამოხატულია ადამიანი ბუნების მიერ ჩაბუდებული ყველა გრძნობა: სიყვარული, სიხარული, ტანჯვა. სიფთოსაყენ, სიმართლისაყენ, სულიერი სიწმინდისაყენ სწრაფვა, ბოროტებასთან და ადამიანისათვის დამახასიათებელი ყველა სხვა სიკვესთან ბრძოლის წყურველი. ადამიანთა სულისმერი ცხოვრების ყველა ეს თვისება კაცობრიობის არსებობის მთელ მანძილზე, სხვადასხვა დროს, სხვადასხვა სახით რჩება როგორც უცვლელი ცხოვრებისეული კანონი, როგორც კაცობრიობის მარადიული არსებობის ფორმა. ხელოვნება კი ამ კანონის ცოცხალი გამოხატულება უნდა იყოს.

რაც შეეხება ხელოვნებას, რომელიც ბაძავს სამყაროს ბგერითსა და სხვა გარეგნულ მივლენებს, კვდება ტექნიკისა და ცხოვრების პრაქტიკული პირობების სასცენო-ლებასთან ერთად. ამას ადასტურებს სხვადასხვა დროს, დაწყებული ჩვენი საუკუნის 20-იანი წლებიდან, ჭარხნების, ფაბრიკების, სხვადასხვა სახის ტრანსპორტის თემაზე შექმნილი ნაწარმოებები, რომლებიც გადმოსცემდნენ დღეს უტილად ქვეყლი რაიონ-დარა მანქანების გრუხუნსა და რახრახს, აგრეთვე ბრბოს ხმაურს, ბატალიების და კატასტროფების აგრუხუნსა და ა. შ. ამჟამად ისეთი ვგულისხმობ ნაწარმოებიც კი, როგორიცაა ონგერის „პასიფიკი“, განუცდელი და გაუგებარი დარჩება, რადგან ორთქმავლები უკვე აღარ არსებობს.

აღსანიშნავია ისიც, რომ წარსულის ყველა კომპოზიტორის შემოქმედება არ ყოფილა მაშინვე გაგებელი. ისეთი ოსტატები, როგორიც არიან მოცარტი, ბეთოვენი, შუბერტი, გლინკა, ბიზე, ვერდი და სხვანი, რომლებიც ძირითადად ვერდნობოდნენ წმინდა მუსიკალური ხელოვნების ბგერით სფეროს და აზრის გადმოსცემად გაბედულად იმარჯუებდნენ ნოვატორულ ხერხებს, დაუხანებლო ხდებოდნენ თავიანთი თანამედროვეების გულთამაყობელნი. მაგრამ ბაძი, რომლის შემოქმედებაში ფორმის სიმკაცრე და აზროვნების რკინისებური (მათემატიკური) ლოგიკა ღრმა შთაბრძნებით იყო აღბეჭდილი, ან კიდევ ვაგნერი, თავისი რთული ფილოსოფიური კონცეფციითა და სახეთა მუსიკალური დრამატურგით, ან სკრიაბინი, რომელმაც განუზომლად ვაფარათოვა ჰარმონიის სფერო თორმეტტონური კილოთი და სულდგემლობა მისტიციზმის მიხალბეობელი იდეებით, ბუნებრივად მოითხოვდნენ სმენისა და აზროვნების შემზადებას და ამიტომ მაშინვე სათანადოდ ვერ აღიქმებოდნენ. და მაინც, კაცობრიობის მიწინავე, მნიშვნელოვანი ნაწილი მათში ხედავდა დიდ მხატვრებს და ჭედს იხრიდა მათ წინაშე, როგორც თავისი ეპოქის, თავისი დროის კორიფეების წინაშე. საქმე იმა-რია, რომ ის, რაც მომავლისთვის კეთდება, კეთდება იმ შემოქმედებითი ძალებით, რომლებიც თანამედროვეობის, დღევანდლობის სამანებში ვერ ეტკვიან, მაგრამ სამომავლოდ ისე იღწვიან, რომ ამათ თანამედროვეობა არამც და არამც არ ზარალდება.

პროფესიული მუსიკალური შემოქმედება, რომელიც ჩვენთვის დახალბეობით მყოფი საუკუნეიდანა ცნობილი, დიდი თუ მცირე პერიოდების შემდეგ, ხან ვგვამაზნობიერად, ხან კი ნახტომებით ვითარდებოდა და მდიდრდებოდა ასალი ელემენტებით.

თავიდან ეს იყო უძველესი კილოთა უნარიანი შერწყმა, შესამება. XIV საუკუნის ზღურბლზე ნიჭიერმა ოსტატებმა მიმართეს ნახევარტონებს (ჭომატონში), რამაც განუზომლად გაამდიდრა ჰარმონიის სფერო (დაბეჯივებით შეგვიძლია ვვივარუდოთ, რომ ეს ფაქტი იყო მთავარი მიზეზი რენესანსის დასაბამისა, — ე. ი. იმისა, რასაც ჩვენ კლასიკურ პერიოდს ვუწოდებთ). რომანტიკოსები კი (ველისსმობთ ბეთოვენ-

...ის, რაც მომავლისთვის კეთდა, კეთდება იმ შემოქმედებითი ძალებით, რომლებიც თანამედროვეობის, დღევანდლობის სამანებში ვერ ეტკვიან, მაგრამ სამომავლოდ ისე იღწვიან, რომ ამათ თანამედროვეობა არამც და არამც არ ზარალდება...



ნის შემდგომ ხანას) უკვე თავისუფლად და უზგად იყენებდნენ ნახევარტონებს, სატრეპტონებს, სარტრეპტონებს (ე. ი. ტონალობებს) და ამით მუსიკას რამდენადმე მიწიერ ხედდნენ (ინიტონი, რომ ნახევარტონები და ალტერაციები გრძნობად ემოციებს აღძრავენ). და თუმცა, ვაგნერმა ნახევარტონების გენიალური შეწყობით ღვათაბრივი ცეცხლიც და ადამიანურ ენებთანაც ცეცხლიც გააჩაღა, მაინც, გრავალის მკვიდრნი განსაკუთრებით არ გამოირჩეოდნენ (მუსიკის ხასიათის მიხედვით) დედამიწის მკვიდრთაგან. იმავე პერიოდში. თავისი ხალხის სულიერი ცხოვრებით გამსჭვალულმა რუსმა დიდოსტატებმაც უზარმაზარი წვლილი შეიტანეს მსოფლიოს მუსიკალურ ხელოვნებაში. პროფესიული მუსიკალური ავრთვების ამ დიდ, საერთო გზას შეუერთდნენ სხვა ხალხთა მუსიკალური კულტურებიც, მათ შორის ქართული პროფესიული მუსიკალური კულტურაც.

ვაგნერის ეპოპის მიმდევრებმა (აქ ვაგნერს ვახსენებთ, როგორც რომანტიზმის ეპოპის უბრწყინვალეს წარმომადგენელს, რომელმაც თორმეტტონური სფერო საფუძვლიანად დაამკვიდრა ტონალურ პარმონიაში) და, აგრეთვე, XIX და XX საუკუნეთა მჯანჯე ამოცნებელი მუსიკალური შემოქმედების უახლესი მიმდინარეობის წარმომადგენლებმა (ამ მიმართულებას მხატვრები მოდერნის სტილს ეძახიან), ხედავდნენ რა თორმეტტონური, ქრომატიკური პრინციპების შემდგომი განვითარების უზენაესქტციობას და ეძებდნენ რა ახალ გზებს, ორი ნაბიჯით დაიხიეს უკან: ერთი კლასიციზმისკენ, მეორე — კილოთა საუფლოსკენ. კილოებრივი პრინციპი მიჩნეულია არა მარტო მსოფლიოს ხალხთა მუსიკალური მემკვიდრეობის სტილად, არამედ 12 ნახევარტონიდან ამორჩეული ბეგრათა რიგების განსაკუთრებულ წყობადაც. აქ შესაძლებლობები განუსაზღვრელია — საწმულებები აღემატება ქრომატიკული წყობის ყველა შესაძლებელ კომბინაციას. ამასთან, კილოები შეიცავს საღებავთა უმდიდრეს პალიტრას. კომპოზიტორის შეუძლია აირჩიოს თავისთვის საკულისსმო შეფარდებანი იმ კილოსაღებებისა, რომლებიც მისცემენ ბიძგს მისი შემოქმედებითი ხელწერის ჩამოყალიბებას, მისი ინდივიდუალობის გამოვლენებას. ეს ასეა. დავასახელებ ამ ახალი მიმართულების მქტნაკლებად თვალსაჩინო წარმომადგენლებს მეტრამეტე საკუნის მიწურულიდან ჩვეს დღეებამდე.

გერმანიაში: მალერი, ბრუენერი, რ. შტრაუსი, მოვიანებით — ჰინდემიტი, რეგერი და სხვ.

საფრანგეთში: რაველი, ფრანკი, შსონი, მოვიანებით — ონეგერი, მთელი ექვსეული და მესიანი.

იტალიაში: ჯერ კიდევ ბუჩინი, რესპიჩი, კაზელა, რიტტი.

რუსეთში: სკრიანინი, სტრავენსკი, პროკოფიევი, რახმანინოვი, მეტნერი, მოვიანებით — შოსტაკოვიჩი და ყველა რესპუბლიკის დღევანდელი საბჭოთა კომპოზიტორების უმრავლესობა.

უნგრეთში: ბარტოკი.
პოლონეთში — შიმანოვსკი, ლიუტოსლავსკი.

ამერიკაში — გერშვინი, კოპლენდი, სემენსი, ბერეტევი და სხვ.

ერთი სიტყვით, იგულისხმება მთელი პლუდა XX საუკუნის კომპოზიტორებისა, რომელთა ნაწარმოებებით საზრდოობს თანამედროვე საკონცერტო საყარო.

ინავეროვლად, XX საუკუნის მიჯანჯე ამოცნება მეორე სკოლა, რომლის შემქმნელი და წინამძღოლია არნოლდ შოპენერე. ეს სკოლა არ დაადგა მუსიკალური შემოქმედების საერთო, ისტორიულად ჩამოყალიბებული ტექნოლოგიის დამდიდრების გზას, რაზედაც ეს-ესა ვსაუბრობდით, არამედ, პირიქით, ამ სკოლამ ააჩრია გზა ყოველივე იმის უარყოფისა, რასაც ემყარება ტონალური პარმონიის საყარო.

ეს სკოლა თავის ამოცანას წყვეტს იმავე 12 ტონური ბეგრათრივის საფუძველზე, ოღონდ ისე, რომ გაანეიტრალოს ბეგრათა ბუნებრივი ურთიერთმიხედულობა და აპით მოსპოს ტონალობის შფერძნება. ამ სისტემაში მოიტანა ახალი საინტერესო და სასარგებლო შედეგები, თუკი მას განვიხილავთ, როგორც თანამედროვე მუსიკის საერთო საკომპოზიტორო ტექნოლოგიის ერთ-ერთ შემადგენელ ნაწილს. მაგალითად, ატონალიზმამ (ე. ი. უფერულობამ), შეიძლება მუსიკალურ დრამატურგიაში ითამაშოს როლი მძაფრი კონტრასტისა და ამით ხელი შეუწყოს ტონალობის კიდევ უფრო მკვეთრ გამოვლენებას — ასე სიბნელის შემდეგ შევიგრძობთ ხოლმე სინათლეს. მეორე — ბეგრამ, რომელიც არ ილტვის მეორე ბეგრისკენ და თავისუფლად ერთეულად იქცევა, შეიძლება დამოუკიდებლად შეასრულოს თავისი როლი ისე, როგორც გარემომცველი ატმოსფეროსაგან განდგომილმა „პერსონამ“. მესამე — იგივე თავისუფალ ბეგრებს, საპირისპირო რეგისტრებში განლაგებისას, შეუძლიათ არსებობა პედა-



ლური საფუძვლის გარეშე. მეოთხე — ფაქტურული მოძრაობა, რომელიც ყოველთვის ხაზის ინტერვალურ-თავისუფალი ფიგურაციის კომპლექსს წარმოადგენს, კონკრეტული ხმაურის ილუსიას ქმნის. ასეთი ნატურალისტური ქვერადობა ზოგჯერ საჭიროა მუსიკაში, განსაკუთრებით გამოყენებით მუსიკაში (თეატრი, კინო და ა. შ.). ტონალურ მუსიკაში კონკრეტულ ქვერადობათა მიღწევა ძნელია — მხოლოდ შორეულ ასოციაციებს თუ აღძრავ. შეიძლება ამ სისტემის კიდევ სხვა ატრიბუტების დასახელება, რომლებიც გამოიყენება თანამედროვე საკომპოზიციო ტექნოლოგიაში.

მაგრამ ამ სისტემის მიმდევრები, ჩემი აზრით, მცდარ ზეპს დაადგენ. მათ ხელი მიჰყვეს მსოფლიო მუსიკალური ხელოვნების სხვა საადმინისტრაციო ელემენტებს — რიტმი, მელოდია და ფორმა — უარყოფას და თავიანთთვის დააწესეს მკაცრ კანონთა დოგმატური თეორია.

მაგალითად, გამორიცხულია მელოდიის შეთხზვა ნებისმიერი ემოციური განწყობლების ზემოქმედებით, რადგან კომპოზიტორი შთაგონებით კი არ ხელმძღვანელობს, არამედ მხოლოდ სერიაში განლაგებული ბგერებით. გამორიცხავენ თანასამოხერ რიტმს (კრებალი უსიკალური ორგანიზმის პულსს), რადგან ამას ტონალობის შეგრძნებამდე მივყავართ. მოითხოვენ რიტმის დანაწევრებას, დაქუცმაცებას. გაპირიყვნენ ბგერებისა და ფრაზების განმეორებებს, რადგან ამასაც ტონალობის შეგრძნებამდე მივყავართ. ბუნებრივია, რომ გამორიცხავენ საუკუნეების მანძილზე ჩამოყალიბებულ ფორმებსაც, რადგან მოტივის, რიტმისა და ტონალობის, აგრეთვე განმეორების გარეშე არც სამწიფილიანობა აიგება, არც რონდო, არც ექსპოზიცივა და არც რეპრიზა. დამაშვებია შესაძლებელია სერიული კომბინაციების ფარგლებში. ამ სისტემის შესწავლა ძნელი არაა გამომსახველობითი საშუალებების სიმცირის გამო. რაღა თქმა უნდა, იგი ახლოსაც ვერ მივა იმ სირთულეებთან, რომლებსაც ჩვენ ვაწყდებით თვისის ზოგადი თეორიის შესწავლის დროს და რომელსაც ჩვენ წლობით ვუფუძვლებთ (რომელიღაც თანამედროვე ევროპელმა კომპოზიტორმა თქვა: „ამ თქვენს სისტემას ჩემ დალასკ ორ საათში შევასწავლიო“). მაგრამ ეს სკოლა მხოლოდ ამის გამო როდია ნიადგამოცლილი. საქმე იააა, რომ იგი პოეტური განწყობილებიდან კი არ რებს სათავეს, არამედ გაანგარიშებებიდან. აქედან გამომდინარე, საჭიროა რამდენიმე ბგერისაგან თემის ისეთიანრი კონსტრუირება, რომ გამოირიცხოს ტონალობის შეგრძნება. თავიდანვე საჭიროა იმ ბგერების გათვალისწინებაც, საიდანაც დაიწყებ პირველსა და მომდევნო სერიებს. მეტრონომულად უნდა გაიანგარიშო რიტმის დაწილადება და ბგერებისა და პაუზების ხანგრძლიობა. ყველაზე რთული კი ისაა, რომ გვერდ უნდა აუარო გამოეორებებს და მოახერხო საერთო ქვერადობისა და ფორმის ინტეგრირად კონსტრუირება, რომ იგი არაფერს არსებულს არ დამეგვანოს. მაგრამ ბუნება სელოვნების ულმოებელია და ე. წ. ავანგარდი (მის მიმდევრებთან ერთად) თავისი მეტრისმეტად ერთფეროვანი ბგერათშეფარდებებით (ამ სიტყვას აქ მუსიკის მაგივრად ვხმარობ) ჩიხში მოექცა. ახლა ბგერათგამომგონებლობის სკოლის განვითარების იმედები ფიზიკაზე — მაგნიტურსა და ელექტრონულ ხელსაწყოებზეა დამყარებული. მაგრამ, აი, რა გამოვა აქედან: რაკი რიტმული და მეტრული ნაგებობების დაცვრა პრაქტიკულად შეუძლებელი გახდა ანუ შეუძლებელი გახდა წამსზე უფრო მცირე დროში ნოტებისა და პაუზების გამოთვლა, ამდენად, ეს ფუნქცია დავისრა ფირზე ჩამწერ ელექტროხელსაწყოებს. მაშასადამე, საშემსრულებლო ინტერპრეტაცია სწლიად უკუგდებელია. აქ უნდა დავეთანხმო ამერიკელ კომპოზიტორ კოლენდს, რომელიც კატეგორიულად უარყოფს მხოლოდ ერთი შემსრულებლისთვის — აპარატისთვის შექმნილ მუსიკას. ამით ხომ საერთოდ საშემსრულებლო ხელოვნების მოსაპობის საკითხი დგება. დიდკავთონური სისტემიდან მოყოლებული კომპოზიციის ამ უახლესი სკოლის კლასიკოსები არიან: მომბერგი, ვებერნი, ალბან ბერგი, კუნევი, ქსენაკისი, პუსორი, ლუიჯი ნონო, დალაპიკოლა, ბრუნო მადერია, შეფერი (შემდგენელი ვიცინია „დოდეკაფონიის კლასიკოსები“) და სხვა.

აბა, გულსიყურით მოისმინეთ შეფერის წიგნიდან — „დოდეკაფონიის კლასიკოსები“ რამდენიმე დამახასიათებელი ფრაგმენტი და, ვნახით, თუ არ იკითხავთ, — ნუთუ ეს მუსიკაა?

ახლა კვლავ მივებრუნდეთ მესამე პუნქტს, თანამედროვე სკოლების ტექნოლოგიის კრიტიკული გამორჩევის ამოცანებს. მათ წარმოშობასა და ტენდენციებზე ყოველივე უბოთქმულის შემდეგ, საკმაოდ ნათელი უნდა იყოს, თუ რა გველევვა ამოსარჩევად, რას უნდა მივსდევდეთ და რისი უკუგდება მოგვიტანს სიკეთეს.

ესთეტიკურ პლანში კი ამოცანა კიდევ უფრო ნათელია. თანამედროვე მუსიკის



ძირითადი ხაზი (მას მარჯვენა ფრთა დავარქვათ) კვლავაც აგრძელებს ჟანრების, ფორმების (ოპერა, ბალეტი, სიმფონია, კონცერტი, სხვადასხვა სახის ვოკალური ინსტრუმენტული კამერული მუსიკა, აგრეთვე, სიმღერა, საგუნდო და სასტრადო მუსიკა) ახლებით წარმოსახვას. იგი ემყარება, უმეტესად, რეალისტურ პოზიციებს, შემოქმედებით ფანტაზიას, ჩვენი სინამდვილის მოვლენათა საფუძველზე რომ იბადება.

მარცხენა ფრთის ახლანდელი სკოლა (რომელზეც უკვე გვქონდა საუბარი) ქმნის ისეთ ჟანრებსა და ფორმებს, როგორცაა: მუსიკა ინსტრუმენტებისათვის, მუსიკალური და ფიზიკური ხელსაწყოებისათვის — ამ ჟანრებსა და ფორმებს ასე არქმევენ ხოლმე: „ილუსიები“, „კონტრაპუნქტები“, „სტრუქტურები“, „მეტასთაზები“, „სეკვენციები“, „5ნ წრიანი განზომილება“, „კვზურისები“, „ვარიანტები“, „კომპოზიციები“, „აფორიზმები“, „აქორისტიები“, „მოვიმენტები“, „სტუდიები“, „კანტიტეტი“, „აქორიტიები“, „ტრანსიონები“, „რეფრენები“, „კოლები“, „აქტონოგრაფიები“, „როტაციონები“, „ტოპოფონები“, „მობილები“, „ეინდოფონები“, „კომპატიბილიტატი“ და სხვა ამდაგვარი. აქ ჩანაფიქრი და მისი ხორცშესხმა, უმთავრესად, ფორმალური ბგერათვითქმევითაა მამართული. აქედან გამომდინარე, ამჟამად არსებული ასეთი მუსიკალური მიმართულებების იდეურსა და მხატვრულ პლატფორმაზე ადვილია მსჯელობა.

* * *

ახლა კი ჩვენს ახალგაზრდა კომპოზიტორებზე ვისაუბროთ.

ჯ ე მ ა ლ კ ე ჯ ა ყ მ ა ძ ე. კვარტეტი.

ავტორი კონტრასტულად აზროვნებს და მისწრაფის დრამატიზაციისაკენ, რაც მსლავანდება კვარტეტის საერთო განწყობილებაში. ეს დადებითი ნიშანია, მაგრამ კუმპარტი დრამატურების მიღწევა შეიძლება ინტონაციური, რიტმული და ფაქტურული კონტრასტების გზით, რასაც ნაწარმოები მოკლებულია საშუალებების გამიზნული შეუღებულობის გამო. თითქმის ყველა მინამდერი აგებულია ერთნაირ ნახევარტონურ კომპინაციებზე, რომლებიც ერთმანეთს უპირისპირდებიან, მაგრამ არ ვითარდებიან. ამავე დროს, მათ ზოგადი ხასიათი აქვთ. ამიტომ, მუსიკა უფერულდება და უსახურდება. კვარტეტი დაწერილია ორ ნაწილად: I — გაფართოებული სამწიფილიანი ფორმა მოკლე კოლდა, II — შედგება მინამდერთა ვარიანტებზე აგებული მცირე ეპიზოდებისაგან: Allegro, Vivace, Lento, Tui mosso, Moderato. ამას მოსდევს ისევ Allegro, რომელშიც შეინიშნება დამუშავების ცდა. მაგრამ დამუშავების ნაცვლად ჩნდება ვიკრეველი აზრისა და მიმართულების გაძრაობა (მერვედებით), სადაც არ ვითარდება არაფერი. ციფრი 38 ჩნდება მუსიკის სრულიად უცხო ნაკლები. Tempo primo-ს გატარების შემდეგ (ციფრი 54), თემასთან მიახლოებულ მასალაზე, მცირედმა ფრაგმენტმა ციფრიდან 9. შემდეგ ისევ Lento გამოირეზებიოთ. ისმის კითხვა: რატომ უშვებს ავტორი ზუსტ გამოვრებებს? (ამას უკვე გვიანდელი კლასიციზმიც არ აკეთებდნენ). ხომ ცდილობს იგი მიუახლოვდეს დოდეკაფონიდან გამომდინარე ინტონაციურ სფეროს, დოდეკაფონია კი გამოიციკვას გამოვრებასა და მართებულადაც, რადგან არატონალურ მუსიკაში გამოვრებები უკიდურესად ერთფეროვნულია. მილიანიბაში, ორნაწილიანი საკვარტეტო მუსიკა კვებამაქემ თავისებურ ფორმაში დაწერა: I — სამწიფილიანია, II — რონდოს უახლოვდება და არაა საჭირო მესდარიც იქნებოდა, რომ ამ მუსიკას მივღვეთ როგორც მსხვილი საკვარტეტო ფორმის კლასიკურ ნიმუშს. ის, რომ ახალგაზრდობას ორიგინალური ფორმით უნდა იაყვის აზრების გამოხატვა, დიდად შესაქები საქმეა, მაგრამ იმისთვის, რომ გამოხატო სათქმელი დიდი ფორმის მასშტაბში, აუცილებლად უნდა გაიფართოვო გამომსახველობითი საშუალებების არსენალი, არ უნდა შემოიფარგლო მეთოდური ბარიერითა და სტეპებით, უნდა წერო გულწრფელად, ემოციურად, რაც უნდა ახასიათებდეს კიდევ ყველა ახალგაზრდა მუსიკოსს.

ა ლ ე ქ ს ი შ ა ნ ი ძ ე. Vivace სიმფონიანი ორკესტრის, ფორტეპიანოსა და დასარტკაში ინსტრუმენტებისათვის. კომპოზიტორი, უკვეყვლად, გრძობს საორკესტრო მუსიკის სპეციფიკას და ერკვევა ინსტრუმენტთა ცალკეული ჯგუფების ფუნქციითა განაწილებაში, ჩანს ავტორის სურვილი — პიესას მიანიჭოს ციცაბო, ვირტოზული საკონცერტო ფორმა, მან ეს ამოცანა დასძლია. სახელწოდება Vivace აქ ბოლომდე არაა გამართლებული, ვინაიდან პიესაში საკმაოდა ტემპური გადახვევები.

მუსიკალურ მასალას რაც შეეხება, იგი ვერაა სათანადოდ შთამბეჭდავი: თქმა



მშრალია, კონსტრუქტიულია, გრაფიკულია, რიტმული მონახაზით გურული სიმღერების მავგარია. მოძრაობა მოტორულია, ფრასებით არაბუნებრივადა აქცენტირებულია თუმა ვადაღაგა ყალიბდება, იგი კი არ ვითარდება, არამედ წყვეტილადა პერიფრაზირებული. შემდეგ ეპიზოდს იწყებს როიალი — სამტაქტიანი აკომპანიმენტი აწყობილია ჩინუგურის ყაიდაზე და რატომღაც მალევე იცვლის ხასიათს (ისეთი შობაბედობა იქმნება, თითქოს ავტორის ეს ნაწყვეტი არ მოეწონა და უმაღლე მიატოვა). შემდეგ მოდის ქორალის მავგარი, მდორე, ნაკლებ გამოხასხველი თუმა ვილონიზოთავის, ციფრიდან 13 მეორე ვილონიზოები იწყებენ ახალ მუსიკას მეთექვსმეტედი ნოტებით, როიალის თანხლებით. სამწუხაროდ, აქ კილოთა სტრუქტურა მერყეობს და ამიტომ მოძრაობა სავარჯიშოს ემსგავსება. 30-ე გვერდზე კვლავ ახალი ეპიზოდი — პირველი ვილონიზოები ასრულებენ პარალელურ ნინებს (ალბათ, იმიტომ, რომ ოქტავეები ახლა მოდამი არაა). ეს რვა ტაქტი ნაწარმოებს არაფერს მატებს, მხოლოდ იწყებს გულსატკენ გაკვირვებას. 34-ე გვერდზე ჩნდება ისევ ახალი ფაქტურა: როიალის ხუთი ტაქტი რაღაცისთვის შემხადებას (შესავალს) მოგაგონებთ, ეს რაღაცა კი გაურკვეველი რჩება. შემდეგ მოდის Andantino, რომელიც აგრეთვე შესავლისებური ხასიათისაა. ამას მოსდის პირველი თემის მავგარი რაღაც, ოღონდ უკვე სახეცვლილი რიტმითა და ნახტომებისებურად შემდეგ აკორდია და ნაწარმოების დასასრულიც.

როიალი სუსტადაა გამოყენებული. იგი ან ოქტავით უკრავს, ან აკორდებით დასარტყამ საკრავთა დასახმარებლად. არ ღირდა ამ მდიდარი ინსტრუმენტის ასეთი გალარობა. იმედი უნდა ვიქონიოთ, რომ კომპოზიტორი მომავალ ინსტრუმენტულ ნაწარმოებებში გააუმჯობესებს მასალის ხარისხსა და მას უფრო მწყობრ ტორმას მისცემს. ამაში იტყვს ნუ შევიტანთ, რადგან, ა. შანიძე ავტორია კარგი ვოკალური ციქლისა, სადაც მან გამოამყვანა გარკვეული კომპოზიტორული მონაკვეთი.

ე ლ ი ზ ბ ა რ ლ ო მ დ ა რ ი ძ ე. „კამერული მუსიკა 23 სიმებიანი ინსტრუმენტისათვის“. თვით სათაურში ვხედავ ორ შეცდომას.

პირველი: 23 სიმებიანი ინსტრუმენტი კამერული შემადგენლობა კი არაა, უკვე სიმებიანი ორკესტრია. ავტორმა ისურვა ისინი განხლებიან ორიგინალურად, რის შედეგადაც I ვილონიოს პირველი პულტი სულ ბოლოში აღმოჩნდა. ჩანდაფიქრი გაუგებარია. მეორე შეცდომაა — სიტყვა მუსიკა. ესაა სხვადასხვაგვარი ტექნიკური ხერხით შექმნილი ბგერითი კომბინაცია ხემიანი საკრავებისათვის. ამას ადასტურებენ პარტიტურაში აღნიშნული მითითებანი:

1. დაკრა კომპლექსი ნახევარტონებში.
2. წყავლ-წყავლად შემავალი ხელოვნური ფლაუტლები (განურჩევლად შებებრებისა — ა. ბ.).
3. აკორდში მეთე ვილონი უფრო მაღლა უკრავს, ვიდრე მეშვიდე და მერვე. მეოთხრმეტე კი უფრო მაღლა, ვიდრე მეცხრე. მაგრამ ეს მხოლოდ ორ აკორდშია, შემდეგ კი — ჩვეულებისამებრ (პრინციპი ბოლომდე უნდა დავიცვაო, სხვაინარად უპრინციპობა გამოვიცა).
4. ტრემოლო ერთ-ერთი სიმის სადგარს იქით.
5. ყველაზე მაღალი ბგერის ტრემოლო.
6. ხემის გასმა პულტზე.
7. ორ სიმზე დაკრა სადგარისა და გრიფის ქვეშ.
8. Col legno სადგარს იქით.
9. აღებულ იქნეს ყველაზე მაღალი ბგერა (თუკი ასეთი რამ არსებობს — ა. ბ.).
10. დაკრა გრიფზე.
11. ეფექტური დარტყმა თითის წვერით.
12. შიშველი ხელით დარტყმა სიმებზე.
13. არაქეიო სადგარის იქით — ხემის დარტყმით.
14. ხემით დარტყმა სიმებზე.

წვეულებრივი ლეგატოს, სტაკატოს, სპიკატოს, სალტანდოს, პიციკატოს გარდა პარტიტურაში უხვადაა მოტიანილი სხვა ხერხებიც. აქვე მოვიტან ასეთი ბგერათიების მავალიის კომპოზიტორ ი. ბარდანაშვილის პოემა-დილოგიდან:

1. როიალი — გლისანდო თითით.
2. როიალი — სიმის მიქერა.
3. როიალი — თითით სიმზე...
4. როიალი — ლურხნით სიმზე.
5. როიალი — ვიბრატო-გლისანდო სიმზე.
6. როიალი — ტრემოლო თითით.
7. როიალი — გლისანდირება ხელისგულით.
8. როიალი — დაკრა მუნდსტუტებში (თავისუფალი რიტმული ნახაზი).
9. როიალი — ქალის სწრაფი ლამარჯის მიხამვახავით...
10. როიალი — სტვენა.

11. როალი — ტაშ.
12. როალი — ასისტენტი ხელისგულს მაკრად აქვრს სიმების გასწვრივ.
13. უნდა შეიქმნას როალისა და ვიოლონჩლოს შერკინების შობაგედლებმა, ვოლტორნები კი ან პაქტობის კომენტატორ-პუბლიკად უნდა წარმოჩნდეს (მაკრამ თვით პუბლიკასაც ესაქიროება კომენტატორი, სხვაგვარად იგი ვერაფერს ვერ გაიგებს — ა. ბ.).
14. ხელისგულით კორპუსზე...
15. როალი — ზედა ნაკვეთურის მოქარა.

თუკი ბეგრათგამოცემის ამდაგვარი საშუალებები განვითარდება, მაშინ პარტიკურის გვერდები მოუნდება იმის მითითებას, თუ ვინ, რითი და რაზე უნდა დაარტყას. ვუბრუნდები ჯ. ლომდარიძის ნაწარმოებს:

პიესა იწყება ადაგიოთი (ვერეთწოდებული საგალობელა), რომელიც რამდენიმე ადაგილს მიორდება, მაკრამ მას არც ხასიათით, არც სტილით არაფერი აქვს საერთო სხვა დანარჩენთან. ამას მოწმობს თუნდაც დასაწყისი შემდგომი ეპიზოდისა, —

შემდეგ მოდის ვიოლონჩლოს რეიტატიული კადენცია, რომელიც არაფრით უკავშირდება წინამორბედ ეპიზოდს. ესაა ნიმუში სტანდარტული მოდიფიცირებული მელოდიისა. ამ ტიპის მელოდიას „მოარული სიცარიელე“ შეიძლება რომ ვუწოდოთ ამის შემდეგ რეიტრეობით მოდის ფრაზები ორი ჩელოსი, ორი ვიოლინისი, ორი ალტისა და ა. შ. და სულ ასეთი, მოსაწყენი, უღიმღამო მუსიკაა. მეორე ნაწილი იგივე ფინალია აქ არის ისეთი ფორმალური მელოდიური ფრაზა, რომელიც შემდეგ თავდაყირა დდება — დასასრულიდან დასაწყისისკენ ბრუნდება. ეს ფრაზა როგორც გინდა ისე ატრიალავ, შობაგედლებმა მაინც ერთნაირია. მეტიც, აქ არ არსებობს ამოსავალი, საწყისი მასალა. დაბარჩენი — მოძრაობის მექანიკაა. ამ პიესისა — „ტექნიკური სავარჯიშოების კრებულში“ — გამოყენებულია ხერხები, რომელთა შესრულება შეუძლებელია და, აგრეთვე, ისეთი ხერხებიც, რომელთა შესრულებაც შეუძლებელია. ამ უკანასკნელთაგან მოვიყვან მაგალითებს: II ნაწილი, ფინალი Allegro vivacissimo 6/8 Vivacissimo მეტრონომებში არ არის. მაკრამ თუ ავიღებთ უბრალოდ Allegro vivace-ს, მაშინ მივიღებთ 1f0 დარტყმას მეოთხედზე. გამოდის, რომ ამ ტემპში მეგრედი ნოტები ევლავაზე სწრაფია, მეტეფემეტედები კი წარმოდგენილია მხოლოდ ტრემოლოთით. ასე, მაგალითად, 51-ე ციფრში ვიოლონჩლებმა უნდა დაუკრან მეტეფემეტედები. თანაც, დიდინტერვალაინი ნახტომებში. 52-ე და 58-ე ციფრებში კი ეოლინგობთან ეხედავთ ტაქტში 18 და 28 ნოტს. ამის გაკეთება მხოლოდ ელექტრონულ ხელსაწყოს შეუძლია. აქ ავტორს ავტომატის იმედი ჰქონია, ან საქმე გვაქვს დაუდევრობასა თუ უცოდინარობასთან.

გულსატკენია, რომ ნიჭიერი კომპოზიტორი, რომელსაც ჯერჯერობით რეალური შემოქმედებითი მარაგი არ გააჩნია, გატაცებულია ტექნოლოგიური კვივილიზმისტიკით, რითაც გამოირჩევა თავის სულისმიერ იმპულსებს, თავის პიროვნებას. გამორჩევა მისა, რაც მიუძღვრება აქვს ჩანაფიქრითაც და მასალითაც ძალზე საკვლისხმო ნაწარნოებში — კონცერტში ფაგოტისა და ორკესტრისათვის. იმავე ავტორის საფორტეპიანო სონატის განხილვა სხვათათვის მიმინდვია. ვიტყვი მხოლოდ იმას, რომ ეს პიესა (რონდოს ფორმის მაგვარ ნაწარმოებს სონატას ვერ ვუწოდებ) არ მომეწონა ზუსტი განეგორებების გამო, I ნაწილის მასალა ბოლოში უბრალოდ გადაწერილია. ეს პიესა პირველად და, ჩემი აზრით, უკანასკნელადაც შესრულდა.

ლილი შავერსაშვილი — ვოკალური ციკლი: ინტონაციური წყობასა და სალხურობიდან მომავალი სხვა ნიშანდობლივი თვისებების მარჯვედ გამოყენების უნარმა კომპოზიტორს საშუალება მისცა მიეღწია სტილისტური ერთიანობისათვის. გულწრფელია კომპოზიტორის ჩანაფიქრი და გამოხატავლობითი ხერხებიც (ფაქტურა ლაკონიურია და სახიერი), ამიტომ ციკლმა ბევრი რამ შობაგედდავია, რაც კმაყოფილების გრძობას იწვევს. ლ. შავერსაშვილის შემოქმედებითი ხელწერა სულ უფრო და უფრო მყარდება.

ვახტანგ ტყეშელაშვილი — ვოკალური ციკლი. ციკლი ძალიან კარგად აღიქმება, მახვილგანაერული, თავისებური და ხატოვანა კილოურ-პარმონიული მხარე. ფაქტურა საზოვანია, ყველა ნიშნით უახლოვდება (ხალხურს, ოღონდ საფორტეპიანო მაინც არაა. რიტმულ აგებულებაში, რამდენადმე, ერთფეროვნება შეინიშნება, თითქმის ყველა ნაწილი სამწილიადა. ერთი მხრივ, ეს ამთლიანება, მეორე მხრივ, აერთიანოვნებს მათ. როგორც ჩანს, საჭიროა ფაქტურის გამდიდრება. იმისთანა ნაწარმოებებში, როგორცაა ლ. შავერსაშვილის, ტულუზაძის, სიხარულიძის, შანიძის, უფრო ადრე ჩლიძისა და შველხაშვილის ვოკალური ციკლები, ვლინდება ახალგაზრდა ქართველ კომპოზიტორთა შემოქმედების განმასხვავებელი ნიშ-



ნები. ავტორები ამჟღავნებენ პოეტურ ტექსტთან ორიგინალურ მიდგომასაც, ეს ნაწარმოებები მოკლები ყურადღებას იპყრობენ ეროვნული კოლორიტის თავისებურებებით, მანერა-სტანდარტის თავისებურებების გადმოცემის ცდა პროფესიული მუსიკის ხერხებით და ფორმებით. რამდენადაც დასაინათა, რომ ეს ნაწარმოებები, უმეტესად, მთის ფოლკლორის ყაიდასა და წყაროა. საინტერესო იქნებოდა უნარიანად და სერიოზულად მივდგომოდით ქალაქურ ფოლკლორსაც და არ დაგვეთმო იგი მხოლოდ საესტრადო მუსიკისათვის.

ბორის თბილელი. ტრიბტიკი სასულე კინტეტისათვის. ამ მუსიკალურ მასალის საწინააღმდეგო არაფერი მაქვს, მაგრამ ტრიბტიკი ინტერესს აქვს არც აბრავს. იგი სუსტადაა გაორკესტრებული. ინსტრუმენტების ფუნქციები საკამარისად არაა გამოკვეთილი, კომპლექსში კი მათი კლერადობა არ გამოირჩევა არც გამოძიებულობითა და არც სიმწკრივეთ.

ახლა შევხებით ორკესტრისა და ინსტრუმენტული ანსამბლებისათვის შექმნილ რამდენიმე ნაწარმოებს. საჭიროდ ვთვლი დავახასიათო ისინი ერთად, რადგან ეს ნაწარმოებები ერთნაირი პრინციპითაა აგებული.

ამ ნაწარმოებთა ავტორები არიან გიორგი ჯაფარიძე, გიორგი ჩლაიძე, მისივე ოძელი, მანანა ცერცვაძე, ელიზბარ ლომდარიძე, ალექსი შანიძე, ჯუმბერ კეჭავაძე, იოსებ ბარდანიშვილი, რუბენ კაჭილავაძე.

ამ ჟანრის ნაწარმოებები მეტისმეტად ერთფეროვანია. ერთ ავტორს მეორისგან ვერ გამოარჩევ. მეტიც, ამ ავტორების ნაწარმოებები არაფრით განსხვავდება სხვა რესპუბლიკისა და ევროპის ქვეყნების ახალგაზრდა კომპოზიტორთა ნაწარმოებებისაგან, რომლებიც ჩვენ მრავალჯერს მოგვისმენია. ასეთი უსახურობა, უწინარეს ყოველისა, გამოიწვია მსოფლიო მუსიკალური კულტურის მრავალი საჭირო და მდიდარი მსატრეო საშუალების უარყოფამ, რამაც, უდავოდ, შეზღუდა მოქმედებისა და არჩევანის თავისუფლება.

იმის შიშით, აქოდა, წარსულის რომელიმე დიდოსტატის გავლენა არ განვიცადოთ, თავის დასაზღვევად, ხაზი გადაუსვენ მრავალ საშუალებას და ბევრნი მთავრად უკიდურესობაში ჩავარდნენ — უნებლიედ (უფრო სწორად, უნებისყოფობის გამო) ხელი მიჰყვეს ერთმანეთისა და თანამედროვე მუსიკალური მიმართულებების ცუდი, დამტკამებული ნიმუშების მიბაძვას, ასეთი ტყვეობისა უნდა ეწინააღმდეგებოთ უნიჭი ან საშუალო ნიჭიერების მუსიკოსებს, რომლებიც ყოველთვის გაცილებით მეტნი არიან, ვიდრე ნიჭიერი. მაგრამ ნიჭიერმა კომპოზიტორმა არ უნდა თქვას უარი ნაირგვაროვან საშუალებებზე, პირიქით, მას დასჭირდება და გამოადგება — ძველიც, ახალიც, საშუალოც, კარგიც და ცუდი საშუალებებიც კი. ნიჭიერი კაცი ყოველთვის მოძებნის თავისთვის საჭიროებს. ზოგჯერ გონია, რომ თითქმის ვიღაცას საიდუმლო და მკაცრი ბრძანება გაუცნიათ, — არამც და არამც არ გამოიყენო ტერციული და სექტური თანაფარდობები, ასევე, აკრძალეთ წმინდა კვარტების, კვინტებისა და ოქტავების გამოყენებამ. მღერად მხოლოდ იმისა და ცოცხალ რიტმებზეც შეზღუდვებია დაწესებული. ზოგიერთი ნაწარმოების გაანალიზების შედეგად დავრწმუნდი, რომ ახალგაზრდა ავტორები იფარდებიან სტერეოტიპული თანაფარდობებითა და მათი მიმოქცევებით სექტებისა და ნონების, უხვად გამოიყენებულ მთელტონური ბეგეათრიების შემცირებული და გადიდებული ინტერვალებით. დანარჩენი ინტერვალები ფორირებენ მხოლოდ რეკონტრების შესვლების მიზნით, რის გარეშე ნაწარმოები ვერ შეიქმნება. უმეტესობა თემებისა (უფრო სწორად, მინამეცხებისა) შედგება სამი-ხუთი ნოტიასაგან, რომლებიც უსადაგებელია კონსტრუქტიულად — ნახევარტონებად ან სექტებითად და ნონებად. ზოგჯერ ძნელი გასარკვევია თემა ეს თუ არა, მაგრამ როცა ამოსავალ მასალად ვერაფერს სხვას ვერ მიიჩნევ, მაშინ მას იძულებით შეარქმევ თემას.

როგორც წესი, არც ერთი მათგანი თემას არ აწვითარებს, არამედ მუქალიურად სახეს უცვლის და ნაწილწილ იმეორებს. რაკი მუსიკა თემატურად და მელოდურად არ ვითარდება, იგი ადგილიდან არ იძვრის (ადგილზე სირბილს უფრო ჰგავს), მიუხედავად იმისა, რომ ავტორები ნაირნაირ ტემპებს, რიტმებსა და სონორულ ხერხს იყენებენ. მუსიკა დროში განფენილი შინაგანი ენერგიით მოძრაობს (ესთეტიკური გავებით), გარეგანი მოტორული ძალა მას ვერ აამოქმედებს (იგი მხოლოდ მოძრაობის დაშლარსა და საშუალებას). ძალზე ხშირად — ფაქტურული მოძრაობა თვითმიზნურია. ზემოთ დასახელებული ყველა ავტორი ერთნაირ ხერხებს იყენებს. მაგალითად: ინსტრუმენტების რეგულირებისთვის განკუთვნილია სხვადასხვა მიმართულების წერტილ-წერტილი ფი-



გურაციები, რომლებიც ქვნიან კონკრეტულ ქვეყნებს — ხმაურს. ყოველივე ამას მოედრუნე და გამაყრუებელი დასარტყამი საკრავებიც ემატება. ასევე ერთმანეთს გლისანდირება ტრელებსა და სიმებიანებზე. გამართლებული არაა ფორმის აგება სა- სტეცელიო მასალის მოკლე მონაკვეთებისაგან, რადგან ძალიან ხშირად ეს მონაკვეთები ერთმანეთს ვერ ვითვისებიათ, რაც ნაწარმოების ფორმას შლის. ფორმა და შინაარსი კი ვანუყოფელი უნდა იყოს.

ორკესტრიზი გულვი, მოქდარუნე და ხმაურანი დასარტყამი საკრავებისა და სხვა გარეგნული ფექტების წარამარა გამოყენება მუსიკას სძენს გამოყენებითი ხელოვნების თვისებებს. იგი აზარსებულის ილუსტრაციას წარმოადგენს, ასეთი ხელოვნება სერიო- ულ მოვლენად ვერ გასაღდება, იგი ვერ ასდენს ღრმა შთაბეჭდილებას. ძალზე ხშირად გვხვდება ისეთი მელიოდური ფრაზები, რომლებიც უახროდ, ყოველგვარი ინტონა- ციური და რიტმული მიმართულების გარეშე, მოძრაობენ ინტერვალიდან ინტერვალიამ- დე, როგორც „მოარული სიციარვილე“.

ამრიგად, მოკლე გამოვთქვი კრიტიკული მოსაზრებები ზემოთ დასახელებულ ავტორთა ნაწარმოებებზე. რაღა თქმა უნდა, ყოველ მათგანს თავისი ღირსებაცა აქვს. მაგალითად, გიორგი ჩლაიძეს გააჩნია ფანტაზია, მისი ნაწარმოები შედარებით უკეთაა გაორტეტრებული, მასალაც უფრო მკაფიოა. ვერმანე ჯაფარიძის ნაწარმოებიდან უფრო ხშირად გამოიყოფის ნათელი და საინტერესო მელიოდური ფრაზები. მისი თემები, ხა- ზიათათა და რიტმით, უფრო ახლთა ხალხურთან, მანანა ცერცვაძის ნაწარმოებს, კი უფრო ლაქონური ფორმა აქვს და ნაწილებსაც უფრო ლოგიკურად აკავშირებს ერთმა- ნეთთან. მიხეილ ოქოსი ინტონაციურ სიმეიფეს ერთგვარად შევიის მასალის ვარი- რების უნარი. ოსებ ბარდაშვილის დიდი ნიჭსა და შესაძლებლობებზე თვალახინდ მეტყველებს მისი წინანდელი ნამუშევარი — მოსე იბნ ვზრას (XI ს.) ტექსტზე შექმ- ნილი კანტატა. პირდაპირ უნდა ვთქვათ, ეს ბრწყინვალე, თვითმყოფადი ნაწარმოებია. რუბენ კაგილოტის ადრინდელ ნამუშევრებს კარგად ვიცნობ და დადებით შეფასებას ვაძლევ. კვარტეტი კი, ჩემი აზრით, ნახტომია არასწორი მიმართულებით. დ. მსტა- კოვის არ უყვარდა თემატურად ასეთი მშრალი და არატონალური მუსიკა. მეჭვბუ- ბა, რომ მისდამი მიძღვნილი ეს ნაწარმოები მოსწონებოდა.

ახლა აღვნიშნავ სხვა ტიპისა და ყაიძის ნაწარმოებებს. ზოგიერთმა მათგანმა წა- რმატება მოიპოვა და ასალგაზრდა კომპოზიტორთა შემოქმედების მშვენივრადაც კი იქცა.

უპირველესად, აღვნიშნავ ი რ ა კ ლ ე გ ა ბ ი ჩ ვ ა ძ ი ს საფორტეპიანო კონცერტს. ამ ნაწარმოებში აშკარადაა გამოკვეთილი თემები და იგრძნობა მათი განვითარება. ჩანს მდიდარი ფაქტურული გამომჯობელობა. კომპოზიტორი ლოგიკურად იყენებს ტონა- ლურ და კლოურ პალიტრას და მათ პოლიტონალურსა და პოლიკლოურ საპექტებში უნარიანად აბირისპირებს. მარტვიე და რთული ქვეყნადობანი დასახული ამოცანის შე- საბამისადაა გამოყენებული. სამივე ნაწილი საინტერესოა და მრავალფეროვანი. პირ- ველი ნაწილი ენერგიული და შინაარსიანია (ამასთან, იგი მეტისმეტად ლაქონურია), მეორე ნაწილს შებრტის ტრადიციების იერი დაჰკრავს, მაგრამ სავსებით თავისებურ- ისა და რაღა მთავარია, ეს კარგი მუსიკაა. მესამე ნაწილი ფორმითა და ფაქტურის გან- ვითარებით მთლიანია და შებრტული. აქ საჭიროა მივუთითოთ ფინალის მეორე ნახევარ- ში დაწვებულ შედარებაზე. ორკესტრი მეტისმეტად გადატვირთულია და ამიტომ რთოა- ლის პასაჟური ქვეყნადობა იკარგება. ასეთ შემთხვევებში ორკესტრს (როგორც ამას დილხატბეგი გვასწავლიან) მხოლოდ აკორდებაც ვეალებს. დიდად ხანაქებო და ძალზე სასიამოვნოა, რომ კომპოზიტორი ასეთი მოწიწებითა და სიყვარულით მოეკიდა რთო- აღს. მთელი ფაქტურა პიანისტურია, პლასტიკურია, გამომჯობელებული. ჩანს, რომ ირა- კლი გაბინავამ კომპოზიტორიყა და პიანისტიც. ამიტომ მეოეიდა იგი ასეთი მოკრ- ძალებით ამ შესანიშნავ ინსტრუმენტს და მხოლოდ ერთხელ, ისიც დროულად, თავს ნება მისცა „ეპვიანა“ მისი სიძებნასთვის.

მეორე წარმატება მიხვილ ბარენზოიმის სავიოლინო კონცერტი გახ- ლავით. ნამდვილი მუსიკა პირველი ტაქტებიდანვე იგრძნობა ხოლმე ამ შემთხვევაშიც ასეა. მაყურებელს პირველი ფრაზებიდანვე ეუფლება მუსიკის შესხატვისი გავსებაც. ბარენზოიმმა ნაწარმოები დრამატულ პლანში ჩაიფიქრა და შესძლო კიდევ დაეძლია ეს ძნელი ამოცანა. კონცერტის მუსიკიდან გამოსჭვივის რადიკალირი ელემენტური ამაჟი, მეგილიონოვა მისი მისრობელი. აქ მჭერტეტლობაცაა და პროტესტის ეროვკარი აფეთქ- ებებიც. კონცერტის ჟანრში დრამატისში იშვიათია, მაგრამ შესაძლებელი. ოლონდ არ



უნდა დაგავიწყდეს, რომ ეს ვირტუოზული საკონცერტო პიესაა. ავტორი ნაწარმოების ზოგიერთი, tutti-ს დროს ზედმეტად ადრამატულუბს (თითქმის ტრაგედია), რადიკალურ საჭირო არაა, რადგან ამით ინსტრუმენტი, მით უმეტეს, ვიოლინო, ჩრდილში ვკცევა (კარგი მაგალითია შასონის პიესა. მასში შინაგანი დრამატიზმი იგრძნობა. ბგერათა ნაკადი კი გარეგნულად რბილია, მაგრამ ძლიერია). ვფიქრობ, რომ თუ კომპოზიტორი რამდენიმე დადანიზავს ორკესტრის როლს და ელერადობას, ეს კონცერტი უღაფრად სარეპერტურაო ნაწარმოები გახდება.

კომპოზიტორი ბარნობიმი ისევე როგორც ირაკლი გაბიჩავაძე, ოსტატურად სარგებლობს ტრანსლოზითა და კილოთი, მაგრამ მისი წარმატების საფუძველი მაინც წრფელი, შთაბეჭედავი მელოდიური მეტყველებაა.

ჩვენი ახალგაზრდები ტრადიციული პლანის ნაწარმოებებსაც წერენ. ესენია: ჭულუხადის სიმფონია, ჩეპელიანსკის „აფხაზური უერტიურა“ და ხაბალოვას სიმფონიის ფინალი. სასიამოვნოა, რომ პლენუმზე პირველად წარმოსადგენ ჩვენი ავტონომიური რესპუბლიკების მუსიკალური ხელოვნების ახალგაზრდა წარმომადგენლები. ჭულუხადის ნაწარმოების თემები გამსჭვალულია ხალხურობით. ეს თემები კარგად, გემოვნებითაა მოწოდებული. პარმონიული ენაც საკმაოდ სახიერი და თვითმყვარია, მაგრამ ნაწარმოებში დრამატურების ნასახიც არაა და ამით იგი სიმფონიის მოთხოვნილებებს არამც და არამც არ აკმაყოფილებს. ნაწარმოები აღიქმება, როგორც სამი ცვეკისაგან შემდგარი საკმაოდ კოლორიტული სიუჟეტი.

ჩეპელიანსკის უერტიურაც კოლორიტულია, მისი თემატიკა ცოცხალია და ნათელი, მაგრამ მეტისმეტად კულტურია და სუსტადაა გაორკესტრებული.

შინაიად ხაბალოვას სიმფონიის ფინალი მწყობრი, ტემპერამენტულია და ფორმის თვალსაზრისით კარგადაა გაშლილი. თუ ავტორი გაიაზრებს მას როგორც ცალკე პიესას, იგი შეიძლება წარმატებით შესრულდეს ხოლმე საკონცერტო რეპერტუარში. ხ. ხაბალოვას შემოქმედებამო ისური ხალხური ელემენტები მკაფიოდ და თავისებურად ვლინდება.

შეუძლებელია, რომ ჩვენს შესანიშნავ, ნიჭიერ ახალგაზრდა მუსიკოსებს არა ჰქონდეთ შექმნილი კიდევ სხვა საინტერესო (იქნებ სულ სხვა სტილისაც) ნაწარმოებები, რომლებიც ჯერ არ გამოაქვთ საზოგადოების სამსჯავროზე.

ჩვენი მშვენიერი ახალგაზრდობა, რომელიც ხელს ჰკიდებს წმინდა საქმეს — მუსიკას შეუძლებელია იყოს გართული მხოლოდ ინტერვალებისა და რიტმის გამთვლელით, რითაც ხარკს უხდინა იმ მიღწერ ტენდენციებს, რომლებსაც ჩვენს ეროვნულ მუსიკალურ კულტურასთან საერთო არაფერი აქვთ.

ახალგაზრდობამ (ამ ასაკში ანამდილ დიდოსტატებს უკვე შექმნილი ჰქონდათ შესანიშნავი ნაწარმოებების მთელი წყება) კარგად უნდა იცოდეს, რომ მას მემკვიდრეობით გადაეცემა საოპერო თეატრი, ბალეტი, სიმფონიური ორკესტრები, საგუნდო კოლექტივები, კამერული ანსამბლები, ოპერეტა, ესტრადა, თვითშემოქმედება, აგრეთვე, აღმზრდელიობით და საზოგადოებრივი მოღვაწეობაც. ჩვენი ახალგაზრდობა, ჯერჯერობით, ვალშია. მან ჯერ ცოტა რამ შეექმნა. მას ჯერ ყველა ჟანრში არც უთქვამს თავისი სიყვავე, ყოველი ჟანრი კი სპეციფიკურ მიდგომას მოითხოვს. როდისღა, თუ არა ღა? — შემოქმედებითი ძალთა გაფურჩქნების დროს?

უნდა ვაღიაროთ, რომ ჩვენ — უფროს კოლეგებს, პედაგოგ-დამრიგებლებს მეტა ყურადღება გვმართებს მათდამი, ჩვენ კი ნაკლებად ვზრუნავთ მშობლიური ხელოვნების სხვათმდე დღეზე. ცოტას ვფიქრობთ ახალგაზრდა თაობის მართებულ აღზრდაზე. არ ვუჩვენებთ სწორ გზას, მეტიც — ზოგჯერ მცდარ გეზსაც ვაძლევთ ხოლმე. ამ თვალსაზრისითაც განუზომლად დიდია ჩვენი პასუხისმგებლობა სულიერ შვილთა, მომავლის მიმართ.

ხელოვნებას თავისი უტყუარი, ნაცადი გზები აქვს. ამ გზების შესახებ ყველა დროის დიდმა მუსიკოსებმა სიტყვითაც და მუსიკითაც ბევრი რამ თქვეს. ერთ-ერთი მათგანი ამბობს:

„სისადავე, სიმართლე და ბუნებრიობა“, — ამ, სამი დიდი პრინციპი ხელოვნების ყველა ნაწარმოების მშვენიერებისა.



...ბანუოჯოდა დიღია ჩაენი პასუხისმგებლობა სულიერ შვილთა, მომავლის მიმართ...

ახალგაზრდა კომპოზიტორების ფემოქამება

ნოდარ გაბუნია

საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის მდივანი.

ჩვენ მიმდინარე მუსიკალური ცხოვრების ერთ-ერთ ცენტრალურ მოვლენად უნდა მივიჩნიოთ ახალგაზრდა კომპოზიტორთა პლენუმი, რომელიც მარტის დამლევს და აპრილს პირველ რიცხვებში შედგა თბილისში.

ამ დღეებში ფართო საზოგადოებას საშუალება მიეცა უფრო ახლოს გასცნობოდა ჩვენს შემოქმედებით ახალგაზრდობას, პლენუმის მუშაობას მოსკოვიდან, კიევიდან და სხვა ქალაქებიდან საგანგებოდ მოწვეული სტუმრებიც დაესწრნენ.

მსმენელს თვალწინ საკმაოდ მრავალფეროვანი მუსიკალური „პანორამა“ გადაეშალა. სამწუხაროდ, საერთო სურათის სისრულე აკლდა, რადგან სხვადასხვა მიზეზის გამო წარმოდგენილი იყო ზოგი ავტორი, მაგალითად, თ. ბაკურაძე, მ. შულღიაშვილი.

მიუხედავად ამისა, შემოითავაზებულმა მუსიკალურმა პროგრამამ საკმარისი მასალა მოგვაწოდა, რომ გვეჩვენა მის აქსა თუ კარგზე, შთაბეჭდილება შეგვქმნიდა იმის შესახებ, თუ რა შთაავრებს, რა ასულდგმულებს, რა ტენდენციები ამობრავებს ჩვენს ახალგაზრდობას, საითყვანა მიმართული მისი შემოქმედებითი ევოლუცია.

საერთო პროგნოზი სასიკეთოა და დამამედებელი, მაგრამ დიდი შეცდომა იქნებოდა ზოგადი შთაბეჭდილებით დაკვა-მაყოფილებულიყავით და მოსმენილის კრიტიკული შეფასება არ გვეცადა.

სწორედ ამ მიზნით მსურს მივაპყრო მკითხველის ყურადღება ჩემ ზოგ მოსაზრებას, თუმცა, წინასწარ აღვნიშნავ, რომ მუსიკის შეფასება, საზოგადოდ, მეტად რთულ ამოცანად მიმჩნევა. ამაში შეიძლება ბევრი არც დამეთანხმოს. მუსიკის მოყვარულნი, მაგალითად, ამ ამოცანას ძალიან იოლად წყვეტენ. კატეგორიული ტონი — მელომანთა — დამახასიათებელ თვისებად იქცა. „ერთადერთი ნამდვილი მუსიკა ჯაზია“. — გულდაჯერებულად ამბობს ზოგიერთი ახალგაზრდა და გულუბრ-

ყვილოდ გულისხმობს საესტრადო მუსიკას. ზოგი კი თავმოპოვნედ აცხადებს: „მე თქვენი კლასიკური მუსიკისა არაფერი გამგებია“ — „შონბერგი, ალბან ბერგი, ვებერნი“ — საიდუმლო გამომეტყველებითა და დიდმნიშვნელოვანი პრონონსით ასახელებს მისთვის უცნობ ავტორებს ახალგაზრდა მეცნიერ-მუსიკაი, რომელიც გამოთვლით ცენტრში მოღლისხმება საორღანო — ნ. გ.) მუსიკა“ — სადად, მაგრამ, ამავე დროს, შინაგანი რწმენით აღნიშნავს კიბერნეტიკოსი. „სხვათა შორის, ძალიან მიყვარს გერშვინი“ — ფამილარულად აღიარებს ახალგაზრდა ლიტერატორი, რომელსაც სურს ამ ერთ სახელში გააერთიანოს თავისი მისწრაფება, როგორც კლასიკური, ისევე ჯაზური და საერთოდ. თანამედროვე მუსიკისადმი. „მუსიკა უმელოდოდ დაუმეებელია“ — კატეგორიული ტონით „მჯერობა“ ზოგიერთი მუსიკისმცოდნე.

დროა შევერდე, თორემ, ვატყობ, მოყვარულთა რიგებიდან სპეცილისტების ბანაკში შევიჭერი.

ყოველ შემთხვევაში, საზოგადოებაში, რატომღაც, ყოველთვის იყო გავრცელებული აზრი, თითქოს მუსიკა ისეთ მოვლენათა რიგს მიეკუთვნებოდეს, რომელიც ყველასათვის და ყოველმხრივ მისაწვდომნი უნდა იყვნენ რაიმე განსაკუთრებულ წინასწარი მომზადების გარეშეც.

მაგრამ ბოლომდე გულწრფელი თუ ვიქნებით, ვიტყვოდი, რომ დაუსაბუთებლობა და ფამილარობა მარტო „დილუტანტს“ არ ჩვევია. სამწუხაროდ, ამით ხშირად „ანტიდილუტანტიც“ ცოდავს. ჩვენი „ანტიდილუტანტი“ — მუსიკისმცოდნე, კომპოზიტორი, შემსრულებელი, — საზომად უმეტეს შემთხვევაში რაიმე მხატვრული ამოცანის გადაწყვეტის საკუთარ ვარიანტს მიიჩნევს. ამ საზომით მიღის იგი პიანისტის, დირიჟორის ან კომპოზიტორის ახალი ქმნილების მოასმენად და მოსმენილში თავისი წინასწარ ნააზრვის დადას-

ტურებას ეძიებს. ბუნებრივია, რომ მისი შეფასება ამის გამო სწორად ცალმხრივია და სუბიექტური.

მაგრამ საერთოდ კი შესაძლებელია ობიექტური ვიყო შეფასებისა? მით უფრო, თუ ის, ვინც ამდაგვარ პასუხის-მგებლობას კისრულობს, თვით არის სელოვანი და ისეთ მხატვრულ პრინციპს იზიარებს, რომელიც ხშირ შემთხვევაში სხვის ხას უბიძგისპირდება? სად არის ის ზღვარი, სადაც სუბიექტური და ობიექტური მონაცვლეობენ? არავინაა თუ არა შეფასების იმდენად ფართო საზომი, რომელიც „საერთო ჯერადი“ იქნებოდა ყველა მოვლენისთვისა?

ნებისმიერი მუსიკალური ნაწარმოები შევნიშნავდი განვიხილოთ, როგორც გარკვეულ გამოშასხველ ელემენტთა საფუძველზე აღმოცენებული სისტემა. ამ ელემენტთა თანაბარებობა შემთხვევითი როლია. ეს ურთიერთდამოკიდებულება განპირობებულია „მინავანი კომპოზიციის“ ლოგიკით და კანონზომიერებებით, ელემენტთა „სიმრავლე“ მხატვრულად მოწყობრივებულია. სწორად აზიტიმ გვაქვს საქმე სისტემასთან. შეიძლება ჩვენს ხელს გვაძლევდეს, ან, პირიქით, სულაც არ გვაძლევდეს ხელს თავისება, რომლითაც „დამუხტულია“ ესა თუ ის ელემენტი ანა თუ იმ კონტექსტში. ამაზე კამათი ძველია, ზოგ შემთხვევაში კი პირდაპირ შეუძლებელიც. ერთი მხრივ კონკრეტულ დიპტირესებს იჩენს ბეჭდათა ტექნიკური ბუნებითი და შედარებით გულგრილია ბგერების რიტმული ორგანიზების სფეროში. სხვა კი, შესაძლოა, ისწავლიდეს წონასწორობა დაიცავს მუსიკალურ კომპონენტებს შორის. ცხადია, საქმე გვექნება განსხვავებულ შემოქმედებით პრინციპებთან. ფიქრობ, საწყის ეტაპზე ობიექტურის საფუძველს შეადგენს შეფასება მხრივული სისტემის ფარგლებში, მიცემული მხატვრული პრინციპის „სახელები“ მეცხრე მთელიც. ყურადღურის ღირსია იტალიის ხელოვნებისმცოდნის ლიონელო ვენტურის სიტყვები: „...იმის გასაგებად, თუ რას მიაქვია ხელოვნება, აუცილებელია იცოდეს, რისი მიზნაცა სურდა მას“. თუნდა შეფასების ასეთ კრიტერიუმს მივუღებთ იძლევა თავიდანვე საკმაოდ მკაფიოდ და ახლოს დაინახო მსუკეობის საგანი, იგი მაინც ერთგვარად ავიწროებს შეხედულების და ზღუდავს მას „ვიწროპროფესიული“ ფარგლებით. ამიტომ ლ. ვენტურის აზრს მე ვაგაგრძელებდი: „...და რამდენად კარგია ის, რისი მიღწევაც მას სურდა“.

ამ პოზიციით ვუდგები ბუნების დღეებში მოსმენილ მუსიკას და თავიდანვე მაურს გამოვარჩიო რამდენიმე ტენდენცია, რომლებიც არსებითად მომეჩვენა. პირველ რიგში, ეს შეეხება სტილის ევოლუციურობას და ნათლადა გამოხატული სტილისტურად ურთიერთმეთუთავისებად გამოშასხველი ელემენტების თანარებობაში. ამ ტენდენციამ მკვეთრად იჩინა თავი ვოკალურ ქანონში, რომელიც საკმაოდ მდიდრად იყო წარმოდგენილი სხვადასხვა ვოკალური ციკლების სახით. ზოგი მათგანი ხალხურ ტექსტზეა დაწერილი, ზოგადაც პროფესიული პოეტის სიტყვა შთააგონებს. სწორად, კარგად მიგეზულ, ან, სულაც, ხალხური მუსიკისგან მოხდენილად „ნასესხება“ ინტონაციას, მელიოდურ ბრუნებს შეხედებით ვოკალურ პერტაში, ხანდახან თანხლებამაც, მაგრამ, როგორც წესს, თანხლება არ ეთანხმება მელიოდურ მასალას. ბუნებრივია, რომ სიტყვიერი მასალიდან, ან პოეტური აზრიდან გამომდინარე, ავტორი, უმეტეს შემთხვევაში, ცდილობს მელიოდურ ხაზს ინტონაციური კონტრეტულობა, დამასხათელობა მიანიჭოს. შთაბეჭდილება რჩება, რომ ასეთი მელიოდური ნახა-

ტი, თავისთავად აღებული, ერთგვარი უკმარისობის შეგრძობას უტოვებს ავტორს, რადგან, ზოგ შემთხვევაში, ახლებურად „თანამდროვედ“ არ ელერს, ხანდახან კი მარტივად გამოიყურება. ამიტომ ავტორი მიმართავს სხვადასხვა ხერხს, რათა თანხლებში მაინც მიაღწიოს თავისებურ „სტილისტურ კომპენსაციას“. ამის გამო იქ ჭარბობს პარონიულიად ნაკლებად გაასრულები, ფაქტურულად ხელოვნური, რითმულად ამხატვრული მოძრაობის შექმნისათვის ფორმები. საინტერესოა, რაზე მიგვიტოვებს ამ მხრივ კლასიკური მემკვიდრეობა? ერთი თვალის მოვლენითაც კი ნათლად ჩანს, თუ რა მნიშვნელობანი როლი იქნება თანხლებს კლასიკური ინტერპრეტაციით. თქვენ იქ შეხედებით ვოკალის კომპენტარს, მასთან დიალოგს, დროდადრო თქვენი ყურადღებას მიმართავს ამა თუ იმ ფრასის ექო — გამოხატული, დინამიკურ მელიოდური „ორნამენტის“ ანარეკლს „თანხლების სარეკლს“. ზოგჯერ ისევე ხდება, რომ „თანხლების სარეკლ“ გამრუდდება ხოლმე და შეუბრუნდება ამხანაგებს იმ მშვენიერ სახის ნაკვეთებს, რომლებიც ასეთი სიყვარულით და გულმოდრინებით იყო „ჩაქარგული“ კანტილებში. ვინ მოთვლის, კიდევ რამდენი რამ ხდება თანხლებში, რომ აღარაფერი ვთქვათ მელიოდის პარონიზაციის მიხედვით? ბუნებში წარმოდგენილ ვოკალურ ციკლებში კი, უნთავრესად, სტილისტური უკმარისობის ანხალხებუბა ხდება თანხლების ხარჯზე. ამის შედეგად, თანხლების ისეთი „სტიტრეტიკის“ წარმოიშავა, რომ ე. მამისაშვილი საფუძველ მიეცა მამენულისათვის შემოთავაზებინა თავისებური „ექსპერიმენტი“ — სხვადასხვა ვოკალური ციკლების თანხლებათა გაცვლა ერთმანეთში. მეც მჭინო, რომ ამდაგვარი გაცვლა აღაფრს შეეცდომს, არა შემოიძლია არ აღმნიშვნო გამოშასხვის, რომელიც, ჩემი აზრით, ერთადერთი იყო. მე ვკულისხმობ ვ. ჭულუპაძის ვოკალურ ციკლს, უშუალოს, სადას, სტილისტურად მოლიანს, რომელიც, სხვათა შორის, ბრწყინვალედ შესარულეს ძეგლბა თ. და ვ. ჩაჩავებმა. ეს ნაწარმოები იმდენად ახლოს დგას მუსიკის „პირველწყაროებთან“ (ტექსტიც ხალხურია), რომ ციკლს მოლიანად ერთგვარი სტალიზაციის ელფერი გადაარავს, მაგრამ, ყოველ შემთხვევაში, ჩანავალი და „რეალიზაცია“ მასში ერთმანეთთან ახლოსაა. ვ. ჭულუპაძის ვოკალური ციკლი, ჩემი აზრით, გამოიყოფა თავისი ბუნებრიობით სხვა ამავე ქანრის ნაწარმოებთა შორის.

ამასთანდავე, სტილისტური „კომპენსაციის“ ტენდენციამ მიეცვლია ევოლუციურობამდე და, ამავე დროს, თანხლების მუსიკალურ გაღარიბებამდე.

მინდა შევეხებ მუსიკალურ „ექვივალენტს“ პრობლემას ან შემთხვევაშიც შესატყვისობა-შეუსაბამობის საკითხი დგას, მაგრამ ცოტაოდენ სხვა კუთხით დანახული. დარწმუნისკის კუთხის ცნობილი აფორისტიკი გამოთქმა: „მინდა ბეჭეა სიტყვას გამოსატყვევს“. ეს ისე როდი უნდა გავიგოთ, თითქმის მას სურდა სიტყვა მუსიკალური ბგერით შეეცვლა. იგი მხოლოდ მისწრაფვოდა, რომ სიტყვასა და მუსიკას შორის სრული შესატყვისობა ყოფილიყო. თუ ამ თვალსაზრისით კვლავ გადავხედოთ ბუნების საკონცერტო პროგრამაში წარმოდგენილ ვოკალური ქანრის ნაწარმოებებს, უნდა ვაღიაროთ, რომ საკმაოდ ხშირ შემთხვევაში მუსიკალური მასალა ნაკლებად შეესაბამება იმ პოეტურ არსს, რომელიც ტექსტშია გამოსახული, ან ჩანავალით იგულისხმება. ძველბა დაეთანხმობ, რომ უკიდურესად ტყეობი მელიოდური ხაზი, რომლის ბუნებრივ მიმართულებასაც დროდადრო, თითქმის საგანგებოდ, ყოველგვარ დაბრკოლებას უქმნიან და რომელიც,



ამასთანავე, ინტონაციური „ნეიტრალიზით“ გამოირჩევა, შეესატყვისებოდა ხალხური გამოთქმებით, მეტაფორებით, სულიერი სივანის გამომხატველი ინტონაციით აღსავსე პოეტურ ტექსტს.

ერთგვარი შეუსაბამოა მუსიკალურ მასალასა და ჩანაფიქრის შორის ილიად შეიმჩნევა მავნიც, როცა ტექსტთან არავითარი საქმე არ გვაქვს. მაგალითისთვის მოვიყვანდი რ. კაციოტის მორთ სიმებიან კვარტეტს, რომელშიც იგრძნობა ადრის მისწრება გაგვიზაროს თავისი ფიქრები, გაგვიანად ფარული გრძნობა, გვესაზრის იმის შესახებ, რაც, როგორც ეტყობა, მთელ მის არსებას დაუფლავა. სამწუხაროდ, მსმენელთან ურთიერთობის, ან, როგორც ახლა იტყვიან, კომუნიკაციის დასამყარებლად ავტორი ირჩევს მუსიკალური მეტყველების საშუალებებს, რომელთაც განუხეივლებდა ახასიათებთ. მუსიკალური მასალის აბსტრაქტული ხასიათი აზრის განვითარებისთვის აუცილებელ იმპულსს აქვეითებს, რის გამოც მუსიკის „დინება“ მღორავა. შეიძლება ითქვას, რომ მსმენელი „ჭკვირტა“ მუსიკალურ კონსტრუქციას, კი არ ისმენს ნაწარმოებს, — და, თუმცა ეს მუსიკალური კონსტრუქცია ავებულა მთავრების განხილვის გარე ცოდნით და მაიი დაცვით, მიიწ, მისი „თვალთვრება“ მაღე მოსაწყვენი ხდება, რადგან კვარტეტის ჩანაფიქრის განხორციელება განყენებულ ხასიათს ატარებს.

მასმასაღვე, ჩანაფიქრს, პოეტურ არსს შეაბამის მუსიკალური მასალა, მუსიკალური „ექვივალენტი“ ესაჭიროება. ბეთბოტენი იმით როდია დიდი, რომ დრმა და პროგრესული იდეებს იზიარებდა. იგი დიდა იმის დარს, რომ ამ იდეებს მუსიკალური „ექვივალენტი“ მოუხას. გვიანმებით, ეს ნიჭის საიდუმლოებაა, მაგრამ არა მარტო ნიჭის! გარკვეული აზრით, ეს გულწრფელობის, ერთგვარი შინაგანი „ცნესურის“ საკითხიყია. ეს დღემდე ვერ გაუცა ბერს, ვინც მუსიკალური ნაწარმოების დირექტურებას უფრო იღებს და ჩანაფიქრის აბსტრაქტობით განსაზღვრავს, ვიდრე იმით, თუ რამდენად ექვივალენტური მუსიკალური გამოხატულება პოებს ამ იდეებსა.

მუსიკალური შეუსაბამობის კიდევ ერთი ასპექტი იყა, რომ მასალის ხასიათი არ შეესატყვისება, არ განაპირობებს მოცეულ კომპოზიციას. სანამ ვ. ჭულუხაძე ხალხური სტილიზაციის სფეროში იმყოფებოდა, მისი მეტყველება ბუნებრივად აღიქმებოდა, მაგრამ საკმარის იყო იმავე ტიპის მასალაზე მას სიმფონიის აგება მოესურვებინა, რომ თავისებური მუსიკალური „ნაქაირიზიზიმი“ მოეწმენი გაეხდით. სხვათა შორის, ზოგერთ დარგში, მაგალითად, არქიტექტურაში, ეს პრობლემა თითქმის არ არსებობს. მასალის ხასიათი ყოველგვარი ორანზორების გარეშე განსაზღვრავს კონსტრუქციის ხასიათს. მაგალითად, არავის მოუვა არცა რეინაბტორისა და მინისგან საქათმე აკოს. ცოტე მხრივ, არავის მოისურვებს ფიქრისა და ჩალისგან ცთამბეჯენის აშენებას.

მუსიკალური მასალის ხასიათი გარკვეულად აზრის განვითარების შესაძლებლობასაც განაპირობებს, თუმცა, არ თქმუნდა, მხოლოდ მასალით ვერ განსაზღვრავთ განვითარების „პოტენციალს“. აქ სხვა უნარიყა აუცილებელი, მაგრამ მარტო უნარი არ გმარა! საჭიროა აგრეთვე სპეციფიკური დახელოვნება, შინაგანი მუსიკალური დისციპლინა, რაც, როგორც წყის, აკლია ჩვენს ახალგაზღვრებს. ამიტომ, მუსიკალური აზრის განვითარების ნაცვლად ხშირად საქმე გვაქვს მეტ-ნაკლებად მოხერხებულ მონტაჟთან. მაგალითისთვის მოვიყვანდა ვ. აბუქაძის სიმებიან კვარტეტს, რომელსაც საფუძვლად

უდგეს არა მუსიკალური აზრის ბუნებრივი, შინაგანი განვითარება, არამედ დროის მონაცვლეობის მოხერხებული განლაგება რეცა და ჩქარი მოძრაობის დროული მონაცვლეობა, ერთი სიტყვით, საკმაოდ კარგად გათავალისწინებულ, „სარეჟისორო“ მონტაჟი. სამწუხაროდ, ეს საქმეს ვერ შეუღის და კვარტეტის მუსიკა, მიუხედავად მთელი რიგი მასშობითი თვისებებისა, მთლიანად აღიქმება, როგორც საკმაოდ ანაწრულყოფილი. ამდაგვარი მონტაჟის, მაგრამ კიდევ უფრო ნაკლებად სრულყოფილ მაგალიტს წარმოადგენს ე. ლომდარიძის საფორტეპიანო სონატა, რომელსაც, ამასთან, ფაქტურის დიდი ერთფეროვნებაც ახასიათებს.

როცა მუსიკალური აზრის განვითარებაზე ესაუბრობთ, ჩვენ მხოლოდ მეტოფორის ტიპის ნორმებს როდ გვიკლისხმობთ! სულ სხვა კონსტრუქციის ნიშნებით ხასიათდება შუმაინის, დებიუსის, სტრავინსკის, მოსურგესკის და სხვათა ქმნილებები, მაგრამ ყველა შემთხვევაში საქმე გვაქვს აზრის განვითარებისათან. თანამედროვე მუსიკაში ხანდახან შესვდებით „მოსიკალორი“ ტიპის დრამატურგიასაც, რომელიც ხასიათდება რეგისტრული, ტემბრული და კიდევ მრავალნაირი „მიმოაჩანტულობით“. მაგრამ იქაც შეიმჩნევა აზრის განვითარება ან მისი უკმაირობა. მუსიკალურ-დრამატურგიულ ძაბვათა „რეჟიმების“ ცვლა ქმნის განვითარების უწყვეტ პროცესს წინაპირობებს. მასმასაღვე, არ არსებობს რაიმე სტილისტური სპეციფიყა, რომელსაც ძალა შეუწყვედეს უარესი განვითარების საყოველთაო პრინციპი. მშენიერი აზრი გამოითქვა ს. პროკოფიევმა ერთი კომპოზიტიორის ნაწარმოების გამო, რომელსაც „ესკიზები“ ერევა: „სახელმოდბა“, „ესკიზები“ სრულებით ვერ ამაჩოვლებს ამ ნაწარმოების ფორმის ესკიზობას“.

მუსიკალური აზრის განვითარების უკმაირობის „მსხვერპლია“ მ. ბარტოლომის საკომიოთი კონცერტი, რომელშიაც თავიდან კარგადაა შექმნილი პოეტური, სადა მუსიკალური ამოსუნთქვა. სამწუხაროდ, შემდგომში ავტორი ვერაფერს უძნერხებს მის მიერ ექსპონირებულ მასალს და მხატვრული შთაბეჭდილება თანდათან უფრო და უფრო სუსტდება. განვითარების პროცესსა ნაკლოვანებებით სიმი ზიანი მიაცყენს აგრეთვე ზემოხსენებულ რ. კაციოტის დინამიკად კვარტეტს, თუმცა ეს ავტორი გამოირჩევა მაღალი საკომპოზიციო „შეგნებით“ და დაოსტატების დონით.

ის, რომ ჩვენი ახალგაზრდობა ჟურჯურობით ვერ დაეუფლა მუსიკალური განვითარების „საიდუმლოს“, ნაწილობრივ, დღევანდელი მუსიკისადმი არც თუ კრიტიკული დამოკიდებულების შედეგს წარმოადგენს. პროფესიული მუსიკის არსებობის და ინტენსიური განვითარების რამდენიმე საკუთრივანმა ისტორიამ იმ შობამდე მიგვიყვანა, რომ დღევანდელ რთულ, მრავალფეროვან მუსიკალურ სამყაროში ზოგჯერ „მეკვლასაც“ შეიძლება აერიოს გზა. ერთ-ერთი ტენდენცია, რომელიც დღევანდელ მუსიკაში შეიმჩნევა, მის ერთგვარ „თვალტრალიზაციამი“ მდგომარეობს. თანამედროვე მუსიკის ბგერითი „აქტიუარაი“ იმდენად გაიზარდა, რომ უკვე ძნელდება დაასახელო რაიმე მოვლენა, რომელსაც ბგერითი უშუალოდ ვერ მივბაძით. მაგალითად, თუ წინათ „სეკიური“ გამოსახატად მოყარდა მოუხდებლად ბგერითი „ექვივალენტი“ ემება უშთავრესად მუსიკალური მეტაფორის „სამყაროში“, დღეს ბგერი კმაყოფილება ვინაზრების ელვრადობით. თუ იოპან სებასტიან ბაში ამაღლებულს, ტრაგიკული მუსიკალურ ექვივალენტს ეძებდა ცოცხალი ინტონირების, ან პარმონის სფეროში, დღეს ამისთვის, ხშირად, საკმარისად მიი-



ჩვენს სოციალურ ზარების ხმას. თუ დღეისთვის და რაველს სპეციფიკური, საკმაოდ რთული ტექნიკის შემუშავება სჭირდებოდათ წყლის სტიქიის მუსიკალური წარმოსახვისთვის, დღეს საამისოდ ზოგისთვის ელემენტაროდანის სულ რამდენიმე ბეგრაც კი კმარა. ცხადია, რომ მუსიკალური კომპოზიციის ამ-დაგვარი „თეატრალიზაცია“ ასუსტებს შინაგან, კომპოზიციის კანონზომიერებათა მოქმედების ძალას, იძლევა მუსიკაში გარედან ჩარების საშუალებას, აძლიერებს მონაქმნის როლს და ასუსტებს აზრის უწყვეტი განვითარების აუცილებლობას. კომპოზიტორისთვის ასეთი ამოცანა უფრო იოლი გადასაწყვეტია, მსმენელისთვისაც უფრო მისაწვდომი. აუდიტორიაც გამყოფილია — მას შეუძლია იამაყოს, რომ თანამედროვე მუსიკა ემხის.

პლენუმის კონცერტებში მოამჩნილ ნაწარმოებთა შორის ამდგვარი „თეატრალიზაციის“ ტენდენცია შეიძლება აღინიშნოს მ. ოძელის „მუსიკაში ორქესტრისთვის“. ამის გამო ახალგაზრდა კომპოზიტორის ნიჭი ცალმხრად და ზერეულდ ელენდება.

მინდა შევჩერდე მუსიკალური შინაარსის „სიმდიდრის“ პრობლემაზე.

როცა ისმენთ პლენუმის მუსიკალურ პროგრამას, უთუოდ შეამჩნევთ, რომ საგრძნობლად გაიზარდა თანამედროვე ასალგაზრდა კომპოზიტორის ტექნიკა, უფრო სწორად კი მისი „ტექნიკიზმი“. ამის საილუსტრაციოდ საქმარისია მოვიყვანოთ ი. გაბრიანიის საფორტეპიანო კონცერტის მავალით. კონცერტის მუსიკა გამორჩევა პროფესიული გამართულობით. სასიამოვნოა, რომ დღევანდელ ქართულ მუსიკაში ამ თვისებას ეფერ ჩავთვლით იგივეთ გამოხატვისად. სხვათა შორის, დაახლოებით ასეთვედ სურათია ჩვენს სამეგრულეზოდ ხელოვნებაშიაც. ჩვენი თანამედროვე ასალგაზრდა მუსიკოსი წყვეტს ისეთ ტექნიკურ ამოცანებს, ფლობს ისეთ ფორმალურ-ტექნიკურ ხერხებს, რომლებიც სათუნებოდ ექნებოდა მის წინამორბედს ქართულ მუსიკაში. მაგრამ ეს „ტექნიკური“ პროგრესი სულაც არ ტოვებს შთაბეჭდილებას, რომ სულიერი ევოლუციის შედეგია. ჩემი აზრით, ეს არის თავისებური ადაპტაციის, და არა ევოლუციის ნაყოფი. მართლაც, ბევრი ასალგაზრდა საკმაოდ კარგად იცნობს საორკესტრო ინსტრუმენტის, გაორკესტრის საინტერესო საკვიფრო შემთხვევებსაც, საკმაოდ სწორად იყენებს ზოგ პოლიფონურ ხერხს და ასე შემდეგ. მაგალითისთვის მოვიყვანდი მ. ცერცვაძის „კონცერტს ორქესტრისთვის“ და განსაკუთრებით კი ე. ლომდარიძის „კამერულ მუსიკას 23 ხემიანი ინსტრუმენტისთვის“. მაგრამ ორივე შემთხვევაში მუსიკას აკლია ტექნიკური მონაპოვარის „სულიერი“ დასაბუთება. სამწუხაროდ, ჩვენი ასალგაზრდა კომპოზიტორები ძალიან ხშირ შემთხვევაში საგრძნობლად ამატრევენ მხატვრულ ამოცანას. ვეცდები პოლიფონიის მაკალიტეზე განმარტო ჩემი აზრი. პოლიფონური სტილი მუსიკაში კონტრასტული პრინციპის განსოვადება და მისი არსი მდგომარეობის იმაში, რომ რამდენიმე სხვა ერთდროულად, მაგრამ, ამავი დროს, მაქსიმალურად დამოუკიდებლად ვითარდება. ყოველი ხმის დამოუკიდებელი მატრული „ეფერია“ მტკუნდება დროში. გარდა ამისა, დროის ხემისმიერი მონაკვეთის ყოველ „წერტილში“ მტკუნდება განსაკუთრებული მელიორური სახეის მხატვრული ურთიერთი-შეთანხმება. თითოეული ამ პირობათაგანი აუცილებელია, მაგრამ მხოლოდ ორივე ერთად არის საკმარისი ტექნიკური პოლიფონური სტილის საარსებოდ. მთელი სირთულეც სწო-

რედ იმაში მდგომარეობს, რომ ერთდროულად გისმენთ იზრუნით „პირინონტალზე“ (მელიორური ხაზი) ტრიკალზე“ (პარმინიული ფაქტორი). ასეთ პირობებში უადრესად რთულ მხატვრულ-ტექნიკურ ამოცანას წარმოადგენს ყოველგვარი ურთიერთგადანაცვლება ხმებს შორის, ან მაიორტეშივე გაფართოება-შევიწროება და სხვა მრავალ. მაგრამ თუ ერთ-ერთ პირობას უგულებელვყოფთ, მაშინ მხატვრული ამოცანა მეტად გამარტივდება სახეს მიიღებს. სხვათა შორის, ზოგი სარგებლობს იმ გარემოებით, რომ დღევანდელ მუსიკაში არსებითად უკვე ვეღარ შევხვდებით პარმინიულ სტრუქტურას, რომელზეც „მხატვრული აკრძალვა“ ვცდულდებოდეს და, ამიტომ, საერთოდ აღარ უწყებს „კონტროლს“ „ვერტიკალს“. მხატვრული „შერჩევა“ ყოველთვის შეადგენდა ტექნიკური ხელოვნების საფუძვლს. მე მგონია, დღესაც ასე!

მუსიკალური კომპოზიციის ტექნიკური განსწავლა მრავალდ მიიძებნება ისეთი ხერხი, რომელიც უცვლელად რჩება საკუთნათა მანძილზე. ხშირ შემთხვევაში მუსიკალურ-ტექნიკური ხერხის ბუნება იმდენად ზოგადია, რომ შესაძვესი „მოდელი“, შესაძლოა, ზუსტ მეცნიერებაშიც კი ვეძიოთ. მაგალითად, ზოგიერთი პოლიფონური ხერხის მათემატიკურ მონდულ შეიძლება შევხვდეთ კომპინატიონის დარგში, ატეატრული მუსიკის „მოდელები“ შევიძლია ვეძიოთ ალბათობის მათემატიკურ თეორიაში, რომელიც შემთხვევით პროცესებს შესწავლის, ზოგიერთი მუსიკალური ეფექტის „პროტოტიპი“ შეიძლება აღმოვაჩინოთ „სტატისტიკურ ეფერონებს“ შორის, რომელთაც დიზოკა შესწავლის და სხვ. მაგრამ თავისთავად უცვლელი ხერხი მუდმივ ცვალებადობას განიცდის, როგორც მუსიკალური კომპოზიციის ფუნქცია. სწორედ ამიტომ, საფუძველი არ არის მოკლებული აზრი, რომ ტექნიკა ინდივიდუალურია, რომ კომპოზიციის ტექნიკა ძნელი განსაცალკევებელია მუსიკალურ სახეთა სამყაროსად. მამსადაც, გარკვეულ აზრით სწორი იქნება ვთქვათ, რომ ტექნიკასთან ერთად ჩვენ შემოქმედებით სამყაროსაც ვეზიარებთ, და როცა გარკვეულ მუსიკალურ-ტექნიკურ ადაპტაციას თან არ ახლავს საკუთარი, ინდივიდუალური „სულიერი პერსპექტივა“, ჩვენ ტექნიკისხმის „ჩარჩოში“ ვექცევით.

სამწუხაროდ, ამდგვარი ტექნიკაში ჩვეულებრივ მოვლენად გამოჩნდა პლენუმის დღევანი. მავალითისთვის მოვიყვანდი ჩლიაძის „კონცერტს ორქესტრისთვის“, რომელიც მუსიკალური „ტექნოლოგიის“ თავისებურ ილუსტრაციას წარმოადგენს. ასალგაზრდა, ნიჭიერი ავტორი გარკვეულ მიდრეკილებას იჩენს ტექნიკურად „თამაშისადმი“, მაგრამ როცა ასეთი „თამაში“ აზროვნებად ტატირისგან მოკლებულია და მუსიკალური განვითარების კონტექსტში არ იმყოფება, იგი უზარალო თამაშიდ იქვევა, თანაც საკმაოდ გაჭიანურებულად. ჩემი აზრით, პლენუმზე წარმოდგენილ ავტორთა უმეტესი ნაწილის შინაგანი ევოლუცია საგრძნობლად ჩამორჩება მათ მიერ მუსიკალურ-ტექნიკური ინფორმაციის ათვისების დონეს. ამ მხრივ, მე ვფიქრობ, ერთ-ერთი გამონაკლისია ი. ბარდანაშვილი, რომლის „პოემი-დილოგიც“, მუხუბდავად ზოგიერთი კომპოზიციური ნაკლოვანებისა, ნათლად შეტყველებს ავტორის დიდ საკომპოზიტორო ნიჭზე.

თუ სწორია, რომ მუსიკის კომპოზიციის ტექნიკასთან ერთად ჩვენ შემოქმედებით სამყაროსაც ვეზიარებთ, მაშინ განსაკუთრებულ აქტუალობას იქნეს მასწავლებლისა და მოწაფის შემოქმედებითი ურთიერთობის საკითხი.



ბახს, ჰაიდნს, მოცარტს, ბეთოვენს კომპოზიციის კლასში არ უსწავლიათ. პირდაპირ უნდა ითქვას, რომ ჩვენს ახალგაზრდობას ამ მხრივ დიდი უპირატესობა აქვს ვენის კლასიკოსებთან, მაგრამ ეს უპირატესობა ერთგვარ ხიფათასაც შეიცავს. კერძოდ, პედაგოგისა და მოწაფის ურთიერთობის რთულ და უთუოდ ორმხრივ შემოქმედებით პროცესში უნდა დაცული იქნას სწორი შეფარდება. პედაგოგის გადამეტებულად აქტიურმა ჩარევამ და მოწაფის პასიურმა მზადყოფნამ შესაძლოა დაარღვიოს საჭირო „პროპორციები“, ხოლო ამან, თავის მხრივ, შეიძლება ხელი შეუწყოს მოწაფის შემოქმედებითი ინიციატივის დაქვეითებასა და დაკარგვას. სამწუხაროა, მაგრამ ასეთმა ტენდენციამ თავი იჩინა ახალგაზრდა კომპოზიტორთა ერთ ჯგუფში, რომლის საკომპოზიტორო მომავალიც მჭიდროდაა დაკავშირებული პროფ. დ. თორაძის პედაგოგიკასთან. თუ გავისხენეთ ლ. შავერზაშვილის, ა. ჩიტაშვილის, მ. გაგინიძის ვოკალურ ციკლებს (ამას თამამად შეიძლება დავუმატოთ დ. ჩლაიძის ვოკალური ციკლიც, რომელიც ამჯერად პლენუმზე არ შესრულებულა, მაგრამ პროფ. დ. თორაძის უშუალო ხელმძღვანელობით არის შექმნილი), იოლად შევამჩნევთ, რომ, მიუხედავად თითოეულის განმასხვავებელი ნიშნებისა და თავისებურებისა, საქმე გვაქვს ერთ გარკვეულ კომპოზიციურ სტერეოტიპთან. სრულიად ბუნებრივად მიზანწი,

რომ მოწაფე მასწავლებლის გაკლების ქვეშ მოექცეს, მაგრამ არასასურველია, თუ ამას შედეგად მოწაფის შემოქმედებითი ინიციატივის დათრგუნვა მოყვება. ისიც მართალია, რომ მოწაფის ინიციატივა ხშირად სულაც არ უწყობს ხელს ნაწარმოების დახვეწას, მაგრამ გავისხენთ ევკლიდეს სიტყვები: „მათემატიკისკენ მიმავალი შარავზა არ არსებობს“ და ნუ დავივიწყებთ, რომ მუსიკის მწვერვალების დასაპყრობადც ბილიკებით მიემუშრებიან.

ქართულ პროფესიულ მუსიკას არც თუ ხანგრძლივი, მაგრამ მეტად შინაარსიანი ისტორია აქვს. თავისი განვითარების მანძილზე მას დაჩქარებულად მოუხდა ზოგიერთი ისტორიული ეტაპის დაძლევა. ამდგვარ სიმწლეებს მან ბრწყინვალედ გაართვა თავი. ამის საწინდარი იყო ჩვენი ხალხური მუსიკალური შემოქმედების განუმეორებელი თავისებურება, მისი სიღრმე, სიმდიდრე და სილამაზე. ამის საწინდარი იყო აგრეთვე ჩვენი მუსიკოსების მაღალი ნიჭიერება. ამ მხრივ ვერც დღევანდელ ჩვენ ახალგაზრდობას დავემდურებით.

მაგრამ ხელოვნება ყოველთვის მიისწრაფვოდა სრულყოფისკენ. და ნაც ამიტომ მივეცი თავს უფლება შევჩერებულიყავი იმაზე, რაც, ჩემი აზრით, ხელს უშლის ამ მიზნის განხორციელებას.

ზურაბ ნარატიანი — ლენინური პრემიის ლაურეატი

საპრემილოს სსრ დამსახურებულ მხატვარს, სახელმწიფო პრემიის ლაურეატს ზურაბ წერეთელს მიენიჭა ლენინური პრემია (საბავშვო ლიტერატურისა და ხელოვნების დარგში), საკურორტო ქალაქ ალდერში საბავშვო ზონის სივრცობრივ-დეკორატიული გადაწყვეტისათვის.

თურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ რედაქცია და სარედაქციო კოლეგია ულოცავენ ზ. წერეთელს ამ მაღალ ჯილდოს.



მოსკოვის სამხატვრო თეატრის

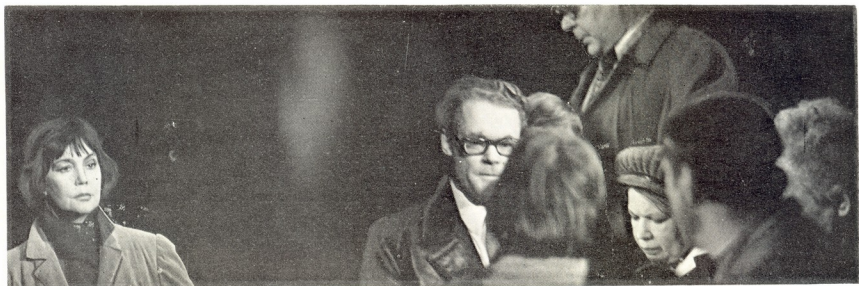
სპექტაკლი „პარტკომის სხდომა“



ჩერნიშკოვი — ე. კინდინოვი, შარინო-
ვი — ბ. შნერბაკოვი.

საპარტიველოს სსრ თეატრალურ საზოგადოებასთან არსებულმა „მეგობრობის თეატრმა“ თბილისში სავასტროლოდ მოიწვია მ. გორკის სახელობის მოსკოვის აკადემიური სამხატვრო თეატრი. მოსკოვის სამხატვრო თეატრმა თბილისში ჩამოიტანა სკკპ XXV ყრილობისადმი მიძღვნილი, ა. გელმანის პიესის საფუძველზე შექმნილი სპექტაკლი „პარტკომის სხდომა“. პიესა ეხება წარმოებისადმი რაციონალურ დამოკიდებულებას და სამრეწველო ობიექტების მშენებლობის ხარისხის გაუმჯობესების საკითხებს. სპექტაკლი

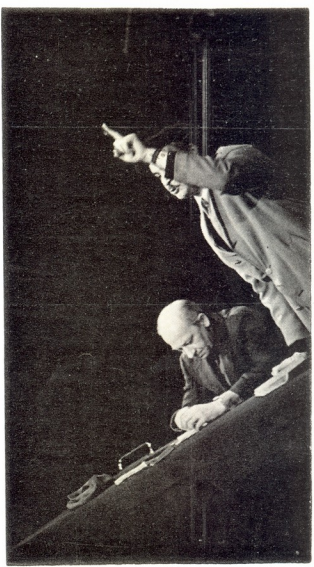
სცენა სპექტაკლთან



ვეგობროვის თეატრი

სოლომონი — ე. ვესტრიგნევი, ლუბაევი — ლ. გუბანოვი.

დადგა რსფსრ სახალხო არტისტმა, სამხატვრო თეატრის მთავარმა რეჟისორმა ო. ეფრემოვმა, მხატვრულად გააფორმა ი. პოპოვმა, სპექტაკლში მონაწილეობდნენ ცნობილი საბჭოთა მსახიობები: ე. ვესტრიგნევი, გ. შევცოვი, მ. ზიმინი, ვ. რასცვეტაევი, ლ. გუბანოვი, ვ. ნევინი, ე. კინდინოვი და სხვები. სამხატვრო თეატრის სპექტაკლმა თბილისელი მაყურებლის დიდი მოწონება დაიმსახურა და ქართულმა საზოგადოებამ გულთბილად მიიღო საქვეყნოდ ცნობილი თეატრის შემოქმედებითი კოლექტივი.



სცენა სპექტაკლიდან



ჩვენი სტუმრები

გვექვით რსფსრ სახალხო არტისტების **მ. ავსანიძე**.
ნაპოლეონ და **ლ. გუბანოვი**ს საუბარს მოსკოვის სამ-
ხატრო თეატრზე.



მ. ავსანიძე:

პროზაულად რომ ვთქვათ, ჩვენი ავტორი დიდი დაწესებულებაა, ამიტომ მას ბევრი პრობლემა გააჩნია და დიდი ორგანიზმის რთული ცხოვრებით ცხოვრობს. მეტისმეტად ძნელია თავი გაართვა ყველა იმ სიჩინელეს, რაც პერიოდულად ჩვენს წინაშე წამოიჭრება ხოლმე და თუ ამას მაინც ვაზიარებთ ჩვენს პრაქტიკულ შემოაბაში, უფრო კონკრეტულად რომ ვთქვა, ვდგამთ მეტად თუ ნაკლებად საინტერესო სპექტაკლებს, ეს უნდა დავუზადლოთ თეატრის მთავარ რეჟისორს **ო. ფერმიო**. სწორედ ამიტომ მინდა ვილაპარაკო მისი მუშაობის მეთოდზე, მის რეჟისორულ კონცეფციაზე, თუ რას და როგორ აკეთებს იგი. ამაზე საათობით შეიძლება საუბარი და საკმაოდ საინტერესოდაც, მაგრამ ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ იგი ვერ სწავდება ყველაფერს, უბრალოდ ფიზიკური შესაძლებლობა არა აქვს იმისა, რომ ამდენ ხალხს მოუაროს. ზოგიერთი მსახიობი, თუ იგი როლს ღებულობს სპექტაკლში, რომლითაც ო ფერმიოვია დაინტერესებული, უშუალოდ მისი ხელმძღვანელობის ქვეშ სვდება. დანარჩენებს კი ანდობს სტაჟიორ-რეჟისორებს. მართალია, სპექტაკლი, რომელსაც სტაჟიორები დგამენ, ფერმიოვის მეთვალყურეობით ისხამს ხორცს, მაგრამ საკმარისია იგი სცენაზე გამოჩნდეს, თვითონ მოპკიდოს ხელი სპექტაკლის დადგმას, ჩაატაროს თუნდაც ორი ან სამი რეპეტიცია და ყველაფერი მაშინვე სულ სხვა სახეს იღებს, თავის კალაპოტში დგება, სულ იდგამს და ხდება ქვემარტივ თეატრალური სანახაობა. თუცა, ბოლომდე კმაყოფილი იგი არასოდეს არ არის. სპექტაკლი უკვე რამდენჯერმე ვუჩვენებ მაყურებელს, თითქოს ყოველი ხარვეზი დავძლიეთ და სწორედ ამ დროს გვაბრუნებს იგი სამუშაო მაგიდისთან და ხელახლა იწყება სკრუპულოზური მუშაობა, ხელახლა უყულობს და იხვეწება ყველა ეპიზოდში, ყველა სცენა. მას არ აინტერესებს დარბაზის რეაქცია, თვითონ მიიღებს მაყურებელი სპექტაკლს, თუ

გულვრილიად. მისი მიზანია ქვემარტივ სცენური ნაწარმოების შექმნა, რაც ნამდვილი ხელეწიფება იქნება და არა მისი თუნდაც ფეხქვეშა სურთვატი.

შემდეგ დგება ისეთი პერიოდი, როცა იგი უკურადღებოდ გეტოვებს მსახიობებს, გულნათხრობილი ფიქრობს რაღაც ისეთზე, რაც აღმოსაჩენი, მისახვედრია და როცა იგრძნობს, რომ იპოვა ის ფორმა, გამოსახველობის ის ხერხი, რაც ზუსტად ესადაგება დრამატული ნაწარმოების იდეას, ისევ ვიბრუნდება და სულ მოკლე დროში, ერთ-ერთ კვირაში აკეთებს იმას, რაზეც ჩვენ თვებით ვეშაობდით. ავიღოთ თუნდაც სპექტაკლი, რომელიც ჩვენ აქ ჩამოვიტანეთ. დიდხანს იგი ახლოს არ გავგეკარა, ჩვენთან მუშაობდა რეჟისორი პეტროვი, მოუთმენლად ველოდით როდის გამოჩნდებოდა ეფერმოვი, როდის შეუდგებოდა ჩვენთან მუშაობას და ბოლოს, როცა ალოდინით დავიკაღვალეთ, იგი ჩვეული ენერჯით შეუდგა ჩვენთან მუშაობას და რამდენიმე დღეში სპექტაკლი მზად იყო. სამწუხაროა, რომ ყველა მსახიობს არა აქვს იმის შესაძლებლობა, რომ იმუშაოს უშუალოდ მისი ხელმძღვანელობით, რაც ერთგვარ დაღს ასვამს კიდევ სპექტაკლსაც და მასში მონაწილე მსახიობების თამაშსაც. სწორედ ეს გახლავთ დიდი თეატრის ერთ-ერთი ურთულესი პრობლემა, რაც ყველაზე მეტად, ალბათ, თვით **ო. ფერმიო**ს აწუხებს.

გარდა ამისა, მას სჭირდება უამრავი პრაქტიკული, ყოველდღიური საჭირობოტო საკითხის გადაჭრა, რაც ზოგჯერ იმდენ დროს ართმევს, რომ შემოქმედებითი მუშაობისთვის კვლავ იცლის და ჩვენ გვეუბნება, თქვენ თვითონ აკეთებთ, ის, რაც აუცილებლად გასაკეთებელია, იმდენი ინიციატივა მაინც გამოიჩინეთ, რომ მე მხოლოდ შტრიხები შევიტანო თუ კარგად არა, დამაკმაყოფილებლად მომზადებულ სპექტაკლში.

ამავე დროს, იგი უაღრესად ნიჭიერი რეჟისორია. უნდა, რომ მთელი მისი ენერჯია მიმართოს შემოქმედებითი მუშაობისაკენ, უნდა, რომ ქმნიდეს ორიგინალურ, ცოცხალ, შთამბეჭდავ სპექტაკლებს და დიდად სამწუხაროა, რომ მას ამის შესაძლებლობა არა აქვს.

დღეს ბევრს ლაპარაკობენ თეატრალური ხელოვნების ნოვატორულობაზე, თეატრში სახალღების დანერგვაზე, მსახიობის თანადროულობაზე. გუ-

ლახდილად რომ გითხრათ, მე მთლად ნათლად არ ვიცი რას ნიშნავს ნოვატორობა, სიახლე, თანადროულობა, არ ვიცი როგორი პასუხი უნდა გავცე ამგვარ კითხვებს. არც იმის თქმა შემიძლია, როგორ უნდა დადგა კლასიკური ნაწარმოები ახლებურად, ნოვატორულად. მე მხოლოდ იმას ვიტყვი, რომ შენ თუ ქეშმარიტი მხატვარი ხარ, თუ მტკივნეულად განიცდი შენი ხალხის ტკივილს, ხედავ რა ხდება ფანჯრის მიღმა, რა მიგაჩნია მისაღებად და რა უარსაყოფად, ერთი სიტყვით, თვალით და გულით დანახულს თუ კაცურად განიცდი, თუ სატკივარს მტკივნეულად აღიქვამ, მაშინ შენ თანამედროვე ადამიანი, თანამედროვე ნსახიობი, ქეშმარიტი ხელოვანი ხარ. სულ ერთია, ვის თამაშობ—ჩეხოვს, გორკის ან დანტოვსკის გმირს, — და გასურს ეს თუ არა, მაინც თამაშობ დღევანდელი დღის მოთხოვნილების შესაბამისად, ე. ი. თამაშობ ახლებურად. ისე როგორც შენი ეპოქისა და დროის შვილი. არავის არ შეუძლია, არც ერთ თანამედროვე მსახიობს გორკის გმირი ითამაშოს ისე, როგორც 1902 წელს თამაშობდნენ. ჩემი აზრით, აი, ეს არის თანამედროვე მსახიობი და თანამედროვე ხელოვანი. არ შეიძლება თეატრალურ ხელოვნებაში ექვბო და დაბნერო ფორმები, რაც თეატრის არსს

არ შეესაბამება, რაც მას უკარგავს ფუნქციას და ძირს უთხრის მის პირველად დანიშნულებას. განმომგონებლობა უარყოფის მნიშვნელობა არ უნდა ჰქონდეს. ყველა როლი, ასე თუ ისე, ნათამაშებია, ყველა აღიარებული პიესა, ასე თუ ისე, დადგმულია, არავის არ შეუძლია გამოიგონოს რაღაც ისეთი, რაც დღემდე არ ყოფილა. ჩვენი ვალი და ჩვენი თანადროულობა მხოლოდ ისაა, რომ ვითამაშოთ უკვე ნათამაშევი სპექტაკლი ჩვენი ეპოქის, ჩვენი ხალხის, ჩვენი განწყობილებისა და ტკივილების შესაბამისად, და თუ ჩვენ ამას შეძლებთ, ეს იქნება სიახლაც, თანადროულობაც და ნოვატორობაც. აღმოჩნდა, ახლის მოტანა და დაბრუნება ყოველთვის იყო და არის თანამედროვე ცნება. ერთი სიტყვით, მე იმის თქმა მინდა, რომ თუ ადამიანი ცოცხალი პიროვნებაა და არა სქემა, თუ მას მართლაც შესტკივა გული ხელოვნებაზე, ცხოვრობს იმ პირობებში, რაც გარს ატყვია და უნარი შესწევს გულწრფელად განიცადოს ყველაფერი, რისი არგანცდა პატიოსან ადამიანს და ნამდვილ მოქალაქეს არ შეუძლია, იგი თანამედროვე ადამიანია და ამ თანამედროვეობის გამო სასატაკავად აუცილებლად მონახავს შესაბამის ფორმასაც.



ლ. ზუაზინძე:

ჩვენმა თეატრმა დაამთავრა კიდევ ერთი ხუთწლიანი და დიდი ახალი ხუთწლიანი გეგმით დასახული ამოცანების განხორციელება. ამას ნუ ჩამოთვლით მალაღმარადიან სიტყვებად. ჩვენს თეატრში 1970 წელს მივიდა სამუშაოდ რსფსრს სახალხო არტისტი ოლეგ ვერემოვი, ჩვენი მთავარი რეჟისორი, და მას შემდეგ თეატრში ბევრი რამ გაკეთდა. დაიდგა 37 სპექტაკლი და ყველა ისინი საბჭოთა დრამატურგიის პირში იყო, ყველა ეჭებოდა თანამედროვეობის საკიბორტო საკითხებს და ფორმითაც თანამედროვეობის ყველა მოთხოვნას აკმაყოფილებდა.

რა მიხნებს, რა ამოცანებს ისახავდა ო. ვერემოვი. უპირველესი მისი მიზანი იყო თეატრში მოეხიდა თანამედროვე დრამატურგები და რეჟისორები. იგი არ ეჭებოდა სახელობეჭეილ, უკვე აღიარებულ დრამატურგებსა და რეჟისორებს, პირქით, თეატრში იწვევდა უცნობ, მაგრამ ნიჭიერ ახალგაზრდებს, მუშაობისათვის უქმნიდა ხელსაყრელ პირობებს და დღეს ისინი უკვე მთელ კავ-

შირში არიან ცნობილი.

ო. ვერემოვმა თეატრში ჩამოაყალიბა ერთგვარი სკოლა, სადაც დრამატურგები იძენდნენ გამოცდილებას, იმალეებდნენ ოსტატობას, რადღაც უშუალო კავშირი ჰქონდათ სცენასთან და შემოქმედებით კოლექტივთან. მათ ეძლეოდათ შესაძლებლობა თვითონვე შეემოწმებიათ ის, რის სცენაზე გამოტანასაც აპირებდნენ და თვითონვე დარწმუნებულიყვნენ, რა იყო მათ ნაწარმოებში ნამდვილი, ცხოვრებისეული და რა ყალბი, უვარგისი. დრამატურგებთან მუშაობის ასეთმა მეთოდმა არა მარტო ჩვენი თეატრი გაამდიდრა ახალი, თანამედროვე ნაწარმოებებით, არამედ საერთოდ საბჭოთა სცენაც. დღეს ჩვენი ქვეყნის სხვადასხვა ქალაქებში წარმადებით იღებება ო. ვერემოვის მიერ აღმოჩენილი ნიჭიერი დრამატურგების პიესები.

რაც შეეხება რეჟისურას, ო. ვერემოვმა თეატრში მოსვლისთანავე მიზნად დაისახა რეჟისურის გაახალგაზრდავება. ეს იყო ძნელი და სერიოზული ამოცანა, რაც დროსა და სიფრთხილს მოითხოვდა. მაგრამ ო. ვერემოვმა ენერგიულად მოაკიდა ხელი ამ საქმეს და საბჭოთა კავშირის სხვადასხვა თეატრებიდან და თეატრალური ინსტიტუტებიდან სტაჟიორებად მოიწვია ნიჭიერი რეჟისორები და მსახიობები. მათ თეატრში მოსვლის-

თანვე არ აბამდნენ საქმეში, ისინი ჯერ გადიოდნენ ერთგვარ სკოლას, სადაც შესაძლებლობა ეძლეოდათ გამოეყვანიხათ თავიანთი ნიჭი, ვარგოდნენ თუ არა იმ თეატრის სტილითა და კონცეფციისათვის, სადაც მუშაობას აპირებდნენ და მხოლოდ ამის შემდეგ ეძლეოდათ შესაძლებლობა წარმდგარიყვნენ მაყურებლის წინაშე.

ვინც თეატრის სტილი და კონცეფცია გაიზიარა და საერთო ენა გამიანხა შემოქმედებით კოლექტივთან, დარჩა და ზოგიერთი მათგანი დღეს უკვე ცნობილი რეჟისორი და მსახიობია.

ასალგაზრდა რეჟისორების აღზრდის, დაოსტატების ეს მეთოდი ო. ფერემოვმა შემოიღო, უფრო უმაღლესდამთავრებელი რეჟისორები კიდევ ერთხელ ინაღლებენ კვალიფიკაციას და წელს ჩვენი თეატრი რეჟისორთა კიდევ ერთ კურსს გამოუშვას. აი, ეს არის ის სიახლე, რაც ო. ფერემოვმა სამსაჯვრო თეატრში მოიტანა. მართალია, საქმე, რომელიც მან წამოიწყო, ჯერ კიდევ ძიების პროცესშია, ჯერ კიდევ დაუშვავებელია, მაგრამ მან დადებითი ნაყოფი უკვე გამოიღო. ო. ფერემოვი მხოლოდ მაშინ აძლევს ასალგაზრდა რეჟისორებს დამოუკიდებლად მუშაობის უფლებას, როცა დარწმუნდება, რომ მათ უკვე იციან „შავი“ სამუშაოს კეთება, მასალის ორიგინალურად დაშვავება. სწორედ ასეთი სტაჟირ-რეჟისორთა კურსები დაამთავრეს ჩვენთან დღეს უკვე ცნობილი რეჟისორმა სალუკმა და ვასილევამ, რომელიც, მართალია, ჯერ კიდევ ასისტენტი, მაგრამ ავერ უკვე შესაძრე სპექტაკლს დავამ დამოუკიდებლად და სწორედ ეს სპექტაკლი გამოაუღლეს მის ჭეშმარიტ სახესა და ნიჭს.

რაც შეეხება მსახიობს, თეატრში ყოველწლიურად მიიღას ასალგაზრდობა და ზოგჯერ საკმაოდ ბევრიც. მაგრამ, როგორც მოგახსენებთ, თეატრის გაანხია თავისი რთული პრობლემები, მსახიობს კი გასაუღელი აქვს არანაკლებ რთული გზა და ზოგჯერ თეატრისა და მსახიობის მიზნები ერთმანეთს არ ემთხვევა. ამიტომ, ზოგი მიდის, ზოგი რჩება. მაგალითად, ჩვენთან ერთად თბილისში ჩამოვიდა ასალგაზრდა მსახიობი შერბაკოვი, რომელიც ჩვენი თეატრის დიდი სტუდიიდან მოვიდა და იპოვა თავისი თავი სცენაზე, კარგად შეეგუა და შეფთისა კოლექტივს. ერთი სიტყვით, ნიჭი არ იკარგება, ვინც ვარგა, აქეთ-იქით არ გაბრ-გამორბის.

ჩვენს თეატრში არა მარტო მიიღიან ასალგაზრდა მსახიობები, არამედ თეატრდინაც მიიღიან ხანდაზმული მსახიობები — ბოლო ხუთი წლის მანძილზე თეატრიდან წავიდნენ სცენის ისეთი დიდი, ნიჭიერი ოსტატები, როგორც არიან ლი-ვანოვი, რავესკი, ტარასოვა, ოროვი და სხვები. თაობათა ცვლა ყოველთვის მტკიცეული პროცესია, ეს ალღევეს ო. ფერემოვსაც, მაგრამ თეატრში კიდევ უფრო რთულ სიტუაციას ქმნის მსახიობთა სიმრავლეც. მართლაც, ჩვენი შემო-

ქმედებითი კოლექტივი დიდია, მარტო მსახიობთა რიცხვი 165-167 კაცს აღწევს. დამარწმუნებლობა რომ ეს ბევრია, თუმცა, სამი სცენისთვის ჩვენ არ გვეყფინის სახლი. დღეს ჩვენ სპექტაკლებს სამ სცენაზე ვდგამთ, ახალ თეატრში, ჩვენივე ფილიალის სცენაზე მოსკოვის ქუჩაზე და ძველი შერობის სცენაზე. როცა საღამოს სამივე სცენაზე მიდის სპექტაკლი, ჩვენი სარეპერტუარი კანტორის გამგებები ყვირიან, ხალხი არ გვეყფინოს. მაგრამ, დამარწმუნებ, რომ სამი სცენა უკვე თეატრი კი არ არის, არამედ საწარმოა და ო. ფერემოვი იბრძვის იმისათვის, რომ სამის მაგივრად გვექნება ორი სცენა, რაც მსახიობთა სიმრავლესთან დაკავშირებულ სირთულეებს გაგიადვილებს.

ახლა მინდა ორივე სიტუაცია ვთქვათ თეატრში ო. ფერემოვის მუშაობის მეთოდზე. იგი ჩვენ გვეუბნებოდა, არ მჭირდება თქვენი ინდივიდუალობა. არ მჭირდება ის სახელი, რომელიც მაყურებელთან ურთიერთობაში მოიპოვეთ, თქვენგან მე მხოლოდ ორ რამეს მოვიხივებ, იყავით ისეთები, როგორი განწყობილხართ, როგორი გრძნობა, ცხოვრების როგორი დამქცა ამ წუთში, ამ მიმენტში გაქვთ, და ეს განწყობილება გულწრფელად მიიკვანეთ თეატრში, ჯერ თეატრში, მერე კი გაუსიარეთ მაყურებელს. არ მჭირდება არავითარი მოქცნებითობა, არ მჭირდება გრძნობისაგან დაკლილი ოსტატობა, არ მინდა მსახიობი მხოლოდ იმიტომ თამაშობდეს როლს, რომ თამაში შეუძლია. ხელუფენებში მთავარია ჭეშმარიტი გრძნობა, ჭეშმარიტი განცდა და არა მოვალეობის მოხდა. უპირველეს ყოვლისა, მე თქვენგან მოვიხივებ ყვეფთ ადამიანებს, რადგან მხოლოდ ნამდვილადამიანს შეუძლია გახდეს ხელოვანი.

ამიტომ ო. ფერემოვისთვის სპექტაკლის დადგენის საკითხი თითქმის მეორეხარისხიანია. ფორმალურ მხარეებს იგი უკანასკნელ წუთებში აქცევს ყურადღებას. მანამდე მთელი „შავი“ სამუშაოს ჩატარებას ვაძლევს სტაჟირის ან რიგით რეჟისორს. ჩვენ ვამზადებთ ამა თუ იმ ეპიზოდს, ვვარჯიშობთ, ვმუშაობთ, ბოლოს მიიღის ო. ფერემოვი, მოაქვს ცხოვრებისეული, ზოგჯერ ელემენტარული სიმართლეც და აველადუერს ერთ სცენურ ნაწარმოებად კრავს.

გარდა ამისა, მსახიობისაგან იგი მოითხოვს ყოველწუთიერ მზადყოფნას, ყოველწუთიერ თამაშს, სულ ერთია, აქვს მახიობის რამე წარმოშობა-ქმედი და სათამაშო, თუ არა. როცა მსახიობი სცენაზეა, გვეუბნება იგი, არაფრით არ შეიძლება გულგრილი და ამშვიდებელი იყოს, ამგვარი გულგრილობა კვანთეატრალურ ხელოვნებას და ასეთი მსახიობი ხელოვანი აღარ არის. აი, ასეთი თეატრის შექმნა სურს ო. ფერემოვს და ქმნის კიდევ.

ერთი სიტყვით, თეატრში ბევრი სიახლე დაინერგა და ინერგება. ო. ფერემოვი იბრძვის იმისათვის, რომ სამსაჯვრო თეატრი გადაქცივის თანამედროვე, მაღალპროფესიულ თეატრად.

შუქ- ჩრდილები

ქართული ფილმი — 75

გურამ გვერდწითელი

კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ სახელი კარგად არის ცნობილი საქმითა კავშირის მასშტაბითაც და მის ფარგლებს გარეთაც. მის დიდ ტრადიციებს რომ აღარ გადავწყვეთ, აქვრ უკვე ოცი წელია, მოყოლებული „მავადანს ლურჯადან“: ქართული ფილმების წარმატებები კანონიერი სიამაყის გრძნობით ვაშკვალებს. ამ წინის მანძილზე მისი მაღალი ღირსებების დამადასტურებელი არაერთი უტყუარი საბუთი არსებობს: მუყურებლის ინტერესი, საკავშირო და მსოფლიო რეზონანსი, პროფესიონალური კრიტიკის აზრი, კინოხელოვანთა დამოკიდებულება, ფართო პრესის გამოხმობურება და ბევრი სხვა. მათ შორის, კიდევ ერთი მეტად მნიშვნელოვანი (თუ ყველაზე მნიშვნელოვანი არა) საზომია მრავალრიცხოვან საკავშირო თუ საერთაშორისო კინოფესტივალზე მოპოვებული გამარჯვებები.

ვისაც ქართული კინო უყვარს და მისი ბედი აღელვებს, კარგად ესმოლება ის მთავარი ჯილდოები და სპეციალური პრისები, რომლებიც მსოფლიოს მრავალი კუთხიდან ჩამოუტანიათ ჩვენს ფილმებს. მათ შორის ისეთი „კინო-კვევანებიდან“, როგორებიცაა საფრანგეთი, იტალია, ამერიკის შეერთებული შტატები, ინგლისი თუ სხვ. ერთი ასეთი მთავარი ჯილდოს მიღება, ირანის საერთაშორისო კინო-ფესტივალზე უკვე „მოასწრეს“ სულ ახალმა ფილმმა „პირველმა მერცხალმა“ (რეჟისორი ნანა მკედლიძე, სცენარის ავტორი ლევან ჭელიძე) და კინომსახიობმა დოდო აბაშიძემ მამაკაცის როლის საუკეთესო შესრულებისათვის. უაღრესად ეროვნულ ხასიათებში გამოვლენებულმა კეთილშობილურმა ადამიანურმა ვნებებმა, ჭეშმარიტმა იდეალებმა განაპირობა „პირველი მერცხლის“ გამარჯვება. ამით კიდევ ერთხელ დავრწმუნდით იმ უცილობელ ქეშმარიტებაში, რომ ფართო საერთაშორისო ელერადობას, დიდ განმარჯვებულ ძალას მხოლოდ ეროვნულ ფესვებზე აღმოცენებული ხელოვნება აღწევს.

ამ ფილმს მე ქვემოთ კიდევ დავუბრუნდები, როცა გასული წლის ქართულ კინოკომედიებზე მექნება საუბარი. ახლა კი ის მინდა ვთქვა, რომ დიდი შემოქმედებითი წვითა და ენერგიით მოპოვებული მაღალი პრესტიჟი ქართული ფილმისა, სიამაყესთან ერთად პასუხისმგებლობის გრძნობით უნდა ავსებდეს ჩვენში ყოველ კინოხელოვანს, საერთოდ „ქართული ფილმის“ მთელ კოლექტივს. ასევე უბრალო ქეშმარიტებაა ისიც, რომ მაღალი პრესტიჟის მოპოვება უველგან და უველაფერში ძნელი საქმეა, მაგრამ კიდევ უფრო ძნელია მისი შენარჩუნება და შემდგომი სიმაღლეების დაპყრობა. დიახ, ძნელი, მაგრამ აუცილებელი საქმეა და ეს ჩვენს კინოსტუდიაში კარგად ესმით.

ამიტომაც არის, რომ კინოსტუდია „ქართულ ფილმში“ უყანას-ნელი წლების მანძილზე ქეშმარიტად შემოქმედებითი და საქმიანი ატმოსფერო სუფევს. მიუღმა რაგმა სტრუქტურულ-ორგანიზაციული ხასიათის სახალებმა, მათ შორის შემოქმედებითი გაერთიანებების შექმნამ, ამ მრავალმხრივი და რთული მხატვრულ-საწარმოო ორგანიზმის ყოველი რგოლის სრული დატვირთვით ამუშავენამ, რაც მთავარია, თითოეული თანამშრომლის პირადი პასუხისმგებლობის და ინიციატივის გარჯამ. თუ კიდევ ბევრმა სხვა ღონისძიებამაც, რასაც ასე ენერგიულად და ბეჭითად ნერვაჯ სტუდიის ხელმძღვანელობა, თავისი კეთილი ნაყოფი გამოიღო.

ვინც ოდნავ მაინც იცნობს სტუდიის საზნაო ცხოვრებას, მისთვის ცხადია, რომ უყანას-ნელი წლების ფილმების ხარისხი ამ საერთო შემოქმედებითი წვითაც არის მიღწეული. იმავე „პირველი მერცხლის“ საბოლოო სახე და ღირსება ბევრწილად განაპირობა მოსაშაღებელი, გააღების, მონტაჟის, განმრავანების თუ კიდევ სხვა ტექნიკურ კოლეგების უურადლებამ, დანტერესებამ. რჩევამ, რასაც ხშირად გრძნობდნენ და ისმენდნენ ფილმის ავტორები მასალების დროადარო დემონსტრირებისა და განხილვების დროს. ასევეა სხვა ფილმებთან დაკავშირებითაც. და ეს ისე ხდება, რომ ამ დროს ხელოვანის შემოქმედებითი თავისუფლება არ იზღუდება, არავინ ერთვას მის კომპეტენციაში. უბრალოდ, კოლეგების რჩევა თუ სურვი-

ლი, მეგობრების ფიზიკურ და დინტერესებულ თვალს ეხმარება ფილმის შემქმნელ კომიტეტის თავისი განჯარების უფრო განსრულებულმა ეს არის ფორმა და გამოხატულება ურთიერთში შემქმნელობითი თანდაცობისა, მხარდაჭერისა, ურთიერთინტერესისა, რაც კონსტრუქციული „ქართული ფილმში“ უახანესი წლებში ცხოვრების და მუშაობის წესად იქცა.

ეს ყველაფერი დიდად სასარგებლოა, მაგრამ უფრო წაშლი, რა თქმა უნდა, არ არის და ვერც იქნება. ამიტომაც, სტუდიის ფილმები განსვადლებიან თავიანთი მხატვრული ღირსებებით, რომლებიც უპირატესად მათ ავტორების ნიჭიერების ხარისხი განსაზღვრავს. მილოჩენის მავრებელსაც სწორედ საბოლოო ნოქულ წარმოებამ აქვს კონტრაქტი. მათთვის უცნობია და იქნებ არცოდნაო მათთვის საინტერესესაც სტუდიის შიდა სამსახურული. არც ის, თუ რამ უფრო ხელი ფილმის წარმატებას და არც ის, თუ რამ გამოიწვია ფილმის ჩაყარება.

კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ ერთი წლის შემქმნელობითი ნაყოფის განხილვა ილია საქაძველეს გახლავთ. სხვას რომ ყველაფერს თავი დაენებოთ, თუნდაც იმიტომ, რომ საქაძველეს მრავალჯერა და, ამას გარდა, მრავალჯერც იყავით. 1915 წლის სტუდიაში 15 ფილმი გადაიღო, აქედან 7 საკუთრივ თავისი, 8 საკუთრივ ტელევიზიის დავკვეთით. თუმცა და დაოაფს მხოლოდამ თუ არა, უკუდელ შემოხვევაში, უმეტესწილად, ფორმალური ხასიათი ავს. სასტუდიო და სატელევიზიო ფილმები არც თავისი შემოქმედებითი პროცესით და არც მხატვრულ-გამომსახველობითი საუბლებითი ვერტყარობით დიდად არ განსვადლებიან (თუ საერთოდ მინც განსვადლებიან) ერთმანეთისაგან. ასე რომ, ამჟამად შევეცდებით მათი სტეციფიკის, განსამხარებელი ნიშნების ძიებას, ამ ასექტიკო დაცვივებას და უკუვალს მათ გრავად განვიხილავ.

წინა წლებთან შედარებით 15 ფილმი საქაძველეს ბევრია. მრავალფეროვნაკაც სხვე თვალშისაცემია: თანამედროვე სოციალურებთან (საქვე გადევნება სასამართლოს“), სამსახურე ომის პერიოდა (არა დიკტურა, რომ აღარ ვარ?), ისტორიულ-რეკონსტრუქციური დარბა (გაქცევა განათებისა“), კლასიკის ეტრანაქცია (კავკასიის ტყე“, „ნიჩორა, ჩიკიტელა...“ და „დუნიის ქურდები“), კომედიები („მოხიბვლელ რაინდები“, „პირველი მერცხლის“, „გვიწოდებ სიმონო“, თიმფალი-აღმამაშებნი („საქვე გადევნება ძალს შენსა“, „კვირბაქია — ერთმომეტრია — სამი მანეთი“), ზღაპრები („სკოლა საღმურე-რისაივას“, „ფიგია და სიმონია“, „რტის რძე“), მითჯაკლა („პურ-საზურაი სასწინეთი“), ფილმი-კონტრეტი („ალილი“).

ყოველფილმი ამის შესახებ საფუძვლიანი საუბარი, ღრმა ანალიზურ არა დაჩაფიერო ვიქვით, ერთ წერტილში უფარბოდ ძალიან გაქვირდება. ამიტომ, ტრავჯარი უგდაინაოების, მიმოხილეთ ხახინასს, ძალიანაც რომ მოვიწინდომო, ვერსად გავეციქვი. მაგრამ ამ მიმოხილეთი ვარსადა აქვს თავისი მნიშვნელობა და თავისებური უფარბატისობაც — ასეთ დროს უფრო თვალსაჩინოა სტუდიის მითინი ხალხი, მისი ინტერესების მასშტაბები, იდუარე მოზანსაფულოება, მხატვრული ძიებების მნიშვნელოვანება. ასე რომ, ამავეჯარი დაცივრებასაც შეუშლია სიცილის მოტანა, მით უმეტეს, თუკი ისეთი უტუარაო იმიტებით ვეწვია, როგორცაა საქბოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის XXV ყრილობის მასხალები.

1915 წელი, რომლის ფილმებზეც ვაიბრებ საუბარს, მესტრე ხუთწლეულის დამამთავრებელი და მეთათის შემამსახრებელი წელი იყო. ახალი ბურჟუადი და არაბისტის ბურჟუადე იქნა გამოცხადებულა. ამით მისი განსამხარებელი პაათის აშკარად არის გამოვკეთილი. ასეთი პაათის წლებში ხელფარებულობა და ლიტერატურის იდუარე თუ მხატვრული ხარისხის შესახებ ზრუნვა კიდევ უფრო მნიშვნელოვანად და აუცილებელ საქმედ ისინება, რადგან, მოგახსენებთა, დავბოლო ხარისხი არსად და არაფერში არ ვარცა, მაგრამ განსაკუთრებით მოთხოვნელია იგი მხატვრულ შემოქმედებას. და, თუმცა, გახლდა დრო ახალი ხუთწლეულის კეთილგეზობა არ გახლავთ, მე გინდია არაფერი დამავებდა, თუ სწორად იმ მოთხოვნათა შექვე განვიხილათ მის ფილმებს, რაც XXV ყრილობაზე შეიქცა ლიტერატურას და ხელფარებულობის. ამით მათი ღირსება-ნაყოფარებულებიც მეტად გამოამაყარებდა და ისიც გამოწინდებდა, თუ რამდენად მზად ვართ ახალი ამოცანების შესასრულებლად.

თანამედროვე ცხოვრების განსაკუთრებით მღელვარე პრობლებების მხატვრული გააზრება, საქბოთა აღმანიის მოქალაქეობრივი და ზნეობრივი სახის დამოკვეთა ყოველთვის იყო და არის ჩვენი დი-

ტერატურასა და ხელფარების უპირველესი ამოცანა, ეს მოთხოვნა/ კიდევ უფრო მეტად, მთელი ძალით განსაძარბის XXV ყრილობის მაღალი ტრავჯინდან.

თუ ამ თვალსაზრისით გადავხედავთ გასული წლის ფილმებს, სტატისტიკის მიხედვით, მდგომარება ურგოლად არ მოვეჭრებნება: თანამედროვე თმავჯა გადამღებულ რვა ფილმი, ისტორიულ-რეკონსტრუქციურ — 1, დანარჩენ 6 ფილმზეც ამათგან 2 ზადარბია, ერთი კი ფილმი-კონტრეტი. მეწინააღე, ეთიყურა პრობლებებია წინა პლანზე წამოწერილი, რაც თანამედროვე თვალთახვევითა და სულსაყვევებით მშველავს მათ. მაგრამ, იმავე სტატისტიკით, გასული წლის ფილმებიდან ათი კომედიურ ენახს განცეცილებულია, დანარჩენი ხუთიდანაც თანამედროვე თმავჯა მხოლოდ ორბა გადაღებულა. მე სტუდა არ მინდა კომედა მსხუტუქ ვენარად მოვანთოთ, სადაც არ შეიძლება თანამედროვეობის მწვავე პრობლებების დაყენება. აკი მოახებრა ეს უნდა ლოლობრქმუდი ფილმი „მარსზარის სახლიწინაში“, მაგრამ ასეთი ამჯარა ვარკოდო დასმარბოცია მაინც ფალსშისაკენი გახლავთ და ეს ერთჯავარად დამაფიერებელი უნდა იყოს.

ერთი წლის მიხედვით მწელია სტუდიის პროფილე ლაბარაკი, აქ შეიძლება ოლოდ შეცდეს კაცი, მაგრამ, მე მგონი, საერთოდც შესამწინეა ის გავრებება, რომ ჩვენი სტენარისტები და რეჟისორები სტატისტიკად ელტვიან კომედიურებს. ეს ერთჯავარად მოდელ იქნა და იმას კი ყველა აღარ უყრივებდა, აქვს თუ არა სახისო ნიჭი, უნარია, შინაგანი მოთხოვნილება. ამიტომაც, ჩემი აზრით, გასული წლის ფილმებიდან ყველაზე მეტად სწორედ კომედიები სცოდებენ, თუმცა საუკეთესო ფილმი „პირველი მერცხალიც“ სწორად ამ ენახს განცეცილებულია.

მიუხებდავდ ამისა, გასულ წელს თანამედროვეობის თმავჯა არაკომედიური ორა აშკარად კარგი ფილმი იქნა გადაღებულა. მღელვებლობაში მაქვს საქმე გადაიქცევა სასამართლოს“ და „არ დიკტურა, რომ აღარ ვარ“, მაინც მე პირადად ვერჯავს დავჯავბა. ვინც იტყვის, რომ მეტი უნდა უფილიყო.

თანამედროვეობის მწვავე და მღელვარე პრობლებების უმარობა მაგროტ ქართულ ხეიონოში არ შეიმწინება. იგივე (ჩემზე მეტს სავცოდებოთ) უნდა იქნეს მწერლობის მისამართითაც. ეს განსაკუთრებით ეთუარ ენახს ეტება, რომელიც ცეცებას კინემატოგრაფუს. ბოლოს და ბოლოს, თუ მცირეოდელ გადაჯარბებას მანათივით, მე ვიტყვილი, რომ ჩვენი კინემატოგრაფუს მიხედვით ისე შეიძლება მოეწინეოს კაცს, რომ მოსახლდობის მიჯარბიის პრობლემა, სფოდლან ქალკაც მოძალბება ითიყურა ერთაერთ მტკიცებულ საყთიბად რჩება ჩვენივე. და ეს იმ დროს, როცა უამრავი როული პრობლემა ასოროაკებას ჩვენი ცხოვრების ყველად უბანს. ქართველი მწერლების საქმიანობა საყოლდებურბო მინდვრებზეც წარმოებობაც, სამეცნიერო დღესებლებლებზემაც თუ ყველგან, სადაც კი გნებავთ, ბევრად უფრო მნიშვნელოვანია, საინტერესოსა, მივდარია, როულია, ვიდრე მათი ეტრანული გამოხატულება. მე ამებიქრებდა დავჯავბად იხეთი ფილმი, სადაც ქართველი მუშების, ტექნიკური და საერთოდ შემოქმედებითი ინტელექცილის ცხოვრება ოღუნა მაინც საინტერესოდ არის ეტრანებული.

ქართულ მწერლობისაგან დავჯავრებით მე ეს უკვე ვიქვი და ახალი კინემატოგრაფუსაც მინდა უსაყვედრო, რომ მთელი რიგი უაღრესად მნიშვნელოვანი, განსამხარებელი ნიშნები ჩვენი თანამედროვეობისა, შეიძლება იქნეს, მისი ურადლებლის მივლა დარჩა. მე მიხედვებოში მაქვს მეცნიერულ-ტექნიკური ჩეგოდებელი და მისი შედეგებია, ჩვენ ზომ სწორად ამ რეკონსტრუქციის ეტეკობობ, ჩვენი საზოგადოების პროცესის ზომ ამ პროცესის გარეშე წარმოუდებელი იქნებოდა. ამ პროცესს თანა სდევდა დრამატული სიტუაციებია, ზოგჯერ იქნებ ტრავჯული დღესგებობისაც კი, რადგან ახლდის და ძველის მიწაცეცელობა თითი ისეთი საზოგადოებებზემაც კი, როგორცა ჩვენია, უმტკიცებულად არ ხდება, ამ პროცესში უაღრესად ახლი, თანამედროვე საბჭოთა აღმანიან, რომლებიც ჩვენი საზოგადოების დიდ ტრავჯივებზეცა ვარდდილი, მაგრამ ამასთანადე დიდად განსვადებდა კიდევ თავისი სახელგნანი წინაბერებისაგან. დაბა, ასეა ცხოვრებში, მაგრამ განა ეს ჩანს ჩვენს მწერლობაში ან კინემატოგრაფში?

პარტიის XXV ყრილობას საინფორმაციო მოხსენებით განსაკუთრებით იქნა ხაზგასმული ის გარემოება, რომ ევროინტეგრაციულმა „საწარმოო თემმა“, ადრე ასე რომ ეწოდებოდა მშრალად, ახლა წამდელი მსაბურთე ფორმის შეიძინა. მართალია, დასახლებულ-სა ა იყო სპეციალური ნაწარმოებები, მაგრამ სათაღად იყო მიზნა-შეზღუდ, თუ რა იგულისხმება დღეს. ერთ-ერთი ასეთი კრიტი-კულუბურტი არ უარესად ცოცხალი ფიგურა „არხში“ თუ კიდევ სხვა ფიგურებს აშკარად ამოიკითხება ამ მნიშვნელოვან დასკვნა-ში.

რუსულ კინემატოგრაფს განაჩნია აშღავარი ნაწარმოებები, სა-დღის მთავარადღეებს თუ საფიქრო ფარბრებს ღირებუბების, ინე-გრებს თუ პარალელი მუხარბების, მეტეორების თუ შემოქმედებითი ინ-ტელექტუბების სხვა წარმომადგენლის მსაბურთე სახეებია შექმნი-ლი. მათი ცხოვრება თავისი წამდელი არხით არის წარმოდგენილი. მოუხდელად ამისა, „პრეზიის“ სტენარის ადგილი ა. გელმანი ამ ცო-ტა ჩნის წრე წერდა: „მე საწარმოო თემს ატეკობას ეს არ ვუ-წევ. უბრალოდ გაკვირვებულ ვარ, სტენარისტებიან თუ რეჟი-სორებთან რა ცოტანი არიან გაბატონებულ ცხოვრებას ამ პლას-ტიკო“ („სოსუსტეტო კინო“ № 10, 1975). მის თუ აკვირვებს ეს, სა-კონსავია, ჩვენ რ-და უნდა ვთქვათ? მე მგონია, ჩვენ მხოლოდ ისინა დადგარჩნია, რომ უველა ღონე კიბნარით, რათა ქართულ მეწროლე-ბაშუც და კინემატოგრაფუც ეს პლასტიკ ცხოვრებისა მთელი მისი მნიშვნელოვანებით შეიკრას და კუთვნილი ადგილი დაიკავოს. იქ-ვე ისიც უნდა ვგვანაღებოდეს, რომ არ დაველოდო ქართული პრე-ზის „მოწივალბის“ და ვეცადოთ სწორად კინორეჟისურების ვა-კისტებისთვის თუ უღრესად მნიშვნელოვანი საქმე?

თანამედროვე ცხოვრების სხვა რთული სოციალური, პოლიტიკუ-ური, ფილოსოფიური, ზნეობრივი პრობლემებიც განაჩნია. საჭიროა საზოგადოების წინსვლა გამარჯვებების უბრალოდ გამოეცადოს, იგი ხალხს თვადღებელი შრომით, ბრძოლით, რთული, ზოგჯერ ტვიცნებულ სახე ცხოვრებითაც არის მიწოდული და მის სიღრმე-ებში ჩაწვლილი ზელოვნებისათვის უფრადღოდ აუცილებელი გარდა, უღრესად ხანგრძლივც უნდა იფოს. რიცა ხელოვნება ცხოვრების ზედაპირად მისი ხანგრძლივული დინამიკული ინცელფის, იგი უვეც სწორ გზაზე დგას, ხოლო თუ ამს თან ერთვის შემოქმედლის ანთებითი უღლი, რწა ჩრტეების და მსაბურთე განმარჯვების უბრა, გამარჯვებუც თითქმის განაბრტეებულა. ერთი ამისი კარ-გი ნიმუში კიოსტბუდა „ქართულმა ფილმმა“ გასულ წელსაც მო-გვცა მღვდელმთავრი მკეპს ფილმი „საქვე გადაიყვანა სამხარტ-ლის“ (რეჟისორი ვ. ვკუაბევი, სტენარის ადგილი ალექსანდრე ჩხაი-ძე).

ამ ფილმში პრინციპულობით არის წამოქრბილი ადამიანის მო-ვალობის, პროფესიონალური ცროვლებების და თვადღების სა-კიხბა. პროკურატორის თანაშემეწ ლიანა დედვარიანის თუ მღვდე-ც ი მისი ვაგლენი პროკურორი ირჯალი რაზმბაც თითქმის ამხვევის აუგოებდ ისების, რაც მათ სასაზღვრობრივად არ ეციბრტებოდა. მაგ-რამ ასეთი საკიხბა მოქალაქეობრივი გმირების ტრფფარდად გამოფურტა, რადღან უბრავ, თითქმის დაუტლვეუც წინააღმდეგო-ბას აწუხებდა. ფილმის მთავარი ღრწება იმში მდგომარეობს, რომ მკუერტბელს რწმენას უღვიბებს, რწმენას იმისას, რომ სულღორის სმბიკით, საკორტების შემოხვევში სიერების, პრინციპულობის წყალობით დასჯილი შეიძლება მიერს მიწიწევა, ვინც და რაც არ უნდა ვეგობებოდეს წინ. ფილმში რამეც ახალი სიტუაციური მოე-ღენა არ არის მიხვებული და განხალი. არც მისი ფილოსოფიური თუ იფაურის საურდენებია ჩვეუთვის უფხო, მაგრამ მისი ზემოქმე-დების ძალა მაინც მნიშვნელოვანია, რადღან მეტად მტიცუნეულ ცხოვრებისეულ საკიხბებს აუყენებს, რომელია შესაბამის გმირულ-საც ადრე ტრადებოდა ზელოვნება.

მართლაც, თითქმის, ამა, რა არის გასაკვირი იმში, რომ პრო-კურატორის თანაშემეწმ ზელახლო დაიწყო ძიება იმ საქმისა, რომლის სიმპარტულც ეტეპა შეეპარა და არ შეეუთა ვაგლენიან პირთა ატ-ტორიტების შეზაღებულ კი, რაცილო ძიებამ სწორედ მათთან მიიწე-ვანა. მაგრამ აქ ერთი მეტად მნიშვნელოვანი პრობლემა წინა მტკ-ლე წამოიწეული, რომელიც მთელი ფილმის მამძილე აწუხებს გმი-რებისაც და მკუერტბელობსაც. ამას რესტრქციბულიზირად; გარეგნულად თითქმის დინეტი, დამაქრებელი სახით თუ ინტონაციით გვეტყვის მინისტრის მოადგილე გაბაშული და ამით კიდევ უფრო გააშიშე-

ლებს ჩვენს თვლით საყურათი თუ საქმიოდ ვარცდლებული თქუის ატიბდემოკრატიული და მანიჟულბრივ არას.

გაბაშული ერთი შეხედვით არამცო უხეშად არ იყენებს საკუ-თარ ავტორიტეტს, თითქმის საერთოდ არ მამართავს თავის დას-ხის ამ ტუტუარ საშუალებებს. მაგრამ ფილმის ავტორებიც ვარწმე-ნიან, რომ ეს უვერფერტი მოქვენებობა, გაბაშული ინტელექტუ-ბის ნიბობა სწორედ უხეშად დილოებს ხელი შეუშლის საქ-მის სწორი გამომიგებს და ამ მზნით იგი შანტაჟსაც უკი მიმართავს. დიბა; მსაბურთე, რადღან სხვა არაფერი ერთების მთელი მის მსგელო-ბას საყურათი და სახელმწიფოებრივი ინტერესების გადაჭაჭულო-ბაც; იმავ, რომ თითქმის სა საყურათი პიროვნულ პრეტეციც ეს არ აფიქრებს, არავე სახელმწიფოს, რადღან ახლაც ეს ერთმანე-სკავან ვანუცალეებულა, რომ საყურათ ავტორიტეტს იგი სიამო-ვნებით ანაცლვებს ქუმშარტების ზემო, მაგრამ ეს არ მოხერხდე-ბა სახელმწიფოებრივი ინტერესების შეზაღების გარეშე და ამის უფ-ლებას იგი ვერც მიტებს გამოხტებულს.

მთელ ამ ტრადლში, რომელსაც გარეგნული ეფექტურობის გარე-შე, რეგმად და წყნარად, დაქრებულა კაციის გამომეტყუელებით წარმოქმნას გაბაშული, სხვა არაფერი იმბის, თუ არა ორი სი-მარტობა, ამ ორის სმარტობის არსებობის დასახებების ცდა და ამისა მტიცე შეუცალვების მოთხოვნა.

ფილმის ბოლო წერტილამდე არავენ იცის რითი დამთავრდება ახალგაზრდა გამომიგებისა და ვაგლენიანი პირის უთანასწორო კიდილი. ფინალი ფილმისა უღრესად დაძაბულია და მდგომლბ-ში. ფიოთფინრადღან არ გადღიდის გაბაშული და ვაგლენიანი-ნიცა და რაზმბაც ტუთულიდ ეღონღრენ მისი ჩამოსხვის სასამრო-ლი პროცედურა. მამსახავე, ახლა უნდა გამოსტ ტელეფონის ზარის მზა და დელაქალეიდან მოვა განკარგულბა პროცესის შეჩერების, მისი ვადღების, შერე უკი საერთოდ მიჩქალების თამაზე.

მართლაც, დიდხანს იმბის საქალაქაშორისო ზარის მზა ფინალ-ში, დიდხანს, ძალიან დიდხანს და ვერც რაზმბაც და ვერც დელა-რანი მოში შეეც ეარტბიან ტელეფონს, რადღან, როგორც ჩანს, მათი მარტვის მამწეებულა იგი. აქ დაძაბულობა თავის კულმინა-ციისა აღწევს და რიცა ბოლოს და ბოლოს რაზმბაც მაინც აიღებს უკრბლის ხელში, ფილმის მხოლოდ უქანასკნული ფრზას და გარე-ბის გეგმით გაბარტბენ, თუმცა დადილიდა და დაქანცული სახე-ების მამწეებუც სიამარტის, მართალსაყუბლების ზემო.

მაგრამ ეს ზემო გარდული იყო ამ საწმუხარო ეტვს დიდ-ხანს ვიწერავს ფილმი, ვანუცატორებოც კი ტელეფონის ზარის ის გაბმული და თითქმის დაუსრულებელი აუგბელი რიცავა, რომელიც ფილმის დამთავრების შემდეგაც დიდხანს ვეგდან უფრობ. აქ კო-ნოსტრატისი მაღალი მოქალაქეობრივი ეფერტობაც, მისი სიტუა-ციური და მსაბურთეული უწეკიაც სწორად ამის გამო კიდევ უფრო მნიშვნელოვანი ხდება, უფრო აქტიურად განვცალვებს სიმარტო-სათვის სპაროლუელად. თურქე ბოროტბებს არც ისე მეტად დღე უწერია, როგორც ეს აღინდნებო ბეგრის სხვა ფილმიდან შეიძლე-ბად გვეფიქრე, თუმცა, უკვეცვეც ეს კიდევ უფრო მამებს დამბაშუმს ისედაც საკმაოდ მძიმე განცდებით სახეც ფილმს, რადღან რაც უფ-რო დღი მსხვარბილა ვაგლბელი დიფისანობი, მით უფრო მნიშვე-ლოვანი და ვახულები ჩანს იგი. ეს არის ცხოვრების კანონიც, და კიდევ უფრო მეტად კი — ხელოვნობაც.

პრობლემური აქტუალბობა და სიმძაფრე მეტად მნიშვნელოვა-ნი, მაგრამ მაინც ერთი მხარეა ფილმისა. თუ მისი მსაბურთელი ხო-რცემსავე სახე სანინტერესო არ იქნება, არამცო მთლიანად ეტლ-მი, მისი სათქმელიც კი კონტრება. რწმე არხით, კიოსტბუდა „საქმე გადაეცემა სასამარტოს“ გამარჯვება ამ ოროთვე შარის, პრობლე-მურის და მსაბურთულის დამთხვევითა უნდა ვეგობო... წარბებების სანინდარი გერ კიდევ სტენარია იყო ჩადებულა, თუმცა ხელ უნა-

კლო ლიტერატურული მასალა არ გაანდა რეისორს და ამის ნაშთები ფილმში საგრძნობლად არის შემორჩენილი. მე არ შევიტყობდი მოქმედების მოტივების და ხასიათების ვაგუკეთის დროს და შევხედი უზუსტობებზე, რომელია ჩამოთვლილი და დასახელებული შორს წავიკეთეს. შედარებით უფრო ილადა დასაწესუნებელ ნიჭს მოვიტან.

ასეთი პრობლემატურად მხოლოდ ფილმისათვის, ყველაფერი მოვარსა საკითხთან დავაშორებთი უნდა ითქვას, ყოველი მხარის სწორედ მათთან შეხების დროს უნდა გაიხსნას, რადგან ამის სრული შესაძლებლობა არის და დამატებითი სიუჟეტური ხაზების ძიება სულ ზედმეტია. ლიანა დედუარიანის გულსმბიერების მისანიშნებლად ფილმის სიუჟეტური ხერხემალიც უამარჯ საშუალებას იძლევა და ჩვენ კიდევ ვრწმუნდებით ამაში ძალდაუტანებლად. ვრწმუნდებით მისი დამოუკიდებლობით მოვარს საქმესთან, ბრალდებულ სართანთან, მის მეუღლესთან, ამიტომ სრულიად ზედმეტად ჩანს ის ეპიზოდები, სადაც ამისი კიდევ ერთი ხაზგასმული, როგორც იტყვიან, პედალორებელი დემონსტრაცია ხდება. მხედველობაში მაქვს ბრაკონიზატორ დეკორაციები ეპიზოდული კაცისადმი მისი გულსმბიერების გამოხატვადი ეპიზოდები. ამით ერთხელ კიდევ კი არ ვრწმუნდებით ლიანა დედუარიანის ჟღერებლობაში, პირიქით. მე მგონია, კიდევ ვლიანდებით სერიოზულ დრამაში ასეთი დაუფასიანი სიუჟეტური სვლების გამოკრებით. და მაინც, სცენარის ავტორმა ა. ჩხაიძემ რეისორსაც და საერთოდ დიდ კოლექტივსაც საიმედო დრამატურული საურადენი მისცა მხატვრული ფილმის შესაქმნელად.

„საქმე გადაეცემა სასამართლოს“ სანახაობითი ფილმი არ არის. პრობლემა შეიძლება სულაც ოთხ კედელ შუა ყოფილიყო გადაწყვეტილი (როგორც ეს ზოგიერთი კლასიკური სილიტერის ფილმში ხდება) და ამით მისი კინემატოგრაფიული დრამაზე არც დასაბუთებულყოფი. და მაინც, მე მგონია, ის სივრცეები, რომელთაც რეისორი და ოპერატორი გვათავაზობენ დროდადრო, მართო კინემატოგრაფიული იერსათვის კი არ არის გამოიწველი, არამედ სულის მოსატყემელ საუბრებადც არის ჩათვლებული, რომლის დროსაც ერთგვარად უნდა შევისვენოთ დრამატული დაძაბულობისაგან. მე მხედველობაში მაქვს დედუარიანის, ზღვისპირა მაღის, კაცის ეპიზოდები. აქაც და, საერთოდ, მთელი ფილმის მანძილზე ოპერატორი გვიო რაველოზვილი ზუსტად მიგვანიშნებს და უურადლებას გვაკცხენებს იმაზე, რაც მოვარია და მწიწნეულთა ვაგუკეთის კონსტრუქციულ ეპიზოდში თუ კადრში.

„ჩირიკი და ჩიკიტელა“. თეატრი — თ. დილომე, კორიკიკო — გ. გულაშვილი.



მოვარი როლი ამ ფილმის წარმატებაში მანც კარგად შეიტყობა კოლექტივმა და განსაკუთრებით კი, მოვარს გმირების განსახიერებებმა მსახიობებმა ითამაშეს. თუ იმ ახალგაზრდებზე შევეხებოდით უფლებს არ მივიღებთ მხედველობაში, რომელია მოწინააღმდეგე ფილმში საერთოდ ზედმეტად მიმართა (არც აქტიორული შესრულება რამდენადღაც საუურადღებო), მსახიობები აქ აშკარად სანდერსონი არიან: აქაც ვასაქმე — გორდენაის როლში, გუარამ ფრცხვალაც — სავანლის როლში, ვალიკო კვაჭავაძე (დამდგელი რეისორი) გაბაშვილის როლში და სხვებიც. ყველამ ფილმისათვის თავისი თითქმის მიტყვე. მაგარამ მწიწნეულთაგან უფრო მის მხატვრული მოღვაწეობა და დამაქვრებლობაში. მაგარამ, მე მგონია, არ შეეცდები თუ ვიტყვი, რომ ფილმს წარმატება სწორედ მოვარის როლებში შესრულებულმა მარინა ჩანაშაბამ და დავით (დოლი) აბაშიძემ მოუტანეს.

როგორც მსახიობები სივრცეში იმავარი გამარჯვების მაუწყებელი აქ არის, რომ მათ სრულიად ინდივიდუალური ხასიათები შექმნეს, რომლებიც არაერთი შტრიხით არ გვაგონებენ ამ პროფესიის ადამიანების — პროფორების და გამოძიებლების სტერეოტიპებზედ ქცეულ სახეებს ეტრანზე თუ სცენაზე. ამ პირველ ნაბიჯს წარმატების გზაზე მოსვლეს შემდგომი და მოვარის, როცა მარინა ჩანაშაბამ და დოლი უფლებად ქვეშაირად მაღალი აქტიორული ოსტატობით გვიხსნიან თავიანთი გმირების სულიერ საუბარს. უშუალოდ და სისადაც: აქტიორული ხელოვნების ეს უპირველესი თანამედროვე ნიმუში, მათ გმირებს დიდ დამაქვრებლობას ანიჭებს. თვით უღარდებს დრამატულ სიტუაციებში კი, როცა სინაგანი მდლდებარების გავლენისგან ბეჭი ქვეშაირად ხელოვნური კი ვერ უძლებს ცდუნებს და არტისტული არსენალიდან იშვებლის გარეგნულ ენებებს, მარინა ჩანაშაბამ და დოლი ამიტომ მხოლოდ ძუწი და მტუტული შტრიხებით ახერხებენ ამას. თითქმის (ეს თითქმის მხოლოდ თავის დაზღვევის მიზნით ვიხმარებ) ვერ ვგრძობთ, რომ ჩვენს წინ ეყარა და ეტრანზე კი მსახიობები. იმიტოვად და შიშვ. სინარულიც და მწიწნეულებიც და კიდევ უამარჯ სხვა ნიუანსებიც მათი მძაფრი განცდების თუ სულის თროლივსა უპირატესად უაღრესად მტუტული თვალისადა და დიდივე მწიწნეობით აქით დაზღვეული მსახიობები. ჩვენ ერთი წლითიაც არ გვაძრებია ეტვი, რომ სწორედ ასეთი ქალშვილის შედეგი ახალი ძალა შთაგონა უფვე ხნირი კოლექტივსათვის, რათა სხვაგვარად შეხებულ თავისი მოვალეობისათვის და მხარში ამოსდგომოდა მის მიმდებარების ექს. თავის მხრივ კი, სწორედ ასეთი ადამიანს შეძლო შევარითა და ძალდაუტანებლად წაეჭებინა ახალგაზრდა კოლექტივი თავიანთი იმ გზას დასდგომოდა, რომელზეც თვითონ მან ყოველთვის ვერ იპარა.

დოლი აბაშიძის ირაკლი რაზმაძეში სკვივის, სადაც შიგინდან ანათებს სიამაყისა და სინარული გრძობა იმის გამო, რომ ასეთი ახალგაზრდა კოლექტივი თანამშრომელი მოხდა. როგორ ასხვებენ ამას აქტიორი შიგინდან, ეს მის საიდუმლოდ რჩება, თუმცა ამ საიდუმლოს აღბათ მანც დიდი აქტიორული ნიჭი და ხელოვნება შეეძა. ვამოკლებ კინოსმხიობის დრამატულ პარტნიორებს უფრეს ახალგაზრდა, უღარდსად ნიჭური დრამატული მსახიობი მარინა ჩანაშაბამ, რომელიც აქამდე ნაკლებად იყო გამოყენებული კინოში. ამ როლით მან კიდევ ერთხელ დავაქვრებინა საკუთარი ტლანტის მრავალმხრიობისა და საოცარ მომზიხობაში.

მგონი გამარჯვებულად სიტყვა ამ ეპიზოდზე, მით უფრო, რომ წინ კიდევ ბევრი ფილმი მაქვს განსახილველი. მაგარამ ეს იმიტომ მოხდა, რომ ფილმმა აშკარად გამოიწველა თანამედროვეობის მდლდებარე, მტეორული პროცესები, დიდ მოქალაქეობრივ და ზნეობრივ პრობლემატურ დამაფიქრა, და რაც მოვარია, მძაფრად განსაცდევინა ლიანა დედუარიანის და ირაკლი რაზმაძის ბედი, ყველაფერი ის, რაც ეტრანზე ჩემს თვალწინ დატრიალდა. „საქმე გადაეცემა სასამართლოს“ სწორედ ერთი იმ ფილმთაგანია, რომლებშიც მთელი სიღრმითა და სიძლიერით უნდა დავგანახო ჩვენი ცხოვრების დღეანდელი დღე, ჩვენი თანამედროვეობის ზნეობრივი საფუძვლების სიწმინდა და მწვენიერება. ეს ის ფილმია, რომელმაც ერთხელ კიდევ დამარწმუნა, რომ მტევი წილი კინოხელოვნების ნაწარმოებების სწორედ ამ მზანადასახელების უნდა იყოს.

სანაგაროში მოხსენებაში პარტიის XXV ყრილობის წინათქვამია: „მხატვრული შემოქმედების მეორე დიდმწიწნეულთაგან თვამ, რომელსაც უკანასკნელი წლების მანძილზე მიქმედდა მართალი, შთა



კადრი ფილიმანს
„პირველი მეტყვალისა“.

მეტიდავი ნაწარმოებები, არის საბჭოთა ხალხის გმირობა დიდ სამამულე ომში, რომანების, მოთხრობების, ფილმების, სექტაკლების გმირებთან ერთად ომის მონაწილენი თითქოს კვლავ მაიაჩვენებ საფრონტო გზების ცხელ თოვლში, კვლავ და კვლავ ქედს იხრიან თავიანთი ცოცხალი და დაღუპული თანამებრძოლების სულიერი ძაღლის წინაშე, ახალგაზრდა თაობა კი ხელოვნების სასწავლებლები მოქმედებით ხდება თავისი მამების, ან იმ სულ ახალგაზრდა გოგონების გმირობის თანამონაწილე, რომლებიც თვისაც წუნარი გარკიდავი სამშობლოს თავისუფლებისათვის მათი უკუდავი გმირობის ეპიგრაფაა“.

სამამულო ომი, მისი პერსონაჟი და ტრაგედიით, ხალხის ფოლკლორული ნების ერთსულოვნებით და სტიკიური სიმტკიცით, პატრიოტული გრძობების უმაგალითო გამოხატულებითა და ინტერნაციონალისტური სულისკეთებით, ქუშმარტიად ისტორიული, სკავიობრივი მნიშვნელობით, უდიდესი ჰუმანიზმით, არის და იქნება საბჭოთა ხალხის სულიერი ცხოვრების მუდმივი თანამგზავრი, ცოცხალი შთამავრებელი მაგალითი და ამ თემის მხატვრულ გააზრებაში მიღწეული წარმატებები განსაკუთრებით სასიხარულოა.

ქართული კინემატოგრაფი, რომელსაც არაერთი საინტერესო ფილმი გააჩნია სამამულე ომის თემაზე, რომელმაც საბჭოთა და საერთაშორისო მსოფლიო ხელოვნების შესწინა საყოველთაოდ აღიარებული კლასიკური სიძლიერის ნაწარმოები „ქარისკაცის მამა“, თანამედვედობა ჩაუთვალა, რომ მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა ამ თემის მხატვრულ დამუშავებაში, მაგრამ ფიქრი, რომ მან ამით უკვე მოიხადა თავისი ვალი, ცხადია, მიუტევებელი შეცდომა იქნებოდა. რაც დრო გადის, ინტერესი სამამულე ომის წლებსადახმ ლიტერატურასა და ხელოვნებაშიც არამცოთ ნელდება, კიდევ უფრო იზრდება და მძაფრდება. ამ თემას სულ ახალი და ახალი ასპექტებია უჩნდება და ქართული კინოს ურთაღლებაც მისცადა არამცოთ გასაჭერად, არამედ მისასაღებებელია.

ამენდად, შირაზი შექმნილი ახალი ქართული ფილმი „არ დიიჯერო, რომ აღარა ვარ“ უკვე ამ თვალსაზრისითაც ჩვენი ურთაღლებების ცენტრში ექცევა. ის ინტერესი კიდევ უფრო იზრდება მისი გამო, რომ ამ ახალი ასპექტია მონახული სამამულე ომის თემის გასახსნელად, ცოცხალი ხიფაა გადებული ჩვენს თანამედვერე ცხოვრებასა და იმ პერიოდულ წლებს შორის, თვალსაჩინოდ არის ნაჩვენები და გახსნილი ის ისტორიულ-საზოგადობრივი თუ ადამიანური არხები, რომლითაც უკვე საშაოდ დამორბეული დრო აქტიურად ერევა ჩვენს დღევანდელ უოვაში და კვლავაც ახდენს გავლენას საბჭოთა ადამიანის სულიერი ფორმირებაზე.

სცენარის ავტორებმა ლევან კელიძემ და ყარაბა (გუგულო) მედიამ ორიგინალური, მართალი და ემოციური დრამატურგიული საფუძველი შექმნეს ფილმისათვის. აქ თანამედვერე ცხოვრება წარმოსახული და იგი მაინც სამამულე ომის თემას ეძღვნება. ფილმის ავტორებისათვის დიდი სამამულე ომის ექოდ კი არ ედგის მართუბის ტრავმად, არამედ იმ უბედრებელ ქარისკაცულ, მოკლაქეობრივ და ზნეობრივ გმირობად, რომელიც დღესაც შთამავრებელი მაგალითია და უოველთვის ასეთი იქნება, რადგან იგი ღია ქრიალობაა, მოურჩენელი ტკიავლია, ჩვენი სულის ცოცხალი ნაწილია. რამდენიმე ნოველისაგან შემდგარ ამ ფილმს აქვს თავისი კომპოზიციური ჩარო, რომელიც ისინი ერთიანდებთან. მაგრამ რაც შთავარია, მას აქვს ის აზრობრივი, ემოციური, და აშხაბანვე, სოუვერუტური ხერხმეაღობი, რომელიც ნოველებს ერთ მთლიან მხატვრულ ორგანიზმად აქცევს.

ფილმში საინტერესოდ არის შერწყმული დოკუმენტური და მხატვრული სიმართლე. ის ნამდვილი მამავი, რომ აღანიხტებმა ათეული წლების შემდეგ იპოვეს მართვის ულელტებლზე დაღუპული სამხედრო ფოსტალიონის ნეშტი, ვის ჩანათშიც ქარისკაცული წერილები იყო, ფილმის ავტორებმა მშვენივრად გამოიყენეს ამოხადალ საფუძველად. ადრესატებს მხოლოდ 30 წლის შემდეგ ურადგებთა იფრენდებთან გამოგზავნილი წერილები. ქარისკაცთაგან უმეტესობა იფრენდაც, მართუბან, ბრძოლის ველზე, ზოგი კი ახლა თვითონ იღებს საუკეთესო წერილს და ასე იშლება თითქოს დროის საზღვრები, მთლიანობაში წარმოგვიდგება ისტორიული და თანამედვერე ვიოარება. ეს წმინდა მხატვრული, ამ შეთხვევაში, კინემატოგრაფიული ხერხი, ისტატურად გამოიყენეს ავტორებმა ფილმის კონსტრუქციისათვის. ძირითადი საურდენი კი, დედაობი ფილმისა, რაზეც არის საიმედოდ დანდობილი მხატვრული ზედნაშენი, ის გახლავთ, რომ ჩვენგან უკვე თითქმის საუღმდოდ წასული მებრძოლები დღესაც ცოცხლებივით გვიდგანან მხარში და თვიანთი სულის ნაოთელი გვეკეთილშობილებს. ადამიანური სიკეთისა და სიყვარულის, თანადრომობისა და თავგანწირვის სურვილს გვიძლიერებენ.

ფილმს ეიწუალური კამერტონივით გახდევს იქ კადრის განწყობილობა, სადაც შინაოუსვლელი ქარისკაცის დღვის მდღვარებისაგან გაქავებულ, სულის შემძვრელ ფიგურას და იქვე, მის გვერდითი სიციფობით სავსე, ხალისიანი გამომეტველები ბიჭუნას ცხედრად, ხმამაღლა რომ ითხოვლობს თქვის. შთაბეჭდავი კადრია, რომლითაც ავტორები თავიდანვე გვამტვევენ ხელში ის ერთადერთი გახალებს, რომლითაც შეიძლება მათ მხატვრულ სამყაროში შეღწევა.



ჩემი აზრით, აქიბედა სწორად ამ პრინციპული მნიშვნელობის მქონე კადრით დაწყებულიყო ფილმი და მას წინ არ დარწმუნდა კავსიანობის საერთო ხედი, რომელიც არაფრისმთქმელია თუნდაც იმდენი, რომ ხელყოფიერ, ბუდაფიციფერ იერს აძარცვოს და თავისი ღიბულამობით ამოვარდნილია ფილმის მილიანად ციციხად მხატვრული მკვიდრობა.

მეგონა, კომპოზიტორად უფრო გამართულია და შეკრული იქნებოდა ფილმი, ნოველები რომ ცოტა სხვა თანამიმდევრობით დალაგებულიყო. შინაშედავლელი გარსიკაცის დიდის კარბი, მხატვრული ლოგის თვალსაზრისით, აღბათა, ის ნოველა უნდა მოსდევდა, რომელსაც სირბოლად „ხახუხში“ შეიძლება დავაქარავ. სწორედ ამ ნოველმა კოსთუმობს გადარჩინელი გარსიკაცი, უკვე ხანდაზმული ხახაზი თონისთან იმ დღესს, რომელიც 30 წლის წინ ჰაბუმა გამოგზავნა ფრანგებთან და ახლა თეთრონივ მიიღოს. ამ დღესსა მისაც საერთო სათაური ფილმს „არ დაიჭირა, რომ აღარა ვარ“, ამ დღესითვე მაივარდება ფილმი. კომპოზიტორი ჩარჩო იმით უფრო იყავო გამოიკეთებოდა, თუ ლექსი სწორად თავსა და ბოლოში გაისმოდა.

რეჟისორი გუგულია მეტალოის ფილმი მაღალი ემოციური ძაბვით არის დაშუბული და მისი გადამღები ძალა აწერია. თუმცა, თუ არ ვცდები, იგი თანაზარი მხატვრული დონის არ არის და ზოგიერთ ფილმში ბოლომდე ვერ არის გამოყენებული ის შესაძლებლობა, რასაც სცენარი იძლეოდა. ის ღრმა ფსიქოლოგიური მასალა, რაც პირველი ფილმშია ჩაღებელი, როცა ცხოვრების უკუღმავლიერ უოვანი მიყვარული სიყვარული კვლავ ძველი ძალით იფეთქებს ცოლ-ქმარსი გარსიკაცი კარსიკაცი საშუაება წერილობით მიღების შემდეგ ისინივად არ მისცა ერთანზე გრანოვებულო. არც ის ნოველა მიმანი სათანადოდ არხატობს დონზე გაზობრიციფლებულად, სადაც ახალდაგზარდა ეურნალიტიბ რედაქციის დავალებით ფრანგულ გმირს ეტებს თუნდა ქალკმა. ეს გმირი კი თუმცა მისი მეზობელი, ერთი ჩვეულებრივ ირესტრანტი უთფლია, კეთილი და გულისხმირი კაცია, რომელიც ვერანერით ვაფიქრებინებდაო, რომ მას ასეთი გმი-კოსა შეეძლო ჩადენის. ამ ნოველს ცოტ-ცოტა რაღაც დაალეს რეჟისორმა, ამხატურაღმავ, მსახიობებმაც და საბოლოო კამში ვერ მივიღებ. მხატვრული ეფექტი, რის საშუალებასაც ლიტერატურული პირველწყარო იძლეოდა, თუმცა, ფილმის აზროთი დონეზე, ემოციურმა ძალამ, მხატვრულმა ეფექტმა, ჩემი სპირით, გადაწინა ეს წავლი. იმდენად ძლიერია მიგან მიღებული საერთო შობაქული-ღემა, რომ ცდიველი დასანიან ხატეებზე შეიძლება სულაც შეუშინეული დარჩეს გრანობაორულე მაუერებებს.

განსაკუთრებით შობაქულივაცია ის ნოველები, სადაც შობავრ გმირს დიდო ანაშექე ასხებობენ. ამ დიდი აქტიობის (ჯღმდმტრ სიჭრთხილის გამო რე მოვერდიბეთი მარალე სიტუაცეებს) მონაწილეობამ ბეჭეწილად გადაწვეტია ფილმის ბედი. სხვა ნოველებსადაც განსტვავებთი „ხახუხში“ თითქოს არაფერია ხელშეახებთი და „სა-თამაში“. ამ უდარესად ძწელი, გარეგნულად ღმწწწ, მაგრამ განწეულიბობით მეტად ძლიერი ენაზობლის დაძლევა ბოლომდე დიდ აქტიოროდ წიგს შეეძლო. დილო ანაშექე არამეტი დასწლითი ეს როლი, არამედ ისეთ მხატვრულ დონეზე, ისეთ ემოციურ სინა-ღელუშვდ ათვენა, რამც შობავრ ამ ნოველს კი არა, მეიღ ფილმს დადეგ საოცარი ნაოთლი.

დილო ანაშექე ამ ფილში კიდევ ერთი საუცხოო სახე შექმნა ნოველში, რომელსაც სირბობითა „განწა“ შეიძლება დავაქარავთ. თითქოს შეუძლებელია იმის დაქვრება, რომ ამ იროჯე სობო-ღემა განსტვავებულო ხასიათის როლს ერთი და იგივე დასწლით ასრულებს. შვეიდი, კეთილი, ადამიანური სობობით სავზე ხახაზიდან უფლო, ღრწუ, გულსახვევულ და ხარბ ღლებად გადაცეცვა ერთსა და იმავე ფილმში სიც, რომ ჩვეულებრივ მაუერებებს კი არა, პროფესიონალსაც კი გაუქირდეს შენი ცნობა, ნოველის ბოლო კადრი, როცა გარსიკაცი კვეცილებ ჩამოცილებულ შვარსიან ფილმს უყურებთ, სინადაც ცოცხალი და კვიბატი, თუმცა საოცრად კეთილი ჰაბუკი გვიღობს. ჩვეწნი შიშივე განდსახიან ერთად სეჯიანდ ღმილ-საც იწვევს, რადგან 30 წლის წინ დაღუბულმა გოგამა სწორად ახ-ლა, ჩვენს თვარწით, ფსიქოლოგიურად დაქარგებელი სასწავლი მოახდინა. მისი წერილით მიტყუებული ხარბი და მეთავჯე მხოკი ვი-თომდა ეწოში ჩაფულები განმის ძებნაში ნახვლო განმს, სიყვარუ-ნურ გრანობას იბოვებს და თუმცა შეცუბუნებულა, მაინც, დაპარაუ-

ლით გადაცეცვა მას, ვისაც კარშიდაწო თვითონვე წავლავა და მივრჩხასაც აღარ ვცდებ.

ფილში რამც სეჯიანდ ირობრით არის შეფერილი სხვა-სხვა-სხვა ლეხიც, ანგელთაც სირბობითა შეიძლება ცურვლოდ „მამის ანდერტი“ და „მეგობრები“. პირველ ნოველაში ცოტა უდარდელი ახალდაგზარდა კაცი, ვისაც კეწმარტი უშუალობით ასახებებს გურამ ლორთქიფანიძე, მამს ანდერტის შესასრულებლად არაფერს იშურებს. 30 წლის წინ მოუწერია მამს რახზში, ჩემს თვარწით დაღუ-ბული რუსი მეგობრის ქალიშვილებს მიმიხებოდა. ახლა უკვე დავა-უკავებულ გურამს ევლბათა ეს. ისიც დაუდოებელივ მომეგზავრება პრანკოღარის მხატვრე, სადაც გმირი, სულაც აქეთ გადამდა იმათი მსახულელი, ვისაც თვითონ უნდა დახმარებოდა. ზალბინა კომლუბ-ნენობის თაქეღმძობრვა და ჰურის მეს პეროლით ისეთი დაშაბუ-პული რუსული სოფლის ცხოვრება, რომ ჩვენ გმირსაც ჩაიხტებს, ამ თითქოს უკვე დაღვდა ნაცემს სიტუაციაში თუ სიუეტში ავტორბე-და და მსახიობებმა იმდენი ლიროზში, სობობი, ადამიანური თანა-გრძობა და ბუნებრიობა ჩააქსოვეს, რომ ფილმმა ამაო მეტად მნი-შვნელოვანი ეფერაღბა შეიძინა, ჩვენი თანამედროვე ადამიანების სულიერი სიმდიდრის ძალდაუტანებლად გამოხატვა შემოქ.

ფილმის „არ დაიჭირა, რომ აღარა ვარ“ კიდევ ერთი დიდი ღირ-სება შეუძლებელია შეუმჩნეველად დაჯავრებს და საყარებოდ არ აღინიშნოს. საამაჟლო იმაა მთლი ძალით გამოავლინა საბჭოთა ხალხის ერასტოვლებვა, ერთი რახზის შველითა, ურთიერთმხარდაქე-ვა, თავანწარდა, ინტერაციონალიტიბრი სულისკეთება. ეს უკვე დაწავრდა ქეწმარტივად მხატვრული რსტატობით გამოვყვეცს ფილმის ავტორბებმა და ამით კიდევ ერთი დიდი სიმაჟთლ და სინაოლ შე-მოიტარეს თავის წარმოვებში.

გულისმობრება და სიყვარული სხვადასვა ერების შველებს შორის ამ ფილში სხვადასვა იგრძობა. მაგრამ განსაკუთრებით ძლიერი და შობაქულივაცია ნოველაში „მამის ანდერტი“. ნოველის ფიანალი ამ გრანობის ცოცხალი და დამარწმუნებელი დემონსტრა-რების, ცხლავა, მხატვრული დემონსტრირების კარგ ნიმუშია. მაგ-რამ ფინაღმდეგ, მთლი ნოველის მანწილზე ნაოთლ ჩანს ამ ად-ამიანურ გრანობის ძალე და სილამაჟე.

საერთო უბედურება და განსაცდელი საოცრად ადუღებებს ად-ამიანებს, ვაუნებელით თანავარდინებს და სიყვარულს ბავებს ღმწწ. ეს უბრალად, მაგრამ მშვენივრად ჩანს ამ ფილშიც. ვერამ ლორო-თიჯიანობის და ლილეღმა პოლიაკოვას მიერ გათამაშებული ენი-ლოვ წერილის სიტხვის ემთოლოვად იმდენად ძლიერია, რომ ენი-ნებმატრავი ცოცხალი სინაღდეღოს საბით წარმოგვედგება თვა-ლწ. ასეა აქ მიწვეული უარდებს კონკრეტული და რავალრის ნაწილელი სინოწი დიდ ხელოვნებისეული განწოდებადობას. საერ-თი ტვილით და უბედურება, რაც შობავრია, სულიერი ციოთახა ერთ-თა რახზის სხვადასვა ერების შველებსა, უკლაფერს ზედმიწევნით გააგებინებს რუს ქალს მამინაც კი, როცა ქართველი კაცი ქართლ-ენაზე უთოახს მამამისი მიერ მარუხობდ მორწინდ შარის, სა-დაც ტრაველი, თუმცა ვაყვარული სიყვადლის ამბავია მოზობრ-ბოლი. ლილეღმა პოლიაკოვამ, გაღმანს როლის საერთოდ შესანი-შნავად შესწარულებულმა რუსმა ხასიათმა ქალმა, ამ ენარღმში განსაციფერებულ აქტიოროლ ხელოვნებს მიაღწია. მის სახეზე, რო-მელსაც მხსელი უკლები უბედავთ ეგრანზე, უდარდეს მებჭევე-ლად ამოიკითხება პველაფერი ის, რაც მისთვის საერთოდ გაუკ-და, ამეჭვად კი ზედმიწევნით გასაძებს ენაზე ნაწიკამა წერილობ-დაც განსამოახლეს პოულობს ტვილითსადაც დადეღულ გულში.

ფილმის ბოლო მაფირული აჟორდ, როცა ეგრანზე სიხარული-საგან სახედავლები ბავწეო დიდმს მიზნის ეგრანზე, მისი თე-მაზე ამ მრავალმხრე საინტერესო, ღრმა და ემოციური კონსტრუ-ქციის კარგად მიგნეულელი ფინაღმა.

სტერილ-რაციოლუტური თემბეტაც საბჭოთა კინემატოგრაფის ერთი უხვად მასხარდოებული წყაროა. ამ თემაზე საერთოდაც და ჩვეწნიც, ქართული კინემატოგრაფში არაერთი საინტერესო წარწ-რებოვია შექმნილი. რეჟისორი სიკო დიდოძის ამ მხრეივაც დიდა გამოჩენილბება განწინა. რუსეთის 1905-07 წლებით რაციოლუტის მეტ-რობოლა სხუნვს ეძღვნება მისი ახალი ფილმი „აქციეც ვაწინა-ღისას“, რომლის სცენარიც მსახე ეთუფონის კინოდაამატურ გ-წო ებარდობისთან ერთად. რუსეთის პირველი რევიოლუციის 70 წლისთახებზე ეს ფილმი კიდევ უფრო მეტ მოქალაქეობრვად და იდე-ურ ეფერაღმბას იძებს.

ფილმს საფუძვლად დაედო ისტორიული ფაქტი — ნატიშარის ბოლშევიკების დიდი ჩგუვის გაქცევა ჭუათისის ციხიდან. თუმცა ეს მოხდომილი ზეპირდრამის წარადგინა კინოკამერის აპარატურა და არა იმისათვის, რომ დოკუმენტური სისტემები შეინახონ ფილმისათვის. მე-20 საუკუნის დასაწყისის პოლიტიკური პრაქტიკის ატმოსფერო ფილმში ისტორიული სიმართლითაა განსწლნი.

ჩამოჭრუ განსაკუთრებით მნიშვნელოვან მხარტულ მიგნებას, რაც გამოარჩევადა კინოსერაოს ამ თუმწე შექმნილა სხვა ფილმებიდან, ზე მგონია, რკ ჩვეუ ტუთულიად დაუფუძრულ ძებნას, მაგრამ ეს ამას რომე ნაწინას, რომ ფილმი თავის დანიწუნებუბებს არ ამართლებებს. პრაფციონალურ დონეზე გადაღებულ ისტორიულ-რეგო-ლიტერატურულ ფილმებს, რომლებიც ერთხელ კიდევ გასულიყენებ მყურტრებს იმ მგართული მუშის სინამდვილური და გაასწინებებ ემის, თე არ მართად დაუქდა ჩვენს ქვეყანას თავისუფლების მოძრაება, სასარტყლოდ საქმეა და საბჭოთა კინოსტულოვნება კიდევ ამიტომ დიდ უნდაღებებს უბოზბს ამ ფუნქციის მხარტრებელ ნაწარმოებებს.

ქართული კინემატოგრაფიე ყოფილთვის უხვად საუფედდა ერთიგნუ-წულ თუ საერთოდ კლასიკურ მწერლობას. იყველიყოლად ცნო-ბილია, რომ ერთწარწიკია ტრუთული და საქმიად უმუშარი საქმეა, რად-ღაც ლიტერატურული პირველწარმა, მიი უფრო, თუ იგი მწერლობის შუუგებებს განეყოფნება, საქმიად ძნულად ექვემდებარება ზე-ლოვნების სხვა სეროშო გადარწიკად და მყურტრებულში ამდაგვაი ცეც ცეცება და უმართობის გრწინობას იწვევა. ქართული კინოს ისტატებიც გერწარწიკის დიდი ტრადიციად და გამოქცეუდა ჰქვი, თუმცა მისი მკაცრწინობა აერთხლებ დაზარტრებულ უნაყოფილე-გასულ წელსაც პარმდენიშე ფილმი შეიქმნა ამ გწით. მათ შორის არის აშარად ცარწარწიკია: „კავკასიის ტუვე“ და ალმანაში „ჩარბი-კი, ჩიკატული...“ და „ღვინის ჰურღებში“. კიდევ არ ფილმს „სოლო სალბურწინაისი“ და „გვეწიოდედ სოთში“ — გაწარია ლიტერატურული პირველწარმა, მაგრამ აქ საქმე უფორ რთულადდა და ამის შესახებ ქვეტიო მოგახსენებო. ალმანაშტე კინოკომედიებთან და-კავშირებით ვიტყვი ჩემს საქმულში.

1975 წლის ფილმებიდან ერთ-ერთია საუყუთესოა რევისორ გიორგი (ტიტო) კალაიწიშვილის ფილმი „კავკასიის ტუვე“, რომე-ცეც ტრატსტორის ცნობილი მოიზრბობის მიხედვით არის და-დაღებული. ჩემი აზრით, იგი კარგი ნიმუშია ცარწარწიკის არა მართო ქართულ, საერთოდ საბჭოთა კინემატოგრაფიი, რადგან აქ კლასიკური ლიტერატურული პირველწარმისგან ერთგულბებუც აშარად და ამისთანვე მისი დედატურე ცერწარწული სახტე არის მიწინეულში. ლეგ ტრატსტორის ამ საუყუთესო ცნობილი მოიზრბობის ანალოზს არ შეუდღებუი. ეს ზედმეტი იქნება. მაგრამ ზოგე ჩამბს გასწინება მანიც დაგვეჩრტება იმისათვის, რომ უყუთ მიხე-დეუ ფილმის დარწინებს.

გენიალურმა რუსმა მწერალმა ეს მოიზრბოა 1872 წელს დაწე-რა, ცხდია, იმ შობაბედილებებით, რომლებიც უმუშარად ჰქონდა მიზეტული კუცკასული სასმასტრის დრბოს. ცნობილია, რომ შოიის. რბოს კონტრეტული ფაქტი დაედო საფუძვლად, რომელიც 1858 წლის ივნისში მოხდა. მაგრამ ამას ახლა არა აქვს პრინციპული მნიშვნელობა. შობაჩრის ის არის, რომ მოიზრბოა „კავკასიის ტუვე“ ამ მომხდევადან თითქმის ოცო წელის ზემდედ დაიწარა, ანუ იმ ხა-ნიწში, როცე ტრატსტოკი „სასალბო მოიზრბობებში“ წერით იყო გა-ტაცებული. „კავკასიის ტუვეც“ სტეციალური მონწინ დაწერა და გა-მოაქვეწარ კიდევ იმავე წელს „შეიხობე რუსულ საიხთავ წიგნში“. ისედაც დიდი სისადვილი და უზარღობილი ადებულობი სტალი ტრ-ატსტორის ამ პერლორბის და ამ მიწარწინაბუბების მოიზრბობეში კი-დედ უფრო სადა და უზარღობა, თითქმის ერთგვარად კიდევ მოკლე-ბულია იმ სიღრმეებს, რომლებიც, მის სხვა ნაწარმოებებს ახასია-თებს.

ფილმის ავტორების (სტეწარი გა ბაღრაძის და ტიტო კალაიტი-წიშვილის) ეს უნახსენელი რეწარწიკია წინაშე გნებად რაყოღ პრბობოზე იდეა — კიდევ უნდა შეწარწინებნიით ავტორისტული უზარღობა (ამას ცარწარწიკის კანონებს გარდა გენიალური მწე-რბოს ავტორიტეტიც ათუბულებს). ამისთანვე, ტუტი სიღრმეც უწე-რა იმავედ ნაწარწიკისათვის (სინაი ხომ იმავე მარწარწინაბუბებამ არ ისინავდა, რასეც ტრატსტორი მოიზრბობის წერის დრბს) და ამა-ვე დრბს მისი ცერწარწული სახტე უნდა მოქმეზნათ. მე მგონი ყველა ამ სიწითულს მათ წარმბებებით ვაართებს თავი და იი რატომ: შეი-ქმლება ითქვას, ზოგე მცირე, უმნიშვნელი გამოწალისის გარდა,

ფილმი მოიზრბობასთან შედარებით არაფერია შეცვლილი (მხრ-ბილად ფინალში სტეწის ერთგვარი „თავწინობა“; მაგრამ ისიც ტრატსტო-სტორის მოიზრბობის სულადნა (მილის), ასე არ, მწერლის გენია-ლური უზარღობა უაღრეს ერთგულბებით არის დაღებული; სიღრ-მეები აქ მშობლად ჰქვემდებარების წყალბობით არის მიღწეული, მეტ-წილად ელიონის და კოსტილინის კონტრატსტული ხასიათების გა-მოყუთების დრბს და ამის სიწულ საფუძველსაც იწყვე ტრატსტოკი იძლევა. არაფერი აქ მწერლის ნებისა და მოიზრბობის სტლის საწინა-ამდგელოც არ ხდება; არც შეცება სიუჟეტის განცთარებას, მართა-ლია, ცერწარწე იგი სხვაგვარია, მაგრამ მიუხედავად თხრბობის თანშიმ-დებრბობის შეცვლისა (მისი სწორბარწიკად მოიზრბობისტული მდინა-რება ფილმში ტრატსტორის იშრობის არის შეცვლილი), იგი თითქმის შეუზღვევლი ჩრტებს ჩვენთვის, თუ სტეციალურად არ ჩავუკვარდილთ და არ შეუდღებულ პირველწარმას.

თითქმის საწარწულებრივი რამ მოხდა, არც არაფერი შეცვლილა ტრატსტორის მოიზრბობაში და ცერწარწე კი თანამდგელოც კინოსტატო-ნიებს წარწარწობებს ზედგათო. არაფერი საწარწულებრივი, არც ტუმა უნ-და; აქ არ არის. უზარღობად მოხდა ის, რაც ცერწარწიკის დრბს იმ-კიათად ხდება ხოლმე — კლასიკურ ლიტერატურულ წარწარწობებს მიეძებნა დედატურე კინემატოგრაფიული გამოხატვის ფორმა და საწულებდა. და ამში სტეწარის ავტორებთან და რეწარწინარბთა ცრ-თად დავწლო მიღწეული ოპრტარტი დავით სიღრმადნა, მხატვარ პირწას მარწარწიკის, კომპოზიტორ გიე ვარწილს (მათი ნაწულები არის არწარწარწინაწილში), საერთოდ მთელ დაფრტსტეს და, არც ტუმა უნ-და, სასტატობებს, რომელთაგან მე მინდა გამოყოყ, ი. ნაწარწიკი და ლ. ოშევერვა.

ელიონისა და კოსტილინის ურთიერთობას, მათი განსხვავებულობა სასტატობის ამხანაშ მტეც ფსიქოლოგიური სიღრმეები გაუნდა, რაც ტრატსტორის მოიზრბობაში არ არის აქვემდებარებული. მსახობები ა. ნაწარწიკი და ვ. სლოღნიკოვიც მშვენივრად არამწევენ თავს ფილმის ავტორების მიერ შეთავაზებულ ამ ამოცანას. აქ მყურტრები-ლი მამაყოფილი დრბებისა და ვეჯაცობის, ან კიდევ სულბადლობა-ობისა და სიძლადნის გამოფენების არამბრტი უფრო ხანგრძლივი მო-წეხს ხდება (მოიზრბობაში ხომ ეს სულ ორთოდ ტრატორი არის მინი-წეხული), რაკი კინოს ვიწარწიკური საწულებებით ეს ოლოდ ზერ-ხდება, არამედ მათი სტლის სიღრმეებიც იხლება. ამდენად, ორი. კეც გმირი, — ერთი თავისი მტეციუ ხასიათითა და კეთილშობილბობ-ებით. მეორე კი ლაწრული ზუნებთა და აქედან გამომდინარე უყე-ვედა მანქირებთი, — ჩვენწინვის სასტებით გასაკები და ნათელი ზდე-ბა.

პოეტურად არის განსწილი ელიონისა და დინის ურთიერთობა. ტუვე რუსი ოფიცრისა და შოიული გოგონას ცნობსმყოფარბობითა და მშვემეც კი სიკეთით, სიზარღობით, თუ სიყვარულით სიხეც ურ-თიერთდამოკლეულებუბა მოიზრბობის და ფილმის საუყუთესო საგუ-ეტიტური ხასია, ამ ეპიწოდებში განსაკუთრებით ძლიერია ი. ნაწარწი-კი ელიონის რაწობა. მაგრამ ეს არ არის გასაკები ცნობილი მსა-ხობისისაწან. გასაკები ის არის, თუ ახაზებულდ მსახობას, სულ ახა-ლაღობად ლ. ოშევერვამ რორგე გარავთა თავი ამ თითქმის უზარღ-ობა, მაგრამ უაღრესად რაწულ როლს, იგი არამბრტი თავისი ორი-გინალური და მშვენიერი გარწეწინობით მიწინადგა დინას როლს, არა-მედ ისეთი ჰლასტატური და დანიწარწიკო ცერწარწე, ისეთი აქტიო-რულად მიღარდა და დრმა გამომწეველებუბა აქვს, რომ შოიული გო-გონს გულშეგრუკული, შეშინებული, მაგრამ სიკეთით და სიზარღუ-ლებით სავსე სახე თელი დამაქვემდებლობით და უაღრესად ციცხლად განსასიგერა.

მე მგონი, ნაყლები წარმბებით რაიან განსხვავებულობი ფილმ-ში შოიული მამაყუცები. აქ ვერც რეწინორი, ვერც მხატვარი და ვერც თავად მსახობებში ვერ გასწელებ იმ ტრატურბებს, რომლებიც, საწარწიკურად, დეკოდრად ჩვენს კინოში და იმდენად მისაბებუ-ამ-მონინდა მათი ეს მშარწარწიკული პორტრეტები, რომ ფილმიდან ფილ-მი გაღაღანდ. ამ მზიკი, თუ მგწინებრბა არ მდღობატბს, ზედწილი გამოწწალის თუნგე აბულბის „კედეტრბა“ წარმბოდგენს მშობლი-დად შეტებებს ელიონისა და შოიულებების ურთიერთობის, მიუხედავად მათი მგწეული დამოკლეულებუბის (თუნდაც იმ უზარღო მზეტვის გამო, რომ ერთი ტუვეც მორბისა), სხვისი ვეჯაცობა მანიც მომზი-ბლავია რუსი ოფიცრისათვისაც და ახლელახლთისაც. ეს მამაყოფე-რი ურთიერთობისმპირითა დრბადდარო გამოკრებუბა ხოლმე მოიზრბო-

შიც და ფილმშიც. ამიტომ ერთგვარი „თავნება“ ფილმის ავტორებისა, რაც ზეცითაც ვასწავს, როცა ფინალი ახლდა ხელს აუტარებს თოხს მეორე მიიღოს და ამით სიყვარულისაგან იხსნის გაკეცილ საკუთარ ტყვეს, სამშვიდობოს ვასულ ფილმს, მიტევენა მათ, რადგან მოლოანად შეესაბამება ლიტერატურული პარველწარმოს სულს.

ჩემთვის უტყველია, რომ ტიტო კალაოზოვილის ფილმი „კავკასიის ტყვე“ პირადად მისი, მიუღო დამდგომელი კოლექტივის და კინოსტუდია „ქართული ფილმ-ს“ აშკარა წარმატებაა.

აქვე მინდა ორიოდე სიტყვა ვთქვა მოკლემეტრაჟიან ფილმ-კონცერტზე „ლოლიო“, რომელიც ახალგაზრდა რეისორმა მიხეილ კიბურელმა გადაიღო. მიუხედავად იმისა, რომ ეს ენაჩ რეისორული ფანტაზიის დიდ გასაქანს, მე გჯერა არ იძლევა. „ლოლიოში“ მაინც გამოჩნდა დებიუტანტის ნიჭი. მის მიერ ზომიერების კარგი გარნოებით, გემოვნად და ზუსტი თვალით არის მოხმობილი ცინიკო-გრაფიული (და არა ეგზოტიკური) მასალა სენსური მუსიკალური ფელაქორის ეგრანული ფონის შესაქმნელად. ახალგაზრდა რეისორის პირველი ნაბიჯი იმედანია გამოდგა და ღმერთმა ქნას, არც მას და არც ჩვენ ეს იმედი არ გაგვიტრუბოდეს.

ამით წარმანდელი „სერიოზული“ ფილმების რიგი ამოიწურა. დანარჩენი „მსუბუქი“ ენარს, ანუ კომედიას განეუფუნება. მეც მაინც ვიზნაჩე ინტერესით, თუმცა წინწკლებში კი ჩავხვს, ეს გაგრძელებული დაყოფა კინოფილმებისა, მიუხედავად იმისა, რომ ბევრ სხვა-სთან ერთად არ ვიზიარებ ასეთ ხელგონურ გამოქანებს. მეც მიმანინა, რომ „წინადა“ სახით არც მსუბუქი ენარი არსებობს და არც მძიმე. უკვლავ მნიშვნელოვანი ნაწარმოებები, არა მარტო კინემატოგრაფიაში, არამედ ხელოვნების სხვა დარგებშიც და შექრლობაშიც. უკუდღეობის მწიდალ თავსებთან ენარულ ჩარჩოებში, მაგრამ ამაზე ქვემოთ გაავარტულბ სუბტანის. ახლა კი, რომ „განვტავითო“ ქართული კინოკომედიები, მათგან ცოტა ძალადაგანებით გამოვაცდებულბ ზღაპრულ მოტივებზე გადაღებულ ფილმებს. ასეთი ფილმი გახსულ წელს სამი იყო: „სოლო სალაშქროისთვის“, „ივანია და სიმონია“, „ჩივის რძე“.

„სოლო სალაშქროისთვის“, თუ არ ცვდებოდა, ახალგაზრდა რეისორი ქალის დანა გურჩანას დებიუტი უნდა იყოს კინოხელოვნებაში. ამირან ჭიჭინაძისთან ერთად იგი სცენარის ავტორიცაა, რომელიც პიტიბერტ უელსის ზღაპრის „ქალისურთი დღეს“ მოტივებზე დაწერილი. თუმცა აქ ბევრი რამ არის შეცვლილი. გავრცობილი, თანაც ისე გრანულადა დაჯავშრიბილი უკვლავი ქარვის ჩვენს ეროვნულ უკოთასთან და ხასიათთან, ისე ვადმიწვდილი ქართულ ნიადაგზე, რომ პარველწარმოსთან კავშირი ძალზე პირობითია. ახლაც ეს არის ამახილაროვე ქართული ფილმი ზღაპარი, რომელიც ენა-ვისი ხასიათებისა და სიტუაციებითაც კომედიურია და, წარმოიდგინოთ, დრამად დამაფიქრებელიც. რაილა აქ კომედიურობა არ გამოიჩინავს დამაფიქრებლობას და არც პირველ ხდება, უნდა გამოვტყუდ, რომ ეს ფილმის ღირსებები მამანია. ცოცხალი ფანტაზიის, ცნობისმოყვარე, მარტინობარე და კეთილი გულის ბიუენასა და მის „ორთოქოსტულთა“ მოაზროვნე, თუმცა, ასევე კეთილ მამას შორის დიდი კონტრასტია და ფილმის კომედიური შეფერვლობაც უპირატესად აქედან მოდის, მეტი „მაგარებლ“ გარეგნული მნიშვნელობა. ისეც ფილმის ღირსებია, რადგან მის სერიოზულობაზე (არ დაგვიწყობენ, კომედია) მეტყველებს და არა იფიქსიანს ეფექტურობაზე. უკვლავობს ჩვეულებრივში ბიჭი, განსხვავებით მამასისაგან, რაოდენ ამაღლებურ, ჯალისურეს ბეჯებს და ზღაპრის დემეტრი პირობად ახლ შემოქცეს ფილმში. „ახიბებულ“ ბიჭის აღზრდა იმით მოხდა, რომ იგი მოქცეს მამასის საკუთარი გაულისის ქვეშ და ფილმის დანარჩენს ეს ზონზობა მამაკაცი ბედისური დღითილი შექცევის შვილის მორავ კლილი გულთა ნაკანამეგე ოინებს. ქვეყანური, ნათელი, ხალისიანი მოკლემეტრაჟიანი ფილმი გამოვიდა და რეისორთან ერთად წარმატებით მინიჭებულ სიხარული და მსაუბრებლად უნდა განაწილონ იკავლის დიდი შესწავლილბ მშვენიერი ბიჭუნამ ი. ბერიანვილია, მამა — ი. ბუბაძემ, ჯალისურთი დღესის პატრონმა რ. ჩიქვიძემ და სხვებმაც. ვინც ამ ფილმს გადაღებულბ იღებდა მინაწილობას.

საწუხაროდ, ასეთივე შთაბეჭდილობას არ ტოვებს ქართული ხალხური ზღაპრების მოტივებზე გადაღებული ფილმები „ივანია და სიმონია“ (რეისორი ნ. ჩარკვიანი) და „ჩივის რძე“ (რეისორი ნ. სანიშვილი). აქ „წვირილმანებზე“ ადარ ღირს საუხარი, უკუკაო, დენე რიტმზე, გაკაოზრებულ და მოსაწყენ ენაოხლებზე, ტრაჟა-



ქარი ფილმთან „აუტრატურა სალხინეთში“

რიტებზე, აქტიორულ უსახურებზე თუ სხვა ამაღავარი ხასიათის ნაქლებ, რადგან შთავარი რამ არის თავიდანვე ხელიდან გაშვებულ, თუ მიუგნებელი — ფილმი-ზღაპრის ვასალები. მამატონ ავტორებმა ეს მწარე შედარება, მაგრამ მე ისეთი შთაბეჭდილება შეემქმნა, რომ მათ სტანდარტულ ვასალები მოიპირავენ, რომელიც უკვლავ სტანდარტულ საკეტს აღებს. იმ დროს, როცა ეს ბინებშიც არ გვანგობს, არამცოთ ხელოვნებაში.

ახლა კი, რაჟი უკვლავი სხვა უკან ჩამოვიტოვებ, მოვფორუნდეთ კომედიებს, რომლებიც, მე გჯერა, ქართული კინოსათვის აქინდის ვარც არის და ქუსლებიც, მის ძალად პრეტენტუას იცავს და, საწუხაროდ, ზოგჯერ ღახავს კიდევ. თუ სხვათა მაგალითს გავიხსენებ, შეიძლება დავგაშობილი იმან, რომ საბჭოთა კინოხელოვნებაში არცერთ ენარს არ ამტკივან იმდენ შუბს, რამდენაც კომედიებს, ქართულ კინოკომედიებს კი საერთო საკავშირო საბრძოლვე მტეტულად ხელგაშობილი ეტებებთან. მაგრამ ეს ნუგეში შეიძლება დროთა ვითარებამ, ან სულაც, უფრო მალე გამოგვეცადოს, თუკი ამის გამო წავუტრუბოდეს იმ სენს, რომელიც თან სდებს ქართულ კინოკომედიებს.

შთავარი საშინობოება მაინც ის არის, რომ ჩვენშიც და საერთოდ საბჭოთა კინემატოგრაფიულ კომედია საკმაოდ ხშირად კარგავს თავის ენარულ ძალას და იოლად ჩამოიღის იაფფასიანი, ცარიელი, უფესავატორ დონეზე. უკვლავ ენარს გაჩნია თავისი ზომიერი სიმაღლე, მწვერვალო და, საწუხაროდ, უფესურელიც. ეს უკანს-კნელი უკვლავ და უკვლავიბრი უხებდებებია, მაგრამ, მე გჯერა კომედიებში განსაკუთრებით აუტენდია.

თუმცა მინწეულია, თითქმის მავრებელი უფრო ღმობიერია ამ ენარისადმი, სიცილის გამო ბევრს მოუტევენ ავტორებს, ეს მაინც არ არის სწორი. მარტო „სალაროს“ სსოშით ეს არ ვაგრობებ. უფრო საწმუნდ ის არის, რომ მაუტრებლების უკუდღეობაში დასაყოფიების შედეგად, უკვლავ მეტი საუკვერტი სწორედ კომედიების მისამართით გაიხსნის. ეს, ალბათ, იმიტომაც ხდება, რომ ჯერ კიდევ უტეტესწილად უსტია და უფერული საბჭოთა (და არა მარტო საბჭოთა) კინოკომედია. მე გჯერა, ეს იმასაც გავაგრძობებებს, რომ ენარის სწრაფობით მაუტრებლის შენდობის იმედი არ უღდა ვიკიბოთი. პირაიტი, რაგვარ ჩანს, მას რამდენადღე დიდი აქვს ინტერესი და მოიხიფინილება კომედიისა, მათ უფრო მეტად აღიზანებს გაცრუებელი იმედიები. ამის გამო ამაღლებული წუხილი იმის საკავშირო არსებობა, თუმცა უფრო ხსხვავს, ვიდრე ჩვენს, მაგრამ ეს იმას როდი ნიშნავს, თითქმის ამაღავარი მდარე კინოკომედიები ჩვენ არ გავაწინდებს.

ტაუული ნუგეში იქნება, თუ ვითარებთ, რომ ზოკიერითა ქართული კინოკომედიის დიდი წარმატების გამო, ჩვენ არა ვკანდრდეს საწუხარო კი საერთო კლილი საბჭოთა ხელოვნებისა. უტრადოდ, სხვებისათვის ქართული კინოკომედიების ბრწენინილება უფრო თვა-

ღმისაკმეო, ვიდრე მისი არტული იშვიათი ჩაჯარდნები. ეს ჩვენ უფრო კარგად მოგვხსენება, ან, უფრო სწორედ, კარგად უნდა მოგვეხსენებოდეს და თვალს არ უნდა გხუცავდეთ ამაზე, თორემ წყურთებულ სენს გავრცელებულზე იოლი არაფერია.

ამს გარდა, შეიძლება ერთი შეხედვით უსწარო იყოს ჩემი განცხადება, მაინც ვიტყვი, რომ ქართული კინოკომედიის კიდევ ერთი საშრობო მანქანა წარმოგებაა. როგორც წესი, როცა სახეობა კინოკომედიის საუკეთესო ნიმუშებზეა დასაყავი, ხშირად ისინი გეგმები ქართულ ფილმებს. თითქოს ისეთი შთაბეჭდილება შეიქმნას, რომ ქართული ეროვნული კინოხელოვნების ძალა და მშვენიერება უპირატესად კომედიებში მოსახლდება. ამასი არის მტკანაული სიმართლე.

სწორედ ამიტომ, იმ დროს, როცა სხვა კინოსტუდიებში, როგორც ამბობენ, კომედიებს მოაპარი პროდუქციის ერთგვარ დანამატად მიიჩნევენ და არ აქცევენ სერიოზულ ურთადავს, ჩვენთან სულ სხვა ვითარება შეიქმნა. ჩვენში კომედიები მოაგრად და მნიშვნელოვან ენარება იქნა შეიქმნული. ეს კარგია, მაგრამ ამას სხვა საშრობოება სდევს თან. შთილება ის მოედს, რომ აქ ყველაფერი სხვა იქნეს კომედიის დანამატად.

ეს ძალზე საშუალო ამბავი ანებია. შოშ ისიც აღმოჩნდაც, რომ რაკია ქართული კინოკომედიებს ასეთი წარმტება აქვს, უკვე თითქმის ყველა რეჟისორი ცდილობს როგორმე ამ ენარში იშეშალოს ის იმს კი აღარ დადიდებს, აქვს თუ არა საბაზო ნიკი იშეშაოს მითოვნილება. ზოგი გამარჯვების საწინაღარს ენარში ხედავს და არა საყუთარი შემოქმედებითი ინდივიდუალობის ერთგულებაში.

სწორედ ყველაფერ ამის გამო მიმანია, რომ კინოკომედიების ხედვარი წონასაც ქართულ ფილმებში და საყუთრივე ამ ენარის პერსექტივებსაც საგულდაგულოდ უნდა აწონ-დაწონა, რადგან აქ შეიძლება საყუთოდ სახეში ხიფათი იყოს ჩასაფრებულობა. თუმცა არც ის ივარგებს, რომ განჯანის ზარის რეკავს გადაყვეთ და ამ დროს ხალხს, როგორცანორი, ძლიერი მხები ჩაჯახშით. ირთავ უკიდურესობა თანაბრად აწებებს ქართულ კინოს.

დაცურბუნდები ზემოთ განყვეტილ სიტუცას იმის შესახებ, რომ ენარული ჩარბრები თითქმის ყველაფერის ვერჯია კუმშარბიად დიდ-დიდ ხელოვნებისათვის. მე მინაც ამ აზრისაა, ვარ, მუსხედავად იმისა, რომ არა მარტო თეორეტიკოსები ხელოვნებისა, არამედ თავად ავტორიტეტული შემოქმედნიც კი ზოგჯერ საყუთოდ დაბეითებითი მოთხოვნენ ენარბრები გარყვეულობას. მათი აზრით, როგორც ტრანსფორმაციაც არ უნდა ვანიცაონ ენარბრებს, როგორცადაც არ უნდა ამბიდრებუნდენ ისინი ერთმანეთს, მტკიცე ფარგლებს დაცვა აუცილებელია, რადგან ეს ის თამაშის წესია, რომელიც თავიდანვე აშკარა უნდა იყოს ხელოვანსა და, ამ შემთხვევაში, კინომაყურებელს შორის კონტაქტის დასამყარებლად, მათ ურთიერთგებულება გარყვეულობის, სინათლის შესხადება.

ვისაცადაც არ უნდა იყოს ეს განცხადებულობა, იგი მაინც ზოგადი მსჯელობაა, თეორიული დოქტრინაა, რომელსაც არ ეუბნება და უღმობილად არღვევს შემოქმედებითი პრაქტიკა. ჩაბლის ფილმებზე უფრო კომედულირ ფილმში, როგორც ამბობენ და, მე მგონი, სა. მარტოლიანდაც ამბობენ, თუმცა ჩემი დამწმუნება რაში სჭირდება, გერ არ ყოფილა. ჩაბლის ფილმებზე უფრო ტრაგიკული ფილმებიც ძნელი მოსაქმნია.

ამ როცა აწინდაც ენარმა შექმნა ნაჯვარი—ტრაგიკომედია, რომელიც ახალი ენო კინოხელოვნებისათვის, თუმცა მწინდობაში ადრე არსებობდა. მაგალითებისათვის შორს რომ არ ვიროს, ტრაგიკომედიის ელბარ შენედალიანს არამეხედვლებრივად გამოყენეს და გარყვეულილად ნანა შექედლისის „კირველი მერცხალის“. ტრაგიკომედიაც ენარია, შეიძლება სოქვს ვინმემ და სწორიც იქნება, იგი უკვე ჩამოყალიბდა ენარად. სხვა მაგალითებს მოგიტანთ, რომლებიც, ჩემი აზრით, უმაღლ მოგაყვებენს ჩინში. რა ენარს ვერ ვეუთრებო რაში ჩემთვის აგრისისთვის მამა? ტრაგიკომედია, მაგალიტ ვერცხვით, რადგან აქ არაინე არავის და არაფერზე არ დასცილის. მაგრამ მისი ძალა ხშირ დიდ თანაგრბრბობას და სიყვარულით სავსე იუმორსაც. ცაა? ტრაგიკომედიისთვის სიყვარული კი ვერ ვიტყვით, რადგან ასეთი ენარი არ არსებობს, მით უმეტეს, არ არსებობს ტრაგიკულ-ლირიკულ-იუმორისტული ენარი.

მეუ სა ვუთარი იტყვით, არაფერი, უნდა შევეფუთო იმს, რომ უყოფლი კუმშარბიად დიდი ხელოვნების ნაწარმობი გოლიათი ბაშვივით არ თავსდება ადრე დამსაღებულ მტკანდარბიტ რობტაზეში, იგი თავისუფლებისათვის ჩაბის დაბადებულა. ჩვენში ვალი ის კი არ არის, რომ მაინცდასაინე პრაქტიკო არტაბტში, არამედ ის, რომ გავრცევეთ, რატომ არის იგი გოლიათი და რითი განსხვავდება ჩვეულებრივი ბავშვისგან ანუ. გავრცევეთ იმ საყუთრივ ღარსებებში, მშვენიერ მიუგნებათ ერთობლიობაში, ენარულ ნაჯვარში, რომელიც წყალობითაც ამა თუ იმ ხელოვნების ნაწარმობაში, მეტი სივრცე და სიმაღლე დაიპყრო.

ამას იმისათვის მოგახსენებთ, რომ საყმარისია კომედიასაც მეტი ასანერში მიუცეს, მოხსენას კლდეების მიერ მიტეიერული იარაღით „გახარბობი ენარისა“, რომ მისი ძალა და ღონე, მისი შესაძლებლობები უმაღლ ირებს თავს. ვინ არაინა ეს „კლდეცეცხვი“, ვინც ამ იარაღებს აქრავებს მამა? მხოლოდ ისინი, ვისაც ეს აწყობს, ვისაც მეტი ძალა არ ყოფნის, ვინც მხოლოდ სიყოლით, უფრო სწორად, მანკითიც ეს უბნში სიტუცა, დრეტიტი აპირებს ფონს გასვლას.

ქართული ფილმებს არამოლოდ აკლდათ ხალხი იუმორი, რა ენარისაც არ უნდა ყოფილიყვნენ ისინი. იქნებ ეს ჩვენე ეროვნული ხასიათის თვისებად იყოს ცოტა უფრო მეტი დღობით, ვიდრე ზოგ სხვა ერს გაჩნდა; იქნებ ამის გამო გამოყოფილი იგი ისეთ კანონიურ ტექსტშიც კი, როგორც უშუალოდ წამებავა? იქნებ ამიტომ ბრუნუნავს იგი „ვეფხისტყაოსნიდან“ მე მგონი, ტრეფულ მიტეიერებელად ჩამოყვებულება, თუ მაინც ამას ხალხის თვისებად მივიჩნევ, რომელიც ცხადია, თავის უპირატეს გამოხატულებას მწერლობასა და ხელოვნებაში მოკვებს. ისე სავსეა იუმორით, მეტიც, კომიზიონაც, ითარ იოსელიანის ფილმები, რომ საყმარად ხშირად ცნობილი კინოკომედნიების მიერ კომედიებადც მოსახსენება.

ქართული კინოს ღირსება მარტო ამ „ენარბრები ადრეცევაში“ არ შევადგინება, საყუთრივ კომედიებშიც გაიცლებით უფრო შესაძლებელია მრავალფეროვნებაც და სიღრმისეული ძიებებაც. ამისი კიდევ ერთი ნიმუშია ღანა დლობერიანის ფილმი-მუსიკული „აურზაური სახლბინეთში“. იქნებ ესეც გაიცვივის ვინმემ, მუშოვლი კომედიები შემოგვანაპარო. მაგრამ თუკი არსებობს, ყოველ შემთხვევაში პრაქტიკული მანაც, მიუხედავ-ტრაგედია, მიუხედავ-ღარბა, რატომ არ უნდა არსებობდეს მიუხედავ-კომედია?

ღანა დლობერიანემ თავის ფილში ისეთი საქირბორტო სოციალური და უფრო პრობლემები დაეწავა, რამელიც ბევრ „სერიოზულ“ ფილმს აკლია, ისეთ ცხოვრებისეულ მანკებრებას დასცილდა ჩვენც გვაყენა, კაცმა რომ თქვას, გაწილილება, უფრო გემართება. მაგრამ სიცილი რომ მანკის წამალია და ფილმის შემეცნობით მიღებულნი საყურდელი საშუალებლა ალბათ თავისის იანას, ბევრ რამზე ჩაჯავფიქრებს, ბევრ რამზეც აგადებინებს ხელს.

კლერი ფილმიდან „კაცკასტორი რომანსა“.





ამ მოქალაქეობრივ პაოსში ცხვედრს შე აუზრუნველს“ მნიშვნელობას, რეაისონის დამსხურებას და ამის ფორსზე ისტრავად აღარ ჩანს, არ იქცევს უტრადლებას ფილიპის მატერულ ქსოვილში ალავ თავარდილი თვლები, ან თუნდაც მორღველო ადგილები, თუმცა იპარს დროსა და თავის ადგლას, ანუ სექციალური და გულდასმისით ანალიზის დროს, ესეც უნდა იქნას დაკავრებიტი „განჩჩრეკლო“.

ღანა ლობლერეილის ახალი ფილის ღირსება მისი პრობლემის სიმპაფრეტი უნდა მოვიფიოთ. ღანა ლობლერეიტიცა და კინორაპმატრავი ზაირა არსენიშვილიც, რომელთა ნაყოფიერი შემოქმედებით თანამეგობრობასა და თანამეშრომლობას უყუკ საქანა მისი ისტორია აქვს. უყველები თანამედროვეობის აქტუალური პრობლემების ექვდეფიანა. ჯერ ამისათვის ტრავიკული სიტუაციებიტი დამამძებულ ფიქლოლოგრეტი დრანას შიპარადადერ, ახლა კი კომედიო-სოწოლი მოიშველები. მე შპინი, მათი შემოქმედების ეს მოქალაქეობრივი პაოსი და სული დასაფსახებელია, განსაკუთრებით აუზრუნველში, რადგან სწორედეს კომედიოში, ამ „მსუბუქი“ თანრზმა გამჟღავნებულო.

საბჭოთა კინოფილმების მოღვაწენი ხშირად გამოიჭებენდნე გულიანტილებს იმის გამო, რომ კომედიო ბევრწილად სიძინდიფეო, შეფარებლი ვოგო-ბიჭის თუ სხვა ამგვარი ურთიერთობის რიცულ მახვილწიოდეს, უყულ შემთხვევაში, უყუკ ვაფსოთლი ფაფორავებუკა დოფუნებელი. და საემოდ ფუქსავატურად გამოიყურებენ. ამ თანრის ნათელ და იმედიან ნიმუშებს ისინი ქართული კინოფილმებში ზეფადენ, და არცულ უსაფუძლოდ. ამ შიარული გაჩნდლი „სიღმრთე“, რომელიც ესრედ უტვი რამედ იქცა კომედიოსათვის. ამას უტრადლებიანი მოვლა სჭრებდა.

ქართული საუკეთესო კინოკომედიებს სიღრმესთან ერთად თავისი სექციოფორი დამანასათებელი ნიშნებაც გაუჩნდა, რაც უყულ გამოიჩინებს მათ საბჭოთა ხელფინებს. აქ ცოცხალ იუმორთან ერთად ლირიული ძლიერი ნაკადლ მოეღიწნა, მერე კი თითქმის უყუკრად დასწდლიან გამწონებელი ჩრდებია, და ეს ისტოა ზომიერებით ეყოდება, რომ მაყურებელი ემოციურ გაურკვევლობას კი არ იწვევებს, არამედ პირიქით, საოქმილოს უტვი მათურ შეტრქნებას. ეს განსაკუთრებლი ახასიათებს რუსო განჩაისში, ამ სადარსო ნიჭის აღმანიან დრამატურულად ფიფუნებელი ფილმებს, აჩრქივებლებრივ გამოფინასაც, სადაც სეგად ტრავიკული შეფერობიანა, აჩრდიაროსასაც, ცოტა უტვი მელოდრამატული იერით ფანაღში, „შერკელივსასაც“ და სხვას.

ურატნება საბერტრესო კინორამატიურვი ღღეან ქელმედე ამედლებს ნიჭის ამ თავისებურებას. ეს აქვარად გამოჩნდა ფილმში „აჩრქელი მერცხალი“, რომელმაც ქართული კინოკომედიას კიდევ ერთი გამარჩვება, მაყურებელს კი სხანრული მოუტანა.

რეტისონი ნანა მექლიძის ამ ფილმის ყველაზე დიდი ღირსება, აპრობირიციც და ემოციურიც, მე თუ მეიონავო, მის ფინაღლად დამარცხების იმ სიმწარეშია, რომელიც დლი და უტი სიკეთის შემდეგ უყვარდა გულწრფელი თანაგრძობით განგვაწოდებს დაწყუბ. რეულად ენოწინაობებისმიც, ცრემლოანი თვლებით რომ მისჩრტრებლიან ღღეანო მიპყვად გუფს, სადაცაც გამარჩებულ უტრადებია სიმღერის იმის. აქაც ისევ თანრობრივი კანონების დარღვევია და თანაგ უტვი დარღვევია. სად გავიწნა, რომ „კანონიყურ“ კინოკომედიოში გიბრიტი დამარცხებულყვენ, მათ უტრებს, ისე გაეიბიანარუნანა, როგორც აქ მოხლდა? მხოლოდ ერთად კინოკომედიოში შიპარავენან ამ ხერტს ასე თავისუფლად და დიდი წარმატებითაც. ასეთი შემოტრქნებელი ფინაღლი გამარჩვების მეტ იმედს ტრავებს და მანსადამე, ოტმიბისტურეცა. ჩვენ ვჭვრთ, რომ ამ ცნოწინაობებს, კეილოშილბო და სანქის ერთულ, ფანატიყურად შეფარებულ ბიჭეს თუ შიპაკუბებს, შიპაკუბო შიპაცხი ნაკლებ ელოთ, რადგან მისი ტრავილი შწარედ იწვიეს და ილიო წარმატების იმედი აღარასოღეს ეწენება.

ნანა მექლიძის ფილმი „აჩრქელი მერცხალი“ დიდი თანაწიური კეილოზობილებით, სიყვარულით, ენოწინაობით, სინააითო არის საყვარ და კიდევ იმით, რაც კომედიას ასერფად სჭირდება, კომიკური ხასიათისადაც და სიტუაციებით, რომელთაც კი არ ანებლებს, უყვარად ცვლის დრამატული ფინაღლი.

„აჩრქელი მერცხალიან“ დავაკვირებითაც შეიძლებოდა ეტრფი და იქნებ საფუძლიანი შენიშვნებიც გამოყვეთქვა, მაგრამ გამარჯ-

ვებულებს აჩ სჯიან, ამ ფილმში აჩ სწორად და ცოცხალწინ გაშროტა შიპარაქი პრზოა არანის საწოთრობისო ინოწინყვინაღმდეგ დან. მინდა მიველოცო უყელას, მიულ კოლექტებს. მის დეკორატურება და რეტისონი, კომპოტორის (გოგირე ქლები) და მხატვრის (ღმირტი თაუბელი), ოპორტიონის (ჩანსლუ კაბიებს) და მსახიობებს შემოქმედებითი გამარჩვება.

დრამატურგთან და რეტისონთან ერთად ამ ფილმის წარმატებაში განსაკუთრებით უნდა გაეგვას ხაზი დოდო ახაშიძის დამსახურებას. ისინი მის შიოტლის უყუკ წარმედენ მისი ბრუნველად რომელთა ქართული ფილმებშიც, მხოლოდ ვასულ წელს კი შეიბთვა. ერთი წლის მანძილზე ქართულ სტრუქტურად განსხვავებულ სახე განსახიბრად დოდო ახაშიძე ქართულ ფილმებში და ომბიგრეტი შიპარმატეში ერთ-ერთი შიპავირი გადაწყვეტიტ ფაქტორი მისი დიდი აქტიონური ხელფინება იყო. სადარსო მისი დიანაზრინ, უსაზრდოა მისი ნიჭის ფარგლები და იგი კიდევ ერთხელ ვაგრწუმების იმანო, თუ რა აუცილებელი და ძვირფასია კინოხელოვნებისათვის ქვეშარტი კეილოფილმებში დასახიბო.

ქართული კინოს არ აკლია პროფესიონალი მსახიობები, მაგრამ უღერაბითი იგივითად ინარჩუნებენ ისინი ნიჭის შესავლისმიერე გამოკლებიან შესაბამისობას თუ უფლებას. ხშირად ხდება მათი ცალმხრივი ექსპლუატაცია, როცა რეტისონი უყუკ იმან ფილმებიდან წარსიხა სახის მიხედვით არჩებს მსახიობს და არამეც დილობის ხელი შეუწყოს მის გარდასახვას, არამედ იქით უბიძგებს, რომ ძველი ნიღბით გამოვიდეს ახალ რომელიც. საწუხაროდ, ასეთი არაშემოქმედებითი ექსპლუატაციის არარტო ნიშოში შეიძლება მოყვამონო. რომელიც, ცხადია, მხოლოდ უარყოფით შედეგს იღებს. მაკალიოსათვის, ვასლ ჩხაიძის აქტიოროტ მეღმ ვაგისტენდ „აჩრქეულერბრივი გამოფინდან“, სადაც შიპინას რომლი შირდაპირ მოგვხლბია. მან ოღენავი სახეცვლილებით გადიანცელა „შერკელიღეში“, მაგრამ ეს კიდევ არაფერი, ახლა იმავ სახითა და ხასიათით გადღეს ფილმებიც ფილმებიც და უყუკ ეს ერთფორმეა. ჩნოა ახრთი, ცოტა მოსაწიყენ გახა ჩვეწიფსაც, შიპიოსი კი, როგორც აქტიოროსათვის, აღმათ მოსაწიყენთან ერთად, დიდად დამარბოლებელიც, ეს შემოდება მდარა, მაგრამ შწარე ფიქრი კიდევ ერთხელ მომეძანა, როცა ამ მსახიობს ახალ ფილმში „ომბიგრეტი რანდღენში“ შეეხვარო.

ამდგავარი ექსპლუატაციის ნიშნები, საწუხაროდ, კახი კავსამეცისუტობა, ვინც უყანსენელი წლების ქართული კინოს, განსაკუთრებით კინოკომედიის მშვენიერი აღმორჩნდა. დიდი ბუნებრივი ნიჭი და რეალისტული ოტატიონა მის გაცილებით ფარტო სარბიელს უტნის, ვიდრე დღეს გაჩნდა. ეს შეიძლება მერტგემლობადაც კი ჩამოვყალობ, რადგან კახი კავსამის მაღალი აქტიოროტის ნიჭიერება ნიჭითადაც ცნობლია და ვასულ წელსაც მთელი ბრუნწინებლით გამოჩნდა, მაგრამ მე მაინც შპინია, რომ მას მეტი გაფორმებულებაც სჭირდება და მეტი გახასიყვანე. ცხადია, თუკი კახი კავსამისთან დაკავშირებითაც კი ვაგებედ და გამოყოქვი შიში ერთფორმეების ნიშნების (თუნდაც დღეს ძალზე მწილად შესანწინვის) გამოვტვს სხვა მსახიობთან დაკავშირებით ამის ოქმა, მაწუნაროდ, უყურ მეტი სითამამთა და დარწმუნებით შეიძლება.

პროფესიონალი კინემატორგოფიცო შორის დავა და მჭერლობა იმავ, თუ ფილმის შემქმნელი კოლექტივიდან ვის რა როლი და მნიშვნელობა აქვს, უყველები იყო და არც ენლა შეწყვეტილია. სანიკალირბო პრესის ფურცლებზეც და სავანარბო გამოკვლევებშიც დღესუხა აქვარად თუ ფარულად დღესაც გრძელდება. მიუხედავად იმისა, რომ ფილმის ატომობრობა რეტისონის დამარწმუნებლად ეყრინე შეეულებმა, თანავატოობის დიდი და საყვებითი სამართლიან პრეტენზიებიც უყუკ ბევრს გაჩნდა, დრამატურგსაც და ოპერატორსაც, მხატვარსაც და კომპოზიტორსაც, რაც შიპავირა, მსახიობსაც.

მსახიობი კინემატორგოფი მარტო შემსწრულელები კი არ უნდა იყოს, არამედ სწორედ თანავატორც, არა მარტო რეტისონის ჩრავიქიის ბორქმესხმელი უნდა იყოს, არამედ საუთარი ინტერპრეტაციის მჭირ შემოქმედელი. მხოლოდ ასეთ შემთხვევაში შეიძლება მაღალი რანგის სახასი და მერე კი შილანად ფილმის შემქნა. ასე იყო ჯერეც, მაგრამ კინემატორგოფის განვითარების გზაზე ეს პირობა სულ უფრო მეტ მნიშვნელობას იმეც.



ქართული კინემატოგრაფის უკველებიან ჰყავდა ასეთი შემოქმედის მსახიობი, რამდენ შემხრულდებოდა რომ აღარავინ ვიქცია. მე ზემოთ შედარებით ვრცლად ვილაპარაკე კინოსურათზე. „საქმე გადაეცემა სასამართლოს“ და მის მსახიობებზე. ახლა კიდევ ერთხელ მიინდა ვთქვა, რომ დღიერ ახანძრეა და მარინე გახანიაცი, რემი ლინა რწმუნები, ამ ფილმის თანაავტორები არიან. მარტო გახელი წლის ფილმებითაც თუ ვინმესთვის, დღიერ ახანძრე სწრედ იმ შემოქმედ მსახიობა რაგზე (თუ ერთგულდ) მიყვარებდა. ვინც რეისორთან და დრამატურგთან ერთად წევებს კინოხელოვნების წარმოების ბედს. ასე იყო ყველა ფილმში, სადა იგი მონაწილეობდა. განსაკუთრებით კი „პირველი მერცხალი“. მარტო დღიერ ახანძრის შემოქმედია, თუნდაც გასული წლის მისი როლიც იმავრებს იმასთვის, რომ გავრცელებული წვეყიანობით ცნობილი ბელგელები-მეცნიერს ი. ავერბახის უცნაური მისაზრება იმის შესახებ, თითქოს კინოში გარდაახვის შესაძლებლობები შეზღუდულია. ამ კიდევ არა-აკლებდნენ უცნაური მსახიობს, რომ კინოს უკვე ახალიალებებდა მსახიობთან აქვს საქმე და აქ მხოლოდ გამოყენება შეიძლება მისი და არა ძიება ახალი შესაძლებლობების (იხ. „ისიუსტეო კინო“, 1974, № 7).

გასული წლის ქართული ფილმების წარმატება და წარუმატებლობები ბევრწლებს სწრედ ვაძიებ მონაწილე მსახიობების ავკარ-გიაყვ არის განმარტობული. თუ „პირველი მერცხალი“, „ჩირიკი და ჩიკიტა“... და „დევისს ქურდები“, „არ დაიჯერო, რომ აღარ ვარ“, „საქმე გადაეცემა სასამართლოს“, „კაცკასიის ტყვე“, კინოწი-რეე, „კაცკასიური რომანი“ ასეთ მწიწიწიწიწი ფილმებში იქცენ, სხვაგვარადაც ამასხიობდა მსახიობებსაც მოუღელი. ეს მარტო მოავარა როლების შემხრულდებულს არ ენებათ. ვერც წოდებულ ეპიკურებში როლებსაც უფრო მტე მნიშვნელობა აქვთ ფილმის სავითო ბედის გადაწყვეტაში, ვიდრე ეს ჩვენ ზოგჯერ ვცვარია. ამაში იოლადა გვარწმუნებდა ლია ელიავა („არ დაიჯერო, რომ აღარ ვარ“), ფურამ ფორცხალავა („საქმე გადაეცემა სასამართლოს“), გულნარა დადიანი („პირველი მერცხალი“, „დევისს ქურდები“), რამაზ ჩიჩუავა, ზურაბ ლავრიაძე, ირაკლი ბაქრაძე („ჩირიკი და ჩიკიტა“) თუ სხვები.

ზოგჯერ ფილმში კი მთელი მატორიული ანსამბლი შესანიშნავი და ეს წარმატების ერთ-ერთი პიკარა გადაწყვეტე პირობაა ექვთია. განსაკუთრებით სასიხარულო არის რამა, რომ ამავე ფილმაში მორის კომედია — „პირველი მერცხალი“, „კაცკასიური რომანი“, „დევისს ქურდები“ და ჩიკიტა და ჩიკიტა... და „დევისს ქურდები“.

ზადრ ბეგალაშვილი და ჭეშლი დადიანიც, ერთი ჩიკიტელსა, მერცხე კი ჩირიკის როლში შესანიშნავად აცდებოდნენ. ვინაშენ იმ როლში და უადრესად კომლარტული სახეებს, რომლებიც გოგარე ლომიწმ თანხი მოიხრობით ვაჯავის. მსახიობებს ისტატურად ვაჯავისნენ სორტარატული და დაქორწინებული ადამიანების ბუნება და ხასიათი. თუ ზადრ ბეგალაშვილი ჩიკიტელს ცხორების სიმშინისავე წინაწარმოებდა აღსაყვ კეთილი კეთილი და მუდმივი გაქორ-ცების გამო დაავადებულა მიწის ხაბი სიყვარულით, ჭეშლი დადიანი იმეჯ კირიბების ინარჩუნება ადამიანურ სიყვარული და სიბიზის რეალურად აქტიური ქართული სოცლის რე მუხრობი დაჯე გუბნის შორის დრამატორული ვნებები მონატების და კავლებების სახელიდაც სახელიდაც სახტარალი. თუმცა ტირილიდაც საქმე არ მიდის, რადგან ეს ვნებები კომედიაში გამაღმებელი და ქართული რომანისა და ჭეშლიების სიყვარული ბუნებრივი ფაბლაა.

შემოქმედები კომდტკისა და იმ აბრუსებურზე, რაც ფილმის გადაღების დროს სუვეებს, რეისორის საინტერესო მატარულდ აზრებულზე და მსახიობებისათვის ამოცანის ნაოლადა დასახება თუ მათთან მუშაობის ნიჭზე ბევრად არის დაწოდებულა წარმატება. დ. დომიტის, ეს სულ ახალგაზრდა მსახიობი გოგონა თითქოსა რომ შვედნიერია და, რაც მოთავარია, აქტიურად დეტორია. ამაში დასარწმუნებლად ფილმის დრამატული ეპიზოდების გახსენებაც იქნება საქარისი. ვთქვათ, თუნდაც იმ კადრებისა, სადაც ქართველი ჭეშლი თვავიკრებშიანი უხბობ, ხანაც ქართული კინოსთვის ღმრთის მივლით. იმე დ. დომიტის მერცხე ფილმში „ჩირიკის რძეში“ ვეღარც ვიკნობ, იმდენად უფერული, უსახარო იგი.

რვაჲ რეისორებმა, რომლებიც უყანასკნელ წლებში იმ „მომლოდ“ შესანიშნავი ქართველი პროფესიონალი გახლდათ, ახლა ასევე შესანიშნავი კინოდრამატურგის სახელიც დამოკიდარა და მისი ამ

უანრში მოდაწევა თანამდროვე ქართული კინოს აღმავლობის ერთ მძლიერ ხელშემწყობ პირობად იქცა. ახლაც გოგარე ლომიწმ მოიხრობის მიხედული დაწერილი მისი სცენარია, „ჩირიკი და ჩიკიტა“ კინოდრამატურგის საუკეთესო ნიმუშია.

და მინც სხვად, ამ ფილმის მთლიანი წარმატება საყვარელ საინტერესო რეისორულ ვაზარების და განხორციელების შდედეცაა. მამა-შვილმა ლევან და მზუა ხიტიაგარის კუმბარცხად მაღალი მხტარული ფილმი შექმნეს. განსაკუთრებული სიხარულებით უნდა აღნიშნოს ახალგაზრდა რეისორის ზუგა ხიტიაგარის წარმატება, რაც უკვე რამდენიმე განსხვავებული სტილის და ანრის მწვენიერი ფილმის ავტორია.

ერანაშვილის კიდევ ერთი დიდი წარმატება ფილმი „დევისს ქურდები“ (რეისორია ვალტრიან ავაქი, სცენარის ავტორია ელ-გუგა ულუტი) შორ ავაგასიონოს ვაკეზე სახელოვნების მოიხრობის მიხედული. ეს კინომოხარბა „ჩირიკი და ჩიკიტა“სთან ერთ-ერთი ერთიანობისავე შედეგს. „ჩირიკი და ჩიკიტა“სთანვე განსხვავებით, სადაც რეისორებსაც და ოქრატორსაც (ლევან ნა-გაღაშვილი) სცენარის შემოქმედებითი ფუნქციის გაღლის ანაჲ-ლებს აძლევდა (და ეს კიდევ მთლიანად გამოიყენეს მათ) აჲ-„დევისს ქურდები“, ვალტრიან ავაქიამ და ნუგარა რუხუცი (ოქრატორი) ბუნებად უფრო შეზღუდვებით იყენეს, რადგან მოქმედება მარის ოსტეოდლევა მიმდინარებს და გამარჯება კიდევ უფრო მეტად იყო დამოკიდებული მსახიობებზე. კახი კასიავი, კარლო ხაკინდელაძე, გვი ბერიკაშვილიც, ზურაბ ლავრიაძეც, გულნარა დადიანიც, დავით ვაკაძიაც, ანუ ამ ფილმში მონაწილე მსახიობიც აჲ ყველანი სასუქრობის არან და მათი წყალობით ეს თითქმის პატარა კინომოხრობა დად ადამიანურ ურთიერთობათა მსატკრულად ძლიერ გამოხატულება იქცევა.

მე ზემოთ კომდლოური ანრის მოძალების საშორობებაზე რომ ამდენი ვილაპარაკე, თითქმის პატივი გამოკიდებულეით დარჩა, რადგან მეშდეც უფრო ვაკე კონტრეტული ნიმუშები. მიინაც არა მგინია, რომ მეშდელი და ჩემი შოში უსავსებლად. ჭერ ერთი, არც ზოგინი ნაჲმე ფილმებშია ყველაფერი ბოლომდე კარგად და გემოვნებით გაყვიებული. ამას გარდა, მე მგინია, გასული წელს რამდენიმე შპარაკ სუსტი ფილმიც იქნა გადაღებული. მოთავარ და ყველაზე სასიხარული არის გახსენება, რომ ჩვენში იგრძობა რევივარე კომდლომანის სტენს შტაბარავა. შეიძლება ვასახავო ამ სტენს წარმომოზი მარჯებზე, — მაგარა, წინამდებამის ცალკად ზემოდაც მოქვეყნებულათვის სასურველი რამ არის, მაგარამ ეს არც იხილა საქმეა, როგორც ზოგინთვის ეტყებოდა. კომდია სხვაზე მეტად რთული თუ არა, უკლებ შემთხვევაში, არც ილთა ვანარია. კომდარი სიტუაციები და ხასიათები თუ ისტატურად არ იქნა გამოყვითილი, ამ უფრო ადვილად შეიძლება სიტატრიკება, ვიდრე სხვადა. იაფუ-სიანი სიტული უფრო კული გემოვნების განახლებება, ვიდრე მო-საწერილი ბორობა თუ მსყლბობა.

ეს თორა ფრსა „მოხტილებ რაინდება“ ამ ეტება. ამის ნა-შუში საწეწაროდ, სხვა ვაკებს გასული წლის ფილმებთან. „მო-ხტილებ რაინდებთან“ დაკავშირებით ჩემი პრეტენზია, ამ ვიცი რამდენად საწეწარი. იმით რის გამოწეწული, რომ, მე მგინია, აქ რეისორმა უკვე გამოიყენა ის შესაძლებლობები, რასაც მას ლიტერატურული სცენარია აძლევდა. ეს რომ მხოლოდ აქტივობის უფერული თამაშის ბრალი იყოს არ სხვა რომიმდე მხტარულ კომო-ნენტში მდგომარეობს. მაშინაც ფილმის ავტორია სახეისმგებელი, რადგან ორექტორანტების შერტყაც და გვარტყაც ისევ და ისევ დადიერივის მოვალობაა. მაგარამ, მე მგინია, მოთავარ მარჯე წარუ-მატებლობისა არ არის, რომ რეისორისათვის, თუმცერ ფლანდრდემ-ვილისავთვის, ირგანული არ უნდა იყოს მათია, რომელიც ფილმს უღვავისაუფლად, სცენარია არ იქცა მისთვის შთაგონების წყაროდ. მე ვგრძნობ და ვხედავ, ლიტერატურული სცენარია, მიუხედავად იმისა, რომ გამოყვითილი კინოდრამატურგბა და კომდლოგრაფს რვაჲ გამოამეცე ეკუთვნის, არ არის ბოლომდე დახვეწული. მაგარამ მასში უსახევა მხტარულდგომარული მგინება, რასაც რეისორის ფუნქცია უსახე უნდა გამოყვითილი. ჭერ მარტო, რომელიც ინტრიგის ნასკე-რადა დირს; გმირებმა აი დაღვი, რადაც არ უნდა დაუდეთ, უნდა გაიხრობონ სინათლის კომდლოური, წინააღმდეგ შემთხვევაში, კარგ-ად მოიტყვის, ეს უკვე სასაკლობა; რადგან ანუბირდა. ამ ან-სების წყალობით ათას ხიფათს უნდა გადაეკაროს გმირები, რომ-ლებშიც საქართველოს შემოღება განიზარებს. აქ პრის ექსპეტკრიკის



და უბუღისციის მშენიერი ნაგვარის შექმნის საფუძველი, რადგან ამ მოგზაურის დროს ისინი საქართველოს უნიტობაც უნდა აღსკვნენ და გვიანტურ მშენებლობებს თუ მუხრანობასაც უნდა გაეცნონ, ამასთანავე, ყოველ უცნაურ, თითქოს დაუჩერებელ პერსონაჟებსაც უნდა გადაეწყინათ. ეს ყველაფერი გამოუყენებელია ფილმში, რადგან ექსცენტრიულიც და ნატურალისტურიც უემოციოა, ერთფეროვანად არის გადაღებული. აქ ოპერატორმა უნდა განიწაილოს (დუდარ მარკვიცა) საკუადური, თუ ის სამართლიანია. ფილმში, ლიტერატურული მასალისთვის რომ ეკრანზე გამოსახულმა მოქმედება, ფიგურერაზე დაწინებულ მუხუნებშიც უნდა იყოს ცვალებადი ნაქრწლები და ამ უცნაური თუ უღებელი გვირგინისა და პერსონაჟების შემუხრე მაყურებელსაც ხან გულიანად უნდა ეცინოდეს, ხან კი თანაგრძობით ეღიშებოდეს. აქ კი ისეთი გულგრილობა იგრძობა თავად რეჟისორის მასალისადმი, რომ აღარც ფიგურერა შედგა და აღარც სიცილი მოქმედება კაცს. ასე გეგონება, იმუღებთ გადაადებინესო ავტორებს ფილმი. გარდა იმისა, რომ ნაწილად გამოკვეთილი და მოტივირებული არ არის მთელი რიგი უაღრესად მნიშვნელოვანი სიუჟეტური მოვლოდენლობები, თავად სიუჟეტიც უფუნდ, უსიცოცხლად, რაც მთავარია, ერთფეროვნად მიედინება და მხარაული განწყობის ნაცვლად, მოწყურებულია გვირგინება. მე ქაღვევ ერთხელ მინდა ვაგვიმოხრო, რომ ლიტერატურული სცენარი უთუოდ მოითხოვდა მთელ რიგ კორექტივებს, მაგრამ მარტო ეს რომ უოფთელიყო, შეიძლება თანაბრად საინტერესო არ გამოსულიყო ფილმი, ახლა კი იგი თანაბრად უინტერესოა და ამის მიზეზი მხოლოდ ის შეიძლება იყოს, რომ რეჟისორმა ვერ გაიჭვიდა შემოქმედებითი ცეცხლი, ნამდვილი ინტერესი ფილმისაღი მას ვერ აღიქრა.

რეჟისორის არც სხვა ლიტერატურული სცენარი გამოდგა იღბლიან, რომელიც საფუძვლად დაედო აღმზანას „სიუჟეტური, ძალბა შენას“. ამისი გატოლება „მოხეტიალ რაინდებთან“ შეუძლებელია, რადგან, ჭერ ერთი, „მოხეტიალ რაინდებთან“ ბეკრად უფრო მეტ იმედებს აღვიჭრავდა და შეიძლება დაიდო მნიშვნელოვანი ფილმი მიგველო, ამიტომაც, უფრო დასანანი მისი ჩავარდა. ამას გარდა, ნოველებში არის ვარკვეული მხატვრული დონე და მათი ნაკლებ ყოვლისმომცველი კი არ არის, მხოლოდ ნაწილობრივია. პირველ ნოველში „კიბე“ (რეჟისორი რეზო ჟრნალაშვილი) ამჯარად სუსტია, ძალზე უფერულია ვაჟის როლის შემხარულბელი, თუმცა არც ნიჟიერი მხანობი გოგონას მათი კანკავას (გაიხსენეთ „ვერის უბნის მშლოდები“) შესაძლებლობაა ბლომდე კარგად გამოყენებული.

მეორე ნოველში „კავასი მთაწინაზე“ კარგი მონაცემების ახლაგზარდა მხანობები არიან, მაგრამ, ტყუთბა, რეჟისორმა ბაადურ წულაძემ ვერ გაითავისა დრამატურგის მხატვრული სათქმელი, ზოგიერთი სკანკანო ეპიზოდი ისე დაუდერვალ გადაილო, მაგალითად, გამოცდების ეპიზოდი, რომ დამაქრებლობა დაუჯარგა ნოველს.

მესამე ნოველ „კავასიური რომანსი“ თავად გაბრიამემ გადაიღო, ამირან დარსაველიძესთან ერთად საკუთარი სცენარის მიხედვით და რაკილა მასალა ყველაზე ორგანული ისეც მისთვის იყო, ეს ნოველი ყველაზე უფეთისიც გამოვიდა. ასე რომ, რეჟისორისა და ამირან დარსაველიძის სარეჟისორო დებიუტი, როგორც იტყვიან, შედგა. ისე ღამაზია მთელი ფაქტურა ნოველისა, ისე კონტრასტულია ტიპაჟი დაპირისპირებელი მხარეებისა, რომ წმინდა ესთეტიკური სიამოვნებას განაცადვიენებს. ამას თან ერთვის საოცარი მომზიბლობა ქაღვევისა. ს. ქაღველიანის ელბერდის როლი და ლ. ქაღვეარაძე მარგნის როლი საუცხოონი არიან. განსაკუთრებით დასამახსოვრებელია ქაღვეარაძე იმ ეპიზოლში, როცა პირველი უიღბ-

ლო გატაცების შემდეგ უკან ბრუნდება ფეხით ამხედრებული მცველების თანხლებით და ამ სარაულში საოცარი ძალით იგრძნობა მისი თავებობაც, საკუთარი სილაზზის შეგრძნებაც, ბავუვური გაბუტვაც და გაულისწერომაც შეუკავებლად განსწორების გამო. ამ თითქოს უბრალო ვაღლაში მშენიერად გამოქვდავად ლ. ქაღვეარამის აქტიოროული ნიჟი.

იმ მნიშვნელოვანი კინოკომედიების გვერდით, რომლებიც ვასულწელს იქნა გადაღებული და რომელთაც დიდი სათქმელი მოქმეტი ჩვენად, არსებობის უფლებაც უსათუოდ აქვთ ეტრეო წოდებულ განათობ კომედიებსაც. ამიტომ მე მგონი მაყურებელი სიამოვნებით უუერებდა აღმზანას, რომელიც რეზო გაბრიამის ნოველების მიხედვით არის გადაღებული და ჰქვიათ „კვირამალი“, „თორმომეტრა“ და „სამი მანეთი“. შეიძლება ზოგი რამ აქ მხატვრულად მაღალ დონეზე არ იყოს, ან ბანალურადაც კი მოგვეჩვენოს, მაგრამ რეჟისორ რამაზ შარაბიძის წყალობით ამ შესანიშნავი ოთხეულის — კახი კავსამის, გივი ბერკაშვილის, ბაადურ წულაძის და მათი განსურული საგზაო მანქანის შემუხრეებს სიცილი და მხარაული განწყობილება არ მოგვეკლებოდა.

მაგრამ ახლაგვარ გასართობ ფილმებს, როგორც მოგასწენეთ, დიდი საზიშორობა სდეთ თან. აქ მართლაც სასიუჟეტო დასატრალამდე მხოლოდ ერთი ნახებია და თუ ფეხი დავიცავ, მარცხიც იქვეა ჩნასაფრებული. სამუხარაოდ, ასეც მოხდა მოკლემეტრაჟიან ფილმთან „ვეიწილად სისოთ“ (რეჟისორი ირაკლი ასათიანი) დაკავშირებით. იგი მოჰაანის ლიტერატურულ პირველწყაროსაც საბოლოოდ დასცილდა, მერე სხვაიც, ახალი სცენარის ვერ იგუა, უცხო სხედვად დარჩა და ამ გაწამწაში გასართობი კომედიიდან (სეთი მიზანდასახულება დაუსახა მას რეჟისორმა) უბრალოდ არაფრად, მე ვიტყოკდი, ანტისიუეტკურ ფილმად იქცა.

ქართული კინოხელოვნების მოღვაწეთა წინაშე დიდი ასპარეზია გადაშლილი. მათ კეთილსმსერველებს მოჰკავალი წლები დიდად იტრინანდა უცნაურებას, რადგან ამისი საწინდარია მუყარი და მდიდარი ტრადიკურა, ექვანსხედვი წლების მიღწევისი და, რაც მთავარია, მათი ხალხის ნიჟიერება და ქვემარტიად მაღალი ოსტატობა. მხოლოდ ახალ გამარჯებებათა „დიდი მოლოდინის“ გამო და ამ საქმეში ხელშეწყობის მიზნით შევეცადე ყურადღება ქართული კინოს მარტო ნათუდ მხარებზე კი არ გამეზმევილებინა, არამედ ჩრდილოკავასუც, რა თქმა უნდა, მოხარული ვიქნები, თუ ჩემი მოსაზრებები სწორი, შეფასებები კი სამართლიანი გამოდგება და ამით მათ ერთგვარი სარგებლობაც ექნებათ, მაგრამ ის მაინც თუ შევეცილი, რომ მსიოხედვმა იგრძნოს ჩემი სინარულისა ან წუხილის გულწრფელობა, ამითაც კმაყოფილი ვიქნები.



თეატრალური მხატვრობის ესკიზები

ჯანრი კაშია

მისსალმებელი ტრადიცია დაამკვიდრა ჩვენმა თეატრალურმა საზოგადოებამ. უკვე მესამე წელია მსახიობის სახლის საგამოფენო დარბაზში იმართება თეატრალური მხატვრობის ნამუშევართა გამოფენა. ბოლოდროინდელი გამოფენა მიეძღვნა ხკკპ X X V ყრილობას, და, ერთგვარად, რესპუბლიკის თეატრალურ მხატვართა ანგარიშსაც წარმოადგენდა. ეს გარემოება კი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა გამოფენას.

თვალის ერთი გადავლევაც კი აშკარას ხდიდა, რომ გასული თეატრალური სეზონის რეპერტუარი რესპუბლიკაში მეტად მრავალფეროვანი იყო. უნდა ვივლიღისმხით, — წარმოდგენილი ნამუშევრები თეატრების საუკეთესო სპექტაკლების მხატვრული სახეს წარმოადგენდნენ. გამოფენილი იყო 39 განხორციელებული სპექტაკლის ესკიზი (ორი მაკეტცი) და 4 განუხორციელებელის — 25 მხატვრის ნამუშევარი. ამ სპექტაკლებიდან 16 დედაქალაქის თეატრების, ერთი — თბილისის სასოფლო-სამეურნეო ინსტიტუტის სახალხო თეატრის და ერთი — თეატრალური ინსტიტუტის დადგმებია. დანარჩენი სპექტაკლების გეოგრაფია საკმაოდ ვრცელია და მოიცავს თითქმის მთელს თეატრალურ საქართველოს. გარდა ამისა, წარმოდგენილი იყო ორი ნამუშევარი, განხორციელებული ქართული მხატვრის მიერ პოლონეთში.

დღეს საქართველოს თითქმის ყოველ ქალაქში თუ არა, ყველა რეგიონში პროფესიული თეატრი გვაქვს, ხოლო, თუ რა მნიშვნელობა აქვს თეატრს ეროვნული კულტურის ამაღლება-განმტკიცებისათვის, ყველასათვის ნათელია.

გამოფენამ მრავალი საკითხი წამოჭრა, რომელთა შესახებ მსჯელობა, მათ მიმართ ფართო საზოგადოების ყურადღების მიქცევა ჩვენი თეატრალური კულტურისათვის დიდად სასარგებლო იქნება, მით უმეტეს, რომ ქართული თეატრი დღეს შესამჩნევი აღმავლობის გზაზეა (საქარისია გავისხნით რუსთაველის თეატრის ამასწინდელი გასტროლები მისკომეი).

ქართულ თეატრალურ მხატვრობას დიდი ტრადიციები გააჩნია. ამიტომაც, რომ ინტუიტურად, ყოველი ახალი სეზონი ჩვენთვის ერთგვარი საზომია იმისა, თუ რა მიმართებაში ვიმყოფებით ჩვენი თეატრალური მხატვრობის ტრადიციულ დონესთან. ამიტომაც, რომ ყოველ ახალ მხატვარში გვსურს ვიხილოთ ახალი პეტერ ოცნელი, ირაკლი გამრეკელი, სოლოკო ვირსალაძე...

მრავალფეროვნება, რომელიც გასული თეატრალური სეზონისათვის იყო დამახასიათებელი, სრულიადაც არ ნიშნავს იმას, რომ ქართული თეატრალური მხატვრობის საერთო სახე გამოიკვეთა. გამოფენაზე ნამუშევართა მკვეთრად განსხვავებულ ჯგუფებს ვხვდებით. ერთი მხრივ, ეს იყო მხატვრული გემოვნებით, საინტერესო თეატრალური თვალთახედვითა და პროფესიონალიზმით განხორციელებული ესკიზები, მეორე მხრივ, უდიდებამო, უგემოვნო და პროფესიულად სუსტად შესრულებული. სამწუხარო ფაქტია, რომ უმეტესობა მეორე ჯგუფის ესკიზებისა პერიფერიულ თეატრებში განხორციელებული სპექტაკლების მხატვრებს ეკუთვნოდათ. გამოფენაზე წარმოდგენილი ესკიზი უნდა აკმაყოფილებდეს ერთ ძირითად მოთხოვნას — იგი გარკვეულ ესთეტიკურ კმაყოფილებას უნდა გვრიდოს მაყურებელს და ამქვეყნებდეს მხატვრის არა მარტო სცენოგრაფიული აზროვნების დონეს, არამედ მის საერთო მხატვრულ კულტურასაც. სამწუხაროდ, ზოგი ესკიზი არც ერთ და არც მეორე ძირითად მოთხოვნას არ აკმაყოფილებს. მათი მიხედვით ეჭვი იბადება, რომ თვით სპექტაკლებიც არ უნდა იყვნენ მაინც და მაინც საჩინო დონეზე, სპექტაკლი თანაავტორთა ორგანული სინთეზის შედეგია და თუ ერთი მხარე (სახელდობრ, მხატვრობა) უფერულია, ეს უცლობედ დაღს ასვამს მთელს ნაწარმოებს. თეატრალური მხატვრობის, ანუ სცენოგრაფიის ფუნქცია სპექტაკლის ვიზუალური სისტემის შექმნაშია (მრავალნაირი ხერხებით), შესაბამისად იმ მიზნისა, რომელიც სპექტაკლის მხატვრულ ამოცანად ისახება. ესკიზი ერთგვარი



გასაღებია ამ სისტემისა და, ამდენად, მნიშვნელოვანი. ამ თვალსაზრისით ვერაფერი საინტერესო ვერ წარმოადგინეს იმ მხატვრებმა, რომელთა „ძიებები“ ამოიწურა დრომოჭმული ილუსტრაციულობით, მკვდარი, ცრუსიმბოლური კონსტრუქციებით, მჭახე, შინაგანად მოუწესრიგებელი ფერყრითა და გამომგონებლობისა და ფანტაზიის სიღარიბით. ყოველივე ეს მიუთითებს უინტერესო და მძარე თეატრალურ კონცეფციასზე, რაც არ შეეუფრება არც თანამედროვე თეატრის მიღწევებს და არც ქართული თეატრის ტრადიციას. ამგვარი თეატრი ვერ იქნება კულტურის მედროზე. თეატრალური მხატვრები თუ მძარე გემგონების მაცურებლისათვის იმუშავენ, დარჩებიან არა მარტო მხატვრობის ძირითადი მძლავრი ნაკადის, არამედ საერთოდ ხელოვნების მიღმა. მაცურებელი გაცილებით უფრო ელასტიურია აღზრდის თვალსაზრისით, პოტენციურად უფრო გასწილია მაღალი ესთეტიკური ღირებულების მისაღებად და ასათვისებლად, ვიდრე ეს ჩვენ „ხელს გვაძლევს“. საკუთარი შემოქმედებით და პროფესიული სისუსტის გამართლება მაცურებელზე აპლირებით, რბილად რომ ვთქვათ, თავის მოტყუებაა. ამგვარი საკვალად „კრიტიკერიუმის“ შემოღებამ და დამკვიდრებამ ჩვენს თეატრებში ფაქტიურად გააღივინა ქართული თეატრალური კულტურა.

ჩვენ შეიძლება მოგვწოდეს, ან არ მოგვწოდეს რესპონდენტის თეატრის სპექტაკლები, მაგრამ ფაქტია, რომ შემოქმედებით და პროფესიული ძიებების რეალურ ნაყოფს აქ ამკარად ვხედავთ. ყოველივეს განსაზღვრავს ერთი რამ: რამდენად ფართოა თეატრის ძიებები ერთი მხრივ, რამდენად უპასუხებს თანამედროვეობას და, რაც მთავარია, რამდენადაა საინტერესო ჩვენი თეატრალური კულტურის თვალსაზრისით. ეს მეტად მნიშვნელოვანი საკითხებია, რომელთა მართებული თუ არამართებული გაგება აისახება მხატვართა შემოქმედებაშიც. ჩვენ კარგად გვესმის ის კომპლექსური სიძნელეები, თეატრალური მხატვრის წინაშე რომ წნდება ჩანაფიქრის რეალიზების დროს, უნდა ვაღიაროთ, რომ ჩვენი თეატრების დიდი ნაწილის ტექნიკური შესაძლებლობანი და ფინანსური საშუალებები ჩამორჩება თანამედროვე თეატრის მოთხოვნებს. ეს ფრთხვს უკვეცავს მხატვრის (და, საერთოდ, ავტორთა მიერ ერთობის) აღმავრენასა და ფანტაზიას, თანდათან აქვეითებს მის პროფესიულ დონეს და პროფესიულ ძიებებს. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, მხატვარი ვალდებულია იყოს თანამედროვე თეატრის მოთხოვნათა დონეზე. სხვა ამბავია, როდესაც ის, სპექტაკლის პრაქტიკული განხორციელებისას, თავისიწინებს თეატრის რეალურ შესაძლებლობებს, კმაყოფილდება თეატრის მიერ შემოთავაზებული ხერხებითა და საშუალებებით. მაგალითად, მასხარაძის

თეატრში „წინიწვილის გურის“ გ. მალაზუგის სეული გაფორმება აშკარად ატარებს თეატრისთვის „მორგების“ ხასიათს. ამის საპირისპიროა „მერი პოპინის“ მხატვრობა მოზარდ მაცურებელთა ქართულ თეატრში (სამწუხაროდ, ამ თეატრმა არაფერი არ წარმოადგინა გამოფენაზე). ალბათ ტექნიკური ჩამორჩენაცაა იწვევი იმისა, რომ თანამედროვეული და მიხანდასახული შემოქმედებითი ძიებები არსებითად, როგორც მხატვრობის, ისე საერთოდ, სპექტაკლის ფორმის მხრივ, მსოლოდ ერთ თეატრში შემინწევა, თუმაც ძიებანი ცალკეულ სხვა თეატრებშიც ჩანს (სამწუხაროდ, მსოლოდ თბილისში).

აქ გვინდა შევხებით გამოფენაზე წარმოდგენილ მხატვართა იმ ჯგუფს, რომელთა პროფესიულ ოსტატობას საჭიროდ ვერ გავხდით, მაგრამ მათგან ყოველთვის ველით მეტს და მოვიტხოვთ კიდევ.

შემოქმედებითი ძიება სწორედ იმას გულისხმობს, რომ ახალ მხატვრული ფორმით წარმოვიანიოთ მიღებული ნაწარმოების იდეა და არა ტრადიციული, ათგზის „მიგნებული“ და ამდენად არასაინტერესო (არამშემოქმედებითი) ფორმით. კონკრეტულ-ილუსტრაციული მიდგომა კლავს სპექტაკლის მხატვრულ ფორმას, კლავს ესთეტიკურ განცდას, რომლის წყაროს სწორედ მხატვრული ფორმა წარმოადგენს. ამგვარი მიდგომა თეატრალური ხელოვნების თვალსაზრისით სრულიად უნიდაგო და დრომოჭმულია, რამდენადაც, აკონკრეტებს რა დროსა და სივრცეს, აკნინებს სპექტაკლის იდეას, რომელიც მუხანდა გულისხმობს განსაზღვრებას.

თავისთავად ცხადია, რესპუბლიკაში ყველა თეატრი ერთნაირად მაღალი დონისა და მხატვრული ღირსებების ვერ იქნება, მაგრამ გარკვეული კულტურული დონის მიღწევა და ამ დონეზე კიდევ უფრო ამაღლება ჩვენი ყოველი დღე ურთივეს უკმა. როგორც ყოველთვის, ამ გამოფენაზე იყო ნამუშევრები, რომლებიც პროფესიული დონით, მხატვრული თვალთახედვით, გემოვნებითა და ნაშენსრულებლო ოსტატობით სიამოვნებას ანიჭებდა მაცურებელს და წარმოაჩენდა ჩვენი თეატრალური მხატვრობის რეალურ ძალასა და შესაძლებლობებს. თავდაპირველად შეესაძინებოდა იყო თვით ესკიზების შესრულების მრავალფეროვანი ხერხები: ფერწერულ-გრაფიკული, აპლიკაციურ-თეატრალიზებული. ჩანდა საესკიზო მასალის მრავალფეროვნება, და, რაც მთავარია, თანამედროვე სცენოგრაფიული ფორმების ცოცხალი ძიება. ამ ნაწარმოებებში ნათლად შეინიშნებოდა კავშირი თეატრალური მხატვრობის ტრადიციასთან, სვლა იმ მიმართულებით, საითკენაც მიემართება თანამედროვე სცენოგრაფია. ამგვარია ესკიზები სპექტაკლებისათვის „ლელა“ — გ. გენიასი, „ჯადოსნური ფლიტა“ — თ. გენიასი, „კოპილია“ — გ. მესხიშვილისა



(ოპერისა და ბალეტის თეატრი); მ. მურგანიძის „ლამანჩელი“ (მუსკომედიის თეატრი); „სორონის ბაზრობა“ (კრავოს მუსიკალური თეატრი); „კავასიური ცარცის წრე“ (კაროვის მუსიკალური თეატრი); გ. მესხვილის — „კავასიური ცარცის წრე“ (რუსთაველის თეატრი).

ყველა ესკიზი შესრულებულია მაღალმხატვრულად, გამოჩინებლობით. „ლუკას“ მონუმენტურ-სკულპტურული კონფიგურაცია უპირისპირდება „კადონური ფლიეტის“ გრაფიკულ-ფანტას-მაგორიულ ინტერპრეტაციასა და „ოპელას“ ფერწერულსა და დახვეწილ კოლორისტულ პავროვნებას.

განსაკუთრებით საინტერესო აღმოჩნდა ერთი პიესის ორი სხვადასხვაგვარი მხატვრული ინტერპრეტაცია და სცენოგრაფია. ეს არის ბრეტის „კავასიური ცარცის წრე“ გ. მესხვილისა — რუსთაველის თეატრში და მ. მურგანიძისა — კატოვიცის თეატრში. მურგანიძემ გამოიყენა იქვე ის ესკიზი, მესხვილმა — ერთი. ერთმანეთს გვერდით წარმოდგენილი იყო სრულიად განსხვავებული, თუმცა ორივე შემთხვევაში საინტერესო თეატრალურ-სცენოგრაფიული თვალსაზრისი.

რადგან ჩვენმა „ცარცის წრე“ ესოდენ დიდი აღიარება პპოვა, არ იქნებოდა ინტერესოვალბეულად ქართველ მაყურებელს ეხილა კატოვიცის თეატრის ეს სპექტაკლი. ორივე აღნიშნული ნამუშევარი უცილობელად მიუთითებს, რომ დღევანდელ ქართულ სცენოგრაფიას გააჩნია საჭირო ძაღები ჭეშნარიტად თანამედროვე მხატვრული ამოცანების გადასწყვეტად. გამოფენილმა საუკეთესო ნამუშევრებმა ცხადდეს, რომ ტრადიციის გაგრძელება ხელოვნებაში, ტრადიციის უცვლლობას როდი მოასწავებს. შემოქმედებაში ტრადიციად უნდა მივიჩნიოთ მხოლოდ მაღალ კლასურ და თანამედროვე ძიებების ასპარეზო, ხოლო რაც შეეხება მხატვრულ თვალსაზრისს, პრინციპებს, ხერხებსა და საშუალებებს, ისინი დღევანდელ დინამიურ განვითარებაში უნდა იმყოფებოდნენ, წინააღმდეგ შემთხვევაში ვერავითარ შემოქმედებას ვერ მივიღებთ. სამწუხაროდ, ეს უბრალო ჭეშნარიტება უგულვებელყოფილი აქვს მხატვართა ერთ ნაწილს. შემოქმედი შეიძლება დამარცხდეს ერთ რომელიმე კონკრეტულ შემთხვევაში, მაგრამ ეს ჯერ კიდევ არაფერს ნიშნავს. მხატვრისადმი დამოკიდებულებას განსაზღვრავს მისი საერთო პოზიციები და კულტურული დონე, შემოქმედებითი შესაძლებლობები.

ამ თვალსაზრისით, გასული თეატრალური სეზონისადმი მიძღვნილი გამოფენა არ გამოირჩეოდა. ექსპოზიციაც დაბალ დონეზე იდგა. გამოფენაზე არ იყო წარმოდგენილი არც ერთი სპექტაკლის ცოტად თუ მეტად დასრულებული მხატვრულ-სცენოგრაფიული სახე. ამ მხრივ, გამოფენა სრულიად

არ ჰკავდა თეატრალურ მხატვართა გამოფენის მიძღვნილ სეზონის შედეგებისადმი. გარდა იმისა, რომ შედეგები, როგორც მაინც, უნდა ასახავდნენ რესპუბლიკის თეატრების მიღწევებებს და სცენოგრაფიის დარგში, ისინი ვით მხატვართა სახეს უნდა წარმოგვიდგენდნენ მიმდინარე სეზონში. თავისთავად ცუდი იმ შედეგზე შედეგია, მაგრამ ამის სადემონსტრაციოდ გამოფენის მოწყობა განა საჭიროა? ამიტომ, ჩვენი აზრით, გამოფენაზე წარმოდგენილი უნდა იყოს სეზონის საუკეთესო სპექტაკლები მათი საესკიზო-სცენოგრაფიული პარტიკულრებით. ნამუშევრებს შერჩევა უნდა მოხდეს იმ მიღწევების შესატყვისად, რომელიც ამა თუ იმ სპექტაკლის შესაძლებლობას საკმაოდ შეემა, ხოლო გამოფენაზე სპექტაკლის სცენოგრაფიული სახის წარდგენა მისი მხატვრული ღირებვის ერთგვარი საზომიც იქნება. ამგვარი მიზანმა თვით თეატრულ დაინტერესებს, დაეხმარება მხატვარს სრულად წარმოაჩინოს თავისი შემოქმედებითი შესაძლებლობები. ეს თავიდან აგაცილებს ისეთ უხერხულობას და გაუგებრობას, როგორც წესს პქონდა ადგილი. მაგალითად, კავასიანზე ვერ ვიხილეთ ი. გვეგშიძის „მერი პოპინისი“ (მისზრდ მაყურებელთა თეატრი), მ. ჭაჭავაძის, თ. სუმბაძისაშვილის და სხვათა მიერ გაფორმებული სპექტაკლები. თუ გამოფენის მოწყობის ამგვარი პრინციპი ყურადსაღები იქნება, მაშინ გამოფენაზე მონაწილეობას მიანდებს საქართველოს ყველა თეატრი იმ სპექტაკლებით, რომელთაც ჩათვლიან თავის საუკეთესო დადგმად. ეს კი დაგვანახებს ჩვენი თეატრების საერთო დონესა და თეატრალური მხატვრობის დარგში.

თეატრალური მხატვრობის ექსპოზიცია, ჩვენი აზრით, უნდა განსხვავდებოდეს ჩვეულებრივი „დაზგური“ მხატვრობის გამოფენასაგან. თვით ექსპოზიციამ უნდა იქნეს მონაწილე თეატრალურობის ფორმა, რომელიც საინტერესო საგანდის გამოფენას, დამოუკიდებელი მხატვრული ნაწარმების დონეზე აიყვანს ეკას და ხელს შეუწყობს ჩვენში საგამოფენო კულტურის ამაღლებას. ამ საქმეში, ცხადია, მხატვრებს თეატრების დიდი მხარდაჭერა სჭირდებათ, რაც ავითვლიდა მიიღწევა, თუკი, როგორც თქვა, გამოფენით თვით თეატრი დაინტერესდება. ეროვნული თეატრალური ხელოვნება წინ მიდის. ამ წინსვლაში თავისი მნიშვნელოვანი წვლილი შეაქვთ ქართველ სცენოგრაფებსაც და ყოველი ჩვენგანის მოვალეობაა სათანადო გულისხმობებითა და სერიოზულობით მოვეკიდოთ მათ მოღვაწეობას, მივცეთ პროფესიული შეფასება. მხოლოდ ამ გზით იქნება შესაძლებელი ავამაღლოთ რესპუბლიკაში თეატრალური კულტურის დონე.



პასილ შუხაევი ქართულ თეატრში

სხმალსსხვა მიზეზით, ვასილ შუხაევის ცხოვრება არაერთხელ შეიცვალა რადიკალურად. იცვლებოდა მისი არა მარტო საცხოვრებელი ადგილი, არამედ საერთოდ ცხოვრების სისტემაც. სწორედ ამიტომ მხატვრის ცხოვრების ხაზი მშფოთვარე, კუთხოვანი, ტუხილი იყო.

თუ გადაფურცლავთ საოჯახო ფოტო-ალბომს, სასწაულით რომ შემოიხახულა, ამას მაშინვე იგრძნობთ. მაინც რამდენის მთქმელია მოყვარულის გადაღებული სურათები! ლამაზი, მაღალი, ტანად ყოფილა, თუქცა ზოგჯერ უკმეხი, მაგრამ მუდამ სამართლიანი. გრძნობის სიტყვებით გამოხატვა არ უყვარდა. სამაგიეროდ, შექმლი ჩაედინა საქციელი, იშვიათად რომ ვინმე გაბედავდა. აი, ასეთ დროს გამოჩნდებოდა ხოლმე მისი ემოციები. მაგრამ ამგვარი წუთები ხშირი როდია. ამიტომაც, შუხაევი ზოგს გულგრილ კაცად ეჩვენებოდა. მიაჩნდათ, რომ მკაცრი და უკარება იყო... ბავშვებს კი ის ძალიან უყვარდათ.

შეგობართა ვიწრო წრით იყო შემოზღუდული. ალბათ ამიტომ, წლების განმავლობაში ფოტოსურათებზე სახეები მეორდებოდა. ამ სახე-თა გარემოცვა მუდამ სადა და უბრალოა — პეტერბურგში, რომში, მაროკოში, მოსკოვში, თბილისსა თუ ციხისკვარში... ნამუშევრები: ჩანახატები, პორტრეტები, პეისაჟები, ნატურმორტები, წიგნის ილუსტრაციები, დეკორაციითა და კოსტიუმების ესკიზები თეატრისა და კინოსათვის. ისინიც ხომ თავისებურად გვაცნობენ მათ შემქმნელს, იმას, რაც უნახავს, მოსწონებია, განუცდია...

თავი რომ მოუყვართ შუხაევის ყველა ნაწარმოებს, ალბათ აღმოჩნდება, რომ მთელი მისი ცხოვრება ხატვას მიეძღვნა, შემოქმედებითი ამოცანების სიმრავლე, ტექნიკის ნაირგვარობა, საქმის ცოდნა და მისი განუსაზღვრელი სიყვარული. იშვიათი პიროვნებაა ისინი ჩანს ამ ქმნილებებში.

შუხაევის მუდამ ახასიათებდა ინტერესთა „მრავალარხონეობა“. მას არ ჩვეოდა ცალმხრივი გატაცება პეისაჟით თუ პორტრეტით, ან წიგნის ილუსტრაციით. მთელი ცხოვრების მანძილზე ის ყველა ამ სფეროში ერთდროულად მუშაობდა. ამიტომაც შუხაევის შემოქმედებითი პიროვნების შესწავლისას ერთი რომელიმე მხარის გამოცალკევება არ უნდა იყოს მართებული. უმჯობესია შესწავლოთ მთლიანად მისი შემოქმედება, ხოლო განიხილო იგი ერთი, შენთვის ამაგრად საინტერესო მხრიდან. რეალურად ჯერჯერობით ეს

ნათელა ურუშაძე

განუხორციელებულია, თუნდაც იმიტომ, რომ მრავალი ქვეყნის მუზეუმში გაფანტული მისი ნამუშევრები რეპროდუქციების ერთ ალბომშიც კი არ არის თავმოყრილი.

შუხაევის მდიდარ შემოქმედებით მეცვიდრეობაში თეატრალური დეკორაციისა და კოსტიუმის მრავალი ესკიზია. მათი რიცხვი უკვე საბუთია იმისა, რომ სათეატრო მოღვაწეობა მხატვრის ფართო შემოქმედების მძლავრი განსტოლებაა.

საინტერესოა და მეტად მნიშვნელოვანი, რომ თეატრში შუხაევი მოვიდა არა როგორც მხატვარი, არამედ როგორც მასხაობი. ეს იყო 1911 წელს, როდესაც მან, პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიის სტუდენტმა, „ინტერმედიათა სახლში“ ნახა შვიცლერის პანტომიმა „კოლომბინას მოსახამი“ (დადგმა ვს. მეიერხოლდის, მხატვ. ნ. საპუნოვი).

„ინტერმედიათა სახლი“ პაწაწინა შენობაში მოთავსებული თავისებური სტუდია იყო. სცენას რამბა არ ჰქონდა. ფართო კიბე პირდაპირ მაყუ-





«ცაქვის მსწავლებლები»
დუკორაისის «სესიზი».

რებელთა დარბაზში ჩაიღოდა. დარბაზი კაბარეს ტიპის იყო — აქ ჭამდნენ, სვამდნენ, საუბრობდნენ. ამგვარი მაყურებლის დაპყრობა ძნელია, თანაც ახლო მანძილზე, რაც განცდის განსაკუთრებულ სიმართლესა და ფაქიზ, მეტყველ საშუალებებს მოითხოვს.

პანტომიმა „კოლომბინას მოსასამი“ იტალიურ ნიღაბთა კომედიის ტრადიციულ სიუჟეტზე იყო აგებული: კოლომბინა და არლევინი ატყუებენ პიეროს. შნიცლერმა ეს სიუჟეტი ტრაგიკულად ააქდერა, რათა სიკრულე სასარგებლო ყოფილიყო. პლასტიკური გამომსახველობისა და ქმედებითი იმპროვიზაციის წყალობით, პანტომიმა თეატრის წარმოდგენდა წმინდა სახით — როგორც ქმედების ხელოვნებას.

აი, ასეთი სპექტაკლი ნახა სამხატვრო აკადემიის მოსწავლე შუსაევმა „ინტერმედიათა სახელში“. მრავალი წლის შემდეგ, როცა მეიერხოლდს იგონებდა, მან დაწერა: „გვიტაცებდა შუყობრი, ჟესტების ენით ნათლად გადმოცემული სამიჯ-

ნურო ამბავი პიეროსი, არლევინისა და კოლომბინისა“. ამრიგად, მხატვარს იტაცებს გრძნობათა და ურთიერთობათა პლასტიკური, ანუ წმინდა თეატრალური ქმედების ფორმა, სწორედ ის მხარე სათეატრო ხელოვნებისა, რომელიც განსაკუთრებით ახლთა სინამდვილის ფერწერულ-გრაფიკულ აღქმასთან.

შემდეგ შუსაევი წერს, რომ ახალგაზრდა მხატვრები მეიერხოლდის რეპეტიციებს ესწრებოდნენ. ვინც იცის, რა არის რეპეტიცია, განსაკუთრებით პანტომიმისა, მიხედვება ვის შეუძლია რეპეტიციაზე ჯდომა, როცა თვითონ არ მონაწილეობს. ეს შეუძლია მხოლოდ სასცენო ნიჭით დაჯილდოებულ ადამიანს, რომლისთვისაც სამუშაო პროცესის ხილვაც სასიამოვნოა.

მოულოდნელად ახალგაზრდა შუსაევს პიეროს მსახურის როლს აკისრებენ „კოლომბინას მოსასამში“, შემდეგ ამავე სპექტაკლში — პიეროს როლს, მერე ისევ პიეროს როლს მეიერხოლდის მომდევნო დადგმაში — ბლოკის „ბალაგანჩიკო“.

რამ გადაწყვეტინა მეიერხოლდს, რომ აკადემიის სტუდენტისთვის დაეკისრებინა ესოდენ რთული აქტიორული ამოცანები მის მიერ დადგმულ პანტომიმისა და დრამატულ სპექტაკლში? ვიციტ მხოლოდ ის, რაც ამის შესახებ დაწერა შუსაევმა: „...მე ბედნიერი ვიყავი იმით, რომ ნამდვილ სცენაზე ასეთი როლის თამაშის შესაძლებლობა მაინც მომიცა“ (იგულისხმება პიეროს მსახური, ნ. უ.). ეს არ არის ადელეგებული ჭაბუკის მიერ საკუთარ დღიურში ჩაწერილი სიტყვები. ამას წერს მოხუცი, რომელმაც ბევრი რამ გადაიტანა ცხოვრებაში. თუ სიტყვაძმწი შუსაევი ამბობს — „მე ბედნიერი ვიყავი“, მაშასადამე ეს მართლაც ასე იყო. მაგრამ ვის შეიძლება ბედნიერებას ანიჭებდეს სცენაზე გამოსვლა? მხოლოდ იმას, ვისაც ამის მოწოდება აქვს. ამიტომ ვგაქუქს საფუძველი ვიფიქროთ, რომ შუსაევი თეატრალური ნიჭით დაჯილდოებული ადამიანი იყო.

როგორც ჩანს, ეს დადასტურდა პიეროს მსახურის როლის განსახიერებითაც. საკუთარი თავისადმი მუდამ მაკაცრი შუსაევი მიიჩნევს. რომ ეს როლი მას გამოუვიდა: „აკადემიაში შევადინე ნიუბის შემდეგ ჩვენი როლების სათამაშოდ მივდიოდით. ეს იყო უბედნიერესი ხანა“. როდესაც რამდენიმე ხნის შემდეგ პიეროს როლის შემსრულებელი, მსახიობი ალბოი თეატრიდან წაიგდა, პიეროს როლი დააისრეს შუსაევს, სწრაფად მოამზადეს და ჩართეს წარმოდგენაში.

ვისაც უნახავს ბლოკის „ბალაგანჩიკი“ მეიერხოლდის დადგმით, ან წაუკითხავს მის შესახებ,

„კრინისკის კორწონება“.

მისთვის ნათელია, რომ ამ როლის დაკისრება შუბავისთვის უკვე ნიშნავდა მისი აქტიორული ნიჭიერების აღიარებას, მაგრამ ყველაზე საინტერესო მანინ ისაა, რომ თვითონ შუბავეი არ იყო კმაყოფილი როლის მომზადებით და განაგრძობდა პიეროს როლზე მუშაობას. ეს აიხსნება არა მარტო პასუხისმგებლობის გრძობით (მოუმზადებულს მეიერსოლი სცენაზე არ გამოუშვებდა), არამედ იმიტაც, რომ როლზე მუშაობა სიამოვნებას ანიჭებდა მას. არც ეს არის შემთხვევითი, რომ მეიერსოლი თურმე ხშირად ეუბნებოდა: „დაანებე თავი აკადემიას და წამოდი თეატრში, მსახიობი ნამდვილად მშვენიერი ხარ, მხატვარი კი ჯერ კაცმა არ იცის, როგორი გამოვსა შენგან“. შემდეგ პარიზში მყოფმა დიაგილემა რომში მოძებნა შუბავეი და მსახიობად მიიწვია თავის დასში. შუბავეი არ დათანხმდა.

1914 წელს შუბავეი იტალიიდან სამშობლოში დაბრუნდა. „ინტერმედიათა სახლი“ ამ დროისთვის უკვე აღარ არსებობდა. მეიერსოლმა იგი მიიწვია პიეროს როლზე ლერმონტოვის „მასკარადში“, რომელსაც ის პეტერბურგის საიმპერატორო თეატრში დაგმდა. ეს მოწვევა შუბავემა მიიღო და, როგორც თვითონ წერს, შეუდგა მუშაობას როლზე, რომელიც ჩვეთვის უცნობი მიხუზით არ უთამაშია. მაგრამ ეს როდი მთავარი. მთავარი ის არის, რომ რეჟისორ მეიერსოლს ახსოვდა მსახიობი შუბავეი, რომ ეს მსახიობი მან მიიწვია ისეთ როლზე, რომელიც ავტორს არ დაუწერია და რომელიც სპექტაკლში მეიერსოლმა და მხატვარმა გოლოვინმა ჩართეს. შუბავემა მიიღო ეს მიწვევაც და მონაწილეობდა ისეთი იშვიათად ანსამბლური, მკვეთრად რეჟისორული სპექტაკლის მომზადებაში, როგორც იყო მეიერსოლის „მასკარადი“.

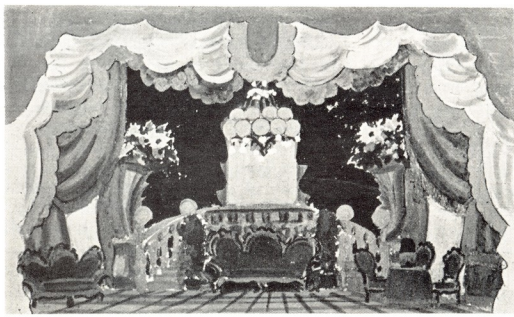
ამგვარად, მეიერსოლთან სამგზის შეხვედრის შედეგად, უბრწყინავლეს ოსტატთან სპექტაკლზე ერთობლივი მუშაობის დროს შეისწავლა შუბავემა ის, რაც უმთავრესია სასცენო ხელოვნებაში. ასე-

თი იყო სკოლა, რომელიც გაიარა თეატრის მხატვარმა შუბავემა.

ამის შემდეგ კი პარიზი, იტალია, მაროკო... 1935 წლიდან — მოსკოვი, 1937 წლიდან — მაგადანი...

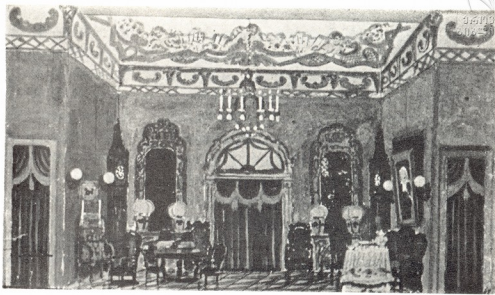
მაგადანში შუბავეი მხოლოდ თეატრისთვის ხატავდა. სპექტაკლები, რომლებსაც ის აფორმებდა, იშვიათი გამოჩაჩისის გარდა (რეჟისორი ლ. ვარპახოვსკი და რამდენიმე მსახიობი), მოყვარულთა მიერ იყო განხორციელებული. მაგადანის თეატრის მაყურებლისათვის, ალბათ, აშკარა იყო განსხვავება სამსახიობო-სარეჟისორო ხელოვნების დონესა და მხატვრის ხელოვნების დონეს შორის. სხვაგვარად არც შეიძლება ყოფილიყო, ვინაიდან თეატრის კოლექტივში სხვა არავინ იყო, შუბავეს რომ შეტოლებოდა ნიჭით, ცოდნითა და ოსტატობით. თქმა არ უნდა, ეს ართულებდა მხატვრის მდგომარეობას, თანაც ისეთი მხატვრისა, რომელმაც იწამა დახვეწილი ფორმის თეატრი, სადაც მსახიობის ყოველი მოძრაობა პლასტიკურად გააზრებული მთლიანი ნახატის ნაწილს შეადგენდა. მით უფრო, რომ ყოველივე ეს თვითონვე შექმლი შეესრულებინა სცენაზე, ვინაიდან მხატვარი-მსახიობი იყო.

მაგადანში მუშაობა იმიტომაც არ იყო იოლი, რომ არ გააჩნდათ საგანგებო სათეატრო შენობა, უსოფილების ასორტიმენტო, განათების საშუალებები და საერთოდ აუცილებელი ტექნიკური აღჭურვილობა. მაგრამ თუ თვალს გადავავლებთ ამ პერიოდის დეკორაციათა ესკიზებს, დავრწმუნდებით — შუბავეი არსად არ წასულა დათმობაზე, ერთხელაც არ დაშვებულა ტექნიკურ შესაძლებლობათა დონეზე. იმ დროის ნებისმიერი მისი ესკიზი გამოდგებოდა დედაქალაქის თეატრისთვისაც. ეს მოწონებს შუბავეისთვის ჩვეულ უკომპრომისობას, რაც მუდამ ძვირად უჯდებოდა ხილმე. საჭირო ხდებოდა მდგომარეობიდან გამოსვლის გზების ძიება, ფანტაზიის დიდი ძალით ამოქმედება. ამის შედეგად კი მაგადანის კულ-



„მარგარიტა გოტიე“. დეკორაციის ესკიზი.

„მარგარიტა გოტიე“.



ტურის სახლთან არსებული პატარა თეატრის სცენაზე, რომელსაც პაწაწინა „სარკვე“ და „კიბეები“ ჰქონდა, სიღრმე კი სულ არ გაჩანდა, მაყურებლის თვალწინ იშლებოდა სასახლეები და ტაძრები, მინდორ-ველები, თოვდა, ცხელოდა, თინდებოდა და ღამდებოდა, იცვლებოდა ქვეყნები, წელიწადის დრო, ამინდი, განწყობილება...

იმ დროის თეატრალურ ნამუშევრებს ძნელია უწოდო მხოლოდ ეპიკური, ვინაიდან ყოველი მათგანი აღსავსეა მხატვრის ყურადღებით. ზოგჯერ შეიძლება მოგვეჩვენოს, რომ ესკიზი გადატვირთულია, მეტისმეტად დამუშავებული, დასრულებული. ეს ხომ ის წლებია, როდესაც მხატვრის მიერ შემოქმედებით პოტენციას მხოლოდ ამ ერთი არხით შექმლო დინება. თეატრი ხომ აქამდეც უყვარდა, ახლა იგი უკვე მხოლოდ თეატრისთვის მუშაობდა. ეს გარემოება ბევრს რასმე განაპირობებდა. დეკორაციისა და კოსტიუმის ესკიზის თავისებურებასაც, რა თქმა უნდა.

მაგადანში მუშაობის წლებს სხვა მნიშვნელობაც ჰქონდა — თეატრის დაბალმა ტექნიკურმა აღჭურვილობამ და ფულადი სახსრების შეზღუდულობამ ზედმიწევნით გააშალა შინა მხატვრისთვის ისედაც ჩვეული მეტყველ საშუალებათა სიძუწე და სისუსტე. ახლა ის უკვე იცნობდა ყოველნაირ თეატრს, „ინტერმედიას სახლიდან“ დაწყებული, პეტერბურგის საიმპერატორო და მაგადანის კულტურის სახლთან არსებულ თეატრამდე. ამ გამოცდილებით ჩამოვიდა იგი თბილისში 1947 წელს და გააფორმა ჩაიკოვსკის „ეგვინიონი ინგინია“ ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრში, მ. ბულგაკოვის „ტურბინთა დღეები“, ა. არბუზოვის „შეხვედრა სიჭაბუკესთან“ — გრიბოედოს სახელობის რუსულ დრამატულ თეატრში და სამი სპექტაკლი მარკანიშვილის სახელობის თეატრში.

1947-1948 წლების სეზონში მარკანიშვილის თეატრში მუშავემა შესარულა დეკორაციისა და კოსტიუმების ესკიზები სამი განსხვავებული სპექ-

ტაკლისთვის. ეს იყო ლოპე დე-ვეგას „ცეკვის მასწავლებელი“, ა. სუხოვო-კობილინის „კრემლის ქორწინება“ და ა. დიუმა-შვილის „ქალი კამელოები“ (ამ უკანასკნელის ესკიზები სცენაზე არ განხორციელებულა). განსხვავებულ მხატვრულ ამოცანებზე მუშაობა, ექვს გარეშეა, ხელს უწყობდა მუხავეას თეატრალური ნიჭიერების ესოდენ მაკაფიო გამოვლინებას ქართულ თეატრში. ამ სპექტაკლებისთვის შექმნილ დეკორაციათა და კოსტიუმების ესკიზები გვიჩვენებენ, თუ როგორ აღიქვამს პიესას მხატვარი მუხავეი, რათა იგი შემსრულებელთა კოლექტივთან ერთად განახორციელოს სცენაზე.

ლოპე-დე-ვეგას პიესის პათოსი საერთოდ იყო აღზობული მუხავეასათვის. დრამატურგისა და მხატვრის ცხოვრებისეულ თავსაზრისთა თანხედრობა მუდამ იმის საწინდარია, რომ პიესაზე მუშაობა წარმატაცი იქნება. მით უფრო, რომ თავებრუდამხვევი ინტრიგის ოსტატის ლოპე-დე-ვეგას პიესა მხატვრისაგან უთუოდ ითხოვს დეკორატულ გამომოკონებლობას და მრავალი აუცილებლობის გათვალისწინებას: სმირად და სწრაფად უნდა იცვლებოდეს მოქმედების ადგილი, მამასადამე, საჭიროა დანადგარის მოსახერხებელი და მსუბუქი მოედნები, ვინაიდან დრამატულ ინტრიგაში ჩამბული არიან არა მარტო ადამიანები, არამედ ნივთებიც (ბარათი, ხელსახოცი, სარკმელი, ცხაური და ა. შ.). მამასადამე, ყოველი მათგანი თავსაზრისად უნდა იყოს გამოკვეთილი სცენაზე. პიესა დაწერილია ლექსად, ცეკვის მოტივი მასში უბრალოდ ჩართული ენაქტური ნომრები კი არაა, არამედ იდეის ამოხსნის, წამყვანი პერსონაჟების მსოფლმგერძნების გამოვლენის საშუალება. საცეკვაო მოძრაობებს შინაარსობრივი დატვირთვა აქვთ (ქორეოგრაფი და მჭაკარიანი), ხოლო რას ნიშნავს მეტყველი მოძრაობა, სხეულის პლასტიკა, ეს კარგად იყო ცნობილი არა მარტო მხატვარი-მუხავეისთვის, არამედ მსახიობი-მუხავეისთვისაც — მიმოსისთვის. ცხადია,



ცეკვისთვის სცენაზე საჭირო იყო ადგილი.

რისგან ააშენა შუხავემა ტრედლი, სადაც პიენსის გმირები ცხოვრობენ? პირველ ყოვლისა, მან ჩვეუთრად გამოყო ერთმანეთისგან ორი სამყარო: მდიდრული — წარინებულთათვის და ღარიბული — მდაბოთათვის. შემდეგ იწყო „საშენი მასალის“ შერჩევა. პირველთა სამყოფელისთვის — ხის მორები, მაგიდები და სკამები, შინ ნაქსოვი ფარდაები, დროისგან ჩამოქვებული აგურის კედლები და თიხის ჯამ-ჭურჭელი. წამყვანი ფერადღებნება: მუქი ლურჯი, მწვანე, ყავისფერი, ღვინისფერი. მეორეთა სამყოფელისთვის — მოჭიქული თიხა, ბრინჯაო, ხავერდი, აბრეშუმი, ფერწერილი პანო. წამყვანი ფერები: მღვთვისფერი, ცისფერი, მუქი წითელი, ოქრო.

ორი სამყაროს ფერადღებანი შეპირისპირება მწვანისა და ლურჯის ნაირგვარი შესაბამით ხდებოდა. ამ ორ სამყაროს შუა მიწიდანაც ემხოზღებში (ქუჩა, ბაღი) წამყვანი ფერები სწორედ ეს გვხვან და ლურჯია. როგორც ვხედავთ, ფერთა განაწილება გაასრებელი იყო, უსხტადი და ნაწარმოების იდეის გასახას, სოციალური მომენტის წინ წამოწვას ემსახურებოდა.

სტილთა მცოდნე შუხავევი ისწარფვოდა სცენაზე წარმოესახა აღორძინების ეპოქის ესპანეთი, არა მარტო იმიტომ, რომ პიენსის ავტორი ამ ეპოქის განეკუთვნება, არამედ უმოთვრესად იმიტომ, რომ მოქმედ პირთა ცხოვრებაში დატრიალებული ამბები ამ ეპოქითაა გაბპირობებული. სცენაზე იყო არა გეოგრაფიული ესპანეთი, არამედ სოციალურ-ისტორიული. მსატრის მიერ შექმნილი სცენური სამყარო უზალ ასოციაციას იწვევდა ეპოქასთან, მის სულს გვავრწმობინებდა. სიღრმეში, მაყურებლისგან მოშორებით დეკორატიული დაანდარის მოთავსება ადგლის ტოვებდა ცეკვისათვის, დინამიკური მიზანსცენებისათვის, მოფარების, საიდუმლო პაემანისათვის და სხვა, რაც ესოდნ აუცილებელია „ცეკვის მასწავლებლის“ პერსონაჟთა ცხოვრებისათვის. ამიტომ შუხავევის დეკორაცია ჩარჩოდ კი არ ევლებოდა საპეტკალის გმირებს, არამედ ექსპოვებოდა მათ არსებობაში, ზანხედენილი იყო ლიტერატურული ნაწარმოების სულისკვეთებისა. შუხავევი არა მარტო სწავლობდა ეპოქას, არამედ სამყაროს იმ დროის დადამიანის თვალთ უშურვდა. ამავე დროს იგი პიენსის აღიქვადდა თანამედროვე მსატრის თვალთახედვით, კონკრეტული თვატრის მსატვრის თვალთ, სადაც მსახიობებს პიენსის მოქმედ პირთა ცხოვრების გზა უნდა გაეკვლით არა საერთო აღორძინების ეპოქის ესპანეთში, არამედ დრამატურგის — ლოვე დე-ვეგას კონკრეტულ პიესაში. ამიტომაც საპეტკალის გაფორმება შეესატყვისებოდა, პირველ ყოვლისა, პიენსის იდეას, მის სულისკვეთებას და მიზანწარფვას. შუხავევისთვის, როგორც ჭეშმარიტად თვატრალური მსატრისათვის, ამოსავალი იყო ნაწარმოების პო-

ეტურობა, მისი დრამატურგიული არტიტექტონიკა, რომლის ამოკითხვასაც ცდილობდა.

ა. სუხოვო-კობილინის „კრეჩინსკის ქორწინების“ პრემიერა (დადგმა გ. შურულისა) შედგა იმავე 1948 წ. 25 მაისს, ორივენაშეგერის შემდეგ „ცეკვის მასწავლებლის“ დადგმიდან.

იმ სამყაროს, რომელშიც ცხოვრობენ ა. სუხოვო-კობილინის პერსონაჟები, და თვით ამ პერსონაჟებს — უფლის მოხვევით შეპყრობილ აფერისტებს — არაფერი აქვთ საერთო ლოვე დე-ვეგას სამყაროსთან და გმირებთან. ბუნებრივია, სრულიად განსხვავებულია ავტორისეული ჩანაფიქრი და მისი ლიტერატურული გადმოცემა. იმისთვის, რომ დაეცინათ ეს ადამიანები და მათი ბნელი საქმენი, ა. სუხოვო-კობილინი მოვლენებისა და ხასიათების დრმა ანალიზის გზით გროტესკულ უკიდურესობამდე მიდის. დრამატურგი ბრძოლისაკენ მოვიწოდებს, მისივე სიტყვით, სურს გამოიწვიოს „მაყურებლის დიდი შერწვენება — უნაღლესი ზნებობრივი აქტი“.

ლოვე დე-ვეგასგან განსხვავებით, ა. სუხოვო-კობილინი მოქმედ პირთა ჩამოთვლაშიც კი იძლევა მათ მოკლ დახასიათებას, მივცითთვის მნიშვნელოვან წერილმანებზე, ზოგჯერ გარგებობაზეც კი.

პიენსის ტექსტში მინიშნებულია მოქმედების ადვილზე (პირველი მოქმედება — მურომსკების ბინის სასტურთო ოთახი, მეორე და მესამე — კრეჩინსკის ბინა), მოცემულია მისი აღწერა. სუხოვო-კობილინის რემარკას უპასუხებს შუხავევის დეკორაციის ესკიზი, მსატვარი უსტკად იცავს დრამატურგის მიერ მინიშნებულ სცენის დადგმარებას, ოღონდ უმატებს ზოგიერთ დეტალს (კედლის ბრა, პორტრეტები, კედლის საათი, ჭალი).

საინტერესოა, რომ მიუხედავად მოქმედების ადგილის არცთუ ხშირი ცვლისა, შუხავევი მაინც ერთ სამკარინ კონსტრუქციის დგამს სცენაზე. ამის გამო იცვლებოდა მხოლოდ უკან კედლის ფორმა (მურომსკებთან — ნახევარწრიული, კრეჩინსკისთან — ოთხკუთხი) და ჭურის მოხატულობა. ცვლილებისათვის საკმარისი იყო ტილოზე დახატული კედლის ჩამოსხმა და სხვა ტილოზე დახატული კედლის გადაჭიმვა იმავე კონსტრუქციაზე, ოღონდ სხვანაირად.

ა. სუხოვო-კობილინისთვის დამახასიათებელია სიმეაფრის, სატრული დეტალებისა და შტრიხების საპირისპიროდ შუხავევისეული სცენური სამყარო ხაზგასმით რბილად იყო მოხატული: მრგვალი ოთახი, მრგვალი მაგიდა, ოვალური ჩარჩოები პორტრეტებისთვის, რბილი საკარძლები, მიმზე ფარდები, სარკეები, აბრეშუმი, ხავერდი... აი, სად ბუდობენ ავსაკები, პატრიოსან და მიწნობ ადამიანებს რომ ძარცვავენ არა გაჭირვების, არამედ ცინიზმის გამო. ქათქათა ხელთამანებით, ხელზე ამბორით, თავსაზანი დიმილით სწვდებიან ყელში მსხვერპლს და ახრჩობენ, კლანდ... ენა სახარული! აი, რას შეუძლია გამოიწვიოს, „დი-



„ცეკვის მასწავლებლის“ ფორმა.





დი შემდრწუნება მაყურებლისა, როგორც ეს აკტორის სურდა.

1940 წელს მარჯანიშვილის თეატრში დაიდგა ა. დიუმას „მარგარიტა გოტიე“ (დადგმა ბ. გამრველია). რვა წლის მანძილზე ეს სპექტაკლი სხვა მხატვრის მიერ გამოტრეული დეკორაციებით მიდიოდა. შემდეგ მუხავეზ მუსთაფაშვილის მიხედვით მარგარიტას ვერეკო ანჯაფარიძემ ასრულებდა. მისი მარგარიტა არ იყო მელდრამატული პერსონაჟი, სინარდული რომ იქცევს. ეს იყო სულით მაღალი, ამყვი, ძლიერი ქალი, რომელიც იღუპებოდა სიყვარულის უფლებისათვის ბრძოლაში. რვა წლის სცენური სიუჟეტის მანძილზე მარგარიტას სახე შეიქმნის ოსტატმა ქუჩმაშვილმა მხატვრულ სრულყოფამდე აიყვანა.

მხატვარი ხელადა, რომ მასშიბიბი ეპოქის ნიშნებს ეძებს არა ყოფაში, არამედ სულეირი ცხოვრების ხვედლებში, გმირის ცხოვრებისადმი დამოკიდებულებაში, რომ ამ გმირის სცენური ბიოგრაფია იწყება თაყვანისმცემლებით გარემორტყვებით კურტიზანი ქალის ხმელრინანი დროსტარებით და მთავრდება მარტოხელა და ავადმყოფი ქალის საწოლ ოთახში. ეს ქალი ცხოვრებიდან მიდის, როგორც ჭეშმარიტი ადამიანი.

როდესაც მუხავეზა ხელახლა გადავიტხა დიუმას ნაწარმოები, უმთავრესი მისთვის ის იყო, რომ მან უკვე იცოდა რანირი მარგარიტა იცხოვრებს მის მიერ შექმნილ სცენურ სამყაროში.

რას მიგვანიშნებს ამის შესახებ თვით ავტორი? არც თუ ისე ბევრს: შესანიშნავი ბინა. ოთახის კედელზე ჩითია გაკარული ფანჯარა. ფარდა, საწოლი. კარადა. ბუხარი. საფარქალი. მაგიდა, სარკე, ვერცხლის პატარა ტაშტი, ტუალეტის უამრავი ხელსაწყო ოქროსა და ვერცხლისაგან. ერთი წიგნი — „მანონ ლესკო“. ეს ქალი ასი ათას ფრანკს ხარჯავდა წელიწადში.

მუხავეზის მიერ გაფორმებულ ა. დიუმას ამ ნაწარმოებს მარჯანიშვილის თეატრის რამპის შუქი არ უნახავს. თეატრის მუხეუმში დაკულია დეკორაციათა ესკიზები ყველა აქტისათვის და რამდენიმე კოსტიუმებს ესკიზები. ისინი მოვეთხობრებენ იმის შესახებ, თუ როგორ წარმოუდგენია მხატვარს სამყარო, რომელშიც სწორობდა დიუმას და ვერეკო ანჯაფარიძის მარგარიტა გოტიე.

სპექტაკლს უნდა ქონოდა მასუბუქი ქსოვილის საკუთარი ფარდა, და მოვარდისფერი, იასამნისფერი, ვერცხლისფერი და თეთრი ფერების ნაერთით. აქტის დაწყებისას ფარდა მთლიანად როდი იხდებოდა, აიწყობდა მხოლოდ მისი შუა ნაწილი (გამჭვირვალე მოხატული ქსოვილი). დანარჩენი რჩებოდა როგორც სპექტაკლის მუდმივი ჩარჩო. შეასძლოა, ამგვარი დეკორატიული „ხელისთვის“ ბიძგად იქცა არამანის სიტყვებით — „სევდანიანი ცხოვრება, რომელიც მე ამოვიყვანი ოქროს კვამლში, მას რომ გარს ეხვეოდა“. მაგრამ მუხავეზა არ ისურვა ილუსტრირება — მას სურდა ეჩვენებინა მარგარიტა გოტიეს ცხოვრება, იქ-

როს ფასად ღირებულ არნიებსა და ქსოვილებში ჩაფლული, ამ ქსოვილების ფერთა უნახავს მინიმუმეკვიანი მაყურებლის სულის ის სიმბოლე შეეხებოდნენ, კვილადა რომ განაწყობდნენ მას მშვენიერი ქალისადმი, რომელსაც სიყვარული, ტანჯვა და თავგანწირვა შეეძლო. თავისი ძველი ცხოვრება მას სცენაზე უნდა გადაეტანა. აქ უნდა სწეოდა დიდი სიყვარული, ბედნიერება, შემდეგ იძულებით უნდა ეთქვა მასზე უარი და ნაწამებო, სულთთ ამალეგებული განმორბებოდა ამ ქვეყანას. ამის შესატყვისი უნდა ყოფილიყო დეკორაცია.

...მარგარიტას სასტუმრო ოთახი. მაღალი სარკვები მოქორეოლ ჩარმორები. უსარმაზარი ქალი. ნათურები ყვითელ საფარქვეშ, მათი ოქროსფერი ნათება. რბილი ავეჯი. მწიფე ნარინჯისფერი მძიმე ფარდები. ეს ყველაფერი შავი ხავერდის ფონზე. ფუფუნება ჭარბი, მუსოაჟი.

...მარგარიტას ოთახი. ნაცრისფერი კედლები. მოქორეოლი სავარძლები და ჩარჩოები, სარკვეები, ჟოლისფერი ფარდები. უამრავი საწოელი. ბრინჯაოს ლარნაკები. ყვავილები. ღია კაბებში სხვა ოთახები მოსჩანს. სინდიდრე მეფობს ირგვლივ.

...ბუფეიალში. აგარაკის თეთრად მოფლავრე კედლები. თეთრი კიბე. ჩალისფერი, ზაფხულაწწული ავეჯი. უკან კედლი მთლიანად — უსარმაზარ ფანჯარას უჭირავს, რომლის მიღმა ყველაფერი ავეჯებულა. ზოლიანი ჩითის ფარდა. არავითარი ჩინი, არავითარი ფასეულობა. გარდატეხა მარგარიტაში უკვე მოხდა. ვინდა უმოთვრეს ცხოვრებულ ფასეულობათა ვიდაფსებება და დეკორაციაც ამას მეტყველებს. გაქრა ნიღოები, მათთან ერთად გაქრა სიმძიმეც — აქ გამწოლი სივრცეა, ბევრი პაჟი და ის, რაც ყველაზე მეტად მშვენიერია — ბუნება, ადამიანები, მათი გრძნობები.

...მეჯლისზე. კვლავ ფუფუნება, და ისევ შავი ხავერდის ფონი. ამ ფონზე ოქრო განსაკუთრებით მზრძანებლობს. მარგარიტა ხომ დაუბრუნდა ადრინდელ ცხოვრებას. იძულებით, მაგრამ მინც დაუბრუნდა და ამ მეჯლისზე უნდა მიიღოს სუძლიერესი დარტყმა — დარტყმა ფულით, ამ სუძკევის პირდაპირი მწიშვნელობით.

...მარგარიტას საძინებელი. კედლებზე ღიაფირუსისფერი ჩითი. მცირე ზომის თევზარი ჩითი საწოლი დგას. დიდი, კედლისოღვნა ფანჯარა და ერთდერითი სავარძელი სიმბოლო მარტობისა. არც სარკვები, არც მორთულობა. სამატიეროდ, არსებობს განძი უფირფასესი — სიყვარული და იმის შეგნება, რომ ხარ ადამიანი.

თუ მუხავეზის ამ ეპოქებზე შესატყვისი თანმხედვრობით დავლაგებთ და იქ ჩვენი წარმოსახვით დიუმას გმირებს დავასაბლებთ, არ გავიჭვირდება იმის აღმოჩენა, რომ დეკორაციის კონსტრუქციაც და ფერადღვანი გამა იმსავე გვიამბობს, რასაც მთავარი როლის შემსრულებელი ვერიკო

„ცეკვის მასწავლებელი“.



„ცეკვის მასწავლებელი“.



„მარგარიტა ტოპ“.

ანჯაფარიძე. შუხავეი ამჯერადაც ჩვეული გზით მიდიოდა — დრამატურგიიდან მსახიობისკენ, ვინაიდან მისთვის მთავარი პიროვნება, თეატრის მსახიობია. ამიტომაც ამდენს ფიქრობდა მისთვის განკუთვნილ სცენურ გარემოცვაზე. იმსუხვედაც, თუ როგორ შეემოსა იგი, როგორ მიზნაზრებოდა პერსონაჟის გაერევის სახის შექმნაში.

სამოსელი საერთოდ განსაკუთრებით აინტერესებდა შუხავეს. ეს ჩანს იქიდან, თუ როგორ ყურადღებს უთმობდა იგი აკოსიელს თეატრის გართავს. თავის წერილში გორკის შესახებ ის აღწერს, როგორ იყო ჩაცმული მწერალი, როცა მას პირველად შეხდა 1908 წელს და როგორ — 1917 წელს. როგორ გამოიყურებოდა გორკისთან კუნძულ კაპრიზე ინდიელი მსახური: „შალის ელვანტურ კოსტუმში ვალწობილი, გაკრიალებული აკალოს ხისგან გამოთლილ ქანდაკებას ჰგავდა“, შუხავეი არამც თუ ყურადღებას აქცევდა ადამიანთა გარეგნობას, ის განსაკუთრებული ძალით შეიგრძნობდა კოსტუმს. შესაბამისად იცოდა რომელ ეპოქაში, რომელ ქვეყანაში ვინ რანაირ ტანსაცმელს ატარებდა, რისგან და როგორ იკერებოდა იგი. ისიც იცოდა, რაოდენ მეტყველია ტანსაცმელი, მისი გამოჭრილობა, ფაქტურა, ფერა, როგორც ცხოვრებაში, ისე ტილოსა და სცენაზე. დააკვირდით, როგორ აცვიათ ადამიანებს შუხავეის სურათებზე. შედგენ ფიქრით გაანთავისუფლო ნატურა ან მარტო უჩვეულო და საინტერესო სამოსისაგან, არამედ, ექვეათ, ჩვეულებრივი უბრალო შვი ვეშაბისგან (ლ. შილდენბეტის პორტრეტი) ან სამხედრო ფორმისგან (ოფიცრები) და თქვენ მიხედვებით როგორია სანოსილის ფუნქცია არა მარტო ნატურის დასასიათების თვალსაზრისით, არამედ მილიანად სურათის საერთო ფერწერული გადაწყვეტის მხრივ.

თეატრალური კოსტუმის შექმნა არ არის დარღულებული სურათი. ის იქმნება არა მაცურებისთვის, არამედ მკერავებისთვის და, რაც მთავარია, მსახიობისთვის. პორტრეტზე ასახული ნატურის უცვლელი სამოსელისაგან განსხვავებით, პიესის პერსონაჟის კოსტუმში ზოგჯერ ანაეროთხელი იცვლება. ცვლილება დაგამკრებელია მოქმედი პიროვნების ცხოვრების, სახათის, გუნება-განწყობის სცენურ გამოვლინებისაგან. მაშასადამე, თეატრის მხატვრმა უნდა ამაზე იფიქროს. ვინც სექტაკურად მოქმედებს შუხავეში შუხავესა შუხავეს, ისხენებენ თუ არაბე გულდასმით ანუშუხავეს ხოლმე იგი უმინშეწელო პერსონაჟის კოსტუმსაც კი. თვითონ იცოდა ყველაფერი: რომელი ქსოვილისაგან იკერებოდა იმ დროს ტანსაცმელი, როგორ იჭრებოდა თარგი, როგორ უნდა აწყობილიყო ნაოჭები, როგორც კოსტუმში შემოსილი მსახიობი იდგა. იჯდა ან დადიოდა. ლამაზად გამოიკრებოდა და კარგად შეცვლიდა სამოსი სატარებლადაც მოსახერხებელი უნდა ყოფილიყო, საათობით იჯდა თურმე შუხავეი სამკერავლოში, ეაწერებოდა მოზომვას, თავგამოდებით იბრუნებდა ყველა წერილმანის

მალღ დონეზე შესრულებისთვის, რადგან მიანჩენა, რომ სცენაზე უმნიშვნელო წერილმანის არსებობდა.

ამ დიდი მომთხოვნელობის მიუხედავად, მკერავებს უყვარდათ შუხავეთან მუშაობა, ვინაიდან, შენიშვნისა და მოთხოვნის გარდა, მხატვარმა ნაკლებად გამოსწორების გზის მითითებაც იცოდა. საერთოდ, რასაც აკეთებდა, ყველაფერს პროფესიულად. ამის გამო ჭეშმარიტი, მაღალი ავტორიტეტით სარგებლობდა.

ვინც შუხავეის თეატრალური კოსტუმების ესკიზებს გაეცნობა, მისთვის ცხადი გახდება, რომ მხატვარი ქმნიდა არა კოსტუმების ესკიზს, არამედ პერსონაჟის საერთო იერის ნახატს, ფესისაგან და დაწყებული და იმის ვარცხნილობით დამთავრებული. სულაც არ არის შემთხვევითი, რომ ესკიზებს შორის მეტად იშვიათია გამოცალკეებულად დახატული კოსტუმები, — დახატულია ისინიც, ვინც მათ ატარებს. ადამიანის, მსახიობის გარეშე მას სცენაზე ვერაფერი წარმოედგინა.

ამბობენ, რომ შუხავეი ხშირად და ხანგრძლივად იჯდა ხოლმე რეპტიციებზე. განსაკუთრებით მთლიან რეპტიციებზე დასწრება უყვარდა. ალბათ იმისათვის, რომ სცოდნოდა, როგორ გადადგილება მიუწევს პერსონაჟებს სცენურ სივრცეში, მაშასადამე, იმ კოსტუმებსაც, მათ ზომ ეცმევიათ, როგორ შეხამებთან ეს კოსტუმები ერთი-მეორეს, როგორ დაჯგუფდებიან სცენაზე ფერის, ფაქტურის და განათების მხრივ, რომელიც სცენაზე ცვალებადია. შესაძლოა, იმიტომაც იჯდა ხოლმე დიდხანს, რომ მისი აქტიურული ნიჭიერება ამ გზით უკავშირდებოდა სცენას, თეატრს, რომელიც მას ძალიან უყვარდა. სიყვარული კი მხოლოდ ნამდვილი შედეგი, ღრმა, ფუჭი სიტყვების გარეშე. თეატრიც ასე უყვარდა. თავის გრძობებზე არ ლაპარაკობდა, არ უყვარდა ამის მოყვლა, მაგრამ თუკი თეატრისათვის რაიმე იყო საჭირო, ისე გულიანად, ისეთი ხალისით და მონღომებით ასრულებდა, რასაც მხოლოდ სიყვარული ბაღებს. ბაღებს სურვილი სხვებთან ერთად შექმნა რაღაც ახალი, მათთან ერთად ჩაწვედ მწერლის სამყაროს. მართლაც, რა უჩვეულო ნეტარებაა შექმნა სცენაზე სიყვარული მათთვის, ვინც უნდა იცხოვროს ერთი საღამოს განმავლობაში. მთელი ამ დროს მანიჭობ შენი შექმნილება — კონსტრუქცია, ფერი და ხაზი, უნდა და ჩრდილი — შეერწყმება წარმოდგენის მართოლვარე სხუესს, სიტყვას, მუსიკას, მოძრაობას, მზერას და დიმიოს, მაცურებელთა გამოთბობს, მათ ცრემლს და სიცოცხლს, ტაშის ქუჩილს...

ფერწერა, ხატვა — ვასილ შუხავეის ცხოვრება იყო, ამქვეყნიური მისი არსებობის ფორმა. ხოლო სცენას, თეატრს — იგი ეტიფოდა.

„ქრეჩინისკი წინება“.



ქალაქი-მუზეუმი მცხეთა: დაბებარების კრძალვები

ლონგინოზ სუმბაძე

მწიდი კულტურული ღირებულების გამო, რომელიც საქართველოს პირველი დედაქალაქის ისტორიულ, არქეოლოგიურ და ხუროთმოძღვრულ ძეგლებს აქვთ, საქართველოს მთავრობამ 1968 წლის 6 ნოემბერს მცხეთა ქალაქ-მუზეუმად გამოაცხადა.

ცოტა უფრო ადრე, 1968 წ. მარტში მინისტრთა საბჭომ მნიშვნელოვანი დადგენილება მიიღო: რესპუბლიკის „სახ. მშენს.“ დეკრალა დაეწესებინა კონტროლი მცხეთის ტერიტორიის განაშენიანებაზე.

აქედან — გასაგებია ის დიდი ყურადღება, რომელსაც ჩვენი არქიტექტურული საზოგადოებრიობა იჩენს მცხეთის გენერალური გეგმის დამუშავების საკითხში: ამ გეგმის საფუძველზე უნდა წარმართოს ორი-სამი ათეული წლის მანძილზე, როგორც მისი რეკონსტრუქცია, ისე ახალი ტერიტორიების ათვისება; მასში ყოველმხრივი და სრულყოფილი გადაწყვეტა უნდა ჰპოოს ქალაქის ტექნიკურ-ეკონომიური და სოციალურ-კულტურული განვითარების ყველა ასპექტმა. ისეთი მნიშვნელოვანი ისტორიულ-არქიტექტურული მემკვიდრეობის მქონე ქალაქის გენერალურ გეგმაში კი, როგორც მცხეთაა, უნდა გადაიჭრას კიდევ სამი ძირითადი საკითხი: 1. ქალაქის თავისებურებისა და ინდივიდუალური იერის შენარჩუნება და გაძლიერება, 2. ისტორიულ-არქიტექტურულ ღირებულებათა და ქალაქის ისტორიული იერის შენარჩუნება რიგით განაშენიანებასთან ერთად, მათი ორგანული შერწყმა გავრცობილი ქალაქის ახალ სივრცით სტრუქტურასთან, 3. ოპტიმალურ შესაძლებლობათა შექმნა ძეგლების ორგანიზებული დათვალიერებისათვის, ადგილობრივი ტრადიციების, ხელოსნობის, გამოყენებითი ხელოვნების დარგების, ყოფისა და წეს-ჩვეულებების გაცნობისათვის.

დაგეგმარების შემდგომ სტადიაზე — ქალაქის დეტალური დაგეგმარების პროექტში, რომელიც გენერალური გეგმის საფუძველზე სრულდება — ხდება გენგეგმაში დასახული ყველა საკითხის გაღრმავება და ცალკეული კვანძების დეტალური დამუშავება.

* * *

ქალაქ მცხეთის დეტალური დაგეგმარების პროექტი დამუშავებული იყო საპროექტო ინსტიტუტ „ქალაქმშენსახპროექტის“ ქალაქგეგმარების სახელოსნოში (ხელმძღვ. ვ. ფაფრაშვილი) არქიტექტორების ედ. ბაგრატიონის და ე. ფრანკიშვილის მიერ; პროექტის მთავარი არქიტექტორია რ. ზატანელი.

ამ პროექტის საზოგადოებრივ განხილვას მიემდგნა (ა/წ იანვარში) საქართველოს არქიტექტორთა კავშირის გამგეობის გაფართოებული სხდომა, რომელშიც მონაწილეობა მიიღო საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის ისტორიის, არქეოლოგიისა და ეთნოგრაფიის ინსტიტუტის, ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტისა და ქალაქ მცხეთის პარტიული და ადმინისტრაციული ორგანოების ხელმძღვანელობამ, დედაქალაქის არქიტექტორთა აქტივმა.

პროექტი წინასწარ შეისწავლა არქიტექტორთა კავშირის ძეგლთა დაცვისა და რესტავრაციის სექციის სპეციალურმა კომისიამ, რომელშიც შედიოდნენ ჩვენი რესპუბლიკის ცნობილი სპეციალისტები ამ დარგში.

არქიტექტორთა კავშირის გაფართოებულ სხდომაზე დაუსტატა კომისიის მიერ გამოთავაზებული ვრცელი რეკომენდაციები დეტალური დაგეგმარების პროექტის შესახებ.

წინამდებარე წერილის საფუძველს წარმოადგენს სწორედ ეს რეკომენდაციები და აგრეთვე საექსპერტო დასკვნა, რომე-



ლიც ამ სტრუქტურების ავტორმა დაწერა ქალაქ მცხეთის გენერალურ პროექტზე 1973 წ. მისში საქართველოს სსრ „სახმშენის“ დავალბით.

მცხეთის დაგეგმარების ტექნიკურ-ეკონომიური საფუძვლები და დაწესდა 1969 წელს.

ტექნიკურ-ეკონომიური საფუძვლების ტექსტურ ნაწილს, ეკონომიურ და ინჟინრულ გამოკვეთვა-განაგარიშებათა გარეშად, დართული ჰქონდა საფუძვლიანად დამუშავებული სამი ბარათი: 1. „მცხეთისა და მისი მიდამოების არქეოლოგიური აღწერისა, დახასიათებისა და ზონირებისათვის“ — შედგენილი საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის წევრ-კორესპონდენტის, პროფ. ანდრია აფაქიძის მიერ, 2. ამავე სახატურის მქონე ბარათი, შედგენილი მცხეთის არქეოლოგიური ექსპედიციის ხელმძღვანელის მოადგილის, მეცნიერებათა აკადემიის ისტორიის, არქეოლოგიის და ეთნოგრაფიის ინსტიტუტის უფროს მეცნიერ თანამშრომლის ალ. ბოხორაძის მიერ და 3. „მცხეთისა და მისი მიდამოების არქიტექტურული ძეგლები“, რომლის ავტორიცაა ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის უფროსი მეცნიერ მუხამაია, ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი ვახტანგ დლოძიძე.

ამ ბარათებში დაწერილობითაა მიმოხილული მცხეთისა და მისი მიდამოების არქეოლოგიური და არქიტექტურული ძეგლები, დასუსტებულია სახლრეგები იმ ტერიტორიებისა, რომელთა ერთობლიობაც არქეოლოგიურ ნაგრძალს შეადგენს, დადგენილია იმ ობიექტების სია მცხეთასა და მის მიდამოებში, რომლებიც უნდა მომზადდეს დასათვალიერებლად.

მცხეთის დაგეგმარების გრაფიკული ნაწილი ამ პირველ ეტაპზე წარმოდგენილი იყო სამ ვარიანტად. სამივე ვარიანტი გულისხმობდა რაიონული ადმინისტრაციული ცენტრის დაწესებულებათა და მოსახლეობის ნაწილის გაყვანას ქალაქ-მუზეუმის ცენტრალური ნაწილიდან.

პირველი ვარიანტი ითვალისწინებდა რაი-დაწესებულებათა გატანასა და ახალი სასტუმრობელი რაიონის შექმნას არავის გალმა წიწაპროტან, მეორე ვარიანტით რაიონული ცენტრი ქსანში გადადობდა, მესამით კი — ს. წერეთლის დასახლებაში, მეორე და მესამე ვარიანტი გულისხმობდა ქ. მცხეთისათვის რაიონული ცენტრის ფუნქციის მოხსნას, მის დატოვებას მხოლოდ ქალაქ-მუზეუმად.

საპროექტო ორგანიზაციამ ძირითადად მხარს უჭერდა მეორე ვარიანტს — რომლის მიხედვითაც მცხეთის რაიონის ცენტრი ქსანში უნდა გადასულიყო. სახოვადობერი განხილვის შედეგად უპირატესობა წიწაპროტანის ვარიანტს მიეცა, რომელშიც მცხეთას რჩება რაიონული ცენტრის ფუნქცია და თავის სახლრეგებში აქცევს არავისგანმა ტერიტორიებს წიწაპროტანის მიდამოებში. მაშინაც აღენიშნებ და ასლაც ვიმეორებთ, რომ ეს იყო საკითხის ერთადერთი სწორი გადაწყვეტა. გენერალური გეგმის დამუშავებას საფუძვლად სწორედ ეს პირველი ვარიანტი დაედ.

„ქალაქმშენისასპროექტმა“ გენგეგმაზე მუშაობა 1972 წელს დაამთავრა; იმავე წლის მისში პროექტი განიხილეს მცხეთის რაიონის პარტიულმა და საბჭოთა ორგანიზაციებმა, რესპუბლიკის დანტრეგებელი სამინისტროებისა და სხვა დაწესებულებათა უპირთმადგენლების თანდასწავლით. ამ კრების დადგენილების პირველი მუხლის მიხედვით, „ქალაქ-მუზეუმ“ მცხეთის გენერალური გეგმის პროექტი ძირითადად მიღებული იყო მაღალი შეფასებით¹⁴.

მეორე პუნქტი საჭიროდ მიიჩნევს გათვალისწინებულ იქნას „ის სასურადლები წინადადებები, რომლებიც წამყვანი უნდა იქნა პროექტის სასოვადობერივი განხილვის დროს, მისი საბოლოო რედაქტირებისას“¹⁵.

გენერალური პროექტის საპროექტო მასალები იმავე წელს შეიასწავდა სახლმშენიო საგეგმო კომიტეტთან და რიგ სამინისტროებთან.

ქალაქ-მუზეუმ მცხეთის გენერალური გეგმის ანალიზში მიგვიყვანა იმ დასკვნამდე, რომ ინსტიტუტ „ქალაქმშენისასპროექტს“ განსაკუთრებით მის რაიონულ და ქალაქგეგმარება განყოფილებას, პროექტის ავტორთა კოლექტივს, ემ მზარტიონის მოთავეობით, იდებ მუშაობა ჩატარებაში, ამ მნიშვნელოვანი პროექტის გადაწყვეტისა და დამუშავებისათვის.

გენგეგმა ფერხება სწორ ტექნიკურ-ეკონომიურ საფუძვლებს, სახალხო მეურნეობისა და ყველა ქალაქარმომცემელი ფაქტორის სწორ შეფასებასა და განაგარიშებას, მათი განვითარების რეალისტურ პროგნოზს. ტურიზმის ინდუსტრია, ტურისტების მომსახურების სფერო ერთ-ერთი წამყვანი იქნება ქალაქის განვითარებაში. რიგე საწარმოებისა, რომელთა არა აქეთ კავშირი ქალაქ მცხეთის მომავალ განვითარებასთან — გადადის მცხეთიდან; სამაგიეროდ, ვითარდება დარგები, რომლებიც დაკავშირებულია ტურისტების სფეროსთან: კერამიკული ქარხანა, ხალხურ ერთეულს ნავთობათა, სუვენიერების საწარმო და სხვა. 2000 წლისათვის მომსახურების სფეროსა და მასთან დაკავშირებულ დარგებში (საგარეო ტრანსპორტი, მშენებლობა) დასაქმებული კონტინენტის რაოდენობა მნიშვნელოვანად გაიზრდება.

სწორადა დასახული და პრინციპულად მართებულად გადაწყვეტილი საგარეო ტრანსპორტის განვითარებისა და კომუნიკაციების რეკონსტრუქციის საკითხი. მცხეთაში უკვე აქონდა შემოსაველი გზა არავისგანმა — საქართველოს სამხედრო გზის თბილისი-მცხეთის მიწაკვეთი, დანარკეტების პროექტისა მეორე ავტოგზა — მტკვრის მარჯვენა მხარეს, რომელიც მცხეთას უშოლესი მიმართულებით გორთან შეაერთებს; უკვე გაიხსნა მოძრაობა მცხეთა — შიო-შღვიძის გზაზე, რომელიც ქალაქ-მუზეუმს აკავშირებს ქართული ხუროთმოძღვრების ამ შესანიშნავ ძეგლთან, დასახულია რკინიგზის ხაზისა და სადგურის კვანძის რეკონსტრუქცია, რაც გამოიხატება მეორე ლიანდაგის დამატებაში.

სწორადა გადაწყვეტილი ამ გეოგრაფიულად და ტოპოგრაფიულად რთული ორგანიზმის ზონირება, მოსახლეობის განაწილება ამ ზონებში, რაც გამოიძინარეობს იმ ძირითადი პრინციპიდან, რომ არავითარი მშენებლობა არ იყოს არქეოლოგიურ ნაგრძალში, რაც შეიძლება სრულყოფილად იქნას წარმოჩენილი არსებული არქიტექტურული და არქეოლოგიური ძეგლები.

საპროექტო პერიოდის ბოლოსათვის, ახალი საბინაო მშენებლობისათვის ნაგრძაუდგება 48 ჰა ტერიტორიის ათვისება. სადაც 28 ჰექტარზე ინდივიდუალური სექტორი განთავსდება, 20 ჰექტარზე კი — განსაზოვადლებელი სექტორი.

ეს ფართები ნაანგარიშება მშენებლობის დასაშვები სართულიანობის მიხედვით, რომელიც ძველ, ცენტრალურ რაიონში განსაზღვრულია 1-2 სართულით, მოშორებულ უბნებში კი 3-4 სართულით. საპროექტო პერიოდის ბოლოსათვის მცხეთის მცხოვრებათა ღიდი ნაწილი დასახლება ბებრ-ციხის მრდილოეთით, ღარისკაპარისა და ნარგვკავის რაიონებში, ნაწილი



მცხოვრებლებსა — ახალ საცხოვრებელ რაიონში, წიწმურის მდამთბებში. რჩება და ნაწილობრივ ვითარდება არსებული დასახლებების მტკვრის გაღმა, რკინიგზის დასახლება ლიანდაგის სამხრეთით მდებარე ტერიტორიაზე, დასახლებაში სანაგვის სველსა და მარტაჯის ხევის მიდამოებში რკინიგზასა და მტკვარს შორის.

პროექტი ითვალისწინებს კულტურულ-საყოფაცხოვრებო მომსახურების მაღალ დონეზე აყვანას, საბინაო ფონდის სრულფასოვანი საინჟინრო მოწყობილობით აღჭურვას. გენერალური პროექტის ეს ძირითადი გადაწყვეტილებანი თითქმის უცვლელად გადმოვიდა დეტალური დაგეგმარების პროექტში.

კომისიამ მიიჩნია, რომ გენერალური გეგმის პრინციპული გადაწყვეტა, რომელიც საფუძვლად დაედო დაგეგმარების დეტალური პროექტს, ძირითადად სწორია. ამ დოკუმენტით საპროექტო პერიოდის ბოლოსათვის ქ. მცხეთა წარმოდგენილია განვითარებულ, კეთილმოწყობილ და ზომიერად უზრუნველბულ დასახლებად, რომელიც ინარჩუნებს თავის ისტორიულ იერს ცენტრალურ ნაწილში, მატერიალური კულტურის ძეგლების შესაფერის გარემოცვას, ამავე დროს, უზიარება თანამედროვე ქალაქის ყველა სიკეთეს, ამკვიდრებს ახალ ცხოვრებას. ყველაფერი ეს ავტორთა კოლექტივის დასახურებაა. მიუხედავად ამისა, არ შეიძლება არ აღინიშნოს, რომ მცხეთის დეტალური დაგეგმარების პროექტი ბოლომდე რთობა დამაკმაყოფილებლად დამუშავებული და ერთ დონეზე გადაწყვეტილი.

დეტალური პროექტის შემადგენლობა და მისი დამუშავება მთლიანად ვერ აკმაყოფილებს იმ მოთხოვნებებს, რომლებიც წაყვეთი ქალაქ-მუზეუმ მცხეთის დაგეგმარებას.

ქვემოთ აღაპრაკია მცხეთის დაგეგმარებისა და განაშენიანების იმ საკუთრივ საკითხებზე, რომლებიც, არქიტექტურული სასოკადომბრობის ასრით, მოითხოვენ გადახედვას და ჯეროვან გადაწყვეტას.

უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს არასრულყოფილება იმ ტოპოგრაფიული საფუძვლისა, რომელზეც დამუშავებულია ჯერ გენერალური გეგმა და შემდეგ დეტალური პროექტი. რთვი მნიშვნელოვანი რაიონებისა, რომლებიც შეტანილია (ან აუცილებლად უნდა იყოს შეტანილი) ქალაქის მომავალ საზღვრებში, გეგმაზე წარმოდგენილია თეთრ ლაქებზე, მათ არ განიჩნათ ტოპოგრაფიული. ეს ექება უმთავრესად ბაგინეთსა და მტკვარ-არაგვის ხეობისთვის იმისავესლით მდებარე ტერიტორიას ჯვარის მთის ძირში. იმისათვის, რომ ამ მნიშვნელოვან ტერიტორიასა დაგეგმარება ორგანულად ჩაერთოს ქალაქის გეგმის ერთიან სისტემაში, ტოპოგრაფიული გეგმის ეს ლაკუნები აუცილებლად უნდა შეივსოს.

არც გენგეგმასა და არც დეტალურ დაგეგმარებაში არ არის ბოლომდე დადგენილი და გადაწყვეტილი ქალაქის საპროექტო საზღვრები. მათ ვართუაა მოქცეული ისეთი ადგილები, როგორცაა მცხეთის ჯვრის ნაკრძალი, მტკვრის მარჯვენა მხარეს მდებარე მთაქართლის სანაპირო ზოლი, რომელიც სამხრეთიდან ფარგლავს მცხეთის ანსამბლს, სამკუთხედის ფორმის ტერიტორია კოდმანის პლატოზე, რომელიც ქალაქის სასაღვრის გარეთაა დატოვებული და ბებრისციხის დასავლეთით მდებარე მთის ფერდობები.

მცხეთა — ხანგრძლივი ისტორიის მქონე ქალაქი-მუზეუმი. ამიტომ ვასავება, რომ მისი გენერალური გეგმის დასახლება უნდა ემყარებოდეს ისტორიულ-არქეოლოგიური ძეგლებს ძირითად გეგმას. მცხეთის დეტალური დაგეგმარების სტადიაზე მაინც აუცილებელი იყო მისი არქეოლოგიური გეგმის დამუშავება, რაც უნდა შესრულებულიყო საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის ისტორიის, არქეოლოგიისა და ეთნოგრაფიის ინსტიტუტთან ერთად. ასეთი გეგმის გარეშე შეუძლებელია არქეოლოგიური ძეგლების ორგანული ჩართვა ქალაქის გეგმარების საერთო სისტემაში.

ქალაქის ტერიტორიული ზრდის მიმართულებანი და მოსახლეობის განსახლების პრინციპები, რომლებიც აისახა გენერალურ გეგმაში, დაგეგმარების დეტალური პროექტში უცვლელადაა გადმოტანილი. კომისიამ კატეგორიულად უარყო რკინიგზის ხაზგარის რაიონის ინტენსიური განაშენიანებისა და მტკვარგადამა ფერდობებზე გათვალისწინებული ტრასული მშენებლობის წინადადება. იმის გარდა, რომ ეს გამოწვევა არსებულ მუხანარის განადგურებას (როლის ნაწილიც უკვე გაიკაფა საცხოვრებელი სახლის მშენებლობის გამო). გათვალისწინებული მცხეთის ბუნებრივ გარემოს. თანაც, ცენტრისაკენ მოწყვეტილი ამ პატარა ფართობების განაშენიანება გააძნელებს და გააძვირებს მოსახლეობის სათანადო კულტურათვადობრივი მომსახურებით უზრუნველყოფას, შუაფერებს ახალ მთავარი სამშენებლო რაიონის — წიწმურის ველის ათვისებას, რის შესახებაც ქვემოთ იქნება ნათქვამი.

ამავე გარემოებათა გამო მიზანშეწონილად არ უნდა ჩაითვალოს პროექტით გათვალისწინებული განაშენიანება ფოქრის გორის პლატოში, არსებული საავადმყოფოს სამხრეთ-დასავლეთით. საავადმყოფოს აუგება მცხეთის ამ შესანიშნავ საიონზე გამოუსწორებელი ზიანი მიაყენა მისი ბუნებრივი გარემოცვის მნიშვნელოვან მონაკვეთს. შემდგომი განაშენიანება მხოლოდ გააღრმავებს ამ შეცდომას.

მიზანშეწონილი იქნება, მოსახლეობა, რომლის განსახლებაც ამ რაიონში იყო გათვალისწინებული, დასახლდეს მცხეთის ახალ რაიონში, წიწმურის ველზე.

გენერალური გეგმაში სწორად არ არის გადაწყვეტილი რკინიგზის რეკონსტრუქციის საკითხი. იმის გამო, რომ მას ემატება მეორე კლასიანი და ავტომობილტრალი კი ფართოდება პირველი კლასისათვის საჭირო გაპარტიტებამდე — ბაგინეთის პონცის ძირში, ადგილის სივრცოვრის გამო, ქალაქის გენგეგმა ითვალისწინებდა რკინიგზის სახის გვირაბში შეყვანას. ამ გვირაბის სიგრძე ერთ კმ-ს აღემატება და მისი ტრასა გადის მცხეთის სამხრეთი ფსადის ცენტრზე, საიდანაც მისი დიდებული პანორამა ყველაზე კარგად მოჩანს.

სადგურთან 400 მეტრის მანძილზე გარეთ გამოსული ლიანდაგი 1,3 კმ-ს შემდეგ ისევ ერთკოლომბტიანი გვირაბში შედის და მხოლოდ არჩაზის ხევიან გამოდის გარეთ.

გენგეგმის სქემის სასოკადომბრივი განხილვისას, ჯერ კიდევ 1969 წელს, რკინიგზის გვირაბში შეყვანის იდეას არავინ დაუჭირა მხარი, მისი მოწინააღმდეგეთა შორის იყო ბევრი ავტორიტეტული მოღვაწე. მიუხედავად ამისა, ვერც საპროექტო ინსტიტუტმა და ვერც საქართველოს „სახმშენმა“ ვერ შეძლი ასეთი გადაწყვეტილების შეცვლა და აკ რკინიგზის სამხაროველი უკვე კარგა ხანია შეუდგა ამ კვანძის რეკონსტრუქციის გვირაბის გარანტი. ჩვენივენი ვასავება, რომ ასეთი გვირაბის ტექნიკურ-ეკონომიური თვალსაზრისით შეიძლება კონკრეტულ გარკვეულ უპირატესობა, მაგრამ ნუთუ შეიძლება გო-



ნივრულად ჩაითვალის მცხეთის რეკონსტრუქციის ესოდენ მნიშვნელოვანი საკითხის ასე ცალმხრივი მიდგომით გადაწყვეტა?

ჩვენი ქვეყნის თითქმის ყოველი კუთხიდან მომავალი მგზავნი ამ კვანძის ვალდით შემოდის საქართველოს დედაქალაქში და სწორედ აქ იხილავს იგი საქართველოს დიდებული მუხნებისა და ხუროთმოძღვრული ანსამბლის იშვიათ ნაჭურვს. რადიო უნდა აუწყებდეს მგზავრებს ამ ჩვენთვის სანუკვარ დღეღამთან მიასხობებს, სადაც აშენდა ქვეყნის პირველი ადგილქალაქი, სადაც დაიმსხვრა არამზის კერამა და აღიმაართა ცხოველი სვეტი ძველი მსოფლიოს მოწინავე ქრისტიანული კულტურისა; მიასხობებს პირველ ქალაქთან, რომელიც საქართველოს მთავრობამ ქალაქ-მუხუებზე გამოაცხადა. ვფიქრობთ, გვიარბნა რომ ყოფილიყო რეინიგზა — მცხეთის ქალაქ-მუხუებზე გამოცხადების აქტთან დაკავშირებით, რა გინდ ტექნიკურ სინფორმაციასაც არ უნდა ყოფილიყო დაკავშირებით, იგი ვართო უნდა გამოგვეტანა.

ძირითადად სწორადაა გადაწყვეტილი ქალაქის გეგმავი გზებისა და შინაგანი ტრანსპორტის საკითხები. უპირველეს ყოვლისა, საჭირო იყო აფეციკლებინა ქალაქისათვის სამხრეთ გზისა და გორის მიმართულებით გამავალი სატრანსპორტის მიმართა. ვეგანგებით დასახელი შემოსავლივი გზა, რომელიც თბილისიდან მტკვრის მარცხენა მხარეს წიწამურზე გადის და სამხრეთ გზის ტრასას ნარეკვავის რაიონში უერთდება — უკვე კარგა ხანია ექსპლუატაციაშია. ამგვარად, მცხეთა განიჭვირთა ავტოტრანსპორტისგან. დეტალურ პროექტში დასახულა კიდევ მეორე შემოსავლივი გზა, რომელიც ძველი მცხეთის დასავლეთ მსაღერის ვალსწირე ზეგანზე გავა. ეს გზა დააკავშირებს მცხეთის ცალკეულ რაიონებს საღვრთან, ქალაქ-მუხუებში ტერიტორიაზე გავლის გარეშე.

დეტალური პროექტის მიხედვით, ტურისტთა ძირითადი ნაკადები, რომელთა საერთო რიცხვი 1980 წლისათვის — 1 მილიონი 800 ათასს, ხოლო 2000 წლისათვის კი 2 მილიონი 300 ათასს მიაღწევს, შემოიღვენ მცხეთაში წიწამურის მხრიდან ბებრისების სამხრეთით მდებარე დაბლობზე, არაგვსა და მთავარ მაგისტრალს შორის დაფეციკთა ქალაქის ტურისტული ცენტრი. პროექტი ითვალისწინებს ავტობუსების მოძრაობის აკრძალვას ძველი ქალაქის ტერიტორიაზე. შინაგან გზებზე აქ დასაშვებია მხოლოდ მსუბუქი მანქანების მოძრაობა. არქიტექტურთა კავშირის კომისიის აზრით, ტურისტთა გადაადგილება მცხეთის შიგნით სპეციალური ავტობუსების საშუალებით უნდა ხდებოდეს. ზოგიერთის აზრით ეს მცხეთის ტერიტორიაზე მსუბუქი მანქანების მოძრაობაც უნდა აკრძალვას. ჩვენი აზრი ასეთია: არ არის საჭირო და პრაქტიკულად განუხორციელებლად უნდა ჩაითვალოს ავტობუსებისა და მით მუტქს, მსუბუქი მანქანების მოძრაობის აკრძალვა ძველი მცხეთის ტერიტორიაზე. ტურისტის ინდუსტრია მითითეს დროის მაქსიმალურად გამოყენებას, რის საშუალებასაც ტურისტების ჯგუფზე მიმდებარეული ავტობუსი იძლევა. რაც შეეხება მსუბუქი მანქანების მოძრაობის აკრძალვას, ეს შეუძლებელია თუნდაც იმიტომ, რომ ძველი მცხეთის ფარგლებში მცხოვრებ მისახლებლას არ შეიძლება: აკრძალვას, საკუთარი ავტომანქანების ნორმალური მოხმარება. მცხეთა, ავტობუსის ყოვლისა, მცხეთელებს ეკუთვნის. ეს ყველას კარგად უნდა ახსოვდეს! ქუჩების ქსელის გონივრული დაგეგმარება და განივი პროფილის შეარჩევა საშუალებას გვაძლევს განვაყალიბოთ ქვეითად მოსაარულეთა და სატრანსპორტო

შოლები, შევქმნათ ორივე კატეგორიის მგზავრებს მოძრაობის ოპტიმალური პირობები.

უნდა აღინიშნოს, რომ მცხეთაში შესასვლელი წიწამურის მხრიდან გაკეთებულ ნაკლებად ეფექტური და ხანგრძლივად, ვიდრე მტკვრის მხრიდან. როგორც უკვე ითქვა, მცხეთის მთავარი ფსავლი სწორედ მტკვრის მხარეა. აქედან მისასვლელი მარშრუტებიდან იხსნება ქალაქის ცალკე უბნებისა და მისი მიდამოების ლამაზი ხედები. ამიტომ, ვფიქრობთ, უპირატესად სწორედ ამ ტრადიციული მხრიდან მისასვლელს უნდა მივიყვს.

გენერალური გეგმა ითვალისწინებდა მცხეთის დაკავშირებას ჯვართან კიდული საბაგირო გზით, რომელიც დეტალურ პროექტზე არ არის ნაწინებო. ეს გზა, რომელიც შემდგომ ჯვარის პლაცის აკავშირებს ზედაშენთან, იშვიათი სილამაზითრასასზე გადის. მისი განხორციელება გადაუდებელ ამოცანად უნდა ჩაითვალოს: ლბათა, საქართველოში არ მოიპოვება იმაზე უფრო შთამბეჭდავი სანახაობა, როგორც ჯვარის მთიდან იშლება მტკვარ-არავის სერვისზეს! კომისიამ სასურველად ჩათვალა საბაგირო გზის პირველ მონაკვეთზე არაგვის გაღმა, ჯვარის მთის ძირში მოეწყოს შუალედი საღვრე და შესწავლეთ იქნეს საკითხი საბაგირო გზების შექმნის ლობისა მცხეთა-ბაგინეთისა და კოდმანის პლატო-მთა-ქართლის (წმ. ნინოს ეკლესიის) მიმართულებით.

გენერალური გეგმათ გათვალისწინებული იყო მტკვარზე ორი ხიდის აგება, ერთი — საღვრის რაიონში, უკვე ამორჩევიული არსებული ლითონის ხიდის ზევით და მეორე — ქვეითად მოსაარულეთათვის ბაგინეთის კონცხის ქვეშ. დადგენილების დეტალურ პროექტზე ეს უკანასკნელი არ არის მოქმადილი. მისი აგება, პირველ რიგში, აუცილებლად უნდა ჩაითვალოს. ამ ხიდით უნდა განხორციელდეს ქალაქის ძირითადი ნაწილის გეგმარებითი კავშირი ბაგინეთის არქეოლოგიურ ნაპოვლთან.

წიწამურის ახალი რაიონის დასაკავშირებლად ქალაქის ცენტრთან. ბერისების ახლოს, დასახლებული არაგვზე ხიდის მშენებლობა. ამ ხილმა უქმობისა კორა ჩრდილოეთისაკენ გადაინაცვლოს გორის ძირისაკენ, უკვე გაჭირილი არქეოლოგიური შოლის გასწვრივ, სადაც დადასტურებულია ძველი ხიდის არსებობაც. ეს ადგილი შესაძლებლობას იძლევა გზა უფრო მაღალ ნიშნულზე გავიდეს, რაც გადავილებს მის დაკავშირებას სამხედრო გზასთან.

მდინარის ისტორიულ წარსულის მქონე ქალაქებისა და ვანსაუბრებით ქალაქ-მუხუების დაცვებისთვის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი პრობლემა — მისი ტერიტორიის ზონირება ცალკე რაიონების კულტურულ-ისტორიული და ქალაქთმშენებლობითი მნიშვნელობის მიხედვით. მოქმედი ნორმატივების თანახმად, ასეთმა ზონირებამ უნდა უზრუნველყოს დასახულ ქალაქთმშენებლობით გადაწყვეტილებათა განხორციელება ქალაქის ისტორიულ-არქიტექტურული მემკვიდრეობის დაცვისა და მისი შემდგომი წარმოჩენის პროცესში.

დადგენილების დეტალურ პროექტში, ისევე როგორც გენგეგმაში, ქალაქის მთელი ტერიტორიისათვის განსაზღვრულია მშენებლობის ერთი რეჟიმი. კომისიამ მიიჩნია, რომ, ისტორიული ბირთვის უკეთ გამოვლენის მიზნით, საჭიროა მცხეთის ტერიტორიის დიფერენცირება.

პირველ, ნაკრძალ ზონაში ქალაქის ძველ ნაწილში სვეტიცხოვლისა და სამთავროს კომპლექსების გარდა, უნდა შევიდეს სვეტიცხოვლის სამხრეთ გალავანსა და მტკვარს შორის



მდებარე კვარტალები ანტიოქიამდე. მხოლოდ ამ პატარა ტერიტორიაზე შემონახული შუასაუკუნეების შუა-ქუჩახანდები და აქა-იქ ზოგი სანტიერესო შენობაც.

ამ ზონაში უნდა შეინარჩუნოთ ქუჩების მთელი ქსელი, რომელიც უნდა მოიკარწყლოს. საჭირო იქნება შენობათა რესტავრაცია და მათი გადასურვა ქართული კრამიტით.

ამავე ზოლში უნდა აშენდეს ძველქართული სასტუმროების ორი ობიექტი მაინც: მრეკლავილები და ღამბაზი, რომლის ნაწილებიც (მცხეთიდან წადებული) საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმშია დაცული და მცხოვრები ბიანიანი სახლი. ამ ობიექტის დედაბინა და თავზე-ბალიში ექსპონირებულია მცხეთის ისტორიულ-არქეოლოგიურ მუზეუმში.

დეკლარირებული დავებების დონეზე უნდა დამუშავდეს ამ ნაირბინა ზონის (სვეტიცხოვლის გალავანსა და მტკვარის შორის) განაშენიანების ესკიზი, რომელსაც წინ უნდა უსწრებდეს ტერიტორიის ტოპო-გადაღება 1:500 მასშტ., შენობათა და ნაგებობათა ინვენტარიზაცია — აზომვა და ფოტოფიქსაცია.

მეორე, დასაცავი ზონაში უნდა მოექცეს ძველი მცხეთის კვარტალები, მტკვრიდან ახალი კინოთეატრის შენობამდე, არაგვიდან სასაფლაოს აღმოსავლეთ საზღვრამდე, ე. ი., ტერიტორია, რომელიც ჩვენი წყალდიდობების პირველ საუკუნეებში შემოზღუდული იყო აღმოსხ კედლით. ძველებური ქუჩები და შენობები ამ მეორე ზონაში თითქმის აღარ არის შემორჩენილი. აქ შეიძლება შენობათა აქტიური რეკონსტრუქცია და ახლის აშენებაც ძველის გამოხიზრებით, ქვეყნის მოსაფარებაც. შენობათა სიმაღლე ამ რაიონში უნდა შეზღუდული იყოს სართულით, მათი მოწყობლობა უნდა წარმართოს მხოლოდ ინდივიდუალური პროექტებით. აქვე შეიძლება აშენდეს სახვითი ხელოვნების ოსტატთა სახელოსნოები, კოტეჯის ტიპის სასტუმრო-სახლები.

მესამე — მშენებლობის რეკლამირების ზონაში უნდა მოექცეს მცხეთის დანარჩენი ტერიტორია: მისი დიდი სამეუთხედი მტკვრიდან ბებრის ციხემდე. აქ შეიძლება შეზღუდული იყოს მხოლოდ სართულიანობა (ორი სართულით) და სიგრძე შენობისა 15-20 მეტრამდე.

წიწმურის ველზე მიზანშეწონილად მიგვაჩნია 3-4 სართულიანი სახლების მოწყობლობა; ცალკეულ შემთხვევებში, 6-8 სართულიანი მოსკოვრა მოცულობების გამოყენებაც კი. ვფიქრობთ, ამ რქება ურიგო ძველი მცხეთიდან გაფანტული სოფლის მაგიერ ქალაქური ტიპის თანამედროვე კომპაქტური დასახლება მოჩანდეს. (ლენინი: «Хранить наследство, вовсе не значит еще ограничиваться наследством»).

საჭიროა დადგინდეს აგრეთვე მეოთხე — ბუნებრივი გარემოცვის დამცველი ზონა. მასში უნდა მოექცეს მცხეთის ლანდშაფტი, ისტორიული მცხეთა (ჯვარი, მცხეთისაკენ მიქცეული ფერდობები, შიპა-ქართლის ცხოვრებასტული კლდეან-ტყიანი ფლატები, კოდმანისა და სამთავროს სამარჯვანის ზემოთ მდებარე ფერდობები). ქართლის ბუნების ეს იშვიათი ადგილები დიდ როლს თამაშობენ მცხეთის მეტად თავისებურ იერში. ამიტომ მათი დაცვაც აუცილებლად ქ. მცხეთის განკარგულებაში უნდა იყოს.

დეკლარირებული პროექტში ჯერ კიდევ ყველაფერი არ არის გათვალისწინებული იმისათვის, რომ ქალაქ-მუზეუმის ტერიტორიაზე ჯეროვნად იყოს წარმოჩენილი მისი მრავალსიმეტრული ისტორიულ-არქეოლოგიური ძეგლები. ძველი მცხეთის ადრექრისტანული ალოზის გალავნის გასწვრივ, მის მთელ

სიგრძეზე უნდა დავემარდეს ბულვარი, რომელიც მტკვრის ნაპირამდე ჩავა. აქ დღემდე შემორჩენილია კეათლოის კვლევითი ბი. ეს კიბურა ხეივანი მცვეთად გამოავლენდა ქალაქის ძველ სასტუმროს. საჭიროა გამოიხატოს საშუალება ამ კვლევის მიმართულების წარმოსაჩენად მის აღმოსავლეთ უბანზეც, კინოთეატრიდან არაგვის ნაპირამდე. კვლევის კონტური, რომლის ნაწილი ახალი კინოთეატრის პირველ სართულშია დატოვებული, შესაძლოა გაგრძელდეს კიბის ბაქაზე და სახელებზეც ამოკეცვის საშუალებით. რამენიარად უნდა დაინიშნოს კვლევის გაბარიტი გასტკეივლიც: წარსულისადმი პატივისცემის ეს აქტი ქალაქ-მუზეუმში სრულიადაც არ შეუძლის ხელს სურთომობრივი გარემოს მხატვრულ აღქმას. პირიქით, გააძლიერებს მას.

ამ კვლევის გასწვრივ კოდმანის ფერდობზე შეიძლება აშენდეს ღია ამფითეატრი, სადაც ტურისტთა მოსმენის საუბარს მცხეთის ისტორიულ-არქეოლოგიური ძეგლების შესახებ; აქედან ზომ ხელისუფლებით მოჩანს მთელი ძველი მცხეთა, ბაგინითის კონცხისა და დიმიტრი ჯვარის ახალი სივლინის ჩათვლით! ამ მიზნითაა გამოყენებული ათენში აკროპოლისის ბორცვი, ფლორენციის ზეგანზე — მიქელანჯელოს მოედანი, რომში — ფორუმის ჩრევი, პარიზში — საკრეკორის პლატო და ა. შ.

ქალაქისა და მისი მიდამოების (დიდი მცხეთის) ტერიტორიაზე სათანადოდ უნდა გამოვიღიდეს და ჩართოთ მის გეგმარებით ბაღში ისეთი მნიშვნელოვანი არქეოლოგიური მონაპოვრები, როგორიცაა, მაგალითად, 1867 წ. სამხედრო გზაზე, მცხეთიდან 6 კმ-ზე აღმოჩენილი წარწერიანი ფილა (ახ. წ. 75 წლისა), რომელზეც მოთხრობილია, რომ კეისრებმა ვესპასიანმა, ტიტმა და დომიციანმა მეფე მითრიდატეს სვეტიცხოვის მეგობარს, რომელთა მოყვარულს და ქართველ ხალხს გალავანი გაუშავრეს; სამთავროს ველზე აღმოჩენილი საფლავის ქვა ახ. წ. IV საუკუნის, ორენიან მსწვრთი, რომელითაც დასტურდება, რომ იმდროინდელ მცხეთას ყოვლია მთავარი მხატვარი და არქიტექტორი (აგრეთვე აქოლისი).

დავემარდების პროექტში არ არის გამოვლენილი ქართველი ხალხის საყვარელი გიმონის არსება თქალაქის საფლავი. ჩვენი აზრით, აქ უნდა დავემარდეს არსენას მოედანი, სათანადო მცირე ფორმების არქიტექტურული ანტურაჟით.

ქალაქის გეგმაში სათანადო ადგილი უნდა მიეჩინოს აგრეთვე სამშაბლო ობიექტებს დაღუპულ გმირთა მინერაჟები, რომელიც უნდა დაღაღებდეს ახალი დროის მცხეთელთა გმირობასა და თავდადებაზე.

დათვალიერების მარშრუტში უნდა შევიდეს დიდი ქართველი მწერლის ლევან გოთუას სახლი, რომელიც მუზეუმად გადაიქცევა.

ქალაქ-მუზეუმ მცხეთის გეგმარებით და სურთომობრივლემხატვრული გადაწყვეტა, „მონუმენტური პროპაგანდის“ ნიმუშები უნდა მაგისტრლებდეს არა მხოლოდ მის დიდებულ მორეულ წარსულზე, არამედ მისი მოსახლეობის გმირობას და შგმართებაზე, ამ ტრადიციათა უწყვეტობაზე. მათ უკეთესლზე კომუნისტური საზოგადოების შენეებლობაში.

მცხეთა-ქალაქი მუზეუმია და, უპირველეს ყოვლისა, მცხეთელ მოქალაქეთა საცხოვრისი, რომელთა ტრადიციების, თანამედროვე ყოფა-ცხოვრებისა და კულტურული ენოქიმედების ჩვენება-პროპაგანდა მნიშვნელოვანი ადგილი უნდა დაიკაოს; ტურისტთა მომსახურების საქმეში.



იმის გამო, რომ საპროექტო პერიოდის ბოლოსათვის იზრდება საცხოვრებელი ფართის ნორმა, კლებულობს განაშენიანების სიმკვრივე და საჭირო ხდება ამორტიზებულ სპლთა გამოხშირვა, — მოსახლეობის ნაწილი (და აგრეთვე მისი ნაშატი) ძველი უნიდან უნდა გადასახლდეს ახალ ტერიტორიებზე. პროექტის საჯარო განხილვისას ამ საკითხზე განსაკუთრებით გამახვილდა ყურადღება. ყველასათვის ცხად უნდა იყოს, რომ მცხეთის რეკონსტრუქციასა და მის ქალაქმუშეუმაღ გადაქცევაში მისი ისტორიულ-არქეოლოგიური და ხუროთმოძღვრული ძეგლების სრულყოფილ გამოვლენაში, ტურისტთა ნაკადების მისაღებად ჯეროვან მომზადებაში, მომსახურე დაწესებულებათა მუშაობისა და ძველი ქალაქის ტერიტორიაზე სათანადო წესრიგის დასაცავად — გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება მცხეთის ახალი რაიონების: ნარვგავის, ღართის-კარისა და, განსაკუთრებით, წიწმურის ველის ათვისებას, სადაც უნდა გადაინაცვლოს მოსახლეობის ნაწილი და რაიონული ცენტრის დაწესებულებებმა.

ამ რაიონების დეტალური დაგეგმარების პროექტების დაამუშავება პირველი რიგის ღონისძიებად უნდა ჩაითვალოს. წიწმურის ველის ათვისების დაწყება კი, რეალურად, მხოლოდ არავაზე ახალი ხიდის აგების შემდეგაა შესაძლებელი. ძველი მცხეთა ვერ გარდაიქმნება ქალაქ-მუშეუმაღ მანამდე, სანამ არ დაიწყება ინტენსიური მშენებლობა ახალი მცხეთისა.

ისტორიულ-არქეოლოგიურ და ხუროთმოძღვრულ ძეგლთა საექსპოზიციოდ მომზადების, მათი მოვლა-პატრონობისა და ექსპლუატაციის რთული საკითხების კოორდინაციისათვის აუცილებლად უნდა ჩაითვალოს აგრეთვე ქალაქ-მუშეუმაღის დირექციის ჩამოყალიბება.

მცხეთის დაგეგმარების პროექტის განხორციელებისათვის აუცილებელია დეტალური პროექტის „ძირითადი დეტალებების“ დამუშავება, რომელიც მოქმედი ქალაქგეგმარებითი ნორმების მიხედვით ერთ-ერთ მთავარ დანახარცივად დოკუმენტს წარმოადგენს. ეს დოკუმენტი უნდა მოიცავდეს პროექტის ძირითად გადაწყვეტილებებს, საზღვრების დასაბუთებას არქიტექტურულ-სივრცითი გადაწყვეტის პრინციპებს, „ქალაქის ინდივიდუალური იერის ძირითად თავისებურებათა შენარჩუნებასა და შემდგომი განვითარებისათვის მიღებულ გადაწყვეტილებებს“.

ისტორიული ღირებულების მქონე ქალაქების დეტალური დაგეგმარების პროექტში, ამას გარდა, უნდა იქნეს გათვალისწინებული განაშენიანების წესები, დოკუმენტი, რომლის მიხედვითაც წარმართება ქალაქის რთული ორგანიზმის ყოველი კვანძის რეკონსტრუქცია და მშენებლობა.

მცხეთის დაგეგმარება-რეკონსტრუქციაში კომპლექსურად უნდა გადაწყდეს 3 ძირითადი ქალაქმშენებლობითი ამოცანა:

1. მოსახლეობისათვის ყოფა-ცხოვრების საუკეთესო პირობების შექმნა.
2. ქალაქის თავისებური ხუროთმოძღვრულ-მხატვრული იერისა და მხატვრული კულტურის ძეგლთა გამოვლენა-შესწავლის, დაცვისა და ჩვენებისათვის ოპტიმალური პირობების უზრუნველყოფა.
3. რესპუბლიკის ტურისტული ცენტრის ჩამოყალიბება თანამედროვე მზარდ მოთხოვნილებათა საფუძველზე.
ამ რთულ ამოცანათა გადასაწყვეტად საჭირო იქნება დამპროექტებელთა, მკვლევართა, მშენებელთა მიერ არმიწოდებული წლებების შრომა.

პალონხანი:

გენატისი — მსახიობი ვიორკი
 თურქთაშვილი
 კახაშვილისი — მსახიობი თენგიზ
 კოჭავაძე
 ამფორეასი — მსახიობი ზურაბ
 ცინცვილიძე
 მურგოსი — მსახიობი აკაკი ხილა-
 შვილი.

ხალხი:

არქონა — მსახიობი რუსულან
 ქვიციანიძე
 როზა — მსახიობი ჭვლეტა ლე-
 დუშვილი
 ანტონოვი — ინტელექტუალი
 (?), შინგაოხიკელი ტრახი (?), მსა-
 ხიობი ლოდულა ალამბარაშვილი.

— სალამი, თანამემამულეო! —
 დიმილითა და დათაფლული გამომე-
 ტყველებით ევლინება უმაჰაკო
 მოჯანს გენატისი. მას აქ დიდხინია
 მოჯანს ადამიანები, რომლებიც
 ყოველთვის მოთმინებითა და იმედით
 იყვნენ გამსჭვალული და თავიანთ
 დუსტორ ცხოვრებას ნათელი მომავ-
 ლის საწინდრად სახავდნენ. არქონ-
 ტა — ვისთანაც გენატისი მიმოწერა
 ჰქონდა — გამარჯვებულია და ბედ-
 ნიერი. „ვისაც შეუძლია ელოდოს,
 ის დაჯილდოვდება კიდევ“ — ამ-
 ბობის იგი — მართალია, გენატისი
 სხვანაირია, ვიდრე მას წარმოადგი-
 ნა, ასე ვთქვათ, ნაკლებად ამოვიანა,
 ცოტათი უფრო ღარიბია, ცოტა პრე-
 ტენზიულია, ცოტა ულაშაშო, ცოტა
 ღორმუცელაა, ცოტა სეპრეა, ცოტა
 სალახანაა, ცოტა ტირანია, ცო-
 ტა... მაგრამ ხომ ჩამოვიდა, ის ხომ
 მითანაა, იგი ყველასთვის ჩამოვიდა
 აქ არქონტას ერთადერთი დის, რო-
 ზასთვისაც, არქონტას ერთადერთი ქა-
 ლიშვილის, ანტიგონისთვისაც
 სოფია და, საერთოდ, ახლა სულ
 სხვა ცხოვრება დაიწყება, სულ სხვა.

— სალამი, თანამემამულეო! —
 ილიმის დათაფლული იერთ კახა-
 შვილისი, — მიაგენი მყურდო სავ-
 ნუს, ძმობილო? შენ გენატისი ხარ?
 მერედა, რატომ მე არ შემომილა ვი-
 ყო გენატისი?! ყოველ შემთხვევაში,
 ჩვენ დიდი წარსული გვაკავშირებს,
 ვიყით ისევ ერთად. ჩვენ ხომ ჯენ-
 ტლმენები ვართ, ამ ცნობისმყავად
 და ცხოვრების ილუსიებით აღსავსე
 ბრიყვ ქალებს ასე უკეთესად მოგუ-
 ლით!

„მალღსნები“

ახალგაზრდული ღრამატული თეატრი-სტუდიის
სპექტაკლი

ჯაბა იოსელიანი

ენატისი ეწინააღმდეგება კაზანოვას, მას აღარ უნდა ბნელ საქმეებში მონაწილეობა, თუნდაც იმიტომ, რომ საეჭვოა სარფიანი სამუშაო მიიღო იმისთანა არამზადებთან, როგორც კაზანოვასია — იგი დაიღალა ამდენი წინწალით, დაიღალა, აღარ უნდა მომთაბარე ცხოვრება — ძალაა?! დიახ, ძალაა!

ენატისი და კაზანოვასი ეტაცნენ ერთმანეთს, მათი ბრძოლა არც ჩხუბია, არც ხუმრობაა, არც ჭიდაობა. ეს შერკინებაა, ყველა ჯურის ნაძირალათა ვერაგული შერკინება, სადაც ხუმრობით კაცის კვლეა მოხლოდნელი. ჩხუბი შეიძლება შეთანხმებას მოასწავებდეს, ჭიდაობა კი — ტაკიმსასარაობას. ყოველი ნაბიჯი, ყოველი მოძრაობა დაძაბული ყურადღებით უნდა ამოისინას — თუ მოტყუვდი — დაუნდობლად განადგურდები... „რა გაეწყობა, — თანხმდება ენატისი, — ვატყობ, შენგან თავი ვერ დამიღწევი. მხოლოდ იცოდე, რომ არც ისე ადვილი იქნება ამ ქალების ჩვენს ჭკუაზე მოყვანა. განსაკუთრებით ახალგაზრდა ქალიშვილის, ანტიგონისა“. „მე მოვევლი მას“, — კატეგორიულად აცხადებს კაზანოვასი. ჰოდა, იწყება „მოვლა“. თუკი ენატისი მიაიტიტ ქალების მო-

სარჯულელად პროვინციულ სერხებს იყენებდა და ნახევრადმართალ შთამბეჭდავთაფედასავლებს უყვებოდა მათ (როგორც, მაგალითად, აგურის უჭუმის ისტორიაა და მამინაცვალ ტობის მხეცობა), კაზანოვასი უფრო დაბეჭდილ ფსიქოლოგიურ საშუალებებს მიმართავს. იგი მარსელული გასტროლოთრი სალანანაა, ცხელი და ცივი წყლის მონაცვლიობის უტყუარი სერხი ბეტონსაც კი ხეთქავს, არა თუ ადამიანს: „მე წყნარი და მოკრძალებული კაცია ვარ, ცუდს არაფერს გავაკეთებ, თქვენ კი ასე უდიერად მეყპრობით!“, — მშვიდად ეუბნება კაზანოვასი ანტიგონეს. მოულოდნელად მთელი ძალით ავირდება და შემდეგ ისევ წყნარად განაგრძობს — „შემჩნეული მაქვს, როცა ადამიანებს კარგად გაყრობი, ისინი ცილობენთავე დაგასხდნენ“. — უცებ ისტერიკა ემართება და მაშინვე დინჯად იმუქრება. ამას ჯამბაზური სცენა მოყვება. ენატისი ბნელად იფიქნებს. ეს უფრო ანტიგონეს თმით დათრევის საშუალებას იძლევა. დათრევის შემდეგ ეტაკი, მეოთხელოვანი და ისე გამიზნული და იმდენად ცინიკურია, რომ ამბოხების პროვოცირების ცდას წაავას.

საკულდაგულად მოხარულ კავას კაზანოვასი იწუნებს: „ეს ყავა არ დაიღვება“.

როცა: მე ისე ვცდილობდი... წუნი მაინც რა უპოვეთ? კაზანოვასი: მარტო ნაღვლია და მეტი არაფერია, ვინ სვამს ასეთ მაგარ ყავას? ყავა ნაზი უნდა იყოს. არმატიც ოდნე ოდნე უნდა აკრძობოდე.

როცა: ბატონმა ენატისმა მაგარი ყავა ისურვა.

ენატისი: კი, ვისურვებ. მერედა, შენი აზრით, ეს ყავა მაგარია? შენ მაგარ ყავაზე წარმოდგენაც კი არა გქონია. რაღაც სალაღვია!

კაზანოვასი: მე მგონი, შევცდი. არცუ ის ცუდი ყავაა.

როცა: (სასიზოლო) მოვწონო? კაზანოვასი: ძალიან ჩინებულა. მეტაც ვოტკოლი — ჩინებულზე ჩინებულა. უფეთესი ჩემს დღეში არც დაიღვება...

დარამდენიმე ხნის შემდეგ კაზანოვასი ისევ იწუნებს ყავას. ძალოსნები ქალაქში სასეირნოდ გავიდნენ. საგონებელში ჩავარდნილი ქალები, დამფრთხალნი, ფაცი-ფუციით, შემოსასვლელ კარებს კტაკენ და ბარიკადებს აგებენ; ახლა კი, მგონი, მოიცილებს თავიდან ძალოსნები.

— საღამი, თანამემამულენო! — დათაფლული ღმილით შემოდის საშარვეულოდან ამფორეასი, — ვერ მივანი, ეს მე ვარ, მე.



ამფორეასი ახალგაზრდა, ლამაზი, კარგად ჩაქმული, ამ ქალთა მიხედვით მოდელთან ყველაზე უფრო სიახლოებელი ტიპი. „ამ სახლს, როგორც საკუთარს, ისე ვიცნობ. ის კარი წინა თასში გადის, აქ საწოლი თოხანია, იქ სამზარეულო, სულ იქით კი უკანა შემოსასვლელი. თქვენ არქინტა ხართ, თქვენ როზა, თქვენ კი ანტიკონა“.

და ყველა საწყურად წითელ ბუმბუტებს ურევებს. მიუხედავად იმისა, რომ ამფორეასის მიმოხილვებობა არ აკლია, მის ღიმილს მინც ვუნანათური ელფერი გადაარავს. ქალები გამტერებული შესქქირიან ახლადმოვლინებულ მხსნელს. მათ სახეებზე თანდათან სასოება იხატება: გამათავისუფლებელი! დიას, დიას, ეს ნამდილი ევნატისია, იგი უწვევებს ამ ვიგინდარებს სივრცეში ამფორეასი კი, უპირველეს ყოვლისა, არქინტას საწოლი თოხასაკენ მიჰყავნებს, სადანაც რამდენიმე წნის შემდეგ ჩაჩარულ-გაპარტახებელი და ჯერ კიდევ გონმოკრფვი არქინტა გამოცუნრულდება. არა, ადამიანები ქაუს ვერსადღეს ვერ ისწავლიან — ერთი და იგივე საკენი საუკუნეობით იცნებება. ამფორეასი თვით დაჯერებულია და ფრიად პატივმოყვარეა. ევნატისსა და კასანოვასის იგი ერთ წამში ყურმოჭრილ მორჩად აქცევს. მას ხელოვნებაც უყვარს — „მსახისათვის გასაკვიბი ხელოვნება“. სიმეშვე, სიმშვიდეც, თამაშიც, თავისა ძალით ხალხის გახელებაც ისიც ასევე დარწმუნებულა, რომ, როგორც ადამიანს კარგად მოექცევი, იგი თავზე დაგაჯდება. საწყალი გულბრყვილი ქალბები! რა დანაშაული აქვთ, ნეტავ, ვანებვის წინაშე, რომ ასეთი სასაკელი გამოუვსანება მათ ღმერთმა? იმიტომ ხომ არა, რომ ნდობით ეკიდებიან ადამიანებს?.. წარმოუდგენელია ამ ვითარების გამოწვევება, გამორიცხულია ამ ტირანისათვის არა თუ წინააღმდეგობის გაწევა, არამედ ნებისმიერი მისი მოქმედების აღუფრთოვანებლად შეფასებაც კი. იგი ისე ღრმად და მორგებულად ჩამჯდარა სავარძელში, რომ ამ ქვეყნად, ამფორეასის გარდა, თუ რამე არსებობს, ძნელი დასაჯერებელია. ანაზღად მაყურებლის რიგები წა-

მიომართა მკაცრი, კატეგორიული, ყინულის ლოლუსაკით დასამსხვერვადა მზა, გახვევბული ფიგურა. ცალი ხელი ზურგზე შემოდევს, მეორეს მკვეხედ ხნარობს: მოვლ სხარტი დარტყმა და ანტიგონე მიწაზე გლია. ეს მურგოსია — საერთაშორისო კლასის სალანანა, ამფორეასი კურდღელივით წამიხტა საგარძილდან და მოკურცხლა. მურგოსმა დიდი მოხაროების პოზით სავარძელში ინება ჩაჯდომა, შემდეგ რადიოსთან მივიდა და ეუფერს მიმოვლო თვალთ. ისმის ნაწვერ-ნაწვერტი მუსიკა, ხმაური, ნაჩქარედა ნათქვამი წინადადება — ხალხის კეთილდღეობაზე ზრუნვის შესახებ. იგი ცალიყბით იღრიალებს, თუ, გიონი, ზუსტანათურად ჩაიციან, არა, იციმის, ის იციმის: „სალამი, თანამემამულენო“. მწკრივში ფრნტულად ჩამდგარი დამხვევბული ერთი ხმით მკვირან: „ვაშაა! ვაშააა!“

წარმოდგენა მთავრდება. უპირველეს ყოვლისა, აღსანიშნავია, რომ ბერძენი დრამატურგის, სტრატის კარასის ამ რთულ პიესას რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის დიპლომატბა — რევისორმა გულსუნდა სიხარულიძემ, არათუ გაართვა თავი, არამედ აზრობრივად გააღრმავა, გააწვევა სიუჟეტურად, სახეობა განჯახის დროს შეეხო ხელმისაჭირ ყველა ფსიქოლოგიურ ფენას და ამისათვის მას არც ინტერპრეტაციის მოშველიება, არც კუბიურის გაკეთება, არც მასალასთან მანერული დამოკიდებულების დამყარება დასჭირვებია, რაც ესთეტიკურ მილიანიობას არდევს და, შიღრების ტერმინი რომ ეხმარობთ, ხელოვნების გასწავლებს პეტერობოშოვი პროდუქციად აქცევს. აზრობრივად გაღრმავებას როდესაც ვამბობ, ვგულისხმობ იმ გარემობას, რომ რევისორმა შესძლო მხატვრულად დაესაბუთებინა ტირანისთვის ორსახეობა. მეუც და მონა ერთსადაიმევე პიროვნებაში ტირანისს აუცილებელი პირობაა. მართლაცდა, ვის დაჯერებ, რომ შესაძლებელია ადამიანისაკენ მოითხოვო მონური მოჩრილება, თუ თავად არა ხარ მონა?!

კასანოვასი, ან რომელიმე ძალიან სნათავანი, განა ასე უსაშველდელი ფიგურება ქალბს, თავად რომ მონა არ იყოს!?

სიუჟეტის გამწვავებდა მიმანინა ანტიტას დაწისლვის ორგანული პრობლემა — საწოლ თოხანთან მისა გაპარტახებული მივლინება და მთლიანად ეს ეპიზოდი.

აგრეთვე მურგოსის უსიტყვო მიხსნეცხები. ფსიქოლოგიური ფენების გამოყენება ლოგიკური კონცეფციის შექმნას საჭიროებს, ამ მხრივაც, რევისორის ნამუშევარი დიდ დაყოფილებას იწვევს და მოწონებას იმსახურებს. მხოლოდ ერთადერთი რგოლია ამ ლოგიკური ჯაჭვიდან ამოვარდნილი, ესაა ანტიკონა.

მართალია, ეს სახე პიესასშიც არ არის ბოლომდე დამუშავებული, რამაც, ალბათ, შეეწყომანა გ. სიხარულიძემ. ახალგაზრდა მსახიობის, ლუდმილა ალიმბარაშვილის ანტიგონეცხან შინგამოჩეილ ტირანს წააგავს, ხანაც პროტესტანტი ინტელექტუალს ვერც ერთი და ვერც მთელი ლოგიკურ გაგრძელებას ვერ პოულობს სპექტაკლში. ეს სულაც არ ნიშნავს იმას, თითქოს ალიმბარაშვილი სუსტი იყოს, პირიქით, მისი დამაჯერებელი თამაში, თავისუფალი მოქმედება სუნახაზე, მეორე პლანის მოტანის უნარი აპყარა და მსახიობის სერიოზულ შემოქმედებით პოტენციალზე მეტყველებს.

პიესაში ყველაზე საინტერესო და რთული სახე, ჩემი აზრით — ევნატისია. ეს ხასიათი მრავალფეროვნებით გამოირჩევა. ევნატისი უტუტ გლეხიც არის, სულდამალვი გაიძვერეაც, ცხოვრებისაკენ მოქმედული ბოგანოც, საცოდავი ტრაბახაც, სენტმენტალური ბოროტმოქმედიც. მსახიობი გიორგი თურქიაშვილი, ყველაფერ ამასთან ძალზე მახლობელია, მაგრამ ეს ხასიათი სრულ იერსახედ რომ იქცეს, ზოგიერთი გამოუყენებელი ფსიქოლოგიური შრის დამუშავება საჭირო. მაგალითად „მამონცხვალ ტობის ეპიზოდში“ ხალასმა გრწმობამ უნდა გაიღვოს, რითაც მასურბული წამით ევნატისისადმი რე-

ტროსპექტული თანაგრძობით გაი-
სკვალება.

კანონიერების შემსრულებელმა, მსა-
ხიობმა თენგიზ კოშკაძემ ამ როლში
„ამდვილად გაიმარჯვა მამულიერი
იუმორით, პარტიორებთან კონტაქ-
ტების დამყარების შუროე პლანის
სწორი ორგანიზაციით, განსაკუთ-
რებით შერკინების სცენაში.

საუცხოო სცენა, როდესაც კოჭკა-
ძე ვილინოს უკრავს, აგრეთვე ის-
ტერიის სცენა.

რეჟისორის საინტერესო გააზრე-
ბას მომზიბვლელობა შემატეს მსახი-
ობებმა ზურაბ ცინცილაძემ (ამლო-
რესი) და ჯულიეტა ჯუღუშაურმა
(როზა).

განსაკუთრებულ ყურადღებას იმ-
სახურებს ნაახიობი რუსუდან ქვლი-
ციძე. მისი არქონტას სული ტრაგი-
კომიკური სივრცეში მოძრაობს, ალა-
მინებისადმი მისი ნდობა, სიკეთის
კეთილშობილური რწმენა პიროვნე-
ბის უტიფარი განწყობილების მიზე-
ზი ხდება და ამას მსახიობი ფეხ-
დაფეხ გვისურათებს, ეს სურათები
ემოციური და ინტელექტუალური
დატვირთვის ერთიანობის გზით აღი-
ქმება.

რ. ქვლიციძე, სცენარე კონტექ-
სტიდან ერთი წამითაც არ არის ამო-
ვარდნილი. სრული შთაბეჭდილება,
რომ იგი ყოველი მიმდინარე დია-
ლოგის მონაწილეა, ალბათ მაშინაც,
როდესაც ის კულისებში ელოდება
თავის გამოსვლას.

სპექტაკლის გვირგვინია აკაკი ხი-
დაშელის მურგოსი. მე ვიტყვოდი, ეს
ერთწინადადებიანი იერსახე, პლას-
ტიკური გამომსახველობის საუცხოო
ნიმუშია, არა მარტო ფინალური სცე-
ნის სახიერი წერტილია, არამედ
იდეური კულმინაციაც.

რეჟისორის სიხარულიძის სერიოზულ
განაზრებას ისიც ამყვენებს, რომ
სპექტაკლის ზოგიერთი სცენა, ასე
ვთქვათ, ბეჭდის ხილზე გადის, რო-
გორც ეს, საერთოდ, მინიშნელოვან
მოვლენას ახასიათებს. მუყერვალის
დაპრობა თუ გასურს, უფსკრულის
თავზე უნდა მოექცე. სპექტაკლში
თითქოსდა ზედმიწევნით ყოფითა
სიტუაცია სიმბოლურ მნიშვნელობა-
მდე მალდება. ამასთან დაკავშირე-
ბით ერთი შენიშვნა მინდა გამოთე-
ქვა. მუშტების დანიშნულების აღრევა-



სცენა სპექტაკლიდან. როზა — ჯ. ლუღუშაური, კანონიერა —
თ. კოშკაძე.

იწვევს მაყურებლის ღეზორიტი-
ობას. უმჯობესი იქნებოდა მისი
(ამ სახიერი ხერხის) უფრო ძუნწად
გამოყენება. ამასთან ისიც უნდა აღ-
ინიშნოს, რომ გულის წასვლისას ან-
ტიგონეს გადმოვარდნა სპექტაკლის
საერთო სადა და მოხდენილი გადა-
წყვეტისაგან ამოვარდნილია. შთაბეჭ-
დილებას ისიც ანელებს, რომ ანავე
თეატრის სცენაზე ანალოგიური მოზა-
ნსცენა სპექტაკლში (ჩემბს აზრით,
ასევე კარგ სპექტაკლში „თიბისო
ნეფე“) და ძალაუბნებრად ეს
რეჟისორულ შტამად იკითხება.

სახიერა და ლაკონიური სპექტაკ-
ლის სცენოგრაფია. მოქმედების აღ-
გილი დანახულია ჭალთა თვალთახე-
დვით, არქონტას ეფემერული „ბედ-
ნიერებიდან“ გამომდინარე, რაც სპე-
ქტაკლისათვის სასურველ ატმოსფე-
რის ქმნის, თუმცა, მიხილ ჭაგჭეუა-

ძისა და შმაგი შევლაშვილის ნამუშე-
ვარი მხატვარ მარკ კიტაევის „იგა-
ნოვის“ სცენოგრაფიას გვაგონებს
(ლიტვიის მოზარდ მაყურებელთა
თეატრის სპექტაკლი). აღსანიშნავია,
რომ დრამატურგ კიტა ბუნიძის თარ-
გმანი სცენიდან კარგად ძვლეს.

სპექტაკლი „ძალისნები“, ასალ-
გარდული თეატრ-სტუდიის და სპე-
ქტაკლის ავტორის, ასალბუდა რეჟი-
სორ გულსუნდა სიხარულიძის წარ-
მატებაა. იმედია, ეს ახალგაზრდული
კოლექტივი ასევე უკომპრომისოდ
სიმართლის საყვარულით განაგრძობს
შემდგომ შემოქმედებით ცხოვრებას,
რაც ძალზე ესაჭიროება ქართულ
თეატრს.

ლადო გულაშვილი

მატარებელთან, რომელსაც პარიზისაკენ მივყავით, მონაწილე იტალიის კონტრასტული პეიზაჟები, რომელიც საკრთელის გავსენებად და ჩვენს სულს სინაზითა და სითბოთა ავსებდა. გვიან დამემდე თვალი არ მოვიხუტავს, თითქმის ვერაფერს ველარ ვხედავდით, მაგრამ ფანჯარაში მაინც ვიციკრიბოდით. მატარებელი რომელიღაც სადგურში გაჩერდა... ცოტათი მოშორებით ონკანი დაიწინა. სასწრაფოდ ჩავიბინე და ბოთლი ავაფხე. მიბრუნება ვერც კი მოვასწარი, რომ მატარებელი დაიძრა... მაშინ ასალგაზრდა ვიყავი, გამოვუდექი. საბედნიეროდ, დავეწიე. ღამეა. ცივა. კარი არ იღება. რაღა უნდა მექნას... დავრჩი ასე კიბეზე. გზა სულ გვირბებში გადიოდა. კიდევ კარგი, ნახევარი საათის შემდეგ მატარებელი გაჩერდა. გადმოვხტი და ჩემი ვაგონისაკენ გავიქეცი. დავითი, თურმე, ღელავდა, ნამდვილად დარჩა და რა ვქნათ. ისე გამჭვარტული ვიყავი, ვერ მიცნო... მეზე, როცა დამშვიდდა და გალიმება შესძლო, მითხრა, ბათუმში რომ ზანგი ენახეთ, იმაზე უფრო შავი ხარ, აბა, ერთი კინტაურიც დაუარეთ.

პარიზში წვიმდა. ვაგონები დაიცალა... ჩვენ კი ადგილიდან არ ვიძროდით. პარიზი ზღაპარებით გვექონდა წარმოდგენილი. იქნება სხვაგანა ვართ, მოდი, ვეითხოვთ, — მითხრა დავითმა. ენა არ ვიციოდით, მაგრამ მატარებელში რამდენიმე სიტყვა ვისწავლეთ და ახლა ამ სიტყვებით ვაპირებდით გზას გაგნებას...

მოვიდა პოლიციელი.

— ბატონებო, მიბრძანდით ქსლაქში, აქ დარჩენა აღარ შეიძლებაო. მიხვდა, ჩამოსულენი რომ ვიყავით. პაპიროსი მოვაწოდა და გამოვკვავა... აქ ომნიბუსი, იქით ტაქსის გაჩერება, თქვენ რომელი გნებავთო... მივგასწავლა სტუდენტების სასტუმროც და გამოვკვავებო. ასე გულბოხილად შეგვხვდა პირველი ფრანგი.

საოცარი დილა გათენდა პარიზში... აღარ წვიმდა, ახლა ეს ქსლაქი ისეთი იყო, როგორც ოცნებაში წარმოგვედგინა. ჩვენ იგი გულით შევიყვარეთ და მოლიანად მივენდეთ... გაფხდით მისი დროებითი შვილები.

შემდეგ თანდათან გზებიც გავიკვლიეთ, ენაც ვისწავლეთ... განვცალკევდით კიდევ. საერთოდ კი ერთ უბანში ვცხოვრობდით და მუდამ ერთად ვიყავით.

პარიზს ნაღვლიანი იერი დაჰკრავს. ნაღვლიანი ღიმილი იცის და ამაშია მისი განუმეორებელი სილამაზის ერთი საიდუმლოც.

იმ დროს ფრანგებს ორმოცი ათასი მარტო თავისი მხატვარი ჰქავდათ და სამოცი ათასიც — ჩამოსული, იყო ბრძოლა არსებობისათვის, სახელისათვის, ადგილისათვის... გალერეებსა და სალონებში ეწყობოდა გამოფენები, საზოგადოება ხარბად ეტანებოდა ყოველივე ახალს, საინტერესოს.

პირველ ხანებში მეც და დავითსაც გავვიკვირდა. მაგრამ თუ რაიმე გვიშველა, გვიშველა იმან, რომ ჩვენს სურათებია იფინებოდა...

აკადემიას რაც შეეხება, ჩვენ იქ არ გვისწავლია. როცა ჩვენი ნამუშევრები ნახეს, თვითხრეს, — თუ გინდათ, მივიღებთ, მაგრამ არ გირჩევთ, თქვენ უკვე დასრულებული მხატვრები ხართ, საკუთარი სახე გაქვთ, აკადემია ვერაფერს მოგცემთ... დარჩით პარიზში, თვალი მიაღწევთ მხატვრულ მიმართულებებს, იმუშავეთ დამოუკიდებლად, მიიღეთ მონაწილეობა გამოფენებზე... ასე აჯობებს... აკადემიაში კი თქვენ გაივლით ფრანგულ სკოლას, დაკარგავთ თქვენსას და ჩვეინასაც ვერ აითვისებთ ისე, როგორც საჭიროა, რადგან ამას შეგიძლოდა და სხვაანარი ტრადიცია სჭირდებაო...

ძალიან გავაკვირვა ასეთმა პასუხმა, მაგრამ მაინც დაეუჯერეთ. მოგივანებით კი მიხვდით, რომ მართალი უთქვამთ. ცესვორბი იუვენესის ქუჩაზე, მოზარანსის უბანში. მქონდა პატარა სახელოსნო. რა თქმა უნდა, მიჭირდა, მაგრამ იმეტი ცხოვრება მაინც უდიდესი შთაგონებით იყო სავსე.

თითქმის ყოველდღე კაფე „როტონდას“ სტუმრები ვიყავით. სულ, ყოვლზე, თორმეტობოდ მაგიდა იდგა იმ ნახევრად ბნელ, პაპიროსის ბოლისაგან ჩახუთულ ოთახში, სადაც მხატვრები და პოეტები იყრიდნენ თავს: რა იყო ეს კაფე... არაფერი განსაკუთრებული, მაგრამ განუმეორებელი პოეტური

* გაგრძელება. დასაწყისი იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 5, 1976 წ.

მობონებების

წიგნი*

ვლფერი მიანიჭეს მას მეორეხედი ადამიანებმა. ვინ არ მოდიოდა აქ, საიდან ჩამოსვლებს არ ნახავდით. იყო ერთი ხმაური, ლექსების ხმამაღალი კითხვა, დავა, კამათი, საუბრები კუბიზმზე, ანტირაქციონიზმზე, რელიოზიზმზე...

კაფეს ძალიან საინტერესო სანახავი იყო იმიტომაც, რომ აქ ათასი ჯურის ხალხი იყრიდა თავს. უმეტეს წილად ყველას უჭირდა და ყოველივე ეს მათ სახეზეც იხატებოდა... უჭირდათ მართო მატერიალურად კი არა, მორალურადაც. თვით ყველაფრის მომსწრე და ყველაფერს შეგუებული პარიზულებსაც კი აოცებდათ ეს ქრელი სამყარო.

კაფეს პატრონი გახლდათ ვინმე ლიბონი. კარგად წერს თავის შესანიშნავ მოკონებებში ილია ერენბურგი: „ლიბონი ვერასოდეს ვერ წარმოიდგენდა, რომ მისი სახელი ოდესმე ხელოვნების ისტორიაში შევიდოდა“. მეც დამამახსოვრდა მისი სახე. იგი უაღრესად კეთილი გულის კაცი იყო... უმეტეს შემთხვევაში, მის სტუმრებს (ამ ოთახის სტუმრებს მაინც) ერთი ფრანკიც არ ეძლათ ჯიბეში; ხშირად კი, როცა ვისიმე შიშობილიყავა გატანჯულ სახეს შეხედავდა, მათ ნაშუგვარსაც იყიდა ხოლმე. ისე, უბრალოდ. მას ხელოვნების არაფერი გაეგებოდა, არც სჭირდებოდა, მაგრამ ამას მხოლოდ კეთილი გულით აკეთებდა, მხატვარს რომ უხერხულობა არ ეგრძნო, იმიტომ. ლიბონის სტუმრების უმეტესობა ამ დღემდე იყო. არ ვიცი, რა მოგებას ნახულობდა იგი, მაგრამ

ისე იყო შეჩვეული ამ ხალხს, რომ უმათოდ გაძლება უჭირდა. ამ ჩამოძონილი ადამიანებიდან ბევრმა მის თვალწინ მოიხვეჭა სახელი, მაგრამ, როგორც წესი, ისინი, ჩვეულებისამებრ, მაინც მოდიოდნენ აქ. ასეთ შემთხვევაში ლიბონი მათ მოწოდებდა უხალგებოდა. უყვარდა ეს ხალხი, მათი ნაწარმოებები კი არ ანტირესებდა. ყოველივე ეს მისთვის მიუწოდებელი იყო. ამბობენ, მერც, როცა მან ეს კაფე გაყიდა, ზოგჯერ თურმე ისევ მიდიოდა და ნაღვლიანად იჯდა ხოლმე... მხატვრებსაც უყვარდათ ლიბონი, მათვე გააცოცლეს იგი უკანასკნელ გზაზე... პოეტები და მხატვრები ყოფილან მისი უკანასკნელი ჭირისუფლები.

„როტონდამ“ დიდი როლი ითამაშა იმ ადამიანთა შეხედულებების ჩამოყალიბებაში, რომელთაც აქ უხდებოდათ ყოფნა. სამწუხაროა, რომ იგი ახლა აღარ არსებობს... ჩემს მემსიერებაში კი დარჩა საკუთრად მინიშნებული ადგილები, სადაც მუდმივად სხდებოდნენ პიკასო, მოდილიანი, რივერა, აპოლინერი, ლექე, დერენი, ფუკიტა...

ვინ არ მინახავს და არ შემხვედრია აქ... მასსოვს პიკასო... მოვიდოდა, თან თავის თეთრ ძაღლს მოიყვანდა. იგი იმ დროს კვდა სახელმთხვევლი მხატვარი იყო და ლიბონი მუდამ კრძალვით ეპატიჟებოდა კაფეში.

— მობრძანდით, ბატონო პიკასო...
მას მუდამ მისთვის განკუთვნილი სკამი ჰქონდა...

ადამიანებზე, რომლებსაც მე „როტონდამში“ და საერთოდ ამ პერიოდში ვხვდებოდი, ქვემოთ დაგწერ. ახლა კი მინდა გავიხსენო ჩვენი პირველი ნაბიჯები უზარმაზარი ქალაქის მხატვრულ სამყაროში. აქაც, პირველი გზის გამკვლევი „როტონდა“ იყო...

„როტონდაში“ მუდამ იცოდნენ რომელი გამოფენა სად და როდის იმართებოდა. და, აი, გავიყე, რომ „ზამთრის სალონიში“ („სალონი ლივერი“) ეწყვიით მუდამ გამოფენა. ეს იყო დიდი, უზარმაზარი, ტაძარივით შენობა, რომელშიც ოცნათასი ნამუშევარი ეტეოდა. გარეთ, სიმწვანეში, ღია ცისქვეშ მჭვინდნენ ქანდაკებები.

გადავწყვიტე, მეც მეცადა ბედი და მეორე დღესვე გავგზავნე ოთხი ნამუშევარი. ძალიან ვეღვალი. ჩემი ახალი ნაწარმები არაფერს მებუნებოდნენ, მაგრამ მათ თვალზემაც იმას გვითხულობდი, რასაც თვითონ განვიცდიდი. ჩამოსვლისთანავე უსულობის „ზამთრის სალონი“ გაგზავნა მათ მტვრად ნაადრევად მიარჩნათ. მაგრამ მოხდა დაუკერებელი: ოთხი დღის შემდეგ მომივიდა ცნობა, რომ ყველა სურათი მიიღეს. წარმოდგინეთ ჩემი სიხარული... ყველა გააკვირვა ამ ამბავმა. უსულობისათვის ასეთი წარმატება ძალზე იშვიათი და ძალზე მოულოდნელი რამ არისო, მებუნებოდნენ.

მაგრამ უფრო მეტი სიხარული მელოდა. ისევ მომივიდა ბარათი, — თქვენი ნამუშევრებიდან ერთი, კერძოდ, „კინტოების ქეიფი ქალიან“ ესპანელ მხატვარ იგნასიო სულოაგას მოეწონა და ფასი გვაცნობოთ.

მამიწევი მივედი. ფასი არ ვიცი, მაგრამ, თუ ამდენი ნა-

მუშვირიდან სულოვამ ჩემი ამოარჩია, მე მზად ვარ, ვაჩქო-
ქო-მეთქი...

— არა, ეს არ შეიძლებაო. — მიპასუხეს.

მე ისევ უარზე ვიყავი. გაოცდნენ. რაკი ასეა, თქვენს
სურვილს სულოვას გადავცემთო.

მეორე დღეს კი, საღამო ხანს, როცა ის-ის იყო „როტონ-
დაში“ წასვლას ვაპირებდი, ჩემს სახელოსნოში მოულოდნე-
ლი სტუმარი მოვიდა.

— თუ არ გვცდები, მე მოვედი იმ მხატვართან, რომლის
ნამუშევრები „ხამთრის სალონში“ გამოფენაზე ვნახე...

მე თვალს არ ვუკარებდი... ჩემს წინ ნამდვილად იგნასიო
სულოვა იდგა.

— დიახ, მასეტრო, მე გასლავართ... მობრძანდით...

სულოვამ ქუდი მოხსნა და თავის ოდნავი დახრით ოთახ-
ში შემოვიდა. ერთხანს უხშირ ათვალიერებდა კედელზე გამო-
ფენილ სურათებს. შემდეგ, სადაური ხართო — მკითხა.

— ქართველი გასლავართ...

— დიდი ხანია, რაც პარიზში ცხოვრობთ?

— სულ რამდენიმე თვეა, მასეტრო.

სულოვა ისევ ნამუშევრებს მიაჩერდა. მე სხვა სურათებიც
გამომოვაწყვე... კარგა ხანს ათვალიერა...

დაინტერესდა საქართველოთი, მისი ხელოვნებით... მვე
გუამობდი მის წარსულზე, კულტურის ძეგლებზე, ქართულ
ფრესკებზე და ხალხზე, რომლის ისტორია სიცოცხლისა და
არსებობის შენარჩუნებისათვის ბრძოლის ისტორია იყო. იგი
ინტერესით მისმენდა.

— თქვენ რომ საქართველოზე ლაპარაკობთ, მე ესპანე-
თის ისტორია მახსენებდებო, — მითხრა ბოლოს. — ასეთი
აზრიც არსებობს, რომ ესპანელებსა და ქართველებს ერთი სა-
ერთო წინაპარი ჰყოლიათ-მეთქი. იგი გაოცდა. თუ ეს ასეა,
მაშინ მართლაც კარგი ალღო მქონია, რომ ამდენ ხალხში ჩე-
მი ძმა მიცენიაო.

ბოლოს რამდენიმე სურათი გადათვალა და მკითხა — ამ
ნახატებს თუ შეეღებოთო.

— როგორ არა, სიამოვნებით, თუ გნებავთ, მეტიც იყოს.

სულოვამ გაიღიმა და კიბიდან ფრანკების ორი დასტა
ამოიღო.

მე უარზე ვიყავი, ფულს არ ავიღებ, ისე წაიღეთ-მეთქი,
მაგრამ არც მომისმინა.

— მართოდენ კარგი სიტყვებით რომ შეიძლებაოდეს
ცხოვრება, რაღა გვიჭირდა. მე ბევრი რამ გამომიცვლია და ყვე-
ლაფრის ფასი ვიცი. თქვენ ახლა ფული გჭირდებოთ. ათვით
და უკეთესი სურათები დავგზავნიკეთო.

სულოვაგა წავიდა.

ერთხანს გაოგნებული ვიდექი... ისეთი მღელვარება და-
მეფულა, — სახელოსნოში ვეღარ გავჩერდი და გადავწყვიტე
„როტონდაში“ გავექცეულიყავი. შლიაპა დავისურე, მაგრამ
არ მომერგო... მივხვდი, რაშიც იყო საქმე... კიბები ჩავიბრძი-
ნე. შორიდან მოვკარი თვალი სულოვას. ვხედავ, მიდის. ჩე-
მი შლიაპა... დავეწვიე...

— მასეტრო...

სულოვა მაშინვე მობრუნდა. რა მოხდაო. მე ავუსხენი,
— პატარა გაუგებრობაა, შეცდომით ჩემი შლიაპა წავიღიათ-
მეთქი.

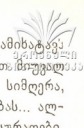
ერთხელ ეს ამბავი მოუყუვევი ცნობოდ არქეოლოგს კუფტინს.
მან გაიღიმა და თქვა: რა შესანიშნავია... მე ახლა ვხედავ იმ



ამადეო მოლიონი

წუთს, როცა პარიზში, მონპარნასის ბუღვარზე ორმა ბასკმა
ქულები გაცვალაო.

იმ დროს სულოვა დიდად განთქმული მხატვარი იყო
და კლასიკოსად ითვლებოდა. ხან პარიზში ცხოვრობდა, ხა-
ნაც მადრიდში. ამ შემთხვევამ კი საკმაოდ დეკავსლოვა...
რამდენჯერმე მისივე სურვილით სახელოსნოშიც ვეწვიე. მი-
ამბობდა თავის ცხოვრებას. ვგასაზრდით ესპანელებზე, პარიზ-
ზე, საქართველოზე, მხატვრობაზე... ცდილობდა დავეახლო-
ეყენინე, მაგრამ საერთოდ ძალიან მორიდებული ვიყავი და
არც ერთი შემთხვევა არ გამომიყენებია. მითხრა, შენი სურა-
თი ჩემს კოლექციამში იქნება, შემდეგ კი მადრიდის მუზეუმს
გადავცემო. სხვათა შორის, ამ რამდენიმე წლის წინ სახელო-
ნოში მეწვია ესპანელი პოეტი ლუის ლანდინესი. ბევრი გე-
საუბრეთ. მე ვუამბე მას სულოვასთან ჩემი შეხვედრის ამ-
ბავი. მითხრა, თქვენი სურათი სულოვას კოლექციამში მაქვს
ნანახით. მე რებროდუქცია ვაჩვენე. დამიდსტურა, — ეს
არისთ. ძალიან მოეწონა სულოვას შლიაპის თავდადასავალი.
შესანიშნავი მოთხრობის თემაო. მე ვუთხარი, მოთხრობაც
ჰკვე დაწერეს-მეთქი... დავუსახელე ლალო ავალიანის მოთ-
ხრობა. გაიცინა, არა უშავს, მე ლექსს დავწერო. მართ-
ლაც დაწერა.



პირველსავე გამოფენაზე ჩემი მეორე სურათიც გაიყიდა. ეს იყო „მადლდერძელო განთიადისას“. იგი შეიძინა აკაკი ხოშტარიაძე.

ერთ მშვენიერ დღეს პარიზის ცნობილ ბულვარზე „რუ ბოიგისი“ მე, დავითი და შალვა ქეთიძე კერძო გალერეებზე მოწყობილ გამოფენებს ვათვალიერებდით (აქ, ყოველ კვირას იცვლებოდა ექსპონირებები). შევედით ერთ-ერთ გალერეაში, მადლენის მოედანზე, რომელსაც „გალერი როზენბერგი“ ერქვა. ამ გალერეის პატრონი ჰყვანდა მხოლოდ ისეთ მხატვრებს, რომორიც იყო პიკასო, მატისსი, დერენი, ბრაკი... ამჯერად კუზნისტური ნამუშევრების გამოფენა იყო...

უცნაოდ ქართული ლაპარაკი შემოვივსა. ვხედავთ, დგას სამი კაცი და პიკასოს სურათებს უყურებს. დავაყურადებთ... ერთი აქვდა... რა კარგია, საქართველოში კი არ იცნობენ, უსათუოდ შევიძინოთო. ჩვენ გაგვიკვირდა, ვინ უნდა ყოფილიყო, ისიც ქართველი, ასე ძვირად ღირებული სურათის ყიდვას რომ აპირებდა...

დავაკვირდით და აკაკი ხოშტარია ვიცანით. მეორეს არ მ'ეცნო. რად ვინდა, ამას ვინ შეუხედავსო — ეუბნებოდა. ხო... ჭარია მერყობდა, ამბობენ, ძალიან დიდი მხატვარია და ჩვენ არ გვეცნობის.

ძალიან აველდით. მივედით და გამოველაპარაკეთ. ყურს გვიდებდით და ძალიან გაგვხარდა, ზეპასოს ყიდვა რომ დააპირეთ, ახლა გეწყინს, რომ აღარ ყიდულობთ-თქო. ისევ დავიწყეს კამათი, მაგრამ ჩვენ მათთვის ავტორიტეტები არ ვიყავით და არ იყიდეს. იყიდეს ანდრე ლოტი. ესეც ფრანგი კუზნისტია. შემდეგ კი იგი ჩემს სურათთან ერთად საქართველოს ხელოვნების მუზეუმს გადამოუგზავნა.

საკმაოდ სწორად გონაწილობდით სხვადასხვა ჯგუფურ გამოფენებზე. მჭონდა, აგრეთვე, პერსონალური გამოფენებიც — პარიზსა და ნიუ-იორკში. ერთ-ერთი გამოფენის დროს ჩემზე დაიწერა მონოგრაფია, რომლის ავტორი გახლდათ ცნობილი ხელოვნებისმცოდნე მორის რენალი (სხვათა შორის, მორის რენალი სიცოცხლის ბოლო წლებში მხოლოდ პიკასოზე მუშაობდა).

არის მოვლენები, ამბები, არიან ადამიანები, რომლებიც არასოდეს გეტყვიან... ისინი მუდამ განაყრელად დაგვეყვებიან, თან დაგაქვან მათი სიყვარული, მადლიერების გრძნობა მათდამი...

ერთი ასეთი ადამიანი ჩემს ცხოვრებაში მორის რენალი გახლდათ. სრულიად მოულოდნელად შევხვდი მას. ეს იყო ერთ-ერთი სალონის გამოფენაზე. ჩემმა პოლონელმა ამხანაგმა მითხრა: აქ არის ერთი ცნობილი ფრანგი ხელოვნებისმცოდნე, შენი ნახატები მოსწონს და უნდა გაგეცნოსო.

შემდეგ სახელისნომიც მოვიდა... დიდხანს ვისაუბრეთ... ძალიან დინტერესდა საქართველოს წარსულით, მისი ხელოვნებით. მითხრა, — საქართველოს ვიცნობ, ზოგი რამ მის შესახებ წამიკითხავს, მაგრამ ამ ქვეყნის წარმომადგენელს პირველად ვხედებიო...

შევეცადე ფრაგმენტულად მაინც აღვადგინო ზოგი რამ, რაც მან ჩემდა გასაოცრად და გასახარად მაშინ საქართველოზე მიამბო...

...საქართველო ჩემთვის არის იდუმალებით მოცული შორეული ქვეყანა.

ბავშვობაში გეოგრაფიის წიგნი ამოვიკითხე, რომ იგი ორ ზღვას შორის მდებარეობს, რომელთაგან ერთ-ერთს შავი ზღვა ჰქვია. ძალიან დიდხანს მაწვალებდა ფიქრი, თუ რატომ

უნდა ჰქონოდა ამ ზღვას ასეთი სახელწოდება. დამისატყვევებდა ამ ქვეყნის კონტურები... მთები, რომლის ერთ მთავალს კლდეზე ღმერთებმა პრომეთე მიაჯაჭვეს. მასსოფს სიმღერა, სადაც ქართველი ქალის სილამაზეს ასხამდნენ ხობტას... ალბოშიმ დღემდე შემორჩა ლამაზ ქართველ ქალთა სურათები, რომლებიც მაშინ მაღაზიაში იყიდებოდა. ბრწყინვალე კონტურები აცვიან ამ ქალებს... ერთ სურათს მაინც ძალიან დიდხანს ვინახავდი, რადგან იგი მაგონებდა გოგონას, რომელიც მოსწონდა. მაშინ გავიგე, რომ ეს ქალები მსოფლიოში ყველაზე ლამაზები არიან, მამაკაცები კი უმუდარებელი ცხენსენები. ისეთი გრძნობა ჰქვს, თითქოს ისინი მუდამ ცხენზე არიან ამხედრებულნი... ასე გონია, მათ, თუნდაც რამდენიმე ნაბიჯის გაღვატე რომ სჭირდებოდეთ, მაშინაც ცხენს უნდა შეასტინო-მეთქი... ამაში იხატება ტემპერამენტი, ბუნება, ხასიათი... საქართველო ხომ მთიანი ქვეყანაა, ალბათ, დაღალკნილი და დაბორცვილია მისი რელიეფი, მდინარეებიც ცხრა ტოტად მოედინებიან, ადამიანებიც სწრაფად მოძრაობენ... თქვენ ნახატებშიც ამას ვხედავ... მათშიც მთავარი — ხაზი და მოძრაობა... ხაზის, თვალების, სხეულის, ხელების, განსაკუთრებით ხელების... ჩემთვის ესაა ქართული ზმანებები — ელემენტური, კეთილი, თავისებური, საოცარი, უცხო კოლორიტი,

ა. მოლილიანი.

ჩანახატი.



ათას ერთი ღამის ზღაპრებზე უფრო მიზიდველი... იგი სავსე მითებით, ლეგენდებით... სასვე რაღაც გამოუცნობი ტრანს-გენით და ყოველივე ეს იგრძნობა თქვენს სურათებშიდაც... თქვენმა სურათებმა უფრო დამახალბოეს საქართველოსთან და ამის გამო თქვენი დიდად მაღლობელი ვართო... — მითხრა შორის რენალიმა. თითქმის მიოღო ორი საათი ლაპარაკობდა, ლაპარაკობდა შეუწერებლად, გატაცებით...

ყოველივე ამის შესახებ მან შემდეგ წინშიც დაწერა... დიღანას ვისაუბრებო ხელოვნებაზე, განსაკუთრებით, თანა-მედროვე ხელოვნებაზე. მის მიმდინარეობებზე...

ბეკერი რამ სამუდამოდ დამახასოვრდა მისი საუბრიდან. მი-თხრა: „უცხოვლები რომ ჩამოვიდნენ, თავიანთ თავს არ უნდა ქაჩავდნენ. არ უნდა ხედიოდნენ ფრანგული მხატვრობის ეპიკურით, თორემ მათგან არც ფრანგი გამოვა და თავისასაც დაქარავენი. რა ფასი ექნებოდა, მაგალითად, თქვენს მხატვ-რობას, რაგინდ ოსტატურად არ უნდა იყოს იგი შესრულებუ-ლი, თუ მოვაცილებდით ეროვნულ კოლორიტს... თუ მოვაცი-ლებდით იმ მთავარს, რაც მას სხვა ათასი ნამუშევრიდან გა-მორჩევის. ამის შესახებ ახლა ძალიან ბევრს ლაპარაკობენ პა-რიზში და სამართლიანადაც. თქვენი ხასატები მიმდინარეობენ, რაოდენ თავისებური დარჩენილა ქართული ხელოვნება, მიუ-ხედავად იმისა, რომ გამანადგურებელი ომების საუკუნეები გასვითარა... აი, ესაა დასაფასებელი. ასეთი ხელოვნება გვაკავა-რებს უცხო ქვეყანას, მისი ხალხის სულს... იგი გვაფიქრებინ-ებს, რომ მავანანაც შეიძლება შეხვედეს საოცარსა და დიდე-ბულ ხელოვნებას“.

ბეკერი მსგავსი თვალსაზრისი აქვს გამოთქმული მორის რენალის თავის მონორაფიაში, რომელიც ჩემზე დაწერა... არც უთქვამს, რომ წიგნს წერდა. ეს მან, ალბათ, მისთვის იმ მწვენიერი და იდუმალებით სავსე ქვეყნის სიყვარულის გამო გააკეთა, რომლის ერთი წარმოდგენილიც მე ვიყავი იმდ-როინდელ პარიზში...

ამ მონორაფიაში მორის რენალი ძალიან მაქვს წერს. „ლადო გუდამაყის სურათებით თქვენი საქართველოს შეი-ყვარებოთ... სულ ახალგაზრდა ვიყავი და, რა თქმა უნდა, ძა-ლიან გამეხარდა... ახლა კი ვიცი, რომ ეს შეფასება მაშინ გა-დაჭარბებული იყო. მაგრამ მაინც, რა შეიძლება ხელოვნება უფრო მეტი ინსტრუქცი, ვიდრე ის, რომ მისი ნამუშევრები, ეი-ლაცას, თუნდაც ერთ ადამიანს, შორეული ქვეყნის მეკიდრს მის სათაყვანის სამშობლოზე კეთილ ფიქრსა და სურვილებს აღუ-მრავს... წიგნი გამოვიდა 1925 წელს. იგი გამოსცა გამოცემ-ლობა „ო სან პარიზი“ („შედასრულებული“... რა თქმა უნდა, ეს ძალზე საინტერესო და სასიხარულო ფაქტი იყო ჩემთვის... წიგნი, მართალია, დიდი ტირაჟით არ დაბეჭდილა, მაგრამ მხატვრულ სამყაროში მან საკმაოდ დიდი გამოხმაურება პპო-ვა. მორის რენალი მაშინაც უკვე ცნობილი ხელოვნების-მკოდნე გახლდათ. მისი წიგნის გამოქვეყნება ახალგაზრდა, ისიც უცხოელ, ქართველ მხატვარზე უბრალო ფაქტი როდი იყო.

ამ დროს მე უკვე, ასე თუ ისე, მიცნობდნენ. საკუთარი, პერსონალური გამოფენებზე მოვაწვე პარიზსა და ნიუ-იორკ-ში... სხვადასხვა სალონის გამოფენებზეც ხშირად ვმონაწილეო-ბიდი... რა თქმა უნდა, უკვე შეიძლება ვთქვათ ანალიზ-ზის გაკეთება, დასკვნის გამოტანა. შეიძლება იმის თქმა, თუ რა გავაკეთე, რა იყო საინტერესო, რა არა, თითქმის სუთი წლის მანძილზე ჩემს შემოქმედებაში. მაგრამ ასეთი არ მამინც ძალზე მოლოდინელი იყო. მით უმეტეს, რომ სხვა დროს

რენალი სახელობსოში არ მწვევია. საოცრად მახვილი-თვალი პირიდა, თუკი ყველაფერი მხოლოდ ერთხელ ნახებო შეგნებ-მე... მაგრამ როგორც ბევრ სხვა საინტერესო ადამიანთან, რო-მელიცე თავისკენ მიხმობდნენ, არც მასთან მქონია უფრო ამა-ლოდ უთრეიტიანობა. ყოველთვის მისათაღლებით ვესალმებოდი. ასევე მიკრძალებით გამოვეშვედიოვე საქართველოში წამოხე-ლის დღესაც. ვთხოვე, ჩამოსულიყო, დამპრობა, — ეს ჩემი დიდი ხნის ოქნებოო, მაგრამ შეიძლე მე იგი აღარ მინახავი.

ამ რამდენიმე წლის წინ საფრანგეთიდან გამომიგზავნეს მი-ნი ერთი ბრწყინვალედ გამოცემული წიგნი იმპრესიონისტებ-ზე... ამბობენ, ცოცხალი დრო არასი. ბეკერი ისევე მაგრა-ნებოდა მან თავის დროზე, როგორც სიტყვით, ასე საქმით. ეს წიგნი კი ჩემთვის მართლა უძვირფასესი საჩუქარი იყო... საფრანგეთის საჩუქარი, მისი სულგრძელობა... მე უზომოდ მაღლობელი ვარ მისი, მისი ნატიერი შევლება, მაღლობელი ვარ იმ წლებში...

ამბობენ, ბიბლიურმა მოსემ, როცა თავისი მრავალტანჯუ-ლი ერთ სამშობლოს საძებრად წამოიყვანა, გზად კიდე მრ-ვალი ტანჯვა გამოიტარა, მაგრამ საბოლოო მიზნით... „მე, ხალხი რომ სულ მთლად არ ამომწყდარიყო, ღმერთი ციდან მანანას უზენადად... ყველა პოულობდა თავისას, ზოგი — მუტას, ზოგი — ნაკლებს, მაგრამ მაინც საკმაოს...“

შეგდამ ეს ციდან ჩამოცვენილი მანანა მახსენდება, როცა იმდროინდელ პარიზსა და კაფე „როტონდაზე“ ვფიქრობ... აქვს, ვინც კი შემოაღებდა ფეხს, ყველა პოულობდა თავისას — ზოგი მეტს, ზოგი ნაკლებს, მაგრამ მაინც საკმაოს.

...ამადეო მოდილიანი ყოველ საღამოს მისთვის განკუთვნილ ადგილზე იჯდა „როტონდაში“ და ჩანახატებს აკეთებდა. ხში-რად ჩვენს თავიწინ იქმნებოდა მისი საწაულებრივი სურა-თებო... მაშინ იგი ცნობილი არ იყო.

მოდილიანიმ შესძლო გამოხატა არა მარტო თავისი დროის ტკივილები, არამედ საერთოდ ადამიანური განდღები-და განწყობილებები. სხვას რას დინახეს ცნება „თანამედროვე მხატვრობა“, თუ არა იმას, რომ მან უნდა გამოხატოს თავისი დროის მღელვარება, გავგავანოს და განგვაყდენის დროის ძახილი, მისი ცოცხალი ხმა, მისი ღრმა ფსიქოლოგიური გან-ცლები... ამისათვის პორტრეტის მარტო სარეგული მიმსავე-სება არ კმარა. ამისათვის საჭიროა ადამიანის სულის ამოც-ნობა, მისი სულიერი სამყაროს შეგრძნება. ასეთი მხატვარი გახსნავს მოდილიანი — ადამიანის სულის მხატვარი, დიდი შემოქმედი... სიცოცხლეში თითქმის არავინ იძინდა მის სურა-თებს, ბევრს არ ესმოდა, მაგრამ ვისაც ესმოდა, ვინც იმთავითე-ვე შესანიშნავად იცოდა მისი ფასი, არც ისინი ყიდლობდ-ნენ, მოდილიანის სიკვდილის შემდეგ კი თითქმის უსასყიდ-ლოდ დაინაკურეს. მისი სურათების უმეტესი ნაწილი სხვა-დასხვა ქვეყნის კერძო კოლექციებშია თავმოყრილი... და, ალ-ბათ, ვერაშადეს მოხერხდება მისი, მოლიანად თუ არა, რამ-დენადმე მაინც, სრული გამოთქმის ნახვა...

მახსოვს, ერთ დღეს „როტონდაში“ გამოფენა უნდა გაემა-რათა. მოდილიანიმაც მოიტანა თავისი სურათები. იქვე დაა-წყო და მაიკიდას მიუჯდა. ხელში ჩანახატებს ალბომი უჭირა, მოწყენილი იყო. მის წინ ისხდნენ ვიღაც ქალი და მამაკაცი. გადმოლა ალბომი და ეს ქალი ჩახატა. როგორც ჩანს, არ მოეწონა, მეორედ ჩახატა და ქალს გადასცა. ქალმა იუკად-რისა — „ეს მე არ ვარო“ და უკან დაუბრუნა. „ოჰ, ეს ქალე

ბი, არაფერი რომ არ ესმითო“ — გაბრახდა და გადმოხეცა — „აჰა, შენ გკონდესო“.

...ამას წინათ ერთი ფრანგი მეწვია სახელისონში. ნახა ეს ჩანახატი, ძალიან მოეწონა. მხოლოდ ეს ერთი ნახატიც რომ გაყიდოთ დღეს საფრანგეთში, ნახევარ წელიწადს უსრუნველად იცხოვრობთო — მიიხრა.

მოდილიანის პორტრეტები მართლაც არ ჰგავს თავიანთ მოდელებს, მაგრამ ეს მხოლოდ ერთი შეხედვით, მხოლოდ გარეგნულად მოგვეჩვენებათ... მის ნახატებში ბევრია პირობითობა. მაგრამ როგორი გასაოცარიც არ უნდა იყოს ეს პირობითობა, როგორი დამორთველურიც არ უნდა იყოს იგი მოდელის ვარჯიშულ მსგავსებას, მათში მუდამ არის რაღაც განსაკუთრებული თქმმართველი, ცხოვრებისეულად რთული და პოეტურად ამალღებელი. მისი ნახატები „უსიტყვო საუბრებია“. იგი განზრახ კი არ აგრძელებდა ადამიანთა სახეებს, როგორც ზოგჯერ აღნიშნავენ, ხაზს კი არ უსვამდა ასიმეტრიულობას. იგი ასე ხედავდა და ასე ხატავდა, ასეთი იყო მისი ხელწერა... მათ მხატვრობა დასასხლა საოცრად პოეტური სახეებით... ყველა მისი პორტრეტი უჩვეულოდ ახლოსაა ჩვენთან, ამაშია მათი განსაკუთრებული ძალა.

პოეტური და ლამაზი იყო იგი გარეგნულადაც... მუდამ მოწვენილი დადიოდა, ფერმკრთალი... მაშინ უკვე ავად იყო. ჩემს იქ ყოფნაში გარდაიცვალა.

მასსუს, კაფეს პატრონს, ლიბიონს არაფერი გაეგებოდა მისი ხელოვნებისა, მაგრამ ხედავდა როგორ იტანჯებოდა, თხოვდა რომელიმე სურათს და სანაცვლოდ სადილზე, ან ჭიჭია ყავაზე იწვევდა... სხვა არც არაფერი სჭირდებოდა მოდილიანის, გარდა იმისა, რომ ეგრძნო, რომ ვიღაცას მისი ნახატი მოეწონა, დაენახა, რომ იმ ვიღაცამ იგრძნო მისი სულის ტკივილი. პარიზის პერ-ლაშეზის სასაფლაოზეა დაკრძალული. საფლავზე იტალიურად აწერია:

„ამადლო მოდილიანი
მხატვარი
დაიბადა ლივორნოში 12 ივლისს
1884 წელს.

გარდაიცვალა პარიზში, 24 იანვარს, 1920 წელს. სიკვდილმა მას დიდების დასაწყისში მოუხწრო“.

ცოტათი ქვემოთ, იმავე დაფაზე ვკითხულობთ:

„ჟანა ებიუტერნი.
დაიბადა პარიზში, 6 აპრილს 1898 წელს.
გარდაიცვალა პარიზში, 25 იანვარს 1920 წელს.

ამადლო მოდილიანის ერთგული თანამგზავრი, ვინც არ მოიხურვა უმისოდ სიციცხლე“.

მეც მინახავს ჟანა ებიუტერნი, მოდილიანთან ერთად რომ ნიჰყვებოდა მონპარნასის ქუჩას...

იმავ დღეს იგრძნო ყველამ. მას შემდეგ მის სახელს აღარ სცილდება ეპითეტები „დიდი“, „განუყოფრებელი“, „გენიალური“...

ახლა იტალია და საფრანგეთი ერთმანეთს ვეღარ უთმობენ ამადლო მოდილიანის... ხელოვნებისმცოდნეები დღესაც დაკობენ — იტალიელი მხატვარია იგი თუ ფრანგი...

ორივე ამ ქვეყნის უმდიდრეს ეროვნულ მუზეუმებში კი მისი მხოლოდ რამდენიმე სურათი ჰკიდია... დანარჩენი კერძო კოლექციებშია გაფანტული.

(გაგრძელება შემდეგ ნომერში)

ნიქო

სულხანიშვილის „ემსტვირული“ და „გუთნური“*

2. „გუთნური“

ნოდარ მამისაშვილი

დიდი არ არის სულხანიშვილის შემოქმედებითი მემკვიდრეობაო, ვამბობთ ხოლმე ზოგჯერ. მაგრამ ვის შეუძლია დააზუსტოს „განზომილება“ მისი გუნდების ემოციური ძალისა? — სულხანიშვილის შემოქმედებითი სიმხურვალე ან-დამატური ძალით გიზიდავს და ხალხურ სიმღერასთან — ამ მშობლიურ „მუსიკალურ დედაენასთან“ შერწყმის მშვენიერებით გიტაცებს. უსმენ „სამშობლო ხეყურისას“ და კომპოზიტორი გაპყრობს ტემპერამენტითა და გმირული აღმაკურენით, „ღმერთო ღმერთო!“-ში ამაღლეღებელი ლირიკით, „გუდასტვირის“ ჟანრული სურათების ხატოვანებით... „გუთნური“ ხომ კომპოზიტორის შემოქმედების გვირგვინია: ბევრი რამ არის საერთო ამ შესანიშნავ გუნდსა და „გუდასტ-“

* ამ წერილის პირველი ნაწილი („ემსტვირული“) დაბეჭდა ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნებას“ 1975 წლის № 10.

ვირსა შორის. ორივე ნაწარმოებში მსგავსი ფუნქციის „პრელუდია“ გვხვდება. ერთსაც და მეორესაც ახასიათებს წარმოსახვითი, თეატრალური ელემენტი. ამასთან ერთად ეს გუნდები განსხვავდებიან მხატვრული სხვის თავისებურებით, ფორმის მასშტაბით, განწყობილების სიმავხელით... „მესტეროლი“ პატრიოტული გულისთქმაა. „გუთნურში“ კი სოციალური თემაა აქვრებული.

გლუბკაცის პრობლემა მეტყვამეტე საუკუნის ქართულ წყურლობის უნასაკურებელი სიმწვაით დაისვა. პუნქტიონია, რომ ხელმანძირების „გუთნურის“ შთაბრძნის წყაროდ სწორედ ილია ჭავჭავაძის ამავე სახელწოდების ლექსი იქნა. მოხდენილად შექცევიან ტაბიქის ნათქვამი, რომ „ილია ჭავჭავაძის ამდგე ყველა მისი მომდევნო პროსაიკოსი უთუოდ, რომელიმე კუთხით ილიას ეყარდნობო“ და განა მართო პროსაიკოსი? არა მგონია, საქართველოში დარწმუნოებულ რომელიმე ხელოვანი, რომელიც თავისი განცდილი დიდი ილიას მაგლიან კალამს არ შეხებოდა, რომელსაც ქართული პროზის ამ უდიდესი ოსტატის „გულისცემისთვის“ ყური არ დაედგოს. განა ფირსმანაშვილის ფერწერა, იაკობ გუგუშვილის დიდაქტიკა, ვიხანგე კოტეტიშვილის კირტიკული წერილების მაღლი ილიას აზრის სიღრმეში არ პოულობს სათავეს? და ვინ ნოსთლის, კიდევ რამდენი ხელოვანს გაუგებია ჭავჭავაძის მიერ გაცვალულ გზაზე. ამ მხრივ არც სულხანიშვილია გამოწვეული. ისიც ილიას სიბრძნეს ეზიარა, მასაც ილიასათვის უყვარს საქართველო, უყვარს ქართველი გლეხი. „გუთნურში“ მასაც ილიასებურად აუწყებს გლუბკაცის ბედი, მისი მძიმე ხვედრი. მასაც სიმართლე ჭავჭავაძისეული სიმამფრით აქვს გამოძერწილი.

„გუთნური“ დაწერილია სოლო ალტისა, ტენორის, ბასისა და შერეული გუნდისათვის. ასევე, როგორც „მესტეროლი“, აქაც ავტორი განსაკუთრებულ გულისხმობებებს იჩენს ლექსის მიმართ. დიდი განცდისა და განწყობილების სტრუქტურებში სიმართლის საჭრეთლით ქართული ხასიათია გამოკვეთილი. ეს სტრუქტურები სეკუნდარია და შთამბეჭდავი:

„ერთ ბედ ქვეშა ვართ
ლაპე მე და შენ,
წილად გვარგუნეს
შავი მიწა ჩვენ“.

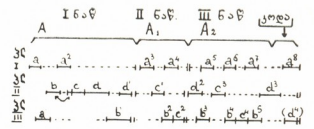
განა შეიძლება კიდევ რაიმე დავებატოს ამ კუპლეტს? ანუ გგონია, რომ ერთი სიტყვის შეცვლითაც, დაირღვევა აზრის სიღრმე და განწყობის პარონიულობა. კომპოზიტორი, კი მაისი „უკმაყოფილია“. შემოქმედებითი აზლი მას ჭანრულობის გამამაფრებას კარნახობს. ილიას ტექსტი იძენს დამატება-დანართებს, რომლებიც შრომის პროცესისათვის და კერძოდ „გუთნურისთვის“ არის დამახასიათებელი ... „და... დაუჯე, ბიჭო დაუჯე!... ისმის ბარიტონის სოლო პარტიამი... „დაუჯე, დაუჯე!... ეხმარებინან ალტები... „ჰო... ჰე...“ და... ნაზ მოტივს წაიმტრებს ტენორი და აცოცხლდება სოფლის ცხოვრების მეტად თავისებური „სურათი“. „შრომის პეუნაჟი“ თანდათან იცვება „პერსონაჟებით“ — „შემოდიან“ გუთნის დედა, პირველი მებრე, გლეხები, შემდეგ მეორე მებრე და თითქმის კინოკადრიები ვიახლოვდება საცხეთ დამსაუდარი მიწის ჩვენება, მზით გარუჯული და ოფლით დაღარული გლეხთა სახეები, გუთანში შემბული ხარბივით მიწის რომ შემბინან და თავიანთი უძებრედი ყოფა შრომის ბედნიერებასთან შეუერთებიან. ძნელი მსოფლიო ლიტერატურაში

მოძებნო უფრო ხატოვანი ჭანრული სურათი გლუბკაცის შრომისა, აქ ილიას დიდ აზრთან გულხანისეულის გულწრფელად განცდა და შეუღლებული.

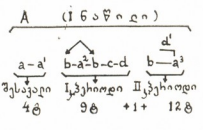
დიდ ინტერესს იწვევს „გუთნურის“ კომპოზიცია. ჯერ ერთი, თეატრალურ ელემენტთან შექმნილია მრავალხანობურებაში ნაწარმოებში „მუსიკალურ განცდათა“ მრავალხანობიანობა შემოიტანა. მეორეც, „გუთნური“ დაბადა ხალხური იმპროვიზაციულობისა და კუპლეტურობის თავისებურ სინოლუზში. ეს არის გაშლილი ფორმისა და მასშტაბის, ვარიაციული განვითარების რთული სამხაწილიანი აგებულება (A-A1-A2), რომლის შემადგენელი ძირითადი (მკირე) ნაგებობანი: a-b-c-d — ვარიორების განიცდია და კომპოზიციური ან-ხტის მიხედვით რეპრისუტი-ინვერსიული არაან.

თუ აღნიშნულ ფორმას სქემით გამოვხატავთ, მივიღებთ სამხაწილიან და სამბლანიან გამოსახულებას. პირველ პლანზე წარმოდგენილი იქნება გუთნის დედა, რომელსაც ნაწარმოების ფინალურ მონაკვეთში შეუერთდებიან: პირველი მებრე (გეზოხოდურად), მეორე მებრე და დამატება-დასრულებანი ყველანი. მეორე პლანზე იქნება პირველი მებრე, რომელია პარტიკულ თანმიმდევრულად მოცემულია ძირითადი — b-c-d — ნაგებობები. მესამე პლანზე იქნება მებრე („გლეხები“), სადაც ძირითად ნაგებობებს (b-c-s ვარიანტები) პერიოდულად შეენაცვლება ფონის ფუნქცია:

სამ ხაწილიანი და სამბლანიანი კომპოზიცია:



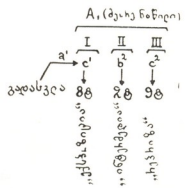
აღნიშნულ სქემაში A ნაწილი თავისებური პრელუდიაა, რომელშიც ხდება ძირითად ნაგებობათა ექსპოზიციური განლაგება. A1 და A2 ნაწილი მისი „დიდი ვარიაციები“ არიან. მათ შორის განსხვავებულობას საფუძვლად უდგეს განმეორებულ ან ვარიანტურ ნაგებობათა განლაგება შეცვლილ კომპოზიციამი. განსხვავებას კიდევ უფრო აღრმავებს ზოგიერთი ნაგებობის დისპროპორციული მასშტაბი. პირველ ნაწილს ანუ პრელუდიას მარტივი ორნაწილიანი ფორმის მეტად ორიგინალური ვარიანტია:



მის თავისებურებას წარმოადგენს: 1) პირველი კომპოზიციურ პერიოდში a-b-c-d, „სავარიაციო“ ნაგებობების ექსპოზიციია a — ნაგებობის ვარიანტი. 2) მეორე კომპოზიციურ პერიოდში b' ვარიაციის სამჯერ გაფართოებული მასშტაბი, რომელიც უტოლდება მთელ პირველ შემადგენელ ნაწილს. 3) შემადგენელ ნაწილთა „მელოდიურ-თემატური“

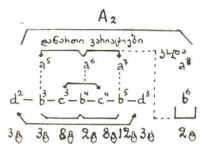


კადანსირება; კერძოდ, დამასრულებელი ფუნქციის d ნაგებობა კეტავს პირველ შემადგენელ ნაწილს, d' ვარიაცია, კი მეორე შემადგენელ ნაწილს. ამ ხრიბთ იქმნება კომპოზიციური პერიოდების ფორმა. (პირველი შედგება ორი შერწყმული წინადადებისაგან. მეორე, კომპოზიციური პერიოდი შედგება ვარიანტული განვითარების ორი წინადადებისაგან). მეორე ნაწილი — A_1 პირველი „დიდი ვარიაცია“, იგი სამწინაწილიან ფორმამა დაწერილი:



მისი თავისებურება მდგომარეობს იმაში, რომ კიდურ ნაწილები შეადგენენ სოლო კულტეს და საგუნდო გამოირებას, რომელიც „გამყოფი“ h^2 ვარიაციაა. დინამიურ რეკონსტრუქციას, კი ხდება მოდულაცია ლა-ტინიდან სოლოში.

მეორე „დიდი ვარიაცია“ — A_2 (მესამე ნაწილი) სიმეტრიული აგებულებისაა, რომელიც ორ ტაქტიანი კოდით ფარგლავს (დამატება):



საინტერესოა, რომ აღნიშნულ ფორმაში სიმეტრიისათვის დამახასიათებელი მსგავსებათა სრული ტოლობა არა გვაქვს. მართლია d^2-d^3 ნაგებობები მსშტაბებით ტოლია (3 ტაქტი.) სამაგიეროდ, მათი მნიშვნელობა განსხვავებულია. d^2 — თითქმის მეორე ნაწილის მელოდიური კადენციაა, მაგრამ იგი სრული კადანსის მოდულირებულ წიაღში შტობით იხადება. კადანსის სისრულის ეფექტურობა იმდენად ძლიერია, რომ მკვეთრად გამოჰყოფს „დიდ ვარიაციებს“ ერთმანეთისაგან. ამიტომ დამამთავრებელი ფუნქციის ნაგებობა (d^2) სინამდვილეში მესამე ნაწილის დაწყებით კომპოზიციაშია შენაცვლებული. სამაგიეროდ d^3 ნაგებობაში სდებება არა მარტო დამასრულებელი ფუნქციის აღდგენა, არამედ მელოდიური კადანსირების ხაზგამკვეთ. ამგვარად d^2-d^3 ნაგებობათა ფუნქციები ინვერსიულია. h^2-h^4 და c^2-c^4 ნაგებობები ვარიანტულნი არიან. h^5 ვარიაცია კი, სამჯერ აღმატება h^2

და h^3 ვარიაციებს. ამრიგად, როგორც უკვე ითქვა, მნიშვნელოვანია ისათვის დამახასიათებელი მსგავსებათა სრული ტოლობა არა გვაქვს. სამაგიეროდ, მსალათა სახეობრივი იმპულსები სრულ სიმეტრიაშია. ამგვარ ფორმას შეიძლება ეწოდოს განვითარებითი მსგავსების სიმეტრია. საინტერესოა, რომ A_2 ფორმის სიმეტრიულობის გავლენით დამატება დასრულებამდე h^5 ნაგებობა h^2 ნაგებობის პირველ მოტივთან ბერავსა სარკისებურ სიმეტრიას ქმნის: [ლა-ნი-დო-რე-დო] — [რე-დო-სი-ლა]

თუ სიმეტრიული განვითარების ლიტერატურულ მხარეს, მუსიკალური პარტიტურის მთლიან ქსოვილში განვიხილავთ, მივიღებთ მეტად საკულისხმო დრამატურ გიას, სადაც მოავარი „პერსონაჟები“ დრამატურული არიან დროის, ტემპის, რეგისტრის, მუსიკალური მეტყველების რიტმიკისა და მელოდიურობის ნიშანდობლივ განსხვავებულობით. ამ მხრივ უნდა ითქვას, რომ მოვიღ ნაწარმოების მრავალპლანიანობის საფუძველია „მოქმედ გმირთა განაწილება“ ვარიაციულ პორიზონტალებში. ძირითადად ნაგებობათა ვარიაციულ-ინვერსიული განვითარების პირობითი პორიზონტალები, კი გვაძლევენ ოთხმხივი ვარიაციის სტემას:

I ვარიაციული პორიზონტალი — $a-a^1-a^2-a^3-a^4-a^5-a^6-a^7-a^8$

II ვარიაციული პორიზონტალი — $h-h^1-h^2-h^3-h^4-h^5-h^6$

III ვარიაციული პორიზონტალია — $c-c^1-c^2-c^3-c^4$

IV ვარიაციული პორიზონტალი — $d-d^1-d^2-d^3-d^4$

პირველ ვარიაციულ ხაზში ($a-a^1-a^2-a^3-a^4-a^5-a^6-a^7-a^8$) წამყვანი „პერსონაჟია“ გუთნის დედა (პარიტონი), დასმ-წამო „პერსონაჟებია“ — პირველი მხერე (ტინორი), მეორე მხერე (ალტი) და „გულეზები“ (კუპსოციური, პატარა საგუნდო ეპიზოდში). გუთნის დედის პარტიაში გამოყენებულია მუსიკალური სასიტყველის სამი ფორმა: 1. რიტმული სასიტყველი 2. მეტრული სასიტყველი და 3. დიალოგიურ-მეტრული სასიტყველი (გუთნის დედა, პირველი და მეორე მხერე).

რიტმულ სასიტყველს ($a-a^1-a^2$) საფუძვლად დაედო ხალხური „ორფელებისა“ და „ურმულებისათვის“² დამახასიათებელი უანაწილო დაყოფის რიტმიკა: (კენიტოლო, ტრიოლი, სექსტოლი)

მეტრულ სასიტყველს ($a^3-a^4-a^5-a^6$) საფუძვლად დაედო ქართული ხალხური შრომის სიმღერები, გავრცელებული ცვალებადი შრომის „სამზარეული“ ეფექტი

$$\frac{3}{4} - \frac{2}{4} - C - \frac{2}{4} \text{ და ა.შ.}$$

სულხანიშვილისებური „სამზარეული“ ერთი მხრივ, ემყარება ცვალებად ზოხს და, მეორე მხრივ, ტაქტში სიტყვათა რაოდენობის შეთავსებულობის ეფექტს. ამ უკანასკნელს მეტრული სასიტყველის საერთო დინამიკაში გადაწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება:

- a^3 — 1 ტაქტში 10 სიტყვაა
- a^4 — 2 ტაქტში 9 სიტყვაა, აქედან თითოში — 4-5 სიტყვა
- a^5 — 3 ტაქტში 12 სიტყვაა, თითო ტაქტში — 4 სიტყვა
- a^6 — 3 ტაქტში 9 სიტყვაა, თითო ტაქტში — 3 სიტყვა



როგორც, მოყვანილი სქემიდან ჩანს, მეტრული სასიტყვე-
ლის მასშტაბი, ერთი მხრივ, ფართოდება იმიტომ, რომ
ტაქტების რაოდენობა იზრდება (1ტ-2 ტ-3ტ-4ტ), მეორე
მხრივ, ეს სასიტყველი ფართოდება იმიტომ, რომ თითოეული
ნიმუშის ნაგებობის თითო ტაქტი სიტყვების რაოდენობა
კლებულობს. ეს თავისებური შენელება-გაფართოება
ამხადებს განვითარების ახალ სასტ, მართლაც მომდევნო
ნაგებობაში დილოლოგურ-მეტრული სასიტყველი შიდა ტაქტი-
ტური აჩქარებითაა მოცემული. ტემპრული ზონაცვლობის
(ბარბორნი, ტინორი, ალტი) ნახევარ ტაქტულ მასშტაბში
თანდათანობით გადაწყვეტა კიდევ უფრო აძლიერებს საკერ-
თო განვითარების დინამიკას. ამგვარად, პირველი ვარიანტი-
ული პორიზონტალის დრამატურული ხაზი ვითარდება
„მოძახილის, მოქმელის“ ფუნქციონირების პროცესის
„წინასწარმოდგენა“ გადაძახილებამდე. სასიტყველის სამივე
ფორმას სულხანიშვილი გარე ტაქტით იწყებს, რთავს ზრდის
მისი ინტონირების აქტივობას. ამასთან რიტმული სასიტყვე-
ლის გარე ტაქტი ორი მერვედი ბეგრისაგან შედგება. მეტრ-
ული და დილოლოგურ-მეტრული სასიტყველების მომხადება,
კი მერვედი გრძლიობის საგარეტაქტო აქცენტით იწყება.

საინტერესოა, რომ კომპოზიტორი გულისხმობს დიდს პარტია-
ში რიტმულ სასიტყველს მხოლოდ შესავალ ნაწილში ხმარობს,
თითქოს სიტყვის მარცვალთა აკინძვით ინტონაციითა გამო-
სახველი პულისის შექმნა სურდეს. ამ თავისებური ხერხით რიტ-
მული დინამიკა თანდათანობით იკვეთება და უკვე პირველი
ექვსტაქტებში „ბეთოვენისებურ ბირთვს“ მოიცავს, რომელიც
თითოეული ნაწარმოების სუნთქვას განაპირობებს. გუთნურში
თითოეული დინამიკური ტალღისთვის იშინაბდობილია დრო-
ის უპირატესი ღონაკვეთი აქტივობის გაძლიერება და უმცირეს
მონაკვეთზე აქტივობის შენელება: ამგვარი შენელება თავისი
ზუნთვით ინვერსულია, რადგან მის დამამიჯნებელ ფუნქცი-
ონირებას ახალი დინამიკური ტალღა იზადება. გარდა ამისა, გან-
ვითარების იმპულსი საერთო დინამიკასთან შეფარდებულ „მი-
კრო“ სტატიკის დისპროპორციამია.

იმპროვიზაციულობისა და დეკლამაციის შესაძლებლობები
კიდევ უფრო ფართოდებიან მეტრულ სასიტყველში. ზომის
ცვალებადობით მიღწეული სატაქტო მახვილების პულსაციის
მრავალფეროვნება, ნაგებობათა ინვერსიულობა ხელს უწყობს
სამეტრული ვარიაციების განვითარებას. დილოლოგურ-მეტრ-
ულ-სასიტყველში, სომ შრომის სიმღერისათვის დამახასიათ-
ებელი გადაძახილების მთელი „თეატრონია“. გარდა ამისა,
(ა') ფინალურ ნაგებობაში მკვიდრდება ნახევარტაქტური
პულსაცია, სადაც ხუთ სიტყვიან რიტმიკაში მთელი ნაგებობის
დინამიკაში თანაბარი სუნთქვა შემოაქვს. აღნიშნული
ხერხით ექსპოზიციის რიტმულ სასიტყველთან ექმნება თავისებური
რეპრიზული თალი. და კიდევ ერთი უაღრესად საინტერესო
ნიუანსი: არხად ვარიაციების პირველ პორციონალურ-
ტალში არც ერთი სიტყვა არ არის ჩივილისა, მწუპარებისა.
ყველგან შრომის მოწოდებაა, ხალისია: „დალოლო, ხარო და
კაცი“, „ერთმანეთს მიეშველება ბიჭებო“ და სხვა. ამ მხრივ,
იგი ილია ჭავჭავაძის „გუთნურთან“ კონტრასტულ პლანს
ქმნის. მსოფლიო საკუნძო ლიტერატურაში არ მკვლევარა
ასეთი დაპირისპირებული განწყობილებებისა და ერთი ში-
ნარისის მრავალღანიანობა. იგი ფორმალურად შენელება
შეჯადართ შუა საუკუნეების ფრანგული მოტეტების ზოგად-
ერთ ადრინდელ ნიმუშს. მაგრამ იქ კონტრასტი ურთიერთ
გამომრიცხველი იყო და „პროტესტი“ პირდაპირი გადატა-

ნის ელემენტარულ დონეს აღწევდა. გუთნურში, კი ექვსტაქტული
რისპირებულ განწყობათა დამოუკიდებელი ხაზები ურთიერთ-
შესების პროცესშია. მსგავსი კომპოზიციური ხერხი სიყვარულ-
ზედად იხმარება და ისიც გვხვდება კომპოზიციური საოპერო
შემოქმედების საუკეთესო ნიმუშებში, საბალეტო, კანტატა-
ნოტარული და ვოკალურ-სიმფონიური მუსიკის უხუცეს ნა-
მუშებში (მაგ. ბალმასკარადის სცენა მოცარტის; ოქრინდან
„დონ ჟუანი“, ბალმასკარადის სცენა შენდერბის ბალეტებიდან
„ანა კარენინა“, ი. სტრავინსკის „წყალობილია“). ისინი:
კითხვა: საიდან ჩაისახა აღნიშნული ურთულესი საკომპოზი-
ციური ხერხი სულხანიშვილის ამ ერთი შესხედით „უბრალო
ელვარადობის“ ნაწარმოებში? მიზეზი ისევ სულხანიშვილის
ტალანტსა და ხალხური მუსიკის ღრმა ცოდნაში უნდა ვე-
ძიოთ. შრომის ჯანრის ხალხურ სიმღერებს თუ გავისწავნებთ,
დავიანებთ, რომ აღვნიშნოთ ნიმუშებში თითქმის არაფერია
არ არის ნათქვამი გულხი კაცის ძნელ ყოფაზე. ეს ბუნებრი-
ვულია. სოციალური თემატიკა ჯერ კიდევ არ იყო განვითარე-
ბული და გულხს მთელი თავისი განცდა შრომის პროცესზე
გადაქონდა, იქ პოლოზობა შეებას. ამიტომაცაა, რომ აღ-
ვნიშნულ ტექსტებში შეხედვებით შრომის იარაღისდმი ამ
ნაგებობაში მიმართვის ფორმად, მაგალითად: „გულხსამ
და გულხსამ ნამეგობ, ნამეგობ ჩემო რეინაო“, „გადი გამო-
და გუთანო, ღირღიტავ ბანი უთხარო“, „შენი მუხრე გარ
კამეჩო“ და ა. შ. საინტერესოა, რომ შრომის პროცესში,
გულხი წახალისების შარის ფორმაშიც ექმნება: „... ბიჭუ-
დაპკრა ჰე!... ზედ შარი ჰე! ან „მამასახლისის კატას-
ფები დასწვია საწყალსა... „დაიცივებინა ქალები, - ბიჭუ-
ხის ჩამოწვინასა“... „შენ ჩემო ქმარო მომკალო... ადარცა
მომკალო გატებერ, შენ ხომ მიმშობლი მომკალო“, „თორც
ქალო შენ მინდისარ, თორე ქალი მრავალია“, „ამაღამდე-
ლო დამეო, ნუ გათენდები მალეო, ბროლის ყვასა ევეგეო“
და სხვა. ზოგჯერ შრომის სიმღერაში მტარის გამოჯარების
მოტივიც არეკვლებოდა ხოლმე, მაგალითად: „სუე ჰქონია
დუმანასა არც ზეგნ, არცა სოსუენო“... და ოუკი გულხის
შრომის სიმღერაში ვინმე ებრალდებოდა, ისევ და ისევ მისა
შრომის მიწაველ ხარ-კამეო. მხოლოდ უფრო გვიანდელი
ტექსტების ნიმუშებში თანდათან ძლიერდება ვლესკაცის ყო-
ფის თემა: „საწყალსა კაცსა ვინ მისცემს ალებინს დამეს
ღვი-ნოსა, მჭადი ჭამოს და წყალი სვას... დაწვეს და დაიძინოს“
ან კიდევ „ეგებ მაშინ დაგავაწყვეს, რომ გულხინ ვართ უბე-
ღური“...

ნიკო სულხანიშვილის „გუთნურში“ თავისებურად აისახა
ხალხური სიმღერისათვის დამახასიათებელი შრომის სიყვარ-
ული.

ვარიაციის პირველ პორიზონტალს საფუძვლად დაედო
ქართული გულხის სახაით - შრომის პროცესში დავიწყე-
ბინა პირადი გასაქობი. ამ თითქმის უბრალო ნიუანსით კომ-
პოზიტორმა ხაზი გაუსვა მშრომელი დამიანის, სოფლის ნამე-
ვლილი შვილის სულიერ სიძლიერეს. „გუთნურში“ ყველაზე
მრავალმხრივი პერსონაჟია პირველი მუხრე (ტემპორი). იგი
ვარიაციის თთხედვით პორიზონტალში იღებს მონაწილეობას.
პირველად იგი ჩნდება ხ ნაგებობაში (V-VIII ტაქტები),
მეორედ ხ ნაგებობაში (IX-XI ტაქტები), მესამედ ხ ნა-
გებობაში (XIII-XIV ტაქტები) და განსაზღვრავს მეორე
მესამე და მეოთხე პორიზონტალის ვარიაციულ ბირთვებს
(b-c-d). მხოლოდ ა' ვარიაციამი მას ეკისრება გუთნის
ღედის „დამხმარე პერსონაჟის“ ფუნქცია და მონაწილეობა



ვარიაციის პირველი პორიზონტალის დიალოგიურ-მეტრულ სასიტყველო.

ემოციურად ყველაზე მძაფრია მეორე ვარიაციული პორიზონტალი, ტექსტის თვალსაზრისით იგი მხოლოდ სამი შორისდებულისაგან შედგება (ჰე! ჰო!, ან ჰა!) მელიოდური თვალსაზრისით ხ ნაგებობა ყველაზე მღელვარეა. იგი შედგება ორი არათანაბარი მასშტაბის მოტივისაგან. პირველი მოტივი სამ ტაქტს მოიცავს (5, 6, 7), იგი იწყება ხანგრძლივი ტონიკური ბერით (მცირე ოქტავის — ლა). აღმავალი გამისებური მოძრაობა ინვერციას იღებს აჩქარებული რიტმიკით (მეთექვსმეტედები) და ჩერდება ვოლური კილოს პირველი ტეტრაქორდის მწვერვალზე (პირველი ოქტავის — რე) შემდეგ კი ინტონირებითი დაძაბულობის განტვირთვა ხდება კილოს III საფეხურზე (I ოქტავის — დო):

1 მესურ

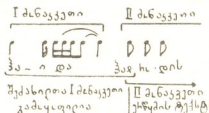


ს² ნაგებობის ვარიანტა ხდება ორი გზით. ა) ნაგებობა 4 ტაქტიანი მასშტაბი იკუმშება ორ ტაქტში და რიტმულად ვარიირდება ნაგებობის I და II მოტივის ბაზაზე. ბ) მელიოდურად მდიდრდება d ნაგებობის დამასრულებელი მოტივის კილოები ინტონირებით. (რომელიც აგრეთვე რიტმულად ვარიირებულია):

კილოს პირველი და მეოთხე საფეხურების საყრდენის გამოყენება, კინტა-ტერციულ შემოფარგლვაში მელიოდური მოძრაობები ხალხური შრომის სიმღერისათვის დამახასიათებელ კილო-ინტონაციურ საწყისებზე მიგვანიშნებს, მაგრამ კომპოზიტორი უფრო მეტად იჭრება ხალხურობის სიღრმეში. იგი შრომის სიმღერისათვის დამახასიათებელ გამოსახველ ხერხთა კომპოზიციებსაც მოხდენილად იყენებს, ასე მაგალითად: პირველი მებურ სულხანიშვილის „გუნთურში“ სიმღერას იწყებს მელიოდური მელანქოლიკით. ხშირად ხალხური შრომის სიმღერებშიც მოქმედი შექაჩილი-ინტონაციით იწყებს სიმღერას, ან შექაჩილებისაგან შემდგარი მოტივური ფორმით ამზადებს ძირითადი ტექსტის მელიოდიას. ზოგჯერ „მოზადება“ და შინაარსობრივი ტექსტის სასიმღერო ხაზი ერთ მთლიან მელიოდიას ქმნიან და მათი განცალკევება მხოლოდ თეორიული ანალიზის პირობითობით შეიძლება დაგვეთ. „გუნთურში“ პირველი მებურის დაწყებითი მოტივი გამოსალკევებულია, მეორე კი, როგორც უკვე ითქვა, უშუალოდ ვრწყვის შინაარსობრივი ტექსტის მელიოდიას. ამ თვალსაზრისით იგი უახლოვდება ისეთ ტიპის სიმღერებს, როგორცაა მაგალითად, სიმღერა ოხხნის დროს

მეორე მოტივი განცდითი ჩუქურთმაა. მოცულობით ვერ აღწევს $\frac{2}{4}$ ზომის ტაქტის ნახევარსაც კი, მაგრამ ოცდა-

მეოთხე ბერების ორი მიკრო ტალა ძალზე მეტკველია. ისინი უშუალოდ იჭრებიან მომდევნო ნაგებობაში, სადაც უკვე მთავარი, შინაარსობრივი ტექსტის გაძლიერება ხდება.



იგივე ითქმის რიტმიკაზეც. ხალხურ სიმღერებში დაწყებითი ბერა ხშირად არის ხანგრძლივი ან დინამიკურად გამოყოფილი, ორნამენტული ფიგურაცია კი ხშირად არის

შეფარდებამ:



ხ ნაგებობის ვარიაციები შეიძლება დავყოთ ორ ჯგუფად:

ა) ეს არის რეპრისული ინტერმედიები (ს²-ს¹-ს¹)

ბ) „ფინალური“ ვარიაციები (ს¹-ს⁵)

რეპრისული ინტერმედიების განსხვავებულობის ასპექტისამკვარი:

ა) ს¹ ნაგებობა ვარიირებულია ს-ის მიმართ.

ბ) ს⁵ ვარიანტულია ს²-ის მიმართ. გ) ს¹ — ინვერსიულია ს²-ის მიმართ.



სულხანიშვილის „გუნთურშიც“ ანალოგიური რიტმა მელიოდის მათრგანიშნებელი. საველისხმობა, რომ ვარიაციებში სწორედ აღნიშნული ძირითადი ელემენტების ხაზსაგან ხდება. ისინი ვითარდებიან, ან განახლებულ სფეროში მუორდებიან. ასე მაგალითად: ს² ნაგებობა ს²-სთან მელიოდურ იგივეობაშია. მის ვარიანტულობას განასაზღვრავს თანხლებში თითქოსდა უმნიშვნელო ნიუანსი: ს² ნაგებობაში ბანი ოქტავაშია გაორმაგებული, ს² ნაგებობაში კი ბანი უნისონია. აქაც კომპოზიტორის მიერ საგუნდო სმოვანების უფაქიზეს შემკრბრებასთ გვაქვს საქმე. იგი ბანის გაორმაგებით ამზადებს ძირითად საგუნდო პარტიას და პირიქით, ბანის „შემსუბუქებით“ ამზადებს სოლისტის შემოსვლას. ს¹ ნაგებობა პირობით იგივეობაშია ს²-სთან. აქ საქმე გვაქვს იმ „წმინდა საშემსრუ-



ლებლო“ ვარიანების ფორმასთან, როგორც გვეხდება ხოლმე „სამეტყველო-ინტონირებით“ ვარიაციების დროს ან ზუსტ რეპრიზების „არა ზუსტად“ შესრულებისას. დიდი კონტრასტი შემოიპყრო „ფინალური“ ვარიანტის. ხ ნაგებობა ხ-სა“ ვარიაციებისათვის თავისებური „ეპიგრაფია“. მის ბაზაზე ხდება მთელი „დამოუკიდებელი ნაწილის“ აგება. ამაზე მეტყველებს მათი მასშტაბების შედარებაც მაშინ, როცა ხ ნაგებობა 4 ტაქტია, ხ 13 ტაქტს აღწევს, ხოლო ხ 12 ტაქტია. ორივე ვარიაციას არა მარტო მასშტაბის და აგებულების თვალსაზრისით, არამედ კომპოზიციის თვალსაზრისითაც „ფინალური“ მნიშვნელობა აქვს. ხ ამთავრებს პირველ „დაღ ვარიაციას“, ხ კი მეორე „დიდ ვარიაციას“. ამავე დროს ხ-ს ნაგებობებს შორის „რეპრიზული გადაძახილიც“ არის.

მესამე ვარიაციულ პორციონტალში თავს იჩენს კუბლეტურობის თვისობრიობა. ტექსტუალური შინაარსიც მის ვარიაცია-კუბლეტებში იხსნება. ექსპოზიციონიში C ნაგებობა, როგორც კუბლეტის ფორმა იმპროვიზაციულ მონახაზს მოვგავიწყებს და ხალხური „გუნთურის“ პირდაპირ ასეთიანის იწყებს. იმისათვის, რომ ხალხურ „გუნთურთან“ კავშირი უფრო სრულყოფილად დაკინაზთ, სულხანიშვილის „გუნთურიდან“ ავიღოთ პირველი მხერხის სიმღერის დაწვევითი მონაკვეთი (ხ ნაგებობიდან) და C კუბლეტის პირველი ორა ტაქტი.

სამავიეროდ, C ვარიაცია უკვე ჩამოყალიბებული ფორმის კუბლეტია. იგი ორი წინადადებისაგან შედგება ($ax + ax + a^2 - 4$ ტ.) მისი მულოღია მღერად რეჩიტატივად ვარდა-იქმნება და (ისევე როგორც ხ ნაგებობის ვარიაციები) C დამარულებელი ნაგებობის დადამავალი მულოდიური მოძრაობის ინტონირებით მდიდრდება.

პირველი მხერხის თავმეგავებულ, მაგრამ სვედიან მულოღიანში დიდი უზრალოებით არის გადმოცემული გუნთის დედის სიტყვები: — „გადი გამოდი გუთანო“ — „შემდეგ, კი საგმარისია სულ რამოდენიმე დამხმარე და გამგულუი ბეგრა, რამდენიმე რიტმული სინკოპა, რიტმული აჩქარება და „გადი გამოდი გუთანო“-ს შშრალი რეჩიტაკია პირველ და მეორე ვარიაციაში უკვე მგრძობიარედ თრთისა. „ერთ ზედ ქვეშ ვართ ლაბავ მე და შენ, წილად გვარგუნესა შავი მიწა წყენი“ — გულში ჩამწვიდომაღ ჟღერს ოღის სიტყვები.

მაინც რაშია ვარიაციათა ემოციურობის სათავე? — ერთი შეხედვით, სულხანიშვილი რიტმულ-ორნამენტული ვარიაციის ჩვეულ ხერხს იყენებს, მაგრამ მისი თავისებურება საკომპოზიციო ხერხში ოცნება, მთავარია ხერხთა გამოყენების ფორმები. სულხანიშვილისეული მანერაც სწორედ იმანი მდგომარეობას, რომ თვით ამ დამხმარე გამგულ და „უცხი“ ბეგრათა ინტონაციურ კომბინაციებსაც ხალხურ სიმღერაში ერებს, მაგალითისათვის საგმარისია დავასახელოთ ოროგელა.



ორივე კუბლეტის რეჩიტატიული ბუნება ეგრეთწოდებულ „შშრალ“ ფორმას მიეკუთვნება, მაგრამ ხალხურ ვარიანტში კუბლეტის ფორმა ჩამოყალიბებულია ეს არის დასრულებულ წინადადებათა წყვილი პერიოდულობა, ვარიაციული განმეორების ორნამენტის ფორმაში. ($a - a^1$, $b - b^1$) თვით წინადა-

საგულისხმობა, რომ ორივე შემთხვევაში — ცვალებად ეოლიურ-ფრიტულ ცილოშია მოცემული. ამგვარად, კომპოზიციონ ინტონაციური ვარიანტების პრინციპაც ხალხური სიმღერის ვარიანტებში ექვსს ანუ ვარიაციებში იყენებს ვარიანტთა შერწყმის ხერხებს, რასაც შედგენილი ვარიაციები შეეკიძია ვუწოდებ.

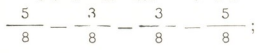
ვარიანტის კიდევ ერთი თავისებურებაა „რეპრიზული ტექსტის“ ტემბრულ-ფაქტურული გაფართობება, ანუ ევწრე უზრალოდ მთრ ვთქვათ — „სოლისტის“ კუბლეტის გამოერება ბუნდის მიერ. ამგვარი ხერხის საკომპოზიციო პრაქტიკაში ძალზე იშვიათია (უპირატესად ხდება ხოლმე მისამუკერის, განვითარებული ეპოქოღის ან მულოდიზირებული თანხლების გამოკვეთა) იგი ერთ ემოციონი კონტრასტული დინამიკის ძლიერ ეფექტს იძლევა მაგალითისათვის მსოფლიო ლიტერატურის ნიმუშებიდან შეკვიძლია ნიოეყვანით საკომპოზიტირო შემოქმედების ერთ-ერთი შედგერი ესკამილის კუბლეტები ბიზუს ოქრა „კარმენიდან“. მართლაც, რომ ბრწყინვალე ემოციური კონტრასტია, როცა ესკამილის სოლო კუბლეტს «Торедор смелее...» იგივე ტექსტით უპირისპირდება გუნდი და სოლისტთა ანსამბლი.

სულხანიშვილის „გუნთურში“ ემოციის კონტრასტაცია და მისი მომზადებაც. პირველი მხერხის ლიდინი „გადი გამოდი გუთანო“ რბილად იცვლება სოლო კუბლეტით, რომლის

ღების აგებულება სამ ნაწილიანია: ექსპოზიციური

დამუშავებითი და რეპრიზული

სულხანიშვილის „გუნთურში“, კი პირველი კუბლეტის ფორმა ვერ კიდევ ჩამოყალიბებულა. მონო პარპოინის, მონორიტმიკის და მულოდიური ხაზის ერთგვაროვნებაში მერთაღად ჩნდება მუსიკის გამოხსავველ ელემენტთა განვითარებისა და დასრულების იმპულსები. კუბლეტის დასასრულს გვარტული „სიმოდლის“ ტრეკიული გადაწყვეტი გამოიკვეციება წინადადების მასშტაბი, ხოლო მეტრულ განზომილებათა პულსაცია გავძლევს სარკისებურ სიმღერას:





მიმართ ემოციურ კონტრასტშია მისივე მომღვწერ საგუნდო კულტობი.

მეთხუთ ვარაიციული ჰორიზონტალი d ნაგებობისაგან და მისი ორი ვარაიციისაგან შედგება (d-d¹-d²). ეს არის დასკვნითი ხასიათის, დაღმავალი მდორე მოძრაობის ორტაქტიანი ფრაზა-მოტივი, რომელიც ძალზედ უახლოვდება ხალხური სიმღერების დაღმავალი მოძრაობის მელოდიებს. მაგალითად:

ბგერათა მელოდიური მოძრაობის მსგავსება, ცვალებადი კილო და ეოლიურ-ფრიგიული, კვინტური ბგერის „აჟევა“ სექსტამდი შათი საერთო ნიშნებია. განსხვავება?... ხალხურ ვარიანტებში რიტმული პულსირება უფრო იმპროვიზებულია, თავისუფალი. სულხანიშვილთან სატაქტო მახვილების ერთეულები უფრო რბილია და კიდევ ერთი ძალზედ მნიშვნელოვანი ნიუანსი: ხალხურ სიმღერებში ამაჟიარ აკვერულების მელოდიაში ტონიკურ ბგერას ქვედა დამხმარე არ ახლავს. დაღმავალი მოძრაობის კონსტრუქციაში ქვედა საყრდენი ბგერა უმეტესად ყველაზე ხანგრძლივია და „საბჟევის“ (ტონიკის) ფუნქციაშია, მის ქვევით მხოლოდ ანალოგიური მელოდიის სეკენციური გადანაცვლებით შეიძლება ჩასვლა. უფრო გვიანდელ ხალხურ სიმღერებში და მათ შორის ტალღური აგებულების მელოდიკის სიმღერებში, ტონიკას უკვე აქვს ქვედა დამხმარე, თუმცა უნდა ითქვას, რომ პირველ ხმაში ან სოლო პარტიაში იგი მაინც იშვიათობას წარმოადგენს. სულხანიშვილთან დაღმავალი მელოდიის „საბჟევი“ განთავისუფლებულია ქვედა დამხმარე ბგერით, რის გამოც იგი მეტ ლირიკულობას იძენს. (სიხ-ლა-სოლ-ლა) d¹ ნაგებობა ვარიირებულია ბგერათა ვარიანტული განლაგებით. ამავე დროს ხაზგასმულია ეოლიური კილოს ინტონირებითი სფერო. აქაც საინტერესო ანალოგიაა ხალხურთან.

ხალხური ოროველა:¹⁵ სულხანიშვილის გეონური: ფა-მი - მი-ჩე - ჩე-ლო - ლო-სი-ლა ფა-მი-ჩე-მი-ჩე-დო-ჩე-ლო-სი-ლა-სი-ლა

d² ვარიაციამო კვლავ აღდგება ლა — ეოლიურ-ფრიგიული კილო. საინტერესოა, რომ იგი იწყება სოლ დორიული კილოს „წინსართით“, რაც იწყებს საერთო ბგერათა, რიგის გაფართოებას:

სოლ-ფა-მი-ჩე-ჩე-დ-დ-სი-სი¹-ლა-ს-დ-ლა ს-დ-დ-სი-ლი ლა-ქ-ა-ჩ-ა-ფ-ი-ფი-ფი-ფი-ქ-ა-ქ-ა

d³ ვარიაცია სინთეზურია: მისი დამახასიათებელი თვისებებია: 1. დაწყებით ფრაზაში x ნაგებობის პირველი მოტივი ვის მელოდიური ხაზის გამოყენება;

2. მოტივთა რიტმული განვითარების ხაზი:

აღნიშნული რიტმული განვითარების დინამიკის სიღრმეში იმალება მელოდიის იმპროვიზაციული განვითარების ერთ-ერთი თავისებურება. საინტერესოა, რომ d³ ნაგებობის პირველ ფრაზაში ბგერათა თანმიმდევრობის იგივეობა x² ნაგებობასთან ინვერსიულია. ინვერსიულობა მიიღწევა ა) პირველი მეზრესათვის დამახასიათებელი იმპროვიზაციულ-ორნამენტული რიტმიკის განვითარებით და ბ) საგუნდო ფაქტურის სოლო პარტიაში შენაცვლებით. (გუნდის მიერ შესრულებული ფრაზა რიტმულ ვარიაციაში სრულდება 1 მეზრის მიერ).

3. d³ ვარიაციის მესამე თავისებურება სეკვენციის ხერხშია. მას შეიძლება ვუწოდოთ რიტმულად ვარიირებული შიდაცვალებადი სეკვენცია. შიდაცვალებადი სეკვენციურების დროს ერთი ძირითადი ნაგებობა იყოფა ორ ან მეტ წარმოებულ ნაგებობად და თითოეული განსხვავებულ „ტრანსპოზიციას“ განიცდის. მაგალითად:

ძიხიოაღი II მონაკვეთი I მონაკვეთი და სი-დო-ჩე-დო-ლო-სი ჩე-ლო-მი-ჩე-ლო-სი-სი-ლა ს-დ-სი-დ-სი დ-ჩე-ლო-სი-დ-სი I წამსკმა-წამსკმა II წამსკმა-წამსკმა III წამსკმა-წამსკმა ანალოგი-გამსკმაო რეჟიმები რეჟიმები რეჟიმები სეკვენცია

დი ინტერესს იწვევს საგუნდო პარტიის მრავალხმიანი ფაქტურა, იგი უადრესად თვითმყოფადია და იმიტაციური ვარიანტულობა ახასიათებს. ვარიანტულობა თავის მხრივ ემყარება მოტივურ გამოყოფას, რომელიც თანმიმდევრობით განვითარების საერთო პროცესს ჰქმნის. მაგალითისათვის სოპრანოს პირველი ხმები გამოყოფით-იმიტაციურ და ვარირებულ დამოკიდებულებაში არიან ბანებთან:

I სოპრანო ძიხიოაღი საეხო მოტივი და სი-დ-სი-დ-ჩე-მი-დო-ჩე-ლო-სი სოლ-ფა-მი-ჩე-დო-ჩე-დო-სი რეკუიხსილი იმიტაცია II ხოლო პარტია ბანი

5. „საბჟოთა ხელოვნება“ № 6, 1976.



საერთო განვითარების ხაზს თუ უფრო ზოგადად განვიხილოთ, ენაზე, რომ ბევრათა რიგი ისწარფავს ტემპრული „ამაღლებსაკენ“. ჯერ ძლიერი ხმოვანება მკვიდრდება ალტერში, შემდეგ კი მათ სიპრაოები კინტი ზევით შენაცვლებიან. ეს არის მთელი ნაწარმოებისათვის უმაღლესი რეგისტრი (მეორე ოქტავის მი-ფა-სოლ). კულმინაციაში წინა პლანზე იწვევს გუნდი. ფინალით კი იგი გამოშსხველობის მასტიმალურ დონეს აღწევს. ემოციურად დამაბული მელიორის ტალღები კილო-პარმონიულ თავისებურებათა ინტონირებით არის გამდიდრებული. სიპრანოს პარტიაში გვხვდება „გამბული ბანის“ (ტენორებში) ოქტავური გაორმაგება, რომელიც ინტერვალის კინტური შემცირების თანმიმდევრობაში წარმოშობს კრომატულ სვლებს. ფა-დის, ფა-ბეკას და სი-ბეკარ, სი-ბემოლს. პირველი წყვილი ალტერ-რაციის ნიშნებისაა, საერთო კონტექსტში ქმნის უა-დორიულ-ელოური კილოს ცვალებადობას, ხოლო მეორე წყვილით იქმნება ცვალებადი ფრაგიულ-ელოური კილოს ბგერ-წყობა. ასე თანდათანობით ორდობა მელიორი ინტონირების სიმძაფრე. საკულისხმოა, რომ იგივე მელიორი ატეხლობის კუბლტი საუღრდ პარტიაში გამოვლინის მხოლოდ ეოლო-ფრაგიულ ცვალებადობას მოიცავს. სამაგიეროდ ტენორების და ბანების გაორმაგება ექსპონირა ფა-ტურას წარმოშობს. მრავალხანობის ამ თავისებურ ნაგებობაში ხმათა განაწილება წყვილ სამეულს ქმნის. აქვე შემოდის გადაძახილთა არქარებული პულსაციაც. ამტყველებულ მუ-ლიკაში ყველაფერია ნათქვამი; გულხეცის საპირიცი, მისი შრომისადმი სიყვარულიც, მისი შეუპოვრობაც და შრომით მონიჭებული სიხარულიც. რასაკვირველია, ფორმის კიდევ უფრო დეტალური ანალიზი ბგერი საინტერესო ნიუანსის „ად-მოჩინებს“ პერსპექტივებს უსახავს მკვლევარს, მაგრამ ვფიქრობ, აღნიშნულიც საკმარისია იმისათვის, რომ ნაწარმოების ზოგიერთი თავისებურება დავინახოთ და ფორმის სულხანიშე-ვიცილებური ხელწერა შევიგრძნოთ. მუსიკალურ ლიტერატურაში არაერთ შემთხვევას ვხვდებით, როცა ფორმა სქემათა ლამაზ „ნახატებადაა“ ქცეული, მაგრამ ნაწარმოები მაინც მუსიკის დიდი სამყაროს „გვერდზეა“ დარჩენილი. აღბათ თუ მაშინ ხდება ხოლმე, როცა კომპოზიტორი სქემათა სილამაზეს უფრო ეძებს, ვიდრე მუსიკის სილამაზეს. ამ იწებ სწორედ იმას ეძებს, რაზეც ხელი უფრო მიუწვდება? სულხანიშვილთან შინაარსის სილამაზე ქმნის სქემათა მამობილიაობას. სწორედ სინაროლისა და გულწრფელობის სამყაროში იკინძება მუსიკის გამომსახველ საშუალებათა ნაირგვარობა; „გუთუნის“ ანალიზის დროს ისინი, ჯერ რამდენადმე მიშ-გულდებიან, თითოეულ კონსტრუქციას, როგორც უკვე ვთქვით, მუსიკალურ ნაწარმოებში თეატრალური ფექტი შემოაქვს, მაგრამ საინტერესოც სწორედ ის არის, რომ გუთნის დედის პარტია მოკლებულია თეატრალურ პათეტიკას, მას არ ახასიათებს არც სიტყვიერი „ფანფარები“ და არც ხაზუხასული ყალბი ტემპერამენტი. სადაღაც რომანტიკულადაც კი განაწყობს გუთნის დედის უბრალო და ბუნებრივი ამობოძობი:

„აბა დაუჯე ბიჭო, დაუჯე!“ ეს გასაგებია, ბარიტონის პარტი-ტიაში, კომპოზიტორის „საღაპარო ტონლობად“ სასრულ-რო დიპაზონის ცენტრი შერჩეულია. ცხადია, რეგისტრის ამ-გარი შერჩევა შეძახლის სირბილითა და ტემპრის ხავერდო-ვნებით ანდირებს. რიტმულ სასიტყველოც არ გვხვდება სიმკვეთრთა დაპირისპირებათა და აკუსტიკური მახვილკუთ-სონება. აჩრებულ რიტმიკას (კვინტოლები, მეფექსმეტ-დები) შემბარბეული, მელიზმური მნიშვნელობა შემოაქვს და რეგისტრულ-ტემპრულ მონაცემებთან ერთად კიდევ უფ-რო აღდიერებს პასტრალური „სამყაროს“ ბუნებრიობას.

გუთნის დედას „გლეხები“ ეხმარებიან: „დაუჯე! დაუჯე!“ ისმის პირველი ოქტავის დო-ზე აგებულ მკაცრ რეიტატი-ვი. აქ ტემპრულ-რეიტატიული დამახულების დინამიკა მატულობს და ამზადებს პირველი მხრის სვედიან, ემოციუ-რობით აღსავსე პარტიას.

„გადი გამიდი გუთნო“, — ლირიკულ ბანი უთხარო — ლირიკულ პირველი მხრე და ილია ჭაგვეკადის „გუთნის დედის“ ეპიგრაფი სულხანიშ-ვილთანაც მუსიკალური ეპიგრაფის მონახაზში წყდება. სწო-რედ ეს ტექსტუალური ეპიზოდი მთელი პრეულდის „ლი-ტერატურული ცენტრი“, და... მრე, კი დიდი ოქტავის ლა-დნ მეორე ოქტავის სოლ-ამდე იცხება ხმოვნების დიპაზონი. განცდით ტალღათა თანმიმდევრობა ორი პიანოდან ფორტე-კენ მიემართება და ფორტედან პიანოს ნაზ ნიუანსს უბრუნ-დვება. საით მივყავართ ამ სვედიან და ტემპერამენტით აღ-სავსე ტალღათა დინებას? დაუბრუნდეთ ისევ ილიას გუთნი-ს დედას.

„გადი გამიდი გუთნო!“ — კითხულობ „გუთნის დედის“ ეპიგრაფში და გვიწვება, თითქოს ამ სიტყვეში რაღაც თა-რისებური სიმბოლა გულხეცვის უბრალო ყოფისა, მაგრამ მისი ცხოვრების სიღრმეში როცა იყურებო, გულზე ლღვები-ვით გვეცხა მშრომელი ვაცის მიმივე ხვედრის ამსახველი სიტ-ყვები: „წილად გვარგუნეს შავი მიწა ჩვენ... „მწუხრი მიჰყ-ვება“ დიდი ილიას სტრეკიონებს და გრძობს, როგორ იცვლე-ბა უბრალო ყოფის სიმბოლო ცხოვრების სიავის ამსახველი სიმბოლოთი. ილია ჭაგვეკადისთან ეს ორი განცდა ერთი გან-ცდის ორ ნიუანსად არის ქცეული, სულხანიშვილთან კი დაპი-რისპირებულა. პე!, პე!, პე! იმაზეა განცდად ქცეული მუსი-კა, „სინდერა უთხარით ბიჭებო, სიმღერაო“ — კვლავ გე-მის-გუთნის დედის შეძახილი და ასე გვინია, რომ გლეხის გული ხელში ავიგდნობოლდება.

შემდეგ... შემდეგ კი... „ერთ ბედ ქვემა ვართ ლაბავ მე და შენ“ — მღერის მხრე, მაგრამ ეს ხომ უბრალოდ ნათქვამი, სიტყვიერი არაა, ესეც ხომ მწუხრის გულისთქვაა, მაგრამ აქ-ამდე განცდის გზა იყო გამოსავლელი, ამ სტრეკ-ნებადმდე „მოსვლა იყო“ საჭირო. მაგონდება ერთი ხალხური „ორუ-ველა“.⁷

სახნისმა თქვა — „ქვესენოში ვარ,
მზისა შუი მენატრება...“

ხარება — (თქვეს)...
დავადგებენ მძიმე უღელს...
გაღვივდებიან თავში ხარბს
რქაში სისხლს ავარდებს.

რა საოცარი ძალით, რა მეტყველოდ არის დახატული ხარის მძიმე წირობა და რა საოცარი ძალით, რა მეტყველოდ ვლერს ამის შემდეგ ილიას სიტყვები: „ერთ ზედ ქვეშა ვართ ლაბაგ მე და შენ“.

სწორედ ეს ძლიერი განცხადება ჩაქსოვილი საგუნდო ხმოვანების ტალღურ დინამიკაში. მერე... ისევ და ისევ გუთნის დედის შესახილი „სიმღერა უთხარით, ბიჭებო, სიმღერა“... და ილია ჭაჭავაძის პოეტური აზრის სიძლიერეს განცდის ახალ სიმაღლეზე აყავს მსმენელი. აქ კომპოზიტორის კომპოზიციური კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ნიუანსია. სულხანიშვილი „გუთნურში“ ილია ჭაჭავაძის „გუთნის დედის“ მ კულტურული ლექსიდან მხოლოდ პირველ ორ კულტებს იყენებს, თითქმის და არ სურდეს ნაწარმოების რეპროდუქციითი კონცენტრაციის შემსუბუქება. მართლაც, თვით ეს კულტეტებიც ტრაგულიერი მნიშვნელობით ურთიერთ რეპროდუქციური არიან. ახრი — „ერთ ზედ ქვეშა ვართ“ თავის განმეორებით დამტკიცებას პოულობს კლივის და ხარის მდგომარეობის განმარტებით ფორმამ: „შენი უღელი ჩემს უღელში“ არ არის ძნელი და ყოველივე ეს მრავალჯერის გაძლიერებული საგუნდო პარტიაში იგივე კულტეტების განმეორებითი სოლისტი — გუნდი, გუნდი — სოლისტი — ეს დაპირისპირება მთქმელისა და მისამღერის კულტეტური ფორმის უბრალოებას ხელშეშობს. ეს უფრო „ანტიფონური შეჯიბრის“ ორ-ორული გუნდის შენაცვლების ეფექტია. სოლისტის და გუნდის დაპირისპირება აძლიერებს ამ ეფექტს. უფრო მეტიც, კომპოზიტორს სოლისტისა და გუნდის სასიმღერო უკუღმართის შორის ლიტ-ინტერმედიული ნაკებობების წართილი დინამიკის „ზამთარულობის“ ეფექტიც შემოაქვს. დაახ. სულხანიშვილმა ილია ჭაჭავაძის „გუთნის დედის“ მხოლოდ ორი კულტეტი გამოიყენა, მაგრამ როცა დაბურუნის საგუნდო ხმოვანება გატყვევებს, როცა განცხადება გაძახულობა თავის აპოგეას აღწევს, როცა პირველი მხერის ლირიკული სიკვდის უსასრულობის იძირები, როცა გადაძახილთა ომხანაობა სვედას რწყენის სათეთით მოსვას, გრძობს, რომ კომპოზიტორის მიერ ილია ჭაჭავაძის გუთნის დედის ორი კულტეტი კი არა, გაცილებით მეტი, გაცილებით მთავარი რამ არის „წაიკითხული“ და „დანახული“. ეს სწორედ ის დიდი განცხადება, რომელიც მხოლოდ სულხანიშვილისთანაა დიდ ხელოვანს შეუძლია გულხის გულში დანიახოს, საკუთრად აქციოს და მნიშვნელობის სამართლიან განცხადებად დაბურუნის, მართლაც, რომ საოცარი ემოციური ძალის გუნდია „გუთნური“, მაგრამ განა მარტო „გუთნური“?...

და ყოველთვის, როცა ნიკო სულხანიშვილის გუნდებს ვიპოვებ, ვგრძნობთ, რომ ისინი დატყვებილი თავისი უბრალოებით, განცხადება სიმდიდრით, ინდივიდუალობით, განუმეორებლობით, მხატვრულ სახეთა დიდი გამოშვანებლობით. ზოგჯერ მელოდიათა დიატონური სიმარტივე, კარმონიულ შეფარდებობა „სიმელოდია“, მელოდირ სხვათა და პოლიფონიურ შეფარდებობა კონტრარტების მინიმალური ასპექტი პრიმიტივის გარეგნულ სურათს ხატავს ხოლმე, მაგრამ თუ მოვლენათა სიღრმეში ჩაიხედავთ, თუ მუსიკის განვითარებით პროცესებს გამოშვანებულ საშუალებათა კარმონიულობასა და ემო-

ციურობაში განვიხილავთ, თუ მხატვრულ მოვლენას გავხილავთ ნულ ელემენტთა ურთიერთობით კი არა, შინაგანი აქტიულობის კანონზომიერებით განვსვთ, მაშინ დავინახავთ, რომ სულხანიშვილის უბურებულ მოქმედებაში ჯერ კიდევ ბევრი რამ არის დატოვებული დღევანდელი და მომავალი თაობისათვის. დავინახავთ, რომ გამოშვანებულ ელემენტთა თავისთავადი სიროულე როდი წყვეტს თანამედროვეობის ამ თუნდაც რთულ აზრის პრობლემას. ელემენტთა ავანგარდული სირთულე არც ნაწარმოების სიღრმის, არც ორიგინალობის პრობლემას არ წყვეტს. მხოლოდ ელემენტთა შინაარსობრივი აუცილებლობა, მათი დამოკიდებულების ფორმათა აუცილებლობა, მათი კავშირი მაღალ მოქალაქობრივ იდეებთან და მამდლებულ განცდებთან გეამდლებენ ინდივიდის მაღალ ფანტაზიასთან შეთანხმების მნიშვნელოვან ფორმებს. ამიტომ არის, რომ სულხანიშვილის „მარტულ მუსიკაში“ დიდი მესაკაა. ამიტომ არის, რომ ხალხურობის სიღრმეში ჩახედული კომპოზიტორის განცდა სულელი სიმდიდრით გამოირჩევა, ამიტომ არის, რომ შინაარსის ემოციურობას და სიღრმეს ფორმის ასეთ საინტერესო შინაგან სიროულეებამდე მივყავართ. ამიტომ არის, რომ მისი გუნდები ქართული ხალხის უსაყვარლესი ნაწარმოებებია.

ნიკო სულხანიშვილის შემოქმედებით დამოკიდებულება ქართულ ხალხურ სიმღერა-გალობასთან არ არის ცალკეობრივი და შეზღუდული. მხატვრულ სახეთა შექმნისას იგი ოსტენტურად, საინტერესოდ და მრავალმხრივ იყენებს ხალხურ სასიმღერო კანონებსათვის დამახასიათებელ ტიპურ ფორმებს და ინტონაციურ-მოტივურ „ფორტეკას“. მისი თითოეული გუნდი განსხვავებულია და თვითმყოფადი იგი არაა და იმეორებს თავის თავს. ვვლადან მწქეფარე და უშურტე დანტახია. ნიკო სულხანიშვილის ხელწერა დიდოსტატის ხელწერა... მას არა აინტერესებს „წერილმანი ადადებში“. იგი თავისუფლად აღიწევს მას, თუკი ეს დაეცევა მაღალ-მხატვრული ემოციის გაძლიერების საშუალებად, თუკი ეს მხატვრულ სახეს კიდევ უფრო ცოცხალსა და დამარწმუნებელს ხდის. აკაპელას ტრადიციულ ფორმებში იგი არ ერიდება ხალხურ საგუნდო, სასიმღერო ელემენტების პირდაპირ შეტრას. საყვარცმხერებო, შრომისა და სხვა პანურული თვისებებით სულხანიშვილი ამდიდრებს აკაპელას ტრადიციულ მუსიკალურ ქსოვილს. ამ მხრივ მას მართლაც და საოცარი ფანტაზია აქვს. ავიღოთ თუნდაც მის მიერ სამწაწილიანი ფორმის გადაწყვეტის სრულიად განსხვავებული ხერხი „გუდასტირისა“ და „გუთნურში“. „გუდასტირში“ ვაგაქს პრელუდია, კულტეტი მისამღერით და პოსტლუდია. „გუთნურში“ პრელუდია, როგორც სავარაიაციო ნაკებობათა ექსპოზიციების ნაწილი და ორი დიდი მარიაცია „კოდა-პოსტლუდითი“. ორივე გუნდში იგი იყენებს კულტეტურ ფორმასაც, მაგრამ „გუთნურში“ მთქმელთა და დაპირისპირებითი რეპროდუქციული გუნდი. „გუდასტირში“, კი მთქმელი და დაპირისპირებულ მისამღერო. პოლიფონიურ ფაქტურაში კომპოზიტორი მიმართავს ბურღონულ და პეტროფონიული მრავალხმიანობის მდიდარ ხერხებს. გარდა ამისა „გუდასტირში“ ეხედვით მიკრო ფუგატოს, ორმაგი კონტრაპუნქტის ელემენტებს, ხოლო „გუთნურში“ შესა-



ნიშნავია გამოყოფითი — იმიტაციის ხერხი. ორნამენტული ვარიანტების ტრადიციულ ფორმათა გვერდით გამოყენებულია ხალხური სიმღერის ვარიანტულობის შექმნის პრინციპი. ვოკალურ სამშემრულებელ გამომსახველ საშუალებათაგან აღსანიშნავია რიტმულ-მეტრული და დიალოგურ-მეტრული სასიტყველის ფორმებზე, მაკატი და მღერადი რეიტატივის (ავაჯა) ფორმები. მცირე მასშტაბის მღერად მქოლიდურ ფრაზებს ზოგჯერ კომპოზიტორი ამიღერებს სამეტყველო-ინტონაციური ვარიანტების ხერხითაც. ყუაზიდობას იპყრობს შიდაცვალებადი სევენციურობის ხერხი, დიაპაზონური ბგერათა რიგის, მოტივის და საკომპოზიციო

ფუნქციის ინვერსიის გამომსახველი საშუალებები და ასე შემდეგ და ასე შემდეგ. ჭეშმარიტად ფართოა ამდღის შემოქმედის ხელწერის თავისებურებათა დიაპაზონი. მის თვითმყოფადობას, როგორც იტყვიან ხელმე, „ბუნებრივი“ პროფესიონალიზმი ახასიათებს.

ნიკო სულხანიშვილის შემოქმედება ქართველ კომპოზიტორთა სხვადასხვა თაობებისათვის მუდამ დარჩება არა მარტო როგორც საგუნდო ხელოვნების სკოლა, არამედ როგორც კომპოზიტორის ხალხურთან დამოკიდებულების საუკეთესო მაგალითიც. „ბარაქა ჩვენს შრომას, ბარაქა“ — ამ სიტყვებით მთავრდება „გუთნური“... და მუდამ, როცა ნიკო სულხანიშვილის მშვენიერ მუსიკას ვისმინებ, მინდა მისივე „გუთნუ-

ს ს ს ს ს ს ს ს ს ს

ურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ ფურცლებზე (№ 10, 1975 წ. და № 6, 1976 წ.) ჩვენს მიერ გამოქვეყნებულ წერილებში „ნიკო სულხანიშვილის „მეტაფორული“ და „გუთნური“ პირველად არას გამოყენებული ზოგიერთი თეორიული ცნება და მისი შესატყვისი ტერმინი. მათი შემოტანა მუსიკალურ დეკლარაციო გამოიწვია ერთი მხრივ, მუსიკალური ხელოვნების განვითარებამ და მეორე მხრივ, ქართულ ენაში არაქართული, თეორიული ტერმინების შესატყვისის ძიებამ:

1. ე ა ნ რ ო ბ რ ი ვ ი (ე ა ნ რ უ ლ ი) ც ი ტ ა ტ ა — იკულისხმება პროფესიულ ნაწარმოებში ავტორის მიერ ციტირების ხერხის გარეშე ხალხური შემოქმედების რომელიმე ენარის ორიგინალის შექმნა, ჩვეულებრივ კომპოზიტორი ენარის რომელიმე დამახასიათებელ, ტიპური ელემენტს იყენებს. ე ა ნ რ უ ლ ი ც ი ტ ა ტ ა დ რ ო ს კ ი ხ ლ ა მ ა თ ვ ი ს ი ა მ ა ს რ უ ლ ი კ ო მ პ ო ლ ე კ ს რ ის შემოქმედებითი გადმოღება ხალხური ფორმების თარგმანი.

2. დ ა ძ ა ბ უ ლ ო ბ ა თ ა შე ნ ა ც ვ ლ ე ბ ა (1. ერთდროული ერთ ნაგებობაში 2. შეტოთი ერთი ნაგებობიდან მეორეში გადასვლის დროს). გამომსახველობითი ხერხებია, რომლის დროსაც კომპოზიტორი ერთდროულად იყენებს საპირისპიროდ მოქმედ გამომსახველ საშუალებებს. მაგალითად ავიღოთ ორი საპირისპირო გამომსახველი შესაძლებლობა: ა) კილობრივი დაძაბულება სუსტდება მერყევი საფეხურის მქარში გადასვლით. ბ) პარზონიული დაძაბულობა იზრდება კონსონანსიდან დისონანსში გადასვლით.

დაძაბულობის შენაცვლების დროს კილის მერყევ საფეხურის გამოვლენა უპირატესი კონსონანსია, მქარს კი უპირატესი დისონანსია. ამრიგად, დაძაბულობა შენარჩუნებულია, რადგან I დაძაბულობის შე-

სუსტების პერიოდში ჩნდება დაძაბულობის II კამლიერებული პერიოდის შემოხვლა ანუ შენაცვლება.

3. კ ო მ პ ო ლ ე კ ს რ ი პ ო რ ი ო ლ ი — (შემადგენელი ფორმა) მუს. ნაგებობაში ორი ან მეტი განსხვავებული კომპლექსი, სხად თითოეული იკეტება ერთი და იგივე ან მსგავსი დამსრულებელი ნაგებობით. კომპოლიტური პერიოდი შედგება 1. ერთ გაფართოებული ან შედგენილ წინადადებისაგან. 2. ორი ან მეტი წინადადებისაგან.

4. ს ხ ვ ა ო ბ ა თ ა უ რ თ ი ე რ თ ვ ე ე ხ ბ ა (ერთდროულობაში) — გამომსახველი ხერხია, რომლის დროსაც ვაქტურაში გვიქვს ძირითადი და დამხმარე ბგერწყობა. იგი გარეგნულად შეიძლება დაემსგავსოს ძირითადი მქოლიდური ხაზის და დამხმარების (კონტრაპუნქტი) ერთდროულ შეთანხმებას მაგრამ სხვაობა შეუძლებელია დროს დამხმარე ბგერწყობა თავისი მნიშვნელობით ვერ აღწევს დამხმარე პარტისათვის დამახასიათებელ „დამოუკიდებლობას“. უფრო მეტიც, იგი აღიქმება, როგორც „მოთხრობის“ ნაწილი. თავის მხრივ დამხმარე ბგერწყობა შეიძლება შექმნას დამხმარე ვაქტურული ხაზოვნების ნაირსახეობანი, საორღანო პუნქტიდან ვარიანტულ ან წარმოებულ მქოლიდად.

სხვაობა ურთიერთშეხება გვხვდება ჰეტეროფონიულ და მონოფონიურ მრავალმანონაში, მათთვის დამახასიათებელი განსხვავებულობით.

5. ი მ ი ტ ა ც ი ა გ ა მ ო ყ ო ფ ი თ — ფორმის შემადგენელი საკომპოზიციო ხერხია. მისი გამოყენების დროს საიმიტაციო ნაგებობა იყოფა „ტრანსპოზიციულად“ ცვლად და უცვლელ ნაწილებად. უცვლელი მონაკვეთი იმიტაციურად შეიქმნება „უნიფორმ“ სიმალღეზე ან ოქტავური გადანაცვლებებით. ცვლადი მონაკვეთი იმიტა-



რის დამაბოლოებელი შემახილი საკუთარ ემოციად გაქციო და სულხანიშვილსე დავებურნი — ბარაქალა! შენს შრანს, ბარაქალა! სახელოვანი ქართველი შემოქმედო!

შენიშვნები:

- 1 „ქართული ხალხური სიმღერა“. ტ. I. გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“ 1960 წ. თბილისი. რედაქტორ-შემდგენელი გრ. ჩხიკვაძე.
- 2 „ქართული ხალხური სიმღერა“. ტ. I. გამომცემლობა „საბჭოთა

საქართველო“ 1960 წ. თბილისი. რედაქტორ-შემდგენელი გრ. ჩხიკვაძე.

- 3 „რომული“ გვ. 93. „კალიოური“ გვ. 91.
- 4 ქვემოთ მოყვანილი ტექსტები ამოღებულია ქართლისა და კახეთის შრომის სიმღერებდარ, რომლებიც დაიბეჭდა კრებულში: „ქართული ხალხური სიმღერა“, ტ. I. გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“ 1960 წ. თბილისი. რედაქტორ-შემდგენელი გრ. ჩხიკვაძე.
- 5 „ქართული ხალხური სიმღერა“. ტ. I. გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“ 1966 წ. თბილისი. რედაქტორ-შემდგენელი გრ. ჩხიკვაძე. „გუნდური“ გვ. 251.
- 6 ქართული ხალხური სიმღერა ტ. I. 1960 წ. „ოროველა“ გვ. 89.
- 7 იხ. მითითებული „ოროველა“ გვ. 89. (III-IV ტაქტები).
- 8 იხ. მითითებული „ოროველა“ გვ. 89-90.

„კალიოური“ გვ. 252.
„ოროველა“ გვ. 89.

ციას განიცდის სხვა რომელიმე ინტერვალით. ცვლადი მონაკვეთი შეიძლება შეგვხვდეს იმიტაციის ნებისმიერ ფორმაში და იგი უცვლელ მონაკვეთთან ერთიანობაში ქმნის ძირითადი ნაგებობის ახალ სახეობრივ ვარიანტს.

8. შეიძლება ცვლადი სექვენცია — ფორმის შემადგენელი საკომპოზიციო ხერხია, ამ ხერხის გამოყენების ძირითადი ნაგებობა იყოფა ორ ან მეტ ნაწილად. თითოეული მათგანი განიცდის სექვენციურ ტრასპოზიციას განსხვავებული ინტერვალით. შესაძლებელია ერთ-ერთი მონაკვეთი უცვლელად დარჩეს ადგილზე, ინვერსიულად შეიცვალოს და ა. შ. შეიძლება ცვლადი სექვენციის დროს ძირითადი ნაგებობა, შეიძლება სრულიად განსხვავებული, ახალი ნაგებობის დონემდე შეიცვალოს.

7. ფუნქციონალური ინვერსია — ფორმის შემადგენელი საკომპოზიციო ხერხია, იგი გულისხმობს ერთი და იგივე გამოსახველი საშუალებების, ამ ნაგებობის განსხვავებულ შემოქმედებას განსხვავებულ კომპოზიციასთან დაკავშირებით. მაგალითისთვის: დაწვებითი „ლია“ ნაგებობა შეიძლება კომპოზიციურად განმეორდეს დასრულებაში. ასეთ შემთხვევაში იგი ერთდროულად გამოიყვეს რბირიული შეგრძნების და „ლია“ დამთავრებას, რადგან დამთავრებაში შეიგრძნობა ექსპოზიციური განვითარების იმპულსები.

8. შედგენილი პოლი-ვარიაციები — ფორმის შემადგენელი საკომპოზიციო ხერხია. იგი გულისხმობს ვარიანტების წარმოებას ძირითადი ნაგებობის და დამხმარე ნაგებობათა ვარიანტების შერჩევით თანმიმდევრული განვითარებით. ამ ხერხის გამოყენებისას კომპოზიტორმა შეიძლება მიმართოს ციტირების ან კოლდების ხერხს, როგორც ვარიანტთა წარმოების ძირითად ბაზას.

9. სამეტყველო-ინტონაციური ვარიაციები — საშესრულებლო გამოსახველობითი ხერხია. მის დროს მუსიკის სფერო უცვლელია (ძირითადად), ტექსტი კი განსხვავებულ განწყობებს ქმნის. მუსიკალური მსიხილი იმდენად ზოგადია ან ცვლად ფუნქციური, რომ თავისუფლად „ერება“ შემსრულებლის მიერ გამოხატულ განცდათა განსხვავებულ სახეობებს, ხოლო წამყვანი ხმა თავისუფ-

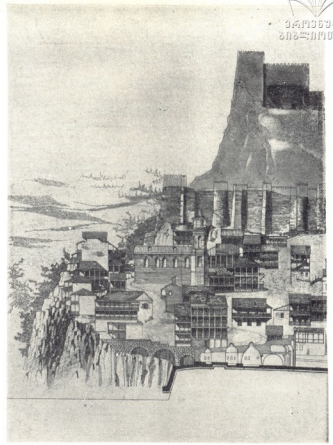
ლად „მიდრდება“ განწყობათა ცვლით ნაყარნაბევი ინტონირებით სხვაობით.

10. განვითარებითი მსგავსების სიმეტრია. ფორმის შემადგენელი საკომპოზიციო ხერხია. იგი შეიძლება შეგვხვდეს აგრეთვე როგორც დამოუკიდებელი ფორმაჰ. მისი დამახასიათებელი თვისებებია: ა) მასალათა სიმეტრიული განწილება მსგავსების მიხედვით. ბ) მსგავს მონაკვეთთა უტოლობა (ფართო გაგებით).

11. მუსიკალური სასიტყველი (მუსიკის გამოსახველი საშუალება) და მისი ფორმები. ტერმინი სასიტყველი ნახსენებია სულხან საბა-ორბელიანის სიტყვის კონდან და ნიშნულ სალაპარაკოს. იგი, ჩვენი აზრით, მიესადაგა „მუსიკალური ლაპარაკის“ ფორმებს. ა) მეტრული სასიტყველი — იგი გულისხმობს სიტყვათა განწილებას დროის მეტრულ მონაკვეთებში (ძირითადი საშუალება ტაქტები, ფრაზები და სხვა). მის სიტყვით და დამამთავრებელ წერტილებს დროის მეტრევი ამალიტუდა აქვთ ბ) ობტული სასიტყველი — სიტყვის თითოეულ მარცვალს ზუსტად გრძობობა აქვს. გრძობობა არ უნდა აღმატებულდ მერვედს და საშესრულებლო მანერა უნდა იქონ სალაპარაკო, წინანდლად შემოხვევაში, მივიღებთ რბირი-ტატივის (ავაჰ) რომელიმე ფორმას.

12. დიალოგიური სასიტყველი — ორ ან მეტი შემსრულებლის შესაყველობითი ან სტრუქტურული ფორმა. მას შეიძლება ქონდეს როგორც მეტრული ისე რბირიული სასიტყველის სახეობა. დ მდგრადი სასიტყველი (წერილობ სულხანიშვილის „მესტიკირული“ და „გუნდური“ არ გვაქვს ამ ხერხის მაგალითი, მაგრამ, რადგან იგი მუსიკალური სასიტყველის ბოლო ფორმაჰა, განმარტებისთვის მიანვ დავუბატიქ). მისი შესატყვისი გერმანულ ენაზე — Sprech stimme — „სლაპარაკო ხმა“. იგულისხმება სასიმღერო დიაპაზონში სალაპარაკო მანერის უპირატესობა. ახასიათებს არაზუსტ სიმაღლეთა ცვალებადობა. ამავე დროს იგი არ უარყოფს ზუსტი სიმაღლის ბეგრების რბირული სასიტყველის მანერით შესრულებასაც.

პრეისტორიული- რესტავრირებული სხვალი ქაზრები



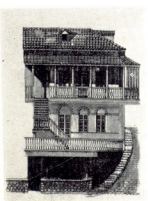
ოთარ სანელიძე

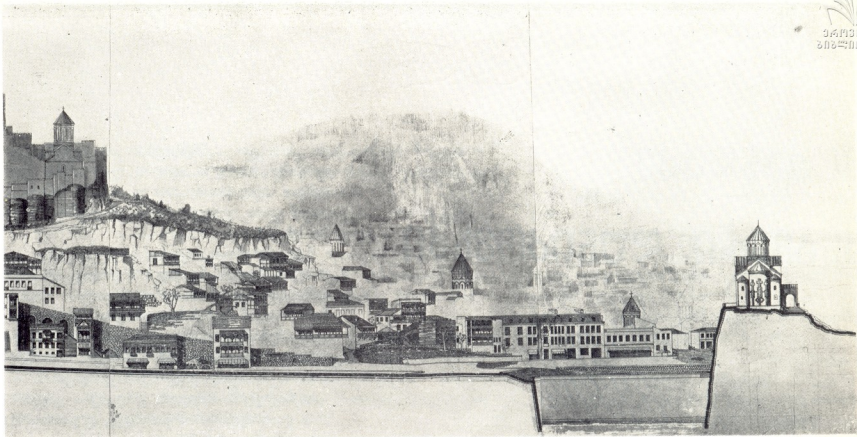
ამასობაში ქართული ისტორიული ხუროთმოძღვრული ძეგლი სათანადო მოვლას საჭიროებს. ძეგლთა ეს სიმდიდრე და სიუხვე სულ უფრო გვაგრძობინებს კვალიფიციურ რესტავრატორთა კადრების სიმცირეს. ქართული ხელოვნებათმცოდნეობის მონაპოვრები და სპეცსამეცნიერო-სარესტავრაციო საწარმოო სახელსნოს გამოცდილება იმის საფუძველს იძლეოდა, რომ მომზადებულიყო ეროვნული კადრები ხუროთმოძღვრულ ძეგლთა აღდგენა-გამაგრებისათვის. და, აი, გადაწყდა თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის არქიტექტურის ფაკულტეტზე შექმნილიყო არქიტექტურის ძეგლთა დაცვისა და რესტავრაციის განყოფილება. განყოფილებას სათავეში ჩაუდგინენ გამოცდილი სპეციალისტები — ხელოვნებათმცოდნე-რესტავრატორი ვახტანგ ცინცაძე და არქიტექტორ-რესტავრატორი ლევან ხიმშიაშვილი. სტუდენტებისათვის შემუშავდა საგანგებო სასწავლო პროგრამები. შარშან აკადემიამ არქიტექტორ-რესტავრატორების პირველი ნაკადი გამოუშვა. კურსდამთავრებულთა სადიპლომო ნაშრომებმა სახელმწიფო საგამოცდო კომისიის მაღალი შეფასება დაიმსახურა. ამ ნაშრომების სახით დამუშავდა აქტუალური პრობლემები, კერძოდ, მათ შორის ერთ-ერთი საინტერესოა ძველი თბილისის რეკონსტრუქცია-რესტავრაციის პროექტი, რომლის ავტორები არიან:

ტარიელ კიპარიძე, არჩილ ფავლენიშვილი, თეიმურაზ ხუჭუა, ნოდარ შინდორაშვილი. ამ ამოცანის გადაწყვეტას წინ უძღოდა ძველი თბილისის ნაგებობების ისტორია, საარქივო მასალების შესწავლა, ძველი გვეგების და XIX საუკუნის ფოტოსურათების შეჯერება დღევანდელ ვითარებასთან. პროექტით განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ძველი ქუჩებისა და ქუჩაბანდების ქსელის შენარჩუნებას, რომელიც, თავისთავად, ქალაქმშენებლობის ძეგლია. ლოკალიზებულია არქეოლოგიური ზოლი, სადაც მოსალოდნელია ძველი ციხე-ქალაქის გვიღელ-ბურჯების არსებობა. დიპლომანტთა მიერ ერთობლივად შესრულებულ გენერალურ გეგმაში მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობა ისტორიული ნაწილის რეკონსტრუქციას, გათვალისწინებულია ძველი თბილისის საზღვრები, არის ფუნქციურ ზონებად ქალაქის დაყოფის ცდაც.

კომპლექსურადაა გადაწყვეტილი საცხოვრებელი და სხვა ნაგებობების რეკონსტრუქცია. მხატვრულ-კონსტრუქციული დეტალებით, სახურავების ქანობებზე კრამიტების მოწყობით, და ნაწილობრივ, ბანიანი სახლების აღდგენით წარმოჩენილია ძველი თბილისისათვის დამახასიათებელი იერი. პროექტით გათვალისწინებულია რამდენიმე საცხოვრებელი სახლის რეგენერაცია. ანასტილიზის მეთოდით ბოჭორნის ხუროთ-

რეკონსტრუქციის პროექტი. ავტორი ტ. კიპარიძე.





ძველი თბილისის რეკონსტრუქცია-რესტავრაციის პროექტი. ავტორები ტ. კიპარიძე, ა. ფაქელნიშვილი, თ. ზუჭუაძე. მინდორაშვილი.

მოდერული ანსამბლის რეკონსტრუქცია-რესტავრაციის საინტერესო პროექტს გვთავაზობს დიპლომანტი ნიკოლოზ ბაზუნაშვილი, რომელმაც გასომა ძველი, გაამაგრა ჩამოვარდნილი ნაწილები და გაწმინდა კიდეც. პროექტს დართული აქვს ტაძრის თავდაპირველი სახის გრაფიკული რეკონსტრუქცია.

უმგულის ისტორიული ხუროთმოძღვრული კომპლექსის დაცვა-აღდგენას გულისხმობს რუსუდან ქართველიშვილის დიპლომი, რომელიც შესრულებულია უშუალოდ ძველისა და აგრეთვე საარქივო მასალების ანალიზის საფუძველზე დიპლომა ყურადღება მიიქცია გრაფიკული შესრულების მხრივაც.

არქეოლოგიური ძეგლი გათხრის შემდეგ, ჩვეულგარეგ, მიწაში მარხვით კონსერვირდება. ვანის ანტიკური არქიტექტურულ-არქეოლოგიური კომპლექსის კონსერვაცია-გამაგრების პროექტის ავტორი მერაბ კასრაძე გვთავაზობს კონსერვაციას ინექციების საშუალებით, რაც საგრძნობლად გააანაზღვრდილებს განათხარი ძეგლის სიცოცხლეს. პროექტს ასლავს არქიტექტურული დეტალების კანონზომიერების დადგენის ცდა.

მურთაზ აჯაიშვილის სადიპლომო, ნამუშევარი ახალშენებლობებთან დაკავშირებით ძველთა დაცვის საკითხს ეძღვნება. ქალაქ მადნულის კაზრეთის სამების აღდგენა-გამაგრების პროექტის

ავტორი გვთავაზობს ანასტილიზის ნეთოდს, რის შედეგადაც XIII საუკუნის ძველი ახლებურად დაიწყებს ცხოვრებას ახალ ქალაქთან ერთად.

ძველის დაცვა-შენარჩუნების ერთ-ერთი პირობაა მისი აქტიურად ჩართვა ცხოვრებაში. სწორედ ამას ითვალისწინებს ხცისის, წრომის, სამწვერისის და ყინწვისის აღდგენა-კონსერვაციის პროექტი (დიპლომანტი ალბერტ ელიშაფოვი). რომელშიც აღდგენა-გამაგრებასთან დაკავშირებულ საკითხებთან ერთად სათანადოდაა გადაწყვეტილი ტურისტული მარშრუტებისა და მათი კეთილმოწყობის პრობლემაც.

არქიტექტორ-რესტავრატორთა პირველმა ნაკადმა ცხადყო მათი მაღალი პროფესიული დონე. სპეციალურმა სამეცნიერო-სარესტავრაციო საწარმოო სახელოსნომ მიიღო საჭირო კადრები.

მოქანდაკე

ქსავერი ღუნიკოვსკი

ელგუჯა სანადირაძე

მემსრამბმბ საუკუნის ბოლოს პოლონურ ხელოვნებაში მოქანდაკეთა ახალი თაობა მოვიდა. მათ შორის იყო ქსავერი ფრანტოვიჩი ღუნიკოვსკი, რომლის დაბადების 100 წელი შარშან აღინიშნა.

ღუნიკოვსკის სულიერი სამყაროს ჩამოყალიბებაში დიდი როლი ითამაშა დედამისმა, იმ დროისათვის ფრიად განათლებულმა, ხელოვნების, განსაკუთრებით, მუსიკის, დიდად მოყვარულმა, დახვეწილი გემოვნების ქალმა. როცა ოჯახი ვარშავაში გადავიდა საცხოვრებლად, ქსავერი პოლიტიკური სკოლაში შევიდა. აქ გაიტაცა იგი ქანდაკებამ.

1892-1893 წლებში ღუნიკოვსკი ჯერ სირევის სკულპტურულ სახელოსნოში მუცადინეობს, ხოლო შემდეგ ვასილიკოვსკისთან ეუფლება სხვადასხვა მასალის დამუშავებას და სკულპტურული ხელოვნების საფუძვლებს.

ქანდაკებასთან ერთად იგი ვარჯიშობს ფერწერაში, ეცნობა ფილოსოფიას, მუსიკის თეორიას.

1895 წელს ღუნიკოვსკი დაბრუნდა კრაკოვში, რომელიც იმდროინდელი პოლონიის კულტურული ცხოვრების ცენტრს წარმოადგენდა. სწორედ აქ აღმოცენდა ახალი მიმართულება, დაკავშირებული ეროვნული და პოლიტიკური დამოუკიდებლობისათვის მებრძოლი ხალხის იდეოლოგიასთან. იმ წლების პოლონურ ლიტერატურაში, სახვით ხელოვნებასა და არქიტექტურაში აშკარა

რაა ხალხური შემოქმედების საფუძველზე პოლონური ეროვნული სტილის აღორძინების ტენდენცია. ბუნებრივია, რომ ამ ახალმა მიმართულებამ დიდი გავლენა იქონია ანალოგურად დუნიკოვსკისზე.

ხელოვნებაში ღუნიკოვსკი მოულოდნელად და თამამად შევიდა. 23 წლის მოქანდაკე კრაკოვის სამხატვრო აკადემიის ოქრის მედალს იმსახურებს მხატვარ პენის შჩიგლინსკის პორტრეტისათვის. შემოქმედის სულიერი სამყარო, ხასიათი იმგვარი ოსტატობით იყო გახსნილი, რომლის მსგავსი არ იცოდა პოლონურმა ქანდაკებამ.

ღუნიკოვსკიმ პირველმა გაილაშქრა აკადემიზმისა და ეპიკონობის წინააღმდეგ, დაუპირისპირა მას გრძობათა სიწრფელე და სიმართლე.

მოქანდაკეს აღეულებს ყოფიერების და ბედისწერის პრობლემები, იგი ისწრაფვის პლასტიკაში შეასხას ხორცი ფილოსოფიურად ჩაფიქრებულ მხატვრულ იდეებს. ასე იხადება მისი ცნობილი ნაწარმოებები — „ბედისწერა“ და „სუნთქვა“.

„სუნთქვაში“ პირველად გამოვლინდა ღუნიკოვსკის ლტოლვა დიდი, ფართო სიბრტყეებისადმი, გომეტრიული ფორმებისადმი, სკულპტურული მასებისადმი. აღანიშნავია ისიც, რომ ახალი საუკუნის დასაწყისში მოქანდაკე ბევრს მუშაობს მონუმენტურობის პრობლემებზე.

1900 წელს ღუნიკოვსკიმ ხსიან გამოკვეთა ორ მეტრზე მეტი სიმაღლის სკულპტურული ჯგუფი „დედობა“. ეს ნამუშევარი საფუძვლად დაედო ამავე სახელწოდების ციკლს. მასში ნათლად ჩანს ღუნიკოვსკის პლასტიკური ენის დამახასიათებელი თავისებურებანი — ფორმისა და მოცულობის გაბედული განზოგადება, დენადი ბაზების რიტმი, დიდი შინაგანი დაძაბულობა. ყოველ მის ნამუშევარში ჩანს ავტორის სურვილი — წამოსახოს ძლიერი, მებრძოლი პიროვნება.

1904 წლიდან ღუნიკოვსკი მოგზაურობს სირიაში, პალესტინასა და ეგვიპტეში. უძველესი სკულპტურული ქმნილებები მასზე უდიდეს შთაბეჭდილებას ახდენს. შემდეგ იგი ეცნობა ანტიკურ საბერძნეთს, აღორძინების ეპოქის იტალიას. საფრანგეთში წყვალბოს რომანული და გოთური ტაძრების ქანდაკებებს.

მონუმენტურობის კანონები — აი ის, რისი წვდომაც ხურდა მას ხელოვნებაში და რასაც ადრე დამოუკიდებლად მიაღწია კიდევ თავის ნამუშევრებში „სუნთქვა“ და „ბედისწერა“.

საზღვარგარეთიდან დაბრუნების შემდეგ დუნიკოვსკი მიიწვიეს ვარშავის სამხატვრო აკა-

დემიის პროფესორად. პედაგოგიურ მოღვაწეობასთან ერთად იგი დაუღალავად განაგრძობდა თავის ძირითად საქმიანობას.

უკვე იმთავითვე დუნკოვსკი ჩამოყალიბდა, როგორც რეალისტური პორტრეტის ოსტატი. განსაკუთრებით იზიდავდა ხელოვანი ადამიანები: გამოსასხვა. მოქანდაკემ შექმნა პოლონეთის კულტურის მოღვაწეთა პორტრეტების მთელი გალერეა.

1908 წელს დუნკოვსკი მუშაობას იწყებს დიდი პოლონელი პოეტის ადამ მიცკევიჩის პორტრეტზე. მოქანდაკემ ხისგან გამოკვეთა პოეტის მეტად შთაბეჭდილი სახე, რომელიც აღბეჭდილია ღრმა ტრაგიზმით.

1914 წელს დუნკოვსკი ლონდონში მიემგზავრება და ბრიტანეთის მუზეუმების ექსპონატებს სწავლობს. პირველი მსოფლიო ომის დასაწყისში იგი პარიზშია. ათი წლის მანძილზე აქ ცხოვ-

რობდა და მუშაობდა. სწორედ ამ პერიოდში ასრულებს იგი ლუქსემბურგის ბალის მადრევენისათვის სკულპტურულ ჯგუფს „პარიზიანიელი ქალღმერთი“.

კომპოზიცია გამოხატავს ქალებს, რომლებსაც მაღლა აუყვანიათ ბავშვები. ნაწარმოებში ჩანს ახალი ტენდენციები მოქანდაკის შემოქმედებაში. ეს არის არქაული სტილისაყვანი და დეკორატიულობა. ფიგურები წარმოადგენს კარიკატივებს, რომელთაც ეყრდნობა შენობის სახურავი.

1918 წელს დუნკოვსკი ხისგან გამოკვეთა „მხატვარ იანუშევის პორტრეტი“. მკვეთრი სკულპტურული მასები ხაზს უსვამს ამ ადამიანის ნებისყოფის სიმტკიცეს და ენერჯიას. დიდ ეფექტს ახდენს სპილოს ძვლით ინკრუსტირებული თვალეები. მათი მოთეთრო-მოყვითალო ზედაპირის პრიალი პარამორიულად უჩვენებს ხის ყვითელ ტონს.

მოქანდაკე ერთგვარი გარეგნული უხეშობის მიღმა ხედავს ადამიანის მთლიან ნატურას, ხასიათს. ასეთია ცნობილი ნამუშევარი — „პოლონელი კომუნისტი ჩეხოვსკი“. პორტრეტში ხორცმუსხმული სახე დიდი შინაგანი ძალისაა. ან მხრივ საინტერესოა „ბერძენი მომღერლის თავი“. ეს ნამუშევარი, პლასტიკის თვალსაზრისით, ბერძნული ქანდაკების ასოციაციას იწვევს.

1923 წლიდან დუნკოვსკი კვლავ პოლონეთში, კრაკოვში მოღვაწეობს. მას იწვევენ სამხატვრო აკადემიის პროფესორად. ამ პერიოდის საყურადღებო ქმნილებებია ცნობილი ციკლი „ავადის თავები“.

დუნკოვსკის შესთავაზეს მონაწილეობა მიეღო კრაკოვში ვაველის სასახლის საერო დარბაზის რესტავრაციაში. ჯერ კიდევ 1529 წელს აშენებული ამ სასახლის დარბაზის ჭერის კესონებს ამშვენებდა ხისგან გამოკვეთილი 194 პოლიქრომული თავი. თითოეული მათგანი განსაკვირვებელი იყო დახასიათების სიმსჯელით. საუკუნეთა მანძილზე შეილახა დარბაზის უნიკალური მორთულობა, რესტავრაციის პერიოდისათვის კესონებში მოხლოდ ოცდაათი თავიღა იყო შემორჩენილი.

ამ ციკლში მოქანდაკემ შესანიშნავად გადაწყვიტა დეკორატიული და მონუმენტური ამოცანები.

შემდგომში დუნკოვსკი დეკორატიულ პორტრეტებთან ერთად ქმნის დიდი ფსიქოლოგიური სიღრმის ნამუშევრებს. მათ შორის გამთირვეა „მხატვარ ფელიციან კოვარსკის“, „მხატვარ ვოიციხ ვეისის“, „ფიზიკოს კემპინსკის“ და სხვათა

ღრმადრეკი შობენი.





ალამ მიცკევიჩი.

პორტრეტები. კრაკოვში დაიდგა ცნობილი პოლონელი ექიმის იუზეფ დიტლის ძეგლი.

1938 წელს ვარშავის გამოფენაზე ღუნიკოვსკიმ პირველად გაიტანა თავისი ფერწერული ტილოები. ისევე როგორც ქანდაკებაში, ფერწერაში იგი პორტრეტს მიმართავს და ამოცანად ისახავს ადამიანის ხასიათის თავისებურების გადმოცემას. ტერმანელ ფაშისტთა მიერ პოლონეთის ოკუპაციის დროს, ხუთი წლის განმავლობაში, ქსავერი ღუნიკოვსკი ოსვენციმის კაცხიმარია. მის თვალწინ ჩაიარა წამებისა და ნგრევის შემზარავმა ამბებმა, მაგრამ სასწაულებრივ გაუძლო ჯოჯოხეთს. ქ. დიდლის ნავლეკებზე, ფანქრის ნამტვრევით, ნახშირით იგი ხატავდა თავისი მეგობრების პორტრეტებს.

1945 წლის იანვარში საბჭოთა არმიამ ვაჟათისუფლა ოსვენციმის ტყვეები. მათ შორის იყო ავადმყოფი ღუნიკოვსკი. ერთი წელი იწვა ივ. საავადმყოფოში, სამი მთელი ოპერაცია გადაიტანა, მაგრამ მაინც მიიღო მონაწილეობა კონკურსში „სიღვთიელ მეამბოხეთა ძეგლის“ შესაქმნელად და გაიმარჯვა კიდევ.

ღუნიკოვსკი ყოველთვის ძიების გზით მიდიოდა. ფართოა მისი შემოქმედებითი დიაპაზონი. ფსიქოლოგიური პორტრეტები, ფილოსოფიური

და ისტორიული კომპოზიციები, მონუმენტური ნამუშევრები ცხადყოფენ მოქანდაკის ნუგეზურულ მიგნებებს. ამის ნათელი დადასტურებაა ანსამბლები და ძეგლები, რომლებიც მან ოკა შემდგომ შექმნა. აღსანიშნავია გენიალური პოლონელი კომპოზიტორის შოპენის ძეგლი, რომელშიც მოცემულია შოპენის სახის სრულიად ახალი ინტერპრეტაცია.

ღუნიკოვსკის ომისშემდგომი პერიოდის ყველაზე მნიშვნელოვანი ნაწარმოებია „სიღვთიელ მეამბოხეთა ძეგლი“. მოქანდაკემ შთამბეჭდავი მონუმენტურ სახეებში უკვდავო ფაშისტთა წინააღმდეგ მებრძოლი სიღვთიელი მეშახტეები.

ძეგლი აგებულია ვარდისფერი გრანიტისაგან. მკაცრი არქიტექტურულ-სკულპტურული კომპლექსი შეკრულია კონტრულური ნახატებით. პარადული კონვეგიდან იხსნება ლამაზი პეიზაჟის ხედი. დრმა შთაბეჭდილებას ტოვებს კომპოზიცია, რომელზეც გამოხატულია პოლონელი და საბჭოთა ჯარისკაცები.

მონუმენტურ არქიტექტურულ-სკულპტურულ ანსამბლს წარმოადგენს აგრეთვე „საბჭოთა არმიის ძეგლი“ ქ. ოლშინის ცენტრში. ღუნიკოვსკი ამ ძეგლზე 1949-დან 1953 წლამდე მუშაობდა. მაღალ პოსტამენტზე აღმართულია ორი პილონი ერთზე რელიეფით გამოსახულია საომარი ტექნიკა, მეორეზე — საბჭოთა ჯარისკაცის ფიგურა. შთამბეჭდავი თავისი დიდებული სიმშვიდით.

მოქანდაკის მრავალი წლის შემოქმედებითი შრომა ღირსეულად დაფასდა სახალხო პოლონეთში. მას პირველს მიენიჭა სახელმწიფო პრემია, გადაეცა ჯილდოები. ღუნიკოვსკის შემოქმედებითი მიღწეების 50 წელი ფართოდ აღინიშნა მიწის ქვეყანაში.

1948-55 წლებში მოქანდაკემ შექმნა ფერწერული ციკლი „ოსვენციმი“. პარალელურად იქმნება ძეგლთა მთელი რიგი საინტერესო პროექტები, რომლებშიც ღუნიკოვსკი გვევლინება როგორც მოქანდაკედ, ასევე არქიტექტორად (აღამ მიცკევიჩის ძეგლი მოსკოვში, შრომის მონუმენტი „ნამგალი და ურთ“, ძეგლი „ვარშავის გმირებს“). ამავე პერიოდში იგი ქმნის ძლიერ, მონუმენტური ძეგლადობის სახეებს როგორც დაზღურ ქანდაკებაში, ისე ფერწერაში. ამგვარია მისი სკულპტურული პორტრეტები „ვლადიმერ ოლის ძე ლენინი“, „ვლადიმერ მაიაკოვსკის პოეზია“ და სხვ.

ღუნიკოვსკი ბრწყინვალე მონუმენტალისტი. მისი უკანასკნელი ნამუშევარია „I არმიის ჯარისკაცთა ძეგლი“. ეს იმათი ძეგლია, ვინც პოლონეთის თავისუფლებას შესწირა სიცოცხლე. მონუმენტი გაიხსნა 1963 წლის დეკემბერში. როცა ავტორი მძიმედ ავადმყოფი სახეიდან კოსპიტალში იწვა. აქვე გარდაიცვალა იგი 1964 წლის 26 იანვარს.

გენკეღრები ლევ ტოლსტოისთან

შპრშან საკავშირო გამომცემლობა „სო-ვეტსკი ხელოვნება“ დაბეჭდა ლეონიდ პასტერნაკის წიგნი „სხედასხეა წლების ჩანაწერები“.

ლეონიდ ოსიპის ძე პასტერნაკის სახელი კარგადაა ცნობილი ხელოვნების მოყვარულთათვის. იგი მეცხრამეტე საუკუნის მიწურულისა და მეოცე საუკუნის პირველი ნახევრის ერთ-ერთი თვალსაჩინო რუსი მხატვარი და ხელოვანი-მოღვაწეა. იგი იყო კემ-მარტი ინტელიგენტი, რომელიც მეგობრობდა თავისი დროის გამოჩენილ ადამიანებთან. ლ. პასტერნაკის დასახელებულ წიგნში გამოქვეყნებულია მხატვრის მიერ უშუალოდ ნატურიდან შესრულებული მისი დიდი თანამედროვეების პორტრეტები თუ ჩანახატები, მოგონებები მათზე, ფიქრები ხელოვნებაზე, ლიტერატურაზე. ამ წიგნში ლეონიდ

პასტერნაკი მოგვითხრობს ტოლსტოისა და აინშტაინზე, ჩეხოვა და ჩაიკოვსკიზე, სეროვისა და რუბინზე, რილკესა და პაუპტმანზე, ნიკიშა და რუბინზე, სკრიაბინსა და რანსმანინოვზე, რომენ როლანსა და შალიაპინზე... ძალიან საინტერესოა აღვლივები, სადაც მხატვარი თავისი შვილის — დიდი რუსი პოეტის ბოროს პასტერნაკის შესახებ წერს.

ლ. პასტერნაკს წლების მანძილზე ნაყოფიერი შემოქმედებითა სიახლოვე და ამაღელვებელი მეგობრობა აკავშირებდა ლევ ტოლსტოისთან.

მითხველს ვთავაზობთ ლ. პასტერნაკის მოგონებებს „შეხვედრები ლევ ტოლსტოისთან“, როგორც ამ დიდი მეგობრობის შთაბეჭდავად ამსახველ დოკუმენტს.

მთარგმნელი სპანან.

ლეონიდ პასტერნაკი

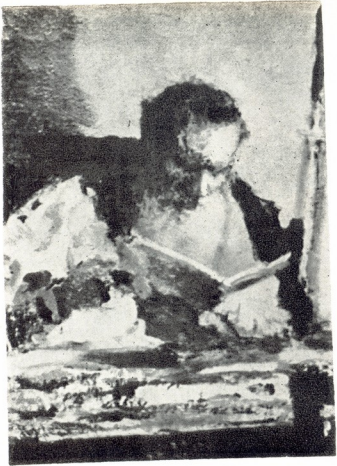
ღმერთო, ნუთუ ეს მართლა იყო? ოცი წელი გავიდა მისი სიკვდილის შემდეგ, ოცი წელი, მაგრამ დღემდე ვერ მირწმუნია, რომ იგი სინამდვილეში არსებობდა. რაც დრო გადის, წლიდან წლამდე, იზრდება და დაადდება. ჩვეულებრივის ფარგალში ვერა და ვერ ეტყება, განსაცვიფრებელ სიმაღლეს აღწევს სიკაცებლემივე ზღაპრადკცეული მისი გენია. იზრდება და დაადდება აწ და მარადის და უკანითი უკანისამდე უზარმაზარი ხატება მისი. ხომ არცთუ ისე დადი ხნის წინათ იყო იგი ჩვენს შორის და, ჩვენ, — მისი ბედნიერი თანამედროვენი, — ახლით ვხედავდით მას, კიცნობდით, ვუხარებოდით და უკამათებოდით. ვგრძნობდით მისი მარჯვენის სითბოს. ნუთუ, ღმერთო, ყოვე-

მთარგმნა ჯუშაბერ ტიომბარინამ

ლივე ეს მართლაც იყო? ნუთუ ის მართლა სინამდვილეა და არა ლიბენა?

* * *

უჩვეულო ცხოვრების უჩვეულოდ დამავერვინებელი და სასარული ბედის მიერ მისთვის მოძებული უჟანსენელი წყალობა იყო. დიახ, მოწაულ იყო წერამწერალი მის მიმართ, თუცადა, მისი სიკაცებლდე, გარეგნული ბედნიერების მიუხედავად, ღრმა და ბოლომდე ჭერ კიდევ ცოტა ვინმეს მიერ გაცნობიერებული ტრაგედია იყო. და იასნათა პოლიანადან წასვლის მომენტადან, განსაკუთრებით კი არაჩვეულებრივად მშვენიერი



სიკვდილის შემდეგ, ტოლსტოის ლეგენდარულია თვალწითელი ცხელი გახდა.

ბედნიერმა ზვედრმა იგი არ მოასწრო 1914 წელს, არ დაანახა მსოფლიო სასაქლო, შეიწავლა იგი, საპოდიამოდ დაბეჭდა თვალწითელი ნაწილი, რომელიც ასე ცხადვით, გამოჩინდა ქვერტყეში მომავალს. რამდენჯერ აუბოლია თვით თანამედროვეთათვის, რამდენჯერ დაუხაზებია კაცობრიობისთვის მის თავზე ამართული უსაზღვრო და უსაწყობის მახვილი—ომი.

ომი, მკვლელობა—ადამის მოდგმის უმძიმესი დანაშაული, დედაწიწაზე უკვლავგარი ბოროტების თავდათავი.

ვკონებ, ამქვენად უკვე კაცოვილი არაა, ვინც არ აღიარებდას, რომ ნგრევა და პარტახი, ათასი ჰირი და უნიდურება, რომელთა მსგავსი რამ კაცობრიობას ღიბი ხანია არ დაატყდომია თავზე, იმ 1914 წელს დაწვეთული უფუნური ხოცვა-ჟლეტის შედეგია. უნიბლიად, ყველა ჩვეთაგანი თვალათა შერბას მაი-სტომბ ტოლსტოის, რომელიც უკვეთარი იმთავითვე განსკვრიტა და ცდილობდა კაცობრიობისთვის აცდუნა ეს გაუგონარი კატასტროფა,—ის ხომ სიცოცხლის უქანასწელი წლებში დღე-ნადაღ ქადაგებდა და ქადაგებდა, რათა შეეჩვენებინა ბოროტებათა შორის უდიდესი ბოროტება — ადამიანის მიერ ადამიანის კვლა.

როგორც ყველა ბრძენმა, მან იცოდა, თუ რა ანიტებს ადამიანებს ბედნიერებასა და სიხარულს და რა—უბედურებასა და მწუხარებას, იცოდა, რა ღლებს ადამიანებს. „ერთი სულდგმული ღმერთი ადამიანებში“ სიყვარულიც, მშობით. შრომით, ხამართულით. არა ძალადობით, არა სიძულვილით, არა მხეცური გულბოროტებით.

მოკვდა პუშკინი. იწვა ტოლსტოი, თითქმის ქვენიერებას მის შემცველად წიკვლინაო. ხომ ასე განსხვავდებოან ერთმანეთსაგან,—ტოლსტოი მიიქც პუშკინის პარდაბირი „სულიერი მემკვიდრება“.

ტოლსტოი და პუშკინი... ყველა ხანა ავტორებზე უფრო,—რუსები ბედნიერნი თუ უცხოელები,—იმთავითვე. ზალდობილდნე ყველაზე მეტად მაიქვენ ვიღვტვოდო, ისინი იყვენენ ჩემთაჲს ძვირფასთაგან უძვირფასესენი. ამ ორი უდიდესი რუსი მწერლის,

უდიდესი მხატვრების ზეგარდმო ანდერძი მთელი სიცოცხლით თანმდევდა; მთელი სიცოცხლე და ეს ანდერძი შარავნდნელადგა ჩემს შემოქმედებას. ტოლსტოი ხომ სიურმოთვე მხატვრობაში გატაცებული, აღრიდანე, ვიდრე პირადად გავეცნობოდი, მაგრამ მე მისკენ ვიღვტვოდი არა მხოლოდ როგორც დიდი მხატვრისკენ, არამედ ვიღვტვოდი მისკენ—დიდი ადამიანისკენ; მასში ვხედავდი იმ სულიერი თვისებების ხორცშესხმას, რომლებიც განაპირობებენ მორალის ხმას, რომლებიც განაპირობებენ მორალის არსების გამოვლენას: თანამობებლობას, შემბარებლობას — ადამიანის სიყვარულის დასხამას. ზნეობრივი სრულქმნიესენ დაუთვებელი სწრაფვა, რასაც ასე ნათლად გამოხატავს მთელი მისი ცხოვრება, განსაკუთრებით მიზილდვად მისკენ. და შემდგომ, მისმა ნაცნობობამ და სიხალფემ უზარმაზარი როლი ითამაშა ჩემს ცხოვრებაში და მთელი ჩემი ცხოვრება მნიშვნელოვანწილად გამსკვალულა მისი მოძღვრებით ანუ უკეთ — ლტოლით ზნეობრივი სრულქმნიესენ.

წარსულს რომ მთლიანობაში წარმოვისახავ და ღვე ნიკოლოზის ძეს ვიხსენებ, ვკითხვები ხოლმე ჩემს თავს: რითი დავიმსახურებ, ნეტა რისთვის მომეგო ამხელა ბედნიერება, რომ არა მარტო მეცხოვრა იმ დროში, როცა ეს ლეგენდარული ადამიანი ცხოვრობდა, არამედ ხშირად ვყოფილიყავი და მესაუბრა მასთან და მხატვა, მხატვა იგი, როგორღა გამომეცქია სიტყვით კიდევ თუორი დიდი, განაწომლად, უსაშველოდ დიდი ბედნიერება, თითქმის საოცრება, რომ მან თავად მამო, მიმწვივა, „თავად ინება, რომ დამესურათებინა „ადგომის“ უშუალოდ რომანის წერის კვალდაკვალ. წერის პროცესში. მაგრამ როგორღა, როგორღა გადმოვიცე ნეტარება, რომელმაც ჩემი არსება მოიცავა, როცა (ახლა ხამაღლა, დაუფარავად შემოდია აპწე საუბარო—ბერტიაკი ვარ—ტრაბახის დრკ გადავივიდა და არც მორცხვობით ამოწავიათა შემფერის), ერთხელ ღვე ნიკოლოზის ძის მეგობარმა, ნ. ნ. გემ მითხრა: „თქვენ ტოლსტოის უუვარბარო—ეს დიდი ბედნიერებაა“.

რატომ არ ექმედ არ დავეწრე მემუარებში? რად ვაუფნებდი? რატომ არ აწვდი მას წერილებს (მხოლოდ „ადგომის“ გამოცემის დროიდელი საქმიანი წერილების გარდა)? მის გვერდით ჩემი თავის მაივარად (როგორც ეს სინამდვილეში იყო) გე რაგმოდ დახატე? მისი ბოროტების ხატავს მხოლოდ მისი ძალი-შვილობის დაუნიებთი სიბნელის შემდეგ რად შვეულები — „ბოლოს და ბოლოს, ეს თვითონ მამას სურს“? რატომ არ ვწერიდი დღეღერებს და მოგონებებისთვის რად არ ვწერდა მის სიტყვებზე იმიტომ, რომ მე, ბავშვიბიდან, განმაწიის წელს, ბიდან მის მიმართ მოწონებელი, კრძალითი უმსკვალული, მასწე თითქმის შეუვარბუნვად, მკრებლობად მიმანდა ჩემს გრძობას, თუნდაც ბეწვისდგუნვად, სხვა რაიმე — ანგარების, პირად სარგებლობის გრძობა გაკარებოდა; ყოველმხრივ ვერიდებოდი ჩემს მიმართ მისი დამოკიდებულების გახატურებას, აფი-შირებას; ვშოშობდი, ვითო, ზედმეტად შევაწულა და მისი ძვირფასი დრო ხელყო-მტკი. და თუ უხნო, უბიწო გულით არა, როგორღა უნდა ყოფილიყავი უდიდესი გულთმინის სიხალფავს? ის ხომ სინდისი იყო რუსი ხალხის, და არა მარტო რუსი ხალხის, მთელი მსოფლიოს სინდისი.

არ ვცი, რატომ—იქნებ იმიტომ, რომ ტოლსტოი ხედავდა ჩემს მოწონებას მის მიმართ და ამწენდა ჩემს წილს — როგორღა არაფრით შემეწუხებინა, ხელი არ შეშეშავა, რიოც შემეშეშო, წავდგომოდ; არ, იქნებ, იმიტომ, რომ შეამწინა, თუ როგორ შიზნადავ უშრტობოდა, უშეშობოდა, როგორ მახატებდა ხუმრბა და მიუვარდა გულიანი სიცოლი. არ ვცი, არ ვცი, რატომ, მაგრამ, როცა მას ვიხსენებ, ვერაფრით შემივაყვებია ერთმანეთთან ღვე ნიკოლოზის ძე—კოლოსი, გენიოსი, ადამიანთა ბრძენი მასწავლებელი და მოძღვარი (ასეთად — აბსტრაქტულად — იგი მხოლოდ მე როდი მესახება), თავისი სიდა-ლით, კაცთა ზედრის უამტირობით წილმის უწართი მიუწელი-მელი ტოლსტოი და ის ღვე ნიკოლოზის ძე, როგორღაც მასთან თითქმის ყოველი შეეფენებლის ვხედავდი, ვისაც მშობელ მამაწე არანაკლები წრფელი გულით ვართმევიდო ხელს, ვისაც ყოველი შეხვედრბა და განწორების დროს ვკვირნიდი—და ისიც მკვლე-ნიდა!—სესეთი გულითადი, ასეთი მომზიბლულზე მომზიბლუ-



ლო, ასეთი კეთილი, ასეთი ოხუნძობის მოყვარულე, სიტყვაშობს-
წრებელი, ღამის ბავშვები ხალისიანი ბერიკაცი.

მართალია, მე ის სხვაგვარეობა მინახავს, სადმე მომხდარი ის ხვა-
ლდობისა თუ აცაკობის რაიმე განსაკუთრებით შესაშფოთებ-
ნელ ამავან შეტყობდა და პირგამეზებელი იფიქრებდა, სხვა-
ფერდებოდა. ამ დროს კიდევ უფრო მეტად ღამაში იყო, თვალ-
წარმოშული, იმ ძველ წინაწარმეტყველო მკვად, რომლებიც
«глаголом жгли сердца людей».

* * *

როცა კი საზღვარგარეთ მიხდებოდა ყოფნა (პარიზსა თუ
ვენაში, ბერლინსა თუ ლონდონში), ყოველთვის მანცვეფრებდა
უცხოებოა დაუცხოებოლი ინტერესები მის მიმართ. მართალია,
ვევლფერი რუსული აინტერესებოდა, მაგრამ ერთ-ერთი უპირ-
ვევლების კიხვავა, როცა კი საქრებულოში საუბარი მოსკოვზე, რუ-
სეთზე ჩამოვარდებოდა, ყოველთვის ასეთი ყოვლია: «ცხოვრობ
ტოლსტოვი ერთხელ მაინც თუ გინახავს თქვენი თვალით?» ძნე-
ლი წარმოსადგენი არაა, რა ფიქტებსაც ახდენდა ჩემი პასუხი.
გაბეჭდვას, წამომამალებლსა და შეთხვევებს ბოლო არ უჩანდა და
იმ ცოტა რამესაც კი, რასაც, თავანაინობის გამო, ვიტყვდი,
აღტყავდომი მოწყადა ხალხს. სახე უბრუნებოდა, აფხვნეუ-
ლი თვალებით შემოსიქტორდენე, მაგრამ მათ შვარამში მოლოდ
ცნობისწადილი არ ჩანდა: დიდი რუსული გენიის თავანისცემა
წმინდა სახეზე.

შეზარდა, ჩემი ამხანაგები, ტოლსტოვის მეგობრები და თაყ-
ვანისცემლებიც მსაუკუფრობდენე, მასზე მოგონებებს რატომ არ
წერო. ჩვეულებრივ, ვასუსობდი, ჩემი მუშაობის ტოლსტოვი
ჩემედელ ჩანახატებში, პორტრეტებსა და სურათებში-მეთქი. მაგ-
რამ ის ხალხი მართალი იყო — ფუნჯითა და ფანჯით ვევლფერის
ვერ გამოდისცე.

როცა ტოლსტოვის მუშევრებში შვედვიარ და მისი ცხოვრებისა და
წარმომადგენლის ამხანაგე ჩემს ნამუშევრებს დავიხანავ, შორეული
წარსულის სურათები აღმიძგებდა თვალწინ და მდღევანდობისგან
გული სხვაგვარად მიტყვის. ვხვდა: ჩემს ნახატს თავდახობი დახ-
ცქერის ლევ ნიკოლოზის ძე; ვაგონსუბითი სინჯავს ყოველ
დღეტაც; მესმის მისი რბილი ხმა; ვგრძნობ მის მიაღერებ შემო-
ხედვას — როგორ გაღმოვეც ეს ყოველივე; როგორ გაღმოვეც!

აჰ, პატარა სურათი: ტოლსტოვი გაღმოვენჯე. ევლფელე დაი-
ფიქრდა ნახატს თვალით მიღურსინნა, — ეს ჩემი სურათი როგორდა
იქცევის, თუ რაწარად შვევდი პირველად ლევ ნიკოლოზის ძეს,
როგორდა მომკვდა მასთან მოულოდენელი გატყობის ამხანა, გან-
ნა მის შუედლია გაიმოვრის ლევ ნიკოლოზის ძის მიერ მასწინ თქმუ-
ლი სიტყვები... ახლაც კი, ახლაც, როცა იმ სურათს შევხვდავ,
თრთოლვამ ამიტანს, როგორც მაშინ, როცა პირველად აღმოვჩენდი
ტოლსტოვის წინაშე — მის პირისპირ.

ჩემს ნამუშევრებს — ტოლსტოვისთან გატარებულნი შთაგონებუ-
ლი, ჩემი ცხოვრების საუკეთესო წუთების მოწმები — ხნის ამო-
ღვება ამ შვედლებში...

შეზარდა გამოვლემბია წადილი ახლომდელი მეზიარებინა ამ მო-
გონებების საგანწრთან, დაუყოლებლად მომწურებინა ტოლსტოვი
წერა.

ოღისდაც, მის სიყოცხებში, სიყვარული და ერთგულება მიყარ-
ნახებდა, რომ არ შემეწრებინა იგი, არ შემეებრებინა შეუთბე-
ბით, თუ შემიკვებინა მასთან ხანგრძლივი საუბრისა და მასზე წუ-
რისაგან.

ამჟამად კი სიყვარულისა და ერთგულების იგივე გრძობებით
მიბრძებენ წარმოსახვები ავალორძრონ ყოველივე, რაც კი მასზე
მასხვოს.

* * *

1894 წლის გვიან შემოდგომალე პეტერბურგის ციხილილი ფურ-
ნალოს — სევერის წარმომადგენელი ჩამოვიდა მოსკოვში, რაბა
შემოეთავაზებინა ვ. ვ. ვერეშჩაგინისთვის (რომელიც მუწინ ნაპო-
ლეონის ციულზე მუშაობდა) და, აგრეთვე, ჩემთვის, რეპინთან,

კიოვენოსა და მხატვრული ნაწილის გამვე კარახინთან ერთად,
მონაწილეობა მიგველო ტოლსტოვის, ომისა და შვედლების მსახ-
რებოში. ვანზარბელი იყო გამოეთავ ფერადი მხატვრული ილუს-
ტრაციების აღმომი — იგი უფროს პარტიის საბოთი უფდა დატრეგე-
ბინათ ფრანკოს ხელმისწვერათვის. როგორც ახალგაზრდა-
დამწებმა მხატვარმა, მე, ცხადია, დიდის ხალისით მივიღე ეს
სასიკო წინადდება, რაც რთული, მაგრამ ძალზე წარტყ საშე-
შობს განმომზებდებ. თანაც, იმჟამად ხელმოყლედ ვახლიძე.
ვერეშჩაგინმა, რამდენდაც მასხვის, უარი თქვა. შემოვთავაზებეს
ოთხ-ოთხი თვეს ავეერინა და აკვარელიო შევევრებინებინა. ეს
წინადდება იმითაც ვახლდათ მკადუნებელი, რომ პირველად იქ-
ნელოდა შესაძლებლობის ფერადი ილუსტრაციები შემექმნა — რა-
ცხე რახანია ვიცნობებდი. და თანაც იმ წვერის, სახელმოყლე-
ბელი წინებისთვის, ვისაც მუშაობის წლებთან ვაძებებობდი.

სხარაულიო შევევრებ მუშაობს. მაგრამ ოლიო საქმე როღ
ვახლდათ! იქინდ დავიწყოთ, რომ საშინლად ძნელი იყო მიედლ
წინაში ოთხად-ოთხი სტენის შერევა, როცა არანაკლებ მუშაობის
სხვა აურაცხელი, აურაცხელი სიუბერისთვის ვერდი უნდა აე-
ვლიო. პირველი დამთორბული შემოქმედებით აღტყობების შე-
დავ (თავდაპირველი მონახებები), როცა დეტალები მხატვრული
დამწუშავების სტადიის მივალწიე, წინაწარ გაუთვალისწინებელ და
გადაუთვალელ სიძნელეებს წავედი.

ძნელი დასაქრებელია, მაგრამ სწორედ იმ მოსკოვში, სადაც
ვიწარდებოდა ოპოზიის მოქმედების დიდი ნაწილი, მაშინ თითქმის
ვერაფერის ამოებით, რაც კი მეცხარებდებ საყუენის დასაწყისს
განახახებებდა: ვერც საშოკალოკო ტანსაცემოს, ვერც სახვერის
სუნდარებას, ვერც ავეს და ვერც კურტულელოს იმ დროისა, ერთი
სიტყვით, ვერც ვერც, რაც აუცილებლად სჭირებდა მხატვარს.
ვისაც ნატურის ერთგულება და ისტორიული ომანცებების შესე-
ბამისად მუშაობას ვანზარბავს. რაც უნდა დასარგებლო იყოს წი-
გნები ისტორიული დოკუმენტაციისთვის, მაინც, ნამვიღვამა იმ
დროის მორალომამ, სამოსელმა, სულ უბრალო ფერადღვანა
ქმნივეც კი შეიძლება ფერათ მოულოდენელი შეხებებისგან გიბი-
გოს, შვიძებდა სწორედ ისინი ვერცეც ცოცხალი, უტყუარი კომ-
პოზიციის ამისავალ წერტაღად.

ჩემი უფროსი ამხანაგებიდან ვ. ა. სავიციის ვიცნობდი ახლოს,
ბულიო მიყარდა ის მუშეწერიო მხატვარი და სურგარძლი აღა-
ნაი. სხვეზედ უყუო იგი მიცნობდა და მეგობრულად მეკვირებო-
და, და როცა 1894 წლის „პეტრდუენიციის“ გამოქვენაზე ჩემი
დიდი სურათი „წერილი საშოკალოდამ“ ნახა და ატყავდა გამო-
ხატა, მისი გულწრფელობა ვიწმე. სავიციამ იცხადა, რომ მე
„ომსა და შვიდლილს“ ვასურებობდი. იქინდ იცხადა, რომ მის
უფროს, გამოქვენად მხატვარს და, თანაც, ძალზე უცხოებისგან, ჩემს
მიმართ კეთილგანწყობილად ამჟამინს, ვეკიხოვებდი ზოღმე ზოგ
რამეს. მიწღვდა 1812 წლის ჩაცემულობის წერტილმანის დამეებ-
ქითებინა და არაბრებელ ვავულოდვიარ გულშეშობისთვის: რატომ
არ მიღიხარ ხამწინეში, რატომ, და თვით ავტორთან რად არ
დააზახებდებ იმას, რაც გეძევებოდა.

* * *

ტოლსტოვის შემოქმედების განმსახვავებელი სიყინება ისაა, რომ
მისი წიგნები გარწროღდებული „ლიტერატურა“ კი არა, თვით
ცხოვრებამა და ჩვენ ავტორის არსებობამა თითქმის ვვაწიწვდება
კიდეც. როცა ტოლსტოვის ამო თუ იმ წარწრებულ ვეკთხოვობდი,
ისეთი გრძნობა მუფუფებოდა, თითქმის თავად ვევავე აღწერილი
ამის უწინარი მეთვალყურე და არ მიკრდა პორტრეტული ხასია-
თის შტრახების მოხაზვა, გეგონებოდათ, ნატურა მზის და ვიზა-
ტაკო. თანაც, მისი შემოქმედებამა რადაცოთ მის ახლომდელი, ისე
სახვეები იყო, ისე ვგრძნობდი მას, ისე ვგობოდი, რომ განს-
კუთრებულნი ხალისით ვასურათებდი და მხოლოდ ტექსტს კი არ
ვასურათებდი, აჟამედ, თითქმის სტრეპინსა და სტრეპინს შორის
რაც იყო, იმასაც ვეკითხოვობდი და იმითაც ვავსებდი ჩემს ძვალ-
სა და ბილში აგრე აუხსნელიად გამჭდარ მასხლას.

მაგრამ, როგორც კი შევევლდებოდი თვალდ ოხსულების ავტორის
წარმოსახვას, ტოლსტოვი მაშინვე ფანტასტიკურ, რადაცნარი ცოს-



მეორე სტიქიურ არსებად წარმოამდგებოდა თვალწინ, გაბედულებად არ მყოფნიდა, რომ ასეთ გიგანტთან მივსულიყო.

ამასთანავე უნდა შევნიშო, რომ ტოლსტოის დღებამ სწორად 90-იანი წლების დასაწყისში მიადგინა აპოკაფს: მიღწე მსოფლიოში სახელგანთქმული და დიდი მწერალი რუსების მწერანია. როგორც მწერაკმა მას ტურნეებში, ადგილბი მწერავალზე მდგარა რუსი გენია, აღიარებულ იქნა მხატვრული სიტყვის უდიდესი ოსტატთა შორის უდიდესად. მიიღო საყვარის მწერალთა და მხატვართა, შთიღო მოაზრებები კაცობრივის თვალსა და გულსუსერი მაკარობილი იყო ხაზოციმეო მდგარი სახალისეს, შემდეგში კი ისინაა კოლიასანეს, სადაც ცხოვრობდა იგი მისი თავისუფალი ცხოვრებით.

ღრმა სულიერი კრიზისის შემდეგ მხატვარმა ტოლსტოიმ ადგილი დაუთმო მოძღვარს, მოაზრებებს და ცხოვრების აზრის მამოძებლს, მგზნებარე წინასწარმეტყველს, ქადაგარე ზოგადი იდეალების, რომელთა დღემამაზე ღვთობის სასუფეველი უნდა დამეყოღრდინა. საყვარის ყველა უფობიდან მიეშურებოდნენ მიხედვით ტანჯულნი და ტვირთმომიქმნი, სიღმისის ქენწენი წამებულნი თუ ცოცხლები, რათა ცხოვრების აზრი, კუმარანებდა დედგნათ. იგი იქცა კაცობრიობის „მგზნებარე სიღმისად“.

როგორა შეშქრულ მე კარზე ვიგდომოდი მას ჩემი დადებზე. მნეშოდღვინა საჩუქრადი?... (შემდეგში ვაიგებ, რომ თვით დიდი და ცნობილი მწერლებიც კი მოწინავედუნი შიშით იხსკვლებოდნენ, თურმე, ტოლსტოისთან შეხვედრის წინ). მაკარა, როგორც ეს ხშირად ხდებდა ცხოვრებაში, უცაბედი შემხმარებელი წევრები ხოლმე საქმეს ჩვენს მაგივრად.

* * *

ეს იყო 1898 წლის გაზაფხულზე. მშვენიერი, სათიფი გენების კვარა იდგა, მოსკოვის ფერწერის, ქანდაკებისა და ხუროთმოძღვრების სასწავლებელში „პეტრეფოვიჩების“ მირიერი გამოვედმა მზადდებოდა. როგორც ეს დიდი გამოვედის წინ დღებში ხდებდა ხოლმე, ირკველივ გაწაწაწა იდგა. ჩაქუჩების კაყური, უუთობიდან ამოძრობის დროს ურჩი ლურსმენების დაძაბო, იატაკზე დადების რახნები, მუშების უყარა, მხატვრების გრძობა — ერთი სიტყვით, უფროსადან ადარ იყო. თავისი მიმდრეოდლე კაჟურა დღე იდგა, როგორც გაზაფხულის პირველი იესო ხოლმე მოსკოვში. პეტრეფოვიჩების საზოგადოების მსკოვანი წევრები, ცნობილი მოსკოველი, აგრეთვე გამოვედის გაზაფხუ პიტერადან ჩამოსული გრძობე-ქურაირი მხატვრები თამადა აღაქებდნენ უუთობზე. უყარითი ამბობდნენ საოქმელს, ცილიზირებდნენ ხმარე დავებარა, ერთ-მანეთს უზარებდნენ აზრს სურათების განკლებაზე. მე, როგორც დამწვები, ცოტა ვინმესთვის ნაცნობი მხატვარი (ჩვენს ახალგაზრდა მხატვრებს, საზოგადოების წევრებისგან განსხვავებით, ესპონენტებს ვგვებახდენ, ჩვენ დიდი უფლებები არა გვქონდა, მთლიანად დამოკიდებულნი ვიყავით თურქობა, რომელიც საზოგადოების უფროსი წევრებისგან შედგებოდა და ა. შ.), ბენჯანე ვიყავი კოუხში მიყუთული და ვცილობდი ფიქრებში არავის წაგებლანდობოლი, ჩემი სურათი „დებიუტანტი ქალი“ უკვე უკვე ცედებულ. წახვალა ვაირბედი, რომ დარბახში გაიხას: „ახლა ტოლსტოი მოვიდა“, და იმავე წუთს, მივიდა ჩემთან ა. ა. საკვირი, რომელიც აქამდე თავის ამხანაგებთან, ხნორი პეტრეფოვიჩებისა საუბრით იყო გაჩითული: „რა კარგია, რომ აქა ხართ. ლეონიდა ოსიძის ძეგ, ახლა ლევ ნიკოლოზის ძე მოვია აქ... იგი ხომ უკვე აღიწერა, გამოვედის გახსნის წინ, ვიდრე ხალხი მოვიდოდნენ. გნახებოდნის ხოლმე. მე თქვენ გაგაცნობო მას. ჰოდა, თქვენ უკვე მიხან ვსტუბოთი ყველაფრის იმ დეტალებზე. რომლებიც კი გაინტერესებთ „ომისა და შვიდობის“ ილუსტრაციებისთვის თუ, საით მიღობარა, საით?“ — იყვარა მან, როცა ნახა, რომ კარში ვაგარდნას ვაირბედი და სახელური ჩამებდა: „ვეყოფათ, ვეყოფათ ჯე სიმეორიზაზე, ვაიკეთ! იგი ხომ ისტორიულ და თვითნაირი აღმანაა, აი, ნახავთ? კარგია, თუ, ისე დარჩით მიარც შორიდან შეხედით. თქვენ ხომ საოცნებოდ გქონდა — ჩრდილმე მაინც თუ ვნახავ „ციცხლადო“, ახლა კი სწორად რომ ბედმა გავიღობო!“.

„ქონსტანტინ აპოლონის ძეგ! არა, ნუ, ნუ გამაწმინდოთ თანაც აქ, თქვენი ამხანაგების თვალწინ! ის იზამთ სხვა დროს...“
„კარგი, ჰო, დავიფილით და ვნახათ როგორ წავა საქმე...“
ამსობაში წინასწარი ლევ ნიკოლოზის ძე უკვე ააღტობს იხლდა

უფროსი მხატვრები შეწრაოდნენ, ყველა კარსკენ გავაქედ, შეიქმნა შესახებდრად და უცებ ყველაფერი გაირიდა.

„ვიღაც“ მოიღობა. „რადაც“ არჩვეულებრივი მოგზარაკი უკანადად დარბახსკენ. ამხანაგების ზურგს უჩინიად ამოვარებულ თვალთი მივავეცი ტოლსტოის. ხელისუფლები ხალხურ შემოქრელი კამარა ჩაქეწო და სხვანაირი, თავისებური ნაბიჭი მოიღობა, გვეგრინებდით მოსრებობს, ფხვს ოდნევე აცლებდა იატაკს, თავაწეული და წელმეტილი ოდნევე წინასწარილი მოიღობა თითქოს მოქიროს, ჩქარა, მხნედ, მსუბუქად მოიღობა და მოიღობ სხვითი წინასწარფვის გამოხატავდა. შემდგომში მე უკვე ვიცოდი, რომ იგი უკეთესების ძალზე უფრებულად განმბნდა თავს, როცა საყარად, ყველას შეგინდა საყარო უკრადლებს ცენწრთა ქეკურა და ყოველთვის გაურბოდა ხალხსრადლე საკრებულებს.

ტოლსტოი გულსუსერიანად მივსალმა მხატვრებს და, უცებ, მწერის ამაბებ, თითქოს სიყრცეს ჩვევრავსო, შეუდგა სურათების დაფოტოგირებს. და მე მიყრცე ვიგრინებ: მისი აღერბასთან, მისი უბრლოება — თავის თავზე თავისი უზარმაზარი ტექნიკურ-მეწინის მისათოვად სულიერი მუშაობის შედეგი იყო. მე ვხედავდი ელვის კროხას და ტვარკას. ვხედავდი ქეკა-ქუხლს, ვისმენდი ლრებუნებს იქით ვადაუხებულნი მების ვარებდი. ამისთანა ტოლსტოის ჩვენებს ვცდობდები მეტე მრისხანე ცის ფრწვე პროვოლით გამოსახული პორტრეტით.

ვაგოფდინს დაფოტოირება დაიწყო. ტოლსტოის ცვალდაცულ ნახვარკედ მიმაჯი მხატვრებს გამოცაყევებული ამა თო იმ ნაწარმების ატორია ამს-განმარტებბს ახლევად ტოლსტოის და სასხვად ისმენდა მის სიტყვებს — შთაბეჭდილებას ან მოსარებებებს. მაგარა, აი, ისინი ჩემს ნამეშვრებს უახლოვდობან... მდელე-ვარებიცაა სულე მეტუფობები. ვაიყო, დაიწუნდა იგი, თანაც ამ-დენის ხალხის თვალწინ, რაღა უქნა მამინ, სირცხლიით სავ გამოყო თავი. მაგარა ძალა, რომეოდ ჩემს შიშს აღებებდა, ნახვარკედ მიმაჯიო ჩველსი ცვალდაცულ მეკანებოდა. აი, ახლა კი გამოსდებ ვული, წამიც და — ისინი ჩემი ნახატის რე დანანს.

„ეს კი... ამისთ ტოლსტოის გვეწერილი მიმაჯიო საყვიკო...“ ჩვენი ახალგაზრდა მხატვრის, პასტერანის „დებიუტანტი ქალი“, მაკარა უქანსწილით სიტყვის დამთარგმანა ძლივს უნახარო, რომ ტოლსტოი გამოცაყევები და შეწაყვებინა: „როგორა არა, როგორა არა, ეგ სახელი ჩემთვის ცნობილია, თვალს ვაყვებდ მის ტალანტს“.

მე იმ სიყვალმისსიყლივით ამოვისუნთქე, რომელმაც ეს წუთი შეიუთო შეწყალებს ამანგი. ახლა უკვე აღბე ვცილობ, რა შეწყა ვეშეწოდდი დიდი სიხარულად და დამორცხებობანგან. „თუკი ასეა, ნება მიმიტეო, წარმოვადგილოთ თქვენი ატორია, იგი აქ ახლებო...“ გამამილა საყვიკო იმ დღე წამს ტოლსტოის ირავლივ წრე გავიდა და მე მის პირისპირ დავჩრია — იგი, მიზობილედ და და ნთელმობოლი, იდგა და მიუტრებდა, კარგად ვერ გავრკვეულავები ეს რა ხდებოდა ჩემს ბედს. დანებებო ვივეტი მის წინ, და ფართო, მამობრივ ხელისუფელს — მახსოვს მისი სიბოლო და სიღბო — ხელებე მიქრებდა.

და რადაც სასამოფინოს მეუბნებოდა, მაგარამ ისე ვიყავი აღელვებული იმით, რომ ტოლსტოის გულსუსერი ჩემვე იყო მოპირი. ხოლო, ისე მრეფობოდა, ისე მიქნებოდა სინდისი, მით უმტრები, უფროსი ამხანაგების წინაშე. რომ მისი ცალკეული სიტყვები არ მახსოვდა... ის კი ვაგარჩე, თქვენს სურათს „წერალი სამშობლოდან“ და სხვა ნახატებს ვიცნობო.

არ შეუდგებოდი იმის მოყოლის, თუ სხვა რა მონდა იმ დღეს გამოვეჩადე. არც ლევ ნიკოლოზის ძის შეხედულებები გამოვრცემო ამა თო იმ ამოკანებზე. უკველევი ეს შეგდამოთ იხილეთ მის სტიტათში „რა არა ხელწვდება“. ეს საყუბო სწორად იმ პერიოდში აღელვებდა ტოლსტოის, და ზემოთ დასახებულულ პატარასკენ იმ პერიოდში წერდა. ამ მონით დავიღობა ხოლმე გამოვეჩადე. ლევ ნიკოლოზის ძე ზოგორენი ნამეშვარას ძალიან სერიოზულად აღაქამადა, დიდი გულსუსერით ვაირბედიბო, უტრადებდებოდა არა... უნებებდა იმ ნახატებს, რომლებშიც ვლტობა ცხოვრება იყო ასახული. ტოლსტოის მიერ გამოთქმულ იმ უწინაშეთანგან, რომელია გაგრინებდა შედეგი (მე კვლავ მთლიად ბოლოში მოვექცევი), დამამახობრდა ეს ფრატა: „ღიაბ, მითივის ეს (ხელწვდება) მხოლოდ ვართობანა“. როგორც ჩანს, ეს იმ ხალხს შეუხებოდა, ვინც ვლტობა ცხოვრების ამსახელი ნაღვლიანი, სერიოზულ-



შინაარსის ნახატების მიმართ ინტერესს არ იჩენდა და მათ წინ არც ჩერდებოდა. სხვათა შორის, ტოლტომი მამონ ერთი დიდი ტოლს გამო შენიშნა, რომ მისი დიდი ზომა უმნიშვნელო სიუვეტს არ შეუდგებოდა. „ღიღი ზოიბი... დაუშავა ზან... ვფიქრობ, საპირთა მონაშენლოვანი, ღრმა აზრის შეწყვეტა აქვს, ისტორიულ მოვლენებზე და ამითანანი დაიხატოს“.

დათვალერება დამოყარდა. ლევ ტოლტოსისაირ დამწეობებზეასა, გაზებდა და ჩვენ მხატვრების ჭგუფებზე მომორბეტო ვიფიქრე— ვუამებ თუ როგორ გეშუობიდი მისი რომანის ილუსტრაციებზე, ვუთხარი, თუ რა ძალიან მინდოდა მისი დახატებით დამწეობებზეას სტეფენის ზოგი წარწერა. გაუხუმლებ ჩემი ოცნება— მინდოდა ილუსტრაციები შეტყვევინა ტყვევინა და უკვენი— ავტორისა— ზარი მომეშინა-მეთოი... ..ცხადია, რასაცერეველია. ვამაღლობ, ეს ძალიან საინტერესოა— დიდიდ მოხარული დაგრჩებით. მომბარბადნი... მომაჯად სარასკეცს მ-ბარბარდნი.— მე ამაღ წუტად მასხვს, რამ სარასკეცს დახატარი. „მობარბადნი. ჩაიხე დაკვეწევეთი და აუცილებლად წამოიდრანეთი ნახატები“.

* * *

ლევ ნიკოლოზის ძემ, როგორც ჩანს, სასტუმრონი გაავრბობდა: ჩემზე, რადვალს, როგორც კი მივიდი დაიქულებ დროს, მასხვებზეა ჩემი გვარი გააგო თუ არა, მამონე მალა ამიყვანა— ხამოციკისი სახლის დიდ თივარ დარბაზში შემეძინა. მიმდებოდა და ოთხის შევაუბოდი, მოვაგად მაგაღაზე, უკვე ერთი ამაუბარიანი დიდი ნავთის ღამაჲ. შესასვლელას ხელმარტებოტი ორი თივარი კარი იყო, რომელთავან ერთი მეორეზე ცუტათი დიდი გახლდობ.

ილიაში საქაღალდეგაჩრდილი ვიდეკი მაგიდასთან და ბუნებრივი მღვდლარებით ვიცხვებოდი ორი თივარი კარსზე. „რომ-ღიღად გაიშავა?“— ვეითხვებოდი ჩემს თავს. „ალბათ, დიღადი“— გულს ბავაბუგი გაკინდა, ღლინის წუთები საუკუნედ მიტყვევებოდა:

მაგარ კლევ ნიკოლოზის ძე მალე გამიჩინა კლდე უფრო დაბალი კარის ჩარჩოში, რომელიც მისი საბუთო ოთახიდან გამოდებოდა. თავისი სხანაირი სიარული შემოვდა იგი ოთახში. იღებს ნაყრისებრი ხალათი ეკვია, მხენ და ხალისონა ხენდა და შორიდანვე მომხალბა. საქაღალდე რომ დიდვინა, სხვანაირადვე კეთილმოსურენდ ხშით მომამანა: „ება, მარკენთ, მარკენთ ერთიი საქაქრად მარკენთ, რა მოიტანეთ?“ დამხებოტი მინია და აკვერჩი ჩამოხაროდა. ნატყას პირველი შეტოვსი იყო, რომელმაც „ებრე ბეზუხვიო მას თავად ანერეკი ვაგანოსი. უჟანა ფორწე იმპერატორი ალქსანდრე მარკენივალ ამალაუფო მომდგარია დარბაზის შემოსახლელს. შეტოვსი გაბურბებულია და განახიხაბული პალების შექუე ვეკლავაფი თაფურმავაი ვერბითთა ვა-შუქებოტი. თავიანდ ტოლტოსის სიტყვას კი არ დესკენია. შემდეგ უცებ შეტრიალდა, დიდი თივარი კარსკეც მაგარათა და გასახა: „ტანია, ტანია, ჩქარა მოდი, ჩქარა მოდი.“ ვეკლავდი ამას შემდეგ თავის ქვევაქენეთი მუხებზეა: „ხედავო, რა უნდურთ რამებნი ღებდა... მჰ... ცოყს რომ ციხელნი დაკვდებო, მამონ დაუფორიანი კავოს საბურბებელ მე ხომ როდის-როდის, ოღესებო, როცა „ომისა და მშობილებას“ ვწერდი, ვიცნებოდი ამგვარ ილუსტრაციებზე, მე ხომ... მჰ. მშენენერია, მშენენერია...“

შემდეგ კვლავ და კვლავ და კვლავ და კვლავ იმერია და იმერია ის ხსენავა, იმერია რაღაცნაირი სხვაგვარი მუსკალური ტემპითი, ისტონიარი აღმთოვანებული — რბილი, ისტონიარი მონალტრეს— მისიკავარებულ ხშით, როგორცეც მხოლოდ მას, და მომზიბივლითა შორის უმომზიბივლებლს ადამიანს გამოსკლავდა. შემდეგ, ცხოვრებში არაერთხელ მარტუნა ზედმა მის ბავთოვანდ ამ სიტყვის გაგონება. იგი დღემდე ცინცლად მასხვს და დღემდე ვერბის ჩემს უურში განსაკუთრებული, ტოლტოსური „მშენენერია“.

ფიქრობო, რომ ჩემი დამწეობების და ცაცხვობა და იმან, რაც ჩემს არსებობაში მან ამოიყოფა, უკანანა მას, რომ, პირველივე შემთხვევისთანავე, შემოეთავაზებინა ჩემთვის რომელმამ თავისი ახალი ნაწარმოების ილუსტრირება.

სურათის თვალთ მოაკვილა და გულისხეური მაკვირდებოდა. უცებ ძალიან სერიოზულად გახდა და კვლავ აკვარებს მიაკვიდა თვალით. ვიღარები, ჩემი ნახტობი გამორეკლავდა მოლოდინდება ზემოქმედ-

ზე ამ ერთი აღწერული სისარული ამავო. გაუხებდობისა და უმნიშვნელო შეზიკელობისგან თანდათან ვთავისუფლებოდი ტან-ცხიმს. შევადარე ვიყავი დათარგუნული იმის ფიქრით— ცოხე-მონარეგავით სულად, შეკარე მარტონი ვდეგაფა-მეთოი. „ფერადისი, კეთილი მოხატო-მეთოი, — გაიფიქრე— თანაც ცუტათი მასამხვსე მო-მაგონებ. თხივ რომ მამარჩემეთი ეყვანათ აქვს გადავარცხნული და უურის თაჟეშ მასავით კულულებით ახვევია...“

ვერ შეენინებე მაკვიდას როგორ მოავდა მისა ასული ტატანა. „ეჰ, ტატანა, ვიცანა მხატვარი, რომელიცეც ვეხავრებოდი გა-მოუღონის შემდეგ შეხედენ, რა კარგია, რა კარგია.“ მამონ გერ არ ვიცილო, რომ ტატანა ლევის ასული თავად ბავაჯად და დრე ბუნებრივი ნიკე ქინდა მიმადლებელი. აკვერჩხ რომ ბუნდა, არც იმას დამოუხლებად აღტაცება და სულმოთქმულიდ იმორებდა და იმორებდა: „ო, რა სხტატი ხართ, რა ოტტატი ამის მსავგისი რომ ხომ გერ რაფურთი გვიწინას ხომ მარჯოდა, მამა, ალქსანდრე-ტოლტოსი მოტრებოტი თხივ ნახვალად განსაკუთრებულა“ მამა და შვილი გულსხეური თავალიტებინენ ნახატს. სურათისა აღბედილო ყოველ სახეზე ცალკე მსკლბინენ და ერთ-მანეთს არ აცლიდენენ ქაინიხურის თქმას. ტოლტოსი სულ უფრო და უფრო მთარულ გუნებაზე დებოდა: „მარკენთ, გეთავითა სქავ მიჩენეთ!“ შინი და უხერხულობის გრძობის სულთლივ გამიჭრა და ერთიფიქრებოტი მოკლბოთი ვერცენე აკვერჩხებ: „ნაქოლდინი და ღაგურეშა“. „ნატყას ნახლობი დაქრლი თავად ანერეკის“, „ფერადისის მიერ მოსკოვის ვამაღველთა დახერტა“ უკვლიდა ახლა სურათის შემდეგ მათი ინტენსივი უფრო და უფრო ვადებებოდა და ქებას ზოლო არ უნებდა. რა მომავალბოებოდი იყო მასხვს, როგორ გაიქვის ნახვალად ლევ ნიკოლოზის ძემ, როცა ქვეს აკვერჩხე გამოსახული ფერად-ფერად მუნდინარი-კავალერისტების ჭგუფი დინახა: წინა პლანზე, საღაშქროსამოსე-ლოპინი, სერიოზული და შეფიქრანებულ ნაქოლდინი უმხმენ შექუქებებული ღაგურეშას პაპ-პოე, ტოლტოსი არენება დამაბული, ფიქრით დაძაროული ნაქოლდინის შერიპარებაჲ მანია ტყულებით თქიტი ვულგამბებარი, შეზარბოვებულ ღაგურეშასთან.

ტოლტოსის ინტერესითა და მისი კარგი წყნყოზილებით გამაბებებოდა გადავფიქრე მოსოვის მიხეცა რამდენიმე კოთხა, რომ-ლებიცეც ხა ხანია მარტუნება და ზოგი ცნობაც მიხელო. მინდოდა ჩაეფეხმოდო სხვაფასხა სიტყვიკის გეგმობებზე, სერისოვას სახისავთი, ჩაეცულებოთ ნიღებზეა, — უკვლავად იმის, რასაც ჩემით ვერ ვაგვიცო სასხუნი ბიბლიოთეკებში მასალებს ქვეყის შექცედა. ცხადე მასხვს, მაგალითად, მანტერესებზეა, ზუსტად როგორც ეკვა ღაგურეშას ნაქოლდინთან ენოლოდო. როგორცეც კაითოეუბოდა ბიერი მოსკოვის ვამაღველებლის დახერტის დროს და. შ. და. ა. შ. მაგარ ამ რაოდენ დიდი იყო ჩემი კავიება, როგორ შევცეხო, როცა, დახმარების გულწრფელი სურვილის მიხედვად პირველი სიტყვიებანი შეეყოფე ავტორის, რომ... ტექნიკა იმდენად დავაწეებოდა, იმდენად გრძობა ერთმანეთს რომანის ენოლოდო. ზოგარც მთელი თავებიც კი, რომ თითონიც და ჩვენც ბევრ სიტყვიც.

გზადგავა, რომანის ენოლოდებს რომ იხსენებდა, ლევ ნიკოლოზის ძე ურადღებდა ამხეხილებდა თავისი შემოქმედების არსებით. სესავათან განსხვავებულ ნიშნებზე, ცერბოდ, „ომისა და მშობილობა“ შექმნის ძალზე ხაინტერესო მომენტებზე: „მასხვსა, — და-წყო მან, — რადაც უნდა დამწეობოდა, მინდოდა აგურება იმპერატორთა ცნობილი შეხედებო ტოლტოსი. მაგარამ მე რომანის სულ-ძალით ჩაეკეტებოლის შობაზედღობლას სტოვებდა, დანარჩენ ტექსტებზეა და ვერ დაუზავებოდი. მაგარამ, აჰ, შემდეგ, მოქმედებლის მსვლელობაში, ისე ვწვიდა საქმე, რომ ნიკოლაი როტკოსი დილო-ზიოვის დავლებით წერილობითი ოხვანა უნდა გადაეცა ხელწიფისიავის, რომელიც იმ დროს ტოლტოსი იმყოფებოდა და რაოდ-როტკოსი ტოლტოსი ჩაიყვარებ, უკვე შემქმლდ დარწმობითი მამე-ტორია იმპერატორთა შეხედებარა, რომელიც ახლა უკვე უაღვთოდ აღარ მიტყვენებოდა. ამასთან დაკავშირებით, — დააპოლოცა ტოლტოსი, — უნებლად დახსენებდა ფეტის შესანიშნავი სიტყვიები: უცე პირტრეცე კარგია, მას პირი გენება; თუ ის პირი გაიფიქრობ, მასში ენა გამიჩნდებოდა; ენის ქვეშ ენსიკვეშა ჩაკლი იქნება და. ა. შ.“ ძალზე მოხდინილად და თვალსაჩინოდ თქვა ეს ფიტმა და

მევე თქმის, არსებითად, ხელოვნების ყოველ ნაწარმოებზე. ყველაფერი თავისთავად იშლება, ვითარდება, ერთი მეორისგან უფრო ცხოვრებისეული ბუნებრივი კანონზომიერებით გამოდინარებს.

ტოლსტოის ეს სიტყვები სამუდამოდ დამახასიათებელია. როგორც პორტრეტისტი, მე ვფიქრობ, რომ ტოლსტოის ეს სიტყვები განსაკუთრებული სიხალისეა და დამაჭრებლობით გამოხატავენ იმას, რაც ყოველ ნახატსა და მით უფრო ყოველ პორტრეტს აუცილებლად უნდა ახასიათებდეს: სწორი აგება.

ლევ ნიკოლოზის მემ. კრძალ, მითხრა, „ომისა და მშვიდობის“ გამოქვეყნების შემდეგ ბევრი ილუსტრაცია გამოიზარაგეს, მაგრამ ვერც ერთმა ვერ დამამაყოფილა: ყველა ძალზე ზედმეტად იყო და ყველა ბატალერ სურათებს შეგავდა.

ტატიაანა ლევის ასულის წამოხაზილი — „ამის მსგავსი რამ ჯერ არაფერი გქონიაო“, არც პირმჩინება ყოფილა და არც გაზივადება. იმ დროს, შესაძლოა, ერთადერთი რუსი მხატვარი მე ვიყავი, ვისაც ილუსტრირება მხატვრული შემოქმედების სერიოზულ, თვითმყოფ, დამოუკიდებელ სახეობად მიიჩნეოდა.

ტატიაანა ლევის ასულთან საუბარში იმ ხალაში მე შევიტყვე, რომ იგი თავადაც ხატავს და, რამდენადაც კი სააზროს დრო არცაა, მოსკოვის ფერწერის სასწავლებელშიც დადის. საუბარში ასევე გაირკვა სასიერო დამთხვევა: ტატიაანა ლევის ასული ყოფილა უნებლოდ მიწვრი იმისა, რომ მე მხატვრული განათლება რუსეთში კი არა, საზღვარგარეთ მივიღე, საქმე ისაა, რომ როცა, გენაზიის დამოაზრების შემდეგ, მოსკოვს ჩამოვედი, რათა მშობლების ნება-სურვილის თანახმად, მოსკოვის უნივერსიტეტის სამედიცინო ფაკულტეტზე ჩავირცხულეყავი. მე გადავწყვიტე, იმადროულად, ხელოვნების მსახურად ვაგმადარიყავი. განცხადება ფერწერის სასწავლებელში შევიტანე. მაგრამ იმ იმეამად ერთადერთი ვაკანსია და ირი კანდიდატურა იყო: ერთი ასული ტოლსტოია და მე, უბრალო სტუდენტი. რაღა თქმა უნდა, ის მიიღეს... მე კი უნივერსიტეტის მითვება ვა მინდოდა, რაც მომიწევდა, თუკი პეტერბურგის აკადემიის ჩავირცხებოდი, მაგრამ რაკი დროის დაკარგვა არ მინდოდა, გადავედი ოდესის უნივერსიტეტში, რომელიც სტუდენტებს სასწავლებლად საზღვარგარეთ წახლის უფლებასაც აძლევდა.

ახდენ უტყობირო ვაგმადარიყავი და ჩავირცხე მოსკოვის აკადემიაში, რომელიც იმხანად ერთ-ერთ საუკეთესო ცენტრად მხატვრულ სკოლად ითვლებოდა. — და თქვენ რე უნდა მამალოდენე ანასა... — სიცოლით მითხრა ტატიაანა ლევის ასულმა. ამ უკროზულ შემთხვევას ვაგმადარიყავი ჰქონდა: ერთი წლის შემდეგ სასწავლებლის დირექტორმა თავადას ლევისა მიმიწვია სასწავლებლის მასწავლებელთა შემაჯდენლობაში — იმ კლასის პედაგოგად, რომლის მიწვევა საიშუო ჯერ ისევ ეწერა ტატიაანა ლევის ასული. საშუაბაროდ, ნიჭიერი მხატვარი კალიბრი უფროა თუ სტუმარი იყო სკოლის სახელოსნოში, რადაც, დიდისა და ხელს — შარის მსგავსად თითქმის ჭოელ თავის დროს მამის ბედსაწერების ვადავობრებას, კორექტორების სწორებას, მთელი მსოფლიოს ყველა კუთხიდან ლევ ნიკოლოზის მისადე გამოგზავნილ წამოგზავნილად აურატელე კორესპონდენციავე პასუხის ვაგმემას სწარავდა.

* * *

იმის მიუხედავად, რომ ტატიაანა ლევის ასულის იქ ყოფნით (მით უფრო, რომ იგი მხატვარი, ე. ი., „ჩემიანის“, „ახანაგის“ ყოფილა) რაღაცენად შეება ვიგრძობ და უკვე იმდენად შეტოპილი არ ვიყავი, მაინც დამშვიდობება ვაწვიზარებ, „ეს რომ ტოლსტოია...“ — ტყდის მხატვრულად ფიქრი, — „ომისა და მშვიდობის“ ავტორი. როგორც ვედავ მასთან აქდენ საუბარს, თითქმის ჩვეულებრივი მოკვდავი იყოს, როგორც ვაძენ...“

დამშვიდობება ვცადე, მაგრამ ტატიაანა ლევის ასულმა არ გამიშვა და ჩაიხე დამტოვა. დარბაზი თანდათან ივსებოდა. მოდიოდნენ და მოდიოდნენ. პირველი, ვისთანაც ვაპაცნე, იყო გარაფინია სოფია ანდრეის ასული, ტოლსტოის მეთუელე. მანში შედარებით ახალგაზრდა იყო, მაჰალია წრის ქალბოა სახეზე ეწერა, მაგინცოლი, ცოცხალი ვაგლბოდა, ეტყობოდა, ძალიან ნერვიული იყო. ძალზე ახალბედვადი სოფია ანდრეის ასულს ვამდალუწე მამქონდა თბოლოან უფრევე ძეკვიტი მამოუკიდებელი ლორბარტ, შეხედვად სტუმარს და მამუნე ძირს ჩამოუშვებდა. ჩვევად ჰქონდა აგრეთვე,



რომ თავს სწრაფად, სწრაფად გაიქცევა: აკოიქით და მერც ძალზე თავიანთად, გულითადად მისცალმებოდა სტუმრებს.

როცა ტოლსტოი წამოხობით ჯერ კიდევ ცხოვრობდა ხამოენიკში (იმ წელს ვაგზებოლი ვაატარეს იქ), მითხრა კვირის ვარკვეულ დღეებში, საღამოობით ძალზე ჰრელი საზოგადოება იკრიბებოდა: ვინ არ იყვნებოდა ტოლსტოისთან მოხვედაზე — მარტო რუსები კი არა, ორენად ნახევარფერკში მცხოვრებ მისი თავჯანის მცემელ უტოპილებსაც საიყენებოდ ჰქონდათ ვაახარა მის ვავერლით თუნდაც ცოტა ხნით ყოფნა...

სახლში ჯერ ისევ იგრძნობოდა ძველებიერი დიდგარავიფული ოჯახის სტუმარმოყვარეობის კვლა; ამას ერწყმოდა არისტოკრატულ-სალონური თანამედროვე სულსიკვებება. და როგორც, სხვა ყველაფერს შეთავსებულად, აქვე თავის ადგილს პოულობდა აზრებისთავად მცხოვრების ყაიდილად სულ სხვა ხაზი — რაღაც ნაირად სულ თავისებური ტოლსტოელი ტიპები — ლევ ნიკოლოზის ძის მეგობრები.

აქ იყვნენ ზოლმე მოსკოველი თვალსაჩინო მსახიობები, მუსიკოსები, კომპოზიტორები, მხატვრები! პროფესორები და მეცნიერები, ვამჩრებოდა უტეცობელი, არა მხოლოდ ევროპლები, არა; ზედ შორეული ამერიკიდან თუ ავსტრალიიდან ჩამოსულინი; მატერული ფრკიონები და დიდმზობლები, გუბერნატორები და პროკურორები; ახალგაზრდობა — შერკლის ასულების მეგობრები და თავჯანისმცემლები: ვავების მეგობრები; და ტოლსტოის სიყრმის მეგობრის — ვინმე გენერლის ვავერლით ისდენე რკოვოლოკონრები, რომლებიც, ვინ იყოს, საცემობოდ იყვნენ კიდევ უკვე ვანერწრული, ანდა, სიბიდან ეს-ესაა გამოსული, თავიანთი რწმენისთვის დასაქილი მომდევრობი ტოლსტოისა. ყველაფერი, რაც ცხოვრებაში და დანატაიითაც კი წარმოუდგენლად ერთმანეთსა შეუთავსებლად გეწვენებოდა კაცს, აქ, ამ დიდ საჩაივ მაგაღასთან წვიდობიანად თანაარსებოდა. შეუთავსებელთა აგეარი შეთავსება მხოლოდ აქ იყო შესაძლებელი. და ამას თავიანთი სახელიც კი ერქვა Le stue Tolstoi. ვაგხოველებოლი, ძალდაუანებელი საუბარი იმართებოდა. იყინოდნენ, ზუმორდნენ, კამათობდნენ, ვაიხმობდნენ ფინანსებისა და კიევის რაწენი, უტყებში მხიარულად ნაყრდინდნენ და თაკამობდნენ თავჯანისმდენე სახიამოები და სასატარმოდენე, ერთობოდ დავჯანოვული ახალგაზრდობა. უშუალობა და საამოენება სუფევდა. ამას ხელს უწყო

ზღენ, ერთის მხრივ, საუკეთესო გავებით, არისტოკრატი დასახლდის ი მისი ძალზე უკეთესი უფროსი ქალთა შორის, მეორის მხრივ კი, რაღა თქმა უნდა, თვით ლე ნიკოლოზის ძე, როცა იგი ჩაიხვ გამოიღო იმ პატარა კუთხის კარნივ. ლე ნიკოლოზის ძე, ვითრაც კუჭმარტი სულს არისტოკრატი, შეიძლოა ყველა სტუმრობისთვის ექვსა გულიადი სიტუა—ერის შეიძლება, მეორეს გაუხვებოდეს, თანაცრინას გამოცხადებულ, მაგრამ ყველა უკეთესის სწორად საქმის სიტუაცია ტყუილი.

ხამოენიშო, იმ პირველ საღამოს ვიდრე, მასსოვს, ჩვენ, — ტატინას ლევის ასული, მარია ლევის ასული და მე. ფერწერის სიახლებზე ვსაბრძოლოთ, როცა ლე ნიკოლოზის ძე მოგვანდა თავისი საუკეთესო და ყველაზე უკეთესი ქალთა შორის ვერდიანო მდგომს სახე უბარწუნავდა. მათი უკეთესური სიხალისე დაღავე ბოლა და განსაუკურებულად გულია, ენამახვილი და მომიხვედელი ხლებოდა. სითბოს, სიხარულს, მეგობრულ სიხალისეს აფრქევდა. „ღმერთო ჩემო, ეს რა საღამოა... ვფერწერდა მე... უნდა წვიდეს ჩემს თანად, ჩემს განცდებთან უნდა განგებრტოვდეს, უნდა გამოვერქვე, ტოლტობისთან პირველად ყოფნის ეს შთაბეჭდილებები უნდა გაივარდოს“.

დაწმირებების ერთხელად მოხვავს, კიდევ შემოიარეო, ხოლო ამ ზეხუბლში, გზოვით, აუცილებლად ჩამოხვიდეთ ისანია პოლიანაში.

* * *

ხამოენიშო ერთ-ერთი სტუმრობის დროს ლე ნიკოლოზის ძეს ვიხვოვ. თქვენ და თქვენს ოჯახს ჩემი ცალი მინდა გაგანთომეთო. მოვლენადი დათქვნი დროს, გარდენს ჩემს მუელსს. — შევცბი, და მერე როგორ შევცბი: ლე ნიკოლოზის ძე მხას არ იღებს, ჭრ მე შემომხედას სიროსულად, მერე ჩემს ცალს. შემდეგ ისევ — მე და მერე — ისევ იმას და... ასე მეორდება რამდენჯერმე. იმდენჯერ, რომ დამზავია. „არა, არ პავჯარბო ერთმანეთს! — წამობისა მან სიცილით და ამის შემდეგაც მოგვასალმა, გულითადად მოგვასალმა. მე თქვენ ორთავებს გაკვირდებოდით. — ავიხსნა მან, — თუ ვინავემანო ერთმანეთს, მიხილდა და მიდგინდა. ხალხი ამბობს, ცოლ-ქმარი რამდენიმე წელიწადს ერთად ცხოვრების შემდეგ ერთმანეთს ვინავესებენ. ტოლტობი მომიხვედელი იყო — სწორად ასეთი მომიხვედელი მხოლოდ ის შეიძლებადა უყოფილო. ხუმრობდა, ჩემს მუელსს მუსიკაზე ელაპარაკებოდა. მაგან და მაგან იმოპოტიორკოვ ეკითხებოდა.“

შემდეგში ჩემი მუელად დიდი ხამოენების გრწონითი უქრავდა ტოლტობისთვის (მოსკოვი და შემდეგ ისანია პოლიანაში) მის საუკეთესო იმოპოტიორკოვს — ბახს, ჭენდელს. შოანეს და სხვებს. ტოლტობის უქვარდა მისი მოსმენა და ზოგჯერ ისეთი მდღეობარება ეუფლებოდა, თავად ცრემლი ადებოდა. მასსოვს, ისანია პოლიანაში ერთ-ერთი სტუმრობის შემდეგ სოფია ანდრისის ასულმა, თუ ტატინას ლევის ასულმა მოვერქვა (არ მასსოვს რომმუნა, არც ის მასსოვს, ის წერილი სად ინახება) ძალზე გულიადი წერილი, რომელიც დახალღებით ამდგვარი სიტყვებით მიავრდებოდა: „...და თქვენ წასვლის შემდეგ ჩვენს სახლში დიდხანს სუფედა მაღალი ხელფრების ატმოსფერო, რომელიც როზალია ისილორას ასულის დაქვამ დაგვიტოვა...“

ტოლტობის მუქურეში ჩემს აკვირებებს შორის ინახება სურათი, ტოლტობი კამერულ მუსიკას უსმენს ჩვენს სახლში. აი, როგორ შეიქმნა ეს სურათი.

90-იანი წლების დასაწყისში ჩაიკოვსკიმ დაწერა ახალი ტრიო „დიდი არტისტის სიკვდილის გამო“. ამ ტრიოს შემსრულებლები დიდი წარმატება მქონდა. ლე ნიკოლოზის ძე, რომელიც ხალხშიადად ადგილებზე გამოჩნეს ტრიოდებად, კონცერტებში ვეკარ დადიოდა. ტატინას ლევის ასულმა და მარია ლევის ასულმაც გადაწყვიტეს, რომ ტოლტობის ქაიანს სიძობება ინტიმურ წრეში მოეხმინა ეს ტრიო. ადვილტოვით, რომ ჩემთან მოვსანებნებდით. ფორტისთან პარტისა ჩემი მუელად საულებდა. ვიოლინისა და მალაქონისა გრებოდა, ვიოლონჩელისას — პროფესორი პრადლეკოვი. ჩვენი ბინის სიფრწოვის გამო, მონაწილეების, ტოლტობისა და მისი ქალთა შორის გარდა, მხოლოდ ორიოდე-სამოოდ

კაცი მოვიწვიეთ. ჩემს აკვირებულ (რომელიც მესსიერებზე დაუბნავდი) აღებუტეს ის დაუენიარა მუსიკალური საღამო, რომელშიც ლე ნიკოლოზის ძეს დიდი სიამოვნება მიანიჭა. მასსოვს აგრეთვე, რომ ლე ნიკოლოზის ძე ჩვენთან ოჯახში იყო (ვინაგებრიანულ ვახშირს გქვინდა). ისიც მასსოვს, რომ წეთისხილი ზოუნისა დალიან. იმ საღამოს ვულვასწევტი და გათვალისწინებელი კერობი იყო მასსოვს. ჩვენს პატარა ბინაში ოთახები ისე იყო განლაგებული, რომ მასსოვს ოთახიდან კარი ორბაპარი ჩვენთან იქ გამოიღოდა, სადაც მუსიკის ვისმენდით. ტრიოს ბინისიბოს დროს კი კარი ვაილა და ჩვენი ძიძა, თითქმის ვერც ვეკავის ვხვდოდა, აუწკარუბელი. მომსული ჩიას ქიქით ხელში, არჩივინს გადას ოთახის თავიდან პოლომდე. იტავა ერთი სრავაში დაყენა. „ჩუ! უ! აკრავებუნებ ძიძა! იმას ლევენ ურჯი არ შეუბერტავს, ფეხი არც ანებკნა, ზია, გოგმან-გოგმანიო დაიავინოურად დაავტეს ოთახი და სმზარე-ნიკოლოზ გაუჩინარა.“

ისიც მასსოვს, რომ პირველად იმ საღამოს ვავებდ მექვე ტატინას ლევის ასულისა და მარია ლევის ასულისათვის, დღად ბედნიერი ტყუილები, ლე ნიკოლოზის ძის ნატორიდან ჩაბატვის საშუალება რომ მომცემოდა-მეთოც, მაგრამ, დავეუბატე, — ვერ განიბნოდა ეს ვიხვოვ, რადან ვიცი, რომ არ უქვარს, როცა მის თვალწინ ხადენ და არ მინდა ჩემი შემოღობის სიკუჩრეობად და სურათული შევაწუხო-მეთოც. „არა, არ ამბობ, პირიქით, ძიძაან ვეგანადება მის აინტერესებს, როგორ ვხატავთ... სიამოვნებელი მოვეყვო სენასებს“. მას შემდეგ დავიწყე მისი ჩახატვა (პირველად ისანია პოლიანაში), როცა კი ხელსაყრელი შემოხვდა მომცემოდა. ამისთვის სანაგებოდ არ ვიდენებ, სერიანობის, მუშაობის, სითხვის, წერის დროს ვიხატებოდა. იგი უკეთესობის ძალზე თავჯიანად, კარად შეივლებოდა და ზოგჯერ, როცა კი დროს იხელტობდა, თვითვე მიაჯავზობდა „ჩამოყვდებიო“.

* * *

იმ ვაჯუზებულ, ხამოენიშო როცა ვევიკ ხოლმე, ვხვებობდი ნიკოლოზ ნიკოლოზის ძე გეს, რომელსაც ცოტა ხნით ადრე ვ. დ. პოლენოვთან გავეყენი. ეს იყო დღად გონიერი, სიცოცხლე სავსე, ორიგინალური აქაიანის, იმაზე რომ არაფერი ვიქვით, რომ პირველდენიჭაო შორის ერთ-ერთი საუკეთესო მხატვარი იყო, რომელიც თითქმის არ ბერებოდა და თანამედროვეობის საკითხების მიმართ შეუნდებელ ცნობისწადლის ინარჩუნებდა.

ერთხელ, ჩვენს ხალხს, მერსულ ვისხედით. — მასსოვს ვაწლი შევალო და ვაჯუზებოდა სურნელთა მიუფრებოდა ვაქუნელი შემოხვითი ვუსუნებოდა. — ვისხედით და ვუსმენდით: ნიკოლოზ ნიკოლოზის ძე თავისი ცხოვრების ამბებს ვეუყვებოდა. რა სათელი ვინების, რა სანტერესს და მომიხვედელი კაცი იყო, როგორი მოყოლა იყოდა მასსუნდება, მაშინ შეზერუნდა ხალხის ლედა საბოთლის ფანჩისკენ, სადაც თავის ოთახში მუშაობდა უნდა ნიკოლოზის ძე და მიიზარა: „საღ ხედვად, ლეონიდ სიასის ძეც, იმ ზედა სარკმელს. — მალე იქიდან მოვეკვლინება მოძღვრება, რომელიც მთელ მსოფლიოს დაეუფლებოა“.

უტებს სახლის შესვალა კარში გამოჩნდა ლე ნიკოლოზის ძე, — სენაიარი, თავისებური საბოთელი მიუფრებოდა ჩვენსკენ. ეტყობოდა, კარგ ვუნებდა იყო და, როგორც ჩვეოდა, — ჭრ ვეუწოვო მთავარი საქმიენს გეტყოდა და ამის შემდეგაც მოგვასწოვებოდა: წამობიხა: „ეს წუთია წავიკითხე ს-ვას „მოგონებები“... სოკრემენიტი ზასისკინი... უბადლო, შეუდარებელი პუსჟინი, ვასაოცარი, მშვენიერი... ს-ვა წერს:“

„...ღევეს ჩემთან მიღის ალექსანდრე სერგის ძე პუსჟინი და მტებუნება: „ცოცხ, ჩემმა ტატინამ აღდეს ინტერია ვაგეოდა“.

აი, კუჭმარტი შემოქმედება ესაა პუსჟინი თავის გმირებს ლე ლანარკობის, თითქმის ისინი ცოცხალი, ნამდვილად ამაინებო იუვენ და მათზე ის-ენა ვაეკვირვოს ზოგარ ამ ახალი, რაც ადრე არ იცოდა!“

უხვლად არ მასსოვს ტოლტობის სიტყვები, საწუხარებო, არ ჩამოწერია. მაგრამ აზრი ასეთი იყო, პუსჟინი თავის გმირებს ქმნის და ამით ისინი როლი თითქმის იწუებოდა. მისი ნაწარმოებების გმირები უკვე საყოფარესი, ავტორის ნებისგან დამოკიდებული ცხოვრებით იწყებენ ცხოვრებას, ავტორი კი ახლა, თითქმის, შორიდანა ადევნებსო მათ თვალურს.“



დაიწყო თბება. პირველად გავხედე ნატორიდან ჩანებატა იგი. ძალიან მოხერხებულად ექნა ცული და, სიპარმავის მიუხედავად, მაჩვენებ, მძლავრად, განუყოფლად იწინვდა, ამდელიყო ელგუპაციითი თბავდა, — ისე ჩქარა მოძრაობდა, რომ ერთ ზოპნა გარინდებულ ვერ ვიჭერდი თვალთი და ძლივს ვასწავრებდი ხაზების მოსმას. ერთხანს წაშუშავების შემდეგ, — ტყუობა, დაიღალა. — ტოლსტოი იხედ მოვიდო მხარვრე პალტო, აღოც ცულია და ჩვენს, სამიხეი, გავემართო სახოსიყენ, უცებ ლეე ნიკოლოზის ძე მომიბრუნდა და მეკითხება: „ღილიად ისიპის ძეგ, თუ გვალაია? ჩემთან ხომ არ შევიდეთ?“. ძნელი წარმოსადგენი არაა, შეპატებება როგორც გამაზარდად გულით. მეწინად ლეე ნიკოლოზის ძის სამუშაო ოთახის ნახვა. და, იმის ნაცვლად, რომ მალდა, საღამოს ჩაიხე ვახუშტაიითი, მოესმით ლეე ნიკოლოზის ძეგ, რომელიყო ეფერმაჩენებით მოვდივოდა. სარდაფის სათოთის ღერვინას რომ გვადილოთი, პირიუყო მისაწრო ერთგარედი ჩემთვის: „ლეე ნიკოლოზის ძეს, ტყუობა, უნდა რაადე ახალი წვაკითხოთო, რათა დაასუკრაითო. შევიათად ვინმეს ღირსებია ეს პადიტი, რომ თვითონ ლეე ნიკოლოზის ძეგ წაუკითხოს თაგის ნაწრის...“

მომიხედვითი, რასაც განვიცდიდი, როცა ამ ისტორიულ ნახევარდასრულდ ოთახში აღმოჩნდი (რელსდაც საუნჯავიყო უყოფიდა, კერეკე ჯიღავებიც იუ იყო დარჩენილი), ტოლსტოის სამუშაო კაბინეტში. პირიუყო მართალი აღმოჩნდა. ოთახში ფეხი შევიდით თუ არა, ლეე ნიკოლოზის ძემ, პალტოს გათხეზავდა (როგორც მე მაკვს ჩახატული) ცული უსუხეში მიიყვდა, საწილოდ აწათო და თაგის გულბული ხმით მოიხარა: „მინდოდა თქვენთვის რაადე წაწავოთ, დამარჩნდით, გოხოვ...“. მე ლეე ნიკოლოზის ძეს წინ დავუქეკი, ჩემს პარტსნეგ იუ პირიუყო დავადა. ლეე ნიკოლოზის ძემ გამაზარა სპირო ხელნაწერი და დაიწყო კითხვა.

ეს იყო ნაწვევტი მოთხრობის „ვიპია მართალი?“. რომელშიც დიდი მოთხრობა ვამჩვენებდა თუ ლაპარაკი. ნათესავების, ვერნე, რომელიადე დილის მოწახლულია თუ რაადე ამდაგვარი იყო აღწერილი (ზუსტად არ მახსოვს). პარალელურად, ოჯახის ცხოვრების სურენბი ისეთი იფეთია, თვალნათლვი მხატვრობის სიმპფონია ნაწვენებ, რომ, გვიხანია, ტექსტი თვითინვე იხიხვის ილუსტრირებას. ლეე ნიკოლოზის ძისთვის დაზამპათებული ისეთი კანსადე იფეთიადა და სარკაწინთ იყო აღწერილი ზოგიერთი სიტუაცია, რომ გულიანად ვამაზარებდი. დამამხსოვრდა ეფოში ზეგია კრუხის დაქერის სურენა — ის კრუხი სტუმრებისთვის უნდა მოერმობათ სადღადე. ილიო წარმოსადგენია, ადგილი ნიკოლოზს ძეგ — ვედეტებდასული — როგორც შესაძლებელია, მეფერი ვითარების აღწერას და სასწრაფო შობებელბების მიღევას: ქაიამს დასდევენ, უნდაო სადმე მომწუხდიონ, მაგარმ იგი მაინც გაქვეცვა მდებერებს, და, ბოლოს, გონის დაქარვამდე ქანცაკალიო, მაინც ახერხებს მისთვის გამოტანილი განაჩენინგა თაგის დაძერენს. მე თან ვუსმენდი ლეე ნიკოლოზის ძეს და თან დაძამებოდა, თვალის დაუზამპაძებულად ვაკრემდებოდი ამ უჩვეულო ვითარების სიღაჰვას, რათა აღმებუდა იგი მესტეგრებაში. ერთადერთი საწილით განათებული ოთახი, რითარა ჩრდობები, ბრქვეულა ლეკები და ჩემს წინ მდებარე, თაგის ქნისლობის მკითხელი დიდე ავტორი — უყოფლი ეს მათკვევებდა როგორც მხატვარს, და მე ვისისხლბორცვდი ამ შობებელბებს, ვიამხსოვრებდი ყველა ფორმას, ოთახის შურქ-ღელდუნსა და დედატულს.

არ ვიცი, რომლისმე დაიბეჭდა თუ არა ის მოთხრობა, ჩემს მიერ აღწერილი პერიოდში იგი, საშუაზოდ, არ გამოქვეყნებულა. მაგარმ არა ამ, სხვა, უფრო მწიწმელოვანა წაწერების ილუსტრირება შემომთავაზა ტოლსტოიმ ხეთი წლის შემდეგ.

იასნაია პოლიანაში ჩემი პირველი თუ მეორე სტუმრობის დროს ტატიანა ლევის ასულმა მთხოვა მისთვის საშახსოვრად დაბეჭატა რაიმე და ვერცხლის შესაყარავინი პატარა კობტა ალბომი გამომიწოდა.

მარია აქე-სანდრეს ასული შმიდტი (ტოლსტოის მიმდევარი) და პაპა (პ. ა. პირიუყოვი) ბალის ერთ-ერთი საკმევე იხსენებ და ბასობდუნენ. მე შეუმჩნევლად ჩავხატე ისინი. ჩანახატი პორტრეტული ხასიათის იყო და ორევი ძალიან მივაგებენ. სადაცაა ვამთავრებდი ბატვას, რომ თავზე წამომავდა ლეე ნიკოლოზის ძე.

იგი ისე აღფრთოვანდა, რომ აღელდა, „რა მუვენური ნახატია!“. წამოხანდა მან. უცებ სახეზე შემოფოთება დადეთ: „ამის ფრესკაა! ახა სპირო!“. ტატიანა ლევის ასლის სახლოსნოსკენ შეზრუნდა და დაუბნა: „ტატიანა, ფუსტიკიტი მომიტანე, ჩქარა!“ და ეს ორმოცი წლის წინათ იყო... ლეე ნიკოლოზის ძე ამ მარცო კებება ჩემს ნახატებს — მათ რაადენარად გულისამაჩუყებლად, სიყვარულით ეფაქრებოდა, რაც ღრმად აღეძებდა მთელ ჩემს არსებას.

* * *

1894 თუ 1895 წლის ზამთარი იდგა. შობას ახალგაზრდებმა, რომლებიც ტოლსტოის სტუმრობითყვარ ოჯახში დადილობენ, ტატიანა ლევის ასულთან ერთად, გადმუკურებს ძალიან ორიგინალურად და გონებამახვილოდ მართოლოყვენ და რადგანაც მე მხოლოდ ნაწილობრივ მივიღე მონაწილეობა ამ სიტრში, მოყლდე გადმოგკეთო, რაც განზრახათ, გადმოგკეთო იმას, რაც შეიძლება მახსოვლდე ამდენი ხნის შემდეგ. ჩაფიქრებულა ქნისდა, რომ, როცა საღამო უკვე ეფუზი შევიდოდა, ტოლსტოის ოჯახს მოადგებოებოდი თვით ლეე ნიკოლოზის ძესა და მის სახეში ნამყოფი გამორჩენილი ადამიანების, ოჯახის მიგობების — ა. გ. არუბინციტინის, რეპინის, პროფესორ ზაზარინის (ცნობილი მოყლდელოვი ექიმი) „ორკულები“, „ტოლსტოი“ ახლოს დაუდებოდა მასანქმელს — ნამდვილი ტოლსტოის. „ანდრო გრაგორის ძემ“ მთუდებოდა როიალად, დაჩრებულა ცუკებიც... და რადგან მე იმ საღამოზე დასწრად არ შემიძლება, მკითხველს ვოხხე გადმოგიცვლიო ჩემს ზანჭვად, სადც უნდა მოსულოყვენ მასკარადის მონაწილენ და პარკაზმებთან ერთად უნდა მოეტანათ პარკები, საღებავები და გრემისთვის სპირო სხვა საშუალებები. მათი გომობები, ე. ი., „პორტრეტების“ გაყვებდა მე დაგვიყარა.

ქარანდლის მონაწილეები იყვენ პროფესორი ლოპატინი და სამი სტუდენტი, რომელთაცანი ორი ტოლსტოების ოჯახის მეგობარი იყო: ე. მაკალაევი — მომავალი სახეღმელო სპათობორის წევრი და ცინგარი, რომელიც შემდეგში ცნობილი ფრესკა გახდა. ლოპატინი ლეე ნიკოლოზის ძე უნდა გამძარბო. მისი გრემობება უფრო ადვილი იყო, ვიდრე სხვებისა, რადგან მისი თავის ფორმა (ესე ვიცოდი, რაკი ზირად ვიბატავდი მას), ითავს კოლე, შიშლი ძალიან ჰგავდა ტოლსტოისას და გრემის მოყვებითი განსაკარ. ცარი „პორტრე“ ლეე ნიკოლოზის ძე გამოგვიდდა, ხოლო ე. ი. მაკალაევი ჩაიყვდა ლეე ნიკოლოზის ძის ხალით, რომელიც მას ჩემად, მამასადე დაფარულად; მისცა ტატიანა ლევის ასულმა, კიდევ უფრო განსაკვირებელი ეფექტი მივიღო. შემდეგ მაკალაევიდან შესწინადა ა. გ. არუბინციტი გამომიგოდა, რომელიც მე რამდენერმე მუყავდა ნახული და მისი სურათის დაბატავდა ვაჩრებოდი. ასევე მარქვედი გამომიგოდა, ოღონდ ამერად გრემობება უფრო გამძარბული, ცინგარი პროფესორ ზაზარინის როლში და მეოთხე ახალგაზრდა სტუდენტი, რომლის ვერაკი ამ მასხვოს, რეპინის როლში. „ლეე ნიკოლოზის ძის“ გამოჩენას, რომელიც ლეე ნიკოლოზის ძეს ზელს უწოდდა მამოსარმეგადე, უდიდესი სენსაცია გამოიწვია. როგორც შემდეგ გადმოცეს, მთელი ეს ორნი ძალიან მახვილგონიერული, ძალზე სასაცილო გამოვიდა.

* * *

მე რომ დღეორბების წერა მწკვიდა, 1895 წლის 28 ოქტომბერს, შედამების წინ, აჯუნებულა, უაქველად, ამას ჩაიწეროდი:

„ეს ესაა ჩვენთან იყო ტატიანა ლევის ასული. იმან გვიხიბრა, რომ ლეე ნიკოლოზის ძემ დათმავრა ახალი ვრცელი მოთხრობა (ნოვეტს) და მოთვს, რომ ჩავუდე იასნაია პოლიანაში, რათა გავეცნო წაწარმობის შინაარსს და უნდა მოთხოვს, რომ მე მოვიცილო ხელი მის ილუსტრირებას“. მე ვერა და ვერ ვიჭერდი ამხელად ბედნიერებას. შემდეგმთელია ლეე ნიკოლოზის ძე!... ლეე ნიკოლოზის ძე თვითონ მოთვს, რომ მისი ახალი წაწარმობები დავასურაო — მშენიანი სურენკვა მეჭერის, ღმბროო, მისე მივყლდე, მიშვიდე!... ტატიანა ლევის ასულმა ამ მოთხოვლის სიტყვას გაიგარა, ლეე ნიკოლოზის ძე წიგნის გამოყენება შეჩერობს, რადგან ვინაზრებულა აქვს პიონირარი კანდაში გადასხლებულ დუბლიორებს შეაფულოსო; გოხოვს, რაც შეიძლება ჩქარა ჩამოხვიდე, უნდა უღებებო, რო-

დის ჩახვალ, რაა იცოდეს, შენს დასახელებად ტყინების სად-
გურზე ცხენები როდის გამოჩვენდნო.

მეორე დღეს, როგორც იყო, თათარიანად მივხედ-მოვხედ
ჩემს საქმეებს, ლევ ნიკოლოზის ძეს ვუდებუემ და ღამის მატარე-
ბელს ვავეცი იაინაა პოლიანასენ. ვაგონში ძილა არ მომეცარა,
უკირები მომძალა, რა დაწერა ახალი? დიან... დიანაც რომ დიდი
პატივი დამწო... პატივი პატივად, მაგრამ შეშვდილი კი ეხუმრებო
თითქმის ახლა უნდა ამიხდეს ის, რაზეც ვიცნობდი ეს უკანას-
კნელი წლები, იმ წუთიდან მოყოლებული, როცა იმ დაუწერა
საღამოს პირველად მოვისმინე „იშისა და მშობლობის“ ჩემებულ
ილუსტრაციების ადრეკუთხული ქება. ლევ ნიკოლოზის ძემ, უკან-
ალია, მაინც შემეპოტე, თუ რა გულმხურავად მიიღოდა მისი
ახალი ნაწარმოების ილუსტრაციები. და, ეტყობა, მაშინ, იქ, იას-
ნაია პოლიანაში, ბირიუკოვის თინდაწერებით, ლევ ნიკოლოზის ძე
სანარსობრივი თვალსაზრისით ილუსტრაციებისთვის ნაწილიდა
შინაგრილი დაუთმობდადელი მოთხრობის („შინაშობის წესს“)
უბრუნებდად ნაწევრებებს რომ მიიხიბვდა, იქნებ, იმ ხელნაწერის
წერაზეც ან მზონი მიუთხვავდა, ვინ იცის?... („შინაშობის წესს“
არ დაბეჭდილა). გაკამართლებ კი მის იმედს? რა მეღის წინ, რა
მეღის...
* * *

ტულის შემდეგ პირველსავე პატარა სადგურზე, კოხლოვა-
ნასკეში, სადაც უნდა ჩამოუსულიყო მატარებლიდან, რააა იას-
ნაიას გზას დავედგომიდი, უკვე შეიღდა ცხენები. აღრიანი დილაა,
ჭარკვ მოძოლმდობარია, ცოცხა და ნოტიო დილა. ნაცნობი ჯა. ჯერ
ტყავს, მეტი — მაღლა, გორაკ-გორაკ. აქეთ-იქით ხეებს ჭრაკედ
მთლად არ გასციენია შემოდგომის ოქროს ფოთლები. ცხენები
დალად მიქნებენ. ვაგონში თითქვან გათიხებულა ღამის, ლევ ნიკო-
ლოზის ძესთან მოხაზობებულ შეხებდრისა და დასწერებული
შტატურული ამოცანის გამო მდღერაობის მიზეზდავად. მე, როგორც
უკველდების, ახლაც ვიხატავ ცხენების დაბასაბობებულ აღარს:
კიდურა ჭურანას თანაბარი ოთხით სიარულს და რწვეარწვეით
მიშავლი ხელის ორდას ჩორის, რასაც მშობლად ვაით შეა-
ცუბს. მეტეობის ცისებრი ხიფათი. დაუყენებელი უნდა ჩავიხატო
ძნელია — ღია ბოლი ჩაწვდობა და ფანქარი აღმობეჭდ არ გიჩერ-
დებთ. იანაია პოლიანას განშეშული მოქები — ალაფეთ. კიდევ
უფრო ხალისიანად მიქნავენ ცხენები, და საყველათაოდ ცნო-
ბილი ხევისნი აღმართით სახლბენს მიიწვეენ. კიდევ უფრო
ნეტად დედაც. მეკეთარი მოსახვევი სახლთან. ტოლსტოი ზღერბ-
ლზე დგას.
* * *

სისხში დილა იყო, მაგრამ ტოლსტოი ფეხზე დაშვდა, სახლის
შეშინებ კართანავე შეიღდა და, ჩვეულებრივ, აღდრისანად და
კოცნი შემეხედა. ჩემების განმრთობლის ამავე გამოცხობისა, წინ-
აკრში შემეძვდა და ჩამეცოხა: „აბა, რას იტყვი? ტანამ ხომ ვით-
ხრა ყველაფერი? მოდა, კარგია, კარგია, რომ ჩამოხვედით. მაღლები
დინდ ვარ“. და ახლაც, როგორც უკველდის, როცა ვუბრუნებდ
მეტიფოს, აღდრისანად შემეგებებულ მომხმბებელ ლევ ნიკოლოზის
ძეს, სულს სისარბების მდღერაგება დედაფულა... „აბა, ავიდო ზე-
თი — ჭერ ისახეშენი... ვიდრე მე ნაცნობ წერაწერა ქურქს ვაკის-
დლი და ჩვენს კიბებებში მაღლა ავიდოვარნი, ცნობილ თვირ დარბა-
წი — სასაღამოში, სადაც ასეთ დღისი, ჩვეულებრივი, ზოგისთვის
ჩაი თუხუთებდა, ხოლო ზოგიერთის უკვე გამზაბებულდი იყო
რტელი უკაა, ტოლსტოი მოამბო, თუ როგორ აპირებდა დებნობი.
ცხენის დაშახტება, მოხარა, რომ ან მზონი კლავ „შტატურულ“
დავებურენდი (ასე ეძახდა ტოლსტოი თავის მზაკურად ნაწარ-
მოებებს, განსხვავებით რელიგიურ-ფილოსოფიური ნაწერებისგან).
სახლში ჭერ ისევ ეძინათ. ლევ ნიკოლოზის ძე ახლის მოდგა მა-
გიდასთან და მხოვდა მესახუბა, ჩამოეცეკი და უნებებლად ქიპში
უკავს მორგე დაუწვეუ, — როგორც ახლა მასსენდება, — და თან
დაბნებულად ვუბრებოდი აქეთ-იქით, თავას ვაუვებდი დიდი
ნაცნობი სასაღამო ოთახის პორტრეტებთან კიდლებს.

ლევ ნიკოლოზის ძეს, ჩვევისსამებრ, ქაჩრის ვლდებში ჩაწვეუ
ხლებში და იღვა ასე მაგიდასთან, ლაპარაკობდა და ხან მე მიუყ-
რებდა, ხან კიდევ ჩემი კოვზიანი ხელის მოძრაობის: რაც უფრო

შევეციოთ საუბარს, სახე თანდათან უტერიოხულდებოდა, ჩვენი
შემდგომი მუშაობის წარმომადგენლებს საუბრის იგი ნერვიუვდად
და დასამალია, სულსტოივეც კია. ეს თუნდაც იმით გამოიხატება, რომ
იგი სახლის ზღერბებზე მელოდა და იმითაც, თუ როგორ უტრია-
ლებდა ჩაიდნს და საუბრეს ღამის აჩქარებდა კიდევ. უკან დაწა-
ნული და მტერ წავიდეთ... — მოხარა მან. ვიასუზემ. ახლაც ისევე
გხვდავ, როგორც ნაშინა — ნახევარად შემობრუნებული ზს. მტერს
დაკრწნობილი წამისი. ოდნავ ზეაწვენი წარბები. მისი სხანაირი,
თავისებრი, დაუწერარი, თითქმის ერთიანად გამკლავი მტერა.
მივლი ნირი, გარტობა, მისი სიტყვები, მისი ხასის გამომტყვე-
ლებდა, ყველაფერი ამეღერებს გაცნად დიდი სანახარისი. ვინც
იცის, რომ რაღაც მინწვენიწვენი, მისთვის ძირფხისი შეუქმნი-
ახალი არადა დიდებუდი და მოზემი ამ შემოქმედებებით თვირწვე-
ნაში, მაგრამ, ამასთან ერთად, — როგორც ადამიანები, ციხაბლი
წინოვია, — ვიგრძენი, რომ ლევ ნიკოლოზის ძე მაჩქარებდა, რაა
ჩქარა, ჩქარა გაეყო ჩემი აზრი. აწამოლით. მე თქვენ მოვეკით
ხელწარმა, დაიწყეთ კითხვა. ვფიქრობ, რომ მოვეწონებოდა. მე
შეგებული ვიყავი, რომ ტოლსტოი სულ ძვირს ავიღებდა ხოლმე
თავის ნაწარმოებებზე. ამიტომ, განმაცვივრა ასეთმა მოულოდნე-
ლმა თვითშეგახმებავად ინტონაციის გულსშემტყნვლად სერო.
ზღობამაც, როცა — მტკრე პაუზის შემდეგ — მან დასძინა: „უნდა
გიბიხრა, რომ ეს ყველაფერს სწობს, რაც კი ოდნემე დაწერია“.

და, აი, მე უკვე დაბლა ვარ, ჩემთვის მოჩენილ ოთახში, სადაც
ადრეც ცხოვრობდი — ყოფილ საბიბლიოთეკოში. აი, ისიც — ხელ-
ნაწერია... თავიდან სუთადაა გადაწერილი, შემეხედა — ძლივს
გასარჩევი — მსგებლო, ძლიერი ხელი: ეს უკვე ლევ ნიკოლოზის
ის ნაწერიც, რომლის წაუთხება ზოგჯერ თვითონ ატორსაც კი
უჭირდა და მხოლოდ ოქახის ზოგჯერი წვეთი, ვინც ვინ ხელს
შეუფებდა იგი, თუ ახერხებდა ამ ნაწერის ამოცხობას.

და, აი, მე კიბებს ვიწვებ. თავიდანვე ავლებულია მაგარი ტემ-
პი, ხელში აუჯვარ, იმპაბი, მისი დენი წერში გამგობლის, როგორც
ყველთვის, ტოლსტოის ნაწერი, რომელიც ჩემთვის ყველთვის
უფრო ახმობელი და მართლაც უმართლესი იყო. ვიდრე სხვა
რომელიმე მწერლის ნაწერიც. ახლაც უნებებლად მატყვევებს, რაც
ცხენს ვეითხებობ, მით უფრო მეზრებდა ცნობისწავლი. პირველ-
ლივე სტრიქონებთან იყვეთბა მშტატურული სახეები — სახეები,
ცხადლევ მინიშნული ფორმებით, კონტრასტებით, რეალური,
ცხოვრებისეული სასუბებით. აი, ამორავუნენ, აფუსუნდენ, ამ-
ოქმუნდენ... უკვე ჩარისკაცებუც, კიტოშუაც, ციხის ატონფიფერი
წენს ბეღლიწინა. შემდეგ და შემდეგ უფრო და უფრო ღრმად
შედიხარ. მეტს ხედავ და ყველა ცოცხალი ადამიანი. მე გხვდევ
შეა — აი, მათი პორტრეტები: სათლად გამოყვითლი. ცხადადბი-
ლილი სახეები. ჩანს ლევ ნიკოლოზის ძისთვის ჩვეულებრივი
გაქანება: უზარმაზარი ტილი — სხვადასხვა საზოგადოებრივი კლას-
ტების წარმომადგენელთა უზარმაზარი წრე. სასამართლო, გხვდავ,
ცხადლევ გხვდავ მას — თითქმის ცხოვრებაში, ნატურაში გხვდავ,
თითქმის ნატურადაა დაწერილი და დაწერილია თვით ლევ ნიკო-
ლოზის ძის მიერ. მშტატურული სიძარბოდ და სიძარბოდ ცხოვრ-
ებისეული.

აი, ნებულდობის მაღლი წრეც, კორჩაინები. რა კარდა
ცწნებ მე შათ. გხვდავ, უკვე მესსიერებამი, წარმოსახვაში ირბე-
ვიან, ფუთფუთებენ, გართ გამოსვლას ლაშობენ, ჟიდალზევ გადა-
ბანას ოთხებუდ სახეები. სულმოუთქმელად ვეითხებობ, ყოველი
აღალი, ყველაფერი მშტატურულად პლასტიურია და ნანარე
დასახატავ — მისწრებაა მძაფრი, ნაული, ცხადი ნახატისთვის,
ღურსნის ნაქარჭითი მეკეთარი, ასეთია თვით სიტყვა მისი. ღმე-
როო, როგორც ვაღმოვეც მე ამდენი ძვირფასი რამე ყველდობრივი
დასუბულია, ყველაფერი სიღრმიდანაა ამოზღუდილი, თითქო ნინიზიაა
ამოხაბული — რომელი ერთი შეგარჩიო? თავი, გვერდი ძლივს
იტყებს ამდენს, ახლდა შთაბეჭდილებებისგან იღას ვარ კაცი, და
უკვე (მე მაინც მოვასწარი რამდენიმე თავის წაუთხება) შემობლის
ლევ ნიკოლოზის ძე და ჩუმად მეკითხება: „ხელს რომ არ შეგე-
ლით? ბევრი წაუთხებო? რას იტყვი? ა?“...

სიტყვამ მოიტანა და ვიტყვი: ამხელა მწერალმა ხომ უდავოდ იცოდა, რომ ძალი შესწევდა ქაღალისა, არც თავის ოსტატობაში ეპარებოდა ეჭვი. მაგრამ ლევ ნიკოლოზის ძე, მინაც, ეტყობა, სხვათა უშუალო შთაბეჭდილებასაც საგულისხმოდ მიიხედდა. უკვლავ შემოხვევაში, ჩემზე მოგახსენებთ, — არ ვიცი, რას მიავერებო ეს, აქნებ იმას, რომ მხატვარი ვარ, ან, აქნებ ჩემდამი მის სიმპათიას, რაც მთელი სიცოცხლე მეამაყებოდა. არ ვიცი, მაგრამ ამას კ ვიტყვი, რომ უკველთვის ძალიან აინტერესებდა ჩემი აზრი მის ნაწარმოებებზე. რასაკვირველია, მან იცოდა, რომ მე მის ოდნავადაც არ ვეჭვებქვედმებოდი, პირუთენელი და ალალი ვიყავი მისთან ურთიერთობაში. ჩემს თვლებში იგი აითხრობდა წარფლად გატაცებას მისით, სიყვარულს, რომელიც ზოგჯერ გაღმერთებმა გადადიოდა. ზოგჯერ ჩემად ვესიყვარულებოდი, თვალით ვშვრდები, ალალით ვგრძობიდი მთლად მას, მასში ვხედავდი ადამიანის მთელ დიახზონს: Homo sum, humanic nihil a me alienum puto — ეველაზე ბუნებრივიდან სულის მწვერვალამდე.

7 სექ 1911



და, შესაძლოა, მისი ალალი და ურებლიე ლტოლვა მხატვრისკენ თუ განაპირობებდა იმას, რომ იგი მე განსხვავებულად მესაუბრებოდა. ზოგჯერ ჩვენ ნახევარი სიტყვაც ვუფიქვით ერთმანეთს. მასში ძლიერი იყო ინტერესი და წაღილი „ჩვენებნება“. ე. ი. წაეკოხა თავისი ნაწერი ჩემთვის, როგორც მხატვარი-ლესტატორისთვის, რომელსაც იგი გრძნობდა „თანამაზრეს“ აღქმაში, მხატვრულ ქმედების არსისა და საშუალებების წყდობაში (დაპირატებულობა, ნატურაზე მუშაობა, სიმარტლისუებობა).

ლევ ნიკოლოზის ძის მოულოდნელმა გამოჩენამ ჩემს ოთახში საშუალება წამართვა ფიქრები მომეკრება, კითხვით მიღებულა შთაბეჭდილებისთვის ფორმა მომეცა. მით უფრო უშუალო იყო ჩემი რეაქცია მის კითხვებზე, ჩემს მდღეობაზე სასაუბრო სიტყვებს მით უფრო უტყუარად უნდა დაერწმუნებინა ავტორით, თუ როგორი გატაცებული ვიყავი კითხვით და რაღა ემტყობის დედარტის ამ დარკების ძალა არ მქონდა, ჩემი აღტაცება არც დამამძლავს და აქვე, მის თვალწინ, წაიხთხულს ცინცხალი შთაბეჭდილებით, უფრო-ნაირ თუ გრავირებულა როგორ მესხებოდა, რომ ურებლიე სტენები.

* * *

როცა ლევ ნიკოლოზის ძემ იასნაიში მიმოიწერა, რათა „აღდგომას“ დასასურებლად გავცნობიდი, მე ხელთ მქონდა შედარებით მორჩილი ხელნაწერი, რომლის დაშორებაც ჩემს ღე უკუნაში ჰქონდა ტოლტობის განზრახვლი, ამ ხელნაწერის მოცულობის შესასამინასა წარმოვისახე ჩემი მუშაობის მოცულობაც. ტექსტურა შესრულების ვადებში, ვივარადე მისი ილუსტრირების შესაძლებლობები, მიახლოებდი, მაგრამ მაინც მოვიინშეე ხასიათები, მომავალი ჩემი ნახატების სტენები. განა შემეძლო წარმოედგინა, რომ ტოლტობის, რომელიც მოთხრობისთვის დამოუღობებს დანერსდა აპირებდა (სეს ჰქონდა განზრახვლი ნაწარმოების დაშორებაც), თუ ისე გატაცებდა წერის პროცესში, რომ მოთხრობა დაიწყებდა ზრდის, მზრის გარეშად, თუთი და უფრო შორი მოტივობების მოზიდვას და როგორც ეს თითქმის ყოველთვის ემართებოდა ლევ ნიკოლოზის ძეს. მან ახლაც ვერა და ვერ შემოსი ნების დაუცება, ვერა და ვერ გაუშვა ხელიდან ნაწარმოებზე პირვანდელი სახით, ბევრჯგის გადაკეთ-გადმოკეთა, — მიეძლ თავებს ჰყრიდა და ახლებით ცვლიდა და ა. შ.

თავიდან, რამდენადაც მახსოვს, დაახლოებით ასეთი ვითარება იყო:

დუბობორბებს ემიგრაციამო ჩემ დახმარებოდა, ლევ ნიკოლოზის ძემ გადაწვეტა, გარკვეულ თანხად გადაცა თავისი ნაწარმოები რამდენიმე უბნურა ეურნალისთვის, სხვათა შორის, უპირველეს უკვლასა, ფრანგული „Illustration“-ისთვის, თავად პირველად ჩემი დუბობორბები სწორად მისთვის იყო გამოჩნდული და მე მათ მთელ მოვლასაკებოდი შესრულების ტექნიკურ მხარებზე. მაგრამ „აღდგომის“ გამოსვლის თავდაპირველი პირობებზე იცვლებოდა. ვიტყვი, რამდენადაც მესხებოდა ამ მდლათობს, უურნალ „Illustration“-ის გამოქვეყნება, ნაწარმოების ტექსტი რომ წაიხთხა, უარი თქვა მის გამოქვეყნებზე; აქივოდა, უურნალი ძალიან გავიცულებულია პროვინციამო, მას ბევრი ქალ-

წული კითხვობს და „აღდგომის“ შინაარსი მათთვის „შეუფერებელია“; ნაწარმოებმა შეიძლება პროვინციული ბერძენა ხელისმომწერლების უწყალოებობა გამოიწვიოს და ა. შ. და ა. შ. ახლა უკვე აღარ მახსოვს, რითი დამთავრდა ეს მოლაპარაკება, მაგრამ, ასე იყო თუ ისე იყო, საფრანგეთში „აღდგომაც“ და ჩემი ილუსტრაციებიც გამოქვეყნდა. უზუსტად არ მახსოვს სახელწოდებები ინცელსური, ამერიკული და სხვა ევროპული ეურნალისხა, რომლებშიც რომანის თავები ჩემი ილუსტრაციებითორთ ამ თავების წერის ცვლადვალ გამოქვეყნეს.

საქმე ისაა, რომ „აღდგომის“ გამოქვეყნების წინ უძლოდა — როგორც ჩვენში, ისე საზღვარგარეთა — პრესის სენსაციური უწყებას: ტოლტობი, რომელიც უკვე მრავალი წელია თავს იკავებდა მხატვრული ნაწარმოებების შექმნისგან, და, თითქმის, სბოლოლადაც აიღო ხელი მასზე, წერს ახალ რომანს, რომლის მთელი პირობარტე სურს კანადაში გადასახლებული დუბობორბების რელიგიურ სექტას გადასცეს.

ტოლტობი ახალ რომანს წერსოი ძმელი წარმოსადგენი არაა, რა ამბებაც დაატრიალებდა ეს ცნობა. რუსული და საზღვარგარეთული ბერიკოდი უურნალისთვის უდღესმას გამოცემლობებმა ბლომად თანხა შესთავაზეს ავტორის ნაწარმოების პირველად გამოქვეყნების უფლებისთვის. ახალი ნაწარმოების ამბავი, რომელიც შეიძლებოდა პირველად უბნეთში გამოქვეყნებულყო, ცხადია, „ნივაიაც“ გაიგო და რადგანაც მასში მთელ მოცულობით არ იყო ტოლტობის ახალი მხატვრული ქმნილების გამოჩენაზე უფრო დელი „ატრაკციონი“, ბუნებრივია, „ნივაიაც“ ისწრაფა მოლაპარაკებოდა ლევ ნიკოლოზის ძეს და მან მოახერხა კიდევ მიეღო „აღდგომის“ დაბეჭდვის პროორიტეტის გარანტია. რაღა თქმა უნდა, ამან მანიწვე წარმოუდგენილად გაზარდა ამ ეურნალის ხელსმომწერთა რიცხვი, სხვათა შორის, არ შემოძლია არ აღვნიშნო, რომ „ნივას“, ამ თავის დროზე ცნობილი და გავრცელებული ეურნალის გამომცემლებმა თითქმის მთელი რუსული ლიტერატურის საეუთესო ქმნილებების გამოცემით ბეჭდვად შეუწყვეს ხელი რუსული კულტურის განვითარებას.

* * *

ეს იყო მასთან ჩემი ნაცნობობის ერთ-ერთი საუეთესო პერიოდი. ტოლტობი გატაცებით მუშაობდა და რაც უფრო შედიოდა ნაწარმოების საბეჭდობაში, მით უფრო დალი, ხალისიანი ხდებოდა, შესაძნელები აღმავარდებებოდა. და კვლავ ძველი ტოლტობიც გახდა. კვლავ აღინიშნო მხატვრული შემოქმედების მოგვიგავზე ცეცხლთი. და დალი იყო იგი მანო, რა მძღვარა, სულით რარტე მშენებრივი იყო და რა მხნე იყო, რა მხნე! მნიშურებაც აღვნიშნენ: „მამა უკველთვის ასეთი ხდებოდა, როცა მხატვრულ ნაწარმოებს წერა“.

მე ლევ ნიკოლოზის ძე მისი ცხოვრების სხვადასხვა პერიოდში მინახავს, და უფრო ხშირად იგი უშეზღავნებელი, ხალისიანი მახსოვს. მაგრამ ასეთი სხვაარული, ახლავარდულიად აღვნიშნებდი, როგორც „აღდგომის“ წერის დროს იყო, შემდეგ არ მინახავს. ბუნებრივია, შემოქმედელ გატაცებით მუშაობის თავის ქმნილებზე,

შავრამ, ამის გარდა, იგრძნობდა, რომ ამ რომანის მისთვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭებოდა. ეს მატება განსაკუთრებულ ენერჯიას, აშკარად ეტყობოდა შემოქმედებითი აზლების მოსაძვავებას. ყველამ იცის, რომ იგი ვერ იტანდა ბელეტრისტიკას, „აღდგომაზე“ მუშაობის წინაპირობები ბელეტრისტიკას იგი „არასაბურთო“ თვლიდა. შავრამ, ეტყობა, „აღდგომისთვის“ იგი გამომწველის უშვებდა, გამინადლის უშვებდა იმ ნაწარმოებისთვის, რომელიც, როგორც იანაიაში ხასელის პირველსეუკ დილის მიზობა, „ყველაფერს სჯობია, რაც კი ოდესმე დაწერიათ“.

როცა ვლადარაკომ ამ ნაწარმოების იშვიათ ღირსებზე, რომელიც ტოლსტოიმ მხატვრული ფორმა ასე ბრწყინვალედ შეუხაზა თავის ცოცხალ თვანდათად გამოკვეთილ არსს, უნებურად მახსენდება რომენ როდნის აზრი „აღდგომაზე“ მისი ამ რამდენიმე წლის წინათ ტოლსტოელ დაწერილი წიგნთან („ტოლსტოის ცხოვრება“). წიგნი მოწონებს როდნის მიუერთებლად ტოლსტოის პიროვნებაზე, ცხოვრებასა და შემოქმედებაზე მსჯელობის დროს და, ამავე დროს, შემსწავლელია ტოლსტოის განწყობილებას. როდანი მიხვდა, მან ამოიცნო, თუ რა დიდი მნიშვნელობა ქონდა ტოლსტოისთვის მისი უთანასეოდ ვრცელ მხატვრულ ქმნილებას, მის ერთ-ერთს ამხატვრულ ახედებს. და, ამიტომაც, როცა „აღდგომას“, „ომისა და შვიდობის“ და „ნანა კარინისა“ გვერდით აუდენებდა, ასყენდა, რომ „აღდგომა“ — არ დანარჩენე გაკვლევითი მდელაც კი დასა, სწორედ იმ მნიშვნელობის თვალსაზრისით, რასაც მის თვით ავტორი ანიჭებდა. როდანი მიხვდა, რომლანამ ამოიცნო, თუ რა დიდი წვნიობები ქმნიდა უნდა გონაცადა ტოლსტოის „აღდგომაზე“ დაწერილი, რთაც თითქოს ბორცუგსმხლად წარმოიჩინა ხელმწიფარე თავისი შეხედულებების საფუძვლიანობა, სულიერი სიმაღლესთან მისი მხატვრული კონცეფციის შეთავსების შესაძლებლობა.

ვლადარაკომ, რომ მხოლოდ მრავალი წლის შემდეგ, როცა წარსულს მივუპირა თვალი და აღვივებდა და ერთმანეთს შევაერთებ ჩვენი საუბრები, დიან, მხოლოდ მრავალი წლის შემდეგ ჩახვიდე მთელ მნიშვნელობას იმ სულიერი განწყობისას, რომელმაც უყაბედა და ერთმანად გარდასახა ტოლსტოი იმ სისხამ დღით, როცა პირველად შელპარა „აღდგომაზე“.

მთელი დღეები ვკითხოლობდი და შენიშვნებს ვაკეთებდი, სადღადა და საღამოს ჩაზე კი ყველანი ზედა თეთრ დაბნაში ვიყარდი თავს. ლევ ნიკოლოზის ძეს ჩვევად ქონდა: ჩაის შემდეგ ჩემთან ერთად, დაბნაში გარემო-გარემო ბოლოს სკვება, სადაბქველდების შეკითხვობდა ხშირად.

ამ „სეირნობების“ დროს ჩველას შორის ძალზე საინტერესო საუბრები და აზრთა გაცვლა-გამოცვლა იმართებდა როგორც საერთოდ ცხოვრებზე, ისე იმ დღით ჩემს ბიჭს წაკითხულ თავებზე. მე ვახერხებდი ზოგჯერ დაშინებულობისა იგი ჩემი პირადი შთაბეჭდილებებით და მისი პერსონალების გარეგნობა და ხასიათის ჩემს მიერ შენიშნული თავისებურებებით. აგრეთვე იმაზე მსჯელობით, თუ როგორ ვაძიებდი ამ პერსონალების ბორცუგებსა. ამ სეირნობა-სეირნობაში ლევ ნიკოლოზის ძე მიუყვებოდა თავისი ცხოვრების ძალზე საინტერესო ეპიზოდებს და მზიარებდა დაკვირვებებს, რომლებიც, მე, სამწუხაროდ, არ ჩამიწერია — ძალზე საინტერესო იყო ბევრი რამ, მით უფრო, როცა ლევ ნიკოლოზის ძე საბიჭრად, ბატონადვე უყვებოდა. აგრეთვე განსაკუთრებული იუმორით შედიოდა მას სახეობა, თავსუმაკვეთი ამბების მოყოლა.

მასხედებდა, ეთხოვდა უფროსი, როგორც ქვივის დაუდალოლო ახალგაზრდის მთელი კლასის დაბნასიაობელი მოყვანი, თავზე ხელდავებული მხედარი მინდა გამოკვეთო-მეთქი — „უფრის“ ვინ. მე, ახირებულად, სასაცილოდ ჩავიბოდი — სადღოლო დაღლიან-გებულად არჩევი ედებდა, — იგი იმდენად საიჭობო რუსულით არა, პიქწმინდა მოსკვის ვაჭრული და ბატონაკუთრი ფენების ტიპურ მოყვნიად მესხებდა-მეთქი. როდესაც ვაუფრად როგორი

წარმომსახვას ამ ტიპის ხელების ნაკვეთი, ჩაქვებობა, ვარცხნილობა, სუფთად მოსარსული ნიკაი, განსაკუთრებით კი თავმჯდომარე, ურცხვი ნიკაი, ტრალტოამ წამოიხაზა: „ჩრთხობ მე მხისწმინდობა და ლე მავარა დამე იყო, ზამირის ღამე. ცოლმა ცუდად იგრძნო თავი — მოზიარობაზე იყო მიმდგარი. გავჯარი ექიმის მოსაყვადს. იმ სიქარქოთ ტუპაქო მოვიხსი, უფზე ჩავიციო (თქუ-რა მაცეს), რომელიცა; ზღუბო მოხედროლო მრავალი მაღლის ქვლი ჩამოვტობ და ქუბაში ვავიჯად. ძეობრცული კუბანის არაა, და არც ეტნა ჩანს სადმე. მიგზივარ, მიგზივარ, და ბოლოს, როგორც იქნა, პრეისტეტენის კუბებში ვხედავ, გიფითი მოქრის ტბო. ვაგრებ, ვუბნებო: აჰა, მშობილო, ჩქარა განაქავე-მეთქი!“, და მისამართოც ვუთხარი. მაგას ხატევა არ დამშთაჯენბინა, რომ იმან, ადგილდან დაუტრავდა, ნელა, მძიმედ მოატრიადა ჩემსებზე თავი (კვ ლევ ნიკოლოზის ძემ მაცენა, თუ როგორ შემოატრიალა იმ კაცს თავი: ლევ ნიკოლოზის ძეს, იმ მეტელესაკით, ტანი არც უშტუტებია, მხოლოდ თავი შემოაბრუნა, ამავე, მედღოვრად), ზიზით ამთავალი-ჩამბათალირა თავიდან ფეხამდე და ჩემი ლეხესაკუთრი ჩაქვებობით დასაცენა, რა „ბატონი“ არ ვიყავი და მკაცრად გამოსცრა კბილებში: „წადი, წადი, შემა ჩემი“.

როგორ დაშვასხორდა ის „სეირნობები“ დილი, თეთრი აბა-ურჩიანი ღამითი ვანათებულ ფართო სახადლო დაბნაში, მის საუბრებს, რომლებიც ხან ამაღლებულსა და ზეგარემოს შეხებებს, ხან — ყოველდღოურ ამბებს, ხან — ცხოვრებისა და ხელოვნების ღრმა პრობლემებს, ხან კიდევ უფოთის წყარღმინებას თუ რა ჭრის გინდა ხაზლს... შავრამ ისიც ხედიდა, რომ საუბარი შეხებობდა, როგორც უშვებდა ჩახვიდე, ძალზე მსგებრელი საკითხებსაც. მასხვლად, როცა წაკითხე „აღდგომის“ ერთ-ერთი უძლიერესი ეპიზოდი, — ნესბილდოვრ რომ ეპარება ეტყობოლი იმ და-უნეწარა ამბებს, — ლევ ნიკოლოზის ძეს ვუბნებობდი, მინდა ნესბილდოვრ რაც შეიძლება საძაღად გამოვჩინო-მეთქი. ეს კუბრედაცა და დანამრვეე თავის უზედურ მსგებრეს ეპიზობს, რაოა იგი გაულდღოვროს, დაღუბს-მეთქი. აღდგომული, აღშოვრებული ხშით, ვაუფრთვლად და, ამავე დროს, გულშეკრავლად ვაერქვებოდი ჩემს აზრებს ამ საკითხზე. ცვრისსაკობის ქურდობა სამარცხვილო ითვლებდა და მის ქურდს კანონი და საზოგადოება ტყავს ამრობს, ნესბილდოვროს მიერ ჩადენილი დანამრველი ხომ ცუდადობით უარესი დანამრველი, ვიდრე უზღალო ქურდობა — ეს უსცდენილო მსგებრესის ცხოვრებისა და დარსების მონარეა, მაგარა, ხედავთ, იგი არა თუ არ სიქება, არამედ საძრასიხად არ ითვლებოდა, პირობით, ამის ჩაშენი კაცი უფრო „საინტერესო“ კი ხდება, ღამის რომაინებულობა ვინაზ იქცება, განსაკუთრებით მაღალ, ნესბილდოვროსთან ხაზის საზოგადოებში. თანაც, ქალების თვალდა, და ამზე მეთი უარსობა თითქოს არც უშვებოდა ჩამე იყოა-მეთქი... რადა უზღვარს, როგორც ჩანს, აღეღებოთა და გაცხარებით, დაღუბებოლად ვლადარაკომი და ვლადარაკომი, ამასხო-ღამის კი, ლევ ნიკოლოზის ძე და მე ისე ბოლოს ვცვიდობი იმხელად დაბნაში და იგი სულ უფრო და უფრო იძირებოდა დრმა ეტყრებში და იძურებლობდა, თვალს არ მაყოლებოდა იმ გამომცდილობითი თვითი მხედრობა შეკმუნებული წარბების ქვეშოდან, რომელიც თითქოს ხელმცდილობე ხედავდა თვენი სულის მოძრობისა. მე რა-ღამე უშმა დაბნა ხელ... „ციცი, აჰა, გუთურებო, გუთურებო და ძალიან მოწონს წვნიობები სინაღლ, რომლებიც თქვენ დგახართ!“ — მიზობა მან. მე ისე ვუბნებ, ისე, რომ შეხვდა რა თქვა არც გამოვიდა. უზღურულ დღესუ მყვებო: ვიგრძენი, რომ, როგორც ლევ; ისე შორს შევტობა და ისეთ რამებზე გამოიჭებოდა სიტყვა, რასაც ამდენი საუბარი არ ეტევიდა და სულ ხედა თემად ვადა-ვერთო.

როგორც უყუე ვოქი, ტოლსტოის უნდოდა დუხოობრებს დახმარებოდა და ამიტომაც ვაღწერებოდა დაერდია უთანასეული წლების თავისი პრინციპის (პირობის არ იღებდა) და ახლა, პირობით, ცვილდობდა, თავის გამომცემლებთან დედო რაც უნდოდადა სახარბილო ხელშეკრულებები, რაოა თავისი სკველმოქმედო საქმისთვის მეთი და მეთი ფული ადგილი.

სწორედ ჩემსობას იანაია კოლანაში ჩამოვიდა პეტერბურგის ილუსტრირებული ჟურნალის „ნიკაი“ გამგე: — „აღდგომა“ პირველად სწორად „ნიკაიში“ უნდა დაბეჭდილობო და უფრანოს



წარმომადგენელი ტოლტოსთან მონარქარს საიხსოვრ მოხალაპაკეზება ჩამოვიდა. ლევ ნიკოლოზის ძემ იქვე შემომოხაჯა, რომ მეც შეთანხმებულიყო თურხილთან ამავე საკითხზე. თურხილს განმეგებლმა და გამეგრე ვინმე ზ.წმა გარუხებერგმა (ჩამდენადი მახსოვს, ამ გვარის კაცი იყო) შემომოხაჯა რომანი დახსურაიებინა. „ნივის“ ყოველივერეული გამოშვების შესახებაც. ასევე, შემოხაჯა, რომ თურხილისთვის მიმეცა „განსაუბრებელი უფლება“, რომ „რადგომის“ მომავალი ჩემივე ილუსტრაციების ორგანიზებაში გებედა და რუსეთში გამგზავლებინა, თანაც, ისე, რომ ისინი ჩემს საუბრებზე და რჩებზე და უცხოეთში ბუქვების უფლებას დავიკავებდი. ჭრხ ნათელი წარმოდგენა არ მქონდა, თუ როგორ ილუსტრაციები გამომივიღოდა და მხოლოდ ჩემს მომავალ შემოხაჯებ ვფიქრობდი, ნეტა კარგი გამოვივიდე. მეოქვი და ხეირადა არც ვუსწავლიდი. ბატონმა გ.მ იქვე შეადგინა კონტრაქტი. თვალაღ გადავალე კონტრაქტს და ბეჭის არც მიფიქრია, მაშინვე, მოვიგრე ხელი. ისეთი არასახარბილო ხელშეკრულება გამოვიდა, რომ მერე მთელი სიცოცხლე სანდნელად გამოხდა. მაგრამ მე ბატონ გროუმენტს სულაც არ ვაფანჯარებულვ: რაც მიხდა, მაშინვე და მხოლოდ ჩემი პრაიდი იყო. როცა კონტრაქტი წერილასნება მახსნიდა, ჩემი ფიქრი სხვაგან ქრდა. სიხარული მტანჯდა ცხუნ ვეუვი, იმადროულად, დიდი საუბრისმგებლობის გრძელვადი მიყრობდა. როცა წარმივიდენდი, რომ ტოლტოსის თან ერება უნდა მემეშვავ, მიწეწეწეა შვი ზარს მტეფდა. სხვაზე ვერავრეგრ ვფიქრობდი. არ მნიშვნელობა მქონდა ჩემთვის რა-იმე „განსაუბრებელი“ და „არაკანგავსურბოები“ უფლებების (ამ გამოქმნის არჩი არც მემოვდა), ამ მატერიალური ხელსაყრებლობა მახსოვდა. „ოღონდ კი ტოლტოსის წინაშე გამაპართლებინა და! ოღონდ კი ფასეული, მნიშვნელოვანი ნახატები შემაქმნივინა!“, — ვფიქრობდი მე, როცა კონტრაქტს ხელს ვწერდი.

ბატონი გროუმენტი რომ წავიდა, ტოლტონი ვაიგო რა სუ-ღელურადაც მოვიტევი და არაპრაქტიკულობა მისაყვედურა. მან შემხატრა იმაზეც, რომ რჩევა არ ვყოფხე მიიხრა, კონტრაქტებს საერთოდ არ უნდა მოაწერო ხელიო. „კონტრაქტები ადვილდებოდა იმ პირობად იმეგვარა იბეჭდოდა, რომ ერთ მხარეს უფლებულად მეორე მხარის ცაცუტყარება უნდაო!“, — მიიხრა მან (სიტყვები უსტლად არ მახსოვს. არჩი ეს იყო).

მავრამ ტოლტონი ძალიან კარგი არჩის იყო ბატონ გროუმენტირგებდა და „ნივის“ მოავარ გამოშვებულ მარკსზეც, რომელსაც განმანადე აფუხებდა და გამოშვებულად, მარქსი, ბალტისისარელი (გარუსებული ვერმანელი), რუსული ანადგობის გიგი იყო, მზირად ჩაერთვებოდა ხომდე მათ საუბარში. ტოლტონმა თავისი უზომოროდ უფორით დასცინა მარქსის „წმინდა რუსულს“, რამდენიმე მგალობლი მოიტანა სახისილო:

«Наслава груздем — полезай в пазы», არც «В чужой монастырь со своим уставом» (იხის ნაფიკარად რომ ერთვა «со своим уставом»).

მას რომ ამბობდა, ტოლტონი გულთანად იცინოდა. მარქსი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა „საყურების განსაუბრებელი უფლებების“ მიღებას. ლევ ნიკოლოზს ძემ მაშაშო, თუ როგორ მოვიდა მათთან ერთხელ მავანი ხელმოკლე ლიტერატორი და ოხვოა მოთხრობის დაბეჭდვასა და მონარქარის მიღებაში უშაემდგომლობა გა-მიწეიყო. „მე უარის თქმა არ შემიძლია“, — მიიხრა ლევ ნიკოლოზის ძემ, — და დახმარება აღვუთქვი. რამდენიმე წარუშტებელი ცდის შემდეგ მარქსს, როგორც ძალიან კეთილ ადამიანს ვთხოვე, თუ შეგეძლება, იმ ახალგაზრდა კაცს მოთხრობა დაუბეჭდე და მონარქარიც მიეცი-მეოქვი. და, აი, რამდენიმე წნის შემდეგ პეტერბურგიდან ბრუნდება ჩემი მწერალი და გახარებული მიყვება, წარბაქება მხედლო: ჩემი მოთხრობა დასაბეჭდად მიიღესო! მავრამ მარქსს პირველ პირობად წარუყენებია მისთვის „საყურების განსაუბრებელი უფლება“ „ნივას“ უნდა მიეცესო და ავტორისთვის შესახაშისი კონტრაქტი გამოუგზავნია ხელმოსაწერად... თუმცა, ამ მოთხრობის დაბეჭდვას სხვა არც იყისრებდაო! — ხარხართ დაამთავრა ლ. ნ. ტოლტონი.

მარქსს კიდევ მეორე ახირებაც მქონდა, ოღონდ მხატვრობის სფეროში, — ყველა სურათში უნდა ყოფილიყო „სუპოლივი“ და სურათის ობიექტებს უკვე არც განსაზღვრავდა. თუკი სურათს ქენე-

ბოდა „სუპოლივი“ (მარქსი რატომღაც ასე ეძახდა თვალის გუჯა გერჩნულად გუჯს „სუპოლივი“ მკვი) მას სურათი კარგი თუნდაც ის სურათი სულმოკლე უხეიროდ ყოფილიყო, და, მარქსი, „სუპოლივი“ თუ არ იქნებოდა პორტრეტზე გამოსახულ ადამიანს, ამისთანა სურათი მარქსის თვალში კარგავდა ფასს, თუნდაც ყველა სხვა თვალსაზრისით საკულისსა ნაწარმიდეს ყოფილიყო. მტკნალდებდა ამით იფარგლებოდა მისი წარმოდგენა მხატვრობაზე და ამ მოთხროვნასა უყუბნებდა იგი ყველა მხატვარს. რე ეს გვიან შეიძებოდა, როცა „სუპოლივი“ ერთხელს შავ დღეში ჩამავალი, თუმცა, ამაზე ქვემოთ, სხვაგან მოვაყვები.

ასე გადიოდა ჩემი ცხოვრების ის დაუვიწყარი, უბედნიერესი დღეები — დღისით ვითხოვლობდი ხელნაწერებს, სადამოიბოთი რე ლევ ნიკოლოზის ძე და რე ვსაბერბობდი ხომდე ათას რამზე. იმდენად გამიბავა წაყიხულობა, იმდენად ნათლად, ცხადად ვხედავდი უკვე, თუ რა უნდა ვამეეთებინა (ერთი სული მქონდა, რაც შეიძლება ჩქარა ჩავჭმობდი საქებს, ჩემთან, სახლში), თუმცა ნაწარმიბი ბოლომდე არ წამეითება (ისდა დამარა, რაც ტოლტოსის დასამთავრებელი მქონდა). უკვე ვეღარ ვფიქრობდი მომავალ დაბრკოლებებსა და უზარმაზარ პასუხისმგებლობაზე და უფუნალი შემიძინდა: მორჩა იყოს, რაც იქნება ვიწვეხე, მორჩა!.. გადავწყვიტე შინ გავგზავრებულყოფი, რათა პირველი მონახატები გამეეთებინა და მალე მივბრუნებულიყო ახანაა პოლიანში, ნაწარმიბი, როცა მისი კითხვა დაეწევი, დიდი არ იყო, მესაგნებო თუ იყო იმისა, ახლა რჩება, — დრო საქამოდ მქონდა საიმიხრო, რომ რაღაც მნიშვნელოვანი, ფასეული შემიქმნა.

გავგზავრე მისკოცს — ცალკეული სცენები უნდა მომეფიქრებინა, ესკიზები უნდა გამეეთებინა, ნატორიდან ეტიუდები უნდა ჩამებოდა, მხატვრობა მასალა უნდა მომეზარებოდეს, ცხებიც, სახაპართლობები, თავსაფარები უნდა მომენახებებინა და ა. შ. სხვათა შორის, ტოლტოსის ნება არ მისცემდა მოენახებებინა ცო-ლები, მე კი სახში ვავახებრე — არ იყო დენე, „რადგომის“ დასასურათებლად თუ ვაგროვებდი მასალას.

იმადროულად, უცხოელი გამოშვებულთან დამქანცეული მიმოხედა და მოლაპარაკება გრძელდებოდა (ამაში დიდად მიმართავდა ხელს ჩემი მეუღლე, და უკვე აწვილან ქვეყნდებოდა განცხადებები, რომ ჩემი ილუსტრაციები გამოვიღოდა ტოლტოსის ახალი ნაწარმიბი).

მხედველობაში მყავდა რა სასულვარგარეთილი მქიხებლებიც, მიზნად დავისებე, ნაწარმიბის შინარის ზოგჯერ მხოლოდა სახა-ბად გამიბავდა, რათა დიდი დამოუკიდებელი სურათები საქმეში ჩაუბედაც უცხოელებისთვის ნათელი წარმოდგენა შემიქმნა რუსული სინამდვილე და მის ტიპზეც, სხვადასხვა კლასის წარმომადგენლებზე, — მდამიბობიტი დაწებული და სწოგადობის მაღალი ფენები დამთავრებული, — რითაც მხატვრულად ასე მდიდარი და ბევრისმოკმელო „რადგომა“. ეს იყო პირველი ცდა იმისა, რომ ილუსტრაციისთვის შეეებნენ არა მარტო როგორც წყნის გრაფიული საკულისისთვის, არამედ იგი გაავარტინინათ დამოუკიდებლად და მონუმენტურ მოვლენად.

(დასასრული იქნება)

პრეზენტი მეცნიერული

შერნალ „საბჭოთა ხელოვნებას“ 1975 წლის მეოთხე ნომერში გამოქვეყნებული ავთანდილ თათარაძის წერილი „მეტი ყურადღება ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიას“ — არსებითად წარმოადგენს რეცენზიას ლილი გვარამაძის ნაშრომზე „ქართული ხალხური ქორეოგრაფია“ (თბილისი, „ხელოვნება“, 1957 წელი).

წერილის დასაწყისშივე ა. თათარაძე აღნიშნავს: „სამწუხაროა, რომ წიგნის გამოცემიდან დღემდე, თითქმის თვრამეტი წლის მანძილზე, არავინ დაინტერესებულა ამ შრომით, არავის გამოუთქვამს თავისი მოსაზრება მისი ავტორიანობის შესახებ“.

სინამდვილეში კი ამ ნაშრომის გამოქვეყნებისთანავე რესპუბლიკურ ჟურნალ-გაზეთებში დაისტამბა შემდეგი წერილები: გიორგი ნატროშვილის „ქართული ხალხური ქორეოგრაფია და მისი პირველი მემატანიე“ („ლიტერატურული საქართველო“, 1958, 10 იანვარი), პავლე ხუჭუას „მნიშვნელოვანი შრომა ქართულ ქორეოგრაფიაზე“ („მნათობი“, 1959, № 4), ლ. ძეძამიძის „მეცნიერული ნაშრომი ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიაზე“ („კომუნისტი“, 1958, 25/1), შ. ჯუღელის „საყურადღებო ნაშრომი“ („ლელო“, 1957, 15/7), ი. ხაზარაძის — „ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის სათავესთან“ („სტალინიელი“, ქუთაისი, 1958, 16/VIII). ამ წერილებში, სხვათა შორის, აღნიშნულია: „წიგნი უაღრესად მაღალ შეფასებას იმსახურებს. ეს ძვირფასი და ფრიად საყურადღებო შრომა დაწერილია სავსებით ღრმად ცოდნით და არსებით დახმარებას აღმოუჩენს ყველა იმას, ვინც სერიოზულადაა დაინტერესებული ქართული ეროვნული ქორეოგრაფიული ხელოვნების შესწავლითა და მეცნიერული კვებით“ („მნათობი“, 1959, № 4).

როგორც ჩანს, ა. თათარაძე ამ მხრივ ნაკლებად იყო ინფორმირებული.

ყოველგვარი მსჯელობა უნაყოფოა, თუ იგი მოკლებულია ურთიერთგაგების სურვილს. წარმოუდგენელია, რომ ისეთ გამოცდილ სპეციალისტს, როგორიცაა ა. თათარაძე, „მომბის“ ნაცვლად ესმარა სიტყვა „მომით“. ეს ხომ მბეჭ-

დავ-მემანქანის მიერ დაშვებული შეცდომაა, რომელსაც ავტორის სამხილვლად ვერ გამოვიყენებთ. ლ. გვარამაძის წიგნში საქმე გვაქვს ანალიტიკურ შემოხვევასთან. ა. თათარაძემ კი ამის საფუძველზე დააკენა, რომ ლ. გვარამაძეს აღრეული აქვს „ფერხისისა და ფერხისას სტრუქტურული თავისებურებანი“.

თვალსაწიანობისათვის მივმართოთ ლ. გვარამაძის ნაშრომს. იმველიებს რა დღეუ ზეგრელის ცნობას, იგი ჯერ აღწერს ფერხულ „ძაბრას“ და აღნიშნავს თუ როგორ იშლება „დიდი უშველებელი წრე“ (გვ. 17), შემდეგ ახასიათებს ფერხულ „ორსართულს“ („ზემერულს“), სადაც წერს, რომ „წრეს ზედ ადგება მორე წრე“ (გვ. 17-18). ასევე ფერხულ „ოსხაუესა“ და სხვა ფერხულების აღწერისას (გვ. 23, 25), სადაც იგი ხაზგასმით აღნიშნავს მოფერხულეთა განლაგების წრიულ კონფიგურაციას.

„ფერხისას“ კი ლ. გვარამაძე არსად არ მიაწერს წრიულ ფორმას. მეტიც — იგი საერთოდ არ განიხილავს „ფერხისას“ სტრუქტურას, ოღონდ მიგვითითებს (გვ. 17) პრიფ. დ. ჯანელიძის წიგნზე „ქართული თეატრის ხალხური საწყისები“ და საგანგებოდ გამოპყოფს სწო-

* ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის მეცნიერული შესწავლა გადაუდებელი საქმეა. ამასთან დაკავშირებით რედაქტორ მიზნად ისახავს მსჯელობის წამოწყებას სხვადასხვა დარგის სპეციალისტთა (ხელოვნებათმცოდნეები, ისტორიკოსები, ეთნოგრაფები და ა. შ.) მონაწილეობით. ამგვარად ვებეძვით რეცენზორ მ. გვიმარაძის სტატიას და ვიმელოვნებთ, რომ ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის სპეკიბოროტო საკითხებზე სტუბიცი გამოთქვამენ თავიანთ მოსაზრებებს (რედ).

ქმრებრავიის შესჯავლისათვის*

მიხეილ გიციმკრელი

რედ იმ გვერდებს, სადაც დეტალურადაა განხილული „ფერხულისა“ და „ფერხისას“ ნაირსახეობანი. და თუ ლ. გვარამაძის შეხედულებას, რომ „ფერხული სრულდებოდა სხვადასხვანაირად — მწკრივებად დაყოფილი, რამდენიმე მწკრივად დაფანტული“ (გვ. 14), რასაც ა. თათარაძე შეცდომად მიიჩნევს, საერთო კონტექსტში განვიხილოთ, მაშინ ირკვევა, რომ მკვლევარი ამ განცხადებით ხაზს უსვამს ხალხური მასობრივი ცეკვების დინებად პრაციკსს, მათ საფუძვლებრივ სიუჟეტურ განვითარებას.

პროფ. დ. ჯანელიძე აღნიშნავს: „რთული საფუძვრული წყობა აერთიანებს ფერხულთა ყველა ნაირსახეობას, ასეთია, მაგალითად, მგერული „ოსხაბუ“ და ზოგი სვანური „ფერხული“. (ქართული თეატრის ხალხური საწყისები“ გვ. 186).

საგულისხმოა აგრეთვე გამოჩენილი კინორეჟისორის ს. ეიშენშტეინის ფილოსოფიურად განსოგადებული ანალიზი, სადაც იგი პლასტიკურ ფილოზოფიკურ სწორსახოვანი და მომრგვალო კონფიგურაციათა „ერთმანეთში შეჭრის“ კანონზომიერებას ადგენს:

«...Это вхождение их друг в друга» в свою очередь есть средство пластическим пу-

тем приближенно передать ощущение основной динамики процесса становления, который складывается из перехода противоложностей («Прямолинейного» и «Округлого» м. г.) друг в друга» (Эйзенштейн, т. 3, стр. 280).

ამდენად, „ფერხულისა“ და „ფერხისას“ სულ-ხან-საბასეული განმარტებანი („მრგვალი წყობა“ და „მრავალთ მოხმით როკვა“) უნდა მოვიშველიოთ არა მარტო მათი გათიშვა-განცალკევებისათვის, არამედ „ერთმანეთში შეჭრილი“ პლასტიკური სტრუქტურის დასადგენადაც. და ბოლოს, ამ აზრამდე მივყავართ დრამის წარმოშობის ქორეოგრაფიულ კონცეფციასაც, რომელსაც განიხილავს ალ. ალექსიძე სტატიაში „ანტიკური დრამის საკითხები თანამედროვე მეცნიერებაში“ (სსუ, „მიმოხილველი“ 1972 წ. № 6-9).

ა. თათარაძე არ იზიარებს თრიალეთში მიგნებული ბრინჯაოს სარტყლის გვარამაძისეულ ინტერპრეტაციას და აღნიშნავს, რომ მკვლევარი მას „სრულიად უსაფუძვლოდ მონადირული ცეკვის ილუსტრაციად მიიჩნევს“. საცეკვაო-სანანაობითი ელემენტების ამოკითხვის ცდას ვხედავთ დ. ჯანელიძის წიგნშიც, სადაც იმავე სარტყლის გამოსახულებაა განხილული. ეს ვარაუდი სრულიად არ უპირისპირდება აკადემიკოს შ. ამირანაშვილის მოსაზრებას იმის შესახებ, რომ სარტყელზე გამოსახულია „ანდრობის რთული კომპოზიცია“, რომელსაც ა. თათარაძე იშველიებს ლ. გვარამაძის მოსაზრებებს საწინააღმდეგოდ სინამდვილეში კი ეს კომპოზიცია თავისი სრულის გამო ცალკეული საცეკვაო ილითების ამოკითხვის შესაძლებლობასაც იძლევა. აქ ლ. გვარამაძე თავის აზრს კი არ ასვენებს მკითხველს, არამედ ხედვას უმახვილებს. იგი წერს: „ფიგურები გამოსატყლია ცეკვის მდგომარეობაში, ეს განსაკუთრებით ემჩნევა ორ მათგანს — შვიდიდ მარჯვენა ხელში, მარჯვენა ხელი აწეულია თავის ზემოთ, მარჯვენა ფეხი მიწაზე უდგას ნახევრად მოღუნული, მარცხენა აცილებულია მიწას“. და თუ ლ. გვარამაძის წიგნში მოთავსებულ ფოტოზე ყოველივე ეს მკაფიოდ არ ჩანს, ეს მხოლოდ პოლიგრაფიული ხარვეზის ბრალია.

შემდეგ ა. თათარაძე აღნიშნავს, რომ თითქოს ლ. გვარამაძე შეცდომას უშვებს სვანური ფერხულის „თამარ-დედფალის“ აღწერისას და დასძენს: „სინამდვილეში ფერხული ორნაწილიანია“, ლ. გვარამაძე კი საერთოდ არ მივითვითებებს ნაწილთა რაოდენობაზე. იგი წერს „...ერთ-ერთი მათგანია „თამარ-დედფალი“, რომელიც გადადის „ცერულში“ და რომელიც თა-

ვის მხრივ თავდება ერთობული ცეკვა-იერიშით" (გვ. 20). ამასთან ერთად, ეს ციტატა ა. თათარაძეს მოჰყავს წინამორბედი წინადადებისაგან მოწყვეტით, რის გამოც ახრი სრულიად იცვლება. ლ. გვარამაძე ასე წერს: „1949 წლის დასაღვე თბილისში ოლიმპიადის დროს წახსენებმა შეაარულეს თავიანთი ფერხული. ერთ-ერთი მათგანია „თამარ-დღეღვალა“... ჩვენ შევეცადეთ ჩაგვეწერა ამ ფერხულის რიტმული ნახაზი“... შემდეგ მკვლევარი გვითავსებს: „თამარ-დღეღვალის“ სახელდასვლიდ შესრულებულ ჩანაწერს და დასძენს: „რასაკერვლია, ასეთი სქემატური აღწერა არ მოგვეცა საორიგინოს ერთ-ერთი ტიპის ვაგაკურნი და სარეპროდუქციო ცეკვის სრულ შთაბეჭდილებას“. ა. თათარაძე კი ამოღეჯილი ციტატით ლ. გვარამაძეს ნიაწერს განხოგადებული ანალიზის პრეტენზიას, რაც მკვლევარს მიზნად არ დაუსახავს.

როცა ა. თათარაძე „თამარ-დღეღვალის“ თაობაზე ეკამათება ლ. გვარამაძეს, ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ იგი ოლიმპიადაზე წარმოდგენილ ცეკვას უპირისპირებს სრულიად განსვავებულ ქორეოგრაფიულ ვარიანტს. ასეთ შემთხვევაში მას უნდა აღეხიშნა თავისი ვარიანტის „პასპორტი“, რადგან, მოგვსენებთ, ესა თუ ის ცეკვაც შესაძლოა დაიბადოს ერთგან, შემდეგ კი სხვაგან გადაინაცვლოს, ასეთ შემთხვევაში დროისა და ადგილის შესაბამისად სრულიად იცვლება მისი სახე.

ლ. გვარამაძემ კი „თამარ-დღეღვალის“ განხილვის დროს აღნიშნა დროც და ადგილიც. ამით მან მოგვაწოდა უტყუარი საბუთი, რომელიც გამოგადგება თუნდაც ამ ცეკვის მოდიფიკირებისა თუ ვარიანტული სანეველილებების დადგენისა და შესწავლის თვალსაზრისით.

შემდეგ ა. თათარაძე ედავება ლ. გვარამაძეს სვანური „ლაქვამის“ („წინამძღოლას“) თაობაზე (ამ ცეკვაში წინამძღოლად ღმერთია მიჩნეული) და წერს: „შეუძლებელია, რომ ღმერთი საბრძოლო დროის სიმბოლოთი — წითელი ხელსახოცი მიუძღვოდეს ხალხს“. ამის საწინააღმდეგოდ მოვიყვან ციტატას გამორჩენილი მცენერის ვ. ბარდაველიძის წიგნიდან:

«...устраивались процессы молящихся во главе со священнослужителем со знаменем в руках. Вообще передвижение священного знамени сопровождалось исполнением хороводной песни и пляски («Древнейшие религиозные верования и обрядовое графическое искусство грузинских племен». Тбилиси, 1957 г., стр. 55).

ფერხულ „ადრევილას“ განხილვისას ა. თათარაძე იმეფილებს ი. ჯავახიშვილის ავტორიტეტს და აღნიშნავს: „ღიღი მეცნიერი არადა არ აღნიშნავს, რომ ფერხულ „ადრევილასში“ ყველა მონაწილე ტანისამოს იხდიდა“. მაგრამ ი. ჯავახიშვილი იგივე წიგნში მოგვიწოდებს, რომ საბო-

ლოთ დასკვნების გამოტანამდე ჯერ კიდევ მეტი რამაა შესასწავლი და მოსაბიძგო. აქვე მოვიყვანოთ გამომდინარე, თავი უფლებას ნიავს და კიდევ ერთხელ მოვიშველიებ ვ. ბარდაველიძის დასახელებულ გამოკვლევას, სადაც იგი სასწერ ცეკვებთან დაკავშირებით აღნიშნავს:

«Человеческие фигуры строго линейны и схематичны, но все они изображены в движении. Особенно ярки в этом отношении аттифальные фигуры и фигуры женщины представленные танцующими» (стр. 150).

მიუხედავად ამისა, ვასათვალისწინებელია ა. თათარაძის შენიშვნაც, სადაც იგი ამ საკითხთან დაკავშირებით ლ. გვარამაძისაგან მეტ სიზუსტეს მოითხოვს.

ა. თათარაძე ასევე უარყოფს მეგრულ „ოსხაპუესა“ და აფხაზურ „აიბარკას“ — გვარამაძისეულ აღწერას. ამის საპირისპიროდ რეცენზენტი წერს: „საქმე იმაშია, რომ თვით სიტყვა „აიბარკა“ არ ნიშნავს მხრეთი ცეკვას. მხრეც აფხაზურად „აიხაზორ“—ია, ცეკვა კი „აიკუა-მარა“. სინამდვილეში სიტყვა აიბარკა გამოსატყავს ხელისელ ჩაივდებულ მდგომარეობას, დაბმას, მობმას, ხელების გადაბმას“. მიკმართოა წყაროებს. ნ. აღბოვის გამოკვლევაში «Этнографические наблюдения в Абхазии» («Живая старина», вып. III, 1893 г., стр. 512) აღნიშნულია: «Абхазцы любят потанцевать... самый распространенный из всех танцев т. н. круговой танец или танец плеч «худжи Сханга» („ხუჯი ოსხაპური“). უხეცვლი აფხაზი კომპოზიტორი და ეთნოგრაფი ი. ლაკერბი კი აღნიშნავს, რომ თავდაპირველად ცეკვას ეწოდებოდა „აიხაზორ-აიბარკა“. დროთა განმავლობაში მას ჩამოსცილდა სიტყვა აიხაზორ (მხარი), ვინაიდან აიბარკარა (გადაბმა) ისედაც გამოსატყავდა ამ მასურ საქორწილო ცეკვის არსს.

რეცენზენტი არ ეთანხმება ლ. გვარამაძის შემდეგ დასკვნასაც: „ყვენიშნავს თან ახლდა ცეკვები უმთავრესად კომიკური ხასიათისა“ და „ეს უნდა ყოფილიყო „კინტორისა“ ან „ბაღდაღი“— წიტიის ცეკვები“. ამას ა. თათარაძე შეუძლებლად თვლის, რაკი „VIII, XIII ან XVII საუკუნეებში სავრთოდ არ არსებობდა კინტი, როგორც ტიპი“.

აი, რას ამბობს გვარამაძე თავის ნაშრომის 123-124 გვ.: „იოლის თამაში“ ქალაქური კომიკური ცეკვა, „კინტორისა“ წარმოშობის წყარო იყო. „კინტორი“ განვითარდა ქალაქში, მის ასრულებდნენ ძირითადად ძველი თბილისის მოსახლეობის ხელისანთა და ვაჭართა ფენები. თუმცა კინტობეი, რომლებსაც ხილი და სანთავგე მიჰქონდათ საცვლესიო დღესასწაულების დროს თბილისის ასლომასლო რაიონებში, იქვე ასრულებდნენ თავიანთ ტრადიციულ ცეკვას, მაგრამ მისი გავრცელების სფეროდ მაინც ძველი თბილისი რჩებოდა. ამიტომ სასებთი შესაძლებელია იგიუ-



ლისხმით, რომ „კინტორის“ მასპინძლებელი გარემო უნდა ყოფილიყო გასაფხულის ხალხური სანახაობა „ყვენიშა“, რომელიც იმართებოდა სწორედ ძველ თბილისში:

მოგვსენებათ, რომ ფართოდ ცნობილი მოდელი ხშირად გვეხმარება აღვანგინით წარსული მოვლენის ხასიათი. სწორედ ასეთ თამაშობას „კინტორის“, რომლის მიხედვითაც ლ. გვარამაძე ცდილობს „ყვენიშის“ თანხმლები კომიკური ცვეკვის რეტროსპექტივულ წარმოსახვას.

სოფელ მატაანში 1975 წელს პროფესორ დ. ჯანელიძის ხელმძღვანელობით ჩატარებულმა ექსპედიციამ, რომელშიც მეც ვმონაწილეობდი, კიდევ ერთხელ დაადასტურა ლ. გვარამაძის ვარაუდი „ყვენიშაში“ ჩართული ცვეკვის ჯანრული ბუნების შესახებ. ყვენიშ „სადიდებლად“ შესრულებულ ცვეკვში მოცეკვავე თავის სახუმარო, ოგრო-ბოქრო იღობებს უსაყვად მძიმეურ შარჟირებას, რასაც დასწმინდა (დ. ჯანელიძის განმარტებით) ბრეციაობის უწოდებენ ცვეკვის მთლიანი სურათი საჩინოდ ხდის გენეტკურ კავშირს კინტორის ცნობილ პარტიკურასთან.

ნურავინ იფიქრებს, თითქოს ა. თათარაძის რეცენზიაში არაფერი იყოს ყურადსაღები და გააათვალისწინებელი. მაღლობის გრძობას იწვევს სანაწერი ფერხულების აღწერაში მის მიერ გაღებული წვლილი. მისაწონია და ანგარიშგასაწყვი ა. თათარაძის შემდეგი განცხადებაც:

„ცეკვა სპორტივან იმით განსხვავდება, რომ იგივე ხტომა, ჩაყრა, ვანმა, თითის წვერებზე დგომა, მუსხუტე დაცემა და ტრიალი მიზანი კი არ არის, არამედ საშუალება ადამიანის შინაგანი განცდის გამოხატვისა. ამხედავ, საცეკვაო ელემენტების დაბადება, მისი ჩამოყალიბება დაკავშირებულია ადამიანის შინაგან ცხოვრებასთან და არა ტანგარკივთან. ცეკვა და მისი ტექნოლოგია „მუშაითობაში“, ე. ი. თოკზე სიარულმა კი არ წარმოშვა, არამედ ცხოვრებისეულმა სინამდვილემ, სიყვარულმა, ბრძოლამ, შრომამ და ა. შ.“

მაგრამ ეს ვასეხებით მართებული განცხადება: სრულიადაც არ უპირისპირდება ლ. გვარამაძის დებულებას. ვინაიდან ლ. გვარამაძე არსად არ ამბობს, რომ თოკზე სიარული რომელიმე ცეკვის ელემენტი ყოფილიყოს. ოცდაორ ფორმიან წიგნში იგი ცდილობს რაც შეიძლება გაყოფილ და ნათლად ჩააგონოს მკითხველს, რომ ცეკვა, მისი პლასტიკურ-დინამიკური ფორმის სარკვეა, რომელშიაც ხალხის ყოფიყვობრება ასახული.

როცა თათარაძის კრიტიკულ წერილს ვეცნობოდი, გამახსენდა მისავე ნაშრომზე (ა. თათარაძე — „ქართული ხალხური ცეკვების მოკლე მიმოხილვა“ მეთოდური წერილი, თბილისი, 1970) მოტანილი სიტყვები გრიგოლ ორბელიანისა: „ნეტავ ეს ლექსი მაინც დარჩეს ჩვენი საბრალო ქართელებიასაგან, რომელიც ასე ადვილად დაუღვენვლად იცვლის თავის ლამაზსა

ფერსა“. აქედან გამომდინარე, შეგონა, რომ ათთარაძე ღირსეულად შეაფასებდა ლ. გვარამაძის შრომის სწორედ იმ ნაწილს, სადაც ეს ცეკვა განხილული და გაანალიზებული. ა. თათარაძის წერილიდან კი სულ სხვა რამ ამოვიკითხე: „და ბოლოს გაკვირვებას იწვევს საყოველთაოდ ცნობილი ცეკვა „ქართულის“ ატორისეული ინტერპრეტაცია. ლ. გვარამაძის შეხედულებით, „ქართული“ შესრულების ფორმა თინაწილიანია — დასაწყისი ერთად, თითოეული მოცეკვავის სთლი, ერთობლივი დასკვნითი კოდა“.

სინამდვილეში კი ცეკვა „ქართული“ ხუნინაწილიანია. ცნობილი ქორეოგრაფის დ. ჯავრიშვილის განმარტებით პირველ ნაწილში ვაგი შემოსწერს წრეს და ქალთა შორის ექვს მას, ვისაც იგი ეტრფის, მეორე ნაწილში — ვაგი საცეკვაოდ გამოიპატყვებს ქალა, ისინი ერთად შემოვლიან საცდელ წრეს, მესამე ნაწილში კვლავ ვაგი ასრულებს სოლოს, მეოთხეში კი ქალი, მეხუთე ნაწილში — ქალ-ვაგთა დუტია“.

ახლა კი გადავშალოთ დ. ჯავრიშვილის წიგნი და გავავრტყლოთ ა. თათარაძის მიერ ამოწერილი ციტატა:

«Необязательно, например, чтобы мужчины выйдя на танец, сделал бы обход по кругу, а затем подошел к женщине. Он может сразу подойти к ней без предварительного обхода». (Д. А. Джавришвили «Грузинские народные танцы». 1958 г. стр. 144).

ე. ი. ქართული ცეკვის დიდობტატი დ. ჯავრიშვილი თინაწილიან ვარიანტსაც შესასლელად მიიჩნევს. სხვათა შორის, ა. თათარაძის მიერ შედგენილ მეთოდურ ნაწევვში („ცეკვა ქართული“ 1956 წელი), რომელიც გამოცემულია ხალხური შემოქმედების რესპუბლიკური სახლის მიერ თვითმოქმედი კოლექტივეს დასახმარებლად, ნაწილითა რაოდენობა არ არის მითითებული, რაც, უთუოდ, უნდა ყოფილიყო აღნიშნული მეთოდური ხასიათის წერილობი.

განა უშუოხუი არ იქნებოდა, ლ. გვარამაძის წიგნზე დაყრდნობით გვემჯალა ცეკვა „ქართულის“ ვარიანტზე, ცვალებადობის მიხეზებზე? განა არ აჯობებდა გავყოლოდით მგვლელების და უფრო დანბნად შეგვეწყვალა ამ საკითხის დადგენის დროს ლილი გვარამაძის მიერ აღმოჩენილი ახალი ქანები?

რაოდენ საყურადღებოა თუნდაც ცეკვა „ქართულის“ რიტმული ნახაზისა და ლექსის დატყილური ზომის ურთიერთშესაბამისობის საკითხი, რომელიც ლ. გვარამაძემ მეცნიერ-ფილოლოგთა დასკვნების საფუძველზე წამოჭრა. დაქტილი ხომ რუსთაველის სტრიქონთა რიტმია, რომელმაც თურმე განსახიერება პიოვა ცეკვა „ქართულის“ პლასტიკაში. ეს სტრუქტურული პარალელი აკადემიკოსმა ნიკო მარმა აღმოაჩინა. იგი დღესაც საფუძვლიანი შესწავლის საგანს წარმოადგენს.

საინტერესოდ გვესახება აგრეთვე რუსთაველის



რეალობის დაძებნა ფალიაშვილის ოპერათა ცეკვების მუსიკალურ ქსოვილში.

თავს ნებას მივცემ და გაკვრით შევეცხები ამ საკითხს. ჩემი ღრმა რწმენით „ახალრომანო“ და „დაისში“ ცეკვა „ქართულს“ ზ. ფალიაშვილი საფუძვლად უდებს სატრფიალო ურთიერთობის რუსთაველურ გაგებას და მსჭვალავს მათ ამაღლებული სიყვარულია გრძნობით. ორივე რუსთაველური შაირის მუსიკალური ანარეკლია და არა, მაგალითად, იამბიკური ლექსთაწყობისა, რომელიც, უპირატესად, სატირლო-იუმორისტული შინაარსის ნაწარმოებისთვისაა განკუთვნილი.

ამ ოპერების „ქართული“ ერთმანეთისაგან განსხვავდება იმდენად, რამდენადღაც მაღალი შაირი განსხვავდება დაბალიაგან. ორივე შემთხვევაში ზ. ფალიაშვილი სიყვარულის ამ დიდებულ პოემას მსჭვალავს ამაღლებული გრძნობით და სრულიად გამორიცხავს რაიმე უსიყვარულსა თუ იუმორისტულ — ელემენტს.

მაშ, რამ განაპირობა „დაისში“ ქალ-ვაჟის დუეტში მესამე, თანაც კომიკური პერსონაჟის შეშორება? ეს რომ საჭირო ყოფილიყო, მაშინ ზ. ფალიაშვილი თვითონვე შექმნიდა შესაბამის მუსიკალურ პარტას.

წყვილთა ცეკვაში მოცილეს შემოჭრა, დამახასიათებელი უნდა იყოს უფრო ლაითური ამერიკის ხალხთა ზოგიერთი ფრიად ეფექტური ცეკვისათვის.

ჩვენში ქალ-ვაჟის ცეკვა არც სამთა მოცილოუბა და არც ორთა შეჯიბრი. ეს ამაღლებული ტრფიალია, გულის სწორის ძებნა და მისი პოეზის ზეიმი. გარეშენი მოზეიმეებს არ ეცილებინა... პირიქით...

ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ეს გვირგვინი სათუთ მოვლას მოითხოვს. მით უფრო დღეს. — მოდურ გატაცებათა ფონზე, როცა ქალთა ცეკვაში ზედმეტი გააქტიურება, მამაკაცური ილუზიების სიომლავრება, ცერებზე დგომა, მხარმკლავების უხეშად ქნევა, ბუქნაობის ელემენტების შემოჭრა შეიმჩნევა. და განა ამასვე არ მეტყველებს აფიშები, რომელთა მიხედვით ქართული ცეკვის სიმბოლოდ ჩოხოსანი აკრობატები იქნენ.

კარგი იყო, რომ ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიაზე ზრუნვა სწორედ ამ მიზანბრუნებით გამოგვეჩინა. პაკტივემული ავთანდილი „ქართულს“ საყველთაოდ ცნობილ ცეკვას უწოდებს. მე ასედაც, როგორც ჟიურის წევრმა, რამდენიმე რაიონი შემოვიარე და მაგ ცეკვას ჰქებნას დიდი დრო და ენერჯია შევალე, ხოლო როცა ვიხილე ეს „ყველაათვის ცნობილი ცეკვა“, მისი შეცნობა მეტად გამიჭირდა.

ქართული ხალხური ქორეოგრაფია პატრონობას მოითხოვს. მის სათავეს მეცნიერული თვალით პირველად ლ. გვარამაძემ შედგა. მისი კეთილნაყოფიერი გავლენა მოგვიანებით გამოცემულ მრავალ ნაშრომშიც შეიმჩნევა.

სოლოდარობის გრძნობას იწვევა პაკტივემ-

ლი ავთანდილის შემდეგი სტრიქონები: *არა... ნული კულტურის ამ უნიკალურ სვერის მატყლად უნდა სწავლობდნენ არა მარტო ქორეოგრაფები, ხელოვნებისმცოდნეები და ფოლკლორისტები, არამედ ისტორიკოსები, ეთნოგრაფები... დღეს ფართოდ, საკავშირო მასშტაბით, იწერება ქორეოგრაფიული ხელოვნების შესწავლა-ფლავი მეთოდოლოგია, ამ მიზნით ზოგიერთ კვლევით ინსტიტუტთან ჩამოყალიბდა დარგობრივი განყოფილებები... ასევე საგულისხმოა ა. თათარაძის განცხადება, რომ დღემდე არა გვაქვს მეცნიერულად დამუშავებული ტერმინოლოგია. საესვებით ვეთანხმებით პაკტივემულ ა. თათარაძეს: „ჩვენთან ეს დიდი და მრავლისმომცველი პირობება უყვარდელია მიტოვებული“. ალბათ ამიტომ ჯერ კიდევ შეინიშნება ინერცია იმ მანკიერი დამოკიდებულებისა, რომელიც წარსულს უნდა ჩაბარდეს.*

ლვაწლმისილი მეცნიერი ს. დანელია ორმოცი წლის წინ გამოცემული წიგნის სტილითში ირონიულად შენიშნავდა: „მაგალითად, საფრანგეთში არიან არა მხოლოდ მათემატიკის ან ფიზიკის. არამედ ცეკვის „პროფესორებიც“ (პროფ. ს. დანელია „სოკრატის ფილოსოფია“, სახელგამი. 1936 წ., გვ. 33). აქვე მოვიტანდი ნეგლსის მიერ „ქველი დროის ვოლტერას“ უნდებულ ლუკანეს ცნობასაც:

«Несмотря на свои преклонные годы, Сократ не стыдился видеть в пляске одну из важнейших наук. Между тем Сократ видел лишь начало искусства, еще не развившегося тогда до столь совершенной красоты» (Лукан. Собрание соч., стр. 60, 1935 г.).

ცეკვის ხელოვნებასაში სოკრატეს დამოკიდებულებაზე ქართველ ავტორთაგან პირველმა უყვარდელმა გამამხილა ლ. გვარამაძემ თავის ახლახან დასრულებულ მონოგრაფიაში — „დავით უაფრიშვილი“.

ამ რამდენიმე წლის წინ გაზეთ „პრავდაში“ ამოვიკითხე:

«Вопрос о сохранении и реставрации памятников национальной архитектуры горячо волнует сейчас миллионы советских людей, а песня и танец менее прочны, чем белокаменные пестроки гениальных мастеров. Необходимо окружить их чутким вниманием и заботой».

ამრიგად, ქორეოგრაფიული ხელოვნების მეცნიერულ შესწავლას თვით დრო ითხოვს. აუცილებელია ქართული ქორეოგრაფიის სამეცნიერო ცენტრის დაარსება, რომელიც ქართული კულტურის ამ სფეროს ფართო ასპექტში შესწავლის და დაისახავს მიზნად ქართულ ცეკვაში ჩაკსოვილი ეროვნული ფენომენის გამოვლინებას...

აი, საითივენ უნდა იყოს ჩვენი აზრით, მიზანბრუნებული გულისყური იმ ადამიანებისა, რომლებმაც ქართული კულტურის ამ საუნჯის მოვლა-პატრონობა იკისრეს.

ქ ა ნ - ღ უ ი ბ ა რ ო

ფ ი ქ რ ე ბ ი თ ი ა ტ რ ე უ *

კომედიან დელ'არტო

როცა კომედია დელ'არტზე ვფიქრობ, მუდამ ჩემი წასწავლებელი შარლ დიულენი მახსენდება, რომელიც მოხრლო ზის სტუდენტებში, მოძველებულ სელოს სკამზე. მოხიბულია თავისი ფიქრით. თვალბინი უზარმაზანს და ტანებზე გონებაში გაცოცხლებული სურათებით. დიულენის ყოველ სიტყვას პირდაპირი ენით ვიპყრო, ხარბად ვსუნთქავთ მისი იმპროვიზაციების კეთილსმოყვად ვირუსებს.

უნდა შეგეხადეთ მისი ტურებისათვის, როცა იგი თავის გმირებს ანახაიერებდა; ძუნწი დიმილი უთამაშებდა თხელი ტურების კუთხეებში, როცა კომედია დელ'არტის სხვადასხვა პერსონაჟს ჩამოგვითვლიდა ხოლმე, განსაკუთრებით, ორს წასწავლამოქმედი სახელოს — ცანი პირველისა და ცანი მეორის ხსენებაზე, სწეულებით დამახინჯებული დიულენი უფრო ხაზგასმულად გვიხატავდა თავის სიუბრევეს და ისწრაფოდა, რაც შეიძლება ნათლად ეჩვენებინა ჩვენთვის კომედია დელ'არტის მთელი ხელოვნება, იგი თითქოს ეკაცალის სურათების პერსონაჟებად გარდაიქმნებოდა ხოლმე.

ჭალოქარმა დიულენმა ჩვენს გულში ჩაივსა იღმეალი, მაგიორი ორი სიტყვა *commedia dell'arte* (ორი „მითითი“). იმპროვიზაცია, ცანი, პულირინელა და ასე შემდეგ...

რომ გვექვია, კომედია დელ'არტის საიდუმლოს უარდა დიულენმა ახადო. გადაჯარბებულს იტყობოდა; არც ჩვენ ვიხსახურებდით ამა; მაგრამ მან გვაკარძობინა მისი სიკუნია, რომელიც, როგორც მე შეჩვენებია, უფრო მშვენიერია ვაზა თვით დიულენის მოუზის წყალობით და ამაზე მე ვერასოდეს დავიყვინებ.

შემდეგ იგი დაგვეხმარა გადაგვედა პირველი ნაბიჯები იმპროვიზაციის ლაბირინთებში და გვაძიდა მიხვედრადილივითი ან ხელოვნების სირთულეს. მიყვარდა, როცა დიულენი გვოვაჯობდა, რომ ცხოველებსთვის მიგვებოდა. მე მომწონდა, როცა ცხოველებს ადამიანთა თვისებებს ვანიჭებდით, უკველ ჩვენგანში ისახებოდა ცხოველურ არსებას ვამიშველდით. აი, მაგალითად, დამტყვირლ ლუსტრისის მიჯაიანი ის ბებერი ჩინოვნიკი ვისა ჰყავს — უყვას თუ ვირახსა? რატომ არ ჰყავს ზომატრისის სირაქლემას ის ორი ქალბატონი, რომლებიც შეუსვენებლად ლაუბობენ ინგლისურ ბულვარზე, ნიცაში? თანდათანობით, უკველ ჩვენგანში ისახებოდა ის ცხოველია თვისებები, რომელთაც ჩვენ ვხმადებთ: აქ, ჰალსტუხიანი, ვახამებულ საყელოდან ცხვარს ამოეყო თავი, იქ — ცხენს, ჩემ უყან ლობი იყო. მარჯვნივ და მარცხნივ რაღვინეო კატა; ამხანაგებმა მე მგლად მომიათლეს, ერთი კავალთვილი კი სუშას მძებან... თვითონ იგი, რაადკითი კატას ვაძიავდა.

ასე შევიყვარე ჩვენ ნელ-ნელა მეტამორფოზა, უროლილიოდაც არც მოუხია და არც ხელოვნება.

ამავე დროს, ჩვენ წინაშე წამოიჭრა პერსონაჟის გიგანტური პარობლემი.

მაგრამ კომედია დელ'არტის უსასრულო სამყარო ჩვენთვის კვლავ იდებურად საიდუმლოებით მოცული იყო. მიუხედავად დიულენის

წის ფსადაუდებელი მიითითებისა, ჩვენ მაინც უფლური ვიყავით, დავსვავსებოლით კაბიტას კალის ნახატთან, ან თუნდაც სიკალოს გამოსწეველ გაგვეკეთებინა არქიკინის შვეი ნიღაბი.

კომედია დელ'არტე ჩემთვის კვლავ შეუცნობელი, ზღაპრული, მომზიბებული, ჭადოსნური სამყარო იყო და მე ვოცნებობდი, რომ ოდესმე ამ სამყაროს კარი შემეღო, ვოცნებობდი, რომ მოხვედრადილავი ამ არჩვეულებრივი ძალის თვატრმო, რომელიც გულ-მოღვინედ მალავდა თავის საიდუმლოებებს ეთლის შეუვალად სისით ან სკარამუშის სპირიტინი უღვაშებო.

სახელგანთქმული სურათი „იტალიელი კომედიანტების განდევნა“ მუდამ მძიმე შობაბედილებს ტოვებდა ჩემზე და რადაც სირცხვილის გარნობა მეუფულებოდა, თითქოს, ჩემდა უნებურად, მეც იმითან ვიუიკე, ვინც ეს უსამართლობა ჩაადინა.

ნანძის ედიტის გაუქმება და იტალიელი კომედიანტების განდევნა — ორი სამარცხვინო თარალია.

ჩვენ სიყვარულით და მოთმინებით ვსწავლობდით ძველ გრავირებს, მთელი საათობით ვაყირადებოდით ამ, თითქოსდა მაეროვან სამყაროს; გვსურდა, რომ ჩვენი ოცნების პერსონაჟებად გარდაქმნილივით; ჩვენ გვსურდა თხელ ფეხებზე წყრლცხვარინი ფეხსაცმელი გვეცოდა, ამ პრანქია მოცუვავეების მსგავსად, გვეროლა; შესუსური მახვლონიერება დიდუცლიანი ბებერებისა, ეშმაკობა პირველი ცანებისა და რაც მოავარია, გვიწიოდა გეხებოდა გზებზე როგორც ამ სიმამათურ კომედიანტებს; როგორც ამ გაიქრის ფილოსოფოსებს.

გავდა ოც წაუტეს მეთი, მიიღო ამ წლების განმავლობაში, ჩვენ ვქეჟავდით სახელოზე და ვკითხულობდით და ვკითხულობდით, რაც მოავარია, ვშეუშობდით, ჩვენ ვიძრობდით ტანისამოსს და რიცუტებით ვვარკობდით ყველა თვატრის კულურაებში, სადაც კი მოხვედრადილავით. „ახედობის“ პაროსკენოშიც, „კომედი ვანსენის“ ვუმპოპქვე თუ მუნწ-სილის დარბაზში და ნარინის თვატრშიაც, რომელსაც „როზაროუმს“ ვეძობით, ერთი სიტყვით, ყველგან; ჩვენ ვიხმარეთ ყველანაირი ნიღაბი, დაწყებული თხელ ჩამოსმულ აბრეშუმის წინდით და დამთავრებული ანტიკური ნიღბით, არ დაგვიწყებია არც მავთულის, მუყარის თუ რეზინის ნიღბები. ჩვენ ვაჯარკიშებდით სხუელს, ვასრულდებოდათ სავარკიშობებს ძეღზე და გვარებობდა კომები, უიარზე ვადავლიდით, რომ სხეული უფრო მოქნილი გვექნოდა, ერთი სიტყვით, ჩვენ ისე მოვიწილდებო, რომ მთლად დადვარავით, და მაინც, მე შემძლია ის ვთქვა, ჩვენ ჭერ კიდვე ცუდად ვიყით, თუ რას წარმოადგენდა კომედია დელ'არტე.

ნუთო ოდესმე ფრდა აეხებდა კომედია დელ'არტის საიდუმლოს?

ეროდელისის სფეროში, ჩემდა სამარცხვინოდ, უნდა გამოგიტყდეთ, რომ ერნობა და იმავე აიგდოს ვტყპინი. რაც შეეხება გამოცდილებას... მინი გამოიჭრება კოველივის შეიძლება. მაგრამ, როცა სიყვარულს, რწმენას და შეხედულებას ეხებები, ო, ამავე ბევრ რამეს

* დასასრული. იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 4, 5, 1976.

ვიტუოლი, არ ვიცი, ამას რა უწოდება: commedia dell'arte ორი „მე-
თი, იტალიური კომედია თუ იმპროვიზაციის თეატრი, ვიცი მხოლოდ, და ახლა უფრო უკეთ, ვიდრე ოდესმე, რომ არსებობს თამაში, რო-
მელიც განახვებს ცხოვრებას მხოლოდ და მხოლოდ ადამიანის სხეუ-
ლის სახომბადვე სსშუალებებით. თამაში, რომელიც იმაში მდგო-
მარობს, რომ ოთხ დასაქრებულზე, მავალიად, ოთხ კასრზე დაწე-
ურს რამდენიმე ფიცარი, კარგად დაამატებს, მერე, ავიდეს ამ ფი-
ცარზე და სხეულის მოძრაობებს, სუნთქვას, სქიო, ეფრთხილ და მიმოი-
ვითვათ ვაიციცდლის მთელი საყარო, თამაში, როცა ხალხმწარად
წუწვარდენს ასეთ ფიცარსად აღმვარებულ (რაც გენებო, ის
უწოდებო), ვაიციცდლებო ცხოვრებას, რომელიც ჩვენ ირგვლივ
ჩქვებს და ვიდრეცდლით კავშირი დაემაქროთ გამწვდლებთან. თამა-
ში, რომელიც იმაში მდგომარობს, რომ უკვლად სადავს შეზღ-
ვდეს ამ გამწვდლებს ან თუ გნებავთ, ვაიციცდლებს, იმისათვის,
რომ მათთან კავშირითა და ურთიერთობით შევჩაბროთ მათი სიზა-
რული, რაც ადამიანს მაშინ დაუტოვებს, როცა მას შესწლია შექმნას
საყარო საყუარო საშუალებებით.

და აი, მაშინ, ამ თამაშის დროს [თქვენ რაც უფრო მოგწონს,
ის უფრო მკა], ამ მათურებებსა და ჩვენ შორის იქნება მჭიდ-
რო კონტაქტი, წარმოიშება სულიერი და გულითადი სახალფე-
უფრო მარშიონულიად ვსუნთქვით, ჩვენ ვგრძობთ ძალებს მოზღვა-
ვებსა და გამოტყვდება ცხოვრებას ჩრწმნა.
ამასთან, ამ თამაშისთვის ჩვენ ვძებნავ სენებს და მხედველო-
ბას, მოქმედებაში მოგვაცვს ჩვენი ყველა გრძნობა, საყაროს აღ-
მას ესეცა საშუალება, რომ ხელდავს ამ ვაიციცდლებს ის, რა-
საც ცხოვრება ჩვენს სულს კანახობს. და მაშინ ჩნდებიან მთელი
ჩვეი ბუნებრივი და ზებუნებრივი, და ტანვ ბუნებრივი პერსონაჟე-
ბი: უნებათა ქარი, ცხცული, წყალი, მისი მუხა, ავადმყოფობა,
შეშლილი, სავალი, ომი, შიკ, არაქალი და ბოლის, ცხოველები,
ადამიანი, ხატობი; ის, ვისაც თავი თავი ჰგონია და აგრეთვე ისიც,
ვისაც თავი მუხა ჰგონია. აი, ომის მრისხანე დემტოიცი ადამიანი
ბუნებას ტრწუნის, ხოლო ბუნება ადამიანზედება.
ჩემი ჩვეა, საცაა მთავარ ამოვ, დაღდა მშვენიერი მტომო-
რფოზის სათაი.

მაგნიტურ ელემენტზე დახვეწილი მავთულითი შემქნიდრებუ-
ლი მათურებელი მზად არის, პუბლიკად იქცეს. და ამასთანავე, აქ-
ტიორიც გრძნობს, თუ როგორ იზრდება მისი პერსონაჟე. მისი ყო-
ველდღიური ცხოვრება, სადაც არის გაქრება, დარღვევა, აქტიო-
რის სხეული, თითქმის შინაგანი წწების დაწვლას ვეღარ უძლებს,
პერსონაჟე, რომელიც წლითაც ცოცხლობდა მის სულში, თავის
დაღწევას და შრის სინაფლეუტ ცოცხლვლას აპირებს. სეზანარად
რომ ვთქვათ, თვითონ არის თავისივე პროტოტიპი, მხოლოდ ახა-
ლი ელორტები აქვს გამობანდილი, როგორც ორანჯერების უკვალ-
ზე ამბობენ ხოლმე. აი უკვე ოცი წელია, რაც აქტიორი ანახებ-
რებს ამ პერსონაჟს, რომელიც მისი დემტია, პერსონაჟს, რომელ-
საც იგი საშუალოდ ეკუთვნის. ეს პერსონაჟე მისი უკლიობა, რე-
მლითაც ეს აქტიორი ჩამოსახსნ, და ამ უკლიობა არა პირდაპირ იგი,
სხვა კიდევ მრავალი აქტიორი ჩამოსახსნ. ეს არის მისი პროტო-
ტიპის გვირგვინი. აი, უკვე ოცი წელია, რაც აქტიორი მის ფეხებს
მოქნილობას ანიჭებს, უფლის მის კანებზე, უფროხილდება მის ხა-
სხრებს, თვალუფრს ადევნებს მის განმრთვლობას. მან გამოაქანა-

დავა მისი ყვრიმალეზი, სატებით გამოყვეთა მისი პირი, მეტყველ-
გახადა მისი ზვრია, უსებაზანად დაანებრევა თავი მან მოქმედ-
ბა მისაც მისი ხელის შეწყვდილი თითის, იგი გრძნობს მის გულს ფე-
თქვას. მას არ ესარება მისი სუნქივის უმნიშვნელო ცვლილებას
კი.

მან გულმოდგინედ მოიფიქრა ურთიერთობა, რომელმაც შეი-
ძლება თავი იჩინოს უკვლად გაერეობაში ამ პერსონაჟსა, რომელ-
იც სხვა არაფერია, თუ არა „თეთი იგი“ და ადამიანია სხვა
პროტოტიპის შორის. მისი მხეციერება იქცა ტრადიციის ნაშე-
დელ ენქულფობად: ტრადიციისა, რომელიც აქტიორს შეუძ-
ლია წარმოთქვას უსასრულო დრამატული სიტუაციების დროს.

ამგვარად, აქტიორი შეიარაღებულია თავით ფუნამედ, იგი მზად
არის უკვეღვარვი სიტუაციისათვის.

როგორც ცნობილია, თეატრში თამაშის საბი წესი არსებობს:
„რეჟისოტი“, „ქანახობი“ და „ქანთი“, ესე იგი: ზეპირად დასა-
ვლილი როლის მიხედვით, ექსპარმით, როცა აქტიორი იმეო-
რებს იმას, რასაც სულელორი კანახობს, ანდა, როგორც ამ შემ-
თხვევაშია, კარგევინ კანეთი.

აქტიორს შეიძლება ითამაშოს კანეთი, მხოლოდ ის შემთხვე-
ვაში, როცა მას უკვეღვარვი ვაიციცდლებული იქვს“ თავის
პერსონაჟისთვის. რა სიტუაციაც არ უნდა იყოს, იგი სიტყვას ძე-
ბას არ დაუწევს.

მხოლოდ ის შემთხვევაში, როცა აქტიორი ზედმწვენით ფლობს
თავის ხელებს, ფეხებს, სხეულს, გულს, გრძნობებს, თავს, მხო-
ლოდ მან, როცა იგი ისე კარგად არის შეიარაღებული, რომ შე-
უძლია ყოველი მდგომარეობიდან გამოსავალი ნახოს, შეიძლება
ვიღავთოთა „იმ-პრო-ვი-ზა-ცი-ა-ზე“.

კომედია დელარტეს „ეუკვლადრევი აქტიორი“ სჭირდება; ეს
თეატრის მის ენარია, რომლისაც აქტიორი აქვენს თავისი „საყე-
თარი მეს“ მწერვალზე, იგი არის ხელგულდება, როცა თავისი უ-
ღებსა მხოლოდ ცოდნით მიაღწევს. უმეტარი დიდხანს და ეფექ-
ტურად მპროვიზაციას ვერ შეძლებს. მხოლოდ ბრქენი იტე-
ვის ახალ სიტუაცს: მთორისი, დაწვრ, კლოდეტი.

დაბოლოს, კომედია დელარტეს, რომელიც თეატრისა და აქ-
ტიორისაგან დიდ ისტატობას მითიხვს, ხელგულდება უკავი
უშავლით ბრძნული ფილოსოფიური პოზიცია. იგი აქვარებს ცხო-
ვრების წინაწარმოებს და აცხადებს, რომ ცხოვრება აპსტურად
კომედია დელარტეს, რომელიც ისტორიული თვალსაზრისით,
საშუქარად, მე ქვერ კიდევ ცუდად ვიცნობ, მარადიული ენარია.
რანვე „დოქტორის“ მხეხდებით დელისათვის, როგორც ახალგაზრ-
დულში. ის ხანმშეულებშით თვითრინდლიანი ცანი-მოიერ განა
ჩვენი დროის „მფარხის“ არ არის? განა საღონებში არ მხეხდე-
ბით ის გასავალი ტიპებს, რომლებიც ქვერ კიდევ უკ კალმოდ და-
ხატა? აქტიორის ამოცანაა, თავისი ტექნიკის საშუალებებით გადა-
იტანოს ყველა ეს ტიპი ოცნების საყაროში, ქაღორტულ საყარო-
ში, რომელიც განთავისუფლებულია დემატრის მხოდულობისაგან
და რომელიც მხოლოდ ჩვენს წარმოდგენას შეიძლება მიენიჭოს
სრული თავისუფლება და ნეტარება.

(წინასიტყვაობა დემტარტის უკანასკნელი წწენისათვის
„კომედია დელარტეს“ შესახებ).

რატომ „ალუმბლის ბაღი“?

„ალუმბლის ბაღი“ ჩიხთვის შედევრად მიმანია. თეატრისათვის
დაწერილი ოთხი დიდი პიესიდან, ეს წაწარმოები უკვალზე მეტად
განვრადმებულია და მასში ყველაზე ნაოლად არის ვამობატული
შოგადსაკაობრიო არსი.

პიესა ძალიან ზუსტად ასახავს რუსულ სულს, უცრად თავს
აღწევს მას და საყაროზე ამალეებული, გამოძახილს პოულობს
ყველა ადამიანის სულში.

ყველა უკოხთი.

უპირველეს ყოვლისა, „ალუმბლის ბაღი“, რომელიც მდუმარება-
ში იშვა, თავისებური პანტომიმა, უზარმაზარი, ორსაათიანი პან-
ტომია. და იგი ვაიციცდლებულია შოგვერ ტირადებით, კუმშარი-

ტი პომებით, რომლებიც ისე ამწვენებენ მას, როგორც გრძელ
ოქრის უელსამაში ჩახებული მჭარფუსი კვები.

დანარჩენი დანარჩენი მოკლე რეალიკების სავა ჩარჩოა, რო-
მელიც მდუმარებას ჩახსენებულ.

მოქმედება „ალუმბლის ბაღში“ ისე მდორედ მიედინება, რე-
გორც ცხოვრება, როგორც პატარა ნაკაოდელი, რომელიც რარა-
კებს, თითქმის ადამიანის სული ჩურჩულდება. ცრტა მოიძენ-
ება პიესა, რომელიც შეუძლიათ მოგვცენ დროის მდინარების ასე-
თი „თოზიკარი“ განცდა.

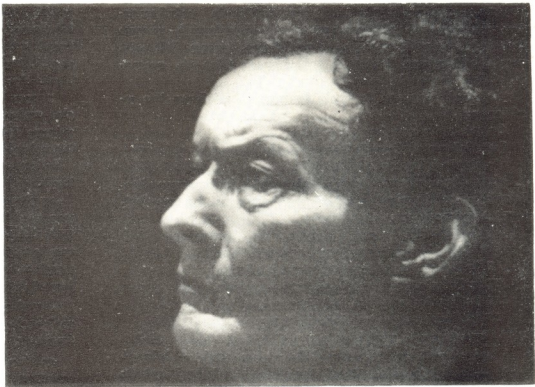
სამეცო არის, რომ ამ მდუმარებით პიესა დღევანდლიობას ან-
ახებრებს, თეატრი კი დღევანდელიობის ხელგულდება.
ამაში მდგომარეობს თეატრის ბარსი.

ცხოვრებაში, ყველაზე უფრო უხილავი დღევანდელია. და გასაკვირი არ არის, რომ „აღუბლის ბაღი“ უხილავია. არსებიაღ, „აღუბლის ბაღის“ მოქმედება მდუმარებაში წარმოებს და დიალოგის რელიეფები ცალკეული სიემპატრადების გარდა. ისევე როგორც მუსიკაში, შექმნილი არიან მხოლოდ იმიტომ, რომ ცხოვრება გვაგრძობინოს.

და ეს მდუმარება ებრძვის დროს, ამ დაუნდობელ დროს, რომელიც ჩვენ თვალწინ, ერთ წაშში, მომავალს წარსულის მოგონებად აქცევს.

ამბობენ, დრო მიდისო. სად მიდის? დრო ხომ მოქმედებაა იგი ცხოვრების თითქოს საცერვიო „ცრის“. ამ ჭაღოსნურ საცერში ატარებს იმას, რაც სინაზღადღემი ჭერ კიდევ არ არსებობს და გარდაქმნის ყველაფერს იმად, რაც უკვე მოხდა და რაც ამერიიდან მხოლოდ მოგონებებში იარსებებს. მოგონებების პიურე...

ვან-ლუი ბარო.



ყავა ფხვნილია, მაგრამ აი, საუკვეში ჩავყარო და იგი სითხედ გადაიქცა.

დრო რაღას აკეთებს? სსი იგი მუშაობს... რაზე მუშაობს? — „ცრის“.

ეს იდუმალი, უჩინარი „გაკრა“ წარმოადგენს სწორედ ჩვენს „დღევანდელსა“. თავბრუდამხვევი, უხილავი ცვლა არის ცხოვრებისა, რომელსაც არაჩვეულებრივი ოიზნაზი ასრულებს და მისი სახელი დროა.

„აგერ სთავაშო ქალაღის დასტა“, — ამბობს „აღუბლის ბაღის“ ერთ-ერთი პერსონაჟი და მისხვედრია, რომ ეს ქალაღის დასტა თუი ცხოვრებაა.

„ჩაიღიქრო რომელაჟე ქალაღი“ (წამი, რომელსაც უნდა გაუძლოთ).

„ახლა ეს დასტა ჩაქერიო, ძალიან კარგი აჟ მომეცით!“ (მოქმედების წამი „Ein, zwei, drei!“ ახლა მოიძებნეთ, გვერდის ჭი ბეში გაკეთ...!“ (წამმა ჩაიარა, დამთავრდა).

ასევე „აღუბლის ბაღშიც“. ეს არის პიესის ცვალეზაღაზე, რას დავეძებ, სიუჟეტი რუსულია თუ იაპონური. მთავა, რია, რომ იგი ზოგადსაკაცობრიო ნაწარმოებია. შექსპირისა და მოლიერის ზოგიერთი ქმნილების მსგავსად, „აღუბლის ბაღი“ ყველა ხალხის საუთურებად უნდა იქცეს.

მაგრამ, ისევე, როგორც ანგლო-საქსური სინატაჟე სხვებზე უფრო ახლოს არის სიჯეისთან, ისევე, როგორც ფრანგული აზროვნების სინათლე სხვაზე მეტად გადმოსცემს ადამიანის სუ-

ლიერ ტანჯვას, ასევე, რუსული ტემპერამენტი სხვაზე უფრო არი მომზადებული აწმუი დროის აღსაქმელად. განა რუსეთი აღმშენებელია და დასავლეთის მიჯნაზე არ მდებარეობს. ისევე, როგორც აწმუი მომავლისა და წარსულის მიჯნაზე? როგორი ინტერნაციონალურიც არ უნდა იყოს „აღუბლის ბაღი“, ჩვენ არ შეგვიძლია ჭეროვანად არ დასავსათო რუსული სული, რომელმაც გზა გავიხსნა საწუღარისაკენ, რომ ინტიმურად აღკვეთო მომავალი დრო.

აწმუის მდუმარებაზე აგებული პიესის დრამატული კომპოზიცია ღრმად მუსინასტური. აწმუი იმდენად წამიერია, რომ ვეტორი ვერ ასრულებს აღბეული თემის გამოსა, რომ არაფერი ვთქვათ მის დასრულებასზე და გადაღის მომდევნო თემსზე. სხვაგვარად იგი ვერც მოიქცევა: ფატალური აღსასრული ეუქუტება „აღუბლის ბაღს“ და, როგორც ჯი ძირები ამ თემსზე საუბარს ჩამოაგდებენ, მაშინვე ჩერდებიან, იმბლებან, რომ თავი აარიდონ.

აი, რატომ არის, რომ პერსონაჟები უოველდღიური წერტილიდან სენტიმენტალურზე გადაღიან, სენტიმენტალურიდან — ზოგად მსაქლოზაზე, ზოგადი მსაქლოზიდან—მასულგონიერებაზე, ლოზდან-დარობიდან ისევ მსაქლოზაზე გადაღიან და საზოგადოების მომავალზე ლაპარაკობენ და ასე შემდეგ. იე რომ, ბოლომდე არ ამოწურავენ საუბარს, რადგან ამ საუბარით ისინი თავს აღწევენ საფრთხეს, მათ რომ მუდმივად ეუქუტება. გმირები წამდურუმ გაოგნებულეები არიან და, ამავე დროს, ცდილობენ სწრაფად გამოფხიზლდნენ, თითქოს უნდნენ, რომ მოიშორონ ის მოზიდულობის ძალა, რომელიც მათ განსაღდელისაკენ მიაქანებს... ასე სურს ადამიანს, თავიდან მოიშოროს თვლემა, რცა ძამღში სიკვდრისის ეცნია.

უოველი წამის ეს დაუსრულებლობა ქმნის შეშუოთების ჩუნ განცდას, რომელიც სწორედ პიესის ნამღილი სიუჟეტს წარმოადგენს.

თუკი მოიძებნებოდა კომპოზიტორი, რომელიც დაუფლებული იქნებოდა ასეთსავე დახვეწილ თეატრალურ კომპოზიციას, იგი, აღბათი, დაწერდა ულტრათანამედროვე მუსიკას, რომელმაც ძლივ შესაშინევი თემები ისე ჩაქრებოდნენ, როგორც ნაეწრწალი კარაშე; და მაინც, ამ თითქოსდა მოწვევებით უწესრიგობაში, მუსიკალური თემის იდუმალი ზვეულები ღრმად მოფიქრებული იქნებოდა და დემოკრატილობა მკაცრ მენსტრუალ კანონებს.

მაგრამ ასეთი თეატრალური კომპოზიციის დროს, რომელიც შოაოგნებულა არაჩვეულებრივი შინაგანი მუსიკალურობით, ძალიან ძნელია მოქმედების დრამატული განვითარების ზუსტი გადა-

მოკლედ: უწინარეს ყოვლისა, მას განახლებებს შინაშეაქვენი განვითარება.

ამიტომაც შეუვარს „აღუბლის ბაღი“. თეატრალური პიესის დრამატული განვითარება, სულაც არ არის დამოკიდებული მოქმედების განვითარების სისწრაფეზე ან აქტიორული თამაშის ტემპზე. მთავარია არა სისწრაფე, არამედ სიმძლავრე.

პიესის დრამატული განვითარება იმ შემთხვევაში აღწევს მიზანს, როცა ყოველი წამი გამოყენებულია.

ახლა ხშირად ამბობენ, რომ ჩეხოვის პიესებში ცოტა მოქმედდება — „ლიტერატურულ წარწარბობა ლექსიკონის“ ბოლო გამოცემაში, გავიყვანე არის მინიწინაულო, რომ ეს სწორად „აღუბლის ბაღს“ ეტება და მართლაც, ჩეხოვის პიესების სიუჟეტში მარტოა, მათში არ არის ამებზე დახვედებები, არც ინტერესა დახლართული; მაგრამ ეს სულაც არ ნიშნავს იმას, რომ ამ პიესებში ცოტა მოქმედდება, არ უნდა უპრობო მოქმედება და ინტერესა ერთმანეთში. „ვევლაფერში სუბიორი უპრობოა და ერთიანობა“, — ამბობს პორკუციუსი. მას ეძნეობა რასინი: „ვევლაფერში გამოვლენების არა იმში მდგომარეობის, რომ არადიდენ რაიმე შექვენათ“. „აღუბლის ბაღში“, პირიქით, მოქმედება განუწყვეტელადაა, დაახლოვდა და დასრულებულია, რადგან ემიგრირა, ყოველი მისი წამი უტყობურბობადაც გამოყენებულია. ყოველ წამს აქვს თავისი სიმღერავე, მაგრამ ამ სიმღერებზე ქმნის არა დალიოგო, არამედ მღერავეს, მიმავალი ცოცხარება.

„სამი დის“ სიუჟეტი შეიძლება მოკლედ, სამი წინადადებით გადმოვყოთ:

- როგორ სურთ დიდ ქალაქში წასვლა.
- წაიღიდენ თუ არ წაიღიდენ დიდ ქალაქში?
- არა, ჩვენ არ წაიღიდენ დიდ ქალაქში.
- ერთადერთი კატალიზატორი („ობიექტი“, რომელზედაც სტა. ნილსუვიკი ლაპარაკობდა) აქტირებს ამ ერთიანი და მართივი მოქმედების განვითარებას: სახმედრობები.
- „აღუბლის ბაღში“, თვით კატალიზატორი წარმოადგენს მოქმედების წყაროს: აღუბლის ბაღის ადგილამყოფი.
- I მოქმედება: აღუბლის ბაღს გაუიგდა ემურება.
- II მოქმედება: აღუბლის ბაღი მალე გაუიგდა.
- III მოქმედება: აღუბლის ბაღი გაუიგდა.
- IV მოქმედება: აღუბლის ბაღი გაუიგდა.

დაწარჩენი — ცხოვრება. სახლი თვლემს დამის მღერაბებაში — იგი ელის — ჩამოდის ხალხი — სვამენ ყავას — ხევენ დედებს — წყვიანი დახამობიზდება — მოდის განთიადი — იღვიბებენ ჩიტები. ადამიანები გუჯუგუჯუად, რიგრიგობით მოდიან და სასმეზე ხტებიან, როგორც მერცხლების გუნდები ტელეფონის მაჟორული — სადაღუ შორს ჩაივლის ებარალებების ორკესტრი — ამოდის მთვარე.

ცეკვავენ — ხევენ კიდევ ერთ დღეშენს — სვამენ რამდენიმე ტიქა ბურახს — უჩვენებენ რამდენიმე ფოტოს კარტო — ორნი ქალაქიდან ბრუნდებიან.

დადაც დრო, გამოითხოვენ აღუბლის ბაღს — აღაგებენ ბარეს — ერთად ურჩაბთ თავს ავებს — ეცხობი ისმის მოსარაოებების ეფებების ფარაჩნი — ზურავენ დარაბებს — უჩანსსენსადღე უფურცლებს ჭველ კედლებს — დასასკადული.

სახლი, რომელიც ჯერ კიდევ დრო საათის წინ სიცოცხლის მოლოდინში იყო, როგორც საშობიაროდ ვამზადებული ქალის სხეული, ახლა გაურუნდა, უსიცოცხლო საპარედ გადაიქცა.

და დღეშარებინი საცეს ცოვრება, წამიერი მოქმედებების ეს დაფარული ერთიანობა, მისი მწარე, სევდიანი და ნელე განვითარება, ფრანგი აქტიორების წინაშე წამოკრიანი ამაღლებულ პრობლებებს.

თავის თამაშში, ფრანგი აქტიორი, ჩვეულებისამებრ ტექსტს ეუარდება, რადგან ფრანგულ თეატრში მოქმედება უფრო ხშირად ტექსტი გამოიხატება. მაგრამ აქ თამაში ტექსტის მიღმა ხდება.

ტექსტული გამოხატული მოქმედება უფრო სწრაფი ტემპით ეთარდება. ამგვარად, ფრანგი აქტიორი, არსებობდა, სწრაფი აქტიორია. აქვე უნდა ითქვას, რომ „აღუბლის ბაღის“ ტემპი თვით რუსებისთვისაც ენელია. მეორე მხრივ, ფრანგულ აუჩქარებლობას ვერ შევადარებთ რუსულ აუჩქარებლობას.

ამგვარად, „აღუბლის ბაღის“ მოქმედება ფრანგულ შიბარბში

უნდა მიმდინარეობდეს ფრანგულ მავურბაღის შესაბამისად. ფრანგული აუჩქარებლობით და არა მხოლოდ რუსული აუჩქარებლობით, რომელიც მხოლოდ რუსებისის არის მისაღები.

ფრანგული დასისიუჟეტიც აუჩქარებლობა წარმოადგენს შვეიცარიის ვარკიზის, სისსელსანს ცხროვიანის ნაწილიც გაკეთული ამიტომაც, ცოტა თუ მოიძებნება ისეთი პიესა, სადაც აქტიორები ისე არიან დასაქმებულნი, როგორც „აღუბლის ბაღში“.

აქტიორის იშვიათად ავიწყდება, რომ იგი სუნება; მაგრამ ასეთი შემთხვევები მაინც არის, და მათზე იგი განიციდის თავისი არტიტული ცხოვრების საუკეთესო წამებს.

კიდევ უფრო იშვიათად არის დასი, რომელიც სცენაზე ცხოვრობს. „აღუბლის ბაღი“ მიეუფუნება სწორად იმ იშვიათ პიესებს, როცა მთელი დასი დასაქმებულია და ავიწყდება, რომ იგი სუნებაზეა, სჭერა, რომ ეს მჯახნი და ეს სხანდი ნამდვილად არსებობს და რომ გარშემო ყველაზე ნაწილიც ცოვრება.

ეს კადონური მეტამორფოზა მხოლოდ მაღალმხატვრული საშუალებების წარმოქმნება, რადგან თვით პიესა არ მიეუფუნება არც ნატურალიზმს, არც მოდერნი ითუ 1904 წელს და არც რეალიზმს, ამ სიტყვის ვიწრო გაგებით. იგი მიეუფუნება სიმარტლის: სიმართლის, რომელიც თავისი ორი სახის შესახებხად (სიმართლი და სიმართლესთან, ითავებს ერთდროულად რეალურს და პოეტურს, ხილვლად და უხილვლად. ეს, ასე უკეთა, პოეტური რეალიზმი. ასეა უფროსების დრამებშიც.

ყოველ შემთხვევაში, სწორედ ასე გვიდა წარმოდგინებით პიესა. თუმცა, ჩვენ ისე გვიყარას „აღუბლის ბაღი“, რომ ეს სიუჟეტირული ჩვენს გავაძღვის, პიესა ჩვენებურად დადგავთ: სიუჟეტური პატეისციტეზე უფრო ძლიერია.

მაგრამ „აღუბლის ბაღისადმი“ ჩვენი მივანული უფრო შორს მიდის.

„აღუბლის ბაღი“ იმ ვასაშულიდ მაგიდას მოგვკანებს, რომელიც დაუსრულებული შეიძლება ვაჩაშლოს.

პიესის დრმა პირადული, ყოველდღიური სიუჟეტი განხურვლად ვითარდება ეტრბიდან საერთოვლად, მსვავსად იანურის უვაკალეებისა, რომლებიც თითქმის სასწაული იშვებანი, როგორც კი წყლიან ტუქში გადისნურ აბს ჩავადებთ.

„აღუბლის ბაღი“ იგავს ენათსიუჟეტი. იგი შეუმჩნეველად გადაიჩრდება ყოველდღიურბაში და აღწევს ფალოსფორის სფერობებს.

და რაც უფრო საცარიანა, ეს პიესა, დაწეებული პიროვნების ყოველდღიური საყაროდან, სწრაფად აღწევს მთელი საზოგადოების მასშტაბებს. თუმცა, ეს ჯერ კიდევ უვევლაობია არ არის; იგი იქამდე მიდის, რომ კვლავ უბრუნდება პიროვნების, მაგრამ ამგვარად უყუა პიროვნებას, ყველაზე უფრო ფარო, ფალოსფორის, ზოგადაც პირობის მნიშვნელობით. ეს სწორედ ის არის, რაც პიესის სიღაღეს ანიჭებს.

ახლა ვეცნეთ მას უფრო ახლოს.

პიესის ენებრიბი დაგას: მომზობველი, კეთილშობილი, თითქმის უხეხობამდე უშუალო ქალი. იგი განსახიერებს ადამიანის ბუნებისთვის ყველაზე უფრო დანახანობებელ თვისებებს: სუბტი, ვენიანობა, იგი ირბადდა თავისი გარშემო მყოფი „თავისი საინფიერაბი“ და ამგვარად, თვისი „სისუსტით“, რაც ერთდროულად ახასიათებთ ნამდვილ გმირებს, გულისხმებრი, ციცილი, უსაზღვროდ მისიუყარულე ქალი უფარობად არიგებს ფულს. ლობობ ანდრეისა ადამიანობის სიზნობა: იგი ადამიანი იყო და მუდამ ადამიანი იქნება. მას გარს ახვევია სამი მამაკაცი, რომლებიც საშუალებდს სოციალებით, საზოგადოების მუდაც ერთმანეთთან დაპირისპირებულ ძალებს წარმოადგენენ. გავიე ანახიერებს ჭველ თამბაქოს, უწინდელი ციცილიციკას და ტრადიციას, მთელ საზოგადოებრივ უწინაბობებს, რომელსაც ერთ დროს თავისი ოქროს ხანა ჰქონდა და რომელიც ახლა გაფერშეაბილებულია. იგი წარმოადგენს ეპოქას, რომელსაც მისი თამბაქოს ადამიანები მისტირანი, ხანამ ეს ეპოქა წარსულს ჩაბარდებოდაც, რადგან მათ კარვად იციან, რომ იგი ვანურულია, რომ მათი ცხოვრების წესს საშუალოდ აქარბა მოვლის. მაგრამ მთი ხომ უფვარდათ ეს ცხოვრება და ამის საფუძველიც ჰქონდა!

მეორე ყოვბით ლობახიანი, ყმა გლეხის ვთივილი, საქმისანი, რომელიც ამაყობს თავისი ანაგვარებლობით, მაგრამ თავისი მოუქმელობის: ცოტა ერთცხენება. იგი პატეის სცემს და ჯერ კიდევ



უფერის, „მომავალი“ ქვეყანა, სიაშოვნებით გადაარჩენდა ამ ქვეყანას, მაგრამ სოციალური პირობები მასზე ძლიერია; ყველაფერი, რაც მიღის, ყველაფერი, რაც სასურველია ქრება, უნდა შეიცვალოს. მოვლენები ისე ვითარდება, რომ სამ თავისი სტრატეგიის მიუხედავად, უნდა იყოს „აღუბლის ბაღი“, ძველი სამყაროს სიმბოლო. სწორედ ლოპახინს მისდის აზრად, ახლებურად გამოიყენოს ბაღი: ნავეთებზე დაფოს მათელი და იქ პატარა-პატარა სახლები ჩადგას დასვენებლობისათვის. იგი წინასწარმეტყველებს პირველი რევოლუციის მოახლოებას, რომელიც ერთი წლის შემდეგ უნდა იფეთოს (პეტის მოქმედება ხდება 1914 წელს).

თუ გავიყაროთ ანსახიერებებს, ლოპახინი აწმყო დროის წარმომადგენელია.

მაგრამ თავის მხრივ დღევანდელიც, როგორც არ უნდა იყოს იგი, უნდა ვაჩვენოთ: ანტიმო უპირისპირებს ჩიხვი ლოპახინს სავა პერსონად, რომელიც საყოფიერების მესამე კუთხეშია; ეს ტრაგიკულია, მდებარე მდებარეობა. იგი წინასწარმეტყველის შოპინმა-ვალია და თუმცა მისგან წინასწარმეტყველო არ გამოვიდა, ლოპახინს მაინც უწინასწარმეტყველებს, რომ მისი დღევანდელი „მდებარეობა“ ხვალ მის სახლებს დაუბრუნებინა და ყველაფერი თავიდან დაიწყო. ტრაგიკულია უფრო პოტიენტური რევოლუციონერია; ვიდრე ნაშთელი, იგი წინასწარმეტყველებს მეორე 1917 წლის სოციალური რევოლუციის და ამით გამოხატავს საერთო აზრს, რომ ერთ სოციალურ რევოლუციას უსაოფლო მეორე მოჰყვება.

ამ საზოგადოებრივ მიმდინარეობებს, რომელთაც ვაღაწმყვებთ მნიშვნელობა ჰქონდათ ჩვენი თაობისათვის, ჩიხვი ვიცხატავს ისეთი ტაქტით, ისეთი შიშობიერების გრძნობით, რომ თვით ყველაფერ ახრებულთ ფრგებების აღტყვებასაც კი იწვევს. არაერთი მოქმედება, შტრიხი ოდნავ ეტემა ტოლს. „აღუბლის ბაღის“ ეს სოციალური ტენდენცია ოდნავ შესაშინვია. მაგრამ ამით იგი უფრო ქმედითა; ეს კი რაღაცეთ მოვკანონებს ნების ჩიხვლებით მერკანობებს ჩინურ მედიცინაში, პიესა მაუერებელი იწვევს დიდ გამოხმარებას, რაც უწინაა „რუსულ მოკუნებას“ კი აშტებებს. „აღუბლის ბაღი“ ყველ ჩვენგანზე ზემოქმედებს, როგორც სივრცეში (პიესა მხოლოდის ყველა კუთხეში უფერია). იგი დროში (ყოველი გრძნობს, რომ პიესაში გამოიქმლება აზრები ყველა დროისათვის სამართლიანია).

ტრაგიკული ერთ-ერთი ტირადა გვეხმარება ჩვენ, ზუსტად ჩაწმყვით ამ რევოლუციის აზრს, რაც პიესის ანეჭებს ზოგადსაკულობრივი უღრანობას:

„...იმიტოვის, რომ ნაშდელი ცხოვრება დავიწყოთ, უწინარეს ყოვლისა ჩვენი წარსული შეცვლინდა უნდა გამოვსიყლიტო, მოკლული მათ ბოლო. ეს აშკარაა, ნათელია, მხოლოდ გამოვსიყლიტვა ტანჯვით შეიძლება, არაჩვეულებრივი, განუწმყვებელი შრომით“.

ეს სიტყვები, უსათოოდ მიმართულია მთელი თაობებისადმი, მთელი საზოგადოებისადმი, მაგრამ ასევე შესაძლებელია, რომ დიდი ხნის შემდეგ იხინი მომართული იყოს ყოველი ჩვენგანისადმი, ინდივიდისადმი, ამ სიტყვის ფართო გაგებით.

ისევე, როგორც საზოგადოებრივი ფორმები და ცივილიზაციები, ჩვენც ვიცვლიებით, ჩვენ ვიპოვებთ, ცვლიებით და ჩვენს ადგილზე სხვები მოდიან. ხომ ამბობენ, სამი კვირის განმავლობაში ჩვენი სხეულის ყველა უჯრედი მთლიანად იცვლება. ეს იმს ნიშნავს, რომ ყველდ სამ კვირაში ჩვენ მთლიანად განახლებვას განვიცდით ამგვარად, ჩვენი მუშაობა ცხოვრობს სამი ტიპის ადამიანი, რომელიც ჩიხვმა სტენაზე გამოიყვანა: გაცივი, ადამიანი, რომელიც ნელ-ნელა კვლავს განიცდის; ლოპახინი, რომელიც მორწმუნებულია, სწორედ ამ მომენტში შეცვალის იგი: ტრაგიკული, ადამიანი, რომელმაც უნდა შეცვალოს ლოპახინი. ერთი წარსული, მეორე აწმყო, მესამე მომავალი. მარადიული ადამიანს სამი მოლუსი.

აი, რატომ არის, რომ „აღუბლის ბაღი“ ასე კარგად გაღმეოვცევს ცხოვრების მიმდინარებას.

მაგრამ როგორი მიმოვიდელიც არ უნდა იყოს ჩვენი წარსული, როგორი ძირფასვიც არ უნდა იყოს იგი ჩვენთვის (მისახვედ-

რი მიზნების გამო), უნდა დავიმსახუროთ მომავალთან შეხვედრის უფლება, უფლება მომავალი შევხედოთ; ამისთვის კიდევ მზნობობს და დაუღალავი შრომის ფასად, ტანჯვის ფასადც კი, უნდა გავიქვით წარსულზე. მხოლოდ ამ ფასად შევადგინოთ მოვითოვნო არსებობის უფლება. სწორედ ეს არის ის მონანება, ის გამოსსახიერება, რომელსაც ცხოვრება მოითხოვს.

„მშვიდობით, ძველი ცხოვრება!“

„გაუმართოს ახალ ცხოვრებას!“ — ამბობენ გმირები პიესის დასასრულზე, და თუმცა თვალში ჩერის დიდი ცრემლები აქვთ დაწმყვლებული, ტუტებს უწყვ ვანიდაღის სიხვი დასაშინებელი. ის ცხოვრება. აი გაცივითი „აღუბლის ბაღისა“. აი რას წარმოადგენს თვისებრივ ზოგადსაკულობრივი მოსოცია სამი პერსონაჟი, რამელოთა გარემოებაშიც მოათავს ჩიხვმა ლეოვრ რანცესკია, ანაღლებული მობოლო მარადიული არსებობისა... რომელიც მომართავს.

ამგვარად, „აღუბლის ბაღი“ მხოლოდ რეალისტური პიესა არ არის და მით უმეტეს, არც მხოლოდ სოციალური, ჩიხვი მეტად დატვირთული ოსტატ იყო იმისათვის, რომ მხოლოდ ერთი სოციალური ფენა აესხავს; ეს პიესა ეტოვნის უდიდეს პოეტს, რომელსაც დრო იწვევდა უნდა ქმონდა და განსაკუთრებული გულსმხიერება გამოეჩინა, რომ თავისი ადგილი მიეჩინა სოციალური პირობებისა და თვით ცხოვრების სათავეებს დასწავდებოდა.

აი, კიდევ „აღუბლის ბაღის“ მეორე გაცივითი. როცა პიესის სიტუეტს ამუშავებს, ჩიხვი ნათლად ვიკინებებს, თუ როგორი უნდა იყოს სტენა(მანი, ჩიხვლებრივად, მოჩვენებითი მოკარგების გამო, ამ სიტუეტს ვერჩივებთ. ხელოვანი, უპირველეს ყოვლისა, შაპინს დროის მნიშვნელობა. მაშასადამე, ხელოვანი, პირველ რიგში, სიმატოვის ერთგული მსახური უნდა იყოს. როგორც უნდა ვთქვით მხოლოდის და სიმატოვის მსახურზე შეუძლებელია, ქვეშაირები ხელოვანი ვერ იქნება მხოლოდ მხოლოდო, როცა საქმე სიმატოლიანობას ეტემა. იგი ვერ შეცვლის სიმატოლიანობას ვერა. ვითარც სხვა მონის გამო, ეს ერთადერთი შემთხვევაა, როცა მის უმელოთა იმექმდება, და რაკი ეს ერთადერთი შემთხვევაა, მით უფრო უნდა ჩვენს ბრძოლაში... სიმატოლიანობისათვის. როგორც ამბობენ, ჩიხვი ქვეშაირად სიმატოლიანი ხელოვანის იფითავს მაგალითია და აწმვე დროს, იმსახურებს საყოფიერო აღიარებას.

ყველს გვიყვარს „აღუბლის ბაღის“ გაცივი და ზოგოვითი ახლაც სინანულთ იხივნებს მის დროს, 1900-იანი წლების ეტკის, მაგრამ აწმვე გაცივარს ლოპახინი და კვსურს დევნებართ მას, იგი იყოს უფრო სრულიყოფიერი, უფრო თამბი, მიცვით ის, რაც მას აქლია, რაც თვითონაც კარგად იცის და რისიც სტენვისა. ამასთანავე, ჩვენი არ შევადგინო არ დავეთანხმეთ ტრაგიკული აზრს; ჩვენ განვიცდით, რომ ჩვენი სტუდენტები ახეთი უნივერსია, უფრო მეტად, ჩვენ ვაჭურს, რომ მისი რევოლუციური ზრახვები უფრო რეალური იყოს, ერთი სიტყვით, ჩიხვის წყალობით, „აღუბლის ბაღიდან“ დავგვრას მიუღმავლობაში. მისი ხელოვნება სიმატოლიანობის ხელოვნებაა. კვივა ვიმეორებთ, იგი შექმნილია დიდი თეატრისტიკული.

ჩიხვი „ხელოვანია“ კიდევ იმიტომ, რომ იგი ჩვენ ვიკინებავს ტაქტის, ზომიერების გრძნობის, ერთი სიტყვით, მოქმადლობას. წარმოდგენილია დიდი ხელოვანი, მოკარგულია რომ არ განაწმყვებ. უტოვრობა შეიძლება გავამართლოთ მხოლოდ მეტისტისტის რეალუბით ან ვეუბნეწყვითლით. მაგრამ ერთმანეთი არ უნდა აფერიტო მოკარგულია და მოქმენებით სიმატოვტვე, და ბოლოს, ჩიხვი ვასწავლის ჩვენ სათუთ დამოკიდებულებას სიტყვი-საღმობი. „აღუბლის ბაღიდან“ ვერც ერთ სიტუეტს ვერ ამოვადგინებთ. ყველაფერი, რის განტებაც შეიძლებულია, ჩიხვმა გამოიტყ. ყველაფერი ზემოთე უსუღებულებია. და ამ წაწმეობის შესწავლისას უნებურად ვახსენებდებ ჩარლი ჩაბლის, ამ შეუღარებელი ხელოვანის სიტყვით ერთ-ერთი თავისი ფილოსოფიის შესახებ: „როცა გაცივითი, წაწმეობით უწყვი დამთავრებულეთა, იგი მის შერაბით, რომელიც ხეს შერაგებებს ხოლმე, რომ მხოლოდ ის ნაყოფი შერჩენ, რომელიც ქერ კიდევ იმატებს თავს ტიტებზე...“ რასაც არ უნდა დავამდე თეატრთა, ყველაფერი უნდა იყოს მეტისტეტად უცილებელი, და ასე შემდეგ...“ — ამბობდა ჩვენი მასწავლებელი რასინი.

ამიტომ, ატკობის რეწმარტებს ჩიხვის პესეცებში, განსაკუთრებული სიფრთხილითა და დაკვირვებით უნდა მოვექცეთ. ჩიხვის ერთ-ერთი წერაღმობი ვითხოვლით: „ზნარად, ჩენს წაწმეობებზე“



შეხვედრა „ცრემლებს“, მაგრამ ეს ცრემლი არ არის, იგი პერსონაჟი ვანუბობილებას გამოხატავს“.

დაბოლოს, ჩემოვი საშავალით ხელოვანია კიდევ იმით, რომ მისი ყველა პერსონაჟი შექსპირის პერსონაჟების მსგავსად, ოსახოვანია: ლობახინი შემწარავია და, ამავე დროს, მორიდებული, გაუბედავი და კეთილი; ჩანგისკაია განწარული მსხვერპლია და, ამასთანავე, დიდი გნებების ქალი; დიდი ტრადიციების წარმომადგენელი გავიე ზარმაია; ტრაფიკოვია რევოლუციონერია, უნიათო და ურენისყოფი ადამიანია.

არც ერთი გმირი არ არის სტანდარტული, ყველას რთული ხასიათები აქვს, არც ერთი არ არის რობოტი, ყველას გული უაღვს.

საბოლოოდ, აღენიშნავ კიდევ ერთ მნიშვნე, თუ რაიმე მითყვარს „ააღუბის ბაიას“: ეს პიესის ძალიან დრამატიკული სწავლება ბუნს. გუ-

ლი კი გონებაზე ძლიერია, და გულში გადახლართულია ის ოთხხურობი ცდახლომბეტი გრანობა, რომლებსაც დაპარაკოს ტრფუტეფუტეფუტე გრანობები ჩვენთვის უცნობია და თავისი სიმძაფრით ქაზნიან იმ ხუთ საცუოდ გრანობას, რომლებითაც ჩვენ ვართ დაილდებულნი.

გული გაიძილებს, ცრემლები ეღვაროს; როცა გვაგონდება წარსული, მაგრამ, ამავე დროს, ჭრტი ფეხკითვი გვაიძიებს მომავლისკენ და გაიძილებს ვიკარინთა აწმუკ.

გული გრანობებსა და სურვილს წყარავს; მე ვფიქრობ, იგი მალა დაგას გონებაზე, რომელიც მხოლოდ აზრებს ზღაპრს და მალა დაგას ჩვენს გრანობებს, რომლებსაც მომავლუბები ჩვენე გულისთქმა. გული, უნიკონების ყოვლისა, აღსურება, ზნაუნება და ჩვენ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ სიყვარული იგივე შეეცნობა, „co-naissance“ — როგორც ამბობს კლოდელი.

ციხისანი პიესის „ლუმპრენისსამუხის“

1. ხალხური

მას შემდეგ, რაც ვსწავლობდი თან ეთროლუს პიესას „ლუკრეტიასიასი“, ჩვენ ვხვდებოდით აღმანიანებს, რომლებაც ვეუბნებოდნენ:

- აა! დაას! ეს ის პიესაა, რომელიც მან ვერ დაამთავრა,
- თქვენ რა იცით, რომ პიესა არ არის დამთავრებული?
- არ ვიცი, ასე ამბობენ“... და ასე შემდეგ.

ეს ერთსა და იმავე დროს გვაუღებდა, გვაღვიანებდა და ვტვინავდა კიდევ.

რომ შეგვეჩვენათ ასეთი ხმების გავრცელება, ჩვენ შეგვეჩვეოთ მოვეწვევდით მოწვევები, რომლებიც უსათუოდ იმსახურებდნენ ნდობას, მაგალითად, ეძიეთ ფიგირი, რომელსაც თან ეთროლუმ ჭერ კიდევ 1948 წელს წაუთოხა ეს პიესა. ფიგირი მამინ თამაროვდა „სოლომხა და გომორაში“ და მშვენივრად ახსოვდა, რომ არსებობდა პიესის ორი ვარიანტი, ერთად, მას ახსოვდა, რომ ერთ მთავარს იყო ასეთი რეპლიკა: „დაე, მარტორკა ფიგირიანა იქცეს“, მამინ, როცა მეორე ვარიანტში ეს რეპლიკა საერთოდ არ იყო, მშვენიერა რიტუსი მიეუფუნებდა აგრეთვე მარტილზე ბუნსეკ, რომელსაც ეთროლუმი დაწერდებოდა მთავარი თავისი პიესა.

მაგრამ ყველაზე კარგი დასაყრდენი ჩვენთვის მაინც ხელნაწერის გულმოდგინედ შესწავლა იყო...

* * *

ქალბატონ სოფიან ეთროლუს და მისი ვაჟიშვილის, ეან-პიერ ეთროლუს თავაზიანობის წყალობით, ჩვენ საშუალება მოგვიცა, დაწერილობით გავცნობოდით ხელნაწერს. მეტად ამაღლებული და ნაღვლიანი წუთები იყო.

ეთროლუს კალმით სწრაფად და ღამაზად იწერება სტიქიონენ-ბი თეთრ და ცისფერ ქაღალდზე. მინაწერილი თითქმის არ არის, ეს არის შთაგონებული ხელნაწერი. პირველი ვარიანტებში მამის სწინების სახელებიც კი არ არის. ეთროლუ იცნობს პერ, მას ნათლად ესმის მათი ხმები, სწრაფად იწერს დიალოგს და დროს არ მარტავს იმაზე, რომ ვინც დაპარაკობს, იმათი სახელები ქაღალდზე გადაიბანოს.

როცა პიესის პირველი ვარიანტი ამოკარგეს, იგიველ „არ ვადაზნავს“ ხოლმე მის. იგი მას ინიახავს უფრო, იერებს უფროს ქაღალდების დახატას და ისევე გასაქანს აძლევს წარმოდგენას, პირველი მოქმედების ბოლო მოქმედებამდე. მას მესხიერება არ ღალატობს, ზეპირად ასწორებს ხელნაწერს.

ასე დაიბადა ეთროლუს კალმით რამდენიმე ვარიანტი პიესისა „ლუკრეტიასიასი“.

აი, ზოგიერთი შენიშვნა, რომელიც ჩვენ დაგვებადა თან ეთროლუს ამ ფსალმუნებელი და საშუასროლი უპასხსროლი ხელნაწერის შესწავლის საფუძველზე.

უპირველეს ყოვლისა, ვარიანტი, რომელიც ჩვენ შევარჩიეთ დახატვებულად, სხვათა შორის, სწორედ ეს ვარიანტი, რომელიც ლუი ფუვეკა შეარჩია: ეს დამთავრებული, თეთრ ქაღალდზე საკმაოდ მტკილიანი ლუგით მშენიერი შესრულებული ხელნაწერია.

პირველი მოქმედება — ორმოცდაათი გვერდია, ათი სურათი, მთავარდება სიტყვებით:

„გამოშრობი ეს ცხვირსასოცი, ცეროდენავ. კარგად დაიჭირე, აი, ასე, ეს ცხვირსასოცი, დაე, არიანდს ძაფივით გის მანათობელი იოეს შენივს. იგი უსათუოდ მიგავიანს უბედურადი“.

მეორე მოქმედება — დამთავრებული ხელნაწერი ოცდაათიმეტ ვერებს შეიცავს, ოთხი სურათია, მთავარდება პაოლას მოკლე წინადადება: „ჩაახან იგი უყვე მუფტიო ვარჭიშობს და ცოცხლებს საიქიში ისტუმრებს“.

პირველი ვარიანტის მეოთხე, უყანასენელ სურათს (ხუთი გვერდი) ცვლის მისგან სრულად განსხვავებული რვაგვერდიანი ვარიანტი, რომელიც ასე იწყება: „რა მძიმე დღეა, მაგრამ ამ. მოდის მეგობარი...“ და ლუსიასის ვახვლის შემდეგ, პაოლას მიერ წამოძახებული რეპლიკით მთავრდება: „დაახ, ჩემო გოგონა, ნება“.

არჩვენს სწორედ ამ ვარიანტზე შევჩერება და თან ნება მივცეოთ, ჩავეთხოთ პირველი ვარიანტის ორი შესანიშნავი იდეა: მიცვალებულთან ღამის თვეა და „სიტუაციური დელია“, რომლითაც ვმართლებულია მოქმადნეული მხოლოდ.

როგორც ერთ, ისე მეორე ვარიანტზე ეთროლუს სიამოვნება არ მოულოია და კალმის ერთი მოსმით მიუყრია: „ფარად ევება“.

მესამე მოქმედება — რასუპრაიანია, ოცდაათიმეტვერდიანი დასრულებული ვარიანტია, იგი მთავარდება ბარბეტის გრძელი მონოლოგის შემდეგ სიტყვებით: „...შენ არ მურჩი გვირა, ჩემო ანგელოზო, ისინი კი პირდაპირ ჭოჭობთნი, სამუდამო სატანკველში ამოვთვლებენ თავს... ამინ.“

და აქაც ისევე ეთროლუს თითონ წაუყრია: „ფარად ევება“.

აი რას წარმოადგენს თავისთავად „ლუკრეტიასიასი“ ეგრეთწოდებულის საბოლოო ვარიანტი.

მაგრამ ამ ვარიანტებს გარდა, კიდევ მრავალი გვერდია, რომლებიც ეთროლუს ხელს ეუფენის, შეიძლება ითქვას — მილი მოქმედებით.

აი მათი მოკლე სია:
პირველი მოქმედება — 1) ოცდაათიმეტვერდიანი დასრულებული ვარიანტი. იგი მთავარდება იმ რეპლიკით, რომლითაც საბოლოო ვარიანტი მთავარდება, მაგრამ იმდენ სხვაანაირად იწყება: დიალოგი უბედურაციურსა და კაცებს მიტანს შორის (თუქა, ისეც ის კაცეა; იგი შთაგონებულია კაცე „ორი გარსონით“, რომელიც აქამდე არებობს ექსუნი, მირაზოს მუღვარცხე).

2) ოცდაათიმეტვერდიანი დაუთავრებული ვარიანტი. იწყება მაცნება და მიტანს შორის საუბრით და წუდება პაოლასა და ლუსიასის დიდი სცენის შუა ნაწილი. საშუაოდ ვარიანტი დაწერილია ანკარბული ხელით, პერსონაჟთა სახელები მითითებული არ არის, როგორც ჩანს, ეს არის ერთ-ერთი პირველი შუიკა პიერ.

მეორე მოქმედება — თითქმის ისევე იფენტურია დამთავრებული რეპლიკითა, რომელიც ჩვენ შევარჩიეთ და დაუმტებით ზემო აღნიშნული საუთრადღებო ვარიანტი.

მესამე მოქმედება — ორი დასრულებული ვარიანტი ცისფერ ქაღალდზე. ერთი, ოცდაათიმეტვერდიანი, ექვს სურათს შეიცავს, ხოლო მეორე, ოცდათერთმეტვერდიანი — მხოლოდ ხუთ სურათს.

აიც ერთ და არც მეორე ვარიანტში არ არის სცენა, სადაე



გაფორმებული პროკურორი ლუსლოს ადვოტს, ჩვენს ვარიანტში კი არ სცემა არის.

სამეგრეოდ, ორივე ვარიანტი, ლუსლოს სიკვდილის შემდეგ არის პატარა სცენა პროკურორის მონაწილეობით; ეს არის ერთ-ერთი სიტუაცია-მონოლოგი და ჩვენ საქაროდ ჩავერდებით მისი ამოცანაზე.

სამეგრე ვარიანტი უწყველად მოვარდებლა ეთროლეს ხელით დაწერილი მონოლოგი. სამი განსხვავებული და ამავდროულ მდებარე მსგავსი მონოლოგი ერთნაირად მოვარდებია: „შენ რომ შური გეძია, ჩემო ანგელოზო, ისინი კი პირადები ჩჯოხებთში, სამუდამო საბანჯეტოში მოყოფნენ თავს...“

„ფარდა ეშვება“ (მუდამ ერთოვლეს ხელით არის მიწერილი). უნდა აღვნიშნოთ, რომ ცისფერ ქაღალდზე დაწერილი ვარიანტი, პირველ ვერსიულზე პროკურორი მოიხივებს „თომასის საქმის ოქმებს“. ჩვენს ვარიანტში კი იგი ამბობს: „თომასის საქმის დაცობის ჩანაწერი“.

ამგვარად, ჩვენს ხელთაა მესამე მოქმედების მთელი სამი ვარიანტი და ეთროლეს ხელით დაწერილი სამი საბოლოო მონოლოგი.

მაგრამ ჭრ კიდევ უკიდურ შერჩენილ მრავალრიცხოვან გაფორმულ ფურცლებს შორის, შეიძლება მოყვებით კიდევ საბოლოო მონოლოგის ახალი, მეოთხე ვარიანტი. და ეთროლეს ხელით ისევ მიწერილი „ფარდა ეშვება“.

უწყველად შემოქმედების შემდეგ, არა მგინია, ვინმე ვაბელოს და თქვას, ეთროლეს ეს პიესა არ დაუმთავრებია!

* * *

ხელნაწერებს გარდა, მანქანულ დაბეჭდილ ეგზემპლარებს შორის ჩვენ ვიპოვეთ ეთროლეს მიერ ჩასწორებული მესამე მოქმედება და მეორე მოქმედება და მისი ვარიანტი, აგრეთვე ეთროლეს ხელით ჩასწორებული.

ჩვენ ვერ ვნახეთ პირველი მოქმედება, მაგრამ როგორც ჩანს, ისიც უნდა არსებობდეს, რადგან ხელნაწერის პირველ ვერსიულზე, მაგალითად, ეთროლეს მეორე რედაქცია: „მე საშუალება არ მქონდა, ბატონო გრაფო, რომ ეს გამეგო“; მანქანულ დაბეჭდილ ეგზემპლარში, რომელიც ინახებოდა ლევი ტუვესთან და თავსახურად გადმოცემა ენ-პოლ ტუვემ, ასე გამოიყურებოდა: „სკოლა ძალიან ადრე მივიტოვე, ბატონო გრაფო“. უნდა გვეყოფა ენ-პოლ ტუვესთვის, ლევი ტუვეს ქაღალდებში ხომ არ შემორჩენილა ავტორის მიერ ჩასწორებული პირველი მოქმედების ნაბეჭდი ეგზემპლარები.

თუმცა, ეს არცთუ ისე მნიშვნელოვანია.

მთავარი იყო, დავერწმუნებულყავით, რომ პიესა „ლუკრეცია-საივის“ ხელნაწერი მთლიანად ეთროლეს ხელით იყო დაწერილი. პირიქით, გამოირკვა, რომ იგი ავტორის დაუწერია არა ერთხელ, არამედ ორჯერ და სამჯერაც კი.

თუმცა, ეს მოსალოდნელიც იყო: პიესის წაკითხვის შემდეგ ნათელი ხდება, რომ მისი ავტორი მხოლოდ ერთხელ შეიძლებადა უყოფელიყო.

ამგვარად, პიესის „ლუკრეცია-საივის“ დადგენის, ჩვენ გამოვიყენეთ ეს ერთოვლეს ნამდვილი ორიგინალი. რა სიყვარულით და მღელვარებით ვმუშაობდით ამ პიესაზე!

2. მკობი ნაწარმოები

ამა თუ იმ როლის შესასრულებლად, როგორც ყველა იცის, საქარო აქტიური ჩასწვდეს მას. ეს ერთნაირად ეტება ყველა დრამატულ ნაწარმოებს, რომელიც დასაბეჭდილ არის განზარდული. ისევე როგორც პერსონაჟი, პიესა ჩვენივით ცოცხალი არსება.

მაგრამ ამ აღმანიშნავ გათვლებს იმ შემთხვევაში ხდება, თუ მას შეევიწყლოთ ყველა მისი დარსებობა და ნაკლით. ხოლო ნამდვილად არმ შევივაროთ, ამისთვის უნდა გავიგოთ იგი. და რომ გავიგოთ, უნდა „გავიგოთ“! ანალიზი და დეკრიფცია აქ არ არის საქაროსი. ჩვენ უნდა შევფიქროთ აღმანიშნავ სულში. სამბოლომ ანბარშივე, უპველადვე დამოკიდებულნი უძებნავს. ამ აღმანიშნავ უნდა გავინახოთ ურთიერთობა უნდა წავხედოთ მის სულში, უნდა აღვნიშნოთ იგი უყოფელი მხრიდან, უნდა ახლოს მივივლით, ხელი მოვყდით; რა თქმა უნდა, მას უნდა გამოვკვლავ-

სარაკით და თუ შესაძლებელია, შევევამოთ კიდევაც; თუ საქარო იქნება, იგი უნდა დაავსოთ შედაბეჭდილ ნაწილებზე როგორც უნდა ხომეუ საათის როლუ მდგენიწმს, მაგრამ მას უნდა დაუყოვარდეთ უფრო გულით, ვიდრე გინებთით, ისე, რომ გინებს ძალა არ დაუბანოთ და არც ავტარდეთ. ერთი სიტყვით, უნდა ვეყოლოთ, ყველაანარად ჩავენდეთ მას. და რაც მთავარია, უნდა ვთავსოვდეს, რომ არც ერთი საშუალება არ არის ცდელი, თუკი ვეპოვებინდარ ვი გადვიტოვებ, რადგან, ვიპოვებთ, ერთადერთი მაშინ აღმანიშნავ სწორად აღქმა.

აღმანიშნავ იგი გულმოდგინედ შესწავლის შემდეგ, ყველა გამოვენიერებ საშუალებად უსარგებლობა, როგორც უვარგისი იარაღი და მხოლოდ რეგულ ხსენებულ რგბა როგორც თხელი ვარსი, როგორც რადე ნაწილი, როგორც ობიექტი, როგორც მსუბუქი მტერი, ისევე ერთმანეთში არეული შექნილი ცოდნა, სიყვარული, გაიჭვივების შესაძლებლობა და დაინებულა მოთხოვნილება.

შენიერე წამია, როცა „ფიგურა“ გრძობს, რომ „ეს ასე უნდა მოხდეს და არა სხვაგვარად“! მაგრამ, აპასიანევე, ეს საბოლოო წმისე არის, ამბობს, რომ თუ შენ ვნა ავტორი, უნა ვერად დაბეჭდებოდა. „ეს ასეა“ და შენ ვერააფერის ხედვ. შენივთის არსებობს მხოლოდ „ეს“!

მასასადავე, როცა შენებეტი პერსონაჟს ან პიესას, რომელიც უნდა დაიდგას სცენაზე, შედეგი იმნება და მოქმედებულთ, თუ როგორ გაიკლივებს ბედი ამ „გაკუნების დროს“.

რა აუტენალო შში ვეუფლებია, როცა პიესასთან, რომელიც უნდა ჩასწვდე, პარისპირ რჩებია.

ეს უფურების შშია. მაგრამ ყველაფერი ბოლომდე უნდა მივეყვანოთ. თავბრუდამხვევა, პანსურე შში, ოდმანი ხსელით, მოდუნებულთ ვეცხები, მღელვარებისგან და ამომიბეჭდილი გულში... მშენიერის შესწავლა დეუძლია, როცა ხელივანი შშით დრიალებს მანალებ, სანა სტერანა“, ამბობს ბოლდერი. და მართალია, ეს მღელვარე ორთაბარბოლა ნაწარმოებთან, ისევე, როგორც სიყვარული, დედებს მავს!

* * *

ახლა კი ლუკრეცია, ეს ერთოვლეს ლუკრეციას სამხრედ გავეშვებოთ, მაშინ, როცა ერთადვე, სამწუხაროდ, სამედამოდ მიგვატოვია ექსპლიტია რეგურალო!

ისევე, როგორც ბავშვი მოძრაობს ღედის სხეულში, ასევე ნაწარმოებელი სიცოცხლეს იწყებს ხელნაწერში.

ერთოვლეს სიმორცხვის გამო, ჩიტიდა მავლს თავის მგრძობაირობს, მაგრამ აპასიან, იგი იმდენად ვამაგრებულთაა, რომ გამოსავალს არჩეულფერიგებო ეტებს. ერთი შეხედვით, ეს არჩეულფერიგისაკენ სწრაფვა შეიძლება მანერული მოვეჩვენოს, მაგრამ არ შეიძლება განსაუფერებელი უფრადლება მივექცილო პოეტის სიმორცხვას, რადგან ამან შეიძლება ხელი შევევშალოს და ვერ აღვინახოთ მის ძალა და ნიჭი. ერთოვლეს ეს უსათუოდ დრამატული პოეტია. იგი დგას ჩანისა და მარცხის შორის.

და მანვე, პიესა „ლუკრეცია-საივის“, თავისი სულთი, ეტუობა, ჩანისთან უფრო ახლოს არის, ვიდრე მარცხისთან. ეს ტრაგედია ამ სიტუების დრმა მნიშვნელოვანი. ტრაგედია გამოჩინევა არა სიტუაციური სიკვდილით, არამედ მოქმედ პირთა საქციელით. და როცა ისინი თავიანთი მოქმედებთი უყოფნაროდ უფულენფლოვინ თ ვდაცვის ინსტინქტს, სწორედ ეს არის ტრაგედია. სხვა სიტუაციით, ტრაგედია იწყება იქ, სადაც კრება თვადცვის ინსტინქტი. სწორედ ასე იქციევიან ამ პიესის პერსონაჟები. გრძობია იმდენად დამპრობობელია, რომ მათ ისდა დარჩენიათ. სიცოცხლებზე უფრო თქვენა. ამ სექტორების აფიშავ შეიძლება დაგვეწერა: „ბრძოლა სიკვდილამდე“.

ამგვარად, „ლუკრეცია-საივის“ უფრობოლო, მჭინვარე ნაწარმოებია: „ფიგურა“ შეტყენება, მაგრამ სიმორცხვად აძივლებს ერთოვლეს განუწყვეტილ კონტრული გაუფროს თავის თავს და თავი აარღობს საუბიტურ ტრაგელებს. ჩვენ წინ არის ტრაგედია არა ფორმით, არამედ მოქმედების მსვლელობით.

პირველი სინქლად აქტიორისათვის ნამედილი ტონის მიგნებაა. „ლუკრეცია-საივის“ კიდევ იმპოტე მოქმედებები ტრაგედიის ენარს, რომ მისი მოქმედება მიღმარების სამართალიანობის დრო-შითი. შემთხვევითია არ არის, რომ პიესის გმირი ქალის, ლუსლოს ქმარი იმპერის პროკურორია. პიესაში გაბატონებულთა საქასაციო სსასპაროლს სული. და ისევე და ისევე სიმორცხვის გამო, ერთო-

დღეს ეს სასაზღოლო გადაჯექს კვიში; მშვენიერ, მომზიდვად მი-
რახოს ბულვარზე, ექს-ანპროვანში; — საესპანო სასაზღო-
ლოს საკონდიტორში რა უნდაო — ალბათ იტყვიან ბოროტი ინ-
ბი.

მაგრამ, თუმცა ქალაქი ექსი საამურ ატმოსფეროშია მოქვე-
ლნი, ტრადიციის ყველა კანონი მინც დაკლულია: ბძოლად სამართ-
ლიანობისთვის, უფლებათა დაცვა, მთავარი გმირები, რომელთაც
გარჩობა წონასწორობას აკარგავინებს, მოქმედ პირთა გულგატე-
ხილია.

ღობილი, ნაყოლიონ III დროინდელი ლუკრეცია, სიწმინდეს
განასახლებს, მაგრამ ისევ, როგორც მეფე ლარში და მამულტ-
ში, მასში არის რაღაც არაბუნებრივი, ვადასურფერი: იგი შევი-
რობილია შიშით, ზოლირი, მძულვარებით ცხოვრების სინამდვილი-
სადაც, მთელი მისი გარდუვალი სიმბინდორო.

„ლუკრეციასათვის“ სიწმინდის ტრადიცია.

„ლუკრეციასათვის“ კიდევ იმითომ არის ტრადიცია, რომ იგი
დაწერილია ისეთი სულსკვეთებით, რომელიც გამორიცხავს ყო-
ველგვარ მიყვარებულს. მოქმედ პირნი ხან სიმპათიურნი არიან,
ხან ანტიპათიურნი. თუმცა სიმპათიუზზე ვერც ვილაპარაკებთ, რა-
დგან პიესის გმირები მხოლოდ იმას ცდილობენ, რომ მართალინი
იყვნენ თავი გამოაჩინონ. თავის მხრივ, ყოველ მათგანს სტრული
უფლებდა აქვს, რომ ასე მოიქცეს და არა სხვანაირად: ამ უფლებ-
ებებს ისინი თავდასაცვად იუყენებენ. მაგრამ საბოლოოდ, მთავრ
ცხოვრება იმარტვებს. პიესის ბოლო სცენა წინასწარმეტყველებს
განაწიხულებლას და გვაფიქრებინებს, რომ მსვერტიანი ტუთულად
არ არის გაღებულნი.

მიუხედავად იმისა, რომ პიესის მოქმედება მწუხარებისა და
გულგატეხილის ატმოსფეროში მიმდინარეობს, კვანძის საბოლოო
გახსნა კმაყოფილების გრძობას იწვევს და დიდ გამოსაზურებას
პოულობს.

არის ისეთი პიესები, რომლებიც ერთ ადგილს ტექნიკაში, ით-
ვინათ კულს დასდევენ¹, მაგრამ არის ისეთი პიესებიც, რომლებ-
იც „სადაც იწარმოვინან“. მათ რიტმს მიეყოფნენ ტრადიცი-
ა „ლუკრეციასათვის“.

პიესის სუბეტიტი მტად მწიშნულივანია, რადგან საფუძვლად
უდებს ცნობილი მჭელი რომაული სიუჟეტი „პატრიკალინი ლუკ-
რეცია“. თორღოდ დიდ მიზნებს ისახავდა. მაგრამ როგორ იმპერი-
ის პომპეიანობა რომ თავიდან აცილებინათ, იგი უცილის² სიტუ-
აციას და მოქმედებას გადმოაქვს პროვინციის შუაგულში, როცა
ჩვენი ბებები კრახოლიანს კაბებს ატარებდნენ. და მიუხედავად
პროვინციული სიმშვენიერისა, ექსისათვის დამასახათებელია ნამ-
დელი რომაული სილიადე და თითქმის სუნანისა და მანეს ტილო-
ებიან ჩამოსული უბრსონავები ემორჩილებიან იმპერიის კანო-
ნებს. ერთი სიტყვით, ექსი რომი არ არის, მაგრამ მასში არის
რადაც რომაული: თუმცა არც ნაპოლეონ III დროინდელი საფარ-
ნეთია არ არის რომის იმპერია, მაგრამ მინც იმპერია. ლუკრე-
ციას დროს რომი იმპერიის დედაქალაქი იყო. თუმცა, ეს არ არის
მწიშნულივანია, ვანავარძლი³ (ე.წ. ზე). ამგვარად, თორღოდ პი-
რობითობაზე უარს ამბობს, მაგრამ არც მანერლოვანი და დამა-
ნობილი სტატუსი მომზრტა. და თუმცა მანერლოვანი III სტილი ამ
ბოლო წლებში კვლავ მოდაში შემოვიდა, ჩვენ სულაც არ ვიწენ-
ბთ „მოკლებული“ თუკი ამ „მოდას“ ჩავეუბლებთ, პირობით, რე-
გებულნი ვიქნებით. როგორც დეტობა, რაც უფრო დაუმორჩლებელი
მოღას, როცა თროღდეს პიესას ვიხილავთ, მით უფროებს იქნება.
სწორედ ამიტომ, ჩვენ წინააღმდეგობა უნდა გავუწიოთ მის მოდერ-
ნიზაციას.

მაშინ „ლუკრეციასათვის“ სულ უფრო და უფრო ახლოს იქ-
ნება რასინის პიესებთან, თავისი უბრსონავების მომზიდვითელ-
ობისა და ტრადიციის მკაცრი აგებულების წყალობით. ტრადიციის
მოქმედება იწყება ნაშუადღევს ოთხ საათზე და მთავრდება მე-
ორე დღით: მხოლოდ ოც საათს გრძელდება. დროის ერთთანება
დატულობს.

არის ამ პიესაში კიდევ ერთი თავისებურება, რომლითაც ენა-
თესავება იგი სხვა დიდ პიესებს: მისი სიუჟეტი თითქმის აღებუ-
ლია შემოხვევების ქრონიკიდან და ამით იგი ახლო დგას ტენენ სა-
ლს მშავის მელიორანსათვის: ნარტოტები, გაუბლატურება, სწამ-
ლავი და სიკვდილი. ასევე „ბაბაზეტში“; „იფიგენია“ სხებლების
დომხობა; კლოდილის პიესის „განაწილება სამხრეთის ცის ქვეშ“

სუბეტიტი ვართუვ სხვადასხვა შემოხვევებზეა აგებული. მაგარა, რა-
სინი, კარდელი და თროღოდ ხომ პატები არიან.

დაბოლოს, ეს სიწმინდის ტრადიცია, რომელიც ოცდაათს საათ-
ზე უფრო ნაღებს დროში მთავრდება, უახლოვდება რასინის კლასი-
კური ტრადიციის იმითიც, რომ იგი იწყება პრინსის მდინარე-
რიშინი. სწორედ კრახის ამგვარი მდგომარება ამარტლებს
სიტყვით ეგვალტაციას: პერიოდს, ტირადას, რჩიტატეს. სწო-
რად ეს იწყებს პალაციაციებს, ქალიქობას, ნოთუ ხილვას ვან-
საკუთრებით ტრავიკული სიტუაციებში. ჩვენ არ შეგვიძლია ამ ტრადი-
ციის ორგანულ ნაწილზე ვაყვირო, თუ წინასწარ არ მოვეუბ-
დეთ კრახისის მდგომარებასთვის.

მოკლედ რომ ვთქვათ: თობას, სულიერი კრახისის მდგომარე-
ობა, რომაული სილიადე, შემოხვევების ქრონიკების ვაკვირდომ-
ბილება, ამგვარი სწორება, საესპანო სასაზღოლო, ყველგობა
ტრადიციის მდგომარეობისა, რომელიც გამოყენებულია პროვინციის „გა-
დონსნობი მშვენიერების“ ფონზე, პიესას გამოირჩევა მარადიული
უბნორობით, შეგრძნების მტად თავისებური სიმპატით და იქ, სა-
დაც ეს საქობია, უბნალო უბნობია.

სხვადასხვა მომხივებელი პიესა „ლუკრეციასათვის“ პირველი
გაცნობის შემდეგ. მთელ პიესაში პოეტურად აღმავრდნას ინაცლებ-
ბა რეალისტური რეპლექტები. მასში ჩვენ ვხვდებით ერთმანეთთან
ოსტატურად შეთანხმებულ ოცნებებსა და სინამდვილეს.
რა სტილი უნდა შევარჩიოთ შემოქმედლის საფუძვლზე?
უნდა ერთგულნი ვიყოთ თროღდეს სტილისა, რომელიც ასე ოს-
ტატურად გაღმავტავა ერთ უფუვე⁴ პიესას იხე უნდა ვაგვიარჩო-
როგორც თუმცა ვაგვიარჩო? ძალი კი შევარწევს, რომ სწორედ ისე ვი-
გრძნობო, როგორც მან იგრძნო?

ან, იქნებ, მარად ახალგაზრდა შემოქმედლის ნაწარმოების დასა-
დგმულად, სრულიად ახალი გზა უნდა ავირჩიოთ? ლუი უფედ და-
წინებით ვაგვიარჩოვა ამას, მაგრამ თროღოდ უწყე ვაღარ არის ჩვენ-
დაც, რომ მტავრობა ვაგვიწიოს და ვაგვაშნენოს!
საწინაობა.

მაგრამ კვლავ მიყვეთ ძიებას.

რასან ტრადიციის აგებულება სიმკაცრით გამოირჩევა, და დე-
კორაციებით მკაცრად.

დე, ექსის კოლორატობა თავისი გამოხატულება შპოვის შუქში,
მზარბოს ბულვარის მოწინაო ციმციმში, ფერად და ცვალებად
ანარტკული. მაგრამ, რადგან ტრადიციის მომზიდვლობა თვით
უბრსონავების მდგომარეობის, და დაამყვეებელი თავისებურე-
ბა უნდა გამოხატოს მათ კოსტუმებსა და ექსისურებაში.

დე, რეალისტური შტრახები შეტეპის რაღაც ბუნდოვანს,
რაც საშუალებას მოგვცემს, გადმოვიტოო ოცნებისა და სინამდვილის
ეს შეთანხმება.

დე, შრესა და სიცხეს გაეკენენ ფარდებით, რაღაც „დარბაბე-
ბით“.

მაგრამ იმისათვის, რომ რაც შეიძლება ზუსტად გადმოიყოს ეს
ვნებთ თრობათა და „კრახისის“ მდგომარეობა, უბრაველს ყოვ-
ლას, უნდა მუშაობოთ რიტმის და მუსიკის, რიტმი მტავრდება
მოქმედების სიმფონიურ განვითარებაში, მუსიკა—სიტყვის მდინარე-
ბაში, რომელიც ადტობის პოეტური შთავნიების ნამდვილი იარა-
ღია. ისევე, როგორც რასინი, თროღოდ უმხატვრობია.

მაგრამ ამას თავი დავანებოთ. დედ, ყველგობა დააწვდებს მუ-
შაობის პირობებში, როგორც კი პიესა სცენაზე გადმოვიტავთ, იგი
მწიწევე თვითონ გვიყარნახებს თავის პირობებს... „ი პერსონავე-
ბიც, ისინი იღლიან. მივლეთ მათთან; წუ გავეკეთებო ამ შეხედ-
რას!“

3. პრესონაჟების ძიებაში

ისევე, როგორც სქემათა-ქვეშ; პირველი, ვინც თროღოდს
პიესაში გამოიღოს სტვენაზე, კავებს მიზნად ბიჭა. სხვათა შორის,
იგი ძალიან წაავებს იმ მიზანს ბიჭს, რომლის როლსაც ფერინან
ღლეუ ასრულებდა და რომელიც დომარხებულად დარბაბი ვითო-
არის გეოგნობის შესრულებულ მოცარტეობით, თუვარ „კომედო
ფრანსეზში“. თროღოდს ყველა მიზანი ბიჭი მომზიდვლობს. პიეს-
ის „ლუკრეციასათვის“ მთავარი ბიჭი უფროვე გულმუხტავალი,
თავიანინ, მარყვე, მგრძნობიარე, მომზიდველი და ალალმართალი
ახალგაზრდაა. სიტყვას იგი მტმნას და დაუწყებს და მისი პასუხობი

კლიენტები მუდამ ქმყაოფილი რჩებიან. მაგრამ ისევე, როგორც მრავალი კარგად გაწვრილილი მხასური, ისიც განსაკუთრებული პატივისცემითა და აღტაცებით ექცევა კეთილშობილი წარმომობის დაძაინებს. ამა რა, მესიე და ლა ბადიონიერი ლესესებთან ახლოს დგას... უოწეს უყვარს თავისი ცოლი. ჩვენ მისი საშუალებით ვგრძნობთ ქუმზარტი და ღრმა სიყვარულის იმ პირველ ქროლას, რომლითაც ექსი სუნთქავს. ეს არის უველაზე მოკრძალებული, უველაზე უბალო და უფოლ უველაზე ქუმზარტი და ღრმა სიყვარული. პროკურატორისა და მისი ცოლის ლუსილის ჩამოსვლამდე, ექსი სიყვარულის ქალაქი იყო. აქ უველაფერი სიყვარულით სუნთქავდა, თვით უოწევი მიეუთვნება, ტბილი სასიყვარულო თავდადასალებით ხავე ამ საქაროს.

უოწევის პირველი სიტუციადანე ვგრძნობთ, რომ ეს პიესა სიყვარულზე საუბარია. უოწევი აძლევს ტონს და გვიხსნის მდგომარეობას, იგი უფოლ მშენივრად ერკვევა ინტრიგებში, რომლითაც ხავეს ეს მშენიერი, მზით განათებული ქალაქი.

1868 წლის 29 ივნისი. ჩაის დროა. მაგრამ ექსი ამ დროს ნაუის მიირთმევს. ქადრების ფოთლებში სინათლის სიხვები ზოლდება იქნება, მირაბოს ბულვარი ჩაფლულია მწუხრის მომწვნაო აკვარიუმში.

კაუეს წინ გართ გამოტანილ სკამებზე (ტიროლუს ჩანაფიქრით იგი კაუე „ორ გარსნა“ და საკონდიტროს მსგავს რაღაცას წარმოადგენს) სტუმრები სხედან... ეს თოქოს რაღაც ანტიუტური დასია, რომელიც ქალაქ ექსს წარმოადგენს. მდუმარე დახი, მაგრამ თვით მისი ამ უფნა მეტად მნიშვნელოვანია, სტუმრები ექსის ნაშვლით კოლორატია. ექსი სიყვარულის ქალაქია. „მარსელში შავი ქირაა, აქ, ექსი — სიყვარული“.

სტუმრებს შორის გამოჩნდება უვაილების გამყიდველი ქალი. იგი თქვენმეტი წლისაა. უმანკოა, მაგრამ გამოცდილია, როგორც ქუის უველა ბავში, რომლებსაც მეტად მძიმე ცხოვრება აქვთ (დედაშის სასიყვარულო თავდადასალების გამო ციხეში ზის). პატარა თოლტა მოგვაგონებს მთიანი სოფლის ათი-თორმეტი წლის მწვემს გოგონას, რომელიც ალბურ სამოვრებზე საქონელს დასაღებს და გულბრტყელით თვალს ადევნებს ბარების დაწვევლებას.

შემოდის მაცოუნებელი, გრაფი მარსელიუსი. იგი ასახიერებს ბიწიერებას და ამიტომ, ბორიტებასაც. მას ქალაქის დონ-უჟანის სახელი აქვს მოპოვებული. მისი პერსონაჟი საკმაოდ ბუნდოვანია. იგი არის რაღაც საშუალო დემონსა და კინოფილმების ახალგაზრდა მოდურ გმირს შორის. რაც უფრო მეტად ეფლობა დონ-უჟანი ბიწიერებასა და ბორიტებაში, მით უფრო ნაკლებად ემგავსება ღამაზ ბუქს. ამიტომ, გრაფ მარსელიუსს უფრო მოუხდებოდა ბოდლიერის დენდის მოხდენილობა, ვიდრე ბონი დე კასტელანის მსგავსი ელენგანტობა.

გრაფი პიესის უარყოფითი პოლუსია. მას მრავალი სახის საყვარელი ჰყავდა: გარყვნილები, მატუარები, გაიჭვრები; მან ნახა უველანაირი უბანოსბა და ჭუქური; მაგრამ, აი, იგი უხებდა უმანკო, უშუალო, გულწრფელ და კეთილშობილ ქალს: ეს ლუსილია, იმპერიის პროკურატორის ცოლი. გრაფს სურს დაეუფლოს ამ ქალს, ერთადერთი მისი საფიქრებელი მხოლოდ ეს არის და ეს სურვილი უფრო უორკედება, რადგან ლუსილზე გამარჯვება შურისძიება იქნებოდა პროკურატორზედაც, რომელსაც იგი უპეე შეეჯახა. მაგრამ თუ ჩაუფიქრდებით, გაგიძნელებდა გამოცნობა, თუ ვინ არის მაცოუნებელი, იქნებ თვით გრაფია შეცდენილი, ის უწნეო მომჭალებელი, რომელსაც აქამდე არ იცოდა და ახლა თავს პირველად დაატყდა ნაშვლი სიყვარული.

აღმაინი, რომელსაც ხალხი აფურთხებს, ცოდვებს უნდა იწინებულს. ვანა არ სკობს შენი ცოდვა მოინაიო, ვიდრე ისე დაასრულო ცხოვრება, როგორც მან დაასრულა... უაზროდ?

პერსონაჟი ქალიბიდან მარსელიუსს შეიძლება დავუწვევილით პაოლა, არმანის ცოლი. მას ბევრი საყვარელი ჰყავდა (მათ შორის მარსელიუსიც). მაგრამ ერთადროულად ერთზე მეტი საყვარელი არ ჰყოლია. და მაინც, მას ნაშვლილად უყვარს ქმარი. ბაურებელს სკერა მისი. მისი მოქმედება შეიძლება გავამართლოთ. პაოლას განსაზღვრულ შეხედულება შეუქმნა მამაკაცებზე, რომლებიც, რაც არ უნდა სამუშაო იყოს ძლიერი სქესისათვის, ქუმზარტიხსავან შორის არ არის. მამაკაცმა არ იცის რა არის გრძნობა, იგი იკვნებს მას. „მამაკაცი კეთილია, მშენიერი და ძლიერი მხოლოდ მამინ, როცა იგი გრძნობს თავს ბატონ-პატრონად ამ ხელკონურ, გამო-



ზამბელა — მდლენ რენო.

გონილ ცხოვრებაში; მას თავი კვეენის მბრძანებელი ჰგონია, მაგრამ ჩვენთან; ქალბთან ურთიერთობაში იგი უმწეო და სუსტია“. პაოლა მიეუთვნება „ქალია მაიას“ და ვერ ურგდება იმს, რომ ლუსილზე მისი წევი არ არის. იგი ღამაზი, ძალიან ღამაზი და იცის, რომ მომხიბვლელია. და თუმცა პაოლა განსახიერებს გმონადგურებელ საყრეს, იგი მაინც სიმპათიას იმსახურებს. მას შეუძლია თავი იპიცხოს: პაოლას თავს სხსნაია, მაგრამ უმედავდება. იგი ბოლომდე იბრძვის და ლუსილიან ბრძოლაში ხშირად გამარჯ-



ველები გამოიღეს. პოლა განასხივრებს ქალურ ვნებს. შუამდ და-
ურავრად მქმნებულს. თავს იცავს მტაცებელ, ძლიერი მხვის
იარაღით. იგი არავის შეუტრია, მაგრამ თუ შეეხებას, შეურა-
ღებდა. პოლა რომ ლურჯიკას განსწავლოს, ამ ფილოსოფოსს
ცნაურებს დაშვებობრდებულ პოლას პერსონაჟს შექმნის, თი-
როდეს გვივლინება, როგორც პოეტა — წარბართი.

საბედნიერო წყევლს: პოლა-მარსელიუსს, რომლებიც პისე-
ში ბოროტ ძალებს განასხივრებს, ერთდღე უპირისპირებს და-
ბნელებს წყევლს: „არამნ-ლუსის, ლუსის, ლონელ ბლანშარის
ცდობს, რომელიც ვადკავებოდა მარსელიუსით.

არამნ პოლას ერთგული, შეუვარებელი და ბედნიერი ქმარია.
მას დაწინაურის ზრუჭზე უველად უფრო თავისი ცლილი უყვარს.
მისთვის იგი უველადურია. მხოლოდ ერთად, რომ ამ ქვეყანაზე ეს
ქალი არსებობს, მას თვით ცხოვრება უყვარს. და მან შესძლო ჩა-
ვარინება პოლასათვის ეს ვარნობა, თუმცა იგი დალაბობს არ-
მანს. ის ცდილობს უყვარება ეს წყველი: ერთგული ქმარი და თავკარია-
ნის. კალი, რომლებიც, შეიძლება რომ მაინც ბედნიერი ყოფი-
ლიყვნენ.

არამნ მოაზიტი და ამასთან შეუვარებელი ქმარია. რა მოხდომბლე-
ლი პერსონაჟია და როგორი თავგანძობა გვეუფლებს, რომც არ-
მანს უბედურება დაატყობს თავს, იგი სხვაზე უფრო უბედურია,
თუმცა უველად ნაყლებად არის ამისათვის მომზადებული, იგი ად-
ვილი დასაჩარხა.

მას ბევრი საზარელი უყვარს: არამნს მადრიგალი და იკთილ-
ნობილური ლაზარევი ეტერება. იგი გამართლად მტაცებელიც
ოდნად ცოცხელია თამაზობად.

არამნს არჩვეულებრივად მგრანოზირები ველო აქვს. ეს პერ-
სონაჟი უველად ამაღლებული მამაკაცური როლია. მისი პირა-
დული დრამის თანდათანობით განვითარების გადმოცემა ძნელია,
თუმცა ამას პიესაში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება. მწე-
ბარებისადგან განადგურებული, როგორც მომავალი მხვითი სასუ-
დლოი აგონიაში, აქტი-იქით ებნეობება. ბოლოს და ბოლოს, მრავ-
ლივით, იგი თავის თავს ვეგლავს და მერე თითქოს პანაოზურ
ძილს ეძღვება: იგი დარტყნილია, როგორც ნოკატეში ჩავარდ-
ნილი, მას დაჭარბული აქვს ყოველგვარი რტყუქცია.
თავისი ფსიქოლოგიური წყობით, არამნს მოგვარებებს მის დამ-
ღუბლებს ლუსის, ეს პერსონაჟი მთელი პიესის მანძილზე ამაღელ-
ებელი და სიმპათიურია.

დრამის გმირი ქალი ლუსილი ვაგილებით რთული პერსონაჟია.
იგი მთლიანად ნუანსებით არის მოქმედი, მას მხოლოდ ინტუი-
ციით უნდა ჩაწევდეთ. იგი საონიც არის და არც არის საონი: სა-
მართლდანი არის და არც არის სამართლდანი, ეშმაკად დალაზ-
როს ის წმინდაა, მაგრამ არა ცოცხლებში... მე გვინდა, რომ მისი
სიწმინდე, საონიება და სამართლანობა აშუქებს თვალისმოპირე-
ლი სინამდღით, ეს სინამდღე ისევე უღმობილია, როგორც თვით
სიმართლედ. დაბ, ლუსილი იტანება ირი სენით: სინათლის სენით
და სიმართლის სენით.

პერსონაჟები, როგორც დამის ფარვანები, ისე მომეურებიან ამ
სიმართლისადგან და ფრთხილდამწარნი ძირს ცვივიან. მათ ფრთხილ
უყვანს სიმართლედ.

დროდადრო ლუსილი უყნარად გაოგნებულა, თითქოს ქან-
დადებდა არის ქვეული. და მასზე გვაგონდება მისი ნათელი მზე-
რა, რომელიც სხვის ფრქვევს, მზერა, რომელიც განაწილს ვარაქებს
და ამავე დროს, ბრალს ადებს. მაგრამ ასეთი განაწირობა ლუ-
სილზე არ არის დამოკიდებული. იგი მხოლოდ ემართილება მას.
სხვა სიტყვებით რომ ითქვას, ყოველი უფასო აძილებს, თავის
თავში ჩაიკეთებს, ეს მასზე ძლიერია. ლუსილი არც მოსამართლდება
და არც წმინდანი, იგი სულიერი სიწმინდის სიმბოლია. მაგრამ მას
აქვს სიმაყუდე და სიმძლედილიც. მე მაინც გვინდა, რომ თავისი
არაწველებრივი თვისებებით სტანჯავს მას. არ შეიძლება ბრალი
აქველი ქალს „პირველი ცოდვაში“ ისე, რომ მზერებდეს ამ დავ-
ვარვებს აქედან გამომდინარე შედეგების სიმძიმედ. და ამ სიმძიმე ასუ-
ხისგებლობას ლუსილი თვითონ კისრულობს. ლუსილის სიწმინდე
განუღებელია და ემსხვერპლება კიდევ მას. ეს პერსონაჟი ეწინა-

აღმდეგება ტრადიციის სიპროზობას და ამავე დროს სასუკა ლუსა.
ტრადიციის: იგი სიპროზობად უნდაც თავის ტარის, რაც გვიჩვენებს
წინადა არგნება და ბოლომდე ამ „მეგობრობის“ ერთგული რჩება.

ამ ქალში არის რაღაც არაწმინდური, იგი თითქოს განსაკუთრე-
ბულ სპეციალურ ცოდვებს. ლუსილი ერთგულია პერსონაჟია, ჩო-
მელავს ღმერთი ახსვის. დაწარმებული დაიწვევს ამ თაქის დაი-
ვარეულს ღმერთი. უღმერთოდ ცოცხავს არ არსებობს. ესეი მრუ-
ბაში განცქროვანს უველა და თან მორჩილებით იგანს მჭეწარება-
სა და სიჭარბეს. სწორედ ლუსილი ენაგრება მას, რომ მხვდებს და
მჭეწარებას: ეს არის მჭეწარება სიწმინდის გამო. ავეგავდა, ეო-
როდეს ამ ნაწარმოებში ერთმანეთს ეკაბება ირა ფილოსოფიური
კონცეფცია: წარამართული და ქრისტიანული. და როგორც ჩვენ
გვეჩვენება, ბრობელმა ვადკარნი არის დასწული.

სიწმინდის ღვაებრივი მისიით გარემოსილი ლუსილისთვის
უცნაურია არ არის გმირების უცნაური მართლობის გრძობა. თავდაპ-
რველად, იგი ღიჯობს, რომ „უცუელი მოვლინებულა“ სიწმინდის
ავადმყოფობის მუხედვად. შესძლებს მუღელმდე ამ ცხოვრებას,
მაგრამ იგი აწინებს, რომ ქმარიც იუ უცნობა მისთვის. საბოლოოდ,
ქმარი დარწმუნდ ლუსილს სხვა არავინი დარწმუნა, თუ არა ის,
რომ შეუბრუნდს გმირის ღმერთობას. „გმირები — ის ადამია-
ნები არიან, რომლებიც ქებას ასხამენ ცხოვრებას, რომლის გადატა-
ნა მათ ძალ-ღონეს აღემატება“.

სხვების თვალში ლუსილი მთლად ასეთი არ არის. პოლასათ-
ვის იგი ქალია, ჩრთხელსა მამაკაცები უყვარს და არ უყვარს თა-
ვისი ქმარი. ლუსილი მართლად იტანება ამ სენით, რომელსაც იგი
გადასუება კიდევ.

როგორია მისი ქმარი?

იშვარის პირველდროს ლიონელ ბლანშარი არცთუ ისე დიდი
ხანია, რაც ექვსი დასახლდა: წარამოშობით იგი ლიონელია
(მზერა, რომლებიც, როგორც ერთდღე აძიციებს, გზარად უველა-
ზე მტეი მამა და უველად ცოცხა მოსუყარულე ველოს ადამიანს).
მაგრამ ლიონელს უყვარს ლუსილი. უყვარს მთელი ცულით, ისე,
როგორც ქრება უყვარდაც ცოლები. 1870 წელს: რაც უფრო
ძლიერი იყო მათი გრძობა, მით უფრო პატივსაცემნი იყვნენ ისე-
ნი. მას ფრთხილად არ მისდის ის უხვნი აზრი, რომ თავის ცოლ-
ში სუავარად დაინახოს (ბოლოს, მრისანების წუთებით, იგი
აწიხ ვადა იწინებს ქალს). ამიტომ, თუ გაიცივებინებოდა იმას,
რაც ლიონელმა ამ თავდაზარისთვის ლუსისად გაუყუა, ძნელია ით-
ქვას, უყვარს თუ არა ლუსილს მამაკაცები საერთოდ და უყვარდა
იუ მას ვინმე ნამდვილი სიყვარულით? დაემაზა თუ არა ღრმად
პატივცემული მუღელ, რომ მასში ქალს აკადამია? უარდებს კო-
ვლი სიტყვა ჩვენ საუფრველს ვაგვძიებს, დავეძიებთ ამაში. ლუ-
სილი ქალი მხოლოდ მამონს იტყობდა, როცა იტყობდა თავს მარ-
სელიუსის მღაღებში წარმოიდგენს ხილუმ.. და ისიც, მოცხრებულ
მატებებს წყალით. სწორედ ამაში მდგომარეობს მთელი სა-
შინელება, ლუსილის შემზარად დრამა. ძალდაუზღუდე ფიქრი, ცი-
რება ანდრე ცოცხელად მასში. და თუ ეს ასეა. ხომ არ სწურაღდა
მას მუდარწმუტეულად მამაკაცის სიხალღე? ლუსილი ამ ლექსს
მხოლოდ მამონს ჩამორეცხავს, თუ სიწმინდეს მოეშახტება და
თავს შესწრავს მას.

მაგრამ დაფრთხილებული კვლავ ლიონელს, მუღელ-მოსამართ-
ლეს. ლუსილს უყვარს იგი. ლიონელი მავან ნოტარისუსს, რომელ-
მაც ახლანდა გახსნა საკუთარი კანტორა და მდგომარეობს იმტი-
რებს. იგი პატივმოყვარე და ბეჯითია. სწორედ ამიტომ უფროს
ლონელი ასეთი წარმატებით მატყურობდა. მას ესაყარება გახ-
მარებელი პროცესები. მან სახელი უნდა მოიპოვოს. ამიტომ იგი
ყოველთვის დაუნდობელი იქნება, როცა საქმი მის ღარსებას ეხე-
ბა. იგი უფროვე შეუკრობილია პატივმოყვარულ წადილით — შე-
იქნას კარიერა. სხვათა შორის, ეს მოსიყვარულე მუღელ დავე-
წილი ცაცია, მეგობრეცეცელია, — უსათოოდ კარგი განაზღვრა აქვს
მიღებელი და არც ბებრულობს არ არის. იგი არმანისა და მარსელი-
უსის ასუკია. ექვი არ არის, რომ საწივე ერთ თაობას ეყრდნუ-
ან; წინააღმდეგ შემთხვევაში, სიუეტეი თავის მნიშვნელობას და-
კარგავდა. და თუმცა ლიონელი, ისევე, როგორც მისი მეტოქენი,
შედარებით ახალგაზრდაა, ჩვენ შეგვიძლია შევინათო მასში კო-

მოვლად ერთ საღამოს მოულოდნელად, რთვე მარტენ დღე ვართან ერთად და მოგვრჩა „პროცესის“ მანქანაზე გადაბეჭდილი პირველი სამი გვერდი.

დადგა დრო, როცა პიესა ოფიციალურად უნდა წავეციოთ ჩვენი დასისა და რამდენიმე მეგობრის თანდასწრებით.

აჯერებ ვაიყო. ერთიანი მოხილვით იყენებ სიესის, მეორენი ოჯახი იყენებდნენ. ამან, რა თქმა უნდა, შეგვეშფოთა.

თუმცა, ალბათ დღემდამდე არ არსებობს ადამიანი, რომელსაც კაცუს წინაშე უნდა დანაშაუდვად არ მიანდეს. რასაკვირველია, სხვადასხვა ასპექტში.

რატომ?

ყველამ იცის რატომ: კაცუს სურდა, რომ მისი ლიტერატურული შემოქმედებობა დაეწყო, განედგურებინათ, არ გამოქვეყნებოდა, რომ არავის თვალს არ ეხებინა. არავის არ უნდა ელანარაკო კაცუსზე. მისი სურვილი რომ შენახებოდა, მაშინდა რამდენიმე უახლოეს მეგობარს ეცოდინებოდა, რომ ამქვეყნად ცხოვრობდა ერთი არაბეჭდვლობის ადამიანი, რომელიც ორმოცე წლის ასაკში გარდაიცვალა ქვეით. მას ერთი სიტყვითაც კი არ მოიხსენიებდნენ.

კაცუს სახელი ცნობილი გახდა მას შემდეგ, რაც უღალატა თავისმა საუკეთესო მეგობარმა მას ბროდმა. არსდნის დღეები ასე გამართლებული არ ყოფილა. მაქს ბროდმა გადაწვევით, გარდაცვლილი მეგობრის სურვილს წინ აღდგომოდა, შეეცდებინა მისი ყველა ხელნაწერი და გამოქვეყნებინა. დიდ პატივს ეცემო, აღფრთოვანებულნი ვართ და მაღალხმა ვუფიქრობ მას ბროდს ამისათვის. ცაიობრების წინაშე მისი საქციელი გამართლებულია, თუმცა, ჩვენ ვერასოდეს ვერ გავიგებთ, როგორ შეგებულა კაცუს ასეთი... საუკეთესოთა თავსებობას.

როგორც ამბობენ, არ არსებობდა კაცუსე უფრო პირდაპირი და პულერული ადამიანი. თუკი მას სურდა, რომ მისი ნაწარმოებები დაეწყო, ეს იგი, ნამდვილად უნდოდა, რომ ეს ასე მომხდარიყო. ამ არათუ იყო კაცუსთან და თავის მოწონება, და მინც, მაქს ბროდმა და კაცუს ახლო მეგობრებმა არაფრად ჩააგდეს მისი სურვილი და მწერლის შემოქმედება ხალხს დასაწევად გადაეთა.

ყველანი ხარბად დაეწუნენ კაცუსს. სპეციალისტები არ თანახმებიან ერთმანეთს თავების თანმიმდევრობის გამო, ცალკეული ნაწარმოების განმარტებისა და მათში დღურთული აზრების გამო. ყველას, ვინც ამ მწერალს სწავლობს, ჰგონია, რომ მხოლოდ ის ჩაწევად ნამდვილ კაცუსს. მის შემოქმედებას სწავლობენ ყველა ქვეყანაში და ერთად რომ შეიკრიბოს უკავადგრი, რაც კი მასზე იოქვა დღემდე, ჩვენ ალბათ საუკუნის უაზრობათა დიდ კრებულს მოვიღებოთ.

კაცუს ტყუილად არ უწინადა ამისი. იგი გრძობდა, რომ ძალიან სუსტი იყო იმისათვის, რომ მანაკურად შემბროდებოდა ცხოვრებას, რომელსაც თავს ახვედნენ და მას ძალია წარსწევდა, შეეძინება კარი, რომელიც მისთვის მუდამ დაბრკოლი იყო, მთელი ცხოვრების მანძილზე კაცუსა მორცხვად ეფარებოდა თავის ნაწარმოებებს. და იგი, მისი შემოქმედება და თვით იგი სააზრაროზე გამოიტანეს, უფრო მეტად, კომენტატორებს იგი შეაზრახეს, სხვისი ტრანსამისი ჩააცეს, დაამახინგეს ისე, რომ ეგრე ცნობდით, ხოლო ფილოლოგებმა დაანაწილეს და ნაყურ-ნაყურად აქციეს. მაგრამ კაცუსა მხოლოდ ლიტერატორების, პოეტებისა და ფილოლოგების საკუთრებად არ ქვეულა, მან თეატრალურ მოღვაწეებამდე მიიღწია მათ კი, ზოგიერთების აზრით, თავი უნდა შეეცავებინათ.

„პროცესის“ კიდევ არა უშედა, მისი ინსცენირება მხოლოდ ენდა და თეატრალური მოღვაწეების სინდისზე. მაგრამ „ციხესიმაგრე“ კაცუსს შემოქმედების საიდუმლოთა საიდუმლოა, მაქს ბროდმა იგი სტამბოდან პირდაპირ სცენაზე გაიტყურა.

სწორედ ასე იყო. ერესი სირცხვილი მერტყებოდა.

როგორც აღვნიშნეთ, დიდი ხანა, რაც კაცუსა გუყვარს, ჩვენ გუყვარს იგი, როგორც უფროსი ძმა. ოსტენ-კ.ს უფერავი მრისხანება, მოხერხებულობა ვანდები, მარცხი, გულუბნაყოფი და განსაკუთრებით, თავისუფლების უსაზღვრო წუჭრვილი, ხშირად საყუარათ თავს მოგავაგრეს.

ჩვენ ვიცით, რომ მწერლის მიმართ ვგოამედანეს უპაციტე-მლობა და მოურიდებლობა, და რომ ამში ყველანი დანაშაუდვანი არიან. უპირველეს ყოვლისა, კაცუს ღრმად განსწავლული მკვლ-

ვარები. ჩვენ უფრო მოგწონს ის კეთილმინდისიერ კაცუსეებები, რომლებიც კაცუს ნაწარმოებთა სხვადასხვაგვარ განმარტებას არ იძლევიან, ვიდრე ისინი, რომლებიც ცდილობენ ამ ნაწარმოებებს თავს მახვილი ს აზრობილი მათ უფრო მეტად ხელს ახლებო. რა საფრთხის წარმოადგენს და რა შეშვარაკი შედეგი შეიძლება მოვიტანო საერთოდ რომანების და განსაკუთრებით კაცუს რომანების თეატრალიზაციამ. და მინც „პროცესის“ დადგმიდან პოეზის შემდეგ, ჩვენ კვლავ ვიპოვეთ კაცუსს შემოქმედება სცენაზე გადავტანა. ამგვარად: არჩევანი „ციხესიმაგრეზე“ შევარქეთ.

რატომ?

იმიტომ, რომ ჩვენ ვვიზიდავს ისეთი თავსებობა, რომელსაც, ჩვენი აზრით, ღრმა და ფარული სიმატლდე იძლევა.

ამ დღეებში მეტად სინტერესო საუბარი მქონდა კაცუს ერთ მკვლევართან. იგი ერთი იმთავანიაა, რომელმაც ბრწყინვალე დიდი მისი შემოქმედება და კაცუსეზე შთამბეჭდავად ლაპარაკობს. აღსანიშნავია, რომ ეს სპეციალისტი მეტად კეთილმინდისიერი და პატიოსანი კაცუსა და ისევე, როგორც კაცუს ყველა თავყანისმცემელი, იგი თავს ამ დანაშაუდვრი მოქმედების თანამოზარდ ცნობს, მის ნაწარმოებების გამოქვეყნების გამო.

მაგრამ, რახან დანაშაული უკვე ჩადენილია, მხოლოდ ისდა დაეჭვინია, დავტარებდ დაწამული დაწამული და ჩვენი ცხოვრება მოვანდომოთ კაცუსს შემოქმედების საშესაზრსა და მის დიდებას.

კაცუს შემოქმედების მიმართ დასაშვებია ყოველგვარი კომენტარი, ყოველგვარი განმარტება, ყოველგვარი გამოკვლევა; მხოლოდ ერთი რამ მიჩინა უშეშობლად ამ სპეციალისტს — კაცუსს ნაწარმოებების გასცენილება.

კაცუს მთელი შემოქმედება ხომ არსებობდა ცხოვრების თეატრალური ასახვაში... მაშ, რომელ თეატრალისტიკულ შეიძლება თუ პარკა? კაცუს უკვე გააკეთა ეს თავის რომანში. რადგან არ უნდა მიმდინარეობდეს საუბარი, რომელი პერსონაჟი არ უნდა განვიხილოთ, კაცუსს მიერ ყველა ისე ნაწენები, როგორც ამ ხელდასა წარმოგვეჩინო აქვს რომანის გმირს — ოსტენ-კ.ს. ოსტენ-კ.ს. ვაქრობს ყველაფრის გაქრობას მისწავნებს.

კაცუს რომანები მის წმინებში და წარმოგვეჩინო დაბადებული პერსონაჟებია არის სასვე. სწორედ ამიტომ გვეიღებება ხოლმე დიდი სიძნელებები.

თუნდაც „ციხესიმაგრის“ მავალით ავიღოთ...

ორივე თანამშრომელი ერთმანეთს ჰგავს; თუმცა შემოხვევაში, ოსტენ-კ. მათ ერთმანეთსაგან ვერ ანსჯავებს, ოსტენ სხვისთვის ისინი არასოდეს არ ერევათ. ბარნაბე ჰვავს ოვლას, რომელიც აშვედობს, რაღაცით ჰვავს ამალას და სინაღლით ტოლათ თანამშრომლებსა, რომლებიც ოსტენ-კ.ს სინაღლისანი არიან. ამგვარად, შეიძლება დავაცნოთ, რომ ყველა პერსონაჟი ნაწენებია ისე, როგორც მათ ოსტენ-კ. ხელდასა და წარმოადგენენ მთავარი გმირის ერთგვარ პოლარისაყას.

მაგრამ ეს საბუნებო უშუალონი და ცალკეული რომანი, სცენა, ზე ალბათ ტლქანად და მოუხეშავად სინოლოტური იქნებოდნენ.

ასევე ეტება ეს აგრეთვე სამიერო „ობის“ გულგების და „ობლად მეტის“ მოსამსახურეებისც.

ყველა გულგს ერთიანად გამბრტყელებული თავის ქალა აქვს, ნიშნებს ეს იმას, რომ მათ ყველას ერთი ხალხი აქვთ? მართლაც, რაღაც განსაზღვრულ მომენტში, ისინი ნამდვილად ჰგავან ერთმანეთს და მშინ, ოსტენ-კ.თვისაც ისინი ერთმანეთში არიან; და მანც, ყოველ მოავგან აქვს რაღაც თავისობა.

შეიძლება ითქვას, რომ როცა დაემაინა საქციელი რაღაც საერთო მისწრაფებით განსაზღვრება, მაგალითად, გულგების სტუმარმომწველობით ამ მომსახურებთა აზრობითა, ყველანი ერთმანეთს ჰგავან, რადგან თითოეული მათგანისათვის დამახასიათებელი თვისებები იღლება. ისინი ერთიანად იქცევიან; რადგან ყველანი ერთი სოლოდნად და ერთი ციხესიმაგრედანაც კი არიან.

წარმოადგენს არა ასეთი ორსახეობება, რომელსაც პირველად გვერდებზე უნდა ეტება მთავრობა კაცუს ნაწარმოებების დიდებას, განსუხვრედ წინააღმდეგობას? ამ იქნებ პირიქით, ეს ერთი დაეჭვრებულ საბუთო კაცუსს რომანების თეატრალიზაციის სასაგებდოდ?

სკვილივსი, რომელსაც მე ვესაუბრებოდი, ამტკიცებდა, რომ სწორედ ასეთი ორსაზონეა, დამამტკიცებელი სახელია კავას შემოქმედებისა და თეატრის სრული სუბთავსებისა. განსაკუთრებით ეს ენება „პროცესის“ და „ციხისმაგრეს“, სადაც ორსაზონეა უაღრესობამდე მიდის. უტყველია, რომ ამ ორსაზონეების მიღმა, კავას თავის კუშპირტ სახეს მალავს.

ამვე სექციისთვის აზრით, ერთადერთი ნაწარმოები, რომელიც შეიძლება შედგებოდეს სცენისათვის, ალბათ იყო რომანი „მაგრავი“, რომელიც კავას ახალგაზრდობის დანერგა და რომელიც ორსაზონეა გერ კლდე არ არის ასე ნათლად გამოხატული, ხოლო პერსონაჟების მოქმედება განსაზღვრულია და ნათელი, „როგორც კინემატოგრაფიაში“. „თეატრის ჩვენ ვხედავთ მხოლოდ კონტრასტებს: ანტიკომ, ისინი უნდა მოხსულებოთ იყენენ ერთი და იგივე თვალსაზრისით, ნათლად და არა არასრფივად. ხოლო კავასთან პირიერი, ისინი ნაწილები არიან ერთდროულად, მონარხებისა და გვირის თვალთაზევით, და ეს თვალთაზევად ერთმანეთს არ ემთხვევა. ასე მაგალითად, მონარხების სიტყვებით, სოფელში არის ციხისმაგრე, მაგრამ გამოვლიტებით იხსენ კ. გაოცებულია, როცა ციხისმაგრის არსებობის ამანს გაიგებს, რაკი მთელხეობის მისაღებურად აიგებებს მონარხებსა და იოსებ კ-ს, მას თავს ენება, როგორ ვაქნენთ თეატრის სცენას, რომ სოფელში ციხისმაგრე არსებობს, ხოლო იოსებ კ-მ არ იცის? მისი ცნობიერების მიღმა ხომ არაინდ და არაფერი არ არსებობს?“ — „ეკებების მთავარი“ სეკვილისტის რომ ვუპასუხოთ, უნდა განვუმარტოთ ჩვენ თავს, თუ რას ნიშნავს — გარბების ხელშეწყობა“. იმედ მაქვს, რომ ამაში გვერკვევით.

მაგრამ ჭერ „ციხისმაგრის“ დადგმისათვალ დაკვირვებულ სიძნელეებს შევხვით. მაქვენ ბარნაბე არც ერთხელ არ შემოიღოს სცენაზე, იგი რაღაცთ მოგაგონებს მოხეტიალე სინათლის ციხეში, მაგრამ თეატრის სცენაზე ხოც ცოცხალი ადამიანები გამოიან; წინააღმდეგ შემხვევაში, ჩვენ პირობით ფენატატორს საშუალებებს გამოვყენებთ: უფერო გამოცხადება, შვიი ფერი, ტრამი, და ასე შემდეგ. მაგრამ კავას ამის მიზნებზეც არ არა აქვს, შეწარმის პოუზია მის არაკეთულებებზე წინა გამოხატება.

ბოლოს, უნდა ვთავაზობდეთ თამაშის საერთო სტლიც. კავას რომინებს ჩვენ აღვიკვამ არა როგორც გაუწვევებელ მოქმედებს, არამედ, როგორც წამიერი ფორმულათვის სერბის, ისინი უწვევებ მოქმედებზეც არ არიან აგებული, არამედ მის ცალკეულ ფაუნტზე. რომინი უფრო შეიძლება წარმოვიდგინოთ, როგორც ფორმულათვის თანამედროვეობა, ვიდრე კინოფილი. მაგრამ როგორ გამოვიყუთო ეს ბუნებრიობის შთაბეჭდილება ისე, რომ ხელშეწყობას თავი ავარიოთ?

მეორე მხრივ, რომინის ცალკეული კადრებზე აგრეთვე ორსაზონეა. მაგალითად, ჩვენ ვითხოვლობთ, რომ სამიკინო „იხილს“ პატრინი დგას იოსებ კ-ს წინ ისე, რომ ძნელი მისახვედრია იგი უფარდებთ უსმენს თუ პირიკით, თვლებს, იგივე შეიძლება ითქვას დღამის დედას პერსონაზე. ყველგან და მუდამ ორსაზონეა!

და მანაც, დიდი სიმნიშვნელობის მიუხედავად (ჩამოთვლილი შემთხვევების გარდა, სხვაც უმარტავია), რომლებიც გადაულახავ დაბარკობლებად ელიბობას „ციხისმაგრეს“ და მამაც ადამიანს, რომელიც გაუბედა კავას ამ ნაწარმოების სცენაზე დადგმა. ჩვენ მაინც არ ვპირებთ, ჩვენს პატივმოყვარე განზრახვებზე ხელი ავიღოთ. და უპირველეს ყოვლისა იმდრო, რომ ეს განზრახვა სიყვარულმა შვა. თეატრალური მოღვაწეობა, უწინარეს ყოვლისა, პიესის სიყვარულს ნიშნავს. „პროცესის“ შემდეგ, ჩვენ ვცხურს მთლიანად დაკუთრებით ჩვენი გული „ციხისმაგრეს“. ჩვენ გვიანდა ჩაქვნიეთ ამ ნაწარმოებს და მისი სულსმკეთებით განვიმსჯელოთ. ჩვენ გვირდა მას შევესისხობროყოთ და მივადწიოთ, რომ რაც შეიძლება ბევრმა ადამიანმა გაიზაროს კავასი ჩვენი აღდაცვა.

და ჩვენ შევესრულებთ ამ ჩვენს განზრახვას, რადგან თეატრი წარმოვიადგინა ისეთ ხელშეწყობად, რომელიც ანსახიებებს ორსაზონეებს. თეატრი ხელშეწყობა ადამიანის... და მისი ორთულობა. თეატრალური წარმოდგენა თავისი არსით ორსაზონეა. როგორც აქტიორები, ისე მაყურებლები, თითქმის გაორებულიან არიან:

აქტიორი და მოქმედი პირი;

მაყურებელი, რომელიც უყურებს და მაყურებელი, რომელიც აღაჯება.

ყველა, ვინც დარბაზში იმყოფება, ერთდროულად და ერთნაირი ძალით განიცდის ვეფერ და ქალურ საწყისს. საწყისს აქტიორს და საწყისს მასობურს. აქტიორი ზემოქმედებს და აქტიორზე ზემოქმედებენ; მაყურებელზე ზემოქმედებენ და იგი ძვედა იმის ტყვეობაში, რასაც ხედავს და უსმენს, მაგრამ ამავე დროს ზემოქმედებს აქტიორზე და თვითონ ემორჩილება ამ ზემოქმედებს. თეატრალური წარმოდგენა, ეს არის საყოველთაო შერწყმა — ფორსიერი და სულთერი, როცა უკველი ადამიანი გადაიტყუა ორსაზონეა არსებობდა. როგორც სამიკინოს მეპატრონის სცენაში, საქვეყნოში „ცადენსმაგრე“ ძნელი მისახვედრია, მეპატრონეს სინაფს, თუ რაც ამჟამად მის თვალწინ ხდება, იმით არის ატყვევებული, ასევე გარკვეულია მაყურებლის მდგომარეობა. — და ისინი უყურებენ და უსმენენ, როცა სიზმარს (ძალი კლონდელი). მეორე მხრივ, აქტიორი კონტრასტს ვერ გაუწევდა თავისი თამაშის უშუალობას, თუკი არ ივარტობდა და პიროვნების გარკების ხელშეწყობაში. აქტიორი, რომელიც გაიგებებულია თავის პერსონაჟში, ამავერი გაორების ნათლად მაგალითს წარმოადგენს.

და განა სცენა, თეატრალური მოქმედებისთვის გამოყოფილი სივრცე, არ არის ორსაზონეების მოქმედებით ადგილი? რას ვხედავთ ჩვენ იქ, მიმავლილთ თუ ოცნებებზე? ადამიანების თუ დმერე. თვების ჩვენ იქ, სინაფს რა არის არის ამ ხელშეწყობის, ამ საყვაროსი, რომელიც არა მარტო ჩვენი მშვედლობის და სმენის ნაყოფია, არამედ იგი არის ნაყოფი ყველა დანარჩენი ობობისდა-თხმობდებ გარბობასა, რომლებიც უერწმუნლი არაან შეხების ყოვლისშემოცველი და იღუმალ გარბობაში? ეს არის საყოველთაო ორსაზონეა.

რას წარმოადგენს თავისთავად პერსონაჟი, რომელიც შექმნილია აქტიორისა და მშვედობელია მაყურებლის წარმოდგენით, და რომელიც თავისთვის, მიუხედავად ამისა, დამახასიათებელია ცოცხალი, რეალური არსების, ნოტიუსხსნული ადამიანის მიმხედვლად ძალა? განა ეს პერსონაჟი ორსაზონეების განსახიებება არ არის?

სწორედ ამ სულსმკეთებით არის განსწავლული კავასი შემოქმედება. თეატრში არ არის საქაირი სიმბოლოების ენაზე ვილაპარაკოთ, იმ მიზეზით, რომ გარემომოცველი სამყარო თავისთავად სიმბოლოებით წარმოვიადგებო.

როცა ჩვენ „პროცესის“ დავდივით, მაყურებელი მშვენიერად ხმავდა, რომ ყველა პერსონაჟი მხოლოდ გვირის წარმოდგენით შექმნილი სახე იყო. ცხოვრებაზეც მის იგივე ხდება: განა თქვენი სახლის კონსიერეი სწორედ ისეთია, როგორც თქვენ წარმოადგენინათ? ყველას თავისებურად აქვს წარმოდგენა მის რეგვლდ მქიფთარე ცხოვრება და ყველასთვის იგი რაღაც განსაკუთრებული თეატრია.

კავას რომინის გვირის იოსებ კ-ს მხგავსად, მათ წარმოდგენაში გარდატეხილ გარე სამყაროს ადამიანებმა აქცივეთ თეატრალური სანახაობად.

აი, რატომ არის, რომ როცა იოსებ კ. სცენაზე გაიღოს, მაყურებელს ეჩვენება, თითქმის ისიც მას მოკვება. ანტიკომ, თეატრში კავას რომელიმე ნაწარმოების დავდება, უპირველეს ყოვლისა, ნიშნავს, მიავლენთ იმის, რომ უკველია მაყურებელმა თავისებურად დაიანხოს გარემომოცველი სამყარო. ასეთი თვალთახვად განსაკუთრებით დამახასიათებელია თეატრის პიესების, რადგან იგი პირველ რიგში, ეყრდნობა ცხოვრების გაორებულ ბუნების: ლაგუერისა და ახსურდელს, ტრავაულისა და კომიკურს, მტრულსა და მეგობრულს და ასე შემდეგ და ასე უმრავლად. მუდამ შეიძლება ორი მხარე.

რაც შეეხება სიმნიშვნელობს, რომლებსაც ჩვენ შეიძლება წავაყუდეთ, როცა მოინდომებთ ნაწარმოების სულსმკეთების უსტადად გადმოცენას, ისინი მართლაც ბევრია და ნამდვილად მტად მნიშვნელოვანი. მაგრამ არაფერი ის არ ვგატყვებს, როგორც სიმნიშვნელობის გადღებვა; რადგან ორსაზონეების პირობების მქედირკუპობის გამო, თეატრი და კავას სრულიად შეათავსებელი მტენებები ხდებიან.

თეატრის გაორებული ბუნების უმაღლეს გამოხატულებას წარმოადგენს მისი მშვედობელი ხასიათი. თეატრალური მოქმედება ერთდროულად პიროვნებისა და კოლექტივის თამაშიც არის და ტრაველიც. საქმე ის არის, რომ პიროვნების ტრაველია უნდა გა-

ვაზროთ, როგორც საყოველთაო ტრაგედია. და აქ მდღევანდებ
ორსახოვნების ორი ურთიერთსაწინააღმდეგო მნიშვნელობა. ხელო-
ვნება — ეს არის ორსახოვნების ხორცშესხმა, ყოველ შემთხვე-
ვაში, ეს ასე უნდა იყოს: სცენაზედაც და ჩვენს გონებაშიც ყოვე-
ლი კერპო ზოგადდება. სცენაზე ჩვენ ვხედავთ „ერთსაყ“ და „აქვე-
ლას ერთად“. თეატრალურ სავარძელში ზის „მაყურებელიც“ და
„მთელი დაბაზიც“.

მთავარი დრამა თეატრში, ეს არის საზოგადოების კანონებით
ხელფეხშეყრული ადამიანის ტრაგედია. პიროვნება და საზოგადო-
ება — აი, თემა ყველა თეატრალური დრამისა.

ადამიანს აშინებს მარტოობა. მარტოობა კი შიშს შობს. სხვე-
ბთან ურთიერთობა ადამიანს ძალას მატებს; მას უჩნდება სურვი-
ლი, იცხოვროს ადამიანებთან ერთად; მას სურს, რომ ადამიანებში
იტრიალოს. მხოლოდ სივრცის შიში აძილებს ადამიანებს, ერთად
იცხოვროს: მაგრამ ხშირ შემთხვევაში, ხალხთან ცხოვრების უფელ-
ბას ადამიანები თავიანთ თავისუფლებას სწირავენ. ის, ვინც ცდი-
ლობა თავისუფლება შეინარჩუნოს, მარტოობისათვის არის განწა-
რული. თავისუფლების ჭიუტ მსურველებს რომ გამოეყოს, საზო-
გადობაზე დაბრკოლებითა რთული სისტემა აღმართა, რომელმაც
ყველაზე წაფლი გამოხატულება კანონებში ჩაწოვა.

ინდივიდი თავისუფალი არცაა, მაგრამ ღვთის ანაბარაა. მისი
თავისუფლება უჩივდა. რაც უფრო დიდი და თავისუფალია სივ-
რცე, სუნთქვა მით უფრო გვიჭირს, სწორედ ამაში მდგომარეობს
პიროვნების პრობლემა „ციხესიმაგრეში“. ადამიანს სუნთქვა ეკე-
რის სივარდილში; მას სურს, სხვებთან ერთად იცხოვროს ყოველ-
დღიური, მშვიდი, კარჩაკეტილი და უხიზაო ცხოვრებით და ამა-
ვე დროს, შეინარჩუნოს თავისუფლება...

„პროცესში“ საწინააღმდეგო პრობლემაა განხილული — ეს
არის კარჩაკეტილი სივრცის შიშის პრობლემა. იოსებ კ., რომელ-
საც თავიდანვე წაუცნებელი აქვს ბრალდება და ციხის კედლებივით
აწვება დანაშაულის გრძობა, ამაოდ ცდილობს, თავი დააღწიოს
თავის დილეგს. ეს არის ტრაგედია ადამიანისა, რომელიც უძლო-
რია წინ აღუდგეს ადამიანური და ღვთაებრივი მარტოლმსაჭურელების
გიგანტურ მანქანას.

„ციხესიმაგრე“ — ტრაგედიაა სივრცისა, ტრაგედიაა თავისუ-
ფალი, მაგრამ მარტოული ადამიანისა.

ეს არის მომპანცეული და ამაო ცდა იმ კარის შეშტერევისა,
რომლის მიღმა ჩასაფრებულნი არიან ადამიანები და ღმერთები.
იოსებ კ.-ს პანკი ელვია ამ ბრძოლაში.

აი, ყველაზე დიდი ტრაგედია ადამიანისა.

მაშ, რატომ არ უნდა ჰპოვოს მან გამოძახილი ყოველი მაყუ-
რებლის სულში? რატომ არ არის მისი ადგილი თეატრში? თეატ-
რის შესაფერი?

კაფას რომანების სიუჟეტები ხომ მარტივია და სულაც არ
არის აუცილებელი ტვინი ვიქულიტოთ, ან თავს ძალა დავაბა-
ნოთ, რომ მთელი მისი ორსახოვნებით ჩაყვდით ცხოვრებას.

თავის დროზე ადამიანის ორსახოვნება გენიალურად ასახა შექ-
სპირმა, ჩვენს დღეებში კი ამის გაკეთება კაფას შესძლო.

ფრანგულიდან თარგმნა იმირ ზაზაშვილმა.

დისკუსია

თეატრი და გაეპურებელი.

ხვალ უკვე

გვიან იქნება

მერაბ გვიია

შერნალ „საბჭოთა ხელოვნებაში“ გამართული დისკუსია
ჩვენი რესპუბლიკის ქალაქების თეატრების ცხოვრებას ჯერო-
ვან ყურადღებას უთმობს. ამ საკითხის ირგვლივ გამოთქმული
მოსაზრებები გვარწმუნებს, რომ საქალაქო თეატრების მდგო-
მარეობა, რბილად რომ ვთქვათ, არასახარბიელოა. ამ მდგო-
მარეობის გამოსასწორებელ ეფექტურ ღონისძიებებს კი ჯერ-
ჯერობით არავინ მიმართავს.

საქართველოში თითქმის ყველა მნიშვნელოვან დასახლებულ
პუნქტს თავისი თეატრი აქვს, ისინი, ძირითადად, პროფესი-
ული შემოქმედებითი ძალებითაა დაკომპლექტებული. ყველა
მათგანს მიზიგებული აქვს შემოქმედებითი და ორგანიზაცი-
ულ-გეოგრაფიული დამოუკიდებლობა. შექმნილი აქვთ შრომი-
სა და მოღვაწეობის ნორმალური პირობები. მაგრამ სარაიო-



ნო თეატრების საქმიანობაში მაინც შესამჩნევია მნიშვნელოვანი ხარვეზები. და თუ მათ მალე არ გამოავსწორებთ, მდგომარეობა კიდევ უფრო გაუარესდება.

ხშირად ხდება ხოლმე, გამოსავლის მიძებნა პრობლემების ისეთ ბაღეს ქსოვენ, რომელშიც თვითონაც ეხვევიან და სხვებსაც ხვევენ. უმარავეს შემთხვევაში ასეა — მარცხის მიზეზს პირობონებს იმით ავებთ, ის მიზეზი კი ჩვენს თვალწინაა, ზოგჯერ იმდენად ახასოსავს, რომ კონტრუბის გარეგავს კი ვიჭირს. ამიტომ, მოდიო, შექმნილ სიტუაციასზე მიუკიბ-მოუკიბავად ვილაპარაკოთ.

ზოგიერთი საქალაქო თეატრი, მაცურების მისაზიდად, იოლ ხერხს მიმართავს. იგი ე. წ. „გამართობ“ სპექტაკლს დგამს. ეს კი მათებურად ნიშნავს — დადგან მდარე ხარისხის, დაბალი გემონების, იაფი ღირებულების სპექტაკლი. გადაწყვეტილება ხორციელდება და შედეგიც არ იგვიანებს. მაცურებელთა დარბაზი ივსება. პირადად მე, აზრად არ მონივია მაცურებელი გაამტყუნო. გართობა ყველას გვიყვარს არც თეატრს გაამტყუნებდი ამ შემოქმედებითი „დივერტის-მენტის“ გამო. მაგრამ ეს „გართობა“ არც ისე უწყინარია, როგორც ერთი ზეხვედით ჩანს. ის კი არა, მას აუნაზღაურებელი ზარალი მოაქვს თეატრისათვის.

თეატრში, არსებითად, უნდა სახის გართობა არსებობს, ისინი ათათუ განსხვავდებიან. ღრმად ვერც კი თავსდებიან. პირველი მათგანი თეატრალურ გართობად იწოდება. იგი თეატრის მამოძრავებელი მექანიზმია. სწორედ იგია მაცურებელს ცნობისმოყვარეობის, საკუთარი თავის, გარემო სინამდვილის, ადამიანის შცნობის ნაუარწყალს რომ უვიყვებს. მეორე გართობა უკვე თეატრით გართობაა. იგი მაცურებელს უდივეებს უპირატესობის გრძნობას თეატრის მიმართ. წინასწარვე ანიჭებს უფლებას ყველას და ყველაფერზე მალდა დადგეს. ის ყოველგვარი ანალიზის წინააღმდეგია. მისთვის არავითარი ადამიანური ან საზოგადოებრივი ფასეულობანი არ არსებობს. აი, რა ტენდენციებია ამ „გართობის“ ქვეშ შენიღბული.

ამასთანავე, იგი მსახიობის შემოქმედებას დიდ ზიანს აყენებს. მსახიობის შემოქმედებითი სარბიელი მხოლოდ და მხოლოდ მაცურების შობამედლიდება. მაცურებელი არტისტული პაბიტკობის შესაქმნელად უწყობა საჭირო, მის დასანერგვად კი ერთი „გამართობი“ სახის შექმნა კმარა.

ხოლო როცა თეატრი მაცურებელთან თუნდაც ერთხელ ნიპილისტურად, „ხელშეკრულებას“ დადებს, არავითარი თეატრალური ფასეულობანი არ არსებობს, შემდგომ მას სერიოზულ დიალოგს ვეღარ გაუმართავს. თეატრალური ნიპილისტში, გამობატული ე. წ. „გამართობ“ სპექტაკლებში, პარადოქსული ბუნებისა. იგი თეატრით თეატრს უარყოფს. ეს შეფარული ინფორმაცია, რაღაც უნიკლავი არსებობთ გადაციცება ხოლმე მაცურებელს და მაცურებელი თეატრის მიმართ ნიღბას კარგავს. ხოლო თუ ნიღბას არ არის, სერიოზული დიალოგი გამორიცხებულია. თეატრში კი ყველაზე მიზმიდველი (გნებავთ გამოცხობი) სერიოზული დიალოგია სცენასა და მაცურებელს შორის. (სულ ერთია რომელი ჟანრით იქნება იგი მიღწეული, ტრავედიით, კომედიით თუ დრამით). თეატრალური შემოქმედება სწორედ ამით არის მრავალფეროვანი და

განუმეორებელი. ამიტომ ცდა საქალაქო თეატრში მაცურებელი „გამართობი“ სპექტაკლით მოვიყვანოთ, იმ ტოტის ხერხვას გავს, რომელზეც ვსხვდვართ.

ასეთი „დივერტისმენტის“ ნება (ისიც ფრთხილად და დიდი ზომიერებით) მხოლოდ გამთავრებული პროფილის, ჩამოყალიბებული შემოქმედებითი კრედის მქონე, რჩეულ თეატრებს აქვთ.

ამრიგად, „გამართობი“ სპექტაკლით მაცურებლის მოზიდვის გზა იოლი კი არა, დამუშავებულია. კრიზისში მყოფი საზარაიო თეატრი არ უნდა ეცადოს ერთბაშად მოიზიდოს მაცურებელი. ისევე როგორც შემოქმედებითი საქმიანობას, მაცურებლის თეატრში მოყვანასაც ზოგჯერ წლები სჭირდება. ხოლო ეს, ვინც დინჯად უძღვება საქმეს, პროგრესს მალე შენიშნავს.

საქალაქო თეატრების უმთავრესი პრობლემა, ჩემი აზრით, შემოქმედებითი კადრების პრობლემაა. დღეს ბევრს ლაპარაკობენ საქალაქო თეატრებში კადრების დენადობის შესახებ. დამწყები რეჟისორები ვერ მიჰყვებიან თეატრის სამუშაო რიტმს. ახალმოსულ მსახიობებს კი, საზარაოდ უნდა ითქვას, იშვიათად ექმნებათ სათანადო საყოფაცხოვრებო პირობები.

თუ ახალგაზრდა რეჟისორი ოცდაათი რეჟეტიციით სპექტაკლის შექმნას ლაბობს, მიხვან სავეთა რეჟისორი გამოვიდეს. დამწყები რეჟისორს გული სტუდიური მუშაობისკენ უნდა მიუწყებდეს. მას თეატრში შესაფერისი ატმოსფერო უნდა დაგავედროთ და თუ არ დაგავედრებთ, მისი წასვლა არ უნდა გაგვიკვირდეს.

ბევრად უფრო მძიმე დღეში არიან ახალბედა მსახიობები. კიდევ ერთხელ გავიმოხროთ შემოქმედებითი, რომ საწარმოო-ორგანიზაციული, კერძომიური და სხვა ფაქტორებით, უშუალოდა დაკავშირებული თეატრის შემოქმედებითი პოტენციასთან. თუ ახალბედა რეჟისორს ან მსახიობს არ გამოზრდი, თავის თავზე მუშაობის დროს არ აძლევ, ის ხელოვნებაში თავის სიტყვას ვერ იტყვის.

ხშირად ახალბედა მსახიობების საყოფაცხოვრებო პირობები უზრუნველყოფას ქალაქის ხელმძღვანელობას აკირებენ. მოგახსენებთ, ბინათმშენებლობის ჩვენი ტემპებიც კი ვერ წვდება გაზრდილ მოთხოვნილებას. ქალაქის მკვიდრი მოსახლე ბინას ელის. ამ დროს ჩამოდის ახალბედა მსახიობი, რომელსაც არც ქალაქის, არც ხელოვნების წინაშე ვერჯერობით დამსახურებას არ მიუძღვება ბინაზე პრეტენზია აცხადებს. ბუნებრივია, რომ მისი მოთხოვნის დაკმაყოფილება გაჭირდება. იგივე ითქმის მისი ხელფასის შესახებაც. იმ სასახიობო კატეგორიის მიხედვით, რაც მას მიანიჭეს, განსაზღვრული თანხა ეკუთვნის. უცხო ქალაქში ეს თანხა მას არ ჰყოფნის. თეატრი მასთან ერთად ეძებს გამოსავალს. სურს შეინარჩუნოს ეს მსახიობი, მაგრამ გამოსავალს ვერ მოულობს და ახალბედა მსახიობი მალე სტრავს თეატრს. ამ პრობლემების გამოსწორების მხოლოდ ერთადერთი გზა არსებობს.

ჟურნალ „ტეატრში“ (1975 წ. № 11) გამოქვეყნებულია ქალაქ ბერძენიკაში ჩატარებული თათბირ-სემინარის მასალები. ეს მასალები საბჭოთა კავშირის საქალაქო თეატრებ-



წი შექმნილ ვითარებას ასახავს. მათ შორის კადრების დენა-
დობის საკითხი კარდინალურია. ვორკუტინსკის თეატრის
(კომი ასსრ) მთავარმა რეჟისორმა რ. ლ. ხელღეციამ ამ პრო-
ბლემის გადასაჭრელად საფურადღებო და ადვილად განსა-
ხორციელებელი წინადადება შემოიტანა.

რ. ლ. ხელღეციამ თქვა: „ხუთ წელიწადში ერთხელ უმ-
აღლეს სასწავლებელში საქალაქო თეატრისათვის სპეციალური
რეკუვი შევქმნათ. სტუდენტები ვორკუტიდან ან ბერგზინი-
კიდან შევარჩიოთ. ინსტიტუტის დამთავრების შემდეგ, ისინი
უმუკეტველოდ დაუბრუნდებიან შობლიურ მხარეს. ნუ ჩა-
ნოვოყვანთ მოსკოველს ვორკუტაში, თეატრს ვორკუტელი მო-
ვუგზავნათ. ორასათასიან მოსახლეობაში ყოველთვის შეარჩე-
ვ 10-20 ნიჭიერ აბიტურიენტს, რომლებიც სახელმწიფო თეატრ-
რალურ ინსტიტუტში ან შუკინის თეატრალურ სასწავლებ-
ელში ჩარიცხვის ღირსია. თეატრს შეუტანას ორი-სამი წლის
მანძილზე ისინი უმაღლეს სასწავლებელში შესასვლელად მო-
ამზადოს“.

უნებლიედ მაგონდება ერთი შემთხვევა. სამიოდე წლის წინ,
სრულიად სტატიკურად, თბილისის თეატრალური ინსტიტუტის
კარს ოცამდე ჭიათურელი ახალგაზრდა მოადგა. გამოცდილი
არ ყოფილვარ და მათი შესაძლებლობების შესახებ ვერა-
ფერს ვერ გეტყვი, მაგრამ რაოდენ გულსატკეპნი ამბავი იყო, რომ
ვერცერთი მათგანი (!) თეატრალური ინსტიტუტის სტუ-
დენტი ვერ გახდა.

თეატრალური ინსტიტუტს ბრალს ვერ დავდებთ. მან თა-
ვისი მოვალეობა შესარულა — აბიტურიენტები არ იმსახურებ-
და და ინსტიტუტში არ მიიღეს. მაგრამ თითოეუ ვანსავეთ,
ეს ახალგაზრდები ჭიათურის თეატრის მიერ ვეროვნად მო-
მზადებულნი რომ მოსულიყვნენ, ინსტიტუტში ჩარიცხ-
ულიყვნენ და სწავლების დამთავრების შემდეგ შობლიურ ქა-
ლასკა მომსახურებოდნენ, რა საკითხს მოიტანდნენ. ჭიათურის
ქალაქის და თეატრის ხელმძღვანელობა ერთდროულად მრავ-
ალი პრობლემისგან განთავისუფლებდებოდა.

ასეთი ახალგაზრდების ჯგუფი ყოველ საქალაქო თეატრ-
თან რომ შეიქმნას, გაუზვიადებლად შეიძლება ითქვას, ოთხ
წელიწადში თეატრალური ინსტიტუტი მათთვის ხუთ-ხუთ:
პერსპექტიულ მასობის მაინც გამოზრდებდა. ეს კი ცოტა
როდია. ფიქრობ, ეს კადრების პრობლემის გადაჭრის ოპ-
ტიმალური გზაა.

კომუნიკაციის დღევანდელმა საშუალებებმა, ტელევიზიამ,
რადიომ, პრესამ, დედაქალაქისა და რესპუბლიკის სხვა ქალა-
ქების შესახებლობიანი კულტურული მოღვაწეობის სფეროში
პრაქტიკულად გაათანაბრა. ამგვარ თეატრალური ხელოვნე-
ბის კრეტერიუმს ვეფლასათვის ერთია. სხვაა, რომ რაღაც
გარკვეული ნიშნებით, ვთქვათ, თელავის თეატრის შემოქმე-
დებმა უტყვევდა განსხვავებული უნდა იყოს აჭარის, ზუგდიდის
ან მახარაძის თეატრისაგან. მნიშვნელობა აქვს გერმანიის,
მოსახლეობის ინტერესს, ლოკალურ საზოგადოებრივ ტენ-
დენციებს. მნიშვნელობა აქვს სად რომელი საზოგადოებრივი
ფენა სჭარბობს. ჭიათურა და რუსთავი მუშა-მასმასხურე-
ბის მახარაძის. მათეში და სხუთში საპორტო ქალაქებია და ავ-
ტონომიური რესპუბლიკის დედაქალაქები. მათ მაგალითზე
ადვილი წარმოსადგენია, რითი უნდა განსხვავდებოდნენ ეს
თეატრები.

საქალაქო თეატრის დღევანდელი მყურებელი ისეთი ინ-
ფორმაციით არის აღტურული, რომ მის გემოვნებას მხოლოდ

საკუთესო სპექტაკლები აკმაყოფილებს. ამიტომ სპექტაკ-
ლების შექმნის დროს რაიმე კომპროზიმი დაუშვებელია. სხე-
ლო თუ მაყურებელმა თეატრს მიპურა, ეს უკვე საქმის ნა-
ვევარია. ეს მოვლენა სრულიად უბრალო ფსიქოლოგიურ მე-
ქანიზმს ეყრდნობა. სპექტაკლის ნახვამ მაყურებელს უპირა-
ტესობის გრძობა უნდა გაუჩინოს მათ მიმართ, ვისაც ეს სპე-
ქტაკლი არ უნახავს.

ხშირად საქალაქო თეატრები ძალზე აწვიადებენ პრემიერის
როლს თეატრის ცხოვრებაში. პრემიერა რომ ზემოდა, ეს ყვე-
ლა მაყურებელმა იცის და ამ ზემის მოვლის კიდევ ამიტომ
შემოქმედების კოეფიციენტი დაბალია. ხოლო თუ რიგითი სპე-
ქტაკლზე მოსულ მაყურებელს თეატრალურ ზემის დავახვედ-
რებთ, სარწმუნოა, რომ იგი ჩვენი მუდმივი სტუმარი გახდე-
ბა. თეატრი ამას მიადწევს, თუ ინდივიდუალურ სახეს შეი-
ძენს.

ხშირად, შემოთქმული ასე ესმით: რუსთავი ან ჭიათურა
მუშათა ქალაქია, მასმასადამ, სპექტაკლების თემატიკა მუშა-
თა საქარბო ცხოვრებას უნდა შეეხებოდეს, ხოლო თელავის,
ან გორის თეატრების რეპერტუარი — გლეხთა საწარმოო ცხოვ-
რებას. აქვე დავძინო, თავისთავად „საწარმოო“ თემატიკის
წინააღმდეგე არ ვართ. მაგრამ თუ ჩვენ შრომელის ფიქრე-
ბი და ზრახვები გვაურს ავსახთო, იგი სჯობს ისეთ გარემო-
ში მოვაქციოთ, სადაც არ იყო აუცილებელი მას საწარმოო
საკითხებზე ფიქერა, მაგრამ ფიქრობს. სწორედ ეს მოგვეცემს
სასურველ ფეფქტს. ამ საკითხისადმი პრიმიტიული მიდგომა
კი მხოლოდ აფრთხობს მაყურებელს.

დაბა, ადამიანი თეატრში იმისათვის მოდის, რომ „იარკვ-
ში“ ჩაიხედოს, თავისი თავი დინახოს. ან სხვა დანახოს,
რათა თავისი თეავი მოსძებნოს. მაგრამ ეს იმას როდი ნიშნავს,
რომ მუშას აუცილებლად მუშის ცხოვრება ვურყენით, ექმოს —
ექიმის, გლეხის — გლეხის, მებღავარს — მებღავარისა
და ა. შ. სხეგნა ადამიანის სურის ცხოვრება უნდა აიხახოს.
სხვაა, რომ იგი თეატრში მოსული მაყურებლის შინაგან „მო-
ნილოვს“ უნდა ეხმანებოდეს. ცხადია, მაყურებლის ეს შინა-
განი მონილოვი სხვადსხვა ობიექტურ წინამძღვრებითაა
ჩამოყალიბებული. გავლენას ახდენს პიროვნების პროფესია,
სოციალური და საზოგადოებრივი მდგომარეობა, ასაკი, ინდი-
ვიდუალობა და მრავალი ფაქტორი, რომელთა ჩამოთვლა
შორს წავაყვავინება.

არსებობს კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტორიც. მუშას,
რომელმაც რამდენიმე საათის წინ მალარ ან მარტენის ლუ-
მელი მხატვრად თეატრში მივიდა, სხვაგვარი დახვედრა
უნდა. მაყურებლის ფსიქოლოგიის ცოდნა აუცილებელია. ამას-
თან დაკავშირებით ერთ ისტორიულ ფაქტს გავიხსენებთ.

რეკლუციის შემდგომი პერიოდია. საზნატვრო თეატრში
დილით მოსულ სტანისლავსკის ცარიელი კვლები და ცარ-
იელი ფოიე დახვდა. არსად ჩანდა არც ერთი ნიხი, საგარბე-
ლი, სამუზეუმი ექსპონატები. გაოცებულ სტანისლავსკის აც-
ნობის, რომ თეატრში მოსვლას აპირებენ წოთილანმელები,
ხოლო რაკი ქუჩაში ბარიკადებია, ვინ იცის, რას უნდა მოვე-
ლოდეთო. სტანისლავსკის ბრძანება გაუცია, დაუყოვნებლივ
ადგილმანათ თეატრის სახე და თუ რამ ძვირფასი გააჩნდათ,
გამოყვანათ. დიღმა თეატრალმა ფსიქოლოგიური ეფექტი
წინასწარ იფარადა. მხარეთი შემოსული წოთილანმელები
მიხვდნენ, რომ ხელოვნების ტაძარში იმყოფებიან, მათ მი-
მართ ნდობამ, პატივისცემამ თავისი გააკეთა — ფოიეში სრუ-
ლი წესრიგი დამყარდა. ლაპარაკობდნენ მხოლოდ ჩურჩულია



ხოლო სპექტაკლს სულგანაბუნლი უყურებდნენ. აი, ამას ქვეია მაყურებლის ფსიქოლოგიის ცოდნა.

მადრიდან ამ მარტენის სამეჭროდან მოსულ მუშას თუ თეატრალური განწყობა ამ შეუქმნი, მეორედ იგი თეატრში აღარ მოვა, აღარ მოვა იმიტომ, რომ ასალი ემოციებით, ასალი შინაგულდღეობებით არ გავამიდღრფო. იგი ხუდავს, გრძნობის თეატრის „რეჟერანსი“ მის მიმართ, მაგრამ მაინც გულგრილი რჩება, რადგან ამ „რეჟერანსს“ ნამდვილი თეატრალური განცდა ერჩინა. თუ ამას დაეკმატება, რომ საწარმოო თემატიკაზე შექმნილი სპექტაკლები, უმრავლეს შემთხვევაში, ზედაპირულია, მივხვდებით, თუ რატომ ჰკარგავს მაყურებელი თეატრის მიმართ ნდობას და პატივისცემას.

დღევანდელი ჩვენი თეატრის მაყურებელი, სპექტაკლის დამთავრებისთანავე სტოქემს დარბაზს. ეს იმდენად მტკივნეული ფაქტია, რომ თეატრზე საუბრის დროს გვერდს ვერ ავუვლით. აი, რას სწერს თეატრმცოდნე ვასილ კინეაძე თავის სადასესუიო წერილში „მაყურებელი თეატრიდან წავიდა“:

„ამას წინათ ქუთაისში რ. თაბუკაშვილის „რაციონის მდინე“ ნახე. დარბაზი სასეუ იყო ახალგაზრდებით. წარმოდგენას დიდი ინტერესით უყურებდნენ. იყო ცხოველი, აქტიური რეაქციები, მოწონების გამოხატვები წამოძახილები. სპექტაკლი იმსახურებდა კიდევ ამ მოწონებას. დამთავრდა წარმოდგენა. ფარად მხოლოდ ერთხელ გაიხსნა. რამდენიმე კაცმა დაუკრა ტაში. მაყურებელით სასეუ დარბაზი უცებ დაცარიელდა. ყველა გარდღობისკენ გაიქცა. ათი საათიც კი არ იყო ჯერ სტრუქტურული. სად ვარბოდა (ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით) ეს ახალგაზრდობა? რატომ არ უკარგა ტაშს სპექტაკლს, რომელიც მას მოწონდა? მასხიობის შრომას ხომ უნდა სეუ პატივი, სადაც განად სხვისი შრომისადმი უპატივცემლობის ეს „ტრადიცია“? დაბო, უკვე ტრადიციად იქცა ჩვენი თეატრებში ასეთი მოვლენა. მაყურებელმა დავიწყა ტაში. თეატრს კი იგი სჭირდება, ნურცინ იფიქრებ, რაოც ეს უბრალო რამ არის. იგი ზრდილობის, აღზრდის, კულტურის სფეროს განეკუთვნება.“ (საბჭოთა ხელოვნება“ 1975 № 3).

ეს, მართლაც, დამაფიქრებელი მოვლენაა. მაგრამ მასში მაყურებლის მხოლოდ უკულტურობა როდია გამჟღავლილი. ამ მოვლენას უფრო ღრმა ფესვები აქვს.

სპექტაკლის დასასრულს გამოთხოვება დარბაზს და სცენას შორის თეატრალური აქტია (თუმცა ზოგი რეჟისორი, მაგალითად, მილტინისი მას უარყოფს). თუ მაყურებელსა და სცენას შორის ნამდვილი თეატრალური კონტაქტი დამყარდა, თუ მხატვრულ სახეში წაიღვარდა საჭირო ეფექტი მოყვეს, მაყურებლის ყოველთვის დაინტერესებს მსახიობის რეალობის შესწორუნების პარამეტრები. მაგრამ აქ ლაპარაკია თეატრის მუდმივ მაყურებელზე, ანუ მათზე. ვინც უკვე აღზარდა საქალაქო თეატრში. მაგრამ ვიდრე აღზრდილეს, სხვა საშუალებებით უნდა იზოვნოს. ამის ერთ-ერთ საშუალებად მიგვანჩნია გამოთხოვების გასცენიურება. იგი სპექტაკლის სტილს უნდა დაეკუთვნებოდეს და მის საბოლოო აკორდად უნდა იქცეს. თუ სპექტაკლი ამის საშუალებას არ გვაძლევს, შეიძლება სხვა გზაც მოინახოს. ამ მხრივ შეიძლება გავიზიაროთ ერობის თეატრების პრაქტიკა. იქ გამოთხოვება მსახიობის შემოქმედებით წარმატების სათაულოფაა. სპექტაკლის დამთავრების შემდეგ სცენაზე გამოდის ყველა მონაწილე. თითოეული მათგანი ნაბიჯის წინ გადადგმით ცალ-ცალკე წარუდგება მაყურებელს. ტაშის ინტენსიობა და ხანგრძლიობა მისი

წარმატების ექვივალენტურია. ეს მაყურებლისათვის ინფორმაციის ასალი წყაროცაა და საკუთარი შეხედულებაზე მათთვის სერის შემოწმებაც.

ზოგჯერ კი მაყურებელი იმიტომ მიილტვის გარდღობისკენ, რომ რიგში დგომა თავიდან იცილის. ამ შემთხვევაში ზრალი თეატრს ედება. მან უნდა იზრუნოს ამ მიზეზის მისობაზეც.

ბუნდოვანია საქალაქო თეატრების სპექტაკლების მხატვრული დონის საკითხი. ჩვეულებრივ, ასეა მიღებული, თუ პერიოდის თეატრში განხორციელებული სპექტაკლი უახლოვდება დედაქალაქის აღიარებულ სპექტაკლებს დონეს, მაშასადამე, იგი მაღალმხატვრულია. ამიტომ ასეთი სპექტაკლის შესაქმნელად დედაქალაქიდან რეჟისორს იწვევენ. პრესის აღიარების მიუხედავად, ამ სპექტაკლს მაყურებელი არ ესწრება. თეატრის მსგევეური ხელმის შიან — რა ენათო?! კარგი სპექტაკლია, სხვა რაღა მოვეფხოვებო? იქნებ კარცაა, მაგრამ ვისთვის? დედაქალაქის მაყურებლისთვის? შესაძლებელია. გორის, ჭიათურის ან თელავის თეატრისთვის კი არა, რადგან იგი უცხო ნიადაგიდანაა გადმონერგილი და ამ მხარეში არ „ხარობს“. შეიძლება გვთხრან — მაყურებელი ყველამ მაყურებელიაო. არ არის მართალი. ყველა ქალაქს თავისი მაყურებელი ჰყავს. თეატრი იჩვენებს მას, ზრდის და შემდეგ მისივე უხილავი ჩარევიითა და კარნახით ქმნის მაღალმხატვრულ სპექტაკლს.

ამ საკითხის ირგვლივ დისკუსიაშიც ვგვხვდება სხვადასხვა მისაზრება. ასე მაგალითად, ჯ. ჯანელიძე წერილში „სიმართლე, მხოლოდ სიმართლე“ სრულიად განსხვავებულ გზას გვათავაზობს:

„აქვე ამ შევიკვლია არ აღვნიშნით პერიფერიების თეატრებისათვის დამახასიათებელი საშიშროება. ეს გასლავთ ერთფეროვნება და პროინციული შქამპი. პერიფერიების თეატრებს მიელო წლების მანძილზე უღებოთ ადგილი „ჯადოს“. ამ მხრივ გამინჯალისი არც სიხშირე არამაგტული თეატრია. ამიტომ, თეატრმა ზემოთ აღნიშნული პერიფერიული შქამპი რომ აიცილოს თავიდან, საჭიროა რეჟისორები, მსახიობები და თვით დასა სახიგებოლდნენ შემოქმედებითი მივლინებებით. აგრეთვე მივლინებებით სიხშირე უნდა მოიწვიონ ხოლმე ნიჭიერი რეჟისორები და მსახიობები „ცენტრიდან“, რაც შემოქმედებით აღმავლობისა და შქამპისთვის თავის არიდების ერთ-ერთი პირობაა.“ (საბჭოთა ხელოვნება“ 1975, № 11).

ერთფეროვნება და შქამპი ერთ ადგილზე „ჯადოსი“ შედეგი არაა. პანეკვივის თეატრზე გაბუნდებით ერთ ადგილზეა, მაგრამ სანიშნოა. ინფორმაციის დღევანდელმა საშუალებებმა, როგორც ადრე აღვნიშნეთ, ეს საშიშროება კარგა ხანია მოსო. რაც შეეხება რეჟისორებს „ცენტრიდან“ მიწვევას, აქ პრინციული წყაღამკვეთია საპოვით. თუ თეატრს მიანჩნია, რომ იგი რომელიმე ცნობილი რეჟისორის პრინციპებს იზიარებს და გრძნობს მისდამი შემოქმედებით ნათესაობას, ცხადია, შეუძლია იგი მოიწვიოს, მაგრამ არა თეატრალური შედეგის შესაქმნელად, არამედ სტუდიური მუშაობისათვის. მხოლოდ ამ შემთხვევაში ეს ნაბიჯი გამართლებელია.

ამრიგად, თუ ყველა ამ ფაქტორს გავითვალისწინებთ, ჩვენი ღრმა რწმენით, საქალაქო თეატრში მაყურებელი აუცილებლად მოვა. მიიღით, ვიყოთ გულახდილნი. თვითორიტიკულნი ვადაიბო, რომ სარიონო თეატრში შექმნილი ვითარება მართე. ვ. წ. „მიიმი“ პირობების შედეგი არაა. იგი სარიონო თეატრების ჩამორჩენილობის შედეგითაცაა. შემოქმედებითი სა-

ქმიანობა საერთოდ მიძიმა, მაგრამ მას ისეთი ანახლადურება მოჰყვება, რომ ამ სიძიმის გაიწვევს. მაგრამ თუ შემოქმედებითი საქმიანობას არ ეწევი, ცხადია, არც ანახლადურება გეკნებება და სწორედ უძიმესად მოგებენება.

ცალკე მსჯელობის საგანს წარმოადგენს ადგილობრივი პრესის ურთიერთობა თეატრთან. პრესას შეუძლია არა მარტო შემახიანა, არამედ მაორგანიზების როლიც შეასრულოს. მოგახსენებთა, „გარეშე“ ვალთ ბევრ მოვლენას უკეთ ხედავს. კვლითიციურ თეატრშივინდეს, კრიტიკოსს, უნარი შეეწვეს დროულად აღმოაჩინოს თეატრში მომხდარი დადებითი ან უარყოფითი ცვლილებები, შეუძლია ტრიბუნლიდან მხარი დაუჭიროს დადებითს, უარყოფითს კი აქტიურად, არ-გუმენტირებულად მიუთითოს თეატრს. თავის მხრივ, თეატრმა განსაკუთრებულ ყურადღება უნდა გამოიჩინოს კრიტიკოსის მიმართ, მიუჩინოს თეატრში „მუდმივი“ სავარძელი, აქტიურად ჩააბას თეატრის შემოქმედებით საქმიანობაში. ხოლო თუ თეატრი კვლითიციურ კრიტიკოსთა აქტის შექმნის, არც ერთი თეატრში მომხდარი მოვლენა არ დარჩება გაუშუქებელი. საქალაქო თეატრში დაახლოებული კრიტიკოსის ვალია თეატრია მნიშვნელოვანი მიღწევები დედაქალაქის მცხოვრებლებსაც გააცნოს, კარგი წამოწყებათი ფართო მსჯელობის საგნად აქციოს. დედაქალაქის ნებისმიერი პრესის ორგანო სიამოვნებით დაბეჭდვს ღრმა ანალიზის მომცველ, მაღალკვლითიციურ წერილს.

საშუალოდ, საქალაქო თეატრის ბედით დაინტერესებულ კრიტიკოსს იწვიათად ვხვდებით, ხოლო თუ ვხვდებით, ან სათეატრო მომზადება აკლია, ან თეატრისაგან განხუვა გამდარი. ამასი ბრალი ნაწილობრივ თვით თეატრებსაც მიუძღვით. ისინი ძალზე მწვავედ იტანენ კრიტიკას, ხშირად ავტორის ობიექტურ, საფუძვლიან ანალიზს სუბიექტივიზმად უთვლიან. ამ მოვლენის თავიდან ასაცილებლად აუცილებელია კრიტიკოსის მიერ წერილში გამოთქმული მოსახრება განხილულ იქნეს სამხატვრო საბჭოზე, სასურველია, რომ ამ განხილვას თვით კრიტიკოსიც დაესწროს.

სასურველად მიგვაჩნია, რომ თეატრალურმა ინსტიტუტმა იზრუნოს საქალაქო თეატრისათვის კრიტიკოსთა კადრების მომზადებაზე.

სასურველია, რომ თეატრმოდინების ფაკულტეტზე საქალაქო თეატრის მიერ არჩეული და რეკომენდებული სტუდენტებიც სწავლობდნენ.

გადასინჯავს მოთხოვნს საქალაქო თეატრებში აბონემენტების გავრცელების დღევანდელი ფორმაც. ძალზე ხშირად მოქალაქეს აბონემენტის შექენილი აქვს, მაგრამ თეატრში მაინც არ მოდის. ამდენად, აბონემენტის შექენა იძულებითობის იერს ატარებს. ეს ძირს სცემს თეატრის ავტორიტეტს. აუცილებელია კი სფეროში ექსპერიმენტების ჩატარება. ასე მაგალითად, ქ. ბერძენიის თეატრის დირექტორმა ვ. პ. ფორმაძე ეს პრობლემა სრულად ახლებურად გადაწყვიტა.

„სააბონენტო მომსახურების ახალი ფორმა მყურებელთა ინტერესებს უკეთ ითვალისწინებს. ჩვენ მას წარდგინითი აბონემენტი დავარქვით.

წარდგინითი აბონემენტი მყურებელს შეუძლია დაესწროს ათ სპექტაკლს. რითია იგი უფრო ხელსაყრელი? იმით, რომ მყურებელს შეუძლია ამ აბონემენტით სურვილისდა მიხედვით ისარგებლოს. იგი აბონემენტში თანხს წინასწარ არ იხდის. ჩვენ მას მხოლოდ საბოლოო ვადას ეუფლებით.

ამრიგად, წარდგინითი აბონემენტი უნივერსალურია. თუ

მყურებელმა გარკვეული მიზნების გამო მის მიერ აღიწერილი ტალონით ვერ ისარგებლა, უფლება აქვს. გამოტრეპებულ სპექტაკლი როცა უნდა, მაშინ ნახოს, ოღონდ ამის შესახებ თეატრის საცაროს სპექტაკლის დღეს, არაუგვიანეს 16 საათისა, უნდა აცნობოს. ხოლო თუ ვერ აცნობა, ნება ეძლევა დაესწროს სპექტაკლს და ჩაჯდეს ნებისმიერ თავისუფალ სავარძელში“ (ჟურნ. „თეატრი“ 1975, № 11, გვ. 93).

ასანაზიანია, რომ აბონემენტების გავრცელების ამ ზერხმ გააპარათა.

სსკკ კულტურის სამინისტრო დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს საქალაქო თეატრების მუშაობას. შემუშავებულია მრავალი პროექტი ნაკლავებათა აღმოსაფხვრელად, აი, რას გვეუბნება გ. ა. ივანოვი:

«Решающее, пожалуй, значение для жизни городских театров имеют принципы формирования творческого коллектива. Назрела необходимость в изменении существующего порядка формирования трупп. Работа в этом направлении ведется.

Что нового будет в новом положении? Периодическое переизбрание каждого члена труппы (один раз в пять лет). Конкурс на имеющиеся вакансии, право театров заключать договоры с артистами сроком 3 лет. (Журн. Театр, № 11, стр. 98).

ასევე ძალზე ყურადსაღებ გზას ვთავაზობს ჩვენს მიერ აღნიშნულ სადისკუსიო წერილში თეატრმოცდენ ვასილ კაკაძე:

„დადა დრო გარკვეული რისკისა და ექსპერიმენტისათვის. მსგეფული ბოთი, აი, რა მაქვს: ტიპური შტატით დაკომპლექსებული ერთ-ერთი რაიონული თეატრის მუშაობა დავიგეგმოს. სე, რომ კვირაში საშუალოდ ოთხ სპექტაკლზე მეტს არ თამაშობდეს (პრაქტიკულად მეტი არც არის საჭირო!) დარჩენილ დროს ახმარდეს რეპეტიციებს (დილა-საღამო), მსატრულ ხარისს. ამასთანავე ეს ექნება ერთ-ერთი საშუალება, რათა შემოქმედებითი გამოფიტვისაგან (ფიზიკური გადაღლისაგან) ეხსნათ რაიონის თეატრის მსახიობები. რასაკვირველია, ბევრ სირთულესთან არის დაკავშირებული ამგვარი ექსპერიმენტი, მაგრამ დღევანდელ პირობებში რეალურია.“

ჩემი აზრით, ეს რისკი არ არა, საქალაქო თეატრების ნორმალური მუშაობის ერთ-ერთი პირობაა. მაგრამ ამას თეატრის მხრიდან დამსახურება სჭირდება. ჯერ ერთი, სპექტაკლების რაოდენობის შემცირებამ თეატრის შემოსავალი არ უნდა შეამციროს, და, მეორე, რეპეტიციებისათვის დრო მხოლოდ იმაზე უნდა გამოეყოს, ვინც ამ დროს შემოქმედებითი ზრდისთვის გამოიყენებს, ხოლო თუ თეატრი ამას დაგვანახებებს, მას ეს შესაძლებლობა უყოყმანოდ უნდა მიეცეთ.

იმისათვის, რომ საქალაქო თეატრების მსატრულმა დონემ აიწიოს, ყოველდღიური ზრუნვაა საჭირო. საჭირობოტო პრობლემებს ხვალისათვის ნუ გადადებთ, რადგან ხვალ კიდევ უფრო ხელს იქნება...

ქ რ ო ნ ი კ ა

მხატვრის კვირაული

1976 წ. 19-25 აპრილი



● მნიშვნელოვან რესპუბლიკურ მხატვართა ნაწარმოებებს ერთობლივი გამოფენები არც ისე ხშირი მოვლენაა. სწორედ ამიტომ, ისინი საზოგადოების განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს. მხატვრის კვირეულის დღეებში თბილისელებს შესაძლებლობა მიეცათ საქართველოს სურათების სახელმწიფო გალერეაში გასცნობოდნენ ამი-

ერკავკასიის რესპუბლიკების მხატვართა ნამუშევრების დიდ გამოფენას, რომელიც საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის XXV ყრილობას მიეძღვნა ქართული, სომხური და აზერბაიჯანული მხატვრები დამთავლიერებულთა წინაშე წარსდგნენ ბოლო ხანებში სახვითი ხელოვნების სხვადასხვა დარგში შესრულებული ნაწარმოებებით.

ექსპოზიციამ ერთხელ კიდევ გვიჩვენა, რომ ფუნქსია და საკრთოლის ოსტატები შთაგონებული არიან ჩვენი თანამედროვეობით, თავიანთ შემოქმედებაში აბულებდვენ მშრომელი აღმიაინების ყოველდღიურ ცხოვრებას. მშობლიურ პეიზაჟებს, ქმნიან კონკრეტული პიროვნების საინტერესო პორტრეტებს. სკკპ XXV ყრილობისად-

მი ამიერკავკასიის რესპუბლიკების სამხატვრო გამოფენის ორგანიზაციასთან დაკავშირებით, მშრომელთა ინტერნაციონალური აღზრდის საქმეშია აქტიურა მონაწილეობისათვის, სომხეთისა და აზერბაიჯანის სსრ მხატვართა კავშირები დაჯლოდდენ საქართველის სსრ უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის საპატიო სიგელებით.

რ. თარბან-შოგრაჟი.

ჯანთაიუსულელები ურომა.

ა. შურაში. პარტირ სევეცი.

ვ. კილადი. ვაგივილის პორტრეტი.





საბჭოთა
საზოგადოებრივი
საქართველო
საბჭოთა
საზოგადოებრივი

ქართული მხატვრობა ახალი ნაგებობისაკენ

● მხატვრის კვირეულს მივძღვნა ერთდროული გაზეთი „მხატვარი“, მასში დაბეჭდილი საქართველოს სსრ მხატვართა კავშირის პირველი მიღწენს ნ. ჭანბერიძის მოწინავე წერილი „ქართული მხატვრობა ახალი წარმატებებისკენ“, სტატიები და წერილები: გ. თოთბაძის — „ცხოვრების მხარდაშეპარა“, გ. დღვაწავას — „ახალი ამოცანები“, ვ. შიშინძის — „მღვანელი გზით“.

● თბილისის სამხატვრო აკადემიის სტუდენტთა სამეცნიერო საზოგადოების ინიციატივით ჩატარდა სექს XVII ყრილობა ხალხში მიმდევრობით I საკავშირო კონფერენცია „მხატვრი და ცხოვრება“. კონფერენცია შესავალი სიტყვით გახსნა აკადემიის რექტორმა, სსრკ სამხატვრო აკადემიის წევრ-კორესპონდენტმა, პროფესორმა გ. თოთბაძემ. თანამედროვე სახეობი ხელოვნების პრობლემებზე ილაპარაკეს მოსკო-

ლ. შარაშიძის — „ეპარის მხატვრობა დღეს“, დ. სანბურის — „ქარგი დასაწყისი“, ო. ევაძის — „გამომცემლობა“, ხელოვნება“ და მხატვარი“, ა. დოშიაძის — „გამოფენა ლენინგრადში“, ნ. კიქნაძის „დეკორატიული-გამოყენებითი ხელოვნების შემდგომი წინსვლისთვის“, ს. ლეთავეს — „გორის ფორუმზე“, ე. ამაშუელის — „ქემარტიტი ნოვატორო-

ვის უმაღლესი მხატვრულ-საწარმოო სასწავლებლის, ლიტვის სსრ მხატვრული ინსტიტუტის, ხარკოვის სამხატვრო-საწარმოო სასწავლებლის, ლტვიის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის, აზერბაიჯანის მ. ალიევის სახელობის ხელოვნების სახელმწიფო ინსტიტუტის, ქელორუსიის სახელმწიფო თეატრალურ-სამხატვრო სასწავლებლისა და თბილისის სამხატვრო აკადემიის სტუდენტებმა. კონფერენციასთან დაკავშირებით გამოცემულ-

ბილისის“, კ. სანაძის, ლ. სენაძის ლექსები. მხატვართა საზოგადოებრიობა დაბადების 80 წლისთავს ულოცავს საბჭოთა კავშირის სახალხო მხატვარს ლაღო გუაბიაშვილს.

ე. კუჩენკოვი წერილი „ფიროსმანი თოვანებულში“ მოვლეთრობს თურგორ მუშაობდა იგი მონორაფია „ფიროსმანზე“ გაზეთში გამოქვეყნებული წლის საუკეთესო ნამუშევართა ფოტოგრაფიულუქციები და იმ მხატვართა სია, ვინც 1972 წლის საბჭოთა კავშირში მოიპოვა. გაზეთის ჩინარული ფურცელზე მოთავსებულია ქართველ მხატვართა ნაწარმოებები, რომლებიც წარმოდგენილი იყო დიდ რესპუბლიკურ გამოფენაზე „დიდება შრომის“.

ბა „მერანის“ საგამოფენო დარბაზში მოეწყო საბჭოთა კავშირის უმაღლესი სამხატვრო სასწავლებლების სტუდენტთა ნამუშევრების გამოფენა, რომელზეც თავიანთი ხელოვნება წარმოადგინეს მოსკოვის, ლენინგრადის, ხარკოვის, ლუოვის, რიგის, ვილნუსის, თბილისის, ბაქოს, ერევნის ახალგაზრდა ფერმწერებმა, გრაფიკოსებმა, თეატრალურ-დეკორატიული და გამოყენებითი ხელოვნების ფაკულტეტების სტუდენტებმა,

● შრიმხვი სტუდარი ასოცის სახალხო მხატვრის ელენე ახვლედიანის ბინა ატეხილს. აქ მუშაობს ხალხმრავლობა იყო. მოდიოდნენ ამ შესანიშნავი ხელოვნისა და ადამიანის თავყენისცემლები, მეგობრები, კოლეგები, მათ შორის იყო ბევრი გამოჩენილი მუსიკოსი თუ მხატვარი. აქ ეწყობოდა გამოფენები, არა მარტო თვით მასხინძის ახალი ნამუშევრებისა, არამედ მისი კოლექციისაც, იმართებოდა კონცერტები...

მხატვრის კვირეულის დღეებში კი, 23 აპრილს ელენე ახვლედიანის ატეხილში მოსულ სტუმრებს მასხინძელი აღარ შეხვედრია. ეს საღამო შესანიშნავი ხელოვნის სხონის მიმძღვნა და იგი გულთბილი სიტყვით გახსნა აკადემიოსმა ვახტანგ ბერიძემ. შეერბებოდა საზოგადოებრიობამ მოსხმინა ქართველ მუსიკოსებს — საქართველოს სახელმწიფო ფილარმონიის სიმეფიფი კვარტეტს, პიანისტ მანანა დოჭაშვილს, მეგიოლინე მარინე იაშვილს, მომღერლებს ელდარ გეწყაძეს და ნანი ბრეგვაძეს.

ატეხილში გამოფენილი იყო ელენე ახვლედიანის ქმნილებები. ახალი ექსპოზიცია მომზადეს მისმა კოლეგებმა.

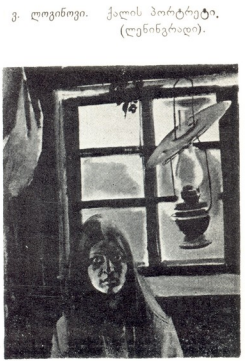
ბ. სტალიკაიტი.



ბაზარი.



გ. ზაქარია.
ბიკის პორტრეტი.



ვ. ლვინიო. ქალის პორტრეტი.
(ლენინგრადი).

● მხატვრის კვირეულ-
თან დაკავშირებით, ქუთაისში, რუსთაველის სახელობის მოედანზე, ახალ შენობაში სასაქონლო ვითარებაში გაიხსნა ქართული სახვითი ხელოვნების გალერეა (არქიტექტორები გ. თოდუა და ს. გაგუა). ამ დღეს ქუთაისის ბევრი სტუმარი ეწვია როგორც დედაქალაქიდან, ასევე მეზობელი რაიონებიდან, რომლებიც დიდ სიხარულს გამოთქვამდნენ ქუთაისში კულტურის ამ ახალი კერის გახსნის გამო.

გალერეის შენობა ორსართულიანია და ოთხი დიდი და ორი მცირე საგამოფენო დარბაზისაგან შედგება. ფართობი დაახლოებით 1400 კვადრატული მეტრია. უახლოეს მომავალში მას შეემატება კიდევ 6 ოთახი, გაიხსნება მეცნიერ-მუშათა და სასრტატავაციო კაბინებიც, დამხმარი სახელოსნოები და სათავსოები...

გამოფენის ექსპოზიციაში სხვადასხვა თაობის ქართველ მხატვართა 350 ნამუშევარი — ფერწერული და გრაფიკული ნაწარმოებები, კედლობის, გამოყენებითი ხელოვნების ნიმუშები, გამოფენილია ნ. ფიროსმანაშვილის, გ. გაბაშვილის, ი. ნიკოლაძის, დ. კაკაბაძის, ე. ახვლედიანის, ლ. გუდიაშვილის, ა. ციმაკურიძის, მ. თოძის, ქ. მაღალაშვილის, ა. ქუთათელაძის, თ. აბაკელიის, უ. ჭაფარიძის, ს. კაკაბაძის, ვ. მიხანდარის, ე. ანაშუქელის, შ. ბერძენიშვილის, გ. ოჩიაურის, ქ. ხანაძის და სხვათა ნამუშევრები.

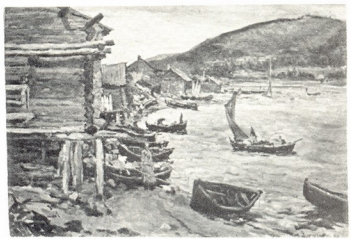
კულტურის ეს ახალი კერა თვალსაჩინო როლს შეასრულებს საქართველოს მხატვართა შემოქმედების პოპულარიზაციის საქმეში.

● საზღვარგარეთის ქვეყნებთან მეგობრობისა და კულტურული ურთიერთობის საქართველოს საზოგადოების საგამოფენო დარბაზში თბილისელებმა დიდი ინტერესით დაათვალიერეს გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკის ქ. დორტმუნდის მხატვართა ნამუშევრების გამოფენა. ეს იყო ერთგვარი გაცვლითი გამოფენა: ვინაიდან



● ბამბოციანობა „მერანის“ საგამოფენო დარბაზში ექსპონირებული იყო მხატვარ ირინე მარკოვა-ფედოსოვას ნამუშევართა გამოფენა. აკურაელი შესრულებული ეს ნაწარმოებები ასახვენ საქართველოს სხვადასხვა კუთხის ბუნებას, ლატივის და

ლიტვის პეიზაჟებს, სწავარმო მოტივებს, მათ შორის ლირიკული განწყობით უწარადლება მიიზიდეს ნამუშევრებმა: „გაზაფხული მარტყოფში“, „თოღები შავ ზღვაზე“, „იალაღებზე“, „ძველი ტაძარი“ და სხვ.



● საქართველოს ხელოვნების მუზეუმში გაიმართა მოსკოველი ფერმწერის მაქს ბირშტეინის ნამუშევართა გამოფენა. მაქს ბირშტეინი 40-იანი წლების დასაწყისში მოვიდა ხელოვნებაში და იმთავითვე მოიქცია უწარადლება, როგორც ორიგინალური ხელოვნების, სამყაროს თავისებური ხედვის შემოქმედმა.

მ. ბირშტეინის ნამუშევრებში — მსუყე მონახეობით, ფაქტურის გრძნა-

ბით ნაძერწ პეიზაჟებში, პორტრეტებში, თემატურ კომპოზიციებსა თუ ნატურმორტებში — ვლინდება ერთგვარი დეკორატიულობა, თავისებური კოლორისტული ამოცანები.

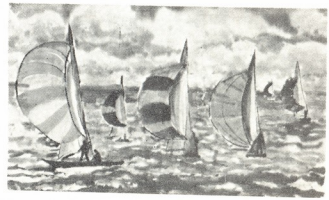
სამყაროს პოეტური აღქმით, ლირიკული განწყობილებითაა შექმნილი პეიზაჟები, რომელთაგან განსაკუთრებული ადგილი უკავია ამირკავახისისა და შუა ასიაში მოგზაურობის შთაბეჭდილებით შექმნილ სერიას.

როგორც ცნობილია, შარშან გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკაში მოეწეო ქართული გამოყენებითი ხელოვნების ნიმუშთა ექსპოზიცია.

ამჯერად კი, თბილისელ სახვითი ხელოვნების მოყვარულებს საშუალება მიეცათ გასცნობოდნენ თანამედროვე დასავლეთგერმანიელი სახვითი ხელოვნების

ოსტატებს: იმპოვიზი, ბაილდუფის, ალტმანის, კრანფელდის, შულცენ-გელსისა და სხვათა მაღალფორმისულად შესრულებულ გრაფიკულ ფურცლებს, ფერადოვან ტილოებს, მცირე პლასტიკის ნიმუშებს.

ექსპონირება შორის უწარადლებს რქცევა აგრეთვე დეკორატიული დეშქტურად გააწეუებული ნამუშევრები.



● **თბილისში**, რესპუბლიკის უმაღლესი საბჭოს სხდომაში დარბაზში ორ დღის მიმდინარეობა საქართველოს კინემატოგრაფისტთა IV ყრილობა.

ყრილობაზე შეიკრიბნენ ქართული ხელოვნების და ლიტერატურის მოღვაწეები, პრესის წარმომადგენლები. ყრილობის მუშაობაში მონაწილეობის მისაღებად თბილისში ჩამოვიდნენ სტუმრები: მოსკოველი კინომოღვაწეთა დელეგაცია, სსრ კავშირის სახალხო არტისტის, ლენინური პრემიის ლაურეატის, სოციალისტური შრომის გმირის რ. კარმენის მეთაურობით, ვილნიუსის, მიწისის, ნოვოსიბირსკის, ბაქოსა და სხვა ქალაქების კინომოღვაწეები.

ყრილობის პრეზიდიუმში იყვნენ ამაზნავები: პ. გილაშვილი, თ. მეთნთაშვილი, ზ. პატარაძე, ჭ. პატარაივილი, ვ. სირაძე, ე. შევარდნაძე, ს. ხაბიშვილი, ო. ჩერქეზია, ე. შარტავა, სკკპ ცენტრალური კომიტეტის სასუსისსმგებელი მუშაკი ა. ფედორინი.

ყრილობა გახსნა საქართველოს კინემატოგრაფისტთა კავშირის პირველმა მდიანმა, სსრ კავშირის სახალხო არტისტმა ს. დილიძემ. მანვე გააკეთა სა-

ნვარიშო მოხსენება საქართველოს კინემატოგრაფისტთა კავშირის პრეზიდიუმის მუშაობის შესახებ.

სარეზიუი კომისიის საანგარიშო მოხსენება წაიკითხა კომისიის თავმჯდომარემ, კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ პირველი შემოქმედებითი გაერთიანების დირექტორმა ვ. გახიძემ.

ყრილობაზე სიტყვებით გამოვიდნენ საქართველოს კინემატოგრაფისტთა კავშირის გამგეობის მდიანი, კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ დირექტორი, რესპუბლიკის სახალხო არტისტი რ. ჩხეიძე, კინორეჟისორები: სსრ კავშირის სახალხო არტისტი ვ. ასათიანი, ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწეები: ე. შენგელაია და ლ. დოღობერიძე. აგრეთვე ვ. პატარაია, დ. სხვარდნაძე და რ. ხობულავა, საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს კინემატოგრაფიის სახელმწიფო კომიტეტის თავმჯდომარე ა. დვალთაშვილი, საქართველოს მხატვართა კავშირის გამგეობის პირველი მდიანი ნ. ჭანბერიძე, საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს ტელევიზიის და რადიომაუწყებლობის სახელმწიფო კომიტეტის თავმჯდომარის

მადაგილე ი. მესხიშვილი, კინომოღვაწეები: ო. თაბუკაშვილი, კ. წერეთელი, ი. კუტუხიძე, საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი დ. აბაშიძე, შვედეთი მ. ელონოვილი, რუსული ენისა და ლიტერატურის მასწავლებელი ე. ვასპარაშვილი. მომხსენებლებმა ფართოდ მიმოიხილეს და იმსჯელეს კინო კავშირისა და ქართული კინოს შემოქმედებითი კოლექტივების შემოქმედებაზე, ჭეშრად გააუკრულ პრობლემებზე, სადღესო და უახლოესი პერიოდის დღე ამოცანებზე, ახალ თემებზე და საიხიებზე, რომლებიც დღიან ფართოდ ასახავს მხატვრულ თუ დოკუმენტურ კინემატოგრაფიაში.

სსრ კავშირის კინემატოგრაფისტთა კავშირის სახელმთ ყრილობის დელეგატებსა და მონაწილეებს მიესალმნენ კინორეჟისორ რ. კარმენი, ამიერკავკასიის წითელარბოვანი სასაზღვრო ოლქის პოლიტგანყოფილების უფროსი, გენერალ-მაიორი პ. ივანოვი, წარჩინებული მეჩაიე, სოციალისტური შრომის გმირი ე. ცირაშვილი, საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის გამგეობის პირველი მდიანი ვ. ორჯონიძე, აზრბაიჯანის სსრ კინემატოგრაფისტთა კავშირის პირველი მდიანი ე. კუნიძე.

ნემატოგრაფისტთა კავშირის წარმომადგენელი, კინორეჟისორი მ. დედაშვილი, თბილისის დიმიტროვის სახელობის საავიაციო ქარხნის მუშა გ. სუნიანი, საქართველოს შვედეთის კავშირის გამგეობის მდიანი, პოეტი ი. ნონენვილი, გუდუაფის რაიონის სოფელ დერეფოს ლენინის სახელობის კოლმეურნეობის თავმჯდომარე ი. ტარტილი, ლტველი კინორეჟისორი ა. კუნდელისი.

ყრილობის მუშაობის შედეგები შევაშა საქართველოს თავმჯდომარის ცენტრალური კომიტეტის მდიანად ვ. სირაძემ.

ყრილობამ აირჩია საქართველოს კინემატოგრაფისტთა კავშირის გამგეობისა და სარეზიუი კომისიის ახალი შემადგენლობა.

იმავე დღეს გაიმართა საქართველოს კინემატოგრაფისტთა კავშირის გამგეობის პირველი პლენუმი, რომელსაც გამგეობის პირველი მდიანად აირჩია ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე, ე. შენგელაია. მდიანად — ლ. დოღობერიძე, გ. ბარათაშვილი, ვ. ასათიანი, ვ. პატარაია, თ. აბულაძე, მ. კოკოჩაშვილი.

● **თბილისის** მოზარდ-მეურნეებია სახელმწიფო რუსულმა თეატრმა დადგა ვ. ნოვაკისა და რ. სუენის „მემლიანის ბედნიერება“. სპექტაკლის რეჟისორია ნ. განდერი, მხატვარი — ი. გეგეშიძე, კომპოზიტორი — მ. დუნაევსკი, ქორეოგრაფი საქართველოს სსრ

დამსახურებული არტისტი ი. ზარტყი.

წარმოდგენაში როლებს ასრულებენ მსახიობები: ვ. ობზერჟოვი, ი. ევარანოვა, ვ. არკელაძე, ს. კორნიუშინი, ტ. ალექსიანი, ა. ლობოვი, მ. ნერინაჟი, მ. ქავკავაძე, ლ. ლეკიევილი, ნ. ანდრიევი და სხვები.

● **თბილისის** გრიბოედოვის სახელობის სახელმწიფო რუსულმა დრამატულმა თეატრმა მოიგო პრემიად უჩუენია ი. დვორცკის „აკილესა“.

სპექტაკლის დამდგამლორეჟისორია ა. ტუხტონოგოვი, რეჟისორები: — საქართველოს სსრ დამსახუ-

რებული არტისტი ი. შევჩუკი და ვ. ხუბროვსკი, მხატვარი — ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე ე. დონცოვა, კომპოზიტორი — ა. რაკვიაშვილი.

როლებს ასრულებენ: საქ სსრ დამსახურებული არტისტები მ. იოფე, ი. სუხანავი, ა. შენგელაია და სხვ.



● ამის წინათ ერევანში გაიმართა ამირკავკასიის რესპუბლიკების მხატვრული თეათროქმედო კოლექტივის ფეტვივლო, რომლის დევიზი იყო: „ჩვენი შთაბრძნელი შრომა და სიმღერა მშობლიურ პარტიას“. ეს იყო ამირკავკასიის მომე რესპუბლიკების შემოქმედებითი კოლექტივის ერთგვარი თეათრის წარმართვაში სსკპ XXV ყრილობისადმი.

ერევნის ალ. სენდიაროვის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში გამართულ შეგობრობის კონცერტში მონაწილეობდნენ სომხეთის მხატვრული თეა-

თროქმედების კოლექტივები, საქართველოს პროფკავშირების კულტურის სასახლესთან არსებული ქორეოგრაფიული ანსამბლი „თბილისი“ (ხელმძღვანელი რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი, ლენინური კომკავშირის პრემიის ლაურეატი მ. ლომთაძე) და ვოკალური ანსამბლი „შვიდაცა“ (ხელმძღვანელი ლენინური კომკავშირის პრემიის ლაურეატი გ. კუბლაშვილი), მომე აზერბაიჯანის თეათროქმედო კოლექტივები.

ანსამბლი „თბილისი“ და „შვიდაცა“ სომხეთის პროფსაბჭოს პრეზიდიუმის საპატიო სიგელებით დაჯილდოვდნენ.

● თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის დიდ დარბაზში მოეწყო სიმფონიური მუსიკის საღამო. კონცერტში მონაწილეობდა ტელევიზიისა და რადიოაქტივობების სიმფონიური ორკესტრი, დირიჟორი — ხელმძღვანელის დამსახურებული მოღვაწე ლილე კილაძე, სოლისტი — საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი ელის ვირსალაძე, მუსიკალდა ჩაიკოვსკის მეექვსე სიმფონია და პირველი საფორტეპიანო კონცერტი.

● მოზარდ მესაურბეძემ სახელმწიფო ქართულ თეატრში დაიდგა ევგენი შვარცის „შოველი მთვე“. პიესა ქართულად თარგმნა ევგენია ქართლელმა. წარმოდგენის რეჟისორია ხელმძღვანელის დამსახურებული მოღვაწე იური კაკულია, მხატვარი — ჭიჭინა ფაჩუაშვილი, კომპოზიტორი ალექსანდრე რაქვიანი. ქორეოგრაფი — რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი — იური ზარეცკი, რეჟისორის თანამეგობრე — ლევან მკვაფარიანი. როლებს ასრულებდნენ რესპუბლიკის დამსახურე-

● 12 სერნი, თბილისი ვ. სარაქიშვილის სახელობის კონსერვატორიის დიდ დარბაზში, გაიმართა სსრ კავშირის სახალხო არტისტის, სსრ კავშირის ხელმწიფო პრემიისა და ზაქარია ფანიავილის სახელობის პრემიის ლაურეატი პროფკავშირის დ. ანდლუაძის დახმარებით 80 წლიანობისადმი მიძღვნილი საღამო.

საღამო გახსნა თბილისის კონსერვატორიის სოლისტი მონაწილეთა კატეგორიის გამგემ მ. ჩაუვაიძემ. და ანდლუაძის ცხოვრებასა და შემოქმედებაზე დაიხარა ხელმძღვანელი კონსერვატორი ბ. ი. დოქტორია ო. ვეკუაძე. მოგონებებით გამოვიდნენ მოსკოვა კონსერვატორიის პროფესორი, რუსეთის ხელმძღვანელის დამსახურებული მოღვაწე გ. ტიცი, ლენინგრადის კონსერვატორიის პროფესორი, სოლო სიმღერის კათედრის გამგე ი. ბარსოვი, სსრ კავშირის სახალხო არტისტი ერევნის კონსერვატორიის პროფესორი თ. სანდადარიანი, რუსეთის ხელმძღვანელი საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი ვ. დავითოვა, საქართველოს თეატრალური სპეცგაფორმის თავმჯდომარე, სსრ სახალხო არტისტი დ. ალექსიძე.



დასარსულ გაიმართა დიდი კონცერტი, რომელშიც მონაწილეობა მიიღეს: დ. ანდლუაძის აღსრულებმა — თბილისისა და ქუთაისის საოპერო თეატრების სოლისტებმა. საღამოზე დიდი ხელმძღვანელის შესრულებით აუღერდა ფიჩრე ჩაქვილი ანსამბლის არაა. კონსერვატორიის მცირე დარბაზში ჩატარდა სამეცნიერო სესია ვოკალური სწავლების პრობლემებზე, რომელიც დავით ანდლუაძის დახმარებით მეოთხე-მეხუთე სესიის მიმდევარად სესიის მუშაობაში მონაწილეობდნენ კონსერვატორიის პედაგოგები, ქართველი კომპოზიტორები, მუსიკოსოლოგები და მომე რესპუბლიკებიდან ჩამოსული სპეციალისტები.

ბული არტისტები: რ. თავართქილაძე, ბ. ჭაუვაიძე, აბ. ფხაძე, ფ. სონღო, ა. ახვლედიანი, მ. შახიანი: ნ. ახვლედიანი, ლ. ანთაძე, ო. ბაღათურიანი, ზ. სიხარული-

ძე, ნ. იოსელიანი, ნ. კობაქიძე, ლ. ლაშაშვილი, თ. ზარაშვილი, ნ. ცერცვაძე, მე. მეკვაშვილი, ჯ. ჭანდერი, ტ. გიორგაძე და სხვ.



ანსამბლის პროგრამა მრავალფეროვანია. იგი ასრულებს ქართულ ხალხურ სიმღერებს, თანამედროვე ქართულ, რუსულ და საზღვარგარეთულ ნაწარმოებებსა და ინსტრუმენტულ იმპროვიზაციებს. კონცერტის რეჟისორია რ. სტურუა.



● ხელშეწყობის დამსახურებულ მოღვაწეს, ზ. ფალიაშვილის პრემიის ლაურეატს, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორს, პროფესორ შალვა ასლანიშვილს დაბადებულად 70 წელი შეუსრულდა.

შ. ასლანიშვილი ქართული მუსიკათმცოდნეობის ფუძემდებელი, ფოლკლორისტი, ისტორიკოსი და თეორეტიკოსი, პედაგოგი

● რუსთაშვილის სახელმწიფო დრამატულმა თეატრმა გ. მარჯანიშვილის სახელობის აკადემიური თეატრის შენობაში წარმოადგინა რომენ როლანის დრამის „მგლები“ პრემიერა. პიესის თარგმანი ეკუთვნის ვ. ქელოძის.

სექტაკლის დამღვრელობა რეისორია თ. მესხი, მხატვარი — ა. ქელოძე, მუსიკა-



და კომპოზიტორია. მის კალამს ეკუთვნის მრავალი მეცნიერული ნაშრომი: „მრავალმნიშვნის ფორმები ქართულ ხალხურ სიმღერებში“, „დასავლეთ საქართველოს ხალხური სიმღერის კლდეები“, „იავნანას“ მელოდია და მისი ადგილი ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში“, „ხალხური სიმღერების სოციალური ფუნქცია“, „ქართული (ფუჟა-ხევისურული) სიმღერა“, „ქართული (თუშური) ხალხური სიმღერა“, „ნარკვევები ქართული ხალხური მუსიკის შესახებ“, „ხალხური პარამონის საფუძვლები ქართველ კომპოზიტორთა შემოქმედებაში“, „ქართულ-საქართველოს სიმღერების პარამონია“.

შ. ასლანიშვილს ღვაწლი მიუძღვის დიდი კომპოზიტორის ზ. ფალიაშვილის მემკვიდრეობის შესწავლის საქმეში. მან არაერთი ნაშრომი უძღვნა დასავლეთევროპის, რუსულ კლასიკურ და საბჭოთა მუსიკის მნიშვნელოვან საკითხებსაც.

ლურად გააფორმა ლ. წყნაძემ.

მონაწილეობენ: საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტი, ფ. ფლფანი, მსახიობები — ო. ქუთათელაძე, ო. სეთურიძე, თ. დაუშვილი, ი. ბალიაშვილი, გ. ხაჩიძე, გ. ლევუა, ზ. გაპურელიძე, შ. სხირტაძე, ა. ბუფაშვილი, გ. ჩუგუაშვილი, შ. ტყემელაშვილი, გ. ბურდღალიძე.

ღვაწლმოსილი მეცნიერის საიუბილეო თარიღს მიეძღვნა სამეცნიერო სესია, რომელზეც ამას წინათ გაიმართა ვ. სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში.

სესიაზე მოხსენებები წაიკითხეს ხელოვნებათმცოდნეებმა ქ. თუმანიშვილმა — „მრავალბერძნული ფორმები“, შ. უანცელმა — „შ. ასლანიშვილის კონცეფცია ერთნაწილიანი ფორმის შესახებ“, ლ. პატარიძემ — „სინატიური ფორმის ზოგადი საკითხი შ. ასლანიშვილის სწავლებს მიხედვით“ და ქ. არაქელიძემ — „შ. ასლანიშვილი — ქართული ხალხური პარამონის სწავლები“ ფუძემდებელი“.

სესიაზე მისაღმებელია და მოგონებებით გამოვლინდნენ პროფესორი ბ. ხუტუა, სსრ კავშირის სახალხო არტისტი, კომპოზიტორი ა. მაქავარიანი, თბილისის მუსიკალური სასწავლებლების დირექტორები ქ. გვიია და თ. გაღვლია.

● შ. ფრანკშიში შვიდ დღეს მიმდინარებდა მეცნიერულად საკუთრივ კინოფესტივალი, რომელზეც უბრუნეს 1975 წელს შექმნილი 110 საკონკერტო მხატვრული, მულტიმედიაკუბური, დოკუმენტური, სამეცნიერო-პოპულარული ფილმი.

ფესტივალის დიდი პრიზი მიიწია „ლიტერატურის“ „თეორი ბომადის“ შემოქმედებით კოლექტივს (რეჟისორი ბოლტოვ შამიგვი, სცენარია რ. აბტაძევისა).

სპეციალური პრემია მიენიჭა კინორეჟისორ გ. დაუნელიას ფილმისათვის „ფორიანი“ (კომპოზიციონერი): შიგვრი პრემია — ფილმების „ასი დღე შავშვილის შემდეგ“, „როცა სექტემბერი დგება“ შემოქმედებითი კოლექტივებს (მოსფილმი). პრემია საუკეთესო კინოკომპოზიციისათვის მიენიჭა ქართულ ფილმ „პირველი მერცხალი“. ხოლო ამ ფილმის მთავარი გმირის როლის შესრულებელი დ. ანაშიძე ფესტივალის ლაურეატია გახდა.

● ამ რამდენიმე ხნის წინ საქართველოს პოლიტექნიკური ინსტიტუტის ეკოლოგი-ინსტრუმენტული ანსამბლი — „ცისფერი ტრიო“ (თ. სეფერთელაძე, დ. აბესაძე, შ. თაყაიშვილი) და საქართველოს სახელობის-საქართველო ინსტიტუტის ქორეოგრაფიული ანსამბლი „გორდა“ (სამხ. ატარი ხელმძღვანელი საქართველოს სსრ კულტურის დამსახურებული მუშაკი ბ. ხუციანიძე) სავატროლოდ იყვნენ პორტუგალიაში.

ლოსანონის სპორტის სახელში გაიმართა პორტუგალიის კომუნისტურ-დენტო კავშირის ლეგალური არსებობის იუბილეისათვის მიძღვნილი საღამო, რომელზეც გამოვიდა პორტუგალიის კომპარტიის გენერალური მდიანი ალვარო კუნილი, სა-

ღამო დასრულდა ქართველ ხელოვანთა დიდი კონცერტი „ცისფერმა ტრიომ“ შესრულა პორტუგალიელ კომუნისტთა მიმართ „ავანსე მუკარადო“, რომელსაც მთელი დარბაზი ახყვა.

წარმატება ხვდა „გორდას“ შესრულებით „მოიფლურს“, „ფორიკოსას“, „ქართოს“, „იზორუსს“, „სანაოს“ და „ცისფერი ტრიოს“ მიერ შესრულებულ — „არხალოოს“, „ჩელას“, „კრემინუსს“, „კალინას“, „კატრუსს“...

პორტუგალიის კომპარტიის ცენტრალურმა კომიტეტმა ოფიციალური მიღება მოუწყო ახალგაზრდულ კოლექტივებს.

ქართველმა სტუმრებმა პორტუგალიაში გამართეს თექვსმეტი კონცერტი, რომლებსაც ორმოცი ათასი მაყურებელი დაესწრო.

● **ამას წინათ** საქართველოს თეატრალურმა საზოგადოებამ და საქართველოს ალკ თბილისის საქალაქო კომიტეტმა აკ. ხორავას სახელობის მსახიობის სახლში გამართა ქუართული მოეზიისა და ხალხური მხატვრული თვისი-მოქმედების საღამო, რომელიც შეხავალი სიტყვით გახსნა საქართველოს თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარის მოადგილემ ბ. კობახიძემ. საღამოს მონაწილეებს მიესალმნენ შიე საშუალო სკოლის მოსწავლეები, რომლებმაც წარმოადგინეს ქუართი პოეტების ნაწარმოებთა მხებევით მომზადებული მონატაი. საღამომ ლექსები წაიკითხეს: ქურთმა პოეტებმა ა. ისკომ, ჯ. ახალიძე, ბ.

ისკომ, სომხეთიდან ჩამოსულმა ქურთმა პოეტებმა, ქიმიურ მცენიერებთა კანდიდატმა ტ. რაშიშმა და პედაგოგმა თ. მურადოვმა. დასასრულ გაიმართა კონცერტი, რომელშიც მონაწილეობდნენ ქურთული ხალხური სიმღერისა და ცეკვის თვისი მოქმედი ანსამბლი (ხელმძღვანელი რაზმიეკიე ზეკი).

ქურთული ახალგაზრდული ანსამბლი (ხელმძღვანელი მ. ბროიანი) და ვოკალურ-ინსტრუმენტული ჯგუფი „დილაზი“ (ხელმძღვანელი ქ. თეგოვი).

მსახიობის სახლის ფოიერში წარმოდგენილი იყო ქურთი მწერლების წიგნების, ქურთული ციგუნული ტანსაცმლისა და საყოფაცხოვრებო ნივთების გამოფენა.



● **თბილისში** სტუმრად იმყოფებოდა მოსკოვის საგასტროლო კომედის თეატრი. თეატრის კოლექტივმა ქაქარტლ მკურთხელობის უკანა სექციონებზე: ევოლოდარსკის „ყველაზე ბედნიერი“, გ. როზინის „ვალენტინი და ვალენტი-

ნა“, ე. რანეტის „კრიმინალური ტანგო“, ე. ფუტაიშის „მობედილი“, გ. დარუშის „გაილივე და იმდერე“, ა. ვამპილოვის „გამოთხოვნილი ივანეში“ და ა. ლინდგრენის „კარლსონი, რომელიც სახურავზე ცხოვრობს“.

● **ნახჩევანის** ჯალილ მამედულიევის სახელობის მუსიკალურ-დრამატულმა თეატრმა წარმოადგინა ნოდარ დუმბაძის „ნუ გეშინია დედა“, სექტაკლი დადა თეატრის მთავარ რეჟისორმა, აზერბაიჯანისა და სომხეთის ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ ზ.ხ.ს კალანტარაძემ; მხატვრულად გააფორმა ნახჩევანის ასსრ ხელოვნება დაზახურებულმა მოღვაწემ მამედ კარუშოვმა.

● **თბილისის** სპორტის სახალხში სავასტროლო კონცერტი გამართა იპპონის ცენტრის მსახიობთა კოლექტივმა, იტალია კიუბან ბიოზში; რომლის რეპერტუარში, გარდა იპპონური მუსიკისა, იყო მსოფლიოს ხალხთა სიმღერები. ორკესტრის ხელმძღვანელია ტადაკი მისაგო, სოლისტები ხირაკი ტაკეოსი, კიეოკი ოგი და სხვები.

● **მთაწმში** ჩატარდა მუსიკის კვირეული, რომელიც ზაგვირა და მოზარდა შორის მუსიკის პროპაგანდას მიეძღვნა. კვირეული მრავალფეროვანი პროგრამით გამოირჩეოდა.

გამართა ქუთაისის მუსიკალური სკოლების მოსწავლეთა კონცერტები, აგრეთვე შეხვედრები მუსიკოსებთან და კომპოზიტორებთან.

● **მ. გუშნის** სახელობა ფოთის სახელმწიფო თეატრმა მიმდინარე სეზონის მორეპრეზენტაჲ წარმოადგინა კ. ლორთქიფანიძის „კოლხეთის ცისკარი“, სექტაკლი დადა საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ ს. კალანდარიშვილმა, მხატვრულად გააფორმა ჯ. დანელიამ, ლობჯანია ა. ხორავა, ქორეოგრაფი — დ. ლომინიშვილი.

● **სოხუმის** ს. კანბას სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრის ქართულმა დასმა მორეპრეზენტაჲ მკურთხელობის უწინა შატრავის „სახალაო აინდი“.

● **ამ რამდენიმე** ხნის წინ რუსთაველის თეატრის მკურთხელობაში კონცერტი გამართა საერთაშორისო კონკურსების დაურთავტა მკვილიშერ რუსულან გვასალიამ.

თბილისის კონსერვატორიის აღწრიდის (პროფესორ ლ. შოკაშვილის კლასი), ამჟამად მოსკოვის კონსერვატორიის სტუდენტ რუსულან გვასალიამ პირველი გამარჯვება მოუტანა 1969 წელს ერევანში გამართულმა შიერკავკასიის მუსიკოს-შემსრულებელთა კონკურსმა, სადაც მან პირველი ადგილი მოიპოვა. იმავე წელს ლენინგრადში გამართულ მუსიკოს-შემსრუ-

ლებელთა კონკურსზე კვლავ ლაურეატობა დაიმსახურა. მის საშემსრულებლო ხელოვნებას მანვე მალაღი შეფასება მოსცა. ოლტრახინა და ახალგაზრდა მუსიკოსი თავის კლასში ჩაირიცხა. 1972 წელს რუსულან გვასალიამ თავი ისახელა მუსიკოს-შემსრულებელთა ერთ-ერთ ყველაზე რთულსა და სასაუზისმებლო პეკტრობში — პარიზში, მარგარიტა ლონცისა და ეკატობის სახელობის კონკურსზე, სადაც კვლავ პირველი პრემიათ დაჯილდოვდა. 1974 წელს იგი, ჩიოკოსკის სახელობის კონკურსზე, მერე პრემია მოიპოვა. რუსულან გვასალია დროდა-

დრო სავასტროლოდ ჩამოდის მშობლიურ ქალაქში. ამჟერად იგი ქართველი მსმენელების წინაშე მრავალფეროვანი საკონცერტო პროგრამით წარსდგა.



სექტაკლი დადა ქართული დასის მთავარმა რეჟისორმა, აფხაზეთის ასსრ ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ ბ. კობახიძემ, მხატვრული გაფორმება ეკუთვნის თ. უვანიას. მთავარ როლებს ასრულებენ თეატრის წამყვანი მსახიობები: გ. რატანიანი, პაქეორა, ე. ბოლქვაძე, თ. ბაბლიძე, ე. ქაროსანიძე, ნ. მახსუღალი, დ. ჯანიანი, ე. შონია და სხვ.

● ამბს წინაშე ზ. ფა-
ლაშვილის სახელობის
ფილიის ოპერისა და ბა-
ლეტის სახელმწიფო აკა-
დემიური თეატრის ქუთაისის
ფილიალში წარმოდგინა
ბ. ასაუცივის ბალეტის
„მანჩინასა და შადრე-
ვის“ პრემიერა.

ეს სპექტაკლი მნიშვნე-
ლოვანი მოვლენაა ქუთაისის
მუსიკალური ცხოვრებაში,
ეს არის პირველი კლასიკური
საბალეტო სპექტაკლი.
განზრდილებული ადგილობრივი დასის მიერ,
მომდინარე სტუდენტი თეატრში
მოვიდნენ პროფესიონალი
მოცუქცავეები. მანამდე
საბალეტო დასი ძირითადად
დუკომპლექტებული იყო
ხალხური ცეკვების შემსრულებლებით.

სპექტაკლი დადგა თეატრის
მთავარმა ბალეტმეისტრმა
ლევან მზიაიარაძემ, დირიჟორია
თეიმურაზ კობახიძე, მხატვარი —
ივანე ასყურავა.

ასაღებარდა სოლისტებმა,
რომლებიც პირდაპირ ქორეოგრაფიული სასწავლებლიდან
მოვიდნენ თეატრში.

ტრში, საინტერესო ქორეოგრაფიული
სახეები შექმნეს.

წარმოდგენაში მონაწილეობენ
თ. კობახიძე, ლ. ბუკულტოვა,
ბ. ნიკოლაიშვილი, გ. დენაგვი, ვ. ნიქარაძე,
ი. ჩუიაკო და სხვ.

● შ. პაპშიძის სახელობის
თბილისის მუსიკალური
კომედიის სახელმწიფო
თეატრში დაიდგა ი. შტაუ-
რის „დამურჩა“ ლიბრეტო
სერჯო ვეკორა რეჟისორის
ქართული თარგმანი ეკუთვნის
დ. გაჩეილაძეს.

სპექტაკლის დამდგელი არტისორია
გ. მელიქაძე, დირიჟორია
ა. მამაცაშვილი მხატვარი
თ. მურვანიძე, ქორმეისტერი —
ი. დალიანი, ცეკვების დამდგელი
საქართველოს სსრ სახალხო
არტისტი, სახელმწიფო პრემიის
ლაურეატი ზ. კიკელიძე.

წარმოდგენაში მონაწილეობენ
საქართველოს სსრ სახალხო
არტისტები ე. ჩიხელი, ვ. სალარიძე,
შ. ხაჯა-

ლია, რესპუბლიკის დამსახურებული
არტისტები ო. ბახტაძე, ე. გურაშვილი,
ბ. იანვარაშვილი, თ. მერკვილაძე,
ა. ტურაშვილი, ი. ქუთაიაშვილი,
თ. ხელაშვილი, მსახიობები
ი. ბოქოიძე, მ. ლოთიყვაძე, ა. ნებიერიძე,
ა. დანიანი, ჯ. თაღჯავაძე და სხვები.

● შინაარსიდან და საინტერესოდ
წარმართა საქართველოს
სსრ მხატვართა კავშირის
გაფრთხილებული პლენუმის
რომელიც ქართული საბჭოთა
ფერწერის განვითარების პრობლემებს
მიეძღვნა.

პლენუმს გახსნა საქართველოს
მხატვართა კავშირის გამგეობის
პირველმა მდივანმა ნ. ქანზირაძემ.
1975 წლის საუბრობის ნაშუაგობის
საშუაგობისთვის მან გახატა
ქართული კლასიკის ზ. ნიქარაძე —
ფერწერული ტილოსთვის „ბრძოლაში“,
დ. ნოდარს — გრაფიკული ტილოსთვის
„შრომის“, თ. ქუნიას —
ქანსულ კაბების სკულპტურა.

● ზ. ფალიშვილის სახელობის
თბილისის ოპერისა და ბალეტის
სახელმწიფო აკადემიურმა თეატრმა
მორიგ პრემიერად წარმოადგინა
ვერდის „აიდა“, სპექტაკლის
დამდგმელი არტისორია ვ. ანკაფარიძე,
მხატვარი — შ. ჩიქოვანი,
დირიჟორი — საქართველოს
სახალხო არტისტი ვ. ფალიშვილი,
ქორმეისტერი — საქართველოს
დამსახურებული არტისტი
გ. ბუხრიძე, ბა-

ლეტმეისტერი — ვ. აბაშიძე.

მთავარ როლებს ასრულებენ —
სსრკ სახალხო არტისტები
ზ. ანკაფარიძე (რადამეტი) და
ა. ამირანაშვილი (ამონასარი),
საქართველოს სსრ სახალხო
არტისტები ც. ტატიშვილი (აიდა),
ი. შუშანი (ქურბე), საქართველოს
დამსახურებული არტისტი თ. გურჯინიძე (ამნერაი) და
სხვ.

● ამბს წინაშე საქართველოს
ფილარმონიის მცირე საკონცერტო
დარბაზში გაიმართა
ლენინური კონკურსის
პრემიის ლაურეატის,
კომპოზიტორ ვანა კარაშვილის
სავეტრო კონცერტი.
შესრულდა სონატა
ვიოლინისა და ფორტეპიანოსთვის,
ორი პიესა კამერული
ორკესტრისათვის, კონცერტი
ალტისა და ორკესტრისათვის.

კონცერტზე პირველად
აუღრდა კომპოზიტორის ახალი
ნაწარმოებები: ხუთი პიესა
ფორტეპიანოსათვის, ვოკალური ციკლი
შ. ნინიანიძის ლექსებზე,
სონატა ორი ვიოლინისა და
ფორტეპიანოსათვის.

კონცერტში მონაწილეობდნენ
საქართველოს სსრ დამსახურებული
არტისტები: თ. ლაფტაშვილი,
კ. ვარდელი, თ. ბაიაშვილი,
ამერკავასის მუსიკოსების
შემსრულებელი კონსერტ-

რული პორტრეტისთვის, თ. კიკელიძის — „მიმოვის
საქართველოსთვის“, გ. ყანდარელს —
„გოლდენისთვის“ „საქართველო“,
ვ. ბერიძეს და ნ. ერეკლასთან —
წიგნისათვის „საბჭოთა საქართველოს
ხელოვნება 1921-1970 წწ.“, ე. კუჩუ-
ცივს — წიგნისათვის „ფიგურისანი“.

მოსწენებით „ქართული საბჭოთა
ფერწერის განვითარების პრობლემები“
გაფრთხილებული საქართველოს
სსრ დამსახურებული მხატვარი
ზ. ნიქარაძე, სიტუაციები
გამოვიდნენ საქართველოს
მხატვართა კავშირის ფერწერის
სექციის ხელმძღვანელი ბ. თორაძე,
თბილისის სახელმწიფო
სამხატვრო აკადემიის რექტორი
გ. თოთიაშვილი, საქართველოს
მხატვართა კავშირის
გამგეობის მდივანი ვ. ონიანი,
რესპუბლიკის დამსახურებული
მხატვრები: ე. კალაღაძე, ქ. ხუნდაძე,
მხატვრები — ი. მისიურაძე,
ზ. ფორჩხიძე, ხელოვნებისმცოდნე
გ. ხოშტარია.

სის ლაურეატი ს. გონაშვილი,
ნ. მანდუკა, ფილარმონიის
სოლისტები: ლ. მიქაძე,
ნ. ბუბუტია, ი. იურიჯი და
ფილარმონიის კამერული
ორკესტრა.

● ხელმწიფის მუსიკალური
სახეობა გახსნა ახალგაზრდა
გრაფიკოსის დალი ვარაშვილის
ნაშუაგობით პერსონალური
გამოფენა.

თბილისის სამხატვრო აკადემიის
დამთავრების შემდეგ დალი
ვარაშვილი მონაწილეობს
რესპუბლიკურ და საკურონო
გამოფენებზე, აგრეთვე, ქართული
საბჭოთა სახვითი ხელოვნების
გამოფენაზე იტალიაში.

ექსპონირებაში წარმოდგენილია
ოფორტებმა და ლითოგრაფიებმა
ეურადილება მიკეოთა
მასალის გრძობით,
ლირიზმით.



«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»

№ 6, 1976

ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ ГРУЗИНСКОЙ ССР

Андрей Балаичивадзе

ПОЗАБОТИМСЯ О
ЗАВТРАШНЕМ ДНЕ.

Известный грузинский композитор А. Балаичивадзе, анализируя пути развития грузинской музыки, большие надежды возлагает на творческую молодежь. Пишет он также о преемственности поколений, о большой ответственности старшего поколения перед молодыми коллегами. (стр. 2).

Нодар Габуния

ПРОИЗВЕДЕНИЯ МОЛОДЫХ
КОМПОЗИТОРОВ

Секретарь Союза композиторов Грузии Нодар Габуния делится своими соображениями о творчестве молодых композиторов, указывает на задачи, которые стоят перед грузинской профессиональной музыкой. (стр. 13).

ЗУРАБ ЦЕРЕТЕЛИ —
ЛАУРЕАТ ЛЕНИНСКОЙ
ПРЕМИИ

Заслуженному художнику Грузинской ССР, лауреату Государственной премии Зурабу Церетели присуждена Ленинская премия в области детской литературы и искусства за пространственно-декоративное решение детской зоны в курортном городе Адлере.

Редакция и редколлегия журнала «Сабчота хеловнеба» поздравляют З. Церетели с высокой наградой. (стр. 17).

СПЕКТАКЛЬ МХАТ
«ЗАСЕДАНИЕ ПАРТКОМА»

Спектакль «Заседание парткома», посвященный XXV съезду

КПСС, и созданный по пьесе А. Гелмана, показал МХАТ тбилискому зрителю. Он был тепло принят тбилисцами.

На гастроли в Тбилиси Московский театр был приглашен «Театром дружбы» при Грузинском театральном обществе.

Журнал предлагает своим читателям высказывания ведущих актеров творческого коллектива о своем театре, о планах на будущее. (стр. 18).

Гурам Гвердцители

СВЕТО-ТЕНИ
ГРУЗИНСКИЙ ФИЛЬМ-75.

В статье критика Г. Гвердцители анализируются грузинские полнометражные художественные фильмы, созданные на киностудии «Грузия-фильм» в 1975 году. Обозревает автор и полнометражные художественные телефильмы за этот год. (стр. 23).

Джанри Кашия

ЭСКИЗЫ ТЕАТРАЛЬНЫХ
ХУДОЖНИКОВ

На выставке произведений грузинских театральных художников экспонировались эскизы декораций и костюмов к постановкам, осуществленным в сезоне 1974-1975 гг. В связи с этим автор критически анализирует творчество грузинских театральных художников, поднимает ряд вопросов, решение которых поможет лучше и шире организовывать подобные отчетные выставки. (стр. 35).

Натела Урушадзе.

В. И. ШУХАЕВ
В ГРУЗИНСКОМ ТЕАТРЕ

Всего три спектакля оформил известный грузинский художник В. И. Шухаев в грузинском драматическом театре им. Марджанишвили: «Учитель танцев» Лопе де-Вега, «Свадьба Кречинского» Сухово-Кобылина, «Дама с камелиями» А. Дюма. Эскизы декораций и костюмов к этим трем спектаклям дают полное представление о В. И. Шухаеве, как о театральном художнике. (стр. 38).

Лонгиноз Сумбадзе

ГОРОД-МУЗЕЙ МЦХЕТА.
ПРОБЛЕМЫ ПЛАНИРОВАНИЯ

Исторические, археологические и архитектурные памятники древней столицы Грузии имеют большую историческую ценность, что и обусловило решение правительства республики объявить, 6 ноября 1968 года, Мцхета городом-музеем.

Естественно, что вопросам разработки генерального плана города уделяется самое серьезное внимание. В течение двух-трех десятилетий будет осуществляться реконструкция и строительство Мцхета по этому плану.

Статья знакомит читателей с существующими проектами, с их достоинствами и недостатками. По мнению автора, проектирование Мцхета сопряжено со сложнейшими проблемами, решение которых требует совместных усилий архитекторов, исследователей и строителей. (стр. 45).

ჯაბა ნოსელიანი

«БОРЦЫ»

Рецензируется постановка пьесы греческого драматурга Караса «Борцы» в Метехском молодежном театре драмы. (стр. 50).

Ладо Гუდაшვილი

КНИГА ВОСПОМИНАНИЙ

Продолжается публикация книги воспоминаний народного художника СССР Ладо Гудашвили. Данная часть знакомит с парижским периодом творчества художника. (стр. 54).

Нодар Мамисашვილი

**«МЕСТВИРУЛИ» И «ГУТНУРИ»
НИКО СУЛХАНИШВИЛИ
2. «ГУТНУРИ»**

В статье рассматривается замечательное произведение композитора Нико Сулханишвили «Гутнური». Анализируя стилистическую систему «Гутнური», его гармонические особенности, автор отмечает высокие эстетические достоинства произведения, подлинный профессионализм композитора. (стр. 59).

Отар Санеблидзе

НОВЫЕ КАДРЫ АРХИТЕКТОРОВ-РЕСТАВРАТОРОВ

Грузия очень богата историческими памятниками. Это богатство нуждается в охране, в заботе, надвор же реставраторов — по паль-

цам перечислить. Для решения этой проблемы на архитектурном факультете Тбилисской академии художеств было открыто отделение защиты и реставрации архитектурных памятников.

Автор данной статьи обзорева-ет дипломные работы первого потока выпускников отделения — молодых реставраторов, окончивших Академию художеств в минувшем году. (стр. 70).

Загужа Санадирадзе

КСАВЕРИИ ДУНИКОВСКИИ

В минувшем году отмечалось 100-летие со дня рождения известного скульптора Ксаверия Дуниковского. Статья знакомит читателей с творчеством скульптора, с его лучшими произведениями.

К. Дуниковский — блестящий монументалист. Его послевоенные произведения, посвященные борцам против фашизма, стоят в ряду лучших достижений польской скульптуры. (стр. 72).

Леонид Пастернак

ВСТРЕЧИ С Л. Н. ТОЛСТЫМ

Публикуется глава из книги известного русского художника Л. О. Пастернака «Записи разных лет». В ней речь идет о многолетних взаимоотношениях художника с Л. Н. Толстым, об истории иллюстрирования его романов. (стр. 75).

Михаил Гвижимкрели

**К ВОПРОСУ НАУЧНОГО
ИЗУЧЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ
ХОРЕОГРАФИИ.**

Богатейшее наследие грузинского народного хореографического

искусства требует пристального изучения. Зачастую, современные интерпретации его форм и канонов, его внутреннего содержания приводит к печальным результатам: извещию и красота народного танца подменяются акробатикой, трюкачеством. Совместными усилиями должны бороться представители различных областей культуры и искусства за сохранение национального богатства — тащевальдного фольклора.

Автор откликается на статью А. Татарадзе «Большое внимание грузинской народной хореографии», напечатанной в нашем журнале (1975 г., № 4). (стр. 88).

Жан-Луи Барро

РАЗМЫШЛЕНИЯ О ТЕАТРЕ

Журнал завершает публикацию глав из книги известного деятеля французского театра Жан-Луи Барро «Размышления о театре». (Начало см. «Сабчота хеловнеба», 1976 г. №№ 4, 5). (стр. 93).

Мераб Гегия

ЗАВТРА БУДЕТ ПОЗДНО

Откликаясь на дискуссию «Театр и зритель», поднятую журналом «Сабчота хеловнеба», автор высказывает свои соображения о положении городских и районных театров республики. (стр. 107).

ქვეყანაში დაბეჭდილია მ. ბაბოვისა და ჰ. შევტენოს ფოტოები.

მატერული რედაქტორი ალექსი ბაზაშვილი.

საქართველოს კენჭრალური
კომიტეტის გამომცემლობა.
თბილისი, 1976.

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 9/VI-76 წ. უე 0195
შექ. 1555. ტარაჟი 6.000. ფოტოკოპი ნაბეჭდო ფურცელი 15.
საალბიტუო-საგამომცემლო თაბახი 19.75. ფასი 1 მან.

საქართველოს კენჭრალური კომიტეტის
გამომცემლობის სტამბა.
თბილისი, ლენინის ქუჩა № 14, ტელ. 93-93-59.

6245



ИНДЕКС 76177