

საქართველო ზელოვნება

ISSN 0132-1307

გეოგრაფიული
კლასიფიკაცია

6

180
1983

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
ყოველთვიური ჟურნალი

1983





ს ა ჯ ტ ო ტ ა ს ე ლ ო ვ ნ ე ჯ ა

6 / 1983

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
ქოველთვიური ჟურნალი

მთავარი რედაქტორი
ნოზარ გურაბანიძე

სარედაქციო კოლეგია:
ბაბაი ბაჭრაძე,
ვახტანგ ბერიძე,
ნოზარ გაბუნია,
ჯუშუბაგ თითოფერია
(პასუხისმგებელი მდივანი)
ვასილ კიკნაძე,
ნოზარ მგალობლიშვილი,
ზურაბ ნიშანაძე,
გივი ორჯონიძე,
ნათელა ურუხაძე,
რევაზ ჩხეიძე,
ანტონ ფულუაძე,
ნიკო შავვაძე,
ნოზარ ჯანაბანიძე.

თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
ჟურნალიზმი
ტელევიზია

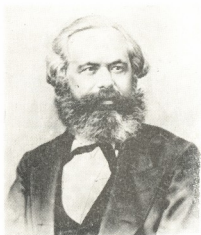
რედაქციის მისამართი: თბილისი, მარჯანიშვილის ქ. № 5
ტელ. 95-10-24, 95-18-24.

მხატვრული რედაქტორი პავლე შვეჩენკო
ნომრის მხატვარი ალექსი ხალაბუფი

საქართველოს კა ცენტრალური
კომიტეტის გამომცემლობა,
თბილისი, 1983.

მურმან დოდელია — კარლ გარჰნი კულტურის შესახებ	2
ოთარ ნახუცრიშვილი — რუსთაველის თეატრის რეკონსტრუქცია ღისკუსია: მუსიკა და მსხვერპლი	11
ნანული კაკაურიძე — ჭუტაიის მუსიკალური სინამდვილე	16
ნოდარ გურაბანიძე — „მკვლევარული კომპლიქსი“ პანორამა	20 28
ირაკლი ციციშვილი — სლავიზაციის და ნეობატიზმის ათი ათასი კადრი	29
ვახტანგ ბერიძე — ათი წელი ქართული კულტურის სამსახურში	31
ნათელა არველაძე — სამთავრო კრიტიკის ფორმატა ტრანსფორმაციის საკითხისათვის	33
გიორგი ტოვტონოვოვი — როგორ ვილაპარაკოთ კლასიკოსს? საუბარი დიდ კომპოზიტორთან „მათ ღირსებულად მოიკოვეს მსოფლიო აღიარება“	43 55 67
ომარ ქაჯია — მშვიდპური ხელოვნება ბრძოლის გზაზე	79
ზურაბ კახაბაძე — ალბერ კამიუ	86
რენატო გუტუზო — რაფაელი	98
ლელია თაბუკაშვილი — მრავალმხრივი ხელოვნანი	112
გოტჰოლდ ეფრაიმ ლესინგი — ლაკორონი	117
ოთარ ქილაძე — წათის წითელი წაღები ბრონიკა ანოტაციები	129 155 158

გარეკანის პირველ გვერდზე: კრიზისის „მთავარანგელოზის“ ეკლესიის ქტიტორის ფრესკული გამოსახულება. X-XII სს.
 გარეკანის შესაშე გვერდზე: დათვები. კრიზისის „მთავარანგელოზის“ ეკლესიის საკურთხევლის სამხრეთის პილონის მორელიეფი.
 გარეკანის მეოთხე გვერდზე: მრავალმხრივი „წმინდა გიორგის“ ეკლესიის აბსიდის ხარკმლის რელიეფი. XI-XII სს.



კარლ მარქსი

კულტურის შესახებ

მურმან დოდელია

კულტურის არსისა და მისი განვითარების ნამდვილად მეცნიერული ახს-
ნა მოცემულია კულტურის მარქსისტულ თეორიაში. მარქსი კულტურის წარ-
მოშობასა და განვითარებას განიხილავს საზოგადოებრივი განვითარების კან-
ონებთან ორგანულ კავშირში და ამ კანონიდან გამომდინარე ხაზგასმით აღ-
ნიშნავს მატერიალური ცხოვრების პირობების, მატერიალური დოვლათის
წარმოების გადაწყვეტ როლს. ამ თეორიის მიხედვით, საზოგადოების სა-
წარმოო ძალების, წარმოების წესის ცვალებადობა, საბოლოო ანგარიშით,
წარმოშობს განსაზღვრულ ცვლილებებს კულტურის განვითარების შინაარსსა
და დონეში.

კულტურის მარქსისტული თეორია ეყრდნობა მოძღვრებას საზოგადოებ-
რივ-ეკონომიური ფორმაციის შესახებ. როგორც ლენინი აღნიშნავდა, მარ-
ქსიზმი იმით არის ძლიერი, რომ მან საზოგადოებრივ მოვლენების ქაოსში
აღმოაჩინა მათი შინაგანი ობიექტური, კანონზომიერი კავშირი, რომლის
მეშვეობით შეიძლება გამოვავლინოთ ამ მოვლენების მსვლელობა,
გავიგოთ მათი განვითარების ტენდენცია, ურთიერთკავშირი და ისტორიული
განვითარების ერთი საფეხურიდან მეორე საფეხურზე გადასვლის კანონზომიე-
რება, ამან შესაძლებელი გახადა სინამდვილეში გამოგვეყო არსებითი და მნიშე-
ნელოვანი, ისტორიის ერთი პერიოდი მეორესაგან გავვეჩიზა, გამოგვეკვლია
კულტურის მოვლენები განსახილველი ისტორიული პერიოდის ფარგლებში, გა-
მოგვევლინა სხვადასხვა ქვეყნის კულტურის ზოგადი ნიშნები და მათი განვი-
თარების საერთო კანონზომიერებანი. საზოგადოებრივ-ეკონომიკური ფორმა-
ციის ზოგადი თეორიიდან გამომდინარეობს კონკრეტია, რომ ამ ფორმა-
ციებისათვის დამახასიათებელია საკუთარი ისტორიული ფორმები, იდეო-
ლოგია, საკუთარი კულტურა. ამიტომ მარქსიზმი პრინციპულად მოითხოვს,
რომ ისტორიული სინამდვილე და კულტურაც განვიხილოთ კონკრეტულად,
როგორც ამა თუ იმ ეპოქის კულტურა და არა კულტურა საერთოდ. მარქსი
წერდა, სულიერი წარმოება თითოეული ისტორიული ეპოქისა ამ ეპოქის
სულიერი კულტურის შინაარსს ქმნისო. ამით კულტურის ტიპოლოგიის პრინ-

ცივიც არის დახასიათებული. მარქსი, რა თქმა უნდა, როდი უარყოფს კულტურის ზოგადი ცნების შემუშავების შესაძლებლობას, ოღონდ იგი მოითხოვს კონკრეტული ისტორიულ-კულტურული ეპოქების გამოკვლევას და ამ საფუძველზე იმ ზოგადი ნიშნების ჩამოყალიბებას, რომლებიც კულტურას გააჩნია საერთოდ.

კულტურის განვითარებას და წარმოშობას, მარქსის მიხედვით, ზოგადი კანონზომიერებანი ახასიათებს. ერთ-ერთი ასეთი კანონზომიერება ის არის, რომ მისი წარმოშობა და განვითარება, საბოლოო ანგარიშით, დამოკიდებულია მატერიალურ წარმოებაზე. წარმოების ისტორიულად ჩამოყალიბებულ წესზე, ადამიანებმა უწინარეს ყოვლისა, უნდა ჰკამონ, სვან, იქონიონ ბინა და ჩაიცვან, ვიდრე შესძლებენ ხელი მოჰკიდონ პოლიტიკას, მეცნიერებას, ხელოვნებას, რელიგიას და სხვ. „...არსებობის უშუალო მატერიალური საშუალებების წარმოება და ამასთან ერთად ამა თუ იმ ხალხის ან ისტორიული ეპოქის ეკონომიკური განვითარების შესაფერი საფუძვრი შეადგენს საფუძველს, საიდანაც ვითარდებიან სახელმწიფო დაწესებულებანი, სამართლებრივი შეხედულებანი, ხელოვნება და თვით ადამიანთა რელიგიური წარმოდგენებიც კი!... ეს წარმოების წესი უნდა განვიხილოთ არა მარტო იმ მხრიდან, რომ იგი ინდივიდთა ფიზიკური არსებობის კვლავ წარმოებას წარმოადგენს. კიდევ უფრო მეტად ეს არის მოცემულ ინდივიდთა მოქმედების გარკვეული წესი, გარკვეული სახე მათი სასიცოცხლო მოქმედებისა, მათი გარკვეული ცხოვრების წესი“.²

მართალია, აქ მოყვანილ ციტატებში ნახმარი არ არის კულტურის ცნება, მაგრამ ჩამოთვლილია კულტურის ის ელემენტები, რომლებიც კულტურის ეიწრო ცნებაში იგულისხმება. ეს ელემენტებია: პოლიტიკა, მეცნიერება, ხელოვნება, რელიგია და სხვ. ამჟამად სულიერი კულტურა მთელი თავისი მოცულობით იმას ეწოდება, რასაც ახლა კულტუროლოგია სულიერ კულტურას უწოდებს. მარქსი გულისხმობს სულიერ წარმოებას და მისი პროდუქტების ერთობლიობას.

კულტურის ერთ-ერთ კანონზომიერებად მარქსი მიიჩნევს მისი განვითარების შედარებით დამოუკიდებლობას. თუმცა, მარქსი არსად არ იხსენიებს კანონზომიერების ან კანონის ცნებას. ამის საილუსტრაციოდ შეიძლება მოვიყვანოთ მარქსის რამდენიმე მსჯელობა. „კულტურის პროგრესი საბოლოო ანგარიშით განსაზღვრულია წარმოების განვითარებით. მაგრამ კულტურის განვითარება ემორჩილება აგრეთვე საკუთარ კანონზომიერებებს. ღირებულებებს, ღირებულებების ორიენტაციებს საერთოდ არ აქვს აბსოლუტურად დამოუკიდებელი რეალობა. მაგრამ ხელოვნება იმდენად დამოუკიდებელია, რომ შეუძლია გავლენა მოახდინოს ისტორიის მსვლელობაზე, რომ აქ ადგილი აქვს მიზეზისა და შედეგის არა ცალმხრივ განსაზღვრულობას, არამედ ურთიერთმოქმედებას.“³ აქ შეიძლება მოვიგონოთ აგრეთვე მარქსის ცნობილი დებულება იმის შესახებ, რომ კლასიკური ბერძნული ხელოვნება არ შეესაბამებოდა მაშინდელ საწარმოო ძალთა განვითარების დონეს და ის ქმნილებები, რომლებიც ბერძნებმა შექმნეს, დღესაც მიუწვდომელი ნიმუშების სტატუსს ინარჩუნებენ. სულიერი კულტურის ისეთი ელემენტი, როგორცაა ხელოვნება, დამოუკიდებელია აგრეთვე იმ აზრითაც, რომ მათი ხელმეორედ შექმნა თავდაპირველი ფორმით შეუძლებელია. მარქსი ამბობს: „ხელოვნების ზოგიერთი ფორმის, მაგალითად, ეპოსის, მიმართ აღიარებულიც კია, რომ ისინი თავიანთი კლასიკური ფორმით, რომელიც მსოფლიო ისტორიის ეპოქას შეად-

844.41

გენს, ველარასოდეს შეიქმნება, რომ თვით ხელოვნების სფეროში მისი ცნობილი მნიშვნელოვანი ფორმები შესაძლებელია მხოლოდ ხელოვნების განვითარების დაბალ საფეხურზე“.⁴ ხელოვნების ნაწარმოებები, როგორც კულტურის ქმნილებები, რომ არ მეორდებათ თავიანთი პირვანდელი ფორმით, ისინი რომ უნიკალური და თავისებური არიან, ეს გარემოება ხელოვნების დამოუკიდებლობაზე მიუთითებს.

კულტურის ზოგიერთი თეორიის ანალიზი ცხადყოფს, რომ მარქსიზმის წარმოშობის მომენტისათვის უკვე არსებობდა სოლიდური საზოგადოებრივი ბაზა კულტურის სხვადასხვა კონცეფციის სახით, რომელთა კრიტიკული გადამუშავება და განვითარება მარქსისა და ენგელსის მიერ ნიშნავდა პრინციპულად კულტურის ახალი, უფრო გამდიდრებული და განვითარებული ფილოსოფიის ჩამოყალიბებას. ცნობილია, რომ მარქსამდე კულტურის თეორიებში გაბატონებული იყო შეხედულება, რომლის თანახმად „წარმოება და ყველა ეკონომიკური ურთიერთობა გაგებული იყო როგორც „კულტურის ისტორიის“ მეორეხარისხოვანი ელემენტი, ამის გამო ისტორიის პროცესს განიხილავდნენ როგორც „რელიგიებისა და სახელმწიფოების ისტორიას“. კულტურის რაობას, მისი წარმოშობისა და განვითარების კანონზომიერებებს ეძლეოდა ნატურალისტური ან იდეალისტური ინტერპრეტაცია. კულტურის მარქსისტული თეორია როგორც ასლებური გაგება, ამ თეორიების გათვალისწინებით აღმოცენდა, მაგრამ მათგან პრინციპულად განსხვავდება ორი არსებითი მომენტი: კულტურისადმი დიალექტიკური მიდგომა; კულტურის გენეზისის, მისი არსისა და თანამედროვე საზოგადოებაში მისი ადგილის მატერიალისტური გაგებით. კულტურა არის სხვა ისეთი რამ, რომელიც ბუნებისაგან არსებითად განსხვავდება და უპირისპირდება მას. იბადება კითხვა: რა უდევს საფუძვლად ზოგადონტოლოგიური აზრით მის წარმოშობას. მის ახსნას საფუძვლად დაედო სინამდვილის დიალექტიკური გაგება, რომლის თანახმად, „სამყაროს უნდა შეეხედოთ არა როგორც მზამზარეული საგნების კომპლექსს, არამედ როგორც პროცესების კომპლექსს, სადაც ერთი შეხედვით თითქოს უცვლელი საგნები, ისევე როგორც მათი აზროვნებითი ასახვანი ჩვენს თავში, ანუ ცნებები აღმოცენებისა და განადგურების შეუწყვეტელ ცვალებადობას განიცდიან. ამ ცვალებადობაში, მოჩვენებითი შემთხვევებისა და დროებითი უკანდახვევის მიუხედავად, ბოლოს მაინც პროგრესული განვითარება ხდება.“⁵ ადამიანი, მარქსის აზრით, არის ცვალებადი და განვითარებადი რეალობის ნაწილი, მისი ყველაზე აქტიური და მიზანმიმართული აგენტი, რომელიც ამ სინამდვილის დიალექტიკურ განვითარებას ექვემდებარება, და თავის აქტიურობისა და სინამდვილის გარდამქმნელი მოღვაწეობის პროცესში ქმნის ახალ სამყაროს, „გაადამიანურებულ ბუნებას“, კულტურას ამ ცნების ფართო აზრით. რაც შეეხება კულტურის მატერიალისტურ გაგებას, იგი კულტურის სტრუქტურაში, როგორც მთლიან ორგანიზმში, გამოყოფს მის ნაწილს, ადამიანის მატერიალურ გარდამქმნელ მოღვაწეობას როგორც კულტურის საფუძველს. იგი კულტურის სტრუქტურაში მატერიალურ კულტურას გამოყოფს როგორც პირველად ფენას, რომელზეც სულიერი კულტურა თავისი მრავალფეროვანი ფორმებით აღმოცენდება როგორც მეორადი ფენა.

კულტურის, როგორც განსაზღვრული სინამდვილის, მიმართ დიალექტიკური მეთოდის გამოყენება ნიშნავს აგრეთვე იმ აზრის დასაბუთებას, რომ, როგორც ყოველგვარი სინამდვილე, კულტურაც არ არის მხოლოდ მზა პროდუქტებისა და შედეგების ერთობლიობა, იგი არის ადამიანის მოღვაწეობის განუწყვეტლად მიმდინარე პროცესი, რომელშიც შეიძლება გავარჩიოთ ორი ურთიერთდაკავშირებული მხარე: 1) ადამიანის ცხოველმყოფელი მოღვაწეობა, რომელიც ქმნის განსაზღვრულ კულტურულ ღირებულებას; 2) თვითონ კულ-

ტურული ღირებულებები, რომლებსაც ითვისებენ და იყენებენ განსაკუთრებული საზოგადოებრივი ინტერესისათვის როგორც მზა პროდუქტებს და წარსული ჩინამდილის განხორციელებას. ბურჟუაზიული თეორიებისაგან განსხვავებით, მარქსი და ენგელსი ასაბუთებენ, რომ კულტურის გაგებისათვის აუცილებელია მისი კავშირის დადგენა საზოგადოებასთან. როგორც ადრე იყო აღნიშნული, მსჯელობა კულტურაზე, როგორც ასეთზე, თითქმის არაფერს იძლევა რეალური კულტურულ-ისტორიული პროცესის გასაგებად, რამდენადაც აუცილებელია ამ პროცესის ადგილისა და მნიშვნელობის დადგენა საერთო კულტურულ-ისტორიულ პროცესში.

მარქსმა კრიტიკულად გამოიყენა კონცეფცია ადამიანის შრომის შესახებ და მეცნიერულად დაასაბუთა კულტურის გენეტიკური კავშირი ადამიანის შრომასთან საერთოდ. მარქსის მიხედვით, შრომა არის, უპირველეს ყოვლისა, პროცესი, რომელიც მიმდინარეობს ადამიანსა და ბუნებას შორის, პროცესი, რომელშიც ადამიანი თავისი საკუთარი მოღვაწეობით უშუალოდ ხდის, არეგულირებს და კონტროლს უწყვეს ნივთიერებათა ცვლას თავის თავსა და ბუნებას შორის. ბუნების საგნებს იგი თვითონ უპირისპირდება როგორც ბუნების ძალა. იმისათვის, რომ ბუნების საგნები მიითვისოს იმ ფორმით, რომელიც გამოდგება მისი საკუთარი სიცოცხლისათვის, მას მოძრაობაში მოჰყავს საკუთარი სხეულის ბუნებრივი ძალები: ხელები და ფეხები, თავი და თითები. ამ მოძრაობის მეშვეობით იგი მოქმედებს გარეგან სამყაროზე და ცვლის მას, ამავე დროს, ცვლის საკუთარ ბუნებასაც. იგი ავითარებს და საკუთარ ნებას უმორჩილებს მასში მთვლემარე ძალებს. ცნებები, რომლებსაც მარქსი იყენებს შრომის პროცესის დასახასიათებლად, — აქტიურობა, გარდაქმნა, შემოქმედებითი ხასიათი, მიზანმიმართულება, უნივერსალობა, ათვისება, დაუფლება და სხვა, — შეიძლება გამოდგეს კულტურის დასახასიათებლად.

კულტურის გაგებისათვის, ჩვენი აზრით, არსებითი მნიშვნელობა აქვს მარქსის შემდეგ დებულებას: „სიმდიდრისა და კულტურის წყაროდ შრომა ხდება მხოლოდ როგორც საზოგადოებრივი შრომა“.⁶ მარქსი ამ დებულებას შემდეგნაირად ასაბუთებს: „ვინაიდან შრომა არის წყარო ყოველი სიმდიდრისა, ამიტომ საზოგადოებაში არავის შეუძლია მიითვისოს სიმდიდრე სხვანაირად, თუ არა როგორც შრომის პროდუქტი. მაშასადამე, ვინც თვითონ არ მუშაობს, ის ცხოვრობს სხვისი შრომით, და თავის კულტურასაც აგრეთვე სხვისი შრომის ხარჯზე ითვისებს“.⁷ შრომის, როგორც კულტურის საფუძვლის, მნიშვნელობა ის არის, რომ იგი წარმოშობს ადამიანთა ურთიერთობის, ინფორმაციის გადაცემის, კომუნიკაციის და, მაშასადამე, დანაწევრებული მეტყველების და განვითარების აუცილებლობას. ადამიანები, რომლებიც თავიანთ მატერიალურ წარმოებას და მატერიალურ ურთიერთობებს ავითარებენ, ცვლიან ამ თავის მოღვაწეობასთან ერთად საკუთარ აზროვნებასა და საკუთარი აზროვნების პროდუქტებს.⁸ შრომითი მოღვაწეობა ცვლის აგრეთვე, გრძნობას, რომელიც ამის შედეგად ადამიანური ხდება. მარქსი აღნიშნავს, რომ ადამიანური გრძნობა, გრძნობათა ადამიანურობა, წარმოიშვება გაადამიანურებული ბუნების წყალობით. სუთი გარეგანი გრძნობის წარმოქმნა მარქსს მიაჩნია მსოფლიო ისტორიის მუშაობის შედეგად. გაადამიანურებული ბუნება მარქსისათვის სხვა არაფერია, თუ არა კულტურა ფართო აზრით.

მატერიალური და სულიერი კულტურის ურთიერთმიმართებაში, მარქსის აზრით, ყველაზე მნიშვნელოვანი როლი ეკუთვნის შრომის საზოგადოებრივ დანაწილებას. კაცობრიობის განვითარების დაწყებით ეტაპებზე სულიერი წარმოება და მისი პროდუქტები უშუალოდ იყო დაკავშირებული მატერიალური მოღვაწეობის სფეროსთან და ადამიანთა მატერიალურ ურთიერთობასთან. ადამიანის ერთიანი შრომის გონებრივ და ფიზიკურ შრომად დანაწილების შემ-

დევ ხდება ადამიანთა მოღვაწეობის ამ ორი ფორმის ერთმანეთისაგან დაცი-
ლება და შრომის ნამდვილი დანაწილება სწორედ ამ მომენტიდან იწყება. საბო-
ლოოდ, შრომის დანაწილება შესაძლებელს ხდის და შემდეგ სინამდვილედ
აქცევს იმას, რომ სულიერი და მატერიალური მოღვაწეობა, ტკობა და გარ-
ჯა, წარმოება და მოხმარება სხვადასხვა ინდივიდის ხვედრი ხდება. სულიერი
შრომა იქცევა ადამიანთა გაბატონებული ჯგუფის პრივილეგია და ამიერი-
დან გონებრივ და ფიზიკურ შრომას შორის განსხვავება დაპირისპირებაში
გადადის. ამის შედეგია ის, რომ ადამიანი, რომელსაც თავისი სამუშაო ძალის
გარდა არავითარი სხვა საკუთრება არ გააჩნია, საზოგადოებისა და კულტუ-
რის ყველა მდგომარეობაში მონა უნდა იყოს სხვა ადამიანთა, რომელნიც
შრომის ნივთიერი პირობების მესაკუთრენი გახდნენ“.⁹

გონებრივი შრომის დაცილება ფიზიკური შრომისაგან გამოწვეული იყო
ისტორიული აუცილებლობით, რადგან უამისოდ შეუძლებელი იყო მეცნიე-
რებისა და ხელოვნების, საერთოდ, სულიერი წარმოების განვითარება. შრომის
დანაწილებას ისტორიულად მოჰყვა მონობის წარმოშობა, მონობისა, რომელ-
მაც შესაძლებელი გახადა უფრო დიდი მასშტაბით შრომის დანაწილება მი-
წათმოქმედებასა და მრეწველობას შორის და ამ გზით შექმნა პირობები ძვე-
ლი სამყაროს კულტურის აყვავებისათვის. „მონობა რომ არ ყოფილიყო, არც
საბერძნეთის სახელმწიფო, არც ბერძნული ხელოვნება და მეცნიერება არ
იქნებოდა“.¹⁰ ამრიგად, წარმოიშვა ანტიმონია: მონობა და კულტურა, მონობა
როგორც კულტურის აუცილებელი პირობა. ყველა ანტიგონისტურ ფორმაცი-
აში ის, ვინც ქმნის კულტურის განვითარების პირობებს, იქცევა უბრალო
საშუალებად. ამგვარ საზოგადოებაში შრომის დანაწილება ქმნის კულტურუ-
ლი ღირებულებების განაწილების წესს, რომელიც მოკლებულია თანასწო-
რობას და სამართლიანობას. ბურჟუაზიული და მანამდე არსებული კულტუ-
რის კრიტიკას მარქსისტული კონცეფცია იწყებს სწორედ ამ ფაქტის გათვა-
ლისწინებით და მხედველობაში იღებს ადამიანის მდგომარეობას კულტურის
სამყაროში.

კულტურის მარქსისტული გაგების თავისებურება ისიც არის, რომ იგი
ხაზს უსვამს კულტურის სოციალურ ხასიათს და მის კლასობრივ განსაზღვ-
რას. ასეთ საზოგადოებაში, მარქსის მიხედვით, გაბატონებულია იმ კლასის
კულტურა, რომელსაც გაბატონებული მდგომარეობა უპირავს ეკონომიკურ
ცხოვრებაში. მარქსი აღნიშნავს, რომ „კლასი, რომელსაც თავის განკარგუ-
ლებაში აქვს მატერიალური წარმოების საშუალებანი, ამასთანავე სულიერი
წარმოების საშუალებებსაც ვანაგებს“.¹¹ გაბატონებული კლასი საკუთარ ხელ-
ში მოიკცევს ძირითად კულტურულ ღირებულებებს და მათ თავისი ბატონო-
ბისა და არსებობის იარაღად აქცევს. მაგრამ არ შეიძლება ვამტკიცოთ, რომ
გაბატონებული კლასის კულტურა მთლიანად ფარავს საზოგადოების კულ-
ტურას. „თითოეულ ნაციონალურ კულტურაში მოიპოვება განუყოფელი
მანკი, დემოკრატიული და სოციალისტური კულტურის ელემენტები, ვინაი-
დან თითოეულ ერში არის მშრომელი და ექსპლუატირებული მასა, რომლის
ცხოვრების პირობები გარდუვალად წარმოშობენ დემოკრატიულ და სოცია-
ლისტურ იდეოლოგიას“.¹² აქ, იდეოლოგია გაგებულია როგორც კულტურის
ნაწილი, რომელიც მოიცავს სულიერი კულტურის ისეთ ელემენტებს, როგო-
რიც არის იდეები, შეხედულებანი, ღირებულებები, ღირებულებითი ორიენ-
ტაციები და იმპერატივები.

ბურჟუაზიამ, მარქსის აზრით, მისი განვითარების ადრეულ ეტაპზე გამო-
ავლინა რადიკალური რევოლუციური პოტენციალი კულტურულ-ისტორიუ-
ლი განვითარების საქმეში. მან კულტურის განვითარებაში უდიდესი ცვლი-
ლებები მოახდინა. შექმნა უფრო მეტი გრანდიოზული საწარმოო ძალები,

ვიდრე ერთად აღებულმა წინა თაობებმა. მარქსის დახასიათებით, მან შექმნა უზარმაზარი ქალაქები და მოსახლეობის მნიშვნელოვანი ნაწილი „სოფლის ცხოვრების იდოტიზმს“ გამოსტაცა. ბურჟუაზიული ურთიერთობებზე ვერსალიზაციის მეშვეობით, ცალკეული ერების სულიერი მოღვაწეობის ნაყოფი საერთო მონაბოვრად იქცა, ხოლო ეროვნული ცალმხრივობა და შეზღუდულობა შეუძლებელი გახდა, მრავალი ეროვნული და ადგილობრივი ლიტერატურიდან შეიქმნა ერთი მსოფლიო ლიტერატურა. როდესაც კაპიტალიზმის განვითარებამ უმაღლეს წერტილს მიაღწია, ადამიანის შრომის საწარმოო ძალა ისეთ მაღალ დონეზე ავიდა, რომ პირველად კაცობრიობის არსებობის მანძილზე შეიქმნა შესაძლებლობა საზოგადოების თითოეულ წევრს მიეცეთ საკმარისი თავისუფალი დრო ყოველივე იმის ასათვისებლად, რაც ნამდვილად ძვირფასია ისტორიულად მემკვიდრეობით მიღებულ კულტურაში, როგორც არის მეცნიერება, ხელოვნება, ურთიერთობის ფორმები. როგორც მარქსი ფიქრობს, მომავალი საზოგადოება ყოველივე ამას გაბატონებული კლასის პრივილეგიიდან აქცევს მთელი საზოგადოების კუთვნილებად. ამიტომ გაბატონებული კლასის არსებობა მარქსს მიაჩნია საწარმოო ძალთა განვითარების დაბრკოლებად, აგრეთვე მეცნიერების, ხელოვნების, განსაკუთრებით ურთიერთობის კულტურული ფორმების დამაბრკოლებელ ფაქტორად, რადგან მათი მისწრაფება, რომ კულტურა ვიწრო კლასობრივ, ეგოისტურ მიზნებს დაუქვემდებაროს, იწვევს კულტურის კრიზისს, მისი კეშმარიტი ადამიანური ფუნქციის გამრუდებას.

ბურჟუაზიული კულტურის კრიზისის მიზეზები არაჩვეულებრივი სიზუსტით დახასიათა კ. მარქსმა. იგი გვიჩვენებს შინაგან წინააღმდეგობასა და შეუთავსებლობას კაპიტალისტურ დაგროვებასა და კულტურულ ღირებულებებს შორის. სასაქონლო-სავაჭრო ურთიერთობა თანდათან იჭრება საზოგადოების სულიერ კულტურაში და იწვევს მის გადაგვარებასა და გაუფასურებას. მარქსი ამბობს: „დადგა დრო, როდესაც ყველაფერი, რაც ადამიანთ შეუძლებლად მიაჩნდათ, განსხვავებული ყოფილიყო, გაცვლა-გამოცვლის, ვაჭრობის საგნად გადაიქცა და შესაძლებელი გახდა გასხვისებულიყო... სათნოება, სიყვარული, რწმენა, ცოდნა, სინდისი და სხვ. — ერთი სიტყვით, ყველაფერი ვაჭრობის საგანი შეიქნა. „ბაზარზე გაიტანეს როგორც სავაჭრო ღირებულება“.¹³

ამაზე ნათელი და მძაფრი გამოხატვა ბურჟუაზიული კულტურის გადაგვარებისა თითქმის შეუძლებელია. ადამიანის ყოფიერების უმაღლესი ღირებულებანი მატერიალური გამდიდრების, ფულის შოვნის საშუალებად იქცა და მათი ღირებულება მხოლოდ ფულით იზომება.

მარქსის ნაშრომებში კულტურის ცნებასთან ერთად ხშირად ვხვდებით ცივილიზაციის ცნებასაც. ზოგჯერ ამ ცნებებს აიგივებს, ზოგჯერ კი ურთიერთდაპირისპირებული აზრით ხმარობს. ამ ცნებების პარალელური ხმარება მომდინარეობს ანტიკური ხანიდან. მაშინაც და ახლაც ეს ცნებები ხან გაიგივებულია, ხან ურთიერთდაპირისპირებული. როგორც ცნობილია, ეს ცნება წარმოდგება ლათინური სიტყვისაგან *civis* და ადრე ორნაირი გაგებით იხმარებოდა: 1) ის, რაც დამახასიათებელია მოქალაქეებისათვის, როგორც საზოგადოების გარკვეული წევრებისათვის, და 2) ის, რაც სასარგებლოა მოქალაქეებისათვის. დასავლეთ ევროპულ ლიტერატურაში ტერმინი ცივილიზაცია პირველად იხმარა მირაბომ, რომელმაც სპეციალური თხზულება კი დაწერა, რომლის სათაურია „ტრაქტატი ცივილიზაციის შესახებ“.

მარქსი ცივილიზაციის ცნებას იყენებდა სამგვარი გაგებით: 1) ცივილიზაცია არის ყველა კლასობრივ-ანტაგონისტური საზოგადოებრივი ფორმაციის ძირითადი ნიშნების ერთობლიობა; 2) ამ გაგებით დახასიათებულია ბურჟუაზიული საზოგადოება როგორც კლასობრივ-ანტაგონის-



ტური საზოგადოების უმაღლესი და უკანასკნელი განვითარების უმაღლესი და უკანასკნელი საფეხური; 3) ზოგჯერ იგი გამოიყენება კულტურის დადებითი რეალობის დასახასიათებლად. ამ შემთხვევაში იგი თხვევა კულტურის ცნებას თანამედროვე ფართო გაგებით. მარქსის ყველა თხზულებაში, სადაც კი ლაპარაკია კულტურაზე, ეს უკანასკნელი გაგებულია ვიწრო აზრით, როგორც სულიერი კულტურა. ცივილიზაციის ცნება პირველი გაგებით მოცემულია ენგელსის ცნობილ ნაშრომში „ოჯახის, კერძო საკუთრებისა და სახელმწიფოს წარმოშობა“. აქ იგი იზიარებს ცივილიზაციის იმ განსაზღვრებას, რომელსაც მორგანი იძლევა თავის წიგნში „ძველი საზოგადოება“. როგორც ცნობილია, მორგანი კაცობრიობის ისტორიას ჰყოფს სამ ეპოქად — ველურობად, ბარბაროსობად და ცივილიზაციად. ცივილიზაცია, მორგანის აზრით, არის კაცობრიობის საფეხური, რომელზეც იწყება კლასების წარმოშობა და სახელმწიფოს წარმოქმნა, დამწერლობა და მონოგამიური ოჯახი. ენგელსს კაცობრიობის ისტორიის ამგვარი დაყოფა მეცნიერულად მიაჩნია. იგი აქვე იძლევა ცივილიზაციის შემდეგ განსაზღვრებას: „ცივილიზაცია საზოგადოებრივი განვითარების იმ საფეხურს წარმოადგენს, რომელზედაც შრომის დანაწილება, აქედან გამომდინარე, გაცვლა ცალკეულ პირებს შორის და ამ ორი პროცესის გამაერთიანებელი საქონელწარმოება სრულ აყვავებას აღწევს და მთელს წინანდელს საზოგადოებაში ვადატრიალებს ახდენს“.¹⁴

ცივილიზაციის პირველ საფეხურად კ. მარქსსა და ფ. ენგელსს მიაჩნიათ მიწათმფლობელობა, რომელმაც განვითარების უმაღლესს წერტილს სწორედ ცივილიზაციაში მიაღწია. მონობა ექსპლუატაციის პირველი ფორმაა, რომელიც დამახასიათებელია ანტიკური სამყაროსათვის. „მას მოსდევს: ბატონყმობა შუა საუკუნეებში, დაქირავებული შრომა კი ახალ ხანაში. ასეთია დამონების ის სამი დიდი ფორმა, რომელიც დამახასიათებელია ცივილიზაციის სამი დიდი ეპოქისათვის“.¹⁵ ცივილიზაციის საფუძვლად მარქსიზმის კლასიკოსები ერთი კლასის მიერ მეორე კლასის ექსპლუატაციას მიიჩნევენ. ამიტომ ცივილიზაციის მნიშვნელობა წინააღმდეგობრივი ბუნებისაა. ერთი კლასის ყოველგვარი განთავისუფლება იქცევა ახალ ჩაგვრად მეორე კლასისათვის. ამასვე ამბობს მარქსი ცივილიზაციის შესახებ.

მარქსი, როგორც აღვნიშნეთ, ცივილიზაციის ცნებას ვიწრო გაგებითაც იყენებს და მასში კაპიტალისტურ ფორმაციას გულისხმობს. კაპიტალისტური ცხოვრების წესს, როგორც ცივილიზაციას, მარქსი უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებს. „ძველი კლთხური და ეროვნული კარჩაეტილობისა და საკუთარი წარმოების პროდუქტებით დამაყოფილების ნაცვლად წარმოდგა ერების ყოველმხრივი კავშირუბრთობა და ყოველმხრივი დამოკიდებულება ერთმანეთისაგან. და ასეა როგორც მატერიალურ, ისე გონებრივ წარმოებაშიც. ეს გავლენა იმით გამოიხატება, რომ იგი აიძულებს „ყველა ერს წარმოების ბურჟუაზიული წესი შეითვისონ, თუ არ უნდათ განადგურდნენ“. იგი აიძულებს მათ შემოიღონ ეგრეთ წოდებული ცივილიზაცია, ე. ი. იქნენ ბურჟუებად“.¹⁶ ბურჟუად ყოფნა ნიშნავს ცივილიზებულ ყოფნას. მარქსი კაპიტალიზმის დადებითი მისიის ჩვენებასთან ერთად იძლევა კაპიტალისტური ცივილიზაციის უღმობელ კრიტიკას. იგი წერს: „საზოგადოება უეცრივ უკან იწევს და ბარბაროსობის მდგომარეობაში ვარდება...“¹⁷ ბარბაროსობის გამოვლინება კაპიტალისტური ცივილიზაციის სამყაროში არის პაუპერიზმი, რომელიც არსებობს ატრაცხელი სიმდიდრის გვერდით და მის ფონზე. ამჟამა პირმოთენობა და ბურჟუაზიული ცივილიზაციისათვის დამახასიათებელი ბარბაროსობა შიშველი სახით თვალწინ წარმოგვიდგება, როცა ამ ცივილიზაციას ვაკვირდებით არა საკუთარ სახლში, სადაც იგი რესპექტაბელურ ფორმას იღებს, არამედ კოლონიებში, სადაც იგი ყოველგვარი საფარვლის უქონლად წარმოგვიდგება.

კაპიტალისტური ცხოვრების მანკიერი მხარეები (პაუპერიზმი, უმუშევრობა კრიზისები, მორალური მანკიერებანი), მარქსის აზრით, არსებობენ იმდენად, რომ საზოგადოება არის მეტისმეტად ცივილიზებული, აქვს მეტისმეტად მაღალი ცხოვრების საშუალება, განაგებს დიდად განვითარებულ მრეწველობასა და ვაჭრობას. ბურჟუაზიული ურთიერთობანი მეტისმეტად ვიწრო გახდა, რათა დიტიოს მის მიერ შექმნილი სიმდიდრე. ეს არის კაპიტალისტური ცივილიზაციის ანტაგონისტური წინააღმდეგობა, რომელმაც უნდა გამოიწვიოს ამ ცივილიზაციის დაღუპვა და, როგორც მარქსი ფიქრობს, „ნამდვილი და საყოველთაო ცივილიზაციის წარმოშობა ნაცვლად „მოჩვენებითი კაპიტალისტური ცივილიზაციისა“.

ცივილიზაციის მესამე გაგება მარქსთან გულისხმობს: „ნამდვილ და საყოველთაო ცივილიზაციის“. იმის კითხვა: როგორია ამ ცივილიზაციის ნიშნები, რომელიც მისთვის წარმოადგენს იდეალს და რომლის განხორციელების იმედი ემყარება ისტორიული განვითარების აუცილებლობას. „საერთოდ ცივილიზაციის და კერძოდ კაპიტალისტური ცივილიზაციის მთავარი ნიშანი — ეს არის ცხოვრების საშუალებების, მატერიალური სიმდიდრის დაგროვება, წარმოების (ფართო აზრით) ძალიან მაღალი დონე. მაგრამ, — როგორც მარქსი ამბობს, კაპიტალიზმის პირობებში წარმოშობს „ცივილიზაციის კეთრს“. მარქსი შორსაა იმ აზრისაგან, რომ ცივილიზაციის მანკიერ მხარეებს ქმნის სიმდიდრე როგორც ასეთი, სიმდიდრე თავისთავად. პირიქით, მარქსი ასაბუთებს, რომ თუ უკუვადებთ შეზღუდულ ბურჟუაზიულ ფორმას, სიმდიდრე სხვა არაფერია, თუ არა ინდივიდების მოთხოვნილებების, უნარების, მოხმარების საშუალებების, საწარმოო ძალების და სხვ. უნივერსალობა, რომელიც იქმნება უნივერსალური გაცვლა-გამოცვლით. სიმდიდრე სხვა არაფერია, თუ არა ბუნების ძალებზე ადამიანის ბატონობის სრული განვითარება, მარქსი აქ გულისხმობს არ მხოლოდ „ეგრეთწოდებული „ბუნების“, ე. ი. გარე სამყაროს, არამედ ადამიანის საკუთარი ბუნების ძალებზე ბატონობასაც. ამასთან ერთად, მარქსს სიმდიდრე მიაჩნია ადამიანის შემოქმედებითი უნარების აბსოლუტურ გამოვლინებად, ე. ი. ყველა ადამიანური ძალის როგორც ასეთის განვითარებად.¹⁸ ამგვარად გაგებული სიმდიდრის საფუძველზე ადამიანის არსობრივი ძალების განვითარებას როგორც თვითმიზანს უზრუნველყოფს კომუნისტური ცივილიზაცია, როგორც ნამდვილი და საყოველთაო და ცივილიზაციის უმაღლესი ფორმა. თუ კაპიტალისტური ცივილიზაციის პირობებში ცოცხალი შრომა არის დაგროვილი შრომის გადიდების საშუალება, კომუნისტურ ცივილიზაციაში დაგროვილი შრომა — ეს არის მხოლოდ ადამიანთა სასიცოცხლო პროცესის გაფართოების, გამდიდრების, შემსუბუქების საშუალება. წარმოების საშუალებებზე და წარმოების პროდუქტებზე კერძო საკუთრების, ე. ი. ადამიანთა ერთი ჯგუფის ხელში სიმდიდრის თავმოყრის გაუქმება მარქსს მიაჩნია აუცილებელ პირობად და ისტორიულ გზად კომუნისტური ცივილიზაციისაკენ. მთელი რიგი ეკონომიკური, სოციალური, პოლიტიკური და იდეოლოგიური გარდაქმნების შედეგად, რომელიც მთელს ისტორიულ ეპოქას მოიცავს, როგორც მარქსი ფიქრობს, ძველი ბურჟუაზიული საზოგადოება, ადგილს იკავებს „ასოციაცია, სადაც თითოეულის თავისუფალი განვითარება ყველას თავისუფალი განვითარების პირობაა“.¹⁹ ნამდვილი ცივილიზაციის მთავარი მიზანი, მარქსის მიხედვით, არის ადამიანთა თანასწორობა და თვისუფლება, ადამიანის, როგორც თვითმიზნის, განვითარება.

ცივილიზაციის ცნების ანალიზმა გვიჩვენა (ლაპარაკია ცივილიზაციის იმ გაგებაზე, რომელიც მოცემულია მარქსის თხზულებებში), რომ „ნამდვილი და საყოველთაო ცივილიზაციის“ ცნებაში მარქსი გულისხმობს კულტურას ამ სიტყვის ფართო და ქვეშარბიტი, იდეალური გაგებით. კულტურა არის ადამი-

ანის შინაგანი ძალების გასაგნებელი რეალობა, ადამიანის სიცოცხლის საველობა და მთლიანობა, მისი არსებობის მრავალმხრივობა, როცა ბიოლოგიური საარსებო პირობების, სიმდიდრის წარმოება საბოლოო მიზანი კი არაა, არამედ მხოლოდ აუცილებელი ბაზა საკუთრივ ადამიანური ძალის განვითარებისათვის. კულტურა — ეს არის ადამიანის სამყარო. „მისი შემადგენელი ინდივიდების გრძნობადი, ცოცხალი ერთობლივი სამყარო, რომელშიც ადამიანი მოღვაწეობს როგორც თავისუფალი არსება, გაბატონებული გარემო ბუნების და თავისი საკუთარი ბუნების ძალებზე. კულტურის ამგვარი გაგებისას მარქსიზმის კლასიკოსები გამოდიან კულტურის იდეალიდან. რომელიც ძალას იკრებს და რეალიზდება ისტორიული აუცილებლობის პრაქტისში, მაგრამ ეს უკანასკნელი ავტომატურად კი არ ხდება, არამედ ხორციელდება ადამიანის მოღვაწეობით. ნამდვილი კულტურის ანუ კომუნისტური ცივილიზაციის განვითარების საფეხურია სოციალისტური კულტურა, რომელიც წარსული კულტურის დიალექტიკური მოხსნა-შენახვის პრაქტისში თავის თავში ინარჩუნებს საკაცობრიო ღირებულებებს და უფრო მაღალ საფეხურზე აჭყავს დღემდე შექმნილი კულტურა. ახალი ისტორიული პირობების გათვალისწინებით ვ. ი. ლენინმა ჩამოაყალიბა სოციალისტური კულტურის თეორია, სადაც კაცობრიობის მიერ შექმნილი კულტურის კრიტიკული ათვისება და გამოყენება ადამიანის ცხოვრების სიმდიდრის ერთ-ერთ მთავარ წინაპირობადაა მიჩნეული.



შენიშვნები:

- 1 კ. მარქსი, ფ. ენგელსი. რჩ. ნაწერები, ტ. 2, გვ. 197-98, თბ., 1964 წ.
- 2 კ. მარქსი, ფ. ენგელსი. რჩ. ნაწერები 3 ტომად, ტ. 1, გვ. 11, თბ., 1975 წ.
- 3 K. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 12, с. 736.
- 4 იქვე.
- 5 კ. მარქსი, ფ. ენგელსი. რჩ. ნაწერები, ტ. 11, 1964 წ. გვ. 473.
- 6 კ. მარქსი, ფ. ენგელსი. რჩეული ნაწერები, ტ. 11, თბ., 1964, გვ. 13.
- 7 იქვე, გვ. 12.
- 8 იხ. კ. მარქსი, კაპიტალი, ტ. I, წიგნი I, თბ., 1954, გვ. 228.
- 9 კ. მარქსი, ფ. ენგელსი. რჩეული ნაწერები, ტ. 11, თბ., 1964, გვ. 11-12.
- 10 ფ. ენგელსი. ანტი-დიუინგი. თბ., 1952, გვ. 213.
- 11 კ. მარქსი, ფ. ენგელსი. რჩეული ნაწერები, ტ. 1, თბ., 1975, გვ. 47.
- 12 ვ. ი. ლენინი. ტ. 20, გვ. 10.
- 13 კ. მარქსი. ფილოსოფიის სილატაქე. თბ., 1931, გვ. 30.
- 14 ფ. ენგელსი. ოჯახის, კერძო საკუთრებისა და სახელმწიფოს წარმოშობა, თბ., 1973, გვ. 179.
- 15 იქვე, გვ. 181.
- 16 კ. მარქსი, ფ. ენგელსი, რჩეული ნაწერები, ტ. 1, 1978, გვ. 133.
- 17 კ. მარქსი, ფ. ენგელსი. რჩეული ნაწერები, ტ. 1, 1978, გვ. 134.
- 18 K. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 46, ч. 1, с. 476.
- 19 კ. მარქსი, ფ. ენგელსი, რჩეული ნაწერები, ტ. 1, თბ., 1975, გვ. 152.

რუსთაველის თეატრის რეკონსტრუქცია

ოთარ ნახუცრიშვილი

შარშანდელი სეზონი რუსთაველის თეატრის სახელოვანმა კოლექტივმა პროფკავშირთა კულტურის სახლში გახსნა.

არქიტექტორების — ტატიშჩევისა და შიმკევიჩის მიერ 1898 — 1901 წლებში აგებული და 1949 წლის ხანძრის შემდეგ აღდგენილი თეატრის ნაგებობა ავარიულ მდგომარეობაშია და მოითხოვს გადაუდებელ რეკონსტრუქციას.

აუცილებელი აღდგენითი სამუშაოების გარდა, ძველთა დაცვის სამმართველოს უშუალო მონაწილეობით, თეატრის ქვედა ფოიეში აღდგა კედლის მხატვრობა, შესრულებული ლადო გუდიაშვილის, დავით კაკაბაძის, სერგეი სუდეიკინის, მოსე თოიძის, სიგიზმუნდ ვალიშევსკის მიერ. ეს მხატვრობა თავის დროზე ამშვენებდა ოციანი წლების ცნობილ კაფე „ქიმერიონს“, — „ცისფერყანწილთა“ თავშეყრის ადგილს, იმდროინდელი თბილისის ერთ-

ერთ თვალსაჩინო კულტურულ ცენტრს.

სპეციალური კომისიის გადაწყვეტილებით დამპროექტებელთა და რესტავრატორთა ჯგუფს დაევალა სარეკონსტრუქციო სამუშაოების იმეკარად წარმართვა, რომ მაქსიმალურად შენარჩუნებული და აღდგენილი ყოფილიყო ნახატები, შესრულებული კამარების დამკერ სვეტებზე და ზოგიერთ კედელზე.

აღსანიშნავია, რომ ეს ნაგებობა თავიდანვე დამპროექტდა და აიგო არა როგორც სუფთა თეატრალური შენობა, არამედ როგორც საზოგადოებრივი და კულტურული ცენტრი. იმ დროის ცნობილი ფოტოგრაფის — დ. ერმაკოვის მიერ გადაღებული სურათებიდან ჩანს, რომ ამ შენობაში მოთავსებული იყო საქართველოს დრამატული საზოგადოება, სხვადასხვა დანიშნულების მაღაზიები, ანონის რესტორანი, საკონცერტო დარბაზი. რესტორანი კაფე „ქიმერიონად“ გადაკეთდა ოციან წლებში.

კიბეები, რომლებიც ქვედა ფოიეს სამაყურებლო დარბაზის ნიშნულზე არსებულ ფოიესთან აკავშირებს, ჩაიჭრა 30-იან წლებში, უკვე „ქიმერიონის“ გაუქმების შემდეგ. სწორედ ამ პერიოდს ემთხვევა აგრეთვე ნახატების შებათქაშება და გადაღებაც.

დამატებითი კიბეების აგება შემთხვევითი არ ყოფილა. მანამდე სამაყურებლო დარბაზს არ ჰქონდა ნორმალური გასახდლები, ტუალეტები, ბუფეტი და სხვა დანიშნულების მეტად საჭირო სათავსები. ამასთან, თეატრის ზედა ფოიეში საჭირო ფართის უქონლობა და მაყურებელთა თავშეყრა მცირე მონაკვეთზე იწვევდა ხმაურს, აფერებდა ნორმალურ

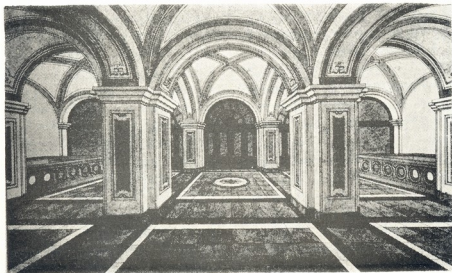
რეკონსტრუქციის და იზოლაციის მომსახურე პერსონალისაგან.

შემდგომი ცვლილება რუსთაველის თეატრმა განიცადა უკვე 60-იან წლებში. სწორედ ამ დროს შეიცვალა ხისგან გამოთლილი, მდიდრულად ორნამენტირებული კარები ლომის თეიანი სახელურებით და შემინული ლიბების ჩარჩოები. გადაკეთდა სვეტების დამავიწმინდებელი კაპიტელები. სვეტები შეიმოსა ხის პანელებით, მნიშვნელოვნად შეიცვალა მთელი რიგი კაბინეტების და დარბაზების არქიტექტურა. სცენის პორტალიან, დიდ სამაყურებლო დარბაზში მოიხსნა ქვედა ლოკები. შეიცვალა აგრეთვე სავარძლები და დარბაზის ზედა ნაწილში ჩაშენდა სპეციალური სათავსო სცენის ფონტალური განათებისათვის. საკონცერტო დარბაზში გაკეთდა სცენა თეატრალური წარმოდგენებისათვის.

რუსთაველის თეატრი საკმაოდ რთული არქიტექტურული ნაგებობაა. ამჟამად შენობის მნიშვნელოვანი ნაწილი უკავია თეატრალურ ინსტიტუტს, რომელიც თავისი დანიშნულებითა და მუშაობის რეჟიმით სრულიად ვერ „ეწერება“ არსებულ სტრუქტურაში.

თეატრი აშენებულია რუსთაველის პროსპექტისა და ძნელადის ქუჩებით შემოსაზღვრულ სივრცეში. ამ მაგისტრალებს შორის ნიშნულების სხვაობა შეადგენს 14 მეტრს. რუსთაველის პროსპექტის მხრიდან მაყურებლების, მსახიობებისა და მომსახურე პერსონალის მოსვლა, დეკორაციების დატვირთვა ქმნის გარკვეულ უხერხულობას. ძნელადის ქუჩიდან ვხვდებით სამეურნეო ეზოში, აქვეა მოთავსებული სახელოსნოები, ხანძარსაწინააღმდეგო აუზი, სატრანსფორმატორო ქვესადგური, დებარკადერი სატვირთო ლიფტთან. მსახიობთა საპირფარეშოებისა და მთელი რიგი სათავსოების ფანჯრები სწორედ ამ მხარეს გამოდის.

ძნელადის ქუჩაზე ორიენტირებული ფასადი მუდამ ითვლებოდა შენობის მეორეხარისხოვან ნაწილად. გარდა ამისა, თეატრის სასცენო ნაწილს ყოველთვის აკლდა აუცილებელი სათავსები. ამიტომაც, გარეგნული თვალსაზრისით, ძირითადი გადაკეთებები ამ მხარემ განიცადა. ჯერ კიდევ 1950 წელს, ხანძრის შემდეგ, თეატრს მიშენდა შედისართულიან კორპუსი მსახიობთა საპირფარეშოებით და სახელოსნოებით. შე-





მდგომში, უკვე 1970 წელს, აიგო კიდევ ერთი დამატებითი ოთხსართულიანი ნაგებობა. სამწუხაროდ, ამ მინაწენების არქიტექტურულ სახეს თავის დროზე არ მიექცა სათანადო ყურადღება.

არსებული ისტორიული ნაგებობის ყოველმხრივი შესწავლის შედეგად, დაისახა ამჟამინდელი რეკონსტრუქციის წარმართვის ორი ძირითადი ეტაპი. ერთის მხრივ, უნდა განხორციელდეს შენობის სტილისტური ერთიანობის შენარჩუნებისა და აღდგენითი ამოცანები, — თეატრში მიმდინარე რთული ფუნქციონალური პროცესების გაუმჯობესების ამოცანებთან ერთად. მეორე რიგის ამოცანები — არქიტექტურულ-გეგმარებითი და ფუნქციონალურ-ტექნოლოგიური, შედარებით გრძელვადიანია და მიზნად ისახავს სასცენო ნაწილის შემდგომ დახვეწას, ძნელადის ქუჩაზე გამავალი ფსადის არქიტექტურული სახის გადაწყვეტას თანამედროვე ქალაქმშენებლობითი მოთხოვნების შესაბამისად.

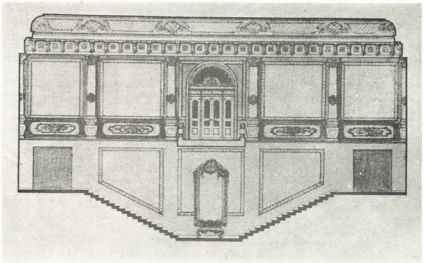
პირველი სახის ამოცანები, რომლებიც ამჟამად ხორციელდება, ითვისისწინებს ცვლილებებს სამაყურებლო და სასცენო ნაწილში.

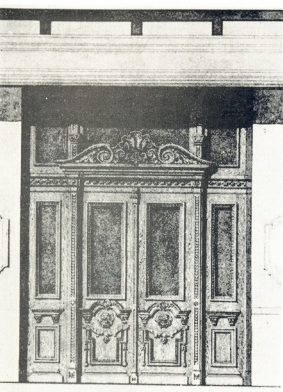
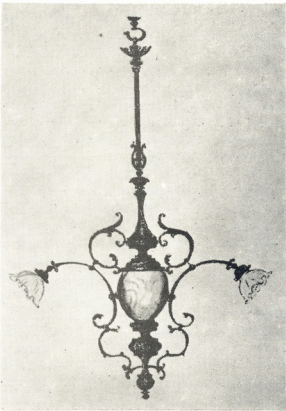
უპირველეს ყოვლისა, საჭირო

შეიქნა გახსნილი კედლის მხატვრობის ორგანული ჩართვა ატრის ინტერიერში. ეს მნიშვნელოვანი ამოცანა მიღწეული იქნება კამარების, სვეტებისა და იატაკების ფერისა და მასალის შერჩევით, ინტერიერის ახლებური განათებითა და მთელი რიგი სათავსების გადაგეგმარებით. გაფართოვდება და ცალ-ცალკე დაჯგუფდება ქალთა და მამაკაცთა ტუალეტები, გაიზრდება გასახდელეების მოცულობა და ფრონტი, მაყურებელთა ბუფეტი გადატანილი იქნება სხვა, ვაცილებით მოხერხებულ ადგილზე.

უკვე გაფართოვდა და მნიშვნელოვნად გაუმჯობესდა ამოსასვლელები ქვედა ფოიედან. ზედა ფოიეში ამჟამად მიმდინარეობს სვეტების გამაგრება და ხელახალი შელესვა. შემორჩენილი მასალების შესაბამისად სვეტებისა და კამარების ჩანართები გაძლიერდება ოქროთი მოვარაყებული ორნამენტებით. კამარების ცენტრში ჩამოიკიდება ჭაღები. გათვალისწინებული იქნება დამატებითი სათავსები სტუმრებისათვის. ფოიეების იატაკებზე დაიგება წითელი და შავი გრანიტი, თეთრი მარმარილო.

მთლიანად გამოიცვლება სავარძ-





ლები და დრაპირება რუგორც დიდ, ისე მცირე დარბაზში კეთდება სალაროების ვესტიბული და სამომსახურო შესასვლელი რუსთაველის პროსპექტის მხრიდან. ერთერთი შიდა ეზო გადაიხურება და შეიქმნება დარბაზი საპატიო სტუმრებისათვის, გაფართოვდება მცირე დარბაზის ფოიე.

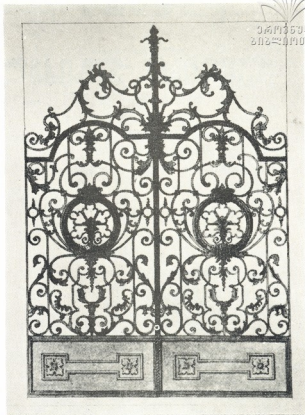
შესაბამისი ვადამუშავების შემდეგ გათვალისწინებულია, აგრეთვე, კარების პირვანდელი სახით აღდგენა და პირველი სართულის შემინული ლიობების ალათების შეცვლა მაგარი ჭიშის ხით. ამავე ხის მასალისაგან დამზადდება და ორნამენტული ჩანართებითა და რელიეფური ნიღბებით დამშვენდება ზედა ფოიედან გამოსასვლელი კარები. შეიცვლება აგრეთვე ლითონის ორი, მდიდრულად მორთული ალყაფის კარი.

დაიდგება მთავარი ფასადის შესაბამისი ლამპიონები. დიდ და მცირე დარბაზებში, აგრეთვე თეატრალურ ინსტიტუტში შესასვლელებთან გაკეთდება სპეციალური აბრები სალაროებისა და მიმდინარე სპექტაკლის სარეკლამოდ. ახლებურად აღიჭურვება სცენა. ხელახლა დაგეგმარდა და მნიშვნელოვნად გაუმჯობესდება მსახიობთა საპირფარეშოები, ბუფეტი მომსახურე პერსონალისათვის, სცენაზე გამოსასვლელები. სასცენო ნაწილში გათვალისწინებულია სამგზავრო ლიფტების მოწყობა.

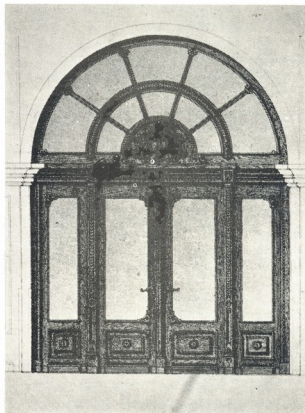
რუსთაველის თეატრის მთავარი ფასადი ამ პერიოდის არქიტექტურის ერთ-ერთი ბრწყინვალე ნიმუშია. მკვეთრად გამოკვეთილი, ჩამოყალიბებული სტილის მიუხედავად, მისი გარეგნული სახე, სივრცითი ვადაწყვეტა, დამოკიდებულება ქუჩასთან და ორგანული შერწყმა არსებული განსხვავებული სტილის შენობებთან დღესაც ალტაცებს იწვევს.

შემდგომი ეტაპის სამუშაოებმა მნიშვნელოვნად უნდა მოიცვას ძნელადის ქუჩა, რუსთაველის მოედნის გადავეგმარებასთან დაკავშირებით განზრახულია ძნელადის ქუჩის გაფართოება, რაც არავითარ შემთხვევაში არ უნდა მოხდეს ოპერისა და რუსთაველის თეატრის მხარეს. ამ მნიშვნელოვანი არქიტექტურული ძეგლების ტერიტორია ისედაც შეზღუდულია. განსაკუთრებით ეს ეხება თეატრს, რომლის ძნელადის ქუჩაზე გამავალი ფსაჟი აბსოლუტურად მოუწესრიგებელია.

უნდა აღინიშნოს, რომ რუსთაველის თეატრის შენობის როგორც ექსტერაერის, ისე ინტერიერის მხატვრული გადაწყვეტა ყოველთვის ერთიან სტილისტურ კავშირში იყო. სამოციან წლებში ეს წონასწორობა ბევრ დეტალში დაირღვა. მიმდინარე რეკონსტრუქციის ძირითადი მიზანია ცვლილებები რაც შეიძლება ორგანულად განხორციელდეს.



ეს წერილი უკვე იბეჭდებოდა, როდესაც რუსთაველის სახელობის თეატრის რემონტისა და რესტავრაციის მიმდინარეობას გაეცნო სკკ ცენტრალური კომიტეტის პოლიტბიუროს წევრობის კანდალადი, საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის პირველი მდივანი აშხ. მ. ბ. შიშვარდნაძე, აშხ. ე. ა. შუვარდნაძესთან ერთად იყვნენ გ. ა. ანდრონიკაშვილი, გ. დ. გაბუნია, ო. ე. ჩერქეზაა, საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის კულტურის განყოფილებას გამგე ნ. შ. კანბერიძე, საქართველოს კულტურის მინისტრი ო. ვ. თაქთაქიშვილი. აშხ. ე. ა. შუვარდნაძე ეწვია აგრეთვე რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის სასწავლო თეატრს, რომელიც მოეწყო ყოფილ კონსერვატორ „სპარტაკის“ შენობაში.



ჭუთაისის მუსიკალური სინამდვილა

ნანული კაკაურიძე

საქართველოს კომპარტიის ჭუთაისის
საქალაქო კომიტეტის მდივანი

ჭუთაისის უძველესი ტრადიციების ქალაქია. საუკუნეების მანძილზე იგი ჰემმარტი შედეგებით ამდიდრებდა ეროვნული კულტურის საგანძურს. ამაზე თვალსაჩინოდ მეტყველებენ მსოფლიო მნიშვნელობის ქართული ხუროთმოძღვრების ისეთი დიდებული ძეგლები, როგორცაა გელათი, ბაგრატი, ეგუთი.

საქართველოს სულიერ ცხოვრებაში ჭუთაისის ოდითგანვე შექმნიდა უზარმაზარი წვლილი. იგი მწიგნობრულ-განმანათლებლური, თეატრალური, მუსიკალური და სახვითი ხელოვნების შესანიშნავი კერა იყო. სხვადასხვა დროს აქ ცხოვრობდნენ და მოღვაწეობდნენ აკაკი წერეთელი, დავით კლდიაშვილი, ნიკო ლორთქიფანიძე, გალაკტიონ ტაბიძე, პაოლო იაშვილი, ზაქარია ფალიაშვილი, მელიტონ ბალანჩივაძე, იაკობ ნიკოლაძე, დავით კაკაბაძე, კოტე მარჯანიშვილი, ლადო მესხიშვილი, უშანგი ჩხეიძე, აკაკი ხორავა, აკაკი ვასაძე და სხვები.

საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებას მოჰყვა არანაშული წინსვლა ჭუთაისის ცხოვრების ყველა სფეროში. ჭუთაისი რესპუბლიკის მეორე სამრეწველო ცენტრი გახდა. მძლავრად განვითარდა ინდუსტრია, რომლის ფონზე, 50-იანი წლებიდან მოყოლებულა, შეინიშნებოდა კულტურული ცხოვრების ჩამორჩენა. დისპროპორცია აშკარად გამოიკვეთა 70-იანი წლების დამწვევისათვის.

ჭუთაისის სულიერი ცხოვრების გარდატეხა, კულტურული კერების, ხელოვნების განვითარება იწყება 1972 წლიდან, როცა პარტიულმა ხელმძღვანელობამ ახალ ტალ-

ღაზე გადართო რესპუბლიკის ცხოვრება. კულტურული სფეროს გამოცოცხლება და გარდაქმნა შედეგი იყო მიზანდასახული პოლიტიკის, რომელიც შემდგომ საქართველოს კომპარტიის XXVI ყრილობამ განამტკიცა. საქართველოს კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის პირველი მდივანი ამხ. ე. ა. შვეარდნაძე ყრილობაზე ხაზგასმით აღნიშნავდა, რომ: „ის პარტიული ხელმძღვანელი, რომელიც მარტო მატერიალური ღირებულებათა შექმნით არის დაკავებული, მხოლოდ სანახევროდ აკეთებს საქმეს... კომუნისში უნდა ავაშენოთ ადამიანთა გონებასა და გულში. ამას კი ვერ მივაღწევთ, თუ უფრო ეფექტურად არ გამოვიყენებთ სულიერი ღირებულებანი — ლიტერატურა, ხელოვნება, მეცნიერება, კულტურა“ და კიდევ: „პროპაგანდას მეტი შესაძლებლობა აქვს იმისათვის, რომ უშუალოდ შეიტანოს იდეები მასებში, ხოლო ხელოვნებას იმისა, რომ იგივე იდეები მასების კუთვნილებად აქციოს მხატვრული სახეების მეშვეობით, დადებითი ემოციური ძალით და დიდი ხნით“.

უკანასკნელი 10 წლის მანძილზე ჭუთაისში ჩამოყალიბდა კულტურისა და ხელოვნებას ახალი კერები, მათ შორის სახელმწიფო სიმფონიური ორკესტრი, ხალხური სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლი, მუსიკალურ-ქორეოგრაფიულ საზოგადოებასთან არსებული ანსამბლები, ფილარმონიული კოლექტივები. კერძოდ, სიმეზიანი კვარტეტი, კლასიკური გიტარის დუეტი, საესტრადო ანსამბლი „ფაზისი“, ვ. სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერ-

ვრების ნაკლოვანი მხარეები. ამ სტატიაში საშუალება მისცა იმათ, ვისაც აღელვებს ქუთაისის მუსიკალური კულტურის მდგომარეობა, გარეშე თვალით შეეხედათ ქუთაისის მუსიკალური ცხოვრებისათვის. მანვე დაადასტურა ჩვენი მოსაზრება, რომ რაოდენობრივი მიღწევები ჯერ კიდევ არ ნიშნავს გამარჯვებას. „სოვეტსკაია მუზიკას“ ფურცლებზე გამოქვეყნებული სტატია განიხილა საქართველოს კომპარტიის ქუთაისის საქალაქო კომიტეტის ბიუროს. საკითხი საფუძვლიანად იყო შესწავლილი და მომზადებული. გარდა ამისა, ჩვენ გავეცანით ჩელიაბინსკელების გამოცდილებას, რაზედაც წერდა ტ. ტიხომლავე ჟურნალ „სოვეტსკაია მუზიკას“ ფურცლებზე (1976 წ. № 2), აგრეთვე კიეველებისა და იაროსლაველების მიღწევებს (იაროსლავსა და კიევეში მივლინებულ იქნენ ქალაქის აღმასკომის კულტურის განყოფილების მუშაკები). ამ სამი ქალაქის გამოცდილების განზოგადებისა და ადგილობრივი პირობების გათვალისწინების შედეგად ჩვენ გამოვიმუშავეთ კლასიკური მუსიკის პროპაგანდის საკუთარი სტრუქტურა. საფუძვლიანი მუშაობა ჩავატარეთ მუსიკალურ დაწესებულებათა საკოორდინაციო სისტემის შექმნაზე, შევადგინეთ მოსახლეობის ფართო ფენებისა და განსაკუთრებით ახალგაზრდობის მუსიკალური აღზრდის პროგრამა.

საქართველოს კომპარტიის ქუთაისის საქალაქო კომიტეტის გადაწყვეტილებით კლასიკური მუსიკის პროპაგანდის სისტემაში გაერთიანდნენ საოპერო თეატრი, სიმფონიური ორკესტრი, ფილარმონია, ხალხური სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლი, მუსიკალური სასწავლებელი და სკოლები, მუსიკალური ქორეოგრაფიული საზოგადოება, სახალხო განათლების განყოფილება, კულტსაგანმანათლებლო სასწავლებელი, საზოგადოება „ცოდნა“, კინოფიკაციის განყოფილება და თვით საჯარო ბიბლიოთეკა, სადაც შექმნილია კლასიკური მუსიკის პროპაგანდის სექტორი. კულტურის განყოფილების მიერ შემუშავებულია კომპლექსური გეგმა, ყოველთვიური მუშაობის მკაცრი გრაფიკი, რომლის მიხედვითაც ჩვენ წინასწარ ვიცით თუ როდის, სად და რომელი აუდიტორიის წინაშე გამოვა ესა თუ ის კოლექტივი. ამ კომპლექსურ გეგმაში შეტანილია როგორც

კლასიკური მუსიკის პროპაგანდის ახალი ფორმები, ისე ტრადიციული ღონისძიებები, რომლებიც ქუთაისში ყოველწლიურად ტარდება: საბავშვო მუსიკის კვირეული, ზაქარია ფალიაშვილის დღეები, მსმენელთა შეხვედრები გამოჩენილ შემსრულებლებთან, კომპოზიტორებთან და შემოქმედებით კოლექტივებთან, ქუთაისის სიმფონიური ორკესტრის, მუსიკალური სკოლებისა და სასწავლებლის ერთობლივი კონცერტები. ფილარმონიის მიერ შემუშავებულია ერთიანი საბონემენტო სისტემა, რომელშიც ჩართულია უმაღლესი სასწავლებლები და ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლები. მათთვის ფილარმონია რეგულარულად ატარებს ლექცია-კონცერტებს, სადაც წარმოდგენილია როგორც ფოლკლორული, ისე პროფესიული მუსიკა (ქართული, რუსული, საზღვარგარეთული, საბჭოთა), იმართება რომანის საღამოებიც.

გვემით გათვალისწინებულია მუსიკის ინტერნაციონალური კვირეულები, რომლებშიც მონაწილეობას მიიღებენ დამბობილებული ქალაქები — ლენინაკანი და კიროვობადი, აგრეთვე სოხუმი და რუსთავი, გაიმართება მუსიკალური ფილმების ფესტივალები და ქუთაისის, სოხუმის, ბათუმის სიმფონიური ორკესტრების კონკურსები (პირველი კონკურსი ჩატარდა 1981 წლის შემოდგომაზე).

კლასიკური მუსიკის პროპაგანდის მიზნით შედგენილია სპეციალური ბრიგადები, რომლებიც მუსიკალურ საღამოებს გამართავენ ქუთაისის პარტიული, პროფკავშირული, კომკავშირული აქტივებისათვის. გახსნილია ახალგაზრდული კლუბი, რომელსაც აქვს დისკოთეკა, დამუშავებულია ამ კლუბის მუშაობის პროგრამა და გეგმა.

წარმატებით შეუდგა მოღვაწეობას ქუთაისში ახლახან დაარსებული სახალხო უნივერსიტეტი „მუსიკის სამყაროში“, რომელიც მოწოდებულია გაზარდოს კლასიკური მუსიკის მსმენელთა რიგები. სახალხო უნივერსიტეტის ძირითადი ამოცანაა აწარმოოს მიზანმიმართული მუშაობა ახალგაზრდობასთან — უნივერსიტეტის მუშაობაში მონაწილეობას მიიღებენ როგორც მოწვეული, ისე ადგილობრივი მუსიკოსები.

კლასიკური მუსიკის პროპაგანდის სისტემა ითვალისწინებს ისეთი მნიშვნელოვანი



ამოცანის გადაწყვეტას, როგორცაა მსმენელის პრობლემა. გადაწყვეტილია ყურადღების გამახვილება ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლების მუსიკალურ-ესთეტიკურ აღზრდაზე. საჭიროა მუშაობის გამოსწორება პირველივე კლასებში, რათა ბავშვებში თავიდანვე აღზარდოთ მუსიკალური გემოვნება, განუვითაროთ სმენა. ამისათვის ქალაქის სახალხო განათლების განყოფილებას დაევალა სიმღერის მასწავლებელთა კადრების გადანიჭვა. უკვე შეეუდევით სასკოლო გუნდებისა და ვოკალური ანსამბლების დაარსებას, მოსწავლეთათვის კვლავ აღვადგინეთ „საოპერო სა“. ქალაქის სახალხო განათლებისა და კულტურის განყოფილებებმა გადაწყვიტეს ქუთაისის კულტურულ ცხოვრებაში მუსიკის პედაგოგთა ჩართვა.

კომპლექსური პროგრამა ითვალისწინებს სპეციალური ღონისძიებების ჩატარებას სხვადასხვა წარმოება-დაწესებულებაში, მსმენელთა ინტერესებისა და ინტელექტუალური ღონის მიხედვით. მსმენელთა აუდიტორიის არაერთგვაროვნება მოითხოვს დიფერენცირებულ მიდგომას, მუსიკალური პროპაგანდის განსხვავებული ფორმების დანერგვას.

განსაკუთრებით ნაყოფიერია საშეფო მუშაობის ფორმა, რომლის საშუალებითაც მუსიკალური კერები შემოქმედებით კონტაქტს ამყარებენ ქარხნებთან, ფაბრიკებთან, სასწავლო დაწესებულებებთან, ჯარის ნაწილებთან და ა. შ რა თქმა უნდა, საშეფო მუშაობა სწარმოებს წინასწარ დამუშავებული პროგრამით.

საქართველოს კომპარტიის ქუთაისის საქალაქო კომიტეტმა განსაკუთრებული ყურადღება მიაქცია ისეთ მნიშვნელოვან საკითხს, როგორცაა კადრების მომზადების პრობლემა — მუსიკის პედაგოგთა და მუსიკოს-შემსრულებელთა პროფესიული ღონის ამალგება. დღის წესრიგში მწვავედ დგას მუსიკალური სკოლებისა და სასწავლებლების საორკესტრო განყოფილებათა კონტიგენტის შერჩევა. კულტურის განყოფილების ხელმძღვანელობით ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლებში შეირჩევა ნიჭიერი ბავშვები.

მუსიკალური სკოლა-ინტერნატის ბაზაზე ჩამოყალიბდა ქალაქის ბავშვთა სიმფონიური ორკესტრი, რომლის მიზანია განავითა-

როს მოზარდებში ანსამბლური მუსიკირების ჩვევები.

მუსიკის პედაგოგთა პროფესიული ღონის ამალგების მიზნით კულტურის განყოფილების მეთოდკაბინეტი ყოველი სასწავლო წლის მიწურულში ატარებს მათთან მეცადინეობებს თბილისის კონსერვატორიიდან და საქართველოს სსრ კულტურას სამინისტროს მეთოდკაბინეტიდან მოწვეული სპეციალისტების ხელმძღვანელობით. ჩამოყალიბებულია აგრეთვე სასულე ინსტრუმენტების პედაგოგთა კვალიფიკაციის ამალგების კურსები. ყოველივე ეს კეთდება მუსიკალური კოლექტივების ხარისხობრივი მაჩვენებლების გაუმჯობესების მიზნითაც.

თბილისის კონსერვატორიის ქუთაისის ფილიალის მუშაობის გააქტიურებისათვის საქალაქო კომიტეტმა თბილისის კონსერვატორიის რექტორატთან ერთად დაგეგმა სალამოს საორკესტრო განყოფილების გახსნა, რაც დაგეგმვარება ნაკლოვანებათა აღმოფხვრავში.

მიღებულია ღონისძიებანი ფილარმონიის სამხატვრო საბჭოს როლის გასაძლიერებლად სარეპერტუარო პოლიტიკის შემუშავებაში.

საქართველოს კომპარტიის ქუთაისის საქალაქო კომიტეტის ბიუროს დადგენილებაში ყურადღება ეთმობა სიმფონიური ორკესტრისა და საოპერო თეატრის მუშაობის გაუმჯობესების ამოცანებს. ორივე კოლექტივი სისტემატურად მოიწვევს ხოლმე ცნობილ დირიჟორებს, შემსრულებლებს, რეჟისორებს, ბალეტმეისტერებს. საოპერო თეატრმა დასახა პრაქტიკული ღონისძიებები მიმდინარე სპექტაკლების პროფესიული ღონის ამალგებისა და საბავშვო რეპერტუარის გამდიდრებისათვის.

დიდი წარმატებით ჩატარდა ღონიეცტის „ლუჩია დი ლამერმურის“ პრემიერა, სპექტაკლი დადა საქართველოს სახალხო არტისტები, პროფესორმა ნოდარ ანდლულოძემ, რომელმაც დიდი მუშაობა ჩაატარა როგორც სცენურ, ისე მუსიკალურ მხარეზე. გეორგიევსკის ტრაქტატის 200 წლისთავის აღსანიშნავად ქუთაისის საოპერო თეატრი ამზადებს დ. თორაძის ოპერას „ჩრდილოეთის პატარხალი“, რომელსაც დგამს სსრკ სახალხო არტისტი დიმიტრი ალექსიძე. სიმფონიური ორკესტრს გაეზარდა სერუბეტიციო საათები. მუსიკალური კოლექტივების შემოქმედები-

თი მუშაობის ნორმალიზაციისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს მატერიალურ-ტექნიკურ ბაზას. ამ მიმართულებითაც მნიშვნელოვანი ზომებია მიღებული. 1983 წლის სექტემბერისათვის დამთავრდება ფილარმონიის საკონცერტო დარბაზის დაპროექტება. დაგეგმილია კამერული და საორგანო მუსიკისათვის განკუთვნილი საკონცერტო დარბაზის კაპიტალური რემონტი. გამოტანილია გადაწყვეტილება საოპერო თეატრის კეთილმოწყობისა და მუსიკალური სასწავლებლისათვის საკონცერტო დარბაზის მიშენების შესახებ. სამუშაო პირობების გასაუმჯობესებლად კონსერვატორიას გამოეყო დამატებითი შენობა.

მიღებულია ზომები მუსიკალური სკოლინტერნატის ახალი ინსტრუმენტებით უზრუნველყოფისათვის. მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული საზოგადოება აარსებს მუსიკალური ინსტრუმენტების სარემონტო საამქროს.

კლასიკური მუსიკის პროპაგანდის კომპლექსური გეგმის ყველა ზემოთაღნიშნული პუნქტის ცხოვრებაში გატარების მიზნით პარტიის ქალაქკომმა, კულტურის განყოფილებამ და მეთოდკაბინეტმა შეიმუშავეს ერთიანი კონტროლის სისტემა — ყოველი თვის 28 რიცხვში იკრიბებიან აღნიშნული დაწესებულებების წარმომადგენლები და კულტურის განყოფილებას აწვდიან ინფორმაციებს ჩატარებული მუშაობის შესახებ. სპეციალურად იკვლევენ ღონისძიებათა ჩაშლისა და შეფერხების მიზეზებს. გეგმის შესრულების ყოველთვიური ინფორმაცია შედის ქალაქკომის პროპაგანდისა და აგიტაციის განყოფილებებში. ამ გზით საქართველოს კომპარტიის ქუთაისის საქალაქო კომიტეტი აკონტროლებს ყველა იმ ღონისძიებას, რომელიც დასახულია ქუთაისის მუსიკალური ცხოვრების გაუმჯობესების მიზნით. ამაში გვეხმარებიან პარტიის რაიონული კომიტეტები, კომკავშირის საქალაქო და რაიონული კომიტეტები.

ასეთია სადღეისოდ ქუთაისში ჩატარებული მუშაობის საერთო სურათი. ვიმედოვნებთ, რომ ჩვენს მიერ დასახული ამოცანები აამაღლებენ მოსახლეობის კულტურულსა და ინტელექტუალურ დონეს, გაზრდიან კლასიკური მუსიკის მსმენელთა რიგებს.

ალექსანდრე არბუზოვის

„ძველმოდური კომედიის“ გმირები, სრულიად შემთხვევით შეხვდნენ ერთმანეთს რიგის ზღვის რომელიღაც პატარა კურორტზე, მაგრამ, როგორც შემდეგ გამოირკვა, თურმე ისინი დიდი ხანია რაც ერთმანეთისაკენ მიისწრაფოდნენ. „დაკარგული სულების“ ეს ხეტიალი ცხოვრების პერიფერიებში მთავრდება იმით, რომ ქალი, „რომელიც ჯერ სამოცა წლის არ არის“ (ა. არბუზოვის რემარკა) და კაცი, რომელიც უკვე არის სამოცდახუთი წლის, ერთმანეთის დახმარებით ხელახლა აღმოაჩენენ საკუთარ თავში იმ სასიცოცხლო ძალებს, რომელსაც მხოლოდ სიყვარული თუ ადორცინებს ხოლმე.

ქალის პირველი რეპლიკა ასეთია: „მე ეჭვიც არ მეპარება, რომ თქვენ როდიონ ნიკოლაევიჩი ბრძანდებით“, ბოლო რეპლიკა კი: „პო... სასაცილოა... ეტყობა, მთელი ჩემი ცხოვრების მანძილზე მხოლოდ იმას ვაკეთებდი, რომ შენს შესახებ ვერაფერად მოვიფიქროდი“. ქალის ამ სულიერ აღსარებას, თითქოსდა, წინ უნდა უძღოდეს ამფორიაქებელი და მღელვარე ამბები, მაგრამ სინამდვილეში, ყველაფერი რაც ხდება, საესეა სიმშვიდით და შემოდგომის დღის სიწყნარით, როცა სუსტი ნიავი ყვითელ ფოთლებს არხევს...

ა. არბუზოვი თავის ამ ორ გმირს თითქოს მკრთალ ნისლში ხედავს, სადაც თანაბარი სინათლე შუქჩრდილებსა და ფერებს მცხუნვარებას გამოირიცხავს, სადაც საგნები ჰკარგავენ მოცულობას და სილუეტებად მოსჩანან. ბუნებრივია, ასეთ დროს აკვარელური გამჭვირვალება და სიმსუბუქე უფრო უხდება, მითუმეტეს, რომ გმი-

„ქველმოდური კომედია“

ნოდარ გურაბანიძე

რებს ხშირად ეკვიც ეპარებათ — ის, რაც ჩვენს ირგვლივ ხდება, სიზმარეული ჩვენებანი ხომ არ არისო.

„ქველმოდური კომედია“ — სათურშივე ერთგვარ ირონიას შეიცავს და ორმაგ აზრს ატარებს — ერთის მხრივ — აქ იგულისხმება თვით პიესის ფანრი: თითქოს ავტორი გვეუბნება — ჩემი ეს პიესა რაიმე ფორმისეულ ნოვაციებს და ნოვატორულ დრამატურგიულ ხერხებსაა მოკლებული, იგი იმ ძველი, კეთილი დროის გამოსმაუვად იწერებოდა და, ბუნებრივია, ამიტომაც იგი „ქველმოდურიაო“. მეორეს მხრივ — თვით ამბავი, რომელიც სხვა არა არის რა, თუ არა ორი, ხანშიშესული ადამიანის სიყვარულის ისტორია (უფრო სწორად, ამ სიყვარულის ჩასახვის ისტორია), იმდენად სუფთაა, წმინდა, ამაღლებული, რომ ცინიზმისა და პრაგმატიზმის საუკუნეში იგი უხერხულად, პარადოქსალურად, შესაძლოა, კომიკურად გამოიყურებოდეს. ამგვარი სიყვარული უკვე „ქველმოდური“ გამხდარა. ეს ირონიული ქვეტექსტი

კარგად იგრძნო რეჟისორმა იური კაკულიამ და მის მიერ განხორციელებული სპექტაკლი „ქველმოდური“ ფსიქოლოგიური თეატრისათვის დამახასიათებელი ხერხებითაა გადაწყვეტილი, თეატრისა, რომლის მონატრება ესოდენ მწვავედ განიცდება და მრავალგულწრფელ მოგონებას აღვიძებს ჩვენში.

პიესა, რომელიც ა. არბუზოვმა სახელგანთქმულ რუს მსახიობს მარია ბაბანოვას უძღვნა, დიდის წარმატებით დაიდგა მსოფლიოს მრავალი თეატრის სცენაზე. საგულისხმოა, რომ ქართულ თეატრს არ დაუშვია ამ მხრივ გამოცდისი და იგი შესანიშნავად განახორციელა რეჟისორმა იური კაკულიამ ქუთაისში ევა ხუტუნაშვილისა და ერემია სვანაძის მონაწილეობით.

პიესა შეიცავს ჩვენი დროისათვის ფრიად დამახასიათებელ მომენტს, რასაც ცნებათა მოზღვაების ხანაში „არაკომუნიკაბელობას“ ვუწოდებთ, მარტოდ დარჩენის, დაიწყების შიში, რომელიც განუწყვეტელ ფსიქოლოგიურ სტრესებს იწვევს, ადამიანს ართ-



სცენები სპექტაკლიდან. როლიონ ნიკოლაევიჩი — ე. სემაძე, ლილია ვასილენა — ე. ხუტუნაშვილი.

მეც ყველაზე ძვირფასს — პიროვნულ სისავსეს, რომელიც სხვა ადამიანებთან ურთიერთობაში განსაკუთრებულს სიცხადით ვლინდება..

ეს პრობლემა საყოველთაო ხასიათისა და ვერ ვიტყვით, რომ მას მარტო სოციალური ვითარება ჰკვებავს. არანაკლები სიმძაფრისაა ფსიქოლოგიური „სიცივის ზონა“, როცა ადამიანს არ აკლია სოციალური მზრუნველობა, მაგრამ აკლია ჩვეულებრივი ადამიანური დამოკიდებულება და ყურადღება. ეს ყურადღება ხშირად გადართულია „დიდ საზოგადოებრივ“ საქმეებზე და სამყაროს აღქმის (თუ იმ სამყაროსი, რომლითაც ვართ გარშემოწერილნი?) მასშტაბი საშუალებას აღარ გვაძლევს სულ ახლოს მდგომი ადამიანი დავიინახოთ. ხშირად იმასაც კი ვერ ვამჩნევთ, რომ ასე, არა თუ სხვისი, საკუთარი სულის გამოშრობას ვაჩქარებთ.

ამისგანაა გრძნობათა ნოსტალგიური სიმძაფრე, რომელიც ხშირად საკმაოდ პირქუშ ფილოსოფიას წარმოქმნის და ადამიანს აეჭვებს საკუთარ სრულფასოვნებაში. რასაკვირველია, გმირების შიში მარტოდ დარჩენის გამო იკაჟულიას სპექტაკლშიც იგრძნობა, მაგრამ მას წართმეული აქვს ფატალური ძალა, რადგან, ამ შემ-

თხვევაში, აქცენტი გადატანილია სხვა რამეზე. რეჟისორს უპირატესად აინტერესებს გრძნობათა მოუხელთებელი სამყარო, მისი ცვალებადობა და სიმტკიცე. სანამ ადამიანში ცოცხლობს სიყვარულის, ტრფობის გზნება, მანამდე იგი სულით ახალგაზრდაა. მაგრამ ასაკისა თუ ცხოვრების წესის გამო, რომელსაც საკუთარ თავს დავუწესებთ ხოლმე, ეს გრძნობა ხშირად ჩვენი არსების პერიფერიაშია გადამაღული, დათრგუნულია, რადგან პირობითობასა და გავრცელებულ ეტიკეტს მკაცრი რეგლამენტისათვის დაუშორილებია იგი.

ორი ადამიანის დიალოგიური ურთიერთობა, აქ, ერთგვარად, გადაქცეულია რეჟისორის მონოლოგად, სადაც იგი გვიჩვენებს თავის სანუკვარ აზრს, იმის შესახებ, რომ ადამიანში მარად ცოცხლობს სიყვარულის სურვილი, არა როგორც ინსტინქტი, არამედ როგორც ყოვლისმომცველი და ყოვლის გამგები გრძნობა, როგორც თვითდამკვიდრების (და ამავე დროს სულიერი თანაზიარობის) უმაღლესი ფორმა.

ამ სპექტაკლში რეჟისორი უბრაუნდება თავის თავს: ქეშმარიტი სისადავით, უბრალოებით და ადამიანის შინაგან სამყაროში ღრმა წვდომით გვიჩვენებს იგი ორი აღ-



ამიანის სულიერ მღელვარებას, მათს ურთიერთ ლტოლვას, სადაც ნატამალიც არ არის როგორც შემაწუხებელი უხამსობისა, ასევე არანაკლებ შემაწუხებელი პათეტიკისა. რეჟისორმა თითქოს „გაიხსენა“, რომ იგი არის ავტორი ისეთი სპექტაკლებისა, როგორიც იყო ოთარ ჩხეიძის „ვისია ვისა“ (მარჯანიშვილის თეატრი), ელუარო ღე ფილიპოს „კომედიის ხელოვნება“ და ოტია იოსელიანის „ექვსი შინაბერა და ერთი მამაკაცი“ (რუსთავის თეატრი), სადაც „ხასიათების კომედია“ ფსიქოლოგიური სიზუსტით და უტყუარობით იყო გადმოცემული მსახიობების მიერ და სადაც ყოველი დეტალი, ყოველი მოძრაობა სცენური სიმართლით იყო გაცოცხლებული. ქუთაისის თეატრის „ძველმოდური კომედია“ ი. კაკულიას საუკეთესო სპექტაკლების მწკრივში დგას და არა მარტო იმას მოგვაგონებს, თუ რაოდენ მრავალფეროვანია რეჟისორის ნიჭი, არამედ მასაც, თუ სად არის იგი ძლიერი, ქეშმარიტად ორიგინალური და სად ვითომ ორიგინალური, სად თვითმყოფადი, პირველადი და სად მეორადი, სად ლაპარაკობს თავისუფლად და სად ძალდატანებით, თითქოს ვინმეს ჯინზე. ერთგვარი კატაგორიული ტონის სიჭარბე

ბეს კი ვგრძნობ ამ ფრაზაში, მაგრამ გულწრფელად უნდა ვთქვათ მის ბოლო სპექტაკლებში, სადაც არასაკვირველია, ძალიან ბევრი საინტერესო, ნიჭიერი, ელვარე მომენტი იყო (ვგულისხმობ სოსუნის თეატრში დადგმულ ორ სპექტაკლს — თ. კილაძის „როლი დაწყები მსახიობი გოგონასათვის“ და ლ. ტოლსტოის მიხედვით დადგმულ „კავკასიას“, აგრეთვე ქუთაისის თეატრში განხორციელებულ „ზარების გრიგალში“ კ. გამსახურდიას რომანისა და მოთხრობის მიხედვით) იგრძნობოდა პლასტიკური გამომსახველობის ზედმეტი სიჭარბე, თვითმიზნურობა. ვინდა თუ არა (და საჭირო იყო თუ არა) — მეტაფორული სახეებით „მეტყველება“ და ამ პლასტიკური თუ პანტომიმურ რებუსებში გახლართულ მსახიობს ეკვილიბრისტის ღიმარდე თუ უშველიდა თავის დასახსნელად.

პლასტიკურ, მეტაფორულ სახეებზე გარეგნული ბრწყინვალება ჰქონდა და რაც უფრო ბრწყინავდა იგი, მით უფრო იყო ბუტაფორული, რადგან ქეშმარიტ, ღრმა აზრსა და ემოციას იყო მოკლებული.

ამ სპექტაკლებში, სადაც გარეგნული ფორმა ორგანულად იყო დაბადებული შინაარსობრივი და იდეური სამყაროდან, ყველაფერი გამართლებული იყო, რადგან სცენური ცხოვრების უკიდურესი სიმწვავე, ტრაგიკული დამაბუღობა ასუთსავე უკიდურესობამდე მიყვანილ ფორმას ითხოვდა. ასეთი იყო მის მიერ გორის თეატრში განხორციელებული ა. ფადეევის „ახალგაზრდა გვარდია“ და დ. კლდიაშვილის „უბედურება“ და „მსხვერპლი“.

რეჟისორის ხელოვნება რუტინისთვისაა განწირული, თუკი იგი არ მდიდრდება ახალი გამომსახველი ხერხებით, თუ ახალ შინაარსს არ იძენს ტრადიციით განმტ-

ტკიეებული და ძვალ-რბილში გამჭდარი თეატრალური ფორმე-ბი. ეს გასაგებია. ადვილი ასა-ხსნელია აგრეთვე, რეჟისორის მი-სწრაფება მრავალფეროვნებისა-კენ, მაგრამ სირთულე აქ იმაში მდგომარეობს, ამ მრავალფერო-ვნებაში ერთსახოვანი არ დარ-ჩე. ეს არ ეხება მარტო ი. კაკუ-ლიას, რომელმაც თვით იმ სპექ-ტაკლებშიც კი, რომელნიც ზემოთ მოვიხსენიე, ზოგჯერ განსაცვიფ-რებელ ეფექტს მიაღწია და მოუ-ლოდნელი თეატრალური ფორმე-ბი შექმნა, მაგრამ — ესაა — მისი საუკეთესო სპექტაკლებისათვის დამახასიათებელ მთლიანობას მა-ინც ვერ მიაღწია. აქ შთაბეჭდი-ლება ისეთი იყო, რომ რეჟისორი ჭერ ეძებდა ფორმას „სიტყვისათ-ვის“, რომელიც თავისთავად არ-სებობს, როგორც იძულებითი მო-ცემულობა, ხოლო შემდეგ — „სი-ტყვას“ ამ შექმნილი ფორმისათ-ვის. ამგვარად, ფორმა შექმნილი რეალობაა, რომელსაც უნდა მიუ-სადაგო ეს „მოცემული“ სიტყვა აქ იყარგება სიტყვის უმნიშვნე-ლოვანესი ფუნქცია, როგორც აზ-რისა და ემოციის გამომხატველის, რადგან ფორმა მასთან უფროა რე-ალობა, ვიდრე სიტყვა. სიტყვა მე-ორადია, ფორმის „შემფასებე-ლი“.

ნათელი უნდა იყოს თუ რა სა-ხიფათოა ეს გზა.

მე იმის თქმა კი არ მსურს, თით-ქოს ყოველი თეატრალური ფორ-მა მოკლებულია თავისთავადობას და მხოლოდ და მხოლოდ, უეჭვე-ლად სიტყვის მეშვეობით უნდა გამოითქვას აზრი. ასე რომ იყოს, მაშინ თეატრალური თამაში და სანახაობა თვით იქცეოდა მეორად მოვლენად და დაკარგავდა გამო-ხატვის უნარს. ამ შემთხვევაში „სიტყვაში“ მე ვგულისხმობ არა მხოლოდ იმას, რაც წარმოითქმის, არამედ იმ შინაარსსაც, რომლის წარმოთქმა არ არის აუცილებელი,

მაგრამ რომელიც გასაგებია სწო-რედ თეატრალური თამაშის მეშ-ვეობით.

ახლა კი დროა დაფიქრუნდეთ ქუთაისის თეატრის სპექტაკლს „ძველმოდურ კომედიას“, რომელ-მაც არ შეიძლება არ აგვაღელვოს თავისი თეატრალური და ცხოვ-რებისეული სიმართლით. მთელი ის თეატრალური გარემო, სადაც ეს ადამიანური დრამა თამაშდება, მხატვარ ჭეირან ფაჩუაშვილს წა-რმოდგენილი აქვს შემოდგომის ოქროსფერ სხივებში გახვეული. ძირის დიდი ყვითელი ფოთლებია დაფენილი, ფარდებზეც ეს ფოთ-ლებია გამოსახული, თითქოს ეს-ესაა ქარმა ისინი ხეებიდან ზევით აიტაცა და შემდეგ მიატოვა, რათა სივრცეში გარინდულიყვნენ. ამ

სცენა სპექტაკლიდან





სენა სპეტაკილიან

დამცხრალ ყვითელ ფერს სიმშველედ და შემოდგომის მოალერსე სული შეაქვს სცენურ სივრცეში, სადაც ხის უბრალო მერხები დგას და კუთხეში ბორცვი მოსჩანს, რომელზედაც ვერხვის ტანისაგან შეკრული ჭვარი აღუმართავთ. ეს სანატორიუმის ბალიცაა და ოცნებათა ის სამყაროც, სადაც ჩვენი გმირები არიან გადასახლებულნი, ეს რეალურის ნაწილიცაა და ამავე დროს დასრულებული, ირეალური, პოეტური გარემოც, მოწყვეტილი ამ სოფლის ხმაურს და წვრილმან ფენებათა ღელვას. აქ არ აღწევენ ადამიანთა ხმები, მხოლოდ მუსიკის სევდის მომგვრელი მელოდია ისმის ხანდისხან.

აქ, განმარტოებით მჯდარ, თავის ფიქრებში წასულ სანატორიუმის მთავარ ექიმს როდიონ ნიკოლაევიჩს (მსახიობი ერემია სვანაძე) ერთ დღეს ეწვევა ლილია ვასილევნა (მსახიობი ევა ხუტუნაშვილი), სანატორიუმის რეჟიმის კვალობაზე საკმაოდ ექსტრავაგანტურად ჩაცმული და, როგორც ერთის შეხედვით მიხვდება კაცი, მარად აგზნებული. მათი პირველი შეხვედრა ავლენს ამ ადამიანების კონტრასტულ ბუნებას — კაცი დარბაისელია, თავის თავში ჩაღრმავებული, გაწონასწორებული, ქალი — აფორიაქებული, მოუსვენარი, გამომწვევი, პატარა კონფლიქტები-

საკენ მიდრეკილი, რაც მხოლოდ მის უცნაურობას შეიძლება მიეწიოს. ასეთი ქალისაგან უცნაურესი უცნაურს უნდა ელოდე — ამას მაშინვე გრძნობს როდიონი — ე. სვანაძე და ცდილობს ოფიციალური, თავდაჯერებული ტონით აუცილებელი დისტანციის დაცვას, მაგრამ, მთელი უბედურება ისაა, რომ კაცი ამავე დროს სხვა რამესაც გრძნობს: შეუძლებელია ამ ქალთან „სამკურნალო-სანიტარული თემადიკით შემოზღუდვა“, რადგან ქალის „უკიდურესად... ფრივოლური ტონი“ ყოველგვარ სერიოზულობას კომიკურ ელფერს აძლევს. ჩვენთვის მალე გახდება ნათელი, რომ ეს „ფრივოლური ტონი“ უხამსობასთან კი არ არის წილნაყარი, არამედ უკიდურესი გულწრფელობითაა გამოწვეული, რადგან ქალი ისეთ რამეებზე ლაპარაკობს, რაზედაც შესაძლოა, დელიკატური დუმილი სჯობდეს. ე. სვანაძეს — კაცი (ა. არბუზოვი პიესაში მოქმედ პირებს ასე აღნიშნავს — „კაცი“, „ქალი“) პირველხანებში ამას ვერ სვდება, რადგან იგი გონების კაცია, ხოლო ქალის მოქმედება და ლაპარაკი ლოგიკას, „წესრიგს“ არ ექვემდებარება („წესრიგი! — წამოიძახებს იგი — წესრიგს ისინი ამყარებენ, ვისაც საქმე არა აქვთ“... შემდეგ: „ყველაფერს ჩემი სურვილით ვაკეთებ“). მაგრამ ის, რაც კაცის გონებისათვის ჯერ მიუწვდომელი, აუსხნელი თუ გაუგებარია, მისი გუჟანისათვის გასაგები ხდება. ანუ ის, რაც გონებისათვის უცხოა, გულისათვის ახლობელია. ე. სვანაძე ამას ძალიან კარგად გვაგრძნობინებს — ერთის მხრივ, კაცი „გაუბრის“ ქალს, ცდილობს ოფიციალური ურთიერთობა ჰქონდეს მასთან: „განსხვავებული ხასიათის ადამიანები ვართ და რაც არ უნდა ვეცადოთ, ერთმანეთს მაინც ვერ მივუხვდებითო“, მაგრამ სწორედ ეს განსხვავება ხიბ-

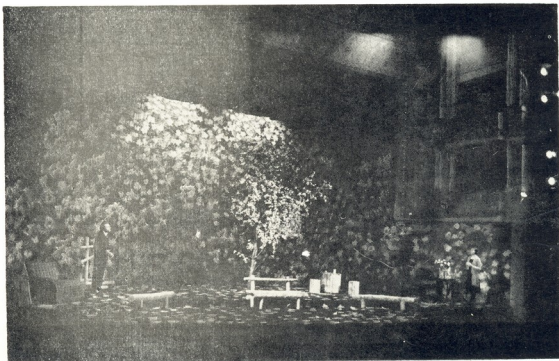
ლავს მას და რაც უფრო ებრძვის საკუთარ თავს, მით უფრო იზიდავს ქალი.

ე. ხუტუნაშვილის ქალი აშკარად პოეტური ბუნებისაა, ამიტომ მასში სჭარბობს არტიტული გერანობიარობა — ეს ყველაფერში იგრძნობა; მის სწრაფ და ელეგანტურ მოძრაობაში, მკვეთრ პლასტიკურობაში, მოუსვენრობაში. ტემპერამენტი და შეუცნობელისკენ მისწრაფება მის გუნება-განწყობილებას ცვალებადი ბუნებით ავსებს. მას თავისთავად შეუძლია ერთი ემოციიდან მეორეზე გადასვლა და ეს ისევე მოულოდნელია, როგორც მოულოდნელია მისი ექსტი თუ საქციელი. ამავე დროს მასში წმინდა ქალური ძალაც იგრძნობა, რომელიც ყოველთვის როდი ემორჩილება კეთილგონიერებას.

თანდათანობით, შეუმჩნევლად ე. სევანძის კაცი ამ უცნაური არსების სულიერ ატმოსფეროში მოექცევა. თუ აქამდე იგი მოგონებით

ცხოვრობდა და მხოლოდ ასეთ დროს ილვიძებდა მასში რომანტიკული სული, ახლა იგი უფრო ხშირად თითქოსდა უმიზეზოდ აღტაცებული და „წინდაუხედავი“, როგორც სჩანს, გაიზიარა ქალის რჩევა: „მუსიკის მოსასმენად როცა მობრძანდებით, წინდახედული არ უნდა იყოთ“. ორივენი გაურბიან მარტოობაზე ლაზარაკს. მაგრამ ქალი, მისთვის დამახასიათებელი სიმსუბუქით და გულწრფელობით მაინც იტყვის — მოსაწყენად არა მცალიო, გარშემო სულ მხიარული ხალხი მახვევიაო, საზოგადოებრივი ცხოვრება ჩქევს და გადმოდულსო... „მხოლოდ ეგ არის, შინ რომ მიდიხარ, არაეინ არა გხვდება... სახლი ცარიელია თითქოს.. ზოგჯერ მოწყენილობა გეუფლება“, — აქ. ე. ხუტუნაშვილის სახეზე ისეთი ბუნებრივი ნაღვლიანობა გამოკრთება, რომ არ შეიძლება გული არ შეგეკუთმოს. მაგრამ ეს წამია მხოლოდ, რომელმაც ფარდა ახალა

სენა სპექტაკლდან





ქალის სევდას. ესეც კი საქმარისია ჩვენთვის, რომ ვიგრძნოთ თუ როგორ ებრძვის იგი სიმარტოვეს.

მაგრამ ეს მხოლოდ ნაწილია მისი ცხოვრების. ქალი გრძნობს, რომ როდიონ ნიკოლაევიჩიც მარტოა და ამის შესახებ ეუბნება კიდევ — „ასე მარტო რომ ხართ, არა გწყინდებათ?“ აქ ე. სვანაძე-კაცის კეთილგანწყობილება და მშვიდი ტონი ირღვევა, სახეზე წამოწოთლებული, აღევლებული წამოიძახებს „მარტო ვარ?“

ცხადია, მარტოა! მაგრამ თუ ქალი ამის გამო მსუბუქი სევდით ლაპარაკობს, კაცი ამაზე სდუმს, ამაზე ფიქრს გაუტრბის. ეს არის მისი „ტაბუ“ და ძალიან შეურაცყოფილია ქალის შენიშვნით. უფრო მეტად იმის გამო, რომ მის სიტყვებში სიმართლეს გრძნობს: უამრავი საინტერესო ხალხი მას ვევიძო, პაციენტის ცხოვრება ჩემს ცხოვრებადაა ქცეული, „აბა, რა მარტოობაზე შეიძლება ლაპარაკი? არა, მხოლოდ ჩვენი საქმის სრული უცოდინარობით აიხსნება, რომ თქვენ ასეთი მცდარი წარმოდგენა გაქვთ ჩემზე“.

გულმოსულ მამაკაცს თანაგრძნობით და ერთგვარი ირონიითაც შესცქერის ე. ხუტუნაშვილის ქალი. იგი ნათელშილველია ამ წუთში. სწორედ ეს აცოფებს კაცს—მის არსებაში იმ სიმს შეეხენ, რომლის არსებობასაც კი მალავდა იგი. ეს არ უნდა ექნა ქალს!... ამიტომაც გონიერულია კაცის წამოძახილი: „...თუკი ქალს გულწრფელად ესაუბრებ, უთუოდ გულს მოგაყვანინებს“. მთავარი აქ ისაა, რომ ნებსით თუ უნებლიეთ, ორივემ გაამხილა მარტოობის გრძნობით გამოწვეული ტკივილი. ეს უნდა გახდეს თითქოს მათი დაახლოების საფუძველი. მაგრამ რეჟისორი და მსახიობები აქ არ ჩერდებიან. სპექტაკლში ეს მარტოსეულობა ანდა სიბერის წინაშე შიში არ არის უმთავრესი. აქ სხვა პოე-

ტური ნერვი ფეთქავს. ე. ხუტუნაშვილის ქალი მთელის არსებობას ცხარულისათვისაა გახსნილი ადამიანში ეძებს პოეტურ სულს, სულიერ სიფაქიხეს. მაგრამ უფრო საკუთარი ილუზიების ტყვეა, რადგან ამ სათნოებას იგი იქ ხედავს ხშირად, სადაც მხოლოდ მისტიფიკაციაა. მაგრამ მისთვის არ არსებობს იმგვარი ლალატი, არ არსებობს იმგვარი ძალა, რომელიც სიყვარულისაკენ, ადამიანური თანაგრძნობისაკენ მიდრეკილებას ჩაუკლავს და სხვა თვალთ შეახედებს ცხოვრებასა და ადამიანებზე. მას ებრალება ის ადამიანები, რომლებმაც ვერ გაიზიარეს მისი სიყვარული. მისთვის უცხოა სიძულვილი. თავის დიდ ტრაგედიას (თერამეტი წლის ერთადერთი ვაჟი დაედუბა სამამულო ომში) გულში ღრმად იმარხავს და აღსარების განსაკუთრებული წამის დროს თუ ვაამხვლით, მორიდებით და კრძალვით, იმიტომ კი არა, რომ თანაზიარობა არა სურს, არამედ სულიერი დელიკატობის გამო: საკუთარი ტკივილით სხვისი შეწუხება ერიდება. ასეთი ადამიანისათვის მარტოობა უმძაფრესი ღრამაა, მაგრამ ეს ქალი, ილუზიებს ისევე ენდობა, როგორც რეალობას და ეს უმსუბუქეებს ამ ღრამას, რომლის მძაფრ პერიპეტებებს, მხოლოდ წამიერად გვაჩვენებს მსახიობი. ასეთ ქალებს ხშირად გაუტრბიან მამაკაცები, რადგან ილუზიებისა და რეალობის აღრევა აშინებთ მათ თავისი უცნაურობითა და დამთხვეულობით. მართლაც, სეულიერი ინფანტელობის საზღვართან დგომა ხშირად შემაშფოთებელი. მაგრამ, როდიონ ნიკოლაევიჩი სწორედ ეს კაცი აღმოჩნდა, რომელიც მთელის არსებით ამგვარი სიყვარულისათვის ყოფილა მზად. ე. სვანაძის გმირის ყოველ სიტყვაში, მზერაში, წალაპარაკებაში ისეთი სითბო და გულითადობაა

დიდი ბრიტანეთის მუზეუმის პრობლემები

ინგლისის მუზეუმებისა და სურათების გალერეების მუდმივი კომისიის სამუშაო ჯგუფი იმ დასკვნამდე მივიდა, რომ აუცილებელია სასწრაფო ზომების მიღება დიდი ბრიტანეთის სამუზეუმო ექსპოზიციების გადასარჩენად. ამ მიზნით კომისია საჭიროდ თვლის შემოღებულ იქნას ფონდების მცველის თანამდებობა და დამატებით გამოყოს 115 ათასი ფუნტი სტერლინგი.

წამოყენებული იქნა წინადადება ოთხი ცენტრის შექმნის თაობაზე; ბრიტანეთის მუზეუმში, ვიქტორია და ალბერტის მუზეუმში, ნაციონალურ გალერეაში და ტეიტის გალერეაში, სადაც შეინახება ყველა ის მასალა, რაც ექსპოზიციების შენახვას ეხება.

რელიეფურადაა ხაზგასმული კომისიის მოხსენებაში სხვადასხვა მუზეუმების მძიმე მდგომარეობა. დაცვის ნორმალურ პირობებს განსაკუთრებით ითხოვენ ფერწერის, გრაფიკის და ნახატის ექსპონატები, განსაკუთრებით კი ის ნივთები, რომლებიც რესტავრაციას საჭიროებენ. ამ უკანასკნელთა რაოდენობა კი ძალზე დიდია. შესაძლებელია რესტავრაციის საჭიროებისათვის დიდძალი სახსრების დაზოგვა, თუ საცავებში და სადემონსტრაციო დარბაზებში დაცული იქნება თანაბარი ტემპერატურა, თუ დაიდგმება ტენიანობის შემანარჩუნებელი აპარატურა, მტვერგაუმტარი კარადები და ვიტრინები. საქმე ისაა, რომ ზოგიერთი ექსპონატი გულდასმით და ძვირადღირებული რესტავრაციის შემდეგ, ისევ შეუფერებელ გარემოში ხვდება. აუცილებელი მუშაობა რომ ჩატარდეს, ამისათვის, მაგალითად, ბრიტანეთის მუზეუმს დასჭირდება ორმაგად გაზარდოს თანამშრომელთა რაოდენობა და შენობის ფართობი.

ვიქტორიასა და ალბერტის მუზეუმის გრაფიკისა და ნახატის ფონდში ახლა არის მილიონზე მეტი ნივთი, რომელნიც განსაკუთრებულ მოვლას საჭიროებენ.

მარგარეტ ტეტჩერის მთავრობის მხარდის ხარჯები სამხედრო პოტენცილის გაძლიერების მიზნით, შეუძლებელს ხდის დამატებითი სუბსიდიების მიღებას.

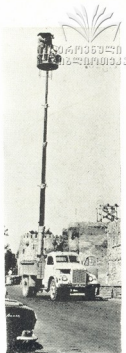
ამ „აღმოჩენის“ შემდეგ, რომ ჩვენ ვგრძობთ: მთელი ეს მისი რესპექტაბელობა თუ, როგორც ქალი ეუბნება პირველი გაცნობისას, — იმპოზანტურობა, მხოლოდ გულის მოუშუშებელი ჰრილობის, თავზარდამცემი ტრაგედიის შედეგია (იქვე შემოდგომის ბალში წამომართული ბორცვი მისი ვაჟიშვილის საფლავი ყოფილა). გარეგნულად ამ კაცის ცხოვრებაში თითქოს არაფერი შეცვლილა, სიმშვიდე და სიღარბისლვე არ სტოვებს მას, მაგრამ სინამდვილეში უკვე ოდნავ სხვაა მისი ცხოვრების რიტმი, ოდნავ სწრაფია მისი გამოხედვა და მოძრაობა. და, ესაა მთავარი, მისი სულიერი სამყაროს კარი სიყვარულისა და თანაგრძნობისათვის უკვე დიაა. მორიდებით, ტაქტით ეუბნება იგი ქალს: „მე მინდოდა მეტქვა... თავში ერთი კარგი აზრი მომივიდა... ჩემი ქალიშვილის ოთახი სულ ცარიელია... და თან, რომ იცოდეთ, მოეწევირებე კიდეც. ფანჯრებზე ზღვას გადააკურებს და თქვენ შეგეძლოთ ერთი კვირა აქ გაგეტარებინათ... თავს ნამდვილად არ მოგაბეზრებთ, თუ გნებავთ, თვალით არ დაგვენახვებით... თუმცა, მეორეს მხრივ, რა დაშავდებოდა, საღამოობით ჩაი რომ ერთად დაგველია“.

ქალი ელოდა ამ სიტყვებს, მზად იყო ამის მოსასმენად, მაგრამ სისოქარკვეთილი წამოიძახებს: „არა, არა... არასოდეს“ — ეეა ხუტუნაშვილის მთელი არსება, მთელი მისი სხეული და სული კი გაპკივის — „ჰო, ჰო! შენთან, მხოლოდ შენთან!“

მომდევნო, უკანასკნელი სცენა მთავრდება რეპლიკით, რომელშიც მთელი სპექტაკლის აზრია ჩაქსოვილი: „ჰო... სასაცილოა... იტყობა მთელი ჩემი ცხოვრების მანძილზე იმას ვაკეთებდი, რომ შენს შესახვედრად მოვდიოდი“.

სლაიდებისა და ნეგატივების ათი ათასი კადრი

ირაკლი ციციშვილი



საპარტოვლოს ხელოვნების ბრწყინვალე ძეგლები, რომელთა შორის მრავალი მსოფლიო მნიშვნელობისაა, დროისა და სხვა გარემოებათა შედეგად თანდათან ქრება და ნადგურდება. განსაკუთრებით ეს ეხება ძველი ხუროთმოძღვრებისა და მონუმენტური ფერწერის ძეგლებს. ამას უნდა დაემატოს ის გარემოება, რომ უკანასკნელი წლების მანძილზე თვალსაჩინოდ გაიზარდა მსოფლიო სპეციალისტების მეცნიერული ინტერესი ქართული ხელოვნებისადმი. აშკარა შეიქმნა, რომ ქართული ხელოვნების საფუძვლიანი ცოდნის გარეშე შეუძლებელია შუა საუკუნეების ხელოვნების ზოგადი საკითხების კვლევა. ეს კი, ცხადია, მოითხოვს ქართული ხელოვნების ძეგლთა გამოცემასა და პოპულარიზაციას.

ამ ორი მიზეზის გამო აუცილებელი იყო ხელოვნების ძეგლთა მაღალი დონის ფოტოფიქსაცია და მათი გამოცემისათვის თანამედროვე მსოფლიო სტანდარტის რეპროდუქციების მომზადება.

ამის გათვალისწინებით ათი წლის წინათ, 1973 წლის მაისში საქართველოს მინისტრთა საბჭოს დადგენილებით შეიქმნა ხელოვნების ძეგლების ფიქსაციის სპეციალიზირებული ექსპერიმენტული ლაბორატორია. ლაბორატორიის შექმნის ინიციატორი და სულის ჩამდგმელი კი ვახლდათ საქართველოს სახალხო მხატვარი სერგო ქობულაძე. მის წა-

მოწყებას მხარი დაუჭირეს ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის დირექტორმა აკადემიკოსმა გიორგი ჩუბინაშვილმა, საქართველოს მხატვართა და არქიტექტორთა კავშირებმა, რესპუბლიკის კულტურის სამინისტრომ.

დაარსებიდან ორი წლის შემდეგ ლაბორატორიას უკვე ჰქონდა სათანადო სადგომი, იმპორტული ფოტო მასალები, აპარატურა და, აგრეთვე, უნიკალური ანაერები ხარაჩოები ფრესკების გადასაღებად.

თავისი არსებობის მანძილზე ლაბორატორიამ გადაიღო ათი ათასი კადრი სლაიდებისა და ნეგატივებისა, რომლებიც შეადგენენ ძვირფას არქივს და უზრუნველყოფენ ძეგლების გამოსახულებათა ხელშეუხებელ შენახვას, იმ შემთხვევაში, თუ ძეგლი დაზიანდება ან განადგურდება. ფერად ფირზე მთლიანად ფიქსირებულია ხუროთმოძღვრებისა და კედლის მხატვრობის ისეთი ძეგლები, როგორცაა: ატენის სიონი, მანგლისი, წალენჯიხა, ვარძია, ტიმოთესუბანი, სორი, ზემო, კრიხი, ბუგეული, აჭი, ლაგურკა, მაცხვარიში, ალავერდი, გრემი, შუამთა, იყალთო, მცხეთის ჭვარი, სვეტიცხოველი, უბისი, სამთავრო, სამთავისი, ხერთვისი, გელათი, ბაგრატიის ტაძარი, ნიკორწმინდა, ანანური, ბეთანია და სხვა. ამას გარდა, გადაღებულია აკად. ს. ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის და საქართველოს ხელოვნ-

ბის მუზეუმის მრავალი ექსპონატი და ხელნაწერა იმსტიტუტში დაცული ხელნაწერები.

ლაბორატორიის სლაიდებითა და ნეგატივებით სარგებლობენ არა მარტო რესპუბლიკის, არამედ მოსკოვის, ლენინგრადის, კიევის, საზღვარგარეთის ქვეყნების წამყვანი გამომცემლობანი.

ამჟამად ლაბორატორიის მასალებზე მომზადებულია ალბომები „წალენჯიხა“ (გამომცემლობა „ისკუსტვო“), „ფიროსმანი“, „საქართველოს იუველირული ნაკეთობანი და ტორეტიკა“, „საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი“ (გამომცემლობა „ავრორა“), „ქართული კერამიკა“, „საბჭოთა საქართველოს მხატვრები“, „დავით კაკაბაძის შემოქმედება“ (გამომცემლობა „სოვეტსკი ხულოცნიკ“), „სერგო ქობულაძის შემოქმედება“, (საქინფორმის გამომცემლობა), „ატენის სიონი“ (გამომცემლობა „ხელოვნება“) და სხვა.

ლაბორატორიის სლაიდები და ნეგატივები გამოყენებულია შემდეგი წიგნებისათვის: ლ. ხუსკივაძე „ქართული მინაწერები“, ვ. ჯაფარიძე „მასალები ქართული ხალხური კუსტარული მრეწველობისა და წვრილი ხელოსნობის ისტორიისათვის“, მ. კარბელაშვილი „ელენე ახვლედიანი“ (გამომცემლობა „მეცნიერება“), გ. ბუაჩიძე „ფიროსმანი“, გ. აბრამიშვილი „საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის საგანძური“, ნ. ჯანბერიძე და გ. ალიბეგაშვილი „ქართველი მხატვრები“ (გამომცემლობა „ხელოვნება“), აგრეთვე გამოცემებისათვის უცხოეთში — „ძველი ქართული ხელოვნება“ (ვენაში), „ვეფხისტყაოსანი“ (ლონდონში), „ხახულის კარედი“ (გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში). გამომცემლობებმა „კორვინამ“ (უნგრეთი), „არკადი“ (ვარშავა) და „ხენშელი“ (ბერლინი) ერობრივად მოამზადეს გამოსაცემად წიგნი ფიროსმანი.

ლაბორატორიის სლაიდები გამოყენებულ იქნა აგრეთვე დავით კაკაბაძისა და ზურაბ ნიქარაძის სურათების გამოფენათა კატალოგებისათვის და საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის ექსპონატებისათვის, რომლებიც გამოიყენა მოსკოვში, იტალიაში, ენევეაში, პარიზში, ვენასა და ბელგრადში.

ამჟამად ლაბორატორიამ, გამომცემლობა „ავრორას“ დაკვეთით, მოამზადა მასალები წიგნებისათვის — „თბალისი — არქიტექტურ-



სერგო ქობულაძე

რა და მუზეუმები“ და „ქართული მოზაიკები და ფრესკები“, იუგოსლავიის გამომცემლობა „მოდენსკა კნიგას“ დაკვეთით წიგნისათვის — „შუა საუკუნეების საქართველოს არქიტექტურა და სახვითი ხელოვნება“.

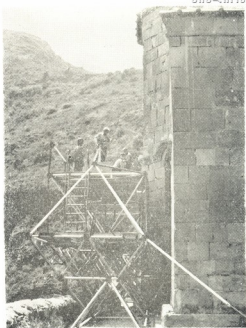
ლაბორატორია ყოველწლიურად ლეზულობს საფრანგეთიდან ხუთი ათასი დოლარის ღირებულების „კოდაკის“ ფირმის ფირებსა და ქიმიკატებს. ამჟამად ლაბორატორიამ შეიძინა ფირმა „ხომრიკის“ (გფრ) დუბლირების მანქანა აუცილებელი სლაიდების გამრავლებისათვის და ძირითადი არქივის დაკვისათვის.

ეს ხარჯები სავსებით გამართლებულია, ვინაიდან ხმარდება ეროვნული ქართული კულტურის შეუდარებელი ძეგლების გადარჩენასა და პოპულარიზაციას. ამასთანავე, როგორც აღინიშნა, ბევრდეთი პროდუქციის დიდი ნაწილი მიდის საზღვარგარეთ და ანაზღაურებს დანახარჯებს. ობიექტების გადაღებისათვის იწვევენ მაღალი კვალიფიკაციის სპეციალისტებს.

ამჟამად აღინიშნოს, რომ ლაბორატორიის არქივი და მოწყობილობა იმდენად გაიზარდა, რომ აწინდელი ფართობი მას აშკარად არ ყოფნის და აუცილებელია ახალ სათავსოებზე ზრუნვა უნიკალური მასალების სათანადო დაცვის მიზნით.

ათი წელი ქართული კულტურის სამსახურში

ვახტანგ ზერიძე



ამ დაწესებულებას, რომელსაც არსებობის ათი წელი შეუსრულდა, გრძელი, ოფიციალური, სრულიად არა პოეტური სახელწოდება აქვს — „ხელოვნების ძეგლთა ფიქსაციის სპეციალიზებული ექსპერიმენტული სახელოსნო“. მაგრამ იგი ამაღლებულ — შეიძლება ითქვას, ლამაზსა და შთაგონებულ — საქმეს ემსახურება. მისი მიზანია საშვილი-შვილოდ აღბეჭდოს ფერად ფოტოფირზე ჩვენი ეროვნული ხელოვნების საგანძური: ძველი ქართული ხუროთმოძღვრების, პლასტიკისა და ფერწერის ძეგლები, ახალი და საბჭოთა ქართული ხელოვნების უმნიშვნელოვანესი ნიმუშები.

თავისთავად ცხადია, რა დიდი მნიშვნელობისა ეს საქმე: მაღალხარისხოვანი ფოტოდოკუმენტაციის გარეშე ხომ შეუძლებელია ხელოვნების ძეგლთა შესახებ მეცნიერული და პოპულარული ლიტერატურის გამოცემა, ამ ძეგლთა ვაცნობა ფართო საზოგადოებისათვის. ამ მხრივ ჩვენ დიდად ჩამორჩენილნი ვიყავით და ეს იყო ერთი მიზეზთაგანი, რომელიც ხელს უშლიდა ქართული ეროვნული ხელოვნების გატანას ფართო ასპარეზზე, რო-

გორც შინ, ისე გარეთ, საერთაშორისო მასშტაბით. ქართული ხელოვნებისადმი ინტერესი კი დღითი-დღე იზრდება და ფართოვდება, ძეგლთა ფიქსაციისა და დაცვის საქმეც ახალ საფეხურზე აღის.

ამიტომ იყო ამ ლაბორატორიის შექმნა ბუნებრივად, გარღვევალიც და აუცილებელიც. და დღეს, როდესაც ჩვენ უკვე ვიცით, რამდენი კეთილი საქმე გააკეთა ლაბორატორიამ, რამდენად გაამდიდრა ჩვენი მეცნიერულ-დოკუმენტური საგანძური, რამდენად აამალა ამ დოკუმენტაციის დონე, არ შეიძლება განსაკუთრებული მადლიერების გრძნობით არ მოვიხსენიოთ მისი დაარსების მოთავე, განსვენებული სერგო ქობულაძე, დიდი მხატვარი და საზოგადო მოღვაწე, ქართული ეროვნული ხელოვნებისათვის დაუცხრომელად მზრუნველი.

ლაბორატორიის ღვაწლს თვალნათლივ წარმოგვიდგენს მშრალი სტატისტიკაც (ათი ათასი სლაიდი და ნეგატივი) გადაღებული ძეგლებისა, რომლებმაც შემოგვიჩანა შუა საუკუნეების შესანიშნავი მხატვრობის ნიმუშები საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმისა და საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო

მუზეუმების ძვირფასი ექსპონატები, ხელნაწერთა ინსტიტუტში დატულ ხელნაწერთა მინიატურები და სხვ. და ის გამოცემული წიგნებიც, რომლებშიაც გამოყენებულია ლაბორატორიის მიერ გადაღებული სლაიდები. ეს წიგნები იბეჭდება არა მარტო საქართველოში, არამედ მოსკოვში, ლენინგრადსა და კიევში, აგრეთვე უცხოეთშიც — შვეიცარიაში, საფრანგეთში, იუგოსლავიაში, გერმანიაში. მაგალითად, სწორედ ლაბორატორიის მიერ მოწოდებული მასალით არის დასურათებული მშვენიერი კატალოგები ძველი ქართული ოქრომკვდლობის გამოფენებისა, რომლებიც ენევეში, ვენაში, ბელგრადსა და პარიზში ვაიმართა — კატალოგებიც იქ არის დაბეჭდილი და მათს ძალიან მაღალ პოლიგრაფიულ დონეს, რა თქმა უნდა, ხელს უწყობს ფოტომასალის განსაკუთრებული ხარისხიც.

დღეს ყველა ჩვენი დაწესებულება, რომელიც ასე თუ ისე ხელოვნებასთან არის

დაკავშირებული, ნაბიჯსაც ვეღარ დგანს ექსპერიმენტული ლაბორატორიის გაფართოების მისმა მოღვაწეობამ, როგორც ვთქვამხარხარა გაფართოვა ჩვენი ეროვნული ხელოვნების პროპაგანდის ასპარეზი, განამტკიცა ძეგლთა მეცნიერული ფოტო-ფიქსაციის საქმე.

დაარსებიდანვე ლაბორატორიას სათავეში უღიანან მისი დირექტორი ლია წილოსანი, გადაღებათა საერთო ხელმძღვანელი ოთარ ქობალიანი, ხოლო გადაღებასა და ფოტომასალის გამჭდაგნებას უშუალოდ აწარმოებენ თავისი საქმის დიდად დახელოვნებული ოსტატები — ფოტოგრაფები და ცნობილი კინო-ოპერატორებიც.

ყველას ვულოცავ ამ საიუბილეო თარიღს, წარმატებას, გაფართოებას, დამკვიდრებასა და განმტკიცებას ვუსურვებ ექსპერიმენტულ ლაბორატორიას, რომელმაც ეროვნული კულტურის სამსახურში უკვე მოიპოვა დამსახურებული ავტორიტეტი.





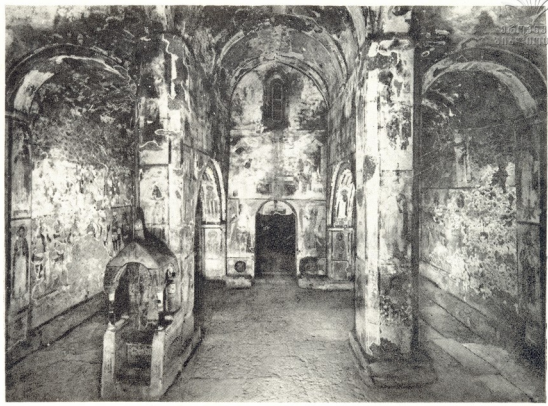
„ქრისტეს შობა“ სორის წმ. გიორგის ეკლესიის სამ-
ბრეთის კედლის ფრესკა. XIV ს.

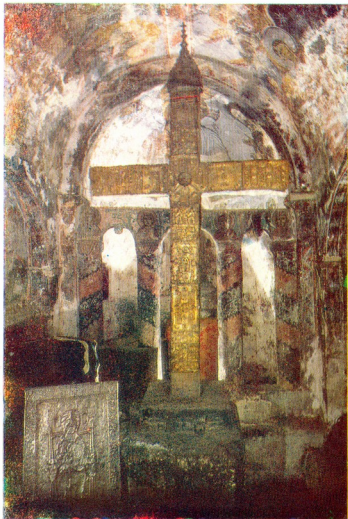
ჯოსუზნის „მცხეთის წმ. გიორგის“
 ეკლესიის აღმოსავლეთის კედლის რელიეფი. X ს.
 ფიტარეთი. XIII ს.



წალენჯიხის ტაძრის ინტერიერი.
 დასავლეთის ზედი.
 „ვედრება“. ფრაგმენტი. იოანე
 ნათლისმცემელი და გაბრიელ მთა-
 ვარანგელოზი. ბუგეულის ღვთის-
 მშობლის ეკლესიის ფრესკა. XVI-
 XVII ს.ს.

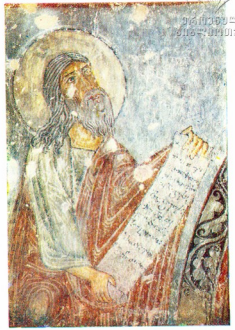






წმ. კვირიკეს ეკლესიის (ხვანეთი) ინტერიერი.
აღმოსავლეთის ზედი.
„ლაზარეს აღდგინება“. უშგულის მაცხოვრის
ეკლესიის ფრესკა.

ლაფსხალდის ოთხთავი. XII
VIII სს.
ისია წინასწარმეტყველი კრიზის
„მოთაყარანგელოზის“ ეკლესია.
XI-XII სს.
უშგულის მუზეუმის ინტერიერი.





„მორედ მოსვლა“. ნიკორწმინ-
დის ტაძრის სამხრეთის ფასადის
კომპოზიცია.
ატენის სიონი.



სამწევრისი.
ქართული მონასტრი.
სვეტიცხოვლის ტაძრის აღმოსავლეთის
ფასადის რელიეფი.





„ერუსალიმში შესვლა“. ფრაგმენტი. ლატა-
 ლის მაცხოვრის ეკლესიის („მაცხვარიში“) ფრეს-
 კა. XVI ს.

ბუგეულის ღვთისმშობლის ეკლესიის კტიტო-
 რები: ლახხა ლახხიშვილი, მისი შვილები ალმა
 ბარი და ქალიშვილი ლაევარდა. XVI-XVII სს.



სათმატრო კრიტიკის ფორმათა ტრანსფორმაციის საკითხისათვის

ნათელა არველაძე

სათმატრო კრიტიკული აზროვნების ფორმათა ტრანსფორმაცია თეატრმცოდნეობითი კვლევა-ძიების აქტუალურ პრობლემად გვესახება. ამ მხრივ, მეტად საინტერესო მოსაზრებებს ვხვდებით ჩვენი ქვეყნის სათეატრო კრიტიკოსთა ნაშრომებში და, აგრეთვე, სცენის ოსტატთა იმ მოთხოვნებში, რომლებსაც ისინი დღეს უკვე სრული კატეგორიულობით აყენებენ პრესის ფურცლებზე, დასტამბულ წიგნებში, ზეპირ გამოსვლებში. სათეატრო კრიტიკის საკითხს სპეციალური თავყრილობებიც მიეძღვნა, ამიტომაც სრულიად კანონზომიერ მოთხოვნად იქცა მსჯელობა საერთოდ სათეატრო კრიტიკის, კონკრეტულად კი ქართული სათეატრო კრიტიკის თანამედროვე მდგომარეობაზე, მის ისტორიასა და განვითარების გზებზე. აღნიშნული ყოველი საკითხი საგულდაგულო მსჯელობის საგანდ მიმაჩნია. ვფიქრობ, ამ მხრივ, საგულისხმო მისიას ასრულებს ყურნალი „საბჰოთა ხელოვნება“.

ამჟამად ჩვენი კვლევის ობიექტს არ წარმოადგენს ქართული სათეატრო კრიტიკის ისტორიის ცალკეული მომენტები, ან რომელიმე კრიტიკოსის მოსაზრებათა ანალიზი და კრიტიკული წერილის შეფასება. სტატია ზემოთხსენებული პრობლემის მხოლოდ ერთ ასპექტს ეხება.

რეჟისურის განვითარების ასწლოვანმა ისტორიამ სრულიად კანონზომიერად დაბადა თანამედროვე რეჟისორული თეატრი, რომელმაც შექმნა ახალი და უფრო რთული ფაზა სათეატრო ხელოვნების ესთეტიკაში. თვით სპექტაკლის სტრუქტურულ წყობაში რეჟისურამ ამ ხნის მანძილზე ორჯერ მოახდინა თვისებრივი ცვლილება. პირველად, როდესაც

საც ანსამბლის პრობლემა გადაჭრა და მეორედ, როდესაც სპექტაკლის ავტორის როლი დაიმკიდრა. როგორც ცნობილია, სადღესიოდ ერთიანი და მთლიანი სასცენო ნაწარმოების ავტორად გვევლინება რეჟისორი, ხოლო მსახიობი — ეს უპირველესი მაგი სათეატრო ხელოვნებისა, მხატვარი, კომპოზიტორი, განათების პარტიტურის ავტორი, რეჟიზიტორი და სხვ. — თანაავტორთა ჯგუფს ქმნიან. სასცენო კომპონენტთა პოლიფონიურ ერთიანობაში რეჟისორის ფუნქცია საგრძნობლად გაიზარდა, ვინაიდან იგი არის სასცენო ქმნილების მთლიანობის შემადგენლებელი. თუ წინათ ვამბობდით — ა. ჩხეივის „თოლია“, განხორციელებული მოსკოვის სამხატვრო თეატრის სცენაზე კ. სტანისლავსკისა და ვლ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს მიერ, ახლა ვწერთ — გ. ტოვსტონოვოვის სპექტაკლი „ამბავი ცხენისა“, შექმნილი ლ. ტოლსტოის „ხოლსტომერის“ მიხედვით; ან ა. ფეროსის სპექტაკლი „სამი და“, ა. ჩხეივის პიესით შექმნილი; მ. თუმანიშვილის სპექტაკლი „ბაკულას ღორები“, დ. კლდიაშვილის ამავე მოთხრობის მიხედვით შექმნილი; რ. სტურუას სპექტაკლი „კავკასიური ცარცის წრე“, ბ. ბრეჰტის ამავე სახელწოდების პიესით განხორციელებული; თ. ჩხეიძის ტელესპექტაკლი „ჯაყოს ხიზნები“, მ. ჭავჭავიშვილის პროზის ადაპტაციით შექმნილი და ა. შ. თვით სათეატრო ხელოვნების განვითარებამ მოითხოვა გადაგვესინჯა სპექტაკლისადმი მიდგომა. თითქოს შეუმჩნეველად, მაგრამ შინაგანი ლოგიკით თეატრმცოდნეობაშიც დაიმკიდრდა აზრი: ახლა უკვე სპექტაკლის ავტორად უპირველესად რეჟისორს ვასახელებთ. სამართ-

ლიანობა მოითხოვს აღინიშნოს, რომ ლენინ-გრადის დიდ დრამატულ თეატრში განხორციელებული „ამბავი ცხენისას“ ავტორი ისევეა გ. ტრესტონოვოვი, როგორც მისი პირველწყაროს ავტორი — ლ. ტოლსტოი, მ. თუმანიშვილი ისევეა სპექტაკლის „ბაკულას ღორების“ ავტორი, როგორც დ. კლდიაშვილი ამავე სახელწოდების მოთხრობისა. ასევე შეიძლება ითქვას შემწილ როლებზეც — ლ. ტოლსტოი, გ. ტრესტონოვოვი და ე. ლებედევი ერთად ქმნიდნენ ხოლსტომერის როლს. ამ სცენური სახის ავტორებადაც ისინი გვევლინებიან. ასევეა დ. კლდიაშვილი, მ. თუმანიშვილი და რ. იოსელიანი ვალაქტიონ ხოსოლიანის სახის ავტორები და სხვ. თვით სასცენო ხელოვნების ამ ტრანსფორმაციამ არამცთუ დააკნინა დრამატურგიის როლი, არამედ კიდევ უფრო მეტი სიღრმითა და სიკბოველით წარმოაჩინა თითოეული მწერლისა თუ დრამატურგის აზროვნების მასშტაბები (თანამედროვე სასცენო ხელოვნების ეს ასპექტი ცალკე მსჯელობას მოითხოვს. ჩვენ ამჯერად, მხოლოდ როგორც ფაქტს, ისე ვასახელებთ და მისი არსებობის მიზეზთა ძიებას არ ვეხებით).

თანამედროვე სპექტაკლის აზროვნება და სტრუქტურა სხვაგვარად მომზადებულ მაყურებელსაც გულისხმობს. მას უკვე ძალუძს აზროვნების ამოკითხვა, რეჟისორამ თავად აღზარდა თავისი თეატრის მაყურებელი და ამ მხრივაც ითამაშა განმანათლებლური როლი სათეატრო ხელოვნების ისტორიაში. მან აღზარდა და ჩამოაყალიბა თანამედროვე სათეატრო კრიტიკოსის სპეციფიკური აზროვნება. შეიცვალა რა სპექტაკლის სტრუქტურა, შეიცვალა რა აღქმის კულტურა, დღის წესრიგში დადგა სპექტაკლის ანალიზის ფორმათა ცვლილების საკითხიც. სასცენო ხელოვნებისა და თეატრმცოდნეობითი აზროვნების თანამედროვე ეტაპმა სრულიად კანონზომიერად წამოჭრა სათეატრო კრიტიკის ტრანსფორმაციის საკითხი. ჩვენ აქ ამ აქტუალური პრობლემის მხოლოდ ერთ ასპექტს შევეხებით.

იმისათვის, რომ სათეატრო კრიტიკის კვლევა-ძიებით ფორმებზე ვიმსჯელოთ, ჯერ უნდა განვსაზღვროთ კრიტიკოსის კვლევის ობიექტი.

როგორც მაქს გერმანი აღნიშნავს, თეატრმცოდნეობითი კვლევის საგანს წარმოადგენს სასცენო ნაწარმოები, რომელსაც, დრამატუ-

რგიისა და ლიტერატურის სხვა ეანრებისგან განსხვავებით, სხვა „სასიცოცხლო კანონები“ გააჩნია. სპექტაკლის სპეციფიკური ნაწარმოები ცოცხალი სასცენო ქმედებაა. თუკი კრიტიკოსის კვლევის საგანი სასცენო ნაწარმოებია, ხოლო სპექტაკლის სპეციფიკური ენა — ცოცხალი სასცენო ქმედებაა, მაშინ სათეატრო კრიტიკოსის კვლევა-ძიების უმთავრესი საგანი — სასცენო ქმედება იქნება.

თანამედროვე თეატრში სასცენო ქმედება თვისებრივად შეცვლილი სახით მიმდინარეობს, რადგანაც თავად სპექტაკლის სტრუქტურაა გარდაქმნილი. თანამედროვე სასცენო ნაწარმოები რთული კონსტრუქციის შემცველია, რადგანაც იბადება ყოველი კომპონენტის აქტიური თანაზროვნების მრავალმხრივი კომბინაციებით. ამგვარი დაჯგუფებანი და გადანაცვლებანი მთელის ძალით ავლენენ შემოქმედებითი კოლექტივის მოქალაქეობრივსა და წმინდა სათეატრო ხელოვნების სპეციფიკით წარმოშობილ პოზიციას. ცოცხალ სასცენო ქმედებაში ეს ყოველივე სრულქმნილად აირეკლება ხოლმე. ამის ამოკითხვა, შეცნობა და განსჯა სადღეისოდ აუცილებელია.

თანამედროვე სპექტაკლის ავტორები, ადვილად იჭრებიან თანამედროვე ცხოვრების ყველაზე ფართულ, ყველაზე მიუწვდომელ შრეებშიც კი, ცდილობენ თვალსაჩინო გახადონ ადამიანთა ურთიერთობების ძნელად მისაგნები ნიუანსები, ისწრაფვიან ამ მოვლენათა პატარა ნაწილაკების კომბინაციებისაგან ურთულესი სასცენო მოზაიკა შექმნან სამყაროზე, ცხოვრებაზე, საზოგადოებაზე, ადამიანის შინაგან ბუნებაზე და ა. შ. ანალიტიკური აზროვნების სიმძაფრე და უტყუარი სიტუაციების ამოხსნა, დოკუმენტალიზმი, მათი ექვივალენტური სასცენო სახიერების მიგნება — თანამედროვე რეჟისორთა ძიებების ნიშანდობლივ თვისებას წარმოადგენს. ამ მხრივ, მრავალი მათგანის მიგნებანი მართლაც რომ მეცნიერული კვლევის მასშტაბურობას და სიღრმეებს შეეცდობა. ეს გარემოება ავალდებულებს სათეატრო კრიტიკოსს, რომ მისი განსჯა იყოს ისეთივე უზუსტი, კონკრეტული, დასაბუთებული, მასშტაბური და ანალიტიკური, როგორც თვით სასცენო ნაწარმოებია, როგორც თვით სასცენო ქმედებაა ამ თვისებათა შემცველი. დროის ფაქტორს ხომ გადაამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს ყოველ საქმიანობაში, ხოლო უაღრესად გა-

დამწყვეტი — სათეატრო კრიტიკაში, რადგან იგი იკვლევს საგანს, რომელსაც, როგორც ცნობილია, არსებობის მხოლოდ ერთი დრო — აწმყო გააჩნია. მაშასადამე, კიდევ უფრო მეტი საბუთიანობა და კონკრეტულობა მართებს სათეატრო კრიტიკას. სადღეისოდ კრიტიკოსთა ძიებანი სწორედ ამ კუთხით მიმდინარეობს.

თანამედროვე საზოგადოებრივმა ყოფამ, მისმა გამოკვეთილმა მოქალაქეობრივმა პათოსმა კიდევ უფრო გაზარდეს მომთხოვნელობა საერთოდ კრიტიკული აზროვნებისა და, აქედან გამომდინარე, სათეატრო კრიტიკის მიმართ. თავის მხრივ, სამყაროსა და ადამიანის შესახებ დაგროვილმა შედარებით ზუსტმა ინფორმაციამ მეცნიერების სხვადასხვა დარგის განვითარების სადღეისოდ ღონემდღის წესრიგში დააყენა მაქსიმალური სიზუსტე და კონკრეტულობა, როგორც სცენაზე, ასევე კრიტიკულ აზროვნებაშიც. მეცნიერული კვლევა-ძიებითი სიღრმეების მიღწევა კი შესაძლებელია სპექტაკლის სტრუქტურის შესწავლის შედეგად. თვით სცენის ოსტატებიც სათეატრო კრიტიკას ამისკენ მოუწოდებენ. 1967 წელს წერდა გ. ტოვსტონოვოვი: „მე ვალდებული ვარ გავიგო კრიტიკის მოტივები, ასევე კრიტიკოსიც ვალდებულია იცოდეს სპექტაკლის შექმნის საშუალებები, მისი დაბადების მთლიანი პროცესი. ვალდებულია ერკვეოდეს აქტიორისა და რეჟისორის თანამედროვე ურთიერთობებში. ეს ურთიერთობანი კი უკვე ისეთი აღარაა, როგორც იყო თუნდაც ათი, ოცი წლის წინათ... მე მინდა კრიტიკულ წერილში ლაპარაკი იყოს არა მარტო სპექტაკლის ფილოსოფიურ მხარეზე, არამედ მის სტრუქტურაზეც. საუკეთესო კრიტიკაც კი, რომელიც წარმატებით წყვეტს ლიტერატურულ, ფილოსოფიურ, პუბლიცისტურ ამოცანებს, ჭერ კიდევ ვერ ახერხებენ სპექტაკლის ტექნოლოგიის, გამომსახველობითი საშუალებების ანალიზს“.

ჩემის ფიქრით, გ. ტოვსტონოვოვის მიერ გამოთქმული მოსაზრება სისრულით გამოხატავს იმ მოთხოვნას, რასაც სადღეისოდ საზოგადოებრიობა, სცენის ოსტატები უყენებენ სათეატრო კრიტიკას.

კრიტიკოსი, უპირველესად, მოაზროვნე პიროვნება უნდა იყოს, რომელსაც თავისი მოქალაქეობრივი პათოსი გააჩნია, თავისი სათქმელიც აქვს, საკუთარი პოზიციაც. ანა-

ლიტიკოსი-შემოქმედი სპექტაკლის ხილვის დროს ისევე იწყებს განსჯას, ანუ, სამყაროზე, საზოგადოებაზე, როგორც მწერალი და დამდგმელი კოლექტივი — ეს მოთხოვნა საყოველთაოა, ყოველი დროის კრიტიკოსათვის აუცილებელი, მაგრამ გ. ტოვსტონოვოვის ზემოთმოყვანილი მოსაზრება უკვე სადღეისოდ არის აქტუალური, თანამედროვე ეპოქის მიერ წამოჭრილი და, ამდენად, ჩვენთვის საგულანხმო. როგორც ირკვევა, კრიტიკოსი სათეატრო ხელოვნების სპეციფიკაში იმდენად უნდა იყოს გარკვეული, რომ უკვე მზა სპექტაკლში ამოიციოს მისი შექმნის პროცესიც კი და თვალსაჩინო გახადოს ანალიზის დროს, რეჟისორისა და აქტიორის შემოქმედებითი ურთიერთობა სათეატრო ხელოვნების განვითარების თანამედროვე ეტაპზე თვისებრივად შეიცვალა, რამაც გამოიწვია სპექტაკლზე მუშაობის ფორმათა ცვლილებაც. სადღეისოდ კრიტიკოსისათვის ეს პროცესიც ცნობილი უნდა იყოს, რათა მზა როლში შემქმნისდაგვარად ამოიციოს სახის შექმნის ორგანული პროცესი და გამომსახველ საშუალებათა დაბადების სათავე. ამავე დროს, მსჯელობის საგანი უნდა გახდეს არა მარტო სპექტაკლის იდეურ-ფილოსოფიური მხარე, არამედ მათი გამომსახველი პარტიკულური მთლიანი სისტემაც. ეს კი სპეციალისტის სპეციფიკურ აზროვნებასაც მოითხოვს. ამიტომაც კრიტიკოსი აღქურვილი უნდა იყოს თანამედროვე სპექტაკლის აგების ურთულესი ტექნოლოგიის ცოდნით და ერკვეოდეს იმ სათეატრო პროცესებში, რომელთა გამომსახველიც არის ესა თუ ის წარმოდგენა.

სხვადასხვა მიმართულების თეატრები, ჩემის აზრით, ორი თვისების თეატრებად იყოფიან — ილუსტრაციულ და ურთიერთობათა პროცესების შემცველ თეატრებად. ამ თვისებათა გამომსახველი აზროვნების სპეციფიკა თავად მისი კონსტრუქციის საძირკველშივე ძეხვს და წარმოშობილია თეატრის ხელმძღვანელის, ან ხელმძღვანელთა ჯგუფის წმინდა შემოქმედებითი პოზიციით. ილუსტრაციულ სასცენო ნაწარმოებში ცხოვრებისეული ნაკადი წყვეტილი და ფიქსირებული სახით მიედინება, ხოლო ურთიერთობათა პროცესების შემცველ სპექტაკლში საქმე გვაქვს უწყვეტ ცხოვრებისეულ ნაკადთან, რომლის შექმნაში აქტიორის შემოქმედებითი ბუნება აქტიურად არის ჩაბმული და რომლის სასი-



ცოცხლო ძარღვს ყოველ სპექტაკლზე იმპროვიზაციულად წარმოშობილ შეფასებათა ნაირსახეობა წარმოადგენს.

პირველი სახის თეატრის პროდუქციაში ზემოცანა უმეტესად შიშველი მეტაფორის მასშტაბური კონსტრუქციებით მქადავდება, რასაც ზოგჯერ მაყურებელზე ზემოქმედების სენსაციურ საშუალებადაც კი მიიჩნევენ. აქ გაზრდილია რეჟისორული დიქტატის როლი, ხოლო ერთგვარად შემცირებულია თავად სპექტაკლის კონსტრუქციის შეთხზვის პროცესში მსახიობთა კორექტივის მნიშვნელობა. სპექტაკლის აზრობრივი სტრუქტურის მოწოდება ძირითადად სასცენო სახიერებით ხდება. ზოგჯერ მასშტაბური მეტაფორა თავისთავად მნიშვნელობას იძენს. უმეტესად მხატვრის მიერ შესრულებულ ფერწერულ ტილოს მოგვაგონებს, თავისი კომპოზიციური წყობა გააჩნია და აზრობრივი დომინანტის როლსაც ასრულებს.

მეორე სახის თეატრში, სადაც ადამიანთა ურთიერთობების კვლევა თითქმის მეცნიერული სიღრმით მიმდინარეობს, სპექტაკლის კონსტრუქციის აგებაში მონაწილეობს ყველა — მთელი შემოქმედებითი კოლექტივი, თითოეულს ნაწარმოების გაგების თავისი ვერსია გააჩნია, საბოლოო ვარიანტის დადგენის პროცესში კი რეჟისორული დემოკრატია მსახიობთა ინდივიდუალურ კორექტივებს ითვალისწინებს და ეყრდნობა. მეტაფორა აქ, ამ ურთიერთობათა პროცესების გამომატველ სახიერ კოდს წარმოადგენს. მეტაფორათა სისტემას შინაგან მტკიცე ლოგიკური კავშირი გააჩნია და მსახიობთა ურთიერთშემოქმედების გარეგნულ პარტიტურას ქმნის. ასეთ თეატრში თვისებრივად შეცვლილია რეჟისორისა და მსახიობის შემოქმედებითი ურთიერთობა, რაც ამჯერად ჩვენი მსჯელობის საგანს სცილდება. ამჯერად მხოლოდ მზა ნაწარმოებში ამ ვერსიათა შესაძლებლობა, ობიექტურად არსებულ და სისტემაში მოყვანილ პარტიტურას შევხებით. ამ პროცესშიც უნდა ერკვეოდეს სათეატრო კრიტიკოსი, ვინაიდან მზა სპექტაკლში სასცენო ქმედების ამოკითხვის პროცესში ჩაღრმავება ისევე უნდა ხდებოდეს, როგორც შემოქმედებითი კოლექტივი იწყებს ლიტერატურულ პირველწყაროს ღრმა შრეებში შეჭრასა და გონებრივ ანალიზს.

სპექტაკლის პარტიტურა სცენურ საშუალებათა კომბინაციებით იქმნება. შეთხზვის

პროცესში, რა თქმა უნდა, კოლექტივი პლაქეობრივსა და შემოქმედებითი ურთიერთობის თან ერთად მნიშვნელოვანი ფაქტორია. ვრცეობაზე დაკვირვებას უნარი, შემოქმედითა ნიჭიერება, პროფესიონალიზმი, კულტურა, განათლება, ანალიტიკური აზროვნების უნარი — აღნიშნული პრობლემის კვლევის დროს ეს თვისებები აპრიორულად იგულისხმება.

სასოგადოებრივ ყოფაში მომწიფებული პრობლემა მიზეზია, რომელიც შემოქმედებითი კოლექტივის მიერ ჰიესის არჩევანს განაპირობებს. პიესა, პროზა და ა. შ. საბაბია, რომ თეატრმა სასოგადოებრივ ყოფაზე საპასუხო რეაქცია მოახდინოს სპექტაკლის სახით. „თანამედროვე პოლიტიკური და სოციალურის პროდუქციის“ (ბ. ბრეჰტი) და მწერლის მიერ შეთხზული მოცემული პირობების დაკვირვებისა და სიღრმისეული ანალიზის შედეგად წარმოიქმნება აზრი, დედააზრი, სპექტაკლის იდეა, ე. ი. ზემოცანა. როგორც ცნობილია, მისი შესრულების გზას გამჟღავნებელია მისი წარმოადგენს, ე. ი. არსებობს აზრი, რომელიც უნდა გამოიხატოს და არსებობს სცენურ საშუალებათა კომბინაციები, რომლითაც ეს აზრი უნდა გამოასახოს. როგორც აღნიშნავს მ. ჰაიდეგერი:

«Основа человеческого существования ...есть разговор (диалог), как совершенные языки».

სცენაზეც პერსონაჟთა არსებობის საფუძველი არის ქმედება, რომელიც წარმოიქმნება ტექსტის სიტყვიერი მასალის ანალიზის შედეგად, ხოლო სასცენო ქმედების გვირგვინს, როგორც ცნობილია, სიტყვა, დიალოგი წარმოადგენს.

თეატრის სამეტყველო ენის არსებობის აქტი რომ შედგეს, საჭიროა დადგინდეს ადამიანთა საწინააღმდეგო სურვილები, ამოცანები. მათ კი სცენაზე თავიანთი გამოხატვის საშუალებები, ნიშნები გააჩნიათ — პერსონაჟთა საქციელისა და სიტყვიერი მოქმედების სახით. როგორც უკვე იყო აღნიშნული, ამ ურთიერთქმედების სისტემის გამომატველი არის გარეგნული პარტიტურა, რომელსაც თავისი კოდი გააჩნია სასცენო მეტაფორის სახით. სწორედ ეს მეტაფორა წარმოადგენს აქტიურ ნიშანს.

თანამედროვე თეატრი სულ უფრო და უფრო აქტიურად მიიღებს მასშტაბური აზროვნებისაკენ, იგი მიისწრაფვის შექმნას

ასეთივე სიმბოლოები. როგორც აღნიშნავს ა. ლოსვეი:

«Символ есть развернутый знак, но знак тоже является не развернутым символом, его зародышем».

სწორედ ამ აზრობრივ დომინანტში ჩაქსოვილი არის ამოცნობა მთავარი, რომ მივაკლიოთ შემოქმედებითი კოლექტივის ჩანაფიქრს, მის მოქალაქეობრივ პათოსს, რომ ამოხსნათ სათეატრო მოდელის ის სახეობა, რომელსაც ქმნის ეს კოლექტივი და რომლის გამომხატველიც არის ესა თუ ის სპექტაკლი. ამიტომაც აღნიშნავს ა. ლოსვეი:

«Модель художественного произведения должна быть такова. чтобы она как бы разливалась по всему художественному произведению, обнимала и обвиняла его в виде некоего идейно-художественного, то есть смыслового, потока... И чтобы проанализировать такое произведение, необходим уже ученый-специалист, потому что только он может отличить в художественном произведении его идею от его внешней формы и его внутренний смысл от тех фигур и красок, которые здесь употребил художник».

როგორც ვხედავთ, ა. ლოსვეი სახეობით სამართლიანად მიუთითებს, რომ ასეთი სრული და რთული სტრუქტურის შემცველი ხელოვნების ნაწარმოების სრული და ღრმა ანალიზი გულისხმობს მეცნიერ-სპეციალისტს, ამ ნიშანთა სისტემის ამოხსნის უნარით რომ არის დაჯილდოებული. ამ აქტიურ ნიშანთა სისტემის ამოკითხვა სპექტაკლის სიმბოლიური სახიერების ამოცნობას გულისხმობს.

ამრიგად, სასცენო მეტაფორათა სისტემა აქტიურ ნიშანთა სისტემაა, რომლის საშუალებითაც სპექტაკლს დედაზარი გამოიხატება, ე. ი. გამოიხატება სპექტაკლის ზეამოცანა და გამჟღეოლი მოქმედება, რომელთა დადგენაც შემოქმედებითი კოლექტივის მოქალაქეობრივი პათოსის შეცნობის გზად უნდა მივიჩნიოთ.

მეტაფორათა სისტემის ამოკითხვა მიგვაკვლევინებს მოვლენათა რიგსაც, მათ შინაგან კავშირებსაც, რაც სპექტაკლის ტექნოლოგიაში გარკვევას გულისხმობს. სპექტაკლის წაკითხვა მისი პარტიტურის შესწავლას გულისხმობს, რაც სპექტაკლის შინაარსში გარკვევას ნიშნავს, ეს კი მეტაფორათა სისტემის ამოცნობით ხდება. ამიტომ, შესაძლებელია ითქვას, რომ თანამედროვე სასცენო ნაწარმოების ანალიზი ამ პროცესის მცოდნე სპე-

ციალისტი-კრიტიკოსის სპეციფიკურ აზროვნებას მოითხოვს.

სასცენო ქმედების უწყვეტი ნაკადის სეზობის შემთხვევაში მაყურებლის გონებასა და გრძნობაზე ზემოქმედება სინქრონულად მიმდინარეობს. რაც უფრო ღრმა ანალიზის შედეგად იქმნება სცენურ საშუალებათა კომბინაციები, მით უფრო მრავალმნიშვნელოვანია სპექტაკლის აზრობრივი და გარეგნული პარტიტურა, რომლის კოდს, როგორც უკვე იყო აღნიშნული, მეტაფორა წარმოადგენს. და რაც უფრო ღრმა აზრის შემცველია მეტაფორა, მით უფრო დიდია მაყურებლის ასოციაციების რადიუსიც. ამ შემთხვევაში კრიტიკოსის ნიჭიერება, პროფესიონალიზმი, კულტურა, განათლება, ანალიტიკური აზროვნების უნარი აპრიორულად იგულისხმება. სასცენო მეტაფორათა ამოკითხვის დროს ასოციაციების რადიუსის მასშტაბები კრიტიკოსის ზემოაღნიშნულ თვისებებზეა დამოკიდებული. რაც უფრო ღრმად მოაზროვნეა კრიტიკოსი (მაყურებელიც), მით უფრო მასშტაბურია მისი ასოციაციების რადიუსიც.

სრულიად კანონზომიერია შემდეგი საკითხის წამოჭრა — რამდენად არის შესაძლებელი მიუახლოვდეს კრიტიკოსის მიერ სპექტაკლის ამოკითხვის მცდელობა თვით შემოქმედებითი კოლექტივის მიერ მეტაფორათა სისტემაში ჩაქსოვილ აზრს. მა თქმა უნდა, აბსოლუტური დამთხვევა მართიანად და ყოველი ცალკეული ნიშნის ამოცნობა შეუძლებელია, ვინაიდან ხელოვნებაში ვერ გამოვრიცხავთ სუბიექტურ ფენომენს. ინფორმაციის მოწოდების წყარო მრავალი კრიტიკოსისთვის ერთია, ხოლო სპექტაკლის წაკითხვის იმდენი ვერსია არსებობს, რამდენი კრიტიკული ნაშრომიცაა. ისევე, როგორც მრავალი რეჟისორისა და მსახიობისათვის, ინფორმაციის წყარო — ლიტერატურული ნაწარმოები — ერთია, ამ ინფორმაციის მოწოდების არხი კი იმდენია, რამდენჯერაც დაიდგმება ესა თუ ის პიესა, გასცენიურებული პრაზაული ნაწარმოები და ა. შ.

საკითხის ამ ასპექტის შესწავლა შეუძლებლად მიმაჩნია ფსიქოლოგების, სოციოლოგების, ესთეტიკოსთა, ფილოსოფოსთა და თეატრმოდენტთა კომპლექსური კვლევის გარეშე. ეს ცალკე მსჯელობის საგანია, ამიტომაც სპეციალურ გამოკვლევას საჭიროებს.

სპექტაკლის ანალოზის დროს უმეტესად ხდება კრტიკოსის მიერ მეტაფორათა სისტემის ამოცნობა იმ შემგები წერტილების მიხედვით, თუ როგორ ჩაიფიქრა ეს შემოქმედებითა კოლექტივმა. რაც უფრო მეტია შეხების წერტილები, მით უფრო ობიექტური და ზუსტია (შედარებით) სპექტაკლის ანალოზიც (როგორც უკვე იყო აღნიშნული, სპექტაკლის წაკითხვის დროს სუბიექტური ფაქტორის აბსოლუტური გამორიცხვა შეუძლებელია). ამიტომაც არის გართულებული ხელოვნებაში მეცნიერული კვლევა-ძიებითი პროცესი, ამიტომაც სრულიად სამართლიანად ითვლება, რომ თეატრმცოდნეობითი მეცნიერული კვლევა შემოქმედებით დამოკიდებულებას ითხოვს. ვგონებ, სწორედ ამითაც არის გამდიდრებული სათეატრო და, ალბათ, საერთოდ ხელოვნებისეული ნაწარმოების შეფასება, კვლევა-ძიებითი ინდივიდუალობა.

იმისათვის, რომ ნათელი გახდეს ჩემი პოზიცია, მაგალითისათვის განვიხილავ ყველასათვის ნაცნობ სპექტაკლს რუსთაველელთა „სამანიშვილის დედინაცვალს“ (მხოლოდ ერთ მოვლენას). რეჟისორები — თ. ჩხეიძე, რ. სტურუა; მხატვრები — აკ. რამიშვილი, მ. ჭავჭავაძე; პლატონი — გ. გეგეჭკორი; პრემიერა — 1969 წლის 13 დეკემბერს.

თავდაპირველადვე აღვნიშნავ, რომ ეს სპექტაკლი იყო აბსოლუტური გამომხატველი 70-იანი წლების სათეატრო ესთეტიკისა, როგორც მოქალაქეობრივი პოზიციით, არქიტექტონიკით, კლდიაშვილის თეატრის თვისებრივად შეცვლილი სტრუქტურით, ასევე წმინდა რეჟისორული თეატრის აზროვნების სპეციფიკითაც.

იმისათვის, რომ დადგინდეს სპექტაკლის იდეა, საჭიროა გადავავლოთ თვალი სპექტაკლის პარტიტურას, მეტაფორათა სისტემას. ამის შედეგად მივაკლევთ სპექტაკლის ძირითად მოვლენებს. პირობითად ძირითად მოვლენათა რიგი ასე შეიძლება ჩამოვყავილიბოთ: სენსაციური აღსარება; ვაჭრობა; იძულებითი დაზავება; დამამცირებელი გარიგება; გატაცება; ოჯახური იდილია; მკვლელობა; უცხედრო პანაშვიდი (უფრო სწორად ცოცხალი კაცის პანაშვიდი) — დატირება.

ძირითადი მოცემული პირობები ასეთია: ეს არის XIX საუკუნის II ნახევრის საქართველო; ზრდილი და ზნეობით გამოჩენილი იმერეთი; მამა-პაპათაგან მიღებული წესჩვეულებების დამცველი ერი; უფროს-უმც-

როსთა პატივისმცემელი, ტრადიციული და კაცთმოყვარე ხალხი. თუ ვავითვალისწინებთ ამ პირობებს, მაშინ გასაგები ხდება მხატვრების რა სახეობასთან გვაქვს საქმე, როდესაც შვილი მამას ევაკრება, ცოლი — ქმარს, სიძე — ცოლისძმას; ანდა, როცა არისტოკრატულ სალონში, სადაც მხოლოდ ამაღლებული და ზნეკეთილი ზრახვები უნდა სუფევდეს, აღვირახსნილი ღრეობა შემოიჭრება, ხოლო ორი ხელმოცარული აზნაური — პლატონი და არისტო დამამცირებელ გარიგებას ახდენს. სრულიად გასაგებია, რავარი ემოცია უნდა დაბადოს ორნაქმარევი, უშახსნს მიტანებული ელენეს გატაცებამ, რაც წინასწარი გარიგებით მოხდა ორივე მხარის სურვილთა დამთხვევის გამო: ბრეგაძეებს ზედმეტი მკამელის მოცილება უნდათ, საქვრივს გარეშე, პლატონი ორნაქმარევი, უშვილო დედინაცვლის უმზიფოდ მიღებაზე თანახმაა, ოღონდ, ბეკინასაც ასიაშვილის და მამულის მოზიარებე არ გაიჩინოს. რა სახის სულიერი შეჭირვება უნდა არსებობდეს საზოგადოებაში, სადაც სიცოცხლის გაჩენას, ადამიანის დაბადებას მხოლოდ შფოთი და მწუხარება მოაქვს. სპექტაკლის ძირითად მოვლენათა ამგვარმა წყობამ, რომელიც მეტაფორათა სისტემით დავადგინე, მიბიძგა, რომ სპექტაკლის ძირითადი კონფლიქტი და, ამდენად, იდეაც მორალის სფეროშია საძებარი, ხოლო პრობლემა საზოგადოების ზნეობას ეხება. თუ გადავხედავთ საერთოდ 70-იანი წლების სალიტერატურო და ხელოვნებისეული ნაწარმოებთა სტრუქტურას, მათში ზნეობის პრობლემათა მოჭარბების ფაქტს შევიცნობთ. ამიტომაც, აღნიშნული ლოგიკით სპექტაკლის ცენტრალურ მოვლენად შესაძლებელია ჩაითვალოს მკვლელობა (ანუ ტექსტის მიხედვით პლატონის სიზმარი, რომელსაც მოსდევს პლატონის მიერ ელენეს სასიკვდილოდ გამეტება). აქვე უნდა აღვნიშნო, რომ დ. კლდიაშვილისეული ტექსტის ამგვარმა ადაპტაციამ კიდევ უფრო გამოკვეთა მოვლენის არსი და შინაგანი დაძაბულობის ხარისხის სახიერი გამოხატვის შესაძლებლობა მისცა რეჟისორებს.

რადგანაც დავადგინეთ, რომ სპექტაკლი საზოგადოების ზნეობას ეხება, აქედან გამომდინარე, სწორედ ის მოვლენა უნდა ჩაითვალოს ცენტრალურად, როდესაც ადამიანის ზნეობრივი დაცემის უკიდურესი აქტი შესდგა — ამ შემთხვევაში, როდესაც პლა-

ტონმა სასიკვდილოდ გაიმეტა ადამიანი. თავად რიტმისა, მუსიკისა და განათების სახიერებამაც მაფიქრებინა, რომ ეს მოვლენა უნდა იყოს უმთავრესი სპექტაკლში. მთელი წარმოდგენის განმავლობაში არსად არ არის გამოყენებული განათების მნიშვნელოვანი ეფექტი. სპექტაკლს გიტარისა და ფორტეპიანოსათვის განკუთვნილი ნაწარმოებები გაკვეება ფონად, სასურველი განწყობის შექმნისათვის, ან მოქმედ პირთა დახასიათებისათვის. ერთხელ შეენაცვლა მათ დოლი, კირილეს უზნეობის გამოკვეთისათვის ქორწილის ეპიზოდში.

აღნიშნული მოვლენაში ქმედება კი დოლის ფონზე ვითარდება, ხოლო ჩამუქებულ სცენაზე პლატონი — გეგეკეკორი სინათლის სხივით არის განათებული. აქ დოლი განგაშის სიმბოლოდ იკითხება, ხოლო სულიერი წყვილიდან სინათლის ქველმა ბოროტმოქმედით აღმოაჩინა და გამოჰყო პლატონის ფიგურა. როგორც ძახილის ნიშანი წინადადების ბოლოს სცელის ფრაზის მნიშვნელობასა და რიტმს, ისე ტაბლაზე შემდგარამა, წყვილიდით მოცულმა პლატონის დაკომულმა სხეულმა შეცვალა ამ მოვლენის ინტონაცია, ხოლო მონოლოგის კითხვის ინტენსიურმა მიმართებამ და დოლის მშფოთვარე ფონმა შექმნის მოვლენის საგანგაშო რიტმული წყობა, რამაც ლოგიკურად და სახიერად შეამზადა პლატონის მორალური დაცემის აქტი — მკვლელობის მცდელობა. გ. გეგეკეკორი ამ ეპიზოდში გვიჩვენებს, რომ თავად პლატონის სულიერ სამყაროში ჩაკვდა ის, რასაც ადამიანობას ვეძახით. ეს ორმხრივი აზრობრივი განაჩენი გამოხატული იყო მრავალმნიშვნელოვანი მეტაფორით, რომელსაც შინაგან ხატოვანებას მატებდა აქტიორის მიერ ზუსტად მოქმენილი და პლასტიკურ მონახაზში ნიუანსის სიფაქიზით გაელვებული ერთი წაბი — მომაკვდავის უკანასკნელი ამოსუნთქვის დამადასტურებელი სხეულის არიტმული მოძრაობა, თითქოს სული სხეულს გაჭირვებით გაეყარა.

რა თქმა უნდა, არა აქვს მნიშვნელობა — მკვლელობა პირდაპირი მნიშვნელობით ჩაიდინა თუ არა პლატონმა, რადგანაც აქ მკვლელობის მცდელობა მკვლელობის აქტის დადასტურების მანიშნებელია.

პლატონის სიზმარი სცენაზე პლატონის მონოლოგს წარმოადგენს.

მონოლოგის ბოლოს თავად მსახიობის

პლასტიკურმა მონახაზმა ჯვარცმის სიმბოლოთა შექმნა. სინათლის სხივმა მაყურებლის გონებაში საგანგებოდ დააფიქსირა ჯვარცმული პლატონი. დროის რაღაც მცირე მონაკვეთის შემდეგ სამფეხათი დაეძგერა პლატონი ელენეს და ვახდა მკვლელი. მაგრამ განაჩენი რეჟისორებმა და მსახიობებმა წინასწარ გამოუტანეს პლატონს, იქ, სიზმრის ეპიზოდში, რადგანაც იქ, იმ მონოლოგის დროს მომწიფდა მის შეგნებაში ეს გადაწყვეტილება, ზნეობრივად სწორედ იქ დაეცა პლატონი საბოლოოდ. ამიტომაც იქვე გამოუტანეს სასჯელის უმაღლესი და უსასტიკესი ზომა — ჯვარცმა.

მეტაფორის გამოფერის შედეგად შესაძლებელი ვახდა მოვლენის სტრუქტურული ანალიზი, რამაც მოგვაძებნინა შემოქმედებითი კოლექტივის მოქალაქეობრივი პოზიცია. ახლა ვნახოთ კიდევ რას იტევს ეს მეტაფორა, რა აზრის გამოხატველია ეს ემოციური და აქტიური ნიშანი.

ჯვარცმა ქრისტიანულ სამყაროში გარკვეული აზრის გამოხატველია. იგი მიგვანიშნებს ქრისტეს დასჯას პასკეის დღესასწაულის დროს. თავისთავად ჯვარცმული ადამიანი უპირველესად ქრისტეს ასოციაცია იწვევს. ჯვარცმული ქრისტე რწმენის სიმბოლოა, რწმენისათვის წამებული წმინდანების სიმბოლოდ იქცა. სპექტაკლშიც პირველად ასოციაცია ამგვარი ვახლავთ. დ. კლდიაშვილი ასე გადმოგვცემს პლატონის შინაგან მონოლოგს, რომელიც სპექტაკლში მონოლოგის ფორმით არსებობდა: „კაცი არ მოუკლავს, არ გადაუჩენია, არ უეშმაკნია ჯერეთ, ჯერეთ არც უქურდნია. არაფერი მოუპარავს, არავისთვის არაფერი არ წაუერთმევია“... დავეუმატებდით — არ უმრუშია... პატოსნად იცხოვრა პლატონმა. ისეთ საზოგადოებაში, სადაც დატაცება, ქურდობა, მრუშობა, ღალატი, სიცრუე, ავხორცობა ადამიანების ცხოვრების ნორმად იქცა, პლატონი მაართლაც რომ გამორჩეულ ადამიანად და წმინდანად შეიძლება ჩაითვალოს. მაგრამ მაინც გააყრეს იგი ჯვარზე სპექტაკლის ავტორებმა.

ისტორიულად ჯვარცმა, როგორც ცნობილია, რომაელთა სიკვდილით დასჯის ყველაზე გავრცელებული და სასტიკი ფორმა იყო. მას იყენებდნენ ყველაზე საშიშ დამნაშავეთა, მოლაღატეთა, შეთქმულთა, ბარბაროსთა, ავაზაკთა და სხვათა დასასჯელად. ჯვარცმის სიმბოლიკის ეს ორი მომენტი შერწყმულ-

ლია სპექტაკლში. და თუკი პლატონს, როგორც ზემოთაღნიშნული მონოლოგიდან ჩანს, არაფერი ამის მსგავსი არ ჩაუდენია, არც ჯვარცმას იმსახურებდა. ახლა გავიხსენოთ, რას ქადაგებს ქრისტიანული რელიგია, გავიხსენოთ ათი მცნება; მეხუთე მცნება ქადაგებს:

„პატივი—ეც მამასა შენსა და დედასა შენსა, რათა კეთილი გეყოს შენ და დღეგრძელ იყვე ქვეყანასა ზედა“.

მეექვსე მცნება: „არა კაც ჰკლა“.

და მეათე მცნება: „არა გული გითქმიდეს ცოლისთვის მოყვასისა შენისა, არა გული გითქმიდეს, სახლისათვის მოყვასისა შენისა, არცა ყანისა მისისა, არცა მონისა მისისა, არცა მხევლისა მისისა, არცა ხარისა მისისა, არცა კარაულისა მისისა, არცა ყოვლისა საცხოვარისა მისისა, არცა ყოვლისა მისთვის, რაიცა იყვეს მოყვასისა შენისა“.

გიყვარდეს მოყვასი შენი და პატივი ეცი მას — ეს გახლავთ ძირითადი შეგონება. სწორედ ეს დაარღვია პლატონმა და, ამიტომაც, მოყვასის გაწირვა მიუტევებელ ცოდვად მოიჩინეს სპექტაკლის ავტორებმა. ამიტომაც პლატონის ჯვარცმა არის შემოქმედებითი კოლექტივის მოქალაქეობრივი პოზიციის გამოხატველი სრულიად ლოგიკური კოდი ამ მოვლენისათვის და ეს აზრი მასშტაბური და ღრმა შინაარსის შემცველი მეტაფორით გამოიხატა. სწორედ ამ ნიშანმა მოგვაძებნინა ვასალები შემოქმედებითი კოლექტივის სათქმელის ამოსაცნობად.

ახლა ჩავუვირდეთ წმინდა სათეატრო მიმართულების თვალსაზრისით, რას გვაუწყებს ეს მეტაფორა. ჯვარცმული ქრისტე, რის პირველად ასოციაციასაც იწვევს აღნიშნული მეტაფორა — სიწმინდის სიმბოლოა, როგორ უკვე ითქვა. სპექტაკლში კი მასზე ცოდვილი ადამიანი ფაქტურა — თავისთავად ამ ტრაგიკომიკურ ვაქტურაში გამოჩნდა ფარსული ელემენტი. აბა, ფარსია და თანაც როგორი ფარსი, როცა წმინდათაწმინდა სამსხვერპლოზე უცოდველი კრავის ნაცვლად ცოდვის ძე აღის, მაგრამ უკვე ტრაგიფორსია ის, რომ საზოგადოებაში შესაძლებელია ცოდვის ძემ წმინდანის ნიღაბი ატაროს. ცრუწმინდანობა საზოგადოებაში არსებობის ნორმად ქცეულა. ვგონებ, სწორედ ამ სპექტაკლმაც თავისებურად გააგრძელა ამ თეატრის სხვადასხვა სპექტაკლში მიმოზნეული

ფარსული შტრიხები. ხოლო თავის მსხვერპლად ახალი მინიშნება. რ. სტურუას სპექტაკლში „ყვარყვარე“ (პრემიერა შედგენილია 1977 წლის 22 თებერვალს). ყვარყვარე — რ. ჩხიკვაძე უკვე თავად მიძვრება ჯვარცმისათვის, ხოლო სპექტაკლი „რიჩარდ III“ უკვე ტრაგიფარსის ეპიზოდი გადამწყვეტილი. დიქტატურის გამოვლენის ყოველი სახეობის წინააღმდეგ მებრძოლი ეს პოლიტიკური ფარსი მორალიტეს შეგონებასაც იტევს (პრემიერა შედგა 1978 წლის 2 თებერვალს).

ამიტომაც, შესაძლებელია ითქვას, რომ „სამანიშვილის დედინაცვალმა“, თავისი მოქალაქეობრივი პათოსით და მეტაფორული სისტემით გამოხატა რა 70-იანი წლების სათეატრო ესთეტიკა, თავის მხრივ, შეამზადა ნიადაგი 80-იანი წლების სათეატრო აზროვნებისათვის. ტრაგიკომედია ტრაგიფარსში გადაიზარდა, ხოლო მორალის სფეროში გადატანილმა კონფლიქტის გამოხატულებამ მორალიტეს შიშველი დომინანტის ფუნქცია შეასრულა და შემდგომ პაროდულიზმის საშუალებით შეიშოვა.

ამგვარი დასკვნის გამოტანა შესაძლებელია გახდეს აღნიშნული სპექტაკლის შინაარსის გაცნობის შედეგად. მისი სტრუქტურული ანალიზის საშუალებით.

ამრიგად, ასეთი ანალიზი ეყრდნობა სპექტაკლის პარტიტურის წყაითხვას. ხოლო სპექტაკლის პარტიტურის წყაითხვა ნიშნავს მეტაფორათა სისტემის, როგორც პარტიტურის ნიშანთა სისტემის, გაშიფვრას.

სად იღებს სათავეს ნებისმიერი სასცენო სახიერება, მეტაფორული აზროვნების სისტემა? სათავეს ტექსტი და მხოლოდ ტექსტი წარმოადგენს. დრამატურგიული მასალის სიტყვათა ქსოვილია ამგვარი აზროვნების სათავე. ამის მისაგნებად კრიტიკოსმა უნდა მოახდინოს ტექსტის თეატრალური ანალიზი ისევე, როგორც შემოქმედებითი კოლექტივი დრამატურგის სიტყვათა მიღმა ეძიებს მოქმედ პირთა საქციელის სახიერებას. მაგალითად, ვანვიხლოთ კინომსახიობად თეატრის სპექტაკლში „დონ ჟუანი“ დონა ელვირას ძმის დონ კარლოსის გამომსახველობითი საშუალებანი (რეჟისორი მ. თუმანიშვილი, მსახიობი ზ. მიქაშვიდი). თავდამსხმელთა მოგერიების დროს ძმას საშველად უხმობს დონ კარლოსი. „ალონსო, ალონსო!“ — გვემის ნაზი ხმა და საცენაზე დონ ჟუანის მიერ გადარჩენილი ყმაწვილი კაცი შემორ-



ბის, ხელში დაშნა უპყრია, მაგრამ მეომარს არ ჰგავს. სანდომიანი სახის ყმაწვილი მორცხვად და ფრთხილად დადის, მოზომილად ლაპარაკობს, ყოველ სიტყვას ხაზგასმით გამოსთქვამს, დონ ქუანს მოკრძალებით უხდის მადლობას გადარჩენისათვის. ზემოთ ავარცხნილი თმები აქვს და მაქმანის თეთრი მაჯები ფრთხილად უფარდატებს. სინაზე და სიფაქიზე ყოველ მის მოძრაობასა და ინტონაციას გამოსკვივებს. როგორ მიაგნეს მსახიობმა და რეჟისორმა პერსონაჟის ქცევასა სახიერებასა და ლოკაცას? მარტოდ დარჩენილი დონ ქუანი — ზ. ყიფშიძე ჩაფიქრდება და სინანულით ეუბნება სგანერებს — ა. ამირანაშვილს: როგორ მომეწონა დონა ელვირას ძმა, როგორი ნაზია, პეპელასავითააო. მართლაც, პეპელას სიმორცხვე და სინაზე გახდა დონ კარლოსის სახის ნიშანდობლიობა, მისი გარეგნული სახიერებისა და ქცევის ამოსავალი მომენტი. ტექსტი მხოლოდ იმის საშუალებას კი არ იძლევა, რომ ამოიხსნას დრამატურგის აზროვნების ინდივიდუალობა, ნაწარმოების ფილოსოფიური სიღრმე, რაც სპექტაკლის საზოგადოებრივი რეზონანსის მასშტაბებს აძლიერებს, არამედ ტექსტის თეატრალური ანალიზის შემწეობით ხდება დამდგმელი ჯგუფის მიერ პერსონაჟთა გარეგნობის, ლაპარაკის მანერისა და ქცევის სახიერების მიგნება. ამიტომაც, სპექტაკლის ანალიზის დროს, თუ შეიძლება ასე ითქვას, საზომი ერთეული თავად ტექსტია, დრამატურგის მწერალური ბუნება, ნაწარმოებში ასახული ეპოქა, რომელიც თანამედროვე ეპოქის პრიზმაშია გარდატეხილი და ის სათეატრო მოდელი, რომლის ორგანულ ნაწილს სპექტაკლი წარმოადგენს.

ტექსტის გონებრივი დახვერვის დროს შემოქმედებითი კოლექტივი პერსონაჟის გარეგნულ სახიერებასთან ერთად თხზავს თითოეული მოქმედი პირის საქციელთა რიგსაც, ადგენს ურთიერთქმედების პარტიტურას, სურვილთა ჩასახვისა და მათი შესრულებისათვის ბრძოლის პროცესის „კარდოგრაფას“, რაშიც სპექტაკლის ავტორისა და თანაავტორთა ჩანაფიქრი, პოზიცია და თამაშის წესი მკლავდება.

მოლოდინის ტექსტმა მხოლოდ დონ კარლოსის სახიერება როდი მოამბუნინა რეჟისორსა და მსახიობს, არამედ მიაკვლევინა მთლიან მოვლენაში პერსონაჟთა ურთიერთქმედების ერთიანი პარტიტურაც, რამაც

თავის მხრივ შეამზადა შემდგომი მოვლენების ამიტომაც დონა ელვირას ძმებისა და დონ ქუანის შემდგომი ურთიერთობის ის შემდგომი რომელიც ტექსტის თეატრალური ანალიზის შედეგად შემოგვთავაზა დამდგმელმა ჯგუფმა, ურთიერთკავშირშია და შემოქმედებითი კოლექტივის პოზიციას გამოხატავს სხვა მოვლენებთან და სხვა მოქმედ პირთა ურთიერთმოქმედების პროცესებთან ერთად.

დონ ქუანის (ზ. ყიფშიძე) და დონ კარლოსის (ზ. მიქაშაიძე) პირველი შეხვედრის ბოლოს მძის საშველად სცენაზე შემოვრთება დონ ალონსო (დ. თოლორაია). დაშნა შემართული აქვს, როგორც ღირსებისა და მაღალი წარმოშობის დამადასტურებელი ნიშანი, მაგრამ თვალეში ბრმა შურისძიების სიშმაგე უკრთის, დონ ქუანის დანახვა გონებას ურევს — როგორ?! თქვენ ჩვენს მოსისხლე მტერს ესაუბრებთიო?! — მთელი სხეულით უკვივის ძმას, თვალეებს აბრიალებს, წყრომას ვერ ერევა და... დაშნით დონ ქუანს კი არ ეძგერება, იქვე კასრს დაუშენს, როგორც როზხა. დიდებულმა გვამმა დაშნა ღირსების დასაცავად როდი გამოიყენა, უსულო საგანი გაროზხა მხოლოდ! განა ეს რანდული საქციელია? რეჟისორისა და მსახიობების მხილვების ძალა თანდათან მატულობს და დახვეწილ ფორმას იძენს. თავის გადამრჩენელს ბავშვური სიჯიუტით იცავს დონ კარლოსი (ზ. მიქაშაიძე), კეთილგონიერებით სურს მოთოკოს დონ ალონსოს (დ. თოლორაია) „ენებათაღლევა“ და როცა ვერ დააცხრო ძმის სიშმაგე, მეტი სიძლიერის მისასაბოგებლად დაშნა ახლა იმანაც იატაკს დაუშინა, მერე პაერში შეხტა — უპირატესობა ხელთ რომ ეგდო, მსუბუქად, პეპელასავით, თითქოს აფრენას ცდილობსო, ზემოდან „იქადაგა“ გონივრული რჩევა! ძმას დონ ალონსოც აჰყვა... ახლა ისინი ორივენი ერთად ხტებიან, ორივენი ერთად გაჰკვივიან რაღაცას, ორივენი ერთად ჰაერს ჰკვეთენ დაშნით, დაშნაც გაგულისდა და აკივლდა თითქოს, ...შემდგე მათი მრისხანე „როკვა“ მუსიკის ფონზე გრძელდება, რიტმულად ხტის ეს ორი დიდგვაროვანი რანდი, შემდგომ — „სისხლი! სისხლი!“ — დუეტად ჩაიმლერეს და ხელი-ხელჩაკიდებულეებმა ხტომითა და როკვით დასტოვეს „ბრძოლის ველი“... დონ ქუანი არ განძრეულა. ასე დაკარგეს სიღნიჯისა და სიამაყის საუქუნოვანი სამკაული დონა ელვირას ძმებმა, ზომიერმა და დახვეწილმა პა-



როდელუობის საბურველმა აშკარა გახადა დაძმული ჯგუფის პოზიცია.

არისტოკრატიული ნატიფი მანერების, რაინდული ქცევისა და მაღალი ზნეობისთვის მეტბრძოლი გმირები დაქინდნენ, ამიტომაც იმძლავრა ირონიული პაროდების ინტონაციათა სპექტაკლის გარეგნულ პარტიტურაში. ამ თვისებათა, ცრუ რაინდულისა და ფსევდო არისტოკრატიულის, გამხელის საყრდენს ამპრტაუნულსა და „კეთილგონივრულ“ ნიღაბთა ნატიფი სახიერების მიგნებაში ეძებს რეჟისორი მ. თუმანიშვილი. მოლიერმა გვიჩვენა: ძმებისათვის მთავარი გახლავთ, საზოგადოების თვალში პატივყარა ილინ არ გამოიყურებოდნენ, ხლო სიყვარულისა და ურთიერთპატივისცემის ნაყოფი თუ იქნება დონა ელვირასა და დონ ჟუანის შეუღლება — ამას მათთვის არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს. ამ ეპიზოდის აზრობრივმა მიმართებამ, რაც მოლიერისეული ტექსტის სტრიქონებს შორისაცაა ამოსაკითხი, შემდგომ ძმების მიერ დონ ჟუანის მკვლელობა მოსყიდვის ცნობამ — სრულიად ნათელი გახადეს, რომ რეჟისორისა და მსახიობების მიერ შეთხზულმა საქციელმა შემოთმომყვანილმა ვარიაციათა სახიერად გამოხატა მთავარი აზრი — როგორ დაქინდა ადამიანი, სადღა არიან რაინდები! დონ ჟუანს მართლაც ვერ აპატიეს გამორჩეული რომ იყო (ესეც მოლიერის ტექსტია), ამიტომაც მოვლენის ამოხსნის ინტონაციურ წყობაში პაროდული მელოდიის, პაროდული შეფერილობის ქცევათა რიგის არსებობა ამ სათეატრო მოდელისათვის ორგანული თამაშის წესის გამომხატველი აღმოჩნდა.

და როცა ჩვენს გონებაში „ვამონტაჟებთ“ დონ ჟუანისა და დონა ელვირას ძმების სახიერი ურთიერთქმედებით დაკავშირებულ ეპიზოდებს (ამ ჯამბაზ ლაჩრებს მართლაც შეეძლოთ მოსყიდული მკვლელის ხელით ეძიათ შური!) და სპექტაკლის ძირითად მოვლენათა რიგს ვუერთებთ, ადვილი ამოსაცნობი ხდება შემოქმედებითი ჯგუფის მოქალაქეობრივი პოზიცია — ასე ცხოვრება მეტი აღარ შეიძლება, ასე ცხოვრება შეუძლებელია.

ამისათვის საკმარისია ჩაუფკვირდეთ დონ ჟუანის მონოლოგს (კომანდორის ქანდაკების გამოცხადების შემდეგ), რომ ნათელი

გახდეს, სად პოულობს დასაბამს ეს მოქალაქეობრივი პათოსი.

ამრიგად, ტექსტი, დრამატურგის ნიტყვა ყოველი სცენური სახიერების, გარეგნული პარტიტურის, მეტაფორათა სისტემის შეთხზვის საფუძველია.

ამ სისტემის ინტონაციური მახვილების, საქციელთა ფერადონების და სცენურ მინიშნებათა მასშტაბები დამოკიდებულია დამდგმელი ჯგუფის თანამედროვე ცხოვრების „დრამატიულ პროდუქციაზე“ (ბ. ბრეტკი), სათეატრო კრიტიკოსი ისევე უნდა ფლობდეს გონებრივი დაზვერვის ტექნიკას, როგორც შემოქმედებითი კოლექტივი, კრიტიკოსი ისევე უნდა ერკვეოდეს თავისი თანამედროვე ეპოქის „დრამატიულ პროდუქციაში“, როგორც თეატრი. მაშინ უფრო საფუძვლიანი, ღრმა კონკრეტული და დასაბუთებული იქნება მისი მსჯელობის პათოსიც.

„სამანიშვილის დეფინაციული“ დიდგა იმ პერიოდში, როდესაც თ. ჩხეიძე მისი რეჟისორული აზროვნების გამომხატველი სათეატრო მოდელის მიგნებას ესწრაფვოდა. ამ სპექტაკლში იგი ძალუმაღ ცდილობდა საზოგადოების „გონების ბასტიონზე“ თავდასხმას, ამიტომაც გამოუხმო დ. კლდიაშვილის პერსონაჟებს და ამით დასაბამი მისცა „თეატრი — სამსჯავროს“ მოდელს იმ სახეობას, რომლის სიმბოლური გამომხატველიც შეიქმნა ჯვარცმული პლატონი. როგორც ყოველი მოლექულა ატარებს ნივთიერების თვისებებს, ასევე ყოველი სასცენო მეტაფორა, მით უფრო მეტაფორათა სისტემა, იმ სათეატრო მოდელის კვალს ატარებს, რომლის პათოსის გამომხატველიც არის.

ამრიგად, მეტაფორათა სისტემა, როგორც სპექტაკლის პარტიტურის ნიშანთა სისტემა, არის შემოქმედებითი კოლექტივის მოქალაქეობრივი პათოსის, მისი ინდივიდუალობის, სათეატრო მოდელის, ჩანაფიქრის გამომხატველი. ამ ნიშანთა სისტემის გაშიფვრა კი ემსახურება სათეატრო კრიტიკის ფორმათა ტრანსფორმაციას, რაც თანამედროვე სათეატრო კრიტიკული აზროვნების აქტუალურ პრობლემად გვესახება.

ველივე ეს ისეთ უკიდურესობამდე მიყვანილი, რომ რეჟისორის ჩანაფიქრი პირველი სცენიდან ხუბულასავით დაინგრევა, რადგან პიესა არაფრისდიდებით არ დაემორჩილება მას. გორდინჩის სახლში თავი მოიყარეს ჩინოვნიკებმა, აქვე შეიტყვეს, რომ რეჟისორა ჩამოდის, მაგრამ არავის არაფრის არ ეშინია — რაღა გამოდის? როგორღა უნდა წარმართოს მათი შემდგომი სცენური ცხოვრება? ეს ცხოვრება, უბრალოდ, აღარაფერზე აღარა დგას!

ყოველთვის ვცდილობ შესაძლებელსა და დაუშვებელს შორის არსებული სადემარკაციო ხაზის გარკვევას.

რა კრიტერიუმით შეგვიძლია ვიხელომდევნელოთ? საბოლოო ჯამში ბევრ რამეს წყვეტს სპექტაკლის მომხიბვლელობა. მაგრამ ეს ერთობ სუბიექტური კატეგორიაა — ერთნი მოხიბლულნი არიან, მეორენი — არა, ერთნი ამბობენ „გრანდიოზულიაო“, მეორენი — პროტესტს აცხადებენ. ჩვენს საქმეში ბევრი რამეა დამოკიდებული გემოვნებაზე, ჩვენ ზუსტა კრიტერიუმები არ გავაჩნია.

მაგრამ, თუ კაცი პროფესიულად ემსახურება რეჟისურას, იგი ვალდებულია ფიქრობდეს მგვარ მოვლენებზე, როგორცაა: საკუთარი ფანტაზიის მეოხებით ავტორის სვლების გადაადგილება, შენაცვლებათა და „დამატებათა“ დასაშვები ზომიერება.

რა აქლერებს კლასიკურ ნაწარმოებს ახლებურად? საკუთარი პრაქტიკიდან გამოვდივარ, რადგან ამა თუ იმ სპექტაკლზე მუშაობისას მე, ისევე როგორც ყოველ რეჟისორს, ამ პრობლემებზე დაფიქრება მიხდება ხოლმე. ჩემი კოლეგების პრაქტიკულ გამოცდილებასაც ვითვალისწინებ, რომელთა დადგმები დასკვნებისა და ფიქრისათვის სერიოზულ მასალას შეიცავენ.

ახლა ვიხსენებ ძველსა თუ ახალ შთაბეჭდილებებს და ვცდილობ გავარკვიო თუ რატომღაა, რომ ერთ რეჟისორულ გადაწყვეტას აქტიურად იზიარებ, მეორეს ასეთივე აქტიურობით უარყოფ. ამ შემთხვევაში გამოვიჩიხავ იმ პიესებს, რომელნიც მე დამიღვამს, რადგან ამ დროს, უნებლიეთ, სხვების დადგმულ სპექტაკლებს სუბიექტურად აღიქვამ, ადარებ საკუთარ დადგმებს, თუმცა თეორიულად კი უნდა შეგედლოს საკუთარი ქმნილებიდან განდგომა და სხვისი სპექტაკლის გან-

სჯა იმ კანონების მიხედვით, რაც რეჟისორის თავის წინაშე დაუსახავს ამ დადგმისას.

ჩემის აზრით (მე კი ხელოვნებაში ზღვრულ თვალსაზრისს განვასახიერებ, სხვებს შეუძლიათ არ გაიზიარონ ჩემი პრინციპული პოზიცია — მათთან მე არაფერი მაქვს და არც შეიძლება მქონდეს სადავო) ნებისმიერ ნაწარმოებზე მუშაობისას თეატრის მიზანია — ავტორის აზრის ნაპერწკლის წამონთება, რასაც დღეს შეუძლია მაყურებელი დარბაზის აღეგება. თუ ეს ნაპერწკალი გამოკრთა, სპექტაკლი გამოძახილს პოულობს მაყურებელთა შორის, თუ არა და, ყველაფერი საპირისპირო უკიდურესობას მიადრწევს. ცხოვრებაზე ავტორის შეხედულებათა შესაბამისობა ის კრიტერიუმია, რომელიც საკუთარ არსებაში უნდა გამოიშუშო და თავი არ მოიტყუო გაჩვენული წარმატებებით — რომლებიც ხშირად იმიტომ გვეწვევა ხოლმე, რომ ავტორისადმი ეს უტყურებონიო დამოკიდებულება მაყურებელთა ნაწილს მოსწონს, რადგან ჰგონია, ეს არის გაბედულება და ნოვატორობა. ამგვარი რამე კი ყოველთვის მიმზიდველია სხვების თვალში.

რა არის, მაგალითად, ჩემთვის უმთავრესი ჩეხოვის პოეტოკაში? ავტორის სიყვარული თავისი გამირებისადმი! ეს არის ჩეხოვის მხატვრული ხერხი როგორც პროზაში, ასევე დრამატურგიაში (მე მის აღრეულ მოთხრობებზე არაფერს ვამბობ. იქ მას შეეძლო ყოფილიყო სატირული, დამკინავი, დაუნდობელი. შეეძლო სძულებოდა ის გამირები, რომლებზეც წერდა). რასაკვირველია, არის აქ პერსონაჟები, რომლებიც მას შეეძლო არ ჰყვარებოდა, მაგალითად, ბელიკოვი („კაცი ფუტლიარში“), გნებავთ ნატაშა „სამ დაში“ ანდა პროტოპოპოვი, რომელიც სცენაზე არც კი გამოჩნდება, მაგრამ დრამატურგის მისადმი დამოკიდებულება სავსებით შეუმცდარად შეიგრძნობა. ამავე დროს, ჩეხოვის ისევე მძაფრად არ უყვარს, როგორი სიმძაფრითაც იცის სიყვარული. მას შეუძლია გენიალური სვლის პოვნა — ბოლოდან შემოთვლის ხოლმე სათქმელს, რათა დადალოს, არარაობად აქციოს კაცი. რა არის დედობრივ სიყვარულზე აღმატებული? ყოველივე ჩვენთავანისათვის ეს წმინდათაწმინდა გრძნობაა. „სამ დაში“ მწერალმა ნატაშას ურთიერთობა ბობიკთან კი ისე მახინჯ გრძნობად გადააქცია, რომ

ჩვენ სიხარული გვიპყრობს, როცა სალიონი ამბობს: „ეს ბავშვი ჩემი რომ იყოს, ტაფაზე შევწვამდი და შევკვამდიო“.

ჩეხოვის სიყვარული თავისი პერსონაჟებისადმი — უძირითადესი მომენტია და ამის აღრევა არაფერში არ შეიძლება, არ შეიძლება მის სიყვარულს დავუპირისპიროთ საკუთარი სიძულელი სამი დისადმი, მაგალითად, ივანოვისადმი, ანდა ძია ვანიასადმი. ეს მთავარი მოტივი რომ შევცვალო ჩეხოვის დრამატურაში, ჩვენ ამით ავტორს მოვკლავთ. მწერალი თავის გმირებში ხედავს დროის სწებას, რითაც ისინი არიან შეპყრობილი. ეს სწებაა ცხოვრების უხამსობისადმი წინააღმდეგობის გაწევის უუნარობა, მათი ნებისყოფის დამბლა — მაგრამ ყველაფერს ამას ჩეხოვი გამოხატავს სიყვარულის მეშვეობით, და რაც უფრო დიდია ეს სიყვარული, მით უფრო ძლიერა მისი სიძულელი იმ ცხოვრებისეული მოვლენებისადმი, რომლებმაც საუკუნის ეს ავადმყოფობანი წარმოშვეს. ასეა აგებული მისი პიესები, უმეტესად ასეა ეს მის პროზაშიც. გაიხსენეთ „პალატა № 6“. რაზეა აგებული ამ ნაწარმოების ემოციონალური ზემოქმედება? ჩეხოვი ჭერ თავის გმირს ვეაყვარებს, შემდეგ კი მისი სულიერი ევოლუციის ეტაპებს იკვლევს ბოლოში, ვიდრე სრულ პროსტრაციამდე.

ნებისყოფის დამბლას მწერალი გვიჩვენებს არა როგორც ინდივიდუალურ ადამიანურ თვისებას, არამედ როგორც საზოგადოებრივ მოვლენას — სწორედ ეს ანიჭებს მის შემოქმედებას მასშტაბურობას, ეს აქცევს მას კლასიკოსად.

თუ აქცენტებს გადავადგილებთ, დავარღვევთ ობიექტურისა და სუბიექტურის შესაბამისობას მის ნაწარმოებებში, თეატრი ამით შესცვლის ცხოვრებისადმი ჩეხოვისეული დამოკიდებულებების პრინციპს და შეამცირებს მწერლის მსოფლმხედველობურ მასშტაბებს.

მე ვამჩნევ ახლა, რომ ახალგაზრდა რეჟისორებს აქვთ ტენდენცია მწერლის დრამატურგიული გმირების „განძარცვისა“. ეძიებენ სამი დისა თუ ძია ვანოს პერსონალურ დანაშაულს, საკუთარ თავს უსვამენ კითხვებს: რაშია დამნაშავე სერებრიაკოვი, რა დანაშაული მიუძღვის ნატაშას, ცვილობენ ეს უქანასწენლი პირველთა ხარჯზე გაამართლონ. წინააღმდეგობანი დატოვებულია, თუმცა პიესაში ყველაფერს თავდაყირა აყე-

ნებენ, მაგრამ თუკი თეატრი დღესინდის სძულს და არ უყვარს სამი და, როგორც ვინაღმანი უყვარს მათს ავტორს, მაშინ უბრალოდ აღარ არსებობს.

ასეთი ტენდენცია, თუმცა იგი ნაკარნახევია სცენური სტერეოტიპებთან გაქცევის კეთილშობილური მისწრაფებებით, მოწმობს ჩვენი მხატვრული აზროვნების სიმწირეს, დღევანდელი რეჟისურის უუნარობას ამაღლდეს მწერლის დონემდე. ჩეხოვი ბოროტების პერსონიფიკირებას არ ახდენს, იგი ცხოვრების უფრო რთულსა და ზოგად კანონობიერებას გამოხატავს. ობიექტურად სერებრიაკოვი არაფერში არაა დამნაშავე, მაგრამ არც ვინინცკი და ასტროვი არიან რამეში დამნაშავენი. ტუზენბახის სიკვდილში ყველას უძევს ბრალი — და არავინაა ბრალეული ცალცალკე. ჩეხოვი უბრალოდ სხვა პარამეტრებით გვესაუბრება, იგი სხვა, ვაცილებით დიდი კატეგორიებით აზროვნებს, როცა ჩვენ მას ჩვენივე პაწაწინტელა საზომით ვზომავთ, ამით მისი მხატვრული აზროვნების კანონებს ვარღვევთ.

ჩეხოვის თეატრი ყოფითი კი არა, პოეტური თეატრია, იგი გამოირცხავს ცხოვრების პროცესების წარმოსახვის „ბუკვალისმს“, სხვა სახიერ ლოგიკაზეა აგებული. თუ როგორ განასახიერებს ამ პოეზიას მავანი რეჟისორი — ეს მისი საქმეა, მაგრამ თუ პოეზია არ იქნა, ჩეხოვი არ იქნება. და თეატრის დღევანდელი ორიენტაცია „მაკრ“ ჩეხოვზე უბრალოდ არ ემთხვევა მწერლის ცხოვრების შეგრძნებებს.

საჭირო კია ჩეხოვი გადავაქციოთ სასტიკ მწერლად? უამრავი რუსი და არარუსი მწერალია ამქვეყნად, რომელთაც სისასტიკე პირდაპირ შემოქმედებით ბუნებაში უზით და შესანიშნავად გამოხატავენ კიდევ ამას — არის სასტიკო-შეჩდრინი, სუბოვო-კობილინი, გოტი, დობოლს; არ შეიძლება უკულმა წარმოვადგინოთ ყოველივე — ახლა ხელოვნებაში მომძლავრდა სისასტიკის მოტივები, ამიტომაც, მოდით, დავივიწყოთ ჩეხოვის პოეზიაო. ავტორი, უკეთუ იგი გენიალური მწერალია, მაინც უფრო ძლიერი აღმოჩნდება და მასთან კამათში რეჟისორი უქველად დამარცხდება.

და პირიქით, ავტორი აღმოჩნდება წარმოუდგენლად გულუხვი, თუ თეატრი სწორად შეიგრძნობს ცხოვრებისადმი მისი შეხედულებების თავისებურებებს და შესაბამის ტონა-

ლობას იპოვნის. აქ რეჟისორის წინ გაიშლება უნაპირო სივრცე ფანტაზიისათვის და მას უკვე ყველაფერს უფლება ექნება.

რანაირად ვახდა შესაძლებელი მოულოდნელი და ერთის შეხედვით პარადოქსალური გადაწყვეტა „ცხენის ამბავის“ დიდ ღრმატულ თეატრში? იმიტომ, რომ იგი ძვეს ლ. ტოლსტოის მოთხრობა „ხოლსტომეაში“. დაკვირვებით წაიკითხეთ ტექსტი და თქვენ იგრძნობთ არა მარტო ტოლსტოის სიბრძნეს, ტოლსტოის ტკივილებს ამქვეყნად არსებულ ყველა სულდგმულის გამო, არამედ იგრძნობთ, აგრეთვე, ტოლსტოის ირონიასაც.

ეს ინტელექტუალური ცხენი მსჯელობს ადამიანებზე, კერძო საკუთრებაზე, სოციალურ პრობლემებზე. ყველაფერი ეს დაწერილია ცოცხალი არსების ფსიქოლოგიაში უიშვიათესი და უნათიფესი წვდომით. „თქვენ, ალბათ, ოდესღაც ცხენი იყავით“ — უთხრა ტოლსტოის ტურგენევმა, როცა ეს მოთხრობა წაიკითხა. მაგრამ ცხენის ისტორია ამ მოთხრობის მხოლოდ პირველი პლასტია და მის მიღმა წამოიშრება რუსი გლეხის ბედი, რუსი კაცის ბედი, საერთოდ.

ავტორისეული აზროვნების თავისებურება გვანციფრებს თავისი მოულოდნელობით, მაგრამ დიანაც, ცხენის პარადოქსალური ინტელექტუალიზმი გვაძლევდა არა მხოლოდ მიაშიტი თეატრალური გადაწყვეტის უფლებას, არამედ სწორედ მისკენაც გვიბიძგებდა, როგორც ამ ნაწარმოებისათვის ერთადერთი შესაძლებელი ფორმისაკენ. რაც უფრო ელემენტარული იქნებოდა ეს ფორმა, მით უფრო მართებული აღმოჩნდებოდა ავტორის მიმართ.

ავტორისადმი ერთგულება არ ნიშნავს იმას, რომ ბრმად მივყვეთ მას. ასეთ „ერთგულებას“ უფრო ხშირად ილუსტრატორობამდე მივყავართ. ჩვენთვის კი მთავარია აღმოვაჩინოთ ნაწარმოების ძირითადი მოტივის თანადამთხვევა — ვიპოვოთ ის, რამაც აგვადილევა, როცა პირველად წაიკითხეთ იგი. ჩვენ შეგვიძლია ჩამოვყალიბოთ ან არ ჩამოვყალიბოთ ჩვენი შეგრძნება, მაგრამ სწორედ ის უნდა იქცეს სპექტაკლის ზეამოცანად, და რაკილა საქმე კლასიკის ეხება, მასში უნდა იყოს პასუხი ძირითად კითხვებზე: რისთვის, რის გამო დავდგით დღეს ჩვენ ეს ნაწარმოები? თუ მაყურებლის შეგრძნება დამთხვევა იმას, რაც დაიბადა თქვენში, რეჟისორში, პიესისა თუ რომანის წაკითხვის

შემდეგ, მაშასადამე, თქვენ „მოგორტყობ“ ზუსტად მიზანში. ეს რალაც განსაკუთრებული გრძნობაა, ზოგჯერ ზიხართ მსჯელობა და დარბაზში და ეს გრძნობა ისე დაეძგურება, როგორც ბორმანქანა შიშველ ნერვს. ეს იმას ნიშნავს, რომ რეჟისორი ნაწარმოების გულისგულში შეიჭრა.

ასე რომ, როცა მე ვლაპარაკობ ავტორისადმი ერთგულებაზე, მხედველობაში არა მაქვს ყოველი წერტილისა თუ მიმის მიმართ ფორმალური ერთგულება, რასაც ხშირად მოითხოვენ ჩვენთან თანამედროვე დრამატურგები, როცა მათ პიესებზე ვმუშაობთ. ამას წინათ წაიკითხეთ ტენესი ულიამსის ესეე — მისი ფიქრები თეატრზე. უმთავრესად იმან გამაოცა, რომ იგი წარმოუდგენლად არა ეგოისტი დრამატურგი აღმოჩნდა. თანამედროვე დრამატურგები თავიანთ ყოველ სიტყვას დაჰკანკალებენ, დმერთმა ნუ ქნას და გაბედოს მსახიობმა რომელიმე სიტყვის გადასმა ფრაზაში. ავტორებს ეს მიაჩნიათ დაუშვებელ დამახინჯებად. პიესისა და მისი შემქმნელის შეურაცხყოფად.

ტენესი ულიამსს კი მიაჩნია, რომ თუ სახე სწორად აქვს წარმოდგენილი მსახიობს, მაშინ ტექსტობრივი უზუსტობანი ანგარიშში ჩასაგდები აღარ არის, ვინაიდან თეატრის გამომსახველობითი საშუალებანი განუზომლად მაღლა დგას ტექსტზე. მე პირველად ვხვდები მწერალს, რომელიც ასე რეჟისორით მსჯელობს.

თუ ავტორის აზრი გამოიკვეთა, თეატრი სხვა რამეშიაც მოგებული რჩება: იგი იძენს ადამიანზე ემოციური ზემოქმედების იმ ძალას, რომელიც არ გააჩნია ხელოვნების არცერთ დარგს, თვით ლიტერატურასაც კი. ზემოქმედების ამ ძალაში ძვეს თეატრის მავია.

ყველაფერს, რასაც მე ახლა ვლაპარაკობ, ძალიან ადვილად შეგვიძლია ვუწოდოთ ტრადიციონალიზმი, მაგრამ საქმე იმაშია, თუ რა აზრს ჩავაქსოვთ ამ სიტყვაში, იმიტომ, რომ არსებობს მკვდარი ტრადიცია და არსებობს, აგრეთვე, ცოცხალი ტრადიცია. არის ტრადიცია სალი აზრისა, რომელიც უნდა გავითვალისწინოთ და რომელსაც უნდა ანგარიში გავუწიოთ, რადგან შეუძლებელია ხელოვნებაში უვიცთა პოზიციაზე დავდგეთ და ვიძახოთ — „არ ვიცი ადრე რა იყო და არც მსურს ამის გაგებაო“.

მიღწეულიდან და ნაპოვნიდან წინ უნდა დავიძრაოთ. არ შეიძლება დავდგათ „რევიზო-

რი“ და არ ვიცოდეთ, რომ გოგოლი პროტესტს აცხადებდა, როცა ხლეჩტაკოს წარმოდგენდნენ ვითარცა შეგნებულ „უელიკს“. შეიძლება, სხვათა შორის, რომ გოგოლის ამ მოსაზრებას ანგარიში არ გაუწიოთ და ეს იქნება ტრადიციის უარყოფა, მაგრამ სულელური უარყოფა. მოიგებს რამეს განა ამით რეისორი? ვერაფერს, თუნდაც იგი მვიანმა და მვიანმა ნოვატორად მონათლოს. ტრადიციების დანგრევასაც ქვა უნდა. ძალიან ბევრია ამ ტრადიციებში გახევებული, სულ-გამოცლილი, რაც მართლა უნდა მოვიშოროთ. მაგრამ არის ცოცხალი, საჭირო, ძვირფასი მასში — რაც უცილობლად უნდა შევინარჩუნოთ. ამას ვარდა, რა საჭიროა ავტორის დავიკისროთ პასუხისმგებლობა იმ შტამების გამო, რომელნიც თეატრმა დაბადა? გრიბოდოვი არ არის დამნაშავე იმაში, რომ ათეული წლების მანძილზე მის პიესას თამაშობდნენ როგორც ყოფით კომედიას, ხოლო ჩაცკის როგორც სალონურ გიმის. არც ოსტროვსკია დამნაშავე იმაში, რომ მას ყოფითი მწერლის რეპუტაცია შეუქმნა თეატრმა.

საერთოდ, ტრადიცია რთული ცნებაა და ყოველთვის როდი უნდა დავსვათ ამ ცნების წინ უარყოფის ნიშანი.

ისე კი, ყველაზე უფრო ადვილი იმ პიესების დადგმაა, რომელთაც არავითარი სცენური ტრადიცია არ გააჩნიათ — არაფრის უარყოფა არ არის საჭირო, არაფერს არ უნდა ებრძოლო. ძალიან ძნელია მეტოქეობა გაუწიო ხელოვნების მაღალ ნიმუშებს.

თავის დროზე ნემიროვიჩ-დანჩენკოს სპექტაკლმა „სამმა დამ“ ჩემზე ისეთი გამოგნებელი შთაბეჭდილება მოახდინა, რომ მე მრავალი წლის მანძილზე ამ პიესის დადგმაზე ფიქრსაც კი ვერ ვებდავდი. პიესის დადგმა მხოლოდ მაშინ გადაწყვიტე, როცა ერთი რამ აღმოვაჩინე: სამხატვრო თეატრის სპექტაკლის უკანასკნელი მოქმედება სავსებით იდილიური იყო. მე ეს წინასწარ უკვე დადგენილ აზრად მიმაჩნდა, სანამ უცბად არ აღმოვაჩინე, რომ ჩეხოვს არავითარი იდილია აქ არა აქვს. აქ არის ნებისყოფის დამბლა, რომელმაც ტუხენბახის კოლექტურები მკვლელობა გამოიწვია. ყველა ლაპარაკობს მომავალ დღეებზე, ყველამ იცის ან ყველა მიმხვდარია, რომ ტრაგედია ახლოვდება, მაგრამ კაცისშეღოს თითქო არ გაუძნარეია ამ ტრაგედიის თავიდან ასაცილებლად. ამ ტრაგედიულმა ფინალმა ჩემთვის მთელი სპექტაკლის

გადაწყვეტა განსაზღვრა და ამის განხორციელებისათვის, სრულიადაც არ მპირდებოდა სამხატვრო თეატრის სპექტაკლის თუმცა შედეგი სავსებით უპირისპირდებოდა იმას, რასთანაც თავის დროზე მივიდა ნემიროვიჩ-დანჩენკო. არც რაიმეს გადაადგილება და მპირებობა ჩეხოვის პიესაში — თავისი ყოველი სიტყვით იგი ამ გადაწყვეტას პასუხობდა, ვინაიდან იგი, ეს გადაწყვეტა, ყურით კი არ მონიორეგია, არამედ აღმოცენდა პიესის არსიდან, რომელიც ახალმა დრომ ახლებურად გამოაჩინა.

ჩემთვის გასაგებია სცენური სტერეოტიპებისადმი შიში — ეს საფრთხე კი ყოველთვის უსაფრთხეა რეისორის კლასიკური ნაწარმოების დადგმისას — მაგრამ შეუძლებელია მისი დაძლევა, რაციონალური — „მიუხედავად ყველაფრისა“ გზით: „ყველა აკეთებს ისე, მე გავაკეთებ ასე“. ეს არ არის შემოქმედებითი გზა, იგი უნაყოფო ცდაა, ისევე როგორც უნაყოფოა რეისორის მისწრაფება ნებისმიერი ლიტერატურული მასალის საფუძველზე უპირველესად საკუთარი თავის გამოხატვისა. ეს სახიფათო გზაა და მას ხშირად მძიმე შედეგებამდე მივყავართ. მხოლოდ ავტორის მეშვეობითაა შესაძლებელი, რომ არ ჩავუვარდეთ ტყვედ ბანალურობას და თავი ავარიდოთ ერთხელ უკვე აღმოჩენილისა და მოთიბულისად გამოვრებას.

როცა მე გადაწყვიტე „მდაბიონის“ დადგმა, ბევრი შეშინდა ამის გამო. გორკის ამ პიესის სცენური ისტორია მაინცდამაინც სახარბიელოდ არ წარმართულა. პიესას მაგრად მიეწება მოსაწყენი ნაწარმოების რეპუტაცია. მის სანახავად თავისი ნებით არაინ მოვაო. მაგრამ, აი, ბღ-ში იგი თხუთმეტ წელზე მეტია რაც გადის და მისი მოხსნის თაობაზე თუ აზრი გავიჩნდა, არა იმიტომ, რომ მაყურებლები არ ესწრებიან სპექტაკლს... რამ განსაზღვრა ამ პიესის ესოდენი სიმტკიცე ჩვეს სცენაზე? უპირველეს ყოვლისა — ზოგიერთი აზრობრივი აქტენტის გადაადგილებამ, განსაკუთრებით ბესემენოვის მხატვრულ სახეში, ეს მიბძვლა ჩეხოვმა — გორკისადმი მინაწერი ერთი წერილით, სადაც იგი წინასწარმეტყველებდა, რომ მაყურებლები ამ პიესაზე არ მოვიდოდნენ იმიტომ, რომ მის ცენტრში დგას საზოგადოების მოხუცი, რომელსაც არავითარი თანავარძლობის გამოწვევა არ შეუძლია. თანალობის გარეშე კი მაყურებელთა დარბაზში მოწყენილობა მეფობს,

რომელსაც თვით ყველაზე მაღალი იდეის ჩაკვლა ძალუძს. მაშინ ვიფიქრებ: თუ ჩეხოვი მართალია და პეისისადმი უარყოფითი დამოკიდებულება ბესემენოვთანაა დაკავშირებული, იქნებ ღირდეს, რომ კრიტიკულად გადავხედოთ ამ სახეს? მართლაც, მე და ლებედევმა ეს გმირი სრულიად განსხვავებულად წარმოვიდგინეთ. ჩვენ დავდევით ბესემენოვის პოზიციას, ვეძებდით მის სუბიექტურ სიმართლეს, ვაჩვენებდით მის ადამიანურ ღირამას. ჩვენ ვგვისმობა, რომ ეს ბნელი კაცია, რომ იგი წარსულს ებღალუჭება, წარმატების, მომავლადვის გადარჩენას ლაშობს, რომ იგი ცხოვრობს ყალბ ფასეულობათა და წარმოდგენათა სამყაროში. ჩვენ ყველაფერი ეს გავუგეთ და მანაც თავისი მიმიმე, რთული, დრამატოზმით აღსავსე ცხოვრებით იწყო ცხოვრება. და უცებ აღმოჩნდა, რომ ამ კაცის ბედი ანტარტისებს მაყუბებელს, რომელიც თანაურგძნობდა მის ნამდვილ და ღრმა სულიერ ტანჯვებს, ხედავდა ამ ტანჯვათა ძირებს და ეგზალტებოდა საკუთარი შვილების დამკარგავი მოხუცი.

თავდაპირველად გვეშინოდა, რომ ამ გადაწყვეტისას მეშინაობის თემას შეიძლება თავისი სიმწვავე დაეკარგა, მაგრამ რაც უფრო ახლოვდებოდა პრემიერის დღე, უფრო და უფრო ვრწმუნდებოდით, რომ ვიმარჯვებით სწორედ ამ მთავარი მიმართულებით: მეშინაობა, როგორც სოციალურად საშიში კატეგორია, ახსნალი იყო ობიექტურად და არა მონსტრი-მეშინაის ტენდენციური წარმოსახვით, ცოცხალი, ემოციურად ზემოქმედი პროცესის ჩვენებით და არა პერსონაჟებისადმი აპრიორული, წინასწარ აკვიტებული დამოკიდებულებებით, რომელიც სპექტაკლს მოწყენილობით ადავსებს. ცხადია, როცა რაიმეს შეფასებას წინასწარ ისმენ — იქ საყურებელი აღარაფერია.

ერთი სიტყვით, ბანალურობის წინააღმდეგ ერთი იარაღი არსებობს — უნდა იპოვნო ნაწარმოების სიღრმისაყენ მიმავალი საკუთარი გზა, ახალი და ამავე დროს არა ავტორის გზის საპირისპირო.

ყველაფერი, რასაც ვამბობდი, ეხება რეჟისორისა და მწერალ-კლასიკოსის ურთიერთდამოკიდებულებას. როცა საქმე გვაქვს თანამედროვე პიესებთან, ამ ურთიერთდამოკიდებულების ხასიათი შეიძლება სულ სხვადასხვაგვარი იყოს. აქ ნაწარმოებისადმი დამოკიდებულებას განსაზღვრავს დრამატუ-

რგის დონე. ვამბილოვის პიესებს, მაგალითად მე ისევე ვუყურებ, როგორც ჩეხოვის პიესებს. ეს კემპარიტი, დიდი დრამატურობისადაც არ არის არც ერთი შემთხვევითი რეპლიკა, არც ერთი ზედმეტი სიტყვა.

მიუხედავად ამისა, ხშირია შემთხვევა, როცა იწყებენ ვამბილოვის მონტირებას, მის „გასწორებას“. ყოველთვის მოცუბდა ეს გარემოება — ჯერ მის სიმალლეს უნდა მისწვდე, მისი კონფლიქტების არსს, ხასიათებს. ყანობობივი, სტილისტიკურ თავისებურებებს უნდა ჩასწვდე და მერე იფიქრო სხვა რამეზე. აქ კვლავაა ამოქმედებული ჩვენი რეჟისორული აზროვნების სტანდარტები: რაკი თანამედროვე ავტორია, მაშასადამე, უცილობლად მოითხოვს ჩვენს ჩარევას. ეს კი არ უწყვიან, რომ ეს პიესები კლასიკოსთა დონეზეა დაწერილი. მე თავად დავდგი „გასულწაფხულს ჩელიმსკში“ და ვიცი რა რთული დრამატურგია იგი, რა ზუსტია იგი ყველაფერში, რა ადამიანურ სიღრმეებს იფარვის მისი მოჩვენებითი სისადავე.

არის პიესები, რომელთაც თეატრი ახალ მასშტაბს ანიჭებს ხოლმე. ამის ნათელი მაგალითია ა. ვასილევის მიერ დადგმული ვ. სლავკინის „ახალგაზრდა კაცის უფროსი ქალიშვილი“. საკმაოდ სუსტი პიესაა, მაგრამ რეჟისორმა იგი თავის ჩანაფიქრს დაუმორჩილა, განავითარა პიესის ყველაზე საინტერესო მოტივი — ბედი ორმოცდაათიანი წლების იმ თაობისა, რომელიც ესაა იწყებს დამოუკიდებელ ცხოვრებას — დაუმატა, საკუთარი ცოდნითა და გამოცდილებით გაამდიდრა ავტორის მიერ დაწერილი.

აი, მაგალითი სუსტი პიესისადმი სხვაგვარი მიდგომისა. ეს უკვე ჩემი პრაქტიკიდანაა: მრავალი წლის წინ, როცა ის იყო გორკის სახელობის დიდ დრამატულ თეატრში მოვედი, ძალიან მჭირდებოდა ახალგაზრდობის ცხოვრების ამსახველი პიესა და გადაწყვიტე ვინაიკოვის კომედიის „როცა აკაცია ჰყავის“ დადგმა. ბანალური კომედია იყო სტუდენტურ ცხოვრებაზე. მაშინაც კი, როცა პირველად ვკითხულობდი ამ პიესას, ისეთი შეგრძნება მქონდა, თითქოს მე იგი უკვე წაკითხული მქონდა. ავტორიც, როგორც ჩანს, რაღაც უხერხულობას გრძნობდა და ყველაფერი ეს თავის რემარკებში გამოხატა, სადაც, არსებითად, თავისი ნაწარმოების ირონიზირებას ეწეოდა. და მე გადაწყვიტე სწორედ მისი ხერხის გამოყენება: შემოვიყვანე ორი



წამყვანი, რომლებიც ამ რემარკებს კითხულობდნენ როგორც სცენაზე მომხდარი ამბების თავისებურ კომენტარებს. ამგვარად, ეს პიესა ჩვენთვის გადაიქცა იმის საშუალებად, რომ დაგვეცინა ახალგაზრდობის თემის გამოსახვის თეატრალური შტამებისათვის. ბოლოს და ბოლოს, ჩვენი სპექტაკლი ავტორის საწინააღმდეგოდ შემოტრიალდა, მაგრამ როცა ვინიკოვი რეპეტიციასზე მოვიდა თეატრში, იგი არა თუ განაწყენდა, არამედ უცებ ჩაერთო ამ ჩვენს თამაშში და წამყვანებისთვის მრავალი ახალი ტექსტი შეთხზა და მოგვეჩმარა, რათა ეს სცენური ხერხი ლოგიკურ სისრულემდე მიგვეყვანა.

სამწუხაროდ, თეატრებს ხშირად უწევთ სუსტი პიესების გადარჩენა და ამ საქმეში ვეკრიანად გაიწაფნენ, გამოიმუშავეს დაბალმხატვრულობის ბარიერების გადალახვის მრავალი ხერხი. კლასიკოსებისათვის ეს საშუალებანი უვარგისია, აქ ის კი არაა საჭირო, რომ რაიმე ამაღლო, არამედ საჭიროა ვახსნა, შეაღწიო სიღრმეებში, ჩასწვდეს სიძნელეებს და ავტორისაკენ მიმავალი გზა იპოვო.

კლასიკის ათვისება არ ითვალისწინებს ნათელხილვას. ამ პროცესში გადამწყვეტია რეჟისორი და მისი ინდივიდუალობა. აქ კვლავ მსურს ავტორისადმი ერთგულების თეზისს დაეუბრუნდე. მრავალი წლის დავიერების საფუძველზე მთელის სერიოზულობით შემიძლია ვთქვა, რომ ამგვარი დამოკიდებულების დროს რეჟისორის პიროვნული თვისებები თავიანთ ბრწყინვალეობას არ ჰკარგავენ. პირიქით, ის რეჟისორი, რომელიც მხოლოდ თვითგამოხატვითაა გატაცებული სხვადასხვა დრამატული მასალის საფუძველზე, ძალიან მალე ამოსწურავს ხოლმე თავს. ეს ხიფათი იმ რეჟისორს არ ემუქრება, ვინც ავტორიდან გამოდის, იმტომ, რომ ყოველთვის მის წინ ახალი სამყაროა გადაშლილი და არა ის ერთადერთი, სადაც მთავარია — მხოლოდ პირადად მისი, რეჟისორის „მე“ და ყველა სხვა, მხოლოდ საბაბია მისი თვითგამოვლენისათვის. სწორედ ამ დროს იწყება ხოლმე გამეორებანი, ერთი სპექტაკლიდან მეორეში სცენური ხერხების გაუცნობიერებელი გადატან-გადმოტანა, გამოსახვის საშუალებათა მონტაჟურობა, რადგან ასეთმა რეჟისორმა არ უწყის თუ რა არის ქეშმარიტი განახლება, რომელიც სათავეს იღებს ახალ-ახალ დრამატურგიულ მას-

ლაში. ასეთი რეჟისორებისათვის მხოლოდ სიუჟეტი ან ტექსტი თუ იცვლება, ხოლო სახეობრივი სისტემა უცვლელი რჩება. მთავარი ისაა, რომ ეს რეჟისორი ძალიან კმაყოფილია საკუთარი თავით: — მას ხომ საკუთარი სახე აქვს, ინდივიდუალობა გააჩნია?!

ეს უდიდესი შეცდომაა. თუ რეჟისორს თავისი სახე აქვს, ის უუქველად გამოვლინდება და აქ ავტორი ხელს კი არ შეუშლის მას, პირიქით, მოეხმარება. მე მიყვარს ერთი მაგალითის მოყვანა, რომელიც განსაკუთრებული სიცხადით ადასტურებს ამ აზრს: როცა ვრუბელი თავის დემონს ხატავდა, სუბიექტურად მხოლოდ იმას ელტვოდა, რომ რაც შეიძლება შეუმცდარად და ღრმად წარმოეხსნა ლერმონტოვის მიერ შექმნილი ეს სახე. მაგრამ განა ამ ნაწარმოებში თავისი თავიც არ გამოხატა? განა რომელიმე სხვა მხატვარში აგვერევა ვრუბელი? ასევეა რეჟისორიც. თვითგამოვლენის რაციონალური მისწრაფების გარეშე იგი, სულერთია, მაინც გამოხატავს თავის თავს, პიროვნულს, თუკი იმ ფიქრით იქნება შეპყრობილი, რომ რაც შეიძლება ღრმად გაუგოს ავტორს, თუ მას ექნება ქეშმარიტი ზეამოცანა, რომელმაც ააღლევა იგი, თუკი მას აქვს სურვილი თანამედროვედ ააქლეროს ეს თხზულება. შემდეგ კი ყველაფერი მაინც დამოკიდებულია რეჟისორის ნიჭზე, მისი პიროვნების მასშტაბზე და პროფესიულ უნარზე. უნდა შეგეძლოს საინტერესო ჩანაფიქრის საინტერესოდ რეალიზება, ამ გზაზე კი რეჟისორს მრავალი დაბრკოლება ელოდება. აქ უმთავრესი სირთულეა „გრძნობათა ბუნებაში“ შეჭრა. „გრძნობათა ბუნება“. — ეს არის სამყაროზე ავტორის შეხედულება. ყოველ მწერალს თავინაირად ხედავს, ვიდრე ოსტროვსკი, გორკი ისე არა, როგორც გოგოლი ანდა სუხოვოკობილინი.

ორ უმთავრეს შემადგენელ ნაწილს ეყრდნობა კლასიკური ნაწარმოების თანამედროვე წაკითხვის ფორმულა: ზეამოცანასა და „გრძნობათა ბუნებას“.

ზეამოცანა სპექტაკლის რეჟისორული კონცეფციაა. მისი ჩამოყალიბების დროს უნდა გაითვალისწინოთ როგორც ავტორი, ასევე დადგმის დრო, დღევანდელი მსაყურებლის მიერ ავტორისეული აღქმის თავისებურებანი. ისევე როგორც სხვა ნებისმიერი აღამიანი

4. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 6, 1983.

სხვადასხვა ასაკში წაიკითხავს, ვთქვათ, „ომსა და მშვიდობას“ და თავისთვის აღმოაჩენს სულ ახალ-ახალ აზრებს, თუმცა ერთდროულად სიტყვებს კი კითხულობს, ასევე მაყურებელთა ყოველი თაობა ავტორ-კლასიკოსს თავისებურად აღიქვამს: — ყოველ დროს თავისი „საყვარელი“ კლასიკოსს ჰყავს. ამიტომაც სულ იმას ვამბობ, რომ სპექტაკლის შემოაცანა მაყურებელთა დარბაზშია საძიებელი და იგი რეჟისორმა უნდა აღმოაჩინოს. სხვა მიზნები მან არც უნდა დაისახოს, თუმცა ესეცაა: მრავალი შეპყრობილია თავისი კონცეპციებით სამყაროს განცვიფრების სურვილით (ეს „საყმაწვილო სენი“ ზოგიერთს სიბერემდე მიჰყვება). მხოლოდ ავტორი და თანამედროვე მაყურებელი უნდა აინტერესებდეს რეჟისორს, მხოლოდ მათშია ნაწარმოების სცენური ვალწვეტის სათავე. უნდა გესმოდეს საკითხთა ის წყურ, რაც დღევანდელ ადამიანს ალღევებს. ზუსტად უნდა შეარჩიო კლასიკოსის ნაწარმოები, რომელიც ამ საკითხებს პასუხობს და უნდა შეგეძლოს პიესის იმგვარად წაკითხვა, რომ განერიდო სხვა აღნიშნულ სცენურ ინტერპრეტაციებს. ეს უკანასკნელი პირობა ძალზედ მნიშვნელოვანი რამაა.

დიდი თეატრის მთავარმა რეჟისორმა ბორის პოკროვსკიმ ერთხელ მიამბო თუ როგორ მოხვდა იგი „ევგენი ონეგინის“ საორკესტრო რეპეტიციებზე და მოისმინა, რომ საყოველთაოდ ცნობილი ვალსი ლარინების მეჯლისზე რაღაც უცნაურად, სრულიად მოულოდნელი ირონიულობით ეღერდა. რეპეტიციის შემდეგ მან ჰკითხა დირიჟორს, საიდან გაჩნდა ასეთი თავისებური ეღერადობაო. დირიჟორმა აუხსნა, რომ ყველა სხვა სპექტაკლის ამ ფრაგმენტში ყრუდ ისმულ დასარტყმელი ინსტრუმენტების ხმა, რის გამოც ვალსი ლარიულად ეღერდა. როცა ორკესტრმა ისე დაუკრა, როგორც პ. ჩაიკოვსკის პარტიტურაში აღნიშნული, ვალსი ხმამალა და ირონიულად აეღერდა — და მეჯლისმაც უცებ მიიღო პროვინციული ელფერი.

ჩვენც ასევე გვმართებს ავტორის „პარტიტურის“ კითხვა — პიესის ორიგინალის და არა სხვისი რეჟისორული ეგზემპლარის კითხვა, სადაც „ყრუდ ისმის დასარტყმელი ინსტრუმენტების ხმა“. პირველწყაროსთან საკუთარი დამოკიდებულებით იწყება სწორედ რეჟისორული აღმოჩენები, მაგრამ ეს უნდა მოხდეს პიესის „შინიდან“ და არა „გარედან“.

დიდი ხნის მანძილზე ძველებური ინტერპრეტაციები გზას უღობავდნენ ა. ოსტროვსკის თანამედროვე თეატრისაკენ და უნდა იყო სრულყოფილი იყო ეს ინტერპრეტაცია, მით უფრო შეუვალი იყო მისი ავტორიტეტი. მხოლოდ ამ ტრადიციის ჰიპნოზისაგან განთავისუფლების შემდეგ შეძელით ჩვენ გამოვემუშავებინა ახლებური თვალთახედვა და ახლა ხელახლა აღმოვაჩინეთ ეს დრამატურგი და განცვიფრებულნი დავრჩით მისი თეატრის სიუჟეტითა და სტილისტური მრავალფეროვნებით.

რატომ ავირჩიე დასადგმელად „მგლები და ცხვრები?“ რამ უნდა დააინტერესოს და ააღვლოს ამ პიესაში თანამედროვე მაყურებელი? „მგლებისა“ და „ცხვრების“ ძლიერებისა და სუსტების უშუალო დაპირისპირებაზე უფრო მეტად მნიშვნელოვანი ჩემთვის იყო პრობლემა, რომელიც ძალზე ცოცხალია დღეს, რომელიც მე ერთი სიტყვით „წაყრუებით“ განვსაზღვრე. რა მქონდა მხედველობაში?

ოსტროვსკიმ გვიჩვენა განსაზღვრული საზოგადოებრივი მოვლენა, განიხილა იგი დიალექტიკურად, ისტორიული განვითარების პროცესში: ახალი ფორმაციის მტაცებელი — ბერკუტოვი და გლაფირა — არა მარტო ცხვრებს ჰამენ, არამედ ბებერ მგლებსაც — მურზავეციკაისა და ჩუგუნოვის ტიპის მგლებს. დრამატურგმა დაინახა თუ როგორ იზრდება თაობიდან თაობამდე ძალმომრეობის მასშტაბი. ჩვენ კი ვიცით რა სისწრაფით იზრდებოდა ეს მასშტაბი ყოველი ახალი ისტორიული „ბრუნის“ შემდეგ. მე კი მსურდა იმგვარად წარმომედგინა ოსტროვსკის მიერ დაწერილი სცენური სიტუაცია, რომ პერსონაჟთა მოქმედების მცირე მასშტაბების მიღმა გამოჩენილიყო თვით მოვლენის დღევანდელი მასშტაბები, რათა ასი წლის წინანდელი მგლების მიამიტურ ინტრიგას აეძულებინა მაყურებელი დაფიქრებულყო თანამედროვე სამყაროში გავრცელებულ მათეოზობაზე.

მაგრამ პიესის მოქმედ ძალთა სისტემაში მე არ მაინტერესებდა ბოროტმოქმედი მგლები, ან წინააღმდეგობის უნარს მოკლებული ცხვრები, რომლებიც მზად არიან, დანას კისერი მიუშვირონ; არა! მე მაინტერესებდა უგრძნობელთა კატეგორია, ზარმაცების, გულგრობების, ეგოისტთა და მხალთა, საზოგადოებრივად მარად პასიურ, სუბიექტურად პატიოსან ადამიანთა პოზიცია, რომლე-



ბიჯ ჰაიპარად შესცქერიან იმას, რაც პირადად მიაჩნით ამორალურად, უხნეობად და ამით ხელს უწყობენ სოციალურად საშიშ მოვლენათა გაფუფრეებას. ამ თვალსაზრისით ჩემთვის პიესის ცენტრალური ფიგურა იყო ლინიავე. მას ეპყრა ხელთ შეთქმულების ყველა სადავე. მას ესმოდა საშიშროების მთელი სიმძაფრე, რომელიც საქმეებში უმწეო კუპაინის წინააღმდეგ აღმართულიყო. იცოდა ყოველივე ეს, მაგრამ არაფერს აკეთებდა იმისათვის, რომ საქმე ბოლომდე მიეყვანა. არც ერთი მკვეთრი ნაბიჯი არ გადაუდგამს ბოროტების ასალაგმავად და ყველაფერი უღრტენველად ჩააბარა ბერკეტოვს. საიდან ჩნდებოდა ეს „მგლები“, რა უწყობს ხელს მათს აქტივიზაციას? ლინიავეების მსგავსი ადამიანების გულგრილობა! ასე იყო ყოველდროს, ასეა დღესაც. უარესად აქტუალურად მომეჩვენა ეს თემა. იგი არ ძეგს ზედაპირზე, მაგრამ მას შეიცავს პიესა. ყველაფერი უცხოა, შორეულია — ყოფა, ადამიანები — მაგრამ ამაში არაა საქმე: ცხოვრების გარეგნული ნიშნები შეიცვალა, ხოლო ადამიანური ფსიქოლოგია დღემდე ცოცხლობს. ჩვენ ყოველდღიურად ვაწყდებით დიდსა თუ პატარა „მგლებს“ მოვლენებს და ვანზე ვდგებით ხოლმე, ვთმობთ პოზიციებს, ანდა თავს ვინუგეშებთ — „რა ჩვენი საქმეაო“.

მე თვით ბრძოლა კი არ მაინტერესებდა, არა ურთიერთდაპირისპირებული ძალების უშუალო შეჯახება, არამედ ჩაურევლობის ფსიქოლოგია, რომელიც „მგლების“ არსებობისათვის ნოყიერ ნიადაგს ქმნის.

ზეამოცანის განსაზღვრა საკმაოდ ძნელი საქმეა, მაგრამ თანამედროვე რეჟისორები ასე თუ ისე, ამას თავს ართმევენ. გაცილებით რთულია საკუთარი ჩანაფიქრის ხორცშესხმა, სახეობრივ საშუალებათა სისტემის მეოხებით მისი განსხეულება. აქ საქმე უფრო ცუდადაა. უსმენ მავან რეჟისორს და პირდაპირ ალტაცებისგან სული გეკვრის, ისეთ ჩანაფიქრს გადმოგიშლის, შემდეგ ნახავ მის სპექტაკლს და გულს შემოგეყვება — მისი ნალაპარაკვიდან ვერაფერს დაინახავ სცენაზე.

ჩანაფიქრის განხორციელება შეუძლებელია, თუ არ განსაზღვრეთ ნაწარმოების „გრძნობათა ბუნება“, ან სამყაროზე ავტორისეული შეხედულების თავისებურება, ავტორზე ჩვენი თვალსაზრისი. არსებითად „გრძნობათა ბუნება“ ეს არის ქანრი, მაგრამ განსა-

კუთრებული, კონკრეტულ-თეატრალური თვალსაზრისით. ჩვენი ქართული განსაზღვრებები ბანი ძალზე ზოგადი ხასიათისაა. თუ წარმოვიდგინოთ, რომ „ტრაგედია“, „დრამა“, „კომედია“ — მატერიაა, ხოლო იგივე ქანრები, რომელიმე ავტორისათვის „ქვეყანაა“, მაშინ რეჟისორმა უნდა იპოვოს კუჩა და სახლი ამ ქვეყანაში — აი, რა არის „გრძნობათა ბუნება“, თეორიულად მიღებული ცნების — „ქანრის“ — გათვალისწინებით. ამიტომაც ვამბობთ ხოლმე, რომ ყოველ პიესას თავისი ქანრი აქვს. „გრძნობათა ბუნება“ — ეს არის ქანრი სცენური აზრით, ანუ ცხოვრების ასახვის ავტორისეული საშუალება, გადამარავლებული რეჟისორულ ზემოქმანაზე და გამოხატული მსახიობის შესრულებით.

„გრძნობათა ბუნების“ მიგნება წარმოუდგენლად რთულია, მისი აღმოჩენის არავითარი მეთოდოლოგიური გზები არ არსებობს და ყოველი რეჟისორი მას ინტუიტურად სწავდება, ხანდახან „მიზანში მოარტყამს“ ხოლმე, ხან კი ააცილებს. რაც უფრო მარტივია პიესა, მით უფრო ძნელია მასში ჩვენთვის საკიორ „გრძნობათა ბუნების“ აღმოჩენა. ადვილზე ადვილია მოლიერის გაანალიზება. ყველაფერი აქ ნათელია, მაგრამ არაჩვეულებრივად რთულია მისი სცენური ადეკვატის პოვნა და ამიტომაც იშვიათად თუ იღვამება მისი პიესები წარმატებით. ასევე შეიძლება ითქვას დიკენსის გამო. როცა კითხულობ მას, ყველაფერი გასაგებია, შეუდგები დადგმას და არაფერი არ გამოგდის.

ჩვენ გადაწყვიტეთ დაგვედგა ჰუმანიზმი და იუმორი გამსჭვალული, ახალგაზრდა დიკენსის სკეთით სავსე ნაწარმოები — „პიკვიკის კლუბი“. მთელი მისი მოჩვენებითი სისადავის მიუხედავად რომანის სახეობრივმა სამყარომ თეატრის წინაშე წარმოუდგენლად რთული ამოცანები დააყენა. ამის მსგავსი რამ არცერთ მწერალთან არ შემხვედრია. ნაწარმოების კითხვისას ჩვენ ქვეშეცნეულად წარმოვისახავთ ამ სამყაროს, შევიგრძნობთ მას. მაგრამ როგორ გადავიყვანოთ ეს ინტუიტური წინათგრძნობა სცენურ კონკრეტულბოში? საკმარისია დიკენსის სამყაროში შევიდეთ ჩვეულებრივი სცენური საშუალებებით და იუმორი იმწამსვე იკარგება, იწყება ვულგარული მანკვა-გრუნა, იმიტომ, რომ მწერლის იუმორის ბუნება უჩვეულოა. ეს არ არის სატირა, ნაწარმოებში არ არის ავი საწყისი, იქ ყველაფერი კეთილი დამოკიდებუ-

ღებთაა გამსჭვალული. დიენის ყველა თავისი გმირი უყვარს, ღინგლსა და იობსაც კი გულკეთილად ეპყრობა. მაგრამ მის გმირებში ორი რამ გვაოცებს — გარკვეული მიზნისაკენ არაჩვეულებრივი მიზანსწრაფვა, მისი განხორციელებისათვის მოხმობილი დიდი ვნება და ყოველივე ამასთან ერთად სამყაროს აღქმის აბსოლუტურად ბავშვური უშუალობა.

ვინ არის პიკვიკი? მე იგი ერთგვარად ინგლისელ დონ კიხოტად წარმომედგინა. ყველა პარამეტრით უპირისპირდება იგი სერვანტესის გმირს, მაგრამ მათ ერთი არის აქვთ. პიკვიკის ზეამოცანაა — ბედნიერება მოუტანოს მთელ კაცობრიობას, არც მეტი, არც ნაკლები. ხასიათის მიხედვით კი იგი უკიდურესად მიაშიტი და მიმნდობია, ყოველი სიტყვისა სჯერა, რის გამოც სულელურ ფათურაკებში ვარდება. რეპეტიციების დროს ჩვენ უპირველესად იმას ვცდლობდით, რომ გვეჩვენებინა ის კონტრასტი, რომელიც არსებობს პიკვიკის გლობალურ მისწრაფებათა და იმ პაწაწკინტელა ამბებს შორის, რაც სინამდვილეში ხდება მის ირგვლივ. ამისათვის რომ მიგვეღწია, ჩვენ გავზარდეთ სპექტაკლის ყოველი მოვლენის მასშტაბი, წვრილმანები უჩვეულოდ გავაზვიადეთ.

პიკვიკი ექსპედიციამი მიდის. ჩვენ გადავწყვიტეთ ეს სცენა გვეჩვენებინა როგორც უდიდესი მოვლენა, ისტორიული დღე იმ კაცის ცხოვრებაში, რომლის მთელი ცხოვრების ოცნება, ესაა, უნდა ახდეს. ჩვენი პიკვიკი ისე ემზადებოდა სამოგზაუროდ, როგორც პაპანინი ჩრდილოეთ პოლუსზე გასამგზავრებლად. აი, მან თვალი შეავლო ფანჯარას, ქუჩას, რომელსაც, შესაძლოა, უკანასკნელად ხედავს. მისი ხმა თრთოდა, თვალგზებ კრემლის მოსდგომლად. იმის გამო, რომ ზოგადსაკაცობრიო გლობალურ საკითხებზეა მისი ყურადღება კონცენტრირებული, იგი ვერ აღიქვამს ცხოვრების წვრილმანებს. ამ კონტრასტის მეოხებით გვეწადა იუმორის ნაპერწკლის გაკვესება, პიკვიკის უმთავრეს თვისებაში, სამყაროს ბავშვურ აღქმაში ვეძებდით საფუძვლებს.

და არა მარტო მისას. დიენის ყოველ პერსონაჟში უნდა გვეპოვნა მისი მთავარი ვნება, მიგვეჩვენებინა მისთვის უკიდურესი მასშტაბი და კონკრეტული ხასიათის მეშვეობით გამოგვეჩაბა. მაგალითად, სემ მიულერი ჩვენს მიერ აღქმული იქნა

ისეთ კაცად, ვინც პიკვიკს ერთის მხრით შეიყვარებს და მიხვდება, რომ სწორედ ასეთ კაცს ეძებდა მთელი სიცოცხლის მანძილზე. მათი შეხვედრის მომენტს — ოცნებათა ახდენაა. ამიტომ გადაიქცევა სემი პიკვიკის უერთგულეს მსახურად. სადაც ერთი, იქაც მეორე. ექსპედიციამი? კი ბატონო, ექსპედიცია იყოს! ციხეში? ციხე იყოს!

ასე შევძელით გვეპოვნა საკირო „გრძნობათა ბუნება“ და ჩვენს წინ გადაიხსნა მსახიობურ იმპროვიზაციათა სივრცე და აღმოცენდა დიენისისეული იუმორი, — დიენისისეული სიკეთე. მათი მეშვეობით კი ფრთები შეისხა მისმა უკეთილშობილესმა ოცნებამ — ბედნიერი ენახა მთელი კაცობრიობა თუ არა, აღამიანი მაინც.

„გრძნობათა ბუნება“ ზოგჯერ საესებით მოულოდნელად იჩენს ხოლმე თავს, მაგრამ ყოველთვის იბადება ცინცხალი, შეუზღუდავი (საკუთარი თუ სხვისი კონცეპციებით) ხედვა.

რა მოხდა რუსთაველის თეატრის სცენაზე რობერტ სტურუას მიერ განხორციელებულ „კავკასიური ცარცის წრეში“? უბრალოდ, რეჟისორი ნდობით მოეკიდა ავტორის მიერ მინიშნებულ მოქმედების ადგილს.

ბრეტისათვის კავკასია აბსტრაქტული ცნება იყო. პიესაში „სეჩუანელი კეთილი კაცი“ მოქმედება სადაც ჩინეთში ხდება, „კავკასიური ცარცის წრეში“ — სადაც საქართველოში. თუ შექსპირის იტალიაში, ასე თუ ისე, მაინც დაცულია ნაციონალური ხასიათის რაღაც თავისებურებანი, აქ მხოლოდ ქვეყანაა მინიშნებული, რათა ცხადი გახდეს, რომ ყველაფერი ეს ხდება სადაც შორს გერმანიიდან, თუმცაღა, სწორედ გერმანიაზე ფიქრობდა ავტორი უპირველეს ყოვლისა. ამიტომაც არ აინტერესებდა მწერალს ნაციონალური ხასიათის ბუნება. მაგრამ როცა პიესა ხელში ჩაუვარდა ქართველ რეჟისორს, მან იგი დაყურსა ნაციონალური კოლორიტით და აბსტრაქტულმა ქართულმა სახეებმა ხორცი შეისხეს. არა „საერთოდ“ საქართველო, არა ზღაპრული ქვეყანა, არამედ კონკრეტული გარემო, ატმოსფერო, ვითარება და რაც მთავარია — აღამიანები. ამან მინიშნა პიესას დამატებითი აზრი, ხოლო მისახიობთა ნაციონალურმა ტემპერამენტმა კი — ემოციურობა. ბრეტის თეატრის პრინციპებისა და ქართული ხალხური ხელოვნების ტრადიციების შეერთების შედეგად დაიბადა

ასეთი შთამბეჭდავი ძალის სახეობრივი სინ-
თეზი, რომ არა მარტო შესანიშნავი სპექტაკ-
ლი მივიღეთ, რომელმაც მთელს მსოფლიოში
ჰპოვა აღიარება, არამედ აღმოჩენილი იქნა
ახალი, დღევანდელი გზა ბრეჰტისაკენ.

მე ასეთ სიახლეებს ვემზობი. იგი დაიბა-
და ავტორის დახმარებით და არა მისი ნება-
სურვილის საპირისპიროდ, არა მისი დაძლე-
ვის გზით. სტურუას არც ერთი სიტყვა არ
შეუცვლია პიესაში, მაგრამ იგი შორს იდგა
ბრეჰტის ესთეტიკის „ბუკვალური“ გაგები-
საგან. ეპიკური თეატრის უმთავრესი პრინ-
ციპი — გაუცხოების ეფექტი — რეჟისო-
რისათვის გადამწყვეტი იყო, მაგრამ იგი მი-
ღებული იქნა როგორც პრინციპი, რომელიც
ახლოსაა სტურუას ეროვნულ თეატრთან,
ისევე, როგორც ახლოსაა ნებისმიერ ხალხურ
სანახაობასთან — იქნება ეს იტალიური კო-
მედია დელ არტე, რუსული სკომაროხები თუ
ქართული ბერიაობა. სტურუა ბრეჰტის ეს-
თეტიკას ზერელედ კი არ მისწვდა, არამედ მის
სათავეში შეადგინა და ამით მოუახლოვდა იგი
დღევანდელ დროს, რადგან ხალხურობა მა-
რადიული რამაა.

მარადიულია თეატრში მისი სანახაობრივი,
სათამაშო ბუნება; წარმავალი კი ესთეტიკა,
რომელსაც ყოველი ეპოქა თავისი გემოვნე-
ბის მიხედვით ირჩევს. ამიტომაც ერთადერთი,
რისი უმკველი შეცვლა შეიძლება კლასიკურ
ნაწარმოებში — ეს არის ესთეტიკა, რადგან
იგი გადაწულია იმ დროის თეატრთან, რო-
ცა პიესა იქმნებოდა. და ყველაზე ხშირად
ავტორის მოახლოებაში ნაწარმოების ყან-
რობრივი ცვლილებანი გვეხმარებიან. რამ
გაადაქცია კ. სტანისლავსკის „ცხელი გული“
დიად სპექტაკლად? ყოფითი დრამის გადაყ-
ვანამ ფსიქოლოგიური გროტესკის პარამეტ-
რებში. ოსტროვსკი არ გასძლიანებია ამას,
პირიქით, ყოველი თავისი სიტყვით ხალისით
შეეგება რეჟისორის ყოველ წინადადებას.
ასეთი გულუხვობა ახასიათებს ყოველ კლასი-
ციკოსს, რადგან იგი მხატვრულადაა ძალიან
მდიდარი. თუკი რეჟისორი იმთავითვე პატი-
ვისცემით მოეკიდება მას, საერთო ენის გა-
მონახვას შეეცდება და არ დაადგება კონ-
ფრონტაციის გზას.

„კულგურის კოლონიზაცია“ გელაქივიჩით

სწულ უფრო თვალსაჩინო ხდება ამერიკუ-
ლი კულტურის ექსპანსია „მესამე სამყაროს
ქვეყნებში“. აქ, სადაც მოსახლეობის ნახევარ-
ზე მეტი წერა-კითხვის უცოდინარია, ტელე-
ვიზია, როგორც მასობრივი ინფორმაციის
ყველაზე ხელმისაწვდომი და დემოკრატიული
ფორმა, უზარმაზარ გავლენას ახდენს მასუ-
რებელთა ცნობიერებაზე.

ამგვარ ვითარებას ფრიად მარჯვედ იყენე-
ბენ დასავლეთის ტელეკომპანიები. განვითარ-
ებად ქვეყნებთან პროგრამების გაცვლას
ექსპერტები უწოდებენ „ცალმხრივი მოძრაო-
ბის“ ქუჩას.

ამ ქვეყნებში ყოველწლიურად აშშ სატე-
ლევიზიო დროის 200 ათასამდე საათს იკა-
ვებს, რაც შეადგენს ტელემაუწყებლობის
ერთ მესამედს დასავლეთ ევროპის ქვეყნებ-
ში, ნახევარს — ლათინური ამერიკის ქვეყ-
ნებში, ხოლო ნახევარზე მეტს აზიისა და
აფრიკის რამდენიმე ქვეყანაში.

განვითარებადი ქვეყნები ცდილობენ შექ-
მნან ნაციონალური ტელეხედვა, მაგრამ იძუ-
ლებულნი არიან უცხოეთიდან, უპირატესად
ამერიკიდან, შეიძინონ ტექნიკური აღჭურვი-
ლობა, უცხოეთის კონსორციუმები. ხელსაყ-
რელ ფასებში ჰყიდიან ამ ტექნიკას იმ სა-
ხელმწიფოებს, რომლებიც პოლიტიკური და
ეკონომიკური თვალსაზრისით აშშ და დასავ-
ლეთ ევროპის ქვეყნების ყველაზე მეტ ინ-
ტერესს იწვევენ. ასე მაგალითად, ნავთობა
გადამწყვეტი როლი ითამაშა იმაში, რომ სა-
უდის არაბეთმა და ირანმა თავის დროზე სა-
უკეთესო სატელევიზიო ტექნიკა შეიძინეს
მთელ ახლო აღმოსავლეთში.

დასავლეთის ქვეყნების დახმარებით აგე-
ბული ტელესადგურები და სტუდიები არა

მარტო სათადარიგო ნაწილებს საჭიროებენ, არამედ რეგულარულ პროგრამებსაც. აშშ თავის ტელეფილმებს უადრესად იაფად ჰყიდის. მაგალითად, ერთსაათიანი ფილმი, რომელიც ჰოლივუდს 400-500 ათასი დოლარი უჩდება, ევროპტისათვის ღირს — 400—500 დოლარი, ეგვიპტისათვის — 170-250 დოლარი, ხოლო ზოგიერთი განვითარებადი ქვეყნისათვის კი — 70—100 დოლარი.

ამგვარი ვითარება ახალგაზრდა ნაციონალურ ტელეკომპანიებს უბიძგებს იმისაკენ, რომ უარი სთქვან საკუთარი სურათების შექმნაზე. ამერიკელთა ამ ექსპანსიას, სხვათა შორის, მხარს უჭერენ „მესამე სამყაროს ქვეყნების“ დასავლეთისაკენ ორიენტირებული წრეები. ამ ექსპანსიით ის მრწველები არიან დაინტერესებულნი, რომლებიც ელექტრონულ და სატელევიზიო მოწყობილობების წარმოებასთან არიან დაკავშირებულნი. ამერიკული პროგრამების შესყიდვით ისინი ცდილობენ ტელემყურებელთა რაოდენობის გაზრდას და ამ გზით საკუთარი პროდუქციის გასაღებას.

ასე იცვლება ეროვნული ინტერესები შიშველ ანგარებაზე. მთავარი უბედურება ისაა, რომ ამერიკული პროგრამები მყურებელს თავს ახვევენ ცხოვრების იმ წესსა და ფასეულობებს, რომლებიც ძირეულად ეწინააღმდეგებიან „მესამე სამყაროს ქვეყნების“ ისტორიულად ჩამოყალიბებულ ტრადიციებს და სულიერ სამყაროს. ჩვეულებრივ მყურებელს უჭირს ამოიცნოს ის იდეოლოგიური მიზნები, რომლებიც უხალო ტექნიკური საშუალებებით და თავშესაქცევი ბრწყინვალეებითაა შეფარული ამერიკულ ფილმებში.

„მესამე სამყაროს ქვეყნების“ კულტურის მრავალ მოღვაწეს კარგად ესმის, რომ მათ სჭირდებათ არა ამერიკული, არამედ ეროვნული ფილმები, რომლებიც ნაციონალურ ხელშეწყობას განამტკიცებენ, მყურებელს გაუძლიერებენ ეროვნული სიამაყის გრძობას.

ჯერჯერობით კი პროტექციონისტულმა ღონისძიებებმა (დასავლეთის ტელეპროდუქციის იმპორტის ერთგვარი შეზღუდვა, ძალადობისა და სექსის შემცველი ფილმების აკრძალვა) საქმეს ვერ უშველეს და „მესამე სამყაროს ქვეყნების“ ტელეკომპანიები ვერ იხსნეს უცხოეთის ტელეექსპანსიისაგან.

„როკ-მუსიკის“ ისტორიის ერთი დაპაბრული ფურცელი



ბილ ჰეილის — „როკის მეფის“ დილმა დიდად დაამწუხრა თანამედროვე „როკ-მუსიკის“ თავყვანისმცემელი. ეს ორმოცდაათობეტი წლის მომღერალი „როკ-ენ-როლთან“ დაკავშირებული ყველა ლეგენდის (წარსულის თუ თანამედროვის) სათავეებთან იდგა. „მის სიკვდილთან ერთად — წერს ფრანგული გაზეთი — გაქრა როკ-მუსიკის ისტორიის „მეფე ფურცელი“. ეს მან გამოიწვია პირველი ისტერია ახალგაზრდობაში, მანვე ჩამოაგდო განხეთქილება მშობლებსა და შვილებს შორის, მის გამო დაიბზარა საკონცერტო დარბაზთა კედლები — მაყურებელთა ტალღებად მოსკდომის შედეგად. 1955 წელს, როცა პირველად გამოჩნდა როკ-ენ-როლის უზარმაზარი ზვირთები, იგი გადაიქცა პირველ ვარსკვლავად ამ მიმდინარეობისა, რომელმაც იგი თავის პიონერად სცნო, თუმც მისთვის ის მნიშვნელობა არ მიუნიჭებია, რაც ელვის პრესლის მიანიჭა. როკ-მუსიკის ისტორიაში ბილ ჰეილის სახელი დაკავშირებულია მისი წყალობით სახელმწიფოებში ანსამბლ „კომეტებთან“.

მომღერალი ხშირად ამბობდა ხოლმე — „ჩვენ ვიყავით როკ-ენ-როლის ფუძემდებელნი. ჩემთვის მისი ფორმულა უბრალო იყო: საქმე ეხებოდა ზანგურ მუსიკას, რომელსაც თეორიკანონი მუსიკოსები ასრულებენ“.

თვით სახელწოდებაში „როკ-ენ-როლი“, იმ სიმღერისგან წარმოსდგა. რომელიც ბილ ჰეილმა 1952 წელს შეთხზა.

1957 წელს „ბიტლზების“ გამოჩენამდე კარგა ხნით ადრე, ინგლისელებმა მას ისტორიული შეხვედრა გაუმართეს ვატერლოოს სადგურზე ლონდონში. ასობით ახალგაზრდამ ერთი დაკვრით დალაშქრა სადგურის უზარმაზარი შენობა, რათა თავის ახლად მოვლენილ ღმერთს ღირსეულად დახვედროდა.

თვით ბილ ჰეილი მწარედ იგონებდა: 1957 წელს მე ვიყავი მსოფლიო კლასის პირველი მომღერალი. ახლა მე იძულებული ვარ ვყო ოცდამეერთეო!

ელვის პრესლის გამოჩენამ ბოლო მოუღო ბილ ჰეილის მეფობას.. ახლა იგი უპირატესად როკ-ენ-როლის წინა ისტორიის კუთვნილება მხოლოდ და მხოლოდ.

გამოჩენილი საბჭოთა კომპოზიტორის არამ ხაჩატურიანის დაბადების 80 წლისთავის აღსანიშნავად მოსკოველმა მუსიკისმცოდნემ ვიპტორ იუზეფოვიჩიმ შემოგვთავაზა საუბარი, რომელიც კომპოზიტორის გარდაცვალებამდე ცოტა ხნით ადრე ჩაუწერია. ეს საუბარი პირველად ჩვენი ჟურნალის ფურცლებზე იბეჭდება:

საუბარი დიდ კომპოზიტორთან

— თქვენი მოგონებების ფრაგმენტებში, რომლებიც გამოქვეყნდა 1978 წელს ჟურნალ „სოვეტსკაია მუზიკა“ ფურცლებზე, თქვენ განაცხადეთ, რომ გადაწყვიტეთ „იტვირთოთ მემუარისტის უმადური შრომა“, მიუხედავად იმისა, რომ დღიურები არასოდეს გიწარმოებიათ. სამაგიეროდ, თქვენ ჩინებულნი მთხრობელი და მოსაუბრე ბრძანდებით, გაქვთ შესანიშნავი მეხსიერება. ყოველივე ეს მახედვინებს დაგისვით რამდენიმე კითხვა, მით უფრო, რომ ვმუშაობ წიგნზე, რომელშიც თქვენი ცხოვრება და მოღვაწეობა აისახება.

— თქვენ ჩემს შესახებ უნდა იცოდეთ ყველაფერი, რაკი გადაწყვიტეთ წიგნის დაწერა. დაგვირდებათ ჩემი არქივის გადასინჯვა, მიასკოვსკის, პროკოფიევის, შოსტაკოვიჩის, რომენ როლანის ჩემდამი მოწერილი წერილების გადაკითხვა.

— ჩემი კითხვები შეეხება თქვენს შემოქმედებით ბიოგრაფიას, ცალკეულ ნაწარმოებებს,

შემოქმედებით მანერას, თქვენს შეხედრებს გამოჩენილ მუსიკოსებთან, მწერლებთან, თეატრისა და კინოს მოღვაწეებთან. პირველი კითხვა კი თქვენს სამშობლოს შეეხება. რა გიყვართ ყველაზე მეტად სომხეთის მიწა-წყალზე?

— არარატის ველზე გადმომდგარი მთები, ჭერმის ხეთა ვარდისფერი სინაზე, ანკარა წყაროები და ხალხის გამაჯანსაღებელი წყლის საოცარი გემო.

— ეინ მიგაჩნიათ სომეხ კომპოზიტორთაგან თქვენს წინამორბედად?

— იმთ შორის, ვისაც ჩემს წინამორბედად ვაღიარებდი, ყველაზე წმინდა და უმანკო შემოქმედია კომიტასი. მისი საგუნდო თხზულებანი — ქეშმარიტი შედევრებია. არაჩვეულებრივია მისი გუნდების ინსტრუმენტობა. ეს არის თანამედროვე ნაწარმოებები, ადამიანის ხმის ინსტრუმენტული გააზრების თვალსაზრისით. კომიტასის მუსიკა ისევე ანკარა, როგორც სომხეთის წყაროები, როგორც

ჩემი სამშობლოს მაცოცხლებელი წყალი...

— მამათქვენი, ეგია ხაჩატურიანი 13 წლისა ყოფილა, როცა ნახჭევანის ოლქიდან თბილისში ჩამოსულა „ცხოვრების ასაწყობად“... თქვენ 18 წლისამ დასტოვეთ თბილისი და „ცხოვრების ასაწყობად“ მოსკოვში დასახლდით... რაიმე საერთოს ხომ არ პოულობთ თქვენსა და მამათქვენის ხასიათებს შორის?..

— უეჭველად. მეც ისევე, როგორც მამაჩემს, მახასიათებს დაუოკებელი ენერჯია, მიზანსწრაფვა, ცოდნის წყურვილი, მამაჩემი ძალიან მკვეთრი პიროვნება იყო, აღზნებადი ხასიათი ჰქონდა, იყო კეთილი, გულში ბოროტებას არ გაიფლებდა. პანიკურად ეშინოდა გოროდოვებისა, რაც საკვირველია, რადგან მთელი ცხოვრება პატიოსან შრომაში გაატარა.

უბრალო მკინძავი იყო. მიუხედავად ამისა, ყველა შვილს მისცა განათლება. მამისაგან შემკვიდრებით მივიღე ცოდნისადმი სწრაფვა და შრომისადმი ფანატიკური დამოკიდებულება. გვქონდა კი სახლში წიგნები? მხოლოდ ყველაზე აუცილებელი — სომხურ ენაზე გამოცემული კლასიკოსები, გაზეთები და ჟურნალები. მიუხედავად იმისა, რომ მამაჩემი კულტურისა და ცოდნისკენ მიისწრაფოდა, განათლების დონე მაინც დაბალი ჰქონდა. ვარდვიტრაბახებ, რომ ბავშვობა წიგნების გარემოცვაში გავატარე. ბედმა გამიღიმა — საბჭოთა ხელისუფლებამ მომცა განათლება, კულტურა, ხელი შეუწყო ჩემს ყველაზე თამამ მისწრაფებებს...

— გვიამბეთ თქვენს დედაზე — კუმამ ჩაჩატურიანზე... რა როლს თამაშობდა იგი თქვენს ცხოვრებაში?

— დედაჩემი არაფრით არ გამოირჩეოდა იმ წრეში, რომელშიც მე ვიზრდებოდი, მაგრამ შესანიშნავი ადამიანი იყო. მთელი თავისი ცხოვრება შესწირა ოჯახს, შვილებს, ქმარს. ხანდაშემულ ასაკში გარდაიცვალა. სამწუხაროდ, ადრე დაბრმავდა, რამაც მას ცხოვრება გაუმწარა, ჩვენც ძალიან განვიცდიდით მის მდგომარეობას. უკანასკნელ წლებში ცხოვრობდა ერევანში, ჩემს უფროს ძმასთან. მე ყოველ ზაფხულს მასთან ვატარებდი.

დედაჩემს სიმღერა უყვარდა, განსაკუთრებით მაშინ, როცა მარტო რჩებოდა. შესაძლოა, მისგან გამომყვა სიმარტოვეში მუშაობის ჩვევა. ვერ ვიტან სხვათა თანდასწრებით

მუშაობას. დედაჩემი უმეტესად ნაღვლიანადა ჩუმ სიმღერებს მღეროდა. მახსოვს, როგორ ტიროდა, როცა მღეროდა „მონადირის სიმღერას“ („ვორსკან იერქ“). სულ ცოტა ხნის წინ აღმოვაჩინე, რომ ამ სიმღერას საუთქვლად უნდევს დიდი სომეხი პოეტის ავეტიკ ისაყიანის ლექსი, რაზედაც ხალხს, როგორც ჩანს, წარმოდგენა არა აქვს. ქეშმარიტი პოეტი ასე უბრუნებს მშობელ ხალხს მისავე წიაღში აღმოცენებულ შემოქმედებით ნაყოფს.

— თქვენი ბავშვობის წლებმა თბილისის ქუჩებში ჩაიარა. მოგონებებში თქვენ წერდ: აზარტულობაზე, რითაც გამოირჩეოდით თანატოლებს შორის ჩხუბში, ლახტის თამაშსა თუ ფრანგულ კიდაობაში. აზარტულობა შემდეგშიც შეინარჩუნეთ?

— ბავშვობაში მართლაც მახასიათებდა სპორტული აზარტი. ძალიან სერიოზულად ვიყავი გატაცებული ფეხბურთით და აზარტულადაც ვთამაშობდი. თანატოლებს შორის ვსარგებლობდი ავტორიტეტით, როგორც საკმაოდ უნარიანი თავდასხმელი. საერთაშორისო აღიარებაც საკომპოზიტორო მოღვაწეობაზე უფრო ადრე ფეხბურთში მოვიპოვე. ჩემი ბავშვობის წლებში, ვიდრე საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლება დამყარდებოდა, თბილისში უცხოელთა ჭარბი იღვინენ. ერთხელ დავესწარი მატჩს, რომელმაც ერთმანეთს ხვდებოდნენ ინგლისელი და ინდოელი ფეხბურთელები. მოულოდნელად ჭაირკვა, რომ ინდოელების ერთ-ერთი მოთამაშე არ გამოცხადდა. არ ვიცი, როგორ შეიტყუეს ჩემი ფეხბურთელობის ამბავი, მახსოვს მხოლოდ, რომ ინდოეთის „დროშის“ დაცვა დამევალა. მართლაც, რამდენიმე წუთის შემდეგ გოლი გავიტანე ინგლისელთა კარში...

აზარტით ვთამაშობდი ბილიარდს...

აზარტულობა ჩემს შემოქმედებით მოღვაწეობასაც ახასიათებდა. ჩემი ღრმა რწმენით, ნაწარმოების შექმნის დროს კომპოზიტორი ჰქნდა იმყოფებოდნენ ექსტატიკურ მდგომარეობაში. ყოველ ქმნილებას თავს უნდა სწირავდი. ჩემს სტუდენტებსაც ამას ვუქადაგებ.

და მაინც, ბავშვი უნდა იზრდებოდეს უფროსების ზედამხედველობის ქვეშ — ცემაკუბა და ჩხუბი სულაც არ უწყობს ხელს მოზარობის ჩამოყალიბებას. ჩემი უფროსი ძმა რომ არა, ვინ იცის, ჩემგან რა გამოვიდოდა...

— თქვენი ბავშვობა წარიმართა ხალხური მუსიკირების ატმოსფეროში. რას აფასებთ ყველაზე მეტად ხალხური მუსიკოსების შემოქმედებაში?

— ჩემთვის თბილისი საოცრებაა, სიმღერის ქალაქია, მჟღერადი, ხმოვანი ქალაქი. აქ ცხოვრება გაცილებით უფრო გულგახსნილია, ვიდრე ჩრდილოეთის ქალაქებში — მოსკოვსა და ლენინგრადში. ძველი თბილისის ეზოებში, დიდ ვერანდებზე, ქუჩებში გრძელდებოდა ოჯახური ცხოვრება. ყოველი მხრიდან მუსიკალური ბგერები ისმოდა. ქალაქი გაუღენთილი იყო მელოდიებით. უღერდა თარი და ქამანჩა, ზურნა და დულყი, ქართული ხალხური პოლიფონია და ერთხმობის სომხური სიმღერები, ეზოებში თავს იყრიდნენ ხალხურ მთქმელთა ანსამბლები, ქუჩებში ისმოდა მანწნის, მწვანეილისა თუ ხურმის გამჟღავნებელი მელოდიური რეჩიტატივები. ამას დავუმატოთ საოჯახო ზეიმები, სადაც განუწყვეტლად მღეროდნენ, ან სამგლოვიარო ცერემონიები, სადაც აგრეთვე ბატონობდა სიმღერა. ყოველივე ამას ერთვის ხალხური ცეკვები, წეს-ჩვეულებები, რომლებსაც თან ახლდა მუსიკალური ფონი. რა თქმა უნდა, ჩემზე დიდი ზეგავლენა მოახდინა ძველი თბილისის მუსიკალურმა ცხოვრებამ. კინოფილმ „პეპოში“, რომლისთვისაც მე პირველად დავეწერე კინომუსიკა, მშვენივრად არის წარმოდგენილი ჩემი ბავშვობის ატმოსფერო.

სახალხო მუსიკოსთა შემოქმედებაში მე ყოველთვის ვაფასებდი შთამბავნილებელი მელოდიების ძვირფას ქარგასა და საშემსრულებლო მანერის თავისთავადობას.

— ცოტა უფრო გვიან თქვენ დაუახლოვდით ცნობილ მომღერალს შარა ტალიანს. თქვენზე მისმა ხელოვნებამ თუ მოახდინა რაიმე გავლენა?

— შარა ტალიანი პროფესიული მუსიკოსი იყო, მაგრამ იგი შესანიშნავად იცნობდა ფოლკლორს და განუთმეორებლად მღეროდა აშუღურ სიმღერებს. მის მიერ შექმნილი ინსტრუმენტული ანსამბლის თანხლებით იგი საროს პარტიის პირველი შემსრულებელი იყო ტიგრანის ოპერაში „ანუშ“. მას შემდეგ ასე ვერავინ მღერის ამ პარტიას. მას ეთაყვანებოდა მთელი ერევანი. როცა შარა ტალიანი ქუჩაში გამოჩნდებოდა, ხალხი მას აღერთვებოდა. მისი უსაღებოდა: „გამარჯობა, სარო!“ მე



არამ ხაჩატურიანი

დიდი მეგობრობა მაკავშირებდა შარა ტალიანთან, მის მეუღლესთან, რომელიც ჩინებულად უყრავდა ქამანჩაზე, მის ძმასთან, რომელიც უყრავდა სხვადასხვა ხალხურ ინსტრუმენტებზე. ჩემი სავიოლინო სიმღერა-პოემა „აშუღების პატივსაცემად“ ვუძღვენი ამ ნიჭიერ კოლექტივს, რომელიც სამუდამოდ აღიბეჭდა ჩემს მეხსიერებაში.

— თბილისელი არლუთინსკების კერძო პანსიონში, სადაც სწავლა დაიწყეთ, იღებდით სიმღერის გაცვეთილებსაც, თბილისის კომერციულ სასწავლებელში კი, რომელშიც სწავლა განაგრძეთ, სასულე ორკესტრში უყრავდით. რომელია, თქვენი აზრით, ყველაზე ქმედითი საშუალება მოზარდის მუსიკალური აღზრდისა?

— ამ დარგში მე საკმაოდ გარკვეული აზრი მაქვს: სწორად დაყენებული საგუნდო სწავლება აუცილებლად უნდა დაინერგოს ყველა ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლასთან, ეს არა მარტო ნიჭიერი ბავშვების გამოვლენების საუკეთესო წერხია, არამედ ის გზაა, რომელიც ახალგაზრდებს აზიარებს მუსიკას.

ჩვენ ამ ბოლო ხანებში ბევრს ვაკმათობთ სპეციალური სპორტული სკოლების დანიშნულებაზე, რომელთა მთავარი მიზანია რეკორდსმენების აღზრდა, მაშინ, როცა, პირველ რიგში, ეს სკოლები უნდა წარუწავდნენ მოზარდი თაობის ფიზიკურ აღზრდაზე. მუსიკაშიც ასეთივე მდგომარეობაა...

— მამათქვენი მკნძავი იყო. მისმა პროფესიამ ხომ არ ჩაგინერგათ წიგნის სიყვარული? საინტერესოა, რომელ წიგნებს კითხულობდით ახალგაზრდობაში? რომელმა ნაწარმოებებმა მოახდინეს თქვენზე წარუშლელი შთაბეჭდილება?

— კითხვა, სიმართლე რომ ვთქვა, ინტენსიურად დავიწყე მხოლოდ მაშინ, როცა გადავხალხდი მოსკოვში. ჩემმა უმფროსმა ძმამ სურენმა დაამთავრა მოსკოვის უნივერსიტეტის ფილოლოგიური ფაკულტეტი. მის ოჯახში სუფევდა ინტელიგენტური სული. სწორედ აქ გავეცანი კლასიკურ ლიტერატურას. პირველ ხანებში ძალიან ვიყავი გატაცებული „მონტე-კრისტოთ“, მაგრამ კითხვას განსაკუთრებით მაშინ დავეწაფე, როცა ხელი მოვიკიდე მუსიკის სწავლას. მარტოოდენ სიუჟეტი როდი მიტაცებდა. ყველაზე მეტად მაინტერესებდა შინაარსის გადმოცემის საშუალებები, თხრობის განვითარების პრინციპები — ვიძებდი ექსპოზიციას, კვანძის შევცრის მომენტს, რემინისცენციებს, რეპრიზას.

წიგნების ანალიტიკური აღქმის გამო ნელა ვკითხულობდი, შესაძლოა, ამიტომაც გამისაზრდელია მსოფლიო ლიტერატურის გაცნობის პერიოდი. მაგრამ ამის წყალობით ვიძენდი ღრმა ცოდნას, რამაც შემოქმედებით მოღვაწეობაში დიდი სამსახური გამიწია.

— რა არის თქვენთვის განსაკუთრებით ახლობელი და ძვირფასი მშობლიური სომხური ლიტერატურებიდან? რომელი პოეტები შეგისაძვირებიათ თქვენს შემოქმედებით მისწრაფებებს?

— ახალგაზრდობის წლებში უპირატესობას ვერცერთ პოეტს ვერ ვანიჭებდი, მიუხედავად იმისა, რომ გატაცებით ვკითხულობდი რუსულსა და სომხურ პოეზიას — პუშკინსა და ლერმონტოვს, ნეკრასოვსა და ტიუტჩევს, ესენინსა და სვეტლოვს, ავტრ ისაკიანსა და ელიშე ჩარენცს. დასაწყისში მივირდა მიაკოვსკის ლექსების აღქმა, მაგრამ დროთა განმავლობაში სულ უფრო მეტად მიყვარდებოდა მისი პოეზია. გატაცებული ვიყავი ხა-

ათონოვას ლექსებით. აღმაფრთოვანებდა მისი ლექსების მღელვარება და სიმხურვალე, დინამიზი, რელიეფურობა, მხატვრული ხელების სიმკვეთრე... საიათონოვას ლექსებს მისი ვკითხულობდი ბრიუსოვის ბრწყინვალე თარგმანებშიც, რომლებიც რუს მკითხველებს საშუალებას აძლევენ შეიქნონ საიათონოვას პოეტური სამყაროს მომზიზველდობა.

— თქვენ სწორად იგონებთ ხოლმე თქვენს ძმას სურენ ხაჩატურიანს, რომლის შემწობითაც გადასახლდით თბილისიდან მოსკოვში. როგორც ჩანს, იგი თქვენზე დიდ ზემოქმედებას ახდენდა?

— სურენი ჩემთვის დიდ ავტორიტეტს წარმოადგენდა. მოცუბდა მისი ზრდა, ინტელექტუალური განვითარება, რითაც ასე მკვეთრად გამეიჭნა ჩვენი ოჯახის დონეს. იგი სამხატვრო თეატრის რეჟისორი იყო, მთელი ცხოვრება ხელოვნებას შესწირა. მის რჩევადარიგებებს დიდ მნიშვნელობას ვაძლევდი.

ერთხანს აეკვებდა ჩემი მუსიკალური ნიჭიერება. მხოლოდ 1929 წელს, როცა მოსკოვის კონსერვატორიის მცირე დარბაზში წარმატებით შესრულდა ჩემი სიმღერა-პოემა „აშულების საპატივცემულოდ“, რაზეც ცნობილი მუსიკოსები ალაპარაკდნენ, სურენმა მითხრა: „როგორც ჩანს, ვცდებოდი, ახლა კი მაგონა, რომ შენგან ნამდვილი კომპოზიტორი გამოვა“.

— მისივე რჩევით თქვენ შესულხანთ მოსკოვის უნივერსიტეტის ბიოლოგიის განყოფილების ფიზიკა-მათემატიკურ ფაკულტეტზე, სადაც სამი წელი სწავლობდით. რამე კვალი თუ დასტოვა თქვენს სულში ბიოლოგიამ?

— ვერ ვიტყვი, რომ ბიოლოგია მიტაცებდა. ეს ფაკულტეტი ბრმად ავირჩიე. ბიოლოგიაში არაფერი გამეიგებოდა. ძალიან გამიჭირდა ბიოლოგიური დისციპლინების შესწავლა, ლაბორატორიებში მუშაობა, ბაყაყებზე ცდების დაყენება, მაგრამ მე უნივერსიტეტიდან არ გამოვეტყუე, თუმცა ყოველდღე სულ უფრო მეტად ვგრძნობდი მუსიკისაკენ სწრაფვას.

— თქვენი მოსიკალური განათლება დაიწყო განიხილების სახელობის მუსიკალურ ტექნიკუმში...

— განიხიების ოჯახზე, მის დიდ წვლილზე პროფესიული მუსიკალური განათლების საქმეში ბევრია დაწერილი საბჭოთა ლიტერატურაში. ახალს ვერაფერს ვიტყვი. მართლაც,

მთელს საბჭოთა კავშირში ნაყოფიერად მოღვაწეობენ გენსინების „კომბინატის“ აღზრდილები. ალბათ, არ არსებობს სხვა „წარმოება“, რომელსაც შვიდი ათეული წლის მანძილზე შეუცვლელად ხელმძღვანელობდეს ერთი ადამიანი. ვგულისხმობ ელენე გენსინას — მუსიკალური განათლების ფანტიკოსს, საოცარად კეთილ ადამიანს, მოწაფეთა მფარველსა და მოამაგეს. რამდენიმე ათეული წლის შემდეგ, როცა მუშაობა დაიწყო გენსინების სახელობის ინსტიტუტში, ყოველ ოთხშაბათს მივიღოდი მასთან ბინაზე (რომელიც ამავე შენობაში იყო), რათა მიმეღო საჭირო რჩევები. იგი საოცარ ინტერესს იჩენდა ჩემი მოღვაწეობისადმი, ყოველნაირად ხელს მიწყოდა, მესმარებოდა.

— ვინ იყო თქვენი პირველი მასწავლებელი გენსინების ტექნიკუმში, სადაც თქვენ მივიღე ვიოლონჩლოს კლასში? რა მნიშვნელობა ჰქონდა იმ ინსტრუმენტს თქვენთვის, როგორც კომპოზიტორისათვის?

— ვიოლონჩლოს პირველი მასწავლებელი გახლდათ სერგეი ბიჩკოვი, სწავლების მეორე წელს კი გადავიყვანეს პროფესორ ანდრეი ბორისიაკს კლასში. მე მას ყოველთვის დიდი სითბოთი ვიხსენებ. მისი შემწეობით არა მარტო ვიოლონჩლოს დავეუფდე, არამედ სიმებიანი კვარტეტის უსაზღვრო შესაძლებლობებსაც. მე მგონი, არც ღირს ლაპარაკი იმაზე, თუ რა დიდი დახმარება აღმომიჩინა ამ ცოლნამ საკომპოზიტორო მოღვაწეობაში. ბორისიაკა ჩინებული მუსიკოსი და კეთილშობილი ადამიანი იყო. იგი რომანტიკული წყობის პიროვნება გახლდათ. სამწუხაროდ, ვერ მოვეხსარი მის საკონცერტო გამოსვლებს, თუმცა კარგად ვგრძნობდი, რომ იგი შესანიშნავად ფლობდა თავის ინსტრუმენტს. ბორისიაკა ხომ პაბლო კაზლისის მოწაფე იყო და საშემსრულებლო ხელოვნების მოწინავე იდეებით ხელმძღვანელობდა. ხაზგასმით მიხსნდა აღვნიშნო, რომ ყოველი კომპოზიტორი და დირიჟორი საფუძვლიანად უნდა იცნობდეს თვითეული საორკესტრო ინსტრუმენტის სპეციფიკას. როცა საზღვარგარეთ კონცერტის შესვენების დროს მივაკითხავ ხოლმე ორკესტრანტებს და საყვირს მოვკიდებ ხელს, რათა ვაჩვენო, თუ როგორი აპლიკაციაა ან უღერადობა საჭირო ამა თუ იმ პასაჟის შესასრულებლად, თვალნათლივ ვხედავ, როგორ იზრდება მათი პატივისცემა ჩემადმი. თუ მა-

ნამდე კომპოზიტორი არამ ხაჩატურიანი მათთვის აბსტრაქტული მცნება იყო, ამის შემდეგ ჩემი სახელი და გვარი კონკრეტულად ხდება — ნახეთ, იგი თურმე საყვირზედაც უკრავს...

— ხომ არ გვეტყოდით რამეს თქვენს პირველ მასწავლებელზე — კომპოზიტორ მ. ფ. გენსინზე?

— სიამოვნებით. მიხილ გენსინი გამოჩენილი პედაგოგი იყო, როგორც კომპოზიტორი კი, დაუმსახურებლად არის მივიწყებული. იგი დიდად განათლებული, გონიერი და გამკრიხი ადამიანი გახლდათ. მან დიდად შეუწყო ხელი ჩემს შემოქმედებით განვითარებას. გენსინმა შექმნა მოწაფეთან მუშაობის საკუთარი მეთოდი, რითაც თავის აღსაზრდელებს ფანტაზიას უნვითარებდა. იგი თავის მოწაფეებს ასეთ დავალებას აძლევდა ხოლმე — დამიწერეთ ერთი მელოდიისათვის რამდენიმე აკომპანემენტი. გენსინი ფართოდ გვაცნობდა მუსიკალურ ლიტერატურას, მათ შორის თანამედროვე მუსიკასაც. იგი გვასწავლიდა ფიქრს ნაწარმოებთა იდეურ მიმართულებაზე, მშობლიური ფოლკლორის სიყვარულს გვინერგავდა, გენვითარებდა ჰარმონიულ აღლოსა და გემოვნებას.

ერთხელ გენსინმა დაგვავალა 8-12 ტაქტიანი კონტრაპუნქტის შექმნა. მე კი მივუტანე 42-ტაქტიანი ნამუშევარი. მას მოეწონა ეს პატარა ქმნილება და ახალდაარსებულ საკომპოზიტორო კლასში მიმიწვია (მანამდე იგი პარმონის მასწავლებელი, სწორედ გენსინმა აღმოაჩინა ჩემში კომპოზიტორული მონაცემები. არასოდეს დავივიწყებ მის ღვაწლს.

— ჰინეს წერილებში „ფრანგულ სცენაზე“ გამოყვანილია ერთი პარიზელი კაცი, რომელიც დილაობით სსაფლაოზე მუშაობდა მეჩირაღდნედ, ხოლო საღამოობით ერთ-ერთ ბულვარულ თეატრში დაქირავებული იყო კლავიორად. მის საქმეს შეადგენდა ხმამალალი სიცილ-ხარხარი... ეს მოთხრობა ხომ არ გავგონებთ თქვენი ახალგაზრდობის წლებს. როცა სწავლასთან ერთად უნდა გიგეიქრათ „ლოკმა-პურის ძიებაზე“ და ამიტომაც ერთდროულად მუშაობდით მოსკოვის ღვინის ქარხანაში მტვირთავად და სომხური ელესიის გუნდშიც მღეროდით? ამაღლებულ ფსალმუნებს უმოგროდით მამაზეციერს, თქვენი სხეული კი ამ დროს მძიმე ტვირთის ზიდვის შედეგად საშინელ ტვიცილს განიცდიდა. თქვენ

ალბათ, ისევე გიჟირდათ, როგორც იმ პარა-
ზელ მესაფლავეს, რომელსაც უნდა ეცინა
ბულვარული თეატრის გაცვეთილ ხუმრობაზე.

— მართალია, სამხრეთელი გახლავართ, მა-
გრამ 1939 წლამდე ღვინოს, ისევე როგორც
მამაჩემი, იშვიათად ვხვამდი, ისიც ძალიან
ცოტას. კონიაკი ვივამე მხოლოდ „ბედნიე-
რების“ მოსკოვური პრემიერის შემდეგ. ღვ-
ინის ქარხნის საცავებმა ვერაფერი დამაკლეს.
ახალგაზრდა ვიყავი და ჭანხალი, დღეში მანე-
თნახევარს ვიღებდი და თავს ბედნიერად
ვგრძნობდი. მით უფრო, რომ პირველად ჩემს
ცხოვრებაში შარვლის ყიდვა შევძელი. ჩემთ-
ვის ეს ნამდვილი დღესასწაული იყო. ალ-
ბათ, ამ ახალმა შარვალმა გააბედინა გლიერს
შემოეთავაზებინა ჩემთვის „ვალკირიის“ პარ-
ტიტურის შეძენა. ასეა თუ ისე, მტვირთავს
შრომა ყოვლად დაუშვებელი იყო ვიოლონ-
ჩელისტიხისათვის. ერთხელ გატეხილ ბოთლზე
ისე გავიჟირე ხელი, რომ მუსიკოსობას კინა-
დამ გამოვეთხოვე. მადლობა ღმერთს, რომ
ელენე გენსინამ რეპეტიტორობა შემომთა-
ვაზა, მისი წყალობით უარი ვთქვი ამ მძიმე
ფიზიკურ სამუშაოზე.

მოკრძალებულ შემოსავალს ვიღებდი სომ-
ხური ეკლესიის გუნდიდან, რომელსაც მარტინ
მაჰშიანი ხელმძღვანელობდა. ამავე გუნდ-
ში მღეროდა ჩემი ძმა ლეონი, რომელსაც ჩე-
მგან განსხვავებით კარგი ხმა ჰქონდა და მოს-
კოვის კონსერვატორიაში სწავლობდა. ძალ-
იან ვლელავდი ხოლმე საგუნდო დებიუტი-
რის დროს. აღფრთოვანებული ვიყავი სომ-
ხური საგალობლების დიდებული სინატიფით.

ჩემი ოჯახი არ იყო გატაცებული რელიგი-
ით, დედა ეკლესიაში დადიოდა ხოლმე, მა-
მა არასოდეს. მორწმუნე კიდევაც რომ ვყო-
ფილიყავი, რწმენას დავარგავდი და ათეის-
ტი გავხდებოდი ეკლესიაში გამართული ინს-
ტრუქციების შემყურე, თვით იკლესია კი ლა-
მანი იყო. გულდასაწყვეტია, რომ იგი დაანგ-
რიეს...

1968 წელს, აშშ-ში გასტროლების დროს,
ბოსტონში სრულიად მოულოდნელად წავაწ-
ყდი „მამაოს“, რომელიც 20-იან წლებში მოს-
კოვის სომხურ ეკლესიაში მსახურობდა...
მართლაც, რომ ხადაურსა სად შეხვდებოდა...

— ათეულ წლებს ითვლის თქვენი მეგობ-
რობა გლიერთან. როდის გაიცანით იგი?

— გლიერის სახელი პირველად გავიგონე
1923 წელს გენსინებისაგან. ისინი მეგობრობ-

დნენ გლიერთან და მას „გოლდისკ“ ეძახ-
დნენ. ელენე გენსინამ გლიერს წარუდგინა ჩე-
მი თავი, — ახალგაზრდა ვიოლონჩელისტი,
რომელიც მუსიკის შეთხზვითაც „სცოდავსო“.
იმხანად გატაცებული ვიყავი მუსიკალური იმ-
პროვიზაციებით. ჰოდა, ერთი წლის მანძილ-
ზე ვესწრებოდი ინსტრუმენტობის კლასს,
რომელსაც გლიერი ხელმძღვანელობდა. იგი
ხშირად მეცადინებდა თავის სახლში, რომე-
ლიც ვერ დაიტრიალებდა დიდი წესრიგით.
გლიერს ჰყავდა მრავალრიცხოვანი ოჯახი,
თავდადებულ პედაგოგურ მუშაობას ეწეო-
და, რომელსაც ხშირად საკუთარ შემოქმედე-
ბით მოღვაწეობას სწირავდა.

როცა მას ჩემი საფორტეპიანო პოემა და-
ვუყარი, მან მითხრა: „თქვენგან კომპოზიტო-
რი გამოვა, თუ სერიოზულად დაეუფლებით
თეორიას, პარმონიას, მუზიკალურ ფორმას,
ინსტრუმენტობას... ამ სიტყვების მნიშვნე-
ლობას მერე მივხვდი. საქმე ისაა, რომ იმხა-
ნად ძალიან ბევრი სუსტად მომზადებული
აღამიანი მიემალა საკომპოზიტორო მოღვა-
წეობას. ისინი საკვირველ აქტიურობასა და
სიჭიკტეს იჩენდნენ თვითდამკვიდრებისათვის
ბრძოლაში.

ერთხელ კონიუსის სახელმძღვანელოს მი-
ხედვით სამხმოვანება უნდა გამოერკესტრები-
ნა ორი ვალტორნის გამოყენებით, სამხმი-
ანობის კიდურა ხმები დავავალე ვალტორნებს,
შუა კი ფაგოტს. გლიერი, როცა ამ დავაღუ-
ბას ამოწმებდა, არ დაუყვირდა ამოცანის პი-
რობას და მირჩია სამივე ხმა ვალტორნებისა-
თვის მიმეცა. და სამაგალითოდ დასახელა
ვაგნერის „ვალკირიას“ პარტიტურა. „პარტი-
ტურას ვერ ვიყიდი, ფული არა მაქვს-მეთქი“.
ჩოულოდნელი პასუხი მივიღე: „ეს მე სუ-
ლაც არ მაინტერესებს. როცა პარტიტურა
გვირდება, უნდა გაყიდო შარვალი, ან მე
მთხოვო ფული“.

ალარ მახსოვს, დაძლიე თუ არა ვაგნერის
პარტიტურა... გლიერის რჩევას კი ყოველთ-
ვის მივდედი და თავს არ ვზოგავდი სწავ-
ლაში...

— რა არის თქვენი აზრით ყველაზე მნიშ-
ნელოვანი გლიერის შემოქმედებაში?

— გლიერი ფლობდა მაღალ საკომპოზი-
ტორო ტექნიკას. მისთვის ჰრავითარ სირთუ-
ლეს არ წარმოადგენდა ხუთმხიანი ფუგის იმ-
პროვიზირება, იგი საკმაოდ ტრადიციულ მუ-
სიკას წერდა, რაც არ არის გასაკვირი, ვინაი-

დან მისი შემოქმედება სათავეს იღებდა ტანევის, იპოლიტოვ-ივანოვის, არენსკის შემოქმედებიდან.

პეტერბურგული სტილისაა გლიერის „მუსიკალური აღმოსავლეთი“. ეს საქმოდ მოხდენილი და ნიჟერი სტილიზაციაა, მაგრამ მაინც სტილიზაცია გახლავთ. დიდია გლიერის ღვაწლი აზერბაიჯანული და უზბეკური პროფესიული მუსიკის ჩამოყალიბებაში. მას ეკუთვნის პირველი აზერბაიჯანული ოპერა „შახსენემ“ და პირველი უზბეკური ოპერა „გიულსარა“.

— როგორი ადამიანი იყო?

— ომის დროს ჩემი ოჯახი ევაკუირებული იყო სვერდლოვსკში. მე მარტო დავრჩი მოსკოვში. გლიერი ხშირად მპატიებდა სადილად. იცოდა, რომ წყლული მაქვს და მიუხედავად გაჭირვებისა, ცდილობდა ხელი შეეწყოს ჩემთვის.

გლიერი შრომის ფანატიკოსი გახლდათ. ამაში დავრწმუნდი სტუდენტობის დროს, მერც, როცა ომის წლებში შევუერთდი ჩვენს ოჯახებს და დავსახლდით სვერდლოვსკში, სადაც გლიერები მძიმე პირობებში იმყოფებოდნენ, მათ საწოლებიც კი არ ჰქონდათ. იატაკზე ეძინათ ერთმანეთის მიყოლებით. ოთახის შუაგულში კი იდგა როიალი, რომელზედაც გლიერი ხანთელს დგამდა და ასე მუშაობდა ღამ-ღამობით.

იგი ძალიან ჭკვიანი ადამიანი იყო. მშვენივრად ერკვეოდა შემოქმედებითი ცხოვრების პროცესებში. მას შეეძლო ერთი რეპლიკით გაენადგურებინა თავგასული მოსაუბრე, შეეტანა სიცხადე გაცხარებულ კამათში თუ კომფლიქტში. იგი განუსაზღვრელი ავტორიტეტით სარგებლობდა კომპოზიტორთა კავშირში. გლიერი იყო კრიტიკალურად წმინდა ადამიანი. ასე ვუწოდებ ერთ-ერთ ჩემს წერილს, რომელიც მას ვუძღვენი...

1937 წელს გლიერი არჩეულ იქნა მოსკოვის კომპოზიტორთა კავშირის თავმჯდომარედ, მე კი მის მოადგილედ, გამოგვიყვეს ერთი დიდი ოთახი გნესინების ტექნიკუმის შენობაში. ვმუშაობდით თავაუწევლად, დღიდან ღამემდე. 1939 წელს კი დაარსდა სსრკ კომპოზიტორთა კავშირის ორგკომიტეტი რომლის ხელმძღვანელად არჩეულ იქნას იხე ვლიერი, მე და დუნაევსკი კი დავინიშნეთ პირველ მოადგილედ. ომის წლებში მე დამევალა ორგკომიტეტთან არსებული

შტაბის ხელმძღვანელობა. ჩამოვყალიბებულად შექმნილი სიმღერების გადაწერისა და გადაბეჭდვის ოპერატიული ჩვეულებები დროს, სიმღერები ელვისებური სისწრაფით იწერებოდა და ვრცელდებოდა კიდეც. სწორედ მაშინ შეიქმნა ამ ვანრის საუკეთესო ნიმუშები, რომლებიც შევიდნენ საბჭოთა მუსიკის ოქროს ფონდში. ვმუშაობდით დღე და ღამე, რათა ომის მძვინვარე დღეებში გამარჯვების რწმენით სავსე სიმღერები დროზე მიგვეწოდებინა ხალხისათვის, მხარში ამოვდგომოდით მეზობლებს. ასე იზადებოდა დუნაევსკის, ბლანტერის, ალექსანდროვის, ფრადკინისა და სხვათა ფრთოსანი სიმღერები...

ორგკომიტეტს ევალეობდა სსრკ კომპოზიტორთა კავშირის ყრილობების მოწვევა. სამწუხაროდ, სხვადასხვა მიზეზების გამო, ეს ვერ მოხერხდა 1940-41 წლებში. მერე დაიწყო სამამულო ომი და ყრილობებისათვის უკვე აღარავის სცებოდა. კომპოზიტორთა ყრილობა შედგა მხოლოდ 1948 წელს. სწორედ ამ ყრილობაზე ფორმალისტებად გამოგვაცხადეს...

ჩემთვის ეს იყო ძალიან მძიმე, ტრაგიკული დღეები. საშინლად გაგვაკრიტიკეს სწორედ ჩვენ — სსრკ კომპოზიტორთა კავშირის ორგკომიტეტის ხელმძღვანელები. 11 წელი შევწირე ორგკომიტეტში მუშაობას. როგორი მღელვარებით ველოდებოდით ყრილობის გახსნის დღეს! და სწორედ ამ დროს სრულიად მოულოდნელად და დაუმსახურებლად გამომიტანეს მძიმე განაჩენი ყველაფერში შეიძლება ჩემი გამტყუნება, ოღონდ ფორმალისტში არა. ყოველთვის ვიყავი და ვარ კომპოზიტორი-მელოდისტი, მთელი ჩემი არსებით დავეშიერებულე ხალხის ცხოვრებასთან, მისი შემოქმედების ფესვებთან, ხალხურობა ყოველთვის მიმაჩნდა ხელოვნებას უმაღლეს ფორმად.

1948 წელს სსრკ კომპოზიტორთა პირველ ყრილობაზე ჩემი გამოსვლა და ცოდვების მონანიება არ იყო გულწრფელი. მე ვიყავი დამცირებული და განადგურებული, სერიოზულად ვფიქრობდი პროფესიის გამოცვლაზე...

— კიდევ რომელ თქვენს პედაგოგებს გაიტყვენი?

— სერგეი ვასილენკოს — ძალიან ნიჟერი მუსიკოსს, საორკესტრო ზგერწერის ოსტატს,

დასვეწილ კოლორისტს, რომელიც მოსკოვის კონსერვატორიაში ინსტრუმენტობას მასწავლიდა. იგი ყოველთვის კმაყოფილი იყო სტუდენტური ნამუშევრებით...

— მოსკოვის კონსერვატორია, მერე კი ასპირანტურა თქვენ დაამთავრეთ გამოჩენილ კომპოზიტორთან ნ. ი. მიასკოვსკისთან...

— მიასკოვსკიზე ბევრი რამ მაქვს დაწერილი და ნათქვამი. იგი XX საუკუნის პირველი ნახევრის რუსული მუსიკის პატრიარქია. მის აზრს დიდ ანგარიშს უწევდნენ, რჩევა-დარიგებებს ეკითხებოდა ყველა კომპოზიტორი მდგომარეობისა და რეგალიების მიუხედავად, თვით პროკოფიევიც კი, რომლისთვისაც არ არსებობდა ავტორიტეტები. აფხაზებდა მიასკოვსკის აზრს, უფრო უგდებდა მის შეხედულებებსა და შეფასებებს. მრავალი ნაწარმოების ავტორი — მიასკოვსკი მუსიკაშიც ისეთავე მოკრძალებული ინტელიგენტი იყო, როგორც ცხოვრებაში. შესაძლოა, ამაშიც იყოს მიზეზი მისა, რომ მისი მუსიკა დღეს იშვიათად ისმის.

სწორედ მიასკოვსკის შემწეობით ვეზიარე რუსული კლასიკის სიმდიდრეს, იგი იმ ეპოქის წარმომადგენელი იყო. მისი შემწეობით დავუფუძლე მუსიკის „ალგებრას“, ხელობას ამ სიტყვის ყველაზე მაღალი გაგებით. ამიტომაც, დიდ ცოდვასა და დანაშაულს არ ვხედავ იმათი მხრიდან, ვისაც ტექნიციზმში ამტყუებენ ხოლმე.

მიასკოვსკიმ ძალიან ბევრი მომცა თუნდაც ბანის ხაზის „გამონათავისუფლების“ თვალსაზრისით. თვით მიასკოვსკისთან ბანი, ჩემის აზრით, ძალზე მოძრავია, ზოგჯერ მეტისმეტადაც, რაზედაც ერთხელ გავბედე და ვუთხარი კიდეც. მე არა მარტო კმაყოფილი, არამედ გაოცებულიც დავრჩი, როცა გავიგე, რომ მან უფრად იღო ჩემი შენიშვნა.

მე არასოდეს მრცხვენოდა აღიარება იმისა, რომ ყველაზე მეტად მივირდა ფორმა. ძალიან მიძინებოდა ჩემი ფანტაზიის მომწვევდევა სონატის, ფუგისა და სიმფონიისათვის ოდითგან დადგენილ ნორმატივებში. შემთხვევითი არაა, რომ 1928 წელს მ. გენსინის რჩევით შექმნილი ჩემი ფუგა „ბახის მიბაძვით“, ხელუხლებად იღო ათეული წლების მანძილზე. ხოლო, როცა 1972 წელს გადავსინჯე ეს ნაწარმოები, დავრწმუნდი, რომ მას არაფერი აქვს საერთო ბახთან.

მახსოვს, პროკოფიევი ამბობდა ხოლმე,

რომ არ ღირს ფუგების წერა, რადგან ამ დარგში ყველაფერი ნათქვამი აქვს ბახს. მიუხედავად ამისა, შოსტაკოვიჩმა შექმნილი პირელუდია და ფუგა, მეც გავბედე ჩემი ფუგების პუბლიკაცია. ცხადია, ჩვენს დროში მკვეთრად შეიცვალა ამ თანხის გაგება...

— როგორ წარმართავდა მიასკოვსკი სტუდენტებთან მეცადინეობის პროცესს?

— მიასკოვსკი უაღრესად დელიკატური ადამიანი იყო. მას ძალიან ერიდებოდა სტუდენტის წყენა, მით უფრო მისი მხატვრული ინდივიდუალობის დათრგუნვა. მეცადინეობებს მიასკოვსკი გარეგნულად ისე წარმართავდა, თითქოს ასწორებდა მხოლოდ ტექნიკურ შეცდომებს, „ხომ არ გგონიათ — იწყება და იგი ლაპარაკს და იქვე ჩუმდებოდა — არა, მე, ალბათ, კონსერვატორი ვარ...“ დიდი თხოვნა იყო საჭირო, რომ მიასკოვსკის თავისი აზრი გამოეთქვა.

ჩვენ მიასკოვსკისთან მივდიოდით, როგორც ღვთისმსახურთან, ველავდით — რას იტყვის? მოეწონება თუ არა ჩემი მუსიკა? მიასკოვსკი კლასში თავისი არსებობის ფაქტით, ქმნიდა რაღაც განსაკუთრებულ ატმოსფეროს. შემოქმედებითი მომთხოვნელობა მასში შერწყმული იყო საოცარ კეთილმოსურწეობასთან — არა და, ყველა მოწაფე არ იყო ერთნაირად ნიჭიერი, ყველა პარტიტურა როდი იყო გამართული მიასკოვსკი კი ყველა თავის მოწაფეს, როგორც წესი, აქებდა და რწმენას მატებდა.

ალბათ, ერთი ოთხჯერ „ბრუდერშრაფტზე“ შევთანხმდით, რომ ერთმანეთს მივმართავდით შენობით (მაშინ მე უკვე ცნობილი კომპოზიტორი ვიყავი). მეორე დღეს კი ძველებურად ვესალმებოდით ერთმანეთს „როგორ გიკითხოთ, როგორ ბრძანდებით“ და ა. შ. სხვაგვარად არ შემეძლო, თუმცა ბევრმა მისმა მოწაფემ მიიღო მიასკოვსკის წინადადება და ელაპარაკებოდა მას შენობით. ჩემის აზრით, ეს ადამიანები ცუდად გამოიყურებოდნენ...

მიასკოვსკის კლასში მეცადინეობის დღეები მშვენიერ მოგონებად სასუდამოდ აღიბეჭდა ჩემს მესხიერებაში.

— როდის და რა ვითარებაში გაცანია პირველად პროკოფიევისა და მისი მუსიკას? ეს, ალბათ, მოხდა მანამდე, სანამ იგი სამშობლოში დაბრუნდებოდა.

— პროკოფიევი საბჭოთა კავშირში ყოველი ჩამოსვლის დროს კონცერტებს მართავდა. ვცდილობდი დავსწრებოდი ყოველ მას კონცერტს. მისი მუსიკა იმ ხანად ბევრს არ მოსწონდა. მიუხედავად ამისა, მისი ნაწარმოებების ელვარება, მხატვარ-ნოვატორის შეხანიშნავი სითამამე ახალგაზრდებს იტაცებდა. პროკოფიევის მუსიკა იკრებოდა ჩვენს გულელებში და დიდ ზემოქმედებას ახდენდა ჩვენი მუსიკალურ შემეცნებაზე, მის ზემოქმედებას სრულიად მოულოდნელად აღმოვაჩინე დიდი ხოლმე ცოტა უფრო გვიან, პირადად ჩემზე წარუშლელი შთაბეჭდილება მოახდინეს პროკოფიევის „კლასიკურმა სიმფონიამ“, „წამიერებებმა“, საფორტეპიანო კონცერტებმა, „მოხუცი ბების ზღაპრებმა“, სიუიტამ „ალა და ლოლი“, პირველმა სავიოლინო კონცერტმა, რომელიც მოვისმინე უოლფე სიგეტის შესრულებით. განსაკუთრებით მატყვევებდა პროკოფიევის პიანისში.

სამუდამოდ დამამახოვრდა პირველი შეხვედრა პროკოფიევთან, რომელიც მოხდა 1933 წელს მოსკოვის კონსერვატორიის დირექტორის კაბინეტში. იმ დღეს რამდენიმე ახალგაზრდა კომპოზიტორმა თავისი ნაწარმოებები მოასმენინა კონსერვატორიაში საგანგებოდ მოწვეულ პროკოფიევს. მას მოეწონა ჩემი ტრიო კლარნეტის მონაწილეობით. შემაქო, გამომართვა ტრიოს ნოტები, წაიღო პარტიში, სადაც გამოქვეყნდა ეს ნაწარმოები.

— მართალია, რომ შემდეგშიც ასმენინებდით პროკოფიევს ზოგიერთ თქვენს ნაწარმოებს?

— პროკოფიევის შემდეგი ჩამოსვლას დროს (ეს იყო იმავე წლის შემოდგომაზე) სხვა კომპოზიტორთა შორის, მეც მივსულვარ სასტუმრო „ნაციონალიში“, რათა მეჩვენებინა მისთვის ჩემი ნაწარმოებები. სიმაართე რომ ვთქვა, არც მაშინ და არც მერე ვერ შევიგრძინე პროკოფიევში პედაგოგი. როგორც უდიდეს მხატვარს, მას, რა თქმა უნდა, შეეძლო ეთქვა რა არის კარგი ან ცუდი, მაგრამ იგი არ ამუღავნებდა პედაგოგიურ აღდოს, ახალგაზრდა ავტორთა ძიებების წარმართვის უნარს.

როცა პროკოფიევი საბოლოოდ დაბრუნდა საბჭოთა კავშირში, იგი ხშირი სტუმარი იყო იმ მუსიკალური კრებებისა, რომლებიც იმართებოდა მისი მეგობრის ვ. დერჟანოვისკის ბინაზე. აქ იყვნენ ხოლმე მიასკოვსკი და სხვა

ცნობილი მოსკოველი მუსიკოსები, ახალგაზრდებიც. დერჟანოვისკის სახლის კარი ყველასათვის ღია იყო. გაბედული ახალგაზრდები აჩვენებდნენ თავის ნაწარმოებებს. როგორც მეც ვუთხარი პროკოფიევს: „ჩავიფიქრე საფორტეპიანო კონცერტი და მასზე ვმუშაობ-მეთქი“. იქვე წაუშმდრე და დაუშარი ფრაგმენტები. პროკოფიევი დიდის ინტერესით, ერთგვარი ეჭვითაც, მისმენდა. საფორტეპიანო კონცერტის უნარი მისთვის განსაკუთრებით ახლომდელი იყო, იგი ხომ ჩინებული პიანისტი გახლდათ, ჩემი დაინტერესება ამ უნრით მან, შესაძლოა, ზედმეტ სითამამეში ჩამომართვა. ეს ასეც იყო, ვინაიდან მე პიანისტი არ ვიყავი... „აბა, ვნახოთ“ — მითხრა პროკოფიევმა, ვიდრე დაკრას დავიწყებდი. ხოლო როცა მოისმინა მეორე ნაწილი, მითხრა: „აქ რა, პიანისტმა ბუზები უნდა დაიჭიროს?“ პროკოფიევს მოეჩვენა, რომ საფორტეპიანო პარტია პიანისტის თვალსაზრისით არ იყო მსმგებიანი. საბედნიეროდ, კრიტიკამ ჩემი საფორტეპიანო კონცერტის II ნაწილი საბჭოთა მუსიკის ერთ-ერთ ყველაზე შთაგონებულ ფურცლებად მიიჩნია.

მოგვიანებით, როცა ჩამოვყალიბდი კომპოზიტორად, უფრო გაღრმავდა ჩვენი ურთიერთობა. ერთმანეთთან დავდიოდით ხალმე, ოჯახებიც მეგობრობდნენ.

დამამახოვრდა ჩვენი შეხვედრები ივანოვოში, ომის დროს. მაშინ ივანოვოში ჭერ არ იყო კომპოზიტორთა შემოქმედებითი სახლი. იუკრა-პატარა ხისი სახლებში ვცხოვრობდით. შოსტაკოვიჩის სახლს „საქათმეს“ ვეძახდით... პროკოფიევი იმ ხანად მუშაობდა ბალეტზე „რომეო და ჯულიეტა“ და გვასმენინებდა აქ შესანიშნავი ნაწარმოების ფრაგმენტებს.

კარგად მახსოვს უფრო ადრინდელი ეპიზოდიც — სახეგაბრწყინებული პროკოფიევი მოსკოვურ პრემიერაზე სიხარულით უკრავდა ტანს შოსტაკოვიჩის V სიმფონიას.

— 30-იანი წლები აღიარებულია საბჭოთა მუსიკალური კლასიკის ფორმირების პერიოდად. რომელი ნაწარმოების პრემიერები დაგამახსოვრდათ?

— 30-იან წლებში მოსმენილი მაქვს უზომო რაოდენობის მუსიკა, ვესწრებოდი ყველა მნიშვნელოვანი ნაწარმოების პრემიერას. პირველ რიგში, მომხსწრე ვარ მიასკოვსკის სიმფონიების პირველი შესრულებისა (მეექვსე სიმფონიიდან მოყოლებული). მშვენივრად მახსოვს 1940 წელს მიასკოვსკის XXI სიმფ-

ონის საზემო პრემიერა. მიასკოვსკის ამ მშენებელი, მისებურად გულგახსნილი და კონტაქტური ნაწარმოების თანატოლია ჩემი სავილინო კონცერტი.

სამწუხაროდ, ვერ დავესწარი შოსტაკოვიჩის V სიმფონიის ლენინგრადულ პრემიერას. იმხანად მნიშვნელოვანი შემოქმედებითი საქმეების გამო სომხეთში ვიყოფუფილი. მოგვიანებით დავესწარი ამ დიდებული სიმფონიის მოსკოვურ პრემიერას. ამ ნაწარმოების უდიდესმა წარმატებამ შოსტაკოვიჩისადმი მკვეთრად შესცვალა საზოგადოებრივი დამოკიდებულება, რომელიც მანამდე ერთგვარად თავდაპირველი იყო „პრავდაში“ გამოქვეყნებული სტატიის „აურზაური მუსიკის მაგივრად“ გამო.

არასოდეს დამავიწყდება ის უზარმაზარი შთაბეჭდილება, რომელიც ჩემზე მოახდინა შოსტაკოვიჩის საფორტეპიანო კონცერტმა თავისი გამოაგნებელი ფუგით. ესეც 1940 წელს იყო...

— რა მნიშვნელოვანი მოვლენები იყო თქვენს ცხოვრებაში დიდ სამამულო ომამდე?

— ამ კითხვაზე ერთბაშად პასუხის გაცემა ძნელია, და მაინც, ვიტყვი, ყველაზე მნიშვნელოვანი მოვლენა გახლდათ მოსკოვის კონსერვატორიის დამთავრება და ჩემი გვარის შეტანა კონსერვატორიის საპატიო დაფაზე, პირველი სიმფონიის პრემიერა, ჩემი საფორტეპიანო და სალილინო კონცერტების პირველი შესრულება, ნინა მაკაროვასთან დაქორწინება, ჩემი კარენის დაბადება... მახსოვს, ჩემბერჯის ნათქვამი: „არ იყო სავილინო კონცერტის შექმნა, ახლა ბიჭიც გაუჩნდაო“...

— გვიამბეთ ნინა მაკაროვასთან თქვენს მრავალწლიან ურთიერთობაზე.

— ნინა გამაცნო ნ. ს. ჟილიაევმა, რომელთანაც გავდიოდი მკაცრ სტილს. იდუმალი მეჩვენა ქალიშვილი ლამაზი და გამომსახველი თვალებით. ვოლგასპირეთში დაბადებულმა ნინამ ბავშვობიდანვე შეიწოვა პენტატონიკით გამსჭვალული მოტივები, რომლებსაც ხშირად იყენებდა სტუდენტურ ნამუშევრებში. გარეგნულად იგი ტიპური რუსის ქალი იყო. ერთ ჭგულში ვსწავლობდით ჭერ გნისთან, მერე მიასკოვსკისთან, ნინამ ჩემი ყურადღება მიიპყრო სერიოზულობითა და ნიჭით. დიდი წარმატება ხვდა მის სამწაწილიან სიმფონიას, რომლითაც მან ასპირანტურა დაამთავრა. ეს სიმფონია გდრ-ში შესრულდა

ოლაფ კოხის დირიჟორობით. ნინა სხვადასხვა უნარში მუშაობდა. მსიამოვნებს მისი სავილინო პიესები რომ ჩაწერა ლეონიდ პეტროვიჩთან ერთად ასრულებდა ვიქტორ პიკაიზენი.

მოსკოვის კონსერვატორიის მეცხრე დარბაზში თავის საავტორო კონცერტზე ნინამ შეასრულა ექვსი ვირტუოზული საფორტეპიანო ეტიუდი, რომლებსაც ძალიან შეფასება მისცა ემილ გილელსმა. ნინა ბევრს მოგზაურობდა ჩემთან ერთად, ევროპასა და ამერიკაში სრულდებოდა მისი ნაწარმოებები რადიოთი და ტელევიზიით, საკონცერტო შესრულებითაც.

ნინა საოცრად წმინდა სულის ადამიანი იყო. თავდავიწყებით უყვარდა მუსიკა. ჩემზე ხშირად ესწრებოდა კონცერტებს, უყვარდა შოსტაკოვიჩი, რისტერი, ულანოვა, არასოდეს არ გამოუტოვებია მათი გამოსვლები არც თუ ისე ბევრს წერდა მუსიკას თეატრის და კინოსთვის. წიგნების მოყვარული იყო, გატაცებული გახლდათ ფერწერით, არ დაუტოვებია არც ერთი ქალაქის (სადაც კი ყოფილა) მუზეუმი და სურათების გალერეა. მე და ნინა ერთად განვიცდიდით აღფრთოვანებას ვაშინგტონისა და ბოსტონის, ფლორენციისა და ლონდონის, რომისა და პარიზის არქიტექტურული და ფერწერული შედეგებისაგან.

ყოველთვის მწყინდა, რომ მე ჩემი შემოქმედებითა და პიროვნებით მას ვჩრდილავდი. ამაოდ ვცდილობდი ამას განერიდებოდი, მაგრამ ეს სტიქიურად, თავისთავად გამოდიოდა. ამას ხელს უწყობდა თვით ნინას სიკეთეცა და მოყრძალებაც. როგორც ჩანს, უფრო მოსახერხებელი იყო ნინა მაკაროვა მიეღოთ როგორც არამ ხაჩატურიანის ცოლი, ვიდრე კომპოზიტორი. „ზოგჯერ ჩვენ მას ვერც კი ვამჩნევდითო“, — აღიარა ტ. ნ. ხრენიკოვმა. ამაში ვაღიანაშაულებ ჩემს თავს. ერთსაც ვიტყვი, ნინა არაჩვეულებრივი პიროვნება იყო.

— მართალია, რომ ახალგაზრდობაში თქვენ სკრიაბინის მუსიკის ზეგავლენას განიცდიდით?

— დიას, ერთხანს ძალიან ვიყავი გატაცებული სკრიაბინის მუსიკით. ეს იყო ადრე, გენსინების ტექნიკაში სწავლის დროს. მაგრამ ეს გატაცება არ იყო ხანგრძლივი.

— გვიამბეთ თქვენს პირველ სიმფონიაზე...

— სწორია, როცა ამბობენ, რომ პირველ სიმფონიაში იგრძნობა მომავალი ხაჩატურიანის. პირველი სიმფონია ჩემი სადიპლომო

ნამუშევარი გახლავთ. ჩემთვის „პროკრუსტ-
ის სარეცელს“ წარმოადგენდა მისი მკაცრი
სონატურ-სიმფონიური ფორმა, რომელშიც
ვიწროდ ვგრძობდით თავს, დაუდგარომელი
ფანტაზია ეხეთქებოდა და ანგრევდა მის ჯე-
ბირებს. თუმცა, არასოდეს მინანია, რომ პი-
რველი ნაწილისათვის უჩვეულო ფორმა ავ-
ირჩიე. იგი მთლიანად შეესაბამებოდა იმ ში-
ნარსს, რისი გადმოცემაც მინდოდა. განვი-
თარების ელემენტები ექსპოზიციაშიც იყო,
თემების შეტაკება, მათი კონფლიქტი კი რე-
პრიზაში გადავიტანე.

ეს სიმფონია ვუძღვენი სომხეთში საბჭოთა
ხელისუფლების დამყარების მეთხუთმეტე
წელს. ამიტომაც იგი მკავშირებს ჩემს სამ-
შობლოსთან. პირველი სიმფონიის წარმატე-
ბასაც ამავე მივაწერ.

— დიდი სამამულო ომის მრისხანე დღე-
ებში, ბალეტ „გაიანეს“ დამთავრებისთანავე
თქვენ შექმენით მეორე სიმფონია, რომელიც
შევიდა საბჭოთა მუსიკის ოქროს ფონდში.
გვიამბეთ ამ სიმფონიის ჩანაფიქრზე, მისი
შექმნის ისტორიაზე, მის შესრულებაზე.

— მეორე სიმფონია შეიქმნა 1943 წელს.
მესამე ნაწილში რეკვიემი გამოვიყენე. ეს
არის რისხვისა და პროტესტის რეკვიემი მი-
მართული ომისა და ძალადობის წინააღმდეგ
გამოვიყენე სომხური ხალხური მუსიკის თე-
მა, რომელსაც ბავშვობაში დედა მიმღეროდა,
ეს არის დატირების მელოდია. II სიმფონიის
პირველი შემსრულებელია ბორის ხაიკინი.
პრემიერამდე პარტიტურაში შექმონდაკორე-
ქტივები, ბევრი რამ გადააკეთე, შევუცვალე
ადგილები მეორე და მესამე ნაწილებს (დასა-
წყისში რეკვიემი მეორე ნაწილს წარმოადგე-
ნდა), ხაიკინის შემდეგ II სიმფონიას ხშირ-
ად ასრულებდა გაუყო და სხვა დირიჟორები.
გ. ნ. ხუბოვმა მას უწოდა „სიმფონია ზარე-
ბით“, სიმფონიას შერჩა ეს სახელწოდება. II
სიმფონიაშიც ზარები — ბოროტ ძალებთან
ბრძოლის მოწოდებაა.

სიმფონიის ფორმაში ბევრი რამ უჩვეულ-
ია. ასე მაგალითად, პირველი ნაწილის პირვე-
ლი თემა ნელია, მეორე — სწრაფი, სკერცო
წარმოდგენილი მაქვს, როგორც „ბრძოლისა-
გან შესვენება“. ფინალი გამარჯვებას გამოხე-
ტავს. როცა ფინალს ვქმნიდი, მაშინ წითელ-
მა არმიამ ბრძოლა მოიგო კურსკთან.

ძალიან გამეხარდა, როცა შევიტყვე, რომ
გამოჩენილმა რუმინელმა დირიჟორმა ჯორჯ

ენესკუმ ეროვნული პრემია მიიღო მეორე
სიმფონიის შესრულებისათვის. გადმოცემის
მისი სიტყვებით. „მე ისე ვარ შეუვარცხნად
ამ მუსიკაში, როგორც ჩვიდმეტი წლის ქალი-
შვილში“.

მეც არაერთხელ ვუდირიჟორე ამ სიმფონი-
ას მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანაში. ორკეს-
ტრებს უყვართ ამ ნაწარმოების დაკვრა. იცო-
ცხლე, დასაკრავი აქვს ყოველ ინსტრუმენტ-
ულ ჯგუფს. როცა სიმფონიურ მუსიკას ვწერ,
ყოველთვის მახსოვს ორკესტრის არტიტები,
რომლებსაც უნდა აინტერესებდეთ დაკვ-
რა, უნდა იტაცებდეთ თავიანთი პარტიები
არა მარტო მუსიკით, არამედ წმინდა ინსტ-
რუმენტული თვალსაზრისითაც.

შევვებე კი მეორე სიმფონიის პარტიტურას
შემდგომში?

— არა, მე არასოდეს არ ვუბრუნდები ადრე
შექმნილ ნაწარმოებს, კიდევაც რომ ვიგრძნო
მათი ხარვეზები. ასეთი ჩვევა მაქვს. არ შემ-
აქვს ცვლილებები იმ ნაწარმოებში, რომლე-
ბმაც სიცოცხლე მოიპოვეს. ეს შეუძლებლა-
დაც მიმაჩნია, რადგან დღეს მე ისეთი აღარა
ვარ, როგორც ვიყავი მაშინ, როცა ვქმნიდი
ამ ნაწარმოებს, ეგრძოდ, II სიმფონიას, რომ-
ლის მცირერიდენი შესწორებაც კი არ იქნება
ორგანული. ამიტომაც ვხუმრობ ხოლმე:
„ვეწერ სამარადუამო მუსიკას“...

— ერთ-ერთი კრიტიკოსი, როცა არჩევდა
თქვენს სახელმწიფოებრივ ინსტრუმენტულ კო-
ნცერტებს, წერდა, რომ მათ მხარს უმშვენი-
ებენ ფართო მსმენელთათვის ნაკლებად ცნო-
ბილი სამი საორკესტრო არია მალალი ხმისა
და ორკესტრისათვის...

— ეს არიები, სომეხი პოეტების ლექსებ-
ზე, შექმნილი მაქვს სამამულო ომის წლებში
(1941-46). ხანგრძლივობითაც და საშემსრუ-
ლებლო სირთულითაც მათ ვუტოლებ ჩემს
ინსტრუმენტულ კონცერტებს. ერთმა კრიტი-
კოსმა ამ სამ არიას უწოდა სიმფონია ხმისა
და ორკესტრისათვის. მე სახვებით ვიზიარებ
ამ აზრს. მათში ორკესტრი არ წარმოადგენს
მარტოოდენ სოლო პარტიის საყრდენს. ძალ-
იან ვცდილობდი, მიმეღწია ქეშმარიტი დუე-
ტურობისა და კონცერტულობისათვის, ვცდი-
ლობდი გადმომეცა სოლისტ-ვოკალისტისა
და ორკესტრის შეჯიბრი. არიები შექმნილია
ა. თუმანიანის („პოემა“), ოვ. თუმანიანის
(„ახთამარის ლეგენდა“) და მ. პიშეკაშულია-

ნის („დიოთარამბი“) ლექსებზე და ნინა მაკაროვას ეძღვნება.

მოწაფეებს შორის, რომლებიც თქვენს კლასში სწავლობდნენ მოსკოვის კონსერვატორიაში, იყვნენ უცხოელი კომპოზიტორებიც. ვის გამოყოფდით?

— კონსერვატორიაშიც და ასპირანტურაშიც ჩემთან სწავლობდა რუმინელი კომპოზიტორი ანატოლ ვიერუ. იგი ძალიან ნაყოფიერი შემოქმედელი, მას შექმნილი აქვს სხვადასხვა უნარის მრავალი ნაწარმოები. მის უოველქმნილებაში ყველაფერი აწონილ-დაწონილია. ვერ შეხვდებით რამეს შემთხვევითსა თუ ზედმეტს. ამასთან ერთად, ვიერუ მაძიებელი ხელოვანია, შეუწყვეტელი აწარმოებს ექსპერიმენტებს. დღეს ვიერუ რუმინეთის წამყვანი კომპოზიტორია. მისმა სავოლონჩელო კონცერტმა მოიპოვა პირველი პრემია შვეიცარიაში გამართულ კომპოზიტორთა საერთაშორისო კონკურსზე. ჯერ კიდევ მაშინ, მისი სტუდენტობის დროს, ჩვენს შორის ჩამოყალიბდა თანასწორი ურთიერთობა. მე უოველთვის მიინტერესებდა მასთან კამათი და საუბარი საკომპოზიტორო ხელოვნების საკითხებზე. შემდეგშიც, უოველთვის მახარებდა მასთან შეხვედრა და მსჯელობა მუსიკალური სამყაროს სიახლეებზე.

— უკვე სამი ათეული წელია, რაც თქვენ შემოქმედებით მუშაობასთან ერთად ეწეებით პედაგოგიურ მოღვაწეობას მოსკოვის კონსერვატორიაში და ვნისიანების სახელობის მუსიკალურ-პედაგოგიურ ინსტიტუტში. მაინც, რა ცდუნებებისაგან ცდილობთ დაიცვათ ახალგაზრდა კომპოზიტორები?

— პირველ რიგში, ვცდილობ დავიცვა ისინი ობვატელურა კეთილდღეობისაგან. საშინელებაა, როცა ახალგაზრდა ადამიანი, ვინც ჯერ კიდევ არ იცის, რა გზას უნდა დაადგეს ხელოვნებაში, დაუჩნებით იკაფავს მისასვლელს ბუღალტერიაში. თავს უფლებას მივცემ ვავიხსენო ერთი შემთხვევა: მაშინ, როცა საფორტეპიანო კონცერტის შექმნას შევუდექი, შემომთავაზეს ფილმის გაფორმება, რომლის მუსიკა ერთ თვეში უნდა და-

მეწერა და რომელიც 20000 მანეთს (ძველი ფული) მივიღებდი. მე ვარჩიე ექვსი უკვე მემუშავა საფორტეპიანო კონცერტზე რომელიც ელშიც 2500 მანეთი მივიღე.

— როცა სამუშაო იწყებ, არ უნდა იყო დარწმუნებული, რომ ქმნი კარგ ნაწარმოებს. შენს თავში ეჭვი უოველთვის უნდა გეპარებოდეს — განსაკუთრებით ახალგაზრდობაში. ერთმა სტუდენტმა პირველად შეასრულა კონცერტზე ჩემი სავოლონჩელო კონცერტი, მაღლობის სათქმელად მივაკითხე „საარტიტოში“, იცით, რა მითხარა? „ახლა ამ კონცერტს ფირფიტაზე ჩავწერო“... ასეთი მუსიკოსები შორს ვერ წავლენ, რაც არ უნდა სწრაფად დაჰქროდნენ მათი თითები გრიფზე...

კეთილმოწყობილი ბინა, მანქანა, ავეჯი — რა თქმა უნდა, სასურველია, მაგრამ ეს უნდა მოიპოვო უზარმაზარი შრომით, ხელოვნებაში მუშაობა კეთილდღეობის მიზნით ნიშნავს საკუთარ თავში ხელოვანის მოსპობას.

ზოგჯერ სტუდენტებს შორის პატივმოყვარეობასაც ვაწყდები. ასეთებს სწყურიათ პოპულარობა, რის გამოც თავიანთ ნაწარმოებში მიმართავენ იმ უხამს ინტონაციებს, რომლებიც სწრაფად ვრცელდებიან დაბალი დონის აუდიტორიაში. პატივმოყვარეობა მუდავდება კოკეტობაშიც, მუსიკალური ავანგარდიზმის არქიმოდური მიმდინარეობებით გატაცებაშიც.

მე არ მესმის იმ ახალგაზრდა კომპოზიტორთა ფსიქოლოგია, რომლებიც შემოქმედებით გაორებას, ზოგჯერ კი გასამებასაც განიცდიან, ასეთები წერენ ერთ მუსიკას თავისთვის, მეორეს — მასწავლებლისთვის, მესამეს რადიოსა თუ კინოსთვის. უოველივე ეს მუსიკალურ უზნეობად მიმაჩნია — არ შეიძლება ადამიანი რამდენიმე ღმერთს ეთავანებოდეს. მიასკოვსკიმ, პროკოფიევმა, შოსტაკოვიჩმა, რომელი უნარის ნაწარმოებიც არ უნდა დებულყო მათ სამუშაო მაგიდაზე, მოგვცეს უამრავი მაგალითი შემოქმედებისადმი მაღალი დამოკიდებულებისა.

„მათ ღირსეულად მოიპოვეს მსოფლიო აღიარება“

სამართაშორისო ასპარეზზე დღითიდღე იზრდება საქართველოს სახელმწიფო დამსახურებული სიმებიანი კვარტეტის ავტორიტეტი. ამ შესანიშნავ კოლექტივს, რომელშიც გაერთიანებული არიან საქართველოს სახალხო არტისტები, ზ. ფალიაშვილის სახელობისა და საერთაშორისო კონკურსების ლაურეატები — კონსტანტინე ვარდელი, თამაზ ბათიაშვილი, ნოდარ ჟვანია და ოთარ ჩუბინიშვილი, მაღალ შეფასებას აძლევენ მსოფლიოს მრავალ ქვეყანაში.

ამ რამდენიმე ხნის წინ საქართველოს სახელმწიფო სიმებიანი კვარტეტი იმყოფებოდა შვეიცარიასა და გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკაში, სადაც წარსდგა რთული და სტილისტურად მრავალფეროვანი პროგრამით. ამ ფრიად საპასუხისმგებლო გასტროლების დროს ქართველმა მუსიკოსებმა დიდი წარმატებით შეასრულეს ჰაიდნის, მოცარტის, ბეთჰოვენის, შუბერტის, ჩაიკოვსკის, ვებერნის, შოსტაკოვიჩისა და ს. ცინცაძის ნაწარმოებები.

საზღვარგარეთის პრესა ფართოდ გამოეხმაურა ქართველი ინსტრუმენტალისტების კონცერტებს და მათ უძღვნა ადფრთოვანებული რეცენზიები. თუ რა შთაბეჭდილება შეექმნათ უცხოელ მსმენელებს, ამაზე თვალსაჩინოდ მეტყველებს ჟურნალ-გაზეთებში გამოქვეყნებული წერილები სათაურები: „მათ ღირსეულად მოიპოვეს მსოფლიო აღიარება“... „ვირტუოზობა და ნატიფი სული“... „ჟღერადობის სილამაზე და სტილისტური სიწმინდე“... „საქართველოს სიმებიანმა კვარტეტმა დაიპყრო ჩვენი გულები“ და ა. შ.

გთავაზობთ ამონაწერებს შვეიცარული და გერმანული პრესიდან: „Badisches Tagblatt“ (ბადენ-ბადენი, 9 ნოემბერი, 1982 წ.): „ჩვენი სმენა განებივრებულია ურიცხვი გრამფირფიტებით, რომლებზეც აღბეჭდილია კამერული მუსიკის შედეგები. მაგრამ გრამფირფიტების თვით ყველაზე მაღალხარისხოვან პროდუქციასაც კი არ ძალუძს განგვაუდევინოს ის მღელვარება, რომელიც მსჭვალავს ოთხი ქართველი მუსიკოსის შემოქმედებას. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ კ. ვარდელი, თ. ბათიაშვილი, ნ. ჟვანია, ო. ჩუბინიშვილი ერთი ორგანიზმის ნაწილები არიან.“

საოცარი გამომსახველობა აქვს თვითეულ ბგერას, მათ ყოველ სუნთქვას. ისინი ენითაუწერელი სიმსუბუქით ფლობენ ინსტრუმენტებს და აღწევენ ჟღერადობის ჰომოგენურობას, მთლიანობას. არცერთ ინსტრუმენტს არ ენიჭება უპირატესობა. ქართველი მუსიკოსები დიდებულ ჰარმონიას ამკვიდრებენ.

კონცერტის დასაწყისში შესრულდა ჰაიდნის კვარტეტი სოლ მინორი (თხზ. № 3), რომელმაც გაგვაკვირვა მაღალმახტვრული ინტერპრეტაციის ოპტიმალური გამოხატავით. ჰაიდნის კვარტეტის ასეთი შესრულება არასოდეს გვსმენია. ჰაიდნის შემდეგ, მკვეთრი კონტრასტით გაისმა შუბერტის კვარტეტი № 12 დო მინორი, რომელშიც აღინიშნებოდა მინორული განწყობილების შერწყმა დრამატულ მღელვარებასთან.

ინტერესით ველოდით ანტონ ვებერნის 5 პიესას, რომლებმაც დაგვიმტკიცეს, რომ

საბჭოთა მუსიკოსები შორს არიან კონსერვატულობისაგან და პროგრესულ პოზიციებზე დგანან. ვებერნის პიესებმა გადაგვიშალეს ბგერადობის ახალი სამყარო. ის, რაც ათეული წლების წინათ სრულიად მიუღებელი იყო, დღეს აბსოლუტურად მისაღებია და გასაგები. ამაში დიდი დამსახურება მიუძღვით ქართველ მუსიკოსებს.

კონცერტის დასასრულს ქართველმა მუსიკოსებმა შეასრულეს ჩაიკოვსკის კვარტეტი № 1, რე-მაჟორი (თხზ. 11), ისეთი შთა-

და ერთსულოვნება, რისი წყალობითაც მუსიკოსები თავიანთი ჩანაფიქრის სრულ გამოხატვას აღწევენ. ქართველი მუსიკოსებისათვის დამახასიათებელია „ერთმანეთის მისმენა“ და „ერთობლივი სიჩუმე“, რაც გამოქვამდა პირველივე ნაწარმოებში — ჰაიდნის კვარტეტში (თხზ. 74 № 3).

ქართველების დაკვრას რომანტიკულს ვუწოდებთ. ჰაიდნი მათი შესრულებით უფრო პასტოზურია, ვიდრე მოქნილი, მაგრამ მაინც მოგვხიბლა სერიოზულობამ და თანმიმდევრობამ, რითაც მათ გადმოგვეცეს შინაგანი დაძაბულობა. საქართველოს კვარტეტს ძალიან ინდივიდუალურად აქვს წაითხული ჰაიდნის მუსიკა. რამაც სრულიად ახლებური სახე მისცა ნიუანსებსაც და დინამიკურ შტრიხებსაც, რომლებმაც მშვენივრად გაიყვანა ველგანტურად დაკრულ „ლარგო-შიც“, „მენუეტშიც“, სადაც ერთმანეთს ჰარმონიულად ენაცვლებოდნენ ლეგატოს და სტაკატოს კონტრასტები. აქ შედგა მახვილგანივრული საუბარი, რომელშიც ოთხივე პარტნიორი მონაწილეობდა.

ნაკლები შთაბეჭდილება დასტოვა შუბერტის კვარტეტმა № 12, რომლის მაჟორული კანტილენები პირველი ვიოლინოს მიერ სუსტად იყო დაკრული. კარბი ვიბრატოს გამოკ. ვარდების პარტიამ სენტიმენტური ხასიათი მიიღო.

მოზიაკური, ეპიგრამატიკულად მყარი ვებერნის 5 პიესა წარმოადგენს „თავისუფალი ატონალობის“ კონსოლიდაციას. ამ ნაწარმოებმა საქართველოს კვარტეტის შესრულებით მოგვხიბლა ურთულესი მუსიკალური გოთიკის არა მარტო სტრუქტურალური სიციხადით, არამედ რაციონალურის გადაყვანით ემოციურში. ამიტომაც, ბადენ-ბადენის აუდიტორიამ, რომლისთვისაც უცხად „ახალი ვენური სკოლა“, აბლოდისმენტებით დააჯილდოვა ქართველი მუსიკოსები.

ჩაიკოვსკის კვარტეტის № 1 შესრულებისას საქართველოს სიმეზიანი კვარტეტი თავის სტიქიაში იმყოფებოდა.

დიდებულად ააქვარეს მათ ფოლკლორული წარმოშობის მელოდია და ჰემარიტი სიხარული განგვაცდევინეს დაგროვილი რიტმული ენერჯის განმუხტვის დროს.

ხანგრძლივი და მხურვალე აბლოდისმენტების შემდეგ საქართველოს კვარტეტმა,



საქართველოს სახელმწიფო დამსახურებული სიმეზიანი კვარტეტი. თამაზ ბათიაშვილი, კონსტანტინე ვარდლო, ოთარ ჩუბინიშვილი, ნოდარ ევანია.

გონებითა და გატაცებით, ისეთი კეთილშობილებით, რომ მსმენელთა აღფრთოვანებას საზღვარი არ ჰქონდა. ეს კონცერტი თავისი მრავალფეროვნებითა და მრავალფენოვანი ინტერპრეტაციით დიდი საჩუქარი იყო ბადენ-ბადენის მსმენელებისთვის...“

„საკვარტეტო ხელოვნება შემსრულებლებს ძალიან რთულ მოთხოვნებივებს უყენებს. ხშირად საუკეთესო კვარტეტებიც კი, ფლობენ რა ვირტუოზულ ტექნიკას, მაინც ვერ აღწევენ მსმენელთა აღელვებას, რადგან მეტისმეტად რაციონალურია მათი დაკვრა.“

საქართველოს სიმეზიანი კვარტეტი დაჯილდოებულია ისეთი შესანიშნავი თვისებებით, როგორიცაა ბუნებრივი მუსიკალობა

მადლობის ნიშნად, დელიკატურად შეასრულა „ანდანტე“ ჰაიდნის „სერენადული კვარტეტიდან“ (სინამდვილეში ეს კვარტეტი რომან ჰოფშტეტერს ეკუთვნის — რედ.).

Südkurier (იუბერლინგენი, 13 ნოემბერი, 1982 წ.):

„იუბერლინგენის მუსიკალურ საზოგადოებას ესტუმრა საქართველოს სახელმწიფო სიმებიანი კვარტეტი თბილისიდან.

ბეთოვენის კვარტეტი ფა მაჟორი (თხზ. 18 № 1) ჩვენთან არასოდეს დაკრულა ასეთი მუსიკალობით, დახვეწილობით, გრძნობით. ქართველი მუსიკოსები უდიდეს სიამოვნებას განიცდიდნენ უნაზესი ნიუანსების შესრულების დროს. ამან განაპირობა მუსიკირების ბუნებრიობა; ესეთეზაცია გამოიწვია ფორმის გადაზარბა, რაც ქართველთა ინტერპრეტაციის ექსტრაორდინალიზმის მაჩვენებელია.

ბეთოვენის კვარტეტში ქართველმა არტისტებმა მიაღწიეს შთაგონებული ტექნიკის ტრიუმფს. სიმსუბუქე, ელემენტურობა, პლასტიკურობა დამახასიათებელია ოთხივე მუსიკოსისათვის. ვერ ვიტყვი, რომ უფრო გაგვიტაცა — ადაქიოს სინატიფემ თუ სკერცოს სიმზურგალემ, სადაც ყოველი ბგერა თბილიც იყო და ელასტიურიც. ადრინდელი ბეთოვენის სხვაგვარადაც შეიძლება შესრულდეს — უფრო მტკიცედ, უფრო კონტრასტულად, მეტი სიმყარით, მაგრამ ქართველებმა მოგვხიბლეს მთლიანობით, რომელიც მსკვალავდა თამამად შესრულებულ სონატურ ალეროსაც და დახვეწილად დაკრულ ფინალსაც.

ქართველებს ყველაფერი შეუძლიათ. ამაში დავგაწმენა შოსტაკოვიჩის კვარტეტმა № 7 ფა-დოეზ მინორი (თხზ. 108), მათ გაუსწრეს მსმენელებს, ძნელია მათი მიღწევა და დაწევა.

შემსრულებლები დაეინებით და მკვეთრად გამოხატავენ კონფორტაციას ვიოლინოებსა და ჩელოს შორის. შოსტაკოვიჩის კვარტეტში მათი დაკვრის ინტენსიურობა მანერამ მიაღწია მაქსიმალურ კონცენტრაციას. ქართველმა მუსიკოსებმა ფიერვერკული ელვარებით წარმოგვიდგინეს შოსტაკოვიჩის კვარტეტისათვის დამახასიათებელი რიტმული კონტრასტები და ტექნიკური ტრიუკები.

ჩაიკოვსკის სიმებიანი კვარტეტი № 1 შეს-

რულდა რუსული მუსიკის ღრმა ცოდნით, ფოლკლორული საწყისების შეგრძნებით, ემოციური მრავალფეროვნებით. თავდაპირველი მღელვარებით ახმოვანდა პირველი ნაწილი. აღეგორიული განწყობილება სუფევდა ადაქიოში, საცეკვაო რიტმიკა ხაზგასმული იყო სკერცოში.

მსმენელებმა ქართველი მუსიკოსები ხანგრძლივი აპლოდისმენტებით დააჯილდოვეს. მადლობის ნიშნად საქართველოს სიმებიანმა კვარტეტმა გრაციოზული სინატიფით დაუკრა შუბერტის მენუეტი და მსმენელი გაახარა ქართული ხალხური მუსიკის საფუძველზე შექმნილი კომპოზიტორ ს. ცინცაძის მინიატურების ტემპერამენტული შესრულებით“.

„Trierischer Volksfreund“ (13 ნოემბერი, 1982წ.):

„საქართველოს სახელმწიფო სიმებიანი კვარტეტი უმაღლესი რანგის კოლექტივია. შესანიშნავად ხმოვანებენ ცალკეული ინსტრუმენტები, საერთო ჟღერადობა კი მთლიანი, მყარი, გამჭვირვალე და ფერადოვანია. ქართველი მუსიკოსების ინტონაცია საოცრად მეტყველია და ზუსტი“...

„Rheinische Post“ (ჰაგენი, 15 ნოემბერი, 1982 წ.):

„საქართველოს სიმებიანმა კვარტეტმა გერმანული რადიოსათვის ჩაწერა კლასიკური, რომანტიკული და თანამედროვე კამერული მუსიკის ნაწარმოებები. ოთხმა თბილისელმა მუსიკოსმა შტურმით დაიპყრო მსმენელთა გულები. მათ დაკვრას მსკვალავს ეროვნული ელფერი, რამაც სრულყოფილი გამოხატულება ჰპოვა ქართული ხალხური მუსიკის თემებზე შექმნილ ს. ცინცაძის შესანიშნავ მინიატურებში. მათ რომანტიკულად შეალამაზეს ჰაიდნის კვარტეტი სოლ მინორი, უფრო შთამბეჭდავად შეასრულეს შუბერტის ნაწარმოები, ვებერნის ხუთი პიესა კი დაუკრეს სტლისტური სინუსტიკა და ჰემბარიტი ანსამბლურობით...“

„Kulturelle chronik“ (ვირსენი, 16 ნოემბერი, 1982 წ.):

„წარუშლელი შთაბეჭდილება დასტოვა საქართველოს სახელმწიფო სიმებიანი კვარტეტის გასტროლებმა. მსმენელებს ამ მოვ-

ლენამ დიდი სიხარული განაცდევინა. არ არსებობდა დისტანცია ხალხით ვაკედელ დარბაზსა და საკონცერტო ესტრადას შორის, შემოქმედებითი ნაპერწყლები დაუბრკოლებლად ვრცელდებოდა მუსიკოსებიდან მსმენელებში.

ეს ნაპერწყალი ქართველმა არტისტებმა დაანთეს პირველ წუთებშივე. მოცარტის კვარტეტს რე მიწორის მათ მძლავრად მოჰკიდეს ხელი და დაუკრეს იმ არაჩვეულებრივი სიმსუბუქით, რომელსაც ეს პარტიტურა მოითხოვს. ყოველი ბგერა აღბეჭდილი იყო შინაგანი ინტენსიურობით. საქართველოს სიმებიანმა კვარტეტმა გვაჩვენა უმაღლესი კლასი. იგი არ ჩამოუვარდება მსოფლიოში სახელგანთქმულ ანსამბლებს. საქართველოს კვარტეტს ვარდელის სახით ჰყავს უბრწყინვალესი პირველი ვიოლინო. ეს დაამტკიცა მოცარტის კვარტეტმა.

ნამდვილი ცეცხლი დაანთეს ქართველმა მუსიკოსებმა შოსტაკოვიჩის კვარტეტში № 7, რომელიც ოთხმა არტისტმა დაუკრა საოცარი სიმძაფრითა და დაუოკებელი შემოქმედებითი ენერჯით... ვირტუოზობასთან ერთად მათ ოპტიმალური სიზუსტით გამოავლინეს უფაქიზესი დეტალები.

დინამიკური ნიაუნების ფართო შკალა იყო წარმოდგენილი შუბერტის კვარტეტში დო მიწორი. ნომაქადობელია ქართველების ელეგანტურობა. სულხან ცინცაძის ერთნაწილიანი მეექვსე კვარტეტით მათ გავაცანეს თანამედროვე ქართველი კომპოზიტორი, რომლის მკვეთრი, კონტრასტული ნაწარმოები ბრწყინვალედ იყო შესრულებული. ცინცაძის მიერ ეფექტურად გაორკესტრებულმა ხალხურმა სიმღერებმა, რომლებიც აქლერდა პოპოგრამის დასასრულს, არ შეანაღეს მსმენელთა აღფრთოვანება“.

„Kieler Nachrichten (19 ნოემბერი, 1982 წ.):

„თბილისიდან ჩამოსული სიმებიანი კვარტეტი შესანიშნავი კოლექტივია, მისთვის დამახასიათებელია უნატიფესი ძლერადობა, ტექნიკური ოსტატობა, დახვეწილი კულტურა. ქართველი მუსიკოსების დაკვრას მსკვლავს აბრეშუმის ბზინვარება, რაც საოცრად მგრძობიარე და მონოლითური ინტონირების შედეგია, ასეთი შთაბეჭდილების შექმნას ხელს უწყობენ ძვირფასი

ინსტრუმენტებიც. კ. ვარდელი ჩინებული ფლობს გვარნერის ვიოლინოს, რომელიც ძლერადობას სძენს განსაკუთრებულ რეზანს...“

„Nordwestzeitung“ (ოლდენბურგი, 20 ნოემბერი, 1982 წ.):

„...საქართველოს სახელმწიფო სიმებიანი კვარტეტი გამოდის გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკაში და გვხვბლავს მაღალი ტექნიკითა და მუსიკალობით. მისი სტლი ნათელია, მკვეთრი, სპონტანური. ქართველი მუსიკოსები შეთანხმებულად უკრავენ, რაც მყდვანდება უნატიფეს ნიუანსებში. მათი ხელოვნება უნაკლოა.

ბეთოვენის ადრინდელი კვარტეტის ფა მაჯორი (თხზ. 18 № 1) შესრულებამ დაგვარწმუნა, რომ თბილისელი სტუმრები უმაღლესი რანგის ინტერპრეტატორები არიან..

საოცარი მრავალფეროვნებით იყო აღბეჭდილი შოსტაკოვიჩის მეშვიდე კვარტეტის შესრულება... მოტორულ დინამიკას ენაცვლებოდა გულითადობით სავსე ლირიკა, გროტესკი, იდუმალება. როგორც ჩანს, შოსტაკოვიჩი გაცილებით უფრო ღრმა და მრავალწახანავოვანია, ვიდრე ეს დასავლეთის ზოგიერთ კრიტიკოსს ჰგონია.

ჩაიკოვსკის სიმებიანი კვარტეტი № 1 შესრულდა წარმოუდგენელი ვირტუოზულობითა და სიმძაფრით. ქართველმა მუსიკოსებმა დაუკრეს იგი სიმფონიური იმპულსით, მოგვხვბლავს გულში ჩამწვდომი ლირიკით.

საკვარტეტო შემსრულებლობაში იშვიათად შეხვდებით ასეთ მღელვარე და რტენსიურ მუსიკირებას, რომელიც, ამავე დროს, შერწყმულია მკაცრ დისციპლინასა და მრავალფეროვნებასთან. საქართველოს სიმებიანი კვარტეტი უკრავს თანმიმდევრული აღმავლობითა და განუსაზღვრელი თავისუფლებით, საფუძვლიანადაა დამუშავებული ნიუანსები და დინამიკური შტრიხები. ასეთი მრავალფეროვანი და დახვეწილი პიანისიმო იშვიათად გვსმენია...

ქართველი მუსიკოსების ხელოვნება ქვასაც კი ააღლევებს. ამისათვის საკმარისია შუბერტის მენუეტისა და ცინცაძის მინიატურების მოსმენა.

საქართველოს სიმებიანი კვარტეტის ხელოვნება აღმაფრთოვანებელია“...

მკვლარი თუ სოხხალი „პოლიველი“?

პოლიველის საერთო კრიზისის გამო ბევრი რამ იწერებოდა დასავლეთის პრესის ფურცლებზე. ეს თემა დღესაც ცხოველი კამათის საფუძველია.

პოლიველის ბოლო ტრადიციული ზეიმი — ყოველწლიურად კინოპრემიის „ოსკარის“ მინიჭების ცერემონიალი — ამერიკელ კრიტიკოსთა აზრით, კინოხელოვნების თავისებურ დაკრძალვად იქცა, კრიზისის ყველა სიმპტომს ამჟღავნებს პოლიველი: ახლა ნებისმიერი ფილმის წარმოება ათი მილიონი დოლარი ჯდება, ამას ემატება ექვსი მილიონი — რეკლამისათვის. ინფლაციის შედეგად პროდუსერები ცდილობენ იმგვარი ფილმების გამოშვებას, რომლებიც დაუყოვნებლივ აანაზღაურებენ მათზე გაწეულ ხარჯებს. ამის შედეგია ის, რომ გამოდის „ვარსკვლავთა ომის“ ტიპის პროდუქცია.

ცნობილი ამერიკელმა რეჟისორმა მარტინ სკორსეზმა განაცხადა: „მე დარწმუნებული ვარ, რომ კინოინდუსტრია ინტრევა“ (სკორსეზე „დამოუკიდებელ რეჟისორთა“ მიმდინარეობის თვალსაჩინო წარმომადგენელია. ამ ჯგუფმა ზურგი შეაქცია „პოლიველის“ ინდუსტრიას და დამოუკიდებლად იწყო ფილმების შექმნა. რედ).

ჯერ კიდევ 1981 წელს შენიშნავდა „ტაიმი“ (30. 03), რომ აშშ კინოწარმოება „მართვის კონველსიებში“ იგუფდებაო. უკანასკნელი ორი წლის მანძილზე შეიღი უღიდესი კინოსტუდიიდან ხუთში შეიცვალა ხელმძღვანელობა.

ამავე დროს კინოს უმძაფრეს კონკურენტობას უწევს ტექნიკის უკანასკნელი სიახლენი: კაბელისა და კასეტური ტელევიზია, თუ სხვა აუდიოვიზუალური მიღწევები. ისინი საშინელ პროგნოზებს უხატავენ მთელს ერს, რომელიც ამ შინაურულ ეკრანსაა მიჯაჭვული.

სცენარისტ პ. შრედერის აზრით (ავტორი სცენარებისა „ტაქსის მძღოლი“, „ამერიკული ჯიგოლო“) „კინო კვდომის გზას დაადგა...

თუმცა მთელს ამერიკულ კინოხელოვნებაში ვავრცელებთ საყოველთაო პესიმიზმს. სამოცდაათიან წლებში ახალგაზრდა კინორეჟისორებმა ფ. კოპოლამ („ნათლიამა“), მ. სკორსეზემ („ბინძური ქუჩები“), ს. სპილბერგმა („მესამე სახის კონტაქტები“) ერთგვარად გამოაცოცხლეს ამერიკული კინოინდუსტრია. ამავე პერიოდს ეკუთვნის მძაფრი სოციალური ჟღერადობის სურათები ფ. კოპოლას „აპოკალიფსისი დღეს“, უ. ბიტის სურათი მწერალ-რეგოლუციონერ ჯონ რიდზე. „ეს, რასაკვირველია, „პოლიველის“ ყველაზე უკეთესი დღეები არაა, მაგრამ არც უარესიაო“ — შენიშნავს „ტაიმი“ რეცენზენტი.

1946 წელთან შედარებით — ეს ამერიკული კინომრეწველობის საუკეთესო წლად ითვლება — დასწრება სეანსებზე 1980 წლისათვის ერთი მეოთხედით შემცირდა, ხოლო თავის მხრივ დასწრება 1980 წელს, შედარებით 1971 წელთან, ოცდახუთი პროცენტით გაიზარდა.

სოციოლოგიურმა კვლევამ ცხადყო, რომ კინომყურებელთა 76% ახალგაზრდობაა (12-დან 29 წლამდე). მაგრამ ეს მყურებელი უზირატესად დაბალი ხარისხის პროდუქციას ეტანება. ცნობილი ამერიკელი მსახიობის რობერტ რედფორდის თქმით (რედფორდმა თავისი ძალა რეჟისურაშიც სცადა და გადაიღო „ჩვეულებრივი ადამიანები“. რედ)... „ადამიანები ეჩვევიან იმ საკვებს, რითაც მათ კვებავენ“. ასეთსავე შეშფოთებას გამოსთქვამენ ამერიკული კინოს სხვა მოღვაწეებიც.

პოპულარული ფილმის „კრამერი კრამერის წინააღმდეგ“ (რომელმაც რამდენიმე „ოსკარი“ მიიღო) რეჟისორ-დამდგმელი რობერტ ბენტონი სთვლის, რომ თავი უნდა შევიკავოთ სუპერფილმების შექმნისაგანო.

კინოს მრავალი მოღვაწე სტოვეტს პოლიველს. სამოცდახუთი წლის წინ ნიუ-იორკი პირველობას კალიფორნიას უთმობდა, ახლა კი ამ ქალაქში უამრავი კინომოღვაწეა თავმოყრილი. ის რეჟისორები, რომლებმაც უკანასკნელ წლებში სახელი გაითქვეს (რ. ბენტონი, ბ. დე პალმა, ვ. ალენი), ცხოვრობენ და მუშაობენ ნიუ-იორკში და არა პოლიველში.

ეგვიპტური ხელოვნება ბრძოლის გზაზე

ომარ ქაჯაია

„ბაბრ(ო)ში თუკი მოხვდები, ალაპი გიწყენს, ვერ იგრძნო იგი“ — ასე მღერიან კაზინო „საპარა სიტიში“, პირამიდების ძირას მიყუყულ ღამის კლუბში.

ეს მართლაც ასეა! მხოლოდ ალაპი კი არა, საკუთარი გულისხმა აგიძხვდრდება, რომ ამ დიდი ქალაქის ყველა ღირსშესანიშნავი კუნძული არ მოინახულო, სალადინის ციტადელს, მამულქთა აკლდამებს, პირამიდებსა და სფინქსს რომ არ ეწვიო, მაღლივ კოშკზე არ ახვიდე და დამის კაიროს არ ვაღმოხედო. აბა, როგორ ისუნთქავ მუდამ თაყარა მზით გათანგულ ქალაქში, თუკი კასრ ან-ნილის სანაპიროზე, პალმათა ჩრდილში, ორ პალმას შორის გადებულ ფიცარზე არ ჩამოჯდები? როგორ არ წახვალ გეზირას პარკში, სადაც, უდაბნოში მყოფი, თავს უსიერ ტყეში წარმოიდგენ, ზამალუქს ისე როგორ აუვლი გვერდს, რომ დიდებული სასტუმროს „ომარ ხაიამის“ ულამაზესი აღმოსავლური არქიტექტურით არ დატკბე, ან ხან-ხალილის ბაზარში არ შეიარო, სადაც თავს იტაცებს და გონებას აჭადოებს ხალხური და გამოყენებითი ხელოვნების ასეული ათასი უნიკალური ნივთი და ქმნილება, და იქვე, კაფე „ფიშავში“ ყავა არ დალიო. ატარიის ბაზარს როგორ არ ნახავ, თუ გასურს გაიგო ეგვიპტელი ფელაქის შრომის სიდიადე და იყნოსო იქ ბოსტნეულისა და ხილის მათობელა სურნელი. კაიროს უნივერსიტეტსა და ნილოსზე გადებულ უნივერსიტეტის ხიდს შორის მომწყვდეული მოედნის გვერდის ავლა ხომ მართლაც შეუძლებელია...

უნივერსიტეტის წინ, ბაღში აღმართული ხელთუქმნელი, დიდებული ქანდაკება „ეგ-

ვიპტე იღვიბებს“ მართლაც მთელი ეპოქა ეგვიპტის ხელოვნების ისტორიაში. ამ მონუმენტს ასუანის წითელი გრანიტის ვებერთელა ლოდისაგან გამოკვეთილი სფინქსი და ეროვნულ კაბა მილაიეში გამოწყობილი ეგვიპტელი ქალის ფიგურა განასახიერებს. ცალი ხელით ქალი დაყრდნობია სფინქსის თავს, ხოლო მეორეთი კი სახიდან ამყად იშორებს ჩადრს, რომელიც საუკუნეების მანძილზე ფარავდა მის სახეს. სფინქსი — ეგვიპტის უძველესი სიმბოლო — მძლავრ წინა თათებზე დაყრდნობილი ცდილობს წელში გაიმართოს, თავი ამყად აღმართოს. ეგვიპტელი გლეხის ქალი, კეთილი და ამყაი სახით, გამოსახავს ქვეყნის შემოქმედებითს ძალას, მის თავისუფალ მომავალს. იგი განასახიერებს აგრეთვე თვით ეგვიპტეს (არაბულად ეგვიპტეს „მისრი“ ეწოდება, ხოლო ეს სიტყვა მდღერობითი სქესისაა), აუწყებს მნახველს, რომ ეგვიპტელი ქალი თავისუფლდება შუასაუკუნეობრივი ადათ-წესებისაგან, საზოგადოების სრულუფლებიანი წევრი ხდება, ებმება ახალი ცხოვრების ფერხულში.

დიდხანს ვუმზერდი მართლაც გასაოცარ ამ ქმნილებას და ვერ მერწმუნა, რომ ეს გიგანტი ადამიანის ხელემა გამოკვეთეს. მან მაგრძნობინა, რომ ბრძოლა უ ეთვისი მომავლისათვის — ეგვიპტელი ხალხის სანუკვარი ოცნებაა.

ამ დიდებული ქმნილების ავტორა მოქანდაკე მახმუდ მუხთარია. იგი 1891 წელს დაიბადა ვალატაკებულ ეგვიპტურ სოფელში თუნბარაში, რომელიც სამრწველო ქალაქის მაპალათ ალ-ქუბრას მახლობლად მდებარე-

ობს. აქ გაღვივდა მისი დიდი სიყვარული და სიმპათია მშრომელი ტანჯული ხალხისადმი. 1902 წელს მ. მუხთარი კაიროში გადმოდის საცხოვრებლად და 1908 წელს შედის კაიროს კაზმული (სახეითი) ხელოვნების სკოლაში, რომლის დამთავრების შემდეგ, 1914 წელს მას, როგორც ბრწყინვალე ნიჭის მქონეს, სახელმწიფოს ხარჯზე აგზავნიან პარიზში. ბონაპარტის ე. წ. კაზმული (სახეითი) ხელოვნების სკოლაში (სამხატვრო აკადემიაში) ცნობილი ფრანგი მოქანდაკის კუტანის ხელმძღვანელობით ეუფლება პლასტიკის ხელოვნებას. აქვე გაეცნო როდენსა და მის შემოქმედებას.

ჩვენი საუკუნის 10-იანი წლების დასასრულს, როდესაც ეგვიპტეში ფართოდ გაიშალა ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობა, მ. მუხთარი მხურვალედ გამოეხმაურა მას, ახლოს გაეცნო მოძრაობის ლიდერებს, რომლებიც პარიზში ჩამოვიდნენ ვერსალის კონფერენციაზე ეგვიპტისათვის დამოუკიდებლობის მოთხოვნის მიზნით. სწორედ ამ პერიოდში, 1919 წელს დაებადა სკულპტურული კომპოზიციის „ეგვიპტე იღვიძებს“ შექმნის იდეა. ეს ის პერიოდაა, როდესაც ეგვიპტეში 1919-1921 წლების რევოლუცია აღმავლობის გზით მიდიოდა, ეგვიპტელი ხალხი იარაღით ხელში იბრძოდა ინგლისელ კოლონიზატორთა წინააღმდეგ. მართალია, ამ რევოლუციამ ვერ გაიმარჯვა, მაგრამ მ. მუხთარს, თავის ხალხთან ერთად, სწამდა, რომ ქვეყანა მოიპოვებდა თავისუფლებას.

ნაწარმოები, რომლებიც ეგვიპტის ისტორიის შავბნელ პერიოდში შექმნა მ. მუხთარმა, გამსჭვალულია ოპტიმიზმით, თავისუფლების მოპოვების, ბედნიერი მომავლის რწმენით.

პარიზის სამხატვრო გამოფენაზე 1920 წელს ქანდაკების პროექტმა ევროპის ხელოვნებათმცოდნეთა მაღალი შეფასება დაიმსახურა. იმავე წელს მ. მუხთარი კაიროს დაბრუნდა, 1928 წელს „ეგვიპტე იღვიძებს“ აღიმართა იქ, სადაც დღესაც დგას.

ფართო მხატვრულ-ფილოსოფიური და პლასტიკური აზროვნება ამ მოქანდაკეს თანამედროვე ეპოქასთან აახლოებს. ღრმა მხატვრული გამომსახველობის ნიმუშია მ. მუხთარის ქანდაკება „ხამსინი“ (გრანიტი, 1929 წ.). ქალი ქვიშიან ქარბუქს შერკინებია,

გულმკერდზე გადაქობილი მკლავებით იგი ძლიერდობით იმაგრებს ტანსაცმელს. ქარი აფრიალებს მის ზურგზე მძიმე ფეხსაცმელს, რომელიც ფარავს სხეულის მოხაზულობას. ამიტომაც იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს მთელი ქანდაკება ერთი მთლიანი ლოდისაგანაა ნაკვეთი. ნატუადაა გამოძერწილი სახე, ხელები, წინ გადადგმული ფეხი დამაჯერებლად გამოხატავს ქალის შინაგან მღელვარებას, მის ნებას — დასძლიოს ქარბუქი. მუქი-რუხი მკაცრი ფერი აძლიერებს ქანდაკების შთაბეჭდილობას.

ქანდაკეები „შეის აღ-ბალადის ცოლი“ (ბრანჯაო, 1931 წ.) და „ნილოსის პატარძალი“ (მარმარილო, 1929 წ.). ნათელი დადასტურებაა იმისა, თუ როგორ ბრწყინვალედ ფლობს მ. მუხთარი ორივე მასალის დამუშავების საიდუმლოებას. „შეის აღ-ბალადის ცოლი“ ბრინჯაოს საოცარი და განუმეორებელი პოეტური ამეტყველებაა. მცირე (53 სანტიმეტრი) სიმაღლის ეს ქანდაკება მშვენიერ ქალიშვილს წარმოსახავს. ერთ ხელში მას ჭურჭელი უჭირავს, მეორეთი კი ძირს დაშვებულ თავშალს ისწორებს. აცვია მალაია — ეგვიპტელი გლეხის ქალის ეროვნული სამოსი. თელი ქსოვილი სათუთად გადმოსცემს ადამიანის ცოცხალი სხეულის მითითულ ვარებას.

ნარნარი, ჰაეროვანი და მიმზიდველია მარმარილოს მეორე ქანდაკება „ნილოსის პატარძალი“, რომელიც ეგვიპტის ფოლკლორული პოეზიის გამოძახილს ჰგავს. მასში თვანათლივ ამოიკითხება უბრალო ადამიანების რწმენა. მ. მუხთარის შემოქმედების დემოკრატიული ტენდენციები თუმცა მოკლებულია სოციალურ განზოგადებას, მაგრამ მის ნაწარმოებებში ნათლად გამოსკვივის ხალხის მიერ ეროვნული ღირსების შეგრძნება. „ნილოსის პატარძალი“ სილამაზის, სინატიფისა და ადამიანის სიდიადის პიშია. მუხლებზე დაჩოქილი შიშველი ქალიშვილი ოცნებობს იმაზე, რომ მისი ქვეყანა აღორძინდეს ძველი კულტურის საფუძველზე. ახალ ცხოვრებას, რასაც ქანდაკებაში გამოხატავს ქალიშვილი შიშველი ტანით, მოერგოს ძველი და მდიდარი კულტურა, რასაც მიუთითებს ქალიშვილს თავის ძველი ეგვიპტური ხელოვნების ნიმუშებით მორთვა.

კაზმული ხელოვნების ალექსანდრიის მუ-



მამულ-მუხთარი
ეგვიპტის გამოღვიძება
1919-1928 წ.წ.

ეროვნული
მემორიალი

ზეუმში მ. მუხთარის ბევრი ნამუშევარია დაცული. ქალის პატარა ფიგურას სახეზე დიდი სასოწარკვეთა ეხატება, სევდისაგან მას თავი მუხლებზე დაუხრია („მწუხარება“, გრანტი, 1933 წ.). რაოდენი სულიერი ტკივილი ჩანს მის ლამაზ სახეზე. მგვრამ სულ სხვა სამყაროში ვხვდებოდი, როდესაც „მწყემსის“ ქანდაკებას (ბრინჯაო, 1930 წ.). ვუმზერდი. ვაქცაური ფიგურა გრძელ ეროვნულ ტანსაცმელში, მხრებზე გრძელი კომბალით დიდი ძალის მოზღვავებას აგრძობინებს ადამიანს. მიუხედავად იმისა, რომ არც ეს ქანდაკება დიდი ზომის, სიცოცხლის სიყვარულის, ყოველდღიური შრომის პოეტურ განსახიერებად აღიქმება. ქანდაკებები „გლეხის ქალი ნილოსის წყლის მოსატანად“ (მარმარილო, 1929 წ.), „მდინარის ნაპირზე“ (მარმარილო, 1928 წ.) და „იდილია“ (ბრინჯაო, 1929 წ.) ასევე ადამიანებისადმი სიყვარულითაა შთაგონებული.

მ. მუხთარის ნაწარმოებებში ჩანს ძველი ეგვიპტური ხელოვნების შემოქმედებითი ტრადიციების გამგრძელებელი. ასეთია მისი ორი რელიეფი „კონსტიტუცია“ და „მართლმსაჯულება“, რომლებიც ეგვიპტის თვალსაჩინო პოლიტიკური მოღვაწის საად ზად-

ლულის (კაირო, 1930) ძეგლის პოსტამენტს ამშვენებენ. შთამბეჭდავი, ვაქცაური პორტრეტული სახეები ნათლად, დამაჯერებლად გამოხატავენ ეგვიპტის ეროვნული აღორძინების იდეებს.

„იზიდას“ ქანდაკებას (1929 წ.). მ. მუხთარის მუხეუმში დიდი ცხოვრებისეული სიმართლე ახასიათებს. მგრძობიარე, რბილი ხაზებითაა გამოხატული თავზე ხელშემოკლებილი შიშველი ქალი. სახის ფიქრიანი გამომეტყველება, რომელსაც საოცნებო ღიმილიც დაკრავს, აგრძობინებს ადამიანს, რომ მის წინაშე არა ლეგენდარული ქალღმერთი, არამედ ცოცხალი, რეალური ადამიანია. ქალი თითქოს განშორებია გარემოს, ჩაფლულია საკუთარი სულიერი სამყაროს განკვერტაში.

პორტრეტებსა და ყვარულ ქანდაკებებში ნათლად ვლინდება რეალისტი შემოქმედი. პორტრეტები აცილებულია სტილიზაციას, მოქანდაკე ცდილობს ადამიანის ფსიქოლოგიის წვდომას, ისწრაფვის გადმოსცეს ინდივიდუალური ხასიათები. ასეთია საად ზადლულის პორტრეტი (ბრინჯაო, 1928 წ.), „ბაშარინების ტომის შეიხი“ (ბრინჯაო, 1927

წ.), „სოფლის მამასახლისის თანაშემწე“ (ბრინჯაო, 1932 წ.).

მ. მუხთარის შემოქმედების აშკარად გამოკვეთილი დემოკრატიული და რეალისტური ხასიათი დამაჩერებლად გამოვლინდა ზომით მცირე სკულპტურულ ნაწარმოებებში, რომლებიც 1927-1930 წლებშია შექმნილი. ამ ნაწარმოებებში მოქანდაკე გამოხატავს იმ უბრალო ადამიანების ნოსტალგიას შემოქმედებითი შრომისადმი, რომელიც აქამდე ქარზე მოქანავე მცენარეებით ცხოვრობენ. ქარი, რომელიც მის თითქმის ყველა ქანდაკებებში მონაწილეობს, გამოყენებულია როგორც გონებისა და სიცოცხლის აყვავების სიმბოლო. ასეთნაირად გააზრებული ზემოაღნიშნული ქანდაკების „მწყემსის“ გაგრძელებას წარმოადგენენ ქანდაკებანი: „მუშა“ (ბრინჯაო, 1929 წ.), „უსინათლო მათხოვრები“ (ბრინჯაო, 1930 წ.), „დედობა“ (ბრინჯაო, 1930 წ.). მათთვის დამახასიათებელია სიცოცხლის სიყვარული, ნებისყოფის სიმძლავრე, სიძნელეების დაძლევის გამო მიღწეული თვითმამყოფილება. ე. ი. ის ხასიათები, რომელთაგანაც შედგება ხალხის კრებითი ნამდვილი სახე.

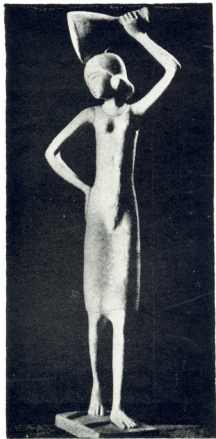
მ. მუხთარი ცხოვრებისეული სიმართლის მოქადაგეა. მაშინაც კი, როდესაც მოქანდაკის მიერ ხასიათის გმირული დახატვა ადგილს უთმობს სინამდვილის მწვავე გაგებას, ეს იგრძნობა ქანდაკებაში „უსინათლო მათხოვრები“, იგი ყოველთვის სიმართლისათვის მებრძოლი მხატვარია, მისთვის უცხოა ყალბი დრამატიზმი; სანტიმენტალობა, გრძნობების დაუოკებლობა. ის თავის პერსონაჟებში ეძებს იმ შინაგან მნიშვნელობას, რომელიც გაიხსნება ხოლმე შრომით საქმიანობაში, ყოველდღიურ საყოფაცხოვრებო ამბებში. იგი კეშმარიტი მხატვარი-ჰუმანისტი იყო, მისმა საუკეთესო ნაწარმოებებმა დიდი გავლენა იქონიეს ეგვიპტური ქანდაკების განვითარებაზე. აღსანიშნავია ის გარემოება, რომ მ. მუხთარმა მეოცე საუკუნის რაქრაქზე პირველმა აღადგინა საუკუნეთა მანძილზე შეწყვეტილი ეგვიპტური ქანდაკების პრინციპები. ამასთან, თითქმის ოცდახუთი წლის მანძილზე იგი ერთადერთი მოქანდაკე იყო ეგვიპტეში, რომელმაც შეძლო არა მარტო ახალი თემებითა და ქანრებით გაემდიდრებინა ეგვიპტის სახვითი ხელოვნება, არამედ არაერთი შესანიშნავი ნაწარ-

მოებითაც დაამშვენა ძველი ქვეყნის ახალი ხელოვნება. მისი ნაწარმოებები ეპოქის ერთო მხატვრული კულტურის სიმბოლოა იდგენ და რეალიზმის პრინციპებს აქვიდრებდნენ ეგვიპტურ ხელოვნებაში, ნაყოფიერ ნიადაგს ამზადებდნენ მხატვრული აზროვნების შემდგომი წინსვლასა და განვითარებისათვის.

მ. მუხთარი დიდოსტატი და ახალი ეგვიპტური რეალისტური ქანდაკების შემქმნელია. აღსანიშნავია აგრეთვე ის არსებითი ხასიათის გარემოებაც, რომ მ. მუხთარის შემოქმედება სისხლწორციულად არის დაკავშირებული ეროვნულ სინამდვილესთან. მისმა ასეთმა პოპულარობამ განაპირობა ისიც, რომ 1965 წლის ივლისში კაიროში გაიხსნა მ. მუხთარის ნაწარმოებების მუზეუმი, რომელიც პირველია ამ ტიპის მუზეუმთა შორის.

ეგვიპტის ხელოვნების ისტორიაში მ. მუხთართან ერთად მეტად მნიშვნელოვან

მოპი ელ-დინ ტაჰერი
ქალიშვილი დაირთ



ფიგურას წარმოდგენს მუჰამედ ნაგი. იგი დაიბადა 1888 წელს ქალაქ ალექსანდრიაში და გარდაიცვალა 1956 წელს კაიროში. მან განათლება მიიღო საფრანგეთში — ლიონის უნივერსიტეტში, სადაც 1910 წელს მიენიჭა სამართალმცოდნეობის ლიცენციატის წოდება. იმავე წელს, ხელოვნების თეორიისა და ისტორიის შესწავლის მიზნით, იმოგზაურა ფლორენციაში. 1932 წელს ეგვიპტის მხატვრული მისიის შემადგენლობაში ეწვია ეთიოპიას და იქიდან დაბრუნების შემდეგ ალექსანდრიაში შექმნა მხატვართა და მწერალთა „ატელიე“, რომლის პირველი პრეზიდენტიც თვით იყო. ეს „ატელიე“ დღეს არსებობს ქ. ალექსანდრიაში, სადაც, ამ სტრუქტურების ავტორის ეგვიპტეში ყოფნისას, არაერთგზის გამართულა საბჭოთა სახვითი და ფოტოხელოვნების გამოფენები. მ. ნაგი 1937-1939 წლებში კაიროს კაზმული ხელოვნების სკოლის რექტორი, ხოლო 1947-1950 წლებში რომის სამხატვრო აკადემიის დირექტორი იყო. ამავე წლებში იგი ეგვიპტის კულტურის ატაშეც იყო იტალიაში. მას მრავალ საერთაშორისო გამოფენებში მიუღია მონაწილეობა.

მუჰამედ ნაგი
ეგვიპტის აღორძინება. დეტალი.



მ. ნაგი სათუთი სულის მხატვარი და პოეტო იყო, მას იტაცებდა სამყაროს სილამაზე და ბუნების მრავალფეროვნება. მისი ნაწარმოებები ელსა და მხესავით ელვარე ტილოებში ფორმა და ფერები განუყოფელია: მოლიცლიცე და მბზინავი, ხასხასა და მკვეთრი საღებავები ფიგურებისა და საგნების პლასტიკასა და მათ დინამიურობას გამოხატავენ. მხატვარს უყვარს ბუნება — წყალუხვი ნილოსი, პალმის ქალები, თვალუწყვდენელი, პიროზონტს გაკრული და მზით აელვარებული ბამბის მწვანე მინდვრები, ხოლო მოფუსფუსე ადამიანები მისი ტილოების საყვარელი თემაა.

მ. ნაგის შემოქმედებაზე დიდი გავლენა იქონია 1918 წელს ცნობილ ფრანგ მხატვართან კლოდ მონესთან შეხვედრამ, რომლის შედეგადაც მან მთელი თავისი სიოცხლე მხატვრულ შემოქმედებას დაუთქავს.

მისი პირველი პეიზაჟები „წმინდა ტბა კარნაკში“ (1920 წ.), „სფინქსების ხეივანი“ (1912 წ.), ძველეგვიპტური ტაძრების მონუმენტური პილონებისა და კოლონადების, ობელისკებისა და სფინქსების სადღესასწაულო მწკრივის გამოსახულებანი თითქოსდა ვერცხლისფერი ნისლით არიან დაბურუნნი და კარგავენ თავიანთ მოხაზულობას. ფერწერის ეს მანერა ძალზედ ახლოს დგას კ. მონეს ნაშუშევართან „რუანის ტაძარი სალამოს“ (1894 წ.).

უბრალო ადამიანებისადმი დიდი სიყვარულით არის გამსჭვალული ტილო „ცეკვა ჯოხებით“ (1934 წ.). ეს ტილო ტიპიურია მ. ნაგისათვის სიუჟეტის (სახალხო სცენა) გაზრების თვალსაზრისით. წინა პლანზეა ორი მოცეკვავე, რომელთაც ჯოხები ხმლებივით მოუმარჯვებიათ, მათ სახეზე მხნე რიტმი და ცეკვის დაძაბულობა ამოიკითხება, მზის სხივებში ფართხალევენ და თრთიან ტანსაცმლის ნათელი ფერები, ხოლო სურათის სიღრმეში ჩანან მყუდრელები — სოფლის მცხოვრებნი, რომლებიც პალმის ჩეროში მოკალათებულან. აქ იგრძნობა ავტორის ხალხური ორნამენტებით მგზნებარე გატაცება. იგი დიდის რუღუნებითა და გრძნობით ხატავს ფელახების (გლეხების) ცხოვრების სხვადასხვა სცენებს, მათი შრომისა და საყოფაცხოვრებო პირობების მოტივებს.

სხვა ემოციური ხერხით არის გადაკრული მისი ნაწარმოები „სალამურზე დამკვრელი“.

ტილოს მხატვრულ განწყობილებას განსაზღვრავენ მუსიკოსის თეორი ფიგურა, ხის თეორი ტანი, წინა პლანზე გამოტანილი და შორს, სადაც დასალოერში მინაბული მოლურჯო და ყავისფერი მთები. თავისი პარმონიული წონასწორობით ეს ულამაზესი გამა ქმნის უმშვიდეს და ამაღლებებელ აკორდს, ღრმა ლირიკულ განწყობას.

პოეტური და მიმზიდველია მეორე ტილო — ორი ქალიშვილის პორტრეტი, რომელთა მხატვრულ აღწერაში უმეტესობენ დეკორატიული მოტივები. რბილ ყანგმიწისფერ ფონზე ფერადი სილუეტებით მკვეთრად არის გამოხატული ორი ქალიშვილის სილუეტი: ერთს მეწამული წითელი ფერის კაბა აცვია, მეორეს — მწვანე. მათ შავგვრემანი, ოდნავ წითელგადაკრული სახეები აქვთ. ეს კი ძველევგვიპტურ ფრესკას მიაგავს უფრო. მათი თვალები ცხოველ ელვარებას გამოსცემენ და დაკვირვებით უყურებენ მნახველს.

მ. ნაგის მისწრაფება ფერწერულ-დეკორატიული გადაწყვეტისადმი შედარებით აშკარად ვლინდებოდა მაშინ, როდესაც მხატვარი მიმართავდა მონუმენტურ ფერწერას. ამ მხრივ საინტერესოა მ. ნაგის ფერწერული პანო „ეგვიპტის აღორძინება“, რომლითაც მოხატულია ეგვიპტის არაბთა რესპუბლიკის ეროვნული კრების (პარლამენტის) ქალაქ ალექსანდრიის დარბაზი. კომპოზიციის სიძლიერე, მხატვრის დიდი ოსტატობა იგრძნობა მისი ხილვისას. აქ მ. ნავი გვევლინება როგორც ფერთა ნამდვილი მესაიდუმლე, როგორც შემოქმედი და ოსტატი. ის ბრწყინვალედ ფლობს სინამდვილის ფერწერითი აღქმის, შემოქმედებითი აღტკინებისა და განზოგადების პოეტური წარმოსახვის რეალისტურ ოსტატობას. ამ სურათში, ისე როგორც ეგვიპტურ ხელოვნებაში, ყოველთვის ლამაზი და მოხდენილი გლეხის ქალი განასახიერებს მთელს ეგვიპტეს და მის აღორძინებას. მთელი ხალხი გამოსულა აქ ქალის მისასალმებლად, ყველას სახეზე ღიმილი და ბედნიერებაა აღბეჭდილი, ხოლო ლამაზი და ახალგაზრდა დედა თავის თოთო ბავშვს აწვდის ეტლზე მდგომ ქალს, რომელიც ეგვიპტეს განასახიერებს, რათა მან მსხვერპლად მიიღოს იგი, თუკი ეს ეგვიპტეს ბედნიერებას მოუტანს.

ფრიზისებური ამ კომპოზიციის წინა პლანზე მ. ნავიმ აჩვენა ეგვიპტელების სადღესა-



მამმულ მუხთარი
ქალიშვილი შალაღიდან

საწელო და მხიარული პროცესია. პროცესიის ნაწილი თითქოსდა ნახატის ჩარჩოს მიღმა რჩება და ეს თავისებური ფრაგმენტულობა გამოსახული პროცესიის უსასრულობის შეგრძნებას იწვევს. მხატვარს ყურადღება აქვს გამახვილებული პროცესიაში მონაწილეთა პლასტიკაზე და ამიტომ არ ცდილობს ხაზი გაუსვას კლასობრავ განსხვავებულობას ეგვიპტის საზოგადოებაში. მისთვის ეგვიპტელები ერთიანი აღორძინების გზაზე მდგარი ერთი. მ. ნაგის აინტერესებს ნათელი ეროვნული ტიპაჟი, რომელსაც ის ხალხის სხვადასხვა ფენებში ხედავს.

ამ სურათის უკანა პლანზე მ. ნავიმ დახატა ნილოსის ტიპიური პეიზაჟი: პალმების რიგი, რომელთა ჩრდილქვეშ განლაგებულან თიხით შელესილი ეგვიპტური ქოხები, ხეთა ხშირ რიგებს მიღმა გამოკრთის ნილოსის წყლის ლურჯი ზოლი. უნდა აღინიშნოს, რომ მხატვრის მიერ კომპოზიციის ფრიზისებური განლაგება კარგად გადმოსცემს ნილოსის ველის გეოგრაფიულ განლაგებას, ის ხომ წარილ ზოლად მისდევს ამ დიდი მდინარის ნაპირებს.

ეგვიპტეში ყოფნისას ბედმა მარჯუნა წილად თავად მეხილა ხელოვნების ეს შედეგ-



რი. ქალაქ ალექსანდრიაში დიდხანს მდუმარედ მიეჩერებოდა ამ საოცარ ქმნილებას და ხარბად ვიჭერდი მხატვრის ყოველ შტრიხს, თითქოსდა მესმოდა მხატვრის ჯადოსნური ფუნჯის მოსმით აქლერებული ფერთა მთელი სიმღონია.

1934 წელს მ. ნავი მოხატა ქალაქ ალექსანდრიის ერთ-ერთი უდიდესი საავადმყოფოს ალ-მუასასათის კედლები. ეს მართლაც ყველაზე კომფორტული და ყველაზე კვალიფიციური საავადმყოფოა მთელ არაბულ აღმოსავლეთში. ამ ქმნილების ხილვაც მარჯუნა ბედმა. ყურადღებას იპყრობს საავადმყოფოს კედლების მოხატულობა, — ზეთის საღებავებით შექმნილი ოთხი კომპოზიცია თემაზე „სახალხო მედიცინა“. ყველა ნახატი ერთიან თემატიკურ ციკლს ქმნის, ამავე დროს, ყოველ მათგანს გააჩნია საკუთარი სიუჟეტი და ისინი დამოუკიდებლადც კი ახდენენ მნახველზე შთაბეჭდილებას. ეგვიპტეში სახალხო მედიცინის განვითარების იდეა ფარაონთა დროიდან დღემდე ნაჩვენებია ამ ნამუშევრებში. საყურადღებოა ერთი პანო — სარეკელზე მწოლარე გამოფიტული, თეთრ-წვერებიანი მოხუცი ავადმყოფი კაცის გამოსახულებით. ავადმყოფი უკვე სიკვდილს მიუთვსება. მას თავზე ადგას ოთხი ექიმბაში, სამი მათგანი დამწუხრებულია, ხოლო მეოთხეს ცენტრში, როგორც ეტყობა, მთავარ ექიმბაშს, სახეზე ოდნავ ირონიული ღიმილი გადაკრავს, გაოცების ნიშნად ხელებს იქნევს (ცერისა და საჩვენებელი თითის წინ გამომავრით), თითქოსდა კითხულობს, თუ რატომ არ გასჭრა ჩემმა ექიმობამო.

მ. ნავის შემოქმედებაში ბევრია საკამათოც. ეს ეხება მის მიერ შექმნილი სხვადასხვა სახეების გააზრებას, მხატვრული განსახიერების ფორმებას და ხერხებს, სახვითი ხელოვნების სხვადასხვა მეთოდების შერწყმის ცდებს. მ. ნავი თავისი ხელოვნების ყველა მიღწევითა და ნაკლოვანებით ეგვიპტის ახალი ხელოვნების თვალსაჩინო წარმომადგენლად რჩება. ის შემოქმედების ძირითად მხატვრულ მისიას ეროვნული ხელოვნების განვითარებისათვის ბრძოლაში ხედავდა. ისე როგორც მ. მუსხარი, მ. ნავიც უცხოელ ხელოვანთა შემოქმედებაში ეძებდა ისეთ ფორმებს, რომლებიც საშუალებას მისცემდნენ გაემდიდრებინათ ეგვიპტის ეროვნული ხე-

ლოვნება ახალი გამომსახველობითი ხასიათებით. ეგვიპტის ახალი ფერწერული სკოლის დამდებელთა რიგებს განეკუთვნება მაჰმუდ საიდიც. იგი დაიბადა 1897 წელს ქალაქ ალექსანდრიაში და იქვე ვარაიდევალა 1964 წელს. მან იურიდიული განათლება 1919 წელს საფრანგეთში მიიღო. სწავლობდა იტალიელი აკადემიური სტილის მხატვრის ა. დაფორნოს კერძო სტუდიაშიც ქალაქ ალექსანდრიაში. არაერთგზის უმოგზაურია იტალიაში, პოლანდიაში, ესპანეთში, ბელგიაში. 1947-1952 წლებში ეგვიპტის კაზმული ხელოვნების კომიტეტს განაგებდა, აქტიურად მონაწილეობდა ალექსანდრიის ლიტერატურულ-სამხატვრო კლუბის „ატელიეს“ მოღვაწეობაში. 1957-1964 წლებში ალექსანდრიის კაზმული ხელოვნების სკოლის პროფესორი იყო. მოაწყო ორი პერსონალური გამოფენა ნიუ-იორკსა და კაიროში. მონაწილეობა მიიღო ეგვიპტის ექსპოზიციაში პარიზის მსოფლიო გამოფენაზე 1937 წ. ვენეციის ბინალეში 1948 და 1950 წლებში, მოსკოვის 1952 წლისა და ბუქარესტის 1958 და 1959 წლების გამოფენებში.

მაჰმუდ საიდმა შემოქმედებითი მოღვაწეობა იმპრესიონიზმის დიდი ზეგავლენით დაიწყო. იგი ცდილობს გადმოსცეს საგანთა სიღრმე და მათში მოცემული ენერგია, რომელიც მოცემული მომენტის ფარგლებს სცილდება. მატერიალისტურისა და სპირიტუალისაკენ ექვთრდოლოლი სწრაფვით იგი ეთანხმება ეგვიპტის ხელოვნების საერთო ტრადიციას. მის ფორმებს ახასიათებს გრძნობასთან შეერთებული გეომეტრიული გაანგარიშებულობა. ის აერთებს კლასიციზმსა და რომანტიზმს, სიმბოლოსა და ზუსტ ანგარიშს. პორტრეტების ხატვისას ხშირად გამოსახავს აღმოსავლურ თვალის გუგებს და სქელ ტუჩებს, რაც ეგვიპტელ მხატვრებსა და ადგილობრივ მნახველებს ყოველთვის იზიდავს.

ამ მხრივ საინტერესოა მისი ტილოები: „სამი ლამაზმანი ბაჰირიდან“ (ზეთი, 1938 წ.), „გასეირნება“ (ზეთი, 1938 წ.), „ქალიშვილი სამაჯურით“ (ზეთი, 1948 წ.), „ქალიშვილი დოქით“ (ზეთი, 1938 წ.), „ქალიშვილი ფანჯარასთან“ (ზეთი, 1940 წ.), „გიშრისთვალემა ქალიშვილი“ (ზეთი, 1943 წ.).

ამ ნამუშევრებისათვის დამახასიათებელია ავტორის მიერ ადამიანის ფსიქოლოგიის ღრმა

ცოდნა, მისი ცოცხალი და მთლიანი აღქმა. ცენტრალური ადგილი ამ შემთხვევაში ეგვიპტელი ქალის რეალისტურ სახეს უჭირავს. დიდია მხატვრის ამგვარი ტილოების არა მარტო მხატვრული ღირებულება, არამედ მათი ისტორიული მნიშვნელობაც. ეგვიპტეში ფეოდალური მონარქიის აღმავლობის პერიოდში, რომელმაც დააყენა ქალის დამონებული მდგომარეობა, შექმნილი ასეთი ნაწარმოები ჩამორჩენილი ტრადიციებისა და რელიგიური ცრურწმენის წინააღმდეგ შეტევის იარაღს წარმოადგენდა, მას თავისი წვლილი შეჰქონდა ეგვიპტელი ქალების თანასწორუფლებიანობისათვის ბრძოლაში.

მ. საიდის ტილო „სამი ლამაზმანი ბაპირიიდან“ ეგვიპტელ ქალს გამოხატავს, მთელი თავისი სიძლიერითა და ქალურობით, მაგრამ ეს როდია მთავარი. ქალი უჩადროდაა, მაგრამ მის ტანს მაინც სუროსავით შემოტმასნია შავი ჩადრის ნარჩენი, რომლის ქვეშაც მოქცეული საოცრად ნაზი ფერებით მოხატული დიდი დეკოლტიანი კაბა მოჩანს. ეს არის დრომოკმული ტრადიციების წინააღმდეგ დიდი ბრძოლის მარცხენა მხარე.

ასევე შთამბეჭდავია „ქალი ლურჯი კაბით“ (ზეთი, 1938 წ.). ნილოსის ფონზე გამოსახულია ახალგაზრდა ქალი დიდ დეკოლტიან ლურჯ მანტიასში. მისი გრძელი და ხორცსავსე მკლავები, დაფიქრებული სახე შავი თვალებითა და სქელი ტუჩებით, მნახველს აგრძნობინებს, რომ ეს ქალია ეგვიპტის მომავალი, ეს არის დედა, რომელმაც ერი უნდა იხსნას.

მეოცნებე და საზრიანი ეგვიპტელი ქალეზია გამოხატული მის ტილოებში: „ქალი ფანჯარასთან“, „ქალიშვილი სამაჯურით“ და „გიშრისთვალეზა ქალიშვილი“. სხვა პორტრეტებთან შედარებით გამოირჩევა „გიშრისთვალეზა“. აქ ქალის სახე გადმოცემულია ნაზად და ფაქიზად, ის ჰაეროვანია, სიცოცხლეს განასახიერებს და ამიტომაც მის სახეს უცნაურად ჩუმი, მოკრძალებული და მომაჯადოებელი ღიმილი გადაკრავს. სურათში „ქალი ფანჯარასთან“ ავტორი გვიხატავს მოწყვენილ და დაფიქრებულ ქალს, რომლის შიშველი ხელებისა და მკლავების რბილი ხაზები, მოაზროვნე სახე შესრულებულია დიდი სულიერი სითბოთი და სიფაქიზით. უნდა აღინიშნოს, რომ ქალის პორტრეტების ხატვისას მ. საიდი გაურბის ეროტიკულობას, რაც ასე

დამახასიათებელი იყო ევროპული სალონური ფერწერისათვის.

მნახველის ყურადღებას იქცევს მ. საიდის „სამხელეების გამყიდველი“ (ზეთი, 1931 წ.). ეს სოციალური შინაარსის პორტრეტია, რომელიც აჩვენებს ეგვიპტის 30-იანი წლების საზოგადოების ქონებრივ და პოლიტიკურ უთანასწორობას. წყლის გამყიდველი შთამბეჭდავი თვალებითა და ოდნავ მოწყნარული სახით მისჩერებია გარემოს, მთლის გელოყურით ეძებს მუშტარს, ეგვიპტის ერაი ყურთუში მოვიგოო, იკვამავ დროს. ეთნოგრაფიული დოკუმენტია, ეგვიპტის ძველი ყოფის მარცხენა მხარე.

მ. საიდი ქანობრივი თემის საოცრად ლამაზი ფერებით აღწერის მესაიდუმლე მხატვარია. მისი ნამუშევრები „ქალ მერსა-მატრუხი“ (ზეთი, 1959 წ.) და „შემოდგომა“ (ზეთი, 1927 წ.), „ქალაქი“ (ზეთი, 1937 წ.), „ლოცვა“ (ზეთი, 1934 წ.) ფაქიზად გადმოსცემენ პატარა პროვინციული ქალაქების ყოველდღიური ყოფის სცენებს, აქ მცხოვრებ ადამიანთა ცხოვრების წესებს. მტკრიანი, ვიწრო ქუჩების, დაბალი, თიხით შელესილი სახლებისა და ძველი მეჩეთების წვეტიანი მინარეთების, ვიწ-

ახმელ საბრი
მწერალ ტავფიკ ალ-ჰაქიმის პორტრეტი.
1937 წ.



რო ხმაურიანი ბაზრებისა და მლოცავი მუს-
ლიმანების აღწერით ავტორი ცდილობს
ღრმად ჩაგვახედოს ეგვიპტის აბობოქრებულ
სულში. ყველაფერი ეს დროის მიერ ხელუხ-
ლებელი სამყაროა. მაგრამ სწორედ აქედან
იღებს ის მრავალ უანობრივ, საინტერესო
სიუჟეტს, ასე ქმნის ხან მეოცნებე და დაფიქ-
რებულ, ხან კი აბობოქრებულსა და ამბულ-
ვებელ ტილოებს.

ეგვიპტის ფერწერის განვითარებაში მნიშვნე-
ლოვანი წვლილი მიუძღვის ახმედ საბრის
(1896-1955 წწ.). იგი სწავლობდა კაიროს კა-
ხმული ხელოვნების სკოლაში და 1915-1919
წლებში პარიზის კერძო სტუდიებში. 1925
წლიდან მონაწილეობს გამოფენაში. მისი შე-
მოქმედების ძირითადი წყარო ფრანგული იმ-
პრესიონიზმი იყო. აგრეთვე საფუძვლად
ფაიუმური (ძველი ეგვიპტური პორტრეტის
ხატვის წესი, რომელიც ქ. ფაიუმის ხელოვანთ
ახასიათებდა) ფერწერის მეთოდები ედო. მი-
სი მხატვრული კრედიო განსხვავდება
ბერძნული ჰუმანიზმის ხელოვნებისაგანაც,
რაც ასევე არ ესადაგება ევროპული რენესან-
სის წეს-კანონებსაც. ა. საბრის ფანტაზიას
დიდი თავისებურება ახასიათებს, მისი შემოქ-
მედება აღინიშნება ფსიქოლოგიური პორტრე-
ტული ფერწერის მანერით. იგი არ ერიდება
სიზმრის ხორცის შესხმას ტილოზე. ამ
მხრივ საინტერესოა მწერალ ტავფიკ ალ-ჰაქი-
მის პორტრეტი (1937 წ.). მწერალი ამ სურა-
თში სავარძელში ზის და წიგნს კითხულობს,
ტანსაცმლის ნათელი ტონები გამოყოფენ ლა-
მაზი სახის პლასტიკურობას, რომელიც მორ-
თულია გრუხა თმებით. ძირს დაშვებული
წამწამები და ნაოჭები შუბლზე მწერლის
ემოციური ბუნებას გვაგრძობინებენ. ასევე
მიზიდველია მისი პორტრეტი „მულნაზე და-
მკერელი“ (ზეთი, 1927 წ.), „ქალი ლურჯ კა-
ბაში“ (ზეთი, 1938 წ.), „მხატვარი ქალი“ (ზე-
თი, 1944 წ.), „კითხვის შემდეგ“ (ზეთი, 1926
წ.), „ქალი ფერებში“ (ზეთი, 1927 წ.) და სხვ.

მ. მუხთარის, ნ. ნავის, მ. საიდის, ა. საბრის
ტრადიციებს აგრძელებენ ახალი თაობის ეგ-
ვიპტელი მოქანდაკეები, ფერმწერები, გრა-
ფიკოსები.

მ. მუხთარის შემოქმედების უშუალო გავ-
ლენას განიცდის საშუალო თაობის ეგვიპტე-
ლი ნიჟიერი მოქანდაკე ანვარ აბდელ მუსლი.
იგი დაიბადა 1920 წელს ქ. კაიროში და გარ-
დაიცვალა სრულიად ახალგაზრდა 1966 წელს.

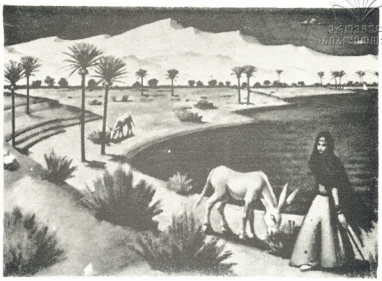
დაამთავრა კაიროს კახმული ხელოვნების სკო-
ლა. დიდი პოპულარობა ხვდა წილად მის კულ-
ტურულ ნაწარმოებთა ჯგუფს ახალგაზრდა
იარაღის საწინააღმდეგო პროტესტი“ (გრანი-
ტი, 60-იანი წლების დასაწყისი). მისი ნაწარ-
მოებებისათვის დამახასიათებელია ამ თემაზე
შექმნილი სხვა ავტორების ქანდაკების ძირი-
თადი სტილის — დეკლარატურობისა და მხე-
დველობითი, გარე ეფექტის უარყოფა. სამ
ქალს, რომელთაც სათუთად გულში ჩაუხუტე-
ვით ბავშვები, ამაყი და თანაც ოდნავ ახელ-
ვებითი გამომეტყველება აქვთ, მათ სახეზე
შიში კი არა, ზოზლი ამოციხება ამ ჯოჯოხე-
თური იარაღის მიმართ. ისინი იმედითა და
მხნედ შესცქერავენ ცას. ასევე ძლიერია მისი
ორი ქანდაკება „დედობა“ (გრანიტი), რომ-
ლებიც გამოხატავენ დიდ რწმენას მომავლი-
სადმი და ასევე ნაღველსაც ომის ფსიქოზით
შეპყრობილ თანამედროვე რთულ სამყაროში
მოქცეულ ადამიანთა მიმართ.

ცხოვრების სიყვარული, სილამე და ახალ-
გაზრდული შემართება იგრძნობა მოპი ედ-
ლინ ტაჰერის მ-ერ ჩვენი საუკუნის 60-იანი
წლების დასაწყისში შექმნილი თაბაშირის
სკულპტურულ ქმნილებებში — „დედობა“,
„მეგობარი გოგონები“ და „მოთამაშე გოგო-
ნები“. ისინი ყურადღებას იქცევენ მონუმენ-
ტალობითა და პლასტიკური სილუეტებით.

მეორე მსოფლიო ომის დამთავრებამ და
ფაშიზმის განადგურებამ, მსოფლიოს სოცია-
ლისტური სისტემის შექმნამ უდიდესი გავ-
ლენა მოახდინა ეროვნულ-განმათავისუფ-
ლებელი მოძრაობის აღმავლობაზე მთელს
მსოფლიოში და მათ შორის არაბულ აღმო-
საველითშიც. ახალმა ვითარებამ დააჩქარა
ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის
მძლავრი აღმავლობა, რამაც საბოლოო ჯამში
განაპირობა იმპერიალიზმის კოლონიური სის-
ტემის ლიკვიდაცია.

ეგვიპტე ერთ-ერთი პირველი ქვეყანა იყო,
რომელმაც თავი დააღწია კოლონიურ ბატო-
ნობას. 1952 წლის 23 ივლისის რევოლუ-
ციამ ეგვიპტეში დაამხო დრომოქმული და
ფეოდალური მეფის მონარქია და ინგლისელ
კოლონიზატორთა ბატონობა. პოლიტიკური
დამოუკიდებლობის მოპოვებამ, ანტიიმპერია-
ლისტური ბრძოლის მიღწევებმა სახალხო,
დემოკრატიული ძალების აღმავლობის, ეგვი-
პტელი ხალხის სულიერი ცხოვრების ახალ

მამულ ხაილი
მერსა-მარტუნი



ეტაპზე გადასვლის კარგი საფუძველი და პირობები შექმნეს.

1956 წელს სუეცის არხის ზონაში სამი იმპერიალისტური სახელმწიფოს ინტერვენციამ და ამ ინტერვენციის განადგურებამ ხელი შეუწყვეს ეგვიპტელი ხალხის პატრიოტული გრძნობების გაღვივებას, რასაც შედეგად მოჰყვა ასობით, განსაკუთრებით, ახალგაზრდა მხატვრების პოლიტიკური-იდეური მრწამსის შეცვლა. მათს ფერწერულ თუ გრაფიკულ ნაწარმოებებში რეალისტური ხერხებით შეიქმნა ხალხის გმირული სახე, რომელიც აღსდგა თავისი სამშობლოს დასაცავად.

სუეცის წინააღმდეგ ინტერვენციის პასუხად გამოწვეულმა მოქალაქეობრივმა პათოსმა და პატრიოტიზმმა განაპირობა ეგვიპტის შემდგომი პერიოდის მხატვრობისა და სკულპტურის მიმართულება, მისი დემოკრატიული შინაარსი და რეალისტური ხასიათი, რამაც ძალზე რელიეფურად იჩინა თავი 1957 წელს მოსკოვში ახალგაზრდობისა და სტუდენტობის VI მსოფლიო ფესტივალის დროს გამართულ ეგვიპტის მხატვრულ გამოფენაზე.

50-იანი წლების დასასრული და 60-იანი წლების დასაწყისი აღინიშნა ახალგაზრდა ეგვიპტის მხატვრობის ჩქარი ზრდით. ამ პერიოდში ეწყობა ეგვიპტელი მხატვრების გამოფენა კაიროსა და ალექსანდრიაში, საზღვარგარეთის სხვადასხვა ქვეყანაში. 1958 წელს XIX საერთაშორისო ბიენალეზე ვენეციაში მონაწილეობა მიიღო ეგვიპტის ცხრა მოქანდაკემ და მხატვარმა, რომელთაც სამოცდაათზე

მეტი ნამუშევარი წარმოადგინეს. იმავე წელს ეგვიპტელი ფერმწერების, მოქანდაკეებისა და გრაფიკოსების დიდი გამოფენები მოეწყო აზიისა და ევროპის სხვადასხვა ქვეყანაში. საბჭოთა ადამიანები ვაეცენენ ორმოცდაათზე მეტი ეგვიპტელის ხელოვნებას 1958, 1959, 1962 და 1966 წლების გამოფენაზე, რომლებიც მოსკოვში, ლენინგრადში და სხვა ქალაქებში მოეწყო.

ეგვიპტის მხატვრული აზროვნება ამ წლებში რთულსა და მღელვარებით აღსავსე განვითარების გზას ადგა. ამ ქვეყნის მხატვრული ხელოვნების რეალისტურ საწყისებზე გადასვლას ერთი მხრივ ხელს უწყობდა ახალგაზრდა რესპუბლიკაში მიმდინარე პროგრესული სოციალურ-ეკონომიკური და პოლიტიკური გარდაქმნები, კოლონიური ბატონობის ნაშთების აღმოფხვრა, დ მოუკიდებელი განვითარების გზაზე გამოსვლა, ხოლო მეორე მხრივ — ამ პროგრესზე ნეგატიურ გავლენას ახდენდა იმპერიალისტური, პროპაგანდისტული სისტემის იდეოლოგიური დივერსია.

ამ დროის ეგვიპტელ მხატვრებს შორის თავს იჩენდა უკიდურესი ფორმალისტური მიმდინარეობის — აბსტრაქციონიზმისა და სიურრეალიზმის მიმდევართა პოზიცია, რომელთა მიზანსაც მოდერნისტულ-კოსმოპოლიტიკური ესთეტიკის პრინციპების პროპაგანდა შეადგენდა. 1959 წლის დასაწყისში კაიროში გაიხსნა გამოფენა პრეტენციოზული სახელწოდებით „ჟერ კიდევ შეუცნობი“. აქ გამოფენილი იყო ტილოები რაღაც გაურკვევე-

ლი, უცნაური და აბსოლუტურად გაუგებარი ნივთებით, რომლებიც ზოგჯერ ცხოველთა ძვლების ნამტვრევებს მოავონებდა ადამიანს, ხოლო ზოგჯერ კი ტილოები დათხანნილი იყო მუქი ლაქებით. 1958 წლის ბიენალეზე გამოფენილი იყო მხატვარი ქალის ბ. სემეიკას ფორმალისტური მხატვრობა და ჰასან ალვატის ასეთივე ქანდაკება. ზოგიერთი მხატვარი-ფორმალისტი ცდილობდა დიდი საზოგადოებრივი ქვრადობის იდეები გადმოეცა პირობითად გაგებულ სიმბოლოებითა და ალეგორიებით. ასეთია, მაგალითად, 1959 წელს მოსკოვის გამოფენაზე ნაჩვენები სამი რაფის ტილო „ომი და მშვიდობა“ და ჰამედ ნედას „სუეცის არხი“.

მაგრამ ასეთმა ფორმალისტურმა ტენდენციებმა როდი განსაზღვრა ეგვიპტის მხატვრული აზროვნების განვითარება ჩვენი საუკუნის 50-60-იანი წლების მანძილზე. ამ დროს ეგვიპტის მხატვრული ხელოვნების ძირითად შინაარსს განაპირობებდნენ ის მხატვრები, რომელთა შემოქმედების გულისყური დაეთმო ადამიანებს და რომელთაც სურდათ თავიანთი ხელოვნებით პასუხი გაეცათ იმ დიდ საზოგადოებრივ-ესთეტიკურ კითხვებზე, რაც მათ აწუხებდათ.

ამ პერიოდის მხატვრული შემოქმედების პრობლემატიკაში დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა ეროვნული თავისებურების საკითხებს, რომელთაც ხელოვნებაში მხოლოდ ეროვნული ტრადიციების შემოღების ვიწრომხატვრული მნიშვნელობა არ ჰქონდათ დასახული. მთავარი ის იყო, რომ ამ პრობლემის შინაარსი მდიდრდებოდა ახალი საზოგადოებრივი შინაარსისა და ინტერნაციონალური მოტივების ხარჯზე. ეროვნულობის პრობლემა წყდებოდა ხელოვნების თანამედროვეობის პრინციპებით.

ამ მხრივ განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია ამჟამად ეგვიპტეში ყველაზე პოპულარული მოქანდაკე გამალ ას-საგინი, რომელიც ბრწყინვალედ ფლობს როგორც ბრინჯაოზე, ასევე სპილენძზე და ხეზე მუშაობის რთულ ტექნიკას, ცოცხალი და მიმზიდველი ენით ამტყვევებს მათ. მას განსაკუთრებით უყვარს ქედური რელიეფი. მის ნაწარმოებში გამოირჩევა რელიეფური კომპოზიცია „ნილოსი“, რომელშიც ეს მდინარე — ეგვიპტის სასიცოცხლო არტერია გამოსახულია მამაკაცის უშეულებელი ფიგურით. ნილოსს ასე გამოსახავდ-

ნენ ჯერ კიდევ ელინიზმის დროიდან. ის-სავე ნის მრავალი ნაწარმოები ეგვიპტელი ხელოვნების დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლის მძიმე მიეძღვნა.

რელიეფ „ბორკილებში“ ეგვიპტე გამოსახულია ფელახის სახით, რომელსაც მონობა ტანჯავს. რელიეფი „გველი“ ბორკილებს განასახიერებს და ეგვიპტელი ხალხის მტერს გამოსახავს. „ომი და მშვიდობა“ დედამიწასა და ცას შორის“ მიმართული ინგლისელი კოლონიზატორთა წინააღმდეგ აქ აღზესილია მინდვრად მომუშავე ფელახები, ზღვაში მყოფ მეთევზეთა ნაგები და ამ შრომით იდილიას არღვევს ციდან მოპიკრე თვითმფრინავი, რომელიც დედამიწაზე ყუმბარებს ყრის, დიდი პოპულარობით სარგებლობს ას-საგინის რელიეფი „თავისუფლება“, რომელიც სპილენძზეა შესრულებული. მასზე გამოსახული ადამიანი დიდი წვალებით გლეჯს რკინის ხლაბთებს ფანჯარაზე და ანთავისუფლებს მტრებს.

გამალ ას-საგინი არა მარტო მოქანდაკეა, არამედ სახვითი ხელოვნების თეორიის კარგი სპეციალისტიც. მისი დებულება — „ხელოვნება ვალდებულია გადმოსცეს ხალხის მიზანსწრაფვა და ყურთ იღოს პატიოსანი და გულთა ადამიანების გულისცემა. მხოლოდ ასეთ შემთხვევაშია ეგვიპტელი მხატვრების შემოქმედება ნამდვილად ეროვნული, მაშინ ადგილი არ აქვს ყალბ ნოვატორობას, არც კლასიკურობის გულუბრყვილო გადამღერებას“, — ნათლად განმარტავს მის შეხედულებას ხელოვნებაზე.

რეალისტური მიმდინარეობა მხატვრულ ხელოვნებაში ასევე ნათლად გამოვლინდა მეთაურთა მუშაობის ქვეყნების მხატვართა ბიენალეზე, რომელიც ორჯერ ჩატარდა ქალაქ ალექსანდრიაში 1961 წლის 14 XII-1962 წლის 31 მარტამდე და 1963 წლის 12 XII-1964 წლის 31 მარტამდე. ამ სტრუქტურის ავტორს საშუალება ჰქონდა ორივე გამოფენა გულდასმით დაეთვალიერებინა და შეესწავლა კიდევაც ისინი შეძლებისდაგვარად.

პირველ გამოფენაზე აშკარად იგრძნობოდა რეალისტური ტენდენცია ეგვიპტელი მხატვრების შემოქმედებაში. მათ ნაწარმოებში ჩანდა შესანიშნავი რეალისტური ოსტატობა, მეტად ემოციური და ღრმად იდეური შინაარსის შემცველი მხატვრული წარმოსახვა. ამ მხრივ საინტერესოა სამირ რალომ იბრაჰიმის

რელიეფი „სოციალისტური სულისკვეთება“ (თაბაშირი), რომელიც ყურადღებას იქცევდა შესრულების ოსტატობით, ღრმა შინაარსითა და თემის აქტუალობით. ავტორს დამაჯერებელი მხატვრული ხერხებით აქვს გადაწყვეტილი ის უდავო დებულება, რომ ახალი ცხოვრების შექმნა მხოლოდ მუშებისა და გლეხების ერთიანი შრომითა და ბრძოლით არის შესაძლებელი. რელიეფი სადა და მიმზიდველია, სწორად ეხმაურებოდა იმ დიდ სოციალურ ძვრებს, რასაც ადგილი ჰქონდა 60-იან წლებში ევგებტეში ქვეყნის სოციალისტურ ორიენტაციაზე გადასვლასთან დაკავშირებით.

დიდ სიხარულს, გამოწვეულს ღრმა სოციალურ-ეკონომიკური გარდაქმნით, რომელიც ევგებტეში ტარდებოდა 50-იანი წლების ბოლოს და 60-იან წლებში, და რომლებიც მიმართული იყო სახალხო მასების მიძიმე მდგომარეობის გაუმჯობესებისაკენ, დამაჯერებლად და მაღალმხატვრულ დონეზე გადმოსცემდა მეორე ევგებტელი მოქანდაკის ჰასან ჰეშმათის ქანდაკება „ფელახის ოჯახი“ (თაბაშირი), რომელმაც 1961 წელს რომის საერთაშორისო გამოფენაზე მიიღო დიპლომი. ეს პირველი შემთხვევა ევგებტის სახეით ხელოვნების ისტორიაში, როდესაც მამაკაცისა და ქალის პორტრეტები ერთადაა მოცემული. საქმე ისაა, რომ მუსლიმანური რელიგია კრძალავს ქალის გამოჩენასაც კი მამაკაცთა შორის, რომ არაფერი ვთქვათ იმაზე, რომ ქალებს უფლებაც კი არა აქვთ მეჩეთში შესვლისა და მამაკაცთან ლაპარაკისა. ეს ქანდაკება საინტერესოა იმ მხრივაც, რომ იგი ეხმაურებოდა ისეთ რთულ პრობლემას, როგორც იყო შობადობის ძალზე სწრაფი ზრდის შეჩერება ევგებტეში. საქმე ისაა, რომ ევგებტელის ოჯახი მრავალრიცხოვანია, როგორც წესი, ოჯახში 5-ზე მეტი ბავშვია და ამ ქანდაკებაში კი დედას ერთი პატარა უჭირავს ხელში, ხოლო მეორეს მამის მზრუნველი ხელი ეაღერსება თავზე. ქანდაკება სიხარულის გრძნობას აღძრავს მნახველში და ხაზს უსვამს იმას, რომ ოჯახური ბედნიერების საწინდარი მხოლოდ შრომაა.

რეალისტური ხელოვნების ხერხებითაა შესრულებული ახმედ ოსმანის დიდი ქანდაკება არაბი პოეტების მამამთავრის ახმედ შაჰკის ძეგლი (მარბარილო). სკულპტურულ შტრიხთა სიმკვრივე, ხასიათების გახსნის უნატიფესი ხერხები, ღრმა გონიერულობა და ხალხის

მომავალზე ფიქრით გამოწვეული ტკბილი სევდა ახასიათებენ ამ მღიერ და მიმზიდველ ქანდაკებას. თვით ახმედ ოსმანი ნიჭიერად ფერწერია. მისი ტოლოები დიდი სიყვარულით გადმოსცემენ უბრალო მშრომელი ადამიანებისადმი სიყვარულსა და პატივისცემას. „მეთევზე“ (ზეთი, 1961 წ.), „მეთევზეთა ბაზარი ალექსანდრიაში“ (ზეთი, 1966 წ.) და სხვა მრავალი საინტერესო და მხატვრულად სრულყოფილი ტოლოები მიუძღვნა ახმედ ოსმანმა ამ თემატიკას. ა. ოსმანი ასევე ეწობილი პედაგოგია ევგებტეში. იგი 60-იან წლებში ალექსანდრიის კაზმული ხელოვნების კოლეჯის დეკანი იყო. კარგად იცნობს რუსულ კლასიკურ მხატვრობასა და საბჭოთა სახეითი ხელოვნების გამოჩენილ წარმომადგენელთა ნამუშევრებსაც.

სოციალურ თემებზე აგებული ნამუშევრები აღნიშნულ გამოფენაზე მრავლად იყო წარმოდგენილი და როგორც წესი, ასეთი ნაწარმოებების ავტორები ისინი იყვნენ, ვინც შემოქმედებით სარბიელზე ევგებტის 1952 წლის რევოლუციის შემდეგ გამოვიდნენ, ე. ი. ადამიანები, რომელთაც მთელი თავიანთი მოღვაწეობა ანტიიმპერიალისტური და ანტი-ფეოდალური რევოლუციის გაღრმავების საქმეს დაუჟავშირეს. ყურადღებას იპყრობდა სახეითი ხელოვნების ის ნიმუშები, რომლებიც დამაჯერებლად და მხატვრულად საინტერესო ფორმებით გადმოსცემდნენ უბრალო ხალხის ცხოვრებას, მათ მძიმე მდგომარეობას და, ამასთან ერთად, მათ სულერ სიმტკიცეს, უკეთესი მომავლის მათ რწმენას.

ამ კატეგორიის შემოქმედთა ნამუშევრებში იკრძნობა ნამდვილი რეალიზმის ერთი მეტყველების ცდა. მათი შემოქმედებითი ძიებანი ადამიანის, ცხოვრების, ბუნების ტიპური თვისებების მხატვრული განზოგადებისა და მხატვრული სიმართლის წარმოსახვისაკენ არის მიმართული. მრავალნაირია მათი მხატვრული ხერხების არსენალი. არცერთი ნამუშევარი არ არის ფერადობის ერთი შეგარძნებით, ერთი შეხამებით შემოფარგლული.

ასეთი ხასიათის ნაწარმოებთა ანალიზი უჩვენებს, რომ მათი ავტორებისათვის ამოსავალი წერტილს, შემოქმედებითი ძიების წყაროს წარმოადგენს ცხოვრება, სინამდვილე, პირველადი მასალის შესწავლა, ღრმა იდეური და მხატვრული აღქმა. ამასთან ერთად უნდა აღინიშნოს, რომ ზოგიერთ შემთხვევაში ესა

თუ ის შემოქმედი სინამდვილის ტყვეობაში რჩება და თემატიკის ემპირიული მონაცემებით იფარგლება. ეს კი მათ ნაწარმოებებს უკარგავს კოლორიტს, ჩრდილავს მხატვრულ ფორმას.

ალექსანდრიის კაზმული ხელოვნების კოლექციის მასწავლებლის მარიამ აბდელ ყალიმის გრავიურას ტყავზე „სახამთროს გამყიდველი“ დიდძალი მნახველი ჰყავდა. შავი ტყავის ფონზე ვერტიკალური საღებავებით გამოსახულია ნუბიელი ქაბუჯი, რომელიც სახამთროებით დატვირთულ ურემში შემბმულ სახენარს მიუძღვის. სწორი შტრიხებით მოხაზულ ქაბუჯის სახეზე სევდა იკითხება. ამასთან ქაბუჯის თვალეში თითქოს იმედის ნაპერწკალიც ჩანს, ფართოდ გახელილი თვალები და მიზანდასახული მხერა სწორედ ამაზე მიუთითებს.

სანტერესია ადილი ისა მანსურის ხეზე კეთილმა „უქანასნელი გამოთხოვება“. მშობლებს ხელზე უსვენიათ მომაცქდავი შვილი. მათი სახე უსასზღვრო მწუხარებას მოუცავს. მამა გლოვასა და ზარს დაუმონებია, დედა კი ვერ გაუტეხია უბედურებას, გარინდებულა და იმედით უყურებს მომავალს.

60-იანი წლების ეგვიპტის მხატვართა დიდი რაოდენობა როდი მიდიოდა წყნარი და უშფოთველი შემოქმედების გზით. მათ ნამუშევრებში ზოგჯერ იგრძნობა ნაზი და წყნარი მელოდიური გამებით ზედმეტი გატაცება. მაგრამ მხატვრები უფრო მეტად ისწრაფვიან მკვეთრი, ნაირმეტყველი, მელეღარე და ინტენსიური ტონალობისაკენ. ძარღვიანი, თავისუფალი, ლამაზი, სისხლსავსე, მდიდარი და ემოციური, მახვილი და ლაკონური მონასმები-თაა შექმნილი ფერწერულ ნაწარმოებთა უმრავლესობა, რომელთა განსაკუთრებულ ღირებულებას მეტად ნათელი და შთამბეჭდავი პლასტიკური სახეებით ენა წარმოადგენს. აქ მკვიდროდ არის შერწყმული ფერწერის მხატვრულ-ემოციური ელერადობა და გამომხატველობითი უნარი, ძალა.

დიდ შთაბეჭდილებას სტოვენს ჰასან სულეიმანის ნამუშევარი „კალობა“ (ზეთი, 1926 წ.). ეს შრომის ჰიმნია — ფელახს რომ უმღერის ოდას. თავარა მზის ქვეშ ფელახი პურს ლეწავს კალობზე. ძველისძველი კვერი, ვიწრო წრე და მის ირგვლივ თავბრუდამხვევი ტრიალი როდი აშინებს ფელახს. როცა უკვირდება ჰასან სულეიმანის ამ ქმნილებას,

მისი მასშტაბურობა გავრძნობინებს. ფელახი გავა ამ პატარა წრადან, დიპტიკურ ვრცელ და თვალუწვდენელ ველეზმანულ ლიც გარს ერტყმის მას. ამას გეუბნება ის, რომ კალოს ვიწრო წრე და ფელახის ფიგურა მოცემულია ვრცელი მინდვრების ფართო ფონზე.

სახვითა ხელოვნების უფროსი თაობის შემოქმედებაში არსებულმა რეალისტურმა მოტივებმა ფართო ვასაქანი ჰპოვეს ეგვიპტის ახალგაზრდა ხელოვანთა შემოქმედებაში. ეს ტენდენციები კი არა, უკვე ეს მიმართულება მკაფიოდ ჩანდა ზემოაღნიშნულ გამოფენებზე გამოტანილ ნამუშევრებში. ქამილ მუსტაფა მუჰამედმა, რომელიც 60-იან წლებში კაზმული ხელოვნების ალექსანდრიის კოლექციის ფერწერის განყოფილების დეკანი იყო, გამოფენაზე წარმოადგინა ტილო „ბიძის თონე“ (ზეთი), რომელიც დიდი დამაჯერებლობით გადმოსცემს ქალიშვილის სულიერ ტანჯვას. ბიძის თონეში, სადაც ის მუშაობს, დიდი რაოდენობის პუთი ცხვება და მას კი შიშობილი სული ძვრება. ეს სურათი დიდი პროტესტია იმ საშინელი ტრადიციის წინააღმდეგ, რომელიც დღესაც არსებობს ეგვიპტეში და რომელიც იმაში მდგომარეობს, რომ თუკი ვინმეს სულ მკირეოდენი შესაძლებლობა მაინც გააჩნია, მას აუცილებლად უნდა ჰყავდეს ხელზე მოსამსახურე გოგო ან ბიჭი. არსი ამ ტრადიციისა ცხადია — ადამიანის მიერ ადამიანის ექსპლოატაცია და სწორედ ამას ებრძვის ქ. მ. მუჰამედი მხატვრის ყალიბით.

ალექსანდრიის სახვითი ხელოვნების მუზეუმის დარბაზებში გამოფენილი იყო სურათები, რომლებიც ეგვიპტეში მიმდინარე სოციალურ-ეკონომიკურ ძვრებს ეხმაურებოდა. ქემალ ნაჯიბის „ნაციონალიზაციით გამოწვეული სიხარული“ (ზეთი), მალიქ აბუ-ან-ნასრის „ალორძინება“ (ზეთი), აბდელ ფათას ჰეიქლოს „მადლივი კაშხალი“ (ზეთი), ქემალ ასარაჰმის „ახალგაზრდა ქალი“ (ზეთი), ევა ქარაჯიას „ხალხური სიმღერა“ (ზეთი), რამადან აბდელ რახმანის „მაგდა, იბრაჰიმი და მათი ცხენი“ გვიჩვენებენ იმდროინდელი ეგვიპტის მაჯისცემას.

ქემალ ნაჯიბის ნამუშევარი დამაჯერებლად, სათანადო მხატვრული ხერხებით გადმოსცემს იმ სახალხო სიხარულს, რაც ეგვიპტელთათვის მათი ეროვნული სიმდიდრის დაბრუნების მიზნით გატარებულმა ღონისძიე-

ბებმა გამოიწვიეს. თავისებური, სტილიზებული მანერით დახატული ორი ქალის სახე დიმილითაა ვაზადარული, რაც სუეცის არხის ნაციონალიზაციამ გამოიწვია. ავტორი ამ ნამუშევარში ხაზს უსვამს იმას, რომ სუეცის არხის ნაციონალიზაცია მარტო არხის დაბრუნება როდი იყო ეგვიპტელებისათვის, ეს ერთგულნი დოვლათის შექმნის წყაროა.

დღე თემას მიუძღვნა თავისი ნამუშევარი „ამლივი კაშხალი“ ახლელ ფათას ჰეიქალმა. ასუანის მაღალი კაშხალი ოცნება იყო ეგვიპტელი ხალხისათვის და რა გასაკვირია, რომ ჰეიქალი მზის ამოსვლას სწორედ ამ კაშხალის მხრიდან ელოდება. კაშხალი კი მართლაც ერთ-ერთი გიგანტია მათ შორის, რაც ეგვიპტელ ხალხს შეუქმნია.

სამართლიანობა მოითხოვს აღინიშნოს, რომ რეალისტურ მიმდინარეობას ეგვიპტის სახვით ხელოვნებაში ჭერ კიდევ ვერ განუდევნა სხვადასხვა მოდერნისტული მიმდინარეობა. სამწუხაროა ის, რომ ხარმომართულებას ხელოვნებაში ზოგჯერ ხარკს უხდის ისიც კი, ვინც თითქოსდა მტკიცედ დგას რეალისტურ პოზიციებზე. ძნელი დასაჯერებელია, რომ ზემოხსენებული მხატვარი მარიამ აბდელ ყალიბი, რომელმაც ასე დამაჯერებლად დახატა საზამთროს გამყიდველი ბიჭის სახე, მეორე ნაწარმოებში „ავტომანქანა“ გვევლინება, როგორც ფსევდომოდერნისტული მიმდინარეობის წარმომადგენელი. ამ ნაწარმოებში არ არის იდეა, არ არის სიუჟეტი, არ არის შერეული კომპოზიცია და რაღაც უაზრო პირობითობაა გაბატონებული. უფრო შორს მიდის მახმუდ ხელმი ნაწარმოებში „ადგილი № 81“, რომელიც საერთოდ ყოველგვარ აზრსაა მოკლებული; ფართო ტილოზე საღებავებია მხოლოდ.

როდესაც ვათვალიერებდი ბიენალეს მეორე გამოფენას 1964 წლის მარტში, შეგჩერდი ერთი სურათის წინ, რომელიც შავ ფერში იყო შესრულებული. ტილოზე დახატული იყო სამუსიკო ნოტები და მუსიკალური ინსტრუმენტების ნაწილები. ძნელი არ იყო მიხვედრა იმისა, რომ ეს ტილო მუსიკასთან იყო დაკავშირებული და იგი ეგვიპტეში ცნობილ მხატვარს, რეალისტური მიმდინარეობის შეხანიშნავ წარმომადგენელს სეიფ ვანლის ეკუთვნოდა. სურათის მიზანს თურმე ვაგნერის მუსიკის გადმოცემა წარმოადგენდა. ავტორის მიერ ვაგნერის გმირული მუსიკისა და სულსკვეთების

მარტო პირქუში ფერებით გადმოცემა სრულიად უმართებულოა.

შემთხვევით იქვე სურათის ავტორი ვანლის შეეხვდი, მივესალმეთ ერთმანეთს და საუბარი გავაბით გამოფენაზე მიღებულ შთაბეჭდილებებზე. სეიფ ვანლის სურდა მისი სურათის ირგვლივ აზრი გამოემთქვა. მე კი ვდუმდი. იგი თავისი ნაწარმოებებიდან საუკეთესოს არჩევდა საბჭოთა კავშირში მისი პერსონალიზებული გამოფენის მოსაწყობად და აინტერესებდა, ექნებოდა თუ არა ამ ნამუშევარს მიღწევა. მე საუბარი სხვა ნაწარმოებებზე გადავიტანე. ს. ვანლი მიხვდა ყოველივე ამას და თითქოს და თავის მართლებების მიზნით აღნიშნა, რომ ასეთი ხელოვნება არ არის მისი სულის ამოძახილი, მაგრამ მან ეს იმიტომ გააკეთა, რათა არავის ეთქვა, რომ ის ჩამორჩა თანამედროვეობას.

ბიენალეს მეორე გამოფენაზე წარმოდგენილი ეგვიპტური ნაწარმოებები მკვეთრად განსხვავდებოდნენ პირველი გამოფენის ექსპონატებისაგან. თუკი პირველ გამოფენაზე წარმოდგენილი 237 ნამუშევრიდან მხოლოდ 10-15 იყო სხვადასხვა მოდერნისტული მიმდინარეობისა, მეორე გამოფენის 72 ექსპონატიდან თითქმის ნახევარზე მეტი წმინდაწყლის აბსტრაქტულ-მოდერნისტული ხასიათის იყო.

ამრიგად, საერთოდ ეგვიპტელი მხატვრებისათვის დამახასიათებელია იმის ცდა, რომ მხატვრული აღქმის ძველ ფორმებს ახალი სული შთაბერონ. თანამედროვე თემებზე შექმნილი მათი ნაწარმოების დიდი უმრავლესობა შესრულებულია ძველი ეგვიპტური და შუასაუკუნეობრივი არაბული ხელოვნების ტრადიციების გამოყენებით. განსაკუთრებით ქანდაკებაში იგრძნობა ძველი ეგვიპტური ხელოვნების ნიმუშებისადმი მიზაძვა. ზეითი ფერწერის ტექნიკა არ იყო ცნობილი შუასაუკუნეობრივი არაბული ხელოვნებისათვის და ამიტომ ეგვიპტელი მხატვრები ფერწერის ხელოვნების შესწავლისას დასავლეთის ხელოვნებას ბაძვდნენ. ამასთან ერთად ნათლად შეიჩინევა ისიც, რომ სახვითი ხელოვნების მრავალი წარმომადგენელი თანდათანობით, სულიერი და მხატვრული გარდაქმნების შედეგად გაბედულად მიდის რეალისტური ხელოვნების გზით, მეორეს მხრივ, და, რაც მთავარია, ამ გზაზე მტკიცედ დგას ეგვიპტელ მხატვართა ახალგაზრდა თაობა.

აღბერ კამიუ



ზურაბ კაკაბაძე

1960 წლის 4 იანვარს, ნაშუადღევს ერთი ფრანგული სოფლის გზაზე პარიზისაკენ დიდი სისწრაფით მიმავალ მანქანას უკანა ბორბლის საბურავი გაუსკდა, აცურდა, აქეთიქით მიაწყდა, ბოლოს ჭადრის ხეებს მიენარცხა და შუაზე გადაიხლიჩა... მიწაზე ოთხი ადამიანი ეგდო: ორი გულწასული ქალი, ცნობიერებადაკარგული და სასიკვდილოდ დაშავებული მძღოლი და კიდევ ერთი კაცი, რომელიც მაშინვე გარდაცვლილიყო და

აწ განსვენებული ცნობილი მეცნიერის, ფილოსოფიურ მეცნიერებათა დოქტორის, პროფესორ ზურაბ კაკაბაძის ეს სტატია ჟურნალის რედაქციას დასაბუქდად მოაწოდა მეცნიერის მეუღლემ, ხელოვნებათმცოდნე ნათია ამირეჯიბმა, რისთვისაც მას მადლობას მოვახსენებთ.

რომელსაც „მშვიდი, თითქოსდა გაოცებული“ გამომეტყველება შერჩენოდა სახეზე. ვინაობის გასაგებად ჯიბეები რომ გაუჩხრიკეს, რკინიგზის ბილეთი უპოვეს — პარიზში თავისიანებთან მიიქაროდა, მატარებლისათვის აღარ მოუცდია, მანქანაში ჩამჯდარა და ამგვარად... სამუდამოდ გასცილდა და გამოესალმა პარიზს, თავისიანებს, ამ ქვეყანას. ეს იყო მართლაცდა აბსურდული სიკვდილი ორმოცდაექვსი წლის კაცისა, ვისაც მთელი განათლებული მსოფლიო იცნობდა როგორც პირველი რანგის მწერალსა და მოაზროვნეს, და ვის შემოქმედებასა და აზროვნებაშიც, სხვათა შორის, განსაკუთრებული ადგილი სწორედ აბსურდის შთაბეჭდილებას ეკავა...

კამიუმ შექმნა რომანები, მოთხრობები, პიესები, ფილოსოფიური და ლიტერატურული ესეები. ამ ნაწარმოებების ძირითადი შინაარსის მიხედვით მას მკვლევარები ექსისტენციალისტ მწერალთა და მოაზროვნეთა რიგს მიაკუთვნებენ; თუმცა, უნდა ითქვას, რომ ეს მისი „ნებაართვის“ გარეშე ხდება. მან საგანგებოდ აღნიშნა, რომ შეუფერებლად მიაჩნია მისი გაიგივება ექსისტენციალისტებთან. საქმე ისაა, რომ კამიუს მხედველობაში ჰქონდა „ექსისტენციალიზმი“ ვიწრო აზრით; იმთა კი, ვინც მას ექსისტენციალისტებთან აერთიანებენ, ეს ტერმინი უფრო ფართოდ ესმით. ხოლო ამ ფართო გაგებით კამიუ მართლაც ექსისტენციალისტია. ამიტომაც ექსისტენციალისტური აზროვნების ზოგადი და ძირითადი მომენტების გათვალისწინება მოხერხებული ჩანს მისი შემოქმედების გაგებისათვის.

ექსისტენციალისტური აზროვნებისათვის უპირველეს ყოვლისა ისაა დამახასიათებელი, რომ ადამიანის ყოფიერების რადიკალური კრიზისის განცდისა და აღიარებისაგან ამოდის და, ამასთან, იმ შთაბეჭდილების ქვეშ იმყოფება, რომ ადამიანმა ყველაზე ნაკლებ სწორედ თავისი საკუთარი ცხოვრების საიდუმლოება იცის. ყოველივე ამის შესებადმისა, ექსისტენციალისტური აზროვნება გამსჭვალულია პათოსით, რომ ადამიანის პრობლემა ყველა შესაძლო პრობლემათა შორის უაქტუალურესი და გადაუღებელი პრობლემაა.



ექსისტენციალიზმმა ყურადღების ცენტრში რომ მოაქცია ადამიანი, ამასთან, მისი სხვაგვარი, ტრადიციულ-საგან განსხვავებული დახასიათებაც შეიმუშავა...

ადრინდელი იდეალისტური ფილოსოფიის მიხედვით, ადამიანის ცხოვრებას ყოვლად ძლიერი ღვთაებრივი გონება განაგებს და წარმართავს, ხოლო მე-19 საუკუნეში გავრცელებული და გაბატონებული პოზიტივისტური შეხედულებებით ადამიანის საქციელი, ფიზიკური ნივთის მსგავსად, გარემომცველი პირობებითა სავსებით განსაზღვრული. ორივე შემთხვევაში უფულვებელყოფილია ადამიანის თავისუფლება, ის, რომ ადამიანი, საბოლოო ანგარიშით, თვითონ განაგებს და წარმართავს თავის ცხოვრებას... ხოლო ექსისტენციალიზმი სწორედ ადამიანის თავისუფლებაზე აკეთებს მახვილს — მართალია, ადამიანის შესაძლებლობები მუდამ შეზღუდულია იმ პირობებით, რომლებშიც უხდება ცხოვრება, მაგრამ საქმე ისაა, რომ ამ შეზღუდულ შესაძლებლობებს შორის იგი თვითონ ირჩევს და მიზნად სახავს თავისი არსებობის სახეს, თავისი ცხოვრების გზას... ადამიანისათვის, ამიტომაც, გადამწყვეტი მნიშვნელობისაა საკუთარი არჩევანის შესაძლებლობები.

საკითხი იმის თაობაზე, თუ სახელდობრ რა შეადგენს ადამიანის ძირითად მისწრაფებას, ექსისტენციალიზმი მკვეთრად უპირისპირდება მე-19 საუკუნეში გავრცელებულ პოზიტივისტურ თვალსაზრისს. ამ უქანასკნელის მიხედვით, ადამიანი არსებითად სხვა არაფერს ესწრაფვის, თუ არა მოცემული ცოცხალი ორგანიზმის სახით თვითშეზღვევას. ხოლო ექსისტენციალისტები ფიქრობენ, რომ ადამიანს, როგორც ადამიანს, არ შეუძლია ამ მისწრაფებით შეიზღუდოს... ადამიანი ის ერთადერთი ცოცხალი არსებაა, რომელმაც იცის თავისი „ორგანული“ არსებობის საზღვრის შესახებ, ვანიცდის ამ საზღვარს და მის იქით „სხვა არსებობაში“, საბოლოო ანგარიშით, მარადისობაში გასვლას ანუ, სპეციალური ტერმინით რომ ვთქვათ, „ტრანსცენდიირებას“ მიესწრაფვის. ამიტომაც, რომ მას, თუკი კარგად ემსის თავისი თავის, ისეთი მიზნის განხორციელებაში უნდა მონაწილეობის მიღება, რომელიც თავის ელემენტარულ

არსებობაზე ზრუნვას ზრუნვას და რომელსაც, საბოლოო ანგარიშით, მნიშვნელობა აქვს მთელი საზოგადოებისათვის, მომდევნო თაობებისათვის, მთელი ისტორიისათვის; ანუ, სხვაგვარად, რომელსაც საყოველთაო, აბსოლუტური და მარადიული მნიშვნელობა აქვს.

ამგვარი მოსაზრებების მიხედვით, ექსისტენციალიზმი დასავლეთის ტრადიციულ-კლასიკურ ფილოსოფიას ენათესავება; მაგრამ, მეორეს მხრივ, იგი ამ უქანასკნელსა უპირისპირდება — ექსისტენციალიზმის მიხედვით, ტრადიციულ იდეალიზმში ზედმეტად გამარტებული და გაიოლებული, საბოლოო ანგარიშით, გაყალბებული სახით იყო წარმოდგენილი ადამიანის მხრივ „სხვა არსებობაში“, მარადისობაში გასვლა და დამკვიდრება...

ადამიანი იმას მიესწრაფვის, რომ თვითონ, ანუ სწორედ ეს მოცემული პიროვნება, გავიდეს და დამკვიდრდეს მარადისობაში — ამიტომაც მან იმაზე უნდა იზრუნოს, რომ არ დაჰკარგოს საკუთარი ინდივიდუალური პიროვნული სახე, ჩამოაყალიბოს და განამტკიცოს ის, ხოლო სამისოდ საქობა, რათა თავისი განსაკუთრებული, ინდივიდუალური, სხვათაგან განსხვავებული შესაძლებლობების მიხედვით მოქმედებდეს და ამ შესაძლებლობების გამომატველ განსაკუთრებული ხასიათის საქმეს აკეთებდეს... მაშასადამე, ადამიანი მიესწრაფვის, რომ თავისი განსაკუთრებული შესაძლებლობების შესატყვისი და, იმავე დროს, საყოველთაო მნიშვნელობის მქონე მიზანსა და საქმეს ემსახურებოდეს, რაც ძნელად მისაღწევი ჩანს; ძნელია საყოველთაო-საზოგადოებრივი იდეალისა და შესატყვისი ნორმების ქვეშ დააყენო თავი და, ამასთან, საკუთარი განსაკუთრებული, ინდივიდუალური-პიროვნული სახე არ დაჰკარგო.

ეს სიმძნელე კიდევ უფრო ღრმავდება იმ გარემოების ძალით, რომ დროებითი, წარმავალი, რეალისტური და ისტორიული ჩანს აგრეთვე ყოველი საყოველთაო-საზოგადოებრივი მნიშვნელობის იდეალი... აღდრე ეს იდეალი ქრისტიანული ღმერთის შესახებ მოძღვრებაში გამოიხატებოდა; ხოლო უკვე კარგა ხანია, რაც ევროპელ ადამიანს აღარ

სჯერა ქრისტიანული მოძღვრებისა და აღარ სწამს ქრისტიანული ღმერთი. მისთვის, როგორც ფრიდრიხ ნიცემე გამოაცხადა, „ღმერთი მოკვდა“... ქრისტიანული იდეალი ერთხანს სამეცნიერო-ტექნიკურ-ინდუსტრიული პროგრესის იდეალმა შესცვალა; ხოლო შემდგომში ამ უკანასკნელსაც ერთობ საეჭვო და ორპროვანი ხასიათი აღმოაჩნდა — მისი მიმართულებით მოძრაობამ კაცობრიობა სულიერი, და ბოლოს, ფიზიკური კატასტროფების წინაშე დააყენა. ამ გამოცდილებამ ევროპელ ადამიანს შთააგონა, რომ მხოლოდღა დროებითი და წარმავალი, რელატიური და ისტორიული მნიშვნელობისა ყოველი მისი იდეალი, მიზანი, წამოწყება, საქმე, მათხსადამე, მისთვის მოკრილი ჩანს გზა მარადისობისაკენ... ადამიანი მარადისობისადმი ზიარებას, „ტრანსცენდენტის“ მიესწრაფვის, მაგრამ ეს შეუძლებელი, უნაყოფო და ამო მისწრაფებაა, რაც აბსურდულ სიტუაციას ქმნის. ამგვარად, ადამიანის ცხოვრება აბსურდის გამოხატულებაა.

ამ შთაგონებითაა გამსჭვალული ექსისტენციალისტური აზროვნება, თუმცა ექსისტენციალისტები ამ მხრივ განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან — ერთნი მარადისობისა და მისადმი ზიარების ახლებური გააზრების გზით „ტრანსცენდირების“ პერსპექტივის აღდგენას და, ამგვარად, აბსურდის გადალახვას ცდილობენ, ხოლო მეორენი — ადამიანის ცხოვრების შესაძლებლობების გააზრებას ამ პერსპექტივის გარეშე ანუ აბსურდის ნიადაგზე. ალბერ კამიუ ამ უკანასკნელთა რიცხვს ეკუთვნის — იგი თავის ნაწარმოებებში აბსურდის ნიადაგზე ანუ მარადისობისადმი ურწმუნოებისა და, ამ აზრით, „ნიჰილიზმის“ პირობებში ადამიანის ცხოვრების შესაძლებლობებს არჩევს.

აბსურდის ნიადაგზე ცხოვრების ერთ-ერთი შესაძლებლობა ბუჩქთაზიული მასის ცხოვრების წესში გამოიხატება... ცდილობენ არ შეამჩნიონ აბსურდი, გარეგნულად იცავენ ღმერთისა და მარადისობისადმი რწმენით მოტივირებულ ტრადიციულ ნორმებსა და რიტუალს — ისე იქცევიან, ვითომდა უყვარდეთ „მოყვასი“ და ა. შ. ნამდვილად კი საგნებით დაკარგული აქვთ მხედველობიდან მარადისობის პერსპექტივა და, რახან ადამიანთა შორის სიყვარულს თითოეულ მათგანში ჩაგდებული „მარადისობის

ნაპერწყალი“ სჭირდება, სრულიად უყვართ ერთმანეთი, არამედ საგნებში ლგრილი და დაპირისპირებულნი ერთმანეთისადმი. კამიუ, პირველყოფილ ტყუილისა და თვალმოპყობის ამ გზას უარყოფს და მას გულწრფელობის პოზიციას, აბსურდის გულწრფელი აღიარების პოზიციას უპირისპირებს.

აბსურდის გულწრფელი აღიარება იმაში გამოიხატება, რომ კაცი არ ინიღბება ადამიანურ ურთიერთობათა ტრადიციული ნორმებითა და რიტუალით, არამედ დაუფარავად ამქვავებს თავის სრულ გულგრილობას „მოყვასისადმი“. რომანის „უცხო“ მთავარი გიორის ბიუროს მოხელე კაცის, მერსოს ძირითადი დახასიათება სრულიად აშკარად და არაორპროვანად სწორედ მის გულგრილობაში გამოიხატება: დედა მოხუცთა თავშესაფარში მიაბარა, იშვიათად ნახულობდა, ხოლო ბოლო წელს თითქმის სრულიად აღარ მოუნახულებია, რადგანაც საამისოდ კვირადღეები არ ემეტებოდა და, თანაც, ერთობ ეძნელებოდა ავტობუსის გაჩერებაზე გაქცევა, იქ ბიუეტის რიგში დგომა და მერე, რაი საათის განმავლობაში, ავტობუსში გაყვავი. დედამისის გარდაცვალება რომ შეატყობინეს, მისთვის გაურკვეველი იყო — როდის გარდაიცვალა დედა — გუშინ თუ გუშინწინ, არც ცდილა დაეხუსტებია. თავშესაფარში მისულს ღირებურობა მიცვალეული დედის თაობაზე გაუბა საუბარი — მან ბოლომდე მოსმენა ვერ შეძლო; მერე დარაჯი შეაცბუნა იმით, რომ კუბოს თავის ახდა და დედის სახის შეხედვა არ ისურვა. დედის კუბოსთან მდგომი სიგარეტს აბოლებდა. მშვიდად ჩაეძინა კიდევაც, რამდენჯერ რძიან ყავას შეეჭყა და პირი ჩაივმრიოლა. დასაფლავების დღეს, დილით, კარგი დარის დადგომა იგრძნო და ინანა, რომ დედამისის ამბავი გასეირნების საშუალებას არ მისცემდა; ხოლო დასაფლავების პროცესში მონაწილეობისას ყველაფერზე მეტად სიცხე აწუხებდა; როცა შეეკითხნენ მიცვალეულის ასაკის შესახებ, აღმოჩნდა, რომ არ იცოდა... მეორე დღეს საცურაოდ წავიდა ზღვაზე, იქ, შემთხვევით, ნაცნობ ქალს გადაეყარა და მასთან მსუბუქი სასიყვარულო ურთიერთობა წამოიწყო; მხიარულ კინოკომედიას უყურეს, შემდეგ სახლში წავიდნენ და წამოწყებული სიყვარული „ლოგი-

კურ დაბოლოებამდე“ მიიყვანეს... ერთ დღეს, შემთხვევით, მეზობელ კაცთან მოუხდა ყოფნა; ამ უკანასკნელმა თავისი გულის დარდი და ფარული განზრახვა გაანდო: საყვარელი ორგულობაში შეუთმნეწვია და სასტიკი შურისძიება განუზრახავს. სთხოვა, ქალის შემოსატყუებლად, წერილის დაწერაში დაემხმარებო. მერსოს წინააღმდეგობის გაწევა და კამათი დაეზარა და ამიტომაც დაჰყვა მის ნებას. მერე, როცა მეზობლის ბინიდან უღმობელი ცემისა და ქალის შემზარავი კვილის ხმა შემოესმა, დაეზარა ამ საქმეში ჩარეულიყო და ქალისათვის მდგომარეობა შეემსუბუქებინა... რამდენიმე ხნას შემდეგ, შემთხვევით, ამ მეზობელსა და მასი საყვარლის ძმას შორის გამართული ჩხუბის სიტუაციაში მოხვდა; ძალაუნებურად ჩხუბში მონაწილეობა მიიღო და უნებლიედ კაცი შემოაკვდა: ჩხუბი დამთვრებული ჩანდა, როცა სიცხისაგან შეწუხებული მერსო გასაგრილებლად წყაროსაკენ გაემართა. გზაზე მეზობელი კაცის მტერს წააწყდა. ამ უკანასკნელმა მერსოს გამოჩენა თავდასხმის სცდელობად აღიქვა და დანა მოიმარჯვა. მერსო თავისებური ალტერნატივის წინაშე დადგა: ან წყაროსაკენ აღარ უნდა წავიდეს და, მაშასადამე, გაგრილება დასთმოს, ანდა კაცი მოჰკლას, წყაროსაკენ გზა გაიკაფოს და, ამგვარად, გაგრილების სურვილი დაიკმაყოფილოს... მერსომ კაცს ესროლა რევოლვერი, თუმცა საამისო წინასწარი განზრახვა არა ჰქონდა, არც ყოფილა საერთოდ მასზე გაბოროტებული; ესროლა უბრალოდ იმიტომ, რომ მზე ძლიერ აცხუნებდა და სიცხეში გაგრილების სურვილს ვერ მოერია... ამ შემთხვევის გამო მერსო დააბატიმრეს და გაასამართლეს, მას სიკვდილით დასჯა მიუსაჯეს. პატარობისას არ უგრძვნია სინდისის ქენჯნა, არც ერთხელ არ გასჩენია მონანიების სურვილი, ზვირიანად არც ახსოვდა, რა ჩაიდინა, მხოლოდ იმას ნანობდა, რომ საერთოდ მოკლებული იყო და სიკვდილით დასჯის შემთხვევაში მით უფრო მოკლებული იქნებოდა ელემენტარულ გრძობად სიამოვნებებს, ანუ ელემენტარული ბიოლოგიური არსებობის, სიცოცხლის უშუალო განცდებს, როგორცაა მზისა და ჰაერის, წყლისა და მიწის, აგრეთვე, ქალის სხეულის შეხების სასიამოვნო განცდები.

შეიძლება რომანის სიუჟეტის კიდევ სხვა

დეტალების მოტანა, რომელთა მიხედვითაც აგრეთვე აშკარა შეიქმნება, რომ გმირის ძირითადი დახასიათება მის გულგრილობაში გამოიხატება; სხვათა შორის, გულგრილობისა და განურჩევლობის გამომსახველია თხრობის თავისებური მანერაც; ყოველივე, მსხვილმანიცა და წვრილმანიც, ერთ რიგში და ერთი მშრალი და ბათოსსმოკლებული ტონითაა ხოლმე ნათქვამი და დასახელებული ისე, რომ ერთნაირ წვრილმანად გამოიყურება.

მერსოსათვის ყველაფერი სულერთია, არაფერს არავითარი საგანგებო მნიშვნელობა არა აქვს, ყველაფერს ერთი ფასი აქვს. არც არავინ უყვარს და არც არავინ სძულს, არავის ბედი არ აინტერესებს, არაფერს არაფრად ადგებს, არაფერს არ განიცდის... რასაც განიცდის და რაღაც ფასს ადებს. რაც რაიმედ უღირს, ესაა საკუთარი ელემენტარული ბიოლოგიური არსებობა და შესაბამისი გრძობადი სიამოვნებანი, სწორედ ამ არსებობის მოთხოვნილება იყო, გაგრილების სურვილის სახით, უცაბედად კაცი რომ მოაკვლევინა. სხვათა შორის, თვითონვე მისცა სასამართლოზე შესატყვისი განმარტება — ყველაფერი მზის გამო მოხდაო, ხოლო უფრო ადრე ადვოკატს ვანუცხადა: „ბუნებით ისე ვარ მოწყობილი, რომ ჩემი ფიზიკური მოთხოვნილებანი ხშირად აღემატებიან ჩემს გრძობებს“.

რომანში ისიც მინიშნებულია, თუ საიდან იღებს სათავეს გმირის გულგრილობა: „არაფერს, არაფერს არავითარი მნიშვნელობა არა ჰქონდა და მე კარგად ვიცოდი თუ რატომ... მთელი ჩემი უაზრო ცხოვრების განმავლობაში მომავლის სიღრმიდან ჯერ კიდევ დაუმდგარ წლებზე გავლით ჩემსკენ მოიწევდა და თავის გზაზე ყოველივეს ათანაბრებდა წყვედიადის სუნთქვა...“. მომავლის სიღრმეში დანახული წყვედიადი სხვა არაფერია, თუ არა სიკვდილი სხვა არსებობაში გადასვლისა და გაგრძელების, ანუ მარადისობის ყოველგვარი პერსპექტივის გარეშე.

მერსო, მაშასადამე, ის კაცია, ვისაც მარადისობა და უცვდავება არა სწამს და ვინც ამ ურწმუნოებით ცხოვრობს; ხოლო ურწმუნოებით ცხოვრება ამჯერად თავს იჩენს როგორც გულგრილობა...

ამასთან, მკითხველს შეუთმნეწველი არ დარჩება ისიც, რომ ავტორი მერსოს თავისე-



ბური სიმბათითა და მხარდაჭერით ეკიდება: ეს განსაკუთრებით საგრძნობია სასამართლოს ეპიზოდებში, სადაც მერსოს სახე მსჯავრმდებელთა ფონზე იხატება.

სახელდობრ, რითი იმსახურებს მერსო ავტორის სიმბათიასა და მხარდაჭერას, რაში გამოიხატება ავტორის მიხედვით, ამ მეტისმეტად გულგრილი კაცის უპირატესობა?

სასამართლო ძიებამ საჭიროდ ჩათვალა მერსოს, როგორც პიროვნების, შესწავლა და ამისათვის მის გარშემო ცნობების შეგროვებას მოჰყო ხელი; ამგვარად, სხვათა შორის, მოპოვებულ იქნა ცნობა იმის თაობაზე, რომ მერსომ დედის დასაფლავებისას „უგრძნობლობა გამოიჩინა“. ბრალდებულის დანაშაულისა და სასჯელის შემსუბუქებას რომ ცდილობდა და საამისო საფუძველს ეძებდა, ადვოკატი ვაესაუბრა მერსოს იმ იმედით, რომ მისგან ხსენებული ცნობის გამაბათილებელ აღიარებას მოისმენდა; ხოლო მერსომ იმედი გაუტრუა და თითქოს დაუდასტურა ბრალდება. ამასთან განმარტა: „ყველა ჯანსაღ ადამიანს სურს იმათი სიკვდილი, ვინც უყვართ“. ამასთან უნდოდა დაერწმუნებინა ადვოკატი, რომ იგი ამ მხრივ არავითარ გამოწკარის არ შეადგენს და „სავსებით ისეთია, როგორც ყველა“. როცა შემდეგ გამოძიებელმა ჰკითხა, უყვარდა თუ არა დედა, მან უპასუხა: „ღიახ, როგორც ყველას“...

მოკლედ, მერსო კი არ უარყოფს, არამედ აღიარებს თავის უგრძნობლობას. მან სხვათა შორის, გამოძიებელთან საუბარში ისიც აღიარა, რომ არავითარი ღმერთი და უკვდავება არა სწამს. ამასთან მიიჩნია, რომ ასევე არიან სხვებიც, ისინიც მასავით უგრძნობლები და გულგრილები არიან და არც მათ არა წამთ არავითარი ღმერთი და უკვდავება; ოღონდ განსხვავება ისაა, რომ ისინი არ აღიარებენ ამას, არამედ თავის თავსა და ერთმანეთს ატყუებენ, ვითომცდა წამდეთ ღმერთი და, აქედან, მოყვასისადმი სიყვარულით იყვენენ გამსკვალული... სწორედ ამ განსხვავებაში ძვეს, ავტორის მიხედვით, მერსოს უპირატესობა — იგი, სხვებისაგან განსხვავებით, გულწრფელია და არ ინიღბება და არ ტყუის; იგი თანახმა არაა საყოველთაო ტყუილში მიიღოს მონაწილეობა და, სხვათა შორის, სწორედ ამიტომ შერისხეს იგი სხვებმა

და საზოგადოებისათვის „უცხო“ ელემენტად გამოაცხადეს.

ბურჟუაზიული მასის ცხოვრებაში გამოიხატება, რომ გარეგნულად არ აღიარებენ აბსურდს, ანუ იმას, რომ არავითარი ღმერთი და უკვდავება არა სწამთ, გარეგნულად იცავენ ღმერთსა და მარადისობისადმი რწმენით მოტივირებულ ტრადიციულ ნორმებსა და რიტუალს — ისე იქცევიან, ვითომდა უყვარდეთ მოყვასი და ა. შ. ნამდვილად კი სავსებით დაკარგული აქვთ მხედველობიდან მარადისობის პერსპექტივა და, ამის შესაბამისად, სავსებით გულგრილია და დაპირისპირებულნი არიან ერთმანეთისადმი; ბურჟუას არაფერი წამს გარდა თავისი ბიოლოგიური არსებობისა; ამიტომაც ამ არსებობის მოთხოვნილებების დაკმაყოფილებისათვის, ანუ ნივთიერი ქონების შეძენისა და გრძნობადი სიამოვნების მიღებისათვის, ყოველ ფეხის ნაბიჯზე სასიკვდილოდ იმეტებს მეორეს. ამასთან ერთად ღვთისმოსავობასა და შესაბამის მორალს იჩემებს, მას ძალიან უყვარს მორალური შეგონებანი, სიყვარულისა და უანგარობაზე მალაღფარდოვანი განცხადებანი... კამიუ, პირველყოვლისა, ტყუილისა და თვალთმაქციობის ამ კზას უარყოფს და მას, უპირატესი პოზიციის სახით, აბსურდის ანუ ურწმუნოებისა და, აქედან, გულგრილობის გულწრფელი აღიარების პოზიციას უპირისპირებს.

გულგრილობა აბსურდის აღიარების ლოგიკური შედეგია, მაგრამ აბსურდის ლოგიკა ამაზე არ ჩერდება: ადამიანს, საბოლოო ანგარიშით, არა ჰყოფნის ბიოლოგიური ორგანიზმის სახით ელემენტარული არსებობა და, ამიტომაც, გულგრილობა, როგორც ამ სახით საკუთარი არსებობის მტკიცებისა და სხვათა არსებობის უფულებელყოფის პოზიციცა, ბუნებრივად გადადის ტირანულ აგრესიაში, რომელიც საკუთარი აბსოლუტური თავისუფლების მტკიცებისა და, აქედან, სხვებზე უპირობო ბატონობის სახეს იღებს...

სწორედ ეს შესაძლებლობა გაითვალისწინა კამიუმ პიესაში „კალიგულა“, რომელიც მან, სხვათა შორის, „უცხოზე“ ადრე დაწერა:

რომის ახალგაზრდა იმპერატორი კალიგულა თავდაპირველად კეთილგონიერებისა და გულმოწყალებას იჩენდა; უნდოდა სამართლიანი ყოფილიყო. მოულოდნელად საყ-



ვარელი და გარდაეცვალა, რამაც თავზარი დასცა ახალგაზრდა იმპერატორს და, თანაც, სიკვილი-სიციცხლისა და სამყაროს აგებულების მეტაფიზიკურ საკითხებზე დააფიქრა. ფიქრის შედეგად მან აღმოაჩინა, რომ ამ ქვეყნად „ადამიანები კვდებიან და ბედნიერებას ვერ აღწევენ“, კვდებიან საბოლოოდ, სხვა არსებობაში გადასვლისა და ამალლების გარეშე, აღმოაჩინა, რომ პირობითი, წარმავლი მნიშვნელობისა ამ ქვეყნად ყოველგვარი წესრიგი და იდეალი, რომ არაფერი ჩანს აბსოლუტური და მარადიული. საყოველთაო მნიშვნელობისა და რომ, მაშასადამე, შეუძლებელია ამ ქვეყნად სამართლის დამყარება... ყოველივე ეს რომ აღმოაჩინა, კალიგულამ ამაყად უთარა თქვა, ქეშმარიტებას გაქცეოდა და ილუზიისათვის შეეფარებოდა თავი; მან გადაწყვიტა ბოლომდე დაეცვა მოცემული ადამიანის თანამიმდევრობა, ლოგიკა და ისე ემართა სახელმწიფო. თუკი ადამიანისათვის მიუწვდომელია აბსოლუტური და მარადიული, საყოველთაო მნიშვნელობის წესრიგი და იდეალი, განსაჯა ახალგაზრდა იმპერატორმა, თუკი ყველაფერი მხოლოდღა პირობითი, დროებითი და წარმავალი მნიშვნელობისა ამ ქვეყნად და თუკი, მაშასადამე, ამ ქვეყნად ყოველივეს ერთი ფასი აქვს, მაშინ არც არაფერი იმსახურებს იმას, რომ პატივი სცე, ანგარიში გაუწიო, დაექვემდებარო და მისდიო; ხოლო თუკი არაფერი ამქვეყნად პატივისცემას, ანგარიშგაწევასა და დაქვემდებარებას არ იმსახურებს, მაშინ ადამიანი აბსოლუტურად შეუზღუდავი და თავისუფალია. ხოლო აბსოლუტური თავისუფლება, თავის მხრივ, სხვათა პრეტენზიებისა და უფლებების უგულვებელყოფასა და შელახვას, მათზე ბატონობას მოასწავებს... ამ ლოგიკის ძალით, კალიგულამ საკუთარი აბსოლუტური თავისუფლების მტკიცებისა და, მაშასადამე, ქვეშევრდომთა უწყალო შეურაცხყოფას, დამცირებას, ძარცვას და, ბოლოს, ხოცვა-ჟლეტას მიჰყო ხელი... კალიგულას ისე გამოჰქონდა ხოლმე სასიკვილო განაჩენი, რომ საკუროდ არ მიიჩნევდა არავითარი კანონისა და შესაბამისი დასაბუთების მოშველიებას, როცა შეურაცხყოფდა, ამცირებდა და ძარცვავდა თავის ქვეშევრდომებს, ამასთან, იძულებულს ხდიდა, უდიდესი კმაყოფილება და აღტაცება გამოეთქვათ, როცა სრულიად უმი-

ზეზოდ კლავდა ვისმეს, მის უახლოეს ნათესავებს მისდამი ქებათა-ქებას ათქმევინებდა და სხვ. და სხვ. ამგვარი მოპყრობით კალიგულამ სრულიად გაალაჩრა, დააგლახავა და გადააგვარა ისედაც „მუხლსუსტი“ პატრიციები; მაგრამ ბოლოს საქმე იმგვარ უკიდურესობამდე მივიდა, რომ ლაჩარი პატრიციები იძულებული შეიქმნენ, შეთქმულება მოეწყოთ და მოსაკლავად თავს დასხმოდნენ... რომელი იმპერატორის ასეთი საქციელი და თავგადასავალი ჰიტლერის, მუსოლინისა და მათი მსგავსი სხვა ტირანების საქციელსა და თავგადასავალს მოგვაგონებს. მიუხედავად ამისა, მათთან გათანაბრება უთუოდ დამამცირებელი იქნებოდა კალიგულასათვის — ამ უკანასკნელის ტირანია მაინც უფრო კეთილშობილური წარმოშობისაა; იგი სახელდობრ, ამქვეყნად აბსოლუტის მონაწილეობის წყურვილისა და შესაბამისი იმედგაცრუებისაგან წარმოდგება, მაშინ როდესაც ჩვენი დროის ტირანია აბსოლუტისადმი თავდაპირველი სიბრძავის პირობებში აღმოცენებული, გზადაგზა პრინციპულად შეფერხებული და არასრულფასოვნების კომპლექსად ჩამოყალიბებული პატივმოყვარეობისაგან იღებს სათავეს.

„უცხოის“ და „კალიგულაში“ დაყენებულ პრობლემას კამიუმ მიუძღვდა აგრეთვე ფილოსოფიური ესეე „სიზიფეს მითი“.

ფილოსოფიის ცენტრალური საკითხი, წერს კამიუ, გამოიხატება კითხვაში: ღირს თუ არა ცხოვრება? ხოლო, ამავე დროს, ეს სწორედ ის საკითხია, რომელიც ცხოვრებაშიც დგას ხოლმე ადამიანის წინაშე ძირითადი საკითხის სახით. „დედამიწა ბრუნავს მზის გარშემო, თუ მზე დედამიწის გარშემო, ეს არსებითად სულერთია. უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, ეს უმნიშვნელო საკითხია. მიუხედავად ამისა, ერთბაშე ბევრნი იყვნენ ისინი, ვინც თავი მოიკლა, რადგანაც ცხოვრება ღირსად ვერ სცნო“.

სხენებულ საკითხს, ჩვეულებრივ, ცხოვრების აზრის, თუ, სხვაგვარად, „საზრისის“ (Sinn, смисла) საკითხთან აკავშირებენ ხოლმე — ცხოვრება მხოლოდ იმდენად ღირს, რამდენადაც გარკვეული საზრისი გააჩნია, მისი უსაზრისობა ანუ, სხვაგვარად, აბსუ-

1 A. Camus, Der Mythos von Sisyphos, Rowlett, 1963, გვ. 9.

რღულობა იმას მოასწავებს, რომ იგი არა ღირს... ამიტომაც ცხოვრების აბსურდულობის აღიარებისაგან ლოგიკურად თვითმკვლელობის გადაწყვეტილება მიიღება; თვითმკვლელობა მიაჩნიათ, ჩვეულებრივ, ცხოვრების აბსურდულობისაგან ერთადერთ გამოსავლად, აბსურდის დაძლევისა და გადალახვის ერთადერთ გზად.

კამიუ ადასტურებს, რომ ადამიანის ცხოვრება საზრისის მოკლებული და აბსურდულია, მაგრამ, ამასთან, არა ცნობს აქედან თვითმკვლელობის დასკვნის გამართლების მართებულობას. იგი ცდილობს დამაჯერებელი გახადოს, რომ აბსურდის ფუნდამენტური ფაქტისაგან სწორედ საპირისპირო დასკვნა მიიღება, სახელდობრ ის, რომ ცხოვრება ღირს და თვითმკვლელობა დაუშვებელია.

რაში გამოიხატება კონკრეტულად ცხოვრების აბსურდულობა?

აბსურდი, უპირველეს ყოვლისა, თავისებურ გრძნობასა და განწყობილებაში იჩენს თავს... კაცი ცხოვრობს იწერით, ასე ვთქვათ, მექანიკურად — დილით დგება, პირს იბანს, საუზნობს, სამსახურში მიდის, ამა და ამ ოპერაციებს ასრულებს და ა. შ. ასე იქცევა ორშაბათს, სამშაბათს, ოთხშაბათს, ყოველდღიურად. ერთბაშად დგება მომენტი, როცა მის წინაშე წამოიჭრება კითხვა: რატომ? და მას მოყირკების გრძნობა ეუფლება... ანდა: ჩვენ მხედველობაში გვაქვს ხოლმე რაღაც გეგმები, რომელთა განხორციელებასაც ვცდილობთ, ამიტომაც მიპყრობილი ვართ წინ, მომავლისაკენ და იქ რაღაცას ინტერესითა და იმედით ვუთვალთვალებთ და ველით; მაგრამ ცხოვრების რომელიღაც ეტაპზე დგება მომენტი, როცა ჩვენი წინ მიმარ-ული მზერა ერთბაშად უცილობელ ბოლოს — სიკვდილს აწუდება, რისი ძალითაც ჩვენს გეგმებს, ინტერესსა და იმედებს, ამ ხედს მომავლისაკენ ერთბაშად დამორგუნველი ჩრდილი ეცემა... ხდება ხოლმე ისეც, რომ ყოველგვარი სავანგებო საბაბის გარეშე ჩვენს წინაშე გაშლილი მშვენიერი ლანდშაფტი ერთბაშად უცხო და მტრულად მოგვეჩვენება; „ეს ბორცვი, ეს ნაზი ცა, ხეობის კონტურები კარგავენ თავიანთ მომატყუებელ საზრისს, რომლის მიხედვითაც აღვიქვამთ მათ, და ამიერიდან დაკარგულ სამოთხეზე უფრო შორეული გვეჩვენებიან“.

ამ და მსგავს განწყობილებებში თავს იჩენს

აბსურდის ფენომენი; მაგრამ სახელდობრ რა იჩენს თავს აბსურდის სახით? — ეს კომპლექსური საკითხია, რომელშიც ვაყოფებით დამკვიდრებულ ვრობთ, პრინციპულად გაუგებარი და უცნოა ჩვენთვის, რაც მთავარია, მასში ჩვენს ყოფნას, ცხოვრებას ადრე თუ გვიან ბოლო მოეღება ისე, რომ, ამასთან, სხვა სამყაროში, მარადისობაში გარდასვლის არავითარი გზა არა ჩანს.

კამიუ განმარტავს აბსურდის ცნებას; აბსურდი ადამიანის არსებით მისწრაფებებსა და მის რეალურ შესაძლებლობებს შორის წინააღმდეგობასა და შეუსაბამობაში მდგომარეობს. სხვაგვარად, აბსურდი ადამიანისა და სამყაროს ურთიერთმიმართებაში გამოიხატება, რამდენადაც სამყარო წინააღმდეგობას უწევს და უარს ეუბნება ადამიანის არსებით განზრახვებს, მიზნებსა და სურვილებს.

რაში გამოიხატება ადამიანის არსებითი მისწრაფებები?

ადამიანი მუდამ მოქმედების სხვადასხვა შესაძლებლობათა შორის არჩევანის წინაშე დგას; ხოლო არჩევანი რომ გააკეთოს და გადაწყვეტილება მიიღოს, საამისოდ მას შესატყვისი პრინციპის მომარჯვება სჭირდება, სახელდობრ პრინციპისა, რომლის მიხედვითაც გაირკვევა, თუ როგორი არჩევანი იქნება მისთვის გამართლებული. ეს პრინციპი ორი სხვადასხვა სახით წარმოგვიდგება ხოლმე: ან როგორც ჩვენი კერძო თავისებურებებით, პირობებითა და სიტუაციით ნაკარნახევი და ან როგორც ყოველგვარ ასეთ თავისებურებებზე, პირობებსა და სიტუაციაზე ამაღლებული, უპირობო, საყოველთაო, აბსოლუტური მნიშვნელობის მქონე. ჩვენ, საბოლოო ანგარიშით, არ ვჭერდებით პირველს და მეორის ფლობასა და მომარჯვებას მივესწრაფით — ჩვენ გვინდა, რომ უპირობო, საყოველთაო, აბსოლუტური მნიშვნელობის მქონე პრინციპის მიხედვით გამართლებული სახით ვმოქმედებდეთ და ვცხოვრობდეთ... ხოლო ამ მისწრაფების უკან მარადისობასთან ზიარებისაკენ, უკვდავებისაკენ ჩვენი ფუნდამენტური მისწრაფება იმალება — უპირობო, საყოველთაო და აბსოლუტური, ანუ მარადიული მნიშვნელობის მქონე პრინციპისა და შესატყვის წესრიგს რომ ვექვემდებარებით, ამით ჩვენ მარადიულ არსებობაში, უკვდავებაში რაღაც

სახით გარდასვლისა და დამკვიდრების იმედით გვაქვს.

ადამიანი ამ ქვეყნად ცოცხალი ორგანიზმის სახით არსებობს; მან იცის, რომ მას, როგორც ცოცხალ ორგანიზმს, ადრე თუ გვიან აღსასრული ანუ სიკვდილი უწერია. იგი ვერ ეგუება თავისი არსებობის სრულ აღკვეთას და ამიტომაც სხეულგებრივი ორგანიზმის დაშლისა და დარღვევის შემდეგ ამ სახით არსებობის განგრძობას, საბოლოო ანგარიშით, მარადიულ განგრძობას, მარადისობაში დამკვიდრებას მიესწრაფვის... ხოლო არსებობის ეს განგრძობა მას რამდენადმე სხვადასხვაგვარად წარმოდგება და ხოლმე: ან როგორც საკუთარი პიროვნების უკვდავება, ანდა უფრო „შეკვეცილი“ სახით — როგორც მარად მნიშვნელობის მქონე იდეალის, იდეისა და საქმისადმი მსახურების გზით კაცობრიობის ცხოვრებაში უკვდავი „ნაკვალევის“ დატოვება.

ამგვარად, ადამიანი, პირველყოვლისა, აბსოლუტური და მარადიული მნიშვნელობის მქონე პრინციპისა და იდეალის გამომქადაგნებასა და მხედველობაში მიღებას მიესწრავის; ხოლო სამყარო უარს ეუბნება ადამიანის ამ არსებით მისწრაფებას — იგი თავს იჩენს, როგორც ადამიანისათვის მისაწვდომ ყოველ პრინციპსა და იდეალზე აღმატებული, მისადმი დაუქვემდებარებელი, ამდენად შეუუმცნებელი, გაუგებარი და ირაციონალური. ამიტომაც ადამიანს არ შეიძლება ჰქონდეს უკვდავების იმედი არც სრული და არც „შეკვეცილი“ სახით... აქედან წარმოდგება აბსურდის ფუნდამენტური ფენომენი.

აბსოლუტური და მარადიული მნიშვნელობის მქონე პრინციპისა და იდეალის გამომქადაგნების შეუძლებლობისა და, ამ აზრით, სამყაროს შეუუმცნებლობისა და ირაციონალურობის თაობაზე თავისი თეზისის გასამართლებლად კამიუ თანამედროვე დასავლეთის აზროვნებისათვის ყველაზე მეტად ავტორიტეტული მოაზროვნეების ჰაიდეგერის, იასპერსის, შესტოვის, კირკეგორის, პუსერლის თვალსაზრისებს იმორწმუნს.

ახალ დროში სამყაროს შეუმცნებების უნივერსალურ პრინციპად თანდათან მიღებულ იქნა მიზეზობრიობის ფიზიკისეული პრინციპი, ხოლო აბსოლუტური პრაქტიკული იდეალის სახით — მატერიალური დოვლათის, მატერიალური კომფორტის საშუალებათა

წარმოების განუხრელი პროგრესი. მაგრამ უკვე კარგა ხანია საგრძნობი შეიქმნა იმპერსონალიზმისა და ამ იდეალის სახელისწილობრივი მხრივობა და უქმარობა, საგრძნობი შეიქმნა, რომ მათი უკონტროლო ბატონობის შედეგად კაცობრიობის ცხოვრება გადაულახავ წინააღმდეგობებს აწყდება სამყაროს მხრივ და მარცხს განიცდის. ამჟამად, რომ ეს პრინციპი და ეს იდეალი უნივერსალური და აბსოლუტური პრინციპისა და იდეალის „თანამდებობიდან“ გადაყენების ღირსია, ამასთან მათი შემცველიც არაფერი ჩანს; საერთოდ საეჭვოა, ადამიანის მიერ აღმოჩენილი და მხედველობაში მიღებული რომელიმე პრინციპი აბსოლუტური და მარადიული მნიშვნელობის იყოს, საეჭვოა, რომ ადამიანმა მარად მნიშვნელობის მქონე „უკვდავი“ იდეალი დასახოს და, ამგვარად, მარადისობაში, უკვდავებაში გარდასვლისა და დამკვიდრების გზა ჰპოვოს... სწორედ ეს გარემოება აქვთ მხედველობაში კამიუსა და ექსისტენციალურ ფილოსოფოსებს, როცა სამყაროს ირაციონალურობის, ადამიანის გონების უძლურებისა და აქედან წარმომდგარი აბსურდული სიტუაციის თაობაზე სწერენ.

აბსურდის ფაქტს რომ აღიარებს, კამიუს ძირითადად ის აინტერესებს, თუ რა დასკვნა მიიღება ამ აღიარებიდან ჩვენი ცხოვრების თვალსაზრისით, სახელდობრ, ცხოვრების როგორ წესსა და გზას ამართლებს იგი.

კამიუს აზრით, მის მიერ დასახელებულმა ფილოსოფოსებმა აბსურდის აღიარების თანამიმდევრობა დაარღვიეს და ადამიანის ცხოვრების წესისა და გზის საკითხი ისე გადაწყვიტეს, რომ, საბოლოო ანგარიშით, აბსურდის ფაქტს გვერდი აუარეს.

კირკეგორის, იასპერსის, შესტოვისა და ჰუსერლის ნააზრევი გამსჭვალულია ადამიანის გონებისათვის სამყაროს ერთიანი, უნივერსალური და აბსოლუტური პრინციპის მიუღწევლობის მტკიცებითა და, შესაბამისად, ადამიანის აბსურდული სიტუაციის გამომქადაგებით; მაგრამ, მეორეს მხრივ, სამყაროს ირაციონალურობისა და ადამიანის გონების უძლურების მტკიცება მათ, სრულიად მოულოდნელად, მარადისობაში გარდასვლის იმედის საფუძვლად გამოიყენეს, ამგვარად, აბსურდს გვერდი აუქციეს და ილუზიას „შეაფარეს“ თავი... სამყაროს ირაციონ-

ნალურობა, ჩვენი შეზღუდული გონებისათვის მისი გაუგებრობა და მიუღებულობა სწორედ იმისი მაჩვენებელია, რომ მას ჩვენზე უსასრულოდ აღმატებული, აბსოლუტური არსება — ღმერთი — განაგებს; ის; რაც გვორგუნავს და გვაპარცხებს ამ ქვეყნად, არის სწორედ ღმერთი, რომელიც, თუკი მიუხედავად ამისა, ვიწამებთ, თავის წილში მიგვიღებს და, ამგვარად, მარადისობაში მოგვეცემს ბინას. შეზღუდული გონების საზღვრების გადალახვისა და, ამგვარად, ღმერთისადმი რწმენის მოპოვების გზით, ჩვენ შეზღუდულ არსებობას გადავლახავთ და მარადისობას ვეზიარებით... დაახლოებით ასე მსჯელობს, მაგალითად, კირკეგორი. ხოლო კამიუ მსგავს მსჯელობას ულოგო და უკანონო „ნახტომს“ უწოდებს და თანახმა არაა, რომ ვაიზიაროს.

კამიუ უკანონო „ნახტომებში“ ბრალს სდებს აგრეთვე მისგან დიდად დაფასებულ მწერლებს დოსტოევსკისა და კაფკას...

დოსტოევსკის გმირებისა და თავად დოსტოევსკის მიხედვით, ცხოვრება მხოლოდ მაშინ ღირს, თუკი მას მარად განგრძობა უწერია, ანუ თუკი არსებობს ღმერთი; ივანე კარამაზოვმა ვარ ირწმუნა ღმერთი და უკვდავება და ამიტომაც ჰკულიდან შეიშალა. ამავე მიზეზით თავი მოიკლა კირილოვმა, აგრეთვე სტავროგინმა... ხოლო ალიოშა კარამაზოვმა ცხოვრების სასარგებლოდ გადაწყვიტა საკითხი, რამდენადაც ღმერთის არსებობა და უკვდავება სჯეროდა — ოღონდ ამ რწმენისათვის სხვა საფუძველი არ გააჩნდა, თუ არა ის, რომ ღმერთისა და უკვდავების გარეშე ადამიანის ცხოვრება შეუძლებელია. „მწერლის დღიურში“ დოსტოევსკი სრულიად გარკვევით წერდა: „თუკი ადამიანისათვის უკვდავებისადმი რწმენა ასე აუცილებელია (და თუკი უამისოდ მან თავი უნდა მოიკლას), მაშინ ეს რწმენა კაცობრიობის ნორმალური მდგომარეობაა... ხოლო რამდენადაც ეს ასეა, ამდენად ადამიანის სულის უკვდავება საეგზეთი უეჭველად უნდა არსებობდეს“. ღმერთისა და უკვდავების გარეშე ადამიანის ცხოვრება შეუძლებელია. ფიქრობდა დოსტოევსკი; მაგრამ ამ შეუძლებლობიდან იგი ღმერთისა და უკვდავების არსებობას ასკვნიდა — ამაში გამოიხატება მისი „ნახტომი“.

კაფკას გმირები გადაულახავ დაბრკოლე-

ბებს აწყდებიან და კატასტროფულ შედეგებებსა და მარცხს განიცდიან; ეძებენ კანონს, რომლის დარღვევასაც დაბრკოლებათი მარცხი და რომლის დაცვაც გასაქანს მისცემს მათ ცხოვრებას; ეძებენ, მაგრამ ამაოდ, მათ ვარშემო ამ მხრივ სრული გაუგებრობა და ქაოსი სუფევს... მიუხედავად ამისა და რამდენადმე სწორედ ამიტომ კ. — გმირი რომანინი „კოშიკი“ — ღმერთის არსებობისა და მის წიაღში შეღწევის რწმენასა და იმედს არ იშლის. ამაში გამოიხატება კაფკას „ნახტომი“.

თუკი ამ ქვეყნად მარადიული და აბსოლუტური კანონი მიუღწეველია და თუკი, მაშასადამე, ღმერთი ამქვეყნად არა ცხადდება, მაშინ არც არავითარი საფუძველი არა გვაქვს, მისი არსებობა და მის წიაღში ჩვენი უკვდავება ვირწმუნოთ. ღმერთი კიდევაც რომ არსებობდეს, ჩვენ არავითარი საშუალება არ გავაჩნია, ღმერთის გზა ეშმაკის გზისაგან გავარჩიოთ და ამგვარად, ეშმაკის ნაცვლად მის ხელში მოვხვდეთ... ამიტომაც, ფიქრობს კამიუ, ისღა დაგვრჩენია, ღმერთის არსებობისა და უკვდავების რწმენაზე ხელი ავიღოთ და, მაშასადამე, აბსურდის ფაქტი ვალიაოთ.

კამიუს აინტერესებს, თუ რა დასკვნა მიიღება აბსურდის ფაქტის აღიარებიდან; აბსურდის ფაქტი, პირველყოფლისა, ამბოხების იმსახურებს, ხოლო ხშირად ფიქრობდნენ, რომ ეს ამბოხება საბოლოო ანგარიშით სხვა არაფერი შეიძლება იყოს, თუ არა თვითმკვლელობა. კამიუ, ამის საპირისპიროდ, განმარტავს, რომ თვითმკვლელობა ამბოხება კი არაა, არამედ სწორედ — შერიგება, დათმობა და დანებება: აბსურდს სიკვდილის გარდუვალობა ქმნის და ამიტომაც აბსურდის წინააღმდეგ ამბოხება სიკვდილის წინააღმდეგ გაბრძოლებას მოასწავებს; ხოლო თვითმკვლეული კი არ ებრძვის სიკვდილს, არამედ ნებდება და უთმობს მას. აბსურდის წინააღმდეგ ჰემ-მარიტი ამბოხება, თვითმკვლელობის ანუ ცხოვრების ნებაყოფლობითი აღკვეთის ნაცვლად, ცხოვრების განგრძობაა.

აბსურდის კონტექსტში სიკვდილის თაობაზე რომ ვლაპარაკობთ, შემდეგი გარემოება უნდა გავითვალისწინოთ. აბსურდს ქმნის არა უბრალოდ სიკვდილი, როგორც მოცემული ბიოლოგიური ორგანიზმის სახით არ-

სებობის აღკვეთა, არამედ სრული სიკვდილი, როგორც აგრეთვე ამ სახით არსებობის იქით ყოველივე სხვა სახით არსებობის აღსასრული; საკუთარი ცხოვრების აბსურდულობის, უაზრობის გრძობა ადამიანს მაშინ ეუფლება, როცა ბიოლოგიურ-ორგანული სიკვდილი სხვა არსებობაში გარდასვლად, არსებობის სახის ცვალებად, ანუ „გარდაცვალებად“ კი არ ესახება, არამედ — სრულ ქრობად, არსებობის სრულ აღსასრულად. როდესაც კაცს იმ იდეალისა და საქმის უკვდავებისა სჯერა, რომელთაც ემსახურება, როდესაც მას, მაშასადამე, ბიოლოგიურ-ორგანული სიკვდილის მიუხედავად, რაღაცევირად, ამა თუ იმ სახით მარადისობაში გასვლის იმედი აქვს, მაშინ მისთვის უცხოა აბსურდის გრძობა. აბსურდის გრძობა მაშინ ეწვევა, როცა წარმავალი ჩანს ყოველი იდეის, იდეალისა და საქმის მნიშვნელობა და როცა, მაშასადამე, დახშული ეჩვენება მარადისობაში გასვლის პერსპექტივა.

ღმერთისა და უკვდავების რწმენის პირობებში ადამიანი ცდილობს ისე იცხოვროს ამ ქვეყნად, როგორც ეს იმ ქვეყნად გადასვლისა და დამკვიდრების მიზანს შეეფერება. ამ აზრით, მას ამ ქვეყნად ცხოვრების „როგორობა“ უფრო აინტერესებს, ვინემ მისი რაოდენობა. ხოლო ვისაც იმ ქვეყნად ცხოვრების განგრძობა არა სწამს, იმისთვის მნიშვნელობა არა აქვს, თუ როგორ იცხოვრებს. მისთვის, ბუნებრივია, ამ ქვეყნად ცხოვრების რაოდენობა იქნეს გადამწყვეტ მნიშვნელობას...

აბსურდის აღიარებელმა კაცმა, ანუ „აბსურდულმა ადამიანმა“ იცის, რომ აღარაფერია ამ ქვეყნის მიღმა; ამიტომაც მისი ყურადღება და ზრუნვა მთლად ამქვეყნიურ ცხოვრებას ეკუთვნის. მან იცის, რომ წარმავალი ამქვეყნიური ცხოვრება, წარმავალი და ამოა ამ ქვეყნად ადამიანის ყოველი წამოწყება, მოძრაობა, საქმე, ნახელავი; იგი ვერ ურიგდება ამ ვითარებას და ჭანყდება მის წინააღმდეგ, რაც იმაში გამოიხატება, რომ ცდილობს, რაც შეიძლება დიდხანს იცხოვროს ამქვეყნად. იგი უარს ამბობს, თავი მოიტყუოს და შეუძლებელი შესაძლებლად წარმოიდგინოს, იგი შესაძლებლის ამოწურვას ანუ შეძლებისდაგვარად „მეტ ცხოვრებას“ მიესწრაფვის... ამ ქვეყნად რაც შეი-

ძლება „მეტი ცხოვრება“ შეადგენს, ამგვარად, აბსურდის აღიარების ნიშანდგენილებების სახელმძღვანელო პრინციპს.

„მეტი ცხოვრება“ არ დიუყვანება უბრალოდ გახანგრძლივებულსა და გაჭინაურებულ ცხოვრებაზე; ცხოვრება განცდაა და ამიტომაც მეტი ცხოვრება მეტად განცდას, განცდის ინტენსივობას მოასწავებს. მეორე მხრივ, ჩემი ცხოვრების მატებაა აგრეთვე სხვათაგან ჩემი ყოფნის განცდა, აღიარება, მათს ცნობიერებაში ჩემი დამკვიდრება... „მეტი ცხოვრება“ იმას ნიშნავს, რომ მეტად განიცდიდე და სხვებსაც მეტად განაცდიე-ნებდე საკუთარ ყოფნას.

კამიუ ასახელებს „მეტი ცხოვრების“ ნიშნებს ანუ „ქვანტიტეტის ეთიკის“ მიხედვით ცხოვრების სანიმუშო სახეებს — ესაა დონქუანიზმი, სახიობა, დამპყრობლობა, დაბოლოს, შემოქმედება...

როცა ქალსა და ვაჟს მარადისობა სწამთ და შესატყვისი იდეალი აქვთ მხედველობაში, როცა ისინი ამ იდეალის ქვეშ დგომისა და, მაშასადამე, მარადისობის წიაღში დამკვიდრების თვალსაზრისით ურთიერთშემესებ ნაწილებად გრძობენ ერთმანეთს, მაშინ მათ შორის სიხარული, როგორც წესი, უფრო დიდხანს ძლება და მოვალეობრივ კავშირსაც სრულიად გარკვეული აზრი აქვს. ხოლო მარადისობის პერსპექტივისა და შესაბამისი იდეალის ცნობიერების გარეშე ქალ-ვაჟს შორის სიყვარული ერთობ სწრაფ-წარმავალია, და მოვალეობრივი კავშირიც აზრს კარგავს. რამდენადაც სიყვარული ცხოვრების ინტენსივობასა და განვრცობას და, მაშასადამე, „მეტ ცხოვრებას“ მოასწავებს და რამდენადაც აბსურდის პირობებში ერთობ სწრაფ-წარმავალია, ამდენად, „მეტი ცხოვრების“ პრინციპი ბევრჯერ სიყვარულს ანუ პარტნიორების სწრაფ შეცვლას მოითხოვს, რაშიც დონქუანიური ცხოვრების წესი გამოიხატება.

იმ ქვეყნად ცხოვრების განგრძობის რწმენისა და იმედის პირობებში ამ ქვეყნად ერთგვის ცხოვრება, თუკი კაცი სწორ გზაზე, სახელდობრ, იმ ქვეყნად გამყვან გზაზე დგას, სავსებით საკმარისი ჩანს; ხოლო ამგვარი რწმენისა და იმედის გარეშე ერთგვის ცხოვრება, ერთი ბედი და ბიოგრაფია ცოტა და უქმარისია. ამიტომაც „მეტი ცხოვრების“ პრინციპი ანუ „ქვანტი-



ტეტის ეთიკა“ სხვადასხვა, ნაირნაირი ცხოვრებისა და ბედის, ბიოგრაფიის ვათამაშებას მოითხოვს — რაშიაც მსახიობის ცხოვრების წესი გამოიხატება. ნაირ-ნაირ, სხვადასხვა სახეს რომ იღებს აუდიტორიის წინაშე, ანუ ნაირ-ნაირი სხვადასხვა სახით ყოფნას რომ განიცდის და სხვებსაც განცდევინებს, მსახიობი ამით ამ ქვეყნად შეძლებისდაგვარად „ბევრ“ ცხოვრებას აღწევს.

როცა კაცი ღმერთი და უკვდავება სწამს, როცა მას ეს ქვეყანა ღვთაებრივი პროექტის განხორციელებად და მარადისობის მოვლენებად წარმოუდგება, როცა იგი თავის თავს გარემომცველ საზოგადოებასთან მარადისობისადმი რწმენისა და შესატყვისი იდეალის ნიადაგზე აერთიანებს, მაშინ ბუნებრივია, რომ არსებული წესრიგისადმი მოწიწებით კონტემპლაციისა და გარემომცველი საზოგადოების მიმართ თანამონაწილეობისა და სოლიდარობის პოზიციას იკავებს. ხოლო როცა კაცი გარემომცველ სამყაროში ღვთაებრივი პროექტის განხორციელების ნაცვლად შემთხვევითობათა უბრალო თავყრილობასა და უაზრო ქაოსს ხედავს, როცა ამ სამყაროს მიღმა არაობა და სიცარიელე ეგულება და როცა, მაშასადამე, გარემომცველ საზოგადოებასთან არსებითად არაფერი არ აერთიანებს, მაშინ პასიური კონტემპლაციისა და მშვიდი სოლიდარობის პოზიცია ცხოვრების აუნაზღაურებელ დანაკლისად წარმოუდგება და ამიტომაც აქტიურ ქმედებას ირჩევს — არსებული წესრიგის საკუთარი პროექტის მიხედვით გარდაქმნას, გარემომცველი საზოგადოების დამორჩილებას, დაპყრობას და, ამგვარად, საკუთარი ყოფიერების გავრცობას ცდილობს.

„ქვანტიტეტის ეთიკისათვის“ სანიმუშო ცხოვრების წესი ყველაზე მეტად შემოქმედებაში გამოიხატება. „შემოქმედება მეორეჯერ ცხოვრებას მოსწავებს“, — ხელოვანი კაცი თავის ნაწარმოებებში თავისებურად იმეორებს ნამდვილ ცხოვრებას და, ამგვარად, მეორეჯერ ცხოვრობს; თანაც სხვებსაც აზიარებს ამ ცხოვრებას და, ამგვარად, აგრეთვე მათს ცნობიერებაში განმეორებას აღწევს.

შეძლებისდაგვარად „მეტ ცხოვრებას“ რომ ცდილობს „აბსურდული ადამიანი“, ამასთან, თავს არ იტყუებს — მან კარგად იცის, რომ მის ცხოვრებას ადრე თუ გვიან

აღსასრული უწერია და რომ, მაშასადამე, მისი მცდელობა მარცხით დასრულდება; უხედავად ამისა, ის მაინც ცდილობს მსახიობის წინასწარ ცოდნის მიუხედავად, მცდელობა შეადგენს „აბსურდული ადამიანის“ ცხოვრების წესს, რაც თავის სიმბოლურ გამოხატულებას სიზიფეს მითში პოულობს: სიზიფეს ბეჭითად ააქვს ხოლმე მძალად მთაზე უზარმაზარი ლოდი, თუმცა იცის, რომ ლოდი, ბოლოს და ბოლოს, ისევ დაბლა დაგორდება და, ამგვარად, მისი ეს მცდელობა უნაყოფო აღმოჩნდება.

კამიუს „სიზიფეს მითით“ არ დაუმთავრებია აბსურდის აღიარების ნიადაგზე ცხოვრების არსებით შესაძლებლობათა ძიება... მან დაწერა რომანი „შვივი ქირი“, სადაც სრულიად ახალი სახის შესაძლებლობა დასახა.

ჰიტლერელებისაგან ოკუპირებულ საფრანგეთში, როგორც ცნობილია, „წინააღმდეგობის“ მოძრაობა წარმოიშვა; ცნობილია ისიც, რომ ამ მოძრაობაში აქტიური მონაწილეობა მიიღეს სარტრმა და კამიუმ; ხოლო სარტრსა და კამიუს არა სწამდათ ღმერთი და უკვდავება და მათ თანამებრძოლა შორის სხვაც ბევრი იყო მათსავით ურწმუნო. ამასთან, „წინააღმდეგობის“ მოძრაობაში მონაწილეობა მოქმეთა სიკვდილის, ტანჯვისა და უბედურების წინააღმდეგ ბრძოლას, ამ ბრძოლაში საკუთარი სიცოცხლისა და ბედნიერების მხრივ რისკის გაწევას, ანუ თავგანწირვას მოასწავებდა... გამოდის, რომ აბსურდის აღიარების ნიადაგზე შესაძლებელია გულგრილობისა და ავრცისის ნაცვლად ერთმანეთზე ზრუნვისა და ერთმანეთისათვის თავგანწირვის გზა ავირჩიოთ. სწორედ ამ თავისებური შესაძლებლობის გათვალისწინება სცადა კამიუმ ზემოხსენებულ რომანში.

რომანის დასაწყისში ავტორი აღწერს იმ ქალაქის ცხოვრების სახეს, სადაც მოქმედება უნდა გაიშალოს: ქალაქისაგან მიღებული უბირველესი შთაბეჭდილება იმაში გამოიხატება, რომ აქ საყოველთაო მოწყენილობის ატმოსფერო სუფევს და, ამის შესაბამისად, ცხოვრებას უბრალო ჩვეულებისა და მექანიკური მდინარების ხასიათი მისცემია. მოქალაქენი დიდიდან ღამემდე შრომობენ, ოღონდ მხოლოდდა გამდიდრების მიზნით — გამუდმებით ავგარებენ კომერციულ სა-

ქმეებს და ფულს აკეთებენ; ამ შრომის აუცილებელ „ანტრაქტებში“ დროს ბანქოს თამაშით, კაფეში ჭდომითა და კორაობით კლავენ... ქალებსა და მამაკაცებს დროდადრო ერთმანეთის სიყვარული „ემარტებით“ ხოლმე; მაგრამ ეს სიყვარული ან ერთბაშად ეხარჯებათ განულებულ აქტში, ანდა თანდათან ერთად ყოფნის უბრალო ჩვევად გადაექცევათ... აქ განსაკუთრებით მოუხერხებელი და „არაკომფორტაბელურია“ ავადმყოფობა და, მით უფრო, სიკვდილი — იმ ზომამდე დაკავებული არიან საქმეების მოგვარებით, ფულის კეთებით, ბანქოს თამაშითა და კორაობით, რომ ავადმყოფისა და მომავლადვისათვის არავის სცალია. სასიკვდილო სარეცელზე მწოლიარე კაცი აქ სრულიად მარტოხელაა...

ავტორი სავანგებოდ აღნიშნავს, რომ ყველა ამ ნიშნის მიხედვით მოცემული ქალაქის სავსებით თანამედროვე ქალაქია; ხოლო როცა მერე შავი ჰირის გავრცელებისა და მძვინვარების ამბავს მოგვითხრობს, ეს იკითხება, როგორც თანამედროვე ცივილიზაციისათვის ტიპურად დამახასიათებელი ვითარება — თანამედროვე ცივილიზებული ცხოვრების წესი ის კვაობია, რომლიდანაც სასიკვდილო დაავადებანი აღმოცენდება.

ქალაქში საშინელი ეპიდემიის უტყუარი სიმპტომები რომ ვაჩნდა, დიდხანს არა სჯეროდათ ამ კატასტროფული საფრთხისა, ფიქრობდნენ, რომ ასეთი რამ ჩვენს დროში სავსებით გამორიცხულია და მხოლოდ ბუმბობისა და მოჩვენების სახით შეიძლება არსებობდეს. ესეც, სხვათა შორის, თანამედროვეობისათვის დამახასიათებელი შტრიხია — ჩვენ იმ ზომამდე გამსკვალული ვართ პროგრესის იდეით, რომ მხოლოდ მუდამ წინსვლის ველით და ცხოვრების სერიოზული შეფერხებანი არსებითად წარსულში, სახელობრ, „ბნელსა და გაუწაილებელ“ შუასაუკუნეებში მოსტუმრებული გვეგულება... ბოლოს და ბოლოს, საშინელმა სნეულებამ ისეთი ძალითა და ზომით იჩინა თავი, რომ შეუძლებელი შეიქმნა მისი უგულებელყოფა; ხელისუფლებამ კარანტინი გამოაცხადა, ქალაქი მოსწყდა დანარჩენ სამყაროს, ხოლო მის შიგნით სიკვდილის ცელი ისე სწრაფად დაატრიალა, რომ მიცვალებულთა დამარხვას ვეღარ ასწრებდნენ...

ამ პირობებში აღმოჩნდნენ ადამიანები,

რომელთაც უარი თქვეს მხოლოდ თავის გადარჩენაზე ეზრუნათ და საერთოდ ქალაქში მიქინვარე შავი ჰირისა და სიკვდილადმიმდევრულად ბრძოლის ორგანიზაცია ჩამოყალიბეს და, ამგვარად „წინააღმდეგობის“ მოძრაობა წამოიწყეს; მათ შორის უპირველესი იყო ექიმი რიე.

სახელდობრ, რა ამოძრავებდათ „წინააღმდეგობის“ ორგანიზაციის წევრებს? რა შეადგენდა მათი ბრძოლის პათოსის ძირითად საფუძველს?

არაჩვეულებრივად გახშირებული სიკვდილიანობისა და აგრეთვე კარანტინის შედეგად, მოქალაქენი იძულებით განშორდნენ თავიანთ მახლობლებს; ამ ტოტალური განშორებისა და გამართობელების პირობებში განსაკუთრებით საგრძნობი შეიქმნა ადამიანისათვის მეორე ადამიანის აუცილებლობა, საგრძნობი შეიქმნა, რომ შეუძლებელია ბედნიერება სხვა ადამიანთა გარეშე, მათთან ურთიერთობის გარეშე მარტოობის პირობებში. სწორედ ეს გრძნობა და შესაბამისი შეგნება დაედო საფუძვლად ექიმ რიესა და სხვათა თავგანწირულ ბრძოლას თანამოქალაქეთა სიცოცხლის გადასარჩენად.

ადამიანს ამქვეყნად სიკვდილი უწერია ისე, რომ, ამასთან, სხვა არსებობაში გაგრძელების პერსპექტივა არა ჩანს, მის არსებობას, ამგვარად პრინციპული საზღვარი უდევს; ეს იმის საფუძველი კი არაა, რომ ჩვენი არსებობის განვრცობისა და გაგრძელების მცდელობაზე ხელი ავიდოთ, არამედ, პირიქით, ამქვეყნად რაც შეიძლება განვრცობილი და „გრძელი“ არსებობისავე მოგვიწოდებს; ხოლო ამ ქვეყნად განვრცობილი და „გრძელი“ არსებობის ერთ-ერთ ძირითად ასპექტს სხვა ადამიანთა ცხოვრებაში მონაწილეობა, მათს ცნობიერებაში შეჭრა და დამკვიდრება, ანუ მათთან შინაგანი ურთიერთობა და ერთიანობა შეადგენს, რაც, თავის მხრივ, მათს ელემენტარულ არსებობაზე, სიცოცხლეზე ზრუნვას გულისხმობს...

აბსურდის აღიარების ნიადაგზე ცხოვრების ერთ-ერთი არსებითი შესაძლებლობა სხვა ადამიანებთან შინაგან ურთიერთობასა და ერთიანობაში, მათზე ზრუნვაში გამოიხატება — ასე გადაწყვიტა ამჯერად კამიუმ პრობლემა.

მოცემული გადაწყვეტილება განსაკუთრებით დამაჯერებელი ჩანს თანამედროვე ომის,

ტირანული დიქტატურისა და სხვა სახის „მავი კირის“ მძვინვარების პირობებში, როცა გარემომცველ ადამიანთა ელემენტარული არსებობა, სიცოცხლე ტოტალურად სავსებით რეალური საფრთხის წინაშე დგას, ხოლო იგი შედარებით საეჭვო ხდება მშვიდობიანობის პერიოდში, როცა ადამიანთა სიცოცხლე ასე თუ ისე საიმედოდ გარანტირებული ჩანს. ასეთ პირობებში, სხვათა შორის, გაურკვეველი ხდება, სახელდობრ რა სკირდებათ არსებითად ადამიანებს, სახელდობრ რაა მათთვის სასიკეთო და, მაშასადამე, რაში გამოიხატება მათზე ზრუნვა. როცა ტექნიკური პროგრესის იდეალი სწამდათ, მაშინ გარკვეული იყო საკითხი; ხოლო ახლა, როცა ამ პროგრესს ერთობ საეჭვო და ორაზროვანი ხასიათი აღმოაჩნდა, ხოლო მისი შემცვლელი არა ჩანს, მაშინ გაურკვეველი შეიქნა, სახელდობრ რა საქმეს უნდა მოჰქიდოს ხელი კაცმა, რა მოძრაობაში უნდა მიიღოს მონაწილეობა, რათა ადამიანთა ცხოვრების აღმავლობას შეუწყოს ხელი. პროგრესის იდეალის გადაგვიარება და საერთოდ იდეალის ნაკლებობა გაურკვეველს ხდის ადამიანსა და კაცობრიობაზე ზრუნვის შინაარსს; უფრო მეტიც, ამ პირობებში ნიადაგი ეცლება საერთოდ ადამიანთა შორის შინაგან ურთიერთობასა და ერთიანობას, ვინაიდან ეს ურთიერთობა და ერთიანობა თავის აუცილებელ პირობად, საბოლოო ანგარიშით, რაღაც იდეალის მიმართულებით მოძრაობაში ურთიერთშემეხებებთანამონაწილეობას გულისხმობს. როცა ადამიანთა მხერგის იდეალისაკენ, საბოლოო ანგარიშით, მარადისობის ორბიტაზე გამყვანი იდეალისაკენ მიპყრობილი სხივი აკლდა, როცა ისინი ერთმანეთის წინაშე უბრალო რაღაც ჩვევებით აღჭურვილი ცოცხალი არსებებისა და ორგანიზმების სახით წარმოსდგებიან, მაშინ ველარც ახერხებენ ერთმანეთით საკმაოდ

დაინტერესებას. ერთმანეთის საკმაოდ სიძვეთიზირებას, ვერ ახერხებენ ერთმანეთის ცნობიერებაში შექრასა და დამკვიდრებას; მხოლოდ გარეგნულად უკავშირდებიან ერთმანეთს, ხოლო შინაგანად გათიშული და განმარტოებულნი რჩებიან; როგორც გვახსოვს, ეს ვითარებაა გადმოცემული რომანის დასაწყისში...

მარადისობის პერსპექტივას მოკლებული ცხოვრების პირობებში ადამიანები ვერ ახერხებენ შინაგან ურთიერთობასა და ერთიანობას, თავს ვერ აღწევენ ელემენტარულ ეგოიზმს და ამიტომაც მათ შორის უანგარო ზრუნვის აქტი სხვა არაფერი შეიძლება იყოს, თუ არა ეგოიზმის საფუძველი, მატყუარა ნიღაბი; სწორედ ეს ეჭვი გამოთქვა კამიუმ თავის ბოლო რომანში „დაცემა“.

„შეუძლია თუ არა ადამიანს მარადისობის დახმარების გარეშე, მხოლოდდა თავის თავზე დაყრდნობით საკუთარი ღირებულებების შექმნა?“ — კითხულობდა კამიუ ერთ თავის სტატიაში; და მისი ცხოვრება და შემოქმედება შეიძლება მოკლედ შევაფასოთ როგორც ამ კითხვაზე პასუხის დაუსრულებელი ძიება... დაუსრულებელი აგრეთვე იმ განსაკუთრებული აზრითაც, რომ სიკვდილმა მას ცხოვრების შუაგზაზე მოუსწრო. „იმ წამსაც კი, როცა ხეს შესაკდა, იგი ეძებდა და კითხვებს აყენებდა. მე არა მგონია, რომ იმ წამის გამაყრუებელ ხმაურში მას პასუხი მოეძებნოს, მე არა მგონია, რომ ეს პასუხები საერთოდ მოიძებნებინან. მე მხოლოდ ის ვიცი, რომ ჩვენ მუდამ და განუწყვეტლოვ ვსაპირობებთ ადამიანურ აბსტრდს ნაზიარებ კაცს, რათა მათ ეძიებდეს. ასეთები არასოდეს ბევრნი არ არიან ერთსა და იმავე დროს. მაგრამ, სულ ცოტა, ერთი მაინც მოიძებნება ხოლმე და ესეც საკმარისია იმისათვის, რომ ჩვენ ყველანი გვიხსნას“, — წერდა უილიამ ფოლკნერი კამიუს დაღუპვის გამო.

პანორამა

„ტანდემი“

გვრ-ში დამუშავდა „ინფორმისტიკა თეატრის პრობლემებზე“ — „ტანდემი“.

ეს ერთგვარი ერთიანი კატალოგია, რომლის ყველა მონაცემი კომპიუტერის მეხსი-

ერებაშია კოდირებული. „მეხსიერებაში“ ჩადებულია როგორც უბრალო მონაცემები (სპექტაკლების დასახელება, თეატრების სახელწოდება, სადაც ეს სპექტაკლები განხორციელდა, ქალაქი, თარიღი, ავტორთა შემადგენლობა, წარმოდგენათა რაოდენობა და სხვა). ასევე უფრო რთული (როდის თამაშობდა ესა და ეს მსახიობი, სად და რა სიხ-



შორით იდგმებოდა, ვთქვით, „მარია სტიუარტი“, რა პრემიერები მიდიოდა თეატრებში ამა თუ იმ რიცხვში, რომელ თეატრალურ კოლექტივში შეგვიძლია ვიპოვნოთ მასალა როლებთან თუ ცალკეულ დადგმებთან დაკავშირებით).

„ტანდემის“ გამოცდამ ცხადყო, რომ ყველა აუცილებელი ცნობა თეატრის ირგვლივ — როგორც თანამედროვე, ასევე ისტორიული ხასიათისა — ძალზე სწრაფად შეიძლება იქნას მიღებული.

ამ პროგრამაზე მუშაობა დაიწყო 1976 წ. კონკრეტული გამოხატულება კი ჰპოვა 1978 წელს, როცა მისდამი ინტერესი გამოიჩინა ინფორმაციისა და დოკუმენტაციის ფედერალურმა საზოგადოებამ.

„ტანდემის“ სისტემისათვის გათვალისწინებულია დადგმების, მსახიობთა შემადგენლობისა და რეცენზიების საძიებლების შედგენა.

ეს სისტემა მოწოდებულია იმისათვის, რომ აამაღლოს კვლევითი მუშაობის ეფექტიანობა თეატრმკოდნეობის დარგში და გააფართოვოს თეატრების საინფორმაციო შესაძლებლობანი.

ამჟამად ამ სისტემაში ჩართულია ქ. ბაირეიტის ვაგნერის საკვლევე ცენტრი, ვენის თეატრმკოდნეობის ინსტიტუტი და ბერნის თეატრალური მუზეუმი.

მაგრამ „ტანდემის“ ექსპლუატაცია საკმაოდ ძვირადღირებულია (წელიწადში შეადგენს 600 ათას დ. გ. მარკას), მდგომარეობას ის ართულებს, რომ სახელმწიფომ მაშინვე სთქვა უარი ასიგნებათა გაღებაზე, როგორც კი სისტემა ამოქმედდა.

თითქოს გამოსავალს იმაში ხედავენ, რომ შემოღებული იქნას ფასიანი ვადასახადი ინფორმაციის მომხმარებელზე (თეატრები და დასავლეთ გერმანიის თეატრალური საზოგადოება), მაგრამ „ტანდემის“ შემქმნელები ფრიალ პესიმისტურად არიან განწყობილი ამის თაობაზე.

„მშვიდი ცხოვრება“ ვიეტნამის უამღებ

ნიუ-იორკის „ამერიკენ პლეის ტიეტრ“-მა დადგა ე. მენის პიესა „მშვიდი ცხოვრება“, რომელიც დიდად გახმაურდა. ამ რთულსა

და საინტერესო პიესაში ასახულია ვიეტნამში როვე ამერიკული სინამდვილის რეალური პრობლემები. მთავარი მოქმედი პირია ვიეტნამის ომის ვეტერანი, მისი ცოლი და საყვარელი. „დეილი უორდლის“ აზრით, ეს პიესაც, როგორც ვიეტნამისადამი მიძღვნილი ყველა ამერიკული პიესა, უმალ ამერიკის ცხოვრებას ასახავს ვიდრე ვიეტნამისას. მაგრამ ამ თემისადამი მიძღვნილ სხვა პიესებისგან განსხვავებით „მშვიდ ცხოვრებაში“ ამერიკელ ჰაბუეს კი არ წარმოგვიდგენენ ვითარცა ომის მსხვერპლს, არამედ აიძულებენ მაყურებელს შეიგნონ ის ფაქტი, რომ ამერიკელები ვიეტნამში ნაციონტებივით იქცეოდნენ.

ცხადია, პიესის გმირი, გარკვეული თვალსაზრისით, მსხვერპლია ომისა, რომელმაც იგი ჩვეულებრივი ცხოვრების კალაპოტიდან ამოაგდო. ახლა მას უჭირს შეეგუოს მშვიდობიან ცხოვრებას. მაგრამ იგი არა მარტო მსხვერპლია, არამედ ჯალათიცაა ამავე დროს, იგი აქებს და ადიდებს ომის „სილამაზეს“ და ნანობს იმის გამო, რომ ადამიანებზე მბრძანებლობის უფლება დაკარგა.

პიესის ცენტრში მოქცეულია საყვარელი ქალისა და ცოლის ურთიერთობა და მათი პოზიციები. საყვარელს მიაჩნია, რომ თანამედროვე ამერიკული ცხოვრება ძალადობის სულისკვეთებითაა გაქვლენილი და ამართლებს თავის „გმირს“.

ცოლი ჰკიცხავს მეუღლეს. მისთვის მიუღებელია ქმრის გახრწნილი, მახინჯი ბუნება. ამ კაცის მანიაკალური სიშლეგე, მკვლელობებზე გაუთავებელი ლაპარაკი საზოგადოებისათვის მეტად საშიშ მოვლენად მიაჩნია. ცოლის პოზიცია ასეთია — ადამიანის ყველა აღრინდელ ქმედებას თავისი შედეგი მოჰყვება.

პიესაში მკვეთრადაა დასმული პირადი პასუხისმგებლობის გრძობის საკითხი ადამიანთა წინაშე, რადგან ამერიკელთა ცხოვრების ყოველდღიურ ნორმად ქცეულა ნარკოტიკების საყოველთაო გავრცელება, ალკოპოლიზმი, ბავშვებისა და ქალების ცემა.

პიესა აფრთხილებს ამერიკელებს, რომ ამ ნაციონალურ შემოღობას მთელი მსოფლიოსათვის შეიძლება მძიმე შედეგები მოჰყვეს.



ანოლო დონის პორტრეტი

რავალი

საუკუნე მისკენ იყო, მეორე — მის წინააღმდეგ. ჩვენ მოწმენი ვიყავით რაფაელის დიდების გამკრთლებასა, მოწმენი ვიყავით მიქელანჯელოს დიდების გამკრთლებასაც და — პირიქით. ცნობილია აგრეთვე, რომ რომანტიკოსების მიერ გაკრიტიკების შემდეგ რაფაელის ბედი აქამომდე არასახარბიელოა.

დღეს კი, რაფაელის „დემონსტრაციებისათვის“ მიქელანჯელოს მისტიფიცირებას ახდენენ, რა მიზნითაც აღიერებენ მის რომანტიკულ ინტერპრეტაციას. დღეს, მართლაც, ამტკიცებენ, რომ შემოქმედებით პროცესის ფასი გამოიხატება ჩანაფიქრის ბოლომდე ხორცშეუსმელობით (და უკვე ამით უარყოფილია თვით იდეა კლასიკურობისა), და „non-finito“-ს ლეგენდის შექმნით ცდილობენ მიქელანჯელოს ხსნას.

რავალი რთული მხატვარია. უკვე იმ უბრალო ფაქტში, რომ ის ასეთ ნათელ, ასეთ გამჭვირვალე, ასეთ „კოპულარულ“ მოვლენად გვესახება, თითქოს რაღაც ხრითი, მწკერობაა ჩაიდუმალებული და, მართლაც, ეს სინამდვილე და სისხადავე მხოლოდ შედეგია და ამ შედეგის ჩასაწვდომად საჭიროა ღრმად და სერიოზულად ჩაუვლრმავდეთ მხატვრის სამუაროს, მისი ჩანაფიქრის, მისი ნახაზის, ფერის არსს.

ამასთან, რაფაელზე ლაპარაკი განსაკუთრებით ძნელია დღეს, ანტიადორმინებისა და ანტიუმანიზმის ეპოქაში, როცა ცივილიზაციის მიერ შექმნილი ფასეულობებით დაუკმაყოფილებელ „კოლექტიურ სულს“, ეტყობა, უნდებდა არა ამ ფასეულობების განახლების: ან გაუმჯობესების, არამედ მათი განქიქების, დაკნინების აუცილებლობის წყურვილი.

რაფაელი ნატიფი, ფაქაზი მხატვარია, იგი „უელში არ გიჭერს ხელს“, არ „უვირის“, პარადოქსებით არ გელაპარაკება და არ ცდილობს გაგაღიზიანოს.

როგორ ახერხებს ასეთი მხატვარი შემოადწიოს მართორქულ ტყავში, ჩვენს სხეულებს რომ აკრავს?

გემოვნების მერყეობისაგან დამოკიდებულმა მისტიფიკაციამ და მიოლოგიამ განსაზღვრა რაფაელის ბედილობის ცვალებადობა. მხატვრის სიკვდილის დღიდან მისი პრესტიჟი ზან ეცემოდა, ზან მალდდებოდა, ერთი

მინდა განსაკუთრებით აღვნიშნოთ, — თუ სიმართლეა ის, რომ ლეონარდოს მეცნიერული ინტერესების სიუხვისა და სიახლეს და ტრაგიკულის განცდას მიქელანჯელოს შემოქმედებაში მრავალ გარეგან გარემოებათა გარდა, ორივე მხატვარი ზშირად იქამდე მიჰყავდა, რომ ისინი წყვეტდნენ მუშაობას. არ ამთავრებდნენ თავიანთ ზოგიერთ ნაწარმოებს (რაფაელი კ „უველაფერს ამთავრებდა“ თვითონ ან თავისი მოწაფეების დახმარებით). მაშინ უცილობელია ისიც, რომ მიქელანჯელოც, ისევე, როგორც ლეონარდო, დასრულებულობისაკენ ისწრაფვოდა. ლეონარდოსათვის ნებისმიერი ნაწარმოები, ზედვის ცნებასთან მისი მეცნიერული დამოკიდებულების პრინციპიდან გამომდინარე, მართლაც უოველთვის non-finito-ა, რამეთუ მისი სრულყოფის შესაძლებლობები ამოუწურავია. მიქელანჯელოს რაც შეეხება, უველა, ვისაც კი შესაძლებლობა ჰქონდა ახლოს ენახა სიქსტეს კაპელის კამარა, ან შეეხედა „მოსეს“ წარმოდგენლად დასრულებული მარმარილოსთვის, ის შესძლებს ნათლად წარმოიდგინოს, რარიგი დამთავრებულობის ძალა შესწევდა მიქელანჯელოს და როგორ ესწრაფვოდა იგი ამას. აბსოლუტური finito-ა. იმდენად აბსოლუტური ტექნიკური finito-ა, რომ თვით მომწიფებულ რაფაელსაც კი შეეძლო თავისი თავი გაეთავისუფლებინა ამგვარი ცლისაგან, მით უმეტეს, რომ მისთვის finito-ს კონცე-

ფიცა შინაგანი, თვით მისი სტილისათვის ორგანული კონცეფცია იყო. მაგალითისათვის საქმარისია დაინახოთ თავისუფლება და სილაღე „ბოლსენის მესხა“ მკდომარე ჭკუფის გამოსახვისა — ესაა — რეალურაზნ ერთ-ერთი უდიადები ქმნილება, როგორც ოდესმე შექმნილა ფერწერაში.

რაფაელმა ისტორიას დასრულებული ნაწარმოებების მთელი სერია დაუტოვა. მართალია, განსაკუთრებით უპასხანელ წლებში, თანაშემწეები სულ უფრო და უფრო მეტად მონაწილეობდნენ მის ნაშუქერებში, მაგრამ სკოლის ძალა ისეთია, რომ ნაშუქერების ავტორობა დადგენას შედარებითი, შეფარდებითი მნიშვნელობა აქვს. იქაც კი, სადაც უშუაშინწევია მანერაის რამდენიმე დამძიმება, რაც ახასიათებს ჭკულის ან დელ პენის ხელს, მერვეება, რომ ფერწერა მინც არასოდეს კარგავს სიდადეს, ენერჯიას. სინათლესა და ფანტაზიას. ეს შესაძლებლობა გამომდინარეობს ბელოვანებში კლასიკურის გრძნობიდან. ასეთი რამ რომისა და ათენის გარდა სხვაგან შეუძლებელი იყო მონმხდარყოში. აქ კი თანაშემწეთა მონაწილეობა რაფაელის ინდივიდუალობაში ითქვიფებოდა მისი წარმოსახვისათვის დამახასიათებელი მთელი ძალით.

რაფაელის პიროვნებაზე წარმოდგენის დამახანება კარგახნის ამბავია. ერთმანეთს ცვლიდნენ სხვადასხვაგვარი შეზღუდული განმარტებები რაფაელის პიროვნებისა; ვიოლფლინის ინტერპრეტაციიდან, რომლის თანახმადაც, რაფაელის სრულქმნილება „მდგომარეობს ერთიანის მთლიანობის ეფექტში“ (და ეს საქმარაღ უცნაური მსჯელობაა: თორქის არხებობდეს სილაღე მახტ ნახტის დეტალებსა, მთლიანობისაგან მოწყვეტილად და პიროქით) დღუიჯი სერის ბრაღდებებამდე — ლუიჯი სერია რაფაელის ქმნილებებს თვლის ნაკლებ მნიშვნელოვან მოვლენებად, ვიდრე რომელიმე პოლიაოლოს ან ტურას ნაწარმოებებს და მის ფერის იწერება. როგორც ნაკლებ ეფექტურს, რომელიც ახლოს არ დგას „თუნდაც მეორებარისოვანი“ ვენციელი მხატვრების ფერთან. — და თანამედროვე კრიტიკის ძალზე აშკარა გულგრილობაზე (ბოლო ხანებში იყო გამოკვლევებმა რაფაელზე).

ცოტა კრიტიკოსმა თუ შექლო არიდებოდა უსიამოვნო განცდას, რომელიც, ეტუობა, გამოწვეულია რაფაელის შემოქმედების უცვლელი წარმარტებებით. არც ისინია ბევრი, ვინ შესწავლა გამოქმნილი რაფაელიათვის დამახასიათებელი კლასიკური რიტმების მარმონაში ჩამატული, კეშმარტი, — ზოგჯერ დრამატული კი — ენერჯიობა, რომელიც განაპირობებს მისი გამოსახველობის მთელ სიხანხეს და აზღვევს მას ვადამეტებული სიმკვეთრისაგან და მეტისმეტი მოღუნებულობისაგანაც.

მწილე განახებია, მისი ფერწერის საფუძვლად როგორ იქცა რეალურის სერიოული მოთხოვნა: „მართლის“ აღორძინებისულ კონცეფციაში რეალისტური აღნიშნავს „გამორჩეულსაც“. მასში ერთმანეთს შერწყმა კონცეფცია „მიტაციისა“ (ნატურის იმიქტაბა ასახავს) და კონცეფცია „შინაგანი იდიისა“.

ამ ორი — „იმიტაციისა“ და „შინაგანი იდიისა“ — ურთიერთშეპირისპირების თაობაზე მრავალი დისკუ-

სია გაიმართა და, ბოლოსდაბოლოს, „იდიის“ ირგვლივ იმდენი კოქი ახვიეს, რომ თვით „ნატურას“ საფუძვლი შეურყიეს. თანაც, ის აზრი, რომ უფვე რინკვერენტოს: ეპოქაში დაიწყო საბოლოო განდგომა ნატურისაგან — დედოსტატა მიზანქით, განსაკუთრებით კი შინაგან მიზეზთა გამო, — როგორც ჩანს, სულ უფრო მეტ ავტორიტეტს იხვევს და ცელს წუქობა იმას, რომ ზოგჯერტი მეცნიერი ანტიალორწინების სათავეებს თვით აღორძინების წიაღი ხედავს. აქედან კი ხათვებს იღებს ხელოვნების ისტორიაში „კუედაზე თანმომდევრული“ მიზართულება, რომელიც მომდევნო საუკუნეებში განვითარდა და რომელშია ჩვენამდეც მოაღწია“.

და მართლაც, „შინაგანი იდეა“ — ესაა ერთ-ერთი უველახე დიდი სიხანღე აღორძინებისა და ერთი უველახე უფრო დიდი წინასწარი ნაუწყებელიც იმ ნაუწყებელთაგან, რომლებმაც ენგელსს ათქმინეს აღორძინებაზე, თანამედროვე მსოფლიოს ფეხები მის სიღრმეთაგან მოიღოს. მაგრამ „შინაგანი იდეისა“ არ შეიძლება გამოუყანა თავისებური ტროას ცენსისა ან ექვის კიისა, რომელიც თავისი დაუსრულებელი უარყოფით დღემდე სრავს ხელოვნების ხის ტანს. კონცეფცია „შინაგანი იდიისა“, „გულის სიღრმეში დანახული სილაშაზისა“, რომელსაც ასე ერთგულობდა რაფაელი, — ეს ახალი და თანამედროვე, პლატონური „თანდაყოლილი იდიისგან“ სრულიად განსხვავებული კონცეფციაა. ესაა ვანების ჩარევა კეშმარტიების გადარწინისა და დანახვის მუღამ სადაოდ ქმნიისათვის, იმ მიზნით, რომ რეალურობა გამოირჩეს და წარმოდგეს მისი უველახე უფრო ტიპობა და უველახე უფრო მაღალი გამოვლინებებით; ესაა ახალი კონცეფცია მომრავი და აქტიური ფორმისა, რომელიც, ამავე დროს, ინარჩუნებს კრძალვას ხილულისადმი, მანიერისტები კი ისევ ახლენდენ აღორძინებისული იდიის „ბელატონისტიბას“, რა მანისიაც რაღაც შეასაუქუნობრივ ცრუმორწუნეთა რეაქსის მსხავს გვთავაზობენ. კლასიკური კონცეფციით იმიტაციისა და სრულქმნილების იდეათა დავას არავითარი იდეოლოგიური ან ესთეტიკური კონფლიქტი არ მოსდევს.

ჭროსა ან მაზანოსთვის ხაქმე ეტებოდა იმას, რომ უარი ეთქვათ შუახაუკუნეობრივ პირობითობაზე და ანგარიში გაეწიათ მხოლოდ სინამდვილისთვის, სინამდვილათვის და სხვა მეტი არაფრისთვის! ჩინკვერენტოს დასაწყისში ახალი კონფლიქტი წარმოიშვა არსებობს წერილი ბაღდასარ კასტილიონესადმი, რომელზეც ვაუწყებს დღღმე და რომელიც რაფაელი „გაალათაუა“ საფრისისას, აღნიშნავს: „...მზეთუნახავი დასახატად მე ბევრი მზეთუნახავის ნახვა შეეძლება, ამიტომ თქვენი მოწყალეობა ჩემს გვერდით უნდა მოუფიქროდეს, რათა მე უცოდეთი არჩევანის საშუალება სქონდეს. მაგრამ კარგი მხატვლებისა და ღამაში ქაღალის უყოლობის გამო მე ვისარგებლებ თვით მონხული რომელიმე იდეით“.

ეს წერილი, შესაძლოა, პ. არტენოს მიერ იყოს დაწერილი, მაგრამ თუ თვით სიტყვები არა, კონცეფცია მინც რაფაელს ეუთოვინს.

რაფაელის მთოდღე ვაზარი გვაუწყებს, რომ „ქვე-



„აიუნის სკოლა“. ფრაგმენტი, პლატონი.

ლი და თანადროული ოსტატების ნამუშევართა შესწავლისას მან მათგან აიღო ყოველივე საუფრთხურესი და ფერწერისა და მხატვრობის ნება გაანდიდრა იმ ყოვლისმომცლებელი სრულქმნალებით, რომლითაც აღბეჭდილი იყო აქელისისა და ზევკისის ქმნილებები“.

და კასტელიონიც ასე წერს „კარისკაცში“: „არ წაგიკითხავთ თქვენ ამბავი იმ კროტონელი სუთი ქალწულისა, რომლებიც მრავალთა შორის აირჩია ზევკისმა იმ მიზნით, რომ ამ სუთიდან მშვენიერებას ერთი უაღმატებულესი ხატება შეექმნა?“

მინდოდა თქვენთვის შემეხსენებინა, აგრეთვე, დელაკრუის შენიშვნა რაფაელზე ამ პრობლემატთან დაკავშირებით. იგი, ედნონ აბუზე დაურდნობით, ადასტურებს: „რაფაელი უცილობლად პოულობს ნაკეცების ზუსტ ფორმას და სახელდობრ ასე განაგრძობს ხატვას ენგრი, როცა ვერ ახერხებს ერთი, ყველაზე კარგი ფორმის მონახვას, გვთავაზობს ორს ან სამს... ბუგრო პოულობს ერთს, მაგრამ მას ყველა სხვა ფორმის წიაღში ახშობს“.

ჩერ კიდევ ბუალო, ეურდნობა რა გამონათქვამს ბუალოს პოეტიკიდან („ის, რაც კარგადაა გააზრებული, ნათლადაცაა გამოხატული“), ამბობს: „რაფაელი ხატავს ზუსტად, იმიტომ, რომ მასში ბუდობს სიცხადე აზრებისაც და განცდებისაც“.

და კიდევ, დელაკრუა, რაფაელის ამ უნარზე საუბრისას, აღნიშნავს, რომ „საგნის ყველა შესაძლებელი ასპექტიდან რაფაელი არჩევდა უმთავრესს... აქედან მოდის მიხი ჯადოსნური სისადავე, მუდმივი გრძნობა რომიერებისა: არაფერი ექსტრავეგანტური, ქვენა დე ტრაილური“.

და ეს, ეტუობა, იმის გამო კი არ ხდებოდა, თითქოს

ჩანახატები „აიუნის სკოლისთვის“.



რაფაელი სავსებით თავისუფლად ექცეოდა ნატურის უცელა ფორმას, არამედ იმიტომ, რომ მისი გამოშას-ველობითი საშუალებები არ ემყარებოდნენ იმას, რაც თავისთავად უცნაური და უჩვეულო იყო. ეს იყო „სრულქმნილების სიმბოლეთა დაძლევის“ სიმსუბუქე-რელიგიურობა, რომელიც მდგომარეობდა „მშვენიერი, პარმონიული სხეულის“ ძვრწვასა თუ ხატვაში, მისი უსიქოლოგიური გამოშასველობის ფორსირების, დე-ფორმაციისა და ექსტრემის თეატრალიზების გარეშე.

(მიქელანჯელო ამბობდა და ამას ადასტურებს ფრა-ნსისკო დ'ოლიანდა: „ქეშპარტი ფერწერა არასოდეს არ გვაიძულებს თუნდაც ერთი წვეთი ცრემლის დაღ-ვრას... კარგი ფერწერა რელიგიურია და მას თავისივე თავი სწამს... იმიტომ, რომ არაფერი ისე არ ამოღებებს ხულს ხიბრძნის სიახლოვეს, როგორც სიმწიფე სრულ-ქმნისა“).

შემდეგ რომენ როლანი (და გრიმიც) ამასვე იტ-ყვის რაფაელზე) მიუთითებს, მიქელანჯელოს ცნობიუ-რებაში როგორ დამოუკრძნენ ღმერთი გოლგოთისა და ღმერთი ოლიმპოსი, და მიქელანჯელოს ოქსფორ-დულ ნახატებზე ისევე ის როლანი აღნიშნავს, თუ „რეა-ლიზმის როგორ წყაროში იწრთობა მიქელანჯელოს აბსტრაქტული გენია და როგორი „ხალხური თიხია“ არიან მოწეილნი მისი გმირები“.

რაფაელისთვის ბერძნული ანტიკურობა ნოსტალგია კი არაა, არამედ თვალგაუწვდენელი კამარა კლასიკუ-რი კულტურისა, რომელიც ახალ ფორმას იღებს და ბუნებრივად ერთვის ჩინკვეჩენტოს ატმოსფეროს. არ-ქიტექტურული წაგებობანი — უკვე ისინია, რომლებ-საც ბრამანტე აგებდა XVI საუკუნის იტალიის ცალაუ-ვარდქვეშ, ნაკეცები კი ისინია, რომლებიც გამოსა-ზული იყო რაფაელის თანამედროვეთა მოსახსამებზე, პერაკლიტეს ჩემები „ათენის სკოლაში“ — ესაა ჩქე-



„ათენის სკოლა“. ფრაგმენტი. არისტოტელე.



მეტი რაფაელის თანამედროვე მიქელანჯელოსი¹⁰.

ანტიკური სამუარო რაფაელთან აღსავსეა ჩინკერჩენტოს სუნთქვით, მისი პაერთი, წეს-ჩვევებით, უფრო, რომის ჩინკერჩენტოს საზოგადოების სულისკვეთებით.

და რაც უფრო „ანტიკურია“ იგი, მით უფრო მეტად უფურებს მიწიდან ამოღებულ ქანდაკებათა სხეულების გაკრიალებულ და მარმონიულ ნაწილებს, მით უფრო მეტად ცხოვრობს იგი ამ კულტურით, რომელიც ახლ-მისი მშვენიერი ტრასტვერული მოდელების სახეს იღებს.

ბერძნული ანტიკურობა და რეალიზმი და ბერძენის პაგალითი.

სავონაროლას ქადაგებანი ღრმად ჩაიბეჭდა მის თანამედროვეთა გულში: ლეონარდო 1481 წელს სწორედ სავონაროლას გაღვინით აღიკვეცა ბერად პაისის დომინიკანელთა მონასტერში; მიქელანჯელოსი უფროსი მამა იყო სავონაროლის ბერი ვიტრობოში (ამის გამო მან უსიამოვნებანი შეზღვა ფრა ჭიროლამოს გასამართლების შემდეგ), და მისი ქადაგებებისა და ქმედებათა ექო ჯერ კიდევ არ იყო მიუჩრებელი იმ წლებში, როცა რაფაელი ჩამოვიდა ფლორენციაში. მაგრამ იმდენად სავონაროლას ქმედებათა პირდაპირი შედეგები კი არ ახდენდნენ ისეთ ძლიერ გავლენას (მრავალი მხატვარი, მათ შორის ბოტიჩელიც, იძულებული იყო სავონაროლას მწვავე მხარაღებელური სიტუვის შემდეგ თავი დაეხსნა იმ თავისი წარმართულ-მელონური ტყუარისიდან, რომელიც პუბლიცისმა მოიულოა)¹¹, რამდენადაც თვით ამ იდეათა მღელვარებას იმჟავდა საზოგადოება კიდევ უფრო ღრმა მოვლენებამდე: მან სერიოზული დარტყმა მიაყენა კვატროჩენტოს ნეოპლატონიზმსა და იქცა მოწოდებად შინაგანი მოწესრიგებულობისკენ, სმართლის პატივისცემისკენ, ხილული სფეროში სერაქვისას სიმკაცრისკენ, უბრალოებისა და ზომიერების გრძნობისკენ გამოსახვას საშუალებების სფეროში. მოვიტან ციტატას სავონაროლას ფიცადან: „თქვენ გინდათ ქვეშარბიტი ხილანაზის დანახვა — შეუდექით ღვთისმოსოში ადამიანის შე-

წვავლას, დააკვირდით მას, გეუბნებით მე თქვენ, როცა მას თანის სითბოთა გაათობს ღვთაებრივი ხილანაზის, დაინახავთ, როგორ გაუქმდება მისი სახე და თით სილამაზე და ეს სახე თითქმის ანგელოზურად გახდება“. ეს სიტყვები თითქოს რაფაელისთვისაა დანერგული.

იდეით ამ „შინაგანი თავმოყრილობისა“, რომელშიც სულიერება და რეალიზმი განუყოფელ მთლიანობას წარმოადგენენ და რომელშიც სულმა, ზეით რეალურ სამუაროში ჩამოვლულმა და მასთან შერწყმულმა, მისი ფორმებიც კი მიიღო, გამსჭვალულია მთელი ის სერიოზი. ეს ისაა, რაც აერთიანებდა განსხვავებულ ინდივიდუალობებს, აქცედა მათ გარკვეულ საზღვრებში.

თუკი ვინმე მოისურვებდა ერთკის ამოცანა დაეყვანა ცალკეული მხატვრების კრის ანალიზებით ის, რას ამით უგაღებებულთა ფუძემდებლური მთლიანობა ან სულაც უარყო იგი, მაშინ ეს პროცესი იქამდე შეიძლება დაეყვანა, როცა მოიძებნება არგუმენტები, რომლებითაც შეიძლება საძინის დღებმა თვით რაფაელი შემოქმედების წიაღში, სამანისა, რომელაც დაარღვევდა ამ შემოქმედების მთლიანობას და მასზე ერთმანეთისაგან გამიჯნულად წარმოსახავდა აღორძინებას და მანიერიზმს.

და, მართლაც, შესაძლებელია დაძებნა ფორმალური საბუთებისა, რომელთა მეოხებითაც დავაშტკიცებდით, რომ იგი ეუთუნის კვატროჩენტოს და ზაქვს პერუჯინოსა და ლეონარდოს („ღვთისმშობელი — მებაღე“, „გრანდუკას ღვთისმშობელი“, „მარიაშის დაწინდვა“ ზერტიდან), და სხვა საბუთებით კი შეგვეძლო რაფაელი მიგვეყუთუნებინა მანიერიზმისათვის, — უკველ შემზღვევაში, დაწყებულში მისა ლუნეტიდან „მარტოლსაქულებს“, სტანცა დელა სენიატორაში, სურათებიდან „სანაარის ბორჯოში“, „ელიოდორი“ და უფრო ადრინდანც კი („საფლავად დაღება“ ბირტეზის გაღვრებიდან)¹².

მე მინდოდა საზოგადოება რამდენიმე ობიექტური წინსახისთვის, რომლებიც აერთიანებენ კლასიკურ საწყისს — „რაციონალიზატორ საწყისს“, როგორც მას უწოდებდა რაოციენი (და არა დღევანთი აზრით) — იმ საერთო სულიერ და კულტურულ ფონს, რომელზეც თავს იჩენს ჩამი შემოზღვევითობებისა, ერთმანეთს რომ უკავშირდებიან და წარმოქმნიან გონივრულ მთლიანობას, ერთიან პროცესს — ნატერიკულსა და რაციონალურს („რაციონალური“ ერთ-ერთი ძირითადი ელემენტია კლასიკურისა).

უკველი, რომ არ იყო რა იზოლირებული მოკლე-ნა, არც სასწაული, არც სავანი თავისთვის, რაფაელი, ლეონარდოსა და მიქელანჯელოზე მეტად, გახლდათ ადამიანი, რომელშიც აღორძინების ელემენტები უმაღლესი ხარისხით იყო კონცენტრირებული. რაფაელი ისაა, ვის პიროვნებაშიც ერთადერთი და კვლავზე ხავსდება ხორცშესხული პრინციპი იტალიისა, გამოხატული: მისი სიმწიფე და მისი მწვერვალი.

რაფაელში ყალიბდება — მე აქ მოვიტან ციტატას რომელშიც ლონგის¹³ სახელთანქმული გამოხატვაშიდან, — „ის ბოლომდე გააზრებული ნაზავი, რომელიც ათავიდან შედგებოდა სხვადასხვა იტალიური კილოსაგან, შემდეგ — ლათინიზმისა და იტალიური ენისაგან, იტორიისა და ბუნებისაგან, ის სრულყოფილად დამუშავებული სიმსუბუქე, ის, შეიძლება ითქვას, ლეონარდოსული მეთოდი, რომლის მეოხებითაც იგი ქმნის



წინასწარ მოფიქრებულ, აწონილ-დაწონილ ფორმებს, დიდებულ ენას, ისე, რომ ხელოვნება გერყვნებით დაფარული და თვით ისტორიის სულის წიად განსა-
ვებული, და იღებს მხოლოდ მის კეთილშობილურ სა-
ხეს. ხდება გარემოებათა ძალაუფლებით მისი მწველი-
ბიანი არსებობის წესი...“

კლასიკურობისა და სისხლადის, იდეალურსა და რეა-
ლურს შორის მორალური წინასწარობის იტალიური
გრძნობა. უნარი ორატორურობისა და სიყაღბისათვის
შეუვალად დარჩენისა — უკელა ამ თვისებას ფლობ-
დნენ ჯოტო, დანტე, ბოკაჩო, შემდეგ — ლეონარდო
და ვერდი, ჩვენ კი ამ თვისებებს დღეს ჩვენაც სულით
ვაქარწყლებთ: იმით, რომ უნარი არ შეგვეწყეს, არ შე-
ვკამოდა ვიყოთ სადანი, ნათენი. არ შეგვიძლია გვე-
სმოდეს და ვქმნიდეთ ხელოვნებას, როგორც „არსე-
ბობის წესს“.



მახსოვს, როცა ახალგაზრდა ვიყავი, ყოველთვის,
როცა კი რომში დავდიოდი ვატიკანის მუზეუმში, (მა-
შინ ახალგაზრდა მხატვრები ჯერ კიდევ ცდილობდნენ
ერთი მოწოდებაში, სიქსტესა და სტანტეში, რაფაე-
ლი ჩემში საწინააღმდეგო განცდებს იწვევდა: ზოგ-
ჯერ მადფროთიანებდა, ზოგჯერ გულს მიცრუებდა.
ამდენად, ამ მხატვრისადმი სიყვარულს არასოდეს მიუ-
ღია ჩემთვის მის შემოქმედებაზე საბოლოო მსჯელო-
ბის ფორმა და სტანტეების ყოველ ნახვას, „მადონა
დი ფლონისი“ ან „ფერიცვალების“ წინაშე ყოველ
გაჩერებაზე ჩემი დასკვნების გადასინჯვამდე მივყავდრ
ხოლოვ.

მაგრამ, აი ნაწვევტი რეინოლდისი! ავტობიოგრაფი-
ადან: „კარგად მახსოვს გულის გატება ვატიკანის პი-
რველად მონახულებისას (რეინოლდისი მაშინ 26 წლისა
იყო), მაგრამ როცა ჩემი განცდა გავუზიარე ერთ
სტადენტს, რომელსაც პატოს ვცემდი მისი გულწრ-
ფელობის გამო, მან მითხრა, რომ რაფაელის ნაწარმო-
ებებმა მასზეც ასეთი შთაბეჭდილება მოახდინა. უფრო
სწორად, ისეთი შთაბეჭდილება არ მოუზღენია, როგ-
ორც ელოდა... ჩემი თავისადმი სამართლიანობა მაგად
დებულებს ვთქვა, რომ თუმცა იმედგაცრუებული დ-
გულგატეხილი დავრჩი, რაკი ამ დიდოსტატის ნაწარ-
მოებებმა ვერ დამატყვევეს, მაგრამ, მაინც წუთი-
თაც არ მიფიქრია, რომ რაფაელისა და მისი განსაკვი-
ფრებელი ფერწერის დიდება შეიძლება და სხვათა
უყოლიანობისა ან წინასწარაკეთებულად განდიდების
შედეგა უყოფილიყო. აუცილებელი იყო, რომ მე კვლავ
გავაშვებულაყავი... ჩემი იმედგაცრუების მიუ-
ხედავად, შევუდღეკი მისი რამდენიმე თვალსაჩინო
ნაწარმოების ადრის გადიდება... მოკლე დროში შეი-
ნენ, რომ მიჩნდება ახლებური გემოვნება და ახლებუ-
რი შეგრძნებები, და მე დავგრწმუნდი, რომ თავადან
მცდარი წარმოდგენა მქონდა სრულქმნილებაზე, და
რომ დიდი მხატვარი იმხატურებდა უკელა სხვათა
შედატებით განსაკუთრებულ პატოსციმას... შედეგში
ამ არგუმენტზე არაერთგვის ფიქრისა მისედი მტკა-
ცე რწმენამდე, რომ ხელოვნების ყველაზე მაღალი ფა-
სიულოობისადმი გემოვნებთან დამოკიდებულება შეძ-
ნელი თვისებაა, რომელსაც არვიან შეიძლება ფლობდეს,
ვიდრე მას თავის თავში არ გამოიმუშავებს ხანგ-
რძლივი, შეუპოვარი და თავდაუზოგავი მუშაობის
პროცესში“.

გარდა პირადი გამოცდილებისა, რაც სრულიადაც

არაა უმნიშვნელო ხელოვნებაზე ისეთი დონის მოაზ-
რუნე მხატვრისთვის, როგორც რეინოლდისია, მინდა
ხაზი გავსვა მის იმ ორ დაკრებვასაც, რომლებიც
განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევენ.

რეინოლდისი ამბობს, რომ რაფაელის გასაგებად სა-
ჭიროა „კვლავ გაავსებება“, ხოლოს კი აკეთებს დას-
კვნას, — ხელოვნების შეფასება და მასზე მსჯელობა
მხოლოდ თავდაუზოგავი შრომისა და მისი შესწავლას
შეიდეგააა შესაძლებელი.

თითქმის, ერთი პირობა მეორეს ეწინააღმდეგება,
მაგრამ სწორია ისიც, რომ იფიათი ნიჭი, რომლითაც
აღბეჭდილია დიდი ხელოვნება, მდგომარეობს სწო-
რედ მის უნარში დაარწმუნოს ყველაზე მაიმიტი გული
და მისცეს მას შესაძლებლობა დაიურვოს თავი თვის
„შრომისა და შეეცნების“ გზით, რომელთა შედეგად
დაც გონიერ ადამიანს უმუშავდება უნარი კრიტიკულ
აზრუნებისა. სწორედ ამაში ვლინდება კლასიკის სი-
დაიადის ერთ-ერთი უმოთაგრები ნიშანიც.

სინამდვილეში, უზარლო და მაიმიტი აკც („სატარა
ბავშვს“), ისევე, როგორც სერიოზულ შეცნერს, რა-
ნელსაც ხელწეფება დალიოს თავის ეპიკის გემო-
ვნების საზღვრები, რაფაელი წარმოუდგება იმ მხატ-
ვრად, ვინც ადამიანს ანიჭებს უმაღლეს სიხარულსა და
ტკბობას, როგორც ის შემოქმედს, ვინც არაფერს უკა-
რბის არ აკეთებს მნახველის ურადღების მისაქცევად
და აქვს უნარი დაამკაოფილოს მისი ნებისმიერი მო-
თხოვნისება.

აი, რატომბა, რომ უკვლავ გაიათლებული, ვეულავ
დაბეჭდილი და უკელაზე კლასიკური მხატვარი, ვინც კი
მსოფლიომ შვა ანტიკური საწყაროს შემდეგ, ამავე
დროს, ყველაზე კოპულარული მხატვარიცა.

შე ვთქვი, რომ რაფაელი აქაყოფილებს მნახველს
ყველა მოთხოვნისებას, მაგრამ აუცილებელია დავა-
წუხსტოთ, რომ ამგვარი მოთხოვნისება არ წარმოა-
შობან იმ ისტორიულ პირობებთან და სიტუაციებთან
კავშირის გარეშე, რომლებშიც რაფაელი ქმნიდა და
რომლებსაც წარმოადგინდა.

რაფაელი არაფერს ხსნას და არაფერს ზურავს. მისი
ნიჭი სხვა ბუნებისაა, ვიდრე მიქელანჯელოსი, გალა-
ლიისა, დელაკრუისი. ის მწვერვალია დიდი ხანგრძლი-
ვი კულტურული გამოცდილებისა, ის ამ გამოცდილე-



ბის საკვანძო, თავიღერი მომენტი არაა. ის არ იწყებს ყველაფერს თავიდან და არ მოკვირდება ყველაფერს თავიდან დაწყებას, „კრიზისამდე არ დამკვას თავისი ტრადიცია“, არ უპირისპირდება იმ მარშინიულ პროცესს, რომელმაც ის წარმოშვა.

და ეს კიდევ ერთი საბუთია თანამედროვე კრიტიკაში მისი არაპოპულარულობის ასახვად. რაფაელი განაგრძნობს, სრულყოფს, ამდიდრებს, აზუსტებს, ამაღლებს აღორძინების პროცესს და თავისი შთაგონებას მინდარებს სადინარს აძლევს მომავლის კალაპოტისაკენ.

მინდა წუთით გვერდი ავუარო რაფაელსა და იმას შორის კავშირის საკითხს. რაც მისგან მოდის, ან იმას, რაც მის მიმართ ოპოზიციაში იმყოფებოდა, თაბათა დიალექტიკური ცვლის მიხედვით. იმისაღვის, რომ თვლი მთავად იმ ბლარტებს, ბელოვენებაში იმ გადამახილს, რომლის ექოც შორ მანძილზეც იმის და რომლის დახმარებითაც შეიძლება იმის მიხედვით, რასაც მე „რეალიზმის კონსტანტა“ ვუწოდებ, მაგრამ რაც შეიძლება იყოს კიდევ რაღაც უფრო დიდი — ის მაფი, ის უჩინარი ქარბა, რომელიც აერთიანებს ადამიანურ კმნილებათა მწვერვალებს.

აქ საჭიროდ მიმაჩნია ხაზი გავუსვა, რომ მხოლოდ ზოგიერთ შემთხვევაში მიიღწევა დანიშნულება ბელოვნებისა, — და ეს არ არის დამოუკიდებელი არც ისტორიული პირობებისაგან, არც სოციალოგიური გარემოებებისაგან, რომლებთანაც დაკავშირებულია ნებისმიერი ადამიანი, — შეეხოს ადამიანის გულის სიღრმისეულ, მარადიულ სიშეს.

ამასთან დაკავშირებით მინდოდა შევხებოდი რაფაელის გადაახილს მაზაროსთან (როცა ვუშვარტ მაყურებლისკენ ზურგშეკცივით დარქოილ ქალს სურათში „ხანარა ბორკოში“, არ შემიძლია არ ვიფიქრო მაგალითინაზე მაზაროს ნეაპოლიტანურ „ჯვარცმასში“). ანტონელიოსთან (არა მხოლოდ ბრძოლული „დლოცვარე ქაისტეს“ გამო, არამედ, ძირითადად, პორტრეტის იმ გა-

გების გამო, რაც რაფაელს ანტონელიოსთან ანათესავებს და ანხვავებს XV-XVI საუკუნეების მკარტრეტისტიციანის¹⁵, და გადაახილს — ნამდვილ რაფაელთან არა მისი იმიტატორებისა და მოდულატორებისა, რასაკვირველია, არამედ იმ პირველი ნოვატორისა, რომელიც ფერწერულმა ცელოვნებამ შვა რაფაელის სიკვდილის შემდეგ. მე მბედველობაში მკავს კარავაჯო. თუ წარმოვიდგენთ „შეხვეწებას ევკატას ზავაზე“ (მარტენა ნაწილს) ან წმინდა მათესა და ანგელოსის საუბარს და ვატყობინებ „საფლავად დადებას“ და „ღვთისმშობელს გველითურად“, რომელშიც ხანხნებით თვალსაჩინოა გვიანდელი რაფაელის გამოცახილი, და განსაკუთრებით სალომეას ფიგურას სურათში „ნაღლისმცემლის თავის წარკეთა“, შეგვიძლია შევნიშნოთ, თუ ეს მემამოზე — ნოვატორი, ეს მტერი რაფაელური აკადემიზმისა როგორ აკეთებს აქცენტებს ნატურაზე დაკვირვების დროს იმ ნიშნებზე, რომლებიც მას უშუალოდ აკავშირებს რაფაელთან. (მე მინდოდა, თუნდაც გაკვრით, აღვნიშნა, რომ კარავაჯოს ანტონელასიკულობის გაკვეთილი ტემპორიტების კვლავ და კვლავ მტიციებისა და კლასიკისთან რეალიზმის შეიპირისპირების ნაცვლად, უფრო სამართლიანი იქნებოდა აღგვენიშნა, რომ კარავაჯო ერთადერთი მტიციადრეა კლასიკური ბელოვნებისა და რომ მისი რეალიზტური ამბობება, გამსკვალული კლასიკური სულისკვეთებით, მიმართულია მანიერიზმის, რაფაელიზმის, მიქლანჯელიზმის და იმ ყველა სხვა გამოშსახველობით ტენდენციის წინააღმდეგ, რომლებიც განსაზღვრავდნენ კარავაჯოს შემოქმედების წინარე და მისი თანადროული ეპოქის იტალიის ბელოვნების იფიციალურ „მოძრაობას“).

რაფაელის ბნის ექოს ჩვენ მთავაკვეთ ველასქისის შემოქმედებაშიც. პუსენზე რომ აღარაფერი ვთქვათ, მის მერე კი ფრანგული კულტურის მომდევნო სტაღიაზე — და არა მხოლოდ ენგრთან, რომელიც დაუფარავად აცხადებდა რაფაელის მიმდევარი ვარო, არამედ დავიდთან, მანეტთან, სეზანთან, რენუართან, მოდილიანისთან, პიკასოსა და სიურრეალისტებთან.

იოქვა, რომ მანიერიზმმა შთანთქა ჩინკვერენტოს კლასიციზმი, დაიყვანა იგი მხოლოდ დაახლოებით თხუთმეტ წლამდე, რომლებსაც განსაკუთრებული შედეგები არ მოუტანია. საუბარია არა მხოლოდ რომელიც თხოთუდ წელზე, არამედ წლებზე, რომელიც მნიშვნელობა უწარმოებარია ბელოვნებისა და ადამიანის აზროვნების ისტორიაში, — ეს კი დასტურდება ფაქტებითა და იმ პერიოდის კავშირით იმასთან, რაც მას წინ უძლოდა და იმასთან, რაც მას მოჰყვა, და მისი შემცირება ბელოვნების ზღვაში მდიდრული პატარა კონქულის ზომამდე (რომელსაც, საბოლოო ანგარიშით, მხოლოდ რაფაელი წარმოადგენდა) უარობაა, რომელიც არა მხოლოდ ისტორიულ სიმატრფენსა მოკლებული, არამედ მეტისმეტად სადავო შეხედულებადაა.

თანამედროვე კრიტიკას თავისი საკუთარი მითების შექმნე სიამოვნებას ანიჭებს ცურადლების გამახვილება რეალიზმსა და მიქლანჯელის მტოტებობაზე, საკმაოდ დროულ ფაქტზე, მაგრამ, უპირატესად, აქცენტო გაააქვთ მათი „ქცივის“ სხვაობაზე. და, აი, ჩვენს წინაშეა თავისი თვით ემაყოფილი რაფაელი, ბრწუნვადე კარისკაცი, გარშემორტყმული საკუთარი ამაღლით. მისი

დროის რომის პოლიტიკური და იდეოლოგიური ბრძოლებისგან განმდგარი. ესაა ფიგურა. რომელიც ადვოკატად შეიძლება შევეუბრისპიროთ მიქელანჯელოს, რომელმაც ჩვენთვის უფრო ახლობელი ძროხის გარნობა გამოცადა, ისინი მართლაც რომ საქაოდ განსხვავებული ყოფილიყვნენ ერთმანეთისაგან და მეტოქეობაც კონოდათ (შესაძლოა, არა მათივე, არამედ მიმდევართა და თანამოაზრეთა მიხედვით), მაინც ვამერებ, სინამდვილეში კონტრასტი გარდაუვლია ორ თანამედროვეს შორის, რომელთაგანაც თითოეული იმდენად გამოჩენილი პიროვნება იყო, ორ სხვადასხვა ხასიათის წარმოდგენდა. — რივე თავისი ერთხა და იმავე ისტორიულ ეპოქას, ერთხა და იმავე საზოგადოებას და ერთხა და იმავე კულტურას განასახიერებდა. ამ ეპოქაში უნაყოფოა, ფუჭი საქმეა რაფაელი — „კონსერვატორის“ დაპირისპირება მიქელანჯელო — „რევოლუციონერთან“ და იმ ფაქტის იგნორირება, რომ ისინი ორავნი ერთდროულად ნოვატორებიც არიან და კონსერვატორებიც. არასწორია, აგრეთვე, — ამას სისტემატიურად ამტკიცებენ, — თითქოს, მიქელანჯელოსა და რაფაელის ურთიერთობა მხოლოდ ერთი მიმართულებით ვითარდებოდა. თუ მიქელანჯელო გავლენას ახდენდა რაფაელზე (ეს ასეც იყო და იმის საწინააღმდეგოდ, რასაც ბევრნი ამტკიცებდნენ, ეს დადებითი გავლენა

გახლდათ). თავის მხრივ, რაფაელიც ახდენდა გავლენას მიქელანჯელოზე (როგორც ამის დანახვა შეიძლება პაოლინის კაელის ფრესკებზე. და ამ შემთხვევაშიც უარყოფით გავლენასთან როდი გვაქვს საქმე). რაფაელმა შესძლო უკვე ფლორენციაში დაუფლებოდა მიქელანჯელოს ხელოვნების ზოგიერთ ელემენტს, რასაც ადასტურებს მის მიერ 1505-1506 წლებში გაკეთებული ნაბატების სიუჟე, ბუნებრივია, საუბარია ზემოქმედებაც, რომელმაც თავი იჩინა რაფაელის პიროვნებაში პლასტიკური ძალის დამკვიდრებისკენ სწრაფვაში (თუ დააკვირდებით „სენტრაზის მადონას“, თვალსაჩინოა „ტონდო დონისთან“ ნაცნობობა), მაგრამ მიქელანჯელოსთან რაფაელის ნამდვილი კონტაქტი რომში მყარდება. და შედეგია, რომ ეს იყო სწორედ ის ფაქტორი, რომელმაც ყველაზე მეტად შეუწყო ხელი რაფაელის, როგორც მხატვრის, ფორმირებას. ეს რეიწოდსმაც კი შენიშნა, როცა დაწერა: „და თუმცა ის (რაფაელი) არასოდეს აშუქებდა იმ ცეცხლსა და მხურვალეებას, რომელსაც აფრქვევდა მეორე (მიქელანჯელო), იგი იწვოდა უფრო სუფთა, უფრო უმანკო და უფრო მუდმივი ცეცხლით“.

მაგრამ სწორედ მუდმივობა ანიჭებდა რაფაელს იშვიათ და განსაკუთრებულ ხასიათს. რაფაელი ყველაფერს აბსოლუტური ბუნებრივობით ითვისებდა, ურ



„ათენის სკოლა“.
ფრაგმენტი. პერაკლიტი.

თულის გონებრივ ოპერაციებს თითქმის დაუდევრად ასრულებდა (თუკიდედ ამბობდა ათენიტლებზე: ისინი „თავიანთ ნაწარმოებებს ცნობილი დაუდევრობით ქმნიდნენ“).

ამაშიც კი, მე ფიქრობ, ვლენდება ბერძნული სული რაფაელისა და არა იმიტომ, თითქოს იგი „აბერძნულუბებს“ თავის ნაწარმოებებს ან ნეობერტებს წარმოადგენდეს. არამედ იმიტომ, რომ მუმანიზმის კალაპოსს მიუყვება „ანტიკისადმი“ მისი სიყვარულით. სწორედ გოეთე იტყვის რაფაელზე, რომ „ის არასოდეს არ ბაძავს ბერძნებს, მაგრამ ბერძენივით აზრავნებს“¹. იგი სრული ბუნებრივობით ადავგენს ბერძნული ანტიკურობის თვისებებს. იგივე გოეთე იტყვის, რომ „რაფაელი ახორციელებს იმას, რის განზოგარცხლებაზეც სხვა მხატვრები მხოლოდ ოცნებობდნენ“². იგი სინამდვილეში აკეთებდა უკელაფერს, რაც უნდა გაეკეთებინა თვალისთვის შესამჩნევი სიძნელეების გარეშე. დაუკებლად, შეუსვენებლად, სულმოუთქმელად, მიზნისკენ პირდაპირ და თანამიმდევრულად მიხსრავებულ.

არ ვიცი, რამდენად სწორია ლეგენდა ძლიერ ხელი-სუფულებასთან შეწყობილ რაფაელ — კონსტრუქტორზე, რაც უნდა დიდი უოფილიყო კულტურული მნიშვნელობა იმ წრისა, რომელშიც ცხოვრობდა რაფაელი. რაც უნდა ფასეული უოფილიყო რაფაელისთვის იმდროინდელი მაღალგანათლებული ადამიანების რჩევა-დამოქმედებები. მოვარო, რაც უნდა აღინიშნოს, ისაა, რომ რაფაელი თვითონაც, როგორც მხატვარი, ამ მაღალგანვითარებულ ადამიანთა წრეს ეკუთვნოდა. იგი,



უიკველად, იცნობიერებდა თავისი დროის იდეებს მიმართულებას, იყო სქოლასტიკოსთა თეოლოგიური დისპუტების საქმის კურსში და მონაწილეობდა მათში. კუსიებში, რომლებზეც უკვე ისმოდა თეოლოგიურ წინააღმდეგობრიობათა ნოტები. თუ დედაკაცობაში „დისპუტს წმინდა საიდუმლოებაზე“ შეგვიძლია შევამჩნიოთ, რომ თუმცა ეს ფრესკა გადმოგვცემს დოგმის ზემოთ იდეას, ის არ არის „მშვიდობიანი დისკუსია“, როგორც ამბობს ვიოლფელნი, იგი მთელი ანსამბლია მოაზროვნეებისა, თითქმის ხობტა იდეოლოგიური პოლემიკისა.

კამათი მიმდინარეობს, მაგრამ არა მშვიდობიანი. მთელი სცენა გატენილია ერთნაირად, მწვავე აგნეზიით, რომლისგანაც, ისევე, როგორც მსუბუქი ნიავისაგან, კავლით იფარება ფერწერული ზედპირი. თითქოს ისმის ხმები, შეკვეთული მღელვარება, და ჩანს, ადამიანები როგორ იყოფიან ადამიანების „ჭაფუხვად“ (ჩანს ჭაფუხი წინ წაბრლი ადამიანებისა, რომლებსაც ფრესკის მარცხენა კუთხეში მდგარი ორი ფიგურა მკრავს), რომელიც მხოლოდ კომპოზიციური მნიშვნელობა კი არა აქვთ, უფრო სიტუაციის სიმართლის გადმოცემას უწყობენ ხელს, ვიდრე „სცენის“ ნატურალიზმისა.

ნახატის ფერწერა არაჩვეულებრივია. ფიგურებო ერთადებთან, ერთმანეთს ეწვნიან, ეხლართებიან ტალღისებრი მოძრაობით. „ათვის სკოლის“ ადამიანთა საზეიმო გარკვეულობასა და მშვიდ დარწმუნებულობასთან მკვეთრი კონტრასტით. როგორც ჩანს, რაფაელმა „დისპუტში“ განიზრახა აეხსნა ის, რაც მისი თანადროული იყო, აესახა ის სიტუაცია, რომელიც წინასწარმუხუბელი იყო რეფორმაციისა. თვით მტკიცება ამ დოგმისა ეკლესიის მამათა მშვიდი ზემოთ ფონზე ახსტრატული არაა. მაგრამ უშუალოდ დაკავშირებულია იმასთან, რითაც უკვე დაუურსული იყო პაერი, რისი სუნთქვაც იგრძნობოდა და რაც რამდენიმე წლის შემდეგ თავს დაატყდა რომს.

1520 წელს რაფაელი აღესრულა;

1523 წელს რომსა და ცენტრალური იტალიის სხვა ქალაქებში ქირი გავრცელდა.

1527 წელს — „Sacco di Roma“¹⁶.

მიქელანჯელო (უკვე ჩანატებილი იულიუს II აკლამაზე მუშაობის გართულების გამო), რომელიც რომიდან პირველად წმ. პეტრეს მშენებლობის დაწყებას წინდით გაიქცა (1526 წლის 17 აპრილი), ახლა რომს სტოვებს სიქსტეს კაპარის მოხატვის დამთავრების შემდეგ.

როცა იგი 1534 წელს რომში დაბრუნდება, ჩაიკეტება თავისი მართობის, თავისი პესიმიზმის უდაბნოში, პესიმიზმისა, რომელიც გაუმწვავდა დაგროვილი სიმწარისა, შიშისა და იმ სამყაროს რღვევის მწერისგან, რომლისაც სწამდა. ის დაინახავს რაფაელის ფრესკაზე ლადსკენტიტის ხანელით ამოკვეთილ სახელს ლუთერისა. ეს მისთვის finis Italiae-ს მსგავსი რაღაც იყო. ეს სავალაბო გრძნობა და იმედების დაღუპვა მკენივარე სულიერებად გადმოიღვრება მის „საშინელ სამსჯავროში“, რომელიც, მიუხედავად იმისა, რომ მულ-

მი წყაროს წარმოადგენდა იტალიური მანერიზმისათვის, აღორძინების ქმნილებაც ვახლდათ.

მის მშვენიერ მელანქოლიაში კიდევ დარჩება და განაგრძნობს სიცოცხლეს ის წონასწორობა, რომელიც უკვე წარსულს ეკუთვნოდა და რომელიც იტალიურმა კატატროფამ, ისე ჩანდა, სამუდამოდ დაწარხა.

შესაძლოა, მანერიზმისა და მისი ისტორიის უკეთ გასაგებად სასარგებლო იყოს მასში მიქელანჯელოს მთელი შემოქმედების ჩართვა. და, მართლაც, ამის მტკიცებინათვის კონკრეტული ფაქტების სიმძივრე არ იგარბნება, მაგრამ ეს არც იმდენად სასარგებლოა აღორძინების გაგებისთვის, ხოლო აღორძინების ან თუნდაც მისი ოცი ოქროს წელიწადის — მისი ამ წვეურწამაბული მწვერვალის, როგორც მათ ვიოლფლანის უწოდებდა, გაგება — მე მგონია, დღეს არაააკლებ მნიშვნელოვანია, ვიდრე გაგება „მატერიისა“.

შეუძლებელია რაფაელზე ისე ილაპარაკო, რომ მიქელანჯელო არ გაითვალისწინო და შეუძლებელია მიქელანჯელოზე, ამ მარტოსულ ფიგურაზე ილაპარაკო მისი მელანქოლიის კლასიკური და აღორძინებისაკლები საწყისების გაუგებრად.

თუ უდაოა, როგორც ბრიგანტი ამბობს, რომ „ტონდო დონი“, მიქელანჯელოს ინდროინდელ სხვა ნამუშევრებთან ერთად, განსხვავდებოდა სხვა უველაურისგან, რაც მაშინ ფლორენციაში იხატებოდა, მაშინ ეს განსხვავებულობა შინაგანად იყო გაპრობებული კულტურული გარემოთი, რომლისთვისაც დამახასიათებელი იყო კლასიციზმი და არა მანერიზმი. ვფიქრობ, შეიძლება ვამტკიცო, რომ „იტალიაში“ (სანახევროდ ზაინც იწერებოდა კლასიკის კონცეფციაში („ბელვედერელის ტარსი“)¹⁷ და მხოლოდ სანახევრად maniera-ში. მე მინდა ვთქვა, რომ „ტონდო დონიში“ ახალი იმდენივეა, რამდენი ძველიცაა ისეთ მომწიფებულ შემაძრწუნებელ ქმნილებაში. როგორცაა „სამსჭავრო“, ესაა ნახტომი. და, სახელდობრ, ჩინკვენტო პირველი წლებისთვის, მაგრამ ესაა ნახტომი კლასიციზმის ფარგლებს გარეთაც, კლასიციზმის გრძობა; კატაროგენტოს უცილობელი დაგვიგრივება. მიქელანჯელო და რაფაელი ნახტომს აკეთებენ, მაგრამ ისინი — ბუნებრივ შედეგს წარმოადგენენ ქოტოს, მაზაჩოს, ლუკას, პიეტროს¹⁸ შემდეგ. ჩინკვენტოს პირველი ათწლეულის ამ ფლორენციულ გზაჯვარედინზე იმყოფებოდნენ უკვე ორმოცდაათი წლის ლეონარდო, კვატროჩენტოსთან დაკავშირებით თავისი კულტურითა და განათლებით (და თავისი წვლილითაც სამყაროს შეცნობის რაციონალისტურ მეთოდში და მეცნიერული კვლევისადმი თავისი მიდრეკილებითაც), ოცდაათი წლის მიქელანჯელო, უკვე თავისი ძაღების აუვავების ხანაში მყოფი, ოცი წლის რაფაელი (არ შეიძლება, აგრეთვე, ანდრეა დელ სარტოსა და ფრა ბიოთოლომეოს დავიწყება), აქ გადაწყვეტა ბევრი მიქელანჯელოსი, ისევე როგორც რაფაელისა და აქვე ჩაეყრება საფუძველი იმას, რასაც დამყარება ეს ორი გამოჩენილი პიროვნება. მაზაჩო და პიეტრო აუცილებელი აღმოჩნდება ერთისთვისაც და მეორისთვისაც. მათი სიყვარული „ბელვედერელის ტარსისადმი“ ამ კულტურული

საქართველო
საზოგადოებრივი



რული ტრადიციით განისაზღვრება. მაგრამ როგორც მიქელანჯელო, ისე რაფაელი აფართოებენ ამ ტრადიციის ფარგლებს, ერთი — თავისი დრამატული გენიის სიმძლავრით, მეორე — ახალი, დაიდ ენის შექმნით, რომლის ელერადობის დიაპაზონი მოიცავდა უკვე მთელ იტალიასა და არა მხოლოდ ტოსკანას.

ეს კარგად უნდა გვახსოვდეს. როდესაც ამბობენ, რომ აღორძინებელი („საშინელი სამსჭავროს“ ჩათვლით) იწყება თანამედროვეობა, ეს არ ნიშნავს, როგორც ზოგიერთს სურს, თითქოს იწყებოდეს „კრიზისი“, ან, როგორც ეს სხვებს ნებათ, „დეკადენსი“, ის, რომელიც გრძელდება ჩვენს დღევანდელ (ორთვე ეს პოზიცია ერსხა და იმავე ნეგატიურ არსს ეურდნობა). პირიქით, ეს იმას ნიშნავს, რომ შემუშავდა და მაქსიმალურად გამოვლინდა ძირითადი ადამიანური უპრობლანა: გრძნობა რეალობისა ადამიანის პასუხისმგებლობისა და მისი შესაძლებლობებისა.

რაფაელის ცხოვრების იოთი ფლორენციული წლის მანძილზე განვლილი გზა, როცა ის სისტემატურად გადიოდა პერუჯიდან ურბინოში და ა. შ. — უზარმაზარი გზა. ესაა გზა, რომლის განვლასაც ძალზე ნიჰიერი მზატარობი კი მხოლოდ მთელი სიცოცხლის მანძილზე შესძლებდა. მაგრამ დრო არ იცდის და სულის მოთქმას არ გაცდის. „გენიოსის დასვენება არ ეკუთვნის“, — ამბობს გოეთე, ეს იყო გზა, სავსე გამარჯვ-

ბებო, გამოგნებელი შედეგებით, რომლებიც ერთი ერთმანეთს მოხდევდა, რაფაელი ითვისებს, მალღდება, აახლებს ხელოვნებას. და, აი, უკვე 1508 წლის ბოლოს ის მზადაა რომში წასასვლელად, რათა თავისი ოსტატობის დიადი ნაყოფი მოიმკას.

მიქელანჯელო უკვე რომში იმყოფება 1506 წლ-დან, მაგრამ მისი სიხსტეს ღვთისმშობელი სულ მხოლოდ რამდენიმე თვის დაწევაშია. („ღმდეს ვიწყებ მუშაობას“, — წერდა ის 1506 წლის 10 მაისს).

რომში უველანჯელო შეუფერხებლად ეწყობა და მაინც მიუხედავად მუშაობის გიჟური რიტმისა (რიტმისა, რომელმაც მოკლა რაფაელი), ამ ოქროს პერიოდის იმედების ზორცშესახემლად დროის მონაკვეთი არც ისე ხანგრძლივი აღმოჩნდება, თხუთმეტი ბოზოქარი წლის ამოწურვის შემდეგ იმედებოდა რჩება. ბოლომდე მიუყვანელი წამოწყებანი, დაღლილობა და ან სიკვდილი ან მელანქოლია კორუპციის, დაუძღურებისა და ნანგრევების მწუხარე სურათის ფონზე.

უკანასკნელი აღმობრწყინება ცივილიზაციისა მის აპოგეოში, შემდეგ კი ერთ წერტილზე გაყრნა და დაცემულობა.

1520 წლის ვენების პარასკევის ღამის სამი საათი. ვენების პარასკევის ღამის საშინელი სამი საათი: სისხლმორწყურებული ღანდსკნებტი გამარჯვებულის ეშხით ააგებს შუბის წვერზე რეფორმატორის სახეღს. და ყველა ამ ნანგრევის წიაღ წარმოჩნდება ტრაგიკული და გრანდიოზული სანაპაობა, რომლის მსგავსიც არასოდეს უხილავს დედამიწას: „საშინელი სამსჯავრო“.

ოთხი ანგელოსი, რომელთაც ტურთან მიტანილი აქვთ ბუკი.

სამუაროს ყოველ კუთხესთან თითო-თითოდ დადგებიან...

„და აღველინება ზეცისკენ მაშინ სიმღერა აღსრულდებულთა...“

და უკანასკნელ წამს აღდრდება მათი ბუკები, და, თითქოს მოშავლის სიზმრის წინ შუქი ჩაქრება. ახლა — ღამე ნებისა...“

ქოაკიმო ბელის ლექსებში¹⁹ ისმის გამოძახილი აღორძინებისა. რაფაელი და მიქელანჯელო: ამ უკანასკნელი, დამამთავრებელი სტრიქონიდან დაეშვება ფარდა წუვდიადისა ამ ბოზოქარ წამს.

„Solvat saeculum is favilla“²⁰.

შენიშვნები და კომენტარები

1. აღნიშნავს დაუმთავრებლობას, დაუსრულებლობას, რომელიც იქცა დასავლეთში გავრცელებული თეორიის საფუძველად, ამ თეორიის მომხრეები ავანგარდისმის ფესვებს ხელავენ ნიქელანჯელოს მგროქმდებაში, განსაკუთრებით გვიანდელი პერიოდის მის შემოქმედებაში და ამართლებენ ნებისმიერ სუბიექტივიზმსა და თვითებობას ხელოვნებაში.
2. ქოვანი ფრანჩესკო დელ მენი — ერთ-ერთი უპირველესი და უახლოესი მოწაფე რაფაელისა; ყველაზე

ცნობილი და ნიჭიერი კი მათ შორის ჯულო როპინი იყო.

3. იველისხმება ძველი საბერძნეთისა და ეგვიპტის ტიკური ხელოვნება.

4. იტალიის კულტურის ისტორიაში ასე ეძახიან XVI საუკუნეს.

5. გუბუზო კატეგორიულად უარყოფს ყველა ანტიკემანისტურ თეორიასა და შეხედულებას, რომელთა შედეგადაც უქადურესად ვიწროვდება რენესანსის საზღვრები: ეს იქნება ადრეული ეტაპის ჯერ კიდევ გუ-



თიის სახეობად მიჩნევა თუ გვიანდელი რენესანსის ჩათვლა კრიზისად. ორივე კონცეფციის შეთავსებასა და უქადურესობამდე მიყვანის შედეგად — რისი მაგალითებიც გვაქვს — გოთიის შემდეგ მწინვე ჩნდება მანიეროზში, ჩინკუენტო კო მოლიანად მანიერისტული გამოდის.

6. მიღებული გამოთქმა, რომელიც აღნიშნავს გაცოცხლებას, აღორძინებას (ინგლ.).

7. სახელგანთქმული ძველებერძენი მხატვრები, რომელთა ოსტატობაზეც ლეგენდები დადიოდა და რომელთა სახელებიც განზოგადდა.

8. ედმონ აბუ — ფრანგი ლიტერატორი, დელაკრუას მეგობარი. ციტირებულ ნაწევრებში დელაკრუას მოჰყავს თავისი თანამედროვეობის — კლასიციზტური ყაიღის ფრანგი მხატვრების — ენგრისა და ბუგროს ნამუშევართა მაგალითები.

9. ხელოვნების ისტორიკოსი, XIX საუკუნის ესეისტი, ავტორი წიგნისა „რაფაელის ცხოვრება“ (1885).

10. თავის სურათებში („მარიამის დაწინდვა“ და სხვ.), რაფაელი ხშირად გამოხატავდა არქიტექტურულ ნაგებობებს, რომლებიც ჰგავდნენ აღორძინების ყველაზე



11. მშენებარე დომინიკანელი ბერის ფრა ჩირილაკარსავონაროლას (რომელიც ამხელდა ორთოდოქსალურ ეკლესიასა და ხელისუფლების მესაკუთა შეფუქვეყნა და უსამართლობას) ქადაგებს გავლენით: „მეტიკონის მრავალმა მხატვარმა, და მათ შორის ბოტიჩელიმ განადგურა თავისი მეტიკონტად „მიწიერი“ ნაწარმოებები. საგონაროლა საეკლესიო სასამართლოს განაჩენით, როგორც ერეტიკოსი, კოცონზე დაწვეს.

12. საუბარია რაფაელის შემოქმედების ორ პერიოდზე — აღინდელზე, როცა იგი მუშაობდა თავისი მასწავლებლის პ. პერუჯინოს სახელოსნოში (პერუჯაში) და დაბატა „მარიამის დაწინდვა“ (1504 წ., ინახება მილანში, ბრერის გალერეაში), შემდეგ კი — ფლორენციაში, სადაც ცხოვრობდა 1504 წლიდან და სადაც იმ დროს ქუხდა ლეონარდო და ვინჩის სახელი. სწორედ იმ დროს დაიხატა გუტუზოს მიერ ნახსენებ ლეტისმშობლები, მათ შორის — „მადონა — მებაღე“.

13. თანამედროვე იტალიელი მეცნიერი, ხელოვნების ისტორიკოსი, იტალიური ხელოვნების ისტორიაზე, კერძოდ, აღორძინების ეპოქაზე შრომების ავტორი.

14. XVIII საუკუნის ინგლისელი ფერმწერი, რომელიც ბევრს წერდა ხელოვნების საკითხებზე, პირველი პრეზენტერი ბრიტანეთის სამეფო სამხატვრო აკადემიისა.

15. ანტონელი და მესინა (დაახლ. 1430-1479) — ფერმწერი, რომელმაც გავლენა მოახდინა კვატროჩენტოს, განსაკუთრებით ვენეციური ფერწერის რეალისტური მომენტების განვითარებაზე.

16. „რომის გამარცხვა“. ამ სახელწოდებით ცნობილი ეპიზოდი იტალიის ისტორიის ერთ-ერთი ყველაზე ტრაგიკული მომენტია. როცა იმპერატორ კარლოს მეხუთის ლანდსკნებტების არმია შეიჭრა რომში. „მარადიული ქალაქის“ არა მხოლოდ ოთხი ათასი მცხოვრები გაეკლტეს, არამედ დანაგრეს მრავალი ძეგლი და სალოცავე, გამარცხეს ეკლესიები.

17. შემონახული ნაწილი, როგორც ჩანს, პერაკლეს დიგურისა — ჩვენს ერამდე I ს. ძველებერძენი მოქანდაკის — აპოლონიუსის სახელგანთქმული ნაწარმოები.

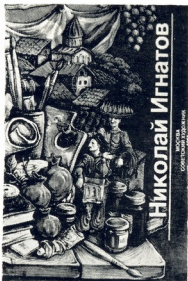
18. ლუკა — ლ. სინიორელი; პიეტრო — პ. დელა ფრანჩესკა.

19. ჯოაკინო ბელი (1791-1863) — პოეტი, განსაკუთრებით ცნობილია, როგორც ავტორი სატირული სონეტებისა.

20. აქ: და დადგება აღსასრული სამყაროსა... (ლათ.).

გამოჩენილი არქიტექტორის — დონატო ბრამანტეს (1444- 1514) ნაწარმოებებს — ბრამანტე ერთ-ერთი ავტორია წმინდა პეტრეს ტაძრისა. ვატიკანის სტანციების ფრესკაში „ათენის სკოლა“ ძველებერძენი ფილოსოფოსთა სახეებში გამოყვანილია რაფაელის თანამედროვენი: ევკლიდეს სახით — ბრამანტე, პერაკლტეს სახით, როგორც ვარაუდობენ, მიქელანჯელო.

თარგმნა **ჯუზუპე ტიტიმინია**.



Николай Игнатов

მ რ ა ვ ა ლ მ ხ რ ი ვ ი ხ ე ლ ო ვ ა ნ ი

ვ. ტოლსტოი. ნიკოლოზ იგნატოვი. ალბომი.
მოსკოვი. გამომცემლობა „სოვეტსკი ხულოჩნიკი“.
1982 წ.

საქართველოს სსრ დამსახურებული მხატვრის ნიკოლოზ იგნატოვის ნაწარმოებთა წიგნი-ალბომის სახით მოსკოვის გამომცემლობა „სოვეტსკი ხულოჩნიკი“ კიდეც ერთი შესანიშნავი გამოცემა შესთავაზა ფართო მკითხველს. გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის ქალაქ ერფურტის სტამბაში დაბეჭდილი ეს ალბომი, რომელშიც მხატვრის ნამუშევართა ორასამდე ფერადი და შავ-თეთრი რეპროდუქციაა შესული, მაღალი პოლიგრაფიული ხარისხით გამოირჩევა. სატიტულო ფურცელზე მოთავსებულია ნ. იგნატოვის ერთ-ერთი ნაწარმოები მხატვრის შემოქმედების მკვლევარის ვლადიმერ ტოლსტოის მცირე ტექსტით, რომელიც მთელი ამ მონოგრაფიული

გამოკვლევის თავისებურ ეპიგრაფად ეწერს:

„ეს პატარა სურათი ერთგვარად პროგრამულ მნიშვნელობას იძენს; იგი გამოხატავს მხატვრის შემოქმედებით კრედოს, მისი მსოფლშეგრძნებისა და პლასტიკური ენის ხასიათს. იგნატოვის ხელოვნებისათვის უცხოა პროზაული ყოფითობა, იგი გახსნილია პიუზისა და სიცოცხლის სიღამაზისაკენ“.

მხატვრის შემოქმედების შესახებ მკვლევარის მიერ გამოთქმული ეს ძირითადი თვალსაზრისი ნაწარმოებთა კონკრეტულ ანალოზში პპოვეებს შემდგომ გაშუქებას.

ალბომი რამდენიმე თავად არის დაყოფილი. პირველ თავში „ზოგიერთი შტრიხი მხატვრის პორტრეტისათვის“ ვ. ტოლსტოი მკი-

თხველებს ესაუბრება ამ საინტერესო, ფართო დიაპაზონის ხელოვანის შემოქმედების ხასიათზე, მის უაღრესად ნაყოფიერ, მრავალი გამარჯვებით აღსავსე მოღვაწეობაზე, რომელმაც ნ. იგნატოვს დამსახურებული აღიარება და პოპულარობა მოუპოვა და ეს აღიარება საპატიო ჯილდოთი — სსრკ სახელმწიფო პრემიითაც აღინიშნა. მონუმენტური მოხატულობები და დაზგური ფერწერული ტილოები, გრაფიკული ნაწარმოებები, საბალეტო, საოპერო და დრამატული სპექტაკლების სცენოგრაფია, კინოფილმების მხატვრობა, საზღვარგარეთ საბჭოთა გამოფენების გაფორმება — ყოველივე ეს აღბეჭდილია მხატვრის მაღალი სახვითი ოსტატობითა და განუყოვრებელი ინდივიდუალობით. ვ. ტოლსტოი გვაცნობს მხატვრის ბიოგრაფიულ მომენტებს: 1956 წელს ნ. იგნატოვმა წარმატებით დაამთავრა თბილისის სამხატვრო აკადემია. სადაც თავდაპირველად, III კურსამდე, გრაფიკის ფაკულტეტზე სწავლობდა, ხოლო შემდეგ — ფერწერის ფაკულტეტის თეატრალურ-დეკორატიულ განყოფილებაზე. მონოგრაფიის ავტორი აღნიშნავს ლ. გრიგოლიას, ვ. შუხაევის, ი. შარლემანის, ს. ქობულაძის დამსახურებას ახალგაზრდა მხატვრის პროფესიულ-შემოქმედებით ჩამოყალიბებაში, განსაკუთრებულ დეაქლს ს. ქობულაძისა, რომელმაც ნ. იგნატოვს „გაუხსნა თეატრის უჩვეულო და წარმატაცი სამყარო“. ჯერ კიდევ სტუდენტობისას ახალგაზრდა მხატვარი აქტიურად ჩაება რთული და საპასუხისმგებლო ამოცანების გადაწყვეტაში: მას იწვევენ თბილისის კინოსტუდიაში ფილმების მხატვრად, ხოლო აკადემიის დამთავრების შემდეგ ნ. იგნატოვი უკ-

ვე ფართო და მრავალმხრივ შემოქმედებით მუშაობას ეწევა, როგორც მონუმენტალისტი, თეატრის მხატვარი, ფერმწერი და გრაფიკოსი. „ამაში გამომჩნდა არა მხოლოდ ყოველი ახალგაზრდისთვის სახასიათო — ყოვლისმომცველი მოღვაწეობისაკენ სწრაფვა, არამედ მხატვრის კემშარიტად ფართო ინტერესები და შესაძლებლობანი, რამაც თავიდანვე განსაზღვრა მისი შემოქმედებითი გზა. ამ წლებში ყალიბდება თემები, შემდგომში ნიკოლოზ იგნატოვის მხატვრობაში ძირითადად რომ იქცა“.

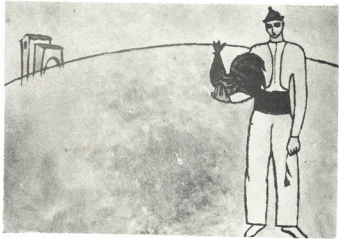
ვ. ტოლსტოი ცალკე თავებს უძღვნის ნ. იგნატოვის მრავალმხრივი ხელოვნების ანალიზს, კერძოდ, მთელი თავი ეთმობა ბიკენინის საკურორტო დარბაზის მოხატულობას „სიმღერა საქართველოზე“. ამას მოსდევს თავები „მონუმენტური და დაზგური ხელოვნება“, „თეატრის ზეიმიური სამყარო“, „ეპოსი და მითოსი ნ. იგნატოვის მოხატულობებში“, „წიგნისა და დაზგური გრაფიკა“, „შეუჯამებლად“, და ბოლოს, გამოცემას ახლავს დანართები სხვადასხვა წლებში შესრულებული ძირითადი ნამუშევრების მითითებით, გამოფენებში მონაწილეობის თარიღებით, ბიბლიოგრაფიითა და ილუსტრაციების სიით, ახლავს აგრეთვე, რეზიუმე და ილუსტრაციების დასახელებანი ინგლისურ ენაზე.

ნიკოლოზ იგნატოვის შემოქმედების მთავარმა თემამ — საქართველოს მიწა-წყალმა, მშობლიურმა ხალხმა, თქმულებებმა სხვადასხვაგვარი გადაწყვეტა პოეზია მის ნაწარმოებებში — მოხატულობებში, დაზგურ სურათებსა და გრაფიკულ სერიებში, — ზოგჯერ სიმბოლურ კომპოზიციებში („რევოლუციის დღეებში“

თბილისის მეტროპოლიტენის სა-
დგურ „ოქტომბერი“), ზღაპ-
რულ-ეპიკურ ასპექტსა თუ ლი-
რიკულ-კამერულ ფორმებში. ამ
თემაზე შესრულებულ ნაწარმო-
ებთა შორის მკვლევარი პირველ
რიგში ეხება ბიჭვინთის საყურ-
ორტო დარბაზის მოხატულობას
„სიმღერა საქართველოზე“ და
აღნიშნავს, რომ ეს არის კემბა-
რიტად ეპიკური სიმღერა უძველეს
და მარად ახალ საქართველოს მი-
წაწყალზე. ტემპერით შესრულე-
ბული მოხატულობა არა მხოლოდ
ამ ნათელ ინტერიერში, არამედ
შენობის გარეთ, შორი მანძილი-
დანაც მშვენივრად იკითხება, და
რაც უფრო დიდხანს უმზერს,
მით უფრო გადაიხსნება მაცუ-
რებლის წინაშე ახალ-ახალი დე-
ტალები, სულ უფრო საინტერე-
სო ხდება თხრობა. ვ. ტოლსტოი
თვლის, რომ მოხატულობის სა-
ხვითი ინტერპრეტაცია სათავეს
იღებს რუსთაველის თეატრში ნ.
ივანატოვის მიერ 1965 წელს გა-
ფორმებული სპექტაკლისგან „სი-
ბრძნე სიცოცხლისა“ (სცენის უკანა
ფარდა), მაგრამ ამჯერად ფრესკის
სახეობრივ-პოეტური წყობა, ფე-
რწერულ-პლასტიკური სისტემა
სრულიად ორიგინალურია. ნა-
წარმოებში შთამბეჭდავ ხორც-
შესხმას ჰპოვებს მარადიული იდე-
ა ბუნებისა და ადამიანის ჰარ-
მონიაზე, აზრი სიცოცხლის უწყ-
ვეტი განახლების კანონზომიე-
რებაზე.

ვ. ტოლსტოი საუბარს აგრძე-
ლებს ნ. ივანატოვის შემდგომ მო-
ხატულობებზე (ქართული ენცი-
კლოპედიის „შენობის ვესტიბი-
ულში — „ცოდნის წყარო“ სა-
ხალხო დეპუტატთა თბილისის
საქალაქო საბჭოს მისაღებ დარ-
ბაში მთაწმინდაზე — „ფიროს-
მანის გახსენება“, რომელიც სსრკ
სახელმწიფო პრემიით აღინიშნა,
თბილისის კინოს სახლში — „ბე-
რიკაობა“, გავრის სანატორიუმ
მზიურში — „საბჭოთა საქართ-

ველო“, თბილისის საცურო აუ-
ზის შენობის ფასადის მოზაიკა
და ვესტიბიულის მოხატულობა,
ცხინვალის სატუმროში — „რთვე-
ლი“, თბილისის სასატუმრო „ვა-



ფ. გ. ლორკას „ჩრეულის სუბერ-
ულა
შექსპირის პიუსის „ტოტ ანდრო-
ნიკის“ დასურათება

კემი“ — „ლევენდა ოქროს ვერ-
ძზე“) გაანალიზებულია ამ ნამუ-
შევართა სტილისტიკა, მხატვრუ-
ლი ხერხები, გამოთქმულია ცალ-
კეული შენიშვნებიც.



სერიიდან „ფიქრები“

გ. ნახტრიშვილის „კინორაქს“
დეკორაციის ესკიზი

როცა ნ. იგნატოვის დაზღუდ-
ნამუშევრებს ეხება, მკვლევარი
აღნიშნავს, რომ „გამოსახულებულ-
თა პირობით-ალეგორიული ხერ-
ხები ამ სურათებში გაჩნდა რო-
გორც თავისებური ექსპერიმენტი,
როგორც პლასტიკური ენის შე-
მუშავების ცდა, რომელიც აუცი-
ლებელი იყო უფრო არა დაზღუ-
რი, არამედ ეპიკური მონუმენტუ-
რი კომპოზიციებისათვის“. ამი-
ტომაც, იგნატოვის საუკეთესო
დაზღუდური ტილოები, როგორცაა
ტრიბტიკი „ჩემი საქართველო“,
„დილის საარი“, „მთებში“ და
სხვები აღიქმება როგორც დიდი
ეპიკური კომპოზიციების ფრაგ-
მენტებიო.

ვ. ტოლსტოი აანალიზებს მხა-
ვრის სხვა დაზღუდურ ნამუშევრებს
— პორტრეტებს, თემატურ
კომპოზიციებს, მიუთითებს რიგ
საერთო ნიშნებზე მონუმენტურ
მოხატულობათა და დაზღუდურ-ფე-
რწერულ და გრაფიკულ ნამუშე-
ვართა სახეებს შორის. თუმცა
პორტრეტებზე მხატვარი იშვია-
თად მუშაობს, მაგრამ კინოფილმ
„ვერის უბნის მელოდიებისათვის“
შესრულებული პლაკატი მოწმობს,
რომ იგი პორტრეტული დახასია-
თების ოსტატიც არისო: „ჩვენს
წინაშეა საქართველოს სახალხო
არტიტის სოფიკო ჭიაურელის
სწორედ პორტრეტი და არა ამ
ფილმში მის მიერ შექმნილი სა-
ხე.“

ნ. იგნატოვის ფერწერას ფოლ-
კლორული მიმართულება გამო-
არჩევს — წერს იგი, „შის სურა-
თებსა და მოხატულობებში გა-
მოსახულებათა“ ოგრებისეულ-
კონკრეტული, ზ. გ. კერ თვით ყო-
ფითი ასპექტი ბუყაბრივად და
ორგანულადაა შერწყმული ამაღ-
ლებულ-პოეტურ, სასიმიერო-
სახეობრივ წყობასთან. ამიტო-
მაც აღარ გვეჩვენება უცნაურად
ადამიანთა მსხვილი ფიგურების
მასშტაბური შეუსაბამობა პეიზა-
ჟურ ფონთან, არც ამ ფიგურათა

სტატიურობა და განსაკუთრებულობა, არც ის, რომ სურათებში არ არსებობს ჩვეული სიუჟეტურ-დრამატული კვანძი. თხრობის ასეთივე სასიმღერო-ეპიკური ნიშნები ახასიათებს ნ. იგნატოვის თეატრალურ და გრაფიკულ ნამუშევრებსა, — აღნიშნავს მკვლევარი.

ვ. ტოლსტოი საფუძვლიანად მიმოიხილავს ნ. იგნატოვის თეატრალურ შემოქმედებასაც — 60-70-იან წლებში დრამატული თუ საოპერო თეატრების სცენებზე მის მიერ შექმნილ სცენოგრაფიას, როგორც თბილისში, ისე ჩვენი ქვეყნის სხვადასხვა ქალაქში განხორციელებული სპექტაკლების მხატვრულ გაფორმებას.

„როგორც სცენოგრაფი, ნ. იგნატოვი კარგად გრძნობს თითოეული ავტორის სტილს და სპექტაკლს გაიაზრებს როგორც მთლიან სანახაობრივ სახეს, სადაც შედიან თეატრალური წარმოდგენის, როგორც მოძრაი, ისე სტატიკური ელემენტები“... ამასთან, „ნ. იგნატოვის თითოეულ ნამუშევარში მუდამ არის რაღაც მისეული „მარცვალი“, ორიგინალური პლასტიკური მიგნება, სპექტაკლებში გამოყენებულია სცენური მოქმედების გარემოს ორგანიზაციის სრულიად სხვადასხვაგვარი სტილური და სივრცობრივი ხერხები“.

თავში „ეპოსი და მითოსი ნ. იგნატოვის შემოქმედებაში“ ვ. ტოლსტოი განიხილავს მოხატულობებს თბილისის „კინოს სახლში“, მთაწმინდის „მისაღებ დარბაზში“, ცხინვალის სასტუმროს ინტერიერში, თბილისის სასტუმრო „ვაკის“ პოლში და სხვ. მიუთითებს მხატვრის კონსტრუქციისთვის ნიშანდობლივ სტილისტიკაზე. „კინოს სახლის“ მოხატულობისათვის („ბერკაობა“) სახასიათოა ის, რომ „სიუჟეტები ადამიანთა მონაწილეობით დამოუკიდებელ როლს კი არ ასრულებენ, არამედ მთელი ამ სახეიშო კარნავალის

ჯაჭვებს წარმოადგენენ. აქ მთარია ეპიზოდების, სახეების, ფორმების კალიდოსკოპურობა. საკარნავალო მხიარულების განწყობილებას რომ გადმოსცემს. „ფიროსმანის გახსენებაში“ თითქოს ხორცი შეისხა მხატვრის მიერ მანამდე დაგროვილი გამოცდილებამ („ღილის საარი“), რაც გამჟღავნდა კოლორიტის, ტიპაჟის, ქალაქური პეიზაჟის დეკორატიული წყობის სპეციფიკური ხერხების, ფანტასტიკური მოტივების გამოყენებაში. მოხატულობა გვიზიდავს იუველირული ნახატით, გრაფიკულად ნატიფი შავი კონტურებითა და შტრიხებით, რომლებიც ძერწავს ფორმებს. პოეტურ მეტაფორებზე აგებული, მოხატულობის განზოგადებული სიმბოლური სახეები, ისევე, როგორც იგნატოვის სხვა ნამუშევრები, მრავალხმიან პოლიფონიურ ქმნილებას მოგვაგონებს — დაასკვნის მკვლევარი. იგი მოხატულობის საერთო იდეურ-მხატვრული ღირსებების მალად შეფასებას იძლევა, როცა წერს: „თითქოს მკაფიოდ ლოკალური, ისტორიული თემაა, მაგრამ ნ. იგნატოვმა შექმნა ნაწარმოები, რომელსაც არა ვიწრო ეროვნული, არამედ ზოგადადამიანური დედაზრი და ესთეტიკური ღირებულება აქვს. ამ მოხატულობით ისევე, როგორც ყველაზე საუკეთესოთი თავის შემოქმედებაში, მხატვარი ამკვიდრებს ხალხის სილამაზესა და უკვდავებას, განადიდებს სიციცხლის უწყვეტ და კანონზომიერ განახლებას“.

ნიკოლოზ იგნატოვის გრაფიკულ შემოქმედებაში კვლავ ძირითადი ადგილი უჭირავს თემებს ქართული ეროვნული პოეზიიდან და ფოლკლორიდან. „ქართული ხალხური პოეზიის ანთოლოგიის“ დასურათებისას იგი გაუბრბის რთულ სივრცობრივ კომპოზიციებს, ასურათებს არა ტექსტის ცალკეულ ადგილებს, არამედ

სურს შექმნას ორიგინალის შესატყვისი სახეობრივი ქსოვილი, სახვითი პოეტიკა; ეროვნული კოლორიტი. ამიტომაც უპირატესობას ანიჭებს სუფთა თეთრ ფონს, ფიგურათა სილუეტებს, კომპოზიციურ სიკხადეს, რომელიც მეტყველ გრაფიკულ ფორმულამდეა დაყვანილიო, — აღნიშნავს ვ. ტოლსტოი და დასძენს, რომ მასშტაბურობის დარღვევის ხერხი და სახეთა სიმბოლურობა აქაც ხშირად გვხვდება.

მკვლევარი ეხება წიგნის გრაფიკის იგნატოვისეულ სხვა ნიმუშებსაც — საბავშვო წიგნების ილუსტრაციებს, ფედერეიკო გარსია ლორკას „რჩეულს“, შექსპირის „რიჩარდ III“ და „ტიტ ანდრონიკის“ დასურათებებს, დაზგურ გრაფიკულ ციკლს „ფიჭრები და სხვ.“

დაბოლოს, არ შეიძლება არ გავიზიაროთ დასკვნით თავში მოცემული საერთო შეფასება იგნატოვის ხელოვნებისა:

„ნიკოლოზ იგნატოვის სახით საბჭოთა საქართველოს ხელოვნებაში აღმოცენდა და მომძლავრდა მკაფიო, საინტერესო ნიჟიერება. მის შემოქმედებაში გამოიკვეთა და წარმატებით ვითარდება ერთი ნაყოფიერი მიმართულება საერთოდ საბჭოთა სახვით ხელოვნებაში და, კერძოდ, მონუმენტურ ფერწერაში. ეს მიმართულება პასუხობს ჩვენს მაღალ საზოგადოებრივ მოთხოვნებს შინაარსიანი, სულიერად გამამდიდრებელი, პოეტური, ეროვნულად თვითმყოფადი და, ამავე დროს, ზოგადად მნიშვნელოვანი ნაწარმოებებისადმი, რომლებიც საერთო-სახალხო წარმოდგენებსა და გრძნობებს გამოხატავენ“.

ლ. თაბუკაშვილი.



გობაშვილ ეფრემ ლვინიანი

ლოკორონი*

XI

ბავშვობა, გრაფიკელიუსიც მოითხოვს, რომ პოეტმა თავისი სახეები აღეგორიული ატრიბუტებით შეამკოს. გრაფს უკეთ ესმოდა ფერწერა, ვიდრე პოეზია. მაგრამ თვითონ მისმა თხზულებამ, რომელშიაც ასეთ მოთხოვნას აყენებს, მე უფრო ამაღლებული წარმოდგენები შემქმნა, რომელთა უკეთესი ნაწილიც აქ შინა აღვნიშნო.

მხატვარი, გრაფის აზრით, უფრო ახლოს უნდა გაცნოს მხატვარ-პოეტს, თვით ბუნების განსახიერებას—ჰომეროსს. ის უჩვენებს, რა მდიდარი, ხელუხლებელი მასალა მოცემული დიდი ბერძნის ბრწყინვალე აღწერაში, და რაოდენ მოკლებული დარჩება მხატვარი, რაოდენ უფრო სრულყოფილი, ვიდრე მაშინ, პოეტის ასახულ უმცირეს წვრილმანებასაც რომ ერთგულად მიჰყოლოდაო.

* გაგრძელება. იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 3, 4, 1983 წ.

ამ განცხადებაში შერეულია ორმხრივი მიზანძა, რაც ზემოთ გამოყვავით. გრაფის აზრით, მხატვარმა არა მარტო უნდა მიზნად იქონიოს, რასაც პოეტმა უკვე მიზნად, არამედ მიზნად იმავე ზნეობით: პოეტი უნდა იყოს მისი ნიშნით, არა მარტო როგორც მთხრობელი, არამედ სახელდობს როგორც პოეტს..

თუ ეს მეორე სახის მიზანძა დამამკირებელია პოეტისათვის, რატომ ასევე არ არის მხატვრისათვის? თუ მომერსხადე მართლა არსებობდა როგო სურათებისა, როგორც კიეილხა ბრძანებს, და თუ ჩვენ გვეციონდრებოდა, რომ მომერსხა თავისი ექსის მთავან გადმოიღო, ხომ არ დაიკარგებოდა ამით ჩვენი აღტაცების გრძნობა უსასრულოდ? მეორე მხრივ, როგორად ხდება, რომ მხატვარი ჩვენს თვალში სულაც არ მცირდება, მთუხედავად იმისა, რომ არაფერია არ გაუეთებია იმის გარდა, პოეტის სიტყვები რომ ფიგურებოთა და ფერებოთ გადაუღია?

მიზეზი, ეტყობა, ასეთია. მხატვრებთან შესრულება უფრო ძნელი საქმე გვგონია, ვიდრე აღმორენა (ჩანაფიქრის მიგნება). პოეტთან ეს პირიქითაა, მისგან შესრულება (დაწერა) უფრო იოლი გვეჩვენება, აღმოჩენასთან შედარებით. გამოდის ასე: თუ ვერაკილიუსი ლაოკოონის უკვე გაშაადებულ ქანდაკებიდან გადაიღებდა მასალას, გვეუბნებოდა ლაოკოონისა და მის შვილებს აღწერდა ისე, როგორც მოქანდაკემ უჩვენა, მაშინ მთავარი და უძნელიესი დამსახურება წყალში ჩაიყრებოდა და მისი უპირების ნაწილია შეტრებოდა. ასეა, რადგან ჭკუფის წარმოსახვა გვეუბნების საღტეში უფრო რთული ამბავია, ვიდრე მისი მოყოლა სიტყვებით. პირიქით, ეს შებოქვა რომ ხელკოვანს გადაეღო პოეტისგან, ჩვენს წარმოდგენაში მისი დამსახურება მაინც დიდი იქნებოდა, თუმცა აღმოჩენა სხვას მიეწერებოდა. ასეა, რადგან მარმარილოში გამოკვეთა უფრო ძნელია, ვიდრე სიტყვით გამოხატვა, და როდესაც აღმოჩენას უპირისპირებოთ შესრულებას, ხელოვანს ყოველგვარ მერტ ვაპტიებოთ ხოლმე, ვიდრე პოეტს, რადგან ჩანაფიქრის ზოგიერთი სუბტი მხარის მთუხედავად მის საქმეში მერტ ღირსებასა და სიძნელეს ვხედავთ.

ისეთი უშუალოდებებიც კი არის, როდესაც ხელოვანს მერტ დამსახურებად ეთვლება ბუნების მიზანძა პოეტის ნაწარმოების მეშვეობით, ვიდრე მხოლოდ ბუნების მიზანძა. ფერმწერი, რომელიც რომელიმე თომსონის აღწერილობით ქმნის მშვენიერ პეიზაჟს, მერტ აეთებდა, ვიდრე უშუალოდ ბუნების სურათის უშესრულებელი, მისი გადაღებები. ეს უკანასკნელი ნიმუშს თავის თაღწერს ხედავს, პოეტის მიზანძეული კი წარმოსახვას ძაბავს, ვიდრე უსრატს ჭერ გონებაში წარმოდგენს, მერტ კი ტილოზე გადაიღებს. ერთი ქმნის სურათს ცოცხალი, უშუალო შთაბეჭდილებიდან. მერორე — სუსტი და მერუევი წარმოდგენებიდან, რასაც თვითნებური ნიშნები ქმნან.

მაგრამ როდენ ბუნებრივად არ უნდა იყოს ჩვენს კეთილგანწყობილება, რომ ხელოვანს ჩანაფიქრის გადაღლება შეუუნდოთ, იმდენადვე ბუნებრივად უნდა ეთათრებოდეს თვითონ ხელოვანში გულგრობიანსაკითხის ამ მხარის მიმართ, რადგან ხედავს, რომ ჩანაფიქრი (მიგნება, აღმოჩენა) არასოდეს არ ითვლება ბრწყინვალე დამსახურებად, დიდ ქებას იმსახურებს მხოლოდ შესრულება, ამდენად მისთვის უკვე ვანურ-

ჩვეული ხდება, ძველია ჩანაფიქრი თუ ახალი, ურჩიეროთ მრავალგზის არის გამოყენებული, ერთსა თუ მეორეს ეკუთვნის. ჩაიქრება ერთ ვიწრო წრეში მისთვისა და საზოგადოებისთვისაც ცნობილი მისთვისა ვარი უურადლება გადააქვს გამოგონებლობაზე, რითაც ძველ ხაგნებს ახლებურად აღაგებს და აკავშირებს. ასეთია სინამდვილეში ის იღვა, რასაც ხელოვნების სახელმძღვანელოში უკავშირებენ სიტყვას "ჩანაფიქრი" (გამოგონება, მიგნება), რადგანაც თუცა ისინი ფერწერულ და პოეტურ ცნებებზე ნაწილებიან, მაგრამ თითო პოეტურ ჩანაფიქრსაც კი არ უყენებენ მოთხოვნას სიახლის (თემის, სიუჟეტის) უზონისას. არამედ მოითხოვენ მხოლოდ განლაგებასა და გამოშობატველობას. ესეც ჩანაფიქრია, მაგრამ ჩანაფიქრი არა მთელია, არამედ ცალკეული ნაწილებიანა და მათი ურთიერთ დამოკიდებულებისა. ჩანაფიქრი თუ მიგნება, ოღონდ იმ უმცირესი, უმნიშვნელო სახისა რომელსაც მომერსი ტრავგულ პოეტებს ურჩევდა:

ქონს „ლილია“ მოქმედებად აქიყო, ვიდრე უცნო. ურწმელია რომ გერჩვეოთ პირველმა შენა. პორაციუსი (პოეტურ ხელოვნებაში) დრამატურგს ამას ურჩევდა, მაგრამ კი არ უკანონებდა. ურჩევდა, როგორც მისთვის უფრო მსუბუქს, იოლს, მოხერხებულს, მაგრამ კი არ უბრძანებდა, არ უმტკიცებდა, ასე უთქვამს და უფრო კეთილშობილურიათ თავისთავად.

სინამდვილეში პოეტი ფილოს დად უპირატესობას, საყოველთაოდ ცნობილ ამბავსა და ხასიათებს რომ ამუშავებს. მას შეუძლია გერჩეოთ აუაროს ასობით უმნიშვნელო წვრილმანს, რაც სხვა დროს მთლიანისათვის აღუცილებელი იქნებოდა, და რაც უფრო მარტვედ გაუგებრე მსმენელები, მით უფრო მარტვედ და სწრაფად აღჭურავს მათ ინტერესს. იგივე უპირატესობა აქვს მხატვარსაც, თუ მისი სიუჟეტრ ჩენთვის ნაცნობია, თუ მთელი მისი კომპოზიციის გარაუდი და მისაზი (იღვა) იმთავითვე გავიგებოთ, თუ მისი გმირების ენა გვემისა და მათს მეტყველებას არა მარტო ვხედავთ, არამედ კიდევ გვემის, რას მეტყველებენ. პირველ შეხედვაზეა დამოკიდებული მთელი შთაბეჭდილება, დიდი ზემოქმედება, და თუ ამ პირველ ხილვაზე დიდი ატვა დავგავდა, მოქმაცეული ფიქრი და რჩევა დაგვირდა, ჩვენი ცნობის მოყვარეობაც სუსტდება, გრძნობა ცივდება. მაშინ მოკვივას გაუგებარი მხატვრის მიმართ ერთგვარი შორისკენის განწყობილება, ვიწუნებთ მის გამოშობატველობას, და ვი მას. თუ ასახვის მანერას მშვენიერება შესწრაფა ჩვენ ვხედავთ, არ მოგვწონს, და აღარ ვიციოთ, რა ვიუიკროთ.

ახლა როდენ ერთად წარმოვიდგინოთ: როგორც ჩანს, მიგნება და სიახლე სიუჟეტისა მხატვრისათვის დიდი ბედენა არ ყოფილა. მეორე მხრივ, ცნობილია სიუჟეტის, სხვათა ჩანაფიქრის გამოყენება უფრო აიოლებს და მისი ხელოვნებას ზემოქმედებას წრდის კიდევ. თუ ეს ასეა, ჩემი აზრით, მისეში მხატვრის მოქმედებისა, ასე იშვიათად რომ მიმართავს საკუთარ გამოგონებას სიუჟეტის შერჩევაში, არაფერი საძებელი არაა, — როგორც კიეილხის ემება, — ხელოვანის სიხარბაშიყო. უცოდინარობაში, ტექნიკურ (მექანიკურ) სიძნელეებში, რაც მთელს მის დროსა და გულმოდგინებას მოითხოვს; არა, პირიქით, ვინც საკითხს უფრო

ღრმად ჩასწვდება, მხატვარს გაამართლებს, და არასც დასაწყისში ხელოვნების შეზღუდულობად ვრაცხდით და ჩვენი სიამოვნების უმართებულო შეფერხებად გვეჩვენებოდა, ძალაუნებურად უნდა შევაქოთ, — ვადიდეთ მხატვრის სიბრძნე და თვითონ ჩვენთვისაც აუცილებელი თავშეკავება. მე არ მეშინია, რომ ამ შემთხვევაში გამოცდილება უარყოფს. მხატვრები გრადუს მადლიერნი უნდა იყონ მისი კეთილგანწყობილებისათვის, მაგრამ გაუქირდებათ მისი რჩევები სარგებლობა, რისი იმედიც ჰქონდათ. ხოლო თუ ეს მაინც მოხდება, ე. ი. თუ მის აზრს გაიზიარებენ, მაშინ ასი წლის შემდეგ საჭირო გახდება ახალი კეილუსის გამოჩენა, რათა მხატვრებს შეახსენოს დავისწავთული სიუჟეტები და იმავე ასპარეზზე გამოიყვანოს, სადაც ასი წლის წინ სხვებმა ასეთი დიდებული დაფინის რტოები მოტეხეს. ან იქნებ უნდათ, რომ მთელი საზოგადოება იხილო განსწავლული იყოს, როგორც გაწაფული მწიგნობარო? რომ უყვლა ამბავი, მითი, ლეგენდა, მთელი ისტორია ისევე უზიარად იცოდეს, როგორც მხატვარი მშვენიერ ტილოზე ასახავს? მე თანახმა ვარ, რომ რაღვეთის ფამიდან ოციდისის ნაცლებად ხელოვნების ოსტატებსმა სახელმძღვანელოდ მომეროსი გაიხადონ. მაგრამ რაკი ეს ასე არ მომხდარა, აცალეთ ხალხს, იაროს თავისი ზნით და ნუ გაუმწარბთ სიამოვნებას, დაუტოვეთ ასე და ნურც ძალიან ძვირად დაუსვამთ.

პროტოგენმა არისტოტელეს დედა დახატა. არ ვიცო, რამდენი მისცა ამისათვის ფილოსოფოსმა, მაგრამ ღირებულების ნაცლებად თუ საერთად კი მისცა ერთი რჩევა, რაც ყოველგვარ გასამრტელოზე ძვირფასი იყო, რადგან არ შემოიძლია წარმოვიდგინო, რომ მისი რჩევა მხოლოდ პირფერობა იყო. არა, უწინარეს ყოვლისა, არისტოტელემ იგრძნო, რომ ხელოვნება აუცილებლად უნდა ემყარებოდა ხალხს, ამიტომაც მხატვარს ურჩია, ალექსანდრე მაკედონელის საგმირო საქმეები ასახეო, რადგან ამ საქმეებზე მთელი მაშინდელი მსოფლიო ლაპარაკობდა და ფილოსოფოსი წინასწარ ვარაუდობდა, რომ მომავალი მათ არ დაივიწყებდა. პროტოგენი კი ვერ აღმოჩნდა საკმარისად კეთილგონიერი, რომ მის რჩევას აპყლოლდა; მხატვრებისათვის დამახასიათებელმა „შგუნებარე მისწრაფებამ“ (იპიტუს ანში), უცნობი და უცნაური სიუჟეტების გამოდევნებამ და „საკუთარი სიამოვნებით ტკბობამ“ დიდი ხელოვანი სხვა სიუჟეტებთან მიიყვანა. უფრო მეტი ხალხისთვის ხატავდა ვინმე ილიოსის, კიდაის და მისთაენებს, რომელთა ამბავიც დიდეს უკვე ბურუსითაა მოცული, არც არავინ იცის, რას წარმოადგენდნენ.

XII

მომეროსთან არსისა და მოქმედების ორ სახეობას ვხედავთ: ხილულსა და უხილავს. ამ განსხვავებას მხატვრობა ვერ გამოსახავს. მასთან ყველაფერი ხილულია, თანაც ერთნაირად ხილული.

ამიტომ, როცა გრაფი კეილუსი უხილავ მოქმედებათა სურათებს ერთ განყოფილ თანმიმდევრობაში იხილავს; როცა შერეულ მოქმედებათა სურათში, რომლებშიაც ხილული და უხილავი არსებები იღებენ მონაწილეობას, არ გვიჩვენებს და ალბათ ვერც გვიჩვენებს, სად უნდა იყონ მოქცეული უხილავი სახეები,

რომელთაც სურათის სახეები ვერ ხედავენ ან არ შეეძლოთ დანახათ. — სრულად გაუგებარი, არეულადარეული და წინამდებლობით სავსე ხდება როგორც ცალკეული ნაწილებში, ასევე მთლიანობაში. მანამ სთუ შედომას კიდევ ეშველებოდა წიგნით ხელში. უყვლაზე ცუდნი ისაა, რომ მხატვრობაში ხილულად და უხილავს შორის საზღვრის სრული მოშლის გამო იკარგება უყვლა ის დამახასიათებელი ნაკვთი, რითაც არსთა უმადლესი სახეობა — უხილავი რამ განირჩევა უნიშვნელო ხილულისაგან.



მაგალითად, როცა ღმერთები ტროის ბედის საკითხში ვერ შეთანხმდნენ და ხელჩართულ ბრძოლაში ჩაებნენ. მაშინ პოეტისათვის მთელი ეს ღმერთების ომი უხილავია და ეს ფართო გასაქანს აძლევს ფანტაზიას, ეს უხილაობა ქმნის საფუძველს განავრცობს ბრძოლის ასპარეზი, მოგვცეს ღმერთებისა და მათი მოქმედების აშლილებული, მნიშვნელოვანი, დიადი ადამიანებისაგან სრულიად განსხვავებული სურათები, როგორც მისი წარმოსახვის თამაშს მოესურვება. მხატვარმა კი ხილული სცენა უნდა აიღოს, შემოფარგლული ასპარეზი, რომელიც იქნება მოქმედი პირებისათვის განაწილებული აუცილებელი ნაწილებისაგან შემდგარი მასშტაბი. ის მასშტაბი, რომელიც მუდამ თვალწინაა და აშალებული არსებები, რომლებიც პოეტთან მხოლოდ უზომოდ დიდები იყვნენ, სურათზე უსაზომოდ გაბერული ურჩხულებივით მოგვეჩვენება მინერვამ (ათენამ), რომლის წინამდებდე დაძვრაც პირველად მარსმა (არესმა) გაბედა, უკან დაიხია და ხელთ ასწია მიწიდან დიდი შავი ქვა; რომელიც ადამიანებს შერთებულთა ძალითა და დიდი ჭავით ჩაუყარათ, როგორც სამანი:

ზევისს ასული უქუდა და ძალუმი ხელით უზომო შავი ქვა ასწია, ველზე მდებარე,

ოღესლაც მრავალ კაცის ხელით მიგნად ჩაღებულთ.

ამ ქვის სიღრმეზე რომ სწორი წარმოდგენა შევქმნათ, უნდა ვავსინეთო, რომ მომეროსის გმირება მათი დროის უღონიერეს მამაკაცებზე ძლიერნი არიან, ხოლო იმ თაობის გმირები, რომელნიც ნესტორს ახალგაზრდობაში უნახავს, ღონით ამათაც ბევრად აღმავტებან. ახლა ესეც ვიკითხო, რა ტანადი უნდა ყოფილიყო მინერვა, რომ მარსისათვის ხელით ესრულა ღიდი, რომელიც მრავალი მამაკაცის ერთობლივი ძალით ჩაუღვამთ სამანის ქვად, თანაც ნესტორის ახალგაზრდობის დროინდელ გმირებს? თუ მხატვარი ქალღმერთს ღოდის პროპორციულად დახატავს, მაშინ საოცრება იხსნება. კაცი, რომელიც ჩემზე სამკერდი და სტუორცის საგნებს უდიდეს ქვას იმსთან შედარებთ, რომლის ტუორცნა მეც შემოძლია, დიდ გაციობას ვერ გამოიწვევს, ეს ხუნებრივია. მაგრამ თუ

ქალღმერთი ტანად მცირე დაიხატება, უზარმაზარ ლოლის შტურცნელი, მაშინ შეიქმნება უსიამოვნო შთაბეჭდილება, რასაც ვერ განაწლებს იმისი წარმოსახვა, რომ ქალღმერთი უსათუოდ ზებუნებრივი ძალის მფლობელია. სადაც უფრო დიდ მოქმედებას ვხედავ; უფრო დიდი ზომის იარაღები და საგნებიც მინდა.

მარსს ეს ქვა მოხვდა, დავარდა და „შვიდი ქცევა მიწა“ დაფარა.² მხატვარს არ შეეძლო მარსისათვის ასეთი ვაფუჭომელი ფართობი მიეცა. ხოლო თუ არ მისცა, მაშინ მის სურათში მიწაზე ვარდება არა მარსი, არა მომეროსის მარსი, არამედ ჩვეულებრივი მემოზარი.

ლონგინი წერს: ხშირად მეჩვენება, თითქოს მომეროსმა თავისი ადამიანები ღმერთებამდე ამაღლა; ღმერთები კი ადამიანებამდე დადაბლდა. მხატვრობა ამ გადანაცვლებას ასახავს. მასში სავსებით ქრება უველადფერი, რაც მომეროსთან ღმერთებს ღვთაებრივ ადამიანებზეც მაღლა აუენებს. სიდიდე, ძალა, სისწრაფე; რითაც პოეტი ღმერთებს ამკობს ბევრად უფრო მაღალი ხარისხით, ვიდრე თავის უპირველეს გმირებს, სურათებში ჩვეულებრივი ადამიანების საზომით უნდა ვიხილოთ. იუპიტერი და აკვამენონი, აპოლონი და აქილეუსი, აიაქსი და მარსი სრულიად ერთნაირი სიდიდის არსებები იქნებიან და მათი შემდგომი გარჩევა მხოლოდ პირობითი გარეგნული ნიშნებით მოხდება.

სასუალება, რითაც მხატვარმა უნდა გაავაგებინოს, თუ რომელია ხილული და რომელი უხილავი მის კომპოზიციაში, არის თხელი ღრუბლის ქუდა, რომელშიაც გახვეულან ღვთაებრივი არსებანი, ნიშნად იმისა, რომ სურათზე გამოუყვანილი მოკვდავნი მას ვერ ხედავენ. ის ღრუბელიც, ეტყობა, მომეროსისაგანა ნახსებებს, რადგან როგორც კი ბრძოლის ქარცხლში ან ორთაბრძოლაში რომელიმე გმირს სასიკვდილო საფრთხე დემუქრება, რომლისგანაც ღმერთის შტო ვერაფერი იხსნის, მას სქელი ნისლი ან ღამის წყვდიადი ფარავს ხოლმე და ასე განარიდებს უსწინესი ბრძოლის ველიდან. ასე იხსნა პარისი ვენერამ (ფეროდატემ), იდეოსი³ ნეტუსმა (პოსედონინმა), პექტორი აპოლონმა. კეილუსიც არასოდეს არ ივიწყებს ამ ნისლებს და მხატვარს ურჩევს ყოველ ხელსაყრელ შემთხვევაში გამოიყენოს. მაგრამ ვინ არ ხედავს, რომ პოეტისათვის ნისლი, ღრუბელი, დამე სხვა არა არის არა, თუ არა პოეტური ხერხი, სიტყვის მასალა, რაც მხოლოდ ცდის გამოთქმას „უჩინარი“, გაუჩინარება? მე უყვდიადის უფაურთი მეჩვენებოდა ამ პოეტური გამოთქმის რეალიზება და ნამდვილი ღრუბლის ჩვენება სურათში, სადაც მას, როგორც თეატრს, ესპანურ კედელს, ისე ეფარება გმირი, მტერს რომ ემაღლება. ეს არ იყო პოეტის მისაზრება. ამას ქვია მხატვრობის სფეროდან გახვლა, რადგან ღრუბელი აქ მხოლოდ იეროგლიფია, მარტოოდენ სიმბოლური ნიშანია, რომელიც განთავისუფლებულ, დახლებს გმირს კი არ ფარავს, არამედ დამკვირვებელს ეუბნება: „უნდა წარმოიდგინოთ, რომ უჩინარია“. ეს ღრუბელი იმ ფურცელაკზე უკეთესი კი არ არის, რომელიც გოტიკურ ხელოვნებაში ამა თუ იმ გმირს პირიდან გამოსდის, ვინაობის გასარკვევად.⁴

მართალია, მომეროსთან აქილეუსი სამეგრე პირავეს ხშირ ღრუბელს შუბს, როცა აპოლონი პექტორს ამ

ღრუბლით ფარავს: „მან სამეგრე დაჰკლა იმ ღრუბს წყვდიადს შუბი“, მაგრამ პოეტურ ენაზე ესეც არაფერს არ უნდა ნიშნავდეს იმაზე მეტს, რამდენიმეჯერ აქილეუსმა ანგარიშმოუტეველად ჰქრა შუბი ღრუბელს ან ცარელი სივრცეს, ვიდრე შეინიშნავდა, რომ მტერი მის წინ აღარ არის. არავითარი ნამდვილი ღრუბელი არ უნახავს აქილეუსს და ნატელი ხერხი, რითაც ღმერთები უჩინარს ხლიან, მდგომარეობს სწრაფად განარიდებაში. მაგრამ იმისათვის, რომ იმედაროულად გვიჩვენოს, რა სწრაფად მოხდა ეს განარიდება და გმირის წაყვანა ბრძოლის ველიდან, პოეტი მას წინასწარ ნილსი ახვევს, ღოღინდ არა იმ მოწინა, რომ ირველიც მყოფთა ადამიანებმა გმირის ნაცვლიად ნილსი დაინახონ, არამედ იმისათვის, რომ მნახველმა იგრძნოს, კაცი გაუჩინარდაო. მითხველიც წარმოადგენს, რომ რაკი ნილსით დიდებურა, ის უკვე უხილავია. ზოგჯერ პოეტი საამისოდ შებრუნებულ ხერხსაც მიმართავს: გარშემო მყოფთ აბრმავებს. რათა გამოსახსნელი გმირი ვერ იხილოდ. ასე უბრმავებს თვალდნ ნეტუსი აქილეუსს⁵ როცა დამღუპველი ხელიდან განარიდებულ გმირს სწრაფად გაიუყვანს ზურგში იმ საწინელი ორმოტრიალიდან. აქილეუსსაც აქ თვალები მხოლოდ დენდალ ებნდებმა, რამდენადაც სუსტი იყო გმირის დამფარავი ნილსი, მაგრამ პოეტი ან ხერხსაც იმისათვის მიმართავს. უშუალოდ წარმოგვიდგინოს გმირთა წაყვანის სისწრაფე, რასაც ჩვენ გაქრობას ვეძებთ.

მომეროსისეულ ნისლებს მხატვრები იუენებენ არა მარტო იქ, სადაც მათ პოეტი მიმართავს, ან სადაც შეეძლო მიემართა: გაუჩინარების, გაქრობის დროს, არამედ ყოველთვის, როდესაც მნახველმა სურათზე უნდა იაზროს ის, რასაც დახატული პირები ვერ ამჩნევენ ან მათი ნაწილი ვერ ხედავს. მინერვას მხოლოდ აქილეუსი ხედავდა, როცა ქალღმერთმა შეაჩერა, რომ აკვამენონის მიერ მიუეწმებელი შტურცნევა მოქმედებით არ ეწლო. ამის გამოსახატვად კეილუსი სხვა ზგას ვერ ხედავს, გარდა იმისა, რომ მინერვა სხვებისაგან ნისლით დაბურთეს. ეს კი პოეტის სულს სრულიად ეწინააღმდეგება. უჩინარობა მისი ღმერთების ბუნებრივი მდგომარეობაა. საამისოდ არ არის საჭირო არავითარი დაბრმავება, არავითარი ნილსი და ღრუბელი, არც სხვისი დაბურთა, პრიკით, საამისოდ საჭიროა მოკვდავთა ერთგვარია მალღება, ნათლისცემა, რათა უკვდავნი დაინახონ, ანრიგად, არაა საკმარისი, რომ ღრუბელი მხატვრებისათვის თვითნებური და არა ბუნებრივი ნიშანია. ამ პირობით ნიშნას არცა აქვს რაიმე გარკვეული, მკაფიო ნიშნადობა, რაც მხვავს სავნებს აქვთ, რადგან მხატვრები მას იუენებენ იმისათვის, რომ ხილულა უხილავად აქციონ, უხილავი კი ხილულად.

XIII

მომეროსის ქმნილებები რომ მთლიანად დაკარგულიყო, მისი „ილიადა“ და „ოდისეა“ რომ შემოარჩენილიყო მხოლოდ იმ მსგავსი სურათების რიგით, რომელნიც კეილუსს მათგან გამოჰყავს, — თუნდაც ეს სურათები უკვლავ უფრო სრულყოფილ ოსტატს დაეხატა, — შეეძლებოდა განა ამის საშუალებით — მთელ პოეტზე არ ციკტივ და — მხოლოდ მის ფერ-

წერულ ნიჭზე იმ წარმოდგენის შექმნას, რაც დღეს გვაქვს?

ვცდებით ეს თუნდაც ნებისმიერი პირველი სურათის, მაგალითად, ჭირის სურათის დახატვით. რას ვხედავთ ხელოვანის ტილოზე? გაუჩინებ ვაჭარებს, მოგიზიადე კოცონებს, მომკვდავებს, დაღუპულებთან მოკაბიერ შეომარებს, გაბრაზებულ ღმერთს, რომელიც ღრუბლებიდან ისრებს ტყარსინს, ამ სურათის უფიქრის სიმძლავრე პოეტის ხელაზრებ, რადგან ვინმემ რომ ამ სურათიდან მომეროსის ადღგენა მოიწადინოს, რა უნდა ათქმევინოს? „აქ განჩისხდა აპოლონი და თავისი ისრები სტუროს ბერძენთა ქაშში. ნაჰავალი ბერძენი მოკვდა და მათი გვამები დაწვეს“. ახლა მომეროსისეც ვაუკითხოთ:

ასე ლალად-ყო და სხივოსან აპოლონს ესმა, გული ირისხა, გადმოიჭრა ოლიმპოს მთიდან, ბუჭუე კაპარტი მოსალტული, მშვილდი მოვედლო და ფრთოსან ისრებს აწივლებდა სისწრაფე სიბოლის, — ღმერთი მაღალი მოღვლავდა პირღამიანი. გვემბთან ახლოს ჩაიძვლა, სტუროცნა ისარი, ზარიმცემელი ვერცხლის მშვილდი აახუნუნა. მუსრი ვაავლო მაწაწაა ძაღლებს, სახედრებს, შემდეგ სიყველის მივსველ ისრით მისწვდა მებღარბას.

გვამთა მშთანთქმელი კოცონები დაავსო უველგან.

რამდენადაც სიცოცხლე სურათს ადგამტბა, იმდენადაც მშლა დგას აქ პოეტი მხატვარზე. განჩისებული, მშვილდ-კაპარტისანი აპოლონი ოლიმპოს მწვერვალიდან დაშვებულა. მე არა მარტო ვხედავ მის დაშვებას, არამედ მესმის კიდევ მისი. ყოველ ნაბიჯზე ჩხარუნობენ კაპარტში მრისხანე ღმერთის ისრები. ჩამოიღეს, როგორც დამე. ავერ, ზის გვემბის პირღამიო ზემოთ და ვერცხლის მშვილდის ზარდამცემ ზრიალში პირველი ისრები ხვდება გორებსა და ძაღლებს, შემდეგ იწვებს შხამიანი იგბებით კაცთა შემუსვრას, და უველგან გიგანებზეთ გვამთა დახატვავი კოცონები. — შეუძლებელია სხვა ენაზე ითარგმნოს მუსიკალური მხატვრობის ენა, რაზედაც პოეტი მეთყველებს. ასევე შეუძლებელია მისი ადღგენა სურათიდან. ამასთან, ესა ერთი უველგან უმნიშვნელი უპირატესობა პოეტიის მხატვრობის წინაშე. მთავარი უპირატესობა კი ის გახლავთ, რომ პოეტი სურათების მთელი გაღრეიდან ქმნის მხატვრის ერთი გარკვეული მატერიალური სურათის სიუვეტს.

მაგრამ იქნებ ჭირის მოვეცნა არ არის მხატვრისათვის სახარბიელი თემა? აქა მერე, თვალისათვის უფრო საამო: სამსჭაუროზე შეკრებილ ღმერთთა ნადიმი, თუ გნებავთ. ოქროს ღია სასახლე. ნაირნაირი გჭუფები უმშვენიერესი და ღირსებით აღსავლე სახეებისა, ფიანები რომ აუწევიათ და მარადიული სიკაბუქის განსახიერება — ჰებე ემსახურებთ. რა ზურით მომძღვრება. რა სიუხვე შეუქისა და ჩრდილისა, რა კონტრასტები, გამომეტყველებათა რა ნაირფეროვნება! საიდან დავიწყო, რომლებ უვეცირო და რით ვავახარო თვალნი? თუ მხატვარი ასეთ ადტაცებას იწვევს, რამდენად მეტის გაკეთება შეუძლია პოეტს! ვაფილი და ვრჩები მოტყუებულნი. ვაუთობს მოხლოდ ფთხ კარგ სტრიქონს, რომელიც სურათის ქვეშ წარწეიდა გა-

მოღვებოდა. ეს სტრიქონები სურათის მახალს ქმნიან, მაგრამ თვითონ არ არიან სურათი: ეტყუნენული კრონიდის ოქროს სასახლეში ისხდნენ და მოხერხებულა და ბასობდნენ, დედოფალი ჰებე წარწარად ოქროს ფილით ურიგებდა უყდავებს ნექტარს. ეტურტოს ეტუოდნენ სადღვგრძელს და ტროის მსარეს

გადასცქეროდნენ..?

აპოლონისი ამ რომელიმე სხვა უფრო დაბალი რანგის პოეტიც მოახერხებდა ამის თქმას, და მოხერხება აქ ისევე ადბლა დგას მხატვარზე, როგორც ზემოთ მოტანილ მაგალითში მხატვარი იდგა პოეტზე დაბლა.

ამვე დროს კეილუსი ილი:დის მთელს მეოთხე თავში ვერ უველობს ამ ოთხ სტრიქონში გამოხატულ სურათზე კუფეთს. „რაოდენ უხვიც არ უნდა იყოს მეოთხე წიგნი, წერს ის, გამამბევებელი საიერიშო მოწოდებებით, ბრწყინვალე და მკვერი ხსიათების სიმრავლით; რაოდენ საოცარიც არ უნდა იყოს ხელღვენება, რითაც პოეტს დამაჯარი მოძრაობაში მოაყვას, — მხატვრობისათვის ეს თავი სრულიად გამოუსადეგარი“. გრაფს შეეძლო დემატებინა: რაოდენ მდიდარიც არ უნდა იყოს იმით, რასაც პოეტურ სურათს ეძახიან რადგან ასეთი პოეტური სურათები მეოთხე თავში მართლაც ისე უხვადაა. და ისე სრულყოფილი, როგორც არც ერთ სხვა წიგნში არაა. რა უნდა იყოს უფრო მიმზიდველი და სრულქმნილი სურათი, ვიდრე მხატვრისაგან წაქვებული უფნარი პანდაროსის საქციელის აღწერილობა. მშვიდობა რომ დაარღვია და მენელაოსს ისარი სტუროცნა? ან ბერძენთა ლაშქრის მახალბეობა? ახლა ორივე მხარის შეტაკების სურათი? ან ულანის (ოდიესის) გმირობა, თავისი ლევკოსისათვის რომ შური იძია?

მაგრამ რა გამოდის იქიდან, რომ მომეროსის საუკეთესო სურათები მხატვრის არაფერს აძლევენ, ხოლო პოეტის, მხატვრის შეუძლია მისგან იხსნოს სურათის სიუვეტი იქ, სადაც თვითონ პოეტს სურათი არა აქვს? ან იქიდან, რომ რაც მას აქვს და რისი გამოყენება მხატვრის შეუძლია? ახალს უზადრუი სურათები იქნებოდა, თუ პოეტთან მეტს არ იტყოდნენ, ვიდრე მათში მხატვარი გვიჩვენებს? — სხვა რა გამოდის. გარდა იმისა, რომ ჩემგან ზემოთ დასმულ კითხვებზე უარყოფითი პასუხი გაიცეს? რომ ხელშეზანები სურათების მიხედვით, რომელთა მახალსაც მომეროსი იძლევა, რაოდენ ბევრნი და ბრწყინვალედ დახატულიც არ უნდა იყონ, პოეტის მხატვრულ ნიჭზე არაფრის თქმა არ შეიძლება.

XIV

თუ უველგადერი ეს მართებულა და შეიძლება რომელიმე ლექსი შედგამოჭრილი მახალა იყოს მხატვრისათვის, თუნდაც თავისთავად არ წარმოდგენდეს მხატვრულს, ხოლო მერე მხრივ შეიძლება იყოს თავისთავად ძალზე მხატვრული და არ აძლევდეს მახალს მხატვარს, მაშინ გრაფ კეილუსის ზრი მინიც ბათილდება, რადგან გრაფს სურს პოეტისათვის სასინჯი ქვა გახდეს სარგებლობა, რაც მას მხატვრისათვის მახალის მოწოდების თვალსაზრისით აქვს და საერთოდ პოეტის ნიჭის ძალა იმის მიხედვით იზომებოდეს, თუ რაოდენ მახალს აძლევს მხატვარს.



ეს აზრი, რასაც წვეის მნიშვნელობა ენიჭება, არ შე-
მიძლია დუმილით მივიღო და გავიზიარო. მილტონი
იქნებოდა პირველი უმანყო მხსენებელი ამ თვალსაზ-
რისიან, რადგან საბაგელი მსჯავრი, რაც კილუბმა მი-
ლტონს გამოუტანა, უმალ ამ მოსაზრების ბუნებრივი
შედეგია, ვიდრე ეროვნული გემოვნებისა. „მხედვე-
ლობის დაკარგვა ალბათ ყველაზე დიდი მსგავსებაა
მილტონისა და ჰომეროსისა“. — წერს გრაფი. ცხა-
და. მილტონი სურათების გაღრმავებს ვერ აავსებს,
მაგრამ ჩემი გარეგნული მხედველობაც რომ შინაგა-
ნი მხედველობის არედ ქცეულიყო, პირველის დაკარ-
გვას გამოკონიშნებდი, რათა ასეთი შეზღუდულობისათ-
ვის თავი დამეღწია.

„დაკარგული სამოთხე“ მილტონისა, უცებელია,
პირველი ეპოქა გახლავთ ჰომეროსის შემდეგ, თუმცა
მხატვარს ბევრ მასალას არ აძლევს, — ნაკლებს, ვიდ-
რე ქარისტის ვენებათა აღწერაობა, რაც პოემა არაა.
მაგრამ ნემსის წვერსაც ვერ დაადებ ისეთ ადგილზე,
დიდ მხატვარს რომ ეს ადგილი საკმაო მასალას არ
აძლევდეს. ვინაგელისტები მოკლედ, ცივად და საქ-
მიანად მოგვითხრობენ, მაგრამ მხატვრები ამ მონათხ-
რობის მრავალფეროვან ნაწილებს მარჯვედ იყენებენ,
თუმცა მხატვრული გენიის ნაებრქალიც არაა შიგ-
არის ფერწერული და არაფერწერული ფაქტები და
შემართანებს შეუძლია ყველაზე უფრო ფერწერული ამ-
ბები ისე მშრალად მოგვითხროს, როგორც პოეტს შე-
უძლია არამხატვრული ამბები ძალზე მხატვრულად ასა-
ხოს.⁹

თუ ვინმე სხვანაირად გაიგებს, ორზაროვნობის მიზე-
ზი იქნება მხოლოდ სიტყვა „მხატვრული“, „ფერწე-
რული“. პოეტური სურათი ადარ იქნება ის ხელშესა-
ხები სურათი, რადაც იგი ქცეულა — პოეტური
სურათი სულაც არ არის აუცილებელი მასალა ფერ-
წერული სურათისათვის, არამედ, პირიქით, ყუველი
ცალკე აღებული ნაკეთი (შტრიხი), ყუველი შეხამება
ამ ნაკეთებისა, რისი წყალობითაც პოეტი თავის სა-
განს ხატოვანად აღწერს და უფრო მკაფიოდ გვაგე-
ბინებს, ვიდრე თავის სიტყვებს, თავისთავად მხატვ-
რულია. ეწოდება სურათი, რადგან ილუზიის იმ ხა-
რისხს უფრო გვიახლოვებს, რომლის საგნობრივი
(მატერიალური) ასახვაც უფრო ფერწერას ემარკება.
რისი აღქმაც პირველი ხილვისას ყველაზე უფრო ოს-
ლი ხდება.¹⁰

მაგრამ პოეტსაც შეუძლია, როგორც გამოცდილნი
გვიჩვენებს, ილუზიის ამვე ხარისხში აიყვანოს სხვა
წარმოდგენებიც, ხილულ საგანთა გარდა. ამრიგად, მხა-
ტვარი იძულებულია უარი თქვას სურათთა მთელ გა-
ლტერაზე, რაც პოეტს თვალწინ აქვს გადაშლილი. ჯონ
დრაიდეის ოდები ცეცილიას დღეობაზე უაღრესად
მუსიკალური სურათებია, რომელთა დასახვა ფუნქცი-
თა მიუწყდომელია. მაგრამ მე არ მინდა ამ სახის მაგალი-
თებში ჩავიკარგო, რომელთაგანაც საბოლოოდ კაცი
ბევრს ახალს ვერაფერს ისწავლის, იმის გარდა, რომ
ფერი — ბგერა არ არის და თვალები — ყურები
არაა.

შეგნარდები მხოლოდ ხილულ საგნებზე, რომლებიც
ერთნაირად გამოსაღვია მხატვრისა და პოეტისათვის.
რა არის მიზეზი, რომ მრავალი პოეტური სურათი ამ
სახით მხატვრისათვის გამოუსადეგარია და პირიქით,
ბევრი ბრწყინვალე სურათი, პოეტის მიერ დამოუწყე-
ბული, თავისი ზემოქმედების უდიდეს ნაწილს ქარ-
გავს?

ამის გარკვევაში მაგალითები მოგვეშველებიან. ვი-
მეორებ: პანდაროსის სურათი „ილიადის“ მეოთხე წიგნ-
ში — ერთ-ერთი ყველაზე უფრო სრულყოფილი, ყვე-
ლაზე უფრო წარმატება მთელს ჰომეროსში. მშვილდის
აღებისას ისრის ტურცანამდე ყველა წერილობით ისე
თანმიმდევრულად და თანაც ისე ზუსტადაა დახატუ-
ლი, რომ ვისაც მშვილი არ მოუზიდვს, ამ აღწერი-
ლობიდან შეისწავლიდა ყოველ მოქმედებას. პანდარო-
სი იღებს თავის მშვილდს, მოზიდვს ღარს, ხსნის კა-
პარქს, არჩევს უმზარ ფრთოსან ისარს, ჩადებს მოზი-
დულ მშვილდში, ღარს მიუშარკვებს, ღართან ერთად
ერთი დანაკოფით ისარსაც უყუსწვეს, ორივეს ერთად
დაქიმავს; აი, ღარი შეკრდს გაუსწორა, ისრის წვერი
ღარს მიაბჯინა რკინის წვეტით, ბოლოს უმიზნებს და
დიდი მარჯვლი მშვილდის რკალი ზრიალით ეშვება,
ლარი გაიშლილებს, ისარი ზუსტად მიპქრის მიზანში.

ამ ბრწყინვალე სურათის უფროსადღებოდ გამოტოვ-
ება კილუსს, ცხადაა, არ შეეძლო. რა სოვა მასში
ისეთი, რომ შეუძლებლად მიიჩნია მხატვრების დასაქ-
მება? სამსჯავროზე მონადირე ღმერთებში რალა ნახა
ისეთი, რომ მხატვრისათვის სანუკვარ თემად აარჩია?
აქაც და იქაც თვალსაჩინო სიუჟეტებია, და მხატვარს
რალა უნდა, თვალსაჩინო საგნების გარდა, რომელ-
თაც მისი ტილო შეუძლიათ შეავსონ?

საქმის არსი, ეტყობა, ასეთია. თუმცა ორივე ხილუ-
ლი სურათი ერთნაირად გამოსაღვია მხატვრისათვის,
მაგრამ მათ შორის არსებითი განსხვავებაა, რაც იმაში
მდგომარეობს, რომ პირველ შემთხვევაში, მშვილია
სროლისა, დახატულია თანმიმდევრული მოქმედება,
რომლის ცალკეული ნაწილები თანდათანობით, დროში
ხდება, მეორე შემთხვევაში კი, პირიქით, თვალსაჩინო
გაჩერებული მოქმედებაა, რომლის ნაწილები ერთი-
მეორის გვერდით სიერციუ ვითარდებიან. მაგრამ რამ-
დენადაც მხატვრობას თავისი ნიშნებითა თუ მიზანის
საშუალებებით მხოლოდ სიერციუში დანახული მოქმე-
დება! შეუძლია ასახოს, დროის ასახვაზე კი სრულიად
უარი უნდა თქვას, ერთიმეორის მიყოლებით დროში
განვითარებული მოქმედების ასახვაზე ხელი აიღოს, და
უნდა დაეპყროფილდეს ერთიმეორის გვერდით მოქ-

ფილოქტეტე, აპოლონი, პერმესი,
ნიკე, მთის ღმერთი (ტმოლოსი?)
ქართული „თოელის“ ანალოგი-
ით?) პერაკლეს კოკონთან (გე-
რპარდი, ანტიკური გამოსახულე-
ბანი).



მედ პირთა, ან უბრალოდ ერთად თავმოყრილ სხეულ-
თა ჩვენებით, რაიმე მოქმედების ილუზიას მაინც რომ
ქმნიან. პოეზია, პირიქით...

XVI

მაგრამ მე მინდა საქმეს საძირკვლამდე ჩავუყვ და
იქიდანვე ავსენა.

მე ასე ვსჩქელობ. თუ მართალია, რომ ფერწერა (ხე-
ლოვნება) თავის მიბაძვაში სულ სხვა საშუალებებსა
და ნიშნებს საჭიროებს, ვიდრე პოეზია, სახელობრ, ფი-
გურებასა და ფერებს სივრცეში, პოეზია კი — და-
ნაწინააღმდეგობრივ დროში: თუ უდავოა, რომ გა-
მოსახვის საშუალებები (ნიშნები) გამოსახული საგნების
მიმართ მოხერხებულ და მჭიდრო კავშირში უნდა
აყონ, — მაშინ ერთიმეორის გვერდით განლაგებული
გამოსახვის ნიშნები უნდა აღნიშნავდნენ მხოლოდ იმ
საგნებს ან იმავე საგანთა ნაწილებს, რომლებიც
ნამდვილად ერთიმეორის გვერდით იმყოფებიან, ხო-
ლოდ გამოსახვის ნიშნები, რომლებიც ერთიმეორეს
მოსდებიან დროში, პირიქით, უნდა ასახავდნენ იმ სა-
გნებს, რომელნიც ნამდვილად ერთიმეორეს მისდევენ,
ან მათს ნაწილებს, რომელნიც თანმიმდევრულად მის-
დევნენ ერთმანეთს დროში. პირველია ფერწერა, მეო-
რე — პოეზია.

საგნებს, ან საგანთა ნაწილებს, რომელნიც ერთიმეო-
რის გვერდით არსებობენ, სხეულები ეწოდებათ. მათსა-
სადავო, სხეულები და მათი მოჩვენებითი (ხილული)
თვისებები სასურთივ მხატვრობის საგნები არიან.

საგნები, რომელნიც ერთიმეორეს მიჰყვებიან, ან
რომელთა ნაწილები ერთმანეთს მისდევენ, მოქმედებად
იწოდებიან. ამრიგად, მოქმედებანი შეადგენენ პოეზი-
ის საგანს.

მაგრამ ყველა სხეული არსებობს არა მარტო სივრ-
ცეში, არამედ დროშიც. მათი არსებობა გრძელდება
და ამ დროშივე შეიძლება ყოველ წამს სხვაანარი
ვეჩვენონ, სხვა ურთიერთკავშირში მოგვევლინონ.
ყოველი ეს წამიერი გამოვლინებანი და ურთიერთკავ-
შირი არის წინ მიმავალთა მოქმედება და თავის მხრივ
შეიძლება ვახდეს მიწვენი მშობლენ და, მასასადავმ,
ახალი მოქმედების შუავალი (ცენტრი). ამრიგად,
მხატვრობაც შეიძლება მოქმედებას ბაძავდეს, ოღონდ
მხოლოდ სხეულთა მეშვეობით.

მეორე მხრივ, მოქმედება არ შეიძლება ხდებოდეს
თავისთავად, არამედ რაიმე არსებების, მიწვევის შე-
დეგია, რამდენადაც ეს არსებები სხეულებია ან შეიქ-
ლება სხეულებად ვიკვლევთ. პოეზიაც ასახავს აგ-
რეთვე სხეულებს, ოღონდ მოქმედების მეშვეობით.

ფერწერაში, სადაც თანარსებულთა კომპოზიციე-
ში მოქმედების მხოლოდ ერთი წამია ნაჩვენები, სა-
ამისოდ ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანი წამია შერ-
ჩეული, რომლის მიხედვითაც საცანური იქნება წინაც
და მომდევნო მომენტებიც.

ასევე, პოეზიაც მოქმედებათა თანმიმდევრობაში
(მომდინარე მოქმედების მიბაძვაში) სხეულის ერთად-
ერთი თვისებით სარგებლობს და ამიტომაც უნდა შეარ-
ჩიოს ისეთი თვისება, რომელიც ყველაზე უფრო გა-
მოკვეთილად გამოხატავს სხეულის გრძნობიერ სუ-
რათს და შემქმნის წარმოდგენას იმაზე, რაც ამ მომენტ-
ში საჭიროა.

აქედან გამომდინარეობს წესები მხატვრული ენის

(კოითების) ერთიანობაზე და ხორცშესხმულ სხეულ-
თა ასახვაში აუცილებელ სიძუნწეზე (სიტყვის მოპირ-
ნეობაზე).

მაგრამ მე მეტისმეტი ნდობით მოვეცილებოდი ამ
მშრალი დასკვნების ჩაქვს, რომ ჰომეროსის პრაქტიკას
მათი სიტყვიე არ დაედასტურებინა, ან თვითონ ჰო-
მეროსს არ მივეყვანე ამ დასკვნებამდე. მხოლოდ ამ
მაგალითებზე შეიძლება გავიგოთ ბერძენი პოეტის
მანერის მიუღიო სილიადა. ამავე გზით შეიძლება ნათ-
ლად წარმოვიდგინოთ საპირისპირო მანერა ბევრი თა-
ნამედროვე პოეტისა, რომელნიც მხატვრებთან ბრძო-
ლაში ჩაბმულან და იქ ეჭობებიან, სადაც მათ მხატვ-
რები უფსოვოდ დაამარცხებენ.

მე ვფიქრობ, ჰომეროსი არაფერს არ ხატავს, წინ მი-
მავალი მოქმედების გარდა, ხოლო დანარჩენ საგ-
ნებს აღწერს მხოლოდ ამ მოქმედებასთან მიმართუ-
ლის კავლობაზე, ამასთან ჩვეულებრივ მოკლედ, ერთ ო
შტრიხით. რაღა გასაკვირა, რომ მხატვარი ცოტას ან
სულაც არაფერს ხატავს იქ, სადაც ჰომეროსი ხატავს
და თავის მოსავალს ხედავს მხოლოდ იქ, სადაც მოთ-
ხრობლია ამბავი მრავალი მშვენიერი სახის, სახე-
თა ჩგუფის, მშვენიერი პოეზების შესახებ, თანაც გა-
რთმობა ხელსაერელი მხატვრისათვის, თუნდაც თვი-
თნო პოეტს ნაკლებად ეწრუნა ამ სახეების, ამ ჩგუფის,
ამ პოეზიისა და სივრცის აღწერილობაზე? დეი, ხა
თითაოდ გადასინჯონ სურათები, რომლებიც კეილუსს
მოაქვს, ყოველი ნაწილი დაადსტურებს ჩემი თვალ-
საზრისის სისწრეს.

აქ კი დაავტოვებ გრავს, რომელსაც სურს პოე-
ტის სასინჯ ქვად მხატვრის ფერების დაფა აქციოს
და გადავალ ჰომეროსის მანერის უფრო დაწვრილ-
ებით განხილავს.

ერთი საგნისათვის ჰომეროსს მხოლოდ ერთი შტრი-
ხი აქვს-მეთქი, ვამბობ. გემი მისთვის შავი გემია, ხა
ნაც მალღი გემი, სწრაფი გემი, სულ დიდი „კარგ-
ხოფებიანი შავი გემი“. ამავე შორს ხომადღის აღწე-
რილობაში ჰომეროსი არ მიდის („ალარ ხატავს“). მაგ-
რამ ნაოსნობას, გემის გასვლას, გემის შემოსვლას დაწ-
ვრლებით ხატავს, ასე რომ, მისი ერთი სურათიდან
მხატვარს შეუძლია ხუთი, ექვსი სურათი დახატოს,
თუ ამ აღწერილობის გავლენას მოისურვებს თავის
ტილოზე.

მაგრამ თუ ჰომეროსს განსაკუთრებული გარემოე-
ბანი ზოგჯერ აიძულებენ დიდი ხნით შეარჩიონ ჩვე-
ნი ურთაღებდა საგანზე, ეს ჯერ კიდევ არ ნიშნავს
იმას, რომ მხატვარს თავისი ფუნქცი შეუძლია მას
მისდოს. პირიქით, უთავლავი ბერძენი ჰომეროსი ამ
საგანს მრავალ ნაწილად აქუცმავებს, ისე, რომ ერთს
მეორე მოსდევს და მხატვრობა უნდა იეუცადოს უკა-
ნასწენლს, რათა დასრულებული სახით ვიხილოთ ის,
რისი დასაწყისიც უყვე ვნახეთ პოეტთან. მაგალითად,
ჰომეროსი გვაჩვენებს პერას ეტლს, წინასწარ კი ჰე-
ბუს აიძულებს ჩვენს თვალწინ ეს ეტლი ნაირნაირი
ნაწილებისაგან შეკრას. ვხედავთ ბორბლებს, ლერძებს,
დასაქდომს, ხელნახ, მოსართავებს, თანაც მხოლოდ ისე,
როგორც ჰებე მათ აწყობს, თავისი ხელით მართავს,
მარტო ბორბლებს არაერთი ბერძენი აღწერს და გვი-
ჩვენებს სპილენძის მანებს (ბორბლის ჩხირებს), ოქროს
ფერსობებს, სპილენძის ხალტეებს, ვერცხლის მორგვეებს
— ყველა ნაწილს ცალკე. კაცი იტყოდა: რაკა ბორბა-
ლი ერთი არ არის, მის აღწერილობაზე დახარჯულია

მდენივე დრო, რამდენიც მათი მომზადებისათვისა
საკირო სინამდვილეში.

პერამ შეკაშნა რაშინი ოქროს ავეანდიანდა,
ქალღმერთმა ძველთაძველი მოღვმის, კრონოსის
შვილმა

და ეტლს მორატო მორკალული სპილენძის
თვლები.

რემანინი, რკინის ღერძზე სწრაფად მბრუნავი
ფერსო ოქროსი, უფანგავი, სპილენძის სალტე
ზედ მორგებული, ხილვად ერთი რამ საოცარი.

თუ მომეროსს უნდა, რომ გვიწვენოს, როგორაა
ჩაცმული აგამენონი, მეფეჲ ხათთაოდ — ნაწილ-
ნაწილ მოხავს, ჩვენს თვალწინ აცმევს მორთულბობას:
რბილ ქვედა სამოსს, ქიტონს, დიდ მოსახშას, მშვე-
ნიერ სანდლებს, ანა გავშაადება და ხელში სკიპტ-
რას იღებს, ჩვენ ვხედავთ სამოსლს, თუ როგორ ხა-
ტავს პოეტი მოქმედებას. სხვა ერთბაშად თავით ფე-
ხებამდე შემოსილს დავეხატავდა. მაგრამ ჩაქვის მო-
ქმედებას მაინც ვერ ვნახავდით.

...ვადაიცვა მრატე ქიტონი,
ახალთახალი მოსახშიმი წამოიხურა,
მოქნილ ფეხებზე გადაიწნა კონტა წალები,
მხარზე მოიგდო ორღესული, ვერცხლით ნაკვდი,
ხელთ ეყურა კვერთხი უძლეველი, მამისეული

...აქაველთა გემებს ეწვია...12

როგორღა იქცევა მომეროსი, როცა სურს დაგვიხა-
ტოს უფრო სრულყოფილი, ზუსტი სურათი ამ ძვირ-
ფასი სკიპტრას, რომელსაც აქ მხოლოდ მამისეული,
უკვდავი (აფთიკონ: უკვდავი, მარადიული) ეწოდება,
სხვადა კიდევ — ოქროს ღურსმენებით მოქვილი
სკიპტრა? როგორ იქცევა მაშინ მგოსანი? ხომ არ
გვიხატავს მგოსნაც დამრთუქრომებულ თავსაც? დიას,
მას რომ ეს აღწერილობა პერადიკოსათვის სდომებო-
და, რათა სხვა დროს ისეთივე კვერთხი დამზადებინ-
ათ, ასე მოიქცეოდა, დარწმუნებული ვარ, ბევრი
თანამდროვე პოეტი, გულღბრყვილოდ დაიშვებულნი,
რომ ნამდვილი კვერთხი დაბატა, რაკი ფერმწერს შე-
უძლია მას მოპაპოს. ვანა მომეროსიც იმაზე დარ-
ღობს, თუ მის შემდგომ მხატვარს რას მოიპოქმედებს?
სურათის მაგიერ ის იძლევა სკიპტრის შექმნის აშ-
ბავს, ჭერ ერთი, მისი შემქმნელია ვულკანი (მეფეს-
ტონი), პირველად მის სამქედლოშია, სხვა ნამუშევ-
რებთან ერთად: შემდეგ იუპიტერის (ზევისის) ხელში
ციმოცმებს; მერე მერკურის (მერმესის) ღირსების ნი-
შანია; ახლა — მემოარ პელიოსის საწინამძღოლო კვერ-
თხი, მშვიდობიან ატრევსის სამწყემსო რთხი და ა. შ.

აგამენონი წამოიჭრა, მამაცთა მეფე,
ხელთ კვერთხი ეყურა კოქლ ჰეფესტოს გამოქედლი,
რომელიც თურმე ზევისს ანუქა ოლესლაც ღმერთმა,
ღრუბლითარკემა ზევსმა პერმესს გადაულოცა,
მან კი თავის მხრივ ცხენთა მზედენელს მიუძღვნა
პელოსს.

ხოლო პელოპმა ხალხთა მეფე ატრევსს დაუთმო,
მან სიკვდილის წინ კი — თივისტეს, ზესატგიით
მორკმულს,

ხოლო თივისტემ დატოვა ქველ აგამენონს,
არგოსისა და ჯუჯალავი კუნძულის მფლობელს 13.

ახლა ასე უთე გავყვანი ამ კვართს, ვიდრე მაშინ
გავუღობოდა, მხატვარს რომ ჩემს თვალწინ ადოდ ან
თითონ ვულკანს ჩემთვის გადმოეცა. სულაც არ მო-

მეჩვენებოდა უცნაურ აშბად, თუ მომეროსის რომელი-
მე ძველი კომენტატორი ამ ადგილით აღტაცებული
დარჩებოდა, როგორც ყველაზე უფრო სრულყოფილი
აღვიგობი, სიმბოლურად რომ ასაზავს შექმნა, რა
ვითარებას, დამტიცებანა და მეშვიდრობას სამეფო
ძალაუფლებისას. მე გამეცინებოდა, თუ წავიკითხავდი,
რომ ვულკანი, ცეცხლის განსახიერება — ცეცხლისა,
რომელიც ადამიანს თავისი არსებობისათვის ყველაზე
მეტად ესაპიროება, აქ აღნიშნავს მიდრეკილების
აუცილებელდ მოთხოვნილებების დაქმნაუფლებისაკენ,
რამაც ადამიანზე აიძულა ერთი კაცის ძალაუფლებას
დამორჩილებოდენს; რომ პირველი მეფე იყო დროის
შვილი, ზევის კრონიონი, ღირსეული მოხუცი, რომელ-
მაც გადაწყვიტა ძალაუფლება გავნაწილებინა ან სუ-
ლაც გადაელოცა ვინმე ქვიანი და ენამევეარი კაც-
სათვის, სახელდობრ მერკურისათვის (არგოსის მკვლე-
ლი მერმესისათვის); რომ ქვიანმა და ენამევეარმა
კაცმა კიდევ ძალაუფლება დაუთმო უშამაცეს მემოარს
(პელოსს მტრესპოს), როდესაც ახალგაზრდა სამეფოს
გარეშე მტერი დაემუქრა; ბოლოს, როცა მამაცმა მე-
ომარმა მტრები დაამარცხა და სახელმწიფო გააძლი-
ერა, ხელში საოპაშოდ გადასცა თავის შვილს, რო-
მელმაც, როგორც მწვინდობისმოყვარე მხარანებელმა
და თავისი ხალხების კეთილმა მწევესმა, მათ კეთილ-
დღეობა და სიხუბე უზიანა და გარდაცვალების შემდეგ
თავის უმდიდრეს ნათესავს (პოლიარნი თისიტეს —
...ჯოგებით მდიდარ თისიტეს!) საშუალება მიისცა (გზა
გარუჯავს) საჩუქრებთა და ქრთამებით ხელთ ეგლო
ძალაუფლება, რაც უწინ ადამიანს ეძლეოდა, როგორც
ნდობის ნიშანი და უმაღლესობად ითვლებოდა, ვიდ-
რე ღირსებად; შემდეგ ამ თვისტემ საშუალოდ ხელთ
იგლო ძალაუფლება თავისი გვარისათვის, თითქოს იუი-
და იგი, მე, ცხადია, გავიღობებდი ასეთ ახსნაზე, მაგრამ
კიდევ უფრო მეტი პატივისცემით გავიმსჯელებოდი
პოეტისადმი, რომელთანაც ამდენი რამის პოვნა შე-
იძლება — ვინც ასე უზნა.

მაგრამ ეს ზემს საჯანს სცილებდა, და მე აქ სკიპტრის
აშბავი იმისათვის დავიმოწმე, რომ მეჩვენებინა პოე-
ტური ხერხი, რომლითაც მომეროსი ცალკეულ საგნებს
გვაცნობს, ისე რომ ცივ და მოსაწეუნ აღწერილობას
არ მიმართავს მისი ცალკეული ნაწილებისას. მაშინაც,
როცა აქილევსი თავის სკიპტრასთან ფიცით ამბობს,
ჩემი ღირსების შეურაცხყოფელ აგამენონს საშავე-
ეროს გადაუხდოდა, მომეროსი ისევ სკიპტრის აშბავს
გვაცნობს. პირველად ხეს ვხედავთ, მათში რომ ირზევა,
მწვანით მოხილი, მერე რკინა ეხება, ღეროს ძირს
აშორებენ, ფოთლებს აცლიან, თლიან და აძლევენ მო-
ხერხებულ სახეს იმისათვის, რომ ხალხის მეფეს ევი-
როს ხელში თავისი ძალაუფლების ნიშნად:

ამ კვერთხსა ვფიცავ, აწ რომ ვეღარ აიყრის
ფოთლებს,
ან შტოებს, მთაში მოკვეთილი ერთხელეე ხიდან,
არც იუვაიცილებს, რადგან მიმიე ბრინჯოს ცულმა
შტონი მოსხევა და ფოთლინი... დღეს ხელთ
უყვარათ
აქველთ ძეგებს, კრონიონის წესთა დამცველნი...
დე, საწინდარად ექმნეს კვერთხი ზენაარს ჩემსას —
ღრო მოვა, კვლავაც აქაველებს მოენატრებთ

პელეგისის შვილი. შენც იხანებ, როდესაც ლაშქარს
ველარ დაბნისი კაცთამკლავლელ ჰქეტორის
ხმლისვან.



საქართველო
გაზეთი

პომეროსს სულაც არ უფიქრია იმაზე, რომ სხვადა-
სხვა მანათლიანგან გამოკრილი და განსხვავებული ფი-
გურებით შემკული ორი კვრთბი დაეხატა, რათა ეჩვე-
ნებინა სხვადასხვაობა იმ ძალაუფლებათა, რომელთა-
ნიშნებსაც ეს კვრთბები წარმოადგენდნენ. ერთია ვულ-
კანის ნაშუშეკარი, მეორე უცხოების ხელმა მოკრა
მთებში; ერთია კეთილშობილთა საგაგარეულო სახლის
საუთურება, მეორე — მისი, ვისაც პირველად მოხედუ-
ბოდა ხელში; ერთი მრავალი კუნძულისა და მთელი
არგოსის თავზე გადაუწვდია მთებს, მეორე ეკუთვნის
შუა საბერძნეთის ერთ-ერთ ბერძენ კაცს, რომელსაც
სხვა მრავალთა შორის კანონის დაცვა ევალებოდა. ახეთი
იყო სინამდვილეში მანძილი ავამერონსა და აქილეუსს
შორის, მანძილი, რომელსაც უსათოოდ გრძნობდა აქი-
ლეუსიც, თუნდაც ბრახითა და რისხვით გონდაკარ-
გული.

არა მარტო იქ, სადაც მოთბობა მსგავსი შორეული
ვარაუდებითაა დაკავშირებული, არამედ იქაც, სადაც
მხოლოდ უბრალო სურათის დახატვა სურს, ამ სურათის
ისტატურად შლის რაიმე მიშზადვილი თხრობით, რათა
თვითონ საგნის ცალკეული ნაწილები, რომლებიც ბუ-
ნებაში ერთიმეორის გვერდით ვიწვადვით ხოლმე ერთი-
ანობაში, თავისი სურათის მიხედვით ერთიმეორის მი-
ყოლებით, მოქმედებაში წარმოგადვილოს, და თხრო-
ბის პრიციპში სურათიც მკაფიოდ ლაგდება. მაგალი-
თად, პანდაროსის მშვილდს ხატავს. რქების მშვილდს,
რომელიც ამა და ამ ზომისა და ორსავე მხარეს ოქ-
როს ხალხებითაა მოქვილილი. რას აკეთებს? ჩამოგვიო-
ვლის ასე ყველაფერს მშრალად ერთიმეორის მიყო-
ლებით? სულაც არა. ასე შეიძლებოდა მშვილდის
ჩვენება, აღწერა, მაგრამ არა ასახვა. პომეროსი ნადი-
რობით იწევებს: ნადირობით გარეულ თხაზე, რომლის
რქებისგანაც არის დამზადებული მშვილდი; პანდაროსი
მას მთებში მოულობს და კლავს. არჩვეულებებიც დი-
დი რქები ჰქონდა, ამიტომაც გადაუწვევტია მათგან
მშვილდის დამზადება. შემდეგ უყვე ვხედავთ, როგორ
მზადდება მშვილდი. ხელოვანი მათ აერთებს, აშან-
დაკებს. აკრიალებს, გადააკრავს, ასე და ამრიგად,
პოეტთან ვხედავთ მთელს პრიციპს, მხატვართან კი
ვიხილავდით მხოლოდ წარმოშობის მომენტს.

ყრმამ მოიმარჯვა მშვილდი ფეხმალ ქურციკის
რქისა,
რომელს ოდესღაც მონადირემ ჩასაფრებულმა
კლიდან ასხლტელის ვანწონა მკერდში ისარი.
გულგანგმირული ტინს დასაყდა ქურციკი უმაღ,
თექვსმეტ პოტკეულზე აღმართოდა საბრალის რქები.
სწორედ ისინი შეაერთა რქების ისტატმა,
მშვილდი გამართა და ოქროთი მოავარაყა.¹⁴
(თარგ. რ. მიმინოშვილისა)

ანალოგიური მაგალითების წერა რომ განვაგრძო,
ვერასოდეს მოვრჩები. ვინც პომეროსს იცნობს, უყე-
ლას ისედაც მოაგონდება მრავალი მათგანი.

XVII

მაგრამ, შემომადევბიან, პოეზიის ნიშნები არა
მარტო თანმიმდევრულია, არამედ თვითნებურიც. ამი-
ტომაც ამ თვითნებური ნიშნებით შესაძლებელბოდა

გველისაგან დაგესლოლი ფილოქ-
ტეტზე ქრისტეს საყურთხვევლთან.
იქვე აგამემონი, აქილეუსი, დიო-
მედე და ქრისტეს ქანდაკება.

სივრცეში მოთავსებული საგნების ასახვაც. თვით პო-
მეროსსაც ხომ აქვს თავის პოემებში საამისო მაგალი-
თები, და აქილეუსის ფარის აღწერილობა გადამწუ-
ვეტი მაგალითი იმისა, თუ რა დაწერილებით და თანაც
პოეტურად შეიძლება მოგვეცეს პოეტმა საგნის სურათი.
შევედვები პახუსი გავცე ამ ორმხრივ შემოღებულზე-
მე მას ორმხრივ ვუწოდებ, რადგან, ჭერ ერთი, ლო-
გიკური, მართებული დასკვნა მაგალითის გატეშვც
ძალმოსილია, და მეორეც, პომეროსის მაგალითი ჩემ-
თვის მნიშვნელოვანია, თუმცა არ ყოფილა გამაგრე-
ბული დასკვნით.

მართლაც, მეტყველების ნიშნები თვითნებურიცაა,
ამიტომ შეგვიძლია მათი შემწეობით ჩამოვთვლოთ
სხეულის ნაწილები თანმიმდევრობით, ისევე როგორც
ისინი ბუნებაში ერთიმეორეს მიჰყვებიან. მაგრამ ახეთი
თვებება მხოლოდ ერთი მრავალთაგანია იმ თვისებე-
ბიდან, რომლებიც საერთოდ აქვს მეტყველებას და
მის ნიშნებს, საიდანაც ის დასკვნა არ გამოიღოს, რომ
ის პოეზიისათვის ძალზე მოხერხებულია. პოეტს მარ-
ტო ის კი არ სურს, რომ ვასაგები ვახდეს, მისი წარ-
მოსახვა მხოლოდ ნათელი და მკაფიო კი არ უნდა
იყოს. ამით კმაყოფილდება პრიციპოსიც. არა, პოეტ-
მა ჭერ იღებთ უნდა გადავიძობს ჩვენში და მერ ისინი
ისე გააკოცხლოს, რომ ჩვენ წარმოვიდგინოთ, თით-
ქას მართლაც ნამდვილი გრძნობით განვიცადეთ მისი
ასახული საგნები და იმავე დროს სულაც ვივიწყებთ ამ
წარმოდგენისათვის გამოყენებულ საუბრებს —
მხატვრულ სიტყვას. ამ აზრით ავხსენით ზემოთ პოე-
ტური სურათის ცნება. მაგრამ პოეტმა უსარულად
უნდა ხატოს, და ახლა გვიჩნა ვნახოთ, რამდენად
გამოსადგენი არიან პოეტური ბატკონობისათვის სხე-
ულები მათი ნაწილების სივრცეში ერთიმეორის მიყო-
ლებით განლაგების თვალსაზრისით.

რანაირად ვაღწევთ სივრცეში საგნის ნათლად წარ-
მოდგენას? ჭერ ვაკვირდებით მის ცალკეულ ნაწილებს,
შემდეგ მათს კავშირს და ბოლის მთლიანს. ჩვენი
გრძნობები ამ სხვადასხვა ოპერაციებს ისეთი საოცარი
სისწრაფით ახდენენ, რომ ყველა საუბერთი ერთადერთ
მთლიანობაში გვეჩვენება. და სწორედ ეს სისწრაფეა
სრულიად აუცილებელი, რათა შეგვექმნას წარმოდგენა
მთელზე, რაც სხვა არა არის რა, თუ არა მისი ცალკე-
ული ნაწილების შერწყმის შედეგი. დავუშვათ ახლა,
რომ პოეტს მშვენიერების სამუაროში შევჯავართ სრუ-



ლიად თანმიმდევრული გადასვლით საგნის ერთი ნაწილიად მეორეში, მწუობრი წესრიგით. დავუშვათ, რომ ამ ნაწილების დაკავშირებით შთაღონების წარმოდგენას უარგესად სრულყოფილად გვიქმნის — რამდენი დრო დასჭირდება საამისოდ? რასაც თვალს ერთბაშად ამჩნევს და მოიცავს, მან იღებანს უნდა გვიხატოს ნაწილ-ნაწილად; ხშირად ხდება ის, რომ უკანასკნელ ნაწილთან მისულებს პირველის ხასიათი გვაიწუნებდა, და მაინც ამ ნაწილებისაგან მთელი უნდა შევადგინოთ. თვალისათვის მოცემული საგანი და მისი ნაწილები ერთბაშად მხედველობის არეშია და მრავალგზის შეუძლია გადახედოს. ყურისათვის კი მოსმენილი ნაწილები დაკარგულია, თუ მესხიერებაში არ ჩარჩა, და თუნდაც გვახსოვდეს, რამდენი ჯაჟა სჭირდება მესხიერებას, რომ ყველა ახელ-გაგონილი ნაწილისაგან მათი შთაბეჭდილებანი კვლავ ცოცხლად წარმოვიდგინოთ, წინა შთაბეჭდილება აღვადგინოთ, თუნდაც არა ისე სწრაფად, როგორც უწინ, და მივალწითო მიახლოვდეთ წარმოდგენას მთელში.

ვისაც ნებავს, წარმოიდგინოს ეს პროცესი თუნდაც ამ პოეტურ მაგალითზე, რომელიც თავისებურად უფროს ნიმუშია: 15

იქ აღმართულა ენციანეს თავი ზეიადი,
შორს, იალალთა ბალახების გუნდებზე მალა,
მისი დროშის ქვეშ დგას ყვავილთა ჯარი მზიანი,
თვითონ ლტარა ქმა პატყლა სცემს, თავს უხრის
მდაბლად.

ყვავილთა ოქრო, სხივთა ჩაღში კლავნილ-ტეხილი,
ღეროზე მდგარი ავირგვინებს მის მწვანე სამოსს.
ფოთლის სითეთრე, ღრმა სიმწვანით შემოგრებილი,
ნამის სპეკულთა ჭრელი ელვის სხივს აფრქვევს ამოს.
მადლის კანონმა კრას ძალა და მშვენება სრული;
ლამაზ სხეულში მშვენიერი სადგურობს სული.

აგერ მიტყავს ძირს ბალახი, ვით რუხი ნისლი,
ღედა-ბუნებამ ჯვრის სახისა მისცა ფოთლოცი;
ნაზ ყვავილთა აქმობს ორი ოქროს ნისკარტი მისი,
თითქოს ზის ტურფა ამეთვისტოს 16 ჩიტი ობოლი.
აგერ ფოთლოცი დაბილული, სხივსავით ნაზი,
ამკობს ქათათა ანაბზინით ანკარა წყაროს,
ყვავილთა თოვლი, ფერად თეთრი, პორფირის
მსგავსი,

სხივსან ვარსკვლავს აციაგებს, ბუნება ხარობს.
ვარდით, ზურმუხტით მიკაზმულა მწვანე სათიბი,
კლდეებს მოუსხამთ სამეჭლისო ძოწის ქათიბი.

არის ბალახები და ყვავილები, რომელთაც წინა-
ულში პოეტი დიდი ხელოვნებით და ბუნების წიაღში-
ვე ხატავს. ხატავს, მაგრამ ყოველგვარი მცდარო-
ბის გარეშე, მშრალად. ამით არ მინდა ვთქვა, თითქოს
ვისაც ეს ყვავილები არ უნახავს, ამ აღწერის შემწეო-
ბით არ შეეძლოს მათზე საკმაოდ ნათელი წარმოდგე-
ნა შეიქმნას. ძალიან ადვილი შესაძლებელია, რომ ყო-
ველი პოეტური სურათი მკითხველისათვის მოითხოვს
მოცემული საგნების წინასწარ ნაცნობობას. არც იმას
უარყოფ, რომ აქ აღწერილი ყვავილებისა და ბალა-
ხების მოდენეც ახალ დამატებით ცნობებს მიიღებს
მათი ცალკეული ნაწილების შესახებ. უფრო ცოცხლად
წარმოიდგენს მათ. მე მხოლოდ იმას ვთხოვ, როგორც

დგას მთლიანის საკითხი? თუ მან ცოცხალი სურათი
უნდა მოგვეცეს, მაშინ მის უკველ ნაწილს ერთნაირად
უნდა ეცემოდეს შუკი და წინ არაფერი უტყუარად
მოხტეს. ჩვენს წარმოსახვას შეუძლია მსგავსი
ერთბაშად მიიცივას, რათა ყველაფერი ერთად წარმო-
იდგინოს, რაც ბუნებაში ჩანს. არის თუ არა აქ ასეთი
მდგომარეობა და თუ არა, ხომ არ შეიძლება კაცმა
თქვას, რომ ვინმე მხატვრის მსგავსი სურათი ამ პო-
ეტურ აღწერილობასთან შედარებით სრულიად მკრთა-
ლი და უფერული იქნებოდა? 17 არა, ეს პოეტური სუ-
რათი უსასრულოდ უფრო დაბლა დაჩრდობდა იმასთან,
რასაც ხაზები და ფერები იმდენიანი სხიბრტყეზე, და
ხელოვნების მსაჭული, ასე უზომოდ რომ აქებს, ცხა-
დაა, მას მცდარი თვალთახედვით უფეროდება; ეტყობა,
უფრო მეტი ყურადღება მაქვია გარეგნულ მიკაზ-
მულობას, რაც პოეტმა ლექსში ჩაასოვა, მკინებრივ
ცხოვრების ამაღლებული კუთხით დანახვას, შინაგანი
სრულყოფილობის განვითარებას, რომელსაც გარეგ-
ნული მშვენიერება მხოლოდ გარსად აკრავს, ვიდრე
თვითონ მშვენიერებას, სიცოცხელსა და სურათის
მსგავსებას, რაც პოეტისა და მხატვრისათვის ახეთ
შემოხვევაში მთავარ საზრუნავსა და სახილველს წარ-
მოადგენს. სინამდვილეში პოეტური და ფერწერული
ნაწარმოების შედარებისას სწორედ ამ გამოსახუ-
ლებათა მსგავსებაზე და სიცოცხელეზე უნდა იყოს
ლაპარაკი, და ვინც ამბობს, რომ ეს შიშველი სტრი-
ქონები:

ყვავილთა ოქრო, სხივთა ჩაღში კლავნილ-ტეხილი,
ღეროზე მდგარი ავირგვინებს მის მწვანე სამოსს.
ფოთლის სითეთრე, ღრმა სიმწვანით შემოგრებილი,
ნამის სპეკულთა ჭრელი ელვის სხივს აფრქვევს ამოს.
რომ თითქოს ეს სტრიქონები თავიანთი გამომატე-
ვლობით თუნდაც იან ვან ჰუისუქის 18 სურათის შეუცო-
ბრბიანი, მხოლოდ იმას მიწმობს, რომ კრიტიკოსი
თავის გრძნობებს არც დაეკოებუა, ან მათ განჩრ-
დავყოფს. ეს სტრიქონები შეიძლება კაცმა დიდი წარ-
მატებით წაეთხოხოს მაშინ, როცა აღწერილი ყვავილე-
ბი უკვე უძირავს ხელში. თავისთავად კი ისინი არა-
ვითარ, ან ძალიან სუსტ შთაბეჭდილებას ახდენენ. მე
მესმის უკველ სიტყვაში მომუშავე პოეტის ხმა, მაგ-
რამ საგანი თავისთავად ჩემგან შორს რჩება.

ერთბოლო კიდევ ვიმეორებ: ჩემი სიტყვა სულაც
არ უარყოფს უნარს, რომ აიწეროს სხეული მისი
ცალკეული ნაწილების სახით; ეს შესაძლებელია,
სიტყვას აქვს ამისი უნარი, რადგან მართალია, ისინი,
ეს ნაწილები, დროში ერთობლიურს მისდევენ, მაინც
თვითნებური ნიშნებია. ამა, მე უარყოფს ახეთ აღწე-
რელობას, სიტყვას, როგორც პოეტის საშუალებას,
რადგან საგნათა ასეთი ვლტეობა, თანმიმდევრული აღ-
წერილობაზე არაკვენე ილტუობას, მოჩვენებითი ხილ-
ვას (das Täuschende), რომლის შექმნაც პოეტის მთავ-
არ მისწრაფებას შეადგენს. ეს ილტუობა, მოჩვენებითი
სურათი, ვიმეორებ, იმიტომაც ირკვევა, რომ სხეულ-
თა უპირისპირება სივრცეში აქ ენახება სიტყვის
თანმიმდევრობას დროში. მართალია, სივრცობრივ ურ-
თიერთობათა თანმიმდევრული შეერთება, მთელის
დაყოფას ნაწილებად კი აადვილებს, მაგრამ ამ ნაწი-
ლების ცალკე მთელად შეკრავს უჩვეულოდ ძნელდება
და არც თუ იშვიათად შეუძლებელიც ხდება.

ყველგან, სადაც ილტუების საწირობა არაა, სა-

დაც მწერალი მხოლოდ მეთხველია გონებას ესაუბრება, მხოლოდ ნათელს, მკვირსა და რამდენადც შესაძლებელია სრულ ცნებებს იძლევა, ე. ი. სადაც პოეზია გამოირიცხვება, სავსებით დროული და გამოსადგება საგნის მატერიალური აღწერილობა, და ამ აღწერილობის ხერხით შეიძლება სარგებლობდეს არა მარტო მწერალი, არამედ პოეტიც, თუ ის დოკმატიკოსია (დიდაქტიკოსი, დამრიგებელი), რადგან იქ, სადაც დოგმას ქადაგებს, პოეტი აღარ არის პოეტი, მჯალიითაღ, ვერგლიუსი თავის „სასოფლო-სამეურნეო ლექსში“ („გეორგიკებში“) ასე ახასიათებს სანაშენოდ გამოსადგე ძროხას:

...საჭიშე ძროხა

იყოს ველური, უშნო თავით, ძალუმე ქედით, ზედ მუხლებამდე სვემდეს მკერდზე სქელი ლაბაბი, ფერდები ჰქონდეს განიერი, ფეხებიც — დიდი, მოხრილი რქები და ზემოში, ფრიაო ყურები. მუ მომწონს ძალზე ნიშა ძროხაც, საღებობანი; კერპიც, უღელს რომ ეურჩება ჭოტო რქებით, დრუნით ხარს რომ ჰვავს; ქედმაღალი და ჯიშანიც, გზად მომავალი გრძელი კედით რომ ზეგტავს ნემოს.¹⁹

ასევე გვიხატავს ვერგლიუსი მშვენიერ კვიცს:

...ლამაზი თავით,

მალაი კისრით, მოკლე მუცლით და მიძი ტნით, ძალუმე ძარღვებით რომ ამაცობს მოქნილი მკერდი.

ვინ არ ზედავს, რომ აქ პოეტი ცდილობს აღწეროს უფრო ნაწილები, ვიდრე მთლიანობა? სურს აგვიწეროს სანიშნურო ძროხა თუ ციკოა, მათი მთავარი ნიშნები, რათა საშუალება მოგვეცეს მათი სიკეთე თვითონვე განვსაჯოთ, თუ არჩევანს წინაშე დავდგებით. ხოლო თუ ამ ნაწილების შეერთებით მთლიანის წარმოადგენს შევძლებთ, ამაზე პოეტა არც ფიქრობს.

ყველა დანარჩენ შემთხვევას მატერიალური, ხორციელი ხაგნების დაწერალებითი აღწერილობისას, — გარდა პომპონის ზემოთ დამაწმენდელი ოსტატური ხერხისა, რომ თვისებების თანაარსებობა შეცვალოს მათი თანამადგერად აღწერათ, — ყველა დროის დიდი მცოდნეები თვლიან იოლ გასართობად, რასაც მცირე ნიჭი ეყოფა, ან სულაც არ ესაჭიროება გენიალობა. როცა რომელიმე უნაყო პოეტი შორს ვერ წავა, — წერს პორაციუსი, მასამ იწვევს ქალაქების, საკუთხვევლთა, მშვენიერ ყანებში მოჩუნჩუნე დაქლანული ნაჯაღლის, მღელვარე ნაჯაღის, ცისარტყელას აღწერას.

...აღწერს ჭვალს, ღიანას ბომონს,

ან მოლდუნე რუს, მჩქვარებს წარმტაც ყანებში, რინის ტალღებს მოუსვენარს ან ცისარტყელას.²⁰

სიმწიფის ეამს პოპი ფრიალ ადვიტთ ეციებობოთავის ახალგაზრდულ ცდებს. გადაქრით მოიხობოდა: ვისაც სურს ქემშირიტი პოეტის ხახელს ატარებდეს, რაც შეიძლება მალე უნდა აიღოს ხელი აღწერილობით პოეზიაზე, და ლექსებს, რომელნიც აჩვენებს შეიცვენ, აღწერილობის გარდა, ადარებდა სადილს, რომელიც მხოლოდ წვენიდან მზადდება. რაც შეეხება კლიაბტს, შემძლია დაგარწმუნოთ, რომ დიდ ბედნად არ მიანდა თავისი „გაზაფხული“. მტ ზანს რომ ეცოცხლა, მას აღბათ სხვა სახეს მისცემდა.²¹ ის უკვე ფიქრობდა ამ ლექსში არსებითი ცვლილებების

შეტანაზე. უკვე ეძებდა საშუალებას, რომ მის თვალში წინ ბუნებრივი წყობით ჩაეღვო და ერთიმგორის მიყოლებით დაეღვებინა უამრავი სურათი, რაც განხილვებულ ბუნების უსასრულო სივრცეიდან უფრო მსახივრით მთხვევით დანახული და ახახული ჩანს. რასაკვირველია, ისიც იმავე გააკეთებდა, რასაც მარშონტელი ცნობილი ეგზოტეგების გამო მრავალ გერმანულ პოეტს ურჩევდა: გრძობებით მუნწად შემკული მთელი რიგი სურათებიდან შექმნიეთ სურათებით მუნწად შემკული გრძობები.²²

შენიშვნები:

¹ იალისო (ილისოსი) — როდისელი პეროსი, პელოპონის შვილიშვილი. კილიპე, მშვენიერი ათენელი ქალწული, შეუფერდა კოსელ ჰაესის აკონტოსს. უარი მიიღო. მასამ არტემიდეს ტაძარში დაავლო ოქროს ვაშლი წარწერით: „ვფრიალ ვავეც აკონტოსს“. ქალწულმა აიღო, ხმამალა წააკეთა და იძულებული გახდა ფიც შეესრულებინა. დახატა პოტოგენმა (ბრუნე, ბერძ. ზელოენ. ისტ.). მანვე დახატა კაიაბი. რახედაც მთელი საბერძნეთი ლაპარაკობდა, მაგრამ ერთი გადმოცემით სურათი დახია, რადგან მთავარ აზრს უშლიდა (ლესინგი წერს, რომ ვანკელმანს და რინარდსონს ეს ადგილი პონიფისისა ვერ გაუგიათ: კაკაბი სხვა სურათზე იყო).

² ვერესაევის თარგმანშია „7 პელეტრა“ (როგორც დედანშია: „ეპტა“ პელეტრა“) პელეტრონი (პლუტარხი) ძველ ბერძენთა სიგარის საზომი იყო, დაახლოებით 31 მეტრი (ე. ი. იხილ 220 მეტრამდე, თუმცა პელეტრონი ფართობის საზომიც იყო: 0,095). ფოსის გერმანულ თარგმანშია „ჰუფე“ (7 ჰუფენ), რაც ზოგად აღდგომ-მამულს“ აღნიშნავს. სხვა რუსულ თარგმანში წერია 7 დესეტრე (7 პეტრარზე მეტი), რაც სამ-ოთხ ქვევას უახლოვდება. აქის ანალოგიურად რ. მიმინოშვილის ქართულ თარგმანშია „შვიდი ქვევა“, რაც სამ პეტრარზე მეტია. ცხადია, ეს ყველა თვალსაზრისით გაზეიადებულია. რადგანმე პეტრარ მისწავს ვერც ერთი ღმერთი ვერ დაფარავდა. კვინტუს კალპურე მარსის წაქვევასაც საევიოდ თვლის და თავის წიგნში ათენას მთელ კლდეს ატყორცნივებს, რაც არისს შეხებაზე ნეტრად იქვეა. ლესინგი პომპონოსს შესწორებისათვის კალპურს დასკინის.

³ იდუოსი (იდაოსი) პეფესტოსის (და არა ნებტუნ-პოსეიდონის) ქურუმის-დარდისს ქე იყო ტროაში, დიომედემ მამ ფეგეისი მოუქლა და მასაც ბოლოს მოუღებდა, მაგრამ პეფესტოსმა ნისლით შეხუბრა და გაარიდა (სხვა იდაოსი, პრიამოსის შვილი ან მეეტლე: იგვეა ზესის და ჰერაკლეს ზედწოდება, დიონისეს და ენესის მხლებლნი, მარისისა და ელენეს შვილი. ლესინგი რატომღაც პოსეიდონს ასახელებს, პომპონოსთან კი იდუოსი პეფესტოსმა იხსნა (ილ. 5, 12). დიომედემ რომ ფეგეისი მოუქლა, პეფესტოსმა მისი მამ ნისლით შეხუბრა, რადგან ფეგეისი და იდუოსი პეფესტოსის ქურუმის შვილები იყვნენ.

⁴ ლესინგის ეს მსჯელობა დასტურდება შემდგომი მეცნიერულ-ფილოლოგიური დაკარგვებითაც: ბერძენთა აზროვნება ძალზე გასაგებული იყო და უშუა-

ლო. ჰელოზის ეტლის სრობლა მზის ანოცლის. ვათე-
ნების სინონი იყო, თანატონის გამოჩენა-სიკვდილისა
და ა. შ. ასევე კონკრეტულია პოეტის აზროვნება სა-
ხევეში, მოცემულ შემთხვევაშია დაკავშირებით.

³ ლესინგის მიერ მითითებულ ადგილებზე (ილია-
და, V, 321 და სხვ.) ლაპარაკია ტრიდ დიომედეს და
ენეასის ბრძოლაზე. ამ სიძღვრის დასაწყისში ენეასს
იხსნის დედამისი აფროდიტე, მეორედ — აპოლონი
ბერავს ნისლით და აქილევსს განარიდებს (XX, 445).
ილიასს კი ასევე იხსნის ჰეფესტოსი (V, 23). ნებტუნს
პომპროსი, ცხადია, არ ახსენებს (რომელთა პოსეი-
დონს).

⁶ „ილიადა“, I, 43-53 (თარგ. რ. ნიმიროშვილის).

⁷ „ილიადა“, IV, 1-4 (თარგ. მისივე).

მ. ე. ველსონის თარგმანში აქ აზრი შებრუნებულია:
„ის სურათები პომპროსისა, რომლებით სარგებლობაჲ
მხატვარს არ შეუძლია...“ ლესინგს პირიქით აქვს:
„რომელთა გამოყენებაჲ მხატვარს შეუძლია“ (იღერ
არტიტ გეზაუხენ კანნი...). აზრაც ასეთია.

⁹ ამ მოსაზრებას ადასტურებს ცნობილი თქმა, რაც
პირეს ეტება: იშვიათი უნარი ჰქონდა, უფრავისი თე-
მები ამალელებულ ნაწარმოებად ექციათ.

¹⁰ „რასაც ჩვენ პოეტურ სურათს ვუწოდებთ, ძვე-
ლები ეძახდნენ ფანტაზიას, როგორც ლონგინი გვი-
მწიგებს, ხოლო რასაც პოეტურ ფანტაზიას ვეძახით,
ეძახდნენ ენარაგის, თვალსაჩინოებას, როგორც პლუ-
ტარქე ვამენობს, ერთ მათგანს უთქვამს: „პოეტური
ფანტაზიები, მათი ენარაგის, თვალსაჩინოების გამო
ფიხზელი კაცის სიზმრებია“ (ლესინგის შენიშვნა).

¹¹ ტექნიკისა და ხელოვნების განვითარების თანა-
მედროვე ეტაპზე აქ შეიძლება ვავიხიოთ კინოხე-
ლოვნება, ეკრანი, მულტიპლიკაცია, რაც საშუალებას
ძლევდა სურათთა სწრაფი გადასაცვლების შემუშავებით
სახოს მოქმედებაჲ დროში (პრინციპი აქაც იგივე
რჩება). ლესინგის დროს, ცხადია, ეს არ იყო.

¹² ილიადა, 5, 720-727. თარგმანი რ. ნიმიროშვილი-
სა. ქართულ თარგმანში აქ საწყენი უხესტობაა: თი-
თქოს ეტლის გამოწყობასაც ჰერა აკეთებდეს, სინამ-
დელიში ამას ასრულებს ქალღმერთი ჰეზე (722
სტრიქონი ასე უნდა იკითხებოდეს: „ჰეზემ მორაგო
ეტლს მორაკულ სპილენძის თვლები“). თარგმანში
ჰეზე არცაა ნახსენები.

პომპროსის და მისი სიუჟეტებისა თუ გვიანდელი
ოსტატების ქმნილებებზე ავებუნა „ლაოკონმა“
გადაწყვეტი ზეგაუენა მოახანა ლიტერატურის გან-
ვითარებაზე. პოეტებმა შეიცნეს თავიანთი უშუალო
მოკვლეობა, მხატვრებმა — თავიანთი სახეობის. ლექ-
სებსა და პოემებში შედარებით ფაცლეს მისაწყენ აღ-
წერილობას და ყურადღება გამამაჟელეს პიროვნების
ფსიქოლოგიური სიღრმის ჩვენებაზე, მოვლენების თან-
მიმდევრულ აღწერაზე, სივრცე კი ხელოვნების ოსტა-
ტებს გადაულოცეს.

¹³ ილ. 2, 100-108. თარგ. მისივე.

¹⁴ პომპროსის უწერია ზოგადად „სწრაფი თხა“: იქ-
სალონ ეგოს (აიგოს), არა ქურციკი. ზოგ თარგმანშია

„არჩი“ (რუს. სერნა), მაგრამ არჩის რქებისა
მშვილდს მხოლოდ ქონდრისკაცობა თუ გაცივობა.
უფრო სწორია ვერმ. თარგმანი „შტაინბოგენ-
ვაიკი“; „ტურ“. ჩიხვი ან ჩიხვის მცავის ვერმ. ¹⁵
ქოსანი ალბორტი თხა (კაბრა იბექს, იბექს), სუბიური
ან უფრო კავასიური (კაბრა კავასისა), რომლის
მძლავრი ქნარის ფორმის რქების სიგრძე ზოგჯერ 130
სმ-საც აღწევს. პომპროსს უფრო სინამდვილე აქვს
დაცული. ქართულ თარგმანში შეცდომებია. „16 მტა-
ველი“ რქა (370 სმ-ამდე) უკვე ზღაპარია. უფრო სწო-
რია გერმანული და რუსული თარგმანი: „16 ნები (ხე-
ლისხელი“), რაც დაახ. 144 სმ-ს შეადგენს. ქურციკის
რქების სიგრძე 30-40 სმ-ს არ აღემატება, თანაც ის
ველის ცხოველია და არა კლდეა. მეყრდ რომ ის-
რით განუწონეს (და არა მეყრდში ისარი განუწონეს),
ის კლდედ გადავარდა, ტიზზე დაენარცხა, ე. ი. არა
ქურციკი, რომელსაც არც რქები აქვს მშვილდის ფორ-
მისა, არამედ ჩიხვია.

¹⁵ ლესინგს მოაქვს შვეიცარიელი პოეტისა და ბუ-
ნებისმეტყველის ალბრეხტ ფონ ჰალერის (1708-77)
მაგალითი („აღსება“).

¹⁶ ამეთისტო — ბერძ. „სიმთვრალის ვარდზე“,
კვარცის ჭვეფის ძვირფასი ფერადი ქვა, იშპარბობდა
ავგარობად, როგორც ბედნიერების მომტანი, ჭლო-
ქობობისა და სიმთვრალის განმარადებელი ხეითო.

¹⁷ ბრაიტინგერის „კრიტიკული პოეტური ხელო-
ვნება“, ტ. II, გვ. 807.

¹⁸ იან ვარ ჰოსიემი (Hugsum, 1672-1749) —
ყვავილთა დეკორატიული სურათების ოსტატი, ცნობი-
ლი ნიდერლანდელი მხატვარი-ეტიმწერი.

¹⁹ გეორგიკა, წ. III, 51-79.

²⁰ ალ. პოპი (1688-1744) — კანონიერი ინგლისე-
ლი პოეტი-კლასიციტი, შექსპირის გამომცემელი.
თარგმნა პომპროსი.

²¹ ჰაინრიხ ფონ კლისტი (1777-1811) — ცნობილი
გერმანელი მწერალი, 34 წლისაც არ იყო, როცა ვარ-
დაიკვალა.

²² „ლაოკონი“ ძირითადად ხელოვნებაზე დწერი-
ლი ტრაქტატია, მაგრამ უარესად საჭირო რჩევებს აძ-
ლევს პოეტებს. ეს მხარე შემუშავებული არ დარჩენია
დობროლიუბოვს: „ლაოკონით“ ლესინგმა შექმნა პოე-
ზიის ახალი თეორია, შეიტანა მასში სიცოცხლე და
დაანგრია მეცდარი ფორმალისტკა, რომელიც უწინ
ყოველ ესთეტიკაში ბატონობდა. უარესად ნათლია
და აზრის ძლიერებით დამატკია, რომ პოეზიის ძი-
რითოდ საგანს, ყველა სხვა ხელოვნებისაგან და მმე-
ტადრე ფერწერისაგან განსხვავებით, შეადგენს მოქმე-
დება. სიცოცხლე პოეზიის არსებობა შინაარსად აღი-
არა“ (პირველი რუსული თარგმანის წინასიტყვაობა,
1859).

გერმანულიდან თარგმნა და შენიშვნები დაურთა
სააკი ჰელოზანსა

(გაგრძელება იქნება)

ოთარ კილაძე

№ 6
1983

ს ა გ ჯ ო თ ა
ს ე ლ ო მ ნ ე ბ ა

ნათეს ნითელი ნალები

(ისტორიული დრამა)

მოკმედი პირი

წ ა თ ე
დ ე დ ო ფ ა ლ ი
მ ა ნ ი ნ ა
მ ა რ თ ა
ა ი ე ტ ი
ფ ა რ ტ ა ზ ი
პ ო ე ტ ი
ბ ა კ უ რ ი
ს ა რ კ ი ა ნ ი მ ს ა ხ უ რ ი

1.

ლაზიკის მეფის სასახლე. წათე სამეფო ტახტი წე-
მდგარა და სარკეში, რომელიც მსახურს უჭირავს,
თავის წითელ წაღებს ათვლიერებს. ტახტის გარშე-
მო ღვანან: დედოფალი, ბაკური, ფარტაზი, აიტი,
პოეტი. დარბაზი ძაძითაა მორთული, იატაკზე, აქა-
იქ, ჭერ კიდევ ყრია დამკვანარი ყვავილი და დაფ-
ნის რტოები.

წ ა თ ე. უპირველეს ყოვლისა, მადლობა მინდა
გადავუხადო ყველას, ვინც ჩემი მწუხარება გაიზი-
არა. (სლუკუნით) აღარ არის მამჩემი...

ფ ა რ ტ ა ზ ი. დიდი გუბაზის სიყვდილმა ყველანი და-
გვაგოლა, მბრძანებლო.

წ ა თ ე. მე შინც სხვა ვარ. თქვენ ერთი მეფე დაჯ-
არგეთ და მეორე შეიძინეთ, მე კი მამა მივაბარე მი-
წას.

პ ო ე ტ ი. მშობელი შვილმა უნდა დამარხოხ, ჩემო
ხელმწიფოვ. ასე დაუდგენია ღმერთსა და ბუნებას.

წ ა თ ე. სხვათა შორის, ჩვენო ძვირფასო პოეტო,
თქვენს სამგლოვიარო ხოტბას, მამჩემის დაკრძალვა-
ზე რომ წაიყოხებთ, ძალიან აუღელვებია ხალხი.

პ ო ე ტ ი. (თავმდაბლურად იღიმება. აშკარად კმა-
ყოფილია). არ ვარ ღირსი, მბრძანებლო. მოკვდავის
ენა ვერ შესძლებს ქეშმარიტი ხოტბა შეახზას გუბა-
ზის სახელს. მისმა სიდიადემ და თქვენმა მხარდაქე-
რამ მომცა ძალა, რათა სკუთარი შესაძლებლობისთ-
ვისაც გადამეპარებინა. საერთო განწყობილებამაც
შეუწყუო ხელი ჩემი ლექსის წარმატებას.

წ ა თ ე. მეც სწორედ მაგას მოგახსენებთ. თქვენმა
ცდამ უოველგვარ მოლოდინს გადააქარბა. თურმე იმა-
საც ამბობენ, დიდი გუბაზი შვილზე უფრო პოეტმა
იგლოვო. მართლა ასეა? (ოდნავი პაუზის შემდეგ)
მთელ ლაზაკს თქვენი სახელი აყერია პირზე.

პ ო ე ტ ი. (შეშფოთებული). მბრძანებლო, მე მი-
ნდოდა, უპირველეს ყოვლისა, თქვენთვის მესიაშოვ-
ნებინა. დამერწმუნეთ, სხვა აზრი და მიზანი არცა
მქონია, არც შეიძლებოდა, რომ მქონოდა... (ხმათ-
რთოლებული) ჩემს დატაკ გონებას თქვენი მფარვე-
ლობისა და შთაგონების გარეშე არ ძალუძს შექმნას
რაიმე ღირსეული და მნიშვნელოვანი... დამერწ-
მუნეთ...

დ ე დ ო ფ ა ლ ი. რა დროს ეგ არის, ადამიანო!
ხალხი ისედაც დაწვეტილია, სხვა რამეზე ილაპა-
კეთ.

წ ა თ ე. (ტახტზე წღება. მსახურს ხელის აქნევით
პოეტებს. მსახური განზე დგება). მოიცა, მოიცა... ნუ
დამაზნევ. (პოეტს) მე სხვას ვამბობ და შენც ძალიან
ქარგად იცი, რასაც გუებნები. გაუგებრობის თავიდან
ასაცილებლად გაგიმეორებ: თქვენმა სამგლოვი-
არო ხოტბამ ხალხი ძალიან ააღელვა, მთე-

ლი დამე ჩირაღდნებით დედოფიდენ და გუბაზისა და თქვენს სახელს ერთად გაძახიდნენ, თითქოს გუბაზი ჩემი კი არა, თქვენი მამა უფილიოუს. (შემოდის მინინა. დედოფლის გვერდით ღვება, დიდი ინტერესით ისმენს საუბარს). ამის მიწვენი კი, მხოლოდ და მხოლოდ, ის ღვებია, დაკრძალვავ რომ წაიკითხო, მერე გულწასული რომ დაეცით და თავი ისე ხეთქეთ კუბოს სახურავს, გვეგონა ტაძრის თალი გაიბზარაო.

ბაკური ხმამალა იცინის.

დედოფალი. (ბაკურს — გაკვირვებული). რა გაციენებს? (მინინას — მკაცრად) ხად ბრძანდებოდი?

პოეტ. (დამწავეის ღიმილით) დიას, თავი მარტოლც მაგრად დეაქტუი (ხელს იღებს შებზუხ). ახლოც მტკავა. გული კი სიცხის გამო შემიღონდა. მანინა. (თავისთვის) საქალებოში ჩავედი. თონა ავაღ. წამალი ჩავუტანე.

პოეტ. დამეთანხმებით, ძალიან ცხელოდა. ხალხს სახეზო ოფლი ისე ჩამოსდიოდა, თითქოს თავსხმა დაგანო.

დედოფალი. (მინინას. მინინასკენ არც იყურება). კარგად ვიცი, სადაც ბრძანდებოდი. მამის მინც მიგერიდოს, მგლოვარება. რა დროს ქურა-ქურა წანწალია...

პოეტ. თანაც, არც ჩემი ნიჭი და არც მამოთქენის უფალავი ღირსება არ მამდედა ღვების შემოკლების საშუალებას.

მანინა. ხო, ზღვაზე ვიყავი.

წათე. გეუფავა. გეუფავა. აკი გეუბნები, ეს არ მაინტერესებს-მეთქი. შენ რომ მიგიშვან, დღამდე ილაპარაკებ.

დედოფალი. (წათეს) ილაპარაკოს, რატომ აჩუმებ? ცუდს რას ამბობს? (მანინას) ნუ სარგებლობ ჩემი მოთმინებით. რას უზიხარ, რა გინდა იმ ზღვასთან? ხალხს გთვი ეგონები. აკი დავდევენ კიდევ უკან. გათხოვილი მინც არ იყო... ბავშვი ხომ აღარა ხარ?! მანინა. აი, კაბა ისევ სველი მაქვს. ვიჭეტი და ვუსმინდი. იმდენი რამე მიიხრა, არაფერი აღარ მახსოვს.

წათე. დედოფალი, ჩვენი საუბარი უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე თქვენ გგონიათ.

მანინა. ქუა კი მინც მომემატა. ახლა უკვე მტკიცად ვიცი, რომ მე და შენ, ჩემო საყვარელო დედოფალი...

წათე. ჩვენი პოეტის ღვთაებრივ ნიჭს, თუ გახსოვთ, ჩვენც უყოველთვის ვაფასებდით (პოეტს). მე მგონი, ვერც თქვენ უარყოფთ. (პოეტ, თანხმობის ნიშნად, ხელს უწი). მაგრამ ახლა საქმე მეფის ღირსებას ეხება...

დედოფალი. შვილსაც მიხედვა უნდა, მეფეც ბატონო. როგორ შვილსაც გავზრდით, ქვეყანაც ისეთი იქნება.

წათე. მთელ კი მე ვარ! ესე იგი, მე მებება, ხალხს მამის მოვლატად მივლის, მამის მკვლელობის მხარდობა. საბედნიეროდ, ეს მთელ ხალხს არ ეხება. მართალია, მამაჩემი მოკლეს, მაგრამ ეს მკვლელობა პირადი შურისა და სიძულვილის შედეგი იყო.

მკვლელი ღირსეულად დაისკება, ხოლო, რაც შეეძლება რომს, იგი არის და უყოველთვის იქნება ღირსი ნამდვილი მეგობარი და მზარველი. თუ უკმაყოფილებს არ მალატიკოს, მგონი, განსვენებული მამაქმეცქმეცქმეც გვეუბნებოდა. ეს უკვლამ უნდა შეიგნოს, ერთხელ და სამუდამოდ. ვინც სხვანაირად ფიქრობს, ჩვენი მტრისა და ნამდვილი მოღალატის სახელიც მას ეუთვნის.

მანინა. მეც უნდა გავაჩინო შეილი. მაგრამ ცოტა სხვანაირი... ჩვეულებრივი. მიწით მოხსუნული, წვიმით გალუმბული, ქართი გაცრეცილი, ძეძვით დეკარული. კრიზინასავით მზარეოანი და ვაშლივით სრულყოფილი. გესმის, დედაჩემო? ვაშლივით უზრავლო და სრულყოფილი.

დედოფალი. შეილი თუ გინდა, ქმარიც უნდა გინდოდეს. ვაშლის ქამით ვერ დაორსულდები.

წათე. (ხელს მალა სწევს, მბრძანებულურად) თუ ერთმანეთს არ ვაძლავთ, არაფერი გამოვა. (პოეტს) მე ჭრ არ მითქვამს. მოვალატე ხართ-მეთქი.

პოეტ. მოვალატე?

წათე. მე ვთქვი, რომ თქვენმა ღვებმა, რომელიც ნამდვილად გრძელი იყო და ამიტომაც გაგვიჭირდა მისი ბოლომდე მოსმენა, ზოგირდის, ჩვენი თუქმყოფილო ნაძირალას, საბედნიეროდ, ეს მთელ ხალხს არ ეხება, საშუალება მისცა, ამოფარებოდა განსვენებული გუბაზის სახელს და ველში მჭიდის ცემით, როგორც ვტყუვით ზოლმე, გაეზუთურებინა თუ გაეზოთურებინა...

პოეტ. (სხარტად) გაეზოთურებინა!

წათე. დიას, გაეზოთურებინა ჩვენი ღვწილი და დამსახურება ჩვენი დიდი სამშობლოს, რომის იმპერიის წინაშე.

დედოფალი. (წათეს) ერთი-ორი ნაძირალა ღვარავად არ ღირს. (მანინას) ჩვენ სხვანაირი სისხლი გვაქვს. სიყვარული ბრიყუებისთვის მოგონილი ზღაპარია. თუმცა, აქამდე უყოველფერი შენით უნდა გესწავლა.

წათე. დედოფალი, მე ჭრ არ დამემათავრებია, კეთილი ინებთ და მომიშინეთ.

დედოფალი. (გაღმებულად უახლოვდება წათეს) ოოოო, წათე, წათე! ეს ხომ უკვე ეთქვით. წახე, რახა გავს სასახლე. ასე დავხედით სტუმრებს? რა მოგივიდა? შენ რომ სიბრაზე არ გიხდება! (მკაცრად) მეფე კეთილი უნდა იყოს, კეთილი და მამოიერი... (პაუზის შემდეგ) ხალხს ასე ურჩევნია, აბა, შეხედეთ, შოისსაგან უყვლას ენა მეს უტრელო ჩავარდნა (ფერება, უყვავებს) აქ ვინაც ხედავ, უყვედა შენი ერთგულია. დაიჭრეთ და არ წააგებ. აბა, მარწინე შენი ფეხზე (ღვს მალა უწევს) შეხედეთ, შეხედეთ, როგორი წაღები აცვია! როგორ უხელება! კეისრული, პრიალა, პრავუნა! ჩემი პატარა კეისარი, კეთილი კეისარი. პავ-პუე, პავ-პუე, მობავუნოს კეისარი! გზა მიეცი კეისარს! (იციქოს) ოოოო, ჩემო წათე, როგორ გამაციენ.

წათე. მოცა, მოცა-მეთქი, სირცხვილია... მართლა მიხდება?

დედოფალი. (წათეს ფეხს, რომელიც აქამდე ხელში ეჭირა, უხეზად დაახებებს ძირს. მკაცრად) ამ წაღების გახდა უფრო ადვილია, ვიდრე ჩაცმა.

წათე. ტყუილად მიბრაზდები. მე არც ახლა ვი-



ტყოლი რამეს, ახლაც გავჩუმდებოდი, მაგრამ იმ ხალხს რა უფობრათ? მართლა რომ ჩამოვიდნენ, ასე გულხელდაკრფილინი დახვებენ? ჩაღბი რომიდან მოიღის მამარჩემის მკვლელობის საპოვნელად, ჩვენ კი თითოც არ გავანძროთ? იქნებ მკვლელი ჩვენს შორის ხაა? რას იტყვიან: გვიანათო? დაბრმავდითო? მთლად გამოშტერდითო? მე ჩვენს პოეტს...

დედო ფ ა ლ ი. „ჩვენს პოეტს“ „ჩვენს პოეტს“... გავიგეთ, გეთამბებით, შეცდომა მოუყვდა... (დამფრთხალი პოეტი რაღაცის თქმას აღარებს, დედოფალი ხელით ანერებს) შეცდომა მოუყვდა, მაგრამ უნებურად და არა წინასწარი განზრახვით. ამისთვის ხომ არ უნდა მოვკლათ? თქვე, მოვკლათ? დევუძახო ქალბოს?

სასწაურკვეთილი პოეტი უმწვეოდ ივრჩებება, თითქოს უწყე თოქზე კილიაო. პირზე ხელს იფარებს, მაგრამ მივც ვერ იკავებს თავს და ვყვრის:

პოეტი: მათქმევინეთ!

დედო ფ ა ლ ი. (წათეს) შენ გეითხები, დევუძახო-მეთქი ქალბოს? (წათე მხრებს იჩეჩებს) არა, არ შეიძლება. (ოდენად დამწვედებელი პოეტი დედოფალს მოწიწებით უყვრს თავს). რა თქმა უნდა, არ შეიძლება. პოეტი მსუბუქი, ფრთოსანი არსებია, როგორც კი ფრთებში მოჰკიდებ ხელს, ფერი ეკარგება, შეხედე, სამარადნა ამოდებულს დაემსგავსა (იციანის) პოეტი, რომელსაც შენ მფარველობ, არასოდეს არაა საშინი, როგორც ნესტარამოცილილი ქვეწარმავალი, ანდა გაწვრთნილი მიმინო. ის შენს ცერზე ჭდომას უყე შეჩვიდა და უყვოდ ღონეს ხმარობს რათა ათასში ერთხელ მაინც დაგიპიროს მსუქანი მწეერი და სიამოვნებისგან აკრუტუნდეს, როცა თავზე ხელს გადაუსვამ (თავზე ხელს უსვამს). ამიტომაც, შენც უნდა მოითმინო და დიდებოვანად გაიღოშო კიდევ, თუ უნებურად დაგასიარავს ხოლმე. (მკაცრად) დასკილი და განდევნილი პოეტია საშინი. მკვდარიც კი მის დაგულილ სხეულს ხალხი ავგარკობდად ინაწილებს და მერე შენც იძულებული ხდები, თავი მოიდარყო, თავი დაიშობოლო მისი ნეშტის წინაშე. (პაუზის შემდეგ, ღმილით) ასე რომ, იფიქრე, დაუფიქრებლად ნაბიჯს ნუ გადადგამ, თორემ ეგ ლამაზი წალუნებიც მალე გაგიცვდება. (თავის ადგილას ბრუნდება).

წათე, ჩვენ ძალადობის მომხრენი არასოდეს ვყოფილვართ. პირიქით, ჩვენი მიზანია ქვეშარტიების დადგენა ქვეშარტიების საშუალებით. ის კი არა, აქაც გვორვეთა ზოგიერთი, რომისა და ჩვენი მეგობრობის უარსყოფელი, ჩვენ კი ვითმენთ...

პოეტი. მბრძანებელო...

წათე. (ყვირს) ჩვენ ჯერ ვითმენთ! (პოეტს) თქვენც მოითმენთ, თუ შეიძლება. ჩვენ თვითონ დაგიძახებთ. დიახ, ზოგიერთს ჩვენი უფოლი დამპყრობლის, სპარსეთისკენა აქვს ხელი გაშვებული და ლაზიკის ნამდვილ ხსნას სპარსეთის ქვეშევრდომობაში ხედავს. უფრო მეტიც, გამოიღვ და სახალხოვ ქადაგებს ამ უარობას, დღეისათვის უფოლად მიუღებელსა და მავნებელს. ხალხიც უსმენს და, რა თქმა უნდა, ზოგიერთი, საბედნიეროდ, ეს მთელ ხალხს არ ენება, იგებლება და იფრთხილება რომაელებისადმი და უსამხურბებელი და უსაფუძვლო შიშლითა და სიძულვილით. მაგრამ ჩვენ რას ვაკეთებთ? სადა ვართ

ამ დროს? მართლა გვიძინავს? მართლა დავერუდებთ? მართლა დავბრმავდით? არა და არა, ჩვენ აქა ვართ. ტახტზე ვსხედვართ და ამ ტახტიდან უველაფერს ვხედავთ, უველაფერი გვესმის. მაგრამ იმის მიხედვით უყილურები წომები რომ მივიღოთ, საშინოვარად ჩაკვლით ამგვარი ბილწი, მე ვიტყვოდი, ქვეშარტი მამულიშვილისთვის უფოლად უყადრისი ზრახვა, და იმის ნაცვლად, რომ ჩვენი საერთო სახლიდან, რაც შეიძლება შორს გავიქანათ და გადავყაროთ ბოროტი გულითა და გონების ეს... ეს განავალი, მშვიდად ვსხედვართ და ველოდებით, ჩვენი დიდა უფოლი რომლის მოახდენს სასწაულს და როდის მოარჩულებს ამ გზაბნეულ ბატყებს. სიტყვა „ბატყანს“ ამ შემთხვევაში, რა თქმა უნდა, ირონიით ვხმარობ.

პოეტი. (მტკიცედ, ჯრუტად). მბრძანებელო!

წათე. ახლა ბრძანეთ, რისი თქმაც გინდათ. გისმენთ, ოღონდ, სიტყვა-სიტყვით გაიმტოვოთ უველაფერი. რასაც კრებზე ლაპარაკობდით. კეთილი ინებეთ და ჩვენც დაგვატყბეთ თქვენი მეჭერმეტყველობით, ჩვენი ბნელი ხალხი ასე რომ აღუფრთხილებია.

პოეტი. მართალია, ლაპარაკი მართო ადამიანს შეუძლია, მაგრამ ხანდახან ადამიანის პირიდან ამოსულ სიტყვას გველის შხამიც ახლავს ხოლმე, კათობს სიბეცეც და კამერის მოუქნელობაც. ბევრჯერ გაუგონო ბათ ჩემთვის: თუ ასეთი გულადია, აქამდე სად იყო, გულადობა ვისთან ჰქონდა მიზარებულო? როცა ცალი ფეხი სამარეში გიდგას, ცეცხლთან თამაში ადვილიაო; თავისი დრო მშვიდად მოჰამა და ახლა სახელს ეპოტივებაო, რახან ისედაც ვკვდები, ბარემ სახელოვანად მოვკვდეო. არ უარყოფ. ბევრ რამეში მართალინი არიან: სანამ შარვალი არ გამოგვეწვა, ნადევრადლი ვერ დავიხანებთ. უპირველეს უფოლია, ჩემს თავზე ვაძიბო, მაგრამ, რა თქმა უნდა, უველას გვეცხება.

წათე. ხალხი ბევრი იყო? (მსახურს) მოახედე. ბიჭო, ეგ ოხერი სარე!

პოეტი. დიახ, მბრძანებელო. მთელი ხეობა ისე გაიქცა. თითქოს წყალი უცებ ადღდაო. თუმცა ფარტაში ალბათ გეტყვდათ.

წათე. გააგრძელე, გააგრძელე.

პოეტი. უველაფერს მოგახსენებთ, დასამალი არაფერია. ვცდები თუ არა, ამას თქვენი მეფური გონება უფეთესად განსჯის, მაგრამ მე ჩვენი უბედური ლაზიკის სიყვარული მლაპარაკებს და ჩემი დღევანდელი სითამამეც ამ სიყვარულის ბრალია. უპირველესად იმას ვიტყვი, რომ არასწორად მოუტანათ ჩემი ნათქვამი. არასოდეს და არც იმ კრებზე არ მი თქვამს, გინდათ თუ არა, სპარსელებს მივეკედლოთ-მეთქი. ანდა როგორ ვიტყოდი, როცა ჩვენთვის სპარსეთიც და რომც ერთი და იგივეა. ოღონდ არ ვიცი, რომელი უფო ფაქრო ხახა აქვს, უმტკივნეულოდ რომ გადაგველაპოს.

წათე. იქაც ვგრე თქვი?

პოეტი. იქაც. რადუნდ სწორად იქ უნდა მეთქვა. ისიც თქვი, ჩვენს უღვარ სამშობლოს ასეთი მწარე დღე ჯერ არ გათენებია-მეთქი. ხალხმა ისე ამოიხარა, გეგონებოდათ მთა ჩამოქცეო, ჩვენი სამშობლო უფუტკროლის პირს დგას და, შეიძლება, ხვალ უველანი ამ უფუტკროლში აღმოვჩნდეთ-მეთქი.

წათე. გისმით? გისმით, რას ლაპარაკობს?

ა ი ე ტ ი. სპარსელები კი იმიტომ ვახსენებ, აქნებ დღევანდელმა შიმში მდგომარეობამ, დახმარების სა- თხოვნელად ისევ მათთან მივიყვანოს-მეთქი.

დ ე დ ო ფ ა ლ ი. (დამკვიანად მლოძიანი), მოიცა აიეტ! ასე ხელალებით ნუ გადაწვევთ ყველაფერს. მა- რთაღლია, მე წარმოშობით რომელი ვარ, მაგრამ ამა- მად ლაშქარს დედოფალი მეყია, ლაშის ცოლი და ლაშის დედა. ასე რაში, ჩვენც შეგვიძლია, შევიცა- ლოთ მამულიშვილურ გრძნობებში, თუ ამას მამუ- ლიშვილობა ჰქვია. ცხოვრების დადგენილი გეზის ასე უცბად და ხელალებით შეცვლა ჩვენს სულ წასულობაზე და სიბედეზე ხომ არ შეტყველებს? მოვიფიქროთ, მოვითათბიროთ. სად გაგონილა, უკ- ლაფერი ერთმა კაცმა გადაწყვიტოს?

ა ი ე ტ ი. მეც ეგა ვთქვი: თავი იმდენი ვატრია- ლეთ აქეთ-იქით, გზიდან გადახვევა ვერც კი შევა- მჩინებ-მეთქი.

წ ა თ ე. ღმერთსა ვფიცავ. თუ ყურებს ვუჭერე- ბდე, მართალია, მამანების მგობარნი ხარ, მაგრამ ყველაფერს საზღვარი აქვს.

ა ი ე ტ ი. ყველაფერს საზღვარი აქვს, მზრძანებე- ლო. მამათქვენი რომაელებმა მოკლეს.

წ ა თ ე. ეგ გერ კიდევ საკითხავია. შენ ისა თქვი რასაც გვითხებინო. დანარჩენს ჩვენ გაავრკვევთ.

ა ი ე ტ ი. მამათქვენი რომაელებმა მოკლეს. რომ- მა ახრეშუმის პირხადე მოიხსნა და ენა გამოკვეთო უსაზღვრო მხოლოდ ჩვენი მოთმინება. საბედნიერ- როდ, დიახ, საბედნიეროდ, მტერმა ნამდვილი სახე დაგვანახა: თეთრი, ფაფუკი ხელები და სისხლით გაუღწეოლი თვალები. ახლა არც მისი ვერაგული განწრახვის დანახვაა ძნელი, დიდხანს ვერც იმან დამალა თავი, საბნის ქვეშ სუნთქვა გაუტრიადა, შე- შლილივით წამოვარდა საწოლიდან და ისე ღონიერ- რად ჩაისუნთქა, პაერს, მტვერივით, ჩვენც თან მი- გვაყოლა. გუბაზის ცხელი სისხლი მდინარესავით გა- დადის ჩვენს დაბრავებულ სულზე და ამ სისხლით ქველანი ზღმნიეროდ ეჩინათლებით. ჩვენი ახალი ღმერთი, ჩვენი ერთადერთი ღმერთი — თავისუფლე- ბაა! რომი კი მონაა, ისევე როგორც ყველა დამ- უპრობელი, მონასავით ბილწი და დაუნდებელი, ავ- ხორცი და გაძევრა. მანვე დანახვა მკვლელს გუბა- ზის მოდელითა მკერდი და კისერი, ზელში კი ხა- ნჯალი მიანიჩა.

წ ა თ ე. (ყვარის) მამანემს ორი ჰრილობა ფერდ- ში ჰქონდა, სამი კი — ზურგზე.

პ ო ე ტ ი. მე მხოლოდ ერთი ჰრილობა მოვიხსე- ნიე, ვარდევით წითლი და სურნელოვანი.

წ ა თ ე. (პოეტს) შე თქვენთან საუბარი უყვე და- ვამთავრე. შეგიძლიათ, გაჩუმდეთ. (აიეტს) იცოცხ- ლე, ლაპარაკი კარგი იყო, კაცის გაზრდილებაც შეგი- ძლია, მაგრამ ჩვენთან ეგ არ გაგივა. მართალია, ნი- კის წართმევა, სამწუხაროდ, არ შეგიძლია, მაგ- რამ ენა ჩვენს ზელთაა. ნიკი კი ზარივითაა, ენას თუ ჩინახსნი, გინდა ყოფილა და გინდა არა.

ფ ა რ ტ ა ზ ი. აიეტ მარტლაც საუცხოო ორა- ტორია. გველივით მონუსხავს ხოლმე გამოუცდელ მსმენელს, შერე კი კისერზეც ადვილად შემოებე- ვა. იმ დღესაც ჩვეულებრივი ამბავი დაგვემართა. აიეტის ლამაზმა სიტყვებმა ყველას გონება შეურ-

ყია. სიტყვა დიდი ძალაა. განსაკუთრებით მორწრე- ბულად თქმული. ვისაც მისი ძალა საკუთარ თავზე არ გამოუცდია, ადვილად დამარცხდებოდა, ყველაფერ კნევა უფრო სახიფათოა. ვიდრე ხმლისა სხვისისა თი დაკრით, დიდი-დიდი, ერთი კაცი მოკლა, სი- ტყუით კი ერთბაშად შეგიძლია დააკვიო მთელ- კიყეანა. ამიტომაც არ ვეთანხმები აიეტს. სიტყ- ვის კაცს ჰუყავა და სიფრთხილაც შერი მართებს. როცა სიბრაზე სიკანასკნს შგავს, ხოლო კიდაობა — ფაფუკის, სჯობს სულ გაჩუმდე, გაჩუმდე და შე- იეგო, სანამ ყველაფერს თავისი სახელი დაერქმე- ვა.

წ ა თ ე. (აიეტს) გაიგე?

ა ი ე ტ ი. არა, ფარტაზ, რომელები სხვანაირი ხა- ლხია, რაც უფრო დაბლა დაუბრი თავს, უფრო მა- ლლდენ და აჩრუებს სურმას. მალე მთელი ძაღლე უკანალსაც შეგაფხანს. თუმცა ჩვენ არავითარი უსა- მართლობა არ ჩავგიდენია რომაელების მიმართ, ჩვენი მეფე ქათამივით დაკვებს და მისი გულელე- ძლი სახეში მოგვარებს, როგორც ძაღლებს ეკად- რებათ. ჩვენი ბრალია, ჩვენ თვითონ ჩავუცუცქ- დით ძაღლებივით და არც შედეგმა დააყოვნა. ნუ- თუ ყოველივეს ძაღლები ვიყავით? ან ასე უცბად ვინ მოგვაშინებდა? რა მინიშნელობა აქვს, რამ მო- გვიყვანა აქამდე: ბედის უკუღმართობამ თუ მტრის ვერაგობამ? თუ ორივემ ერთად? მოთავრია, რომ ასეთ საქმელს შიშშილი სჯობს, ასეთ ყუფას — ყუფ- ილი და ასეთ მგობარს — ისევ შენს დამაპლ გოხ- ზე დაყრდნობა.

ფ ა რ ტ ა ზ ი. სიტყვას მაშინა აქვს ფახი, თუ სა- რგებლობის მოტანა შეუძლია. ადამიანი ყველაფერ- ში სასარგებლოს დაიძებს. ტარო შინ მიიქვს, ქუ- ნიჩს კი დაუდევრად გადაადგებს ხოლმე, არ იქმე- ვა და იმტრის. სიტყვაც ასეა, არც ყველა სიტყვა იქმევა. იონიკით გამძღარი ცხენი ღონიერიცაა და სანდაც, ხოლო თუ ღერეცოფაც შევაყოლა, თვითონ- ნაც გაიყოლება და შენც გადაგჩენავს. სიტყვას კი შერი უბედურების მოტანა შეუძლია, რადგან სუ- ლივით უზოცოცა და უჩინარი: ვერც ბორკილს და- ადებ, ვერც სანაშაფს დაუდგამ, ვერც ქურხივით გადაადგებ. გინდა თუ არა, უნდა ატარო და შეი- ნახო კიდევ. ამიტომ არ ვეთანხმები აიეტს. მისი სიტყვა ღერეცოფას უფრო გავს, თუმცა, ცხენებს იონსაც დაუყარა.

ა ი ე ტ ი. მოკლე ხმალი სიტყვით უნდა გააგრძე- ლო, ფარტაზ. სიტყვა ხმალზე უნდა დასვა, თუ გი- ნდა, რომ ყველამ დაგინახოს და დაგიჭროს. ცა- რიელი წუწუნი არავის არა ჰრილება, არც აინტერე- სებს, გინდა იონჯა დაარქვი, გინდა ღერეცოფა. სიტ- ყვა მიწაზე უნდა დადო — სისხლიან მიწაზე — და მაშინ ვეღარცინ მოგვერევა, რადგან ეს მიწა ჩვენი ძელებითაა სავსე, ჩვენი სისხლითაა გაუღწეოლი და ეს ძვალი და სისხლი ყოველ წელიწადს პურად და ღვინოდ გვიბრუნდება, სისხლისსგან თავებურ რომ არ დაგვხვას, მუხლზე რომ არ მოგვეყვითოს, რომ არ დაეჩიქოთ, ფარტაზ. თორემ მიწა გავიწურე- ბა, პირთან მიტანილ ქამზე ხელს ავიკრავს და მამა-პაპის სისხლი სახეში შეგვეხსნება.

ბაკური ხმამალა იცინის.



დედოფალი. (გაყარებული) რა გაიცინებს? ბაკური. კარგად სთქვა... გამეცინა.
დედოფალი. (შეკარად) სასახლის მცველთა უფროსს მეტი თავდაპირა მართებს... სიფხიზლიც. არ გაინტერესებს მაინც, სად აღდის შენი ცოლი, რას აკეთებს? ზის და ზღვას უყურებს? მეტი არაფერი?

ბაკური. რა ვქნა, გამეცინა, ხომ არ მინდოდა? აივით. ეტყობა, სატყუა გაზიარებულა.
წათე. ღმერთო ჩემო, გამიგრძელდა! დასაბმელი ხარ, აივით, დასაბმელი დამერწუნე, ასეც მოხდება. (მსახურს) დამერაგებ ქედან!

აივით. თქვენი რაჯობა ბრძანეთ, ყველაფერი სიტყვა-სიტყვა გამოიხრეთ და მეც აღარ შეეცაოკლებოთ თუ გნებავთ. გაგრძელდები.

მათე. არა, ბარემ თქვი, ჩვენც ვიცოდეთ.
უპატახი. მე მგონა, აივით ორი რამე ეწელება: მივლი ხალხის სახელით ლაპარაკობს და რასაც ლაპარაკობს, ადრეც ათაბაგი თქმულა და ამდენჯერვე დავიწყებულა. ჩვენ მაინც ბოლომდე უნდა მოვუსწინოთ და სატყვიარო გულისყურით უნდა გაუუსინოთ, თუმცა ეს სატყვიარი სამუაროებით ძველია და ბებური. ამ სატყვიარს უაზრო სიამაყე და სულწაბულობა აჩენს და არა გონიერული განსჯა. დავიწყეთ იმით, რომ ჩვენ ახაჯივზე ნაკლებად არ გვეყენია და არც განვეცდია გუბაზის სიკვდილი. ხოლო რაც შეეხება ხალხს, მას მკვლელია უფრო აინტერესებს, ვიდრე ალაშოვთებს ხოლმე. გუბაზი ჩვენს შორის ყველაზე ჭკვიანი, უკვლავ გულადი და უკვლავ ღონიერიც იყო, მაგრამ ეს უკვლავე ჭკვიანი, უკვლავე გულადი და ღონიერი, როგორც აივით ამბობს, ქათამივით დაკლებს. გუბაზს სამშობლოც ჩვენზე მეტად უყვარდა და ამიტომაც, ადელი შესაძლებელია, რომ თავის თავს თვითონვე მოეგზავნა მკვლელები, რათა ნაკლებად ჭკვიანებს, ნაკლებად გულადებსა და ნაკლებად ღონიერებს სათანადო დასჯენა გამოეცინათ. რა თქმა უნდა, ჩვენი სული და გონება, უპირველეს ყოვლისა, შეაძრწუნა ამ მკვლელობამ, მაგრამ შეძრწუნებამ კი არ უნდა წამოეყვამოს, როგორც ჩაბურტბული ქათამი — მელიის გამოჩენამ. სირიქით, უფრო მაგრად უნდა მივეყრად მუცლებით ჩვენი ბუდის ფსერებსა თუ იატაკს, მეღიას ერთი ქათამი მიყავს ხოლმე, დანარჩენი შიშისა და დაბნეულობის მსხვერპლი ხდება. ქათმებს ჭკუა რომ ჭკონდეთ, კრიახითა და ქიქროთით გულს ზედმეტად აღარ გაიხეთქავდნენ და მეღიასაც ისე დაელოდებოდნენ, როგორც გარდაუვალ აუცილებლობას. მეღიამ ქათამი უნდა წაიყვანოს, ქათამი უნდა წაუყვებს, ბუნებას ასე უბრძანებია.

აივით. ის რომ აქ იყოს, ერთი წამით რომ გაცოცხლდეს, თავზე ხელს არცერთს არ გადაგვისვამდა. განა ჩვენ ქათმები ვართ?

პოეტო. მეც ჩემს ლექსში დაახლოებით ამგვარ აზრს ვანვიტარებ, თუმცა ჩემი მრწამსი უკიდურესად განსხვავებულია.

წათე. (პოეტს) თქვენი გამოხვლა ამჟამადაც უკლებლად უაღიკლოა. იძულებული ვართ, თქვენს საკითხს თავიდან დავუბრუნდეთ, უფრო საფუძვლიანად.

პოეტო. მბრძანებლო, მე, უბრალოდ, გასული ბრობის მსხვერპლი ვარ. რატომაც შეტრუნებულად გესმით ჩემი ნათქვამი. დამერწუნეთ თქვენი თესად ვფიქრობ, ვიდრე ვლაპარაკობ. აღმათ, მომავალში მაინც...

წათე. ჩუმად!
აივით. სასაცილოა და სატიროლიც, როცა გონიერი არსება ყოველგვარი წინააღმდეგობის გარეშე ეცხება და იტანს მისთვის შეუფერებელ დამცირებას. ბევრი მკვლელია მომხდარა ადრეც, შემზარავი და სამარცხვინოც, მაგრამ არა მგონია, რომელიმე ასე იოლად ჩაეცობო.

დედოფალი. არა ხარ მართალი! ეს არ მოხდება! გუბაზი მართლაც მეფური პატვიით დაიკრძალა, მკვლელები კი დაიხიბნან. თავს ნუ იღიზიანებ, აივით, შენი სიბრაზე უსაფუძვლოა, ჩვენი მოთმინება კი ნამდვილად ქების ღირსია. ამაზედაც იფიქრე.

აივით. ჩვენს დუმილსა და მოთმინებას, შეიძლება, სხვა სახელიც დავიქვას. მეტი სიფრთხილე გვმართებს, დედოფლო, რათა მომხდარა, მინაწილებად თუ არა, ამ მკვლელობის თანამზარებელად არ ჩავთვალონ. ის რომ ახლა აქ იყოს, საყვიერობა ავავსებდა და დაგვიტახავდა კიდეც, რადგან მკვლელები ჭრე კიდევ მშვიდად დანავარდობენ მისი სისხლით მორწყულ მიწაზე. მიწას ყველაფრის ატანა შეუძლია, კაცის გულს კი — არა. მიწა გრილია, გულგრილობა კი დანაშაულია. წარმოიდგინეთ მაინც მის მეტრდას და კისერზე მშინერი ბარტყებივით პირდაპირული ჭრილობები. სანამ შურს არ ვიძიებთ, იმ ჭრილობებს სულ ასე ეშვიება. ღმერთო, როგორც საცოდვად მოკლებს, თითქოს ჩვეულებრივი ადამიანი ყოფილიყოს!

დედოფალი. მოიცა, აივით, მოიცა, შენ უფრო ღამაშად ლაპარაკობ, ვიდრე ჭკვიანურად. სიბრაზემ და უბედურებამ გონება დაგვიხილთა. გინდაც მკვლელი რომელი იყოს, მაინც უსამართლობა იქნება, მართკ ცუდი გამოგზარტობა, კარგი კი დავმლოთ. ცუდი და ბოროტი ყველაგანაა, ერთი რომელის უბამსობა არ შეიძლება მივლ რომს მივაწერიოთ. არც ხალხის გაგვივია და დაღუპვა იდვი მამულიშვილობა, თუ ნამდვილი მამულიშვილი ხარ, ხალხი უნდა დაამშვიდო და მოთმინება უქადაგო, ისეც მის სასარგებლოდ. რომი მოწყალეა, მაგრამ ურჩების დასჯაც ეხერხება, მით უფრო, როცა ამ ურჩების დაღუპვის სუნი უდის რომს გრძელი ხელებიცა აქვს, აივით, ნუ დააგდებ ძველსა გზასო, ხომ გაგივია?

აივით. გამიგია, დედოფლო, გამიგია. ჩვენს ძველ გზაზე ბალახი ამოვიდა. ცხენის ნაფლოქვარში წყალი ჩაგდა და ამშორდა. ყოველ ეკალბარდ შეაბოხდა და ეკელის ბზარებში ჭოჭოები ჩასახლდნენ. წყაროს თვალი სიღითა და ღორღით ამოივსო, ეს გზა კი ადრე ჩვენი გზა იყო, ომშიც ამ გზით წავსულვართ და ქალიც ამ გზით მოგვიყვანია. ამ გზაზე სიმღერაც გაკვიტანია და კუბოც.

დედოფალი. (სიცილით) ზენ რა გითხრა, აივით... რაღა დროს შენი ქალია!

უპატახი. მე კი ვამბობ, რომ ის გზა თვითონ დრომ დააწვლია და დაივიწყა. ჩვენ ის გზაზე ერთ-



მანეთისთვის მხრის აქცევაც გვიპირდა, რადგან ვიწროც იყო და მოკლევ. თითქმის იქვე მთავრდებოდა, სადღაც იწყებოდა. სიცოცხლეს კი სივიწროვე არ უყვარს, მას დონიერი მხრები აქვს და ჩვენს სახარალო ყოვლებს ადვილად ანგრევს. ეს ამბავი კი არ უნდა გვაღონებდეს, არამედ — გვახარებდეს. ახლა ჩვენი გზაც რომში მიდის. ჩვენც ხალხში გამოვადეთ, ჩვენც სახელი დაგვეტკვა. ბოლშა და სიბრაველე მოსახრების უნარს გვიკარგავს და ამიტომაც ჩვენი სათქმელი სხვისთვის გაუგებარი რჩება. მკვლელივით ჩვეულებრივი მოკლენა, როგორც დედაკაცისთვის ორსულობა, ბავშვისთვის კბილის მოცულობა, ანდა წაბილიკარზე ხალხის ამოსვლა, მშობიარობის ტკივილი დედაცაც საწოლს არ აძულებს, მოცული კბილის ნაცვლად უფრო ბასრი და გამძლე კბილი ამოდის, ხოლო წაბილიკარის გვერდით ფართო შარავნა გაკეთდა. შებინძურით უნარი უეთესის არჩევია. რა თქმა უნდა, გლოვა და მწუხარებაც ჩვეულებრივი ამბავია, ამიტომაც მისი დამალვა უაზრობაა, მაგრამ გამოვარჩინოთ იმდენი, რამდენიც იმის დასამტკიცებლადაა საჭირო, რომ გლოვაცა და მწუხარებაც შეგვძლება. მხოლოდ უგნური მისტირის /განვიღო უჭედურებას, მწუხარებისგან ფეხქვეშ საურდენი ეცლება და ბავშვითი თავიდან გასახრდელი ხდება. გონიერი კი ყოველთვის წინ იუბრება, მას არ აშინებს ბედის ტრიპალი, ყოველგვარ ცვლილებას, ბუნებაშიც და ცხოვრებაშიც, მოსახრებული ხდება, როგორც თადარგინი გლეხი — ზამთარს. რაც მოხდა, უნდა მომხდარიყო. უცნაური და მოკლედონე არაფერი მომხდარა. ჩვენ უბრალოდ გვიან შევამჩნიეთ, როცა თვალში თითი გვატაკა და სიმწრის ცრემლი გვაღვრევინა. ყველაფერს, რაც კი ღმერთსა და ბუნებას შეუძლია, ორი მხარე აქვს. უბრალო მოკვლავისთვის მეორე მხარე ყოველთვის ბნელში რჩება, რადგან მის დასახანად ზედმეტად უნდა გაისარგოს. ის იმას ხედავს, რისი დანახაც ადვილია. შიშველ სხეულებზე ნაქრილობებს ყველა ამჩნევს, მაგრამ რატომ განდა ნაქრილობები მაინც და მაინც ამ სხეულზე. ძნელი ასახსნელია, ნუ მოვიწოდებთ ყველაფრის ერთბაშად გაგებას. სიღინჯე და მოთმინება — ორივე გონების შვილია. (ოღნავი პუუნის შემდეგ) მე ყველაფერს ისე ვამბობ, როგორც კრებაზე ვილაპარაკე.

წათე. თქვე, თქვი. ნუ ჩერდები.

ფარტაზი. კრებასაც თავისი წესი აქვს. ამათ კი (ხელს ავიტყვენ იშვერს) ყველაფერი თავდაყირა შეტარალა. ყოველგვარი წინასწარი განსჯის გარეშე, პირდაპირ დაადგინა: ხალხო, რომი აღარ ვინდობ; რომს ისევე მიღია ჭობნებიაო; ეგ ოხერი კიკა გააგდეთ და ისევ ხმალს მოკიდეთ ხელი, რადგან ცხოვრება, თქვენ რომ ასე მშენიერად შეეგუეთ, უნდა შეეცვალოო. რაღა აზრი აქვს კრებას, თუ გერ დავადგენთ და მერე ვიმტკებთ?!

წათე. არ შეიძლება. წესი — წესია. (მსახურს) სად დაიკარგე. ბიჭო! მოახედე ეგ ოხერი სარკე!

ფარტაზი. ტუთილად ნურავინ შეეცდება. შეცვალოს ჩვენი ხალხის სახითი, ის ერთხელ მიცემულ სიტყვას აჩასოდეს არ უღალატებს და ერთ-

ხელ აღებულ ვალდებულებასაც ბოლომდე შეასრულებს. პირნათლად და გულთადად იტყვიან. მტრის მამაკაცის კისერი ვალდებულების სიტყვების დახეხილი, ნურც ჩვენი გულის არუყვებს ცდილობენ შურისძიებაზე მოწუწუნე გუბანის წარმოადგენენ. წუწუნე და ცრემლი უმწეოთა ზვედია, მეფეს კი არ ეყადრება, თანაც ლაზიკის მეფეს, თანაც გუბანს!

წათე. ერთი წუთით. ფარტაზ. ეგ სიტყვა არ დაგავრწყენს. გუბანი რომ დღი მეფე და უზადლო მეომარი იყო, ამას ჩემი მტკიცება არ კირდება. თქვენ ყველანი ჩემზე კარვად იცნობდით, იცნობდით კი არა, მეგობრები იყავთ მისი. მე მხოლოდ მოხარისის ბძილა მინდა გავიხსენო. გუბანი რომ არ ყოფილიყო, ომს ნამდვილად წავაგებდით.

აიეტი. კი მაგრამ, თქვენ ხომ მაშინ რომში ბრძანდებოდით? თანაც, ძალიან პატარა იქნებოდით, ალბათ.

წათე. დიახ, რომში ვბრძანდებოდი და პატარაც გახლდით, მაგრამ როცა გაიზარდე, ყველაფერი მიაშინა, თქვენ თვითონ სად ბრძანდებოდით მაშინ?

აიეტი. მე გვერდით ვახლდი მამათქვენს, მბრძანებელიო, ხმალი რომ გადაუტყდა, მე გამოშვლიყა ხელადან. ის გაცილებით უეთესად ხმარობდა იარაღს.

წათე. ესე იგი, შენს მაგივრადაც ის იბრძობდა?

აიეტი. დიახ, ყველა ჩვენთაგანის საქმეს ის აკეთებდა, ჩვენ მხოლოდ აღტაცებულნი შეეცქეროდით და გული სიამაყით გვეხებოდა.

წათე. გააგრძელე, ფარტაზ. მე სხვა დროს მოვეყვები. (მსახურს) მომწედი თავიდან!

ფარტაზი. მე დავამთავრე. მბრძანებელიო.

წათე. (იეტს) გასაგებია? აი, ჩვენ ასე ფიქრობთ. ჩემი რჩევა იქნება, შენც ასე ფიქრო. გერ კიდევ დრო გაქვს. აიეტ, შენცა და ყველას, ვისაც ჩვენი ლაპარაკი კუსაში არ უჩდება. ხვალ კი, შეიძლება, გვიან იყოს: თუ რომი ვებრძანდები თქვენს გამოშვადვენას და დასჯას, დაგსჯით. მე პირში მოქმელი კაცი ვარ.

აიეტი. მბრძანებელიო, მე მამათქვენს ერთგულების ფიცი მივიცე და სიკვდილამდე ამ ფიცს არ ვულალატებ. ის რომ ცოცხალი იყოს, რომი ამდენს ვერ გაბედვდა. ამიტომაც მითიშორეს თავიდან. ჩემთვის ყველაფერი დიდიხანა ნათელია, აღარც ფარტაზის სიბრძნეს აღარ ძალუმს ჩემი ბებერი გონების გარდაქმნა და გადაბირება. თუ საშობლოს სიუვარული და მისთვის ზრუნვა დანაშაულად ითვლება, მე სასქელითვის მზად გახლავართ, როცა კი რომსა და თქვენს ბრწუნავლებას მოესურება.

წათე. მაგაზე ნუ იდარდებ, ეგვეც მალე იქნება, ახლა კი, შეგიძლია წაზვიდე. (მსახურს) ბიჭო, სარკე!

აიეტი თავს უკრავს წათეს, მერე დანარჩენებს და კარსკენ მიდის. წინ მანინა გადაუღვება, იატაკიდან დამკენარ ყვავილს აიღებს და გულზე მიიხუტებს.

მანინა. მოიცადე, აიეტ. დღეს ძალიან მომე-

წონე, ისე ღმარაკობდი, თითქოს ხაცა გული გა-
უსვებოდა. მართლა ღელავდა?

ა ი ე ტ ი. მე ყოველთვის ვღელავ, როცა ვღმარა-
კობ, მაგრამ არ იქნა და არა — ამ გულის გას-
კდობა.

მ ა ნ ი ა. მეც ვაღ მასე ვარ, აიეტ. მართალია,
იღს არაფერი ვამბობ, მაგრამ ისე ვღელავ, თით-
ქოს მაღალ კლდეზე ვიდეგ და გადმოხტომას ვაი-
რებდე. იქნებ, მართლა კლდის პირას ვდგავარ და
არ ვიცი?

ა ი ე ტ ი. ნუ სულელობ, შენ რიღასი გეშინია?
შინს შენთან რა ხელი აქვს? ეგ სხვა რაღაც იქნე-
ბა. შენხელა გოგოებს ასე ემართებათ ხოლმე.

მ ა ნ ი ა. (ჩაუტად) მე კი შეშინია. ყველაფე-
რის შეშინია. ასე მეგონია, გაჩენის დღიდან რაღა-
ცაში დამწმენა ვარ, რაღაც დიდი ცოდვა მაქვს ჩა-
დენილი, არკი ვიცი — რა. სამაგეროდ. ვიცი, რომ
პასხუი უნდა ვაგო ამ ცოდვისთვის. ადრე თუ გვი-
ანად, ყველაფრისთვის პასხუი მომეცითბება... (სველი-
ანად) როცა მარუთა დაბარუნდება.

ა ი ე ტ ი. მანინა!

მ ა ნ ი ა. რა იუო? მარუთა ხომ დაბარუნდება?
ადრე თუ გვიან, ხომ უნდა დაბარუნდეს? ისეთს რას
ასწავლიან, აქამდე რომ ვერ დაისწავლა.

ა ი ე ტ ი. შენ ისევე შენსას აგარტლებ. რამდენ-
ჭერ გითხარი, შენ არაფერში არა ხარ-მეთქი დამწა-
შეე. შენ შენი გზა და ცხოვრება გაქვს, ყვავე-
ლის წევნით და ჩიტის მოქიკით გაუდენილი. იმას
მოუარე, თორემ შენს წილ თაველსაც სხვა ამო-
წონის და სწოთვის მოქიკეც ჩიტსაც სხვა დაი-
კერს. ის მხოლოდ დღესა შენი და ყველაფერი
დღესვე უნდა მოასწრო. მე რას მიუტრებ? მე ჩემი
წილი ცხოვრება უკვე მოვკაბე. შიშა და ცოდვებ-
ზეც სხვა დროს ვიღმარაკობ. წადი, ნუ აღოღინებ
სიცოცხლეს. უშენოდ სიცოცხლევ მოწყენილია და
უფერული.

მ ა ნ ი ა. (თავისთვის, თითქოს არ უსმენსო)
ჭურაში რომ მივდივარ, ასე მეგონია, ყველა ზიზღით
მიუტრებს და ყველას ერთი სურვილი აქვს: კიტი
ჩამარტყას, ქვა მისროლოს. მომაფურთხოს, რამე
ისეთი მიიხრას, ადგილზე რომ მოკვდეს. გაქცევა
მინდა, გავრბივარ კიდევ. მაგრამ ისევე იქ ვბრუნ-
დები, საიდანაც გაიქეცი. (პაუზის შემდეგ) თით-
ქოს გაწვრთნილი ცხენი ვიყო და ცირკის არენას
გარშემო ვურბენდე. მიგრბივარ კედლის გასწვრივ
თაჩქინდარული. ვერ ვხედავ, მაგრამ სხეულითა
ჭგარძნობ ქვის ჭორკლიან კედელს, მტკავნულად
რომ მიმიტებს ხოლმე. შემოხვევითი თუ გავეხახუ-
ნე, თითქოს იარუსების ღრიალიც მესმის, უნებუ-
რად თავს მაღლა ვწევ და, დერითო ჩემო, ყველა
მიღიბის, ყველა თავს მიტრებს მოწინებით, ბავშ-
ვებმ ყვაველებს მეტყვიან... (მკაცრად) მე კი შეშინ-
ია მათი ღმიღისაც და მოწინებულები საღმისაც
ყვაველებსაც შეშინია. (აღღეღებულად) მიიხარო, აი-
ეტ. რისი ბრალია? შენ უკეთესად გეცოდინება.

ა ი ე ტ ი. მე ის ვიცი, რომ შენ არაფერში არა
ხარ დამწმენა. არაფერში. ჭერჭერობით მაინც
(ოდნავი პაუზის შემდეგ) სანამ ამ კედელს არ დაინა-
ხავ. (ღმიღლით) აკი თვითონ ამბობ, სხეულითა
ვგარძნობ, ვერ კი ვხედავო. (თავისთვის, თითქოს

სმამალა ფიქრობსო) სანამ არ დაინახავ, სანამ არ
გაუსწინჯავ სისქე-სიმაღლეს, ვერც გაანგრავ და
ვერც გადაახტები. ჭერ არც სახელი იცვლება
სა და არც მისი დანიშნულებისა გაგებებს... მანინა
ეტყობა, ჭერ კიდევ პატარა ხარ. ამიტომაც უნ-
და ირბინო გაწვრთნილი ცხენით ამ კედლის გას-
წვრივ. (უცებ, თითქოს გამოფხინლდაო) პატარა
ხარ, მანინა, პატარა, თმავი თვის ბულული ჩაგრჩე-
ნია (ხელს უსვამს თავზე), ხოლო ბიბილოებზე
ვერცხლის წყარალა საყურებები გკიდია. იცი, რაზე
მღერებან?

მ ა ნ ი ა. ტირიან, ტირიან ჩემი საყურებები: ასეთ
სიცოცხლეს სიკვდილი გვიარჩენიაო.

ა ი ე ტ ი. სიკვდილი ადვილია. ის მაშინაა შემ-
წარავი, როცა წარმოვიდგენთ ხოლმე. სინამდვილე-
ში ისიც ისეთივე ჩვეულებრივი მოვლენაა, რო-
გორც დაბადება, ცოდნა, ხის აყვავება. (ცვარის) მა-
გრამ თავის დროზე! (პაუზის შემდეგ ჩვეულებრივი
სმით) თვითონ იცის, როდის მოვიდეს, ჩვენ არ
ვგვიფიხება. სიკვდილით არაფერი არ იცვლება,
შენს ადგილს სხვა დაიკავებს, რადგან ბუნებისთ-
ვის ყველა ერთია: მეფის ქალიშვილიცა და მწყემსი
გოგოც.

მ ა ნ ი ა. (ფიქრიანად) ნეტავი მართლა მწყემ-
სი გოგო ყუოფილიყავი, იქნება, მაშინ მარუთაც
აღარ გადახვეწილიყო.

დედოფალი. უსრცხვილო! ქმარი მანინც არ
გუაფდეს დაიფუყე ის ოხერი მარუთა. წავიდა.
აღარ არის.

მ ა ნ ი ა. სტყუი!

ა ი ე ტ ი. შენი წუბილი სიმპაწვილის ხენია, მანი-
ნა. ეგ ყველამ უნდა მოიხადოს, სიკვდილზე კი
ნულარ იფიქრებ, თუ ჩემი მეგობრობა გინდა. ცხო-
ვრება ისედაც ხანმოკლეა. შენ კი ღმამი ქალი
ხარ და ღრისაც ხარ იგემო ყველა ამქვეყნიური
ბედნიერება. რას მიუტრებ? მართალს გუბუნები. სე-
ვედა და ჭმუნდა თავის დროზე სთიონენე მოვა.
იხინი სამუაროსავით ბებრები არიან და ჩქარი სი-
არული არ უყვართ. ნურც ჩვენ ავაჩქარებთ. შენი
სიკვდილი გაუგებრობა იქნება მხოლოდ, გაუგებრო-
ბა და უგნებრობა, რაც კი ოდესმე ეაცხა და ბუნე-
ბას ჩაუდენია. ამით მხოლოდ უმადური შვილის სა-
ხელს მოიპოვებ, ხოლო ამ სახელისთვის მსხვერპ-
ლის გაღება უაწრობაა. არ ღრის, ნუ გაიწუდე-
ბა, გუბაშის შვილიშვილი ხარ. ან შენს თავს უნ-
და ენდო, ან ბრბოს უნდა შეაფარო თავი. ბრბო
სტიქისავით ღონიერია და ბრყვი. დამწვიდდი, ჩე-
მო პატარა დედოფალიო. გაიღიე სული და ჩაიხუ-
ტე სიცოცხლევ. შენი ფრთები სიყვარულია.

მ ა ნ ი ა. სიყვარული?

ა ი ე ტ ი. როცა გუყვარს, სიკვდილი აღარ არსე-
ბობს.

მ ა ნ ი ა. სიყვარული თუ არსებობს, აიეტ, სი-
ყვარული.

ა ი ე ტ ი. (ღმიღლით) განა ჩემი პატარა დედოფა-
ლი უარყოფს სიყვარულის არსებობას?

მ ა ნ ი ა. (აღღეღებულად) არა, რა თქმა უნდა,
არა. სიყვარულის გამო უნდათ სწორედ კახად რომ
მაქციონ.

დედოფალი. ნუ სულელობ, მანინა!

მანიჩა. სრულებითაც არა, თუ კარგად დაუფიქრდება... თუმცა, მომისმინე, ასე უფრო ადვილად გაერკვევი. შენი ხომ იცი, აიეტ, რატომ გადაკარგდა მარუთა? ჩემი გულისთვის! მე მომპოვრეს! ჭრ ბავშვები არიან, მაგრამ მერე გვიან იქნება! არ მოეწონათ სასიძოდ, არ აღმოჩნდა ჩვენი შესაფერი. სასწავლებლად გავგზავნეთო... ტუშლილია შე დედულე. სიყვარულმა დაღვრულა ორივენი, სიყვარული უბედურების მოლოდინი ყოფილა მხოლოდ და აქი გამომართა კადეცი, თავიდანვე ვიცოდო, თავიდანვე ვგრძნობდი, ასე რამ მოხდებოდა. მეგონა, პირველი იყავი და ჩემამდე არავის განეცადა ამგვარი გრძნობა. საკუთარი სხეულისაც მემშნოდა. შეტერებოდა და ვიცინოდი, სიცხე მპარჩობდა და ვკანკალებდი, რადგან ნათლად ვხედავდი, დახ, ვერადავდი, უღიღინე ნეტარების კრთას რომ ვიდექი და მისი შეღება მხოლოდ ჩემს სურვილზე იყო დამოკიდებული, ჩემი ნამდვილი ცხოვრება იმ კარს იქით იწყებოდა, მაგრამ მაინც არ ვნჯარობდი, რადგან ნეტარების განცდის მოლოდინიც ძვირფასი იყო ჩემთვის და ეს მოლოდინი, ტკივილთან ერთად, სიამოვნებასაც მანიჭებდა. ვნატრობდი, სადმე, უკაცურ კუნძულზე, გაშლილ ზღვაში იყო-მეთქი, რომ ჩვენმა ახალმოხილმა და სულელმა ვნებამ ამ უფოლაფ საგნებსა და კედლებში რამე არ იტანოს-მეთქი. ყველა და ყველაფერი ჩვენი მტერი მგონა. მართალიც ვიყავი თურმე. ყველაფერი იმით დამთავრდა, რომ ერთ მშვენიერ დღეს, დედაჩემის რჩევითა და მამაჩემის ბრძანებით, დავაშორეს. გავვითქუს, გავგვლიტეს, დაგვაშხინჩეს, რადგან ერთად ორივენი მართლა ღამაზები ვიქნებოდით. სასწავლებლად გავგზავნეთო... ტუშანი, ტუშლილია. ცოცხალი რომ იყოს, ერთ სიტყვას როგორ ვერ მომწავდებდა. აღარ შემიძლია, აიეტ, თვალეში გამიწყალდა, სახმარშიც ზღვასა ვხედავ: ცარიელსა და უსასრულოს...

დედოფალი. ზღვამ გაგაშტერა ასე, ზღვამ გიყო ყველაფერი... სხვაინარად იტყვიებელი, შეიღრომ გეჭდეს კალთაში.

მანიჩა. მერე ქმარი შემრთეს, ყოველმხრივ სახლო და ღირსეული: ხორბალივით არწული, ვერცხლივით აწონილი, სატანსაცმელე ქსოვილივით გაღაზოშილი...

ბაკური. ჩემგან რა გინდა, ადამიანი... მადლობის მაგიერია?

დედოფალი. ახია შემზე? ქმარმა ქალი უნდა დააშოშინოს, ეგ კი გითვითთა, ხომ ხედავ?

მანიჩა. არასოდეს! ვერ ეღირსებთ! (აიეტს) მოკლედ, ყოველმხრივ უნაქლო კაცი გამოიმძენეს საქმროდ. პირველად შემეშინდა, დავიბენი... მარტო ვიყავი, ტურის ლეშვით უნატრონი. გულიდა იყო ჩემი იარაღი, მეგონა, გამისკდებოდა და მისი ნაფლეთები ჩემს გარშემო ყველას დახოცავდა. „არა, არა-მეთქი“ — უფუროდა ჩემს თავს, თითქოს ის იყო ჩემი მშველელიცა და დამღუპველიც. ჩემს ქმარს კი ვუთხარი: სხვა მიყვარს, სხვას ვეყოფნი მკვდარცა და ცოცხალიც, ან შენ რად გინდვიარ ნახვისარი-მეთქი. ვფიქრობდი: ახ-

ლა მომვარდება და კატასავით მიმპარობს, ან ხარკლით თავს გამოპობს, ანდა შეტრიალდება და სასწავლებლად გამეცლება-მეთქი, იცი, რა მესასხვავ? (ბაკური იცინის) აი, ასე გაიცინა და მიხედავდა უშავს, მე ყველაფერზე თანახმა ვარო. ეგ ამბავი ჩვენში დარჩებოდა. სიამაწვილის ცოდვები ტუშლას მოგვეტყუებაო...

ბაკური. მართალია, ეგრე გითხარი. ცუდად მოვიქცეა?

მანიჩა. ხალხის თვალში ჩვენ ცოლ-ქმარი ვართ და მთავარი ესაო, დანარჩენი სალაპარაკოდაც არ ღირსო, აგრე ნახავ, ჭკუაში რომ ჩაჯარდები, თვითონვე გაგაცივება დღეადღელ დღეზეო.

ბაკური. მართალია, ეგრე ვთქვი. ეგ ჩვენი საქმეა და მარტო ჩვენ გვეხება. გაგონილა, ხალხო? მადლობის მაგიერია?

მანიჩა. (ყვირის) მეჩუზღები, ჩემო ქმარო, მეჩუზღები!

დედოფალი. სულელი ხარ, სულელი! სულელი და გატლიელი. ყველაფერი კი არ უნდა თქვა. რამდენჯერ გითხარი, ცხოვრება ბუტია ბავშვითა-მეთქი, რასაც გაძღვე, უნდა გამოართვა, თორემ აღარ შეგირიგდება, შეორიეტერ აღარ მოგცემს არაფერს.

მანიჩა. (აიეტს) გესმის?

აიეტ. (ბაუზის შემდეგ) შენ არაფერში არა ხარ დამნაშავე. ამბობ არც უნდა გეშინოდეს. პირიქით, ახლა შენი უფრო ეშინიათ, რადგან ყველაფერი შენი თვლითა გაქვს ნახაბი და შენი ურთითა გაქვს მოსხმენილი. შენი ხმაბალი სიტყვის სიკვდილივით ეშინიათ. მაგრამ ეს სიტუვა არც დროზე ადრე უნდა სთქვა, არც დროზე გვიან. ნაადრევსა და ნაჩაგრეს მასხნად იგდებენ ხოლმე, დაგვიანებული კარავის აღარ ჰქირდება. მეც ასე მომივიდა. შენ კი უფრო ჭკვიანი უნდა იყო. შენ გუბაზის შვილიშვილი ხარ, გეყოფა, დაწუნარდი. ფერი აღარ გადევს. მე უნდა წავიდე.

(მიდის).

მანიჩა. აიეტ! აიეტ. (კარებიდან) არა-მეთქი! ამოიგდე ეგ ფიქრი თავიდან!

წათე. დასაბმელი ხარ, აიეტ, დასაბმელი! „გუბაზის შვილიშვილი“, „გუბაზის შვილიშვილი“... ჩემი შვილობა ცოტას ნიშნავს?! (მსახურს) ბიჭო, ხარკე!

მანიჩა მარტო დგას, უახროდ მისჩერებია სივრცეს, ეტყობა ჭრ კიდევ ვერ დამშვიდებულა. მასთან მიდის ფარტახი.

ფარტახი. რაზე ფიქრობთ, პატარა დედოფალო?

მანიჩა დიღხანს, დაფინებით უყურებს ფარტახს, თითქოს ვერ ცნობაო. მერე თითქმის ძალით აჩენებს ყვავილს, აქამდე რომ ხელში ეჭირა, და წყნარად, ჩვეულებრივ ხმით იწყებს ლაპარაკს.

მანიჩა. ფარტახ, ნუთუ მართლა გჭირა, რასაც ამბობდი? ნუთუ ესაა ერთადერთი გამოსავალი? თქვი, ფარტახ, თქვი, ოღონდ სიმართლე თქვი, ერთხელ მაინც იყავი გულწრფელი. ჩემთვის ამას



დიდი მნიშვნელობა აქვს. (პაუზის შემდეგ, აღელვებული) რაც გინდა მოხვეე სამაგიეროდ... რაც გამაჩნია, ყველაფერს შეგისრულებ, ყველაფერს დავუბრუნებ. ოღონდ სიმარტოისთვის...

ფარტაზი. დედოფალი, თქვენ ჩემს ხელში გაიზარდეთ. შეიღვივო გიჟურებო...

მანინა. „დედოფალი“, „დედოფალი“! დედოფალი დედაჩემო, არასრულყოფილი ქვეყნის დედოფალი... შენ ხარ მითხარი, რასაც გვეყვებით, ოღონდ სიმართლე თქვი. სიმართლე მინდა, ფარტაზ. ნუ თუ მარტო მე ვარ ასეთი? თუ მარტო მე ვარ, გავრუმდები, ყველას და ყველაფერს შეგებებო დივცხოვრებ თქვენთან ერთად. მშვიდად და უზრუნველად, რასაც ჩვენისთანებისთვისაც მიუცია ღმერთს სიცოცხლის ნება და უნარი.

ფარტაზი. დედოფალი, ყველაფერს რომ თავი გაუვანებო, უბრალოდ ჩერ ასაკიც არ ვაწყობთ ხელს ამდენი რამის განსაგებად. მე რომ სიმართლე გიხსნათ, მანინე გამოცანად დარჩება თქვენთვის ყველაფერი. სხვისგან გაგებულ სიმართლეს ფასი არა აქვს. ყველა ადამიანს თავისი სიმართლე გააჩნია და ამ სიმართლეს თვითონ უნდა მიჰგნოს, საკუთარი ცოდნით. ცოდნას კი თანდათან იძენს ადამიანი, წვეთ-წვეთად. და ერთი წვეთი ცოდნის მიხედვად ბევრი რამე უნდა გადახარშო შენში: ცრემლიცა და ღიმილიც, გაწვილებაცა და წარმატებაც, სინანულიცა და სიხარულიც, სიძულელიცა და სიყვარულიც, დაბადებაცა და სიკვდილიც. მორჩილებაცა და სიჭურტეც... ყველაფერი რაკვი ღმერთს მოუგონია და ადამიანს შეუთვისებია. სამაგიეროდ, ცოდნის ის ერთი წვეთი წარსულის ჭურღმულელებაც გაგინათებს და მომავლის გამოცნობაშიც მოგებნარება.

მანინა. აჲ, მეც ეგ მინდა სწორედ. მითხარი, ფარტაზ, რა გამოცნო შენი ცოდნის ძვირფასი წვეთმა? დარწმუნებელი ვარ, ამ ხნის განმავლობაში ბევრ ნაგავს გადახარშავდა შენი გონება. რა გირჩია? თავისუფლებას მონობა ამჯობინეო? რომის ტაბლიდან გადმოკარდნილი შენივე ძვალი ღვთის წაუღობად ჩათვალიეო? შენს ენაზე ტირილს სხვის ენაზე სიმღერა გერჩიოსო?

ფარტაზი. ხო, ეგ მასწავლა. მანინა. მეზაზღები, ფარტაზ, შენც მეზაზღები. ფარტაზი. დედოფალი, ერთი ადამიანის სიცოცხლე მართლა არაფერს ნიშნავს, არაფერი არ შეაკვლება, იცოცხლებთ თქვენ თუ არა, მაგრამ როცა საქმე მთელ ხალხს, მთელ ქვეყანას ეხება...

მანინა. (ყვირის) მაშინ მონობა სჯობს სიკვდილს! გაჩუმება, თავის მოკატუნება, გარემოსთან შეგუება, არა?!

ფარტაზი. დიახ, დედოფალი, თქვენი ახალგაზრდა გონება კვიცივით ლაღია და დაუოკებელი. ახლა იგი ქუმარტების შარაზე მიუხრატრუშობს.

მანინა. შენი ბებერი გონება კი უთვალავი წლების ქსელში ობობასავითაა გახვეული.

ფარტაზი. ვინ იცის, თქვენ ამ ქსელში ერთი მსუქანი ბუჩი კიდევ იპნება? მანინა. როდისღა, ფარტაზ? განა რამდენ ხანს

აპირებ ცხოვრებას? ცას ხომ არ უნდა გამოივარდო?

ფარტაზი. ჩემი ნება რომ იყოს, ვიტყოდი უარს. სიცოცხლე დიდი მადლია. მას არ უყვარს, როცა არ აჯახებენ. ის ვერც დიდ ხმაურს იტანს და ვერც სულსწრაფებს. ყველაზე მეტად მოთინებებს აფასებს.

მანინა. საოცარია, შენ რაღას ელი სიცოცხლისგან: პური ვერ დაგიღებია, წელკავისგან სახე ისე გაქვს დაუქმუნელი, თითქოს ღამით ბალიშის ქვეშ ინახავდე. შენი კვნესა და კრუსუნის მთელ სასახლეს ესმის. გეგონება დაშლილია და ხელახლა აკონიწებეო.

ფარტაზი. რაც არ უნდა მწარე მოსასმენი იყოს, სიმართლეს ბრძანებთ. მაგრამ ეს ერთი შეხედვლითაა ანუ. უნაწილი და გამოუცდილი ყოველთვის ადვილად მოტყუვდება. მართალია, კვიცივად არ მაქვს, მაგრამ ნერწყვით დამბალი პურიც გემრიელია და რაც უფრო დიდხანს გააჩერებ პირში, მით უფრო სასარგებლო და ადვილად მოხანებლბეულიცაა, თუკი ღვინოსაც ნელა, სვენენ-სვენებით მიჰაულებ და არა ერთბაშად, როგორც ახალგაზრდებმა იცინა. წელკავედაც მართალი ბრძანებთ, ღუმეცა სიბერეს სხვა, უფრო აბეზარი თანამგზავრებიც ახლავს, შარდის შეხუბვას რომ თავი გაავანებო. მაგრამ ტკივილიც ისეთივე აუცილებლობაა, როგორც შეება და ნეტარება. სანამ ტკივილს გრძნობ, ცოცხლობ კიდევაც, ხოლო რასაც ცოცხლობ, ღმერთის საყვადური წვრილმან, ყოველდღიურ უსიამოვნებათა გამო, დიდი ცოდვაა. კვენსითაც მართლა კვენისი, ჩემი კვნესა სხვებს რომ აწუხებს, ისიც კარგად ვიცი, ვწუხვარ და სულგარძელად მოტყებვას ვობოლუბო, მაგრამ არც უსიამოვნება შეიძლება. ესეც სოკვილ-სიცოცხლის ერთგვარი თამაშია. მართალია, ცოტას ვაქარებ, ვაზვი. ადვილად, მაგრამ ასეთი ეშმაკობა დისაშუბია. სიკვდილსაც ესმის ჩემი კვნესა და აღარ ჩქარობს ჩემს წაყვანას, ამისთვის სიკვდილი შეება იქნება. მე კი გულჩვილობაში ჩამთვლები. კიდევ ერთხელ გთხოვ, მომიტევეო, თუკი ჩემს კვნესას თქვენთვის ძილი დაუფრთხია, რა თქმა უნდა, ვერაფერი ზრდილობაა.

მანინა. ტყუილად მეზოდისები, ფარტაზ. მე თუ მძინავს, ღვთის რისხვაც ვერ გამოვლიქებს, თუ არა და, მსიამოვნებს კიდევ. მგონია, მართლა იტანებო... შენც იტანებო. ღმერთო ჩემო, ნუთუ ყველაფერი არ მარტოვია, ანუ ადვილი? არ შემძლია, ფარტაზ, აღარ შემძლია, შემობრალე.

ფარტაზი. აკი გითხარი, სიცოცხლეს არ უყვარს, როცა არ აფახებენ-მეთქი.

მანინა. არც მე მიყვანს სიცოცხლე, თუ სიცოცხლე მხოლოდ ესაა. განა ხელე ასე არ იქნება? უსასრულოდ... სიკვდილიადა...

ფარტაზი. ხო, ასე იქნება. და რაც უფრო დიდხანს გაგრძობდება, მით უკეთესი. სიცოცხლე პური და ამ პური გამძლარი კაცი ბრძენიცაა და ღონიერიც. ამ კაცს სიბერე ჰქვია, სიბერე კი განკვილი ცხოვრების მონებლობა, მშვიდად და უზრუნველად. მერე აღარაფერია, წყვიდადის ვარდა. ახალგაზრდობა შემშლია, შემშლი კი ყველა ცხო-



ველს აგიფებს, წინასწორიანს უკარგავს, სიფრთხილის გრძობას უზღუდვებს და ისიც მზადაა, ერთი ლუკმა პურისთვის შიშველი ხელებით მთელ ქვეყანას შეებრძოლოს. ქვეყანას კი რკინის ეკალი ასწია. ამ ეკალზე ბევრს შეუხვებია ხელიცა და გულისიც. პური არსობისა ძნელი მოსაპოვებელია. უფრო ძნელია ამ პურზე უფლებების მოპოვება. ამიტომ ყველა ვერ დაბერდება. დაბერებული კაცი ღმერთითი წმინდაა, მის მიერ ოდესღაც ჩადენილი ყველაზე შემწარავი დანაშაულიც კი, ცხოვრებას ყოველდღიური ცეცხლითა განწმენდილი, გასეტყვებული და დანაშაულად აღარ ითვლება. მას გამოცდილება ჰქვია და ყველას საკუთრებაა, ვისაც მოხმარა შეუძლია. დაბერებული კაცი მოკვდავი ფაშატია! მისი ყოველი სიტყვა ოკროსებით ძვირდება. ცრემლივით მარღვანია, სისხლივით შიშვია. თუ ადამიანმა თავისი ვნებებუ ვერ მოინელა დაიღუპება.

მანინა. ვიცი, ფარტაზ, ვიცი, მე არ დაბერდები და არც შენსავით აუკროლები მონღლებული ვნებებას სუნით. შენ ხომ ჰყარხარ, ფარტაზ, როგორც...

ფარტაზი. როგორც ხელმეორედ გათხრილი სახელები. ვაზრწილი გვამის სუნს რომ ამოუშვებს ზოლმე. მართალი ხარ, ჩემს ნაოკებში ათასწლეულის მტვერია ჩამყდარი, ჩრჩილხა და თავვებს ჩემი მოსახამი სულთლად დაუძეწიათ, ჩემს ტერფებს ბევრი ფუნა და ტალახი აუკროს თავიანი გავხე, ჩემი ყური და თვალი მარადიული სიმართლითა დახშული... მეც ბევრჯერ გარდაცვლილვარ, მაგრამ არ მოვმეცდარვარ, რადგან ჩემი სიკვდილი არ შეიძლება. მე საჭირო ვარ და ვიქნები, სანამ იარსებებს სუსტი და ძლიერი, ბოროტი და კეთილი, სიმატრედ და ტყუილი, მსხვერპლი და ქალითი. ასე რომ, ყოველთვის ვიქნები. ჩემი სუნი სიძვირის სუნი, იგი ყველა სუნზე ადამიანურია, ზოლო ყველაფერი კარგი და ნამდვილი, რასაც რაიმე ღირებულება გააჩნია, ამ სუნის გარეშე წარმოუდგენელია. შენ კი განწირული ხარ, თუკი ეს სუნი ყნოსავს გაღიზიანება, ადამიანი საკუთარ სუნს ვერ უნდა გრძობდეს.

მანინა. ის მაინც მითხარი, ფარტაზ, რამდენ ხანს სწავლობდი? რამდენი უნდა ისწავლოს კაცმა, შენსავით ბრძენი რომ გახდეს?

ფარტაზი. სწავლა სიბერემდე. დედოფალი, სიკვდილამდე.

მანინა. საბრალო მანინა, ბებერი მანინა, მკვდარი მანინა... გაჩუმი, ღვთის გულისათვის! აღარ შემძლია.

წათე. კაცმა რომ თქვას, დახვენება არც ჩვენ გვაწყენს. (იზიზივება, ამოქნარებს). უცებ ძილი მომერია. ამა და ბრლია, ამის! (ფეხს უწევს სარკეს) რას გავაშეივლი, ბიჭო!

ფარტაზი. მართალს ბრძანებუ. დედოფალი. თქვენთვის ეს ნამდვილად მძიმე საუბარია. თქვენს სმენას ახლა მხოლოდ მუსიკა და პოეზია უნდა ართობდეს. შეხედეთ, როგორ გვითვალთვალენ ჩვენი პოეტი. ერთი სული აქვს, როდის მოაქცევა უფრადლებას. (ორივენი პოეტს უყურებენ. პოეტი მოწიწებით ესალმებათ. ფარტაზი მანინას „ნახუქარ“

ყვავილს სრესს და საკუთარ ხელისგულს... (სასეს). პოეზია საუკეთესო საშუალებაა დროის მოსაკლავად. ნუ იქნებით მკაცრი, უფრადდებოდნენ ჩინილი პოეტებიც ყვავილებითი უცრემლმკვამლას ან.

ფარტაზი მიდის. მანინა პოეტს უყურებს. პოეტი ერთხელ ედგენ ესალმება. მანინას სახეს თანდათან ლიმილი ეფინება. გათამამებული პოეტი კაბის კალთაზე კოცნის.

პოეტი. დედაბერიო...

მანინა. (სიცილი) ნუ მოიწყენთ, პოეტო, არ გიხიბება. მეფის რისხვაცა და თქვენი მწუხარებაც წარმავალია. თქვენ ცოტა გადაპარბეთ, რადგან ძალიან მოინდობთ. ასეც ხდება ზოლმე. ხვალ კი ათმაგად გულზევი იქნება მეფე, რათა ერთბაშად დეგავწყოს დღევანდელა უსიამოვნება. ვირომც არ ყოფილა. თქვენი სატყუებით რომ ვთქვათ, ცხოვრება ზღვაა. ხან მიიქცევა, ხან მოიქცევა.

პოეტი. დიახ. მე კი ამ ზღვაში თევზითი ცეცხვრობ. ყველასაგან დეიწყებული... ნუნად, მარტო.

მანინა. (პაუზის შემდეგ, თავისთვის) გაება საკოვადი თევზი ბალახში, ფართხალებს, მაგრამ ვერაფერი გაუწყნა, ან რას გაუწყნოს. პატარა, ვერცხლისფერი ფრთები აქვს, თითქოს ცულით დაუმოკლესო. ახლა მოვა უფრო დადი, უფრო მშობერი თევზი და საბრალო მანინას გადასანსლავს.

პოეტი. (ღიმილით) მანინას კი არა — თევზს დედაბერიო.

მანინა. ეგ ხელფრთია, მაგას არა აქვს მნიშვნელია. (პაუზის შემდეგ, მკაცრად) რატომ ჩემზე არ წერთ ხოლმე? არ მოგწონვართ?

პოეტი. თქვენ სხვა ხართ. გულწრფელად რომ გითხრათ, მეც ძალიან მარწუხებს ეს აშავი. თქვენ თვითონა ხართ პოეზია. მე როცა თქვენზე ვფიქრობ, მორჩა, აღარაფერი აღარ არსობს, ყველაფერი თავზე მეტგავა. საწყარო პირველყოფილ სახეს იბრუნებს და მეც იძულებული ვარ ყველაფერი თავიდან დეიწყოს: სიარულიც, ლაპარაკიც... სრულიად ახალ ენაზე, არარსებულ ენაზე. ამიტომ, მშვედლან რომ ვეძახა, ყველანი მზრებს იმეჩავენ, ვერ გაუგიათ, ვერ მიმხვდარან, რას ვეუბნები. მე ახლა თქვენს წინაშე ჩემს სისუსტეს ვამხილ. მაგრამ იმედი მაქვს, ეს საიდუმლო ჩვენს ხორის დარჩება. პოეტსა და ლამაზ ქალიშვილს ყოველთვის შეუძლიათ ჰქონდეთ თვითონი პატარა საიდუმლო. ხოლო პოეზია და სილამაზე, ამ შემთხვევაში თქვენი სილამაზე და ჩემი პოეზია, საუკეთესო მეგობრები არიან. თვითონ მიყვარს ხოლმე, იგივე სახეები, მეტაფორები თუ შედარებები, რომლებიც სხვა, ნებისმიერ შემთხვევაში თვალსმომკრულ ბრწყინვალეებს იძენენ, თქვენს წინაშე უფრადლებიან და უწმინდებიან. პოეტურად რომ ვთქვათ, თქვენი შთამაგონებელი სახე კალიასავით გადაბტის ბალახის ერთი ღეროდან შიორეზე. როგორც კალია უსხლტება ხოლმე პატარა ბავშვის ქერ კიდვე გამოუდელს, გაუბდავს, მაგრამ თინანსა და ჭიუტ თითებს, ისევე უსხლტებით თქვენც ჩემს ხელგონებას. შენ გაწილებული პატარა ბავშვი ვარ, მანინა, კალიას ტრიალ მიმდორში რომ გაუტყუებია და მოუტოვებია. მა-

გრამ ეს სრულებითაც არ ნიშნავს იმას, რომ ყოველთვის ასე იქნება: ან კალია დაიღლებს, ანდა ამასობაში ბავშვი წამოიზრდება და მოლონისრდება. აი, მეც ვიციდი. მართალია, მოლონის ტანჯვა, მაგრამ შემოქმედებას ტანჯვა ისევე ქირდება, როგორც... რას შეიძლება შევადაროთ? როგორც კალიას — ფრთები.

მანინა. კალიას ფრთები ისედაც აქვს. ვინაა არა აქვს, იმას უფრო ქირდება.

პოეტო. ასეც შეიძლება.

მანინა. მე კი მართლა გვაჯარ კალიას. ერთი წამითა ვარ ბალახის ზღვზე დასკუპული. ერთი წამით, ბალახი კი მიწისკენ იხრება, წუწუნებს. ტირის, არ უნდა რომ გამიჩეროს. არ ვუნდვიარ, არ მოვწონვარ. უჩემოდ უკეთესად გრძობდა თავს. წეღში იყო გამართული. ყველაფერს ხედავდა. ახლა კი, ჩემი სიძიმის გამო, იძულებულია დაიხაროს, მიწას დაჰკრას შუბლი, წიღში გაწყდეს. ანტიომაც ტირის და წუწუნებს. (შეცვლილ ხმით, პაუზის შემდეგ) რატომ არ უნდა მოითმინოს ერთი წამით? ნუთუ ასეთი ძნელი ასატანი ვარ? მიიხზარი, პოეტო, ხომ უნდა მოითმინოს ბალახმა ერთი წამით პატარა, გამხდარი, დიდთავლება, მწვანე კალია?

პოეტო. ეს რთული საკითხია. რა ვაიცი, იქნებ ითმენს, იქნებ სიამოვნებს კიდევ. მაინც და მაინც ის რომ აირჩია კალიამ და არა სხვა, მისი მსგავსი? ბალახი ხომ უთავალბავ? იქნებ თვითონ კალია ასეთი სულსწრაფი, მოუსვენარი, და არ შეუძლია ერთ ადგილას დიდხანს გაჩერდეს? ასეთი ღაპარაკი შორს წაგვიყვანს. თქვენ კი სრულებით არ გაუხაროთ კალიას. მე კალია სხვათაშორის ვახსენებ, დაუფიქრებლად. შეიძლებაოდა, რა თქმა უნდა, უკეთესი შედარების მონახვა.

მანინა. არა, ეს შედარება უფრო მომწონს. თქვენ ის მიიხარით, კალიას თუ შეუძლია სიუარული?

პოეტო. მანინა, მე დღეს ბევრი უსიამოვნება შემხვდა. საერთოდ ცუდ ფეხზე ვარ ამდგარი. თუ თქვენც ჩემი გაამაპულება გინდათ...

მანინა. მე მართლა გეითხებით, სერიოზულად. არსებობს თუ არა სიუარული? მიახსუნეთ. ოღონდ ნურც თქვენ გაამაპულეთ.

პოეტო. სიუარული? ღმერთო ჩემო, განა შეიძლება სიუარულის სიტყვებში ჩამწყვდება? არ ვიცი, არ შემიძლია, ვერ გიპასუხებთ.

მანინა. არც თქვენ იცით. (პაუზის შემდეგ) მე კი ვიცი, მაგრამ არ გეტყვით. მე შემიძლია სიუარული დაივინახო კიდევ. საკმარისია, ოთხიში მარტო დარჩე, კარი მაგრად ჩაქეტო, ყველა სანთელი ჩააქრო, საბანი თავზე წაიხურო და ყუბები ერთმანეთს ისე დააქირო, საფეთქლები დაგებეროს და: გეტყინოს, წეხვარ მკედარივით, გტყივო და ხედავ: მიფრინავს თავისთვის, მიხტუნაობს კენწეროდან კენწეროზე, ღორის ბუჭავით, უშნოდ გაბერილი, სულელი, სახაცილო... ქვევით კი, მიწაზე, ბავშვები მისდევენ, მუხლებსა და იდაყვებს იტყავენებ, ქვებს ესრორიან, უყვირიან, ეძახიან... ის კი მიფრინავს, უღარიღელი, თავისუფალი. (ყვირის) თუ არა უნდა, ღმერთო, რომ გაქცეოდათ, ქვა უნდა შეებათ, ან თოკის ბო-

ლო პალოზე უნდა დაეხვიათ, ანდა წელზე... (ყვირს) ზე! (პაუზის შემდეგ) ახლა უკვე გვიანაა თვითონ თუ არ დაბრუნდა, ვერაინ ვეღარ დააბრუნებენ. მაგრამ თავისთი როგორ დაბრუნდება, თუ რაშენს უწამიავს და არ ჩაიფიქვს? (შეშფოთებული) არა დაბრუნდება. რა თქმა უნდა, დაბრუნდება, რამეს მოიფიქრებს. (მკაცრად) ჭერ კი ზის სიმარტოის გამოკვაზულში. მუწლის თავებით სიბრაზის ლოდ უწიარავს. ზედ თავის სიძულვილს ანთხევს და იმ ფურტოში შურისძიების მახვილს ლეხავს! აი, ეს არის სიუარული! რა იყო? ფერი რატომ წაგივიდათ? ეს არის-მეთქი სიუარული! სხვა ყველაფერი სისულელეა.

პოეტო. მანინა.

მანინა. აღარ მინდა თქვენთან ღაპარაკი. თავი გაიანებეთ. (მიღს).

პოეტო. დედოფალი. მე თქვენზე აუცილებლად დაეწერ ყველაზე საუკეთესო ხოტბას.

მანინა. (გასელაძღე) არ გაბედოთ! ნებას არ გაძლეოთ! გესმით!

სასტატო დარჩენილი პოეტო იქით იყურება, საითაც მანინა მიეფარა თვალს, ვერ ამჩნევს დედოფალს, რომელიც ღვარძლიანა ღიმილით უსლოვდება. დედოფლის პირველსავე რეპლიკაზე შემკრთალი პოეტო სწრაფად უგმობრუნდება და უნებურად პირზე აიფარებს ხელს.

დედოფალი. ოხ, პოეტო, პოეტო! რომელ ერთს უნდა გასწავდეს თქვენი ღვთაებრივი ნიჭი. ასეთი ხელგაშლილობა მალე გაგაღატაკებთ.

პოეტო. (სხაასხუთით) დედოფალი... დედოფალი... თქვენ მაინც მომიხმინეთ. ერთი წუთით მაღირსეთ თქვენ უჭრადღე... მეც ხომ ადამიანი ვარ. ბოლო ხოტბა, თქვენდამი მოძვნილი, ჩემს შესაძლებლობებსაც აღემატება. აი, ნახავთ. მე თქვენი ღვთაებრივი სილამაზის წყალობით საკუთარ თავსაც გადავპარებ.

დედოფალი. რა დროს ეგ არის. რამდენჯერ გაგაფრთხილეთ, დრო და ადგილი იცოდ-მეთქი. მე არ მიუყარს ორპირები, არც ის მიუყარს, როცა არ მიჩერებენ. ახლა შენთვის არ მცალია, თუ საჭირო იქნები, დაგიძაბებენ.

პოეტო. დედოფალი, მე დღეს უკვე განვცადე შურისხული კაცის უშწიკობა. მე დღეს უკვე ვიკემე გაწილების სიმწარეც, მაგრამ თქვენი გულგრილობა, ერთად, ერთდროულად გამოტყვარალ ყველა უბედურებაზე მტია.

დედოფალი. (მოწყალე ღიმილით) ენა რომ არ გქონდეს, თავები სოროში შეგათრეოდნენ.

პოეტო. (მალღფარდუნად) მე იმ სოროშიც შემყვებოდა თქვენი სინათლე.

დედოფალი. არ მიუყარს მლიქვნელები. შენც კარგად იცი. ასე რომ, თუ რამე სათხოვარი გაქვს, პირდაპირ მითხარი. მე არასოდეს არ ვიფიქრებ ძველ ნაცნობებს. როგორი მომბეჭვებლენიც არ უნდა იყვნენ ისინი.

პოეტო. ნუ იქნებით ასეთი მკაცრი, დედოფალი. მე თქვენ ოდესღაც მეგობარს მეძახდით. ჩემი ლექსებიც მოგწონდათ. ყოველ შემთხვევაში, მისმენდილი მანინა.



დედოფალი. მე ახლაც გისმენ.
 პოეტი. (კითხულობს) თქვენი ფეხები — მარ-
 მარალოს თეთრი სვეტები...

დედოფალი. ჩემს ფეხებს შეეშვი, შენს თა-
 ვზე იფიქრე, ის გარჩენია. მეფე ძალიან ნაწყე-
 ვია, აიბტმაც უარესად გადარია. ზომა არ იცი არა-
 ფერში. ლექს რომ წერ, ცოტა ქუაყ უნდა მიაშ-
 ველო. თუმცა, ამჯერად მთლად შენ არა ხარ დამ-
 ნაშავი. ვინ იფიქრებდა, თუ ხალხი ასე მწარედ გა-
 ნიცდილდა გუბაზის სიკვდილს.

პოეტი. რას ვიფიქრებდი... დედოფალო, იმე-
 დი მაქვს, მთლად არ გამწირავთ. შთავარი თქვენა
 ხართ. როგორც თქვენ იტყვიან, მეფეც ისე მოიქ-
 ცა...

დედოფალი. (მკაცრად) როგორ მიბედავ!
 პოეტი. დმერთო ჩემო, რა დაწუველილ ფეხზე
 აუდგები!

დედოფალი. მეფემ ურემოდაც კარგად იცის,
 როგორ მოიქცეს.

პოეტი. იცის, დედოფალო, იცის! მეფემ უყუ-
 ლაფერი იცის. მაგრამ მამაკაცური სიმაცრე თუ
 ხანდახან ქალურმა სინაშემ და სათნოებამ არ შეა-
 ნელა...

დედოფალი. ვერ ვიტან მაგ სიტყვას.
 პოეტი. რომელს?

დედოფალი. რომელს და „სათნოებას“. თით-
 ქის საწოლში ბაყაყი შემომიგდებსო. ფუჰ.

პოეტი. დედოფალო, მე პოეტი ვარ.

დედოფალი. გოგოები მოატყუე, ჩემო მეგო-
 ბარო, ჩვენ ხომ ვიცნობთ ერთმანეთს. ხოლო, რაც
 შეგებდა მანინას, ზომა იცოდეთ, მთლად ნუ გადა-
 რეით იმ ბავშვს „დედოფალო-დედოფალოს“ ძახი-
 ლით.

პოეტი. ნანინა კალია, მწვანე, დიდვალემა
 კალია.

დედოფალი. ხომ ხედავთ, თავში აჯვარდა.
 მე მიდვას ჯობრში. დედის შემურდა. ყველა ხომ
 მეფის ცოლი არ იქნება?! სად არის ამდენი მე-
 ფი!

პოეტი. თვითონ თქვა, კალია ვარო. მე მხო-
 ლოდ მის სიტყვებს ვიმეორებ.

დედოფალი. განგებ, ჩემს ჯობრზე. ჩემს და-
 სამცირებლად დაწაწალებს ქუჩებში. მაგან უნდა
 გაიკითხოს. თუ სადმე გლახა და ობოლია; ყველა
 საპურს და კეთროვანს მაგან უნდა მოხანოს ჩიჩქი
 და ბალღამი; მაგან უნდა მოხანლოს ყველა ნახი-
 ვარია... ვითომ, შენ იცოდე, შენ ვარ ნამდვილი დე-
 დოფალი, ჩემიაო ეს ქვეყანა, იცის, რომ ვერ შეე-
 ჩეიე აქაურობას... შეეჯრება, მეშინია, ვერ ვენდო-
 ბი... რაც აქ ჩამოვადი, ფეხი არ გამიშვებს სახა-
 ლიდან.

პოეტი. დედოფალო, თქვენი ჩამოსვლის დღეს
 მე რომ ზოტა წაეკითხე, რამაჟღერა ლეგიონმა ფა-
 რებზე მახვილები ააბრახუნა.

დედოფალი. ოქროც ბევრი ჩაიჭიბე, რას იმა-
 დლები?!

პოეტი. მე ჩემი ტალანტი ვცხოვრობ. ტლან-
 ტი კი რომაულად ფულსაც ნიშნავს.

დედოფალი. უკუთო. პოეტო! რომაელებზე
 ფრთხილად ილაპარაკე. თანაც, სიკეთის დავიწყება
 სახიფათო სენია.

პოეტი. რა დამავიწყებს, დედოფალო, თქვენი
 სიკეთეს. მარტო იმ ერთ ზოტაში იმდენი ეტყობა
 ავიდე, აღარ ვიციოდე, სად შემენახა. ფულმა და
 ჩემი სახელი დიღსა და კატარას პირზე ეცრა.
 თუმცა, სახელიგან უსიამოვნების მეტი არაფერი
 შემხვედრია.

დედოფალი. (იციხის) საოცარია.
 პოეტი. რა თქმა უნდა, საოცარია, ბუნებრივი
 რომ არ იყოს. თურმე ყველას თავისი გოლგოთა
 ელოდება.

დედოფალი. (იციხის) უსინდისო! ეს უკვე
 უსინდისობაა. მე სხვა პოეტებს ვგულისხმობდი...
 შენგან წმინდანი არ გამოვა. ოი, რა სულელი ხარ,
 ჩემო პოეტო.

პოეტი. სხვა რა დამარჩენია, დედოფალო, თქვე-
 ნგან შერისხულსა და გაძევებულს. გავიღებ მხარ-
 ზე ჭვარს და შევუდგები აღმარს, თუმცა ბავშვო-
 ბიდანვე მიჭირდა სიმძიმეების აწვევა.

დედოფალი. შენ, მეონი, მართლა გინდა რომ
 გაებარაწდე.

პოეტი. არ გაბრაზებ, ღვთაებრივო! არ შეიძ-
 ლება! თქვენისთანა სათნო აღმიაჩნს...

დედოფალი. რამდენჯერ გითხარი, ნუ ამბობ
 მაგ სიტყვას-მეთქი. აქამდე სახედარი დამიხსოვრე-
 ბდა. არასოდეს არ უოფლდა სათნოება ჩემი ნიღაბი,
 უბრალოდ, იძულებული ვარ დაგვივყო, როცა მინ-
 და, რომ ჩაგქოლო; გაგიღამო, როცა მინდა, რომ პი-
 რში ჩაგაფურთხო; დავასარტყრო, როცა მინდა, რომ
 საკუთარი ტუპაც გაგაძრო. იმის საცვლად, მეც
 რომ რომში მეცხოვრა, ქვეყანა მენახა, კეთილშობი-
 ლი მამაკაცის ვენება განმეცადა, გომბეშოსავით ვზი-
 ვარ ამ აყრილებულ ჭაობებში, ყველამდე სახსე
 ბალღამითა და სიძულელითო. დიახ, მძულს ყველა
 და ყველაფერი... (ოდნავი პაუზის შემდეგ, თითქოს
 უყუარებლს) შენც მძულხარ, ჩემო პოეტო.

პოეტი. ჩემისთანა მდნაბალი არსებისთვის იგეც
 დიდი წაულობაა. გძულვართ, ესე იგი, ვარსებობ.

დედოფალი. ერთი ბერძენი ამბობს: პოეტის
 მსუბუქი, ფროსონი არსებობს. საოცარია, ამდენი
 შენზეა ნათქვამი, წადი, იფრინე, მსუბუქო არსებო.
 შენი დასჯა მართლაც სასულელეა. ნეტავი ყველა
 პოეტი შენისთანა იყოს. თუმცა, შენისთანა უფრო
 მეტია და მათ არსებობას თავისებური გამართლებაც
 გააჩნია, ისინიც აღმიაჩნები არიან, ხოლო ყველა
 აღმიაჩნს არ შეუძლია სინდისის ქენჭით გაიჭუმოს
 აყუარებულნი მუსტელი, წადი, იფრინე, მსუბუქო
 არსებო. შენ სახსე სამამათია და ცარიელი სული
 ჩახვალ სამარეში და ამით სამყაროს არაფერი არ
 მოაკლდება. იძინე მშვიდად. შენი სინდისი თა-
 ვისუფალია, ვინაიდან არასოდეს არ შეუწყუხებიხარ
 მას.

პოეტი. დედოფალო, ეს უკვე მეტისმეტია.

დედოფალი. მართალი ხარ, ძვირფასო პოეტო,
 მეტისმეტია, ბუნებრივი რომ არ იყოს.

(მიდის).
 წათე. დედოფალო, რახანია გელოდები.
 დედოფალი ტახტთან ჩერდება.
 დედოფალი. (მკაცრად, წათეს) ჩემი სახელი
 თუ გახსოვს?
 წათე. რა იყო? რატომ მეკითხები?
 დედოფალი. ჩემი სახელია ოქტავია, გვარი

კი — ნერვა. ოქტავია ნერვა! ჩვენს გვარში მხოლოდ სახელგანთქანი მხედარმთავარები იზარდებოდნენ. ხილო მამაჩემი თითქმის კონსულიც გახდა. როცა იგი ლაშქრობიდან რომში ბრუნდებოდა, გზაში ამბობებულმა მონებმა მოკლეს.

შეტრიალდებოდა და მედიდური ნაბიჯით გადის. ბაკური იცინის, სამხად ღარჩენილი წათე გაოცებულ უყურებს მიმავალ დედოფალს. ცალი წალი ხელში უჭირავს. ბაკური იცინის. ფარდა სწრაფად ეშვება.

2.

ისევ წათეს სასახლე. წათე ტახტზე ზის, ცდილობს წალის ჩაცმას. იქვე დგას სასრკიანი მსახური.

წათე. კაცს სიბერეში ფეხი გავრდოდეს, პირველად ვნახე... ვეღარ ჩამიცვამს... უ-უ-უ! აჟი ითხრა შენმა დედოფალმა, მაგის ჩაცმა უფრო ძნელია, ვიდრე გახდაო. ქალის ქეუა მაინც სხვაა. ჩადი, შე იხერო.

მსახური. ქონი წაუსვით, ბრძანებელი.

წათე. აჟი წავუსვი, უუუუ, შენი...

მსახური. ფეხზეც წაისვით, მბრძანებელი.

წათე. ფეხზე? ქონი?

მსახური. უფრო ადვილად წავა, მბრძანებელი.

წათე. შენ უნდა თქვა, კაცი ვარო, ხარ შენთვის არჩენიანად, არც პირი გადარდებს და არც ლხინი. იცი, რას ამბობს ფარტაზი? ფარტაზი ამბობს. მეფობას მსახურობა ჯობიაო. თუ იცი, რატომ? რატომო და... მსახური მთელი სიცოცხლე მეფის ნათელ შუბლს უყურებს, მეფე კი — მსახურის გამოუყენებულ სახესო, გასაგებია?

მსახური. დიახ, მბრძანებელი.

წათე. ფეხზე ქონი რომ წავიხვა, წადები შიგნიდანაც გაიქონება და გაფუქდება. მერე? შენ გამომიცვლი? კიდევ რას ამბობს თუ იცი, ფარტაზი? ფარტაზი ამბობს, ბედნიერი რომ იყო, ცოტა ბრწყინვალე უნდა იყოო. ხომ ხარ შენ ბედნიერი?

მსახური. დიახ, მბრძანებელი.

წათე. ასე რომ იყოს, რა უჭირს ვითომ? ბოლომდე არ ჩადის... ძალიან ეტყობა?

მსახური. თუ სიარულში არ შეგიშლით, არაფერიც არ ეტყობა. თითქმის გაცვიათ, მბრძანებელი.

წათე. „თითქმის“, რას ქვია, ადამიანი! თუ გაციო, უნდა გეცვას, როგორც წესია და რაგია (დგება. ტახტის გარშემო დადის ოდნავი კოკლობით). სრულმითაც არ მიშლის... მიშლის კი არა... (ისევ ტახტზე ჯდება). ისე ადამიანს ერთი ფეხი რომ მქონდა, ნამდვილად აჯობებდა. მორჩენილი ექნებოდათ ამ დავიდარაბას (ცდილობს მეორე წალის ჩაცმას) დიდი, დიდიდი კაცია ფარტაზი. მართლაც რომ აფსუსია მიწისთვის მისი სიბრძნე და დარბაისლობა. სადღა მაგისთანა ხალხი. მაგრა... მაგრამ რას იზამ, ყველაფერს თავისი დრო აქვს. მაგის ხნა-სა ქვეც არ დაგორავს ჩემს სამეფოში. მამაჩემის სიკვდილმა ხომ სულმთლად დააგლაზაჟა საწყალი. განივლდა და იძიოთო. პატარა ამბავია! შენს ხელში გავრდილი, ადამიანი კი არა, საქონელი დაგენანება

კაცს. (ფიქრობს, უხაროდ იუბრება წინ. ცდილობს მუხლებზე უღევს, ხარად ფეხრება, როგორც ცხალი არსებას) ხო, ხო, ხო! ავირდები, რა გამოდის? მამაჩემის ბავშვობაში ეგ უკვე ხანშიშესადად სული კაცი ყოფილა. აბა, ისე ვინ ანდობდა მეფის შვილს გასაზრდელად? მამაჩემს სიბერეში არ ეთქმოდა, მაგრამ არც ბევრი კაცი სიბერემდევ. რომ არ მოყვალა. შეიძლებოდა თავისითაც მომეყვადიყო. რაა ადამიანი! ჩიტივითაა. დღის უუურებ, ხვალ აღარ არის. ფარტაზი კი, რაც თავი მახსოვს, სულ ასეა, არც არაფერი ემატება, არც არაფერი აკლდება. დათოვილილ მთავრითაა, შიგნიდან ცარიელი კლდება, კაჟი. აგერ ნახვ, მაგის დასამარხი თუ არ გახვდით უყვანი, ხომ მართალია?

მსახური. დიახ, მბრძანებელი.

წათე. (გამოჭარბებით) „მბრძანებელიო“, „მბრძანებელიო“ — სხვა ვერაფერი ისწავლე ამ სასახლეში?

შემორბის მანინა.

მანინა. მამა! მამა! დაბრუნდა... ჩამოვიდა... მამიკო! ჩემი თვლით დავინახე, როგორ გადმობრძანდა ნაპირზე. პირველმა მე დავინახე, ისე მოდიოდა, თითქოს შვილი ქვეყანა მის დასახვედრად იყო გამოსული. სულელი! უყოლოჩინა აჟი ვიცოდი... აჟი გული მიგრძნობდა... აჟი ვამბობდი: დაბრუნდება-მეთქი, დაბრუნდება-მეთქი, დაბრუნდება-მეთქი! დღე-ერთი ჩემო, რა ვუთხრა? როგორ ვუთხრა? შენ უნდა დამეხველა, მამიკო, ყველაზე ღონიერო, ყველაზე ქვიანო, ყველაზე კეთილო. ყველაზე დამაზო... (უხვევს, გაშვავებით კონის წათეს) კეთისათა კეთისათა... შენ უნდა მომეხმარო, შენ უნდა მიშველო. მამიკო... ან უნდა-თქო, გელოდებოდა-თქო, ჩვენ ძალით გავათხოვეთ-თქო... (ყვრის) არა, მე გათხოვილი არ ვარ! მაგას ნუ ეტყვი!

წათე. მოიცა, გოგო, რამ გადაგარია? ხომ ხედავ, ვეშუპას!

მანინა. (შემცხარი) მამა!

წათე. ეს უარესად დაპატარავებულია. რა უბედურებაა, მართლა ხომ არ მიშვიცვალა ვინმემ? (მანინას) წყნარად მიიხარო. დედაგებულია... რამდენად გავიჭრა? მეც ხომ ადამიანი ვარ.

მანინა. მართლა დაბრუნდა, მამა! ჩემი... ი, პატარა ბიჭი რომ იყო... ხანჭალი რომ აჩუქე. ვერცხლის ტარჩინა... აღარ გახსოვს? ხომ გახსოვს. რატომ აჩუქე ხანჭალი? მე რომ გადამარჩინა, მამა, ცოფიან ძაღლს რომ გადაუდგა წინ, ჩემი გულსთვის, თვითონ უარესად შეშინდა. მერე შევეინდა, იძული რომ ჩაქოლებ. მთელი კვირა ბოდავდა — ჩიხველეთ. ცოფიანი ძაღლი მომდევსო.

წათე. ცოფიანი ძაღლი? მერე შენს ქმარს ეგრე უთხარი? ძაღლს ეკ არა, დამს დაბარჩობს. (მსახურს) გაჩერე ეს სარკე, ადამიანი! რამ გადაგარიათ ყველანი!

მანინა. (დაბნეული, გაწიბლებული, აბრთოლებული ხმით) ჯობით გააქცია... ჩემი გალისთვის... ჩვენ ხომ ერთად ვიზრდებოდით. მამა... სულ ერთად ვიყავით...

წათე. მთელი საათია ამ წადებს კაცვამ. გავინილა ახეთი რაზე? ბაკური სადღა დააკარგა? ან დედაშენი სად ბრძანდება?

მანინა. მამა!

წათე. მა? მე მოთხარა რამე? ცივ წყალში უნდა ჩამეყარა ფეხები, სიცხისაგან დამოსივდა ლბათი (შემოდოს ფარტახი) სადა ხარ, კაცო! ცუდი არაფერი მოთხრა. ხომ მშვიდობაა ჩვენს ქვეყანაში?

ფარტახი. ქვეყნისა რა სოგახსენოთ, სასახლეში კი დიდი არეულობაა.

წათე. (ცდილობს წაღას ჩაცმას). ეგ არაფერია სასახლეში ყოველთვის არეულობაა. მაინც რა მოხდება?

ფარტახი. მარუთა დაბრუნდა. წათე. (ხანგრძლივი პაუზის შემდეგ, ჩურჩქლით) მარუთა? ანა მარუთა?

ფარტახი. (მტკიცედ, თან მანინას უყურებს სახეში) მარუთა. თქვენ რომ გააძვევთ, ღიპარას შვილი.

წათე. (ჩურჩქლით, ვერ გარკვეულა) კი, მაგრამ, ღიპარა რახანია დავსაჭეთ. ხომ დავსაჭეთ?

ფარტახი. დაბა, ღიპარი ღირსეულად დაისაჯ. სამშობლოს დღატიანობის, პირში ადუღებულნი კუპის ჩაახსებ. ხოლო მისი შვილი, მარუთა, მანის დანაშაულის გამო, თქვენგან შერისხული და განდევნული, დაბრუნდა.

წათე. (ადუღებულნი) როგორ თუ დაბრუნდა? აქ რა უნდა? ვინ დააბრუნა? მე ხომ ვბრძანებ...

ფარტახი. თქვენ ბრძანეთ, მარუთა კი დაბრუნდა. იქროს ბაღთთან ქამარზე რომელი მხედრის მახვილი კილია, ისეთი სანახავია, ქალებს თვალებში დაებრკივთ, მაღალი, ახვალი, თავი მამასავით ამავად უჭირავს, გვერდზეც დაფარბოლი...

წათე. (უვირის) არ მინდა! არ შემოუშვათ! ხვალ წაართვით! ბაყურ, ბაყურ, ჩემსკენ! (შეშინებულ ტანტეს ეფარება. მანინა უკან-უკან იხევს და ზურგით კვლავს აწყდება) შენ არა ვარ! წასული და რა... სამოკურობად... სულეთში... სურსებულში... კარი ჩაქრეთ... არ შემოუშვათ... ცუდად გავხდები... ფარტახ, სადა ხარ?

ფარტახი. რა მოგივიდათ? გამობრძანდით, დამშვიდდით. მე ვითქვრე, გაუხარებ-მეთქი, თქვენ კი... სარცხვილია.

წათე. (დაშოქილი) შენცა, ფარტახ! შენგან არ ვლოდი! მე რა უნაში ვარ, ჩემგან რა გინდა? მე რაც მეტუხებიან, იმას ვაკეთებ, ესაა ჩემი მოვალეობა. მიშვედე, ფარტახ (მუხლზე ეხვევა), მამაჩემს სულს გაფიცებ... წასართმევია არაფერი მაქვს, არც თავში მიყრია რამე... შეიღო ჩემი ქონება ეს წადებია (გულზე იხეტებს ჩაუტყმელ წაღას) ნუ წამარამეც, ფარტახ, შენს მუხლებს შემოკვევდე, შენ რაზე გამოგადგება, რა გინდათ ჩემგან?

ფარტახი. წამოდქით, სირცხვილია! როგორ იქცაო! მანინა გვიყურებს.

ცილიბოს ძალით წამოყენოს. წათე უძალიანდება, ტატის ფეხს ებლატუბა.

წათე. არა, ფარტახ, არა, ეს ტახტი ნამდვილი ნუ გგონია. არც მე ვარ ნამდვილი, მეც მოგონილი ვარ, სეთიხნილი, თანსაირი დამაძალი ფსევსა და ბალახის ნახარში... სადაც უნდათ, იქ ჩამასხანენ, ნუ გუფრს ჩემი, ფარტახ, მამაჩემის სულს გაუტყე, მომეხმარე, არ შემოუშვა. ეს ადგილი მომლოდ ჩემია. მე სხვანაირად ცხოვრება არ შემიძლია, მართლა არ შემიძლია... მე ხომ ღაჩარი ვარ. ღაჩარი რომ

ვარ, ეს წაღებიც იმიტომ მაცვია, მეფეც იმიტომ მქვია. შენ კი უკვიანი ხარ, ფარტახ, ღმერთით ბრძენი ხარ, როგორ უყურად მამარემს... (ჩურჩქლით) გაფხსებდა... შენი ვაზრდობები ვართ ყველაზე უფრო

ფარტახი. ადექი-მეთქი! ბავშვი მაინც შეიცოდა!

წათე. არ შემიძლია... როგორ გგონია, რა ვქნებოდა, მეც რომ სხეულებით მეცხოვრა? აქამდე საერთოდ არ ვქნებოდი, ფარტახ. ჩემი ძაღლებიც არ იქნებოდა. დიდი-დიდი, ისიც მამაჩემის ხათრით, ასისთავობა მოეცათ რომელიმე ლეგაონში, მაგრამ თუ პარველსავე ბრძოლაში არ მოვკლავდნენ, ბრძოლის შემდეგ ფეხით დამკიდებდნენ ღაჩარობისთვის. მე ხომ მართლა ღაჩარი ვარ, ფარტახ, თავს კი არ გაცოდე! დამიჭიერე, გემუდარებო... არ შემოუშვა...

ფარტახი. მომისმინე! გჭერბრობით სავანგაშო არაფერია (წამოდგომაში შეეღის, ტახტზე სეამს, გამამხივებლად უღრის მანინას). ხომ შეიძლება, მარუთა მანინას ხელის სათხოვნელად იყოს ჩამოსუდით? ეს მარუთა სხვა მარუთაა. თქვენ რომ იცნობდით, ის აღარ არსებობს, გაქრა, გაითქვიფა... ბუნება კი სიცარიელეს ვერ იტანს. ამიტომ მისი ადგილი სხვა მარუთა დაიკავა, რომელიმე მხედარმა, საცდელწიფო კაცმა. არაფერიც სასწაული არ მოხდა: ის მარუთა ბავშვი იყო, ყველა ბავშვივით სუსტი და სულელი, ეს მარუთა კი მამაკაცია, უკვიანი და ღონიერი, ქვეყნის პატრონი და მარჩენალი, მოვალეობის ტვირთით დამძიმებული, საქმის სიღრმე და საქმის მოყვარული, მხენელიცა და მთესველიც, დამკვლელიცა და გამტავებელიც (პაუზის შემდეგ, შეეცვლილი ხმით) მარუთას და მანინას ერთმანეთი უყვარდით, ეტყობა, სიყვარული მართლა გიუთი ცხოველი ყოფილა, რახან აქამდე გაუძლია.

წათე. (ოდნად დამშვიდებული, ჩურჩქლით) მაინც ხომ გათხოვილია?!

ფარტახი. ეგ კი მართლა არაფერს არ ნიშნავს (მანინას) მანინა ქმარს გაშორდება და მარუთას წაყვება. პირველები არ ვქნებოთ, ვერც ვერავის გავაკვირებთ (წაიხს) მშვენიერი შემთხვევა გვაქვს, ორი კურდღლის დასაქვრად: შევლსაც გაახარებ და მეტრსაც შემოიჩივებ. მარუთა ვაყვაცია, რომელი მხედარია — როცა ღაჩარაკობს, ხელი უნებურად ხლისკენ მიაკვს.

წათე. კი მაგრამ, ჩემგან რა უნდა?

შემოდის დედოფალი, უკან მარუთა და ბაყური მოჰყვებიან. იგრძნობა, რომ დედოფალი ცდილობს, გამოასწროს სტუმრებს, რათა მეფე გააფრთხილოს. მარუთას რომელიმე მხედარივით აცვია, მისი სამოსი და მორთულობა სიმდიდრისა და სისუფთაისგან თვალისმომპრეტლად ბრწყინავს. თვითონაც მოხდენილი ვაყვაცია, ღლიდ ტანყარლი, ქალურად ღამაში, ოდნე მოთვითელ, დახვეწილ მიმოხვარაზეც ეტყობა, თვითონაც რომ გრძნობს საყუთარ უპირატესობას. გამომწვევად იღიმება. დედოფალი მისიკითა და ხელის შეუფარული მოძრაობით რაღაცას ანიშნებს წაიხს, მაგრამ წათე ვერ ამჩნევს, ის მთლიანად სტუმარს დაუპყრია. სტუმრის მომხიბველობითა და ადვილად შესამჩნევი შედიდრობით მონუხებული წათე, უნებურად, ნელ-ნელა დგება ტახტიდან, თით-

ქოს უფრო ღირსეულსა და ნამდვილ მპყრობელს უნდა დაეთმოს.

დედოფალი ი. შეფეც ბატონო, სამხარობლო თქვენდა მართა დაბრუნდა!

მართოა. (წითეს) ბრძანდებოდეთ, ბრძანდებოდეთ. რატომ წუხდებით? სიხარულით მივხვალვები ლაშაყის სახელმწიფო შეფეს.

მართლას მისაღმზავე ირონია უფრო იგრძნობა, ვიდრე პატრიცემა და მოწიწება. წათე უხერხულად, გაუბედავ ქდება.

წათე. ლაშაყის შეფეც სიხარულით გვიგებებთ თავის ქვეყანაში... სიხარულისგან ენა დამბე... შვილივით მიუყარდა.

მართოა. წარსულის გახსენება ყოველთვის როდია სასიამოვნო. დამერწმუნეთ. სჭობს მომავალზე ვიფიქროთ. წარსული გვაძივით მძიმეა და ზედმეტია.

დედოფალი ი. (ცდილობს დასწროს წათეს) რა დროს თქვენი წარსულია, ჭკრ უველაფერი წინაა. ღმერთო ჩემო, მანინაც სწორედ ახლა დაიკარგა. მეგონა, აქ დაგვხვდებოდა, მამიკოსთან. უცნაური გოგოა. თუ ახლავე არ გავაგებინე, აჩასოდეს არ მპატიებს. მართალია, გოგოებს მამა უფრო უყვართ, მაგრამ მაინც ჩემი ახლია, დედასავით ამაყია. მართოა. ნუ ღელავთ, დედოფალო, მანინას ნახვასაც მოვესწრებით.

დედოფალი ი. ალბათ გაგიუდება. სულ თქვენს ხსენებაშია. ბედნიერია ქალი, ვისაც მეგობარი და ქომაგი უყავს.

მართოა. დედოფალო, მას მერე ბევრმა წყალობა ჩაიარა, ბევრი რამეც წაიყოლა თან. ბავშვობა მიღის, სამაგიეროს კი არავფის გვიტოვებს. შეიძლება, მანინამ ვეღარც კი მიცნოს.

წათე. როგორ გეკადრებათ...

მართოა. გაიზრდებოდა... დაქალდებოდა... მოხარული ვარ, უველას ჩანრივთილად რომ გხვდეთ.

დედოფალი ი. მანინას ერთი წუთითაც არ დავიწყებინართ. დავიწყებინართ კი არა, დილიდან ხალამომდე ზღვასთან ზის, თქვენს მოლოდინში. ალბათ ახლაც ექაა. არც ქარა მახთვის და არც წვიმა, უველა ხომალდს უნდა დახვდეს, თითქოს უველა ხომალდი თქვენ ჩამოგყავნათ. რომ ვეტყვოდი, დედა შემოგველოს, არ გაცივდეთ, შალი მაინც მოიხურეთ-მეთქი. რას ამბობ, დედიკო, რა გამაიცინებს. მართლაც რომ ვფიქრობ, მოლღი ქვეყანა მშობთაა განჩინებულად. თქვენი სახელი ხომ მთელს ქვეყანას მოსდო. რაც ჩვენში ნათლიაა შემოვიდა, უველას მანინა უნდა ნათლიად. იცანს მისი კეთილი გულის ამბავი და იმითომ. ვერც მანინა ეუბნებთ უარს, ოღონდ ერთი პარობით, ბავშვს იმ შემთხვევაში მოგინათლავთ, სახელად მართლას თუ დაარქმევთ (იციან). ერთმა სულღმმა... ოოს, ღმერთო ჩემო... რომ გამახსენდება. შეც ასე სულელივით ვიცინი ხოლმე... მანინას უარი რომ არ ეთქვა ნათლა. ბაზე, გოგოს დაარქვა მართოა. საერთოდ, ქალი უცნაური არსებია და უველა ქალს თავისი საკუთარი უცნაურობა ვაჩინა, საკუთარი, განსაკუთრებული...

მართოა. (იციანს) მშვენიერად. მშვენიერად ლაპარაკობთ. დედოფალო. გული ამირიუეთ. ბავშვობა გამახსენდა... ერთხელ მანინას წყალმა სანდალი

წაართვა. გამოვუდექი, მაგრამ ვერ დავეწიდი. გარბელებული გამოვბრუნდი. თავი მომწონდა. ვვაგაცობდი. დაღონება რომ შემატყო, მეორედ ვაჩინებას და წყალში გადაიხრილა. დაუნდობელი იყო უველას ვის. ეთხ, კარგია ბავშვობის გახსენება... მაგრამ რამდენადაც ჩვენ ვიცით, ჩემო ძვირფასო დედოფალო, გუბაში ბავშვს არ მოუძღვას. (მეცხრად) როგორ გგონიათ, მხოლოდ და მხოლოდ ჩემი გულუბრუნელო, ჩემი ბავშვობის სიყვარულის გასახსენებლად გამოვივლიდი ამოდენა გზას?!

საერთო შემოთება

მანინა. (ყვარის) მართო! (ოდნავი პაუზის შემდეგ, მშვიდად, ღიმილით) გამარჯობა, მართო. დედოფალი ი. აი, მანინაც! როდის შემოიპარე, გოგო?

მართოა. (ოდნავ შემცბარი, გაკვირვებული) მანინა... (კვლავ მტკიცე, ირონიული ხმით) მიიღეთ ჩემი უმდაბლესი საღამო, შედის ასულა (უველას) აქი ვამბობდი... როგორ დაქალდებულა... ვამწვინებრებულა... ქუჩაში რომ შემხვედროდა, ნამდვილად ვერ ვიცნობდი.

დედოფალი ი. მაღლობთ, ძვირფასო სტუმარო, თქვენი ქაინაურა თქვენივე კეთილშობილების და დასტურებაა მხოლოდ. (მანინას) კაბა მაინც გამოგეცვალა (მართლას) მანინას დღეს უველაფერი ებატება. თქვენმა ჩამოსვლამ ისე გაახარა, ისე დააბნია, სამკაული კი არა, თმის დეფაცხნაც დავიწყებია. მე მპატიეთ, დედას... თუმცა მეც ისე დავიბენი...

მანინა. (მართლას) შენც ძალიან გამოცვლილხარ... პირველად ვიფიქრე, ვინ არის ეს უცხო კაცი-მეთქი... იმედია, კარგად იმჯავრებდით... ჩვენი ქაობების სუნმა ხომ არ შეგაწუხებთ? ეს მამარჩემა... ეს დიდლო... ეს ფარტაზი... ფარტაზიც აღარ გახსოვს? ეს კი ჩემი ქმარია... თუმცა, გაგაცნობდნენ ალბათ. აი, ასე ცვხოვრობთ ჩვენ, შენ კი, როგორც გატყობ, კითხვაც არ გქირდება.

დედოფალი ი. რა მოგივიდა, მანინა? წაიღ, შვილო, კაბა გამოიცვალე. ნუ გეშინია, არ მოვაწყენთ შენს სტუმარს.

მართოა. დედოფალო, კაბა და სამკაული... მანინა. (ყვარის) გახუმდი! (პაუზის შემდეგ, მშვიდად. ცდილობს, მოეჩიოს მღელვარებას). ახლა მაინც მაცალე, დედაჩემო. მართოთა უველაფერი უნდა იცოდეს. (მართლას) ეს ჩემი ქმარია-მეთქი, მართალიც გთხოვარი და მოგატყუე კიდევ. თვითონ არ ვიცი, როგორ აგიხსნა, აჩა, პატების კი არ გთხოვ, ან გამართლებას, უბრალოდ უნდა დამეცრა... მე ხომ მარტო ვიყავი, სულ მარტო. თუმცა არა, შენ ყოველთვის ჩემთან იყავი, მართოა. შენ გამაძლენინე აქამდე. (დუნარჩენებს) ახლა რაღას იტყვი და იყავივე ის ოხერი მართოა, წავიდა, აღარ არის... ხომ დაბრუნდა რატომ დაღმუდეთ. რატომ?

დედოფალი ი. (იციანს) როგორ დავაგებულა უველანი. ოოს, რა სულელი ხარ, შვილო. თუმცა შენიც მემის, მესწის კი არა — მშურს; არა როგორც დედა, არამედ როგორც მეორე ქალს. ბედნიერია ქალი, ვისაც მეგობარი და ქომაგი უყავს. წათე. ახლა ამის დრო არ არის, დედოფალო.



დედოფალი. არა, სწორედ ახლაა დრო. (ლიბელო) რადგან ჩემმა ქალიშვილმა მიჩილა, მეც უნდა ვიმართლო თავი, არა როგორც დედოფალი, არამედ როგორც დედა.

მართა. დედოფალი, თქვენ არ გპირდებით თავის მართლებას. ბოდიშს ვიხდი, ასეთი მოულოდნელი უსამართლოებისათვის.

დედოფალი. აი, თქვენ კი ნამდვილად არაფერი გაქვთ საზოადიშო. არც ჩემს ქალიშვილს ვამტყუნებ. ჭკვი კიდევ ბევრი რამე ეპატებება ასაკისა და თუნდაც დღევანდელი დიდი სიხარულის გამო. დიხა, მანინა მართალია. მანინა ჩვენ ვგვათხოვთ, მაგრამ განთხოვბაცაა და გათხოვებაც. ეს უფრო ეშაქური ფაქტი იყო, ვიდრე ქალისა და ცაცის კანონიერი მეუღლეობა. მანინას ქორწილი სასიძოვების მოსაშორებლად გათამაშდა, სხვების დასახადა, სხვების განაჩერებლად.

მანინა. დედა!

დედოფალი. დამაყადე, აქ უცხო არავინაა, სიმართლე კი ყველამ უნდა ვიცოდეთ. ბაკური ჩვენი ცაცია და მხოლოდ ჩვენი ხათრით ითავა შენი ქმრობა. ამას შენიადაც უნდა მიხედვარილიყო აქამდე, მაგრამ არა უშავს, ახლა გაიგებ, ორივენი ერთად გაიგებთ და ორივემ ერთად გამომიტანეთ განაჩენი.

ბაკური. ავაშენა ღმერთმა. ერთი კი ვიფიქრე, მე არ შემოხარბო-მეთქი ხელი, მაგრამ ამ საქმეში მართალი ვარ. თავში ხაცემი სხვაც მეყოფა.

დედოფალი. მოიცა, ბაკურ, მე ჭერ არ დამითარებია. თუმცა, მეყოლას რა აზრი აქვს, სიყვითე უნდა დანახოს, მე ჩვეულებრივი დედა ვარ და ჩემი საზრუნავიცა და წუხილიც ჩვეულებრივია. ზმასაც არ ამოვიღებდი. შეიღს რომ არ დავესმინე მართლსთან, თითქოს მართა მახვლია იმიშვლებდა და ყველას ერთიანად დაგვეჩერდა.

წათე. (აღუდგებულ) არავითარ შემთხვევაში... მანინა ქმარს გაშორდება. ასეთი რამე პირველი არ იქნება. ვერც ვერავის გადავირჩევთ. მშენიერი შემთხვევა გვაქვს, ორი კურდღლის... (წათე უცებ ჩუმდება, გრძობს, რომ შერთავს. დაბნეული შესტყვარის ფარტას).

მართა. (იციინს) ხა, ხა, ხა, ხა... გააჩრქვლეთ. გააჩრქვლეთ. მშენიერადა თქვით, ორი კურდღელი იყო... ხა, ხა, ხა... ერთ-ერთი კურდღელი ალბათ მე ვარ.

დედოფალი. (იციინს) მეორე კურდღელი კი მანინაა (წათეს, მკაცრად) ამის თქმა გინდოდა არა, მზრანებელი?

წათე. (დაბნეული იღიმება, მერე ისიც იციინს) ფარტაში შეავს მოსაკლავი... ხე, ხე, ხე... მანინას ვინ უყვარს, ის ჩემთვის კურდღელიცაა და ლომიც.

მანინასა და ფარტაზის გარდა ყველანი იციინან, გულიანად, სმამალა. მართა იგრძობს მანინას მხერას და გაიშუმდება. დიდხანს უყურებენ ერთმანეთს.

მართა. (მკაცრად) ქმარა! (პაუზის შემდეგ) მე აქ უფრო დიდ საქმეზე ვარ ჩამოსული, ჩემი ვაჟია, ყველა ჩვენთაგანის ვაჟია, დავიშვადით სინდისი. ყველაფერი უნდა დავიფიქრო, სანამ გუბაზის მკვლელობის თავის არ მიიღებს (მანინას, ლიბელით) ამ ხა-

ქმეში შენც უნდა მომხმარო. შენ ხომ გიყვარდა ქაშაშენი.

მანინა. (დაბნეული) პაპიჩემ? მართალია, პაპაშენი მოკლეს. (ყვირის) მე გგონია, ამის ახსნა-განმარტება საჭირო არაა, მაგრამ მკვლელობა ჭერ კიდევ საოველი გვაუავს.

მანინა. კი მაგრამ, მკვლელს აქ რა უნდა? პაპიჩემი ხომ რომაელებმა მოკლეს?

მართა. (ლიბელით) შენ ისევ ისეთი გულმბრყვილი დარჩენილხარ, მანინა. (ყველას, მკაცრად) გავიცინეთ და გვეყოფა. ვიმოქმედოთ, სანამ დრო ჩვენს მხარეზეა. დაუფრება მარცხის საწინააღმდეგობა (მანინას მხარეზე ხელსა ხვევს და წელა, ლაპარაკის შემწყვეტად მიჰყავს ბაკურისაკენ). სიტუვას ვამლევს, უსამართლოდ არავინ დაიხჭება. შენ კი შენს საქმეს მიხედვ. გუბაზა შეიღოშვილი ხარ. ქმარი გუავს, მაღე შეიღიც გეუოლება, ცხოვრება ჭერ კიდევ წინაა. ცუდს ნურაფერს ვათქმევინებთ მტრებს. შენმა ქმარმა ღამის თვალეებით შემპაშოს. მიდი, დაამშვიდე, რამე არ იფიქროს მართლა (მანინას ოდნე უბიძგებს ბაკურისკენ. ბაკურს). ჩვენ ბავშვობის მეგობრები ვართ, ძალიან გავცინარდა ერთმანეთის ნახვა. ჩაიბარეთ თქვენი მეუღლე.

ბაკური. ყოფილიყო, ბატონო, გესაუბრათ... სულ თქვენს ხსენებაშია. მონატრებული ყავებარ (იშორებს მანინას).

დედოფალი. უჩინად. ბაკურ! რაინდი ყოფილხარ! (სიცილით) ბაკური კი არა, როგორც ვატყობ, ჩვეც წედმეტები ვართ ახლა.

მანინა. (ყვირის) არა! (უნებურად ეხტება ბაკურს, როგორც შემინებული ბავშვი მშველას).

ბაკური. (დაბნეულად მოღიმარ). მოიცა, დავიხრჩევი, ადამიანი. სტუმარია, რას იფიქრებს? მე სულ აქ არა ვარ? (ძალით მიყავს მართლსთან) მართლა ჩამოვაო, რომ იძახდი, აგერ, ბატონო, და უთხარი, რაც გინდა. რისი გრცხენია, მიფიქრე, მიფიქვარულდ... რკინისა ხომ არა ხარ?!

მართა. (ძალით იშორებს მანინას) ჩაიბარეთ-მეთქი თქვენი მეუღლე!

ბაკური. (ძალით იშორებს მანინას) რის მეუღლე, რა მეუღლე... ავი გითხრეს, ეგ თამაშობა იყო! მართალია. (ძალით იშორებს მანინას). თქვენ რომ ქუა გქონდათ, სწორედ ახლა უნდა დაიბრალდით მანინას ქმრობა; ეგ თუ გიშველით რამეს, ნუ დაგავიწყდებათ, მანინა ჩემი ბავშვობის მეგობარია.

ბაკური. (ძალით იშორებს მანინას) არ გამოვა ეგ ამბავი. მე არაფერში არა ვარ დამანაშვე. აქ უკვე მოგახსენეს, როგორი ქმარიცა ვარ მანინასი. მე ერთი უბრალო მსახური ვარ და იმას ვაკეთებ, რასაც მიბრძანებენ.

მართა. (ძალით იშორებს მანინას) თქვენი სამსახური ჭერ არ დამითარებულა და ჭერ ისიც საკითხავია, როგორ დამითარდება. ხოლო სანამ მანინას ქმარი გქვიათ, უნდა მოუაროთ კიდევ.

ბაკური. (ძალით იშორებს მანინას) ჩემი სამსახური სხვა არის, ბატონო. მე სასახლის მცველი ვარ და ტყუილად ნუ გამბრტყ ამ ამბავში. სხვა, რაც გინდათ ის დამბარდეთ. მანინას ქმრობაზე კი უარს ვამბობ, საქვეყნოდ ვაცხადებ, ყველას განსაგონად. (მანინას) მიდი, ადამიანი, მიდი! რატომ უნდა გადამ-

კადრებს კაცო, შენ ხომ მაინც იცი, ჩვენი ცოლ-ქმრობა რომ ტყუილია.

მანინა. არ მინდა, ბაკურ, არ მინდა... (ყვირის) ბაკური ჩემი ქმარია!

დედოფალი. ნუ სულელობ, მანინა! წადი, კაბა გამოიცვალე.

მარუთა. ბატონებო, ბატონებო! თქვენი სტუმართოფარობა საკვეყნოდაა ცნობილი, მაგრამ დამტყუანეთ, ეს მტრისმტეია (მანინას ძალით მითარევს ბაკურისკენ). თანაც როდის იყო, ასეთ ქრთმას აწდენი მოწონს თანდასწრებით იძლოდნენ (იციან).

მანინასა და ფარტაზის გარდა ყველანი იციან. დედოფალი აკი ვთქვი, ჩვენც წედმეტები ვართ-მეთქი... როგორ დაიბნა ჩემი გოგო, ასე იცის დიდმა სიყვარულმა. წადი-მეთქი, შვილო, გამოიცვალე ეს ოფიო კაბა.

მანინა. არა! არა! ბაკური ჩემი ქმარია! მალე შვილიც მეყოლება, ხომ მართალს ვამბობ, ბაკურ? ხომ მართალს ვამბობ, დედილო?

დედოფალი. „დედილო“, „დედილო“... მომილოცავენ, გენაცვალე.

მანინა. მალე შვილიც მეყოლება...

ბაკური. არ შეიძლება! ტყუილია!

მანინა. ...მაგრამ თქვენსთანა კი არა, ვაშლივით უბრალო და სრულყოფილი. მთაში უნდა წვაფიყვანო, გამოქვბულში უნდა გადავშალო... აქ თუ დარჩა, აქ თუ გაიზარდა, მაშინ სჯობს, სულ არ დაიბადოს. მართალი ყოფილა აიტი...

მარუთა. აიტი? აიტი რა შუაშია?

მანინა. ნიხლი იქნება ჩვენი სამოსელი... ვარსკვლავი იქნება ჩვენი სასთელი... ხავსი იქნება ჩვენი სასთუმალი... ფოთოლი იქნება ჩვენი ჭამ-ჭურჭელი...

დედოფალი იციანს მწყუმებში ყველს გვაჩუქებენ, რძეს დავაღვინებენ. ვასწავლიან ცეკვასა და სიმღერას, ლექსებსა და ზღაპრებს...

დედოფალი იციანს გვასწავლიან, როგორ გამოვიცნოთ ნადირი, ფრინველი, ქვეწარმავალი, ხე თუ ბალახი...

დედოფალი იციანს ეს შეგლიან, ეს ტურაო, ეს მელაო, ეს გველიო, ეს ღრიაწკალიო... ეს ბალახი აძინებს, ეს აცოფებს, ეს კი კლავსო...

დედოფალი იციანს ხმაზე გამოვიცნობთ ხოლმე ჩხიკვასა თუ კაქკას...

დედოფალი. ოოო, შენ რა გიბრძა, მანინა. რა დაგიშავებ, ღმერთო, ასე სულელებდა რომ გაგვაჩინე ქალბები.

მარუთა. მანინა, ეგ ყველაფერი კარგია, მაგრამ ისიცა თქვი, რა საერთო გაქვს აიტიან? რატომ ახსენე აიტი? მაგრამ სანამ მიპასუხებდნენ, როგორც შენმა ბავშვობის მეგობარმა, წინასწარ მინდა გაგაფრთხილო, მაინცდამაინც თავს ნუ გამოიდებ აიტის დასა. ცადა.

მანინა. მაგის სათქმელად ჩამოხვედი? ამდენხანს მაგას ვასწავლიდნენ? აღარ ვიცი, როგორ გადავიბადო მადლობა (შაკარად) აიტებს რას ერჩივს? გაქვს შენ აიტიან?

წაა ე. ხომ არ უნდა დამღუპო, შვილო, დაილაპარაკე ადამიანურად, რა მოგივიდა?

მარუთა. დამშვიდდით, მბრძანებელი. მანინა თვითონაც მალე მიხვდება, უსამართლოდ რომ მატკინა გული. (იციანს) ჩვენ მალე შევრიგდებით, ხომ მართალს ვამბობ, მანინა?

მანინა. ეგ სიცილიც იქ ისწავლე? (შაკარად) რატომ დამხვედი-მეთქი! ვინ დაგიძახა? ვინ მოგცანება?

მარუთა. ჭერ შენ უნდა მიპასუხო, შენ ხომ არ გითქვამს, რატომ ახსენე წელან აიტი? რა საერთო გაქვს აიტიან? რაშია მართალი აიტი?

მანინა. (პაუზის შემდეგ, უმწიოდ) აიტებს თავი გაანებე, მარუთა. შენ მარტო ჩემთანა გაქვს საქმე, რალს თვალთმაქცობ? განა ეჭვი გეპარება შენს სიმართლეს? განა მტყუანს შეუფლია აიტი კაცის ასე ჩაქოლვა? მამაცე, ყველაფერი მამაცე, თუ შეგიძლია. მე ხომ არასდროს არ მიფიქრია, შენც რომ გტყაოდა, შენც რომ იტანებოდი... მე იმ დღესვე უნდა მომეყლა თავი, როცა ჩემს მშობლებს დავუჭრე; დავუჭვი... დავმორჩილდი! ვიფიქრე, რა მნიშვნელობა აქვს, გათხოვილი შერქმევა თუ გასათხოვარი-მეთქი, ოღონდ თავი გაენებებინათ, ოღონდ აღარ გამეგონა ერთი და იგივე: აღარ არის მარუთა, დაიფიქვე. ამოიგდე თავიდანო. ჩემი შეცდომა ისაა, შენს მაგივრადაც რომ ვფიქრობდი ასე, მეგონა შენც მოგეწონებოდა ჩემი ეშმაკობა... შე ხომ, ჩემი ჭკუით, ვეშმაკობდი, სხვებს თვალს ვუხვევდი... სინამდვილეში კი თვითონვე მქონდა თვალები ახვეული ჩემი სულელური იმედით. ბნელ კუთხეში მიუყუდული, ნაჭურბალი ნივთები გამგდარი თავივით ვნეტარებდი და იმის დროც არ მრჩებოდა, შენი თვალთაც შემებდა ყველაფრისთვის. მაგრამ არც ესაა ჩემი ბრალი; სიმარტოვემ გამომაშტერა, სიმარტოვემ გამალატკა ასე და ჩემი საკუთარი ტყვილის გარდა, არაფრის დანახვა აღარ მინდოდა, თითქოს მარტო მე მტყაოდა, თითქოს მარტო მე ვიტანებოდი... სხვები

კი მხოლოდ იმიტომ არსებობდნენ, ჩემი ტყვილი რომ ეგრძნოთ, ჩემი სატანკველი გაეგოთ და მსახურებად დამდგომოდნენ. შენც მათ შორის იყავი, ყველაზე მეტად შენ გავალბდი ამას და დღემდე ერთი წუთითაც არ დავფიქრებულვარ, მქონდა თუ არა საამისო უფლება. არც იმაზე დავფიქრებულვარ, თუ რამხელა სიძულოვლს გინერგავდი გულში ჩემი უმეცრე-ბითა და თავკერძობით. როგორ უნდა იცხოვრო ასე, ან შე როგორაა უნდა გიშველო?

მარუთა. (იციანს) მე და ჩემმა ღმერთმა, მართლა დამბნინე, აღარ ვიცი, როგორ მოვიტყე. ან იქმებ, მამაშენის არ იყოს, შენც კურდღელი გგონივარ? ასე არაფერი არ გამოგვივა, მანინა. აკი გითხარია, მე სხვა საქმეზე ვარ ჩამოსული-მეთქი. ასეა თუ ისე, ახლა შენთვის არ მცალია, მერე კი ვნახოთ, რამეს მოვიფიქრებთ.



მანისა. (თავისთვის) მარუთა... მარუთა... მარუთა... მადლობელი ვარ, მარუთა, შენი. მაგრამ განა შენ მარუთა ხარ? მე რომ არ გიცნობ? მარუთა პატარა ბიჭია... ჩვენ ხომ არასოდეს არ ვყოფილვართ ერთად. არასოდეს: რაღაცა იგონებ; ხომ იგონებ? შენ არც ჩემს სანდალს გამოჰკიდებინარ და არც ცოფიან ძაღლს გადახდგომინარ ჩემი გულისთვის (ყვირიან), ტყუი! ტყუილია!

წათე. მაინა, ნუ დამღუპავ, შეილო! მარუთა. დამწვიდდი, მაინა. მე ტყუილად მსაყვედურობ, ანდა რაღაცა გეშლება. უბრალო მხედარი და მეფის ასული? გინდაც ღაზიკის მეფის ასული? და ამერწმუნე, არც შემეძლო ამაზე ფიქრი (სიცილით). მე ახლა მხოლოდ სტუმარი ვარ, განა ასე ხედებიან სტუმარს?

მანისა. სტუმარი? სტუმარი მე ვარ. (ისევ თავისთვის) ის სხვა მარუთა იყო, საბრალო მარუთა, სულელი ბიჭი... შურს ვიძიებო, შენი გმირი ვიქნებიო... ეს რა მოხვლია?! რა დღეში ჩაყარდინილა?! ასე რაღა ეშველება? არაფერი აღარ ეშველება... აღარც არსებობს. ჩვენ მოკვალით ის პატარა ბიჭი, მაპატიე, საბრალოვ, მე ვარ დამნაშავე, მე მიგატოვებ, მე ვერ გიშველი. მე მივიცი დასაგლეჯად შენი თავი ცოფიან ძაღლებს. მაგრამ განგებ ვიბრძავებდი თავს, შემიწოდა და იმითმე. სიმართლის ნეშინოდა, ის კი არა, შენი იმედით ცხოვრობდდი დღემდე. მკვლარი ბავშვის იმედით... თავი მომიქონდა, ვბაქოობდი, ასე და ასე ვუყვარვარ-მეთქი... სხვებს ვახარებდდი. ესეც მაპატიე, თუ შეგიძლია. დღეიდან კი იძინე მშვიდად. დღეიდან აღარ შეგაწუხებ. ახლა ჩემი ჭერია. ახლა მე უნდა ვიძიო შური (ყვირის). შენი მკვლელი მოვიდა, მარუთა! გესმის. ბიჭო. შენი მკვლელი! მარუთა. (იციინს) აი, თურმე რისთვის მელოდებოდი.

მანისა. (მოტეხილი, უმწეოდ) ხო, გელოდებოდი, სულ შენს მოლოდინში ვიყავო. ზღვის პირას ეიქები და ზღვის შენზე ველაპარაკებოდი. წყეულებიც იყავ, მარუთა, იმ მოლოდინისთვის.

დედოფალი. მაინა!
წათე. მაინა!
ბაკური. მაინა!

მარუთა იციინს
მანისა. გელოდებოდი, რომ იცოდე, როგორ გელოდებოდი არც დღე იყო ჩემთვის და არც ღამე. წყეულებიც იყავ, მარუთა, იმ უკაცური დღეებისთვის, იმ გათოშლილ დამეებისთვის.

დედოფალი. მაინა!
წათე. მაინა!
ბაკური. მაინა!

მარუთა იციინს
მანისა. შეითვა და იმედით ვიბრუნებდი სულს... შენი და იმედო იყო ჩემი პური და წყალი. წყეულებიც იყავ, მარუთა, იმ შეისთვის, იმ იმედისთვის.

დედოფალი. მაინა!
წათე. მაინა!
ბაკური. მაინა!

მარუთა იციინს
მანისა. მომიფურთხებდი, მკვლელო, შენთვის

(აფურთხებს მარუთას). საუბედუროდ, სხვა არაფერი შემიძლია. (თავჩაქინდრული, წელმწყვეტილი ვადის დარბაზიდან).

დედოფალი. მაინა!
წათე. მაინა!
ბაკური. მაინა!

მარუთა იციინს. ისნის ძვირფას ყელსახვევს და სახეს იწმენდს.

დედოფალი. (ბაკურს) ახლავე დაბარბუნე! (ბაკური გაღწ).

წათე. სანამ მაინა მობრუნდებოდა და გამოისყიდდეს თავის დანაშაულს, ნება მომივით, როგორც მამამ, ბოდიში მოგხადოთ შეილის ყოვლად უმბავსო და უღირსა საქციელის გამო (კმაყოფილა თავის სიტყვით). შეილის დანაშაული მოშობილებდაც ვრცელდება.

მარუთა. მართალი ბრძანდებით. შეილებიც ასევე ვალდებულნი არიან პასუხი აგონ მოშობების ნაცვლად.

წათე. (თავისი დაუფიქრებლობით შემკრთალი) მე... ამ შეჩხვრევავო...

მარუთა. მე ამ შემთხვევაში ყოველგვარი ქარაგმის გარეშე ველაპარაკებ.

წათე. (დარცხენილი) კიდევ ერთხელ გიხდით ბოდიშს.

მარუთა. საბოდიშო არაფერი გაქვთ. (ხაზგასმულად, ირონიულად), მზრძანებელიო. გონება გულის ბატონია, ეს კი ორივესთვის, გულისთვისაც და გონებისთვისაც, ზღუსაურელია და სახარებელი. ხოლო მაინისა მადლობელიც ვარ: სხვანირად რომ შემხვედრდა, ვინ იცის, იქნებ მართლა... მე კი რომი მელოდებოდა.

დედოფალი. ღმერთო ჩემო! წუხელ, სიზმარში, ვითომ ცირკში ვიყავი. წითელი კაბა მეცვა, თეთრი ვარდებით გაწყობილი. ჩემს პირდაპირ, მადლა, კეისარი იჭდა, ღმერთვით მშვიდი და მშვენიერი. უტებ ჩემსკენ მოიხება და დამაკირდა. დიდხანს სუტავი. დავიბენი. სუნთქვა შემეყრა, არ ვიცოდი, თვალები სად წამებო. მერე მსახურებს ჩემზე ანიშნა, მომიყვანეთო. მსახურებმა, რატომღაც, ლომზე შემხვეს. მთელი ცირკი მე მიყურებდა. ლომს ცალი თვალი დამოგადებულნი ჰქონდა და სისხლი ლორწოსავით ჩამოსდიოდა. შურით გაფითრებული ქალები სახეზე მარაოს იფარებდნენ. კეისარმა რაღაც დამძახა, მაგრამ დაჭერილი ლომი ისე საშინლად დრამობდა, ვერაფერი ვერ გავიგონე, დაძაბულობისგან გამომეღვიძა. იმედო, ამაღამ მაინც დარჩებით ჩვენთან, მოგვეყვით რომის ამხეზე. აქურობამ სულმთლად გამოგვაყურა. თქვენისთანა სტუმარი ნამდვილად დვთის წყალბაა.

მარუთა. (ფიქრიანად) რომი... რომი კარგადაა გაჩაღებულთა. ბრწყინავს.

დედოფალი. რაც არ უნდა მწიდი იყოს, ერთ ღამე უნდა ავგიტანოთ. ასე ვერ გაგივებთ (კოპწიობს). დამერწმუნეთ, ქალიშვილის დანაშაულის გამოწორება დედასაც შეუძლია. დღეს მე ვიღებ თავზე თქვენს მასწინძობას, არა როგორც ღაზიკის დედოფალი, არამედ როგორც რომაელი პატრიცია, ოქტავია ნერვა. რომაულად ვიქვიფით.

მარტოა. ერთი ღამით სიამოვნებით ვიქნები
თქვენი სტუმარი, თუ საქმე არ გაგვიგრძელდა.

წათე. ჩერ მანამ ბოდიში უნდა მოიხადოს, ახ-
ლავე, ჩემთან ერთად. ფარტაშ, სტუმარს ღირსეული
დახვედრა უნდა. შენ იცი, როგორ თადარიგსაც დაი-
ქვრ.

ფარტაში. მბრძანებელი, ხანამ თქვენთან შე-
მივიდოდი, ყველაფერი მოვაგვარე. მე მგონი, თავს
არ შევირცხვია.

მარტოა. ისევ ისეთია ჩვენი ფარტაში, სულ
არ გამოცვლილა. გახსოვთ. მე და მანანას ქოხით
რომ გამოგვიდექით? ხა, ხა... როგორ მოვცოცხეთ
თითქმის აფთარი მოვდედა.

დედოფალი. რომის ამბებზე მოგვიყუევით, თუ
შეიძლება. რა ხდება რომში ახალი? თუმცა, ჩვენთ-
ვის ყველაფერი ახალია.

მარტოა. რომში დიდი ამბები ხდება, დედო-
ფალი, აღბაა გაიგებდით, რა სასტიკად დავაპარც-
ხეთ გალები ზღაპრად, რომი ტრიუმფით შეხვდა თა-
ვის სახელგანთქცილებს. ამ ბრძოლამ ბევრი ახალი
გმირი დაბადა. უიპირველი ამ გმირთა შორის მა-
ინც გაიუს აცილუსია. მინამ სიმამაცემ და შეუპო-
ვრობამ ერთხელ კიდევ განადიდა რომის სახელი
მთელს მსოფლიოში. ნამდვილად უმთავრესი გმირი-
ბაა. მომისმინეთ და დამთვანხმებთ. გაიუს აცილუსი
პირველი აიქრა მტრის ხომალდზე, უფრო სწო-
რად, როცა გაიუსმა ხომალდის კიდევ ხელი ჩაქიდა,
ველურმა გალმა ცულის ერთი დაკვრით მარჯვენა მო-
ახსიბა, მაგრამ გაიუსი მაინც აიქრა მტრის ხომალდ-
ზე და ცალხელამ, საკუთარი სისხლით ამოსვრილმა,
თავისი მძიმე ფარით უკვლავი ზღაპრად გადააქრა.
ამბობენ, ისეთი შესახედავი იყო, ახლოს ვერავინ მი-
ეკარაო. მხოლოდ რომს შეუძლია, ასეთი გმირობით-
ვის აღაფრთოვანოს დადამინა (პაუზის შემდეგ) მე
სულ იმზე ვფიქრობ, რამ აადეღა მანინა ასე? რა-
ტომ უნდა დაეფრთხო მანინა ჩემს დანახვას? ვერ
გამიგია. არ ვიცი... შეიძლება, მომჩვენვა კიდევ, მაგ-
რამ მისი საქციელი ნამდვილად დამაეჭვებელია.
თქვენ რას იტყვით, დედოფალი?

დედოფალი. მანინას საქციელი... დამერწმუნეთ,
მეც არ ვიცი, რა ვიფიქრო. ასე მგონია, მე მომავლ-
რთხა, დედას, დედოფალს...

მარტოა. მანინას რაღაც აწუხებს... (პაუზის შემ-
დეგ, მკაცრად) მანინამ იცის გუბაზის მკვლელის ვი-
ნაობა!

წათე. როგორ გეკადრებათ.

დედოფალი. გუბაზის მკვლელი? მანინამ? დემ-
როს ჩემო, დემროს ჩემო! კი მაგრამ, თქვენ როგო-
რღა შეაძებთ?

მარტოა. თუ აქამდე არ გაამხილა, უნდა ვიფიქ-
როთ, რომ... უნდა ვიფიქროთ, რომ არც ახლა გაამ-
ხილს. ის ან დააშინებს, ანდა... არც მინდა, რომ გავა-
რძილო, მანინა ჩემმა მოვლოდნელმა გამოჩენამ დაა-
ფრთხო, დააბნია... იგრძნო, რომ ვეღარ დამალავდა
სიპართლეს. ის ხომ მიცნობს?! მან ხომ იცის ჩემი
ხსიათა?! განა ასე ხვდებიან ბავშვობის მემკობრს?
მაგრამ ახლა მანინას საამისოდ არ ეცალბა. მისთვის
მთავარი იყო, თავი დროულად დაეღწია ჩვენგან, ყო-
ველ მიზეზს გარეშე, ყოველგვარი საშუალებით, და

ახლად მოიქცა, ახლა მისთვის ყოველ წულს ოქროს
ფასი აქვს. ის მკვლელის გასაფრთხილებლად გეუცა,

დედოფალი. დემროს ჩემო!
წათე. შეუძლებელია!
შემოდის ბაკური

ბაკური. თვალს და ხელს შუა გამისხლტა. თანაც
სახალიდან ნამდვილად არ გასულა. შემძლია დავი-
ფიკო. ისეთი ადრეველები იყო, ღორი ხარო, მით-
ხარ.

დედოფალი. (ნერვიულად) როდის გიოხრა,
როდის?

ბაკური. ახლახან. იმის მერე ორასამდე თუ დაი-
თვლიდა კაცი, ისიც დიდი ამბავია.

მარტოა. (საქმიანად, მკაცრად) ესე იგი, მანინა
თქვენ ნახეთ უჯანსკნელად.

ბაკური. ასე გამოდის.

მარტოა. სად ნახეთ?

ბაკური. გავიდე თუ არა, დაინახე. დერიფანში
ტრიონა. კედლები მიპყროდა და ბავშვივით სლუკუ-
ნებდა. აღუ-მეთქი. ოთახამდე მივაცილე. ფეხზე ძლივს
იღვდა.

მარტოა. მიაცილეთ? ოთახში არ შესულხართ?
(პაუზა) აბა, კარგად გაიხსენეთ.

ბაკური. (დამანაშვესავით) შევედი. (წათეს და
დედოფალს, გახარებულად) შემეშვა!

მარტოა. თქვენ მანინას ოთახში რა გინდოდათ?
დედოფალი. (ბაკურს) სად მივდივარო, არ უთ-
ქვამს?

ბაკური. როგორ მეტყოდა, დედოფალი, ოთახი-
დან ჩერ მე გამოვიდი. ქალის ტირილს რომ ვუყუ-
რებ, ცუდად ვხდები, მართლა ღორი კი არა ვარ.
(წათეს) მაღალმოდული ვარ, ჩემო ბაკურო. ადდას ვარ-
ფიცები, ჩემო ბაკურო, ასე მიოხრა.

წათე. აი ღორი ხარო?!

ბაკური. ეგებ მიოხრა. ეგ ადრე მიოხრა, დე-
რიფანში. არ მომეკარო, ღორიო. ორჯერ თქვა. კი
არ თქვა, იყვირა: ღორო, ღორო, არ მომეკარო.

მარტოა. თქვენ არაფერი უპასუხებთ? შეიწო-
ვეთ ღორიბა?

ბაკური. მოგვლია ერთი, ვიღაცა ხარ... ღორებს
თქვენში მოიკითხე.

დედოფალი. ბაკურ!

წათე. ბაკურ!

ბაკური. დედოფალი...

მარტოა. (წათეს) ნუთუ ვერ ხვდებით, თქვენს
მსახური რაღაცას რომ მალავს? ან იქნებ ასეა საქო-
რო? იქნებ... თუმცა მიყუევთ საქმის ვითარებას. მსა-
ხური, რომლის თანდასწრებითაც დედოფალს შეუ-
ძლია იტროს, საეჭვო მსახურია, რომში იყო ერთი
ამგვარი შემთხვევა. ერთი რომელიღაც დიდებულს ქა-
ლი თავისსავე ეწოში იპოვეს მიწაში ჩაფლული, ნა-
წილ-ნაწილ აჩებილი. იცით, როგორ იპოვეს? შემთხ-
ვევით. სხვათაშორის, ღორმა ამოჩიქნა დინგით ქა-
ლის მშვენიერი ხელი. როგორ გგონიათ, ვინ იყო
მკვლელი?

წათე. მკვლელი? რა შუაშია მკვლელი? ეს ჩე-
მი სიძია!

მარტოა. მსახური იყო მკვლელი. მისი ერთგუ-
ლი მსახური! (წათეს) ამ რამდენიმე წუთის წინ თქვე-

ნი ქალიშვილი ამ მსახურთან ერთად თავის ოთახში იყო და ტირიდა. მერე უცებ გაქრა, სასახლიდან კი არ გასულა. სად არის მანინა?

წათე. სად არის მანინა?

მარუთა. (ხელს იშვერს ბაქურისკენ) თქვენს სიძეს აკითხეთ.

წათე. (ბაქურს) სად არის, კაცო, შენი ცოლი? აღარ იტყვი?

ბაკურ ი. მბრძანებელა...

დედოფალი ი. თქვი, გიბრძანებ!

ბაკურ ი. არ ვიცი, დედოფალი. შემძლია, დავიფიცო, რამდენჯერაც გინდათ.

წათე. რას გამოიბოდი, ადამიანი?! ეშმაკი ხომ არ იყო, ქალია, სულელია, გეთქვა რამე, დაგმეოხედინა. სულ იმას რომ წუწუნებ, სულ იმას რომ გვსაუფედურობ, თქვენი ქალიშვილი ოთახში არ მიშვებხო, ახლა ხომ შეგიშვია?! შენი პირით ხომ თქვი, შემიშვია?! მე და ჩემმა ღმერთმა, ნამდვილად მიკვირს შენი ამბავი.

შემოიღო პოეტი

პოეტი. მე მგონი, ახლა კი ნამდვილად გავიმარჯვე. ამჟამად საყოთარ შესაძლებლობებსაც გადავაკარბებ. მშვენიერმა მუსიკამა წყალობის თვალით... (უცებ ჩუმდება. გრძობის, რომ ცუდ დროს შემოვიდა, მაგრამ აღარც გაბრუნება შეიძლება. ყველანი პოეტს უყურებენ. დაძაბული დუმილი). თუ ნებას მომცემთ... სხვა დროს გვახლებით.

მარუთა. (ზრდილობიანად მომღიბარი) მე თქვენ არ გიცნობთ. როგორ მოგმართოთ?

პოეტი. (გამოოცებულბული) მე პოეტი ვახლავართ. სხვათაშორის, რომშიც მიცნობენ.

მარუთა. ძალიან სასიამოვნოა. მე მომწონს პოეტები. უცნაური ხალხია, ვერაფერს გაუგებ: სიცილის დროს ტირიან, ტირილის დროს იცინიან, და საერთოდ, თუ არ მიყენთ, ყველაფერს შებრუნებით ზედავენ, როგორც ყირაზე დამდგარი ჯამბაზები. პოეტის თავში, როგორც სხვენში, მარადიული უწყსრიგობა სუფევს. მეთანხმებით?

პოეტი. (ოდნე გამხნეებულბული) ერთი პირობით: თუ ამ უწყსრიგობას პოეტურ უწყსრიგობას დავარქმევთ.

მარუთა. რაბან შენაარსი უცვლელი რჩება, რაც გინდათ ის დაარქვით. სახელი ქათვიითაა, ქათვის მოხდა კი შეიძლება, აუცილებელიცაა. მანინა ხო? არ გინახავთ?

პოეტი. მანინა? (ათელიერებს დარბაზს) განა ასე ადვილია მანინას ნახვა? მანინა კალიასავითაა. მე არ მომიგონია ეს შედარება, თვითონვე თქვა, კალია ვარო. მწვანე, დიდთავლება. სხვათაშორის, მართლაც არის რაღაც მსგავსება. დგაბარ, ესაუბრები, გგონია რომ გისმენს, მოიხედავ და სადღა? სკუ და სკუ, მიზტუნაობს ბალახზეზე. მანინა ერთ-ერთი ურთულესი და ამიტომაც საინტერესო თემაა. იმედი მაქვს, როდისმე ამასაც დავძლევ.

დედოფალი ი. რამდენჯერ გაგაფრთხილე, უნება-რთვით ნუ შემოხვალ-მუთქი.

პოეტი. ღვთაებრივი...

მარუთა. როგორ გეკადრებათ, დედოფალი. პოეტებს რომში ძალიან აფახებენ. კეისრები სადილა-

დაც პატიუბენ ხოლმე. ნება მომეცით, დაგვიხიო! დამნაშავე. (პოეტს) თქვენ კი აქეთ დადევით!

პოეტი. (გაცვივებული) დამნაშავე მარუთა. (ბაქურს) სად არის მანინა?

ბაქური არ პასუხობს. გაოცებულ პოეტი ხან ბაკურს უყურებს, ხან მარუთას.

მარუთა. თქვენ გეკითხებით. დაურუდით?

ბაკურ ი. რა გინდა, ადამიანო, გამაგებინე? თუ სტუმარი ხარ, სტუმარივით მოიქეცი, რას დამევიარი მაშინაცვალვით? მე ჩემი უფროსი შუახს. მე მხოლოდ ჩემს უფროსს ვემორჩილები. მე მსახური ვარ, მკველი. გასაგებია? მართლა სიძე ხომ არ გგონივარ? სიძე სახელად მქვია მხოლოდ.

მარუთა წათეს უყურებს და იღიმება. წათე უხერხულობისგან იშხმუნება, თვალებით მშველეს დამებებს. ფარტხის სახეგაქავებული დგას. გულხელი დაუყრეთა, თითქოს რაც აქ ხდება, მას არ ეხება.

წათე. უპასუხე, ბაქურ, როცა გეკითხებიან, უნდა უპასუხო. ხომ არ ვთამაშობთ?

მარუთა. სათამაშოდ ნამდვილად არ გეცალდა. მე მგონი, არც საამისო განწყობაა. დიდი დანაშაულია ჩადენილი. ახლა მხოლოდ ღორის დინგია საკირო, ღორის დინგი. (პოეტს) ეს ჩვენი პროფესიული გამოთქმაა. თქვენი პოეტური სმენისთვის, შეიძლება, ცოტა შეურაცხყოფელიც იყოს, მაგრამ ფარმულსავე ზუსტია და მართვი. დანაშაულის მოლოდინელ გამომუღვენებას ნიშნავს.

პოეტი. თუ შეიძლება, მე წვაალ. სხვა დროს გვახლებით. სიმარტევე და სიზუსტე, რა თქმა უნდა, პოეზიასაც ქირდება, მაგრამ ჩვეთთან უფრო მწე-ლი მისაღწევია.

მარუთა. (ყვირის) სად არის მანინა? ზღაჟიკის მეთეს ასული! რომის ქვეშევდროში!

ბაკურ ი. (შემკრათლი, დაბნეული) არ ვიცი, მარჯვენას გეფიცები, ღმერთს გეფიცები, პათიოსნებას...

მარუთა. ფიცისა მხოლოდ ველურებს სჭერთათ. ფიცი ადვილია. გირჩევნია, შენი ნებით აღიარო უველაფერი, განაჩენის გამოტანის დროს, გავითვალისწინებთ. თანაც, თუ ალღო არ მატყუებებს, შენი მთავარი დამნაშავე არა ხარ, პოეტურად რომ ვთქვათ, შენ ხანქლის წვერი ხარ, ჩვენსკენ მომართული ხანქლის წვერი, რომელიც იჩხვლიტება. ჭრის, კლავს კიდევ... თუ ხანქლის ტარი უბრძანებს და დააწვება, მთავარი ძალა ტარშია. დარწმუნებულბული ბრძანდებოდუ-ტარსაც მივწვდებით.

წათე. ეგ გამოირიცხებლია. ბაკური ჩემი ერთგული მსახურია.

მარუთა. (მეკრად) ყველაზე პირველად ერთგული მსახურები ხდებიან მოღალატეები. ეს არც პირველი შემთხვევაა, არც უჯანსკნელი. ისტორიის საუქუნაო საწვავ ასეთი ერთგულად მოღალატე მსახურებით.

წათე. ღმერთო დიდებულო! (შოშისგან იყუნტება) ხმალი წაართვათ, ხმალი!

მარუთა. მათ უოველთვის უტყუარი ხელი აქვთ. ზეპირად იციან, სად ფეოქავს მათი მბრძანებლის მთავარი გული. (ბაქურს) კიდევ ერთხელ გემორებ: გირჩევნია, აღიარო სიმართლე! (ბაკური უმწუოდ

შლის ხელს, მივედრებელი თვალბით შესიკერის ყველა. ხანგრძლივი პაუზა მაშინ მე გეტყვით... მე ვიტყვი თქვენს მაგივრად. ახლავ დარწმუნებით, რომ არც სიმართლის მოსმენა ადვილი. თქვენ რომ აქედან გახვედით, მანინა დერეფანში გელოდებოდით. დარწმუნებული იყო, გაჰყვებოდათ, გაგიღებოდათ. მეტი თავის ოთახში შეგიყვანათ, რადგან ეს იყო თქვენი ოცნება, თქვენი დიდი ხნის სანადგარი, თუნდაც იმიტომ, რომ, როგორც ახლახანს თვითონვე ბრძანებთ, მართო სახელად არ ყოფილიყავით სიძე. გეთანხმებით, მართლაც ძელია, დამამტკიცებელი ასეთი სიძობა, გინდაც მეფისა. რა თქმა უნდა, ეს მანინამაც იცოდა, ყველაზე კარგად მანინამ იცოდა, და აი, სწორედ მაშინ, როცა ყველაზე ნაკლებად ელოდებოდით ამას, მანინა დაგაბრძანა, რომ დღესვე, როგორც კი ქაშიში დაიხუტებდნენ, ბოლო მოედებოდა მის უჯრო სიჭიურესა და თქვენს უსასრულო მოლოდინს. წარმოიადგენია, როგორც გაგანათა ამ მოულოდნელმა, გაუთვალისწინებელმა სიბარულმა, თქვენს ადგილას ყველა ისე მოიქცეოდა, როგორც თქვენ მოიქცებით. ვინ ეტყვის უარს, ვინ არ შეუსრულებს პირველ თხოვნას ქალს, რომელიც სანაცლოდ თავბრუდამხვევ ვენება და მარადილუ ერთგულებას კარგდება. ამაში არ გამტკუნებთ, ერთ უფრო, რომ მანინას თქვენთვის დიდი არაფერი უთხოვია. თქვენ, ალბათ, გაგვიღამათ კიდევ. როცა მასი სათხოვარი მოისმინებთ, მანინას გადაუდებელი საქმე გამოუჩნდა ყველა. მოულოდნელად... ერთი სიტყვა, მხოლოდ და მხოლოდ ერთი სიტყვა უნდა გადაეცა ვიდალისთვის, მაგრამ არც ის უნდა, სხვებსაც რომ შეემჩნიათ მისი სასახლიდან გასვლა. მართლაც, რა დროს სხვაგან წასვლა, როცა სახლში სტუმრები არიან, ეს იმდენად დამაჯერებლად უღერდა იმ ქალის პირიდან, რომელსაც თქვენი პირტუტული თინი საცაა უნდა მოეცა, რომ თქვენ არც ელ დაფიქრებულხართ, ასეთი გადაუდებელი, რა საქმე უნდა გამოჩენოდა მეფის ქალიშვილს; ან რა სიტყვა იყო ამისთანა, სხვას რომ ვერ ანდოდა თვითონ გაიქცა უბრალო მოახლებავით. თქვენ, რა თქმა უნდა, არც ამაზე დაფიქრებულხართ. თქვენ მხოლოდ მოშავალ განცხრომაზე ფიქრობდით და ერთი სული გქონდათ, როდის დადამებოდა. თქვენ არა მარტო გააპარეთ მანინა სასახლიდან, არამედ ჩვენი დაბრძანებაც მოიწადინეთ. თუმცა, ესეც გასაგებია. არც ეს გაგმტკუნებიათ. მიუფარა თუ არა მანინა თვალს, გულმა რჩეხი გაყოთ, ტანმა გაიზარათ, რადაც რომ დასავეთ, უნებლიე მოწაწილე რომ გახდით ზნელი საქმისა. ახლა, გინდადით თუ არა, ბოლომდე უნდა დაგეშალოთ ყველაფერი. ასედაც მოიქცეით, მაგრამ უნებლიე დანაშაული გაწუხება, დაგბრძანებდათ. სხვათა სიბრძანის მოწადინებ, და ყოველ ნაბიჯზე გამუდმებულად კიდევ. ახა, განიხსენეთ, განა თქვენ თვითონ არ გასაცხადეთ შემოხსელისთანავე, მანინა სასახლიდან არ გასულაო? კი მაგრამ, რატომ? განა ვინმემ გკითხათ, მანინა სასახლიდან ხომ არ გასულაო? წამოგცდათ, წამოგცდათ ის, რაც უნდა დაგეშალოთ, რისი დანაშაულაც გთხოვს, რაც ძალით შემოგაჩენს. ამიტომაც იყო. მარტო ღორივით რომ მოედეთ ღობე-ყორებს. ფიქრობდით, დროს მოვიგებ, ამსობაში მანინაც დაბრუნდ-

ბა და ყველაფერი მშვიდობიანად დამთავრდებაო. მაგრამ ანგარში შეგეშალოთ. თქვენ დასაბრძანებელი ხართ, რომის იმპერიის სახელით. მომეცით, რა სიტყვა (ბაყური გაშტერებულა იცის, მართა ქატიშვილის სმალს. მის ბოლომდე ასე ვკირება ხელში შიშველი ხმალი). ნუ ვიქნებით გულუბრუნდობნი. გუბანის მკვლელობას ჩვენ არავის ვაპირებთ. (ყვირის) რომი თქვენით უყაყოფილოა! რომაა ყველაფერი იცის!

წათე. (სასწრაფველი) შეუძლებელია. მართა. ეს სიტყვა ჩვენთვის არ არსებობს. დედოფალი. სმა ამოიღე. ბაყური რამ გაგანუმა? მტრებით გაიქცა ქვეყანა. მართა. დიას, დედოფალი, ლაჩიანში შეტოვლებდა შუადღეს. ჩვენც სწორედ ამიტომ ვართ აქ. (ბაყურს) უყანასხელად გკითხებია: სად წავიდა მანინა? სად არის აივტი?

ბაყური. (გამოცოცხლებული) აივტი? (ბაყურს შემდეგ, უარსად დაწველი) აივტი რა შუაშია? მართა. მანინა აივტის ვახარობილებლად წავიდა, ბრიყვი! აივტის ვახარობილებლად. ჩვენ რომინდენ ვხედვით იმას, რაც შენს ცხვირს ხდება, მაგრამ ვერ შეგიმჩნევია. დიდი გუბანი აივტის მოკლულია. აივტმა მოკლა, მხოლოდ და მხოლოდ იმიტომ, რომინდენ რომ მეგობრობდა, ვერ მოინელა... ვერ აპატია! (გაიშვებული უხლოვდება გაოგნებულ ბაყურს) მკვლელა უფროსს მახვილი თვალი უნდა ჰქონდეს (ხმლის წვერს თვალში ატყვეს და მშვილად დაიხვეს უყან. ბაყური თვალბზე ხელს იფარებს. თითებს შორის სისხლი მოთქრალვებს) მეფის სიძესაც! ბაყური. (ღრიალებს) ვაიმე, თვალი... ველარ ვებდე... თვალი გამომთხარა... თვალი... ვაიმე... მტკიო ვაააა...

დედოფალი. დმერთო ჩემო! ჩემი სიხმარი! (ბაყურს შიგარდება, იხუტებს) არა! არა! ამას რას ერჩი, მტკიო! მე სხვა მტრებზე უფრო, ჩვენს მტრებზე... (ბაყურს. ანკლერებს) თქვი, უბედულო, თქვი, თავს ნუ იღუპავ!

წათე. დედოფალი, სირცხვილია! დედოფალი. მე კი ა მრცხვენია. (ყვირის) არავისი არ მრცხვენია!

ბაყური. თვალიი. ვაიმე... მტკიოააა... დედოფალი. (ყვირის) ბაყური ჩემი საყვარელია! ბაყური ჩემი საყვარელია! მე ბაყურის ხახა ვარ!

წათე. სირცხვილია! ბაყური. ვაიმე, თვალიიი...

დედოფალი. (აღვნიხებული) მე ქალი ვარ, ქალი! მე ჩემი საყუთარი სამეფო მაქვს და იქ მე ვარ ყველაფრის ბატონ-პატრონი! იქ ყველაფერი ისე ხდება, როგორც მე მინდა! თქვენი წესები და კანონები იქ არ ვტყდებოდა. ჩემი ვენა და სურვილია წესიცა და კანონიც. ვესიო? წესიცა და კანონიც! ეს წესი და კანონი ღმერთის გულზე ქალის ფრჩხილებია... აა ამოცანრული, ქალის სისხლითაა დაწერილი და განმტკიცებული. ხოლო რაც ქალის სისხლით იწერება — ხელშეუხებელია, გარდაუვალია, მარადიულია. ყველასთვის სავალდებულოა, საყუთარი შევიდისთვისაც კი. რომელ სირცხვილზე მელაპარებო, მონავ? განა მთელი შენი ცხოვრება სამარცხენო არაა? ერთი ხელით შოლტს რომ გადაგკრავენ, მეო-

რეს საყოცნელად მივარდები ხოლმე, რატომ არ გრცხვენია? ჩაიცვი ეგ ოხერი წალა, ჩაიცვი? რამ გაგაშტრა?

ბაკურ ი. აააააა...
წათე. მაინც არ არის სასიამოვნო, ჩვენი ოჯახური ამბების ასე საქვეყნოდ გამოქვენება. ყველაფერი შენი ბრალია.

დედოფალი. არა, ეგ არ გამოვა, ჩემო ძვირფასო. გადბარბალებს ადვილია. ჩვენ ყოველთვის ერთად ვიყავით და ახლაც ერთად უნდა ვიყოთ. ჩვენ მხოლოდ ასე შეგვიძლია ცხოვრება. მხოლოდ ჩვენ შეგვიძლია, ავტანათ ერთმანეთი. ეს ჩვენი ცხოვრებაა და მე სრულებითაც არ მრცხვენია. პირიქით, ძალიან მომწონს, საჩემოა, ჩემებურია, ფრთხილად იცავი: ჩემი სიყვარულიცა და სიძულელიც თანაბრად სასიმიოა, არც ერთს არ სჩვევია უკან დახევა ან პატივება. ისინი ჩემი ხელეობია, მე კი ყველაფერს ორივე ხელით ვიკლებ, ორივე ხელით ვიხუტებ ხოლმე. მაგრამ ამ ორი ხელით ყველაფერის გადაგდებაც შემიძლია. ჩემი სული, ალბათ, იმ სისხლივითაა ცხელი და წითელი, კრილობიდან ამოდებულ დანას რომ ამოჰყვება. განა შენი ბრალი არაა, დედოფალი ჩარისკატან რომ ვუწვევო? გრგობია და იმითომ... ისიც კი გჯობია. კაცი მაინცაა.

წათე. (ნიწინსმგებთი) შენმა შეიღმა კი არ ინდომა!

დედოფალი. ხო, არ ინდომა. იმითომ, რომ ისიც შენსავით ბოთა და სულელი.

მარუთა. მე მგონი, ცოტა გადაუხვიეთ გზიდან, დედოფალი.

წათე. ყველაფერი კი არ უნდა სთქვა... სირცხვილია.

დედოფალი. რა გეშველებოდა, ეგ სიტყვა რომ არ იცოდე. აჟი ხიბობარი, არაფრის არ მრცხვენია-მეთქი.

წათე. მართლა უსიცივზვილო ყოფილხარ... განა არ ვიცი, რატომაც შეიძლება საკუთარი ქალიშვილი? იმითომ, რომ კურო დაგიწუნა.

დედოფალი. მართალია სანამ ბაკური ჩემი სიძე გახდებოდა, ჭერ ჩემი საყვარელი იყო. მე კი ქალიშვილს დავუთმე. ყველა დედა არ დავუთმობდა. (ბაკურს, მუჭულგუნის ცემით) მოუყევი, როგორც იყო. ნებას გაძლევ, ამისთვის არ დაგხჩიან.

ბაკურ ი. ააააა... რა ჩემი ბრალია... ძალით შემერთებს... არ მინდობა...

წათე. გააჩუმეთ, ღვთის გულისხთვის! აღარ შემიძლია!

დედოფალი. არა, ჩემო ძვირფასო! იმდენი ვეცაკცობა მაინც გეყოფს, სიმართლე რომ მოისმინო ბოლომდე. ჩვენ ცხოვრებამ შეგვავერთა — შენი სისულტე და ჩემი ძალი, შენი სიხეცე და ჩემი გამპრიახობა, შენი სიხარბე და ჩემი მომხვედელიობა, და ბოლოს, შენი იაფი სული და ჩემი მძიმე ქისა — ყოველთვის ერთად უნდა იყოს, წონასწორობა რომ არ დაირღვას, ჩაიცვი-მეთქი, ეგ წაღები კიდევ გამოგვადგება. (მარუთას) ეს არის ბაკურის მთელი დანაშაული, ეს კი თქვენ არ გეხებათ. პირდაპირ გეთქვათ, თქვენ ხომ აიტი გაინტერესებთ?! ბაკური კი ამ საქმეში უბრალოა. აიტიცა მოდალატე! აიტიცა ჩვენი დაუძინებელი მტერი! აიტიც ყველანი ვეზიზ-

ღებით და არც მალავს! ჩვენი დანაშაული მხოლოდ ისაა, აქამდე რომ ვერ მოვუარეთ, უთქვენოდაც.
წათე. მართალია! აიტი მოდალატე! რამდენჯერ გავაფრთხილე კიდევ.

მარუთა. (პოეტს) ხედავთ, პოეტო, რა ამბები ხდება მიწაზე? ეცადეთ, დამიხსენოთ, ლიტერატურაც ისეორიაა. (დედოფალს) დედოფალი, თქვენი საქციელი მხოლოდ და მხოლოდ ქების ღირსია. ყველას როდი შეუძლია, აღიაროს დანაშაული, რაც არ უნდა პაატარა და უმინშენლო იყოს იგი, მისი დამალვა ბოროტებაა. აიტი ნამდვილად მოდალატეა. აიტიცა გუზაზის მკვლელობაც. ეს ამბავი ცნობილია ჩვენთვის, მაგრამ კარგია, თქვენგანაც რომ ითქვა. ჩვენ დიდხანს და მოთმინებით ველოდებოდით, ივანის მიხედვებით და იტყუებით ამახ. ახლა კი ექსისთვის ადგილიც აღარ რჩება. დამნაშავე ცნობილია, განაჩენიც გამოატანილია, მაგრამ მისი აღსრულება არც ისე ადვილია, როგორც ერთი შეხედვით ჩანს. აიტიც ეშმაკი მტერია. ის მამულშვილის ნიღაბსაა ამოჭრებული და მისმა დასჯამ, შეიძლება ხალხი აადღევოს. ჩვენი საბრალი, ჩვენი სულელი ხალხი... ხალხს აიტი თავისი კაცი გპონია, გუზაზის მაღლი სცხიაო. ჩვენც ამაზე ვგავიჯობა გული. ამიღო ვითრევთ ფეხს... მაგრამ სად წაგვივა? სად დაგვემალება? ცოდა გამოდენის ბუნაგადან. ვერ მოისვენებს, თუ ყველას არ დაანახა სისხლიანი ხელი. ბი. რაც შეეხება ბაკურს, შეიძლება, ცოტა აეჩქარო, მაგრამ საბოლოო ჩამეში ბაკურიც დამხარებულად დაისჯა. მომავალში უფრო ფხიზელი მცველი იქნება (ბაკურს უღებებს ყელსაბევეს, რომლითაც ადრე ფურთხი მოიწმინდა). შეიხვიე! (დედოფალი ბაკურს თვალს შეხვევაში ეხმარება). ცალთვალა მცველი უფრო საშიში შესახედავია, მტერს თავჯარს დასცემს. ცალთვალა მცველი... (პოეტს) რას იტყვით, პოეტო? ხომ კარგია? ღაზიკის ციკლოპი.

პოეტი. მე მგონი, მცველი საერთოდ ცალთვალა უნდა იყოს. ამბობენ, ცალი თვალით უკეთ ხედავენო.

ყველანი იცინიან. ბაკურიც. ბაკური. აღარ მტკივა!

მარუთა. ახლა მთავარია დაუადვინოთ, სად არის აიტი? რატომ იგვიანებს მანინა?

შემოდის აიტი.

აიტი. მე აქ გახლავართ. მანინა კი, სამწუხაროდ, არასად არ წასულა. მკვდრებს სიარული არ შეუძლიათ.

დედოფალი. აა! (ბაკურს მკერდზე მიესვენება).

აიტი. მანინა სარდაფში გდა, თეთან თქვენი ნაწუკარი სარკე ედევს, სარკის ნატები, სისხლში ამოხვრილი.

წათე. ფარტაზ, გეხმის, ფარტაზ! მანინას თავი მოუტალეს! რა ხდება ჩემს სასახლეში!

ფარტაზი. მბრძანებელი, ხდება ის, რაც უნდა მომხდარიყო.

დედოფალი. (აიტი) მკვლელო!

მარუთა. (შემწუნებელი, თავჯარადემული, თითქმის ჩურჩულით) ღმერთო ჩემო! რა გავიგონე! მანინაც მოკლეს. ჩემი მანინა, ჩემი საბრალი სიყვარული, ჩემი დიდთვალა სიყვარული. ღმერთო, შე-

ნი სახელის პირობე, ნუთუ ამხელა გზა ამისთვის გამომატარე? ამოდენა ტკივილი განა ადრე არ არის ჩემთვის? მეც ხომ ბავშვი ვარ, მეც ხომ ახლა ვიწეხე, ღმერთო, ცხოვრებას! (წათეს, უყვირის) არა, შენ მწუხარებამ დაგაბრძოვა, მანინა მოკლებს! მტრებმა შეიკიდ მოკვლეს! ეს პოლიტიკური მკვლელობა! (ისევ პრაგმატიკული ხმით, თეთის თავისთვის) კი მაგარამ, ვინ გამოიხივს ასეთი უფულო? ვის მოუბრუნდა ხელი? როგორ არ შეიძლება შენმა გულუბრუნებელი ბავშვმა-მუდარამ? ცრემლით სავსე შენმა თვალებმა? შენმა სუსტმა ხელებმა? ყველაფერს მოწყვეტა რომ უტირდათ ხოლმე. იქნებ მხეცი იყო? შიშხილისაგან გაყოფებული, ჩამაალი კიბლის ტკივილისგან დაბრმავებული... (აიეტს, უყვირის) მეცოქ! რატომ დაგლეჯე ჩემი ბავშვობა! (ყველას) ეს პოლიტიკური მკვლელობა, საუბედუროდ, მკვდრებს არც ღაპარაკი შეუძლიათ, მაგრამ ბოროტმოქმედი თავისი ფეხით ბრუნდება ხოლმე დანაშაულის ადგილზე. მისი ადგილი აქაა! (ხელს აიხრებს კონ იმერს) აი, მკვლელი! გუშინ ჩვეს ხალხს ბუჩკი დაუჩვარია, დღეს კი ოცნება მოუკლა! (აიეტს) რამ გაგაბოროტა ასე!

აიეტო. უნებურმა! მაინას გვაპი სარდალში გლია, თქვენ კი... თამაშობთ. (პაუზის შემდეგ) თუმცა, ყველაფერი შესანიშნავად გათამაშდა. ნამდვილ მსახიობსაც შეშურდებოდა, ამ წარმოდგენას ერთი აკლი აქვს მხოლოდ: მსახიობებიც თქვენა ხართ და მათურებლებიც, ხალხიც უნდა დაგესწროთ, ცხელ გულზე უფრო ადვილად გააბრუნებდით. გამოერების დროს ყველაფერი ფერმკრთალდება, არც ჩემთვისაა ეს დღე ახალი: ფიქრსა თუ სიზმარში ბევრჯერ გამოთენილა და ჩემი ბებერი კისერაც ქალთის კუნძულზე ბევრჯერ დებულა. ამა, შეხედეთ, როგორ ცხაცხებენ ჩემი ხელები. ისინი ოცნებაში გადატანილმა ომებმა დაკანცა, ყუყუნამა და გაბუდებობამ დააუძლურა ასე. დიახ, ეს უშველობის ცახცახა და არა შიშისა. თქვენი მსხვერპლი მძინარე კაცივით უშვერა. მისთვის ყველა გზა წინასწარაა მოჭრილი და ხელფეხიც წინასწარა აქვს საიფედოდ შეტრული და შემოკლილი, რათა მართლმსაჭულებს მორიგლმა თავისი ფესვლიანი საქმე მშვიდად აეყოოს. ასე რომ, გაბრძობება, თავის დაცვა ანდა მართლება — სისულელეა. მას, მოსაჭერლად გამოჩრეულ ხესავით, წინასწარა აქვს ტოტერი შესხეალი, რომელივითაც ადრე თანამომძებს ეხებოდა და თავის ფიქრსა და სათქმელს აგებინებდა. ახლა იგი ყველასათვის უცხობა, ყველასაგან განწირული და დაკვიწებულია. მას ნიკამამდე ჩამოაფხატებს სიმარტოვის უბეში ქუედი და საერთო ხარბარბე პანდურიც მიყოლებს: ეს ერთი და სხვა მრავალიო. დე, ასე იყოს. მოსახდენი მაინც მოხდებოდა. მე სიკვდილის არ მეშინია. იქნებ, სიკვდილია სწორედ ის ნეტარი თავისუფლება, რომლისკენი კვლავით ყველაინ გაჩენის დღიდან?! ჩემი სიცოცხლე სამშობლოს ეკუთვნის, ჩემს ღაზიკას, მაგრამ მე უფრო ბედნიერი მოკვდებოდი, ეს ჩემს სამშობლოსაც რომ შეეგნო და სცოდნოდა. მე მძულხარათ თქვენ, იმიტომ, რომ სამშობლო მიყვარს, ჩემს უნიშვნელო არსებობას მხოლოდ და მხოლოდ ეს სიძულვილი ასაწარდევებდა. ჩემი სიბრანე და ზიზღი ადუღებულ კუპრად რომ იქცეს, ყველა თქვენგანს უურებამდე მოსწევდებოდა.

ეს მიხეთქავდა გულს და ეს მავსებდა სამაყვირად ღმერთო! რამდენჯერ ჩამხვლია ისტორიის საქონლის ხელი, რამდენჯერ შემომიბრუნებია და, წაუკვეშა კლდეებს შორის, რამდენჯერ აღმომჩნებია თელი და ფართო გზა — გამარჯვებისკენ, თავისუფლების მშათ განათებული ნაჭრებისკენ, რამდენჯერ გამიჩრქვავს თქენი ასისინებული თავი ჩემი აღტაცების კეტით, რამდენი მამხილებელი სიტყვა მითქვამს მტკიცე ზნითა და სახით, რამდენი მოყვადინებელი ხერხი და ილითა მომიგონებია. მაგრამ, სამწუხაროდ, ყველაფერი ეს, ღამით, ძილის წინ, მაგრად ჩაკეტილ ოთახში ხდებოდა, უძლურობისა და სიბერის სარტყელზე. მე ამ უძლურობამ დამაბრძო, დამაწულულა, გამომაშტერა. ისიც ჩემი ხნისა და მე აქამდეც უფოყმანოდ მოკვდებოდი, თუკი ისიც ჩემთან ერთად მოკვდებოდა. მაგრამ მისი ბავილა ჭოტუა და ღონიერი, ვამხვდა და ამტანი... და, აბბბბ, მაღე მთელ ტუნს მოედება. ტუნ იღუტუნს. მთელი ტუნ იღუტუნა. ტუნეში კი, უზრუნველი სიმშვიდე ხახვივით ჩაწლილა, ჩაფენილა, გარტყლებულია. ეს სახედისწერო სიმშვიდე ტუის ბინადრებსაც გადასდებიათ. გამძლარი დაფიო გაქულებით, სიკოებზე მოგარავს და მობოყნობს, კეუმით კი, მისი პირტუყუული ფიქრებისა და სურვილების ერთადერთი გამგები, ძუ დაფიო ვლიოდება. აუჯავებული ასკილის თავზე მუმლის გასუსული დღუბული ბრუნავს. ტუნე კი იღუტუნა, ზუნგულად იღუტუნა. საცა ჩამოიქცევა მატლებისგან გამოქმული კედლებიცა და ქერიც. და ტუის უნებურ ბინადრებს ქვეშ მოიყოლებს. გააფრთხილებ, გააფრთხილებ მაინც! ისინი ხომ ცხოვრებენ არან? ვერ ხვდებიან, ვერც მიხვდებიან, თავიანთი პირტუყუული ცხოვრებით გარტოლნი და ამ ცხოვრებაში, როგორც საღაფავით სახეც კასრს, თავჩარგულნი და კმაყოფილნი. ისინი მხეცივნი არიან და მეტი არც მოეხოყვებათ. მე მაინც ვყვირი, მაგრამ პირი ვერ გამოილა, საკუთარი ხმა ყელში მეჩხიარება; ვაქცევა მინდა, მაგრამ ფეხები გამბობარი სანთლებივით მეზრბიცება... თითქმის საწარლ სიზმარში ვიყო. მარტოხელა კაცი შინიდან კუბოსაც ვერ გამოიტანს.

მარტოთა. (ყვირის) გეყოფა! (პაუზის შემდეგ) იმის მაგივრად, მგლოვიარედ დედის მაინც რომ მოგვარადოს, დედის, რომელსაც ახლახან შეილი მოუკალი, მის წინ მიწა კოცნო და შენთვის არარსებული პატრება იიხოვო, სოფლის გიგივით ათასგვარ სისულელეს უბედოდ და ამ უბედობით შენი დანაშაული უფრო შეშვარავი, უფრო აუტანელი ხდება. გეყოფა, აიეტ! ჩამოთავდა შენი საფუკავი. მოიკიდე ცოდვის ტომარა, როგორი მძიმეც არ უნდა იყოს იგი, მაინც სიბრბილით უნდა მიიტანო განმკითხველის კარიბჭესთან. სულის მოსათქმელად თუ შეჩერდი, სისხლის სუნზე აღდენებული ძაღლები დამპყნარ წვივებში გიყვამიან.

ღმერთო! რამდენი სიბინძურება ადამიანის სულში! რა გარეცხავს მოწმე რომ არ ვიყო, დაქერება გამიპირდებოდა, ამბის მომტანს ათასჯერ მაინც დავაფიცებდი. მაგრამ, სამწუხაროდ, ყველაფერი ცხადია. ბოლო რაგლიც შეიცრა, ახლა შეგეძლია, ეს შეშვარავი ამბავი თავიდან ბოლომდე ავდადგინოთ. აი, ისიც, (აიეტს) სხვათაშორის, შენთვის ვყვები, უკანასკნელ იმედიც რომ გადაგიწერო. ღაზიკაში კლავენ მე!

ფესი მკვლელობის მიზეზი კი მხოლოდ ისაა, რომ ლაზიკის მეფე აწ განხედებული გუბაზე, ისევ და ისევ თავისი ქვეყნის საკეთილდღეოდ, რომს უმეგობრდება. მკვლელობის სასაბუთო მიღებული კაცია, ხალხი მეფის მეგობრადაც თვლის. ამიტომაც ძნელდება მისი გამოცნობა. ის კი, ამასობაში, უარესად აბნევის გზა-კვალს, ცდილობს, თავისი ბინძური საკმე რომს გადააბრალოს, ვინაიდან ამ მკვლელობის ერთ-ერთი მიზანი ესეცაა: ხალხს, რომელმაც რომის მფარველობის ქვეშ ცოტა ხელი მოითქვა, რწმუნა და უყარგოს, შეაძულოს ნამდვილი მეგობარი და პირი ისევ სასარგებლოდ, ლაზიკის დაუძინებელი მტრის-სკენ აქნევის. სამწუხაროა, რომ ამ ანეუსზე მეფის შეიღიშვილიც წამოიგო, თუმცა, ის მსხვერპლია, გაუგებრობისა და ტყუილის მსხვერპლი. ვერაგმა და გამოცნობლმა ავაზაქემმა მისი უიღბლო სიყვარულიც რომს დააბრალეს: რომმა წაგართვა მეგობარიო, შენი მეგობრის მამაც რომის მტერი იყო და ამიტომ მოგაშორეს, იმიტომ გაგათვალის, იმიტომ გაგაშწარეს ასეო ქალის მოტყუებას რა უნდა? მით უფრო, შევატრებული ქალისა? მკვლელი ზეიმობს, მანინა მისი თანამშრომელია, ასე რომ, თითქოს საფრთხეც აცილებულია თავიდან. ვის მოუვა აზრად, მკვლელი შენი ეტეზის? მაგრამ მართლმსაჯულების მოულოდნელი გამოცხადება თავაზარსა სცემს მანინას. ის მამუნეზე ხედება თავის შეცდომას, რადგან მართლმსაჯულებას სწორედ თავის მეგობარს მოკლევნა წინ, როგორ მოიქცეს? რა ქნას საბარლო გოგონამ? დაუფრებლად აღიაროს და დასაშაული? თუ გერ მკვლელიც გააფრთხილოს? ანდა რჩევა მკითხოს? ანდა პასუხი მოსთხოვოს მოტყუებისთვის? მერე რაც მოხდა, თქვენც კარგად მოგეხსენებათ. და აი, მანინა უკვე მკვლელთანაა ატერებული, ადელფებელი, დაბნეული. მკვლელი აშვილებს, თავს იმართლებს, ისევ ცდილობს მოატყუოს იგი, მაგრამ მანინა ის აღარაა. რაც გუშინ იყო. მან თავისი თვალით ნახა, როგორ „დაუფრია“ ანუ მისი დაუძინებელი მტრის ვაიფი-ლი. მკვლელი ხედება, მამუნა რომ გაება. მანინას საბუთი უფრო მტკიცეა და თვალნათელი. მკვლელი დღეავს, მხაც ებზარება... მას ახლა მანინასიყ ეწინია, ყველაზე მეტად მანინასი ეწინია სწორედ, რადგან ვეღარ ენდობა — ადვილი შესაძლებელია, მანინამ გასცეს იგი. ამიტომ, მანინა უნდა მოკლეს, მანინა უკვე ზედმეტია. და აი, მკვლელის გონებაც გაცხარებული მუშაობს, არაფერი არ უნდა გამოირჩეს, ყველაფერი უნდა გაითვალისწინოს. მისთვის კაცის მოკლა ადვილია, მაგრამ აქ არ შეიძლება მანინას მოკლა. მანინა იქ უნდა მოკლეს, სადაც ეგულ-ებათ, საიდანაც ეთომე ფეხი არ გაუდგამს. მკვლელებს თავს იკატუნებს და მანინას პირდება, რომ თვითონვე აღიარებს ყველაფერს, იმასაც იტყვის, როგორ შეაყვინა მანინა, ახლავე იტყვის, მანინას თან-დასწრებით, ოღონდ სახალმდემ მიაღწეოს. და მას მანინა სახალმდემი მიჰყავს, ძალით მიიარტებს, კატის კნუტით, რადგან მანინას ფეხები უკან რჩება, რცხე-ნია, ესეკადილება თვალბეში შეხედოს კაცს, რომელიც უსაფუძვლოდ შეურაცხუო, დაამპრობა, გული ატყინა. და აი, ბუნებრივი დასასრულიც (ყვირი). აიღეს მანინა სარდალში ჩაჰყავს და ჩემი ნაწუქარი სარკის ნამ-ბრტყვით ყელსა ჰრის, რათა ჩვენ, უგუნურებმა, უფი-

ცებმა, ყველაფერი ისევ უიღბლო სიყვარულს ვაგა-ვაბრალთო. მკვლელს კი იმდენი თავბრუობა უღვინს, თავისი ფეხით გამოგვეცხადოს და აქით დავედოს ბრალი. (აიეტს) შენ თუ პატოსანი კაცს ვაგაგაგაგა დაუფი ა გინდიდა?

აიეტო, გველი იმის მაგივრად, რომ კისრისტი-ხით შეუც იქ ჩაგარდა, მანინას ჯერ კიდევ თბილი სხეული გულში ჩაიხტოდა და ბოდიში მაინც მოუხა-დო, ახალ სახარბოელს აშენებ, მშვიდად და აუღელ-ვეხლად. არა, შენ მართლა არა ხარ. შენ არც ადა-მიანი ხარ. ადამიანის გონებას ანეთი საშინელი მოკონება არ შეუძლია. მაგრამ რა ხარ? რა გქვია?

დედოფალი. (ბაკურის მხარს მიყრდნობლი) მე დედულე, ჩემი ბრალია. დედულეა ალღომ მიმტუნა, მილაღობა, შემაძლია... ავი ვფიქრობდი, რა აქვთ-მე-თქი ამდენი საჩურქოლი? როგორ ვაგრძელებდი, რო-გორ არ ვკითხე: რა უნდა, რას გუბუნება-მეთქი? თვითონ ვერ მიიხბა, ვერ გამოხედა. შე დედულე-შვილო, შედურდო შეილო... რამდენჯერ წავდგამოივარ თავს: კბეზე თუ ბნელ დედურენაში... ზეივანა თუ საკანინობთან. ისე იყენე ხოლმე საუბრით გართულ-ნი, ვერცკი მამჩნევდნენ, თითქოს ნივამ ჩაიარაო. თურმე, გულში რა სდებია. მანინა ყოველთვის გაფო-რბულიყო მეჩვენებოდა, ტური კურდღელივით უფო-თოდა ხოლმე, თითქოს ნამტირალევიც იყო... მაგრამ ვფიქრობდი, ჩვეულებრივად თვალმოქცობს. ამ ბე-ზრის ჩიფივით როგორც თვით რომ დააღწიოს-მე-თქი, ეს კი გუბუნებოდა, რადგან მტკიცებდა გაუთავ-ბლად და თან ხელბეხაც იწველიებდა. როგორ არ დავეკვდი? მე დედულე. ოოო. მე დედულე...

მარტოა. ჩვენ ვიცით, რასაც „შემატებდა“. ჩვენთვის ყველაფერი ცნობილია.

პოეტო, უსჯინდისო ყოფილბა, აიეტ, უგულლო და უსჯინდისო. აი, სადამდე მიგიყვანა შენმა სიგი-ვემ. რას ვიფიქრებდი, თუ მანინაზე სამგლოვიარო მიზნის დაწერა მომიხდებოდა. რომ გაიხილავ: თქვე-ნთვის არც პატოსანმა არსებობს და არც სიწმინდე — ესაა სიწმინდე და პატოსანება? სამრეკლოზე შე-მოქდარი ყვავეით რომ დაგჩხავლებდი ხოლმე: გამაჩრბათ, მონებო — განა ანეთ სიმახინჯეს მონ-ის გარდა ვინმე ჩაიღენდა? სისხლის ერთი წვეთი თელ ჰსოვილს აფუქებს. ამ ლაქას ვერაფერი ვერ გ-მორცხვავს.

აიეტო, იმდენ ავეცი, ჩემო პოეტო, იმდეს. ვფი-ქრობდი, იქნებ ესენიც მიხვდნენ, იქნებ კიდევ უკვე-ლოთ-მეთქი... მაგრამ იმდემაც ეკლიანი ძეძვი შემა-ტოვა ხელში, რად მინდოდა, დამერო, ასეთი იმე-დი, ბელუმოქირან კაცივით, დაღისამით რომ ჩამი-დე უფემო. კასის ოღლივით არ მახვევებდა, მოსის-ლდე მტერივით არ მაძინებდა. კალთაში ჩაფრენილი შეიღიშვილივით ძალით მიმათრევდა და აი, მიმათ-რია კიდევ უცოვრევი ბავშვის სისხლის გუბესთან გუბეში ჩაიხტეთ! ნამდვილი მკვლელის სახე იმ გუ-ბეში ირეკლება.

წათო. (თეჩაქინდარული, ტირის) რატომ მომი-კალი შეილი, აიეტ, რატომ? მე მანინა მართლა მიყ-ვარდა.

აიეტო, მანინა მართალია. ასეთ სიკიცხვებს ისევ სიკვილი სჭობია. ერთადერთი ძალაც სიკვილია ამ საზიზღრობის მოსასპობად. ყველას არ შეუძლია, ფა-

რტაზივით ლოდონს პური დაწველებული ღრძილე-
ბით, მხოლოდ იმიტომ, რომ იარსებოს.

უ ა რ ტ ა ზ ი. მე ტუპილად მსაყვედურობ, აიეტ.
მე და შენ ერთიდაიმავე ქალის მოწული ცომი-
დანა ვართ. მე და შენ ერთიდაიმავე ხის ტოტები
ვართ. ოღონდ სხვადასხვა მხარეს გაშვერილი. ჩვე-
ნი საერთო ფეხვა ერთსადაიმავე მიწაშია და ჩვენი
შინგულიც ერთიდაიმავე წვეთით ივსება. ჩვენ ერთი-
დაიგივე ქარი გვაქანავებს, ოღონდ სხვადასხვანაი-
რად: შენ უფრო მეტად, რადგან კენწეროსთან ახლოს
ხარ, მე უფრო ნაკლებად, რადგან ფეხვებთანაა ვარ
ახლოს. აიეტ, მე შენი მეორე მხარე ვარ და ჩემი
არსებოთ შენს არსებობასაც ვადასტურებ. ხო-
ლო თუ მომიხსენ და დამიჭერებ კიდევ, სავედურო
საერთოდ არ გეთქმის, რადგან შენი არსებობა ერთ-
საფეხოა აზრი და დანიშნულებაც ეს იყო: მარადიულ
ქარში წრილი, მარადიული ჰერმობის ხელახლა გახს-
ნა და შექერვა, მარადიული ტკივილის გადატანა, მარ-
ადიული შინის დაძლევა, და ბოლოს, მარადიული
მორჩილების ძონებზე წოლა, მარადიული ამბოხისა
და წინააღმდეგობის მიუხედავად. დამერწმუნე. აი-
ეტ, უშენოდ ჩემი ცხოვრებაც უინტერესო გადგება,
დაცარიელებდა, დაირთება, მაგრამ შენს ნადგომზე
ან ცოტა ზევით, უფრო ახლოს კენწეროსთან, სხვა
შენისთანა ტოტი ამოვა. მე კი ისღა დამჩრენია, ჩე-
მი მარადიული სიმშვიდითა და მოთმინებით დავე-
ლოლო იმ ტოტის ამოსვლას. ნურაფერზე ნუ წყუდ-
ბა გული, შენ, რაც შეგეძლო, ყველაფერი გააკე-
თე, ოღონდ ახლაც: როგორც უყოველთვის ხდება ხო-
ლმე, ცოტა აჩქარდი, ცოტა დააგვიანე, ცოტა დააქე-
ლე, ცოტა გადააპარბე, ცოტა ცეცხლი დაგაქლდა,
ცოტა ყინოდა, ცოტა თვალმა გიპტუნა, ცოტა გო-
ნებამ და, რაც მთავარია, ცოტა, თითქმის უშინშენ-
ლოდ ცოტა — გულმა! ეს საბედისწერო „ცოტა“
დაუწერელი კანონით არსებობს და ვერაფერს, ვე-
რასოდეს ვერ შეეცდები ამ ნაკლებობას. დამერწმუ-
ნე, უყოველთვის ასე იქნება. ერთი რაიმე შემიძლია
განგუეშო მხოლოდ, თუკი ამას შენთვის რაიმე მნი-
შენლობა აქვს: მე არ მჭერა, რასაც შენ აქ გაბ-
რალბებენ.

ა ი ე ტ ი. სამართლიანი ხარ, ღმერთო! მკაცრი და
სამართლიანი! გაუბეღაობაცა და უყოველთა დაწა-
ულია. შეც დამწაშავე ვარ. ამ მკველლობაში ჩემი
ხელიც ურევია. მე უფრო მეტს ვფიქრობდი და ვყო-
ყმანობდი, ვიდრე ვმსახურობდი და ვიბრძოდი. მაგ-
რამ მანინა რა შუაშია? ბავშვებმა რა დაწაშვეს?
ნუთუ არ შეგეძლო, სხვა საჩქელი გამოგენახა ჩვენთ-
ვის. (ყველას, მკაცრად) ყველანი დამწაშავენი ვართ
და ყველანი ვაგებთ პასუხს, ადრე თუ გვიან. (ფარ-
ტახს) განა შენმა გულგრილობამ, (წათეს) შენმა სო-
ლარჩემ, (ბაქურს) შენმა სიბრძნევამ, (დელოფალს)
შენმა სიხარბებმა და გარყუნილებამ, (პოეტს) შენმა
ყილბამა ქება-დიდებამ, ჩემმა უყოყმანმა და ამისმა უს-
უნდობობამ (ხელს მარუთასკენ იშვერს) არ დაამახი-
ნჯა ქვეყანა ასე? ხალხის ფეხებით გათვლილი გვა-
მივით, ბავშვებსაც კი, რომლებსაც არაფერი უნა-
ხათ წვედობის გარდა, ამ სიმამინჯისგან თავზარი
ეცემათ, დამფრთხლო ცხვირებით ერთმანეთს აწუდ-
ბიან და დიდის საშოდან გამოყოლილი ბორკილებით
ერთმანეთს ცხვირჭირს ჟუსისხლიანებენ. პირველი

გრძნობა, რაც მათ გულსა და გონებაში იხადება,
სიძულვილია; შავდღისთვის გადაწახული ფულიებით
შინშია და უშეწომის ძონებში გამოხვედრული
ნი შავი ღღის შველები არიან და ერთმანეთს ეხვე-
ლებათ, რადგან ერთმანეთს გვიანან და ერთად უფ-
რო უშეწონი და ამაზრუნენი არიან. მათი თვალები
სინდელისთვისაა განკუთვნილი. ამიტომ მზება და
სინათლის ერთიბუნად, გაურბიან, რადგან სინათლურ
თვალები ტკივდებთ, თავბრუ ეხვევათ და მთვრა-
ლებივით ცხოვრობენ: სწრაფად და განსუკელოდ. მათ
ყველაზე მეტად საყოფარი სისუსტე და უფაცობა
აღიზიანებთ, ამიტომ მათი საქციელი ყალბია, ნილა-
ბია, თანდაყოლილი მონური სულის დასამალად გა-
მიწული, მისჩქმალად, ჩასაქოლად, მაგრამ ის ასე
იოლად არ იმადება, არ იჩქმალბა, არ იქოლბა, ის
სამუდამოდაა ჩაიფრებული მათ სუსტ სხეულებში და
თავიდანვე განწირული არიან. ამიტომაც, უფრო ად-
რე ილუბებან, ვიდრე გააჩრვედნენ: ვინ არიან?
რადომ არიან? რა სურთ? რა უნდათ? მათ აჩქ დრო
ყოფნით, სიყვარული მრუშობისგან რომ განსხ-
ვავონ, სიამავე — თავებობისგან, ბორკლება — სი-
კეთისგან, სიყოყმად — არსებობისგან, სინართლე —
სიყალბისგან, აღშფოთება — სიგივისგან, და, რაც
მთავარია, მტერი — მოუერისგან, საყოფარი ბავშ-
ვები! ისინი ასეთებად იხადებია. ჩვენ სამშობლო
გოგონავით გავყოფდეთ მონათა ბაზარზე, ხოლო იმ
გოგონა საშუაი აღრეული თესლი ინთხევა, ბილწი და
უნაყოფო.

წ ა თ ე. (ქვითინებს) ჩემი შვილი, ჩემი ერთადერ-
თი შვილი...

მ ა რ უ თ ა. აიეტ, თქვენე ბრწყინვალე მსახიობი
ხართ, მაგრამ წარმოდგენა დათმავდა. დანარჩენზე
უკლებში ვილაპარაკო. ხალხს ზედმეტი ლაპარა-
კი არ უყვარს, არ უნდა გადააღლო, რაც მას ეხე-
ბა, მან უყვე იცის, დანარჩენი ჩვენი საქმეა. რომ-
ში განსაკუთრებული კანონიცაა მსახიობებისთვის. შენ
კი, მალე სულ სხვა სცენაზე მოგიწევს გამოსვლა
იქაც მოუთმენლად გელოდებიან. ვერ წარმოადგენ,
როგორ გელოდებიან, მოუომენლობისგან საქამებზე
ცქმუტავენ, ფეხებს აბრაზუნებენ, კისრები ეღრცე-
ბათ, ნერვიულობენ, ბრახდებიან, როგორც საერ-
თოდ განახაობაზე მოსულ ხალხს სჩვევია. უარესად
სულ ვავაზარებთ, მათი განაჩენი ისედაც მკაც-
რია. ნილბა შეგიძლია მოიხსნა, იქ შენი ნაშედეგი
სახე უფრო აინტერესებს.

ა ი ე ტ ი. ყველაფერი სპექტაკლივით დაგიგამთ,
ყველაფერი წინასწარ გაგითვალისწინებიათ. ვერა-
ფერს ვიტყვი. მართლაც ქვიარული ხერხია, კარ-
გადაც გათამაშდა. სიმართლე და მთავარი ისევ
წვედობაში დარჩა და ალბათ ისევ დიდი ხნით. ჩე-
მი საბრალო ხალხი ერთხელ კიდევ შეცდება და
მორყუდება, ერთხელ კიდევ არასწორად აღფრთო-
ვანდება და აღტკინდება საყოფარი სისხლის დანა-
ხვავზე. ერთხელ კიდევ დაიჭერებს, რომ სამართლია-
ნობა ზეიმობს, რომ სანამ სამართლიანობა ზეიმობს,
მასაც არაფერი გაუჭირდება და მშვიდად შეუძლია
ენინოს, ჭამოს და სვას, იმღეროს და იქითვოს, რად-

გან ხმაღს მის ნაცვლად უფრო ღონიერი რომაელუ-
ბიც კარგად მოიქნენ. მაპატიე, ჩემო ხალხო, ჩემო
უბედურო ხალხო, თუ ვერაფერში გამოადგები და
თუ ჩემი ყოფანითა და გაუბედაობით ხელი შევუ-
წყე შენს გონებაში სიხნელის ჩასახლება, შენს
გაქსუებას, გადაგვარებას, ოდესღაც შენ ღირსეუ-
ლი მეომარი იყავი და ჭრილობებით დასახიჩრებუ-
ლი შენი სახე და სხეული მტერს თავზარს სცემუ-
და, ხელფებს უფირკავდა, ბოღმით ახრბობდა, ხო-
ლო პატიოსან ხალხში აღტაცებას იწვევდა. მაინც მიუ-
ვარხარ, მიუვარხარ და მიხარია, შენი გულისთვის რომ
კვდები, თუკია შენ შეიძლება ვერც კი გაიგო. ვერც
გაიგებ. მე თვითონ უნდა მეთქვა შენთვის, მაგრამ
საუბედუროდ, ახლაც დამავიანდა. მე ახლა შენს თვა-
ლში მკვლელი ვარ მხოლოდ. უბედური მანინას მკვლე-
ლი, და შენც უფლება გაქვს, დღესვე მიწასთან გაას-
წირო ჩემი სახელი და ქილაგი. მიდი, რაღას უციღე?
მე წინასწარ მაპატიებია, რადგან ბრმა ხარ და ყრუ-
მუნჯი. მიუვარხარ და შეცოდები, მიუვარხარ და
ვაპაუბო, რადგან ამ სიყვარულშია ჩემი ღირსებაცა
და თავისუფლებაც.

წათე, ნუ თვალთმაქცობ, აიტე, ნუ თვალთმაქცობ,
მე უკვლავის გეუბნებოდი, სანამ დროა გონზე მო-
დი, ხალხს ნუ მიგვიტე-მეტიკი. „ხალხი“, „ხალხი“!
ხალხს სიმშვიდე უნდა, სურვილი და გართობა, ხალხი თუ
გუყვარს, ამაზე უნდა გეუფიქრა. ჩვენ კი ვფიქრობთ,
ვფიქრობთ და ვაკეთებთ კიდეც. თვითონ არ იცი, რა
გინდა: სპარსელები იყვნენ და არიქა, ვიღუპებით,
რომოდ, შენ გვიშველეთ (ილიბემა, თან მართლაც უყუ-
რებს). ახლა რომი არ მოგწონს, ღორის ბუშტივით
ვიბტუნაოთ აქეთ-იქით?

აიტიკი. მე არც რომი მინდა, არც სპარსეთი, ჩვე-
ნთვის ორივე ერთნაირი უბედურებაა, ერთმანეთს
შორს არ წაუვლენ. მე ჩემი დეაქა მინდოდა, ჩვენი
ლაზიკა: პატარა, საბრალო გოგო, ბაზრის ქუაანითა
და მსუნაგი მუშტრის თვლებით დამფრთხალი გოგო,
ძონძიკ რომ არ შევარჩინებთ სიშოშვლის დასაფარა-
ვად.

მარუთა. კმარა! საქმარისია! სახედნიეროდ, ჭე-
შმარტება დადგინდა. (პოეტს) პოეზიისგან პოლიტი-
კა იმითაც განსხვავდება, რომ ჩვენ ნაკლებს ვლაპა-
რაკობთ და ბევრს ვაკეთებთ, თქვენ კი პირიქით.

პოეტი. (ხელებს შლის, თითქოს თანხმობის ნი-
ნად. შემერთალე, ცრემლნარევი ხმით) კი მაგრამ,
კალია რომ მოკვდა, მწვანე, დიდთვალემა კალია!

მარუთა. ნამდვილად სამწუხარო ამბავია, დარ-
წმუნებული ვარ, ყველა ჭეშმარიტი მამულიშვილი
მწარედ განიცდის ამ ამბავს და იძულებული იქნე-
ბა, სირცხვილისგან თავი ჩაღუნოს. (ხელს აიტიკის-
კენ იშვერს) ერთმა კაცმა, ერთმა მიხრწნილმა გარე-
წარმა მთელი ჩვენი ხალხი, მთელი ლაზიკა დაამოცი-
რა და შეაგინა რომის თვალში. დიდხანს ვერ ჩამო-
ვიშორებთ. ალბათ, ამ სამარცხვინო ლაქას, შთამო-
მავლობა არ გვაპატიებს. არ გვაპატიებს და მართა-
ლიც იქნება, როცა იკითხავს, სხვები სად იყვნენ?
რას აკეთებდნენ? (წათეს უყურებს დამიკნავად მო-

ძლიძარი) მთელი დღე ხარკის წინ წაღებს იხომავდ-
დნენო? (დარცხვნილი წათე თავაქინდრული ხის
მარუთა ახლა დიდოვალს უყურებს) კურჩივის გავ-
ყოფით იყვნენ გართულნი? (მოდის ვერცხვის)
როცა ჭეუანაში ასეთი უმსგავსობა ხდებოდა, ისი-
ნი სიერის უყურებდნენ და მშვიდით ბერდებოდნენო?
თქვი, რას უპასუხებ? (ფარტაში ჩუმად დგას) გარუ-
მდი! ვერაფერსაც ვერ უპასუხებ. მოქმედებაა საჭი-
რო და არა თვალთვალი. მაყურებლის როლი ადვი-
ლია. შენ კი აიტეს ყველაზე ადრე იცნობდი და გან-
გაშთე ყველაზე ადრე შენ უნდა აგეტება. შენ, ჩე-
მი ბრძენო ფანტაზ. ყველაფერთან შეგაუბა არ შეიძლე-
ბა, მაგნებლობაა. აი, შედეგაც: მტერი წასახლემო შინა-
ურივით ტრიალებს, იგებსლება, ხრწნის და ალპობს
ყველასა და ყველაფერს, ჩვენს ანკარა წყალს, ოფ-
ლითა და სისხლით მოპოვებულ წყალს, მტრის წის-
ქვილზე ახსამს, ჩვენ კი გულზელი დაგვარეფია.
(ფარტაში ხელებს ჩამოუშვებს). ხოლო მანინა, ჩემი
ბავშვობის სიყვარული, ბავშვობასავით სუფთა და
ლაშაზი, აქოთებულ სარდაფში გდია და თავთან ჩემი
ნაჩუქარი ხარკე უღევს.

წათე. (ჭკითინებს) ჩემი შვილი, ჩემი ერთადერთი
შვილი...

დედოფალი. (მოთქვამს, სახეზე ხელებფარე-
ბული) ჩემო უბედურო მანინა... ჩემო უბედურო შვი-
ლი...

მარუთა. (ყვირის) თავთან ჩემი ნაჩუქარი ხარკე
უღევს! (პაუზის შემდეგ) ხოლო იმ ხარკეში ჩვენი
გულღერპვილო და ლალი ბავშვობა ირეკლება. (სასო-
წარცყვითლი) ღმერთო ჩემო, რა კარგი იყო, რა კეთი-
ლი! პირველად რომ უკავილი მოვეწუწვიტე. მაშინვე
თმაში გაიკეთა და გაიქცა. სირბილიმ ყველას გვისწ-
რებდა, ბიჭებსაც და გოგოებსაც, თხას ვეძახდით. მა-
რთლაც თხასავით სწრაფად დარბოდა. სად გარბოდა?
სად ეჩქარებოდა? თურმე სარდაფში უნდა მომკვდა-
რიყო, საბრალო ბეცკა. (ყვირის) ღმერთსა და კეის-
არს ვფიცავ, მკაცრი იქნება ჩემი სახელი. მე ახლა
შენი მკვლელის ქვაღაცეული გული მიჭირავს ხელში
და ზედ ვლესავ შურისძიების მახვალს. იძინე მშვი-
დად! (საერთო, ხანგრძლივი დუმბილის შემდეგ, ჩვეუ-
ლებრივი ხმით) ჩვენ კი იმაზე ვიფიქრობთ, რას იტყვიან
ჩრბი!

პოეტი. (თითქმის ტირის) კი მაგრამ, კალია რომ
მოკვდა, მწვანე, დიდთვალემა კალია?!

დასასრული

● სანმონის სახვითი ზელოვნების ტრადიციული დღესასწაული „მხატვრის კვირული“ წელს ბავშვთა სურათების გალერეაში ახალი გამოფენის გახსნით დაიწყო. ვერნისაჟე საქართველოს მხატვართა კავშირის გამგეობის მდივანმა რ. თორდიამ აღნიშნა: „შემთხვევითი როდია, რომ კვირულს ხსნის ნორჩების ნამუშევრები, ეს სპატიო უფლება მათ მოიპოვეს რესპუბლიკურ, საკავშირო და საერთაშორისო კონკურსებში მრავალჯგონის გამარჯვებით“...

ბავშვთა სურათების რესპუბლიკურ გალერეას ამ დღეს საქართველოს სსრ სახალხო მხატვრის ელენე ახვლედიანის სახელი მიეკუთვნა.

კვირულის დღეებში გაიმართა საქართველოს მხატვართა კავშირის გამგეობის გაფართოებული პლენუმი. მოხსენებით „წარმოება და მხატვარი“ გამოვიდა საქართველოს მხატვართა კავშირის გამოყენებითი ზელოვნების სექციის თავმჯდომარე ნ. კიკაძე.

თბილისის სურათების გალერეაში გაიხსნა ტრადიციული „სავაზაფხულო გამოფენა“. საქართველოს ზელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში მოეწყო მხატვარ რ. ადამიას ნამუშევრების, ხოლო მხატვრის სახლის სავაგოფენოდარბაზში — მ. კუხაშვილისა და რ. ასავეის ნამუშევართა გამოფენები.

ქართველ მხატვართა ნამუშევრების გამოფენა გაიმართა დუშეთში, კასპელეში კი გაეცნენ ადგილობრივ მხატვართა შემოქმედებას.

გაიმართა მხატვრების შეხვედრები მუშებთან, მოსწავლეებთან, ამიერკავკასიის სამხედრო ოქლის მეორებთან. მოეწყო „ღია კარის“ დღე მხატვართა სახელოსნოებში, თბილისის სამხატვრო აკადემიაში, საქართველოს ზელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში, სალონებში — მხატვართა ნამუშევრების გამოფენა-გაყიდვა.

დღეაქალაქის კინოთეატრებში დემონსტრირებული იყო ფილმები მხატვრებზე.

● ძვირძეულის დღეებში გამოვიდა ერთდროული სეციალური გაზეთი „მხატვარი“. იგი იხსნება ვ. ი. ლენინის ახალი ძეგლის გახსნისადმი მიძღვნილი ფოტონიფორმაციით. ძეგლი, რომელიც საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის შენობასთან აღიმართა, შექმნეს მოქანდაკეებმა მ. ყიფიანმა და ლ. ფოფხაძემ, არქიტექტორია ვ. აბრამიშვილი.

ე. ამაშუელის მოწინავე „ახალი, ცხოვრებისეული ამოცანები გადასაწყვეტად“ აშუქებს საქართველოს მხატვართა მომავალი მუშაობის გეგმებს.

გ. მიქაძის წერილი „აღიარება“ ქმედებზეა გურამ ქუთათელაძის შემოქმედებას, რომელიც შოთარუსთაველის სახელობის პრემიით აღინიშნა. მ. კერესელიძის — „ქართული კულტურის სამსახურში“ გვაცნობს ისტორიის, კულტურისა და ბუნების ძეგლთა დაცვისა და გამოყენების მთავარ სამეცნიერო-საწარმოო სამმართველოსთან არსებული ზელოვნების ძეგლთა ფიქსაციის სეციალიზებული ლაბორატორიის საქმიანობას მისი დაარსების ბოლოათი წლის მანძილზე.

ლ. თაბუკაშვილის სტატია „მიძღვნა თბილისს და ფიროსმანს“ ეხება რესპუბლიკის დამსახურებული მხატვრის გრაგოლ ჩირინაშვილის გამოფენას, რომელიც გასული წლის ოქტომბერში „თბილისობის“ დღეებში, საქართველოს ზელოვნების მუზეუმში გაიხსნა. თ. გოცაძის წერილში ვეცნობით საქართველოს მხატვრის სახლის მუშაობის დღევანდელ და შემდგომ ამოცანებს.

ზუბრიკით „ჩვენს კალენდარი“ გაზეთი ბეჭდვს ე. პრივალოვას, ნ. კიკაძის, მ. მემძარია-



შვილის, კ. მანაბლის სტატიებს, რომლებიც ეძღვნება ელენე ახვლედიანს, დავით ციციშვილის, ალექსანდრე ციმაკურიძისა და ჯაქრო მისსურაძის ცხოვრებასა და შემოქმედებას.

სამხრეთი ოსეთისა და ქუთაისის მხატვართა კავშირებსა და განყოფილებაში გაერთიანებულ მხატვრების მოღვაწეობაზე მოგვითხრობენ ამ კავშირების თავმჯდომარეები ბ. სანაკოვეი და ჯ. ფანაშვილი.

გაზეთში გამოქვეყნებულია ლ. გეგეშაძის, ს. ლევაძის, ნ. ლოლუას, რ. ხასიას, ლ. გიორგობანიის, ა. კუხიანიძის, გ. უანდარელის წერილები.

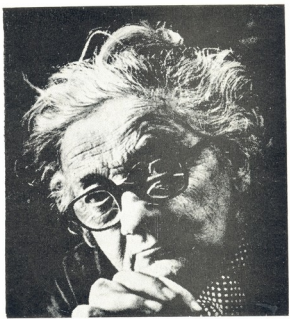
გაზეთში დაბეჭდილია 1985 წელს პრემირებული და საუკეთესო ნამუშევრებზედ მიჩნეული ნაწარმოებები: ვ. ნარჩენაშვილის პლაკატი „კამელონი გუნდი“, ი. გეგეშაძის — დეკორაციის ესკიზი ა. გრიბოედოვის სახელობის თეატრის სპექტაკლისათვის „მარალიხის კანონი“, ა. ბარბაქაძის დარნაკი „ჩემი საშობლო“, დ. ნოდარის „მეთევზე“ (სერიიდან „ძველი თბილისი“), გარეკანი კ. მანაბლის წიგნისა „სვანეთის სავანურიდან“, მ. ბერაქიანიშვილის „ნონა გაუჩინდაშვილის პორტრეტი“, ე. ონიანის „დავით კაკაბაძე“.

● სპარტაკოს სახალხო მხატვრის, რუსთაველის პრემიის ლაურეატის ელენე ახვლედიანის 70 წლისთავის აღსანიშნავი საიუბილეო საღამო, რომელიც მარკანისვილის თეატრში გაიმართა, კვირეულის ერთ-ერთი ღირსსახვარი მოვლენა იყო.

ორიგინალურად ჩაფიქრებული (მომზადა კინორეჟისორმა ზ. ჩხაიძემ, სცენარის ავტორი — მ. ახმეტელი) საღამო გახსნა საქართველოს სსრ კულტურის მინისტრმა ო. თაქთაქიშვილმა. საღამო მიმუდდათ საქართველოს სახალხო არტისტს ზ. კვერცხნიძემ, ახალგაზრდა მსახიობებს — მ. ჯანაშიას ლა ზ. უილშიჩის შენაიშნავი ხელოვანის ცხოვრება და შემოქმედებითი მოღვაწეობა აიხსა კინოეკრანზე ვაკოცხლელ ფოტოდოკუმენტებსა და ფერად სლიდებში. ელენე ახვლედიანის შემოქმედებაზე ილაპარაკეს აკადემიკოსმა ვ. ბერიძემ, საქართველოს მხატვართა კავშირის თავმჯდომარემ ე. ამაშუკელმა. მოგონებებით გამოვიდნენ

დრამატურგი და კინორეჟისორი. თაბუკაშვილი, მოსკოველი სტუმრები — პ. რიბნიკოვა და ვ. ვარპახოვსკაია. საიუბილეო საღამოში მონაწილეობა მიიღეს სახელმწიფო ვოკალურმა ანსამბ-

ლმა „რუსთავმა“, საქარტველო კამერულმა ორკესტრმა, სსრკ სახალხო არტისტმა ზ. სოტკოლავამ, საქართველოს სსრ სახალხო არტისტებმა თ. ამირეჯიბმა და ვ. საღარაძემ.



● ჩვენი დედაქალაქის საზოგადოებრიობა დიდი ინტერესით გაეცნო საქართველოს სურათების გალერეაში გამართულ, XVII საუკუნის ფლანდრიული ფერ-

წერის დიდოსტატის პიტერ პაულ რუბენის (1577-1640) ნაწარმოებთა ფერადი ფოტორეპროდუქციების გამოფენას, რომელიც ფირმა „აგფაგვარტის“ ბელგიურმა განყოფილებამ მოაწვია. რეპროდუქციების ავტორია ცნობადი ბელგიელი ფოტოსტატის ფრანს კლაასი.

რუბენის ნამუშევართა ორიგინალების ზომის ეს რეპროდუქციები, დეტალებითა და ფრაგმენტებით, თვით ამ ფოტოსტატის უმაღლესი ხარისხის მხატვრულ ზუსტ წარმოდგენას უქმნის მხატვრის შემოქმედებაზე და უდიდეს შთაბეჭდილებას ახდენს.

გამოფენა, ცხადია, მცირე ნაწილია რუბენის უწარმაზარი შემკვიდრებისა და მხოლოდ მხატვრის მშობლიურ ქალაქში — ანტვერპენში დაცულ ნაწარმოებებს მოიცავს. მიუხედავად ამისა, ექსპოზიცია საშუალებას იძლე-

ოდა, თვალი გაგვედევნებინა გენიალური ფერმწერის შემოქმედებითი ევოლუციისათვის — ხვადანსხვა პერიოდის ქმნილებებში რომ აღიბეჭდებოდა; გაგვეცნო კლასიკური პერიოდისა და ბაროკოთი გატაცების ხანის ნაწარმოებები, ანტვერპენის ეკლესიებში დაცული დიდებული კომპოზიციები...

რუბენის ფერწერული ოსტატობის ჩამოყალიბება მიმდინარეობდა იტალიაში, სადაც ახალგაზრდა მხატვარი 1600-1608 წლებში ცხოვრობდა. იტალიური რენესანსის ქმნილებების გარემოცვაში ხეწდა იგი თავის ოსტატობას და მიუხედავად გენიალურ ქმნილებათა გავლენიანი ძალებისა, რუბენის ინარუნებდა საკუთარ მსოფლმხედრობას, საკუთარ შინაგან მრწამსს, რამაც უკვე ამ პერიოდის ნამუშევრებშიც კი მისი ხელოვნების



თვითმყოფადობა გამოავლინა, ხოლო შემდგომში, მშობლიურ ანტივერპენში მოღვაწეობისას, რუბენის ეს შავიოდ გამორჩეული შემოქმედებითი სახე, განუმეორებელი სახვითი ოსტატობა აღიბეჭდა მის ურიცხვ, მრავალფეროვან ქმნილებებში.

გამოფენაზე ექსპონირებული, მხატვრის შემოქმედების სხვადასხვა ეტაპის ამსახველი ნაწარმოებებისაკვის ერთი ხაერთო ნიშანდობლივი მხარეა კომპოზიციური შეთხზვისა და ნახატის ვიზუალური ოსტატობა, პლასტიკური ფორმის უფაქიზესი განცდა, ფერთა მდიდრული ქლედილობა და, რაც მთავარია, ინდივიდუალურად მკაფიო ადამიანური სახეების მთრთოლვარე სიცოცხლე. რუბენის მთელ შემოქმედებას რომ უხასრულოდ საინტერესოსა და ღრმად შთაბეჭდავს ხდის. თვით რელიგიურ-მისტოკური, მთოლოგიური სიუჟეტები რუბენს იზიდავს ცხოვრებისეულ ადამიანურ ვენებათა და განცდათა გამოხატვით. მის სურათებზე შექმნილია ფსიქოლოგიური გამომსახველობის ძალით აღსავსე სახეთა მთელი გალერეა, განწყობილებათა უსასრულო გრადაციები — პათეტიკური დაბულობიდან დაწყებული უღრმეს და უფაქიზეს სულიერ მოძრაობამდე. შესატყვისად — მხატვ-

რის სახვითი ენაც იცვლება. თუ ერთგან შევეთრი რაკურსებითა და შუქრადილებით, ფიგურათა მძაფრი მოძრაობებით იქმნება დინამიკურად შთაბეჭდავი კომპოზიციები („ჯვარს აღმართა“, „შუბისცემა“, „გარდამონა“), მეორეგან კლასიკური სიმშვიდე სუფევს („მოგვთა თაყვანისცემა“, „ქმინდანები თაყვანს სცემენ ჯვონსმშობელს“, „ღვთისმშობლის აღზრდა“).

რუბენისიხელ პორტრეტს, რომელიც მაღალი აღორძინების ხანის ჰუმანისტურ ტრადიციების აგრძელებს, მნიშვნელოვანი ადგილი უკავავს XVII საუკუნის პორტრეტულ ხელოვნებაში. მხატვრის პირადი დამოკიდებულება გამოსატულა პაროვნებისადმი ნათლადაა გამჟღავნებული ამ ქმნილებებში: აღტაცება, მოკრძალება, სათუთი სიუვარული იგრძნობა ქალთა მრავალრიცხოვან გამოსახულებებში, განსაკუთრებით მისი ცხოვრების თანამგზავრებისა და მისი ხელოვნების შთამაგონებლების — იზაბელა ბრანდტის, ელენე ფოურმენის პორტრეტებში, ხშირად მისი სურათების პერსონაჟებს რომ წარმოადგენენ. გამოფენაზე იყო რამდენიმე პორტრეტული შედევი, მათ შორის ორი ავტოპორტრეტი.



რუბენი
მოგვთა თაყვანისცემა.
ღეტალი.
გარდამონა, ღეტალი
ავტოპორტრეტი.
ღვთისმშობელი ყრმით.





რევაზ თავაძე

● მ. სარაჯინიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის მცირე დარბაზში სონატების საღამო გამართა რესპუბლიკის დამსახურებულმა არტისტმა რევაზ თავაძემ. შესრულებული იყო ჰაიდნის, ბეთჰოვენის, შოსტაკოვიჩისა და პროკოფიევის საფორტეპიანო სონატები.

რევაზ თავაძე ქართველ პიანისტა საშუალო თაობის წარმომადგენელია. იგი ნათლად გამოხატული ინდივიდუალობის მუსიკოსია.

მას აქვს შემოქმედებითი ინტერესების საკუთარი სფერო. ისწრავის ჩაწვივს მუსიკალური ნაწარმოების მთლიანობასაც და მხატვრულ დეტალებსაც. რ. თავაძის შესრულების მანერა კეთილშობილურია, იგი უკრავს ემოციური ძალდატანებისა და გადაკარბების გარეშე, უკრავს ბუნებრივად, ახალგაზრდული უშუალობით. რ. თავაძე თავის ინტერპრეტაციებს აუალიბებს გამოჩენილი შემსრულებლების მხატვრული გამოცდილების შესწავლისა და შემოქმედებითი ათვისების შედეგად. თავაძე მოაზროვნე მუსიკოსია, რაზეც მტყუვლებს მის მიერ დაწერილი და გამოქვეყნებული თეორიული ნაშრომები.

ფორმის შეგრძნებამ ლირიკულმა სიბოძმ, ფერების, რიტმების ნაირფეროვნებამ მოხიზლა მსმენელი ჰაიდნის ერთ-ერთი საუკეთესო კმნილების № 49 სონატის შესრულებისას.

ბეთჰოვენის პათეტიკურ სონატაში რ. თავაძემ ზომიერების გრძნობით გადმოსცა ლირიკული ნაწილის მგზნებარე ხასიათი; ნამდვილი შთაგონებით შეასრულა მან მცორე ნაწილი — Adagio, შთამბეჭდავად გადმოსცა ბეთჰო.

ვენის მწუხარე, ამაღლებული სტიქები. ნაკლებ დამაჩერებელი იყო ფინალი, ოდნავ ჩკარი და ამიტომაც თითქოს ნაკლებ მნიშვნელოვანი.

შოსტაკოვიჩის პირველ სონატაში რ. თავაძემ გამოავლინა სტილის შეგრძნება, ჩანაფიქრის სიმკვეთრე, პიანისტმა გადმოსცა აქტიურობა და ქვერეტა, ღრმა ფიქრები და შემტევი ენერგია.

საინტერესოდ იყო აგებული კონცერტის პროგრამა — ვენის კლასიკოსების, ჰაიდნის და ბეთჰოვენის სონატები შესრულდა თანამედროვე სონატების გარემოცვაში. ამით რ. თავაძემ თითქოს დაარღვია საკონცერტო პროგრამებში ნაწარმოებთა განლაგების ტრადიცია. თავაძე არ გააჟევა ისტორიული განვითარების ჩვენების გზას, ამას წარსულისა და თანამედროვეობის დაპირისპირება ამცოხინა. წარსული გაიაზრა ჩვენი დროის პოზიციებიდან.

რევაზ თავაძის კონცერტი წარმატებით ჩატარდა. სასურველია, რომ ამ საინტერესო მუსიკოსს უფრო ხშირად ვხვდავდეთ საკონცერტო ესტრადაზე.

რუსულად ხოჯაპაძე.

«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»
№ 6, 1983
ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ
ГРУЗИНСКОЙ ССР

Мурман Доделия

Отар Нахуциршвили

МАРКС О КУЛЬТУРЕ

РЕКОНСТРУКЦИЯ ТЕАТРА ИМ. РУСТАВЕЛИ

В статье, посвященной 165-летию со дня рождения и 100-летию со дня смерти Карла Маркса, речь идет об основополагающих взглядах вождя мирового пролетариата на узловые вопросы культуры (стр. 2).

Автор проекта реконструкции здания театра им. Руставели архитектор О. Нахуциршвили знакомит читателей с задачами проводимой в настоящее время основательной реконструкции здания (стр. 11).

Нанули Какауридзе

КУТАИССКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ
ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ

Дискуссию о проблемах музыки и слушателя продолжает секретарь Кутаисского горкома компартии Грузии Н. А. Какауридзе (стр. 16).

Нодар Гурабанидзе

«СТАРОМОДНАЯ КОМЕДИЯ»

Печатается рецензия на спектакль Кутаисского государственного драматического театра им. Л. Мехишвили «Старомодная комедия», поставленный по пьесе А. Арбузова режиссером Ю. Какулия (стр. 20).

ПАНОРАМА

Под рубрикой «Панорама» журнал продолжает освещать кризисные явления культуры и искусства Запада (стр. 28).

ДЕСЯТЬ ЛЕТ НА СЛУЖБЕ ГРУЗИНСКОЙ
КУЛЬТУРЫ

Десять лет назад, в мае 1973 года, постановлением Совета Министров ГССР в Тбилиси открылась Специализированная экспериментальная лаборатория по фиксации памятников грузинского искусства, инициатором создания которой был народный художник Грузии Серго Кобуладзе. За десять лет лабораторией проделана огромная работа, ее архив составляют ценнейшие слайды и негативы памятников архитектуры, изобразительного и прикладного искусства.

Статьи академика В. Беридзе и профессора И. Цицишвили посвящаются юбилейной дате лаборатории (стр. 29).

К ВОПРОСУ ТРАНСФОРМАЦИИ ФОРМ
ТЕАТРАЛЬНОЙ КРИТИКИ

Автор статьи знакомит читателей с процессом трансформации форм театральной критики и в заключении высказывает свои соображения о задачах и формах современной критики (стр. 33).

Георгий Товстоногов

КАК РАЗГОВАРИВАТЬ С КЛАССИКОМ?

Основываясь на собственном опыте известный советский режиссер Г. Товстоногов ведет разговор о современном прочтении классики (стр. 43).

БЕСЕДА С ВЫДАЮЩИМСЯ КОМПОЗИТОРОМ

В связи с 80-летием со дня рождения выдающегося советского композитора Арама Хачатуряна московский музыковед Виктор Юзефович предложил нашему журналу беседу с А. Хачатуряном, которая была записана незадолго до смерти композитора. Эта беседа впервые печатается на страницах нашего журнала (стр. 55).

«ОНИ ДОСТОЙНО ЗАВОЕВАЛИ
МИРОВОЮ СЛАВУ...»

Недавно с большим успехом прошли гастроли Государственного заслуженного струнного квартета Грузии в Швейцарии и ФРГ. Под рубрикой «Грузинское искусство за рубежом» печатаются отклики зарубежной прессы (стр. 67).

Омар Каджая

ЕГИПЕТСКОЕ ИСКУССТВО НА ПУТИ
БОРЬБЫ

В статье освещается творчество прогрессивных египетских художников двадцатого века, тесная



связь их искусства с жизнью народа, с его борьбой за свободу. В основе статьи лежат непосредственные впечатления автора (стр. 72).

Зураб Квикадзе

АЛЬБЕР КАМИО

В статье речь идет о творческих принципах и мировоззрении выдающегося представителя экзистенциализма — романиста, драматурга и философа Альбера Камю (стр. 86).

Ренато Гуттузо

ЗАМЕТКИ О РАФАЭЛЕ

В связи с 500-летием со дня рождения гениального художника эпохи Возрождения Рафаэля печатается глава из статьи Ренато Гуттузо «Ремесло художника», опубликованной в журнале «Иностранная литература» № 4, 1978 (стр. 98).

Лейла Табукашвили

МНОГОГРАННОСТЬ ТАЛАНТА

Печатается рецензия на альбом произведений заслуженного художника ГССР Николая Игна-

това. Альбом с цветными и черно-белыми страницами, который выпустило в свет московское издательство «Советский художник», издан на высоком полиграфическом уровне. Исследователь творчества художника В. Толстой глубоко и всесторонне анализирует его многогранное и ярко самобытное искусство (стр. 112).

Готхольд Эфраим Лессинг

ЛАОКООН

Печатается продолжение перевода известного трактата Лессинга «Лаокоон или О границах живописи и поэзии» (см. «Сабчота хеловნება» № 3, 4, 1983) (стр. 117).

Отар Чиадзе

КРАСНЫЕ САПОГИ ЦАТЭ

Печатается пьеса известного грузинского писателя О. Чиадзе «Красные сапоги Цатэ» (стр. 129).

გადაეცა წარმოებამ 22. 04. 83 წ.
 ხელმოწერილია დასაბეჭდად 15. 05. 83 წ.
 საბეჭდი ქაღალდი 5.25
 ქაღალდის ფორმატი 70×1081/16
 ფიზიკური საბეჭდი თაბახი 10,5
 სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 19,75.
 შეევეთა № 1134. უკ 00407. ტირაჟი 6000.

ქურნალში დაბეჭდილია მ. ბაბოვიძის,
 პ. შვეჩენკოს, ი. კვაქანტირაძის ფოტოები.



0560 1 055 70 333

0560 1 055 70 333



0560 1 055 70 333