

საგჯობთა ზელოვნება

ISSN 0132-1707
საგაერთიანო

11

1984

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
ყოველთვიური ჟურნალი





ს ა ჯ ტ ი ტ ა ზ ე ლ ტ ვ ნ ე ჯ ა

11 / 1984

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
ყოველთვიური ჟურნალი

მთავარი რედაქტორი
ნოდარ გურაბანიძე

სარედაქციო კოლეგია:
აბაში ბაქრაძე,
ვახტანგ ბერიძე,
ნოდარ გაბუნია,
ჯუმაბერ თითუმარია
(პასუხისმგებელი მდივანი),
ვასილ კვიციანი,
ნოდარ მგალობლიშვილი,
ჯურაბ ნიშარაძე,
ნათელა ურუშაძე,
რევაზ ჩხეიძე,
ანტონ წულუკიძე,
ნიკო ზავეზაძე,
ნოდარ ჯანაბერიძე.

თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
ბრძოლათათუარა
ეორეოვრრაფია
ტალევიფია

რედაქციის მისამართი: 380029 თბილისი, კაშის ქ. № 18
ტელ. 95-10-24, 95-13-24.

მხატვრული რედაქტორი პავლე შევჩენკო

საქართველოს კვ ცენტრალური
კომიტეტის გამომცემლობა,
თბილისი, 1984

50081

გიზო ნიშანიძე —
როგორ იწვრთმოდა ფოლადი 2

მანანა ხეთისიაშვილი —
ქართული კანტატისა და ორატორიის განვითარების გზები 11

ივან პეიჭვეი —
ქართული პიესები ზულგარეთში 23

გივი ორჭონიკიძე —
თანამედროვე ქართული მუსიკა ისეთიტიკისა და სოციოლოგიის
შუაშე 25

ბანორამა 33

გიორგი გვახარია —
ელ ზრემკო, კინო და მიზეზებიანი 34

ხერგეი ეიზენშტეინი —
ელ ზრემკო და კინო 36

ილიტა ამაშუკელი —
მედიკალიზაცია 51

კიტი მარაბული —
სოლოკო შირსალაძე 60

დიმიტრი ჯანელიძე —
ხუმბარსანიშვილი 65

გ. ბოიჯიევი, ვ. კოშხარაძევი
კორიდა პავლოვი 77

გულბათ ტორაძე —
ხალხმღობის სამსახური 94

როქსანა ახვრდიანი —
ალექსანდრე ბრუნიცკის თეატრალური მოღვაწეობა 96

ქორჟო სტრელები —
თეატრი ადამიანებისათვის 101

ვახტანგ ბერიძე —
მოზონებები 113

ნოდარ ვლადიმერის ძე დუშაძე 125

დიმიტრი ალექსიძე —
ჩემო ნოდარ, ჩემო უმცროსო ძმავ, შვილო! 125

თენგიზ აბულაძე —
ოგლადობა თბილისი 127

ცისანა კუზიანიძე —
ფილი სენოზობა 128

გენო და ზაურ კალანდები —
ძე შვეტოვილი (პიესა) 133

ძრონიკა 158

ცენტრალური
ბიბლიოთეკა

გარეკანის პირველ გვერდზე: ს. ვირსალაძე, დეკორაციის ესკიზი ა. შავერდიაძის
ხალხმღობის „ოტელი“.

გარეკანის მესამე გვერდზე: კონსტანტინის ესკიზები ს. ზროკოფევის ხალხმღობის
„ივანე შრისხანე“.

გარეკანის მეოთხე გვერდზე: დეკორაციის ესკიზი ვ. დოლიძის ოპერისთვის „ქეთო
და კოტე“.

1984 წ. № 11

საქართველოს კვანტრალური კომიტეტის
გამომცემლობის სტამბა,
380096, თბილისი, ლენინის ქ. № 14, ტელ. 93-93-59.

როგორ ინსტიტუცია ვოლადი

(საბჭოთა პარტიოტიზმისა და პროლეტარული
ინტერნაციონალიზმის დროებით დიდ
სამაგულო ომში)

გიზო ნიშნიანიძე

მიმომხილველი ომის დაწყების წინ იმპერიალიზმის ყველაზე მთავარ დამრტყმელ ძალას — გერმანიის ფაშიზმს აღმოსავლეთში ლაშქრობის სავარაუდო ბალანსის, მისი ყველა ასპექტის — ეკონომიკური, სამხედრო, მორალურ-პოლიტიკური პოტენციალის დაჯამებისას გამოჩნდა უმნიშვნელოვანესი ფაქტორი — საბჭოთა ხალხისა და არმიის პარტიოტიზმი, ინტერნაციონალური ხასიათი, ხალხთა ლენინური მეგობრობა, რომლის მსგავსი ძალა არ გააჩნდა მსოფლიოში არც ერთ სახელმწიფოს. როგორც დრომ დაადასტურა, ნაციტური გერმანიის სამხედრო-სტრატეგიული გეგმებისა და ჩვენს ქვეყნის ეკონომიკის გაანალიზებისას მესამე იმპერიის მესვეურებმა მოწინააღმდეგე ამ მორალურ უპირატესობას, როგორც ჩანს, სერიოზული ანგარიში არ გაუწიეს, რადგან მათი ვარაუდით საბჭოთა კავშირი არ იყო მომზადებული მორალურ-პოლიტიკურად. ფაშისტური პროგნოზი არ გამართლდა და მათ ეს პოლიტიკური სიბეცე ძალზე ძვირად დაუჯდათ.

ინგლისელი ისტორიკოსი ა. სიტონი მემბტიანის ობიექტურობით ასეთ შეფასებას აღწევს ჩვენს ჯარისკაცს: „მას სიმამაცე არ აკლდა, გამოირჩეოდა შეუპოვრობით და, იმის მიუხედავად, იყო თუ არა ნამდვილი კომუნისტი, ჩვეულებრივ იგი იყო პარტიოტი“. ეს კი რად ღირდა, მთელი სიცხადით გამოჩნდა გერმანია-საბჭოთა კავშირის ომში, როცა საბჭოთა ადამიანებმა გამირობის ისეთი

სასწაულები ჩაიდინეს, რომლის მსგავსი დასაბამიდან არ ახსოვდა ისტორიას.

სსრკ უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის თავმჯდომარის მ. კალინინის სიტყვების, მოხსენებებისა და წერილების კრებულში „კომუნისტური აღზრდისა და მხედრული ვალის შესახებ“ (მოსკოვი, 1967, გვ. 440) ასეა ჩამოყალიბებული ამოცანა: „მე ვლადიკავკაზი არა განყენებულ, არა პლატონურ სიყვარულზე, არამედ მძაფრ, აქტიურ, გახელებულ, დაუცხრომელ სიყვარულზე, ისეთ სიყვარულზე, რომელმაც არ იცის მტრის არავითარი დანდობა, რომელიც სამშობლოს სახელით არ შედრეკება არავითარი მსხვერპლის წინაშე“.

სოციალისტური სამშობლოსადმი უსაზღვრო სიყვარულისა და ერთგულების მაღალ შეგნება ედო საფუძვლად იმ ტიტანურ შრომას, რაც კომუნისტურმა პარტიამ და მისმა თანაშემწემ — პარტიულმა ბეჭდვითმა სიტყვამ გასწიეს ამ მძლეთამძლე პოლიტიკური, პარტიოტულ-ინტერნაციონალური სულისკვეთების გამოსაქვედად.

საქართველოს სსრ პრესის ფურცლებზე ოქროს ასოებით აღიბეჭდა ჩვენი უფროსი ძმის — რუსი ხალხის დიდი წინაპრის, ალექსანდრე ნეველის მიერ თავის დროზე თქმული სიტყვები, რომლებიც ფაშიზმთან ბრძოლის დღეებში ისეთივე და შესაძლოა კიდევ უფრო მეტი ძალით ეღერდნენ: „წადით და უთხარით ყველას უცხო ქვეყნებში, რომ რუსეთი ცოცხლობს. უშიშრად მობრძანდნენ“.

ჩვენთან სტუმრად. მაგრამ ვინც ჩვენს წინააღმდეგ მახვილს აღმართავს — მახვილითვე განიგმირება. ამ აზრს იცავდა და დამიცავს რუსთა ქვეყანა“ (გაზ. „კომუნისტი“, 1942 წ. 1 აგვისტო).

გარდასულ დღეთა ხმა გვიხმობდა სამკედრო-სასიციციკლო ომში და ამ წუთში, ქართველი შემთავანეც სამშობლოსათვის თავდადების თავისი უკვდავი მოძღვრებით პირველი პროპაგანდისტი და აგიტატორი იყო — „არა არს წესი ქართველთა, რათა ვიხილომ მტერი ჩვენკენ მომავალი, ზურგი შევატყციოთ და მონობას შევეურიგდეთ“.

და პირველმა მეისტორიემ — პრესამ სიმართლით აღბეჭდა ჩვენი დიდი წინაპრებისა და მათი სახელოვანი შთამომავლების საბრძოლო გზა ავერ სუუქუნეების გადმოღმა — საბჭოთა კავშირის დიდ სამამულო ომში.

გერმანია-საბჭოთა კავშირის ომის დაწყების მეხუთე დღესვე გაჩნდა გაზეთ „კომუნისტი“ მუდმივი რუბრიკა „ჩვენი სამშობლოს გამირჩევის: წარსულიდან“, რომელიც გამარჯვების დღემდე მიჰყვება გაზეთს. იგი იხსენებოდა მ. ი. კალინინის სიტყვებით: „საბჭოთა პატრიოტიზმი... პირდაპირი მეგვიდრეა წინაპართა შემოქმედებითი საქმეებისა“.

1942 წლის 17 მაისის გაზეთმა „ლიტერატურულმა საქართველომ“ მეთაურ წერილში ნათლად ჩამოაყალიბა პატრიოტული აღზრდის ამოცანები: „დაე, აღგვაფრთოვანონ ჩვენმა სახელოვანმა წინაპრებმა“.

საქართველოს საბჭოთა მწერალთა ორგანო მოგვითხრობს, რომ სსრ კავშირის შეიარაღებული ძალების უმაღლესმა მთავარსარდალმა ი. ბ. სტალინმა დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის XXIV წლისთავის ზეიმზე, რომელიც 1941 წლის 7 ნოემბერს მოსკოვში წითელ მოედანზე გაიმართა. საბჭოთა ხალხსა და მის არმიას მიმართა ისტორიული სიტყვით: „თქვენი წილად გვცდათ დიდი განმათავისუფლებელი მისია. მაშ, იყავით ამ მისიის ღირსნი... დაე, ამ ომში თქვენ აღგაფრთოვანებდეთ ჩვენი დიდი წინაპრების ალექსანდრე ნეველის, დიმიტრი დონსკოის, კუზმა მინინის, დიმიტრი პოჟარსკის, ალექსანდრე სუვოროვის, მიხეილ კუტუზოვის მამაცური სახეები. დაე, გვარავდეთ

თქვენ დიდი ლენინის ძლევაშისილი დროშისა...
ამავე ნომერში, რომელიც თითქმის თმბატურია და მთლიანად პატრიოტულ აღზრდას ეძღვნება, გაზეთი ბეჭდავს პროფესორ ალ. ბარამიძის მეცნიერულ ნარკვევს „პატრიოტული მოტივები ძველ ქართულ პოეზიაში (XVI-XVIII სს)“. რომელიც ისტორიული წარსულით პატრიოტული აღზრდის დარგში მუშაობის კრედიტ უნდა ჩაითვალოს. ავტორი აღნიშნავს, რომ საქართველოში ნორმატიული პოეტის ფუძემდებელი მამუკა ბაიათაშვილი (XVIII ს.) საგანგებოდ აფრთხილებს კალმონებს: „ლექსი ურიგოდ არავის მოუვიდეს... ომებსა და ფალავნების ამბავზედ თქვი. იმისათვის, რომ კაცს გააგულავნებს, ომს მოანდომებს და იარაღის ხმარებას ასწავლის და რჯულისა და... ქვეყნის გამოსაყენებელია“.

ამავე ნომერში მკითხველი ეცნობა ერასტეცაცატორის (ქარელიშვილის) „ცარიცინის დაცვის გამირულ ეპოპას“. ამასთან ერთად, ცნობილი ქართველი მეცნიერი ქსენია სიხარულიძე მოგვითხრობს „ქართველი ხალხის უძველეს გამირ ვახტანგ გორგასალზე“, ლევან ასათიანი კი პრუსიის ომის მომავილე დავით გურამიშვილზე.

გამირი წინაპრების მაგალითი შობდა ახალ გამირებს. სამამულო ომის ფრონტებზე ყოველდღე, ყოველ საათს, ყოველ წუთს ჩნდებოდნენ ახალი სახელები, ჩვენი ხალხების ისტორიული გამირების ნაფიქრი და ნააზრევი ხალხთა ფართო მასებში საბრძოლო ლოზუნგებად იქცენ — მაგალითად, დიდი რუსი მხედართმთავრის ალ. სუვოროვის ნათქვამი: „ნაბიჯი უკან — სიკვდილია, წინ — ორი, სამი, ათი — ნებას გაძლევთ!“ თურნალ „სპუტნიკ აგიტატორიდან“ 1941 წლის 27 ივნისის გაზეთ „კომუნისტი“ მიერ გადმოღებულ პოლკოვნიკ ნ. პოდოროჟინის მასალაში გადმოცემულია ლეგენდარული მხედართმთავრის გამირობა და სიმამაცე. სანკტ-პეტერბურგი... დაეკვებულან გაივლიდა თუ არა ალექსანდრე ნეველის ტაძრის კარიბჭეში კეტაფალკა სუვოროვის კუბოთი. „ვიღაც ჭარისკაცს უთქვამს: გაივლის, ყველგან გადიოდა, აქაც გაივლის“.

უკრაინის სახალხო გამირის ბოგდან ხმელნიციის პერიოკულ პორტრეტს სამშობლოსათვის თავდადების მაგალითად ხატავს. გა-

საქ. სსრ კ. მარქსის
სახ. სახ. რესპუბ.
გიგლიოთმაძა

გლოვეი სამხრეთ-ოსურ საოლქო გაზეთ „კომუნისტ“-ში (1944 წ. 6 აგვისტო). 1944 წლის 22 აპრილის გაზეთ „საბჭოთა ოსეთში“ დაიბეჭდა ციკლები ოსური გმირული ხალხური ეპოსის — „ნართებისა“. (თარგმნა პოეტმა ვ. გორგაძემ).

...და რაც მათ დარჩათ კარგი ადათი, ოსი ხალხია მემკვიდრე ნართის, სისხლში მზე უდგათ თავისუფლების და ხმლების პირზე ანდვისთ მათი.

ეს სტრიქონები ფიცის ერთგულებს უხმობდა სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლაში.

გმირობის გასამრავლებლად მამა-პაპათა აჩრდილების მოხმობისათვის განსაკუთრებით ბევრი ვაჟეთა მწერალმა გიორგი ლეონიძემ. 1941 წლის 21 სექტემბრის გაზეთ „კომუნისტში“ — ისტამბული მისი „ზეზვა გაფრინდაული — სახალხო გმირი“ აცოცხლებს ზღაპრული დეკაციის სახეს, რათა მისი აჩრდილი ფიცხელ ომში წინ წაგვედლოდა.

1617 წელს მომთაბარე თურქმენ-თათრები კალიასავით შესევინ კახეთს და იორსა და ალაზნის ველებს დაპატრონებინან. თეიმურაზ I შაჰ-აბაზს იმერეთში გახიზენია და ხალხი თავკაცის გარეშე დარჩენილა. 1659 წელს სახალხო გმირებს, რომლებსაც ქართველი ერი მარტო სახელითაც იცნობს — შალვას, ელიზბარას და ბიძინას თავიანთი პარტიზანული რაზმებით გაუწმენდით კახეთი ოკუპანტებისაგან. ბრძოლა გამართულა ალაზნის გაღმა ალვანის მინდორზე, სადაც ქართველებმა შემუსრეს ბახტრიონისა და ალავერდის ამეჟამად მტრის უმტკიცეს ციხეები. ამ ასპარეზობაში სახელი და დიდება სხვებთან ერთად ერგო სააკაძის თაობის კაცს, თუშების ბელადს — ზეზვა ფუნჩაის ძე; გაფრინდაულს, რომელიც ბახტრიონის ომში უკვე ჰარმაგი ყოფილა.

ხმალს ზვერავს გაფრინდაული: თორმეტ

მოკვალ ამითა,
დიდი ალვანის მინდორი ავახსე თათრის
ძვალითა,
მგელსა დავსცივითე კბილები, ტურას ლოყები
ჭამითა.

გიორგი ლეონიძე, სახელგანთქმული პოეტი, მკვლევარი და მოღვაწე, თავის საბრძოლო ვახტზე იდგა და ზედიზედ ნაღმბივით აწვდიდა ფრონტსა და ზურგს ლექსებს, წერილებს, ისტორიულ ნარკვევებს. გაზ. „ლიტერატურულ საქართველოს“ ფურცლებზე

მან ბევრი სახელოვანი წინაპრის აჩრდილი წამოაყენა. ჰიტლერელი ჯალათების მზაკვრობით შეძრწუნებული ჩვენი ხალხისთვის ძნელი წარმოსადგენი როდია რა ფასი ჰქონდა დღეს 1624 წლის 10 ენკენისთვის (სექტემბერს) შირაზში (ირანი) შაჰ-აბაზის მიერ ნაწამები ქეთევან დედოფლის ურყევი სულის გამოძახილს. დღესაც მუზეუმში დევს პაჭარა ხელნაწერი ლოცვანი, რომელსაც ახლაც ატყვია კახეთის დედოფლის „ცრემლის ლაქები და ერთ ალაგას სისხლის წვეთიც“.

თვალნი ჩემნი ისე ირწყვის, ცრემლის დენა ძნელად შრება.

ქეთევან დედოფალი.

პოეტმა სამშობლოს საკურთხეველზე ცოცხლად დამწვარი, ცეცხლად ანთებული ამ სანთელ-ქალისადმი მიძღვნილ სტრიქონებში ისიც თქვა, რისთვის შეეხო ამ საბედისწერო ეპოს მის ნათელ სახეს, რისთვის დაუფრთხო მარადიული ძილი, რისთვის მოუხმო ამ შფოთიან, სისხლიან დროში ქართველის დედას.

ღამეა. სულ წვიმს. განა ცას ამდენი უნდა ეწვიმა?
გული შემიკრთო უეცრივ აჩრდილმა
გადმოხვეწილმა.

(გაზეთი „ლიტერატურული საქართველო“, 1944 წ. 8 ოქტომბერი). ასე იკრებდა გმირებს თავის გარშემო წინაპრის ღალადი — „ვარ დიდი მუხა წამოქცეული და ჩახერგილი, როგორც ნალექი“ (გაზ. კომუნისტი“, 1945 წ. 20 აპრილი).

1942 წლის 14 აგვისტოს გაზეთ „კომუნისტში“ გამოქვეყნდა კ. ლორთქიფანიძისა და ი. მოსაშვილის დიდი ნარკვევი, რომელსაც „ქართლის ცხოვრებიდან“ წამძღვარებული ჰქონდა: „მოურავი მოვიდა ზურაბ ერისთავისათანა, ეზრაბა მოწყვეტასა ყოილობისასა და აუყრელობასა ქართლისასა. არამედ ზურაბ მიზეზ-ჰყო ცოლი, რომელიც ჰყვა ისპანს და მოურავს ძე პაატა: ხოლო მოურავმან მრავალითა ლიქნითა დაიყოლია და ზურაბ დასთმო ცოლი და მოურავმან შეილი.

ქართლის ცხოვრება“.

„დიდი მოურავის ჩრდილივით გადმომდგარა ნოსტის გამოსახედზე ჯაჭვისფრად ასხმული კოშკი“. რამდენი მართვე აფრინდა

ამ ბუდიდან. დღევანდელობის რამდენი გმი-
რი იბრძვის ამ ყველაზე დიდ სამამულო ომ-
ში, ქუღზე კაცი წავიდა. სათავედომარო
კაცი აღარ დარჩა, მაგრამ ისეთი დედაკაცი
აირჩიეს თავმჯდომარედ, არც ერთ მამაკაცს
არ დაუგდებდა ტოლს სოფლის ქირისუფ-
ლობაში — სამი ვაჟკაცის გამზრდელი დედა,
ფრონტელის დედა ნატო ხიზამბარკლი. ხა-
რობა სოფელი ნოსტელი ბიჭის სიღამონი-
ძის გმირობით, რომელიც სამშობლოს პიო-
ველ დაძახილზე ტრაქტორიდან ტანკზე გა-
დაჯდა. დიდი წარსული აქვს ნოსტეს, გი-
ორჯა სააკაძე ეყოფა სახელად, მაგრამ არც
ეს უწვევრულვაში ჭახულები მოუტანენ ნაკ-
ლებს სახელს. სააკაძის ხმალი კვლავ ტრია-
ლებს დიდ სამამულო ომში. ყოველ ქართ-
ველს რჯულივით აწერია გულის ფიცარზე,
რომ საქართველოს ბედ-იღბალი დღეს რუ-
ხეთის ველებსა და დონის ნაპირებზე წყდებ-
ა.⁴

(გაზ. „კომუნისტი“, 1942 წ. 14 აგვისტო).
ქართველი დედები სიყრმიდან უნერგავ-
დნენ შვილებს სამშობლოსათვის თავდადებას.
ერო მეტად შთამბეჭდავ სურათს იძლევა
მწერალი ლევან ასათიანი გაზეთ „კომუნის-
ტის“ 1942 წლის 8 მარტის ნომერში დას-
ტამბულ წერილში „ქართველი გმირი ქალე-
ბი“. საარსებითად ამაღლით მომავალ თეიმურაზ
მეფეს დამე ქიზიყში გლეხის ოჯახში
გაუთვავია. დედაკაცს აყვნით ცხრა ბაღლი
გამოუგებებია — სამშობლოს დამცველებს
გებრადით.

ქართველი და რუსი ხალხების მეგობრო-
ბისა და საბრძოლო გმირობის შორეულ წარ-
უღლთან ერთად საქართველოს გაზეთებზე
ჯართოდ აშუქებდნენ ახლო წარსულის მა-
სალებსაც. ნ. ნიკოლაძის 1942 წლის 25 თე-
ბერვლის წერილში — „ისტორიული ხასია-
თის მასალები პატრიოტული გინობის გა-
საღებებლად“ გაზეთი „ზარია ვოსტოკა“ მო-
გვითარობდა: „ამიერკავკასია, საქართველო,
როგორც ფორპოსტი ბაქოს ნავთობის გზა-
ზე და წინაღობა აღმოსავლეთისაკენ, ყოველ-
თვის განსაკუთრებულ ადგილზე იდგა გერ-
მანიის იმპერიალიზმის სტრატეგიულ გეგ-
მებში. საქართველოს ახსოვს გერმანულ დამ-
პყრობთა პარაზის შავბნელი დრო. 1918
წელს ვილჰელმ II სამხედრო ძლიერების აპო-
თეოზს მიადწვია. მისი ურდოები შემოიჭრ-
ნენ რუსეთში, უკრაინაში, დონბასში, ჩრდი-

ლო კავკასიაში. ამ საბედისწერო უამს ქაბრ-
თეღმა მენშევიკებმა გამოაცხადეს „დამოუკიდებ-
ლობა“ და ამ „დამოუკიდებლობის“
კბლით დასაცავად მოიპატიეს გენერალ
ფონ—ლოსოვის ჯარები. რად ღირდა ეს და-
მოუკიდებლობა, ეს მაშინვე შეაფასა პროლე-
ტარიატის ღიღმა ბელადმა ვ. ი. ლენინმა...
„საქართველოს დამოუკიდებლობა იქცა წმინ-
და წყლის მოტყუებდა, სინამდვილეში ეს
არის ოკუპაცია“. დიახ, ეს გახლავთ სრულ-
ლიად აშკარა კავშირი გერმანული ხიშტის,
მენშევიკურ მთავრობასთან, რაც მიმართუ-
ლი იყო მუშებისა და გლეხების ინტერესე-
ბის წინააღმდეგ. ინტერვენტთა ჯარები კერ-
ძო სახლებში დააბინავეს. გაჩაღდა საქართვე-
ლოში ძარცვა-აწიოკება, ძალადობა. პრუსი-
ული სამხედრო სული არც აქ ღალატობდა
თავის ბინძურ ბუნებას და როგორც ყოველ-
თვის, ენგელსის მახვილგონივრული წყენიშე-
ნისა არ იყოს, სადაც კი დააბიჯებდა ფეხს,
მოსისხლე მტერს შოულობდა. ქართველი
ხალხი აღსდგა, დაიწყო პარტიზანული ბრძო-
ლა.

მენშევიკური მთავრობის მიერ გათამაშე-
ბული საქართველოს დამოუკიდებლობის
ყალიბ სპექტაკლი დიდხანს არ გაგრძელებუ-
ლა. ჩვენი მიწა-წყალი ნგრევის ობიექტად
იქცა. საქართველოს მენშევიკური მთავრო-
ბის ღიდერი ნ. ჟორდანიაც კი იძულებული
ყო ეთქვა: „1920 წლის ოქტომბერში თვი-
თელმა ჩვენთაგანმა აღიარა, რომ განიც-
დის მწარე სინამდვილეს — ჩვენ უკვე მი-
ველით კატასტროფამდე“ (გაზ. „ზარია ვოს-
ტოკა“, 1942 წ. 25 თებერვალი).

ასეთი პროპაგანდა გამიზნული იყო ჩვენი
ხალხის ბრძოლის ყინით ასანთებად. მთიერ-
ბი ყოველთვის ცოცხლები არიან, მათი ჯი-
ლოდ უკვდავება — წერდა საქართველოს
სახალხო პოეტი გ. ლეონიძე. მათ მკვდრე-
თით აღდგომას ის მნიშვნელობა ჰქონდა,
რომ „სამშობლოს ძნელ-ბედობის დღეებში
ისინი შარავანდელით წარმოსდგებიან ჩვენს
თვალწინ, შთავგინერგავენ ვაჟკაცურ სულს“
(გაზ. „კომუნისტი“, 1941 წ. 21 სექტემბერი).

გმირული მატინის პირველი ფურცლები
პირველ რიგში იმ ქართველმა მწერლებმა
დაწერეს, რომლებმაც სანშობლოს პირვილი-
ვე დაძახებდაზე კალამი ხიშტზე გაცვალეს და
ჯარში წავიდნენ (დ. შენგელია, კ. ლორთქი-
ფანიძე, ა. გომიშვილი, ი. ნონეშვილი, ნ.

ავაშვილი, რ. მარგინი, პ. აბრამია, შ. ამი-
სულაშვილი, შ. რადიანი, კ. ბობოხიძე,
მ. გელოვანი, ს. ისიანი, გ. ნაფეტ-
ვარიძე, ს. ახვლედიანი, კ. ხიმშიაშვილი, ი.
ჩხაიძე, ე. უბილავა, ს. ქლენტი, დ. პატატი-
შვილი, ა. საჭაია და სხვები) ისინი, ვალაქ-
ტიონის თქმისა არ იყოს, პირველები და-
დგნენ „იქ, სადაც ქარიშხალია და სისხლია-
ნი დგას ანგელოსი“.

ვერც შინ დარჩენილებს მოეხსენიებთ
მთლად შინ დარჩენილებად. ომის წლებში
მწერლებმა შექმნეს რამდენიმე საავტორო
ბრიგადა, რომლებშიც შედიოდნენ შ. რადი-
ანი, ლ. ქიაჩელი, კ. გამსახურდია, ს. შანშია-
შვილი, რ. გვეტაძე, ა. ქუთათელი, გ. ჩიქო-
ვანი, გ. ტაბიძე, გ. ლეონიძე, ი. გრიშაშვი-
ლი, ს. ჩიქოვანი, ი. აბაშიძე, ა. მირცხულავა-
მაშაშვილი, კ. კალაძე, გ. აბაშიძე და სხვები.
ისინი ხშირად ჩადიოდნენ ფრონტზე მშრო-
მელთა დელეგაციებთან ერთად, ხვდებოდ-
ნენ თანამემამულეებს, ცეცხლას ხაზთან
სულ სხვაგვარად ეღერდა მათი ცეცხლოვან-
ი სიტყვები, ლექსები, მოხსენებები.

ქართული პატრიოტული ლირიკა 1941
წლის 22 ივნისის სისხლიანი განთიადიდანვე
ჩადგა საბრძოლო მწყობარში. მან ახალი ში-
ნაარსი შეიძინა და დიდ პოლიტიკურ ეღე-
რადობას მიადგინა. ვალაქტიონის „მშობლიუ-
რო ჩემო მიწავ“, გ. ლეონიძის „პეი, არწი-
ვებო!“, არ. დაიდარდო, პეტელო“, ირ. აბა-
შიძის „საქართველოს პოეტებს“, „კაპიტან-
ი ბუხაიძე“, ა. აბაშელის „არ მოუშვა, დაპ-
კარი“, ალ. მაშაშვილის „დგას ორი ქალაქი,
ორი ძმადნაფიცო“, ს. ჩიქოვანის „სიმღერა
დავით გურამიშვილზე“, ი. მოსაშვილის
„შვილო, მამული გეძახის“, „მოსკოვი“, გ.
ქუჩიშვილის „მეომარი პოეტის ფიცი“, გ.
აბაშიძის „მტრები“. საწოლზე მძიმე ავადმ-
ყოფობით მიჯავჭული პოეტი იმ. ასათიანის
„ცხრა ძმა ხერხეულიძე“, მ. გელოვანის „სან-
გრებში“, „ომის წინ“... კ. კალაძის „ქართული
ბალადა უცნობ გმირზე“, ი. ნონეშვილის
„ოთხი ძმა ლესელიძე“, „სიმღერა ზოია კოს-
მოდემიანსკაიაზე“, რ. მარგინის „დედას“,
დ. გაჩეჩილაძის „უკვდავების ძახილი“, თბი-
ლისის ტრუბადურის ი. გრიშაშვილის „დედა-
საქართველოს“, ხ. ბერულავას „ამხანაგო მი-
შაკოვ, ძმაო შალამბერიძე“, „სიმღერა უკა-
ნასკნელ სიმღერაზე“ (სსრ კავშირის გმირ
გ. სხულუხიაზე), ხ. ვარდოშვილის „უძლევე-

ლი ქვეყანა“ და მრავალი სხვა, რომლებ-
მაც საქართველოს იმდროინდელ მშენებ-
ში მიიღეს შემოქმედებითი ნათლობა, გმირებ-
თან ერთად იბრძოდნენ დიდ სამამულო ომ-
ში, ბევრჯერ კი გმირების სიკვდილის შემ-
დეგაც მათი სახელით განაგრძობდნენ ბრძო-
ლას ომის ქარცეცხლში. ცეცხლოვან სტრი-
ქონებს, ტყვიასავით სიტყვას ტყვია არ ეკა-
რებოდა, ცეცხლი ვერ წვადა, წყალი ვერ
წვდებოდა.

1941-1945 წლების ქართულ პოეზიაში
პირველი პოემაა გ. აბაშიძის „ძღვეის ქელი“,
რომელიც ჩვენი ქვეყნის უღრკ ქედს —
კავკასიონს მიედევნა. მასთან ერთად კავკა-
სიონს უმღერა ა. გომიაშვილმა ლირიული
პოემით „დარიალი“.

ქართულ ფრონტულ ლირიკასთან ერთად
იბრძოდა სამამულო ომის პერიოდის ეროვ-
ნული პროზაც: კ. გამსახურდიას ტეტრალიო-
გიის „დავით აღმაშენებლის“ პირველი წიგ-
ნი, შ. რადიანის მოთხრობები „თამბაქო“,
„განგაში“, ლ. ქიაჩელის „მამა და შვილი“,
„მთის კაცი“, კ. ლორთქიფანიძის „როგორ
მოკვდა მოხუცი მეზღურა“, „უსახელო მად-
ლობი“, გ. ნატროშვილის ნოველები „ბიჭი“,
„ჩექმები“, „მედიცინის და“, დ. შენგელიას
„მეოთხე ძმა“, „შურისძიება“, „მოვალეობა“,
„წითელი ყაყაჩო“, რ. გვეტაძის „მართალი
ნოველები“, მ. მრევლიშვილის „ხანჯალი
ოქროს ნაქდევით“, ფრინტელი მწერლის ა.
ლომიძის „ძველი კაპიტანი“, „მამა“, „ცეცხლ-
ფარეში“, ა. ბელიაშვილის „ბესიკი“, ს. თა-
ვადის „კავკასიონის კარიბჭესთან“, რ. ქორ-
ქიას „უკვლავან სახლში“, ი. ლისაშვილის
„შერმადინი“, გ. ჩიქოვანის „მეორე შეხვედ-
რა“, ი. მოსაშვილის „სადგურის უფროსი“,
კ. ლორთქიფანიძისა და ი. მოსაშვილის
„ჩვენ ვნახეთ ისინი“, ს. შანშიაშვილის „ქრწე-
ნისის გმირები“, გ. შატბერაშვილის „ფიქ-
რის მთა“, ა. ქუთათელის „აირისპირი“, „პარ-
ტიზანები“, ს. კლდიაშვილის „ირმის ხევი“,
გ. მდიენის „ბატალიონი მიდის დასავლეთი-
საკენ“, მოსკოვის ცის ქვეშ“, დ. გოთუას
ისტორიული დრამები „მეფე ერეკლე“, „უძ-
ლეველი“, პ. კაკაბაძის „ვახტანგ გორგასა-
ლი“, ი. ვაკელის „თამარ მეფე“, ა. სამსონი-
ას „ბაგრატიონი“, მ. ჯაფარიძის „უამთაბერის
ასული“, კ. კალაძის „ერთი ღამის კომედი“,
გ. ბერძენიშვილის „ტირიფის ქვეშ“ (ი. ბა-
ბალაშვილი, „საქართველო დიდი სამამულო



ომის წლებში, 1941-1945 წ. "გამომცემი საბჭოთა საქართველო", 1977 წ. გვ. 232-234).

ომის პირველივე დღეებში ცნობილი კრიტიკოსი ბესარიონ ულენტი ხაზგასმით აღნიშნავდა მხატვრული სიტყვის საბრძოლო შემართებას, იგი მიუთითებდა, რომ გ. ლეონიძის ლირიკის დროშას ლოზუნგად აწერია პოეტისავე სიტყვები, რაც სრულყოფილად ახასიათებს მის შემოქმედებას — „ლექსს მივუყვარებ ბრძოლის ხმა“. ხალხმა მამინვე იტყაყა ს. ჩიჭოვანის ლექსი, მიძღვნილი კამიტან გასტროლსადმი, ა. მამაშვილის „ზღვის არწივი“ (გმირ მფრინავ წურწუშიაზე), ალ. აბაშელის „ჩვესურ ტანკისტს“, გ. აბაშიძის ბალადა „მტრები“, კ. კალაძის „უსახელო მთის ბალადა“, რ. გვეტაძის პოემა „ლელა“, ი. ნონეშვილის ბალადა „ჩვიდმეტი“, გ. კაკაბიძის ლექსი-მოწოდება „ბედნიერების გადასარჩენად“ და სხვა.

ომის დაწყებისთანავე გაზეთ „საბჭოთა აფხაზეთში“ მრისხანედ გაისმა აფხაზეთის სახალხო პოეტის დიმიტრი გულიას ხმა: „უღმებო, კოლმეურნეებო, ინტელიგენციო მზად არიან მკერდით დაიცვან თავიანთი მშვენიერი სამშობლო. ჩვენ არ დავიშურებთ ჩვენს სისხლს და თეთი სიცოცხლესაც. საბჭოთა ხალხი უჩვენებს მტერს თუ რას ნიშნავს მასთან ომი და 200 მილიონი თავისუფალი ხალხის აღშფოთება“. აფხაზურ გაზეთ „აფსნი ყაფში“ მეზივით გავარდა მისივე ლექსი-მოწოდება „ვმუსროთ მტერი“.

„საბჭოთა აფხაზეთში“ დაიბეჭდა ხ. ბერულავას ლექსი-განკარგულება:

იარაღთან, იარაღთან! ბრძოლა ახლა გვეკირია, დაე, ბრძოლის გმირი გახდეს, ვინც ლაზგების გმირია!

(გაზეთი „საბჭოთა აფხაზეთი“, 1941 წ. 12 ოქტომბერი).

საბჭოთა პატრიოტის აღზრდის სამსახურში იყო ჩაყენებული არა მარტო მხატვრული და პუბლიცისტური სიტყვა, არამედ საბჭოთა ხელოვნების ყველა — დაუ თუ მცირე დარგი, უდიდესი შემოქმედებათი არსენალის ყველა საშუალება და იარაღი: ოქერა, თეატრი, კინო, გრაფიკა, სკულპტურა, ფერწერა, რომლებიც თავიანთი ოლიმპოდან — საკუთარი საცეცხლე პოზიციიდან უტევენ მომხდელ მტერს. ქართული მწერლობის რაინდმა შ. დადიანმა „პატარა კახის“ პატრიოტულ მოტივებზე დაწერა ლიბრეტო ვ.

გოკიელის ოპერა „გელასათვის“. ს. შანშიაშვილმა კვლავ გააცოცხლა „კრწანისის გმირები“ და კვლავ ბრძოლის ველზე მოუწონათ, დაიდგა სუმბათაშვილი-იუჯინის „დიდი მოურავი“, ლ. გოთუას „ერეკლე მეორე“. ი. ტუტუას ოპერა „სამშობლო“, ა. ანდრიაშვილის „კაკო ყაჩაღი“, გ. კილაძის „ლადო კეცხოველი“. თბილისის გრიბოედოვის სახელობის რუსულმა სახელმწიფო თეატრმა მყურებელს უჩვენა ა. პერენცევის „ფრთხილანა გვარი“, სომხური დრამის თეატრმა ბენიკ სეირანიანის „სისხლი სისხლის წილ“, „გევორჯ მარზპეტუნი“, ომის გამოცხადების შემდეგ ყველაფერი სუნთქავდა პატრიოტული სულისკვეთებით. საბალეტო სექტორებიც კი ბრძოლის თემატიკით იყო ნაკარნახევი, — მაგალითად, ა. ბალანჩივაძის „მთების გული“.

ანტიფაშისტურ სექტორებს შორის, რომლებიც პატრიოტულ და სამხედრო თემატიკას წარმოსახავდნენ, პირველ რიგში უნდა მოვიხსენიოთ რუსთაველისა და გრაზოდოვის სახელობის თბილისისა და სოხუმი თეატრების დადგმა — ფ. ვოლფის „პროფესორი მამლოკი“, შ. დადიანისა და რ. ქორჭიას „ხალხი აღსდგა“, ს. კლდიაშვილის „კაცკასის ეპოპეა იორის ხევი“, კ. სიმონოვის „პაბუკი ჩვენი ქალაქიდან“, კორნეიჩუკის „უკრაინის ტრამალები“, გ. გაბუნიას „მზის ამოსვლაზე“, გ. მდივნის „ბრძანება ფრონტისადმი“, „მატალიონი მიდის დესავლეთისაკენ“, ფინისა და ჰუსის „ბერლინის გასაღები“ და სხვა. ყოველ მათგანს აერთიანებდა სამამულო ომის თემა. „ბერლინის გასაღების“ შექმნას ასეთი ისტორიული ფაქტი დაედო საფუძვლად: „ლენინგრადის ერთ-ერთ მუზეუმში ინახება რუსული იარაღის ალაფი, შენანიშნავი ნდავლი — ბერლინის გასაღები, რომელიც რუსთა ჯარებმა 1760 წელს დაიკავეს“.

ჩვენი საუკუნის ორმოციანი წლების სასიცოცხლო მნიშვნელობის ძვრები კინობიექტივის ობიექტურობით ასახა ქართულმა ეკრანმა. ამ საშვილიშვილო საქმეში კინოსტუდია „ქართულმა ფილმმა“ განსაკუთრებული როლი ითამაშა. მან დაიწყო მისი დადარჩინა მილიონობით ადამიანი და ქალაქი, რომლებიც გმირის სიკვდილით დაეცნენ დიდ სამამულო ომში, შემოინახა უკვდავი საბრძოლო კადრები. ეს მხოლოდ კინოს შედეგია

და თავისი უკვდავი სიტყვა ომებინად თქვა საქართველოს მხატვრულმა ეკრანმა და კინოპლემბისტიკამ.

საქართველოს სსრ კინემატოგრაფიას, საბჭოთა კინოს მუშაეთა მრავალათასიან არმიასთან ერთად, იშვიათი როლი, განსაკუთრებული ადგილი და პატივი ხვდა წილად. ამ ომში მისი დანიშნულება განუზომლად გაიზარდა და გარკვეულად გაუთანაბრდა პრესის ფუნქციას. კინობიექტივი როგორც მასების კოლექტიური პროპაგანდისტი და აგიტატორი, ამ დღეებში მგზნებარე ტრიბუნად იცა. დავასახელოთ ზოგიერთი: „ალექსანდრე ნეველი“, „პროფესორი მამლოკი“, „მოუხელთებელი იანი“, „სახალხო შურისმძიებლები“, „ტანკისტები“, „ესკადრილია № 5“, „ფორპოსტი“, „სადარაჯო ჯიხურში“, ნ. შენგელაიას „ის კიდევ დაბრუნდება“, ლ. ვარლამოვისა და შ. ჩაგუნავას „კავკასიონი“, ა. ზარხისა და ი. ხეიფიციას (თბილისის კინოსტუდიაში გადაღებული) „მალახოვის ყორღანი“ (სევასტოპოლის დაცვაზე). გამოჩენილი საბჭოთა კინორეჟისორი მ. ჭიაურელი პ. პავლენკოსთან ერთად იმ დღეებში უკვე იწყებდა მუშაობას ფილმზე „ფიცი“, რომელსაც დიდი აღიარება ელოდა. იწერებოდა სცენარები: კ. გამსახურდიას „დავით აღმაშენებელი“, ა. ბელიაშვილის „ბესიკი“, შ. დადიანის „სანჭაროს ბილიკი“, დოკუმენტურ-ქრონიკალური სტუდია ამზადებდა სრულმეტრაჟიან ფილმს „საქართველო სამამულო ომის დღეებში“, „გენერალ-პოლკოვნიკი ლესელიძე“, კინონარკვევებს „ნაზიმოველები“, „ფრონტი ზღვაზე“.

ავილოთ ასეთი მაგალითი — სხვას რას შეეძლო, ვთქვათ, ისეთი მაღალი მორალურ-პოლიტიკური ეფექტი ჰქონოდა, როგორც მოახდინა დოკუმენტურმა ფილმმა „ჩვენი ჯარების პარადი წითელ მოედანზე, 1941 წლის 7 ნოემბერს“.

ერთი წუთით წარმოვიდგინოთ შემზარავი დღე და საათი! ჰიტლერული ურდოები, რომლებმაც გადათელეს მთელი ევროპა და გამამაგებით მოიწვედნენ წინ. ჩვენი რადიო, გაზეთები დაუფარავად ეუბნებოდნენ საბჭოთა ხალხს, რომ სოციალისტური სამშობლო განსაცდელში იყო. გერმანული „ტელეფუნკენებიდან“ გაისმოდა სალაშქრო სიმღერები, ფაშისტური მარშები.

არცერთი ნაბიჯი უკან, უკან მოსკოვია! —

ერთი ძვერით ფეთქავდა სამშობლოს გულსისხლით გაოგნებული და წარმატებები გაბრუნებული ფაშისტური გერმანული ლერი თავის ხროვას საზეიმო აღთქმას აღლევდა, რომ ოქტომბრის რევოლუციის XXIV წლისთავზე კომუნისტურ დელაქალაქში, მოსკოვში, წითელ მოედანზე გამართა და ვერმახტის ჯარების პარადს, რომელსაც პირადად ადოლფ ჰიტლერი მიიღებდა. „მართლაც“ — 1941 წლის 7 ნოემბერს მოსკოვში, როგორც ყოველთვის, წითელ მოედანზე გაიმართა ჯარების პარადი, მაგრამ არა ვერმახტის შეიარაღებულ ძალთა, არამედ სსრ კავშირის შეიარაღებულ ძალთა პარადი და იგი მიიღო სსრ კავშირის შეიარაღებული ძალების მთავარსარდალმა ი. სტალინმა. მოსკოვი ცეცხლის რკალში იყო იწვოდა ცა და მიწა. წითელ მოედანზე კი მაგზოლუქუმის წინ, მწყობრად მიაბიჯებდნენ პირდაპირ ფრონტისაკენ მიმავალი წითელი არმიის ნაწილები. ამის წარმოდგენაც კი ძნელი იყო, მაგრამ ეს იყო ფაქტი. ეკრანმა დოკუმენტური კინოს ობიექტურობით დააფიქსირა ეს ფაქტი და რამდენიმე დღეში ჩვენი უკიდვანო სამშობლოს ყველა კუთხეში საბჭოთა ადამიანები სიამაყით, იმედით შეტკეროდნენ „კინო-ფანჯარას—ეკრანს, რომელზეც უჩვენებდნენ ფილმს „ჩვენი ჯარების პარადი წითელ მოედანზე 1941 წლის 7 ნოემბერს“. ისინი გულდაჯერებით ადევნებდნენ თვალს, როგორ დგას მშვიდი, თავის ძალებში დარწმუნებული მოსკოვი. თოვს. სტალინი ამბობს სიტყვას“ (გაზეთი „ზარია ვოსტოკა“, 1941 წ. 31 დეკემბერი). გაზ. „კომუნისტში“ ვკითხულობთ ქართველი კინემატოგრაფისტის კ. გოგაძის „ჩვეულბოვი“ ინფორმაციას სათაურით „კინოაპარატების ბრძოლის ველზე“ (გაზ. „კომუნისტი“, 1944 წ. 2 იანვარი). კინორეჟისორები ირ. კანდელაკი, ოპერატორები ლევან არხუშანიანი და ოთარ დეკანოსიძე ცეცხლის ხაზზე გავიდნენ არა შუშანიანთა და ხელუყმბარით, არამედ თავიანთი უცვლელი იარაღით — კინოაპარატით. მაგრამ, როგორ არ ჰგავდა ეს ასპარეზი კინოგადასაღებ მოედანს. ათასჯერ შეხვდნენ ისინი სიკვდილს პირისპირ, ათასჯერ ჩახედეს თვალში და ათასი ცეცხლისა და წყლის გავლით ათობით ათასი უკვდავი კადრი შექმნეს. „თავზეხელაღებულით“ კინო-ჯგუფმა ნალჩიკში, არმავირში, ქერჩში, ფეო-

დოსიაში, ნოვოროსისკში, ტამანსა და ჩრდილო კავკასიის ფრონტებზე გადაიღეს დოკუმენტური კინონარკვევი „ქრმანელთა ავანტიურის დასასრული კავკასიაში“.

გაზეთი „ზარია ვოსტოკა“ 1944 წლის 18 აპრილს აქვეყნებს ინტერვიუს თბილისის კინოსტუდიის დირექტორ პაატა კობახიძესთან, საიდანაც ირკვევა, რომ დიდი სამამულო ომის პერიოდში საქართველოს კინოსტუდიამ თავისი შემოქმედებითი პავილიონებიდან გამოუშვა 15 დოკუმენტური კინონარკვევი, 200 ჟურნალი. აქვე აღინიშნა, რომ ბევრი კინემატოგრაფისტი იარაღითა და კანოზებით იბრძვის თავის სამოქმედო უბანზე. პარტიამ ღირსეულად დააფასა ქართველ კინემატოგრაფისტთა საბრძოლო წვლილი გამარჯვების საქმეში და ომის ვითარებაში განსაკუთრებული წარმატებებისათვის 1944 წლის 14 აპრილს საქართველოს კინოსტუდიას მიაკუთვნა უმაღლესი ჯილდო — ლენინის ორდენი.

საბრძოლო ჰანგზე იყო მომართული საბჭოთა საქართველოს მუსიკალური ხელოვნებაც. სიმღერას ომის პირველი დღეებიდანვე შეეხო „მობილიზაცია“, იგი პირველი დღიდანვე გაიწვიეს ცეცხლის ხაზზე. ომის დაწყებიდან მე-19 დღეს გაზეთი „ზარია ვოსტოკაში“ გაჩნდა ცნობა სათაურით „საბრძოლო სიმღერები“, რომელიც გვაუწყებდა, რომ საქართველოს სსრ სახკომსაბჭოს ხელოვნების საქმეთა სამმართველოს სპეციალურმა კომისიამ, მოისმინა რა 30 მხედრული სიმღერა, ერთხმად მოიწონა ი. გოკიელის „სალაშქრო“ (გ. ტაბიძის ტექსტზე), შ. თაქთაქიშვილის „დღის სიტყვა“, შ. ახმაიფარაშვილის „საბრძოლო“, ი. ტუსკიას — „სამშობლო გვეძახის“, ლ. ფალიაშვილის — „წითელარმიელი“. რედაქცია გვატყობინებდა, რომ მალე ზ. ფალიაშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო ოპერისა და ბალეტის თეატრის, ფილარმონიისა და საქართველოს სსრ საესტრადო ბრიგადები ამ სიმღერებს ფრონტზე ჩაიტანდნენ.

1941 წლის 5 ნოემბრის „ზარია ვოსტოკა“ იტყობინებოდა, რომ ქართველი კომპოზიტორები ვატაკებით მუშაობდნენ სამამულო ომის თემატიკაზე. ა. კერესელიძე სახალხო გიმნის — ა. წერეთლის „ზაში-აჩუის“ თემაზე უკვე შეუდგა ოპერის წერას, მ. გორკის ნაწარმოების „ქარიშხალს“ მიხედვით

კ. მეღვინეთუხუცესი ქმნიდა „V სამხედრო სიმფონიას“, დ. სლიაპოვი ვოკალურ-სიმფონიურ პოემას „წინ!“ შ. თაქთაქიშვილი კროტიკოვი სიმღერების ციკლს „საბჭოთა მზვერავი“ და „ომის დღეებში“.

1944 წლის 17 დეკემბერს, ვაგანია ომის ვითარებაში, დაიწყო ამიერკავკასიის მოძვე რესპუბლიკების მუსიკალური ხელოვნების დეკადი, რომელსაც გაზეთმა „კომუნისტი“ მიუძღვნა სპეციალური გვერდი.

ქართველ კომპოზიტორთა ინტერვიუდან ჩანს, რომ კომპოზიტორი ა. მაკავარიანი ი. ქავჭავაძის ნაწარმოების მიხედვით ქმნიდა ერთმომედებიან ოპერას „დედა და შვილი“, ი. გოკიელი — პატრიოტულ ოპერას „გიორგი მეექვსე“, შ. მშველიძე ამთარებდა ორატორიას კავკასიის გმირული დაცვაზე, ხოლო რ. ვაზიჩვაძემ დაწერა სამი მარში ქართული დივიზიებისათვის (ვაზ. „კომუნისტი“, 1944 წ. 17 დეკემბერი).

იმხანად, მთასა თუ ბარში, შინ თუ გარეთ, გაისმოდა მხოლოდ ერთი ჰანგი — გმირული ბრძოლისა და შრომის სადიდებელი, რომელიც ახალი საგმირო საქმეებისაკენ მოგვიწოდებდა. ამ განწყობილებით იკითხება ყოველი საგაზეთო ინფორმაცია, ყოველი სტრიქონი, რომელიც რესპუბლიკის პრესამ ვერაგ მტერთან მებრძოლ საქართველოს ხელოვნების მუშაკთა შემართებას მიუძღვნა. ავილოთ, თუნდაც, ეს ორსტრიქონიანი ინფორმაცია.

„აშულთა კონცერტები“

რესპუბლიკის კოლმეურნეობებში და საძოვრებზე, მწყემსებში მოსავლის აღების დროს ოთხთვიანი მოგზაურობიდან დაბრუნდა აშულთა ჯგუფი — ძველი ოსტატი ცნობილი სადიხი, ახლები — შაჰ ჰასანი და სულიეიანი.

ისინი მღეროდნენ პატრიოტულ სიმღერებს სამშობლოზე, წითელ არმიასზე, ქალებზე, ჯარში წასული ქმრები რომ შეცვალეს“ (ვაზ. „კომუნისტი“, 1942 წ. 29 იანვარი).

„სამამულო ომისადმი მიძღვნილი ჰუსანთა (აშულთა) სიმღერები შევიდნენ ხალხური ხელოვნების ოქროს ფონდში, ეს სიმღერები აღვივებდნენ მაღალ პატრიოტულ გრძნობებს“, — მართებულად შენიშნავს ისტორიულ მეცნ. დოქტორი კ. ცქიტიშვილი.

თავიანთი მებრძოლი სიტყვა თქვეს სახვითი ხელოვნების ოსტატებმა, რომლებმაც სამამულო ომის დღეებში, შეუდგნენ რა იმ

დღეთა უკვდავების ასახვას, სიცოცხლეშივე დაუღვეს ძეგლები დიდი სამამულო ომის გმირებს (ი. ნიკოლაძისეული გენერლების კ. ლესელიძისა და პ. ჩანჩიბაძის სკულპტურული პორტრეტები, თ. აბაკელიას „კავკასიის დაცვა“, „დაჭრილი პარტიზანი“. ფერწერული ტილოები — ი. თოიძის „ფაშისტთა მხეტობა“, საქვეყნოდ გამჟღავნებული პლაკატი „დედა-სამშობლო გვეძახის!“, რომელმაც მოიარა მთელი ჩვენი ქვეყანა და ბრძოლით მიიღწია ბერლინამდე, „კავკასიის დაცვათ“, სსრ კავშირის გმირის მ. ვახოკიძის პორტრეტი, მ. თოიძის „საქართველოს ქალები ფრონტს უმზადებენ საჩუქრებს“, პლაკატების სერია „ხიშტი და კალმით“, ვ. თოფურაძის „პარტიზანი“, ს. ნადარეიშვილის „გმირის დაბრუნება“, უ. ჯაფარიძის „დაჭრილის მოწოდება“, ლ. გუდიაშვილის „მოძალადე“, „ფაშისტის დიდულოვნება“, „აგრესორის ულტიმატუმი“ და სხვა: ყოველივე ეს უკვდავ გმირთა გალერეის ბრწყინვალე ძეგლებია.

დიდი სამამულო ომის ქართველ ხელოვანთა შემოქმედებითი შრომის მიზანი ზუსტადაა ჩამოყალიბებული სახალხო მოქანდაკის ი. ნიკოლაძის ახალი ნაშუქვერებისადმი მიძღვნილ ინფორმაციაში: „ცნობილი ფრანგი მოქანდაკე, ვოლტერის ქანდაკების ავტორი გუდონი ამბობდა — მოქანდაკის უმაღლესი მიზანი სამშობლოსათვის სახელისა და დიდების მომტანი ადამიანების უკვდავი სახეების გამოძერწვაო. სამამულო ომის დღეებში ნიკოლაძის შემოქმედებითი აზრი მიმართულია სწორედ მაღალი პატრიოტიზმის გრძნობის მატარებელი ადამიანების ასახვისაკენ“ (გაზ. „ზარია ვოსტოკა“, 1953 წ. 31 ოქტომბერი). 1942 წლის საახალწლო ინტერვიუში ქართული ქანდაკების დიდოსტატმა ი. ნიკოლაძემ განაცხადა: „როცა ფაშისტები დაეცნენ ჩვენს ქვეყანას, მე ხელი მოვიკიდე ომის თემას. გადაწყვიტე შევქმნა უძლეველი საბჭოთა მეომრის სახე და მონუმენტში განვაზოგადო მისი დამახასიათებელი ღირსებები: სიმამაცე, პატიოსნება, ინტელექტი და დიდი ფიზიკური ძალა. მე ახლა მთელ ჩემს შემოქმედებას მივუძღვნი ამ ძნელ ამოცანას“ (გაზ. „სოვეტკან ვრასტანი“, 1942 წ. 1 იანვარი).

ქამდაკრული სტრიქონებიდან თქვენ თვალწინ გადმოლიან გმირები, ცოცხლებიან, ია-

რალს ისხამენ, ქედზე კაცს უხმობენ, გროვდებიან, ტბორდებიან, ერთ ტალღად ექცებიან და ნაპირს ასკდებიან. აგერ, სახალხო ლაშქარს შეუერთდა სამი ძმა... არა ისტორიული შალვა, ბიძინა და ელიზბარი... არც გიორგი სააკაძე და არც ზეზვა გაფრინდაული, ესენი ახალი გმირები — გუდანელები არსენ, ყუნჯა და კოლა წიკლაურები არიან. გარდასულ დღეთა კი არა, დღევანდელი დღის გმირები, ხევსური პატრიოტები (გაზ. „კომუნისტი“, 1942 წ. 12 სექტემბერი). „ქართველის დედამ“ ქართლელმა მარიამ ფირუაშვილმა სოფელ კარალეთიდან, მოიყვანა თავისი ექვსი ვაჟაკი ვასა, დთა, გრიშა, ლენტო, არსენა, ვახტანგი — ევა, ამ დღისთვის გაგიზარდე, მამულო, შვილი. ჩაიბარე, იმსახურე, მათი სიცოცხლე შენ გვეკუთვნის“ (გაზ. „კომუნისტი“, 1942 წ. 28 აპრილი).

და ასე დაუსრულებლივ. გმირული აწმყო, შობილი გმირული წარსულისაგან, შობდა ახალ გმირებს. აკი გამოჩნდა კიდევ ბრძოლის ველზე ახალი ძველი ცხრა ძმის მეთათე ძმა, ოცუელის მეთათური ხერხეულიძე (გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1942 წ. 10 ივლისი).

„მეისტორიე, წიგნი დახურე და ახალ გმირებს მიახყარ ყურიო“ — სამამულო ომის პირველსავე წელს შეახსენებდა ი. გრიშაშვილი მემატანეს.

მთელი ეს შემოქმედებითი გაქანება მამართული იყო ერთი სასიცოცხლო მიზნისაკენ — აღგვეზარდა ნამდვილი საბჭოთა პატრიოტი, რომლისთვისაც არ არსებობდა უფრო მაღალი ინტერესი, ვიდრე სამშობლოს სიყვარულია. ყოველივე ეს საბჭოთა ადამიანს ძერწავდა გმირად, რომ განკითხვის ყამს იგი წარაშუქნებლად დამდგარიყო იქ, სადაც წყდებოდა სამშობლოს ბედი, რომ ყველა მშობელს უდრტვინველად ეთქვა ის, რაც დიდმა ილიამ ორ სტრიქონში ჩამოასან, — „ევა, ამ დღისთვის გაგიზარდე, მამულო, შვილი, სიცოცხლე მივეც, რომ შეიძლოს შენთვის სიკვდილი“.

ქართული კანფაზისა და ორატორიის განვითარების გზები

მანანა ხეთისიაშვილი

პარტული კანტატა-ორატორიული ენარის გენეზისის საკითხი დაკავშირებულია სამ წყაროსთან: ეროვნულ საგუნდო ეპოსთან, ქართულ პროფესიულ მუსიკასთან და რუსულ საბჭოთა კანტატასა და ორატორიასთან.

I — ეროვნული საგუნდო ეპოსი: ქართული ხალხური სიმღერების მასშტაბურობა, მათში გაბატონებული მხატვრული აზრის განვითარების სიუჟეტურობა, თხრობის ეპიკური მანერა, ხალხის სახის ფრესკული წარმოსახვა პერსონიფიკაციის მომენტების გათვალისწინებით და, აქედან გამომდინარე, შესრულების რესონანსორული ხერხების გამოყენება, პოლიფონიური საგუნდო წყობა, ორატორიულობის ნიშნებზე შეტყუვლებენ და ენარის ნაციონალურ წანამდევრებს ქმნიან.

II — ქართული პროფესიული მუსიკა: მხედველობაში მაქვს ზ. ფალიაშვილის ოპერა „ახესალომ და ეთერი“, რომელიც ფაქტიურად ოპერა-ორატორიის წარმოადგენს და ნ. სულხანიშვილის გუნდები.

ქართული კანტატისა და ორატორიის წარმოშობის ისტორია რამდენადმე ანალოგიურია ქართული სიმფონიის წარმოშობის ისტორიას. ისევე, როგორც „სიმფონიის ჩვენში უფრო ადრეული მოვლენაა, ვიდრე თვით სიმფონია“¹, ასევე ორატორიულობაც. იგი ქართული მუსიკალური კულტურის უმთავრესი ნიშან-თვისებაა, მისი ბუნების უძირითადესი მხარეა და ბევრად უფრო ადრე ჩამოყალიბდა, ვიდრე თვით ორატორია.

III — რუსული საბჭოთა კანტატა და ორატორია: ქართული კანტატისა და ორატორიის განვითარების გზა მჭიდროდაა დაკავშირებული მთელი საბჭოთა და განსაკუთრებით რუსული საბჭოთა კანტატა-ორატორიული ენარის წარმატებებთან. რუსული საბჭოთა მუსიკის ისეთი კორიფეები, როგორც არიან ს. პროკოფიევი და დ. შოსტაკოვიჩი, ხოლო მოგვიანებით გ. სვირიდოვი, თავისი შემოქმედებით გავლენას ახდენენ ქართული კანტატა-ორატორიული ენარის საუკეთესო ნიმუშებზე და რიგ შემთხვევაში კიდევ განსაზღვრავენ მათ საერთო იდეურ-ემოციურ ჩანაფიქრს.

ამრიგად, ქართული კანტატისა და ორატორიის გენეტიკური ფესვები, ერთის მხრივ, ეროვნული კულტურით განისაზღვრება, ხოლო, მეორეს მხრივ, საბჭოთა მუსიკალური ხელოვნების შესაბამის ენარებს უკავშირდება. იგი წარმოადგენს საბჭოთა კანტატისა და ორატორიის განვითარების ისტორიის ერთ-ერთ საინტერესო, ეროვნულ ნიადაგზე აღმოცენებულ განშტოებას, წარმართულ მასთან უშუალო კონტაქტში და უამრავი თანმხვედრი მომენტის შემცველს. აქ, უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს ერთიანი იდეური საფუძველი, საერთო ამოცანები და მათი მაღალმხატვრული გადაჭრა ეროვნული თვითმყოფადობის გათვალისწინებით.

ქართული კანტატისა და ორატორიის განვითარების გზები უშუალო კავშირშია როგორც ზოგად მუსიკალურ-ისტორიულ პროცესებთან, ასევე ეროვნულ კულტურის თავისებურებებთან. აღნიშნულის საინტერესოა შეიძლება დავასახელოთ ლეონიშვილ-საკენ სწრაფის ტენდენცია, რომელიც დიდ გამოხატულებას პოულობს გარკვეული პერიოდის როგორც საბჭოთა, ასევე დასავლეთ ევროპულ მუსიკაში (ცებერნი, პულენცი), მაგრამ ეს ტენდენცია ხომ ამავე დროს ქართული კულტურისთვისაც ესოდენ მახლობელია, ამავე შეტყუვლებენ ჩვენი ფრესკები-სიტყვაძმუნნი და საოცრად ლეონიშურნი; ქართული ხუროთმოძღვრება, ზედმეტი დეტალების გარეშე და ერის სულიერი პოტენციის გადმოცემის; ქართული სიმღერა, ამოღებული და „ფართო შტრიხის“ პრინციპით მოწვედილი. შეიძლება, აგრეთვე, აღინიშნოს ქართული კანტატისა და ორატორიისათვის დამახასიათებელი ისეთი ტენდენცია, როგორიცაა მაგალითად, დედის სახის წინა პლანზე წამოწევა და მისი სიმბოლური გააზრება. სამშობლოსა და დედის სახის გაიგებება რუსული საბჭოთა კანტატა-ორატორიული ტრადიციების ათვისებითაა მომდინარეობს და დასაბამს ი. შპორინის კანტატაში „კულევოვის ველზე“ პოულობს. ამავე დროს, აღნიშნული ტენდენცია ორგანულად ეხმარება ეროვნული კულტურისა და განსაკუთრებით ლიტერატურის ტრადიციებს, გამჭვალულს ქართველი დედის უკვდავი სახეებით. როგორც ცნობილია, ქართულ ლიტერატურაში ქალი, უპირველეს ყოვლისა, იყო არა რომანტიკული ტრადი-

¹ ესარგებლობ პროფ. ლ. დონაძის გამოთქმით.

ღების საგანი, არამედ დედა — მამულისათვის შეიღების აღზრდელი და მისი უკუდავი გმირების აყენის დამრწევი. იგი იყო განზოგადებული სახე სამშობლოსი, მისი სიამაყისა და ძლიერების სიმბოლო.

აქვე გავიხსენებთ ქართული კანტატისა და ორატორიის ერთ-ერთ ორგანულ ტენდენციას, პოლიფონური ხერხების პარაორბიტული გამოხატულის. რაც, ერთის მხრივ, განპირობებულია XX საუკუნის მუსიკალური ხელისების საერთო სტილის ტენდენციით, ხოლო, მეორეს მხრივ, ეროვნული ტრადიციებით, სახელდობრ, ქართული ხალხური სიმღერის პოლიფონური ხასიათით.

ქართული კანტატისა და ორატორიის განვითარების ისტორია მოიცავს სამ ეტაპს (მხოთვევა ქართულ საპოეზო მუსიკატენდენციის პრაქტიკულ დონაზე მიერ შემოღებულ პერიოდიზაციას), რომელთაგან პირველი (1927-1945), ნაყოფიანად სინტეზურს, აღნიშნული თანარების ადრეული ნიმუშების შექმნითა და ამის პერაოდში დაწერილი ნაწარმოებებით განისაზღვრება: მეორე 1946-1956, — აღმავლობის, — მნიშვნელოვანი მხატვრული ქმნილებებით მიღიდრდება და მესამე (1957 წლიდან), — კულმინაციურა, — დღევანდელ დღემდე გრძელდება.

პირველი ეტაპის დასაწყისი 1927 წლით თარიღდება. ეს ის წელი გახლავთ, როდესაც საფუძველი ეყრება სახელმწიფო აკადემიურ გუნდს² და იწერება პირველი კანტატები. მხედველობაში მაქვს მბაღანჩივას ერთნაწლიანი კანტატა „დიდება ზამისს“ და ზ. ფალიაშვილის კანტატა, მიძღვნილი ოქტომბრის რევოლუციის 10 წლისთავისადმი.

ორივე კანტატა თანამედროვეობის თემაზეა დაწერილი და უკავშირდება გარკვეულ თარიღს. ორივე კანტატა აღმოჩენილია ეროვნულ ფოლკლორსა და რევოლუციურ მიმნებზე დაურდნობის შედეგად („ინტერნაციონალი“ „მარსელიეზა“), ორივე მოფირებულია პლენურული მუსიკის ნიმუშებზე (აქედან — სასულე ორკესტრის გამოყენება) და სდიდებელ-პოთეოზიური ნაწარმოებების რიცხვს განეუფუნება. ამ კანტატებში პირველი ნაბიჯებია გადაღმული თანამედროვეობის თემის დაუფლები-საქენ, რომელიც ძირითადად თემატიკით განისაზღვრება და ვერ აღწევს თავს ერთგვარ სქემატიზმს. ეს გასაგებია. თანამედროვეობის თემის ათვისების გზაზე საბჭოთა მუსიკა წააწყდა მთელ რიგ სინთეზებს, რომლებიც ვერ გადაილახა ქართული კანტატის ამ ადრეულ ნიმუშებშიც.

მსგავს სურათს ვხვდებით 50-იან წლებშიც, რაც კლავტ ერისა და იმავე წელს (1937) შექმნილი ორი ნაწარმოებით აღინიშნა. ესენია კოლექტიური კანტატა (ქართული საბჭოთა პოეტების ტექსტებზე), დაწერილი რუსული საბჭოთა კოლექტიური ორატორიის („ოქტომბრის გზა“) მიზაქით და რ. გაბიჩაძის ორატორია „ვეფხისტყაოსანი“.

ქართული კანტატისა და ორატორიის განვითარების პირველ ეტაპზე ცალკე ყურადღებას მოი-

თხოვს სამამულო ომის პერიოდი (1941-1945). რამელიც წინა პლანზე წამოსწევს სამშუგუფუნადეციის თემას. ომის თემაზეა დაწერილი: „სუფრავა“ შვილის კანტატა „კავკასიონი“ (1943), ნ. ნარიშკინის ორატორია „საბჭოთა არმიის გაცოლება“ (1943), ვ. ცაგარევილის კანტატა „ლომგულოვანი“ (1944) და მ. თაქაიშვილის კანტატა „კავკასიონის დამცველები“ (1947).

დასახელებული ნაწარმოებებიდან გამოირჩევა ნ. ნარიშკინის ორატორია, რომელიც ამ თანრის პირველი მოზოტიური ქმნილებაა. ნ. ნარიშკინის ორატორიაში მოსწინა ამ პერიოდის საბჭოთა კანტატა-ორატორიულ თანრში გამოკეთილი ზოგიერთი საერთო ტენდენციის ანარკელი, ისეთების, როგორცა, მგაღათად, სიუეტური კომპოზიციების უარყოფა, დედის სახის გამოყენება და თანრთა ურთიერთშედრება. ეს უკანასკნელი კანტატი-სა და ორატორიის ისტორიული გზის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ტენდენციაა სხვადასხვა რაკურსით წარმოდგენილი თანრთა ევოლუციის თითოეულ ეტაპზე.

ქართული კანტატისა და ორატორიის უნეთორების მეორე ეტაპი მოიცავს 1946-1956 წლებს. ეს წლები მიჩნეულია საბჭოთა კანტატისა და ორატორიის მთელი რიგი მნიშვნელოვანი ნიმუშების შექმნისა და, ამავე დროს, ზოგიერთ არასწორი ტენდენციის გაბატონების წლებად.

1946-1956 წლებში კანტატა-ორატორიული თანრი ძალზე პოპულარული გახდა. გაიზარდა ამ თანრებში მომუშავე კომპოზიტორთა რიცხვი. გაფაროვდა კანტატებისა და ორატორიების თემატიკა და ამაღლდა მხატვრული დონე. პატრიოტიული თემის გერდით (შ. მშველიძის ორატორია „კავკასიონი“ 1949 წ., ა. შვეერზაშვილის კანტატა „მიწის სამშობლოს“ 1950 წ., ა. ჩიმაქაძის კანტატა „ქართლის გული“ 1952 წ., გრ. კოკელაძის „კანტატა სამშობლოზე“ 1955 წ.) გვხვდება მშვიდობის (მ. ბარაშვილის კანტატა „მშვიდობა ხალხთა ბედნიერება“, (1951 წ.), რევოლუციისა (1905-1907 წლების რევოლუციის 50 წლისთავს მიძღვნი ქ. თუმანიშვილის, მ. თედორაძის, ბ. კვერნაძის და ს. ნასიძის კანტატები) და მისი ბელადის, ლენინის (ა. შვეერზაშვილის ორატორია „დაიღება ოქტომბერს“, 1958 წ.), შრომის (ბ. ნაღბანდიშვილის კანტატა, 1952 წ., გრ. კოკელაძის კანტატა „სიმღერა საპროზზე“, 1953 წ., მ. თედორაძის კანტატა — სიუიტი, ა. მუქავარიანის ორატორია „ჩემი სამშობლოს დღე“, 1954 წ.), კომუნისმის მშენებლობის (მ. თაქაიშვილის კანტატა, მიძღვნილი XIX პარტიულილობისადმი, „მიწის პარტიის“, 1952 წ.) თემები.

თემატიკური ერთფეროვნების დაძლევისდა მიუხედავად, 1946-1956 წლების ქართულ კანტატასა და ორატორიაში შეინიშნება 50-იანი წლების საბჭოთა კანტატა-ორატორიული თანრების დამახასიათებელი ზოგიერთი ნეგატიური მხარე. სახელდობრ, ადგა აქვს ილუსტრაციულობასა და ტრაფარეტულობას. ეს განსაკუთრებით ითქმის საზოგადო თარიღებისადმი მიძღვნილ კანტატებზე, რომლებიც შექმნილი არიან გარკვეული სქემების მიხედვით და სტანდარტული-

² რაც თავის მხრივ იმპულსებს აძლევს კანტატა-ორატორიის თანრის ნაწარმოებების შექმნას.

ბით გამოირჩევიან. კომპოზიტორები მეორეხარისხისადაც თვლიან ლიტერატურულ პირველწეარსს. ხშირად სარგებლობენ ნაკლებად საინტერესო ლექსებით ანდა მიმართავენ სხვადასხვა პოეტების ლექსების მონტაჟის ხერხს. ნაკლად უნდა ჩაითვალოს აგრეთვე ინდივიდუალური გმირის სახის უფულებელყოფა, ორატორიებიდან სიუჟეტური ხაზის გაქრობა, ფინალის პრობლემის ფორმალური გადაწყვეტა და მთელი რიგი დრამატურგიული ხარვეზები, რომელთა შედეგადვე შეინიშნება ფორმის ამორფულობა და სიმუყეფი. ვინაიდან ნაწარმოებებში უაზროდობა გამოილი იდეა და გამოილი სახეები, ამიტომ კომპოზიტორები ხელდასრულად მიმართავენ სიმფონიური მუსიკის მეთოდებს, ისეთებს, როგორცაა, მაგალითად, ინტონაციურ-თემატური კავშირებით სარგებლობა. მაგრამ ცხადია, რომ ინტონაციური თაემების მექანიკური გამოყენება ვერ ქმნის ვერავითარ მონოლითურბასას და სიმწყობებს.

აღნიშნულია მიუხედავად, 1946-1956 წლებში მიიღწე მნიშვნელოვანი ხანაა კანტატა-ორატორიული თანრების განვითარების ისტორიის, ვინაიდან სწორედ ამ დროს იქმნებია ქართული მუსიკის ისეთი თვალსაჩინო ნიმუშები, როგორცაა შ. შველიძის ორატორია „კავკასიონი“, ა. ჩიმაძის კანტატა „ქართლის ვულის“ და ა. მაკავარიანის ორატორია „ჩემი სამშობლოს დღე“.

„კავკასიონი“ პატრიოტულ თემაზე დაწერილი გრანდიოზული, გმირულ-ეპიკური სტილის ნაწარმოებია. ორატორიის ცენტრშია კავკასიონთან ვიგივეებული სამშობლოს სახე (კავკასიონი სამშობლოს სიმონია). მოცემულია დინჯი, აუცილებელი თხრობა კავკასიონზე, მისი განთავის სიღამაზე, გმირულ, სასიქადლო წარსულზე. ორატორიაში ასახულია, აგრეთვე, სამამულო ომის მრისხანე დღეები, საბჭოთა ადამიანების თავდადებული ბრძოლა მტრის წინააღმდეგ, მათი ვაჟკაცობა, გმირობა და სიმამაცე. კომპოზიტორი ერთსაიბო ოსტატობით მმართავს როგორც ლირიკას, ასევე პერიოიკას და გვამძლევს კავკასიონის დიდებული, ეროგვარად არქაული, „უფხვივით ატობებულ“ სახის მრავალმხრივ დახასიათებას. აქ ხალხი თავისებური შთქმელის როლშია გამოყვანილი. ამავე დროს, ხალხის სახე ორატორიაში როდღ იფარგლება მთხრობლის ფუნქციით. იგი ვაზრებულთა, აგრეთვე, როგორც აქტორურად მოქმედი ძალა, რომელმაც გადაწყვეტიტი რომოთამაშა მტრის დამარცხებაში. რაც შეეხება ინდივიდუალური გმირის სახეს, იგი არ ჩანს ორატორიის ფურცლებზე და უყმარისობის გრძნობას ტოვებს.

„კავკასიონი“ დაწერილია გრ. აბაშიძის, გ. ლეონიძის, ი. გრიშაშვილის, ა. შაშაშვილის და ვ. ურუშლის ნაწარმოებების მიხედვით. ბუნებრივია, რომ სუთი ერთმანეთისაგან სტილისტური თვალსაზრისით: რაღადა განსხვავებული ავტორის ლექსების გამოყენება გამოიწვევდა ლიტერატურული პირველწეარის სიჭრტელებს. ეს მართლაც ასე მოხდა.

„კავკასიონი“ ეროვნული ეპოსის ბრწყინვალე ცოდხისა და მისი ორგანული ათვისების ნიადაგზე აღმუშავებული ნაწარმოებია. იგი უურადღებას იპყრობს მკვეთრად გამოვლენილი ხალხური სუ-

ლით, რომელიც კარგად მოხანს როგორც ნაწარმოების საერთო ვაზრებასა და მის სკულპტურულად გამოყვითოლ კოლორიტულ სახეებში, რეჩიტატიული ხასიათის თემატიკაში; მუსიკალური მასალის განვითარების ვარიაციულ-ვარიანტული ხერხების გამოყენებაში; წერის მანერის იმპროვიზაციულობაში (რომელიც განსაზღვრავს არა მარტო ორატორიის თემატიკის თავისებურებას, არამედ მის ფორმასაც); კილოებრივ ფერადოვნებას (ფსიქოლოგიის ხაზგასმით) და პოლიფონიის ჩინებულ ცოდნაში.

შ. შველიძის ორატორიამ შემოქმედებითად აითვისა რუსული საბჭოთა კანტატა-ორატორიული თანრის უფიერტი საერთო სტილისტური ტენდენცია და, თავის მხრივ, სტილული მისცა ქართული კანტატა-ორატორიული თანრის განვითარებას, განსაზღვრა რა მისი პოზიტიური და ნეგატიური მხარეები.

„კავკასიონი“ სკულპტურულად გამოიძერწა ქართული კანტატა-ორატორიული თანრის ცენტრალური თემა — პატრიოტიკაში და მისი მთავარი გმირის, ხალხის სახე.

სამშობლოს სახის ექსპონირება შ. შველიძის ორატორიაში დაკავშირებულია პეიზაჟურ-კოლორიტული სურათების შექმნასთან აღწერითი მონეტების ხაზგასმით (განთავის სახე), რაც, თავის მხრივ, რუსულ საბჭოთა კანტატაში დამკვიდრებული ტრადიციიდან მიმდინარებს (ს. პარკოფივის „აღლქანდღერ ნველი“, ი. შაპოჩინის „იმუშულება ბრძალაზე რუსული მიწისათვის“) და შემდგომ არაერთგზის ვგვხვდება ქართული კანტატა-ორატორიული თანრის ნაწარმოებებში (ა. მაკავარიანის ორატორიის პირველი ნაწილი „თედღეობა“. ი. თაქთაქიშვილის ორატორიის „ცოცხალი კერა“ I და III ნაწილები, ა. შვერზაშვილის კანტატის „ჩემი სამშობლოს სიმღერები“ I ნაწილი და სხვა).

ტრადიციად იქცა, აგრეთვე, ომში დაღუპული გმირის დატერება, რომელსაც ვხვდებით შ. შველიძის ორატორიის VIII ნაწილში „სიმღერა დაღუპულ გმირზე“. კომპოზიტორი ქმნის შალღი განწოგადობის მქონე მუსიკალურ პორტრეტს, სავსეს ხალხლო გლოვის გადმომცემი მოთქმითა და მწუხარებით. შ. შველიძე აცოცხლებს ქართველი ქალის სახეს, რომელიც დასტორის ომში დაღუპულ ვაჟს ეცებს (ს. პარკოფივის კანტატის „გამთხისლი“). ეს არის მართლაცდა სიმღერა, სავსე ხალხური იმპროვიზაციულობითა და უშუალოდით. იგი თითქმის ჩონგურზე დასამღერებლადაა შექმნილი. მუსიკალური მასალის განვითარება ეყრდნობა მელიორიზირებულ რეჩიტატივს, რომელიც ვარიაციულ-ვარიანტული განვითარების გზას გადის და აღიქმება როგორც სახალხო მოთქმა, ზარი, ანალოგიურ ადგილებს ვხვდებით შემდგომ ა. მაკავარიანის ორატორიის მესუთე ნაწილში „მოგონება“, ი. თაქთაქიშვილის ორატორიაში „ცოცხალი კერა“, მისივე კანტატაში „გურული სიმღერები“ („ბირილი დაღუპულ გმირზე“).

„კავკასიონი“ უურადღებას იპყრობს „ფართო შტრიხის“ პრინციპის გამოყენებით. ამ მხრივ ხანტერესოა ციკლის მესამე ნაწილი „კავკასიონის გო-



ლიათები“, რომელშიც იგრძნობა ბორღინისეული ტრადიციების შესისხლობრცხვა. აღნიშნული ნაწილი ფარული ენერჯის შემცველია. მასში შ. მშველიძე წარმოგვიდგება ლაკონიური მეტყველების ოსტადად. ეს მით უფრო ხაზგასასმელია, რომ ზოგიერთ შემთხვევაში ორატორიის მანძილზე ადგილი აქვს გაქანებებს, ზედმეტსიტუაობას, მუსიკალური მასალის დაუსრულებელი განმეორება. აქ კი ყოველი ხერხი დღი სიმუნწია და აუცილებლობითაა ნაკარნახევი. ამ ნაწილში გამოვლინდა XX საუკუნის ერთ-ერთი დამახასიათებელი ტენდენცია — ლაკონიზმისკენ სწრაფვა, ყოველგვარი ზედმეტსიტუაობის უარყოფა და მინიატურული ფორმის შიგნით ქვეშარტი მონუმენტურობის შექმნა. აღნიშნული ხაზი შემდგომ განვითარებას საულობს ა. ჩიმაქაძის და განსაკუთრებით ო. თაქთაქვილიანის შემოქმედებაში.

აქვე უნდა მივუთითოთ პოლიფონიური ფაქტორის განმსაზღვრელ როლზე, რომელიც ნაწარმოების დრამატურების ერთ-ერთ მნიშვნელოვან კომპონენტს წარმოადგენს.

ა. ჩიმაქაძის კანტატა „ქართლის გული“ სპარანოს, ფუნდისა და სიმფონიური ორკესტრისათვის. 1952 წ.) გმირულ-პატრიოტულ თემაზე შექმნილი ნაწარმოებია. თავდაპირველად იგი დაწერილი იყო გ. ლეონიძის პიემის მიხედვით, რომელიც შემდგომ შეცვლილი იქნა და კომპოზიტორმა გამოიყენა მ. აბულაძის ტექსტი. ბოლო, მესამე რედაქციაში კანტატის მესამე ნაწილს კვლავ საფუძვლად დაედო გ. ლეონიძის ლექსი, ხოლო დანარჩენ ნაწილებში ხელშელებული დარჩა მ. აბულაძის სიტყვები.

ლიტერატურული პირველწყაროს ესოდენ ზვირი ცვალებადობა თავისთავად მიტყვევებს ნაწარმოებში მუსიკალურ კანონზომიერებათა პრიორიტეტზე და ციკლის მთლიანობის პრობლემის წინადა მუსიკალური საშუალებებით გადაწყვეტა. კანტატაში დომინირებენ მუსიკალურ-მხატვრული სახეები, რომლებიც რამდენადმე შორდებიან ლიტერატურულ პირველწყაროს და რაც შემთხვევაში კიდევ მაღლდებიან მასზე. გამოწყალის წარმოადგენს კანტატის მესამე ნაწილი „ძველი ციხის გალავანთან“, რომელიც მუსიკალურ-პოეტური სახეების საცარი იდენტურობით გამოირჩევა.

„ქართლის გულის“ დრამატურგია ეპიკური დრამატურგიის შენაშნავი ნიმუშია. მასში არსად არა აქვს ადგილი უშუალო მოქმედებას, სახეების კონფლიქტურ დაპირისპირებას, დეტალისციას. იგი „ფართო შტრიხის“ პრინციპის გამოყენების მშვენიერი მაგალითია. კანტატაში გაბატონებულია ობრობა სამშობლოს გმირული წარსულისა და მისი ბედნიერი აწმყოს შესახებ. მთხრობელი ხალხია. სამშობლოს გულის, თბილისის განდიდება (I ნაწ.); „გარდასულ დროთა ხანძრებისა და გრივლების“ გახსენება (II ნაწ.); გმირული წარსულის უტყვი მემკვიდრის, გარინდებული ძველი ციხეგალავანის გამოცოცხლება (III ნაწ.) და ბედნიერი აწმყოსა და მისი შემოქმედის, ხალხის დიფირამბი (IV ნაწ.) — ასეთ თანამიმდევრობას ემორჩილება განვითარების ხაზი კანტატის დრამატურგიისა, რომლის ცენ-

ტრში დიდი ოსტატობით იკვეთება კოლექტიური გმირის, ხალხის სახე.

„ქართლის გულის“ განმსაზღვრელი მხატვრული არსად არ აღუნებს დრამატურგიას, არ ანელებს დინამიზმს. ნაწარმოების მუსიკალური სახეები გამოირჩევიან კლასიკურობით, საზოგადოებრივ და უწყვეტი განვითარების უნარით. ადგილი აქვს ერთხელ მოხაზული მხატვრული სახის არა გადრეკილვას, არამედ მისი მხარეების კიდევ უფრო გაძლიერებას. „ქართლის გული“ სასიათდება აღმავალი დრამატურგით. მასში რაც შემთხვევაში გაბატონებულია გამჟღელი განვითარების პრინციპი (II ნაწ.). ნაწარმოები სასიათდება შემერტყებელი აღმავლობით, რომელშიც მნიშვნელოვან როლს თამაშობს მისი შემადგენელი ოთხივე ნაწილი. კანტატისათვის დამახასიათებელია შინაგანი პულსაცია, რომელიც ძალაში რჩება ერთი მეტედეით ისეთი სტატიური ნაწილის მანძილზეც, როგორცაა ციკლის მესამე ნაწილი „ძველი ციხის გალავანთან“. „ქართლის გულის“ თითოეული ნაწილი სახეებით დამოკრებულ ეპიზოდს წარმოადგენს. მას თავისი დამოუკიდებელი ჩანაფიქრი, შინაგანი გამიზნულობა და განვითარების საკუთარი ხაზი აქვს. ასე; მაგალითად, პირველი ნაწილის განვითარების გზა ვარიაციულ-ვარიანტულია, მეორისა — ტალღოვანი, მესამისა — „ფართო შტრიხის“ პრინციპზე აგებული, ხოლო მეოთხისა — რონდოსებური.

თითოეული ნაწილის განვითარების საკუთარ ხაზთან ერთად ნაწარმოების დრამატურგიაში გამოკვეთილია ერთიანი აღმავალი ხაზი, რომელიც წარმართება ლადა გაშლილი პირველი ნაწილის, სიმფონიურბუნელი მეორე ნაწილისა და ლაკონიური, ფრესკული მესამე ნაწილის გავლით ფინალის აპოთეოზამდე. ციკლის მთლიანობა / მიღწეულია არა თემბატური კავშირების გზით, არამედ კონტრასტების საშუალებით: მასობრივი სიმღერის გვერდით (I ნაწ.) დრამატურიზებული, მღელვარე რეჩიტატივი (II ნაწ.); ფართოდ გაშლილი, მონუმენტური სცენის შემდეგ (II ნაწ.); — ლაკონიური ქორალი (III ნაწ.); ხოლო ამ უკანასკნელის ნაცვლად — საცეკვაო სტიქით გამსჭვალული საზეიმო ფინალი. კანტატის მთლიანობას ხელს უწყობს აგრეთვე მსგავსი ემოციური სფეროების შექმნა. აქედან ერთი დეკავირებულია ციკლის პირველ და მეოთხე, ხოლო მეორე კი — მეორე და მესამე ნაწილებთან. ტექსტობრივად პირველი სფერო ეხმიანება აწმყოს, მეორე — წარსულს. აქედან მიდის აღნიშნული ნაწილების განვითარების გზისა: ესა გამოსახვის საშუალებათა თავისებურებაც. პირველ და მეოთხე ნაწილებში მუსიკა ენერგიულია, აქტიური, საზეიმო. მუსიკალური ენა დატონიკაზე დაპირებული, რიტმული მხარე გამაზვიებულ და მარშისა და ცეკვის სპეციფიკით განსაზღვრული, ხოლო განვითარების პრინციპი რონდოსებური. რაც შეეხება მეორე და მესამე ნაწილებს, ისინი გამოირჩევიან მშვენივარე, ჭაფიქრებული, შინაგანი დამაბუნლობით სავსე მუსიკით, ქრომატიზირებული ფაქტურით, მუსიკალურ ქსოვილში პოლიფონიური დემენტების მომძლავრებით და გამკვეთი განვითარების პრინციპის გამოყენებით (IV ნაწ.). აღნიშნულ

ნაწილებში მძლავრად შეიგრძნობა ეროვნული ეპოქის სიდიადე და მონუმენტურობა.

ქართლის გულის | ერთ-ერთ დამახასიათებელ მხარეს წარმოადგენს მისი უანარული განსაზღვრულობა: კანტატაში უხვადა გამოყენებული უანარული მუსიკის ისეთი ნიმუშები, როგორცაა სიმღერა, ცეკვა, ნანა, ქორალი. აღნიშნული უანარების გამოყენება შინაგანი გააზრებისაა ნაქარნახები და ლოკალური აზროვნების ემორჩილება. ასე მაგალითად, ზეორიულ-ეპიკური სახეების შესაქმნელად კომპოზიტორი მიმართავს მასობრივ სიმღერას; მოგონებებში წახსულ, ოცნებით სავსე თხრობას საფუძვლად უდებს ნანასთან მიახლოებულ რწყვად მელოდიურ ფაქტურას, წარსულის გმირული ისტორიის მოსაგონებლად სარგებლობს ქორალით, ხოლო საკვიმო განწყობილებისა და დაუოცებელი სიხარულის გაღმოსაცემად ცეკვით. ამრიგად, უანრი ნაწარმოების ჩანაფიქრის რეალისტურად გამოვლენის მძლავრი საშუალებაა. ზოგ შემთხვევაში, მაგალითად, მესამე ნაწილში, იგი კარგავს ყოფითობის ნიშნებს და ფილოსოფიური განზოგადების მძალე საფებურზე აუვანის შედეგად (ძველი ციხის გაღავანი, როგორც ქართველი ერის ძლიერების სიმბოლო) სიმბოლურ აზრს იძენს. ზემოთ ხსენებული მეთოდი პირველად შ. შუშენიძის ორატორიის III ნაწილში (კაცკახიონის გლორიოზები) იჩენს თავს, ხოლო შემდეგ თავის უმაღლეს გამოხატულებას — ო. თაქთაქიშვილის ორატორიულ შემოქმედებაში.

ა. ჩიმაქაძის კანტატაში გადალახულია ქართული კანტატა-ორატორიული უანრის ზოგიერთი მტკიცეული მხარე. ეს უპირველეს ყოვლისა, შეეხება ნაწარმოების ფორმას, რომელიც შეტრულია, ორგანიზებული და მოქნილი. დრამატურგია მწყობრი და აღმაშალი, თემატური მასალა კონსერვატიული, განვითარების იმპულსის შემცველი და ოსტატურად გამოყენებული.

კანტატის მუსიკალური სახეები გამოკვეთილია, განზოგადებული, ამაღლებული. ისინი დიდ გამომსახველობით გამოირჩევიან და განუწყვეტელი განვითარების პროცესში არიან მოკეზულნი. მუსიკალური სახეები უმთავრესად ექსპონირებულნი არიან ვოკალში და ძირითადად ვოკალზევე ვითარდებიან. ა. ჩიმაქაძის კანტატა ვოკალის სიმფონიზაციის ჩინებული მაგალითია და ამ მხრივ წინ უსწრებს ო. თაქთაქიშვილის ორატორიულ შემოქმედებას. ვოკალის სიმფონიზაცია განსაკუთრებული ძალითაა გატარებული ციკლის მეორე და მესამე ნაწილებში. დიდ ინტერესს იწვევს კანტატის მეორე ნაწილი, ეს ფართოდ გამოვლილ სცენა, ავებული მუსიკალური მასალის განუწყვეტელ ტალღოვან განვითარებაზე და აგრეთვე ფინალზე, რომლის დამსმარე პარტია მასშტაბობითა და ფართო სიმფონიური სუნთქვით გამოირჩევა.

კანტატის მუსიკალურ მასალაში ყველაფერი განსაზღვრულია, დრამატურგიულად გააზრებული და ერთმანეთისაგან წამომდინარე. ნაწარმოებში გამოყენებულია ერთი მუსიკალური სახიდან, ერთი თემატური მასალიდან მხალი, დამოუკიდებელი სახეების აღმოცენების საინტერესო ხერხი. ახალი თემის წარმოშობა ხდება არა მარტო მელოდიური ხაზის შემადგენელი

სალოელი მოტივების შემდგომი ევოლუციის შედეგად, არამედ ფაქტურის ხარჭვით. ხშირად ფაქტურაში პირველად ისახებიან ის ინტონაციური გეოგრაფიები, რომლებიც შემდგომ საფუძვლად ედებან მელიოდურ წარმონაქმნებს. მუსიკალური მასალის ტრანსფორმაციის აღნიშნული ხერხით ა. ჩიმაქაძის კანტატის ზოგი ეპიკური სიხალხის ავლენს სიმფონიური აზროვნების მოსტაკოვიჩისეულ მეთოდთან.

ამრიგად, ა. ჩიმაქაძის კანტატაში მუსიკალური ენის ყველა კომპონენტი და თვით ფაქტურაც კიდრამატურგიული ფუნქციის მატარებლად გვევლინება და ახალი თემატური მარკირების აღმოსაქმნელ ნიადაგად გადაიქცევა.

მუსიკალური მასალის განვითარებაში საკმაო მნიშვნელობა ენიჭება ორკესტრს. კომპოზიტორი ხშირად მიმართავს ტემბრული ვარიაციების ხერხს. ტემბრის მხატვრული სახის შექმნის უმნიშვნელოვანესი ფაქტორთაგანია.

კანტატის მუსიკალური ენა გამომსახველია და ზოგადქართული მუსიკალური მეთვლებების შემოქმედებითი ათვისების ნიადაგზე აღმოცენებული. კომპოზიტორი თითქმის არანდ არ ახდენს ფოლკლორული ნიმუშების ციტირებას (გაგონავლის წარმოადგენს ციკლის მეორე ნაწილი, ახლოს მდგომი ხალხური შემოქმედებითი გენის ისეთ თვალსაჩინო ნიმუშებთან, როგორცაა „პეიდა“ და „ლილი“) და საკუთარი ინდივიდუალური, საზოგადო, ეროვნული ხასიათის მქონე მუსიკალური ენით მეთვლებს.

ამვე დროს, სამწარმოებისასაკენ ცენტრალურ, მუსიკალური მასალის განვითარების ვარიაციულ-ვარიანტული გზა, მელოდიკის იმპროვიზაციულობა და მისი რეიტრატული წყობა, საგუნდო ფორმების გამოყენების თავისებურება — ქართული ხალხური მუსიკის სპეციფიკით განისაზღვრება.

1946-1956 წლებში შექმნილ ნაწარმოებებს შორის განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს ა. მაქავარიანის შედენილი ორატორია „ჩემი სამშობლოს დღე“ სოპრანოს, ბანის, ბიჭთა გუნდის, შერეული გუნდის და სიმფონიური ორკესტრისათვის. იგი პატრიოტულ თემაზე დაწერილ ნაწარმოებთა რიცხვს მიეკუთვნება. ორატორიის ცენტრალა თითქმის შიის სხივებით მიმოფენილი სამშობლოს სახე. სამშობლო, ნარევენდი სხვადასხვა კუთხით, დანახული სხვადასხვა თვალთ (პიონერთა, კომლერგენტთა, მშრომელთა), მაგრამ ერთნაირად მომხიბლავი და ენერგიული, თავისი შეუწელებელი ცხოვრებისეული ძარღვის ფოქვით აღგზნებული.

პატრიოტულ თემისთან ერთად, ორატორიაში დიდ მნიშვნელობას იძენს შრომის თემა. ეს უკანასკნელი ერთ-ერთ ცენტრალურ ადგილს იკავებს აღნიშნული პერიოდის საბჭოთა კანტატა-ორატორიული უანრის ქმნილებებში, განსაკუთრებით ა. რაფტუნიახის („კანტატა სამშობლოზე“ 1948 წ.) და ფოსტაკოვიჩის (ორატორია „სიმღერა ტყეებზე“ 1949 წ.) ნაწარმოებების შემდეგ. საერთოდ, უნდა ითქვას, რომ „ჩემი სამშობლოს დღე“ ახლოს დგას 1946-1956 წლებში შექმნილ საბჭოთა კანტატა-ორატორიის უანრის ნიმუშებთან, განსაკუთრებით კი დ. მოსტაკოვიჩის („სიმღერა ტყეებზე“) და ს. პრო-

კოფევის „მშვიდობის საგუშაგოზე“ ორატორი ბიანა აღნიშნულ ნაწარმოებთან მას აახლოვებს დრამატურგული ჩანაფიქრი, მუსიკალურ-პოეტური სახეების მსგავსება (პიონერები — ქვეყნის სინორების სიმბოლო), ინდივიდუალური გმირის სახის უზღუდლებულოვა, წარსულის გახსენება (ამ შემთხვევაში ოში და დღევანდელ გმირზე ფიქრის სახით), კომპოზიტორი აღნაგობა, დაფუნებული სიუჟეტური ხაზის უქონლობაზე, პარტიტურის შემადგენლობაში ბიეთა გუნდის შტანა, ფინალში ფუგის გამოყენება და მისი ცენტრალური მუსიკალური სიხის ორატორის ლიტურგიის მასალაზე აგება.

„ჩემი სამშობლოს დღე“ ქართული ლირიკულ-ეპიკური ორატორიის პირველი მალბადატურული ნიმუშია. უნარული სახეები, უზველ გამოყენებული ციკლში, ხშირად ლირიკულ გარსში არიან გავრულებული, რის გამოც ორატორიაში დიდ ადგილს იკავებს თხრობის ლირიკული ტონი და ნათელი განცდების უშუალო გადმოცემა. ამ მხრივ განსაკუთრებული ინტერესს იწვევს ორატორიის პირველი ნაწილი, რომელიც ლირიკულ ასპექტში წარმოდგენილი ბუნების სახეებით გვატყუვებს. ბუნება არა როგორც განყენებული ლანდშაფტი, არამედ აღაშინის მიერ შეკრძობილი და შეთვისებული. ამავე დროს, ბუნების ლირიკული განცდა მჭიდრო კავშირშია დიდი საზოგადოებრივ გამოჩენულ აღწერითადაც, ბგერწერითი ხერხების ჭარბ გამოყენებასთან. ორატორიაში ხშირია ბუნების ხმებისადმი მიბაძვა, გამჭვირვალე ხორკესტრო ფაქტურაში სიმბიანთა ტრელების ჩაქარგვა და იტების ჰიქტიის გადმოცემა, არფის პასუხების უზვი უფერადობა და შინის სხივების განხვევის იმიტირება, მთელი რიგი მხედველობითი ასოციაციების შექმნა. აღნიშნული კომპოზიტორი სარგებლობს მასთან, როდესაც კონკრეტული გადმოცემა სურს (თვალუწვედენილი სივრცეები, კლმურნეთა გადაახილები, პიონერების მსვლელობა და ა. შ.). ორატორია გამოირჩევა ზოგადისა და კონკრეტული ორგანული შერწყმით, რომლის მეშვეობით წინასწარ მოფიქრებული იდეა კონკრეტულ, ხშირ შემთხვევაში უნარულ გამოხატულებას იძენს. „ჩემი სამშობლოს დღე“ თითოეული ნაწილი აღიქმება როგორც დასრულებული გამოხატული უნარული სურათი, ერთნაირად ტემპერამენტული, ხალისიანი, ნათელი, ლირიკულ-გაციხროვნული. გამოხატულების წარმოადგენს ციკლის მეხუთე ნაწილი „მოგონება“, დაკავშირებული ოში და დღევანდელი გმირის ხსოვნასთან, რამდენადაც უმსაქმისი, მკმუნვარი და აგრეთვე ფინალი, რომელშიც ობიექტური საწყისი ფართო ეპიკურ განხორცილებაში გადმოცემა.

„ჩემი სამშობლოს დღე“ მ. ვერშინინისა და ლ. ოზეროვის სიტყვებზეა დაწერილი. უფრო სწორედ, ეს უკანასკნელი მისადაგებულია ორატორიის მუსიკასთან. ნაწარმოების პოეტური მხარე არ გამოირჩევა დამოუკიდებელი მხატვრული ღირსებით. იგი სკამოდ ტრავარტული ხასიათისა და სავსეა ვაკე-თილი ფრაგმენტებით. აქაც, ქართული კანტატისა და ორატორიის სხვა ნიმუშების მსგავსად, ვაკეული მუსიკალურ-პოეტური იდეისა და ინდივიდუალური გმირის სახის უზღუდლებულოვა ნაწარმოების არქი-

ტექნიკის შემავარსებელ დამატებით ხერხებს მოითხოვს. ამიტომაც, რომ კომპოზიტორი მიმართავს ლიტურგიის პრინციპს და ცდილობს მის საშუალებით მრავალნაწილიანი მუსიკალური კომპოზიციის შეკრებას.

ა. მაკავარიანის ორატორიის ინტონაციური საფუძველი ქმნის ორი ლიტურგია. პირველი მათგანი მეგრული შრომის სიმღერის „ოდოიას“ ტრანსფორმირებული ექლოდიაა, ხოლო მეორე ახლოს დგას ა. უარაშვილის ცნობილი სიმღერის „სამშობლოს“ ინტონაციებთან. ლიტურგიის პრინციპისა და თემატური კავშირების სისტემის გამოყენების მიუხედავად, ა. მაკავარიანის ორატორია დრამატურგული ლოგიკის ერთგვარი რღვევით ხასიათდება. ეს უკანასკნელი განსაკუთრებით ძლიერია ციკლის VI და VII ნაწილებში, რომლებიც, მართალია, გამოირჩევიან ჩინებული მუსიკით, მაგრამ ახალს ადასტურებს ამბობენ ორატორიის შემდგომ განვითარებაში.

ა. მაკავარიანის ორატორიაში გაგრძელდა თანამედროვეობის თემის ათვისების ის პროცესი, რომელიც მ. შუბერტის „კაქასიონთ“ დაწყდა და ზოგიერთ თანხვედრით მომენტისა და საერთო სტილისტური ტენდენციის ჩამოყალიბების გზით წარმოიშობა. უწინარეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს პატრიოტული თემის განსხვავებული როლი, სამშობლოს სახის ექსპონირების ათვისებულება, ბუნების სახეების რამანტიკისა და ბგერწერითი ხერხების სიუჟეტი, ოში და დღევანდელი გმირის დატირების ტრადიციების შემდგომი განვითარება, ლიტურგიის პრინციპისა და ინტონაციური თაღების შექმნის მეთოდის გამოყენება და სხვ.

„ჩემი სამშობლოს დღე“ მკვეთრად ეროვნული ნაწარმოებია. ორატორია შესანიშნავად გადმოგვცემს ქართველი ხალხის ტემპერამენტს, მის იუმორს, შრომით ენთუზიაზმს და ვაკეურ შემართებას. ნაწარმოების ეროვნული საფუძველი კარგად ვლინდება მის მუსიკალურ ენაში, რომელიც სპეციფიკური კილოების (განსაკუთრებით მიქსოლიდიური), ქართული კადანსების, დამახასიათებელი არატრადიციული წყობის აკორდიკის გამოყენებით და მთელი რიგი ფუნქციონალური კანონზომიერებების ხაზგასმით ხასიათდება. „ჩემი სამშობლოს დღე“ გამოირჩევა ხალხური იმპროვიზაციულობის მძლავრი გავლენით, რომელიც მოჩანს არა მარტო ცალკეულ თემათა აღნაგობაში, არამედ ციკლის შემადგენელი ფორმების სტრუქტურაშიც. მთელი ნაწარმოები გამსჭვალულია ქართული ხალხური შემოქმედების ორივე შტოს, ვლუტურისა და ქალაქურის, ვალენით. განსაკუთრებით ძლიერია კავშირი გლეხურ ფოლკლორთან, გარდა იმისა, რომ ნაწარმოების მუსიკალური ენა თავისი არსით ეროვნულია, კომპოზიტორი უშუალოდ იყენებს ხალხურ სიმღერებს, მათ ფორმებს და შესრულების მანერას. ორატორიაში გვხვდება ისეთი უნარობრივად განსხვავებული სიმღერები, როგორცაა შრომის („ოდოიას“), სახუ-ღორი („ჩაგუნა“) და სუფრული („ჩაქრული“). უფრო მეტიც, ორატორიის ლიტურგიულად აღებულია „ოდოიას“ ტრანსფორმირებული მელიოდა. ხალხურ პირველყაროსთან შედარებით ა. მაკავარიანის

ორატორიაში წარმოადგენილი „ოდოიას“ ინტონაციები რიტმულად უფრო გამოკეთილია და გამახვილებული. კომპოზიტორი გვირდის უფლის ხალხური ვარიანტის დამახასიათებელ მღერელ მელიოდორ საქციევს და მოწოდებით ინტონაციებით აქერტებს მას. შედგად კი იქნება „ოდოიას“ გათანამედროველები, XX საუკუნის „ინტონაციურ ფონდთან“ მიაღწეველი ვარიანტი, რომელიც თავისი კონსტრუქციით რევოლუციურ ჰიმნებს, მაგალითად, „მარსელიესა“ მოგვაგონებს. რაც შეეხება ხალხური სიმღერების შესრულების ზოგიერთ მანერას გამოყენებას, აქ უნდა აღინიშნოს ექვს ხერხს, რომელიც დომინირებს ორატორიის მესამე ნაწილში და აკარნახავს შრომის სიმღერა „ოდოიას“ შესრულების სპეციფიკით. ერთგულ მუსიკალურ დასტავთან კავშირზე ლაპარაკის დასასრულს უნდა აღინიშნოს საცეკვაო რიტმების ის დაუსრულებელი პულსაცა, რომელიც ფეთქავს მთელი ნაწარმოების მანძილზე და განსაზღვრავს მის საერთო ტონუსს. ა. შავარდინის ორატორია ძალზე დინამიური ნაწარმოებია. ესაა თავისებური ხალხური დინამიკა, ხალხური ტემპერამენტი, თავებუდამხვევი და სამხატვროდ მცხუნვარე.

ქართული კანტატის და ორატორიის განვითარების მესამე ეტაპი, კლდინაციური, 1957 წლიდან იწყება და დღემდე გრძელდება. სწორედ ამ პერიოდში შექმნილი აღნიშნული თანრების ყველაზე ბრწყინვალე ნიმუშებია.

ქართული კანტატის და ორატორიის განვითარების მესამე ეტაპზე განაგრძობენ მოღვაწეობას ქართული მუსიკის ისეთი სახელგანთქმული წარმომადგენლები, როგორც არიან შ. შველიძე და გ. კეკელიძე, ა. შვერცაშვილი და ა. ჩიშაკაძე, ო. თაქთაქიშვილი და ს. ცინცაძე, რ. ლალიძე და ს. ნასიძე. ამავე დროს, ასპარეზზე გამოდის ახალგაზრდა თაობა ი. კეკელაძის, რ. ქარუნიშვილის, ე. ხანაძის, თ. ბაქრაძის სახით.

პირველი, რითაც გამოირჩევა ქართული კანტატისა და ორატორიის განვითარების მესამე ეტაპი, ესაა ლიტერატურული პირველწყაროს დონის უწყარი ამაღლება. ინტერესს ზრდას ქართული პოეზიის როგორც კლასიკური, ასევე საბჭოთა პერიოდისაში, მისი საუკეთესო წარმომადგენლების შემოქმედებისაში. შოთა რუსთაველი, დ. ბარათაშვილი და ვაჟა-ფშაველა; გ. ტაბიძე, გ. ლეონიძე და ი. აბაშიძე — ასეთი უზარალო ჩამოთვლაც კი მეგავანისებურს იმ უცარი ნახტომზე, რომელიც გააკეთა ქართულმა კანტატამ და ორატორიამ ლიტერატურული პირველწყაროს ამაღლებისა და დახვეწის გზაზე. ამ მხრივ განსაკუთრებით დიდია მნიშვნელობა ო. თაქთაქიშვილის ორატორიული შემოქმედებისა, რომელიც ლიტერატურული პირველწყაროსაში აქტურად დამკვიდრებულია გამოირჩევა და მუსიკისა და პოეტური სიტყვის შეერწყმის შესანაშნავ ნიმუშად გვევლინება. აღნიშნული კი ქმნის პინციპულ სიახლეს, ვინაიდან პოეტური პირველწყაროს დაბალხარისხოვნება და მისდამი უყურადღებობა სკამოდ დიდი ხნის მანძილზე ჩრდილს აუენდება ქართული კანტატა-ორატორიული თანრის საუკეთესო ნიმუშებსაც კი.

ქართული კანტატისა და ორატორიის განვითარების მესამე ეტაპი თემატური და სტილისტური გამდიდრებით აღინიშნა. პატრიოტული თემის გვერდით, რომელიც წამყვან თემად გვევლინება კანტატა-ორატორიული თანრების განვითარების ყველა ეტაპზე, ჩნდება სრულიად ახალი, საბავშო თემატიკა, წარმოდგენილი რ. ქარუნიშვილის („ნელწადის დრონი“), ი. ბიზოხიძის („დღელი“), ი. კეკელაძის („ლაშქრული“), ქ. თაქთაქიშვილის („პროგრული“) კანტატებში და პოეტისა და მისი ქვეყნის, მისი ერის ურთიერთკავშირის დიდი ეთიკურ-ფილოსოფიური თემა, ბრწყინვალედ გადაჭრალი ო. თაქთაქიშვილის ორატორიული შემოქმედებაში.

ო. თაქთაქიშვილის კანტატა-ორატორიული შემოქმედება ახალ სიტყვას ამბობს ქართული კანტატისა და განსაკუთრებით ორატორიის განვითარების ისტორიაში, როგორც თემატურად და თანრობრივად, ასევე ხარისხობრივად.

ო. თაქთაქიშვილის სახელთან დაკავშირებულია ინტელექტუალური ნაწიყის შეტრა ქართულ კანტატა-ორატორიულ თანრში და აწარმოებთა ფილოსოფიურ განზომილებაში წაიყიხვა, რაც მანამდე აბოლუტურად უცხო იყო ზემოთხსენებული თანრისათვის.

ო. თაქთაქიშვილის ორატორიების ერთ-ერთ უდიდეს სიახლედ ინდივიდუალური გმირის სახის შექმნა უნდა მივიჩნიოთ, როგორც ცნობილია, ქართული კანტატისა და ორატორიის მთავარ გმირად ყოველთვის გვევლინებოდა ხალხი, ხოლო ინდივიდუალური გმირი დიდხანს იყო უფლებდელყოფილი და პირველად მხოლოდ ო. თაქთაქიშვილის ორატორიების ფურცლებზე გამოჩნდა. კომპოზიტორის სამივე ორატორიაში („ცოცხალი კერა“, „რუსთაველის ნაკვალევი“ და „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“) შექმნილია ინდივიდუალური გმირის შობამეჭდევი სახე, რომელიც ამავე დროს აღნიშნული ნაწარმოებების გამჭოლ მუსიკალურ სახედაც გვევლინება და დიდ როლს თამაშობს ციყლის მთლიანობის პრობლემის დადებით გადაწყვეტაში.

ო. თაქთაქიშვილის ორატორიებში ძლიერად გამოიკვეთა თანრთა ურთიერთშედწევისა და, აქედან გამომდინარე, მათი მიზრიდნაციის პროცესი. კომპოზიტორის ორატორიული შემოქმედება უფრო კავშირში იმყოფება როგორც ორატორიასა, კანტატასა და ვოკალურ ციყლთან, ასევე საკულტო მუსიკასთან. აქვე შეიძლება აღინიშნოს ანტიკური დრამისა და კინორდამატურგის ზოგიერთ ხერხის შემოქმედებითი ათვისება, რაც სრულ სიახლეს წარმოადგენს ქართული კანტატისა და ორატორიისათვის.

ო. თაქთაქიშვილის კანტატა-ორატორიული შემოქმედება გამოირჩევა თანრთაში მრავალმხრივობით (ლირიკულ-თანრული, ლირიკულ-ეპიკური, ფილოსოფიურ-ეპიკური და ლირიკულ-დრამატული), რაც იწვევს ქართული კანტატისა და ორატორიის ამ თვალსაზისითაც გამდიდრებას.

ო. თაქთაქიშვილის ორატორიები და კანტატები ხასიათდებიან გამოსხვიის ლაკონიზმითა და უზარალოებით. ეს ის უზარალოებაა, რომელიც მადალი პროფესიონალიზმის შედეგია და აფორისტული აზროვნებით განპირობდება.

2. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 11, 1984 წ.

საქ. სსრ კ. მარქსის
საბ. საბ. რესპუბ.
აქალიკეთება 17

ო. თავთაქიშვილის კანტატებსა და ორატორიე ბში დადებითად წყდება მუსიკალური ფორმის მთლიანობის პრინციპმა. კომპოზიტორის ორატორიები გამოირჩევიან მწუბორი, ორგანიზებული არქიტექტონით, რომლებშიც, განმსაზღვრელია: ა) იდურ-აზრობრივი ლატიტემების გამოყენება (ისინი ორატორიათა არქიტექტონიკის შინაგან საყრდენ ღერძს ქმნიან); ბ) გამჭოლი მუსიკალური სახეების გამოყენება და ინტონაციური ნაენისაობა.

ო. თავთაქიშვილის კანტატები და ორატორიები ხასიათდებიან საოცარი ინტონაციური გამოსახველობით. ისწრაფვის რა მოძებნოს რეალისტური ინტონაცია, კომპოზიტორი ბევრს მუშაობს ვოკალური ინტონაციის განახლებისა და მისი სალაპარაკო ინტონაციებიდან ამოზრდისათვის. შედეგად კი მიიღება ნაწარმოებთა მუსიკალური ენის ბუნებრივი, მოღაპრავი, ვულში ჩამწვდილი მელიდორი ქარგა. ამ მხრივ ო. თავთაქიშვილის ორატორიული შემოქმედება ორგანულ კავრის ამაყარებს. მუსორგსკის, შოსტაკოვიჩისა და სვირიდოვის შემოქმედებით ხაზთან, რომელიც დელამაციური საწყისის გაძლიერების გზით მიმდინარეობს, ხოლო ქართულ მუსიკაში დახაზად რდნს შ. მშველიძის შემოქმედებაში პოულობს.

ო. თავთაქიშვილის სახელთან დაკავშირებულია ახალი მუსიკალური პლატების ათვისება და ქართული კანტატა-ორატორიული ენის „ინტონაციური ფონდის“ შემდგომი გაძლიერება.

ო. თავთაქიშვილის ორატორიები და კანტატები მკვეთრად გამოვლენილი ეროვნული ხულის მქონე ნაწარმოებებია. კომპოზიტორს ქარგად ესმის თუ რაოდენ დიდი მნიშვნელობა ენიჭება მუსიკის „ნაციონალური თვითმყოფადობის შენარჩუნებას“. მან იცის, რომ „შემკვირვებ წარმატებას შეუძლია მიაღწიოს მხოლოდ იმ ხელდასხმას, რომელიც აქტიურად მონაწილეობს რა საერთო წინსვლაში, მტკიცედ ეთრდობა მშობლიურ ნიადაგს“. სწორედ ასეთ ნიადაგს ხედავს იგი ხალხურ სიმღერასა და საკალაბოში, რომელთა ცხოვრებითი ძალაც ასაზრდოვებს მის ხატოვან მუსიკალურ ენას. ხანდახან კომპოზიტორი უშუალოდ მიმართავს ხალხურ შემოქმედების იმპულსებს, ან თვით ქმნის ხალხური ემოციის მქონე მუსიკას, ძირითადად კი ორგანულად ითვისებს მათ ენარულ-სტილისტურ თვითმყოფადობას და საკუთარ ინდივიდუალურ ხედვას უქმედებარტებს.

ო. თავთაქიშვილის კანტატა-ორატორიული შემოქმედება ამ ენარების უმაღლეს მიღწევას წარმოადგენს ქართულ მუსიკაში. ამიტომ იგი ცალკე ყურადღების იხსახურებს. (იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ 1954 წ. № 7).

ქართული კანტატისა და ორატორიის განვითარების მესამე ეტაპზე, განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს საბჭოთა მუსიკის ერთ-ერთი ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანი და პასუხსაგები თემა — ლენინის თემა.

ქართული მუსიკალური ლენინიანის სათავე ხალხურ შემოქმედებაში უნდა ვეძიოთ. სწორედ ხალხმა უმღერა პირველი თავის ბედად. უმღერა გულწრფელად, უშუალოდ, სადად. ქართული მუსიკალური ლენინიანის ადრეული ნიმუშები თარიღ-

დებიან 1924 წლით. ეს ის წელი გახლავთ, როდესაც ქართველი ხალხი საბჭოთა კვების სხვა ხალხებთან ერთად დიდი გულსიტყვილი ჭმომკნობის ბედად ვარდაცვალებას და უსაზღვრო დარდაც ერთად უსაზღვრო სიყვარულის გადმოცემაც შესძლო.

რაც შეეხება პროფესიულ მუსიკას, აქ ლენინის თემა განსაკუთრებული ძალით სწორედ კანტატა-ორატორიულ ენარში აისახა. ქართული მუსიკალური ლენინიანის აღმავლობის ცალკეული მწვერვალები დაკავშირებულია სხვადასხვა კომპოზიტორების შემოქმედებასთან, რომელთა შორისაც განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ა. შავერზაშვილი, კომპოზიტორი, რომლის შემოქმედებაც ქართული მუსიკალური ლენინიანის უმრტერ წყაროდ გვევლინება, ხოლო მისი ორატორია „დიდება ოქტომბერის“ (1954 წ.) ქართული მუსიკალური ლენინიანის ერთი მასშტაბურ ქმნილებაა.

ქართულმა მუსიკალურმა ლენინიანამ განსაკუთრებული აღმავლობა განიცადა 1970 წელს, როდესაც ჩვენს ქვეყანაში ზემოთ აღინიშნა პროლეტარიატის გენიალური ბელადის დაბადების 100 წლისთავი ქართულმა კომპოზიტორებმა შექმნეს ლენინისადმი მიძღვნილი სხვადასხვა ენარის საინტერესო ნაწარმოებები, რომელთა შორისაც უნდა აღინიშნოს რ. გაბრიჭაძის ვოკალურ-სიმფონიური ციკლი „სამომოლოგი ლენინზე“, ა. ჩიკაძის ვოკალურ-სიმფონიური პოემა „ვლადიმერ ლენინი“, ა. შავერზაშვილის სიმფონიური პოემა „ლენინელები“ და კანტატა „კრემლის მზე“, თ. გორდელის სიმღერა „ლენინ, დიადო“, ი. ბობოხიძის „სიმღერა ლენინზე“, ს. მირიანაშვილის სიმღერათა კრებული „სიმღერა ლენინზე“, გრ. კოკელაძის „კანტატა ლენინზე“, რ. ლანდის კანტატა „მოაზიერე ოქტომბერი“, შ. მშველიძის ორატორია „მარადი თქმულება“ და ს. ცინცაძის ორატორია „უკვდავება“.

ს. ცინცაძის ორატორია „უკვდავება“ რამდენადაც ახლოს დგას 20-იანი წლების საბჭოთა მუსიკაში დამკვიდრებულ ტრადიციებთან, რომელიც ლენინური თემის ლირიკული ინტერპრეტაციიდან მომდინარეობს.

მუსიკალური ლენინიანის ადრეულ ნიმუშებში ადგილი ჰქონდა საერთო სახალხო ვრძნობების გამოცემას ბუნების სურათების ფონზე. განსაკუთრებით ხშირად გვხვდება ზამთრისა და ქარბუქის სახეები, რომლებიც 1924 წლის იანვრის ტარბაქული დღეების ასოციაციას იწვევდა მსმენელში დამკვიდრებულ უკავშირებულა სახალხო გოდების გამოცემას. სწორედ ამ ტიპის ნაწარმოებებს მოგვგონებს ს. ცინცაძის ორატორია. მსგავსება აქ თემატიკასა და მისი გახსნის ზოგიერთ მხარეშია. ამავე დროს, და რაც მთავარია, ს. ცინცაძის „უკვდავება“ ლენინის თემაზე დაწერილი ერთ-ერთი ძალიან საინტერესო და ორიგინალური ქმნილებაა.

ორატორიას საფუძვლად დაედო მორის ფოცხვილის ტექსტი, რომელიც თავის მხრივ პოეტურად მაღალმხატვრულ ნაწარმოებს წარმოადგენს და ხალხური ეფერითაა გამოირჩეული. სწორედ ეს ხალხური ხედავ, ხალხური აქმა უდიდესი ისტორიულ მოვლენებისა, ხალხური სიმბოლიცა და ხატოვნება შე-

ადგენს ლიტერატურულ პირველწარს და, აქედან გამომდინარე, თვით ორატორიის ერთ-ერთ სპეციფიკურ მხარეს.

ს. ცინცაძის ორატორია „უკვდავება“ ხალხურობისა და რეალიზმის პრინციპებზე აღმოცენებული ნაწარმოებია. დაწერილია სოლისტის (სოპრანო), გუნდისა და სიმფონიური ორკესტრისათვის. შეიცავს ექვს ნაწილს. იმპარება კონტრასტული მისი პრინციპის და დამატრულად განსხვავებულ განწყობილებებსა და განცდებს გადმოგვცემს. სახალხო ზარი, რომლის მიხედვით პროლოგატორიების გენიალური ბედლის გარდაცვალება და სახალხო დღესასწაული, რომელიც მისი საქმეების უკვდავებით არის ეყარნახევი — ასეთია ნაწარმოების იდეური კონცეფცია. ეს არის ტრადიციული *Tod und Verklärung*-ის თემის არატრადიციული, ახლებური გაშუქება, მისი ოპტიმისტურ პლანზე გადაწყვეტა და თანმიმდევრული გატარება ციკლის ექვსეუ ნაწილში. ეს უკანასკნელი თავის მხრივ ექვს განსხვავებულ ემოციურ სფეროს უკავშირდება: ტრაგიკული პირველი ნაწილი „21 იანვარი“, ამაღლებული მეორე ნაწილი „ქორალი“, ლირიკული მესამე ნაწილი „იანვარი“, დრამატული მეოთხე ნაწილი „ოქტომბრის ზარი“, ღრამული მეხუთე ნაწილი „ჩრდეთი“, საზეიმო მეექვსე ნაწილი „უკვდავება“.

ჭერ უკვე მოხდა რა ტრაგედია, ამ ტრაგედიაზე გამოწვეული მწუხარება და მხოლოდ მის შემდეგ წარსლის გმირული დღეების გამოცხადება, ბედლის უკვდავი საქმეების განდიდება და საერთო აღტანება. შესაბამისად, ადგილი აქვს მოქმედების უკუგანვითარებას და ერთობლივი დრამატურული ხასხების შექმნას, რაც სიმულტანური ბერბების გამოყენებაზე მიუთითებს და XX საუკუნის კანტატა-ორატორიული თანარის განვითარების ერთ-ერთი ტრადიციის შემოქმედებით ათვისებაზე მეტყველებს.

ს. ცინცაძის ორატორია „უკვდავება“ თანარის პირობისადაც საინტერესო ნიმუშია. მასში შეტანილია როგორც კანტატის, ასევე სიმფონიური და კამერული მუსიკის ელემენტები.

ინარჩუნებს რა ორატორიული თანარისათვის დამახასიათებელ მთელ რიგ სპეციფიკურ მხარეებს, ს. ცინცაძის ორატორია, ამავე დროს, უარყოფს ამ თანარისათვის განმსაზღვრელ ისეთ ნიშანდობილებებს, როგორცაა სიუჟეტის თანმიმდევრული განვითარება, მოქმედების ჩვენება, სახეთა კონფლიქტურობა, რომელიც ინტონაციურ კონფლიქტს გულიანსმოსს და, ხშირ შემთხვევაში, საგუნდო ჩვეულებების დამირიპირებით გადმოცემება. ნაწარმოების დრამატურგია განსხვავებული განწყობილებების მონაცვლილობის პრინციპს ემყარება. სწორედ მისი საშუალებით ხდება კულმინაციისკენ სწრაფვა და ორატორიის მთავარი იდეის გამოკვლევა. ყოველივე აღნიშნული, ლირიკული ელემენტების მომძლავრებასთან ერთად, ორატორიის თანარობრივი სპეციფიკის შეცვლაზე მეტყველებს და კანტატასთან ახლოვებს მას.

ამავე დროს, ორატორიის როგორც საგუნდო, ასევე საორკესტრო პარტიაში თანმიმდევრულად ტარდება ინტენსიური თემატური დამუშავება, რომლის

შედგავადაც ადგილი აქვს მხატვრულ სახეთა უდიდეს გარდასახვას. ნაწარმოების დრამატურგულ განვითარების ხაზი აღმავალია და წინმსწარმდგომი კულმინაცია თანხვდება ორატორიის ფინალს, რომელიც „უარყო მტრობით“ მოხალხო საცინაწი მომენტების ყველაზე უფრო მაღალ საფეხურს. ინტონაციური თაღების მეთოდის გამოყენება, გამჭოლი ლაიტთემის არსებობა, ერთი თემატური ბრთვითად სხვადასხვა მუსიკალური სახეების აღმოყენება, რაც, თავის მხრივ, მონოთემატის პრინციპის თანმიმდევრულ გატარებაზე მეტყველებს — აღნიშნული ორატორიის თანარი სიმფონიზმის ელემენტების არსებობაზე მოგვანიშნებს.

დაბოლოს, ორატორიის პარტიტურას ყველაგან ეტყობა მისი ავტორის, როგორც კამერული მუსიკის დიდოსტატის ხელი. ეს უპირატესს ყოვლისა იგრძნობა სიმებიანთა ჩვეულის ინსტრუმენტების ფუნქციის გაძლიერებაში; ფაქტურის თავისებურებაში, რომელიც ხშირად გრაფიკულ ხასიათს ატარებს; მის გამჭვირვალად, აქვარელურ ხასიათში; ხმათა განლაგებაში; თითოეული ინსტრუმენტის სპეციფიკის მაქსიმალურ გამოყენებაში.

„უკვდავების“ ინტონაციურ საფუძველს წარმოადგენს შუა საუკუნეების სევეციანთა *Dies iraes*-ის მსგავსი მოტივი, რომელსაც ნაწარმოებში მატად ორიგინალური გააჩნება ეძლევა. ეს სტატიური, პირქუში, ყოველგვარ შინაგან მოძრაობას მოკლებული მუსიკალური სახე, რომელიც მრავალჭერ შეგვხვდებოდა დასავლეთ ევროპის, რუსული და საბჭოთა მუსიკის მთელ რიგ ნიმუშებში, როგორც სიკვდილის სიმბოლო. ს. ცინცაძის ორატორიაში არაჩვეულებრივი ტრანსფორმაციის უნარს ავლენს და სხვადასხვა ასპექტით ჩვენების შემდეგ უკვდავების სიმბოლოდ გარდაისახება. *Dies irae* წარმოადგენს ციკლის კონტრუქციის ომ საძირკველს, რომელსაც ეურდნობა დრამატურგიის განვითარების თითოეული სავანაწი მომენტი, ასეთი მომენტი კი ორატორიაში რამდენიმეა. ყოველი მათგანი განსაკუთრებულ ფსიქოლოგიურ ხასიათს ატარებს და, შესაბამისად, სხვადასხვა შეფერვლობით წარმოგვადგება. ასე მაგალითად, ციკლის პირველ ნაწილში *Dies iraes*-ს თემა ფაქტურის ხასიათისა, მეორეში ამაღლებულ — სევდიან, მეოთხეში მედგარი, ომანიანი, მეექვსეში სადღესასწაულო. პირველი და მეორე ნაწილი ნაწარმოების ექსპოზიცია, მეოთხე დრამატურგიის განვითარებით უმნიშვნელვანესი ეტაპი, სიკვდილიდან უკვდავებისკენ შემობრუნების მომენტი, მეექვსე კულმინაცია, რომელიც ორატორიის იდეური კონცეპცია თავის უმაღლეს და საბოლოო გადაწყვეტას იძენს.

ორატორიის დრამატურგიაში შეინიშნება ლირიკული, თანრული, დრამატული და ეპიკური ხასხების შერწყმა. შესაბამისად, ციკლის შემადგენელი ნაწილები ასე ჩვეულებრივნი: პირველი და მეოთხე — დრამატული; მეორე — ლირიკული; მესამე და მეხუთე — ლირიკულ-თანრული; მეექვსე — ეპიკური. ამავე დროს, ციკლის I-IV-VI ნაწილები ნაწარმოების დრამატურგიის მთავარი საყრდენი მწვერვალებია (ექსპოზიცია — კულმინაცია — ფინალი). ეს არის ორატორიის ყველაზე მჭიდრო, დრამა-

ტული ნაწილები. გამოირჩევიან განვითარებული, რიტ-
მულად გამოკვეთილი, მოწუშენებული საგუნდო და
საორკესტრო პარტიები. სწორედ აღნიშნულ ნაწი-
ლებში ვლინდება სიმფონიზმის ნიშნები. ორატო-
რიის I-IV-VI ნაწილები ხასიათდებიან მოუსვენარი,
დაუდგრომელი შინაგანი პულსაციით, მუსიკალური
მასალის ტალღოვანი განვითარებით, მუსიკალურ
ქსოვილში პოლიფონიური ფაქტორის მნიშვნელობის
ზრდით, მარშისა და მასობრივი სიმღერის უარუ-
ლი ფორმების გამოყენებით.

რაც შეეხება ორატორიის II-III-V-ნაწილებს, ისი-
ნი რამდენადმე კამერული ბუნებისანი არიან. მათში
დომინირებს წერის გრაფიკული მანერა. ფაქ-
ტურა გაშვებულია, ფერები აქვართლიანი. ამ ნაწი-
ლებში წინა პლანზე იწევენ სილესტის მქონილი,
ელასტიური ხაზი, რომელიც წარმოადგენილია გუნ-
დთან რესპონსორულ დამოკიდებულებაში. აქაც
ადგილი აქვს უარული მუსიკის ფორმების გამოყენ-
ებას, ისეთების, როგორცაა ქორალი, ნანა, ჩონ-
გურული. აღნიშნულ ნაწილებში განსაკუთრებული
ძალით ვლინდება ორატორიის მკვეთრად გამოკლე-
ნილი ეროვნული ბუნება. მისი ბუნებრივად ენა
ხალხური პარამონის მთელი რიგი სპონდიფური
ელემენტებითაა გაჭერებული. ციკლის II-III-V ნა-
წილებს ინტონაციური წყობა, მელოდიის თავისე-
ბურება, პოლიფონიური და პოლიფონიური მრავალ-
ხანობის ორგანული შერწყმა, აკორდიკა, რომე-
ლიც ხშირად არატერციული აღნაგობით გამოირჩე-
ვა, კადანების თავისებურება, ხმათა მოძრაობის
სპეციფიკა, კილოს კოლორიტი, ფაქტორის ხა-
სიათა, მასში გატარებული თითოეული მელიდიურა
ხაზის თვითშეფარება, რიტმული მხარის განსა-
კუთრებული მნიშვნელობა, ხალხური საყარების
იმიტირება, — ყოველივე აღნიშნული მუსიკა-
ლურ ფორმათა სისადავისთან ერთად (სამაწი-
ლიანობის განმსაზღვრელი როლით) ორატორი-
ის სტილისტური საფუძველის ხალხურ არსზე
შეტყუვლებს და რამდენადმე ლიტერატურული პი-
რველწყაროს ხალხური სულითაც არის განპირო-
ბებული.

ქართული კანტატისა და ორატორიის განვითარე-
ბის მესამე ეტაპზე შეინიშნება ინტერესის ზრდა
პიროვნების თემისადმი და, აქედან გამომდინარე,
ლირიკისადმი, რომელიც მშაღვრ ნაკადად იჭრება
ქართული მუსიკალური ხელოვნების ყველა ფანჯრაში
(ოპერა, ბლეტი, სიმფონია, კვარტეტი). ლირიკა-
ციის პროცესი დანახაში თანამხროვე დასავლეთ-
ევროპულ მუსიკაში პოულობს და მონუმენტურა
უარებიდან კამერულიდანაც შემობრუნებას იწყებს,
ხოლო საბჭოთა მუსიკაში იგი ყველაზე ძლიერად დ-
შოსტატიკურის ბოლო პერიოდის ნაწარმოებში
ვლინდება. აღნიშნული პროცესი ქართულ კანტატა-
სა და ორატორიაში სამი ასპექტით წარმართება:
ორატორიული უარის ლირიკაციით; კამერული
ორატორიისა და ე. წ. პატარა კანტატების შექმნით
და კანტატა-ორატორიულ უარში კამერული მუსი-
კის მთელი რიგი მხარეების შეტანით.

ქართული კანტატისა და ორატორიის განვითარე-
ბის მესამე ეტაპზე განსაკუთრებული ძალით მიმ-
დინარეობს უარითა მიზრდილობის ის პროცესი,

რომელიც კაცილებით ადრე დაიწყო. ამასთან, ე-
ვოლუციის ადრეულ საფეხურებზე ქართული კან-
ტატა და ორატორია უმთავრესად საოპერო, სასიმფო-
ნი და სიმფონიური მუსიკის უარებთან ავლენდა კონ-
ტაქტს, მოგვიანებით მისი განვითარების გზა კამე-
რულ მუსიკასაც, განსაკუთრებით რომანსსა და ვო-
კალურ ტიპს, დაუკავშირდა. უფრო მეტიც, შეი-
ნიშნება ცენტრალური და კონტრამეტრულიანობის
დამახასიათებელი მთელი რიგი ხერხების შემოქმე-
დებითი ათვისება.

ქართული კანტატისა და ორატორიის განვითარების
მესამე ეტაპი აღინიშნა ფილოსოფიური ნაკადის შე-
მოჭრით და ინტელექტუალური საწყისის გაძლიე-
რებით. აგრეთვე მთელი რიგი ადრე დაუძლიედი
პრობლემების მალაშმეტრულად დონეზე გადაჭრა.
აქ უპირველეს ყოვლისა უნდა მივთხოთ ინდივიდუა-
ლური გმარის სახის შექმნაზე და მუსიკალური ფორმის
სწორ ორგანიზაციაზე, რომელიც აღმავალი დრამატურ-
ის შედეგს წარმოადგენს და იდეური კავშირების
მეშვეობით ხორციელდება.

სიახლეებმა იჩინეს თავი მუსიკალური ენის სფე-
როშიც, რომელიც ახალი ინტონაციური წყაროებით
გაღვივდა. კომპოზიტორების ყურადღების ცენ-
ტრში პირველად დადგა შუა საუკუნეების მუსიკა,
სახელდობრ, ეროვნული საგლობელი, რომელიც
მთელი რიგი ნაწარმოებების ინტონაციური წყობის
საფუძვლად იქცა.

თავისი განვითარების თითოეულ ეტაპზე ქართუ-
ლმა კანტატამ და ორატორიამ ორიენტაცია რუსულ
საბჭოთა კანტატასა და ორატორიაზე მოახდინა. იგი
მეორედ დაუკავშირდა ამ უკანასკნელს და მთელი
რიგი იდეურ-ესთეტიკური და უარულ-სტილისტუ-
რი ტენდენციები გაიზარა.

ამვე დროს, ის ერთიანი იდეური საფუძველი და
ამოცანები, რომელიც აკავშირებს ქართულ კანტა-
ტასა და ორატორიას მთელი საბჭოთა მუსიკალური
ხელოვნების შესაბამის უარებთან, ყველგან მკვე-
თრად გამოვლინდა ეროვნულ გარესზე ეხვევა, რომელიც
თითოეული კომპოზიტორის ინდივიდუალურ შე-
მოქმედებით ხელწერასთან კავშირში წარმოადგენს ქა-
რთული კანტატისა და ორატორიის აუცილებელ პი-
რობას.

ქართული კანტატა და ორატორია ორგანულ კავ-
შირშია აგრეთვე კლასიკური მუსიკის ტრადიციე-
ბთან, სახელდობრ პენდელის, ბახის და ჰაიდნის კან-
ტატა-ორატორიულ შემოქმედებასთან. ევოლუციის
მეორე ეტაპზე ქართულ კანტატასა და ორატორია-
ში გამოიკვეთა ორი ხაზი: გმირულ-ეპიკური და
ლირიკულ-უარული. აქედან პირველი, მისთვის და-
მახასიათებელი ხალხის სახის ინტერპრეტაციის
თავისებურებით და ქეშმარიტი მოწუშენებრო-
ბით სიახლეებს ავლენს პენდელის ორატორიებთან,
ხოლო მეორე, ლირიკულ გარესში წარმოდგენილი
უარული სახეებითა და ნათელი განცდების უშუა-
ლო გადმოცემით, რომელიც თავის მხრივ ხალხის
ცხოვრებისა და ბუნების სურათების კალიდოსკო-
პური ცვლითაა განპირობებული — ჰაიდნის ორა-
ტორიებთან. შემდგომ, განვითარების მესამე ეტა-
პზე, ქართული კანტატისა და ორატორიისათვის გა-
ნმსაზღვრელი ხდება ლირიკულ-ფილოსოფიური

ინტერესები, რომელიც კარგად ესადაგება ბაზისული კანტატის ტრადიციებს, მისთვის დამახასიათებელ ეიოტურ მისწრაფებებს. ამავ ეტაპზე ქართულ კანტატასა და ორატორიაში შეინიშნება რომანტიკული ორატორიის ტრადიციების შემოქმედებითი განვითარება, მიწთვის დამახასიათებელი ლირიზმი და ფსიქოლოგიური დაძაბულობა, რომელიც, თავის მხრივ, პიროვნების თემისადმი ინტერესის გაძლიერების შედეგს წარმოადგენს და კანტატა-ორატორიულ ვანრში ინტელექტუალური საწყისის შექრით აღინიშნება.

ეიოლოციის თითოეულ ეტაპზე ქართულმა კანტატამ და ორატორიამ მჭიდრო კავშირი დაამყარა მუსიკალური ხელოვნების სხვადასხვა ფანრბთან, ისეთთან, როგორცაა გუნდი, ოპერა, სიმფონია, კვარტეტი, ვოკალური ცილი.

ქართულმა კანტატამ და ორატორიამ მძაფრად წარმოადგინა თანთა პიბრილიზაციის ის პროცესი, რომელიც შეუწელებლად მიმდინარებს მთელს თანამედროვე და, მათ შორის, აგრეთვე, ქართულ მუსიკაშიც და განსხვავებული მუსიკალური (და არა მხოლოდ მუსიკალური) თანრების ურთიერთგავლენება და ურთიერთშედევეით აღინიშნება. აქ უნდა მივუთითოთ კავშირზე თეატრალურ დრამატურ-გიათან, განსაკუთრებით ანტიკური თეატრის ტრადიციებთან, რომელიც კოლექტიური და ინდივიდუალური გმირის ურთიერთობის თავისებურებაში ვლინდება და როგორც ადრეც მივუთითეთ, ო. თაქთაქიშვილის ორატორიულ შემოქმედებაში იკვეთება ანტიფუნებისა და რესპონსორების დაიპირისპირება, მათი ერთმანეთში გადანარბის სპეციფიკა, მონოლოგიური და დიალოგიური ფორმების გამოყენების თავისებურება, — ანტიკური თეატრისთვის დამახასიათებელ პიროვნებისა და ხალხის, ინდივიდუალური გმირის და ქროს ურთიერთგავლენის მოვლენებს და ქართული კანტატისა და ორატორიის განვითარების უნაღდესი ეტაპის განმსაზღვრელ მხარეს წარმოადგენს.

საერთოდ, უნდა აღინიშნოს, რომ ბოლო პერიოდის ქართულ კანტატასა და ორატორიაში შეინიშნება უძველესი მუსიკალურ-თეატრალური თანრების (ლითურგის, მისტერის) წიგნითი თავისებურების აღდგენა. ასეთია, მაგალითად, სიმულტანური ხერხების გამოყენება, რომელიც მოქმედების უკუგანვითარებასა და ერთდროული ხაზების გამოკვეთაში ვლინდება.

ქართული კანტატისა და ორატორიისათვის დამახასიათებელი თემატური მრავალფეროვნება (საბჭოთა პარტიოტის, რევოლუციისა და მისი ბელადის, ლენინის, ომისა და მშვიდობის, შრომის, პიროვნებისა და საზოგადოების ურთიერთკავშირის; ხელოვნებისა და მისი შემოქმედის უკვდავების; საშაროსა და მასზე არსებული სიცოცხლის მარადიულობის და ა. შ.) და თანრული მრავალფეროვნება (გმირულ-ეპიკური, ლირიკულ-თანრული, ლირიკულ-ეპიკური, ფილოსოფიურ-ეპიკური, ლირიკულ-დრამატული).

ამავ დროს, ქართული კანტატისა და ორატორიის მთავარ თემატ უკველთვის რჩება თანამედროვეობის თემა, ხოლო თუ გვხვდება წარსული, ისიც ფი-

ლოსოფიური ასპექტით მოწვილი და თანამედროვეობასთან მიხალრეველი.

თემატურ მრავალფეროვნებასთან ერთად, ქართული კანტატასა და ორატორიაში ყურადღება იპრობს ერთი და იგივე თემის მეტად მრავალფეროვანი და მრავალწინახოვანი გაშუქება. [გვიხსნოთ ქართული კანტატისა და ორატორიის მთავარი თემა, პატრიოტიზმი და მისი თანრულ-სტილისტური გადაწყვეტა. აღნიშნული თემა პერიოკული-ეპიკური ინტერპრეტაციის იღებს შ. მშველიძის ორატორიის ("კავკასილი") და ა. ჩიშკაძის კანტატისა ("ქართლის გული"). იგივე თემა ლირიკულ-თანრული გარდატეხითაა მოცემული ა. შავერაშვილის კანტატაში ("ჩემი სამშობლოს სიმღერები") და ა. შავერაშვილის ორატორიის ("ჩემი სამშობლოს დღე"), ხოლო ო. თაქთაქიშვილის ორატორიაში ("ცოცხალი კერა"), აღნიშნული თემის გადაწყვეტა ფილოსოფიური მოტივების ჰრმოკუნებასთან დაკავშირებული.

ამრიგად, უკვე ერთი თემის ფარგლებში მიიღწევა ის თანრულ-სტილისტური მრავალმხრივობა, რომელიც მხატვრულ სახეთა მრავალფეროვნებას გული-სხმობს და თითოეულ კონკრეტულ შემთხვევაში კომპოზიტორთა ინდივიდუალური შემოქმედებით ხელწერით განისაზღვრება.

როგორც ადრე ვკვონდა აღნიშნული, ქართული კანტატისა და ორატორიის ცენტრალური სახელ უკველთვის გვევლინება ხალხის სახე, რომელსაც ძალზე საინტერესო და მრავალმხრივი ინტერპრეტაცია ეძლევა. იგი ხშირად მთხრობლის როლშია გამოყვანილი, წიგნერ კი გაანრებულია როგორც აქტიურად მოქმედი რეალური ძალა, სახოვანი და ფრესკული სიდალით გამოქტრული.

რაც შეეხება ინდივიდუალური გმირის სახეს, იგი პირველად კანტატა-ორატორიული თანრების წიგნითარების უმაღლეს საფეხურზე გამოჩნდა. გამოჩნდა როგორც გამოკლი მუსიკალური სახე, რელიეფური და მთლიანი, უწყვეტი განვითარების პროცესში წარმოადგენილი და მკვეთრად გამოხატული მუსიკალური ლექსიკით გამოჩრეული.

ხალხისა და ინდივიდუალური გმირის სახეები ქართულ კანტატასა და ორატორიაში ორგანულ კავშირში იმყოფება სამშობლოს სახესთან, რომელიც ხშირად ბუნების სურათებთან კავშირში წარმოგვიდგება ან დედის სახის სიმბოლიზირებულ გამოცემას უკავშირდება. ამასთან, ბუნების სახეები ძირითადად ორ პლანში იღლებს: ბუნება, როგორც ობიექტური რეალობა და ბუნება, როგორც სუბიექტური განცდა. პირველი მათგანი უმთავრესად ლირიკულ-პეიზაჟური პლანში წუდება და როგორც ადრე მივუთითეთ, ხშირად განთიადს სახეს იწყმის, ხოლო მეორე რომანტიკული ინტერპრეტაციით წარმოგვიდგება და ფსიქოლოგიური განწყობილებების გადმოცემას უკავშირდება.

თავისი განვითარების თითოეულ საფეხურზე ქართულმა კანტატამ და ორატორიამ მჭიდრო კავშირი დაამყარა ხალხურ შემოქმედებასთან, რომელიც იქცა მისი ურთეტი სტილისტური ორიენტაციის მხარედ. სწორედ ფოკლორიდან მომდინარებს კანტატა-ორატორიულ თანრში გამოკვეთილი მუსიკა-

ლური აზროვნების ზოგადი პრინციპები, მთელი რიგი მხატვრული სახეების თავისებურება, თემატიკის სტრუქტურა და მუსიკალური მასალის განვითარების სპეციფიკა, სასიმღერო საწყისის დომინირება, მშობლიის იმპროვიზაციულ-ორნამენტული ხასიათი, მისი მოძრაობის დადგენილი ხაზი, სეკუნდური ინტერვალების პრიორიტეტი, რეიტატორული წყობა, კილობრები ფერადონება (პოლიტონალობის ხშირი გამოყენებით), აბატირციული წყობის აკორდიკა, სპეციფიკური კადანსები (განსაკუთრებით ფრაგიულსა და ელიფირის) ხაზგანმე, მეტრო-რიტმული თავისებურებანი, პოლიფონიური ფაქტორა, ორკესტრში ხალხური საკრავების იმიტირება — ყოველივე აღნიშნული ხალხურ შემოქმედებასთან უშუალო კავშირზე მეტყველებს და უხვად გვხვდება ქართული კანტატისა და ორატორიის განვითარების თითოეულ ეტაპზე. ამავე დროს, თუ ევოლუციის ადრეულ საფეხურზე ადგილი აქვს ფოლკლორული მასალის უშუალო გამოყენებას და მისი შესრულების მანერის აღდგენას, შემდგომში შეიმჩნევა უფრო რთული, დრმა და განზოგადებული დამოკიდებლება ნაციონალური მუსიკალური პლასტიკისადმი, რომლის შედეგადაც ხალხური სიმღერა კარგავს თავის ლოკალურ ფუნქციას და ზოგადქართული მუსიკალური ენის ერთ-ერთ უმძლავრეს კომპონენტად იქცევა.

საინტერესოა აღინიშნოს ის გარემოებაც, რომ ქართული კანტატისა და ორატორიის განვითარების პირველი ეტაპი ძირითადად რევოლუციური სიმღერებისა და ჰიმნების ინტონაციურ-სტილისტურ წყაროს დაუკავშირდა, რომელიც ხალხური შემოქმედების უძლიერეს შტოსთან, გლეხურ სიმღერასთან შერწყმის გზით მუსიკალური ენის ერთ-ერთ მარკანტივალ ძალად იქცა. განვითარების მეორე ეტაპზე ქართული კანტატისა და ორატორიის ინტონაციური ლექსია ძირითადად გლეხური და იშვიათად აგრეთვე ქალაქური ფოლკლორის კანონზომიერებით განისაზღვრა, ხოლო მესამე ეტაპი ნაციონალური კულტურის უძველესი პლასტიკისადმი, სახელდობრ, ეროვნული საკულტო მუსიკის თავისებურებებისადმი ინტერესით აღინიშნა. მხედველობაში მავს ქართული საგლოზნალი, რომელიც მძლავრად იჭრება ქართული კანტატისა და ორატორიის განვითარების მესამე ეტაპზე, როგორც მუსიკალური ენის მასწავლებლები ინტონაციურ-სტილისტური წყარო და საბჭოთა მუსიკაში გამოკვეთილი ერთ-ერთი ტენდენციის „ახალი ფოლკლორული ტალღის“ ეროვნულ ნიადაგზე ათვისებით განისაზღვრება.

ამავე დროს, ქართული კანტატისა და ორატორიის განვითარების თითოეულ ეტაპზე შეინიშნება სხვადასხვა ინტონაციური პლასტების შერწყმის ის შეუნელებელი პროცესი, რომელიც ზოგადქართული მუსიკალური ენის აუცილებელ პირობას წარმოადგენს.

ვინაიდან ქართული ხალხური შემოქმედება ძირითადად ვოკალურია, ამიტომაც, რომ კანტატებზე და ორატორიებზე სიმფონიზმი როგორც შემოქმედებითი მეთოდი უმთავრესად ვოკალზე ვრცელდება. ვოკალი ქართული კანტატისა და ორატო-

რიის დრამატურგიის მთავარი მამოძრავებელი ძალაა. მისი ბირთვია, რაც, ვიმეორებ, ქართული ეროვნული კულტურის ცხოველყოფილ კონტაქტების ათვისებლად მომდინარეობს და უფრო მეტად შეიღის საქმის უშუალო გაგრძელებაზე მეტყველებს.

რაც შეეხება ორკესტრს, იგი ძირითადად ვოკალთან ურთიერთშერწყმის ან მასთან კონტრასტულადანიპირირების გზით წარმოგვიდგება. იგი ხშირად ფარული უსიკლოგიური ქვეტექსტის გახსნას ემორჩილება და ძირითადად ტემპარული ვარიანტების საშუალებად გვევლინება.

ცალკე შეჩერებას მოითხოვს ტექსტთან დამოკიდებულების საკითხი. როგორც უკვე გვქონდა აღნიშნული, ევოლუციის პირველ ორ ეტაპზე ქართული კანტატისა და ორატორიაში შეინიშნება უყურადღებობა ლიტერატურული პირველწყაროსადმი. ვერ გაამართლა სხვადასხვა პიეტების ლექსების მონტაჟის ხერხმა და ციკლის მილიანობის პირობების წმინდა მუსიკალური საშუალებებით გადაწყვეტამ. მუსიკალურ კანონზომიერებათა პირობატეტი, ლიტერატურულ-მხატვრულ სახეობათა ნაძალადევი კავშირი, გამჭოლი მუსიკალურ-პოეტური იდეის უქონლობა ჩრდილოდან მხარეს აყენებდა ქართული კანტატისა და ორატორიის საუკეთესო ნიმუშებსაც კი, იწვევდა მისი დრამატურგიის ხარვეზებს, სასენებელი ნაყოფანება დამძლეულ იქნა მხოლოდ ქართული კანტატისა და ორატორიის განვითარების, მესამე, კულმინაციურ ეტაპზე, რომელიც აღინიშნა ქართული პოეზიის ბრწყინვალე ნიმუშების გამოყენებით, ლიტერატურული პირველწყაროსადმი აქტიური, დამოკიდებულებით, მუსიკალურ-პოეტური იდეის გამჭოლი ხასიათით და მუსიკალურ-პოეტური სახეების მოღიანობით.

ქართული კანტატისა და ორატორიის ნეგატიურ მხარეებზე ლაპარაკისას უნდა აღინიშნოს, აგრეთვე საინაშობო ნორმების იშვიათი გამოყენება და ფინალის პირობების რამდენადმე სქემატური გადაწყვეტა.

მიუხედავად იმისა, რომ ქართული კანტატის ეანრში ბევრი ნაწარმოები დაიწყო, იგი მანც ვერ გათავისუფლდა ბოლომდე ფოციკალურობისა და ყალბი პათეტიკისაგან. კანტატის ეანრში უფრო ნაკლები ლიტერატურების ნიმუშები შეიქმნა, ვიდრე ორატორიულში. უფრო მეტიც, ზოგიერთი ნაწარმოები, რომელიც უაქტიურად ფარობდა გულში სიმღერას წარმოადგენს, ეანრის სპეციფიკური მხარეების ყოველგვარი გათავლისწინების გარეშე მცდარად არის ხოლმე აღნიშნული ერთნაწილიან კანტატად.

შემოქმედებითად აითვისა რა საბჭოთა კანტატა-ორატორიული ეანრის მიღწევები, ქართულმა კანტატამ და ორატორიამ ახალ, თანამედროვე დონეზე განავითარა ეროვნული ტრადიციები და შინაგონი სოციალისტური და ფორმით ნაციონალური ხელოვნების შესანიშნავი ნიმუშები მოგვცა. ნიმუშები, რომლებიც მეტყველებენ აღნიშნული ეანრების განვითარების უმთავრესი შესაძლებლობაზე და მნიშვნელოვან ადგილს იკავებენ როგორც ქართულ, ასევე მთელს საბჭოთა მუსიკაში.

პარტიული პიესები გულგარეთში*

ივან პიჩიევი

პარტიული და ბულგარელი ხალხების ისტორიაში ასობით მაგალითი მოიპოვება ძმური მეგობრობისა და ურთიერთდამხარებისა. ჩვენი ხალხების ურთიერთკავშირი საუკუნეების სიღრმიდან მოდის და ყოველი ურთიერთობა ხელს უწყობდა ჩვენი ეროვნული კულტურის გამდიდრებას.

ასეთ ურთიერთობას უნდა მივაკუთვნოთ ალ. ჩხაიძის დრამატურგიის ფართო პოპულარობა ბულგარეთში. გაუზვიადებლად შეიძლება ითქვას, წლებანდელი თეატრალური სეზონი ბულგარეთში — ალ. ჩხაიძის სეზონია. საკმარისია აღვნიშნოთ, რომ სოფიის ახალგაზრდულ თეატრში იდგმება მისი პიესა „3-დან 6-მდე“, იგივე პიესა იდგმება ქ. რუსეს „სადა ოგნიანონის“ თეატრშიც, ხოლო ქალაქების ბლაგოევგრადისა და სილისტრას სახელმწიფო თეატრებში იდგმება „ჩინარის მანიფესტი“. ამ რამდენიმე წლის წინათ ბლაგოევგრადის თეატრში იდგმებოდა აგრეთვე „ხიდი“. მომავალ სეზონში ქ. რუსენას თეატრის მთავარი რეჟისორი დუშან დობრევი სტუმრად ეწვევა ქ. პლენესკის თეატრს, სადაც დადგამს ალ. ჩხაიძის პიესას „3-დან 6-მდე“. აღსანიშნავია, რომ ამას წინათ ბულგარეთში სტუმრად ჩამოვიდა რიგის იან რაინისის სახელობის თეატრი, რომელმაც ბულგარულ მსაუბრეებს უჩვენა ალ. ჩხაიძის პიესა „თავისუფალი თემა“.

ალ. ჩხაიძის ნაწარმოებები არა მარტო ერთ-ერთი საუკეთესონი არიან თანამედროვე დრამატურგიაში, არამედ საუკეთესო მაგალითიცა იმისა, თუ როგორ უნდა იყოს გადმოცემული ჩვენი დროის პრობლემები, როგორ უნდა გააშუქო ისინი სუფთა სახით და როგორ შთაუწერგო ადამიანებს მოვალეობის

გრძნობა და მოქალაქეობრივი ზნეობა. აი, რატომ იწვევენ ისინი ახალგაზრდობის განსაკუთრებულ ინტერესს.

როცა ალ. ჩხაიძე ქ. სილისტრას სტუმარი იყო, იგი შეხვდა თავის ძველ მეგობარს, სახელმწიფო თეატრის ახლანდელ დირექტორს ემ. კოსტებეკოვს. უკვე 12 წელია მათ შორის მეგობრული ურთიერთობაა დამყარებული. ადრე ემ. კოსტებეკოვი ქ. ბლაგოევგრადის თეატრის დირექტორი იყო და სწორედ მან დადგა პირველად ალ. ჩხაიძის პიესა „ხიდი“.

ქ. სილისტრაში ყოფნის დროს ა. ჩხაიძე არაერთხელ შეხვდა თეატრის შემოქმედებით კოლექტივს. მის შესახებ ადრეც ბევრი რამ იცოდნენ, მაგრამ უშუალო შეხვედრამ და ურთიერთობამ ცხარე შემოქმედებითი საუბარი გამოიწვია. ბევრი შეკითხვა მისცეს. თბილმა, მეგობრულმა შეხვედრამ ალ. ჩხაიძე გულახდილი გახადა და ამან შემოქმედებითი გამოცდილების გულწრფელი ურთიერთგაზიარება გამოიწვია.

როდესაც ალ. ჩხაიძე ქ. სილისტრაში ჩამოვიდა, სცენაზე „ჩინარის მანიფესტის“ მეორმოცე წარმოდგენა იყო. მისი დადგმა განახორციელა რეჟისორმა რ. სადიკოვმა, მხატვრულად ვააფორმა ა. ხარიანოვმა. ბევრი რამ ითქვა ახალგაზრდა მსახიობების თამაშის შესახებ, კოსტუმებზე და მუსიკაზე. მაგრამ მთავარი მინც ისაა, თქვა ალ. ჩხაიძემ, რომ შემოქმედებთმა კოლექტივმა ნათელი და დამაჯერებელი სპექტაკლი შექმნა, მკიდრო კონტაქტი დაამყარა სცენასა და დარბაზს შორის და გააცოცხლა ქართული გარემო.

სტუმარს მიეცა იმის შესაძლებლობა, რომ ქ. რუსეში შეხვედროდა სახელმწიფო თეატრის შემოქმედებით კოლექტივს, რომელმაც დადგა მისი პიესა „3-დან 6-მდე“. სპექტაკლის დამთავრებისთანავე დარბაზში გაიმართა მსაუბრეებელთა შეხვედრა პიესის ავტორთან. აღსანიშნავია ის, რომ მსაუბრეებელთა

* წერილი დაწერილია სპეციალურად ჩვენი ჟურნალისათვის.

უდიდესი ნაწილი ახალგაზრდობა იყო. დიდის ინტერესით უსვამდნენ კითხვებს ავტორს.

აღ. ჩხაიძის დრამატურგია ბულგარეთში არა მარტო ავტორისა, მაყურებლისა და შემოქმედებითი კოლექტივის მსჯელობის საგანი იყო, არამედ მისი პიესების მიხედვით დადგმული სპექტაკლები ვააშუქეს პრესამაც, რადიომაც და ტელევიზიამაც. ძნელია ყველაფრის გადმოცემა. ამიტომ შევჩერდებით მხოლოდ ქალაქების სილისტრასა და რუსეს პრესაში დაბეჭდილ რევენუებზე.

ქ. სილისტრაში, სადაც იღებოდა „ჩინარის მანიფესტი“, პრემიერამდე ერთი თვით ადრე გაზეთ „სილისტრენკა ტრიბუნას“ 1984 წლის 6 მარტის ნომერში ჟურნალისტი ი. ზებოდიანოვი ბეჭდავს წერილს სათაურით „თეატრალური პრემიერა“ — „ჩინარის მანიფესტი“, სადაც აღნიშნავს: „ავტორი დიდადა დაინტერესებული ჩვენი დროის დინამიური და რთული პროცესებით, მათი ყოველდღიური აქტუალობით, რაც მას არა მარტო თანამედროვე დრამატურგთა რიგში აყენებს, არამედ იმათ რიგშიც კი, ვინც დროს წინ უსწრებს. სპექტაკლის ძლიერ, თანამედროვე ჟღერადობას კიდევ უფრო აღღიერებს ჩვენი ცხოვრებისათვისაც დამახასიათებელი მწვევე პრობლემების წამოჭრა და პასუხისმგებლობისა და რისკის, კომპრომისისა და სიყალბის გაბედულად დამუშავებული თემა“.

იმვე გაზეთის 1984 წლის 17 აპრილის ნომერში თეატრის კრიტიკოსი ვ. ვასევა ბეჭდავს წერილს სათაურით: „ჩინარის შთაგონებანი“, სადაც სპექტაკლზე შემდეგს გვეუბნება: „მომდინარე წელს ქ. სილისტრას დრამატულმა თეატრმა გაგვაცნო თანამედროვე საბჭოთა დრამატურგიის ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო წარმომადგენელი ალ. ჩხაიძე. სინამდვილეში, ამ უკანასკნელი წლებში განმავლობაში ბულგარელი მაყურებელი მეორედ ეცნობა დრამატურგის შემოქმედებას. „ჩინარამდე“ ქ. ბლაგოევგრადის თეატრში დაიდგა მისივე „ხიდი“. ბოლო დროს ყველაზე მეტად ამ ავტორზე ვლპარაკობთ, რადგან სულ უფრო ხშირად და ხშირად იდგმება მისი პიესები ჩვენს თეატრებში.

ის, რითაც გვხიბლავს ალ. ჩხაიძის პიესა „ჩინარის მანიფესტი“, ჩვენთვის უაღრესად მნიშვნელოვანია. ესაა მოვალეობისა და პასუხისმგებლობის, სითამამის და გაბედულების, სიწმინდისა და პრინციპულობის გრძობა,

ესაა რწმენა იმისა, რომ ხალხის ტრადიციები კეთილშობილურია.

ავტორი წერილს შემდეგი სიტყვებით თაერებს: „ქ. სილისტრას თეატრის მიერ წარმოდგენილი სპექტაკლი ბევრ რამეს შთაგვაგონებს. იგი იძულებულს გვხდის ვიფიქროთ ხელოვნების ადგილზე ჩვენს ცხოვრებაში, ჩვენი შესაძლებლობისა და გარჯის ისე გააზრებაზე, როგორ შევქმნათ ნამდვილი, ხელოვნურად შეუღამაზებელი, გულწრფელი გრძობით გამსჭვალული ცხოვრება, ბოლოს იგი გვაჯერებს, რომ ხელოვნების საგანი სხვადასხვაგვარი მიხედვებითაა, ნახევარ-შემარტებული, წინასწარ გათვალისწინებული ვარდისფერი საღებავები კი არ უნდა იყოს, არამედ თვით ცხოვრება თავის სისხლითა და ხორციტ, აზრებითა და იდეებით, გრძობითა და მოვალეობით“.

ქ. რუსეში დაიდგა სპექტაკლი „3-დან 6-მდე“, რომლის შესახებაც გაზეთ „დუნაესკა პრადის“ 1984 წ. 12 მაისის ნომერში კრიტიკოსმა ვ. პენკოვამ დაბეჭდა წერილი სათაურით „მსახიობის სცენური წარმატება“. ამ წერილში ავტორი მიეღი სპექტაკლის ფონზე აანალიზებს ნიჭიერი მსახიობის გიორგი სტეფანოვის თამაშს რამაზის როლში. „მისი არტისტული ხელოვნება სიღრმისეულადაა ხაზგასმული და ამასთანავე ხსნის სპექტაკლის ფილოსოფიურ აზრს. იგი იმისათვის იღვწის, რომ წარმოაჩინოს მთავარი იდეა, გადააქციოს პიესა-არგოტრაცი ცოცხალ და მოქმედ სპექტაკლად. მსახიობი თავისი გმირის ცალკეული სიტუაციების ჩანახატებს კი არ ქმნის, სიღრმეში იჭრება, აღღიერებს წარმოდგენის ანსამბლურობას“.

იმ მიზნით, რომ ფართო საზოგადოებისათვის გაეცნოთ ავტორი და მისი პიესები, ორივე ქალაქში დაიბეჭდა საკმაოდ ბევრი ინფორმაციული მასალა. საინტერესოა პატარა წიგნი, რომელიც დაიბეჭდა ქ. რუსეში სათაურით: „3-დან 6-მდე“. მასში გარდა ალ. ჩხაიძის მოკლე ბიოგრაფიისა, დაბეჭდილია მისი წერილი „ისევ ველოსიპედები“.

მაგრამ ყველაზე მთავარი მაინც ისაა, რომ ხელოვნების, ამ შემთხვევაში დრამატურგიის მეშვეობით ჩვენს ხალხს მიეცა საშუალება უკეთესად და უფრო ღრმად გასცნობოდა ქართველი ხალხის ყოველდღიურ პრობლემებს, რაც ჩვენი ხალხის პრობლემაცაა.

თანამედროვე ქართული მუსიკა ისტორიისა და სოციალიზმის შუაშე

გივი ორჯონიკიძე

სტლინიზმური პოლუსები განვითარებულ მუსიკალური კულტურის დამახასიათებელი ნიშანია. ორიგინალურ სტილით სხვაობა მიგვანიშნებს ნიჭიერ ინდივიდუალობათა სიჭარბეზე. ბუნებრივია, რომ 70-80 წლების ქართული მუსიკა გაცილებით უფრო მეტი სტილისტური წინააღმდეგობებით ხასიათდება, ვიდრე 20—30 წლებისა. ბუნებრივია, რომ ეს სტილები არ იმყოფებიან მშვიდობიანი თანარსებობის პირობებში. ისინი ერთმანეთთან დაუსრულებელი პოლემიკის გზით ვითარდებიან. ტრადიციული ან ეგვიპტე ახალ მხატვრულ ამოცანებს, ან განწირულია. სიახლე ან მკვიდრდება საზოგადოებრივ მუსიკალურ ცნობიერებაში და სააზროვნო კანონზომიერების ხასიათს იძენს, ან „შემთხვევითი მოვლენის“ როლით კმაყოფილდება და მხოლოდ ერთი რომელიმე შემოქმედის ბიოგრაფიის კლთენილება ხდება. ჩვენნი მუსიკის ისტორია მოკლეა, მაგრამ თვით ამ მოკლე დისტანციის გასასვლელად მას მოუხდა რამდენიმე სტილისტური ზღურბლის, სხვადასხვა ხასიათის ინერციის დაძლევა.

ისტორიული განვითარების პერსპექტივაში ფალაშვილის „აბესალომ და ეთერის“ ღირებულება გაცილებით მაღალია იმაზე, რაც ქართულმა მუსიკამ შეიძინა თავისი არსებობის პირველი ორი, სამი ათეული წლის მანძილზე. მაგრამ ის სტილისტური გარდატეხა, რომელიც უკვე 20-იან წლებში მზადდებოდა და რომელმაც განსაკუთრებული სიმკვეთრით თავი იჩინა ბალანჩივადის პირველ სიმფონიაში, წინსვლაა, სტილისტური ჩარჩოების გადალახვა, ახალ სივრცეებში

გასვლა, ეროვნული კულტურის უდავო მატება. ეს რომ არა, არ გვექნებოდა 50-იანი წლების შესანიშნავი ნაყოფი (ს. ცინცაძის, ა. მაჭავარიანის, რ. ლალიძის, ა. ჩიმაყაძის, ო. თაქთაქიშვილის და სხვათა ქმნილებები). 60-იანი წლების დასაწყისი ახალი სტილისტური ძვრებით აღინიშნა. ამ პერიოდში იქმნებოდა ბევრი ისეთი მუსიკაც, რომელმაც თითქმის უკვალოდ ჩაიარა ეროვნული კულტურისათვის. მაგრამ არსებითად ეს არის ახალი სტილის ჩამოყალიბების, ეროვნული მუსიკის ძირეული გადახალისების ხანა, რომელიც მეტწილად დაკავშირებულია ახალი თაობის მოღვაწეობასთან.

ამ პერიოდში უნივერსალური კრიტერიუმის მნიშვნელობას კარგავს მხატვრულობის მთავარი მსაზღვრელი — ხალხურ წყაროებთან მაქსიმალური სიახლოვე, მათი აღორძინება ახალ ქართულ პირობებში, მათთვის დამახასიათებელი მუსიკალურ-ენობრივი ნიშან-თვისებების შენარჩუნება. იმხანად — მე კარგად მახსოვს მაშინდელი პოლემიკა — ის, ვინც სიახლისათვის იბრძოდა, უპირველეს ამოცანად მიიჩნევდა ეროვნული მუსიკის გამდიდრებას XX საუკუნისათვის დამახასიათებელი გამოცდილებით. ეს იყო ზრდის პროცესისათვის დამახასიათებელი „საყმაწვილო სენი“, რომელსაც კატეგორიული განცხადებებიც უნდა ვაპატიოთ და ხშირად აღიარებულ ოსტატთა შემოქმედების მოწაფური მიბაძევა. მაგრამ მოსახდენი მოხდა. შეიცვალა ხალხურისადმი დამოკიდებულება და შესუსტდა ხალხურის ერთადერთობაში რწმენაც. რასაკვირველია, ახალი პოზიცია დეკლარაციებით არავის დაუსაბუთებია (წარმომიდგენია, რა რეაქციას გამოიწვევდა ყო-

* გაგრძელება, დასაწყისი იხ. ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, 1984 წ., № 8.

ველივე ეს!), მაგრამ რეალურ შემოქმედებაში მისი არსებობა აშკარაა. სწორედ ამ ახალ პოზიციას უნდა ვუბნდოდეთ სტილისტურ ძვრებს. ამ პროცესების უგულვებლყოფა შეუძლებელია, თუკი გვსურს განვითარების რეალური პროცესი წარმოვიდგინოთ.

ჩვენში მოხდა მხოლოდ ის, რაც არაერთხელ გამეორებულა კულტურის ისტორიაში. დრო წინ მიდიოდა და რეალურმა შემოქმედებამაც დროს აუბა მხარი, ჩვენი კრიტერიუმები კი წარსულის ინერციას ეყრდნობოდა და სიახლის შეფასებას, არსებითად, ძველი, „დაუთმობელი პოზიციებიდან“ თამობდა. თუკი ხალხურ შემოქმედებასთან კავშირის ინტენსიურობა ღირებულების მსაზღვრელია, მაშინ ფოლკლორისაგან დაშორება იქნეს ნეგატიურის მნიშვნელობას, ამ შემთხვევაში ინერციის პათოსი იმაში მდგომარეობს, რომ არსებული მოდელი მეორდებოდეს დაუსრულებლად, არსებითის შეცვლის გარეშე. ასეთი პირობა ტრადიციების ცხოველყოფილობის ილუზიას ქნის. ყოველი რეალური სიახლე აპრიორულად უარყოფილია ამ „ნორმიდან გადახვევის“ გამო. ხალხურის ტირაჟირება კი სრულიადაც არ უდრის მისი ტრადიციების განვითარებასა და გამდიდრებას. შემოქმედებითი ნაბიჯი გზიდან გადახვევაა თუ ახალ მაგისტრალზე გასვლაა, ამას ნაწარმოებთან პირველი შეხვედრა კი არ განსაზღვრავს, არამედ მისი ადგილი საზოგადოებრივ მუსიკალურ ცხოვრებაში. ჩვენ კარგად ვიცით, რომ განქოქებას ბალანჩივამის პირველი სიმფონია ვერ აცდა (იმიტომ, რომ მასში ეთნოგრაფიულად უტყუარი ვერ შეიგროვნეს), სწორედ იმ თვისებების გამო, რაც სინამდვილეში მის მაღალ მხატვრულობაზე მეტყველებდა.

სტილი გარკვეული თვისებების ერთობლობაა (ენა, ფორმები, განვითარების ლოგიკა, მასალის შერჩევა და სხვ.) სტილისტური ორიენტაციები კომპოზიტორის პოზიციითაა განპირობებული. თვით ეს პოზიცია კი მსოფლმრწამსით განისაზღვრება. შეიძლება ისეც მოხდეს, რომ კომპოზიტორი მიზნად არ ისახავდეს არავითარ ზეიდანს და ხელმძღვანელობდეს მხოლოდ თავისი ხელობის ინტერესებით (მუსიკას თხზავდეს თავისი უნარის, პროფესიული წრთობის დასამტკიცებლად). მე ვფიქრობ, რომ ასეთ

მუსიკას არ გააჩნია სხვა, ბგერად გამყარებული გავსლის, სხვა სტილის დამკვიდრებელი კითარი შანსი, რადგან სტილისტურ მნიშვნელობა წარმოუდგენელია იდეოლოგიური დატვირთვის, ადამიანის ახალ სიღრმეებში შეჭრის გარეშე. მეორე უკიდურესობაა, როდესაც კომპოზიტორი ისეთ ჩანაფიქრის ეტაპებას, რომლისთვისაც მას არ გააჩნია საკმარისი სტილისტური რესურსები და იძულებული ხდება ისარგებლოს სხვისი ნაზრდევით. ასეთ შემთხვევაში იგი საკუთარის განკითვარების ნაცვლად სხვის სამყაროში იჭვრება და თავის ფანტაზიას ხელოვნურად აზღუდავს. ეს უკვე სტილისტური ევლუტიურობაა, მიუხედავად იმისა, რომ მის კომპოზიციოში „უცხოოსთან ერთად“ თავისივე ვლინდება. მაგრამ ამგვარად იგი სხვა სტილისტურ, ამარწმუნებშია მოქცეული, დაქვემდებარებულია. აუცილებელია ამ შემთხვევის საგანგებოდ აღნიშვნა, რათა არ შეგვექმნას ცრუ-პარაფრაზი, თითქოს „ნედლი სხით შემოტანილი“ ეროვნული სტილისტური დიაპაზონის გაფართოებას ხელს უწყობს. სტილი ორგანული მთლიანობაა და მხატვრული იდეის განფენაა მუსიკალურ ფორმაში. გ. ყანჩელიის შემოქმედებაში შეიმჩნევა ის გამომხატველი, რომელიც შემოსულია სტრავინსკის და შოსტაკოვიჩის ხელოვნებიდან, თანამედროვე პოლონური სკოლიდან. მაგრამ ეს უკვე თვით ყანჩელის ხელწერის ორგანული ნაწილია, მისი თვითმყოფადი სტილის თანადიქვებულება. მისი სტილი თვისობრივად ახალი მოვლენაა და უშედეგაოა მისი ხელოვნურად გახლეჩა იმ კომპონენტებად, რომლებიც მასში მოვიდნენ სხვადასხვა ტრადიციებიდან. ასეთი კავშირების გარეშე შეუძლებელია ეროვნული მუსიკის განვითარება. განა ს. ცინცაძეც დიდად არაა დავალებულით, ბევრი თავისი წინამორბედისაგან? განა მისივე მასკავრეტო სტილმა არ განიცადა ბარ-დრტოკისა და შოსტაკოვიჩის ცხოველყოფილი შეგავლენა, განა მან არ მოახდინა ამ დიდოსტატების გამოცდილების შემოქმედებითი გადამუშავება?

ახალმა მუსიკამ აამოძრავა და აამეტყველა ის, რაც მანამდე მისი თვალსაწიერის მიღემა რჩებოდა, ის, რაც აუცილებელი იყო და ახალი მხატვრული განზოგადებებისათვის. ამ მხედველობაში მაქვს XX საუკუნის ინტონაციური პიროვნების ნაყოფი, რომელიც დამა-



კვლევებულა ჩვენი ეპოქის უდიდეს წარმომადგენელთა შემოქმედებაში, ნაწილობრივ გადმოსულია თვით მუსიკალურ ყოფილს და ხშირად ჩამოკვეითებულია მუსიკალური ეარგონის მნიშვნელობამდე. ისიც თავისუფლად შემოდის ქართულ მუსიკაში, არღვევს მის ინტონაციურ „ერთგვარონებას“, „ანაგვიანებს“ მას. მაგრამ მაინც, ახალ დროს შეესატყვისება, დოკუმენტურად უფრო უტყუარია, ხსნის იმ დისტანციას, რომელსაც ასე თუ ისე ქმნიდა ფოლკლორზე დაყრდნობა. ჩვენში შემოდის და მკვიდრდება ახალი ფორმები, ახალი ინტერვალთა, პარამონიული კანონზომიერებანი და სხვ. საკვანებოდ უნდა აღინიშნოს ქართული მუსიკის ფაქტურული განახლება, რაც განსაკუთრებული ძალით 60—70-იანი წლების ინსტრუმენტულ მუსიკაში გამოვლინდა. ხშირად გადამწყვეტი მნიშვნელობა სწორედ ფაქტურას ენიჭება, როგორც ელტრადობის ზოგად მსახვრეგლს, რომელიც თავისივე კომპონენტების — რიტმის, ინტერვალის, პარამონიულ-პოლიფონიური და ტემბრული წყობის — უბრალო ართიმეტიკული ჯამი კი არ არის, არამედ მათი ურთიერშერწყმის ახალი პრინციპის აქტივობის შედეგია. გაყანჩელის სიახლე ძნელი აღმოსაჩენია, თუ გამომსახველობის ელემენტებს ერთმანეთისაგან იზოლირებულად განვიხილავთ, თუკი ახალი პარამონიული ფუნქციების, ახალი ინტერვალის, კილოების ძებნას შევუდგებით. ასეთი სიახლეები ამ „ტრადიციული ელემენტების“ ახალ მიმართულებებში, კონკრეტულად საორკესტრო ფაქტურაში, ალვატორიკის თავისებურებებში, დრამატურგიულ პრინციპებში ვლინდება. ყოველივე ამის წარმომქმნელი მიზეზი ისეთი მუსიკალურ-პოეტური კატეგორიების ახლებურად გააზრება, როგორცაა ლირიკა და გროტესკი, დრამატული და ეპიკური საწყისები. სწორედ ეს ქმნის ახალ ფაქტურას, ახალ ბგერად მიმართულებებს, მკვეთრი განახლების შეგრძნებას.

იგივე ითქმის ს. ნასიძის, ბ. კვერნაძის, ნ. მამისაშვილის, ნ. გაბუნის, ი. კეკელიძის ძიებების მიმართაც, თვითუფლ მათგანს „ფაქტურის გრძნობა გააჩნია“, თვითუფლი მათგანისათვის დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ტრადიციული ფორმების გადახალისებას და, რაც მთავარია, ახალი „ლექსიკის“ შექ-

მნას, ყველაზე მკვეთრად რომ განასხვავებს ინდივიდუალურ ხელწერას, კომპოზიტორულ სტილს, რაც აუცილებელი პირობებია მხატვრული სახეების შესაქმნელად.

ცხადია, თვითუფლი სტილისტური კონცეფცია ტრადიციულის განვითარება და მისი გამდიდრებაცაა, მაგრამ, ამავე დროს, პოლემიკაცაა, დღეს ხალხურიდან გმირიული სესხება, კომპოზიტორის ნაწარმოებში ფოლკლორულის გადმონერგვა იმიტომ აღიქმება სტილისტურ ანაქრონიზმად, რომ ეროვნულმა მუსიკამ გადადგა ის ნაბიჯი, რომელმაც იგი ახალ პოზიციებზე გაიყვანა. „ანაქრონიზმის“ შთაბეჭდილებას „ახალ პოზიციებთან“ შეუთავსებლობა ქმნის. ასეთი „ანაქრონიზმი“ მუსიკას უფლებას ართმევს რაიმე მოვლენის სიმბოლოს მნიშვნელობა შეიძინოს. ის, რაც სიმართლედ ითვლებოდა, მოხსნილია ახალი სიმართლის მიერ.

სხვათა შორის, ახალი „ესთეტიკური ვითარება“ აიძულებს გადაახალისონ თავისი შემოქმედება, ახალი ლექსიკა, ახალი დროის შესატყვისი ფორმები ეძიონ თვით ისეთ კომპოზიტორებს, რომლებსაც საკუთარი სტილი დიდი ხანია გამოუშუშავდათ. რასაკვირველია, შესანიშნავია განახლებისაკენ ისეთი მისწრაფება, რომელიც კომპოზიტორს ხელწერას არ დააკარგვინებს, ეკლექტიკოსად და ეპიგონად არ გადააქცევს. ქართველ კომპოზიტორებს შორისაც არიან ისეთი ინდივიდუალობანი, რომლებმაც დროთა განმავლობაში რადიკალურად შეიცვალეს ხელწერა, მაგრამ არ დაკარგეს თავისთავადობა. ესენი არიან ს. ცინცაძე, რ. გაბიჩაძე, ნ. მამისაშვილი. განსაკუთრებით საინტერესო ევოლუცია განიცადა ს. ნასიძის სტილმა. ჩვენ რომ ერთმანეთს შევადაროთ მის მიერ სხვადასხვა დროს შექმნილი ნაწარმოებები (მაგალითად, საფორტეპიანო კონცერტები და მერე სიმფონია — მესამე კამერულ სიმფონიას, სიმფონიების ციკლს „ფოროსმანი“, „პასიონები“, „დალაი“, კვარტეტებს და სხვ.) მათ შორის კოლოსალურ განსხვავებას შევამჩნევთ. მიუხედავად იმისა, რომ ყოველ აღნიშნულ პერიოდში კომპოზიტორს თავისი ხელწერა, თავისი კომპოზიტორული ხედვა და დამახასიათებელი სახეები გააჩნდა. ადრე ს. ნასიძე ეძებდა გარკვეულ სტილისტურ საყრდენებს, ხალხური მასალაც მის შემოქმედებაში შემოდიდა თავისი პირვანდლობით,

„ნატურის ხელშეწყობით“. ამ პერიოდში იგი ზღუდავდა ქანრულ-ფსიქოლოგიურ, მისთვის უცხო იყო მძაფრი კონტრასტები და მრავალპლანიანობა, შექმნილი ლირიკისა და გროტესკის, ეპოსისა და დრამის თანაარსებობით. 70-იანი წლების ს. ნასიძის მუსიკალური სამყარო სულ სხვანაირად გამოიყურება. კომპოზიტორმა თამამად მიმართა იმ გამოკიდობას, რომელსაც თანამედროვე მუსიკალური აზროვნება ქმნის. ღრმა ფსიქოლოგიური განცდების გადმოცემისაკენ სწრაფვამ ძირფესვიანად შეცვალა მისი დამოკიდებულება ინტონაციის პრობლემისადმი. მთის ფოლკლორში, მის სიმეცაცრესა და კილოურ-ჰარმონიული წყობის „პირველყოფადობაში“ ს. ნასიძემ, უპირველეს ყოვლისა, დაინახა არა კოლორისტული და ქანრულ-სახასიათის შესაძლებლობანი, არამედ ფსიქოლოგიური ჩაღრმავების დიდი რესურსები. ადრე ფშაურმა კილოცავმა შ. შველიძეს იშვიათი მხატვრული სიღრმის სიმბოლოს — ზვიდაურის სახის შექმნის საშუალება მისცა. ნასიძე ამ მხრივ საკულისხმოდ ნაბიჯებს დგამს. მის მუსიკაში „მთის ინტონაცია“, პარადოქსალურად უერთდება შოსტაკოვიჩის აზროვნებისათვის დამახასიათებელ იმ ჰარმონიულ-მელოდიურ თავისებურებებს, რაც დიდ საბჭოთა კომპოზიტორს ტრაგიკული კონფლიქტების აღბეჭდვის საშუალებას აძლევდა. ეს სინთეზი ს. ნასიძის შემოქმედებაში იმდენად ორგანულია, იგი იმდენად შთამაგონებელ სახეებს ქმნის, რომ მისი სტილის არსებითი ნიშნის მნიშვნელობას იძენს. ამდენად, ს. ნასიძისათვის ღრმად ეროვნული ინტონაცია ახალი ლექსიკის საფუძველია, ის მელოდიურ-ჰარმონიული ბირთვია, რომელიც დიდი ტევადობის მუსიკალურ ფორმას წარმოქმნის. ცხადია, ს. ნასიძის სტილისტური სისტემა მხოლოდ ამ თავისებურებაზე არ დაიყვანება. მისთვის უცხო არაა ალგატორიკა, ტოკატურობა, რომელიც ქანრულის ფორმულამდე დაყვანის, დინამიკურ პულსადქცევის მთავარ საშუალებად იქცევა.

როდესაც ს. ნასიძე ფოლკლორული წარმოშობის მელოდიკას მიმართავს, იგი საწყის მასალაზე გარკვეულ „ძალდატანებას“ ახდენს, ასხვაფერებს მას, არ ერთდება მის გართულებას და უცხო ელემენტებით „დატვირთავს“. ყოველივე ამას იგი აკეთებს

ახალ ადამიანურ მიმართებათა გადმოცემად. ცხადია, ასეთი სტილისტური ევოლუცია ზღუდავს და უპირისპირდებს ტრადიციას, რომელიც ახალი სტილის შროშობებში, რეტროსპექციის მნიშვნელობას იძენს. ტრადიციის განვითარება-აღორძინებაც ახალდირებულების აღბეჭდვის ამოცანაზე დამისგან წარმომდგარ ახალ მიდგომაზეა დამოკიდებული.

მუსიკა „ზეგარადი გარემოა“. მისი სპექტრი ფიკა ვახლავთ, რომ იგი ქლერს და ისიც რომ ამ „გარემოს“ ჩვეულებრივთან საკმარისი და მრავალფეროვანი დამოკიდებულებები აკავშირებს. ცხადია, რომ ეს ორ „მედღარდი რეალობა“ ერთმანეთზე არ დაიყვანება. თუნდაც იმიტომ, რომ მუსიკალური „გარემო“ ადამიანის ინტელექტის მიერ არაა შექმნილი. ჩვეულებრივი გარემო კი სტიქიურად ყალიბდება. იგი საკუთრივ ბგერადობისთვის არაა მოწოდებული. მასში ბგერადობა წარმოებული, დამატებითი ეფექტურია (მაგალითად, ასეთ გარემოს ქმნის შროში სპეციფიკური ფორმა, რომელსაც ახლაც თავისებური ხმაური), მუსიკალური „გარემო“ კი ინტელექტის გამიზნული მოქმედების შედეგია, იგი ორგანიზებულია გარკვეული ნორმებისა და პრინციპების შესაბამისად, გარკვეულ სისტემას ქმნის, რომელში ბგერა „პრეპარირებულია“ და აკუსტიკურ სტიქიურისაგან განსხვავებით გამოირჩევა სიმბოლისა და გროლივობის სინუსტით. იგი დანარჩენი ბგერებისაგან იზოლირებულია არაა, არამედ იმყოფება მათთან გარკვეულ კავშირში და ქმნის ე. წ. ბგერათა რიგს, სადაც თვითუფლის ძალა, ხვედრითი წონე, ფუნქციები განსაზღვრულია ერთმანეთის შენაცვლების წესებით. „მუსიკალური გარემო“ განვითარება მისი სემანტიკური მნიშვნელობით დატვირთვის შედეგია. ამ პროცესში, ცხადია, ბევრი რამ იცვლება, სისტემა ევოლუციას განიცდის და სხვა სისტემით იცვლება, მაგრამ ყველა შემთხვევაში მას კონტროლს უწევს ინტელექტი. ინტელექტის აქტიური დამოკიდებულება „მუსიკალურ გარემოსთან“ იმითაა განპირობებული, რომ ადამიანი ცდილობს მუსიკალურ სისტემა სინამდვილის ხედვისა და გაგების ამოცანას დაუქვემდებაროს. რეალობის წვდომა და გააზრება ის ფუნქციაა, რომელსაც



ლიც „მუსიკალურ გარემოს“ რადიკალურად განახლებებს ჩვეულებრივისაგან.

მეორეს მხრივ, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ „მუსიკალური“ და ჩვეულებრივი გარემო ერთმანეთისაგან სრულებითაც არაა გამიჯნული გაუვლი უფსკრულთ. ჯერ ერთი, მუსიკა თვითაა ნაწილი ჩვეულებრივი გარემოსი, იგი მკვიდრდება მასში და ახალ აქუსტიკურ განზომილებებს ქმნის. მუსიკა შედის ყოფაში, შრომით პროცესებში, ადამიანთა ცხოვრების აკომპანემენტად გვევლინება, მისი ზეედრითი წონა ბგერად გარემოცვაში განუხრედად იზრდება თანამედროვე მასობრივი საინფორმაციო საშუალებების შეუწყნებელი პროცესის წყალობით.

თავის მხრივ, ბგერადი გარემო მუსიკის ერთ-ერთი მასაზრდოებელი წყაროა, ამარაგებს მას ახალი ტემბრალური და რიტმული ეფექტებით. ბგერადი გარემო იჭრება უვით მუსიკალურ ქსოვილში და მის წმინდა აქუსტიკურ თავისებურებებს გარკვეულ ელფერს აძლევს. ქართულმა ხალხურმა შრომის სიმღერამ თავისებურად შეითვისა შრომის პროცესების თანმხლები ხმაურის ელემენტები. შესაბამისად ამისა, ლოკომოტივების, ელექტროძრავების მუშაობისათვის დამახასიათებელი ბგერითი მოვლენები თავის ასახვას პოპულარულ თანამედროვე მუსიკაში, ხანდახან თვით ნატურალისტური სიზუსტითაც. საკმარისია ამისათვის ონეგერისა და მოსოლოვის შესაბამის პარტიტურებს მივმართოთ. მაშინიზრებელი, ინდუსტრიული ეპოქის რიტმი და ტემპირი შეედრდა პროკუდრევივის, სტრავინსკის, ჰინდემიტის პარტიტურებში. ეს ყველაფერი სრულიად სხვა „მუსიკალური გარემოა“. ვიდრე შოპენისა და შუმანისა, რომლებსაც განსხვავებულ ბგერად ატმოსფეროსთან ჰქონდათ საქმე. გერმანული ზღაპრების თავისებური აქუსტიკური სამყარო (ტყის საიდუმლო შრილით, მდინარეთა და ზღვათა ბგერადობის სპეციფიკით) განაპირობებს ფ. მენდელსონისა და რ. ვაგნერის მუსიკის მთელი რიგი ეპიზოდების ტემბრალურ იერს. ევროპულ მუსიკაში ტემბრალური საწყისი მუდამ დაქვემდებარებული იყო რიტმულ-ინტონაციურისადმი, რადგან ფუნქციანზროვნების არსებით მომენტს წარმოადგენდა. ერთის მხრივ, ფუნქციონალურის დასუსტება და მეორეს მხრივ, აღმოსავლური სამყაროს გამოცდილების ათვისება სრული-

ად ახალ პერსპექტივებს ხსნის ტემბრალურის წინაშე. ტემბრალურ-სონორული პრინციპი კომპოზიციის არსებით მომენტად დაიქცევა — რაც განსაკუთრებული სიმხვილით თანამედროვე პოლონური საკომპოზიტორო სკოლის გამოჩენილი წარმომადგენლების — ლიუტოსლავსკის, პენდერცის, ბიარდის და სხვების მოღვაწეობამ დავანახვა. ცხადაა, ამ მიმდინარეობისათვის ბუნებრივი მუსიკალური გარემო „სრულიად ახალ პრინციპებზეა დაფუძნებული“, ვიდრე ტრადიციულა.

განა შეიძლება, მაგალითად, შ. მშველიძის მუსიკისთვის დამახასიათებელი ჟღერადობის ხელოვნური გამიჯვნა მისი ბგერადი ატმოსფეროსაგან? მშველიძე იმ ბგერადი სამყაროა ორგანული წარმომადგენელია, მისი კანონიზაცია და დამკვიდრებაა პროფესიულ მუსიკაში. შ. მშველიძის მთელი რიგი ნაწარმოებები თუშ-გშვავ-ხეცესურეთის პანგის ცოცხალი სუნთქვაა, მისი შემონარჩუნების წარმატებით განხორციელებული ცდაა. იგი ცოცხალი მაგალითია იმისა, როგორ გადადის ტრადიციული გარემო პროფესიულში, მეორადში, რომელიც, ცხადია, რალაცას ელფერს უცვლის, მაგრამ, ამავე დროს, რალაცას ახალ სიცოცხლეს ანიჭებს.

რასაკვირველია, გარემოსადმი მუსიკალური „გარემოს“ დამოკიდებულება მეორეხარისხოვანი ან სულაც მოგონილი პრობლემა არ გახლავთ. ბგერადი გარემოს ათვისება კულტურის წინსვლის ერთ-ერთი ობიექტური მაჩვენებელთაგანია, რომლის მიხედვით თვალსაჩინოებას იძენს კულტურის ორიენტაცია და მისი რეზერვები. „მუსიკალური გარემოს“ სიმდიდრე სტილისტურ მრავალფეროვნებათა დამაჯერებელი დადასტურებაა, შემოქმედებითი ამოცანების გადაჭრისათვის აუცილებელი აქუსტიკური მასალის მოძიების რეალური გარანტიაა.

ქართული პროფესიული მუსიკის განვითარების ადრინდელ სტადიაზე ჩვენს კომპოზიტორების შემოქმედებაში მკვიდრდება ხალხური შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი ბგერადი გარემო, რომელიც უპირისპირდება არაეროვნული წყაროებიდან მომდინარე მასალას, იერთებს, ითვისებს და ეთვისება მას, ე. ი. განიცდის ცვლილებებს. ამ ბგერადი გარემოს გადასხვაფერების მიმართულებაში თავს იჩენს სინამდვილის მი-

კერძოებულ ინტერესი. მაგრამ დამახასიათებელია, რომ (თუკი ქართველ კომპოზიტორთა ქმნილებების რეალურ ელვადობას გავითვალისწინებთ) იგი წარმოებულია თვით ხალხური შემოქმედებიდან, გარკვეული თვალსაზრისით ყოველი მუსიკიდან, და არ თვალისწინებს ჩვენი თანამედროვე სინამდვილისათვის ჩვეულ ბეგრად ატმოსფეროს. ამრიგად, ქართველ კომპოზიტორთა შემოქმედებისთვის დამახასიათებელი „მუსიკაბური გარემო“ თავისი ბუნებით ტრადიციულია, უპირისპირდება არაერთგვარული წყაროებიდან მომდინარეს, და რაც შეეხება თანამედროვე სინამდვილის აუსტიკური ატმოსფეროს მოთვინიერებას, საწარმოო თუ სხვა პროცესების ბეგრადი თანხლების ათვისებას და წმინდა მუსიკალურ ფორმაში მათ გადატანას, ეს, როგორც ჩანს, ჭერჭერობით მიეკუთვნება იმ ამოცანათა რიგს, რომელთა გადაწყვეტაც ქართველ კომპოზიტორებს აქტუალურად არ მიაჩნიათ.

საკუთრივ „მუსიკალური გარემოს“ ტრანსფორმაცია კი ჩვენი მუსიკის შესამჩნევი პროგრესის თავისებური დადასტურებაა. ერთი რამ კი უნდა ითქვას, რომ ის „მუსიკალური გარემო“, რომელიც შეიქმნა ჯერ კიდევ 20-იან წლებში, ბევრი სიახლის მიუხედავად, დიდი ხნის მანძილზე არათუ ხელუხლებლად ინარჩუნებდა პირვანდელ პრინციპებს, თავის წყაროებს, და განვითარების მიმართულუბასაც, არამედ ლამობდა კიდევ თავისთვის ერთადერთი კანონიერი წარმომადგენლის მნიშვნელობა დამკვიდრებინა. არსებითი წინააღმდეგობა, რომელიც ქართული მუსიკის განვითარებას ახასიათებს — 60-70 იან წლებში, ეს არის წინააღმდეგობა ხასალასა და ახალ ტრადიციებს შორის. საქმე ისაა, რომ ტრადიციული „გარემო“ არასაკმარისი აღმოჩნდა ახალი იდეების განსახიერებისათვის, ახალი ესთეტიკური წარმოდგენების დამკვიდრებისათვის. მართალია, ამ გარემოს ავტორატიისაგან თავის დაღწევას ლამობდნენ, მაგრამ ტრადიციული „გარემო“ როდი გამოდიოდა პასიური მათურების როლში. უკანასკნელი 15 წლის მანძილზე იგი დაჟინებით გვიჩვენავდა რწმენას თავისი უფლებების დაცვის აუცილებლობაში და ცდილობდა აღემატათა გზის მაჩვენებლები, რომლებიც შემოქმედს აჩვენებდა თუ რა მიმართულებით შეეძლო

მას მოძრაობა და რა მხრიდან ელოდა მსაფრთხე.

40-იანი-50-იანი წლების ქართველ მუსიკა იმდენად ზეგაჭრებულია ტრადიციულ გარემოთა, იმდენად კონკრეტული და ნივთირია, რომ ზოგიერთი ნაწარმოები სავანაღწერის თავისებურ ოქმს ვვაგონებს. ნივთიერ სამყაროში დაკარგულია და შეღებული საკუთრივ სუბიექტური სული, რომელიც თავს ვერ აღწევს ობიექტური გარემოს მიერ შექმნილ ვითარებას. ნაწარმოებ მხატვრის მე დამატების მნიშვნელობას იძენს შიორად ეს „მნიშვნელობა“ აგებს საკუთრივ გარემოსთან შეჭიბრში. თუ მუსიკალური ნაწარმოების სუბიექტისადმი ტერმინ „გმირის“ გამოყენება უხერხული არაა, მაშინ მე ვიტყვოდი, რომ გმირს უჭირს გადალახოს კონკრეტული მასალის ინერტული უჭირს მინიჭოს „ობიექტურ მასალას“ თავისი ნებისყოფის გამტარის როლი, აქციო იგი თავისი განსაკუთრებული აზრისა განცდის გამოხატულებად. ასეთ პირობებში თვით გმირი „გასაგონობრივეული“, იმდენად ჭარბადაა მასში „ნივთიერი“ წარმოდგენილი. ამიტომ ყოფით, ყანრულ ფორმებ კონკრეტიზებული „აწევა“ ინდივიდუალურ და რიტუალურ-არსებობის მნიშვნელობა იძენს. მისი შელახვა მხატვრული შემოქმედების სფეროში მკრეხელობაა. ამიტომაც ესდენ ხშირი იყო (და ახლაც შემოგვრჩა) მხატვრული ღირებულების განსაზღვრა ნაწარმოების მასალის ხალხურთან შესატყვისობა საფუძველზე. ყოფით-ობიექტური და აღმანურად-განუმეორებადი ერთმანეთთან ისე მიმართებაში იყვნენ, რომ სხვა რაიმე წარმოდგენის დაშვება, „საერთო გზიდან“ გადასვლა განქიქებას იმსახურებდა.

ჩვენ საქმის ვითარება ისე არ უნდა წარმოვიდგინოთ, თითქოს „გარემოს დესპოტიზმი“ ყოველთვის უარყოფით როლს თამაშობდა ჩვენი კულტურის განვითარებაში. არ ერთგულ ნიადაგზე ახალი ფორმებისა წარმოდგენების დამკვიდრების ხანაში, ი ჩვენი თვითმყოფადობის დაცვისა და სტაბილური ტრადიციების შექმნისათვის აუცილებელი იყო და თავისი დადებითი როლი შეასრულა კიდევ. მაგრამ მხოლოდ იმ დრომდე, სანამ „გარემოს“ დომინანტურობამ მულტიპლური ხასიათი არ მიიღო, სანამ მისი ხელშეუხებლობის პრინციპი არ მოგვევლინა



მხატვრულის შეფასების კრიტერიუმად, რომელსაც ყოველი მხატვრული მოვლენისადმი თავისი სტერეოტიპული განაჩენი გამოჰქონდა. ასეთ ვითარებაში იწერციის დაძლევა მხატვრული აზროვნების გათავისუფლების პირობად იქცა. ისტორიულმა პროცესმა დაგვარწმუნა გარემოსადმი დამოკიდებულების შეცვლის გარდუვალობასა და ნაყოფიერებაში.

ამ ბრძოლის შედეგია ის, რომ „ტრადიციული გარემოს“ გადალახვის პროცესში კომპოზიტორული აზრი მეტი დიდებუთა და სიმბავლით სწვდება ჩვენი კულტურის სიღრმისეულ ფენებს. ჩვენ მოწმენი ვართ ქართული ტრადიციული მუსიკალური აზროვნების აქტიური გადახალისებისა, ახალ, უჩვეულო ხარისხში ამძლეებისა, მისთვის ახალი გამომსახველობითი მნიშვნელობის მინიჭებისა. ს. ნასიძის შემოქმედებაშიც მკვიდრდება მთის ფოლკლორის დამახასიათებელი ინტონაცია და ბევრათა რიგი, მაგრამ აქ იგი უკვე ახალ ხარისხშია აყვანილი, ახალ ფერადობას იძენს, რაც გაპირობებულია მნიშვნელოვანი ზნეობრივი პრობლემების გამოხატვისადმი მისწრაფებით. ტრადიციული ამის გამო ავლენს თავის „სიღრმისეულ პოტენციას“, აღწევს გადასხვაფერებას, ამ გადასხვაფერების ინსტრუმენტთა ევროპულ-ზოგადკაცობრიული გამოცდილებით შეიარაღებული ინტელექტითა. გაყანჩის III სიმფონიაში ქეშმარიტი სიმფონიური სუნთქვით გამსჭვალული ქსოვილი არსებითად ხალხური ყაიდის მოტივის განვითარებას შედეგია. მთელი ეს ქსოვილი გაჩერებულა სონორული ეფექტებით, რომლებიც სრულიად თავისებურ „მუსიკალურ გარემოს“ ქმნიან. თავისებურია ი. კეკელიძის საგუნდო ციკლის „აკუსტიკური გარემო“. „ძველი თბილისის პარაფრაზებში“ ქალაქური ცხოვრების, მისი ტრადიციული პერსონაჟებისა თუ ყოფითი სიტუაციების მკვეთრი ჩანახატების სურათოვნება გაპირობებულია თვით „ბგერადი გარემოს“ თავისებურებებით, საიდანაც ჩვენი ქალაქის მუსიკის განუმეორებელი კოლორიტი იგრძნობა. მაგრამ ეს კოლორიტი, არსებითად, თანამედროვე საგუნდო ტექნიკის ოსტატური გამოყენების ნაყოფია და არა ნატურალისტური მიმსგავსებებისა. აქაც ახალი ხარისხი

მიღწეულია ტრადიციული დაძლევით, ახალი ბგერადი სამყაროს შექმნით.

მხატვრული აზროვნების განვითარების თავისებურება ის გახლავთ, რომ თავისუფლების ძიება, ძველიდან თავის დაღწევისათვის ბრძოლა აბსტრაქტული 'ლოზუნგების' წამოყენებით კი არ ხორციელდება, არამედ გაბატონებული სტილის გარკვეული მხარეების დაძლევით. ეს ბრძოლა გადმონათების წინააღმდეგაა მიმართული და გარკვეულ სიანალებს ამკვიდრებს. უფრო მეტი გასაცარი ის ვახლავთ, რომ „განთავისუფლებას“ ხშირად მოჰყვება კიდევ უფრო მეტი ცალმხრივობა, რომელიც თავისი შეუვალობისათვის იბრძვის. იგი საკმაოდ მკაცრად ილაშქრებს იმის წინააღმდეგ, რაც მის მხატვრულ წარმოდგენებს უპირისპირდება. შონბერგის მიმდევარნი უფრო მკაცრნი იყვნენ, უფრო ვაფთრებით იბრძოდნენ „ცრურწმენათა“ წინააღმდეგ, ვიდრე ტრადიციონალისტები მათ სათაყვანებელ კერძს.

60-იან წლებში ჩვენს მუსიკაში დამკვიდრდა ახალი ტექნოლოგია, გზა გაეხსნათ ახალ ინტონაციურ ძიებებს. ბევრი რამ, რაც ადრე შეურყეველ ბურჯად იყო მიჩნეული, მიინგრ-მოინგრა, ყანებლისა და ფორმებისადმი, მუსიკალური ენისადმი ახალი მიდგომა დამკვიდრდა. მასალის განვითარების ის პრინციპები, რასაც ჩვენი მუსიკა კლასიკურთან განცნობისას ეზიარა, მნიშვნელოვნად დისკრედიტებული აღმოჩნდა. ამჟამად, უფრო ეფექტური გამოდგა წმინდა ფონური დაპირისპირებანი, ფაქტურების მახვილგონიერული ცვლა. დიდი პოპულარობა შეიძინა ოსტინატოს პრინციპმა, რომელიც ადვილად აერთიანებს და განსაკუთრებულ თვალსაჩინოებას სძენს მათ ფორმასა და იდეას. ტონალური განვითარება, ამჟამად, ჩვენს მუსიკას ნაკლებად ახასიათებს და ამის მიზეზი გასაგებია: მოიშალა ან გადასხვაფერდა პარმონიული ფუნქციები. თუმცა, ისიც უნდა ითქვას, რომ დიდი გამომსახველობით გამოირჩევიან ქართული მუსიკისათვის ესოდენ დამახასიათებელი კილოური და ტონალური აზროვნების შერწყმის შედეგად მიღებული ეფექტები. ეს სფერო ახალ-ახალი აღმოჩენების დაუშრეტელი წყაროა.

შეიცვალა „მუსიკალური დროის“ გრძნობა. იგი უფრო მახვილი გახდა, ველარ იტანს ხანგრძლივ განვითარებას, ერთ ემოციურ

სფეროში გაჩერებას, ერთი მასალის დამუშავებას ფორმის დიდ მონაკვეთზე. ჩვენი მუსიკა ჩვენი დროის სტილისტურ მითხვენებს ითვალისწინებს და ამიტომ მისთვის სულ უფრო ნაკლებად არის დამახასიათებელი ფართო სუნთქვის თემატიზმი, პირიქით, იგი ირჩევს მოკლე სუნთქვის თემატურის ბირთვებით აზროვნებას და დრამატურციას მათ დაპირისპირებაზე აგებს. შეიმჩნევა ნაწარმოებთა გრძლიობის შემცირების ტენდენციაც. ცხადია, შეიძლება დაუსრულებელი გეგმარქველობით იმ ნიშნების ჩამოთვლა, რომლებიც ანსხვავებენ თანამედროვე ქართულ მუსიკას მისი ახლო წარსულისაგან, მაგრამ ესეც საკმარისია მომხდარი რადიკალური ცვლილების საილუსტრაციოდ.

ყველაფერი, რაც არ ემორჩილება გაბატონებულ სტილისტურ ნორმას, ძველმანის შთაბეჭდილებას სტოვებს და ესთეტიკურად ნაკლებად ღირებულია. ფსიქოლოგიურად მხატვრული პროცესებისადმი ამგვარი დამოკიდებულება ქმნის სტილისტური ერთგვაროვნების საშიშროებას, რადგან მხატვრული ავტორიტეტი დღეს ისეთი ძალაა, რომელსაც შეუძლია „სხვაგვარად მოაზროვნეს“ საყრდენი გამოაცალოს, უბიძგოს მას ისეთი გზისაკენ, რომელსაც ხელოვანი მიჰყავს საზოგადოებრივი წარმატებისაკენ. ამიტომაც, ზოგიერთი მუსიკოსი მისაბამ ნიმუშად იმას კი არ მიიჩნევს, რაც მის შემოქმედებით ინდივიდუალობას პასუხობს, არამედ იმას, რაც წარმატებულია. რამდენი მუსიკოსი გვიჩვენებს, რომლებიც „ფეხის ხმას აპყობიან“ და ისეთი ნაწარმოებისათვის მიუბაძავენ, რომელმაც ეს-ესაა გაიმარჯვა და, ამდენად, საზოგადოებრივი განწყობილების მაჩვენებელია. დღეს ეს შესაძლოა, პროკოფიევის „რომეო და ჯულიეტა“ა, — XX საუკუნის მშვენიერება. მაგრამ, ამასთან ერთად, ხომ სხვა შესანიშნავი ბალეტებიც არსებობს, თუნდაც, იმავე XX საუკუნის ავტორების მიერ შექმნილი. ცხადია, კომპოზიტორს უფლება აქვს არჩევანი გააკეთოს და რაღაც კონკრეტული დასახოს ნიმუშად. ოღონდ, ამ არჩევანმა თავისი თავი არ უნდა დააკარგინოს. ამას კი კომპოზიტორი მხოლოდ მაშინ შეძლებს, როცა მას საკუთარი ხედვა, საკუთარი სტილი, საკუთარი პოზიცია და, რაც მთავარია, საკუთარი ინდივიდუალობა გააჩნია.

არსებითად, ინდივიდუალობა სწავებულ მუსიკალურ გარემოსთან დამოკიდებულებას და გეზს აძლევს კომპოზიტორს. მუსიკალური მასალა გამოიყენოს. დღეს მისი არჩევანი გართულებულია კიდევ იმიტომ, რომ დღევანდელი მუსიკალური გარემო თანდათან სულ უფრო სტანდარტიზებული ხდება. ავიღოთ, თუნდაც, მუსიკალური გარემოს ერთ-ერთი განზომილება, რომლის გამოკვეთაც მთლიანად მასობრივი საინფორმაციო წყაროების აქტივობის შედეგია. ვგულისხმობ მუსიკალურ გარემოში შეუჩერებელი ნაკადით ჩამომდინარე გასართობი მუსიკის პროდუქციას. ფაქტია, რომ საზოგადოებრივ მუსიკალურ ცნობიერებაში გასართობი ინდუსტრია—ესტრადა, ჯაზის ნაირსახეობანი, საზოგადოდ, თანამედროვე პოპულტურა დიდ ადგილს იჭერს. უკვე თავისთავად იგულისხმება, რომ საზოგადოებრივი თავშეყრის ნებისმიერ ადგილზე, ზეიმისა თუ თავშექცევის შემთხვევებში, დასვენებისას, თვით თვითმფრინავშიც კი და სხვ. აუცილებლად პოპულტურა უნდა მოგვემსახუროს. მაგრამ ისიც ხომ ცხადია, რომ მუსიკალური ცნობიერება ყალიბდება არა მარტო მუსიკალურ გაცვეთილებზე და მუსიკის შესახებ პოპულარულ ლექციებზე, საკონცერტო დარბაზებსა და მუსიკალურ თეატრში, არამედ მაშინაც, როდესაც ჩვენ სხვა საქმიან ვართ გართულნი, მუსიკალური თანხლება კი სასიამოვნო ფონს გვაქმნის. ამ მხრივ, ჩვენი ყოფა არა განსხვავებული ევროპული ქვეყნების ყოფისაგან, სედაც პოპულარული ასევე დიდ ადგილს იჭერს. თანამედროვე ჯაზისა და ესტრადის დაწოლამ თავის დროზე არა მარტო ყოფაში შეიტანა ახალი თვისებები, არამედ თვით პროფესიულ მუსიკაშიც. XX საუკუნის 20-იანი წლების რუსულ, გერმანულ, ფრანგულ პროფესიულ მუსიკაში მრავლად შეიქმნა ნაწარმოებები, რომლებშიც შეტრიალია ჯაზისთვის დამახასიათებელი ელემენტები. საკმარისია დავასახელოთ ისეთ გამოჩენილ კომპოზიტორთა შემოქმედება, როგორიცაა სტრავინსკი, შოსტაკოვიჩი, ბერგი, რაველი, დებიუსი, კრჩენეკი, ვაილი და მრავალი სხვა, რომლებმაც ჯაზზე დაყრდნობით შექმნეს მრავალი საინტერესო მუსიკალური სახე. ამ სიახლემ არცერთ ამ კულტურას არ დააკარგვინა თვითმყოფადობა. პროფესიული მუსიკა იძულებული გახდა



გაეწია ანგარიში „რეალური მუსიკალური ყოფისათვის“, მხედველობაში მივლი იგი. ქვები რომ არ დამიშინონ, საჩქაროდ უნდა განვაცხადო, რომ ისტორიული ანალოგია ვერ კიდევ არაფერს არ ნიშნავს: რა ვუყოთ მერე, იქ (ჩვენგან მოშორებით) ასეთნაირად გადაწყვიტეს ეს პრობლემა. ჩვენ ჩვენი გზა გვაქვს. კეთილი, მაგრამ თვით მხატვრული შემოქმედება წავაგვს, თუ ეს გზა რეალურ სიტუაციებს არ გაითვალისწინებს. მე ხელალებით არ ვქადაგებ ნედლი მასალის გადმოტანას და საზოგადოდ, არავითარ რეკომენდაციებს არ ვიძლევი. ამ რეკომენდაციებს თვით ცოცხალი სინამდვილე იძლევა და ეს უკვე ყოველი ცალკეული კომპოზიტორის ნებაა თუ როგორ რეაგირებს მონახდენს ყოველივე ამზე. მაგრამ თუკი

ბრძოლა მიდის საზოგადოებრივ მუსიკალურ ცხოვრებაში დამკვიდრებისათვის, მაშინ ჩვენც უნდა გავითვალისწინოთ ჩვენი ყოფა: საკუთარი მუსიკალური ყოფისაგან განცალკევებული სტერილური მუსიკა არცერთ ეპოქას არ შეუქმნია. სულ სხვა საქმეა (ეს კი კომპოზიტორულ ინდივიდუალობებზეა დამოკიდებული), ყოფითი მასალა მკვეთრ გარდაქმნებს ვანიცდის თუ თავისი პირდაპირი მნიშვნელობით შემოღის ხელოვნებაში. მე მხოლოდ იმის ხაზგასმა მსურს, რომ იგი არსებობს და თავისას მოითხოვს. ყოფითი მუსიკა გარკვეულ პირობებში შეიძლება პროფესიული შემოქმედების მოკავშირედ იქცეს და ეს შანსი ქართულმა მუსიკალურმა ხელოვნებამ არ უნდა დაკარგოს.

ბანორამა

ლუწარი და პირამიდები

მსოფლიოს უდიდესი მუზეუმის „დიდი ლუწარის“ რეორგანიზაცია საზოგადოების უფართოესი წრეების დიდი დაინტერესების საგანს შეადგენს.

სააღმშენებლო სამუშაოთა ადგილზე არქეოლოგებმა ძველი კულტურის მრავალი საინტერესო პლასტიკური აღმოაჩინეს. მასობრივი ინფორმაციის საშუალებანი ახლა უურადღებს მიაპყრობენ რესტავრაციის განხორციელებას პრაქტიკის და მსოფლიო ხელოვნების საგანძურის განახლების პრობლემებს. ფრანგულ პრესაში განხდა ანშლაგი „რევოლუცია დიდი ლუწარში“, რომელიც კარგად გამოხატავს დღევანდელ ვითარებას.

ბეგრე შეავითარა იმ გარემოებაში, რომ „ნაოლეონის ეროსი“ ირგვლივ განლაგებული სამი შენობიდან ზღვიერების ორმოცი საუკუნე მზერას მიაპყრობს ამრაველი არქიტექტორის ი. ჰეას პირამიდას, რომელიც ლუწარის ახალი შესასვლელი იქნება. საფრანკეთის პრეზიდენტის გადაწყვეტილებით 1986 წლისათვის უნდა გათავისუფლდეს სასახლის ჩრდილოეთის ფრთა იქ განლაგებული ეკონომისა და ფინანსთა სამინისტროებისაგან და გადაეცეს მუზეუმს. ირი წლის შემდეგ მთელი სასახლე დაიდარება ლუწარის მუზეუმს, რის გამოც მისი ცენტრალური შესასვლელი არ შეიძლება რომ სამხრეთის ფრთაზე დარჩეს. ჩანდეს „დიდი ლუწარი“ ეს არის სასახლე თავისი ცენტრით, რომელიც „ნაოლეონის ეროსი“ მდებარეობს. თუ ახლა კაცი ესსანერტი ფერწერის (სამხრეთ-ნაწილი შენობისა) დათვალერების შემდეგ ასირული სულტურის (ჩრდილოეთ აღმოსავლეთ ნაწილი) გაცნობას მოიწოდებებს, მას ამისათვის ერთი კლამეტრის გავლა მოუწევს. პირამიდის აგების შემდეგ მას ეკვალატორით 50 მეტრის გავლა მოუწევს. ეს პირამიდა მსუბუჯი, გამჭვირვალე 20 მეტრის ნაგებობაა, ქვევოდან განათებული, აუზებითა და სამი პატარა პირამიდით გარშემორტყმული. პირამიდა უმად გარინდულ შადრევანს დაემგვანება, ვიდრე ისეთ ნაგებობას, რომელსაც თავისი არქიტექტი-

ტურული მნიშვნელობა აქვს და კონკურენციას უწევს სასახლის მშენიერებას. წყალბადი და სინათლიდან წამოშარბული ეს აისხარგა-პირამიდა (შენობის მხოლოდ მცირე ნაწილი თუ გამოჩნდება), რომელიც 1987 წელს უნდა გაიხსნას, ნამდვილი რევოლუციაა ლუწარის ისტორიაში. მის ფართო მიწისქვეშა საბოლოებში განთავსდება ადმინისტრაციული შენობა, რესტორნები და ბარები, მაღაზიები და კოსკები, მოძრავ გამოფენათა, კონფერენციათა, ფილმთა სადგომ-სტრაციო დარბაზები, ამას გარდა, ეკვალატორების ქსელი ცენტრალურ შესასვლელს დარბაზის ყველა ფრთასთან შეერთებს.

მხოლოდ ამის შემდეგ თუ გადაწყდება ლუწარის უმწვევები პრობლემები. მსოფლიოს ყველაზე დიდი მუზეუმი სამოსამსახურო ფართის წარმოუდგენელ სივრწოვეს განიცდის. ფონდებიც ისეა გადატვირთული, რომ იქ ქაოსს დაუხადებურბა. ამის წყალობით ექსპონატები სადაც „ორთქლებიან“.

პომპიდუს საბუნების კულტურისა და ხელოვნების ცენტრში ერთ კვადრატულ მეტრ საგამოფენო მოედანზე მოდის 1 კვ. მ. სამოსამსახურო ფართი, ლუწარში კი შეფარდება 4:1-ზეა. მთელ დარბაზში (განსაკუთრებით ჩრდილოეთის მხარეს) დიდი ცვლილებებია მოსალოდნელი. უცვლელი დარჩება მხოლოდ ე. წ. „იმპეტატორების სახლი“.

საოცარია, რომ ლუწარის გაფართოებას მისი კულექციების გადარიბება მოჰყვება: მუზეუმი გამოეთხოვება XIX საუკუნის მეორე ნახევრის ფრანგულ ფერწერას, რომელიც ბინას დაიბებს 1986 წლისათვის უკვე გახსნილ ორსეს მუზეუმში. არა მარტო იმპერსიონისტები, არამედ კურბე, დომიე, კარპო, როდენი და ოვით ენგრისა და დელაკრუას ნაწარმოებნი დასტოვებენ თვითონ ძველ ბინას. მისომოილეველები გაციებას ვერ მალავენ: ნუთუ საფრანგეთის პარლამენტი მუზეუმი უარს იტყვის ფერწერის ფრანგული სკოლის ყველაზე ტრეოფუალური დროის ნიმუშების დემონსტრაციანზე?

(გაგრძელება 50 გვ.)

3. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 11, 1984 წ.



ელ ბრეკო, კინო და ეიზენშტაინი

სერბი ეიზენშტაინი კინოხელოვნებას „ფერწერის განვითარების სისტემის ნაწილს, მისი ისტორიის ნაწილს“ უწოდებდა.

20-30-იან წლებში, როცა საბჭოთა კინემატოგრაფისტები ჯიუტად ცდილობდნენ გაერთიანებული მხარეების ახალი ხელოვნება ტრადიციული („ბურჟუაზიული“, „რევოლუციონარული“) ხელოვნების დარგების ზეგავლენისგან, გენიალური რეჟისორის ეს განცხადება ცოტა არ იყოს, მოძველებულად უღერდა. მით უმეტეს, რომ ეს განცხადება ეკუთვნოდა ადამიანს, რომლის სახელთან დაკავშირებული იყო ნამდვილი გადატრიალება კინემატოგრაფში, ახალი ხელოვნების რევოლუციური სულისკვეთების გამაჟღერება. ეიზენშტაინი ხომ პირველი გამოვიდა რევოლუციონარული მემოლდრამებისა და „სალონური კინემატოგრაფის“ წინააღმდეგ, ერთ-ერთმა პირველმა უარყო „აკადემიური თეატრის“ ტრადიციები კინოში, გააკრიტიკა პერფორმანსული მიმართულებანი არა მარტო ფერწერაში არამედ ხელოვნების სხვა დარგებშიც.

ამას აცხადებდა ადამიანი, რომელიც თავის სტატიებსა და ფილმებში — განსაკუთრებით ამავტორულად ყურადღებას კინოხელოვნების სპეციფიკაზე, მის თავისებურებებზე, მის „ინდივიდუალურობაზე“... იმ ნიშნებზე, რომლებიც კინოს ხელოვნების სხვა დარგებისგან განასხვავებდნენ.

ამას აცხადებდა კაცი, რომელიც თავის მეცნიერულ გამოკვლევებში გამუდმებით იცავდა განუმეორებლობის ცნებას — განუმეორებლობას კულტურისა, ხელოვნების ცალკეული დარგისა თუ პიროვნებისა, ებრძოდა ყველას, ვისაც ეროვნული კულტურის თავისებურების უარყოფა, ხელოვნების დარგისა თუ ხელოვნების კონკრეტული ნაწარმოების „გასხვისება“ სურდა, ებრძოდა „შექანიზირებული ბრბოსა“ და „მასობრივი კულტურის“ ცნებებს, ხმას იმაღლებდა ფაშისტური ტოტალიტარულიზმის დამახასიათებელი ხელოვნების დარგების მხატვრული თავისებურებების უარყოფისა და მათი „ერთი იდეის მხაზურად“ გამოცხადების წინააღმდეგ.

...მაგრამ, ამავე დროს, ამას აცხადებდა ხელოვნების რომელსაც მთელი თავისი ცხოვრების მანძილზე ერთიანი იყო, კავშირის, სხვადასხვა ხალხთა კულტურული ერთობა ეკუთვნის, ხელოვნების დარგების საკუთარ საზღვრებიდან „გამოსვლის“ იდეა ამოძრავებდა. სან უარყო, ადამიანში, ხელოვნების ცალკეულ დარგებში სერგეი ეიზენშტაინი ეძებდა მუდმივს, მარადიულს — ყველასა და ყველაფერს გამაერთიანებელს. საზოგადოებისა და კულტურის ისტორიაში მას აინტერესებდა საერთო კანონზომიერებანი, განმეორებადი, ის, რაც სცილდებოდა დროის განზომილებას და უსაზღვროებს გამოხატავდა.

უსაზღვროებასა და ერთიანობას... კინეკრეატივისა და ზოგადის ამ დიალექტიკისთვის ეიზენშტაინს არასდროს უღალატია. პიროვნება, ინდივიდი, ან თუნდაც ერთი, მისი კულტურა — ცალკეობისათვისა და საერთო კანონზომიერებების, მარადიულობის გარეშე მას არ აინტერესებდა. მაგრამ არ ერთიანობას აღიარებდა ცალკეულის გარეშე, შემოქმედებით განვითარებასა და შინაგან ნიუანსებზე მოქმედებით ნებისმიერი სისტემა უსიცივლოდ მიანდობოდა რაიმე ჭკუფი ან მთლიანად მასა, რაოდენობის ერთიანიც არ უნდა ყოფილიყო, მისი შემადგენელი ნაწილების ინდივიდუალურობისა და მრავალფეროვნების გარეშე, ეიზენშტაინისთვის ფაშისტური ხროვის განახიერებას წარმოადგენდა, იგი „ჩავშოსანსი პორტოპორის“ მკაცრად განაგარიშებულ მწკრივზე დაყრდნობით ქალაქებს მავდა. ამ მწკრივებში ადამიანთა სახეები არ ჩანდა. დევიზი „ყველა, რომელიც ერთი — ტოტალური ძალა, პიროვნების განუმეორებლობის გათვლაც გამოხატავდა. მაგრამ აქვე, „ჩავშოსანსი პორტოპორის“, „ოდისის კიბის“ ეიზენშტაინი უღალატებდა უკავშირდებოდა ერთმანეთს პიროვნება და მასა კონკრეტული და ზოგადი, ეკრანზე გამორჩევა წარწერის: „ყველა ერთისთვის, ერთი ყველასთვის“ — ეიზენშტაინის შემოქმედების, მისი მსოფლმხედველობის მისი ესთეტიკის დევიზი, მისი დიალექტიკური აზროვნების გამოხატულება. ამ დევიზის ერთგული იყო ეიზენშტაინი თავის ფილმებში, მოსტვენებში, წერილებში. ერთი ყველას გარეშე, ან პირიქით

მას არა თუ არ აინტერესებდა, არამედ აქტიურად ებრძოდა. დიალექტიკის კანონებიდან ნებისმიერ გაღატაკს, სწორბავიზონებსა და კატეგორიულბაზაში — ბიკორტებასა და „სიბნელებს“ ხედავდა.

ცალკეულსა და ერთიანს, კონკრეტულსა და ზოგადს დიალექტიკურ გაგებას განსაკუთრებით ნათლად გამოხატავს სერგეი ეიზენშტეინის დამოკიდებულება ხელოვნების ისტორიისადმი, ეტრძოდ კი — კინემატოგრაფისადმი.

კინოხელოვნებას ეიზენშტეინი ხელოვნების ცალკეულ დარგთა განვითარების, მათი ურთიერთშედევნის შედეგად მიიჩნევდა. კინოფილმი კი მიიჩნდა პოლიფონურ მხატვრულ სტრუქტურად, რომელშიც განსხვავებული „წიბები“ ერთმანეთს ხელოვნების ტრადიციული დარგები, ისევე როგორც ქვეშაობიკ პოლიფონიაში ეს სინთეზი უნარჩუნებს თითოეულ „სიბს“, დამოუკიდებლობას და თანაც ქმნის თვისობრივად ახალ მხატვრულ სახეს — კინემატოგრაფიულ სახეს, რომელშიც ყველაზე მძაფრად ვლინდებოდა ეიზენშტეინის დიალექტიკური აზროვნების პრინციპები. ამ პრინციპების თანახმად ერთიანი — ცალკეულის განვითარებით იქმნებოდა. „ერთიანი“ შემადგენელი ნაწილები — ცალკეული ნაწილები ამ განვითარების პროცესში თანდათან პოულობდნენ შეხების წერტილებს, ამ წერტილებით ერთმანეთს დაედნენ, თავიანთ „პიროვნულობას“ კი უცვლელად ტოვებდნენ.

ხელოვნების ტრადიციულ დარგთა განვითარებას შედეგად ხელოვნების თვისობრივად ახალი — სინთეზური დარგის დაბადების ამ პროცესში სერგეი ეიზენშტეინი აყალიბებდა თავისი შემოქმედებისა და მოფლმხედველობისთვის ძალზე მნიშვნელოვან, ე. წ. ესტეტიკურობის იდეას. ამ იდეამ რეჟისორის განსაკუთრებით დრმად დადოაქმა მექანიკაში, მითიან წლების დასაწყისში. აქ ის აღფრთოვანდა ტრადიციული ხელოვნებების გასაოცარმა ერთიანობამ. მან მოიფიქრა კიდევ ამ ერთიანობის სიმბოლო — სახე დედისა, მექისთვის უცვლად დედისა, რომელიც თავის თავში აერთიანებდა ამ ხალხის ისტორიასა და კულტურას, და თან გზას უხსნიდა მომავალში.

კინოხელოვნების ნაწარმოები — ეიზენშტეინისთვის აგრეთვე ამ ესტეტიკის ნაყოფს წარმოადგენდა. თითოეულ მის ფილმში გასაოცარი ძალით უყვებრდებოდა ერთმანეთს ხელოვნების ცალკეულ დარგთა გამოხატველობითი საშუალებები. შემოხვევითი არ არის, რომ ეიზენშტეინი ესოდენ გაიტაცა ვაგნერის მუსიკამ, მუსიკალური დრამის ვაგნერიულმა ესთეტიკამ, რომელიც პრაქტიკულად განახორციელა ქვეშაობიკად ვაგნერისიულ „ნილობერგში“ — „ივანე მისასანეში“ და დიდ თეატრში ვაგნერის „ვალკირიის“ დედგაშში.

ხელოვნების დარგების ამ ესტეტიკურობას სერგეი ეიზენშტეინმა ანართით თეორიული გამოკვლევა მიუძღვნა. მუსიკალური ხელოვნების „ნიობერგის ფილმობას“ — წერილი, სახელწოდებით „პრაქტუ“ (პროკოდვივის მუსიკის შესახებ), კინოხელოვნების სპეციფიკის „ლიტერატურულ ძიებებში“ — მოწოდებოდა ნარკვეთი — „დეკორის, გრძობით და ჩვენ“. მკარამ განსაკუთრებით ბევრს წერდა ეიზენშტეინი სახვით

ხელოვნებაზე, ფერწერის განვითარების საერთო ნონზომიერებებზე, სხვადასხვა ხალხის სახვითი ხელოვნების ტრადიციებზე. ეს არც არის თავისხვევითი. ფილმის სახვით გადაწყვეტას რეჟისორი შეიხ პირველივე სურათში ძალზე დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა წერილში „რადინიემ სიტუვა კლასიკურ და ხმოვან კომპოზიციაზე“, ეიზენშტეინი დაწერილობით ეხება „ჩავშნისანი პოტომკინის“ ერთ ეპიზოდს, რომელიც სულ თოხბმეტი კადრისგან შედგება. აღწერს, თუ როგორ მზადდება ერთი კადრის კომპოზიციაში — მეორე, რა მნიშვნელობით იცვლება აქცენტები თავიანთ ადგილს ამა თუ იმ კომპოზიციაში, როგორ და რატომ მეორდებიან და ა. შ. ეიზენშტეინისთვის მნიშვნელოვანია, თუ როგორ მზადდება კადრი შექახებისთვის, შემდგომ, მის შემცველად კადრთან „დიალოგისთვის“, არის თუ არის ის მზად ამხსთვის, როგორც სახვითად — თავისი კომპოზიცით, ასევე მუსიკალურად — თავისი ხანგრძლივობით. აქაც თავს იჩენს ეიზენშტეინისიული დიალექტიკა — კადრი, როგორც დამოუკიდებელი ერთეული და კადრი, როგორც გახსნილი სამყარო. მომავალი კადრისათვის კადრის ამ „ესტეტიკურობაში“ ხედავს ეიზენშტეინი კინოფილმის თავისებურებას.

სწორედ მონტაჟის თავისებურების კვლევის პროცესში გააანალიზა ეიზენშტეინმა სახვითი ხელოვნების განვითარების კანონზომიერებანი. ფერწერამ დღემდე განაგრძონ განვითარება თავისი გზით, მაგრამ ერთი გზა — ჩვენი საუკუნის დასაწყისში კინემატოგრაფისკენ „გაუყვანა“. ეიზენშტეინი აპირებდა დაეწერა ფუნდამენტური გამოკვლევა კინომონტაჟზე, რომელშიც ამ პრაბლემას დაწერილობით შეეხებოდა. ამ შრომის ერთი ნაწილი უკვე გამოქვეყნდა ეიზენშტეინის თეორიული ნაშრომთა ექვსტომეულში. მაგრამ გამოუქვეყნებელი დარჩა უამრავი სხვა მასალა. ერთ-ერთი მასალად მოზრდელი გამოკვლევა ეძღვნება ელ გრეკოს. ეს არ არის ესპანელი მხატვრის შემოქმედების ტრადიციული ხელოვნებათმოდუნური ანალიზი. ეს უფრო კინემატოგრაფისტიკის მიერ დაწახული ელ გრეკოა, „ხელოვნებათა ესტეტიკურობის“ იდეის ერთეული კინემატოგრაფისტიკა, რომელიც მხატვრის ნაწარმოებებზე დაყრდნობით ელ გრეკოს, როგორც პიროვნების ერთეულს ფსიქოანალიზს მიმართავს კვლევის პროცესში ეიზენშტეინი თავად ელ გრეკოს ინდივიდუალურობაში ხედავს კინემატოგრაფიული ხელების უნარს, კინომონტაჟის წინასწარმეტყველებას შეიგრძობს. მას აინტერესებს ელ გრეკო, უპირველესად, როგორც პიროვნება, თუმცა მის პიროვნებაზე მსჯელობს მზოდელი მისი შემოქმედებით. მხატვრის სურათი — მისი სულის ერთგვარ ანარეკლს ემსგავსება, სურათის დეტალები — სულის შემადგენელი ნივანსებია, ამ დეტალების ურთიერთგანლაგების ხასიათი, შესრულების მანერა, კოლორისტი კი სულის „ხარისხია“. ეიზენშტეინს სწორედ ეს — დეტალების, ფერის, ხაზების შეკავშირება, შეკახება აინტერესებს. როგორია ამ დეტალების „დიალოგი“, როგორ გადადის რაოდენობით თვისობრივში, რას „გადასცემენ“ და რას „ინარსუნებენ“ ისინი? ერთი სიტყვით, აინტერესებს თუ როგორ მონტაჟდება სურათი.

ელ გრეკოს, ისევე როგორც ლენინადოს, ტულუზ-ლოტრეის, დომიეს, ედგარ დეგას, სეროვის მხატვრობა (ეიზენშტეინი განუწყვეტლავ მიმართავდა მას თავის თეორიულ გამოკვლევებში) ეხმარება გენიალურ რეჟისორს დაამტკიცოს, რომ „კინემატოგრაფიული ხედეა“ ადამიანის მარადიული თვისებაა. ის მეოცე საუკუნეს არ მოუტანია; ჩვენს დროში (რადენობრივის თვისობრივი გადახვლის შედეგად) მან მხოლოდ ხორცშესხმა მოკვა, ადამიანის სულიერ ცხოვრებაში კი ოლითანვე არსებობდა. ამიტომაც საუბარი ტოლსტოისა და დოსტოევსკიზე, ელ გრეკოსა და რემბრანდტზე, როგორც კინემატოგრაფისტებზე — მისტიფიკაცია კი არ არის, არამედ აბსოლუტური რეალობა.

ეს მტკიცდება ეიზენშტეინის გამოკვლევის „ელ გრეკო და კინო“ წარმოდგენილი ფრაგმენტთა ცენტრალურ ესპანელი მხატვრის შემოქმედებას ეიზენშტეინმა შემდეგაც მიმართა, ამჯერად თავის ფილმში „ივანე მრისხანე“. სურათის სახვით გადაწყვეტაში — ფიგურების წაგრძელებულ სილუეტებში, წინააღობის მოკლებულ ფორმებში, სინათლის თითქმის „ქაღალდის“ ცხოველბატულობაში — პირდაპირ ასოციაციები ჩნდება ელ გრეკოს ფერწერასთან. საბჭოთა მხახიობი მიხეილ კუზნეცოვი, რომელმაც ფილმში თეორიულ ბასმანოვის როლი შეასრულა, იგონებდა, რომ „ივანე მრისხანეს“ გადაღების დროს ეიზენშტეინი განუწყვეტლავ მიმართავდა ურთულეს რაკურსებს, უჩვეულო მოძრაობებსა და მოძარუნებებს, „მრუდე ხაზებს“, რომელთა მიღწევა მხახიობის ზოგჯერ შეუძლებლად მიჩნდა. ჩერკასოვს, მაგალითად, ერთ-ერთ სცენაში მოეთხოვებოდა „მოძარუნება, დახრა, გადაყირავება და შემდეგ — მსხვილ ხელზე — თითქმის წარმოდგენილი პოზის მიღება“. ეიზენშტეინი ჯერად მოითხოვდა მხახიობისგან ურთულესი ბრუნვის გათავისებას მოძრაობის პროცესში, როცა თვით პოზის უნდა გამოეხატა „ჩვეულებრივიდან გამოსვლილი“, საკუთარი თავიდან, საკუთარი „ეგოიდან“ გასვლის — მარადიულობასთან დაკავშირების უნარი... ის, რასაც ეიზენშტეინი ელ გრეკოს ფიგურების ექსტატიკურ ბუნებაში ხედავდა. ის, რაც მას განსაკუთრებით იზიდავდა ელ გრეკოში.

„კინემატოგრაფიული ხედეა“ თითქოს ერთმანეთთან აახლოებს მონათესავე სულებს — ელ გრეკოსა და სერგეი ეიზენშტეინს. შემომქმედით, რომლებმაც სხვადასხვა ეპოქაში, ხელოვნების განსხვავებულ დარგებში ერთნაირი ძალით ვაჟობაზე ცალკეულობისა და ერთიანის, კონკრეტულისა და ზოგადის, დროულისა და მარადიულის, სხეულისა და სულის, აზრისა და გრძნობის, ცნობიერისა და ქვეცნობიერის პოლიფონიურობის იდეა.

ამ იდეას ემსახურებოდნენ ისინი თავიანთ შემოქმედებაში. ეს იდეა ერთიანებდა ორ გენიალურ მხატვრს — ეიზენშტეინსა და ელ გრეკოს, რომლებმაც ერთმანეთისგან საუკუნეები აშორებდა.

ეიზენშტეინის გამოკვლევა „ელ გრეკო და კინო“, რომლის ფრაგმენტებსაც ვთავაზობთ ჩვენს ფურნალის მკითხველებს, პირველად ქვეყნდება საბჭოთა პრესაში. მასალა მოგვაწოდა ეიზენშტეინის მეგობრივ-ალური კაზინეტის მეცნიერ თანამშრომელმა, კინომტკიც ნაუმ კლიემაწმა.

ბ. გვახარია

ელ გრეკო და კინო

ცალკეულ ფორმათა თანმიმდევრულ რიგში ავტორისთვის სასურველი ელემენტის მსხვილად გამოყოფისა და აქცენტირების შესაძლებლობა კინოხელოვნების სპეციფიკაა. ფერწერაში, რომელიც დიდი ხნის განმავლობაში მოკლებული იყო ფორმათა თანმიმდევრული რიგის ჩვენების უნარს, მაინც მიიღწია მსგავსი ეფექტს, როცა ელემენტები „განალაგა“ არა თანმიმდევრულად (დროში), არამედ ერთმანეთის გვერდით (სიბრტყეზე). ფერწერის ისტორიაში შეინიშნება აგრეთვე არქიტექტურული ანსამბლისა და პეიზაჟის წმინდა კინემატოგრაფიული ხერხებით ჩვენების ცდაც, როცა შინაგან დინამიკას მხატვარი აღწევს ცალკეულ ფორმათა „მონტაჟური“ გადაადგილებით, საკუთარი, პიროვნული ტემპერამენტისა და ხედვის შესაბამისად, მაშინ, როცა ხელთ არა გვაქვს „ორიგინალი“ ზუსტი ასლი (თუნდაც პეიზაჟის ფოტოგამოსახულება), რეალურიდან გადახრის ხარისხზე საუბარი რთულდება... ჩვენ გვხვბლავს დასრულებული სახე ფერწერული პეიზაჟისა, რომელიც, სინამდვილეში, რეალური პეიზაჟის ელემენტების გადაადგილების შედეგია. ჩვენ მზად ვართ მივიღოთ იგი ამ პეიზაჟის რეალურ გამოსახულებად და რატომაც გვეშინია მის ცალკეულ ნაწილობის ზომების ტენდენციური სახეცვლილებების აღიარება. საერთოდ, „ტენდენციურობა“ რეალურად არსებობს, როგორც წესი, ვუარყოფთ ხოლმე და ამ შემთხვევაში ე. წ. „პირობითი პერსპექტივის“ განსაზღვრება შემოგვაქვს. მაშინ, როცა გულის სიღრმეში

ვერძნობთ, რომ საქმე პერსპექტივის პირობითობაში კი არა, მის გააზრებულ გადახრაშია — პეიზაჟის გამომხატველი, სახასიათო ჩვენების მიზნით*.

ეს ტენდენცია მკაფიოდ შეინიშნება ბერძნეთთან. არა მხოლოდ აკროპოლისის არქიტექტურაში, არამედ „კონკრეტული“ ბერძნის — ელ გრეკოს შემოქმედებაში. ტოლელის ორი პეიზაჟი, რომელიც მან თავისი შემოქმედების უკანასკნელ პერიოდში — 1604—1614 წლებში შეასრულა, ამის შესანიშნავი მაგალითია.

რეალურ სინამდვილეში, ხედვის ერთი წერტილიდან, შეუძლებელია პეიზაჟის იმ სახით დანახვა, როგორც მას წარმოგვიდგენს ელ გრეკო თავის სურათში „ტოლედოს ხედი ქალაქის გეგმის გამოსახულებით“. ეს ხედი მონტაჟური კომპლექსია, მონტაჟურად აკრეფილი გამოსახულება ცალ-ცალკე „გადაღებული“ ობიექტებისა, რომლებიც სინამდვილეში (ნატურაზე) ერთმანეთს ეფარებიან, ან კიდევ მაყურებლისაკენ ზურგშექცეით დგანან.

მეორე პეიზაჟში — „ტოლედო ჭეპა-ჭუხილის დროს“ დოკუმენტური (ფოტოგრაფიული) სიზუსტე საბოლოოდ უარყოფილია. მხოლოდ რამდენიმე შენობაა მიმსგავსებული ნატურალურს. გარემო მთლიანად გარდაქმნილია. ციხე-სიმაგრესა და ეკლესიას ადგილები აქვს შეცვლილი. მხატვრული ეფექტის შექმნის მიზნით ოდნავ უტრირებულია ბორცვების ფორმები, გამრუდებულია გზები. სურათი შედგება თავისუფალ „კონსტრუქციად“ გაერთიანებული დამოუკიდებელი მოტივებისგან. ამ შემთხვევაშიც რეალურად, ერთი ხედვის წერტილიდან მსგავსი სურათის დანახვა შეუძლებელი იქნებოდა. მაგრამ მხატვრის შინაგანი მოთხოვნილება უფრო ძლიერია ხოლმე, ვიდრე ყოველდღიური რეალობა და მისი კანონები, რაც საშუალებას აძლევს მას ახლებურად „აავოს“ ეს რეალობა თავის ფერწერულ ტილოებზე.



ტოლედო ჭეპა-ჭუხილის დროს

თუ პირველ შემთხვევაში გვაქვს უფრო ინფორმაცია ტოლედოზე, როცა მხატვარს სურს უჩვენოს ქალაქის სახე რაც შეიძლება მთლიანად, ერთი ხედის ფარგლებში, რის გამოც მიღის გარკვეულ „კომპრომისებსა“ და გადახრებზე, სურათზე „ტოლედო ჭეპა-ჭუხილის დროს“ გამოსახულება მთლიანად „სუბიექტურია“. ამიტომ, ჩემი ღრმა რწმენით, ეს პეიზაჟი ნაკლებად გამოხატავს ნატურის სახეს. ის, უპირველეს ყოვლისა, „პორტრეტი“, ვარკვეული ტემპერამენტის (თანაც როგორი ტემპერამენტის!) პორტრეტი. ცნობილია, რომ ამ ტემპერამენტის შესახებ ლეგენდები დადიოდა. მოხუც გრეკოს, რაიმე კონკრეტული „სამედიცინო დასაბუთების“ გარეშე, გრეკო-შემოიღეს უწოდებდნენ.

ამ პეიზაჟში — ჭუხილი, როგორც კოსმიური კატაკლიზმისა და ნათობის, როგორც მარადიულის ხილვის გამომხატულება, საფუძველია იმისა, რომ ამ თითქმის მიუღწეველი, ვიზუალურად გამოუხატავი მხატვრუ-

მოჩანს, ხოლო თვით კოშკში გამოსახული აზნაურთა ფიგურების ზომები კოშკისას უახლოვდება და მეომართა ზომებს ჰარპობს. იგივე სიტუაცია ეგვიპტელებთან: სადაც არ უნდა გამოჩნდეს ფარაონი — კომპოზიციაში სწორედ ის იქნება ყველაზე მნიშვნელოვანი. ფერწერამ როგორღაც დაკარგა ეს ტრადიცია. კინოში კი მან მიიღო სახე მსხვილი ხედისა, რომელიც არსად იკითხება დისპროპორციად.

* ამას შეიძლება დავუმართო მინიატურისტიკისთვის დამახასიათებელი თვისება — პერსონაჟის ზომის შესაბამისობა მის იერარქიულ „სახოვადოებრივ მდგომარეობასთან“, როცა, მაგალითად, წინა პლანზე გამოსახულია სამხედრო ჯგუფი, რომელმაც ალყაში მოაქცია თავადანაურთა კოშკი. უკანა პლანზე კოშკი

ლი სახის შესაქმნელად გრეკო იძულებულია მიმართოს გადასაცემლებსა და გადახვევებს. საკუთარი, შინაგანი რიტმის მოთხოვნილებით, იგი არღვევს რეალურ კანონზომიერებებს და ქმნის ახალ კავშირებს, ახალ მხატვრულ სახეს.

ეს არც აღწერაა, არც თხრობა, არც გამოხატულება და არც „ტოპოგრაფია“, როგორც თვლიდა ვილჰელმენი. ეს უფრო ფუგაა... ფუგა „განკითხვის დღის“ თემაზე, ტოლედოსა და მისი გარეუბნების მასალაზე დაყრდნობით.

ფუგა იმ აზრით, როგორც ლიტერატურაში თომას დე კვინსის მცირე ზომის ნაწარმოები „ინგლისური საფოსტო ეტლია“ (1849). მისი პირველი ნაწილი „უმდერის“ სიჩქარისა და სრბოლის თემას. მეორე ნაწილში საფოსტო ეტლი ეგახება ეტლს, რომელშიც შეყვარებულები სწეიან. ამ ამბავს მოჰყვება ქალიშვილის სიკვდილი. მესამე ნაწილი — ფუგაა. კატასტროფიდან 37 წლის შემდეგ, ვაი სიზმარში ნახულობს მომხდარ ამბავს, იხსენებს თავის საცოლეს. სიზმარს, რომელსაც დე კვინსი „სიზმრის ფუგას“ უწოდებს, მთლიანად მონტაჟური ხასიათი აქვს. ეს არც არის ვასკეირი — მონტაჟურ-კინემატოგრაფიული ხასიათი აქვს ნებისმიერ სიზმარს, რომელიც ფუგას ჰგავს. თუმცა ეს ერთი და იგივეა... შემთხვევითი არ არის, რომ ელ ვიკოს „ფუგებს“ ხელოვნებათმცოდნე ჰუგო კებრის „სიზმრებს“ უწოდებს. სწორედ სიზმარში „ამოდის“ წინ, და მსხვილი ხედის სახეს იღებს ემოციურად არსებითი. იგი ზომისა და ხანგრძლივობის მიხედვით თავად ფაქტს ჰპარბობს. ფაქტების ურთიერთდაპირისპირება და გადაადგილება, უმნიშვნელოს უარყოფა და საერთო რიტმის ინდივიდუალიზაცია სიზმარსაც ჰგავს, ასევე იგი შიზოფრენიულ ფსიქიკასაც და ბავშვის ხედვასაც უახლოვდება.

ცნობილია, მაგალითად, რომ ბავშვის ნახატში ზომებს განსაზღვრავს არა ფორმათა რეალური, ბუნებრივი დამოკიდებულება, არამედ დაინტერესების ხარისხი. თათხის ინტერირის ხატვის დროს ნორჩი მხატვარი ასანთის ყუთს იგივე ზომისას გამოსახავს, როგორც ბუხარს. ასანთის ანთების აქტი მისთვის ისევე მნიშვნელოვანია, როგორც ბუხარი...

დე კვინსის, თავისი ნაწარმოების მესამე თავში, თვალთან და ყურთან, ე. ი. რეალურ

მოვლენათა აღქმის ინსტრუმენტებთან ერთად შემოაქვს ახალი ფენომენი — „სიზმრის ორგანო“. ორგანო ემოციური თანმიმდევრულობისა და თვითნებობისა, რომლის ინსტრუმენტია არა თვალისა და ყურის, არამედ ყველაზე მგრძობიარე და მნიშვნელოვანი რამ — გული, ე. ი. ემოციურობა.

ამიტომაც ელ გრეკოს სურათზე წარმოდგენილია არა ტოლედოს ხედის მოდელ უამინდობის დროს, არამედ ბუნების, სამყაროს ნაწილი, გამოხატული ავტორის სულიერი სამყაროს მოდელის, იმ ნორმების და რიტმის მიხედვით, მის სულში რომ ქუხდა და ბობოქრობდა. ეს, ალბათ, მის უკანასკნელი და ჩემი აზრით, ყველაზე მნიშვნელოვანი ავტობორტრეტია. ამასთან, ნიდავიციწყებთ, რომ ეს ერთ-ერთი პირველ პეიზაჟია ხელოვნების ისტორიაში, პეიზაჟი „სუფთა სახით“, რომლიდანაც გავიდა ადამიანი, გაქრა ე. წ. „სათამაშო მოედანი“ რომლის დეკორაციის, ფონის როლსაც აქამდე უღიშნავდით ასრულებდა. მაგრამ ამ შემთხვევაში ადამიანი სურათის ჩარჩოს მიღმა მხოლოდ მატერიალურად, ფიზიკური ხატის სახით გავიდა. გავიდა იმისთვის, რომ წარმოუდგენელი ძალითა და ხარისხით დარჩენილიყო სურათის შიგნით. ფერწერული ტილოს რიტმს ახლა მხატვრის სუნთქვა და მაქისციმა განსაზღვრავდა. ამ რიტმით, საკუთარი მონტაჟური კონცეფციის, თავისი ხედვის თანხმად მხატვარს შეეძლო მიეღო სამყარო გადაეტრიალებინა ტილოზე.

მარტო ელ გრეკო როდი მყავს მხედველობაში. სინამდვილის ცალკეული ფრაგმენტების ასახვისას ასეთივე „გახელებულ“ ავტობორტრეტებს ქმნის მეორე „შეშლილი“ — ვან-გოგი. მაგრამ მას განსხვავებულის მეთოდი აქვს. აქ აღარ არის დეტალებისა და სივრცის ცალკეული მონაკვეთების მონტაჟური ურთიერთდაპირისპირება, როგორც ელ გრეკოსთან. ვან-გოგთან მთავარი ყურადღება გადატანილია მეთოდზე, რომელსაც მე ფუნჯის მონასმის მიზანსცენას ვუწოდებდი. მხატვარი თავის შინაგან სამყაროს, თავის თავს, უპირველეს ყოვლისა ფუნჯის სრბოლით გამოხატავს ტილოზე. ეს სრბოლა შესრულების მანერაში დამახასიათებელია ელ გრეკოსთვისაც, რომელსაც აფეთქებამდე მიჰყავს, მაგალითად, ბუჩქები სურათზე „ტოლედო ქექა-ქუხილის დროს“. მაგრამ მასთან სრბოლით გაყენებულია არა

იღენად მონასში, რამდენადაც თვით სხეულის (მხედველობაში მაქვს უსულო სხეულებიც) დაკლანილი ფორმები, მათი ხვეული ხაზები.

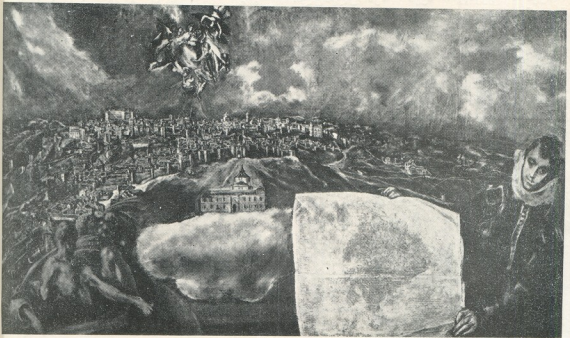
ელ გრეკო და ვან-გოგი არ ფიქრობენ პერსონაჟზე. ისინი თავად არიან საკუთარი სურათების პერსონაჟები. მათი ტილოები — მათივე ავტობორტრეტებია. ეს მსგავსება მათ ნახატებშიც ჩანს. ელ გრეკო, მაგალითად, მუშაობს არა „შეუჩერებელი“, უწყვეტი ხაზით, არამედ ცალკეული წყვეტილი ხაზების მოხაიკით, რომლებიც მხოლოდ მთლიანობაში იძლევიან დასრულებული ფორმის და ხაზის უწყვეტი მოძრაობის შთაბეჭდილებას. ეს მოხაიკურობა კიდევ უფრო მეტად იგრძნობა ვან-გოგთან. სუფთა ფერების ოპტიკური შერევისა და დაპირისპირების პუნტელისტური ტრადიცია ანალოგიური ფორმით იჩენს თავს მის გრაფიკაში.

ცნობილია, რომ ვერცერთი მხატვარი ვერ იმეორებდა ისეთი სიზუსტით თავის ნამუშევრებს, როგორც ელ გრეკო. ეს არ ყოფილა ვარაიაციები ერთი და იგივე თემაზე, არამედ იყო სწორედ განმეორება, რომელშიც ძალზე იშვიათად შეინიშნება გადახრები. დროის საკმაოდ დიდი მონაკვე-

თით დაშორებულ სურათებში კომპოზიციულა შეუცვლელი რჩება. ცვლილებები შეიმჩნევა მხოლოდ შესრულების მანერაში.

ეს არის ერთგვარი „ბიზანტიური სიზუსტის“ ტრადიცია, რომელსაც გრეკო მიჰყვებოდა თავის შემოქმედებაში. საერთოდ, უნდა ითქვას, რომ მის სტილზე გადაწყვეტი გავლენა მოახდინა არა ევროპულმა, არამედ ბიზანტიურმა ხელოვნებამ; მეტიც, ერთგვარმა აღმოსავლურმა სტილმა. მხედველობაში მაქვს თავისებური „იეროგლიფური“ ტრადიცია, რომელიც ბიზანტიას უფრო შორეულ აღმოსავლეთთან — ჩინეთთან აკავშირებდა. გრეკოსთვის დამახასიათებელ კანონის განმეორების ამ უნარში იმალება ნიშან-ხატის ძიებისა, და მიგნების პროცესი (იდეოგრაფიული ნიშნ-ხატისა, რომელიც იქცევა ამა თუ იმ სიუჟეტის საფუძვლად, მის ძირად). სწორად მიხედვოდა მტკიცება, რომ იეროგლიფიკა, თავის საზღვრებს შიგნით არსებული ერთგვარი უძრაობის გამო ყოველთვის დაკავშირებული იყო გამაძვრებულ მონტაჟურობასთან². მონტაჟი ხომ მრავალფეროვნების მიღწევის ერთადერთი საშუალებაა იეროგლიფების სწავანად უცვლელი, მუდმივი, ნიუანსირებას მოკლებული ნიშან-ხატების შეჯახების გზით. ეს მტკიცდება იაპონური ხელოვნების მაგალითზე. ახლა

ტოლდოს ზედი ქალაქის გეგმის გამოსახულებით





ქრისტე ზეთისხილის მთაზე (ლოცვა ჰეთსამანიის ბაღში)

ვხედავთ, რომ ეს ტრადიცია მძლავრად მოქმედებდა ბიზანტიაზე და ელ გრეკოზე, რომელიც ბიზანტიური სტილისტიკის მიმდევარი იყო. ამ იეროგლიფური ტრადიციების რეალურად არსებობის საუკეთესო მაგალითია იეროგლიფების (შენობების) გადაჯგუფების მეთოდი (კომპოზიციის ემოციური გამაძაფრებისთვის) ტოლედოს პეიზაჟებზე. მაგრამ, გარდა თავად ტრადიციისა, ეს პეიზაჟები თავისებური დოკუმენტებია ელ გრეკოს უჩვეულო აზროვნების, რომელიც საინტერესოდ ვლინდება სურათში „ქრისტე ზეთისხილის მთაზე“. ეს კომპოზიცია მხატვარს ექვსჯერ აქვს შესრულებული. მათგან ოთხი ვერტიკალური ფორმატისაა, ორი — ჰორიზონტალურის. ყველაზე პოპულარულია ბუდაპეშტის ვერტიკალური და კემბრიჯის ჰორიზონტალური ვარიანტები. განსაკუთრებით ნიშანდობლივია ვერტიკალური ვარიანტი მოწაფეების ძალზე გამოხატველი ჯგუფით წინა პლანზე. ამ ჯგუფს სურათის მთელი ქვედა ნახევარი უკავია. სხვა ზომის, განსხვავებული პროპორციის ტილოზე კომპოზიციის გადატანისას ასეთი აგების შენარჩუნება შეუძლებელი იქნებოდა. რას აკეთებს ელ გრეკო? მას ჰორიზონტალური ვარიანტის კომპოზიციაზე გადააქვს ვერტიკალური კომპოზიციის მხოლოდ ზედა ნაწილი (ქრისტე და ენგელოზი), ოდნავ ზევით სწევს ანგელოზს, ღოღო ღრუბლებში, შემცირებული ზომით, გამოხატავს... ზუსტად განმეორებულ მოწაფეთა ჯგუფს ვერტიკალური ვარიანტის ქვედა ნაწილიდან. იგი არ ცვლის არც ჯგუ-

ფის კომპოზიციას, არც ფიგურალა პოზიციას და რაკურსებს. მხოლოდ ჯგუფის ზომას ამცირებს. ვფიქრობ, რომ ეს საუკეთესო მაგალითი იმისა, თუ როგორ მკვეთრად იჩენს თავს ელ გრეკოსთან ფერწერული მოვლენებისადმი მონტაჟურ-იეროგლიფური დამოკიდებულება. განსაკუთრებით მნიშვნელოვან ხდება ნიშან-ხატების თანაარსებობა, რომელთა ურთიერთგანლაგებით გარკვეული კონცეფციის გამოხატვის შესაძლებლობა იქმნება. ამასთან, როგორც ვხედავთ, „ობიექტივის წინ“ რეალური, ფიზიკური განლაგების არ აინტერესებს.

რა თქმა უნდა, ადამიანს, რომელიც ესოდენ მონტაჟურად აზროვნებდა და გრძნობდა, არ შეეძლო თავისი შემოქმედების დასაწყისშივე არ მისულიყო მოქმედების განვითარების ჩვენების ყველაზე პრიმიტიულ ხერხამდე — ამ მოქმედების შემადგენელ განსხვავებულ დროით ფაზების სიმულტანურ გამოსახვამდე. ასეა შესრულებული მაგალითად. „იოანეს წამება“, სადაც პირველ პლანზე ემზადებიან თავის მოსაკვებით, სიღრმეში კი უკვე მოაქვთ მოკვეთილი თავი. მოგვიანებით ელ გრეკოსთან ეს ხერხი ჯრება. მაგრამ კვლავ რჩება მოქმედების განვითარების, მოძრაობის ასახვის მონტაჟური მეთოდი. უბრალოდ, გრეკო გადადის, ასე უთქვამთ, იგავე მეთოდის შემდეგ ფაზაზე: ავითარებს მოქმედებას პერსონაჟებს შორის, რომლებიც გამოხატავს მოძრაობის განვითარების ფაზათა თანმიმდევრობას. ძალზე ცოტას ძალუძს ამ ამოცანის გადაწყვეტა ესოდენ ელეგანტურად და თანაც, წმინდა ფერწერულად. ყოველ შემთხვევაში, წარმოუდგენელია სხვა მხატვარი, რომელსაც შეეძლოს მოძრაობის დაბადების ესოდენ მძაფრად გამოხატვა. სამაგალითოდ კმარა თუნდაც მისი ანგელოზების კონცერტი „ხარების“ კომპოზიციის ზედა ნაწილიდან.

განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ზეგავლენა უნდა მოეხდინა ელ გრეკოზე ხატწერის მონტაჟურ ტრადიციებს, კერძოდ, ცალკეული მსხვილი ზედების დისპროპორციას რეალურ, ნატურალურ ზომებთან. სურათში „ტოლედოს ხედი რუკით“, ტაძრის თავზე ის

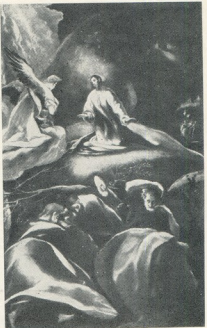
გამოსახეს ღვთისმშობლის ჯგუფს. ამ ფიგურაჲ ზომები მნიშვნელოვნად ჰარბობს უნებჩვივს. ელ გრეკოს ბოლომდე ჰქონდა გაენაიერებული, თუ რაოდენ ძლიერი იყო მასში ფიგურების მსხვილი ხედით გამოსახვის მოთხოვნილება. ამიტომაც გამოსახა ისინი — „მსხვილი ხედით“, ტაძრის მსგავსი ზომისა. ზუსტად ისე, როგორც ეკრანზე, როცა ქალაქის პანორამას ცკლის თვალების — ქალაქის ხედის ზომის თვალების — მსხვილი ხედი. საგულისხმოა, რომ ელ გრეკო უკვე გააზრებულად მიმართავს მსხვილ ხედებს. ეს განასხვავებს მას გულუბრყვილო ეგვიპტელის ან შუა საუკუნეების მინიატურისტისაგან, რომლებიც დისპროპორციას პერსონაჲის სოციალური მდგომარეობის მიხედვით მიმართავდნენ — ისე, რომ „არ უწყოდენ რას იქმდნენ“. სურათს „ტოლედოს ხედი ქალაქის გეგმით“ აქვს წარწერა, რომელშიც მხატვარი მოგვითხრობს, თუ როგორ გადაკეთდა მის ტილოზე ტავერის პოსაიტალი. აქვე ელ გრეკო გააუწყებს, რომ ის გააზრებულად მიმართავდა დისპროპორციას თავის კომპოზიციაში.

სიმულტანურობის ეს ტრადიცია ყოველთვის დამახასიათებელი იყო ესპანელებისთვის. თავის დროზე მე გამოაცა წმინდა იოანეს ცხოვრების ერთმა ილუსტრაციამ თავისი უჩვეულო კომპოზიციით, კერძოდ, ჯვარცმის რაკურსით. როგორც წესი, „ჯვარცმის“ კომპოზიციებში ხედვის ქვედა წერტილი დომინირებს ხოლმე. აქ კი მოცემული ხედვის წერტილი ზევადან და გვერდიდან და მხოლოდ კომპოზიციის მარცხენა ზედა კუთხის დაკვირვებით შესწავლისას ვხვდებით რაშია საქმე. თურმე ეს მსხვილი ხედია იმისა, რასაც ხედავს წმ. იოანე. ის ჯვარცმას სწორედ ხედვის ამ წერტილიდან უყურებს.³ ამრიგად, იმავე საერთო ხედში, რომელშიც ჯვარცმისკენ მზირალი წმინდანია გამოსახული, რაკურსში მოცემულია მსხვილი ხედი, რომელიც, თავის მხრივ, საკუთრივ წმინდანის ხედვის წერტილს შეესაბამება.

ელ გრეკოს შემოქმედებაში ძალზე მნიშვნელოვანია „კადრის პრობლემა“. ერთი შეხედვითაც კი, ამ მხრივ, თვალშისაცემია კადრის იაპონური „იერი“, ისეთი როგორც ტულუზ-ლოტრეკისა და დეგას სურათებს

აქვთ. პირველი პლანის კინემატოგრაფიულობა ჩანს ანგელოზის განლაგებაში სურათზე მთელი ხუთე ბეკედის მოხსნა“. მართალია, ფიგურაჲ კადრის ჩარჩოთი იჭრება, ის მაინც „ფრანგულადაა“ წინა პლანზე გამოწეული“. ამ მხრივ კიდევ უფრო საგულისხმოა „წმ. მავრიკიუსის წამება“. წინა პლანზე აქ რომელიც მიმდებარე და თვით წმინდანია გამოსახული. მაშინ, როდესაც ძირითადი მოქმედება იკავებს მცირე კუთხეს კომპოზიციის მარცხენა ნაწილში. ამ მონაკვეთში წმინდანს, რომელიც წინა პლანზე რომელიც ესაუბრება, თავს კვეთენ. თუ ამ კომპოზიციას დაკვეთის უტილიტარული მოთხოვნებით მივუდგებით (ელ გრეკოს ეს სურათი ესკორილის ერთ-ერთი ტაძრის საკუთრებელისთვის უნდა შეესრულებინა), ცხადია, უამრავ უზუსტობას შევნიშნავთ. ბუნებრივია, რომ დამკვეთმა — ფილიპე II-მ უარი თქვა წმინდანის ცხოვრების ასეთი სახით გადაწყვეტაზე და დაიწუნა ნამუშევარი. მართლაც, წარმოდგენელია თავანისცემის — რელიგიური თაყვანისცემის ობიექტი წმინდანის წამების სცენის ნაცვლად გამხდარიყო წინა პლანზე გამოსახულ ქაბუთა ჯგუფი. ხოლო თუ სურათს „არაკათოლიკური“ (შერიც შეეხედავთ, კომპოზიცია დემსგავსება ტიპურ „ჩადგმულ კადრს“. ე. ი. როცა ძი-

ქრისტე ზეთისხილის მთაზე (ლოცვა პეტისამაინის ბაღში)





„გარკმა“. წმ. იოანეს ცხოვრების ილუსტრაცია. უცნობი ესპანელი მხატვარი

სცენას (ერთი კადრის შიგნით) სასულიერო მონტაჟური სახე მიანიჭოს. არ არის გულმოდგინეობა, რომ ამან ოპერატორებს ესოდენ პოპულარული „რემბრანდტიული განათება“ ხასიათი მიიღოს, (ე. ი. როცა აღნიშნულ ხერხს გადაჭარბებულად იყენებენ ხოლმე), თუმცა ამ ხერხით შესაძლებელი მივალწიით არა მხოლოდ შავისა და თეთრის მკვეთრ კონტრასტს, არამედ რუხი ტონების შეუმჩნეველ გადასვლებსაც, მნიშვნელოვნის გამოყოფას „პასტელური“ ტექნიკით და უმნიშვნელოს თანდათან ჩაძირვას ღრმა ჩრდილებში.

სხვათა შორის, სწორედ ამას აკეთებს ვირტუოზულად რემბრანდტი. ჩრდილ-სინათლის მონტაჟის დახმარებით, მას აჰყავს ორიგინალი განზოგადებულ მხატვრულ სახემდეც, რომ რეალისტურ გამოსახულებას სახეა არ უცვლის. ეს ხერხი კი, რემბრანდტამდე დიდი ხნით ადრე, თავის ფერწერულ ტილოებში შემოაქვს ჩვენს ესპანელ „სინეასტს“ ელ გრეკოს. „შუქ-მონტაჟი“ მისი მონტაჟური აზროვნების ორგანულ ნაწილს შეადგენდა.

ელ გრეკოს პერსონაჟებს უპირველესად სწორედ განათება სძენს ესოდენ ფანტასტიკურ იერს, მიუხედავად იმისა, რომ ერთი შეხედვით, ისინი თითქოს თვით სინამდვილიდან არიან „ამოგლეჯილი“. მათ ხასიათი შეინიშნება ის „რეალისტური სიმბოლიზმი“ ადამიანის ასახვაში, რომელიც ძალაუვნებურად გვახსენებს ექსტაზური ხელოვნების მთვრალ წარმომადგენელს, ელ გრეკოს „ნათესავს“ — თედორე დოსტოევსკის.

გ. ჩულოვის წიგნში „როგორ მუშაობდა დოსტოევსკი“ მოყვანილია მაიკოვის დოსტოევსკითვის გაგზავნილი წერილი, რომელშიც ის წერდა „დიდობის“ შესახებ: „...თუ ვნებაზე, ყველაზე რეალური სახეა იდიოტი. სხვები კი თითქოს ფანტასტიკურ სამყაროში ცხოვრობენ, თითოეული მათგანის თავზე ვხედავთ ძლიერ, ფანტასტიკურ ნათებას“.

მაიკოვის აზრით — აღნიშნავს ჩულოვი — რომანის ყველა გმირი, მათი სახეები განათებულია „ელექტრული შუქით“, რომელიც ყველაზე ნაცნობ სახეს, ნაცნობ გამოხატულებას და სახის ნაცნობ ფერს ზებუნებრივ იერს ანიჭებს.

დასავლეთის კრიტიკოსებსაც არაერთხელ აღუნიშნავთ დოსტოევსკის რომანების „რემ-

რითადი თემა დასაწყისში სიღრმეშია „მოთავსებული“, მეორე პლანი უკავია. მაგრამ დროთა განმავლობაში „ჩადგმული კადრების“ რიგით — ცალკეული მეორეხარისხოვანი დეტალებითა თუ პერსონაჟებით, პაუზებით სთუქვტის განვითარებაში, კადრიდან კადრში, თემატური ცენტრი თანდათან „ამოდის“, უახლოვდება კომპოზიციის ცენტრს და „ოქროს კვეთში“ შინაარსობრივი ცენტრი ფორმალურ ცენტრს ემთხვევა⁵.

კინოს ხანმოკლე ისტორიაში იყო პერიოდი, როცა კამათობდნენ, თუ რა მოტივით შეიძლება შეიცვალოს გადაღების წერტილი, რა განსაზღვრავს ხედვის კუთხის ხასიათს. მაგალითად, ბევრი თვლიდა, რომ სცენის ზემოდან გადაღება, შეიძლება მხოლოდ მაშინ, როდესაც გმირი ზემოდან უყურებს ამ სცენას. სამარცხვინოა იმის აღნიშვნა, რომ იყო ასეთი მოსაზრებები, ჩვენ კი გვიხდებოდა მათი უარყოფა! გასაგებია, რომ ხედვის წერტილს განსაზღვრავს ის, თუ კონკრეტულად რა უნდა „აღიქვას“ წარმოდგენილი სცენიდან მაყურებელმა. ისევე როგორც კადრის ჩარჩო „ჭრის“ იმას, რისი აღქმაც საჭირო არ არის, რაკურსის შერჩევაც იმ მიზნით ხდება, რომ განისაზღვროს, თუ რა უნდა გამოიყოს ამა თუ იმ სცენიდან (თუ საგნიდან ან ფიგურიდან) და რა „დაიმალოს“. ასეთივე დატვირთვა აქვს კინოში სინათლეს. მასაც მონტაჟური როლი ეთმობა, ოღონდ განსაზღვრავს ასპექტში. განათებამ ცალკეული ლაქების სახით უნდა გამოიყოს მნიშვნელოვანი დეტალები და ამ დეტალების შეხამებით ფიგურასა თუ

ბრანდტიცებური“ განათება. მისი რომანების გმირები ჩნდებიან ხოლმე შუქზე, რომელიც „ღმერთმა იცის საიდან ეფინება გარემო“ — ზუსტად ისე, როგორც რემბრანდტის ტილოებზე.

აღნიშნული მეთოდის ბუნება ვლინდება აგრეთვე დოსტოევსკის ანტიპოდთან — ლევ ტოლსტოისთან.. და უნდა ითქვას, რომ ელ გრეკო (ჩემს თავს უფლებას ვაძლევ სწორედ მას მივაკუთვნო პირველი ადგილი), შემდეგ კი რემბრანდტი, შუქს იყენებენ ზუსტად ისე, როგორც სიტყვის ეს განუმეორებელი ოსტატი. ოღონდ ტოლსტოისთან რემბრანდტის ჩრდილის როლს ასრულებს... უბრალო გამოტოვება... რემბრანდტი შუქით ანათებს იმას, რასაც აღწერდა მწერალი, ჩრდილში კი იმას აქცევს, რასაც მწერალი გამოტოვებდა. ამის საილუსტრაციოდ არსებობს კატიუშა მასლოვას გარეგნობის აღწერის ოცი ვარიანტი. სხვადასხვა ვარიანტში ტოლსტოი იძლევა გმირის გარეგნობის შემდეგ დეტალებს: ცხვირს, შუბლს, თმებს, წარბებს, სახის ფერს, ღაწვებს, პირს, ბაგეებსა და წამწამებს. ყველა ვარიანტში თამაშდება ეს ათი ელემენტი, რომელთაგანაც ირჩევა და ერთმანეთს უკავშირდება ხან ერთი და ხან მეორე, ე. ი. იქმნება განსხვავებული კომბინაციები („მონტაჟური რიგი“). ამასთან არცერთ აღწერაში არ ფიგურირებს ყველა დეტალი ერთდროულად. ამ ვარიანტების გადაჩვენით, მასალის „დამონტაჟებით“ ტოლსტოი აყალიბებს კატიუშა მასლოვას საბოლოო სახეს. როგორც წერს ე. ზაიდენშუტი: „გარეგნობის დაწვრილებით აღწერიდან ტოლსტოი თანდათან გადადიოდა უფრო განზოგადებულ ნახატზე, საიდანაც ამოვადო შუბლი, ცხვირი, ბაგეები, ღაწვები, წარბები, წამწამები. პორტრეტი იხატებოდა რამდენიმე შტრიხით. საბოლოო ტექსტში დარჩა თვალები, თმები და სახის ფერი“.

დავუბრუნდეთ ელ გრეკოს. ოღონდ ახლა შუქიდან გადავიდეთ ფერზე — ხვალინდელი დღის კინემატოგრაფის ამ მნიშვნელოვან ფაქტორზე.

როგორც წესი, წერენ ხოლმე დამატებითი ფერების ვირტუოზულ გამოყენებაზე ელ გრეკოს შემოქმედებაში.

დამატებითი ფერები — ურთირთასპირისპირო ფერებია, რომლებიც ურთიერთ-

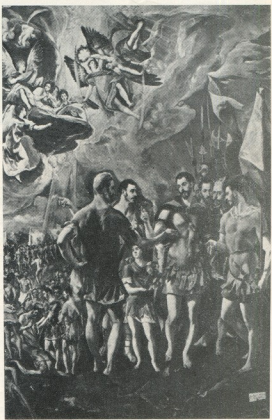
შელწყვისა და გაერთიანებისაკენ მიისწრაფვიან. დამატებითი ფერების ურთიერთდაპირისპირების დაძაბულობის, ამ დინამიკური, ელ გრეკოსებური დაძაბულობის შესახებ მნიშვნელოვანია გოეთეს მოსაზრება:

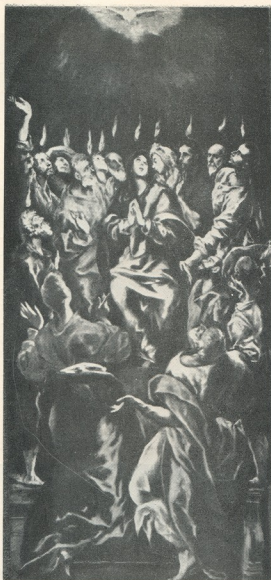
„როცა თვალი ხედავს ერთიმეორის გვერდით ლურჯ და ყვითელ ფერს, ის უჩვეულო მდგომარეობაში იმყოფება, განუწყვეტლივ ცდილობს წარმოქმნას და დანახოს მწვანე. მაგრამ ეს არ გამოდის, რის გამოც ვერ პოულობს ვერც სიმშვიდეს და ვერც მთლიანობას“...

ელ გრეკო გრძნობდა ურთიერთდამატებითი ფერების, როგორც მიჯნურების, ამ უჩვეულო ურთიერთტოლევას, გრძნობდა ამ მოძრაობას, რომელიც ესოდენ ჰგავს მონტაჟურ რიგში ორი კადრის მიდრეკილებას ურთიერთშელწყვისკენ, ორი გამოსახულების მხატვრულ სახედ შეკავშირებას, ორი ფერის გაერთიანების, ექსტაზური აფეთქების „სურვილს“.

აქ ჩვენ მივუახლოვდით ელ გრეკოს შემოქმედების წამყვან თემას, განუწყვეტლივ

წმ. მავრიკოსის წამება





სული წმიდის მოფენა

თავს რომ იჩენს მის ტილოებში. ესაა ექსტაზის თემა, რომელიც თვალმისაცემია მის ნაწარმოებთან ზედაპირული კონტაქტის დროსაც კი. ამ მხრივ განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია რელიგიური თემატიკა, რომელიც მხატვარს საშუალებას აძლევდა გასულიყო რეალურობიდან, უარი ეთქვა ბუნებრივზე, მიღებულ ნორმებსა და შეზღუდვებზე.

სიტყვა „ექსტაზის“ ყველა ეტიმოლოგურა ლექსიკონი ერთნაირად ხსნის. „ex-stasis“ — ანუ „მდგომარეობი-დან“, „საკუთარი — თავიდან გამოსვლა“, „ჩვეული მდგომარეობიდან გამოსვლა“. რელიგიური ექსტაზი

ამ მდგომარეობის მწვერვალაა. ის თავის თავში აერთიანებს მიკროექსტაზიკურ-გორაკაა ისტერია, ორგანოში დასახლებული მინდა ამ მკვეთრად განსხვავებული ექსტაზების გაიგივება. მაგრამ არ შეიძლება მათ შორის რეალურად არსებული საერთო მხარეების უარყოფაც.

ელ გრეკოსთან, ძირითად სცენებში: ხარების, ალდგომის, წმინდანთა ცხოვრების და წამების ეპიზოდებში ყველგან ხაზგასმულია ექსტაზური მომენტი, ამასთანავე, ყველა სცენაში მითითებულია ერთი მდგომარეობიდან მეორეში გადასვლის წამი... წამი, რომელსაც მის სურათებში ყოველთვის აფეთქების ხასიათი აქვს.

ადამიანები გამოსახულია სწორედ იმ მომენტში, როცა სიუჟეტი იხინი ექსტაზში იუნდა იყენენ. ეს მდგომარეობა ხაზგასმულია მბრწყინავი თვალებით, რომლებიც გადაწეული, მეტიც, მე ვიტყვოდი, გადაბრუნებულია ცისკენ. ამის მაგალითია ქრისტეს, წმინდანების, ანგელოზების თვალები. მაგრამ ელ კრეკო არ კმაყოფილდება მზერის ინტენსივობით. ის აბრუნებს არა მარტო თვალებს, არამედ ფიგურებსაც — აყირავებს მათ. არცერთ მხატვართან არ გვხვდება ესოდენ ხშირად მაყურებლისაკენ ზურგშექცეული ფიგურა, მისკენ გადახედილი ტორსით, უფრო სწორად, ტორსის ზედა ნაწილით. ეს არ არის იტალიელების, განსაკუთრებით ტინტორეტოს ფიგურების თაქბრუდამსხვევი რაკურსები. აქ საქმე რაკურსში როდია. ესაა მდგომარეობა, რომელშიც იმყოფებიან ფიგურები. ესაა ექსტაზის მდგომარეობა, რომელიც ადამიანის სხეულს ანიჭებს სახასიათო პოზას — რკალად ვაზნიჩაეს მას.

გავიხსენოთ თუნდაც მარჯვენა მოციქული სურათზე „სული წმიდის მოფენა“. ეს ის რკალია, ის „ხილისებური“ მდგომარეობაა, რომელიც დამახასიათებელია ისტერიისთვის, ეპილეფსიისთვის და სხვა „არანორმალური“ მდგომარეობისთვის. ან კიდევ ავიღოთ „ალდგომის“ პირველ პლანზე გამოსახული ფიგურა, რომელსაც ფეხები ზევით აქვს აწეული და მიწას მხრებით ებჯინება. ეს თალოვანი გრეხილის შემდეგი ფაზაა (პირველი ფაზა მოციქულის პოზაში იყო გამოსახული).

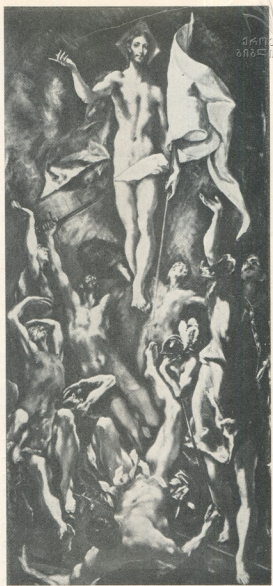
ცისკენ გადაბრუნებული თვალები; მარცხენა ფიგურა „სულის წმიდის მოფენაში“;

ძლიერ გადაზნექილი მარჯვენა ფიგურა
„სული წმიდის მოფენაში“
და ბოლოს, ყმაწვილი „აღღამომის“
კომპოზიციის ცენტრში —

ასეთია ექსტაზის თანმიმდევრული ფაზები, რომელთაც იძლევა მხატვარი. ეს რეალობიდან „გასვლის“ მდგომარეობის ის განსხვავებული სტადიებია, რომელთაგანაც ისტერიას წამყვანი ადგილი უჭირავს. ამ მხრივ განსაკუთრებით დამახასიათებელია ანგელოზების პოზები, კერძოდ, მათი ხელების ასახვა, რომელიც ზოგჯერ თითქოს არ შეესაბამება თავად პოზის ექსტატურ მდგომარეობას. უფრო ნათლად ეს ჩანს „სული წმიდის მოფენის“ მაგალითზე. ხშირად გაკვირვებას იწვევს ამ სურათის წინა პლანზე გამოსახული ყმაწვილის პოზა, მისი სხეულის ექსტატური მდგომარეობის უჩვეულო რაკურსის თანაარსებობა აღფრთოვანების გამომხატველი ხელების შაბლონურ ექსტანს. სინამდვილეში, აქაც ელ გრეკოს კინემატოგრაფიული ხედვა ვლინდება. ბიჭის ფიგურაში გამოხატულია ექსტაზის ორი სტადია: გაშმაგებისა და მისწრაფების ელ გრეკოსებური განწყობილება, რომელსაც გამოხატავს მთელი ფიგურა (ხელების გარდა) და ხელების ექსტით გამოხატული გაოცება. (პირველ სტადიაში ფიგურა თავად მოქმედებს, მეორეში — უბრალო; თუმცა გაოცებული მაყურებელია). ორი თანმიმდევრული მდგომარეობის ანალოგიურ თავმოყრას აქვს ადგილი ელ გრეკოს ანგელოზებშიც.

დაუბრუნდეთ „აღღამომს“. დაეკვირდეთ ყმაწვილის „აყირავებულ“ ფიგურას, მისი პოზა თავისთავად ეწინააღმდეგება ნორმალურისა და ბუნებრივის ჩვენებურ გავებას, რომელიც „მოთხოვს“... ფეხებს მიწაზე... ამ პოზას იმეორებს სიბრძნეში გამოსახული ფიგურა, რომელსაც თავი ძლიერ აქვს გადაწეული ცისკენ. საგულისხმოა, რომ ამით ელ გრეკო მხოლოდ რელიგიურ ექსტაზს როდი გამოხატავს. ანალოგიური პოზა „ლაოკონში“ ტანჯვის განწყობილებას ბადებს*. მარცხენა ფიგურა აქ დამახასია-

* ლაოკონის შვილების პოზები „რკალისებრი“ მოძრაობის განსხვავებულ ფაზებს გამოხატავენ. ე. ი. ხუბი, თითქოს, საკუთარი საზღვრების გარეთ გადის, თანდათან იზნიკება და შემდეგ კვლავ უბრუნდება პირველ საზღვრებს. ამ ხაზით შეიღობა ფიგურები წრისებურად ერთიანდებიან. წრისებური მრუდი ქმნის



აღღამოა.

თებელ რკალურ ბრუნს ქმნის ქვევიდან — სურათის სიბრძნეში, მეორე ფიგურის გამოხატვისას კი მხატვარი რკალს თვით კონტურის „სიმრუდი“ აღწევს. ე. ი. „რკალი“ იქმნება როგორც პერსონაჟების ქცევით (პოზით), ასევე ამ მდგომარეობის გამოხატველი გრაფიკული მონახაზით. უფრო სწორად, ექსტაზის რკალი განუწყვეტლივ გადადის პერსონაჟის ქცევის ჩვენებიდან თვით პერსონაჟების პლასტიკურ გამოსახუ-

ფიგურების მდგომარეობის განუწყვეტელი ცვლის, უსასრულო ბრუნვის, მარადული „ბორბლის“ შთაბეჭდილებას.



ვ. სეროვი
ერმოლოვას
პორტრეტი

ლებამდე, როცა პერსონაჟის პოზა კი აღარაა რკალისებური, არამედ რკალისებურ იერს ფერწერული ძერწვა, შესრულების მანერა ქმნის. საკუთრივ ფიგურა კი, თავის ქცევას — აბსოლუტურად ნორმალურია.

ამრიგად, ჩვენ გადავდივართ პერსონაჟის ქცევიდან პერსონაჟისადმი ფერწერულ დამოკიდებულებაზე, პერსონაჟების რეჟისურიდან — მათ პლასტიკურ ძერწვაზე.

გავიხსენოთ თუნდაც საკმაოდ მოკრძალებული პეტრე მოციქული ვასალებით ხელში. თუ დავაკვირდებით მის ფეხებს, დავრწმუნდებით, რომ ისინი „აღებულა“ ზევიდან. სახე პირიქით, თითქოს „ქვემოდანა გადაღებულა“ (ამ მხრივ, საგულისხმოა, თუ როგორ მკაფიოდ ჩანს ყვრიმათა ქვედა კიდები, პირდაპირი ხედვის წერტილიდანა გამოსახული ფიგურის ქვედა ნაწილი. მთლიანად ფიგურის მოხაზულობა ღიწმინდურია. ეს მოხაზულობა გვიქმნის ფეხებისა და თავის პლასტიკურად შემცირების შთაბეჭდილებას, ხოლო სიერცობრივად იკითხება, როგორც თავისა და ფეხების სიღრმეში „შეკრა“ (ტანის ცენტრალურ ნაწილში — შედარებით), სასურათე საბრტყეს გარდევია. ეს შთაბეჭდილება მძაფრდება სხის — ქვევიდან. და ფეხების — ზევიდან აღბნობ, ავრთვე მოსახამის საშუალებით ცენტრის ხელოვნური გაფართოებით. ასე, „ფერწერის ენით“, ანიჭებს მხატვარი სხეულს რკალისებურ მოხაზულობას.

ისევ ვან-გოგი მაგონდება. ამჯერად ზუავის პორტრეტი (1888), რომელიც იატაკი „ზემოდანაა აღებული“, ფიგურა კი მკაცრად ფასშია. იატაკი და კედელი 90 გრადუსზე

დუსზე გადახსნილ ხაზს მოგვავიწყებს. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს ნაწილს ფართოდ გახსნილი „ხაზა“ ჩვესსკენ, მკაცრებლისკენ გადმოისვრის ფიგურას.

უნებლიედ იბადება კითხვა. სად გვექონდა კიდევ ასეთი შემთხვევა, როცა ფეხები — ზევიდან, ხოლო თავი კი ქვევიდან იყო „გადაღებული“? ერმოლოვა! რა თქმა უნდა სეროვის „ერმოლოვას პორტრეტზე“, რომელიც ჩვენ უკვე განვიხილეთ. იქაც ხაზგასმული იყო განსხვავებული ხედვის წერტილების ერთდროულობა. იქაც — „რკალი“... რკალი, რომელშიც მაშინ ჩვენ მხოლოდ „თავანისცემის მიზანსცენას“ ვხედავდით, და დღეს კი უკვე შეგვიძლია წავიკითხოთ, როგორც „ამაღლების“ ექსტაზური დახასიათება. მაგრამ მაშინ, როდესაც სეროვმა თითქმის მათემატიკური კომპოზიციური სიზუსტით გაამაგრა „ექსტაზის ფორმულა“ და ხელუხლებელი დატოვა მოდელის რეალისტური ფორმა და მთლიანობა, იგივე ეფექტის მისაღწევად ელ გრეკომ სხვაგზა აირჩია: თავის ტილოებზე ის ფლითავს, ნაყუნებად გლეჯს ფიგურებს. ნაწილს ზემოდან უყურებს, ნაწილს — ქვემოდან. შენდევ კი თითქოს აერთიანებს ამ ნაყუნებს სინამდვილეში მიუღწევად, არაბუნებრივ ფორმაში, ისე როგორც მრუდუ სარკვეში. უფრო სწორად, არა საერთოდ მრუდუ სარკვეში, არამედ ამოზრცული სფერული სარკის ზედაპირზე, „ობიექტივ“-281-ით კინოგადაღების მსგავსად (როცა ვერტიკალური საგანა პირდაპირაა მოთავსებული, ობიექტივი კი მისი ცენტრისკენ არის მიმართული). ცნობილია, რომ ამ ობიექტივის ეფექტი იმაში გამოიხატება, რომ მას უფრო სწრაფად შეუძლია საგნის პერსპექტივით შემცირება სიღრმეში, ვიდრე ჩვეულებრივ თვალს. ობიექტივში მოხვედრილი თვალი ამ შემცირებას, ჩვეულებრივ, ნორმალ აოქვამს, რის გამოც იღებს არასწორ წარმოდგენას საგანზე. ბრტყელი შენობები სიღრმეში გაშლილად იკითხება. პირდაპირ ობიექტივში მიმართული ხელი აოქვამება, როგორც უჩვეულო გრძელი, იმ დისპროპორციის გამო, რომელიც იქმნება მის ზომასა და მისი „პარტონის“ ფიგურის კატასტროფულად შემცირებულ ზომას შორის.

ობიექტივი 281 ექსტატიკური ობიექტივია. ის პასუხობს ექს-სტატიკის ძირითად მოთ-

ხოვნილებას: თავისი ოპტიკური უნარით მას მართლაც შეუძლია დაეხმაროს ფორმას გამოვიდეს საკუთარი საზღვრებიდან, თავისი ნაწილების ჩვეულებრივი, ბუნებრივი განლაგებიდან რეალურ სივრცესა და რეალურ სინამდვილეში — უსაზღვროებაში. გარდა ამისა, მას ექსტატიკურა წესრიგის კიდევ ერთი თვისება აქვს — შეუძლია ოპტიკურ გაერთიანებას მოკლებული ფორმების გაერთიანება. მას აქვს უნარი ერთდროულად ხილული გახადოს ძალზე შორეულიც და ძალზე ახლობელიც. ცნობილია, რომ არც თვალს და არც სხვა ობიექტივებს ამის უნარი არა აქვს. ფოკუსის გარეშე რჩება ან ძალზე შორეული, ან ძალზე ახლობელი. მათი ერთიანობა ცნობიერების, აზროვნების შედეგია, და არა უშუალო ოპტიკური ცდინი. ექსტატიკური საამყაროს გრძობებით ადვილად ამოთქვამთ. ეს მისი, როგორც ფსიქოლოგიური მოვლენისა და ფსიქოლოგიურად მდგომარეობის დამახასიათებელი მხარეა. ამიტომაც შეიძლება ჩსენებულ ობიექტებს ექსტატიკური ვეწოდოთ.

საინტერესოა, რომ ექსტატიკის მდგომარეობაში (თუნდაც ნარკოზის მდგომარეობა ავიღოთ) თვალი ობიექტზე 281-ის მსგავსად ხედავს. არსებობს ამის დამამტყიცებელი საშუალებებიც. მაგალითად, ობიომანების ჩანახატები, რომლებმაც ფსიქოლოგიურად მდგომარეობაში შესძლეს დაეხატათ საგნები ისე, როგორც მათ ობიექტით „სიმთვრალის“ პერიოდში ხედავდნენ. ამ შემთხვევაში მაგალითად სახელგანთქმული ობიომანია ედგარ პოე გახსოვდება. თავის ერთ მოთხრობაში ის დაწვრილებით აღწერს, თუ როგორ ხედავს გმირი ფანჯარაში საშინელ, უხარმანარ ურჩხულს, რომელიც შორს, მთის კონტურს მიუხედავად. მოგვიანებით გამოირკვა, რომ ეს იყო ოთახში მცოცავი ჩვეულებრივი ჭიკი. ედგარ პოს თვალმა კი ის გააერთიანა შორეულ მთებთან, მის ფანჯარაში რომ ჩანდნენ. ბავშვმაც კი იცის, რომ ნორმალურ-

რად — ოპტიკურად ეს შეუძლებელია. ან მთები იქნება ფოკუსის გარეშე, ან ექსტატიკურად მაგრამ ოპტიკური ფენომენი აქაც ისევე უნდა იქნებოდეს, როგორც ობიომანების ჩანახატებში — ობიექტზე 281-ის მსგავსად. განა შეიძლება იმის დაშვება, რომ ექსტატიკის პროცესში, გუგის შეცვლასთან ერთად თვალის ლინზაც მთელი სხეულის მსგავსად, იძენს არანორმალური (ზებუნებრივი!) სიმართლას რეალის ფორმას? მიღებული ეფექტი გვიჩვენებს, რომ ეს ასეა.

იქნებ აქ საქმე ცნობიერების განსაკუთრებულ მდგომარეობაშია, რომელსაც შორეულისა და ახლობელის მომენტალური გაერთიანების შესაძლებლობა განსაზღვრავს? ნუ გავვიტაცებთ პირობებში. სჯობს კიდევ ერთხელ აღვნიშნოთ ის, რაც უდავოა — ელ გრეკო სურათის პერსპექტივის აგებისას „ხედავს და ხატავს“ ობიექტივზე 281-ით.

ამის საუკეთესო მაგალითია „ლოცვა გეთსმანის ბაღში“ — თითქოს ობიექტივზე 281-ით მიღწეული ექსტატიკური პერსპექტივის ნიმუში, რაც ჩანს მოწაფეთა ფიგურების პერსპექტიულ შემეცირებასა და პირველი პლანისა და ქრისტეს ფიგურის პერსპექტიულ ურთიერთდამოკიდებულებაში.

სწორედ ეს არის სურათში შესვლისა და მასთან შერწყმის მიზეზი. ექსტატიკური პერსპექტივა გიზიდავს სურათის შიგნით. სიშორის მოახლოება, იციხება როგორც სივრცის „შთანქმეა“. ეს განუწყვეტელი პროცესია, რომელიც საოცრად გაუმაძღარს ხდის მაყურებელს. ჩვენ სულ უფრო მეტად გვეუფლება ელ გრეკოს ნაწარმოების „პაერთ“ სუნთქვის სურვილი. კინემატო-

ლაოკონი



ვიზუალური სივრცის შესრულებული სქემა



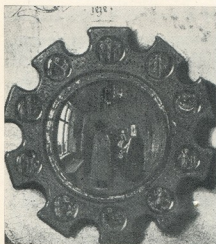
იან ვან ეიკი

არნოლფინების ოჯახი

გრაფიული „თანაარსებობა“ აქ მთლიანად მიღწეულია.

მაშ ასე, გამოსახულების ექსტატიკური ტიპი ჩვენ განვიხილეთ, როგორც ამობურცულ სარკეში აღბეჭდილი ანარეკლი. ჰქონდა თუ არა გრეკოს ხელთ ეს ამობურცული სარკეები? მე არ დავწერილმანდები და არ განვიხილევ ამობურცული ზედაპირების

არნოლფინების ოჯახი. ფრაგმენტი



წარმოშობის ისტორიას ეგვიპტესა და გლადში. მიუ უმეტეს, რომ პასუხს ჩვენს კვლევებზე თვით ფერწერის განვითარებამ ცერძოდ, XV საუკუნეში შესრულებული სურათი, რომელშიც ამობურცული სარკე კომპოზიციის ცენტრში — ოთახის კედელზეა ჩამოკიდებული. ამ სარკეში — სურათის ავტორმა იან ვან ეიკმა თავისი თავი გამოხატა მოწაფებთან ერთად. ალბათ მიიხედვით, მხედველობაში მაქვს ჯოვანი არნოლფინისა და მისი მეუღლის ქანაღე შენანის შესანიშნავი პორტრეტი.

ამობურცული სარკეების ოპტიკური ეფექტები ელ გრეკოს ეპოქისთვის მითუმეტეს არ უნდა ყოფილიყო უცხო. რა თქმა უნდა, მან იცოდა ამ ეფექტის არსებობა. მაგრამ საინტერესოა, რომ ელ გრეკოს ცხოვრებაში ამობურცული სარკის თვისებათა გაცნობა დაკავშირებულია იტალიის შთაბეჭდილებებთან — ვენეციასა და რომთან. ეს ძალზე უჩვეულო შემთხვევაა. ალბათ ერთადერთი შემთხვევა ფერწერის ისტორიაში

როგორც ცნობილია, ელ გრეკო ფერწერას ეუფლებოდა ვენეციაში ჯაკოპო დი ბასანოსთან. მის სახელოსნოში გრეკოს სწავლის პერიოდი ემთხვევა ჯაკოპოს ფერწერული სტილის ე. წ. „მეორე მანერას“, რომელშიც, იგი ათი წლის მანძილზე მუშაობდა. უჩვეულოა, რომ 52 წლის ჯაკოპო მთლიანად იცვლის სტილს, ხოლო შემდეგ, როცა ელ გრეკო ტოვებს მას, 62 წლის მხატვარი კვლავ უბრუნდება თავის ადრინდელ სტილისტიკას და 20 წლის განმავლობაში მიჰყვება მას (გარდაიცვალა 82 წლისა). ხელოვნებათმცოდნეობაში იღებულა აზრი, რომ ჯაკოპოს გადასვლა მძიმე და მოკლე ფიგურებიდან დახვეწილ, ელეგანტურ ფორმებზე პარმიჯანინოს შემოქმედების ზეგავლენით მოხდა. ვილუმსენი კი ამ გავლენას ახალგაზრდა ელ გრეკოს უკავშირებს. თუმცა ვილუმსენი საყოველთაოდ მიღებულ აზრს პარმიჯანინოს ზეგავლენის შესახებ მაინც ვერ ცვლის. როგორც ჩანს, ეს აზრი მართლაც გასათვალისწინებელია. მაგრამ არც ვილუმსენის მოსაზრების უარყოფა შეიძლება. ამიტომ მაინც უნდა ვიფიქროთ, რომ ამ პერიოდში პარმიჯანინომ თვით გრეკოზეც მოახდინა გავლენა. ელ გრეკოს კარგად უნდა სცოდნოდა (შეიძლება პარმიჯანინოში „შეყვარებული“ ჯაკოპოს დახმარებით) პარმიჯანი-

ნოს სახელგანთქმული ავტობიოგრაფიკი... ამობურცულ სარკეში (ვენის მუზეუმი) — იმ პერიოდის ფერწერის ნამდვილი სენსაცია. ამ პორტრეტზე ძალზე ზუსტადაა ასახული ამობურცული სარკისთვის დამახასიათებელი ცვლილებები — კერძოდ, უზომოდ გადიდებული ხელი კომპოზიციის პირველ პლანზე.



პარვიჯანი. ავტობიოგრაფიკი ამობურცულ სარკეში.

ელ გრეკომ, ცხადია, დაინახა პარმიჯანინოს სურათის ეს „ბაროკალური“ ელემენტი და გამოიყენა ის თავის შემოქმედებაში სივრცის ექსტატიკური სახეცვლილებისა და ტრანსული ხილვის, სხვა სამყაროში „გასვლის“ გამოსახატავად.

ორიოდ სიტყვა ფერზე. მხოლოდ ორი სიტყვა, რადგან ჩემი შეხვედრა ელ გრეკოს ფერთან მოხდა მხოლოდ ერთხელ, 1929 წელს, ლონდონში. მას შემდეგ აღარ მჭერა ფერადი რეპროდუქციებისა.

ზოლა თავის თავს „კანგაცილილ არსებას“ უწოდებდა. ეს გამოთქმა უხდება გრეკოს ფერებსაც. მისი კოლორიტი არ არის ტექნიკური. არც აღწერითი, თხრობითი. ემოციურად მთლიანად გამოხატავს კანგაცილიის ხეულის ფერს, უფრო სწორად, ფერის შინაგანი ბუნების გამოსვლას გარეთ. ე. ი. ცვლავ, ამჭერად ფერის თვალსაზრისით, შენიშვნება ფერთა შეხამების მიღებული ნორმების დარღვევა, ექსტატიკური გამოსვლა, აქამდე მიღებული „ფერის მორალის“ უარყოფა.

გრეკო განსხვავებული პალიტრით ხატავდა. მის შემოქმედებაში არის როგორც „ერთგონიანი, ისე სუფთა ფერების ყველაზე მკვეთრი „შეპირისპირებით“ შესრულებული ნამუშევრები. შედარებით ნათელი ლურჯი, მაგალითად, განუწყვეტლივ ცდილობს მასთან უფრო თავშეკავებული ლურჯისგან გამოსხლტომას. ბრინჯაოს შეფერილობის ყვითელი თავიდან „იშორებს“ მკვეთრ ყვითელს. ფერები სცილდება თავის საზღვრებს და კოლორიტი ძვირფასი ქვების თამაშს ემსგავსება. კერძოდ, განუწყვეტლივ მიისწრაფვის სიბნელიდან — სინათლისკენ. სიბნელეში ფეთქდება და წარმოქმნის სინათლეს. ფეთქდება.ა. ხმაურობს... კოლორიტი მთლიანდება მისი ხმოვან-ხედვითი ეკვივალენტით. დამატებითი ფერების — მიჯნურე-

ბის მონტაჟური შეჯახება აძლიერებს ხმაურის ასოციაციას*.

ერთხელ უკვე აღვნიშნე, რომ მე ყოველთვის მაკვირვებდა ელ გრეკოს ერთი თვისება. მისი უნარი ერთიდაიგივე სიუჟეტების თითქმის დაუსრულებელი განმეორებისა. მაგრამ როგორც ჩანს, ეს არც არის გასაკვირვი. ელ გრეკოს კომპოზიციები ხომ თავისთავად გამოსახლებას არა, უფრო თამაშს მოგვაგონებს. ნებისმიერი მისი გამოსახულება ენებიანი თამაშის უშუალოდით ცოცხლობს. ელ გრეკო წარმოიმიდგენია, რო-

* ელ გრეკოს შემოქმედება თავადაა ამ მონტაჟური შეჯახების ნაყოფი. მხედველობაში მაქვს აღმოსავლეთისა და დასავლეთის შეუღლება, რომელიც ესპანურ კულტურაში მოხდა.

ხარება



გორც მსახიობი, რომელსაც 10-20-60-100-ჯერ შეუძლია ითამაშოს ერთიდაიგივე როლი, განუწყვეტელი „შევიდის“ ერთიდაიგივე სახეში. ასე შედის გრეკოც თავის პერსონაჟებში, ერთიდაიგივე გამოსახულების ვარიაციებში და მათთან ერთად „გადადის“ სხვა რეალობაში, მათთან ერთად განიცდის ექსტაზს.

შენიშვნები:

1 აქ ეიზენშტეინი კინოს თეორიაში ერთ-ერთი პირველი სმარტის ტერმინს „სუბიექტური გამოსახულება“. მიუხედავად იმისა, რომ ამ პრობლემის პირველ მკვლევარად კინომოდერნიზმში დღემდე ითვლება ფრანგი ხელოვნებათმცოდნე ჟან მიტრი, რომელმაც მხოლოდ 1965 თავის წიგნში „Esthetique et psychologie du cinema“ დაწვრილებით განიხილა კინოკამერის განსულოერებისა და „ხედვის წერტილის გადამიანულებს“ ტრადეციები კინოს ისტორიაში. ამ წიგნის შესაბამისი თავი გადაბეჭდილია წიგნში „Вопросы киноискусства“. Вып. 13, М., «Наука», 1971, ст. 290—322.

2 „კადრი არასდროს გადაიქცევა ასოდ, ის მუდამ დარჩება მრავალმნიშვნელოვან იეროგლიფად“ — წერდა ეიზენშტეინი თავის სტატიებში „Четвертое измерение в кино“ (С. Эйзенштейн. Избр. произв. в шести томах, т. 2). ამ წერტილში განხილულია კინომონტაჟისა და იეროგლიფის „მონტაჟის“ მსგავსება და იეროგლიფური ტრადიციების არსებობა პოლიფონიაში.

3 აქ ეიზენშტეინს „სუბიექტური კამერის“ პრინციპი ფერწერასა და გრაფიკაზე გადაქვს.

4 იმპრესიონისტების ტილოების კომპოზიციებს და განსაკუთრებით ელვარ დეგას სურათებს ეიზენშტეინი კინოკადრის პლასტიკურ პირველსაწყისად, ჩანასახად მიიჩნევდა. ხაზს უსვამდა, რომ დეგასთან ჩარჩო განსაკუთრებით მამფრად ჭრის ფიგურებს და ამით აღიერებს მოძრაობის შობაგვილებს. ასეთი სახის კადრს ეიზენშტეინი „იპაონურს“ უწოდებს, ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ იმპრესიონისტებმა ძალიან ბევრი რამ აიღეს იპაონელებსგან. ეს პრობლემები განხილულია ეიზენშტეინის წერილში „Монтаж“, რომელშიც განსაკუთრებით ხაზგასმულია, რომ „იპაონურ სახლში კარებს ცვლის მოძრაიე კედელი, ე. ი. საზღვარს ცვლის ხელი უსაზღვრო პორიონტის“ (ტ. 2, გვ. 323), რაც შეესაბამება უსასრულობისა და უსაზღვრობის აღმოსავლურ ტრადიციას.

პანორამა

ჯონ ლენონი და უბრ

ცნობილია, რომ ამერიკაში ცხოვრების მანძილზე ჯონ ლენონი, საყოველთაოდ სახელგანთქმული ან-სამხლ „ბილზების“ ერთ-ერთი წევრი, დეგას, შევიწროვებდასა და შეურაცხყოფას განიცდიდა. ფედერალურ ბიუროს მანზე სპეციალური დოსიეც კი ჰქონდა შემოღებული, სადაც დაწვრილებით იყო აღწუნსებული სახელმოხვევები მომდერლისა და კომპოზიტორის უკველი „ანტიამერიკული აქცია“, მისი დემოკრატიული და პროგრესული შეხედულებანი.

5 „ოქროს კვითის“ პრობლემა დაწვრილებითაა ხილული ეიზენშტეინის წერილში „Органично и пафос в композиции фильма Э. Вроулиенца «Темкин», С. М. Эйзенштейн, Избр. статьи, Искусство, 1956.

6 ეიზენშტეინს ორჯერ, ძალზე დეტალურად შესეროვის ამ პორტრეტს. პირველად წერილში „Монтаж“ (ნახ. ტ. 2). შემდეგ კი გარდაცვალებამდე რდენიმე კვირით ადრე სპეციალურ გამოკველვაში, მელიც აქამდე არ გამოკვეენებულა. ეიზენშტეინი მნედა ემართავს განსხვავებულ ხედს მონტაჟური გაერთიანების ნიმუშად. მათ შავად პორტრეტის კომპოზიციის სქემა. ამ სქემაზე ვერხრომ სერ.ივი სურათის შიგნით იძლევა სხვადასახის ჩარჩოში „ჩასულ სურათებს“. მოჩარხოროლს ასრულებს იატაკის ხაზი, სარკის კონტური სარკის შიგნით აღბეჭდილი ჭერის ხაზი. სურათის რითადი ჩარხო „შემოსაზღვრავს“ მსახიობის საეხედს, იატაკის ხაზი—საშუალო ხედს, სარკის—მსხვილო ჭერისა — ერმოლოვას ძალზე მსხვილ ხოთხი განსხვავებული „კადრი“ გამოხატულია ხედ განსხვავებული წერტილებიდან: ფიგურის სხეუქვედა ნაწილი „აღებული“ ზევიდან-ქვევით, შუა პირდაპირი ხედვის წერტილიდან, სახე — ქვევიდან ზევით. განსხვავებული ხედებისა და რაქურსების თი ცხოველხატული თავმოყრით ეიზენშტეინი ლიბებს ე. წ. „მონტაჟური რიგის“ იდეას. მისი რით, სეროვმა ერთ სასურათე სიბრტყეზე გამოხ განსხვავებული კადრების მონაცვლეობა, რომ წეი — თავიანთი „მუსიკალური წყობით მსახიობადმი მაყურებლის და მხატვრის თაყვანისცემას განხატვენ. თაყვანისცემის, მუსიკოდრეკის განწყელება, ეიზენშტეინის აზრით, თვით კადრების რიქმნება:

I კადრი — საერთო ხელი — ხედვის წერტილ ზემოდან — ქვევით, ე. ი. მაყურებელი ერმოლო ზემოდან — უყურებს.

II კადრი — საშუალო ხელი — პირდაპირი ხედ წერტილიდან.

III კადრი — მსხვილი ხელი — ხედვის წერტილ გვერდიდან.

IV კადრი — ძალიან მსხვილი ხელი — ხედ წერტილი ქვევიდან ზემოთ, მაყურებელი ერმოლო ვას ქვევოდან უყურებს. პორიონტი დაბლდება ფიგურა შთლიანად საოცრად მონუმენტურ ხასი იქნეს... აქ მაყურებელი უქვე მუსიკოდრეკილ მდ მარეობაშია.

როგორც ჩანს, ლენონის ანრდელი (ლენონი II წლის დემოტეზში მოქცეულ, 40 წლის ანაში) მვენებას უქარავს ამერაკის საგამომიხედო ორ ნოების თანამშრომლებს; ისინი უკველნაირად ცლობენ სახელი გაუტეხონ მომდერაღს. ხულ ას ხანს საზოგადოებისათვის ცნობილი გახდა ლენონის კრემინაციის აღმაშფოთებელი ფაქტები: ჯონ ვინერმა, რომელიც ლენონის ცხოვრებაზე წერს წი

(გაგრძელება 59 გვ.)

მეექვსე გრძნობა*

ელგუჯა ამაშუკელი

ოციოდე წლის წინათ დავწერე წერილი „ტალანტის ფენომენი“, რომელიც დღემდე არსად დამიბეჭდავს. მაშინ, უბრალოდ, სურვილი გამიჩნდა ქალაღზე გადამეტანა ფიქრი, აღმოცენებული იმ კამათის საფუძველზე, რასაც ხშირად ჰქონდა ადგილი ჩემი მეგობრების წრეში. ვკამათობდით ლიტერატურასა და ხელოვნებაზე, სპორტზე, ერთი სიტყვით, ყველაფერზე, რაც გვიზიდავდა და გვაინტერესებდა. ცნობილია ახალგაზრდული მაქსიმალიზმი, რომელიც ხშირად თავდაყირა აყენებს საყოველთაოდ მიღებულ კრიტერიუმებს და გთავაზობს ხოლმე მათ ახალ, ორიგინალურ ინტერპრეტაციას. ჩვენც არ ვყოფილვართ გამონაკლისი და არც ჩვენი თაობა დარჩენილა ყრუ-მუნჯი იმ მოვლენების მიმართ, რომლებიც განაპირობებდა ჩვენი ცხოვრების სინამდვილეს. მაგრამ ვცდილობდით საკუთარი შეხედულებები, ფიქრები, დაკავშირებული ამა თუ იმ კონკრეტულ ფაქტთან, საერთო ინტერესების ფონზე წარმოგვეჩინა და ისე გვემსჯელა მათ მნიშვნელობასა და აე-კარგზე. მინდა დღეს ზოგი რამ გავიხსენო იმ წერილიდან. საერთოდ, ცნობილია, რომ მოვლენებები, რომლებიც წიგნის სახით იწერება, ხშირ შემთხვევაში ეგოცენტრულია და მკითხველისათვის ცოტა გამაღიზიანებელი. როგორი მოკრძალებული ტონიც არ უნდა მოძებნო საუბრისათვის, რა საინტერესოც არ უნდა იყოს ფაქტები, მოვლენები, რომლებსაც შენ ენებები, იყოს, თუ გნებავთ, ზოგადი და არა პიროვნული, საბოლოოდ მაინც საკუთარ თავზე საუბრობს, ეს კი ყველა ადამიანისათვის როდია სასიამოვნო წასაკითხი და მოსაპყენი. მე დღიურები არასოდეს მი-

წერია. ამ წერილში შევეცადე გამეხსენებინა დღეს უკვე ჩემთვის შორეული შთაბეჭდილებები, რომლებმაც, ვფიქრობ, გარკვეული როლი ითამაშეს ჩემი პროფესიული მიმართულების არჩევასა და ჩამოყალიბებაში. თუ ხშირად ვიხსენებ პირადულს, მხოლოდ იმიტომ, რომ მჯერა, რომ ადამის ძემ მას შემდეგ, რაც გამოქვეყნდა დასტოვა, თუ „ხიდან ჩამოვიდა“, ჯერ საკუთარ თავზე იფიქრა, მერე გაუჩნდა სურვილი სხვათა მიმართ ყურადღების გამოჩენისა. მე არ მინდოდა, რომ ეს წიგნი მხოლოდ მოგონებების წიგნი ყოფილიყო, ვინაიდან ის, რაც ხეალ უნდა გავიხსენო ჩემი დღევანდელი თუ გუშინდელი ცხოვრებიდან, ვაცილებით საინტერესოა, ვიდრე გუშინდელი ეპიზოდები, რომლებზეც აქ ვწერ. ვაცილებით ღრმა და მნიშვნელოვანია ის პრობლემები, რომლებზეც მხოლოდ ხვალ შეიძლება საუბარი. ეს ენება ჩვენი საზოგადოებრივი, კულტურული ცხოვრების ფაქტებს, მხატვრულ მოვლენებს, უახლოესი ადამიანების — მეგობრების, საინტერესო უცნობების და მტრების ცხოვრებას. „არ ვარგა კაცი უმტერო და არცა მტერმორეული“. შემოქმედის ცხოვრება, როგორც ამბობს ერთი მწერალი, „სულის სადღესასწაულო მარტობაა“. ამ სადღესასწაულო მარტობის მედლის მეორე მხარეა ურთიერთობა — ზოგჯერ უცხო, ზოგჯერ ნათესაური (სულიერად) და ზოგჯერ კიდევ საზოგადოებრივად აუცილებელი. ეს უცნასწავლი ამართლებს მხატვრის სიცოცხლეს. ხელოვნების ნაწარმოები, ისევე როგორც სიცოცხლე, იბადება მარტო, ცოცხლობს მარტო, მაგრამ ღროსა და სივრცეში ზოგადადამიანური თვისებებით მკვიდრდება. ტალანტი საგნებთან, მოვლენებთან ურთიერ-

* გაგრძელება. დასაწყისი იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 1-9, 1984.

თობაშიც არ ტოვებს საკუთარ თავს, ის აღვილად ვერ უსხლტება ხელიდან სულის საზღვრებს და ვერ სწვდება საკუთარი სხეულის მეტაფიზიკურ არსს, უკმარისობის გრძნობა მისი მუდმივი თანამგზავია. ამიტომ არ წყვეტს იგი მთელი ცხოვრების მანძილზე საკუთარი მეს ძიებას, რომლისკენაც ისწრაფვის და ვერასოდეს ვერ სწვდება სანუკვარ იდეალს, როგორი ძლიერიც არ უნდა იყოს მისი სულის აღმაფრენა. ამიტომაც სხეებზე მეტად მისთვის დამახასიათებელი: სევდა, მინორი, სკეპსი და იგი არ არის გაპირობებული არც ცხოვრების მატერიალური პირობებით და არც სხვა რაიმე გარე მიზეზებით. სევა და აღამიანის მძაფრი მიმართება სამყაროსთან და მისი ბოლომდე შეუცნობლობის რწმენაზეა აღმოცენებული. „სულს სწყურია საზღვარი, როგორც უსაზღვროებას“ — წერდა პოეტი და ასე გამოხატა მან თავისი ისწრაფვა ტრანსცენდენტურისაკენ, მიწიერი და ხორციელი ტყვეობიდან თავის დახსნისაკენ. ტლანტი ძნელად ეგუება კონკრეტულ დროს (დრო სივრცობრივი გაგებით), იგი ისწრაფვის მარადიულობისაკენ, მუდმივობისაკენ. მისი შემოქმედება კონკრეტულობის საზღვრებიდან თავის დაღწევის მცდელობაა. ხშირად ეს „გაქცევა“ მოჩვენებითია, ვინაიდან ამისათვის მხოლოდ სურვილი არ კმარა, გაქცევას ძლიერი ფრთები სჭირდება, წინააღმდეგ შემთხვევაში, მარადიულობისაკენ ფრენის ცდა სევადა იქცევა ზოლზე მიწაზე

მოსალოდნელი დანარცების წინასწარი წარმოდგენის გამო. შემოქმედება ცნობისმოყვარეობის ოკეანეში ფრენაა, რაც უფრო მთრს სიღრმეში შეაღწევ, მით უფრო იზრდება ხედვის ჰორიზონტი, უცნობი სივრცის მასშტაბი ფორმების, „საგნების რიცხვი“, მატულობს კითხვები — რა არის? რატომ? როგორ? და ა. შ. ცხოვრება და შემოქმედება ამ კითხვებზე პასუხის მარადიული ძიებაა. ბავშვურ პირველყოფილი ცნობისმოყვარეობა ტლანტის მუდმივი თანამგზავია. აღტაცების, გაყვირების უნარი ზოგ აღამიანში აღრეულ ასაკში წყდება, რაკი მას ეჩვენება, რომ კითხვებ უპასუხა, ის აღვილად კმაყოფილდება საკუთარი „ცოდნით“. შემოქმედში კითხვებზე პასუხის გაცემის ენის უსასრულოდ იზრდება და ცოდნასთან სოკრატესული მიმართებით (მე ის ვიცი, რომ არაფერი არ ვიცი) იწყებს ის სამყაროს ჳერეტას. ეს ჳერეტა — ბუნების ორი საწყისის — მამაკაცურისა და დიაცურის შინაგანი დაპირისპირებითა განპირობებული და შემოქმედების ნაყოფი ერთი ამერიის პრინციპითაა წინამდასმული. მხატვრული ნაწარმოები ამიტომ ყველთვის ან მდებრობითი ან მამრობითი სქესის მატარებელია. ეს თვისება ჳეშმარიტი ხელოვნების ყველა ნაწარმოებში თავისებურადაა გამოხატული. მასხოვს, რაოდენ დიდი შთაბეჭდება მოახდინა ჩემზე იტალიელი კინორეჟისორის ფედერიკო ფელინის ფილმმა „გზა“. ამ შემოქმედის სურათში მძაფრადაა გამოვლენილი ეს დაპირისპირება. ფილმში აშკარად იგრძნობა ფელინის, როგორც ღრმად მოაზროვნე მხატვრის, მამაკაცური საწყისის ასევე ამ საწყისზე აღმოცენებული სურათის ფილოსოფიური ლოგიკა. ამ ფილმის გმირთ ბუნება დიდად განსხვავდება ფრანგი რეჟისორის — ლელუშის ფილმის „მამაკაცი და ქალი“ გმირთ ხასიათებისაგან. ამ სურათში მამაკაცისა და ქალის სიახლოვეს მათ სულიერი და ფიზიკური თვისებების ჰარმონიული მთლიანობა განაპირობებს, ფელინის ფილმში „გზა“ კი ძამბანოსა და ჳელსომინას სიყვარულს უხეში ძალისადმი მორჩილების ინსტინქტიც უღევს საფუძვლად და, მიუხედავად გმირთა ხასიათების დიდი კონტრასტისა მათი ჰარმონიული მთლიანობისაკენ სწრაფე უფრო ტრაგიკულია და მძაფრი. სწორედ ეს დიდი კონტრასტი ჳმნის მიზიდულობის იკანონს, რაც ახასიათებს თავის არსში სიცოცხ



ლისიპე პერმესი

ლეს და საიდანაც წარმოსდგება სამყაროს მთლიანობა, ბუნების პარმონია. ყველა ხელოვანის ნაწარმოებში მეტ-ნაკლებად ვლინდება ზემოთ აღნიშნულ საწყისთა ბუნება. ყოველივე ეს განსაკუთრებით თვალსაჩინოა ხელოვნების ისეთ დარგებში, სადაც ფორმა ხელშესახებად ფიქსირდება, მაგალითად: ქანდაკებაში, ფერწერაში, პოეზიაში, მუსიკაში, და სხვ., სავსებით, ყველგან, სადაც ბუნება, გენეტიკა ბატონობს შეძენილ ცოდნაზე, გამოცდილებაზე და სადაც გონითი-ინტელექტუალური მცდელობა უძლურია გრძობის წინაშე. ბუნების ეს დიდი კონტრასტი უდევს საფუძვლად შექსპირის ყველა ტრაგედიას და განსაკუთრებით „ოტელოს“ ფილოსოფიურ ფაბულას, ბეთოვენის „ეგმონტის“ თავისუფლების ნათელ იდეალს, მიქელანჯელოს მთელ შემოქმედებას. დღვითა თუ პატარა ხელოვანი, იგი ისწრაფვის სულიერი მთლიანობისკენ, ეს სწრაფვა წარმართავს მის შთაგონებას და ყველა მისი ნამუშევარი ან მამაკაცურ ძალაში ან ქალურ სინაზესა და სათნოებაშია გამქლავებული. ტალანტის თავისებურება ადრეულ ასაკშივე ვლინდება და, მიუხედავად დაბალი განათლებისა, ის მძაფრად აღიქვამს რეალურ სინამდვილეს და უკომპრომისოდ უპირისპირდება მოზრდილთა ჩამოყალიბებულ შეხედულებებს. ხშირად ამქვანებს ჭირვეულ ხასიათს, „პრინციპულობის“ გამო ადვილად არ თმობს აღქმის საკუთარ სიმართლეს. ცნობილია, რომ ადამიანის ინტელექტი და გრძობითი თვისებები განსაკუთრებით ისეთ ფაქტებთან შეხებისას ვლინდება, რომელთა არსი გრძელი მიზეზობრივი ჯაჭვითაა შეკრული. რაც უფრო ძლიერია ადამიანის შინაგანი ნათება, ინტელექტი, ინტუიცია, მით უფრო ადვილად სწვდება ის მიზეზთა მიზეზს და ააშკარავებს საგნების თუ მოვლენების შინაგან ფარულ თვისებებს. ტალანტი განსხვავებით მშრალი ერთდებობისაგან გარემოდან მიღებულ დიდ ინფორმაციას უფრო დიფერენცირებულად აღიქვამს, აღიქვამს მხოლოდ მას, რაც აცხებს და ამდირებს მის სულიერ ბუნებას, რაც ამწიფებს ნაყოფს, რომელიც ხვალ მისი „სიცოცხლის ხეს“ უნდა მოსწყდეს. ისე, როგორც „ბრძმებს ძალუბით ადამიანის“ ხმას სიმბოლური მნიშვნელობა მიანიჭონ და ტემპრის მიხედვით იმსჯელონ არა მარტო ამ ადამიანის პიროვნულ ხასიათზე, არამედ სხეულის აგებულებაზეც, პლასტიკურ

თორილეთის
თასი



მშვენიერებასა თუ სიმახინჯზე“ (პეგელი), ასევე ტალანტის შემოქმედების ნაყოფი ზუსტად გამოხატავს არა მარტო მის შინაგან თვისებებს, პიროვნულ არსს, არამედ გარეგან პლასტიკურ თავისებურებასაც. მე არ მჯერა იმ შემოქმედისა, რომელსაც ძალუბს საკუთარი შემოქმედება გაციმვოს პიროვნული ცხოვრებისაგან, ჩამოაცილოს მას საზოგადოებრივი ცხოვრების ეთიკისა და მორალის ნორმები, გამოაცხადოს იგი ცალკე ავტონომიად, დამოუკიდებელ ფენომენად და გონებით ბოროტებაც კი გაამართლოს ამა თუ იმ მხატვრული იდეის გადასარჩენად.

„გეტყვი დაბადებულის ყველა გამოცანის პასუხს:

ყველა გამოცანის პასუხი სიყვარულია“
ეს ციტატა ამოღებულია წიგნიდან — „აღმოსავლური სულის მისტიკა“ და ეკუთვნის დიდ პოეტს ჯალალედინ რუმის, სადაც სულის მთლიანობის იდეასთან ერთად მას მიწიერად და ხელშესახებად აქვს გაცემული პასუხი — სიცოცხლის გამოცანასა და ადამიანის ცხოვრების აზრის გამართლებაზე.

მოგონებები, ანუ ის, რაც ჩვენ გვახსოვს და არასოდეს გვაიწყდება, ბავშვობის ასაკში გაცნობიერებული თუ გაუცნობიერებული ემოციების, სტრესების დაუნჯებული ნალექია, რომელიც უმალ წამოტივტივდება ხოლმე შემოქმედებითი აქტის პროცესში. ჩვენს დამოკიდებულებებს გარემოსთან, საგნებთან, თუ მოვლენებთან, მათთან ჩვენს ფსიქოლოგიურ მიმართებას, ალბათ დიდად განაპირობებს ის პირველი სინარული, შიში თუ სხვა ხასიათის სტრესები, რომლებიც მთელი ცხოვრების მანძილზე თან გვდევენ. ამიტომ მე ხშირად მაქვს სურვილი ავხსნა და გავანალიზო ის ასოციაციები, რომლებიც მიჩნდება ხოლმე



მიქელანჯელო
ბრეტოსი

ამა თუ იმ ფორმასთან, ბერასთან, ფერთან თუ სიტყვასთან დაკავშირებით, ავხსნამ ასოციაციების ეფემერული წარმოსახვის ფსიქოლოგიური საიდუმლო, ვიპოვო, რუმის სიტყვებით რომ ვთქვა: „დაბადებულის ყველა გამოცანის პასუხი“. როგორც აღვნიშნე, ეს წიგნი ძირითადად ახალგაზრდობისთვისაა გათვალისწინებული და ამიტომ ხშირად ვეხები ხელოვნების სპეციფიკურ საკითხებს, მათთან დაკავშირებულ ცნობილ შეხედულებებს, დებულებებს, წარსულის შემოქმედთა გამოცდილებებს და სხვ., რომელთა ცოდნის გარეშე ხელოვანი ხშირად თავიდან იგონებს ხოლმე „ველოსიადეს“. ხელოვნების ნაწარმოების შექმნა, მართალია, სულიერი განმუხტვის პროცესია, მაგრამ იგი, ამავე დროს, გაცნობიერებული, თუ გაუცნობიერებელი შეხებაა წინაპართა კულტურულ მემკვიდრეობასთან. იმ მაღალ მწვერვალებთან, საიდანაც იღებს სათავეს ყოველი ახალი შემოქმედის შთაგონების წყარო. როცა უკრავს თანამედროვეობის უდიდესი პიანისტი სვიატოსლავ რიხტერი, ვუსმენთ გიღონ კრაიშერის ვიოლინოს, თუ ელენე ობრაზცოვას ხმას, ჩვენი ყურადღება მონუსხულია არა მხოლოდ იმ ნაწარმოებთა სიდიადით, არამედ თავად მათი ოსტატობით, ინტერპრეტაციის მუსიკალური ხარისხით, მისი შექმნის პროცესით. ამ პროცესის ესთეტიკური ზემოქმედების ძალა იგივეა, რაც დასრულებული სკულპტურული თუ ფერწერული ნამუშევრებისა. საშემსრულებლო ხელოვნებაში მთლიან შთაბეჭდილებას დიდად განაპირობებს ნაწარმოების შესრულების დონე. ყოველი მუსიკალური ფრაზა, პასაჟი, ისევე, როგორც დეტალები სკულპტურულ კომპოზი-

ციაში, განსაზღვრავს საერთო შთაბეჭდილებას. ყველა დიდი ნაწარმოები მომწველში მხოლოდ მაღალი ოსტატობით დათვალს. ვადი სპეციფიკური ღირებულებით მკვიდრდება და ყოველი მისი დეტალი ერთი მთლიანის ნიშან-თვისების მატარებელია.

ეროვნული პრემიის მიღება ყველა შემოქმედისათვის საამაყოა. განსაკუთრებით სასიხარულო იყო ის ჩემთვისაც, ვინაიდან ეჩილდო, როგორც ერთხელ უკვე აღვნიშნე მივიღე ჩვენი ერის ღვაწლმოსილი ადამიანების — კონსტანტინე გამსახურდიას, ლადო გუდიაშვილისა და ირაკლი აბაშიძის გვერდით. როგორც რუსთაველის პრემიის პირველ ლაურეატებს, ხშირად გვიწყობდნენ შეხვედრებს საქართველოს სხვადასხვა ქალაქებსა და რაიონებში. ხშირმა შეხვედრებმა მე კიდევ უფრო მეტად დამახლოვა ამ ადამიანებთან და უკეთესად ვიგრძინე მათი პიროვნული თვისებები. ბატონ კონსტანტინეს პირველად თბილისის სამხატვრო აკადემიაში, სტუდენტობის პერიოდში შეხვდები და მოეუსმინე. მან წავაგვიტოხა ლექცია იტალიური აღორძინების ხელოვნებაზე, კერძოდ, ლეონარდო და ვინჩის შემოქმედებაზე. გვესაუბრა დიდი მხატვრის „ოქროს კვეთის კანონზე“ და იტალიაში მოგზაურობიდან მიღებულ შთაბეჭდილებებზე. მწერლისათვის დამახასიათებელმა თხრობის პათეტიკურმა ფორმამ, ლეონარდოს და იტალიური რენესანსის სხვა ბუმბერაზ მხატვართა შემოქმედების ღრმა და სანტიერეს ანალიზმა ჩვენი ახალგაზრდობა, კიდევ უფრო მეტი პატივისცემის გაცნობით გაწვავა მისი პიროვნებისადმი. საერთოდ, ბევრი რამ ახალი გვითხრა ჩვენთვის ადრე თითქმის კარგად ცნობილ მხატვართა ცხოვრებასა და შემოქმედებაზე. მას შემდეგ ბატონ კონსტანტინესთვის ბევრჯერ მომისმენია საქართველოს მწერალთა კავშირში, საქართლისუბეზე, აგრეთვე იმ შეხვედრებზე, რომელთა შესახებაც ზემოთ ვგვქონდა საუბარი. ყოველთვის ვგრძნობდი მწერლის დიდ ნებისყოფას, შინაგან ძალას არა მარტო მის საუბარში, სიტყვაში, არამედ მიმინოსავით შემართულ მზერაშიც. მისი თვალები მუდამ კონკრეტული რეალობის მიღმა იზიარებოდა და გვაიძულებდა გავყოლოდით მას მუშების საუფლოში. მაგონდება „კოლხურ კომედი“ მწერლის სახლში გატარებული ერთი საღამო. იმ დღესაც, როგორც ყოველთვის, სა-



ამათოდ შემართულმა დიდოსტატმა ბევრი რამ გაიხსენა თავისი ლიტერატურული ცხოვრებიდან — „კრიტიკოსებთან ბრძოლებში დაწეული ჩემი შუბლები და ფარები მეფე გიორგის ლაშქარს ეჭოფოდაო“, — იხუმრა მან და ბატონი ლადოს ბრძოლებიც გაიხსენა (იმ საღამოს კოლხურ კომუში ბატონ ლადო გუდიაშვილთან, მის მეუღლესთან, ქალბატონ ნინოსთან ერთად იმყოფებოდნენ მწერლის ახლო მეგობარი პოეტები და მწერლები: გიორგი ლეონიძე, ირაკლი აბაშიძე, მუხრან მაყაყაიანი, ელგუჯა მალრაძე, ბატონი კონსტანტინეს ოჯახის წევრები: მეუღლე, ქალბატონი მირანდ დალავანდიშვილი, ვაჟი ზვიად გამსახურდია და, აგრეთვე, ამ სტრიქონების ავტორი). ლადო გუდიაშვილმაც ბევრი რამ საინტერესო გაიხსენა იმ საღამოს, მაგრამ მე განსაკუთრებით ბატონ კონსტანტინეს სიტყვები დამახსოვრდა, გამოთქმული ლეონარდო და ვინჩის „ჯოკონდასთან“ დაკავშირებით. „მონა ლიზამ, ბრძანა მან — რომაელ პატრიცებზე უფრო მეტად მომავლის ხელოვნებათმცოდნენო აცდუნაო, ვინაიდან მათ ჯოკონდას ღიმილის საიდუმლოების ამოხსნას უფრო მეტი დრო და ტომები მიუძღვნეს, ვიდრე ამ შედევრის მხატვრულ-ესთეტიკურ ანალიზს. მაშინ, როდესაც ჯოკონდას სიღიადე არა მისი ღიმილის საიდუმლოებაშია, არამედ მხატვრული ფორმის ფანტასტიკურ სრულყოფილებაში“. ჭეშმარიტად პროფესიული შეფასება!

„დიდოსტატის მარჯვენა“ ბავშვობიდანვე ჩემი უსაყვარლესი წიგნი იყო და არის დღესაც. მე მზიბლავს ამ ნაწარმოების არა მარტო რომანტიკული სიუჟეტი, გმირთა ფიზიკური და სულიერი სიღიადე, სიტყვის სიღრმე და ესთეტიკური ღირებულება, არამედ მისი პიროვნულობა. მე არა ვარ ლიტერატურის მცოდნე და, შესაძლოა, ჩემი აზრი ზედმეტად სუბიექტური იყოს, მაგრამ მგონია, რომ ეს წიგნი ცალკე დგას ყოველგვარი ლიტერატურული ანალოგიებისა და ასოციაციებისაგან, იგი უადრესად ეროვნული ნაწარმოებია, უპირველეს ყოვლისა, სულით და მერე სიტყვის თვისებით, სიტყვის ფერწერით. კონსტანტინე გამსახურდია ქართველი ხალხის საყვარელი მწერალია, რომელმაც ერს მრავალი სუნთქვამინიჭებული სკულპტურული სახე და ფერწერული ხატი დაუტოვა. იქნებ, ამიტომაც უკვართ იგი ასე გამოირჩეულად, განსაკუთ-

რებით ახალგაზრდობას, და კიდევ იმიტომ, რომ ცოტა მწერალს, ხელოვანს გაუვლევ ცხოვრებაში მასავით უშეღავათო, შემოქმედებითი ბრძოლებით აღსავსე გზა.

მე ყოველთვის მაინტერესებდა ადამიანის პლასტიკა და ბავშვობიდანვე მყავდა იდეალი. უპირველეს ყოვლისა, ეს იდეალი კინომახინობთა და სპორტსმენთა სახელებს უკავშირდებოდა. თუმცა, მას შემდეგ, რაც თბილისის სამხატვრო აკადემიის ქანდაკების ფაკულტეტის სტუდენტი გავხდი, პლასტიკის ცნება ჩემს წარმოდგენაში უფრო განზოგადდა და სხვა შინაარსი შეიძინა. ვცდილობდი ყურადღების მიღმა არ დამარჩენოდა ამა თუ იმ ადამიანის საინტერესო სახე, აღნაგობა, სხეულის კონსტრუქცია, პროპორციები, პლასტიკა. ჩემი ყურადღება ქალაქის მკვიდრთა მიმართ რუსთაველის პროსპექტზე, თეატრებში, კინოებში, სტადიონზე თუ სხვა ხალხმრავალ აუდიტორიებში დიფერენცირებული გახდა. პირველი მოდელი, რომელიც აკადემიაში გამოვქერწე, იყო ლისიბეს „ჰერმესი“ (პორტრეტი) კლასიკური მშვენიერების ანტიკური ნიმუში, რომელიც ზედმეტად დახვეწილი და ლამაზი მეჩვენა. ამის მიზეზი, ალბათ, დონატელოს „ვატამელატას“ თავი და მიქელანჯელოს „ბრუტოსი“ იყო, რომლებიც ადრე მქონდა დახატული და გამოქერწილი, აგრეთვე ლენინგრადის ერმიტაჟში ნახანი რომაული პორტრეტები. ანტიკური ქანდაკების ახლოს გაცნობამ, მისმა შესწავლამ რადიკალურად შემიცვალა ადრინდელი წარმოდგენა სკულპტურულ ფორმაზე, მისი სილამაზეზე. იგი გახდა ქანდაკებაში ფორმის —



დონატელო
გატამელატა.
დეტალი

სიმკვრივს, სისავსის, სიმძიმის და შინაგანი ძაბვის სინონიმი. ქართველი კაცის სხეულის პლასტიკის თავისებურება გენეტიკური სიმართლითაა ფიქსირებული უძველეს ეროვნულ ხუროთმოძღვრებასა და კედლის მხატვრობაში. ამ თავისებურების ახსნა მნელია სიკვებით, ან რაიმე კანონით. ის, ალბათ, ისევე უნდა იგრძნო, როგორც პოლიფონიური მუსიკა, მშობლიური ენის კილოკავი. ეს პლასტიკური ნიშან-თვისება არ არის მხოლოდ ზედაპირულად გამოხატული და განპირობებული მთელი სხეულის ნაწილების პროპორციული შეფარდებით. იდენტური ნიშან-თვისებებს ყველა ეროვნების ადამიანის სხეულის პლასტიკაში აღმოვაჩენთ. ამ შეფარდების თავისებურება უფრო შინაგანი ხასიათისაა, რომელიც უნდა იგრძნო, „მოისმინო“ და გააანალიზო. ის არ ძვეს სხეულთა ზედაპირზე ხელშესახებად, რომ ეროვნული მხატვრული ფორმის შექმნის კანონად აქციო. არცთუ ისე იშვიათად შეხვდებით ხელოვნებაში სტილიზებულ ფორმა-სუროვატს, რომელიც ეროვნული თავისებურების გამოხატულების პრეტენზიითაა შემოთავაზებული, განსაკუთრებით დეკორატიულ და გამოყენებით ხელოვნებაში. მახსოვს, სტუდენტობის დროს, ლენინგრადში შემოქმედებით პრაქტიკაზე ვიმყოფებოდი. ჩვენი იქ ყოფნა დამთხვა „თეთრ ლამებს“ და ხშირად მეგობრებთან ერთად ნევის პროსპექტზე გვიანობამდე ვსეირნობდით. ერთხელ, დაახლოებით ხუთასიოდე მეტრის მანძილზე, ანიჩინის ხიდზე შევინხეთ მამაკაცის სილუეტი, რომელშიც უმაღლ ამოვიკითხე ქართველი კაცისათვის დამახასიათებელი პლასტიკური ხასიათი. არც შევმცდარვართ, უცნობი დასავლეთ საქართველოს მკვიდრი აღმოჩნდა, ლენინგრადის ერთ-ერთი უმაღლესი სასწავლებლის სტუდენტი. მაგრამ ვიდრე ჩვენ გავესაუბ-

რებოდით, მისი სხეულის პლასტიკა ახლოდან იმდენად ორდინარული ჩანდა, რომ ლამის, ეჭვი შეგვეპარა მის ქართველ მაცლობაში. ის, რაც შორიდან გამელაენდა გამოიკვეთა, ახლოდან შეუმჩნეველი იყურსწორედ, ფორმის ეს ფარული შინაგანი თავისებურება განსაზღვრავს პირველ რიგს სკულპტურული თუ არქიტექტურული მხატვრული ფორმის ეროვნულ წარმოშობას და არა ზედაპირული დეკორატიულ სამკაულები, წარწერები, რელიეფები, თანამებნები თუ სხვა დეტალები. არცთუ ისე დიდი ხნის წინათ, შეგრეთში ყოფნისას ქ. ბუდაპეშტში, ჩემი მეგობრის, მოქანდაკე იმერ ვესპრემის ოჯახში ვნახე საფრანგეთში პარიზში გახსნილი ძველი ქართული ოქრომკვედლობის გამოფენისადმი მიძღვნილი ტელეგადაცემა. ეკრანზე მოჩანდა ნაცნობი მსპონატები. გამოსახულებას ფონად უცნობი პოლიფონიური მუსიკა მიჰყვებოდა, რამა ერთხანს დამაეჭვა კიდევ საგამოფენო ნიმუშების ქართულობაში, მაგრამ როცა ტელეეკრანზე მსხვილი პლანიტ კვლევა გამოჩნდა „თრიალეთის თასი“, „თამარის ჭვარი“ და ძველი ქართული ოქრომკვედლობის სხეულნიკალური ნაკეთობანი, მე, გაკვირვებულმა მასპინძელს ვთხოვე ეთარგმნა დიქტორ ტექსტი, რომელიც თან ახლდა გადაცემის მასპინძელმა ამოხსნა, რომ საუბარი ეხებოდა ქართული ხელოვნების გამოფენას, რომელიც გახსნილი იყო პარიზის ცენტრალურ საგამოფენო დარბაზში „გრან პალეში“. მუსიკა რომელიც თან ახლდა გადაცემას, აღმოჩნდა ამიერკავკასიის ერთ-ერთი მოძვე რესპუბლიკის ძველი პოლიფონიური ქორალი. ჩვენი თხოვნით ი. ვესპრემის მეუღლემ, ქალბატონმა ევა ვესპრემიმ (ბუდაპეშტის ბეჭდვითი სიტყვის სააგენტოს თანამშრომელმა) ბუდაპეშტის ცენტრალურ ტელევიზიაში დარეკა, სადაც მას დაპირდნენ, რომ მომავალ გადაცემაში ამ შეცდომას უსაათოდ გამოასწორებდნენ. ეს შემთხვევა იმიტომ გავისენენ, რომ ქართულმა მხატვრულმა ფორმამ „სკულპტურულმა მელოდიამ“ გადაცემას ვერ გათავისა სხვა ეროვნების მუსიკალურ ენა და უმაღ დაბადა ჩვენში ვიზუალურ დისონანსი. ერთი ერის მუსიკალურმა სიმართლემ ეჭვის ქვეშ დააყენა მეორე ერის სკულპტურული ფორმის თავისებურება. ეს მაგალითი, ვფიქრობთ, ერთხელ კიდევ მეტყვე-

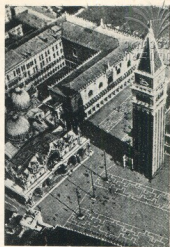


3. ციხაძე
ბარათაშვილი

ლებს — ამა თუ იმ ერის ხელოვნების, პოეზიის, მუსიკის, თუ პლასტიკის მხატვრული ფორმის სტილისტურ განუყოფლობაზე.

მე არასოდეს ვყოფილვარ მაქსიმალისტი. ყოველთვის მიმორჩილებდა და დღემდე მიმორჩილებს მოვლენების თუ საგნების შინაგანი ლოგიკა და ექსტაზშიც ვინარჩუნებ შინაგან წონასწორობას. არცერთ ასაკში არ ვრჩებოდი გულგრილი ვარსკვლავიანი ცის უსასრულობის მიმართ. შიშის ზარს მცემდა ღამის სასაფლაო. იშვიათად ჩაუვლია დღეს ისე, რომ არ მეფრქვა სიცოცხლის არსზე, მის საიდუმლოებაზე, „წუთისოფელზე“ და, აქედან გამომდინარე, ბუნების მიერ ერთხელ ნაბოძები სიცოცხლის აზრსა და მიზანზე. კითხვები — რატომ, როგორ? რა? დღემდე დამყვებიან აკვირებულ კითხვებად, რომლებზეც მთელი ცხოვრების მანძილზე ვეძებდი და ვეძებ პასუხს და, ალბათ, ვერასოდეს ვიპოვნი. ვგრძობ, რაც დრო გადის, ცოდნა და გამოცდილება მატულობს, მაგრამ მასთან ერთად კიდევ უფრო მეტად იზრდება და ფართოვდება შესამეცნებელი სამყარო, კლებულობს საკუთარი „აღმოჩენებით“ გამოწვეული სიხარული, მაგრამ ჩემს თვალში კიდევ უფრო მეტ მხატვრულ ღირებულებას და შინაარსს იძენს წარსულის დიდ ხელოვანთა, თუ ჩემ თანამედროვე შემოქმედთა სულიერი მემკვიდრეობა. რასაც გუშინ ეპქით ვუცქერდი, დღეს იგი ჩემს შემეცნებაში არსებობდა დამკვიდრდა. ახალგაზრდულ ასაკში ყოველ მხატვრულ ფაქტს იმ იდეალს ვუკავშირებდი, რომელიც ხშირად მირაჟის სახით მიუწვდომელ სიმაღლეზე ჩნდებოდა. ამიტომ ყველა მხატვრულ მოვლენას უშეღავთოდ ვაფასებდი, რაკი, მიუხედავად საყოველთაოდ აღიარებისა, ესა თუ ის კონკრეტული ფაქტი მაინც შორს რჩებოდა იდეალისაგან. ყოველივე ეს მმატებდა მოძრაობისა და ბრძოლის შტიმულს და მინარჩუნებდა შემოქმედების იმპულსს. ბუნების უპირველესი ფენომენის — სიცოცხლის ხელყოფას ყოველთვის მიაფრად განვიციდი. პიკასოს ეკუთვნის სიტყვები: ხანძარში რომ იღუპებოდე მსოფლიოს ცივილიზაციის მთელი საგანძური და კატა, მე პირველყოფლისა კატას გადავარჩენდი, ვინაიდან ბუნებას სიცოცხლეზე უფრო მშვენიერი და მნიშვნელოვანი არაფერი შეუქმნიაო.

შემოქმედება, ბუნების მიბაძვით, ახალი „სიცოცხლის“ შექმნის აქტია და რაც უფ-



ვენეცია. სან-მარკოს მოედანი

რო ახლოა მხატვრული ფორმა სინამდვილესთან (არა ზედაპირულად, არამედ შინაგანი სუნთქვით), მით უფრო ცოცხალია იგი. ყველა ეპოქის, მათ შორის საბერძნეთის ელინური ხელოვნება ბუნების მიბაძვით შეიქმნა, რომელმაც თავისი პლასტიკური მშვენიერებით იმდენი სიბო დაიტია „სულში“, რომ იგი დღემდე არ განელებულა. ცრუ კლასიკაც მიბაძვავა, მაგრამ არა ბუნების, არამედ ერთხელ უკვე შექმნილი ანტიკური კლასიკური ხელოვნებისა. ამიტომ მისი ნაყოფი ხშირ შემთხვევაში „მკვდრად დაბადებული ბავშვის“ იდენტურია“. (ვ. კანდინსკი) მიბაძვით სიცოცხლე არ ჩნდება, იგი შინაგანი აუცილებლობით იზადება. გასული საუკუნის ყველა ეპოქის დიდი ხელოვნება მზის სინათლითა და მისი მცხუნვარებით გაჭერებულ ადამიანური ვენება, რომელიც დღემდე გამოსცემს ესთეტიკურ სიბოზს. ჰემზარიტი ხელოვნება სულის ნაყოფია, სული კი უხილავია, არამატერიალური, ამდენად, შეუძლებელია მისი მიბაძვა. მიბაძვა შეიძლება

ტორავალდენი.

არწივი



მხოლოდ იმისა, რაც უკვე არსებობს ხელშე-
სახებად. განმეორება შობს მხოლოდ პლა-
გიატს, სუროვატს, ეკლექტიკას, უსულო
ასლს. ხელოვნებაში სიცოცხლეს ზაღებს ტა-
ლანტის შინაგანი აუცილებლობა, მისი ინ-
დივიდუალობა, საკუთარი ხმა, რომელიც გე-
ნეტკური სიმართლით გადადის კანონიერ
„მემკვიდრეში“ — ნაწარმოებში, რომლის
მიმართ ადამიანებს უჩნდებათ საკუთარი თა-
ვისუფალი დამოკიდებულება — მოსწონთ
იგი, ან, არ მოსწონთ. ვერც ახალგაზრდულ
ასაკში, ვერც მოგვიანებით, მრავალი ქვეყ-
ნის ხელოვნების მუზეუმის საგამოფენო
დარბაზებში ვერასოდეს ვერ შევაჩერე ყუ-
რადლება ცრუკლასიციტ მხატვართა და მო-
ქანდაკეთა ნამუშევრებზე, ვერ ვიგრძენი „სით-
ბო“ და ვერ დავამყარე მათთან სულიერი სი-
ახლოვე. კანოვა, ტორვალდსენი, ვიტალი,
გრო, ენგრი და მათი მსგავსი მხატვრები
ყოველთვის უფრო აკმაყოფილებდნენ ჩემს
ცნობისმოყვარეობას, ვიდრე სულიერ მოთ-
ხოვნილებას, ვინაიდან მათ გვერდით ექსპო-
ნირებული სხვა ეპოქების, სხვა მხატვრული
მიმდინარეობის შემოქმედთა ნამუშევრები
უფრო იზიდავდა ჩემს თვალს და მაგრძნობი-
ნებდა სიცოცხლის მშვენიერებას, სითბოს.

მოულოდნელობის ფაქტორი, ერთ-ერთი
უმნიშვნელოვანესი ფსიქოლოგიური ფაქ-
ტორია მხატვრული ნაწარმოების, თუ მოვ-
ლენების აღქმისა და შეფასების პროცესში.
ხშირად ზომიერების გრძნობას გადაცილე-
ბული კრიტიკა თუ დიტირაში ადამიანს
ობიექტის მიმართ საწინააღმდეგო განწყობას
უქმნის და იგი მოვლენას სუბიექტურად, პი-
პერბოლოზირებული წარმოდგენით აღიქ-
ვამს. ის ხშირად უპირისპირდება ობიექტურ
სინამდვილეს და ყურადღება გადააქვს კრი-
ტიკული შეფასების საწინააღმდეგო მხარეს.
არცთუ ისე იშვიათად ადამიანებს წარმოდ-
გენა ხელოვნის პიროვნებასა და გარეგნო-
ბაზეც კი მისი შემოქმედების გავლენით
უყალიბდება. აი, რას წერს შტეფან ცვაიგი
ლევ ტოლსტოისთან დაკავშირებით: „მე იგი
ძლიერი აღნაგობის ბიბლიურ მოხუცად
მყავდა წარმოდგენილი. რაოდენ დიდი იყო
ჩემი ვაკვირება, როცა ამ წარმოდგენის სა-
პირისპიროდ დარბაზში ვიხილე პატარა
ტანის კაჟანდარა მოხუცი, მისთვის დამახა-
სიათებელი ჩქარი მოძრაობით“. დიდ პი-
როვნებასთან შეხვედრით გამოწვეული მო-
ულოდნელი აღტაცებისა თუ განწიბვლის

უამრავი მაგალითის მოყვანა შეიძლება.
ასეთივე მოულოდნელი იყო პირადად ჩემ-
თვის ახლახან აღმოჩენილი ნიკოლოზ პე-
რიაშვილის პორტრეტი. ეს ხომ კანცელა-
რის ტიპიური ჩინოვნიკის ფიზიონომიაა,
რომელიც შორს არის ფიქრიანი პოეტის
რომანტიკული სახისაგან (მისი შემოქმედე-
ბის ზეგავლენით შექმნილი სახისაგან). ასე-
ვე მოულოდნელი იყო ჩემთვის ჩვენი ეროვ-
ნული საოპერო მუსიკის ფუძემდებლის,
უკვდავი „აბესალომის“ ავტორის პლასტი-
კა, მოძრაობა დოკუმენტური კინოფირის
ნახვის პროცესში.

ვიდრე ვენეციის სან-მარკოს მოედანს
ენახავდი, ვიცოდი, რომ იგი ერთ-ერთი
ულამაზესი მოედანია მსოფლიოს ე. წ. უნი-
კალურ მოედნებს შორის. შთაბეჭდილება,
რომელიც მოაზრინა ჩემზე დამით სადღესას-
წაულად განათებულმა „სან-მარკომ“, იშ-
ვიათად მოუხდენია თვით ღიღ მხატვრულ
ნაწარმოებსაც კი. მართალია, ეს მოედანი
არქიტექტურისა და ხელოვნების სინთეზის
უბრწყინვალესი ნიმუშია, მაგრამ, როგორც
შემდეგ ავხსენი და გვაანალიზებ, ამ შთაბეჭ-
დილების ემოციური შემოქმედების ძალა,
უპირველეს ყოვლისა, განპირობებულია მო-
ედნის სუნთქვით, მსოფლიოს მრავალი ქვეყ-
ნიდან ჩამოსულ ტურისტთა „სიჭრელით“,
ძაღლების, თოლიების, მტრედებისა თუ ბუ-
ნების სხვა ცოცხალი ფერების სიუხუნის
მათი ჰარმონიული მთლიანობით. შემოქმედის
სიცოცხლის ძირითადი მიზანი მხატვრული
სინამდვილის შექმნაა, რომელიც, ხან
დიდ სიხარულთან, ხან დიდ ტკივილთან მო-
ულოდნელი შეხვედრითაა განპირობებული.
შემოქმედებაში უკმარისობის გრძნობა სხვა
არაფერია, თუ არა მარადიული ლტოლვა
სიახლისაკენ, თუ გნებავთ სიცოცხლის ფა-
სად, მაგრამ მაინც სწრაფვა სიახლისაკენ.
შემოქმედება ხომ სამყაროს შექმნის ვაგრ-
ძელბება — ახალი ცის, ახალი მიწის, ახალი
მზის, ახალი სიცოცხლის. შემოქმედი, რო-
გორც ყველა ადამიანი, მეტაფიზიკური არ-
სებება და ის არ შეიძლება საკუთარ ადამიან-
სურ შესაძლებლობაზე დაბლა დაეშვას. ის
სიკვდილამდე უნდა ცდილობდეს მიწვედეს
საკუთარ თავში იდეალს, რომელიც ყოველ-
თვის მაღლაა. დაბლა მხოლოდ დაკარგულ
ნივთს ეძებენ, შესაძლოა ძვირფასს, მაგრამ
არა იდეალს.

(დასასრული შემდეგ ნომერში).



ამერიკის შეერთებული შტატების მთავრობას სახა-
მართლოში უჩივდა მას შემდეგ, რაც იგი დარწმუნდა,
რომ ლენონის არჩვიდან და შეგროვებული დოკუ-
მენტებიდან უამრავი საბუთი და მრავალი გვერდი
სადაც გაქრა. ჟ. ვინერმა განაცხადა, რომ „ფბრ-ს
ქერ კიდევ 1972 წლის აკვისტოში (მაიაში გამართუ-
ლი რესპუბლიკური პარტიის ნაციონალური ყრილო-
ს წინა დღეებში) ჰქონდა გადაწყვეტილი ლენონის
ქვეყნიდან განახლება. ვინერის ამ განცხადებამ ააფო-
რიაჟა ამერიკის საზოგადოებრიობა.

სურათები აუქციონზე

ნატივი ხელოვნების ნაწარმოებთა ბაზარი საშინელ
ციხე-ცხელეებს შეუპყრა.

მსოფლიოში ყველაზე ძვირადღირებულ სურათად
ამჟამად იქცა ტერნერის ერთი სურათი, რომელიც
ლანდონის აუქციონერს უჩარმაზარ თანხად (საფრან-
გოს კურსით — 85 მილიონ ფრანკად) გაყიდა.

ლანდონშივე დამყარდა კიდევ ერთი „რეკორდი“
გრეგუელი ნახატის სფეროში: რაფაელის ესეკი
„მაიაკის თავი“ 42 მილიონ ფრანკად გაიყიდა. ეს
ესეკი პეტროვ დევონშირის ძველი ნახატების კო-
ლექციაში შედიოდა. მთელი კოლექცია (71 ნახატი)
გაიყიდა 250 მილიონ ფრანკად.

ივანოვიწვდომელ ფასებს ასახელებენ სხვა აუქ-
ციონებზეც. მაგ. მონტე-კარლოს აუქციონზე კოლო-
სსტერი თანხები გაიღეს ისეთ ავექსა და ძველ ნა-
წარმზე, რომელთა ნამდვილობა ჭერ დამტკიცებულცი
კ არ იყო.

სად იღებს სათავეს ეს სიგიჟე? — კითხულობენ
ხელოვნებისმეცაქულნი — ამერიკის შეერთებული
შტატებიდან — პასუხობენ ხელოვნებისმცოდნენი.
ზოგიერთი ამერიკული მუზეუმის თითქმის შეუს-
ლუდავი ღინანისური შესაძლებლობანი, ხელოვნურად
გაზრდილი ამერიკული დოლარის ყოფლისშემსილება,
იჭერი კოლექციონერების გაუმადლარი აპეტები — აი,
ეს ტრიადა, რომელიც განაპირობებს ფასების ზღაპ-
რულ ზრდას.

ხელოვნებს ისტორიისათვის სავალალო ისაა, რომ
ტერნერის სურათებისა და რაფაელის ნახატების
მუდველები ანონიმები არიან და მათ ეს ნამუშევრე-
ბი თავიანთ ფონდებში გადამაღეს.

ზვერი აღანაშაულებს ბრიტანეთის მუზეუმს მოუქ-
ნული შემოხების გამო. მას ყველა ღონე უნდა ეხმარა,
რათა ამ შედეგების ქვეყნიდან გატანას (უიკეელია,
აშშ-ში) წინ აღსდგომოდაო. თუმცა თავის დროზე ამ
მუზეუმმა 60 მილიონი ფრანკი შეაძლია პეტროვ
დევონშირის მთელ კოლექციასო, მაგრამ თანხმობა
ვერ მიიღო (სად 250 მილიონი და სად 60 მილიონი).

სულნიერი მარათონი

ლოს-ანჯელისის ოლიმპიადისთან დაკავშირებით გა-
მართულმა ხელოვნების ფესტივალმა მრავალი კრტი-
კული შენაშენა და ირონიული ფრანკა დახადა. ეს
კულტურის დღესასწაული, რომელიც უწინ ერთგვარი
„აქტუალის“ როლს ასრულებდა, ახლა „ძირითად
კერად“ გადაქციეს ოლიმპიადის ორგანიზატორებმა.

მიუხედავად იმისა, რომ მის მომზადებას დასველია
ოთხი წელი და 500 კაციანი შტატი, სასურველი შე-
დეგი მაინც ვერ იქნა მიღწეული. მრავალრიცხოვანი
გამოფენების ვეკრდით განმარტოა 400 სპექტალი,
18 ქვეყნიდან ჩამოსული 78 თეატრული დასის მი-
ერ. აქ ერთმანეთს ენაცვლებოდა აფრიკული ბალეტი
და ლანდონის საოპერო თეატრი „ოვეტ გარდენი“,
ამერიკული ფოლკლორი და პარიზული დრამა. „ფი-
გარო“ მიმომხილველის შენიშვნით, დანდესურებს
იწვევდა ის, რომ „ყოველი თეატრი თითქმის სპეცია-
ლურად ცდილობდა მაქსიმალური ენერჯია დეპარჯა-
სხვა ერის კულტურის თვითმყოფადობის დასამტკი-
ცებლად“. მაგ. პარიზულმა „მშის თეატრმა“ ინგლი-
სელი შექსპირის პიესის დადგმა ჩამოიტანა, ინგლისის
სამეფო შექსპირის თეატრმა ფრანგი როსტანის „სი-
რანო დე ბერგერაკი“, იაპონურმა თეატრმა — ბერძ-
ნული ტრაგედია.

— რა არის ეს — სიმდიდრე თუ უაზრო აღრევა?
კითხულობს იგივე მიმომხილველი. როცა იაპონიის
კონსულმა ფრანგების შეხსრულებით შექსპირი ნახა,
წამოიძახა „მადლობა ღმერთს, როგორც იქნა, მივხვდი
თუ რა არის კაბუტის თეატრი!“ ეს ირონიული რეპ-
ლიკა კარგად გამოხატავს ფესტივალის არსს.

ეს აღრევა გასაგებია: ფესტივალის დირექტორი
რობერტ ფუცაპარიკი შეგნებულად ცდილობდა „ენა-
რების, კულტურებისა და მკურთხების აღრევას“. იგი
ამბობდა: „მთავარია დავამტკიცოთ, რომ ხელოვნებაა
ჩინური პურობატიკა და ბრანოლიური ვლდეილიცი,
არა მარტო იმპრესიონიზშია ხელოვნება, არამედ
კედელზე გამოყვანილი ნახატებიც“.

ს'ვთა შორის, „ეკლესიის მხატვრობა“ ლოს-ანჯელისის
ავტორტრადებზე ფართოდ იყო გამოყენებული
(ფიკატარიკის აზრით, ძველბერძნული ფრესკის მსგავსი
ნახატები სტალიონზე მიმავალ მკურთხებულს კარგ
განწყობას შეუძნებდა). თუ ავტო-ავარიების რაოდ-
ნობის მიხედვით ვიმსჯელებთ, მჭონ უნდა ვეფარუ-
დოთ, რომ ამ ფერწერას დიდი წარმატება ჰქონდა
შოფერთა შორის. ზოლო რაკ შეიხება „მკურთხებულთა
აღრევას“; ამერიკელებმა აქაც დიდ წარმატებას მი-
აღწიეს. ახე მაგ. კამერული მუსიკის კონცერტებზე
ახლადგამომცხვარი მელომანები ყოველი პაუზის
შემდეგაც გაცხარებით უცრავდნენ ტუსს.

კულტურისა და ხელოვნების ეს ფესტივალი, რო-
მელსაც ოლიმპიადა უნდა დემშვენებინა, გამოირჩე-
ოდა არაჩვეულებრივი სტილისტიკური აღრევით. ეს
იყო კულტურის „ვიენგრები“.

პრეზიდენტი, კონგრესნი და ხელოვნება

იდეოლოგიკიისა და პოლიტიკიის უმკაცრეს
კურსს მიმართავს რეიგანის აღმინისტრაცია. კულ-
ტურის ყველა სფეროში შტეტვა ყველა მიმართულე-
ბითაა გაწილი. გაძლიერდა მონოპოლისტიკური კაპი-
ტალის კონტროლი მასობრივი ინფორმაციის საშუ-
ალებებზე, სულ უფრო საცნაური ხდება მასობრივი
ინფორმაციის საშუალებათა კონცენტრაციისა და მონ-
ოპოლისაციის პრაციკის გაღრმავება. აშშ-ში ათას
ცხრასა სამოცდასამი ყოველდღიური გაზეთი გამოდის
62 მილიონი საერთო ტირაჟით. ამის ემატება 719



საკვირაო გაზეთი, ყოველდღიური გაზეთების 71% ემორჩილება მონოპოლისტური გაერთიანების კონტროლს. ამ გაერთიანებებიდან მხოლოდ 13 უდიდესი მონოპოლია აკონტროლებს ყოველდღიური გაზეთების ტირაჟის 42%-ს და საკვირაო გაზეთების ტირაჟის — 50%, ე. ი. ამერიკის პრესის მთელ შინაარსს.

რასტარპობა და ტექნიკური რევოლუცია

უახლესმა ტექნიკურმა მიღწევებმა დიდი როლი შეასრულეს ხელოვნების ნაწარმოებთა და უძველეს ძეგლთა რესტავრაციის საქმეში. კვლევის მრავალი მეთოდი და ხელსაწყო შემუშავებული და დამზადებული იქნა წამხედრო, სამარწყველო თუ სამედიცინო ლაბორატორიებში. ულტრაბერა, რომელსაც საზღვაო-სამარო ძალები იყენებდნენ წყალქვეშა ნაგების მართვისათვის და ოკეანის სიღრმის გაზომვისათვის, ახლა მოხმობილია ფარული, შიდა ბზარების აღმოჩენისათვის, რისი მიკვლევაც რენტგენული სხივებით შეუძლებელია.

თერმოგრაფია, რომელსაც მედიცინასა და კოსმოსურ კვლევაში იყენებდნენ (სითბური გამოსხივებისა და მახალთა განსაზღვრისათვის), საშუალებას იძლევა ამოკლილი კარ-ფანჯრების მიკვლევისათვის ძველ აქტივტეტურაში. გაძლიერებული გამოსხივის ფოტოგრაფიული ტექნიკა, ნეიროსული აუტორადიოგრაფია, ინფრაწითელი რენტგენტოგრაფია საშუალებას იძლევა „გამაღვანდეს“ გამოსახულება ნებისმიერ ფერულერულ ფენაში.

ამ მეთოდების გამოყენება, ზოგჯერ, განსაკვირვებელ შედეგებს იძლევა. ნატიფი ხელოვნების ბოსტონის მუზეუმში უან ფრანსუა მილეს „მწყემს გოგონაზე“ ჩატარებულმა რენტგენოსკოპიამ ცხადყო, რომ მის ქვეითი დეფარული იყო მხატვრის აღრული ნაშუქარა — „უბრალოთა ტუყვექმნა ბაბილონი“, რომელიც დაკარგულად მიანდათ.

მექანიკა და რესტავრატორთა ამგვარი თანამშრომლობა თითქმის გამორიცხავს შედომებს ხელოვნების ნაწარმოების კვლევისას, მაგრამ როცა საქმე უშუალოდ ედება სარესტავრაციო სამუშაოებს, აქ არცერთ მანქანას არ შეუძლია რესტავრატორის უფაიჯესი შრომის შეცვლა. ელექტრონული მიწროწოდებლებს, ინფრაწითელი ფოტოგრაფიის და ულტრაიისფერი სპექტოგრაფიის მეშვეობით სამი წლის მანძილზე დეტალურად იქნა შესწავლილი ლეონარდო და ვინჩის „საიდუმლო სერობა“. მხოლოდ ამის შემდეგ შეუდგა თავის საქმეს ცნობილი რესტავრატორი ბარსილონი, რომელმაც სპეციალურ სწარში ამოვლებული ფუნქცი უნდა ჩამოშორის ფერწერის ამ შედეგს საუწყენობრივი მტვერი, ჭუჭუი თუ ლაქა. ასეთივე სამუშაოები უნდა ჩატარდეს სიქსტეს კაპელის ვაშბაოზე (მიქელანჯელოს ფრესკები პირველქმნილ ხახვს 1492 წლისათვის დაიბრუნებენ). პირველი შედეგები ისეთი თვარუდამხვევი აღმოჩნდა, რომ ხელოვნებთმცოდნენი იძულებულნი გახდნენ დიდი მხატვრის მიერ გამოყენებული ფერების გამო შექმნილი თვირები ხელახლა გადაესხათ).

ამ სიახლს ფართოდ დანერგავს ხელს უშლის ის გარემოება, რომ ამერიკისა და დასავლეთ ევროპის მუზეუმების უმრავლესობა სახსრების ქრინიკულ ნაკლებობას განიცდიან.

(გაგრძელება 127 გვ.)

სოლიკო მირსალაძის სახელი მრავალასოციაციას იწვევს — მის სახელობაზე დაკავშირებული საბჭოთა საბალეტო ხელოვნების უდიდესი მიღწევები, საოპერო თეატრის წარმატებები, ქართული ეროვნული ქორეოგრაფიის მსოფლიო აღიარება... მაგრამ უპირველესი, უმთავრესი მიწვევა საბალეტო ხელოვნებაა, რომლის მსახურებას მიუძღვნა მხატვარმა მთელი თავისი შემოქმედება.

ბალეტის განსაკუთრებულობა საყარო — მუსიკისა და პლასტიკის, მოძრაობისა და ფერის, ემოციებისა და აღმაფრენის გასაოცარი ჰარმონიით — იქცა იმ ასპარეზად, სადაც მთელი სისასით იჩინა თავი სოლიკო ვირსალაძის მრავალმხრივმა ნიჭმა. ბალეტის რთული სინთეტური ბუნება მთელი სიღრმით შეიგრძნო მხატვარმა, რომლის სპექტაკლები საბალეტო ხელოვნების განვითარების საეტიპო მოვლენად იქცა.

1938 წლის 28 ივნისი... ლენინგრადის სკიროვის სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრის სცენაზე პრემიერაა — ა. ბალანჩინის ბალეტი „მთების გული“. ეს იყო განსაკუთრებული მნიშვნელობის მხატვრული მოვლენა, ახალი ეტაპი საბჭოთა ბალეტის ისტორიაში. ჩვენი დროის უდიდესი მოცეკვარი, ვახტანგ ჭახუნიანი მაყურებელს მოეწონებოდა ბალეტმასტერად, რომელმაც სრულიად ახლებურად, ნოვატორული სიმძაფრით გადაწყვიტა სპექტალის ჰეროიკული, პოეტური სახე. ქართული ხალხური საცეკვაო ხელოვნების საწყისებზე აგებული საბალეტო სპექტაკლი, დამყარებული ა. ბალანჩინისა ღრმად ეროვნულ, შინაგანი დინამიკითა და მათეოთებით აღსავსე მუსიკალურ მასალაზე, უდიდესი ემოციური დამატულობითა და განსაკუთრებული მხატვრული მთლიანობით გამოიჩინოდა. ამის საფუძველი იყო კომპოზიტორის, ქორეოგრაფის, დრამატურგის, მოცეკვავის სრული შემოქმედებითი ერთიანობა, ბალეტის ემოციური, ჰეროიკულ-პოეტური სულის ერთიანი გაგება.

ქართული ეროვნული ბალეტის პირველ დიდ წარმატებაში მნიშვნელოვანი წვლილი მიუძღოდა ახალგაზრდა მხატვარს სოლიკო ვირსალაძეს. სპექტაკლის გაფორმებაში ოსტატურად იყო გამოყენებული ქართული ბუნების ცხოველხატული ემოციურობა; სპექ-

სოლიკო ვირსალაძე

კიტი მაჩაბელი

ტაკლის ფერადოვანი ვადაწყვეტა ზუსტად მიხედვებოდა ბალეტის დრამატულ ქარგას. უკვე ამ ადრეულ ნამუშევარში ფერი გვევლინება უაღრესად ქმედით, აქტიურ ელემენტად. მხატვარმა ორიგინალურად ვადაწყვეტა აგრეთვე ეროვნული კოსტუმის პრობლემა საბალეტო სპექტაკლში. მხატვრის ფერადოვანი მეთყველება ზუსტად შეესატყვისებოდა ბალეტის გმირის ცეცხლოვან, ტემპერამენტთან პლასტიკურ გამომსახველობას.

მას მერე არაერთი ათეული ბალეტი გააფორმა სოლიკო ვირსალაძემ, ძალას იკრებდა, მდიდრდებოდა, იხვეწებოდა მისი ხელოვნება; იგი თამამად ამკვიდრებდა ახალს, უჩვეულოს, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელს, სრულყოფდა საბალეტო ხელოვნებას. დღეს შეუძლებელია საუბარი საბჭოთა ბალეტის წარმატებებზე, თუ არ გავითვალისწინებთ ს. ვირსალაძის დამახაზრებას. პლასტიკური გამომსახველობით აღსავსე ცეკვის ჯადოსნური სამყარო წარმოადგენს იმ ფანტასტიკურ სამფლობელოს, სადაც მეფობს მხატვრის უნიკალური ნიჭი. მას აქვს იშვიათი უნარი — ლაკონიური, ზუსტად ნაპოვნი ფერწერული საშუალებებით გაამდიდროს მუსიკისა და პლასტიკის ზემოქმედების ძალა, შექმნას კომპოზიტიონისა და ბალეტმეისტერის ჩანაფიქრის შესატყვისი ფერადოვანი გარემო. ფართო განათლება, უსაზღვრო თვალსაწიერი, უზადო გემოვნება, სტილის ნატიფი შეგრძნება, მაღალი პროფესიონალიზმი — ეს თვისებები მხატვარს საშუალებას აძლევს ფერწერის ერთ ვახსნას საბალეტო ნაწარმოების ძირითადი აზრი, ჩაწვდეს მის არსს.

მაგრამ მთავარი პირობა მაინც არის ბალეტის უსაზღვრო სიყვარული, გატაცება ცეკვის სტიქიით, რომლის გარეშე შეუძლებელი იქნებოდა ის საოცარი თანხმობა

სპექტაკლის ყველა ელემენტისა, რაც მიღწეულია ს. ვირსალაძის საბალეტო ნამუშევრებში.

ნახევარ საუკუნეზე მეტია, რაც სოლიკო ვირსალაძის ხელოვნებას უდიდესი სიხარული მოაქვს საოპერო და საბალეტო ხელოვნების მოყვარულთათვის. ამ შესანიშნავი მხატვრის სახელთან არის დაკავშირებული საბჭოთა თეატრალურ-დეკორაციული ხელოვნების არაერთი წარმატება, მისი საბალეტო სპექტაკლები მსოფლიო საბალეტო ხელოვნების ოქროს ფონდშია შესული.

მხატვრობა და ცეკვა თავიდანვე განუშორებელი იყო მომავალი მხატვრის ცხოვრებაში. სკოლის წლებში იგი სწავლობდა ხატვას ცნობილი ქართველი მხატვრის მოსე თოდბის სტუდიაში და ამავე დროს ესწრებოდა ქორეოგრაფიული სტუდიის მეცადინეობებს. შემდეგ — პროფესიული დაოსტატების წლები: თბილისის სამხატვრო აკადემია, მოსკოვის საკავშირო სამხატვრო-ტექნიკური ინსტიტუტის სათეატრო მხატვრობის ფაკულტეტი, ლენინგრადის სამხატვრო აკადემია.

ს. ვირსალაძის დებიუტი შედგა 1932 წელს თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრში (როსინის „ვილჰელმ ტელი“, რეჟისორი კ. მარჯანიშვილი; დონიცეტის „დონ პასკუალე“, რეჟისორი მ. კვალაშვილი) როგორც საოპერო სპექტაკლის მხატვრისა. ამიერიდან მუსიკა იქცევა მხატვრის შთავგონების ძირითად წყაროდ.

ახალგაზრდა მხატვრის ნამუშევრებმა ყურადღება მიიქციეს და მას დიდი პასუხისმგებლობა დაეკისრა: 1932-36 წლებში იგი თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის მთავარი მხატვარია.

დღეს, როდესაც სოლიკო ვირსალაძის საბალეტო სპექტაკლებმა მსოფლიოს უდიდესი

თეატრების სცენები მოიარა, როდესაც მის ხელოვნებას ათეულობით ქვეყნის მსურველებს ალიარება ხედა წილად, ალბათ უნდა გავიხსენოთ, რომ ჩვენი დროის დიდი სათეატრო მხატვრის სატრიუმფო სვლა დაიწყო მშობლიური ქალაქის საოპერო თეატრის სცენიდან. აქ ჩაეყარა საფუძველი მის ოპტიმისტურ, ნათელ ხელოვნებას, რომელიც დღითიდღე ახალ ძალას იკრებს და ახალი მონაპოვრებით ამდიდრებს მსოფლიო საბალეტო ხელოვნების საგანძურს.

თბილისის შემდეგ ს. ვირსალაძე ლენინგრადის ს. კიროვის სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრში (1940-41 წ. წ. და 1944-64 წ. წ. მთავარი მხატვარი), ოპერისა და ბალეტის მცირე აკადემიურ თეატრში, და ბოლოს, მოსკოვში, საბჭოთა კავშირის დიდ თეატრში მოღვაწეობს. ამავე დროს იგი მუშაობდა საბჭოთა კავშირის სხვადასხვა თეატრის საბალეტო დადგმებზე, მსოფლიოს თეატრების სცენებზე (პარიზი, სტოკჰოლმი, რომი, ვენა, პრაღა, სოფია).

არაჩვეულებრივად ფართოა ს. ვირსალაძის დიაპაზონი. მის შემოქმედებაში ვხვდებით დრამატულ სპექტაკლებს (მ. რუსთაველის სახ. თეატრში — ს. შანშიაშვილის „ქრწანისის გმირები“, 1943 წ.; ე. როსტანის „სირანო დე ბერჟერაკი“, 1944 წ.; ვ. სოლოვიოვის „დადი ხელმწიფე“, 1945 წ.). ოპერები (ზ. ფალიაშვილის სახელობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრში — პ. ჩაიკოვსკის „ევეგენი ონეგინი“, 1934 წ.; ზ. ფალიაშვილის „დაისი“, 1936 წ.; „აბესალომ და ეთერი“, 1953 წ.; ლენინგრადის ოპერისა და ბალეტის მცირე თეატრში — გ. ვერდის „ფალსტაფი“, 1941 წ. და „სიცილიის სერობა“, 1952 წ.; ს. კიროვის სახელობის ლენინგრადის ოპერისა და ბალეტის აკადემიურ თეატრში — რ. ვაგნერის „ლოენგრინი“, 1941 წ., ა. რუბინშტეინის „დემონი“, 1949 წ., დ. კაბალესკის „ტარასის ოჯახი“, 1950 წ.).

გახეხნით 30-იანი წლების დასასრულის კიდევ ერთი დადგმა — პ. კიროვის ბალეტი „ლაურენსია“ ლენინგრადის ს. კიროვის სახელობის ოპერისა და ბალეტის აკადემიურ თეატრში. ამ ბალეტში, ისევე როგორც „მთების გულში“, ვ. ჰაბუკიანის — ქორეოგრაფისა და მოცეკვავის პლასტიკურ-საზოვანი აზროვნება ცეკვის ჯადონურ სტიქიაში გამოვლენილი, იშვიათ ფერწერულ განსახიერებას

პოვებდა ს. ვირსალაძის ნათელ, პოეტურ ხელოვნებაში. კოლორიტის სპეციფიკური გადაწყვეტით მხატვარი აღწევდა დრამატულ დაძაბულობის იშვიათ შეგრძნებას. ყოველ სცენას მონახული ჰქონდა შესატყვისი ფერადოვანი „გასაღები“, რაც შუქის ეფექტების ოსტატურ გამოყენებასთან ერთად აქტიურად წარმართავდა ბალეტის დრამატურგის განვითარებას. ცალკეულ პერსონაჟთა დახასიათებისათვის უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა დიდი ოსტატობით შექმნილ კოსტუმებს. ს. ვირსალაძის საბალეტო კოსტუმების უაღრესად „საკეკავო“ ხასიათი ამ პირველი დადგმებიდან იღებს სათავეს. კოსტუმი ერთსა და იმავე დროს უაღრესად გამომსახველია და მოქმედი, იგი ითვისისწინებს სცენური სახის პლასტიკურ ხასიათს და სცენის ფერადოვან გადაწყვეტას.

30-იანი წლების დასასრულს ლენინგრადის სცენაზე დადგმული ამ ორი ბალეტით, რომლებიც ალიარებულ იქნა საბჭოთა საბალეტო ხელოვნების უდიდეს მიღწევად, სოლიო ვირსალაძემ ჩვენი დროის საუკეთესო თეატრალურ მხატვართა შორის დაიმკვიდრა ადგილი. ეს იყო არა მარტო საბჭოთა ქორეოგრაფიული სკოლის გამარჯვება, არამედ საბჭოთა თეატრალური მხატვრობის დიდი მიღწევა. ეს ბალეტები დღესაც რჩება საბჭოთა საბალეტო კლასიკად.

ს. ვირსალაძე არა მარტო ბალეტის დიდი მხატვარია, არამედ საბალეტო თეატრის დიდი მოღვაწეც, რომელიც მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს საბალეტო აზროვნების განვითარებას. ძნელია თქმა იმისა, თუ მის სპექტაკლებში სად თავდება ბალეტმაისტერის ხელოვნება და სად იწყება მხატვარი — იმდენად აქტიურად ერევა იგი საბალეტო სპექტაკლების ქარგაში, ისე ზუსტად და შეუცდომლად წარმართავს ხოლმე ბალეტმაისტერისა და მოცეკვავეთა აზრს. სტილის უტყუარი გრძნობა განსაკუთრებული მუსიკალობა მას ქორეოგრაფიულ სახეთა შექმნის მონაწილედ ხდის.

ძნელია ს. ვირსალაძის ნამუშევრების უბრალო ჩამოთვლაც კი, იმდენად ფართოა მისი შემოქმედების დიაპაზონი, იმდენად მრავალრიცხოვანია მისი საბალეტო სპექტაკლები, მაგრამ რა განსხვავებულიც არ უნდა იყოს ამ ნამუშევრების ხასიათი, მათ აქვთ საერთო ნიშანი — კომპოზიციისა და ფერის ზუსტი გრძნობა, მუსიკალური დრამატურგის ღრმ.

განცდა, მხატვარი ყოველი სპექტაკლისათვის პოულობს გარკვეულ ტონალობას, რომელიც განსაზღვრავს მთელი სპექტაკლის ხასიათს. ფერი მხატვრის მთავარი სახვითი საშუალებაა, რაც ბუნებრივად წარმოიშვება მუსიკიდან, მისი სტილიდან, მისი თავისებურებიდან. ამიტომ არის ასე განსხვავებული მხატვრული გადაწყვეტა ისეთი ბალეტებისა, როგორიც არის „დონ კიხოტი“ და „რაიმონდა“, „რომეო და ჯულიეტა“ და „ლეგენდა სიყვარულზე“, „მძინარე მზეთუნახავი“ და „ოქროს ხანა“. მხატვარი გრძნობს ჩაიკოვსკისა და გლაზუნოვის, შოპენისა და ადამის, პროკოფიევისა და შოსტაკოვიჩის მუსიკალური მეტყველების თავისებურებას. მუსიკალური სახეები მასთან ფერწერულ სახეებად გარდაისახება და ამიდრებს ქორეოგრაფის პლასტიკურ საშუალებებს.

დაუვიწყარია ს. ვირსალაძის ბალეტების წმინდა მხატვრული სახე, ასე მჭიდროდ შერწყმული ცეკვის სამყაროსთან. ვისაც ერთხელ მაინც უნახავს ვირსალაძისეული ბალეტები, არ დაავიწყდება „შიქლუქნჩიკის“ ზღაპრული ფანტასტიკური ფერადოვნება, „სპარტაკის“ მრისხანე ტრაგიკული ატმოსფერო, „ოტელოს“ მღელვარე, დაძაბული განწყობილება. და ამას მხატვარი აღწევს ფერწერული მეტყველების უნატიფესი ნიუანსების საშუალებით.

სპექტაკლის ფერწერული სახის შექმნაში უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება კოსტუმს. დეკორაციებთან ერთად, მათთან მჭიდრო კავშირში კოსტუმთა ფედადოვნება ქმნის ცოცხალ, დინამიკურ შედარდობას. ს. ვირსალაძე ხომ კოსტუმის უეუდარებელი მხატვარი, საბალეტო კოსტუმის დიდოსტატია. კოსტუმში გადმოცემულია არა მარტო ეპოქა, სტილი, არამედ პერსონაჟის დახასიათება. კოსტუმი ამიდრებს პლასტიკურ სახეებს, უფრო მეტყველს ზღის მოცეკვავის ყოველ ვესტს, ყოველ მოძრაობას. ს. ვირსალაძის კოსტუმები აძლიერებენ ქორეოგრაფიულ მეტყველებას, ცეკვის გამომსახველობას.

ს. ვირსალაძის კოსტუმებმა დიდად შეუწყვეს ხელი ნ. რამიშვილისა და ი. სუხიშვილის მოცეკვავეებს მსოფლიო აღიარების მოპოვებაში. მხატვარმა შექმნა კოსტუმები გ. კოზინცევის ფილმისათვის „ჰამლეტი“, შეასრულა ესკიზები საბალეტო მინიატურების კოსტუმებისათვის.

გაეისხენით ქართული და საბჭოთა საბა-

ლეტო ხელოვნების კიდევ ერთი ბრწყინვალე ფურცელი — ა. მაჭავარიანის ბალეტი „მეფე სოლო“ ზ. ფალიაშვილის სახელობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის სცენაზე (1957-58 წწ. სეზონი). და ისევ ბალეტის წარმატების არსებითი განმსაზღვრელია მხატვარი — სოლოკო ვირსალაძე. შექსპირის გმირი ამაღლებული გრძნობებისათვის იგი ქმნის უდიდესი მხატვრული ზემოქმედების ატმოსფეროს — განსაკუთრებული პოეტურობა ბალეტის გაფორმების ყოველ დეტალში, შექმნილია იდეალური პირობითობისა და რეალობის საზღვარზე არსებული გარემო, რომელიც ასე მძაფრად განგაცდევინებთ მთავარ მოქმედს პრთა სულიერი განცდის უმცირეს ნიუანსს; უკიდურესა თვისყოფილი სიერცე, სადაც ასე ლაღად შლის ფრთას მოცეკვავის უდიდესი ოსტატობა. მხატვარი აქტიურად ეხმარება მოცეკვავეებს საჭირო ემოციური ტონალობის მონახვაში, ხასიათის სრულად გახსნაში. და ისევ დიდოსტატური ფლობა კოსტუმის ხელოვნებისა. კოსტუმების ხასიათი, მათი ფერი, ფაქტურა, ფერთა მოულოდნელი დაპირისპირება ავსებს და ამიდრებს მუსიკალურ-ქორეოგრაფიულ ხანაფიქრს. ფერი თითქოს თანდათან ამზადებს სპექტაკლის ტრაგიკულ ფინალს.

სოლოკო ვირსალაძის საბალეტო სპექტაკლებზე უსასრულოდ შეიძლება საუბარი. ბალეტის დიდი მოღვაწის ა. ვაგანოვას სიტყვებში გახსნილია საბალეტო ხელოვნების არსი: „პირობითობის“ შიში შეუწყნარებლად აღიარებეს საბალეტო სპექტაკლის ემოციური ძალის. კლასიკური ცეკვის „პირობითობას“ და რეალიზმის მოთხოვნას შორის არავითარი წინააღმდეგობა არ არის. კლასიკური ცეკვა — მოძრაობაში ადამიანის ემოციების გამოსახვის ფორმაა. ეს არის ადამიანის მოძრაობის პოეზია, როგორც მუსიკა, როგორც სიმღერა. მხოლოდ უნდა შეიგრძნო ეს ცეკვა, როგორც სოციალურად და ემოციურად გააზრებული, მასზე უნდა ააგო მხატვრული ხასის მოქმედება და განვითარება“. სოლოკო ვირსალაძემ სწორედ ამგვარად შეიგრძნო ბალეტი — ადამიანის ემოციების გამოსახვის ეს განსაკუთრებული ფორმა და ამიტომ არის, რომ მისი ყოველი ახალი დადგმა, ყოველი ახალი სპექტაკლი არის არა ძველის განმეორება, არამედ მუდმივი წინსვლა, ახალი მიგნებები და მხატვრული აღმოჩენები.

უკანასკნელი ორი ათეული წლის განმავლობაში ს. ვირსალაძე მუშაობს ბრწყინვალე ბალეტმეისტერთან იური გრიგორივიჩთან ერთად. ამ ორი დიდი შემოქმედის უზადო ოსტატობამ საბალეტო ხელოვნებას არაერთი დიდი წარმატება მოუპოვა. მათი საბალეტო სპექტაკლების უმეტესობა მოვლენაა ქორეოგრაფიასა და თეატრალურ-დეკორაციულ ხელოვნებაში. დიდი შემოქმედებითი ფანტაზია, კომპოზიტორისა და ბალეტმეისტერის ჩანაფიქრის ორიგინალური გახსნა, ცეკვის ბუნების გასაოცარი წვდომა, ფერთა აზროვნების განსაკუთრებული ნიჭი ს. ვირსალაძის ყოველ ნამუშევარს უდიდეს მხატვრულ-ესთეტიკურ ღირებულებას ანიჭებს.

ს. ვირსალაძის ხელოვნება კარგა ხანია აღარ ეკუთვნის მხოლოდ საქართველოს. მისი მნიშვნელობა განუზომლად დიდია, უკვე მსოფლიო მასშტაბით იზომება. მაგრამ იგი თავისი ბუნებით, ემოციებით, მგზნებარებით — ქართველი მხატვარია — მისი ხელოვნების კეთილშობილება, სისადავე, სინატიფე, თავისი საწყისებით ქართულ ხელოვნებასთანაა დაკავშირებული, ქართულ კულტურასთან, რომლის შესანიშნავ დამფასებლად და თავყვანისმცემლად რჩება მხატვარი ყველგან და ყოველთვის.

საბალეტო თეატრში მუშაობის ათეული წლების მანძილზე ს. ვირსალაძე, არსებითად, ქმნდა საბჭოთა ბალეტის ისტორიას, ქმნიდა ცნობილ მოცეკვავეებთან, ბალეტმეისტრებთან ერთად. მათთან მხარდაჭერით. ეს იყო უდიდესი შემოქმედებითი სიხარულისა და წარმატებების წლები, ძიებებითა და აღმოჩენებით აღსავსე. და ამ წლების მანძილზე, სადაც არ უნდა ემუშავა, პარიზსა თუ ტოკიოში, იგი მაინც ბრუნდებოდა თავის მშობლიურ ქალაქში, რომელთანაც დაკავშირებულია მისი პირველი შემოქმედებითი სიხარული, ბრუნდებოდა საქართველოში, რომლის უძველესი კულტურის მაღლი ატყვია მის უბედლო ნიჭს.

სოლიკო ვირსალაძე სამაგალითოა თანამედროვე თეატრალურ მხატვართა შორის, იგი ღრმა, შთაგონებული შემოქმედებითი ფანტატიკურობით ემსახურება საყვარელ საქმეს. იგი უკიდურესად მომთხოვნია, როდესაც საქმე ეხება ნამდვილ ხელოვნებას, პროფესიულ საკითხებს, პირველ რიგში მკაცრია საკუთარი შემოქმედების მიმართ. ამიტომ არის, რომ მხატვრის ყოველი ნამუშევარი

კრისტალივითაა, რომელშიც არც ერთი წახნაგი, არც ერთი ხაზი არ არის შემთხვევითი, ყველაფერი ერთ მიზანს მიზნად მიმართულია და, ამავე დროს, არაჩვეულებრივი თავისუფლებითა და ემოციურობით არის აღსავსე.

სოლიკო ვირსალაძე იმ შემოქმედთა ეკუთვნის, რომელთაც აქვთ სიახლის, მოწინავე ტენდენციების არსის წვდომის იშვიათი უნარი. იგი მტკიცედ არის დაკავშირებული თეატრალური მხატვრობის კლასიკურ ტრადიციებთან და, ამავე დროს, საუკეთესოდ გრძნობს დღევანდლობის მოთხოვნას. მხატვრული ალღოს წყალობით იგი ხშირად წინ უსწრებს დროს და მისი სიხარული მეტყველება მომავალი განვითარების გზებს სახავს. ამიტომ არის, რომ განუზომლად დიდია ვირსალაძის ზეგავლენა საბალეტო ხელოვნებაში და საერთოდ თეატრალურ მხატვრობაში, ამიტომ არის, რომ მისი ყოველი სპექტაკლი უდიდესი მხატვრული მნიშვნელობის მოვლენად იქცევა.

ნახევარ საუკუნეზე მეტია, რაც სოლიკო ვირსალაძის ნათელ, ოპტიმისტურ, დახვეწილ ხელოვნებას უდიდესი სიამოვნება და სიხარული მოაქვს საოპერო და საბალეტო ხელოვნების მოყვარულთათვის. ათობით სპექტაკლი, თვალსაჩინო წარმატებები ქართულ, საბჭოთა და საზღვარგარეთის სცენებზე — ასეთია საბჭოთა კავშირის სახალხო მხატვრის, ლენინური და სახელმწიფო პრემიების ლაურეატის, საბჭოთა კავშირის სამხატვრო აკადემიის ნამდვილი წევრის სოლიკო ვირსალაძის წვლილი ხელოვნებაში.

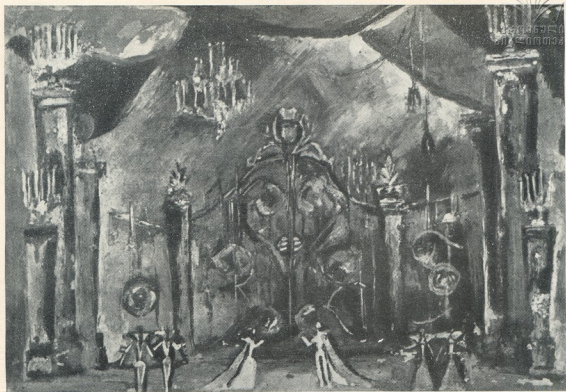
ს. ვირსალაძე გამორჩეულია თავისი სრულყოფილი ხელოვნებით, შემოქმედებითი ფანტაზიით, მკაცრი გემოვნებით, განსაკუთრებული ნიჭიერებით. მხატვარი ფლობს მუდმივი შემოქმედებითი ახალგაზრდობის საიდუმლოებას, აღსავსეა ანსტერესო გეგმებით, ახალი ჩანაფიქრებით. დაუცხრომელია მისი შემოქმედებითი ენერჯია. წინ ბევრი სამუშაოა — ახალი გეგმები, გასტროლები... ცხოვრება წინ მიდის და საბალეტო სამყაროს ჯადოქარი — სოლიკო ვირსალაძე კვლავ გატაცებით მუშაობს. უსასრულო ძიებებში, დაუცხრომელ მუშაობაში, საყვარელი საქმის უსახელო ერთგულებაში და ბუნებით მომადლებულ ტალანტშია სოლიკო ვირსალაძის ხელოვნების საიდუმლოება.



სიმონ ვირსალაქო

- ა. მელიქოვის „ლეგენდა სიუვარულზე“, ბალეტმაისტერი ი. გრიგოროვიჩი,
დ. შოსტაკოვიჩის „ოქროს ხანა“, ბალეტმაისტერი ი. გრიგოროვიჩი.





პ. ჩაიკოვსკი. „მძინარე მზეთუნახავი“. ბალეტმეისტერი ი. გრიგოროვიჩი

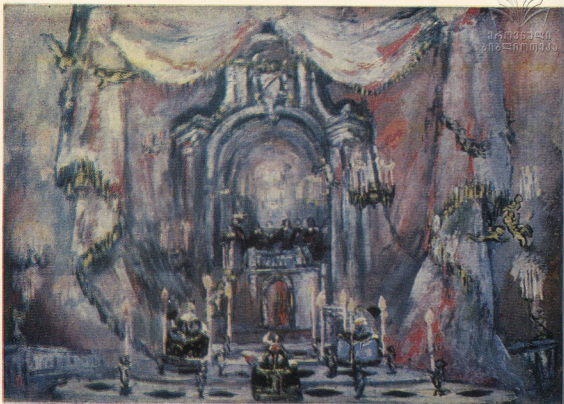
უ. შექსპირის „ჰამლეტი“. კოსტუმების ესკიზები კინოფილმისათვის.





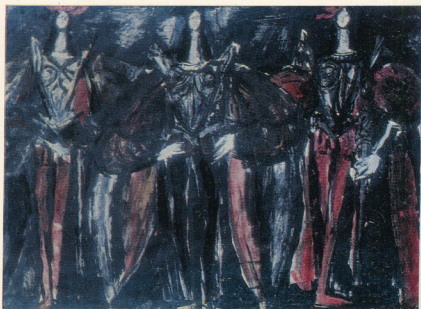
ჩ. გერშვილის „კორჩი და ბესი“. (განუხორციელებელი დაღამა).





მოცარტის „დონ-ჟუანი“. რეჟისორი ა. კახიანი.

ს. პროკოფიევის „რომეო და ჯულიეტა“. ბალეტმანსტერი ი. ვრიგოროვიჩი, კოსტუმების ესკიზები.



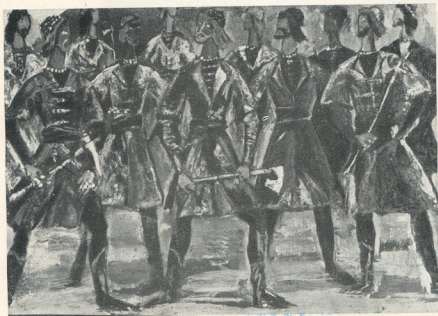


ნ. რიშსკი-კორსაკოვის „შეპერეზადა“. ბალეტმაისტერი ნ. ანისიმოვი.





ა. ბალანჩივაძის „მთების გული“. ბალეტმეისტერი ვ. კაბუკიანი.
ს. პროკოფიევის „ივანე შჩისხანე“. კოსტუმების ესკიზები.





პ. ჩაიკოვსკის „შჩელკუნჩიკი“. ბალეტმაისტერი ი. გრიგოროვიჩი.





ს. პაროქიევიჩის „ივანე შრისხანე“, ბალეტმაისტერი ი. გრიგოროვიჩი,
ი. გლაზუნოვის „რაიმონდა“, ბალეტმაისტერი ი. გრიგოროვიჩი.



ხუმარსახილველი

დიმიტრი ჯანელიძე

დიდი ქართველი სატირიკოსი იოანე ბატონიშვილი (1766-1839) 15 წელიწადს წერდა თავის „ხუმარსწავლას“, რამაც ამ ნაწარმოების ერთი ნაწილის პირველი გამოცემის (1862) რედაქტორის, ისტორიკოს დიმიტრი ბაქრაძის (1826-1890) ათქმევინა: იოანე ბატონიშვილი „არის ჩვენი ჰომერი, ჩვენი დანტი, ჩვენი შექსპირი“ და არც თუ უსაფუძვლოდ; აკი, აკადემიკოსმა შალვა ნუცუბიძემ „ხუმარსწავლა“ ქართული ფილოსოფიური აზროვნების შემაჯამებელ ძეგლად აღიარა.

მეცხრამეტე საუკუნის 60-იან წლებში, იოანე ბატონიშვილის ნაწარმოების სახელწოდება უცნობი დარჩა და მას „კალმასობა“ შეარქვეს; ჩვენს დროში, ხუმარსიტყვაობის და ენციკლოპედიური ცოდნის სინთეზობით გამართულ ბიბლიოსოდენა ამ ნაწარმოების მხოლოდ ნაწილია ორ ტომად კორნელი კეკელიძის და ალექსანდრე ბარამიძის მიერ გამოცემული (თბ. სახელგამი, ტ. I — 1936, ტ. II — 1948).

1. ძველი ქართული სახიობის წარმომსახველი ძეგლი

ხუმარკახმული ნაკვეთები ამ სატირიკულ-ფილოსოფიური ნაწარმოებისა უაღრესად სა-

ხიობურია. არა მარტო დაპირისპირებულია ჯანა-ჯუხათ, დაქოჩვრითა და წვერის გლეჯით, არამედ კრიალოსანივით ასხმულ გაბაასე-ბათა სიმწყობრით და ხუმარბასრობის პილპილმოყრილი სიცხარით. გარდა იმისა, რომ „ხუმარსწავლას“ თავში უდგას სიცილი და სიბრძნე მთავარ მოქმედის იოანე ბერისა, მდაბიოთა წრიდან გამოტყვევნილია ენადგაკრეფილი ხუმარა ზურაბა, რომლის ქირადვა, კიცხვა და კილვა ხალხურობის მაღლით ანათებს, თავაწყვეტილი სიანციით იკლებს ნახუნტრუცევსა და ნაფუნდრუცევს, ამ საოცარ ქმნილებას. თითქოს ესეც არ იყოს საკმარისი და, იოანე ბატონიშვილს, თავის „ხუმარსწავლა“-ში, მოქმედ პირებად შემოჰყავს მეტერამეტე საუკუნის ქართული სახიობისა და თეატრის მთელი დღა: მამამთავარი იმ დროის სახილველისა — თვით გიორგი ავალიშვილი, დრამატურგი, ტრაგედია „ოფილენია“-ს ავტორი დავით ჩოლოყაშვილი — „მხიარული მოხუმარი და უცხო პიტიკოსი“, სასკოლო დრამის გამრიგე, თელავის სემინარიის რექტორი დავით ალექსი-მესხიშვილი — „ხუმარად, მსახარა ფილოსოფოსად“ სახელდებულ, სასახლის კარის ბერიკა-მსახარა ოთარ ნორიელი, ხუმარი იარალი, მეფის საზანდარი და ენამაკვილაკად მომღერალი საიათნოვა და არც ხუმარსახილველში წილდებული ჰაბუა ორბელიანი, აშული ალავერდა და მეტეირი კიპიაშვილი არიან დავიწყებულნი.

იოანე ბატონიშვილის „ხუმარსწავლა“ სრულიად არ არის იმიერ და ამიერ მხარეთა კარჩაკეტილ შეზღუდული, მისი ხუმარები ლიხის უღელტეხილზე გადი-გადმოდიან. გორელი ზურაბი და ოდიშელი ფუჟერო, ერთიანი ქართული სახელმწიფოს კონცეფციის შესაბამისად, სრულიად საქართველოს მოკიცხართა ხარისხში არიან აყვანილი. უფრო მეტიც, ხუმარსწავლა საერთაშორისო განფენილობაშია მოაზრებული, რაკი ხუმარბასრობაში დასავლეთ-ევროპელი პატრი ანდრია, პრუსიელი იოსებ იაკოლიჩი, სომეხი ვართაპეტი და აზერბაიჯანელი მოლა არიან მომზობილნი.

იოანე ბატონიშვილის „ხუმარსწავლა“ მრავალსაუკუნოვანი ქართული სახიობის შემაჯამებელ ძეგლად უნდა ჩაითვალოს. ამ ნაწარმოებში ასახულია ქართული სახილველის

5. „საბუთო ხელოვნება“ № 11, 1984 წ.



ტრადიცია, XVIII და XIX საუკუნეთა მიჯნის თანადროული სახიობის ვითარება და მისი თეორიული გააზრება.

იოანე ბატონიშვილი თავის „ხუმარსწავლა“-ში მოქცეული პოეტიკით დრამატიკებრი მოლოქეუმების ეანრებად მიიჩნევს: „ტრადელიათა ანუ საგლოველთა ხმათა, ანუ შაი-

რთა, კომედიათა, ანუ აზრთა წარმოდგინებათა და სხვათაცა თიატრულთა თხზულებათა“. ავტორი უქველესი ტრადიციის თანხმობით, ტრადედიის არსს და წარმომავლობას მიცვალეზლის კულტსა და გლოვა-მწუხარებასთან აკავშირებს. გავიხსენოთ ტრაგიკოსის უქველესი ქართული ტერმინი და მისი განმარტებანი: „მოსაწევართმეტყება და უწოდებენ ტრაგიკულთა ფილოსოფოსთა“ და „მგოსანი-გლოვისანი“. მსგავსი თეორია ტრადედიის წარმომავლობისა, დასავლეთ ევროპაში, ჩვენი საუკუნის დასაწყისში იჩენს თავს (უ. რიჩუეი, პ. ნილსონი). „აზრთა წარმოდგინების“ ქანრი ჯ უნდა მიგვანიშნებდეს ქართულ სახიობაში კომედიურის ერთ-ერთ თავისებურებაზე, როდესაც გაბასებაში, წინა-აღმდეგობათა და შესლა-შემოსლის გამწვავების მოხსნით კმაყოფილდებიან აზრთა გავზიარების ფარული დინების სიამით, სიღრმისეული სულიერი დაძაბვით შვიდი კითხვა-მიგვების სიადარბაისლით. ესეც უნდა ვთქვათ, რომ „ხუმარსწავლა“-ში მუსიკა და ცეკვის ხელოვნება იმ დროის მეცნიერულ დონეზეა წარმოდგენილი.

იოანე ბატონიშვილმა, თავის ხუმარენციკლოპედიაში, ადგილი გაუჩინა მეთვრამეტე საუკუნის სამეფო სასახლის კარის ნაგებობათა ერთობლიობაში შემავალ სასახიობო პალატებს. სასახიობო ხუროთმოძღვრების ეს აღწერილობანი კ. კეკელიძემ ცალკე გამოაქვეყნა თავისი „ეტიუდების“ პირველ წიგნში: „აქვნდა მეფესა ორი დიდი პალატი. ერთი სალხინო პალატი იყო წითლითა ფარჩითა ანუ ხვერდითა მიკრული სრულიად ჰერგვერდებითა და შუაზე ჰერში ეკრა შვი

ჯვარი ფარჩისავე და ესე იყო ნიშანი რომელ ლხინში მყოფთა პარტეზუდითა მისით მოეგონებინათ სიკვდილი და უჯეროდ არ განცხრომილიყვნენ. ხოლო საგლოველი პალატი იყო ესეთვე შავით მოქრული ხვერდით, თუ სადა ფარჩით და ჰერსაშუალ ეკრა ჯვარი წითელი ფარჩისა მომასწავებელი შემხედველთათვის, რომემწუხარებასა შეუდგებიან მხიარულება... დამით ინუგეშებენ მგლოვიარენი“. ამით საშუალეუბა ვკვძლევა წარმოდგინოთ და წარმოვსახოთ კედელურე, როგორც სალხინო სახიობისა, ასევე მოსაწვევარმეტყებეთა, გლოვის მგოსნობის კერაც; აი, თურმე, რა სცენოგრაფიულ ვითარებაში ქმედობდა მესახიეთა დასი მაჩაბლისა; აი, თურმე, სად „იყო და არა იყო რა“ ხუმარსახილველი და ფხსად ესხმოდა ხუმარბასრობას და მერმე ვისას? — ჩამოდექით და გზა მიეცით მათი მეფობის დიდებულების, სრულიად საქართველოს მეფის მსაჯულს მუტუბატე ორბელიანს. მას ასე, ამ სიტყვით ახასიათებს „ხუმარსწავლის“ ავტორი: „კაცი შესახედავად მსგავსი ესოპესი... პაექრობასა შინა მარჯვე და პასუხისა მიმგები.. ესე იყო მეფეთაგან მიჩნეული, რომელიცა შეაქცევდის ხუმარსიტყვაობითა, რომლის ანეგლოტნი მრავალნი, მისგან ნათქვამი უწყყამი ქართველთა“. მუტელი ალბათ ორთავ ხელით ეჭირა, ხუმარპალატას ეზოპის სახის მქონე მუხეზუმარკუბატეი, რომ ხმას ამოიღებდა. რა ქირქილხითხითში უნდა ჩაძირულიყო მთელი სასახლის კარი თუკი ელისაბედ ბარათაშვილი „სიტყვა მარჯვე მოხუმარი და ხმათა მთქმელი შესაქცევად მრავალთა“ თავს გამოიღებდა. ხუმრობა საქმე იყო, ერთი მეორეზე უარესად მოხუმარ-მემასხარე მაჩაბელი და ოთარ ნორიელი, სიათნოვა და იარალი სიცალით ჰერს რომ აყრიდნენ და იქ აკრულშავადშავი ჯვარიც, რომ ჩაბუქრდებოდა:

იხარქ ჰერო.
მოკვდი მტერო!
მკენებოდე, მკვდებოდე,
ვერადერს გვჩიებოდე.

მაშინ გენახათ გადაფიჩინებული უდიდებულესობის „მახუმრ-მამასხარო, მაინ-მახარხარო!“

ხუმრობა არც ცარიელი მასხრობაა და ესეც ნუ დაგვაფიწყებდა, რომ იოანე ბატონი



ნიშვილი გიჟად მიჩნეულ ხუმარას გამოსარჩლებით დაწერილ „ხუმარსწავლას“ თითქმის ორი ათეული წლის სიცოცხლე და შრომა შეალია, რადგანაც მისთვის ხუმარ-შაირობაც იყო „სიბრძნის ერთი დარგი“ და „ხუმარსწავლაში“ უთუოდ ჩატყმული ჰქონდა სიბრძნე სიცრუისა. ავი შალვა ნუცუბიძემ „ქართული ფილოსოფიის ისტორიის“ მეორე ტომში „ხუმარსწავლის“ ზოგად მიმოხილვას და ანალიზს მეთორმეტე თავი (გვ. გვ. 387—445) სრულად მიუძღვნა.

„სიბრძნე სიცრუისა“ — ეს მცნება ქართულ სახიობას ძვალ-რბილში ჰქონდა გამჭდარი. ავი სალხინო და გლოვის პალატათა მორთულ-მოკაზმულობა (თუ „სცენოგრაფია“ — ანტიკური ხანის მკვდრითი აღმდგარი, ამაღლებული ტერმინით რომ ვთქვათ) ფილოსოფიურად არის მოაზრებული, სიკვდილ-სიცოცხლის შეპირისპირებით, ადამიანთა „უჭეროდ განცხრომისაგან“ და „უჭეროდ გლოვა-კაეშნისაგან“ ასარიდებლად. და მერე ვინ იტყვის, რომ ქართულ თეატრალურ-დეკორაციულ მხატვრობას, დასაბამითვე, არ შესწევდა სიბრძნე მხატვრული სახიერებისა.

2. სათაშრისათვის

მეცხრამეტე საუკუნის პირველი ათეული წლების ინტელიგენციის თავზე წისკვილის ქვა არ დატრიალებულა, თორემ რა არ გააღებდა. და რა გასაკვირველია, რომ იოანე ბატონიშვილის ნაწარმოების ავტორობაც კი ერთ დროს საცილობელი იყო, სახელწოდება კი ამ ქმნილებისა დღესაც აღსადგენდასადგენია. „კალმასობა“ ამ ხუმართხრობას ავტორის ნებისა და სურვილის წინააღმდეგ ეწოდა. როგორც ცნობილია, ავტორისეული ტექსტის დამაბოლოებელ ანდერძში ნათქვამია: „დასრულდა წიგნი ესე ხუმი არს წყაღე წელსა 1828-სა თვისა ივნისსა 30-სა სანკ-პეტერბურლსა შინა“. მაგრამ ახლა ვიკითხოთ ამ ბედშავი ანდერძნამაგის თავგადასავალი. კორნელი კეკელიძე და ალექსანდრე ბარამიძე, რომელთა შრომა და ღვაწლი ამ დიდებული წიგნის ხელნაწერების ცნობაში მოყვანისა, ტექსტოლოგიური დამუშავებისა და, ხელახლა, თანამედროვე მეცნიერულ დონეზე გამოცემის დარგში დიდი მადლიერების გრძნობით არის მოსახსენებელი, დიხაც, არ იყვნენ კმა-

ყოფილნი, რომ ეს თხზულება წინა გამოცემელთაგან „კალმასობად“ იყო დასაფრთხილებული. მათი გამორკვევით, ასეთი სახელი ავტორს არ მიუცია თავისი თხზულებისათვის, ის მას უწოდებდა „ხუმარსწავლას“... ასეთი სახელი უფრო შეეფერება თხზულებასო. ამ მართებული დასკვნის შემდეგ მოსალოდნელი იყო, რომ ავტორის ანდერძისადა კვალობაზე, „ხუმარსწავლა“ შეცვლიდა უკანონოდ შერქმეულ „კალმასობას“. კ. კეკელიძემ და ალ. ბარამიძემ ტრადიციული სათაურის დატოვება არჩიეს და თანაც, მეორე ტომის გამოცემისას, ნაწარმოების დამაბოლოებელი ანდერძი (თხზულების ნამდვილი სახელწოდების „ხუმარსწავლის“ მომხსენებელი) ტექსტიდან სრულიად ამოიღეს და აღარ გამოაქვეყნეს. ეს კი, თითქოს, თანამიმდევრული იყო. მართლაცდა, თუკი ნაწარმოებს შეცვლილ სახელწოდებას დავუტოვებდით, ავტორისეული, ამის უარყოფელი მოწმობა რაღა მოსატანი იქნებოდა?! ისტორიკოსმა ვარლამ დონდუამ, იოანე ბატონიშვილის ამ ნაწარმოების შესწავლით, რუსულ ენაზე თარგმნით და კომენტირებული გამოცემით, დიდად იღვაწა; მან, ავტორისეული ტექსტიდან დაბეჭდა და გამოაქვეყნა ის ადგილი, სადაც ნაწარმოების სახელწოდებად „ხუმარსწავლა“ არის დასახელებული, მაგრამ, წინააღმდეგ ავტორის ნებისა, ისევე შეცვლილი სათაურით („კალმასობა“) მიაწოდა მკითხველს იმ მოსაზრებით, რომ, თითქოს, ავტორისეული „ხუმარსწავლა“ წიგნის გაუხამების მომასწავებელი იქნებოდაო. ვ. დონდუას ეს განცხადება კიდევ უფრო განავრცო და გააღრმავა მკვლევარმა გ. მიქაძემ: „ხუმარსწავლა“ — ასეთი დასათაურება ერთგვარად დაამკირებს ამ წიგნის მნიშვნელობას, დარღვილს წიგნის დიდად სერიოზულ მიზანს. ამასთან სათაური „ხუმარსწავლა“ სავსებით ვერ გამოხატავს და არ შეესაბამება თხზულების ფრიად ვრცელსა და მრავალფეროვან ნაწილს“-ო.

შალვა ნუცუბიძემ სრულიადაც არ თვლიდა, რომ „ხუმარსწავლა“ ქართული ფილოსოფიური აზროვნების შემაჯამებელი ძეგლისათვის შეუფერებელი იყო და ამ ნაწარმოებს, ტრადიციულ სათაურად დადგინდითან ერთად, მის ავტორისეულ სათაურს ასა-

ხელდება: „კალმასობის“ ანუ „ხუნარსწავ-
ლის“ ზოგადი მიმოხილვა“.

იქნებ უჩვეულოა და გაუგონარი მხატვ-
რულ-სატირიკული და ენციკლოპედიურის
შეუღლება, ერთ ნაწარმოებში შერწყმა? მაგ-
რამ სინამდვილეში ხომ ასეთი ენციკლოპედი-
ებიც იყო გავრცელებული და დიდად მოწო-
ნებულიც: მაგალითად, პიერ ბეილის (1647—
1706) „ისტორიული და კრიტიკული ლექსი-
კონი“, რომელიც გამოირჩეოდა თავისი
ცოცხალი, ნათელი მეტყველებით, ათეისტური
მგესლავი ირონიით. ამ ლექსიკონში ცალკეუ-
ლი ადგილები (პაპების ისტორია, ამა თუ იმ
პაპის ბიოგრაფია) ვაღმოცემული იყო პი-
კანტური თხრობით. ენციკლოპედიებისათ-
ვის არც ისეთი დასათაურებანი იყო იშვია-
თი, რომ იოანე ბატონიშვილის ნაწარმოების
დასათაურება — „ხუმარსწავლა“ უხამსობის
მომასწავებლად, ნაწარმოების დამამკიცრებ-
ლად მიგვეჩნია. 1712—1792 წლებში, ლა-
იფციკოში რამდენჯერმე გამოიცა ენციკლო-
პედია სათაურით „Curioses und reales Natur
- Kunst - Berg - Gewerbe - und Hande -
lungs - Lexicon“.

პირდაპირ საოცარია, ვაჭვეყნებთ იოანე ბა-
ტონიშვილის წიგნის იმ ნაწილს, რაც მხატ-
ვრულ-ხუმრობითია. უმეტესწილად აღარ
ვებუძვით იმ ნაწილს, სადაც მეცნიერული
ცოდნა და, ამასთანავე, შეუფერებლად
მიგვაჩნია ავტორისეული „ხუმარსწავლა“. იმ
ნაწილისათვის, რაც კ. კეკელიძემ და ალ. ბა-
რამიძემ შეარჩიეს, თვით მათი შეხედულებ-
ებით, ხომ „ხუმარსწავლა“ ზუზვივ ზედგა-
მოჭრილი სათაურია. ყოველივე ამისდა მიხედ-
ვით და ჩემი მოკრძალებული შეხედულებით,
დროა იოანე ბატონიშვილის წიგნს ავტო-
რისეული სათაური **ხუ-
მარსწავლა** დაუბრუნ-
დეს.

3. იოანე ბატონიშვილი და სახიობა

იოანე ბატონიშვილმა —
განმანათლებელ-ენციკლოპე-
დისტმა, სატირიკოსმა მწე-
რალმა, მეფე გიორგი მეთორ-
მეტის ძემ, 1799, თავის მა-
მას სამეფოში ნავარაუდევ
გარდაქმნათა თაობაზე მოხ-
სენება წარუდგინა. მისი აზ-
რით, „უნდა იბეჭდებოდეს

გაზეთი თვეში ორჯერ“, უნდა შეიქმნას განათ-
ლების გამძლოლი „სახელო“ (დაწესებულება),
რომელსაც, ვარდა სკოლებსა, ^{მეცნიერებ-}
სტამბის საქმე. სამეფო სასახლის კარის
„სახეიმო შემთხვეულობათა“ და სახალხო
დღესასწაულების, დადგანილი წესით ჩატა-
რებას, იოანე ბატონიშვილი საგულდაგუ-
ლოდ ეკიდება: „იყოს ეგრეთვე ცერემონი-
ის უფროსი, რომლის ქამსა დღესასწაულე-
ბისა, შეყრილობებისა და ელჩების მიღები-
სასა ეს მისცემდეს განკარგულებას თავის-
თავის დროს შესაფერისად. აგრეთვე იყ-
უნნ ნასაღიზე და ამათ ჰყვანდეს უფროსი.
ესენი რიგზე დააყენებდენ მაყურებელთა
ხალხთა დროსა მეკლმისა, დღესასწაულე-
ბისა და ქორწინებისასა და სხვათა სათამა-
შოთა შეკრებილებისასა, რომე უბრალოდ
ჩხუბი და უწესობა არა მოხდეს-რა, ესენი
შეიპყრობდნენ ამგვარში ავად მომქცეთ
და მოჩხუბართ“.

მსგავსად ვახტანგ IV-ის „დასტურ-
ლამალი“-სა, საზანდარბაშისა, იოანე ბა-
ტონიშვილის „სკულდება“-ში ნავარაუდევია
სახიობის, მუსიკის გამრიგე „სახელო“, რო-
მელსაც სათავეში უნდა დაუდგეს „საზანდ-
რების უფროსი“. მის ხელქვეშ უნდა იყოს
„ქალაქის ზურნა, ნალარა და სხვ. რაც გასა-
ყიდი საქრავი გამოვა და აგრეთვე სხვა ქვეყ-
ნიდან მოსულნი საზანდრები ამის დაკითხ-
ვით იყვნენ, აგრეთვე შინაურნი“.

სასახლის კარის „მეკლიში“ (საზეიმო ნა-
დიობა), რასაკვირველია, სახიობას, ხუმარ-
სახილველსაც წოიოვდა, რაც ეკლესიუ-
რის ანგარიშგაწევით რამდენიმედ იზღუდე-
ბოდა. თუკი მეკლიშს მოწვეული სამღვდე-
ლო კრებული ესწრებოდა, ამისდა შესაბამი-
სად „იოანე ბატონიშვილის „სკულდება“-
ში ნათქვამია: „რაოდენ გზის მოიწვევდნენ
სამღვდელოთა... მაშინ იყვნენ მგალობელნი
და არა მოსაკრავენი“. ცხადია, მოხუმარებს
ამ დროს არ გააქაჰანებდნენ. აკი სიცილი-
სათვის და „უჩვერო განცხრომისათვის“ თქმუ-
ლა ეფერებ ასურის მიერ: „პირველი მონო-
ზანისა სულისა ოხრებაჲ სიცილი და გან-
ცხრომა არის... სიცილმან და განცხრომამან
წარწყმიდოს სული... სიცილმან წარწყმიდის
ნეტარებაჲ“.

ერთი სიტყვით, იოანე ბატონიშვილის
„სკულდება“ ერეკლე მეფის დროის სანა-
ხაობრივი კულტურის თაობაზე არსებულ მა-





სალებს მნიშვნელოვან წილად ავსებს და თვით მის ავტორს წარმოგიდგენს მშობლიური კულტურის წინსვლისათვის თავდადებულ, პროგრესულ, განმანათლებელ მოღვაწედ.

იოანე ბატონიშვილია შეადგინა სხვადასხვა სახის ენციკლოპედიური ლექსიკონები. ლილი ქუთათელიძის მიერ, იოანე ბატონიშვილის ლექსიკოგრაფიული შრომები შესწავლილი და გამოცემულია „ხუმარსწავლა“-სთან დაკავშირებით. იოანე ბატონიშვილის ლექსიკოგრაფიული წილგაწილად ყურადღებას იქცევს თეატრალურ ცნებათა განმარტებანი:

კამედია — ბერძული თეატრის სიმღერა არს, აგრეთვე დაბებსა შინა გლხთა სიმღერა,

ტრადედია — არს ბერძული, ნიშნავს თხის კიკინივით შემსგავსებულს სიმღერას სამწუხაროსასა.

იოანე ბატონიშვილი კომედიას ბერძნულ თეატრს მიაკუთვნებს და მას ათანაბრებს დაბების მიწათმოქმედთა შემოქმედებასთან. ალბათ, ამითაც უნდა ავსხნათ მისი ყურადღება და ინტერესი ყმაგლეხობის წრიდან გამოსული იოთარ ნორიელის ხუმარსწავლაში აღმნიშნული.

ტრაგედიის განმარტებაში არის ცდა ეტიმოლოგიური ახსნა მოენახოს სიტყვის პირველ ნაწილს „ტრაგოს“-ს; თითქოს იოანე ბატონიშვილი ემყარება არისტოტელეს მითითებას ტრაგედიის სატირული დრამიდან წარმომავლობაზე, მაგრამ ამასთანავე ხაზგასმულია, რომ ეს სატირული (თხის ტყავით მოსილი სატირთა) სიმღერა სამწუხაროა. „ხუმარსწავლა“-შიაც ხომ ნიშანდობლივია ტრადედიითა პარალელად „საგლოველთა ხმათა“ დასახელება. ალბათ, იოანე ბატონიშვილი ფიქრობდა, რომ სალხინო (კომედია) და საგლოველი (ტრადედია) სიმღერის საწყისი საერთო წყაროდან მომდინარეობს და განვითარების მდინარეში მოხდა მათი განსხვავებულ ქანრებად ჩამოყალიბება.

თუ კომედია „ხუმარსწავლის“ მიხედვით განხილვება, როგორც „აზრთა წარმოდგინება“, მაშინ შესაძლებელია თვით „ხუმარსწავლაც“, მთელი რიგი ნაკვეთებით თავისი უპირატესი დიאלოგიური წყობით და ხუმრობათა ქმედობით, დრამატიზმის ქარ-

ბად გამოყენების მაგალითად მივიჩნიოთ. „ხუმარსწავლის“ ავტორი ხუმარპოეზიის ცალკე დარგად გამოყოფს და ამგვარად განასიითებს: „სახუმარებელთა ლექსებთა წარმოგიდგენს ჩვენ საგანსა საცინელსა სახელსა შინა შენიშვნისასა, ვიზუდაც აღშენებულ იქნების ეს ლექსი“. იოანე ბატონიშვილი არც XVIII საუკუნის ასნაფის (ამქობის) დღესასწაულებს იგიწყებს, „ხუმარსწავლა“-ში აქლემკაცობას აღწერს: „გაიკეთებდნენ აქლემის მსგავსად ფარდაგებს და ორნი კაცი შეუდგებოდნენ ქვემო, მსგავსად აქლემებისა იხილვებოდა და ესენიცა ზურნა-დაფასა ზედა უცხოოდ ითამაშებდნენ და გაქცევაში ემსგავსებოდნენ აქლემთა“. და რა საინტერესოა, რომ აქლემკაცობა დღემდე შეინახული აღმოჩნდა მესხეთის სოფელ უღეში (ადიგენის რაიონი), ბოლო დრომდე აქლემკაცობას ბერკაობაში ასრულებდნენ კასპის რაიონის სოფ. ბარნაბიანთკარში და, გ. ჯაოშვილის ჩანაწერის მიხედვით, ქარელის რაიონის სოფელგზშიაც.

„ხუმარსწავლა“-ში ასკეტური სულისკვეთების წარმომსახველი იპოვიაკონი იოანე ისეთ ვითარებაშია მოქცეული, რომ ზოგჯერ მონადირეებთან ხმაშეწყობით მღერის და საცეკვაოდაც ხელგაშლილია, რაც შუბრიან ბერებს აბეჯინებს სახელმოხვეჭილ მქადაგებელს ნიშნის მოგებით შეუძახონ: — „აი, რომ დახვალ თეატრსა და მაშკარათშია“. ეს გარემოებაც სინამდვილის მხატვრული ასახვაა და არც გაძნელება „ხუმარსწავლის“ მთავარდიკონის პარალელ ტიპებად ცხოვრებისეული სინამდვილიდან დაგვესახელება სახიზობის მოყვარე მღვდელმთავრები ხუცები და საეკლესიონი: დოსითეოს არქიელი, ქეშოშ-დარდიმანდ ხუცესი, სემინარიის რექტორი დავით ალექსი-მესხიშვილი, მღვდელი ოქროპირ წერეთელი.

იოანე ბატონიშვილის „ხუმარსწავლა“-ში ქართული ხალხური სანახაობრივი კულტურის მაქისცემა იგრძნობა, დღესასწაულებრივი სიხალისე, ბერკული ტყაოსნობის თავზე ხელაღებული შემართება, ცემა-ტყემა, დაქოჩხრა, წვერის-გლეჯა და, რასაკვირველია, პილწისტყვაობაც... და თავაწყვეტილი მამხილებელი სიცილი. „ხუმარსწავლა“ ძველ-თაძველი ტრადიციის გამგრძელებელია. დავით გურამიშვილს უთქვამს:

რაც მე მოგიხარო,
შენ მით გამახარო,
მახურ-მამხარო,
მაცინ-მახარარო.

აქი „ხუმარსწავლა“ სიცილ-ხარხარის აღმგზნება ვაბასებათა მიტევე-მოტევეებით, იგავებითა და არაკებით; ეს ისეთი ფართო მასშტაბის ნაწარმოებია, რომ აუცილებელია მისი მსოფლიო სანახაობრივი კულტურის შექმნე მისი წაითხზვა და კვლევა-ძიება. ეს იმიტაც არის გაპირობებული, რომ ამ ნაწარმოების გმირთა სივრცეში მოძრაობა ქართლ-კახეთსა, იმერეთსა, რაჭა-ლეჩხუმსა, გურიასა, სამეგრელოსა და შექმდეგ — საქართველოს საზღვრებს გარეთაც, სომხეთსა და რუსეთში არის წარმოსახული. ამის მიდევენებით კვლევის გაშლა ახლის გამგნებ ანალოგიებს აღძრავს თუკი მოხმობილი იქნებიან ძერონდას „მიმიამბები“, ლუკიანეს დიალოგები, აპულეის „მეტამორფოზები“, რაბლეს „გარგანტუა და პანტაგრუელი“, სერვანტესის „დონ კიხოტ ლამანჩელი“, გოგოლის „მკედარი სულები“, თეკერის „ამაოების ბაზარი“, შარლ დე კოსტერის „ულენშპიგელის ლეგენდა“ და, რასაკვირველია, შექსპირის ტრაგედიების გმირები და ხუმარები.

ოთანე ბატონიშვილის „ხუმარსწავლა“ მსოფლიოს სატირიკოსთა ნაწარმოებებს ეხმიანება თავისი სტრუქტურით — სასახიობო დიალოგიური წყობით, სამოგზაურო ეპიქით, განმანათლებლური, კაცთმოყვარული სულისკვეთებით, რეალისტური წარმოსახვის კულტურით, მამულიშვილური გზნებით და ავკაცობის დამჯანბნებელი სიცილით.

4. ხუმარჰმელობა ზოგადად

„ხუმარსწავლის“ ხუმრობანა საკაცობრიო მასშტაბურობის და ლეიძღეროვნულის ამოცნობის მიმართებით უნდა იყოს განხილული. ამ მხრივ საყურადღებო და მნიშვნელოვანია ჯაბა იოსელიანის ძიებანი ქართულ კომედიონი ხუმარის (მასხარას) ნიღაბისათვის. ხუმრობა და ხუმარი, მასხრობა და ბასრობა, არა გამოხაკლისად, არამედ ჩვეულებრივ საჭიროებისამებრ სახელმწიფოებრივი ურთიერთობის, წინააღმდეგობის და ბრძოლის იარაღად ყოფილა გამოყენებული. ხუმარი მარტოოდენ ბუხართან მიფიცებულ მონადიმეთა „სალოლობოდ, ამხანაგთა სათრეველად“ ან „საბოზყურო“ პილწსიტყვაობისა-

თვის როდი იყო მოცილილი. მისი სიცილი ზოგჯერ სამეფო გვირგვინებსა და მუქთახორათა თავსა ზედა მენთაცემად იყო და ვაიშვევლებელიც.

ახალი წელთაღრიცხვის მეორე საუკუნის დასაწყისში რომის იმპერატორი ადრიანე, ისტორიკოს ელიუს სპარტიანუსის ცნობით, სხვა მეფეებთან შედარებით, ყველაზე ძვირფას და უმეტეს საჩუქრებს იბერიის მეფე ფარსმანს უგზავნიდა. ერთგვლ სხვა საჩუქრებთან ერთად სპილო გამოუგზავნა. ფარსმანმა, იმჯერად მაინც, უარი თქვა იმპერატორის ხლებოდა და უარის შესამსუბუქებლად, სხვა საჩუქრებთან ერთად სამასი ოქროქსოვილი მოსახსამი უძღვნა; რომის გაჯერებულმა იმპერატორმა იბერთა მეფის საჩუქრების გასამასხარაველად (დასაცინად) იმ ოქრონქსული მოსახსამი სამასი დამნაშავე გამოიყვანა ცირკის საბოილეზე („ადრიანეს ცხოვრება“ XXI, 13; ალ. გამყრელიძე ახლადმოქნილი ლათინური წარწერა ფარსმან მეფისა, „წერილები“, თბილისი, 1982, გვ. 157). როცა ურთიერთობა გამოკეთდა, იბერთა მეფე ფარსმანი რომში ჩავიდა დიდ ამალით; ანტონიუსმა, ისტორიკოს დიონ კასიოსის ცნობით, ნება დართო მას კაპიტოლიუმში მსხვერპლი შეეწირა, ბედონის ტაძარში ფარსმან მეფის ცენიანი ქანდაკება დაადგმევინა და მისი ძისა და სხვა შექურვილ წარჩინებულ იბერთა ვარჯიშობას უცქირა (იქვე). გამასხარავება — ქება-ღიღებით შეიცვალა.

ხუმარჰმელობის წამოსაჩენად ესეც გავიხსენოთ. — მეშვიდე საუკუნის დასაწყისში, ბიზანტიელების და ხაზარების ლაშქარში რომ თბილისს ალყა შემოარტყა, ციხიდან ქართველებმა, თოჯინების თამაშით, იმპერატორს ერაკლედ და ჯიბლუ ხაკანი სასაცილოდ აიგდეს და ამასხარავეს (დ. ჯანელიძე, ქართული თეატრის ხალხური საწყისებო, 1948, გვ. 479—494). ისე რომ, ხუმრობა და ხუმარი არც ისეთი სახუმარო რამ არის, როგორც ეს ერთი შეხედვით შეიძლება წარმოვიდგინოთ.

სულხან-საბა ორბელიანის განმარტებით „ხუმრობა — წყლიანობაა, ესე არს სიტყვეთილი და გამაცინებელი კაცთა“. ამ განსაზღვრებაში ხუმრობის სამი ნიშანთვისება ხაზგასმული, — ა) ხუმრობა — კაზმულ სიტყვაობაა; ბ) ხუმრობა — ბორბტებას



თან არის დაპირისპირებული, სიკეთისაკენ არის მიქცეული, საზოგადოებისთვის კეთილმოსურნეა; ბ) ხუმრობა არა ერთის, არამედ მრავალთა კაცთა გამაცინებელია; ხუმარი, კეთილისათვის აღძრული სიცილით, კარგ ხასიათზე მოიყვანს, ოპტიმისტური სულისკვეთებით ამალღებს მსმენელებს.

ხუმარი რომ სასაცილოდ აივადებს ვინმეს ეს იქნება გაკიცხვა („განკიცხული — საცინლად ავადებული“). კიცხვა — ქირდად ავადება, გაქირდვია ე. ი. ავანი თუ მეავანი განკიცხვის შუბზეა წამოგებული, ისეთი რამ არის მასში შენიშნული და ცხადყოფილი, რაც სიცილს იწვევს. ხუმარი — მოკიცხარია, გამქირდავია. ხუმარი (არაბულიდან „ხუმარ“ არის) და, ალბათ არაბების ბატონობის ხანაში (მე-7—8 საუკუნეებში) არის ჩვენს ენაში მიღებული და გაქართულებული. ძველი ქართულით ხმარებაში უნდა ყოფილიყო „მოკიცხარი“, „მემღერე“ (ძველი ქართულით „მოკიცხეს“ პარალელურია „ემღერდეს“). საინტერესოა, რომ ფშავში მამაკაცის სახელია — „ხუმარა“. გვარებიც არის: „ხუმარაშვილი“ (ხუმერაშვილი), „ხუმარაძე“.

იქნებ რაღაც სხვაობაც არსებობდა „მემღერესა“, „მოკიცხარსა“ და „ხუმარსა“ შორის. საეულისხმოა, რომ სამთავეს სახიობის შემსრულებლად მიიჩნევდნენ. ექვთიმე ათონელის თარგმნილ ძეგლში იკითხება: „სახიობა... საქმე არს მემღერთა, მოკიცხართა და ხუმართა“. თუ მათ შორის სხვაობა არ ყოფილიყო, მთარგმნელს რა ძალა ადგა ერთი რამ სამი სახელწოდებით მოეხსენებია?!

ხუმრობა საზოგადოებრივად იმდენად დიდი მნიშვნელობისა იყო, რომ სწავლა-აღზრდის სისტემა, სხვა დარგებთან ერთად, ხუმრობის შესწავლასაც გულისხმობდა. „რუსულდანიან“—ში ხუმარ-მასწავლებელი იტყვის: „ხელმწიფე ამაყოლებდა ყმაწვილთა კაცთა და ისწავლეს ჩემგან ზოგი რამ მეკლიოშზე გამოსადეგი, ლხინის საფერი ლექსთა თქმა, შაირთა შეწყობა ზმა და ხუმრობა“. ეს ხუმარ-მასწავლებელი ერთ-ერთი თავისი შევირდის წარმატებას ასე ახასიათებს: „წლიისა რომ გათავდა, ასე ეკ გახდა სიმღერისა, საკარვისა, ხუმრობისა, ხმისა არა აკლდა რა“—ო. თვით „ხუმარსწავლის“ ავტორს ხუმარ-მასწავლებლად ჰყავდა დრამატურგი დავით ჩოლოყაშვილი.

უძველესი დროიდან ხუმარი სახიობის

მოქმედი იყო და იგი სახიობაში მემღერეს, მოკიცხარის, მეოსნის და მროკველის გვერდგვერდ იხსენიებოდა: „განიშორენით მემღერნი, მოკიცხარნი, და ხუმარნი და მეოსანნი

და მროკვალნი...“ არსენ იყალთოელის მიერ თარგმნილი „დიდი სკულის კანონი“ აკანონებდა: „არა უქმს სამღვდელთა მწყობრსა თანა აღრიცხულსა ვისმე ანუ მონაზონსა მისვლამ იპოვრომად ანუ ხუმრობათა სახიობათა ხილვამ“. მეექვსე კრების აქტების ქართულ თარგმანში იკითხება: „სახიობად მშველაობითად, ხუმრობად სახელდებულთა მათ ხილვთასა, ნადირობასა და როკვასა მგოსანთასა არა უქამს ხედვამ“.

სახიობად მშველაობითად, (სულხან-საბა) მიერ „ზუელვის“, „მზუელავის“ გამმარტენით არის, „მოკიცხართავან სხვის მსგავსად საუბარი, სხვასავით სლვა და სიცილი და მისთანანი), ნიშნავს ხუმარქმედობას, რამდენადაც მოკიცხარი იგივე ხუმარაა.

მეთერთმეტე საუკუნეში (1040 წ.), მეფე ბაგრატ მეოთხის თანდასწრებით, ღრტილის კრებაზე შედგა პაექრობა სარწმუნოებრივ საკითხებზე. ქართველთაგან პაექრობაში მონაწილეობდა ექვთიმე გრიძელი, ხოლო სომეხთაგან სოსთენი, რომელმაც სთოვა მეფე ბაგრატ მეოთხეს, რომ მას ბრძანება გაეცა, დამარცხებული მოპაექრე გაეშიშვლებით და ისე გაეყვანათ სასახლიდან. ამაზე ბაგრატ მეფემ უპასუხა: „არა ვიდრე მე, ჯეროან ჩიხანს საქმე ხუმართა და მახიობელთა“. ამისდა მიხედვით, ხუმარი ხშირად არა მარტო ნიღბოსან-ტყაოსნად მონაწილეობდა სახიობაში, არამედ შეიძლება შიშველიც გამოსულიყო. ხუმარი არა მარტო მამაკაცები იყვნენ, არამედ ქალებიც: თუ საკმარისი არ არის „ელისაბედი, ბართაშვილის ცოლი — სიტყვა მარჯვე, მოხუმარი და ზმათა მთქმელი შესაქცევად მრავალთა“, დამატებით დავასახელებთ დადიანის ხუმარა ახალგაზრდა ქალს თამარიას. დადიანს გურიელი ეწვია თავის ამლით. დადიანმა დიდი წვეულება გამართა. გურიელს თან ახლდა მისი ხუმარი ოდილია. დადიანმა თავისი ხუმარა ახალგაზრდა ქალი თამარია მოიხმო და უთხრა: — აბა, გაგვამხიარულე, გურულებს

თავსლავი კი დაასხი, მაგრამ ისე რომ გუ-
რიელს არ აწყენინო. ამას მოჰყვა თამარის
და ოდილის უწმაწურის სიანცით აკლუპუ-
ლი გაშიარება.

გაშიარების კომიზში თავისი იმპროვიზაცი-
ული ოსტატობით, სიტყვის მოჭრის ხელო-
ვნებით და მოურიდეელი ლაგამაყრილი
ბილწსიტყვაობით დიდ მოწონებაში იყო, არა
მარტო სადღესასწაულო მოედნებზე, არამედ
მეფეთა და მთავართა სალხინო დარ-
ბაზებასა, პალატებსა და „სახლსა სათამაშოსა
შინა“.

5. სამეფო სასახლის კარის ხუმარი ოთარ ნორიელი

იოანე ბატონიშვილის „ხუმარსწავლა“-ში
ერეკლე მეფის სასახლის კარის ხუმარი ოთ-
არ ნორიელი არის გამოყვანილი. ნორიელს
მას ვუწოდებთ მისი მუდმივი ადგილ-საც-
ხოვრისის მიხედვით.

„ხუმარსწავლა“-ში ოთარის დახასია-
თება მრავალმხრივია და მრავალმნიშვნელო-
ვანი. მისი ხუმრობა ნაჩვენები და წარმო-
სახულია შინ და გარეთ: საკუთარ სახლში
და სამეფო სალხინო პალატაში, სოცდაგრის
ქორწილში და სამეგრელოს თავადის ნადი-
მობაზე. ოთარის მასხრობა ნიღბოსნობაც
არის და წვერგაპარსვით გარდასახვაც, ხუ-
მარმეტყველებაც და ხუმარსახიობაც. ოთარ
ნორიელი სამხილებელი სახილველის არის
ხუმაროსტატი. ურჯულოს და უსამართლოს
გამოჭენებას მოხერხებულად უქმნის თავზე
ლაფის დასხმის, გაბახების, გაბიაბრუების
ვითარებას.

გველობანა. ხუმარა ოთარმა ნორიოში
საკალმასოდ მოგზაური ბერი იოანე და მისი
თანმხლები ხუმარა ზურაბი თავის სახლში
მიიწვია. ოთარის მეუღლე „სტუმრია წესი-
სამებრ“ ბერს ფეხსა ბანს. ბერს „აუჩუჩუ-
ნდა დაფარული ასო“. ეს შენიშნა ოთარიმ
და შესძახა: — „დედაკაცო, უშველე გველი
შესძრომია პერანავის ამხანაგში მამა სტუმარ-
სა და ხელით შეიპყარ არ ავნო“. დედაკაც-
მა მსწრაფლად ხელი წაავლო: — „უი რამ
სიდიდე ყოფილა, მიშველე!“ და გამოსწია.
იოანე სიმწარით შესძახებს: — „დედაკაცო,
არ მომგლიჯო. ეგ უკეთური გველი არ არის“.
დედაკაცი წამოხტება, კარში გავარდება.
ზურაბა და ოთარი სიცილით კვდებიან,
ზურაბა იოანე ბერს ამშვიდებს: „ამ ოთარი-

კას ბვერი ხუმრობა უქნია. ნუ შეწუხდებით“.
ყალიო ნკაცობა. სალხინო პალატაში
მეფის სტუმარია დიდგვარიანი კონსტანტინე
მან ყალიონის წევრით პალატაში აქვთ და
მეფე-ბატონი შეაწუხა იმდენად, რომ ე-
ათქმევინა: „ვინც ამას მომარჩენს კარ-
წყალობას უზამო“. ამირეჯიბმა თავის
ხუმარას ოთარს დაასაქმა ამის შეს-
რულება. ოთარმა რაც მოითხოვა ყოველგვ-
არს დაუღალავს. ოთარმა თავზე ხელსახოც
შემოიხეია, ჯამი ცეცხლითა და საკმეველით
თავზე დაადგა და როგორც კი ყიზილბაშმა
დაიძახა „ყალიონიო!“ ოთარი საჩქაროდ მი-
ვიდა, ზურგი შეაქცია, ჯოხი ლაჭებში გაყო-
ფილი ყიზილბაშს პირში მისცა. თათარი გა-
ჯავრდა, წამოხტა და კარში გავარდა. მეფეს
დიდად იამა. დაიწყეს სიცილი. ხუმარას ხა-
ლათი უბოძეს. ოთარი სამეფო სასახლის
კარის ხუმარად იქცა.

ვირობანა. მელიქის ძმისწულის ქორ-
წილში, რომელსაც მეფე და ქართველი დი-
დებულები ესწრებოდნენ, ქართველ მგალო-
ბელთა შემდეგ საეკლესიო მგალობლებმა ასე-
თი მაღალი ხმით იწყეს გალობა, რომ ყველამ
მოიწყინა. ოთარმა ეზოდან ვირი შემოიყვან-
ა. მგალობელთა ყვირილით და სანთლებით
გაჩირადნებული დარბაზით შეშინებულმა
ვირმა ისეთი ყროყინი მოართო, რომ მთლად
დაფარა მგალობელთა ხმა. მგალობლებმა კარ-
ში გავარდნენ. შექმნა ხალხმა ბატონმა
მეფემ სიცილი.

მელომე. ერთი მეგრელი თავადის ნა-
დიმზე დადიანმა უთხრა ოთარის: „თუ ისეთ
ხუმრობას იქმ, რომ სასაცილო იყოს კარ-
ცხენს გიბოძებო“. სუფრა რომ გაშალა. მე-
ლომემ ქებათი ღომის ჩამორიგება დაიწყო.
ოთარმა შენიშნა, რომ თავდეს უნიფხვო მე-
ლომე ჰყავდა, მხოლოდ პერანგი ეცვა
გრძლად. რა ოთართან მოვიდა და დიკაკვა,
ოთარმა აიღო მის მიერ დაგებული ცხელ
ღომი „კაკლებში და საჯდომზე ამოუსვა. მე-
ლომე გამწოვდა, ჯერ მაღლა შეხტა, ნიჩაბი
ვილაცას თავში მოხვდა, ქვაბი ღომით თავ-
დაღმართზე დაგორდა და თვითონაც გაფ-
რინდა წყლისათვის“. მაშინ წასკდა სიცილი
დადიანს და სხვებს და თქვეს: „ამისთანა
ხუმრობა არ ქმნილა“.

მაშვალი. ქართლში გადმოსულ იმე-
რელს ერთ-ერთ სოფელში, სადაც წინათ ოთა-
რი ცხოვრობდა, წყაროზე ახალგაზრდა ქა-



ლი მოეწონება. ეს ქალი ოთარის ცოლია. ოთარი იმერელს მაშელად დაუდგება. ქალი-სათვის ტანსაცმელს მოატანინებს, ოც ყურუსაც ფულად გამოართმევს. მერე წვერს გაიპარსავს, აზნაურივით მოირთვება და ცხენოსან მსვლბელთა თანხლებით თავის სახლში მოვა. იმერელი იკითხება: „ეგ ქანთ-ლელო აზნაური ვინ არის, რომ ჩემს დანიშნულთან ასე კანდილაოდ შევიდაო. ეტყვიან ბატონის მსახური აზნაურია და თავის ცოლ-შიელში მოვიდაო. იმერელი თავში ცემას ტრილს რომ მოჰყვება, ოთარი რამდენიმე ასახს და პურს აძლევს, თან არიგებს და-ვდევნე იმ ცრუ ვაჟარს და თუ ვერ ნახო სომეხ ვაჟრებზე იყარე ჯავრო.“

ხუმარი ოთარ ნორიელი ნიღბების საიმპროვიზაციო ხელოვნების ხერხს იყენებს. ბერიები ხომ თავიანთ წარმოდგენებში ზმირად ამა თუ იმ მაყურებელს მოქმედებაში ითრევენდნენ, დასცინოდნენ და ამასხარავენდნენ. ოთარი ნიღბოსან — ჩიბუხკაცად, ან წვერის გაპარსევით და ტანსაცმელის შეცვლით მეფის აზნაურად გადასახიერდება. ეს ხომ ბერიების ნიღბათა შემადგენლობიდან არის. ბერიები ზმირად უსულუო საგნებს (ტაძარს, ზეს, საბჭელს) წარმოადგენდნენ, თავადებს, აზნაურებს, მოსამართლეებსა და ვაჟრებს მასახიერებდნენ და ამხელდნენ. ოთარამ, ჩიბუხკაცის ნიღბით, მეფის უსიამო სტუმარიც გააქცია და თან თამბაქოს მყრალი სუნიც გააქარვა. ოთარის ხუმარქმედობა იმ დღეს ამით არ დამთავრებულა. ოთარის სიტყვით, მეფემ „მიბრძანა, რაც იცოდე მასხრობათ, ყველა გვაჩვენე“. მე მოვეყე და როგორც ვამიგონია, ისე ვიმასხარავე და საკვირველად მოვალხინე. აგერ ოცდახუთი წელია ამ მასხრობაში ვარ; ამა ხელობით ერთი ლუკმა პური ვიშოვნე“ ხუმრობა — ხელობაა, და ოთარი ამ ხელობის ხუმაროსტატია. ხუმრობას ის კი არ წარმოთქვამს, არამედ უჩვენებს, ე. ი. ქმედობით ხუმრობს: ოთარის ხუმრობა ქმედით ხასიათისაა, სახილველია. ოთარი აკი ამბობს: „ხუმრობაში ბერი წარმომიდგენიაო“. მას ნიჭი და ოსტატობა წინაწევს ქმედით ხუმრობაში მოაქციოს „გაატაროს“ თავადთა უსამართლობა და უღირის საქციელი. დადიანიც ხუმრობის ქმედობაზე აქეზებს ოთარს: „თუ გამამხიარულებ დღეს და ასეთს ხუმრობას იქმ რას-მე, საცინელი იყოს, კარგ ცხენს გიბოძებო“.

ამ შემთხვევაშიაც ხუმრობა ისევე ქმედობით არის ნაგულისხმევი. ოთარის მიერ წარმოდგენილზე აკი ამბობენ: „ასეთი ხუმრობა მკნინლოა“.

ხუმარი მახვილსიტყვაობით კი არ მასხრობს, არამედ ხუმრობას „იქმს“, ხუმრობას მოქმედებაში აჩვენებს, ხუმრობას დგამს. ხუმარი სასაცილოდ შერჩეულს ისეთ ვითარებაში აქცევს, რომ მისი ნაკლი სააშკარაოზე გამოაქვს.

ოთარ ნორიელი რეალისტი ხუმარია. ის თავის თანამედროვე, გარემომცველი სინამდვილიდან ჰკრეფს მასალას, ადგენს ხუმრობის სცენარს და გასაოცარი იმპროვიზაციით წარმოადგენს. იონა ბერი ეკითხება ოთარს: „შენი ხუმრობით ხომ არავინ შეგიწუხებია, ან ბატონთან ხუმრობით ხომ არავინ დაგიბეზულბია?“ ოთარი უპასუხებს: „ბატონის მხრიდან თუ უსამართლოდ მინახავს რამე, ან მოხელეებისაგან, ან იასაულეებისაგან ხუმრობაში ბევრი წარმომიდგენია და მიშველია შეწუხებულთათვისო“. აქედან აშკარად ჩანს, რომ ოთარი თვით მეფის უსამართლობის მხილებასაც კი ბედავდა და მის მოხელეებსა და იასაულეების ავკაცობას, აბა როგორ დაინდობდა. მეფის წინაშე მათი მხილება „შეწუხებულთა შველად“ მიაჩნდა და ამით ამაცობდა კიდევ.

ხუმარი ოთარ ნორიელი მოქალაქეობრივი სულისკვეთებით გამოირჩევა. თავის ხელოვნებას უსამართლობის წინააღმდეგ საბრძოლველად იყენებს. ეს კარგად ჩანს მისივე სიტყვიდან: „თუ თავადის მხრიდან მინახავს რამე ან ურთიერ ყოფაქცევა, ან კრივი, ან სხვა უსამართლობა რამე, ისინიც გამიტარებია ხუმრობაში“. ოთარის რეპერტუარში, ცხადია, სალალობელი, გასართობი სცენებიც უნდა ყოფილიყო; ალბათ, ამის მანიშნებელია ოთარის თქმა: „სხვები მრავალი ხუმრობა მიქნია, მოსაწონი და სასაცილო“.

ოთარ ნორიელი სრულიად საქართველოს, აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოს ხუმარი იყო: ის თბილისშიაც, ქართლშიაც და სამეგრელოშიაც ქმედობს. სანამ სასახლის კარის ბერიკა-ხუმარი გახდებოდა, ოთარი ამირეჯიბის ყმა-ხუმარი იყო, შემდეგ ჩანს ის მეფეს გაუთავისუფლებია. ჭარულიდან აყრილა და, თავისი მუღმივი სასპარეზოს თბილისის მახლობლად, ნორიოში დასახლებულა. ის ერთი ლუკმა პური, რაც მას



თავისი „ხელობით“, ოცდა-
ხუთი წლის მანძილზე უშოვნა,
იმდენად მზრდილი ყოფილა,
რომ სახლიც აუშენებია და
სტუმართა მასპინძლობასაც არ
უფრთხობდა. ოცდახუთი წლის
შემდეგაც თავის ხელობას განაგრძობდა.
როდესაც ნორიოში მყოფმა
ოთარმა ომარხანზე

გამარჯვების ამბავი შეიტყო — მაშინვე თბილისს მიაშურა. მან იცოდა, რომ ასეთი გამარჯვება ზემოთ აღინიშნებოდა და მასაც თავის ოსტატობით დღესასწაული უნდა დაემშვენებია.

ოთარ ნორიელის ხუმრობაზე დაკვირვებამ, მისი ქმედობის განხილვამ ჩვენ საინტერესო დაკვირვებამდე მიგვიყვანა: ხუმრობა არ არის მხოლოდ მეტყველებითი ხელოვნება, ამისგან განსხვავებით არსებობს ხუმრობა-ქმნა, რომელიც გარკვეულ ჩანაფიქრს — გეგმას და მის განხორციელებას შეიცავს. ხუმარი, ამ შემთხვევაში, არის ავტორიც, მისი დამდგმელ-რეჟისორიც და შეიძლება ერთ-ერთი განმსახიერებელიც. ხუმარქმედობაში ხუმარი ჰქმნის გარკვეულ ვითარებას და ამ ვითარებაში ამოქმედებს, აიძულებს, რომ იმოქმედოს სასაცილოდ ამოჩემებულ პიროვნებას.

ხუმრობის ამ განსხვავებულმა ქანრმა ჩემი ყურადღება აღრევე მიიქცია, რამაც ასახვა ჰპოვა „ქართული თეატრის ხალხურ საწყისებში“ (1948) სალხინო სახიობის, ხუმარხელოვნების განხილვისას და აგრეთვე ნარკვევში „მიხილ სარაული“.

ფრანსუა რაბლეს „გარგანტუა და პანტაგრული“—ში აღწერილია სანახაობანი: „ნავახშევეს წარმოდგინეს რამდენიმე ფარსი, კომედია და სხვა თავშესაქცევი ხუმრობანი, იცეკვს მხიარული ცეკვები ქლარუნებით და წინწილებით. მერმე შემოიყვანეს ბერიკები და პირშენილბულნი“. აქაც ხუმრობათა წარმოდგენა, ქმნა ასახული. ისე, რომ ხუმარწარმოდგენები, ხუმარსახიობა მთელ მსოფლიოში იყო მოდებული.

6. „ხუმარი ვარ, იგი ბანა?“

იოანე ბატონიშვილი, თავის „ხუმარსწავლაში“ საიათნოვასა და იოანე ბერის შეხ-

ვედრას ავეიწერს. საიათნოვა იოანე ბერის თავმოწონებით ეტყვის: „მე ყოველგან აღგვილი მქონდა არა თუ მხოლოდ, სიმღერით ხუმრობითაც და სოფლურ საქმეშიცა და სხვა ვის სიმღერა-ლექსშიაც საიათნოვა ამას იქნა დის: „ნიადაგ საზი ხელში მაქვს, ნოქარი ვარ იცი განა?“, მომაქვს ზარი ხელმანდილი, ხუმარი ვარ, იცი განა?“. საიათნოვას შეილისაგან შედგენილი საიათნოვას ლექსებში ხელნაწერში ერთ-ერთს ასეთი შენიშვნა აქვს დართული: „საიათნოვას ერთი აზიზი სახელოვანი მეგობარი ჰყოლია, ეს ქოვლობა იმაზე უხუმრებია. მუხამბაზის ხმაზედ არის“

გიორგი ლეონიძე გულისტყვივლით შენიშნავდა, რომ საიათნოვას კალამბურები და მოსწრებული სიტყვები დაკარგულად უნდა ჩაითვალოსო, რადგან თავის დროზე არავის ჩაუწერია. ხუმარ საიათნოვას ერთ-ერთი მასკვილსიტყვაობა, ანტონ კათალიკოზზე თქმული მიხილ უპოვნია:

უწმინდესო პატრიარქო,
ღირსეულად უნდა გაქო,
ამბობენ ჩემში გაქო — რა უყავ?
(ჯობით ან ჩონგურის ტარით აწვედა)
გულში დამაზილე თოფი,
სახელათა მქვია სოფი,
დავკარგე ჩემი კოლოფი — რა უყავ?

თუ რა იგულისხმება ამ გადაკვრით მოსწრებულ სიტყვაში, ეს ამოცანად რჩება, სამაგიეროდ, ბევრ რამეს ფარდა ეხდება და საინტერესო ცნობას გვაწვდის საიათნოვას (სათლამას) გაბაასება იოანე ბერსა და ზურაბთან, რაც იოანე ბატონიშვილის „ხუმარსწავლა“—ში ასახული.

ახპატში ბერი იოანე და ზურაბი შეიწვივართაპეტმა (სომეხმა ბერმა), საუზმობისას „ვართაპეტმან ამან ჩამოილო ჩონგური და დაუწყო კვრა და მერე მოჰყვა სიმღერას ამას:

საწყალო, ჩემო თავო, რა იქენ?
ქვეყანაში სასაცილო შეიქენ?
საათოც გაიქენ, იქით წაიქენ,
რომელს დავაბრალო, რისგან არი?
ეს საქმენი ჩემის ჭკვისაგან არი!

თითქმის ვიყავ ქვეყანაში ქებული,
ჭიქსავით ოქროს ყუთში დებული,
ეს რა მომივიდა ახირებული?
რაც მომიხდა, განსჯელობით არი!
რომელს დავაბრალო, რისაგან არი?



მეფეთაგან მექლიშს მიწოდებული, თავადებთან პატივცემით შევბული, ალისფერი კაბით გამშვენებული ახლა ამა ძაძით გაშავებული, ესე სვედრი ჩემი მოძღვრისგან არი? ეს საქმენი ჩემის უკვიხავან არი!

ბრინჯი ვიყავ, ქერობა რათ მინდოდა? ქორი ვიყავ, ძერობა რათ მინდოდა? მადი მოხარ, ბერობა რად მინდოდა? ვგანებ ჩემის უზღვერის დღისაგან არი, რომელს დავაბრალო, რისაგან არი? ეს საქმენი ჩემის უკვიხავან არი!

იოანე დიაკონი. (განცვივრებით უყურებდა) ვა, სწავლო, ვითარ გლოვს ერის-კაცობის გაშვენას? მანო, მონაწილი ხართ, მარცხნით არ წახვიდეთ.

ქართაპეტო. — შენი ხნისა რომ ვიყავ, მარცხნივ ჩავიგორებდი და მარჯვნივაც.

იოანე. მიბრძანეთ თქვენ ვინ ბრძანდებით.

ქართაპეტო. მე ვახლავართ საბრალო საათლამა, თუ ვაგაგონობ.

იოანე. დიად, მსმენია თქვენი ქება საწანდრობასა და შეცდევასა შინა და მიბრძანეთ ვინა იყავ? საათლამა. მე ვცილობ ჩონგური კარგად და ამასთან სპარსულ სიმბუღდ გავაყოფ ქართულს ლექსები, ქერ არ იყო შემოღებული. და როდესაც მეფემან რაკლი იწება მექლიშო, და მიგვიყვანეს მოსაკრავენი, მაშინ მე სპარსული ხმით ქართულად ვიმღერებ; ბაკონს დღად იამა და ხალათიც მიბოძა. და მერე სხვათაც მრავალთა თქვენს და მომბამქს. მე ყოველგან აღვლილ მქონდა, არა თუ მხოლოდ სიმღერით. ხუმრობათაც და ხოლოდურ საქმეშიაც. მერე ეს ბერობა აღვიჩინო...

იოანე. რადგანა სოფელი დაუტევებთ, საქრავსა და სიმღერაზედაც ხელი უნდა აიღო.

საათლამა. ჩემმა წინადადებარაც მიბრძანა და მე ხარობა ასე მივეც, რომ ვინემ ეს სიმები ამ ჩონგურს ახია და არ დაუწყებდა ხელს არ აღვიღებ, ამისთვის რომ ოდეს მაკურთხენ მე ბერად, ეს სიმები უბეში დამჩრენოდა და ესეც ჩემთან ეკურთხა და ამ ნაკურთხის სიმბუღდ უკრავ ხმებს.

იოანე. და რადგან აღთქმა დაიცვს შეგვედობათ“.

ამ ხუმრობანა შეხვედრით, რაც „ხუმარ-სწავლა“-ში აისახა, ჩვენ ცნობაში მოვდივართ, თუ სასახლის კარის ხუმარსახილველში „ალისფერ კაბით გამშვენებული“ მგოსანნი რაოდენ იყო მიღებული, პატივცემული, მთელ ქვეყანაში ესოდენ ქებული, რომ მას ქაილადაც არ ჩაეთვლებოდა სიმღერაში შეძახილი: „სიტყვას ვიტყვი ცამ ქუხილი დაიწყოს“... მან ხომ ქართულის და აღმოსავლურის შეხმატებლებით, თბილისის ქალაქურ სიმღერას ეუზი შემატა და მიმბამქვლებიც გაიჩინა... მაგარე ერთი დრო ვის შერჩენია და საითონოვამაც იგემა სასახლის

კარის სახილველიდან გაძევების სიმწარე და მონასტრის საკანში ჩაკეტილი მგოსანის ავტობიოგრაფიული თობა.

7. ანაწორაბადაცმული დონ კიხობი

მსგავსად მსოფლიოში ცნობილი დიდი სატირიკული ნაწარმოებებისა, „ხუმარსწავლა“-ში ყურადღებას იქცევს მთავარი გმირის ხუმარასთან, გმირის საპირისპიროსთან, დიდებულის მდაბიოსთან დაწყვილებით გამოყვანა, უზადო გმირის — რაინდის მუცელდმერთა უძლომელასთან შეპირისპირებით გამოხატვა. მოვიგონათ დონ კიხოტი და სანჩო-პანჩო, ვარგანტუა პანტაგრუელი და ბერი ეანი და პანურჯი, ულენშპიგელი და ლამე. ამ მხრივ შექსპირის ტრაგედებზეც მოსაგონებელია. მეფე ლირის მის ჭირსახდელში მუდამ თან ახლავს ხუმარა. ეს თავისებური ნათელ-ჩრდილის შეთამაშების ხერხია, რასაც ასე დაყენებით მიმართავენ არამც თუ სატირიკოსები, არამედ ტრაგიკოსებიც კი. იოანე ბატონიშვილმა სწორედ ეს ხერხი იხმარა და გადაჭარბებთაც, მან მთავარ მოქმედ გმირს გვერდში ამოუყენა არა ერთი ხუმარი, არამედ ხუმართა მთელი კრებული და მარტო მდაბიოთა კი არა, არამედ დიდებულთა წრიდანაც, თვით დრამატურგი და მდივანბეგი დაეით ჩოლოყაშვილი, ხოლო მდაბიო ხუმარიკო რამდენიც გინდათ: ოთარ ნორიელი, საიათნოვა, ზურაბ ლამბარაშვილი, ფუფური, ხოლო „საშუალოთაგან“ იარალი, ევროპელი პატრი ანდრა და მოლა შამანა.

იმდენად დიდია გასაკიცხ-გასაქირდავი არე, რომ ხუმართა ეს კრებულები კი არ არის საკმარისი და თვით იოანე ბერიც ხუმარის როლში გვევლინება.

იოანე ბერი ანაფორა გადაცმული დონ კიხოტი. მისავით რაინდული სულის მქონეა, განსაღდელის ეამს მეომრის მხნეობას და ვეჯაკობას ამქლავნებს. იოანე ბერი დონ კიხოტივით კეთილზნეობის, სიმართლის და სამართლიანობის მქადაგებელია, ჩაგრულთა მხარდამჭერი და ქომაგია, რისთვისაც „მწუხარე სახის რაინდით“, არაერთხელ ყოფილა სასიკვდილოდ ნაცემ-ნაბეგვი; იოანე ბერი, თითქოს დადებითი გმირია და მაინც დონ კიხოტსავით გაჭირდული, ხუმართა საკბილოდ არის ქვეული.

იოანე ბერი, სიცოცხლის მძლეთა-მძლე ძალით, მთელ თავის გარემომცველ წრეზე მაღა არის დაყენებული; იუმორის გრძნობას

ამკლავებს და ირონიულად იღიმება. ეს კი არა და, შექეფიანებული საცეკვაოდაც მკლავებგაშლილია.

მსგავსება-ანალოგიის ხაზით არანაკლებ მნიშვნელოვანია: ერთი მხრით — მამაშვილის გარგანტუასა და პანტაგრუელის დაწყვილება ბერ ეანთან და მეორე მხრივ, იოანე ბატონიშვილის დაწყვილებიდან ბერი იოანეს სახიერება. პეტროშელის ჯარი საბატოს ვენახში რომ შეიჭრა, ბერი ეანის ვაჟაცობით, ესრეთ მოისრინე თავდამსხმელნი, რომ ამბის წამლებიც კი არაინ გადარჩა, ბერმა სულ ბღღერი ადინა მოძალადეთ. შევადართან ეს იმას, როგორ მოიგვრია ბოლისში ლეკების ჯარი ბერმა იოანემ. „ხუმარსწავლა“-ში ვკითხულობთ: „შეიქმნა ყვირილი: „არიქა ლეკი მოვიდა“... წამოხტა იოანე, აიღო თოფი ზურაბისი და იარაღი და კარებს მიუჭდა, იარაღის უთხრა: შენ ხანს უყურე, მაგ ბოვას მოეფარე და თოფი მარჯვედ იქონიე“.. ამ ეჟმად მოუხდენ კარებს, იოანემ ესროლა თოფი და გააბრუნა; სამკერ იერიში მოიტანეს და სამკერე უკან აქეივა და ამ სახლს ვედარ მიბედეს ლეკთა“. დაგვიანებით მოსულ მდევართა სარდალს ნიკოლოზ ყაფლანიშვილს ეტყვის იარაღი: „ღმერთმან დაუმაღლოს ამ ბერმან მოარჩინა ეს სოფელიც და მეც, თორემ თუ არ დაგვსწრებოდა, სულ დავიღუპებოდი“.

შეხვედრები, პარალელები და თანაღმთხვევა „გარგანტუა და პანტაგრუელს“ და „ღონ კიხობთან“ სრულიად გასაგებია. ბევრი იმდროინდელი (XIX ს. დასაწყისი) ქართველი ინტელიგენტი ევროპულ ლიტერატურას იყო დაწაფებული. ამას ხელი შეუწყო ნაპოლეონთან ომებმა, სადაც ქართველი განათლებული მხედრებიც ღებულობდნენ მონაწილეობას, ისინი დასავლეთ ევროპის მწერლობას და ფილოსოფიას ეცნობოდნენ, რუსულ საზოგადოებრივ აზრთან თანაზიარებით ვრცელდებოდა განმანათლებლობის იდეები, ქართველთა წრეში ვოლტერის მიმდევრები გაჩნდნენ და ამან იოანე ბატონიშვილის „ხუმარსწავლა“-შიაც პოევა ასახვა. მუხრან-ბატონის ძე გრიგოლი აკი ეუბნება იოანე ბერს: „თქვენსავით ცუდმორწმუნეობა არ ვისწავლე, ვოლტერის სწავლას შეუდექ... ვოლტერ ყოველთა ასწავლის თავისუფლებასა და საზოგადოების ერთობასა“.

იოანე ბატონიშვილის ენციკლოპედისტობა-

შიაც შეიძლება აღმოჩნდეს ფრანგი ენციკლოპედისტების გამოძახილი და მხარის ამაღლება დეკარისტებისათვის, რომელნიც XIX ს. ოციან წლებში ახორციელებენ „ენციკლოპედური ლექსიკონის“ გამოცემას (1821-1826 წლებში გამოიკა სამი ტომი, ამის შემდეგ იგი აკრძალულ და კონფისკაციაქმნილიყო). დეკარისტული ენციკლოპედიის უახლესი თანამშრომლები იყვნენ დეკარისტებ: შტინგელი, კიუხელბეკერი და სხვ. იოანე ბატონიშვილის „ხუმარსწავლა“ ქართული ეროვნული განმათავისუფლებელი მოძრაობის ჩასახვის და მისი დეკარისტულ მოძრაობასთან დაახლოვების წლებში იქმნებოდა. იოანე ბატონიშვილი, ამ დროს, ფრანსუა რაბლეს „გარგანტუა და პანტაგრუელს“ უკვე იცნობდა; ამაზე მიგვანიშნებს გულუბრყვილო პერსონაჟების სახელების მსგავსება იოანე ბატონიშვილისა და რაბლეს ნაწარმოებებში „გარგანტუა და პანტაგრუელში“ — „ფროთიე“, „ხუმარსწავლაში“ — „ფუჟერო“.

სერვანტესმა და შექსპირმა მწერლობასა, დრამატურგიაში და სცენაზე, ხუმარას დიდი სარბიელი გაუჩინეს. შექსპირმა ხუმარას განსაკუთრებული როლი დააკისრა. ის სიმართლით მოურიდებლად პირში მოქმელია, მეტად გაბედული და შემართებულია — იმ ზომამდეც კი, რომ მეფე ლირს ხუმარი თავის ჩაჩს სთავაზობს, რაკი სამეფო გვირგვინი შენი უთაურობით დაკარგე, ახლა ეს ჩაჩი შეგფერისო. სერვანტეში ათქმევინებს ღონ კიხობს: „კომედიაში ყველაზე ჰკვირან ხუმარაა — ვინც თავს ივიყიანებს ის ასეთი ნამდვილად არ არის“. ეს სიტყვები გიყად მიჩნეულ ზურაბ ხუმარის გამოსარჩლებლადც გამოდგება.

ხუმარი — რეალიზმისაკენ მიდრეკილების მომასწავებელია წინააღმდეგ ზღაპრული, არარეალური სინამდვილიდან განყენებული, გაკიდებანებული მხატვრული წარმოსახვისა. ამ მხრივ მეტად დამახასიათებელია, რომ მეჩვიდმეტე საუკუნეში ისევე, როგორც სერვანტეში წინააღმდეგ და ამხილა სინამდვილეს, სიმართლეს აცილებული რაინდულ მწერლობა, ასევე ამავე ხანაში, პოეტმა არჩილმა განაცხადა: „სხვას ზღაპრულს ამბავს სრე მართალი ამბავი ვარჩიე გასალექსავად და არცა არა ამაში ტყუილი სწერია“. ამ გეზის გამგრძელებელია თავისი „ხუმარსწავლით“ იოანე ბატონიშვილი.

(დასასრული იქნება)

კორიდა კამპლონაში

გ. ბოიაჭიევი, ვ. კომისარჟევსკი



ეს წერილი ორ გამოჩენილ თეატრალურ მოღვაწეს ეკუთვნის: გ. ბოიაჭიევი დასავლეთ ევროპული თეატრის ბრწყინვალე მკვლევარი, ერუდიტი, ესესისტი, შეუდარებელი ლექტორი, დიდად მომხაზლავი პიროვნება იყო. ა. ჭივილეგოვთან ერთად შექმნილი „დასავლეთ ევროპის თეატრის ისტორია“, ხლო შემდეგ ამ ისტორიის „ორტომული“ ყოველი თეატრალის სამაგიდო წიგნია.

უფალსაინოა მისი სხვა წიგნებიც — „თეატრის სული“, „40 თეატრალური საღამო შექსპირიდან ბრეჰტამდე“ (ამ წიგნში ორი „საღამო“ ეძღვნება ქართული თეატრის სპექტაკლებს „ცხვრის წყაროსა“ და „უჩაღლებს“) და სხვა.

გ. ბოიაჭიევი ასეულობით სტატიის ავტორია, ყოველი მათგანი არტისტიკითა და ფორმის დახვეწილობითაა აღბეჭდილი.

იგი დედანში კითხულობდა კალდერონსა და მოლიერს, შექსპირსა და პირანდელოს. დასავლეთ ევროპის თეატრი შეადგენდა მისი სიცოცხლის ახსს, მაგრამ ამას ხელი არ შეუშლია მისთვის საბჭოთა თეატრალური ხელოვნების კარდინალურ საკითხებზე თავისი ფრიალ ორიგინალური აზრების გამოთქამაში.

ვ. კომისარჟევსკი ასევე ცნობილი რეჟისორი, პედაგოგი და ესესისტი. ფართოა მისი ინტერესების სფერო. იგი მოიცავს საბჭოთა თეატრალურ ხელოვნებას (სხვათა შორის, მან ღრმად ანალიტიკური წერილები უძღვნა რუსთაველის თეატრის სპექტაკლებს „უვარუვარეს“ და „კავკასიური ცარცის წრეს“) და თანამედროვე დასავლეთის თეატრალურ მიმდინარეობებს (მკითხველს შევასხენებთ მის მრავალსიმომცველ გამოკვლევას „სივრცე, რომელსაც არ შეუძლია ცარიელად დარჩენა“ ეურნალი „И. И.“ № 5, № 6, 1974 წ.).

და აი, ამ ორმა ცნობილმა თეატრალმა ესპანეთში მოგზაურობის შემდეგ (1967 წ.) კორიდაზე დაწერეს წერილი. თეატრის ბუნების ღრმა და ორგანულმა გრძნობამ — რომ ადარაფერი ვთქვათ თეატრალური კულტურის იმ დიდ ცოდნაზე, რაც ყოველ სტრუქტონში სჭევთ — განაპირობა ამ სიკვდილოან შეზღვევის „ქვეშ-მარტების მომენტის“ ყოველი მნიშვნელოვანი ნიუანსის შეცნობა.

რამდენი შესანიშნავი სტრუქტონი წავაკვირებავს კორიდის გამო (მერიმე, ლორკა, პეინფიუი...), რა პლასტიკური სურათები არ გვინახავს (გოია, პიკასო...) თითქოს რა უნდა ითქვას ახალი, იმასთან შედარებით, რაც თქმულა და შექმნილა, მაგრამ გ. ბოიაჭიევი და ვ. კომისარჟევსკიმ ამ სანახაობაში სწორედ თეატრალური არტისტიკიზმი, მისი კულმინაცია, ოსტატობის ხელოვნებად გადაქცევის ღვათებრივად წამი დაიპირეს.

ჩვენმა ეურნალმა სპორტისა და ხელოვნების ურთიერთობას ადრეც უძღვნა რამოდენიმე წერილი (აქედან დავასახელებთ რესპუბლიკის სახალხო არტისტის, როდენ მანარაძის წერილებს) და მომავალშიაც არ დასტოვებს ამას უყურადღებოდ, კიდევ ხელოვანის თვალთ დანახული სპორტი — ადამიანის სხეულის პლასტიკის, რიტმის, ტემპერამენტის, ემოციური ალტკინების ეს კვინტესენცია — სრულიად ახალ „ხელოვნებისეულ“ კოლორიტს იძენს. (რედ.).

კორიდა — ესაა ფესტის ტრაგიკული თეატრი, აღსავსე წარმტაცი განცდებითა და მკაცრი პათოსით.

კორიდა — ესაა ტრაგიკული თეატრი, ძველი, როგორც ყოველგვარი მოედნური წარმოდგენა და ვნებიანად მაინტრიგებელი, როგორც ყველა სისხლიანი შემთხვევა.

კორიდა — ეს მძლავრი ორთაბრძოლაა ორი გმირისა — მატადორისა და ხარისა, რომლებიც გასულნი არიან სასიკვდილო დუელში, როცა ადამიანის მამაცობა, გონება, ხელოვნება ბრძოლაში იწვევს ცხოველის ძალას, სიმარდეს და მძინეარებას. მაგრამ ეს სიუჟეტის მოულოდნელი სვლებიცაა, რომლებშიც ადამიანმა შეიძლება დაკარგოს სიმამაცე, ხარმა კი თავისი შემართებით, უდრეკობით და გამჭირახობით უცებ წაართვას მეტოქეს ბრძოლის გმირად გახდომის შესაძლებლობა.

კორიდა — ესაა ათასობით მაცურებლის ამფითეატრი, გრანდიოზული თასი ბობოქარი ვნებებისა — აღტაცებისა, სიხარულისა, შიშისა და მრისხანებისა, რომელთა ძალა ყოველწამს შეიძლება გადაიხაროს მატადორიდან ხარისკენ. ბრბო ყველაფერში თავისუფალია — იგი ყურისწამლები გუფუნით დაუკრავს ტაშს მოკლულ ხარს და გაშმაგებით დაუსტვენს უნიჭო მატადორს ან, პირიქით, ტავრომახიის (ტავრომახია — ესპანეთში: ხარების ბრძოლის ხელოვნება — მთარგმნ.) რაინდს აამაღლებს, გმირად შერაცხს და მოითხოვს მისთვის უმაღლეს ჯილდოს — ხარის ერთ ან ორ ყურს, ან გაუფიქრებარ პატივს — ორ ყურს, ჩლიქებსა და კუდს.

დიახ, კორიდა თეატრია, რომელშიც თვით ხალხი მკაცრად ინახავს ღირსებისა და სილამაზის კანონებს, იცავს დროითა და გამოცდილებით შემოწმებულ თამაშის პარტიტურას. აქ დატულია ყველა ნორმა დრამატული კომპოზიციისა: პირველი შემოვლები, კონფლიქტის გამძლიერება, ქანრულ ტონალობათა ცვლა, მასობრივ შემოქმედებათა, სოლურ გამოსვლათა, წყვილურ ეპიზოდთა მონაცვლეობა და, დასასრულ, ყოველივე ამის დაგვირგვინება პროტაგონისტის გა-

მოსვლით და ხართან მისი უკანასკნელი შებრძოლებით.

კორიდა და თეატრი — ეს მსგავსება გასაკუთრებით შესამჩნევია ესპანეთის მიწაზე, როცა იხსენებ ლოპე დე ვეგას, კალდერონსა და გარსია ლორკას თეატრს, როცა იხსენებ თეატრს მოედანზე, ღია ცის ქვეშ მაცურებელთა ყოვლისშემძლე ბრბოთი და ბრწყინვალე გმირ — კაბალიეროთი, რომელიც ასე ჰგავს ტორეროს. „მოსასხამისა და შინა“ ამაოდ როდი მისცა სახელწოდება ეროვნულ კომედიის თვით ქანრს, რომელშიც პოეტური ენის მშვენიერებისა და მხიარული მისახარობის გვერდით თანასუფილ იმდენად გადახლართულია სიცოცხლისათვის საშიშ გარემოებებთან, რომ კომიკურსა და ტრაგიკულს შორის ზღვარი არცთუ იშვიათად წაშლილია. რაკი ასეა, უფლებამოსილნი არა ვართ, რომ „მოსასხამისა და დანის კომედიის“ ანალიზით კორიდას მოსასხამისა და დანის ტრაგედია ვუწოდოთ?

მაგრამ კორიდა, რასაკვირველია, მარტო თეატრი არაა, მან არავითარი პირობითობები არ იცის. აქ ყველაფერი სიმართლია, — ნამდვილი სისხლს და ნამდვილი სიკვდილი სიკვდილი კორიდის უსათუო მონაწილე ამისგან მოდის კორიდის სიმკაცრე, შემართულობა, მოქმედების დაკომპლექსა. აქ ყველაფერი დანის პირზე გადის, ყოველი არუნაზე გამოსულის ფასი მყისვე ჩნდება — მის შინვე ცხადი ხდება, ოქრო ბიჭია მავანი თუ ყალბი ოქროა. კორიდას ესპანეთში ტყუილად როდი ეძახიან „მამაცთა ზეიშ“.

მაგრამ ცხოველის გარდუვალი და საშინელი სიკვდილი თავის თავში შეიცავს სასტიკსა და საძაგელ მხარესაც. როცა ცხოველს პირობიდან სისხლი მოსთქრიალებს, დაწმკი მას კვლავ და კვლავ ხედება, ეს უკვე თეატრი კი არა, სასაკლაოა. და ასეთი სანახაობის ყურება ისეთი საშინელებაა, რომ ბევრისმნახველი ესპანელებიც კი პირს იქცევენ კორიდის პრეზიდენტის ლოქისკენ, რათა მან ბაღდადი აიქნოს და უკადრის სანახაობას წერტილი დაუსვას. და, აქ

მაშინ ბრბო ცივი დუმილით აცილებს მატა-
დორს ან უყვირის: მოუსვი, მოუსვი აქედან!
ჰოდა, მაინც რაა კორიდა — ხელოვნება
თუ სისასტიკე?

მაგრამ შევეშვათ ზოგად მსჯელობებს —
ჩვენ ხომ სახელგანთქმულ პამპლონაში ვართ..
ავტობუსი ქალაქის ვიწრო მოედანზე შევი-
და... „გადმოდით, afinados“ (ჰემინგუეი
ვაიხსენოთ: „African“ გატაცებას, გზენ
ბას ნიშნავს. Aficionados-ს კი იმ ადა-
მიანს ეძახიან, ვინც მთელის გზენ-
ბით არის გატაცებული ხარების ბრძო-
ლით — მთარგმნ.) და ჩვენ მაშინვე ვხვდე-
ბით ხალხმრავალ, მომღერალ, მოცეკვავე,
შეზარბოშებულ ბრძოლაში. ვის არ ახსოვს
ჰემინგუეის მიერ აღწერილი ეს პამპლონის
დღე: „ფიესტამ იფეთქა!“ (ისევ ჰემინგუეი:
„ფიესტამ იფეთქა. სხვა სიტყვებით ვერ ვა-
მობხატავ, რაც მაშინ ხდებოდა“ — მთარგმნ.).
რომანის დაწერიდან ამდენი დრო გავიდა
და არაფერი შეცვლილა.

ამ დღეებში პროსმერ მერიმე ასეთივე აღ-
ტაცებითა და გაცეხებით წერდა ჰემინგუეი-
მდე ასოცდაათზე მეტი წლის წინათ და არც
იმ დღიდან შეცვლილა რამე. და როცა ამ-
ბოიენ, „ხალხი მარადიულია“, ეს იმას
ნიშნავს, რომ მარადიულია მისი გატაცებე-
ბე, ხოლო ესპანელისთვის კორიდა ერთ-
ერთი უძლიერესი გატაცებაა.

...კორიდის დაწყებამდე ორმოცი წუთი
ღარაა, ბილეთები გვაქვს, ასე რომ, შეგვიძ-
ლია მშვიდად ვისხედეთ და თვალი ვადევნოთ
ბრბოს, იმას, თუ როგორ „იფეთქებს“ იგი.

ვიდს მივყავართ ირუნიას სახელგანთქმულ
კაფეში, აქ ყველაფერი ისეა, როგორც „ფი-
ესტაშია“ აღწერილი... ჩამოვსხედით და
ღვინის წრუტვას შევუდევით და ამ დროს,
უცებ... ჩვენგან ათიოდე მეტრზე დავინახეთ
ცოცხალი, ვიღაცებთან მოსაუბრე ჰემინ-
გუეი... ამ სტატიის ერთ-ერთმა ავტორმა
(იზან, ვინც ანბანით პირველია) ფოტოაპა-
რატი გააჩნჯაყუნა...

პამპლონაში შუადღის ორ საათზე ჩამო-
სულეებმა ვერ ვინახეთ ამ დღესასწაულის ერ-
თი ყველაზე უფრო საინტერესო პროცედუ-
რა: ხარების წამოსხმა ბაქებიდან ქალაქის
ქუჩების გავლით პლაცო დე ტორესისკენ.
ჩვენ ამ ჩვეულებაზე ბევრი საინტერესო
რამ გვიამბებს, მაგრამ ის, რაც ჩვენნი თვალით

3459



პიკასო.

ნახატი ციცილიან
„ტორო და ტორერო“

არ გვინახავს, დაე, კორიდის უბადლო
მცოდნემ მოგვითხროს.

მაშ, ასე, მოვუსმინოთ ჰემინგუეის.

„მამახლების სკდომის ხმამ გამომაღვია — ეს
იმის ნიშანი იყო, რომ ქალაქის ბოლოს საჩინედან
ხარები უკვე გამოუსვებს. ქუჩებს გაირბედნენ და
საასპარეზო მოედანზე მივიდოდნენ. ძალიან მაგრად
მეძინა და მეგონა, დავავიანე-მეთქი, კონის პალტო
წამოვიხსი და აივანზე გავვიღო, ქვემოთ ვიწრო ქუჩა
სულ დაცარიებულყო იყო. აივნები ხალხით იყო
გაქედლით. უცებ ქუჩაში ჭგროდ გამოჩნდა ხალხი.
ასევე ჭგროდ მოჩობდნენ, ჩაიარეს და საასპარეზო
მოედნისკენ გაიქცნენ. ახლა კიდევ გამოჩნდა ახა-
ლი ჭგრო — მეტი ხალხიც იყო და უფრო სწრაფა-
დაც გარბოდნენ, მერე რამდენიმე ჩამორჩენილიც გა-
მოვიდა, თავქუდმოგლეჯით მოჩობდნენ. ცოტა ხანს
ალარაფერი გამოჩენილა, და უცებ ხარები გამოქლი-
ვინდნენ, თავს გამწარებით აქნევდნენ ზევით — ქვე-
ვით, ხელადვე მიეფარნენ თვალს. ერთი კაცი უცებ
წაბოჩქიდა და გზის პირას თხრილში ჩავარდა. არც
განძრეულა, მაგრამ ხარებმა ისე გაირბინეს, რომ არ
შეუღმნევიათ, ჯოგად მიჩობდნენ.

თვალს რომ მიეფარნენ, საასპარეზო მოედნიდან
საშინელი ღრიალი მოისმა. კარგა ხანს გაგრძელდა
ეს ღრიალი, მერე ისევ მამხალა გავარდა, რაც იმას
იუწყებოდა, რომ ხარებმა ქუჩები გაიარეს და მოედან-
ზე მივიდნენ. ოთახში შევბრუნდი და ლოგინში ჩავ-
წვიქი.*

მაშინ ეს საშინი თამაში სამ ადამიანს
დაუჭდა სიცოცხლედ და აურაცხელ იარად,
მაგრამ, სამაგიეროდ, რამდენმა ასეულმა პამპ-
ლონელმა გაიარა ამ „მამაცთა ზემის“ გა-
მოცდა, რამდენი სენიორიტა უყურებდა აღ-
ფრთოვანებით აივნებიდან თავიანთ ღონ პე-
დროებსა და ღონ ხუანებს და რამდენიმე მეს-

* ციტატა აღებულია „ფიესტის“ ვ. ჰელიძისეული
თარგმანიდან.

რიდან თავგამოყოფილმა ბიჭუნამ ვადაწყვიტა მტკიცედ, რომ გაისად მათაც დაემტკიცებინათ თავიანთი სიმამაცე...

ყოველი ბიჭუნა ესპანეთის ქალაქშიც და სოფელში, როგორც ჩვენ გვითხრეს, რომ ოთხი-ხუთი წლის ასაკიდან ოცნებობს მატადორის დიდებაზე, ხოლო, როცა ცოტა წამოიზრდებიან, ისინი უკვე ვარჯიშობენ, ოღონდ, მოსახსამის ნაცვლად დედის ქვედატანით, ვიდრე რომელიმე ძმაკაცი არ ეტყვიან: მომისმინე, ხუანო, ცუდად არ გამოგდის, შენ უეჭველად კარგი ტორერო გახდები. და ბიჭუნა გარბის სახლიდან, ტოვებს დედ-მამას და ხელქვეითად უდგება მატადორს*. აქ, თუ კაცს ბედი გაუღიმებს, ბედნიერება და ფული ელის, პოპულარული მატადორი ხომ კორიდაზე ორი ხარის მოკვლისთვის მილიონნახევარ პესოს ლებულობს. ესპანეთის საუკეთესო ტორეროები მილიონერები არიან.

მაგრამ საქმე მხოლოდ ფულში როდია. ესპანეთში ტორერო ეროვნული გმირია. ხომ თქვა ლეგენდარულმა ტორერო კარდობესმა, საბჭოთა კავშირში ტორეროს კოსმონავტი შეეძლო გამხდარიყო.

თუმცა, კორიდა მხოლოდ რომანტიკა არაა, იგი კომერციაცაა, და, თუმცა, ძალზე დიდი მასშტაბის კომერცია, ჩვენ ჯერ კიდევ არ გვინახავს ცოცხალი ხარები, მაგრამ ორქიანი ლამაზი ხარების გიგანტური სილუეტები მრავალგზის შეგვეხვდა ესპანეთის თითქმის ყველა გზაზე, ამით რეკლამის უწყევტ ხარებს ან ოსბორნის „ბრენდი ვეტერანოს“ ფირმას, ფირმას, რომელიც შეთავსებით ფლობს კორიდებისთვის ხარების გამოძყვან ფერმებს. ეს ჩვეულებრივი ხარები არაა. ერთ-ერთი იალაღი მადრიდის ესკურიალის ახლოსაა. ჩვენ ამ ადგილს ახლოს ჩავუარეთ და ვნახეთ მობალახე ცხოველები. პირველ ორ წელიწადს ისინი ძროხებთან ერთად ჰყავთ, შემდეგ აცალკევებენ. ეს ხარები იმ გარეული ცხოველების შთამომავლებია, რომლებიც ველურად ცხოვრობდნენ და მძინვარებით სხვა მტაცებლებს არ ჩამოუვარდებოდნენ. ესპანეთში უმრავი ასეთი ხარი გამოჰყავთ. ყოველ კორიდას ექვსი ხარი ეწირება, ესპანეთის ბევრ ქალაქში კი კორიდა კვირაში ორ-

ჯერ იმართება — იენისიდან სექტემბრის ჩათვლით. ასე რომ, ეს მთელი მრეწველობაა.

მაგრამ საქმიანი პროზა გვეყვება. ჩვენს სამპლონის კაფეში მაგიდას ვუსხედვართ და კორიდის დაწყებამდე მხოლოდ ნახევარი საათია დარჩენილი.

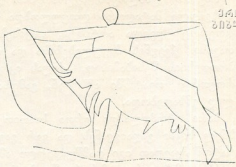
არაჩვეულებრივად საინტერესო იყო თავლის დევნება, თუ როგორ იცვლიდა სახეს მოედანი, რომელიც ვიწრო შესახვევით პლაცადე ტორესის მრგვალი შენობისკენ გადიოდა. ხალხი მატულობდა და მატულობდა, ხმაურიც ძლიერდებოდა, ისეთი შეგრძნება იყო, რომ მობრძანდა არტუტ ცოტა სენიორი, რომლებსაც თითო ბოთლ ღვინოზე მეტე ჰქონდათ დალეული. კაფეს მაგიდებთან ხალხი მრავლდებოდა, იდგა ერთი ღრიანცვლი სადღესასწაულო მხიარულება სრულ ძალას იკრებდა.

კმაყოფილებით ჩავიძირეთ ამ ატმოსფეროში და ვგრძნობდით, რომ ახლა რაღაც უჩვეულოსა და წარმტაცს ვნახავდით.

და, აი, შორიდან — მოედანზე გამავალ ორი საპირისპირო შესახვევიდან — გაისმო სრულიად მარტივი მუსიკა, რომელიც, ეტყობა, მხოლოდ საყვირებისა და დოლებისგან წარმოსდგებოდა, მაგრამ უჩვეულოდ ხმაურიანი, ახალგაზრდული და აგრეთვე ცოტათი შეზარხოშებული გახლდათ. გამოჩნდა ბიჭუნების ბრბო, მათ მოჰქონდათ მეწამულ დროშები, რომლებზეც რაღაც კომიკური ფიგურები ეხატა და სასაცილო ტექსტები ეწერა. ბიჭუნების ქორო ცეკვა-ცუნდარუკით მიდიოდა. რთული ცეკვა იყო, განსაკუთრებით ეშმაკურ საცეკვაო ილეთებს აყვებდა ის ორი ჰაბუკი, რომლებსაც დროშე მოჰქონდათ. მაგრამ სხვებიც იმავე საცეკვაო ალურით მიდიოდნენ, ხტუნვა-ხტუნვით, ერთმანეთს გადახვეულნი, უკან იხევდნენ ხოლმე და თავბრუდამხვევი რიტმით უსწრებდნენ ერთიმეორეს. პროცესია თითქოს განუწყვეტელი მიქცევა-მოქცევით მოძრაობდა, აურზაურის მიუხედავად, ინარჩუნებდნენ საერთო ნახაზს, გეგონებოდათ ერთიანი მრავალფეროვანი ანსამბლიათ. ბიჭუნების რიგები გვიახლოვდებოდა და შეენიშნეთ, რომ ახალგაზრდა პამპლონელებს მოჰქონდათ დიდკაბები და ღვინის ბოთლები და ბოთლები საცხე მოწნული გოდრები და ყინულიან ბზინვარე, კრიალა ვედროებიც კი, რომლებშიც შამპანურები ეწყო. ამ ახალგაზრდა

* ესპანეთში უკანასკნელ წლებში იქმნება მატადორთა სპეციალური სკოლები. მათგან პირველი ცნობილია მატადორმა დომინგინმა დაარსა.

მოცეკვავე, მოხტუნავე, სიხარულისთვის გულგახსნილმა პროცესიამ ჩვენზე ფრიადს სისამოვნო შთაბეჭდილება მოახდინა. ამ მოხეიმე პროცესიის კვალდაკვალ მრგვალ ნაგებობამდე — პლაცო დე ტორესამდე მივედით.



აქ უამრავი ხალხი ირეოდა, ერთმანეთის დაკარგვის შიშით შეპყრობილი მივარდევით ბრბოს, ჩვენი თავის დავლით კი ნელა მოდიან ძველებურ შავი ხავერდის ტანსაცმელში გამოწყობილი მხედრები, რომლებსაც თავზე წითელფრთებიანი შლაპა ახურავთ...

ესენი არიან ჰერალდები, რომლებიც კორიდის პარადს გახსნიან. შემდეგ ჩავუარეთ ასეულს ჭარისკაცებისა და ოფიცრებისა, რომლებიც აგრეთვე საესეებით ოპერეტულად გამოიყურებოდნენ, — შუასაუკუნეების დროინდელი რაინდების შლეშების მსგავსი მრგვალი უჭრულა შლაპა ეხურათ. და, ბოლოს, უკვე ჩვენს ადგილებზე უხსევართ, ჩვენს პირდაპირ ახალგაზრდა **aficionados**-ებმა თავიანთი მეწამული დროშები ააფრიალეს. მზის სხივებში გახვეული ამფითეატრის მისა ირწყევა და ზუზუნებს... დღეს აქ უამრავი ქალია, ძველად კი კორიდაზე შესვლა მათთვის ადვილი საქმე არ იყო. აქ არც ბერებს უშვებდნენ. ანაფორები არც ახლა ჩანს, მაგრამ მეზობელი ტაძრის სამრეკლოზე მრავალი შაოსანი მოკალათებულა — ესენი ღმთისმსახური **aficionados**-ები არიან.

პიკასო.

ნახატი ციკლიდან „ტორო და ტორერო“

ისმის საყვირების ჭყვიტინი და იწყება კორიდის პარადი — საასპარეზო არენაზე შემოვიდნენ ცხენოსანი ჰერალდები. მათ მოსდევს სამი მატადორი, რომლებსაც დღეს ექვს ხართან ორთაბრძოლა უწყეთ. ესენი კორიდის მთავარი პერსონაჟები არიან — ხავერდის ოქროთი და ვერცხლით ქსოვილი ტანსაცმელი აცვიათ. უკან მოჰყვებიან მათი ფარეშებო, — მჭრქალ-ვარდისფერ მოსასხამიანი ექვსი — რვა ტორერო. მძიმე ბრეზენ-ტმოხურული ცხენებით ნელა მოაბიჯებენ შუასაუკუნეების რაინდთა შესახანდაობის პიკადორები. მათ მძიმე სამოსლები და რკინისკრაგებიანი ჩექმები აცვიათ, ფეხებს აფეხანდი უფარავთ მთლიანად. ცხენებს თვალები ახვეული აქვთ: ცხენმა რომ ნახოს, როგორ ეძგერება მის ხარი, ვადაირევა და არენიდან გაიქცევა. პიკადორებს ხელთ უჭირავთ გრძელი შუბლები, რომლებიც მათ დონატელის კონდოტიერთა ქანდაკებებს ამსავსებს. პიკადორებს მოჰყვებიან ბანდერილიეროები —

ამათ კორიდის მსვლელობისას ხარს კისერში ექვს-ექვსი ბანდერილა უნდა ჩაარკონ (ბანდერილიერო — ესპანეთში: ხარებთან ქვეითად მებრძოლი, რომელიც შეიარაღებულია ბაფთებიანი პატარა შუბით — ბანდერილიათი. — მთარგმნ.) პროცესიას კეტავენ მოსართავიანი ცხენები და გუნდი მეეტლებისა, რომლებსაც ამ სექტაკლის დამთავრება, — არენიდან მკვდარი ხარის გატანა აეკისრიათ.

მთელი ეს თეატრალური და თავიდან საზეიმო პროცესიანელა მოძრაობს არენის წრეზე ზღვა ხალხის ტაშის თანხლებით... პროცესია წრეს უტლის, საასპარეზო არენა ცარიელდება. მატადორი მომავალ ბრძოლაში თავისი თანაშემწეებითურთ ცირკის მთავარ კარებში უჩინარდება. კორიდის პროლოგი დამთავრებულია. ახლა მოხდება ის, რისთვისაც ვემზადებოდით მთელი დღე ჩვენც, მეტადორიც თავისი „კუადრილიების“ ჯგუფითურთ და ხარიც (კუადრილი პიკადორებისა და ბანდერილიეროებისგან შედგება. პიკადორები ცხენებზე სხედან და შუბლები უჭყრიათ. ბანდერილიეროები წითელ მოსასხამს აფრიალებენ ხარების გასალიზიანებლად. ხოლო ერთ მათგანს დანაც აქვს, რათა საბოლოოდ ჩასცეს ხარს და სული ამოხადოს. მას პუნტილეროს უწოდებენ — მთარგმნ.).

ოლონდ, ყველა თავისებურად ემზადებოდა. ჩვენ ეს საათები გავატარეთ შეზარხოშებული ფიესტის ალიაქოთისა და ყაყანის ატმოსფეროში, ვუსხედით სახელგანთქმული კაფეს პატარა მაგიდებს და ცივ ღვინოს ვწრუშავდით.

თავისი უახლოესი მეგობრებით გარშემოხვეული მატადორი ლოცულობდა, ანუ, როგორც ყველა არტისტი, თავისებურად, თავისი ქვეყნის ჩვეულებებისა და თავისი პროფესიის შესაბამისად, „ძალას იკრებდა“, როგორც თეატრში ამბობენ, გამოსასვლელად ემზადებოდა.

ხარი ბრძოლამდე ერთი საათით ადრე ბნელ ბაქმი გადაიყვანეს და ვერ გაერკვია, რატომ ჰყავდათ იგი დამწყვდეული ამ უკუნეთში. ამას გარდა, მას ქედში ჩაუსვს წითელუნტებიანი მოკლე ლითონის ღერო. ხარმა, რასაკვირველია, არ იცოდა, რომ ამ უნტების ფერები იმ ფერების პატრონთა ფერები იყო, რომლებმაც იგი აქ მოიყვანეს და ღღეს თავიანთ კონკურენტებს უმართავენ ორთაბრძოლას — არანაკლებ სასტიკს, ვიდრე ის ორთაბრძოლა იქნება, რომელიც მან უნდა გაუმართოს მატადორს. დიხ, მან ჯერ არაფერი იცოდა ამ ორთაბრძოლაზე. მატადორი ხომ კორიდაზე მრავალჯობის იბრძვის, ხარი კი აქ პირველად და უქანასკნელად გამოდის.

...ხარი მხოლოდ გაღიზიანებული, გაგულსებული იყო ზურგში ქავილ-ფხანის ამტეხი ტკავილით, რომელიც იმდენად ჯი არ აწამებდა, რამდენად აქეზებდა, აკულიანებდა, რომ ვინმესთვის ანუ ვინმე ვადაეხადა, შური ეძია ამ სულელური უნტებისათვისაც და გაუგებარი წყვარამისთვისაც. უცებ მის წინ კარები გაიღო, თვალეში დამაბრმავებელი მზის ნათელი მოაწვა, ყურებში კი — გუგუნი, რომელიც ჰგავდა ზღვის ზვირთცემას, ერთხელ რომ მოესმინა, შემთხვევით ქვიშიან ნაპირს გასულს. და აი, ძლიერი, ახალგაზრდა, ოთხი წლის ლამაზი ხარი გაბედულად გაიჭრა წინ, საასპარეზო არენის მთლად ცენტრში, აფორიაქებული და თითქმის ბედნიერი იმით, რომ ფეხქვეშ ისევ ქვიშა უფენია და შეუძლია ზედ ითამაშოს, იბრძინოს და თუ საჭიროა, ვინმე აიტაცოს კიდევ რქებით.

ჩვენთვის არენაზე ხარის გამოჩენა, მთელი წინარე უვერტიჟურის მიუხედავად, რალაცინარიად მოულოდნელი აღმოჩნდა. იგი გამოვარდა, როგორც მოგვიჩვენა, ანცად, გიჟ-მაჟურად, თამაშ-თამაშით და მის ქედზე ფერად-ფერადი უნტები პატარა ცეცხლის ენებასავით ირხეოდნენ. იმის შემდეგ, რაც რამდენიმე ორთაბრძოლა ვნახეთ, როცა ხა-

რი, ზოგჯერ ტრიუმფატორი, ზოგჯერ დამარცხებული, მაგრამ ყოველთვის მწველარი გაჰქონდა ცხენების კვადრივას (კვადრივა — ანტიკური ორთელიანი ეტლი, რომელშიც ერთმწყრივად აბამდნენ ოთხ ცხენს და მეეტლე დღომელა მართავდა — მთარგმ.), ჩვე განსაკუთრებით გვიმძიმდა სწორედ ამ მისი სიცოცხლის სიხარულით აღსავსე გამოსვლას კურება. რაჟი წინასწარ ვიცოდით მისი ხედარი, ორთაბრძოლის პირობებს უთანაბროდ ვთვლიდით. თავისი კუადრიბლებით გარშემორტყმული მატადორის სიცოცხლე საფრთხისგან თითქმის დაზღვეულად გვეჩვენებოდა — ჩვენ, უმეცარნი, მზად ვიყავით უკვე გადავესიხა საუკუნეების მანძილზე გამორჩეული კანონები წარმოდგენისა.

მაშ, ასე, ხარი საასპარეზო არენაზე და ჩვენ ვუცქერიდით ტრაგედიის პირველ აქტს — *tercio de varas*-ს, როგორც ესპანელებს ეძახიან, „შუბის ტერცას“.

თვითონ ეს „ტერცა“ შედგება ორი ნაწილისგან. პირველი ნაწილით, რომელიც თავიდან მხიარული თამაში ჩანს, ხარის ბუნება, ხასიათი არ გამოიცინობა. მეორე ნაწილში კი პიკადორი პირველობს და საქმეში შუბები და სისხლი ერთვება...

მატადორის კორიდის მკაცრი წესებით უფლებდა არა აქვს წინასწარ ნახოს ხარი, რომელივითანაც შებრძოლება მოუწევს. ის ამ ხარს პირველად არენაზე ხედავს, და გასაოცარისაა, რომ მატადორი, კორიდის მომავალგამირი, ახლა თითქმის შეუთმნეველია. იგი უმრავლად დგას ხის მალაი ბარიერის ახლოს ბარიერისა, რომელიც არენას არტყია, და აქედან ადევნებს თვალს, მისი ფარეშებებში ტორერობები მქრქალ-ვარდისფერი მოსასხამების ქნევით როგორ ცდილობენ აიძულონ ხარი, რომ გამოაჩინოს თავისი „ხასიათი“.

„აბა, ერთი საქმეში როგორი ხარ? როგორია შენი რეაქციის სისწრაფე, ზოგჯერ ხარ თუ მოქნილი, რითი ხარ ძლიერი და რითი — სუსტი, სადაა შენი მტკივნეული წერტილი, სასტიკი ხარ, ვერაგი, ლაჩარი თუ მამაცი?“ განა სცენაზეც პირველად ასე უხედებიან ერთმანეთს ტრაგიკული ორთაბრძოლების მონაწილე გმირებიც, რომლებიც ცდილობენ ერთმანეთს „მიეზომონ“, მოსიჯონ ერთმანეთი, გამოთვალონ ერთმანეთს ძალა, ვიდრე ორთაბრძოლას დაიწყებენ?

უნდა ნახოთ მატადორის სახე იმ წუთში,

ში, როცა იგი ხარის ხასიათის ამოცნობას ცდილობს. ესაა სრული სტატისტიკისა აფთრული დაძაბვა იდეალური გულისყურისა, ესაა თვალი ჯარისკაცისა, რომელიც სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლის წინ ითვის დაღუპვის ან გამარჯვების შესაძლებლობათა შინაგანს. ასეთი დარტყმის გულისყურით რომ იყენებ შეპყრობილნი! მაშინ თეატრი ის გახდებოდა, რაც უნდა იყოს.

მატადორი ზოგჯერ მოულოდნელად ტოვებს თავის სამეთვალყურეთ პოსტს და იძლევა ნიშანს, რომლითაც ტორეროს განრიდებას უბრძანებს და თვითონ ერთება თამაშში. როგორ არა ჰგავს მოწინააღმდეგის ეს მსუბუქი, სწრაფი წამები იმ მრისხანე ორთაბრძოლას, რომელიც ტრაგედიის ფინალში იმართება.

ეს ჭერჭერობით მართლაც თამაშია, და ზოგჯერ საკმაოდ სასიეროც. აი, კაუდრილიის ერთ-ერთ წევრს ქვიშაზე დაუვირდა მოსასხამი და მოულოდნელად შემობრუნებული ხარი გაეცა უიღბლო კაცს და მისიღა მას ხის ბარიერამდე, რომელსაც, ისევე, როგორც მაღალ ლობეს, თავზე ექცევა ტორერო, რომელიც კერცხლისფერ-ვარდისფერი გმირი მიჯნურიდან კომიკურ პერსონაჟად გარდაიხება. და კიდევ ჩვენ ვნახეთ ისეთი გულადი ჭეველიც, რომელმაც ლობეზე აფოფხებაც კი ვერ შესძლო და მას ხის საფარს იქით მიმალულმა კოლეგებმა უშველეს ბარიერის იმ მხარეს გადაქრომაში. „ოლე, ოლე“, — აბუჩად ამგდებდა სკანდირებს ცირკი, და კომიკოსს იმასვე უყვირის, რითაც ჩვეულებრივ მებრძოლს ამხნევენ. და განა შექსპირის ტრაგედიებში, ვთქვათ, „რომეო და ჯულიეტაში“, მსახურების ჩხუბი თავიდან სავსებით კომიკურ სცენასავით არ ვითარდება, იმისთვის, რომ შემდეგ რომეოსა და ტიბალტის ტრაგიკული ორთაბრძოლით დასრულდეს?

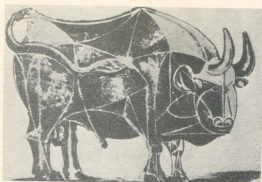
მაგრამ, აი, ვაისმის საყვირების ხმა საბრძოლო არენაზე მძიმე ნაბიჯებით შემოდიან ცხენოსანი პიკადორები. ახლა მათ საუკუნეების მანძილზე ყველა წესისა და რიგის მიხედვით შემუშავებული ტრაგედიის პარტიტურით უნდა გაითამაშონ „შუბების ტერცია“.

...ხარი ელვის სისწრაფით გრძნობს ცხენის გამოჩენას, ესმის მისი სუნთქვა, მისი სუნი, მისი ჩლიქების მწყობრი თქარა-თქური.

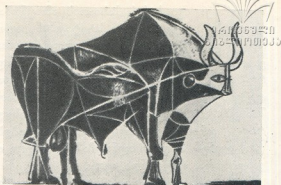
ცხენი ისაა, რაც მან დაუყოვნებლივ უნდა წამოიგდოს რქებზე, ცხენი მისი სამსხვერპლა, ცხენს მოჰყავს ზურგით ხარის, ცხენი თავადაა ხარის მტერი — ეს ბეჩავი, თვინიერი ცხოველია და ხარის, ამ ველური თავისუფალი მხეცის მოვალეობაა დაუყოვნებლივ შეუტეოს მას.

და ხარი სწრაფად უტევეს ცხენს, მასა და მის მხედარს ზედ ბარიერზე მიაკრავს, რქას შეარტობს ჯავშანში, რომელიც ცხენს მუცელს უფარავს და ცდილობს, გამოფატროს. ძველად ეს ჯავშანი არ ეფარა ცხენს, ამიტომ სასაყვედილოდ დაჭრილი ცხენი ხშირად იქვე, არენაზე იხლართებოდა თავის შიგა ნაწილებში და კვდებოდა. დღეს კორიდა უფრო ჰუმანური გახდა, მაგრამ ხარის ძველ ინსტინქტებში ახლაც ცოცხლობს ამ სისხლიანი ნადიმის ძველი მოგონება და ის ჩვენს თვალწინ უზარმაზარი შავი ტანკვიით ეძვრება და მიწაზე ანარცხებს ცხენსაც და მხედარსაც. ვაის დაძაბებასაც ვერ ვასწრებთ, რომ იგი მეორე ცხენსაც ძირს სცემს, ქვიშაზე აგდებს მეორე პიკადორსაც, მაგრამ თავისი ამხანაგების გადაარჩენისთვის თავგადადებული ტორეროების მეწამული მოსასხამებით გულისყურმიპყრობილი, არენის ცენტრისკენ ინაცვლებს, მრისხანე სახით ჩერდება და პირქუშად ელის ახალ მსხვერპლს. და მაშინ ცირკის ჰიშკრიდან გამოდის ცხენზე ამხედრებული მესამე პიკადორი, აბჯარ-ჯავშანში ჩამჭდარი მესამე რაინდი კორიდას.

და ის ამდელი რაინდი აღმოჩნდა. დავი-მასხოვროთ: პირველად ხარმა შეუტია. დამცველი ჯავშანი რომ არა, ხარი უკვე არაერთ ცხენსა და მხედარს იმსხვერპლებდა. ბრძოლის ამ მომენტისთვის პიკადორი თითქოს მოწინააღმდეგის დარტყმის ზნეობრივ უფლებას იღებს. და არტყამს კიდევ. ხარისგან ხის ბარიერს მჭიდროდ მიკრული პიკადორი მძიმეშუბიან მარჯვენა ხელს მაღლა სწევს და დახრილ კისერში ძლიერად ურტყამს ხარს, რომლის რქები უწინდებურად ამოდ ცდილობენ ხარის ჯავშნის გაფატრას. ამ ეპიკურ მიზანსცენაში, უდიდესი დაძაბულობისა და თავისებური მრისხანე სილამაზის ამ მომენტში თვით პიკადორიც მოგვეგონებს ხალხური ლეგენდების რაინდს, რომელიც მითოლოგიურ მხეცს გმირავს. ხალხში ტყუილად როდი ამბობენ, რომ ყველა ეს კორიდა სწორედ იმ დღიდან იღებს სათავეს,



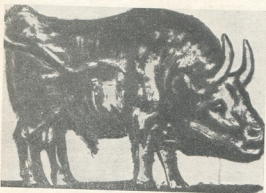
№ 4



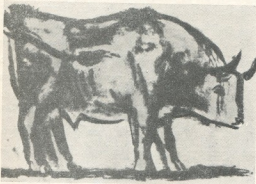
№ 5



№ 3



№ 2



№ 1

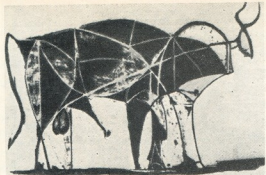
როცა ლეგენდარული სიდი ტყეში საშინელ ხარს შეებრძოლა და განგმირა იგი.

„შუბების ტერცისა“ ხელ-ფეხი გაეხსნა — ახლა კეთილშობილებასა და რაინდობას პიკადორისგან მთელი პლაცო დე ტორესი მოითხოვს. თუ მხედარი შუბს ხარს სისხლძარღვში დარტყამს და მის დრუნჩს სისხლი მოთხვრის, პიკადორს სტვენით გააყრუებენ. თუკი იგი ზუსტად არ დაჭრის ხარს და მეორედ, მესამედ, ჩასცემს ჭრილობაში მახვილს, მაშინ ბრბოს ზიზღიან შეძახილებს მოიმიკის.

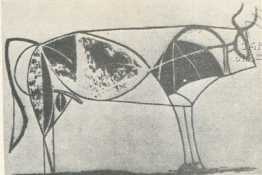
„ხარს ზედმეტ ტკივილს ნუ მიაყენებ, ნუ აწამებ მას და, რაც მთავარია, ნუ დაასუსტებ მას მატადორთან ვადამწყვეტი შეხვედრის წინ!“ — ასეთია კორიდის კანონი.

მაგრამ რაინდი — პიკადორი, რომელიც ხარის წინააღმდეგ პამპლონის საუკეთესო კორიდაზე გამოვიდა, ნამდვილად ბრწყინვალე იყო. ერთი დარტყმა და ხარის კისერი სისხლის ფართო მეწამულმა რგოლმა შემორკალა. ხარი კვლავ გამძვინვარებით უტევედა, დარტყმას დარტყმაზე აყენებდა ცხენის ჯავშანს და რკინისჩექმიან ფეხებს პიკადორისა, რომელიც ქანდაკივით, გაუნძრევლად იდგა, — შუბი ხელიდან გაავდო და ბრძოლა შეწყვიტა. ის ზუსტი და სულგრძე-

პიკასოს ნახატები, შესრულებული 1945 წლის 5 დეკემბრიდან 1946 წლის 17 იანვრამდე



№ 6

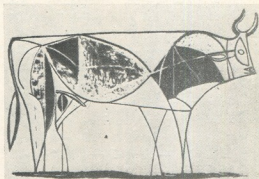


№ 7

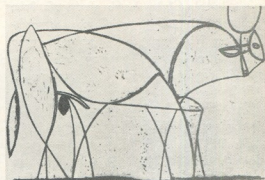
ლი გახლდათ და ბრბო მას ესალმებოდა როგორც გმირს ღრამის ამ აქტისა, რომლის კულმინაციაც ასე ბრწყინვალედ ჩაატარა.

...ხარი უკვე გამძვინვარებულია, ეს მხიარული და თითქოს უწყინარი ცხოველი ზვეს თვალწინ გადაიქცა მრისხანე, პირგაშვებულ მხეცად. იგი სასტიკია არა მხოლოდ იმიტომ, რომ რკინით გააწამეს. მასში გაიღვიძა მხეცმა, რომელიც დარწმუნდა თავის ძლიერებაში: უკვე წამოაქცია ორი ცხენი, უკვე აიძულა ტორეროები, რომ შეშინებულნი გაქცეოდნენ! და, აი, არენის ცენტრში გავარდა და ახლა იგი და მხოლოდ ივია აქ ბატონ-პატრონი. ურილოებიდან სისხლი სდის, მაგრამ გამარჯვებით მაინც მან გაიმარჯვა, მოწინააღმდეგე სადღაც გაქრა, არც ტორეროები ჩანან და არც პიკადორები, მხოლოდ ხარი ტრიალებს ადგილზე გამძვინვარებით, ჩლიქებით აბუქებს ქვიშას, წვერებწამახული მძლავრი რქები ძირს დაუხრია და ელის თავის *tercio de varas*-ს, იმიტომ, რომ რქები ხარის ორი მრისხანე შუბია.

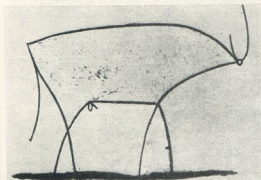
ცხოველის ამ ყველაზე დიდი მეომრული შემართების მომენტში გაისმის მოკლე მუსიკალური ინტერლუდია და არენაზე მსუბუქი, სრიალა ნაბიჯებით, ლამის მიწასთან



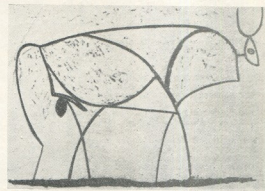
№ 8



№ 9



№ 11



№ 10

შეუხებლად, გამოდის სამი ბანდერილიერო, თითოეულს ხელში ქალაქის ლენტეხით მორთული მოკლე შუბი უჭირავს. ისინი ხარს უახლოვდებიან ნელი, ცეკვა-ცეკვითი მოძრაობებით, ბანდერილიებიანი ხელები მალა აქვთ აწეული და მოდიან, რათა, როგორც მდაბიორნი ამბობენ ესპანეთში, ხარს რქება მოუგრიხონ. ისინი ოდნავ აქნევენ თავზემოთ ამართულ ბანდერილიებს, და ეს მოგავაგონებს ფრთების მოძრაობას, თვითონ ბანდერილიეროები კი, ფეხისწვერებზე შემდგარნი და უკიდურესად დაკომპლენი, საოცრად გვანან ვეება ფრინველებს, რომლებიც ხან მიწაზე მოაბიჯებენ, ხან კი თითქოს წყდებიან მიწას და მის თავზე დაფრინავენ... ხარი ჩერდება და იცდის. ეტყობა, მისთვის არის არაღაც ჰინოზური ამ თითქმის უხორცო ფიგურებში, რომლებიც ვაკერპებით მოიწვევენ მისკენ. შემდეგ ის „ხიშტური ალტყინებით“ ეკვეთება ბანდერილიეროს, რათა ამავე წუთის დაჩხვეროს იგი რქებით, მაგრამ აუხსნელია როგორ ასწრებს — აუხსნელია ხარისთვისაც და ჩვენთვისაც — ბანდერილიერო მის ქედში ორი პატარა მახვილის ჩარჭობას და თითქმის საბალეტო პირუტყით გვერდზე გასხლტომას. ხარის რქები ჰაერს გმირავენ. მისი „შუბის ტერცია“ გაწყდა, დაიშალა, გაძლიერდა მხოლოდ მის სხეულში შერჭობილი ორი ჰარპუნით მოყენებული ტკივილი და გაათკეცდა მძვინვარება, ახლა კიდევ პირდაპირ მისკენ ზეაწეული ბანდერილია — ფრთების ქნევა-ქნევით მოიწვევს მეორე ბანდერილიერო. ეს უკვე ვეღარ წაუვა, ვეღარ!

პიკადორს შუბი აქვს. მატადორს — დაშნა, ხარს მამაცობისა და სიმარჯვის გარდა არაფერი აბადია. ბანდერილიერო გაირინდა ხარის წინ — წამი — აფრინა — დაჭერებული დარტყმა — და ხარის სხეულში ბანდერილიების ახალი წყვილი ერჭობა... რასაკვირველია, დარტყმა ყოველთვის იღბლიანი არაა, ბანდერილია ზოგჯერ არენაზე ვარდება. მაშინ ტრიბუნები თავიანთ გამკიცხავ რეპლიკებს ისვრიან და საქმეს მესამე ბანდერილიერო ასწრებს. ეს ბანდერილიეროები ნამდვილად ყოჩაღები არიან, ჩვენ მათ შორის ხანდაზმულნიც ვნახეთ, მაგრამ გრაცია არც მათ აკლია. გრაცია კი ხელოვნების თანამგზავია.

„ტერცია ბანდერილიეროს“, შეიძლება ითქვას, — ეს მოვლენათა ტრაგიკული

სრბოლის წიალ თავისებური შესვენებაა. თავისი პლასტიკური გამომსახველობითა და დახვეწილი ოსტატობით იგი ყველაზე მეტს ბალეტს უახლოვდება.

მაგრამ ეს ასეა ჩვენი, ადამიანების, თვალთახედვით, ხარისთვის კი იგი მისი „გამხეცების“ უმადლესი წერტილია, ახლა ხარი, „გამშვენებული“ ექვსი ბანდერილით, რომლებიც ყოველი მისი ფეხის გადადგამზე საშინლად ტკენენ ჰრილობებს, შევიდა თავის — მძვინვარების — ტერციაში. ახლა მას სიკვდილი და მხოლოდ სიკვდილი მოაქვს. მთელი კაუდრილია სტოვებს საასპარეზო არენას და ქეიშაზე მატადორი გამოდის.

მატადორები განსაკუთრებული ჭურის ხალხია, მათი დიდება მხოლოდ მესამე და მეოთხე მალეებს შორის დაშნის ჩაცემით როდი იწურება, ესპანელისთვის მატადორები მამაცობის, ღირსების, უანგარობის, მამაკაცური სილამაზის განსახიერებაა, ისინი პოეზიის შარავანძიანს ნათელფენილი. მაიზე ისევე წერენ ლექსებს, როგორც წამებულებსა და გმირებზე წერენ ხოლმე.

...მე შენ გიშდერი.

მე შევინახე შენს ვეკაცურ სახეს,

გამოცდილების სიმწვერეს და

სიკვდილიან ხარს თამაშს,

შენი ტურების მწკარტე გემოს და

შენი ალტყინების მზიარულ გახედულებათა სიციცხალეს.

ასე წერდა გარსია ლორკა თავის მეგობარზე. მატადორ იგნასიოზე.

ან როგორი უცვლელი სიყვარულით და როგორი ალტაცებით ხატავდა მატადორებს ჰემინგუეი.

„გულისხურით, ცნობისწალით ვადევნებდი თვალს მის მოძრაობებს და ვფიქრობდი იმაზე, რომ თუ მას არაფერი შეემთხვევა, კეშმარტად დიადი იქნება. მე მაშინ არ ვიცოდი, რომ, რაც უნდა დაემართოს, იგი მაინც დიადი იქნება და ყოველივე სერიოზული კრალბობა მას მხოლოდ მეტ სიამამაცსა და ჟინს, ვნებამიანიქებს.“

ესაა სტრიქონები ჰემინგუეის უკანასკნელ რომან „საშიში ზაფხულიდან“, რომლის გმირია მატადორი და მწერლის მეგობარი ანტონიო ორდონიესი. აი, სწორედ ის, რომელიც ახლა — პამპლონის მესამე კორიდაში ხარის პირისპირ დადგა და ტრაგედის მესამე აქტი დაიწყო.

ამ მსოფლიოში ცნობილი სახელგანთქმული მატადორის გამოჩენაში არაფერი იყო ეშვქტური. იგი მოდიოდა ჩვეულებრივ,

თითქმის საქმიანი ნაბიჯით არენის ცენტრის-
ენ. ხარს ძალიან მოუახლოვდა, მულეტა მა-
შინლა გაშალა. ხარი გვერდზე გავარდა. როდონისმა მარჯვნივ გაიწია და ხარმა, რომელიც თავის მოძრაობას განაგრძობდა, რქები წითელი ხელსახოცის კვანდაკვალ შვებოდა... რამდენიმე ამგვარი ილეთი მოჰყვა ერთმანეთს, რომელთა შედეგადაც ცხოველის გამშავებულმა ალტყინებამ წრიული მოძრაობის სახე მიიღო და, როგორც ჩვენ მოგვეჩვენა, თავისი სტიქიური მძვინვარება და-
არგა. მოხდა სასწაული: ხარი, რომელიც ბორავდა, აქეთ-იქით აწყდებოდა და იმუქრებოდა, ახლა თავისივე მძვინვარების ტყვეობაში მოხვდა, ახლა ის კიდევ უფრო მეტი ძალით ბორავდა და ირქინებოდა, მაგრამ უკვე ადამიანის მიერ მითითებულ ორბიტაზე მოძრაობდა. ისეთი პირი უჩანდა, რომ მკვინვარე ხარი იმავე მდგომარეობას უბრუნდებოდა, როგორითაც გამოვიდა არენაზე. მას სათამაშოდ იწვევდნენ — ანტონიოს მოძრაობები მწყობრი და მოზომილი, დინჯი იყო, „ზუსტად ისეთი, შენელებულ ფილმში ან სიზმარში რომაა“, როგორც ჰემინგუეი იტყოდა ამ მოძრაობებზე.. და ასევე ნელ-
დებოდა ხარის რიტმი, ოღონდ, შენელები-

სას ეს მოძრაობები არ სუსტდებოდა, პირი-
ქით, მეტი და მეტი ძალით იცეზბოდა, თავისი ალტყინებების თავისუფლებითა და ანარქიულ მოთვინიერებელი ხარი ერთდროულად ორდონისის ნახაზსაც ემორჩილებოდა და ბრა-
ზობდა, რომ მის კაბალაში ექცეოდა... რაც უფრო მეტად ბრაზობდა, მით უფრო აფორ-
დებოდა, მით უფრო იზრდებოდა მასში რქა-
ზე მტრის შემოგდების წყურვილი. ეს მტერი იყო წითელი, მისი თვალის დამაბრმავებელი კვდრატული ლაქა, ფერი, და არა ადამიანი, ხდებოდა ცხოველისთვის მოსისხლე მტერი, ფერი ჩრდილავდა, აუჩინარებდა ადამიანს და ხარი, რომელიც ამ ფერს მისდევდა, ძალას იათეკებდა, მაგრამ თანდათან სულ უფრო და უფრო დამოკიდებული ხდებოდა მატადორის ხელის მოძრაობებზე.

ჩვენ, დებიუტანტ აფესიონაღოსებს, არც ძალვედის ალწერით უნატიფესად დამუშავებული ყველა ვერონიჭა და ნახევარვერონიკა, ყველა კიტე, პაე დო პაჩე და თამაშის მრავალი სხვა ფანდი, რომლებითაც სარგებლობს მატადორი, რათა ხარი მოძრაობათა ურთულეს არაბესკაში გახლართოს. მაგრამ ყველასთვის ნათელია, რომ ეს განსაკვიფრებელი თამაშია და შეიძლება მხო-

პიკასო

კორიდა



ლოდ კლასიკური ბალეტის პირუტყბებს და ფუნტეს შეედაროს. ხარი ორდონიესთან ისე მოქმედებდა, თითქოს ყველაფერი ეს მისი საკუთარი იმპროვიზაცია ყოფილიყო. მაგრამ ხარს მისი სხეულის ყვილის ნათელი გრძნობა კი არ ათამაშებდა, არამედ მრისხანე და შურისმგებლური ვენებები, რომელთა საფუძველიც ავითრდების ინსტინქტი და მკვლელობის წყურვილია. და ანტონიოს ოსტატობა სახელდობრ იმაში მდგომარეობდა, რომ ამ მრისხანების ენერჯის იგი თამაშის ენერჯიდ ვარდაქმნიდა.

კორიდის ამ ოსტატს განსაცვიფრებლად ძალუძს ხარების „კეთება“, მათთვის თამაშის წესების სწავლება და ამით არა მარტო ჩვენი, მისი აუდიტორიის, გადაყვანა პლასტიკის სფეროში, არამედ, ვგონებ, თვით ხარისთვისაც ჩაგონება იმ აზრისა, რომ უარესი უკან დარჩა, რომ მას ახლა უკვე აღარაფერი ემუქრება და შეუძლია ისევე ითამაშოს და ისეიროს, როგორც თავისი იალღების მწვეან მღელღებზე თამაშობდა და სეირობდა.

ამას წინათ ორდონიესმა ინტერვიუ მისცა კორესპონდენტს.

— როგორ ფიქრობთ: კორიდა ხელოვნებაა თუ საორტი?

— ის ხელოვნებაა, ოღონდ, ისეთი, რომელიც დაკავშირებულია დიდ საფრთხესთან, ძლიერ რისკთან.

— გამოდის, რომ ტორერო გარკვეული აზრით, არტისტია?

— იგულისხმება. არიან ტორეროები, რომლებიც ისწრაფვიან ბრძოლის დროს გამოხატონ ის, რასაც თვითონ გრძნობენ... ფიქრობ, რომ ტორეროს ხელოვნება თავის საფუძველში გრძნობათა გამომხატვაა.

ჩვენ თვალს ედევნებდით ამ არტისტის მუშაობას. როგორ გრძნობებს გამოხატავდნენ მულეტით მისი ნარნარი მოძრაობები?

აი, ხარმა ნახევარ დღეზე ჩაუარა მატადორის თეძოს, აი, მატადორმა იგი წრიულ მოძრაობაზე გადაიყვანა, თვითონ კი, ზურვით მდგარი, წელში გაიმართა და გაირინდა. გათვლა ზუსტია, მატადორმა იცის, რომ მრისხანე ალტყინების ინერჯია ცხოველისთვის გამორიცხავს მეტოქისთვის ზურვში დარტყმის შესაძლებლობას. ორდონიესმა ცალ მუხლზე ჩაიჩოქა კიდევ, ხარი კი მის წინაშე გად-გამოდიოდა, მაგრამ მისი რქენა ვერ შესძლო.

აბა, რა გრძნობებია ჩაიდუმალეული მთელ ამ თამაშში?

გრძნობა ადამიანის უპირატესობისა, ყველაფერი ძალზე, გრძნობა უშიშროებისა, გრძნობა სტიქიის მომთვინიერებლისა...

ხარის მორჩილი მოძრაობები მატყუარაა — მატადორი არ ვახლავთ ლეგენდარული ორფეოსი, რომელიც სალამურზე დაკვრით ლომს კრავსავით აუწყინარებდა. მულეტა, რომელიც ხარის ალტყინებთა ანარქიას მისთვის „დაკვეთილ“ პლასტიკას უმორჩილებს, თვით ცხოველს არ აშოშმინებს. საკმარისია მცირეოდენი შეცდომა და მატადორი კორიდის სწორედ ამ პასტორალურ ეპიზოდებში დაიჭრება ან ხარის რქებზე ათამაშდება. ორდონიესს, როგორც გვითხრეს, ოცდაოთხნაირევი აქვს. მას დაჭრილსაც ძალუძს ხარის ვანგმირვა, მაგრამ იმაზე, თუ როგორ შეუძლია ხარის „სიკვდილთან ზიარება“, ქვემოთ მოგახსენებთ, ახლა კი გრძელდება faena de muleta და რაც უფრო წინ მივიწევი, მით უფრო ვირტუოზულია ადამიანის თამაშხართან.

ასე ხდება, რასაკვირველია, არა ყველა კორიდაზე — მატადორს ყოველთვის კი არ შეუძლია პლასტიკური ნახაზი მოახვიოს ხარს თავზე. იმავე პამპლონაში ვნახეთ ტორერო, რომელიც ჭერ, ეტყობა, გაუწაფობის გამო, ვერ ფლობდა ბრძოლის ლოგიკას და თავად ეწყობოდა, „ესადაგებოდა“ მოვლენების მონარებას, თავისი მოწინააღმდეგის მოძრაობებს და თითქოს ხარის შემოტევების საპასუხოდ მუშაობდა.

ჭარმაგმა ესპანელმა, ეტყობა, ცირკის თანამშრომელმა, რომელიც ჩვენს უკან იჯდა, ძალიან დაიწუნა ამ მატადორის პასეები. მისი აზრით, ამ ახალგაზრდას ეშინოდა ხარი ახლოს მოეშვა თავისთან და იმედოვნებდა ხალხი მოეხიზლა თავისი მოხდენილი ვერონიკების და არა ხართან ორთაბრძოლის არსით. ამგვარი ტექნიკური მუშაობა თვით ჩვენაც კი, ახალბედებს, კორიდისთვის შეუფერებელი მოგვეჩვენება. ჩვენ მისი სიყალბე იმიტომ კი არ ვიგარძენით, რომ მაშინვე დაეძლიეთ ტავრომახიის ანბანი, არამედ იმით, რომ ამუშავდა ჩვენი თეატრალური ინსტინქტი, ინსტინქტი ყოველგვარი წარმოდგენითობისა და საზოგადოების „მოსახილად“ თამაშის მიუღებლობისა.

ქემპარიტად, მატადორები აქტიორები

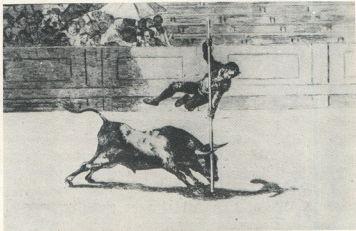
აიან და მათ შორის სუსტი აქტიორი ცოტა როდია. გულზე ხელს თუ დაეიდებთ, ჩვენს მიერ ორ კორიდაზე ნახულ მატადორთაგან, ჩვენი აზრით, მხოლოდ ანტონიო ორდონიესსა აქვს უფლება იწოდებოდეს არტისტად, კორიდის სახლხო არტისტად.

...ისეთა შთაბეჭდვება რჩება, რომ ორდონიესის გამომგონებლობას საზღვარი არა აქვს. მისი მუშაობის ზუსტი გრაფიკა მდიდრდება ათობით იმპროვიზაციით, იგი იმ მუსიკოსივითაა, რომელსაც ძირითადი ლაიტმოტივი ისე მიჰყავს, რომ მას ვარიაციების კასკადით ამდიდრებს. ისინი — ეს პასები — ისე წარმტაცია, რომ ორდონიესთან ბრძოლაში ისეთი ხარისხი კი, რომელსაც უკვე ეწურება ძალები და უნდა, რომ ეს ბრძოლა მალე დამთავრდეს, ცოცხლდება და ახალი ენერგიით ეკვეთება მისი სიფათის წინ მულეტის მოფრიალე მოწინააღმდეგეს. წრეები, რომლებსაც ხარი ურტყამს, სულ უფრო და უფრო ვიწროვდება. მატადორმა თავიდანვე დაიჭირა ცენტრალური პოზიცია და ხარი ისე უვლიდა მას ირგვლივ, როგორც თავის ღერძს. ახლა ეს წრე ისე დაბატარავდა, რომ მულეტის მთელ სიგრძეზე გაქნევისთვის საჭირო სივრცეც კი არ რჩება. ანტონიო ხელის მსუბუქი მოძრაობებით მხოლოდ ატრიალებს წითელ ზეწარს, ატრიალებს მასა და ხარს შორის დარჩენილ ვიწრო რგოლში. ხარის საშიშოდ დახრილი გალუნული რქა თითქმის ეხება მატადორის სხეულს, და მატადორი არ ინძრევა, მაგრამ ყოველი თავისი ნაკვით ცოცხლობს სიტუაციაში, რომელსაც, თუ არა სიკვდილთან თამაშს, სხვას ვერაფერს უწოდებ.

მინც რა უნარჩუნებდა ადამიანს სიცოცხ-

ლს? ზებუნებრივი სიზუსტე მისი მოძრაობებისა, რომლებსითვისაც სამართლიანად შეგვეძლო გვეწოდებინა ამ მოძრაობებზე ბუნებრივი იზის ზღვარი, მათი სრული კუნთოვანი თავისუფლება, მათი ალლოიანობა, სიფხიზლე ხარის მძლავრი აღტყინებების უმცირესი ცვალებადობების მიმართაც. ორდონიესის სწრაფი პასები წარმართავდნენ ხარის მოქმედებებს, მაგრამ იმავდროულად დამოკიდებულნიც იყვნენ ამ მოძრაობებზე, რადგან მატადორს საერთო რიტმით და მხოლოდ ამ ერთიანობის ძალით შეეძლო დემორჩილებინა უშველებელი ცხოველი.

მაგრამ აქ მხოლოდ ცივი გათვლა და ნებელობა როდი მოქმედებდნენ. რაც უნდა უცნაური იყოს, ორდონიესის ხელების პლასტიკაში ალერსიანობა იგრძნობოდა. მისთვის ხარი უკვე მტერი აღარ იყო. მატადორი, ამოშმინებდა რა ხარს, აიძულებდა მას დამოშმინებელთან ერთად* პლასტიკური რიტურნელის ერთიან ჯაჭვში ჩაბმულიყო — ვეება, მძიმე ხარი და მოქნილი, აღნაგი კაცი ერთად მიმოიქცეოდნენ და რალაცნაირად დამოკიდებულნი იყვნენ ერთმანეთზე. აქ უკვე პარტნიორობის ძალა მოქმედებდა. იმ მოკლე ათ-თხუთმეტ წუთში, რომლებშიც faena de muleta გრძელდებოდა, მატადორი ასწრებდა არა მარტო გაცნობას თავისი ხარისა, არამედ შეეყვარებასაც. შეეყვარებას იმის გამო, რომ ამ კორიდას ისინი ერთად ატარებენ და ცუდად არ ატარებენ, იმის გამო, რომ ძლიერმა და მრისხანე ხარმა გაიყო მის წინაშე დასმული ამოცანა და, სათქმელად უცნაურია, მაგრამ რალაციით არტისტი გახდა. მაგრამ ორდონიესის სიყვარული ხარისადმი მხოლოდ მატადორის ნა-



კოია. ბრძოლა მადრიდის არენაზე
1815 წ.

ტურის არტისტულობიდან არ მოდის, მას აქვს უფრო უბრალო, ბუნებრივი საფუძველიც, ეს სიყვარული მას მემკვიდრეობითა აქვს შესისხლხორცებული მამისგან, რომელიც აგრეთვე სახელგანთქმული მატადორი გახლდათ, შესისხლორცებული აქვს პაპისა და პაპისპაპისგან — ვლუხებისგან, რომლებსთვისაც ხარი ყოველთვის მეგობარია. ასე რომ, იმ ბევრ გრძნობას შორის, რომლებსაც მატადორი გამოხატავს ხართან ბრძოლის დროს (პარადოქსულია, მაგრამ ეს ასეა), გამოხატულია მისი სიყვარულიც კორიდაზე თავისი მთავარი პარტნიორისადმი. ამ საოცარ გარემოებას რომ აფიქსირებდა, ანტონიო ორდონიესის მრავალი წლის მეგობარი ჰემინგუეი წერდა:

„...სასიკვდილო დარტყმა მიაყენო ცხოველს, რომელიც ნახევარ ტონას იწონის და რომელიც, ამასთანავე, გიყვარს — ეს უფრო რთული საქმეა, ვიდრე უბრალოდ სიკვდილთან შეხვედრა. ეს ნიშნავს არენაზე იყო მხატვარი, რომელსაც შეგნებული აქვს სიკვდილის ყოველდღიურად მაღალ ხელოვნებად გადაქცევის აუცილებლობა“.

თამაში დასასრულს უახლოვდებოდა — ხარი უკვე მომზადებული იყო ბრძოლის დამაგვირგვინებელი სტადიისთვის და ამ დროს კორიდას უმაჯარესი პარტიტურა მოულოდნელმა გამოხდომამ დაარღვია.

ლობეს გადმოეწრო და არენაზე გადმოვარდა ვიღაც თეთრშარვლიანი, უჯრულახალათიანი და ვლადწვერიანი ტიპი; მას ხელებში მულეტის მსგავსი რაღაც (ან, იქნებ, უბრალოდ, ქალის წითელი ქვედატანი) ეჭირა და ქაჭმეყრილივით გაიქცა ხარისკენ; მას გზა გადაუჭრეს ტორერობმა. მაგრამ ვლადწვერიანი მათ დაუძვრა და თავისი იმპროვიზირებული მულეტით ხელში ხარისკენ დაიძრა. ამფითეატრმა იხუვლა — ვინაა ეს, გიჟია თუ დიდების მოხვეჭაზე მეოცნებე მოყვარული?

ხარმა შენიშნა არენაზე ახალგამოჩენილი კაცი და მაშინვე დაესხა თავს, წვეროსანმა მთელი წესების შესაბამისად მოასწრო მისი გატარება მარჯვენა მხართან ახლოს, მაგრამ ფეხზე ვერ დადგა, ქვიშაზე დაეცა და ხარის ორი რქა მისი თავისკენ დაეშვა. საბედნიეროდ, წვეროსნის სხეული ფართოდ გაჩაჩხულ რქებს შორის ჩაეტიო. ტორერობის მოსასხამებმა ხარი თავისკენ მიიქციეს და წვეროსანი პანდურ-პანდურ ხმამაღალი ლანღვა-გინებით გააძევეს არენიდან.

ამგვარი ეპიზოდები კორიდას ^{სწავრო} მსვლელობას კი არ ღვევენ და მატადორს ხელს უშლიან, მაგრამ სადღაც ^{კვირის} თამაშის საერთო სტილისტიკაში, ისინი კანონზომიერია, როგორც კანონზომიერია მასხარების გამოსვლა შექსპირის ტრაგედიებში, და კიდევ უფრო მკაფიოს ხდიან კორიდას მკაცრ მსვლელობას, მის პოეზიასა და პლასტიკას.

მაგრამ, აი, დგება წუთი, როცა თამაშის თავისებური ცეკვის შეგრძნება, რომელიც არ გეტოვებდა, ვიდრე თვალს ვადევნებდი ორდონიესის მულეტის ჯდოსნურ მოძრაობებს და მისი უძრავი ფიგურის თითქმის ბალეტურ ტრიალს, უცებ ქრება. მატადორი მიემართება კორიდას პრეზიდენტისკენ, უშიშრად ტოვებს ზურგსუკან მდგარ ხარს, მაღლა, სახესთან სწევს მახვილს, რითაც ფინალური დარტყმის უფლება გამოითხოვა.

დაკკრა ტრაგედიის კულმინაციის საათმა, იმან, რომლისკენაც ასე ოსტატურად და მბრძანებლურად მიჰყავდა ხარი ორდონიესის მთელი *ferio de muleta*-ს — „სიკვდილის ტერცის“ მანძილზე. კულმინაცია უნდა დასრულდეს ადამიანის მამაციობისა და ოსტატობის ზეიმით, რომელსაც ესპანელებმა მრავალმნიშვნელოვნად „ქეშმარიტების მომენტში“ უწოდეს.

И здесь кончается искусство,

И дышит почва и судьба, —

გვახსენდება პასტერნაკის ლექსის სტრიქონები. მაგრამ ამ შემთხვევაში ეს ასე არაა. ხელოვნება კორიდაში, ისევე, როგორც თეატრში, არასოდეს მთავრდება. პირიქით, ამ უკანასკნელ, გადამწყვეტ მომენტში იგი მატადორს კიდევ უფრო მეტად სჭირდება, ვიდრე ოდესმე სჭირდებოდა. იგი აუცილებელია მატადორისთვის და აუცილებელია ყველასთვის, ვინც მოწმეა მკვლელობის ამ კურთხეული საუქუნეობრივი ტრადიციისა. თუ სახელობრ ამ მომენტში („ქეშმარიტების მომენტში“) ხელოვნება უღალატებს მატადორს, ვერაფერი ტრადიციების დამოწმება საქმეს ვერ უშველის, „ქეშმარიტება“ სიცრუე გახდება, კორიდა კი სასაფლაოდ იქცევა და ცხოველის მკვლელობა მთელი თავისი დაუფარავი სიშიშვლით გაამედვდება არენაზე, რა შიშძლება იყოს უფრო საშინელი, ვიდრე ამის უფერავილო, გამოუღებელი ან უნიჭო ტორერო, რომელიც, არტისტიდან ყასაბად ქცეული, მახვილს მახვილზე არჭობს ხარის მჩქეფარე სისხლში.

მოთხრობა სხეულს და მაინც ვერ კლავს მას. ხარის ახლოს იყრება მთელი კუადრილია და სოსასამების ქნევით ცდილობს თავბრუ დახვეოს, რეტი დაასხას მას, რათა ფინალი დაჩქაროს. დამტრეფელი და დაყრილია უკვე შეიღობა მახვილი, ცხოველი კი ჯერ არა და არ კვდება. და მაშინ, რათა ხარი ტანჯვისგან იხსნან, მატადორი კი კიდევ უფრო მეტად შერცხვენისგან, ჩვენ კი საძაგელი სახაზობისგან, ხარს „გულმოწყალების დარტყვით“ ხდიან სულს.

მატადორმა შეიძლება მთელი ბრძოლა, მიუხედავად იმისა, რომ სტადია ბრწყინვალედ ჩაატაროს, მაგრამ თუ იგი ამ ყოვლის დამავეირვეინებელ „ქეშმარიტების მომენტში“, სათანადო სიმაღლეზე არ აღმოჩნდება, ცირკი მას გაკიდების შედეგებით ან გამიკცხველი დუმილით გააცილებს. ჩვენ ვნახეთ ასეთი ბრძოლა მადრიდში. ეს იყო უჩვეულო შერკინება. მატადორი მას ცხენზე შემჯდარი წარმართავდა და კორიდის ამ განსაკუთრებულ „ეპიზოდში“ რეხონადორის სახელს იხვევდა.

შესაძლოა, სწორედ ასეთ ბრძოლაში, რომელიც მთელი თვალსაჩინოებით ინახავს ვეზურ მხეცთან რაინდის ძველებური შერკინების რომანტიკულ ნიშნებს, იღებდეს თავის ქეშმარიტ მნიშვნელობას თვით სიტყვა „კორიდაც“. „კორიდა“ სიტყვასიტყვით ნიშნავს ხარის სირბილს და ახალგაზრდა ლამაზ რეხონადორმა, რომელიც მადრიდში ვნახეთ, გვაგონობინა, თუ რა ხდება, როცა არენაზე გამმაგებით მოქნევე ცხენს მისდევს გამძინვარებული ხარი და ავერ-ავერ, თითქოს, დაეწევა მას, მაგრამ უკანასკნელ წამს სიცარიელეში მიფრინავს, რადგან მხედარი რაღაც სასწაულად, მულეტის ქნევით, იცილებს დარტყმას. ამ ბრძოლაში ერთადერთი ტორერო ცვლის მთელ კაუდრილიას, იგი თვითონ ზეერავს ხარის ხასიათს, პიკადორის ნაცვლად თვითონ აძგრიებს შუბს, თვითონ არჭობს მის კისერზე ბანდერილიებს, და თვითონვე, ჩამოქვეითებული და უცხენოდ დარჩენილი, მართავს, უკვე ჩვეულებრივ მატადორსავით, თავის „ტერცია ა ბურტოს“.

ყველაფერი ეს, როგორც ჩვენ გვეჩვენებოდა, ჩინებულად ჩაატარა მადრიდელმა ტორერომ, რომელმაც თავი შეგუავარა, მაგრამ ამფითეატრის სკამებზე მსხდომმა მცოდნეებმა მიიჩნიეს, რომ მან „ქეშმარიტების

მომენტში“ არაზუსტად დაარტყა და ვერგატ რიუმფატორებული ტორერო ხალხმა დუმლით გააცილა*.

კორიდის ბრბო! იგია, მსგავსად ანტიკური ტრადიციის ქოროსი, ამ ტრავიკული სანახაობის უმაღლესი საწყისი. მაგრამ არცერთი ბერძენი ტრავიკოსის ქორო არაა ისე და იმდენად უფლებამოსილი, როგორც და რამდენადაც კორიდის გულშემატკივართა ქოროა. ხალხი ესპანურ ცირკში სანახაობის ქეშმარიტი კანონმდებელი, რევისორი და უზენაესი მსაჯულია. როგორც საცხები ზუსტად და სრულიად თანადროულად შენიშნა თავის დროზე პროსპერ მერიმემ, „ცირკში, და მხოლოდ ცირკში, თვითმპყრობელობს ხალხი და ლაპარაკობს და ავეთებს იმას, რაც სურს“. ხალხს შეუძლია სიცოცხლე აჩუქოს ხარს, თუ იგი მატადორზე „ნიჭიერი“ და მამაცი აღმოჩნდება და მასის გულს მოიგებს. მხოლოდ მას, „მცოდნეთა ქოროს“, შეუძლია დაუშვას ხარისა და მატადორის ორთაბრძოლის დროს ქოსიკის დავერა და ეს იქნება უკვე თვით მთლიანი მიერ აღიარება ტორეროსი, ქოროს საჩუქარი ტორეროსადმი; „ქორო“ თვითი ხელსახოცების რხევით ფინალში მოითხოვს ჯილდოს გამარჯვებულისთვის ან გააფთრებით დააყრის მას თავზე ყველაფერს, რაც კი ხელთ მოხვდება.

„ქოროს“ შეუძლია უკვე მახვილ გამოშვებულ მატადორს დაუშალოს ხარის მოკვლა, თუკი იგი, „ქორო“, თვლის, რომ ამის დროა ჯერ არ დამდგარა, რომ ჯერ არ დამთავრებულა „სიევარულისა და სიკვდილის თამაში“ და ჯერ კიდევ არ წარმოუთქვამთ პერსონაჟებს ყველა „რეპლიკა“, რომლებიც დრამის ამ ადგილს შეეხება... კორიდის „ქორო“ უმაღლესი დემოკრატია და შეფასებათა პირუთენელობაა. და, აი, ეს წუთიც დადგა. „ქორო“ ნებას აძლევს მატადორ ანტონიო ორდონიესს შეუდგეს „ქეშმარიტების მომენტის“ შესრულებას. თითქოს იმართება მატადორისა და ხარის დიალოგი, რომელიც ასე გულხმიერად გაიგონა და გადმოსცა პოეტმა რაფაელ ალბერტიმ:

- შე მატადორი ვარ.
- შე — ხარი.
- შე მოვედი, რათა მოკლავ.

* არ შეგვიძლია არ გავიხსენოთ ის გარემოება, რომ ქვემო ლოკის ახლოს ჩავლილი რეხონადორი გააჩრა, სწორედ იმ „ქეშმინგუეის ორელმა“, რომელიც პამპლონაში ვნახეთ, და ხელი ჩამოართვა.

- სცადე, თუ შესძლებ.
- ღამაზად მოგიდებ ბოლოს.
- სცადე, თუ შეძლებ.
- აჰამდე მამაცურად გეჟირა თავი.
- ვნახავთ.
- შენ დღეს დიდებას მომიხვევ. დავიწყეთ.
- ვნახავთ-მეთქი.
- გესმის ცირკის დემილი?
- სიკვდილის დემილი.
- შენ ტანის გრიალში და მოსასხამების შრიალში მოკვდები.

- როგორ ჟირობ, მატადლო, მე ეს მომწონს?
- ხარი ყოველთვის ბრძოლისას კვდება. დადექი..
- და მატადლოც ზოგჯერ...
- რა თქვი?
- რომ ზოგჯერ მტკვლორიც კვდება.
- გაჩუმიდი დავიწყეთ, ხარო. ნუ მეღაპარაკები.

მატადლოს ვალიზიანება გასაგებია: არ ღირს მას ასეთ წუთებში გაახსენო ის, რაც ყოველი კორიდის განმავლობაში ორჯერ ემუქრება, რამეთუ იგი ორ ხარს ებრძვის და სწორედ იმ წამებში, როცა, ფეხისწვერაზე შემდგარი მახვილს უმიზნებს იმ ერთადერთ წერტილში, მეოთხე და მესამე მალეებს შორის, რომელიც მას საშუალებას მისცემს ხარს სწრაფი და გულმოწყალოური სიკვდილი უბოძოს, თვითონ იგიც, ისე როგორც მთელი ბრძოლის მანძილზე არასდროს, ღიადაა დარჩენილი ხარის მომაკვდინებელი რქებისთვის.

ანტონიო ფეხისწვერებზე დგება. ხელში ფოლადის ესპადა უჭირავს. ფოლადური დაძაბული გარინდების ორიოდ წამი! დარტყმა! და აღშნა ვადამდე ერჭობა ხარის კისერში.

ხარი გაუნძრევლად დგას. კუადრილიას სურს მივარდეს მას, რათა სიკვდილში დაეხმაროს. მაგრამ ანტონიო მბრძანებლურად სწევს ხელს მაღლა, აჩერებს თავის თანაშემწეებს და უკვე ზეიმობს. ის დარწმუნებულია, რომ ხარი მკვდარია, თუმცა, თვითონ ხარს ეს ჯერ არ ესმის. დაძაბულობით გაშმაგებული მოლოდინი მთელი ცირკია. ელოდება ანტონიო, ელოდებით ჩვენ, ელოდება კუადრილია, ელოდება კორიდის პრეზიდენტი. ხარი არაფერს ელოდება. წამიც და იგი ქვიშაზე ეცემა. და ცხენების კვადრიგა, რომელსაც უკვე აღარ ეშინია მკვდარი ხარისა, მასთან ერთად საპატიო წრეს უვლის არენაზე. მან მამაცურად იბრძოლა და ცირკი ოვაციით აცილებს. შემდეგ კი თეთრი ნაჭრები ავსებენ ამფითეატრს, მოითხოვენ ჯილდოს ანტონიოსთვის. და იგი ღებულობს ხარის ორ ყურს, და იგი ბედნიერია, და მას

ხევევანი „აფისონადოსები“, რომლებმაც მზად არიან ტრიუმფატორი ხელში აყვანილი მიაციციმონ სასტუმრომდე და ათფურცელი ყოველ ტრაგედიაში, სადაც ფრანსუაზის ჩნდება მასხარა, რომელიც გიულარა, რომელიც ყმაწვილი, რომელსაც მოუხდა მატადლოს დიდების სხივებით გათბობა, გამოვარდა არენაზე, იგრიხ-იმანჭა, ანტონიოს მაგვირად ჭედს უხრის ხალხს, მას ჩამოსაჯდომად პატარა ბალიშებს სეგრთან და პოლიციელები კულისებში გაიყვანენ. ამჯერად კორიდა ანტონიოსთვის ბედნიერად დამთავრდა.

მაგრამ სწორედ მაშინ, როცა ჩვენ ჰამილონაში მის გამარჯვებით დაგვირგვინებულ ბრძოლაზე ვწერდით, გახეთქებში წავეცილებით ცნობა, რომ მაღაგაში ჩატარებული კორიდის დროს ორდონიეის სერიოზულად დაიჭრა.

„მთელი ესპანეთი ლოცულობს ორდონიესისთვის“ — ვკითხულობდით ესპანური გაზეთების სათაურებს. თითქოს ახლა გვესმოდნო მატადლორისა და მხეცის ის დრამატული დიპლომატი, რომელიც წინასწარ განჭვრიტა რაფაელ ალბერტიმ, ვინც ის დიპლომატი დაამთავრა ხარის მოზეიმე მონოლოგით:

შენ მიგაორვევ წრეზე და გაგლეჩენ ვერცხლის ფარუნებს და ნიშნებს.
და შენ სისხლით მოსვლი სხეული წიქელ, წითელ კვალს სტოვებს ქვიშაზე.
დასცხეთ მუსიკა, მუსიკა დასცხეთ!
მე მოვკალ უყეთებთა შორის უყეთები მატადლორი.

საბედნიეროდ, ამჯერად ეს არ მომხდარა ანტონიო უკეთაა და, ალბათ, მალე უკვე მერამდენედ გატეხს ცოლისთვის მიცემულ სიტყვას — კორიდას მივატოვებო — და კვლავ, როცა „საშიში ზაფხული“ დადგება, გამოვა არენაზე მორიგ პლაცო დე ტორესზე.

მაშ, ასე, რა განვიცადეთ ჩვენს ცხოვრებაში ამ პირველ და უკანასკნელ კორიდაში? რომ ვთქვათ — სიხარული განვიცადეთ თო — სიმართლე არ იქნება, რომ ვთქვათ — აღუშფოთდათო — კიდევ უფრო დიდი ტყუილი იქნება.

მაგრამ რაც უნდა უცნაური იყოს, ეს განსხვავებული გრძობები გამუდმებით ენაცვლებოდნენ ერთმანეთს.

ყველაფერი პროტესტით დაიწყო: ჩვენ ვაღაპრობთ დადევნეთ ხარის მხარეზე და დავგვით მისი მწამლები... მაგრამ ყოველი

ვე ეს ჩვენი გმირის — ორდონისის გამო-
ჩენამდე იყო.

უნიკობა, უხეშობა, აბარტისტულობა —
სცენური ხელოვნების ფარგლებში ხელოს-
ნობის ამ ატრიბუტებს რამდენჯერ დაუკო-
დავს ჩვენი გული. მაგრამ ამ „კრილობას“,
თუმცა მტკივნეულს, თეატრის პირობებში
მხოლოდ ხატოვანი აზრი ჰქონდა, ახლა კი
იგი სისხლად იღვრებოდა და შემსრულებ-
ელთა არა მხოლოდ უნიკობას წარმოაჩენ-
და, არამედ მათ გულქვაობასაც ამტკიცებდა.
მაგრამ არის ხართან ადამიანის ამ ბრძო-
ლის მეორე ასპექტიც და ჩვენ შევეცადეთ
გვეწერა ის, რისთვისაც ჩვენს გმირად „კო-
რიდის მხატვარი“ ორდონისი ავირჩიეთ.

აქ ხარის სიკვდილი მხოლოდ ადამიანის
გულდაღობის, მამაცობის სკოლად გვევლინება.
აქ სისხლი მხოლოდ წვეთობით გამოდის, და
შენ, კაცმა რომ თქვას, ამას ვერც ამჩნევ,
მაგრამ ხედავ ტორეროების, პიკადორების,
ბანდერილიეროების, მთელი კუადრილის
და პროტაგონისტის — მატადორის მამაცო-
ბას, სიმარჯვეს, ხელოვნებას. ვუყურებთ თა-
მას, რომლის დროსაც სიყვარული და სიკე-
დილი ძმებულია. და ეს თამაში გვასწავლის, რომ
არ უნდა გვეშინოდეს სიკვდილის, რომ ორ-
ბაბრძოლაში უნდა გამოვიწვიოთ იგი და
დავამარცხოთ.

კორიდის მონაწილეთა არტიტიზმი,
ხელოვნება ამ სანახაობას აკლის სისასტიკეს
და იგი პირდაპირ უთანაბრდება მორალს.

ასეთი აზრები გვებადებოდა უკვე ცირკი-
დან სასტუმროში მიმავალთ, მაგრამ მათი
ანალიზირების ვერ დრო არ გვქონდა. კო-

რიდის ბრბოთი საცხე პამპლონის ქუჩებო
ჯერ ისევ ბობოქრობდა.

ბიჭუნების პროცესიამ ისევ დაფარა ჭე-
ფენილები. ბიჭუნები ზეიმიდან ისევ ცეკვა-
ცუნდრუკით მიდიოდნენ. მაგრამ აქ იყო
ახალი მიზანსცენა, რომელიც ჯერ არ გვე-
ნახა. ყველა მოცეკვავე „აფისიონადოსი“ —
ისინი კი ასამდე იყვნენ, — გახურებული
ცეკვა-თამაშის დროს თითქოს დაზოცილებ-
სავით პირქვე დაეცა იმავე ადგილზე და იმა-
ვე პოზით, სადაც და როგორც მოუსწრო მათ
საყვირების სიგნალმა... ჩვენ გაოგნებულნი
გავჩერდით, ვერ გავგეგო, რა ხდებოდა და
არ ვიცოდით ყოველივე ამაზე როგორ გვე-
რეაგირნა. ვიღაცამ გვიჩურჩულა — ეს იმის
სიმბოლოა, რომ ფიესტა კვდებაო. მაგრამ
ჩვენ ჯერ ვერ მოვასწარიით ამ „ფიესტის სა-
იდუმლოების“ გააზრება, რომ ისევ დასცხეს
დაფდაფებმა და დაუკრეს საყვირებმა და
ყმაწვილების მთელი ბრბო წამოიშალა და
თავისი მარშისებური ცეკვა-ცუნდრუკით
სვლა განაგრძო. ცეკვავდნენ არა მხოლოდ
ნორჩები, მათ მხარს უბამდნენ გზის ორივე
მხარეს მოთენილი ყველა ასაკის პამპლონე-
ლები.

ავტობუსზე გვეჩქარებოდა, ჩვენს ზურგს
უკან ყვიროდნენ და ყვიროდნენ, და გვეჩ-
ვენებოდა, რომ ეს მხიარული ხმები მოგვი-
წოდებდნენ, რომ ერთხანს არ წამოვსული-
ყავით პამპლონიდან და იქ ფიესტის უკანასკ-
ნელი საათებიც დაგვეყო.

თარგმნა ჯუმაზარ თითმარიამ



გოია
ხართან
ბრძოლა

მუსიკის სამსახურში

საკონცერტო აფიშებზე სულ უფრო ხშირად ვხვდებით ღირსი-ჯორ რევას ტაკიძის სახელს. მისი სამოღვაწეო ასპარეზი ფართო და მრავალმხრივია: საქართველოს სახელმწიფო სიმფონიური ორკესტრი და ზ. ფალიაშვილის სახელობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის საოპერო სტუდია და გორის სამუსიკო სასწავლებლის საოპერო სტუდია. გარდა ამისა, ახალგაზრდა ღირსი კონსერვატორიაში პედაგოგიურ მუშაობასაც ეწევა. მართლაც რომ შესაშური ენერჯითა და საქმისადმი უანგარო სიყვარულით გამოირჩევა ეს მაღალი ესთეტიკური და ზნეობრივი კულტურის ადამიანი.

რევას ტაკიძის პირველი სიყვარული ფორტეპიანო იყო. ამ განხრით მან 1966 წ. წარჩინებით დაამთავრა თბილისის კონსერვატორია (პროფ. გ. მაჭუტაძის კლასი), სადაც მომდევნო 8 წლის მანძილზე ეწეოდა ნაყოფიერ პედაგოგიურ მუშაობას საფორტეპიანო და კამერული ანსამბლის კათედრებზე და კონცერტებზეც გამოდიოდა როგორც პიანისტი — ანსამბლისტი. მაგრამ მას ბავშვობიდანვე დაუძლეველად იზიდავდა საორკესტრო ქლერადობის მაგია. ბათუმის მკვიდრი, იგი საათობით სულგანაბული უსმენდა ადგილობრივი სასულე ორკესტრის გამოსვლებს, მუდმივი სტუმარი იყო საქართველოს სახელმწიფო სიმფონიური ორკესტრის საგასტროლო კონცერტებისა. ეს გატაცება სულ უფრო იზრდებოდა და ღრმავდებოდა თბილისის კონსერვატორიის საფორტეპიანო განყოფილებაზე მეცადინეობის დროს. და აი, 1968 წ. პიანისტი ტაკიძე იწყებს სწავლას თავისი მეორე და, როგორც შემდეგ გაირკვევა, ძირითადი სპეციალობის შესაძენად, კონსერვატორიის

გულბათ ტორაძე

საოპერო-საორკესტრო ღირსი-ჯორის ფაკულტეტზე, რომელსაც ამთავრებს 1973 წელს. აქ მისი ხელმძღვანელი იყო სახელოვანი ღირსი სსრკ სახალხო არტისტი პროფ. ოდისეი დიმიტრიადი. ამავე წლიდან იწყება რ. ტაკიძის საღირსორო მოღვაწეობაც. თავისი პირველი ნაბიჯები, როგორც ღირსი, მან გადადგა კონსერვატორიის საოპერო მომზადების კათედრაზე, სადაც დღემდე განაგრძობს მუშაობას.

რ. ტაკიძემ წარმატებით უღირსი-ჯორა საოპერო სტუდიის მრავალ სპექტაკლს, მაგრამ აქ მისი უმთავრესი და უმნიშვნელოვანესი შედეგები დაკავშირებულია სამი ახალი სპექტაკლის მომზადებასა და მუსიკალურ ხელმძღვანელობასთან. ესენია: ჩაიკოვსკის „იოლანტა“, ბიუხს „მარგალიტის მამიებლები“, დონიცეტის „სიყვარულის ნექტარი“. განსაკუთრებული წარმატება „იოლანტას“ ხვდა. 1978 წლის შემოდგომაზე იგი მოსკოვის კონსერვატორიის დიდ დარბაზშიც წარმოადგინეს. საქართველოს ტელევიზიამ ეს სპექტაკლი ფირზე გადაიღო. ამ საინტერესო სპექტაკლის პირველ შემსრულებელთა შორის იყვნენ



ქართული საოპერო სცენის ამომავალი ვარსკვლავები ა. ხომერიკი და პ. ბურჭულაძე, მაღალი შეფასება მიიღო ბიზეს „მარგალიტის მაძიებლების“ დადგამაც, რომელიც მიძღვნა „საქართველოს ბულბულის“ — ვ. სარაჯიშვილის დაბადების 100 წლისთავს (როგორც ცნობილია, „მარგალიტის მაძიებლები“ ვანოს საყვარელი საბენეფისო ოპერა იყო).

1975 წლიდან რ. ტაკიძე თბილისის საოპერო თეატრის დირიჟორია. ამ ხნის მანძილზე მან 400-ზე მეტი სპექტაკლი იდირიჟორა, მათ შორის 14 დასახლებების ოპერა და ბალეტი: „დაისი“, „ქეთო და კოტე“, „ლელა“, „პირველი სიყვარული“, „ჯადოსნური ფლიტა“, „ტრავიატა“, „სევილიელი დალაქი“, „რიგოლეტო“, „ეიზელი“ და სხვა. შემდეგ კი მოამზადა და იდირიჟორა მინკულის ბალეტის „ბაიადერას“ პრემიერა.

რ. ტაკიძეს შესრულებული აქვს მოცარტის, ბეთოვენის, შუბერტის, ბრამსის, დვორჟაკის, ჩაიკოვსკის, შოსტაკოვიჩის სიმფონიები; როსინის, ვაგნერის, ჩაიკოვსკის საოპერო და სიმფონიური უეცრტიურები. მასთან ერთად კონცერტებსა და სპექტაკლებში მონაწილეობა მიუღიათ ცნობილ შემსრულებლებს, მომღერლებს, მოცეკვავეებს. საკმარისია დავასახელოთ დ. შაფრანი, ლ. ტიმოფეევა, ზ. სოტკილავა, მ. ქასრაშვილი, ა. ნასედკინი, მ. პლეტნიოვი, ს. სტადლერი, მ. მდივანი, ე. ისაკაძე, თ. ამირეჯიბი, ა. ნიჟარაძე.

უფრო ხშირად, ვიდრე რომელიმე სხვა დირიჟორი, ტაკიძე გამოდის სიმფონიურ კონცერტებზე, რომლებშიაც მონაწილეობენ თბილისისა და სხვა ქალაქების მუსიკალური სკოლებისა და სასწავლებლის აღსაზრდელები. რამდენიმე წელი თავის უფროს კო-

ლეგასთან — სახელოვან ქართველ დირიჟორთან გ. კახიძესთან ერთად იგი მუშაობდა თბილისის კონსერვატორიის სტუდენტთა სიმფონიურ ორკესტრთანაც.

ამ ოთხიოდე წლის წინათ მოწმენი გავხდით ფრიად მნიშვნელოვანი ფაქტისა. ძველ ქალაქ გორში, საბჭოთა კავშირში პირველად, მუსიკალურ სასწავლებელთან გაიხსნა საოპერო სტუდია. პირველივე დღიდან მას სათავეში ჩაუდგა რ. ტაკიძე, რომლის ხელმძღვანელობით გორიდან დადგმა განახორციელეს ოთხი დადგმა: გლიუკის „ორფეოსი“, ვანო გოგიელის „წითელქეულა“, ო. თაქთაქიშვილის „ნიშნობა“ და ჩიმაროზას „საიდუმლო ქორწინება“. ორი უკანასკნელი სპექტაკლი ნაჩვენები იყო თბილისშიც და მასურებელთა მოწონებაც დამისახურა. მაღალი შეფასება მისცა მათ პრესამ. ხაზგასმით აღინიშნა დირიჟორ რ. ტაკიძის თავადებული და კვალიფიციური მუშაობა, რამაც უზრუნველყო სპექტაკლების წარმატება.

მართლაც სანაქებო იყო ხსენებული სპექტაკლების მუსიკალური დონე. კარგად მღეროდნენ სოლისტები, გუნდი (აქ არ შეიძლება არ ვახსენოთ გუნდის ხელმძღვანელი — შესანიშნავი მუსიკოსი შ. მოსიძე), მწყობრად უკრავდა ორკესტრი, თანაც ამ სამივე უმთავრეს რგოლს შორის

რეჟისორ ტაკიძე



მჭიდრო კონტაქტი იყო დამყარებული. რაღა თქმა უნდა, მუსიკალური ანსამბლის მთავარ ორგანიზატორად სწორედ რ. ტაკიძე მოგვევლინა. ინტერესით ველოდებით გორელთა ახალ წარმოდგენებს.

ბოლო დროს საგრძობლად გაფართოვდა რ. ტაკიძის სავასტროლო რუკა. კულტურულ, პუნქტუალურ და უაღრესად კეთილსინდისიერ მუსიკოსს სიამოვნებით უხსნიან კარს სარატოვის, ლვოვის, ალმა-ათას, ფრუნზეს და სხვა ქალაქების საკონცერტო დარბაზები, სადაც კლასიკური რეპერტუარის ნიმუშებთან ერთად იგი პრობავანდას უწევს ქართველ კომპოზიტორთა ნაწარმოებებს. მაგალითად, 1982 წ. მაისში მან სარატოვში, ქართული მუსიკის დღეებში, შეასრულა ო. თაქთაქიშვილის ნაწარმოებები.

1983 წელს, ვაზაფხულზე დირიჟორმა გამართა თავისი პირველი საზღვარგარეთული გასტროლიც. რუმინეთში ქ. კლუჟის საოპერო თეატრის მოწვევით მან, ქართველ მომღერლებთან (ნ. ტულუში, ა. ხომერკი, ე. გეწაძე) ერთად, წარმატებით ჩაატარა ვერდის „ტრავიატა“ და „რიგოლეტო“. მომავალ წელს ქართველი მუსიკოსები — დირიჟორი და მომღერლები კვლავ მიწვეულნი არიან კლუჟის თეატრში სპექტაკლების გასამართავად.

რევან ტაკიძე შემკულია სამაგალითო ადამიანური მოქალაქეობრივი თვისებებითაც. იგი გამოირჩევა იშვიათი თავმდაბლობით, ინტელიგენტური მოკრძალებით, მშვენიერი მეოჯახე და მეგობარია. მისი ჰობი ჭადრაკია. იგი პირველთანრიგოსანი მოჭადრაკეა.

ეკვი არაა, რომ რევან ტაკიძეს კვლავაც ხშირად ვიხილავთ სადირიჟორო პულტთან.

XVIII საუკუნეში ტრაგიკული ბედ-უკუღმართობის გამო ბევრი ქართველი გადაიხვეწა რუსეთში და სამუდამოდ იქ დამკვიდრდა სიცხოვრებელი. გადახვეწილთა ნაწილმა თანდათანობით დაკარგა კავშირი საქართველოსთან. ამის გამო მათი შვილები — ეროვნულნიადგას მოცილებული ქართველთა ახალგაზრდა თაობა — რუსულ სასწავლებლებში იზრდებოდა და სწავლობდა. მათ მშობლიურენაც კი არ იცოდნენ. რუსეთი მათთვის მეორე სამშობლოდ იქცა. რუსული ენა კი — მშობლიურ ენად. ამ ახალგაზრდების ვარკვეული ნაწილი რუსი ინტელიგენციის წარმომადგენელი და იმდროინდელი რუსულ კულტურის ცნობილი მოღვაწე გახდა. ასეთთა რიცხვს მიეკუთვნება დრამატურგი ალექსანდრე ნიკოლოზის ძე გრუზინცევი.

ქართული თეატრი და დრამატურგია ძველთაგანვე მჭიდროდ იყო დაკავშირებული რუსულ კულტურასთან. მოსკოვში მცხოვრებ ქართველებს თავიანთი ბეჭდვითი ორგანიზაცი ჰქონდათ. ცნობილი მწერალი პ. შალიკაშვილი XIX საუკუნის დასაწყისში რუსულენაზე უშვებდა ჟურნალ „მოსკოვსკი ზრიტელს“. რუსულ თეატრალურ ხელოვნებაში მნიშვნელოვანი ადგილი განეკუთვნება გამოჩენილ მსახიობს სილა ზანდუკელს (სანდუნოვს), მისი ძმა, დრამატურგი ნ. სანდუნოვი XIX საუკუნის ბოლოსა და XX საუკუნის დასაწყისის რუსული დრამატურგიის ერთერთი წარმომადგენელია. გასული საუკუნის რუსული დრამატურგიის განვითარებაში თავისი ღვაწლი მიუძღვის აგრეთვე ალექსანდრე გრუზინცევსაც.

ა. გრუზინცევის შემოქმედება ბოლო დრომდე ნაკლებად იყო შესწავლილი. მისი სახელი იშვიათად თუ მოიხსენიებოდა იმ პერიოდის დრამატურგიის მიმოხილვისას. მხოლოდ ბოლო წლებში მიექცა სერიოზულ ყურადღება მის მოღვაწეობას. მისი ნაწარმოებების შესწავლასა და პუბლიკაციაში დადღეაწლი მიუძღვის ვ. ბოჩკარიოვს („პოეტური ტრაგედია XVIII ბოლოსა და XIX საუკუნის დასაწყისში“, „სოვეტსკი პისატელ“ 1964); შედარებით სრული და საყურადღებო გამოკვლევა ეკუთვნის გერმანელ მეცნიერლოტარ კლემიშს, რომელმაც გრუზინცევის სპეციალური მონოგრაფია უძღვნა („ა. გ.

ალექსანდრე გრუზინსკის თეატრალური

მოღვაწეობა

როქსანა ახვერდიანი

გრუზინსკის ფსევდონატიკური ტრაგედია“ (ბიულეტენი. 1979); ქართველ მეცნიერთაგან მხოლოდ ნ. ტარსაიძემ მოგვაწოდა საინტერესო ცნობები ახლახან გამოცემულ წიგნში „ცნობები XVIII საუკუნის მეორე ნახევარში რუსეთში მოღვაწე ქართველების შესახებ“ (თბილისი, 1983), თითქმის იმავე დროს გამოქვეყნდა გაზეთ „ვეჩერნი ტბილისში“ სტატია გრუზინსკზე (რ. ახვერდიანი, 12 აგვისტო, 1983).

ალექსანდრე გრუზინსკეი წარმოშობით ქართველი, მეფე ვახტანგ VI ამალის ერთ-ერთი წევრის შთამომავალი იყო. როგორც ნ. ტარსაიძე მიუთითებს თავის ნაშრომში, გრუზინსკეი ქართველობის თარგმანი უნდა იყოს. ალექსანდრეს მამას ნიკოლოზ ნიკოლოზის ძე გრუზინსკეს გამორჩეული /ადგილი სქერია საზოგადოებაში—1781-1791 წლებში კოსტრომის ოლქის ქალაქ იურეევ-პოდოლსკის გოროდნიჩი ყოფილა. 1781 წელს მაიორის ჩინი მიუღია, 1791 წელს — სეკუნდ მაიორისა. დაბადებულ ალექსანდრე 1779 წელს, სარატოვის გუბერნიაში. აღსანიშნავია, რომ იმ დროს სარატოვში არაერთი ქართველი ოჯახი ცხოვრობდა. მათ შორის სარატოვის გუბერნატორის ა. ფანჯულიძის, საიდუმლო მჩრეველის ი. ბარათაევის ოჯახები და სხვ. (ე. კალანდაძე, „ლიტერატურნაია გრუზია“. 1981 წ., № 9).

გრუზინსკეის მამა — ნიკოლოზი თავისი დროისათვის დიდად განათლებული პიროვნება ყოფილა, კარგად სცოდნია ლიტერატურა. განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდა შვილების აღზრდას. თავისი ტრაგედია „დამორჩილებული ყაზანის“ წინასიტყვაობაში ა. გრუზინსკეი წერს, რომ მამამისმა პირველმა

შენიშნა 14 წლის ალექსანდრეს პოეზიისადმი მისწრაფება, უკითხავდა ლომონოსოვის, სუმაროკოვის ნაწარმოებებს და სწორედ მან გაუღვიძა ბავშვს ძველი ენების შესწავლის სურვილი. ალექსანდრემ ჯერ მამის ხელმძღვანელობით, მერე კი დამოუკიდებლად, საფუძვლიანად შეისწავლა ბერძნული ენა, დიდი გატაცებით კითხულობდა ბერძნულ ტრაგედიებს, ხოლო შემდგომში მათი მიმბაძველი და მიმდევარი გახდა.

ა. გრუზინსკეი მოსკოვის ერთ-ერთ დეპარტამენტში მსახურობდა მერვე კლასის კომისიონერად. წერა ადრე დაიწყო. ნ. სანდუნოვთან ერთად შედიოდა ახალგაზრდა მწერლების ჯგუფში, რომელსაც მ. ხერასკოვი მთარველობდა. ა. გრუზინსკეი აქტიურად თანამშრომლობდა ჟურნალში „ნოვოსტა რუსკოი ლიტერატური“. აქ დაიბეჭდა 1802-1803 წლებში მისი მთელი რიგი კრიტიკული და თეორიული ნაშრომები. „ამ ნაწარმოებების ავტორი — წერს ლ. კლემიში — გვევლინება, როგორც კლასიკური ბერძნული ტრაგედიის უდიდესი თაყვანისცემელი“. მოსკოვის დეპარტამენტში მუშაობის პერიოდში, 1804 წელს 4 აგვისტოს ა. გრუზინსკემ რუსეთის მეცნიერებათა აკადემიის მიერ გამოცხადებულ კონკურსზე თავისი ტრაგედია „ნუმიუს პომპილიუსი“ წარადგინა. ტრაგედია იმავე თემაზე იყო დაწერილი, რასაც ეხებოდა მ. ხერასკოვის რომანი „ნუმიუსი ანუ აყვავებული რომი“, რომელიც 1768 წელს პეტერბურგში გამოიცა. ცოტა გვიან ალექსანდრემ კონკურსზე წარადგინა მეორე ტრაგედია „დემოფონტი“, მაგრამ არცერთი პიესა არ მიიღეს საკონკურსოდ, ვინაიდან ავტორმა ვადაზე ადრე გამოავლინა თავისი ვინაობა.

7. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 11, 1984 წ.

დიდი მეგობრობა აკავშირებდა ა. გრუზინ-
ცევს ა. შახოვსკისთან. ა. შახოვსკი იმ დროს
პეტერბურგის თეატრებში მთავარი ფიგურა
გახლდათ, მისი გავლენა თეატრალური ცხოვ-
რების ყველა სფეროზე ვრცელდებოდა. ა.
შახოვსკი იყო ერთ-ერთი ყველაზე ნაყოფიე-
რი რუსი დრამატურგი, რომელმაც დაწერა
და დადგა ასზე მეტი პიესა, უმთავრესად კო-
მედიები. მათი დიდი ნაწილი წარმოადგენს
სატირას მაღალ საზოგადოებაზე. ა. შახოვ-
სკიმ 1798 წელს ნიჟინ-ნოვგოროდში გახსნა
საჯარო თეატრი, რომელშიც პროფესიონალი
მსახიობებისგან შემდგარი დასი მუშაობდა.
თეატრი დიდ წარმატებებს აღწევდა. აქ სხვა
დრამატურგებთან ერთად ნ. სანდუნოვისა
(ბ. ასევე. XVII—XVIII საუკუნეების რუ-
სული დრამატული თეატრი) და, საერა-
ოდოა, ა. გრუზინცევის პიესებაც იდგმებო-
და.

ცნობილი ფაქტია, რომ მ. ხერასკოვის მიერ
თავის მიმულ ოჩაიკოვში შექმნილ საოჯახო
თეატრში იდგმებოდა მისი მოწაფეების, მათ
შორის ნ. სანდუნოვისა და ა. გრუზინცევის
პიესები. რამდენიმე წელი პროვინციულ
სცენაზე გამოდიოდა. 1809 წელს ყაზან-
ნის თეატრის სპექტაკლებში მონაწილეობ-
და როგორც მსახიობი. როგორც პოე-
ტი პ. ვიაზემსკი წერდა, ამ დროის ყაზან-
ში ბრწყინვალე საზოგადოება ცხოვრობდა.
ყაზანის გუბერნატორს მანსულოვს ცოლად
ჰყავდა ულამაზესი თავადის ქალი ბარათაევი,
მათი სახლი ძალზე სტუმართმოყვარე იყო,
სხვებთან ერთად აქ თავს იყრიდნენ დიასახ-
ლისის სილამაზის თაყვანისმცემელი პოეტე-
ბი, რომლებიც თავადის ქალს ელქსებდნენ უძლ-
ვნიდნენ. ყაზანის თეატრი საკმაოდ მაღალი
დონისა იყო. ერთ-ერთი მსახიობი, გვარად
გრუზინცევი, დიდი ოსტატობითა და შთაგო-
ნებით ასრულებდა ყაზანის როლს შილერის
დრამაში. როგორც ცნობილია, შილერის „ყა-
ჩაღლები“ გაგრძნობილიდან რუსულ ენაზე თარგ-
მნა ნ. სანდუნოვმა და თუმცა ამაზე პირდა-
პირ არაფერია ნათქვამი, უნდა ვივარაუდოთ,
რომ ეს ორი ქართველი დრამატურგი ნ. სან-
დუნოვი და ა. გრუზინცევი, რომლებიც ერ-
თდამივე დროს მონაწილეობდნენ ყაზანის
თეატრალურ ცხოვრებაში, უთუოდ კარგად
იცნობდნენ ერთმანეთს. ამაზე მიუთითებს ნ.
ტარსაიძეც.

იმავე 1810 წელს, ნ. ტარსაიძის ცნობით,

ა. გრუზინცევა, რომელიც ამ დროისთვის
უკვე მეშვიდე კლასის ჩინოვნიკი იყო, მსა-
ნობა დაიწყო პეტერბურგში „სასახლისი უწყე-
ბასთან არსებული საიმპერატორო სასახაო-
ბებისა და მუსიკის დირექციაში“ სარეპერტუ-
არო ნაწილის წევრის თანამშემწედ. მთავარი
დირექტორის თანამდებობაზე მამონ იყოფე-
ბოდა ობერ-კამერ-გერი ა. ნაროჟინი,
რეპერტუარო ნაწილის წევრი კამერ იუნკე-
რი ა. შახოვსკი გახლდათ, მთავარი დირექ-
ტორის მდივანი იყო კოლეგის ასესორი ნ.
გრუზინსკი — ლევან ბაქარის ძის შვილიშვი-
ლი.

უნდა აღინიშნოს, რომ XIX საუკუნის და-
საწყისში რუსულ ლიტერატურაში კარამზინ-
ისა და შიშკოვის მიმდევრებს შორის ბრძო-
ლასთან ერთად მიმდინარეობდა აგრეთვე
ბრძოლა „ცრუკლასიციზმისა“ და „ნეოკლას-
იციზმისა“ — ორი დრამატურგიული სკოლის
წარმომადგენლებს შორის — გ. დერჟავინსა
და ვ. ოზეროვს, ა. შახოვსკის, ა. მერსლიაკოვ-
სა და კ. ბატიუშკოვს შორის. ცრუკლასიცი-
ზმი დერჟავინის სკოლა იყო, ნეოკლასიციზმი
— ოზეროვისა. ეს პერიოდი რუსულ თეატრ-
ში ხასიათდება არქაული ტენდენციების
გამოცოცხლებით, რაც გულისხმობდა ახალი
პოეტური ენის გადიდვლებს „მაღალი სტი-
ლის“ ძველი გამომსახველობის საშუალე-
ბებით, ტრაგედიისა და ოდის უკვე მოძველე-
ბული ენარების აღორძინებას. მაგრამ, ბუ-
ნებრივი იყო, რომ ნეოკლასიციზმი თავს ვერ
დააღწევდა ახალი ლიტერატურული მიმარ-
თულებების გავლენასაც. ტრაგედიას ახალ
მოთხოვნილებებს უყენებდნენ, „უმალღესი
გმირი“ ახლა „მგრომობიარე“ გმირიც უნდა
ყოფილიყო. ამ მიმართულებით თვალსაჩინო
წარმომადგენელია გამოჩენილი რუსი დრა-
მატურგი ვ. ოზეროვი. ოზეროვის მოწინააღ-
მდეგე მიმართულება, რომელსაც გ. დერჟა-
ვინი მეთაურობდა, იცავდა კლასიციზტური
ტრაგედიის კანონებს. შედარებით მკაფიოდ
ეს მიმართულება გამოვლინდა ა. გრუზინცე-
ვის შემოქმედებაში, რომელსაც მხარს უჭერ-
და ა. შახოვსკი.

ა. გრუზინცევის პირველი ტრაგედიების
პუბლიკაცია მიეკუთვნება ძირითადად XIX
საუკუნის პირველ ათწლეულს. მისი ერთ-
ერთი პირველი გამოქვეყნებული პიესა იყო
ხუმოქმედებიანი პოეტური ტრაგედია „ელ-
ქტრა და ორესტი“. მისი პრემიერა შედგა



პეტერბურგის საიმპერატორო თეატრის სცენაზე 1809 წლის 10 ნოემბერს, ხოლო დაიბეჭდა იგი 1810 წელს კრებულში „როსიის-კი ტეატრი“ (ტ. I). ავტორმა იგი მიუძღვნა თავის უფროსს ა. ნარიშკინს, „დიდ ბატონსა და მეცნიერების მეგობარს“. ტრაგედიაში წარმოდგენილია ანტიკური სამყაროს ატმოსფერო მისთვის დამახასიათებელი ზედისწერის თემით.

ტრაგედიას ახლავს ბოლოსიტყვაობა გრუზინევის მეგობრის ა. შახოვსკისა, რომელიც ვეიმარტოცებს, რომ „სეცე არს პირველი სრულყოფილი ბერძნული ტრაგედია, მოვლენილი რუსულ თეატრში... სოფოკლეს მიმბაძველთა შორის ა. ნ. გრუზინეცემა, უდავოდ, სხვებზე უკეთ შეიგობინა ბერძენი პოეტის თავისებურებანი და, ამდენად, მისი ეს ქმნილება მეტად უახლოვდება სოფოკლეს ტრაგედიას“. ა. გრუზინევის ამ ნაწარმოებში გამოცხადებული კამათი გაჩაღდა, რომელშიც ერთმანეთს ვადებხლართა ოზეროვის მიმართულების მიმდევართა და მის მოწინააღმდეგეთა მოსაზრებები. ა. შახოვსკის მაქებარი შეფასება თავისთავად უკვე ოზეროვის წინააღმდეგ გამოხდობა იყო. საპასუხოდ კრიტიკოსები ამტკიცებდნენ, რომ გრუზინევის ტრაგედია მართო ანტიკური ნიმუშის მიბაძვა რაღაც, იგი ვოლტერის „ორესტიდანაც“ მომდინარეობსო. ყველაზე მკაცრი კრიტიკული გამოქაზი იყო ვ. ჟუკოვსკის სტატია, გამოქვეყნებული 1809 წელს „ვეროპის უწყებების“ „მოსკოვური ჩანაწერების“ განყოფილებაში. ვ. ჟუკოვსკი იცავდა ოზეროვს, თავს ესხმოდა გრუზინევის ტრაგედიას და მის ავტორს ბრალს სდებდა მიმბაძველობაში.

ასეთი კრიტიკის მიუხედავად, ტრაგედიას მაყურებლებში წარმატება ჰქონდა. ეოლტერი რუსეთში დიდი პოპულარობით სარგებლობდა. მისი თითქმის ყველა ტრაგედია თარგმნილი იყო და იდგმებოდა რუსულ სცენაზე, გარდა „ორესტისა“. 1814 წელს „ორესტი“ თარგმნა რუსმა მწერალმა და მთარგმნელმა ს. ტუჩკოვმა, რომელიც საქართველოში მსახურობდა და პავლე ციციშვილის (ციციანოვის) და დავით ბაგრატიონის მეგობარი იყო. მძიმე, არქაული ენით თარგმნილმა ამ პიესამ ვერ მიიქცია დამდგმელთა ყურადღება ვერც მაშინ და ვერც შემდეგ, 1816 წელს, როდესაც გამოქვეყნდა. როგორც

მკვლევარები სთვლიან, ამ პიესის დადგმას რუსულ სცენაზე ხელი შეუწავლა გრუზინევის ტრაგედია „ლექტრა და ორესტი“, რომელიც პირველი დადგმიდან (1809) დიდხანს იყო რეპერტუარში.

ორი სკოლის მიმდევართა შეხლა-შემოხლამ გამოიწვია ის, რომ მომავალი არზამასელები გრუზინევის წინააღმდეგ გამოვიდნენ. როგორც ვ. ბოჩკარიოვი აღნიშნავს, ლიტერატორი — კარაზინელები გრუზინევის შემოქმედებას ცალმხრივ შეფასებას აძლევდნენ, ისინი აზვიადებდნენ ნაკლს და ჩუმდებოდნენ ღირსებებზე. თუმცა უნდა ითქვას, რომ ისინიც ვერ უარყოფდნენ გრუზინევის ნიჭს. ამასვე მოწმობს დ. დაშკოვის 1813 წლის 15 ოქტომბრით დათარიღებული წერილი პ. ვიაზემსკისადმი, რომელშიც ვკითხულობთ, რომ გრუზინევი ნიჭიერია და ამის დამადასტურებელი უამრავი მასალა არსებობსო.

განსაკუთრებული საჭელი მოუპოვა ა. გრუზინევის ტრაგედია „მეფე ოიდიპოსი“. სოფოკლეს ტრაგედიის თემა მაშინ ძალზე პოპულარული იყო რუსეთში და არაერთმა მოაზროვნემ მიმართა მას, მათ შორის ოზეროვმა. მისი „ოიდიპოსი“ ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი ნაწარმოები იყო იმდროინდელ რუსულ სცენაზე. ა. გრუზინევის პიესა 1811 წლის 4 ოქტომბერს დაიდგა პეტერბურგში, სამეფო კარის თეატრში, 1812 წელს კი დაიბეჭდა კიდევ. პიესის შესავალში ავტორი შემოტყვევების თავიდან აცილების მიზნით, თავად აღიარებს, რომ ტრაგედია ნასესხები ეოლტერისაგან.

ამ ტრაგედიაში ა. გრუზინევი აღარ გვევლინება ცრუკლასიციკლად, მის ლექსიკაში უკვე სენტიმენტალიზმისა და რომანტიზმისთვისაც დამახასიათებელი ახალი ნაკადი იჭრება. პიესაში ქრისტიანულ მორალთან ერთად თავს იჩენს ანტიკლერიკალური თემა, ქურუმებს ავტორი უარყოფითად ახასიათებს. გრუზინევეთან, ისევე, როგორც ოზეროვთან, ტრაგედიის გმირი კეთილი და მგრძნობიარე პიროვნებაა, რომელიც თავის ხალხთან გამოთხოვების სცენაში ცრემლებს აფრქვევს. ის „მგრძნობიარობა“ ახლოებს ამ ორ მოწინააღმდეგეს. ოიდიპოსის როლში დიდ წარმატებას მიაღწიეს გამოჩენილმა რუსმა მსახიობებმა ვ. კარატიგინმა და ა. იაკოვლევა. იაკოვლევი მრავალი წლის მან-

ძილზე გამოდიოდა ამ როლში. მოსკოვში— 1833 წლამდე, პეტერბურგში კი — 1842 წლამდე.

1814 წლის 4 თებერვალს პეტერბურგში ალექსანდრეს თეატრში დაიდგა გრუზინევის ხუმორისტული ტრაგედია „ირაკლიდები ანუ ვადარჩენილი ათენი“, რომელიც მისი ადრეული პიესის „დემოფონტის“ გადაკეთებული ვარიანტი უნდა იყოს. დაიბეჭდა იგი 1915 წელს. ეძღვნება სახელმწიფო კანტატივს გრაფ ნ. რუმინსკის, პიესის სიუჟეტი ბერძნული მითოლოგიიდანაა აღებული, მხოლოდ ვაზარებულთა თანამედროვე თვალთახედვით, თანამედროვე მოტივით. ტრაგედიის ძირითადი ხაზია გრძობისა და მოვალეობის ჰილიდი. ფორმითა და იდეებით იგი ეპიკურია, ავტორი მიმართავს უმარტივეს კატეგორიებსა და ზნეობრივი დაპირისპირების ხერხს. დრამის კონსერვატიულობა ყველაზე ნათლად იმდროინდელი გმირობის თემის გახსნაში ჩანს.

1812 წლის სამამულო ომის წლებში რუსეთში გაჩნდა ისტორიულ სიუჟეტზე დაწერილი დრამები და ტრაგედიები. მათ შორის — გრუზინევის ისტორიული ტრაგედიები. იგი საგანგებოდ იღებდა ისეთ სიუჟეტს, რაც საერთო სამხედრო-პატრიოტულ განწყობილებას პასუხობდა. ნეოკლასიციზმები არსებული სინამდვილის დრამატიზმსა და სირთულეს ერთგვარ სტაბილურ სქემას უპირისპირებდნენ, აღნიშნავდნენ შესაძლებელ წინააღმდეგობებს და აყალიბებდნენ რუსული ეროვნული ისტორიის თავისებურებებს. ასეთი მიდგომით ისტორია ძალზე პრიმიტიული პოლიტიკური და მორალური სპეკულაციის წყაროდ იქცეოდა. როგორც რუსული დრამატული თეატრის ისტორიის მეორე ტომშია აღნიშნული, ზემოხსენებულ, ე. წ. რეაქციულ მიმართულებას მიეკუთვნება ა. გრუზინევის ტრაგედია „დამორჩილებული ყაზანი ანუ მეფე ივანე IV მრისხანეს მოწყალება“. დაიბეჭდა იგი 1811 წელს, მისი დადგმის შესახებ არავითარი ცნობა არ არსებობს.

მიუხედავად იმისა, რომ პიესა მატიაწევი დაყრდნობითაა დაწერილი, მასში არარეალისტურადაა ასახული ივანე მრისხანეს დროის რუსეთის ისტორია. მოცემულია მხოლოდ ეპოქის გარეგნული რეალობები, შინაარსი და გმირთა ფსიქოლოგიური ხასიათები

სრულიად არ შეესაბამება ეპოქას, ფართოდაა გამოყენებული მელოდრამის ელემენტები.

ა. გრუზინევი ცნობილი ყოფილა როგორც პოეტიკი. მისი პიემები „პატრიდა“ (1812) და „ვადარჩენილი და გამარჯვებული რუსეთი“ (1813) ეძღვნება ნაპოლეონზე რუსეთის გამარჯვებას 1812 წლის სამამულო ომში.

1815 წელს პეტერბურგში საიმპერატორო თეატრის სტამბაში გამოიცა გრუზინევის თხზულებათა ორტომეული, რომელშიც შევიდა ზემოთ ნახსენები ყველა ნაწარმოები, ამან კიდევ უფრო შეუწყო ხელი მის პოპულარობას და საზოგადოების საყვარელი დრამატურგისა და მწერლის სახელი დაუმკვიდრა. მის პატრიოტულ ტრაგედიებს დიდი წარმატება ჰქონდათ, თუმცა ისინი რუსული კლასიციზმის უკვე მიშქრალ ტრადიციებს აგრილებდნენ და, ალბათ, ნაწილობრივ ამით უნდა აიხსნას მათი ხანმოკლე ცენზური არსებობა. სატატო ქალაქის თეატრების დირექციები არ იშურებდნენ ხარჯებს გრუზინევის პიესების დასადგმელად, თავისი დროის გამოჩენილი მსახიობები ა. იაკოვლევი, მ. ვალბერხოვა, ა. კარატიგინა, პ. მოჩალოვი, ი. ბრიანსკი, ბორისოვა და სხვები დიდი წარმატებით მონაწილეობდნენ ამ პიესების მიხედვით დადგმულ სპექტაკლებში და სრულყოფდნენ თავიანთ აქტიურულ ოსტატობას, მაყურებელს ხიბლავდა ვაჟკაცური შემართების, მამაკე გმირები. პიესების გამოშახველი ენა გასაგები და მისაწვდომი იყო საზოგადოების ფართო წრეებისთვის.

და ამიტომ კიდევ უფრო მეტად სამწუხაროა, რომ ეს საინტერესო დრამატურგი შემდგომში დაუმსახურებლად დავიწყებული იქნა. ძალიან ცოტა რამაა ცნობილი მისი ცხოვრების შესახებ, გარდაცვალების თარიღიც კი არ არის დადგენილი. ა. გრუზინევის ცხოვრებისა და შემოქმედების ღრმა შესწავლა ახალ შუქს მოჰფენს რუსულ-ქართულ ლიტერატურულ და თეატრალურ ურთიერთობებს.

თეატრი

ალაშინაევისათვის



გამოჩენილი იტალიელი რეჟისორის ჯორჯო სტრელერის წიგნიდან „თეატრი ალამინებისათვის“ ერთი თავი ჩვენი ჟურნალის (№ 6, 1982 წ.) ფურცლებზე დაიბეჭდა. ახლა მკითხველს ამავე წიგნიდან ვთავაზობთ კიდევ ერთ თავს, სადაც შექსპირის „მეფე ლირზეა“ ლაპარაკი. ჩვენის აზრით, ეს თავიც ძალზე საინტერესო უნდა იყოს ქართველი მკითხველისათვის ახლა, როცა ყველანი ასე მოუთმენლად ველით ამ ტრაგედიის დადგმას რუსთაველის სახელობის თეატრში, რეჟისორ რობერტ სტურუას მიერ (რედ.).

მეფე ლირი.

(მენიშვნები დადგმისათვის).

პოლინშელეების ქრონიკაში მეფე ლირის შესახებ მოთხრობილი ამბავი 3105 წლით თარიღდება (55 წლით ადრე რომის დაარსებამდე. ისრაელში მაშინ იუდა და იეროვოამი ხელისუფლობდნენ).

ესე იგი, შექსპირს ეს ტრაგედია დროის უკიდურეს საზღვრამდე გადაუტანია, მაგრამ არა დროის მიღმა — იგი რჩება ისტორიის ფარგლებში.

ამ გზითაა მიღწეული სიტუაციის ანსტრაპირება, თუმც ამ დროს არ არის დაკარგული შესაძლებლობა ისტორიის განსაზღვრული მონაკვეთისათვის მისი მიუთქმებულობა. მხოლოდ ეს ძალიან შორეული ისტორიაა.

დროის თვალსაზრისით ჩვენგან ეს ყველაზე დაცილებული ტრაგედიაა. ყურადღება მივაქციოთ: აქ ლმერთზე კი არა, ლმერთებზე ლაპარაკობენ.

ძირითადი სცენური ხატი: თეატრი — სამყარო, უარმაზარი და ცარიელი სივრცე, შთარის შუქზე აზომიშებული ტლაპოები.

ინტერაქციები: — ამ ტლაპოებზე გადადებულნი ხდები.

მაყურებელთან კავშირი. სექტაკალი არ უნდა განყოფილდეს მხოლოდ სცენაზე.

მოხუცები: მიხრწნილი, მიხრწნილი მოხუცები, უტირებულნი გრიმი... თვალები, თმები, ნაოქები, ტუჩები...

ირგვლივ კი ვნებით აღგზნებული ახალგაზრდობა. Fool-სა და კორდელიას ერთი მსახიობი უნდა თამაშობდეს. სექტაკალი უნდა იყოს უბრალო ადამიანი, ერთხადიამივე დროს.

მოკლეა, იგი არ უნდა იყოს „ჩვეულებრივი“ სექტაკალი, იგი არც შექსპირული არ უნდა იყოს — არც შექსპირისდროინდელ დროში მოქცევის აზრით, არც იმდროინდელი სექტაკლის რესტავრაციის თვალსაზრისით.

აი, აქედან უნდა გამოვიდოდეთ! არავითარ შემთხვევაში ამაზე არ უნდა ვთქვათ უარი. უნდა ვიპოვოთ ამ ინტუიტური მიხედვრების რეალური სცენური გადაწყვეტა, მაგრამ ამან ტექსტისგან ძალიან, ძალიან შორს არ უნდა გავიქუთოს.

სცენა: — თეატრი-სამყარო. თეატრი, რომელიც სამყაროდ იქცევა... ეს წრე ხისგანაა... „ეს საწყალილობელი ყურის ბოგირი“ („პენისის V“-ის პროლოგი).

Fool (ინგ.) — მასხარა, ჩერჩეტი, გადარეული, სულელი, სალოსი.

აქ შესაძლებელია იყოს არა პერიმეტრი, არამედ სფერული, ელფიზიოდური ანდა საერთოდ უსწორმასწორო სიბრტყე. ტალახით დაფარული „ეს ტალახის ბირთვია... ტალახისაგან მოწედილი.“ ტრაგიკული, ტალახიანი, თათქსიდა პირველქმნილი წედაპირი: ადამიანის აქ შიშის მოძრაობენ, ტალახში ეფლოზიან, ეცემიან, ლაფში ამოგანაღუნნი დგებიან. ცარიელი სცენა. იხადება გულისდამამძიმებელი სასოწარკვეთის, მაგრამ არა გამოუფადობის შეგრძნება. მისი სხეული თავლისმოპერელი სინათლე, მისი სხეები პირდაპირ სხეულს ჰკვეთენ („მზის სხეებით განკვეთილი...“). შედეგებშია სისხლივით ბზინავს მათელი. სცენის ცენტრში მოთავსებული მოედანია და სხვადასხვა მიმართულებით მისი გადაწყვეთი ხედები — ინტერიერების ადგილია: აქაა ხელწვივის სახასხად და სხვა ინტერიერები. დარბაზში მასხარასა და ლირის „სამყაროში“ მოგზაურობის ხიდებია გადაებული.

რამდენი წლისაა ლირი? გამოსაცნობია რეალური და სავარაუდო ასაკი — ანუ ის, რაც ტექსტიდან ამოკითხება და ის, რაც სცენის მოთხროვნილებიდან გამოიხიანება.

რა ვთქვამო კენტზე, რომელიც ორმოცდარვა წლისაა? კიდევ ერთი გამოცანა ყველაზე უფრო იდუმალ ტექსტში, რომელსაც კი მე საერთოდ ვიცილ. ყველაზე იდუმალი, ყველაზე გამოცნობია—იმ მიზეზთა გამო, რომელთაც მე ვერაფრისიდეებით ვერ ჩავწვდებილვარ. თუ ვინ არის კენტი და რამდენი წლისაა, ჩვენ ეს ვიცით პიესიდან, მაგრამ როგორ გამოიყურება, რა ასაკისა ჩანს იგი? შემდეგ მას განდევნიან და იცოც, როგორც ერთგული მეგობარი, ბრუნდება. მაგრამ ბრუნდება უკვე გადაცემული.

„ლირის“ პირობითობა: სრულიად შეუძლებელია მისი ახსნა ვიწრო რეალისტური პლანში, სიბრტყის მიმგვანებულ მიმწანური ლოგიკისა და მიზეზ-შედეგის კავშირის გამოდევნებით.

ამგვარად, კენტი გადაიცვამს და ისევ წარადგება ლირის წინაშე, იგი კვლავ შხადაა შეფის სამსახურად. და სავსებით ბუნებრივია, რომ ლირი მას არ ცნობს, თუმცა კენტი ოცი კი არა, ბარე ოცდაათი წელი მის გვერდით ცხოვრობდა. რატომ ვერ სცნობს ლირი კენტს? იმიტომ, რომ მოხუცია? შეიშალა? ჰეკასხუცია? ჩვეულებრივ ხომ ასე ხსნიან ხოლმე შექსპირის ყველა უცნაურობას. როგორც, „ორთელს“: იგი ექვიანს იყო. როგორც „სამლტს“: იგი სუსტი და ქერათმანი იყო. ნამდვილად კი ლირი კენტს ვერ სცნობს, იმიტომ, რომ არ უნდა იცოს იგი. იმიტომ, რომ ეს არის „ხაფანგის თამაში“ შეხადგენილი ნაწილი. ლირი უნდა დაბლაუპოს, თუმცა მისი გადარჩენის შესაძლებლობა შორს როდით ძეგს (მაგრამ, ეს არსებობდა არცაა გადარჩენა იმიტომ, რომ ამ გადარჩენის პირობა ის იქნებოდა, რომ თვით ლირს შეეწვეტა არსებობა).

ამგვარად, ერთის მხრივ, მასხარა, მეორის მხრივ — ერთგული მეგობარი კენტი, და არცერთ მათგანს აზარტის გაკეთება არ შეუძლია. იმიტომ, რომ ლირი დახმარება არ შეიძლება.

მასხარას გამოსვლას წინ უსწრებს რებლიკა „მეფის ხუმარა ამ ბოლო დროს სულ ავადმყოფობს...“ ავად-

მყოფობს იმიტომ, რომ კორდელია გააძვეტა, იმის გამო, რომ კორდელია აქ ადარ არის. იმათგან განსცენაზეა, მასხარას არავინ უყვარს. იქვე ვხვდებით მას უყვარს, ის სცენის მიღმა: ეს კორდელია... ეს ამაზე არ შეიძლება შემთხვევითი იყოს, მასხარას გამოჩენას გვაუწყებენ როგორც სამწუხარო ამბის გადაცხადებას, მასხარა სცენისა და მარტოობისაგან სასოწარკვეთილია — ბორბტების, მეფის სისხატისა, საერთოდ ყველა ხელწვივის სისხატის, პირისპირ მდგარი... მასხარა უმედურების პირველსავე ძახილზე გამოჩნდება ხოლმე. ერთის მხრივ — ლირი, მეორის მხრივ — გადაცემული კენტი და მასხარა, მასხარა — ყოველთვის გადაცემულია, რადგან იგი — ნიღაბია.

სიტუაცია დრამატულად ნათელია სწორედ ამ სვედისმოგვრელი ტრიალის გამო, იმის გამო, რომ სცენაზე სამნი არაა, სხვები კი არა, არამედ სწორედ ეს სამნი.

უწარმზარ შთაბეჭდილებას ახდენს მეოთხე მოქმედება, უპირველესად — გამოაგნებელი და მოულოდელი სცენის კორდელიას მკლავებში გაღვიძებული ლირის გამო...

ქარიშხლის შემდეგ, ადამიანთა სიგჟისა და ბირბტების, ტანჯვისა და სისხლის სურათის შემდეგ უცებ — წარმოუდგენელი სიმშვიდე დგება. ლირი გაიღვიძა. უფრო სწორად, იგი იღვიძება. და აი, სწორედ აქ, მის არსებაში ხდება გადატრიალება, აქ იგი ქვეშაბრტყეა აღმოაჩენს უკვე ყველაფრის მიღმა არსებულ ქეშმირტებას. ის, ვინც სცენიდან ლაპარაკობს, ისევ ის ლირია და იმავ დროს სხვა კაცია, იგი ლაპარაკობს მშვიდად, და, რაც მოთავრია, უაღრესად სვედინად. ასე ლაპარაკობს ის კაცი, რომელმაც არ იცოდა, რა იყო სხვადა, მარტოსულობა, ცხოვრების მღანქლოლური ჰვრტება.

მისი მოწოლოგი, გრძელი, მშვიდი, დაწყნარებულ, მე ვიტყოლო, იმპერეიური მოწოლოგია.

აქედან მოდის გამოგნებელი შთაბეჭდილება. დრამატულობის თვალსაზრისით ეს სრულქმნილებაა. მისათვის, რომ ეს შთაბეჭდილება იშვას, სწორედ ისეთი მომენტია შეერჩეული, როგორც საკეროა. ეს სცენური ეფექტი გრანდიოზულია, იმიტომ, რძი იგი უბრალოა, იმიტომ, რომ ლოგიკურია, იმიტომ, რომ ბუნებრივია, იმიტომ, რომ პოეტურია, იმიტომ, რომ დრამატულია, იმიტომ, რომ...

და არავიარაი პრობლემა არ არსებობს მისი სცენური განხორციელებისათვის — გარდა იმისა, რომ დასაწყისში მუსიკის და მოლოდინის პრობლემაა... დაზარჩენი ყველაფერი უბრალო საქმეა, ვიდრე ლირის გასვლამდე, რომელიც ვადის მარტო — სავსებით მარტო — სიკარიელიში. მაგრამ იგი არ ტრირის და არც სასოწარკვეთილია, თითქმის იყინის—ქლივს შესაძენედ, იდუმლად — უარის ნიშნად აქნენ თავს, როცა, წახვლამდე, წამირად გაჩერდება და ირგვლემყოფი მოთავალიერებენ.

კორდელია ლირის გაღვიძებას ელოდება. იგი უსულზე ეფერება მამას, ჭაღარა თმებს უსწორებს... „სწორედ მამაც არ ყოფილიყავ, მამა, მშობელი, ამ თეთრის თმისთვის მაინც უნდა პატავი ეყავი...“ კორ

ფლიას ეს სიტყვები თითქოს მიმართულია სხვა კაცის ჩინებას, რომელიც არა ჰგავს იმას, რომელიც ჩვენ ვნახეთ. ანუ ლირი და კორდელია თითქოს და გვაძინებდნენ სხვა ლირის გამოჩენისათვის, რომელიც წამის შემდეგ ჩვენს წინ უნდა წარმოესვლა. მაგრამ ჩვენ ხომ ეს არ ვითქვამთ ესეც გენიალურია! შეიძლება ვიფიქროთ, რომ კორდელიასთვის ლირი უკვე აღთვის ანთეთ იყო: დასწინადა მოხუცი და კეთილი. შესაძლოა, თავისი გულის თვალებით კორდელია ლირის სიავისა და ტირანის მიღმა ყოველთვის ხედავდა მის სიკეთეს.

მათუშეტეს, რომ ლირი თავად ყოველთვის ამტკიცებდა — კეთილი ვარო. „მოყვარულე მამას“ — უწოდებს თავის თავს. იგი გრძობს, რომ კეთილია, მან იცის, რომ კეთილია, იმიტომ, რომ მართლაც კეთილია — ხალხურად ალერსიანი, სიყვარულად ზავებული. და ყველაფერი როგორცდგა რაღაცეა ფიცხი ხასიათის მიღმა, ხელისუფლების კოლის ჩვეულებრივი თანაშემწე, მთავარეული სიბერისა და სიკვდილის შუშის მიღმა.

მხოლოდ დასასრულს იტყვის ლირი თავისი ნამდვილი ასაკის გამო: „თიხმოსს გავცდილი“. ამას იმიტომ ამბობს, რომ დასასრულს იგი მართლაც თიხმოსისაა, დასაწყისში — არა.

ლირი არავითარ შემთხვევაში არ უნდა გავდებ ფესპოტს, მაგრამ მასში რაღაც უნდა იყოს ფესპოტისა, თითქოსდა განეხივებულნი ზავების ქრეფელობაც კი.

აქ მოხუცები არიან — ლირი, გლოსტერი და კენეა (იგი ამათ შორის უველაზე ახალგაზრდაა და იან ისეა გადაცმული, რომ უფრო ახალგაზრდა ჩანს). აქ არის კიდევ ერთი მოხუცი — არქანდოლორი, რომელიც მზადად ერთხელ გამოჩნდება. მაგრამ იგი არ ფრთხილდებ მუშაობს — ემსახურება მოხუცებსაც და ახალგაზრდებსაც, ეს უკანასკნელნი კი ძალზე სევდით არიან და ყოველი მათგანი მტაცებელია.

შე მგონია, რომ ამგვარი ჯანდაბარა უადრესად მნიშვნელოვანია. მნიშვნელობა არა აქვს თუ როგორ იქნება ეს გამოსახული: — „რაციონალურად“ (მოხუცი ჩხახიბი და ახალგაზრდა მახახიბები) თუ პირობითად. მაგრამ მოხუცები აქ იმე გამოიყურებიან როგორც მამონტები მოქნილი, ხსატყუარ სისხლისმსმელ ცხოველთა შორის, რომლებიც ამ მნიშვნელობის შემდეგ იცოვლებენ. მოხუცები ნელა, დაჩვიანებულდებით ირქებიან. საშინელი სანახავია ეს ღრმად მოხუცებულნი (ერთი ბრმაა, მეორე შეშლილი, ლირი ამბობს „თავში დაბჭურს... ტვინში ქელული ჟაქსი“), რომლებიც ტალახში ამოსვრილან. ირველიც კი ზიმიზიმივდ მხურვალე და გულცივი ქნებებით აღგზნებული ახალგაზრდები. მხოლოდ ქვარია სხვათა...

ამისათვის, რომ ამ თამაშიდან გამოვიდეს, ედგარი ჩელი სისტემიდან უნდა გამოვალნი. აუცილებლად უნდა შეიშალოს, მაგრამ, ისე, რომ თვით დაიჭიროს, თითქოს, მართლაც შეშლილია. ე. ი., იგი აღარ უნდა არსებობდეს ვითარცა ახალგაზრდა კაცი და უბრალოდ გვიად იქცეს — რომელსაც არც ასაკი აქვს და არც მდგომარეობა ცხოვრებისა. იგი არაჩაბაა. ჩვეულებრივი გეთია. უღელმთაო და უთვის-გონია. შემდეგ იგი თანდათანობით გიდაც ზდება, ქლები ან რაღაც ამის მსგავსი, მაგრამ ჭერ ვერ

უბრუნდება თავის თავს. მხოლოდ დასასრულს იპოვის თავის თავს, მაგრამ ამ დროისათვის მამამისი (გლოსტერი) უკვე მოკვდა. ედგარს არ შეუძლია მამამისის გაუმხილვის თავისი ვინაობა. თუ რატომ ზდება ასე, ამის ლოგიკურად ახსნა შეუძლებელია. მას არ შეუძლია ამის გახსენება, იმიტომ, რომ ეს შეუძლებელია დრამატული მომენტის თვალსაზრისით. მამა-შვილი მზად არ არიან ურთიერთშეხვედრისათვის. გლოსტერი არა მზად. როგორც ჩანს, პიესის მრავალ „სიგეტეთა“ შორის, მხოლოდ ერთს აქვს ნამდვილი აზრი: ედგარის სიგეთი. აქ ედგარი ადამიანობის პოლუსია. ამასთან, ედგარი ახალგაზრდაა. შექსპირი, როცა ჰქმნიდა ამ პიესას (რომელიც მოხუცის დრამას კი არა, მოხუცებულობის დრამას წარმოადგენს, თანაბათა დრამას და არა ქაბუკური უმადურობის დრამას), დადებით პოლუსს მიმავალსაც უტოვებდა, ანუ ახალგაზრდაობას. იგი ახე იქცევა თითქოს ყოველთვის: ავიღოო, თუნდაც, „მეაბტი“. შექსპირმა იცის, რომ ცხოვრებას არ შეუძლია ერთ ადგილზე შეჩერება, რომ ზეალინდელი დღე სხვებს, ანუ ახალ თაობებს ეკუთვნის.

ნუ დავივიწყებთ იმასაც, რომ აქ კვდება ძალიან მოხუცი კაცი და ძალიან ახალგაზრდა ქალი.

და უკანასკნელი მხატვრული ხატია: ღრმად მოხუცი ლირი, რომელიც ჭერ ცოცხალია და მლაგებუც უსვენია ჭერ კიდევ სავსებით ნორჩი გოგონას უხულო გვამი. შემდეგ მოხუციც კვდება, მაგრამ ეს უკვე სხვა მოხუცია. იგი კვდება ამ ქალის გვერდით. ცხოვრების ორი პოლუსია. თითქოს სცენის ერთ მხარეს ეს ქალია, მეორეს მხარეს — მოხუცი კაცი, ბოლო შუაში ეს „ტალახისაგან მოწეული სფერო“.

ორის — ედგარისა და მახახარას „სიგიეთ“ შეედართო ერთმანეთს.

როგორ ვთარგმნოთ Fool? — იტალიურ ენაშიც, ამ სიტყვას მომტებნება ხვდასხვა მნიშვნელობა: შეშლილი — მახახარა — სალონი. სალონი — მახახარა. სალონი — უფრო ნათელი იქნებოდა. ეს სიტყვა, სხვადასხვა გარემოებათა დაქაფიერებით, ზგან ერთს ნიშნავს, ხან მეორეს. მაგრამ კლასტიკურ რამდენ აიტყვა არ თამაშობს. რატომ? იქნებ, ეს საერთოდ სიტყვების გაცვეთის ბრალია?

აქ სამი შეშლილია: ლირი, ედგარი, მახახარა. ტრადიცია კი ასეთია: 1) ის, ვინც მართლაც ჭკუიდან იშლებება (ყოველი შემთხვევაში, რაღაც დროის მანძილზე) — ეს არის შეშლილი მოხუცი მეფე, 2) ის, ვინც იგონებს — ესეც გარკვეული დროის მანძილზე, რომ ჭკუიდან შეიშალა — ეს ახალგაზრდა მერცხოვია, თავს ჰაყუად თამად რომ იგუფანებს, 3) ის, ვინც თავისი პროფესიით გეთია — ეს უკვე სამარადეაშოდ — კარის მახახარა, სალონი.

პრობლემა ესაა: გარდა იმისა, რომ მახახარა პროფესიითაა გეთი, არის თუ არა იგი სინამდვილეში მართლაც გეთი? ანუ, ჯანმრთელია და მხოლოდ თავისი პროფესიის გამო თავს სალონად გვიჩვენებს, თუ მართლაც სალონია და, ამასთანავე, მახახარა? შექსპირული ტრიადის ეს პერსონაჟი სამივე შემთხვევას თავის თავში აერთიანებს.

...არაგად მოფიქრება საქარო ყოველივე ამის სათამაშოდ. რას წარმოადგენს ეს მახახარა ელისაბე-

დის ეპოქის მათურებლისათვის? იგი ვახლდათ ნიღაბი
და ეს იყო სწორედ სასაცილო. იმისათვის, რომ ვინმე
გაცინოს, თავი უნდა მიგვიყინოს (ეს ერთი ბერია),
ანდა, მართლაც გივი უნდა იყო (ყოველ შემთხვევაში,
ახვა მიღებული ხალხში).

ავილოთ, მაგალითად, არაქციონა — ვინ არის იგი,
ნორმალურია თუ ვიფი? კვიანია თუ სულელი? ყველა
ამ შეკითხვას არა აქვს აზრი, ვინაიდან ნიღაბი სრულ-
ლია და სხვა განზომილებებში არსებობს.
და ის, რაც ყველაზე მეტად გვაღელვებს ამ ნიღაბში,
ეს მისი ორმაგი, მრავალმნიშვნელოვანი აზრია სწო-
რედ.

ელისაბედის ეპოქის ტრაგედიაში მასხარა მხოლოდ
მრავალმნიშვნელოვანი ნიღაბი შეიძლება იყოს ფი-
ლიაო. ასეთი სახით უნდა წარსდგომოდ იგი მათურებე-
ლსა თუ სხვა პერსონაჟებსაც, თუმცა კი აზრის
სხვადასხვაფერადი შუქ-ჩრდილებით, სხვადასხვა შე-
ფერილობით.

საერთოდ კი, მასხარა, ჩემის შეხედულებით, ნიღა-
ბი უნდა იყოს. სხვა საკითხია თუ როგორი იქნება
იგი, რა ტიპის, რომელ მიზნოლოგიასთან დაკავშირე-
ბული. როგორც ნიღაბი, იგი მრავალმნიშვნელოვანია,
უახსოა და მე იმასაც ვიტყვი, რომ უსქესოა (არ-
მეტყინი მანაკაცია, მისი დამა — სმარადინია, მაგ-
რამ, იშვიათი გამოჩენის გარდა, სცენართა უმრავ-
ლესობაში, არაქციონი სტერილური და უსქესოა. მისი
ხუმრობა შეიძლება იყოს ერთიანი და უხამსიც
კი, მაგრამ ამითონ კი ამ სფეროს მიღმა. ყველა მისი
სატრფალი კურკური წმინდა სცენარს, ახე ვიქვათ,
მიხსენებურ ხასიათს ატარებს, მისი კორქინებანი ყო-
ველთვის „ახსტრაქტულია“, იგი არასოდეს არაა შეუ-
ვარებული, იგი ოჯახის ცხოვრებით არ ცხოვრობს.
მისი მწუხარება და მისი სიხარული სწრაფმავალი და
მოულოდნელია, ისევე, როგორც მისი მრისხანება, ისე-
ვე, როგორც ყველაფერი, რაც მას უკავშირდება.
მას ან საერთოდ არ შეუძლია იტანჯოს, ან სულ
მუდამ „იტანება“. ასეთია ამ ნიღაბის ხასიათი, რო-
მელიც ამ დადგენილი ჩარჩოს ფარგლებშია მხოლოდ
ცვალებადი).

ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით მასხარა არააობაა,
ცარიელი ადგილია. მაგრამ იგი უნდა ატარებდეს
ფსიქოლოგიური ხასიათის მოჩვენებით ნიშნებს.
არაქციონი, ნავალითად, როგორც წესი, მსახურია —
სამსახურის გარეშე, ზარმაცია (ძალიან მარჯვე კია),
მუთახარაბა, თუმც კიტაცია იმყოფინებს თუ გა-
ჭირდა, ვერაგია და, ამავე დროს, ძალიან კეთილიც
და ა. შ. და პიესის, მისი სიუჟეტის მიხედვით ეს
ფსიქოლოგიური თვისებანი, — უფრო სწორად, ამ
თვისებების მოჩვენებითობა — უნდა მიენიჭოს ნი-
ღაბს.

ამგვარად, აქაც ნიღაბია. ესაა მასხარა, რომელიც
მასხარას როლს თამაშობს. ანუ მსახური, რომელიც
მსახურის როლს ასრულებს. ეს არის ერთგვარი ფი-
ზიკურ-მორალურ-მითური ერთიანობა, რომელსაც
პიესითა თავისი ფუნქცია აკისრია. აქ ეს კონტრა-
პუნქციის ფუნქციაა. ეს საერთოდ ნიღაბის მთავარი
ნიშანია უფროსებისადმი მის დამოკიდებულებაში, ეს
კომენტატორის ფუნქციაა, დემისტოტიკაცია და სხვა
ათასი რამის.

მასხარა სულ მუდამ ტრაგედიის გულშია და ამავე
დროს, ამ ტრაგედიის მიღმა. ეს მისი მდგომარეობაა

სცენაზე და სცენის მიღმა — შუამავალი სცენა —
მსახიობებსა და დარბაზს — მათურებლებს შორის.
ყველაზე რთულია მასხარას დანახვა ტრაგედიის
სტრუქტურის შიგნით. ამისათვის ვაქციაო-
ბა, სითამამეთასქირო.

საერთოდ კი „ლირი“ ყოფიერების ტრაგედიაა,
თაობის ტრაგედიაა. მისი მომწყვედვა სიუჟეტში არ
შეიძლება.

სიუჟეტის მხოლოდ მისი ერთ-ერთი კომონენტია.
კვლავ — ლირის გაღვივების სცენის გამო. სულს-
შემრბევი ხატია ღრმად მოხუცი, ეს წუთია ჩველ-
ბავშვითი გადაცემული მომავლითგული ძილისაკან
(მშვიდად დაკრეფული ხელები, პატარა, სიფთხის-
ფრჩხილები); მისწვენული ქალიშვილის მუხლებზე
ქალიშვილი ზის და წყნარად, გულმოდგინედ, ლურ-
ჯი ნაოქებით (თითქმის უფეროდის ვენებიაო) დაა-
რულ მუხლზე გადმოურთ თმებს უსწორებს. ამ
ფესტში სქვივის ალერსიც და ღიმილიც, სიყვარულიც
და მზრუნველობაც, შეუძლებაც იმ სიცოცხლის გა-
მო, რომელიც ეს-ესაა უნდა მოზრუნდეს, ეს-ესაა უნ-
და აღორძინდეს. მოხუცს მუხლები მოუკეცავს, ხეუ-
ბი მოუშუქავს, ძლივს სუნთქავს. შემდეგ თვალს
ახელს და ქალიშვილს თვალმწი შესტყობს.

ეს მოხუცი — მამაა, ქალი — მისი შვილია. მოხუცი
რომელსაც სიცოცხლეს ჩუქნის ქალიშვილი, რომელ-
საც იგი „ყოველთვის უყვარდა“. მარადიული ქალიშ-
ვილი — დედა ცხოვრებისა და სიბაბუჯე-სიბერის
მოცივი ამ ფესტითა დასრულებული.
ეს სიყვარულის ფესტია.

ინტერიერი და ღია ცის ქვეშ გათამაშებული სცე-
ნების ზუსტაა ანგარიშმა სულ სხვა შედეგებთან მი-
მყვანს, ვიდრე ამას ჩემი ინტელიცა მკარანახში
ინტერიერის სცენებს ნაკლები კი არა და მეტი აღმო-
ჩნდა სასახლის გარეთა სცენებზე. ელიოტის „Waste
land“ („უწაყოლი მიწა“ — ელიოტის პოემა), სა-
დაც, როგორც მე მგონია, ლირის ყველა მოქმედებს
ვითარდება, მხოლოდ ის ადგილია (პირმითად), სადაც
მესამე მოქმედების ნაწილი მიმდინარეობს და გლოს-
ტერის ციხე-დარბაზს ენაცვლება (ინტერიერი)
თუმცა, მე-ოთხე და მეხუთე მოქმედებებში ყველაფ-
რი ღია ცის ქვეშ ხდება.

როგორც ჩანს, „შეგრძნებამ“ აქობა ფაქტების
სიკანონობას. შეგრძნებამ სიყვარულისა, სასოწარკვეთი
სიკარგილანა, ამ მიწიერის სიბინძურისა, ამ სცენ-
სამყარო-თეატრისა (სადაც შეშლილი და ბრძნის
დეზებეტებია და სადაც ქარიშხლები იბადებიან და
ქვეყანას ლეწვენან). როგორც ჩანს, სწორედ ეს არის
„ლირის“ მოქმედების ადგილი. ისინამდვილემ
კი „ლირის“ სცენების ნახევარზე მეტი ინტერიერი
მიმდინარეობს (მაგალითად, გლოსტერის ციხე-დარ-
ბაში). მაგრამ, უთქველია, ჩვენს ცნობებებში
ღრმადაა დაჩრდილი ქარიშხლისა და სიგიჟის სცე-
ნური ხატები, რომლებიც სხვა არაფერია, თუ არა
„ლირი“.

როგორც მიღებულია, „ლირი“ იწყება ღივი სცე-
ნა-პოლოგიით. მიღებული და რიტუალური ეპიზო-
დი: მოხუცი მეფე სამეფოს ყოფს და თავის მიწიერ



ძალა-უფლებმა ქალიშვილებსა და მათ ქმრებს უნა-
 წლებს. მას სხვა ძალა-უფლებმა რჩება — ძალა-
 უფლებმა პირონცხებულისა, ღვთით რჩეულისა, რო-
 მელსაც კაციშვილი ვერ შეეხება, ვერც წარბაცებს:
 ესაა ღვთის ბოძებული უფლება მეფისა. კიდევ ერთი
 ძალა-უფლება რჩება მას — ასეთივე ბუნებრივი
 (ასევე ღვთით ბოძებული?) — მამის ძალა-უფლება,
 მამისა, რომელიც ყველას მამაა და არა მარტო თავისი
 შვილებისა. ეს ძალა-უფლებაც ასევე ბუნებრივი
 და ჩვეულებრივია, იმისა, რომ ყვევლთვის ასე
 იყო და ასე იქნება: ბრძენ მოხუცებს უნდა გავგუგო-
 ნოთ და პატივ ვცეთ!

და ის, რომ ყველაფერი ეს გამოხატულია რიტუა-
 ლით — არსებითად სასაცილო რიტუალით, ჩვენთვის
 კი სადღაც ბავშვური რიტუალით, — უკვე სცენა-
 რი იტყვიან, უზარმაზარი დემისტიფიკაციური
 ძალით ხავეს.

— გაუგებრობა, რაც ამ სცენის კრიტიკოსებს და
 ინტერპრეტაციებს მოხვენებას უკარგავს (ისინი
 ფსიქოლოგაურ პლანში ცდილობდნენ ამ სცენის გა-
 აზრებას), ადვილი ასახსენია.

ეს სცენა ფსიქოლოგიურად მაშინ იქნება გამართ-
 ლებული, თუ იმით ვიხებოდვარდებით, რომ მეფე
 ავადმყოფაა, თითქმის შეშლილია მოხუცი მეფე,
 ბავშვობას რომ დაბრუნებია, დესპოტი და ფიცხი,
 უკვე ვეღარ ფლობს თავის გონებას და თავისი ზუს-
 ტურის გამო თამაშობს, თითქოს გვირგვინზე უარს
 ამბობდეს და... გამოდის, რომ...

მაგრამ სასაცილო აქ მოხუცი მეფის გონებას დაკო-
 ხა როდია. სასაცილოა რიტუალისა და მისთან ლეკო-
 შირებული მიზნების შეუთავსებლობა იმ შედეგთან,
 რასაც იგი აღწევს. სასაცილოა ის, რომ მოხუცი
 ისტორიის მიღმა და, ის, რომ პირისპირ ის-
 ტორიისა, რომელიც მის ირგვლივ მიედინება და
 რომელმაც დიდი ხანია რაც მას გადაურა, იგი უბ-
 რაოდ სასაცილო მოხეცია. სასაცილოა ის, რომ
 მას არაფერი არ ესმის. არ ესმის არა ფსიქოლოგიური
 ფუნქციონირება (თუმცა, ესეც არის აქ, როგორც ყო-
 ველთვის შექსპირთან), არამედ ადამიანის ისტორიის,
 ადამიანთა შორის ურთიერთობის თვალსაზრისით.

პრობლემა ყოველივე ამის ჩვენება უშუალოდ
 სცენურად, პირდაპირ. აქ დგას განცხადებული პრობლემა
 სინთეზისა, სადაც არსებობენ ღრმა შინაგანი თემებიც
 და უფრო მეტად გარეგნულნიც. ფსიქოლოგიური სი-
 მარტივად და აღტივობა, ხოლო თავად სიუჟეტის
 ნაოლად და გახაგებად უნდა შეირწყას ყველაფერს.

„ნათელსა და გახაგებში“ მე ვგულისხმობ ერთბა-
 შად გახაგებს. ბნელი, იღუშალი ნაწილი —
 ალკობორის კუთვნილება—აუცილებლად უნდა დარჩეს.
 სხვანაირად, ჩემი აზრით, ამ ტრაგედიის დადგმა
 შეუძლებელია. იგი ნელ-ნელა უნდა გამომქდუნდეს,
 სიუჟეტის განვითარების კვალად, რათა ბოლოს წამო-
 ეძახათ: „აი, თურმე რატომ ყოფილა ასე! აი რატომ
 გვერთა, რომ ჩვენს მესსიერებაში ყველაფერი
 თანმიმდევრულად უნდა აღბეჭდოს...“, რათა დასას-
 რებს წამოვიძახოთ: „ახლა კი ყველაფერი გახაგებია“.

მისავალი, პირველი სცენა ცოტა გადოსწორია,
 ცოტა ზღაპრული, რაღაც საშუალო თამაშსა და რი-
 ტულის შორის, რომლისაც ყველას სჯერა და არც

სჯერა, და მხოლოდ მეფეს სწამს უძველესად (საოპო-
 ბავი ესაა, რამდენად ღრმად სწამს). ეს არის სცენა,
 სადაც ელვარებენ ძვირფასი თვითები. უზოლო-პიადე-
 სავით უაზრონი, მაგრამ, როგორც ძალაუფლები-
 სიმბოლოები, აზრით აღსაცენი; ესაა სცენა, სადაც
 არქაული ურთიერთობანი ფუფუნებანი მხოლოდ ჩვე-
 ვებს და თავიანთ უაზანსელ ზემოს მხოლოდ ტრადი-
 ციის გამო მართავენ. ეს ის სცენაა, სადაც მოხუცი
 მარტო ახალგაზრდობის ბრძოლაში (ბროკაში), სცენა,
 სადაც უკვე უცნაურად ხაზს, რომ მხოლოდ იგი,
 ეს მოხუცი და კიდევ ერთი, ხანშიშესული, ერთგული
 მსახური, შემორჩა აქაურობას წინა თაობისაგან.

ამას ისინი ვერ ხედავენ, მაშაგიროდ, ჩვენ ვხე-
 დავთ და, აი, აქ იზრდება მეორე უმნიშვნელოვანესი
 პრობლემა: რატომაა, რომ კორდელია ნაღვს უდებს
 ყოველივეს და რიტუალის ამ ნარჩენებს ანადგურებს!

სიბნელო, რომელიც მე მაქვს მხედველობაში
 (ამას ახლა ვაზუსტებ სწორედ), ტლამა აქ ქვიშაკი არ
 არის, აქ ქვიშა, ერთი სიტყვით, ეს არ არის
 ბრტყელი ზედაპირი, „ლირის“ სცენა სისხლისა და
 ტალახისგანაა თითქოს შექმნილი (მაგლტეი: „მე ტა-
 ლახისგან ვარ მოხეილი...“). სიკვდილი და სიცოცხ-
 ლის შესაძლებლობა გადაწულა აქ. მუარის, მაგ-
 რად შეკრული ლეკრტა, რაზეც ადამიანის ცვალი კი
 არ იღვანება, არამედ მკვეთრად აღბეჭდება.

ეს მნიშვნელოვანია ახა მხოლოდ ტექნიკური, პლას-
 ტიკური შესრულების თვალსაზრისით, არამედ იდეურ-
 პოეტური თვალსაზრისითაც. ამ უსიყვარულო პლანეტის
 სევდა, სევდა სიყვარულს მოკლებული სასოწარკვეთილი
 მიწისა, სიღრმე ცარიელისა ამ მოვლელი სივრცის
 საყრდენში — დიას, ეს სევდა უნდა გულისხმობდეს
 ცხოვრების იმანენტურ შესაძლებლობასაც, სიკვდილს.
 და დაბადებას ერთსადაიმევე დროს. მსახობებმა უნ-
 და შექალა (როგორც ამას ისინი პიესაში აქეთებენ)
 გააადამიანურონ ეს უდაბნო, ეს იმედარაგულად დედაც
 იწა, დედამიწა-სცენა ამის საშუალებას მისცემთ მათ.
 რამდენად იგი ცარიელია და პირქუში, იმდენადვე
 ხავეს ცხოვრების და ბედნიერების ფარული შესა-
 ლებლობით, ოღონდაც მსახობებმა, რომლებიც
 ფხვქვეშ თელავენ ამას, შესქლონ — თუ ახლა ვერა,
 მომავალში, ოდენმე — შექმნან ამ სცენაზე ეს
 ცხოვრება, გააღვიწონ, დაიცვან, სიცოცხლე შობაგონ
 ამ ცხოვრებას.

ამგვარად, ეს ლაიო მე დავინახე როგორც საქმიოდ
 მკვირი — ადამიანური მატერია, ამ სიტყვის ყველაზე
 ფართო აზრით.

ესე იგი, სცენა, არსებითად, უნდა იყოს თეატრა-
 ლური, სცენა უნდა იყოს თეატრის ადგილი, სადაც
 თამაში შეიძლება. გარკვეულად ეს კონტრასტულია
 პლანეტარული სივრცისა და პირველქმნილი სიცარი-
 ელისა.

არადა, რა არის, არსებითად, ჩვენ თვის თეატრი?
 თეატრი ჩვენთვის ფიცარნავია, — ხე, ქალღი,
 თოკები, ფიცრების სიბრტყე, რომელიც ახ სერს-
 პეტტივისკენ მიემართება (ყველაზე გავრცელებული, მე
 ამასაც ვიტყოდი, ყველაზე მეტად გავრცელებული
 რამ), ახ რაღაც სხვანაირად არის ორგანიზებული.
 როგორც წესი, ეს ძველი იატაკია, ძველი ფიცრები,
 მოლად მოღურსნული, ხავეს ლიუკებით, რომლებიც

ჯადონურ გარდაქმნათა ეამს ფართოდ აღებენ ხახს. ესაა შექსპირული „ფიკარების წრე“ („პენრიბი V“-ის პროლოგი), კაჟის ნაუკუი, ოკრო-ბოროდ შერკული, ერთი სიტყვით, ელისაბედის დროის სცენის ეს სახე ჩვენამდეა მოღწეული. ესაა სწორედ დახვედრის თეატრი (არა მარტო დანახვედრისა) განა ზღმისავლეთის თეატრი კი სხვა რამეა, თუ არა — მსუ-ბუქი, ბრწყინვალე, საკრალური, თავისი ასკეტიზმის გამო, თავისი პატარა ხდიით, რომელიც მარცნიდან დახახის სიღრმეში მიემართება, თავისი ბრძინის ქა-ღალდის კულისებით, რომლის სიღრმეში მცენარეა გამოხატული? — გავისენათ „ნო“-ს თეატრის სცენა). ეს არის თეატრი, რომლის იდეა ჩვენში კვლავ ცოცხლობს დღესაც, თუმცა, შესაძლოა ოდენმე შეი-ცვალოს კიდევ.

მაშ, როგორღა შევუთანხმოთ ეს ხატი პლანეტა — დედამიწის ხატს, ან როგორ წარმოვსახოთ პლანეტა — მთვარე: მატერიის სივრცე, რომლის სიღრ-მეში შედედებულან ეს შავი-იისფერი მიწა-ტალა-ხი-სილა, კლდის ნაღლევი, მტვერი, ლავა...

„ლირი“ სხვადასხვა პლანეტის გამო-ისტორიული პლანი: კლახთა ბრძოლა, ლირის, მისი სამეფოს, მისი ქალიშვილებისა და მათი მკრე-ბის, ჭაბუკი ედმუნდისა და ჭაბუკი ედგარის, ძველისა და ახლის მთლიანი თავდადასავალი — ვითარცა სიუ-ვერტი.

მოხუცებულობისა და ახალგაზრდობის პლანი. ტანჯვის გზით სამყაროს შეცნობის სფერო. სივრცის გავლით შეცნობის გზების წვდომა: ნამღვი-ლი გვიფხი და ისინი, ვინც სივრცეს იგონებენ, — სიმართლე და მოჩვენება.

აშკარაა, რომ დასაწყისში ლირი ძალიან მოხუცი არ უნდა იყოს. რასაკერძოდა, იგი აქ უველაზე მოხუცია, მაგრამ მისი ასაკი არც ისე შესამჩნევია. იგი თანდათან ბერდება, პიესის ბოლოსაკენ. მოხუცებუ-ლობა ეს ისაა, რასაც იგი მოიპოვებს.

შესაძლოა, ამიტომაც ლირი მხოლოდ სულ ბო-ლოს ლაპარაკობს თავისი ასაკის გამო „ოთხობის გადაცდომი“ (იქნებ, მას უნდა თქვას „ძალიან მოხუ-ცი“ ვარო და ზუსტად ასახელებს ამ ციფრს, როგორც რაღაც ზღვარს).

გადვიტება-გამოფხიზლების შემდეგ ლირი მართლაც ღრმა მოხუცია, რომელმაც იცის, რომ ამქვეყნურ ზღვარს გაუაზნებია. მანამდე კი იგი მოხუცია, რო-მიელსაც არ სჭერია, რომ უკვე მოხუცია. დასაწყისში თქმული რემოკია „We crawl toward death“ ირონიულად უნდა აღიქვას: „ჩვენ კი მოხუცნი, ტვიტრ-ასწალი, ნელ-ნელა გავითო ვივლით, ვიდ-რემდე ქვეყნის ჟამთ-ცვლა სიკვდილს სვავდრებს“: ჩვენ მართლაც მივჩაჩალებთ, მივღოდავთ ქია-ღუა-სავით. იგი ჭერ კიდევ ისევ ძალ-ღონითაა სავსე, მბრძანებლობს, ხელში უჭირავს ძალა-უფლებს. მას უფლებია აქვს იყოს ფიცხი, დიდესულივანი, ჭიუ-ტი, უსამართლო. მას ჭერ კიდევ შეუძლია თავს ნება მისცეს თან იახლოს ახი ახალგაზრდა რანდი, მათ-ან ერთად ინადიროს, იქიფიროს, გადიაროს, იზმზი-ლოს, მსახურს სცემოს. იგი მხოლოდ მდგომარეობითა და წლებითაა მოხუცი (სხვა უველა მასზე ახალგაზრ-დაა).

წმინდა ლოგიკის (ნატურალისტური ლოგიკის) თვალსაზრათაც შეგვიძლია მივვიტოვოთ ეს ამბავიც, რომ მისი ქალიშვილები ახალგაზრდობი არფაც ღვევუშაო, ერთი ოცი წლისაა, მეორე — თვრამეტის, მესამე — ხუთ-მეტის, ისინი ნავიანევი შევიდნიაკაცსა, რომელმაც თავისი ხზოვარება უაზროდ გალია ბრძოლებსა და თავა-წყვეტილ ღრებებში. თუმცა, ჩვენ გვეჩვენება, რომ ეს არც ისე მნიშვნელოვანი რამაა, ეს მინც ლირის სასარგებლო საბუთად გამოდგება, არც ისე დუ-მღვრებულად ღირსია, რომელიც თანდათანობით ბერ-დება გარეგნულადაც და შინაგანადაც.

აღამიანად რომ იქცეს, ლირი გაივლის აქტიურ სივრცის, აქტიური სასოწარკვეთის გზას, ბოლოს კი, ძილის შემდეგ, იგი ჭეშმარიტებას სწვდება, აღი-რძინდება. გლოსტერიცა, სანამ აღამიანად იქცეოდაც, ფიზიკურად პასიურ სტადიას გაივლის: მას საშოგლო სისხატოით სიხრიან თვალეებს. აი, ამის შემდეგ იწ-ყებს იგი ქია-ღუსავით ლოვას. თუმცა იგიც სწვდება ჭეშმარიტებას, თავის ჭეშმარიტებას. აქაა განსხვავება ფიზიკურსა და სულიერ ტანჯვას შორის. სახით ერთმანეთს თუ გვანან ლირი და გლოს-ტერი? ერთი — „შეშლილი“, მეორე „დაბრმავდა“.

პირველი სცენის გული უვეკვლად „love test“-ია (სიყვარულის ტესტი). ქალიშვილი თუ ქალიშვილება ამბობენ, რომ მამა უყვართ, ვითარცა პური და მა-რილი. ამგვარად, ესაა ერთმნიშვნელოვანი რიტუალი, რომლის ფინალც წინასწარაა ცნობილი. რიტუალის შემუშეობით ამ საჭარო აქტს მხოლოდ ფორ-მა ეძლევა, რომელიც ცხადყოფს შვილების მამისადმი (ანუ ახალგაზრდების უფროსებისადმი) მორჩილებას. რიტუალი არ შეიძლება აქ შეიცვალოს, მით უფრო, არ შეიძლება მისი უკუგდება, იგი სიტყვებისა და თესტების ლოგიკას მიჭყვება. დაყინებით რომ ვლავარაკობდნ პროლოგის წინასწარ განსახლ-ვრული ხასიათის გამო, ამას თავისი სასუფ-ელიანი მიზნული ჰქონდა. ეს ლირის გართობისთვის მოფიქრებულ წარმოდგენა კი არ არის, არც ლირის ახირება და ხუტუტურია, ეს არის ის, რაც უნდა გაეთებულყოფა, რათა პრაქტიკულად საქნეთა მიერ ტახტიდან გადადგომას.

ლირის თვზარდამცემი გაცნება სხვა არა არის რ: თუ არა წეს-ჩვეულებების შემსრულებელი კაცის გაცე-რება, რათა იგი ხედავს, რომ დედისმაგინებელი აფურ-თხებს ხატს. იგი თავს არ უფერებს, შერქწუნებულა დაბნეულია — მარტო მას არ დამართნია ეს — უვე-ლა ასეთ რეაქციას გამოავლენდა, თავისი ხასიათის შესაბამისად, ცხადია. და აი, ლირიც ამაზე თავისე-ბურად რეაგირებს — გაბეღებით, წყველა-კრულით, ყვირლით.

კორდელია ზომ ფაქტიურად ან გრეცის ამ ისტო-რიულად ჩამოყალიბებულ რიტუალურ-კონსტრუქცი-თამაშს, თან ანგრებს წინასწარი გაფრთხი-ლებების გარეშე, უცხად, მოულოდნელად.

ცხადია, როცა კორდელია საქციელი ანეთნარად არის გაცხადებული ლირის მიერ, კენის მდგომარეობა უფრო და უფრო რთულდება. იგი ცდილობს ხელმწი-ფის მრისხანების დაცბრომის, მაგრამ მას არ შეიძ-



ლება არ ესმოდა, რომ მეფე თავისებურად მართალია. საფიქრებელია, არც იგი ელოდა, რომ კორდელია ასე ერთის დარტყმით გაკვეთავდა კვანძს და არც იმას ელოდა, რომ ლირი ასე სერიოზულად შეხებდავად ამ ამბავს... მაგრამ...

საერთოდ, მთელი ისტორია შეგვეძლო ასეთნაირად გვეამბნა: მოხუცმა მეფე ლირმა ტახტიდან გადადგომა და ხელისუფლების ქალიშვილებისა და მათ ქმრებისთვის გადაცემა გადაწყვიტა. ამ მიზნით მათ შორის დასუყო სამეფო, მოაწყუო ამ გაყოფის საზეიმო ცერემონიალი, რომელმაც ხაჭუცია უნდა მისცეს მომხდარ ამბავს. ამ მიზნით იგი საჭარად გაითამაშებდა რეალურ „love test“-ს, იგი განმარტავს თუ რა უძლავა წინ მის ამ გადაწყვეტილებას და ამის შემდეგ თავის ქალიშვილებს რიტუალურ კითხვებს სათავაზობს. კონერლია და რეგანა პასუხობენ ისე, როგორც ეს პირველია, რითაც მამისადმი სრულ მოპირილებას ცხადყოფენ. უმცროსი, კორდელია, წინ აღუდგება რიტუალურ ფორმას, რომელიც მას სრულ უაზრობად ზიანია.

ამ ამბავის შემუყურე მოხუცი მეფე, ამბოხისა, რომელიც მის სამეფო ხელისუფლებასა და მის ღირსებაზე, ამ ხელისუფლების საფუძველზე აღმოცენებულ მთელ სისტემაზე უაღრესად სერიოზული თავდასხმაა, გადაწყვეტს შემკვიდრება წაართვას უმცროს ქალიშვილს და ცოლად მისცეს საფრანგეთის მეფეს, რომელსაც მიჰყავს კიდევაც იგი თავის სამშობლოში. ახი რა ინი დე! რა არის ის, სიმბოლო და რეალურობა ერთსადამავე დროს?

ეს ღირის ამაღლა, ეს ისაა, რაც მის ძალას შეეღვენს. მართლაც ასე თავაშეებულნი არიან ეს რანდები, როგორც გონერლია ამბობს? თუ არა? ერთი რამ კი ნათელია — ისინი ახალგაზრდები არიან, მასხადამე...

იქნებ ეს ღირის შეინარღებელი ექსპორტია, რომელიც მის სამეფო ძალაუფლებას უზრუნველყოფს? თუ, უზრალოდ, საპატიო ყარაულია? მაშ რატომ ღაპარაკობს მათზე გონერლია პოლიტიკური ტერმინებით „...თქვენი გარკვეული და ურცხვი ამაღლიც იყავს-საქლოვებენ, ქეიშობენ და ქირეულოვებენ, აურჩაურად ყოველს ჩვენგანს ეკიდებიან, ნათს ურცხვად ქცევენ, შვითონ და ჩხუბსა ჩვენ ვეღარ ვუძლებთ“

მაშ, რას წარმოადგენს ის ძალეები, რომლებიც გონერლიას ეუთვინან? დავუშვათ, რომ რანდების თავაშეებულობის ამბავს რეალური საფუძელი აქვს, ახალგაზრდები მართლაც გიჟები: მაშინ რატომ იყავს მათ სტენიარად ღირი? წინააღმდეგობის გრწინის კარნახით? ყოყოიობის გამო? აქ აღარ ვღაპარაკობ უპირატესობის იმ გრწინობაზე, რომლის დამტკიცება ასეთნაირად განუწარხავს ღირს. ეს გრწინობა მრავალმნიშვნელოვანია. ღირი ხომ ბრძანებლობს ამ ახალგაზრდებზე, ეს მისი პირადი ექსპორტია, ეს ის ახალგაზრდები არიან, რომლებიც მას ემორჩილებიან, რომლებიც ბრმად, მორჩილად ხრანთ თავებს ღვითი მორცხებულნი მეფისა და მოხუცის ხელისუფლების წინაშე. ისინი ახალგაზრდები არიან, მაგრამ ახლოდღურადვე ემორჩილებიან ღირს. ისინი სიყვან მას, განსაზღვრავენ მის ძალა-უფლებას, მის პრეტეტეს და ამავე დროს ართობენ კიდევ. ღირი მათ შორის ცხოვრობს, მათთან ერთად სვამს, ლაუბობს, იყენება. მაგრამ თავის სიყვარულსაც და პატივისცემასაც აი-

ძლულებს. შესაძლოა წარადევ ამაშა საქმე. შესაძლოა, ყოველზევე ამის გარეშეც, თვით ციფრია სიმბოლიური — ახი, ათახის ნაცვლად. გარკვეული თვალსაზრისით ეს სავსებით შესაძლებელია. ღირსა მეფის პოფიერი მამისხან... მაგრამ დანა მის არ ქონდა უფლება ეზრუნა საყოთარი თავის უსაფრთხოების გამო? დაუდრნობდა ისეთ რეალურ ძალას, რომელიც შეაშინებდა გონერლიას. ასეთ შემთხვევაში ის რანდე შესაძლოა ყოველიყო სიმბოლო ხელი სუფლებიხსა, რომელსაც ჭერ კიდევ ფლობს ღირი.

ღირს, იგი ფლობს არა მორალურ, არა აბსტრაქტულ, არამედ კონკრეტულ, მატერიალურ, ერთადერთ ძალას, რომლის მნიშვნელობა ესმის გონერლიას და კიდევ ენშია მისი. ამიტომ სურს მას ამ ხელისუფლების შეკვეცა. მისი შესუღვდა სურს რაღაც პარამოთის თამაში: ჭერ არ რანდე განახებრება უნდა, მერე სულ მოსხობა. ეს ისტორია ასე შეგვეძლო გავვერქმელებინა: მას შემდეგ, რაც ღირსა თავისი სამეფო არ ქალიშვილს შორის გაყოფი, ხლო მეასმე გააძვე, მათ გადაალოცა სახელწიფოზე რუნუნა-გამგებლობა, თავისთვის კი დაიტოვა მნიშვნელოვანი ოცენობის არმია, რომელიც ადრე მისი მეთაურობით იბჭოდა. ეს არმა შეინარჩუნა, როგორც საპატიო ექსპორტი და თავდაცვითი საშუალება, თუ არაფერს ვიტყვით ამაზე, რომ მასზე შეყვარებული და მისი დამჭერი ახალგაზრდა ოფიცრების სახით მან შუენიერი სასოგადობა შეიძინა. მაგრამ მისი ქალიშვილები — გონერლია და შემდეგ რეგანა, ჭერ ისევ ძლიერი მეფით შეშინებულნი (ღროთა ვითარებაში კი ღირი სულ უფრო მოსახერხებელი და მოთხვენარი გახდა), მაგრამ სრულ ძალაუფლებას მოწყურებულნი, გადაწყვეტენ მეფეს წაართვან ეს დასაყრდენი და პირველ ნაბუნში სამეფო ეშპაობის მეოხებით მისი არმა სანახევროდ შეამცირებს, მერე კი სულ მოსპავს. სასოწარხვერთია და მრისხანებით შეუპორობილი, ყველასგან მიტოვებული მოხუცი მეფე თავისი ქალიშვილების მხსნერაჟად იქცა.

ღირის მიერ მიღებული ღონისძიებანი: 1. წერილი, რომელიც კენტს გაატანა, 2. საუბარი მასხარასთან. უცნაურია ეს საუბარი, უფრო მეტად უცნაურია, ვიდრე გენიალური. ღირი ღაპარაკობს, აბტება აზრს, ფიქრობს, თავს აქნებს, არ ემბის, ესმის; უხმენს, არ უხმენს. მასხარა კი ღაუბობს, თავის სიმღერებს მღერის (ზოლო სიმღერა მთლად უხამსია). შესაძლოა, მთელი ეს სცენა გესლიანი სიცილით კი მთავრდებო. ღირი პასუხობს მასხარას: „ღირს, არა, რატომ, არ ვიცი“, პასუხობს სუფთა ავტომატური სიცილით. იგი თითქმის საღდაც შორსაა. შემდეგ იგი კვლავ ბრუნდება და კვლავ იძირება თავის ჩუმ მონოლოგში, რომელიც, საფიქრებელია, არყოფი და მშფოთვარეა, რაკი იგი მთავრდება ფრწით: „აღარას ვიტყვი, თორემ ღამის ქუცა შემეშოლოს... ღმერთო, მისხენ მე!.. ამას ამბობს ცკი, რომელიც თითქმის და უკვე შეშლილია.“

პერსონაჟები აქ თავის მონოლოგებს წარმოქევენ თითქმისად ორ არა ურთიერთდაამკვეთ ღონეზე და თუ ისინი ერთმანეთს კვეთავენ, მას არის შემთხვევითობა.

შესაძლოა, ისინი მიზანსცენურადვე ერთმანეთისგან კარგა მანძილით არიან დაცილებულნი და შორიდან

აწვედა ერთმანეთს რეპლიკებს. ერთ მხარესა მასხარა, მისთვის ჩვეულებრივ სიტყვათა თამაშს რომ მისცემია, მეორე მხარეს ლირი, რომელიც ფაქტს ლამობს (ფაქტს ამირებს კაცი, რომელსაც ფაქტი არ შეუძლია). დიხს, მეორე მხარესა ლირი, რომელიც რაღაცის გაგებას ლამობს (რაღაცის გაგებას ლამობს კაცი, რომელსაც არასდროს არაფერი არ ესმოდა).

სენა მაღალი, მაგრამ ბუნდოვანი რეგისტრებით მოვარდება, და თუმცა მოგვიანებით მიღებული პირობითი დაყოფის მიხედვით ეს ადგილი პირველი აქტის დასასრულად არის მიჩნეული, ეს მაინც არაფერს ნიშნავს. სხვა საქმეა, თუ საჭირო იქნებოდა პიესის დაყოფა მონაკვეთებად, მაშინ პირველი მონაკვეთი, მართლაც სწორედ აქ მოვარდება.

მასხარა მესამე მოქმედების ბოლოს ქრება ანუ მოიპარება პიესის შუა ნაწილში. რატომ? უნდა ვიფიქროთ, რომ რაღაც მიზეზი არსებობდა ამისთვის. მაგრამ, ჩვენ საქმე გვაქვს არა ლოგიკურ, არამედ პოეტურ მიზეზებთან.

ლირმა თავის სიბრძნის აპოგეას აუწია. თავის თავის გარდა იგი ვერაფერს ხედავს. რატომ, რომ სწორედ აქ ამბობს მასხარა თავის ცნობილ რეპლიკას „შენ თუ ვახშამს დილაზედა სკამ, მეც შუადღისას (ი. ი. უდროო დროს) ლოგინში ჩავედებო“. ეს რელიკია მასხარას ნაადრევ სიკვდილზე მიგვიითებს. შექსპირი როგორც ბრედელი იმხანაც ვერაულოებს, რომ წვიმა და ქარი მოხვედრილი მასხარა ავად გახდა და მალიან ცუდად გრძობს ახლა თავს, მასხარა ავად და არცა ამ რეპლიკას ამბობს, შეუშლოდა.

მასხარას კენტთან და გლოსტერთან ერთად გამოაქვს სენაზე მოხუცი ლირის გახევებური სხეული. ეს კორტევი მასხარას სენაზე ყოფნის უკანასკნელი მომენტია. სასუქით გასაგებია, რომ სხვა ვინმეს და არა შექსპირის მიერ დაწერილმა ამ რეპლიკამ (მაგრამ ტრადიციის პირველივე დადგენილადე ტრადიციულად ქცეულმა რემარკამ უნდა ნათელყოს მოქმედების განვითარების ლოგიკა. და ეს თუ ახეა, მაშასადამე, იგი ავტორის ჩანაფიქრს ეთანხმება).

შემდეგ ტექსტში კიდევ არის კენტის ერთი რეპლიკა, რომელიც, მართალია, პირდაპირ მასხარას არ ეხება, ნაგრამ რომელიც ადასტურებს, რომ მასხარასა და მოხუცს (ლირს) შორის გულწრფელი, თბილი მეგობრული, მოსიყვარულე ურთიერთობა არსებობდა.

ეს კი უკვე როლისა და თვით პერსონაჟის ეპიტაფიაა. ახე რომ, პიესის ბოლოდან უნდა შევხედოთ წინა ეპიზოდებს.

ს პ ე ტ ა კ ლ ი ს მ ხ ა ტ ვ რ უ ლ ი ს ა ხ ე ბ ი

სენის სიმაღლის ნახევარს წინიდან ფარავს უხეში ტოლო — ისეთივეა უკანა ფარდაც. ეს ფარდა ხაზზე არ მოძრაობს, იგი ზევით ადის. შესაძლოა, იგი ცოტა გვერდულად ეიოს კიდევ.

დასაწყისში ბნელია. შემდეგ ეს ნახევარფარდა მოულოდნელად ადის მაღლა და გამოჩნდება სენის სივრცე — შიშველი, თვალისმომკრელი სინათლით განათებული სივრცე, რომელიც თითქოს ღირის გარეშე არსებობს. სინათლეი ელვის აფეთქება უნდა მოგვაგონოს. შემდეგ ისევ ბნელდება, სიბნელეში ისმის მუსიკა.

ამ სიბნელეში სწრაფად აწურობს ხიდეებს, დეპიანს მასხიობები: ლირი მანტის მოხსნავს, კარნიკაციები ჭგუფებად იწყობიან. ისევ სინათლე დეკორაციებს ლირის სახაბლეს ვხედავთ უკვე.

პირქუში შთაბეჭდილებაა. მტყვ ცენტრში ზის, გვირგვინი ზურავს. ძოწისფერი მანტია მოხავს. მანტის ბოლა შორს გაშლილა. გვერდებზე სხვანი არიან. ასევე გვირგვინი ადგათ. ბაფთები, ოქროცურფო შარავანდი, წნელები ამშვენებთ. ერთი სიტყვით, ისე არიან ჩამოვლნი, როგორც ეს დიდებულებს წესი ფერით. ესენი ყველანი ახალგაზრდები არიან, გრძელთა და ხშირი წვერი აქვთ, ფანტასტიკურად აბურჭენიათ ქორები. მამაკაციები ზრწყინავად შავი კაწოლები აცვიათ. ხელები შიშველი აქვთ. ქალები ათასფრად მოქარგულ, საყელიან კაბებში გამოწყობილან. მოხუცი, ქალაქა, სახენაოკებიანი მეფის ერთ მხარეს ერთი მოხუცი დავს, ნათელი ვარსკვლავს აქვს. ცოტა არ იყოს და სასაცილოა; მეორე მხარეს სხვა მწვანეთვალბა მოხუცია, ჭრს საქმოდ ძლიერი, ამ სმ მოხუცი შორის უფრო ახალგაზრდაა. მეტი მოხუცი აქ არავინაა. უნდა იგრძნობოდეს მათი იოლოდობა, მარტობა. მთელი ეს საკრებულო რაღაც არა მყარს რაღაც სიკაბლის შთაბეჭდილებას უნდა სტოვებდეს. საცუდავად ა მორთობილ სასახლე: — თუნუქი, ძოწი ყალები უაჭრუმი, ბრჭყვიალა მინა — ნამდვილი ქუების ნაცვლადა. სამაგიეროდ, ნამდვილია მახვილები რომლებიც ქაბუკებს წვივამდე სცემთ. ყოროსიფერი ფოლადი ხილავს. სახეზე ფერის არკითარი ცვალი ატყვიათ. მჭედრი ხმით იწყებს ლირი თავის სიტყვას.

შემოაქვს რუქა — გრძელი, ნახევრად გამჭვირვალე ქსოვილის გრანჯილი, მის წინ შლიან.

ლირმა ხელი ნახიცა ამ გრანჯილს და შუაზე გადახია. ქსოვილის გახვევის ხმა ისმის. მეფეს ხელე ქსოვილის ნაფლეთები შერჩა და გულმოსულმა ქალიშვილებს მიუყარა.

ქალიშვილები მისველ დასწვდნენ თავიანთ ნაჭრებს. ლირი გვერდზე მოიქცევს გვირგვინს, შემდეგ მიიხნის და მვეტორი მოძრაობით შუაზე გადატებს. ბოლოს ამ ნაჭრებსაც გადაუყრის ქალიშვილებს, რომლებიც ხარბად და გამალებით დააცხივებიათ მათ.

ლირი ხან „შედის“ თავის მანტაში, ხან ისევ გამოდის. როცა ფეხზე დდება და წინ ეშურება, მანტის მის უკან ეტემა იატაკზე. დაჯვარდობას ზურგს უკან ხელის ფათორით ექებს მას და ისევ მხარებზე წამოიხსნას, მოხუცები ეხმარებიან. ლირის ორივე ხელია ჩაბოლუჯავს მანტა და შივ იფუთუნება. შემდეგ ისე მოისხვრის პას და ყვირობით გამოიჭრება ავანსცენაზე. ფეხებს აბრაზუნებს, მუშტებს აქნებს.

სამეფო კარი ამ „მეფურ მრისხანებას“ უკვე ჩვევად ქცეული გულგრილობით, გაქვავებული სახეებით მოსცქერის. ხმას არავინ იღებს.

შემდეგ ყველანი გადიან. ლირი მეორე მოხუცის თანხლებით (ეს მოხუცი ზუსტსუით მიჰყვება კულს სენის ერთ მხარეს გადის).

ახალგაზრდები, თითქოს ქარიშხალმა მოხვეტა, სენის მეორე მხარეს მიაწყდებიან. ცარიელ ცენაზე მანტა გვლა, ბალირი ბუმბულები, ბაფთები და ქსოვილებს ნაგლეჯები მიმოფანტულან. მოსჩანს ახლახან გვირგვინდადგმული რეგანა და გონორი. ისინი ჭერ ერთმანეთს უყურებენ, შემდეგ უეცრად მოსწყდებიან და იატაკზე დეშვივებიან — ვერ გაიჭვინტა.



დებიან თუ წვებიან. მშვიდად არიან, ცინიკურად, ცხოვრების წინაშე-წყალობა არ სცხობათ. ერთი იზმორბება, მეორე, ფაქტებში წასული, თავს იფხანს. მესამე უწყვეტლად ცარილდება მეორე სენა. ორი, მახსობიანი მხასხური გამოდის და გაცვეთილი ცოცხე-რი ჰგვის იატაკს.

ჩა ბებია ამ დროს პარტერში? პროექტორის შუქი როდუნულად გაანათებს ლამაჲ, ქერათმიან, მომ-ღმარე, მომხიზლავსა და თავხედ კაბუკს. იგი ზან-ჯან დაგება თავისი სავარძლიდან, აირბენს სცენაზე, სწორდება სცენის შუაში და იწყებს თავის მონო-ლოგს: ძალიან ნათლად და უშუალოდ. შემდეგ ფეხზე ყვება, მობრუნდება სცენისაკენ, სადაც უკვე გამოსუ-ლია მოხუცი კაცი. ეს მამამისია. წელიწადი მოზრილი, თავის მძიმე ფაქტებში ჩაფლული მოხუცი მოდის და რაღაცას ცხვირში ჩიფჩიფებს. კაბუკი მიუახლოვ-დება და მუსაფოს გაუბამს.

მოხუცი ვეება სათვალეს (ამგვარი სათვალეებით კოხლოზადენ უწინ) იკეთებს, გადიდებულ, შუშის ფალებს ვხედავთ. იგი კოტს მიაგავს. ამ სათვალეებში ქლიტერი, უკვე თავდადნე მიაგავს ბრძანს.

სულ ბოლოს, როცა ღირი შერიდის მკლავებზე ედახვეწებული კორდელიათი, გატეხილ თოქინას მი-ეყვს ეს უვრემრთალი, უსისხლო, მთლად თეთრსახი-ისი ქალი. ღირსაც, მართლა, თოქინასავით მოაქვს კორდელის სხეული. ქალის ფეხსაცმელების წვერები იატაკ ეხებიან. მეკრდში ჩაურკავს თავისი ქალიშ-ვილი, უქარს მისი უსიცოცხლო სხეულის ზოდა-ტელს ფეხები ტალახში მოხორციენ და მის ზედა-პირზე გრძელ, ნაყარვითი კვალს სტევენენ. უქარს ღირს სიარული. ბოლოს ავანსენაზე (ცენტრში? თუ გეტა წინ პარსცენიუმზე?) დაუშვებს კორდელისა იცილებლო სხეულს (კორდელია — თოქინა, თით-ისი დიანგრა, ნაწილებად დაიშალა) და მუსხლიდ-სხელი შესცქერის მას, ისე თითქოს ძალიან მოხუ-ცებული სავსე უყურებდეს თავის გატეხილ სათა-მხრებს. უფერებს ინტერესით. აქ მოდის რებულია My poor Fool is hanged! („ჩემი საწყალი ცუგარუ-ლა აქი დამხიბრეს“).

შემდეგ ღირი ხელით შეეხება თოქინა-კორდელისა, მოუთხოუნებს ხელს და უყან გადახიბება, რათა შე-ტყოს რა მოჰყვა ამას. ბოლოს მის მკლავს მოქაჩავს, დაეჯავ შეაბებს ხელს და მალდა ასწევს, ნელა გა-უქართავს მოხრილ მკლავს და დაბლა დაუშვებს. ესმეხუბული ხელი მოცულობითი დავარდება. მუსხ-ლიდრეცელი ღირი, თითქოს რაღაც გაიგო, მთელი ცინით წინ გაიწეოს, ხელისგულდებს დაეკრძნობა და კორდელისაკენ ახლოს მიცოცდება, სახეში ჩაკეცერ-დება და ზარდაცემული, ადერისით (უკვე კეთილისა და ბოროტის მიღმა) იტყვის „ჩემი საწყალი ცუგ-არულმა აქი დამხიბრეს!“ ახლა კი მკლავებს მოხ-ვეს, ზე ასწევს და გულში ჩაიკარავს ქალიშვილის ფსოლო სხეულს. კორდელისა გახევებულ ხელეში მერში ირხვეიან ძველისძველი, მივიწყებული, უხ-იჯარი, სულისშემკრები, ივნენის ხმებზე.

ღირი ის მერე აღმოჩენილი ვარსაუდი, რომ კორდელია — ეს არის მახსარა — ყოვლის-სამწყველია. იგი უნდა აღიჭვავოდეს როგორც ბო-ლონდ ვაუ ფ ა ნ ტ ა ვ ი ევი, რომელიც მერე უ-ნდა ამ თავის სიმართლეში და რწმენის რაღაც იდუ-ბლ სიღრმეში მიემართება. კორდელისა ამ სცენაში

შეიძლება ეცვას შავი კაბა (ეს იმ შემთხვევაში, თუ მახსარასაც შავები აცვია) და კლოუნის თეთრი სახე მქონდეს. როცა ღირი ეალერსება კორდელისა სხე-ლს, როგორც დამტრეულ თოქინას, სცენაზე უკვე წამიერად უნდა გაკრთეს რაღაც ხატება, რომელიც რაღაცით მოგვაგონებს მახსარას.

თუ მახსარასა და კორდელისა როდელია ერთ მსა-ხიობ ქალს მივანდობთ, მაშინ მე სცენაზე მივიღებ ისეთსავე აღრევას, რასაც ადგილი მქონდა ელისა-ბედის ეპოქის თეატრში. თუმცა, იქ პირიქით იყო, კორდელისა როდეს სწორედ მამაკაცი თამაშობდა.

იმისათვის, რომ წინააღმდეგობა გავუწიოთ ნევრო-ტიკულ და, ფსევქონალიტიკური თვალსაზრისით, თავისი წარმომავლობით ანსოლუტურად ნათელ მოდას, დღეს ამ როდელში მსახიობი ქალი უნდა დაეკავებო.

ელისაბედის თეატრის სცენაზე ქალებს თამაში არ შეეძლოთ. კაბუკები, რომლებიც ქალების როდელს ასრულებდნენ, ყველაზე ნაკლებ უხამსნი იყვნენ ყველა შესაძლო სურგატათა შორის, რისი შეთავა-ზებაც კი შეეძლო ამ თეატრს იმდროინდელი მაყუ-რებლისათვის (რომელიც თეატრალურ-სექსუალური შიშშილით იტანებოდა). საზოგადოება ამ კაბუკებს ჩვეულებრივად დებულობდა. თუმცა, ისინი ამას რბედნენ მაყურებლის ეროტული ფანტაზიას სწორედ იმით, რომ თ ა მ ა შ ო ბ დ ე ნ, წ ა რ ს მ ა დ გ ე ნ დ ე ნ სქესს, რომელსაც სინამდვილეში თავად არ ეცოუფნოდნენ.

ესაა სიბერის, ტანჯვის (რომელიც ადამიანს აბ-რმავეებს, მასში აღვიძებს ადამიანური სულის უარ-სებით ნაწილს) გრანდიოზული აღეგორია, ესაა თამაში შესაძლო შეშლილობისა (რაც ყოველ ადამიანში ძევს), ესაა ამავე, რაც თავს გარდახდება ბოლოდ ძველ სტრუქტურა — რწმენა — რიტუალ — მითხვება, გრძნობა-სახეებს, როცა ისინი ვალდებულნი არიან, მაგრამ არ შეუძლიათ, არ ძალუბთ ადგილი დაუთმონ ახალ სტრუქტურა — რწმენა — რიტუალებს (გონე-ზის რიტუალური მითოლოგია, გრძნობებს (მგრძნო-ბიარობა და ძალა) — სახეებს (ლოგიკას და არა პოეზიისა და ფანტაზიის მიპერბოლებს — ყველაფერი ეს და სხვა დანარჩენი უნდა წარმოსდგნენ როგორც სავსებით გასაგები რამ, მიუხედავად აზრით ესოდენი დაურსხულობისა. თემები, კონტრთემები, დამაკავში-რებელი ადგილები, ალუზიები და თვით დამაბ-იდულმალი (სწორედ ის ღრმად იდულმალი, რომელიც აუხსენილია და არ უნდა იყოს ახსნილი) — ყველაფერი ეს სექტატალში ლოგიკურად და ბუნეზ-რივად უნდა გამოიყურებოდეს.

მაგრამ სად ვიპოვოთ აზრის სიწმიფე (ნიჭი კრიტი-კისა და ნიჭი გრძნობისა) სად ვიპოვოთ დრო. და ბოლოს, სად ვიპოვოთ საშუალებანი — გარეგანი და შინაგანი — ამ რეალურ სამყაროში, სადაც წენდ ვვარსებობთ, ერთის სიტყვით, საიდან ავიღოთ ის საშუალებანი, რომლებიც ამ უმადლენ სინთეზის შექმნას შევადლებინებენ?

მაგრამ განა კი უნდა შეგვაშინოს ამ წინასწარ გა-დაწყვეტილმა, პირდაპირ მათემატიკურად განსაზღვ-რულმა, აქ ხსენებული თემების ზედაპირის იქით გახვლის შეუძლებლობამ? აქ შეიძლება მხოლოდ

გავლით — გულგრილად, როგორც ღმერთები იღი-
მებიან“.

განა შენაძლებელია კია სხვა რამე თეატრ-ისტორია-
საზოგადოების დღეს არსებული კონტექსტში? ასე
რომ, ან საერთოდ უარი უნდა ვთვალო ყოველგვარ
ცდაზე, ანდა შეტყნებულად გავემართო მარტინსაქენ,
რომელიც მაინც გვიტოვებს კარებს ზვანდელ
დღეში გასასვლელად, ნაწილობრივ მაინც გვაძლევს
შანსს, რასაც გვკარნახობს ჩვენი კრიტიკულ-მხატვ-
რული ინტუიცია.

ეს, არსებითად, რევოლუციის მარადიული თემაა,
მოფიქრებელი და სხვა უკეთესი დროისთვის გადა-
დებული რევოლუციისა, თემა უტოპური, უნაკლო,
მომხდარი რევოლუციისა, რომელიც არ შეიძლება,
რომ ოდესმე მოხდეს, ეს თემა რევოლუციისა, რო-
მელიც იმდენად ხდება, რამდენადაც ამის მოხდენის
შესაძლებლობას იძლევა ისტორიული გარემოება.

მაგრამ... რა აზრი აქვს რევოლუციის დაწყებას
თუკი წინასწარ დარწმუნებული ხარ მარცხში? მავ
ახე: ან მართა უნდა ველოდო ხელსაყრელ მომენტს,
ან შეუღლითა მსგავსად — მომენტის საწინააღმდე-
გოდ ვიმოქმედო.

რაც შეეხება პოლიტიკას, აქ მე არაფრის ექვი არა
მაქვს. რევოლუციის დაწყება მხოლოდ მაშინ შეიძ-
ლება, თუ წარმატებაში ხარ დარწმუნებული (კეთილი
დასასრულის პროცენტი კი გამოჰკავთ უკვე a pos-
teriori).

მაგრამ აქ, თეატრალური თამაშის სფეროში, ასეთ
უწინშეწოდო და ამავე დროს ესოდენ მწიფელოვან
სფეროში, ჩვენთვის, რომლებიც ხელოვნებაში ყო-
ველდღიურა რევოლუციებით ვცხოვრობთ, ვცხოვ-
რობთ თვით მთელი ხელოვნების სამყაროში თუ მის
მიჯრისკობულ ნაწილში (თეატრში) — აი, აქ, მე
იმასაც კი ვიტყვოდი, რომ კაცი ყოველთვის უნდა
წავიდეს შეუძლებელ რევოლუციებზე.

ბოლოსდაბოლოს, ზომ მე ვაგებ მარტო პასუხს
გარდაუვალი მარცხის გამო! რა მოხდა მერე, ბო-
ლოსდაბოლოს, ერთი ნაღრევი სიკვდილით მები
იქნება ამ ქვეყანაზე...

ჩემს პირველ ჩანაწერებში, მასხარა-კორდელიას
ერთიანობა წმინდა ინტუიციური მიხვედრა იყო. რო-
ცა პიესაში ქრება კორდელია, გამოდის მასხარა,
ალარა მასხარა, ისევ გამოდის კორდელია. ეს აუკარაა,
მაგრამ ეს ქერ კიდევ არ იძლევა კორდელიასა და
მასხარას იდენტიფიკაციის საფუძველს. რასაკვირვე-
ლია, ეს დამთხვევა, რაც სცენურად უფრო გვან-
ცოფურებს, ვიდრე კოხივისა, ქმნის რაღაც უცნაური
შეფოთებას წანამძღვრებს (მხოლოდ შეშფოთებისას!).
ჩემი ეს შეგარქნება კიდევ უფრო განამტკიცა ბრედლიმ,
რომელიც ფიქრობდა, ეს ორმაგი გაქრობა-გამოჩენა

იმით უნდა აიხსნას, რომ შექსპირის დროს მასხარა
რომელიც კორდელიას როლს თამაშობდა, მასხარას
როლსაც ასრულებდა.

ახლათ, ღირს, რომ კაცმა შეამოწმოს თუ რას
ემყარება ბრედლი. ახლა ისევ წამოიჭრება მასხარას
ასაკის საკითხი. ვინ სთქვა, რომ მასხარა „ლირში“
უძველესად ახალგაზრდა უნდა იყოს? ერთი რამ კ
უძველესი მგონია. არის რაღაც იდუმალი მასხარას
და კორდელიას შორის არსებულ, გარეგნულად გა-
უმეღავერებელ, კავშირში. ეს კავშირი ნათელია, თუმცა
მისი ახსნა შეუძლებელია. ბრედლი ამბობს „მასხარა,
რომელსაც უყვარს კორდელია და იტანჯება მის
გაძევების გამო, უმალ კორდელიას მასხარა იყო
ვიდრე ლირისა“-ო.

გარკვეული აზრით, მასხარა აგრძელებს კორდელიას
სცენაზე ყოფნას. ბრედლის მიხედვით, რომელიც
ყველაფერს ნატურალისტურად ხსნის, საწუელი მს-
ხარა, რომელსაც ძალიან უყვარდა კორდელია,
„მოლიანად შეშლილი ჰბუბუი არ ყოფილა, მაგრამ...“

მეორეს მხრივ, მასხარა უფრო ძლიერ გვავრთობს
ბინებს კორდელიას არაყოფას. მართალია, მეფის
საწინააღმდეგოდ თქმული მისი პირველი მოსაზრებანი-
ლაციოები — საუკედურები, სწორედ ისეთია, რო-
გორც კორდელიასი — ცდება მოხუცი მეფე, შე-
შალა, რატომ არ უნდა დაიხუროს თავზე ასეთი
კაცმა მასხარას ჩაჩი? რეგანა და გონერლია სულ
სხვანაირები არიან, ვიდრე მეფეს ჰგონია (ეს კორ-
დელიას ფრანკა) და სულ მალე გამოაჩენენ კლანჭებს.
ყველაზე იდუმალი, ღრმად დაფარული სახუთი ჩემ-
სიმართლისა ესაა: მასხარა — ეს არის სიკეთეა
მარადიულობა და სიმტკიცე, სიკეთეა
რომელიც ყოველთვის ადგილზე რჩება, რამდენიც არ
უნდა გააძვეო იგი.

მასხარასა და ღირს შორის არსებობს რაღაც
რთული, ძნელად გამოსახატავი შეგარქნება მოსიყვარუ-
ლე ურთიერთკავშირისა, და გარკვეული აზრით, სე-
ნაზეც კი. და რაღაცნა სიკეთე ჩვენთვის კორდელიას,
რომელიც გააძვევს, სიკეთეა აგრეთვე კენტი, რომე-
ლიც ასევე გააძვევს, მასხარა კი ისაა, რომ ორივეს
ენაცვლება. მასხარა — ეს არის ღირის გვერდით
დარჩენილი სიკეთე ანუ სწორედ სიკეთის მარადიუ-
ლობა.

ამასთან დაკავშირებით ჩემს თავს დავუსვი კითხვა,
თუთუ რიტორიკული, მაგრამ მრავლის ამხსნელ-
დაფუშვით, რომ მასხარა არ გამჭრალა ისე იდუმალიდ
როგორც ეს პიესაშია და ბოლომდე ღირის გვერდით
დარჩა. რა მოხდებოდა ასეთ შემთხვევაში, რის
გაკეთება შეეძლო მას, როგორი იქნებოდა მისი
ურთიერთობა ღირთან? რა არ მოეფიქრე, მაინც ვერ
წარმოვიდგინე იმგვარი ურთიერთობა, რომელიც
პოეტური აუცილებლობით იქნებოდა გამართლებულა



თუნდაც, ავიღოთ ის სცენა, როცა კორდელიას კალთაში ჩასვეტილი ლირი იღვიძებს და ამის შემდგომი ეპიზოდი. შეიძლება, რომ ამ სცენაში მონაწილეობდეს მასხარა? თუ შეიძლება, მაშინ რა უნდა ილანარაკოს და როგორ უნდა იმოქმედოს მან? არავის არ შეუძლია, ცხადია, პოეტის განზრახვის წყდომია. შესაძლებელია, ვცადოთ და გავვეთ პიესის რომელიმე პერსონაჟის ანალოგ კვალს. მაშ ასე, ლირის შემოღობის შემდეგ მასხარასთვის აქ ადგილი არ რჩება. მართლმანი აჩიან იმინი, ვინც ამბობს, მასხარა ქრება მას შემდეგ, რაც ლირი სიგიჟემდე მიიყვანაო. მისი როლი აქ მთავრდება. მაგრამ, საქმე მართლ ამაში არაა. საქმე ისაა, რომ მასხარა ემსახურება ლირის მისი როლის მხოლოდ იმ ფაზაში, როცა მეფე უარყოფით გმირს წარმოადგენს: მასხარა მისი უარყოფითობის კომენტარია და მას დაღრმე შეუძლია ემსახუროს ლირს, როცა იგი უკუერთოდან სულ სხვა კაცს ბრუნდება. ასეთ შემთხვევაში მასხარაც უნდა მოვევლიოთ-ნის სრულიად საწინააღმდეგო იმისა, რაც აქამდე იყო.

განა შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ მასხარა, რომელიც კომენტარს უკეთებს, იცინის, ლაზღანდარობს და მღერის, ქარაგმებით ლანარაკოს და ამასხარებს ლირს, ამასხარებს არა ლირის სიგიჟეს, არა ლირის უფლებებს, არა ლირის გულგვაობს, არამედ მის ადამიანურობას, მის ახალ სიბრძნეს, ტანჯვით მოპოვებულ სიყვარულს?

არა, ასეთი რამ წარმოუდგენელია! განახლებულია ლირი, მასხარადაც, მასხარაც უნდა გარდაიქმნას — ახე უნდა იქცეს სიყვარულის, სინაზის, ყურადღების განხილვად, ანუ იმად, რასაც ჩვენ იშვიათად ვგრძნობდით მისი მადლებუდი კრელი სამოსლის მიღმა. და ვინაიდან ყოველივე ეს შეუძლებელია, ანდა, შეუძლებლად ჩანს, ამიტომ მასხარა უნდა გაქრეს სცენიდან... ახლა აქ საჭიროა არა მხოლოდ, არამედ სულ სხვა ვინმე, საჭიროა კორდელია.

მე შეხვდები, რომ ეს ყველაფერი მოუხელთებელი, ეფემერული რამაა. მაგრამ უტყვევლია ის, რომ ა) მასხარა თან ახლავს ლირს, მის უბედურება-შეშლილობის გზა — შეუცნობადობის დროს და მისი ყოფნა აქ აღიქმება თუ არა როგორც ქალური არსებობა, ყოვლისშემთხვევაში, არც ისე, როგორც მასხარა არსებობა. ბ) მამაკაცი არსებობის შეგრძნებას ლირს კენტი ანიჭებს (თუნდაც გადაცემული, ლირისაგან შეუცნობელი კენტი). „ვინ ხარ შენ?“ — ეკითხება ლირი კენტს. „ადამიანი, კაცი“ — სასურვეს კენტი. მასხარა — კორდელიას პრობლემა, სასაკრებელია, ყველაზე იდუმალი, ყველაზე თავსატეხი პრობლემაა, რომელსაც ოდესმე გადავეყრევარ. უცნაურცაა, რომ ვითხოვთ — არსებობს კი ეს პრობლემა, ფანტაზიის ნაყოფი ხომ არ არის აგი!

სხვა აზრიც დამებადა. დავუშვათ, რომ ერთი მახიობი ასრულებს ამ ორ როლს. რაწარაღ უნდა გამოვნიღოთ იყო ეს შექსპირის დროინდელ წარმოდგენაში?

შესაძლებელია მაყურებელს მასხარაში კორდელია უნდა ეცნო და პირიქით? აბლათ, რაიმე ერთი ნიშნის გეზობით — იქნებოდა ეს ხმის ტემპით თუ წამიერად

გამკრთალი ღიმილი? სხვა დანარჩენ შემთხვევაში ეს პერსონაჟები ერთმანეთისაგან შორისშორს უფილიყვენ. მაგრამ, მათ შორის რაღაც იდუმალი მოუხელთებელი კავშირი მაყურებელს უნდა ეგრძნო...

მუსიკა „ლირისათვის“, საგუნდო სიმღერა უნდა იყოს? თუ კონკრეტული? შერეული გუნდი ამდებულში, ანტიკურული, ალანარაკებულში. მასხარადაც, რაღაც სიტყვებია საჭირო. რატომ მინიშნობს გუნდი? მე მგონია, რომ არის რაღაც ისეთი ცნობიერების ამ ტრაგედიაში, რომელიც ადამიანის ხმას ითხოვს. რა იქნებოდა ეს ხმები, რომლებიც ინტერმენტივით იღვრებენ, თუ უზარალად ხმაური იქნება? იქნებ ეს არის გუნდი—ადამიანური—არაადამიანური? ადამიანური, რომელიც არაადამიანურად იქცა: ხმა, რომელიც ვლერს როგორც გოდება, ყიფინა, ცხოველური დღეა, კივილი და ა. შ. არაფერია ადამიანის ხმაზე უფრო პლასტიური და არაფერია მასზე უკეთესი, ტრანსფორმირებული, ელექტრონული დანადგარებით.

ადამიანური რომელიც არაადამიანურად იქცა, ხოლო შემდეგ — კვლავ ადამიანურად მოგვევლინა..

მაგალითად: დასაწყისი, რიტუალური „love test“-ის სცენა. ლირის, ქალიშვილების და სამოსლის კარის მონაწილეობით. საზეიმო, თითქმის საეკლესიო გუნდი; ამ დროს უნდა ავირიდოთ უარტყნად კონკრეტული ისტორიული თავისებურებანი, თუმცა ისინი მთლად არ უნდა დავივიწყოთ. ვერავინ ვერ უნდა თქვას, რომ ეს მუსიკა ელისაბედის ეპოქისაა. ეს უნდა იყოს ფოლკლორული რიტუალის არქაული მოდულიცაა შექსპირის ტექსტის სიტყვებზე, სადაც დაინებით განმეორდება ბავშვების შრობებისადმი სიყვარულის ფორმული.

ეს რიტუალური ატმოსფერო, დასაწყისში ძალიან ხმაზეწყობილი, დახარულ სიტყვებისა და ხმების ქაოსურ კაჟონიში გადაიზრდება. ეს წესრიგის დარღვევა, უწესრიგობაში გადასვლა — მაგრამ ეს უწესრიგობა ცივი და მათემატიკურია. ეს ახალი ატმოსფერო უფრო და უფრო იძებნება და თავისებური ცუჭურიც წყდება მხოლოდ კორდელიას რეალიის „არცა რაიცა“ წინ.

ლირი იწყებს ყვირილს, ღრიალს, დარბის გახლებული და ამ სიშმაგით ანადგურებს იერსახეს კეთილი მამისა, რომელიც სამეფოს ქალიშვილებს უნაწილებს და თავად განზე დგება. მის ქვითინგოდებაში დამსხვრეული მინის ზრიალი უნდა ისმოდეს. ყველაფერი მთავრდება იმით, რომ ხმებს ნიჭიან სიჭუმე, რომელსაც ჭერ ერთი ნოტა არღვევს, შემდეგ კი სრული სიჩუმე დგება.

თუ რეალიზების თვალთ შევხედვით ამას, მაშინ საქმე ასე იქნება: ტაძარი, რომელიც ხმას უწყობს მკაცრი და დიდხლოვანი, დიად მეფე ლირის თავისი ნებით გადადგომის ცერემონიას. შემდეგ რაღაც ხდება, რომელიც არღვევს ამ ცერემონიას. მომღერლები, მეწარეები, ორღანისტები დაბნეულები არიან. ხან ყოფნებთან, ხან წინ უსწრებენ მგლოდობას, სიყალბე ენარებათ, ურვევს ინტერბალბასა და კო-



ლიფონიურ აკორდებს, პარმონიას დისპარმონია სცვლის და ა. შ.

რას აკეთებს ამ დროს მასხარა? მასხარა დროდადრო სიმღერას წამოიწყებს ხოლმე, როგორ და რას მღერის? თავის თავს თვით უკეთებს აკომპანიმენტს? და რას ჰგავს მისი სიმღერა? ხალხურია იგი თუ ქუჩიდან შემოსული? თვით იგონებს ამ მელოდიაზე სიტყვებს თუ ჩვეულებრივად მღერის? იქნებ მთელი ეს სიმღერა მხოლოდ მისი იმპროვიზაციაა? ერთის სიტყვით, ეს უნდა იყოს რაღაც უცნაური, წაბოროტებული რატივი, რაღაც საშუალო რეჩიტატივისა და ხალხურ სიმღერას შორის. ხანდახან კი აბსტრაქტულად უნდა ეღერდეს.

ეს გრანდიოზული პრობლემაა. მე ვგრძნობ, რომ მასხარას სიმღერა თითქოს სხვა პლანეტიდან უნდა ისმოდეს, თუ რატომ ვგრძნობ ასე, ვერ ვიტყვი. ზოგჯერ ეს სიმღერა ვულგარული უნდა იყოს. მასხარას შეიძლება მივცეთ ძველებური, მოკაუტებული ფლიტა, რომელიც ბაგებისადმი პარალელურად კი არა, პერპენდიკულარულად უჭირავთ. სადღაც კუთხეში მიკუტულმა ამ ფლიტას უნდა გამოაღებინოს სულის-შემგრელი ხმები. მაგრამ, აუცილებლად, ეს უნდა იყოს მელოდია, უბრალოდ — მუსიკალური ინტერვალები, რაღაც განყენებულად აღებრებული ნოტები.

მაგრამ სად მონახავ ასეთ ფლიტაზე დამკვრელ მსახიობს! ამაზე ფიქრიც კი სასაცილოა...

ქარიშხალი. აი, სად უნდა გაისმოდეს სხვა ხმები, ლირის წინააღმდეგ აღმდგარი სამყაროს ხმები, ქარიშხალი უნდა გამოხატონ დახარტულმა ინსტრუმენტებმა და ადამიანის ხმებმა, სადაც იქნება მოთქმა და ყვირილი, აფეთქება და ქარიშხალი და საერთოდ ყალბურ შემდგარი მთელი სამყარო. უნდა ჩანდეს თვით ლირის შინაგანი სამყაროც, რომელიც ასევეა ყალბურ შემდგარი. მისი გონება, მისი ტვინი, რომელიც მარცვალ-მარცვალ იმეორებს მეტსიერებაში შემორჩენილ სიტყვებს, იმეორებს ბავშვური ხმით, გარკვევითა და წყრალით! ეს მისი საცდუნებელია. ისმის უფრო ხშირად გამოვრებული სიტყვები. თუ სცენის

ხილრემში იქნა კედელი, იქიდან მებრუნის ელრიოდ-ელრიოდით უნდა გადმოიდვაროს ზარის ხმებმა. მთელი ეს კედელი გიგანტურად ახმინებული იყოს (როგორ გავაკეთოთ ეს?).

ლირი უტრული გარემოთია გარშემორტყმული. მის არსებაშიც ჩასახლებულა მტრული სამყარო, რომელიც იხარება. ყოველივე ამის ყველაზე უბრალო გამოხატვა — ქარიშხალი, ხაცხე ქარის დრალით, წვილით, ტევა-ქუხილით, გუგუნით, მესობა ტხიბი.

აქ განაება — მსოფლიო წარდენის ნათება, თვალისმოშვრელი, მოეღვარე, გამჟვალავი. ეს განათება ელვის დამაბრმავებელ აფეთქებას ჰგავს, უხასრულოდ გარტყმულ ელვას. შემდეგ — უყენითი. შემდეგ კვლავ ხანგრძლივი აფეთქება. ყველაფერი გათეთრებულია; ყველაფერი გაშიშვლებულია ელვის ამ ულმობელ შუქზე, რომელიც არა და არ ქრება.

ქარიშხლის პრობლემა წარმოუდგენლად რთული აკუსტიკური პრობლემაა, ანდა ძალიან უბრალოა, თუ მის გასაღებს ვიპოვით.

როგორი მუსიკა უნდა იყოს აქ? იქნებ, საყვირო ხმები? იქნებ პირობით სამყაროს მივმართოთ? ან სრულიადაც საწინააღმდეგო გზას დავადგეთ: საყვირები, რომლებიც არ არიან საყვირები, ქარახმები, რომლებიც ქარახმები არ არიან.

არ ვციც, იქნებ აქ მოერგოს ელისაბედის დროის სცენის რომელიმე ხერხი, ან შეხაძლოა, პირიქით: იგი აქ მებრუნ უცნაურად და უადგილოდ გამოჩნდეს.

ყველაზე რთული, მაინც, ლირის გამოვლიძებაა. მუსიკა, რომელიც ამ გამოვლიძებას ახლავს, დაბული მელოდიაა, კაცმა არ იცის საიდან მოდის იგი, მაგრამ, სამაგიეროდ, ცოცხლად და ხულ ახლოს უნდა ეღერდეს. იქნებ, ეს იყოს ადამიანთა ხმები — შორეული, მშვიდი, წყნარი ხმები. მაგრამ აქ არის საშორისება ლირის ძილიდან მომდინარე მებრუნულიყურ ხმებად მისი გადაქცივისა...

...(1972 წ.).

სცენა სპექტაკლიდან „მეფე ლირი“



მოგონებები*

ვახტანგ ბერიძე

სტუდენტობის წლები

სამშენებლო ინსტიტუტი, ერთ-ერთი „მედივი“ მანდის არსებული პოლიტექნიკური ინსტიტუტის დაშლისა, მდებარეობდა მახათას (არსენალის) მთაზე, ყოფილი სოხუმური სასულიერო სემინარიის („ნერსისხან სემინარიის“) შენობაში. მაშინ იქ დადიოდა (მელოდავდა) ტრამვაი № 17 — ერთი ვაგონი საბჭოს ქუთიდან რკინიგზის ლიანდაგამდე, მეორე — ლიანდაგს ქვეთ, თვით ინსტიტუტის შენობამდე. ძველიძეველი, შეღახული ვაგონები იყო, სტუდენტთა უნდო და მოკიდებულებასა და ირინიას იწვევდა. ამბობდნენ, ერთხელ, როცა ვაგონი საბჭოს ქუჩისკენ ეშვებოდა, დაემართე დაგორდა, ლიანდაგს ასცდა და იქვე, სირდაპირ მდებარე აფთიაქში შეიჭრა. იქნებ ეს შეხსნულიც იყო. არსებობდა მეორე, უფრო მოკლე ვაგონი — მახათას მთის ბილიკებით, ეზოებითა და ვიწრო შუკებით, მარქსის ხიდის მხრიდან, ზამთარში, იოვლში, ეს მოგაურობა ხანგრძლივი და მომქანცველი იყო, მაგრამ ამ მოკლე გზაზე ერთი თავისებური „ნაშერი“ გვხვდებოდა: ხანშეშესული გადარეული ქალი ყოველდღე იდგა თავისი ეზოს ჭიშკართან, ერთ-ერთ ვიწრო აღმართზე, და წარმოთქვამდა გრძელ სიტყვებს ისე, თითქოს მთელი ქუჩა მისი მსმენელი ხალხით ყოფილიყოს სავსე. გამველლ-გამოშვდილთა შენიშვნებსა და კომენტარებს არავითარ უფრადლებას არ აქცევდა. თემა ერთი ჰქონდა მუდამ — დაშნაეგების წინააღმდეგ ილაშქრებდა.

სომხური სემინარიის შენობა პირველ მსოფლიო ომამდე აშენდა. მის არქიტექტურაში გამოყენებულია ძველი სომხური ფორმები და მოტივები. არ ითქმის, რომ მემვიდრეობის „ათვისება“ მაინცდამაინც წარმატებით იყოს განხორციელებული (ერთ-ერთი ავტორი, თუ ერთადერთი არა, იყო მიხეილ ნებრინცევი, რომელმაც საბჭოთა წლებში თბილისში რამდენიმე დღი, უმსგავსო შენობის აგება მოასწრო). მაგრამ როგორც სასწავლო შენობა, ურიგო არ იყო: შიგ ფართო, ნათელი დერეფნები და დიდი აუდიტორიები. ზენ ზემო სართულში ვიყავით. ქვემო, თუ არ ვეძებო, ენერგეტიკულ ინსტიტუტს ეძიარ.

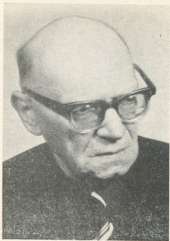
ჩემს პირველ გამოჩენას დედასთან ერთად, აღნაშ, საქმაოდ ირონიული დამოკიდებულება უნდა გამოეყვია, თანაც — გამადარი და უშნოდ აწოწილი ვიყავი, ჩემები და „გალოფი“ მეცვა... მაშინ ტანსაცმლის დიდი არჩევანის საშუალება არ გვეონდა. აღმოჩნდა, რომ ჩემს ჭგუფში ორი გოგონა ნაცობი ოკაბებიდან იყო — მანანა კანდელაკი და იაკობ ნიკოლაძის ქალიშვილი თონა. სულ მალე ორივეს დავემეგობრდი. დანარჩენებს შორისაც გამოჩნდნენ ისინი, ვისთანაც ადვილად გამოვძებნე საერთო ენა. მაგრამ, მაინც, პირველ ხანებში, თითქმის ორი წლი განმავლობაში, არსებობდა პრობლემა ერთმანეთთან „შეგუებისა“, ან თუნდაც შეჩვევისა. ეს პრობლემა შემთხვევითი არ ყოფილა — იგი იმ დროსთან იყო დაკავშირებული. უმაღლეს სკოლას სწორედ იმ წლებში ჰქონდა ინტენსიური მაიწუდა მუშაობა და გლეხთა წინადად გამოხული ახალგაზრდობა, უფრო სწორი კენება თუ ვიტყვი, რომ (ჩვენს ინსტიტუტში მაინც) ეს თითქმის მთლიანად სოფლები ახალგაზრდობა იყო ეს პროცესი, რა თქმა უნდა, ორგანიზებული იყო და მეთოდურად ხორციელდებოდა — ზემოთ უკვე ვთქვი, რომ ინსტიტუტებში უგამოცდოდ ღებულობდნენ სწორედ მუშებისა და გლეხების შვილებს, კურსიდან კურსზე გადასვლა უგამოცდოდ ხდებოდა — საქირო და აუცილებელი იყო სტუდენტთა სოციალურ შემადგენლობაში მეკეთილ გარდატეხის მოხდენა და საამისოდ არ ერთდებოდნენ უმაღლეს სკოლაში ჩარიცხვისა და სწავლის პროცესის გაადვილებასაც. „ინტელიგენციის“ შვილები, სულ რამდენიმე კაცი, გაკირვებით და პროტექციით ვიყავით მიღებულინი. ზოგიერთს საამისოდ მოუხდა ერთი-ორი წლიწადი შავ მუშადაც ემუშავნა. ცალკე ჭგუფები გაიხსნა სამშენებლო პრაქტიკის მქონე პირთათვისაც — ესენი ჩვენზე ბევრად უფროსნი იყვნენ წლოვანებით, ტექნიკოსები, ათისთავები და სხვანი. მათს ჭგუფს „სამუშაოს მწარმოებელთა“ ჭგუფი ერქვა.

რა თქმა უნდა, ეს გაუოჯა „ქალქელებად“ და

პროფესორი ი. ყირქესალა



* გაგრძელება, დასაწყისი იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“. № 5—10 (1984 წ.)



არქიტექტორი ა. ნიკოლაშვილი

„სოფელელებად“ ადამიანური თვალსაზრისით ხელოვნური იყო. როგორც „ქალაქელებს“, ისე „სოფელელებს“ შორის ერთნენ ყოველად სიმართლიანი ახალგაზრდები და ყოველად უსამართლონიც. და ჩვენი ურთიერთდახლოებაც, ბოლოს და ბოლოს, ამ წინების მიხედვით აღდგოდა. მაგრამ, როგორც უნდა ყოფილიყო, ეს გაყოფაც არსებობდა. არსებობდა თუნდაც იმიტომ, რომ დასაწყისში მაინც „მშრომელთა შეილები“ ჩვენ ეკვთო გვიყურებდნენ, როგორც სწორედ იმ „ბურჟუაზიის“ წარმომადგენლებს, რომლის შეხებაც მათ მტკიცედ შემუშავებული წარმოდგენა და რომლის მიმართაც არანაკლებ მტკიცედ ჩამოყალიბებული დამოკიდებულება ჰქონდათ... ერთმა მათგანმა, ეტყობა, „კეთილისმსურველმა“, სხვისი პირით შემომითვალა, მალსტუხს ნუ ატარებს — ბურჟუაზიული სუნი ასდისო... მეორემ ჩემენ გული მოიბარუნა მას შემდეგ, რაც აღმოაჩინა, რომ მე ყოველდღე ვკითხულობ გაზეთებს, მან ეს ჩემი პოლიტიკური შეგნებულობის ნიშნად მიიჩნია... ჩვენი ჭკუფის ხელმძღვანელობა — კომკავშირის მდივანი და პროფორგანიზაციის თავმჯდომარე — კარგა ხანს მხოლოდ

არქიტექტორი მ. შავიშვილი



სოფლიდან ჩამოსული ახალგაზრდებისგან შედგებოდა... ჩვენ კი, არც მე, არც სხვა „ქალაქელები“ ცხადია, სრულიად არ ვვარძობდით თავს „ბურჟუაზიებად“ — არც „იდეურად“ და არც მატერიალურად (ზოგს უფირდა კიდევ). ჩვენ შორის თუ იყო განსხვავება — კულტურული დონის მხრივ იყო და არა „კლასობრივი ინტერესების“ გამო. რამდენიმე უმაწვილს მაინც, მიუხედავად ამ „კლასობრივი“ ვითომ ანტაგონიზმისა, სრულიად დადაუტანებლად და ბუნებრივად დაუახლოვდით და ახლაც გულითადად გრძნობთ ვიგონებ მათ (სამწუხაროდ, უმეტესობა აღარ უნდა იყოს ცოცხალი).

მესამე კურსზე რომ გადავედი, ერთგვარი რეფორმა მოხდა, კვლავ აღდგა „არქიტექტორის სპეციალობა“. ზემოთ ვთქვი, რომ დასაწყისში ჩვენს ჭკუფს „საბინაო-საზოგადოებრივი მშენებლობის სპეციალობა“ ერქვა, იყო სხვა ამდაგვარი სპეციალობებიც ამის შემდეგ ჩვენი ჭკუფი თითქოს ავტომატურად გაიცხრილა. ვისაც არ აღმოაჩნდა შემოქმედებითი უნარი (ამის დახადებნად პირველი ორი კურსი სავსებით საკმარისი იყო), ყველა გადავიდა „სამუშაოს მწარმოებელთა“ ჭკუფში, სხვა ჭკუფებიდან კი ჩვენთან მოიყარა თავი ყველა. ცნაც ბუროთომოდურებისა და ხელოვნებისკენ მიუწევდა გული. მაშინ საბოლოოდ დადგინდა ჩვენი „შემადგენლობა“, დადგინდა ახლო მეგობრების წრეც, მანანა კანდელიასა და თონია ნიკოლაძის გარდა, ჩემთან ერთად სწავლობდნენ რუსუდან გვერდულითაი — შემდეგში ქართული ბუროთომოდურების ძველთა რესტავრაციის ცნობილი სპეციალისტი, ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე; რუსუდან მეფთაშვილი — შემდეგში არქიტექტორის დოქტორი და ქართული ხელოვნების ისტორიის ინტიტუტის ერთ-ერთი დამფუძნებელი წევრი; კოტე მელითაიური, რომელმაც შემდეგში თავისი საქმიანობა მიუძღვნა გამოქვაბულ კომპლექსის კვლევას, ერთხანს ვარძიის მუზეუმის დირექტორადაც იყო და აგრეთვე ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი გახდა; სერგო ყუბანიშვილი, რომელსაც სამხატვრო აკადემიის გრაფიკის ფაკულტეტი ჰქონდა უკვე დამთავრებული, ნიჭიერი და უშუალო ადამიანი (ომში დაიღუპა); რომან დავლიანიც, რომელმაც შემდეგში მოქანდაკის კარიერა აირჩია; იური კასრაძე, ნიკოლოზ ჩუბინიშვილი, ვახტანგ ფეიქრიშვილი — ამათაც არ უღალატეს ბუროთომოდურულ პრაქტიკას, ხოლო სერგომ და იურიმ რამდენიმე მნიშვნელოვანი შენობაც ააგეს თბილისში. ძალიან თავისებური და გულითადი არჩილ ციციავი, ჩემი ერთ-ერთი ახლო მეგობარი, რომელიც 26 წლისა გარდაიცვალა, ინტიტუტის დამთავრებულსთანავე; კიდევ რამდენიმე ახალგაზრდა, ვინც შემდეგ საბუროთომოდურო გეგმარებას ჩამოსცილდა და მშენებელი გახდა. მე ჭკუფში ყველაზე უმცროსი ვიყავი, ყველაზე უფროსები კი იყვნენ გოგი ჭანდიერი, უკვე სამხედრო სამსახურგამოვილი, და ნიკოლოზ ჩხარტიშვილი — ინტიტუტში შემოსვლისას ორივენი ოცდაათს უახლოვდებოდნენ. გოგი ჭანდიერი ნამდვილი არისტოკრატი იყო სულითაც, გარეგნობითაც, იშვიათი კეთილშობილების ადამიანი, რომელიც ყველას განსაკუთრებით გვიყვარდა; კოლია ჩხარტიშვილი პარტიული იყო, დიდხანს ეკირა ჭკუფის ხელმძღვანელის თანამდებობა და სიყვითის გარდა მისგან არავის არაფერი უნახავს — გულთბილი და



არქიტექტორი ა. კალაშნიკოვი

შარუნელი უფროსი ამხანაგი იყო ყველასთვის. იყვნენ სხვებიც — ქალებიც, ვაჟებიც, რომლებიც დაიპყრნენ მხედველობიდან.

ჩერ კიდევ პირველ კურსზე ვიყავით, როდესაც გავყვანიტ ჩვენზე რამდენიმე კურსით უფროსებს — აწ განსვენებული ბუჟან ლორთქიფანიძეს, ვალერიან კედას და ლონგინოზ სუმბაძეს. აგრეთვე ლეო რჩეულიშვილს, რომელიც სულ მალე ისე დაავიხლოდნენ, რომ ჩვენ უკვე ერთ წარეს შევადგენდით. ამ წრეში, ამ ოთხისა და ჩემ ვაგდა, შემოდოდნენ ორივე რუსულანი, მანანა, თერნა და ნიუტა გოგელია, ზოგჯერ სხვებიც, ვინც ზემოთ ჩამოვთვალე. ჩვენ სწორად ვიკრიბებოდით ინსტიტუტის გარეთაც — ხან ერთთან, ხან მეორესთან — ლეონთან, ჩემთან, მანანასთან, რუსულან მეფისაშვილთან და მხიარულად ვატარებდით დროს. ამ წრეს სახმარო სახელიც კი ეწოდა — „ლუფტ-კომანია“, ჩვენს შეკრებებს კი „ლუფტ-ჩაი“. სახელწოდება აქ წარმოიშვა: ერთხელ, როცა ინსტიტუტიდან ერთად ვბრუნდებოდით, ლეომ ყველანი შინ მიგვიპატივა. ჰიბობს, რომ გვაპატივებ, საშუალო თუ გაცვს რამეო. თურმე არაფერი მოეცემადა. ვილატამ წამოიძახა, „ლუფტ-ა“ უფოლაო. Luft გერმანულად ხომ პაერს ნიშნავს. შემდეგ ამ ლუფტ-ჩაისთვის სახ-სამ ან ხუთ-ხუთ მანის ვაგროვებდით და ეს შეკრებები ტრადიციად იქცა, ხოლო ბუჟანი, ლონგინოზი (ლონგ-ა), ლეო და ვალერიანი ჩემთვის გადაიქცნენ უახლოეს და უფიარფასეს მეგობრებად, რომლებთანაც მრავალი წლის მანძილზე მაკავშირებდა და მაკავშირებს. სიყვარულის გარდა, საერთო საქმეც.

პირველ კურსებზე დიდი ადგილი ეკიბა მათემატიკურსა და წმინდა საინჟინრო საგნებს. ახლა მიყვით და თითქმის დაუჩერებლად მიჩვენებ, რომ მე ვსწავლობდი და ვაბარებდი დიფერენციალსა და ინტეგრალურ აღრიცხვას, თეორიული მექანიკის ნაწილებს — სტატისკს, დინამიკასა და კინემატიკას, მასალათა გამძლეობას, ნაშენთა სტრუქტურას, რკინაგზისონის, ლითონისა და ხის კონსტრუქციებს... მაგრამ ეს ყველაფერი მართლაც ვისწავლე და მართლაც ჩააბარე სათანადო დიავრამებითა და ეპიურებით... მაგრამ ყოველგვარი სიამოვნების გარეშე... ამ საგნების უმეტესობას კარგი ლექტორები გვიოთხავდნენ: მირონ წულეისკირი (რკინაგზისონის კონსტრუქციებს), რომელსაც მონი გერმანიაში ჰქონდა განთავება მიღებული, ვალენტინ ვართაპეტოვი (მასალათა გამძლეობას), რომელიც ახერხებდა ძალიან ნათლად და გახატვებად თხრობას, თუმცა ქართული კარგად არ იცოდა, ცნობილი ინჟინერი, შემდეგში მეცნიერებათა აკადემიის წევრ-კორესპონდენტი გიორგი მუსხაძე (ნაშენთა სტატისკს). არც დიდად ნიჭიერი, მაგრამ დაუდევარი — ძალიან პოპულარული იყო თავისი უკიდურესი დემოკრატიზმი და სიკეთის გამო და, რა თქმა უნდა, იმიტომ, რომ ლექტორის ნამდვილი ნიჭი ჰქონდა...

ხოლო სპეციალური საგნების ჩვენი პირველი პედაგოგები იყვნენ არქიტექტორები ივანე ურჭესალი — ძირითადი საგნის, გეგმარების მასწავლებელი, ცოტა ხნის წინათ ჩამოსული მოსკოვიდან; გერმანიიდან დაბრუნებული ალექსანდრე ნიკოლაიშვილი (მგონი, შარლბურგის სწავლობდა) — ქალაქთგეგმარების სპეციალისტი, და მიხეილ შაიშვილი („შენობათა ნაწილები“), ჩვენივე პოლიტექნიკური ინსტიტუტის კურს-

დამთავრებული. მათ შორის ყველაზე უფროსი, შავიშვილი, მხოლოდ ოცდათექვსმეტი წლისა იყო. ხატვას კი გვასწავლიდნენ ცნობილი პენრიკი პრინციპი, ჩემს ზიერ უკვე არაერთხელ ნახსენები, შიდა მამასამ და მოქანდაკე გიორგი სენასწავლი. იშვიათად შემხვედრია ისეთი დაუშრეტელი ენერჯის კაცი, თავისი საქმის ისეთი ფანტატიკოსი, როგორც მხიკაო შავიშვილი იყო. თან ასეთი ფიცი. ინსტიტუტშიაც და სახსახურშიაც — საქომუნაროქტში, სადაც მე პრაქტიკის დროს ვხვდებოდი მას, სწორად ისმოდა მისი ყვარილი — თავის შეტყუება არ შეეძლო. მაგრამ, არსებითად, კეთილი კაცი იყო და მის მღვდარებასაც ყოველთვის საქმის ინტერესები იწვევდა.

ცხრილი ისე იყო შედგენილი, რომ ხანდახან დღეო ორჯერ გვიხდებოდა არსნალის მთაზე ასვლა და ზოგჯერ რუც-ცხრა საათი ვინმენით ლექციებს, რაც, რა თქმა უნდა, არ უწყობდა ხელს საგნების კარგად შეთვისებას. სამეცადინოდაც ცოტა დრო გვრჩებოდა. ბევრი დრო მიჰქონდა კრებებს, რომელთა უმთავრესი საგანი შეადგენდა ლექციების გაცდენის საკითხი, სასჯელების გამოტანა და სხვა. სარგებლობა არ მოუტანია არც უცნაურ ექსპერიმენტებს, მაგალითად, ეტერ წოდებულ „ბრიგადულ მეთოდს“. როდესაც კურსი იყოლოდა ოთხ-ხუთ კლასს „ბრიგადულად“ და გამოცდას მთელი ბრიგადის „სახელით“ აბარებდა მხოლოდ ერთი სტუდენტი. ინიანი კი ყველას იწერებოდა.

პირველი და მეორე კურსის შემდეგ, ზაფხულობით, საშენებლო პრაქტიკა გვეკოდა: პირველი კურსი რომ დაავითავრო — ბორკოში, მეორე კურსის შემდეგ — თბილისში, „ზარია ვოსტოკას“ შენობის უკანა კორპუსის მშენებლობაზე. ნამდვილი სიამოვნებით ვიგონებ ბორკოშის „პრაქტიკას“ — ჩემთვის უცნობი და საინტერესო საშაყრო გადაიშალა ჩემ თვალწინ — თვით მშენებლობა, მუშები, ხელსნები (თასნარობი ტიპი), ათისთავები და ტექნიკოსები, საერთო ატმოსფერო მშენებლობისა.

შენდებოდა დიდი სასტუმრო — ახლა რომ ქვემო სასტუმროს უწოდებენ და პატარა მდინარის ნაპირზე რომ დგას. 1931 წლის ზაფხულზე, როცა მე, ჩემი თანაურსული ზურაბ წულეიძე და ლეო რჩეულიშვილი ჩავდიტ ბორკოში, სასტუმროს კედლები მთლიანად აყვანილი იყო, მეორე სართულზე უკვე პარკეტსაც აგებდნენ, მაგრამ ზემოთ არც სართულშუა გადახურებები იყო, არც ოთახების გამყოფი ტიბები, არც სახურავი და, ცხადია, არც კარ-სარკლები მშენებლობას ხელმძღვანელობდა გამოცდილი ინჟინერი ივანე პეტრეს ძე კოლიჩინი, რომელმაც საშუალება



არქიტექტორი ა. ჭურღლიანი

მოგვცა პრაქტიკანტებს მშენებლობის ყველა უბანს, ყველა სახეობას გავცნობოდი — კედლის წყობას, საშენი მასალების შემწვადებას, ხის ნაწილების გაკეთებას და სხვ.

მე კეთილსინდისიერად ვასრულებდი სამსახურის მოვალეობას, ყოველდღე დაუგვიანებლად ვცხადდებოდი მშენებლობაზე. თვალყურს ვადევნებდი მუშების საქმიანობას (ათისთავად ვიყავი გაფორმებული), მართლაც მაინტერესებდა შენების პროცესი, იმის თვალყურის დევნება, თუ როგორ ღებულობდა ამოდენა ნაგებობა თანდათან დასრულებულ სახეს. ვდებულობდი ჩემს მცირე ხელფასს და უღუფას (გაპირებული წლები იყო — დღეში ერთ გირვანქა შვებ პურს გვაძლევდნენ). მაგრამ თავისუფალი დრო მქონდა მჩრეხოდა — ამოვიჩრჩევდი რომელიმე კუჩქულს და ვითხოვლობდი. ახლაც მახსოვს, როგორ სულმოუთქმელად და რა მღერაბებით წავიპოვე ფიცრებზე ჩამოჭდარიმა დოსტოევსკის „დაწაშული და სასქელ“. მალე დაფუმეგობრდი მუშებმა და ხელმისნებს, შესვენების დროს ვსაუბრობდით ხოლმე, მთავარი კი ის იყო, რომ დავიწყებ მათი ხატვა. აი მაშინ კი ვიჭერ გული პორტრეტების ხატვით! ამ საქმიანობამ ისე გამიტაცა, რომ ვეღარ ვიკავებდით თავს, ყოველი ახალი ხაინტერესო ტიპის დანახვაზე ჩავავლებოდა ხელს ქალაქის ნაგლეფს, რაც კი

არქიტექტორი ა. ინწორველი



მომხედებოდა, ვთხოვდი ჩემს მოდელს ცოტა ხნით გაუნძრევლად დამჩქარაო და ვიწყებდი ჩატყას — კიბებში მუდამ გამოტენილი მქონდა ფაქტურები ნახატები პატარა ზომისა იყო და ყოველ მთავანს თხოვდით-ოც წუთს თუ ვანდომებდი, იწვიათად ცოტა მერს... აქამდე ცოცხლად წარმომიდგება ის სცენები, ეფექტი, რომელსაც ჩემი პორტრეტები ახდენდა ამ უბრალო, უფლებსუყოლო და დიდად კეთილგანწყობილ ადამიანზე. რა თქმა უნდა, ეფექტს (ძალიან დიდს!) ახდენდა არა ნახატის ღირსება, რომელიც მას არც გააჩნდა და რომლის შეფასება მათ არც შეეძლოთ, არამედ დამხმარების ფენომენი. მართლაც ისე გამოვიდა, რომ ყველა პორტრეტი ძალიან ჰგავდა ორიგინალს, და უნდა გენახათ, რა უშუალო რეაქცია იყო, როგორი შეძახილები და მტყუპელი უესტიკულაცია, ნამდვილი სიხარული, რაც, რა თქმა უნდა, მეც დიდ სიხარულს მანიჭებდა. ბოლოს ერთმა მუშამ თუ ხელმისამა პითხრა — რად გინდა აქ რომ წვალი, წადი, პარკში დაქექი, ხატე და დღეში სამ თუმანს გააკეთებო.

სასტუმროს მშენებელთაგან რატომღაც განსაკუთრებით ჩამჩა მესხიერებაში დარაჯი ლუკა და მოხუცი ნია ცაცი, რაჟველი. მის მოვალეობას ის შეადგენდა, რომ ზარის ნაცვლად ჩამოკიდებულ ზუფერს ურტყამდა და ამით დახვეწების დაწყებასა და დამთავრებას აცნობებდა იქაურობას. ახალგაზრდა მუშები აწკალებდნენ, მე თავაზიან ვეჭვებდი და ამიტომ ჩემთან საუბრობდა ხოლმე. მაშინ, რომ 1905 წელს ბაქოში მზარეულად მსახურობდა მდიდარ სომეხ სოლომონოვთან. იმ დროს სომეხ-თათართა ელტვა ატყდა, სოლომონოვები სადღაც გაიხიზნენ, მაგრამ წასვლის წინ ლუკას სთხოვეს, თათრები თუ მოვლენ, „რაც მოუღდეო, სუყოფიფელი გაატანე, ნუ-რაფერს ნუ დოუტყვებ, მარტა სარკეებს და ჰალებს ნუ დაატყვებინებო... მან სარკეები ქე იყო. ამ სიმაღლე, სულ გადაბრიალებული! ჰალები ეკიდა ზეითი, შენ ხარ ჩემი ბატონი, სულ კისივანი ქონდა გრულიაშვში, ბუჭებს რომ არ დაესვათო, ამა!“ თათრები მართლაც მივიდნენ, ლუკამ უთხრა, გურჯი ვარო და არაფერი არ დაუშავეს. ბუდად, ერთი ნაც-ნობიც იყო მათ შორის, იმას შეეხვეწა და, მართლაც, არც სარკეებს ახლეს ხელი და არც ჰალებსო. „მერე გვიდენ პერდენაში, გვიძვრეს თავისი, რაც ეცვათ, ამხელა ბუნებრივი მუშები ჩეიცვენ და კარბში კი აღარ გვიდენ — ამა! მიღწეეს ფანჩარა და გადაძვრენ ისე... მერე შევიდენ დობტურის ბინაში ჩვენ გვერდით და არ დოუტყვებიათ არაფერი, ისე დაღწეეს, მუხლამდე იდგა დამტყრულებიო“. შემოდგომაზე სოლომონოვები დაბრუნდნენ და როცა ოთახებში შევიდნენ, „ა-მთქოი მე ვუთხარი, ხომ ხედავ, რავა შეგინახე სახლი-თქვა... კაი, ამა, ახლა აქ ნახე, რავა დაღწეეს-თქვა და შევიყვანე დობტურის ოთახებში. ხო და ეს არა ნახა სოლომონოვმა და, ვაი საყვარელოვო თქვა და ხელიც ქე ჩამომარტა, ამა!“ საწყალი ლუკას ცხოვრებაში ეს, ეტყობა, ყველაზე ღირსსახვარი მოვლენა იყო.

მეორე წლის პრაქტიკა ნაკლებ ხაინტერესო იყო — არც მშენებლობას მოუცია ჩემთვის არაფერი ახალი, ვერც მშენებლობის მონაწილენი შეედრებოდნენ მრავალფეროვნებით ბორკომელებს. მაგრამ ორთი ტიპი მაინც ჩამჩა მესხიერებაში — შავი მუშა მი-

ხო, ყოფილი უახაბი, უკვე შუაზანს გადაცილებული, ელაში, ოდესღაც, ეტყობა, ძალიან მსუქანი, მაშინ უკვე გვარაიანად შეფერობილი, გასაოცრად ბნელი კაცი იყო, მაგრამ დიდი გატაცებით იმენდა, თუკი რასმე უამბობდი, განსაკუთრებით ასტრონომიის საკითხებზე. საინტერესო იყო მისი რეაქცია, როდესაც ჩვენ ერთად შევედით სტამბაში და ვნახეთ, როგორ „აღზობდა“ სარტაციო მანქანა გაზეთს:

— არა, შენ იმ კაცის გონება თქვი, ვინც ეს მაიგონა კაცის ჭკუა ბევრნაირია, რას არ გამოიგონებს! ზოგიერთები კიდე იმბიან, იმათ დიდი ჭამა-გირები რათა აქვთო! შე ოხერო, ერთი იმის გონებასაც მიხედდე! მა იმის ჭკუა და ჩემი ჭკუა ერთია? მეც კაცებში ვარ და ისიცა!

ხოლო როდესაც ვუთხარი, რომ ადამიანი მაიმუნისგან წარმოიშვა, გულწრფელი გაკვირვებით წამოიძახა: — ვაჰ, მაშ ეს მამაძალი ანგლია ამიტომ არის, რომ ამდენ მაიმუნს ინახავს? აჰ რომ იყო, რამდენი ჰყავდა, იცი?

უსაზღვროდ იყო გაოცებული, როცა გაიგო, რომ დედაშენა შრგვალია და ბრუნავს, რომ მზეს უფლის გარს, უყვარდა, რომ „ცა ამდენ ხანს დგას და როგორ არის, რომ არ ჩამოვდება“. მერე დასასკდა, „არა, მე და ჩემმა ღმერთმა, მე რომ ნასწავლი ვიყო, უძველესი ჭკუიდან ავიწყოდიო“. ბოლოს კი მითხრა: „ქარგი, მაგრამ შენ საიდან იცი ამდენი რამეები? თუშეცა შენ სხვა დარდი არაფერი გაქვს, სულ ერთ-თავად წიგნებს კითხულობ და კითხულობ — შენი ლოთობაც ეგ არის“. და როცა მე ვთქვი, რატომ, მხო, დარდი ყველას აქვს-მეთქი, იმან ნაღვლიანად მიპასუხა: „მარათალია, ყველას აქვს, მაგრამ ჩვენს დარდი მაინც სულ სხვა არის: ჩვენ ვიყავით და აღარა ვართო.“ სანუგეშო ვერაფერი ვუთხარი. ასეთი „უფოფობი ხალხი“ მაშინ ჯერ კიდევ ბევრი იყო.

უმაღლეს სასწავლებელში ჩემი სწავლის პირველი წლები, როგორც ვთქვი, კულტურისა და განათლების დარგში როგორი და ძნელი გარდატეხის ხანს დავმთავა. ეს იყო ხანა ჯერ ექსპერიმენტებისა, რომლებმაც დიდი ზიანი მიაყენეს უმაღლეს სკოლას, შემდეგ ამ ზიანის გამოსწორებისათვის ბრძოლისა. მუშაობდა რეალური მეცნიერების, მწერლობისა და ხელოვნების დარგში თუმცა ბევრი რამ მნიშვნელოვანი და საინტერესო იქმნებოდა, ნორმალურ განვითარებას მაინც დიდად უშლიდა ის, რომ სადავეები ხშირად და მეტწილად ვულგარიაზაციონებსა და დემარტიკოსებს ეტყრათ ხელთ — ისინი თავის თავს ნებას აძლევდნენ მარქსისტული იდეოლოგიის დამცველებად და გამტარებლებად გამოცხადებინათ თავი, ნამდვილად კი, საუბედუროდ და საქმის საზიანოდ, ბევრი მათგანი ძალიან ზერკლედ ნასწავლი (თუ მთლად უწინგურის არა) „უნტერი პრინციპები“ იყო, რომელსაც ხელთ კომპალი ეტყრა და მოურთიებლად იქნევდა აქეთ-იქით. ასეთი იყო, მაგალითად, მით უფრო მისი „მოღვაწეობის“ ბოლო ხანებში ე. წ. „რაპის“ და მისი შესაბამისი რესპუბლიკური ორგანიზაციების მოქმედება. მათ არ ჩამორჩებოდნენ არც სხვადასხვა კატეგორიის „რევოლუციონერნი“ მხატვრები. ასევე მოქმედებდნენ „მეცნიერი“ ვითომ მარქსისტებიც, რომლებიც განსაკუთრებით მძინვარებდნენ ისტორიულ-ფილოსოფიურ და სახანთმეცნიერო, ეკონომიკურსა და, ცხადია, ფილოსოფიის დარგებში.



არქიტექტორი ვ. ქორჭაშვილი

თბილისს სახელმწიფო უნივერსიტეტი. ერთი უდიდესი მონაპოვართაგანი რევოლუციისა, ქართულ შეცნერთა და მთელი ქართული ინტელიგენციის თავდადებული შრომის შედეგად შექმნილი, გაუქმდა და ადგილი დაუთმო ოთწლიან პედაგოგიურ ინსტიტუტს, რომელშიაც სწავლებსა და სწავლის დონე ერთბაშად დავეითდა.

ცულდ დღე დადა უმაღლეს სამხატვრო განათლებას, რომელმაც „საწარმოო ხელოვნების“ მომხრეთა სასტიკი შემოტევა განიცადა. ეს ვითომ რევოლუციონერები, რომლებმაც თავდაპირველად თავი მოიყარეს მოსკოვში შექმნილ ჭავთ „ოქტომბერში“, უარყოფდნენ დაზგურ სურათს, როგორც დრომოქმულს; მათ მიარჩნდათ, რომ ახლა უნდა ვითარდებოდეს „საგანების მკეთებელი ხელოვნება“ — პოლიგრაფია, მხატვრული წარმოება, ფოტომონტაჟი და სხვ. ე. ი. ხელოვნების იდეურსა და ზნეობრივ ფუნქციის ისინი წმინდა ტექნიკურ-უტოლიტარული ფუნქციით ცვლიდნენ. ასეთი იდეების შედეგი იყო, რომ მოსკოვის უმაღლესი სამხატვრო სასწავლებელი გაუქ-

არქიტექტორი ლ. სუმბაძე (ხანატები ავტორისა)





აკრედიტორი ზ. ჯურდიანი

მეა და ფაქტების სახით ნუერთადა რომელიმე სხვა ინსტიტუტს, რა თქმა უნდა, ვერც თბილისის სამხატვრო აკადემია გადარჩა. ჩვენივე საკუთარი თავგამოდებული, მაგრამ ყოველად უმეცარი „რეფორმატორები“ წყალობით, 1928 წლიდან დაიწყო მისი დარბევა: დაიხა საკითხი, რომ სულ მოეპოთ დაზღური ფერწერის სწავლება, გრაფიკის ფაქულტეტი გადაეკეთა პოლიგრაფიულად, ზოგ ფაქულტეტზე შემოღებულ იქნა სამწლიანი სწავლება, სადიპლომი ნაშრომები გაუქმდა, გადაწედა, რომ სასწავლო დროის თითქმის ნახევარი საწარმოო პრაქტიკას დათმობოდა. ამას ყველაფერს თავისი დასაბუთებაც ახლდა: ხელოვნების დაახლოება ცხოვრებასთან. მაგრამ ის აღარ ეხმოდათ, რომ ცხოვრებასთან დასახლოებელი აღარაფერი ჩრებოდა, რაკი ყველაფერი ისე იყო წარმართული, რომ თვით ხელოვნება გაუქმებულიყო. ბოლოს ეხვე აღარ ემარტეს, სამხატვრო აკადემია საერთოდ გააუქმეს და მის ნაცვლად პედაგოგიურ ინსტიტუტში შექმნეს სახვითი ხელოვნების ფაქულტეტი, რომელსაც არც არავითარი ბაზა არ გაჩნდა და აღარც მასწავლებლები... ბოლო სამხატვრო აკადემიის შენობაში რომელიმე ინსტიტუტის საერთო სცხოვრებელი მოეწყო. სარკებიან დარბაზში რამდენიმე ათეული საწოლი იყო ჩამწყობებული, როგორც ლაზარეთში.

დაიშალა პოლიტექნიკური ინსტიტუტიც და მის ნაცვლად დაარსდა დარგობრივი ინსტიტუტები — სამშენებლოსა და ენერგეტიკულის გარდა, სამთო-მეტალურგიული, ქიმიურ-ტექნოლოგიური და სხვები. როგორც ჩანს, არც ეს დაქუცმაცება აღმოჩნდა გამართლებული...

ახლა რომ წაიკითხოთ ზოგი მაშინდელი „იდეოლოგის“ ნაწერი, თმები ყალბურ დაგიდგებათ. ზემოთ უკვე ვთქვი, როგორ იხსენიებდნენ ილია ქაჭავაძეს. უშვერი სიტყვებით ლანძღვდნენ თანამედროვე მწერლებს, მეცნიერებს, რომელთა შრომები და საქციელი სულ ადვილად ცხადდებოდა ანტისაბოლუროდ და კონტრარევოლუციურად, მაშინ, როცა სინამდვილეში არაფერი ამის მსგავსი არ იყო. ხელოვნების კრიტიკოსები ასევე წერდნენ, რომ პეიზაჟისა და ნატურმოტის ხატვა აპოლიტიკურობაა, უფრო მეტიც — პროლეტარიატისადმი მტრული დამოკიდებულების ნიშანია. იმავე დროს, ახლა დიმილის გარეშე ვერ წაიკითხავ

ზოგი მაშინდელი სოციოლოგის თხზულებას, კერძოდ, ლიტერატურისა და ხელოვნების ფაქტობრივანალიზს (მაგრამ მაშინ ეს სულ არ იყო სასწავლო) კრძემე წარუშლელი შთაბედილება დატოვა, მაგალითად, რუსულ „ლიტერატურული ენციკლოპედიის“ VI ტომში დაბეჭდილია წერილმა პენრიბის მანის შესახებ, რომელშიაც მწერლის ისტორიული ადგილი ასეა განსაზღვრული (ეს 1932 წელს იბეჭდებოდა): „...Представитель сходящей со сцены при господстве монополистического капитализма старой торговой буржуазии, в своем процессе деградации смыкающейся с паразитической буржуазией эпохи загнивающего капитализма, с одной стороны, и с мелкобуржуазным активизмом — с другой, Мани — характерный немецкий «лево-буржуазный писатель эпохи империализма. Изображая буржуазный декаданс, Мани сам блуждает в его тупике».

აი, ასეთი ბოვცა ცხადდებოდა მარქსისტულ ანალიზად იმავე ენციკლოპედიის თანხმად (წერილის ავტორს ქართველი იყო), ვასილ ბარნოვი «происходит из самостоятельной родовой семьи, проникнутой традициями феодальной старины».

კურორტული შედგეი გამოდიოდა, როდესაც ძველი, დასახურებული ავტორებიც მოისურვებდნენ არ ჩამორჩნოდნენ ანგვარ „მარქსისტებს“ და თავს იჩენდნენ „მეფეზე უფრო როიალისტებად“. ასე მოუვდა ანტიკური ხელოვნების ცნობად მკვლევარს ბორის ფარმაკოსესის, რომლისთვისაც ნიკო მარს უჩენებია მორის რენაისის წიგნი ღაღო გულიაშვილზე. მან რაკომადეც სპეცროდ მიიჩნია წერილის დაბეჭდა თავის შთაბედილებათა შესახებ და დაიწყო იმის გამოძიებით, თუ რომელ სოციალურ კლასს ემსახურება გულიაშვილი, რა შეადგენს მისი ხელოვნების სოციალურ საფუძვლს. გულიაშვილის სურათებში ტრაგიკული განწყობილება, რომელიც შეუფლტებლად საბჭოთა ნიადაგზე აღმოცენდეს, ეს არის პირველი დაქცევა. მაგრამ ავტორს გასაწიარად არ ეთებება გულიაშვილი (იქნებ ნიკო მარის ბათრიით). ამიტომ იგი ასე ავითარებს თავის დებულებას: «Психика, которая проявляется у Гудиашвили, не национальная. Наоборот, она — порождение строя жизни, сравнявшего все национальности... Сама суть содержания искусства Гудиашвили... не грузинская, и только энергия, с которой преподносится это содержание, может быть отнесена за счет его национальности». მართალია, გულიაშვილი არდიკალია, იგი აკრტიკებს თანამედროვეობას, რომელიც მისი წარმოდგენით კომმარა, მაგრამ გამოსავალს ვერ გვთავაზობს: «Искусство Гудиашвили есть выражение психологии исторического тупика».

რა თქმა უნდა, იმ წლებში ნამდვილად პროფესიული და სტროლოკული ნაშრომებიც ქვეყნდებოდა, მაგრამ წარმმართველი ასეთი ხასიათის ნაწერები იყო, ეს კი გამოუვლად ხლართს ქმნიდა, დიდად ართულებდა მუშაობას ლიტერატურათმცოდნეობისა და ხელოვნებათმცოდნეობის დარგში, და ცხადია, ვერცის გარდა არაფერი მოქონდა მწერლობისა და ხელოვნებისთვის. ასეთი ვითარება დიდხანს ვერ გაგრძელდებოდა და არც გაგრძელდებულა. შემობრუნების პირველი ნიშანი

იყო კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის ცნობილი დადგენილება 1932 წლის 23 აპრილის შემოქმედებითი კავშირების რეორგანიზაციის შესახებ. ამ დადგენილებამ, რომლის შემდეგაც ყოველ დარგში შეიქმნა ერთიანი შემოქმედებითი კავშირი (მხატვართა, კომპოზიტორთა, არქიტექტორთა), ალაგ-ალაგ „რაპის“ და სხვა დარგებში არსებული ანალოგიური ორგანიზაციების თარგმნი და პოლიციური მეთოდები. რა თქმა უნდა, ეს დადგენილება იმ დღე-მატიკისთვისა და ვულგარულ სოციალიზმებს ვერ გარდამქმნიდა (თუმცა ზოგადად კი აიფარა ნიღაბი, ისინი კიდევ კარგა ხანს არსებობდნენ, შემდეგ მათი ახალი თაობებიც გაჩნდნენ, რომელთაც განსაკუთრებით იჩინეს თავი ომის მომდევნო წლებში), მაგრამ დადგენილების ერთობლესყოფილი შედეგები აშკარა იყო, მით უფრო, რომ იგი მართლაც ამ ორგანიზაციული ზომებით კი არ იფარგლებოდა, არამედ გულისხმობდა მკვეთრ შემოზღუდვას კლასიკური მემკვიდრეობის უსაზღვრო და უსასრულო სიმდიდრისაკენ, მის მიმართ მანამდის არსებული ნიბილიზმის აღკვეთას. საქართველოსთვის ამის პირველი კონკრეტული გამოსახულება იყო უჩვეულოდ დიდი ადგილი, რომელიც დაეთმო მწერალთა I საკავშირო ყრილობაზე (1934 წელს) ქართული ლიტერატურისადმი მიძღვნილ მოხსენებაში ძველ ქართულ მწერლობას, ამის გამოსახულება იყო ილია ჭავჭავაძისადმი დამოკიდებულების შეცვლა (ანუ ვიტყვით, მისი რეაბილიტაცია), და, როგორც გვირგვინი ამის ყველაფრისა, ზემოთ უკვე მოხსენებული დადგენილება რუსთაველის იუბილეს ჩატარების შესახებ. ცხადია, ამ გადაწყვეტილებათა რეზონანსი დიდად სცილდებოდა მხოლოდ მწერლობის ფარგლებს. იმავე დროს სწრაფად ჩატარდა დარღვეული უმაღლესი სკოლების აღდგენაც; აღდგა უნივერსიტეტი (ამან განსაკუთრებული სიხარული გამოიწვია, იმიტომ, რომ უნივერსიტეტს ქართული საზოგადოება თავიდანვე ისე ეტყობოდა, როგორც ერთგულ წმიდათა-წმინდას), აღდგა სამხატვრო აკადემია და პოლიტექნიკური ინსტიტუტი, თუმცა მაშინ მას „ინდუსტრიული“ დაარქვეს.

რა ვითარება იყო იმ დროს ქართული ხუროთმოძღვრების დარგში? სრულიად სპეციფიკური. მას საკუთარი პრობლემები და სიძნელეები ჰქონდა, რამდენადმე განსხვავებული ხელოვნების სხვა დარგთა პრობლემებისაგან.

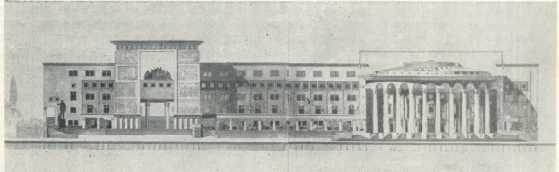
პრობლემა პირველი: ეროვნული კადრები. ახლა

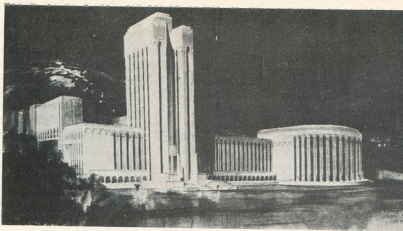
ეს უნდაურად გვეჩვენება, მაგრამ სიმონ კლდიაშვილის (უნივერსიტეტის შენობის ავტორის) გარდაცვალების შემდეგ (1920 წელს) პროფესიონალური ხელოვნული არქიტექტორი აღარაღივსებდა დარჩენილს. მიხეილ მაჭავარიანი არ იყო აქტიური შემოქმედელი და თითქმის მთლიანად პედაგოგიურ მუშაობაზე იყო გადასული. ორიოდ მშენებელი ინჟინერი, რომელთაც ადრე სახლებიც ჰქონდათ აშენებული, არსებობდა სურათის ვერც ცვლიდა. არქიტექტურული შემოქმედება ოცინი წლების განმავლობაში და ნაწილობრივ ოცდაათიანის დასაწყისიდან რამდენიმე მეტნაკლებად გამოცდილი რუსი და სომეხი სურათმოდერნის „ხელში“ იყო. ეხენი იყვნენ ანატოლი კალგინი, რომელსაც სახელად და დამსახურებულ ისიც უოფნიდა, რომ ქართული საადგილმამულის ბანკის (ახლანდელი რესპუბლიკური ბიბლიოთეკის) შენობის, საბუთა წლებში კი ზამების ნაგებობათა ავტორი იყო; ნიკოლოზ სევროვი, რომელმაც ოცინა-ოცდაათიანი წლების მიჯნაზე რამდენიმე მნიშვნელოვანი ნაგებობა შექმნა ან, იმავე დროს, ძალიან აქტიურად თანამშრომლობდა გიორგი ჩუბინაშვილთან, ძველი ქართული ხუროთმოძღვრების ძველთა მეცნიერული აზოშვის საქმეში; მიხეილ კალაშნიკოვი, მიხეილ ნებრინცევი, მიხეილ ბუზოლოვი, გაბრიელ ტერ-მიქელაძე და კიდევ სამი-ოთხი კაცი (ტერ-მიქელაძეა თავისი საუბრების შენობები, რომლებიც მართლაც მაღალი პროფესიული დონით გამოირჩევა, რეაქტორთაგან შექმნა: სასტუმრო „მაეისტიკი“ — ახლანდელი „თბილისი“, რომელიც რუსთაველის პროსპექტს ამშვენებს, და საცხოვრებელი სახლი მახარაძის ქუჩაზე. ოცინი წლებში კი მისი პროექტით აშენდა ბანკის მუშაობა საცხოვრებელი სახლი დავითაშვილის ქუჩაზე).

ოცდაათიანი წლების მიჯნიდან სურათი ერთბაშად შეიცვალა — ქართულ ხუროთმოძღვრებათა მთელი რაზმი გაჩნდა: ა) ჩვენი სამხატვრო აკადემიისა და პოლიტექნიკური ინსტიტუტის არქიტექტორის დარგები დამათარეს მიხეილ შავივილიმა, არჩილ ქურდიანიმა, ქეთევან ფორაქიშვილმა-სოკოლოვამ, ბორის გოკაძემ, სანდრო თევზაძემ, მიხეილ ჩხიკვაძემ; ბ) მოსკოვიდან ჩამოვიდნენ იქაური სასწავლებლების ურსდამთარეს-ბულინი ივანე ყირქეხალი, სანდრო ინჭირველი, შალვა თაყაძე; გ) გერმანიიდან დაბრუნდა ალექსანდრე ნიკოლაიშვილი.

რა თქმა უნდა, ეს არქიტექტორები არც თავისა ნიჭით, არც პროფესიული მოწოდებით, არც შორალურ

საქართველოს მთავრობის სახლის საკონკურსო პროექტი, არქ. ვ. კოკორინი





საქართველოს შთავრების სახლის საკონსტრუქციო პროექტი, არქ. ლ. ჩანელიძე

თვისებებით ერთი დონისანი არ ყოფილან, ერთმანეთთან დამოკიდებულების მხრივაც ერთიან ბირთვს არ ქმნიდნენ, მაგრამ ეს მაინც ეროვნული კადრების მთელი თაობა იყო, რომელსაც სულ მალე, ოცდაათიანი წლებს პირველ ნახევარშივე, შეემატნენ ჩვენი მგებობები ბევრან ლორთქიფანიძე, ლონგო სუმბაძე, ვალერიან კეღია და ლეო რჩეულიშვილი, და მათივე ტოლნი, ან ერთობლივად წელი უფროს-უმცროსნი მიხეილ შელია, ალექსი მიმინოშვილი, სერგო დემჩინსკი, ლეო ხარაშვილი, სოსო ზაალიშვილი, გიორგი გოგავა, ვიანჩხაძე (ბიქია) კორქაშვილი, შალვა თულაშვილი (ეს ორნი სულ ახალგაზრდები დაიღუპნენ ომში), ზაქარია ქურდიანი, ვანო ჩხენკელი, ლევან ჩანელიძე. ლეო მამალაძე და სხვანი. ისინი თავიდანვე აქტიურად ჩაებნენ შემოქმედებით ცხოვრებაში და ბევრმა მათგანმა იმთავითვე წელი თავის გამოჩენაც — საამისო საშუალება იმ წლებში მართლაც არსებობდა. რამდენიმე ამითგანი პედაგოგიურ საქმიანობაშიაც ჩაერთო ჩვენსავე ინსტიტუტში, მომდევნო წლებში ეს პროცესი — ეროვნული ბუროთომოდერების ძალების ზრდისა და მატებისა — ბუნებრივად გრძელდებოდა, ასე რომ, ეს პრობლემა უკვე ოცდაათიანი წლების დასაწყისშივე გადაწყდა.

რა თქმა უნდა, უფრო რთული იყო მეორე პრობლემა: თანამედროვე ქართული ბუროთომოდერების შემოქმედებითი გზების ძიებისა. ამ მხრივ ქართული არქიტექტურა მკიდრად იყო დაკავშირებული მთელი საბჭოთა არქიტექტურის განვითარებასთან, მასთან საერთო საზრუნავიც ბევრი ჰქონდა, მაგრამ არსებობდა ძიების საციფიკური, განსხვავებული ასპარეზიც.

აქ გასაუკლავი იქნებოდა ისიც, თუ რა მარაგით და „ბაგაით“ შიდაწი ქართულმა ბუროთომოდერებმა რევოლუციის წლებამდე. ისევე, როგორც რუსეთსა და დასავლეთ ევროპაში, ჩვენშიც XIX საუკუნე, გარდა პირველი ათწლეული წლებისა, ელექტიკური არქიტექტურის ხანა იყო. გასული საუკუნის ოციანოცდაათიანი წლებიდან ჩამოყალიბებული ქლავური საცხოვრებელი სახლები თბილისში, თელავში, სიღნაღში, ქუთაისში, სხვა ქართულ ქალაქებში, ეროვნული ბუროთომოდერების უკანასკნელი ორიგინალური გამოვლინება იყო. ძველი მოზუმენტური ხუ-

როთომოდერების ეროვნული თემები — ეკლესია, სათავდაცვო შენობები, ციხე-დარბაზი — ბუნებრივად მოკვდა XIX საუკუნის დასაწყისიდანვე (თითო-ორი-ღა ეკლესია თუ აშენდებოდა ტრადიციულად). საუკუნის ბოლო ათეულ წლებში გამეფდა ბურჟუაზიული „შემოსავლიანი სახლის“ არქიტექტურა, რომელსაც თბილისში პირობითად შეიძლება „სოლოლაკის არქიტექტურა“ ვუწოდოთ. სახლების ფასადები სხვადასხვა ევროპული სტილის უფრაჟული მიზაძვა იყო, თუმცა კი პროფესიულად თითქმის ყველა რიგან დაღწე იდგა. ისევე, როგორც ევროპაში, ჩვენშიც ბუროთომოდერება კოსმოპოლიტურ სახესღებულობდა, მაგრამ ისევე, როგორც ზოგ სხვა ქვეყანაში, XIX-XX საუკუნეთა მიჯნაზე აშკარად გამოისახა ეროვნული მოტივების აღდგენისა და დანერგვის ტენდენციაც (ქართული ბანი, ქვაშვეთის ეკლესია, ზოგი უფრო ადრინდელი შენობაც რომელთა ფასადებზეც ძველი ქართული ჩუქურთმა იყო გამოყენებული). საქართველოში ეს, ცხადია, დაკავშირებული იყო საზოგადოებრივი ცხოვრებისა და აზრის საერთო განვითარებთან, ეროვნულ-განმათავისუფლებული იდეების გაღვივებასთან, ეს დამახასიათებელი მოვლენა იყო, მაგრამ იგი არ შეიძლება მივიჩნიოთ ისევე ორგანულად, როგორც იყო ქართული მწერლობა, რომლის ტრადიციაც არასდესი შეწყვეტილა და რომლის ეროვნულობის უძველესობაც ენა განსაზღვრავდა; არც იმდენად ორგანულად, როგორც უკვე იყო ახალი ქართული ფერწერა.

და, აი, საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების პირველსავე წლებში არქიტექტურაში ეროვნული სახის ძიების პრობლემა ახალი ძალით „იფეთქა“. უკვე 1923 წელს, როდესაც საქართველოს მუზეუმის ფსადისთვის კონკურსი გამოცხადდა, პროექტების უმეტესობას ქართული (ან ქართულად მიჩნეული) მოტივები ედო საფუძვლად. თუ როგორი შეუსაბამის იყო სურვილებსა და მათი განხორციელების რეალურ შესაძლებლობათა შორის, თუ რამდენად ზერბეუ და შინაგანად მოუმზადებელი, გულბურჯილი იყო ამ საოთხებისადმი დამოკიდებულება, მოწმობს ფრად პატრიოტული, მაგრამ სრულად ფანტასტიკური დღეგენილება, 1926 წელს მიღებული თბილისის ქალაქის

ადმსკომის მიერ: „ამიერიდან ქალაქში ყოველგვარი შენობა უნდა აიგოს ქართული სამოქალაქო არქიტექტურის სტილზე... მნიშვნელოვანი შენობების ფასადები გადაკეთებული უნდა იქნეს ქართულ სტილზე“... ამ დადგენილების აზრი ის არის, რომ „ქალაქის მისცეს ეროვნული ელფერი და ადაღინოს ქართული ხეროთმოდერული სტილი“.

ამ დადგენილების განხორციელებას მართლაც შეუდგნენ, მით უფრო, რომ ეროვნული ფორმის ძიება ამ დროს სრულიად ბუნებრივი და კანონზომიერი იყო. მაგრამ უხედურება ის იყო, რომ მცირე გამოწალინით (საქართველოს მუზეუმის ფასადი ნ. სევერიანისა, ზამბახის არქონია ადგილი, არამედ სრულიად მიქანიურად დაიწყო „ეროვნული“ ფორმითა ასორტიმენტის — თაღების, კოშკების, კილანების, ვიწრო სარკმლების, ცალკეული ჩუქურთმის — გამოყენება, და აშენდა არა ერთი ბუტაფორული, ოპერული (თუ ოპერეტული) ქართული სახლი, რომლებშიც სამართლიანი რეაქცია გამოიწვია — თუ ეს არის ქართული ეროვნული ხეროთმოდერება — დაგანებთ თავიო. რეაქცია მით უფრო გასაგები, რომ ეს ეროვნული ფორმები შენობათა ფუნქციური გადაწყვეტის ხარჯზე იყო გამოყენებული. შეიძლება ზოგი ნიმუშის დასახელება: დანგრეულ სახლებს ხალხი ადვილად ივიწყებს, მაგრამ ჭერჭერობით უფროს თაობას მინც ახსოვს, ალბათ, საცხოვრებელი სახლი ლენინისა და მელიქიშვილის ქუჩების გასაყარზე — მის ადგილას აშენდა ფილარმონიის დარბაზი; ტრამვაელთა საცხოვრებელი სახლების კომპლექსი კი დღესაც დგას პლენაროვის პროსპექტისა და ტელმანის ქუჩის კუთხეში; პრინციპულად მათივე კატეგორიისაა საბინძურების ძველი შენობაც, პლენაროვის პროსპექტზე.

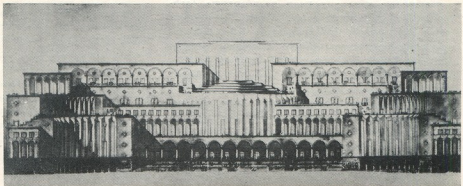
იმავე დროს, ეს ხომ იყო ხანა კონსტრუქტივისტულ-ფუნქციონალისტური არქიტექტურის განვითარებისა მთელ მსოფლიოში და რუსეთში, სადაც ეროვნული ფორმის ძიების საკითხი, ასეთი მტიკვენული საქართველოსთვის, სრულიად არ იშმოდა. ამ ნაკადს ვერც საქართველო გაექცეოდა: მართლაც შეუძლებელი იყო სრული გამოთიშვა და კარჩაქეტილობა, თვალის დაბუკვა იმ რაციონალურ, აზრიან საწყისზე, რომლებიც იმ ახალ ხეროთმოდერებას ქმნიდა. ჩვენშიც დაიწყო კონსტრუქტივისტული მშენებლობა და ზოგი რამ სავსებით რიგანიც აშენდა...

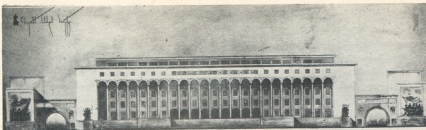
და... ახლა, როდესაც ოცინი წლებისა და ოცდაათიანის დასაწყისის თბილისურ შენობებს გადავხედავთ, არ უნდა გაგვიკვირდეს, რომ ერთი და იგივე არქიტექტორი თითქმის ერთდროულად აშენებდა ამიერკავასიის საკომსახელოს სახლს ჩიტაის ქუჩაზე (ახლა რომ პარტიის თბილისის კომიტეტი) და საქართველოს მუზეუმის ფასადს (ნ. სევერიანი), ტრამვაელ მუშათა საცხოვრებელ სახლს პლენაროვის პროსპექტის ბოლოში და „ზარია ვოსტოკას“ შენობას რუსთაველის პროსპექტზე (არქ. ჩისლივი. სურათის სისრულისთვის შეიძლება დავუმატოთ, რომ პირველი მსოფლიო ომის წინა ხანებში მანვე ააშენა ოპერათა სახლი რუსთაველის პროსპექტზე — კლასიკური ბერძნული არქიტექტურის სტილიზაცია).

საქმეს ის ართულებდა, რომ განვითარების იმ ეტაპზე ახალი ევროპული არქიტექტურის ტენდენციები და ეროვნული ფორმის ძიება ერთმანეთს დაუპირისპირდა და თითქმის არავის არ უცდია ეს ორი ხაზი ორგანულად დაეკავშირებინა, ე. ი. არ უჭრუნვია იმისათვის, რომ ახალი ქართული არქიტექტურა სამუზეუმო სტილიზაციისაგან გაეთავისუფლებინა და მის ორგანულ გათანადეროვებაზე ეფიქრა. მაშინ ეს ეტყობა, ნაადრევი იყო...

ზემოთქმულს უნდა დავუმატოთ კიდევ ერთი მაშინდელი ტენდენცია, რომელიც აგრეთვე მოწმობდა, რამდენად დოგმატური (და, რა თქმა უნდა, გულუბნურვილო!) შეხედულება ქმნიდა ზოგიერთ „თეორეტიკოსს“ ახალი საბჭოთა ყოფის, კოლექტივიზმისა და, ამასთან დაკავშირებით, ახლებური საცხოვრებელი სახლის არქიტექტურის შესახებ, ამის წარმოსადგენად დიდი ახსნა-განმარტება არ დამჭირდება — საქმარისი იქნება ერთი ამონაწერი ფურნალ „დროშის“ 1930 წლის ერთ-ერთ ნომერში დაბეჭდილი წერილიდან. იგი ეხებოდა მუშათა საცხოვრებელ სახლებს, რომელთა შენებაც 1922 წლიდან წამოიწყეს „ფიქრის გორაზე“. ავტორს მიაჩნდა, რომ ამ სახლების „მთავარი ნაკლი იმაში მდგომარეობს, რომ სრულებით არ არის მხედველობაში მიღებული ახალი ყოფაცხოვრების საკითხები“. ბინები თანამედროვე მოთხოვნილების მიხედვით კი არ არის აშენებული, არამედ ძველ, დამყაყებულ ტრადიციებისა და ბურჟუაზიული გემოვნების და სულსიკეთების მიხედვით“. ავტორი აღუფოთებულა: „ვინ შეიმუშავა, ვინ დაამტკიცა და ვინ მოიყვანა სისრულეში ისეთი გეგმა,

საქართველოს მთავრობის სახლის საკონსტრუქტორ პროექტი.





საქართველოს შთავრების სახლის საკონსტრუქციო პროექტი. არქ. მ. ჩიხვაძე

რომლის მიხედვით ცალკე ბინა განხორციელება ოჯახის სრული, აბსოლუტური დამოუკიდებლობის, გეგმა, რომელიც სრულიად არ უწევს სახლს ახალ უოფაცხოვრებას, ამ უოფაცხოვრების სოციალისტურ სარჩულს“. მაინც რა არის დაჟინებული ბურჟუაზიული ხელისკეციების მაჩვენებელი ამ სახლებში ავტორის აზრით? აი რა: „ბევრი შეფენებული მობინადრე იკვებნის კიდევ — ჩემს მეზობელთან მხოლოდ საერთო სახურავი და ეწო მაკავშირებსო. საკუთარი სამზარეულო, საკუთარი აბაზანა, საკუთარი საპირფარეო, საკუთარი დარბაზი, საკუთარი შესასვლელი და გამოსასვლელი. არავითარი ურთიერთობა მეზობლებთან... და ეს იმ დროს, როდესაც იდეა კოლექტივიზმისა, კოლექტიური შრომისა და ნაშრომის განაწილება ზორცხ ისხამს და ფეხს იკიდებს არა თუ ქალაქად... არამედ სოფლად, ღარიბ და საშუალო გლეხობას შორისაც კა“.

მე არ ვიცი, ვინ იყო ამ წერილის ავტორი (იგი ფხედვლინის ამოფარა), მაგრამ ხანტიერესო იქნებოდა კაცს ენახა, როგორ გაატარებდა დროს ამ თავის „იდეების“ თანახმად აგებულ სახლში რომ ეცხოვრა — საერთო სამზარეულოთი, საერთო აბაზანით, საერთო საპირფარეოთი, საერთო დერეფნით, საერთო შესასვლელითა და გამოსასვლელით... ზოგჯერ კინოს მეთხრობები მაინც არ ჰქონდა წაკითხული? ასეთი „ხუროთმოძღვრული ფონი“ გვერნდა ჩვენს, პირველი კურსების სტუდენტებს, როდესაც გეგმარების სწავლას ვიწყებდით. არსებითად სრული დაბნეულობა სუფევდა. ხუროთმოძღვრულ ანბანს არ ვგასწავლიდნენ, კლასიკური არქიტექტურული ფორმების სწავლება განდევნილი იყო კონსტრუქტივიზმსაც ჩვენ მშაშრეული რეცეპტების სახით ვებუდობდით, უაღრესად სქემატური ფორმულებით. შენობის მთელ გარეგნულ არქიტექტურას, რომელიც თავისუფალა უნდა ყოფილიყო დეკორატიული ტვირთისაგან, ძალიან ადვილად „ვიცხოვდით“. რისიზინით: ორი პარალელური პორიზონტალური ხაზი, რამდენიმეჯერ განმეორებული, ქმნიდა სართულთა კედლებს და მათ შორის მოქცეულ ერთიან შემინულ ზოლებს, ხოლო პერპენდიკულარულად „ჩაწყობილი“ მოკლე დეკორატიული ხაზები აღნიშნავდა შემინული ზოლის დანაყოფებს. კიდევ ერთი შემინული ზოლი, ამჯერად შვეული — აღნიშნავდა კიბის უჩრდელს... ეს იყო და ეს. არც პროპორციები, არც შენობის მასების ურთიერთშეფარება და წონასწორობა... თუ რამე გამოვიდოდა ასე თუ ისე „შესაწყნარებელი“, მხოლოდ ინტუიციით იყო. უკეთეს შემთხვევაში შეგ-

ველო გვემა მებ-ნაკლებად ლოგიკურად და მიზანშეწონილად გადაგვეწყვიტა ფუნქციური თვალსაზრისით. როცა ცვდობობდით თავი დაგვეღწია სქემისაგან, „კლასიკური მემეოდერობის“ გამოცილობისათვის მიგვემართა, მისი რამდენიმე მოდერნიზებული ინტერპრეტაციით, სწორედ ამ მემეოდერობისა და პროფესიული სახეულების ცოდნა გვაკლდა. არ გავაჩინა — უმეტესობას მაინც — გრაფიკული ოსტატობაც (ამ მხრივ გამოირჩეოდა მხოლოდ რამდენიმე კაცი ჩვენს უფროს კურსებისა — ლეო მელგე, ლევან ჭანელიძე, ლეო მამალაძე — ეს ორი კარგი აკადრებისტი იყო). ჩვენს მასწავლებლებს, ჭერ კიდევ ახალგაზრდებს, უდაგოგოები გამოცილებულა არ ჰქონდათ. არსებითი კი ის იყო, რომ არავის არ ჰქონდა მტკიცე იდეურ-ესთეტიკური პოზიცია. ქალაქი-გეგმარების საგანი, რომელსაც ნეკოლაიშვილი გვაწავლიდა (შემარწებული იყო სტუდენტთა საერთო დახალი კლტურული დონით, ხელოვნებისა და ისტორიის დარგში ელემენტარული ინფორმაციის უქონლობით), უშუალოდ მაინც არ ეხებოდა ამ მტკიცეულ საკითხებს. არც ხელოვნების ისტორია ისწავლებოდა, მის ნაცვლად პირველ ორ კურსზე შემოდებული იყო რაღაც ნაძალადევი „ხელოვნების სოციოლოგია“; მას კითხულობდა აბსოლუტურად უმეცარი და უკულტურო ყმაწვილი კაცი, რომელიც პროლეტარულ არქიტექტურთა ასოციაციამ იღვწავდა, უფრო გვიან კი თავისი დონის შესაფერი „ძეგლებით“ დაამშვენა საქართველოს ბევრი დახა და ქალაქი — პროკტიული სიმარჯვე არ აკლდა. მისი გამოათქვამები ანეკდოტიზით ვრცელდებოდა სტუდენტებს შორის. ზოგი მათგანი დღემდის მახოვს, მაგრამ მათი მოტანა უხერხულად მიმარჩია. რა თქმა უნდა, არავინ არ ვგასწავლიდა ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორიასაც.

1933-34 წლებიდან, საერთო ვითარების ცვლილებით, ჩვენს ინტერპრეტაციას სწავლების მხრივ გარკვეული პროგრესი დაეტყო. აღდგენილ იქნა არქიტექტურის დარგი. პარტის XVII ყროლობაზე ერთი-ერთი მოხსენებაში ითქვა, რომ არქიტექტურის სწავლების ხარისხს განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მიექცეს ინტერპრეტაში ხშირი დადიოდა — ჩვენი სპეციალისტები დეკორატიული არის გამოცხადებული, ცოტანი ვარს და მებო უნდა ვიყოთ. ამის გამო ჩვენი ამხანაგები ბუკია, რომელიც სამუშაოს მწარმოებელთა ჭაუფში სწავლობდა, გვეუბნებოდა, აწი თქვინი გამოწერა ორდრებით იქნებოდა. გარშემოც მებო შესამდებლობა ჩნდებოდა ცოდნის წყურვილის დაყყოფობებისა. კარგი ის იყო, რომ ასეთი წყურვილი



ჩვენ მართლაც გვექონდა და ყველა ღონის ვხმარობდით, რომ ამ მხრივ რაიმე წარმატებისთვის მიგვეღწია. 1934 წელს, თებერვალში, მოხერხდა გიორგი ჩუბინაშვილის მოწვევა (ჩვენი დაინტერესო მოთხოვნისა და ბრძოლის შემდეგ). მან ხელფანების ისტორიის წიგანი კურსის კითხვა დაიწყო III კურსზე (მე უკვე მეორეზე ვიყავი). ეს წინ წადგმული ნაბიჯი იყო და ერთგვარი მიგნა ჩემს საუთარ ცხოვრებაშიც: არქიტექტურული გეგმარების კათედრის გაშვებ ივანე ყორქესალაძე, ჩვენმა „შეფშა“, მე მომინდო პრეპარატორმა: უნდა დავწერებოდი ჩუბინაშვილის ლექციები, დავხმარებოდი სურათების ჩვენებაში, და როგორც მერე აღმოჩნდა, ქართულად უნდა მეთარგმნა მტლდენტებისთვის მისი ლექციის მოკლე შენაარსი, რაი უმეტესობას ცუდად ენმოდო რუსული. ამით უკვე თითქმის ისახებოდა ჩემი მომავალი მუშაობის სახითა და ჩემს სიხარულს საზღვარი არ ჰქონდა. მე თვითონ კი ამ დროიდან მოყოლებული ინტენსიურად დავიწყე სპეციალური ლიტერატურის კითხვა ხელფანების ისტორიაში, თუმცა დასაწყისში ეს კითხვა მაინც უსიხტემო იყო.

ჩვენმა „ლექტ.კამბინამ“ ხუროთმოძღვრების ძეგლების სანახავედ მოგზაურობასაც მიიყო ხელი — პირველი ექსკურსიები მოგვარეუთ შიშ-მღვიმეში (მაზე რომ პატარა ეკლესიაა, იქ ახვლისას კინაღამ სრამში არ გადაგვიჩენა ღონგო სუმბაძე), ატენსა და მხეთის ქვარზე; რა თქმა უნდა, თან აღბოძობი ზიჯინონდა და ძეგლებს ეხიბავდი. ასე დავამუკრეთ პირველი ცოცხალი კონტაქტები ძეგლებთან, პროფესიული თვალით შევხვდიეთ მათ. მე 1933-ში ხდებოდა. ჩ.ინიგზის სადგურებიდან ძეგლებამდე გასას ფეხით გავდიოდით (სად იყო მაშინ მანქანები), ატენსა და მხეთის რაიონით ვიყავით წასული, ერთ დღეში ამ მარშრუტის დაძლევა შეუძლებელი იყო.

მემავე კურსიდან პრაქტიკა საპროექტო ინსტიტუტში გვექონდა. მე ე. წ. კომუნდამშენში ვმუშაობდი. ეს უკვე მოაწვევებდა ბევრად უფრო მუდგრო კონტაქტს ცოცხალ არქიტექტურასთან. ვმონაწილეობდი ნახაზების შესრულებაში, ერთხელ თუ ორჯერ ქალაქთა გენერალური პროექტების განმარტებითი ბარათების შედგენაშიაც ჩართობ, ხოლო ფოთის გენერალური პროექტის შედგენისას (1934 წელს) ფოთის ისტორიული ნარკვევის დაწერაც დაამაღლეს. ეს ჩემი პირველი „გამოკვლევა“ იყო (კონსულტაციისთვის მივმართე გიორგი ჩიტაიას — ფოთის ყოფილ „ქალაქის თავს“, და რუსულად ნიკოლაძეს, რაი ნიკოლაძესთან დაკავშირებულა ამ ქალაქის ისტორიის მთელი სავეტური).

ამსობაში საქართველოს „ხუროთმოძღვრულ ცხოვრებაში“ დიდი გამოცოცხლება დაიწყო: ერთი მხრივ, ეს იყო ჯერ თბილისისა და შემდეგ სხვა ქალაქების გენერალური პროექტების შედგენა. თბილისის გენერალური პროექტის შემდგენელთა შორის, მოწვეულ უარაინელ სპეციალისტებთან ერთად, უკვე ქართულ გეგმარებაში გაერთიანდა — ჯერ კიდევ სრულიად ახლად დაიწყო გიორგი (ავგული) გოგავა. ცოტა მოგვიანოდ კი, სხვა ქალაქების პროექტებისთვის მიწვეულნი იყვნენ ივანე ყორქესალი და ალექსანდრე ნიკოლაიშვილი. ყორქესალა თანავეტორებდა აიყვანა ბევრ ღორტოქანში და ღონგო სუმბაძე, რომელთაც ის

იყო დაამთავრეს ინსტიტუტს და რომელთაც, არსებითად, დაწვეთ პროექტის შედგენის მთელი სმძიმე. თანდათან ამ საქმიანობაში სხვა ახალგაზრდები ჩაერთვნენ, მეორე მხრივ, ეს იყო რამდენიმე დიდი საზოგადოებრივი ობიექტის პროექტებისთვის გამოცხადებული კონკურსები და ზოგი ობიექტის მშენებლობა. აი ეს ობიექტები: საქართველოს მთავრობის სახლი, რომლის აგებაც გადაწყდა 1930-ში დაგატრული სამხედრო ტაძრის ადგილას, მარქსიზმ-ლენინიზმის ინსტიტუტის შენობა, „დინამოს“ სტადიონი, ქართული პავილიონი მოსკოვში, სასოფლო-სამეურნეო გამოფენაზე, მთაწმინდის ზედა შენობა, კინოთეატრი „რუსთაველის“, ბაღენილოგიური კურსორტისა და ცირკის შენობები... ქალაქის რეკონსტრუქციის ობიექტთაგან მთავარი იყო აქლანდელი „გმირთა მოედანი“ კვანში — ლენინის ქუჩის გაგრძელება, თითი ეს მოედანი, ქუჩის გაყვანა ამ მოედნიდან მტკვრისკენ, და საამიოდ კლდის გაკეთება, ჩელუსენიგების ხიდის აგება და ამავე სახელობის ქუჩის შექმნა... ეს ყველაფერი ჩვენს ცხოველ ინტერესს იწვევდა (მე და კოტე ჭავჭავაძე კარგა ხანს, ზამთრის თვეებში, ყოველ სააშენის თა სათზე მივდიოდით „საეპიტურხილი“ ამ მუშენებლობის სანახავედ ვაინტერესებოდა როგორ იზადებოდა ჩვენი დედაქალაქის ერთ-ერთი ახალი ცენტრი, თუმცა მაშინ რას წარმოვადგენდით, რა შორს გაიჭრებოდა იქეთ, საბურთალო-დელისისკენ, ახალი ცენტრი). მაგრამ ყველაზე მეტი მდღეობა, მსჯელობა და კამათი მაინც კონკურსებთან, უპირველეს ყოვლისა, მთავრობის სახლის კონკურსთან იყო დაკავშირებული. მასში მონაწილეობდნენ რა მართი თბილისელი ხუროთმოძღვრები, რაი კანონისი საკავშირო იყო. დღევსა და დისკუსიის უმთავრეს საგანს მომავალი სახლის მხატვრული სახე შეადგენდა. „ეროვნულების“ პრობლემა კვლავ ცოცხალი იყო („დინამოს“ სტადიონი არჩილ ქურდიანისა სრულიად აშკარად იხახავდა ამგვარ ამოცანას. ვისაც ახსოვს, როგორი იყო სტადიონი გადაკეთება-გაფართოვებამდე, ისიც უნახვარებია, რომ მისი „ქართული“ სახე ერთი უკეთეს ცდათავანი იყო, განხორციელებული ამ ძიებათა გზაზე). კონკურსი რამდენიმე ტურად გაიმართა (საქმე ეტეობდა ჯერ მხოლოდ ზედა კორპუსს, რომლის მშენებლობაც 1938-ში დამთავრდა) ეწყობოდა საკონკურსო პროექტების გამოფენები და განხილვები. ჯრული სურათი იყო, არა მარტო მხატვრული ნარჩისის, არამედ შენობის სახის გადაწყვეტის მხრივაც. ზოგი პროექტი კლასიკურ ტრადიციებს ეყრდნობოდა, ზოგი ამ „კლასიკურისა“ და აღმოსავლურის (ე. ი. ვითომ ქართულის) ნახავი იყო. ახლად გაზრდა ქართული არქიტექტურების უმეტესობა კი (ეს კონკურსი გადაიქცა მათ პირველ „მოსიტრულ“ გამოხვლად) დემონსტრაციულად მიმართავდა ეროვნულ ფორმებს. ამ პროექტთაგან ზოგი გარკვეულად ძალიან ეფექტური, მაგრამ არარეალური იყო (მაგალითად, ლევან ქანდლიძისა), ზოგი ურთესიხილად უსუსური. მაგრამ ურადლებას იპყრობდა მკაფიოდ გამოსახული ტენდენცია. ახლა, რა თქმა უნდა, აღარჩივს ახსოვს, რომ საკონკურსო პროექტთა ავტორებს შორის დავით კაკაბაძე, ღაღო გუდიაშვილი და ვ. სიღამონ-ერისთავი იყვნენ, რომელთაც არქიტექტორებთან ერთად შეადგინეს პროექტი (მგონი, მხოლოდ ფასლებსია). „არქიტეტულ“ პროექტთა ში-

რის ბევრი იყო ეკლექტიკური და მდარე გემოვნე-
ვისა. მაგრამ ჩვენს ყველაზე დიდ აღფრთობას იწ-
ვევდა კოკორინის პროექტის პირველი ვარიანტები,
ბოლოს სახალე მინც მისი პროექტით აშენდა, მაგ-
რამ ეს პროექტი საგრძნობლად განსხვავდებოდა თავ-
დაპირველისაგან.

1934 წელს დაარსდა საქართველოს არქიტექტორთა
კავშირი. პირველი ყრილობა 15 თებერვალს გაიხსნა
საქართველოს მუზეუმის აუდიტორიაში. ჩვენ, უფროს-
ურსებელნი, ცხადია, არ ვადიდებთ არც ერთ სხდომას,
ყრილობაზე ჭერ კიდევ აშკარად ჩანდა გათიშულობა,
დაჯგუფებები, მაგრამ არ ჩანდა, რომ ამ ჭგუფებს
შორის დაპირისპირების საფუძველი პრინციპული და
შემოქმედებითი ხასიათისა ყოფილიყო, იყო ზოგადი
დეკლარაციები იმის შესახებ, რომ „მომავალი საბ-
ჭოთა არქიტექტურა უნდა იყოს შესაფერისი და გა-
მომხატველი ჩვენი ეპოქისა“ და სხვა, თუმცა, რა
თქმა უნდა, რაიმე გარკვეული რეკომენდაციები და
მით უფრო რეკეპტები, არც მოსალოდნელი იყო და
არც სასურველი. ერთ-ერთი საკითხი, რომელზედაც
ბევრნი დაპარაკობდნენ მწვავედ — მთავრობის სახ-
ლის კონკურსი იყო. გამოთქვამდნენ აზრს, რომ ჭერ
კიდევ სათანადოდ არ აფასებდნენ ქართველ ხუროთ-
მძაღვრებს, რომ ჩვენ პროვინციად მივაჩნევართ, და
სხვ.

დიდ ინტერესს იწვევდა იმ წლებში მსოფლიო კონ-
კურსი მოსკოვის „საბჭოთა სახახლის“ პროექტის შე-

საღგენად, საბჭოთა კავშირის სხვა რესპუბლიკების
არქიტექტურული პრაქტიკიდან კი — ერევნის მშე-
ნებლობა, მისი მთავრობის სახელი დას. ჩაქვირის“ შე-
ნობა. ერევნის გენერალური გეგმაც და რიგობა შე-
ნობაც დააპროექტა ა. თამანიანი, არქიტექტურის
აკადემიკოსმა, რომელსაც უკვე რევოლუციამდე ჰქონ-
და სახელი მოხვეცილი რუსეთში. მისი ავტორიტეტი
და გავლენა სომხური საბჭოთა არქიტექტურის ჩა-
მოყალიბების წლებში გადაწყვეტილი იყო. იგი აქ
ლიდერად იყო მიჩნეული და მის მიერ დასახულმა
მიმართულებამ დიდი ხნით განსაზღვრა ერევნის
არქიტექტურის მომავალი განვითარება, ძნელი სათქ-
მელია, ცუდი იყო თუ კარგი, რომ ჩვენს არქიტექ-
ტურას არ ჰყოლია ასეთი ერთობიერებული მეთაური.
ყოველ შემთხვევაში, მაშინდელ ქართულ პრესაში
(„ლიტერატურულ საქართველოში“) შეხვედებოდათ
წერილებს, რომლებშიც გამოთქმული იყო აზრი, რომ
„ჩვენთვის სამაგალითი და მისხამი ხდება განსა-
კუთრებით აკადემიკოს თამანიანის მუშაობა ქ. ერევნის
გარდაქმნისათვის, ანუ, უკეთ რომ ვთქვათ, ამ ქალა-
ქის ხელახლა შექმნისათვის“. მაგრამ ავტორის ვერ-
ითვალისწინებდა, რომ ახალი ერევანი თითქმის და-
რჩილად აღგულზე იქმნებოდა, თბილისი კი უკვე ჩამო-
ყალიბებული სახის ქალაქი იყო, რომლისთვისაც აუ-
ცილებლად უნდა გაეწიათ ანგარიში.

(გაგრძელება შემდეგ ნომერში)

პანორამა

იხ. 59 გვ.

კულტურა და ტამანიური რევიოლუციი

გართობას ფართოდ ფეხმოკიდებული და ზედმი-
ერი ბიზნესის საფუძველები საშინელი ძალით შეარყია
ვიდეორევიოლუციამ. საქმე იმაშია, რომ უკანასკნელ
ხანს ძალიან მკვეთრად დაიცა ვიდეომანტიოლოგიების
ფასი, ხელმისაწვდომი გახდა აგრეთვე ვიდეოჩანაწი-
რები და ვიდეოტექნიკა აშშ-ში. ამ პროცესმა ამერიკულ-
ლი აუდიოვიზუალური ინდუსტრიის ზვიგენის ყვე-
ლაზე ოპტიმისტურ პროგნოზებს გადააქარბა. ახლა 10
მილიონზე მეტ ამერიკულ ოჯახს აქვს სულ მცირე
ერთი ვიდეომანტიოლოგი მინც. 1987 წლისათვის
ვარაუდობენ, რომ აშშ-ის ყოველ მესამე ოჯახს ექნება
იგი. ამ დონეს უკვე მიადრეის ინგლისისა და იაპონიაში.

„ვიდეორევიოლუციის“ ერთადერთ დადებით მომენ-
ტად შეიძლება მიჩნეული იქნეს ის, რომ მან მასუ-
რებელი გაათავისუფლა „ტელეხელვის ტირანიისაგან“.
თუ ადრე ვიდეომანტიოლოგიების რეპერტუარი
შეზღუდული იყო (ტელეპროგრამების ჩანაწერები და
პორნოფილმები). ახლა იგი გაფართოვდა. მრავალი, მუ-
ხილი ვიდეოპროგრამა გამოვიდა ხაზარზე.

ვიდეოებში მრავალი უარყოფითი მხარე აქვს. მას-
წვადლებლიც და მშობლები ჩივიან, რომ ბავშვები
მხატვრულ ლიტერატურას ახლო აღარ იკარებენ.
მას გარდა მათ ფიქიკას მძიმე კვალს ამჩნევენ ძალა-
დობითა და სექსით სავსე ფილმები (ვიდეოკასეტების
50%-ს პორნოფილმები შეადგენენ).

სულ ახლახან გფრ-ში ჩატარებულმა გამოკვლევებმა
ცხადყო, რომ 12—13 წლის ყმაწვილებს უკვე აქვთ

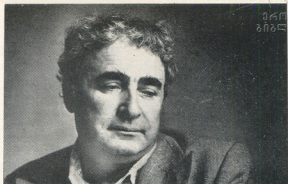
ნანახი პორნოფილმები. ვიდეოფილმების დიდმა პო-
პულარობამ განაპირობა ე. წ. „პირატული“ ფილმების
უარჩამაზარი ნაკადი (უკანონოდ ჩაწერილი ვიდეო-
ფილმების რაოდენობა ინგლისში საერთო პროდუქციის
ერთი მეხამედია, იტალიაში — 40%).

ვიდეომანტიოლოგიების გავრცელებამ შეაფერხა
ფასიანი კამელორი ტელეხელვის განვითარება: კონ-
ფილმების ვიდეოჩანაწერი ექვსი თვით უსწრებს კა-
მელორი ტელეხელვით მის დემონსტრაციას. მანვე
შეამცირა აშშ-ის სამი კომერციული ტელეარხის
მყურებელთა რაოდენობა.

ახლა მდგომარეობის გამოწვრებისათვის გაცხოვე-
ლებული მუშაობა სწარმოებს ტელეხელვის ტექნიკის
სიახლებზე. უკვე წელს ნაწარადევიო ციფრბიზნის
ტელემომხდებების შექმნა, რაც ტელეეკრანზე პირ-
ვლურად არამოდენივად გამოსახულებს (პროგრამის
მიღების შესაძლებლობას შექმნის).

მართალია, ვიდეოტექნიკის შეშუღლია ხელი შეუწყოს
„კულტურული ლანდშაფტის“ გამდიდრებას, მაგრამ
ეს სრულიადც არ ამცირებს იმ დიდ ზნეობრივ
ზიანს, რაც ჭერეობითი ახერხდება საგრძნობ
დასავლეთის ტელეხედევაში. ყოველ შემთხვევაში,
დასკვნა ასეთია: ტექნიკურ რევიოლუციას არსებითად
არ გამოუწვევია კულტურის პროგრესი და საერთოდ
ასეთი რამ მიხვდა არც არის მოსალოდნელი.

(გაგრძელება 135 გვ.)



ნოდარ ვლადიმერის ძე დუმბაძე

მრავალმხრივ მშლმა საბჭოთა ლიტერატურამ დიდი დანაკლისი განიცადა — 1984 წლის 14 სექტემბერს 56 წლისა ხანგრძლივი ავადმყოფობის შემდეგ გარდაიცვალა გამოჩენილი საბჭოთა მწერალი და საზოგადო მოღვაწე, ლენინური პრემიის ლაურეატი, სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს დეპუტატი, საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის წევრი, სსრ კავშირის მწერალთა კავშირის გამგეობის მდივანი, საქართველოს მწერალთა კავშირის გამგეობის თავმჯდომარე ნოდარ ვლადიმერის ძე დუმბაძე.

მთელი სიცოცხლე და შემოქმედება ნოდარ დუმბაძემ უანგაროდ მოახმარა საბჭოთა ხალხის სამსახურს, კომუნისტების საქმეს.

ნოდარ ვლადიმერის ძე დუმბაძე დაიბადა 1928 წლის 14 ივლისს ქალაქ თბილისში. თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის დამთავრების შემდეგ იგი ჟურნალისტად მუშაობდა.

ნოდარ დუმბაძის ბევრი ნაწარმოები იყო ეკრანიზებული, დაიდგა ქვეყნის თეატრებში.

მის რომანს „მარადისობის კანონს“ ლენინური პრემია მიენიჭა. რომანი გამორჩეულია, რომელშიც ხორცი შეისხა ჩვენი თანამედროვის ბევრმა საუკეთესო თვისებამ, ღირსეული ადგილი დაიკავა საბჭოთა ლიტერატურის დადებით სახეთა გალერეაში.

ნ. დუმბაძის პირველმა რომანმა „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონმა“, რომელიც 1959 წელს გამოქვეყნდა, ავტორს საბჭოთა მკითხველების აღიარება მოუტანა. მას მოჰყვა რომანები და ნოველები „მე ვხედავ მზეს“, „მზიანი ღამე“, „ნუ გეშინია, დედა!“, მოთხრობების კრებული და სხვა ნაწარმოებები.

ნოდარ დუმბაძის რომანების, ნოველებისა და მოთხრობების დიდმა ჰუმანიზმმა, იდეურ-მხატვრულმა ოსტატობამ, ღრმა თავისთავადობამ ფართო აღიარება მოუპოვა მათ როგორც ჩვენს ქვეყანაში, ისე საზღვარგარეთაც.

1973 წლიდან ნოდარ დუმბაძე საქართველოს მწერალთა კავშირის გამგეობის მდივანია, 1981 წელს იგი აირჩიეს სსრ კავშირის მწერალთა კავშირის გამგეობის მდივანად და საქართველოს მწერალთა კავშირის გამგეობის თავმჯდომარედ.

კომუნისტურმა პარტიამ და საბჭოთა მთავრობამ დიდად დააფასეს ნ. ვ. დუმბაძის ღვაწლი. იგი დაჯილდოებული იყო ოქტომბრის რევოლუციის, შრომის წითელი დროშის, „საპატიო ნიშნის“ ორდენებითა და სხვა ჯილდოებით. ორგანიზებული იყო არჩეული სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს დეპუტატად, სკკპ XXV ყრილობის დელეგატად. მას მინიჭებული ჰქონდა საქართველოს სსრ შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო პრემია და ლენინური კომკავშირის პრემია...

კომუნისტი მწერლის, დიდი კულტურისა და პირადი მომხიბვლელობის ადამიანის, მგზნებარე პატრიოტ-ინტერნაციონალისტის ნოდარ ვლადიმერის ძე დუმბაძის სახელი მარად იცოცხლებს საბჭოთა ადამიანების გულში.

კ. უ. ჩერენკო, ჰ. ა. ალიევი, მ. ს. გორბაჩოვი, ნ. ა. ტიხონოვი, ვ. ნ. დემიჩევი, ვ. ვ. კუზნეცოვი, ე. ა. შვიპარდნაძე, მ. ვ. ზიმიანინი, მ. თ. სიგოვი, ა. ა. ეპიფევი, ს. ბ. ლავინი, ბ. ნ. პასტუხოვი, ბ. ი. სტუკალინი, ვ. თ. შაშრო, ფ. ტ. ერმაში, თ. ნ. მანთეაშვილი, ვ. ბ. გილაშვილი, დ. ლ. ქართველი-შვილი, ბ. ნ. ენუქიძე, ვ. მ. მიშინი, ბ. მ. მარკოვი, ბ. ბ. აბაშიძე, ი. ბ. აბაშიძე, ს. ა. აზიმოვი, ჩ. აითვათოვი, მ. ნ. ალექსეევი, ა. ა. ანანიევი, ი. ი. ბარაბაში, ს. ა. ბარუჯინი, ა. ა. ბელიაევი, ი. ვ. გონდარევი, ჰ. ა. გოროვიკი, ვ. კ. გოცუ, ა. ტ. გონჩარი, ნ. მ. გრიზაჩოვი, კ. მ. დოლგოვი, ე. ა. ევტუშენკო, ი. ნ. ვერჩენკო, პ. ა. ჯაგრეხაილი, მ. ა. ივრაჰიმოვი, ა. ს. ივანოვი, ე. ა. ისაევი, მ. კანობაძე, ვ. ვ. კაროვი, ვ. მ. კოშენიკოვი, თ. თ. კუზნეცოვი, ლ. მ. ლეონოვი, ე. ბ. ეფთე-ლაიტისი, ს. ვ. მისხალოვი, ვ. მ. ოზაროვი, ვ. ა. კებროსიანი, ბ. რ. პრიადა, პ. ლ. პროსკურინი, რ. ი. როშდეტენსკი, ა. დ. სალინსკი, ს. ვ. სარტაკოვი, ო. სულეიმენოვი, ი. ი. სუროვიკი, ე. ი. სპურკო (მ. ტანკი), ა. ბ. ჩაპოვსკი, ა. ნ. ჩაპოვი, რ. ჰ. ჰამბათოვი.

ჩემო ნოდარ, ჩემო უმცროსო ძეგო, შვილო!

დომიტრი ალექსიძე

ნ. დუმბაძე და ვ. ლორთქიფანიძე სექტაკლზე „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ მუშაობის დროს.



ისეთივე ნათელია განძი, რომელიც შენ დაუტოვე ქართველ ხალხს, როგორც შენი ღიმილი იყო, როგორც თავად შენი იყავი და ხარ — სუფთა, ანკარა, მოალერსე და მოყვარული.

საქართველო იამაყებს, რომ მას ჰყავდა ასეთი მესტიყე, ჩვენი ხალხი დიდხანს მოწონებს თავს, რომ მას ეკუთვნის ასეთი შვილი, რადგან თუ ჩვენს დროში საქართველო გაიცინეს სხვა ერებმა, ერთი დიდი მეგობარი

შენი ხალხისა შენც იქნები, შენითაც გაიცნობენ, შენით დაინახავენ ქართველი კაცის ნათელ სულს.

ამიტომაც ხარ ბედნიერი კაცი. ბევრი რამ წაიშლება ამქვეყნად, დრო მრავალ წიგნს, სპექტაკლს, ფილმს შეახებს ეჭვის ფრთებს, მაგრამ შენი ბებია, შენი სოსოთა, ზურიკელა, ისე როგორც შენი საქართველო, დიდხანს იარსებებს.

და მე მიხარია, შენ რომ გიცნობდი, ვემგობობდი შენთან, დღეს განსაკუთრებით ბედნიერად ვგრძნობ თავს იმის გამო, რომ მე ვიყავი ერთ-ერთი პირველთაგანი ვინც რუს მასურებელს აჩვენა შენი სამყარო, ბედმა მე მარჯუნა წილად მოსკოვში, სამხატვრო თეატრში დამედგა შენი „მე ვხედავ მზეს“ და ახლაც თვალწინ მიდგას სამხატვრო თეატრის კორიფთა აღტაცება, სიხარული, რომ გაიცნეს ასეთი ნათელი ლიტერატურული სამყარო. მახსოვს როგორ აღტაცებით გიწოდებდნენ შენ „ოქროს კალამს“.

ჩვენ ვიცვლებით, ჩვენ დრო გვცვლის, თორემ შენს მიერ შექმნილი სამყარო კვლავაც ისეთივე მიმზიდველობით იბრწყინებს, როგორც დღეს ბრწყინავს.

შენ უდიდესი ამაგი დასდე ჩვენი საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულ თეატრს, შენ აახშიანე და გამოაცოცხლე მასურებელთა დარბაზი, სიხარული მოჰფინე მას. ამ დროის მანძილზე არცერთ ქართველ მწერალს არ რგებია წილად მასურებლის ისეთი დიდი



ნ. დუმბაძე, რ. სტურუა, გ. გეგეჭკორი და კ. კავსაძე სპექტაკლ „მზიან ღამეზე“ მუშაობის დროს.

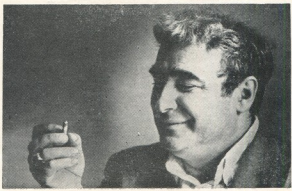
სიყვარული, აღიარება და პოპულარობა, როგორც შენ და ეს ბუნებრივია — ხალხის წიალიდან მოდიოდა და ხალხს დაუბრუნე ის სულიერი სილამაზე, სიკეთე, სინათლე, რაც ერს აშშვევებს.

ხალხში სულიერ ხიჩქს კი არა, სილამაზეს დაეჩებდი და აკი დაგიბრუნა კიდევ 20 სექტემბერს ხალხმა ეს სიყვარული. მჭერა, რომ ჩვენი ხალხი კიდევ მრავალგზის, მარა-

ოზლდება თბილისი

თენგიზ აბულაძე

სულ რაღაც ერთ თვეში მიჰყენენ ერთმანეთს მსახიობი სესილია თაყაიშვილი, კინოოპერატორი გიორგი კალატოზიშვილი და მწერალი ნოდარ დუმბაძე.



დის მოვაგებს იმ სიყვარულს, კაცთმოყვარეობას, რაც შენ მის სულში ჩაასახლე.

გუშინდელ დღესათი მახსოვს, როგორ ვმუშაობდით ყველანი ერთად კინოფილმზე — „მე ბებია, ილიკო და ილარიონი“.

მაშინ ნოდარი 34 წლის გახლდათ.

მას შემდეგ, 22 წლის მანძილზე ბევრი რამ მოასწრო ქართველი, და არა მარტო ქართველი, ხალხის საყვარელმა მწერალმა.

გამიჭირდება დავასახელო მეორე ქართველი პროზაიკოსი, რომელიც ასეთი პოპულარობით სარგებლობდა ხალხში.

ღრმად ვარ დარწმუნებული, რომ ამ შესანიშნავი ზელოვნისა და დიდბუნებოვანი ადამიანის სახელი და დიდება კიდევ უფრო გაიზრდება და განმტკიცდება მისი გარდაცვლების შემდეგ.

სიკვდილი უკვდავყოფს მას.

მისი ქმნილებანი დარჩება ცოცხალ, მარად მოქმედ სულიერ ფასეულებად და არა მშრალ, ლიტერატურულ ფაქტად.

ნოდარ ღუმბაძე განეკუთვნება ზელოვანთა იმ რიცხვს, რომელნიც ფასობენ არა მხოლოდ იმით, რაც შექმნეს, არამედ იმითაც (და ეს არანაკლებ მნიშვნელოვანია), თუ როგორები იყვნენ თვით ისინი, რა თვისებები სუარბობდა მათ ხასიათში, რითი გამოიჩინოდნენ როგორც მოქალაქენი და ადამიანები.

ნოდარ ღუმბაძის ხასიათში, მის ცხოვრებასა და მოღვაწეობაში უპირველესი ადგილი ეკავა სიყვარულსა და სიყვარულს.

მას უყვარდა სიცოცხლე, უყვარდა ბუნება, მზე, მოყვასი, განსაკუთრებით კი — ბავშვები.

მისი დაკრძალვა, საკუთარი სურვილისამებრ, ბავშვთა ქალაქ „მზიურში“ — კიდევ ერთი დადასტურებაა ზემოთ თქმულისა.

ამ ქვეყნად ყველაფერი წარმავალია.

ერთადერთი უკვდავი კატეგორიაა სიყვარული და სიყვარული.

სამუდამო ხსოვნა სიკეთისა და სიყვარულის აწ განსვენებულ მსახურს, — ჩვენს დაუვიწყარ მეგობარს, ნოდარ ღუმბაძეს.

ნახვამდის, ჩემო თბილო და კეთილო ნოდარ, ნახვამდის!... მომავალ შეხვედრამდე!

რაც უფრო გვაშორებს დრო, მით უფრო იზრდება დიდი ქართველი სცენოგრაფის, ირაკლი გამრეკელის შემოქმედების მნიშვნელობა, მით უკეთ ვხედავთ იმ დიდ ღვაწლს, რომელიც მან გასწია ქართული ხელოვნების სარბიელზე. დრომ საშუალება მოგვცა მისი შემოქმედებით განცდილი თავდაპირველი აღტაცება და ემოციური დასკვნები შეგვეჩერებინა მეცნიერულად დასაბუთებულ მხატვრულ ანალიზთან. რამაც კიდევ უფრო აამაღლა ხელოვნის მნიშვნელობა არა მხოლოდ ქართული, არამედ საბჭოთა სცენოგრაფიის მასშტაბითაც.

ირ. გამრეკელის ხანმოკლე შემოქმედება საფუძვლად დაედო ჩვენი საუკუნის ოციათი წლების ქართული სცენოგრაფიის განახლებას, რუსთაველის თეატრის მხატვრობაში გვირულ-რომანტიკული სტილის შემუშავებასა და განვითარებას. მანვე ჩაუყარა საფუძველი ქართულ საბჭოთა კინო-მხატვრობას, ხელი შეუწყო ქართული წიგნის გრაფიკის განვითარებას. ხელოვნების ეს დიდი მისია მით უფრო დასაფასებელია, თუ გავითვალისწინებთ, რომ მას სპეციალური სამხატვრო განათლება არ მიუღია, თუმცა ზოგადი და სამედიცინო განათლება, რომელიც მან ჯერ თბილისის სასულიერო სემინარიაში, ხოლო შემდეგ როსტოვისა და თბილისის უნივერსიტეტების სამედიცინო ფაკულტეტებზე მიიღო, მისი ფართო ერუდიციის საფუძველს წარმოადგენდა.

დიდი სხანოგრაფი



ირაკლი გამრეელი

ცისანა კუხიანიძე

როდესაც საუბარია ირ. გამრეელის შემოქმედებაზე, გვერდს ვერ აუვლით დიდი რეჟისორების, კოტე მარჯანიშვილისა და სანდრო ახმეტელის შემოქმედებას, გვერდს ვერ აუვლით იმ დიდ მოვლენებს, რასაც ადგილი ჰქონდა ათიანი წლებიდან მოყოლებული 1943 წლამდე ქართულსა და მთელი საბჭოთა ქვეყნის კულტურულ ცხოვრებაში, რადგან ირ. გამრეელი ამ მოვლენათა შუაგულში იდგა. იგი თავისი შემოქმედებით, მრწამსით, დაუცხრომელი ძიებით მონაწილეობდა ამ ეპოქის მხატვრულ ცხოვრებაში, სცენის დიდ კორიფეებთან ერთად აყალიბებდა რუსთაველის თეატრის ეროვნულ სახეს.

შემოქმედების პირველ ეტაპზე ირ. გამრეელის ექსპრესიონისტულ-

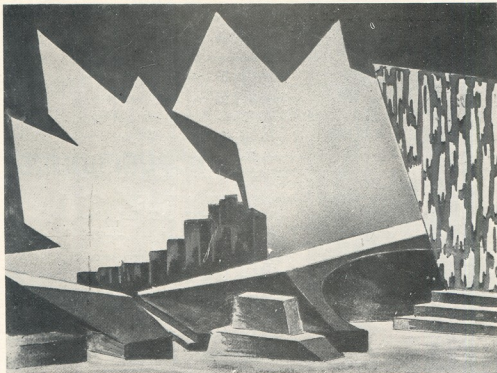
ლი დაზგური მხატვრობა ქრონოლოგიურად ემთხვევა საქართველოში მენშევიკური მთავრობის ხანას. ეს იყო ქართველი საზოგადოების დაბნეულობისა და გარეების, შინაგან სულიერ ძალათა გადასინჯვის ხანა. არც გასაკვირია, რომ ასეთ რთულსა და დაძაბულ პერიოდში ახალგაზრდა შემოქმედის ფაქიზ სულს პესიმისტური განწყობა დაუფლებოდა. აქ სრულიადაც არ არის გამორიცხული, ერთი მხრივ, ევროპული ექსპრესიონიზმის გავლენა, რომელიც იმ პერიოდის ქართულ ხელოვნებაში შემოიჭრა, ხოლო მეორე მხრივ, თავად მხატვრის თანდაყოლილი, დეკორატიული ხელწერის თავისებურება. ათიანი წლების საქართველოში ექსპრესიონიზმის ტალღამ გაიტაცა სხვა ნიჭიერი ახალგაზრდა

მხატვრებიც — ლადო გუდიაშვილი, შალვა ქიქოძე და სხვები, რომელთაგან ირ. გამრეკელის ნამუშევრები გამოირჩეოდა მკვეთრად გამოხატული ექსპრესიონისტული ხერხებით. ნაწარმოებებში — „მოცეკვავე სალომე“, „ქალი ფორთოხლებით“, „გოდება“, „სამი ფიგურა“, „კენი და აბელი“, „სალომე იოჰანანის თავით“ და სხვა მხატვარმა ჩააქსოვა არა მხოლოდ სულიერი განწყობა, არამედ მოქებნა საინტერესო კონცეპტია, გამომსახველი ფორმები მხატვრული იდეის ხორცშესასხმელად. ჯერ კიდევ „მოცეკვავე სალომეში“ იჩინა თავი მხატვრის მეამბოხე სულმა, კეწნითა და გზნებით სავსე ეკვიტ გადმოგვცა მან ქალის მებრძოლი, უკომპრომისო ხასიათი.

ირ. გამრეკელის შემოქმედებაში მალე იმძლავრა მხნე განწყობამ, მომავლის იმედმა, რაც გამოუღავენდა მის კუბისტურ-ფუტურისტულ ნამუშევრებში. შემოქმედებითი სითამამით, ძიების ფართო დიაპაზონით აღბეჭდილი მისი ნამუშევრებიდან აღსანიშნავია: „მე და ცირკი“, „მხატვარი მედიცინაში“, „მარჩიელი“ და სხვ. მხატვარს განსაკუთრებული სახელი მოუხვეჭა „მე და ცირკმა“, რომელშიც კონტრასტულ ფერთა შერწყმა მუსიკალობას აღწევს. იგი ამავე პერიოდში ქმნის ლენინის, მაიაკოვსკის, მარჯანიშვილის, ტ. ტაბიძისა და სხვათა ფერწერულსა თუ გრაფიკულ სხვადასხვა სტილის პორტრეტებს.

ირაკლი გამრეკელმა შემოქმედებითი ცხოვრება მთლიანად თეატრს მიუძღვნა მას შემდეგ, რაც 1922 წელს კ. მარჯანიშვილმა იგი რუსთაველის თეატრში მიიწვია, სადაც სიცოცხლის ბოლომდე მთავარ მხატვრად მუშაობდა. მან შექმნა „დურუჯის“ ემბლემა ცხენკაცის გამოსახულებით, რომელშიც გამოსახა რუსთაველის თეატრის იდეური მრწამსი და მხატვრული მისწრაფებანი.

ირ. გამრეკელმა დაზღურ ფერწერასა და გრაფიკაში მოქებნილი სახვითი ხერხები, მიღწევები ოსტატობითა და ზომიერების გრძობით გადაამუშავა, შეარჩია და მიუსადაგა ქართული თეატრის მაშინდელ ამოცანებს. მისმა პირველმა სპექტაკლმა „სალომემ“, „შვიგელმენშმა“ და სხვა სპექტაკლებმა (რუსთაველის თეატრში) ახალგაზრდა მხატვარს დიდი აღიარება მოუტანა. მხატვრის პოეტურმა, მოცულობითმა დეკორაციებმა, თამამმა სცენოგრაფიულმა მიგნებებმა ხელი შეუწყვეს მსახიობთა პლასტიკის გამოვლენას, მიზანსცენების დინამიკურობას. პოეტები, მხატვრები, თეატრის მოღვაწენი სიხარულით აღნიშნავდნენ ირ. გამრეკელის გამოჩენას ქართული თეატრის სარბიელზე. განსაკუთრებული გამოარჯეებით აღინიშნა შექსპირის „ჰამლეტი“ ირ. გამრეკელის გაფორმებით 1925 წელს. ამ სპექტაკლის შემორჩენილი ესკიზები თავისთავად დამოუკიდებელი, ბევრისმთქმელი მხატვრული ნაწარმოებებია. ღრმად შთამბეჭდავია ელსინორის სასახლის გამრეკე-



ლისეული წარმოსახვა სიმბოლურ-ი შუქ-ჩრდილებითა და ფერთა თამაშით, ფორმათა დახვეწილობითა და თეატრალური ზე-წვეულობით.

ცნობილია, თუ რა დიდი აღიარება მოიპოვა რუსთაველის თეატრის სპექტაკლებმა „ლამარამ“, „ანზორმა“, „ყაჩაღებმა“ და „თეთულდმა“ მოსკოვში გამართულ ქართული ხელოვნების დეკადაზე თუ თეატრის გასტროლებზე. მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხიდან ჩამოსულმა სპეციალისტებმა, მწერლებმა, მოწინავე ინტელიგენციამ ერთხმად აღნიშნეს ქართული თეატრის დიდი



„კაცი სარკიდან“. დეკორაციის ესკიზი.
„მე და ცირკი“.



კოსტუმის ესკიზი

გამარჯვება, ეროვნული თვითმყოფადობა და თანამედროვე ხასიათი. ამერიკაში გამოცემულ ვერა მოლური რობერტის წიგნში „თეატრის ისტორია“ ირ. გამრეკელი შესულია, როგორც ერთ-ერთი გამოჩენილი მხატვარი, „ყაჩაღების“ სცენოგრაფიის ავტორი.

ირ. გამრეკელის ხელოვნებამ დიდი როლი ითამაშა საბჭოთა სცენოგრაფიის განვითარებაში. მხატვარმა მრავალი სპექტაკლი გააფორმა რუსეთისა და სხვა მოძმე რესპუბლიკების დიდ ქალაქებში. მოსკოვსა და ლენინგრადში საბჭოთა თეატრალური მხატვრების ნამუშევართა გამოფენაზე 1962 წელს ირ. გამრეკელის ესკიზებმა კიდევ ერთხელ მიიპყრო ფართო საზოგადოებრიობის ყურადღება. ცნობილმა რუსმა მხატვარმა რინდინმა ჟურნალ „ისკუსტვოში“ სპეციალური წერილი

მიუძღვნა ირ. გამრეკელის შემოქმედებას და მის დამსახურებას საბჭოთა სცენოგრაფიის განვითარებაში. კიდევ უფრო ადრე, 30-იან წლებში დიდი გამოხმობურება ხვდა წილად ირ. გამრეკელის ესკიზებს პარიზსა და ნიუ-იორკში. როდესაც თვალს ვაულებთ მხატვრის ესკიზებს სპექტაკლებისათვის „ოტელო“, „გიორგი სააკაძე“, „არსენა“, „ბოგდან ხმელნიცკი“, „ოლეკო დუნდინი“, „საპატარძლო აფიშით“ და სხვა, აშკარად ვგრძნობთ მხატვრის სცენოგრაფიული აზროვნების სიღრმესა და მასშტაბურობას, ფანტაზიის გაქანებას, მიზანსცენების განლაგების თავისებურებას, ვხედავთ ნაწარმოების არსის სახვით ინტერპრეტაციას, მისი სტილისა და შინაგანი წყობის ფერთა და ფორმით შეგრძნებას, რაც მხატვარმა ნათლად გამოავლინა თავის პირველსავე სპექტაკლებში.

ირაკლი გამრეკელის სცენოგრაფია დღესაც ინარჩუნებს თანამედროვე ხასიათს და იგი ბევრი ხელოვანისთვის კვლავაც შთაგონების წყაროა.

გენო და ზაურ
კალანდიაძე

ქა მესტორილი

მოქმედი პირნი

ანა
ოტია
ხუტა
მღვდელი
მეზღვდური
მოსუცი
დამხველებელი
უცნობი

მოქმედება პირველი

მოქმედება ხდება 60-იანი წლების მიწურულს. თანამედროვე სახლი — ავარაი, რომლის ერთი მხარე ზღვას გადაკურებს, მეორე — მთას ებჯინება.

თოვს. თოვლის იისფერ სინათლეს დაუფარავს შემოგარენი. სასტუმრო ოთახი. შუაში დგას გრძელი მაგიდა სკამებითურთ. მაგიდის თავითი სავარძელი, ალბათ საპატიო სტუმრისთვის განკუთვნილი. კედელზე ჰკიდია გიორგი კანდეაკის სურათი. უფრო ქვევით, გვერდი-გვერდ გიტარა და ყანწი: ოჯახის მუსიკალური ცხოვრების სიმბოლო.

შემოდის ანა, უკან მოჰყვება მღვდელი.

ანა. აი აქ... ამ მარჯვენა კუთხეში როიალს დავდგამ. ამომავალი მზის სხივი აბრეშუმით დაიფინება კლავისებზე... რას იტყვი, მამაო?

მღვდელი. მართალი ბრძანდებით, მეც ასე ვფიქრებ. როიალი აქ უნდა იდგეს, მხოლოდ და მხოლოდ აქ.

ანა. და იცი, რატომ?

მღვდელი. არ ვიცი. სასურველი!

ანა. ერთი პრინციპული თვალსაზრისის გამო. სასტუმრო ოთახის სარკმლებიდან გადმოღვრილი ჰანგები ყოველთვის გაახსენებს ამ ოჯახის მტერ-მოყვარეს გიორგის ძვირფას სახელს.

მღვდელი. თუ ვინმე ჩემს ხსოვნას ასე წმინდად შეინახავს, მზად ვარ ახლავ სული ჩავაბარო პირველსავე ავაზაკს.

ანა. ამ კედელზე დადიანის ნაქონ ვინცერთს ხარკეს ჩამოვიღებ. ოდესმე, დერბასოვზე აქვს ნაყიდი. მარჯვნივ შიშისის „ტუე“ იყოს, მარცხნივ — კიდევ ვინმე უცხოელი. მოკლედ, ეს ოთახი სტუმრებისთვის შექნება განკუთვნილი. (უჩვენებს ოთახის ერთ-ერთ კუთხეს) ეს კუთხე ლომონის ხეს დავთმობა. იდგეს, იშრიალოს თავისუფლად... თვალს გაახარებს შუა ზამთარში მწიფე ნაყოფი. (პაუზა). ოტია ბედუქიძე ფრანგულ აქვარიუმს შემპირდა.

მღვდელი. რატომ არ გეპიარდება, რა? ეს ჩვენ ვართ, ეს ჩვენ ვართ, ღვთის და კაცისგან დავიწყებულიები, თორემ ოტია ბედუქიძეს რა უჭირს... კარგი შემოსავალი აქვს, უპირატელო მინისტრით არხეინად გრძნობს თავს.

ანა. ოტიას ძვირი არ ვაპაგონო, ჭრჭერობით არ ვემდური. (მოდის კედლის ახალი კუთხისაკენ). რას მირჩევ? როგორ შევავსო ეს ადგალი?

მღვდელი. (ფიქრის შემდეგ, ყოყმანით): ისე, ნარდი არ იქნებოდა ურიგო.

ანა. (კატეგორიულად): არა! ნარდის ხსენება არ იქნება ამ სახლში. ეშმაკის თვალს, კამათელს ვერ ვიტანი! (მცირე პაუზა) მოდი, ქადაკის მაგიდა იყოს აქ.

მღვდელი. დიდებული აზრია, დიდებული. ანა. ვნახოთ. რადაცაა მოვიფიქრებ... (მცირე პაუზა) სასაღილო ოთახს რა ვუყო? დარჩა და დარჩა დაუმთავრებელი, ბერეკაცის ხათრით ხელს ვერ ვკვიდებ, მაგრამ ხვალ ყველაფერი გაირკვევა, ნათელი გახდება, შოდა, მანა...

მღვდელი. (ალტაცებით) მოასწრებ... როგორც იტყვიან, მდინარე საყოთარ კალაოტში ჩაღდება და ყველაფერი მოგვარდება. (უახლოვდება) ქალი კი არა, ქერუბიზი ხარ კანდეაკების სასახლეში შემოსული.

ანა. (ეჭვით). ვითომ?

მღვდელი. ჭეშმარიტად. ცოტაც და მთელი ქალაქი თქვენს ფერხთქვეშ იქნება გართხმული.

ანა. გეოგრაფიული ილბლისა გამო, არა?

მღვდელი. (მცირე პაუზა): გეოგრაფიული და პირადი დარღების გამო. სასურველი!

ანა. რა ვიცი, მამაო! ხომ ვაგვიგონია, ბავშვი დაბადებული არ იყო და აბრამს არქმევდნენო, ისეა ჩემი საქმე. გული რადაცაა მიგრძნობს, ცუდი სიზმრები მაქვს. ყოველდღე ვილაკ ახალგაზრდა კაცი მენიშრება. ისიც... ჩემზე დაახლოებით ათი წლით უმცროსი. ხან ამბობობრებულ ზღვაზე, ნავში ვზივართ ერთად. ხან უბოდიშოდ ხელს მკიდებს და ძველი ქუჩა-ბანდებით სადღაც მიმართავს... აქეთ-იქით ხალხი დამეგარა და ჩვენ ვაიმოგვეურებს. მითხარა, ვინ უნდა იყოს ის ყმაწვილი? ან ასე რას ვადაშქიდებია?!

მღვდელი. (ფიქრით). ვინმე ძე შეტომილი იქნება, აბა, სხვა ვინ უნდა იყოს?!

ანა. არა და არა, არ გათენდა ის ღღე, ბატონო! არ დაადგა საშეღილი ზოგჯერ მგონია გაჩერდა ეს დრო... გული ვაღამეურნა. ბერეკაცაც ჩემს ჭიბრზე პირში წყალი ჩაიგუბა... კლიტე დაიდო.

მღვდელი ო. საწთელ-საქმეველი თავის გზას არ დაკარგავს.

ანა. არა, საეკვო რა მაქვს, დარწმუნებული ვარ, რომ იქ ყველაფერი გარკვევით იქნება აღნიშნული. მღვდელი ო. რა თქმა უნდა, რა თქმა უნდა!

ანა. და, ნოტარიუსით გამტკიცებული. გემის, ნოტარიუსით განმტკიცებული (მცირე პაუზა) იცი, გავიგე, მამო, დადიან... დაფარფაშებენ აღმა-დაღმა და საზოგადო კორებს ავრცელებენ, თითქმის კანონიერი მემკვიდრე გზაზე და საცა გამორჩედიანო. ისეც არ იყარებს, ქალაქში ყალბი ინდობი გაავრცელებს.

მღვდელი ო. შალვა არ იზამდა ამ საქმეს.
ანა: რა თქმა უნდა, ბერკაცია არ იზამდა, არავითარ შემთხვევაში. როგორც თვითონ ეძახის, „განხეთქილებს სეკურს“ წლისთავამდე არ გახსნიდა, ვიორგის უკანასკნელ სურვილს არ გადავიდოდა. და მე გეკითხები, საიდან გავრცელდა ეს ანდობი?

მღვდელი ო. როგორც სიკეთეს, ისე ბოროტებას საკუთარი არხები აქვს, სასურველი. იმ არხებში უზარმაზარი ცოდვის მდინარე დგას და ის წამლავს სოფელს... საქრისტიანოს.

ანა. საქრისტიანოს მოწამელის უფლებას არავის მიცემთ, მამო, არავის! მღვდელი ო. (მიეხალვება) მეც გვერდით ვიქნები.
ანა. (ფიქრით სხვაგან). კი... შენც გვერდით იქნები.

მღვდელი ო. ყველას თავის ადგილზე დავსვამთ. ზოგიერთი ბერი აღმაბუცი კი არ მიუყარს. მოვლენ, სავარძელი გაიშლართებიან... აქაოდა, გუშინ პატივმოვად დავბრუნდითო.

ანა. დღი ამბავი, რა მოხდა მერე?
მღვდელი ო. საქმეც ეგ არის, არაფერი არ მომხდარა, სასურველი უბრალოდ, იყენიან... თავს გაწინებენ თავიანთი მომთაბარული ცხოვრებით. (ექსტაზით) უფრო მეტს გეტყვით: ყველა ქალაქში თითო საყვარელი მყავთ. კანონიერი მელღებები მუმიებით სახლში უწით. აქა-იქ, ბედის ანაბარა, ბავშვებზეც მყავთ მივადებული. (შხამით) სხვათაშორის, ამ დარბაზშიც ბევრი სულწაწმედილი მინახავს.

ანა. მამაო?!
მღვდელი ო. ვიცი, სასურველი, ვიცი, რასაც ვამბობ!

ისმის ტელეფონის ზარის ხმა. ანა იღებს ყურმილს. მამა გედონი რატომღაც ნერვიულობს და ოთახში ბოლოთას სიემს.

ანა. ალო, ვისმინთ!... მადლობა ღმერთს, როგორც მოხდა, რომ გაგახსენდი? დიან, მესმის, იოვე... სად? ისიც ფრანგული. ყოჩაღ, ღმერთმანი, ყოჩაღ! უი, როგორ შეგაწუხებ? გმადლობთ, ჩემო ოტია, გმადლობთ როცა ვნებავს... ქართველობით ხმას არ იღებს, არც მე ვაწუხებ მინცდამინც... მხოლოდ ეს არის, რომ ქალაქში ყალბი ანდობი გაავრცელეს ჩემმა კოთილმოსურნებებმა. რა ვქნა, საყვარელო, რა ვქნა ამა, ეგ უკვე იცი, გასაგებია. გმოდებთ, ვიცილებულად გელოდები. (ყურმილს დასდებს, მღვდელს) თუ შეგარდა, მორჩა, გათავდა, გაეთებულად ჩათვალე ის საქმე.

მღვდელი ო. გაჩინა.
ანა. (გაწინაწმეტებით) რას ჰქვია, გაჩინა? ნებისმიერ თხოვნას მისრულებს, ადრე კიდევ ფიორ-

ტიტები ვიხვე, მეორე დღეს ამომიტანა.
მღვდელი ო. (იქედნურად) ვიცი, ოტია ბედულიც, ტყუილად დროს არ დაკარგავს. მარტოველი ანა. მიუყარს საქმიანი ხალხი. ძალს... ენერჯის გრძობა მათ გვერდით. შენც სურვილი გინდებდა, რაღაც მომომქმედო, რაღაც გააკეთო. სწორედ ეს თავისებოდა მომწინდა გიორგის ყოველდღიურ ცხოვრებაში, ამიტომაც მიუყარდა, ალბათ.

მღვდელი ო. ასეთ ხალხს რა გამოიღვეს ქვეყანაზე, სასურველი.

ანა. (პაუზა. იქედნურად) შენ კი... მარტო ვერცხლის ხატით მომისტუმრე, ხუცესო? რა მოხდა? ისიც კუტუზოვივით ნაპოლიონის წინააღმდეგ ხომ არ იბრძოდა ბოროდინოს ველზე? თვალს ვერ ჩაადგინებოქო ოქრომქვედლებს?

მღვდელი ო. უარი მითხრა, სასურველი!
ანა. ქალის გული გაზაფხულის ყვავილივითაა, მეზღის მზრუნველი ხელი და სითბო სჭირდება, ვტყუი, თუ?

მღვდელი ო. როდის მითქვამს უარი სითბოსა და სიყვარულზე!

ანა. (თითის ქნევით) ვარამი... ხმა, კრინტი არ მგერა! მამაყაცების უკვე აღარაფერი აღარ მწამს! პირველად ყველა უმიდლო შეყვარებულს თამაშობს... თუ მოწავალბა მიიღ და ოთახში შემოუშვი, გათავდა, ლოგანში მომეგვიტრება... ბალიშის პირს ცრემლებით მოგირწყავს... შემიღებ? აი, საქმეც „შემდეგ“ არის...

მღვდელი ო. (უტოლველი თვალებით) ანა!
ანა. (ფიქრით) ახუა, საყვარელო, ასე მოტყუებული ქალი — აღებული ციხე, ხოლო აღებული ციხე უკვე რა სიმაგრეა, ან ვისთვის არის საინტერესო? სამწუხაროდ, გვიან ვხვდებით ქალები ამ უბრალო შეშინებულს. (მცირე პაუზა). ავიღო ჩემი ამბავი... (მღვდელს უბრუნულად ახვედებს) ნუ ეშხეკობ, ხუცესო, თორემ ცხვარივით გაერტება არ აცდებია!

მღვდელი ო. სხვის ხელში ასე ყოფნას, თქვენს ხელში გაერტილი ვიყო მირჩენია, ღმერთმანი.

ანა. ო, რა ქლესა, მატყუარა ხალხი ხართ ეს მამაყაცები! ენის წვერიდან თითქმის თაფლი გიწვეთათ ყველას, ბედდების თაფლი. საკმარისია პატარა გემო-სურნელი და ბუწებით ვერეუბებით ზედ... საწყალი ქალები ასე ტყუილ-ცხადში მიღის ჩვენი ცხოვრება.

მღვდელი ო. ყველა ცხადსა და მართალს თქვენ მოგართმევთ, ტყუილს ჩემთვის დაიცოვებ, სასურველი!

ანა. (სიცილით). მით უარესი შენთვის. რათ მინდა და შეუნიხ ტყუილში ჩამქდარი კაცი? მითხარი, რაში გამოამადებდა? ისეც მარტო ყოფნა მირჩენია.

მღვდელი ო. მარტო ყოფნა რომ ჭობდეს, ეკლესიას ზურგს არ შევაქცევდი. იმეყენიურო სამოსტის იაშა მერვლავრის პანდური მირჩენია. ოტია პირა ჩახულების გესლი და შხამი ხანდახან წამალივით მეჩენება.

ანა. მივირის, დღემდე როგორ გასქელი?
მღვდელი ო. არა, კაცმა რომ თქვას, უქმად არც იქ ვიყავი.

ანა. შენისთანა კაცს უქმად რა გააჩერებს.

მღვდელი. რა კენა, სასურველო, ვწავლობ, ცვლივობი..

ანა. ვხედავ...

მღვდელი. გული არ ბერდება... ბოლოს და ბოლოს, მღვდელიც და მხედარმთავარიც გულის ხმას ემორჩილება. ასე იყო რომის პირველი პაპის კურთხევის უამის, ასე არის ახლაც... არაფერი არ შეცვლილა, აბსოლუტურად არაფერი!

ანა. მიკვირს, ძალიან მიკვირს, მამაო... ღმერთს რას ეუბნები, რა პასუხს გასცემ! ეკლესია შეგარვენებს... უფლის მომალატე ქალის ზედაგული არ იქნება, ვერ დამარწმუნებ.. ისე... გაკრეპილ-გაპარსულ ინტროის მასწავლებელს ისე გაუტრეპავი მღვდელი მირჩევია. (ცხვირზე წიკურტს წყარავს ხუმრობით) უპ, შე წუწუხ, შეიდი სოფლის ზედაგული (მღვდელი ანაფორას კალთებიდან მიხაკების თაიგულს გამოაქვრტენს და მოწიწებით მიართმევს ანას). ეშაყების კულის მხეველო, ქრისტეს შეჩინებე!... (ღიმილით) ისე მიხაკები მომართე, არა? (პაუზა. მოჩვენებითი გაბრაზებით) ნამეტანი შეღაბულა, რაღაც არ ჰგავს დღეს მოკრფილს?

მღვდელი. მეც ეს ვუთხარი იმ ქალბატონს, მამაო რა შექნა, სხვას არავის ჰქონდა წითელი მიხაკები.

ანა. სულ ვეუბნებოდი, რად გინდა ამდენი ვაზი და დუნა, ყვავილები გააზარდ-მეთქი!

მღვდელი. (სხაპსტუბით) ეგ საქმე მე მომანდეს! სემირამიდას ბადად ვაქცევ აქაურობას. წელიწადის თორმეტი თვე მიხაკების წითელი ტალღა უნდა ეხბებოდეს სახლის კიბეს.

ანა. (სიცილით) შეძლებ კი?

მღვდელი. შენი გულისთვის შეუძლებელს შევძლებ, სასურველო.

ანა. ვითომ?

მღვდელი. (გრძობამორევით) ანაფორას გავიხდი.. იმერლის ბიჭივით ხელზე მოსამსახურედ დავიგდებ. შენი აივნის მტრედი ვიქნები.

ანა. (იქედნურად) ხმა რომ არ გივარდა?

მღვდელი. შენთვის ღულუნს კი შევძლებ, ქალაო!

ანა. (ვითომ წყენით) არ გეყო სხვის კარზე ამდენი ღულუნე და გალობა? ახლა შე, ქვრივსა და ობოლს მომადექი, არა?

მღვდელი. ქვრივი და ობოლი უნდა განიციოთ, თორემ დაღმინებულს ეკლესია და მღვდელი რად უნდა?!!

ანა. ჰო, კარგი, ეს ზღაპარი სხვას წაუციოთ, მართლა წმინდანი ხომ არ გგონია შენი თავი?

მღვდელი. მე რომ ვთქვა, ვინ დამიჭირებს, ან წმინდანს, ამ ცოდვილ მიწაზე რა უნდა? წმინდანი აი, იქ... მაღლა, ცაში ცხოვრობს.

ანა. ცაში ცხოვრებას ისევე მიწაზე წვალბა მიჩნევია, მამაო.

მღვდელი. ქეშპირიტად, სასურველო!

ანა. ჰოდა, მეც ვარ პატარა სიხარულის ღირსი...

მღვდელი. (უფრო მეიხავება მლიქვნელურად) შური კლავთ, სასურველო, შური. თქვენი სიღამაზე მოხუცებას უყარავს ხალხს... განსაკუთრებით ქალებს. უფრო მეტს გიტყვით. თქვენი ეშხი ვერ ეტყვა ჩვენი ქალაქის ჩარჩოებში. თქვენი სიცილა

გაზაფხულზე აღიდებულ მდინარესავით აწმდება ჩვენი სიამაყის ჭებირებს და ყველაფერი თან მი აქვს.

ანა. (აღტაცებით) რა კარგად ლაპარაკობ, მამაო!

მღვდელი. (სიტყვის იშტაზე მოსული) და შე, ქრისტეს მსახური თქვენს ფეხებზე ვინატრები მარადიულ ძილსა და მოხუცებას.

ანა. (ნეტარებით) რას ამბობთ, მამაო?

მღვდელი. თვალები დახუკეთ, სასურველო, თვალბე!

ანა. (ქალური სიკეკლეცით) რას მიპირებთ, მამაო?

მღვდელი. რას უნდა ვუპირებდე თქვენი სიღამის მადლილისანს, სასურველო! (მცირე პაუზა). თვალბე დახუკეთ...

ანა. მეშინია... აბა, ჰა, დავხუკე!..

მღვდელი. (ყელზე ჰკიდებს ოჭონს ჭვარს) მიიღეთ ჩემგან მცირედი სარწმუნო.

ანა გაახელს თვალს, დაინახავს ყელზე დაკიდებულ ჭვარსა და ხმაშალა, ყმაწვილქალური აღტაცებით წამოიძახებს:

ანა. რა კეთილი ხარ, მამაო!

მღვდელი. თქვენს სიღამაზესთან ჩემი სიყვით რა მოსატანია, სასურველო!

ანა. ნამეტანს მაქვთ, მამაო!

მღვდელი. ზოტბას, ქება-დიდებას ვინ მოუკლავს, სასურველო, თქვენ რომ მოკლათ?!

ანა. (ჭვარს ისიკეკლეუბა) სარკე! (უქმყოფილოდ) ერთი სარკე არ დგას ამხელა დარბაზში?!

მღვდელი. თქვენს ბროლის ყელს სარკე რაღაღ უნდა... დედოფალივით მოგაქარგათ გულმკერდი... სალომე დადიანის ჭვარი ვახლავთ, ფრანგი მეუღლის ნაჩუქარი ქორწინების დღეს. აბა, ყოლანდარების გაკეთებულ ჭვარს ხომ არ დავცილებდი?

ანა. (მორცხვად) რა ვიცი, მამაო, სულ დავიბენი.

მღვდელი. (აღტყენით). გულზე გიჭერთ, ხომ, გულზე?! მოულოდნელმა სიხარულმა იცის, თქვენი გულის ჭირიმი გავვიკით.

ანა. (თვალდახუკული, ჩურჩულით) მოდი, მამაო, ახლოს მოდი! (მცირე პაუზა) ჰო, მომიხატოვდი და შენს ნაბიჯზე ჭვარს ემოხვიე... ღმერთი გაატეხებს... გაატეხებს.

მღვდელი. სხვები რომ არ მაფიქრებდნენ... ღმერთის არ მეშინია. ღმერთს იმდენი სანთელი ავუთნე, რომ ყველაფერს მასტეხებს, ერთხელ და სამუდამოდ. (მღვდელი მოწიწებით კოცნის თავისსავე ნაჩუქარ ჭვარს).

ანა. (ისევე თვალდახუკული და ყელგადაგდებული). აბა, მაშინ... ისე... კიდევ ერთხელ აკოცე ღვთისმშობელს... არც ყრმა დაგავიწყდეს... (მღვდელი რამდენჯერმე კოცნის ხატს. მცირე პაუზა) ახლა გეყოფა, ხუცესო, ნუ ხარ ასე გაუმადარი... არ გეცოდებო?

მღვდელი. ვკოცნი... ვკოცნი ჭვარს და მეცოდებო... ვინ თქვა, არ მეცოდებოთ, სასურველო?

ანა. (გაფაცოცებით) სუ!..

მღვდელი. რა იყო?

ანა. (ჩურჩულით) მგონი, ვიღაც მოდის.

! მღვდელი. გერყენებთ, სასურველო, ნამდვილად გერყენებთ. უცნაური ხალხი ხართ ეს ქალები. სულ რაღაც გელანდებო... შეწინააღმდეგებენი შურსა აფაქიძის ქალი, დიდი ღვთისმშობლის და ერთგული, ხშირად იტყუადა ხოლმე, მოჩვენება ქალის თანდაყოლილი თვისებააო.

ისმის ზარის ხმა. ანა მიღის კარის გასაღებად. შე-
მოღის ოტია — ენერგიული და საქმიანი.

ოტია. ქალბატონო ანა, სხვა შესანიშნავ თვისებებთან ერთად სამი დიდებული ღირსება გამოიბო, როგორც ადამიანსა და სუბტი სქვის წარმომადგენელს.

ანა. (ვეკუცავდ) რატომ მაინცდამაინც სამი?

ოტია. ახლავე მოვახსენებთ, გეთაუვა, ახლავა? (მცირე პაუზა). პირველი — სად რა ჭვირფასი ნივთი დევს, ზვირად იცით, მეორე — ვინ რა საქონელს ელოდება ხვალისთვის, ესეც კარგად იცით. მესამე — ვისი ხელთი შეიძლება ამ ნივთების მოპოვება, ხომ იცით და იცით!

ანა. (აღტაცებით) პრიზი გეკუთვნით, ოტია საუვარელო!

ოტია. პირიქით, პრიზი და ჭილღო თქვენ გეკუთვნით. (ხელზე ეამბორება) გულახდილად გეტყვით, თქვენ რომ არ დაგერყათ ჩემთვის, ვერ გავიგებდი, ვერ მიუხსრებდი, ვინმე აუცილებლად გაიტაცებდა...

ანა. გთხოვთ, თქვენს დამსახურებას მე ნუ მომანერტ, უხერხულ მღგომარეობაში ნუ მათყუებთ.

ოტია. არავითარ შემთხვევაშიც მე უზარალოდ შემსრულებელი ვარ, არც მეტი, არც ნაკლები (საქმიანად) აბა, ჰე, ადგილი მიჩვენეთ, გეთაუვა, სააკვარიუმო ადგილი (მიმოიხედავს, მღვდელს შენიშნავს. მხიარულად) ოპო, გამარჯობა, ქრისტეს მოუწავლი (მოეუბნება წყენით) სად ბრძანდებოდით, გეთაუვა, წუხელ?! რა პურის ქამა გეკონდა, რომ იცოდე, რა პურის ქამა!

მღვდელი. შეუძლოდ გახლდით, ოტია ბატონო, ვერ ამოვივდი.

ოტია. კარგი, თუ კაცი ხარ! (მცირე პაუზა. აღტაცებით). რა ნიჭიერი ყოფილა ის უცხო კაცი. მღვდელი. ვინ?

ოტია. ის... გიორგის ძეგლი მგობარია.

მღვდელი. (უხალისოდ) რა ქნა იმეორი?

ოტია. რას ჰქვია, რა ქნა?! შუა-ქვიფში აბუდა, მარა რა აბუდა?! სუფრის თავზე თოკი გაგვკვიშინა. მერე კინძორეულით სავსე ჩაოთი ანტიენასეთი თავზე დაიდგა, მარჯვენა და მარცხენა გურჯანით დაი-
მშენდა და ისე გაიარ-გამოიარა სამჭერ, იფიქრებდით, ბუღვარზე მისეირნობს. (მცირე პაუზა). ოთხი კაცი ვეჩაქებოდით, ძლივს ჩამოვიყვანეთ... მერე ტორილი მორთო, სულ ბავშვივით ღრიალებდა: რა კარგი ხალხი ხართ ეს ქართველები, თქვენნი ალაღი დღეაც ვატარებო...

მღვდელი. (შეშფოთებით) რა თქვა იაშამ?

ოტია. ფანჯრიდან ავღებდა, ძლივს გამოვგლიჯეთ ხელიდან.

ანა. (შეწუხებით) ნეტავ რა მოუვიდა?... (მცირე პაუზა). თქვენ არ იცით, რა კეთილი, გუბუღივით უწინარი ადამიანია.

მღვდელი. რა მოხდა მერე, ქალბატონო ანა! მართალი თუ გნებავთ, ზედმეტმა ღვიწმ, დაძალებამ იცის ასე.

ოტია. (მღვდელს) კარგი, კარგი. არავინ არ მოხდა საქმეს მივხედოთ, გეთაუვა, საქმეს (ერთ ფანჯარასთან მიღის) მგონი აქ აჭობებს. (იკვირ, ადგილს მოიკვლის) იქნებ აქ?! რა თუ, მაშაო, სანადიროდ გამოვადებული კასუტებით თავგეროდ რას გიუფუფუნებს? მოხუცი, შე კაცო, დაბერდი უკვე, რატომ არ გჭერა? (ანას ალურსით გადახედვს) ახლა, ცოტა ახალგაზრდებს გვაცადე...

მღვდელი. კი... დაბერდი, სამი დღით ვარ შენზე უფროსი.

ოტია. (შერეებით) კარგი, კარგი... აბა, ჰე, შე-
მოვიტანოთ.

მღვდელი და ოტია გადიან. რეკავს ტელეფონი. ანა ყურმილს იღებს.

ანა. (მხამილად) დიახ... გისმენთ! გამარჯობა, ხუტა, გამარჯობა სად? უკვე ჩამოხვედი? არ მესმის... გავიგე, გავიგე... წლისთავი? კი... იქნება, აუცილებლად. ვეშაღებთ. საკლავი? არა, იმხელა საკლავი არ დაგვჭირდება. შალვას არაფერი უთქვამს... მართო ჩვენ ვიქნებით, სულ რამდენიმე კაცი. ასე აჭობებს ნამდვილად. ჰო, ბებო რამ გასარკვევია კიდევ... რა თქმა უნდა, რა თქმა უნდა სანერვიულო და სასუქმანო შენ რა გჭირს, ბიჭო?! ჩემი თქვი შენ, ჩემი რა ჭიტი ხარ, ხომ გითხარი, არ გინდა-მეთქი ისიც უნდა წლის მოზვერიო! არ მესმის... (ოტისა და მღვდელს შემოსასვლელი კართი შემოაქვთ აქვარაში — ფირალი, ლამაზი, გამჭვირვალე) საიდან ჩამოვიდა? სახურავიდან? რა გინდოდა შუა ზამთარში სახლის სახურავზე? აბა, დიდი თოვლი მოვიდა? აქაც ხვავრილად თოვს... გელოდებით... კარგი, კარგი... შენი ნება... (ღებს ყურმილს).

ოტია. რა იყო? რა უნდოდა, გეთაუვა, იმ ერგეტის ოჩოკის? (მღვდელს) აქვთ, მაშაო, აქვთ... სად ეშმაკებში იუბრები? რას წვალობ, შე კაცო, თუ არ იხილ, დაიმოკლე მაინც ეგ ანაფორა, ხომ ხედავ, რავე გეძულანდებო ფეხები... (ანას) სამი წლის მოზვერიო, არა? ჰმ, კარგად იცოი, საით უბერავს... (უთხვებში, ფანჯარასთან დგამენ აქვარიუმს, პაუზა ხელბრის ფშენებით) მთლად არ დახატა ეს ადგილი? ხეალ თუ არა, ზეგ თევზებსაც ამოვიყვან... სულ ოქროს თევზებმა უნდა ისრიალონ შიგ. (ანას) მშვიდლობაში, გეთაუვა, მშვიდობაში!

ანა. გამაღოვებ, ჩემო ოტია, გმადლობთ!

ოტია. მადლობას მოასწერე, გეთაუვა! (საქმიანად) ესეც ასე! აქვარიუმის ამზავ მოვრიო... (ჭვარს შენიშნავს მკერდზე. თვალთამაქტურად) რავე დაგმეზუნება გულ-მკერდი... საიდან ასეთი ძვირფასი ჭვარი?

ანა. (ვეკუცავდ) მოგწონს, ნომ?

ოტია. (მღვდელის გასაგონად) როგორ გეკადრებო! მსგავსი რამ მუხუფში თუ მექნება ნანახი... შენ რას იტყვი, მაშაო?

მღვდელი. (უნერხულად იშპუნება) კი... შე-
ვნიშნე კარგი უნდა იყო.

ანა. გიორგის ღვიწმ ჭვარია. სიკვდილის წინ, მოხუცის მალულად ჩამოდი მუჭში. მაშა გედუონი იქ გახლდათ მაშინ.



მღვდელი. მამო, ძმობ ჩემო, მამო
 ოტია. კარგია, გეთაყვა, კარგია... ქალბატონ ამა-
 ლას ნაქონი, გიორგის ხელით მორთმეული ჭვარი,
 სხვა სიკეთესთან ერთად მორალურადაც გაგამხნე-
 ვებთ... (ფიჭვის შემდეგ) აბა, საღამომდე... კარგად
 იყავით, კარგად!

ანა. რატომ ჩქარობთ? დარჩენილიყავით... მოგ-
 კინებთ სასაფლაოზეც გავიდოდით... სტუმარმაც
 ითხოვა გუშინ...

ოტია. საიზონებთ, მგარამ მანქანა ვერ ავა, გა-
 უჭირდება. ანას ვენაცვალე.

მღვდელი. მანქანა რად გვინდა? აქეთ, მოკლედ
 გავიდოდით.

ოტია. კი მგარამ, სასიეროდ გყავდა, ხუცე-
 სო? ან შაბათ საღამოს ეკლესიის გამოგულვა გაგო-
 ვია? შრევლს ვის უტოვებ?

მღვდელი. მამა დეკანოზი წირავს დღეს...

ოტია. აუ, ის ენოყავი? რატომ ვარ ცოცხალი!
 მაგას როგორ ანდობთ მესიასთან მისასვლელ არხს?
 იაშამაც მიიხრა წუხელ, უზნეო საქმეს არის დარ-
 ევეული, მიიღე საქრისტიანოს თავს ქრის საქაროდო.

მღვდელი. იაშამ რა იცის?

ოტია. რა არ იცის, იაშამ, ხუცესო? კაცს ხუთი
 კონტინენტი საყოთარი ფეხით აქვს მოვლიდა. ტყუ-
 ილს ვამბობ, თუ?

ანა. კი მგარამ, თვითონ სად არის, ერთხელ რა-
 ტომ ამ არვიდა?

ოტია. ზვალ საღამოს ამოვადო, ასე მიიხრა.
 (მცირე პაუზა) ჰო, წავედი... (ანას) ჩემი საქმე სულ
 სხვაა, გეთაყვა, მამა გიდრონივით ყველას ვერ
 ვენდობი.

მღვდელი. სწორად ეგ უნდობლობა ღუპავს
 ქვეყანას, მეტი არაფერი.

ოტია. შენ რა გიჭირს, ხუცესო, ბედნიერი კა-
 ცი ხარ, საცეცხლორის ქნევა-ქნევით გაგყავს შენი
 დღე და საათი. წლიური გეჯგმა შენ არ გაწუხებს და
 არც კომისია გატყუდება თავზე მოუღოდენდელად... ეს
 ჩვენ ეთიოპია, პატარა ხალხმა... სად სცლიდა
 ღმერთს ან მოძღვარს ჩვენისთანა უბრალო ბაღბი-
 სათვის.

მღვდელი. რატომ, ოტია ჩემო, ცილს რად
 გეწამებ?

ოთახის შიდა კარს შემოაღებს დამსვენებელი. იგი
 სპორტულად არის ჩაცმული. ცალ ხელში ტრანზის-
 ტორი უჭირავს, რომელიც ხმამაღლა, ხრიალით ლა-
 პარაკობს.

დამსვენებელი. ანნა! ჩვენთან შემოდით,
 ქალბატონო ანნა! სასწრაფო საქმე მაქვს.

ანა. (ოტისა და მღვდელს) მამაკით... უნდა
 დატოვოთ... (დამსვენებელს) ამ წუთში, ახლავე...
 (გაიღს).

ოტია. რაშია საქმე? (მცირე პაუზა) რავა, შე-
 მჩნევის ღირსადაც არა გვთვლის ეს ღვთის გლა-
 ხა?

მღვდელი. მამ, დაღის არხინად, მარტის მამა-
 ლივით გაბღენძილი... (მცირე პაუზა) ბინა და ყუ-
 რადღება აუღია თქვენგან თუ ნაქები ქართული პურ-
 მარილი? ორ-სამ დღეში ცოლ-შვილიც ჩამოუღის
 ოურმე.

ოტია. კარგი, დაწვარდი, მამაო! სტუმარი კა-
 ცია, პატივისცემა უნდა.

მღვდელი. კი, ბატონო, სტუმარი ჩვენც ვი-
 ცით... მგარამ ამდენი უცხო ხალხის შემოსევა
 გაგონილა? (მცირე პაუზა) საკვირველია პირდაპირ,
 როგორ უძლებს ქალბატონი ანა! აი, მაგან უნდა
 თქვას ქალი ვარო!

ოტია. ნამეტანს ექვიანობ, მამაო! (იციის) ასე
 რავა გაფრთხობს ყველა შარვლიანი კაცი?

მღვდელი. რა შემამჩნიე ასეთი?

ოტია. (ისევ იციის) კი... კი ხარ გულნამცეცა
 კაცი. მე რას გამოამარებ, თვალი მოვკარი, თვა-
 ლი, თუ როგორ დაგაფრინდა მარცხენა მხარეზე ეშ-
 მაკი...

მღვდელი. (შეშფოთებით): ფუი ეშმაკს ეშ-
 მაკს რა ხელი აქვს ჩემთან?

ოტია. (ისევ იციის) კარგად გიცნობ, კარგად...
 (გაიღვ-გამოივლის) მართლაცდა ქალი ამას ჰქვია,
 გეთაყვა ასეა, ძმობ, ასე, ღამაშ ქალს ხანძრის თვი-
 სება აქვს, როდეს ვაგზვევს სიყვარულის აღში, არ
 იცის...

მღვდელი. (განაწყენებით) არც ისეა საქმე,
 როგორც შენ გვიხატავ, ბატონო!

ოტია (ფიჭვის შემდეგ) რა იყო?

მღვდელი. (ბოლოს სტუმსს) ეს ორი კვირაა
 ფიქრად არის ქალი ტყუული. როგორც ჩანს, ეშო-
 ნია...

ოტია. (ინტერესით) რა წყაროებიდან?

მღვდელი. ჩვენ ვიცით რაღაც-რაღაცეები, სა-
 სურველი ჩვენც გვეცნის ამ ცხოვრების ანი და
 ბანი...

ოტია. მაგი ვინ გჯადრა, შე კაცო! მართლა ცი-
 დან ჩამოფრენილი ხომ არ ჰგონია შენი თავი? თქვი,
 რა გავიფრ ასეთი?

მღვდელი. (ყუყუანით) ისეთი არაფერი...

ოტია. იქნებ, ანგელოზებთან გქონდა წუხელ ანას
 გარშემო თათბირი და მიმაღავ?

მღვდელი. წინათგანძობას ვენდობი, სასურვე-
 ლო. (მცირე პაუზა). ისეთი უხუტო, მგარძნობიარე არ-
 სებაა, მისი საცოდაობით ვიწვი. ადამიანი ვარ და
 მაწუხებს. მე კი არა, ღვთისმშობლის ხატს ცრემლი
 გადმოუგორდება...

ოტია. (ეჭვით) ვითომ?

მღვდელი. მამაშ! (მცირე პაუზა) ახლდაქვრივე-
 ბული ქალი სამი დღის ბავშვივით ბრმა და უსუ-
 ლი... პირველსავე ზაფანში ორივე ფეხით გაებ-
 მება.

ოტია. საიდან ამდენი გამოცდილება?

მღვდელი. როგორ გეკადრებთ! ჩვენ ვინ მო-
 გვეცა გამოცდილება (მცირე პაუზა) ხომ გიბოხარი,
 წინათგანძობას ვენდობი-მეთქი! (თანდათან ერევა
 ბრაზი) არ ვიცი, რა შვირს სათვალთმავცო? ან ეი-
 სთვის რა მაქვს დასამალი?!

ოტია. სწორად ეგ მინდა. რა მოხდა? კარტი გა-
 ხსენი, შე კაცო! ვერ მიხვდი, საით უყავუნებ.

მღვდელი. (სიარულში) ახლავე მოგახსენებ...
 არაფერსაც არ დაგიმთავ... (გაჩერდება, შუა ოთა-
 ხში დგას) ასეთი რა მოხდა, ბატონო, მინაც რა
 გახდა გიორგი კანდელაკის სახლ-კარი, ყველას აქეთ

რომ გაქვთ სიკვრი მორღეცილი?

ოტია. (ფიჭვით სხვაგან) სახლი კი არა, ქარვას-
ლა, გეთაყვა, რუსთაველის გამზირის დაამშენებდა
დედაქალაქში...

მღვდელი. (ყოყმანით) ეგ რა შუაშია?

ოტია. როგორ? შენ გგონია, ამას არა აქვს მნი-
შვნელობა? (მცირე პაუზა) გარედან რომ შეხედავ,
სახლმწიფო მუზეუმი გგონება. ახლა შიგნით ნა-
ხე, ყველა ოთახში ცხენიანი კაცი გაქონდება...
(წამოდგება, ფაქირის შემდეგ) მოუვლის კი ამოდე-
ნა სასახლეს მარტოხელა ქალი? აი, რა მაფიქრებს
შე, ზოგიერთივით მარტო საყუთარ თავზე კი არ
ვიფიქრობ.

მღვდელი. (დამშვიდებით, გულბრწყვილოდ)
რა ვიცო... მოუვლის, როგორ ვერ მოუვლის...

ოტია. გჭერა, ხომ?

მღვდელი. (ყოყმანით) როგორ გითხრა... ყუ-
რადღება არასოდეს არ ვუღლებდი ამ ოჯახს. არც
ახლა ვარ უშეშად... უფლება არა მაქვს, მოვალეო-
ბის გრძობა ორკაცივით ყელზე მაქვს მოხაჭილი.
(ამოხრბნა) ეხ, რამდენი რამე შემომჩივლა დღეს,
გული მოიხა...
ოტია. მაინც რაა?

მღვდელი. რა და.. ათას ჰორს უფრცელებენ
ქალაქში და შეურაცხყოფილია ქალი... ეგ კიდევ
არაფერი, ვიღაც დღითადეაჯერადნილი დღეში სამ
წერილს უგზავნის თურმე, სიყვარულის წერილებს
წერს.

ოტია. თვითონ გითხრა?

მღვდელი. ჰო, წერს, ანდერძი უკვე ცნობი-
ლიაო, მემკვიდრე გზაშიაო, ვიღაც-ვიღაცეები პირში
წყალს გამოიფლებენო... გიჩრვინია, მე დამენდო...

ოტია. (ფიჭვის შემდეგ) მერე?

მღვდელი. (სხაპსუპით) მე ვუთხარი, ნუ
გეშინია, ანერ ვართ უველანი. (ჩახველებს) პატარა
ქალაქის თვისებაა ეგ, წაიჭირავენ და ისევ გაჩუ-
მდებიან-ქაქი! (პაუზა) ვინ დაგჭერა? არავის არ
უნდა სიმათილის გაგონება. ისევ ის ქორი ურჩე-
ნიათ, ბატონო, გეგონება, ამით სუნთქავსო მთელი
საქაო! (შიდა კარიდან შემოდის მალალი, პირსმე-
ლდ მოხუცი — გიორგის ბიძა. იგი არც ამჩნევს მათ)
ბერიკაციც რომ არაფერს ამბობს?

ოტია. სწორი ხარ. (თავს მოწიწებით უქრავს მო-
ხუცს. მოხუცი უპასუხოდ ტოვებს. ფანჯარასთან მი-
ლის და გართი იყურება. ჩურჩულით განაგრძობენ
ლაპარაკს) გლეხია, გეთაყვა, ეშმაკობა დედის მუც-
ლიდან აქვს გამოყოფილი... (ნიშნისმოკებით) იქნებ
გერჩივანა, მამაო, ეშმაკთან გეყარა წილი, ოღონდაც
მის გულში ჩაგახედა და...

მღვდელი. (შეშფოთებით) ფუი ეშმაკს! მაგი
როგორ მკადრე, ოტია?

ოტია. გეხუმრე, ნუ გაცოფდი, შე კაცო! (მოხუ-
ცზე მიანიშნებს) იქნებ გეყოხა... მოხუცი კაცია,
როგორც წესი, შენი დიდი ხათრი უნდა ჰქონდეს...

მღვდელი. პირიქით. ამ დილით, ნამეტანს წუხ-
დები, ნამეტანსო, არც შემოუხედავს, ისე მიხბრა.

ოტია. ეგ როგორ გკადრა, მამაო, რა მიხეზით!

მღვდელი. სწორედ ეგ მაწუხებს მეც! (მცირე
პაუზა) ვისი რა საქმეა, რამდენს ვწუხლები? საერ-

თოდ მინდა, სასურველო, და ვწუხლები, ისე... არ
ჩაობდა, ცოტა ადრე გაეხსნა სკოტრი, წვეთისა, რა
წერია შიგ...
ვერცხვანა

ოტია. (გაიულ-გამოივლის) კი, მაგრამ...
ფერი არ იცი, რა ტყუილად გახვეულობარ, ხუცე-
სო, მაგ ყუავის მოსახასშომ? მრევლს ნაცარს რად
აური თვალბეში, დღე-ღამეში სამჯერ მაქვს მესიას-
თან საიდუმლო კავშირიო? რა სინდის-ნაშუსით ეუბ-
ნები ამას, ა?

მღვდელი. სინდის-ნაშუსს შეეშვი, სასურველო
ქვეყანამ იცის, რა სინდის-ნაშუსის პატრონიც ხარ
ოტია. (იღვტებებს). რა იცის ქვეყანამ? ვის რა
გავუთავო ეტუდ?

მღვდელი. ღმერთია მოწამე, ღმერთი და ყვე-
ლას განგვიკითხავს უთუოდ. არ შეეშლება არაფე-
რი.

ოტია. გადამრევს ეს კაცი! (მცირე პაუზა). რა
გასაკითხი? რას მიტყობებს მაინც?

მღვდელი. (ყოყმანით) არაფერს... ჩვენ ხომ
სინდის-ნაშუსზე გვექონდა ლაპარაკი... (მცირე პაუ-
ზა) ასე რომ დაგაფრთხო? (ფანჯარას მოსცილდება მო-
ხუცი. ის მიტყივ, უჩქარებელი ნაბიჯებით გადის
ოთახიდან).

ოტია. მაგან არ მომტლა სწორედ! (მცირე პა-
უზა) ჩემთვის ყოველთვის ილი იყო ამ ოჯახის კა-
რი... ღიაა დღესაც. მორჩა და გათავდა.

მღვდელი. ვიცით, გავიგეთ, ბატონო!

ოტია. თუ გაიგე, მეტი რაღა გინდა, მამაცხნე-
ბულო?! ვერ გავიგე, ქრისტეს მსახურთან მაქვს სა-
ქმე თუ ხელისუფლების წარმომადგენელთან. ვასა-
მართლებს ხომ არ მიწყობ?

მღვდელი. როგორ გეკადრებთ!...

ოტია. მაშინ მოვრჩეთ ამ ამბავს, ათასჯერ მა-
თქვამს შენთვის, რა ცხოვრებაც მიღვას, იმ უღელს
ვეწევი-მეთქი! (რადაც ვახსენდა) სხვათაშორის
არც ის ჭვარი დაგაფრწყედს, გეთაყვა!

მღვდელი. (დაბნეული): რომელი ჭვარი?

მღვდელი. ის... სამუშეუმი ჭვარი... ანას რომ
უღიკლიცებს მეტრდზე.

მღვდელი. (მონევენებითი სიმეცრით) მაგ ჭვარ-
თან არაფერი საერთო არა მაქვს, თვითონ ანამ არ
გითხრა, გიორგის დედის არისო?

ოტია. კარგი, თუ კაცი ხარ! განა არ იცი, მაგ
საყენით მე არ მოვტყუვდები?

მღვდელი. მაგთ ნუ მაშინებ! (ბოლთას სცემს
ფიჭვით) შენ... შენ უნდა გრცხვენილებ... კარ-
გად გაპატიოსნებული არ იყო ის კაცი და გონებ-
აბნეულ ქალს კალთაში შეუტყერი... ფინია ძალდ-
ვით ფეხებთან გაუგორდი და გამოუგორდი...

ოტია. (ნერვული დალატობს) გაჩუმდი!

მღვდელი. კი გეუბნები! არც არაფერს დე-
მაღვამ! (გამოჭაგრებით) აი?

ოტია. (თავს იკავებს). ბოლო დროს ნამეტან
გავიკითხედი. რა მოხდა? ანეთ რა იშოვე, შე კა-
ცო?! იაშმადა ასე თქვა...

მღვდელი. იაშმა რა უნდა?

ოტია. კი იცი შენ, რაც უნდა. მოკითხვა და
მაბარა წუხელ... ეტყობა, დიდი სიყვარული და
პატივისცემა აქვს შენი... (მიმოდის) ახეა, მამა, ეს

ასე! რატომ ეჩრები სხვის საქმეში?... არც ანას ამბავს გვითხავს ვინმე... ნუ გეშინია, მოუფლის თავს როგორმე.

მღვდელი. თქვი, ბარემ ერთად მოუფლეთ-თქო! ოტია. დიანაც, სხვა თუ არაფერი, ვალდებული ვარ.

მღვდელი. მეც ეგ ვთქვი. განა არ ვიცი, როგორ ხარ მიღებული... საკმაო ხანია თავადერილი, თან ვისუფლად დიარები კანდლაკების ოჯახში.

ოტია. მერე? რა ნახე ამაში ცული? ხომ გითხარი, ჩემთვის ყოველთვის დია იყო ამ ოჯახის კარი მეთქი?

შემოდის ანა

ანა. (სიარულში): ვერ წარმოიდგენთ, რა სათნო, კეთილი ადამიანია.

ოტია. ვინა, ქალბატონო ანა?

ანა. ჩვენი სტუმარი... გული შესტივა, ბატონო, გული... ჩემს ამბავს საკუთარივით განიცდის.

ოტია. კი... ვიცი. შეთვრა თუ არა, სულ თქვენს ხსენებაში იყო წუხელ.

ანა. მეც ხომ ვუფასებ. ვცდილობ უცხოვდ არ ვგარძნობინო თავი. იცით, რატომ დამიძახა?

ოტია. საიდან, გეთაყვა?

ანა. ვადმოცემა უფილია რადიოში, „მემკვიდრეობა და კანონის“ შესახებ.

მღვდელი. მერე?

ანა. გულში ჩამხედა, ბატონო! ერთხანად დავიბენი, „მშენებელი“ კი არა, ჩემი თხოვნით ხომ არ არის ვადმოცემა-მეთქი!

ოტია. ავაშენთ ღმერთმა!

ანა. ბატონო ოტია, ერთი თხოვნა მაქვს თქვენთან...

ოტია. ოღონდაც მიმსახურეთ... ვისმენთ...

გვერდზე გაკუნ, ფანჯარასთან. მღვდელი ბოლოს სცემს, ნერვიულობს.

ანა. (კეკულად) თქვენ რომ არ მყავდეთ, არ ვიცი, რა მეშვედებოდა...

ოტია. ნამდვილად არა ვარ ამდენის ღირსი... მესის, სიყვითლი მოგდით ყველაფერი...

ანა. გმადლობთ. (მცირე პაუზა) ალბათ, გახსოვს, სასაბილო ოთახი დაგვრჩა დაუმთავრებელი. (მცირე პაუზა) ვერ წარმოიდგენთ, რამდენს წუხდა.

ოტია. განა არ ვიცი? ადრე მეც ვიფიქრე, მაგრამ უკვე გვიანია, ვერაფრით ვერ მოვასწრებთ.

ანა. ახლა არა. შემდეგისთვის ვამბობ, როცა ყველაფერი გაიკვება.

ოტია. რა გავთ ვახარებევი, გეთაყვა! აი, კიდევ ერთი დღე და...

ანა. რაც უფრო ახლოვდება ის დრო, გული მეწუხება. (მცირე პაუზა) ყველაზე მეტი თქვენი იმედი მაქვს. პერივით მჭირდება საიმედო, ერთგული მეგობარი... მე მარტო ვერ გაწევდება: სხვა თუ არაფერი, ასე თვალი და ყურია დღეს ჩემსკენ მომარული...

ოტია. თაფლი... თაფლი და შაქარი გიწვეთათვ ბაგეებიდან, გეთაყვა! აგერ, ვარ, თქვენს გვერდით... ოღონდაც ანდერძში ვნახო თქვენი სახელი და გვარი აღნიშნული, მერე მე მომანდეთ ეს საქმე.

ანა. მაგის შირა არა მაქვს, გიორგი ასე არ გამოწირავდა. შენც კარგად იცი, როგორ ვუკვარდი, რა პატივს მცემდა.

მღვდელი უახლოვდებათ.

მღვდელი. (ახველებს). მაშ, მააში ღმერთმა სასუფეველი დაუმკვიდროს. ამინ!

ანა. გმადლობთ, თქვენი ჭირიმე, გმადლობთ!

ოტია. არ არის საჭირო, გეთაყვა! (საქმიანად) ესეც ასე! (აქვაროებისკენ გაიხედვს) აქვაროების ამბავს ხომ მოვრჩით? მოვრჩით! (ანას) თუ დაგვირდეთ, ნუ მოგერიდებთ, დამირტყით... უბრალოდ შემატყობინეთ... თქვენთვის დროს ყოველთვის გამოვინახავ.

მღვდელი. აგერ არა ვარ, ოტია ბატონო!

ოტია. შენ გაჩუმდი, მაშაო! (ანას) დასჯილი მაშინ ვქნებო, თუ რითიმ მე არ დამავალეთ, არ შემეწუხებ. (მცირე პაუზა) სხვათაშორის, არც სასაბილო ოთახი დამეწივებია, მაგრამ...

მღვდელი. რა საჩქაროა...

ოტია. სხვათაშორის არ ჩამოშორებან-მეთქი! აი, რა მათქმურებს. (რატომღაც მიიმეღ) ისე... კაცმარომ თქვას, ამოდენა სასახლეს დიდი მოვლა-პატრონობა სჭირდება, ქალბატონო ანა! (მცირე პაუზა) ერთი მიზლი, ჭანჭიკი რომ გაფუჭდეს, მერე მორჩა! თავად გაფუჭებული ოსტატები ერთის სანაცვლოდ სამს მოგთხოვენ.

მღვდელი. სამს თუ დაგჭერებს, რა გიჭირს...

ოტია. (გვეახედ) შენ რა იცი?

მღვდელი. (განაწყენებული) რას ჰქვია, არ ვიცი?

ოტია. პო, რა იცი? შენი დღე და მოსწრებასულ ეკლესიაში ხარ, წყალაგუანოლობა შენ არ გაწუხებს და გათბობა. ღმერთი უფასოდ გაძლევთ გათბობასა და სინათლეს.

მღვდელი. ღმერთთან რა ხელი გავს, შე უღმერთო!

ოტია. არა, ღმერთს არაფერს ვერჩი.

მღვდელი. მე ვისი მსახური ვარ თუ იცი?

ოტია. აი სწორედ ეგ მაწუხებს მეც!

გარეთ, ეზოში ისმის მოზერის ბღაილი. სირუმე. ისევ მეორდება ბღაილი. ცოტა ხნის შემდეგ რეკავს ზარი. ანა მიდის კარის გასაღებად. გამოჩნდება შუახნის მამაკაცი — ხუტა. ეტყობა, სოფლიდან არის ჩამოსული. თოვლში ამოჩანს გულსა და დასველებულს ერთ ხელში სახრე, მეორეში — ათლიტრია-ნის ღვინის ბოცა უჭირავს.

ხუტა. (შემოდის მტკიცე ნაბიჯებით): სისხლი, ჩემო ანა, სისხლი ყოფილა მთავარი! რაც დრო გადის, უფრო და უფრო ვრწმუნდები ამაში! (გაჩერდება, ბოცას მიიმეღ დაღამს იატაკზე, მერე ქუდს მოიხიბს და ფერთხავს) მთლად არ ჩამოიქცა ეს ოხერი!

ანა. ვიცი, განა არ ვიცი შენი გულის ამბავი.

ხუტა. პოლად, ვერ გავჩერდები... მოწვევს შენი ბავთები რებზე გაუფეთ, კისრზე — სქელი თოკი შევები, კოშკარს — გიორგის ნაჩუქარი ბოქლომი დავადევი და წამოვედი... (მცირე პაუზა) ეს, ჩემო ძვირფასო მამიდა ამალია მეტყუდა ხოლმე: შენლო ხუტა, თვალისინივითი გაუფრთხილდით ერთ-

მანეთს, სისხლსა და ხორცს სულ სხვა სიყვარული და ხატის ძალა დაჰყვებოდა...

ანა. (ბოცაზე მიანიშნებს) ეს მაინც რა საჭირო იყო, რატომ წუხდებოდი, ჩემო ხუტა!

ხუტა. რას ამბობ, თოლიგე! (ისევ ხელში იღებს ბოცას) ჩემი ხელით დაწურული ადესა, უკვე წაღწიანებს მჭონდა გიორგისთვის გადანახული.

ანა. გმადლობ, ჩემო ხუტა, გმადლობთ! (გულმწუხარად) სიკვდილის წინადღებში ზავშვობის წლებს, სოფელს იგონებდა, ბოლო დროს სულ თქვენსკენ ეჭირა თავალი.

ხუტა. მაგას ნუ მტყვი, თოლიგე! პირიქით, სოფელს რომ არ გამოქცივდა, ამდენნაწს ტყლიანი ათჯერ ჩაეჭვიოდა. ჩემსავით გუგუშა თავმჯდომარის ქულზე კი არ იყო გამოშვული... საქმე იცოდა, საქმე აი ასე... ხელში მატყლივით მოჰყვებოდა. (ოტიასა და მღვდელს შენიშნავს, სწრაფად მიუახლოვდება, იქ კი ნაწური წყლის ტბა დგას) მანკით... უცებ ვერ შეგინწყობ... ბნელა მჭირს, ბატონო, იმ მოწერის გადაქცივს, ბნელა... ვერ ვიხებლები თვალებში... (ორივეს მოწიწებით ართმევს ხელს) როგორ ბრძანდებით?

ოტია. (გულგრილად) გმადლობთ, არა გვიშავს... ხუტა. თქვენ, მამაო გედეთ?

მღვდელი. (მბრძანებს) გმადლობთ, ძმაო ჩემო, გმადლობთ.

ოტია. გწავი გაგიჟირდა, ალბათ... დიდიანჯებოდი. ხუტა. ჩემს მტერს, მე რომ დღემი ჩავჯვარდი, მახარია! ტყუირობა, სამჯერ გადამიხტა მანქანის ძარიდან... კაცს არა ვგავარ, ორივე მუხლ-იდაყვი ღვეღვივით მაქვს გადაყვლილი...

ანა. რატომ, ხუტა ჩემო, ასე რად დიდიანჯე თავი?

ხუტა. ჩემი ტანჯვა რა მოსაგონია, თოლიგე! ეს, მამა გედონთან ბოდიში, მარა... გუთხუცაცის გარენში ღმერთი არ ჩარეულა.

მღვდელი. მაგი როგორ წამოგვდა, ძმაო ჩემო?!

ხუტა. გაქირებება მათქმევინა და მომავალი ერთი დღე არ მახსოვს, სულ ვწვლობ და ვცოდივლობ...

ანა. კარგი, ჩემო ხუტა, დაქეტი, დაისვენე.

ხუტა. გმადლობთ, თოლიგე, გმადლობთ! (ქდებდა) ჩემი ძია შალვა როგორ არის?

ანა. არის ძველებურად... კაცს არ აწუხებს და არც მიწას ამძიმებს ჭერჭერობით.

ხუტა. ასეა, თოლიგე, კაცი რომ დაბერდება, მოარჩა ეს, ბრმა ბედი რომ არა...

მღვდელი. მამო, მამო...

ხუტა. (გულზე მჭიდისცემით) ახავია, ჭიმა ვიორგო!

ოტია. (ბოლთას სცემს, ფიჭრის შემდეგ) ისე... როგორი ამინდებია სოფელში, გეთაუვა? ნამეტანი მკაცრი ზამთარი ხომ არ ვიდგათ?

ხუტა. (ხელებს გაასავსებებს) აბა, სოფელს ნუ მიხსენებ, ოტია ბატონო!

ოტია. რატომ, შე კაცო?

ხუტა. არა... (მცირე პაუზა) სოფლის სამღურავი როგორ უნდა თქვას კაცმა, მარა ამინდამც იცვალა ფერი და სოფელმაც! სად არის ის ზღაბრული დრო-უამბი, გარემო, თქვენ რომ გახსოვთ, ოტია

ბატონო! დღითი-დღე სულს ვვადგავ, ბატონო! დროგამოშვებით ვუსწავთ... (უცებ ავიტყობს) ისე... სოფელი თქვით თქვენ, სოფელი ვაუგუგარ ა, მშვენიერი ჰავა და წყალიც კარგე... (უცებ ავიტყობს)

მღვდელი. (პირჭერისწერით, ბუტბუტით) ვი... ნაცარსა ზედა მსხომარეთა, ვი...

ხუტა. (აწყვეტიანებს) ვერ გავიგე, მამაო?

მღვდელი. რა არის აქ გაუგებარი, ძმაო ჩემო? სოფელი თუ გადაშენდა, ქალაქსაც მაღე გამოცვლება ძირი...

ოტია. (ნერვიულად) ზოგიერთს თუ უხმინე, კ ბატონო! ძალღის უბას გამოიბას და ქალაქსა და სოფელს მიწასთან გაასწორებს, მაგრამ მართლა მასე როდია საქმე! ორივეს თავისი მზრუნველი და გამბედილი ჰყავს.

მღვდელი. (პირჭერისწერით) მადლობა მას!

ხუტა. (ნაწყენი, ოტიას) ჩემგან რა გეუწიანთ? სოფლის ამბავი მკითხეთ და მეც რაც ვიცოდი, ის გთხზარით. ჩემი თუ არ გჭრათ, ჩაღთ, ნახეთ... დღეში სამ რეზის აუეთებს ავტობუსი.

ოტია. (ხუტას, ცინიკურად) შენი სტუმართმოყვარეობით სხვა დროს ვისარგებლებთ. აუცილებლად გეწვევით. გვაინტერესებს, რა ხდება ერთგადაში! ასე რა არის, მამაო გედეთ?

მღვდელი. მამო, ძმაო ჩემო, მამო!

ხუტა. ისეთი არაფერია, თქვენ რომ არ იცოდეთ ვხნათ... ვთხზავთ... ერთმანეთს მომავლის გეგმებით ვტყუებთ.

ოტია. (საქმიანად) ალბათ, საქმე თხოვს.

ხუტა. არ ვიცი, ვინ ითხოვს, მაგრამ ასე კი და...

ანა. (უქმყოფილოდ) გეყოფათ, მეგობრებო, მოვრჩით ქალაქისა და სოფლის სამღურავს. დროს დალიან ცოცხა ვაქვს... უცებ შემოგვალამდა. სახელწოდება ასასტული ვართ... საქმეს მიხვდით. (ოტიას) იაშს რაღაც ვთხოვე, მაგრამ ჭერჭერობით არა ჩანს. დატყვა მაინც.

ხუტა. აგერ ვარ, თოლიგე! მიბრძანეთ და გემსახურებო... სხვა თუ არაფერი, იმ მოწერის ოტიაში მაინც ამოვალ... სისხლი გამიწყალა, სისხლი ჩემი ხელით გამოვკერი ყელს. (ისმის მოწერის გამომული ზემოლი. ანა ფანჯარასთან მიღის, გარეთ გაიხედოს, შერე, ეტყობა; რაღაც გაასტენდა, უკან ბრუნდება და სწრაფად გადის. ხუტა ოტიასა და მღვდელს) აი, გესმით?! საშიშროება იგრძნო და ზემო... (მოწერის მისამართით) შენი ბედი იქ გადაწვევით. იქ... ერთგულის ტყეში!

ოტია. რამ გაგამწარა ასე, ჩემო ხუტა?

ხუტა. რა?! არ გამახსენო, ჩემო ბატონო! (გაივლ-გამოვიღის. შემოფოთებით) წიხლი... წიხლი, ჩამაწილა ამ შემოდგომას პირდაპირ საკვერცხეში... მთელი თვე ლოგინში ვიგდე, ვეღარ ვდგებოდი.

ოტია. (ცინიკურად) ახლა როგორ გაქვს ჩანჩქერი თელმის საკითხი?

ხუტა. (გულმბრვილივით). როგორ მექნება, ნახევარი კაცი ვარ. ბანდავით დავდივარ.

მღვდელი. სად იშოვებ, ძმაო ჩემო, ბანდავ!

ხუტა. როგორ ფიქრობ, სად ვიშოვიდი?! ჩემს თავმჯდომარის მამას ჰქონია, იმან მათხოვა, ის კაცი



ფრონტზე იყო, იქიდან ჩამოიტანა. უფიქრია, რა იცი, რა ღირსი დამპირდებაო. აბა!

მღვდელი. ხომ გამოვადგა?

ხუტა. გამოვადგა და მერე როგორ? ჩემი ზომა აუღია სულ.

ოტია. (ცხმაკურად): თქვენი თავმჯდომარის მამას საბანდაო რა მოუვიდა?

ხუტა. შეგინიბედ ყოფილა რომელიღაც დივიზიაში. მოლა, ომის ჯაჯობებით გამწარებულმა ცხენმა ერთ დღეს წიხლი უთავაჯა არყით გამოხრუჭულ მეგინიბებს.

რეკავს ტელეფონი. ოტია და ხუტა ერთდროულად მივლენ ტელეფონთან, მაგრამ ხუტა ასწრებს ყურბილის ადებს.

ხუტა. აალო... აალო! გისმენი ანა? ქვევით არის ჩასული... იაშის გაუმარჯოს! ხუტა ვარ, ხუტა! გაუმარჯოს-მეთქი ჩამოვიდი, აბა, რას ვიწამდი! საშიწნოს მოზვერი ჩამოვიყვანე... ვარსკვლავების რა მოგახსენო, მაგრამ დანას ნამდვილად ეთამაშება, მახარია კი... ავერ, ა, ეზოში მყავს დაბმული. რატომ ვქენი? მიყვარდა, ძმეო იაშა, მიყვარდა... აი რატომ ვქენი! ხომ იცი, ჩემი ოხერი გულის ამბავი... (ოტიასა და მღვდელს, რომელნიც ხმაშლილი იყვნენ) რა იყო? მალაპარაკეთ ერთი წუთი ამ ღვთისნიერ ადამიანთან?! (ყურბილში) კი, მესმის. ძალიან კარგი, იქ დაგელოდებით.

ყურბილს დებს.

ოტია. რაო, ზღვათა გამგებელმა?

ხუტა. რაო და... ასიოდე ჰექტარი ზღვის ლურჯი ფართობი ოტია ბედუქიძისთვის მიჩუქნიაო, ხოლო მეორე ანდენი მამა გედეონს ჰქონდესო.

ოტია. შენი?

ხუტა. მე არაფერი.

ოტია. მართალი ხარ. ისეთი ტყის პატრონს ცარიელი ზღვა რაში გჭირდება.

მღვდელი. მაშ, ძმეო ჩემო, მაშ!

ხუტა. მე ზღვა და სასახლე მომიტოვებ და თქვენივით მიჩუქნია ის ტყე, მახარია, თქვენივით.

ოტია. მაგი მეორედ არ გაბედო?

ხუტა. რა ვთქვი ასეთი?

ოტია. (თავის კანტურით) თუ ყური მოჰქრა, მოწვრიანად მოგიწვეს ოჯახის დატოვება, ამაღამვე...

ოცი, მაგისი ხასიათი.

მღვდელი. მაშ, ძმეო ჩემო, მაშ!

ხუტა. მე, ხუტა ბუკია, რას მაწინებთ ვიღაცის ხასიათით. მახარია? არც ვერ მოწვევრი მოაოვინა გზაზე! თუ იცით, რა ღირს ახალი ხორცი ბაზარი? რა ვუყოთ, რომ წიხლი ჩამაზიდა... ერგეტის ტყეში შევიღვივით მყავს გავრდილი.

ოტია. (გულღვიცხად) გუაფდეს... ვინ გართმევს, გუაფვა!

ხუტა. (ყინადა) წართმევით, ჩვენ — ბუკიებს, წინადა გიორგი ვერ წაგვართმევს ვერაფერს.

ოტია. (უფრო გულღვიცხად) დაღიანებს წართმევს ყველაფერი და თქვენ — ბუკიები რა ხართ ასეთი?!

ხუტა. (უფრო ხმაშლილი) ტყვას მიიღებს შუბლში, მახარია, ცხელ ტყვას!

ოტია. (გაცოფებით) ვინ მიიღებს, ბიჭო, ცხელ ტყვას?!

ხუტა. (სახრეს ატაკუნებს) ვინ? ოტია. მო, ვინ?!

ხუტა. რალიოში არ გამოვაცხადებ... (ისევ კუნებს სახრეს) ეგ შე ვიცი, მახარია ოტია წაიწვეს ხუტასკენ, შუაში მამა გედეონი ჩავარდება.

ოტია. უყურე, ამ ერგეტის ოჩოკოს?! ვაი შენს პატრონს უბედურს! არ გავიცოვდეს ის შენი ტყვია... ტყეში საუჩაოდ გამოვადგება. გიორგის ხსენება პატვის რომ არ ვცემდე, ვიცი ჩინი დრისიჯა ხარ.

ხუტა. (ხმაშლილი) გამოუშვი, მამაო, გამოუშვი... ვნახოთ, ერთი, რა შეუძლია...

ერთდროულად შემოდიან ანა და ბერიკაცი.

ბერიკაცი. (აქედმეორე სისწმიდით, ცივად) რა ამბავია, რა ხდება აქ? კიდევ ერთი დღე მაცადეთ... ერთი დღე! ხვალ ყველაფერი ნათელი იქნება... ყველაფერი ნათელი იქნება!...

პირველი მოქმედების დასასრული

მომდებელი მემორა

სალამო. ისევ თოვს. ასეთ ამნდში, ამ სიმაღლეზე ფეხით თუ ამოვა ვინმე.

ისევ ის სასტუმრო ოთახი.

ისმის მწუხარე რქევიები, სულათანა. ნელა იდგება სიღრმის კარი და ხელბუზე დასვენებული პატარა ცისფერი სკივრით შემოდის გიორგის ბიძა, რომელსაც მძიმე ნაბიჯებით მოჰყვებიან ქალბატონი ანა, მღვდელი, ხუტა, ოტია და მეზღვაური.

ეს პროცესია, რიტუალი გრძელდება დაახლოებით ორ წუთი.

ბერიკაცი მაგიდაზე ფრთხილად, მოწიწებით დგამს სკივრს, საიდანაც ამოაქვს ანდერძის ქაღალდი და გულსიმომწყველი დიდი პაუზის შემდეგ კითხულობს. ყველანი გაქვავებული სახით დგანან.

ან დ რ ძ ი

„მე, გიორგი პეტრეს ძე კანდელაკი, დაბადებული 1930 წლის 15 აგვისტოს, ვწერ ანდერძს სრულ ჰკუაზე მყოფი, ნოტარიუსის ანდელაკი გაიონის ძე მიმინოშვილის, ექიმ ვარლამ იმედას ძე ხუბულუკის, ბიძაჩემის, შალვა შერმადინის ძე კანდელაკის თანდასწრებით, რომ ჩემი გარდაცვალების წლისთავზე საქაროდ გაიყიდოს ჩემი სახლკარი, მთელი უძრავ-მძირადე ქონებით. ამ საქმის უშუალო ორგანიზაციის ვაწადო შალვა შერმადინის ძე კანდელაკს. მიღებული თანხის ერთი მეხუთედი მოხმარდეს საგვარეულოს საფლავის კეთილმოწყობის საქმეს, დანარჩენი ვადავიციტოს ძეგლთა დაცვის კომიტეტს მაცხოვრის კარის ეკლესიის სარესტავრაციოდ.

საკუთარ ანდერძს ვადასტურებ საკუთარივე ხელსიმოწერით:

გიორგი კანდელაკი
1968 წლის 19 ნოემბერი.

პაუზა

მოსუცი. დიას, მეგობრებო, გიორგის ანდერძის თანახმად იკიდება სახლი.

ანა. ღმერთო ჩემო!

ოტია. (მოსუცს) სიკვდილის წინადადებს სხვა აზრი ხომ არ ჰქონია, ბატონო შალვა?

მოსუცი. იყო რაღაც მაგადგვარი...
ოტია. ანდერძის ქალაქი სახელმწიფო ბეჭდით
თუ არის განმტკიცებული?

მეზღვაური. რა მნიშვნელობა აქვს.

ოტია. რას ამბობთ, ბატონო იაშა, სახელმწიფო
ბეჭედს, ნოტარიუსს სხვა ძალა აქვს.

ანა (ისტერიკით) ტყუილია... ტყუილია ყველა-
ფერი მარჯვნივ, ჩქარა მარჯვნივ ანდერძის!

მოსუცი. (კვიად) ა, ბატონო, იწებთ.

ანა. (დაბედავს, გულშელონებით) ღმერთო ჩე-
მო..

ხუტა. რა იყო, თოლიგე, ცუდად ხომ არა ხარ?

მეზღვაური. (ბოლას სცემს) როგორც გა-
ვიგი, მგონი ამან დაუხუტა თვალები. გვეტყვის აღ-
ბათ.

მოსუცი. მამა გედონი რომ ამობრძანდა, უკ-
ვე გრძნობაზე აღარ იყო.

ოტია. მამ, თქვენი შრომით, კლინიკური სიკვდი-
ლი დიდო ხნის დაწყებული ჰქონდა, არა?

მოსუცი. არ მახსოვს.

მღვდელი. უფალო, განუსვენე, უფალო, განუ-
სვენე მონასე შენსა, ამინ!

ხუტა. (მგლისცემით) ახავი, ჭიმა გიორგი!

მეზღვაური. (აქამდე საკუთარ ფეხებთან და-
რჩენილი) მე მაშინ მეთხოვებოდე პარალელურ ვი-
ყავი. საწვავი გაკეთავდა და ნავსადგურში ვიდე-
ქით.

ოტია. (ირონიით) მშურს, ნამდვილად მშურს
თქვენი. ნუთუ ასე ზუსტად გახსოვთ თქვენი ცხოვ-
რების ყველა დღე და საათი?

მეზღვაური. (ჩაფიქრებით, დინჯად) ოცი დე-
კემბერი შემდეგ გაიხსენე, შემდეგ... როცა მიწაზე
დავბრუნდი.

ანა. (ჩურჩულით) გული მიგრძნობდა... მთელი
ცვრა მარცხენა თვალი მითამაშებდა, ვიცოდი, ბო-
ლო ასეთი იქნებოდა...

მოსუცი. რა ვქნა, სხვანაირად როგორ მოვიქ-
ცი. მეც ჩემი ოჯახი მაქვს, ჩემი ელ-კარი. თუ არ
მივხედე, სხვა ვინ მყავს გამკითხავი. (მცირე პაუზა)
როცა აქ ასე თოვს, იქ რა იქნება, ცხრა მთის გა-
დაღმა... ის საცოდავი დედაკაცი ადგილს ვერ პო-
ულობს აღბათ... მწუხრებს, ქოქოლას მაყრის, ცა-
ლი თვალი მაინც აქეთ უჭირავს, მანდ მოსახვევში
ჩემი ბერიკაცი ხომ არ გამოჩნდა.

მღვდელი. თქვენი ბავით უფალი მეტყველებს,
ძმო, ჩემო!

ოტია. მართალი ბრძანებით, სახლი უნდა გა-
ქიდოს. და რაც უფრო ჩქარა მოგვარდება ეს სა-
კითხი, მით უკეთესია თქვენთვის. მოვალეობის კი-
დედ ერთი მძიმე ტვირთისაგან განთავისუფლებით.
ლაღად ამოისუნთქავთ. ოჯახი — ოჯახი! (ყველას)
ჩვენ უკვე ცოლ-შვილის სიყვარულით მოწამლული
ხალხი ვართ! (მოსუცი) თქვენი არ იყო, ვარდის
ფურცელივით ჩამოშტეპნარი ჩემი დედაბერი მთელი
ქვეყნის ქალებს შორჩენდა.

მეზღვაური. გესმით, ხალხო, რას ამბობს?
ამის ხელში ცოცხალი რომ არის, არ გევირთ?

ხუტა. მე, მაგალითად, ძალიან მიყვარს!

ოტია. რა უფლებით? და, საერთოდ, გახსოვდეთ,

პიროვნების შეურაცხყოფისთვის კანონი მოქმე-
დება.

მეზღვაური. შენისთანა მათხოვრებისთვის კა-
ნონს სად სცალია! კანონი შენ გულმოწყალები კა-
ზოგადობა ხომ არ გგონია? ერთ მშვენიერ დღეს
ნავში თუ გატეხა და შენთვისაც მოიცალა, იცოც-
ხლე!

ოტია. რას აჭიანურებთ, გააგებინეთ, სადაც
ჭერ არს...

მეზღვაური. შენ კარგად იცი, დაბეჭდება და
ჩივილი ჩემი საქმე არ არის!

ხუტა. ჩვენ მაგისი ხალხი არა ვართ, არა!

ოტია. თუ ასეა, პირადი ამბები დავივიწყეთ. ამ
პატროსან ადამიანს, როგორც თვითონ ბრძანა, ოჯა-
ხი მიტოვებული აქვს. ჩვენ, ყველანი გიორგის მეგო-
ბრები ვიყავით, ვართ და ვიქნებით კიდევ. ვურჩი-
ოთ, დავუბნაოთ, იქნებ რომელიმე თქვენთაგან...

მეზღვაური. (მოლბა) როგორც გნებდათ. მე
ამ ბინძურ საქმეში არ ჩავერევი. მორჩა და გათა-
ვდა.

მოსუცი. (მებღვაურს) რას ბრძანებთ! სხვა გზა
არა მაქვს. პირქით, მადლობელიც დავაჩრებო.

მეზღვაური. არა უშვავს უჩემოდაც გართმე-
ვენ თავს ედენი. (მღვდელს) ასე არ არის, მამაო?

მღვდელი. (დინჯად) სასურველი იქნებოდა ვი-
თად გადაგვეწყვიტა ეს საკითხი. უფალი მოწყალება,
ძმო ჩემო.

ანა. (თითქმის ტირილით) უფალი რომ იყო, ან
რამე შეეცოდეს, ასე არ გამჩრქოდა, პატარას მეც
მომხედავდა.

ოტია. ღმერთს რას ერი, გეთაყვა ღმერთი რომ
ასეთ აგარაკებს არიგებდეს, მამა გედონი მსახიბ-
ლად დაგვევებოდა აქ. (მღვდელი იმშუშება, ასეუ-
ლებს) რაც თავი მახსოვს, სულ ღვთის სამსახურში
დგას ეს დალოცვილი. (პაუზა) ისე, კაცმა რომ
თქვას, ბედნიერ ვარსკვლავზე გაჩენილა. ხალხის ენე-
რგია, სიყვარული მღვდლის ქისას ავსებს და ავ
სებს... ხალხის ენერგია, სიყვარული, მოგვხსენებთ,
ზღადავით გაშუღებებით მოძრაობს.

მღვდელი. (დარცხვებით) ე... სულისა და ხო-
რის გვემის ფასად გიხნება, ძმო ჩემო!

მეზღვაური. გვემულსა და მწირს რა გიგავს,
ხუცესო?

მღვდელი. რწმენა დავკარგეთ, ძმო ჩემო,
რწმენა აღდამიანი ჭერ ღმერთს ვანუღა, მერე თა-
ვისსავე მოყვას... და ამით უფალი კი არა, საკუთა-
რი სული მოკლა. ოცდაათი ვერცხლი ძვირი დაუ-
ჭდა კაცობრიობას. იმ წრეული ღამის შემდეგ ხო-
რთან ერთად სულის ნაწინავე გრძელდება...

ოტია. (მღვდელს) საქმისთვის მოვედით თუ სულის
განწმენდის ცერემონიულს ვესწრებით? გაიბედეთ,
როცა აქ ასე თოვს, იქ რა იქნება, ცხრა მთის გა-
დაღმა. ბატონ შალვას თბილამურებით მოუწევს, აღ-
ბათ, სოფელში ჩასვლა. რატომ ურთულბით ცხოვ-
რებას ამ ღვთისნიერ კაცს? თავისი გასაქირიც ეყო-
ფა.

ხუტა. მართლაც უჩვეულოდ თოვს...

ოტია. (მოუხალვადება, მლიქვნელურად) დამშვი-
დდით, ბატონო შალვა, არც ეგერა საქმე. ყველაფე-
რი მოგვარდება. მუიდელებაც ვიშოვით, აღმოუკა-

ხენ... რომ გაქრდეს, ბოლოს და ბოლოს, რომელიმე ჩვენთაგანი უყიდის. (შეპარვით) თუ თქვენ დრო არა გაქვთ, გეჩქარებათ, მაშინ მე მომანდეთ ეს საქმე.

მოხუცი. თქვენ როგორ შეგაწუხებთ...

ოტია. რა მოხდა, ბატონო! მარტო უცდაათი ვერცხლით როდი იზომება კაცის სინდის-ნამუსი. (მღვდელს) არ გეკადრება, ძმაო, შეცნეარულ პროგრესისა და ტექნიკის ეპოქაში ხორციისა და სულის სრწნაზე საუბარი ცოტა უხერხული მიმართა.

მღვდელი. ღვთის სამსახური მოყვასის სამსახურს არ გავრძალავს, ძმაო ჩემო!

ოტია. აკაშენათ ღმერთმა, მე მინდოდა მეთქვა მოყვასის სამსახურს არავინ არ გვირქვალავს. მეც ეს გრძნობა მამოძრავებს. (ყველას) რას გაჩუმებულხართ, იქნებ, ჩემი კანდაღატურა არ მოგწონთ?!

მოხუცი. (უხერხულად) რას ბრძანებთ...

ოტია. (თვითდაჯერებთ) რა იცით, ბატონო მღვდა. დამიანის თავის ქალა ზოოპარკით არის მოწყობილი. თვითმოდ მათგანს საყოთარი სამხეცე აქვს. ერთს მარტო ლომი და ვეფხვი უწის შიგ. მეორეს — თუთიყუში და ოფოფი, მესამეს — შაშვი და ბუღბული, მეოთხეს კიდევ მაიშუნი და მაიშუნის შვილი...

მეზღვაური. (წონსწრობადაკარგული) ოტია ხედავს, მხოლოდ ერთ რამეს ვინატრებდი.

ოტია. რა ნატრა გაქვს ასეთი?

მეზღვაური. გადასახდევინა შენი ბებერი თავის ქალა... ჩამახედა, დამანახა, რა გივის შიგ, ერთი კარგად ჩამაფურთხებინა და მერე ისევ დამახეხინა. (მცირე პაუზა) თუშეა ჩახედა რად უნდა, სხედაც ვიცო, რამდენი მაიშუნი და მაიშუნის შვილი აქვას გამომწყვდეული მათივე შარდით აქოთებულ თავის ქალაში. (ხუტა და მამა გვედონი თავშეკავებულად იციან).

ოტია. (ბრაზით). შენ მაინც რა გაცინებს, ხუცესო? შენ არ იყავი, რომ ქადაგებდი მოყვასის სიყვარულს არავინ გვირქვალავსო? ჰოდა, მეც ჩემი სამსახური შემოგთავაზეთ.

ანა. (თითქმის კვილით) იქნებ არ გვირდა, ბატონო, შენი სამსახური!

ოტია. (შშვიდალ) რა გაკოვლებს, ქალო, დამშვიდი. დამშვიდი. თუ ამხელა საქმის მოგვარება შეეძლება, თვითონ შენი ცხოვრება მოგწყურო. მოთქმით და ვაი-ვივით სოფლის აშენება რომ შეიძლებაოდეს, ქვეყანა უკვე აუვაებელი იქნებოდა. თუ სახლის შესუდევა, ანგარიშის დაწორება შეეძლება, ოქვი, ვიზობარი, რა გაქვს დასამალი. ღმერთიარტულად, ვინ გეტყვის სიტყვას. პირითვე, გაგებხარდება. (ბრონით) შენი თვლით არ გენახა მაინც, რაც წერია ანდერძში. (ბოლოს სცემს, შემდეგ ფანჯარასთან მიდის და ქუჩაში ცნობისმოყვარედ იყურება. პოლოდნელად) ვინ არის ის კაცი? რაღაც საეჭვოდ დასერილობს აქეთ-იქით. მოდი აქ, ხუცესო. ერთი შეხედ, ხომ არ გვირნობა?

მოხუცისა და მეზღვაურის გარდა ყველანი ფანჯარასთან მივიდნენ.

მღვდელი. (შთაგონებით). უფალი დიდია, ვიქვე შეტოპილი იქნება, ძმაო ჩემო!

მეზღვაური. (აღგილიდან) რამდენი გზააბნეუ-

ლი და ძე შეტოპილი დადის ამ ქვეყანაზე, მაგრამ ვინაა გამეცხავი. იაროს, რა თქვენი ქუის საქმეა ნიციბის... (აღვიფლვობს).

მოხუცი. იქნებ, რამ უბირს?

მეზღვაური. ერთხელ გითხარით, გზაბნეული და ძე შეტოპილის მეტი რა დადის ქვეყანაზე-მეთქი!

მოსილდებიან ფანჯარას, მეზღვაური სუფრას მიუახლოვდება და ქუჩას ღვინით გაივსებს. (თავისთვის) გიორგის ხსოვნისა იყოს!

მღვდელი. უფალო განუხედე, ამინ!

ხუტა. (მეგრლზე მქილისცემით) ახავა, ჭიმა გიორგი!

ანა. (ლაპარაკობს ნაწყვეტ-ნაწყვეტ და ხმაგაბზარვით) გიორგის სიკვდილის შემდეგ რა უნდა მქონდეს ვასახელი... ვინდა მანუგეშებს, ვინ დამამედებს აწი მე უბედურს... (ოთახის სიღრმეში, პატარა მაგიდაზე მოციმციმე სანთელს ნელი-ნელ უახლოვდება და მის ვარდისფერ აღს შემგებშუა მოიქცევი) ეს ვერცხლის შანდელი, გიორგის ხელნახლები არის, დაბადების დღეს მივართვი საჩუქრად, ორმოცის შესრულდა მაშინ... მის შემდეგ ათი წელი გავიდა, მაგრამ რაც დრო გადის, სულ სხვა მნიშვნელობისა და წონის იქნა ჩემთვის... (შემორტყაილდება, ყველას) მამაკით, (თითქმის ტირილით) გრძნობები მომერია...

ხუტა. (ბრაზით) ახავა, ჭიმა გიორგი..

ოტია. მამაო გვედოდ, პირველი აღლუმში, შამპანურებით დატვირთული პირველი ჭოკიადული გახსოვთ, ალბათ... პირველი ბარი მე დეკარი მიწას. ზემო ქვეთი, ნავსადგურამდე ჩალიდა. ხალხს აქეთ, მაღლა ყურებით ყელი მოღრცოდა... ეს, რა დრო იყო, რა ეამი!

ხუტა. (შურით) მოყლედ, ამის აშენებული ყოფილა ეს სახლი.

მოხუცი. სახლი ყველა თანამედროვე მოთხოვნების გათვალისწინებით არის აშენებული. ოთახებიც ისე არის განლაგებული, რომ მზე უხვად იღვრება შიგ და ჰაერიც. აქედან ხელისგულით მოჩანს მთელი ქალაქი. მაინც ამინდში მეთევჯეთა ნავები შევიძლიათ დაითვალათ ზღვაზე. უკეთეს ადგილს ვერ ინატრებს კაცი: წინ ზღვა, უკან — მთები. (მეზღვაურს) გმონი თქვენ გითქვამთ, ბატონო, ნავსადგურში შემოსულ გემის კაპიტანს გიორგის სახლიდან შეგიძლია გადასძახო.

მეზღვაური. (მითქვამს... (დგება, ბოლოს სცემს) ბევრჯერ მითქვამს, მოხუცი! მაშინ გიორგი განმართლი იყო, სხვა ზარბოში მოგვადგამდა.

მღვდელი. (მეზღვაურს). ყველანი სიკვდილის შვილები ვართ, ძმაო ჩემო.

მეზღვაური. (ეგ ოცი წლის ასაკში ვიცოდი.

შენ ახალი მითხარი, მამაო!

ხუტა. ახავა, ჭიმა გიორგი!

ოტია. (იფეთქებს). სხვა არაფერი იცი, კაცო, შენ?!

ხუტა. (მეზღვაურს) თუ არ გინდა კაცის ცოდვა ავიცილო, ან ჩემი გიორგის ხსოვნის საღამო გავუფუტო, მაშინ მომამორე ეს კაცი!

მეზღვაური. რა იყო, ხუტა?

ხუტა. შემეპა, მხარია, ცოცხლად შემეპაძა რაც თავი მახსოვს, ხაიას კოლოსავით ზამთარ-ზაფხულ მებენს და მებენს. საკავშირო ოლიმპიადის ეიურის წევრებს თავი მოვაწონე, ამის მოსაწონი სიტყვა ვერ ვთქვი.

ოტია. რა ვთქვი ახლა ასეთი?
ხუტა. გაგივთ, ბატონო, ჭერ კიდევ როდის გავიგებო, რომ თქვენ დაქვარით პირველი ბარი მინახს. რა ვქნა, როგორ მოვიქცეთ ახლა? ვის ვარჩევთ ეს სახალდე? შენ თუ ქრისტეს მსახურს — მამა გედღეონს?

მღვდელი. (თავისთვის) ღვთის სამსახურს თვით უფალი არ დაგივიწყებს. ძმობა ჩემო! უფალო, განუხვეწე...

ოტია. (შეურაცხყოფილი) რა მჭირს, გეთაყვა, სხვისი საზოგადოება? გაორგი ჩემი მეგობარი იყო, ცხოვრებაშიც ბევრი ბარ გვქონდა ზოარი. კაცი მოკვდა, როგორც შემეძლო, ჩემი ვალი მოვიხადე. მეტი რა ვქნა?

ანა. ღმერთო ჩემო!..

მეზღვაური. (ირონიით) რა იყო, სულელო?
ანა. არაფერი... გამვივლი.

მოხუცი. გუშინ საღამოს გიორგის მეზობელი სურნე ზატყიანი მესტუმრა. თუ სახლის გაყიდვას აპირებთ, ჩემი უმცროსი ძმა, როსტოვენი რომ ცხოვრობს, გვერდით მინდა ჩამოვიხსნო. ჩვენზე უკეთეს მივიღველს ვერ იპოვით, ფასზე მოვრიგდებითო. მტია. რა პასუხით გაუშვი მშობლიურ ენოში?
მოხუცი. პასუხს ორ-სამ დღეში გიტყვით-მეთქი!

ოტია. (ირონიით) ფოსტით თუ ტელეფონგრაფით?

მოხუცი. (წყენით) არ გეპაღრებთ, ოტია ბატონო.

ოტია. ხმა ვერ ამომიღია და ეს არის. მამა გედღეონი აიენის მარჯვენა კიდევ-განს ფარულად ზომავს, თან თავისთვის კალაცას ანგარიშობს.

ოტია. მანდ რას აკეთებთ, მამაო გედღეონ, აქეთ მოხარბანდით, აქეთ!

მღვდელი. (მორცხვად) არაფერს, ძმობა ჩემო, არაფერს... ეღწინა მარჯულებს და შემოშობია...

ხუტა. (მოულოდნელად იფეთქებს). არც მე მარჯვენა ზღვის თმაზუტუბა პაერი. მეყოფა ნადირივით ტმა-ტმა წაწალი. ფილტვები გამიპოვდა.

მეზღვაური. კარგი მხედრული ნაბიჭები გქონიათ, მამაო! ალბათ, ძველი ოფიცერი ბრძანდებოთ?

მღვდელი. სამწუხაროდ, ჭანსრთელობა არ მიწყობდა ხელს. სხვა ხელობას ისევ უფლის სამსახური ვარჩევ.

ოტია. (აიენიდან ქუჩაში იხედება, ყველას) არა... მაინც ვინ არის ის კაცი, მუხლამდე თოვლი რომ დასეირნობს?

მეზღვაური. ისეირნოს, რა შენი ჭკუის საქმეა. კაცი თავის ქაის ახარებს. შენ რა იცი, რა არის სურვილის ქია?

ოტია. რა ვქნა, გეთაყვა, ზოგიერთივით პალერ-მოში, ვლადივასტოკში ან ბათუმში თუ არ მყავს ტუში გოგონები ინტერნატის სამოწყალოდ მიგდებულნი?

მეზღვაური. (ნეტარი მოგონებით). ოო, იქ, პალერმოში სულ სხვა იყო. სხვა ცუცხლანუშტვა ჩიგარი ტინო სუფრის შუაგულში... იქ, ნაშუალმსეს/ შოგ ტუჩებში ვკონიდილთ ლუღის კათხებსა და ლამაზ სინირობებს... იქ, განთიადისს მაგიდაზე ბოლეროს ცეკვავდა პალერმოელი იზილა.

მოხუცი. (უკმაყოფილოდ) მე... მე დაგტოვებთ...

ხუტა. (მიეხლება) ცუდად ხომ არა ხართ, მამაო?

მოხუცი. პო... რაღაც არა ვარ კარგად...

ხუტა. დაიღლებოდით.. დაისვენეთ, ძმაო შალვა, აღსვენეთ.

კარგამდე მიაცილებს მოხუცს და სწრაფად ბრუნდება უკან.

ოტია. იქ, პალერმოში... რა არის ასეთი ეს პალერმო? მართალი თუ გნებავთ, ჩემთვის ეს საკითხი დღის წერტილიდან უკვე მოხსნილია.

მეზღვაური. დიდი ხანია?

ოტია. გამაგებინეთ, კონსილიუმი გაქვთ თუ მეგობრის ხსოვნის საღამო?

მეზღვაური. არც ერთი და არც მეორე.

ოტია. დარწმუნებული ხარ?

მეზღვაური. ცხადია, აი, მაგალითად შენ, მთელი ერთი წელიწადია ცუდად გძინავს.

ოტია. (ინტიმარს არ იტყვის) მართალი ხართ. ამ ბოლო დროს გული მაწუხებს. სტენოკარდია მაქვს და ცუდად მძინავს.

მეზღვაური. სტუთო, ბატონო ოტია, ყველაფერს სტენოკარდიას ნუ დავაბრალებთ. გიორგის სიკვდილმა მოსვენება დავიკარგა, საკუთარი ოჯახის წევრებიც ვერ გცნობენ. სულში ეშმაკი ჩაგისახლდა, ყვითელი ეშმაკი.

ოტია. მეგობარი დავკარგე. მიყვარდა, ვფასებდელი.

მეზღვაური. გესმით, ხალხნო, რას ამბობს?! (გაიღ-გამოვივლი) მიყვარდა, ვფასებდიო! ნეტავი ასე იყოს.

ოტია. თქვენ რა, ჩემი გრძნობების საჭარო გამოცდას ხომ არ აპირებთ?

ანა. ღმერთო ჩემო, სირცხვილია, გაჩუმიდით.

მეზღვაური. ჩუმად, სულყო, ჩუმად. სხვათაშორის, ეს ამავით თქვენც გეცხება.

ანა. ღმერთო ჩემო, რა უხეში ხართ!

ოტია. (მეზღვაურს) მე, მამა იაშა, იაკობ... სულელი ხომ არ გგონივარ შენ? ან ეს სახლი პალერ-მოში მიმავალი ორანმანი ხომალდი ხომ არ გგონია?

მეზღვაური. ვიცით, ბატონო!

ოტია. თქვენ, მეზღვაურები ყველაფერს ეჭვის თვლილთ უყურებთ. უბრალო ზვირთვის გაფანტულსაც.

მეზღვაური. პროფესიული ჩვევა.

ოტია. ვედილუბო... ზოგიერთივით მიწაში კი არ ვმალავ ამ ფულს, აი, მაგალითად, გიორგი მთელი ცხოვრება აშენებდა. აგურსა და თუნუქს საკუთარი მხრებით ეზიდებოდა... ღამე არ ეძინა. ბოლოს სამი ფიცრის მეთი რა წაიღო; მითხარით, რა წაიღო?



ხუტა. თეატრით გამოყვანული სახლი დატოვდა...

ოტია. აგაშენა ღმერთმა ასე დავტოვებ მიც... ნაღდი ფული მაქვს. შემოძლია დღესვე გავისტუმრო. ზოგერთი ნათესავებში არ დავიწყებ სირბილს, სახლს ვუღლოდობ... არაქა, მიშველეთ, ხელი მამომართეთ-მეთქი.

მეზღვაურ რი. ალბათ, ჩვენ გვიტოვებ...

ოტია. თქვენ რატომ დავიტოვებთ, ხუთი შვილი მყავს.

ანა. ხუთი შვილი მესამე ცოლისგან გყავს.

ოტია. მეც ეს ვთქვი, შე ქალო!

ანა. ერთიც პირველისგან...

ოტია. მყავს, მაგრამ უკვე ვაყავია, საკუთარი ოჯახი აქვს.

ანა. ორიც სომხის ქალისგან...

ოტია. მყავს, გეოაყვ, რვა შვილი მყავს. პირველი ცოლი სვამდა, თან ექაჩებოდა... ვთმინე, ბერი ვითმინე, მაგრამ მეტი მოთმენა აღარ შემემძლო. ჰოდა, გავშორდი. მეორეს ხასიათით ვერ შევიწყვიე.

ხუტა. (იციის) მოკლედ, ექაჩებოდა...

ოტია. კი, მთელი დღე ექაჩებოდა... მაპიროსს!

მეზღვაურ რი. ხუტა!

ხუტა. გისწამ, მახარია!

მეზღვაურ რი. იცოდ, გამოგიყან ქაყავაში (პუტლი) კეთილი, როგორც ამბობ, საკითხი უკვე გადაგიწყვეტია, მაგრამ გეკითხა ჩენთვისაც... ისე, ზრდილობის გულისთვის.

ხუტა. (მეზღვაურს) ა, იმ ფიქტების ნაცვლად პატონისგან შეიძლება კვირა რომ თოვდეს, თავზე ერთ ფანტელიც არ დაეცემა.

ოტია. ნათქვამია, უკავს ბოლო სკინდლიანი ჰქონდა და ქაყავა აურალებული იგონაო.

ხუტა. არა, ბატონო, რა ვაგვიჭირდა ასეთი, ჩემი ალალი მამიდაშვილის სახლ-კარი ამ წუწურაქს რომ არ მიუვიდოთ?!

ოტია. საიდან გახდა გიორგი კანდელაკი შენი მამიდაშვილი? საიდან? დედაშენი კანდელაკების ოჯახში სამადლოდ იყო გაზრდილი.

ხუტა. ვესმით, რას ამბობს?! ჩემმა და გიორგის ძმობას სამართებელი გამოხუჭა, სამართებელი! იაშა, დავადებ ცაკის ცოლსაც... ჩემი ფხვით წვალ დრანდის ციხეში... (მიიწევს) ოტია ბედუკიძე, დამაცა, გამოგიყან ქაყავაში, თუ ვყოფილვარ ხუტა ბუკია (მთ შორის მეზღვაური ჩადგება)

გამიშვიო...

ოტია. ნუ მაშინებ. სამი წელიწადი ოხენციში მყავდა. როგორც ხედავ, ცოცხალი დავარჩი.

ხუტა. ვიცო, ჩვენებს ვირიხის კატეგორიებს აქმევდი, მათთვის ძეხვს ინახავდი. სამსახური დაგიფასეს და შინ მშვიდობით დავიბრუნედი.

მეზღვაურ რი. (მაგიდაზე ხელს დაჰკრავს) შეწყვიტეთ! რა მოგივიდათ?! ბიჰოს, არ დაქაშებ მგლებივით ერთმანეთი?!

მღვდელი. თუ კრავის სათნოება არ ეძიე, მგლის თვისებას ადვილად აღმოაჩენ აღამიანში, ძმარ ჩემო!

ხუტა. ყორანივით ნუ დამჩხავი თავზე, ხუცესო! კრავიც შემხვედრია და მგელიც მინახავს.

ოტია. (ხუტას) შენი ნაჯახის წყალობით ტუქსი ხე არ დარჩა. ჩხავდი და ჩხავდი... ჩხავდი და ჩხავდი... ფულს მაღალივით თიბავდი. ჰოდა, რატომაც არა, რომ მოინდომო მთელ უბანს იყიდი.

ხუტა. სად მიგაქვს შთარობის ჭილღობი, საბატონო სიგელები, მე რომ მიმიღებ? მოთხარი, სად მიგაქვს?! აი, ნახებ ვაჭეთი (ჩიბიდან გახეთს ამოფრიალებს და უჩვენებს ყველას).

ნახეთ, წაითხეთ, ბატონო, დატებით...

მღვდელი. რა ვაჭეთია, ძმარ ჩემო?

ხუტა. რაიონული — „წინ — კომუნისმისაკენ“

მეზღვაურ რი. რაო, რა მინდაო?

ხუტა. სტატია ჩემზე.

მეზღვაურ რი. წაიკითხე, ხუცესო, ვითომც სახარებაა და ხუტას სულის განწმენდას ვესწრებით.

ხუტა. (მღვდელს გახეთს აძლევს, ყველას) არაფერი მჭირს განწმენდილი. დიდი ხანია განწმენდილიც ვარ და მონათლულიც.

მღვდელი. (კითხულობს) „ჩენი ტუქების მესხილუმდე. ნარკვევი. კვირა დღე იყო, თიბათვის ნაწვიმარი დილა. ტუის მინდიას — ხუტა ბუკიას სწორედ მაშინ ვეწყვიეთ, როცა დასტაქარივით ჰკრილობას უხვევდა წინაღობით ნაშეხარ მუხას. მეტუქვეს მოწყალების დებოვით თავზე ადგინე ტუის მეგობრები. ის-ის იყო საქმეს მოჩრა, ოფლით დაცვარული შუბლი მოიწმინდა და გვიასახსა: ასე ემკურნალობოთ თვითელ ხეს, ბუჩქს...“

დაიბ, ასე მკურნალობენ ჩენი სახელოვანი მეტუქვე ხუტა ბუკია და მისი მეგობრები თვითელ ხეს. ქართული ტუე საიმედო აღამიანების ხელშია. საყ. კორ. წ. უორდანიან.

ოტია. აფსუს, რა გვარს აფუქებს ეს მამაძალი?! უფლება რომ მქონდეს, წერლის ავტორს დავიკებდი და ფხვებით ჩამოვიკიდებდი იმ ხის ტოტზე.

მეზღვაურ რი. ის ხე თუ დგას, კი ბატონო!

ხუტა. აბა, მე ვყოფილვარ შამ-ახასი, მე გამოჩენია საქართველოს ტუე და ვენახი თურმე.

ოტია. კაცი არ იყო, შამ-ახასი თუ არ გჯობდით თქვენს ის აშკარა მტერი იყო. მოვარდებოდა, ცეცხლსა და მახვილს მისცემდა ყველაფერს და თავის ოხერ გუნს გაუღებოდა ისევ. თქვენ კი დღიდან-დღემდე, თვიდან-თვიმდე, წლიდან-წლიმდე ნელ-ნელ ჩეხავთ და ჰყიდით.. ჩეხავთ და ჰყიდით...

ანა. კრება ხომ არ გაქვთ? რა მოხდა, სირცხვილია.

ხუტა. ჰმ, ყველა პროყავსირის წერიკ რომ იყოს, რა გვიჭირდა, მაგრამ...

მეზღვაურ რი. ვინ გყავს ისეთი, პროყავსირის ბილითი ჭიბები რომ არ უფუქს?

მღვდელი უხერხულად იშუშუნება, ახველებს.

ხუტა. თვითონ თქვას, მე რატომ?

მეზღვაურ რი. ადგილყმის თავმჯდომარე თუ გუაუ, ხუცესო?

მღვდელი. არ გყავს, ბატონო.

მეზღვაურ რი. ყველაფერი გასაგებია, გასაგებო... (ბოლოს სცემს. ეშაყურად) თქვენი ამბავი გამოიცხადებული ყოფილა, მამაო, ადრე გეთქვა, რას გვაწვავდებდი, შე კაცო!

მღვდელი. რატომ, ძმარ ჩემო.



მეზღვაური. (სეროზულობით) თუ პროფესიონარის წევრი არა ხარ, სახლს ვერ იყიდი, უბრალოდ, ქალაქის სამუკო არ გაგიფორმებს. მორჩა და გათვალა.

მღვდელი. მაგი არ ვიცი მქ რას ჰქვია, არ გამოფორმებენ? ვინივლებს!

მეზღვაური. ვისთან, მამაო?

მღვდელი. (გულბურჯვილოდ) ვისთან? ვისთან და... უისკოსოსთან! აბა, სხვასთან სად უნდა ვინივლო?

ოტია. სწორია, მამაო!

მღვდელი. მე, ძმაო ჩემო, ოთხი ათეული წინააწიდი ღმერთს, სოფელს პატრონად ვემსახურე. ნაწყენი არავინ მყოლია. დავიღალე... ადრე სულ სხვა იყო. ხალხს სჯეროდა, სწამდა ჩვენი. ახლა ძე შეტოვებოდა და უპოვარა გარდა საყდარში არავინ დადის და მეც მომწყინდა. მეყოფა, კმარა!

ხუტა. ღმერთი არ გაპატიებთ ასეთ საქციელს, მამაო!

მღვდელი. (გაწიწმადებით) ვინ გითხავს, ბიჭო, შენ ღვთის საქმეს? რომ მოვიინდომო ღმერთს თავის ანგელოზებთანად აგერ ამოვიყავ, ა, ამ მარმარილოს კიბით, მაგრამ ხომ შემაჩვენებს: ხუტა ბუკიასთან რომ დამსვი სუფრაზე, რა დაგიშვე ასეთითო?

ხუტა. კარგი, ბატონო, მე პრეტენზიები არა მაქვს, მაგრამ იმაზე რას იტყვი? ან ანამ რა დაგიშვია?

მღვდელი. კარგად გიცნობთ უვლას... არც ერთი არა ხართ მამა აბრაამის ბატონი. თქვენ რომ სინდის-ნამუსი გქონდეთ, ამდენი წლის ღვთისა და კაცის სამსახურს არ დამოკარგავდით. პირიქით, აქეთ მებტყოლით, მამაო გედონ, ხელს მოგიმართავთ, მხარში ამოგიღებთ და შეიძინე ეს სახლიო. თქვენ კი პროფესიონარის წევრობა მომთხოვეთ ამ სიბერეში.

მეზღვაური. კანონი — კანონია, ხუცესო!

მღვდელი. კანონს რას მასწავლით ღვთის რჩეულ კაცს!

ოტია. კარგი, დამშვიდდი, დაწყნარდი... ნუ შეგეჯავრებ ახლა ქატო და ნაყარი ერთად.

მღვდელი. (იფეთქებს) შენ მაინც რა გაქვს სალაპარაკო, შე სარდაფების ვირთხავ!

ოტია. მე ვარ ხომ, ვირთხავ?! მე ვარ, ხომ?! გმაღლობთ, გედენ... გედონ! შენ... შენ — მთელი შენი სიბაბუჯი მშობრ-მწყურვალად დამარწოლი სამტრედიის სადგურში და ზამთარ-ზაფხულდ ფუნთუშებს უღდი. ვახსოვს, გედენძისი ღუქანი, სამ მანეთად ლეკარს რომ გაცეკვებდნენ მუხლამდე თოვლით! (იმპროვიზაციას აკეთებს) აი, ასე... აი, ახე!.. მერე ვიღაც თაღლითის დახმარებით ანაფორა ჩაგაცეცხ, თავზე შავი ჩაჩი დაგახურეს და პოლიკარზე მებადრავის ვაფი უხუებ ქრისტეს მსახურად გამოგვეცხადე! პაუზა

მღვდელი. (ცრემლოვრებული, გაბითურებულ) რას მერიხი, შე შეჩვენებულო. ვყიდდი, ხომ არ ვიპარავდი. მაშინ სხვა დრო იყო, მე კი არა, ქვეყანას უყვრდა. სიმართლე თუ გინდა, რამის ერთ-ერთი პაპი ახალგაზრდობაში ჭიბის ქურდი იყო.

შემოდის დამსვენებელი, ხელში ჩაიდანი უჭირავს.

დამსვენებელი. ქართული ჩაი სიცოცხლის ელფსირი ყოფილა, მეგობრებო, ნამდვილი უმცირესო!

ხუტა. თქვენი აზრით, ჭკპის არაყს ჭობია, ბატონო?

დამსვენებელი. მიყვარს ნამდვილი ჭკპა... ნაპერწკლებს რომ ისვრის: ბუქ! ბუქ!... გუშინ ბაზარში დავლიე... უპ, რა მაგარი იყო.

ხუტა. ახ, ღმერთო მომგაღი, შაქრის არაყი აქვს დალეული ამ პატროსან ადამიანს. კუჩის თავთან მუშტივით ხომ არ ამოვარტყე, ბატონო?

დამსვენებელი. კი... კი, რადაც მახსოვს, ამომარტყა... მიეღი დამე მახოცინებდა...

ხუტა. ხომ გთხარით, შაქრის არაყი დაუღლევა-მეთქი!

მეზღვაური ბოლთას სცემს, ფიჭობს, თან თეი-თეულს გამოწმენვად ავირტვება.

მეზღვაური. ბატონმა შაღვამ ბრძანა: გიორგის ანდერძის თანახმად სახლი იყიდებო... (პაუზა. სიარულში) მართალია, თავიდანვე სულ სხვა მიზნით ამოვიდი, მაგრამ რომელი ერთი გაზედავს და იტყვის, თქვენზე მეტად მაყენს ეს ზღვა ან ეს მათი? (პაუზა) რა თქმა უნდა, არავინ! (ისევ პაუზა) ასე რომ, ერთი რამ დაგვრჩება გასარკვევი... კერძოდ, ვის რამდენად უღარივს ეს სასახლე. წინადადება შემომიქვს, სახლი გაიყილოს აუქციონის წესით! ხანგრძლივი პაუზა. მეზღვაური მაგიდის თავში, სავარძელში ჩაქდება ღრმად.

ხუტა. კი მაგრამ, ცოტა უხერხული ხომ არ არის თქვენი საქციელი...

მღვდელი. (ანაფორას აიკრებს და აფორიაქებული მიმოდის) რას ჰგავს ეს?! რა ჰქვია ამას! სულ არ გწამთ ღმერთი?! მთლად დაკარგეთ სინდის-ნამუსი!

მეზღვაური. (შშვიდად) დაწყნარდი, ხუცესო, დაწყნარდი... უღმერთოდ დავდიოდი მე სულ... ჩემს სურვილს ღმერთი არასოდეს არ სჭირდებოდა, არც მომღვარო...

ხუტა. რას ამბობს ეს კაცი! არც ღმერთი გწამს, არც ზადი ხომ?!
ანა. (ისტერკით) არა... ამას არ მოვითმენ!

მეზღვაური. რა იყო, სულიყო?

ანა. როგორ თუ რა?! ცოცხალი თავით არ დავთმობ, ცოცხალი (მცირე პაუზა) ნუთუ აღარ გახსოვბო?... აქ რომ ჩამოვიდი, ქვეყანას მოვწმენდი... რიგი ამქნდა, ბატონო, რიგი... თავჯანსმეცემლებს, მაგრამ უვლას გიორგი ვანაცვალი, ასე უწყურვალად შევეჩვიე ჩემი ყმაწვილქალობა... (მეზღვაურს) ბებნდე, ვვარცხნიდი, თოვლივით ქათათა ღლინში ვაწვენდი... რისთვის?! იმისთვის ხომ ვარა — შენ, ან ოტია ბედუელიც გამოკვანწულიყო აქ, ამ დარბაზში, მე კი სხვის სამადლოდ გამხდომოდა საქმე! (მცირე პაუზა) რას მიქვია აუქციონის წესით?! რა მოხდა ასეთი, ანდერძით თუ არა ვარა... ადამიანება არა ხართ?! (არავინ არ აქცევს ყურადღებას. აქეთი იყურება, მერე მიდის გიორგის სურათთან) შენ ჩემი ცოლდით სავსე, რა მიყავ? ნუთუ უფრო გრძნობ, რა ღღემი ჰყავ შენი საყვარელო ანა! (ჩურჩულო) თქვენი ქილაგი გაწვდა, თქვენი... (ჩაიბუხლებს).



ო კ ი ა. (წამობტება) გეხმით, რას ამბობს ეს თახ-
სირი ქალი?! გეხმით?! ყალბია შენი ცრემლი, მზაკ-
ვარო, ყალბიო!... ტანში სხვა ქიანვეულები დაგვილი-
ან...

ა ნ ა. შენ? შენ ამბობ ამას, შე დამაპალო!..
დამსვეწვებელი. (ოკიას). აბა, აბა! ასე რო-
გორ შეიძლება, მეგობარო!

ო კ ი ა. (განცვიფრებული) თქვენ რა გნებათ?
დამსვეწვებელი. როგორ თუ რა? ქალი გან-
საკუთრებელი პრივილეგიებით სარგებლობს ჩვენს
ქვეყანაში. ღიახ, ქალი ნაწი არსებია... ძველი ბერ-
ძნები ქალს სამოთხის ყვაილს უწოდებდნენ... მაშ!
ო კ ი ა. თუ ძმა ხარ, გვითხარი, რა გაწუხებს?

დამსვეწვებელი. ისეთი არაფერია, რომ...

ო კ ი ა. მაშინ თავი დაგვანებ, შენი გზა ნახე,
დალოცვილო!

დამსვეწვებელი. შვიკირს, ძალიან მივიკირს
სად გაქრა ძველი რაინდული კეთილშობილება?
(ანასთან მივა, წამოაყენებს) დამწვიდით, ძვირ-
ფასო ანა, დამწვიდით... (მიპყავს, სკამზე დასევას)
აქ დაბრძანდით.

ა ნ ა. (სლუქუნით) გმადლობოთ...

დამსვეწვებელი. არაფრის, ძვირფასო, არაფ-
რის! (ჭერ პერზე, მერე კედლებზე გადააქვს ცნობის-
მოყვარე მებრა) სხვათაშორის, მე თუ მეიზიანეთ,
ნამეტანი უფუფუნებაც კია ერთი ოქაბისთვის ამო-
დენა სასახლე მით უმეტეს, გაიხედავ და იტყვი,
ღმერთის გამორჩეული ადგილი ხომ არ არისო...

ო კ ი ა. მოგწონთ ხომ?

დამსვეწვებელი. რატომაც არა! (მცირე პაუ-
ზა) ვრცელა ჩვენი სამშობლოს სასწვრები, ვრცე-
ლი... ღმერთმაც ხომ ყველას ერთნაირად მოგვანი-
ქა მისი სიგრძე და განიო...

მეწვლაურა. დაფიქრდით, გეთაყვა! მე მეწ-
ვლაური კაცი ვარ, საკუთარი გამოცდილებით ვი-
ცი. აი, მაგალითად, ზურგზე მეჭები თუ გაქვთ, უარ-
ყოფითად მოქმედებს ზღვის წყალი...

დამსვეწვებელი. (უცებ ნერვულად აიწვეს
მისურს და ზურგს უჩვენებს მეწვლაურს) ნუ სწუ-
ხართ! აი ნახეთ... კარგად დამაყივრდით... მეჭები
კი არა, უბრალო მუწუწოც არ ამომსვლია ზურგზე...
არასოდეს! შემიძლია ექიმის ცნობა წარმოგიდგი-
ნოთ... პირიქით, ნერვოზი კაცი ვარ, შედივინა კი
ამტიციებს, ზღვა ნერვებს ამშვიდებსო... (ბელებს
ფართოდ შლის) მართალი თუ გნებათ, რიგრიგო-
ბით უნდა ცხოვრობდეს აქ კაცი, ამ მიწა-წყალზე!
გეხმით? რიგრიგობით! (მცირე პაუზა) არ მოგწონს?
(პაუზა) სახლი იყოფება. ესე იგი, რახან იყოფება,
მეც და თქვენც — ერთი და იგივე იურიდიული უფ-
ლებებით ვსარგებლობთ. (მაგიდასთან, მეწვლაურს
რვეტრანსით წერაუღებდა) ასე არ არის? (პაუზა) მე
მწად ვარ!

ო კ ი ა. (აღორიკებით). გადამრებს ეს კაცი! (ფა-
ნქარაში გაიხედავს, მერე დაძაბული იურება ქურა-
ში) გადამრებს ეს კაცი... სულ აქეთ იურება!

ხ უ ტ ა. (მივა ფანჯარასთან). რომელი კაცი?

ო კ ი ა. სუ, აქეთ მოდის...

ხ უ ტ ა. ტყვი აცვია, ტყვიო... ჩანთაც ტყვისა
აქვს...

ა ნ ა. ინკასატორო იქნება, აბა, სხვა ვინ ამოვი-
ნალო ასეთ ამინდში. კარგად ვიცნობ მაგას, მის
ნათლიე განაზრახებულ სახლს მოჰყრა თვალი და
ამოვარდა. კარგი მეძებარი ძაღლებივით ჭერ გა-
რე-გარე დასუნავენ, მერე ყაჩაღებივით კარებზე ავი-
ტეხავენ ბრაგუნს...

ხ უ ტ ა. იქნებ ჭობდა შუქი გამოგვერთო?

დამსვეწვებელი. (მაგიდაზე ჩაიდანს დგამს)
მაპატიეთ, უთო დამჩრა ჩართული. განაგრძეთ საუ-
ბარი, მე ახლავე მოვბრუნდები, მეგობრებო, ახლავე!
(სწრაფად გადის).

ო კ ი ა. უთო არაფერი, მაგონ ლენტაც აქვს ამ
მამაძალეს მრცვიტელში ჩაცურებული.

ისევ ზარის სმა.

მეწვლაურა. (ხუტას) ნახე, ვინ არის, რამ და-
გაფრთხოეთ?! იქნებ მოყვარვა.

ხუტა ფეხს ითრევს, მერე მიდის კარის ვასაღე-
ბად.

ოთახში შემოდის სოლიდური გაიგნობის ახალ-
გაზრდა კაცი. უკან მოჰყვება ხუტა. უცნობს ტყავის
შავი პალტო აცვია, ხელში ტყავის საქალაღე უქი-
რავს. იგი საქმიანი ნაბიჯებით შემოდის, მერე სცე-
ნის შუაგულში გაბრუნდება და თვალი ისე მიმოავ-
ლებს იქაურობას, თითქოს ცარიელ ოთახს ათვალი-
ერტყოს. დამსვლური შეტეხებულნი, უფრო სწო-
რად, გაწუმებულნი დგანან. ამჯერად მაგიდასთან
მივა და რალდანარი სიდნარით, ღრმად ჩაწვდა სა-
ვარძელში. საქალაღეს გახსნის, გულმოადგინედ იძებს
რალდაცას... გამოჩნდება დამსვეწვებელი.

უ ც ნ ო ბ ი. (თითქოს თავისთვის) მამ, იყოფება
სახლი... (თავ წამოწვეს, ყველას) სახლი იყოფება
არა? (მცირე პაუზა) კარგი და პატიოსანი.

ხ უ ტ ა. თქვენ ვინ გნებათ, ბატონო?

ა ნ ა. (გავეყრებით) ღმერთო ჩემო, რა ხდება?
ო კ ი ა. კი მაგამ...

უ ც ნ ო ბ ი. (აწვევრინებს. ლაპარაკობს დამაყივრ-
ბლად, საქმიანად) არ მელოდით ალბათ. გასაგებია,
გასაგებია... მოვლევობა რომ არა, გამოიჭრდებოდა აქ
ამოსვლა. ისიც ასე გვიან... თვით რესპუბლიკის
პროკურორი დაინტერესდა სახლის ბედით. მართა-
ლი გითხრათ, არ მინდოდა ჩემი მოღვაწეობა ამ
ქალაქში ამჯერა საქმით დამეწყო. რა ვქნა, იძუ-
ლებული ვარ. (გაიხედ-გამოიხედავს) ისე... სამოთ-
ხეა, ნამდვილი სამოთხე! რა ზედი, რა ადგილი კარ-
გად მოუწყვია... არ არის საქირო ვარკვიოთ, თუ რა
სახსრებით აუნდა ამოდენა სახალე. მიცვალე-
ბულს პასუხს ვერ მოვთხოვთ! არც თქვენი სინდის-
ნამუსი მამსუბებს იმდენად: ქუთის სწავლება, ზნეო-
ბის დარიგება, შენდობა და მისთანანი ჩემს მოვა-
ლეობაში არ შედის. სხვა დროა, ამხანაგებო, სხვა
დრო! პირდაპირ ვაცხადებ: ვინც დღეს აქ შეტრბი-
ლა და სახლის ყოვეა გადაუწყვეტია, დავაღებული
მაქვს მათი ვინაობის ძირფესვიანი გამოკლევა. კე-
რმოდ: საიდან ან რა წყაროებით მოგიგროვებიათ
ასეთი სოლიდური თანხა.

(სირზე, წამოვა, შუა ოთახში დგას).

ხ უ ტ ა. ვინ ყოდულობს, თუ იციო, ბატონო?



უცნობი. თქვენ რა, დაგვიწყადო, სად ცხოვრობთ? (ხუტას) შენ ეგ საეკეი სხვას დაუპარე.

ოტია. (აფორიაქებული მიმოიღის). სად? სად?! ყველგან ადამიანები ცხოვრობთ! აქაც და იქაც ერთნაირად გვიყვარს ცხოვრება!

ხუტა. (ოტიას ჩურჩულოთ): სუ... მგონი, ზატიკიანს ვყვარო გაუადულო...

ოტია. (ხმაშალა) მე პროტესტს ვაცხადებ! (მცირე პაუზა) და, საერთოდ, არაფერსაც არ ვაღიარებ! ისე ვთქვი, სხვათა შორის... სად მაქვს ამდენი ფული, გეთაყვა? რა ისეთ სამსახურში მე ვღვავარ!

უცნობი. დაწყენარდით. (მცირე პაუზა) იური-პრუდენციას ფოლადის ხერხემალი აქვს, თქვენს ნება-სურვილზე ვერ გადალუნავთ! დარბაისელი კაცი ჩანხარბო... დაფიქრდით... აღიარება სასჯელს შეგიმსუბუქებთ, სულიერადაც განიწმინდებით. (მღვლეღს) ასე არ არის, მამაო?

მღვდელო. (დაბნეით) კემშარბიტებს დალაღობთ, ბატონო ჩემო!

დამსვენებელი. (სათხე იყურება) მამაკით, მაგრამ... ჩემი ძილის დროა... ნახვადის. (მიღის).

ხუტა. (ღვარძლით) ავი, ჩიი გსურდათ დაგელიათ?

დამსვენებელი. (გაჩერდება) არა უშავს, უჩაიოდ დაეწვები.

უცნობი. (მშვიდად) რატომ ჩქარობთ, ამხანაგო? კაცმა რომ თქვას, რა დროს თქვენი წასულა. (პაუზა. მეგრე თითქოს თავისთვის განავრძობს ლაპარაკს) უზრალო კემშარბიტებაა; კვირტს — ნაყოფი მოსდევს, ნააზრევს — სიტყვები, დასაწყისს — დასასრული... და ასე შემდეგ... (პაუზა) და ასე შემდეგ... მოკლედ, ყველაფერი გაიფოთლასწინით და ისე მოვიქცეთ, მეგობრებო!

უცნობი. (მშვიდად) რატომ ჩქარობთ, ამხანაგო? კაცმა რომ თქვას, რა დროს თქვენი წასულა. (პაუზა. მეგრე თითქოს თავისთვის განავრძობს ლაპარაკს) უზრალო კემშარბიტებაა; კვირტს — ნაყოფი მოსდევს, ნააზრევს — სიტყვები, დასაწყისს — დასასრული... და ასე შემდეგ... (პაუზა) და ასე შემდეგ... მოკლედ, ყველაფერი გაიფოთლასწინით და ისე მოვიქცეთ, მეგობრებო! თქვენ კარგად მოგახსენებათ, რომ კანონს თავისი კანონები აქვს, ვისთვის — ფრთობს, ვისთვისაც — რკინის მარწუხები...

დამსვენებელი. არ შეხმის. ვინ უღდა იყოს აქ ისეთი, ვინც საბჭოთა კანონის აპოლოგეტი არ არის. (უცნობს) ხომ ასეა?

უცნობი. ასეა, ასე, მეგობარო! (მაგიდასთან მიდის და სავარძელში ჯდება. საქალაქის გახსნის, იქიდან ამოაქვს მოსამართლის ზარი და მაგიდაზე დებს) მოკლედ, ცალ-ცალკე უნდა მოვისმინო თვითნული თქვენთაგანის ახლა-განმარტება... (ყველას გადახედავს, ოტიას) აი, თქვენ მოზრძანდით. მო, თქვენ! (სკამს გამოწვევს) ავერ დაბრძანდით...

ოტია. მე? მე რა მაქვს გასარკვევი, გეთაყვა? ამ დღილით არ გავისტუმრე თხოუმეტი კაცი თბილისში?..

უცნობი. ვიცით, კომისიამ მშვიდობით ჩაიარა. მაგრამ ჩვენ სულ სხვა რამეზე ვაწუხებთ. გვიანტერეტებს... (თითებს აკაკუნებს მაგიდაზე. მტკიცედ) დროს ტყუილბრალოდ ვეარკვეთ! (სკამზე უფითებს) აი, აქ დაბრძანდით და როგორმე გეარკვეთ... (პაუზა) მიკვირს თქვენი მიაშიტობა. (ოტია წამოვიდა მაგიდასთან, უცნობის ვეგრდით დაქდება ნიწ-წამბარა). ასეა, როცა ქვეყნის სამსახური კუჭის სამსახურში აერევა ადამიანს, შადადა ყოველგვარი სისასაძღვე ჩაიდინოს, იღონდაც ვარკვეული ხნით მაინც გაიღაღღოს საკუთარი ხორცი. (ორატორული ხელოვნებით) ნუთუ როდისმე მაინც არ დაფიქრებ-

ბულხარო ამით რა მოხდება? საერთოდ, რა მოვდა კაცობრიობას?!

ოტია. ამდენ ტვირთს მე ნუ ამეკედებო! (მეგრე) ვა! სამისოდ სუსტი მხრები მაქვს.

უცნობი. არა, მაინც როგორ ფიქრობთ, ადამიანმა ვის წინაშე უნდა აგოს, უპირველეს ყოვლისა, პასუხი?

ოტია. არ ვიცი. კი მაგრამ, მე რას ჩამაცივდით? მართალი გიხიბათ, უკვე მოწყენდა, ნამეტანი პასუხი ვაგე. დავიღალე...

უცნობი. ქვეყნის სამსახურში თუ?

ოტია. ხომ გითხარბო, ეს ჩემთვის მთიმე ტვირთია-მთქი ისედაც ავად ვარ კაცი.

უცნობი. ვიცით. სტენოკარდია გაქვთ. მაგრამ უფრო მოგვიანებით მიმართეთ ექიმს. მანამდე, ჩემს ყოველ კითხვას ამოწურავი პასუხი სჭირდება. დიახ, გვიანტერეტებს, როგორ ან რა საშუალებით აპირებდით საზღოს ელდავს?

ოტია. (წამოხტება) მე პროტესტს ვაცხადებ! (პაუზა. ისევ ჯდება) მე... მე საიდან მაქვს ფული, გეთაყვა? რაღაც უზადრუთი ხელფასით გამაქვს თავი...

უცნობი. ბატონო ოტია, მართალია, დღეს პირველად შეგვხვდით ერთმანეთს, მაგრამ მე მქონდა საშუალება გავცნობოდი თქვენს წარსულს, აწყუფს... თქვენ ვინ არ გიცნობთ! (პაუზა) აი, კენა, გეთაყვა, ესეც ჩემს მოვალეობაში შედის. ისე, პაპიარად ნამდვილად ვერ ამოვიღოდი. სამსახური არ მაძლევს ამის უფლებას (პაუზა) რა მოგივიდათ? გულზე ცუდად ხომ არ იმეჭრება?..

ოტია. (ხტებარს არ იტყვს) არავითარი ცუდი წარსული მე არა მაქვს.

უცნობი. (ქალაქულაში იქექება) მაშინ იძულებული ვიქნები შევახსენოთ. არა, სხვანაირად ნამდვილად არ გამოდის. თქვენ არ შეგიძლიათ უარყოფის რაც ნახევარი საათის უკან ჩემი უპური მაქვს მოსმენილი.

ოტია. მოისმინეთ! (აქეთ-იქით იყურება) ეს შეუძლებელი იყო! ან რა უფლება გქონდათ?!

უცნობი. აი, ჩემს უფლებებშიც იქნებოდა უკვე? ფრიად სასიამოვნოა, სასიამოვნო! აი, რას ნიშნავს ცხოვრების გამოცდილება, ახაკი...

ოტია. (მოხუნებითი სიკუთითი) რა მოხდა მეგრე, გეთაყვა? იქნებ მართლა მსურდა! არ ვიცი, სურვილს რომელი კანონი უკრძალავს ადამიანს? ანვი, საკუთარი თავისთვის ქვა ვის უსრლია? თქვენ წარმოიღვინეთ, საოცრად მომწონს ეს ადგილი... მომწონს! (პაუზა) იცით, ერთხელ ამ სახლის აივნადან მზის ამოსვლას შევესწარა... რა ლამაზი სანახაობა იყო... მეგონა, მზე აქვე, მხოლოდ ამ ენობში ტრიანდელა ფარშავანის კუდილი. (მცირე პაუზა) ასეა, რასაც ვაფრე წვდება და მოგწონს, შენთვის მოგინდება კაცს... ადამიანი ხარ და მოგინდება! (ხმას უწევს) და, საერთოდ, ცა მტრედებისთვის დამითმია, მიწა — ქვეყარმავლებსათვის! (პაუზა. სინნაულის) მაგრამ ამის საშუალება თქვი შენ. მო, ამდენი ფული რომ მომცა, სიამოვნებით ვიყიდდი. რატომ გაციკრე? ვადამყოფი კაცი ვარ, ისიც საქმეა, ორი დღით რომ გავიხანგრძლივებდი წუთისოფელს... თბილისი კი არა ვარ, მეორედ ამოვივდე...

(მცირე პაუზა) გავიგე სახლი რომ იყო დედა და უნებლიე ცნობისმოყვარეობამ წამძლია...

ო ტ ი ა. (ყოყმანით) არ ვიცი, ალბათ... (მცირე პაუზა) ალბათ, ორმოცდაათი...

უ ც ნ ო ბ ი. და ამოვიყვანათ ასეთ ამინდში, არა? ო ტ ი ა. ჰო, მანტრებსებდა... მინდოდა გამეგო, ვინ ბედნიერი იქნებოდა იგი... მყოფივლი. ჩემს სურვილს ვერ აღვუძვლე, გეთაყვა! ბოლო დროს სულ ასე ვარ... აი, ბავშვივით ავხირლები და სახამ უნის არ მოვიკლავ...

უ ც ნ ო ბ ი. გავუღიწი? ორმოცდაათი რა... (მცირე პაუზა) უეცარი!

უ ც ნ ო ბ ი. ვერ არის კარგი საქმე. საკუთარ უინსა და სურვილს აყვებობი ბოლმე და მერე მორჩა, გათავდა. ფრინველებივითა ვართ აღამიანები, საზღვარი არ ვიცით, საზღვარი.

ო ტ ი ა. (მოუხალვოდება, საიდუმლოდ, ექსტაზით) მე რომ შეიბოთ, უფრო მეტი ღირს, უფრო მეტი. ნახეთ, როგორ არის აშენებული? (რამდენჯერმე ფეხს დაჰკარავს იატაკს) სად ნახავთ ახლა ასეთ პარკეტს, სად?! მუხისა... საგანგებოდ არის აღმადებული. ახლა კრამიტს არ იკითხავთ? ტალინინდანა ჩამოტანილი.

ო ტ ი ა. რას ბრძანებთ! რომელი საზღვრის დამრღვევი ან მოლაღებ მე მნახეთ. თქვენ ალბათ არასწორი ინფორმაცია გაქვთ ჩემზე. (იქ მყოფთ გადახედვით) ვიცი, საიდან მოდის ეს ამბავი, შუტრის ქუჩა ჰამთ, ცხოვრებას მიწამალავენ. (მცირე პაუზა) დამიჭერთ, გეთაყვა (სიმტკიცით) საერთოდ, არავითარი „მარწუხები“ მე არ მელოდება! არ მადავს მე სამიხის კისერში, ეგ სხვებმა იკითხონ.

უ ც ნ ო ბ ი. რას ამბობ, კაცო?
ო ტ ი ა. აბა, ტყუილს როგორ გავებდავ, გეთაყვა! (მცირე პაუზა) ეს, ცუდ დროს ამობრძანდით, ცუდ დროს... აღრიან გაზაფხულზე, შვის ამოსვლისას უნდა ნახოთ აქაურობა. უცებ ვერ შეხედავთ, თვალს მოგპრით...

უ ც ნ ო ბ ი. „სხვებში“ ვის გულისხმობთ?
ო ტ ი ა. მე რატომ? (მცირე პაუზა) თქვენ ხომ ყველაფერი იცით?! ხომ იცით?! (მცირე პაუზა, იქედნურად) ასე, ასე... ზოგს ტყე ინახავს... ზოგიერთი — ვალიუტით ითბობს ხელს, ითბობს და ცხოვრობს არხინდა... კაცმა რომ თქვას, აწი რა ჩემი ფუძის გამოცვლის დროა, ჩემს ბოლოში გავიღო, ერთი ფეხი სამარეში მივდავს უკვე...

უ ც ნ ო ბ ი. აბაჩანა თუ აქვს მოწყობილი?
ო ტ ი ა. თქვენ ხომ არ ხუმრობთ, ბატონო? რას ჰქვია, თუ აქვს მოწყობილი!

უ ც ნ ო ბ ი. (ფიქრით) რა გაეწყობა. (მცირე პაუზა) თქვენა ხნის კაცს მართალი რაა, ტყუილიც კი დაეჭვებო... (პაუზა) კეთილი. სანამ მათ საქმეებში გავერკვეოდ (ოთახის მარცხენა კუთხეში განლაგებულ სკამებზე მიანიშნებს), იქ დაბრძანდით.

ო ტ ი ა. მოკარგული აქვს, ჩემო ბატონო, მოკარგული, შავი და ვარდისფერი კაფელით... (მცირე პაუზა) ოღონდ ერთი თხოვნა მაქვს... საკუთარი თვალით უნდა ნახოთ ეს ყველაფერი, მაშინ დარწმუნდებით.

ო ტ ი ა. (ყოყმანობს, მერე წამოდგება და მიიღის. მოულოდნელად შემოტრიალდება) არავითარი ცული წარსული მე არა მაქვს, გეთაყვა პირიქით, მე გათხოვთ, ჩემი ასაკი, მთავრობისადმი ესოდენ ერთგული სამსახური, რაც სხვადასხვა ორგანიზაციებში ოცდასული წლის უმწიველო მუშაობას უღრის, გაითვალისწინოთ და...

უ ც ნ ო ბ ი. (ფიქრის შემდეგ) ჰო, თუ ასეა, არ ყოფილა ძვირი. (ოცნებით) რაღა დაგვიმალო და შხაპი მიყვარს... ამგვარი რთული ოპერაციის შემდეგ შხაპი ნერვებს ამშვიდებს. ჩაწვები შენთვის, არხეთინად და ფიქრობ, ოცნებობ...

უ ც ნ ო ბ ი. ჯილდოზე წარდგენას ხომ არ მოთხოვთ? ტრუსკავციის ბროლის სასახლის საგზური ხომ არ გნებავთ?

ო ტ ი ა. ძნელი პარფუმისა გაქვთ, ბატონო!
უ ც ნ ო ბ ი. და უმალდება. მშობლებს არ უნდოდათ, საეპოზო მექანიზმთა მამარეში. არ დაუჭერე, იურისტობა მინდა-მეთქი, ავიჩემე ახლა ვნახობ, მაგრამ უკვე გვიანაა. (უკანა ფანჯარასთან მიდის, გადაიხედავს) ეს კიბე საით ჩადის?

ო ტ ი ა. არა, მე მინდოდა მეთქვა, რომ მართალი აღამიანი ვარ... მართლა ისე კი არ არის საქმე, მე სამშობლოს საზღვრებზე დამიკავს და ხალხის კეთილდღეობისთვისაც მიწრუნვია... მე უყოველთვის სიმართლის შუბს ვიქნევდი (სიარულში) მთლად ისე არ არის საქმე, როგორც ზოგიერთი...

ო ტ ი ა. მარანხო.
უ ც ნ ო ბ ი. არ გამაგიო, კაცო, მარანიც აქვს?
ო ტ ი ა. აბა, ქართული ოთახი ისე როგორ იქნება, გეთაყვა! პირველი თამადა იყო, ნამდვილი ოქროპირი. მაშინ უნდა გენახათ, თავზე გეტარას რომ დაიღებდა და სკამზე რომ ცქცავდა. ერთი სიმღერა უყვარდა, სულ იმას გვამღერებდა...

უ ც ნ ო ბ ი. ვიცი. (მცირე პაუზა) ვიმსჯელებთ, კეთილობებში... სხვათაშორის, არც დამსახურებას დაგეკარგავთ. კანონი მარტო იმისთვის როდი არსებობს, რომ დავსაჯოთ, ან მორალური ტრავმა მივაყენოთ აღამიანს. არა, ბატონო ჩემო, ვინ მოგახსენათ? კანონი თვითონ ჰქვს გიცავთ! სამწუხაროდ, ხშირად არ ესმით ჩვენი.

უ ც ნ ო ბ ი. ავაშენა ღმერთმა! მეტ მიყვარს სიმღერები, ჩვენებური, მოგუდულთ... ერთობა მაგარი კაცი იყო.

ო ტ ი ა. (პაუზის შემდეგ) ვვსმის, ძალიან კარგად გვესმის, ბატონო!

ო ტ ი ა. მგელი იყო, მთლად მგელი არ მეგონა თუ რამე მოერეოდა, სამ თვეში გათავდა...

უ ც ნ ო ბ ი. თუ გვესმის, სიმართლე მოთხარის, რას აფასებს?

უ ც ნ ო ბ ი. თუ იცოდა, რაც სჭირდა?
ო ტ ი ა. იცოდა, როგორ არ იცოდა, მაგრამ ასეთი ხალხი ბედისწერას არ ურიგებდებოდა. სიკვდილის მოახლოება იგრძნო თუ არა, კუბოც შეუწყვთა... რაქიდან ჩამოყვანეთ ოსტატები. ჩემი თვალით მინდა ვნახო, რაში ჩაწვებიო.

უ ც ნ ო ბ ი. ეს რა მესმის! (აფორიაქებული მიმოდის).

ო ტ ი ა. აბა, რკინის ნერვების კაცი იყო, რკინის...

უ ც ნ ო ბ ი. (აწყვეტინებს) კარგი, კარგი... თავისუფალი ხარ.



(ოტია ყოვემანობს, მერე მიდის, ჩერდება, ისევ მიდის).

უცნობი. ქალბატონო ანა!

ანა. (წამოდგება) მამატივ... თუ შეიძლება მერე... (ხუტუნე მიანიშნებს) აი, ამის შემდეგ... გული მაქვს რაღაც ცუდად...

ხუტა. (წამობტება) მე რას მერჩის, ბატონო? ჩემთან რა ხელი აქვს? (ძირბენს უცნობთან) მერა უნდა გითხრათ ისეთი?.. (ისევ უკან მითხარით, ვის რა დაეკმევეთ, ხალხნო?! დალანია ხომ?! (ანას) დამალუბე ხომ?! ყველანი ერთის წინააღმდეგ ხომ?! (ისევ ანას) ნამდვილი კუდიანი ხარ... შურალად გინდა გაძვრე, მაგრამ ვერ მოგარტვი, ვერა!

ანა. (გაწინაბტებული). შენ რა გაქვს სათქმელი, შე გათახსირებულო?! შენ ვისი გამხჭელი და კანონმდებელი ხარ?! იცოდეთ, არ მაკვილო, არ მათქმევინო ყველაფერი...

ხუტა. რა უნდა მითხრა, რა?! (უცნობს) ამდენ ფულს მე ვინ მომაშვებდა, კი ივსი ამ პატოსან-მა კაცმა. სხვა რა უნდა მითხრა ისეთი?

ანა. სამაგიეროდ... სამაგიეროდ, სული გაქვს ათ-მაგად ჩაბინძურებული...

ხუტა. შენ გაქვს წყურგილესავით სუფთა, არა?! ხო, ხო, ხო... არ მაქვს ერთი! (უცნობს) აი, ესენი გამომივიდნენ ერთბაშად ექვსფრთიანი ანგელოზები!

უცნობი. (ხარს აწკარუნებს) დაწუნარდით. ყველაფერი თავისთავად გაიარკვევა... სიმატლეს ვინ დაგაკარგავთ.

ხუტა. ნამეტანი მჭერა სიმატლის, ბატონო! (მლოქენურად) მე, მაგალითად, ამ ოქაზში უცხო კი არ ვარ. გიორგი ჩემი მამიდაშვილი იყო. ეს რა საექმელია, მარა ქვის თორმეტი სკამი — შემოსავლდს რომ ამშვენებს, საკუთარი მხრებით მაქვს ამოტანილი. (ხელებს შლის). ამ კედლებს რომ უყურებთ, სისხლი მაქვს ჩაქცეული ზეგ, სისხლ...

მეზღვაურბი. (მოულოდნელად იფთქებს). სად გაქვს, შე მათხოვარო, სისხლი? არ რომელი დადიანი შენ შეავხარ, სისხლით რომ მდიდდგულები?

ხუტა. რა თაფში ვიხლი დადიანობას, მახარია? მამ, ბარე ორი დადიანი ვიცი, სოფლის სამადლო და საცილი...

უცნობი. (მაგიდაზე ხელს დაქრავს) გეყოფათ! ცოტა მოთმინება იქონიეთ! მტყუნას და მართალს გავარკვეთ... არავის არ დაგნაგრაფთ! (სიგავრის ამოიღებს და უხედებს).

ხუტა. (ჩურჩულით) მამატივ... ნამეტანი ავღელი... თავი ვერ შევიკავებ... მე თვითონ არ ვიცი, როგორ მომივიდა...

უცნობი. ასეა, ასე!.. კაცმა თუ მიგიზვათ...

ხუტა. რა ვქნა, მახარია, რა... ავად ვარ... შაკიკი მჭირს, ბატონო, შაკიკი... (გარს უჯლის, ავირდება. შეპარკით) უკაცრავად, მარა... თქვენ პლატონის დისშვილი ხომ არ ხართ, მახარია?

უცნობი. ვიცი?

ხუტა. ჩვენი პლატონი რაა, აფაქიძე... აფთიაქის ვაგვე, სოფლის პატოსნება და სინდისი. (პაუზა). ნირწამბდარი შევცდი ხომ?

უცნობი. (ვივად). შორეულ ნათესავად მერგება. (მცირე პაუზა) ამხანაგო ხუტა, თქვით, მოყე-

ვით... შენს გარდა, აგერ სხვებაც უნდა დავკვირო... ხუტა. მერა უნდა მოგიყვეთ, ბატონო? მე ხომ გიორგის...
გაქინება
გაქინება

უცნობი. (აწყვიტინებს) ეს უკვე ვიცი. შენ ახალი მითხარი...

ხუტა. დამცინით ხომ? ახალს მე ვინ მეტყვის... ახალი ამათ ცვლინებათ... ღმერთიც და კაციც თავიანთი სამახსურში ჰყავთ ჩაუენებელი.

მღვდელი. ღმერთს ნუ ცოდვ, მამო ჩემო! ხუტა. (მღვდელს) კაცი თქვი, კაცი, თორემ ღმერთი სულგრილია, მამო, გაატყვებს.

უცნობი. ის თუ იგი, რამდენი თხმელა და იფანე გიდგას ქურბის ტყეში?

ხუტა. სხვა რა საქმე მაქვს, მახარია! აბრაგივით სულ მაგ ტყეში არა ვარ თორმეტი თვე გახინუნული!

უცნობი. ყოველ მერე ხეზე გვარა გაქვს ცარციით დასმული, არა?

ხუტა. კი... ვმუშობთ... ტუქს ვინახავთ.

უცნობი. (ქალღელბში იქექება) ინახავთ, ხომ?

ხუტა. (იბტიბარს არ იტებს) ვიცავთ... ვიცავთ და ხანიმუშოლ ვინახავთ.

უცნობი. (რლაც ქალღელს ამოაფრიილეს). ამის ხედავ?

ხუტა. (წამობტება) ტყუილია! ცილის წამება, ბატონო! ვიცი... ვიცი, ვისი ხელი იქნება მაგი! (ხმა-მალა) როგორ გეკადრებთ, ბატონო, ჩვენი ტყე? ხომ შემახმა მაშინ ეს მარკვენა? ხომ ჩაგწენი ცოცხლად სამარეში (უფრო ახლო მიუჩოჩდება) ის კი არა, ღამით, ვინმე უყულმართი ხეს ნაჯახს რომ შემოქრავს, მანინათვე სხეული მიგრძნობს და ტანზე იტყვხლი მტეიღება.

უცნობი. (ცხვირწინ მნიშვნელოვნად უფრილღებს ქალღელს) მართალი თქვი, მართალი... მეც და იმ შენ ღმერთსაც გაუხრდებთ!

ხუტა. (პაუზაში შემდეგ) ვიტყვი... აბა, არ ვიტყვი... (მცირე პაუზა) რა ვიცი, შეიძლება... არა, ეტყობა, ნამეტანი შევცდი... პო, შევცდი. (მცირე პაუზა) რა ვქნა, მტყუვე კაცი ვარ, მომწუნდა ტყეტე ნადირივით წანწალი... რაც შვილი უმადღესში მოვანყვე, ცოლიც გამიგიფდა. სულ არ უნდა სოფელი... არა, ჩივილი რა ჩემი საქმეა, მარა ასეა... ამ სიბერის უამს ცოლ-შვილს ხომ არ დავყრი უპატრონოდ! ამიტომ გავიფქურე, რა უჭირს მტყ რომ ვიცხოვრო ზღვასთან ახლოს, ქალაქში ქალაქურად-მეთქი! ისე... სოფელი თქვით თქვენ და აქაც-მეთქიერი მავა და წყალი კარგი გაქვთ ქალაქში. ხალხიც დიდებელი ცხოვრობს.

უცნობი. (თითებს აკაუნებს მაგიდაზე). მოყელი, ხუტა, მოყელი და კონკრეტული.

ხუტა. (წამობტება, გავილ-გამოივლის, ხმს უწევს) როგორ, ბატონო? ამის საუიდელო ფული მე ვინ მომცა? კაცმა რომ თქვას, უცხო არ ვიყავი ამ ოჯახში და ვიფქურე, იქნებ ნისიად მომქენ გაყვეული წელიწადი-მეთქი. ვინ ვაცალა ამის თქმა! (დაქდება, თითქმის მიუჩოჩდება) უჩემოდაც კარგად მოგახსენებთ, თუ რა ხალხთან გაქვთ საქმი! (სიილმულიად) გარდა და სახელს არ ვიტყვი და ისე-მარკენიდან მესამე რომ ზის, პირწავრენილი აფერისტიკა, ბატონო! ანაფორა რომ აუწიო, მტყრანახე-

ვარზე გამოყრნდება კლდე. სახალალოად გვირგვინებს იპარავს და მერე თითოს ხუთი თუმანად მყიდის. მარტო შაბათ-კვირას ოცთუმინანია, ბატონო! არა, მაგას ორიაკ კი გეტყვოდით! (მცირე პაუზა) ახლა ოთხის არ იკითხავთ? ნამდვილად ქვეყნამაჯალია... (მაგიდის ძვიდეს მუცლით გეხახუენება) არის რომ იკრავს, ასე, ა, მუცლით ხოხვა იცის... იმასაც კი ამბობდნენ, ცოლის დასთან აქვსო საქმე... არა, ახლა ვის რად უნდა, ჩვერია... ჰო, ადრე, ახალგაზრდობაში, მეორე ცოლის დასთან... (უცნობი ბლოკონტში იმინშნავს რაღაცას) მაგას ნუ ჩაწერთ, მახარია! სირცხვილია, თავი მოკერება... (პაუზა, უცნობი ანის გახედვად) მმ, ამაზე შეუხებოთ? მარცხენია და ხმამალა ვერ ვიტყვ. ისე... სულ მაგისგან აქვთ ბიჭებს ნასწავლი ის ამბავი, ფოთის პორტში... ხო მიხვდით, ბატონო? დღისით-მისისით ვიღაც ბუხრის მწვერდვს ჩემს ნაჩუქარ დათვის ტუჯზე გაუწვია უსირცხვილოდ... გამანავს... დათვ ვინ ჩივის, მას შემდეგ მწყერით ვერ მომიყვავს. ვინ ჭამს მაგას, გიორგის ვუყვარდიო რომ იძახის გიორგის რომ ვყარავდა, ვინ რას გაუბედვადე? ხომ ექნებოდა ბალიშქვეშ გამოანსკული ცოლ-ქმრობის ბეჭდენი ქალადი? (პაუზის შემდეგ) მაგალითად, იმ მიხედვარს რომ უყურებთ, აბრაგე ცოტაა რომ თქვა... ნამდვილი გემის ვითობა, ბატონო, კაცობა მია რომ! მაგის არშინს ვინ ოხერი გაწვდება. (პაუზა) არა, ნისიად თუ მომცემდნენ, მაშინ... მამისეულ სახლს გაევიდოდ, წვრილფეხა და მსხვილფეხა საქონელს ერთიანად მივაყოლებდა, მტერ-მოყვარეს მუხლებში ჩაუყარდებოდი და როგორმე... აბა, ერთაშაად ამის საყიდელი ფული ღმერთმა დამიფაროს, ბატონო!

უცნობი. (უქმყოფილოა, წამოდგება, სიგარეტს უკიდებს) მოკლედ... ფული არა გაქვს?

ხუტა. (ისიც წამოდგება) როგორ გეყარებთ, ბატონო! ოთხი უღაყივით ბიჭი მყავს, ფულს ვინ გამოჩრებებს გიბებში... (თვალშიჭყურად) სიმართლეს მოგახსენებთ, მამის სული ნუ წამიწყდება. (ხანგრძლივი პაუზა, თავისთვის ბუტბუტებს რაღაცას) მოსაკლავი ვარ, მოსაკლავი... აბა, რა ჯენი ეს? მამაპაპის საფლავს მივაფურთხებ, ხომ? რა მინდოდა აქ, ვეღარ დავტეივ ილიჩის ნათურებით განათებულ სოფელში? (ცრემლორევი) კი, მართალი ბრძანდებით თქვენ. — ტყემი უნდა ვიყო მე, სადმე უღრან ტყეში... იქ არის ჩემი ადგილი. აბა, ჩემისთანა მთახივარს ქალაქში რა უნდა? (უცებ მუხლს მოიყრის) ოღონდაც ახლა მამაკითე, სულ ნუ გაწიარავთ, ცოდვა ვარ, ცოდვა! მე ხომ... ჩემს ერთგულებას წიხლს ნუ კრავთ, ბატონო!

უცნობი. აბა, ისეთ ამბავს ნუ მთხოვ, რისი გაკეთება აღარ შემიძლია! (მცირე პაუზა) ეს ერთი მითანარი, რამდენი აქვს სახლს განი?

ხუტა. (წამოდგება, გამოცოცხლებით) თოთხმეტი.

უცნობი. არ იქნება, ბიჭო, თოთხმეტი.

ხუტა. რა ბრძანეთ?

უცნობი. სიგრძე? სიგრძე რამდენი აქვს?

ხუტა. (ყოყმანით) თვრამეტი უნდა იყოს.

უცნობი. არ გცოდნია მშაო და ეგ არის.

ხუტა. ვის, ბატონო? რას ჰქვია, არ მცოდნია?

უცნობი. (სისინ ჩანთას, ამოაქვს სანტიმეტრი და მაგიდაზე დაუდგებს) ა, გაზომე კარგად, არ მომეტყო ოცოდენ... უიღვა-გაყიდვის დროს ყველაფერს დღე მნიშვნელობა აქვს. ეკა რომ ქვეყნის მინტერესებს, რიყისა თუ წვიდინა არის ამოტანილი...

ხუტა. როგორ გეყარებთ! რიყის ფაშარია ქვით სახლს ვინ ამუნებს ახლა, მახარია! წვიდისა, წვიდის, ნამდვილი ქარავა. სახეს უჩვენებს ადამიანს, წვერი შეგიძლიათ გაიბარსო.

უცნობი. არა, მჭერა, მაგრამ მაინც გაზომე... საქმისთვის ასე აქობებს.

ხუტა. ახლავ, ამხარია! ხუტა სანტიმეტრს იღებს და სწრაფად გაიღს. ანა დროადლორ ცხვირსახოცს იფარებს სახეზე და ისე მოდის.

უცნობი. დაბრძანდით. (ანა ჭდება) წყალი ხომ არ გნებავთ? (წყალს უხსამს ჭიქაში და აწვდის) დალიეთ.

ანა. (გამოართმევს და სვამს) გმადლობთ. უცნობი. მესმის... კარგად მესმის თქვენი შვილობარება, გულიანკივილი... ჩვენც ოჯახის მდვილი ვართ. მართალი გითხარო, თქვენს პატონანებაში ექვი არასოდეს შემარავია. გამოგიტყდებით და ერთგვარი სიმპათიითაც ვიყავი ყოველთვის განწყობილი...

ანა. რა კეთილი ხართ... უცნობი. იმედი მაქვს, ჩემს კეთილგანწყობას სწორად გამიგებთ, ქალბატონო ანა!

ანა. (სევტო-სევტებით) არ ვიცი, რა ვთქვა, საიდან დავიწყო... თქვენ ალბათ გცნობთ, თუ როგორ მიქირს საუბარია... მიქირს, მართალია, უცხო მხრის ქალი ვარ, მაგრამ...

უცნობი. როგორ გეყარებთ! რა მოხდა მეტრე, ქალბატონო ანა! იმდენი აქ იმდენი ხანი გიებოვრათ, იმდენი თაყვანისმცემელი და დამფასებელი გავთ, რომ დარწმუნებული ვარ საქმოდ კარგად იცით ჩვენი ზენ და ხასიათი. ჩვენ — ქართველები თავს ყოველთვის ვაღდებულად ვთვლიდით უფრო მეტი პატივი მიგვეგო სტუმრისთვის. განა ასე არ არის?

ანა. მე ეგ ბევრჯერ მიგარტყნია... (მცირე პაუზა. გულწრფელი) მას შემდეგ, რაც გიორგი არა მყავს, არაფერი არ მიხარია, მხოლოდ სიკარბილეს ცუთუნების ჩემი გული... დამეთანხმებით, ქალი და კაცის ურთიერთობა სულ სხვა... მართალია, ეს ისე იყო, ხელმოჭირის ვარეში, მაგრამ მე ანის არ მრცხენია... (ცხვირსახოცს აიფარებს სახეზე) მთელი ათი წელიწადი, ჩემი ყმაწვილქალობა ერთ სასთუმალს ვიყოფდით. თუ არა მისი მოულოდნელი სიკვდილი, ხელმოჭირა მოგვარებული გვექნებოდა... (პაუზა) რა ვიცოდით?

უცნობი. სულითა და გულით გითანაგრძობთ...

ანა. (აწყვეტიანებს) ის დღე დავიწვა როცა... მახარია ჩემი კიბეზე დამიცდა ფეხი და... მუცელი გამომწყდა. თქვენი ვერ წარმოიდგინებთ, როგორ მოვიდოდა გიორგი ამ ამბავს. მთელი კვირა მამშვიდებდა, შეფერებოდა... ხელებს და მხრებს მიკოცინდა... (ტირის) მამაკითე...



მაგრამ საკუთარი თავის ტანჯვა, სულისა და ხორცის მარტვილობა, ხომ იცით, სადამდე მიგიყვანთ საბოლოოდ?... (მცირე პაუზა) ცუდად ხომ არა ხართ?

ა ნ ა. (ენისბორძიკით) გმადლობთ, გამიფლის...
უ ც ნ ბ ი. სხვათაშორის, ზშირად შემარავია ეჭვი...

ა ნ ა. მეუღლეზე ხომ არ ბრძანებთ?
უ ც ნ ბ ი. არა.. საერთოდ ქალზე მაქვს საუბარი...

ა ნ ა. ქალზე? (მცირე პაუზა) კმ, მართალი ვიფიქრობ... (უცებ დაღიასობს) მართალი ვიფიქრობთ, არც ისეთი ვაშლი ყოფილხართ... პირველად ძალიან შემეშინეთ...

უ ც ნ ბ ი. ნუთუ?
ა ნ ა. (განახლებით) იცით? თქვენ ვერ წარმოიდგენთ, როგორ ამხნა სიზმარა... ვიცი, გული მიგრძნობდა, რომ აუცილებლად მოხვდიდით... (დაბრუნდება)...

უ ც ნ ბ ი. არაფრის, ძვირფასო! (ლოყაზე მსუბუქად ჩქმებს) თავისუფალი ხარ... ხუტას გვერდით დაბრძანდით.

მსუბუქად წამოდგება, მერე მოულოდნელად კოცნის უცნობს და ამაყად მიდის.

დ ა მ ს ვ ე ნ ე ბ ე ლ ი. კმარა! არავითარი სურვილი არა მაქვს აქ ვიყო ნახვამის.

(მიდის).

უ ც ნ ბ ი. ამხანაგო!
დ ა მ ს ვ ე ნ ე ბ ე ლ ი. (გაჩერდება) რა გნებავთ?
ო ტ ი ა. (ბოლოში). კარგად შემოიკეცე სახანი, ვერანადაზე არ გაგვიცედე. თოვლს ხუსხი, ყინვები მოჰყვება ხოლმე.

დ ა მ ს ვ ე ნ ე ბ ე ლ ი. თქვენ ნუ სწუხართ... საქმად მივიჩვიე გარეთ, სუსთა ჰაერზე წოლას.. ნაშუალამებს ძილიც კარგი მაქვს.

ხ უ ტ ა. (წამობტება) ა, ნახეთ! აქეთ გვდებს ბრალს... გაციმბირებს გვიპირებს! (უცნობს) ვითომცა სხვებზე ნაკლები სურვილი მაქონდა.

დ ა მ ს ვ ე ნ ე ბ ე ლ ი. ერთი რომ, სურვილსა და საქმეს შორის დიდი მანძილი დევს... მეორე — მე ჩემი ქვეყანა მაქვს, ჩემი კუთხე — კარი, რომელიც სხვათაშორის, არავისზე ნაკლებ არ მიყვარს... და, საერთოდ, სურვილი სურვილად რჩება, როცა მისი შესრულების ძალა აღარ შეგწევს. (მცირე პაუზა) ნახვამის. (მიდის).

ხ უ ტ ა. (თიქმის მიბრუნენ უცნობთან) ა, ბატონო. აქაოდა სტუმარი ვარო!

დ ა მ ს ვ ე ნ ე ბ ე ლ ი. (გაჩერდება, მტკიცედ) მე თქვენ ვინ გგონიათ? მითხარით, ვინ გგონიათ-მეთქი? მე ამას არ მოვითმენ! მე მთელი ჩვიდმეტო წელიწადი ერთ-ერთ სოლიდურ საბჭოთა მეურნეობას ვხელმძღვანელობდი, ჩემი მეურნეობა ყოველთვის მოწინავეთა რიგებში იდგა. დიახ, ნუ დაგაიწყდებათ, რომ მათი ალაღმართალი შრომით არის ჩვენი სამშობლო ასე დიდი, ასე ძველაშოხილი და განმტკიცებული... (პათეტიკით) სხვათა შორის, არც თქვენთან არის საქმე ცუდად დაყენებული. რაზედაც დიდ მიღწობას მოგახსენებთ პირველად თქვენ, და მერე ქალაქის ხელმძღვანელობას. მა-

გალითად, გუშინ მეთევწეთა საქმიანობას გვეყენი. მათმა მიღწევებმა და საერთოდ, წარმოებმა უფრო ფუნქციონალური, მე ვიტყვი — იდეალური ნაწარმები მა დიდად გამახარა.. (ყველას) დიახ. მე ვამაყობ თქვენი მიღწევებით, ჩემი ქართველი მეგობრებო!

ხ უ ტ ა. (წამობტებით) ა, ბიჭო, კაცი!
უ ც ნ ბ ი. მომწონს... მომწონს ასეთი ენაბეჭერი, მტკიცე აღმანიება.. აბა, კიდევ რას გვეტყვი... უფრო უფრო საინტერესოს... კერძოდ, რას იტყვი ამ საქმის ვარშემო?

დ ა მ ს ვ ე ნ ე ბ ე ლ ი. ვიტყვი... რატომაც არ ვიტყვი.. (ხმს ჩიწმუნდს) მე როცა ამ საუბარს შევესწარი, სულ სხვა მიზნით დავჩინოვებ, ფიქრობდა, ვნახოთ ერთი, როგორ გავითარებოდა მოქმედებებში! აბა რა? თუ არა თქვენ, მე თვითონ გამოვიტანდი სამჯოზე ამთ სიაყვაცეს... საქვეყნოდ გვაშეშვლებდი.. თქვენ როგორ გგონიათ, ამხანაგებო! მე შოაგრობის მიერ ათასჯერ შემოწმებული და პატრივიტივილი აღმანი ვარ! (უცნობთან მივა, თუმცა სახით მაინც მაყურებლისკენ დვას) ოხ, მაგდენი ფული მომავდებინა ხელში, მაშინ მე ვიცი, რასაც ვნახში.. დიახ, იმწამსე.. უკლებლივ სახელმწიფოს ჩავაბარებდი. ან.. ან საბავშვო ბაღს ავაშენებდი ჩემს სახელზე.. უმარავ ტრაქტორს შევძენდი ჩვეს მეურნეობას.

(ხმა ჩაწყდება მოულოდნელად, თუმცა ხელის ქნევას მაინც განაგრძობს, გგონებათ, რაღაცას გაჰყვიროს. აღფრთოვანებული ხუტა ტაშს უჯრავს, ტაშის მკვეთრი ხმა გვესმის. უცნობი ანიშნებს ხუტას, გაჩუქდით).

უ ც ნ ბ ი. მიკვირს, საიდან ამდენი ძალა და ენერჯია...

დ ა მ ს ვ ე ნ ე ბ ე ლ ი. (აწყვეტინებს) რა გიკვირთ? არა, თქვენ როგორ ფიქრობთ, საბჭოთა კანონის უხეშად დამარტვეს ვინმე გადაფარებს ხელს, თუ?!
უ ც ნ ბ ი. (წამოდგება, საქმიანად) არა თავზე ხელს არ გადავუსვამთ, და მე საბჭოთა კანონის სახელით უფლებამოსილი ვარ, სანამ ყველაფერი არ გაირკვევა... იქ დაბრძანდით (ხანგასმით). თქვენი ქართველი მეგობრების გვერდით.

დ ა მ ს ვ ე ნ ე ბ ე ლ ი. (ყოყმანით) არა.. თუ ასეთი.. (უკან-უკან მიდის) კანონის სახელით თუ მეუბნებით?.. რა გავწყობა.

ხ უ ტ ა. (პატეტიკით). აგერ, ანას გვერდით, ამხანაგო!

ბანგრძლივი პაუზა. უცნობი ერთხანს საქალაღღეში იქნება, მერე წამოვა და ფიქრებში ჩაბრუნდება მეზღავური წაადგება თავზე. მეზღავური წამოიწევს.

უ ც ნ ბ ი. (მეგობრული ტონით) დაქე, იაშა, დაქე!.. (მცირე პაუზა) როგორ ხარ, შე ძეგლი? (გარს უვლის) ა, ლომო, გადაწყვიტე, ხომ? (მეზღავური ღუმს) ერთი ვე მითხარი... ის ამბავი რომ გქონდა, ხომ კარგად ჩავარტყდა?.. ვალიტებზე გგონებო. (მეზღავური ისევ ღუმს, საიღუმლოდ) კმ, მკვირი არ გახსოვარი! (ღუმლის შემდეგ) რად მინდა შენი გახსენება, მე თვითონ არ ვიცი, ვინც ხარ და რა კაცი ხარ! (პაუზის შემდეგ) მაგრამ რა ვქნა, მშაო, რა? სამსახურის კაცი ვარ, ქვეყანა შე მიუყრებს...

ზომ უნდა დავწერო რაღაცა! (პაუზა) მაშინ? მაშინ
მოდ და შენ დაწევი აქ, ჩემს ადგილზე!

მეზღვაური. (ლაპარაკობს მოგუდული ხმით,
თითქოს ცალკეათრ თავს ელაპარაკება) მოგუდული...
მთელი ცხოვრება ზღვებსა და ოკეანეებს ვესრავ-
დი... სახლიც და კარც წყალში მივდეც... (ჩიბუსს
ამოიღებს და დინჯად ტენის) საიღობს აქეთ თავი-
ანთი სასაფლაო, იციან სად უნდა მოკვდნენ... ჰო-
და, სადაც დავიბადე, იქითკენ გამომიწია გულმა...

უცნობი. (მეზღვაურს გვერდით დაჭდება, თავ-
ნარგული) მესმის, ლომო, შენმა... სადაც არ უნ-
და იყო, ადრე თუ გვიან ადგილის დედა მოგახე-
დებს... მშობელი ხომ მშობელია, მაგრამ ისიც ამა-
გის საწაღურს ითხოვს. ავად თუა, მოვალე ხარ წყა-
ლი მიაწოდო, დაუფრთხილებული — დაბნეო, მოეფე-
რო... (ღუმლის შემდეგ) ასე არ არის?

მეზღვაური. ჰო, ალბათ... (ჩიბუსს უკიდებს)
განტერტებს, ფული საიდან მაქვს? ვეშაბი — ვე-
შაბი როა, შიგ ჩავეჭროვივარ ხახაში, ოღონდაც ქო-
ნი მსუფედ ამთალა... თავიდანვე ასე მასწავლა
ცხოვრებამ და ასე ვიქცეოდი მეც! (პაუზა) კი, ამ
სიტუაციაში ბევრჯერ გამჩქვია თავი, მაგრამ
დაცემის მინც არასოდეს არ დავცემულვარ. შგლის
მუხლი მეზა და მოუხრელი კისერი.

უცნობი. ეპ... ვიცო, განა არ ვიცო...

მეზღვაური. (ნეტარი მოგონებით) ... რადრო
მასობს?... (წამოდგება) იქ, პალერმოში სულ სხვა
იყო, სხვა ცეცხლი, სხვა ჭიკარი ენთო მავილის მუ-
აგულში... იქ, ნაშუაღამევს შიგ ტურტებში ვკოცნი-
დი თლუის კახებსა და ლამაზ სინიორიტებს... იქ,
განთიანდას ბოღეროს ცეკვავდა პალერმოელი იზი-
და... (ხანგრძლივი პაუზა) აწი? აწი რა დიდი ღრო
დამჩრა... რაღა უნდა გავიხარო, მაგრამ ოკეანე-
თა უსასრულო სივრცეებმა ჩემი მიწა, ჩემი ფუტე-კა-
რი მომიანატრეს... (პაუზა) შენ ვერ გაიგებს, რა ძენ-
ლია, როცა ძილშიაც სხვის ენაზე გაბოდებს კაცს...
ამიტომ მოვბრუნდი აქ, ამიტომ გავაწყვეტი გიორ-
გი კანდელაკის სახლის ყელვა... ადრეც ზღვა იყო და
ახლაც ზღვა არის ჩემთვის ყველაფერი... აქ ზომ
მის შირალს მინც მოუხმენდი დილა-საღამოს...

უცნობი. (ჩიბუსს ააცლის ხელიდან და თვითონ
ეწევა. თანგრძობით) მესმის, ლომო, ყველაფერი
კარგად მესმის, მაგრამ დაფიქრდი, რა დროა ახ-
ლა...

მეზღვაური. (გაღიზიანებით) და თუ ეს შე-
უძლებელია... რა ვქნა? ან კანონიან მე რა მაქვს სა-
დაო? (პაუზა) აქედან რომ წავალ, ისე ზღვას მივა-
შურებ. იმდენი რამე გამომიძვლია, იმდენი რამე ვი-
ცი, რომ ჭერ კიდევ ვჭირდები იქ, გემბანზე!... ჭერ
კიდევ შემიწავენ. ჰო, უნდა შემინახონ? ჭობს
ზღვანი, ისევ გემბანზე აღმოხვდები სული, როგორც
ქეშმარიტ მეზღვაურს... ზღვის ფსყერი მიმიღებს მე-
გობარითო, თევზები მინც დამინაწილებენ... (პაუ-
ზა) მმ, ესეც თუ შეუძლებელია, მაშინ იმ თქვენი
კანონის დედაც ვატარებ... ავიტან როგორმე! (ხმას
უწევს) მე ავიტან! (სხვებს გახედვას) თქვენ კი რა
გეშვებდათ, თქვე ნების კიებო!

ხუტა. (გაწინატებით) აბა, კაცო, ჩემზე ფიქ-
რი მოგკლავს ნამდვილა!

მეზღვაური. (მუშტის მოუღერს) ამას ხიდევი?
ერთ მუშტს ვაგმარებ, შენ საწყალო!

უცნობი. გეყოფათ! (ფიქრობს, ეჩვენებს უკიდო-
ლებს, მეზღვაურს თავისუფალი ხარ) ვიხილავთ
მეზღვაური ფენზე ღვას, არ იცი, დარჩეს იქვე
თუ თავის მეგობრებს გვერდით მოიბოძოს ადგილი.

უცნობი. (მღვდელს) მამაო გედემი! (წამოდგე-
ბა მღვდელი ნელა და ბუტბუტით მოდის. უახლოვ-
დება) რა ვქნა? (პაუზა) იქნებ თქვენ გვიხიბათ,
როგორ მოვიქცეთ, მამა?

მღვდელი. (შეპარვით) თმენ... მხოლოდ თმენ
გემართებს, შვილო ჩემო, რამეთუ... მრავალ არიან
ჩინებულნი, და მცირედ რჩეულნი... (თითს მალა
ნივებს) ის... მხოლოდ ის განსჯის მტყუანსა და მარ-
თალს...

უცნობი. (გულგრილად) რაღაც არ მჭერა, მ-
ამა!

მღვდელი. შენი... შენი ურწმუნოების ბრალი
თუა ეპ... ადამიანმა ღმერთი რომ უარყო, ამით სა-
კუთარ თავს ჩასცა მახვლი და ეშმაკს ნეკი გაუ-
წოდა... (ჩურჩულით) ნუ... ნუ სცოდავ, შვილო, ვის-
მენს...

უცნობი. ეხ, მამაო გედემი, ჩვენ იმ სიგრძე
მკლავები გვაქვს, ღვთის სამსახურშიაც ადვილად ვე-
რცევით...

მღვდელი. (ჯოტად). მაგ კანონი თქვენისთანა
ადამიანებს მიერ არის მოგონილი, მე კი ვის სამ
სახურშიაც ვდგავარ, მხოლოდ მისით განვიცილებ-
ბი.

უცნობი. ვითომ?

მღვდელი. (ხურგს შეაკეცვს) რომელმან უარ-
ყოს მე...

უცნობი. (აწყვეტინებს) დამშვიდდით, მამაო,
დამშვიდდით! საქმეს აჩქარება არ უყვარს. (საიღუმ-
ედ) იქნებ ისეი არა შეგივიტო, რომ ჩვენ ეი არა,
თვით უფალმაც არ შეგინდოთ... (მღვდელი უხერ-
ხულად იშეშვნება) არ მიკვირს. ყველანი ადამიანე-
ბი ვართ და სანამ პირში სული გვიდგას, ხორციც
თავისას გვხობვს ხოლმე.

მღვდელი. (ნირწამბღარი). კი მაგრამ, რა ვთქვა
ახლა ასეთი, რა ცოდვა აღმოხვდა?

უცნობი. გიორგის დიდი ხანი ცნობდით?

მღვდელი. თითქმის სურმიდანვე. კარგ მეგობ-
რობა გვექონდა, კარგი. (პაუზა). იცით, ზოგჯერ ეკ-
ლეზიაშიც მომინახულვებდა, კვირის წირვას დამეს-
წრებოდა... არა, თავდაცულული მორწმუნე არასო-
დებს ყოფილა, ისე, თვეში ერთხელ შემოხედავდა...
ოცდაათ საწთელს ერთხანად იყოლდა და ყველას
წმინდა გიორგის ხატს აუთხებდა. მშვიტ-მწუფრვალ
საც მოვიტოხავდა და წავიდოდა. (პირჭერისწერით)
ღმერთმა სასუფეველი დაუშვიდროს. ამინ!

უცნობი. თქვენც ასე გვიან იმიტომ ამოხვედით,
რომ...

მღვდელი. აგერ, მაცხოვრის კარის ეკლესიაში
გახლით წირვანზე და გზად გამოვიარე... დღეს შვი-
დი დემეტრია... ძველი სტილით. (კალთის შიდა
ჭიბიდან პატარა კალენდარს გამოაქვრენს და წამ-
ღერებთ კითხულობს) შვიდი დემეტრია: ხსენება
წმინდა ამბროსისი მდილიდანელ ეპისკოპოსისა, ო-

ანე მმარხველისა, — საბას ლაპარის მოღვაწისა და წინდის მოწამისა ათილოდო მონაწენისა...

უცნობი. (ბოლოს სცემს) გზად გამოირათო... კი, ბატონო, დავიჭერე... (გაჩერდება) მაგრამ არ ემარა... რადენიერი, დაუხაბუთებელი მტყიცებაა.

მღვდელი. (ყოყმანით): კი... იყო სხვა მიზეზიც (მცირე პაუზა) მოყვალეულის ანდერძის თანახმად, თანხის მეტი ნაწილი მაცხოვრის კარის სარესტავრაციო საქმეს უნდა მოხმარებოდა... ეს ამბავი ჩემთვის თავიდანვე იყო ცნობილი და რა ვაძარცვებდა, შვილო ჩემო! თქვენ უკეთ მოგებსენებო, თუ როგორ ვვიპირს ჩვენ, სამღვდელეობას ვგულისხმობ.

უცნობი. ეს ჭვარი თუ გეცნობათ? (ჭიბილად ვკვარს ამოღებს).

მღვდელი. ჭვარი? არა...
უცნობი. (თვალთან მიუტანს) როგორ ფიქრობთ, ძვირფასო, თუ?...

მღვდელი. (ენისბორძიკით) არ... არ... ყალბი უნდა იყოს. უბრალო ნახელავი...

უცნობი. ვასაგებია... (ფიქრის შემდეგ) რაიმე სათხოვარი ხომ არ გაქვთ?

მღვდელი. (ყოყმანით) სათხოვარი? არა... თუ არა მაცხოვრის კარის ბედ-ილბალი.

უცნობი. რახან ასეთ... მიზრძანდით.
მღვდელი. (შეტუხუნიბით) საით, შვილო ჩემო? (პაუზა) მე ვფიქრობ, რომ მიწოდება მთქვეა, რომ ღვთის სამსახური არ იკარგება, რამეთუ...

მიდის და გზადგება განაგრძობს ბუბუბუტს... უცნობი ღიწკი, საქმიანი ნაბიჯებით მიმოდის, ფიქრობს... მხოლოდ მისი ნაბიჯების ხმა გვესმის.

უცნობი. (გაჩერდება) მეგობრებო! (მცირე პაუზა) თავიდანვე აღვიშენე, ყველაფერს თავისი დასასრული აქვს-მეთქი. როგორც ხელაფთ, ეს დროც მთავროვდა... თქვენ კარგად იცით, რომ ჩვენი სარწმუნოება მრავალი საუკუნეების მანძილზე მოყვასი-საღმი ერთგულეობას, რწმენას და სიყვარულს გვიქადაგებდა. დაბ, ეგ მხოლოდ ეგ იყო ჩვენი წინაპართა სულიერი საზრდო და მათი გრძელუამობის დრო-შაკ! (ბოლოს სცემს) სწორედ ამიტომ, ყველაფერი კარგად ავწონ-დავწონე და იმ დასკვნაზე მივიდი... (გაჩერდება, ხმას უწევს) მაგრამ იმ პირობით, რა პირობასაც აქვთ, დაუყოვნებლივ შემიხარულეთ თქვენ! (შევიდა) ეჭვი არ შეპარება იმაში, რომ ჩემს სულგრძელობას ხორობად არ გამოიყენებთ.

ხუტა. (წამოდგება, განაწყენებით) მაგ რა საკადრისია, მახარია ბრძანეთ!

მღვდელი. გისმენთ, შვილო ჩემო!
ანა. (წამოდგება) დაბ, ბრძანეთ...

უცნობი. კარგი და პატიოსანი. (მავიდასთან მივა, მულმოდგინედ იქექება საქალაღი) ხუტა! ცოცხლად, ხუტა, ცოცხლად!... ფებს ნუ ითრეც!

ხუტა. (მოვარდება) აგერ ვარ, მახარია!

უცნობი. ყოჩაღ! (საქმიანობს, თავაღლებლად) აბა, გახეთში ხარ გამოქიმული, ხომ? ქართული ტუქს საიმედო ადამიანების ხელშიაო, არა? ყოჩაღ, ხუტა, ყოჩაღ!... (ხუტა დამორცხვებს).

ოტია. (შერით) მეტი არაა ჩემი მტერი...
ხუტა. (რიხით). ხოხ! ხელიკების ჭოგი არ დამიფრთხო, ოტია ბედუყიმე!

უცნობი. (ყველას გადახედავს სათითაოდ, გაკ-

ვირვებით) ხუტა, ასე შორი-შორს რატომ ვარო, მეგობრებო? აქეთ, მაგიდასთან მობრძანდით! თითო-თითოდ, ფეხბარტეტი მოვესე მაგიდასთან...
უცნობი. (სკამს გამოწევს) აგერ დაბრძანდით! ქალბატონო ანა!

ანა. გამაღობო...
ყველანი დასდებიან. უცნობი ქალაღდის ფურცლებს მიუჩოჩებს ხუტას.

უცნობი. ხუტა, ეს ქალაღდები აიღე და თითო-თითო ცალი დაურვიგე ამ პატროსან ხალხს...

ხუტა. (დაფარდება) ახლავე... ამ წუთში...

უცნობი. ფანქარიც გაიყოღე.
მითა თითო ქალაღდსა და ფანქარს ჩამოურვიგებს ხეო. სიჩუმი.

უცნობი. ყველას გაქეთ მეგობრებო, არა? (ხუტას) შენი თავი დაგავიწყდა, ხომ? (მავიდას შემოურბენს ხუტა, ფანქარსა და ქალაღდს იღებს და სწრაფად ბრუნდება უკან) არ ველოდი... მე ვიტყოდი, თქვენი ასეთი საზრძანი მოქმედების გამოისობი ერთთავად კმაყოფილი დაირჩი, ჩანს, სწორედ გაიგეთ ჩემი ღღვეანდელი სტუმრობის მიზეზი, რისი დაუნახავობაც, ვინც არ უნდა იყოს იგი, დიდი უხამართლობა იქნებოდა. დაბ, სწორედ გაიგეთ, ვინაიდან ცხადივ დანიანეთ ის, თუ როგორ იყო და არის დღეს ცნობილი თვითუღი თქვენთანაღის აწმყო თუ წარსული... დაბ, არის, მეგობრებო! (გაივღამოივღის) მაგრამ მე მაინც ბეგრის რამ გავითვალისწინე... (უფრო ხმამაღლა, მტყიცედ) გავითვალისწინე ეს გარემოება თუ მდგომარეობა... ნაცნობობა თუ ასაკი და გღვწევრე იმ საქმის მსვლელობა შეწყდეს დროებით! შეწყდეს... პასუხისმგებლობას ჩემს თავზე ვიღებ, მეგობრებო!... (მცირე პაუზა) თუმცა ჩემი საბოლოო დაღკვის განმტყიცების მიზეზი, საქიროდ ვთვლი ხელწერილის ჩამოკრძევას...

სამარისებური სიჩუმი.

ხუტა. (ჩურჩულით) კი მარა... რა ხელწერილი, ვინდაო, მახარია? რა გვიპირს ასეთი?

უცნობი. (ბბაში ფოლაღი რეცს) ხელწერილი იმისა, რომ ამა წლის ოც დღეამებრს მეგობრის წლი-სთავზე ხართ ამოსული და არავითარი სახლის შექენის სურვილიც კი! (მივა და საეარბღეში ჩაეშვება) დამიწერეთ მოკლეად და კონკრეტულად.

ოტია. (შისწარვეი ხმით) მე პოტეტს ვაცხადებ!

ხუტა. (წამოდგება) ა, ბატონო, თქვენს წინაღღდეგ... მთავრობის წინაღღდეგაც მიდის.

უცნობი. მოფიქრების დრო: წუთისხვევარი.

ხუტა. (მიუახლოვდება) ახსნა-განმარტება თქვით, ბატონო? მაგას რა დიდი ლარი და ხაზი უნდა... (მცირე პაუზა) უკაცრავად, ქართულად დაგვიწეროთ, თუ?

უცნობი. ხუტა! თუ იცი, პასპორტში რა ეროვნება გიწერია?

ხუტა. (დამოკრძევს) მამაღეთ... უცბა ვერ მოვისაზრე, მახარია...

სიჩუმი. უცნობი სავარძელს სტოკებს, მავიღის გარშემო დაღის გულწვიდად.

ოტია. (ფანქარს მოისგრის მავიღაზე) არა, მე პოტეტს ვაცხადებ!

(ყველა ოტას მიამბრდებდა. ოტა ისევ მიწვდება ფანქარს. სიჩუმე. უცნობი ბოლთას სცემს).

უცნობი. (პათეტურად) დასჯა... დასჯა იოლი საქმეა, მიტყევა კი — ასერტ ძნელი... მაგრამ შე უკვდილთვის ვენდობოდ ადამიანებს. დიხე, მათ გონებაშიაზვილურ საქციელზე ეჭვი არასოდეს შეშარვია... (ყველანი წერას იწყებს თანდათან. უცნობი სწრაფად მიუახლოვდება ოტას) ცაცია ბრძანდებოთ, არა, ბატონო ოტა? სხვათაოჩის, მეც ცაცია ვარ... (მცირე პაუზა) ქალბატონო ანა, მნიშვნელობა არა აქვს რომელ ენაზე დამიწერთ (დამსვენებელს) თქვენი დახმობით, მეგობარო! (ისევ წინ გამოდის, სიარულში) კარგად აღნიშნა მამა დღეებში: მა: შრავალი არიან ჩინებულნი და მცირედ რჩეულნი... ისე, ცაცია რომ თქვას, ხომ არიან რჩეულთა შორის რჩეულნიც?! უკვევლად არიან! და მეც, ადამიანში საქმისადმი ერთგულებას, სიყვარულს ვაფასებ მხოლოდ და მხოლოდ!... (მღვდელთან მივა, ხელებს დაყრდნობს მეგობრულად) თქვენი სიტყვით რომ თქვათ, მამაო, — რამეთუ იტყვირ ბოლოვებდ ქვეშარბად უნდა ზიან საყუარლი ტვირთი. (მცირე პაუზა) ხუტა, ფანქარს ნუ ღრღნი, მეორეს არ მოგცემ, იცოდეს (ყველა წინ გამოდის) ძნელი... ძნელი და თავსატეხი სამუშაო გვქონდა... მაგრამ რა სჯობია, როცა ხედავ შენს ნამოღვწარს ღამაში დასასრული უჩანს. (ფიჭრის შემდეგ) და შენ... შენ ისევ მარტოკა რჩები — საყოლარო ქველმოქმედების თუ სხვათა უმადურების წინაშე. ეხ, მართალი თუ ვინდა — სულწაწყმედილის რა გამოასწორებს თუ წაწყმედადმე არ შეუშაღდ ხელი. (პაუზა) დაახ, მე ეგ მოვიდომე დღეს, მოვიდომე და როგორც ხედავთ... (რალე გაახსენდა და სწრაფად ბრუნდება უკან. (მღვდელს) მრავალსიტყვაობა არ არის საჭირო, მამაო, მოკლედ და კონკრეტულად-მეთქი! (მეზღვრის მიუახლოვდება) ამა, თქვენ უკვე დამთავრეთ? ასეც ვიჭირობდი. (ნაწერს გამოართმევს და თავისთვის ეთხოვლობს) კარგია, კარგია, ღმომო!... (დამსვენებელი წამოდგება და ქალაღს გაუწვდის) ასე არ ჯობია, მეგობარო! (ამჯერად მაგიდის ბოლოში მღვდელი წამოდგება) ნუ წახლებით, მამაო, შე თვითონ გვახლებით. (გამოართმევს, დახედავს) ხელმოწერა აკლია, მამაო!

მღვდელი. საეროში თუ სამღვდლოებაში ბოძებულყო?

უცნობი. სასურველი იყო სამღვდლოებაში. მღვდელი ხელს აწერს.

ოტა. (ფეხზე დგას) მეც...

უცნობი. თქვენც მოისტუმრეთ, არა? (გამოართმევს, ეთხოვლობს) აი, მესმის, პირდაპირ ფრიადზეა დაწერალო... (ანასთან მივა) ქალბატონი ანაც თავისუფალი გახლავთ. (გამოართმევს, ეამბობება ხელზე) გმადლობო...
ანა. (დამიბრცხვებს) არაფრის...

უცნობი. (ხუტას წაადგება თავზე) ცული ხელწერა გაქვს, ხუტა, ცული! გამაგებინა ერთი, ვინ ხოხი გასწავლიდა ქართულს? (ხუტა აიწურება) კარგია, კარგია, ნუ დღავ... ქვევით, ქვევით მოაწერე ხელი... (ხუტა აწერს) ყოჩაღ! (გამოართმევს) ყოჩაღ,

ჩემო ხუტა! (ისმის მოზერის გამბული ხმაო... რა აზრებლებს, თუ იყო?)
ხუტა. ცივა და შია, ბატონო... როგორღღღ... ასე, მარტო თოვლს ქაბს და ბეტონს... უცნობი. დაგკლა. ამდენს რას აწვალბე, შე ცაკო?

ხუტა. ვერ გავიმეტე, მახარია... დანა ვერ ავიღებელი... შვილივით მყავს გაზრდილი...

უცნობი. ოხ, ხუტა, ხუტა! (წვა და სავარბელში ჩაყდება ღრბად. ხანგრძლივი პაუზა. თითქოს ჩასთვლია უცნობს. ხუტა ფეხაკრეფით მიუახლოვდება) ა! (გამოიყვია) რა იყო, ხუტა?

ხუტა. არაფერი... (ფანქარებს უჩვენებს) ფანქერი... ფანქარები მოგვგროვებ და...

უცნობი. გრუქნი, სოფელში ჩაიტან... გამოგადგება.

ხუტა. დიდი მადლობა, მახარია აბა, თავისუფალი ვარ, ხომ?

უცნობი. (ხელებს აღმართავს) ბატონი ბრძანდებო.

ხუტა. (ყოყმანით) მოწვევას... მოწვევასაც ახლა წავიყვანდი...

უცნობი. (ეტყობა რალე გაახსენდა) ცოტა ხანს მაყავდ, ხუტა! (ქალაღებს უბემი ჩაიდებს და სავარბელს მჯდომელა გააჩონებს უკან, თითქოს სკენის შუაგულამდე) თქმა არ უნდა, ცაცური ცაკო ყფილა... ქვეყანა ცნობდა და აფასებდა თურმე... გგონი თქვენი მითხარით, ოტა ბატონო, საყოლარო სიმღერაკი გვქონდა ერთად გადამუშავებულიო?

ოტა უხერხულად იმეზუნება.

ხუტა. გვქონდა და მეტი არა! აი, გიორგი უნდა გენახა მაშინ... პირდაპირ სასწაული იყო... იფიჭრებდა, მაგის მგონილი თუა ქიეთი და დროსტარებდა... ასე, (იმპროვიზაციას ავითებს), თავზე გიტარას დაიდებდა და უკრავდა, ცეკვავდა და უკრავდა...

ოტა. სიყვდილის წინა დღეს გვთხოვა, საფლავამდე სიმღერით მივეცილებინა...

ხუტა. კი... ის სიმღერა მაგნიტოფონზეც გვაქვს ჩაწერილი.

უცნობი. (აღვრთოვანებით) მაშინ... მაშინ მომასმენინეთ თუ ღმერთი გვამო!

ოტა. ცოტა უხერხული ხომ არ იქნებოდა...

უცნობი. რატომ, შე ცაკო პირიქით, თუ რამე არსებობს იმქვეყნად, ტანი უგრძნობს... (მღვდელს) ხომ სწორი ვარ, მამაო?

მღვდელი. მაშ, შვილო ჩემო, მაშ!

ანა მაგნიტოფონს რთავს. ისმის მშვენიერი ქართული სიმღერა. ოტა, ხუტა და მღვდელი ერთმანეთის გერეიდვერდ დგას. ყველა სენდა არის ქეულე. სიმღერას ცეკვა-ტაბის ხმა ენაცვლება, მერე — მტახილები: „გიორგი ვარ კანდელიკო... გიორგი ვარ... ეპეი... გიორგი!“ და მოულოდნელად წყდება.

უცნობი. (აღვრთოვანებით) დიდებულა, დიდებულნი სიმღერაკი არა — ლოცვაა, ცის და მიწის საგალობლი! დაახ, კიდევ ერთხელ დავრწმუნდი, რა ფხა ჰქონდა, რა ქართული ხელი დღუდა ამ ცეკვის დღუდა და გადმოღუდა... ა, მამაო, ვისაც ჭერ აქ, მერე იქ დაურჩება სასუფეველი! (მცირე



პუბლიკა) ხუტა, ერთი ის ყანწი მომწოდდი (ხუტა კელიდან ყანწს ჩამოხსნის და მოაქვს. უცნობი წარწერას კითხულობს ყანწზე) „მარად დაუვიწყარ გოგონის ჩვენი უყანასკნელი სახსოვარი... მეგობრებისაგან“. აი, ასეთი მეგობრობა მწყამს.
(დოქს იღებს).

ხუტა. (სხვა დოქს აიღებს) ეს ღვინო მიირთვით მახარია... ჩემი ხელით მაქვს დაწურული... (უხსამს). ათი ლიტრა ღვინო ყოველ წელიწადს მჭონდა გიორგისთვის გადანახული...

უცნობი. მისი ხსოვნისა იყოს! (სვამს).

მღვდელი. ამინ!

ხუტა. გაამოთ.

უცნობი. (ცარიელ ყანწს წიბზე შეაყენებს და და მაგიდის ძვიდზე დაატრიალებს. აღტკინებით) მეც მაქვს ჩემი სიმღერა. ხალხში მეც ხომ ადამიანი ვარ... თქვენებრ ქურაში გამომწვარი (მცირე პაუზა) მაგრამ სანამ ჩემს სიმღერას ვიტყოდ, მანამდე კიდევ ერთხელ მომასწავნით... ოღონდ ფირზე ჩაწერილი არ მინდა! ცინცხალი სიმღერა მინდა... აი აგერ, ჩემს თვალწინ შესრულებული...

ხუტა. უაყარავად, მაგრამ ვერ ავწევთ, მახარია, ოთხმინა და შევრცხებოთ.

უცნობი. იაშმა რომ ვთხოვოთ?

მეზღვაური. (საკუთარ ფიქრებთან მარტოდ დარჩენილი) მე ეგ სიმღერა არ ვიცო... მე მშინ მეთხოვობტე პარაილზე ვიყავი, საწვავი გაკვითავდა და ნავსადგურში ვიდექით...

უცნობი. არა უშავს... (შეხტება და მაგიდაზე ჩამოქდება) ხუტა, ეს ერთი თხოვნა მაქვს... მერე მე ვიცი.

...და ხუტა წამოიწყებს. სულ მალე მღვდელი, მერე ოტია მორიდებით აწყვება მას. თანდათან უწყვეტ ხმას, გუგუნში გადადის, აპოთეოზს აღწევს. ორი თუ ორნახევარი წუთი გრძელდება იგი...

უცნობი. ავაშენათ ღმერთმა!

ხუტა. თუ გნებავთ, კიდევ ერთი სიმღერა გვაქვს, მახარია!

უცნობი. მერე, ხუტას ვენაცვალე, მერე! ბოლოს და ბოლოს, ჩემიც ხომ უნდა ვთქვა! (მაგიდაზე წის და ფეხებს აქანავებს) აბა, კაცო, მადლობის მერე რა მითქმის... რა სინდის-ნამუსით უარყოს კაცმა, ესოდენი გულწრფელობა, ურთიერთთანხმობა, მეგობრული ხელი... სამარეში ჩამყვება, სამარეში... (მცირე პაუზა) თუმცა ეს არ არის მთავარი... მთავარი დღეს სულ სხვა რამე გახლავთ. არც ჩემი საქმიანობის პროფესიული დონე მაძლევს იმის უფლებას, არ გაცნობოთ — სახლი კვლავ იუიდება! (ისინი უახროდ და განებულნი ღვანან) არა, მე მესმის თქვენი... მესმის! ბატონ ოტიას რადაც უხადრუკი პენსიით გააქვს თავი, ქალბატონი ანა ხელფასის ნახევარს ავადმყოფ დედას უგზავნის... მეზღვაურს — ზღვა უხმობს ისევ... დამხვენებელს — მშობლიური მამული... ხუტას — საქართველოს ტყეები!...

მღვდელს კი მაცხოვრის კარის ბედ-იღბალი აწუხებს... (მღვდელს მოუბრუნდება) სხვათაშორის, აქვე მინ-

და ავღინშო, მაცხოვრის კარის სარესტვარაციო საქმე კვლავ ძალაში შედის.

მღვდელი. (დაბნევით) **გმადლობთ, შეგლო...**

უცნობი. (მაგიდაზე აღის, ხმაძალა) ეჭვარეუბა... უნდა მოიძებნოს ისეთი მყიდველი, ვისაც ესოდენ ნიშნული თანხა აქვს დღეს! აბა, მოხარით... თქვით, რომელ ერთხა აქვს ასეთი სოლიდური თანხა?! (სამარისებური სიჩუმე) როგორც ვიცით, არავის არა აქვს არა აქვს! მაშინ? მაშინ, თავს უფლებას მივცემ, გაცნობოთ — სახლს ვეიდულობ მემ!... (უბოდან ქალაღები ამოაქვს და ქალაღანაბლუჭული ხელებს პაერში იქნევს. ყვირის) გესმით თუ არა — სახლს შე ვეიდულობ!!! (თავს დაბლა უკრავს მკი) თქვენს მოლოცვას ველო, ბატონებო!

ანა. ღმერთო ჩემო!...
ოტია. (ყვირის) მე პროტესტს... მე პროტესტს ვაცხადებ!!! ოო... გასკლი, ცოლ და ჩაიკანე ხმელეთი თან!

ხუტა. (ღარბის). პროტესტი! პროტესტი!... ეს ვინ ყოფილა კაცო, ვინ?! ჩემი ბრალია, ჩემი!... (მოულოდნელად მაგიდის ფეხს მოეხვევა) მოგვატყუეთ... მოგვატყუეთ, ხომ?! მაშინ?... მაშინ ეს თხოვნა მაინც შეგისრულე... წიხლი... წიხლი მაინც ჩამაწილე ამ უპკუო თავში!

მეზღვაური. უბ შენი... (თავ-მუშტის ცემით ზრილის აუღნს კედელს).

დაამხვენებელი. ხა, ხა, ხა... რა კარგი ვინმე ხართ... ხა, ხა, ხა... მე... მე ვერასოდეს მოვიფიქრებდი ამას... ხა! ხა! ხა!

მღვდელი: (იატკებ დემზობა) უფალო... უფალო... შენს ვენახს თხები ჰყავს შეხეული... უფალო, შევიწყალე!

უცნობი. (ხელებს იქნევს, ყვირის) ვერავის ვერ ვებდავ! არაფერი არ მესმის! სახლი ჩემია, ჩემი! (ღრიალით) ებეი, თქვენ გუგუნებით, თქვენ! გაანათეთ სახლი!!! ჩირადღენები ანთითო!!! ჩქარა ანთითო ჩირადღენები!!!

ხელების ქნევა-ყვირილი ერთი ფურცელი აუფრიალებდა უცნობს და ფარფატიტ წამოვა დაბლა... თითქოს სული შთაბერესო, ყველანი გამოაცოცხლდებიან და ხელებს გაიწვდენენ, მთელი ტრიოთ გადაიზნიქებიან ფურცლისაყენ...

უცებ ქრება შუქი.

დასასრული

ქრონიკა



ი. გოცაძე. ანდერძი

სპარტიველოს ხელოვნების მუზეუმში დატული ძველი ქართული ტიხრული მინაწარმი დღესაც ნიბლავს და აოცებს მანახელს. XI—XII საუკუნეებში უკვე იქმნება ბრწყინვალე ნიმუშები, რომლებიც ტოლს არ უღებენ განთქმულ ბიზანტურ მინაწარმს.

ჩვენმა თანამედროვეებმა სცადეს მისი აღორძინება: 50—60-იან წლებში ჭერ ერთეულებმა ჩაატარეს ცდები და გააყეთეს ასლები ძველი ნიმუშებიდან; დღეს-დღეობით მინაწარმი მომუშავეთა რიცხვი გაიზარდა. ამ რამდენიმე ხნის წინ მხატვრის სახელი მათი ნამუშევრების პირველი გამოფენა გაიმართა. წარმოდგენილი იყო ტიხრული, ტვიფრული და მოხატული მინაწარმი. ტექნიკურ მრავალსახეობასთან ერთად ნამუშევრები ფარობრივი მრავალფეროვნებითაც ხასიათდებოდა—პორტრეტები, სიუჟეტური და სიმბოლური კომპოზიციები, ძველი სიბრტყითა და მინაწარმებით შთაგონებული მოტივები...

გამოფენამ დიდი ინტერესი გამოიწვია, სასიხარულო იყო, რომ აღდგენის გზას დაადგა საუკუნეების მანძილზე მივიწყებული, ეროვნული ხელოვნების ხსენება.

მინაწარზე მომუშავე მხატვრები თავისებური მეცნიერ-ექსპერიმენტატორებიც არიან, — მინაწარმი ხომ სინთეზური ხელოვნებაა: ფერწერის, გაფრეის, ლითონის და მინის მხატვრული დამუშავების გარდა მოითხოვს ფოტოურ და ქიმიურ პროცესების სათანადო ცოდნას.

გამოფენის მონაწილეთა ამოცანები სხვადასხვაგვარია, უპირველეს ყოვლისა, ისინი ისწრაფვიან დაუახლოვდნენ ძველი ნიმუშების აღნებს, შექმნან ტექნიკურად და მხატვრულად დახვეწილი ნაწარმოებები, აკადემიური მიდგომით გამოირჩეოდა ვ. ხიმშიაშვილის „წმინდა მარიაში“, უძველესი ტექნიკით დამზადებული ოქროს ღილაკი და „ვეფხისტყა-

ლისის“ ყდის სტილიზებული მცენარეული მოტივი. მათში მიღწეულია ტიხრების ძაფისებრი სიწმინდე, ფერთა პარმონიულობა და გამჭვირვალება, თავშეკავებული ტონალობა, რაც ძველ მინაწარმებს ახასიათებდა. უდაზგ გამოხატული შოთა რუსთაველის პორტრეტს ფრესკისეული იერი აქვს. სახე და ხელები გადმოცემულია ერთი ფერის ნიუანსებით, რაც ძნელი განსახორციელებელია მინაწარმში. ავტორს აღუდგენია ის მოღვიწივრობა ვარდისფერი ტონი, აურე რომ მხოლოდ ქართულ მინაწარმებს ახასიათებდა.

ძველი ტექნიკური ხერხების დაუფლების ამოცანას ისახავს ი. დეკანოზიშვილიც. ძველ მოტივებს შექმნილი მისი ნაწარმოებები („ღვთისმშობელი“, „დედობა“, „წმინდა ნინო“, „ანგელოზი“) გამოირჩევა ხაზების სიწმინდითა და დინამიურობით, მწვანე ფერის სიხასხასითა და გამჭვირვალებით. მხატვრის ინდივიდუალური ხელწერა უკვლავ შეაფიქრ გამოიხატება სიუჟეტურ კომპოზიციაში „შემოდგომა“.

კომპლარტულმა, გაცილებილია ოსტატებმა — მიხეილ და ციკლა ცალქმანიძეებმა საკუთარი ტექნიკური სიახლეებიც შემოგვთავაზეს. მათვის დამახასიათებელია ჰედური და სამინაწარო ხელოვნების სინთეზი, მინაწარმის მაღალი ხარისხი და სიგულევი, სუსთა და გამჭვირვალე ფერები. ასეთია „პასტორალი“, ქართული ცეკვების სერია, ტრაქტიკი „ციხარტულა“, „ბინდი“ გამოირჩევა შესრულების თავისუფლებით, სახეთა ეროვნულობით, სათანადო განწყობილების შექმნით; აღსანიშნავია, რომ ამ ნაწარმოებში სიხარტობრივი მინაწარმი მიღწეულია მოცულობითი ეფექტით. მათ მიერ მოხატული მინაწარმით შესრულებული კომპოზიცია „დედობა“ ბრწყინვალედ შეერწყა ტონდოს ფორმას, ნაწარმოებმ გვიხილავს ეროვნულობით, ამს-

თან, თანამედროვეობის გრძობით. დედა-შვილის სახეებში დიდი სინაზე და სითბოა ჩაქვილი.

გამოფენაზე ორიგინალური ხელწერით გამოირჩევა ი. გოცაძის ნამუშევრებიც. მისი აღრინდელი ნაწარმოები ტიხრულ მინაწარმშია შესრულებული („ნუნ ხარ ენებაი“). შემდგომში მხატვრმა საკუთარი სტილი მოძებნა, მას ტვიფრული მინაწარმის ტექნიკა მთარგო და სწორედ ამ ტექნიკით განხორციელებულია რამდენიმე ორიგინალური ნაწარმოები წარმოდგინდა („სოფლის კურაკიანი“, „ანდერძი“, „სადღებრქმული“). გოცაძის სტილიზებული და სხვადასხვა ხასიათის კომპოზიციები ეროვნულ ტრადიციებს ეფუძნება. ტვიფრული მინაწარმის ტექნიკითაა შესრულებული, აგრეთვე ორიგინალური არსიები, რომლებიც დეკორატიული ჩარჩოს მაგივრებს სწევენ.

გამოფენაზე 17 ოსტატი მონაწილეობდა, რაც არცთუ ცოტაა დასაწყისისათვის. ყველა მათგანს თავისი, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი ტექნიკური ხერხები და კლორითი ჰქონდა მოძიებული და ყველა თავისებურად სანიტერესო იყო. (სპარსიანების შოთა რუსთაველის პორტრეტი, გააფანჯიშვილის დეკორატიული პანო „ღილაკი“, ჯ. სიფრაშვილის მინიატურული პორტრეტები, ა. საფაროვასა და ცნობილი მ. მაგომედოვას მინაწარმიანი საკუთარი და სიმბოლური კომპოზიციები, ა. რუდენკოს ნამუშევრები. მინაწარმის ოსტატთა პირველი გამოფენის წარმატება საიმედო მომავალს გვპირდება.

ნანან დრიაშვილი



**«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»
(«СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО»)**

№ 11, 1984

**ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ
ГРУЗИНСКОЙ ССР**

Гизо Нишнианидзе

КАК ЗАКАЛЯЛАСЬ СТАЛЬ

В статье показана борьба работников грузинского советского искусства за победу под знаменем советского патриотизма и пролетарского интернационализма в годы Великой Отечественной войны (стр. 2).

Манана Хвтиснашвили

**ПУТИ РАЗВИТИЯ ГРУЗИНСКОЙ
КАНТАТЫ И ОРАТОРИИ**

В статье исследуется: история развития грузинской кантаты и оратории; вопросы генезиса, драматургии, формы, музыкального языка; проблема взаимопроникновения и гибридизации жанров; соотношение музыки и поэтического слова; особенности претворения фольклора; связь с общими музыкальными процессами, идейно-эстетическими проблемами и стилистическими тенденциями советской и современной европейской музыки (стр. 11).

Иван Пейчев

**ГРУЗИНСКИЕ ПЬЕСЫ
НА БОЛГАРСКОЙ СЦЕНЕ**

Автор знакомит нашего читателя с постановками грузинских пьес на болгарской сцене и критически освещает работу болгарских режиссеров. (стр. 23).

Гиви Орджоникидзе

**СОВРЕМЕННАЯ ГРУЗИНСКАЯ МУЗЫКА
В СВЕТЕ ПРОБЛЕМ ЭСТЕТИКИ И
СОЦИОЛОГИИ**

Продолжаем публикацию глав последней работы выдающегося советского музыковеда Г. Орджоникидзе (стр. 25).

ПАНОРАМА

Под рубрикой «Панорама» журнал продолжает освещать кризисные явления искусства и культуры Запада (стр. 33).

Сергей Эйзенштейн

ЭЛЬ ГРЕКО И КИНО

Перу выдающегося советского кинорежиссера, теоретика искусства и педагога Сергея Михайловича Эйзенштейна принадлежат немало работ, посвященных закономерностям развития изобразительных искусств. В предлагаемых читателю фрагментах исследования «Эль Греко и кино» (публикуются впервые), творчество великого испанского художника рассматривается с точки зрения кинематографиста, верного, «идее эстафетности искусств».

Материал для публикации представлен научным сотрудником Мемориального кабинета Эйзенштейна Наумом Клейманом. Подготовил публикацию киновед Г. Гвахария (стр. 34).

Элгуджа Амашукели

ШЕСТОЕ ЧУВСТВО

Журнал продолжает печатать цикл статей народного художника Грузии, скульптора Э. Амашукели, адресованных молодежи (стр. 51).

Кити Мачабели

СОЛИКО ВИРСАЛАДЗЕ

Статья о творчестве выдающегося грузинского сценографа, с именем которого связаны блестящие достижения советского балетного искусства, всемирное признание пац опальной хореографии (стр. 60).

Димитрий Джанелидзе

СКОМОРОШЕСТВО

Автор знакомит читателя с сатирическо-философским произведением грузинского писателя Иоана Батонишвили (Багратиони)



მუშაო 1 206 70 333

6/25/3



საქართველოს
მემორიალური
სამუშაოები

0160036104577