

სელენეზა

საქართველო  
საქართველო  
+7-8  
1999



# ხელოვნება

თავისუფალ საქართველოს –  
თავისუფალი ხელოვნება

7-8 – 99

ქურნალის ღამაარსებელია „ხელოვნების“ რეღაქცია ღა  
საქართველოს რესპუბლიკის საჟინისტრო

მთავარი რეღაქტორი  
ნოღარ გურაბაიანი

თეატრი  
მუსიკა  
ქორეოგრაფია  
მხატვრობა  
არქიტექტურა  
კინო  
ტელევიზია

მთავარი რეღაქტორის  
მრადგილა  
ღამარა ელიოზიშვილი

მხატვრული რეღაქტორი კავლე შვენიშვილი

საქართველოს ქურნალ-გაზეთების  
გაჟოშველობა „საშველო“  
თბილისი – 1999

რეღაქციის მისაღართი: 380002 თბილისი, უზნაძის ქ. № 18  
ტელ: 95-10-24, 95-13-24

ქურნალი რეგისტრირებულია ქ. თბილისის ჩუღურეთის რაიონის სასაღართ-  
ლოს ღაღგენიღებით. რეგისტრაციის № 03/7-56 19.02.98

# ნოვაკონია:



	<b>შესიკე ზარათული —</b>	
	სიმბოლოთა თაობის ზღაპრითი ასეთიკის ასახვის	
	შესახება არაოპტიმისტურ მოქმედებაში . . . . .	2
	<b>ლილი ზოთრულოშანი —</b>	
	ხედვითი შიშის კრიტიკითა ცვადაბარება . . . . .	16
	<b>ნადია შალვაშვილი —</b>	
	ძარბაზის... უსაძარბაზო . . . . .	17
<b>თეატრი</b>	<b>ნოდარ გურაშანიძე —</b>	
	„ბავშვების სპარტაქსი“ . . . . .	7
	<b>ქეთი შავჭელიძე —</b>	
	თეატრალური ასპირი და სანდო სივრცე . . . . .	68
	<b>ლია კალანდარიშვილი —</b>	
	თეატრალური ასახვის სინამდვილე . . . . .	80
	<b>ნ. გიორგიანი —</b>	
	არის თუ არა იმდენი ასახვის საშუალება? . . . . .	107
	<b>ფიქრ ილიაშვილი —</b>	
	მედიუმი (პიესა) . . . . .	124
<b>არქიტექტურა</b>	<b>ლენა კილიძე —</b>	
	უბრალო და არქიტექტურა . . . . .	25
<b>სახვითი ხედვითი</b>	<b>გია შილაძე —</b>	
<b>ხედვითი</b>	ნოქსის სპარტაქსი და მოქმედების შესახებ ძარბაზი	
	თანამდებობა სპარტაქსში . . . . .	41
	<b>მარინა სოსელია —</b>	
	დროის და სინამდვილის შედარებითი და	
	მომდებლობითი შედარებითი . . . . .	54
<b>შეხიკე</b>	<b>ანა არეულიძე —</b>	
	ანტიმონოპოლიტიკური შეხიკე . . . . .	50
	<b>ლელი კახელია —</b>	
	პოეტური ტექსტის და მუსიკის მიმართების საკითხები	
	დავით თორაძის საშუალო სკოლაში „ძარბაზი ხედვითი“	
	რანდომობები . . . . .	71
	<b>მზია ჯავახიშვილი —</b>	
	შეხიკეში პოეტური სინამდვილე . . . . .	88
<b>კინო</b>	<b>რუსუდან კვარაცხელია —</b>	
	მეტაფორული ტექსტები კინოფილმების კინოფილმში . . . . .	61
	<b>მარიკო ლევანიძე —</b>	
	კინოფილმების კინოფილმის სტრუქტურის პრინციპები 20-იანი წლების	
	ძარბაზი კინოში — („წიგნის“ და „მედიუმი“	
	მედიუმი) . . . . .	93
	<b>ლ. ბაქრაძე —</b>	
	CANNES: № 1 ფილმების სინამდვილე . . . . .	99

# სოფოკლოთა თაოკიის ზოგიატიო ესთეტიკური ასეეტიის შესახებ აკოვავიტიულ მოქცევაზე

გისი გაკათედი

მშჰამი სოცილური და სულიერი კონფლიქტები, პოლიტიკური და საზოგადოებრივი წინააღმდეგობები, ზნეობრივი და ესთეტიკური ღირებულებების დეფიციტი, ათასგვარი ნეგატიური მოვლენების ყოველღიური გამოვლენა, ისევე, როგორც „რაგინდ რომე კაცმან მალოს, ჭირი თავსა არ დამალავს“ — ასეთია საერთოდ ისტორიული პროცესის მიმდინარეობის სპეციფიკა, ჭოლო მისი კონკრეტული გამოხატულება ჩვენი თანამედროვე სინამდვილე, ის დინამიური და მშფოთვარე ეპოქა, რომელშიც ჩვენი ნებისდა მიუხედავად, გვსურს თუ არა, მინც გვიწევს ცხოვრება, საქმიანობა, მოქმედება, შემოქმედება და ა. შ. ასეთ ვითარებაში ესთეტიკური პრობლემების ყოველგვარი დაყენება და მათ შესახებ მსჯელობა, ბევრმა, შესაძლებელია, კურიოზად ან უადგილოდაც კი ჩათვალოს და არც კი უსაფუძვლოდ. მათი აზრით დღევანდლობაში ამ ღირებულებათა (მშენიერება, სიკეთე, პარმონია და

ა. შ.) ადგილს, ღირებულებათა არმქონე (ქაოსი, ბოროტება, სიმასინჯე, დისპარმონია და ა. შ.) მოვლენები იქერს.

ზემოაღნიშნულიდან გამომდინარე, თითქოსდა რეალურად ვდავართ დილემის წინაშე: ან უნდა ვალიართ, რომ უძლეური ვართ ადამიანური არსებობის წინააღმდეგობებისა და სირთულეების დაძლევის წინაშე და ამის შესაბამისად ჩვენი ყოფის ძირითად პრინციპად ქაოსი, დისპარმონია, სიმასინჯე გამოვაცხადოთ, ანდა შევეცადოთ იმას, რომ მოვასდინოთ ქაოსის პარმონიზე, მოვძებნოთ საკუთარი ადგილი ადამიანური ღირებულებებისა და სირთულეებით აღსავსე შემეცნების სპეყაროში.

თუ გავითვალისწინებთ კაცობრიობის მრავალსაუკუნოვანი ცხოვრებისა და ამ ცხოვრება-საქმიანობაში ადამიანური შემეცნების ტრადიციად ქვეულ გამოცდილებას, უნდა ვალიართ, რომ აღნიშნულ დილემას რეალური საფუძველი არ გააჩნია, უფრო ზუსტად, ასეთი დილემის წი-

ნაშე ადამიანი და მისი კულტურა არაერთხელ დამდგარა, მაგრამ საბოლოო ჯამში ყოველთვის ოპტიმისტური მსოფლხედვა იმარჯვებდა და ადამიანი ყოველთვის ხელახლა იწყებდა ბრძოლას სოციალური ქაოსის მოსაწესრიგებლად და ამ გზით სამყაროში თავისი თავის დამკვიდრებამანტიციებას, ეს კი გულდისხმობს იმ უმაღლესი და აბსოლუტური ღირებულებების იდეური ძალის აღიარებას, რაც ადამიანური არსებობის ნამდვილ საყრდენს წარმოადგენს. ამასთანავე ამ აღიარებას ყოველთვის თან ახლდა აღნიშნულ ღირებულებათა მნიშვნელობის ხელახალი ფილოსოფიური გაცნობიერება და გაახრება.

სწორედ ამიტომ, რომ ფილოსოფიაში, საერთოდ და კერძოდ ესთეტიკაშიც, ძირითადი პრობლემატიკა მარად აქტუალურია. სხვა სიტყვებით, ფილოსოფიური (და, მაშასადამე, ესთეტიკური) აზრი ყოველ ეპოქაში უბრუნდება უძველეს პრობლემებს და ცდილობს მის ახლებურად დაყენებას და გადაწყვეტას. ამიტომ შემთხვევითი არაა, რომ ფილოსოფიური შემეცნების რეალურ, ცოცხალ პროცესში ადგილი აქვს სშირ მიმართვას განსაკუთრებით დიდი ავტორიტეტებისადმი. ასეთ რიცხვს განეკუთვნება აგრეთვე თხზულებათა კრებული, რომელიც „არეოპაგიტული კორპუსის“ სახელწოდებით შევიდა ფილოსოფიური აზრის ისტორიაში.

არეოპაგიტული პრობლემების კვლევის სფერო საკმაოდ ფართოა, გადაჭარბების გარეშე შეიძლება ითქვას, უნივერსალურიც კი. იგი საჭიროებს კვლევას ფილოსოფიური, თეოლოგიური, ისტორიული, ფილოლოგიური, ენათმეცნიერული, ხელოვნების ისტორიისა და რაც მთავარია ჩვენი მიზნებისათვის — ესთეტიკის მიმართულებებით.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ წმინდა ესთეტიკური ნააზრევი, ამ მოძღვრებაში იშვიათია, რომ აღარაფერი ვთქვათ ესთეტიკური ტერმინოლოგიით ოპერირე-

ბის შესახებ. ამაში არაფერია გასაკვირი, ვინაიდან სულიერი ატმოსფერო და კერძოდ, კულტურის ისტორიის ამა თუ იმ პერიოდის ფილოსოფიურ-რელიგიური შეხედულებები არსებით ზეგავლენას ახდენენ თავისი დროის ესთეტიკურ აზრზე. იშვიათად გვხვდება, სულიერი კულტურის სფეროში ისეთი თხზულებები, რომლებშიც ფილოსოფიურ-ესთეტიკური რეფლექსია იმდენად თანაზომიერი უნდა იყოს თავისი დროის მხატვრული აზროვნების მიმართულებასთან, რომ ამ უკანასკნელს უნარი შესწევდეს ამ თხზულებების იდეები აღიქვას, როგორც თავისებური შინაგანი პროგრამა საკუთარი მხატვრული სპეციფიკური ენის განვითარებისათვის. სწორედ ასეთ ტექსტებს მიეკუთვნება Corpus areopagiticum (C. A.).

დიდია არეოპაგიტული კორპუსის მნიშვნელობა, როგორც ფილოსოფიის ზოგადი ისტორიისათვის, ასევე ქართული ფილოსოფიური აზრის ისტორიისათვისაც. ასევე დიდა ამ მოძღვრების საფუძვლიანი კვლევისა და შესწავლის მნიშვნელობა, როგორც საერთოდ მსოფლიო საკაცობრიო კულტურის, ისე ქართული კულტურის არსებობის გაგების თვალსაზრისითაც, მიუხედავად იმისა, თუ ვინ არის მისი ავტორი.

არეოპაგიტულის ავტორი ფაქტში ანალიტიკოსია, იგი მკვეთრად გამოხატავს იმ მისწრაფებების დიდ ინტერესს, რომელიც გამოავლენს მისი ეპოქის ფილოსოფიურ-ესთეტიკური სისტემისათვის დამახასიათებელი ესთეტიკური ღირებულებების ფართო სპექტრს. ესთეტიკის სფერო არის მთლიანი მოძღვრების ერთ-ერთი შემადგენელი და მთავარი ნაწილი. მან ახალი გადაწყვეტი ნაბიჯი გადადგა ფილოსოფიურ-რელიგიური აზროვნების სფეროში. მიიღო რა ანტინომიური პრინციპი ფორმალურ-ლოგიკური სპეკულაციის ძირითად პრინციპად, არეოპაგიტული თხზულებების ავტორმა მთლიანად დაასრულა აზროვნების პროცესი არა-

საპატრვალოს  
ეროვნული  
ბიბლიოთეკა

ცნებით სფეროში, საკრალურ-მისტიკურ-სა და ემოციურ-ესთეტიკურში. სწორედ ამიტომ დაიკავეს ესთეტიკურმა პრობლემებმა მნიშვნელოვანი ადგილი მის სისტემაში (ანალოგიურ პროცესს ადგილი აქვს ნეტარ ავგუსტინესთან), რომელთა გადაწყვეტაც შესაძლებელია მეცნიერული ცოდნის მსოლოდ თანამედროვე ეტაპზე. აქვე გვინდა ხაზი გავუსვათ იმ გარემოებასაც, რომ არეოპაგიტულ-ესთეტიკური კონცეფციის ერთ-ერთი ძირითადი პრობლემა — სამყაროს პარმონიულ-მიზანდასახულ სტრუქტურასა და მის ესთეტიკურ მნიშვნელობას შორის დამოხვევის საკითხი, — რომელიც დასაწყისს პლატონის ფილოსოფიაში იღებს, გასდევს მთელ ნეოპლატონურ მიმდინარეობას აღორძინების პერიოდის ჩათვლით და ერთგვარ თავისებურ სახესღებულობს XVII საუკუნის ბოლოს შეფტსბერთან, იგი თავის თეორიულ დასაბუთებასა და მისტიკურ განათებას პოულობს ლიბნიცის სისტემასა და ხემსტერხუსის ინტუიციში.

შეითვისა და განავითარა რა ნეოპლატონური წარმოდგენა ღმერთზე და მისი წგდომა საფესურებრივი ანალოგიის საფუძველზე, არეოპაგიტის ავტორმა ნეოპლატონიზმის ონტოლოგია დაუკავშირა სოციალურ პრობლემეტიკას. ავგუსტინეს მისტიკური ისტორიზმისაგან განსხვავებით, არეოპაგიტიაში საეკლესიო სახე, როგორც იდეალური ადამიანური თანაბრსებობა, რომელიც თანხმობაშია უნივერსალური ყოფიერების კანონებთან, — სტატიკურია.

არეოპაგიტული მოძღვრების ესთეტიკური კონცეფცია გაშლილია არა მხოლოდ ტრაქტატებში ორგანულად „ჩაწერილ“ მხატვრულ სახეებში, არამედ მთელრიც ფილოსოფიურ დებულებებში. ამ მხრივ განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს ტრაქტატი „საღმრთოთა სახელთათვის“, რომელმაც, ვფიქრობთ, მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა ესთეტიკური აზრის ისტორიაში. მართებულად შენიშნავს ა. დონიევი: „ქართველმა მკვლევარებმა ნამდვილად სწორად შენიშნეს ამ ტრაქტატის („საღმრთოთა სახე

ლთათვის“) თვით სტადი, თუმცა ამ მოუციათ მისი მეცნიერული ანალიზი, რომელიც ჯერ კიდევ მომავლეს საქმეა.

ამასთან დაკავშირებით საყურადღებოა ერთი მომენტი. მთელ კორპუსში წარმოდგენილი ყველა მსჯელობის შინაარსის კრიტიკული რეფლექსიის განხორციელებით, ჩვენ თვითონ უნდა მივმართოთ არეოპაგიტის ესთეტიკური კონცეფციის გამოყოფა-გამიჯნვას, ანუ სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, მის კონსტრუირებას, ჩამოყალიბებას. ეს კი განხორციელდება ამ მოძღვრებაში წარმოდგენილი, როგორც მხატვრული სახეების, ისე მასში ნათლად ფორმულირებულ დებულებათა ანალიზის საფუძველზე. ყოველივე ეს დავგანახებს, რომ არეოპაგიტის ესთეტიკური კოდექსი ემყარება მისი ესთეტიკური პრინციპების უდავობასა და ურყეობას. დაგვანახებს იმასაც, რომ მისი ესთეტიკური კონცეფციის არსებითი თავისებურება განუმეორებელ ორიგინალობაში გამოიხატება და ამდენად, იგი მსოფლიო კულტურული მნიშვნელობის ძეგლს წარმოადგენს.

აქვე უნდა აღინიშნოს შემდეგი: არეოპაგიტულ თხზულებებში დასმული საკითხების (ფილოსოფიური, რელიგიური და ა. შ.) განხილვა გვიჩვენებს, რომ ყველა ისინი მჭიდრო კავშირში არიან ესთეტიკურ პრობლემეტიკასთან, რომელთა ძიებაც იმ სფეროს მიეკუთვნება, სადაც მრავალი გარემოება დაზუსტებასა და სიცხადეს მოითხოვს. ამას თავისი მიზეზები აქვს, რომელთაგან უმთავრესია ის, რომ მთლიანობაში აღებული ამ მოძღვრების პრობლემეტიკა, რომელიც მოიცავს სააზროვნო სიტუაციების სხვადასხვა სფეროებს, დაუცილებელია ერთმანეთისაგან.

ყოველი ესთეტიკური ფენომენი არეოპაგიტულ კორპუსში წარმოადგენს პირველსაწყისის, ანუ აბსოლუტის, ასე ვთქვათ გამოვლენის ფორმებს. თუ ძველი, ანტიკური ფილოსოფია და შესაბამისად ესთეტიკა პირველსაწყისის მატერიალურ საგნებში უძებდა (გავიხსენოთ ოთხი ელემენტი), არეოპაგიტისათვის და მასისათებელია ლთაებრივი, ზებუნებრივი საწყისი. თუ პერაკლიტე მშვენიერ

რებასა და პარმონიას მატერიალურ საგნებში ხედავდა, რაც წარმოდგენილი იყო ცეცხლის მოდიფიკაციაში, არეოპაგიტოკისათვის ეს ხედავდა განპირობებულია ღვთაებრივი პირველსაწყისიდან.

უმთავრესი იდეა არეოპაგიტული კორპუსისა არის არაუტილიტარული, სულიერი ტკბობის უმაღლესი საფეხური. ერთი მხრივ, ეს იდეა აღიწერება წმინდა ესთეტიკური შინაარსით, მეორე მხრივ, მას აქვს ეთიკურ-რელიგიური შეფერილობა. თვით რელიგია არეოპაგიტოკის ავტორისათვის არ არის თვითმიზანი, მაგრამ არის უმაღლესი ღირებულების მიღწევის გზა. ამ გზის რეალიზაციის კონკრეტული ფორმები და კერძოდ, სულიერი განწმენდა ატარებს მკვეთრად გამოხატულ ეთიკურ-ესთეტიკურ ბუნებას. ამასთან მათი ეთიკური ნაწილი სშირ შემთხვევაში ექვემდებარება ესთეტიკურ მიზანს. აქედან გამომდინარე, შეიძლება ითქვას, რომ არეოპაგიტოკის ავტორმა რელიგიურ-მსოფლმხედველობრივი სისტემის ესთეტიზაცია იმ სიმაღლეზე აიყვანა, რომელიც უნიკალურია შუა საუკუნეებისათვის და არა მხოლოდ. სამყაროს მთავარი კანონზომიერებები — ესთეტიკური კანონზომიერებებია, რადგან სამყარო არეოპაგიტოკის მიხედვით წარმოადგენს უმაღლესი მხატვრის ნაწარმოებს.

ზემოთქმულიდან ნათელი უნდა იყოს, როგორც არეოპაგიტული პრობლემებში კვლევის აუცილებლობა ესთეტიკის მეცნიერების პოზიციებიდან, ისე ამ მოძღვრების ისტორიული მნიშვნელობაც, რაც საშუალებას მოგვცემს ვაჩვენოთ არეოპაგიტული ესთეტიკის მონაპოვართა აქტუალობა დღევანდელი პოზიციებიდან.

წინამდებარე სტატიაში შესაძლებლად მიგვაჩნია ვაჩვენოთ არეოპაგიტულ კორპუსში შემავალ სიმბოლოთა თეორიისათვის დამახასიათებელი ზოგიერთი ესთეტიკური ასპექტი, რომელიც დიდძალი ინფორმაციული მასალის წინაშე გვაყენებს.

არეოპაგიტოკაში სიმბოლო უფრო რელიგიურ-ფილოსოფიური კატეგორიაა, რომელიც საფუძველდებულია ესთეტიკუ-

რი ასპექტით. იგი (სიმბოლო) თავის თავში მოიცავს სახეს, ნიშანს, გამოხატვას, მშვენიერებას და მიელ რიგს. მშვენიერებას, აგრეთვე რეალური ცხოვრების ბევრ საგნებს. სიმბოლო არის გნოსეოლოგიური კატეგორიაც, რაც განპირობებულია იმით, რომ იერარქიულ სისტემაში ინფორმაციის გადაცემა ღმერთიდან ადამიანამდე განიცდის თვისობრივ გარდაქმნას ცასა და მიწას შორის. აქ ხდება ინფორმაციის მატარებლის არსობრივი ცვლილება — ზეციურიდან მიწიერისაკენ. სიმბოლო, როგორც ითქვა, გნოსეოლოგიური ფუნქციის მატარებელია, მას მთავარი ადგილი უჭირავს არეოპაგიტულ ესთეტიკაში, როგორც გნოსეოლოგიის მნიშვნელოვან ნაწილს.

არეოპაგიტულ ესთეტიკაში სიმბოლოთა წარმოშობას თავისი გარკვეული მიზანი აქვს, რომელიც ამასთანავე წინააღმდეგობრივი ბუნებით ხასიათდება. მან (სიმბოლომ) ერთდროულად უნდა დამალოს და გამოავლინოს, გამოაჩინოს კიდევ ჭეშმარიტება, მშვენიერება, სიკეთე. ერთი მხრივ, სიმბოლო ემსახურება გამოხატვას და ამასთანავე, იმის გამოვლინებას, რაც მიუწვდომელია, ღვთაებრივია ან მახინჯია. მეორე მხრივ, იგი არის გარსი, საფარი და საიშედო დამცველი ერთ გამოუთქმელი ჭეშმარიტებისა (ეპისტოლე IX. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ არეოპაგიტული კორპუსი შედგება ოთხი ტრაქტატისა და ათი წერილისაგან ანუ „ეპისტოლენი ათნი“).

როგორც აღვნიშნეთ, სიმბოლომ უნდა გამოავლინოს ის, რაც დაფარულ-დამალულია და თან უნდა დაფაროს ის, რაც უნდა გამოავლინოს. აქ ორი ურთიერთ გამომრიცხავი მომენტი, რაც მათი გათიშვის საფრთხეს ქმნის. მაგრამ საქმე ისაა, რომ თვით სიმბოლოს ამ წინააღმდეგობრივ ბუნებაში არსებობს ჭეშმარიტების ისეთი განსაკუთრებული ფორმა, თავისი დამოუკიდებელი თვისებებუბებით, რომელიც განსახიერებისათვის გადამწყვეტ ტიპს იძლევა. ასეთ განსაკუთრებულ ფორმას, რომელიც მოხანის გათიშვის საფრთხეს და ხელს უწყობს ურთიერთ გამომრიცხავი მიხედვის განხორ-

ციელბას, მიეკუთვნება „სილამაზე“, ზგი სიმბოლოს შიგნით არსებობს და სულიერი სინათლე მიჰყავს პირველსაწყისის წვდომისაკენ, სიმბოლო თავისი განსაკუთრებული ფორმით დამოუკიდებლად ვითარდება და მას ამაღლებულის, სიღაღის ხასიათი აქვს. აქ საუბარია არა გარეგანი სილამაზის ფორმაზე, არამედ რაღაც სულიერ სილამაზეზე, რომელიც მოიცავს ყველა შესაძლებელ სიტყვიერს, გამოსახვითს, მუსიკალურს, საგნობრივს და ა. შ. სიმბოლოს. სიმბოლოს ეს სილამაზე უხსნება და ხელმისაწვდომია იმათთვის, ვისაც „შეუძლია ზედვა“, ამიტომ არეოპაგიტციკის მიხედვით, საჭიროა ვასწავლოთ ადამიანებს „სიმბოლოთა ზედვა“.

თვითონ არეოპაგიტული კორპუსის ავტორი თავის ამოცანად თვლის შეძლებისდაგვარად ახსნას სიმბოლოები, წმინდა სახეების მთელი მრავალსახეობა, რადგან ასეთი ახსნის გარეშე ბევრი სიმბოლო შეიძლება მივიჩნიოთ, როგორც დაუჯერებელი, აშკარა ფანტასტიკური ბოდეალმერთი და მისი თვისებები შეიძლება გამოსახულ იქნას სიმბოლოურად ანტროპომორფული და ზომორფული სახეებით, მცენარეთა და ქვათა მსგავსად, ასევე ქალისათვის დამახასიათებელი სამკაულებით, ხელოსნებისა და მხატვრების ატრიბუტებით. მაგრამ აქ მთავარი ისაა, რომ არ უნდა გავჩერდეთ სიმბოლოთა გავების ზედაპირულ დონეზე, აუცილებელია ჩავწვდეთ მის უკიდურეს სიღრმეს, ამასთან არ შეიძლება არცერთი მათგანის (ე. ი. სიმბოლოს) უგულვებელყოფა, რადგანაც ისინი თავიანთ ხილულ სახეებში წარმოადგენენ გამოუთქმელი და გასაოცარი სანახაობების ხატებს. ყოველ სიმბოლოს აქვს სხვადასხვაგვარი მნიშვნელობა, რომელიც დამოკიდებულია მკვრეტელის პიროვნულ თვისებებზე და იმ კონტექსტზე, რომელშიც ეს სიმბოლო გამოიყენება. მაგრამ სიმბოლოთა ამ მრავალგვარობაში ისინი ერთმანეთში არ უნდა ავურიოთ. თითოეული მათგანი უნდა გავიგოთ თავისი საკუთარი მიზეზებითა და ყოფიერებით. სიმბოლოთა სრულ შემეცნებას პრაქტიკულად მივყავართ შემე-

ცნების პროცესის ესთეტიკურ დასრულებამდე.

სიმბოლო ავტორის მიერ შექმნილია ნილია რამდენიმე ასპექტით (უწინარესად ის არის ინფორმაციის მატარებელი, რაც საერთოა ჩვენს მიერ ქვემოთ ჩამოთვლილი სამივე ასპექტისათვის): 1. ნიშნის ფორმით; 2. სახის ფორმით; 3. როდესაც სიმბოლო არა მხოლოდ აღნიშნავს რაიმე ნიშანს, არამედ აჩვენებს, გამოსახავს მის მნიშვნელობას. ამ სამი ასპექტის შესაბამისად სიმბოლო არეოპაგიტიაში ასრულებს სამ ფუნქციას: 1. სულიერი არსის ფუნქცია; 2. მიიყვანოს მასთან ადამიანი; 3, რეალურად აჩვენოს ზეყოფიერი სამყარო ყოფიერების დონეზე.

ამრიგად, მხატვრული სიმბოლოები, რომელსაც არეოპაგიტიაში ვხვდებით, ყალიბდება ფილოსოფიურ-რელიგიური სიმბოლოების საფუძველზე. როგორც ცნობილია, მხატვრული სიმბოლოები წარმოიშობა მაშინ, როცა გრძნობად სახეებში სურთ განაზოციელონ გამოუსახველი არასახეობრივი მოვლენები, ცნებები.

როგორც ვხედავთ, არეოპაგიტული ესთეტიკის სახეობრივ სისტემაში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს სიმბოლოების თეორიას. ეს ფენომენი, როგორც უკვე აღინიშნა, გნოსეოლოგიურია, რაც საფუძველდებულია ესთეტიკური ასპექტით, კერძოდ, იგი გარკვეული ინფორმაციის მატარებელია. ეს ინფორმაცია კი ესთეტიკურია და მთავარს გვინდა გავუსვათ ხაზი — მისი (სიმბოლოს) ესთეტიკური ასპექტი უწინარესად გამოიხატება იმაში, რომ მისი საშუალებით ხდება მშვენიერებისა და სილამაზის წარმოჩენა-რეალიზება.

**შენიშვნები:**

- 1. კართლი მწერლობა „დავითიანი“ ტ. 7. 1980. გვ. 376.
- 2. Лосев А. Ф. «Эстетика возрождения», М., 1978, с. 36.



# „გაუპარჯოს საკარტველოს!“

თეატრ ჩხეიძის სპეციალი „გაუშინდელნი“  
კუსთავაძის სახ. თეატრში, 1972 წ.\*

## ნოდარ გუაზანიაძე

შალვა ჭადიანის „გაუშინდელნი“ დადგამა რუსთაველის თეატრში (1972 წ.) სრულიად ახალგაზრდა თეატრ ჩხეიძის მიმართ განსაკუთრებული ინტერესი აღძრა თეატრალთა წრეებში.

მართალია, მას ამ თეატრში რ. სტურუასთან ერთად უკვე დადგმული ჰქონდა ქართული სცენის შედეგრი დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“ (1969 წ.) და დამოუკიდებლად — თ. ჭილაძის „მოულოდნელი სტუმარი“ (ორივე მცირე სცენაზე), მაგრამ „გაუშინდელნი“ ნათლად გამოჩნდა რეჟისორის დიდი შესაძლებლობები, მისი ორიგინალური ნიჭი და ხედვა, თანამედროვეობის მძაფრი შეგრძნება.

როცა ამ სტრიქონებს ვწერ, ამ დადგმიდან გასულია ოცდაშვიდი წელი და ახლაც განცვიფრებული ვარ სპექტაკლის სიასლით, „გადაწყვეტის“ მოულოდნელობით და მსახიობთა ბრწყინვალე ანსამბლით.

\* ვაგრძელებთ შოთა რუსთაველის სახ. თეატრისა და კინოს ინსტიტუტის თეატრის სექტორის მიერ მომზადებული კრებულის — „რუსთაველის თეატრის საუკეთესო სპექტაკლები“ — ბეჭდვას. რედ.

თუ იმ წლებში რუსთაველის თეატრის რეპერტუარს გადავხედავთ, აღმოჩნდება, რომ თითქმის სამი სეზონის მანძილზე (1970-1973) „გაუშინდელნი“ ერთ-ერთი ყველაზე საუკეთესოა (და როგორც დრომ გვიჩვენა, ერთ-ერთი საუკეთესო — საერთოდ რუსთაველის თეატრის ისტორიაში). მართალია, ამ სეზონებში დაიდგა პრინციპულად ახალი თეატრალური ესთეტიკის, კერძოდ, ინტელექტუალური დრამის შესანიშნავი ნიმუში ჟან ანუის „მედეა“ (1971 წ. რეჟ. რ. სტურუა), მაგრამ თ. ჩხეიძის ამ სპექტაკლმა ბევრი ისეთი სიხალე შემოიტანა, რომელიც შემდგომ ფუნდამენტურ თეატრალურ იდეად იქცა თეატრის შემოქმედებითი ძიებების გზაზე. „გაუშინდელნი“ იმდროინდელი საქართველოს სოციალურ, ეროვნულ და საზოგადოებრივმა პრობლემებმა ძალზე მძაფრი გამოხატულება ჰპოვეს, სწორედ სპეციფიური თეატრალური ფორმებით. არყოფნისათვის განწირული ადამიანების ეფემერული ცხოვრება, მათი პროვინციალური კარდასშულობა, უიმედობა და ინერტულობის დაძლევის ამოცანები უკიდურესობამდე იყო მიყვანილი და გროტესკულ სიმძაფრეს აღწევდა. ამავე დროს



ამჟამად იყო რეჟისორის თანაგრძობით სავსე მზერა წარსულისაკენ. ეს ადამიანები მისი სისხლი სისხლთავანი და სორცი სორცითავანი იყვნენ (ცხადია, გრენგოლმს არ ვგულისხმობ!).

პირველივე სცენა მოქანცული, დაღლილი, განურჩევლობის ატმოსფეროს შეგრძნებას ქმნიდა. სიღრმეში მდგარი გრძელი მაგიდა, მიყრილ-მოყრილი სკამები, მაგიდაზე — ნამუსრევი და სუფრას შემორჩენილი სტუმარი, რომელიც მთვრალეული ბურანიდან გამოდევნის ცდილობდა და ძილ-ღვიძილის ზღვარზე მყოფი რალაც უაზრო სიტყვებს ლულულეობდა...

მეტაფიზიკური შინაარსითაა სავსე ცარიელ სცენაზე მდგარი მაგიდა... მათურბელს, ძალაუნებურად, მოლოდინის გრძობა ეუფლება. აქ შეიძლება ყველაფერი მოხდეს — გაიშალოს ღზინის თუ ჭირის სუფრა, გაიმართოს საიდუმლო სერობა ან შეთქმულთა თათბირი...

რუსთაველის თეატრის დიდ, ცარიელ სცენის სიღრმეში რღნავ გვერდულად მდგარი გრძელი და ვიწრო მაგიდა იდუმალ აზრითაა სავსე. სიჩუმის უკაცრიელობის,

და რატომღაც (თუ ამიტომაც?) სევდის აღმძვრელი, მიტოვებული გარემო რალაც ირაციონალური, შემაშფოთებელი მდუმარების ტრაგიკულ მეტაფორულ სახედ გადაქცეულა. მაგიდა იმ სამყაროს ცენტრია, რომლის გარშემო „ადამიანური კოშკის“ პერსონაჟები თავიანთი პატარა ვნებებით, სასაცილო თუ ნაღვლიანი ისტორიებით, ტემპერამენტის თუ სურვილების ხანმოკლე აფეთქებებით, ჩვენს ყურადღებას მიიპყრობენ და, ჩვენდაუნებურად, ეს მაგიდა ჩვენთვისაც, თანდათანობით, თითქოს მატერიალურ არსთან ერთად, მეტაფორულ-სიმბოლურ თუ რიტუალურ აზრს შეიძენს. თანდათანობით „იღუპა მაგიდობისა“ (როგორც პლატონი იტყოდა) სულს იღვამს, ფიზიკური ძალმოსილებით „იღივსება“ ლა ერთ ადგილზე ველარ ჩერდება, მოძრაობს, სხვადასხვა რაკურსში დგება, თითქოს აღარ აკმაყოფილებს საგანთა არსით მინიჭებული სტატურობა და ველარ ისვენებს, „შფოთავს“, უკეთეს პოზიციას ეძებს... სიჩუმეში და სიცარიელეში ნელა შემოტრიალდება ეს უზარმაზარი მაგიდა. უმალ აღიძვრება ჩვენში ვი-

ზუალური ასოციაცია „საიდუმლო სერობათა“ იმ მაგიდებთან, რომლებიც აღორძინების დიდი ოსტატებიდან მოყოლებული ქართველ დამიანეთი დამთავრებული (უბისის ფრესკა) ასეთი ძუნწი და ლაკონური დეტალებით უფრო მეტ გამოხატვის სხველობას იძენენ. მაგრამ, მეყველად, ეს მაგიდა და სუფრა მიმქრალი ცხოვრების, გარდასულ დროებათა უმოწყალო ქცობის, დაიწყებული ღვინის, მინახეების დაღლილი და დამენათევი სახეების მთელ წყებებს აცოცხლებს. ეს ღვინი „გუშინ“ იყო, მას „გუშინდელი“ სტუმრები ესხდნენ. ახლა ყველანი აყრილან, ნასუფრალი მიუტოვებიათ და გამომთვრალნი, გზაბნეული ცოდვილებივით ალაღებდად დასდგომიან რაღაც გზას, რომელიც ვის სად მიაბნევს, არაფერ იცის. ჯერ ჩვეულებრივ ყოფაში რა სევდის აღმძვრელია დიდი ნასუფრალის ხილვა? — ყველაფერმა ჩაიარა, ყველაფერი წარსულში დარჩა... და რა ძალას იძენს სცენაზე ამგვარი მაგიდის ხილვა? აღარავის არაფრის თავი არა აქვთ, უზარებათ (თუ ძალა გამოეცალათ?) მაგიდის ალაგება, აღარ უნდათ უკან მიხედვა, არც წარსული და აღარც მომავალი არავის აღარ აინტერესებს... სადღაა ქართული შემართება?! ქიქვის დაუცხრომელი ჟინი, ავარდნილი ღვინი?.. ინერტულობის, ჭკობის, მოთენთილობის, ვიტუოდი უფრო მძაფრად — გადაგვარების საშინელი ატმოსფერო მოიწვევს სცენიდან დარბაზისაკენ.

არ დაგვაიწყდეს — 1972 წელია! — სცენაზე თემურ ჩხეიძე გვიჩვენებს ანემიურ ცხოვრებას, სიცოცხლისაგან დაშრეტილი ადამიანების ამაო ფუსფუსს, მოახლოებულ მწუხრს, გათიშულობას, საზოგადოების ნგრევას, ხელმოკლეობისაგან სიამაყე შელახულ ადამიანებს (რაც საბოლოო ჯამში, ქვეყნის დაქცევადა აღიქმება). ცხოვრებაში კი ამ დროს გალაღებული ქართველი კაცი იღვინეს, ეფემერულ სიამებებს დასწაფებია, დაუცხრომელია მისი ჟინი ყოვლისმომხვევებლობისა, უზომოა მისი სიყვარული მოყვანისადმი, რასაც მხოლოდ ფუჭსიტყვაობაში მისჩენია თავისი აღვილი და ამ დროს კი ქვეყანა, სამშობლო ამ მსიარული დეკორის მიღმა, ამ სიამტკბილური განცხრომით ნელ-ნელა კვდ-

ბა. პირველად აღძრული ანალოგიები მრავლდებიან და ახალი შინაარსით იცვებიან.

იმავითად მინახავს სპექტაკლი „სადაც“ საგანს სცენაზე (ჩვენს შემთხვევაში, მაგიდას) ასეთი გამომსახველობითი და შინაარსობრივი ეფექტისათვის მიეღწიოს. როგორც იური რიბაკოვი წერდა: «Максимум художественной информации при минимуме средств»\*.

რასაკვირველია, თავისი არსით და ფორმით ეს მაგიდა გროტესკულ-კარნავალურია, მასზე, მის ქვეშ, მის გარშემო თეატრალური ეპიზოდების მთელი კასკადი იშლება. აქ სვამენ, ჭამენ, ზედღებებიან, ქვეშ ხოხავენ, ბჭობენ, პატარ-პატარა შეთქმულებებს აწყობენ ეს ფერწასული ადამიანები და მაგიდა ერთიანობის, თავმოყრის, გაერთიანების, დანიშნულებას ჰკარგავს და თავის ანტიპოდში გადაიზრდება. მის ირგვლივ დატრიალებული კარნავალური პაროდის რიტმი მაგიდასაც გადაედება, თითქოს არა მხოლოდ ადამიანები ტრიალებენ მის გარშემო, არამედ თვით მაგიდაც ტრიალებს მათ ირგვლივ. აი, გაჩერდა იგი სცენის დიაგონალზე და ერთი მხრივ შემოუსხდნენ მას სტუმრები და მასპინძლები — ჯერ ღვინი და თრობა არ დაწყებულა და ყველას წყნარი, გაცისკროვნებული, კმაყოფილებისგან გაბადრული სახეები აქვთ. საზეიმო წუთის სიღიადე მათ გარინდულ „ფოტოგრაფიულ“ პოზებშია გამოხატული. ახლა მათ მნიშვნელოვანი გადაწყვეტილება უნდა მიიღონ, სანამ გრენგოლში, „უეზდნი ნაჩალნიკი“ მოვა, მანამდე უნდა მოასწრონ მთელი საბრძოლო სტრატეგიის შემუშავება, უნდა სრულპყონ მოქმედების გეგმა, რის განხორციელებასაც და მოკიდებული მათი საბოლოო გამარჯვება. მაგრამ ეს იმერული „საიდუმლო სერობა“ (შემთხვევითი არაა, რომ მაგიდას სწორედ ცამეტი კაცი უზის), გროტესკული ნგრევით და ილუზიათა მსხვერვით მთავრდება...

შალვა დადიანის უს მშვენიერი ყოფითი კომედია, სადაც კომიკურ სიტუაციებს ქვეტექსტად მიჰყვება ავტორის თანაგრძნობა და რბილი „შემოდგომის“ სვედა,

\* რუსთაველის სახ. თეატრის არქივი.



რსონაჟს შეცდომით იმად მიიჩნევენ, ვინც არ არის სინამდვილეში, ან აღიქვამენ არადექვატურად — ანუ უფრო უადვილმზობით აფასებენ). გოგოლთანაც და დადიანთანაც მისტიფიცირებული გმირის გამოჩენა მოქმედების აღმშრელია, მისი დინამიზმის ღერძია და სათავე კომიკური აღრევის. მაგრამ მსგავსება აქ თავდება. გენიალური გოგოლი უფრო შორს მიდის, იგი მთელი რუსეთის გროტესკულ სახეს სატავს, რომელიც ტრაგიკული გრიმასებით ისეა შეცვლილი, რომ ფანტასმაგორულ სამყაროს ქმნის. შალვა დადიანისთვის კი უცხოა მძაფრი გროტესკი, მისი მენტალიტეტი „რბილია“, შემზრალებელი, ქართული გულმონწყალებით სავსე და კომიკურ სიტუაციებში მის ყურს სევდიანი მოტივები ესმის.

თემურ ჩხეიძემ თითქოს „ულაღატა“ შ. დადიანს, უფრო პირობით, თეატრალური გროტესკისაკენ წაიყვანა კომედიის განვითარება, მაგრამ (ესაა საოცრება და მისი ნიჭის განსაკუთრებული თავისებურება!), აქვე, დიდ გროტესკულ პანორამაში ფსიქოლოგიური სცენების „ჩახატვა“ შესძლო.

ჯერ ერთი — ამ უსამელოდ დიდმა მაგიდამ სულ შეცვალა შალვა დადიანისეული გარემო. ეს გარემო უბეიზაყო, აბსურდული პეისისათვის დამასასიათებელი. სცენაზე ადამიანები იძულებულნი არიან ამ ერთადერთ საგანთან იქონიონ ურთიერთობა. ეს მაგიდა განწყობილების და მიზანსცენირების სათავეა. მისი მშრალი, გრაფიკული ფორმა მხოლოდ მოძრაობით ცოცხლობს. სამყარო-მაგიდა: — მეტი არაფერია აქ. ვნახთ პიესის პირველივე რეჟარკა: — „მამახალი-სის ოღის აივანი. ზაფხულია. კ ე კ ლ უ ც ი ს ა ნ ა ხ ა ო ბ ა ა: მთები, მოშორებით ძველი ციხის ნანგრევი. უფრო ახლოს მოჩანს ორსართულიანი, კიბე-ჩამონგრეული სასწავლებელი და გუმბათგადაბტვრეული ეკლესია“... ამ რეჟარკაში ჩემი ყურადღება მიიპყრო ფრაზამ „ეკლუსი სანახაობა“. თ. ჩხეიძემ სავსებით უგულვებლყო პეიზაჟის ეს ნიშნუბა („კიბეჩამონგრეული სასწავლებელი და გუმბათგადაბტვრეული ეკლესია“ — სომ კომედიის გმირების ძირითადი სალაპარაკო

რეალისტურად დახატული სახეები, თემურ ჩხეიძის მიერ გროტესკულ-პირობით პლანშია გადაყვანილი, შექმნილია სულ სხვა შინაგანი ტონალობის სივრცე და მაინც, ამგვარი მკვეთრი თეატრალიზმის, ხაზგასმული პირობითობის წიაღში სრულიად თრგანულია ის მრავალი და განსაცვიფრებლად ზუსტი ფსიქოლოგიური პასაჟი, რომელიც თავისებურად „აქლერებს“ მთელ პანორამას. დიდმა კოტე მარჯანიშვილმა „გუმინდელნი“ ნიკოლოზ გოგოლის „რევიზორს“ შეადარა. ეს შედარება გამოწვეულია ხლესტაკოვისა და გრენგოლმის მისტიფიცირებული მოვლინების თეატრალური ხერხის მსგავსებით (როცა ბე-

თქმაა?), კი არ შეცვალა იგი, არამედ შესანიშნავ სცენოგრაფ მიხეილ ჭავჭავაძესთან ერთად (რომელსაც სცენისა და სტილის არაჩვეულებრივი გრძნობა ჰქონდა) წმინდა სათამაშო, თეატრალური გარემო შექმნა ამ ერთი საგნის მეშვეობით. ეს არის მთელი პეიზაჟი, თავისი „სიკეკლუციოც“ და გრაფიკული სიმკაცრითაც. ირინა მიაგოვა („ნედელია“ 14-20 06. 1976) შენიშნავდა: „Этот стол, играющий в спектакле такую же роль, как занавес в «Гамлете», Любимова, будет постоянным местом, участником, орудием действия». მართლაც, არისტოფანესა და მენანდრეს, შუა საუკუნეების იტალიელი კომედიოგრაფების დარად, თ. ჩხეიძემ საგანი გადააქცია მოქმედ პირად, მოქმედების იმპულსად, იგი, თითქოსდა აღავსო მაგნეტიზმის ძალით — ეს უსულო საგანი თავის გარშემო იზიდავს, იყრებს ადამიანებს, ანუ ქმნის ე. წ. „მაგნეტურ ველს“, რომელსაც ვერ სცილდებიან ადამიანები, ვერ გადაიან ამ ჩაკეტილი წრის მიღმა. თანდათან ვეცნობით ამ „წრეში“ მოტრიალე ადამიანებს, თავიანთი ყოველდღიური საზრუნავით, ფიქრებით, ჰიერარქიით. ეს სოციალურადც ჰრელი საზოგადოებაა — თავისი თავადებით, გადამდგარი და დამაჩანაკებელი გენერლით, თავისი „ფაციებით“ და „კოწიებით“, „ჩიტუნებით“ და „ფოფოლიებით“, გლეხებით და „სტრაჟნიკებით“. „ლეგალური მარქსისტით“ და მთარსიყვე ახალგაზრდებით... მაგრამ აი, მოდის „უეზდნი ნაჩალინიკი“ (მახვილგონიერულად უწოდა მას მიაგოვამ «Артуро Уи уездного масштаба», რომელიც მოქმედებაში ისე შემოიჭრება, როგორც „трубы — в музыке вагнеровских увертюры“).

აქ კი აირია ყველაფერი, ყველანი გამოცოცხლდნენ. დაფაცურდნენ, რათა „უეზდნი ნაჩალინიკს“ სოფლის გასაჰირი ამცნონ, გზების, ეკლესიის და სკოლის საავალალო მდგომარეობა შესჩივლონ. ყველანი ერთსულოვნად მივიარდებიან მაგიდას, ხან აქეთ დაატრიალებენ, ხან იქით. ამ ალიაქოთს, ამ ქაოსს ლოკალური წგრევა მოჰყვება: სკამები აქეთ-იქით ცვივა, ხალხი ერთმანეთს აწყვდება, რათა უკეთე-

სი პოზიცია მოუნახონ მაგიდას. ამ შემთხვევაში მაგიდა ბატონობს ადამიანებს. «И когда ошалевшие от паники персонажи начинают «гонять» стол по сцене, все сметая на своем пути, то этот образ читается как некая бытовая фарсовая трагедия идеи судьбы, парадоксально перевернутой. Не высшие и надличные силы, а низшие и вульгарные, но с той же фатальной непролежностью определяют участь героев. В целом же место, которое занимает стол в образной системе «Вчерашних», это любопытная, как бы вывернутая наизнанку параллель к знаменитому занавесу в Любимовском «Гамлете». (Вл. Иванов «Лит. обоз.» — № 9, 1980).

თუმც ვლ. ივანოვი თავის ამ მშვენიერ წერილში ამტკიცებს, რომ თ. ჩხეიძის რეჟისურისათვის უცხოა სასცენო მეტაფორების განმარტავადებული ენაო, მაგრამ ეს მაკიდა, ბლოსდაბოლოს, რა არის თუ არა გრანდიოზული მეტაფორა ივარქმინილი საქართელოში. იგი ფეხქვეშ, როგორც ფიანდაზი ისე გაუშალეს გრენკოლმს, ამ ნახევრად გერმანელს, ნახევრად ქართველს, რუსული ფრანგებით და უცნაური აქცენტით მოლაპარაკეს. ყველაფერი, რაც ტრადიციულად ამშვენებს ქართველ კაცს — ზრდილობა, სიამაყე, სტუმართმოყვარეობა, ლხინი, სიყვარულის პათეტიკური აღსარებანი, ქალისადმი მოწიწება, სიმღერა და სიჩაუქქე კი ძირსაა დაცემული, გროტესკულად გამასხრებული თუ არა, უაზრო ატრიბუტად არის ქცეული, როგორც თავად კოწიას უკანასკნელი იმედი — ბარიტი, ოხრა და ქვანახშირის ნატეხები, რომელთა ჭეშმარიტი სიმდიდრე არავის ესმის.

როგორც ითქვა, თ. ჩხეიძემ შეცვალა პიესის ყოფითი ბუნება პირობით-გროტესკული ხასიათით, კომედია გათამაშდა, როგორც ტრაგიკომედია (აქ უმჯველად გამოადგა მას რ. სტურუასთან ერთად დადგმული დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვლის“ თეატრალური ესთეტიკა), სადაც ადამიანები იძულებულნი არიან კომპრომისების ფაზები გაიარონ,

დასთმონ თავიანთი ადამიანური ღირსე-  
ბანი, არად ჩააგდონ ზნეობრივი ნორმები  
თუ ტრადიციებმა. იმისათვის, რომ უფრო  
სრულყოფილად გამოავლინოს ამ ადამი-  
ანების პატარ-პატარა ვნებანი, მათი ეფე-  
მერული ყოფა, თ. ჩხეიძე განსაკუთრებულ  
მნიშვნელობას ანიჭებს გრენგოლმის ფი-  
გურას, ჰრდის მის მნიშვნელობას, სპექ-  
ტაკლის პერსონაჟები მასში ზედაქვენ  
მესნელს, მესიას, „დიდ კაცს“, დიდი სა-  
ჩველმწიფოს დიდ ჩინოსანს. პარადოქსი  
თუ ტრაგიზმი იმაშია, რომ ეს გრენგო-  
ლში — ენრი ლოლაშვილის წარმოდგე-  
ნით, თავისთავად არარაობაა, ერთგვა-  
რი არასრულფასოვნების კომპლექსით შე-  
პურობილი, ესეც ეფემერაა, რომელიც  
ილუზიების მოყვარულ ქართველ კაცს გა-  
მოეცხადა.

თეთრ, ქათქათა კიტელში გამოწყობი-  
ლი, მსუბუქი ნაბიჯით მოარული, ელე-  
განტური კავალერი (ხაზგასმით ცდილობს  
თავისი რაფინირებული მანერების დემონ-  
სტრირებას), როგორც კი იგრძნობს მას-  
პინძელთა საყოველთაო ქედმოდრეკას,  
მათ ჰირმოთნეობასა და ლაქუცს, ერთმა-  
ნეთის დაბეზღებით გამოწვეულ ნეტა-  
რებას, უმაღ გარდაიქმნება, გათავსედ-  
დება, გალღდება. იცის — ყველაფერი შე-  
რჩება: სოფლელი მაღონას — ფაცის  
ჰელეტა-სარესვა (როცა მთვრალი ეცეკვე-  
ბა), თავადური წარმომავლობის გორგას-  
ლანიანის (შემთხვევით არ შეურჩევია  
დრამატურგს ეს გვარი), აწ „სტრაჟნი-  
კის“, გამასხრება, ქართული სუფრის წე-  
სების აბუჩად აგდება, ადიკოსათვის სახე-  
ში ღვინის შესხმა, პატარა გოგონასთან  
„კატა-თავგობანას“ თამაში. „დიდი ძმა“,  
როგორც ორუელი იტყობდა, სიმბოლურ  
ფიგურად აიკრძმებოდა, იმდენად გაზვია-  
დებული იყო მისი ფაზიტი (თუმცა ეს იყო  
უბრალო, „პარტი დე პლეზირ“ — სასი-  
ამოვნო გასვირნება). ენრი ლოლაშვი-  
ლის შესრულებით, იგი იქცა რუსული იმ-  
პერიის „გრანდ პერსონად“. ფაცისთან  
მთვრალი გრენგოლმის ცეკვა დაუფარავი  
სექსუალური ალტონებითაა სავსე. ამოდ  
ცდილობს ნანა ფაჩუაშვილის ფაცია კა-  
ვალერისგან თავდახსნას, სახეზე სასოწა-  
რკვეთილება და ზიზღი, სირცხვილი და  
ენება ესატება ერთსა და იმავე დროს. გრე-

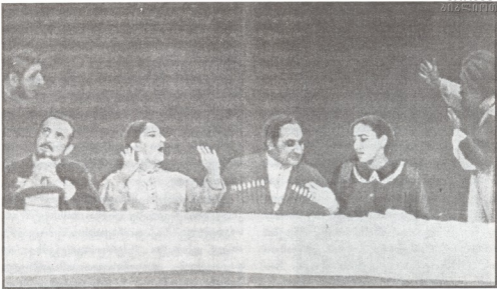
ნოლში — ე. ლოლაშვილი კი ურცხვად  
ავრძელებს ხელების ფათურს. ფაცია, როგორც  
ტრფილად ადიკო უეცრად წამოხტება და  
უკმაყოფილოდ წამოიძახებს „ბატონებო...  
ჩვენ აქ ვზივართ, ვეჭვიფობთ... და ვინ იცის  
რა სისაძაგლეს არ ჩავდივართ...“

კოწია (წამოუარდება). იმე, რას ამბობს  
ეს მღვდელი!

მასზრის უფროსი. Ничего говорите,  
дуйте... (კნ. ჩიტუნისა) ესლა ისეთ გუ-  
ნებაზე ვარ, რომ რაც უნდა, ის ილაპა-  
რაკონ...

ადიკო. გაცეკვრი-მეთქი ციხე-ბურჯს და  
ვფიქრობ: ერთ დროს აქ იყო სიცოცხლე,  
იყო თავისებური სიხარული, სიყვარული,  
ტანჯვა, მწუხარებაც და დღეს კი ყო-  
ველივე ჩაშქრალა... და, ვინ იცის,  
აქაც, სადაც ახლა ჩვენა ვსხე-  
დვართ, ქღრიალებთ და ვხრი-  
ალებთ, ერთ დროს სულ სხვა ადამი-  
ანები იყვნენ... და სულ სხვაგვარად ზრახ-  
ვიდნენ, ფიქრობდნენ, იყვნენ გოლიათე-  
ბი სულით, სხეულით, ჯანსაღი გონებით  
და მოქმედებით... ..ჩვენ კი? აი, ბატო-  
ნიშვილი გორგასლანიანი (პაუზა) 15 მა-  
ნეთს ღებულობს კიდაობაში...“ (დაჯდა).

პიესაში ეს სცენა ირონიულ სიწუმში  
ჩაივლის, თ. ჩხეიძე კი უკიდურესად ძა-  
ბავს მას. ამ მგზნებარე „სპიჩის“ დამთა-  
ვრებისთანავე უკვე კარგად შექვიფიანე-  
ბული და გაგულისებული გრენგოლში —  
ეს რა სიტყვა მაკადრაო ამ სოფლის მე-  
ტიწარა ინტელიგენტმა — თასით ღვინოს  
შეასხამს ადიკოს. მთლად გაცეცხლებული  
ადიკო ღვინით სავსე ღოქს წამოაუღებს  
ხელს... ყველას ჰგონია, რომ ეს აფეთქება  
დიდი სკანდალით დამთავრდება და თავ-  
გასული გრენგოლში დაისჯება... ეშმაკი  
და მოსაზრებული მამასახლისის ნიშანზე  
მასპინძლები სასწრაფოდ წამოიწყებენ სი-  
მღერას. ადიკო მიიწევს გრენგოლმისაკენ,  
ღოქი შემართულია ჰაერში და საცაა მის  
თავზე გადაიმსხვრევა, მომღერლები ხმას  
უწევენ; ინტონაციური ქვეტექსტი ასეთია  
— არ გაბედო, არ ქნა ეს საქმე — ადი-  
კო მინც შემართულია და როცა ყველა  
მოელის ძლიერ მოქნევას, ღვინით გალუ-  
მპულ მის სახეს მონური მორჩილების ღი-  
მილი გადაურბენს, მოქნეული ღოქიანი  
მკლავი ნელა დაეშვება ძირს და ღვინით



შეავსებს გრენგოლმის იმ თასს, რომლითაც წელან ღვინო ასხურეს სახეზე „თავმომწონე“ ჭაბუკს. წამიერად შემკრთალი ჟ. ლოლაშვილი-გრენგოლმი უცებ გამოერკვევა, თეთრტილოვადფარებულ მაგიდაზე შესტება და გაბრუებული შეჰყვირებს (სადაც უფრო მეტია ცინიზმი, ვიდრე პათეტიკა): „გაუმარჯოს საკარტველოს“ — სიმღერა წყნარ, საამო აკომპანიმენტში გადადის და ყველაფერი საწყის მდგომარეობას უბრუნდება.

საინტერესოდ მიმაჩნია ვ. ივანოვის მოსაზრება: «Темур Чхеидзе сообщил новаторскую остроту столь традиционной аристотелевской интерпретации драмы как самодвижения характеров. Режиссер стремится, точно определив существо героя, заставить его любыми ценой быть самим собой: в своем становлении дойти до конца».

მართლაც, ამ სპექტაკლის ერთი უმთავრესი თავისებურება, და ვიტყვოდი, განსაკუთრებული ორგინალობა (რაც მის ესთეტიკას აახლოვებს სპექტაკლ „სამანიშვილის დედინაცვლის“ ესთეტიკასთან) ისაა, რომ სპექტაკლის პირობით-თეატრალურ ჩარჩოში, მეტაფორულ-სიმბოლურ გარემოში ძალზე დასრულებული სცენური ჭა-

სიათებია გამოკვეთილი და თუ რითიმე უახლოვდებიან სცენურ პირობითობას, ესაა უკიდურესობამდე, ზღვრამდე მიყვანილი რაიმე წიშანი ამა თუ იმ პერსონაჟისა. ამას ზელს უწყობს მიზანსცენების უჩვეულო სიმძაფრე, ექსტრემალურობა. ყოფითი სცენა იწყება ჩვეულებრივად, „რეალისტურად“ და მთავრდება განზოგადებული, მრავლისმომცველი ქვეტექსტით. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა ორი მიზანსცენა. როგორც კი „უეზდნი ნაჩაღნიკს“ მართოს დაიხელთებენ (ჯერ დიდი სუფრა არ გაწყობილა და თეთრტილოვადფარებული მაგიდა თავისუფალია), მასთან რიგრიგობით შემოდიან (ისე, რომ ერთმანეთს ემაღლებიან) სოფლის „მოჭინახულებნი“: თავადი კოწია, ჯიბო კვანტრიშვილი, კოწია — კახი კავსაძის შესრულებით, ასე თუ ისე მაინც ინარჩუნებს იმპოზანტობას სოფლის გლეხ-კაცებში, სიტყვაპასუსში, დაჭეწილ მოძრაობებში. მაგრამ აქ, გრენგოლმთან მთლად „რბილია“, ყოველ სიტყვას ატკობს და შაქრავს, მისი თხელი, მოხდენილი სხეული — პატარავდება, თვალეში მორჩილება, შიში და ვედრება ცნაურდება. ეს მაღალი გვარიშვილობის კაცი, თავმომწონე ქართველი თავადი ამ უთვისტომო, უკვან „ნაჩაღნიკთან“ მთლად წამსდარია... მაგრამ ეს არა-

ფერია იმასთან შედარებით რასაც ჯიბო სჩადის. იგი სცენაზე კი არ შემოდის, არამედ მაგიდის ქვეშ შემძვრალი, ტილოს საფარიდან თავგამოყოფილი ამბობს თავის სათქმელს. საქმე ისაა, რომ ჯიბო — შეძლებული, გონიერი, მშვენიერი შესახედლობის და კარგად ჩაცმული გლეხი — გოგი ხარაბაძის შესრულებით — აქტიურია, როგორც იმერეთში იტყვიან — მარჯვე კაცია, მამასახლისის მოწინააღმდეგე, სოფლის კეთილდღეობისათვის მზრუნველი. კუყა; მოხერხებულობა, სიამაყე მას მართლაც, გამოარჩევს თანასოფელთაგან და აი, ეს კაცი, წელან რომ გვხვბლაგდა თავისი გამოარჩეულობით, იატაკზე მსოხსავი, მლიქვნელი და მშიშარა აღმოჩნდება. მაგიდაზე შემომჯდარი უანრი ლოლაშვილის გრენგოლმის ჩექმებიან ფეხებს შორის გამოპყოფს თავს და სრული შთაბეჭდილებაა, რომ „ნაჩაღნიკი“ მას ზურგზე ან კისერზე ახის. ამ მიზანსცენას ემთხვევა ჯიბოს სიტყვები („დანოსი“ მამასახლისზე) და მისი მავედრებელი, ყელგამოწვდილი პოხა: „ასე ღმერთმა დამამხსო და წამაქციოს (მეტე რალა უნდა წააქციოს) ნ. გ.). რავარც მართალს მე ვამბობდე... თუ არ მიაქციე, შენი ჰირიმი, ყურადღება, ს უ ლ თ ა ვ ზ ე წ ა მ ო გ ვ ა ჯ დ ა ბ ა ტ ო ნ ო... (ხანი ჩემია. ნ. გ.), ჩვენი არჩეული კაცი კი არა, ისე მოაქ თავი, ვითომ უეხდნი ნაჩაღნიკი თვითონ იყოს“... ჯერ თავად კოწიას, მერე ჯიბოს ეს დამცირება ამ ორი სოციალური ტიპის გადაგვარებად კი არ აღიქმება მხოლოდ, არამედ მთელი ქართველობის შეურაცხყოფლ სცენად, გრენგოლმის (ანუ „უცხო“ ძალის, ხოლო ამ „უცხოშიც“ ვინ იგულისხმებოდა 1972 წელს, — ნათელი იყო) შავი გაპრიალებული ჩექმები (თითქოს სურათის ჩარჩოა) და ამ ფეხებს შუა მომზირალი ჯიბოს სახე უფრო მეტი იყო, ვიდრე ჩვეულებრივი მიზანსცენა.

შემთხვევითი არ არის, რომ გრენგოლმის მსლებელი, ქართველი ბოქაული (მსახიობი რ. გოვინაშვილი), რომელსაც, როგორც ჩანს, კიდევ შერჩენია ეროვნული ღირსების ნაშთი, სახელაწილი, შეწუხებული ჯიბოს ამგვარი სივლახის გამო, სასოწარკვეთილი და მავედრებული ხმით, რომელშიც ღიღი გულისტკივილი იგრძნობო-

და და ამავე დროს საკუთარი თავის უნუგეშობაც, წარმოსთქვამდა: „ჰო, კარგი ახლა, ნულარ აწუხებ... წადი“, და რთვეს დაედა, რომ ჯიბო თავისას არ იშლიდა, კელავ ყრუ აღშფოთებით: „აღარ წახვალ, ყახანო?“

კარგად იგრძნობოდა ქვეტექსტი — მსახიობი ისე წარმოსთქვამდა ამ ორ უბრალო ფრაზას — თითქოს გრენგოლმზე ზრუნავდა, თუმცა ამ დროს ადამიანური ღირსების ასეთი დაცვმა აწუხებდა. თან იმაზეც ფიქრობდა, რომ გრენგოლმს ეს არ ამოეცნო.

მაგრამ თამაში ამ „პიბეროლურ“ მაგიდასთან, მაგიდაზე და მაგიდის ქვეშ არ თავდებოდა... აქ თ. ჩხეიძეს „შემოწყავს“ ახალი, უსიტყვო პერსონაჟი, გამხდარი, დიდთვალემა, თოჯინასავით თმდაწნული პატარა გოგონა — მარინა ჯანაშია, საიდან გაჩნდა, როდის შეძერა მაგიდის ქვეშ, კაცმა არ იცის. ვიზიტებისგან დაღლილი გრენგოლმი (ამ სცენას ბრწყინვალედ ატარებდა ყ. ლოლაშვილი) გახალისდება, მასში იღვიძებს ყოვლისშემძლე ადამიანის კომპლექსი. „ფორიანი კანფეტით“ ცდილობს გოგონას. მოხელთებას, იმართება „კახა-თავგობანას“ თამაში. გრენგოლმი ტკებმა თავისი სიღიალი, გოგონას გაუნობიერებელი შიშით. ამ პატარა ჩინოვნიკში მიმალული დიქტატორის კომპლექსი იღვიძებს, თან აწვალებს, თან ეალერსება ამ მართლაც უმწეო არსებას, დაჭერა უნდა და ვითომ ვერ იჭერს... რამდენიმე წუთს გრძელდება ეს სცენა და ჩვენ, მყურებელს ტკივილისაგან გული გვეკუმშებოდა — მეტაფორა სრულიად აშკარა იყო. უმწეო, პატარა, ლამაზ, მოტყუებულ გოგონაში ჩვენი უბედური ქვეყნის ბედი იკითხებოდა... ამ მძაფრი სატირის მიღმა იკითხებოდა რეჟისორის დიდი ტკივილი დამცირებული, შეურაცხყოფილი, ფეხქვეშ გათელილი ადამიანის გამო. კომიკურ-ტრაგიკული თუ ტრაგიკომიკური მომენტები ასე ორგანულად ეწვნოდნენ ურთიერთს: სასაცილო სცენები ტრაგიკული ნოტი მთავრდებოდა, სარკაზმს ტკივილი ენაცვლებოდა, სხვა სცენებში კი პათეტიკას — ლირიკა, სევდა.

1976 წელს მოსკოვში გაიმართა რუსთაველის თეატრის ერთ-ერთი უბრწყინ-



ვალესი გასტროლები (თავად მომხსნე ვარ ამ ტრიუმფისა). ისეთი დიდი სპექტაკლების გვერდით, როგორებიც იყო „ყვარყვარე“, „კავკასიური ცარცის წრე“, „სამანიშვილის დედინაცვალი“ — თ. ჩხეიძის „გუმინდელნი“ შესანიშნავად გამოჩნდა, მაშინ გამოითქვა სწორედ ის აზრი, რომ ეს განსხვავებული სპექტაკლები რუსთაველის თეატრში ქმნიან ცხოვრების მრავალფეროვან სურათებს და პოლიფონიურობის ატმოსფეროს.

ეს. მიეერპოლდის შემოქმედების ბრწყინვალე მკვლევარი კ. რუდნიცკი, ამ გასტროლების განხილვისას, განსაკუთრებით, საზგასმით აღნიშნავდა „გუმინდელნის“ სცენოგრაფიას (ცხადია, სპექტაკლის სხვა ღირსებებთან ერთად). «Самым интересным для меня, если говорить о художественно - декоративном решении.., я увидел в спектакле «Вчерашние». Это решение, по-моему, наиболее рациональное, наиболее свежее, наиболее грузинское (ხაზი ჩემია ნ. ვ.). И я ничего подобного не видел, хотя я видел много длинных столов на сцене и знаю как с ним обращаются, но такой формы, которую нашли Чхеидзе вместе с Чавчавадзе, я не видел. И мне хотелось вас призвать к такой ограниченности и лаконичности» (რუსთაველის სახ. თეატრის მუზეუმი № 4123).

მაგრამ ამ „ქართული მაგიდის“ სიმბოლურ-ამბივალენტური მნიშვნელობა იზრდება და თანხვედრა სპექტაკლის კულმინაციას, როცა სტუმართმოყვარეობის ტრადიციული წესით გამართული სუფრა შეწირვის რიტუალად გადაიქცევა. მაგიდაზე შემდგარი გრენგოლმ — ქ. ლოლაშვილს თითქოს მთელი საქართველო ფეხქვეშ გაუგეს. შეიფერა ეს ყოველივე გრენგოლმში, გაამაყდა, გაზვიადდა და თავსედურად დამოძღვრა (ფაქტიურად გალანძღა) ქართველობა: „ვოტ... ვოტ... რა ვუყოთ, რომ მე უცხო ნაციისა ვარ! მე რომ მკითხოთ... თქვენი ქალები სულ უცხოელებზე უნდა გაათხოვოთ... თუ გინდათ, რომ სისხლი განაახლოთ... აბა, რას



წარმოადგენთ ახლა?.. დაჩივებული, დაგლახავებული...

თქვენა გგონიათ მე არ ვიცი თქვენი ისტორია? ყველა თქვენ გირტყამდათ: ერთი მხრით სპარსეთი, მეორე მხრით ოსმალეთი, ძველი ბიზანტია, მთიელები, ჩეჩნები, ლეკები, ოსები. ყველა თავში ვიფარუნებდათ, ვისაც კი არ ეზარებოდა. ახლა, ახლა მაინც უნდა მოევოთ გონს. ახლა ჩვენ უნდა შეგვიერთდეთ სულით, სისხლით, სხეულით...

„სულით, სისხლით, სხეულით“ შეერთება თითქოს მართლაც ხდება. თავადის ასული ფაცია (ნანა ფარუაშვილი), რომელიც ყოველნაირად ცდილობდა გრენგოლმის ყურადღების მიქცევას (თუმცა მას.

თან ცეკვა, კავალერის უხამსი თავგასულობის გამო, გულს ურყევდა) და სუფრასთან სანდრო შანშიაშვილის ლექსის დეკლამაციაც არ იუკადრისა (ეს იყო ერთი სიმის სევდიანი განმანებება — მოქეიფეთ სმა-ჰამის გარდა არაფერი აინტერესებთ, ამ დროს კი ფაცია გულდათუთქული კითხულობს პატრიოტულ ლექსს) ბოლოს, გრენგოლმის დანშნული ხდება. პირველხანებში, თითქოს ფაცია არ სჯერა ამ ამბისა, მაგრამ როგორც კი დარწმუნდება — შეიძლება გრენგოლმის სიტყვა მართალი გამოდგესო, ისე ჩასჭიდებს ხელს, როგორც მტაცებელი ფრინველი თავის მსხვერპლს. მაგრამ, პარადოქსი ისაა, რომ თავადაა მსხვერპლი; ეს მშვენიერი, კეთილი და გონებაგახსნილი ქალი უნდა გაჰყვეს ამ „ელეგანტურ სალდაფონს“. იძულებულია რომ გაჰყვეს, სხვა გზა არა აქვს... მიდიან... და ამ დროს ფაცია, როგორღაც „სტრანჯიკების“ გარემოცვაში აღმოჩნდება — თითქოს პატარძალი კ'არა, პატიმარი მიჰყავდეთ. ამ ფონზე თავადი კოწიას სინჯარული სრულიად უადგილოა...

სარკასტული ნოტებით დაწყებული სპექტაკლი სევდისმომგვრელი გრძობით მთავრდება. წავიდნენ სტუმრები, ბინდი ჩამოწვა... დარჩა მიყრილ-მოყრილი სკამები და არეული სუფრა, რომელზედაც უზომოდ მთვრალ სტუმარს თავი ჩაუქინდრავს და ძილში რაღაცას ბუტბუტებს. წავიდა გრენგოლმი, ფაცია, კნინა ჩიტუნია, მიწყდა ხმაური, სიმღერის ხმები, დაცარიელდა არემარე (რთგორც პოლკის ოფიცრების წასვლის შემდეგ ა. ჩეხოვის „სამ და“-ში). მასპინძლის ქალიშვილი აგრაფინა კი ნაღვლიანად ამოიკენესებს: „ყველანი წავიდნენ... პაი-პუი და ყოველივე ისე დარჩა, როგორც იყო. ცისე-მურჯი, ისევ უპატრონოდ წამოტოვებულია, ეკლესია — გუმბათ-ვადამოტვრეული, სასწავლებელი კარგამოკეტილი, ბაღი—გავერანებული, ბოგირი ჩაიკვინილი... გზები ისევ გაფუჭებული...“

გულისშემძვრელი და უნუგეშო სურათია.

შალვა დადიანის რემარკა: — „აგრაფინა თავს ჩაკიდებს, ცრემლები ერევა“.

**როგორც** დავინახეთ, ეპოქათა განმაჯობაში შეფასების კრიტერიუმების ცვალებადობა და ძველი კრიტერიუმების გადაფასება უშუალოდ დაკავშირებულია თანამედროვე პლასტიკური ხელოვნების სხვადასხვა ესთეტიკურ, ფორმალურ გამოვლინებებთან. სწორედ ქანდაკების თანამედროვე, ინტერპრეტაციის მრავალმა ცდამ შექმნა კრიტერიუმთა ცვალებადობის პირობა. რა თქმა უნდა, ეს გამომდინარეობს ავანგარდიზმის დომინანტური ნიშნიდან — ხელოვნების ინდივიდუალისტური პრინციპიდან. რაც უფრო დაცილდა ხელოვნება სინამდვილის ობიექტურ ხედვას, ანუ სინამდვილის რეალისტურ ასახვას, მით უფრო განკერძოებული, სუბიექტური და აქედან გამომდინარე, აბსტრაქტული და პრიმატივისტული გახდა, ინდივიდუალისტურ პრიმატს მიენიჭა უმთავრესი ყურადღება. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ხელოვნება კი არ ასახავს, არამედ გამოხატავს. ე. ი. თანახმად აზრთან დაკავშირებით შევეხებით ერთ კერძო ესთეტიკურ ფაქტორს თანამედროვე ხელოვნებაში. მხედველობაში გვაქვს დეფორმაციის მეთოდი და მისი მხატვრული განზოგადების თვისება. არის თუ არა დეფორმაციის მეთოდი ფორმის ის დეკორატივისტული ნიშანი, რომელიც აუცილებლად ასახათებს მხატვრულ ესთეტიკურ განზოგადებას, რასაც ფიგურალურად ესთეტიკური „ზეიმი“ შეიძლება დაერქვას და რაც თანამედროვე მეცნიერული აზროვნებით ფორმის აბსტრაქტიზმის მეთოდად არის წოდებული. რა თქმა უნდა, დეფორმაცია, რამდენადაც ამასწინააღმდეგ, იმდენად სინამდვილისგან განსხვავებულ აზრსაც გამოხატავს. დეფორმაციის იმპულსი ინსტინქტურია, ან წარმოსახვითია და ხელოვანის შინაგანი სამყაროს საზრისებს ამეღავნებს, რის საფუძველზეც თვითგამოხატვის ესთეტიკური კატეგორიის სახით ფორმდება. ამდენად, რადგან დეფორმაციის მეთოდი ბუნებაში არახილულს გამოხატავს — აბსტრაქტულიც არის. ე. ი. დეფორმაციის მეთოდი წმინდა მხატვრული მე-

# სალოვნების შეფასების კრიტერიუმთა სწავლადობა

(წერილი მეორე)

## ლილი ბიერგოზიანი

თოღია, რადგან აბსტრაქტული განუსაზღვრელობით გამოხატავს მხატვრის შინაგან სამყაროს. რადგან აბსტრაქტულ აზროვნებას შეიცავს, ის დეკორატიული ელემენტებიც გააჩნია, რომელზედაც საზოგადოდ ხელოვნებაში დაფუნდებულია მხატვრული განზოგადების ფაქტორი.

ამ აზრის უფრო ცხადად წარმოდგენისთვის მოვიყვანთ მაგალითს. დეფორმაციის მეთოდს მიმართავენ პიკასო, მარინი, შუარი, ჯაკომეტი და სხვა. თითოეული მათგანის შემოქმედებაში მხატვრული მეთოდი ინდივიდუალური ხასიათისაა და საზოგადოდ დეფორმაციას სხვადასხვა კონცეფციის მქონე ასპექტით წარმოაჩენს. თუ პიკასოს „მწყემსი“ (კაცი ცხვრით ხელში) რეალურის დეფორმაციას წარმოადგენს, მურის დეფორმაციულ მეთოდში წარმოსახვა და აბსტრაქტულ-სიურრეალისტური გამომგონებლობა უფრო განსაზღვრავს ფორმათა სტრუქტურას, ვიდრე რეალობა. ჯაკომეტისთან რეალობიდან მხოლოდ მიწიშენება რჩება ადამიანის ფიგურის. თვითონ პლასტიკური ფიგურა კი, აბსტრაქტულ-ექსპრესიონისტული დეფორმაციულობით გამოირჩევა. მარინის ქანდაკებებში დეფორმაციის მეთოდი განსხვავებული მიზნით არის გამოყენებული. მოქანდაკე ეძებს რაც შეიძლება სრული მოცულობის მქონე ფორმებს (მაგ. მისი „მხედრები“), რათა გადმოსცეს სინამდვილის და ყოფიერების დაძაბული, ტრაგიკულობამდე მიყვანილი ექსპრესიული განცდა. მაგრამ ოთხივე შემთხვევაში დეფორმაცია სინამდვილის აბსტრაქტიზმს

აწარმოებს, მაშინ როდესაც, ბრანკუსის ელემენტარული ფორმების მქონე აბსტრაქტულ ქანდაკებებში სინამდვილის განცდა მინიმუმამდეა დაყვანილი. სინამდვილემის ქანდაკებებში იმდენად იგრძნობა, რამდენადაც საზოგადოდ აბსტრაქტული ელემენტარული ფორმა მატერიალური არსებობის არქეტიპებს განასახიერებს.

ახლა ჩვენ შევეხებით საკითხს, თუ როგორ აისახა ყოველივე ზემოთ გამოთქმული, ანუ ზოგადი ესთეტიკური პროცესები ქართულ ხელოვნებაში. თანამედროვე ქართულ პლასტიკაში — პრიმიტივისტული ჩემარტების ნიშნები ერთგვარად იმ ნეოპრიმიტივისტულ, ორიენტაციებს, რომლებიც ევროპულ ხელოვნებაში ჩამოყალიბდა. ალბათ არ უნდა ვეძებდეთ ევროპული აზროვნებისაგან მეტისმეტად განსხვავებულ ფორმებს. რადგან საქართველო, ისტორიულად არა მხოლოდ ნაზიარებია ევროპულ კულტურასთან, არამედ ამ უკანასკნელის თავისებური წარმომადგენელიც არის. რაც შეეხება ქართული არქაული პლასტიკის უმუალო გაგრძელებას თანამედროვე ქანდაკებაში, ეს ტენდენცია ევროპულ-ქართულ ქანდაკებასთან სინთეზში გვეხედება ხანდახან. მაგალითად, თუ თანამედროვე მოქანდაკე ქმნის არაკლასიკურ ფიგურებს, შეიძლება მხატვრული აზროვნება ევროპული აზროვნების საყოველთაოობიდან, ე. ი. ზოგადსაკაცობრიო აზროვნებიდან გამომდინარეობს, მაგრამ, ამასთანავე, წმინდა ფორმალური თვალსაზრისით, იგი უკავშირდება არქაულ ქართულ ქანდაკე-

ბას. აქ მხატვრული ამოცანების იღბლიანი დამთხვევა ხდება: ერთის მხრივ, გერმანობა თანამედროვე ევროპული ხელოვნების საყოველთაო ტენდენციების განხორციელების მიზანი, მეორეს მხრივ, შეინიშნება ემოციურ-ინტელექტუალური თვითგამოხატვა არქაული ფორმების მიხედვით. ე. ი. პრიმატის ძიება, პირველყოფილების, პირველნისტინქტების გამოხატვის მცდელობა. სწორედ აქ ვლინდება ქართველი მოქანდაკის ინტერესი უძველესი ქართული პლასტიკური ფორმებისადმი. ე. ი. ქართული რელიგიური თუ ფოლკლორული პლასტიკა დღევანდელი ხელოვანისათვის კარგ ნიმუშს წარმოადგენს ავანგარდული ზოგადსაკაცობრიო მხატვრული აზროვნების განსახორციელებლად. რამდენადაც თითოეულ კერძო შემთხვევაში ნეოპრიმიტივისტული მხატვრული მეთოდის მახასიათებელი ფორმათგარდამქმნელობა პრინციპით და ასოციაციურად უკავშირდება არქაული ხელოვნების ნაივურობას, იმდენად წარმოშობს სიახლოვეს ძველთან და კონკრეტულ შემთხვევაში ქოროლოს რელიეფებთან. საზოგადოდ კი, არქაულის ასოციაცია თანამედროვე ეტაპზე იმდენად უნდა აღინიშნოს, რამდენადაც თანამედროვე მხატვარი იმ სასიათის ინსტინქტურ თვითგამოხატვას ეძებს, როგორსაც წარსულ ხელოვნებაში მხატვრები ინტუიციასზე დაყრდნობით ასერხებდნენ. ე. ი. თანამედროვე ხელოვანს ხიზლავს წარსულის მხატვრის უშუალობა, სიწრფელე და სისწორე თავის სათქმელთან დამოკიდებულებაში.

ისევე როგორც რეალიზმი, თავისი საყოველთაო პრინციპებით, თავის სრულყოფილებიან სამკვიდრებელს ჰპოვებს ქართულ პლასტიკაში და, საზოგადოდ, ქართულ ხელოვნებაში — იგი მიანიცდამიანც ქართული კი არ არის, არამედ ევროპულია — ამიტომ რა უფლება გვაქვს ჩვენ ქართული ხელოვნების მახასიათებელ მხატვრულ მეთოდად მივიჩნიოთ მიანიცდამიანც რეალიზმი, და არა ისეთი თანამედროვე მიმდინარეობები, როგორებიცაა იმპრესიონიზმი, ექსპრესიონიზმი, ფოვიზმი, კუბიზმი, აბსტრაქციონიზმი, სიურრეალიზმი. ყველა ეს მიმდინარეობა ხომ ფაქ-

ტიურად რეალიზმის ინდივიდუალისტური ინტერპრეტაციებია. აქედან გამომდინარე, თანამედროვე ქართული პლასტიკის განვითარება ორგანულად უერთდება ყველა საყოველთაო მხატვრულ მიმდინარეობას. მათ შორის თანამედროვე ამერიკულ ხელოვნებასაც.

რადგან საქართველოში მრავალი ქანდაკება მოგვიანებით — XX საუკუნის დასაწყისში ჩამოყალიბდა, ბუნებრივია, რომ პირველ ეტაპზე რეალისტური ქანდაკების შექმნის მოთხოვნილება წარმოიშვა. საუკუნის დასაწყისში ძირითადად ამ გეზს ამკვიდრებს იაკობ ნიკოლაძე. ამის მიუხედავად, მისი შემოქმედება ესთეტიკური პლასტიკური ენის მრავალფეროვნებით წარიმართა. მასთან ჩვენ შევსდევნავთ: რომანტიზმის, იმპრესიონიზმის, ექსპრესიული ფსიქოლოგიზმის და აგრეთვე, აბსტრაქტული განზოგადების ნიშნებს. აბსტრაქტული განზოგადების ნიშნებმა მის შემოქმედებაში ჩანასახოვანი სახით იჩინეს თავი. აქედან გამომდინარე, შეიძლება ითქვას, ნიკოლაძემ საქართველოში მალაგემოვნებიანი თავისუფალი აზროვნების ფუნდამენტი დაამკვიდრა. ქართული ქანდაკების სხვადასხვა მიმართების წარმოდგენა ნიკოლაძის გარეშე შეუძლებელია. კრიტერიუმი, რომელიც ნიკოლაძის შესაფასებლად ჩამოყალიბდა, ალბათ ვერ გამოდგება მისი თანამედროვე; მეორე დიდი მოქანდაკის ნიკოლოზ კანდელაკის შემოქმედების მიმართ, რამეთუ მისი მხატვრული პოზიცია ბოლომდე რეალისტურ მეთოდს ეფუძნება. ცხადია, შეფასების კრიტერიუმიც რეალისტური ხელოვნების პრინციპებით განისაზღვრება.

ავანგარდული ძიებების პირველი წარმომადგენელი საქართველოში დავით კაკაბაძე იყო. დავით კაკაბაძემ მრავალმხრივად განავითარა აბსტრაქტული აზროვნება. იგი უმთავრესად ფერმწერი იყო, მაგრამ არ შეიძლება არ გავიხსენოთ XX ს-ის 20-იან წლებში შესრულებული მისი ცნობილი აბსტრაქტული პოლიქრომიული ქანდაკება, რომელიც უდავოდ წინამორბედად უნდა მივიჩნიოთ შემდგომი დავიანებული პერიოდის ფორმალური გამომხატველობებისა საქართველოში. აგრეთ-

ვე, მისი პლასტიკური და არაფერწერული საშუალებებით, კერძოდ სხვადასხვა მყარი მასალების — ვეულისხმობთ ბარელიეფის ტიპის მასალისეულ ამბურეცულობებს მის ლინზურ კომპოზიციებში — თანაფარდობით სიმბრტყობრივ-მოცულობითი ფორმის ძიებები. ამ ნამუშევრებში ფერწერული მხარე მხოლოდ ნაწილობრივ ელემენტად იქცა მასალის პლასტიკური ფაქტორის გააზრების პარალელურად. შედეგად მხატვარმა მიიღო ფერისა და სავანობრივი ფორმის სინთეზი. რა თქმა უნდა, ამ მეთოდს უფრო კოლაჟურ პრინციპად მიიჩნევენ. მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ თანამედროვე გაგებით პლასტიკის ელემენტი არ არის ამ კომპოზიციებში. აქ გადამწყვეტი მნიშვნელობა იმას კი არა აქვს, წარმოადგენენ თუ არა ხსენებული ნაწარმოებები ქანდაკებებს, არამედ უფრო იმას, რომ ავანგარდისტული ხელოვნება და, კერძოდ, დავით კაკაბაძე ეჭმბდა სიმბრტყისა და მოცულობის სინთეზებს, რაც მოცულობათა ახლებური გააზრების გარეშე შეუძლებელი იყო.

დავით კაკაბაძის პლასტიკური აზროვნების შეფასების კრიტერიუმი ავანგარდისტული ხელოვნების პრინციპებიდან გამომდინარეობს. უკვე XX ს-ის 20-იან წლებში თანაარსებობენ ხელოვნების ალტერნატიული კრიტერიუმები. ამ პერიოდთან მარტო სამი შემოქმედი რომ გამოეყოთ: ნიკოლაძე, კანდელაკი და დავით კაკაბაძე — სამი განსხვავებული შეფასების კრიტერიუმის არსებობას შევნიშნავთ. ამ გარემოებას ხაზს იმიტომ ვუსვამთ, რომ შემდგომში განსხვავებულ მხატვრულ მეთოდთა ისეთი სიმრავლე წარმოიშვა, რომ საყოველთაო მხატვრული კრიტერიუმის არსებობა შეუძლებელი შეიქნა. დღევანდელ ხელოვნებაში რამდენი შემოქმედებითი ინდივიდუალობაც ჩანს, იმდენი შეფასების კრიტერიუმი არსებობს. თითოეული კერძო მხატვრული შემთხვევა თავისებურ მიდგომას მოითხოვს.

1930-იანი წლებიდან 1950-იან წლებამდე და შემდგომშიც — ქართულ პლასტიკურ ხელოვნებაში მოღვაწეობდნენ თავისუფლად მოაზროვნე რიგი მოქანდაკეები, რომლებიც ან ვერ მივიდნენ ავანგარ-

დისტულ პრინციპებამდე, ან არ იმის არებდნენ საერთოდ ავანგარდისმს და ისევ პროგრესულ (და არა სოც-რეალისტურ) რეალისტურ მანერაში ეჭმბდნენ ინდივიდუალურ თვითგამოვლინებას. ალბათ არ არის საეჭვო, რომ ჩვენი ეპოქის განუმეორებლობას ნოვატორები უფრო გამოხატავენ, ვიდრე ტრადიციული პლასტიკური გეზის გამგრძელებლები, რადგან ისინი სწორედ იმ ფაქტორებს აქცევენ ყურადღებას, რომლითაც ჩვენი ეპოქა განსხვავდება ყველა დანარჩენი ეპოქებიდან. თუ ტრადიციული ქანდაკების შეფასების შემთხვევაში კრიტიკოსი გვერდს ვერ აუვლის ანტიკურ პლასტიკას, რომელს უპორტრეტს, რენესანსულ ქანდაკებას და ადრეული რეალისტური ქანდაკების პრინციპებს, ნოვატორული პლასტიკის გაანალიზების შემთხვევაში პლასტიკის ეს პერიოდები გამოირიცხება. სამაგიეროდ თავს იჩენს ასოციაციები და პარალელები არქაულ ხელოვნებასთან, რა თქმა უნდა, მხოლოდ ზოგიერთ შემთხვევაში, თუკი თანამედროვე ქანდაკებაში ამის საფუძველი არსებობს. საფუძველი კი, ბევრ შემთხვევაში, თვალსაჩინოა. ზოგ მოქანდაკეზე პირდაპირ შეიძლება ითქვას, თუ რომელი ეპოქის ხელოვნებას გაიზრებს თავისი ინდივიდუალური პრიმატის შესაქმნელად. მაგალითად, პიკასო, მოდილიანი და ბრანკუსი უდავოდ ეყრდნობოდნენ აფრიკული პლასტიკის აბსტრაქტულ-პირობით თავისებურებებს, როგორც ვარკვეულ მდიდარ სამეტყველო ენას. მაგრამ მცდარი იქნებოდა თუ ვიფიქრებდით, რომ თანამედროვე ხელოვნები წარსულის მხატვრების შემოქმედებაში მხოლოდ ფორმალური ორიგინალობებით არიან მონიბლულნი. უპირველეს ყოვლისა, მათ აინტერესებთ ფორმათა განზოგადების უნარით გამოსატული პირველადი ინსტიქტი და ინტუიცია, ასე ვთქვათ, ცინცალი ესთეტიკური სინაღდე. ამავე დროს იგივე პირობით ფორმებში რთული აზროვნების გამოსატვის პოტენციას ხედავენ.

არქაული ტენდენციები, განზოგადებისკენ სწრაფვა, რთული აზრით დატვირთული დეკორატივიზმის წინ წამოწევა თანდათანობით იჩენს თავს 1950-იანი და

1960-იანი წლების ქართულ პლასტიკაში. ისეთი მოქანდაკეები, როგორებიც არიან: სანდრო რაზმაძე, ელგუჯა ამაშუკელი, მერაბ ბერძენიშვილი, გოგი ოჩიაური, კარლო გრიგოლია, გულდა კალაძე, ვახტანგ ონიანი, ჯუნა მიაქაძე, გურამ ქაჯაია, ალექსანდრე რატანი, ჯემალ შანშიაშვილი, ვიქტორ ჭუმბურიძე, ავთანდილ შვედლიშვილი, გოგი შვაცაბაია, თენგიზ კიკალაძეშვილი, ვაჟა 'მელიქიშვილი და სხვა — თამაში ფორმალური, წმინდა პლასტიკური ძიებებით შეეცადნენ ჭეშმარიტი ხელოვნების პრინციპების ჩამოყალიბებას და განხორციელებას. ამ პერიოდის მთავარი მოყოლებული, ქართულ ხელოვნებაში თუ რაიმეა საინტერესო, იგი, უდავოდ, თავისუფალი აზროვნების პრინციპითაა შექმნილი. მას შემდეგ თავისუფლების მოპოვების ძალისხმევა თანდათან უფრო მატულობს. რაც შეეხება არქაულობას, იგი ფორმალური ფაქტორითაც გამოვლინდა ხსენებულ ეტაპზე და თემატიკის გაგებითაც, რაც განსაკუთრებით მონუმენტურ პლასტიკაში გამომდგინდა. იგივე ეროვნული სული გამოვლინდა სიმბოლურ-ალეგორიული ხასიათის ძეგლებშიც.

მონუმენტალიზმის განვითარება ქალაქში ძეგლების დადგმის მოთხოვნილებას ჭაბჭობს. ამასთან დაკავშირებით გვინდა გაავსენოთ 50-იანი წლების მიწურულს ვახტანგ გორგასალის ძეგლის დასადგმელად გამოცხადებული კონკურსი\*. კონკურსში ელგუჯა ამაშუკელის ძეგლს მინიჭა პრემია. ისტორიული თემატიკის ასრულებურმა ვაზარმა თავი იჩინა არა მხოლოდ ვახტანგ გორგასალის პრემირებულ ნამუშევარში, არამედ კონკურსში მონაწილე თითოეული მოქანდაკის ესკიზურ ნამუშევარში. კონკურსში კი ბევრი სკულპტორი მონაწილეობდა. ეს ნიშნავდა ასაკი, არასაბჭოთა, ხაზგასმულად ეროვნული ესთეტიკის ძლიერი ნაკადის წარ-

მოშობას მაშინდელ სინამდვილეში. ქალაქში მხოლოდ ერთი ძეგლი გამოჩნდა: ხელოსნობაში კი გრძელდებოდა ამ გუჯით მუშაობა. ისე რომ, 1960-იან წლებში თავისუფალი მხატვრული ინტერპრეტაციით დაღმპული ძეგლების საფუძველი 1950-იან წლებში ჩაისახა სხვადასხვა სახელოსნობაში, კერძოდ, კონკურსზე გამარჯვებულ ესკიზში ეტაპობრივი სიხსლე გამოვლინდა თემატიკისა და ფორმის თვალსაზრისით, რომელიც სინამდვილის ასახვას აღარ გულისხმობდა და სინამდვილის სიმბოლური ინტერპრეტაციის პრინციპს ასორციელებდა. სიმბოლურობა, ზედმიწევნით ზოგადი სიტყვაა. ვახტანგ გორგასალის ძეგლში მას თავისებური იერი აქვს. ამ იერიში საყურადღებოა თანამედროვე პირობით აზროვნებაში მოცემული არქაულობის განცდა. მხედრის ცხენზე ჯდომა მითოლოგიურად პირობითია. იგი კერძოდ არ მოგვგაგონებს უშუალოდ ქართულის ან რომელიმე კულტურის მხატვრულ ინტერპრეტაციას. მიუხედავად ამისა, ძალიან ზოგადად, მხედრის პოზა შეიძლება მივაკუთვნოთ იმ პირობითობათა რიცხვს ან ხასიათს, რომელიც არქაულ კულტურებს ახასიათებდა. მათ შორის ევგიტურ პლასტიკას, ან ასირიულ ხელოვნებას. მხედრის პოზის ამგვარმა პირობითობამ განაპირობა მისი ფორმის ხასიათიც. ექსპრესიული დეკორატივიზმით ინტერპირებული სახე — გმირი მეფე რაინდის სიმბოლოს შექმნის ცდით არის ნაკარანახევი. ასეთი თანამედროვე და არქაული განცდა გამართლებულია იმის გამო, რომ ძეგლი ისტორიულ პირს ეძღვნება. შემდგომი პერიოდის მოქანდაკეების ძიებებში ისტორიული თემა ქრება და არქაული განცდა ანონიმურ იერსახეებში გადმოიცემა. ამას იმიტომ აღვნიშნავთ, რომ ამაშუკელის ძეგლი თავისებური ეტაპობრივი შემსაღებაა თემისგან თავისუფალი ნეოპრიმიტივისტული პლასტიკისათვის.

არქაულობის ელემენტი — შეიძლება დავინახოთ მერაბ ბერძენიშვილის დავით გურამიშვილის ძეგლშიც. ფიგურის დეფორმაციის ხასიათი თავშეკავებული დეკორატივიზმისა და აბსტრაქტულად განზოგადებული სადა ფორმებით გამოირ-

\* В. Беридзе, Н. Езерская. Искусство Советской Грузии. 1921—1970 г. М., Советский художник 1975, стр. 302 — 303.

ელა შანიძე. ქართული საბჭოთა კანდაკა. „მეცნიერება“. 1975, გვ. 30—32.

ჩვენა. აალიან შორი ასოციაციით და არა პირდაპირი მსგავსებით, ე. ი. მხოლოდ განწყობილებით, ეს ძველი ევროპული გუთური ქანდაკების ენას მოგვაგონებს. მაგრამ დავით გურამიშვილის ფიგურაში გუთური ქანდაკების განზოგადებული ენის ნაცვლად, მოქანდაკის ავტონომიური აბსტრაქტული განზოგადების უნარი იკითხება, რაც მხოლოდ თანამედროვე ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი თვისებაა.

ამაშუკელის, ბერძენიშვილის და აგრეთვე გოგი ოჩიაურის ქმნილებათა მაგალითზე ჩვენ შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ქართული პლასტიკა ეტაპობრივი სიხალის დონეზე გამოქვლინდა: თუ ამაშუკელთან შეინიშნება არქაული რეზინისცენციების შესაძლო ჭკრეტის ნიშნები, ბერძენიშვილის შემთხვევაში ცხადად შესამჩნევია ფორმის მკვეთრი დეფორმაცია; რაც სტილის თავისეულობის, ინდრიჭულური ექსპრესიის სახით გამოვლინდა. ოჩიაურთან განმსაზღვრელია სტრუქტურულად მკვრივი, შეკრული ფორმის მნიშვნელობა, რაც ავტორისეული სპეციფიკურობით ხასიათდება. ამ დამახასიათებელი ნიშნებით თვითმყოფადად გამოიხატებიან, და, ამასთანავე, ნოვატორულ ძიებებს ამკვიდრებენ აღნიშნულ ეტაპზე. სხენებული სამი მოქანდაკე, ისევე როგორც მათი თანამედროვე სხვა მხატვრები, ფორმის განზოგადების ძიების მიუხედავად წმინდა აბსტრაქტულობამდე არ მივიდნენ, მაგრამ მათ უდავოდ შექმნეს ამის მოთხოვნილება და აუცილებლობა.

აფანგარდული ძიებების თვალსაზრისით ყველაზე შორს კარლო გრიგოლია წავიდა. იგი არ დაკმაყოფილდა რეალისტური ფორმების პირობით-ექსპრესიული შეცვლით და ჩამოყალიბებული აბსტრაქტული სისტემის მქონე გეზი აირჩია. მოქანდაკე, ყველაზე მნიშვნელოვან სინამდვილედ რეალობის არქეტაპულ ფორმებს მიიჩნევს. ასეთი ფორმები კი — ზოგადი ფორმებია და გეომეტრიულად სადა აგებულების პრინციპს ექვემდებარებიან და ეფუძნებიან პლასტიკური საწყისის მნიშვნელობას. კერძოდ, მისი აბსტრაქტული ფორმები — კვერცხისებურ, ანუ საეცე სხე-

ულმბრივ ელიფსურ ფორმებს განასახიერებენ. გვინდა აღვნიშნოთ, რომ მოხედავად იმისა, რომ ასეთ ულტრა-აბსტრაქტულ ფორმებსა და არქაულ ხელოვნებას შორის ნათესაობის აღმოჩენა ჭირს, იგი მანც არსებობს წმინდა გააზრების დონეზე, და არა პირდაპირი, ფიზიკური მსგავსების მიხედვით. მაგალითად, თითქოს ძნელია ვიპოვოთ კავშირი ქოროლოს ქტიტორების გამოსახულებების ფორმალურ მონოლითურობასა, და გრიგოლიას კვერცხისებურ ფორმებს შორის. მაგრამ თუ გავითვალისწინებთ ქოროლოს ძველში თავების ფორმების მთლიანი სისავსისკენ სწრაფვას, რაც კვერცხისებური პორტრეტების შთაბეჭდილებას ქმნის, წმინდა გააზრების დონეზე, თანამედროვე არქეტაპული პლასტიკის მონათესავე აბსტრაქტულობას დავინახავთ. როგორც ვთქვით, თანამედროვე ქანდაკების პრინციპების გათვალისწინება ცვლის ჩვენს დამოკიდებულებას ქოროლოს რელიეფისადმი. თუ მისი აბსტრაქტული პირობითობა ადრე წმინდა პრიმიტივიზმად აღიქმებოდა, ახლა ჩვენ მასში პრიმიტივიზმის საერთო ენისაგან განსხვავებულ აბსტრაქტულად მეტყველ ენას ვკითხულობთ. მსგავსი ნიუანსები გარკვეულ ზეგავლენას ახდენს შეფასების კრიტერიუმზეც. ერთია, როცა ქოროლოს რელიეფებს ვაანალიზებთ ავანგარდიზმამდელი ხელოვნებათმცოდნეობის პოზიციიდან, და მეორეა, როდესაც მას თანამედროვე პლასტიკის პრინციპების გათვალისწინებით ვაფასებთ. თავისთავად, თანამედროვე პლასტიკურ ნიშნულზე შეხედავით რამდენადმე იცვლება, როცა გათვალისწინებულია არქაულ ხელოვნებაში შემჩნეული აბსტრაქტული ფაქტორები. გრიგოლიას მეთოდთან დაკავშირებით არქაული წარმართული ხელოვნების ზოგიერთი ნიშნის გათვალისწინება, ალბათ უფრო გაამდიდრებს მისი შეფასების შესაძლებლობას. ნაყოფიერების თემასთან არქაული დამოკიდებულებისა და მასთან მოქანდაკის დამოკიდებულების ანალოგია, კრიტიკოსს საშუალებას მისცემს განასხვავოს ამ თემასთან რელიგიური მიმართება მისი ინტელექტუალურ-ფორმალური ინტერპრეტაციებისაგან, რო-

მედიც თანამებრძოვე მეცნიერულ ფსიქო-  
ანალიტიკურ მოხდერებას ემყარება

კარლო გრიგოლიას ფორმალური ძიე-  
ბები უთუოდ ეტაპობრივია ზოგადად ქა-  
რთულ პლასტიკურ აზროვნებაში და ამ-  
დენად, ვასათვალისწინებელია თანამედ-  
როვე მოქანდაკეებისთვის. შეიძლება კა-  
კაბაძის აბსტრაქტული ქანდაკება არ წა-  
რმოადგენდეს ფრგოლიასთვის რაიმე სა-  
წყისს, მაგრამ ზოგადად, ქართული პლას-  
ტიკის ისტორიული განვითარების ასპექ-  
ტით, კაკაბაძის აბსტრაქტული გეზი გრი-  
გოლიას შემოქმედებაში განსხვავებული  
ხასიათით გაგრძელდა.

და მაინც, ამ პერიოდის (50-60-იანი  
წლების) ქართველ მოქანდაკეთა პლასტი-  
კური აზროვნება, ძირითადად, ფიგურა-  
ტიული სახეების შექმნით არის მიზანდა-  
სახული. ამ მიმართებით, თითოეულ შე-  
მოქმედეს თავისი განზოგადების საშუალე-  
ბები სქეს გამომუშავებული. მაგალითად,  
ბერძენიშვილის ექსპრესიონისტული მე-  
თოდი არაფრით არ გავს კიკაულიშვილის  
ან მიქატაძის ექსპრესიონიზმს, მაგრამ სა-  
მივე ერთად, სხვა, ზემოთ დასახელებული  
მოქანდაკეების ჩათვლით ქმნიან ქართული  
ქანდაკების იმ ინდივიდუალისტურ ტენ-  
დენციას, რომელიც ამ ეპოქის ხასიათით  
მოვლენად აღიქმება. თუ თითოეული მათ-  
განის შემოქმედების შეფასების კრიტერი-  
უმი თითოეული შემოქმედებიდან გამომ-  
დინარე შეიძლება ჩამოყალიბდეს — ამ  
ეპოქის ზოგადი დახასიათების შემთხვე-  
ვაში შეფასების კრიტერიუმი გამაერთი-  
ანებელი ხასიათის იქნება. სწორედ აქედან  
გამომდინარე დავასკვნათ, რომ ამ პერი-  
ოდის ქართულ ქანდაკებას, ძირითადად,  
აბსტრაქტული განზოგადების, დეკორა-  
ტივიზმის გზით იერსახებით აზროვნება  
ახასიათებს. ე. ი. წმინდა აბსტრაქტული  
ძიებების პერიოდი ნამდვილად არ არის  
ეს დრო. მხოლოდ ცალკეულ შემთხვევაში,  
კერძოდ გრიგოლიასთან დამკვიდრდებოდა  
აბსტრაქტული აზროვნება.

რადგან ახალი პერიოდის მხატვრებმა  
პლასტიკურ ხელოვნებაში (და არა მხო-  
ლოდ პლასტიკურში) აბსტრაქტული აზ-  
როვნების ელემენტი წმინდა კონცეფციუ-  
რად შეიტანეს — გამოიყვანა ტენდენცია

გონითი პრიმატის შექმნისა. ე. ი. უახლო-  
ეს დროში პლასტიკურ ხელოვნებას გარდა  
ემოციურ-ესთეტიკური ფაქტორისა, თან  
ახლავს ინტელექტუალური თეორია, და  
ეს მთლიანობაში ქმნის აზრის გამომხატ-  
ვულ აბსტრაქტულ პლასტიკას, რომელიც  
მხოლოდ ჩვენს დროს ახასიათებს: თანა-  
მებრძოვე ხელოვნებაში ეს ტენდენცია იმ-  
დენად განვითარდა, რომ საერთო შემ-  
თხვევაში მოქანდაკე ამ ხანის მისაღწე-  
ვად უარსაც კი ამბობს მოცულობაზე.  
ახალი თაობის მოქანდაკეებმა, რთული  
მხატვრული აზრის გამოთქმის გამო, შე-  
უფერხებლად გაიმეტეს სავსე მოცულობის  
პრინციპი. საჭირო შემთხვევაში საერთოდ  
უარი თქვეს მოცულობაზე. ისეთი მოქა-  
ნდაკეები, როგორებიც არიან: ნოდარ თო-  
ფურია, ჯემალ ბეაღავა, ვია ჯაფარიძე,  
ჯონი გოგაბერიშვილი, ჯუმბერ და ნევე-  
ლი ჯიქიები, მარინა ივანიშვილი, ლევან  
მსხიძე, რეზო ხასია და სხვა უფრო ახალ  
ლგაზრდები, სწორედ ფილოსოფიურ ნა-  
ივის პლასტიკის გზას ამკვიდრებენ საქარ-  
თველოში. ამით ისინი აგრძელებენ დავით  
კაკაბაძის აბსტრაქტული აზროვნების  
ზოგადი პრინციპების, რახამაძის, გრიგო-  
ლიასა და სხვა მოქანდაკეთა ფორმალის-  
ტური ძიებების ტენდენციას.

ამის პარალელურად გრძელდება უფრ-  
ტრადიციული, პირობით-დეკორატიული  
ძიებებიც, სადაც აშკარა შესამჩნევი მი-  
დრეკილება გამოძკვეთა გროტესკული რე-  
ალიზმიმსადმი. აქტუალური პრობლემატი-  
კის თვალსაზრისით, რა თქმა უნდა, ის მო-  
ქანდაკეები უფრო მნიშვნელოვანნი არიან,  
რომლებიც მთლიანად ავანგარდისტულ  
პოზიციაზე დგანან.

ახალგაზრდა მოქანდაკეები, თავიანთი  
ძიებებით, ესებიან ყველა იმ ტენდენციებს  
— უკიდურესად ფორმალისტურსა და რე-  
ალისტურსაც — რომლებიც მხოლოდ  
ავანგარდისტულ ქანდაკებაში შეიმჩნევა.  
არის ცდა — გამოყენებულ იქნას პლას-  
ტიკურად არატრადიციული მასალები. მა-  
სალები, რომლებიც პოპ-არტიდან, ან დი-  
ზაინიდანაა ნასესხები (სხვადასხვა ტიპის  
ლითონი, პლასტიკები, ცელულოზური  
ნაწარმი, ქე, შინა). დრო გვიჩვენებს, რამე-



დუნად სეროიზულ მიღწევებს შემოგვთავაზებენ ისინი ასეთი თავისუფალი გზით.

ამ ძიებების გვერდით ქართულ სინამდვილეში (1970-80-იან და დღეს, 1990-იან წლებში), როგორც უკვე ვთქვათ, თავს იჩენს საესეებით ახალი მიმართულება. პლასტიკის ეს გეზი უფრო კიდევ 1900-იან წლებში ჩამოყალიბდა ევროპაში. მხედველობაში გვაქვს პროფესიული და საესე, ან მკვრივი და ძლიერი ფორმის ნაცვლად ისეთი ტიპის ფორმის შექმნა, რომელიც აზრით არის დატვირთული. გონებამახვილური აზრის მატარებელი ფორმა დიდ მნიშვნელობას იძენს იმ კუთხით, რომ მისი საშუალებით ისეთი რაიმეს გადმოცემის მცდელობას აქვს ადგილი, რასაც არ შეიძლება გააჩნდეს არც მატერია და არც მოცულობა. აქ ჩანს ავანგარდისმის არსებობის ყველაზე გასამართლებელი აზრობრივი ასპექტი. ავანგარდისტი მოქანდაკის ბრანკუსის ნამუშევრებში უფრო კიდევ შეიგრძნობა მატერიალურობის მქონე სინამდვილის აბსტრაქტულად გამოხატვის პირობა-შიზანი. მაგრამ ჯაკომეტის კარკასული ტიპის ქანდაკებები, რომლებიც თავისი არსით ანტიმოცულობის პრინციპზე არიან აგებული — „დაფლეთილი“ სტრუქტურით ისეთ რაიმეს გამოხატავენ, რასაც არ შეიძლება გააჩნდეს მოცულობა, ადამიანის ფიგურის ასეთი გაგება, რა თქმა უნდა, გროტესკულია და ალბათ, თავისებურად კომიკურიც. მაგრამ ფიგურის დაფლეთილი სტრუქტურა კომიკურისა კი არა, უფრო ტრაგიკული განცდის გამოხატველია. ასეთი ტიპის ტრაგიზმსა და საზეიმო განწყობად ქცეულ კომიზმს, სინამდვილეში, არა აქვს მატერია და არც მოცულობა, რამეთუ არც რეალობა გააჩნია. თუ ვირწმუნებთ, რომ ასეთი პლასტიკური ენა მართლაც უფრო შინაგანს გამოხატავს, ვიდრე იოლად გადასახატ სინამდვილეს, მაშინ მასში, ალბათ დავინახავთ ისეთივე მხატვრულ ძალას, რომელიც სინამდვილის კლასიკურ ინტერპრეტაციას ახასიათებს.

დაახლოებით ასეთი რთული აზრით, ან რთული შინაგანი განწყობილება-ემოციის პლასტიკური გონებამახვილური

საშუალებით გამოხატვის ამოცანით დატვირთა თავისი შემოქმედება მოქანდაკე ნოლარ თოფურიამ. იგი მიზნობრივად ეწინააღმდეგება ცდილობს გამოსახოს წარსულის, პირველყოფილის, წარმართულის (უმთავრესად მგერულ-წარმართულის) ძირები. ზალხურ სიტუაციებშიც კი ეძებს თავისი ქანდაკების იმპულსს. აზრის შეტაფორული გამოხატვის შიზანით, ზოგ შემთხვევაში, უკიდურესად ამარტივებს ფორმის პლასტიკურ მნიშვნელობას. კომპოზიციაში „კარი“ — შთელი ფორმალური მონაცემი აზრის გამოხატვას უფრო ემსახურება, ვიდრე პლასტიკური სერისით ემოციის შექმნას. ამ შემთხვევაში მინიმალური პლასტიკური ფორმა მეტაფორული და კონცეფტუალურია. მტქანდაკეს, თითქოს მიხნად დაუსახავს ყველაზე ტუნწი ფორმალური საშუალებით გამოხატოს ფილოსოფიური პოეტიკა. მეტაფორული აზროვნების ტენდენციამ უძაფოდ განაპირობა მოქანდაკის შემოქმედების თემატურ-ფორმალური მრავალფეროვნება. მის ნაწარმოებებში აშკარად ჩანს მხატვრის ამოცანა — თანამედროვე ასპექტ.

გაიაზროს არქაული წარმართული ლეგენდები, მითები და საზოგადოდ მითოსური აზროვნება. თოფურიას შეფასების კრიტერიუმში უნდა გამომდინარეობდეს იმ ფორმალურ ნიშანთა ერთობლიობიდან, რომელიც მის ქანდაკებებს ახასიათებთ. მართალია, მოქანდაკე თავის შემოქმედებას წარმართულ არქაულ ხელოვნებას უკავშირებს, მაგრამ ეს კავშირი რამდენადმე პირობითი, ან უბრალოდ თემატიკური უნდა იყოს. მთავარი ის არის, რომ მხატვარს პირველადი ინსტინქტის გამოხატვა სურს. მაგრამ ეს გამოხატველობა არქაულისაგან განსხვავებით თანამედროვე და ინტელექტუალურად მიხნადსახსულია.

რა თქმა უნდა თოფურიასთან და ასევე სხვა თანამედროვე მოქანდაკეების ნამუშევრებში — ელემენტარული ფორმებისკენ სწრაფვაში ისეთი პლასტიკური სტრუქტურული ფორმები შეიძლება დავინახოთ, რომლებიც შორი ასოციაციით გვაგონებენ არქაული ხელოვნების ფორმალურ ნიშნებს. ვთქვათ: ზოგ შემთხვევაში აშკარად ვიგრძნობთ ხოლმე ქოროლოს

ქტიტორთა, უმთავრესად კი პორტრეტთა ნაივური პირობითობის მსგავს ტენდენციებს. მაგრამ აუცილებლად უნდა გვესმოდექ, რომ ქოროლთს კვერცხისებურ პორტრეტთა ნაივურობა წმინდად ინსტინქტური ხასიათიდან მომდინარეობს. ე. ი. იგი არ არის შეგნებული მეთოდით განხორციელებული პლასტიკური ფაქტორი. რამდენადაც შეგნებული, ანუ წინასწარ განზრახული არ არის, იმდენად არაფილოსოფიურია და უყრდნობა შუა საუკუნეების მსოფლმხედველობას. შეიძლება დავასკვნათ, რომ ავანგარდული პლასტიკური ხელოვნება არქაულს იმითაც დაუკავშირდა, რომ მასში მოცემული ნაივური გეომეტრიული ფორმები ფილოსოფიური აზროვნებისთვის დამახასიათებელი ელემენტარულობით ხასიათდება.

საბოლოოდ, აღვნიშნავთ იმ ძირითად ნიშანს, რითაც განსხვავდება ნეოპრიმიტივისტული ესთეტიკური ორიენტაცია შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების გეზისაგან. თანამედროვე მოქანდაკე — მთელ ესთეტიკურ ინფორმაციას ფორმას აკისრებს. სწორედ ამ მიმართებიდან ჩამოყალიბდა თანამედროვე გაგება: „წმინდა ფორმის“ თვითღირებულება. ამ ფორმულაში ნაგულისხმევი გეზი აბსოლუტურად არ ახასიათებს არქაულ ხელოვნებას. შუა საუკუნეების მოქანდაკე ცდილობდა კონკრეტული თემით განსაზღვრული ფორმა შეექმნა, რომლის აბსტრაქტულობაც გამოსახული იერსახის უხორცობაზე მიუთითებდა, რაც თავისთავად ქრისტიანულ-ეკლესიური მიდგომაა. თანამედროვე ხელოვანს კი — თემა იმდენად უგულებელყოფილი აქვს, რომ იგი თავისთავად ფორმის გამომხატველობის ფაქტორამდე დაყავს. ე. ი. წარსულის ოსტატისაგან განსხვავებით, თანამედროვე მოქანდაკისთვის თემას თავად ფორმა წარმოშობს.

თანამედროვე მხატვრულ ეპოქას ძველი საგან ერთი მკაფიოდ შესამჩნევი ნიშანიც განასხვავებს. იგი უაღრესად ინდივიდუალურია და აქედან გამომდინარე, მრავალფეროვანია (ავანგარდისშემი, ერთდროულად არსებობენ სხვადასხვა მხატვრული მიმდინარეობები, პოზიციები და კონცეფტუალური ბაზისები), რამდენადაც ინდივი-

დუალურია, იმდენად თითოეულ შემოქმედებით გამოვლენებას თავისებურებას. გომა ესპირობა გაგებისთვის და ანალიზისთვის. შეიძლება ითქვას, თანამედროვე ხელოვნებაში შეფასების კრიტერიუმი ეპოქის საერთო ტენდენციიდან კი არ გამოდინარეობს, არამედ სუბიექტური მხატვრული ფაქტიდან. ე. ი. შეფასების კრიტერიუმი ინდივიდუალურია. მაგრამ, მიუხედავად უაღრესად ინდივიდუალისმისა და, საერთოდ, ეპოქის მხატვრული მიმართებების სიჭრელისა, მანც არსებობს ზოგიერთი რამ, რაც აერთიანებს თანამედროვე მხატვრულ მიმართებას. ზოგიერთი რამ სხვადასხვა მხატვრული ფაქტორების სახით გამოვლინდა ავანგარდისშემი. ერთი მხრივ თუ ისინი ეპოქის საერთო ესთეტიკურ ნიშნებად შეიძლება ჩაითვალოს, მეორე მხრივ, ცალკეული შემოქმედი ინდივიდისთვის განკერძოებული და ავტონომიური გამომხატველობის საშუალებებსაც წარმოადგენენ. ეს ფაქტორებია: განზოგადებული აზროვნებისკენ მიდრეკილება, ორიგინალური მხატვრული ხერხების ძიება, სინამდვილის იდეალიზების საპირისპიროდ სინამდვილის კრიტიკა, ჭარბი განზოგადების გამო ბუნდოვანი შინაარსის მქონე ფორმის ძიება, არატრადიციული მხატვრული საშუალებების აზრობრივი გამოყენება, ანალიტიკური მხატვრული ფორმების ან სისტემის ძიება-მიდრეკილება თვითანალიზის შემცველი სამეტყველო ენისკენ.

რაც შეეხება ხელოვნების შეფასების კრიტერიუმებს, ზემოთ განხილულ ეპოქათა მახასიათებელი ესთეტიკური ნიშნების სხვაობები და მსგავსებები თუ არ გავითვალისწინებთ, ჩვენ ვერ განვასხვავებთ და ბრმად ავურევთ ერთმანეთში მსოფლგაგებებს, ესთეტიკურ სტილებს და მეთოდებს. მათ აზრობრივ ქვეტექსტებს და მათგან გამომდინარე, ფორმათა ხასიათებს. ამ აღრევის თავიდან ასაცილებლად კი, აუცილებელია, არა მხოლოდ ეპოქათა შორის ესთეტიკური მიმართებების სხვაობის შემჩნევა, არამედ თითოეული მხატვრის შემოქმედებაში ფორმის პატარა ცვლილების აღნიშვნაც კი. მხოლოდ ამ გზით შეძლებს ხელოვნებამცოდნე იპოვოს სწორი

შეფასების კრიტერიუმში მოცემული კონკრეტული მხატვრული ობიექტისთვის. ესთეტიკურ ცვლილებათა და ფორმათა ზორის სხვაობების დაფიქსირება კი, საბოლოოდ იმ დასკვნამდე მივყავანს, რომ შეფასების კრიტერიუმები კი არ იცვლება, არამედ თითოეულ ძველ კრიტერიუმს ემატება კაცობრიობის გამოცდილების სახით ახალი კრიტერიუმები. რა უქმა უნდა, სიასწავლები ცვლიან ძველი ეპოქების ხელოვნებასთან დამოკიდებულებას. მაგრამ ეს ცვლილება გამოცდილების სიმდიდრიდან გამომდინარეობს და არა ძველი ხელოვნების შეფასების კრიტერიუმის შეცვლიდან. უბრალოდ ძველი გაიხარება ახლებურად, უფრო სწორად კი, ახალი ხელოვნების სასიათის და ფორმების შესაბამისად, ე. ი. ძველ კრიტერიუმებს ემატება კიდევ ერთი ახალი ესთეტიკური ასპექტი.

ჩვენ შევეცადეთ ზოგადი დასკვნები გამოვეტანა პრიმიტივიზმთან დამოკიდებულებაში შეფასების კრიტერიუმთა ცვალებადობის შესახებ. რაც, ერთის მხრივ, დაგვეხმარა იმის გაგებაში, თუ რა არის, კერძოდ, ახალი, თანამედროვე ინტელექტურ და ინტელექტუალურ პრიმიტივიზმში, რამაც თავისთავად გააადვილა რთული შინაარსით დატვირთული პრიმიტივიზმის აზრობრივი წარმოდგენა საზოგადოდ. მეორეს მხრივ, მოგვცა საშუალება გავკვაზრებიანა თანამედროვე ხელოვნების შედარებითი და განმასხვავებელი ფაქტორები წარსულის, კერძოდ, შუა საუკუნეების და უძველესი ეპოქების ხელოვნებასთან დამოკიდებულებაში. ყოველივე ამან მოგვცა საშუალება დავედგინა, რომ ხელოვნების შეფასების კრიტერიუმები მარადიულობის სიმტკიცით არ გამოირჩევიან, რომ ისინი, ისტორიულად იცვლებიან ადამიანის მსოფლმხედველობის ცვალებადობასთან ერთად. ყოველივე ამის შედეგად ჩვენ იმასაც ჩაიწვდებით, რომ დროებითი მხატვრული იდეალი თავის ისტორიულ მნიშვნელობას არაფრით არ კარგავს იმ შემთხვევაშიც კი, როცა მას განსხვავებული მხატვრული იდეალი ცვლის. დღეს თუ მხატვრული იდეალი ადამიანის პირველადი ინსტინქტის პრიმატული გამოხატულების მოძიებაში მდგომარეობს, შემდგომ ეპოქაში სა-

ესებით დასაშვებია, რომ კვლავ კლასიკური იდეალი აღმოჩნდეს ხელოვნების სწორი ფეის მიზანი. საბოლოო ჯამში, მსგავსი ეპოქალური ცვალებადობის გათვალისწინებით, ადამიანის არცერთი ტექნიკად მხატვრული თვითგამოვლინება არ რჩება მნიშვნელოვანი ხარისხიანი აღიარების გარეშე.

ყოველივე ის, რაც პრიმიტივიზმის შესახებ ვთქვით, სხვა არაფერია, თუ არა პრიმიტივიზმის კლასიფიცირება. ეს კლასიფიკაცია მყარ საფუძველს უქმნის თანამედროვე ხელოვნებამთვოდნეს გააჩნდეს შეფასების კრიტერიუმში იმ შემთხვევაშიც, როდესაც პასოლუტურად ახალ, უფრო გაუანალიზებელ შემოქმედებით გამოვლინებასთან აქვს დამოკიდებულება და ამოცანად დაუსახავს იპოვოს შესაბამისი შეფასების კრიტერიუმები.

### ლიტერატურა

1. ენსტ კასირერი. „რა არის ადამიანი“, „განათლება“. თბ. 1983.
2. ზოსე ორტეგა ი გასეტი. „ხელოვნების ფიქსიონალიზაცია“. „ლმოსი“, 1992.
3. Вельфлин Генрих. «Основные понятия Истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве». «Академия» Москва—Ленинград, 1930.
4. Примитив и его место в художественной культуре нового и новейшего времени. Москва, 1983.
5. Н. А. Аладашвили. «Монументальная скульптура Грузии». «Искусство». 1977.
6. Э. Кузнецов «Пироманти». «Искусство», 1975.
7. Н. Я. Малахов «Модернизм. Критический очерк». Москва. 1986.
8. С. Валериус «Прогрессивная скульптура XX века, проблемы и тенденции». «Изобразительное искусство». Москва, 1973.
9. პებერტ რიდი, „მოღერნისტული ქანდაკების მოკლე ისტორია“. იბ. ჟურნალი „სპექტრი“. 1998. 1.
10. В. Беридзе, Н. Езерская «Искусство Советской Грузии, 1921—1970». М., «Советский художник». 1975.
11. ლეა შანიძე. „ქართული საბჭოთა ქანდაკება“. „მეცნიერება“. 1975.

# უტოპია და არქიტექტურა

ლენა კილაია

ჭაუშვა იგი უფაღმა ლმერთმა უდემის ბალიდან, რომ დაეშუშავებინა მიწა, საიდანაც იყო აღე-  
ბულა.

გაწდევნა ადამი, ედემს კი აღმოსავლეთით კერუბიმები და ყვეცხოვანი მბრუნავი მახვილი  
„წყენა, რათა სიფიცხლის ზესთან მისასვლელი დაფვათ“.

(ზესქმე, თავი III, 24-25).

და ღაბიბრებუ ადამის მოდგმა დაკა-  
რგული ქდემის ძებნაში. დაკარგული და  
სამომავლო ედემის ძებნის მისწრაფება  
თანდევს მუდამ მის არსებობას და სხვა-  
დასხვანაირად ვლინდება ყველა დროის,  
ეთნოსისა და კულტურის წარმომადგენ-  
ლების შემოქმედებაში. იდეალურის,  
მშვენიერებისა და სრულყოფილებისაკენ  
სწრაფვით გამსჭვალულია ხელოვნების  
სხვადასხვა მიმდინარეობისა და ცალკე-  
ული შემოქმედის ქმნილებები. იდეა-  
ლურის ძიებაში განაპირობა უტოპიების  
გაჩენაც.

წინამდებარე წერილში ჩვენ ვისაუ-  
ბრებთ უტოპიაზე არქიტექტურაში, გან-  
ვიხილავთ სხვადასხვა ეპოქის არქიტექ-  
ტურულ უტოპიებს და შევეცდებით გა-  
მოვკვეთოთ მათი როლი და მნიშვნელო-  
ბა არქიტექტურის განვითარების ის-  
ტორიაში.

რას წარმოადგენს არქიტექტურული  
უტოპია? რა გავლენას ახდენს იგი არ-  
ქიტექტურის განვითარებაზე? ამ კი-  
თხვევებზე პასუხის გასაცემად უტოპიის  
ცნების სიღრმისეულ საწყისებს, ზოგა-  
დად უტოპიური აზროვნების, მისი ჩა-  
სახვისა და განვითარების თავისებურე-  
ბებს უნდა შევეხოთ.

წლების განმავლობაში უტოპიის  
ცნება ჩვენთვის მხოლოდ თ. მორის, ტ.  
კამპანელას, სენ-სიმონის, ფურციესა და  
ოუენის სახელებს უკავშირდებოდა და  
სოციალიზმის ფენომენთან იყო გაიგი-  
ვებული. ხინამდევალემი კი, ეს ცნება  
გაცილებით ღრმა და მრავალმხრივია და

მას დიდი ხნის ისტორია აქვს. უტოპია  
განსაკუთრებულ ინტერესს დასავლე-  
თის მკვლევარქმისათვის წარმოადგენდა  
და ისინი საუბრობდნენ „უტოპიის კუ-  
ლტურის“ ფენომენზეც, რადგანაც, მა-  
თი აზრით, სწორედ უტოპიური ფანტა-  
ზია, თავისი მომავლის სურათებით წა-  
რმოადგენდა სამყაროს განვითარების  
საწინდარს.

უტოპიური აზროვნება არ იყო უცხო  
აღმოსავლეთის კულტურისთვისაც, რაც  
შეეხება ქრისტიანულ ეპოქას (შუა საუ-  
კუნეებს), თავისი მსოფლმხედველობით  
იგი არ ეძიებდა იდეალურს მატერიალურ  
ყოფაში. ყოველივე სრულყოფილი მის-  
თვის „ზეციურ იერუსალიმს“. „ცათა  
სასუფეველს“ უკავშირდებოდა. ყოველივეს  
სრულყოფა კი საკუთარი თავის „განღმრ-  
თობის გზიდან“ იწყებოდა.

თვითონ ტერმინი „უტოპია“, სალექ-  
სიკონო განმარტებით, არის ფანტაზია,  
გამონათკი, აუხდენელი ოცნება, ადგი-  
ლი, რომელიც არ არსებობს<sup>1</sup>. თომას  
მორის მიერ XVI ს-ში აღწერილი გა-  
მონათკონი კუნძულის ეს სახელი „უტო-  
პია“<sup>2</sup> ერთგვარ მეტსახელად იქცა სხვა-

\* 2 Utopos — 1) ბერძ. U — ანა, topos —  
ადგილი; 2) ბერძ. eutopos — ev — მაღლი,  
„კეთრებული მიწა“. სახელწოდება დათნურვიდან  
იქნა წათარგმნი; ბერძნული ხიტყვები ტრანსკრიპ-  
ციით გადაწერილია, რომელიც აბათილებდა გან-  
სხვავებას e და ev-ს შორის. ამიტომ თვითონ  
მორის ჩანადიქტი უნაბი დარჩა. დასაშვებია  
ისაც, რომ ეს შეიძლება იყოს სიტყვათა თამაზი:  
„კეთრებული მიწა, მაგრამ არ არსებული“ (3).

დასხვა არარეალური ძიებების აღსანიშნავად, რომლებსაც ადგილი ჰქონდა თ. მორაბედ საუკუნეებით ადრე და გაგრძელდა მის შემდგომაც უტოპიური ეწოდა ძველ საბერძნეთსა და ჩინეთში შექმნილ ტრაქტატებს, აღორძინების და ყველა შემდგომი ეპოქის ძიებებს, რომლებშიც იდეალთან მიახლოების სურვილით იყო გამსჭვალული. ხშირად, ტერმინი უტოპია გამოიყენებოდა არარეალური იდეის აღსანიშნავად, ზოგჯერ კი ღაცინვის სახეს ატარებდა, უტოპიურს უწოდებდნენ იმასაც, რაც განსხვავდებოდა ჩვეულებრივისაგან, ან რადიკალური იყო თავისი მოთხოვნით, უტოპიურად რაცხავდნენ ფანტაზიებს, ოცნებებს, ექსცენტრული სახით გადმოცემულ პირად იდეალებს და სხვ. მრავალს. იწერებოდა უტოპიური ტრაქტატები, იქმნებოდა უტოპიური სახელმწიფოები...

ბუნებრივია, რომ ასეთი მრავალფეროვნების ფონზე არ არსებობს მკვლევართა ერთიანი პოზიცია უტოპიის ფენომენის გახსნისას, ძნელდება უტოპიების კლასიფიკაციაც. უტოპიური ძიებების განხილვისას მათი კლასიფიკაცია სრულიად სხვადასხვა კუთხით ხდება. მაგალითად: გამოყოფენ სოციალურ და არასოციალურ უტოპიებს; გაქცევისა და რეკონსტრუქციის (ლ. მამფორდის); ანარქიულ და არქაულ (ა. ფოიტი); ზედა ფენების (ოფიციალურ) და ხალხურ; რეგრესიულ, კონსერვაციონისტულ და პროგრესისტულ; რომანტიკულ, ტექნოკრატიულ და თეოკრატიულ; სოციალისტურ, ბურჟუაზიულ-ლიბერალურ, ანარქისტულ, ფაშისტურ და სხვ. მრავალს (4). უტოპიაზე საუბრისას თავს იჩენს ისეთი კავშირები, როგორცაა — უტოპია და ფილოსოფია, უტოპია და ფსიქოლოგია, უტოპია და სოციოლოგია, უტოპია და პოლიტიკა, უტოპია და ლიტერატურა, უტოპია და რელიგია, უტოპია და მითი, უტოპია და არქიტექტურა და სხვ.

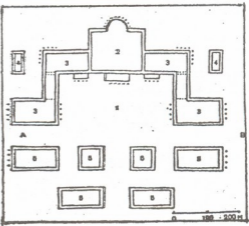
უტოპიური ნააზრევების მრავალფეროვნების, მათი შეფასებისა და კლასიფიკაციის არაერთგვაროვნების მიუ-

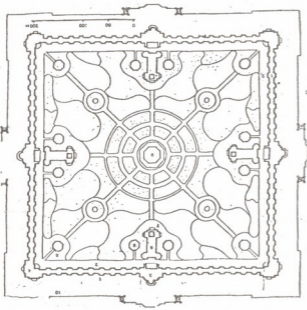
ხედავად, უტოპიის მკვლევართა აზრით არის ერთი საერთო თვისება, რომელიც აერთიანებს ყველა ეანრის და დროის უტოპიებს — ეს არის იდეალის („დაკარგული და საშობავლო ვედების“) ძიების სურვილი. „უტოპიური აზროვნება“ კი, როგორც „უტოპიის წყურვილი“ — აღამიანის არსებობის განუყოფელი ნაწილია და ეს არის სურვილი სამყაროს, კაცობრიობის შეცვლისა უკუთესობისაკენ (5). უტოპიის განსაზღვრებებიდან ყველაზე ხშირად ფიგურირებს „აუსდენელი იდეა“, „განუხორციელებელი ოცნება“, „განუხორციელებელი ოცნების მუდმივი სამეფო“, ან კიდევ „მოწოდება გადატრიალებისაკენ, რომელსაც იგი (უტოპია) ვერ ანხორციელებს, მაგრამ შეუძლია შოიხოვოს“ (6).

უტოპიური ნააზრევები შეიძლება წარმოდგენილი იყოს ვერბალური ან გრაფიკული სახით. აქედან გამომდინარე ისინი ორ დიდ ჯგუფში შეიძლება გავაერთიანოთ: ვერბალური (ფილოსოფიური ტრაქტატები, იდეალური სახელმწიფოს აღწერილობანი, ლიტერატურული ნაწარმოებები, ფსიქოლოგიური, სოციალური, პოლიტიკური იდეები და სხვ.) და გრაფიკული (არქიტექტურა, სახვითი ხელოვნება, კინო, მოდა და სხვ.) უტოპიები.

ამ ორი ჟანრიდან უძველესია ვერბალური. სწორედ ლიტერატურული ფორმა ჰქონდა მოგზაურობის აღწერილო-

ზარდ ფურჩე ფადანსტრა. 1829 წ.





ბებს, იდეალური ქვეყნისა თუ საზოგადოების მოდელებს („უტოპიური რომანის“ ჟანრი), ფილოსოფიურ ტრაქტატებს, სოციალურ თუ პოლიტიკურ იდეებს. უტოპიური იდეები ვერბალური ფორმით გვხვდებოდა მხატვრულ ლიტერატურაში. სამეცნიერო ფანტასტიკა ჩამოყალიბდა როგორც უტოპიის არსებობის ფორმა და დღესდღეობით „უტოპიური რომანი“ არსებობს მხოლოდ, როგორც სამეცნიერო ფანტასტიკის ტენდენცია.

გრაფიკული უტოპიები (და არქიტექტურული, როგორც მათი უმთავრესი შემადგენელი ნაწილი), როგორც დამოუკიდებელი ჟანრი თავის არსებობას აღორძინების ეპოქიდან იწყებს, მანამდე ვხვდებით როგორც ლიტერატურული ჟანრის ილუსტრაციას, ამიტომ კონკრეტულად არქიტექტურულ უტოპიებზე გადასვლამდე (რაც ჩვენი სტატიის თემას შეადგენს), ოდნავ უფრო ვრცლად შევჩერდებით ლიტერატურული უტოპიის ჟანრზე კონტექსტში არქიტექტურასთან და განვიხილავთ იმ უტოპიებს, სადაც უფრო შეტად არის საუბარი არქიტექტურაზე.

ლიტერატურული უტოპიის უძველეს ნიმუშებს ვხვდებით ძველ ჩინეთსა და საბერძნეთში. ძველ ჩინურ ფილოსოფი-

აში ერთმანეთში გადაჯაჭვულია უტოპიის მისტიკური, სულიერი და ყოფითი პრობლემები — ეხება ის საზოგადოებისა და სახელმწიფოს გაუმჯობესების საკითხებს კონფუციუსთან, რუ სამყაროს არსის პრობლემებს დაოსებისა და ბუდისტების სამყაროს მოდელებში.

ძველ საბერძნეთში იქმნება პირველი ლიტერატურული ნაწარმოებები მოგზაურობის აღწერით, რომელთა გმირები ნანატრ, იდეალურ სახელმწიფოთა სურათებს ხატავენ. მათგან აღსანიშნავია: ტუოტომპოსის მურობიდა — ნაწყვეტში „Storie tellipiche“, ევპემერ მესსენელის „პანპეა“ და იამბულის „შშის სახელმწიფო“ (ახ. წ. II ს.), რომელმაც ჩვენამდე დიოდორე სიცილიელის მონათხრობში მოაღწია და სადაც უველაზე სრულად აღწერილია მოგზაურობა არარსებულ ქვეყანაში, რომელშიაც ადამიანები ბუნების კანონების მიხედვით ცხოვრობენ. საინტერესოა ამ კუთხით ბერძენ ფილოსოფოსთა ნაშრომები — არისტოტელე, პლატონი („სახელმწიფო“), პლოტინი და სხვ.

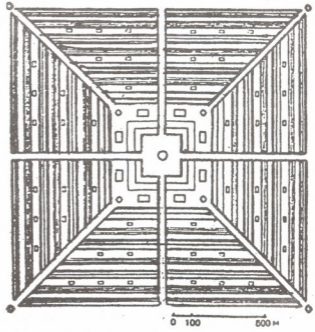
ძველ საბერძნეთში ჩამოყალიბებული იდეალური ქვეყნის აღწერის ფორმა განსაკუთრებულ განვითარებას რწევს სანის ეპოქაში აღწევს და XVI-XVII საუკუნეებში „უტოპიური რომანის“

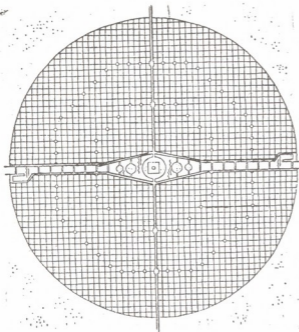
ქანრად ყალიბდება. სწორედ ამ პერიოდში იქმნება თ. მორის „უტოპია“ (1516 წ.) და ტ. კამპანელას „შხის ქალაქი“ (1623 წ.). XIX საუკუნიდან უტოპია მხატვრული ლიტერატურის და კერძოდ ფანტასტიკის (ჟიულ ვერნი, ანატოლ ფრანსი და სხვ.), XX ს-დან კი სამეცნიერო ფანტასტიკის განუყოფელი ნაწილი ხდება. სამეცნიერო ფანტასტიკაზე საუბრისას მრავალი ასპექტი იჩენს თავს. განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია უტოპიის ფორმები: საკუთრივ უტოპია, ანტიუტოპია — კარიკატურა დადებით უტოპიაზე, რომელიც მიზნად ისახავს სრულყოფილების იდეის, უტოპიის გაკლევას (7) და დისტოპია — XX საუკუნის უნიკალური ფილოსოფიურ-მხატვრული ჟანრი, სადაც მოცემულია საზოგადოების სახე, რომელმაც დასძლია უტოპიზმი და გადაიქცა ხსოვნასა და ოცნებას მოკლებულ, ცივი ანგარიშის სამყაროდ (დ. ორუელის შემოქმედება, რომანი „1984“). ხშირად ჟანრის საზღვრები საკმაოდ პირობითია — ძნელი გამოყო სად უტოპია სასურველია, სად სასაცილო და სად საშინელი, სად ჩნდება სატირა, გროტესკი და სად ალეგორია (მაგ.: ჯ. სვიფტის, ფ. რაბლეს,

ნ. გოგოლის შემოქმედება). უმეტეს შემთხვევაში ეს ნაწარმოებები წინასწარგანჭვრეტებია — ზოგჯერ ანდერლი შემდგომ წლებში, ზოგჯერ აუსდენელი, ზოგჯერ სასარგებლო და ზოგჯერ საშინელი და დამაფიქრებელი... (კ. საიმაკის, რ. ბრედბერის, რ. შეკლის, მ. იანგის, ე. ბიორჯესის, დ. ორუელის, კ. ვონეგუტის, რ. ჰელერის, ფ. დიურენმატის, ვ. ბელიაევის, ა. და ბ. სტრუგაცკების და სხვათა შემოქმედება).

ამ ლიტერატურულ რომანებში ხშირად პირდაპირ არქიტექტურულ სურათებს და ქალაქების იდეებს ვხვდებით: გავისხენოთ თუნდაც ჟიულ ვერნი — მისი იდეალური ქალაქი ფრანსველი 100 000 მაცხოვრებელზე და საშინელი ქალაქი შტალშტადტი — რომანში „ხუთასი მილიონი ბუპუმი“ (1879 წ.), პერტ უელსი, რომელიც თავის განჭვრეტებში (1901 წ.) სამომავლო ქალაქების განსახლების სქემებსაც კი ხატავს, — მას შესაძლებლად მიაჩნია მრავალმილიონიანი ქალაქი — გიგანტების ზრდა, და ამავე დროს ზრუნავს წარმოების გეგმზომიერ განვითარებასა და ქალაქსა და სოფელს შორის განსხვავების ლიკვიდაციაზე (8). ანატოლ ფრანსი ფილო-

ჯეიმს სიკე ბუკინგემი.  
სამაგალიდო ქალაქის გეგმა.  
(10 ათასი მცხოვრები)  
1848 წ.





სოფიურაბოეტური რომანით „ეთერთ ქვაზე“; ნ. ბრედბერი რომანით „451 გრადუსი ფარენჰეიტით“, სადაც მოცემულია პესიმიზტური სურათი მექანიზებული ქალაქისა რაკეტული ავტობილიზმით და მექანიზებული საცხოვრებლით; სადაც უშველებელი ეკრანებია კედლების მაგივრად და სადაც ადამიანურ ურთიერთობებს ეკრანზე ვიზუალურ სახეთა მონაცვლეობა ცვლის.

რ. შველდს ერთ-ერთი მოთხრობის «Город мечты да ноги из плоти» გმირი ხვდება ქალაქ „ზელვედერში“, რომელიც შექმნილია ექსპერიმენტული კვლევითი ჯგუფის მიერ და გასულიერებულია სელოფურა გონის მიერ, რაც აძლევს ქალაქს საშუალებას იყოს „გულისსმიერი“ და „შემოქმედებითად უპასუხოს“ მაცხოვრებელთა მოთხოვნებს. მათ (მაცხოვრებლებსა და ქალაქს) შეუძლიათ „მოილაპარაკონ“ და დილოგის მეშვეობით გამოიძეუშონ დინამიური, მოქნილი, ცხოვრებისეული ქალაქური გარემო. აგრეთვე შეუძლიათ ერთმანეთის „გაუმჯობესება“. მაგრამ მოთხრობის ბოლოში ქალაქის „მზრუნველობისაკან“ დალილი გმირი გარბის და ქალაქი მარტო რჩება (9). ან თუნდაც

გავიხსენოთ იდეალური საზოგადოების შექმნის მცდელობა აღწერილი რ. შველდის რომანში „Хождение Джоэниса“, სადაც „Благождание“ ჩაფიქრებულია, როგორც პრაქტიკულად რეალიზებული უტოპია — და აგრეთვე მეტად მძიმე სურათს ქმნის. ამ რომანებში სხვა პრობლემების გვერდზე უტოპიის რეალიზაციის რთული პრობლემა დაყენებული (10).

ლუის მეფორდი, როგორც ისტორიკოსი და არა მწერალი — ფანტასტი, ქმნის უტოპიურ პროექტს „მანქანის მითა“, — სადაც მომავლის მოდელი წარსულის სურათითაა წარმოდგენილი. ქაოსსა და უწესრიგობას უპირისპირდება „პარმონია და წესრიგი“, — ცოცხალი მანქანა, სადაც ყოველი ჰანუიკი უმაღლესი წესრიგის ნაწილად გრძობს თავს — წესრიგისა და კონტროლის სრული ტრიუმფი. მეფორდს მიაჩნია, რომ კაცობრიობა დროდადრო ცდილობს დაუბრუნდეს მანქანურ წესრიგს და ვერაფერი მას აღმათ ვერ შეაჩერებს ამ გზაზე. (11).

სულის გადარჩენა კი ტექნოლოგიაციისაგან, მითოეთიკის შექმნელის დეტოლოკიენის აზრით ზღაპარს შეუძლია. ზღაპრის, მითის, უტოპიის როლი მჭი-



დროდა დაკავშირებული ცხოვრების სი-  
ღრმისეულ ერთიანობასთან, მისი პირ-  
ველადი საწყისების ძებნასთან. (12).

უტოპია აღამიანთა გონებასა და ქცე-  
ვებზე თავისი სასოვნანი ფორმის მეშვე-  
ობით მოქმედებს. აქედან გამომდინარე-  
ობს მისი შვიდრო კავშირი არქიტექტუ-  
რასთან. პირველი უტოპიები იდეა-  
ლური საზოგადოებისა თუ სახელ-  
მწიფოს აღწერებს წარმოადგენდა, რაც  
გვერდს ვერ აუვლიდა დასახლებისა თუ  
ქალაქების აღწერას. ჯერ კიდევ ახ. წ.  
აღ. III საუკუნეში, ანტიკურ ფილოსო-  
ფოსს პლოტინს ჰქონდა მცდელობა პლა-  
ტონის იდეალების მიხედვით რომის  
მასშობლად ქალაქ „პლატონობოლისის“  
დაარსების. დამოუკიდებელი სახით არ-  
ქიტექტურული უტოპიები, როგორც  
უკვე ზემოთ აღვნიშნეთ, მხოლოდ აღო-  
რძინების ხანაში ჩნდება, როდესაც სა-  
პროექტო საქმიანობა მშენებლობას ეყო-  
ფა (13). არქიტექტურული უტოპიები,  
წარმოადგენენ რა ნაწილს უტოპიური  
აზროვნების ფენომენის, ბუნებრივია, უტ-  
ოპიებისათვის დამახასიათებელ ყველა  
ნიშან-თვისებას ატარებენ (უმთავრესი —  
იდეალურის ძიება). მაგრამ გარდა ამ  
თვისებებისა, აქ თავს იჩენს საკუთრივ  
არქიტექტურული პრობლემებიც — და-  
მოკიდებულება სივრცისადმი, ფორმი-  
სადმი, ფორმათა და მოცულობათა ურ-  
თიერთკავშირი და სხვა მრავალი.

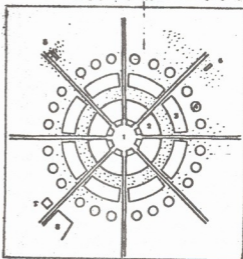
არქიტექტურის განვითარების ისტო-  
რიას თუ გადავხედავთ დავიანახავთ,  
როგორი არათანაბარი რაოდენობით იქ-  
მნებოდა უტოპიები სხვადასხვა ეპოქაში.  
უძველესი არქიტექტურული უტოპიები  
ძველ ჩინეთსა და საბერძნეთში შეიქმ-  
ნა ჩვენი წელთაღრიცხვის დასაწყისში  
და შუა საუკუნეებში მასალა თითქმის  
არ მოიპოვება; აღორძინების ხანა ერთ-  
ერთი ყველაზე მდიდარი ხანა იყო ძიე-  
ბებით; XVI—XVIII საუკუნეები არა-  
ერთგვაროვანი — უტოპიების ყველაზე  
დიდი რაოდენობა XVII საუკუნე-  
ზე მოდის; XIX ს-ის ბოლო და XX  
ს-ის დასაწყისი ძიებათა აფეთქებით გა-  
მოირჩევა; დაბოლოს, XX საუკუნე ყვე-  
ლაზე მდიდარი პერიოდია ძიებებით და  
მომავლის არქიტექტურის უტოპიური

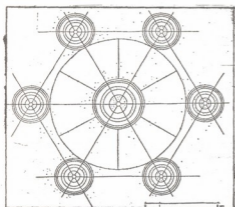
მოძღვებით, მხოლოდ წლების მიხედვით  
ეს ძიებები არათანაბრად ნაწილდება:  
20-30-იანი წლები მდიდარი პერიოდია  
40-50-იან წლებში უტოპიათა რიცხვი  
მცირდება, 60-70-იან წლებში ხდება  
ფუტურობითების მომრავლება, 80-იანი  
წლები კი სიმრავლესთან ერთად გამოი-  
რჩევა არქიტექტურულ ძიებათა სრული  
დაქსაცვით, რაც შეეხება 90-იან წლებს,  
მათზე საუბარს დღეს არ შეუვადგებით.  
იმისათვის, რომ ნათლად წარმოვი-  
დგინოთ არქიტექტურული უტოპიების  
რაობა და უროთა გადასახედიდან დავა-  
ფიქსიროთ მათი ზეგავლენა არქიტექტუ-  
რის განვითარებაზე, გადავხედოთ ზო-  
გიერთ მათგანს. დავიწყეთ აღორძინე-  
ბით.

**აღორძინების პერიოდის უტოპიები**  
ძირითადად იდეალური ქალაქის გეგმებს  
წარმოადგენს. XV ს-ის II ნახ. ფილა-  
რეტე, ფრა ჯოკონდო, ფრანჩესკო დი  
ჯორჯო მარტინი, ლეონარდო და ვინჩი,  
ალბრეხტ დიურერი, ლეონ ბატისტა ალ-  
ბერტი და სხვ.

**ფილარეტე (XV ს. II ნახ.)** მიმართავს  
თხოვნით მიღანელ პერციოგს ფრანჩეს-  
კო სფორცას, რომ მიანდონ ახალი ქა-  
ლაქის — სფორცინდას მშენებლობა. მის  
ტრაქტატში თავმოყრილია აღწერა გა-  
მონაკონი მოჯააურობის, აღმოჩენების,  
ფანტასტიკური ნაგებობების, მოცემუ-  
ლია ახალი (რენესანსის) არქიტექტურის

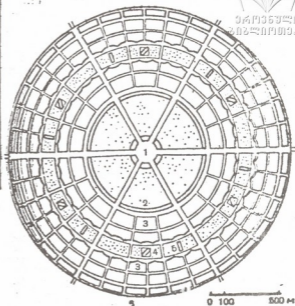
შოთლანდი ქალაქი დაახლოებული  
„ბუნების კოდექსის“ პრინციპებზე.





ებინეზტ ზღუადღი.

ქაღაქ-ხალღის ჯგუფი. 1898 წ.



პრინციპების აღწერა. აქ პირველად ვხვდებით ტიპური ვარსკვლავისებური, ცენტრული ქალაქის აღწერას, რომლის გეგმა თვით ავტორის მიერაა დახატული. სხვადასხვა სახით ეს გეგმა შემდგომში მეორდება აღორძინების პერიოდის თიხქმის ყველა არქიტექტურულ ტრაქტატში. შემოინახა ფილარეტეს მიერ შესრულებული ხელოსანთა რაიონის გეგმა — ერთგვარი პირველი განხორციელება ხაზოვანი ქალაქის პრინციპებისა — ცალკეულ ნაკვეთებზე მოთავსებული სახლებით და არხების სისტემით. შეიძლება თამამად ითქვას, რომ ფილარეტე რენესანსის ქალაქის საფუძვლებთან იმყოფება და მისი ფანტაზიები შემდგომში არქიტექტურული იდეების მასაზრდოებელი ხდება (8).

**ლეონარდო და ვინჩის** — აღორძინების ხანის იდეალური ქალაქების თეორეტიკოსებს შორის განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს. შემონახულია მისი ნახაზები ფლორენციის გადაკეთებისა იდეალური ქალაქის პრინციპებით — მდინარე არნოს რეგულირებისა და სარწყავი არხების შექმნით. ლეონარდო ხაზავს ანაკრებ სახლებს ხისაგან და ხედს ჩიტის ფრენის სიმბოლიდან მთელ პროვინციაზე (ფლორენციის, პისტოიის, ლუკასა და პიზას მიმდამოებში) და ფაქტი-

ურად ქმნის ისტორიაში პირველ გენგეგმას მთელი რაიონის, მის დღიურებში და ნახაზების მინდვრებზე ბევრი აღნიშვნებითა, რომელიც ქალაქგეგმარუნას ეხება. ერთ-ერთი ქუჩის ჭრილზე (პირველად ისტორიაში) კომუნიკაციები ორ დონეზეა გადაწყვეტილი; მოძრაობის დაყოფა ეხება არა მარტო ფენშავალთ და ტრანსპორტს, არამედ დაკავშირებულა ადამიანთა სხვადასხვა სოციალურ მდგომარეობასთან. მასვე ეკუთვნის ქალაქ-თანამგზავრების იდეა.

**ალბრეხტ დიურერი** — თავის წიგნში სამაგრი ნაგებობების შესახებ (8) საბატავს იდეალურ ქალაქს, გეგმაში კვადრატულს, რომელიც თავისი კონცეფციით გოთიკასთან უფრო ახლოა, ვიდრე რენესანსთან. ქალაქის ცენტრში მოთავსებულია მოედანი მეფის სასახლით, რომელსაც საკუთარი თავდაცვითი საშუალებები აქვს. მოქალაქეთა სახლები პარალელური რიგებითაა განლაგებული: მდიდრების — სასახლესთან ახლოს, ღარიბების — გაღავანთან.

აღორძინების პერიოდის ქალაქების თეორიების გამოძახილი ბევრ ქვეყანას მოედო. მათ პრინციპებზე იტალიაში ქალაქების განხორციელებას ვხვდებით რამდენიმე ქალაქის მაგალითზე — ერთ-ერთი მათგანია პალმა ნუონოვა

ვენეტოს მასლობლად (1609 წ.) და მკვლევართა აზრით (13) იგი გამოირჩევა მსოლიდ „მოხაწყენი მონოტონურიობით“. სლოვაკიაში — ვარსკვლავისებური „იდეალური ქალაქის“ კონცეფციის მიხედვით 1580-88 წლებში ოტავიო ბალდიგარის მიერ იქნა აშენებული ქალაქი ნოვე ზამკი, დიურერის იდეალური ქალაქის იდეა გამოიყენა გერმანელმა არქიტექტორმა პენრის შიკპარდტმა, როცა 1632 წ. გერმანელი ემიგრანტი პროტესტანტებისათვის ააშენა ქალაქი ფრიდენშტატი. იდეალური ქალაქების თეორიებმა იქონია გავლენა ესპანეთის ხელმწიფეთა მიერ გამოცემულ ბრძანებულებზე ქალაქებისათვის, რომლებიც ამერიკული კოლონიებისათვის იგებოდა. ქალაქგეგმარების თეორიაში აღორძინების ეპოქის თეორეტიკოსების ძირითადი წვლილი — ეს არის რადიალური ქალაქის კონცეფცია მკვეთრად გამოკვეთილი ცენტრით. სხვა იდეებმა (მაგალითად: ფილარეტის ხაზოვანი ქალაქი და ლეონარდოს ქალაქ-თანამგზავრები) ვერ ჰპოვეს გამოყენება თავის დროში, დავიწყებული იქნენ და აღორძინდნენ 300 წლის შემდეგ, ჩვენი საუკუნის მიჯნაზე, რაც თავისთავად მეტყველებს მათ მნიშვნელობაზე.

აღორძინების არქიტექტურული ფანტაზიებისა და კონცეფციების რიცხვს მიეკუთვნება ნახატი არქიტექტურა ფერწერული ტილოების ფონზე. ამ ნამუშევრებში ქანრული სცენების ფონად წარმოდგენილი არქიტექტურა (უმეტესწილად გამონაგონი), თავის გადაწყვეტილებებს კარნახობდა რეალურ მშენებლობას (14).

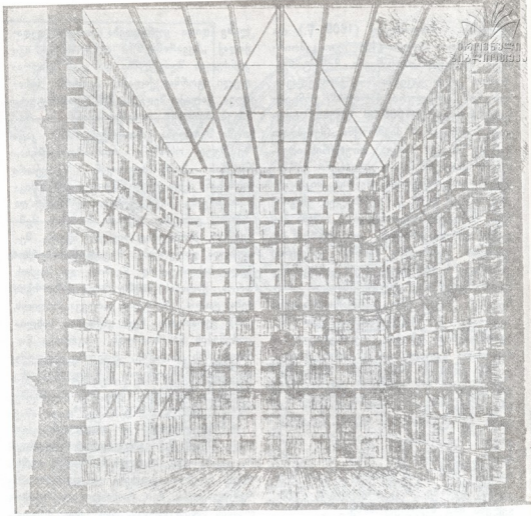
**XVI-XVII** საუკუნეების არქიტექტურული უტოპიებიდან აღსანიშნავია ჯორჯო ვაზარი, ვინჩენცო სკამოცი, დენი ვერასი, გაბრიელ დე ფუანიე, დანიელ სპეკლე, ეაკ-ფრანსუა პერე და სხვ.

**XVII** საუკუნეში ტრაქტატები ყველაზე დიდი რაოდენობით გამოიცემა საფრანგეთსა და გერმანიაში. მაგ.: დენი ვერასი—1675 წ. აქვეყნებს წიგნს გამოწვანის ხალხის სევაარამების ისტორიის შესახებ, წიგნში აღწერილია დიდი და მცირე ქალაქების მთელი რიგი, ყვე-

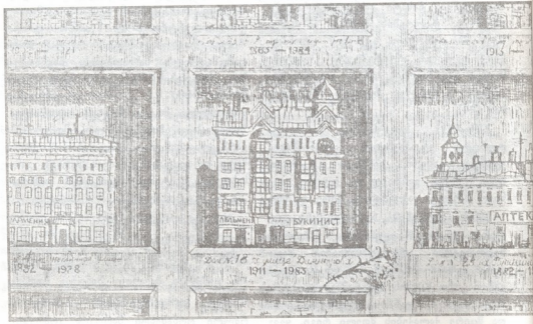
ლაზე დიდი ყურადღება ეთმობა ფელქალაქ „სევიარდის“ აღწერას — იგი კუნძულის შუაგულშია და აქვს ცენტრული ფორმა. ქალაქის ცენტრში სასახლეა. ქალაქი შედგება 267 კვადრატული ნაგებობისაგან „ოსმაზიისაგან“ — თითოში შეიძლება განთავსდეს 1000 კაცზე მეტი. ოსმაზი ოთხსართულიანია, ნაგებია მარმარილოსაგან, ან თეთრი ქვისაგან, აქვს ოთხი შესასვლელი, შიგნით მწვანე ბაღი. ქუჩები სწორია და ძალიან განიერი. რკინის ბოძების მეშვეობით, რომლებიც აივნებს იჭერს, შექმნილია გალერეები, მეტად მოსახერხებელი სასიარულოდ წვიმისა და სიცხის დროს, ქალაქის თავზე ზაფხულში იჭიმება ტილო, რომელიც იძლევა ჩრდილს (15). ვერასსთან ჩვენ ვხვდებით სასლიკომუნების წინამორბედს, აგრეთვე წარმოდგენას ქალაქზე, როგორც ბოლომდე კეთილმოწყობილი ნაწილებისაგან შემდგარ სტრუქტურაზე, რაც იმ დროისათვის მეტად პროგრესულია.

**დანიელ სპეკლეს** — იდეალურ ქალაქს (1608 წ.) ვარსკვლავურ-რადიალური გეგმა აქვს. სპეკლეს ნაშრომში იკრძაბა გოთიკის გავლენა — ფოდალურ რეზიდენციებს იგი რომანტიული სასახლეების სახით ხატავს, რომლებიც კლდინან ბორცვებზე განთავსდება.

**ეაკ პერე** — ფრანგული ქალაქის თეორიის სათავეებთან დგას. მის მშვენივრად ილუსტრირებულ წიგნში თავმოყრილია მთელი კომპლექსი დეტალურად დამუშავებული სასახლეების, ნაგებობების, ქალაქების პროექტები მოკლე აღწერით (1601 წ.). ეს არის გრაფიკულად გამოსახული მთელი სისტემა სხვადასხვა ზომის ქალაქების, რომელიც მთავრდება ვარსკვლავისებური ქალაქებით (თუქსმეტი და ოცდასამი სხვისი მქონე). განსახლების სისტემა მოგვაგონებს თანამედროვე საცხოვრებელი რაიონების და კვარტალების გადაწყვეტას, იმ ზომამდე, რომ მათში სახლები სხვადასხვა განმეორებადი სექციებისაგან შედგება. ქალაქის ცენტრში მაღლივი შენობაა მოთავსებული. ვარსკვლავისებური ქალაქის რთული ორნამენტი ბაროკოს კომპოზი-



ქალაქის არქიტექტურა „გამჭრადი სახელების მუზეუმი“.  
ა. შროდსკი, ა. უტკინი.



ციის გაჩენას მოასწავებს სიმეტრიის გამოკვეთილი გამოყენებით.

XVIII საუკუნეში შექმნილი უტოპიებიდან — ნიკოლა ლედუს „La Saline de Chau“ (1775-79 წწ.) ფრანც პენ-რიპ ზიგენჰაგენის ნაშრომი (1792 წ.), ტიფნ დე ლა რომის — „გალიგენების ქვეყნის აღწერა“ (1765 წ.), ლუი სე-ბასტიან მერსიეს „2440 წლის ქალაქი“ (1771 წ.), შორელის „ბუნების კოდექსი“ (1755 წ.) — არქიტექტურული თვალსაზრისით ყველაზე საინტერესოა მერსიე და შორელი.

მერსიეს რომანი — არის ოცნება მო-მავალზე, 2440 წლის არქიტექტურაზე. იგი აკრიტიკებს თავისი დროის პარიზს უცხოელის (ინგლისელის) პირობით. აქ ეღერს ქალაქგეგმარებითი კრიტიკაც. ფაქტურად ეს არის პირველი კრიტიკა დიდი ქალაქების. ავტორი აღნიშნავს მო-სახლეობის დიდ კონცენტრაციას პარიზში, რაც ქალაქს „რაქიტულ ზავშეს“ ამსაგავსებს. აკრიტიკებს პიგიენურ სიტუაციას, აღმოსფეროს სისუფთავეს, ტრანსპორტის და კულტურის საკითხებს, და ასკენის, რომ ყველა დიდი ქალაქი ჰგავს ერთმანეთს. შეიძლება ითქვას, რომ მერსიეს რომანის პირველი ნაწილი არის არქიტექტურული კრიტიკის ნი-მუში, რომლის თემა ურბანისტიკა და ქალაქის პრობლემებია. მეორე ნაწილში მერსიე აღწერს ახალ, 2440 წლის პა-რიზს, რომელშიც ყველაფერი შეიცვალა. ქალაქი რეგულარულადაა აგებული. ყვე-ლგან წესრიგი და სისუფთავე სუფევს. ავტორის ამ აღწერებში არის წინასწარ-განჭვრეტები — მაგ.: ბასტილის დანგ-რების, ლუვრის მხატვრებისათვის და ტიუ-ღერის საზოგადოებისათვის გადაცემის; სენის სანაპიროების გამწვანების, ტრა-ნსპორტის მოძრაობის რეგულირების. სახლემს ბრტყელი გადახურვა უნდებია, რომლის თავზე ყველდნარებია განთავ-სებული; ამინებულია პიგიენური საავად-ყოფოები და სსვ. მერსიეს რომანი არ-ქიტექტულ პრობლემებზე საუბრის ას-პარტია.

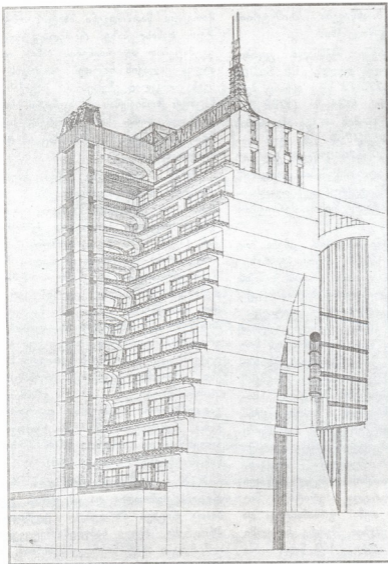
შორელის — „ბუნების კოდექსი“ მნი-შვნელოვანია მასში წამოჭრილი ქალაქ-გეგმარებითი იდეებით. ავტორმა შექმნა

პირველი წარმოდგენა ახალ, კომუნის-ტურ დასახლებაზე, რომელიც გეგმარებით აღორძინების ხანის იდეა-ლური ქალაქის ნაკეთებს ატარებს. აქ ჩვენ პირველად ვხვდებით ქალაქის ფუნ-ქციურ ზონირებას — ცენტრი, საცხო-ვრებელი ზონა, სამომხსარეო, საწარ-მოო, დასვენების ზონები, რაც იმ დროი-სათვის ახალია.

XVIII საუკუნეზე (და საერთოდ არქიტექტურულ ფანტაზიებზე) საუბ-რისას არ შეიძლება გვერდი ავუაროთ ჯოვან ბატისტა პირანესის შემოქმედე-ბას (1720-1770 წწ.), რომლის სახელი სამწუხაროდ ნაკლებად ცნობილია ჩვენი მკითხველისათვის და რომლის შემოქმე-დებაზე საუბარს დღეს გვერდს ვერ უშ-ლის დასავლეთის ვერც ერთი მკვლევარი. პირანესი — არქიტექტორი, დიზაინერი, გრაფიკორი, რომელმაც დაგვიტოვა არქი-ტექტურული ფანტაზიების მთელი სერი-ები (ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი — „სატუსალოები“), სადაც ერთმანეთში გადაჯაჭვულია რეალური და გამოი-განი; შემოქმედი, რომლის ხელოვნება მოდერნის და პოსტმოდერნის ძიებების წინამორბედად ითვლება (16).

XIX საუკუნე ინდუსტრიული რევო-ლუციის პერიოდი და ამ დროს უტო-პიათა რიცხვი იზრდება. ტექნიკური პროგრესი, ახალი საბუნებისმეტყველო აღმოჩენები ახალ სივრცეებს ხსნიან, ის-მება ახალი პრობლემები და იხატება მომავლის ათასნაირი სურათები. წინა პლანზე იწევს სოციალური პრობლემები და არქიტექტურაც ამ სოციალური პრობ-ლემების ამსახველი ხდება.

რობერტ ოუენი — ქმნის იდეალური ქალაქის „ახალი პარმონის“ პროექტს (1841 წ.), რომელსაც საფუძვლად უდევს ფიქრები პარმონიზებულ და მორალიზე-ბულ ქალაქსა და საცხოვრებელზე. ეს არის ახალი მორალის სამყარო, სადაც პარმონისა და წესრიგს არქიტექტურა განაპირობებს. ქალაქის რეალიზაცია ამ-ერიკის ათვისების დროს მოხდა და მკვლევართა აზრით ეს იყო „არაპარმო-ნიული დასასრული „ახალი პარმონის“, (17). მასვე ეკუთვნის მეორე კომუნების იდეა 300-2000 ადამიანზე, სადაც გაე-



ა. სანტ-ელია „ნიმავლის ქალაქი“.

რთიანებულია სამრეწველო და სამიწათ-  
მოქმედო წარმოება.

შარლ ფურჩე — წარმოადგენს პრო-  
ექტს საზოგადოების ფალანგებად და-  
ყოფის უცდულობით (თითოში 80-100  
ოჯახით; ოპტიმალური ფალანგა 1620  
კაცზე შექმნილია მის მიერ კლასიფიცი-  
რებული ადამიანის სასიათის 810 ტი-  
პის გაორმაგებით), და საპარის ნაყო-  
ფიერ მიწებად გარდაქმნის გრანდიოზულ  
პროექტს — არსების შექმნითა და კლი-  
მატის შეცვლით.

ეტყენ კამეს — „იკარია“ — იდეა-

ლური სახელმწიფოა, რომლის დედა-  
ქალაქის არქიტექტურა მთელი მსოფ-  
ლიოს ხალხთა მეგობრობის სიმბოლოა.  
ქალაქი დაყოფილია 60 რაიონად, რომე-  
ლთაგან თითოეული სხვადასხვა ეროვ-  
ნებას უამოხატავს. ასეთი რაიონების  
ცენტრი შესაბამისად ჰგავს პეკინს, პა-  
რიზს, რომს, იერუსალიმს და ა. შ.

ტეოდორ ლეზამი — თავის „კომუნა-  
ში“ (1843 წ.) ცდილობს გააერთიანოს  
ქალაქისა და სოფლის უპირატესობანი.  
ედუარდ ბელამის სამომავლო ამერიკუ-  
ლი ქალაქის ოცნებები 2000 წლის ფი-

ლოსოფია, გადმოცემული ქადაგების სახით, რომლის მოსმენაც შეიძლება როგორც ეკლესიაში, აგრეთვე ტელეფონითა და რადიოთი. უილიამ შორისის ნაშრომში „ცნობანი არსაიდან, ანუ სიწყნარის ეპოქა“ (1890 წ.), რომელიც ბელაშისთან პოლემიკაში შეიქმნა, მოცემულია კაპიტალიზმის რეჟიმის „მეაქანის ეპოქის“ კრიტიკა და დახატულია 2000 წლის ინჯლისის საზოგადოების სურათი სოციალისტური რეჟიმის შექმნის შემდეგ, რომელიც უბრუნდება ზელოსნურ შრომას. შორისი იძლევა გეგმიური, ცენტრალიზებული განსახლების, მსხვილი ქალაქების მოსაზრების აუცილებლობასა და ქალაქსა და სოფელს შორის დაპირისპირებულობის მოსაზრების დოქტრინას ებინეზერ ჰოუვარდის გახმაურებული წიგნის და მისი „ქალაქი-ბაღების“ თეორიის გაჩენამდე 10 წლით ადრე. უ. შორისის ნაშრომში დახატული სამყარო არის დაბრუნება სიმარტივისაკენ, ბუნებისაკენ (მითიური „ოქროს ხანის“ ხსენ.). 1859 წელს შორისმა არქიტექტორ ფ. უებთან ერთად აიშენა თავისთვის ლონდონის მდებარეობაში „წითელი სახლი“, — ჩაფიქრებული, როგორც მატერიალური პროგრამა ცხოვრებისა, რომელიც ექვემდებარება სილამაზისა და სიკეთის პრინციპებს ერთიანობას. სილამაზის მიუხედავად სახლი ვერ დაიტვირთა მკვლევართა აზრით (13) იმ ცხოვრებისეული შინაარსით, რომელიც უტოპიაში იყო ჩადებული. ამისდა მიუხედავად, ეს ნაგებობა ესთეტიკური უტოპიების ამოსავალ წერტილად იქცა და მოდერნის სტილის ექსპერიმენტების საწყისს ჩაუყარა საფუძველი.

XIX საუკუნის უტოპიურმა პროექტებმა დიდი გავლენა იქონიეს შემდგომი პერიოდის არქიტექტურასა და მსოფლმხედველობაზე. რაც შეეხება მათ რეალიზაციას — მაგალითად, XIX ს. II ნახ. შ. ფურიეს პრინციპების გამოყენებით ბ. გოდენმა, საფრანგეთის ქალაქ გი-ში, შექმნა „ფალიმისტრა“ თავისი ქარხნის მუშებისათვის. სოციალ-უტოპისტების იდეების გამოყენებით შენდებოდა ახალი დასახლებები აშშ-ში, მათ ქმნიდნენ ათასგვარი რელიგიური სექტები, ცალკეუ-

ლი უტოპისტები და მათი მოწაფეები. ძირითადი, რაც გამოიყენებოდა, ეს იყო ერთიანობის, კომუნის პრინციპები ერთიანი მურნეობის, ერთიანობისა და ა. შ. მოწყობით.

XX საუკუნე ყველაზე მდიდარი, თუმცა არაერთგვაროვანი პერიოდი არქიტექტურული უტოპიებით. სრული ჩამონათვალის გაკეთება ძნელია, რადგანაც კოველი მიმდინარეობა, ყოველი შემოქმედი თავის უტოპიებს, მითებსა და კონცეფციებს ქმნიდა. ეს ძიებები ენაცვლებოდა, ავსებდა და ზოგჯერ სრულიად ეწინააღმდეგებოდა ერთმანეთს. ფუტურისტები, სუპრემატისტები, კონსტრუქტივისტები, რაციონალისტები, ლე კორბუზიე, ვ. გროპიუსი, ე. ჰოლარდი „ქალაქი-ბაღების“ იდეით, ტ. ვარნიე — „ინდუსტრიული ქალაქის“ კონცეფციით, ბრუნო ტაუტი „ალბური არქიტექტურით“, მეტაბოლისტები მობილური განსახლების სისტემების ძიებით, ბრუტალისტები, ნეოკლასიციზტები და მრავალი სხვ. XX საუკუნეში თითქოს დრო შეამჭიდროვა, რადგანაც ეს ძიებები საოცარი სისწრაფით ენაცვლებოდნენ ერთმანეთს.

საუკუნის დასაწყისში ყველაზე რევოლუციური და ნოვატორული ფუტურისტები იყვნენ ახალი ესთეტიკური კატეგორიების ძიების თვალსაზრისით. მათ დიდი გავლენა იქონიეს შემდგომი პერიოდის არქიტექტურაზე. ანტონიო სანტ-ელეას „მომავლის ქალაქის“ ნახატები ახალი არქიტექტურული გადაწყვეტების სათავეში მოექცა.

შემდგომ, 1920-1930-იანი წლების რუსეთის არქიტექტურამ აიღო ლიდერის როლი. სოციალურ გარდაქმნათა ფონზე ახალი მხატვრული რეალობის ძიება, ახალი ფორმათწარმოქმნა და ახალი სივრცითი აღქმის მცდელობები საინტერესო მაგალითებს იძლეოდა — კუბისტები, სუპრემატისტები, ფუნქციონალისტები და ნაციონალისტები ერთმანეთისაგან რადიკალურად განსხვავებულ სივრცით გადაწყვეტას სთავაზობდნენ. ნიჟიერ შემოქმედთა მთელი პლედა: ვ. ტატლინი, კ. მალევიჩი, ნ. ლა-

Зависимости от времени и пространства  
- время - пространство







დოვსკი, ვ. კანდინსკი, მშები ვენინი, ი. ლეონიძე, კ. მელნიკოვი, მ. გინზბურგი, — აქტიურად გამოდიოდნენ თავიანთი კონცეფციებით და ახალი ესთეტიკური კატეგორიებით. რომ არაფერი ვთქვათ მწერლობაზე, პოეზიაზე, მხატვრობაზე, სოციალურ და ფილოსოფიურ ძიებებზე. ამ პერიოდის ნაშრომებში სწარმოებს ფიქრი ზოგად იდეალურ არქიტექტურულ ფორმასა და იდეალურ დასასრულაზე.

აქტიური როლი XX საუკუნის არქიტექტურულ ძიებებში მიუძღვის ლე კორბუზიეს თამამი ქალაქგეგმარებითი გადაწყვეტებით („გასხივოსნებული ქალაქი“, „ქალაქი 3 მლნ. მაცხოვრებელზე“, „ვეაზენის გეგმა“ და სხვ.) და ვალტერ გროპიუსს, რომლის მიერ დარსებულმა არქიტექტურულმა სკოლამ „უაუაუსმა“ არქიტექტურული სწავლების ახალი მეთოდიკით და ნიჭიერ ხელოვანთა შემოკრებით, უდიდესი როლი ითამაშა არქიტექტურის განვითარებაში.

მეორე მსოფლიო ომის პერიოდში და მის შემდეგ 40-50-იან წლებში კონცეფციებისა და უტოპიების რიცხვმა იკლო, რაც განპირობებული იყო საომარი მოქმედებებით და შემდგომ აქტიური აღდგენითი სამუშაოებით. უტოპიური ძიებების ახალი აფეთქება 1960-70-იან წლებში მოხდა. ამ პერიოდის ძიებები ძირითადად იყო ფუტუროლოგიები, რომელთა ტრადიციული თემა იყო „2000 წლის ქალაქი“. ფანტაზიები ასდენდა აქცენტს მობილურობის პრობლემაზე, — მობილური, მრავალიარუსიანი უჯრედიერთეულის შექმნაზე, რომელიც თავისუფლად გადაადგილდებოდა, ჯგუფდებოდა კარკასის გარშემო (მეტაბოლიზმის იდეები კენძო ტანგეს, კიშო კუროკავას, არატა ისოჰაკის შემოქმედებაში).

ფუნქციონალიზმს და ზუსტ ფორმას უპირისპირდებოდა ბრუტალიზმის ხაზგასმული სიუხეშე (ა. და პ. სმიტსონები, ადრეული დ. სტერლინგი), ისტორიულ ტრადიციებთან კავშირის ძიება (ე. როჯერსი, ი. გარდელა); გონებრივობას უპირისპირდება ექსპრესიული ირაციონალიზმი (პ. შარუნი). 1960-70-იანი წლების ბოლოს იქმნებოდა ანტიუტოპი-

ებიც — მთავ. ინგლისური ჯგუფი „არქიტურმი“ (უ. ჩოკი, პ. პერონი, დ. კრომპტონი, პ. კუკი, მ. უიზი) — სთვლიდა და პარადოქსულ მეტაფორებს, იყენებდა პოპ-არტის საშუალებებს (კოლაჟის ტექნიკას, უჩვეულო შესაბამებს). ჩვეულებრივი ცნებები მათ დაჰყავთ ფორმალურ თამაშზე, მისტიფიკაციის ატმოსფეროზე; მობილურობისა და არქიტექტურული გარემოს პრინციპები — აბსურდამდე, „ანტიარქიტექტურამდე“ და ვასულამდე „არქიტექტურის მიღმა“. ამ ანტიუტოპიებმა გარკვეული როლი ითამაშეს პოსტმოდერნიზმის, როგორც მიმდინარეობის ჩამოყალიბებაში.

1980-იან წლებში პოსტმოდერნიზმმა მთლიანობა ვერ შეინარჩუნა და მრავალშემადგენელ ნაწილად დაიქსაქსა, თითოეული მათგანის მიზნების გამოსახატავად, რა თქმა უნდა, ისევ უტოპიები ერთვებიან. იდეალურმა ოცნებებმა „ეკოლოგიურად სუფთა ცხოვრებაზე“ განაპირობა ნეოტრადიციონალიზმის შექმნა. მოხდა ისევ მიზრუნება წარსულისაკენ, რამაც ხელი შეუწყო ისტორიზმის განვითარებას (მაგ. შტუდგარტის სამხატვრო გალერეა დ. სტერლინგი, მ. უილფორდი, 1978-85 წწ.). სამშენებლო ტექნიკისა და კომპიუტერიზაციის განვითარებამ შესაძლებელი გახადა მრავალი წარმოდგენილი კონსტრუქციული იდეის რეალიზაცია. ჩამოყალიბდა „ჰაიტექი“, როგორც ტექნომიტიის დრამატიზებული ფორმა (13). წინა პლანზე გამოდის ფიქრი ზოგადად იდეალურ ფორმაზე.

1980-იან წლებში უტოპიური აზრი უკვე აღარ კარნახობდა თავის პროგრამებს, მიზნებს, არც „განსაკუთრებული მიდგომის“ ლოგიკას, იგი გამოდიოდა როგორც გამაერთიანებელი საწყისი სცენარებლს, რომლებიც რეალობის სირთულეს გამოხატავდნენ. 80-იან წლებში რუსეთში ჩამოყალიბდა მთელი მიმდინარეობა „ქალაქის არქიტექტურა“, რომელმაც დიდი რესონანსი გამოიწვია მთელს მსოფლიოში. ეს იყო ახალგაზრდა არქიტექტორთა პროტესტი სამშენებლო პროცესის, პრაგმატული ნორმატივებისა და მოთხოვნების მიმართ. გაჩნდა საპ-

როვეტო ნამუშევრები თავისთავადი ფასეულობით — გამსჭვალული კულტურული ფასეულობების, კულტურული მემკვიდრეობითობის ნოსტალგიით, მრავალშრიანი შეტაფორებით, შესრულებული უმადლეს გრაფიკულ დონეზე (ოფორტი, კოლაჟი, აკვარელი, ...) — ნოსტალგია, სევდა, მირაჟი, ... სურვილი დაბრუნებისა სამშობლოში, „არქიტექტურაში“ (ა. ბროდსკი, ა. უტკინი, მ. ბელოვი და სხვ.); ნამუშევრები, რომლებმაც ბიძგი მისცა ახალ არქიტექტურულ ძიებებს.

1990-იანი წლების უტოპიებზე წაუბარი დღეს ნაადრევად გვეჩვენება.

მოკლე ექსკურსმა არქიტექტურული უტოპიების ისტორიაში დაგვანახა, რომ: არქიტექტურული უტოპიების შექმნა თან სდევს არქიტექტურის განვითარების მთელ ისტორიას. ეს არ არის განყენებული, ცალკე მდგომი მოვლენა, არამედ არის ფიქრი არქიტექტურულ პრობლემებზე იდეალურის ძიება არქიტექტურაში. არქიტექტურული უტოპიების შექმნა ერთგვარი პერიოდულობით და ეტაპობრიობით ხასიათდება. ყველაზე დიდი რაოდენობით უტოპიები საუკუნეთა მიჯნაზე, სოციალური, თუ კულტურული კრიზისის პირობებში იქმნება. არქიტექტურული უტოპიის სამი ძირითადი ტიპი შეიძლება გამოვყოთ: იდეალური დასახლება (ქალაქი), იდეალური საცხოვრებელი და იდეალური ფორმა ზოგადად. (როგორც ფიქრი იდეალური ფორმათა რმოქმნის საკითხებზე ფორმათა ურთიერთკავშირსა და ფორმის შინაარსის გახსნაზე), ყველაზე მნიშვნელოვანი კი ალბათ ის არის, რომ არქიტექტურულ უტოპიებში არ არის ჩადებული განუხორციელებლობის პრინციპი. დღევანდელი დღის უტოპიები ხვალისდელი დღის რეალობად იტყვება, საუკუნეების შემდეგ პოულობს ახალ სიცოცხლეს. მათში ჩადებული იდეები ასაზრდოებენ შემდგომი თაობის არქიტექტურას და უფრო დიდ გავლენას ახდენენ მასზე, ვიდრე იმავე პერიოდის მშენებლობა. არქიტექტურული უტოპიები წარმოადგენენ იდეათა არსენალს და

აქედან გამომდინარე, მათი მნიშვნელობა არქიტექტურის ისტორიის განვითარებაში უდავოა.

განვითარებული  
ბიზნისობა

### ლიტერატურა

1. Словарь иностранных слов. — М. — ОТИЗ, — 1947. ст. 397.
2. Мор Т. Утопия (Пер с лат. — Н. — Л. — Изд. Акад. наук СССР, 1947. — 270 с.
3. Kaleb G. Utopias and utopianism // Encyclopedia of Philosophy, № 4., 1972. 1-8. P. 212-213.
4. Баталов Э. В мире утопии. — М. Политиздат. — 1989. ст. 41—42.
5. Ласки Н. Утопия и революция // Утопия и утоп. мышление. — М. Прогресс. — 1991, ст. 170—209.
6. Блох Э. Принцип надежды // Утопия и утоп. мышление. — М. Прогресс — 1991, ст. 49—78.
7. Утопия и утоп. мышления / Антология зарубежной литературы под редакцией В. А. Чаликовой. — М. — Прогресс, — 1991. стр. 404.
8. Груза И. Теория города. М. — Стройиздат, — 1972 г.
9. Шекли Р. Город мечты да ноги из плоти. // Утопия и утоп. мышление. — М., Прогресс, стр. 364—376.
10. Shekley R. The Journey of Joenes. 1962. Ed. ACE Books, № 4., 1979, P. 95-128.
11. Mumford L. The Myth of the Machine. Technics and Human development. Harcourt Brace Jovanovich, Inc., N. Y., 1966, pp. 163-205.
12. Толкиен Дж. О волшебных сказках // Утопия и утоп. мышление, стр. 277—299.
13. Иконников А. Архитектура и утопия // Арх. СССР. — 1991. — № 4. ст. 112—119.
14. Данилова И. Итальянская монументальная живопись. — М., — искусство, 1970.
15. Верас Д. История Севарамбов / Пер. с фран. — М.: Изд. Акад. наук СССР, — 1956, — 316 с.
16. Tafuri M. The Sphera and the Labyrinth: avant-gardes and architecture from Piranesi to the 1970. — Cambridge, Mass (u, a) 1987.
17. Bollery F. Architectur Kozeption der Utopichen Sozialisten. München: Moss, 1977.

# ნეოკონსერვატორული მოძრაობის შესახებ პარტულ თანამედროვე მსაზროვეებში

პია ბულაძე

**თანამედროვე** გერმანულ კულტუროლოგიაში არსებობს რომანტიკოს ფრანც ფონ ბააღერის მიერ შემოტანილი ტერმინი — „დურჰეონუნგ“, რაც თანაცხოვრებას ან, უფრო ზუსტად, ურთიერთგანმსჭვალვას, ერთ სივრცეში ერთდროულად არსებობას ნიშნავს. იგი რეალურად გამოხატავს ხელოვნებათა და კულტურათა თანადროულობას, ერთმანეთში შეღწევალობის სურვილს.

ასევე ხაზი უნდა გაესვას იმასაც, რომ თანამედროვე ხელოვნებაში და, კონკრეტულად, სახვითობის სფეროში, პოსტმოდერნული კულტურის ფონზე, უშუალო და საკმაოდ მყარი კავშირები გაიბა თვით სახვითობა-გამოსახულებასა და სიტყვაბეგრას შორის. სახვითობა ახსნა-სიტყვისმიერი ხდება, სიტყვა კი სახვითობრივი. თვით ნაწარმოების შინაგანი ლოგიკური დასრულება ხდება „დურჰეონუნგის“ მდგომარეობისას სიტყვასთან მიმართებაში და სწორედ სიტყვაში განსაკუთრებულად ასრულებს, უფრო კომპლექსურად

განასრულებს და ანსახიერებს თავის მხატვრულ იდეას.

ალბათ, საინტერესო უნდა იყოს ხელოვნების და, ზოგადად, კულტურების ეპოქებთან და ეპოქალურ თვითგანცდასთან დაკავშირებული საკითხების განხილვა, რაც, ჩემის აზრით, რამდენადმე ზუსტად გამოხატავს საკაცობრიო ცნობიერების ამა თუ იმ ეტაპს. ეპოქები, კულტურები ერთმანეთს გარკვეული ლოგიკის მიხედვით ენაცვლება და მათ გარკვეული იდეა თუ პრინციპი ამოძრავებს.

ჰერბერტ რიდი ამბობს: — „ყოველი მომაკვდავი კულტურის ზურგში გაჩრილია გასისხლიანებული დორიული (კოლონიის) სვეტი“. აქ ნათქვამია, რომ ძირითადად რჩება მარადიული, იდეალური სათქმელი, მარადიული იდეა, ხოლო ეპოქები, თავისი შესაბამისი ფორმალქმნალობით, მსოფლწარმოდგენებით, ერთმანეთს ენაცვლება. სწორედ ამ მარადიული პრინციპის ფორმისა და შინაარსობრივად შენარჩუნებისა და გაფართოებისათ-



ვის, შესაძლებელია ვარაუდის სახით დავუშვათ ეპოქათა და, კონკრეტულად, კულტურათა პირობითი დიფერენცირება და დაყოფა.

თუ შევეცდებით, შეძლებისდაგვარად გავიცნობიერო ზოგადად თანამედროვე კულტურაში მიმდინარე პროცესები, აუცილებელი ხდება საკითხი განხილულ იქნას კონკრეტულად ხელოვნების და, ზოგადად, ისტორიულ კულტურათა განასაზღვრო, ე. ი. განხილულ იქნას ისტორიის, დროთა მსვლელობის თვალსაზრისით. სახელდობრ, ხელოვნებაში, მის მიმართებას წარსულიდან აწმყოს გავლით მომავლისაკენ უმნიშვნელოვანესი ფუნქციებისა და თვისებების გამჟღავნება შეუძლია. უფრო მეტიც, ხელოვნება ეპოქებთან მიმართებაში, ეპოქებთან ურთიერთობით შეფარდებაში ამჟღავნებს უმნიშვნელოვანეს რელიევანტურ თვისებებს.

სწორედ ამ ეპოქათა მსვლელობაში ლატენტურად მოცემული ძირითადი იდეის გამომჟღავნების მცდელობად უნდა მივიჩნიოთ ხელოვნების ისტორიულ ყოფიერების პროცესი — ე. ი. დროთა მსვლელობისას საკაცობრიო ყოფიერება გავლენითლია ხელოვნების ენით, ხელოვნების ფორმით დატვირთული იდეებით, მიზნებით, სახეებით, რომელიც ყოველ ცალკეულ მოცემულ ეპოქას, მის უმნიშვნელოვანეს მისწრაფებას ამჟღავნებს. აბსოლუტი ეპოქათა მსვლელობაში მიზანს, ტელოსს, მგრძობილობის შესაბამის ფორმებში აყალიბებს და აცხადებს და, სწორედ ეს არის ხელოვნება და მისი დანიშნულებაც ასე წარმოგვიდგება. ყოველ შემთხვევაში, თუ ამ პოზიციას მივიღებთ, ხელოვნება ტრანსცენდენტური, მიღებული არსის გრძობად, დროით-სივრცით ფორმაში გაცხადებად უნდა მივიჩნიოთ, რომელიც დროთა ნაკადში გამოთქვამს ეპოქურად შესაბამისი ფორმით, მხატვრულ ორიენტაციას. ეს ევოლუციური პროცესი, ე. წ. „კულტურული დარვინიზმის“ იდეა უდევს საფუძვლად ყოველ სახელოვნებო ქმედებას, რომელიც თავის მხრივ ეტაპობრივად გრძობად, ხელშეახებ ფორმებში მჟღავნდება დროსა და სივრცის ფარგლებსა და სახელოვნებოში.

„კულტურული დარვინიზმის“ ევოლუციური მსვლელობის და, პირი გაგებით, განვითარების რავეებს ხელოვნებას, რომლის საბოლოო მიზანს თავის ჩანასახშივე ადამიანის ცნობიერების, თვითშეგნების, თვითაქმის სურვილი უნდა წარმოადგენდეს, მის მრავალფეროვნებასა და მრავალსახეობაში. უფრო მეტიც, ხელოვნების საშუალებით პირდაპირი გზით უნდა მოხდეს გაცხადება ეპოქათა განმავლობაში იმ სულიერ-გონიერის, რაც მოცემულია ადამიანში, მიკროკოსმოსში. სწორედ ამ მთლიანობის, ურთიერთგამსჭვალვის უდიდეს ამოცანას ისახავს მიზნად ხელოვნების, თვითშემეცნებითი სახელოვნებო ევოლუციური პროცესი.

იმისათვის, რომ გასაგები იყოს ძირითადი ორიენტირი, სასურველი იქნებოდა, რამდენადმე მოკლედ განხილულ იქნას ეპოქათა მონაცვლეობის ჩემული პრინციპის, უფრო ზუსტად, ეს კონკრეტული ასპექტი. ამ მოსაზრებიდან გამომდინარე შესაძლებელია ეპოქები ხელოვნების თვალსაზრისით დავახასიათოთ, როგორც ისტორიამდელი (პრეისტორიული) ხელოვნება, — საკუთრივ ისტორიული ხელოვნება და ისტორიის შემდგომი (პოსტისტორიული) ხელოვნება.

რას წარმოადგენს პრეისტორიული ხელოვნება? იგი თავისი წმინდა ფორმის თვალსაზრისით სხეულბრივი მოვლენაა, მოცემულია სხეულის, — სომას ფარგლებში. მისი სამოქმედო თუ არსებობის გაცხადების არე, ძირითადად, ის სხეულბრივი-მოცულობრივი ფორმაა, რომელსაც თავად ატარებს, — ე. ი. ფორმა ატარებს სხეულბრივი-სომატურ ფუნქციას. ამ შემთხვევაში არისტოტელური aitia (მიზეზის) პრინციპი კარვად გამოხატავს წარსულის ადამიანის წმინდა სომატურ ცნობიერებას, სადაც ყოფიერების მიზეზოთხი ელემენტით ან იგივე თვისებით განისაზღვრება. ესენია — მატერიალურობა, ფორმალურობა, მოქმედება და ფინალურობა-მიზანი, — ე. ი. ის, რის გამოც და რის მიზეზითაც არსებობს სხეულბრიობა; აქედან კი პრეისტორიული სახელოვნებო ცნობიერება.



ამ ტიპის სახელოვნებო ცნობიერება არ მიეპარება არსით, იგი მხოლოდ თავისი სხეულებრიობის მფლობელი და გამო-მხატველია. მასში განსხეულება ფორ-მა-მიზეზი, — განსხეულება არის სრუ-ლი ფორმა. ამ მოსაზრებიდან თვით პირ-ველმიზეზიც ფორმა-სხეულია.

ფორმა თვით არის მატარებელი მი-ზეზისა. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ის არის თვითგაცხადების მუდმივ მდგომარეობა-ში მყოფი მიზეზი. ეს, ალბათ, სრულ-მაგიაა, უფრო ზოგადად კი, კულტმსახუ-რება. ფორმაში გაცხადებული მიზეზი არის ერთადერთი სხეული, და ეს სხეუ-ლი კულტმსახურების ობიექტია — კერ-პია.

აქედან გამომდინარე, მთელი ძველი სამყაროს პრეისტორიული ხელოვნება, სხეულად გაცხადებული კულტმსახურებაა და იგი არ ყოფიერებს რაიმე აწმყოში გა-ნუცხადებულ მიზეზთან ან პროვიდენცი-ალურ მომავალთან მიმართებაში. იგი თვითკმარი, სრულიად გაცხადებული სხე-ულებრიობა-სომატიურობაა. მაგალითად, აპოლონის გამოსახულება, აპოლონის რე-ალურ განსხეულებად შეიძლება ჩაითვა-ლოს. იგი კი არ გამოხატავდა მას, რო-გორც ეს ისტორიული პერიოდის ხელო-ვნებაში ხდება, არამედ თვითონ ცხადდე-ბოდა სრულად ფორმის შემკვრელი „დე-რმის“ ფარგლებში, იმ ფორმის საზღ-ვრებში, რომელიც ატარებდა იმ შინაარსს, რომელიც მასში იყო მოცემული, — ე. ი. სრული თვით იყო იმ არსის საცხოვრი-სი, რომელსაც იგი გამოხატავდა. სხეული თითქმის იგივე ფუნქციას ატარებდა, რა-საც ისტორიულ პერიოდში ატარებს და-მწერლობა. სხეული იგივეა, რაც სიტყვა, ამიტომ სხეული, ე. წ. „ევეკლიდური გეო-მეტრიის“, „ევეკლიდური სივრცის“ გაგე-ბიდან გამომდინარე შეიძლება „წაკი-თხულ“ იქნას, როგორც კულტმსახურების კულმინაცია, კერპი. უფრო მეტიც, ყო-ველი განსხვავებული არაიკონოგრაფიუ-ლად ჩამოყალიბებული პოზა, ფაქტობ-რივად ახალი არსების სამყოფელი და სა-ცხოვრისი ხდებოდა.

სხეულებრივ-სომატიური ყოველი ახა-ლი მდგომარეობა თავის თავში შეიცავ-და ახალ არსს. სომატიური პოზის მიხე-

დვით პრეისტორიულ ხელოვნებაში ულ-იდებოდა რომელიმე ღვთაება, აქედან გამომდინარე კი, კულტმსახურების ობიექ-ტი. ამიტომ მკაცრად დადგენილი იყო შესაბამისი, იკონოგრაფიულად ჩამოყა-ლიბებული ფორმა. ასე მაგალითად, აპო-ლონის პოზა მთლად აპოლონის გამოხე-ტველი იყო. თუკი მისი პოზა-მდგომარე-ობა შეიცვლებოდა, მაშინ იგი სხვა არსე-ბას გამოხატავდა, რადგანაც პოზა-სომის ყოველი ცვლილება არსობრივ ცვლილე-ბებს იწვევდა.

რამდენადაც ჩემთვის არის ცნობილი, წარსულის ხელოვანი სპეციალურ მომ-ზადებას გადიოდნენ მისტერიებში სხეუ-ლებრიობის ამ თვისების ათვისებისათვის. ისინი ეუფლებოდნენ ფორმის, სხეულის ადამიანური ვნებათაღელვებიდან სრული განთავისუფლების ხელოვნებას, რადგანაც სხეულის სომატიურობა-ფორმაში თვით ღვთაება უნდა გასხეულებულიყო და არა თვით ადამიანი-ხელოვანი თავისი გრძნო-ბებით, რაც პრეისტორიული სახელოვნე-ბო ცნობიერებისათვის თავისთავად წა-რმოდუნელები იყო.

პრეისტორიული პერიოდის ხელოვნე-ბა-ცნობიერებას ენაცვლება ახალი სახის სახელოვნებო მსოფლგანცდა, სადაც გადა-მწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება თვით დრო-თა, ისტორიული მსვლელობის ფაქტს.

თვითონ დროთა მსვლელობის განცდა, ჩემი აზრით, სამყაროს შექმნის, მისი ღვთაებრივი სიმაღლიდან გამოყოფის, ერთგვარი დიფერენცირების და თანდა-თანობითი განვითარების იდეიდან თუ პრინციპიდან იღებს სათავეს.

დრო მიუთითებს სამყაროს ყოფიერე-ბაზე ორ პოლუსს, — დასაბამსა და და-სასრულს შორის. სწორედ ამ დასაბამი-დან დასასრულამდე პერიოდის განცდა ქმნის იმ მთლიანი ყოფიერების ერთიან ყოფიერება-რიგს, რომელსაც პირობითად ისტორია შეიძლება ეწოდოს.

რა თქმა უნდა, ისტორია განსაკუთრე-ბული აზრის მოხმობით, ერთგვარი ტრან-სცენდენტური, მარადიული არსის ემპი-რიკაში თანდათანობითი თვითგაცხადების გამოხატულებათა და მისი ნეოპლატონური სტერესისის გზით ტელეოლოგიური მიზნის თანდათანობით ემანირებას წარმოადგენს.

იგი ვლინდება უპირობაში, პრაქტიკულ ქმედებაში ხელოვნების გზით და ამავე დროულად ინარჩუნებს შარადიული, აბსოლუტური არსის თანაარსებობის, თანავანცდის მდგომარეობას.

ისტორიულ პერიოდში, ამ თანადროულობას კულტურასა და მარადიულ არსს შორის, ფრიდრიხ შლაიერმაჰერი ასე გამოთქვამს: — „პრაქტიკული ქმედება ეს ხელოვნებაა, ხოლო ხელება და განცდა მარადიულობისა, რელიგია“.

ისტორიული პერიოდის ცნობიერება გულისხმობს დროის ფაქტორს, — ე. ი. დროთა განმავლობაში გაცხადებული მარადიული არსის ყოფიერების შესაძლებლობას და, უფრო მეტიც, აუცილებლობას, გარდაუვალობას უშვებს ისტორიის საზღვრებში. ფაქტობრივად დრო ღვთაებრივი არსის თვითგაცხადება, თანდათანობით სრულყოფის გამოხატულება უნდა ყოფილიყო. ყოველ შემთხვევაში დროს უნდა გაემქნა ვინაა ის, რაც ოდითგანვე მოცემული იყო როგორც ტელეოლოგიური აზრი სამყაროს შექმნისა.

დროის განცდამ ხელოვნების სფეროს მნიშვნელოვანი სიხალე შემატა, უფრო მეტიც, არსებითად განსხვავებული მსოფლქმა შემოიტანა, ფაქტობრივად წარმოშვა და წარმოაჩინა ადამიანის ცნობიერების ახალ ასპექტში. ამიერიდან თითქმის ყოველი სახელოვნებო ქმედება განიცდებოდა საბოლოო მიზანთან მიმართებაში, რომელიც უნდა გაცხადდეს სამყაროს უმაღლესი მიზნის საბოლოო გამოვლენის სახით. ქრისტიანული ხელოვნების არსი, სწორედ, დროთა კულმინაციურ მომენტში, დასრულების ეამს აცხადებს თავს. ეს არის ისტორიული ნარატიული ტექსტის კულმინაციური, საფინალო ფრაზა, რომელიც ტრადიციულად აპოკალიფსური, ესქატოლოგიური დროის თვისებით ცხადდება. — ე. ი. მთლიანად ქრისტიანული ხელოვნება ან იგივე ქრისტიანული აღრეული და შუა საუკუნეების ხელოვნება დროთა მსვლელობაში გაცხადებული ესქატოლოგიური დროის ეამის წინასწარგანცდის მიმართულებით მიედინება. მთლიანად ქრისტიანული ხელოვნება ერთ გრაფიკულ ფინალში იყრის თავს. დროთა ნარატივა, ისტორიული თხრობის სრულ

განმუხტვას აპოკალიფსში წარმოადგენს/ ჩემი აზრით, დაახლოებით ეს ქრისტიანული მსოფლგანცდა მსველაღეს დასაწყისში ისტორიული პერიოდის განცდას ადამიანში. თუმცა კი, რაღა თქმა უნდა, არსებობს ე. წ. გარდაშავალი პერიოდები, სადაც განსაკუთრებული შეხავება ხდება ეპოქათა თითქმის პოლარული ვეუთავსებლობისაც კი. ხელოვნების წარსულმა ასეთი ფაქტები დიდი რაოდენობით შემოგვინახა და, ალბათ, მისზე საუბარი, ცალკე განხილვის საგანს უნდა წარმოადგენდეს.

ისტორიული პერიოდის ხელოვნება მიზნისკენ, მარადისობისაკენ მისწრაფების ხელოვნებაა, რომელიც კონკრეტიაში ისევ და ისევ ხელოვნების გზით ფიქსირდება და იმეორდება თავს.

ამ მსოფლგანცდის განსაკუთრებულ ნერვეის მცდელობა, მოდერნული სახელოვნებო მოძრაობის ქვაკუთხედი გახლდათ, ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ისტორიული დროის ხელოვნების ერთგვარი მიწრაფების განმუხტვა ისტორიული მიზნის, საბოლოო დროის კოლიზიაში მიიღწევა. ამ ინერციით, საბოლოო განტვირთვის იდეა ერთგვარ დასასრულს ჰოულობს მოდერნული საბოლოო გადარჩენის იდეაში, რაც, ჩემი აზრით, ილუზორული, მაგრამ მებრალ სიმბტომატური სამყაროს ხსნის მოდელის შემუშავებაში მდგომარეობდა. სწორედ ამ მოდერნული საყოველთაო მოდელის ფორმულა, ან იგივე კონსტრუქცია, არის განსაკუთრებული სახის გადახვევა იმ მაგისტრალური ისტორიული დროის მიმართულებიდან, რომელიც ამდენად გეგმავს იმერად, თანდათანობით იკვლევდა გზას საბოლოო მიზნისაკენ.

მოდერნულმა, აბსოლუტური კონსტრუქციის დროის მიღმა არსებული არსის შექმნის პრეტენზიამ, რომელიც აკონსტრუირებდა სამყაროს ახალ მოდელს, საბოლოო ჯამში ეჭვი შეიტანა თვით ამ ისტორიული ხანის საბოლოო ესქატოლოგიური ფინალის შესაძლებლობაში. მის ნიადაგზე მივიღეთ არა ფინალის შეგნება, არამედ ერთგვარი ტიპის ყოფიერების, ამწამიერი ყოფიერების შეგრძნება, დროთა კონტექსტიდან ამოვარდნილი გა-

ნცდა, რომელსაც პირობითად შეიძლება ეწოდოს ისტორიის შემდგომი ან პოსტისტორიული პერიოდის ხელოვნება. ამ პერიოდის ხელოვნებისათვის აღარ არის დამახასიათებელი რაიმე ტრანსცენდენტურისკენ, საერთოდ უმაღლესი კატეგორიებისაკენ სწრაფვა. მისთვის ძირითადი ემპირიული სივრცის, ემპირიული ყოფიერების ფარგლებში სრული პეკემონობის მოპოვებაა მთავარი.

ეს არის ერთგვარი გამოხატულება ადამიანის ცნობიერების გამოყოფისა, ან თუნდაც ამოგლეჯისა ისტორიული პერიოდის ტელოსურობისა და პრეისტორიული პერიოდის მაგიურობის სფეროდან. ეს არის საყოველთაო, საკაცობრიო ანაბიოზის მძაფრი განცდის პერიოდი, როდესაც ადამიანი კონკრეტული სივრცის ფარგლებში განიცდის თავის არსებობას, როგორც ამავე სივრცის ერთი, თითქმის უმნიშვნელო ან შემთხვევითი ბინადარი. ჯერ კიდევ კანტმა მოგვცა, ჩემი აზრით, სივრცის ის განსაზღვრება, რომელიც შემდგომში თავისი უმნიშვნელობით პოსტისტორიული ცნობიერების ადამიანის მდგომარეობის, მისი მარტოობისა თუ განდგომილების გამოხატველი შეიქმნა. კანტი ამბობს: „სივრცე ეს არის ყოფიერების ემპირიული ფორმა“... და, ალბათ, ამ სივრცეში, სადაც მხოლოდ ემპირიკა ცხადდება, თავის შემოქმედებას აცხადებს ადამიანი.

პოსტისტორიული პერიოდის ხელოვნებისათვის ძირითადი დამახასიათებელი ნიშანი სივრცობრივი, არადროითი ელემენტის დაფიქსირების სურვილია. იგი აღარ ფიქრობს და თითქმის არ ზედავს ხელოვნების ნაწარმოებს რაიმე უმნიშვნელოვანი იდეის თანდათანობით განხორციელების, ეტაპობრივი განვითარების, ევოლუციის თვალსაზრისით. იგი არ განიცდის და არც ცდილობს ხელოვნების ქმნილება ჩართოს ზოგადსაკაცობრიო ისტორიულ ნაკადში და ძირითადად მანიპულირებს კონტექსტებით, ციტირებებით, ვარიაციებით და ა. შ.

პრეისტორიული ხელოვნება თავისუფალია ტრადიციის „სიმძიმისაგან“ და მომავალში რაიმე მოვლენის განსაკუთრებულ საფუძველს არც წარმოადგენს. თანა-

მედროვე პრეისტორიული ხელოვნება სივრცეში მყისიერად გაცხადებული, პლტიკურ-სოციალური კონტექსტში და კლიშეებითაც მანიპულირებს. სახელოვნებო კონტექსტი, დისკურსის შემთხვევაში, ძირითადად, თუნდაც პრეისტორიულ, ან თუნდაც ისტორიული ხელოვნების პერიოდის ფორმით — შინაარსობრივი მიღწევების ციტირება-პარაფრაზირების ხერხით ითვისებს ერთ ნაწარმოებს, რომელსაც, როგორც ასეთი, არა აქვს პრეტენზია არც ტრადიციის შენარჩუნებისა, არც მომავლისათვის რაიმეს დამკვიდრებისა, რადგანაც, თავისი არსით, მაინც „მეთოდოლოგიურად“ „სისტემატიკურად“ კონსტრუქციას, ფუნქციონალურია და მოკლებულია კრეატილობას.

მომავლისაკენ სწრაფვის სურვილი, პოსტისტორიულ ხელოვნებას, ისტორიული პერიოდის ხელოვნებისათვის დამახასიათებელ ესკატოლოგიურ მისწრაფებას, ელფერსა და სიმბოლიზაციისაკენ მისწრაფებას შესძენდა. ამიტომაც გაურბის მას და ცდილობს ერთგვარად დაამუხრუჭოს დროთა თანმიმდევრობითი სროლა, ან კონკრეტულ კონტექსტის სიმძაფრის ხაზგასმით საერთოდ შეაჩეროს იგი, თავისუფალი ციტირების ხერხის მოხმობით ერთგვარად თავი მოუყაროს მყისიერ, წამიერ კონტექსტულურ ასოციაციაში ერთდროულად მრავალ ალუზიას და ა. შ. პოსტისტორიული პერიოდის ხელოვნება სივრცობრივ-კონტექსტულური ექსპანსიის მცდელობა ისტორიული და პრეისტორიული პერიოდის ხელოვნებაში. ესკატოლოგიური დროის ტრაგიკული და კრიზისული ასპექტით განცდა ისტორიული პერიოდის ცნობიერების მოდერნულში განსაკუთრებული გზით გადასვლის კულმინაციას წარმოადგენს, ხოლო პოსტისტორიული სახელოვნებო ცნობიერება, ამ დროთა მსვლელობა-მისწრაფების შეჩერებასა და დამუხრუჭებას ცდილობს.

ისტორიამდელი ხელოვნება გაცხადება, ე. წ. „ნატურალური“, სხეულებრივი, მარადიული არსისა. ისტორიული ხელოვნება გაცხადება ხილვისა, გამოცხადებისა დროთა მსვლელობისას. იგი იმავინიერებაა საკაცობრიო იდეალის გაცხადება-გამოვლენისა. ყოველ გარკვეულ ეტაპზე პოს-



ტისტორიული ხელოვნება ცნობიერი აღქმა მომენტისა, რომელიც თანამედვერობითი პროცესიდან ამოგლეჯილია და თავის თავს სივრცობრივ მდგომარეობაში ავლენს.

პოსტისტორიული ხელოვნება ვაცხადების ხატოვანი ხილვის, ერთგვარად ძალით, ნებელობით მოპოვების გზაზე დგას. იგი არ ელის გამოცხადებას ისტორიამდელი და ხილვას ისტორიული ხელოვნების მსგავსად. იგი თვით ამვლანებს და ატარებს სათქმელს, მოცემული იმ სივრცობრივ მომენტში, როდესაც და სადაც ვლინდება, როგორც ხელოვნების ნაწარმოები. იგი ერთგვარი პენტრაციული ერთეულია, რომელშიც ერთდროულად, ერთ სივრცობრივ მონაკვეთში თუ არეალში ხერხდება ურთიერთშეღწევა მრავალი ხერხისა და სახე-ხატებისა.

პენტრაციის ეს მეთოდი წმიდად პოსტმოდერნული, ზოგადად და, ჩემს კონტექსტში, პოსტისტორიული მომენტია. პოსტისტორიული ხელოვნება არ მუშაობს მომავალზე, იმდენად, რამდენადაც მისთვის დრო, დროის მეტაფიზიკური მნიშვნელობა თითქმის დაკარგულია. პირიქით, იგი ცდილობს ვაცხადდეს როგორც ერთგვარადი მოვლენა, როგორც განუმოკრებადი მოვლენა, უკიდურეს შემთხვევაში დაფიქსირდეს არა პირდაპირი ტექნომედიალური საშუალებებით და ისევ გაქრეს, როგორც გაჩნდა, რამდენადაც მისთვის, როგორც ზემოთ ვამბობდი, დროის მეტაფიზიკა არაარსებითია.

პოსტისტორიული ხელოვნების ამ თვისების ზუსტი განსაზღვრისათვის მოვიხმობ „ფლაქსუსის“ მოძრაობის ლიდერის, პოპ-არტის ესთეტიკის შემქმნელის ჯონ კეიჯის აზრს: — „მე-18 საუკუნეში გაბატონებული აზრი, რომ: „რას უფრო მეტს განიცდი ხელოვნების ამა თუ იმ ნიმუშს, მით უფრო მეტად გესმის იგი“ — მართალი აღარ არის... ჩვენ აღარ გვაქვს მე-19 საუკუნის მსგავსად სიღრმეებში წვდომის დრო, რადგანაც იგი აღარასოდეს განმეორდება“. ხელოვნებიდან ქრება ისტორიული დროის განცდა. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ პოსტისტორიული ცნობიერების ისტორიის ღრმადი პერიოდი, თანამედვერობითობის პერიოდი,

აუცილებლობის გამო დასრულდა. უფრო მეტიც, შემცენებითი, წმიდა, შემოქმედებითი თანამედვერობითი პროცესები, ადგილს უთმობს უბრალოდ გამოცდილების შექმნა-დაგროვებას და ა. შ.

ეპოქათა და დროთა ეს ერთგვარი არავრცელი ანალიზი საშუალებას იძლევა თანამედროვე ხელოვნებაში და, კონკრეტულად, ქართულ მხატვრობაში პიპოთეზის სახით შემოვიტანო დღეს მიმდინარე პროცესების აღმნიშვნელი გამარტივებული ვარაუდი, მაგრამ, ამავე დროს, შევეცადო მოვქებო შინაგანი თანხმობა და კავშირი ეპოქალურ ორიენტრებთან მიმართებაში, რომელთა შესახებაც ზემოთ ვსაუბრობდი.

ჩემი აზრით, ამ სამი ეპოქალური პრინციპიდან ყველაზე აქტუალური ძირითადად მესამე, პოსტისტორიული აზროვნების პრინციპია, თუმცა კი ასევე თანაარსებობის, ერთგვარად სახეცვლილი და ტრანსფორმირებული სახით ვსვდებით ცნობიერების სხვა დანარჩენ ორ ტიპსაც. მით უმეტეს ეს საგრძნობია თანამედროვე ქართულ რეალობაშიც, რომელიც შესანიშნავად აირეკლავს ზოგადსაკაცობრიო კულტურაში მიმდინარე პროცესებს. ასე რომ, თანამედროვე სახე ხელოვნებისა იყოფა სამ ძირითად შემადგენელ ნაწილად და იგი ორგანულად უკავშირდება კულტურულ ეპოქათა სამ პერიოდად დაყოფის პრინციპს, თუმცა, ისიც უნდა ითქვას, რომ ეს ხდება არაპირდაპირი გზით.

სხეულბრივზე, კონკრეტულად, ნაწარმოების თვითღირებულებაზე ორიენტრებული ქმნილება, ამ შემთხვევაში კი მხატვრობა, როგორც ხელოვნების თავისთავად ვაცხადებული პროდუქტი, შეიძლება განხილულ იქნას, როგორც ისეთი ქმნილება, რომელიც ნეოსალონური ორიენტაციით ხასიათდება, რამდენადაც იგი თავისი არსით გარკვეული სახის ტრანსფორმაციას წარმოადგენს. ამიტომ ამ ტიპის ხელოვნების თვითგმარ ღირებულებას ესთეტიკურად დამაკმაყოფილებელი ნიმუშის შექმნა წარმოადგენს. იგი სრულიად მოკლებულია სურვილს რაიმე მისიან ტრანსცენდენტური გამოხატოს, თუნდაც დაიტოს, ან რაიმეზე მიუთითოს გარდა იმიოსა, რასაც თვით გამოხატავს. ასეთი ტი-





პის ხელოვნება და, კონკრეტულად, მხატვრობა, ფორმის თვალსაზრისით, ორიენტირებულია თვითკმარ ესთეტიკურ ჩარჩოებში მოქცევისაკენ, ხოლო სოციალურად მიმართულია ასევე, მხოლოდ და მხოლოდ, უკვე აპრობირებული გემოვნების ფარგლებში მოქცევისაკენ.

ეს მოვლენა, რომელიც სალონური ხელოვნების ძირითადი სახეა, ერთგვარი უკუპერსპექტივით, პრეისტორიული ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი ნიშნებით ხასიათდება, თუმცა სრულიად მოკლებულია კონკრეტულ თვისებებს. უფრო მეტიც, ვერ პგუობს სწორედ პრეისტორიული ხელოვნებისათვის დამახასიათებელ მაკიზმს, დიდი რაოდენობით ტრანსცენდენციას, რაც პრეისტორიული ხელოვნების წმინდა ფორმისტული მოვლენის მიღმა მასშივე განთავსებულ არსებას გულისხმობდა.

ფორმაში თვითკმარი, მაგრამ ამ მაკიზმისაგან დაცლილი სალონური ხელოვნება ინარჩუნებს სხეულბრივ, ფორმალურ თავისთავადობას და სწორედ ამით სრულ იდენტურობას ამქლავნებს პრეისტორიული ტიპის ხელოვნებასთან. აქ, ამ შემთხვევაში, ორივე ეს ტიპი სახელოვნებო წმინდა ფორმითი აზროვნების სხეულბრივი და თავის თავში ჩაკეტილია. ორივე მხოლოდ საკუთარი სხეულბრიობის ფორმის ფარგლებში ატარებს და ანხორციელებს თავის მნიშვნელობას, მხოლოდ სალონური სახელოვნებო ორიენტაცია თავის თავის გარდა არაფერს შეიცავს და, ამიტომაც იგი დაცემული, დანინებული ანარეკლია ჭეშმარიტად სხეულბრივი ხელოვნებისა, რომელმაც, ვ. წ. „ღმერთების დაისის“ პერიოდი გამოიარა და თავის თავს პრეისტორიულ ხელოვნებაში ასე ძალუმად ავლენდა. ნეოსალონურ ხელოვნებაში მშვენიერება სიამოვნებას შეცვალა, ხოლო ჭეშმარიტება გულწრფელობამ და ა. შ.

როგორც სალონური, უფრო ზუსტად, ნეოსალონური ხელოვნებისათვის, ასევე პრეისტორიული ხელოვნებისათვის დროის ფაქტორი თითქმის უმნიშვნელოა. იგი აზროვნებს, ან, უფრო ზუსტად, თავის თავს გამოთქვამს სხეულბრივ ფორმაში, რომელიც თვითკმარი, თავის თავში ჩაკე-

ტილი ყოფიერებით ხასიათდება. იგი ერთგვარი ფორმალური სატისფაქციის სატულეზად შეიძლება ჩაითვალოს, რომ, ეს არის ერთგვარად დაკნინებული. ჩვენი ეპოქის შესაბამისად დეგრადირებული ანალოგიის მაგალითი, რამდენადაც ჩვენს ეპოქაში ყოველივე თამამდება განსაკუთრებულად კომპაქტურ მასშტაბებში, ოდნავ გროტესკულად და, რაც მთავარია, ციტატური პრინციპის მოხმობით, რადგანაც ყოველი მეტნაკლებად ძირეული მოვლენა ზოგადად კულტურული დისკურსის სახეს იღებს.

პოსტისტორიული პერიოდი, რომელიც თითქმის თანამედროვე ეპოქას მოიცავს, ზედმიწევნით თანამედროვე მსოფლგანცდის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ფორმად გვევლინება. სოციალურ პრობლემებთან წილნაყარობა, ამ პრობლემებით მანიპულირება ძირითადი ორიენტირია თანამედროვე ხელოვნებისა. იგი საკაცობრიო საცხოვრისის, მისთვის ამ საარსებო სააზროვნო სივრცის გაშინაგანება-თავისუფლების ძირითად სამოქმედო ობიექტს წარმოადგენს.

პოსტისტორიული და, აქედან გამომდინარე, მოდერნული და ავანგარდისტულად მობილიზებული ხელოვნების ძირითადი ორიენტირი სოციალური უკმარი-სობაა, სოციალურ ძვრათა სუბლიმირება. იგი არ მუშაობს, არ ფიქრობს წარსულის გამოცდილების თავისებაზე და სრულიად თავისუფალია რომანტიზირებისაგან, რადგანაც მისთვის წარსულის ძირითადი მიღწევები, მხოლოდ ისტორიული დროის სიმძიმის ამოცანაა. იგი ცდილობს და, როგორც ასეთი, თავს აღწევს კიდევ წარსულის სააზროვნო და სამოქმედო ფორმებს. იგი დროს იყენებს, როგორც მყისიერში, სივრცობრივში ვაცხადების საშუალებას. შინაგანად მთლიანად სოციალიზებულია და ფორმით — სივრცობრივი, ხოლო იდეურად, მახვილგონივრული თამამისა და პუბლიცისტიკის განსაკუთრებულ ნახავს წარმოადგენს. იგი ერთგვარი ნიპილიზმის შედეგია, ისტორიული პერიოდის ესქატოლოგიური მოლოდინის სფეროში ეტვის შეტანის შედეგად რომ წარმოიშვა.

პოსტისტორიული ავანგარდული ხელოვნება ისტორიული დროის ფაქტორის მიმართ ნიჰილისტური ფუნქციით შემოდის და ავონამდემ მისვლისაგან თავის დასაღწევად ცდილობს მოიპოვოს სრული იდეენტურობა სივრცეში, მსტორიულ დროთა მიზანმიმართულებებისა და თანამიმდევრობითობის გარეშე. იგი ყოველთვის განახლებადი უნდა იყოს, რადგანაც მას არ გააჩნია წარსულის განცდა და წარსული თავისი მორფოლოგიით ამ ტიპის ხელოვნების არსის მკვლელია, მას არც მომავალი გააჩნია, უფრო სწორად, არ გააჩნია მომავალში დაშვიდრების სურვილი, რადგანაც, როგორც ზემოთ ვამბობდი, თვით მომავალიც დროის ესქატოლოგიური ტელოსის თანამიმდევრობითი, ეტაპობრივი გაცხადების შედეგია. ამ ტიპის უისტორიო, ან ისტორიის გარეშე არსებული ხელოვნება, ჩვენი საუკუნის დასაწყისში, პროლეტარული მოძრაობის მსგავსად, მასობრივი უპრონიული ქმედებების არათანამიმდევრული მოქმედება — აქციათა რიგს წარმოადგენს.

ეს არის ავანგარდისტულად მომილიზებული ერთგვარ ქმედებათა მთელი წყება, რომელიც მოიცავს მთლიანად სოციალურ სივრცეს, მთელ დეამიწას, ემპირიულ სივრცეში ერთგვარი გაწონასწორების, გლობალიზების გზით.

ავანგარდისტულ-სოციალიზებული-პროლტარისტული თანამედროვე ხელოვნება საკმაოდ მძაფრად მიუთითებს სრულ უკმარისობაზე, ადამიანთა შემეცნების, შემოქმედებითი ცნობიერების ტრაგიზმზე და თავისი ტოტალური სრბოლით, ემპირიული ექსისტენციის ათვისების სურვილზე. მისი, ე. ი. ექსისტენციის რევოლუციური ათვისების გზით ცდილობს მცირე დროით შინც მოიპოვოს თვითკმარი თვითდაჯერებულობა, რაც თავის ობიექტულურ სინლუნგეში ნეოსალონს და თავის ისტორიული დანიშნულების შენებაში ისტორიულ ხელოვნებას და, უფრო კონკრეტულად, ნეოკონსერვატორულ მოძრაობას ახასიათებს, რომელიც ერთგვარ შუალედურ პოზიციაზე დგას დროის ისტორიულ, სხეულის ისტორიამდელ და სივრცის ისტორიის შემდგომ ხელოვნებათა შორის. უფრო მეტიც, იგი ცდილობს ალა-

დგინოს დროთა ტელოსური მსვლელობის რიგი, დროთა მიზანმიმართული დანიშნულება, ჩაწედეს ისტორიის, ფორმის, ~~ხელოვნების~~ ტორიული დანიშნულების არსს.

პოსტისტორიული ხელოვნების მეტრი იოზუფ ბოისი, რომლის ხელოვნება ორიენტირებული ვახლდათ აქცია-პერფორმანსის სახით მყისიერ გაცხადებაზე, ისტორიულ — „სამუშუაშო“ — პლანში, აქციის შედეგად გადარჩენილი ე. წ. „რელიქტური“ ნარჩენით, პროდუქციით იფარგლებოდა. სწორედ ბოისს ეკუთვნის ის ძირითადი სოციო-კულტურული მოწოდება, რომელიც არასრული ციტირებით საყოველთაო ავანგარდისტულად ორიენტირებული, მე ვიტყვოდი, პოსტისტორიული, სოციალურ-კულტურული ეპოქის ლოზუნგად იქცა. აი ეს მოწოდება: „ყოველი ადამიანი ხელოვანია“... ეს ლოზუნგი ერთგვარი ტრანსფორმაციაა მარქსისტულ-პროლეტარულ-ინტერნაციონალისტური მოწოდებისა — „პროლეტარებო ყველა ქვეყნისა, შეერთდით!“

თვით იოზუფ ბოისიც კი აღიარებდა, რომ მას არ უგულისხმია მხატვარი ფერმწერი, რადგანაც ეს ყოველივე კარკრეტული პროფესიის კომპეტენციის სფეროა. იგი სხვა სივრციდან, დროიდან, სხვა განზომილებიდან იღებს სათავეს. ბოისი ამბობს: „დიდი შეცდომაა ჩავთვალოთ... როდესაც მე ვამბობ — „ყოველი ადამიანი მხატვარია“, თითქოს მე ვამბობდე, რომ ყოველი ადამიანი შეიძლება იყოს მხატვარი ფერმწერი, სრულებითაც არ ვგულისხმობდი ამას. მე ვგულისხმობდი ყოველი მუშაკის, იქნება ეს მედლა თუ ფერმერი, შემოქმედებით უნარს“... და ა. შ.

გამოდის, რომ თვით პოსტისტორიული აქციის მეტრიც კი აღიარებს, რომ არსებობს პროფესიული, ზეეპოქალური, აქედან კი ზესივრცობრივი და ზედროული კატეგორია, რომელსაც ფერმწერ-მხატვარი ჰქვია. იგი, როგორც ზემოთ ვთქვი, ისტორიული თანამიმდევრობის ორგანული შეილია და თვით ამ დროთა ეპოქათა მსვლელობისას თვითმიზანს ხედავს საკაცობრიო ტელეოლოგიური მიზნის განხორციელებაში.



ჩვენ ვაღიარებთ უმაღლესი იდეის სტერქისის, ერთგვარი კლემის იდეას ამ ისტორიულ ეპოქათა მსვლელობაში, მაგრამ ვაღიარებთ, აგრეთვე, ისტორიულ აუცილებლობას და საბოლოო მიზნის არსებობასაც. ამ მიზნის შენარჩუნების, მისი შემდგომი სიცოცხლისუნარიანობის გამოხატულებად, ისტორიული თანმიმდევრობითობის მარადისობის პლანში აღსაქმელად, ჩვენ ვაღიარებთ სახელოვნებო ნეოკონსერვატიზმის იდეალებს.

ვლადიმირ სოლოვიოვი ამბობს: „კოსმიური პროცესი მთავრდება ნატურალური ადამიანის გაჩენის შემდეგ, ხოლო მის შემდეგ იწყება ისტორიული პროცესი, რომელიც ამზადებს სულიერი ადამიანის დაბადებას“.

ეს ხელოვნება ისტორიული პლანის, ისტორიული იდეალების აღდგენის მცდელობით მოქმედი ხელოვნებაა. იგი ანზორციელებს ერთგვარ დამაკავშირებელი რკოლის ფუნქციას წარსულის სახვითობრივ გამოცდილებასა და მომავალზე ორიენტირებულ სახვთანებას შორის.

ნეოკონსერვატიზმი ცდილობს გაიცნობიეროს წარსული, მას მიუსადაგოს და თვით მიესადაგოს წმინდა მსატერული ხერხებით, საკაცობრიო მარადიულ პრობლემატკას, შეინარჩუნოს ისტორიულ ეპოქათა მსვლელობაში დაგროვილი ფორმით-სახვანი გამოცდილება, გაიზაროს იგი კონცეფციაში, აღადგინოს კავშირი, თუ ეს ძალზე პრეტენზიულად არ გამოიყურება, საწყისსა და დასასრულს შორის. შეინარჩუნოს დროის ისტორიული თანამიმდევრობა, ლოგიკური თანამიმდევრობის ფორმა-სახეთა განვითარება-ჩამოყალიბების სფეროში, როგორც ზედროითმა და ზესივრცობრივმა მოვლენამ მიიღო ყველა ფორმალურ-თემატური კონცეპტუალურ-შინაარსობრივი მიღწევები პოსტ-ისტორიული ხელოვნებიდან, იმდენად რამდენადაც იგი ფორმით ნოვატორულია.

აგრეთვე, უნდა აღინიშნოს, რომ ნეოკონსერვატული მოძრაობის დამახასიათებელი თვისებაა ვრთვეარი სწორი ბა-

ლანსის მოძიების სურვილი და უნარები. ლოვნების სოციალური ზოგადი ორიენტაციის სფეროში, რადგანაც მასში არსებითად უნდა შეთანხმდეს სოციალური კონფორმიზმისა და იდეურ-არსობრივი დევიაციური ინოვაციის ელემენტი. ე. ი. ნეოკონსერვატიზმი განსაკუთრებულად უნდა ათანხმდეს ზოგადად არსებულ სოციალურ იდეალებს, მიზნებს და მისი განხორციელების გზაზე უნდა მიმართედეს ერთგვარი ნორმიდან გადახრის, დევიაციის პრინციპს, რასაც, ისევე და ისევე, ინოვაციის, სიახლის დამკვიდრების გზით უნდა ახერხებდეს. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ იგი არც თავის თავში ჩაკეტილი კონსერვატიზმის მომხრეა და არც ბუნტარული, უკონტროლო დევიაციის. ნეოკონსერვატიზმი ამ თვალსაზრისით ბალანსირების პოზიციაზე დგომას ნიშნავს.

და ბოლოს, ნეოკონსერვატული მოძრაობა ერთგვარი აღდგენა და შენარჩუნება ისტორიული პერიოდის ხელოვნების თანამიმდევრობითობა-ლოგიკურობისა, სახვითობის, ხატოვნობისა და თანამედროვე ტემპოლოგიურ-ინტელექტუალური ხერხების მოხმობის გზით.

ჩემი აზრით, მხატვრობის ისტორიული განვითარების ძირითადი მაგისტრალური მიმართულება, ტრადიციულ სახვითობა-ფერწერულობის ნეოკონსერვატორულად ორიენტირებულ თანამედროვე ხელოვნებაში, კონკრეტულად კი, მხატვრობაში აისახება.

მხტვარ-ფერმწერს შესწევს უნარი, სასურათე აზროვნების სფეროში არაფორმალური გამოცდილებების მიღებით შეინარჩუნოს ძირითადი ხაზი — ძირითადი მაგისტრალი, წარსულიდან მომავლსაკენ.

# ანტიციაკიის ფენოქანი

ახა არხელაძე

**„სიტყვით“** გამოუთქმელია მუსიკის სილამაზე და სურნელი. მსმენელთათვის ესაა ხუფთა, კეთილმყოფელ ენერჯიათა ნაკადი, რომელიც განზანთ გულსა და ანათებენ სულს“. შემთხვევით არ იწყებს ვ. მედუშევსკი თავის ფუნდამენტურ მონოგრაფიას ამ სიტყვებით.

ვინც ხელს ჰკიდებს მუსიკის ურთულესი ფენომენის კვლევას, ალბათ, უნდა დაეთანხმოს შუშანის მოსაზრებას ბახის შესახებ, რომ მან იცოდა ბევრად მეტი, ვინემ ჩვენ შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ.

ადამიანის სწრაფვა—გონების თვალთ დაინახოს და ბოლომდე შეიქნოს მუსიკის, როგორც ხელოვნების არსი გარკვეულ დონემდე. ისევე შეუვალა, როგორც თავად ხელოვნება. მიუხედავად ამისა, სრულიად ბუნებრივად გვეჩვენება ის, რომ მუსიკის თეორიული კვლევა პროფესიონალი მუსიკოსის საქმიანობის აუცილებელი შემადგენელი ნაწილი უნდა იყოს.

ჩვენი ინტერესის ცენტრშია შემსრულებელი, ინტერპრეტატორი, მისი შემოქმედების რთული და წინააღმდეგობრივი ბუნება, ერთი მხრივ, მკაცრად განსაზღვრული კომპოზიტორის შემოქმედებით და-

მეორე მხრივ, ჭეშმარიტი შემოქმედების მოთხოვნებით, რაც გულისხმობს ახლის, უნიკალურის შექმნას საკუთარ ინტერპრეტაციის დონეზე.

„საშემსრულებლო კულტურას ორი განსტობა გააჩნია: ის ან საკომპოზიტორო შემოქმედების თანაშემოქმედის ბუნებისაა, ანდა მექანიკურად სხდენს სანოტო ჩანაწერის რეპროდუცირებას ტექნიკის არსებული ნორმების მიხედვით“. ეს ლაპიდარული მოსაზრება ბი ასაფიევს ეკუთვნის.

მკვლევართა მიერ ნახსენები ტერმინი შემსრულებლის „თანაშემოქმედება“ კომპოზიტორის ნაზრევის მიმართ აუცილებელ პირობად გვესახება ინტერპრეტაციის ხელოვნებაში, მაგრამ რამდენად და რა გზითაა შესაძლებელი მისი მიღწევა და განხორციელება, სწორედ ეს არის ამჟამად ჩვენი განხილვის საკითხი.

საშემსრულებლო თეორიის სფეროში ანტიციაკიის ფენომენის ანუ „წინასწარსმენის“ მექანიზმის შესახებ უკერ კიდევ ძალზე ბუნდოვანი წარმოდგენები გავაჩნინა, მაგრამ თუ ჩავუღრმავებთ ბ. ასაფიევის ინტონაციურ მოძღვრებას, ვ. მედუშევსკის, ე. რუჩიევსკაიას, ა. მალინკო-

ესკაიას და სხვათა ფუნდამენტურ გამოკვლევებს მუსიკალური ფორმის, მუსიკალური თემის ფუნქციის, საშემსრულებლო ინტონირების პრობლემატიკასთან მიმართებაში, არაერთგზის შევხვდებით მსჯელობას, რომელსაც გაეყვართ ე. წ. „წინასწარსმენაზე“, როგორც აუცილებელ კომპონენტზე, როგორც საკომპოზიტოროს, ასევე საშემსრულებლო შემოქმედებაში.

შემსრულებლობა ერთგვარი თვითგამოხატვაა. მუსიკალურ-შემოქმედებითი ნიჭით დაჯილდოებული ადამიანისათვის თვითგამოხატვის ერთ-ერთი ბუნებრივი ფორმა მუსიკალური იმპროვიზაციაა, როგორც პროფესიონალთა, ასევე მუსიკისმოყვარულთა წრეებში ყველაზე გავრცელებული შინა საფორტეპიანო იმპროვიზაციაა. იმპროვიზაციის ხელოვნება ვახსენებ იმ თვალსაზრისით, რომ როგორც კი სპეციალურ სამეცნიერო ლიტერატურაში გამოიკვეთა ანტიციპაციის ფენომენის პრობლემატიკა, მაშინვე წარმოჩნდა მისი მექანიზმის კავშირი მუსიკალურ-იმპროვიზაციულ პროცესთან, მაგალითისათვის შეიძლება დავასახელოთ ს. მალცევის სტატია „ანტიციპაციის სუბსენსორული და სენსომოტორული დონეების შესახებ მუსიკალურ იმპროვიზაციაში“, სადაც ავტორი პირველად მუსიკისმცოდნეობაში იყენებს ანტიციპაციის ტერმინს, იხილავს მის გამოვლინებებს იმპროვიზაციაში, მაგრამ არ ესება იმპროვიზაციის ფენომენის რთულ ტიპოლოგიას და ანტიციპაციის განიხილავს მხოლოდ ორ სუბსენსორულ და სენსომოტორულ დონეებზე.

ძალზე მნიშვნელოვნად მიგვაჩნია ავტორის მიერ გამოთქმული მოსაზრება იმის შესახებ, რომ „მთავარი, რაზედაც ვამახვილებთ ყურადღებას, ეს არის ერთი მხრივ შინაგანი სმენის მიერ ფორმირებული „წინასწარსმენის“ კორელაცია ყოველი მოცემული მომენტისათვის და

მეორე მხრივ, პიანისტის მოძრაობისეული მზადყოფნა იმისათვის, რათა მოხდეს ამ წინასწარსმენის „ბგერითი რეალიზაცია მოძრაობით ქმედებაში“. ფაქტიურად ეს არის პირველად გამოთქმული მოსაზრება სამეცნიერო ლიტერატურაში, რომელიც პირდაპირ მიუთითებს საშემსრულებლო ანტიციპაციაზე.

ადამიანის საქმიანობის რთულ ფსიქოლოგიურ ფენომენში ანტიციპაციის ცნება არც თუ ისე დიდი ხანია, რაც შემოვიდა. თავად ტერმინი XX საუკუნეში გერმანელმა ფსიქოლოგმა ვუნდტმა შემოიტანა, მაგრამ მისი პოზიცია ანტიციპაციის მექანიზმის მიმართ არ იქნა გაზიარებული უცხოელ კოლეგათა მიერ და არც თავად მექანიზმი მოხვდა სამეცნიერო კვლევის ეპიცენტრში (ერთაერთი მიზეზი ბიპევიორისტული თეორიის საყოველთაო გავრცელება იყო). მაგრამ უკვე 50-60-იანი წლებიდან თავად ცხოვრებისეულმა პრაქტიკამ მოითხოვა გამოყენებითი სამეცნიერო სფეროების განვითარება, კერძოდ ფსიქოლოგიაში. შრომისა და საინჟინრო ფსიქოლოგიაში იწყება სენსორულ-პერქეფციული ანტიციპაციის კვლევა. სხვა მდგომარეობა შეინიშნება რუსულ ფსიქოლოგიურ ნაზრევში. ჯერ კიდევ ბანანიევის კვლევით ლაბორატორიაში გამოვლენილ იქნა ანტიციპაციის „შემაერთებელი რგოლის“ ფუნქცია, რომელიც უზრუნველყოფს გადასვლას „შეგრძობიდან ალქმაში, ალქმიდან წარმოდგენებში, წარმოდგენებიდან აზროვნებაში. განსაკუთრებით მკვეთრად არის ნაჩვენები ანტიციპაციის როლი აზროვნებით პროცესებში ბ. ტეპლოვის კლასიკურ ნაშრომში „სარდლის გონება“; ადამიანის საქმიანობის ზოგადთეორიულ კონცეფციაში (ა. ლეონტიევი, ს. რუბინშტეინი); ანტიციპაციის მექანიზმის მიმართ არც ფიზიოლოგიის სფერო დარჩა ინდიფერენტული, ის განიხილება ქცევის ნეიროფი-

ზოილოგიურ საფუძველთა კვლევის შუქ-  
ზე.

ძირითად ნაშრომს წარმოადგენს ბ. ლო-  
მოვისა და ე. სურკოვის ერთობლივი მო-  
ნოგრაფია „ანტიციპაცია საქმიანობის  
სტრუქტურაში“.

ცნების დონეზე — ზოგადად ანტიცი-  
პაცია არის უნარი იმოქმედო და მიიღო  
ესა თუ ის გადაწყვეტილება გარკვეული  
დროით-სივრცული წინასწარობით მოსა-  
ლოდნელი მოვლენის მიმართ. თავად ტე-  
რმინი საკმაოდ მრავალი მნიშვნელობით  
ინხმარება: წინასწარჭვრეტა, წინასწარასა-  
ხვა, წინასწარმზაობა, წინასწარსმენა ა  
სხვა. ძნელია მოინახოს ადამიანის საქმი-  
ანობის რომელიმე სფერო, რომელშიც  
ანტიციპაცია არ თამაშობდეს არსებით  
როლს. შეიძლება ითქვას, რომ ანტიცი-  
პაცია როგორც ფსიქოლოგიური ფენო-  
მენი თავის განსხვავებულ ფორმებში  
უნივერსალურ მნიშვნელობას იძენს ადა-  
მიანის საქმიანობის ყველა სახეობისათვის.  
ანტიციპაციის ეს უნივერსალობა დაკა-  
შირებულია იმასთან, რომ ადამიანისათ-  
ვის ყველაზე უფრო ტიპიურია არა მხო-  
ლოდ აწმყოს ასახვა, ანდა წარსულის შე-  
მონახვა-შენარჩუნება, არამედ მომავალი  
პერსპექტივის აქტიური დაუფლება.

ამდენად ბუნებრივია, რომ დღესდღე-  
ობით ანტიციპაციის პრობლემა წინა  
პლანზეა წამოწეული როგორც უცხოუ-  
რი, ასევე, იმედი გვაქვს, უახლეს მომა-  
ვალში ჩვენს ფსიქოლოგიურ პრობლე-  
მატიკაშიც. მით უფრო, რომ დ. უზნაძე-  
სეული განწყობის ზოგადფსიქოლოგიური  
თეორიის, უმარტივესი ქვეცნობიერის და  
რთული, სოციალურად და პროფესიულად  
განსაზღვრული განწყობილების შუქზე  
ანტიციპაციის პროცესებით ადამიანის სა-  
ქმიანობის სფეროთა გააქტიურება და  
მოსალოდნელი შედეგის ეფექტურობის  
გაზრდა ფართო კვლევით ასპარეზს წარ-  
მოაჩენს ცნობისმოყვარე გონებისათვის.  
წინასწარჭვრეტას (ჩვენს შემთხვევაში —  
წინასწარსმენას), ანტიციპაციას უდიდესი  
მნიშვნელობა აქვს. უკვე დამახსოვრებუ-  
ლი მასალის მიმართ, ინფორმაცია აწმყო-  
ში წარმოებული პროცესების შესახებ  
ინახება მესხიერებაში, ვმატება წარსუ-

ლის გამოცდილებას და გამოიყენება მო-  
მავალშიც. სწორედ მომავალი დროით-  
დენს და წარმართავს შესაძენი ანტიციპა-  
ციის სელექციასა და ორგანიზაციას.

შინაგანი სმენის ანტიციპაციური მექა-  
ნიზმი ორგანულია კომპოზიტორის ბუ-  
ნებრივი მონაცემებისა და შემოქმედები-  
სათვის, მაგრამ იგივე თვისებები ნაკლე-  
ბად არის გამოვლენილი სამეცნიერულე-  
ბლო შემოქმედებაში. აქ საკითხი შეიძლე-  
ბა ასე დაეაყვნოთ — რა განაპირობებს ამ  
ნაკლებობას: შემსრულებლის ბუნებრივი  
მონაცემების დონე, შემოქმედების სპე-  
ციფიკა თუ საფუძველშივე არასწორად  
გაგებულნი და წარმართული სასწავლო-  
აღმზრდელიობითი პროცესი, ან იქნებ  
ყველა ამ მონაცემთა ერთობლიობა?

პირველ რიგში, უნდა განისაზღვროს  
შემსრულებლის ინტონაციური კულტუ-  
რის, ინტონაციური აზროვნების ფორმი-  
რების პრობლემა (ზოგადგავრცელებული  
სმენითი შაბლონების, ინტონაციური წა-  
რმოდგენების პასიურობის საპირისპი-  
როდ). განსაკუთრებული ყურადღების  
ღირსია შინაგანი სმენა, მისი განვითარე-  
ბის დონე, სწორედ მის აქტუალურ ფუნ-  
ქციონირებაზეა დამოკიდებული შემოქმე-  
დებითი საშემსრულებლო ინტონირება.

რადგან მუსიკა დროში მიმდინარე შე-  
მოქმედებითი პროცესია, ეს დრო მით  
უფრო სუბიექტურად შეკრული და ინ-  
ტენსიურად გაცნადა, რაც უფრო და-  
ძაბულია ინტონაციური ტონუსი და დი-  
ნამიზმი. შესრულება კი მაშინ ხასიათდე-  
ბა ამ თვისებებით, როდესაც მალაღია  
მუსიკის ინტონაციური საზრისის წვდო-  
მის დონე. ამასთანავე, რაც უფრო ინტენ-  
სიურია შინაგანი სმენითი ინტონირება,  
მით უფრო გამთლიანებულია შესრულე-  
ბის პროცესი, რადგან შინაგანი ინტონი-  
რება ხელს უწყობს ბგერათმზიდილობი-  
ურწყვეტობას, ტონთა ურთიერთმიმართე-  
ბის „დაჭერას“.

მუსიკოსს საქმე აქვს არა მხოლოდ  
ობიექტურ რეალობასთან, არამედ პირ-  
ველ რიგში, მხატვრულ წარმოსახვასთან  
და აქედან გამომდინარე, ის ერთგვარად  
ორ დროით-სივრცობრივ პლასტში იმ-  
ყოფება ერთდროულად. პირველ მათგან-



ში ობიექტურ დროშია განფენილი თავად საშემსრულებლო პროცესი, რომელშიც ხდება მხატვრული ჩანაფიქრის ობიექტივაცია, მეორეში კი ადგილი აქვს შემოქმედებით პროცესს, დაკავშირებულს შემსრულებლის მიერ მხატვრული სახეების განცდასა და განსახიერებასთან, ამდენად მსმენელის მიერ საშემსრულებლო პროცესის გაგება, სხვა დროით-სივრცობრივ მასშტაბს მოითხოვს. ის თითქოსდა „გადის“ დროის ობიექტური პარამეტრებიდან, განერიდება მას.

მოვიყვანო ერთ, ჩვენის აზრით უაღრესად საგულისხმო ციტატას ვ. გრიგორიევის ნაშრომიდან „დროის როლი საშემსრულებლო შემოქმედებით პროცესში“. თუ შევეცდებით გავარკვიოთ დროის განცდის სტრუქტურა საესტრადო შესრულებისას, ცნობილ მუსიკოსთა გამოცდილებაზე დაყრდნობით, შევძლებთ იმ ფაქტის კონსტატირებას, რომ მსახიობი სცენაზე ცხოვრობს თითქოს ორ განზომილებაში. ის, ერთის მხრივ, თითქოს მომავალ დროში იმყოფება, რადგან წინასწარ შეიგრძნობა და წინასწარმენით „მისდევს“ იმას, რაც უნდა იყოს განხორციელებული, იგულისხმება კონტროლი შთანაფიქრის რეალიზებაზე: გამომსახველობა, ჟღერადობა, ნიუანსირება და ა. შ. ასევე დარბაზის რეაქციის ანალიზი.

შეუძლებელია უშუალოდ ესტრადაზე აწყო დროში წაიყვანო შინაგანი საშემსრულებლო პროცესი. ის ამ დროს ხორციელდება მექანიკურად, ავტომატიზებულიად.

საშემსრულებლო დრო-სივრცის პრობლემებს მრავალი ასპექტი შეიძლება მოეუნახოთ, ამჯერად შევიჩერდებით კოდირების მექანიზმზე. დეტალების გამთლიანების პროცესები იძლევა დროის სხვა მასშტაბში გადასვლის საშუალებას, — ობიექტურად არსებული ვარე დრო სინთეზირდება დროის შინაგან წარმოსახვაში შეგრძნებასთან და მით ხდება დროის შემჭიდროება, თითქოს შეკვეცა. ბეკრები და უფრო მსხვილი ნაკვებობები კოდირდება სისტემებში. მათი ოპერირება კი განშლად საშემსრულებლო პროცესში გაცილებით უფრო ეფექტურია, როგორც

შემსრულებლის თვითშეგრძნების, ასევე შესრულების შეუფერხებლობის და მთლიანობის თვალსაზრისით. ამგვარ რების“ მექანიზმი მით უფრო მაღალეფექტურია, რაც უფრო კვალიფიციური და მუსიკალურად მაღალნიჭიერია შემსრულებელი. ვ. გრიგორიევის აზრით სწორედ ამგვარ „კოდირებულ“ პროფესიულ ინფორმაციაში ძვეს „პაგანინის საიდუმლო“, რომელსაც მან მთელი ნაშრომი მიუძღვნა. საუბარია იმ მექანიზმზე, რომელიც არამუსიკალური პრობლემათიკის თვალთახედვითაა გაანალიზებული ნ. ბენეტერეას ნაშრომში „ფსიქიკური მოქმედების ტვინისეული კოდები“, როდესაც ადგილი აქვს თავის ტვინის მიერ ინფორმაციის ერთდროულად ორ დროით მასშტაბში კოდირებას. ამგვარი კოდირება აუცილებელია მომავალ დროში შესასრულებელი მოქმედებების მოდელირებისათვის. კოდირებული აზრი ააქტიურებს გონებრივ საქმიანობას. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია კოდირების უნარი შემოქმედებითი აქტებისათვის, როდესაც ხდება ფორმულების განშლა რეალურად აქტურების პროცესში. აზროვნების პროცესი სომ სწორედ ამგვარ შეკუმშულ კოდებს ეყრდნობა, განსაკუთრებით „შინაგანი მეტყველებისას, როცა საჭირო არ არის აზრის მთელი მსვლელობის რეალურად წარმოთქმა დროსა და სივრცეში, მუსიკალური შემსრულებლობაც ამგვარ კოდირებას გულისხმობს — სმენით-აზრობრივ, სმენით-მოძრაობისეულ, პირველ რიგში, სმენით-ინტონაციურ აზროვნებით პროცესებზე დაყრდნობით.

კოდირების ე. ი. შეკუმშული დროის და შესრულებისას მისი განშლის პრობლემები სანიტერისეა ჩვენთვის იმდენად, რამდენადაც ბერ რაიმეს სხნის ანტიციპაციის მექანიზმის მოქმედებასთან კავშირში შეუფერხებელი, უწყვეტ საშემსრულებლო პროცესში, რომელიც აზრობრივი „საყრდენების“ და შეუფერხებლად მიმდინარე სმენით მოძრაობისეული კოორდინაციის გარეშე საერთოდ არ გაიზრება. ამასთან გამოვარჩევთ ანტიციპაციის ორ მექანიზმს — დისკრეტულსა და პროცესუალურს, ამის უფლებას გვაძლევს

ანტიციპაციის განსხვავებული ამოცანები:  
I. ნაწარმოებზე მუშაობის (აზრობრივ-  
სმენით-მოძრაობისეული კოდირება) პრო-  
ცესში და II. საჯარო შესრულების პრო-  
ცესში (როდესაც საქმე გვაქვს კოდირე-  
ბული მასალის დროსა და სივრცეში მხა-  
ტერულ-შემოქმედებით განშლადობასთან).

აქვე გვინდა მოვიშველიოთ პიანისტ  
რუსუდან სოჯაეას შესვლულება წინას-  
წარსმენაზე მისივე სტატიიდან „დრო და  
სანიერება მუსიკაში“ — „ნაწარმოების  
მთლიან წვდომა შესაძლებელი ხდება  
არა მარტო განვითარებული შინაგანი  
ბგერითი წარმოდგენებისა და მექანიკა-  
ბის მექანიზმის წყალობით, არამედ წი-  
ნასწარმოსმენის წყალობითაც. შემსრუ-  
ლებელს, თუ იგი დაეუფლა წინასწარ-  
მოსმენის მექანიზმს, დღევა ესტრადაზე  
მნიშვნელოვნად შეუმცირდება, რადგანაც  
ასეთ შემთხვევაში მისი უზრუნველბა მნიშ-  
ვნელოვანწილად მიმართული იქნება მუ-  
სიკის ემოციურ, ინტონაციურ და ლოგი-  
კურ გაშლაზე. ამგვარად, შემსრულბელი-  
სათვის გაქრება ყველა გარეგანი სტიმუ-  
ლი და ის მთელი არსებით ჩართული  
იქნება შესასრულბელ ნაწარმოებში“.

საკუთარმა პრაქტიკულმა დაკვირვებე-  
ბმა მიგვიყვანა იმ დასკვნამდე, რომ ალა-  
მიანის საქმიანობის ყველა სფერო საქი-  
რობს ანტიციპაციის მექანიზმის სრულ  
ფლობას.

ამდენად, ჩვენთვის ნიშანდობლივია  
ლომოვისა და სურკოვის შემდეგი მოსა-  
ზრება: „ნებისმიერ სფეროში სწავლების  
მეთოდების დამუშავებისას, საცვოა, მო-  
ველოდეთ მაღალ შედეგებს თუ ეს მეთო-  
დები არ ახდენენ ადამიანში ანტიციპაცი-  
ური პროცესების ფორმირებას იმ დონე-  
ზე და იმ რანგში, როგორც ეს ესპეირო-  
ება საქმიანობის მოცემულ სფეროს“.

**ლეონარდო და ვინსონი** ფასდაუდებელ  
მეგეკიდრეობაში თავისი განკერძობუ-  
ლი და განსაკუთრებული ადვილი უპ-  
ირავს მის წინასწარმეტყველებებს და  
მჭვერმეტყველურ ექსპრომტებს, რო-  
მელთაც იგი ძირითადად წარმოთქვამდა  
სამეფო კარზე, უწარჩინებულესი სა-  
ზოგადოების წინაშე, ამ საზოგადოების  
გასართობად და თავშესაქცევად. ყველა  
ისინი აგებული იყო სიტყვების თამაშზე,  
ქარაგმებზე, რომელთა მნიშვნელობა  
მხოლოდ მის თანამედროვეთათვის იყო  
გასაგები.

მიუხედავად ზემოთქმულისა, ლე-  
ონარდოს მიერ გამოთქმული აზრები და  
შედარბები, დღემდე ინარჩუნებს თავის  
ფილოსოფიურ და ესთეტიკურ მნიშვნე-  
ლობას. გარდა იმისა, რომ მასში აირე-  
კლება მთელი ეპოქა, იგი უთუოდ გვნი-  
ბლავს აზროვნების სიღრმით, მოულო-  
დნელობით და, რაც მთავარია, მოვლე-  
ნათა სრულიად ახლებური გააზრებით.  
მათი გაშიფვის მცდელობა თავისთავად  
საინტერესო პროცესია და ყველა თაო-  
ბა თავისებურ საზრისს პოულობს მა-  
სში.

ლეონარდო იღუმალებით მოცული  
და ძნელად შესაცნობი გენიაა. მისი პი-  
რელი ბიოგრაფი — ანონიმი, შემდგომ  
პაოლო ჯოკო, ჯორჯო ვაზარი და  
სხვანი, ერთხმად გამოთქვამდნენ გან-  
ცვიფრებას მისი უკიდვანო უნივერ-  
სალიზმის გამო. დღემდე გაკვირვებას  
იწვევს ის ფაქტი, რომ ერთმა ადამიან-  
მა შეითვისა (თითქმის თანაბარი ძალით),  
ფერმწერის, მოქანდაკის, არქიტექტორის,  
ფიზიკოსის, ბიოლოგის, მუსიკოსის, პო-  
ეტის და პროზაიკოსის ტალანტები. მისი  
ზიოგრაფიის ყველა პირველი აღმწერი,  
საზს უსევას მის განსაკუთრებულ პოეტურ  
და მუსიკალურ ნიჭიერებას. ისინი მას მო-  
ისსენიებენ ლექსის შექმნის დიდოსტატად.  
საკვირველია თუ რატომ ვერ შემოგვი-  
ნახა ისტორიამ თუნდაც ერთი სტროფი  
ან ნაწყვეტი იმ ლექსთაგან, რომლებზეც  
ასეთი ალტაცებით ლაპარაკობენ მისი  
თანამედროვენი. ანონიმის დამოწმებით,



# ლეონარდო და ვინჩის ნიენსარმეცხველებანი და მეცხველებური შედარებანი

მარინა სოსელია

ლეონარდოს ღვთაებრივ პოეტურ ნიჭს ალტაცებაში მოჰყავდა მილანის პერცო-გი ლუდოვიკო მორო. პაოლო ჯოვიო, კარდინალ ალესსანდრო ფარნეზის კლე-ვრეტი, ისევე როგორც ჯორჯო ვაზარი, კიდევ უფრო განაურცობენ ანონიმის მი-ერ აღძრულ თემას ლეონარდოს შეუღა-რებელი პოეტური ნიჭიერების შესახებ. მისი ჰოეზია მყისიერად იზადებოდა და ისევე სწრაფად ქრებოდა, როგორც სა-სწაულმოქმედი მუსიკალური. ბგერები, რომელთა დაფიქსირებაზე არავინ იზ-რუნა. ისღა დაგვრჩენია, ვივარაუდოთ, რომ ყოველივე ეს შედეგი იყო ჰოეზის მიმართ მისი „აგრესიული“ დამოკიდე-ბულებისა, შედეგი იმ ბრძოლისა, რომე-ლსაც იგი ეწეოდა ფერწერის უპირატე-სობის დასამკვიდრებლად და მის შესა-ტანად „თავისუფალ ხელოვნებათა“ რი-ცხვში. ასევე უნდა ვივარაუდოთ, რომ ეს მიზანი ამოძრავებდა მას როცა აყა-ლიბებდა თავის მჭვერმეტყველურ შედა-რებებს. აქედან გამომდინარეობს მისი შემაჯამებელი გამონათქვამი — „ფერ-მწერი ეღაფება და ეჰაექრება ბუნებას“. ჩანს, ლეონარდოს ეს „ფორმულა“ არ-ასოდეს დაკარგავს თავის სიღრმეს და მნი-შვნელობას.

ფერწერისა თუ ხელოვნების სხვა და-რგების (მუსიკის, სკულპტურის, არქი-ტექტურის და სხვ.) სადიდებლად გამო-თქმული მჭვერმეტყველური შედარებები, ძირითადად, სამეფო კარზე გონებამახვი-ლობის ტურნირში პოულობდა გამოხმა-ურებას. ეს იყო „paragone“, გამოთქ-

მული მაღალი წრის საზოგადოების წი-ნაშე და მათი სწორსაზოგადი, პირდაპირი გაგება, ალბათ გულუმბრყვილობა იქნება. რაც შეეხება ხელოვნების „თავისუფალ“ და „მექანიკურ“ („Artes liberalis“ და „Artes mechanicae“) სახეობებად დაყოფას, იგი ჯერ კიდევ ანტიკური წანიდან მომდინარეობს.

„თავისუფალი ხელოვნება“ მოიცა-ვდა საერო სფეროებს — რიტო-რიკას, დიალექტიკას, გეომეტრიას, არი-თმეტრიკას, ასტრონომიას და მუსიკას.

ესკიზი „მაღონა ღიტასაბვის“.





ბში ჰოლომის დასაბუთებანს, რომ მოუწია  
უბირველესია, ყველაფერზე მაღლა დგას  
და ისეთივე ყოვლისმომცველია,  
გორც ფილოსოფია და თეოლოგია.

აზრი ობტიკისა და აკუსტიკის, ფერ-  
წერული და მუსიკალური პრაქტიკების  
სრული შესაბამისობის შესახებ, ძველ-  
თავანუე არსებობდა. ლეონარდოსთვის  
უმთავრესი მიზანი ფერწერასთან მიმარ-  
თებაში მუსიკალური პარმონიული პრო-  
პორციის შეფარდების დადგენა იყო,  
ბგერის სინქრონული შეთავსება ფერ-

„ცხენოსანთა ზრბოლა“.  
ესკიზი. ფრავმენტი.



„ზრბოლა ღრაკონთან“. ჩანახატი.

სსვა დანარჩენი, თავად ჰოუზიაც კი, არ  
ითვლებოდა რიტორიკის სრულყოფილ-  
ბიან დანართად; მაგრამ აღორძინების  
საკმაოდ ადრეულ ხანაში პეტრარ-  
კა ანტიკური ხანის უდიდეს მოაზროვნე-

„ცხენოსანთა ზრბოლა“. ესკიზი.





ესკიზი ცხენის მონუმენტისთვის

თან, რადგან სწორედ ამის გამო ფიგურირებდა მუსიკა „თავისუფალ ხელოვნებათა“ რიცხვში.

აღსანიშნავია მისი განსაკუთრებული სიყვარული დანტესადმი. ფერწერის პოეზიასთან პაექრობის ტურნირში იგი მიმართავს დანტეს, როგორც სრულყოფილ გამოვლინებას სიტყვიერების სურათოვნებისა, რათა განაცხადოს, რომ „ღვთაებრივი კომედიის“ ხატოვნებაც კი შესაძლებელია დამარცხებული და ძლეულ იქნას ფერწერის მიერ. ყურადღსაღებია სამეფო კარის პიიტოსის ბელდინჩონის და ლეონარდოს მეგობრობაც, რომელიც ლეონარდოს მითითებებით ქმნიდა

ლექსებს მილანის პერცოკისტვის და რასაც ხოტბას ასხამს თავის ერთ-ერთ ნაწარმოებში „Rime“.

ლეონარდო ასე მიმართავს პოეტებს: „ო, პოეტებო, თქვენ მართალი არ ხართ, რომ არ უთმობთ ადგილს ფერწერას „თავისუფალ ხელოვნებათა“ რიგში. ის მეტს ქმნის, ვიდრე ზუნებას შეუქმნია ოდესმე. თქვენ მოათავსეთ ფერწერა მექანიკურ ხელოვნებას შორის, ის კი გავიწყდებათ, რომ თქვენ გონებას ყურის, სმენადობის მუშევრებით ემსახურებით, ფერმწერი კი თვალის, მხედველობის უნარით, ბევრად უფრო ღირებული გრძობით ემსახურება.“

ასლა განასხვავეთ, რომელი უფრო გონჯი ხეიბარია, ყრუ-მუნჯი თუ უსინათლო? და თუ თქვენ ფერწერას უტყვებ და მდუმარე პოეზიას უწოდებთ, მაშინ შეიძლება ითქვას, რომ პოეზია ბრმა ფერწერაა. ვერავის ნახავთ, უმალ სმენის დაკარგვა არ ისურვოს, ვიდრე თვალის, თუმცე სმენის დაკარგვას ყველა იმ მონაპოვნის დაკარგვას მოსდევს, რაც მხოლოდ ბეგრებით გამოისახება.

მხედველობის მშვევობით ხდება ყურადღების თავმოყრა და მიიღწევა საგნების მშვენიერების შეცნობა, იმ საგნებისა, რომლებიც სიყვარულისკენ გვიზიქებენ და რომელთა საშუალებითაც სორცვილდება წვდომა საღვთო მშვენიერებებში...

აკი, ვინც მხედველობის უნარს კარგავს, დეამიწის მშვენიერების შეგრძნების უნარს კარგავს, ვინც ყურთასმენას, ამქვეყნიად სრულიად უმნიშვნელოს, მხოლოდ ბეგრების თანხმინაობის შეგრძნების უნარს კარგავს.

ნუთუ ვერ ხედავთ, რომ ჰარმონია ფერწერაში ერთ წუთიერ გაეღვებაში იბადება, რაც პოეზიაში არ ხდება, პირიქით, ერთი ნაწილი იბადება მეორისგან, ხოლო შემდგომი არ იბადება, თუ მისი წინამორბედი არ კვდება.

ფერწერა ერთ წუთიერ გაეღვებაში წარმოადგენს თავისი რაობის არსს მხედველობის მშვევობით და ძალუძს თაობიდან თაობას გადასცეს და ამცნოს თავისი საბოლოო რეზულტატი.

ფერწერა მოიცავს ბუნების მიერ შექმნილი საგნების (ფიგურის) ზედაპირს და ფერს, ფილოსოფია კი აღწევს სხეულში, იხილავს რა მათ დამახასიათებელ თვისებებს და არ კმაყოფილდება იმ უპირველესი, უბრალო ჭეშმარიტებით, რასაც ფერმწერი დამოუკიდებლად წვდება. თვალი ნაკლებად ცდება, ვიდრე გონი. თვალი, სათანადო მანძილზე და შესატყვის გარემოში, ნაკლებად ცდება თავის სამსახურში, ვიდრე ნებისმიერი სხვა გრძობა. ყური ძლიერად ცდება ადგილმდებარეობის და მანძილის განსაზღვრაში, რადგან თვით ობიექტის სმენამდე ხმა აღწევს არა სწორი ხაზის მეშვეობით, არამედ კლაკნილი და არეკლილი ხაზით და ზმირად ხდება, რომ შორეული, ბევ-

რად უფრო ახლობელი ჰკონია ყურის/ თუმცე მხოლოდ ექოს გამოძახილი აღწევს ამ გრძობამდე სწორი ხაზის მეშვეობით... და თუ გეომეტრიას ხაზით გარშემორტყმული ყოველი სხეულის ზედაპირი მიყავს კვადრატის და კუბის ფიგურამდე და არითმეტიკაც იგივე ფუნქციას ასრულებს კუბური და კვადრატული ფესვებით, მაშინ შეიძლება ითქვას, რომ ორგვე ეს მეცნიერება მხოლოდ წყვეტილ და უწყვეტ რაოდენობათა შესწავლასა და ფუნქციური და არც ერთი არ ზრუნავს ხარისხზე, გარესაშეაროს გამშვენიერებასა და სილამაზეზე.

სილამაზეს დრო მოკლე ხანში ანადგურებს, მხოლოდ ფერმწერის მიერ ასახული მშვენიერებაა უკვდავი, დრო მას ხანგრძლივად ინარჩუნებს და თვალის, რამდენადც ეს მისი საქმიანობაა, ჭეშმარიტ სიამოვნებას იღებს...

და ნუ ეცდები, ფერმწერო, განსწავლულობამდე. პრაქტიკოსად ჩამოყალიბდე, რათა სიძუნწე არ გადააჭარბოს მოხვეჭილ სახელს... ნუთუ ვერ ხედავ, რომ ამქვეყნიურ ადამიანურ მშვენიერებათა შორის, ულამაზესი პირისახე იყრობს და ანციფერებს მოკვდავთ, მთელი თავისი სიმშვენიერით, რომ სიტურფის სრულყოფილება ფერმწერთაღდება ზომავადა-

„აბჯარასხმული მეომარი“.



სული და გადაჭარბებული მოკავშულობით.. და მოგმართავ, რომ მხოლოდ ნიშნა და ანგელოზი იქნეს მორთული, მოქროვილ და სხვადასხვა უძვირფასესი მოხატულობით, ქარის ქროლვისგან უზადო სხეულზე მიტმასნილი წმინდა საპოსით...

ნუთუ ვერ ხედავთ, თუ რა დიდებულად წარმოაჩენენ საქვეყნოდ საკუთარ თავს, ნატიფი ქსოვილის საბურველით შემოსილი, აღმოსავლეთის ძლევაშოსილი შეფენი, ფიქრობენ, რომ წინააღმდეგ შემთხვევაში მათი დიდება ჩაესვენება.. ნუთუ ვერ ხედავთ, რომ სურათები სხვადასხვა ღვთაების გამოსახულებით, ასეთივე ღირებულების საბურველით არიან მოსილნი...

...თვალი სარკმელია სულის, ეს მთავარი გზაა, რომლითაც გრძობა განჭვრეტს ბუნების საუცხოო ქმნილებებს და ამით ტკებმა. თვალი, რომლის მეშვეობითაც სამყაროს მშვენიერება აირეკლება განმჭვრეტელობით, იმდენად სასწაულეზობრივი და საუცხოოა, რომ ვინც დაკარგავს მას, ის ტოვებს სულს ბნელით მოცულ საყრობილესში..

თვალი მოიცავს მთელი ქვეყნიერების სიმშვენიერეს, გვევლინება ასტროლოგიის საწყისად, ქმნის კოსმოგრაფიას, გვევლინება მათემატიკურ მეცნიერებათა ხელმწიფედ. მან აღწერა და აღწუსა ვარსკვლავთა სიდიადე, შესაძლებელი გახა-

და მომავლის წინასწარმეტყველება ვარსკვლავთა სელის, გადანაცვლების მეშვეობით, წარმოშობის კიტიქტურა და პერსპექტივა, მან შობა ღვთაებრივი ფერწერა. ის ამოძრავებს ადამიანს სხვადასხვა მიმართულებით. მან გამოიგონა ზღვაოსნობა და მით აღებატება ბუნებას, რომ ბუნების ქმნილებები სწრაფმავალია, მხოლოდ თვალის მეშვეობით და ბრძანებით შესრულებული ნაწარმოებებია უკვდავი.

ო, ფერწერავ, განსაცვიფრებელი მეცნიერება! შენ ხანგრძლივად ინარჩუნებ მოკვდავთა სწრაფწარმავალ მშვენიერებას, უკვდავს ხდი მას, ვიდრე ბუნების ქმნილებებია, მარად შეცვლილი დროით... რამდენი იმპერატორი წავიდა, რამდენი დიდებული უფლისწული და არ დარჩენილა მათ შესახებ არავითარი მოგონებანი და ისინი იპყრობდნენ ქვეყნებს და აურაცხელ სიმიდირეებს, რათა მოეხვეჭათ სახელი, და რამდენი იყო ის, ვინც ცხოვრობდა იმედით, რათა გამდიდრებულიყო სახელოვნებით და ეს საწადელი ნატვრა, მით მეტად სრულდებოდა მათთვის, რამდენადაც სახელოვნება აჭარბებს სიმიდირეს.

ო, გამანადგურებელი დროის დინება, შენ ანადგურებ და თანდათანობით შთანთქავ ბუნების ქმნილებებს წლების სალი კბილებით და გარდუვალი სიკვდილით..

რა უფრო აქლოს დგას ადამიანთან, სახელი თუ სახე ადამიანის? სახელი სხვა-

„საიდუმლო სერობა“ — ესკიზი





დასხვა ქვეყანაში იცვლება და ქრება...  
 ო, აღამანთა ბუნების საკვირველებაც,  
 ეს რა უგუნურება გხიბლავს და გიტაც-  
 ებს შენი!”

ლეონარდოს, როგორც კლასიკოსის პა-  
 რადოქსულობა მის სირთულესა და მკა-  
 ფიო თვალსაჩინოებაშია. მისი გენიალობა  
 ისევ და ისევ სრულ შეუსაბამობაშია სა-  
 კუთრივ მის შემოქმედების სრულფასო-  
 ვან აღქმასთან, ადრიდანვე ჩნდება ანა-  
 რექლი სირთულეების თუ დისპარმონიის,  
 სიმარტოვის და უკიდურესი ტრაგეზმისა.  
 კაცობრიობის ვალია ყველა ამ მოვლენას  
 თავისი ადგილი მიუჩინოს.

ველფლინი წერს: „რენესანსის სპეცი-  
 ფიკურ მონაპოვრად შეიძლება მივიჩნიოთ  
 ყოვლისმომცველი, დამამონებელი გაე-  
 ლენის მქონე კანონზომიერებების გამო-

ვლენა. ამ შემთხვევაში რენესანსის თა-  
 ვისებურებად შეიძლება ჩაითვალოს ფორ-  
 მათა მკაცრი შეკრულობა ერთ მთლიანო-  
 ბაში, მათი სრული პარმონია, რაც იტა-  
 ლიელებმა საკმაოდ ადრე შეიგრძნეს“.\*

ლეონარდოს შედეგებში „მადონა  
 ლიტა“, „ჯოკონდა“, „საიდუმლო სერობა“,  
 „მადონა ბენუა“ და სხვა, გამოსახულია  
 ყოველივე ის, რასაც იგი სიტყვიერად  
 ამბობს. ლეონარდოს ესეისტური მემკვი-  
 დრეობა უდიდესი თეორიული განძია,  
 რომლის ძირფესვიანი შესწავლა უთუოდ  
 გაამდიდრებს სახვითი ზელოვნების როგ-  
 ორც თეორიას, ისე პრაქტიკას.

\* Вельфлин Г. «Искусство Италии и  
 Германии в эпоху Ренессанса», И. М.,  
 1934, с. 96—173.



# მეტაფორული ტენდენციები კინემატოგრაფიში

კოსტანტინე კვარაცხელია

**მეტაფორა კინოსელოვნებაში** — ეს გახლავთ გამომსახველობითი საშუალება, რომლის მეშვეობითაც მკურნალებს ხატოვნად მიეწოდება საგნის ან ხატის გადატანითი, ფარული მნიშვნელობა.

მეტაფორა ხელოვნებაში ინდივიდუალური მოვლენაა. ამა თუ იმ რეჟისორის ფილმებში წარმოდგენილი კინომეტაფორა მისი შემქმნელის თვისებების მატარებელია: მხატვრული ტემპერამენტის, ფილოსოფიური, ეთიკური, სოციალური და ხსენა ღირებულებებისა და შეხედულებებისა. აქედან გამომდინარე, იგი რეჟისორის მხატვრობის ხატოვან მიკრომოდელად გვევლინება. მაგრამ, მიუხედავად მეტაფორის ღრმა „ინდივიდუალობისა“, მაინც შესაძლებელია რეალობის მხატვრული გარდაქმნის იმ საერთო პრინციპების გამოყოფა და გაანალიზება, რაც კინოსელოვნე-

ბაში პოეტურ-მეტაფორული ხატოვნების პრინციპების სახით წარმოვადგება. მეტაფორის ისტორია კინოში კინოენის მრავალფეროვან შესაძლებლობათა თანდათანობითი ათვისების პროცესს გვიშლის. მეტაფორა, როგორც განზოგადების საშუალება, საზოგადოდ, დამახასიათებელია ხელოვნების ყველა სახეობისათვის. იგი ემყარება სიტყვების, საგანთა და მოვლენათა უნარს, გადმოგვცეს სათქმელი არა მარტო პირდაპირი, არამედ „გადატანითი“ მნიშვნელობით, ქარაგმულადაც. ასეთ დროს, ნაწარმოების კონტექსტში ძირითად ქარგასთან შერწყმული ამგვარი „გადატანითობა“ ერთი მოვლენისა მეორეზე, საშუალებას იძლევა ჩავწვდეთ საგნის შინაგან, ჩვეულებისამებრ, ფარულ თვისებებსა და უნარს. ლიტერატურის, ენის, ხელოვნების სხვადასხვა სახეობის კვლევა უმდიდრეს მასალას იძლევა მეტაფორის შესასწავლად, მეტაფორისა, რომელიც



ხელოვნების უნის გამოშსახველობითი და გამოშსახველობითი ერთ-ერთი საშუალებაა. მეტაფორა კინოში უჩვეულოდ რთული და მრავალფეროვანია. ეს იმით აიხსნება, რომ კონს ხელოვნების სხვადასხვა სახეობის გაუღენით ჩამოყალიბდა.

კინომეტაფორამ არსებობა „მიბაძვითი“ კონსტრუქციებიდან დაიწყო — მასლასა და სახასიათო პერსონაჟების დრამატულ შეპირისპირებაში, კადრის კომპოზიციის გამომსახველობით გააზრებასა და გადაღების საშუალებებში, სივრცობრივ-დროით წყობასა და მონტაჟში, გახმოვანებასა და ხმის მოქმედებასთან ურთიერთშერწყმაში.

კინომეტაფორის შექმნის ერთ-ერთი ადრეული ხერხი ლიტერატურულიდანაა ნასესხები. თავდაპირველად, კინემატოგრაფი ნაწარმოების მხოლოდ და მხოლოდ გარეგულ ქარგას ასახავდა, მაგრამ მისში, როგორც წესი, ძირითადი იდეა ავტორის მრავალმნიშვნელოვანი და ღრმა ჩანაფიქრის მეშვეობით გამოინახებოდა. და მხოლოდ მას შემდეგ, რაც კინემატოგრაფისტებმა აითვისეს და ამასთან, გააცნობიერეს უკრანიზაციის ამგვარი ხერხის ცალმხრივობა, დაიწყო ლიტერატურული ნაწარმოების რთული, ფსიქოლოგიური ჩანაფიქრის კინოენით გადმოცემის ასახვილი ხერხების ძიება. ლიტერატურულმა კლასიკამ კინემატოგრაფს ფართო შესაძლებლობები გადაუშალა, რაც თავის მხრივ, ამ უკანასკნელმა აქტიურად აითვისა და თავის მიღწევადაც აქცია.

არსებითად, პირველის — ქმედითი პლანისა და მეორის — ემოციური პლანის შესაბამის ხერხი, რომელიც მოქმედების სხვადასხვა ელემენტის შერწყმის შედეგად იბადება, უფრო კინემატოგრაფიულია, ვიდრე ლიტერატურული. ლიტერატურას სიტყვის მეშვეობით ბევრად უადვილდება მიმართის თხრობის ფორმას, განმარტოს მოვლენები და ამგვარად იოლად დაამყაროს პირდაპირი კავშირი შკითხველთან. მოქმედების ზედმიწევნით ასახვისა და მოვლენათა მხატვრული გადმოცემისას ლიტერატურა მიმართავს მკითხველის ვი-

ზუალურ ფანტაზიას და ამგვარად ცდილობს დაიკავოს ხელოვნების რგების ადგილი, რომლებიც ვიზუალურ საწყისებზეა დაფუძნებული. სწორედ ეს ანათესავებს ლიტერატურას კინოსთან.

ლიტერატურულ ნაწარმოებში, ხშირ შემთხვევაში, ავტორი არ ჩქარობს მკითხველისათვის საკუთარი დასკვნების გადაცემას. არსებითად, ამ დასკვნებს შეიცავს დაწვრილებით, მკვეთრად აღწერილი ინტრიგა და ფაქიზად, ოსტატურად შექმნილი მეორე პლანი — გარემო, მოქმედების ადგილი, აქ გათამაშებული ამბები და მომხდარის ფსიქოლოგიური დეტალიზაცია. ყველა ამ ფაქტორის ურთიერთქმედებით იქმნება ემოციური ატმოსფერო, იბადება რაღაც, ერთი შეხედვით, მთელსელთებელი კონტაქტი პირველს ხელოვნებასა და მეორე პლანის აკომპანემენტს შორის. ასეთი ურთიერთკავშირები მწერლის მიერ ზედმიწევნით გათვლილი, გააზრებული, ზოგჯერ კი ანელად საგრძნობი და ინტუიციურადაა მიგნებული. მოვლენათა და ამბის კონტაქტი ბადებს თავისებურ ერთიანობას, რომელშიც გმირების ურთიერთობა ინტრიგის ზუსტი არანჟირების ფონზე მიდის.

გავისხენით დ. კლდიაშვილის, ე. ნინოშვილის, ა. ყაზბეგის, გ. წერეთლის, ლ. ტოლსტოის, ა. ჩეხოვის პროზა, მწერლები, რომელთა ნაწარმოების ვერანისზეა ლამის კინემატოგრაფის დარსების პირველივე წლებში დაიწყო. სწორედ მათ ნაწარმოებებში ყველაზე მეტადაა გამოკვეთილი და დამუშავებული პირველი და მეორე პლანის ურთიერთქმედების სისტემა. მათი კონტაქტის წყალობით იქმნება მრავალმხრივი მხატვრული სახე. თუმცა, რიდე-საც ფილმის რეჟისორები ცდილობდნენ ეკრანზე მექანიკურად გადაეტანათ ნაწარმოებში შესანიშნავად ასახული გარემო და მოვლენები, ვიზუალური კონტური მზა ქვეტექსტითა და განზოგადებით, ხშირად ნაწარმოების ეკრანიზაცია წარუმატებლად მთავრდებოდა. კინემატოგრაფისტები იმ დროისათვის კინოენის ხელმისაწვდომ შესაძლებლობებს იყენებდნენ. სწორედ კი-



ნონაში უნდა მოვიძიოთ პირველი და მეორე პლანის ურთიერთქმედების თავისებურებანი, რაც ყველაზე უფრო მისაღებია კინოხელოვნებისათვის.

კინოენის ისტორიის კვლევისას, იოლი დასაწახია, რომ იგი გამოშასხველობითი საშუალებების, განზოგადების სერხებისა და ილეთების, კინომეტაფორის გამუდმებით ძიებაშია.

კინოს ისტორია ცხადყოფს, რომ 20-იანი წლების რეჟისორებში ფილმის სიუჟეტურ ქსოვილში მნიშვნელოვანი, არსებითი სიტყვიერი მეტაფორის შესატანად სხვადასხვა ხერხს მიმართავდნენ. ს. ეიზენშტეინი ფილმში „გაფიცვა“ მონტაჟურ შეპირისპირებას იყენებს: ჯამუშს მელას, მაიმუნს, ბუს და ა. შ. აღარებს. იგი იღებს ცხოველებს, ეპიზოდებს წაფენებით ტვირთავს, მიმდინარე მოვლენების რითმს არღვევს, ყოველივე ეს კი იმისათვის კეთდებოდა, რათა მიეღო ლიტერატურის ანალოგიური შედარებითი კონსტრუქცია („როგორც მელა“, „როგორც მაიმუნი“, „როგორც ბუ“). ასეთი შედარება იოლად იცვლება შედარებითი კონსტრუქციით და შეიძლება ლიტერატურულ მეტაფორადაც ჩაითვალოს. მოვიყვანთ კიდევ ერთ მაგალითს ამგვარი მეტაფორისა: იტალიურ სალონურ მელოდრამაში „გველი“, რომელიც 1920 წელსაა გადაღებული, კადრებს, სადაც მაშინ პოპულარული, ცნობილი ფრანჩესკა ბერტინი თამაშობდა და თავის მორიგ მსხვერპლს ხიბლავდა, ენაცვლება კადრები, სადაც გველს ზღვის გოჭი შეუპყრია. ამგვარი მეტაფორა კინემატოგრაფიული აზროვნების მონტაჟური სტილის ნაყოფია. მხოლოდ იმ რეჟისორს, რომელიც თავის ფილმს მოიაზრებს როგორც ცალკეული გამოსახულებების ჯაჭვს, ძალუქს სტილისტური ერთიანობის დაურღვევლად, „გამოქცევს“ სიუჟეტს და ასეთ შემთხვევაში გვიჩვენოს გველი, რომელიც, ერთი შეხედვით, არაფერ შუაშია. ამასთანავე, ეს არ ნიშნავს იმას, რომ „განუწყვეტელი“ კინოს სტილისტურ საწყაროში, ე. ი. კინემატოგრაფში, რომელიც პატივს სცემს და ანგარიშს უწევს სიუჟეტის ჩარჩოებს და იქ

ასახულ რეალობას, მეტაფორის შექმნა შეუძლებელია. მეტაფორულობა აქ სხვა სერხებით შეიღწევა. ერთ-ერთი მათგანი ესაა — პლასტიკური მეტაფორა. უნდა ითქვას, რომ პლასტიკური ანალოგიები მეტაფორის ორსავე წევრს შორის — საიდანაც უნდა გადმოვიტანოთ და რაზეც უნდა გადავიტანოთ მნიშვნელობა — კინოს მუდამ თან ახლდა. ზემოთ მოხსენებულ იტალიურ მელოდრამაში ფრანჩესკა ბერტინი გველის გრაციული მოქნილობით მოძრაობს, ამასთან, ზოგიერთ სცენაში მას გველის კანივით მბრწყინავი, თითქოს ქერცლიანი კაბა აცვია.

ლიტერატურიდან კინემატოგრაფში ყველაზე მეტად მოიკიდა ფეხი გაშლილმა მეტაფორამ. მაგალითად, ს. ეიზენშტეინის იმავე ფილმში „გაფიცვა“ მონტაჟის მეშვეობით მუშათა დემონსტრაციის დარბევა შეპირისპირებულია სასაკლავოს ეპიზოდთან. თუმცა მასალა აქ უფრო გამოილია და უფრო დაწვრილებითაა ნაჩვენები. მას ასევე სამუშაო დანიშნულება აქვს: რაღაც ღროთ მხოლოდ და მხოლოდ ენაცვლება ძირითად ამბავს, განდევნის მას გერანიქან. და თუ რიტმის, ექსპრესიის და ამასთან, დემონსტრაციის დარბევისა და სასაკლავოს თვით გამოშასხველობითი პირობება ოსტატურადაა გადაწყვეტილი, შედარებითი მასალის მსგავსელობითი „არამოტივირებულობა“ მაინც არღვევს მოქმედების ერთიანობას. თვით ყველაზე წარმატებული ცდები ფილმში ლიტერატურული შედარების ეკვივალენტის შეტანისა ცხადყოფს, რომ ფილმის სახანაობრივ მასალას ყველა სიტყვიერი კონსტრუქცია როდი ერწყმის ორგანულად. თანდათანობით ცხადი ხდება, რომ ლიტერატურა კინოში შეზღუდულია იმ შემთხვევაში, როცა დაკავშირებულია თემასთან. თვით მოქმედების ელემენტების შეპირისპირება-შედარებაზე აგებული, იგი საშუალებას გვაძლევს გავიგოთ მხოლოდ და მხოლოდ მომხდარის ავტორისეული შეფასება. მაგრამ ამავე ფილმში არის შედარებით ნაკლები სიმძაფრით კონსტრუირებული მეტაფორებიც, გათვლილი უფრო ფაქიზ ალქმავზე.

შავალითად, გაფიცულთა საიდუმლო შეკრების სცენიდან პოლიციის სცენაზე გადასვლა. რომელ მომენტში წარმოიჩინდება აქ შეტაფორა? პოლიციის ჩინოსანი ხელს კლამისკენ გაიწვიოს, რათა ხელი მოაწეროს გაფიცვის ორგანიზატორთა დაპატიმრების ბრძანებას. შეთქმულთა ვგუფიდან პოლიციელზე გადასვლის კადრები სწრაფად არ ენაცვლება ერთმანეთს — ეს წაფენის შეშვებოთ ხორციელდება. გადაღების ამგვარი სახე წინა გამოსახულების შეყვანების საშუალებას იძლევა, სანამ არ „გაქრება“ მორიგი კადრის შემოსვლით. და სწორედ ამგვარი წაფენის დროს იხადება შეტაფორული აზრი: პოლიციის ხელი, საკმაოდ მსხვილი ხელით გადაღებული, თითქმის მუჭში აქცევს მოთათბირე მუშებს. როგორც ვხედავთ, კინოში სამონტაჟო სტილის კლასიკოსმა ს. ეი-ზენშტეინმა თავისი ფილმი „გაფიცვა“ სხვადასხვა შეტაფორული მათ შორის, არა სიუჟეტური გადატანებით აავსო.

უნდა ითქვას, რომ პლასტიკური შეტაფორა მხოლოდ კადრების შეპირისპირების დროს როდეს წარმოიშობება. შეტაფორის ძალას იძენს ზოგჯერ გამოსახულების ვლემენტის ან გამოსახულება საერთოდ, უეცრად რომ გადაგვიყვანს სხვა პლანის რეალობაში. ასეთ რთულ პლასტიკურ შეტაფორას ვხვდებით ფრანგი რეჟისორის ა. მნუშკინის ფილმში „პოლიერი“ (1978). მასში მოთხრობილია XVIII საუკუნეში შოლიერის მოხეტიალე თეატრალური დასის შესახებ. მოხეტიალე მსახიობები იმ დროს სპექტაკლებს პირდაპირ ფურგონებზე მართავდნენ. ქუჩა და ფურგონი იყო მათი სცენა. და აი, ტრიალი მინდვრის შუაგულში, შევროვილი გლეხების თვალწინ, აქტიორები წარმოადგენენ კლასიკურ ტრაგედიას. უეცრად ამოვარდნილი ქარი წითელ კულისებს ააფრიალებს და მოულოდნელად სცენა მსახიობებითურთ ადგილიდან დაიძვრება. ქარი არ წუნარდება, სცენა სულ უფრო სწრაფად მიექანება, შავრამ მოხეტიალე დასების დაუწერელი კოდექსის ერთგული მსახიობები თამაშს განაგრძობენ. მაყურებელი ცდილობს დაეწიოს ფურგონს, მა-

გრამ ბოლოს და ბოლოს, ჩაწორდება ჩვენს თვალწინ, შორ ხედში გეგმავდება საოცრად ლამაზი სანახაობა — ლახე ცხვრის ფარას შორის, რომელიც აღელვებულ ზღვას მოგვაგონებს, წითელაფრებიანი სცენა-სომალდი მიექანება, საიდანაც ქარის ზუსუნთან ერთად რასინის ტრაგედიის ფრაზების წარმოშობა მსახიობთა ხმავე მოისმის.

შეტაფორას შეიძლება პქონდეს მეტად რთული და მრავალსახოვანი მნიშვნელობა. შავალითად, მარსელ მარტენის წიგნში კინოს ენა შეტაფორას სამკატეგორიად ყოფს პლასტიკურ, დრამატულ და იდეოლოგიურ შეტაფორად, პლასტიკურ შეტაფორას ამ იერარქიაში ყველაზე დაბალი საფეხური უკავია. იგი გამოსახულების წმინდა გარეგნულ მსგავსებას ან კონტრასტს ეძყარება. ეს კატეგორია ჩვენ უკვე განვიხილეთ ზემოთ და დავადგინეთ, რომ არსებობს მისი როგორც უბრალო, ასევე ამავე რთული ფორმავე.

შედარებით შალა საფეხურზე დგას დრამატული შეტაფორა. იგი მოქმედების შემადგენელი ნაწილია და მასში განმარტებითი ელემენტი შეაქვს, ამავედროულად ხელს უწყობს ამბის სწორად გაგებას.

ოთარ იოსელიანის ფილმის „გიორგობისთვე“ ფინალურ სცენაში ღვინის ქარხნის მეღვინეები ქალაქის პარკში იღებენ ფოტოს. დიდი მუყაოს ნაჭერზე დახატულია ფიროსმანის ქეიფი და მოქეიფთა თავების ჭრილში მეღვინეთა თავები მოჩანს, რეჟისორი ჩვენი გარემომცველი სამყაროს ხელოვნურობას ხელოვნურის, დახატული ფონის გამოყენებით ამბადგნებს, ამ სცენის შეტაფორული ქარგა ფილმის პროლოგის სცენას წამოატივტივებს, სადაც ნაჩვენებია გლეხი მეღვინეების უბრალო ყოფა. ესაა სიცრუისა და მოვალეობის შეტაფორა.

დაბოლოს, მ. მარტენის მიხედვით, არსებობს შეტაფორის შესამე კატეგორია — იდეოლოგიური. მისი მიზანია მაყურებლის წარმოსახვაში იმ იდეის ჩასახვა, რომელიც ფილმის მოქმედების სახლვრებს გარეთ გადის, და საშოლოოდ,



გარკვეული მსოფლმხედველობის გამო-  
სატყა, ჩვენება.

თენგიზ აბულაძის „ნატურის ხის“ ფი-  
ნალურ სცენაში ყრუ გუგუნე გაისმის,  
ირგვლივ ნისლი დვას, ძლივს გასაგონი  
ეს ხმა ნელ-ნელა გარემომცველი სივრ-  
ცის სიჩუმეს არღვევს, ეუფლება მას  
და სწორედ მის ფონზე იგი გამაყრუე-  
ბელი გვეჩვენება. ნისლიდან ბრბოს სი-  
ლუეთი იკვეთება. ვირზე უკუღმა შემო-  
უსვამთ მარტია ქმრის ერთგულების  
ფიცის დარღვევისათვის. ხასხასა ფერებს  
მოკლებული ეს ნაცრისფერი კადრები  
დიდი ტრაგიზმის მატარებელია. ეპიზო-  
დი აღიქმება, როგორც ყველა დროის  
მეტაფორა: იგი უშირი ბრბოს სიბნელის  
მიმანიშნებელია, იმ ბრბოსი, რომელმაც  
სიღამაზე და სიწმინდე ლადის დასასხ-  
მელად გაიმეტა. სიუჟეტის მრავალრი-  
ცხოვანი განშტოება სწორედ ამ ეპიზო-  
დში იყრის თავს, ჯამდება.

კინემატოგრაფიულ თხრობაში ამკვა-  
რი იდეოლოგიური მეტაფორა ცხადად  
მიანიშნებს ავტორის პოზიციასზე და სა-  
ერთოდ, აძლიერებს ფილმის ინტელექ-  
ტუალურ აღქმას.

უნდა აღინიშნოს, რომ ამ იერარქი-  
აში მეტაფორის ერთი გარკვეული ფორ-  
მა შესაძლოა მეორე ფორმის მატარებე-  
ლიც იყოს, მაგალითად, ვთქვათ, დრა-  
მატული მეტაფორა ხშირად შეიცავს  
პლასტიკური მეტაფორის ელემენტებს,  
იდეოლოგიური კი — თავის თავში აერ-  
თანინებს როგორც დრამატულს, ასევე  
პლასტიკურ მეტაფორასაც. მაგალითი-  
სათვის ისევ თ. აბულაძის „ნატურის ხეს“  
დავუბრუნდეთ.

ულამაზეს მარტას მისი ნების გა-  
რეშე, ძალით მიათხოვებენ შეძლებულ,  
წარმოსადგე კაცს. მარტას იგი არ უყ-  
ვარს. მათ სახლში უეტრად შემოფრენი-  
ლი ჩიტი, რომელიც მარტასთან ასო-  
ცირდება, ოთახში კედლებს აქეთ-იქით  
წყდება, გასასვლელს, თავისუფლებას  
იკიბს. ცოლის უყურადღებობით გან-  
რისხებული შეთე კლავს ჩიტს და ამით  
მარტასადმი თავის დამოკიდებულებას  
ამჟღავნებს. მოყვანილ მაგალითში იდე-  
ოლოგიური მეტაფორა მდგომარეობს იმა-  
ში, რომ სიღამაზე, სინაზე და, საერთოდ,

ინდივიდუალურობა კვდება ჩაკტილობის  
გალიაში, რაც ემართება კიდევ ფილმის  
ფინალში მარტას.

მეტაფორის ფსიქოლოგიური მექანი-  
ზმის განხილვისას, მარტენი აღნიშნავს,  
რომ „საგანი, რომელსაც ადარებენ, ყო-  
ველთვის ადამიანი ან ადამიანთა ჯგუ-  
ფია, ის კი, რასაც ადარებენ — ცხოვე-  
ლი ან გაურკვეველი საგანი“.1 მარტენი  
ამას იმით ხსნის, რომ ადამიანის ქცევა  
უფრო თვალსაჩინოა, ვიდრე საგნის  
მოძრაობა. და შემდეგ ავრძელებს:  
„...ადამიანი გაცილებით მეტად გვიზი-  
დავს და გვანიტერესებს, ვიდრე სხვა  
ნებისმიერი რეალობა“. ჩაპლინის ფილმ  
„ახალი დროების“ მაგალითზე მეტაფო-  
რის მექანიზმის განხილვისას, იგი წერს:  
„ჩვენკენ მომავალი ნახირის დანახვისას,  
ჩვენი ცნობიერება გარკვეული იდეების  
წრეში ექცევა; ჩვენ ვერთობით, ხალისით  
შევეცქერით. ნახირის შემცველი ადა-  
მიანთა ბრბო სულ სხვა დამოკიდებულე-  
ბას გვიღვიძებს... ორი კადრის დაახლო-  
ების აზრი ჩვენთვის მაშინვე გასაკვება  
და სასაცილოდ გვეჩვენება, მაგრამ სა-  
ერთო ტონის სერიოზულობა სიცილს  
ღიმილად გვიქცევს, თანაც უფრო ნაღ-  
ლიან, ვიდრე სასიხარულო ღიმილად. და  
პირიქით, თუ ამ კადრებს უკურივით  
დავაწყობდით, მით უფრო კომიკური  
ხასიათი ექნებოდა, რადგან ფსიქოლო-  
გიურ დაძაბულობას მოხსნიდა“.2 მიუხე-  
დავად ამისა, რამდენად ესადაგება ეს  
ყველა კატეგორიის მეტაფორების ფსი-  
ქოლოგიურ მექანიზმებს? ძნელი წარ-  
მოსადგენია, რა მოხდებოდა, რომ აგვე-  
ლო ნებისმიერი ზემოჩამოთვლილი და  
კადრები უკურივით ან არსებულთან გან-  
სხვავებით განგველაგებინა. აბსურდი,  
არაკლასიკური გაგებით, დაარღვევა  
როგორც თხრობის, ასევე სტილისტიური  
ერთიანობის ჯაჭვს.

ხშირად არა მხოლოდ მეტაფორას,  
არამედ მთელ კინოენას ენისა და ლი-  
ტერატურათმცოდნეობის შესწავლის  
ანალოგიით განიხილავენ, რასაც გარდა-  
უვლად მიყვარათ უზუსტობასა და შე-  
უთავსებლობასთან, თუ „კინოსიტყვებს“,  
„კინოფრაზებს“, კინემატოგრაფიულ  
ტექსტს შეიძლება მოეძებნოს მსგავსე-



ბა ლიტერატურაში, სამავიეროდ, კინოების ისეთ ელემენტებს, როგორცაა, ვთქვათ, სმაური, მუსიკა, სმა, კადრს-მიღმა ტექსტი და ა. შ. არ აქვს და არც შეიძლება ჰქონდეს ანალოგი, თუ, რასაკვირველია, არ მოივონებენ რაღაც ახალს. ამ კომპონენტებს სშირად ფილმის თხრობის ფუნქცია ეკისრება და არა დამხმარე, როგორც ზოგიერთი კინემატოგრაფისტი ფიქრობს.

კინემატოგრაფში მეტაფორა, ლიტერატურული მეტაფორისკან განსხვავებით, ვიზუალური ელემენტების ვიზუალურზე და გიზუალურის — აკუსტიკურ-ვიზუალურზე შეპირისპირებით წარმოიქმნება.

სინამოვილეში, მუსიკა, სმაური და რკვები — თითოეული თავის ფუნქციას ასრულებს კინოში. საყოველთაოდ მიღებულია აზრი, რომ სიტყვა გვიამბობს გმირის აზრებსა და გრძობებზე მუსიკა მწოდებულია შეკამბამის ტალღაზე განაწყოს მყურებელი, სმაური იძლევა გარემოს დასასიათებას, სადაც მოქმედება ვითარდება, დას. იქნებ საჭიროა კინოების ამა თუ იმ ელემენტის ფუნქციის გათვალისწინება. მარამ გათვალისწინება არ ნიშნავს აპოლოგობობას. ნორმად მიღებას. ეს გაცილებით საინტერესოა. ასე, მაალითად, ლომში კინოში მატარებელში“ ა. პიროკომა სავაზებით უბრალო სერვისათვის სათაობრში გამოიყენა „კულმინაციური“ მუსიკა: ორი მამაკაცი (კადრში მხოლოდ ფეხები ჩანს) ტაქსიდან გადმოდის, ბაჩანს მიჰყავთ. შოთის იაონში ოა ერთმანეთის პირისპირ ჯდება. ამასობაში მუსიკალური დრამატიზმი მატულობს, ძლიერდება და იმ მომენტში, როცა ერთი უცნობის ფეხი მეორის ფეხსაცმელს უნებლიეთ გამოსდებს, გაისმის დადდაფების გრიალი. ჰინკოკი არ იცავს ფუნქციონალურ განაწყოს, მკრამ ითვალისწინებს მყურებლის რეაქციას ასეთ დარღვევაზე: მართლაც, მალე აღმოჩნდება, რომ მატარებელში შემთხვევითი შეხედრა გმირებისათვის საბედისწერო შეიქნა.

მუსიკა, მეტყველება, სმაური ერთმა-

ნეთთან დინამიკურ კავშირშია და ერთმანეთის შენაცვლებით სხვა ფუნქციებსაც კისრულობენ. მუსიკა მეტყველებას ფუნქციით — მუნჯ კინოში ტრადიციული შენაცვლებაა. სმოვან კინოში კი ჩვენ სშირად ვხვდებით საწინააღმდეგო სურათს — მეტყველებას აქვს მუსიკის ან სმაურის ფუნქცია. ასე, მაგალითად: ა. ტარკოვსკის „ივანეს ბავშვობაში“ გერმანული ენა სმაურის როლში გვევლინება (ისმის გადაუთარგმელი გერმანული ტექსტი), ს. ფარაჯანოვის ფილმში „საიათ-ნოვა“ მუსიკის ფუნქციას ასრულებს სპარსული და ძველსომხური მეტყველება, დატვირთული უჩვეულო ინტონაციებითა და რეფრენებით.

განსაკუთრებით საინტერესოა სმაური მუსიკის ფუნქციით. მაგალითად, ო. იოსელიანის ფილმში „მთვარის ფავორიტები“ თუ დაგვიკვირდებით პოლიფონურად ორგანიზებული „მუსიკის“ ხმებს — ესაა ჭორჭლის მტერვის, ნამსხერეკვის აკრეფის სმა, სათუნე ზორბლის სმა, ძაღლის ყეფა ნადირობის დროს, კლასიკური მუსიკა და ფრანგული ხალხური სიმღერები, სტვირისა და კლაიფსინის სმა, სმაურიან ქურჩებში ავტომობილთა აუგუნე, აფეთქებისა და კარის გაღახუნების სმა და ა. შ. — ჩვენ ვრწმუნდებით, რომ სმაურის პარტიტურა თავისი კომპონიციური სირთულით არაფრით ჩამოუვარდება ნამდვილს, მუსიკალურს. უნდა აღინიშნოს, რომ ფილმის პირველ კადრებში კვარტეტი, რომელიც კლასიკურ მუსიკას ასრულებს, ქმნის მინორულ ტონალობას. მევიოლინე შენიშვნას აძლევს კოლეცა ქალს — ბემოლი უნდა აიღოს, და ეს მინორი მთელ ფილმა წითელ ზოლად ვასდევს. ფილმის მკვლევარების დროს რამდენჯერმე გვესმის ერთი და იგივე რეპლიკა და სშირად მთელი დიალოგებიც კი. სიტყვიერი ტექსტი არა მარტო უბრუნდება იმავე მოტივებს, არამედ სიტყვასიტყვით მეორდება. ხან ქალი და მამაკაცი გაცვლიან ხელმე ერთმანეთში გალანტურ, მახვილფრანებს ფუჭი სიტყვებისა და დაპირე-



ბეზის ამოებზე, ხან მაგიდას მიმჯდარი კაცი ლიტერატურულ მონოლოგს წარმოთქვამს და ხოტბას ასხამს ბუნების სილამაზეს ნადირობისას. თუმცა, პირველად მას წარმოთქვამს XVIII საუკუნის არისტოკრატი შეყვარებული წყვილი, შემდგომ იმავეს იმეორებს ზედმეტად ვრთნობაშორეული შიდადარი პარისელი ქალი და პროფესიონალი ბინის ქურდი, რომელიც აცდუნებს ენებასყოლილ ქალს, რათა შემდგომ გაძარცვოს. ბუნებზე მონოლოგს პირველად წარმოთქვამს მონადირე-რომანტიკოსი, თანამედროვე პარიზში კი ეს სიტყვები გულმოდგინედ დაუხუთხავს პოლიციელს, გულით რომ ისწრაფვის მაღალი საზოგადოებისაკენ. იოსელიანის ფილმის თემა — ხელოვნების გაუფასურება, ხელობის დაკარგვა, კულტურის ღირებულებების თანამედროვე ცხოვრების ფსკერზე დაღეჭვა, იმ ფსკერზე, სადაც ყველაფერი ქურდების, მენაგვეებისა და შეძავეების სასაყურადღო საგნად ქცეულა. ფილმის თემა გვიჩვენებს აგრეთვე კაცობრიობის კულტურის მთავარი მონაპოვარის, მეტყველების, სიტყვის ზედს.

ძველი ოსტატის ტილო ხელიდან ხელში გადადის, ბოლოს მინიატურად იქცევა (ქურდები უოველი ძარცვისას ახალი ჩარხიდან სამართლებლით ჭრიან ტილოს), იმსხვრევა ძველებური სერვისი. ადამიანური მეტყველება თანამედროვე სამყაროს უაზრო ნამსხვრევებისა და გაცვეთილი ფრაზით წარუდგება. ასეთ ურთიერთშეპირისპირებას გამოსახვლების მსავას სიტყვათა რიგსა და ხმაურიან „მუსიკასთან“, რომელიც არა მხოლოდ ინფორმაციული ფუნქციის მატარებელია, შეიძლება ვუწოდოთ ვიზუალურ-აკუსტიკური მეტაფორა.

მ. მარტენის მიერ გაანალიზებული მეტაფორის კატეგორიები არ უნდა აგვერიოს მის სახეობებში. მეტაფორა-ღეტალი, კადრსშივა მეტაფორა, მეტაფორა-კადრი, მეტაფორა-მონტაჟური ფრაზა, მეტაფორა-ეპიზოდი, მეტაფორათა ჯაჭვი ფილმის სტრუქტურაში და ა. შ. ეს მეტაფორის ის სახეობებია, რომლებიც

თანამედროვე კინემატოგრაფში მოინდებია, როგორც მისი ორგანული ელემენტები, ხელოვნების სხვა დარგებში გავერცელებული მეტაფორული ფორმების ანალოგზე პრეტენზიის გარეშე. მეტაფორის კატეგორიებს და სახეობებს დაყოფის სხვადასხვა საფუძველი აქვთ. როგორც უკვე დავინახეთ, კატეგორიები არ ქმნიან მეტაფორათა ურთიერთუარყოფელ ჯგუფებს. ისინი თანაბრსეობენ და ამით არ ექვემდებარებიან სახეობრივი კლასიფიკაციის დაყოფას. ფილმის სტრუქტურაში კატეგორიები მხოლოდ ახასიათებენ მეტაფორათა მნიშვნელობასა და ფუნქციას.

მეტაფორული ტენდენციები კინოში შეიძლება განვიხილოთ ვერტიკალურად: სხვადასხვა სახის მეტაფორა (ვიზუალური და აკუსტიკური) სხვადასხვა დონეზე როგორ გამოიყენება — დაწყებული დეტალებით კადრში დამთავრებული ფილმით ერთიანობაში. „ვერტიკალური მეტაფორიზმი“ ნაწარმოების სტილის ანალიზისას მეტად მნიშვნელოვანია. მეტაფორულის კვლევა პორიზონტალურად ცხადყოფს, როგორაა დაკავშირებული იგი ჟანრის მოდიფიკაციასთან. განსაკუთრებით აშკარადაა გამოხატული მეტაფორული პოეტურ ჟანრებში და ფართულად, შენიღბულად, პროზაში, სადაც მეტაფორული ერთგვარად პროზის სახეს იღებს.

„ვერტიკალური მეტაფორიზმი“ საშუალებას იძლევა გავარკვიოთ, როგორ გავლენას ახდენს იგი ფორმალურ ელემენტებზე, ნაწარმოების კონსტრუქციასზე. „პორიზონტალური მეტაფორიზმი“ უნდა განვიხილოთ ფილმის საერთო იდეასთან კავშირში, როცა მთელი ნაწარმოები აღიქმება, როგორც მეტაფორა.

ლიტერატურულ ენაში მეტაფორა ფუნქციონირებს, როგორც შედარებითი კატეგორია. უფრო ზუსტად, ეს გახლავთ ფართული შედარება, რომელშიც გამოტოვებულია სიტყვები „როგორც“, „ვითომ“ „თითქოს“ და ა. შ. ბუნებრივია, კინოენაში მათი შესაბამისი ანალოგიების მოქმენა შეუძლებელია, ეს ელემენ-

ტუპი უბრალოდ არ არსებობს. თუ გავი-  
სკენებთ ზემოთ მოყვანილ მავალითებს  
ს. ეიზენშტეინის „გაფიცვიდან“, იო-  
ლად შევაჩვენებთ, რომ მეტაფორის გა-  
მყენება თავისი არსით უფრო ლინგვი-  
სტურია, ვიდრე კინემატოგრაფიული. მა-  
გრამ თანამედროვე თვალსაზრისით,  
როცა მეტაფორას ფარული და მრავა-  
ლმნიშვნელოვანი ფუნქცია ეკისრება, მუ-  
ნჯი კინოს მავალითები უკვე პრიმიტი-  
ული გვეჩვენება. მიუხედავად ამისა უნ-  
და ვაღიაროთ, რომ სწორედ მუნჯი კი-  
ნოს და მასში გამოყენებული მეტაფო-  
რების წყალობით ჩაყარა საფუძველი  
კინოენის განვითარებას.

კინოენა მნიშვნელობას იძენს ფილ-  
მის ხილვით სისტემის კონკრეტულ კო-  
ნტექსტში. ხილული სისტემა კი, თავის  
მხრივ, ეს არის ფილმის მხატვრული  
ენის ამომსახველობის მთელი სპექტ-  
რი, მისი მხატვრული სტრუქტურა.  
სტრუქტურა კი ეს ის კონკრეტული გა-  
მომსახველობითი ხერხები და საშუა-  
ლებებია, რომელთა შორისაა მეტაფო-  
რები. ისევე როგორც სხვა ელემენტე-  
ბი, მეტაფორები ფილმის თავად სტრუ-  
ქტურაშია მოქცეული და არ თანაარსე-  
ბობს მხატვრულ ნაწარმოებთან. კინო-  
მეტათორა, როგორც კონკრეტული ერ-  
ოული და ფილმის საერთო ქარვის შე-  
ქმნაში უშუალო მონაწილე, რა ოქმა  
უნდა, სხვა გამომსახველობით საშუა-  
ლებებთან ერთად, საბოლოო ფაშში, რე-  
ალიზაციის უკეთეს ფილმის სტრუქტუ-  
რას, როგორც აბსტრაქტულ და ანალი-  
ტიკურ კატეგორიას. კინომეტაფორა  
იქმნება კონკრეტული გამომსახველო-  
ბითი საშუალებებით და იგივე მისია  
ეკისრება, რაც სხვა „ხილოლ ელემენ-  
ტებს“ კინოთხრობაში. ამასთან, ი-  
ხილს ოწყობს რეალიზირის მხატვრული  
ხედვის მეთოდს, მისი სტილისა და კი-  
ნოენის გამოვლენაწარმოინებას.

### შენიშვნები:

1. მარტენი მ, „კინოს ენა“, 1959, გვ. 102.
2. იქვე, გვ. 105.

სხატვრული სახეითი ხელოვნების  
ანსაკუთრებული სახეობაა. მხატვრის მი-  
ერ შექმნილი სახეით-თეატრალური საშუა-  
რო დეკორაციად მხოლოდ სპექტაკლის  
მსვლელობისას გარდაიქმნება, როცა ის  
სივრცეში გაიშლება და მსახიობებთან ერ-  
თად ამოქმედდება. მასში მიმდინარე სცენ-  
ური სიცოცხლის გარეშე დადგმის სახე-  
ითი ჩანაფიქრი, მხოლოდ ქაღალდს მორ-  
ეპული მხატვრის ფანტაზიაა. სპექტაკლ-  
მა იგი რეალობად უნდა აქციოს. ამ წე-  
რილის მიზანიც ეს არის, ზოგადად თეატ-  
რალური ესკიზის რაობისა და მნიშვნე-  
ლობის განსაზღვრა და იმ შემოქმედები-  
თი პროცესების წარმოჩენა, რომლებიც  
ან სდევს მის სასცენო სივრცეში გადა-  
ტანასა და დეკორაციად „გარდასახვას“.  
ესკიზების სახით მრავალფეროვანი მასა-  
ლა კვლევის პროცესის ჩატარების საუკე-  
თესო შესაძლებლობებს გვიქმნის, მათი  
მნიშვნელობა კი ღრმა შესწავლის აუცი-  
ლებლობას განაპირობებს.

თეატრალური დადგმა მეტად რთული  
მოვლენაა. იგი სივრცობრივი, სინთეზური  
და დროითი ბუნებისაა. თავისი შინაარსით  
მას უდიდესი ზეკავლენის უნარი აქვს, მა-  
გრამ ის „მოკვდავი“ ხელოვნებაა — მხო-  
ლოდ სცენური შემოქმედების პროცესში  
არსებობს, ზეკავლენას ახდენს აწყო  
დროში და ყოვლად მოუხელთებელია მო-  
მავალი თაობებისთვის, და როდესაც სპე-  
ქტაკლი რეპერტუარიდან იხსნება, იგონ,  
ფაქტობრივად, ქრება. მისი არსებობის  
შესახებ რჩება მხოლოდ შთაბეჭდილებები,  
ჩანაწერები, სამეცნიერო წერილები. სპე-  
ქტაკლის მხატვრული სახეიერების შესახებ  
კი ნივთიერი სახით არსებობას განაგრ-  
ძობს შემოქმედებითი ჯგუფის აუცილებე-  
ლი წევრის — მხატვრის ნამუშევრები —  
ესკიზები. მნიშვნელოვანი მასალა, რომე-  
ლიც ჭეშმარიტი ესთეტიკური ღირებულე-  
ბის მატარებელია და საშუალებას გვაძ-  
ლევს წარმოვიდგინოთ სპექტაკლის შე-  
მოქმედებითი ჩანაფიქრი, მთლიანად სა-  
დეკორაციო სისტემის მხატვრული სახე-  
ითეატრში მოსულ მაყურებელს პირველი

# თეატრალური მსახიობი და სსსრ-ის სივრცე

ქათი შავზულიძე

შეხება მხატვრის შემოქმედებასთან უხდებ-  
 ა, რომელიც სასცენო სივრცეში გაშლილ  
 გარკვეულ გარემოს სთავაზობს მის და  
 პირველ შთაბეჭდილებას უქმნის დადგმის  
 შესახებ. თეატრალური ხელოვნება, რო-  
 გორც მრავალმხრივი, სინთეზური მოვ-  
 ლენა, შემოქმედთა ურთიერთკავშირს, თა-  
 ნამონაწილობას, შერწყმას, ერთიანი აზ-  
 რის, იდეისადმი დაქვემდებარებას გული-  
 სხმობს. თეატრალური მხატვარი შემოქმე-  
 დებითი ანსამბლის განუყოფელი წევ-  
 რია და მის მიერ შექმნილი სცენოგრაფია  
 დრამატურგიული მასალის ჟანრთან, მის  
 სტილისტიკასთან, რეჟისორის ჩანაფიქრსა  
 და მსახიობების მოქმედებასთანაა შერწყ-  
 მული და, ამავდროულად, ყოველთვის ითვ-  
 ლისწინებს მაყურებელთა აუდიტორიასაც.

თეატრალური დადგმის გაფორმებას  
 მხატვარი თავდაპირველად ესკიზებით  
 იწყებს, შემდეგ კი ეს სახეითი ჩანაფიქრი  
 მოცულობით-სივრცობრივ განზომილება-  
 ში გადააქვს. ესკიზი ვიზუალურად დაზ-  
 გური მხატვრობის ნიმუშია, იმ განსხვავ-  
 ვებით, რომ მხატვრის შთაგონებას მისი  
 საკუთარი წარმოსახვა მართავს, სცენო-  
 გრაფის მუშაობას კი საფუძვლად უდევს

დრამატურგიული მასალა. ესკიზი დრამა-  
 ტურგიული სიუჟეტით ნაკარნახევი სუ-  
 რათია. ამასთანავე, მხატვარი ითვალის-  
 წინებს საშემსრულებლო ჯგუფის შესაძ-  
 ლებლობებს, რეჟისორის კონცეფციასა და  
 მომავალი დადგმის შემოქმედებით სულის-  
 კვეთებას.

ამასთან ერთად, თითოეული თეატრა-  
 ლური გაფორმება არ წარმოადგენს მხო-  
 ლოდ დრამატურგიულ ნაწარმოებსა და  
 რეჟისორული კონცეფციის ანარეკლს, ვი-  
 ნაიდან სცენოგრაფი, როგორც თეატრა-  
 ლურ შემოქმედთა ანსამბლის განუყოფე-  
 ლი წევრი, ესკიზზე მუშაობისას ინდივი-  
 დუალური აზრით ხელმძღვანელობს და  
 რეჟისორთან დაპირისპირების გარეშე  
 ცდილობს თავისი დამოკიდებულება გამო-  
 სასოს, საკუთარი შემოქმედებითი რწმენა  
 დაამკვიდროს.

როგორც აღინიშნა, ესკიზი ქალღმერთ  
 წარმოდგენილი გარემოა, სადაც მხატვრი-  
 სათვის ზოგჯერ რთულდება სასცენო მო-  
 ედანზე გადატანილი დეკორაციების გან-  
 თავსებისა და განაწილების გათვალისწი-  
 ნება, ამიტომ სცენოგრაფი ხშირად ესკიზ-  
 თან ერთად მაკეტლას ქმნის, რომელიც

ესმარება მას სასაქონო სივრცის ორგანიზებაში. მაკეტი მუყაოს პლანშეტით შექმნილი შემცირებული სასაქონო მოედანია, სადაც სამოქმედო ვარემოს აუცილებელი ნიშნებია გათვლილი — სიმაღლე, სიკანე და სიღრმე. ამ პლანშეტზე მხატვარი ანაწილებს სადეკორაციო ელემენტებს მასშტაბების გათვალისწინებით. ასეთი სივრცობრივი კომპოზიციის საშუალებით იკიდებლობს წინასწარ განჭვრიტოს გაფორმების ნაწილები სხვადასხვა რაკურსიდან — კერძოდ მათი დარბაზიდან აღქმა. ესკიზისავე განსხვავებით, მაკეტი ესმარება მხატვარს უფრო ღრმად შეიკრძაოს სასაქონო სივრცე და მისი მრავალფეროვანი საშუალებები გაითვალისწინოს.

მაკეტის მეშვეობით სცენოგრაფი წინასწარ გეგმავს ერთიან მხატვრულ კომპოზიციას, რომელშიც გაფორმების დეტალები და სასაქონო მოედანი ორგანულად გამოთლიანდება.

ესკიზსა და მაკეტზე წარმოდგენილი სამყაროს სასაქონო სივრცეში განხორციელებმა, იქნეს მატერიალურ სტატუსს. ნაწილები იხსნება, იცვლება და ახალ თავისებურებებს იძენს — აღქმის პროცესში. ესკიზზე მუშაობისას მხატვარი სასაქონო სივრცეს ითვალისწინებს. ეს არის გამოყოფილი სამყარო, სადაც შემდგომ დეკორაციები გაიშლება. იგი მაქსიმალურად ირჩევს გამოსახვის შესაფერის საშუალებებს. ენას, ფორმებს.

ვიზუალური ზემოქმედების საშუალებები — მოცულობები, სიზრტეები, სივრცე, ფერი, ტონალობა, ავეჯი, რეკვიზიტი, ფაქტურა, გრიმი — მას ჩანაფიქრის გამოადაკონკრეტებაში, რეალურ ვარემოდ გარდაქმნაში ესმარება. ეს ვარემო მსახიობს სცენური სახის შექმნაში უწყობს ხელს, მაყურებელს კი ესთეტიკურ, ამაღლებულ განწყობას უქმნის.

სასაქონო სივრცეში გაშლილი დეკორაციების წყალობით მხატვარი გამოყოფს მთავარსა და დაქვემდებარებულს, რადგან თეატრალური გაფორმების საშუალებები ღრმა აზრობრივი ფუნქციის მატარებელია — ისინი ამთლიანებენ სპექტაკლს, ახდენენ მის ორგანიზებას და ქსოვენ იმ ემოციურ ბაღს, რომელიც სათანადო ატმოსფეროს ქმნის.

სცენოგრაფი ითვალისწინებს სასაქონო სივრცის პროპორციებს, მასშტაბებს, კომპოზიციის ელემენტებით, მის, გაღერების, ხილების, სცენის მექანიკური, გასანათებელი და სმოვანი მოწყობილობების გამოყენებით თავისებურად გარდაქმნის, გამოამახვლობას ანიჭებს სასაქონო სივრცეს, ანუ ქმნის რეალურ სამყაროს, მსახიობისათვის მოხერხებულ მარმონიულ ვარემოს.

სადეკორაციო სისტემის ელემენტები გარკვეულ დროსა და სივრცეში არსებობენ და სუნთქავენ, ისინი ვითარდებიან დრამატული ქმედების მიხედვით. თეატრალური მხატვარი სცენური ხელოვნების აუცილებელ კანონს — მოქმედება-განვითარებას ითვალისწინებს. ცვალებადობა სომ თეატრის კანონია და დეკორაციაც გაფორმების სისტემის მოძრაი და განვითარებადი ელემენტია. თანამედროვე თეატრში ის სპექტაკლის განუყოფელ ნაწილადაა ქცეული. კოსტუმში სადეკორაციო სისტემის ცოცხალი ელემენტია, ქმედითი და ცვალებადი, რადგან ის ცოცხალ ადამიანს მოსაგეს. რეკვიზიტი კი სმირ შემთხვევაში გმირთა ურთიერთობის, მათი ინდივიდუალური სახის განმსაზღვრელია, ან ამათუ იმ საკვანძო მომენტთანაა დაკავშირებული და ხელს უწყობს მსახიობს უფრო ღრმად შეიგრძაოს და გაითავისოს როლი. სასაქონო სივრცეში გაშლილი დეკორაცია, კოსტუმები და რეკვიზიტი სპექტაკლის საერთო კონცეფციის მიხედვით იქმნება და ისტორიულ, სოციალურ და ფსიქოლოგიურ დახასიათებას აძლევს თეატრალურ დაღკმას. მოქმედების კონცენტრაციასა და სათანადო ატმოსფეროს შექმნას კი ხელს უწყობს განათება, რომელიც ძლიერი იარაღია მხატვრის ხელში. ის კრავს სასაქონო სივრცეს, ამთლიანებს გაფორმებას, აძლიერებს ფერადოვან კონტრასტებს. განათებით ხაზგასმული საერთო კოლორიტი სათანადო განწყობის შექმნას უწყობს ხელს.

სასაქონო სივრცე და მისი გაფორმება მრავალი მხატვრის ყურადღებას იპყრობს. ისინი მხატვრულად დახვეწილ ესკიზებს ქმნიან, მაკრამ თეატრის კანონებთან პირდაპირი შეხება ნათლად ავლენს მათი სცენური ხელების უნარს, რადგან სცენო-



გრაფს, უპირველეს ყოვლისა, უნდა გააჩნდეს ესკიზში სასცენო სივრცის ჭერების, ალქმის, ხედვის იშვიათი უნარი, იგი უნდა გრძობდეს გარემოს, სივრცეს, სიღრმესა და დარბაზთან დამოკიდებულებას, ფერთა ჟღერადობასა და განათების ცვალებად სასიათს. მას განსაკუთრებული შთაგონება უნდა ამოძრავებდეს და მაყურებელთა დარბაზის ცნობიერისა და ქვეცნობიერის წარმართვის იშვიათი ნიჭი უნდა გააჩნდეს.

დროთა განმავლობაში მიმდინარეობდა დიდი პოლემიკა სცენოგრაფიის როლის შესახებ სპექტაკლის იერსახის შექმნაში. თანამედროვე თეატრში კი მისი მისია განუზომელია. სადღესოდ თეატრალური გაფორმება წარმოგვიდგება როგორც მოქმედი ძალა, რომელიც სცენაზე გაცოცხლებული საშყაროს განუყოფელ ნაწილადაა ქცეული. თანამედროვე თეატრი სინთეზური მოვლენაა და სცენოგრაფია ცდილობს მისი მრავალსაუკუნოვანი ისტორიის გამოცდილება გამოიყენოს. თანამედროვე თეატრალური გაფორმება შეიძლება იყოს პირობითი, განზოგადებული, კონკრეტული, ფერწერული თუ კონსტრუქციული, მაგრამ თითოეულ შემთხვევაში შემოქმედებას ახდენდეს და სულიერ კონტაქტს ამყარებდეს მაყურებელთან, მსახიობის მოქმედებისათვის კი დასაყრდენ წერტილს წარმოადგენდეს. დღესდღეობით სცენოგრაფიაში გზა გაიკაფა ახალი სახის დეკორაციამ, რომელიც სპექტაკლის სიცოცხლით სუნთქავს და მსახიობს მოქმედების, მაყურებელს კი წარმოსახვის მაქსიმალურ თავისუფლებას ანიჭებს. ის სპექტაკლის ქსოვილში ორგანულადაა ჩართული და ქმედით იმპულსებს, როულ ასოციაციებ გადასცემს მაყურებელთა დარბაზში. დღეს სცენოგრაფია ეს არის სპექტაკლში ჩადებული იდეების პარმონია და შემოქმედებითი სინთეზი—დრამატურგიული მასალისა და რეჟისორის კონცეფციის გათვალისწინებით, მხატვრის თვალთ დანახული სინამდვილე, სადაც ცხოვრობენ და მოქმედებენ პერსონაჟები.

# პოეტური ტექსტისა და მუსიკის მიმართვის საკითხები დავით თორაძის საბუნდო სიკლში „ქართული ხალხური ჩანაწერები“

ლალი კაპულია

**ბამონჩანი** კომპოზიტორს დავით თორაძეს (1922-1983) მნიშვნელოვანი წვლილი მიუძღვის ქართული მუსიკის განვითარებაში. მისი შემოქმედებითი მემკვიდრეობა მდიდარი და მრავალფეროვანია. 26 წლის ჭაბუკის მიერ შექმნილმა ბალეტმა „გორდამ“ ავტორს საყოველთაო აღიარება მოუტანა, 1951 წელს ამ ნაწარმოებისათვის კომპოზიტორს სახელმწიფო პრემია მიენიჭა. 1949 წლიდან დღემდე „გორდა“ თითქმის უწყვეტად ამშვენებს თბილისის საოპერო თეატრის სცენას. იგი დამსახურებულად იქცა ქართულ საბალეტო კლასიკად, წარმატებით იქნა ნაჩვენები საზღვარგარეთ (უნგრეთში, პარიზში, ლათინურ ამერიკაში და სხვ.). წარმატება ხვდა წილად ოპერა „ჩრდილოეთის პატარაქალსაც“. ეს იყო 50-იან წლებში შექმნილი ერთადერთი ოპერა, რომელიც ნაჩვენები იქნა მოსკოვში 1958 წელს ქართული ხელოვნების დეკადაზე. 50-იანი წლების ბოლოს იფურჩქნება დ. თორაძის სასიმღერო შემოქმედებაც, 1959 წელს იწერება მუსიკა კინოფილმისათვის „დღე პირველი, დღე უკ“

აწასკნელი“, ღირსეულ ადვილს იმკვიდრებენ ეკრანზე აფლერებული სიმღერები „უზა მშვიდობისა“ და „ფოსტალიონის სიმღერა“ ამ ჟანრის საუკეთესო ნიმუშებს შორის. 1961 წელს, 39 წლის კომპოზიტორის საქართველოს სახალხო არტისტის წოდება მიენიჭა, ხოლო 1962 წელს არჩეულ იქნა საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის თავმჯდომარის მოადგილედ.

60-იანი წლებიდან ახალი ეტაპი იწყება ქართული და ზოგადად საბჭოური მუსიკის განვითარებაში, რაც უკავშირდება ახალი სააზროვნო თავისებურებებისა და ტექნოლოგიური რესურსებისათვისებას. დ. თორაძემ ავანგარდისტულად მოაზროვნე ზოგიერთ სამოციანელთა მხარდამხარ ამ გზაზე პირველი ნაბიჯები გადადგა და მნიშვნელოვანი წარმატებები მოიპოვა.

კომპოზიტორის შემოქმედების მეორე პერიოდი იწყება სიმფონიით „ნიკორწმინდა“. ეს ერთ-ერთი პირველი ნაწარმოებია ქართულ მუსიკაში, რომელშიც კამერულ სააზროვნო პრინციპებზე გადასვლა განხორციელდა დიდი სიმფონიის ჟანრში. მას მოჰყვა ციკლი „ქართული ხალხური ჩანამღერები“ — საუნდო ჟანრის უნიკალური ნიმუში, რომელშიც ორიგინალური ასახვა პოვა 60-იანი წლებისთვის დამახასიათებელმა სწრაფვამ ჟანრული საზღვრების გაფართოებისკენ. ამ ტენდენციის თვალსაზრისით გამოხატულებას წარმოადგენს ბლოკჩემისტერ მ. ლავროვისკისთან თანამშრომლობით შექმნილი ფილმი-ბალატი „მწირი“, რომელიც ნიკორისა და ჩიკაოს დესტიკვალებზე (1978-1979 წელი) ჯილდოებით აღინიშნა.

მიუხედავად ზემოთქმულისა, კომპოზიტორის შემოქმედება, ცალკეულ ნაწარმოებთა გარდა, ჯერაც არ გამხდარა საფუძვლიანი კვლევის საიანი. მით უფრო ნაკლებადაა განხილული მისი შემოქმედების მეორე პერიოდი. სიმფონიის „ნიკორწმინდა“ შესწავლით, ჩვენ აარაკივლი ნაბიჯები გადავდგით ამ მიმართულებით. არ არსებობს მეტ-ნაკლებად მნიშვნელოვანი პოზიციური საუნდო ციკლის „ქართული ხალხური ჩანამღერების“ შე-

სახეობა, რამაც განაპირობა ჩვენი ინტერესი აღნიშნული ნაწარმოებისადმი. 1976 წლის სექტემბერში, ერთ-ერთ სმისამწერ სტუდიაში პირველად შესრულდა და პირდაპირ ეთერში გადაიყვანა დაეით თორაძის საუნდო ციკლი „ქართული ხალხური ჩანამღერები“ საკავშირო რადიოსა და ცენტრალური ტელევიზიის გუნდის შესრულებითა და კლუდოეო პტიციას დირიჟორობით. სტუდიაში მოსულმა კოლეგებმა და მუსიკოსებმა მაღალი შეფასება მისცეს ამ ნაწარმოებს. კომპოზიტორმა არამე ხაჩატურიანმა საჯაროდ განაცხადა: „დამიპყრო ამ აღმაფრთოვანა დავით თორაძის საუნდო პოემების მუსიკამ. ეს არის მაღალი მხატვრული ეემოენებითა და ოსტატობით აღბეჭდილი ნაწარმოები. იგი ვგზიზღავს მკაფიო ეროვნულობით, ლაკონიურობით, ფერთა დახვეწილობით. დარწმუნებული ვარ საკონცერტო შესრულებით აუდიტორია მას გულთბილად მიიღებს“. მართლაც, „ჩანამღერები“ წარმატებით შესრულდა ერევანში, ხოლო სამი წლის შემდეგ, 1979 წელს აფლერდა საბჭოთა კომპოზიტორების მეექვსე ყრილობის დროს მოსკოვში.

ნაწარმოებს მაღალი შეფასება მისცეს კომპოზიტორებმა ა. არუტუნიანმა და ა. ტერტერიანმა, მუსიკისმცოდნე ა. მედეველევამ, ხოლო თვით დირიჟორი კლადიო პტიცა, რომელსაც მიუძღვნა მაღლიერმა კომპოზიტორმა ნაწარმოები, აღნიშნა: „დიდი სიამოენებით ვიმუშავე ამ ოხსულებახე, იგი მიმაჩნია ვულწრფელ, გულითად ნაწარმოებად. ამასთან, ისევე როგორც ქართული საუნდო მუსიკა საერთოდ, იგი საოცრად ვოკალურია. ვფიქრობ ეს შესანიშნავი მუსიკა იმსახურებს ხანკრძლივ სიცოცხლესა და ფართო პროპავანდას“.

საუნდო ციკლი „ქართული ხალხური ჩანამღერები“ ნოყიერ მასალას იძლევა კლვიისათვის. იგი მრავალ პრობლემას წამოსწევს, რომელთა განხილვაც შეუძლებელია 60-70-იან წლებში ქართულ და საბჭოთა მუსიკაში მიმდინარე რთული შემოქმედებითი პროცესების გათვალისწინების გარეშე, განსაკუთრებით მნიშვნელო-

ვანია: 1. ჟანრთა ურთიერთქმედების ანუ ნაწარმოების ჟანრული რაობის, 2. სიტყვისა და მუსიკის ურთიერთქმედებისა და 3. კომპოზიტორის ფოლკლორთან დამოკიდებულების საკითხები.

ჩატარებულმა მუშაობამ გვიჩვენა, რომ სამივე პრობლემა, ისევე როგორც ინსტრუმენტული ანსამბლის ორიგინალობის, ფაქტურის აგებისა და სხვა საკითხები, გარკვეული კუთხით, საბოლოოდ მაინც პოლიფანრულობას უკავშირდება. პოეტური ტექსტისა და მუსიკის ურთიერთობაც ჩვენ სწორედ ჟანრული ურთიერთქმედების კონტექსტში გვინტერესებს.

ყოველ ჟანრში, რომელიც პოეტურ სიტყვასთან არის დაკავშირებული, ჟანრული რაობის ერთერთ განმსაზღვრელად პოეტური ტექსტი გვევლინება. სიტყვისა და მუსიკის დამოკიდებულება ნაწარმოების ბევრ თვისებას განსაზღვრავს, რაც უკავშირდება კონსტრუქციის, ენის, ფაქტურის, ინტონაციისა და სხვა საკითხებს.

ციკლში პოეტური ტექსტის შერჩევა და მისი ორგანიზაცია, თავიდანვე ექვემდებარება განსაზღვრულ მუსიკალურ-დრამატურგიულ კონცეფციას, ნაწარმოები გაიშრება, როგორც მთლიანი მუსიკალურ-ლოგიკური სისტემა, რომლის თითოეული რგოლი წინამორბედიდან გამომდინარეობს. მოცემულ სისტემაში ამგვარად შერჩეული ლექსები, იქნენ გარკვეულ დრამატურგიულ და კომპოზიციურ ფუნქციებს — შესავალის, კულმინაციის, დასკვნის და სხვ. ცალკეული ლექსები, რომლებიც იქცევიან მუსიკალურ-დრამატურგიული ჩანაფიქრით მჭიდროდ შედგობილი ჯაჭვის რგოლებად, ახალ ლოგიკურ-აზრობრივ კავშირში შედიან ერთმანეთთან, რისი გაცხადებაც მთელის განვითარების პროცესში ხდება. პოეტური ტექსტის ამგვარ დაკავშირებაში მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ნაწარმოების ჟანრული რაობაც, ჟანრის მიერ საუკუნეთა მანძილზე გამომუშავებული ტრადიციები, რომლებიც მსმენელში იწვევენ გარკვეულ ასოციაციებს, მყარ წარმოდგენებს მისთვის დამახასიათებელ სახეებზე, სტრუქტურასა და პოეტიკაზე. ჟანრის განსაზღვრა თავისებური სიგნალია, რომელიც განა-

პირობებს მსმენელის მიმართებას ნაწარმოებთან, წინასწარ განაწყოებს მისი აღქმისათვის. და ეს სუბიექტური ფაქტორი კი არ არის, არამედ ობიექტური, რადგანაც ამ პროცესში ჩართულია საზოგადოებრივი-ისტორიული პრაქტიკით გამომუშავებული კრიტერიუმები.

დ. თორაძე კარგად აცნობიერებს ჟანრის რაობის მნიშვნელობას. ამიტომაც ნაწარმოებს აძლევს ორმაგ სათაურს — „ქართული ხალხური ჩანამღერები“ ანუ „შვიდი პოემა შერეული გუნდის, ჰობოისა და კონტრაბასებისათვის“, რითაც მიგვითითებს ნაწარმოების პოლიფანრულ ბუნებაზე. „ჩანამღერებიდან“ მომდინარეობს ციკლის ხალხური სული, მისი ჟანრულობა, „პოემურობიდან“ კი, თითოეული პიესის შინაბუნებრივი ფორმა და ლირიკული განწყობილება. მაგრამ ყოველივე ეს ნაწარმოებში გამოვლენილი მრავალფანროვანების მხოლოდ ერთი მხარეა, სინამდვილეში კი, მასში ჟანრთა ურთიერთმოქმედების, მათი შეღწევისა და შედუღებების გაცილებით უფრო რთული პროცესი სორცელდება, ამ პროცესში სხვადასხვა ჟანრულ კომპონენტთან ერთად, სიტყვიერი ტექსტიცაა ჩართული.

აღბათ ბუნებრივი იქნებოდა, რომ „ხალხურ ჩანამღერებში“ კომპოზიტორის ფოლკლორული ტექსტები გამოეყენებინა. ნაცვლად ამისა, მან გალაკტიონის პოეზიას მიმართა. კომპოზიტორს ამისათვის საკმაო საფუძველი ჰქონდა: 1. გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედებამ წარუშლელი კვალი დააჩნია ქართული კაცის სულიერი ცხოვრებას. მით უფრო ღრმა იყო მისი შემოქმედება იმ თაობაზე, რომლის მსოფლმხედველობის ფორმირებაც მეორე მსოფლიო ომის დროს მოხდა. გამონაკლისი ამ თაობაში არც დ. თორაძე ვახლდათ. მეორე მიზეზი, რომელიც აღრმავებდა დ. თორაძის გატაცებას გალაკტიონის პოეზიით, პოეტის მუსიკალური გენიაა, მისი აბსოლუტური სმენა, განცდების პოეტური მელოდიების ენაზე ამტყველებების გენიალური ნიჭი. სწორედ განცდის პოეტურმა მელოდიურობამ, აზრის შეუდარებელ რითმულ პულსაციაში გადმოცემის უნარმა ლექსში „ქებათა ქება

ნიკორწმინდას“, შთაგონა კომპოზიტორს მეორე სიმფონიის შეთხზვა. საკუნდო ციკლში გამოყენებული ლექსების მელოდიური ელერადობა იმის მაუწყებელია, რომ კომპოზიტორი ამჯერადაც მიიზიდა გალაკტიონის პოეზიის განუმეორებელმა მუსიკალობამ. მესამე მიზნია გალაკტიონის სწორუპოვარი ლირიკული ნიჭი, მრავალფეროვანი, განსხვავებული განცდების ლირიკულ ასპექტში გამოსატვის უნარი, რაც ასე შეესაბამება „ჩანამღერების“ ჟანრს, მის ლირიკულ ბუნებას.

ალბათ, არც ის უნდა იყოს შემთხვევითი, რომ გალაკტიონის პოეზიას კომპოზიტორი მხოლოდ 60-70-იან წლებში შექმნილი ნაწარმოებებით უკავშირდება, ანუ იმ თხზულებებით, რომლებშიც ელინდება ახალი სამეტყველო ენისა და სააზროვნო თავისებურებების ათვისების ტენდენცია. მხედველობაში მისაღებია ის გარემოება, რომ გალაკტიონ ტაბიჭი იყო ერთ-ერთი პირველი ქართველი პოეტი რომელმაც, როგორც გ. ასათიანი აღნიშნავს, „ქართულ ლირიაში პოეტური წარმოსახვის ასე თუ ისე სწორზსოვანი ხერხები შეცვალა ახალი, უფრო დახვეწილი საშუალებების — ნიუანსებისა და მინიშნებების რთული ენით“<sup>2</sup>. იგი იყო „ერთ-ერთი იმ რჩეულ პოეტთაგანი მე-20 საუკუნისა, რომელთაც შეძლეს თანამედროვე ადამიანის სულის სიღრმეში ჩაწვდომა და მისი ახალი, ეპოქისათვის შესაფერისი ენით ამეტყველება“<sup>3</sup>. ეს ახალი „ნიუანსებისა და მინიშნებების“ სამეტყველო ენა, პოეზიისაგან განსხვავებით, ქართულ მუსიკაში ოთხი ათეული წლით გვიან, 60-იან წლებში შემოიღეს, და საფიქრებელია, რომ კომპოზიტორი ამ ენის დაუფლების გზაზე მხატვრული მოდელის ანალოგიას გალაკტიონის ლექსებში ხედავს.

მუსიკალურ ციკლში პოეტური ტექსტის ერთმანეთთან დაკავშირების ორი ტიპიდან თორაქე მიმართავს ისეთს, სადაც ლექსთა თანმიმდევრობა ხსნის საერთო იდეას, მაგრამ მათ შორის არ არის დროითი, მიზეზ-შედეგობრივი და სხვა ასეთი სახის კავშირი. ციკლის შვიდ ნაწილს საფუძვლად უდევს გალაკტიონის

ექვსი ლექსი: „დროშები ჩქარა“<sup>4</sup>, „გმობი ყენებული ციკლის განაპირა ნაწილებში (I და VII)“, „ქარი ქრის“<sup>5</sup> (II), „მეგობრებს ჩასძინებოდათ“ (III), „მეგობრებს ვკოცნი“ (IV), „მზეო თბამთვისა“ (V) და „იღიმებიან სასლები“ (VI). მათგან III და VI ნაწილების დასახელებანი შეცვლილია. III ნაწილს („არწივებს ჩასძინებოდათ“) კომპოზიტორმა უწოდა „ბლადა არწივზე“, ხოლო VI-ს („იღიმებიან სასლები“) — „ქარი ვარდებში“, რითაც ხაზი გაუსვა აზრობრივ ერთიანობასა და ჟანრული ტრანსფორმაციის გზით განხორციელებულ შინაარსობრივ კონტრასტს ამ უკანასკნელისადმი სიმეტრიულად განლაგებულ ავბედითი განწყობილების II ნაწილთან („ქარი ქრის“). „დროშები ჩქარა“ პირველ ნაწილში ამავე სახელწოდებითაა წარმოდგენილი, ხოლო ფინალში ეწოდება „გათენდა“, რაც მუსიკალურ-დრამატურული განვითარების გარკვეული ლოგიკის მაუწყებელია.

სიტყვისა და მუსიკის ურთიერთობის პრობლემების კვლევისათვის მნიშვნელოვანია ციკლის I ნაწილი — „დროშები ჩქარა“, რომელიც თავისებურ ინტროდუქციას წარმოადგენს, სადაც კონცენტრირებულია მთელი ნაწარმოების იდეა და შესაბამისად მუსიკალურ მასალაშიც თეზისურად არის წარმოდგენილი დრამატურული განვითარების ყველა ძირითადი ელემენტი. ამათგან გამოვეყოფდი სოლო-პობოის მელოდიურ საქცევებს, ანუ რიმანის ტერმინით რომ ვთქვათ, „მელოდიურ ფრაგმენტებს“, აკებულს თუშური სიმღერის „ტირიან თუშის ქალები“-ს ინტონაციებზე, რომელთა მოულოდნელი ენარული და სახეობრივი ტრანსფორმაციები სხვადასხვა ნაწილში ავლენენ მათ მრავალმნიშვნელოვნებასა და ჟანრული ურთიერთმოქმედების პროცესში მონაწილეობისა და გარდასახვის პოტენციალს. ამ „მელოდიური ფრაგმენტების“ საშუალებით კომპოზიტორს მუსიკაში შემოაქვს გალაკტიონის პოეზიისათვის დამახასიათებელი „მინიშნებებისა და ნიუანსების“ ენა, ეპოქისათვის დამახასიათებელი წყვეტილი და დამაბული მეტყველება, რომლის არსაც გვიხსნის თვით გალაკტიონის ლექსი

სის სტროფი: „სიტყვა ნაწევები გამოგვიცხადებს უფრო მეტს, ვიდრე დიდი მსჯელობა“. სწორედ ამ „მელოდიურ ფრაგმენტებს“, რომელთაც პირობითად „პობოის ინტონაციური კომპლექსიც“ შეიძლება ვუწოდოთ, უკავშირდება ციკლი-ლირიკულ-ეპიკური, პოემური საწყისი.

მუსიკალური დრამატურგიის აგების მეორე მნიშვნელოვანი ელემენტია ბანების უნისონების მონოტონური დუღუნი, რომელსაც კვინტის ან კვარტის თანაბარი რეპეტიციები წარმოშობს. ეს მუსიკალური ელემენტი უკავშირდება როგორც ხალხურ-საერო, კერძოდ სიმებიან ინსტრუმენტზე მუსიციერების („ჩანამღერი“) ტრადიციებს, ასევე სასულიერო წიაღს, მლოცველთა ბუტბუტს და საეკლესიო ფსალმოდირებას რომ მოგვაგონებს. ასეთი გორება ავლენს ამ თემა-კომპლექსის აფორისტულ ბუნებას — სულიერ ფასეულობათა ხალხურ წიაღში ძიების იდეას. აღნიშნულ მელოდიურ საქცევთან დაკავშირებული სიტყვები — „დროშები ჩქარა!“, ლექსში ერთგვარად უცვლელ მუსიკალურ რეფრენს რომ წარმოადგენს, ნაცვლად მოსალოდნელი ომახიანი, მოწოდებითი ხასიათისა და დრამატიზმისა, ჟღერს პიანოზე, მკრთალად, გაუბედავად, მოკრძალებით.

ყურადღებას იქცევს პირველი გუნდის შუა ნაწილში — ოთხხმიან ქორალში მუსიკალურ-აზრობრივი მახვილის გადატანა სტროფზე — „დიდება ქვეყნისთვის წამებული რაინდებს“, რაც ვლინდება ინტონაციის ცვლილებაში, სასიმღერო საწყისის დინამიზაციაში, ანუ ერთი შეხედვით უინტერესო თემა-ფრაგმენტების მელოდიზაციაში, რომელიც ამჯერად ტრადიციულ სამელოვიარო მესის წიაღს უკავშირდება. ამ კონტექსტში რეფრენის („დროშები“) ემოციური ტონუსი ტრანსფორმირებულია იდუმალი საკრალურობისაკენ, რის შემდეგაც კათარსისის ნიშნებით აღბეჭდილ რეპრიზაში (*Allegretto con spirito*, ერთი ტაქტი ციფრიდან 21), ხდება სიმბოლოს გახსნა — წინაპართა გმირობის ხსოვნა და განდიდება სულიერ განწმენდასთან მიიყვანს ერს.

საყურადღებოა, რომ პირველ ნაწილს

საფუძვლად უდევს გალაკტიონის ისეთი ლექსი, რომლის წაკითხვაც სხვადასხვა დროში მრავალ განზომილებაში შესაძლებელი და აბსოლუტურად პოლარულ ინტერპრეტაციამდეც შეიძლება მიგვივანოს. მიუხედავად სიტყვის კონკრეტული ბუნებისა, ეს პოეტური ქმნილება სიმბოლური სემანტიკის მატარებელია. აღსანიშნავია, რომ დ. ზორაძის საგუნდო ციკლი შექმნილია 1974 წელს — ეროვნული თვითშეგნების აღორძინების პერიოდში, რასაც მოჰყვა ქართული ენისათვის ბრძოლა, რომელიც 1978 წელს გამარჯვებით დაგვირგვინდა. აქ კომპოზიტორმა ერთგვარად განსჭვრიტა და იწინასწარმეტყველა ის მოვლენები, რაც შემდგომ განვითარდა. ამ მხრივ, I ნაწილის გაუბედავი მოწოდება „დროშები ჩქარა!“ და „ხალხისთვის წამებულ რაინდთა“ რეკვიემი შუა ნაწილში, საოცრად ეხმანება ჩვენს თანამედროვეობას, და შეიძლება ითქვას, რომ 1989 და 1991 წლიდან განვითარებული მოვლენების ფონზე, სულ სხვა ჟღერადობას იძენს, რაც, რა თქმა უნდა, არ შეიძლებოდა ავტორს გაცნობიერებულად ჰქონოდა.

სიტყვისა და მუსიკის ურთიერთობის საინტერესო მხარეებს ავლენს ციკლის III ნაწილი — „ზალადა არწივზე“, რომლის სათაურიც არ შეესაბამება გ. ტაბიძის ლექსის სათაურს — „არწივებს ჩახინებოდათ“. ეს იმით აიხსნება, რომ კომპოზიტორმა გალაკტიონის მოზრდილი ლექსიდან გამოიყენა მისი ბოლო ორი სტროფი, სადაც პირველი სტროფი საკუთრივ გალაკტიონისაა, ხოლო მეორე სტროფი ვაჟს ლექსის კოლაჟს წარმოადგენს. მაგრამ პარტიტურაში კოლაჟის ტექსტი რატომაც არ არის ბრჭყალებში ჩასმული. რის გამოც ნაწარმოების გამოცემასთან დაკავშირებულმა საქმეში ჩაუხედავმა პირებმა იგი ვაჟს ლექსად მიიჩნიეს და პარტიტურაში ამ ნაწილს დააწერეს — ტექსტი ვაჟა-ფშაველასი, რაც სწორი არ არის. თავისთავად სახელწოდება „ზალადა“ უფრო დრამატული ლირიკისათვის განაწყოებს მსმენელს. ამის ნაცვლად, გალაკტიონის ლექსის შესაბამისად მუსიკა სავსეა მწუხარე, სევდიანი განწყობილებით. თე-

მა, რომელიც „ჰობოს ინტონაციური კომპლექსიდან“ მოდის, აღრმავებს მწუხარების განცდას, გადმოცემულს გალაკტიონის ლექსში. ამასთანავე, სონორული უფექტების გამოყენება ნაწარმოების დასაწყისსა და შემდგომ მონაკვეთებში გადმოცემულ მკვენსარე ინტონაციას მთის ექოს ელფერს აძლევს, რითაც შზადდება ვაჟას ბალადის „მოქმედების გარემო“. თვით ვაჟას კოლაჟი შემოდის III ნაწილის ფინალში („ბალადა არწივზე“ დაწერილია სამნაწილიანი ფორმით), რომელიც არაზუსტ რეპრინზას წარმოადგენს. აქ „შენარჩუნებული თუშური კილო ხაზს უსვამს სიახლოვეს „თუშის ქალების ტირილის“ თემასთან. ამავე დროს ისმის გარკვეული ინტონაციური რემინისცენციებიც ო. თაქთაქიშვილის ოპერა „მინდისა“ ჩალხაის ბალადის თემასთან, რაც, ალბათ, ვაჟას ლექსიდან მოდის. მაგრამ კომპოზიტორი მიმართავს არა ბალადის დრამატული ნაწილის რემინისცენციას („ვახ დედას თქვენსა ყოვებო“), არამედ „მაგრამ ვეღარა დგებოდა“-ს ინტონაციურ მარცვალს, რაც შეესაბამება გალაკტიონის ლექსის შინაარსს. საფიქრებელია, რომ ვაჟას კოლაჟმა კომპოზიტორი თავიდან ბალადის ჟანრზე განაწყო, მაგრამ თვით ტექსტის სევდიანმა შინაარსმა, ფრთხვზე ცეცხლოვებულნი არწივების სახეობა, განაპირობა მუსიკის სევდიანი ტონუსი.

ლიტერატურული პირველწყაროსა და მუსიკის ურთიერთობის თვალსაზრისით ჩატარებული ანალიზი ავლენს შემოქმედებითი პროცესის მრავალ საინტერესო დეტალს, რის საფუძველზეც შეგვიძლია გარკვეული დასკვნები გავაკეთოთ.

ნაწარმოებში პოეტური და მუსიკალური მასალის დაკავშირების გზები განსხვავებულია. ზოგიერთ შემთხვევაში ადგილი აქვს პოეტური აზრის დეტალიზებას. ჩნდება „მელოდიური სტროფები“, რომლებიც ასახავენ პოეტური აზრის ცვლილებას და ეს გამოხატულებას იღებს თემატური მასალის ანუ მუსიკალური აზრის შეცვლაში (მაგ. სტროფი — „დიდება ხალხისთვის წამებულ რაინდებს“ ან შეძახილი „დროშები“ I ნაწილში, ასევე მონოტონური ორატორული მეტყველება

V ნაწილის ლოცვა-ვედრების გამოხატუველ სტროფებში და განათებული სასიათის საკადანსო საქცევი აქვეყნებული „მზეო“). ამ სტროფების გაერთიანება მართალია ნაწილობრივ ტექსტზეა დამოკიდებული, მაგრამ აქვს თავისი შინაგანი, წმინდა მუსიკალური ლოგია. საგუნდო კომპოზიციის ასეთ მეთოდს ავტორი მიყავს სხვადასხვა ჟანრის დამახასიათებელი ფორმების, განვითარების სერხებისა და ცალკეული ელემენტების გამოყენებასთან, ლექსისა და მუსიკის ურთიერთობაში ჩნდება თავისებური „ფუნქციონალური მერყეობა“, სადაც მართალია ზოგიერთ შემთხვევაში ლექსი განსაზღვრავს მუსიკის გამომსახველ საშუალებებს, რასაც ტექსტში „ავტორისეული ინტონაცია“ შეაქვს და ნათქვამის ლირიკულ გააზრებას უკავშირდება.

თუ ვისარგებლებთ ე. რურვესკაიას ტერმინის — „შემხვედრი რიტმი“ — ანალოგიით, შეიძლება ვთქვათ, რომ თორაქძის საგუნდო ციკლში აღმოცენდება პოეტური პირველწყაროს „შემხვედრი დრამატურგია“, მუსიკალური შინაარსის განვითარების ის ხაზი, რომელიც მართალია გადაიკვეთება ტექსტთან, მაგრამ არ ერწყმის მას. და მაინც, თუკი საყოველთაოდ მიღებული აზრით ვოკალური ჟანრის ლირსების განსაზღვრის ერთერთ მნიშვნელოვან კრიტერიუმად ლექსისა და მუსიკის, პოეტური და მუსიკალური სახის ერთიანობის ხარისხი გვევლინება, ეს ერთიანობა ალბათ უპირველეს ყოვლისა, ორივეს ლირიკულ ბუნებაში უნდა ვეძებოთ.

მეორე მხრივ, „ავტორისეული ინტონაციის“ გადმოცემისათვის საგუნდო ჟანრის (და არა ვოკალური ციკლისა) არჩევანი ამ ლირიკას არაპირადულ სასიათს აძლევს და გამოთქმის განზოგადების ძალას აძლიერებს. ამავე ფუნქციას ასრულებენ მამაკაცთა გუნდის უნისონური რეპტიციები, რომლებიც ერთფეროვან რიტმში გადმოგვცემენ პოეტურ ტექსტს (მაგ. I ნაწილში ბჭკარი „დროშები“, ხოლო V-ში ლოცვა-ვედრების გამომსახველი სტროფები), რაც ხაზს უსვამს სიტყვების შინაგან ძალას. მიუხედავად იმისა, რომ

სიტყვები პირველი პირით გამოითქმის, მამაკაცთა გუნდის უნისონი ემოციას ანიჭებს არაპირადულ, განზოგადებულ ხასიათს და აღადგენს ძველი ბერძნული ტრადიციების ქორთოთა არქაულ, მკაცრ ეპიკურ კოლორიტს. ამავე დროს, აღნიშნული ფაქტურა, გუნდის ცალკეულ წმთა ჯგუფებად დაყოფის ხერხთან ერთად, ციკლური დრამატურგიის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი შემადგენელი ნაწილია. შემთხვევითი არ არის, რომ იგი ჩნდება ციკლის ყველაზე უფრო კონცეპტუალურ მონაკვეთებში, კერძოდ განაპირა ნაწილებსა და ცენტრში (I, V, VII), ხოლო მისი სხვადასხვა ვარიანტი უხვად არის წარმოდგენილი მთელ ნაწარმოებში. უნისონური ბანების ურთფეროვანი ფაქტურის ასეთ, დრამატურგიულ ასპექტში გამოყენება ვოკალური სიმფონიებისთვისაა დამახასიათებელი, რაც მიგვანიშნებს საგუნდო ჟანრში რთული ინსტრუმენტული საზაროვნო ფორმების შედგენაზე. თვალსაჩინოებისთვის შეიძლება დავასახელოთ დ. მოსტაკოვიჩის მეცამეტე სიმფონია (1962), მოგვიანებით ქართულ მუსიკაში ს. ნასიძის სიმფონია „პასიონი“ (1978).

ვოკალურ სიმფონიებთან სიახლოვეზე მიუთითებს ის გარემოებაც, რომ ციკლი შედგება სიუჟეტურად ერთმანეთთან დაუკავშირებელი, ერთი შესვლით დაშორებული მოვლენებისაგან, როგორც აღნიშნავს მუსიკისმცოდნე ნ. სიმაკოვა: „იმ შემთხვევაში, როდესაც ვოკალური საწყისის შემეგობით დეტალურად ფიქსირდება სიუჟეტის თანდათანობით განვითარების მთელი გზა, ნაწარმოების კომპოზიციაში აღმოცენდება ბევრი საერთო ნიშანი ორატორიასთან... არსებულ ვოკალურ სიმფონიებში... ლიტერატურული ქარვა სხვაგვარ გაფორმებას იღებს. ციკლი უმეტესად შედგება სიუჟეტურად ერთმანეთთან დაუკავშირებელი ნაწილებისაგან, რომლებიც ეძღვნება ერთი შესვლით ერთმანეთისაგან დაშორებული მოვლენების ასახვას. ამასთან, ყოველივე ამის უკან დგას ერთი მნიშვნელოვანი და ღრმა აზრი. იგი მსკვალავს და ერთმანეთთან მჭიდროდ აკავშირებს ციკლის ყველა ნაწილს“.<sup>6</sup>

ამავე მიზეზით შეიძლება იქნას ასხნი-

ლი ის გარემოება, რომ დ. თორაძე თავისუფლად უდგება ლექსს, როგორც ნებისმიერ კვებას მას, ან მუსიკალურ მოთხრობას მის გარკვეულ ელემენტებს, მარცვალთა გამოვლინების ან დამატების გზით, და რაც მთავარია, არ ახდენს მუსიკაში შის დეტალიზაციას, რადგან ამ უკანასკნელს დესტრუქციული ელემენტი შემოაქვს და აძნელებს აზრის განზოგადებას, რაც ასე დამახასიათებელია სიმფონიური მუსიკისათვის და სიმფონიური აზროვნებისათვის საერთოდ. ისედაც მცირე ზომის ლექსების კიდევ უფრო შეკვეცა, ან მათი სულაც ფრაგმენტული გამოყენება („ბალადა არწივზე“); ჩვენი აზრით, ნაწარმოების განვითარების სიმფონიური ლოგიკის მაუწყებელია. ამასთან დაკავშირებით მ. არანოვის ციტატაც შეიძლება მოვიშველიოთ, რომელიც წერს, რომ „სიტყვა არ ექვემდებარება სიმფონიური განვითარების კანონებს, ხოლო ეს უკანასკნელი ცუდად კოორდინირებს სიტყვიერი მნიშვნელობების დისკრეტულობასთან. თუ ამასთან ავტორი თავისი ნაწარმოების ტექსტუალურ საფუძვლად ირჩევს დიდ სიტყვიერ მასივს, მაშინ დაცურება ორატორიულობის ან ნებისმიერი ვოკალური ჟანრის ზოზიციები-საკენ, თითქმის გარდაუვალია“.<sup>7</sup>

შემოთქმულის საფუძველზე შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ საქმე გვაქვს საგუნდო მუსიკის ახალ ჟანრთან (ერთდროულად „საგუნდო პოემა“ და „ხალხური ჩანამღერები“), რომელშიც განსორციელებულია სიტყვისა და მუსიკის ურთიერთობის არაკანტაბა—ორატორული ჟანრებისათვის დამახასიათებელი ტიპი, არამედ მისი ახლებური მოდელი, რომელიც უფრო ახლოს დგას ვოკალურ სიმფონიებთან. ამ კონტექსტში საინტერესოა, რომ ციკლის I და II ნაწილებში, რომლებიც განზოგადებული ლირიკის სფეროს წარმოადგენენ, შეიძლება აღქმულ იქნან, როგორც არატრადიციული სონატური ფორმის მთავარი პარტია, ხოლო ჟანრულ-ლირიკული II და IV ნაწილები დამხმარე პარტიად შეიძლება იქნან გააზრებული. თუ მხედველობაში მივიღებთ დაწყვილებული ნაწილების მსგავსებას ხასიათის, აგებუ-



ლების და განვითარების სერსების თვალსაზრისით, სადაც III და IV ნაწილები აღრმავენ და მეტ ინდივიდუალობასა და მკაფიობას ანიჭებენ I და II ნაწილების ჟანრულ ნიშან-თვისებებს, ისინი (I-IV ნაწილები) მთლიანად, შეიძლება მივიჩნიოთ ორმავე ექსპოზიციად, რაც ფაქტურულ თავისებურებებთან ერთად, საკუნდო კონცერტის ნიშან-თვისებასაც სძენს ნაწარმოებს. V ნაწილი შეიძლება გააზრებულ იქნას დამოუკიდებლად, ხოლო ჟანრულ-ყოფითი VI და ფილოსოფიური VII ნაწილები დინამიკურ რეპრიზად.

ამგვაროვლად ნაწარმოები ატარებს სონატური ციკლის სტრუქტურულ ნიშნებსაც, რომლის დრამატურგიული საფუძველია კონტრასტი მედიტაციურ-ლირიკულ და ჟანრულ სახეებს შორის, სადაც მედიტაციურ I, III და V ნაწილებს ციკლში სონატური ფორმის დატვირთვა აქვთ, II ნაწილი შეიძლება განხილულ იქნეს სკერცოდ, IV ნაწილი — „ბალადა არჩივზე“, როგორც ნელი ნაწილი, ხოლო VI-VII ნაწილები, როგორც ჟანრულ-საცეკვაო ფინალი ფილოსოფიური კოდით. ეს კოდა ნაწარმოების ცენტრალური აზრის ლოგიკურ გაგრძელებასა და დასრულებას წარმოადგენს. იგი თავისებური რეზიუმეა, რომელიც აჯამებს მთელი ციკლის იდეას, კონცეპტუალურ სიმპვილეს სძენს მას. იგი I ნაწილთან თაღვან კონსტრუქციას ქმნის, რითაც დასრულებულობას ანიჭებს ნაწარმოებს. აქ I ნაწილის ადეკვატური მუსიკალური მასალით ვადმოცემული იგივე ემოცია განცდის სხვა ხარისხს აღწევს. კოდა, თავისი მცირე მოცულობის წყალობით, რომლის ქლერადობის პროცესშიც I ნაწილისათვის დამახასიათებელი შინაგანი მერყეობა განმტკიცებას ვერ ასწრებს, მაგორული ტონუსის, მხნეობით სავსე VI ნაწილის შემდეგ პრობლემის ოპტიმისტურ გადაწყვეტად შეიძლება მივიჩნიოთ, რასაც კომპოზიტორმა ხაზი გაუსვა სათაურის შეცვლით — „გათენდა“. ამგვარად, თითქოს იკვეთება ნაწარმოების კონცეფცია მოლოდინითა და მერყეობით აღსავსე მოწოდებიდან — „დროშები!“, განათებული ხასიათის ფინალამდე — „გათენ-

და“, მაგრამ ვადმოცემის სერსების თავისებურებანი, მათი I ნაწილთან განსაკუთრების გამო, კვლავ სტოვებენ თანამედროვე ადამიანისათვის დამახასიათებელ ეჭვსა და კითხვას.

ასეთი დასასრული მიგვანიშნებს, რომ „ქართულ ხალხურ ჩანამღერებში“ პოეტური და მუსიკალური საწყისების ურთიერთობათა კონტექსტში, ერთ-ერთ მხატვრულ ამოცანას პოეტური პირველწყაროს პოეტური სტილის ხასიათში შედწევა და მისი მუსიკაში ასახვა წარმოადგენს. პოეტური სტილის ხასიათს კი, უპირველეს ყოვლისა, ლირიკა განსაზღვრავს. თავისთავად ლირიკა, როგორც გამოთქმის პიროვნული, მონოლოგიური ფორმა, ზოგადისა და საყოველთაოს, ერთეულისა და ინდივიდუალურის საშუალებით გამოხატვის დიდ შესაძლებლობებს იძლევა. განსხვავებული ჟანრების ლირიზაციის პროცესში, რაც აზროვნების საერთო კამერიზაციის ტენდენციას უკავშირდება, ერთმანეთზე შემოქმედებენ ლირიკული გამოხატვლების „სუბიექტური“ და „ობიექტური“ მხარეები. ინდივიდუალურ-ლირიკულ სახეებზე გავლენას ახდენს „კოლექტიურ-ლირიკული“, მით უფრო, თუ მხატვრული აზრის ვადმოცემას ხალხური (ჩვენ შემთხვევაში „ხალხური ჩანამღერი“) საფუძველი აქვს. ამ პროცესში ლირიკა ბუნებრივად ინარჩუნებს ხალხური სიმღერისათვის დამახასიათებელ განზოგადებულ, ვაწონასწორებულ ხასიათს, ხშირად ეპიკური ელფერით.

ეპიკურ სახეთა ვაწონასწორებულობა, ლირიკული გამოსატვის არა პირადული ტონი, გულისხმობს მხატვრული მოვლენის ანუ თხრობის საგნის დანახვას ვარემე თვალთ. დ. თორაძე „გრძობის უსაზღვროდ გაგრძელების უნარით“ (ასაფიციის გამოთქმა), ე. ი. ლირიკული ნიჭით დეჯილდრებული კომპოზიტორი ამ განცდის ვადმოსაცემად „ჩანამღერის“ ჟანრს ირჩევს, რადგანაც, როგორც აღნიშნავს ბ. ასაფიცი, სიმღერაში განსაკუთრებული უშუალოდობით ხორციელდება „სუბიექტურ-ინდივიდუალურის ინდივიდუალურში ვადაზრდა, როგორც მასობრივის პირადულ ფორმაში („თავისი სელწერა“) ვამოვლენ-





ნა“<sup>2</sup>. თავის მხრივ, ხალხური აზროვნების ისეთი ფორმისადმი მიმართვა, როგორც არის „ჩანამღერი“, აძლიერებს ლირიკულ საწყისს, მაგრამ მას ამავე დროს ყოფით-ჭანრულ ნიშნებსაც ანიჭებს, კომპოზიტორის მიმართვამ ლირიკისადმი, როგორც მუსიკალური მეტყველების სტილისადმი, განსაზღვრა განსხვავებული თემების ლირიკულ პლანში გადაწყვეტა და განაპირობა ჟანრების შერჩევა. ამდენად ბუნებრივია ისიც, რომ კომპოზიტორმა ყურადღება პოემაზე შეაჩერა, როგორც გამოხატვის უძველეს ლირიკულ ფორმაზე და ნაწარმოებს მეორე სახელიც — „შვიდი საგუნდო პოემა“ უწოდა.

ორივე ჟანრული ნიშანი („ჩანამღერობა“ და „პოემურობა“) განაპირობებს ნაწარმოების ლაკონიურ ფორმას და აზროვნების კამერულობას. მაგრამ თუკი პოემურ საწყისს წარმოაჩენს ნაწარმოების ლირიკულ-ეპიკური ხასიათი და მისი ნაწილების აგების თავისუფალი პოემური პრინციპი, „ჩანამღერობა“ ის ბერკეტია, რომელიც ჟანრთა ურთიერთმოქმედების მთელ მექანიზმს ამოძრავებს. ნაწარმოების კონსტრუირებისა და ფორმისქმნადობის პროცესში, მნიშვნელოვანი სვადრითი წილი სწორედ მისი ხალხური წარმომავლობიდან მოდის.

დ. თორაძის შემოქმედებას ყოველთვის ახასიათებდა ეროვნული საფუძველი. კომპოზიტორისათვის შემოქმედების პირველივე ნაბიჯებიდან, ქართული ხალხური მუსიკა ის ორიენტირი იყო, საიდანაც ბუნებრივად მომდინარეობდა მისი აზროვნება და სორცს ისხამდნენ მხატვრული სახეები. საკმარისია გავისხენოთ მისი პირველი ოპუსები და საერთოდ შემოქმედების პირველ პერიოდში, 60-იან წლებამდე შექმნილი ნაწარმოებები. მაგრამ თუკი დავით თორაძის ადრინდელი სტილი ხალხური სამუსიკო სისტემის ცალკეული ელემენტების გამოყენებაში მდგომარეობდა, რომლის თემატიკაშიც აიკვებოდა ერთი კონკრეტული სიმღერის ნაწილობრივი ციტირების, დეფორმაციის ან რეკომპოზიციის გზით, ახლა მისი სტილის საფუძველი, სტრავინსკის მსგავსად, ხდება ამოსავალი მასალის და მთელი კომპოზიციის

შეთხზვის ისეთი ზერხი, რომელიც სხვა დასხვა სიმღერისა და ჟანრის ული ელემენტების თავისუფალ დაკავშირებასა და შეთანხმებას გულისხმობს. კომპოზიციის ამ ზერხით სორციელდება სწორედ ჟანრთა ურთიერთმოქმედების, მათი შეღწევისა და შედუღაბების რთული პროცესი ჩვენს მიერ განხილულ ნაწარმოებში.

წარმოდგენილი კვლევა, ვფიქრობთ, ცხადყოფს პოეტური ტექსტის აქტიურ მონაწილეობას საგუნდო ციკლის ჟანრული სახლეგების გაფართოებაში, მის მიერ სხვა ჟანრული ნიშნების შეთვისებასა და თვით ნაწარმოების შივნით მიმდინარე ჟანრული ტრანსფორმაციის პროცესებში, რაც პირდაპირ უკავშირდება თანამედროვე მუსიკაში პოლიჟანრობის ტენდენციას და მოცემული საგუნდო ციკლის სათაურში გამოვლენილ ორივე ჟანრულ ნიშანს — ჩანამღერობასა და პოემურობას.

**შენიშვნები:**

1. დიდი კაკულია. დავით თორაძის სიმფონია „ნიკორწმინდას“ სტილურ დამატურგული თავისებურებანი. თბილისის კონსერვატორიის სამეცნიერო შრომების კრებულში — „მუსიკისმედიანობის საკითხები“, 1994, გვ. 271-279.
2. გალაკტიონ ტაბიძე, დეკლამ. „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1973, გ. ასათიანის ბოლოსიტყვაობა, გვ. 605.
3. იქვე, გვ. 604.
4. დავით თორაძე, „ქართული ხალხური ჩანამღერები“ (შვიდი პოემა შერეული გუნდის, პოზიისა და კონტრაბასებისათვის). საქართველოს მუსიკისმედიანობის გამოცემლობა, თბილისი, 1977, გვ. 42.
5. იქვე, გვ. 37.
6. თუმის ქალების ტირილის“ თემასთან. Н. Н. Симанова, к вопросу о разновидности жанра симфонии, წიგნში: Вопросы музыкальной формы, Москва, 1972, вып. 2, გვ. 260.
7. М. Арановский, проблема жанра в вокально - инструментальных симфониях Дм. Шостаковича 60-х годов, წიგნში: Вопросы теории и эстетики музыки. Ленинград, 1973, вып. 12, გვ. 221.
8. Асафьев Б. В. Избранные труды, т. 5. გვ. 29.

# თაობა ასახავს სინამდვილას

ლია ძალანდარიშვილი

თეატრალური ინსტიტუტის მისაღებ გამოცდებზე ერთ-ერთი ტრადიციული დავალებაა — მიბაძვა, ანუ წარმოდგენა პიროვნების, ცხოველისა თუ ნებისმიერი საგნის სახისა, რადგან ეს აქტი მრავალმხრივად ავლენს არტისტულ მონაცემებს, ერთიანობაში მოკლავს შემოქმედებითი პროცესის ისეთი მნიშვნელოვანი შრეებში, როგორცაა წარმოსახვა, მეხსიერება, ფანტაზია, ასახვის უნარი, მასალის შეფასების და ა. შ. მიბაძვის, აქტისადმი ყურადღებამ, როგორც ადამიანის სინამდვილესთან მიმართებაში, ანტიკურ ხანაში იზინა თავი. არისტოტელე თავის „პოეტიკაში“ დაწვრილებით განმარტავს ხელოვნების არსს, როგორც მიბაძვას სინამდვილისადმი, როგორც მისი შეცნობის საშუალებას. მაგრამ ეს ზეალსაზრისი აზრის სამუდამო გახლეჩის მომენტად იქცა, რადგან არისტოტელემ სხვა მიმართულება მისცა პლატონის შეხედულებას, რომლის მიხედვითაც — ხელოვნება არსებული სინამდვილის მხოლოდ ჩრდილია, ხოლო თავის მხრივ, არც სინამდვილე გამოიჩნევა გარკვეულობით. რადგან ეს უკანასკნელი, მხოლოდ იდეალური სამყაროს ანარეკლს წარმოადგენს. ეს განსხვავებული დამოკიდებულება სინამდვილისა და ხელოვნების საკითხზე დღესაც აქტუალურია და ყოველ კერძო შემთხვევაში, ისევე ასლიდან ხდება საჭირო იმ სინამდვილის ასპექტების გარკვევა, რომელსაც ხელოვანი თავის საგნად ირჩევს.

სინამდვილე მეტისმეტად ფართო ცნებაა იმისათვის, რომ ადამიანის ქმნილებაში ჩაეტიოს. იგი სავესტა ურიცხვი ცვალებადი საგნებითა და მოვლენებით; სავესტა მრავალფეროვანი, სხვადასხვა ეტაპებზე განვითარებული ფაქტებით, შეგრძნებებით, აღქმებით... განუზომელია გარემომცველი რეალობის ელფერი. „ჩვენი ცდის ობიექ-

ტები იმდენად მრავალასპექტური და ორგანულია — აცხადებენ ზოგად სემანტიკოსები — ისე სწრაფად იცვლება, რომ წარმოდგენელია მათი შეცნობა. ამიტომ, ნიშანთა მნიშვნელობა მოკლებულია რაიმე ობიექტურ შინაარსს და ასახავს მხოლოდ სუბიექტურ ცდას“. (E. Басин. «Искусство в интерпретации общих семантиков». В сб. Современная эстетика США, М., 1978).

ამ აზრით, რომელსაც ზოგად სემანტიკოსები გეთავაზობენ, ყოველგვარი სინამდვილის წედობა ილუზიაა, რომ ჭერება სინამდვილისა, თვითონ სინამდვილე არ არის; რომ ამ გზით, მხოლოდ მის გარკვეულ ნიშანს გავიზარებთ, რომლის ამორჩევაც შეგვიძლია სინამდვილის დაძრული ქაოსიდან და მისთვის, ჩვენთვის ნაცნობი ელფერის მინიჭება. მერამ მაშინდა შევიღებ და გამეორება, რომ: „თუ ძალიან შევეცდებით, და ამასთან, თუ გაგვიძრავთ კიდევ, ჩვენ შევძლებთ მივხედეთ იმას, რაც ყველამ დიდი ხანია კარგად იცის.“ ამ პარადოქსიდან გამოდევნავს ჩვენთვის ისეთივე ფასი აქვს, როგორც ფრჩხილებში ჩასმულ ფორმულას განტოლებაში. და მაინც, მიუხედავად განურჩეველი ივიეობისა, მოხდენილად რომ გვიღებდებოდა წინ, სინამდვილე თვალსა და ხელს შუა გვიქრება, როგორც უძრავად, ხელშეუხებლად ხუნდება კედელზე გაკრული შპალერი თანდათან, ჩვენთვის შეუძნეველი მოძრაობით და ბ. რასელის აზრით; „არც წარმოადგენს აუცილებლობას ისეთი შპალერის“ არსებობის დაშვება, რომელიც დროის ცვლილებების მიუხედავად მაინც თავისთავად, (უცვლელად) დარჩება. „შპალერი“ სხვა არაფერია, თუ არა არსი სხვადასხვაგვარი მდგომარეობათა ერთობლიობისა, რომელსაც დროის სხვადასხვა მონაკვეთში აღვიქვამთ. (А. Ветнашвили, «Метод ана-

ლიზა в современной буржуазной философии». — Тб., 1964 г.

და თუ დრო თავისი სურვილით განაგებს ატომთა გადანაცვლებას, თუ მისი ნებით მყარი სხეულები ხელშეუხებლად იშლებიან და დეფორმაციას განიცდის სინამდვილე, უცვლელი აზრისა და მარადიული იდეების წარმოდგენა ძნელია. და რაც უფრო ლოგიკურად დასაბუთებია იდეალი, მით უფრო საეჭვოდ უპირისპირდება სინამდვილეს. აქედან გამომდინარე, ხელოვნებაში ჩნდება უიდეალობისაკენ მიდრეკილება, რაც ხშირ შემთხვევაში აიხსნება არა ზნეობის დაცემით, არამედ სინამდვილის არსისკენ სწრაფვით.

ქართული კინოს ყველაზე მნიშვნელოვანი მხარე ჩემი აზრით, სწორედ ის არის, რომ ჩგი უარს ამბობს იდეალზე სინამდვილის სასარგებლოდ. ამ ტენდენციით ქართული კინოსელოვნება გამოხატავს თანამედროვე ხელოვნების გარკვეული მიმართულების საერთო თვისებას, რომელზეც არსებითი გავლენა იქონია ძირითადად ლინგვისტურმა ფილოსოფიამ, ზოგად სემანტიკოსთა, ანალიტიკოსთა, სტრუქტურალისტთა და სხვათა შეხედულებებმა და თეორიებმა, რომლებმაც წარმოადგინეს „არარისტოტელესული“ აზროვნების სისტემა. ამ სისტემის ძირითადი ამოსავალი პრინციპია „არა — იგივეობის“ პრინციპი, რაც გულისხმობს ნიშანსა და საკანს შორის იგივეობის უარყოფას კი არა, არამედ, პრინციპული არადამთხვევადობის მტკიცებას სინამდვილესა და აზროვნებას შორის, ობიექტსა და მასზე აბსტრაქციას შორის. რ. ინგარდენი წერს: „... სურათზე წარმოდგენილი ცხოვრებისეული სიტუაცია შესაძლოა წარმოსახავს ოდესღაც მომხდარი სიტუაციის „მიმაჯვას“, როგორც, ალბათ, არისტოტელემ იტყოდა, — მაგრამ მასთან მიმართებაში იგი რაღაც ახალია, რომ ის სწორედ „წარმოსახავს“ და მხოლოდ „წარმოსახავს“. გვევლინება მის გამოსახულებად და არა თვით იმად“.

(Р. Ингарден. «Исследования по эстетике». — М., 1962 г.).

აზროვნებისა და სინამდვილის ამგვარი განცალკევება ხელოვნებაში, თავისი არსით, უპირისპირდება „გარდასახვის“ სტანისლავსკისეულ მეთოდს, რომელიც პირიქით, მოითხოვს სუბიექტურისა და ობიექტურის შერწყმას. მხატვრულ სისტემაში, მათ მაქსიმალურ გამოთიანებას სადაც მათ შორის ზღვარი, სასურველ შემთხვევაში, უმნიშვნელო იქნება. აქ, ცხადია, „მიმეზისის“ თეორია ფაქტობრივად იგივეობაზე დაიყვანება და უკიდურეს ხარისხში აღის. „გარდასახვის“ მეთოდის მიხანს წარმოადგენს ნებისმიერი მოცემული რეალობის გამართლება, ღრმა ფსიქოლოგიური განცდით ასახვა, რომელშიც თვითონ კ. სტანისლავსკის აზრით, არაცნობიერის დონეც უნდა დებულობდეს მონაწილეობას. ზოლო ის, რაზეც ჩვენ გვაქვს საუბარი, ადგენს არა „რეალობის გამართლებას“, არამედ მის „გარკვევას“. ამ პრინციპულ განსხვავებას კიდევ უფრო არსებითი მნიშვნელობა ჰქონდა ქართულ კინოსელოვნებისათვის საბჭოთა პერიოდში, როდესაც „რეალისტურისა“ და „სინამდვილის“ ცნებები, თავის თავში საწინააღმდეგო მნიშვნელობის დატვირთვის ატარებდნენ. როდესაც ფაქტობრივად იკრძალებოდა ეკრანებზე სინამდვილის, როგორც ასეთის წარმოდგენა. ამიტომ, სამოციანელთა შემოქმედება სამართლიანად ითვლება ქართული კინოს ახალ დაბადებად. სწორედ მათ უარყვეს ეროვნულ ეკრანზე „იდეალური“ გმირი, მტკიცე დავეირვებულნი ფორმების ტრადიციული, შაბლონური დამუშავება, მტკიცე დავეირვებულნი ფინალი, მრობლემის საბოლოო გადაწყვეტის ვარიანტით და ა. შ. მათ დაუდეს დასაბამი იმ უცნაურ რეალობას, რომელიც არ ემთხვეოდა თავის თავს, ანუ, ჰქონდა უკანა, მნიშვნელოვანი პლანი — კიდევ სხვა, ნაგულისხმევი რეალობით — სიმბოლოს, მეტაფორის, ალეგორიის მსგავსი სტრუქტურებით, ზოგჯერ შინაარსობრივად განმარტებადი, მაგრამ უფრო მეტად აუხსნადი, თუმცა, ნიშნად და ობიექტად გახლეჩილი.

მხატვრული აზროვნების ამგვარი სპეციფიკური განფენილობის პოპულარო-

ბამ, მთელი მიმართულება წარმოშვა — ე. წ. „იკავური კინო“, რომელიც „არადამთხვევადობის“ პრინციპის გათვალისწინებით იქმნებოდა, ანუ აიკებოდა იკავის კონსტრუქციით, სადაც არსებითი მნიშვნელობა არ ენიჭებოდა იკავის ფარულ საზრისს, უფრო მეტიც, ხშირ შემთხვევაში იგი სწორედ პრინციპულად იყო მოკლებული იკავის ჩაკეტულ პაპის მხატვრული რეალობა, როგორცაა მაგალითად, ელდარ შენგელაიას „არაჩვეულებრივი გამოფენის“ „მატალურ“ ეპიზოდში: როდესაც აგული ერისთავი არყის მერხერ, თოვლიან ტყეში მარტოდმარტო „ებრძვის ფაშისტებს“, ეპიზოდის საოცრად კომიკურია, აგულის ზედი სწყალობს. ტყვიამფრქვევის სამისხე მის სამკვირცხლეს აშკარად ჩამორჩება. მარცხენა ხის ძირიდან იგი მარჯვენა ხის ძირისკენ გადაირბენს და კიდევ კარგი ახლა სხვა ხის ძირისკენ და ნამდვილად სასწაული, ახლაც გადარჩა! მაგრამ როდესაც ცენტრში მოექცევა და პირდაპირ მტრის სამიზნისკენ აიღებს იერიშს (სამიზნე ოპერატორის ობიექტივს ემთხვევა), მაშინ კი რასაკვირველია, გადარჩენა აღარ უწერია... თუმცა, ამის შესახებ უკვე მინ დაბრუნებული ამბობს, რომ ყუმბარა თავში მოხვდა, მაგრამ, კიდევ კარგი, არ აფეთქდა. — რასაკვირველია, მთელი ეს კადრი პირობითია, სინამდვილე, რომელიც ელდარ შენგელაიამ წარმოადგინა, არ ემთხვევა თავის თავს. ასეთი რამ არასოდეს არ მომხდარა, და საეჭვოა, რომ როდისმე მოხდეს. რეჟისორი არ ცდილობს უფრო დამაჯერებელი გახადოს ამბავი, ვიდრე თავისთავად არის. თუმცა, სინამდვილეს ალბათ შეესატყვისება ის ფაქტი, რომ აგული ნამდვილად ებრძოდა ფაშისტებს არყის თოვლიან ტყეში, რომ იგი რამდენიმეჯერ შემთხვევით, სასწაულით გადაურჩა უჭველ სიკვდილს, რომ ერთ-ერთი შეტევისას მძიმედ დაჭრა, მაგრამ მაინც გადარჩა. ამ ამბავში უკვე აღარაფერია უცნაური და დაუჯერებელი, არც კომიკური. ფაქტი ფაქტად რჩება, რომ ეს ეპიზოდი, ერთის მხრივ, სრულიად არ ასახავს სინამდვილეს და მეორეს მხრივ, მან კარგად

ვაგვიხსნა ეს სინამდვილე. ამ ეპიზოდის ნიშნისა და აღსანიშნის არაფერმთხვევადობა თუმცა იკავური კინოს სინამდვილეს სიათბებელი პირობაა, მაგრამ იკავის, როგორც ასეთის მსგავსად, ახსნის სხვა ობიექტს არ გულისხმობს. ანუ, ერთი ამბიდან სხვა გადატანით, კონკრეტული აზრი არ იქმნება. ეს მომენტი კიდევ უფრო იქცევა ყურადღებას, რადგან თვითონ ავტორები ხაზგასმულად გამოხატავენ პოზიციას, რომ მათი ფილმების რომელიმე კადრი, ეპიზოდი ან მთლიანად რაიმე გადატანით მნიშვნელობით, კონკრეტული აზრით არ აეხსნათ. ოთარ იოსელიანი ხშირად გამოთქვამდა ურთიერთსაპირისპირო თვალსაზრისს ერთი და იგივეს გარშემო. წინააღმდეგობრივად ალაგებდა გმირის ხასიათს, სიუჟეტს, მხატვრული სახე უნდა ყოფილიყო შრავლისმეტყველი და არ უნდა ამოცნობილიყო ცალსახად, გარკვევით; იგი არ უნდა ყოფილიყო დასრულებული ხასის, ამ შემთხვევაში კი თვალსაჩინო ხდება ზოგად სემანტიკოსთა კიდევ ერთი — ხელოვნებაში აქტიური ფუნქციის მატარებელი პრინციპი: „არა-სრულობის“ პრინციპი, რაც ნიშნავს — საგანს, ან მოვლენის სრულ, მთლიანობაში წარმოდგენასზე უარის გაცხადებას. აქედან გამომდინარე, უარს ეთქვა ყოველგვარ შკაცრად განსაზღვრულ და უძრავ მნიშვნელობას. „რუკა არ წარმოადგენს მთელ ტერიტორიას“ — განმარტავს ა. კოეზბასკი — სინამდვილე სიტყვებით არ გამოიხატება. ამ ფილოსოფიური თვალსაზრისის მშენიერ მხატვრულ გამოხატულებას წარმოადგენს ოთარ იოსელიანის „იყო შაშვი შკალობელი“. ფილმის გმირზე — გია აგლაძეზე ყველაფერი შეიძლება ითქვას და შკაცრად განსაზღვრულად — არაფერი. მასზე აზრი დაუსრულვებლად შეგვიძლია განვაკითხოთ, ამასთან, ნებისმიერი საპირისპირო კუთხიდან. რეჟისორი ღიად ტოვებს არა მხოლოდ გმირის ხასიათს, ზედს, ფუნქციას და, ა. შ. არამედ ფილმს მთლიანად — მის ყოველ კადრს, ყოველ ეპიზოდს — რომელთაგან თითოეული ხავე და დატვირთულია და ამასთან კონკრეტუ-

ლი მნიშვნელობის თვალსაზრისით წინ არ გამოდის, ანუ განუსაზღვრელია, ორ- აზროვანი, არამდგრადი მდგომარეობის გამოხატველი.

რასაკვირველია, სამოციანელები თავის შემოქმედებაში არ გამოირჩევიან მხატვრული სახისა და სინამდვილესთან მიმართების ძველ, ტრადიციულ ფორმებს. თუ ზოგიერთ ავტორთან ეს ცალკეული ელემენტის სახით იჩენდა თავს, სხვებთან პირიქით, ახალი ჩნდებოდა ტრადიციულ სისტემაში ცალკეული მხატვრული სახის ფორმით. საერთო უკმაში, მეტნაკლებად, გაცნობიერებულად თუ გაუცნობიერებლად, მიმართულების სიასტე სამოციანელების მთელმა თაობამ აღმოჭდა თავის შემოქმედებაში და ძველი სისტემის თანაბრად, შემოქმედებითი მეთოდის ახალი ვარიანტი დაამკვიდრა.

ახალმა ზედამ მრავალი წარმატება მოუტანა ერთნულ კინოს და მსოფლიო მოწინავე ხელოვნების გვერდით მიუჩინა ადგილი; მაგრამ ეს უკვე წარსულია. სამოციანი წლების შემდეგ ჩაიარა სამოცდაათიანმა, ოთხმოციანმა, და ახლა ოთხმოცდაათიანი იწურება, მაგრამ შემოქმედებით მიღწევებს ისევ სამოციანელთა წარმომადგენლებისგან ველოთ.

მიუხედავად გამოსატული კრიზისისა, რასაც ქართული კინო განსაკუთრებით უკანასკნელ პერიოდში განიცდის და რაც ამკარადაა გამოვლენილი დაბალმხატვრული პროდუქციის სახით, ახალ თაობაში მაინც შეიმჩნევა გაუმედავი, სუსტი, ჩამოუყალიბებელი, მაგრამ განვითარება. მოვლენათა ცვალებადობა ახალ ზედვას ყოველთვის არ წარმოქმნის, მაგრამ ამის შანსს აუცილებლად იძლევა.

ახალი სინამდვილე ახალ გადაწყვეტას ითხოვს.

უკანასკნელი წლების ქართული ფილმის დამახასიათებელი ხედი — ნანგრევებია. ადამიანის ხელითა და ნებით განადგურებული, რკინა-ბეტონისა და ქვების უწყსრიგო ამაზრუნეი, გამომწვარი, მტერიანი ნაგვის გროვა. და ადამიანები, რომლებიც იქ იმყოფებიან,

თავს უცხოდ არ გრძნობენ და უფრო მეტიც — შესანიშნავად ესადავებიან ყოველგვარ უხერხულ პირობას. **სხვა** საც სამოცდაათიანი წლების ხელოვნებაში კედლები ინგრეოდა (ფ. ფელინის „ორკესტრის რეპეტიცია“, რ. სტურუას „მეფე ლირი“, ე. შენგელაიას „ცისფერი მთები“), ეს გამწვავებული და ამსურდამდე მისული კონფლიქტური რეალობის განადგურების სურვილს ნიშნავდა, გამოუვლობის ლოგიკურ გადაწყვეტას. ფელინისთან ნგრევის გაცნობიერება ტრაგიკულთან და უდიდეს მსხვერპლთანა დაკავშირებული; სტურუასთან — მსხვერპლის გაცნობიერების შემდეგ ინგრევა სამყარო; ელდარ შენგელაიასთან კი ნგრევა უაზრო ფარსია. იგი არ იწვევს აბსურდული რეალობის შეცვლას, ახალი ცნობიერების დონეზე გადასვლას, „მსხვერპლიც“ კომედიის არაშემავსებელი სიმსუბუქით განაგრძობს მუდმივ „მსხვერპლად“ ყოფნას. ერთი წარმოიდგინო და გაიხარო „ნგრევის“ ხატი და მერიეა — რეალურად დაესწრო მას და შეიგრძნო. ანუ, ე. შენგელაიასთან ეს იყო „ნაწინასწარმეტყველები“. ფანტაზიური ნიშანი და არა მიმეზისური, რაც შეიძლება განიმართოს შემდეგნაირად, რომ წარმოდგენილი ამბავი არ არის სინამდვილე, არამედ, იგი ამ სინამდვილის შინაარსია, მისი ნიშანია.

სრულიად სხვაგვარად აღიქმება „ნგრევის“ სემანტიკა ოთხმოცდაათიანელებთან, რომელთაც ეს მხატვრული ნიშანი ესტაფეტურად მიიღეს უკვე „ნანგრევების“ სახით. თუ ოთხმოციანი წლების თაობა მონუსხული აფიქსირებდა „ზნეობის დაცემას“ — დანაშაულს, სინანულს, არასასურველ გაუცხოებას და ა. შ. (ა. ცაბაძის „ლაქა“, ლ. ზაქარეიშვილის „ისინი“ და ა. შ.), ოთხმოცდაათიანელებს არაფერი აღარ უკვირთ. ისინი არ ფიქრობენ შეცდომებზე, არ დაუძებენ ნანგრევებიდან გამოსასვლელ გზას, არ ელტვიან უკეთესს, არსებობენ იქ, სადაც არიან, ნორმად შიანიათ როგორც არიან და სხვაგვარად არც წარმოუდგენიათ. ეს უკვე ნანგრევებში წამოზრდილი, არაილუზიურ სინამდვილეში ჩამოყალიბებული თაობაა, ლალი,



უკომპრომისო ცნობიერებით, რეალობას ბუნებრივად შერწყმული, მაგრამ სრულიად უცხად წინა თაობებისთვის, რომლებიც, სხვა ტვირთით დაბიძგებულნი, ცნობიერების უჭვებში ჩაფლულები წარმავალ კულტურას ჩასჭიდებინან; რომლებიც მგრძობიარენი არიან წარსულის მიმართ, ზშირად ისწრაფვიან იმისკენ, რაც შათ წინააღმდეგაა მიმართული და რაც შათ გაანადგურებთ. ისინი არსებობენ წესების საშეაროში და უჭირთ დანგრეული შენობების გარეშე. ახალმა ხელოვნებამ თავისი განაცხადი გააკეთა. მინიატურული ფორმის მიუხედავად, აშკარად გამოიკვეთა ახალი თვისობრიობა ვ. ვარაზის, მ. სოლომონაშვილის, ლ. ოთხმეზურის, გ. მგელაძისა და სხვათა ნამუშევრებში და თუმცა მასშტაბებით სამოციანლეებს ვერ გაუტოლდებიან, მაგრამ გავლენისაგან თავის დაღწევას უთუოდ ასერხებენ. შათ ფილმებში გარკვეულად ჩამოყალიბდა ახალი კულტურის ნიშნები — სხვადასხვა ცნობიერების გავრთიანება და უარყოფა. ის, რაც აქამდე ძალიან მნიშვნელოვანი იყო, დღეს მხოლოდ ატრაქციონია. სენსაციათა ურიცხვმა სიმრავლემ და ყოველგვარი ფანტასტიკური აზრის დაშვებადობამ ხსეთ არქეტოპულ სუბსტანციებს დაუკარგა ღირებულება, როგორცაა სიცოცხლე და სიკვდილი, სიყვარული და სიძულვილი, სინითლე და სიბნელე, დედა და მამა, წალმა და უკულმა. არაფერს არ ენჭება უშირატესობა, სულ ერთია — ასე იქნება თუ ესე. ვახტანგ ვარაზის „დაბადების დღეში“ მამის სიკვდილს, რომელიც უაზროდ შეეწირა შვილის სათამაშო ბუშტს, მისი გოგონასთვის არაფითარი განცდა არ მოაქვს. უფრო მეტიც, არც ის იწვევს მის შეცბუნებას, რომ მის გარშემო ცოცხალი აღარავინ დარჩა. გოგონა დაბოცილებს სათითაოდ ამოცლის პირიდან უკანასკნელ სუნთქვაშერჩენილ გასაბერ ბუშტებს და საშვიდობოს კმაყოფილი გააღწევს. მაგრამ ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ არც მათურებელი დარჩენილა გაკვირვებული და შეწუხებული.

ახალი ხელოვნების ცალკეულ თვი-

სობრიობას ხელოვნების სხვა დარგებში — მუსიკაში, მხატვრობაში, ლიტერატურაში ასე თუ ისე შეეფერვიეთ. შათ უკვე გარკვეული ტრადიციები აქვთ და საკუთარ კანონზომიერებაში გამოიჩნებიან. ზრადც გარკვეულ ეტაპზე თუ ხელოვნებას ჭეშმარიტი საფუძვლები გააჩნია, უხეში პრიმიტიული ფორმიდან ნატიფ, ორგანიზებულ სისტემად ყალიბდება. მაგრამ საწყის პერიოდში, როდესაც უშუალოდ ვეჯახებით ახალ სტილს, უცნობს, მაგრამ მკვეთრად გამოხატულს; როდესაც იგი ჯერ კიდევ არ არის არაფრის პატრონი, არ გააჩნია ამოსაცნობი სისტემა: უარყოფს გაცვეთილ სიმბოლიკას, მაგრამ ჯერ საკუთარსაც ვერ გამოხატავს, ბუნებრივია, რომ მას ვერც მივიღებთ და გავგაღიზიანებს კიდევ. ეს იმიტომ, რომ მას ჯერ კიდევ არ გააჩნია ის ასოციაციური გარემო, რომელიც სიღრმეს ანიჭებს მხატვრული ქმნილების ყოველ გააზრებულ რგოლს. ამის გამოა, რომ ერთი და იგივე ნაწარმოები მიმართულების განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე შესაძლოა სხვადასხვაგვარად იქნეს წაკითხული და აღქმული. მაგალითად, თუ ირაკლი მარკვიანის პირველი გამოცემა დება მუსიკოსთა დახვეწილ სმენას თავზარს სცემდა და საზოგადოების შოკირებას იწვევდა უხეში ფორმების გამო. დღეს იგი პოპულარულია არა მხოლოდ საკუთარ ვიწრო თანამოაზრეთა წრეში, არამედ საზოგადოდ. მის სიმღერებს დღეს ყველგან გაიგონებთ. მისი უკვე ესმით, ზოლო მისი სიტყვა და ბეერა გარკვეულ ნიშანს ატარებს. სიღრმე იშვიათად ჩნდება ახალი სტილის გაცხადებისთანავე (ეს ალბათ მხოლოდ გენიოსთა და ბედნიერი შემთხვევის ხვედრია), მაგრამ ჩვეულებრივ, ამგვარი ასოციაციური სივრცე კრებითი პრინციპით ყალიბდება და თუ მსმენელი თვითონ თავგადაპარსული არ დადის, მაგრამ ისმენს და იგებს კიდევ გარკვეული ასოციაციებით გაჯერებულ ხელოვნებას, ეს ნიშნავს, რომ სტილი მომწიფდა, თავის თავზე განა-

ცხადა და კულტურულ ერთეულად ჩამოყალიბდა.

რაც შეეხება ირაკლი ჩარკვიანს, უფრო იმიტომ შევაჩერე მასზე ყურადღება, რომ მისი ფენომენი გიორგი შენგელაიას ფილმის „ორფეოსის სიკვდილის“ ენად იქცა. ფილმში ი. ჩარკვიანი, როგორც ძველი რაფსოდი, სიმღერით მოგვეთხრობს ორფეოსისა და ევერიდიკუს ისტორიას, რაც ფილმის სტრუქტურის შუალედურ ფენას წარმოადგენს თვითონ ორფეოსის მითსა და ფილმის სოუჟეტურ რეალობას შორის. გიორგი შენგელაიამ მთლიანად შეინარჩუნა ი. ჩარკვიანის სტილი: უგრძობელი, უხეში, რეჩიტატიული დეკლამაცია ყოველგვარი სამკაულისა და შეღამაშების გარეშე. ფილმის გმირი ნინო, მისი მეგობარია, თანამოაზრე, მისი წრიდან. ისინი ერთად ცხოვრობენ, ერთნაირად უყურებენ ცხოვრებას, ხელოვნებას, ნარკოტიკებს. უფრო ზუსტი ასრით კი, ისინი ერთნი არიან, ერთ სახეს ქმნიან, თაობის სახეს, სადაც ი. ჩარკვიანი როგორც ნიშანი, განმარტავს ნინოს სახეს. შეიძლება პირიქითაც გავიზნოთ, რომ ნინოა ის სახე-ნიშანი, რომელსაც ჩარკვიანის თაობა და ხელოვნება ატარებს. რაც შეეხება ფილმის მთავარ გმირს — ბატონ ვახტანგს, იგი საპირისპირო მხარესაა. გარეგნობა, ქცევა, სათვალე, პროფესია, მამიდის ძველი ბინა დიდი ხნის ნაზარდი ტროპიკული მცენარეებით, საოცარი პეპლების კოლექციით და რაც მთავარია, წიგნებითა და წიგნიერებით — კულტურული მემკვიდრეობის უტყუარი ფაქტით. ანუ, ვახტანგი როგორც სახე ტრადიციული კულტურის ნიშანია და თავისი მონაცემებით ვერ ეგუება ცხოვრებაში მომხდარ ველურ ცვლილებებს. იგი მეტისმეტად უცხო და იდეალურია ცოცხალი გარემოსთვის, მიჰყვება ფორმალურ სინატიფეს და სინამდვილეს შორდება. მის საპირისპიროდ, ნინოს, მისი პეპლების კოლექციის მართალია არაფერი არ გვაგება, მაგრამ სამაგეროდ, ცხოვრებას კარგად იცნობს. მათი შეხვედრა, როგორც სინამდვილისა და ილუზიისა, როგორც საპირისპირო სტიქიათა ტრფია-

ლი, საბედისწერო აღმოჩნდება როგორც ორი თვალსაზრისის, ორი თაობის, ორი ასაკისა და ორი კულტურის შეუთავსებლობა. გ. შენგელაია ამ ბზარს დროის ფენომენით ხსნის. ორფეოსი უკან იხედება, იგი ყველაფერს ამით ღუპავს, და თვითონაც კვდება.

ოთხმოციანი წლების მიწურულიდან მოყოლებული, სინამდვილეში მომხდარი უდიდესი რეალური გარდატეხები მრავალი საბედისწერო შეჯახების მიხედვით გახდა, მაგრამ დაბადება, ცნობილია, რომ ტკივილის გარეშე არ ხდება. გიორგი შენგელაიას „ატუა აალაბა“ ნანგრევების მკვიდრია. მაღალი რაკურსიდან გადაღებული და ჯარისკაცის ფარაჯაში გამოწყობილი, შორიდან სენტ-ვანოპეარის პატარა უფლისწულს წააგავს. არავინ უწყის, როგორ გაჩნდა აქ ამ ნანგრევებში, სამშობლოში დატრიალებულ არეულობას და შიშს გამოქცეული. ოთხი წელია აქ ვარო — ითვლის თითებზე. ყარაბაღელი უპატრონო, თავის თავს მინდობილი ლტოლვილი, ნანგრევების მკვიდრი და მისი ანგელოზი. ოთხი წელია მისთვის დროის მსგელობას აზრი აღარა აქვს. ეს უწყინარი, მომღიმარი, კეთილმოსურნე, ჭუჭყიანი, თავისუფალი და მიუსაფარი მაწანწალად ქცეული ატუა აალაბა დროის ნიშანია, ნანგრევებად ქცეული ეპოქის სიმბოლოა, თავის თავში იკრებს გარდატეხის არსსა და შედეგს.

ატუა აალაბა იმ თაობის სულიერი განწყობის გამოხატვაა, რომელიც ასევე ნანგრევებში დაეხეტება „გამოდმებით მოსაუბრე“ რეპისა და მიძიე როკის თანხლებით, იმ თაობისა, რომლებიც ფილმებს იღებენ, მაგრამ ტიტრებში საკუთარი სახელების ნაცვლად, მეგობრებისგან შერქმეულ ზედმეტ სახელებს უფრო სიამოვნებით წერენ. მათთვის არაფერს აღარ ნიშნავს ტრადიცია და წარმომავლობა, რითაც მეტად ამაყობენ და ნოსტალგიური მონატრებითა და მოწინებით ახსენებენ მათი თანამედროვენი, ოდნავ მათზე უფროსი ოთხმოციანელები, რომელთა მიერ გადაღებულ კადრებშიც, თუმცა ნანგრევებს ვუყურებო, მაგრამ ასევე



ვხედავთ „გიორგობისთვის“ აჩემ-  
ბულად მოყოლებულ — ძველი, გახუ-  
ნებული შპალერის ფონზე სათუთად გა-  
მოფენილ წინაპართა პორტრეტებს: და  
უკვე დიდი ხნის სარემონტო ბინაში  
საუკუნის წინანდელ ავეჯსა და სხვა  
გაცვეთილ, მაგრამ შეჩვეულ, საყვარელ  
ნივთებს.

„ატუა აალბაში“ უფრო მეტი ჰაე-  
რია. მეტი თავისუფლება. რეპორტიორ  
გოგონას იდუმალი მამაკაცის, „დევიდ  
კოპერფილდის“ ხმა საუკუნის სენსაცი-  
აზე ეხატებოდა. ნანგრევებში, ანუ „ოტ-  
ელ კალიფორნიაში“ მისულს, უცხო-  
ბი ახალგაზრდა მართლაც დახედება —  
ერთ-ერთი გამომწვარი სარკმლის  
ღრმულთან. იგი ლაღად წარმოთქვამს  
მონოლოგს. თვითმკვლელობის აკრძალ-  
ვებზე და გამართლებასზე და მაღალი  
სართულიდან გადაეშვება. ვიდრე შეც-  
ბუნებული რეპორტიორი სარკმლიდან  
შეყვარებული თვითმკვლელის გვამს და-  
ჰყურებს, — აღდგენილი და სრულიად  
უვნებელი „საუკუნის სენსაციის“ მო-  
მწიბრობი უკნიდან ეპარება და ეხვევა.  
მართლაც მშვენიერი ირონიაა ძველ  
სახსივარულო სიუჟეტებზე, მაგრამ ფი-  
ლმის ფორმა კიდევ უფრო მშვენიერია.  
აქ საოცარ წონასწორობაშია დინამიკუ-  
რი ცვალებადობა და მუდმივობა. ფილ-  
მის სტრუქტურა და აზრია — სიმეტ-  
რია. იგი ყველგან ჩნდება — სიუჟეტ-  
ში, გახმოვანებაში, გამოსახულებაში, რო-  
ტმულ წყობასა თუ იდეაში. სიმეტრია-  
ზე ყურადღების გასამახვილებლად გიო  
მგელაქე პირველივე კადრებში ათავ-  
სებს ორ, ერთიმეორის გვერდით დაკი-  
დებულ ნახატს წარწერით: დევიდ კო-  
პერფილდი და მეორეზე ისევ დევიდ  
კოპერფილდი, ოღონდ უკულმა, რადგან  
მეორე ნახატი, პირველის სარკისებურად  
შებრუნებული ვარიანტია, მისი სიმეტ-  
რიული ანარეკლი. ეს კი, რასაკვირ-  
ველია, უკვე სტილზე მიგვაჩინებებს,  
ჰოლო შემდეგ იწყება ნამდვილი ატრაქ-  
ციონი, სადაც არაფერია მუდმივად ერთ  
ადგილზე შეჩერებული. ის, რაც წინ  
მოდის, მომდევნო კადრებში უკან ბრუ-  
ნდება; ის, რაც მარცხნივ გადაუხვევს,  
შემდეგ მარჯვნივ მიდის. ის, რაც ქვე-

მოთ ჩადის, აუცილებლად ზემოთ ავა,  
უმოქმედობას „რეპის“ დინამიკუ-  
რულში გადადის, სიკვდილს სიცოცხლე  
ცვლის; ის, რაც წაღმბა, მერე უკულმა  
და პირიქით; რეჟისორი თამაშში გვი-  
წვევს, ახალ თაობასთან ურთიერთობის,  
მისი გაცნობის შანსს ვვაძლევს. იმ  
თაობის, რომელიც ახალგაზრდაა, ენერ-  
გიული და რომელსაც უამრავი ოცნება  
და სურვილი დაუგროვდა, „საუკუ-  
ნის სენსაციების“ ხილვის სურვილი,  
მაგრამ არხეინია და აღუღებებს არა და  
არ იმჩნევს. სულ ერთიაო — იტყვის  
და წონასწორობისა და პარამონის ნიშ-  
ნად საჭიროდ ამკვიდრებს სიმეტრიის  
ფორმას. უფრო ზუსტად, კი, აღადგენს  
სიმეტრიის ცნებას — პარამონის, თანა-  
ზომიერების, გაწონასწორებულობის,  
მშვენიერებისა და სრულყოფილების გა-  
გებით.

მე ხაზი გავესვი იმას, რომ გიო  
მგელაქე სწორად აღადგენს სიმეტრიის  
ჭეშმარიტ საზრისს, რადგან უკანასკნელ  
წლებში მხოლოდ იგი არ არის, ვინც  
განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევს  
სიმეტრიის ფორმას და იდეას კინოგ-  
ლოცებში სინამდვილისადმი დამო-  
კიდებულების გამოსახატავად. მავა-  
ლითისთვის დავასახელებ დიტო ცინ-  
ცაძის „ზღვარზე“ და გოგა ხაინდრავას  
„ოცნებების სასაფლაოს“. ხაინდრავას  
ფილმში სიმეტრია მყარი სინამდვილეა,  
რომლის გახლეჩის და დაპირისპირების  
ფაქტი, ანუ ერთი მხარის განადგურება  
მეორე მხარის განადგურებასაც იწვევს.  
ეს საბოლოო, დიდაქტიკური დასკვნაა,  
ფილმის პათოსი, რომელსაც რეჟისორი  
თანამდევრულად ანვითარებს. მისი  
აზრით, ამგვარ კონფლიქტს არც არსე-  
ბობის საფუძველი გააჩნია და არც მო-  
საწონია. უბრალოდ, ორივე მხარე კა-  
რგად უნდა მოიქცეს, ისევე, როგორც  
კარტის მოთამაშე ტყუპი ღები — რო-  
მლებიც თამაშის წესებს არღვევენ, შე-  
მდეგ კი კინკლაობენ და ერთმანეთს  
ბრალს ღებენ. ტყუპების არასერიოზუ-  
ლი კინკლაობა ფილმის პირველი კონ-  
ფლიქტია, რომელსაც ნამდვილი ომის  
სურათები ენაცვლება.





აფხაზეთში ჩასულ გიოს (გიორგი ნაკაშიძის შესრულებით), პირველივე აკანვერვასზე, მანდარინების ბაღში, მტრის დესანტი შეეჩვენება. მოწინააღმდეგეებში ერთ-ერთი გიოს მოგვარე ალმოჩნდება. მსგავსებისათვის რეჟისორმა „აფხაზი“ აფაქიძის როლზე, გ. ნაკაშიძის შიშა ცოტნე ნაკაშიძე აიყვანა, უტყუარი გარეგნული მსგავსებით, თონდ მნიშვნელოვანი განმასხვავებელი დეტალით — ჩეჩნური ქუდიო. ამ სიმეტრიული შესვედრის შემდეგ, მტრობის ნიშანმა, ერთი აფაქიძის თავიდან მეორე აფაქიძის თავზე გადაინაცვლა. რითაც შეიძლება ითქვას, რომ ერთგვარად გააუენებლა, საბედისწერო დატვირთვა დაუკარგა ამ განსხვავებას. ეს ქუდი სიკეთის მომტანიც კი გახდა გიოსთვის და სიკვდილს გადაარჩინა. მაგრამ ილუპება აფხაზეთის მხარეს დარჩენილი უფროსი აფაქიძე. და რაკი ასიმეტრია ფილმის რეალობაში არ არსებობს, სიმეტრია კანონია და ფოტქდება მეორე აფაქიძეც, უკვე თითქოსდა გადარჩენილი. ორივე ქრება ამ საყაროდან. უნდა ითქვას, რომ ამ პირობით აზრს, გ. ხაინდრავა ბრწყინვალედ შესრულებული საბჭოლო ქრონიკის მანერით გვაწვდის. ძნელია ქრონიკის გამორჩევა სიუჟეტური რეალობისგან. გამოსახულებაში მიღწეულია ერთიანი სტილი, საოცრად შთამბეჭდავია ბრძოლის სცენები, მაგრამ დასანანი, რომ რეჟისორი, რომელიც თავითონ ტრიალებდა ცეცხლის შუაგულში, ამ საშინელებას ისეთივე განმარტებას აძლევს, როგორც ტუპი დების კინკლაობას.

სიმეტრიის გაგების სრულიად საწინააღმდეგო სემანტიკაა ჩადებული დიტოცინცაძის ფილმში „ზღვარზე“. ეს ფილმიც ისევე, როგორც გ. შველაძისა და გ. ხაინდრავის ფილმები, სიმეტრიის პრინციპებზეა აგებული, მაგრამ აქ ეს ფორმა მტრულ ძალად შემოდის ფილმში. პირველივე კადრებში, გმირის კონფლიქტის გამოსახატავად შეუღლებსთან, რეჟისორი სიმეტრიის ფორმას მიმართავს. როგორც გაორების ხატს.

განქორწინების შესახებ მწვავე საუბარი სარკესთან ორ-ორად ფიქსირდება და შემდეგ, უკვე ყველაფერი იყოფა: სიუჟეტში ჩნდება მეორე ქალი, ორად გაყოფილი ქალაქი, მგობრების ორი დაპირისპირებული დაჯგუფება, უაზრო ტელეკორესპონდენტი ხან აქ, ხან იქ. სიმეტრია საშინელი განხეთქილების ნიშანია, რომლის ცენტრში თვითონ გმირია. სიმეტრია შეიძლება გვიგით როგორც სარკასმული გამოხატვა — მის ცოლს კაფეში შესვედრისას ორი ტუპი, ზუსტად ერთნაირი უზარმაზარი მამაკაცი ასლავს თან. „როგორ არჩევ ერთმანეთისაგან?“ დასცინის გიო ცოლს. მართლაც ძნელი გასარჩევია — ერთი, მეორის სარკისებური ანარეკლია, კორესპონდენტიც საგონებელშია ჩაფარდნილი — მას ვერ განუსხვავებია ვერც დაპირისპირებული მხარეები და ვერც მათი მიზნები, ვერც ის გაურკვევია, კარგ რეპორტაჟს აქეთებს თუ უვარგისს. არაფერი არსებობდა არ ესმის, ვის მხარეზეა არ იცის, თუმცა კამერის წინ, სიმბოლურად საბრძოლო იარაღსაც იჭერს ხელში და ჯარისკაცის ქუდასაც იხურავს. ფილმში სიმეტრიის საზღვარი ყველგან დევს, რეალურს ირეალური ენაცვლება. ზოლო კომპარული სიზმარი დასასრულისას ისევე თავიდან იწყება. ფილმის გმირი ზღვარზე დგას, უკიდურესად დაპირისპირებულებს შორის. იგი იძულებითი გადაწყვეტილებების წინაშეა, რომელსაც სხვადასხვა მხარეები ითხოვნიან. მან უნდა აირჩიოს ან ცოლი, ან საყვარელი. ცოლი არ ეთმობა, არც საყვარელი და არც ერთი უნდა და არც მეორე. ვგირაბის ერთი ბოლოდან მეორე ბოლოსკენ ისწრაფვის, იქიდან უკან ბრუნდება. დაპირისპირებულთა არც ერთ მხარეზე არ სურს ბრძოლა. და არც შეუძლია გადაწყვეტილების მიღება, მაგრამ ნეიტრალიტეტი თავისუფლებას არ ანიჭებს; აიძულებენ აირჩიოს, როდესაც არ სურს და არც შეუძლია არჩევანი. იგი ექცევა უაზრო, უმისამართო, ამსურდული სიძულვილის შუაგულში, რომელიც მოგონილი პირობითობით ან-



აწილებს, ყოფს და თიშავს ახლომელ ადამიანებს. დაპირისპირებულები თავის მხარეზე გადმოსაბირებლად „ჭკუის სწავლებას“ ანუ წამებას არ ერიდებიან, მაგრამ ეს ყველაზე უარესი ჯერ კიდევ არ არის. სიტუაციის გამწვავება მაშინ იღებს რეალურ სახეს, როდესაც „მსხვერპლის“ აზრი უკვე აღარ აინტერესებთ, იარაღს აჩეჩებენ ხელში როგორც „თავისიანს“ და ჭადრაკის ფიგურასავით გადაადგილებენ, მაგრამ სიმეტრიის ცენტრიდან გადახვევა წინასწორობის საბოლოო დარღვევის მიზეზი ხდება. პიროვნების სულიერი გახლეჩის მიზეზი.

სიმეტრიის მსგავსი გააზრების თვალსაზრისით, შესაძლოა სინტერესო იყოს ანალოგია ფრანგი მხატვრის უან პიერ პენსემინის „კვადრატების“ კომპოზიციასთან. ჩარჩოში უძრავად ჩასმული კვადრატების მკაცრი ერთგვაროვნება უკიდურესი გამოუვალობის, უარის, ზედმიწევნით გარკვეულობის, დაკანონებულის და სიცივის შეგრძნებას იწვევს. მაგრამ, იგივე ნახატის სხვა ვარიანტში ერთ-ერთი კვადრატის უჯრა ოდნავ იცვლება განსხვავებული ელფერიით. ეს „უშინმფელო“ ცვლილება ძლიერ განსხვავებულ შთაბეჭდილებას ახდენს. ამ შემთხვევაში ნახატი აღარ არის ცივი და მკაცრი, მაგრამ ახლა უცხოა, მიუღებელი და გარკვეულ „კოლორიტს“ მოკლებული. თუმცა „უცხო“ უჯრა საერთო კოლორიტის შესატყვისია და არც ინტენსივობით განსხვავდება დანაწილებიდან, არ გამოირჩევა საერთოდ, პენსემინისათვის დამახასიათებელი კონტრასტულობით — ეს უფრო ჩამქრალი ფერების თანამეზობლობაა, მაგრამ დაძაბულობა უკიდურესობას აღწევს, აღძრავს აგრესიას კვადრატების რიგით ჩამოყალიბებულ განწყობაზე და იწვევს საპირისპირო სურვილს — დაუბრუნდეს კომპოზიციას ჩვეული იერი, აღსდგეს სიმეტრია. ეს უკვე მხოლოდ ნახატი არ არის, ეს გარკვეული ფილოსოფია: კანონზომიერებაში დისპარმონიული შესვლა, მწარე გულახდილობა, ბუნტი, ნგრევა, ეს პიროვნების

ფაქტობრივი აღიარების პირობებზეა დიტო ცინცაქემ გვირის ხოფნა გაიანრა, როგორც უქისსტენციური „სასაზღვრო სიტუაცია“ და ფინალურ ეპიზოდში პირდაპირ მიუთითა კიდევ ალბერ კამიუს „უცხოზე“ — როდესაც გიო, მერსოს მსგავსად, თვალისმოშვრელ გახურებულ მზის გულზე, აუტანელ სიცხეში უგონო, აბსურდულ მკვლელობას ჩადის.

რევისორი გადასადებ ობიექტად ირჩევს გამოშვრალ, ერთფეროვან კვარტალს, უსახურს, უდაბნოს მსგავსს, სადაც ერთნაირი კორპუსები ისე მიმოფანტულან, თითქოს მათ დაგვემარეზაზე არაუის არასოდეს არ უფიქრია. კომპოზიციურად სრულად დამილი ხედის არაბუნებრიობას მეტ გამოშვასხველობას ანიჭებს უჩვეულო განათება. ამგვარი ინტენსიური განათება, ფილმის სხვადასხვა ეპიზოდებში პერიოდულად იწვევდა ირეალურის ილუზიას, გვირის რეალურსა და ირეალურის საზღვრებში თანაბარ ყოფნას. მაგრამ ფინალურ ეპიზოდში სიკაშკაშის ხარისხი დამარბავებლად იმატებს, ავისმომასწავებელი, გარინდებული და გაქვავებული მეტონის კორპუსების უსიცოცხლო ვარემო რეალობის შეგრძნების უნარს საბოლოოდ აკარგვინებს სიტუაციის ტყვეს და გიო იმეორებს მერსოს საქციელს — იგი კლავს „მზის გამო“. მაგრამ მერსოსგან განსხვავებით, აგზნებული მკვლელი აღარ ფიქრობს საკუთარი საქციელის ახსნას. უგონო ზოზლით დამუხტული ყველას სამაგიეროს უხდის, ვინც გზაზე შემოხვდება. კადრი მთლიანად ელვარებს, ბრწყინვისგან რაღაც ბურანში, ირეალურ ვუალში ეხვევა. ეს რეალური სამყარო არ არის, ეს საშინელი სამყარო ირეალურია! ეს სიკეთეა. ამსურდია და არა სინამდვილე! მაგრამ, ეს რივისორის სურვილია, რომ ყველაფერი მისი ფანტაზია იყოს და არა სინამდვილე. მაგრამ ამჯერად „ნგრევა“ ნამდვილია, არა „ცინფერი მთებისმავგარი“, ფანტაზიური; ეს ნგრევა მიმუხისურია, თაობა ასახავს სინამდვილეს.

# ქეპარიტი პროფესიონალი

მზია ჭავჭავიძე

1995 წლის 11 ივლისი... გაჩირად-  
ნებულია ოპერის თეატრი. წარმოდგენილ  
იქნა ვერდის ოპერა „ტრუბადური“. ოვა-  
ციებს ბოლო არ უჩანს. სპექტაკლმა წა-  
რმატებით ჩაიარა. ამ წარმატებაში კი  
დიდი წვლილი შეიტანა აზურენას როლის  
შემსრულებელმა, საქართველოს დამსახუ-  
რებულმა არტისტმა მანანა ევაძემ. სპექ-  
ტაკლს ჩამოსული სტუმრებიც ესწრებოდ-  
ნენ, რომლებიც აღაფრთოვანა მანანა ევა-  
ძის სიმღერამ და თამაშმა. ძლივს დავარ-  
წუნე ისინი, რომ მღეროდა არა ჩამო-  
სული მომღერალი, არამედ ჩვენი საოპე-  
რო თეატრის წამყვანი სოლისტი. სტუმარ-  
თა შხრიდან „ბრაფოს“ შეძახილები არ  
წყდებოდა. ეს მომღერლის უდავო გამარ-  
ჯვება იყო.

მანანა ევაძის სახელი ორ ათეულ წელ-  
ზე შეტია დაკავშირებულია თბილისის  
საოპერო თეატრთან. მისი ხმა (მეცო-სო-  
პრანო) გამოირჩევა სილამაზითა და პლას-  
ტიკურობით, ხოლო როცა გაცნობით  
მის ცხოვრებას და მოღვაწეობას, თვალ-  
წინ წარმოგიდგებათ სპეტაკი, სულიერად  
მდიდარი და კეთილი ადამიანი, რომელიც  
დიდის შემართებით და თავდადებით ემ-  
სახურება ქართულ საოპერო ხელოვნებას.

მისი აზურენა (ვერდის „ტრუბადური“),  
ამნერიის (ვერდის „აიდა“), თუ ნათელა  
(ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერი“),  
სხვა როლებზე რომ არაფერი ვთქვათ,  
შთამბეჭდავი ვოკალური სცენური სახეუ-  
ბია. გამოვყოფ აზურენას, რომელსაც მო-  
მღერალი ყოველთვის რაღაც განსაკუთ-  
რებული შინაგანი ემოციითა და ღრძობა-

ტიზმით ასრულებს: „მ. ევაძის ბოშა  
აზურენას შმაგმა ტემპერამენტმა გაგვახ-  
სენა საუკუნის ტრაგიკოსი მსახიობები“—  
წერდა — „სოვეტსკაია მუზიკა“.

1964 წელს მ. ევაძე ამთავრებს თბი-



ლისის მე-2 მუსიკალურ სასწავლებელს ფორტეპიანოს განხრით, შემდეგ სწავლას აგრძელებს ვანო სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში ვოკალური ფაკულტეტის სოლო სიმღერის განყოფილებაზე, ვოკალის ხელოვნებას ეზიარა. გულნარა ქართველიშვილის კლასში, სასარგებლო რჩევა-დარიგებებს კი ღებულობდა პროფ. ნოდარ ანდლუაძისაგან, რასაც მანამ ევაძე დიდი მადლიერებით აღნიშნავს. ჯერ კიდევ მე-3 კურსის სტუდენტმა თბილისის საოპერო თეატრის მაშინდელი დირექტორის ბ-ნ დიმიტრი მჭედლიძის მოწვევით იმდერა ნანოს პარტია ოპერაში „დაისი“; რასაც წარმატება ხვდა წილად.

მან, სრულიად ახალგაზრდად, მონაწილეობა მიიღო ქუთაისის საოპერო თეატრის გახსნაში, სადაც იმდერა დარეჯანის პარტია მელიტონ ბალანჩივაძის ოპერაში „დარეჯან ცბიერი“, ასევე თავისი წვლილი შეიტანა გორის საოპერო სტუდიის ჩამოყალიბებაშიც; სადაც მისი სურათი ახლაც ამშვენებს სტუდიის კედლებს. აი, რას წერდა გაზეთი „გამარჯვება“ 1980 წლის მარტში: „გორის სამუსიკო სასწავლებელთან ახლადშექმნილი სტუდია თავისი პირველი ნამუშევრით წარსდგა ფართო საზოგადოების წინაშე. მკაფიურბელმა ნახა გერმანელი კომპოზიტორის გლუკის ოპერა „ორფეოსი“... საოპერო სტუდიის პირველი წარმატება გაინაწილეს მისმა სოლისტებმა... მალაღი სამეგრულელო ოსტატობით ხასიათდება ზ. ფალიაშვილის სახელობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის სოლისტის მანანა ევაძის მიერ შესრულებული ორფეოსის პარტია. მომღერალმა სრული დამაჯერებლობით გვიჩვენა ორფეოსის კეთილშობილი, მოსიყვარულე სახე. მის შესრულებაში გვაღელვებს გრძობათა სიღრმე, დრამატიზმი და სრულყოფილება“.

როგორც ნიკიერი მომღერალი, კონსერვატორიის ხელმძღვანელობისა და კულტურის მინისტრის ოთარ თაქთაქიშვილის რეკომენდაციით, მანანა ევაძე გააგზავნეს მოსკოვის დიდ თეატრში სტაჟირად ჯერ ირინა არსიპოვასთან, შემდეგ ლარისა ნიკიტინასთან. აქაც მანანამ გა-

მომავლენა თავისი შემოქმედებითი პოტენცია და კარგი პიროვნული თვისებებით, რის გამოც მან თეატრში მუშაობის ვის დიდი სიყვარული და პატივისცემა დაიმსახურა.

ჩამოსულ სტაჟირს იშვიათად რგებია წილად ბედნიერება დიდი თეატრის სპექტაკლებში მონაწილეობისა, მანანამ კი ამ სახელგანთქმულ თეატრში იმდერა ოპერებში: „რიგოლეტო“, „ფიგაროს ქორწინება“, „განთიადი აქ წყნარია“. მას შეეძლო დარჩენა მოსკოვის დიდ თეატრში, მაგრამ სამი წლის სტაჟირების შემდეგ, მოვალეობის გრძობამ თავისი ქვეყნის წინაშე ის სამშობლოში დააბრუნა და 1975 წელს მ. ევაძე ჩაირიცხეს სოლისტად თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრში.

მას შესრულებული აქვს პარტიები როგორც ქართველ, ასევე რუს და სახლვარ-




გარეთელ კომპოზიტორთა ოპერებში. ამ პარტიებიდან თიანეთის ყველა აღმშენებელია მისეული ინდივიდუალობით. მხატვრულ სახეთა დიდ გალერეას ამშვენებენ: ნანო („დაისი“), ნათელა („აბესალომ და ეთერი“), არხაყანის დედა („მთვარის შოტაცება“), ბარბაღე („ქეთო და კოტე“), ოლგა („ეპგენი ონგენი“), მკითხავი („ცეცხლოვანი ანგელოზი“), ამნერსი („აიდა“), აზურენა („ტრუბადური“), ებოლი („დონ კარლოსი“), შადალენა („რიგოლეტო“), ულრიკა („ზალმასკარადი“), კარმენი („კარმენი“), გრაფინია („პიკის ქალი“); ძიბა („ჯანი სეიკი“), მარინა მნიშევი („ზორის გოდუნოვი“), ორფეოსი („ორფეოსი“) და სხვა.

მანანა ეგაძის შემოქმედებას მაღალ შეფასებას აძლევენ სპეციალისტები და კოლეგები. ჩვენთან საუბარში ქ-მა მანანა ამბუტელმა აღნიშნა:

„ჩემი მხედველობის არეში დიდი ხანია იმყოფება ქ-ნი მანანა ეგაძის შემოქმედება. თავიდანვე მინდა განვაცხადო, რომ დიდ პატივს ვცემ როგორც ნიჭიერ მომღერალს, ჭეშმარიტ პროფესიონალს, როგორც კეთილშობილ ქალბატონს. ძალიან სტაბილური მომღერალია, მას სერიოზული დამოკიდებულება აქვს თავისი პროფესიის მიმართ, ყველა პარტია საფუძვლიანად აქვს დამუშავებული. პირველ პლანზე ვაყენებ მის აზურენას, რადგან ამ პარტიაში სრულად ვლინდება მანანა ეგაძის შემოქმედებაში ინდივიდუალობისათვის დამახასიათებელი თვისებები. ეს არის მხატვრული სახეების დრამატისაციის უნარი, ხასიათობრივი სიმკვეთრე, ემოციურობა, მუსიკალობა, ხმის ფლობა და ა. შ. მე თვალყურს ვადევნებ მანანა ეგაძის კამერულ შემსრულებლობასაც. აქაც საკმაოდ მრავალფეროვანი რეპერტუარი აქვს. ქართული ვოკალური მუსიკისადმი იჩენს ინტერესს, მხარში უდგას ჩვენს კომპოზიტორებს და პატრიოტული სულიკვეთებით ეკიდება თავის მოღვაწეობას“.

გამოჩენილი მომღერლის ცისანა ტატიშვილის აზრით კი: „მანანა ეგაძე შესანიშნავი მომღერალია. შეუდარებელია მისი აზურენა, ამნერსი, კარმენი. მშვენიერი ვოკალისტი იყო და არის ამჟამად

დაც, ინტელიგენტი და განათლებული პიროვნება“...  


როგორც კომპოზიტორმა თენგიზ მამულაშვილმა გვიაშობ:

„მომღერალ მანანა ეგაძესთან მჭიდროდა და დაკავშირებული ჩემი შემოქმედებითი გზა და სტუდენტობიდან დაწყებული დღემდე, დიდი ინტერესით განვაგრძობ შემოქმედებით კონტაქტს.

რა მიზნადვს ამ მომღერალში?  
— დახვეწილი გემოვნება, ნაწარმოებში ღრმა ინტელექტუალური წვდომის უნარი, არტისტიული შეპართება, მუსიკალური ტექსტის ზუსტი ინტონირება, (ინტონირების ფართო ვაგებით), სტილის შეგრძნება და რაც მთავარია სამომღერლო ხმის თავისუფალი ფლობა.

— მანანას მეცო-სოპრანო მონოლითურია და ყველა რეგისტრში საოპერო სცენასა და საკონცერტო ესტრადაზე. იგი თანაბრად ჯერს. მისთვის, ტექნიკური თუ მხატვრული პრობლემა არ არსებობს, რამეთუ ყოველთვის პოულობს „გასაღებს“ ამა თუ იმ შემოქმედებითი ამოცანის გადაჭრისათვის, რაც მომღერლის მაღალ პროფესიონალიზმზე მეტყველებს.

მანანა ეგაძე ჭეშმარიტი პროფესიონალია. მას არასდროს არ ღალატობს პასუხისმგებლობის გრძნობა თეატრისა და მსმენელის წინაშე. ამაში ადვილად დავრწმუნდებით, თუ გავიხსენებთ, 1992-95 წლებს, როცა როგორც რესპუბლიკაში, ისე თეატრშიც საერთო გაჭირვებაა. არ არის გათბობა, საშუალო პირობები არა დამაკმაყოფილებელია. მომღერლებიც ხშირად ხდებიან ავად, მაგრამ მიუხედავად ამისა, მაინც ცდილობენ არ დაკარგონ ფორმა და ღირსეულად წარსდგენ მსმენელთა წინაშე, ამის თვალსაჩინო მაგალითია მანანა ეგაძე, რომელიც თავდადებით ემსახურებოდა საყვარელ საქმეს ამ უძძიბეს წლებში.

მანანა ეგაძე ფართო საკონცერტო მოღვაწეობასაც ეწევა, მუშაობს ვანო სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის კონსერვატორიაში პედაგოგად, სადაც თავის მდიდარ გამოცდილებას უზიარებს სტუდენტებს, ასწავლის სიმღერას, ვოკალის საიდუმლოებებს, მართავს ვოკალური მ-



სიკის საღამოებსაც. ასეთი საღამოებიდან მინდა გამოვეყო 1996 წლის 25 ოქტომბერს ჩატარებული სოლო კონცერტი, სადაც მან შეასრულა ვ. მალერის ციკლი „სიმღერები გარდაცვლილ ბავშვებზე“, ვოლფის ნაწარმოებები და დე ფალიას 7 ესპანური სიმღერა. ასევე, 1998 წლის 29 მაისს, კონსერვატორიის მცირე დარბაზში ჩატარებული კონცერტი (კონცერტ-მაისტერი ცირა ქამუშაძე) ახალგაზრდა მომღერალ თამარიკო ჯავახიშვილთან ერთად. ამ საღამოზე მანამ შეასრულა დე ფალიას შვიდი ესპანური სიმღერა, ობრა-დორსის 4 სიმღერა და ორი დუეტი თამარიკო ჯავახიშვილთან ერთად: რ. შტრაუსის ოქტავიანის და სოფიას დუეტი ოპერიდან „ვარდების კაპელერი“ და რაველის შავი ფაიფურისა და ჩინური ფინჯანის

დუეტი ოპერიდან „ბავშვი და ჯადოქრობა“. კონცერტს ესწრებოდნენ გერმანიის საელჩოს წარმომადგენლებიც, რომლებიც სხვა მაყურებლებთან ერთად მოხიბვლენი იყვნენ შემსრულებელთა მაღალი დონის გამო.

მანანა ევაძე გატაცებით მღერის ქართულ კომპოზიტორთა ნაწარმოებებს, პეტერბურგში 1998 წელს ჩატარდა თანამედროვე ქართული მუსიკის დღეები, სადაც მან მაღალი ოსტატობით შეასრულა ბიძინა კვერნაძის ვოკალურ-სიმფონიური პოემა მეცო-სოპრანოსა და ორკესტრისათვის. როგორც პრესამ აღნიშნა, მომღერალმა შეძლო ამ თავშეკავებული ხასიათის ნაწარმოების ყოველი ფრაზისათვის გამოენახა შესატყვისი ემოციური შეფერილობა, ხოლო 1998 წლის 23 აპ-

რილს თბილისის კონსერვატორიის მცირე დარბაზში წარმოადგინა კომპოზიტორ თენგიზ შავლოხაშვილის ახალი ნაწარმოებები. კონცერტი წარმატებით ჩატარდა. მასთან ერთად წარმატება გაიზიარეს მომღერლებმა ელდარ გეწაძემ, თემურ გუგუშვილმა, ლევი იმედაშვილმა, ლიანა კალმახელიძემ, მზია დავითაშვილმა და თამაზ ცერიაშვილმა. კონცერტმანისტერი, კონსერვატორიის დოცენტი — დარეჯან მახაშვილი. აი, რას წერდა ელენე ქუთათელაძე 1998 წლის 29 აპრილის გაზეთ „რეზონანსში“: „მანანა ევაძემ დახვეწილი გემოვნებით შეასრულა განსხვავებული ხასიათის ნაწარმოებები: ლირიკული („რისთვის მიუყარხარ“), პათეტიკური („ჩემი სიმღერით მოვდიოდი...“),

სასასიათო („ფარინა“), პაროდულუროტესკული („სცენა-დუეტი“) და ქანთარული (კვარტეტი — „სხვას მივბაძო, მე ვარ შენ“) „სცენა-დუეტი“ განმეორებით იქნა „ბისზე“ შესრულებული. ლიანა კალმახელიძემ და მანანა ევაძემ ან ნაწარმოებებში არსებითად განსხვავებული საშემსრულებლო ესთეტიკა შემოიტანეს.

მანანა ევაძე წარმატებით მღეროდა მრავალი ქვეყნის სცენაზე. ესენია: გერმანია, იტალია, პოლონეთი, მალტა, თურქეთი, რუსეთი, სომხეთი, შვეიცარია, საფრანგეთი და სხვა.

მანანა ევაძე მოქმედი მომღერალია და მისგან მრავალ სიახლეს და საინტერესო მხატვრული სახის შექმნას ველით.

## კინემატოგრაფიული ხატუნის პრინციპები 20-იანი წლების ქართულ კინოში

(„ჩემი შვანთას“ და „ელისოს“ მაგალითზე)

### ამირან ლავანიძე

„სრული ეპოქის ხელოვნება ღებულობს განსაკუთრებულ ფერს იმისდა მიხედვით თუ: I: როგორია სივრცის განცდა და II: როგორია მატერიალური საშუალება მის გადმოსაცემად, ჩვენი დროის ხელოვნების ფორმებიც სივრცის თანამედროვე ცნებებიდან და განცდიდან გამომდინარეობს“ (დ. კაკაბაძე).

მე-20 საუკუნის პირველი ნახევრის კინემატოგრაფის „ფერი“ მონტაჟური აზროვნება, ახალი რეკომბინირებული დროთსივრცით გარემოს ქმნის. 20-იან წლებში, ქართულ ხელოვნებასა და ლიტერატურაში

მიმდინარე აქტიური პროცესების პარალელურად ჩვენი კინემატოგრაფისტები ცდილობდნენ ნათლად გამოეხატათ საკუთარი პოზიცია, ახალი, ჯერ კიდევ, არაფორმირებული ხელოვნების თავისებურების მიმართ, სადაც კინოში „რეალობის მუმიფიცირებით“ (ბაზენი) აღფრთოვანება დომინირებდა.

„კინოაპოლოგიაში“ ვკითხულობთ: „კინო არის ახალი ხელოვნება, კინო მოდის, როგორც კონსტრუქტორი ცხოვრების... „კინო, როგორც ცხოვრება ყოველთვის დინამიურია, სიტყვა არის სიყალბე, კინო



ში, სადაც სიტყვა უარყოფილია, სიყალბე არასოდეს იქნება“.

20-იან წლებში ძიგბ ვერტოვი გატაცებულია იდეით, რომელსაც მანიფესტში „მე ვარ კინოთვალნი“ აყალიბებს და აღნიშნავს კინოს უნიკალურ შესაძლებლობას, რომელსაც ძალუჭს დროის ნიშნისგან მოუწყვეტლად, შექმნას ახალი ადამიანი, ახალი რეალობა, ანუ წარმოშვას „სიმულაციური რეალობის“ (ვიეეკი) მოთხოვნილება (რასაც დღეს ვირტუალური ხელოვნება იძლევა).

ახალი ხელოვნების ფორმირების, ახალი საზოგადოების, სახელმწიფო ფორმაციის ჩამოყალიბების პროცესი განსახლდრავდა 20-იანი წლების სამშობო კინემატოგრაფის პათოსს, რომელსაც ეკისრებოდა „იდეოლოგიური რუპორის“ ფუნქცია. ლეონიდ კოზლოვი წერს, „ცხოვრების უშუალო დაფიქსირება, იდეისა და ექსპერიმენტთა ფიგურაციური განხორციელება იყო ახალი კინემატოგრაფის შექმნის საფუძველი“... „სწორედ მონტაჟით ვლინდება ცხოვრების მაჯისცემა, იდეა და ფორმა“.

20-იანი წლების კინემატოგრაფი აკონტროლებს და ამავე დროს აფართოებს სპეციალური ხერხების ფუნქციას, აყალიბებს არავერბალურ ენობრივ სტრუქტურას, რომლის საფუძვლად ბალაში მიიჩნევენ ახლო ხედს, რაკურსს, მონტაჟს, ტექნიკური შესაძლებლობების მსგავსი დაკონკრეტება, კამერის უმოძრაობა, მარწუნებში აქცევს საოპერატორო ხელოვნებას. ხმად შემთხვევით, თითოეული კადრი გამოშასხველობითად მარტივია — სტატიური. იყენებენ დახურული კომპოზიციის ფორმას, ფონი ჩამუქებულია, ბუნდოვანი, რაც გამოსახულებას უფრო ბრტყელს აჩენს, თხრობის დინამიკაში, ტემპო-რიტში მიიღწევა რაკურსის და ახლო ხედის აქტიური დაპირისპირებით. მიუხედავად რივი შემთხვევებისა, 20-იან წლებში იქმნება ნიმუშები, რომლებიც საინტერესოა თავისი სტრუქტურით, გამომგონებლობით, — ამის მაგალითია ს. ეიზენშტეინისა და ე. ტისეს მიერ შექმნილი „ნისლის პეიზაჟი“, „ჯაფშისან პოტიომკინში“. ნისლი ნელ-ნელა აესებს, ხუთავს გარემოს, ბადებს გამოუვალის, აფორიაქების, მომავალი ტრაგედია

ის მძაფრ შეგრძნებას. ასევეა მესზღეაურობა/დახვერტის სცენაც; ნაჭერ-ქვეშ მოქცეული მესვაურები დახვერტას ელიან და მხოლოდ ერთი წამი აშორებთ მათ სიკვდილამდე. მდგომარეობა თანდათანობით კულმინაციას აღწევს, რთულდება, ამ მომენტს კი ოპერატორი ე. ტისე ნაჭერზე შუქჩრდილთა ტალღოვანი ლიცლიციით აღწევს.

ამ პერიოდის ქართულ კინოშიც შესაძლებელი ხდება გამოვყოთ ხატურების ორი ძირითადი ტიპი, ტენდენცია, რომელიც ყველაზე მეკეთრად გამოვლინდა ნიკოლოზ შენგელაიას „ელისო“-ში (1928 წ.) და მიხეილ კალატოზიშვილის „ჯამ შვანთე“-ში (1930 წ.).

1928 წელს ნ. შენგელაიამ ყაზბეგის მოთხრობის „ელისოს“ მიხედვით შექმნა ამავე სახელწოდების ფილმი, თუმცა აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ შენგელაიამ მოთხრობიდან აიღო მხოლოდ სქემა, რითაც ლიტერატურული წყარო და კინოფერისია სრულიად დამოუკიდებელ ერთეულად აღგეგმება.

ყაზბეგის „ელისო“ — ვაჟიასა და ელიოსოს სიყვარულის ფონზე გვიჩვენებს ჩეჩენთა გადასახლების ფაქტს, ანუ მოქმედება კრიტიკულ სიტუაციაში ვითარდება. ყაზბეგი ხაზგასმით გამოყოფს ელისოს მიერ არჩევანის გაკეთების აუცილებლობას, მამის, რომელიც ელისოსათვის იგივედება მოვალეობის, ერთგულების გრძნობასთან და ვაჟიას — ემოციურობასა და ტრფობას შორის. ელისოს სულში მიმდინარე რთულ პროცესებში, გრძნობათა ჭიდილი, გარკვეულ მომენტში ერთგვარ უცნაურ კომპრომისს უშვებს. ელისო ჩვეულებრივი ქალია, რომლისთვისაც მიუღებელია ღალატი, შურისძიება, ქაოსი; რუსეთის სელისუფლების წარმომადგენლებთან ვაჟიას უშედეგო მოლაპარაკების შემდეგ მთავრობის გმირები საბოლოო არჩევანს აკეთებენ თავისუფლების სასარგებლოდ, ასე იქცევიან ვაჟია და ელისო, გრძნობათა სიძლიერით მონუსხული ანსოზიცი. ფინალი — ფატალურია, რადგან მოჯადოებული, ჩაკეტილი წრიდან გამოსავალი არაა. ყაზბეგი ფონს — ანუ ჩეჩენებს საერთო მდგომარეობას ახასიათებს რამდენიმე ფრაზით, რომელიც ქალზედ ცოცხლად, მეტყველად გვიხატავს საერთო „გოდების“ სურათს.



ამგვარად, შეიძლება ითქვას, რომ ეს თემა მასთან უფრო „პასიური-აქტივობით“ აღინიშნება. ნაწარმოების ძირითადი პათოსი გულისხმობს, რომ შეუძლებელია, ინდივიდის პირად განცდებს შეეწიროს უკვე განწირული, ოდესღაც ღირსების, ტრადიციების მქონე ერი. ყოველმა ინდივიდმა უნდა ეძებოს ვამოსავალი, იყოს აქტიური „მებრძოლი“. ყაზბეგის გმირები გამსჭვალულნი არიან პირად ტრაგიზმით და გამოირჩევიან აქტიური სასიცოცხლო ენერგიით. ელისოს შინაგანი ჰიდილის უკიდურესი გამოვლინებაა — მამისა და ვაჟისადმი ერთგულება, მათი ერთიანობა, რადგან არ შეიძლება გაკეთდეს არჩევანი გრძნობასა და მოვალეობას შორის და რამაც შეიძლება დაარღვიოს სულიერი პარშონია.

თუ ყაზბეგთან პირველადია „სიყვარულის ისტორია“, შენგელაია მას სხვა კუთხით გაიზარებს, ანუ, წინა პლანზე გამოაქვს სოციალურ-პოლიტიკური პრობლემები. აქცენტების მკვეთრი გადაწევა იქმნება ახალი ხატი, მასობრივი კოლექტიური სახის ტილო, პიროვნება ცარიელდება ინდივიდუალური განცდებისგან, გრძნობებისგან და იქცევა „გმირად“. აქედან გამომდინარე, თითოეული სასათი სქემატურად მუშავდება და მთელი სიუჟეტი, ფაბულა იგება რამდენიმე ცენტრალური ეპიზოდის ხარჯზე. აქვე უნდა აღინიშნოს ის, რომ თუ გადავხედავთ 20-იანი წლების საერთო პროდუქციას, ვნახავთ, რომ ძირითადად ამ მეთოდით იგება ფილმები, შინაარსობრივი იდეური პლასტიკაგანიფინება რამდენიმე ფორმით ძალზე რიტმულ, ეფექტურ ეპიზოდზე, ხოლო თხრობისათვის აუცილებელი ეპიზოდები ანუ დამხმარე ეპიზოდები უფრო „კამერული“, სქემატური და პასიურია.

„ელისო“ მოგვითხრობს ჩეჩნების ბრძოლას მშობლიური მიწის შესანარჩუნებლად. გამოკვეთილია უმთავრესი იდეა, რომ შეუძლებელია ქვეყნის საერთო ინტერესები შეეწიროს პირადს. ამ იდეისთვის რეჟისორი იყენებს ორ „ძირითად“ ეპიზოდს: ესაა ჩეჩნებისა და ხელისუფლების დაპირისპირების სცენა... მეფის რუსეთის კავალერისტები ჩეჩნების პირისპირ ღვანან. ამ დროს ჩეჩნებს აუწყებენ ბრძანებას გადასასვლების შესახებ. მოლაპარაკების უშედეგობა,

ჩეჩნების „მორჩილი პროტესტი“, ხელისუფლების წარმომადგენლებს ძალადობისკენ უბიძგებს. კონფლიქტურ სიტუაციაში უიარაღოდ მიწაზე ვართხმული ჩეჩნები ცოცხალ ჯებირად იქცევიან, აჩერებენ გამოქანებულ ცხენებს. ამ ეპიზოდით ნ. შენგელაია აშკარად გვიჩვენებს მასის, ადამიანთა ერთიანობის სიძლიერეს ყოველგვარი ძალადობისადმი, ოპერატორი ამ ეპიზოდს საერთო ხედით იღებს, რითაც ერთდროულად აღიქმება მთელი მიზანსცენა. საერთო ხედს კი აქტიური მონტაჟით უკავშირებს დეტალებს, ახლო ხედავლილზე მცმუკავი ცხენის, კავალერისტის ხელის მოძრაობას, ჩეჩნთა ლიდერის სახეს და ა. შ. რითაც დაძაბულობა იზრდება. შენგელაია გვთავაზობს ძალზედ ნათელ, შინაარსობრივად ზუსტ გამომსახველობით ფრაზებს. აშკარაა, სახის აგების ეიზენშტეინისეული ფორმულა, ანუ მესხიერებაში კადრთა „ალოგიკური“ წყობით ემოციური, ერთიანი ხატის შექმნა. შენგელაია კიცხავს იმ ადამიანებს, რომლებიც პირადი ინტერესებისგან გამომდინარე ლაბატობენ ერს, სჯის კიდევ მათ. როგორც ალენინში, ყაზბეგის „ელისოში“ შინგელაიაგანია გრძნობა, შენგელაიასთან კი — მოვალეობა. ყაზბეგი ვერ მიჯნავს მათ ერთიანობას, შენგელაია კი მოვალეობის, ერის ერთიანობის იდეას გლობალურ, მონუმენტურ მასშტაბებს ანიჭებს, სახლის შენების ეპიზოდი, რომელიც კადრების წმინდა რიტმული თამაშია, ანუ „მუსიკალური ეტიუდი“ — (მომუშავე ხელების ახლო ხედი, დოლზე მოძრავი ხელების რიტმული თამაში, მოცეკვავე ფეხები, სახლის კედელზე მოსრილი ხელები და ა. შ.) გაიზარება როგორც თანადგომის და სიძლიერის ოდა.

ნ. შენგელაიას ეს მისწრაფება, იდეური არსის მონტაჟურ-რიტმულ ფორმაში აქტიური მოქცევისა, გარკვეულწილად განპირობებული იყო მისი ლიტერატურულ-პოეტური მიდრეკილებებით. თუ გადავხედავთ მის პოეზიას, რომელიც ქვეყნდებოდა ეურნალ „H<sub>2</sub>SO<sub>4</sub>“-ში, ვნახავთ, რომ რიტმული სტრუქტურა ძალზე ზუსტად ასახავს ახალი დროის მაჯისცემას, სწრაფ ტემპს, მოქალაქობრივ პოზიციას. ის ეფუძნება სიტყვის რიტმულ-მელოდიურ თამაშს. მაგ. „მოსხენება პირველი — გამართული მხრე-



ბი (მოვედით) ღერბით (სსსრ) ერთად (ბე-  
ჯითი ნაბოჯით პირდაპირ) დროშები, დრო-  
შები, დროშები (წითელი წითულზე ფერ-  
დაფერ (იარ) რევოლუციონერებო" — კა-  
დრულად-მონტაჟურად დაყოფილი სიტყვა-  
თა გამაა.

ფილმის კულმინაციად მოიზარება ვადა-  
სახლების სცენა: — ტრიოლ მინდორზე  
აულიდან მოშორებით ჩიჩნების ბანაკია  
გაშლილი. სპსოწარკვეთილებაში ჩავარდ-  
ნილი ჩიჩნების მდგომარეობა უფრო შწვაე-  
დება ახალგაზრდა ქალის გარდაცვალების  
გამო. ქალის სიკვდილი „პროტოკოლური“  
სიზუსტითაა ნაჩვენები, რეალურად გაიზ-  
რება ერთგული ფესვების, მიწის დაკარ-  
გვით გამოწვეული კოლიზია. „კამერული“  
პეიზაჟი, რომელსაც საერთო ხედით გვი-  
ჩვენებენ, ნელ-ნელა ცოცხდება და სი-  
კვდილის როკვაში გადაიზრდება: ქალთა  
შეძრწუნებული სახეები, ობოლი, მიტო-  
ვებული ბავშვი, მიცვალებული სახეები  
ერთმანეთში ირევა. ამ „ქაოსში“ აქცენ-  
ტირებულია სახე მამასახლისისა, რომელიც  
გამოსავალს ეძებს. კადრში გაიღვებენ  
მუსიკოსები, რიტმულად მოთამაშე ფეხე-  
ბი, ტანი. მამასახლისის ცეკვა ჯერ ვაგურ-  
კვეთლობის, შემდგომ სიხარულის, რწმე-  
ნის, იმედის გრძობას ბადებს და გლოვა  
გადაიზრდება სიცოცხლის როკვაში, რა-  
დგან სიკვდილს სიცოცხლე მოჰყვება, იმედ-  
გაცრუებას — რწმენა... სახეები იწმინდე-  
ბა, იშლება, რიტმიც მატულობს, ოპერა-  
ტორი ვ. კერესელიძე პორტრეტთა წამი-  
ერი შონაცვლებით გვიჩვენებს გრძობა-  
თა ვარდამავალ სპექტრს. ემოციური წყო-  
ბით ეს სცენა ძალზედ ჩამოგავს ეიზენ-  
შტიინის ცნობილ სცენას („ოდესის კი-  
ბეს“), სადაც ძირითადი დატვირთვა სწო-  
რედ პორტრეტსა და დეტალს ენიჭება.

ამგვარად — „ელისო“ ქართულ კინო-  
ში გაერცვლებულ გამომსახველობით ფო-  
რმებს ირჩევს, სადაც სიბრტყობრივი პე-  
რსპექტივა თითქოსდა წინ სწევს ობიექტს,  
კადრის კომპოზიცია ძირითადად სტატი-  
ურია, რაკურსი მკვეთრი, თუმცაღა ემო-  
ციურად არა ისეთი ზუსტი, ეფექტური,  
როგორც „ჯიმ შვანთში“, რომელიც აქ-  
ტიურად იზიარებს ვერტოვის პრაქტიკულ  
გამოცდილებებს და ათვისების პროცესში  
ქმნის საინტერესო ექსპერიმენტებს.

მიხვილ კალატოზიშვილი ნ. შენგელიას-  
თან განსხვავებით გატაცებულია ფორმულ-  
სეული ძიებებით, ტექნიკური სერხებით,  
ვიდრე იდეის მასშტაბურობით. იგი უპი-  
რატესობას ანიჭებს კადრის მეტყველუნა-  
რიანობას, სიღრმისეულ პერსპექტივას,  
გამომსახველობითი პლასტიკის მსუყე, ცო-  
ცხალ ორგანიზმად ქცევას, სადაც განათე-  
ბა, „სინათლე“, კადრის სიერცობრივი  
კომპოზიცია, რაკურსი, „ობიექტური მო-  
ნტაჟი“ იქცევა სტილისტურ ნიშნად. საგა-  
ნი ხდება მოქრავი, მგრძობიარე. კალა-  
ტოზიშვილი პირველი წამოჭრის (ქართულ  
კინოში) „ექტორი კამერის“ აუცილებ-  
ლობას. კადრი იტვირთება სადა სილამა-  
ზით, აქტიური ფონით, რაც უცხოა 20-იან  
წლებისთვის. ყოველი კადრი მასთან უკი-  
დეგანო, პეროვანი, დინამიური, ცხოვრე-  
ბისეული ნაწყვეტია. თავისთავად ფილმის  
პლასტიურ სტრუქტურაზე უდიდეს ზეგა-  
ვლენას ახდენს მხატვარი დავით კაკაბაძე,  
მისი განსაკუთრებული ხელწერა, ექსპრე-  
სიული მხატვრობა: ეფექტური, დინამიუ-  
რად მოხაზული სვანეთი, ფერადოვანი, ნა-  
გლეჯებად დაყოფილი იმერეთის უკიდე-  
განო სივრცეები, აბსტრაქტული კომპოზი-  
ციები (სადაც ხაზობრივი დინამიკა და ფა-  
ქტურათა მრავალფეროვნება საოცარ ჰა-  
რმონიას ქმნის) პლასტიკურდ ჩინურ-იაპო-  
ნური ფერწერის ერთგვარი ვაგლენით შე-  
ქმნილი „ბრეტანი“ თუ თეორიული მოსა-  
ზრებები, რომელიც არ შემოიფარგლება  
მხოლოდ ფერწერით... „ჯიმ შვანთ“ თი-  
თქოსდა ამ გამოცდილების ნაკრები, შე-  
დევია. ფილმი დაყოფილია ორ ძირითად  
ნაწილად: „ძველი დროება“ და „ახალი  
დროება“, აქედან, ძველი უფრო მეტყვე-  
ლი, პლასტიკური, საინტერესოა, ვიდრე  
„ახალი“, რომელიც პლაკატური, ერთმნი-  
შენელოვანია და გარკვეულწილად იმე-  
ორებს „აგიტფილმების“ თხრობის ლაკო-  
ნიურ სტილს.

„ძველი“ თავისთავად იყოფა სამ ძირი-  
თად თემად. ისინი ერთიანდებიან ბუნე-  
ბისა და ადამიანის ურთიერთობის პრობ-  
ლემაში, სადაც ძველში ადამიანი ექვემდე-  
ბარება ბუნებას და ბუნებაც მას სასტიკ  
გამოცდას უმზადებს. (მაგ. მარილის ნაკ-  
ვლობა სვანეთში).

თუ რელიგია მარჩის, როგორც უმოდრაობის, არარსებობის, სიკვდილის სიმბოლოდ განიხილავს, კალატოზიშვილი მას შიფრავს, როგორც ბუნებისა და ადამიანის მაცოცხლებელ ძალას, ენერჯის უშრეტ წყაროს. სწორედ მარჩის ნაკლებობას განიცდის სვანეთი; კალატოზიშვილი გვიჩვენებს გატანჯულ, მოთენთილ ადამიანებს, ცხოველებს, რომლებიც ყოველ დონეს სმარობენ, რათა მოიპოვონ მარჩი, ეს მხოლოდ ბართან კავშირშია შესაძლებელი. მთებზე გამავალი გზა კი რთულია საშიში. კალატოზიშვილი მარალეღური მონტაჟით აგებს თხრობას. კამერა აქ პასიური დამფიქსირებელია, მკვეთრი რაკურსებით გადაღებული პეიზაჟები უპირისპირდება ქვედა წერტილიდან აღმეჭდილ ადამიანთა სახეებს, პორტრეტებს. კამერის ხედვის ეს წერტილი (ქვევიდან ზევით) გრანდიოზულ იერს მატებს მთებს, ადამიანებს, საგნებს. მთაზე მიმავალი ადამიანები დიაგონალურად კვეთენ კადრის სივრცეს, სადაც შუქ-ჩრდილის თამაშით იქმნება ჰაეროვანი, უკიდვანო სივრცის შეგრძნება. სწორედ მასთან კონტრასტით ადამიანები აღიქმებიან როგორც მცირე მოლეკულები. ეს კონტრასტულობა ბადებს შიშის, აფორიაქებულობის, ბუნების სიდიადის, ბუმბერაზობის შეგრძნებას, რასაც ამძაფრებს ქალთა მომლოდინე; სადაც შორს მოშორილი თვალები. უკვე დიაგონალური კომპოზიციის ხაზის შემოტანა კადრში დაძაბულ ემოციას, დინამიკას იტევს, რომელიც ერთდებდა რაკურსთა ცვალებადობასთან. მონტაჟური რიტმი ნელ-ნელა იზრდება და ზვავის ჩამოწოლის მომენტოკულმინაციად მოიხარება. იშლება, ირღვევა სტატიკა, კამერა გარკვეულწილად იმეორებს ზვავის ჩამოწოლის ტრაექტორიას. ის თითქოსდა ცოცხლდება, აქტიურდება. კამერა გამოგვეცემს შოკისებურ მდგომარეობას, მოლოდინის, გაცრუების, უიმედობის განწყობას. კადრი მომენტალურად მშვიდდება და დინამიკა გადაიზრდება სტატიკაში.

მ. კალატოზიშვილის „ძველში“, თითქოსდა, ყველაფერი ერთ მაგიურ წრიულ მოძრაობას ექვემდებარება, საიდანაც არაა გამოსავალი. სახნავე შემოხუდარი ქალი, აკენი, იძულბულია მთელი დღე იმუ-

შაოს. შრომის თემაა მეორე საყრდენი ფილმში. სახნავის მოძრაობა წარსულის, ერთი წერტილის გარშემო მბრუნავი კამერის „იგივდება“ ქალის თვალთახედვასთან, მის მიერ გარემოს აღქმასთან. გამუდმებულ წრიული მოძრაობა, მთებში ჩაჭვდილი კოსმების სხვადასხვა რაკურსის მონაცვლეობა, ერთ უსახურ ფორმად აქცევს გამოსახულებას და გადმოგვეცემს იმ რთულ პირობებს, იმ ფიზიკურ თუ სულიერ უძლურებას, რომელიც ადამიანს უჩინდება სასტიკ ბუნებასთან ჭიდილში. ისევ უპირისპირდება სტატიკა დინამიკას. ჩაკტილი წრიული მოძრაობა ყოფის აუტანლობას უფრო ამძაფრებს. „ახალში“ შრომის თემა სრულიად განსხვავებულ ასპექტში გაიყვრება, სადაც ის უკვე ბუნებაზე ადამიანის გამარჯვებად აღიქმება.

„ახალი“ შედეგია ტრადიციების, დამქანცველი შრომის და ბუნებასთან გამუდმებული ჭიდილის, მოდის ახალი საზოგადოება, რომელიც ებრძვის გარემოს და აღიარებს ადამიანის პირველადობას, ამის დასტურად კალატოზიშვილი ვეთავაზობს ქვედა რაკურსით გადაღებულ კადრს, სადაც მუშის სხეული ფარავს სივრცეს — მის უკან აღმეჭდილი მთები პატარავდებიან მუშის გრანდიოზული ფიგურის ფონზე. „ახალში“ გამოსახულება ხშირად პლაკატურია, როგორც შინაარსობრივად, ისე გამომსახველობითად. თუმცა ისევ საინტერესოა კამერის გაიგივება გმირთან (გარკვეულწილად გამოიყენება „სუბიექტური კამერა“), მუშა, რომელიც ანგრევს კლდეს, ერთ მომენტში მთლიანად ფარავს, ავსებს კადრს, ის ხდება ძირითადი ობიექტი, ამიტომ მეორე წუთში კამერა იმეორებს მუშის მოძრაობის ტრაექტორიას, აქტიურად ებმევა შრომის პროცესში, ხდება თანამონაწილე. „ჯიმ შვანთე“ კადრის ხაზობრივი პერსპექტივით, შუქ-ჩრდილთა ლაქობრივი თამაშით „გაბრწყინებით“, (კაკაბაძე) უფრო გამჭვირვალეს, ფართოს ხდის სივრცეს, თითოეული კადრის ფონი, მიზანსცნაა გააზრებულია, აქტიურია და ხშირად მეთრდება კიდევ მაგ. „ძველში“ ერთ-ერთ კადრში, ვხედავთ დიაგონალურ ხაზზე ჩარიგებულ მლოცველებს, რომლებიც რელიგიურ რიტუალს ასრულებენ: „ახალში“ მეორდება კომპოზიცია, ოღონდ



მლოცველებს ცვლიან მუშები. როგორც ზევით აღვნიშნე, მეორე ნაწილი იქცა ოდად, რომელიც ადამიანს ალაშქრებს ბუნებაზე. როგორც ვხედავთ, კალატოზი-შვილი ძირითადად იყენებს დაპირისპირების მომენტს (პოზიცია — ოპოზიცია, სტატია-დინამიკა). გარკვეულწილად ავტორის ეს კონცეფცია, აზროვნების ტიპი ეხმარება კაკაბაძისეულ მისაზრებას: „ყოველი საგანი ხასიათდება ორი მდგომარეობით — პასიური და აქტიური. მაგრამ ორივე მდგომარეობაში პასიური და აქტიური დინამიურია, დინამიკის გარეშე საგანი არ არის სემბოზს, სტატია არის საგნის უარყოფა“ და აქვე დასძენს: „წარსულის ეპოქაში სივრცის შემეცნება იყო სტატიკური, ჩვენ დრო კი დინამიური სივრცით ხასიათდება. დინამიური სივრცის ექსპრესია სხვა საშუალებებს და ფორმებს მოითხოვს, ვიდრე წარსულის ხანა“. სწორედ აქტიური ექსპრესიის გადმოცემას ცდილობენ დ. კაკაბაძე — მ. კალატოზიშვილი სტატიკურ კომპოზიციაშიც კი, როდესაც შემოაქვთ როგორც დიაგონალური ხაზი, ისე „სუბიექტური მონტაჟი“.

შესამე თუმა — რელიგია, რწმენა განიხილება, როგორც გაუფასურებული რამ, როგორც კერპთაყვანისმცემლობა, რომელიც უპირატესობას ანიჭებს არა სიცოცხლეს, არამედ სიკვდილს. აქ ძირითადი ისევე დაპირისპირებაა — სიკვდილის, მიცვალებულის დაკრძალვის რიტუალი — ვრცელი და დიდებულია. შიტოვებული, უარყოფითი ფენშიძივე დედა, აკვნით ხელში, ბუნებაში მიდის შვილის, ახალი სიცოცხლის მოსაყვლენად, ზეშვის დაბადებას არაკეთილმოსურნედ ხვდება როგორც ადამიანი, ასევე ბუნებაც. თუ ბუნება ვერ ან არ კვებავს ახალშობილს, მშობიარე ქალი განწირულია მარტოობისთვის. თითქოსდა სიცოცხლე მსხვერპლად ეწირება სიკვდილს. ამ იღუას ამბაფრებს მიცვალებულის დაკრძალვის რიტუალი, რომელიც გაიზრება

მთელ ჯაჭვად (მლოცველები, ძროხის დაკლა, ცხენის შეწირვა, რომელმაც დასაწყისად საინტერესოა და გადაღებული). ოპერატორი იმეორებს ცხენის სრბოლას, რომელიც ხილბანდაფარებული მიქერის სვანეთის მთებში. რევისორი დაღუპვის მომენტს პაეროვანი სივრცის გამრწყინვალეობით იძლევა, აქტიური თხრობის რიტმით, შთამბეჭდავი პორტრეტების მონაცვლეობით ორი სრულიად დამოუკიდებელი სიუჟეტის შეერთებით, დაპირისპირებით, იგება სიკვდილ-სიცოცხლის ჭიდილი. სასოწარკვეთილ ახალგაზრდა დედათა ძახილი „ესმის“ „ახალ“ სვანეთს, რომელიც ანგრევს ტრადიციებს.

ამგვარად, „ჯიმ შვანთეში“ მკვეთრად გამოიხატა პირველად ავტორისეული კონცეფცია, არა მხოლოდ მონტაჟით, არამედ კამერის აქტიური მოძრაობით, კადრის გრაფიკული მოხაზულობით, განათებით. ფაქტიურად, კალატოზიშვილის ნოვატორული ნამუშევარი „ჯიმ შვანთე“ ერთგვარი ხაფუტყელი იყო ნი-იან წლებში დაწყებული ახალი პროცესებისა, რომლის სათავეში ისევე და ისევე არის მისივე „მიფრინავენ წეროები“.

#### გამოყვანებული ღიბრა:

1. დავით კაკაბაძე, „ხელოვნება და სივრცე“. თბილისი, „ნაკადლი“, 1983 (125 გვ).
2. ჟურნალი „კინო“, 1982, № 2. „ნიკოლოზ შენგელია — ხელოვნების აქტივიზმი“.
3. დ. კონდოვი, „გამოსახულება და სახე“. მოსკოვი, „სკუსტო“, 1981.

## CANNES: № 1 ფესტივალის სიურპრიზები

დასაწყისი რეზიუმე

ქანის კინოფესტივალის გაოცებს თავისი მასშტაბებითა და შრავალფეროვნებით. ეს შრავალსაფესურიანი დათვალეურება მოიცავს კინოსთან დაკავშირებულ ადამიანთა მთელ სპექტრს. თუმცა ისინი ყოველთვის კმაყოფილები არ რჩებიან. ხალხის ტალღა ფესტივალის სასახლის წინ, ქუჩაში მანქანებიდან ჩამოსულ მსახიობებს რომ ეგებება, ჟანდარმები შავ საზეიმო ფორმებში (ამოქმედებული იყო 400-ზე მეტი კაცი), პრესა და კინოკრიტიკოსები ავსებენ ფესტივალის სასახლის შესანიშნავ დარბაზებს.

აი, კიბეების დიდებული წითელი ხალიჩა, რომელზეც ფოტო და კინოკამერების ნაკადში, დამსწრეთა ხმაურსა და შეძახილებში, მიმდინარეობს ფესტივალის ცხოვრების ერთი მეტად მნიშვნელოვანი მომენტი — ჟიურის, ფესტივალის მონაწილეთა და სტუმართა წარდგენა. ესაა ფესტივალის მრავალპარუსიანობა, — საქმიანობის, სერიოზულობის, ფილმების ნახვის დიდი სურვილისა და ზეიმის შერწყმების ერთობლიობა. ყოველივე ამასი მონაწილეობს ყველა, ქალაქის მოსახლეობა, მდიდარი მოგზაურები, რომლებიც საკუთარი იახტებით ეწვივნენ კანის სანაპიროს და პროფესიონალთა ბრბო — აი, საფესტივალო კანის ღირსებათა ჩამონათვალის ყველაზე შთამბეჭდავი სურათები. აქ ყველა დაკავებულია — ერთნი წარმოადგენენ თავიანთ თავს, სხვები უჩვენებენ ფილმებს, ან უყურებენ მათ, ყიდულობენ, ყიდიან, ერთობიან. ფილმების ამ დროები-

თი სამყაროს ცენტრია კონკურსი, ოფიციალური პროგრამები, პრესკონფერენციები, ინფორმაცია. ორი კვირის მანძილზე კანში მოხედრილი ფილმები პრესის ყურადღების ყველაზე საინტერესო საგანი ხდება. პრესა, ტელევიზია, რადიო სწრაფად რეაგირებენ, მაგრამ ამით არ მთავრდება კინოსამყაროს „№ 1 მოვლენის“ გაშუქება და გააზრება. ფრანგული ჟურნალ-გაზეთები კანის თემას შემდეგაც საკმაოდ ხშირად უბრუნდებიან. ეს გასაგებია: კანი ძალზე მრავალფეროვანი, სანიშნურო და გავლენიანია იმისთვის, რომ მსოლოდ ფესტივალის მსვლელობის დროს, ცხელ კვალზე გამოსმაურებები და ინტერვიუები კმაროდეს. ეს არ დააკმაყოფილებს არც მაყურებელს და არც კინოკრიტიკოსებს.

კანი, ეს მთავარი საერთაშორისო კინოდათვალეირება, არა მარტო განიხილავს და აჯამებს კინემატოგრაფიული პროცესის განვლილი ერთი წლის პერიოდს, არამედ გავლენას ახდენს მის შემდგომ განვითარებაზეც, განსაზღვრავს მის პრიორიტეტებს, მოდელებს, პირობითობას, მოდას. წლევანდელმა ფესტივალმა და ჟიურიმ, გამოუცნობი და უცნაური კანდელი დევიდ კრონენბერგის თავმჯდომარეობით, რომელიც რამდენიმე წლის წინ კანის ლაურეატი გახდა, აჩვენა, რომ არ შეიძლება მთავარი პრემიების გავლენის ზედმეტად გადაფასება. უფრო მეტიც, ჟიურის მოულოდნელმა, სკადალურმა, მაგრამ საესეებით ლოგიკურმა გადაწყვეტილებამ, რამაც უსიამოვნოდ გააოცა კანის



„მშვიდობით, ზმეღეთო“.

საზოგადოების დიდი ნაწილი — კრიტიკოსები, სტუმრები და უბრალო კინომოყვარულთა მასა, ვერ შეცვალა ფესტივალის მიზანდასახულობა — ახალი ათასწლეულისა და კინოს ახალი ასწლეულის პორიზონტები. მან მხოლოდ წარმოაჩინა მსაჯთა უფლებამოსილების პირობითობა. განა რაიმე მნიშვნელობა აქვს, ვის აჯილდოებენ ზეიმზე, მაშინ როცა ყველამ დაინახა კინოს ახალი სერხები და მონაწილეთა ოსტატობა?

სინამდვილეში, 1999 წლის კინოფესტივალი აღინიშნა ბროგრამასა და დაჯილდოებას შორის დრამატული უთანხმოებით. მრავალფეროვან კოფიციალურ პროგრამას, პარამინიულსა და აწონ-დაწონილს, რომელიც ფესტივალის დირექტორმა და შესარჩევი კომისიის თავმჯდომარემ ჟილ ფაკობმა წარმოადგინა, შეჯიბრების სასიათი ჰქონდა და ათობით ფილმის კონკურენციას ვარაუდობდა. ეს კონკურენტობა ყოველდღიურად იზრდებოდა. ჟიური შემოიფარგლა სამი პრემიით. მათ შორის საერთო მოწონება დაიმსახურა

მხოლოდ პრემიამ რევისურისათვის, რომელიც პედრო ალმოდოვარს გადაეცა. სხვა დანარჩენი სრულიად მოულოდნელი აღმოჩნდა და იმის საბაზი გახდა, რომ კიდევ ერთხელ გამოეთქვათ საყვედური ჟულ ფაკობის მიმართ და ამავდროს გამოეხატათ სურვილი დირექტორობიდან მისი წასვლის შესახებ, საზი გაესვათ კანადელი რევისორ-პოსტმოდერნისტის ჰირეველობისთვის, ეწუწუნათ საერთოდ კინემატოგრაფისა და კერძოდ, ცალკეული ფილმების ბედზე.

კრონენბერგის ჟიურიმ გამომწვევად გადაუსვა საზი იმ კინოკრიტიკოსების რეიტინგს, რომლებიც ფესტივალის დღეებში იბეჭდებოდნენ ჟურნალებში: Ecranotal, „Le film francais“, „Screen“, „Hollywood reporter“. და რომელიც მისხედვითაც ლიდერობდა ესპანელი პედრო ალმოდოვარის „ყველაფერი დედაჩემის შესახებ“, ატომ ეგოიანის „ფელისიას მოგზაურობა“, ამერიკელი ჯიმ ჯარმუშას „მორევენებითი ძაღლი; სამურაის გზა“. ამ რევისორმა 1984 წელს

თავისი სხვა ფილმისთვის „ოქროს კამერა“ დაიმსახურა; აგრეთვე ტექნიკიტანოს „კიკუსიროს ზაფხული“ და სრულიად მოულოდნელად სასტიკი დევიდ ლინჩის ტრადიციულ-ამერიკულმა „ნამდვილმა ისტორიამ“, ხოლო უსომოდ გაწელილმა და უცნაურმა „ადამიანურობამ“ ყველაზე დაბალი შეფასება მიიღო. ჟიურის გადაწყვეტილებით „ოქროს პალმის რტო“ მიიღო ბელგიურმა ფილმმა „როზეტამ“, რეჟისორები ძმები ლუკა და ჟან-პიერ დარდენები, ხოლო პრიზი საუკეთესო ფილმისთვის ერგო ახლგაზრდა ფრანგი რეჟისორის ბრიუნო დიუმონის „ადამიანურობას“ (ვითარება კიდევ უფრო გაამძაფრა იმან, რომ ამ ფილმების მონაწილეებს მიენიჭათ პრემია როლების საუკეთესო შესრულებით-სათვის — განსაკუთრებით „ადამიანურობის“ არაპროფესიონალ მსახიობებს). მაგრამ ამ გადაწყვეტილებაში აშკარად შეიმჩნევა თავისებური ლოგიკა და ნათელი მოტივიც: ეს გახლავთ იმის სურვილი, რომ გადაუხვიონ გზას — აღიარებულთა აღიარების ხაზს. საქმე მხოლოდ იმაშია, რომ ამ საქმეარ მისწრაფებაში ჟიურის ზომიერების გრძობა არ ეყო, რაც გახდა მიზეზი ჰემარიტი იმედგაცრუებისა, და რაც პირდაპირ, ყოველგვარი მორიდების გარეშე გამოითქვა კიდევ პრესაში. შედეგად მივიღეთ ის, რომ ცნობილი რეჟისორების ფილმები ახლა უკვე გაერთიანდნენ კიდევ ერთი ნიშნითაც, დაუფასებლობის შარავანდელით.

მეორე ათასწლეულის უკანასკნელი წლის „ოქროს პალმის რტოსა“ და ეკუმენური ჟიურის სპეციალური პრიზის მფლობელი ფილმი „როზეტა“, ვერ მოხვდა რეიტინგში. იგი კონკურსის პროგრამაში უკანასკნელი იყო. დარდენების სეროზული, ძლიერი, სოციალური ხასიათის ფილმი გამოირჩევა რეჟისორული ხელწერის სიახლით, მასში გაიაზრება ევროპისთვის მნიშვნელოვანი ემიგრანტების ცხოვრების თემა, ემიგრანტებისა, რომლებიც მოწყვეტილი არიან თავიანთ ფესვებს, არ გააჩნიათ ელემენტარული უფლებები და არცთუ იშვიათად სასოწარკვეთილებაში ვარდებიან. როზეტას არსებობა გამუდმებული ბრძოლა, მოქმედება, თავზე ძალის დატანებაა. იგი ვაგონის გე-

ოში ცხოვრობს და ებრძვის დედამისი-ლოთობას, უმუშევრობას, დამცირებას, ცისმარე დღეს ასრულებს რიტუალს დააკეთებს ქალაქსა და მისი რეზერვაციის შორის არსებულ საზღვარს, გადააქვს იქით, ქალაქში გადაძალადი ფესხსაძელები, აქეთ კი — თავისთვის რეზინის ჩექმები. სამუშაოს რომ ვერ მოულობს, აბეზღებს რიკეს, იმ ყმაწვილს, რომელმაც მას დახმარების ხელი გაუწოდა. რიკეს დაითხოვენ სამსახურიდან და მის ადგილს ჯინსურის დახლთან თავად იკავებს. მაგრამ თავისი უსინდისო საქციელი არ ასვენებს, ვერ ტყებმა მიღწეული უმნიშვნელო გამარჯვებით. ჩქარა ხურავს კოსტს, მიდის ვაზის ბაღონის მოსატანად, მიათრევს კიდევ ბაღონს ვაგონთან, რომ ააფეთქოს და ბოლო მოუღოს თავის აუტანელ ცხოვრებას, გამოჩნდება რიკე თავისი მოტოციკლეტით, მუქარასავით ისმის მისი გუგუნი, იგი გარს უღლის როზეტას და უცემბ, გუმანით მიხვდება მის ჩანაფიქრს... ეკრანზე ვხედავთ როზეტას სახეს. მასზე აღიბეჭდება, რომ ახლა, ამ წუთს რიკემ დაინახა მისი დამბეზღებლის ღრმა სასოწარკვეთილება და აპატიო... ასე მოვიდა როზეტასთან ხსნა.

ჩემი აზრით, ახლგაზრდა მსახიობის ემილი დეკენის ხანმოკლე და ძლიერმა ფინალურმა პლანმა გადაწყვეტა ქალის როლის საუკეთესო შესრულებისათვის განკუთვნილი პრემიის ბედიც.

მოულოდნელობა მხოლოდ ამ ფილმის აღიარებით რომ შემოფარგულიყო, ყველაფერი შესანიშნავად იქნებოდა, მაგრამ ვერც საზოგადოებამ და ვერც კრიტიკამ ვერ აპატიო კრონენბერგს „ადამიანურობისთვის“ სამი პრემიის მიცემა და ამიტომ პროტესტის ნიშნად, ჟურნალ-ვაჭუთების გვერდები დაეთმო იმ ფილმებს, რომელთაც არაპირი პრიზები არ მიიღეს.

წლის უეჭველი ლიდერი იყო პედრო ალმოდოვარის ესპანური ფილმი „ყველაფერი დედაჩემის შესახებ“. მან მიიღო პრემია საუკეთესო რეჟისურისათვის და ეკუმენური ჟიურის მთავარი პრიზი. ფესტივალის დახურვის ცერემონიალზე ნაირფერმა საზოგადოებამ ხანგრძლივი და მჭუსარე ოვაციებით გამოხატა თავისი აღტაცება. ტრავიკული და სასაცილო, უცნა-

ური და ჩვეულებრივი, სიყვარული და დანაკლისი, შიდა, აბორტი, ტრანსსექსუალი ქმარი — ყველაფერი ჭარბადაა ამ ფილმში. ყველაფერი ალბათობის ზღვრამდეა მისული. მაგრამ ჩვენი ცივილიზაციის ძველი და ახალი ცოდვების აბსურდს და კომპარს, სამაგუროს შიზღვას ადამიანური არსებობის ჩვეულებრივ დრამატიკითან აღრეულს, აღმოდოვარი გადმოგვცემს როგორც სიცოცხლის, იუმორის, ყოვლად მიტევების, ადამიანური სისუსტეების გაგების ისტორიას. ფილმში ყველაფერი გაშუქებულია რეჯისორის მიერ პერსონაჟების სიყვარულით და ყველაზე მეტად ეს ეხება მანუელს, რომელმაც დაკარგა ჩვიდმეტი წლის ვაჟიშვილი, მაგრამ თავის თავში მაინც მოიძია ძალა სხვების დასახმარებლად. საოცარი იყო აღმოდოვარის რეაქცია ორივე პრიზზე. მან განაცხადა, რომ პრიზს რეჯისორისათვის განაწილებდა ჯიმ ჯარმუშთან, ატომ ეგოიანთან, დევიდ ლინთან ერთად, ზოლო ეკუმენური ჟიურის პრიზი კი უსიტყვოდ მიიღო. პრემიის ფორმულირებას მან ადრესი შეუცვალა და ჟიურის ასე მიმართა: „ბრწყინვალედ, იუმორით და გაბედულად აღნიშნა ჟიურიმ სურათი“ და დასძინა, რომ სწორედ ეს ჯილიდი მიანიჭებს სიხარულს მის ღედას და... საღვთიანედ მამებს, მის აღმზრდელებს, რომლებიც ყოველთვის როდი იყვნენ მისით კმაყოფილნი.

„განაწილებულთა“ შორის იყო ფესტივალის გამორჩეულ ფილმთაგან ერთი, ჯიმ ჯარმუშის „მოჩვენებითი ძალღი: სამურაის გზა“ — სისხლიანი დრამა, პოეზიითა და დახვეწილი ფსიქოლოგოურია ნიუ-ანსირებით სავსე სურათი. მოუხელთებელი პროფესიული მკვლელი, მეტსახელად მოჩვენებითი ძალღი, აღფრთოვანებული ძველი და შორეული სამურაის კოდექსით, ცხოვრობს როგორც მოჩვენება. გამოჩნდება მხოლოდ იმისთვის, რომ უზადოდ შესრულოს თავისი სამუშაო და კვლავ დაბრუნდეს ხანურაზე თავის მტრედებთან. მაგრამ სინდისის კოდექსი, რომლის წინაშე იგი ქედს იხრის, შეეჯახება დამნაშავეთა სამყაროს სიჭრუის ქაოსს და მოჩვენებითი ძალღი სიკვდილის ბილიკზე გადის. ფორესტ უიტეიკერის ბრწყინვალე თამაში და პირაუნული სიღრმე კოლოდ

გაისმის ამ „შავი ფილმის“ გმირთა კორტად შეწყობილი ორკესტრის ფონზე. ტრადიციული უსამართლობის აღმსარებელი ფორესტ უიტეიკერი (მაყურებელს კარგად ახსოვს იგი ჩარლი პარკერის როლში კლინტ ისტუუდის ფილმიდან „ჩიტი“, რომელმაც მსახიობს 1988 წელს პრემია მოუტანა მამაკაცის როლის საუკეთესო შესრულებისათვის), უდავოდ „ნომერ 1“ მსახიობთა შორის 1999 წლის ფესტივალზე, ჟიურის ყურადღების მიღმა დარჩა, ისევე როგორც ჯიმ ჯარმუშას ბრწყინვალე სურათი მთლიანად. იბადება კითხვა: კანის ყოფილი ლაურეატების ფილმებისაგან შედგენილი პროგრამა ხომ არ შეიცავდა კოდირებულ კარნახს — მომავალი „პალმარესები“, პრიზიორები ახალთა შორის მოქციათ?

ბევრი ფილმი მოხვდა კანის პროგრამის ღირებულების ჟილ ჟაკობის მიერ გამოვლენილ საყურადღებო კონტექსტში, რაც მოწმობდა კინოში მომხდარ ცვლილებებს, მოძრაობას სასტიკი, შოკის სტილიდან პოსტმოდერნიზმამდე, კლასიციზმისკენ თუ არა, პოსტ-პოსტმოდერნიზმისაკენ მაინც. ამ მიმართულებით მოძრაობა დაფიქსირდა ბევრი ცნობილი ოსტატის ნამუშევარში, ასეთებია — მარკო ბელოკოს „ძიძა“ ჰედრო აღმოდოვარის „ყველაფერი დედაჩემის შესახებ“, ჩილიელი ფრანკი რეჯისორის პაულ რუისის „გამონახული დრო“, ამბიციური ცდა ეკრანზე გადატანათ მარსელ პრუსტის მოუხელთებელი სამყარო და დევიდ ლინჩი. ეს XX საუკუნის დასასრულის კინემატოგრაფის ჩუმი მანიფესტი გახლდათ, რომლის გახმაურებაც ხელი შეუწყო ჟილ ჟაკობმა. მაგრამ არც მანიფესტს, არც ტენდენციას მხარი არ დაუჭირა ჟიურიმ დევიდ კრონენბერგის ხელმძღვანელობით.

არცერთი პრიზი არ ერგო დევიდ ლინჩს თავის გმირ მოხუცთან ერთად, რომელიც ძლივს დადის, მაგრამ მარტოკა ტრაქტორით გაუდგება 350 მილის შორეულ გზას აიოვას შტატიდან ვინსკონსის შტატისკენ. მიზანი — ბოლო მოუღოს თავის დამბლადაცემულ ძმასთან ათწლიან უსიამოვნებას და ძველი სიყვარული დაიბრუნოს, რაც მათ დაკარგეს ჩხუბსა და წყნებაში, რომ არ გადაიზარდოს ეს უსიამოვნება „სამყარო-



სავით უმჯობეს აბელისა და კანის ისტორიაში". სიბერის რიტმში დაწყებული ეს მოგზაურობა, თავისთავად სიბრძნისა და სიწმინდის სინონიმი არ არის, მაგრამ მას ცდის უპირატესობა გააჩნია — გამომსაწეროს ძველი შეცდომები და შეცოდებანი. ბავშვობისკენ მიმავალი ეს გზა მოსუცს ბევრნაირ ხალხთან შეახვედრებს. წუთიერი ნაცნობობა, ხანმოკლე კონტაქტები — სახლიდან გამოქცეულ ორსულ ქალიშვილთან, სასაფლაოს ეკლესიის მღვდელთან, ოჯახთან, ღამის გასათევად რომ შეიფარა იგი, ძველ ჯარისკაცთან, მოსუცს საკუთარი ცოდვებისა და შეცდომებისაგან განთავისუფლებაში დაეხმარება.

ბაბონელი ტაკეში კიტანო, რომელმაც ვენეციაში აღიარება პიოვა თავისი სასტიკი და სისხლიანი სურათით იაკუძაზე, კანის ფესტივალზე წარმოდგენილი იყო ფილმ-მოგზაურობით „იკუსირი“. ფილმი ამჯერად წარმოადგენს მაწანწალასა და წერილმან თაღლითს, რომელმაც დეცისრა დაკარგული პატარა ბიჭის აღდგენის დაბრუნება და თავის თავში აღმოაჩინა მისთვის მანამდე უცნობი სიყვარულისა და სინაზის სიღრმეები.

ამიტომ ეგოიანმა 1997 წელს კანში დიდი და ეკუმენური ვიურის პრიზები დაიმსახურა. ამჯერად მან უჩვენა სერიული მკვლელის წარუმატებელი თავდასხმის ისტორია ქალიშვილზე, რომელიც გამოუვალ მდგომარეობაში აღმოჩნდა. მკვლელს ოჯახი ისე უჭირავს, თითქოს ესმარება ფულით, საყვარელმა აღამიანმა და მკაცრმა მამამ რომ გაიმეტეს. ეს კეთილსინდისიერი რესტორატორი მოძველებული კომპლექსებით, გაშტერებული გამოხედვითა და მანიაკის შეზღუდული მოძრაობებით, ბოპოსკინის შესანიშნავი შესრულებით, ამზადებს მკვლელობის მისთვის ჩვეულ რიტუალს და მსხვერპლის დამარცხას. ფელისისა გადარჩენა ნამდვილ სასწაულს ჰგავს.

კანის შესარჩევ კონტექსტში მნიშვნელოვანი ადგილი განეკუთვნება 60-იანი წლების იტალიური „კინოკონტესტაციის“ ერთ-ერთი ლიდერის მარკო ბელოკოს „ძიძას“ („La Balia“) „ძიძას“ გამოარჩევს ოჯახური შიდაურთიერთობების მიმართ ყურადღება, კაცობრიობის ყველა-

ზე პატარა უფრედის, მცირე სლონიუსის საიდუმლო ცხოვრების მომხიბვლელობა. ეს კი საშუალებას აძლევს კამერის მკვირვარს მალურად მიუახლოვდეს ყოველ ცალკეულ აღამიანს. ამ მიახლოვებამ და გამსხვილებამ ძლიერი შთაბეჭდილება მოახდინა უკვე ბელოკოს პირველ ფილმში „შეშტევი ჯიბეში“. იქ ეს მოსწავებდა ეგრეთეს. გაღიზიანებას, სკანდალს.

ღრმა და ხალასი ფილმი „ძიძა“ გადმოგვიშლის ფაქის, ნაზ, უხსლავ ურთიერთობებს, რაც ყალიბდება ოჯახში პირველი ბავშვის დაბადების შემდეგ, როცა დედა ჯერ შოკშია, ჩვილს კა არ გააჩნია ვიტალური ძალები, ხოლო ექიმი მამა ბავშვის გადასარჩენად აიყვანს ჯანმრთელ მარჯვე ძიძას. ექიმის ცოლი ხელდას, რომ ჩვილი გამოკეთდა, თანდათან თვითონაც მოლონიერდება, ... იწყება ეჭვიანობა. მას ეჩვენება, რომ ძიძა ოჯახში მისი ადგილის დაკავებას ცდილობს. ძიძა კი ამასობაში შეისწავლის წერა-კითხვას, წარდის სხვის შვილს — ერთი შესხედვით თითქოს აოლვევს ექიმის რესპექტაბელური ოჯახის ჩვეულ ყაიდას. მაგრამ ახლაჯერა ქალი არა მარტო გადაარჩენს ბავშვის სიცოცხლეს, არამედ ესმარება კიდეც მის მშობლებს ხელახლა ჩოვონ ერთმანეთი. ბელოკომ ლუიჯი პირანდელოს ნაწარმოების მისთვის ახლობელ მოტივებზე გვიჩვენა საუკუნის დასაწყისის. იტალიური ოჯახი და ამით გამოხატა ოჯახური (მხოლოდ ამჯერად პოზიტურ პლანში) პრობლემები, რაც მას დიდი ხანია აღელვებდა.

დიდი ინტერესით იქნა მიღებული ისრაელელი რეჟისორის ამოს გიტაის ფილმი „კადოში“. იგი მაყურებელს აცნობს მკაცრი რელიგიური წესების მიმდევარი მართლმორწმუნე ხასიდების ცხოვრების ატმოსფეროს, რომელიც რეგლამენტს უწყებს აღამიანის ყოფის ყოველ წერილმანს. და ოჯახი მიჰყავს კრახისა და ნგრევისაკენ, რაც თავის მხრივ მთავრდება ზოგიერთი მისთვის სიკვდილით, სხვებისთვის კი — ბუნტით.

ერთნაირ სიტუაციაში აღმოჩნდა ორი ფილმი „პოლა X“ და „81/2 ქალი“. ფრანგმა ლეოს კარაკმა „ცუდი სისხლისა“ და „პონ-ნეფის საყვარლების“ ავტორმა გული დასწყვიტა თითქმის ყველას, ხოლო



„ძიდა“

პიტერ გრინუეის ჩეხოსლავურ-პომოსეკსლავურმა ფანტაზმა (ეს რეჟისორი თავის დროზე კანის ფესტივალში აღმოაჩინა და შეიყვარა) ისეთ სტადიას მიადგინა, რომ უკვე მის მოყვარულებსაც კი აღარ აღაფრთოვანებს. გამაოცა ფილმის დემონსტრაციის დროს დაბაზიდან გასულთა რაოდენობამ, მაშინ როცა ამის ვაკეთება კანში მიღებული არ არის.

თითქმის დაწყვილებული იყო ინგლისური „ვონდერლანდი“ („საოცრებათა მხარე“) და ფრანგული „ჩვენი ბედნიერი ცხოვრება“. პირველ მათგანში სხვადასხვა ისტორიები გაერთიანებულია იმ ნიშნით, რომ ერთ ოჯახს ეხება; მეორეში კი — რამდენიმე მეგობარს. ეს ყოველდღიური, არც თუ ისე ბედნიერი ცხოვრებაა, არაფრით გამორჩეული, მაგრამ მაინც სხვადასხვანაირი, თავისი განუმეორებელი ბედით. ისინი შედეგები არ არის, მაგრამ მათში ასახულია რეალობა.

რუსეთი კონკურსზე წარმოდგენილი იყო ალექსანდრე სოკოროვის მიერ გერ-

მანიაში პიტლერზე გადაღებული სრულმეტრაჟიანი ფილმით „მოლოქი“, რომელმაც ყველასათვის მოულოდნელად მიიღო პრემია საუკეთესო სცენარისთვის; მოკლემეტრაჟიანი ფილმის კონკურსში მონაწილეობდა იური კუზინის „ცაცია“.

მაგრამ რუსეთმა მნიშვნელოვანი განაცხადი პირველივე საზეიმო საღამოზე გააკეთა. 1999 წლის კანის ფესტივალმა გახსნაზე მაყურებელს და პრესას შესთავაზა ნიკიტა მიხალკოვის „ციმბირული დალაქი“, რომელმაც ის ადგილი დაიკავა, მანამდე ამერიკის, ინგლისისა და საფრანგეთის დიდი და პრესტიჟული დადგემები რომ იწოდებოდნენ. რუსული ფილმი ამ სიტუაციაში პირველად მოხვდა. თუმცა ბევრს არ მოსწონდა არც თავად ისტორია და არც მსახიობები, სურათმა, რომელზეც დიდძალი ფული დაიხარჯა, ვერც კრიტიკოსების მოლოდინი გაამართლა.

დიდი წარმატება ხვდა ოთარ იოსელიანის ფილმს „მშვიდობით ხმელეთო“, რომელიც აჩვენეს საპატიო რუმბრიკით „სხე-

ციალური სენსი“ . იგი წარმოდგენილ იქნა სტივენ სოდერბერგის „ინგლისელი-სა“ და ვერნერ პერცოგის „ჩემს ძვირფას მეგობართან“ ერთად. ფესტივალის მთავარ ღირბაზში „Grand Theater Lumière“ იოსელიანის ირონიული, მსუბუქი, დახვეწილი ფილმით აღფრთოვანებული მაყურებელი, ფეხზე ამდგარი, დიდხანს უკრავდა ტაშს რეჟისორისა და მსახიობების ნამუშევარს.

კანის ფესტივალის სახეს, რომელიც წლების მანძილზე შექმნა ჩვენმა პრესამ, როგორც ადგილისა, სადაც კრუაზეტის სა-ნაპიროზე გუნდ-გუნდად დადიან პროდიუსერებისა და რეჟისორების მამიებელი სტარლექტები ღია ბიკინებში, ცხადია, ნაკლებად უსადაგება რაიმე სერიოზულია და განსაკუთრებით კი ისეთი, როგორიცაა ქრისტიანული ეკუმენური ეიური.

ამ უკულმართმა და არასწორმა წარმოდგენამ მტკიცედ გაიღვა ფესვები, სინამდვილეში კი კანი — საუკეთესოთა შორის ერთ-ერთი ფესტივალთაგანია, მხოლოდ ესაა, იგი ყველაზე უფრო ფართოა, ყველაზე უფრო მასშტაბური, ყველაზე მთავარი და ყველაზე პროფესიული, იგი არა-სოდეს არ იმეორებს თავის თავს, ყოველთვის ახალი და საინტერესოა, ვინაიდან ყოველ წელიწადს სტუმრებს, პრესას, კინოკამერაგებლებს ახალ ფილმებს სთავაზობს. უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, მსოფლიოს სხვა კინოდათვალერებებთან შედარებით, აღნიშნავს და აფიქსირებს კინემატოგრაფის მიერ განვლილ წელიწადში გადაღებულ ნაბიჯებს. ასეთ ფესტივალს დასჭირდა სწორედ ქრისტიანული ეიური იმისთვის, რომ „გამოაეღინოს ის, რაც უიშისოდ არასოდეს არ იქნებოდა დანახული“, — ასე წერდა რობერ ბრესონი თავის „შენიშვნებში კინემატოგრაფზე“.

ეკუმენური ეიური ეხმარება ფესტივალს შეინარჩუნოს ხელოვნების უანგარო სამსახურის ნიშანი. მას თავისი ისტორია აქვს, რასაც წელს, 25-ე პრიზის მინიჭებასთან დაკავშირებით იხსენიებდნენ. კანის ფესტივალის პრეზიდენტმა პიერ ვიომ შე-სანიშნავად გამოთქვა ეს თავის სიტყვაში: „20 წელზე მეტია კანის ფესტივალის ეკუმენური ეიური აჯილდოებს ფილმებს,

რაც იმის დადასტურებაა, რომ კინოს ძალუძს გააფართოოს ჩვენი არსებობის სულიერი განზომილებანი... მე მადლობას ვწირავ ყველას, ვისაც წლიდან წლამდე თავისი წვლილი შეჰქონდა ფესტივალში, რომ ჩვენი, კანში, უკეთ ვაკვევო ფილმები და ამით ვაკვევმდიდრებინა ჩვენი კინოცოდნა ადამიანზე და მის საიდუმლოებებზე“.

პიერ ვიომ პრემიების გადაცემისას სიამაყით აღნიშნა, რომ პირადად მას დიდი ხანია უყვარს ეს ეიური. მისი იდეა იყო, რომ მიმართეს კათოლიკურ კინოცენტრს წინადადებით შეექმნათ ეიური კლირიკოსებისა და კათოლიკე-პროტესტანტებისა-გან. ამ ეიურის, ფესტივალის ფილმები უნდა შეეფასებინა მათი სულიერი მნიშვნელობიდან გამომდინარე. 1952 წელს ასეთი ეიური პირველად ესწრებოდა ფესტივალს და თავისი პირველი პრემია მიანიჭა რენატო კასტელანის ფილმს „ორი გროში იმედი“ (იტალია). შემდგომში ეს პრემია მიიღეს დელბერტ მანის ფილმმა „მარტი“ (აშშ, 1954), ვიტორით დე სიკას „სახურავმა“ (იტალია 1956), ფრანსუა ტრიუფოს „400 დარტყმამ“ (1959-), „ჟანა დ'არკის პროცესმა“ (1962) და რობერტ ბრესონის „მუშუტმა“ (1967). 1969 წელს დაწესდა კიდევ ერთი ეიური — პროტესტანტული. თუმცა მას შემდეგ, რაც 1973 წელს კათოლიკებმაც და პროტესტანტებმაც თავიანთი პრიზები გადასცეს ერთიდაიგივე ფილმს — ჯერი შაც-ბერგის (აშშ) „საფრთხოებლას“, ნათელი გახდა, რომ შეფასების კრიტერიუმები კონსულტაციებისა და შეთანხმების გარეშე ერთმანეთს დაემთხვა. პრემიებისთვის ძალა და მნიშვნელობა რომ მიენიჭებინათ, გადაწყდა ორივე ეიურის გაერთიანება. კანს მიბაძეს მსოფლიოს სხვა უმსხვილესმა კინოფესტივალებმა, ისეთებმა, როგორიცაა ლოკარნო, ბერლინი, მონრეალი.

რაც შეეხება მართლმადიდებლებს, მათ ამ საქმეში მონაწილეობა პირველად მხოლოდ 1989 წელს სსრკ-ში კინემატოგრაფისტთა კავშირის ქრისტიანული ასოციაციის ჩამოყალიბების შემდეგ მიიღეს. ჯერ მოსკოვის ფესტივალზე, შემდეგ უკვე ლოკარნოში, ბერლინში, კანში, კარლოვი ვარში, ტროაში, ლიფციუგში და სხვ.

და შიანც, კანის ფესტივალის ქრისტიანული ჟიურის მიმართ დამოკიდებულებაში, საშავალითაა. წელს, როგორც ამ ჟიურის წევრმა, მე ძალზე ნათლად დავინახე განსხვავება კანისა და სხვა ფესტივალებს შორის, ეს ლოკარნოსა და ბერლინის ფესტივალებსაც ეხება, სადაც ქრისტიანები უკვე დიდი ხანია მონაწილეობენ და შესაძინევადაც. მათი მუშაობა შუქდება პრესაში, ტელევიზიით და რადიოთი. ფესტივალსა და ფორუმზე სპეციალური სტენდებიც კი ეწყობა. ჟიურის ესმარება პროფესიონალებისა და ენთუზიასტების მთელი გუნდი. შთამბეჭდავია, როცა დიდი ჟიურის შემდეგ ოფიციალურად და საზეიმოდ კანის ფესტივალის სასახლის ცნობილ კიბეზე წარადგენენ ქრისტიანულ ჟიურის — აცხადებენ გვარებს, ტიტულებს. მაგრამ გაცილებით უფრო მნიშვნელოვანია ის გარემოება, რომ ჟიურის წევრებს აქ აღიქვამენ არა როგორც შარგინალებს, არამედ როგორც კოლეგებს, რომლებიც საერთო საქმეში მონაწილეობენ. ფესტივალის მასპინძელთა ეს მითითება განსახლებრავს პრესის დამოკიდებულებას ქრისტიანული პრიზისადმი, თანაც ამ პრიზს გადასცემენ ფესტივალის პრეზიდენტის დაწვრებით, ფესტივალის სასახლეში, ბარონ როტშილდის დარბაზში. აქ პრესასა და სტუმრებს დირექციისა და ჟიურის სახელით უმასპინძლებიან დიდებული თეთრი, წითელი და ვარდისფერი ღვინით ბორდო № 1 — Мутон жакде“. პრიზს ჩვეულებრივ გადასცემს ხოლმე ამ ცერემონიაზე სპეციალურად მოწვეული სახელგანთქმული პრინცი ალბერ დე მონაკო ანდა, ან როგორც ეს წელს მოხდა, ცნობილი ფრანგული წვეილი — მსახიობი და მწვერალი ფრედერიკ ებრარი და მსახიობი ჟან ველი, რომლებმაც ახლამან გამოისცეს ბესტსელერი — „პროტესტანტკა და კათოლიკე“.

ჟიურის გადაწყვეტილება იოლი მისაღები როლია. ოფიციალური საკონკურსო პროგრამიდან მომავალი კანდიდატების შერჩევისას ჟიური ერთგვარად შეზღუდულია, ვინაიდან შერჩევა აუცილებლად ქრისტიანული ნიშნით უნდა მოხდეს. არ განიხილება ისეთი ფილმები, რომლებიც ეწინააღმდეგებიან სამყაროს ქრისტიანულ

ხედვას, ქრისტიანულ მორალს. სხვა მხრივ ჟიური სრულიად დემოკრატიულია. გავბედავ და ვიტყვი, რომ ისინი სრულყოფილი ტივალ ფილმების ყველაზე დამოუკიდებელი მსაჯულები არიან. ამავთა ძირითადი მიზნები ამ ჟიურისადმი მოწინებულები ან უარყოფითი (ზოგჯერ ასეც ხდება ხოლმე), დამოკიდებულებისა. ჟიურის დამოუკიდებლობას ბევრად აძლიერებს მასში სამი დენომინაციის ქრისტიანთა, სხვადასხვა ქვეყნისა და კულტურის წარმომადგენელთა მონაწილეობა. ასე მაგალითად, 1976 წელს კანში ჟიურში უარი თქვა პრიზის მინიჭებაზე და თავისებური „კერძო განჩინება“ გამოიტანა ფესტივალის შესარჩევი კომისიისადმი: ოფიციალურ პროგრამაში ჰარბობდა სასტიკი კინოფორები და ვერ გამოინახა ფილმი, რომელიც ქრისტიანული ჟიურის კრიტიკრიუმებს უპასუხებდა. ფესტივალმა მხედველობაში მიიღო ეს განჩინება და ამგვარი სიტუაცია აღარ განმეორებულა. თვალსაჩინო ადგები ეუუმენური ჟიურის პრიზიორების სიაში უკავიათ შემდეგ ფილმებს: ანდრე ტარკოვსკის „სტალკერი“ (1980), „ნოსტალგია“ (1983), „მსხვერპლმწიფრვა“ (1986), თენგიზ აბულაძის „მონანიება“ (1987) და ნიკიტა მისალკოვის „მზით დალილინი“ (1994) ჩინურ ფილმ „ცხოვრებასთან“ ერთად.

წელს ჟიურში, ფრანგი ჟან დომონის თავმჯდომარეობით, თავისი პრიზი მიანიჭა ესპანურ ფილმს „ყველაფერი დედაქმის შესახებ“ (რეჟ. პედრო ალმოდოვარი), სპეციალური პრიზი მიიღო შმები დარდენების ბელგიურმა ფილმმა „როზეტა“. პრიზის გადაცემისას ჯერ ცნობილი არ იყო ამ ფილმის ყველასათვის მოულოდნელი ტრიუმფი — პრემია ქალის საუკეთესო როლისთვის და კანის 1999 წლის ფესტივალის „ოქროს პალმის რტო“.

კანს მქუხური გამოძახილი ჰქონდა. ხშირად ერთი და იგივე მოვლენას კიცხავდნენ და აქებდნენ კიდეც. ამ დიდებულმა ფესტივალმა ყველას დაანახა, რომ კინოს კვლავ გააჩნია იმის შესაძლებლობა, რომ გავახაროს, გავგანცვიფროს, აღმოაჩინოს ახალი სამყარო. ეს ფილმებისა და მათი შემქმნელების მოწოდებაა, ასევე ფესტივალისა და მისი მონაწილეების მოწოდებაა.

# არის თუ არა იონესკო აბსურდისტი?

ი. ლიუშინი

„ლეტრ ფრანსეზი“ 1966 წლის თებერვალში იუწყებოდა, რომ კომედი ფრანსეზში დასადგმელად მზადდება ეფენი იონესკოს პიესა „წყურვილი და შიმშილი“. ამასთან დაკავშირებით გაზეთი წერდა, რომ „იონესკოს დადგმა „ოდეონში“ (სადაც ჟან ლუი ბარო „მარტორქისა“ და „საპაერო ფეხითმოსიარულე“-ს კვალად, ასლა გვაჩვენებს „ორთა ზოდვას“) უკვე ჩვეულებრივ ამბად იქცა, მაგრამ იონესკო კომედი ფრანსეზში??? ეს მოვლენა შეიძლება უბრალო რამ ეგონოს, ძალზე ახალგაზრდა პუბლიკას, რომლისთვისაც „მოვალეობის მსხვერპლი“, „გაკვეთილი“ ან „ჟაეი ანუ შორჩილი“ უკვე „კლასიკა“... საქმე ისაა, რომ ახალგაზრდებმა სწორედ ამ პიესის შემოვლობით ისწავლეს თანამედროვე თეატრის გაგება.

მაგრამ აი, მათთვის, რომელთაც ასსოვთ 1950 წლის მაისის სპექტაკლები ნოკტამბიულის თეატრში („ქაჩალი მომღერალი ქალი“, ნიკოლ ბატაის დადგმით), მათთვის, რომელთაც ასსოვთ თუ რა ეფემერული იყო ლანკრის თეატრში სილვენ დომის მიერ დადგმული „სკამები“, დიას, მათთვის, იონესკოს დადგმა კომედი ფრანსეზში ნამდვილი მოვლენაა“...

თავისთავად ეს არარსებითი გამოჩენილება აქ იმიტომ მოვიყვანეთ, რათა რაც შეიძლება ობიექტურად - ავსნათ იონესკოს ადგილი თანამედროვე ფრანგულ თეატრში. დიდი ხანია ჩაიარა იმ დრომ, როცა „ქაჩალი მომღერალი ქალი“, „გაკვეთილი“ (1951), „სკამები“ (1952) ძლივს უყრიდა თავს ასსოვდ მყურებელს პატარა თეატრებში (პოში. ნოკტამბიული, ლანკრი). სწორედ იმ წლებში საჭიროებდა იონესკო

მხარდაჭერას და ასეთი კაცი აღმოჩნდა არტურ ადამოვი, რომელიც ყოველ საღამოს მოდიოდა ლანკრის თეატრში, შედგებოდა სკამზე და თითქმის ცარიელ დარბაზში ხმამაღლა გაპყვიროდა „ბრაგო“, — „ბრაგო-ო“ ავტორს და შემსრულებლებსო, ბრაგო რეჟისორს სილვენ დომსო (რომელიც ორატორის უსუსო როლს ასრულებდა)

კრიტიკა განსაკუთრებით კი რეცენზენტები შემარცხნენ პრესისა — ჭოტივ („ფიგარო“), კემბი („ლე მონდი“) — მძაფრად ესხმოდა თავს ავტორს. მათი უაქვლაციო გამოჩენილება უფრო ავტორიტეტული ჩანდა, ვიდრე ჟან ლემარშანის (იონესკოს „ნაფიცი“ რეცენზენტის) აღფრთოვანებული სტატიები.

თანდათანობით, 50-იან წლებში, იონესკო და მისი რეჟისორები ნიკოლ ბატაი, მარსელ გიუვალე, დაბოლოს, რომერ პოსტეკი, რომლებიც რ. კემპის აზრით, მხოლოდ იმისთვის თუ გამოდგებოდნენ, რომ ქუჩები მოეკირწყლათ ანდა „უაზროდ ექნიათ ხელ-ფეხი“, გადაიქცნენ ახალი თეატრის მოღვაწეთა გავლენიან ჯგუფად. მათ კვლავ აბსურდისტებს უწოდებდნენ. თუმცა იონესკოს არცერთ რეჟისორს არ შიანდა, რომ სპექტაკლის ან ავტორის მიზანი აბსურდი იყო, საქმე უმად ესებოდა ახალი დრამატურგიის შექმნას, რომლისთვისაც უფრო მართებული იქნებოდა გვეწოდებოდა მეტაფიზიკური, ისევე როგორც ბეკეტის დრამატურგიისათვის. მაგრამ იონესკოს შემოქმედების ეს თვისება უფრო აშკარად გამოჩნდა „მარტორქის“ შემდგომ დაწერილ პიესებში.

ჟან ანუის, ჟან-პოლ სარტრის და სამუელ ბეკეტის აზრით ახალი თეატრის განვითარების „ავანგარდისტულმა“ ტენდენციებმა თავისებური, მაგრამ არა უი-

დურენი გამოხატულება გამოვეს ვეწინი  
იონესკოს შემოქმედებაში.

„სკამების“ გამო 1950 წელს ანუი წე-  
რდა: „ეს გასაგებებლად სასაცილო, საშინ-  
ლად კომედური, მძაფრი და თავიდან ბო-  
ლომდე შართალი რამ არის, გამონაკლისია  
მხოლოდ ავანგარდის ურთი ხერხი,  
ცოტა ძველმოდური, რაც შე არ მიყვარს:  
— პიესის ფინალი კლასიკურია“.

იტალიურ ეურნალ „სიპარიოსთან“  
(„ფარდა“) ინტერვიუში სარტრი ამბობდა  
1959 წელს: „სკამები“ შე ბრწყინვალე  
კომედიად შიშაჩნია, თუმცა იგი უფრო  
ღაბლა ღვას, ვიდრე ბეკეტის „გოლოს  
მოლოდინში“... იონესკოს „გაკვეთილიც“  
და „ქაჩალი მომღერალი ქალიც“ მომწონს,  
თუმცა ურთგვარმა ვულგარისმმა შიშაშ-  
ფოთა... მის თეატრში ყველაზე შეტად  
ენა მომწონს.

ეს კაცო, რომელიც საფრანგეთში არ  
ღაბაღებულა, ჩვენ ენას, თითქოსდა, შო-  
რი შანძილიდან განიხილავს. შან ამ ენაში  
აღმოაჩინა ე. წ. „საერთო ადგილები“,  
რუტინა, თუ „ქაჩალი მომღერალი ქალ-  
ის“ შიხედვით ვიშხუვლებთ, ცხადი გას-  
ღება წარმოღვენა ენის აბსურდულოზის  
შესახებ. ეს იმდენად ნათელია, რომ ამ  
ენაზე ლაპარაკიც კი აღარ გინდა კაცს.  
შისი პერსონაჟები კი არ ლაპარაკობენ,  
არამედ ჟარგონის მექანიზმის გამოყენებით  
გროტესკულ იმიტაციას ეწევიან. იონესკო  
„შივილიან“ აცარილებს ფრანგულ ენას,  
სტოვებს მხოლოდ წამოძახილებს, შორის-  
ღებულებს, წყველა-კრულას. მისი თეატ-  
რი — ეს არის ოცენება ენაზე“.

ეჟენი იონესკოს წინამორბედებად მისი  
შემოქმედების მკვლევარები უსაფუძვლოდ  
როდი ასახელებენ აღფრედ ჟარის, ანტო-  
ნენ არტოს, პირანდელოს, ხოლო რუმინელ  
ავტორთაგან — კარაჯალეს.

ძალზე საინტერესოა ზოგიერთი მკვლე-  
ვარის ცდები. (მათ შორისაა მარინე რენი-  
კე) იონესკოს შემოქმედების ეროვნული  
ძირების კვლევისას მიუთითებენ შის კავ-  
შირს რუმინული ფოლკლორის ყველაზე  
ფანტასტიკურ სიუჟეტებთან და სიტუაცი-  
ებთან. სენარის, სიმონ ბენშოუსის მონო-  
გრაფიებში (სადაც დაწვრილებითაა გაღ-  
მოცემული იონესკოს მრავალი პიესის

დადგმის აშბავი), შ. რაინკეს სადოქტორო  
დისერტაციაში, ჟან-ურვე ლონარის მონო-  
გრაფიაში (იგი ავტორია ზალზაკზე გამო-  
ქვეყნებული მრავალი ნაშრომისა), თანა-  
მედროვე ფრანგული თეატრისადმი მიძღ-  
ვნილ მიშელ კორგინისა და ჟენევიევა სე-  
როს წიგნებში, ევენ იონესკო, წარმოსღ-  
გება XX საუკუნის დასაწყისის რუმინულ  
და ფრანგულ ხელოვნებასთან მრავალ-  
მხრივ დაკავშირებულ მხატვრად (ამასვე  
ადასტურებს მისივე მრავალრიცხოვანი გა-  
მონათქვამები).

„თეატრში შან მიღწია იმას, რისკენაც  
მივისწრაფოდით ამ ოცდათი წლის წინ“  
— ამბობდა ტრისტან ტცარა, რომელიც  
20-იანი წლების დასაწყისში სიურრეალის-  
ტებთან მიმხრობილ დადასტებს მეთაურ-  
ობდა. ამ გამონათქვამის არსი იმაშია, რომ  
იონესკოს „ანტიპიესის“ „ქაჩალი მომღე-  
რალი ქალის“ და მისი „კომიკური დრა-  
მის“ „გაკვეთილის“ დადგმა ისეთივე გა-  
მოწვევა იყო ტრადიციისა, როგორც ტცი-  
რის, არაგონის, ელუარის სიურრეალისტურ  
მანერაში დაწერილი ლექსები.

ე. სერო აღნიშნავს, რომ დადაზში რუ-  
მინეთში წარმოიქმნა, რომ ტცარა, ისევე  
როგორც იონესკო, ფრანგულენოვანი რუ-  
მინული წარმოშობის მწერალია და დას-  
ძენს, რომ იონესკოს შემოქმედების სათა-  
ვეები არა მარტო სიურრეალისმში უნდა  
ვეძიოთ, არამედ დადაზში და ავტრეთვე  
XIX საუკუნის დასასრულის ისეთ რუმინ-  
ულ მწერლებში, როგორებიც არიან ურ-  
მუზი, კარაჯალე. ამ ავტორებისთვის და-  
მასსიათებელი „სიტყვით თროზა“, სიტყ-  
ვების თაშაშე, იონესკოსთან პოულობს პი-  
პერთოფიერებულ გამოხატულებას. ლუი  
ზაროს მიერ 1963 წელს ოდენში დადგ-  
მული „საპაერო ფეხითმოსიარულში“ (სა-  
დაც ბარო, მადლენ რენო და ლუი მასო-  
ნი მთავარ როლებს ასრულებდნენ), ავრე-  
ფე პიესაში „ამაღღეი ანუ როგორ მო-  
ვიშორით იგი თავიდან“, იონესკომ და-  
ამუშავა მითოლოგიური და რუმინულ ლი-  
ტერატურაში მრავალგზის ინტერპრეტი-  
რებული „სასწაულებრივი გაფრენის“ თე-  
მა. იონესკოს ამ პიესის გმირები, ისევე  
როგორც რუმინული ზღაპრების გმირები,  
ცდილობენ თავი დაიხსნან ამ განთავი-

სუფლდნენ საშინელებისგან, გაქცევით უშველონ თავს, გაექცნენ სიკვდილს, აიჭრან ზეცაში და იქ ინავარდონ და ამ ფრენის მეოხებით თავისუფლებას ეწიონ. გადრენისა და გადრენის შეუძლებლობისგან მაგერილი სევდა ჯერ კიდევ თრავიულდროში იღებს სათავეს.

ფოლკლორულ მოტივებს პოულობენ აგრეთვე პიესაში „მეფე კვდება“, სადაც მეფე ბერანაჟე, პიესის ფინალში იმპევენიური უხილავი საზღვრების მიღმა ვადის. დაკრძალვის რუმინული წეს-ჩვეულება ითხოვს, რათა გარდაცვლილს ხელში ეჭიროს მონეტა, რათა ვარკვეული ხარჯი გაიღოს იმპევენად მიმავალ გზაზე.

როგორც საზღვარგარეთ მცხოვრები რუმინელი მწერალი, იონესკო გამუდმებით უბრუნდება „დაკარგულ სამოთხეზე“ ფიქრს. პიესაში „წყურელი და შიმშილი“ იგი თავის ბავშვობას იხსენებს, იხსენებს სახლს ბუქარესტში, სადაც დედასთან ერთად ცხოვრობდა. „მე მტანჯავს ბუნდოვანი მოთხოვნილება იმ საგნებისა, რომელნიც სამუდამოდ დაკარგე, რომელნიც არასოდეს მქონია, და რომლებიც არც კი ვიცი სინამდვილეში რას წარმოადგენენ“ — ჩაწერა იონესკომ თავის დღიურში. ამ ბუნდოვან მოთხოვნილებას (რაც ასევე ბუნდოვან შიშს უკავშირდება) თითქმის ყველა მის პიესაში ვგვხვდებით.

არა მხოლოდ „ლიტერატურული წყაროები“, არამედ პირადი ბედ-იღბალიც ნათელს ჰფენს მის შემოქმედებას. მოყოლებული დაბადების დღიდან (დაბადა პარიზში, 1912 წელს) მომავალი დრამატურგი დაკავშირებული იყო ორ ეროვნულ კულტურასთან. დედამისის წინაპრები ფრანგები იყვნენ, მამა — რუმინელი, ახალგაზრდა იურისტი პარიზში მუშაობდა თავის დისერტაციაზე.

დაწყებითი განათლება იონესკომ პარიზში მიიღო. სკოლაში, როგორც თავად იხსენებს, ჩაპკირკიტებდა თხზულებას „სამშობლოს შესახებ“. მაშინ მას აუხსნეს, რომ ფრანგული ენა მსოფლიოში ყველაზე ლამაზი ენაა, ხოლო ფრანგები ყველაზე გმირული ერიაო (თუ ფრანგები მარცხდებოდნენ, ამის მიზეზი მხოლოდ და მხოლოდ დალაცი იყო).

1922 წ. ექვნი იონესკო ბუქარესტში გადაიყვანდა. მისი ახალი თხზულების თემა კვლავ იყო „სამშობლოს შესახებ“. ნელმა მასწავლებლებმა აუხსნეს ბავშვს, რომ რუმინული ენა — ყველაზე ლამაზი ენაა მსოფლიოში, ხოლო რუმინელები, ყველაზე გმირული ერიაო (თუ რუმინელები მარცხდებოდნენ, ამის მიზეზი მხოლოდ და მხოლოდ დალაცი იყო)... ასე ეზიარა იონესკო პატრიოტიზმს. ძალზე ადრე გაუჩნდა მას უნდობლობის გრძობა ბურჟუაზიული სახელმწიფოს მიმართ.

1930 წელს იონესკომ დაამთავრა ბუქარესტის ფილოსოფიური ფაკულტეტი, სპეციალობით „ფრანგული ლიტერატურა“. 1938 წლამდე მწერალი პროვინციაში მასწავლებლობდა. 1931 წელს გამოაქვეყნა ლექსების კრებული „ელეგია პატარა არსებათათვის“, ხოლო 1934 წელს წიგნი „არა“. იმ წლებში იგი ახლოს იყო ეუჯინ ლოვინესკუს ლიტერატურულ წრესთან.

1938 წელს იონესკომ, როგორც იქნა, მოახლადფორთა სტიპენდია საფრანგეთში, ცოლთან ერთად გადასახლდა პარიზში და დაიწყო მუშაობა დისერტაციაზე „ცოდვისა და სიკვდილის თემა ბოდლერის შემდგომ ფრანგულ პოეზიაში“. დისერტაციას დასრულება არ ეწერა, მაგრამ რამდენადაც ჩვენ ვიცით, იონესკოს პიესებში იქნა გადმოცემული დრამატურგიული ფორმით... ყოველ შემთხვევაში, ეს თემა შემთხვევითი არ იყო ჩვენი ავტორისთვის.

ომი საფრანგეთში გადაიტანა. ომის დასასრულის კვირაძალში მოპარეს უკანასკნელი დანაშაუგი და მძიმე დღეები დაუღვა მწერალს. სიდუხჭირამ აძოლა ექვნი იონესკო მუშაობა დაეწყო სამღებრო ფაბრიკაში მუშად, შემდეგ ბიბლიოგრაფი იყო ერთ იურიდიულ საწყობში. აქ იგი ავრძელებდა თრანგული ენის შესწავლას, აღიქვამდა მას, როგორც „სახელმწიფო“ ენას და ბიუროკრატიის ენას. იონესკოსათვის ეს იყო პაჩარა ჩინოფიკა-პედანტების ილუმალი ენა. სწორედ ამ პერიოდში გაიცნო მან ბიოროკრატიული წრე, რაც მოგვიანებით „მარტოობაში“ დახატა.

მოელი ამ წლების მანძილზე იგი სერიოზულად სწავლობდა კიერკეგორს, ბუ-

რკონს, დილტეს, იასპერსს, ჰაიდეგერს და ახალი დროის სხვა ფილოსოფოსებს, ფრანკულ ენაზე თარგმნიდა კარაჯალეს და ურმუხს.

ოცდათვრამეტ წლამდე არ უფიქრია რაიმე დაეწერა თეატრისათვის, რომელიც მას საერთოდ არ უყვარდა. თავისი პიესის „მომღერალი ქაჩალი ქალი“ შექმნასთან დაკავშირებით იონესკო იგონებს: „ამ რამდენიმე წლის წინ, აზრად მომივიღა ერთმანეთის გვერდ-გვერდ დაშუყვებინა ყველაზე ბანალური ფრაზები, შედგენილი აზრისაგან ყველაზე ცარიელი სიტყვების, ყველაზე გაცვეთილი კლამებისაგან, რომლებიც მე აღმოვაჩინე ჩემს საკუთარ მეტყველებაში, ჩემი შეგობრების სიტყვანში და უცხოელთა ნალაპარაკების ჩანაწერებში.“

ეს უბედური იღვა იყო: როგორც კი მოვხვდი სიტყვა-გვამების დიდ არეულ-დარეულობაში, ლაპარაკის ავტომატიზმით გამოუყენებულს, ქანცგაწვეტილს გულმოყრჭებისგან და გამოუთქმელი ნაღვლიანობისაგან, ღებრესია დამუფლა. მაგრამ მანაც შეეძელი ამ უაზრო ამოცანის ბოლომდე შესრულება.

ერთმა ახალგაზრდა რეჟისორმა, რომლის ხელში შემთხვევით მოხვდა ეს ტექსტი, აქედან სპექტაკლი გააკეთა. ჩვენ მას „ქაჩალი მომღერალი ქალი“ ვუწოდეთ და ამ პიესამ უამრავი ადამიანი აცინა, რითაც ერთობ გაოცებული დავრჩი, რადგან ასე შეგონა, რომ მე „მეტყველების ტრაგედია“ დავწერე...

ამ დებიუტიდან მოყოლებული, გამიჩინდა გარკვეული მიზანი, შემექმნა თეატრის პაროდია. ამიტომაც სათაურის ქვეშ დავწერე „ანტიპიესა“.

ავტორის ამ საინტერესო აღსარებებში განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია იმ აზრის გამოყოფა, რომ იონესკოს „ანტითეატრი“ სინამდვილეში ძალზე თეატრალური რამ აღმოჩნდა. იონესკომ ბრძოლა გამოუცხადა რუტინასა და სცენურ ნამდვილობას, მაგრამ ამავე დროს, სრულიადაც არ უგულვებელუყვია „სცენის კანონები“. „მე

ყველაფერი გადატანილი მაქვს რეპლიკებში, თამაშში, სცენურ სურათებში“. მოგვიანებით კი „აღმას ექსპლიციტში“ ამბობდა „ყველაფერი ძალზე საინტერესო სანახაობააო“. „მთლიანად პიესა ჩემთვის ავანტურაა, ნადირობაა, გარესამყაროს აღმოჩენაა“. იონესკოს პიესების სცენურობა მდგომარეობს იმაში, რომ „ავანტურაში“, რომელიც გულისხმობს „სუფთა დრამის“ შექმნას (ანტითეატური, ანტი-რეალისტური, ანტი-ფსიქოლოგიური, „ანტი-ბურჟუაზიული“), ჩართული აღმოჩნდნენ როგორც პერსონაჟები, ასევე მაყურებლებიც, რადგან იონესკოს პიესების მაყურებლებმა, როგორც ამბობდა ეს ლემარშანი, წინასწარ არასოდეს არ იციან, თუ საიდან მიაყენებენ მას დარტყმას, რანაირად მოახერხებს ავტორი მათ გაცინებას.

„თამაშში“ ჩართული აღმოჩნდება ყველაფერი, რასაც კი მხატვარი შეეხება: ენა, აზროვნების პროცესი, გმირთა შინაგანი სამყარო, თანამედროვე ფილოსოფია და ლინგვისტიკა, ესთეტიკა და პოლიტიკა. მ. კორვინი სწორად შენიშნავს. რომ იონესკოს პიესებში „დიდლოგი ქანაობს აზრსა და უაზრობას შორის“. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, მათში აღმოჩნდება მოციმციმე აზრი, ისინი მრავალმნიშვნელოვანნი და ასოციაციურნი არიან. ასეთ შემთხვევაში ცხოვრების პროცესები აბსოლუტიზირებულია. მაგრამ სწორედ ეს აბსოლუტიზაცია სჭირდება იონესკოს, როგორც მხატვარს. ენის მოჩვენებითი ალოგიზმი იონესკოს საშუალებას აძლევს მოაწესრიგოს ლოგიკურაზროვნება („ნუთუ შენ არ გესმის, რომ ბაბუაშენი მოკვდა?“ — ეუბნება მამა შვილს პიესაში „მომავალი კვერცხებშია“. რაზედაც შეილი პასუხობს: „არა, მე არ მესმის, რომ ბაბუაჩემი მოკვდა“).

თავის პოლემიკურ წიგნში „შენიშვნები და პასუხები“ იონესკო პასუხობს იმ ოპონენტებს, რომლებიც მას აბსურდობაში სდებდნენ ბრალს. „არსებითად, სამყარო მე აბსურდული კი არა, არამედ წარმოდგენილი რამ მკონია“. მასში „ერაფერია სასტიკი, ყველაფერია სასტიკი. არაფერია კომიკური, ყველაფერი ტრაგი-



კულია, არაფერია ტრაგიკული, ყველაფერია კომიკური, ყველაფერი რეალურია, არარეალურია, შესაძლებელია, შეუძლებელია. შეცნობადია, შეუცნობადია. ყველაფერი მძიმეა, ყველაფერი მსუბუქია... „არსებობისა და სამყაროს შივნით შეიძლება ნათლად დანახვა, კანონების აღმოჩენა, „გონიერი“ წესების დამყარება. გაუგებრობა მხოლოდ მაშინ წარმოიქმნება, როცა არსებობის სათავეებამდე ამალდებით. როცა არსებობას მთლიანობაში განიხილავ“.

იონესკო გაღიზიანებული ამბობდა: „აბსურდისში“ მოდური სიტყვაა, რომელიც მალე გავა მოდიდან“.

იგი უპირატესად ეყრდნობოდა თანამედროვე ფილოსოფიურ ირაციონალიზმს, რომლის მიხედვით შემეცნების პროცესში გარდაუვალია წინააღმდეგობების, ანტი-ნიმიების წარმოქმნა. რაც შეუთავსებელია რაციონალურ აზროვნებასთან. იონესკო თავის დრამატურგიულ კონსტრუქციებში, თავის ანტი-პიესებში აცხადებს, რომ ბურჟუაზიული სამყაროს წინააღმდეგობათა პარმონიზაცია მხატვრულ წარმოსახვაშიც კი მიუღწეველიაო. ამიტომაც მიმართავდა იგი აბსურდის ხატებს, ამიტომაც ასვაგებდა ერთიმეორეზე უცნაურ, არამოტივირებულ ეპიზოდებს, რომლებიც ზოგჯერ აღიქმებიან, როგორც ბოღვითი ხატები და ვითარებანი, რომ სინამდვილის მხოლოდ ამგვარი „წაკითხვა“ მას ჭეშმარიტება უკონია.

ისევე როგორც სიურრეალისტები, თუ მათი განსაზღვრებებით ვიხელმძღვანელებთ, იონესკოც ცდილობს ჩასწვდეს და გამოხატოს რეალობა, რომელიც „მორენებითი სინამდვილის მიღმა მდებარეობს“. ამიტომაც, მხატვრულ შემოქმედებით პროცესში იგი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს ქვეცნობიერსა და არაცნობიერს, ცდილობს, რომ მყურებელს გაუღვიძოს ასოციაციური აზროვნება, რათა მან თავისუფლად შესძლოს ირაციონალური ტექსტის „წაკითხვა“. „ალმას ექსპროტიში“ იგი თავად ამბობს, რომ იგი მხოლოდ იმიტომ მიდის, რომ „უფრო კარგად დარჩეს“, „გარბის, რათა არსად არ წაივდეს“.

აბსურდული არც იონესკოს მთავარი გმირია, რომელიც მრავალ მის პიესებში ბერანაეცს სახელით ან თავად ავტორის სახელით გამოდის. ჩვენ ვხედავთ ამ გმირს სხვადასხვა ვითარებაში: ხან დრამატურგია იგი, რომელიც თავისი ნაწარმოების პროცესს გვაზიარებს („ალმას ექსპროტი“), ხან ის კაცია, რომელიც შემადრწუნებელი ბოროტმოქმედების პირისპირ დგას („მოწოდებით მკვლეელი“), ხან იურიდიული გამომცემლობის ჩინოვნიკია, რომელიც თავის თანამშრომელთა (და მთელი ქალაქის მოსახლეობის) მარტორქებად გადაქცევას შეეწრო („მარტორქა“), ხან მეფე ბერანაეცა, რომელსაც ძალაუფლება დაუკარგავს თავის სახელმწიფოში („მეფე კვდება“), ხან დრამატურგია, რომელიც პაერში მოგზაურობს („საპაერო ფესითომოსიარულე“). იმავე გმირის ცნობა არ გავიჭირდება იმ მწერალშიც, რომელმაც მთელი თავისი ცხოვრების მანძილზე მხოლოდ რამოდენიმე ფრაზა შექმნა („ამადუსი“), ასევე ეანში, რომელიც დათრგუნულია ოჯახური ცხოვრებით და სისარულის, ჭეშმარიტების საძიებლად გაემგზავრა, მაგრამ ხელმოცარული აღმოჩნდა პირქუშ საბატოში, რომელიც უმაღ ცინეს და სულთა საყურობილეს ჰგავს („წყურტილი და შიმშილი“).

იონესკოს გმირი განიცდის გარკვეულ ცვლილებებს და აღმოჩნდება შემეცნების სხვადასხვა საფეხურზე, თავის თავში აღმოაჩენს მდგრად თვისებებს, რომელიც მას სხვათაგან განასხვავებს. ეს გმირი ბუნებრივი და მამაცია. ეს ბავშვური თვისებები მას სასაცილოდ ხდიან. იშვიათია ისეთი მწერალი, რომელიც (როგორც ამადუსი ანდა იონესკო „ალმას ექსპროტიში“) გულახდილად აღიარებს, რომ იგი არასრულფასოვანია, ძლივს მართავს საკუთარ შემოქმედებით პროცესს და არასოდეს არ იცის თუ რა გამოუვა ბოლოს. მაგრამ სწორედ ეს თვისებები — ცხოვრებისადმი შეუგუებლობა, აქტიური ნებელობითი თვისებების ნაკლებობა, განაპირობებენ იმას, რომ იონესკოს გმირები ყველაზე ნაკლებად განიცდიან სასოვადო-

უმის ზევაველებსა და მოჭარბებულ აგრესიულ მისწრაფებებს.

მომხვეჭელობა, დიდება, კარიერა, პატრიოტული უცხოა იონესკოს გმირებისათვის, ისევე, როგორც უცხოა პუნქტუალობა, მონური ქედმოდრეკა უფროსების და ჯიბესქელთა მიმართ, ჩვეულებრივ, იგი პასიური ოცნებების ტყვეობაშია, მისი ქმედების შედეგები ერთმანეთს მცირეა, რომ არა ვთქვათ სულ არაობაშია. იგი მსხვერპლია არასწორად გაგებული მოვალეობის გრძნობის („მოვალეობის მსხვერპლი“) და ამოად ცდილობს თუნდაც ელემენტარული დავალებების შესრულებას. იგი იტანჯება თავისი უაღრესი მგრძობიარობისაგან, უმთავრესად კი ადამიანებთან კომუნიკაციის დაკარგვის გამო (მათ შორისაა მისი ახლობელი ადამიანები).

სწორედ ამის გამო მოსთქვამს ბერანჯე, იონესკოს ყველაზე ცნობილი პიესის „მარტორქის“ გმირი: „სიცოცხლისაგან ვიწრიტები, მკლავს მარტოობა... და საზოგადოება.“

გათითოკაცების, კომუნიკაციის დაკარგვის თემა, ვარიაციას განიცდის მწერლის შემოქმედებაში, მის პიესა-ალსარებებში და ბოლოს ტრაგიკულ სახეს იღებს „საპაერო ფეხითმოსიარულესა“ და „წყურვილსა და შიმშილში“.

„საპაერო ფეხითმოსიარულეს“ გმირი მოულოდნელად პაერში ლივიღეს ეუფლება. სამყაროს მიღმა აღმოჩნდება, ანტისამყაროსთან, სიკვდილთან, მარადისობასთან ამყარებს ურთიერთობას. ზემოდან ხედავს გულგრილი ინგლისელების, მეუღლისა და ქალიშვილის უძრავ ფიგურებს, რომლებიც, უკეთეს შემთხვევაში, მასთან „გადლაპარაკებს“ თუ მოახერხებენ უკეთეს „დედამიწის მიზიდულობას“ გადალახვენ. მაგრამ არც მისი გაგება ძალუძთ და არც მის სამყაროში შეღწევა.

ასეთივე მდგომარეობაშია პიესის „წყურვილი და შიმშილის“ გმირი ჟანი. ეს პიესა ადამიანის ხეტიალისა და ძიების ისტორიაა, კაცისა, რომელიც დევნილია

წყურვილისა და შიმშილისაგან, დეწი/ლია სიყვარულის, თავისუფლების, მარტოობის გამო.

ზეგლინოთქა

ჟანი ისევე განიცდის საკუთარი პიროვნების გაორებას, საკუთარ თავთან იღენტიფიკაციის დაკარგვას, როგორც მანამდე ამასვე განიცდიდენ მოხუცები „ტრაგიკულ ფარსში“ — „სკამები“, ანდა შუბერტი „ფსევდოდრამაში“ — „მოვალეობის მსხვერპლი“. იგი ერთდროულად თავს გრძნობს კარგ და ცუდ ქმრად და დიდი ტანჯვით ეძებს საკუთარ მესაკუთარ არსებაშივე. მარადიული დანაშაულის გრძნობა სტანჯავს.

„უბედური სიყვარულის ტყვე ვარ — და შინც შე ვარ დამნაშავე“ — ამბობს ჟანი. სიყვარულის წყურვილი უბიძგებს მას მარი-მადლენთან სიახლოვისაკენ და განშორებისკენაც ერთსა და იმავე დროს. ბოლოსდაბოლოს იგი ტოვებს თავის სახლს, თავის ოჯახს, თავის „იხეს“. რათა მიაშუროს სხვა ქალს, რომელიც მისთვის ისევეა განსხეულება ქალურობისა, დედობის, როგორც იყო (და ღარჩა ასეთად) მისგან მიტოვებული ცოლი.

ასე და ამრიგად, იონესკოს გმირების უარყოფითი თვისებები ერწყმიან დადებით თვისებებს (იგი არაა აგრესიული, გულწრფელია, ადამიანურია. უანგაროა), და არსებითად მის საქციელში არაფერია აბსურდული. აბსურდულია სამყარო, რომელშიც იგი ცხოვრობს, რომელმაც გასწირა იგი საკუთარი ადამიანური თვისებების განუხორციელებელი არსებობისათვის (შემოქმედებითი თავისუფლება, აზროვნების თავისუფლება, გრძნობის თავისუფლება).

თუ დასავლეთელი მკვლევარების უმეტესობის კვალად, ჩვენც ვაღიარებთ, რომ იონესკოს დრამატურგიის პათოსს შეადგენს უარყოფის პათოსი (დაე თუნდაც, ნიჰილისტური და ანარქისტული), მაშინ ამ დრამატურგის შემოქმედება არ შეიძლება განვიხილოთ, როგორც აპოკალიპტური და მით უფრო, როგორც ანტიჰუმენური.



სავარაუდოა, რომ თავად მას არ სჯუ-  
რა სოციალური პროგრესისა. მიუხედა-  
ვად ამისა, თავდასხმის ობიექტებს საცენ-  
ზით ნათლად ირჩევს, მისი პიესები სა-  
ტირიკულადაა მიმართული უპირველესად  
ბურჟუაზიისა. მისი აზროვნების, საზოგა-  
დობრივი პრაქტიკის წინააღმდეგ, ადვი-  
ლია იმის მიხედვით, რომ იონესკოს არა  
აქვს არც ერთი პიესა მიმართული საღხის  
და მშრომელი ადამიანის წინააღმდეგ.

საგულისხმოა, რომ იონესკოს სწორედ  
მემარჯვენე პრესამ მოუწყო ობსტრუქცია  
საფრანგეთში („ლე ნუველ ლიტერერი-  
დან“, „ფიგაროდან“, „არიდან“, „ლე  
მონდიდან“ მოვლენილმა „კრიტიკოსმა“  
დოქტრინიორებმა). სწორედ მათ და-  
სცინოდა იგი „აღმას ექსპრომტ-  
ში“. „ამ კრიტიკოსებს — ამბობდა  
მწერალი ერთ ინტერვიუში — მიანიც-  
დაშინებ სწადიათ, რომ გაკვეთილი ჩავვი-  
ტაროთ, უფრო სწორად, მათ სწადიათ,  
რომ მათ კონფორმისმს შეუუერთდეთ.

ხშირად ისიც კი არ იციან რა ასწავ-  
ლან, როგორი გაკვეთილი ჩაატარონ,  
არადა, პკონიათ, რომ გაკვეთილი ყვე-  
ლას უნდა მისცენ. ყოველ ღონეს ხმარო-  
ბენ დიდი უპირატესობის გრძობით გა-  
აკეთონ ეს, რათა თავიანთი უხერხულო-  
ბანი დამალონ... ისინი, რომლებზედაც  
ახლა მე ვლაპარაკობ, უძლურნი აღმო-  
ჩნდნენ ადგომით, რომ ჩემი პიესა „მარ-  
ტორქა“ მოსალოდნელი საყოველთაო მო-  
წამვლის კლინიკური რუკაა და არა ბუნ-  
დოვანი ალვეორიები. ისიც კი ვერ შენი-  
შნეს, რომ ერთ-ერთი ჩემი პერსონაჟის  
რეპლიკები შედგენილი იყო 1935 წელს  
და ნაწილობრივ ჩვენი თანამედროვე ინ-  
ტელიგენტების ნიცშეანური ლოზუნგების-  
გან. იგივე ინტერვიუში ეკითხება იონე-  
სკოს: — „ავიღოთ წვრილი ბურჟუა — რა  
გძულთ მასში ყველაზე მეტად?“

პასუხი: „აბსურდი, სკლეროზი, შური-  
ანობა, სისასტიკე, ტირანია“. ეს გამოწით-  
ქვამები (მათი გამრავლება კიდევ უფრო  
შეიძლება) იონესკოს დრამატურგიისაკენ  
გვამბრუნებენ კვლავ, უფრო ზუსტად, იმ  
სოციალური პრობლემებისაკენ, რომელ-

ნიც დრამატურგს ალღევებს. ცნობილია,  
რომ იონესკო უარყოფდა იმ აზრს, თით-  
ქოს მისი მიზანი სოციალური პიესების  
შექმნა იყო, იგი თავის თეატრს ხშირად  
უპირისპირებდა „იდეოლოგიურ“ ანუ,  
როგორც თვით ამბობდა „პატრონტაეულ“  
თეატრს. მაგრამ განა ეს გვაძლევს იმის  
საფუძველს, რომ უგულვებელყოთ დრა-  
მატურგის შემოქმედების სოციალური  
შინაარსი?

მაშინ იქნებოდა მართალი იონესკო,  
მას რომ არ ჰყოლოდა ნიშნები პირველი  
მტერი — ფაშისმი და მისი მრავალგვა-  
რი გამოვლენებიანი. ამ საკითხთან დაკავში-  
რებით იონესკოს პიესები არავითარ სა-  
ფუძველს არ გვაძლევენ დაჭყვებისათვის.  
რა ფანტასტიკურიც არ უნდა იყოს მხა-  
ტერის წარმოსახვა-გარდასახვანი, ისინი,  
პიესიდან პიესაში ჩვენს ყურადღებას ში-  
აპრობენ იმ პრობლემებისა და სიტუაციე-  
ბისაკენ, რომლებიც განუხრელად არიან  
დაკავშირებული სოციალური ბოროტე-  
ბის (თანამედროვე სამყაროში რომ  
ღრმად გაუღაპს ფეხვები) უკომპრომისო  
გამოხატვასთან.

„გაკვეთილიდან“ მოყოლებული, იონე-  
სკო გამაღმებით უბრუნდება ერთსადა-  
იმევე თემას, იგი გვიჩვენებს შედეგებს  
„რაციონალური პრაქტიკისა“, რომლებ-  
იც არაადამიანობის შუშლილ სახეს იძენს.  
განა ამ პიესის გმირი, პროფესორი, არ  
ხედავს ხსნან თავისი პიპოტეტური „ბო-  
როტმქმედებისაკენ“ ფაშისტურ სვას-  
ტიკიან სამკლავურში? ხოლო პოლიციელის  
ბოროტისეული სახე („მოვალეობის მსხვე-  
რბლი“), რომელიც დაკითხავს და მო-  
რალურად აწამებს შუბერტს? რა სოცია-  
ლური ფენომენითაა ნაკარნახევი ეს ყო-  
ველივე? პიესის ფინალში პოლიციელის  
წამოყვარება — „გაუმარჯოს თეთრ რა-  
სას!“ — უკიდურესად ძაბავს პირქუშ  
კოლორიტს. მთელი ეს პიესა და თუნდაც  
იგივე „გაკვეთილი“ (შუბერტმა უნდა იბ-  
ოვნოს თავის მესხიერებაში მალე... ეს  
გაკვეთილის შესრულება) განა ამკარად  
გამომხატველი არაა სოციალური პრობ-  
ლემატკის?



პოლიტიკური მოტივები თანდათანობით სახეს იცვლიდნენ იონესკოს დრამატურგიაში. მხატვარს აღელვებდა ბოროტების თემის მეტაფიზიკური ასახვა. მის მოთხრობაში „პოლოგნიკის ფოტო“ და ამ მოთხრობის მიხედვით დაწერილ პიესაში „მკვლელი მოწოდებით“ ჩვენს თვალწინ წარმოსდგება შავბნელი, საშიში სახე პოლოგნიკისა. სამყაროს მოუწყობლობის მეტაფიზიკური შეცნობაა თემა მოთხრობისა „პაერში მფრინავისა“ (1961. ეს მოთხრობაც პიესად გადაკეთა).

ძალიან საგულისხმოა იონესკოს ის ნაწარმოებებიც, სადაც გამოვლილი სიტუაციები არის მხოლოდ საშუალება „მოახლოებული საყოველთაო მოწამვლის კლინიკური სურათის“ (რომელსაც კონფორმიზმს ვუწოდებთ) ასახვისა.

გუნევიყვა სერო თავის მრავალმხრივ სანტიკრესო წიანში ახალი თეატრის დრამატურგიის შესახებ, წერდა, რომ პიესა „მარტორქა“, სადაც სინათლე და უბრალოება ენისა ერწყმის ფანტასტიკურ სილოატს. ამოტენებულია 30-იანი წლების ეს გრძობს ავტორისეულ გამოკიდებამსოან, როცა იონესკო ძალიან მტკივნეულათ გაიკიდდა რუმინეთის პოლიტიკური რეჟიმის თაშისაიას. მწერალი ხედავდა, თუ როგორ ემხრობოდნენ მისი თანამემკვიდრები რკინის გვარდიის ფაშისტურ მოქმედას. ისინი დაავადებულნი აღმოჩნდნენ თაშისტური იდეოლოგიის ვიკრისით, რომელიც პიროვნებას შლის და საბოლოოდ რყვის ადამიანური ურთიერთობის ყოველ ფორმას. „პიესის მიზანი იყო — წერდა იონესკო — ქვეყნის ნაციფიკაციის პროცესის აღწერა“.

შეშფოთება არ სტოვებდა იონესკოს თვით ისეთ ელემენტურ პიესაში, როგორიცაა „მეფე კვდება“. ამ ზედროულ მოკლურ სპექტაკლში, ავტორი ხშირად უბრუნდება თანამედროვეობის ბოროტისეული მოქმედებათაგან აღძრულ აზრებს... ხელისუფლების უზურპაცია, ხალხის თავისუფლების დათრგუნვა, პიროვნების კულტს დახარბებული მეფე ბერნაეე, რომელიც მოითხოვს, რომ ისტო-

რია ისწავლებოდეს მხოლოდ მისი წიგნების მიხედვით, რომ ხელოვნების უწყვეტ ნაწარმოები განადგურდეს და მთაშობალობას მხოლოდ მისი პორტრუტი შემოუნახონ საუკუნოდ. ქვეყნის წინაშე თავისი მოვალეობით ნავლავიერება, პიესაში მძაფრ სატირულ ხასიათს იძენს, ბერანეე თავს იმართლებს, რომ ყველაფერი, რაც მას, როგორც სახელმწიფო მოღვაწეს, გაუკეთებია (მათ შორის ადამიანთა დასჯის ბრძანებები), მხოლოდ და მხოლოდ სახელმწიფოს კეთილდღეობისთვის იყო გამიზნული. „ახლა კი შენ მოკვდები სახელმწიფოს კეთილდღეობისათვის“ — ეუბნება მისი პირველი ცოლი მარგარიტა.

საზგასასმელია, რომ იონესკოს შემოქმედების სოციალური მოტივები თავს იჩენენ მხოლოდ გაშუალებული ფორმით. არც ერთ მის პიესას არა აქვს „მიზნობრივი“ პოლიტიკური შინაარსი, ამ პიესებში მხოლოდ ლაპარაკია ადამიანზე, რომელიც დამონებულია ცხოვრების პირობებით და სამყაროს მოუწყობლობით, „ბოროტების“ სხვადასხვა გამოვლინებებით (ადამიანის ჭკუასუსტობა, ბურჟუაზიული შეხედულობა, ადამიანის მარტობა), ადამიანთა შორის მარად მოხეტიალე სიძულვილზე, ხელისუფლებსა და ბიუროკრატიის დიქტატურაზე. „შე არა მაქვს სამყაროს სხვათაირი ახსნა — ამბობდა იონესკო — ვარდა იმისა, რომ პიესებში ასახულია წამიერება და სისასტიკე, ყოყოობა და მრისხანება, არყოფნა და ამაზრზენი, უსარგებლო, უადგილო სიძულვილი... ამო და ანგარეზიანი მძვინვარება, ყვირილი, რომელსაც მოულოდნელად ახშობს სიჩუმე“.

იონესკოს, ბეკეტის, ტარდიეს თეატრი, რომელსაც ხშირად „გაჩერებული საათის თეატრს“ უწოდებენ, ყოფიერების ავტომატიზმის სიმბოლოა. აქ ადამიანი ვანფირულია ყოველდღიურობის სიბლავისათვის და მოკლებულია აქედან გამოსვლის შესაძლებლობას. იონესკოს და ბეკეტის გმირები ადგილსა და დროს ვერ ამჩნევენ. ასეთ შემთხვევაში ადგილისა და დროის „დეკომპოზიცია“ უკავშირდება სხვა, არა-



ნაკლებ მნიშვნელოვან პრობლემას — ეს არის მსგავსების დაკარგვის პრობლემა. „ქაჩალი მომღერალი ქალის“ გმირები — ცოლ-ქმარი სმიტები, ისევე როგორც იონესკოს სხვა პეისების პერსონაჟები — მოსული ცოლ-ქმარი „სკამებში“, შუბერტი „მოვალეობის მსხვერპლში“ — თავის თავს ჯედარ იცნობიერებენ. ისინი საკუთარი „მეს“ უსასრულო და უნიველსო ძიებაში არიან. სმიტების ოჯახში სტუმრად მოსული მარტენები, იმდენად არიან ჩათრეული გაუსახურების და დეკომპოზიციის საყოველთაო პროცესში, რომ ისინი მხოლოდ ემპირიულად ახსენებენ ერთმანეთს თავიანთ თავებს. თუ რა ვითარებაში შეიძლება ისინი შეხვედროდნენ ერთმანეთს. ბოლოს და ბოლოს აღმოაჩენენ, რომ თურმე ერთ ლოგინში სძინავთ, მაშასადამე. ცოლ-ქმარი ყოფილან, მაგრამ აი, მათი საერთო შვილების საკითხი კი ბოლომდე გაურკვეველი რჩება...

ბეკეტის გმირებისაგან განსხვავებით იონესკოს პერსონაჟები სშირად გონიერებას უხმობენ. მარტენი სრულიად შეუღერებელ ვითარებაში ამბობს „ამას მე ლოგია. მკარნახობს“. მაგრამ მარტენებისა და სმიტების სწორედ ლოგიაა აბსურდული, ვინაიდან ისინი მოკლებულნი არიან ობიექტურობას, გამოცდილება მათთვის არ არის ობიექტური კრიტერიუმი. გააფიცებულნი ეძიებენ ისეთ საბაზს, რომელიც შესძლებს მათ შორეუებას ნამდვილ ვითარებასთან მიმართებაში. თავის თავს გაორბიან, და ბოლოს და ბოლოს, როგორც ამას მოგვიანებით გვიჩვენებს იონესკო, მარტორქებად გადაიქცევიან და ჯოჯს შეერევიან.

მ. რაიკე წერს: „ის ნილაბი, რომელსაც მსახიობი სახეზე ატარებს იონესკოს მრავალ პიესაში, ხაზს სწორედ მის უსახურობას უსვამს. ასე მაგალითად, მაღლენას („მოვალეობის მსხვერპლი“) ანდა „ამადელუსს“ ამა თუ იმ მომენტში, შეუძლია იქცეს მათხოვრად, ტელეფონისტად. მოსული ქალი („სკამები“) შეიძლება იყოს დედაც და „ქორდა“ საყვარელიც; ნიკოლოზი („მოვალეობის მსხვერპლი“) — იქცეს პოლიციელად, არქიტექტორად, პო-

ლიციის შეფად; მარტენებს შეუძლიათ სმიტების ადკილის დაკავება, მთელს ქალაქი შეიძლება კონფორმისტებიდან მარტორქებად იქცეს. შტკიცე, თავის თავში ჩაეკტილი პიროვნება აღარ არსებობს. ესენი არიან იდენტიურობას მოკლებული პერსონაჟები, ნებისმიერ მომენტში თითოეული მათგანი საკუთარი თავის ანტიპოდად გარდაიქმნება, მათ არა აქვთ მკვეთრი „კონტურები“, მათი შენაცვლება ნებისმიერი რიგით შეიძლება. ასე მაგალითად, ვატსონები („ქაჩალი მომღერალი ქალი“) ერთმანეთს ერწყმინან და ენივთებიან.

როგორც ეს სშირად ხდება სოლმი, იონესკოს პირველივე პიესა ემბრიონალურად უკვე ატარებდა მრავალ იდეასა და სიტუაციას, რომლებიც შემდგომ ავტორის სხვა ნაწარმოებებში განვითარდნენ. „ქაჩალი მომღერალი ქალი“... არსებითად იყო კანდიდური დეკლარაცია, პრელუდია „ადამიანური კომედის“ ახალი განსხვავებისათვის, რომელშიც ბურჟუაზიული სამყარო წარმოსდგა იონესკოს დრამატურგიაში. მაგრამ, თუ ბალზაკთან ყველაფერზე ვაბატონებული იყო რეალისტური კონკრეტულობის პრინციპი, იონესკოსთან იგი შეცვლილია ფანტასმაგორიით.

თუმცა, ამ ფანტასმაგორიის სცენური განხორციელება ითვალისწინებს რეალისტური ინტერვიერის და რეკვიზიტის შენარჩუნებას. „ქაჩალი მომღერალი ქალის“ პირველი დადამისათვის ავეჯი შევიცარიის სოფლიდან ჩამოიტანეს. „აკვეთილში“ პროვინციელი პროფესორის არა იმდენად რესპექტაბელურად, რამდენადაც შემწანურად გაწყობილი სასტუმრო ოთახია (მაკიდაზე ხელით ნაქსოვი გადასაფარებელი).

ასევე კონკრეტულია ის ვითარება, რომელშიც „მარტორქას“ პერსონაჟები მოქმედებენ. სცენოგრაფს ავტორი ყოველთვის აძლევს ზუსტ მითითებებს და ამავე დროს ჰკარნახობს იმ აზრს, რომ ყველაფერი შედმიწვნით ნამდვილს ჰავდეს. მხატვარს უნდა ჰქონდეს გემოვნება, ზომიერების გრძნობა და მცირეოდენი ნატურალიზმიც კი.

ამავ დროს, იონესკოს პიესები ანტი-დრამებია, რადგან იქ ყველაფერი კითხვის ნიშნის ქვეშ დგას, არ პასუხობს ტრადიციას, უპირველეს ყოვლისა „შოუსელთებელია“, საჭოჭმანოა პიესის შინაარსი. „ქაჩალი მომღერალი ქალის“ პირველ მაყურებლებს თავჯა აებნათ. მათთვის. ცხადია, უფრო ვასაგები და მისაღები იქნებოდა პიესის თავდაპირველი სახელწოდება: „უსაქმო ინგლისელი“. პიესის საბოლოო სათაური კი შემთხვევით ამოტივტივდა ერთ-ერთ რეპეტიციასზე. მეხანძარი როლის შემსრულებელმა მსახიობმა ნაცვლად სიტყვებისა „ძალზე ღია ფერის მომღერალი ქალის“ ნაცვლად თქვა „ძალიან ქაჩალი მომღერალი ქალი“. მაგრამ არც იმის უარყოფა შეიძლება, რომ უკეთეს სათაურს კაციშვილი ვერ მოიგონებდა. მარხელ გიუგალი ამბობდა, რომ იონესკოს თამაშში გაწეილი რიტმი არ შეიძლება. ამ თვალსაზრისით პროფესორის როლი („აკვეთილი“) მსახიობისათვის მშვენიერი საფარჯიშოა, რამდენადაც მან უნდა გვიჩვენოს არძობათა მრავალფეროვანი გამა — მორცხვობა, თვითდაჯერებულობა, ერთი მდგომარეობიდან მეორეში გადასვლა. კ-მიკური, ტრაგიკული, საღიში, ეროტიზმი, პათოლოგია, დანაშაულის გრძობა, აკრეთვე სიამოვნება და საშინელობა.

მოკლედ განმარტავდა, რომ პიესაში „მეფე კვდება“ — მეფე კეთილია, იგი ბოროტია, იგი ღიადია, იგი პატარა კაცია — აქ ერთი მხორეს არ გამოიჩინებს, რამდენადაც მეფე ყველა ამ თვისების განსახიერება იყო. შეცდომა იქნებოდა ინტონაციურად განსაკუთრებით რომელიმე მათგანი გამოკვეყო. ეს იმას ნიშნავს, რომ გვეთქვა — იგი კეთილი იყო... არა, იგი ბოროტა იყო, იგი მაღალი იყო, არა, კარგად აღარც მახსოვს, იგი დაბალი იყო... თრახა ის უნდა ითქვას, რომ მისი პირველი ნაწილი ალვიკვით როლორც დამაჯერებელი მტკიცება, რომელსაც ენაცვლება სხვა ფრახა, თქმული ორი წლის შემდეგ — ანდა შეხედულებანი უნდა გადმოიცეს რამდენიმე პირის მიერ ერთდროულად.

იონესკოს ტექსტების წაკითხვა განუ-

ყოფელია მსახიობების მიერ სტენაზე წარმოდგენილ გმირთა სახეებისა და მკვეთრი გადასვლები, ყოველდღიური ლოგიკის დარღვევა გულისხმობს, რომ მსახიობი მაყურებელს გადაუშლის ყოფიერების ზედროულ, „ზემატერიალურ“ სიმათლეს, სადაც წარმოდგენული ან ნაკლებად წარმოსადგენი ახალ მნიშვნელობას იძენს, რამდენადაც იონესკოს პიესებში სამყაროზე მეტაფიზიკურა წარმოდგენა გზატრონებულია კონკრეტულ წარმოდგენებზე.

„სკამებში“ ეს ტენდენცია ნათლად ჩანს მაშინ, როცა მოხუციები ელაპარაკებიან სტუდენტებს, ისინი იწყებენ კმათს იმაზე თუ როგორი (კარგი ან ცუდი) შვილი იყო სემირამიდა მოხუცი დედისთვის. სემირამიდა ამტკიცებს, რომ ცუდი შვილი ვიყავით (დაუფინია მომაკვდავი დედა არსში გადავადგეო).

მაგრამ, ეს აშკარა შეუსაბამობა, იონესკოს აზრით, უბრალოა. მოზობლების მოყვარულ ადამიანებს შორის არ არსებობენ უდანაშაულო შვილები, ვინაიდან ყველა გულწრფელად მოყვარული ადამიანი, არასოდეს არ ფიქრობს, რომ ყოველთვის კარგად იხდიდა მოვალეობას უფროსების წინაშე. რაც უფრო მეტად უყვართ, უფრო მეტად საყვედურობენ საკუთარ თავს, რომ თავიანთი ეგოისტური ინტერესების კარნახით უდალატეს, როცა ახლავარდები იყვნენ, ანდა ერთობ დაკავებულნი. დანაშაულის ამ შეგრძნებას არ აქარწყლებს თვით ყველაზე იდეალური ოჯახური ურთიერთობანი. ამიტომაცაა, რომ მოხუცი („სკამები“) ასე დაჟინებით იცაის თავის პიპოტატორ ვერსიას. თ-შეა იგი ცხოვრებისეულ სიმათლეს არ შეესაბამება.

იონესკოს პიესები ანარქიული ამბოხება სამყაროს პირისპირ, სადაც „რეალური“ და უცვლელი რჩება მხოლოდ მატერიალური საგნები. მაგრამ ეს საგნებიც იმის სიმბოლოებია, რაც ადამიანს ავიწროებს. პიესაში „ახალი მაცხოვრებელი“ (1953) ამ საგნებმა მთლად ბარკადებში მოაქციეს ადამიანი, სინათლის წყარო მოუსპეს, თითქმის დამარხეს კაცი. პიესაში



„მოვალეობის მსხვერპლი“ ორი მოძრაობა ასეა ნაჩვენები სცენურად: გზა მუბერტისა (იგი ხომ დაბლა ეშვება, შემდეგ მაღლა ადის, რათა ისევ ძირს დაეცეს) და, ამას გარდა ცირკულარული და პორიზონტალური (მადლენის აქეთ-იქით სიარული, როცა მას მოაქვს და მოაქვს ყავის ფინჯნები და ამ სიარულისას გზას უღობავს მუბერტს, რომელიც მის შესახვედრად ზემოდან ეშვება).

იონესკო წერდა: „მოვალეობის მსხვერპლში“ შევეცადე კომიკური ჩამხრჩო ტრაგედიაში: „საკამებში“ — ტრაგიკული — კომიკურში, ანდა, თუ გნებავთ, კომიკური დამპყობისპირებინა ტრაგიკულისათვის, რათა ისინი ახალი თეატრალიზმის სინთეზში გამეერთიანებინა. მაგრამ ეს არ არის ნამდვილი სინთეზი, რადგანაც ეს ორი ელემენტი ერთმანეთში არ იხსნება. ისინი არსებობენ, ურთიერთს ვანზიდავენ... ორივე მხრივ უარყოფენ ერთმანეთს... ქმნიან დინამიურ წონასწორობას, დაძაბულობას“.

უკვე 50-იანი წლების პიესებში, იონესკომ მთავრებული ირაციონალური აზროვნების სივრცეში გადაიყვანა, თავად კი მეტაფიზიკური განზოგადებისკენ ლტოლვა გამოამჟღავნა. ამ პიესებში უბირატესად იმაზე იყო ლაპარაკი, რაც ძვეს საზოგადოებრივი ყოფიერების „უკან“. მაგრამ მისი ზუნების გამომსახველია. ერთი შეხედვით, ფორმით უფრო ტრადიციულ 60-იანი წლების პიესებში (ხოლო ზოგიერთი კრიტიკოსის აზრით, უფრო მიახლოვებულში რეალისტურ დრამატურგიასთან) ეს ტენდენცია ძლიერდება.

მან დროებით წონასწორობას მიაღწია „მარტორქაში“, რომელიც ადრინდელი პიესებისგან იმით განსხვავდება, რომ მასში სრულადაა დახატული სასიათეზი. იონესკო მალე გადაეშვა ახალ უკიდურესობაში, რითაც სახტად დატოვა ისინიც კი, რომელთათვისაც ნათელი იყო დრამატურგიის შემოქმედების ფილოსოფია. „იონესკომ რაღაც უცნაური უკუ პროცესი გაიარა — ამბობდა სარტრი — თავდაპირველად იგი იყო სანტერესო, რადგან სცენაზე სიტუაციებს გვიჩვენებდა. ახლა იგი იყენებს მხოლოდ სიმბოლოებს, ხოლო

სიმბოლოები მე არ მინტერესებს... არ ვიცი რა დამართა, იქნებ თვითონაც არ ესმის საკუთარი თავისა და თუ ეს ასეა, ეს მისი ტრაგედიაა“.

„მეფე კვდება“, „საკაერო ფეხით შოსი-არულე“, „წყურვილი და შიმშილი“ წარმოადგენენ „ნაწარმოებებს — ფორმულის გარეშე“. მათი შინაარსი უფრო მოუხელთებელია და უფრო მეტად აუხსნელი ვიდრე „გაკვეთილი“ ანდა „საკამები“. მოქმედება ამ პიესებში შენელებულია, მათ კონსტრუქციებზე თვით ავტორიც ზოგჯერ ბუნდოვნად მსჯელობს. პიესაზე — „მეფე კვდება“ — იონესკომ თქვა: „ამ პიესაში (რახედაც მე რამდენიმე წლის მანძილზე ვფიქრობდი და რომელიც სულ რაღაც ათ დღეში დავეწერე) ტექსტის შუა ნაწილში რაღაც ტყდება, ვარდება... მთავრებული, ჩვეულებრივ, ამას ვერ გრძობს და სხვა რიტმს ეჩვევა. მსახიობი რობერ პოსტეკი ავსებდა ამ ხარვეზს. იგი მკვეთრად სწყვეტდა მედის აკონიას. შემდეგ გვიჩვენებდა რომ მეფემ უეცრად გადაიფიქრა — არ მოვმკვდარვარო... დაიწყო ახალი პიესა და აქ „მეორე სუნთქვის“ რიტმში გაამართლა... მან თავი მოუყარა იმას, რაც გაიწვლა; მკვეთრად გამოჰყო ძირითადი მომენტები. პოსტეკმა თავისი მქალაქი სუნთქვით ტექსტის მოულოდნელი ჩაგარდნა გადაარჩინა“.

თუ იონესკოს „ანტიპიესების“ შინაარსი საკამათო იყო, სამაგიეროდ მისი „გრძელი პიესების“ (როგორც ზოგჯერ უწოდებს ხოლმე მათ ფრანგული კრიტიკა) ერთობ პრობლემატური აღმოჩნდა. ეს დრამები გაჭირვებით თუ „ჩაჯდებიან“ მთავრების ცნობიერებაში; პიესების შინაარსის გადმოცემა ფრიალ ძველდება, მათი განყენებულობის გამო. თუმცა, როგორც ცნობილია, ამ გარემოებას ხელი არ შეუშლია, რომ მისი პიესები საფრანგეთის თეატრების — თდეონის, „კომედი-ფრანსეზის“ რეპერტუარში შესულიყვნენ და მათ პუბლიკის აღტაცება გამოეწვიათ. თვით იონესკოს წარმატება, დრამატურგიული ტექსტების ზედისწერის თვალსაზრისით, ჰერადოქსალური იყო. არაფერი ამის მსგავსი და უანრობრივად

ასე რიგად განუსაზღვრელი, არც რომანტიკოსებსა და არც სიმბოლისტებს არ წარმოუდგენიათ.

ამ ვითარების ახსნა იმაში მდგომარეობს, რომ იონესკოს ბოლო პიესებში განყენებულობის მომენტი გამოდის როგორც განსაზღვრელი ესთეტიკური. პრინციპისაში მეტაფიზიკურადაა ახსნილი ყოფიერების, სიცოცხლისა და სიკვდილის, თავისუფლებისა და ჭეშმარიტების ცნებები. იონესკო თვალნათლივ, ანუ სცენურ სურათებში და სატექსტო, გადმოვიკვირდებით სინამდვილის ღრმად სუბიექტურ ხედვას. იგი დიდხანს ოცნებობდა თავისი ირაციონალური თეატრის შექმნაზე, ცდილობდა განეხორციელებინა „შინაგანი სამყაროს პროექცია სცენაზე“. თავისი „ოცნებებიდან და ტკივილებიდან, ბნელი სურვილებიდან და შინაგანი წინააღმდეგობებიდან“ იღებდა თეატრალურ მასალას, როგორც ამის შესახება ნათქვამი „ალმას ექსპროზის“ ეპილოგში. ჩვენეი შინაგანი სამყარო ექსტერიორიალურია. კადკას კვალად (კადკიანური მოტივები თავს იჩენენ „სკამებში“, „მოწოდებით მკვლელში“) თავის პიესა-ალბარებებში დრამატურგი თითქოსდა გარესსამყაროსაკენ უკუაქედებს შინაგანი სამყაროს სახეებს. იგი ქმნის ისეთ სურათებს, რომელნიც ერთდროულად შეესაბამება და არც შეესაბამება რეალურ სინამდვილეს.

მაგრამ „პროექცია“ იქმნება იმის შემთხვევით, რომ დრამატურგი თავის პიესებში გვიჩვენებს ცხოვრებისეულად ნამდვილ ეპიზოდებს, თუმცა ისინი „იკითხებიან“ და აიხსნებიან მეტაფიზიკურად.

ამის ჩვენება არ არის ძნელი. თუ შევადარებთ იონესკოს მოთხრობებს (რომელთაც ხანდახან აქვეყნებდა ავტორი თავისი პიესების შექმნიდან ორი-სამი წლით ადრე) მისივე დრამების ტექსტებთან.

თავისთავად ის გარემოება, რომ მოთხრობა „მარტორქა“ რომელიც უკვე შეიკრება მომავალი პიესის ყველა ძირითად მოკიბის, გამოქვეყნდა პიესის დაწერამდე სამი წლით ადრე, უიშვიათესი პრეცედენტიად ლიტერატურის ისტორიაში. არცერთი ავტორი-რეალისტი (უკვე დრამატურგი) ვერ გაბედავდა თავისი მომავალი

ლი პიესების სიუჟეტების გამოქვეყნებას, სადაც ყველა გმირი უკვე დახატული იქნებოდა, დიალოგები გაართურებული გახდიდა მათ კოლეგებისა და კითხველთათვის ხელმისაწვდომად. ყოველივე ეს არ აწუხებდა იონესკოს. როგორც ჩანს, მწერალი დარწმუნებული იყო, რომ მხოლოდ მას, ერთს, შეეძლო თავისი პროზაული ტექსტების სცენურად გარდაქმნა. ასეც მოხდა სინამდვილეში.

„მარტორქის“ (1957) გარდა, იონესკოს მოთხრობები „დროშა“ (1955), „მოწოდებით მკვლელი“, „სამაერო ფეხითმოსიარულე“ (1961), „თინა“ (1956) სცენური რედაქციის შესაძლებლობის არაერთი ნიშანწყალს არ შეიცავენ. სტატიურნი, მოკლებულნი არიან შინაგან დინამიკას, და ისევე როგორც კადკას მოთხრობები, მეტაფიზიკური არიან. ბევრს, ალბათ, ისინი დუნე, ბუნდოვანი და ერთბაშად გონებაჭვრეტითად ეჩვენება.

მიუხედავად ამისა, მოთხრობების სცენური რედაქცია გვანცვიფრებს გამოშვებულობით. ყველაფერი ის, რასაც უკვე შეიცავდა იონესკოს მოთხრობები, უცებ ცოცხლდება, ხორცს ისხამს, ბრწყინავს, გვიზიდავს, უპირველესად, ნიუანსებით. თუ მის მოთხრობებში ნაკლებია „დერეზი“, პიესებში მისი სიუჟეტები შეფერულია სინაზის, იუმორის, ირონიის, სარკაზმის ნიუანსებით, რის გამოც პროზაიკოსის ყველაზე გონებაჭვრეტითი პასაჟები მიულოდნელად განსხვავდება პროზაიკისაგან. ამ დროს პიესების მეტაფიზიკური შინაარსი მხოლოდ ძლიერდება. „გონების თამაში“ ენაცვლება სიტყვიერ თამაშს, საბოლოო ჯამში იგივე ეფექტი მაინც მიიღწევა სინამდვილეში.

პიესაში „სამაერო ფეხითმოსიარულე“, უპირველესად ცოცხლდება პეიზაჟი, რომელიც შექმნა ჟაკ ნოლმა ავტორის მითითების საფუძველზე, „უტრილოსა და შვალის სტილიში“ — ინჯლისის იდილიური კოხტე („რომესტორის საგრაფო“). სცენას უნდა შეექმნა სიზმარისეულის ატმოსფერო, ძირითადი მოქმედება მიმდინარეობდა უფსკრულის პირას, რომლის მიღმა მოსჩანდა აპრილის მზით განათებული პატარა სახლები. შემდგომ — დაბ-



ლობი, აყვავებული, ვარდისფერი მდგლო, ხოლო „არყოფნის საზღვარზე“ — ვერცხლის ხილი.

პიესის გმირი — ბერანჟე, დრამატურგი, რომელიც ახლა კინო-სცენარებს წერს. ცალკე სახლია განმარტოებული. ფრანგია, ცხოვრობს ინგლისელთა შორის, რომლებიც კმნიან სპექტაკლის აბსურდულ „ფონს“, რომელიც შორეულად მოგვაგონებს „ქაჩალ მომღერალ ქალს“.

პიესის დასაწყისში ბერანჟე ესაუბრება ჟურნალისტებს, რომლებიც მასთან მივიდნენ ინტერვიუს ასალეუზად. ამ დროს იგი ძალზე მოგვაგონებს ამაღლესს ან თავად იონესკოს („ალმის ექსპროზიტი“), მაშინ, როცა პირველ რეპლიკებს წარმოსთქვამს: „არ მცალია, მუსიკე, შე აღარ ვპასუხობ ჟურნალისტების შეკითხვებს... სამუშაო მაქვს. ანდა, უფრო სწორად, მე არა მაქვს სამუშაო, მაგრამ, შესაძლოა, შე იგი მივიღო, ვინ იცის. ინგლისში ჩამოვედი ევროპიდან. რათა დავისვენო, რათა ვიმუშაო...“

მე დრო არა მაქვს, შე ვისვენებ. ჟურნალისტი. შე მინდა დაგისვამ ტრადიციული შეკითხვები: როდის ვნახავთ მსოფლიო სცენაზე თქვენს შედევრს?

ბერანჟე. მე არ მინდა, რომ თქვენს შეკითხვას ვუპასუხო... იძულებული ვარ ვაღიარო, რომ ყოველთვის ვიცოდი, არაეითარი მიზეზი არა მქონია იმისა, რომ ვწერო.

ჟურნალისტი. ყველაფერი უაზრობაა, ეს ჩვენ ყველამ კარგად ვიცით.

ბერანჟე. დიახ, ეს სწორია... მაგრამ სუსტი სულის ადამიანები თავისთვის იგონებენ აქტიურობის საბაბს. იმათ ისე უჭირავთ თავი, თითქოს, ყოველივე ამის სჯერათ. „რალაცა სომ უნდა აკეთოს კაცმა“ — ამბობენ ისინი. მე მათ არ ვეკუთვნი. ადრე ჩემში იყო რალაცა აუნსნელი ძალა, რომელიც მაიძულებდა შემოქმედა, ანდა მეწერა. მიუხედავად ჩემი უღრმესი ნიპილიზმისა. ასე გაგრძელება აღარ შემიძლია...

მცირე ხნის შემდეგ ჟურნალისტი აჯამებს საუბრის შედეგებს.

ჟურნალისტი. მე ჩავიწერე: მოქანცველი, მოქანცველი, მოქანცველი...

ასეთია სპექტაკლის „პრეამბულა“, სადაც გაფრენის მონატრება (რაკილა შერანჟე უმტიციებს ირგვლივ მყოფთ, რომ ადამიანების ფრენა ბუნებრივი მოვლენაა) გამოხატავს პიროვნების განთავისუფლების იმედს. ბერანჟე-იონესკო განასახიერებს კაცობრიობის უძველეს ოცნებას პაერში ფრენაზე, რაც ისევე ბუნებრივია, როგორც სუნთქვა. ეს ის ოცნებაა, რომელიც რუმინული ფოლკლორის უძველესი თემაა. „თუკი ჩვენ არ ვფრენთ, ეს იმიტომია, რომ ავადა ვართ“ — ამბობს პიესის გმირი.

ყოფიერების მიღმა სამყაროს ხილვის შემდეგ ბერანჟე დანაღვლიანებული ბრუნდება ამ გაფრენიდან. მან ვერ ჰპოვა სამოთხე სამყაროში, ვერ დაინახა ის, რაც დანტემ — ჯოჯოხეთში (ასეთი იყო ინგლისელების ნება), ვერ იხილა აგონიზირებული მილიონები, თვალუწვდენელი ყინულეთი, დაგზნებული ხანძრები. ადამიანებს მის გასაგებად ძალა არ შესწევთ. დედამიწაზე დაბრუნებული ბერანჟე მხოლოდ ერთს ამბობს: „იქ არაფერია! არაფერია უფსკრულთა გარდა!“

რახეა აგებული მოქმედება ამ პიესაში? ძირითადად გათამამებულია ის სიტუაცია, რაშიც აღმოჩნდა გმირი. აქედან იონესკო იღებს შესაძლებელ სცენურ კოლიზიებს, რომელთა საფუძველი სრულიადაც არ არის სცენური. უსასრულოდ ესაუბრება ბერანჟე მეუღლესა და ქალიშვილს, ესება პრობლემათა ფართო წრეს, ისევე როგორც ჟურნალისტებთან საუბრისას. ეს განყენებული პიესა, ისევე როგორც აღრეული პიესები, მოციმციმე აზრს იძენს, იგი ერთდროულად მოიცავს არსებობსაც და მეორეხარისხოვანსაც. მაგრამ, რაც ძალზე — ღირსშესანიშნავია, სპექტაკლის ყველა პრობლემური შინაარსი უკავშირდება ძირითადი პერსონაჟების უაღრესად ცოცხალ და უშუალო სახეებს. ბერანჟეს მეუღლე და ქალიშვილი, ჟურნალისტი, ინგლისელთა სხვადასხვა ჯგუფები, სპექტაკლში გამოყვანილი ჯონ ბული (რაკილა ბერანჟე და მისი ოჯახი ინგლისში იმყოფება) ადამიანი ანტისამყაროდან, აგრეთვე პერსონაჟები, რომლებიც სხვა პერსონაჟთა წარმოსახვაში ცოცხლდებიან (ბერანჟეს მეუღლის, ჟოზეფინას სიზმარი),

სახეები: მოსამართლის, ჯალათის, თეთრებში გამოწყობილი კაცი, ყველა ესენი, მაყურებლის წინაშე განსაცვიფრებელი სიცხადით წარმოსდგებიან.

იონესკო გამუდმებით ურევს ერთმანეთში მნიშვნელოვანსა და შეორეხარისხოვანს, რეალურსა და არარეალურს და ამით უფრო „სწყვეტს“ თავისი პიესების შინაარსს სინამდვილის ნაგულისხმევი სურათისგან. ერთი შეხედვით, სცენაზე სრული დომხალი მეფობს, ბერანეკა და ჟოზეფინას, ბერანეკასა და მისი ქალიშვილის მართას დიალოგი „გვერდიდან“ წამოსული რეპლიკებით ირღვევა. „მოსიარულეთში“ შერწყმული „მეწყვილებული“ დიალოგები ივსება დიდ-დიდ ჯგუფებად მოსიერზე ინგლისელებისაგან ნასროლი რეპლიკებით. ისინი ერთმანეთში ლაპარაკობენ და ზოგჯერ მიმართავენ ხოლმე სპექტაკლის ძირითად მონაწილეებს.

ყველა ეს ლაპარაკი, მოგონება, „ხილვები“ სავესებით მოწყვეტილნი დროით კონკრეტისაგან, აიძულებს მაყურებელს სპექტაკლის მსვლელობისას ერთი და იგივე კითხვა დასვას: „ვინ არიან ეს ადამიანები: „უღარდელნი, საკუთარი თავით დაკავებულნი, გულუბრყვილონი, ახლომხედველნი, ასე ადვილად რომ მიდიან კომპრომისებზე?“

იონესკოს აზრით, ისინი, რასაკვირველია, შეადგენენ კაცობრიობას, რომელიც საკვირველი უღარდელობით ცხოვრობს ტრაგიკულ საუკუნეში.

ისევე როგორც მოთხრობაში, პიესაში დიდი ადგილი უჭირავს „ანტისამყაროში მოსულთა“ ეპიზოდს და ამის თაობაზე გამართულ მსჯელობას. „ჩვენი სამყაროს გადაბრუნებული მხარე არსებობს — ამბობს მოთხრობის გმირი — არის ამის დამამტკიცებელი საბუთები, უფრო სწორად, ნიშნები, რომლებიც ჩვენს მეტყველებასაც დამკვიდრებულან. ასე მაგალითად, ვამბობთ ხოლმე — „სამყარო გადაბრუნდა“ — ეს სწორედ იქიდან მოდის, არყოფნის საზღვრები შეუგრძობადია, ძალზე ადვილია მათზე გადაბიჯება“.

ყოველივე ამის ნათელ დადასტურებას ჩვენ ვხვდავთ ბერანეკის მოქმედებაში. იგი რამდენიმე სანტიმეტრით უკვე მოწყდა დედამიწას და გათანგული სიხარულ

ლით (რაც მას „შალა“ ეწევა) ირგვლივ მყოფთ აუწყებს: „მე იმას მივყავარ, მე იმას გადაყავარ“, რასაც, სხვა პერსონაჟები კრიტიკულად აფასებენ. „თანამედროვე ადამიანი გაუწონასწორებელია და ეს უკვე სარწმუნო საბუთია“ — ამბობს ეურნალისტი. ერთ-ერთი ინგლისელი კი შენიშნავს: „ეს საზიანო სიმსუბუქეა“. ჟოზეფინა აფრთხილებს მართას: „შენ არ უნდა მიბაძო მამაშენს“. მართა: „ყველა მის მიბაძვას ცდილობს. მაგრამ მათ ეს არ ძალუძთ. მამაჩემი უფრო გრაციოზულია“.

განა დარწმუნებულნი კი ვართ იმაში, რომ აქ სწორედ „მაგიურ გაფრენაზე“ ლაპარაკობენ? ხომ არ არის ეს მხოლოდ მრავალმნიშვნელოვანი ალეგორია, რომელიც გულისხმობს იონესკოს აზროვნების „მიუწვდომლობას“ და მისი მხატვრული მანერის განუმეორებლობას?

ამ პერიოდის მოგვიანო პიესის „წყურვილი და შიშოლის“ პრემიერის შემდეგ ელზა ტრიოლე თავის დიდ სტატიაში აღნიშნავდა, რომ მას უყვარს იონესკოს „გაუგებარი“ პიესები და სინანულს გამოთქვამდა, რომ „კომედი ფრანსეზმა“ მაინცდამაინც ეს პიესა აირჩია იონესკოს პირველი წარმოდგენისათვის. ელზა ტრიოლეს აზრით, დადგმის ძირითადი ნაკლოვანებანია სენტიმენტალურ-პოეტური ენა. სპექტაკლის რიტმის საგულდაგულო შენელება (მოქმედება სამჯერ უფრო სწრაფად შეიძლება რომ განვითარებულიყო) და (ესაა მთავარი), რომ პიესაში ბევრია „საერთო ადგილები“, „ლუბოკური სურათები“, ანუ ბანალობა, რასაც ასე კარგად ამასხრებდა თვით იონესკო.

უნდა ითქვას, რომ პიესა, მართლაც იძლევა განსხვავებული, ზოგჯერ კი ურთიერთგამომრიცხავი შეფასების შესაძლებლობას. ხოლო მისი მეტაფიზიკურობა მით უფროა შესამჩნევია.

„მე მცივა და მე მცხელა, მე მშიერი ვარ, მე მწყურვალ ვარ და მე არა მაქვს შადა, არაფრის გემო არა მაქვს პირში“, — ამბობს ეან-მარი მადლენი პირველ მოქმედებაში („გაქცევა“). „შენ მიჩვევი“ — პასუხობენ მას. შაღლენი — „ბუდეს მოვიქსოვთ, ჩავიძირებთ ნალველში, გამოვიკვებებით ჩვენი სურვილებით, შევსვამთ იმედის სასმისს და აღარ

ვიქნებით მწყურვალნი. შოლოდინი —  
გართობა! ის მოგონებანი, რომლებიც  
შენ არ გიყვარს — შეგიძლია შეარბილო  
და მათგან შექმნა სპექტაკლი. შენი სა-  
სწრაფოა გადაქციო სევდად, ხოლო  
შენი სევდა — შელანქოლიად და ამ შე-  
ლანქოლით დანაყრდე. შექმენი გასული  
ღამის მშვიდი აჩრდილები. დილიდანვე  
სალამოს იმედი გქონდეს, ღამე კი დაე,  
გესიზმრებოდე გარიგარის დღესასწაუ-  
ლი, იცოდე, ისიც მოვა შენთან.

ჟანი. მე მხოლოდ სიკარიელეს ვგრძნობ  
შარი-შადღენი. დამშვიდდი, შენ შე-  
აუზებ ამ სიკარიელეს... (თავისთვის) ის  
თავის თავს ისე რომ ხედავდეს როგორც  
მე მას ვხედავ, თავი ღამაში ფიქრება. მე  
მას დიდი ხანია რაც ვიცნობ, თითქმის  
სამყაროს დასაბამიდან. საუკუნოდ ვარ  
ძასზე გადაწული. რატომ უწოდებს იგი  
ძმას შორკილებს? არაფერი სხვა არა მი-  
ნდა რა, ვარდა იმისა, რომ როცა დავუძა-  
ხებ, მიპასუხოს; იგი აქვეა და ეს ჩემთვის  
საკმარისია... შენ აქა ხარ? სად მიდიხარ?

ჟანი. მე აქა ვარ (მიდის).

ასეთია პირველი მოქმედების რეალური  
პლანი. მაგრამ ამ რეალური პლანის უკან  
მეორე პლანია, მოქსოვილი მოგონებები-  
საგან და ხილვებისაგან (ადელიადის დეო-  
დის სახე), ჟანისა და შარი-შადღენის ლა-  
პარაკისგან, რომლის აზრი ღრმადაა ჩა-  
მარხული ქვეტექსტში. პირველი მოქმედი-  
ბის დიალოგებისგან და უბიზოდეებისგან  
მხოლოდ ერთი დასკვნის გაკეთება შეგი-  
ძლია: ცხოვრება ახლოვებს ადამიანებს და  
ცხოვრებაზე აშორებს მათ ერთმანეთისგან.  
ბედნიერება იქცევა მახედ, თავისუფლება  
— მონობად, წყურვილის მოკვლისას, ადა-  
მიანს არასოდეს არ შეუძლია იგარაუდოს,  
რომ „ძლომამდე“ დარწყულდება. სწო-  
რედ ეს უბიძოებს ჟანს ავანტურისაკენ.

ჟანი ყოველთვის სანუკვარ არსთა შეც-  
ნობის „ზღორბლზე“ დგას. ეს არსი მზა-  
და ყოველ ჩვენთაგანს გაუმზილოს თავი-  
სი საიდუმლო, მაგრამ, ამავე დროს, სა-  
გულდაგულოდ იცავს ზედროულ ჭეშმა-  
რიტებას. ჟანს საკუთარი თავის რწმენის-  
გან მოგვრილი ბედნიერება ეწვევა, საყ-  
ვარულ არსებასთან შეხვედრას ელოდება,  
თუმცა, ამ არსების აღწერა არ შეუძლია.  
„ეს ყველაზე საჭირო შეხვედრაა“ —აცხა-

დებს ჟანი. იგი მომწიფდა სიყვარულისთ-  
ვის. მაგრამ მუხუშუმის მოსამსახურეს  
ტყვეებით თუ ვიმსჯელებთ, ჟანიმ ისე, რომ  
მან თვითონაც არ იცის ეს, უკვე გამოტო-  
ვა თავისი ვადა. „სეზონი დასასრულს  
უახლოვდება“ — შენიშნავს ერთი მოსამ-  
სახურეთაგანი. „ახალი სეზონი იწყება“ —  
ეპასუხება მეორე. „ეს მისი სეზონი აღარ  
იქნება, გვიანაა, მუსიკა...“

ასე პასუხობს იონესკო შეკითხვაზე სიყ-  
ვარულთან „მიახლოების“ მაქსიმალურ  
შესაძლებლობათა გამო.

ბანალური სიცხადის პოზიციიდან მუ-  
ხუშუმის თანამშრომლებს მძაფრად ჰკიცხა-  
ვენ ჟანს. „ამ ნაძირალას, ყველაფერი  
სურდა“ — ამბობენ ისინი. „ნახეთ რა წი-  
ნააღმდეგობაა მის გონებასა და გულს? —  
რის? მას არ სჯერა იმისა, რაზეც ფიქ-  
რობს და არ ფიქრობს იმაზე, რისიც სჯე-  
რა“ „როცა იმედი ფერმკრთალდება ყვე-  
ლაფერი იცვლება — ამბობს ჟანი — ჩემი  
კუჭი — უძირო ჭკა. პირი ჩემი... წყურ-  
ვილი და შიმშილი, წყურვილი და შიმში-  
ლი... სად ვიპოვო მიწა, რომელიც მაგა-  
რ იქნება, წყალი, რომელიც არ სწვავს,  
მოგონებანი, რომლებიც გვკურნავენ, ბუ-  
ჩქი, რომელსაც ეკლები არ ასხია“. ჟა-  
ნის ყვირის: „სადა ხარ? მეჩვენე ჩემს ღამე-  
ში, შენ, ცოცხალი, აყვავებული, ნაზი,  
ენებიანი, დაქანცული!“ — მისი ხმა  
წყდება...

მესამე მოქმედება პიესისა „კეთილი  
სასტუმროს შავი მესა“. აჯამებს ჟანის  
ძიებებს, მაგრამ, რასაკვირველია, საქმე-  
ნება ადამიანური გამოცდილების შედე-  
გებს — საერთოდ. „სკამების“ მოხსენ-  
ების დარად, ჟანი ცარიელი ხელებით მივი-  
და აღსარებისათვის საბაბლოში, ბერებთან  
რომლებიც სინამდვილეში ღმერთს უა-  
ყოფენ და ამავე დროს არიან დოგმატიზ-  
მის, ინკვიზიციის, მკრეხელობის განსა-  
ხიერებანი. საბაბლოში ჟანი რწმენას პ-  
რავებს. ბერები ისე ეკითხებიან მას — რო-  
გორ იცხოვრე აქამდეო, რა გზებით  
იარეო, რა ნახეთ, რომ ჟანის საბოლოო  
აერევა გზა-კვალი.

„რა ნახეთ, რა გაიგონეთ?“ — ეკი-  
თხებიან ბერები. „ადამიანები... სახლები...  
ადამიანები... ადამიანები... მძლეობები...  
ხეები“ — იგონებს დაბნეული ჟანი. „რა

ხეები? — „სხვადასხვანაირი“ — „აყვავებულნი? — „ღიას, აყვავებული და უყვავილოც; ღიას, ღიას! მე ვნახე გზის პირას აყვავებული ხეები. მე ვნახე... ბავშვები“ — „რას აკეთებდნენ?“ — „ჩანთები მოჰქონდათ, სკოლაში მიდიოდნენ. სკოლიდან ბრუნდებოდნენ... ბევრი ბავშვია. ქერები, წაბლისფერები...“

ჟანის ცხოვრებისეული შთაბეჭდილებანი ზედაპირულნი აღმოჩნდნენ. იგი გზაში იყო, იგი ისე მიისწრაფოდა მიზნისაკენ, რომ დრო არ რჩებოდა აქეთ-იქით ყურებისთვის. ჟანის მიზანი იყო აბსტრაქტულად გაგებული თავისუფლება, მაგრამ, როგორც შაფერი წინასწარმეტყველებდა, ამ გზას დამდგარი ჟანი აღმოჩნდა ამქვეყნად არსებულ ყველაზე უარეს ციხეში, გამოუვალ ჩიხში, რადგან ეს ბერები არასოდეს არ გაუშვებენ. ჟანს ხომ არაფერი აბადია მათი სტუმართმოყვარეობის გადახდისათვის — ამ უდარდელი მოგზაურის ჯიბეში მხოლოდ გზის მტვერია...

ჟანს კი უნდოდა წასვლა, მაგრამ ძაბა — ტარაბა, რომელიც მის დაკითხვას ხელმძღვანელობს, სპექტაკლით გართობას სთავაზობს. მრავალრიცხოვანი საქმე იკავებს ყველა შვერილს. ჟანი, მარტოღმართო ზის სცენის თავზე ამაღლებულ მოედანზე. გამოჩნდება გალიაში გამოშვებული ორი კლოუნი — ტრიპი და ბრესტოლი. იწყება სასამართლო. ორივე კლოუნი თავისუფლებას ითხოვს. ტარაბა განუმარტავს ჟანს: ასეთ ვითარებაში ყველა ერთსა და იმავეს ლაპარაკობს. „როგორც კი ციხეში მოხვდებიან, მაშინვე ითხოვენ გაშვებას. თავისუფლება უნდათ, ეს თავისუფლება კი წარმოსახვითია“. სიბნელეში დანთქმულ სცენაზე ისმის საათების რეკის ხმა. ყოველი მათი დარტყმა კლოუნების ტაფევას გვახსენებს — ეს ტანჯვა — მოლოდინისა (გავიდა რამდენიმე ღამე, შეიძლება კვირაც კი); ნაცრისფერი ქვა, რაზედაც ჟანის საგარძელი დგას, შავ, მასიურ ჯაჭვზე დაკიდებული, უსასრულო დისკუსია თავისუფლებაზე, სიკეთეზე, რწმენაზე, დოკუმენტზე, ზნეობრივ აკრძალვებზე, ცრუ რწმენებზე კვლავ გრძელდება. ჟანს სტანჯავს ეს დამამცირებელი, სასტიკი სპექტაკლი. ტარაბა ამშვიდებს და ამხნევეს მას: „წინ კიდევ ოცდაცხრა ეპი-

ზოდია... რას იტყვით, კარგი მიზნისაკენ ბია? ეს ტოტალური, ფართო სუნთქვაზე აგებული სპექტაკლია. დასასრულს არ გვეჩვენებენ. მაგრამ თუ თქვენ მოითხოვთ...“

როგორც ეს ხშირად ხდება იონესკოს პიესებში, ავტორის სხვადოქმის „მრავალფენოვნება“ და მოგონილი მრავალმნიშვნელობა მაყურებელს სრულიად სხვადასხვა აზრს აღუძრავს.

„სპექტაკლის“ ძირითადი თემა უკავშირდება პიროვნების სოციალურ დამოკიდებულებას. იონესკოს ძირითადი თეზისი არსებითად სწორია: საზოგადოებისგან პიროვნების აბსოლუტური თავისუფლება შეუძლებელია. მაგრამ ჟანი, ისევე როგორც იონესკო, მომხრეა თავისუფლების ინდივიდუალისტური გაგებისა, მაშინ როცა მათი ანტიპოდი ტარაბა, თავის მხრივ, ამხნევეს თავისუფლების გაგებას. ქადაგებს საკანგებოდ დამახინჯებულ აზრს, რომ თავისუფლება საერთოდ წარმოადგენს ცნობიერების ფიქციას. როგორც ელზა ტრიოლე განმარტავს, ჟანი მსხვერპლია იმ „სულიერი შანტაჟისა, რომელიც მის მიმართ ტარდებოდა“. მაგრამ, აქვე დასძინს მწერალი ქალი „მაგრამ მე არ შემოძლია დავარწმუნოთ, რომ ზუსტად მივყვები ავტორის აზრებს“.

მოულოდნელად საბატოს ღობის მიღმა გამოჩნდება მარი-მადლენი და უკვე დაქალებული ჟანის ქალიშვილი (ასლა იგი 15 წლისაა). ჟანს სურს ანგარიში გაასწოროს ბერებთან, მაგრამ იძულებულია თავისი შრომით („სულიერ ძმებს“ საშემელი უნდა მიაწოდოს. სხვათა შორის, მას უკვე „ძმას“ უწოდებენ) ანაზღაუროს დანახარჯი. ჟანი ავსებს ძმების თეფშებს: ფრთხილად, სამს, ექვს, ცხრას... „როდის შემიძლია წავიდე? მერქარება“ — მიმართავს ტარაბას. „მიანგარიშეთ, რამდენი წამი, რამდენი წუთი უნდა დავრჩე აქ?“ „თქვენ გსურთ წუთებში გაიგოთ რამდენი გმართებთ ჩვენი?“ ჟანი სდუმს. თავზე ახურავენ ჩაჩს. „ეს იმიტომ, რომ საშხარეულოს სუნი თმებში არ გავიჯდეთ“ — უხსნიან მას. ჟანი გააყვირის ღობის მიმართულებით „მე თქვენ გეტყვით თუ რამდენი საათის შემდეგ დამელოდოთ კარებებთან და ფანჯრებთან... დამელოდეთ გზებზე. დამელოდეთ სახლე-

ბში. მოიცადეთ. ნურსად წახვალთ, მსურს რომ დაგინახოთ, დაიცადეთ, დაიცადეთ. ასლა მე ინსტრუქტაჟს ჩამიტარებენ“.

შესაშე ძმა. აბა, მამიკო, შეასრულე ჩვენნი სამსახური...

ტარაბა (მოანგარიშეს). შეატყობინეთ მაგას საათების რაოდენობა.

მარი-შადლენი. ჩვენ აქა ვართ.

მართა. გელოდებით.

მარი-შადლენი. გელოდებით. იცოდე, ჩვენ შენ გელოდებით... ეს მოგეხმარება...

ჟანი. მართალია. ეს მე მომეხმარება, მჯერა. უარესი რამეებიც გადამიტანია. ეიმედოვნებ, ეს ყველაფერი დამთავრდება.

ლობეზე მიყუდებულ დაფაზე „შესაშე ძმა“ ცარციტ წერს: 1-7-3-6-9-მ... ძმები გუნდურად იმეორებენ ციფრებს... ციფრები უსახლეროდ იზრდება. ტარაბა ხმამაღლა კითხულობს მათ. ჟანი წვნიამს ასხამს თეფშებზე და ისიც იმეორებს ციფრებს. ჟანის მოძრაობის რიტმი სულ უფრო და უფრო იზრდება.

ხმამალალ თელას სცენაზე მოჰყვება საათების რეკვის ხმები. უცნაური შესაა... კაცს შარხავენ თუ ხელახლა იზადება იგი?.. იონესკო პასუხს მაყურებელს ანდობს.

რაოდენ პარადოქსალურიც არ უნდა იყოს ეს, იმავე კრიტიკოსებმა, რომლებიც თავს ესხმოდნენ იონესკოს მისი შემოქმედებითი გზის დასაწყისში, ერთსულოვნად უპასუხეს ამ კითხვებზე სპექტაკლზე პირველსავე გამოსმაურებაში.

„წყურვილი და შიმშილი“ — თავისუფალი ნაწარმოებია, სავსე და ლამაზი... სახეთა პირდაპირ გადმოცემაში ტრანსფორმირებულია საუკუნის უღრმესი საწყხარი, რომელთა სტოგმატებს ავლენს კიდევ ბიესა. ესაა დიდი ბაროკალური დრამა, სადაც სახუმარო ჟანრიდან გადადიხარ ტრაგეკულზე, ყოველდღიურობიდან — მარადიულზე. ეს ნაწარმოები სულსშემძვრელია, სუფთაა, შობილია პატრიოსანი ინტელექტუალობისაგან“ („ლე ლიტერერ“).

„რა შეიძლება ითქვას რობერტ ჰიშზე? ამ გამოჩენილმა არტისტმა მიიღო როლი, რომელიც მის ნიჭიერებას შეესაბამება. მან მხოლოდ კმაყოფილება, სიხარული და ბედნიერება მოგვიტანა. ყველაფერი, რასაც ის ლაპარაკობს და აკეთებს, ყველაფერი, რასაც მიმიკით გადმოგვცემს, გვიჩვენებს მის ამაღლებულობას, მისი შესაძლებლობების სიდიადეს და განსაცვიფრებელ გულისხმიერებას“ („ფიგარო“).

მარკ-ბრიუ წერდა „კანდიდიში“: „...ჟანი — ბავშვია, რომელიც მიდის ლამეში და უსტეენს, რათა შიშს სძლიოს. იგი ტირილს აპირებს. იგი ტირის, მაგრამ მინც წინ მიდის. მიდის სინათლისკენ, მზისკენ, რაღაც ძალზე შორეულისკენ და ძალზე ახლობელისკენ, იმისკენ, რაც სულ მუდამ იმალება“.



# მაკბეტი

კომიკური მელოდრამა

მეც იონესკომ პიესა „მაკბეტი“ 1972 წელს დაწერა და კომიკური მელოდრამა უწოდა, სიურპრიზებითა და მინიშნებებით თანამედროვე სამყაროს ცხოვრებაზე. ისიც განაცხადა — „მაკბეტი“ შექსპირისა და ჟარის პიესებს შორის ღვას და შეიძლება შექსპირის თანამედროვე წაკითხვადაც მივიჩნიოთ, რადგან ყველა დროში, ყველა ქვეყნის პოლიტიკოსების სიბრძნევე ერთნაირია, ერთსა და იმავე ენაზე ლაპარაკობენ, ერთსა და იმავე სიტყვებს, წინადადებებს, რეპლიკებს იყენებენ და ერთსა და იმავე მონოლოგებს წარმოთქვამენო.

პიესაში ავტორმა შექსპირის „მაკბეტის“ პერსონაჟები გამოიყენა: მშიშარა დუნკანი, სულმოკლე მაკბეტი და მანკო..., რომლებიც ბრძოლაში თანამედროვე განგსტერების მეთოდებს იყენებენ, ოღონდ მალკოშს შეუცვალა სახელი და მა-

კოლი დაარქვა, შეიძლება იმითმაც, რომ სელისუფლების სათავეში მისი შოსვლით, საპარტლიანობის აღდგენის ის უმცირესი იმედიც გაქრო, შექსპირი რომ უტოვებდა ხალხს. ერთ ტირანს მეორე ცვლის, არაფერი იცვლება; მეორეს მესამე და ცხოვრება უფრო უარესი ხდება. ჩემს ტირანიას დასასრული არ ექნებაო, აცხადებს მაკოლი..

ჩვენ ისევე იონესკოს სამყაროში ვართ — მოულოდნელობის, კომშარის, გინიოლის სტიქია ბოშოქრობს: მსახურები ჩაიხსა და ჩაროზს დაატარებენ, დედოფალი მსხვერპლს ითვლის, ჯადოქრები ინტრიგას ხლართავენ... აბსურდი ზეიმობს...

ასეთი გახლავთ, ოცდასუთ დღეში შექმნილი, დიდი აბსურდისტის ყვენ იონესკოს მიერ წაკითხული თანამედროვე სამყარო.

მთარგმნელი

მოქმედი პირნი

- მაკბეტი
- დუნკანი
- ლუდი დუნკანი
- პირველი კუდიანი
- მეორე კუდიანი

მოსამსახურე ძალი (მეხსიერება)

მოახლა გოგო

გლამისი

კანდორი

ბანკო

გვრი

ევისკოპოსი

მაკოლი

ჰარისკაცები, სარდლები, სტუმრები

უკლები და მძვინკერი

მდაბიო ძალები, მდაბიო კაცები

ლიმონათის გამყიდველი და სხვ.



დაკორაცია — შინდორი

გლამისი და კანდორი. გლამისი შარცხნიდან შემოდის, კანდორი შარჯუნადან. ერთმანეთს არ უსალმებთან, სცენის შუაში, სახით მაყურებლისკენ ჩერდებიან. ასე დგანან რამდენიმე წუთს.

გლამისი (კანდორისკენ შებრუნდება). გამარჯობა, ბატონო კანდორ.

კანდორი (გლამისისკენ შებრუნდება). გამარჯობა, ბატონო გლამის,

გლამისი. უური დაშიგდეთ, კანდორ.

კანდორი. უური დაშიგდეთ, გლამის.

გლამისი. ასე აღარ შეიძლება გაგრძელდეს.

კანდორი. ასე აღარ შეიძლება გაგრძელდეს.

(გლამისი და კანდორი ვანრისხეზულნი დგანან. შერე შათი შრისხანება და დაცინვა უფრო ნათლად უნდა გამოვლენდეს. ტექსტში შრისხანების გაძლიერება უნდა გამოკვეთოს).

გლამისი (ჩაცინებით). ჩვენი ხელმწიფე...

კანდორი (ასევე). დუნკანი, ჩვენი საყვარელი ერცპერცოგი. დუნკანი, ჰა, ჰა,

ჰა!

გლამისი. დიას, დიას, საყვარელი! ძალიან საყვარელი!

კანდორი. ძალიან საყვარელი!

გლამისი. მოუსაღლეთშიც წასულა დუნკანი!

კანდორი. მოუსაღლეთშიც წასულა დუნკანი!

გლამისი. ჩემს მიწებს არბევს და იქ ნადირობს.

კანდორი. ვითომ სახელმწიფო ხაზინის სასარგებლოდ.

გლამისი. როგორც თვითონ ამბობს...

კანდორი. სახელმწიფო — ეს მე ვარო.

გლამისი. წელიწადში ათას ჭათამს ვაძლევ და კიდევ კვერცხს დამატებით.

კანდორი. შეც.

გლამისი. და თუ ვინმე ბედს შეურიგდა...

კანდორი. მე არ შევრიგებოვარ.

გლამისი. არც მე.

კანდორი. ვინც შეურიგდა, შათთან რა ხაქმე გვაქვს.

- ბლამისი. ჩემგან ბიჭებს ითხოვს ჯარის შესაყვებად.  
პანდორი. საკუთარი ჯარისთვის.  
ბლამისი. ჯარისკაცებს მართმევს.  
პანდორი. ჯარისკაცებს გვართმევს.  
ბლამისი. ეს ჩემი ხალხია. ჩემი ჯარი. მას შეუძლია ჩემს წინააღმდეგ აღაშ-  
ქროს ჩემივე ხალხი.  
პანდორი. ჩემს წინააღმდეგაც.  
ბლამისი. არასოდეს ეს არ ყოფილა.  
პანდორი. არასოდეს, არასოდეს. ჩემს წინაპრებსაც არ ახსოვთ.  
ბლამისი. არც ჩემს წინაპრებს.  
პანდორი. ისინი, ვინც სვირის ძიებაში მის ირგვლივ ფუთფუთებდნენ...  
ბლამისი. ვინც იმით სუქდება, რითაც ჩვენ ვიოფლებით...  
პანდორი. ჩვენი ქათმების ქონით.  
ბლამისი. ჩვენი ცხვრებით.  
პანდორი. ჩვენი ღორებით.  
ბლამისი. თვითონაა ღორი.  
პანდორი. ჩვენი პურით.  
ბლამისი. ათი ათასი ქათამი, ათი ათასი ცხენი, ათი ათასი ბიჭი... რად უნ-  
და ამდენი? ყველაფერს ხომ ვერ გადაჭამს. რაღაც დარჩება და აყროლდება.  
პანდორი. და ათასი გოგო!  
ბლამისი. ჩვენ ხომ ვიცით ეს გოგოები რაშიც სჭირდება!  
პანდორი. მისი ვალი გვაქვს? არა, მას აქვს ჩვენი ვალი.  
ბლამისი. უფრო მეტიც!  
პანდორი. სხვა რომ აღარა ვთქვათ...  
ბლამისი. მოუსაგლეთშიც წასულა დუნკანი!  
პანდორი. ჯანდაბისკენ გზა პქონია!  
ბლამისი. ის ჩვენზე მაღლა არა დგას!  
პანდორი. მეონი, დაბლაც დგას!  
ბლამისი. დაბალზე უფრო დაბლაც.  
პანდორი. კიდევ უფრო დაბლა.  
ბლამისი. ამის გაფიქრებაზე ჯავრი მახრჩობს.  
პანდორი. მე კი მრისხანება მიპყრობს.  
ბლამისი. ჩემი ღირსება!  
პანდორი. ჩემი დიდება!  
ბლამისი. ჩვენი მემკვიდრეობითა, უფლებათ!  
პანდორი. ჩემი ქონება!  
ბლამისი. ჩემი სამფლობელოები!  
პანდორი. ჩვენი უფლება ბედნიერებაზე!  
ბლამისი. მას ყველაფერი ფეხებზე უკიდია!  
პანდორი. ცხადია, ფეხებზე უკიდია!  
ბლამისი. ახლა ჩვენ არარანი ვართ!  
პანდორი. პირიქით.  
ბლამისი. რაღაცა ვართ ცოტაოდენი.  
პანდორი. დიას, და არა მხოლოდ რაღაც.  
ბლამისი. არ გვინდა გვევლუფდნენ და გვატყუებდნენ, განსაკუთრებით დუ-  
ნკანი. აჰ, აჰ! საყვარელი ხელშეწყობა ჩვენი!  
პანდორი. არ გვევლუფდნენ, არ გვატყუებდნენ!  
ბლამისი. არ გვევლუფდნენ, არ გვატყუებდნენ!  
პანდორი. ძილშიც კი...  
ბლამისი. ძილშიც კი კომპარია.



კანდორი. შორს სიზმრებიდან!  
გლამისი. შორს ყველაფრიდან!  
კანდორი. ყველაფრიდან!  
გლამისი. დამოუკიდებლობა!  
კანდორი. გამგიდრების უფლება! ავტონომიის!  
გლამისი. თავისუფლების!  
კანდორი. ჩემთან მე მინდა ვიყო მეფე!  
გლამისი. წაყვართვათ მიწები!  
კანდორი. წაყვართვათ მიწები!  
გლამისი. ერთმანეთში გავინაწილოთ.  
კანდორი. ზუსტად, თანაბრად.  
გლამისი. ზუსტად, თანაბრად.  
კანდორი. ის ცუდი მმართველია...  
გლამისი. და ჩვენს მიმართ უსამართლოა.  
კანდორი. დაესაჯოთ.  
გლამისი. ჩვენ გავმეფდეთ მის მაგივრად.  
კანდორი. და იგი სამეფო, სამუდამოდ ჩვენი გახდება, (კანდორი და გლამია  
სი ერთმანეთსა მიდიან, თან მარჯვნივ იუზრებიან საიდანაც ზანკო გამოჩნდება.)  
მოგესალმები, ო, სახელოვანო მეომარო ზანკო!  
გლამისი. მოგესალმები, ზანკო, დიღო სარდალო.  
ზანკო. მოგესალმები. გლამის. მოგესალმები, კანდორ.  
გლამისი. (კანდორს). არ გავუშვილოთ ჩვენი გვემები. იგი ღუნკანის ერთგუ-  
ლი კაცია.  
კანდორი. (ზანკოს). სასეირნოდ გამოვედით.  
გლამისი (ზანკოს). კარგი ამინდია ასეთი დროისთვის!  
კანდორი. (ზანკოს). ჩამოვჯდეთ ერთ წამს, ძვირფასო მეგობარო.  
ზანკო. დიღის სეირნობისას არ ვჯდები.  
გლამისი. სეირნობისას ეს კარგია.  
კანდორი. თქვენი თავდადებით აღფრთოვანებული ვართ.  
ზანკო. ჩემი დაშნა შელმწიფეს ემსახურება.  
გლამისი (ზანკოს). ძალიან კარგი.  
კანდორი. ძალზე გიწონებთ, შავ საქციელს.  
ზანკო. ნება მომეცით დაკემშვიდობოთ, ბატონებო. (მიღის მარცხნივ).  
კანდორი. მშვიდობით, ზანკო.  
გლამისი. მშვიდობით, ზანკო. (კანდორს.) ამისი იმედი არ უნდა გქონდეს.  
კანდორი (სანახევროდ ამოსწევს დაშნას). შებრუნდა, ახლა მისი მოკვლა შე-  
იძლება, (თითისწვერებზე აწეული მიღის ზანკოსკენ).  
გლამისი. არა, მაგისი დრო ჯერ არ დამდგარა. ჩვენი ჯარები მზად არ არის.  
მალე იქნებიან საბრძოლო მზადყოფნაში.  
(კანდორი დაშნას ქარკაშში აგებს. მარჯვენა მხრიდან მაკბეტი გამოჩნდება).  
კანდორი (გლამისს). აი, კიდეც ერთი ერთგული ერცპერცოგისა.  
გლამისი. სალამი, მაკბეტ.  
კანდორი. სალამი, ერთგულო და კეთილო მაკბეტ.  
მაკბეტი. სალამი, ბარონო კანდორ. სალამი, ბარონო გლამისს.  
გლამისი. სალამი, დიღო სარდალო მაკბეტ. (კანდორს). ნეტავ ჩვენს განზრა-  
ხვას არ მიხვდეს. თავი მოვიკატუნოთ, თითქოს ყველაფერი ისეა, როგორც საჭი-  
როა.  
კანდორი (მაკბეტს). მე და გლამისი აღტაცებული ვართ თქვენი ერთგულები-  
თა და თავდადებით ჩვენი საყვარელი შელმწიფის — ერცპერცოგ ღუნკანისადმი.

მაკბეტი. განა არ უნდა ვიყო ერთგული და თავდადებული? განა არ დავიფიქრებ ვეშასხურო მას?

გლამისი. დიახ, დიახ, მართალი ბრძანდებით. ეს არ გვიგულისხმია.

კანდორი. ეჭვი არ არის, შინი მადლოვანება ხელს გაძლევთ.

მაკბეტი (იღიმება), ჩვენი ხელმწიფე დუნკანი ზღაპრულად კეთილია. სიკეთე სურს თავისი ხალხისთვის.

გლამისი. (თვალს ჩაუკრავს კანდორს). ვიცით.

კანდორი. ეჭვი არ გვეპარება.

მაკბეტი. დუნკანი გულუხვობის განსახიფრებაა. ყველაფერს არიგებს, რაც აქვს.

გლამისი (მაკბეტს). და თქვენ, ცხადია, ამით სარგებლობთ.

მაკბეტი. თან შამაცია.

კანდორი. მისმა საქმენმა მისივე სიმამაცე სომ დაამტკიცა.

გლამისი. ეს ყველამ იცის.

მაკბეტი. ზღაპარი კი არ არის... ჩვენი ხელმწიფე კეთილი და პატიოსანია. შეუძლე მისი, ჩვენი ქალბატონი ერცყერცოგინია, ისევე კეთილია, როგორც ლამაზი. გულშოწყალეა, უხმარება ლტაკებსა და ავაღმეოფებს.

კანდორი. აბა, როგორ არ უნდა აღფრთოვანდეს კაცი: მშვენიერი ადამიანი და უზადო მბრძანებელია.

გლამისი. როგორ არ უნდა უპასუხო ერთგულებას ერთგულებით, გულუხვობას — გულუხვობით!

მაკბეტი (შრაკლისმეტყველი ტესტით). დაშნას გაეურჭობ ვეელას, ვინც საწინააღმდეგოს მტკიცებას დამიწყებს.

კანდორი. დარწმუნებული გახლავართ, რომ დუნკანი ყველანაე ხათონ ადამიანია ხელმწიფეთა შორის.

გლამისი. სათნოების განსახიფრებაა.

მაკბეტი. ვედილობ მას მივბაძო. მსურს ისეთივე გაბედული ვიყო, სათნო, ერთგული, როგორც ის არის.

გლამისი. არც ისე ადვილია.

კანდორი. თანაც რა კეთილია!

გლამისი. და რა მშვენიერია ლედი დუნკანი!

მაკბეტი. ვედილობ მას მივბაძო და დაეშმსგავსო. მშვიდობით, ბატონებო.

(შარტხნიე ვადის).

გლამისი. ბოლოს და ბოლოს ჩვენც დაგვარწმუნებს ეს კაცი, ალბათ.

კანდორი. ეგ სომ ფანატოკოსია და შიამიტცი.

გლამისი. თანაც შოუსყიდველი.

კანდორი. საშიში ტიპია. ეს და მანკო ერცყერცოგის ჯარებს შეთაურობენ.

გლამისი. გემინიათ?

კანდორი. ში... არა მგონია.

გლამისი (ისე აჩვენებს თავს, თითქმის დაშნა უნდა იშიშვლოსო). შეთავარი ამაზე არ ვიფიქროთ.

კანდორი. არცა ვფიქრობ. დამიჯერეთ, არ ვფიქრობ, არა, არა, არა! ჩემი იმედი გქონდეთ — დიახ, დიახ, დიახ!

გლამისი. მაშინ იჩქარეთ, შევიარადდეთ, შევეკრიბოთ ხალხი, გავწერთანთ ჯარები და აღიონზე თავს დავესხათ, დუნკანი ჩამოვადლოთ, ტახტი კი გავიყოთ.

კანდორი. დუნკანი მართლა ტირანად მიგანჩიათ?

გლამისი. ტირანია, უზურპატორია, დესპოტი, დიქტატორი, გაიძვერა, კაცი-ჭაშია, ვირი, ინდაური და უფრო უარესი. ამას ამტკიცებს ის, რომ ხელისუფლებას უდგას სათავეში. რატომ უნდა ჩამოვადლოთ ტახტიდან თუკი ტირანად არ შიმაჩნია? მხოლოდ დირსეული განზრახვა შამოძრავებს.



ქანდორი. მართალია.

ბლაშისი. დავიფიცოთ, რომ სრულიად ვენდობით ერთმანეთს. (დაშინებს უმცირესობას და ერთმანეთს ეფიცებიან). მე თქვენ გენდობით, ვფიცავ ჩემს დასაცემს, რომ სრულიად ერთგული ვარ თქვენს.

ქანდორი. მე თქვენ გენდობით. ვფიცავ ჩემს დაშინას, რომ სრულიად ერთგული ვარ თქვენს.

(დაშინებს კარქაშში ჩაგებენ და აჩქარებით გაიქცევიან — გლაშისი მარცხნივ. ქანდორი მარჯვნივ. რამდენიმე წუთი სცენა ცარიელია. თამაშში უბეჭბა სიღრმიდან წამოსული სინათლე და სმარტი, რომელიც ზოლოს, რაღაც კონკრეტულ მუსიკაში გადადის).

სროლა, აფეთქებები, ცეცხლის ენები. სცენის სიღრმეში — აბრიალებული ცა. გიზგია სინათლე შეიძლება შემოდანაც მოდიოდეს. ეს ალი სცენაზე უნდა ირეკლებოდეს. შერე ელვა და ჭეჭა-ჭეჭილი. ცა ნათლება. სცენის სიღრმეში ტრაგიკული და მშვენიერი, შეწამული ცა ჩანს. ზუსტად ამ დროს, როცა პორიზონტზე ინათებს და შეწამულა ფერით იყვება, ყუმბარების აფეთქების სმა სუსტდება და მიყუჩდება. ისმის დაჭრილების ყვირილი, სრიალი, კენესა. შერე სროლაც მიწყდება, მხოლოდ ერთი დაჭრილის გულშემძვრელი ყვირილი ისმის. ღრუბელი იფანტება, გამოჩნდება ფართო ვაკე. წამიერად მღუმარება ჩამოვარდება. უცერად ქალის შემწარავი გოდების სმა დაარღვევს სიჩუმეს.

მოქმედი პირების გამოჩენამდე ვანათება და სმარტი საკმაოდ დიდხანს უნდა გაგრძელდეს. სინათლის თამაში, სხვადასხვა სმები, ვანსაკუთრებით ზოლოს — დამაჯერებელი არ უნდა იყოს. ამაში დიდი როლი უნდა ითამაშოს გამანათებელმა და მონათქვამმა.

მარჯვნიდან სმალგაშიშვლებული მეოშარი გამოჩნდება, გადაიცილს სცენას და მარცხნივ ქრება. მისი მოძრაობა სმარტის თანხლებით დუელისტების მოძრაობას უნდა გვაგონებდეს: მოქნევა, დარტყმა, მოგერიება, თავდასხმა, სელნართული ბრძოლა, თავის დაღწევა, თავდაცვის ილეთები. ეს ძალიან სწრაფი მოძრაობებია.

სმარტის შემდეგ სრული სიჩუმე ჩამოვარდება. შერე სმარტი უნდა განახლდეს. საფარავი მოძრაობები დიდი სისწრაფით გრძელდება და ცეკვას გვაგონებს.

მარცხნიდან მარჯვნივ სცენაზე ყვირილით თავშიშველა ქალი გაიბრუნს. მარჯვნიდან ღიშინათის გამყიდველი გამოჩნდება).

ლიმონათის ბამყიდველი. გამაგრებელი სასმელი! ღიშინათი საშოქალქკოებისთვის! ღიშინათი სამხედროებისთვის! ეი, ეი, ბრძოლის შემდეგ სული მოითქვით! ვის უნდა გავრილება და შაქრიანი წყლის დაღვევა? ღიშინათით ვმკურნალობ დაჭრილებს, ღიშინათით ვმკურნალობ შიშს! ჯარისკაცული ღიშინათი! ბოთლი ერთ ფრანკად, ოთხი ბოთლი სამ ფრანკად! დაბევილობას და გაკაცრულს მშვენიერად კურნავს!

(მარცხნიდან ორი მებრძოლი გამოჩნდება. ერთს მეორე ზურგზე მოუკვდა და მოჰყავს).

ლიმონათის ბამყიდველი (პირველ მებრძოლს). დაჭრილია?

პირველი მებრძოლი. არა, მოკვდა.

ლიმონათის ბამყიდველი. დამა გაურჯვეს? შუბზე წამოაკვს?

პირველი მებრძოლი. არა.

ლიმონათის ბამყიდველი. ესროლეს?

პირველი მებრძოლი. არა. ინფარქტი მოუვიდა.

(ორივე მებრძოლი მარჯვენა მხარეს ქრება. ამავე მხრიდან ორი სხვა მებრძოლი გამოჩნდება. ესენი შეიძლება იგივე მებრძოლები იყვნენ, ოღონდ როლები უნდა შეიცვალონ).

ლიმონათის ბამყიდველი (იჩვენებს იმაზე, ვინც მოჰყავს). ინფარქტით?

პირველი მებრძოლი. არა, სმლით.

(მებრძოლი მარცხნივ გადაის.)



ლიმონათის ბაგყიდველი. ვის უნდა ლიმონათი? მებრძოლთა ლიმონათი

მწუსარეთა ლიმონათი! (მარჯვნიდან კიდევ ერთი მებრძოლი გამოჩნდება) გავაგრილებელი სასმელები!

მებრძოლი. რას ყიდრ?

ლიმონათის ბაგყიდველი. ძალიან ტკბილ ლიმონათს! ერთ ჭიქას ღალევ

და ჭირილომისგან განიკურნები.

მებრძოლი. ღაჭირილი არა ვარ.

ლიმონათის ბაგყიდველი. შეშს სსნის.

მებრძოლი. არასოდეს მშინებია.

ლიმონათის ბაგყიდველი. ერთი ბოთლი ფრანკი ღირს. გულს კურნავს.

მებრძოლი (მაჯარს ავლარუნებს). ამის ქვეშ მშვიდი გული მიძკერს.

ლიმონათის ბაგყიდველი. ნაკაწრებს შველის.

მებრძოლი. ეს სიკეთე კი საკმაოდ მაქვს! მაგრა ვიბრძოლეთ. ამით უფრო

კარგად (შელავს აჩვენებს), ვიდრე ამით (სწალს ღაანახვებს), განსაკუთრებით კი, ამით... (სანჯალს უჩვენებს.) მეურჭობ მუცელში... ნაწლავებში დაუტრიალებ... ყველაზე კარგია. ნახე, სისხლი ჯერ არ შეშრობია, ჭურსაც ამით ვჭრი და ყველა

საც.

ლიმონათის ბაგყიდველი (შეშით). ესედაც, მატონო მებრძოლო, შორიდანაც

კარგად ვხედავ.

მებრძოლი. შეგეშინდა?

ლიმონათის ბაგყიდველი (შეშით). ჩემი ლიმონათი რეკმატონსს კურნავს,

სურდოს, ნიკრისის ქარს, წითურას, სიყვითლეს.

მებრძოლი. ოჰ, რამდენს გავუხეთქე სიფათი და რამდენი კიდევ სულ ში-ვაშტრე-მოვაშტრე! ბლაოდნენ და სისხლიც თქრიალებდა! რა მხიარული გნიასი იყო! ასეთი ამბები სშირად არ ხდება. აბა, შოიტა, ერთი გადავკრა!

ლიმონათის ბაგყიდველი. თქვენთვის უფასოა, ჩემო გენერალო!

მებრძოლი. გენერალი არა ვარ.

ლიმონათის ბაგყიდველი. ჩემო შეთაურო.

მებრძოლი. შეთაური არა ვარ.

ლიმონათის ბაგყიდველი (შოთლს აწედის). ცხადია, შეთაური გახლებით.

მებრძოლი (რამდენაშე ყლუპს მოხვამს). რა საზიზღრობაა! კატის ფსელთა.

არა გრცხვენია? ქურდი!

ლიმონათის ბაგყიდველი. ზარალს აგინაზღაურებთ.

მებრძოლი. აა, კანკალებ, შეგეშინდა? მამასადაშე, ევ შენი ლიმონათი შიშისგან არ კურნავს! (სანჯალს დააძრობს).

ლიმონათის ბაგყიდველი. არ გინდათ, მატონო მებრძოლო!

მებრძოლი (მარცხნივ გადაის და თან სანჯალს ინახავს). ბედმა გაგიღიმა, რომ არ შევლია. მაგრამ შურს მაინც ვიძიებ!

ლიმონათის ბაგყიდველი (მარტოა და კანკალებს). როგორ შემაშინა! (მარ-

ცხნივ) შენს მტრებს გამარჯვებას ვუსურვებ, დაე, აკეუნონ! კარტოფილიანი პიურეს საკატლელთ! საზიზღარო, ღორო, არამზადაე! (ტონს იცვლის). გაავკრილებელი სასმელი, ოთხი ბოთლი სამ ფრანკად!

(წელა შიღის მარჯვნივ, შერე ნაპიჯს აუჩქარებს. მარცხნიდან სანჯალისა და დაშნის ტრაალით ისევ გამოჩნდება მებრძოლი, რომელიც ლიმონათის გამყიდველს კულისებთან დაუჭევა, მაურებელი შის პროფილს ან ზურგს ხედავს. ეს ლიმონათის გამყიდველს სანჯალსა თუ დაშნას ურტყამს და ურტყამს. ისმის ამ უკანასკნელის ყვირილი. შერე მებრძოლი ქრება. მიყრუებული, თანაქონ შიჩრიდან ყვლავ განაშ-

ლდება სრთლისა და ყვირილის სმა. ცა კვლავ აკაშკაშდება. სიღრმიდან მაკუნტო გამოდის. დაღლილია. ქვაზე ჩამოჯდება. ხელში გამოშვებული დაშნა და დაჟურებს).

მაკბეტი. ჩემი დაშნის პირი სისხლით გაწითლდა. რამდენი დუფინი ადამიანი შემომაკვდა ხელში! თორმეტი დუფინი ოფიცერი და ჯარისკაცი. რომელთაც ჩემთვის არაფერი დაუშავებიათ. ჩემი ბრძანებით დამსჯულმა რაზმმა მრავალი ასეული ადამიანი დახვრიტა. ათასობით დამალული კი ტყეში ცოცხლად გამოწვა, რაც ჩემი ბრძანებით მოხდა. ათეულ ათასობით კაც, ქალი და ბავშვი აფეთქებულ სახლებქვეშ, სარდაფებში კვამლით დაიხრჩო. ასეულ ათასობით კი ლამაზში ჩაიხრჩო, შიშით შეპყრობილნი მის გადაცურვას რომ ლამობდნენ. მილიონობით შიშით დაიხოცა ანდა თავი მოიკლა. ათეული მილიონობით კი მრისხანებით, შწუსხარებითა და წვეთის დაცემით დაიღუპა. მათ დასამარხად მიწა აღარ ჰყოფნით. დაბერილმა დამხრჩვლებმა ტბების მთელი წყალი გადაულაპეს. წყალ რადარ დაჩა. ყვავებიც სადღაც გაიფანტნენ და აღარაფერ არის ცხედრებისგან რომ გავვათავისუფლოს, წარმოიდგინეთ — ბრძოლა ისევე გრძელდება. დროა დამთავრდეს. თავები მიფრინავენ, ტონობით სისხლი ნაკადებად ჩქეფს და ჩემი ჯარისკაცები შიგ იხრჩობიან. ბატალიონები, პოლკები, დივიზიები, გვარჯიები იღუპებიან, მათთვის ერთად იღუპებიან მეთაურებიც, ბრიგადის გენერლებით დაწყებული და ზევით — დივიზიის გენერლები, ოთხვარსკვლაეიანი გენერლები, მარშლები.. მტრის მოჭრილი თავები გვაფურთხებენ და გვაგინებენ, მოკვეთილი ხელეში ხმლებს ატრიალებენ და ჰისტოლებებიდან გვეხვრიან. მოჭრილი ფეხები პანდურს გვირტყამენ, მტრები ჩვენი საყვარელი ხელმწიფისა, ერცპერცოვ დუნკანის, ღმერთი ჰფარავდეს მას! მისი დამხოზა უნდათ უცხო ქვეყნელი დაქირავებულების დახმარებით. მჯერა, მართალი ვარ. გააფთრებულ ბრძოლაში აღარ უყურებ ვის ურტყამ. იმედი მაქვს, შემთხვევით, ჩემიანება არ დამიხოცავს. მხარდამხარ ვიბრძოდით, მჭიდრო რიგებად. დაიხ. ჩვენ მართალი ვართ. ამ ქვაზე ცოტას დავისვენებ. რაღაც გული მერევა. ბანკო დავტოვე არმიის ხელმძღვანელად. მერე შევცვლი, საოცარია, ასეთი შრომის შემდეგ, სულაც არ მშინა (ჯიბიდან დიდ ცხვირსახოცს იღებს, შუბლსა და სახეს იწმენდს). მაინც გადავიდალე. ხელიც მტკივა. საბედნიეროდ, დაჭრილი არა ვარ. დასვენება ცუდი არ იქნება! (მარცხენა კულისისკენ შებრუნდება და საჭურველმტვირთველს მიმართავს) დაშნა მდინარეში გარეცხე და დასალევი მომიტანე.

(გამორჩდება საჭურველმტვირთველი, დაშნას აიღებს და გადის. გასვლას ვერ ისწრებს, რომ ისევე გამოჩნდება).

ბატარველმტვირთველი. აი, თქვენი დაშნა, გარეცხილია, და ტოლრა ღვინოც.

მაკბეტი (დაშნას ართმევს). აი ასე, თითქოს სულ ახალიაო! (ქარქაში აგებს, ღვინოს სვამს. საჭურველმტვირთველი მარცხნივ გადის). განვედ ჩემგან, სინდისის ქენჯნავ — ისინი ხომ გამყიდველები იყვნენ! მე მხოლოდ ჩემი მბრძანებლის ბრძანებას ვემორჩილებოდი. ჩემს სამსახურს ვასრულებდი (ტოლრას ღვამს). რა მშვენიერი ღვინოა! უჩვეულო დაღლილობაც მომერია! კმარა. (სტენის სიღრმეში იყურება). აგერ, ბანკოც! როგორ არის საქმე?

ბანკოს ხმა ან თვით ბანკო, ანდა ბანკოს თაპი (გამორჩდება და ქრება). უკან იხვევენ. შემცვალეთ! დავისვენებ და დავბრუნდები.

მაკბეტი (ბანკოს). გლამისი არ გაუშვათ! მივდივარ გარს რომ შემოვერტყა. მივირქვარი.

(მაკბეტი სტენის სიღრმეში გადის. მაკბეტი და ბანკო ერთმანეთს ჰკვანან. იგვევ ტანსაცმელი, იგივე წყერი. ბანკო მარჯვნივამ გამოჩნდება. დაღლილია, ქვაზე ჩამოჯდება. ხელში გამოშვებული დაშნა უჭირავს და დაჟურებს).



ბანძო. ჩემი დაშენის პირი სისხლით გაწითლდა. ჩემდენი დუქინი ადამიანი შემომავკვდა ხელში! თორმეტი დუქინი ოფიცერი და ჯარისკაცი. ჩემი მტრების და მსჯელობა რაზემე მრავალი ასეული ადამიანი დახვრიტა, ათასობით დაშალეს. კი, ტყეში ცოცხლად გამოწვა, რაც ჩემი ბრძანებით მოხდა ათეულ ათასობით კაცი, ქალი და ბავშვი აფეთქებულ სახლებქვეშ, სარდაფებში გვაძლით დაიხრჩო, ასეულ ათასობით კი ლამაშში ჩაიხრჩო, შიშით შეჭრობილნი მის ვადაცურვას რომ ლა- მობდნენ. მილიონობით შიშით დაიხოცა, ანდა თავი მოიკლა. ათეული მილიონო- ბით კი მრისხანებით, მწუხარებითა და წვეთის დაცემით დაიღუპა. მათ დასამარხად მიწა აღარ ჰყოფნით. დაბურღლმა და მხრჩვლებმა ტბების მთელი წყალი გადაულაპეს. წყალი აღარ დარჩა. ყვავებიც საღვაც გაიფანტნენ და აღარავინ არის ცხედრების- გან რომ ვაგვათავისუფლოს. წარმოიდგინეთ — ბრძოლა ისევე გრძელდება. დროა დამთავრდეს. თავები მიფრინავენ, ტონობით სისხლი ნაკადებად ჩქეფს და ჩემი ჯარისკაცები შიგ იხრჩობიან. ბატალიონები, პოლკები, დივიზიები, გვარდიები იღუპებიან. მათთან ერთად იღუპებიან მეთაურებიც, ბრიგადის გენერლებით და- წყებულნი და ზევით — დივიზიის გენერლები, ოთხვარსკვლავიანი გენერლები, მარ- შლები... მტრის მოჭრილი თავები გვაფურთხებენ და გვაგინებენ. მოკვეთილი ხე- ლებში ხმლებს ატრიალებენ და პისტოლეტებიდან გვესვრიან. მოჭრილი ფეხები მან- დურს გვირტყამენ. ცხადია, ისინი მოლაღატეები იყვნენ, საღვის მტრები. მტრები ჩვენს საყვარელი ხელმწიფისა, ერცპერცოვ დუნკანისა. დმერთი ჰფარავდეს მას! მისი ღამისობა უნდათ უცხო ქვეყნების დაქირავებულების დახმარებით. მჯერა, მა- რთალი ვარ. გადფრებულ ბრძოლაში აღარ უფურცებს ვის ურტყამ, იმედი მაქვს, შემთხვევით. ჩემიანები არ დამიხოცავს. მხარდამხარ ვიმბრძოდი, მჭიდრო რიგე- ზად... დიას, ჩვენ მართალი ვართ. მაკბეტი დავტოვე არმიის ხელმძღვანელად. მე- რე წავალ მის დასახმარებლად, ან შესაცვლელად. საოცარია, ასეთი შრომის შემდეგ, სულაც არ მშია. (ჯობიდან დიდ ცხვირსასოცს იღებს, შუბლსა და სახეს იწმენდს). მაინც დავიბაღე. ხელიც მტკივა. საბედნიეროდ, დაჭრილი არა ვარ. დასვენება ცუ- დი არ იქნება! (მარცხენა კულისისკენ შებრუნდება და საჭურველმტვირთველს მიშა- რთავს) დაშინა მდინარეში გარეცხე და დასაღვევი მომიტანე.

**(გამოჩნდება საჭურველმტვირთველი. დაშინა აიღებს და გადის. გასვლას ვერ ასწრებს, რომ ისევე გამოჩნდება).**

საჭურველმტვირთველი. აი, თქვენი დაშინა, გარეცხილია და ტოლრა ჯვი- ნოც.

**(შანკო დაშინას არბევის).**

ბანძო. აი ასე. თითქოს სულ ახალიაო! (ქარქაშში აგებს, ღვინოს სვამს. სა- ჭურველმტვირთველი მარცხნივ გადის) განვედი ჩემგან, სინდისის ქენჯნავ! ისინი ხომ გამყიდველები იყვნენ! მე მხოლოდ ჩემი მბრძანებლის ბრძანებას ვემორჩილე- ბოდი. ჩემს სამსახურს ვასრულებდი (ტოლრას ღვაჭს). რა მშვენიერი ღვინოა! უჩ- ვეულო დაღლილობაც მომერია! კმარა! (სცენის სიღრმეში იყურება) აგერ, მაკბე- ტიც. როგორ არის საქმე?

მაკბეტის ხმა, ან თვით მაკბეტი, ანდა მაკბეტის თავენი (გამოჩნდება და ქრუ- შა). უკან იხვევენ... ჩემსკენ წამოდი. დროა დავამთავროთ.

ბანძო (მაკბეტს). გლამისი არ გაუშვათ! მივდივარ გარს რომ შემოვერტყათ. მივიჩქარი.

**(შანკო სცენის სიღრმეში გადის. ისევე ისმის ჰრძოლის ხმა. ცა უფრო კაშკა- შებს. რიტმული და ხმაშალაღა მუსიკა. სცენაზე მშვიდად გაიყვანს ქალი. ხელში კალათი უჭირავს — თითქოს საყიდლებზე მიდისო. ის მარცხნიდან გამოდის და მარჯვნივ გადის.**

**ხმაურის ვლექტორ ნელდება და სუსტ ხმაურში გადადის.**

ერთხანს სცენა ცარიელია, მერე ბრძოლის სმაურს უაზრო — საზეიმო დაფების სმა ფარავს.

ოფიცირი (გადასატანი ტანტის მსვავის სავარძელი შოაქვს). ჩვენი ზეტლეროვნიკი ერცჰერცოგი დუნკანი და ერცჰერცოგინია.

(მარცხნიდან ლედი დუნკანი და ერცჰერცოგი შემოდიან. ლედი დუნკანი წინ მოდის. ყვავილებით დაშვენებული გრძელი კაბა აცვია. ძალზე დიდებული ჩასაცმელია. უკან შესაიდუმლე მოსდევს — ლამაზი ახალგაზრდა ქალი; ის შემოსასვლელში ჩურღება. დუნკანი ჯდება. ქალები აქეთ-იქით დაუდგებიან).

ოფიცირი. მობრძანდით, მობრძანდით, მობრძანებულო! ბრძოლის ველი აქედან შორსაა. ტყვია აქამდე ვერ აღწევს. ვერც მოხეტიალე ტყვია მოაღწევს. ნუ გეშინიათ! შეხედეთ, პუბლიკაც კი სეირნობს.

დუნკანი. კანდორი დამარცხდა? თუ დამარცხდა, მაშ უკვე დასჯილია? გლამისი მოკლეს, ჩემი ბრძანებით?

ოფიცირი. იმედი უნდა ვიკონიოთ, მობრძანებულო. ახლოს მობრძანდით, თქვენი თვალით იხილეთ. პორიზონტი ბრიალებს. ეტყობა, ბრძოლა გრძელდება, მაგრამ სადღაც შორს, შორს, დასასრულს დაველოდოთ, მოთმინება, სელმწიფეო, მოთმინება.

დუნკანი. მაკბეტი და ბანკო თუ დამარცხდნენ?

ლედი დუნკანი. მაშინ თავად აიღებთ ხელში იარაღს და ბრძოლაში ჩაებმებით.

დუნკანი. სად დავიძალო თუ ისინი დამარცხდებიან? მალტის მეფე ჩემი შტერიკა. კუბის იმპერატორიც. ბოლუარის პრინციც. საფრანგეთისა და ირლანდიის მეფეებიც. ჩინეთის იმპერატორიც. უამრავი შტერი მყავს ინგლისის სამეფო სასახლის კარზეც. საით წავიდე, სად დავიძალო?

ოფიცირი. მაკბეტსა და ბანკოს ენდეთ, სელმწიფეო, მშვენიერი მხედართმთავრები არიან, მაშინ, მამანნი, ერთგულნი, დიდებული სტრატეგები, რაც საქმით ბევრჯერ დაუმტკიცებიათ!

დუნკანი. იძულებული ვარ ვენდო მათ, მაგრამ სიფრთხილის დაცვის ზომების მიღება მაინც აუცილებელია. ჩემი საუკეთესო ცხენი შეკაზმეთ — ის, რომელიც ტლინკებს არა ყრის. მოამზადეთ ჩემი საუკეთესო ზომალდი — ის, რომელიც დანარჩენებზე უფრო მტკიცეა და სამამველო ნაგები აქვს. ოჰ, ნეტავ ზეციური მნათობთა მობრძანებლად ვიქცე, რათა სავსე მთვარე უფრო ძლიერ ანათებდეს და ვარსკვლავებიც უფრო მძლავრად კასკაშებდნენ! გაცურვა ზომ ღამით მომიხდება. ასე უფრო უსაფრთხოდ ვიქნები. სიბრძნის დედა — სიფრთხილე. ოქროთი სავსე ზანდუკს თავად წავიღებ. საით გავიქცე? იქნებ კანადაში ან შტატებში?

ოფიცირი. ჯერ დაიცადეთ. სასოწარკვეთას ნუ მიეცემით. (ბარბაცით შემოდის დაჭრილი მებრძოლი).

დუნკანი. ეს ლოთი ვიღაა?

ოფიცირი. ლოთი არ არის. ეტყობა, დაჭრილია.

დუნკანი. თუ ბრძოლის ველიდან მოდინარ, გვითხარ, იქ რა ხდება? ვინ გაიმარჯვა?

დაჭრილი მებრძოლი. რას შეცვლის მერე?

ოფიცირი. გეკითხებიან, ვინ გაიმარჯვა და არის თუ არა დამარცხებული. უპასუხე, შენს წინაშეა შენი სელმწიფე. ის გეკითხება.

დუნკანი. შენი მობრძანებელი ვარ, ერცჰერცოგი დუნკანი.

დაჭრილი მებრძოლი. ეს უკვე სულ სხვა საქმეა. მომიტყევთ, დაჭრილი ვარ. შუბითა და პისტოლეტის რამდენიმე გასროლით დამჭრეს. (ბარბაცებს).

დუნკანი. თავს ნუ იკატუნებ, თითქოს გული მიმდისო. იტყვი თუ არა? ვინ გაიმარჯვა? იმათ თუ ჩვენებმა?



დატყრილი მიბრძოლი. მომიტყვევთ, არ ვიცი. ძალზე მძიმე ხვედრი და სიმართლე რომ ვთქვა, ადრე წამოვედი. ბრძოლის დამთავრებაზე ადრე.

დუნკანი. შეგეძლო დარჩენილიყავი.

ოფიცარი: ხელმწიფეო, მაშინ თქვენს კითხვებზე პასუხს ვეღარ შეძლებდა.

დუნკანი. ისე წამოხვედი ბრძოლის ველიდან, როგორც თეატრიდან შოლიან, როცა ცუდი პიესა მიდის.

დატყრილი მიბრძოლი. ხომ ვთქვი, გონება დავკარგე-მეთქი. მერე მოვგონდი, როგორღაც ავდექ და აქამდე მოვალწიე.

დუნკანი. შენ ნამდვილად ჩვენთან ხარ?

დატყრილი მიბრძოლი. ვინ არიან ჩვენთანები?

ოფიცარი. ერცპერცოვი და ერცპერცოვინია. აი, ისინი შენს წინაშეა.

დატყრილი მიბრძოლი. ხელმწიფე ბრძოლის ველზე არ მინახავს.

დუნკანი (მეზობლს). შენს მხედართმთავრებს რა ჰქვიათ?

დატყრილი მიბრძოლი. არ ვიცი. დუქნიდან გამოვედი, ცხენზე ამხედრებულ-მა რომელიღაც სერგანტმა ლასო მესროლა და დამიჭირა. დამქირავებელი იყო. ჩემი მეგობრები გაიქცნენ. გაუმართლდათ, წინააღმდეგობა ვცაღე — მცემეს, შემკურეს და წამოყვანეს. ხმალი მომცეს. ვაიმე, სად არი? და პისტოლეტიც (პისტოლეტის ლულას საფეთქელთან მიიღებს და სასხლეტს აწეობა.) ხედავთ, ტყვიაც აღარ არი. მაშასადამე, მისვრია. ბევრნი ვიყავით. გვიბრძანეს გვეყვირა: „გაუმარჯოს გლამისს! გაუმარჯოს გლამისს, გაუმარჯოს კანდორსს!“

დუნკანი. აჰა, მეგობარო, მამ მტრებთან იყავ შეკრული?

ოფიცარი (დუნკანს). ხელმწიფეო, თუ ცნობების მიღება გსურთ, თავს ნუ მოკვეთავთ.

დატყრილი მიბრძოლი. მერე სროლა დაგვიწყეს, ჩვენც დავუწყეთ...

დუნკანი. ვის?

დატყრილი მიბრძოლი. ტყვედ ჩაგვიგდეს. მერე მითხრეს: „თუ გინდა თავი მხრებზე შეგრჩეს, ახლა ჩვენთან წამოდიო“. გვიბრძანეს გვეყვირა: „ძირს კანდორი! ძირს გლამისი!“ მერე სროლა დავიწყეთ, ჩვენც გვესროლეს. ტყვიაც მომხვდა და თეძოც შუბით გამიფატრეს. მერე აღარაფერი მახსოვს. დავეცი. გონს რომ მოვედი, ბრძოლა უკვე შორს იყო. ირგვლივ მკვდრები ეყარნენ. ავდექი და წამოვედი. მარჯვენა ფეხი მტკიავა და მარცხენა ხელიც, გვერდებიდან სისხლი მიდის: და აქ მოვედი. შორსა, აღარაფერი მაქვს სათქმელი. სისხლისგან ვიცლები.

დუნკანი. ამ სულელს ბევრი არაფრის თქმა შეუძლია.

დატყრილი მიბრძოლი (ვაჭირებით ღვას და ჭანაოზს). უველაფერნი ვთქვი, რისი თქმაც შეგეძლო. მეტი არაფერი ვიცი.

დუნკანი (ღეღი დუნკანს მეზობლზე ანიშნებს). ღებურტირია.

(ღეღი დუნკანი ხანჯალს ამოიღებს, ასწევს და უნდა მეზობლს იძვროს).

დატყრილი მიბრძოლი. ო, ქალბატონო, თავადაც ამომხდებდა სული (მარჯვენა მხარეს აჩვენებს). იქ ამომხდებდა სული, იმ ხესთან ახლოს, ნუ შეწუხდებოთ, ახორი არ აქვს გარჯას (ჭანაოზით მიდის).

ღეღი დუნკანი. უკიდურეს შემთხვევაში, ეს კაცი თავაზიანი მაინც არის. ჯარისკაცისთვის ამგვიათობაა თავაზიანობა.

(მარჯვნიდან ჯავარდნილი სხეულის ხმა ისმის).

დუნკანი (ოფიცარს). აქ დარჩით, თუ საჭირო გახდება დამიცავთ (ღეღი დუნკანს). ცხენს მოახტით, სასწრაფოდ ბრძოლის ველზე გაემართეთ, ნახეთ რა ხდება და მოამხსენეთ... ეცადეთ ძალზე ახლო დარ მისხვიდეთ... მე კი ვეცდები ჭოგრიტით ვუთვალთვალო...

(ღეღი დუნკანი თავის შესაიდუმლესთან ერთად მარჯვნივ გადის. ვადრე დუნკანი ჭოგრიტს ირგებს და იყურება, სიღრმეში ცხენზე ამხედრებული ღეღი დუნ-



კანი გამოჩნდება... ღუნკანი ჭოგრიტს კეცავს. ამასობაში ოფიცერი ღაშნას იმით  
ღებს, მუქარით აქეთ-იქით იყურება. ღუნკანი მარჯვნივ წაყა, უკან ოფიცერი შიშ  
ყვება სავარძლით).



დექორაცია — ბრძოლის ველი

ფრონტიდან, მარჯვენა და მარცხენა კულისებიდან, ისმის ყვირილი: „გამარ-  
ჯევა! გამარჯევა! გამარჯევა!“ ეს სიტყვები რამდენჯერმე არეულად მეორდე-  
ბა. მარჯვენა კულისიდან ცხენის ფლოქეების სმა ისმის. სმა ახლოვდება. მარცხნი-  
დან სწრაფად გამოდის საჭურველმტვირთველი.

საჭურველმტვირთველი (შუბლთან მიიტანს ხელს). ეს ცხენი რაღა? თით-  
ქოს აქეთ მოდისო. დიხ, პირდაპირ ჩვენსკენ მოფრინავს.

ბანკო (მარცხნიდან გამოდის და ხელს შუბლთან მიიტანს). ამ მხედარს, ასა-  
თი მშვენიერი ბედაურით, აქ რა უნდა? ალბათ, მიცნება.

საჭურველმტვირთველი. მხედარი კაცი არ გახლავთ, ქალია.

(ცხენი ჭიხეინებს. ფლოქეების სმა წყდება... გამოჩნდება ლედი ღუნკანი მათ-  
რასით ხელში).

ბანკო. ო. მისი უგანათლებულებსობა ერცპერცოვინია გახლავთ. თქვენო უგა-  
ნათლებულებსობა, მოგესალმებით თქვენი უღირსი მსახური (რევერანსი. ცალ შუ-  
ხლზე იჩოქებს და ხელზე ჰკოცნის). რას აკეთებს თქვენი უგანათლებულებსობა ბძო-  
ლის ველზე? ბედნიერი ვართ და სიამაყით აღვსილნი, რომ თქვენი უგანათლებუ-  
ლებსობა დაინტერესდა ჩვენი ცემა-ტყეპით. ჩვენ რა საკითხავი ვართ, მხოლოდ  
თქვენი სიცოცხლის ხელყოფის გეგმინია, თქვენო უგანათლებულებსობა.

ლედი ღუნკანი. ღუნკანმა გამომგზავნა ახალი ამბების გასაგებად. სურს  
იცოდეს, რა მდგომარეობაა და მოიგო თუ არა ომი?

ბანკო. თქვენი მოუთმენლობა გასაგებია. ჩვენ გავიმარჯვეთ.

ლედი ღუნკანი. ბრავო! ადექით, ძვირფასო მაკბეტ.

ბანკო. თქვენი მოუთმენლობა გასაგებია. ჩვენ გავიმარჯვეთ.

ლედი ღუნკანი. ბრავო! ადექით, ძვირფასო მაკბეტ.

ბანკო. მაკბეტი არა ვარ, ბანკო ვარ.

ლედი ღუნკანი. ოო, მომიტყევთ, ადექით, ძვირფასო ბანკო.

ბანკო (ღგება). გმადლობთ, ქალბატონო (საჭურველმტვირთველს). რა ხბოა  
საუთ იყურები? მომწყდრი საზიზღარო, საჩაგელო. არამზადავ!

საჭურველმტვირთველი. მესმის, ჩემო გენერალო!

(საჭურველმტვირთველი ქრება).

ბანკო. თქვენმა უგანათლებულებსობამ, დაე, მომიტყევოს ჯარისკაცული გამო-  
თქმების სმარება.

ლედი ღუნკანი. არაფერია, ბანკო! ომში ეს ხდება ხოლმე. ომში აღამიანები  
ნერვიულობენ, ცხადია, უფრო მეტად, ვიდრე მშვიდობის დროს. მთავარი გამარჯ-  
ვებაა. და თუ გამარჯვებაში უხეში სიტყვები გესმარებათ, მით უკეთესი. დაატყვი-  
ვთ ბარონი კანდორი?

ბანკო. ცხადია.

ლედი ღუნკანი. ბარონი გლამისი?

მაკბეტის სმა (მარცხნიდან). ბანკო! ბანკო, სადა ხარ? ვის ელაპარაკები?

ბანკო. მის უგანათლებულებსობას — ლედი ღუნკანს. თვით ერცპერცოვმა გა-  
მოგზავნა, რათა ახალი ამბები შეატყობინოს (ერცპერცოვინის). მაკბეტი თავად  
მოგახსენებთ, რა ბედი ეწია გლამისს.

მაკბეტის სმა. მოვდივარ.

ბანკო. (ლედი ღუნკანს). ქალბატონო, გტოვებთ მაკბეტთან. ის გაიმბობთ  
ტყვეთა ბედზე და საჭირო ინფორმაციასაც ის მოგაწვდით.

მაკბეტის სმა (იქვე, ახლოდან). მოვდივარ.

ბანკო. ოო, მომიტყვეთ თქვენო უდიდებულესობავ, საჭმელი უნდა დაგურდო  
ჩემს შვირებს. კარგი გენერალი ჯარისკაცების დედა.



(მარცხნივ ვადის).

მაკაბეტის ხმა (უფრო ასლოდან). აი მეც მოვედი! აი მეც მოვედი!

(მარცხნიდან მაკაბეტი გამოჩნდება).

მაკაბეტი (ლუდი დუნკანს ესალმება). ქალბატონო, კარგად ვემსახურეთ ჩვენს  
საყვარელ ხელმწიფეს. კანდორი ჩვენს ხელშია, გლამისს მთებში უკან მისდევნ.  
ოქ, შორს, ხედავთ? უკვე გარშემორტყმულია. ვერ გაიტყუვა.

ლუდი დუნკანი. მხედართმთავარი მაკაბეტი ხართ?

მაკაბეტი (რევერანსით). თქვენი მორჩილი მსახური გისმენთ, თქვენო უგანა-  
თლებულესობავ.

ლუდი დუნკანი. სულ სხვანაირი მახსოვხართ. ძალიან შეცვლილხართ.

მაკაბეტი. როცა ვიღლები, სახის ნაკვთები მეცვლება, მართლაც არ ვგავარ  
საკუთარ თავს. ჩემი ორეული ვგონივარ ყველას. ან ბანკოს ორეული.

ლუდი დუნკანი (მაკაბეტს). ეტყობა, სწირად იღლებით.

მაკაბეტი. ომი დასვენება არ არის. ომი ომია. სამხედრო საქმეში გა-  
ბედვა უნდა შეგეძლოს.

(ლუდი დუნკანი მაკაბეტს ხელს გაუწვდის. მაკაბეტი ცალ ჰუსსზე ჩაიჩოქებს,  
ხელზე ჰკონის და სწრაფად დგება).

ლუდი დუნკანი. ერცპერცოგისკენ მივეშურები და კარგი ამბები მიმაქვს.

ბანკოს ხმა, (კულისიდან). საფრთხემ გაიარა.

(ლუდი დუნკანი მარჯვენა კულისიდან მიდის, ხელის ქნევით ეშვებოძება მაკა-  
ბეტს, შერე ისევ სცენის შუაში მრუნდება. ისმის დაფლაფლების ხმა).

ლუდი დუნკანი. აი ისიც!

მაკაბეტი. მისი უგანათლებულესობა ერცპერცოგი

მეზრძოლი. მისი უგანათლებულესობა, ერცპერცოგი!

ბანკოს ხმა. ერცპერცოგი!

ლუდი დუნკანი. ოქ, ერცპერცოგი!

ბანკოს თავი (გამოჩნდება და ისევ ქრება). ერცპერცოგი!

მეზრძოლი. ერცპერცოგი!

მაკაბეტი. ერცპერცოგი!

ლუდი დუნკანი. აი, ერცპერცოგი!

ბანკოს ხმა. ერცპერცოგი!

მეზრძოლი. ერცპერცოგი!

მაკაბეტი. ერცპერცოგი!

ლუდი დუნკანი. აი, ერცპერცოგი!

(ისმის დაფლაფლების ხმა, თვადიუმი. მარჯვნიდან დუნკანი გამოჩნდება. დაფ-  
ლაფების ხმა წყდება).

ლუდი დუნკანი. ბრძოლა დამთავრდა!

მაკაბეტი. სალამი, მის უგანათლებულესობას!

ბანკოს ხმა. მოვესალმებით, თქვენს უგანათლებულესობას.

მეზრძოლი. მოვესალმებით, თქვენს უგანათლებულესობას!

მაკაბეტი. თავს მდამლად გიხრით, თქვენო უგანათლებულესობავ!

დუნკანი. გავიმარჯვეთ?

მაკაბეტი. საფრთხემ გაიარა.

დუნკანი. სულზე სიმძიმე გადაიყვარა. დასაჯებს კანდორი? (სმამალდა). კან-  
დორი დასაჯებს?

მაკაბეტი. ჯერ არა, ჩემო კეთილო მზრძანებელო — ტყუავა გყავს.

დუნკანი. რაღას უცდით, რატომ ბოლოს არ მოუღებთ?

მაკაბეტი. თქვენს ბრძანებას ველით, ჩვენო კეთილო ხელმწიფევ.

დუნკანი. გიბრძანებთ, თავი მოჰკვეთოთ. რა უყავით გლამისს? ხელ-ფეხი

მოსჭერით?

მაპბეტი. არა, ჩემო კეთილო მბრძანებელო. გარშემორტყმულია და სურვილია  
ლე დავიჭერო. ნუ გეშინიათ ხელმწიფეო.

დუნკანი. ბრავო! გმადლობთ.

(ბრბოვი, მებრძოლებში ისმის „ვაშას“ ძახილი. ხალხი, ცხადია, არა ჩანს, თუ-  
მცა, შეიძლება ისინი ვერანაშე აჩვენოთ).

მაპბეტი. ბედნიერი და ამაყნი ვართ, რომ გემსახურებით, ჩემო კეთილო  
მბრძანებელო!

ბანაოს თავი. (გამოჩნდება და ისევე ქრება). ჩვენ მხოლოდ ჩვენი ვალიმოვი-  
ხადეთ, ხელმწიფეო.

(ისევე ისმის დაფდაფების ხმა, რომელიც ნელა სუსტდება და იქმნება ბგერითი  
ფონი).

დუნკანი. მადლობა თქვენ, ჩემო სახელოვანო მსედართმთავრებო, უპირვე-  
ლესად კი, მადლობა თქვენ, ჩემო მამაცო ჯარისკაცებო, კეთილო უბრალო ხალ-  
ხო; თქვენ გადაარჩინეთ სამშობლო და ჩემი ტახტი. ბევრმა ამისთვის თავი გასწი-  
რა. კიდევ ერთხელ მადლობა ყველას. მკვდრებსაც და ცოცხლებსაც, ტახტის გადა-  
რჩენისთვის. იგი ხომ თქვენი ტახტიცაა. ახლა დაუბრუნდებით თქვენს სახლებს —  
ზოგი თქვენს სოფლებს, თქვენს ღარიბულ ქოხებს. ზოგიც უბრალო, მაგრამ პატი-  
ვით შემოვლ სახელოვან საფლავებს და თქვენი საქმე მაგალითი გახდება ახლანდე-  
ლი, მომავალი და წარსული თაობებისთვისაც კი — მაგალითი ახალგაზრდებისთვის.  
და მრავალი საუკუნე, თქვენი სიტყვა და საქმე, და თქვენ თვითონაც მდუმარები, მა-  
გრამ ცოცხალნი, სახელიანნი და უსახელონი, სწრაფმავალ და მარადიულ ისტორიაში  
დამკვიდრდებით. და თქვენი სახე — ვაჟკაცური თუ არავაჟკაცური, თქვენი  
მონაწილეობა თუ არმონაწილეობა ამ მოვლენებში, ადამიანთა მასსოფრობაში  
დარჩება და სიკეთის გზას დაუბრუნებს ყველა იმათ, ვინც ზვალ ან ზეგ პირდა-  
პირი გზიდან გადახვევას მოისურვებს. ამიერიდან გააგრძელებთ თქვენი მოკრძა-  
ლებული შრომა, უწინ რომ ეწეოდით. ოფლითა თქვენითა მოიპოვეთ პური თქვე-  
ნი არსობისა, ვარვარა მზის, თქვენი ბატონებისა და მამასახლისების ფხიზელი  
ზედამხედველობის ქვეშ. ვერც კი წარმოიდგენთ, როგორ უყვარხართ მათ. მი-  
უსედავად თქვენი ღირსებისა, პატივს გცემენ მხოლოდ თქვენი ნაკლის წყალობით.  
წადით.

(ელდრე დუნკანი ლაპარაკობს მარჯვნიდან მესაიდუმლვე გამოჩნდება. ერთხანს  
ისევე ხმამაღლა ისმის დაფდაფების ხმა და „ვაშას“ ძახილი).

მაპბეტი. ბრავო!

მებრძოლი. ბრავო!

დუნკანი. ამ საქმეს მოვრჩი.

ლედი დუნკანი. ბრავო, დუნკან! (ტაშს უკრავს), ამჯერად კარგად ლაპარა-  
კობდით (მესაიდუმლეს). დაიკვიანეთ, ჩემო ძვირფასო.

მისანიდუმლე. ფეხით მოედიოდით, ქალბატონო.

(მაკბეტი და მებრძოლი დუნკანის სიტყვას ტაშს უკრავენ).

ბანაოს ხმა. ბრავო!

დუნკანი. ეს ხალხი ქებას იმსახურებს. ამიერიდან ყველა ჩემი მეგობარი და  
მხედართმთავარი ჩემს დიდებას გაინაწილებს. და ჩემი კეთილშობილი მეუღლეც  
(ლედი დუნკანს უღიმიის და ხელზე ჰკოცნის). ახლა კი, სამართალი ვქნათ, დასჯა  
დავიწყეთ. შემოიყვანეთ კანდორი. სად არის ბანკო?

მაპბეტი. ტყვესთანაა.

დუნკანი. ჯალათი ის იქნება.

მაპბეტი (იქით). ეს პატივი ჩემთვის უნდა მოგვოთ

დუნკანი. დაე, შეამბოხესთან ერთად შემოვიდეს. წადი, მოიყვანე.

წავსვლა

წარმართული  
ზნობრივობა

(შებრძოლი მარცხნივ ვადის, მარჯვნიდან მაშინვე შემოდინან კანდორი და ბანკო. ბანკოს კაპიუშონი ახურავს და წითელი სვიტრი აცვია, ხელში ცული უჭირავს კანდორს ბორკილი ადევს).

დუნქანი (კანდორს). ამბოხი ძვირად დაგიუდება.

ბანკო. ძალზე ძვირად. ამჯერად, აღარ შევცდები. საშუალოდ, ბრძოლა ვერ მოვიგე, გამარჯვებული მუდამ მართალია. Vae vietis! (მაკეტს). ჩემს მხარეზე რომ გებრძოლა, მადლობასაც კარგად გადაგიხდით. პერცოვად გაქცევდი. შენც პერცოვი იქნებოდი ბანკო. სიმდიდრით ავაგებდი და დიდ პატივში მყოფობდი.

დუნქანი. ნუ შეწუხდებით. მაკეტი ბარონი კანდორი გახდება და შენს მიწებს მიიღებს. თუ მოისურვებს, შენი ცოლი და ქალიშვილიც მასვე დარჩება.

მაკეტი (დუნქანს). თქვენი ერთგული ვარ, ჩემო ხელმწიფე. თვით ერთგულება ვარ. თქვენი ერთგული დავიბადე, ვითარ ცხენი და ძალი იბადებიან თავისი პატრონის ერთგული.

დუნქანი (ბანკოს). ნუ შეშფოთდები, ნურც შეგშურდება. როგორც კი ურჩ გლამისს დაიჭერენ, ბარონი გლამისი გახდება და მთელ მის ქონებას შენ მიიღებ.

მაკეტი (დუნქანს). მადლობელი ვარ, ხელმწიფეო.

ბანკო დუნქანსს). მადლობელი ვარ, ხელმწიფეო.

მაკეტი (დუნქანს). ჩვენ ისედაც ერთგულნი დავრჩებოდით...

ბანკო (დუნქანს). ჩვენ ისედაც ერთგულნი დავრჩებოდით...

მაკეტი. უჯილდოოდაც.

ბანკო. უჯილდოოდაც.

მაკეტი. გემსახუროთ თქვენ — უკვე ჯილდო!

ბანკო. გემსახუროთ თქვენ — უკვე ჯილდო!

მაკეტი. მაგრამ თქვენი გულუხვობა, ყველა ჩვენს მოლოდინს აღემატება.

ბანკო. სულითა და გულით, მადლობელი ვართ...

მაკეტი და ბანკო (ერთი დაშინას აქვრიალებს, მეორე ცულს ატრიალებს).

...თქვენი მოწყალე უგანათლებულესობის გულისთვის მზად ვართ ფოჯონებთურთ ტახტით ვეწამო.

(მარჯვნიდან მარცხნივ სცენას ვიღაც კაცი გადაჭრის).

ბანკო. ძველმანებს ვიბარებ! კონკებს ვიბარებ!

დუნქანი (კანდორს). ხედავ, რა ერთგულნი არიან ჩემი?

მაკეტი და ბანკო (დუნქანს). სამართლიანი და გულუხვი ხელმწიფე ბრძანდებით და იმიტომ.

მიქაელმანი. ...ვიბარებ კონკებს!.. (გადის მარცხნივ).

(შეძველმანის უპიწოდ რევისორმა შეიძლება ამოავლოს კიდეც. იმ წუთში, როცა შეძველმანე ვადის, გამოჩნდება მსახური, რომელსაც საყარძლები მოაქვს დუნქანისთვის, ლედი დუნქანისთვის და სსეებისთვის. მთელი სცენის განმავლობაში მას შემოაქვს პირსახოცი, ტახტი, საპონი ან ოდიკალიონი. მას შესაძლებელი ესმარება. ლედი დუნქანი ძალზე გულმოდგინედ იბანს ხელებს, თითქოს ლაქის მოშორება სურსო, მაგრამ დაბნულად და ანგარიშმიუცემლად მიქედებს. მერე იმავე მსახურს მაგიდა და ჩაის სერვიზი შემოაქვს; იქ მყოფთ ჩაის ურიგებს. სინათლის ვუქტი გილიოტინის შთაბეჭდილებას ქმნის, მერე უამრავი ვილიოტინა გამოჩნდება).

დუნქანი (კანდორს). გინდა რამე თქვა? გისმენთ.

(ყველა ისე მოეწყობა, რომ უკეთ დაინახონ და მოუსმინონ).

მსახური (ლედი დუნქანს). ჩაი მორთმეულია, ქალბატონო.

ბანკო. ძლიერი რომ ვყოფილიყავი, თქვენი კანონიერი ხელმწიფე გავხდებოდი. რადგან დავმარცხდი მშობარა და მოლაღალე ვარ. როგორ ვერ მოვიგე ბრძოლა? ასეთია ისტორიის მსვლელობა. ობიექტურია. ისტორია მუდამ მართალია. მე კი — ისტორიის ნარჩენი ვარ. რადგან ასეა, დაე ჩემი ბედი მაგალითი იყოს ცოც-

სლემბისთვის და მათი შთამომავლებისთვის. მუდამ უძლიერესს მიჰყევით. მაგრამ ბრძოლის წინ, როგორ გავიგოთ ვინ არის ძლიერი? დაე, უმრავლესობამ მონაწილეობა არ მიიღოს ბრძოლაში, დანარჩენები კი ძლიერს გაჰყენენ. მხოლოდ მთელი მთელი ლოკიკადა რჩება. ყველაფერში ისტორიული მიზეზი უნდა ეძიოთ. მას ვერ დაამარცხებს ვერავითარი უმაღლესი ძალა. მე დამნაშავე ვარ. ჩემი ამბოხი აუცილებელი აღმოჩნდა, რათა გამოჩენილიყო ჩემი დანაშაულების ყველა ხარისხი. ბედნიერი ვარ, რომ ვკვდები და ჩემი ცხოვრება ანგარიშში აღარ ჩაიგდება. დაე, ჩემმა სხეულმა და ყველა იმათ სხეულმა, ვინც მე გამომყვა, გაანაყოფიეროს მიწა, რათა მომავალში ბარაქიანი ალოობა დადგეს. მე იმისი მაგალითი ვარ, როგორ არ უნდა მოიქცე.

**დუნკანი (ნაზად ლედი ღუნკანს).** ძალიან გრძელი სიტყვაა, სომ არ მოგეწყინათ, ქალბატონო? ცხადია, ვერ ითმენთ და უღიბ შემდგომ რა მოხდება? არა, არა, წამება არ იქნება. იქნება მხოლოდ დასჯა. გულვატეხილი ხართ? სიურპრიზი მოგიზნადეთ. დიდებული სანახაობა იქნება (ყველას). სამართლიანობის სახელით, კანდორის მეომრებიც უნდა დაისაჯონ. არც ისე ბევრნი არიან. ასოციაციები ათასი კაცია, არც მეტი და არც ნაკლები. დაიწყეთ დასჯა (სიღრმეში ნელა ჩამავალი დიდი წითელი მზე გამოჩნდება) აბა, დაიწყეთ დასჯა!

**ქანდორი.** გაუმარჯოს, ერცეპტოვს!

(ბანკო ცულს აგდებს, კანდორის თავს გილიოტინის დანას უმარჯვებს. ერთი მეორის მიყოლებით (ესენი ერთი და იგივე სტატისტები არიან). სცენის სიღრმეში კანდორის ჯარისკაცები გამოდიან და გილიოტინის დანას უდებენ თავს. უშაფორტი და გილიოტინა შეიძლება მაშინვე გამოჩნდეს, როგორც კი ღუნკანი დასჯის მრბანებს გასცემს. თავები აქეთ-იქით ცვივა, ბანკო ღილაკს აჭერს თითს).

**ბანკო.** აბა, ჩქარა, ჩქარა, ჩქარა...

(ყოველი „ჩქარას“ წარმოთქმის შემდეგ გილიოტინის დანა ეშვება. თავებს კალათში აგროვებენ).

**დუნკანი (მაკეტს).** ძვირფასო მეგობარო, ჩემი კეთილშობილი მეუღლის გვერდით დაბრძანდით.

(მაკეტს ლედი ღუნკანის გვერდით ჯდება. ისინი გამოსაჩენ ადგილზე უნდა მოთავსდნენ, რათა მაყურებელს შესაძლებლობა ჰქონდეს ადვილად უყუროს მათ. ლედი ღუნკანი შეიძლება სახით მაყურებლისკენ იჯდეს, ასევე სხეულებიც. მის უკან გილიოტინაა, ჩანს, რომ იგი დასჯას თვალს ადევნებს და ითვლის).

**ამ დროს, მსახურს ჩაი და ტკბილეულობა დააქვს, მას შესაიდუმლე ენმარება).**

**მაკეტსი.** ო, ქალბატონო, როგორ ველეავ თქვენს სიასლოვებს.

**ლედი დუნკანი.** ოთხი, ხუთი, ექვსი, შვიდი, ჩვიდმეტი, ოცდასამი, ოცდაჩვიდმეტი. აჰ! მეონი, ერთი გამომჩნა.

(აგრძელებს დათვლას. მაკეტს ხან ფეხით ეხება, ხანაც ფრჩხილებით აფრინდება, შერე უფრო გამოწვევად იქცევა, სცენის ბოლოს კი, დაუფარავად და უხეშად. დასაწყისში მაკეტსი განზე იწევს, შერე ემორჩილება. მის არსებაში სიამოვნება და მორცხობა ერთმანეთს ებრძვის, მაგრამ ქალის თამაშის მონაწილე სდება).

**დუნკანი (მაკეტს).** საქმეს მივხედოთ, ვილაპარაკოთ. მსურს ბარონი კანდორი გახდეთ, თქვენი მეგობარი ბანკო კი ბარონი გლამისი, ოღონდ როცა გლამისი დაისჯება.

**ლედი დუნკანი.** (აგრძელებს თამაშს). ას ჩვიდმეტი... ას თვრამეტი... რა ამალეებული სანახაობაა!

**მაკეტსი.** ო, ხელმწიფო, თქვენი უგანათლებულესობის მაღლიერი ვარ ფრიალ.

**ლედი დუნკანი.** სამასი. აჰ, თავბრუ მეხვევა! ცხრა ათას სამასი.

**დუნკანი (მაკეტს).** აბა, შევთანხმდეთ.

**მაკეტსი (ლედი ღუნკანისგან ოღნავ განზე გაიწევს. ის კი ისევ ვკვრება მას და მუხლზე ხელს უჭერს).** გისმენთ, ხელმწიფო.

დუნკანი. ოღონდ კანდორის მიწების ნახევარი ჩემია, მერე გლამისის მიწების ნახევარი განდებია ჩემი და ისინი ჩემი სამეფოს ნაწილად იქცევიან.

ლედო დუნკანი. ოცი ათასი.

ბანკო (აგრძელებს ჯალათის როლს). გმადლობთ, თქვენი უგანათლებულესობავე.

დუნკანი (შაკებტს). გარდა ამისა, ორივემ უნდა შეასრულოთ ზოგიერთი თქვენი მოვალეობა: გადამისადოთ გადასახადები და როცა დამჭირდება სამსახურსაც გაიწვევთ.

(მარჯვნიდან ოფიცერი შემოიხივს და სცენის შუაში ჩერდება).

ოფიცერი. გლამისი გაიქცა.

დუნკანი. მერე დაეაზუსტოთ.

ოფიცერი. ხელმწიფო, გლამისი გაიქცა.

დუნკანი. (ოფიცერს). რა თქვი?

ოფიცერი. გლამისი გაიპარა, მასთან ერთად მისი არმიის ნაწილიც.

(ბანკო თავის საქმიანობას შეწყვეტს და ახლოს მიდის. დანარჩენებიც წამოსტევიან).

ბანკო. როგორ თუ გაიპარა? ის ხომ გარშემორტყმული იყო. ტყვე იყო უკვე. მაშასადამე, თანამშრომლები ჰყოლია.

დუნკანი. ეშმაკმა დალახვროს!

ლედო დუნკანი. (ისევ შაკებტს უხუტება). ეშმაკმა დალახვროს?

მაკპეტი. ეშმაკმა დალახვროს!

დუნკანი (ბანკოს). თქვენა ხართ დამნაშავე თუ თქვენი ხელქვეითები, არა აქვს მნიშვნელობა, ვერ გახდებით ბარონი გლამისი და ვერც მისი მიწების ნახევარს დაუფლებით, ვიდრე ცოცხალს ან მკდარს არ მომკვრით გლამისს, ხელ-ფეხ-შეკრულს (ოფიცერისკენ შებრუნდება). შენ თავს მოგჭრიან, რადგან ცუდი ამბავი მოიტანე.

ოფიცერი. მე რა შუაში ვარ?

(ჯარისკაცი გამოჩნდება და ოფიცერს სცენის სიღრმეში აღმართული გილიოტინისკენ მიართევს. შას თავს სჭრიან).

დუნკანი გადის მუსიკის მანგების თანხლებით. ლედო დუნკანი შაკებტს თვალს უკრავს, ფეხს დაარტყამს. შესაიდუმლევად გადის. მუსიკა ჩერდება. გამოჩნდება დუნკანი).

დუნკანი (ლედო დუნკანს, რომელიც უკუსვლით მიდის და ჰაეროვან კონანს უგზავნის შაკებტს). ნულარ აყოვნებთ, ქალბატონო. (ქეჩოში მოკიდებს ხელს და გააყავს).

ლედო დუნკანი. გაგრძელების ნახვა მინდოდა.

დუნკანის ხმა (ბანკოს). გლამისი მომგვარეთ, არაუგვიანებს სვალინდელი დღისა.

(მუსიკა).

ბანკო. (შაკებტთან მიდის). აი, უბედურება, ეშმაკმა წაიღოს! აი, უბედურება.

ქარისა და ვრიჯალის ხმაური.

სცენა სანახევროდ ჩაბნელებულია. ჯერ მხოლოდ შაკებტის სახე უნდა გამოჩნდეს, მერე პირველი კუდიანისა, მოგვიანებით მეორე კუდიანისა. შემოდინ ბანკო და შაკებტო.

მაკპეტი. რა გრიგალია, საშინელი! ასე მგონია, ხეები აგერ-აგერ მიწას დაეწვანებოდნენ ფესვგამოშვლებულნი. თავზე მინც არ დაგვეცეს!

ბანკო. უახლოესი ფუნდუკი ათ კილომეტრზეა. ჩვენ კი ცხენებიც არა გვყავს.

მაკპეტი. ფეხით სიარულის სიყვარულმა მეტისმეტად შორს შეგვიტყუა!

ბანკო. და აი, თავს დაგვატყდა ელვა და მუხი.

მაპატი. მაგრამ ამინდზე სალაპარაკოდ არ გამოვსულვართ.  
ბანაქ. წავალ ვნახავ, სადმე ბრევენტით გადასურული ურემი ჩემ არ  
თავი რომ შევადაროთ.

მაპატი. მე აქ მოვიცდი.  
(ბანაკო ვადის).

პირველი კუდიანი (მაკბეტს). სალამი მაკბეტს, კანდორის ბარონს!  
მაპატი. როგორ შემამინეთ! არც კი ვიცოდი, აქ თუ ვინმე იყო. ოო, ბებერი  
ქალი ყოფილა მხოლოდ, კუდიანი (კუდიანს). საიდან გაიგე, რომ ბარონი კანდო-  
რი ვარ? ნუთუ ხალხში დავარდნილმა ხმებმა ტყემდე მოაღწია? თუ გრგვალმა  
ამ ამბის ექო აქამდე მოიტანა?

მეორე კუდიანი (მაკბეტს). სალამი, მაკბეტს, გლამისის ბარონს!  
მაპატი. ბარონი გლამისი? გლამისი ჯერ არ მომკვდარა! თანაც დუნკანმა  
მისი ტიტული და მიწები ბანაკოს აღუთქვა (უცხად შეამჩნევს, რომ მეორე კუდი-  
ანი ელაპარაკება), ვაი, ეს მეორეა!

პირველი კუდიანი. გლამისი ასლახან მოკვდა. მოვარდნილმა ნიაღვარმა ცხე-  
ნთან ერთად ჩაითრია და დაახრჩო.

მაპატი. რა ხუმრობაა, ენას დაგაგლეჯო, კუდიანო დებო.

პირველი კუდიანი. რაინდო მაკბეტ, დუნკანი ბანაკოს უკმაყოფილოა, გლა-  
მისი რომ გაუშვა იმიტომ.

მაპატი. საიდან იცით?

მეორე კუდიანი. მას სურს ამ მარცხით ისარგებლოს. შენ მოგცემს ტიტულს.  
რომელიც ბანაკოს აღუთქვა, მიწას კი თვითონ მიითვისებს.

მაპატი. დუნკანი დიდსულოვანია. თავის სიტყვას შეასრულებს.

პირველი კუდიანი. შენ კი ერცჰერცოგი გახდები, ამ მხარის მბრძანებელი.

მაპატი. ნუ ცრუობ. პატივმოყვარე არა ვარ. ჩემი პატივმოყვარეობა ჩემი  
ხელმწიფის ერთგული სამსახური უფროა.

პირველი კუდიანი. თავად გახდები ხელმწიფე. ასეა ნაწინასწარმეტყველები.  
შენს შუბლზე ვაჭსკვლავს ვხედავ.

მაპატი. შეუძლებელია! დუნკანს შეილი ჰყავს მაკოლი, რომელიც კართაგენ-  
ში სწავლობს. ტახტის კანონიერი მემკვიდრე ის არის.

მეორე კუდიანი. კიდევ ერთი შეილი ჰყავს, რომელიც ასლა დიპლომს იცავს  
რაგუზში. ეკონომიკა და ზღვაოსნობის მეცნიერება შეისწავლა. დოლანბაინი ჰქვია  
სახელად.

მაპატი. არასოდეს გამოვიდა დოლანბაინზე რამე.

პირველი კუდიანი (მაკბეტს). ნუ ეცდებით მისი სახელის დამახსოვრებას, რა-  
ინდო მაკბეტ! არაფერში გამოვადგება. ამას იქით მას აღარავინ ახსენებს (მეორე  
კუდიანს). ზღვაოსნობას კი არა, ვაჭრობის საკითხებს სწავლობს, მათ შორის, ცხა-  
დია, ზღვით ვაჭრობის საკითხებსაც.

მაპატი (კუდიანებს). უაზრო ბოდეა (დაშნას ამოიღებს). აქედან დამეკარაოთ,  
კუდიანებო! (დაშნას სიცარიელეს ურტყამს. ისმის კუდიანების სიცილი, მათი შემზა-  
რავი ხმები) ვშშაკის ნაშიერნო! (კუდიანები ქრებიან) სად დაიკარგნენ? მართლა კი  
ვნახე ისინი? მათ ხმებს ვუსმენდი კი? წვიმად და ქუსილად იქცნენ თუ ხეთა ფეს-  
ვებად გარდაიქმნენ?

პირველი კუდიანის ხმა (ქალის ნაზი ხმით). ქარი არა ვარ, არც სიხმარი,  
მშვენიერო რაინდო, მაკბეტ. მალე ვნახავთ ერთმანეთს და შეიცნობ ჩემი ხიზლის  
მთელ სიძლიერეს.

მაპატი. კიდევ რას? (სიცარიელეს ხმაღს მოუქნევს. ჩერდება). ეს რა ხმა  
იყო? თითქოს მეცნო... ო, ღმარ, სორციელი ხარ? სახე თუ გაქვს? მითხარ სადა  
ხარ?

ხმა (მუსიკალურად). აქა ვარ, აქა ვარ, და შორსაც ვარ. ნახვამდის მაკბეტ.  
მაკბეტი. ვკანკალებ სულ მთლად. სიცვისგან? ნესტისგან? თუ შიშისგან?  
ან იქნებ ეს ხმა ჩემში გაურკვეველ ნაღველს აღვიძებს? თუ თვალი მეცა? (ტონს იცვლის). არა, ესენი მხოლოდ ბილწი კუდიანები იყვნენ და სხვა არავინ (ისევ იცვლის ტონს). ბანკო! ბანკო! სად დაიკარგე? იპოვე ურემი? სადა ხარ? ბანკო! (მარჯვნივ გადის).

(სცენა ერთხანს ცარიელია. გრიგალი გრძელდება).

პირველი კუდიანი (შორეუ კუდიანს). აი, ბანკოც.

მეორე კუდიანი. როცა მაკბეტი და ბანკო ერთად არიან, ერთმანეთს ეძებენ ან ერთმანეთს მიჰყვებიან.

(სცენიდან გაუსვლელად პირველი კუდიანი მარჯვნივ იმალება, შორეუ მარცხნივ.

სიღრმიდან ბანკო გამოდის).

ბანკო. მაკბეტ! მაკბეტ! (ვითომ მაკბეტს ეძებს). მაკბეტ! ურემი ვიპოვე (იქით). კარგა დავსველდი! საბედნიეროდ, წვიმა შეწყდა.

(შორიდან ძახილი ისმის).

ხმა. ბანკო!

ბანკო. მგონი, მეძახის. კარგი იქნებოდა აქ მოეცადა. მოთმინება დაკარგა, ალბათ.

ხმა. ბანკო! ბანკო!

ბანკო. აქა ვარ, მაკბეტ! შენ სადა ხარ?

ხმა (ახლოდან ისმის, მარჯვნიდან). ბანკო! ბანკო!

ბანკო. მოვდივარ, მოვდივარ, სადა ხარ? (მარჯვნივ მივბრუნდება).

მეორე ხმა (შეცვლილი. მარცხნიდან ისმის). ბანკო!

ბანკო (მარცხნივ მიდის). სადა ხარ? მითხარ, შენამდე როგორ მოვიდე?

პირველი კუდიანის ხმა. ბანკო!

მეორე კუდიანის ხმა. ბანკო!

ბანკო. არა, მისი ხმა არ არის.

(ჯადოქრულად მორთული ორივე კუდიანი თავიანთი საშალავიდან გამოვა. მარჯვნიდან და მარცხნიდან ბანკოს მიუახლოვდებიან).

ბანკო. ეს რაღა მაიმუნობაა?

პირველი კუდიანი. მოგესალმებით, რაინდო ბანკო, მაკბეტის თანამებრძოლო!

მეორე კუდიანი. მგესალმებით, ბანკო-მხედართმთავარო.

ბანკო. ვინა ხართ? ო, საძაგელო ქმნილებებო! ჩემგან რა გინდათ? ქალებს რომ არ ჰგავდეთ, საკუთარი თვალთ ნახავდით, როგორ გაგორდებოდა თქვენი თავები, დამცინიან თავიანთი ჭკუით.

პირველი კუდიანი. გული ნუ მოგდის, მხედართმთავარო ბანკო.

ბანკო. საიდან იცი ჩემი სახელი?

მეორე კუდიანი. ვერ ეღირსები ბარონ გლამისობას! მოგესალმებით, ბანკო!

ბანკო. საიდან იცით, ბარონი გლამისი რომ უნდა გავხდე? საიდან იცით, რომ ბარონობას ვერ ვეღირსები? ნუთუ ხალხში დავარდნილმა ხმებმა ტყემლე მოაღწია? თუ ქარმა და გრივალმა დუნკანის ნათქვამის ექო აქამდე მოიტანა? რატომ ხართ დარწმუნებულნი, რომ მისი განზრახვისა რამე იცით, რომელიც ჯერ არავისთვის გაუმხელია? თანაც არ შემძლია ბარონი გლამისი გავხდე — გლამისი ხომ ჯერ ცოცხალია.

პირველი კუდიანი. გლამისი ახლახანს დაიხრჩო, ის და მისი ცხენი მოვარდნილმა ნიაღვარმა ჩაიჭრია და დააღწია.

ბანკო. რა ზღმრობაა? ენას ამოგაუღეჯო, ჯადოქარო დეზო!

მეორე კუდიანი. რაინდო ბანკო, დუნკანი შენით უძაყოფილოა: შენ გლამისი ხელიდან გაუშვი.





ბანკო. ეს საიდანღა იცით?

პირველი კუდიანი. შენი შეცდომით სურს მსარგებლოს რომ უფრო გამდიდრდეს. ბარონ გლამისის ტიტულს მაკბეტს მისცემს, მიწას კი თვითონ მიისაკუთრებს.

ბანკო. მე კი ტიტული მეყოფა. რატომ უნდა დუნკანს რომ ტიტული არ მომცეს? დუნკანი ღიდსლოფანია, თავის სიტყვას შეასრულებს. რატომ უნდა მისცეს მაკბეტს გლამისის ტიტული? მე რატომღა უნდა დამსაჯოს? რატომ უნდა სვდეს მაკბეტს ყველა პატივი, პრივილეგია?

მეორე კუდიანი. მაკბეტი — შენი ბედნიერი მეტოქეა!

ბანკო. ჩემი ამხანაგია, ჩემი მეგობარია. ჩემი ძმავა. ის პატიოსანია!

ორივე კუდიანი (მოშორებით გადიან და სტუნვას იწყებენ). ეს ამბობს, რომ მაკბეტი პატიოსანია! ეს ამბობს, რომ მაკბეტი პატიოსანია!

ბანკო. (დაშნას ამოიღებს). ძლივს მივსვდი ვინცა ხართ, ურჩხულებო! ბებერო, უწმინდურო ჯადოქრებო. ჯაშუშები ხართ და ჩემთან ჩვენი ძვირფასი და მოწყალე ხელმწიფის — დუნკანის მტრებმა მოგაგზავნეს.

(ცდილობს დაშნით განგმიროს ისინი, კუდიანები გარბიან და ქრებიან, პირველი მარცხნივ, მეორე მარჯვნივ).

პირველი კუდიანი. (ვიდრე გაქრებოდეს). მაკბეტი მბრძანებელი გახდება, დუნკანის ადვილს დაიჭერს.

მეორე კუდიანი. დუნკანის ტახტს დაიკავეს (ქრება).

(ბანკო დაშნას იქნევს, ცდილობს მოახვედროს მათ, სან მარცხნივ გარბის, სანაც მარჯვნივ).

ბანკო. სადა ხართ, ქუჩის ქალებო! ეშმაკის ნაშიერნო! (სცენის შუაში დგება, დაშნას ქარქაშში აგებს). მართლა კი ვნახე ისინი? მათ სძებს ვუსმენდი კი? წვიმად და ქუხილად იქცნენ ხუ სეთა ფესვებად გარდაქმნენ. პალუცინაცია და მეტი არაფერი. მაკბეტ! მაკბეტ!

მეორე კუდიანის სმა. მისმინე, ბანკო! (კუდიანის სმა ახალგაზრდული და შელოდიური სდება). კარგად მისმინე: შენ ხელმწიფე ვერ გახდები, მაგრამ მაკბეტზე მაღლა ახვალ — მთელი დინასტიის ფუძემდებელი იქნები და ეს დინასტია ქვეყანაში ათას წელს იმეფებს. შენ გახდები მამა, პაპა და წინაპარი მეფეთა, ამით მაკბეტზე მაღლა დადგები.

ბანკო. განედ არ მომეკარო (სიცარიელეს დაშნას ურტყამს. ჩერდება). ეს რა სმა იყო? თითქოს მეცნო... ო, სმაო, სორციელი ხარ? სახე თუ გაქვს? მითხარ, სადა ხარ?

სმა. აქა ვარ, აქა ვარ! და შორსაც ვარ. კიდევ ვნახავთ ერთმანეთს და შეიცნობ ჩემი ჯადოს მთელ სიძლიერეს. ნახვამდის ბანკო!

ბანკო. ვკანკალბ სულ მთლად. სიცვიისგან? ნესტისგან? თუ შიშისგან? ან იქნებ ეს სმა ჩემში გაურკვეველ ნაღველს აღვიძებს? თუ თვალი მეცა? (ტონს იცვლის) არა, ესენი მხოლოდ ბილწი კუდიანები იყვნენ და სხვა არაფერი. ჯაშუშები, ინტრიგანები, ცრუპენტლები. ეს მე ვიქნები მეფეთა მამა? ჩვენს საყვარელ მბრძანებელს ვაჟები სომ ჰყავს. მაკოლი კართაგენში სწავლობს. ტახტის კანონიერი მემკვიდრე ის არის. დოლანბაინმა სულ ახლახანს რაგუშში დიპლომი დაიცვა და დაამთავრა უმაღლესი კომერციული სკოლა. ცარიელი ბოდვავა მხოლოდ, ამაზე ფიქრიც არ შეიძლება...

(მარცხნიდან მაკბეტის სმა ისმის).

მაკბეტის სმა. ბანკო! ბანკო!

ბანკო. მაკბეტის სმა. მაკბეტ! აი, მაკბეტიც!

მაკბეტის სმა. ბანკო!

ბანკო. მაკბეტ!

(მარცხნივ გაიქვევა, საიდანაც მაკბეტის სმა ისმის, სცენა ერთხანს ცარიელია.)



განათება იცვლება. სინათლე ნელა ავსებს მთელ სცენას. სიღრმეში იზრდება  
 ძალზე კაშკაშა მთვარე, რომელიც დიდი ვარსვლავებით არის გარემორტყმული.  
 კარგი იქნებოდა ირმის ნახტომის თანავარსკვლავედის გამოსახვა, რომელიც ყურ-  
 ძნის დიდ შტევანს ემსგავსება.

მოქმედების განვითარებისას დეკორაცია უფრო ნათლად უნდა გამოჩნდეს.  
 სიღრმეში ნელ-ნელა უნდა გამოიკვეთოს კოშკის კონტური. კოშკის პატარა სარკ-  
 შელში სინათლე უნდა აენთოს. სცენაზე აქტიორები იქნებიან თუ არა, მნიშვნელობა  
 არა აქვს, დეკორაციამ უნდა ითამაშოს (შემდეგი სცენა შეიძლება დარჩეს ან ამოვარ-  
 ლეს).

მარჯვნიდან მარცხნივ სცენას მდუმარე ღუნკანი გადაჭრის.

როგორც კი ერცჰერცოგი მარცხნივ შიიშალება, სცენაზე იგივე შიშართულებით  
 ლელი ღუნკანი გაივლის და ქრება.

ასევე უსიტყვოდ, ოღონდ საპირისპირო მიმართულებით, გაივლის მაკბეტის-  
 მარჯვნიდან მარცხნივ ჩუმაღ გაივლიან ოფიცრები.

მარჯვნიდან მარცხნივ ჩუმაღ გაივლის მანკოც.

საპირისპირო მიმართულებით სცენას გადაჭრის ვილაც ქალი.

(ასე მგონია, ქალის ვავლის სცენა აუცილებლად დასატოვებელია). ერთხანს  
 სცენა ცარიელდება. სიღრმიდან მანკო გამოდის).

ბანაო. ყველაფერი განზრახ მოაწყეს. სიმართლე თქვა კუდიანმა? მაგრამ  
 საიდან უნდა სცოდნოდა? რომელ კარისკაცს შეეძლო ეთქვა? თანაც ასე სწრაფად!  
 ნუთუ ზებუნებრივი ძალის ნიჭით არის დაჯილდოებული? ან სხვა რომელიმე ძა-  
 ლით? იქნებ, ის ზესისწრაფე აღმოაჩინა, რაზეც მითები გვაუწყებენ. მისი შემწე-  
 ობით, თურმე შორ მანძილზეა შესაძლებელი დიალოგი. ან იქნებ, სარკვეთა სისტემა  
 გამოიგონა, რომელიც შორეულ გამოსახულებებსა და სახეებს აირკვლავს, და მა-  
 ისე ასლოს ცხედავთ, თითქოს აქვე გვერდით არიან და ველაპარაკებთო. ან ისეთი  
 სათვალე აქვს, საიდანაც ასეულ ათასობით მიღზე ხედავს ირგვლივ ყველაფერს და  
 ჩვენამდე აღწევს ცოცხალი გამოსახულება იმის, რაც ხდება. ანდა ისეთ ხელსაწყო-  
 ებს ფლობს, რომელიც სმენას ამასვილებს და წარმოუდგენელ სიფაქიზამდე დაჰ-  
 ყავს? სულ ასლახანს ერცჰერცოგის ერთმა ოფიცრმა გლამისის სიკვდილი და ჩე-  
 მი შერისხვა მაუწყა. ეგებ, მაკბეტის მოწყობილი ინტრიგაა? იქნებ, ჩემი ერთგულ-  
 მეგობარი და თანამგზავრი მხოლოდ პატარა ინტრიგანია? ნუთუ ღუნკანი იმდენად  
 უმაღურია, რომ დაივიწყა რა საფრთხეში ვიცდებთ თავს, ის რომ დამეცვა და გა-  
 დამერჩინა? ნუთუ არავის ნდობა არ შეიძლება და ძმისაც უნდა გეშინოდეს, ერ-  
 თაულს ძაღლისაც და თვით ღვინისაც? ჰაერისაც, რომელსაც ვსუნთქავ? ო, არა,  
 მაკბეტის ძალიან ახლოს ვიცნობ, მის პატიოსნებასა და სათნოებაში ეჭვი არ უნდა  
 შემეპაროს. უდავოა, ღუნკანმა თვითონ მიიღო გადაწყვეტილება და არავის შთაუ-  
 გონებია. თვით ეს გადაწყვეტილება ამტკიცებს ამას. ალბათ, მაკბეტმა ჯერ არაფე-  
 რი იცის, როცა გაიგებს — უარს იტყვის, ცხადია (მარცხნივ მოდის, შერე ისევ სცე-  
 ნის შუაგულს უბრუნდება) ეს ეშმაკის ნაშვირნი სივრცეში ჰვრეტენ ყველაფერს.  
 ნეტავ მომავლის კითხვა თუ შეუძლიათ? ხომ მიწინასწარმეტყველეს, ჩემგან წამოვა  
 თურმე გრძელი სამეფო დინასტია. უცნაურია... უაზრობაა! უმჯობესი იქნებოდა,  
 მეტი ეთქვათ. იქნებ, მართლა რაღაც იციან? კარგი იქნებოდა მენახა ისინი! მაგ-  
 რამ აღარ არიან. ხომ იყენენ! (მოდის მარცხნივ).

(მარჯვნიდან მაკბეტი გამოჩნდება, გამოჩენამდე სწამალა იძახის).

მაპმპტი. ხმა. მანკო! მანკო! (ხმა ახლოვდება. ძახილს აგრძელებს). მანკო!  
 მაპმპტი. სად დაიკარგა ეს პირუტყვი? მითხრეს, სადღაც აქ არისო.

მინდა მოველაპარაკო. ერცჰერცოგის მოციქულმა სასახლეში გამომიძახა. ხელმწი-  
 ფემ მითხრა, გლამისი მკვდარიაო და მისი ტიტული მე მიბოძა, მიწები კი არა, კუ-  
 დიანების წინასწარმეტყველება სრულდება. ვცადე ღუნკანი დამერწმუნებინა, რომ  
 ბანკოსთვის ტიტული არ წაერთმია. ვცადე შთამეგონებინა, რომ ბანკო ჩემი საუ-

კეთესო მეგობარია, რომ რისხვას არ იმსახურებს, რომ რვი თავისი ბატონის წრთ-  
გული მსახურია. მან კი მოსმენაც არ ისურვა. თუ ტიტულის მიღებას დავეთანხმებოდით  
ბი, მაშინ შეიძლება ჩემი ძვირფასი თანამებრძოლის — ბანკოს სიყვარული დავე-  
რგო. თუ უარს ვიტყვი, მაშინ ერცპერცოვის გულისწყრომას დავიმსახურებ. მაქვს  
კი უფლება არ დავემორჩილო? როცა ომში მგზავნის ღომ ვემორჩილები, უნდა  
დავემორჩილო მაშინაც, როცა მაჯილოებს. უარის თქმით დავამცირებ. უნდა ავ-  
უსხნა ბანკოს... რომ, ბარონ გლამისობა მხოლოდ ტიტულია და არა სიმდიდრე,  
რადგან ღუნკანი მთელ მიწებს თავად იტოვებს. სიმართლე რომ ითქვას, ბანკოს  
ნახვა კი შეჩქარება, მაგრამ უფრო მოცდა მჭირდება. ძნელ მდგომარეობაში ვარ.  
როგორ გაიგებს ამ კუდიანებმა ეს ყველაფერი? აღსრულება კი სხვა წინასწარმე-  
ტყველებაც? ასე მგონია, რომ შეუძლებელია. სასურველი კია მათი წინასწარმე-  
ტყველების ლოგიკაში შეღწევა. როგორ სსნიან მიზეზ-შედეგობრივ კავშირს, რომე-  
ლიც ტახტზე ამიყვანს? კარგი იქნებოდა მათი მოსმენა! თუნდაც იმიტომ, რომ  
მათთვის დამეცინა.

(მიდის მარცხნივ).

(რამდენიმე წუთს სცენა ცარიელია.)

მარცხნიდან პეპელის მჭერი გამოჩნდება, ნათელი ფერის კოსტიუმში და ჩაღის  
ჭული (შლაპა) ახურავს, ხელში ჩოგანბადე უჭირავს. შავი უღვაში აქვს და ლორ-  
ნეტო უჯავია. ორ პეპელას მისდევს, მესამეს ეწევა და მარჯვნივ გარბის.

მარჯვნიდან ბანკო გამოდის).

ბანკო. ეს კუდიანები სად დიკარგენ? გლამისის სიკვდილი მიწინასწარმეტყ-  
ველეს და აღსრულდა, მიწინასწარმეტყველეს, ბარონ გლამისის ტიტულს წავართ-  
მევენო, რომელიც სამართლიანად მე მეკუთვნის. ისიც მიწინასწარმეტყველეს, რომ  
ჩემგან წამოვიდოდა თავადთა და მეფეთა დინასტია. საიდან გაიგებს? აღსრულება  
კი ჩემი ოჯახის მომავლის წინასწარმეტყველება? სასურველი კია მათი წინასწარმე-  
ტყველების ლოგიკაში შეღწევა. როგორ სსნიან მიზეზ-შედეგობრივ კავშირს, რო-  
მელიც ტახტზე აიყვანს ჩემს შთამომავალთ? კარგი იქნებოდა მათი მოსმენა, თუნ-  
დაც იმიტომ, რომ მათთვის დამეცინა (მიდის მარცხნივ).

(სცენა ერთხანს ცარიელია. მარცხნიდან მაკბეტი გამოჩნდება. პირველი კუდი-  
ანი, რომლის გამოჩენაც შეუძნეველი უნდა ღარჩეს, მარჯვნივ იმალება).

პირველი კუდიანი. (მაკბეტს სრინწიანი სმით მიმართავს). მაკბეტ, ჩემი ნახვა  
გინდოდა (პროექტორი კუდიანს ანათებს. ის კუდიანიერთა ჩაცმული, კუწიანია,  
ხმავე მკვანე აქვს, თავაკუჭა ჯოსს უყრდნობა, ჭადარა, ჭუჭუიანი, გაჩეჩილი თმა მო-  
უჩანს). მოვესალმები, მაკბეტ!

მაკბეტი (მოლოდენელოზისგან შეკრთუმა და დაშინის ტარს სტაცებს ხელს).  
აქა ხარ შეჩვენებულთ?

პირველი კუდიანი. სომ დამიძახე? აი, აქა ვარ.

მაკბეტი. ბრძოლის ველზე არ მშინებია. არ მშინებია ყველაზე მამაცი რაინ-  
დის. ისიც მომხდარა, გამოვიღია ცეცხლოდებული ტყის წუგულში. ერთხელ ჩასა-  
ძირად განწირული საფლავმანო გემიდან ზღვაში გადავხტი და პირდაპირ ზვიგენე-  
ბის ხანაში აღმოვჩნდი. მახვილით ვხოცე და არ შემშინებია. მაგრამ ამ ქალის  
ჩრდილს დაინახე ან ხმას გავიგებ თუ არა, თმა ყალყზე მიდგება. გოგირდის სუნ  
მცემს და მაშინვე დაშნას ვტაცებ ხოლმე ხელს. დაშნა სომ უფრო მეტია, ვიდრე  
იარაღი, დაშნა — ჯვარია (კუდიანს). გამოიცანი: შენი ნახვა მინდოდა.

(შემდეგი რეპლიკის დროს მეორე კუდიანიც უნდა გამოჩნდეს. მეორე პირვე-  
ლისგან ოდნავ მოშორებითაა, მათი გამოჩენის რაღაც ირტყვავალი უნდა იყოს. მე-  
ორე კუდიანი ნულა მოძრაობს მარცხნიდან მარჯვნივ და ზოლოს პირველის გარშე-  
მო განათებულ ადგილამდე უნდა მივიდეს. პირველი კუდიანის გამოჩენა უცერად  
უნდა მოხდეს — პროექტორის სინათლე მისკენ უნდა მიეშაროს და ისე გამოჩნ-  
დეს.



მეორე კუდიანის ფიგურა ნელ-ნელა უნდა გამოიკვეთოს: ჯერ გაიჩნდება თავი, მერე მხრები, სხეული და თავკაუჭა ჯოსი. სინათლის სხივით გაღივებული მისი მრდილი უკანა დეკორაციასე პროეცირდება).

**პირველი კუდიანი (მაკბეტს).** შენი ძახილი გავიგე. ისევე კარგად მესმის ახრთა გაგება, როგორც მათი წაქითხვა. ვიცი, რას ფიქრობ და რაც შენთვისა თქვი. გინდა დაიჯერო, ვითომ იმიტომ მომიხმე, რათა დამცინო, თვითონვე გამოტყდი, რომ გეშინია. ეშმაკმა წაიღოს, გაბედულად, დიდო მხედართმთავარო! რისი გაგება გსურს?

**მაკბეტი.** შენი სიტყვებით თუ განვსჯით, თავადაც იცი ყველაფერი ჩემზე უკეთესად.

**პირველი კუდიანი.** რაღაცა ვიცი, რაღაცა არა. ჩვენი ცოდნა შეზღუდულია. მაგრამ შენზე მკაფიოდ არის გამოხატული, რომ შენში მალე პატივიმოყვარეობა გამოილივითებს. ჯერ ამას ვერ ხვდები, მაგრამ ეჭვი შენი სიცრუე და სიყალბეა.

**მაკბეტი.** ერთი რამე მსურს — ვემსახურო ჩემს ხელმწიფეს.

**პირველი კუდიანი.** სისულელეს ნუ ჩმახავ!

**მაკბეტი.** გინდა დამარწმუნო, რომ მე — მე არ ვარ? არაფერი გამოგივა!

**პირველი კუდიანი.** როცა მას აღარ დასჭირდები, შენს სიკვდილს მოითხოვს.

**მაკბეტი.** ჩემი სიცოცხლე მის ხელშია.

**პირველი კუდიანი.** შენ კი იარაღი ხარ მის ხელში. თავადაც გახსოვს, როგორ გაიძულა კანდორთან და გლამისთან ბრძოლა:

**მაკბეტი.** ის მართალი იყო. კანდორი და გლამისი შეამზოხენი იყვნენ.

**პირველი კუდიანი.** გლამისის მთელი მიწები მან მიითვისა და კანდორისაც ნახევარი.

**მაკბეტი.** ყველაფერი მბრძანებელს ეკუთვნის. თავად იგი და ყველაფერი რაც მას აქვს, ჩვენ გვეკუთვნის. და ის ყველაფერს განაგებს.

**პირველი კუდიანი.** მისი მსახურები ყველაფერს ითვისებენ.

**მეორე კუდიანი.** პი-პი-პი!

**მაკბეტი (მეორე კუდიანს შეაშინებს).** ეს საიდანაა გაჩნდა?

**პირველი კუდიანი.** დაშინის ხმარებაც კი არ იცის.

**მაკბეტი.** აბა ამისი რა გაგეგება?

**პირველი კუდიანი.** ყველას იმში აგზავნის, თვითონ კი ბრძოლა არ შეუძლია.

**მეორე კუდიანი.** უბრალოდ, მშობარაა, მორჩა და გათავდა!

**პირველი კუდიანი.** სამაგიეროდ, სხვისი ცოლების მისაკუთრება შეუძლია.

**მეორე კუდიანი.** ისინი — საერთო საკუთრების ნაწილია, მამასადამე, მისი საკუთრებაა.

**პირველი კუდიანი.** მას ხამსახური არ შეუძლია, სამაგიეროდ იცის როგორ აიძულოს სხვები ემსახურონ მას.

**მაკბეტი.** აჰ იმისთვის არ მოვსულვარ, რომ თქვენი სიცრუე, ცილისწამება ვისმინო ცალკე.

**პირველი კუდიანი.** თუ ჩვენ სხვა რამე არ შეგვიძლია, რაღად მოგვიხმე?

**მაკბეტი.** თვითონ არ ვიცი, სულ დავიბენი.

**პირველი კუდიანი.** მაშინ წადი, მაკბეტ.

**მეორე კუდიანი.** თუ არ გაინტერესებს...

**პირველი კუდიანი.** ვხედავ, ყოყმანი დაიწყო უკვე. ვხედავ, არ წახვალ.

**მეორე კუდიანი.** თუ შენთვის ასე იოლია...

**პირველი კუდიანი.** თუ შენთვის ასე იოლია...

**მეორე კუდიანი.** ჩვენ გავერბით.

**მაკბეტი.** დარჩით, ეშმაკის ნაშიერნო. მსურს ყველაფერი შევიტყო.

**პირველი კუდიანი.** თავს დაეუფლე. ამ წუთში თავს ვერ ფლობ კარგად.





პირველი კუდიანი. (სმის შეცვლას იწყებს). ჩვენ სომ გვიყვარხარ, მაკბუტ.  
მეორე კუდიანი. ამას სომ უყვარხარ (სმას იცვლის). ისევე ძლიერ უყვარხარ  
როგორც სამშობლო, მართლმსაჯულება, ხალხთა აყვავება.

პირველი კუდიანი. (მელოდიური სმით). ღარიბებს დახმარება უნდათ, გაკოტრებულ ქვეყანაში მშვიდობის დაყარებაა საჭირო.

მაკბუტში. მგონი, ეს სმა მეცნობა.

პირველი კუდიანი. გვიცნობ. მაკბუტ.

მეორე კუდიანი. დაშნა ქარქაში ჩააგე! (მაკბუტი ემორჩილება) ახლა კარგად შეხედე! თვალნი კარგად გაახილე და ყურნიც განახსენე!

(მეორე კუდიანი პირველის ირგვლივ ტრიალებს, თითქოს შელოცვის რიტუალს ასრულებსო. ჯერ ორ თუ სამჯერ შესტება, მერე სტომა დახვეწილ ცეკვაში გადადის, გარეგნულადაც ორივე ნელ-ნელა იცვლება, ზოლოს ცეკვა ნელდება).

მეორე კუდიანი (ტრიალებს პირველის ირგვლივ).

(მეორე კუდიანი პირველის ჯოსს სტაცებს ხელს და შორს ვადაუვლებს).

(ამაღდე წელში მოსრილი პირველი კუდიანი გაიძარება. პირველი კუდიანის გარდასახვა სცენის შუაში ხდება, მის ფიგურას პროექტორი უნდა ანათებდეს. მეორე კუდიანი ტრიალით გადაკეთებს განათებულ ზონას და პირველს უახლოვდება; როცა შორდება, ჩაბნელებულ ზონაში ვადას. მაკბუტი ოდნავ მოშორებით, სიბნელებში ონ ნახევარსიბნელებში დგას. ჩანს, ოდნავ სტის ისიც, როცა მის წინ ჯადოსნულში ონ ნახევარსიბნელებში დგას. მეორე კუდიანი თავის თავკუჭა ჯოსს ისე იყენებს, როგორც ჯადოსნურ ჯოსს. რამდენჯერაც შეახებს პირველ კუდიანს, იმდენჯერ რაღაც გარდაქმნა ხდება.

ღმადია, ჯადოქრობის ყველა სცენა მუსიკის თანხლებით მიდის. სცენის დასაწყისში კარგი იქნება არათანაბარი, წყვეტილი მელოდია).

მეორე კუდიანი. Ante, apud, ad, adversus... (ჯოხით პირველ კუდიანს ეხება, რომელსაც ძველი მოსასხამი ჩამოუვარდება და კიდეც ერთი ძველი მოსასხამი გამოუჩნდება). Circum, circa, citra, cis... (ისევე შეეხება ჯოხით პირველს, რომელსაც მეორე ძველი მოსასხამიც ჩამოუვარდება, გამოუჩნდება ძველი შალი, რომელშიც ყლოღად ტერფამდეა გახეული). Contra, erga, extra, infra... (გასწორდება ფერს იცვლის თავადაც). Inter, intra, juxta, ob... (აგრძელებს პირველის ირგვლივ ტრიალს, სათვალეს ჩამოსხნის). Penes, pone, post et praeter... (ძველ შალს ჩამოვლებს. შალის ქვეშ აღმოჩნდება ძალიან ღამაში, ოქროსფრად შოვლეობს, კაშკაშა ქვეშით დამშვენებული კაბა). Prope, propter, per, secundum... (შესიკა უფრო მელოდიური ხდება. მეორე კუდიანი პირველს წვეტიან ნიკაბს ჩამოვლებს). Supra, versus, ultra, trans... (პირველი კუდიანი ღიღინს იწყებს, რამდენიმე ნოტს იღებს და ტირილით მღერის. სინათლეზე სახე და ჰავე კარგად უჩანს. ჩერდება. ნახევარსიბნელებში პირველის უკან მდგარი მეორე კუდიანი თავკუჭა ჯოსს გადავლებს). Video meliora, deteriora sequor<sup>3</sup>

მაკბუტი (გატაცებით, ტრანსში). Video meliora, deteriora sequor.

(მეორე კუდიანი პირველის ირგვლივ ტრიალებს).

პირველი კუდიანი და მაკბუტი (ერთად). Video meliora, deteriora sequor.

პირველი და მეორე კუდიანი.

პირველი კუდიანი, მეორე კუდიანი და მაკბუტი.

(მეორე კუდიანი პირველს ნიღაბის ნარჩენს ჩამოვლებს — წავრძელებულ ცხვირს და იმასაც, რაც თმას უფარავს, აგრძელებს ტრიალს. პირველ კუდიანს ხელში სკოპტრას ჩასწრის, თავზე გეფრევის დაადგამს. პროექტორის შუქზე პირველი კუდიანი შარავანდედით მოსილი დგას. მეორე კუდიანი უკან გაედისას ნიღაბსა და ძველ ტანსაცმელს იშორებს. პირველი კუდიანი ღედი ღუნკანი აღმოჩნდება, მთელი თავისი მრწყინვალებითა და სიღამაშით. მეორე კუდიანი კი მისი შესაიღუ-მლეა. ესეც ღამაში და ახალგაზრდა ქალია).

მაკბეტი. თქვენი უდიდებულესობავე! (ფერხთით დაუფარდება).



(თუ არ გამოვა, რომ მესაიდუმლემ ლედი ღუნკანს პატარა სკამი დაუდგას ეს უკეთესი ვარიანტი იქნებოდა), მაშინ ლედი ღუნკანმა რამდენიმე ნაბიჯი უნდა გადას მარჯვნივ, სადაც უკვე დგას პატარა სკამი, ოღონა უკუსვლით შედ ავიდეს და მთელი თავისი დიდებულებით გამოჩნდეს. მესაიდუმლეს მისი შლეიფი უნდა ეჭიროს. ლედი ღუნკანი გარემოსილია ბრწყინვალებით. მაკბეტი დგება და ისევ ემსობა ლედი ღუნკანის ფეხთან).

მაკბეტი *Mirabile visu*! ო, დედოფალო!

(მესაიდუმლემ ერთი გაკვირით ჩამოგლეჭს ლედი ღუნკანს ბრწყინვალე ტანსაცმელს. იგი ასლა მოკაშკაშე ბიკინებით დგას, წითელ-შავი მოსასხამი შარებზე აქვს მოხურული, ხელში სკაპტრა უჭირავს და მესაიდუმლის მიწვდილი ხანჯალი).

მესაიდუმლემ (ლედი ღუნკანზე უჩვენებს). *In naturali bus*!

მაკბეტი. თქვენი მონა გავხდებოდი, სიამოვნებით.

ლედი ღუნკანი (მაკბეტს ხანჯალს გაუწვდის). ეს მხოლოდ შენზეა დამოკიდებული. გსურს ჩემი მონა იყო აი, შენი პატივმოყვარეობისა და ამბილების იარაღი (სირენის ხმა). თუ გსურს და გინდოვარ, გაბედულად იმოქმედე და გამოშართვი ეს იარაღი. საკუთარ თავს დაეხმარები და ჯოჯოხეთიც დაეხმარება. საკუთარ თავში ჩაიხედე — შენში სურვილი იზრდება, უწინ ფარულა პატივმოყვარეობა ცეცხლოვან ალად ფიცხდება. ამ ხანჯლით ღუნკანი უნდა მოკლა. მაშინ მის ადგილს დაიკავებ ჩემს გვერდით. მე შენი სატრფო გავხდები, შენ კი ჩემი ბატონი. ამ ხანჯლის პირიდან სისხლის ლექა არ წაიშლება — იგი მუდამ გაგასხენებს ამ გამარჯვებას და სხვა გმირობებს შთაგვაგონებს, რასაც ორივე დიდებულს სახელით ჩავიდენთ (ააყენებს).

მაკბეტი. ო დედოფალო...

ლედი ღუნკანი. ისევ მერყეობ, მაკბეტ?

მესაიდუმლემ (ლედი ღუნკანს). გადაწყვიტოს! (მაკბეტს). გადაწყვიტე!

მაკბეტი. რაღაც სინდისი მქენჯნის, დედოფალო... ნუთუ შევძლებთ...

ლედი ღუნკანი (მაკბეტს). ვიცი, მამაცი ხარ, მაგრამ უშამაცესნიც ზოგჯერ სისუსტეს, ანდა სიმხდალეს იჩენენ ხოლმე. განსაკუთრებით მაშინ, თუ დიდი სინდისი აქვთ. ეს კი სასიკვდილო ავადმყოფობაა! იმკურნალე! მაშინ არ გეშინოდა, როცა სხვისი ბრძანებით ხოცავდი. ასლა შეიძლება შიშმა გაგტეხოს. უკუზადე იგი და მე გადმომეცი. მსურს დაგამშვიდო და ალგოთქვა: ქალისგან შობილი ვერც ერთი მაშაყაცი შენთან შებმას ვერ შეძლებს, ვერც ერთი არმია ვერ დაამარცხებს შენს ჯარებს, თუკი შენზე ტყე არ წამოვა.

მესაიდუმლემ. რაც სრულიად შეუძლებელია (მაკბეტს). შთაგონე საკუთარ თავს, რომ ჩვენი მხარის გადარჩენა გსურს. ორივე ბედნიერ ასლა სამყაროს შექმნით და ადამიანებიც უკეთესნი გახდებიან.

(სცენაზე წელ-წელა სიბნელე ჩამოწვება. მაკბეტი ლედი ღუნკანის ფეხებთან ემსობა. ასლა მხოლოდ ლედი ღუნკანი ჩანს თავისი ელვარე სიშისეღლით. ისმის მესაიდუმლის ხმა).

მესაიდუმლემ. *Omnia vincit amor!*

(სცენაზე სრული სიბნელეა).



სასახლის დარბაზი. ოფიცური და შანკო.

ოფიცერი. მისი უგანათლებულესობა დაიღალა. მისი უგანათლებულესობას თქვენი მიღება არ შეუძლია.

ბანამო. ხელმწიფე იცის რატომ მოვედი?



ოფიცირი. ავუსენი, მაგრამ ამბობს, რომ ყველაფერი გადაწყვეტილია. ბანკო რომ გლამისის ტიტული მაკბეტს უბოძა. და არ შეუძლია თავისი გადაწყვეტილება შეცვლა. სიტყვის კაცია.

ბანკო. და მინც...

ოფიცირი. ასეა გადაწყვეტილი.

ბანკო. იცის, რომ გლამისი დაიღუპა, დაიხრჩო?

ოფიცირი. დიას, თვითონ მოვახსენე. თუმცა, თვადაც იცოდა უკვე მსახურმა ქალმა ლედი დუნკანს უამბო, თურმე.

ბანკო. მაშ რაშია საქმე? უნდა მომცეს, რაც აღმითქვა. ტიტული ან მიწები. ან ერთი და მეორეც.

ოფიცირი. რის გაკეთებას მიზრძანებთ? მე ზომ არაფერი შემიძლია.

ბანკო (ენთება და ყვირის). შეუძლებელია! ვერ შეძლებს, ასე მომექცეს! (მარჯვნიდან დუნკანი გაიჩინდება).

დუნკანი (ბანკოს). რა ხმაურია?

ბანკო. ხელმწიფე...

დუნკანი. არ მიყვარს, როცა ხელს მიშლიან, კიდევ რა გნებაეთ?

ბანკო. ჯილდო აღმითქვით, როგორც კი გლამისს დაეჭურდით მკვდარსა თუ ცოცხალს.

დუნკანი. სად არის, აბა, — მკვდარი თუ ცოცხალი? ვერ ვხედავ.

ბანკო. სომ იცით, რომ დაიხრჩო.

დუნკანი. სმები დადის მხოლოდ. თქვენ დაამტკიცეთ.

ბანკო. სხეული გაებერა და წყალმა პატარა მდინარიდან დიდში გაიტაცა, მერე შორს — ოკეანეში.

დუნკანი. გაემგზავრეთ ნავით.

ბანკო. ზვიგენმა შესანსლა.

დუნკანი. დანა აიღეთ და მუცელი გაუფატრეთ.

ბანკო. რამდენიმე ზვიგენის ნადაული გახდა.

დუნკანი. ყველას გაუჭერით მუცელი.

ბანკო. სიცოცხლე გაეწირე, შეამბოხებებისგან რომ გადაშერჩინეთ.

დუნკანი. მაგრამ სიცოცხლე არ დაგიკარგავთ.

ბანკო. ყველა თქვენი მტერი დავსოცე.

დუნკანი. დიას, გქონდეთ ვე სიამოვნება.

ბანკო. შემქმლო უიმისოდაც გამქმლო.

დუნკანი. მაგრამ ვერ გაძელით.

ბანკო. ხელმწიფე...

დუნკანი. არაფერიც არ ვიცი. არც მსურს ვიცოდე. გლამისს ვერ ვხედავ. სად არის „corpus delictus“?

ბანკო. გლამისის სიკვდილის გარეშობა ცნობილია. მისი ტიტული მაკბეტს მიეცით.

დუნკანი. განა ანგარიში უნდა ჩაგაბაროთ?

ბანკო. უსამართლობა მოხდა.

დუნკანი. ეს ჩემი განსასჯელია. სხვა შეამბოხებაც გამოჩინდებიან, ქონებას წავართმევ და შინთვისაც რაღაც მოიძებნება მომავალში.

ბანკო. უკვე აღარ მსურს დაგიჯეროთ, ხელმწიფე.

დუნკანი. როგორ მიზუდავთ?

ბანკო. ო, ღმერთო! ეს უკვე მეტისმეტია!

დუნკანი (ოფიცერს). აქედან მზარძანეთ, ეს ვაჟბატონი!

ოფიცირი. (თავი ისე მოაქვს თითქოს ბანკოს უნდა ეძგერღს და უხეშად ყვირის). აცხა!



დუნკანი (ოფიცერს). ხელს ნუ ჰკრავთ. ესეც ჩვენი შეგობარია. დღეს ჩვენი ვიულა, მაგრამ არა უშავს, გაუვლის, ოდესმე ამასაც გაუმართლებს, მანაო (შიდის). ეს უკვე მეტისმეტია.

დუნკანი (ოფიცერს). ვერ გამოვიდა, რა ბზიკმა მივინა, განა მე არ აღვუთქვი ბარონის ტიტული? ამან კი მამულეზიც მოინდომა. მამულეები მე შეგუთვინს. აი ასე. ფხიზლად უნდა ვიყოთ, ძალიან ფხიზლად — ის შეიძლება ძალიან ხასიფათო გასდეს.

ოფიცერი. (ხელს დაშნის ვადაზე დაიდებს). ვასაგებია, ხელმწიფეო.

დუნკანი (ოფიცერს). არა, არა, აჩქარება რა საჭიროა. უცხად არა. მოგვიანებით. თუ საშიში გახდება... გინდა მისი სამფლობელოს ნახევარი და ტიტული?

ოფიცერი (მტკიცედ). დიას, ხელმწიფე! თქვენს ბრძანებას ვემორჩილები! დუნკანი. შენც ხომ პატივმოყვარე ხარ. ცხადია, ისიც გინდა, მაკბეტს წაფართვა ტიტული, სიმდიდრე და შენ მოგცემ, თუნდაც ნაწილი.

ოფიცერი (მტკიცედ). დიას, ხელმწიფე! თქვენს ბრძანებას ვემორჩილები!

დუნკანი. მაკბეტიც საშიში გახდა, თანაც როგორი! იქნებ, ჩემი ტანტის დაკავებაც სურს? ასეთ ადამიანებთან სიფრთხილეა საჭირო. განგსტერები, გეუბნებო, ნამდვილად განგსტერები არიან! მხოლოდ ხელისუფლებაზე, ფულზე და სიამოვნებაზე ოცნებობენ. არ გამოიკვირდება თუ გავიგებ, რომ მაკბეტი ჩემი მეუღლის დაუფლების ჟინს შეუპყრია. შენ, შენ არ გინდა ჩემი ცოლი გათხოვო?

ოფიცერი (მტკიცედ და შიშით). არა, ხელმწიფე.

დუნკანი. შენი გემოვნებისა არ არის?

ოფიცერი. ძალზე ლამაზია, ხელმწიფე, მაგრამ პირველია ღირსება, თქვენი ღირსება.

დუნკანი. გამბედავი ხარ. გმადლობ. ვალში არ დაგრჩები.

ოფიცერი. გისმენთ და ვემორჩილებით, ხელმწიფე.

დუნკანი. ხარბი მტრები და გაუმაძლარი შეგობრები მარტყიან ირგვლივ. უანგაროდ როდი იქცევიან. ხელისუფლებისა და ჩემი გაფურჩქვნა მათთვის ცოტაა! იდეალები არა აქვთ! ზუსტად ასეა (ოფიცერს). ჩვენ თავის დაცვას შევძლებთ!

დაფდაფების ხმა და მუსიკა. ძველი სიმღერები.

ერცპერცოგის სასახლის დარბაზი. სინათლე მხოლოდ ნახევარი წუთით ქრება. დეკორაცია სწრაფად იცვლება: რამდენიმე დასაჯდომი გამოჩნდება. იცვლება უკანა მხარეც.

მარჯვნიდან, მუსიკის თანხლებით, აღვზნებული დუნკანი შემოდის, მის უკან ლედი დუნკანი გამოჩნდება. უცხად დუნკანი სცენის შუაში შეჩერდება და ლედი დუნკანს მიუბრუნდება.

დუნკანი. ნებას არ მოგცემთ, ქალბატონო!

ლედი დუნკანი. მით უარესი თქვეთვის!

დუნკანი. გეუბნებით, რომ ნებას არ მოგცემთ!

ლედი დუნკანი. რატომ, რატომ?

დუნკანი. ნება მომეცით პირდაპირ ავიხსნათ, ჩემთვის ჩვეული პირდაპირობით.

ლედი დუნკანი. პირდაპირ თუ არა — განა სულ ერთი არ არის?

დუნკანი. როგორ ჩავთვლი საჭიროდ, იმაზეა დამოკიდებული!

ლედი დუნკანი. რადგან დაიწყეთ, გააგრძელეთ!

დუნკანი. თუ მოისურვებ.

ლედი დუნკანი. მე? მე რაღა უნდა ვთქვა?

დუნკანი. რაც თავში მოგივიათ.

ლედო დუნკანი. მე არ ვლაპარაკობ იმას, რაც თავში მომდის!

დუნკანი. თუ თავში სიტყვები არ მოგდით, მაშინ საიდან ლებულობთ მათ?

ლედო დუნკანი. თქვენ კი ხან ერთს ამბობთ, ხან მეორეს, ხვალ მესამეს იტყ-

ვით კიდევ.

დუნკანი. იმას ვაფასებ, რისი დაფასებაც საჭიროდ მიმაჩნია.

ლედო დუნკანი. მეც იმას ვაფასებ, რისი დაფასებაც საჭიროდ მიმაჩნია.

დუნკანი. კამათში ჰეშმარიტება არ იბადება!

ლედო დუნკანი. ყველაფერი ხვალ და ხვალამდე!

დუნკანი. თქვენ თავს დააბრალებთ!

ლედო დუნკანი. კიდევ სად იპოვით ასეთ ბაზილიონის გოლოლს?

დუნკანი. ქალბატონო, ქალბატონო, ქალბატონო!

ლედო დუნკანი. რა ჯიუტი ხართ! ყველა მამაკაცი ეგოისტია.

დუნკანი. საქმესთან ახლოს!

ლედო დუნკანი. ამოდ ჯავრობთ, მეც ხომ ვბრაზობ, მაგრამ მთავარი უკვე მოხდა. თქვენ რომ სამართლიანი ყოფილიყავით... მაგრამ თქვენ უსამართლო ბრძანდებით. გამოსავალი უკვე აღარ არის, თქვენ დამნაშავე ხართ.

დუნკანი. ქალბატონო, მძალდფარდოვან სიტყვებს მოეშვით და მდბაღი დატოვეთ. კარგად იცინის ის, ვინც ახლა იცინის.

ლედო დუნკანი. ო, ღმერთო, ისევე დაიწყო ზღაპარი თეთრ ბონოლაზე.

დუნკანი. საკმარისია!

ლედო დუნკანი. ბატონო, თქვენ არ დაიწყეთ...

დუნკანი. ინანებთ!

ლედო დუნკანი. დავიდარაბა ხომ ერთად ავტყებთ!

დუნკანი. ასეთი სიტყვებისთვის პასუხს ავებენ!

ლედო დუნკანი. შემუქრებით?

დუნკანი. ყოველმხრივ, ქალბატონო.

ლედო დუნკანი. შემუქრება კიდევ!

დუნკანი. ახლა გამოუსწორებელი მოხდება საქმე.

ლედო დუნკანი. მაინც შემუქრება!

დუნკანი. სრულიად არ გეთანხმებით. თავად დარწმუნდებით — ყველაფერი უწინდელივით დარჩა თუ არა. ახლავე ნახავთ, რას ვიტყვი და როგორც ვიტყვი.

(ლუნკანი მიდის, ლედი ღუნკანი უკან მიჰყვება და ლაპარაკს აგრძელებს).

ლედო დუნკანი. შეიძლება დაგასწროთ. როცა მიხვდებით მეტისმეტად გვიან იქნება.

(ლუნკანი, კვლავ აღგზნებული, მარცხნივ მიდის. ლედი ღუნკანი უკან მიჰყვება, ზოლო სიტყვას უკვე სირშიღში წარმოთქვამს. ეს სცენა ცოლ-ქმარს შორის უნდა გათამაშდეს, როგორც მძაფრი ჩხუბის სცენა. მარჯვნიდან შაკბეტი და ბანკო გამოჩნდებიან. შაკბეტი სერიოზული და შეწუხებულია).

მაკბეტი. გულწრფელად გეუბნებით, ლედი ღუნკანი ოდნავ ქარაფშუტად მიმაჩნდა, შევცდი. მას ღრმა ვნებები აქვს, მკვირცხლი და ვნერგიულია. დიახ, დიახ! ფილოსოფოსია. კაცობრიობის მომავალზე ფართო შესედულებები აქვს, უტოპიურ ირეალიზმში არ ეფლობა.

ბანკო. სრულიად შესაძლებელია. მეჯრა. ადამიანები გულახდილობას არც

თუ მარტივად ამჟღავნებენ. მაგრამ, როგორც კი გულს გადაგიშლიან... (მაკბეტი ქამარზე უჩვენებს). რა მშვენიერი ხანჯალია!

მაკბეტი. იმან მაჩუქა, ძალიან მიხარია, რომ ბოლოს და ბოლოს შევხვდით ლაპარაკს — ჩვენ სომ ასე დიდხანს გავურბოდით ერთმანეთს, როგორც თავის კულს ან ეშმაკი თავის ჩრდილს.

ბანკო. კარგი ნათქვამია.

მაკბეტი. ის ქორწინებით, არც ისე ბედნიერია. ღუნკანი მკაცრია და ცუდად ექცევა. ქალბატონი დარდობს. გული აქვს დაკოდილი! ღუნკანი კი ბუზღუნა და პირქუშია. ლედი ღუნკანი ჯერ კიდევ ბავშვია. მოსწონს თამაში, ცეკვა და მხიარულება. ცხადია, ეს ჩემი საქმე არ არის..

ბანკო. ალბათ!

მაკბეტი, არ მსურს ავი ვთქვა და ჭორებს ავუყვ.

ბანკო. მესმის თქვენი.

მაკბეტი. ერცპერცოგი ძალიან კეთილია, ძალიან სამართლიანი და ძალიან... გულუხვია. სვდებით, ალბათ, როგორ მიყვარს.

ბანკო. მეც.

მაკბეტი. საერთოდ კი, სრულყოფილი მმართველია.

ბანკო. თითქმის.

მაკბეტი. რამდენადაც დედამიწაზეა შესაძლებელი სრულყოფილება. მაგრამ ამ სრულყოფილებაში, ვგებ ყველაფერი სრულყოფილი არ იყოს.

ბანკო. არასრულყოფილი სრულყოფილება — მაინც სომ სრულყოფილებაა.

მაკბეტი. პირადად გერაფერს ვუსაყვედურებ. საქმე მე არ მეხება ახლა. საქმე ჩვენს ძვირფას სამშობლოს ესება. დიახ, ის ჩვენი კეთილი ხელწიფვა. და მაინც კარგი იქნებოდა, ყური ეგდო ისეთი უანგარო მრჩეველებსთვის, როგორც თქვენ ხართ.

ბანკო. ანდა თქვენ.

მაკბეტი. როგორც თქვენ და მე ვართ..

ბანკო. ცხადია.

მაკბეტი. ის.. ცოტა თვითმპყრობელია.

ბანკო. მეტისმეტად თვითმპყრობელია.

მაკბეტი. თვითმპყრობელია, აბსოლუტური მონარქი. ჩვენს დროში კი აბსოლუტისმი — მმართველობის უკეთესი ფორმა არ არის. ლედი ღუნკანიც ასე მიიჩნევს. ის კი ძალიან ბავშვურია და ძალიან ჭკვიანიც. ჩვეულებრივ ეს თვისებები ერთმანეთს არ ეთავსება, მაგრამ ის ათავსებს.

ბანკო. იშვიათობაა!

მაკბეტი. მას შეუძლია ხელმწიფეს სასარგებლო რჩევები მისცეს, ჩვენი მონარქი რომ ზოგიერის მიხედვით.. მმართველობის ზოგიერთი მეთოდი, რომელიც ლედი ღუნკანმა უანგაროდ გადმოგვცა.. ჩვენ.. თუმცა ჩვენ თვითონაც უანგარონი ვართ.

ბანკო. და მაინც ცხოვრება საჭიროა და მოპოვება პურისა ჩვენისა არსობისა.

მაკბეტი. ღუნკანს ეს კარგად ესმის!

ბანკო. თქვენთან, ძვირფასო ჩემო, ძალზე გამგებია. წყალობით გავსებთ.

მაკბეტი. არაფერი მოთხოვია, მაღლობა გადამიხადა, კარგად გადამიხადა, მაღლობა.. თავად მოგესხენებათ. გლამისის მთელი სამფლობელო თვითონ მიისაკუთრა, მისი ტიტული კი თქვენ გიბოძათ.



მეტ-ნაკლებად კარგად გადამისხადა მადლობა, არცთუ ცუდად გადამისხადა მადლობა, მისდამი გაწეული სამსახურისათვის, რომლის გაკეთებაც ჩემი მოვალეობაა იყო, რადგან იგი ჩემი ხელმწიფეა.

ბანძო. მე კი საერთოდ არ გადამისხადა მადლობა.. თავად მოგეხსენებათ. გლამისის მთელი სამფლობელო თვითონ მიისაკუთრა, მისი ტიტული კი თქვენ გიბოძათ.

მაკბეძტი. ვიცი რაზეც მელაპარაკებით ასე ქარაგმულად. დუნკანმა გამოაცხადო, რომ არცთუ განსაკუთრებით, გამოაცხადო სულ ოდნავ. ხანდახან ცოტა დაბნეულია. მაგრამ გარწმუნებთ, მე ინტრიგანი არა ვარ.

ბანძო. დავუშვათ, ეს სიმართლეა. თქვენ დანაშაული არ მიგიძღვის.

მაკბეძტი. მე დანაშაული არ მიმიძღვის. მისმინეთ, იქნებ შეიძლება თქვენთვის რამის გაკეთება? იქნებ.. მე და ლედი დუნკანმა ვურჩიოთ... მრჩევლად ავთყვამოს?

ბანძო. ლედი დუნკანი საქმის კურსშია?

მაკბეძტი. ის თქვენზე ფიქრობს. წუხს ერცკერცოვს დაუღვევობას. სურს მდგომარეობა გამოასწოროს და ჯილდო გიბოძოს. შემძლია გითხრათ, რომ მან უკვე სთხოვა მის უგანათლებულებს, ჩემი კარნახით, ჩვენ ორივენი ჩავეერიეთ ამ საქმეში.

ბანძო. თქვენ უკვე სცადეთ დახმარება, მაგრამ ამაოდ. ხელახლა რატომღა უნდა ვცადოთ?

მაკბეძტი. სხვა მიზეზს დავასახელებთ. უფრო მხიარულს! თუ არ გამოვა — კიდევ ვეცდებით.

ბანძო. დუნკანი ჯიუტია.

მაკბეძტი. ძალიან ჯიუტი. ჯიუტი...(ირგვლივ იყურება). ჯორივით ჯიუტია. მაგრამ სიჯიუტის გატეხვა ძალით შეიძლება.

ბანძო. ძალით.

მაკბეძტი. ცხადია, მიწები მომცა, მაგრამ ჩემს სამფლობელოში ნადირობის უფლება დაიტოვა. მგონი, სახელმწიფოს საკეთილდღეოდ.

ბანძო. მისი სიტყვებით..

მაკბეძტი. ...სახელმწიფო — ეს თვითონაა.

ბანძო... ჩემი სამფლობელოებიდან კი, რომელიც არ გაუფართოვებია, ყოველწლიურად ათი ათასი ქათამი და ამ ქათამების დადებული ყველა კვერცხი მიაქვს.

მაკბეძტი. დაუშვებელია!

ბანძო. მისთვის საკუთარი ჯარებით ვიბრძოდი. მას კი სურს ისინი თავის ჯარებს შეუერთოს. და შეუძლია ჩემი საკუთარი ჯარისკაცები ჩემსავე წინააღმდეგ დასძრას.

მაკბეძტი. ჩემს წინააღმდეგაც.

ბანძო. არასოდეს ეს არ ყოფილა.

მაკბეძტი. არასოდეს, არასოდეს, ჩემს წინაპრებსაც არ ახსოვთ.

ბანძო. არც ჩემს წინაპრებს.

მაკბეძტი. ისინი, ვინც ხეირის ძიებაში მის ირგვლივ ფუთფუთებენ...

ბანძო. ვინც იმით სუქდება, რითაც ჩვენ ვიოფლებით...

მაკბეძტი. ჩვენი ქათამების ქონით.

ბანძო. ჩვენი ცხვრებით.

მაკბეძტი. ჩვენი ღორებით.

ბანძო. თვითონაა ღორი.

მაკბეძტი. ჩვენი პურით.

ბანკო. მისთვის დაღვრილი სისხლით  
მაკბეტი, იმ სიფათით, თვითონ რომ გვიქმნის.

ბანკო. ათი ათასი ქათამი, ბთი ათასი ცხენი, ათი ათასი ბიჭი... რათ  
ამდენი? ყველაფერს სომ ვერ შეჭამს. რაღაცა აყროლდება.

მაკბეტი. და ათასი გოგო!

ბანკო. ჩვენ სომ ვიცით ეს გოგოები რაშიც სჭირდება.

მაკბეტი. ჩვენი ვალი აქვს!

ბანკო. უფრო მეტი, ვიდრე ვალია.

მაკბეტი. სხვა რომ აღარა ვთქვა რა...

ბანკო. ჩემი ღირსება...

მაკბეტი. ჩემი დიდება...

ბანკო. ჩემი მემკვიდრეობითი უფლება.

მაკბეტი. სამფლობელო.

ბანკო. და უფლება სიმდიდრეზე.

მაკბეტი. ავტონომიაზე.

ბანკო. ჩემთან მე მინდა ვიყო მეფე!

მაკბეტი. წაეთრიოს!

ბანკო. წაეთრიოს ღუნკანი!

მაკბეტი. წაეთრიოს ღუნკანი!

ბანკო. უნდა ჩამოვაგდოთ!

მაკბეტი. აი, ეს მინდოდა შემომეთავაზებინა. სამეფო ჩვენ გავიყოთ. ყოველი  
ჩვენგანი თავისას მიიღებს. მე ტახტზე დავჯდები. დიდი ხელმწიფე გავხდები. თქვენ  
ჩემს ვეზირად დავინიშნავთ.

ბანკო. თქვენს შემდეგ პირველი ვიქნები.

მაკბეტი. მესამე. ყველაფერი ასე ადვილი სომ არ არის. დახმარება დაგვჭირ-  
დება. ჩვენს შეთქმულებაში კიდევ ერთი პიროვნებაა — ლედი ღუნკანი.

ბანკო. ვაჰ, საბედნიეროდ! თანახმა ვარ.

მაკბეტი. ის აუცილებელია.

(სიღრმიდან ლედი ღუნკანი გამოდის).

ბანკო. დედოფალო! რა სიურპრიზია!

მაკბეტი (ბანკოს). ჩემი საცოლე.

ბანკო. მომავალი ლედი მაკბეტი? ოჰო... (ორივეს). გილოცავთ! (ლედი ღუნ-  
კანს ხელზე ემთხვევა).

ლედი ღუნკანი. სიცოცხლეშიც და სიკვდილშიაც.

(სამივე ხანჯალს ამოიღებს, მალლა ასწევენ და გადააჯვარედინებენ).

ყველა ირმად. ვფიცავთ, მოველათ ტირანი!

მაკბეტი. უზურპატორი!

ბანკო. ძირს დექტატორი!

ლედი ღუნკანი. დესპოტი!

მაკბეტი. ცოდელი!

ბანკო. კაციჭამია!

ლედი ღუნკანი. ჯორი!

მაკბეტი. ინდაური!

ბანკო. ტილი!



ღუძრე ღუნქანი. დაეფიცოთ, რომ გავანადგურებთ!

სამივე. ვფიცავთ, გავანადგურებთ!

(ადღაფეხის სმა. შეთქმულები სწრაფად ქრებიან მარცხნივ. მარჯვნივ კი ცერცოვი გამოჩნდება. ამ სცენაში, უკიდურეს შემთხვევაში დასაწყისში შიინც, ღუნქანი ჰეშმარიტად დიდებულია. სიღრმიდან ოფიცერი გამოდის).

ოფიცერი. ხელმწიფო, როგორც ყოველი თვის პირველ რიცხვებში ხდება ხოლმე, ასლაც შეიკრიბნენ სნეულნი — საყმაწვილოიანი, წყლულიანი, ჰლექიანი და ზნედიანი. ელიან, რომ ღვთისგან ბოძებული ძალით განკურნავთ.

(მარჯვნიდან ბერი შემოდის).

ბერი (თავს უკრავს). მოგესალმებით, ხელმწიფო.

ღუნქანი. სალამი, ბერო.

ბერი. თქვენთან არს უფალი.

ღუნქანი. შენთან არს უფალი.

ბერი. უფალი გფარავდეთ (ლოცავს თავდასრულ ღუნქანს).

(ოფიცერს მოაქვს შეწამული მანტია, გვირგვინი და სკიპტრა, უახლოვდება ბერს; ბერი გვირგვინს ართმევს, წმინდა წყალს ასხურებს. ღუნქანი დაიჩოქებს, ბერი თავზე გვირგვინს ადგამს).

ბერი. ყოვლისშემძლე უფლის სახელით შენს უზენაეს უფლებებში გამტკიცებ! ღუნქანი. ღმერთო, ღირსეულ მყავ.

(ოფიცერი ბერს შეწამულ მანტიას შიაცვდის, ის კი ღუნქანს შიასხამს).

ბერი. დაე, უფალმა თავისი წყალობა არ მოგაკლოს, ყველა ნაღველი თავიდან აგაცილოს იქამდე, სადამდეც გასწვდება ეს მანტია.

(მარჯვნიდან მსახური შემოდის, ზიარების ჰურჭელი შემოაქვს და ბერს გადასცემს. ბერი ღუნქანს პროსფორს აწვდის).

ღუნქანი. Domine non sum dignus<sup>8</sup>

ბერი. Corpus Christi<sup>9</sup>

ღუნქანი. Amen!<sup>10</sup>

(ბერი მსახურს ზიარების ჰურჭელს უბრუნებს. მსახური გადის. ოფიცერი ბერს სკიპტრას გადასცემს).

ბერი. განვახსლებ შენს ნიჭს მკურნალისას, რომელსაც უფალი ღმერთი, ჩემი მეშვეობით, აძლევს მის უღირს მსახურს. დაე, მაცხოვარმა განკურნოს ჩვენი სულელები, როგორც კურნავს ჩვენს ზრწნად სხეულებს ავადმყოფობისაგან. დაე, გაგკურნოს ბინძური ფიქრებისგან ხელისუფლებაზე. დაე, გაგკურნოს ეჭვისგან, სიამაყისგან და ავხორციობისგან. დაე, თვალნი აგვიხილოს ამა სამყაროს ამოფასეულობაზე.

ღუნქანი. უფალო, გვისმინე.

ოფიცერი (მუხლს მოიყრის). უფალო, გვისმინე.

ბერი. უფალო, გვისმინე. დაე, ქარმა კვამლივით გაფანტოს ღვარძლი და სიძულელი. დაე, ადამიანთა კანონებმა დაამხოს ზუნების კანონები, რომელშიც ტანჯვა და ყოვლისმნგრეველი სული მეფობს. დაე, სიყვარულსა და მშვიდობას ბორკილი შეეხსნას და ბოროტების ძალებს დაეტყოს. ციური ნათელი გაცისკროვნდეს, სიხარულმა დაგვახრჩოს და მასში შეგვირიოს. დაე, ასე იყოს.

ღანქანი და ოფიცერი. დაე, ასე იყოს.

ბერი. გამომართვი შენი წმინდა სკიპტრა, რომელსაც ავადმყოფებს შეახებ.

(ღუნქანი ღვება. ღვება ოფიცერიც. ახლა ბერი დაიჩოქებს ღუნქანის წინ. ღუ-

ნკანი საფესურებით ტანტზე აღის და ჯდება. ოფიცერი ლუნკანის შარცხნივ დგება.  
ეს სცენა ზეიმურად უნდა გათამაშდეს).

დუნკანი. შემოიყვანეთ სნეულნი.

(ბერი აღგება და ლუნკანის მარჯვნივ დადგება. შარცხნივ, სიღრმიდან პირველი ავადმყოფი გამოდის, მოხრილია და ძლივს დადის, ყავარჯენს ვერდნობა, კაპიუშონიანი გრძელი ლაბადა აცვია. კარგად უჩანს სახე — კეთროვანის ნიღაბი).

დუნკანი (პირველ ავადმყოფს). მომიასლოვდი. უფრო ახლო, ნუ გემინია.

(პირველი ავადმყოფი უახლოვდება, ტანტის ზოლო საფესურზე იჩოქებს. შაყურებლისკენ ზურგი აქვს შექცეული).

პირველი ავადმყოფი. შემობრალე, ხელმწიფო. შორიდან მოვედი. ოკეანის გაღმა ვტყვობ. იმას იქით კონტინენტია, მერე კიდევ შვიდი ქვეყანა, მერე ზღვა, მთები. მთებს იქით, ბნელ და ნესტიან ბარში ვსასლობ. ფუფხითა და ქვეცით ვარ დაფარული. ჩირქი მდის მუწუკებიდან. მთელ სხეულზე აყროლებული ჭრილობები მაქვს. ცოლი და შვილები სახლიდან მაგდებენ. მიშველეთ, ხელმწიფე, მომარჩინეთ.

დუნკანი. მოგარჩენ. გწამდეს. იმედი გქონდეს (სკიპტრით ესება ავადმყოფის თავს). ყოვლადმოწყალე მაცხოვრის სახელით, ნიჭით და ძალით, რომელიც ამ დღეს ჩემზე გადმოვიდა, დანაშაულს გიტყვებ, რომელმაც სული შენი და სხეული შენი ჩირქით აავსო. დაე, იყოს სული შენი სუფთა, როგორც გამდინარე წყალი და როგორც ზეცა, შექმნის პირველ დღეს.

(პირველი ავადმყოფი აღგება, გაიმართება, შაყურებლისკენ მობრუნდება, ყავარჯენს გადაადგმებს და ცისკენ აღაყრობს ხელებს. ხელები სუფთა აქვს, ღიმილება, სიხარულით ყვირის და შარცხნივ გარბის. ტანტს მარჯვნიდან შეორე ავადმყოფი უახლოვდება).

დუნკანი. შენ რაღა გაწუხებს, რითი ხარ ავად?

მეორე ავადმყოფი. ხელმწიფე, არც სიცოცხლე შემძლია და არც სიკვდილი. ვზივარ, ვწევარ თუ ვდგევარ — უნდა ვიმოძრაო ან ვირბინო. თავიდან ფეხამდე ფუფხით ვარ დაფარული და მთელი სხეული შექცევა. არც სახლში ყოფნა შემძლია და არც ქუჩაში. მთელი სამყარო ჩემთვის ციხეა ანდა კატორღა. მიმიძის ქვეყნიერების ყურება. ჩრდილიც, სინათლაც ტკივილს მაყენებს. ადამიანების მეშინია, მაგრამ შიშის ზარსა მცემს მარტოობაც. თვალს ვარიღებ ხეებს, ცხვრებს, ძაღლებს, ბალახს, ვარსკვლავებს, ქვებსაც. განუწყვეტლივ ვიტანჯები. ნეტავ ტირილი მესწავლა და სიხარული შემგვრძნო.

(საფესურები ტანტამდე აღის).

დუნკანი. დაივიწყე რომ არსებობ. გახსოვდეს რომ ხარ. (პაუზა. ავადმყოფი შაყურებლისკენ ზურგით დგას, მისი მხრების შოძრაობით ჩანს, რომ ამ რჩევის მიყოლა არ შეუძლია). გიბრძანებ! დამემორჩილე!

(ავადმყოფი იძაბება, მხრებისა და ზურგის შოძრაობით ვსვლენით, რომ ლუნდება, ნელა დგება, ხელებს შლის, შემობრუნდება. შაყურებელი ხედავს, დაძაბული სახე როგორ გაუსწორდება და გაუნათდება. მერე მსუბუქი ნაბიჯებით, ცაქვა-ცაქვით შარცხნივ გადის).

ოფიცერი. შემდგვი!

(ლუნკანს შესამე ავადმყოფი უახლოვდება. იმასაც გაშოაჯანშორთვლებს. თამაში ჩქარდება. მეოთხე, მესამე, მეექვსე... მეათე, მეთერთმეტე ავადმყოფები შარჯვნიდან გამოჩნდებიან და შარცხნივ ქრებიან. გამოდიან მარჯვენა სიღრმიდან და გადიან მარცხენა სიღრმეში. ისინი მაშინვე გადიან, როგორც კი ლუნკანი სკიპტრით შეესება. ყოველი ავადმყოფის გამოჩენამდე ოფიცერი იძახის: „შემდგვი!“ ზოგი



ავადმყოფი ინვალიდის ეტლით შემოდის, ზოგი გაძყოლით, ზოგი უგაძყოლით მთელი ეს შესვლა-გასვლა მიმდინარეობს რიტმულად, მუსიკის თანხლებით. სობაში ბერი ჩაცნობდება, თითქოს ნახტომისთვის ემზადებაო და ამ პოზაში გაქვავდება.

მეთერთმეტე ავადმყოფის შემდეგ მოქმედება ნელდება და მუსიკაც ნელა ქრება.

შემოდინ ბოლოს წინა და ბოლო ავადმყოფი — ერთი მარცხნიდან, მეორე მარჯვნიდან. მათ გრძელი ლაბადები აცვიათ და კაპიუშონები ჩამოუფხატავენ.

ოფიცერი ამბობს: „შემდეგი!“ და ვერ შედავს ბოლო ავადმყოფს, რომელიც ზურგიდან მიუახლოვდება.

უცბად მუსიკა წყდება. ამ დროს ბერი კაპიუშონსა თუ ნიღაბს იხსნის. ის ბანკო აღმორჩნდება, რომელიც სანჯალს დააძრობს).

დუნჰანი (ბანკოს). ეს შენა ხარ?

(ამ დროს ლედი ღუნჯანი ლაბადას ჩამოიგდევს და სანჯალს ზურგში ჩასცემს ოფიცერს. ოფიცერი ეცემა).

დუნჰანი. ეს თქვენ ბრძანდებით, ქალბატონო? (ბოლოს წინა ავადმყოფი მაკბეტია. ისიც სანჯალს ამოიღებს). მკვლელებო!

ბანკო (დუნჰანს). მკვლელი!

მაკბეტი (ღუნჯანს). მკვლელი!

ლედი დუნჰანი (ღუნჯანს). მკვლელი!

(ღუნჯანი ბანკოსკენ შემბრუნდება და მაკბეტს შეეჯახება. ახლა მარცხნივ წავა, იქ გზას ლედი ღუნჯანი გადაუღობავს. ლედი ღუნჯანი ხელებს წინ გაიშვირს. ხელში სანჯალი უბრწყინავს).

ლედი დუნჰანი (ღუნჯანს). მკვლელი!

დუნჰანი (ლედი ღუნჯანს). მკვლელი! (მარცხნივ გარბის და მაკბეტს ეჯახება).

მაკბეტი. მკვლელი!

დუნჰანი. მკვლელი! (მარჯვნივ გარბის, ბანკო გზას გადაუღობავს).

ბანკო (ღუნჯანს). მკვლელი!

დუნჰანი (ბანკოს). მკვლელი!

(ღუნჯანი უკან, ტახტისკენ იხევს, საშვივ მკვლელი გარს შემოერთყვება. მისკენ ნელა მიიწევენ და წრეს ავიწროებენ).

დუნჰანი. (ყველას). მკვლელებო!

სამივე (ღუნჯანს). მკვლელი! (როცა ღუნჯანი ტახტის პირველ საფეხურამდე მივა, ლედი ღუნჯანი მანტიას ჩამოჰგდევს. ღუნჯანი საფეხურებზე უკუსვლით ადის, ხელებით სხეულს იფარავს, თითქოს უმანტიოდ თავს შიშვლად და დაუცველად გრძობსო; მდევრები ეწევიან. სკიპტრა ერთ მხარეს ეცემა, გვირგვინი მეორეზე; მაკბეტი ღუნჯანს შოთრევის და გადაყირაუებს).

დუნჰანი. მკვლელებო!

(ღუნჯანი ჩამოგორდება. ბანკო ურტყამს და თან ყვირის).

ბანკო. მკვლელი!

(ახლა მაკბეტი ურტყამს ყვირილით).

მაკბეტი. მკვლელი!

ლედი დუნჰანი (ურტყამს და ყვირის). მკვლელი!

(საშვივ წელში გაიშართება. თავზე დაადგებიან გამსწართულ ღუნჯანს).

დუნჰანი. მკვლელებო! (სუსტად) მკვლელებო... (ოდნავ გასაგონად) მკვლელებო...



(სამივე მკვლელი ერთმანეთისგან უკან დაიხვეს. ლედი ღუნკანი მიცვალბულს უახლოვდება და დაჰყურებს).

ლედი ღუნკანი, და მინც ჩემი ქმარი იყო. მკვდარი მამარეშა ჰგავს. მამარეშა ჩემი არ მიყვარდა.

(სრული სიბნელე. შორიდან ზრბოს ყვირილი ისმის: „გაუმარჯოს მაკბეტს! გაუმარჯოს მის საცოლეს!“ სცენის სიღრმიდან ორი მსახური გამოდის, ერთი მარჯვნიდან, მეორე მარცხნიდან. ისინი სცენის ცენტრში გაჩერდებიან, რამბასთან. მსახურები შეიძლება მამაკაცები იყვნენ, ან ქალი და კაცი, ან ორივე ქალი).

ორივე მსახური (ერთმანეთს უყურებენ). აი ისინიც!

(მსახურები სიღრმეში იმალებიან, ამ დროს მარცხნიდან გამოჩნდება ღუნკანის ქვრივი, მოზავალი ლედი მაკბეტი, უკან მაკბეტი მოჰყვება. მათ ჯერ კიდევ არ ამკობთ სამიფო რეგალიები. ისმის შეძახილები: „ვაშა!“ „გაუმარჯოს მაკბეტს და მის საცოლეს!“ ყვირილი ძლიერდება, ზრბო ზეიმობს. ისინი მარცხენა გასასვლელით გადიან).

მაკბეტი. ქალბატონო!

ღუნკანის ქვრივი. გამაღობთ, რომ ჩემს აპარტამენტამდე მომაცილოთ. ამდენი საზრუნავისა და შრომის შემდეგ დასვენება მჭირდება.

მაკბეტი. დაისვენეთ, ქალბატონო, თქვენ ეს დაიმსახურეთ. ხვალ ათ საათზე მოვალ და ჯვრისწერის ცერემონიალზე წავალთ. ტახტზე ასვლა დღის თორმეტ საათზეა დანიშნული. ხუთ საათზე კი ზეიმი იწყება. ეს იქნება ქორწილი, ჩვენი ქორწილი.

ღუნკანის ძმრივი (მაკბეტს ხელს გაუწვდის საკოცნელად). მაშ, ხვალამდე, მაკბეტ.

(ღუნკანის ქვრივი გადის, მაკბეტი სცენას გადაჭრის და მარჯვნივ მიდის. ისმის ყვირილი: „ვაშა!“ დამალული მსახურები ისევ სცენის შუაში, რამბასთან გამოდიან).

პირველი მსახური. ცერემონიისა და ნადიმისთვის ყველაფერი მზად არის. მეორე მსახური. იტალიური და სამოური ღვინო იქნება.

პირველი მსახური. ღვინოს ბოთლებს კი დუფინობით ეწოდებიან.

მეორე მსახური. ჯინსაც.

პირველი მსახური. საქონლის სორციც მოიტანენ.

მეორე მსახური. ირმის რემებს მოერეკებიან.

პირველი მსახური. თიკნებიც მოაქვთ შესაწვავად.

მეორე მსახური. საფრანგეთში, არდენის ტყეში დასოცეს.

პირველი მსახური. მეთევზეებმა კი სიცოცხლე საფრთხეში ჩაიგდეს და ზვიგენები დაიჭირეს, ნადიმისთვის მათი ფარფლები რომ მოამზადონ.

მეორე მსახური. სალათებმა და ცივ საუზმეს ვეშაპის ცხიმით შეაწვებენ. ერთი ვეშაპის ღაჭურა მოახერხეს.

პირველი მსახური. მარსელური ანისულიც იქნება სასმელად.

მეორე მსახური. უბრალო არაყიც.

პირველი მსახური. ათას სამასი კვერცხისგან უზარმაზარ ერბოკვერცხს შეწვავენ.

მეორე მსახური. ჩინეთში ბლინები გამოაცხვეს.

პირველი მსახური. აფრიკიდან კი ესპანური ნესვები გამოაგზავნენ.

მეორე მსახური. ასეთი ნადიმი არცა ყოფილა!

პირველი მსახური. ტკბილეული ვენიდან იქნება!

მეორე მსახური. ღვინო მდინარეებზე წამოვა!

პირველი მსახური. ბოშათა ათეულობით ანსამბლი იმღერებს.

მამაკრამ მსახურნი, მეფელისი იქნება საუკეთესო, უკეთესიც კი, ვიდრე შოშაბს  
იყო.

კირველი მსახურნი, ათასჯერ უკეთესნი!  
მორამ მსახურნი, ყოველი მოსახლე ორას ორმოცდაშვიდ ძეხვს მიიღებს.  
კირველი მსახურნი, და კასრ მდოვებს.  
მორამ მსახურნი, ფრანკფურტულ სოსისებსაც.  
კირველი მსახურნი, კომბოსტოს მწინლსაც.  
მორამ მსახურნი, ლუღსაც.  
კირველი მსახურნი ღვინოსაც.  
მორამ მსახურნი, ღვინოსაც.  
კირველი მსახურნი, ამის გაფიქრებაზეც კი ითერება კაცო.  
მორამ მსახურნი, მე უკვე მუცელი მაგრად ამოვიყორე!  
კირველი მსახურნი, მე კი ღვიძლი გამებერა!  
(ეროშანეთს გადაეხვევიან და გადიან, თან მთვრალეზღვიით მარბაცებენ. ყვი-  
რიან).

ორივე მსახურნი, გაუმარჯოს მაკბეტს და მის სატრფოს!  
(მარჯვნიდან სცენაზე ბანკო შემოდის; სცენის შუამდე მიდის და მაყურებ-  
ლისკენ სახით დგება. სიღრმიდან, ოღნავ მარცხნივ, მაკბეტი გამოჩნდება).  
მაკბეტი. დახე, ბანკო! აქ რისთვის არის? დავიმალეთ. მოვუსმინეთ, ერთი  
რას იტყვის (ვითომ უჩინარ ფარდას გაწევს დასამალად).

ბანკო. მაშ, მაკბეტი იქნება მეფე. ის უკვე არის ბარონი კანდორი, ბარონი  
გლამისი, ხვალეიდან კი — ყოვლისშემძლე მონარქი გახდება. კუდიანების წინასწარ-  
მეტყველება ერთმეორის მიყოლებით სრულდება; იმავე რიგითაც, როგორც იწი-  
ნასწარმეტყველებს. არ უწინასწარმეტყველებიათ სიკვდილი ღუნკანისა, რომლის  
მოკვლასაც მეც მიღვევს წილი. გახდებაოდა კი მაკბეტი სახელმწიფოს მბრძანებელი,  
თუ ღუნკანი არ მოკვდებაოდა ან მის სასარგებლოდ ტახტიდან არ გადადგებოდა?  
ეს ხომ ჩვენი კანონებით შეუძლებელია? ტახტს ხომ ძალის დახმარებით იღებდა  
ხელში. კუდიანებმა არც ის იწინასწარმეტყველებს, რომ ლედი ღუნკანი ლედი მაკ-  
ბეტი გახდებაოდა. მაკბეტს ყველაფერი აქვს, მე კი არაფერი. რა საოცარი ამალე-  
ბაა — სიმდიდრე, დიდება, ხელისუფლება, ცოლი! მაკბეტი დაჯილდოებულია. მე  
კი? დიას, ღუნკანი ხანჯლით განვებირე, მაგრამ ამის მიხეზიც მქონდა. რა მომ-  
ცა ამან? მართალია მაკბეტმა რაღაც აღმითქვა, მითხრა, ჩემს ვეზირად გავხდით,  
მაგრამ დანაპირებს შეასრულებს? მეეჭვება. მან ხომ ღუნკანს ერთგულება შეჰფიცა-  
და თვითონვე მოკლა. თქვენ იტყვიან, რომ მეც დამანაშავე ვარ. არ უარყოფ-  
ვარ და ვიფიცებ. სინანული მღრღნის. მაკბეტისა არც დიდება მაქვს და არც წარმატება.  
რომ მქონოდა სინანულის ჩახშობაში დამეხმარებოდა. კუდიანებმა მითხრეს, რომ  
არც პერცოგობა შეღრისება და არც მეფობა. მათი სიტყვებით, მე ვიქნები მრავალი  
თავადის, რესპუბლიკის პრეზიდენტის, დიქტატორების წინაპარი. ასეთია მათი  
წინასწარმეტყველება. უკვე დამტკიცდა, რაც თქვეს, აღსრულდა, მე სხვა სურვილი  
და იმედი არცა მქონია, გარდა ჩემი ხელმწიფის ერთგული სამსახურისა. ბედმა  
კი გრძნეულებს შემსხვედრა და ჩემში ეჭვი და შური აგვიგზავნა. ბოთლიდან ხელი-  
სუფლების მოყვარე ღვინი გამოუშვეს. ხარბი, გაუმადლარი, გადაულახავი ძალა  
მითრევს. ჩემგან წამოვა ათეულბობით მბრძანებელი. მაგრამ არც ქალიშვილები  
მყავს და არც ვაჟები. ცოლიც კი არ მყავს. ვისზე დაქორწინდებ? მგონი, ლედი  
ღუნკანის მესაიდუმლე ჩემი სარგოა, შესაფერისი. ცოტა კუდიანს კი ჰყავს, მით  
უკეთესი. შეძლებს გამოიცნოს მომავალი უბედურობები და მათ ჩვენ თავიდან აე-  
ცილებს. გავხდები ქმარი და მამა, ვეზირიც გავხდები და ვეცდები მაკბეტს ხელი  
შევეშალო თვითმპყრობელურად მართოს ქვეყანა. მაკბეტის ფარული მამობრავე-  
ბელი ძალა გავხდები. მერე ვნახოთ, იქნებ კუდიანებმა სველაფერი ხელახლა გაი-  
თამაშონ. იქნებ შევძლო და სიცოცხლეშივე ვიმბრძანებლო! (მარჯვნივ გადის).

მაკბეტი (რამზასთან მიღის). მოლაღატვე, ყველაფერი გავიგე. ასე მისხდი შაღ-  
ლობას, სამთავროს პირველ ვეზირად გავსხდი-მეთქი? არც კი ვიცოდი ჩემმა ცო-  
ლმა და მისმა მესაიდუმლემ დინასტიების მამამთავრობა თუ უწინასწარმეტყვე-  
ლად უცნაურია, რატომ არ მითხრეს, რად გაჩუმდნენ? ვისი დაცინვა მოინდომეს? ბა-  
კოსი? ჩემი? რატომ? ბანკო დინასტიის ფუძემდებელი? მაშ, ხელმწიფე ბანკოს  
შთამომავლების გულისთვის მოვკალ? ბნელ საქმეში ჩამითრიეს. არ გამოუვით!  
ენახოთ, როგორ გაანგრევს საქმენი ჩემნი და ძალაუფლება ჩემი  
ემშაკის მიერ ჩემს გზაზე აღმართულ წინააღმდეგობებს! ჩანასახშივე მოვსპობ ბა-  
ნკოს შთამომავლებს, უფრო სწორად, თვით ბანკო მოვკალთ! (მარჯვნივ გადის.  
იძახის). ბანკო! ბანკო!

ბანკოს ხმა. აქა ვარ! მაკბეტ. აი მოვედი!

(გამორჩლება ბანკო).

ბანკო. რაში დაგჭირდი, მაკბეტ?

მაკბეტი. ფლიდო, ასე მისხდი შაღლობას იმ წყალობისთვის, რომლითაც უნ-  
და ამეხსენ? (ბანკოს გულში გაურჭობს ხანჯალს).

ბანკო (წაიქცევა). მომიტევე, უფალო ჩემო!

მაკბეტი. აბა, სადღა არიან ის მეფეები? მუცლის ჭიები შესჭამენ მათ შენსა-  
ვე მუცელში. ისინი უკვე იყინებიან შენს თესლთან ერთად. სვალ კი გვირგვინს მე  
დამადგამენ! (გადის).

\* \* \*

უკუნი სიბნელე. ისმის შეძახილები: „გაუმარჯოს მაკბეტს! გაუმარჯოს ლედი  
მაკბეტს! გაუმარჯოს ჩვენს საყვარელ ხელმწიფეს! გაუმარჯოს ახალდაქორწინებუ-  
ლებს!“

მარცხნიდან მაკბეტი და ლედი მაკბეტი შემოდინ, სამეფო ტანსაცმელი აცვი-  
ათ. თავზე გვირგვინები ასურავთ, მხრებიდან მეწამული წამოსასხამები ეშვება.

მაკბეტს სკიპტრა უჭირავს. ისინი სცენის შუაში ჩერდებიან, ისმის ბრბოს  
აღფრთოვანებული ყვირილი და ზარების მსიარული რეკვა, ორივე ზურგით დგას  
მყურებლისაკენ, მეფურად ესაღმებიან უხილავ საღსს, თავს უკარვენ მარჯვნივ  
და მარცხნივ.

ბრბო შმაგობს: „ვაშა! დიდება ერცკერცოგს! დიდება ერცკერცოგინას!“

მაკბეტი და ლედი მაკბეტი დარბაზისკენ შემობრუნდებიან, მისაღმების ნიშნად  
ხელს იქნევენ და კოცნას გზავნიან. მერე ერთმანეთისკენ შებრუნდებიან.

მაკბეტი. ჩვენ კიდევ ვილაპარაკებთ ამ ამბავზე.

ლედი მაკბეტი (სრული სიმშვილით). ყველაფერს აგისნით, ძვირფასო.

მაკბეტი. თქვენი წინასწარმეტყველების აღსრულება არამდე დაიკვანე, ძი-  
რში მოვახრჩე. ჩემზე ძლიერი არა ხართ. ყველაფერი გავიგე და შედეგებს თავი  
აუარიდე.

ლედი მაკბეტი. არაფერს დავფარავ საყვარელო. გეუბნები, აგისნინი-მეთქი,  
ოღონდ პირისპირ როცა დავჩებით.

მაკბეტი. კიდევ ვილაპარაკებთ!

(მაკბეტი ლედი მაკბეტს ხელს მოჰკიდებს. წარმოსახვით ბრბოს უღიმიან და  
ასე გადიან მარჯვნივ. ბრბო სმაურს აგრძელებს. რამდენიმე წუთს სცნა ცარიე-  
ლია. შემოდის ლედი მაკბეტი იმავე ტანსაცმლით და უკან მესაიდუმლე მოსდევს).

მესაიდუმლე. ახალდაქორწინებულის როლში ძალიან კარგი იყავით. როგორ  
უკრავდა ბრბო ტაშს! რა ნატიფი ხართ! რა დიდებულნი! ისიც კარვად გამოიყურე-  
ბოდა. გაახალგაზრდავდა. მშვენიერი წყვილი ხართ.

ლედნი მამბეტი. ახლა სძინავს. ეკლესიის შემდეგ დალია. მეტი მოუვიდა. ლამაზად  
კიდევ საქორწილო მეჯლისი გვაქვს! ვისარგებლოთ მისი ძილით. იჩქარე!  
მისანიღუმლე. ახლავე (მარჯვენა კულისიდან ჩემოდანს იღებს და სტენაზე  
გამოაქვს).

ლედნი მამბეტი. ჯანდაბას ეს წმინდა გვირგვინი! (გვირგვინს აგდება. მკერ-  
დიდან ჯვარს მოიგლეჯს) ეს ჯვარი მწვავს. მთელი მკერდი მტკიევა. მას გადავე-  
ცი ბოროტი ჯადო (ამასობაში მესაიდუმლე ჩემოდანს სხნის, ჭქიდან კუდიანის ძო-  
ნაქები ამოაქვს და თავის ქალბატონს აცმევს). ამ ჯვარზე ორი ძალის ბრძოლაა —  
ზეცისა და ჯოჯოხეთის. რომელი გაიმარჯვებს? ასეთი პატარაა ბრძოლის ველი და  
მსოფლიო ომს კი იტევს. მომეხმარე. ეს თეთრი კაბა, სასაცილო სიმბოლო უმან-  
კობისა, გამიხსენ. ჩქარა გამხადე — ესეც მწვავს. პროსფორიც გამოვადურებო,  
საბედნიეროდ, ყელში გამეჩხირა, და ისე შეიშინებს, როგორც გავარვარებული ნახ-  
შირი. შელოცვილი პილიპიანი არყის მათარა მომეცი! ოთხმოცდაათ გრადუსიანი  
სპირტი — ჩემთვის უკვდავების წყალია. ხატების წინ როცა ვიდექი, ორ-  
ჯერ, ცოტას დარჩა. გული წამივიდა. მე კი უნდა მეცქირა და მათ შევხებოდი.  
გავფუძელი. ერთს ვაკოცე კიდევ: თფუ, რა საზინდრობაა! (შესაიდუმლე ტანსაცმელს  
ხდის). ხმაური ისმის — მოდი ვიჩქაროთ!

მისანიღუმლე. ახლავე, ძვირფასო, ახლავე!

ლედნი მამბეტი, ანუ პირველი კუდიანი. მიდი! მიდი, მიდი! ძველმანები მომე-  
ცი! (მხოლოდ ჭუჭყიანი პერანგი აცვია). გაზნთული კაბა, დათხანილი წინსაფა-  
რი! დათხერილი ფეხსაცმელი! მომამორე ეს პარიკი! ჭალარა და ჭუჭყიან ნაწნავს  
მივეჩვიე. ნიკაპი მომეცი! კბილები წაიღე! მომიკაუჭე ცხვირი! მოწამლულ ბუნიკიანი  
თავკაუჭა ჯოხი მომაწოდე.

(მესაიდუმლე სტენაზე მდგარ ერთ მლოცველს თავკაუჭა არგანს ართმევს.  
ამისდა მიხედვით თუ რას თხოულობს პირველი კუდიანი ანუ ლედი მამბეტი, მე-  
საიდუმლე ასრულებს მის ყველა მრჩანებას, როგორც ტექსტშია ისე აცმევს, ამოი-  
ღებს და მაყურებელს აჩვენებს ყბას, ჩამოჰკიდებს მოკაუჭებულ ცხვირს).

პირველი კუდიანი. დაუჩქარე! ჩქარა!

მეორე კუდიანი. ახლავე, ახლავე, საყვარელო!

პირველი კუდიანი. სხვა ადგილას გველვდებიან.

(მეორე კუდიანი ჩემოდნიდან დიდ ძველ შალს იღებს, ერთი მოქნევით მთი-  
სურავს, პარიკსაც ჩამოიჩაჩავს. მერე ორივე მოიკაკემა და ხითხითებს).

პირველი კუდიანი. ჩემს ძველმანებს უფრო ვარ ჩვეული.

მეორე კუდიანი. ჰი-ჰი-ჰი! (ჩემოდანს კატკვს, ორივე ზედ გადააჯდება).

პირველი კუდიანი. აქ აღარაფერი გვესაქმება!

მეორე კუდიანი. გვარიანად გამოვძევებით!

პირველი კუდიანი. ყველაფერი მოვაწყვეთ, ყველაფერი დავსლართეთ. ყვე-  
ლაფერი აგურ-დაგურიეთ!

მეორე კუდიანი. ჰი-ჰი-ჰი-ჰი! მაკბეტს შავი ღლე დაადგება!

პირველი კუდიანი. ჰოდა, ჩვენს პატრონს გაუსარდება!

მეორე კუდიანი. ყველაფერს ვუამბობთ!

პირველი კუდიანი. გველის. სხვა საქმე უნდა დაგვავალოს.

მეორე კუდიანი. დროა დავიძროთ! გაფრინდი ჩემოდანო!

(პირველი კუდიანი წინ წის და ისე იქცევა, თითქოს საჭეს ატრიალებსო. მო-  
ტორი ხმაურობს. მეორე კუდიანი ხელს გაშლის, ვითომ ფრთებიანო.

სტენაზე სიმნელა. პროვექტორი გაფრინდი ჩემოდანს ანათებს).

სასახლის დიდი დარბაზი. სიღრმეში ტახტია. მის პირდაპირ, ოდნავ მარცხნივ  
მაგიდა და ტაბურეტებია, რომლებზეც ოთხი სტუმარი ჰის. ოთხი თუ სუთი დიდი

თოჯინაც მისჯდომია სხვა მაგიდას — ესენიც ვითომ სტუმრები არიან. სიღრმეში  
სხვა მაგიდები და სხვა სტუმრები ჩანან — ეს მაგიდები ტასტის მარჯვენა ფეხში  
რცხნივია და ტიულის იქით მოჩანს. მარჯვნიდან მაკბეტი გამოდის.

მაპაპტი. ნუ ადგებით, მეგობრებო!

პირველი სტუმარი. დიდება ერცჰერცოგს!

მეორე სტუმარი. დიდება ხელმწიფეს!

მესამე სტუმარი. დიდება მაკბეტს!

მეოთხე სტუმარი. დიდება ჩვენს მბრძანებელს! დიდება დიდ მსედართმა-  
ვარს! დიდება მაკბეტს!

მაპაპტი. გამადლობთ, მეგობრებო.

პირველი სტუმარი. დიდება, ბედნიერება და ჯანმრთელობა ლედი მაკბეტს  
ჩვენს საყვარელ დედოფალს!

მეოთხე სტუმარი. ბედნიერება და სიფაქიზე თქვენს ღირსეულ თანამეცხედ-  
რედ ხდის მას. გისურვებთ სიცოცხლეს და აყვავებას, რათა თქვენი ბრძნული მარ-  
თვითა და ლედი მაკბეტის წყალობით, ჩვენი მხარე გაიფურჩქნოს.

მაპაპტი. მადლობას გიხდით ორივეს სახელით. თუმც ის უკვე აქ უნდა ყო-  
ფილიყო.

მეორე სტუმარი. მისი უგანათლებულებობა დედოფალი, მუდამ ზუსტია.

მაპაპტი. ამ ცოტა ხნის წინ დაეშორდით ერთმანეთს და ახლავე მოვა თავის  
შესაიდუმლებსთან ერთად.

მესამე სტუმარი. შეუძლოდ ხომ არ შეიქმნა მისი უგანათლებულებობა? მე  
ექიმი გახლავართ.

მაპაპტი. თავის განსაცენებელში შებრძანდა, რომ ტუჩიბირი გადაეღება, გა-  
უჭურდა და ყელსაბაში გამოეცვალა. მის მობრძანებამდე კი დალიეთ! მეც თქვენთან  
ერთად დავლევ (გამოჩნდება მსახური). ღვინო ცოტაა, მოიტანე!

მსახური. ახლავე მოგართმევთ, მბრძანებელო (შიდის. მოაქვს ღვინო, დაი-  
წყებს ღასსმას).

მაპაპტი. კარგად ბრძანდებოდეთ მეგობრებო! თქვენთან ჯდომა მისარია!  
თქვენი სიყვარული მართობს. ნეტავ იცოდეთ, როგორ მჭირდება თქვენი მეგობ-  
რობა! ისე მჭირდება, როგორც წყალი მცენარეს და ღვინო ადამიანს. ოპ, ნეტავ  
იცოდეთ... თუმცა, კმარა, აღიარება სხვა დროისთვის გადავდოთ. რაღაცის გაკეთე-  
ბა მინდა და ვერ ვაკეთებ, გამომდის სულ სხვა, რისი გაკეთებაც არ მინდა. ისტო-  
რია ისეთი თავსატეხია! ყველაფერი ხელიდან სხლტება და უკვე აღარ შეგვიძლია  
ის საქმეები ვმართოთ, რომელთაც ჩვენ თვითონ მივეცით მსვლელობა. ყველაფერი  
ჩვენს წინააღმდეგ ტრიალდება. და ყველაფერი პირიქით ხდება. ბატონობა, ბატო-  
ნობა! მოვლენები ბატონობენ ადამიანებზე და არა ადამიანი მათზე. ისე ბედნიერი  
ვიყავი, როცა ღუნკანს ვემსახურებოდი. სევდა და დარდი არ არსებობდა (შემოდის  
მსახური. მაკბეტი მისკენ შემბრუნდება). ჩქარა, წყურვილით ვკვდებით! (სურათს  
შესხედავს, რომელზეც მამაკაცის პორტრეტია გამოსახული. შეიძლება ცარიელი ჩარ-  
ჩოც იყოს დაკიდებული). ჩემი პორტრეტის მაგივრად, ღუნკანის პორტრეტი ვინ  
ჩამოკიდა? (უთითებს) ვის შეეძლო მოსვლოდა თავში, ასეთი ბოროტი ხუმრობა?

მსახური. არ ვიცი, მბრძანებელო. ვერ ვხედავ, მბრძანებელო.

მაპაპტი (მსახურს). უტიფარო! (მსახურს ყელში ხელს წაუჭერს, შერე ვაუშ-  
ვებს. თვითონ ჩამოსხნის პორტრეტს. პორტრეტი შეიძლება უხილავი იყოს, ან მხო-  
ლოდ ჩარჩო).

პირველი სტუმარი. ეს თქვენი პორტრეტია, ჩემო ხელმწიფე!

მეორე სტუმარი. ღუნკანის პორტრეტი კი არ ჩამოკიდეს თქვენის მაგივრად,  
არამედ თქვენი ჩამოკიდეს ღუნკანის პორტრეტის მაგივრად.

მაპაპტი. და მინც იმას ჰკავს.



მისამე სტუმარი. ცუდი მხედველობა გაქვთ, ხელმწიფვე.

მეოთხე სტუმარი (პირველს). ხელისუფლებისკენ გზა სიბუციესთან მიდის?

პირველი სტუმარი (მეოთხეს). აუცილებელი არ არის.

მეორე სტუმარი. მაგრამ ეს იშვიათად როდი ხდება.

(როგორც კი მაკბეტი მსახურს გაუშვებს, მსახური მარჯვენა მხარეს გავარ-

დება).

მაკბეტი. შეიძლება, ვცდები კიდევ (სტუმარებს, რომლებიც მასთან ერთად წამოიშალნენ). დავჯდეთ, შეგობრებო! ტვინს გამისუფთაებებს ღვინის ერთი ყლუპი. ღუნკანია თუ მე ვარ, სურათი უნდა განადგურდეს. დაბრძანდით, დავლიოთ! (ჯდება და სვამს). ასე რატომ მიყურებთ? გუუნებოთ, დაბრძანდით და დავლიოთ-მეთქი (დგება და მაგიდაზე მოშტს ურტყამს) და-ბრძან-დით! (სტუმარებმა სხდებიან, მაკბეტიც) დავლიოთ, ბატონებო! ღუნკანი ჩემზე უკეთესი მბრძანებელი არა ყოფილა.

მისამე სტუმარი. გეთანხმებით, ხელმწიფო.

მაკბეტი. ქვეყანას ახალგაზრდა, ენერგიული და გამბედავი მბრძანებელი სჭირდება. თქვენ არაფერი ლაგიაკარგავთ.

მეოთხე სტუმარი. ჩვენც ასე ვფიქრობთ, თქვენო უგანათლებულესობავ.

მაკბეტი. რას ფიქრობდით ღუნკანზე, დანკანის დროს? ეუბნებოდით, რასაც მასზე ფიქრობდით? ეუბნებოდით, რომ ყველაზე მამაცია? რომ ყველაზე ენერგიული მხედართმთავარია? თუ იმას ეუბნებოდით, მისი ადგილი სამართლიანად მე მეკუთვნოდა და ტახტი მე უფრო შემეფერებოდა და აბა მას?

პირველი სტუმარი. ხელმწიფვე...

მაკბეტი. დიას; მეც მეგონა, რომ ღირსეული იყო რგი. თქვენც ასე ფიქრობდით? თუ ასე არ ფიქრობდით?

მეორე სტუმარი. ხელმწიფვე...

მაკბეტი. ხელმწიფვე, ხელმწიფვე, ხელმწიფვე... მერე? მინდა ვიცოდე, რა მერე, ენა ჩაყლაპეთ? მას, ვისაც პგონია, რომ მე უკეთესი მონარქი არა ვარ წარსულის, ახლანდელის და მომავლის მონარქთა შორის, დაე, ადგეს და მითხრას! ვერ ბედავთ? (პაუზა) ვერ ბედავთ. ყველაზე სამართლიანი, ყველაზე ღიმი? ეპ, თქვე უბედურებო, თქვენა! იმღერეთ მაინც!

(სცენის სიღრმეში სინათლე ქრება. მაგიდები აღარ ჩანს, ადრე რომ სარკვე-ში ირეკლებოდა და ტიულის ოქით ჩანდა. უცხად შანკო გამოჩნდება. ის კარში დგას, მარჯვნივ. ლაპარაკს იწყებს, მერე მიუახლოვდება მათ).

ბანკო. მე კი გავბედავ, მაკბეტ!

მაკბეტი. ბანკო!

ბანკო. გავბედავ ვითხრა, რომ მოლაღატე ხარ, არამზადა, მკვლეელი.

მაკბეტი (უკან ისევს, ბანკო მისკენ მიიწევს). შენ სომ მოკვდი! (ოთხზე სტუმარი დგება. მაკბეტი უკან ისევს) ბანკო! (სანახევროდ ამოსწევს სანჯალს) ბანკო! პირველი სტუმარი. ეს ბანკო არ არის, ხელმწიფვე.

მაკბეტი. როგორ არა, ბანკოა, გეფიცებით!

მეორე სტუმარი. მაშინ მისი უხორცო აჩრდილია!

მაკბეტი. აჩრდილი? (ფიციხს) მართლაცდა, მხოლოდ აჩრდილია. გამჭვირვალეა, ჩემი ხელი მასში გადის, არას ეღება. მაშ ასე, შენ მკვდარი ხარ. შენი არ შეშინია. რომ შემეძლოს მეორედ მოკვლავდი! შენი ადგილი აქ არ არის.

მისამე სტუმარი. ჯოჯოხეთიდან მოვიდა, ალბათ.

მაკბეტი. ჯოჯოხეთიდან მოხვედი, სომ? უკან დაბრუნდი! დათხოვნის მოწმობა გაქვს? მოცვა ეშმაკის აღიუტანტმა? აბა, მაჩვენე! შუალამემდე თავისუფალი ხარ? მაშ, საპატიო ადგილი დაიკავე ამ მაგიდასთან. საბრალოვ, ჰამა-სმა არ შეგიძლია? დაჯექ ჩემს მამაც ვაჟაკებთან! (სტუმარები შიშით უკან დაიწევენ). ამისი როგორ გეშინიათ? ჩქარა ირგვლივ შემოუსხედით! დაე, ეგონოს, რომ ცოცხალია.

და უფრო მტკივნეული იქნება მისთვის იმ ბნელ სადგომში დაბრუნება, ალბათ, ძალიან ცხელა ან მეტისმეტად ნესტიანია.

ბანკო. არამზადავ! დაწყველა შენი შემოძლია მსოლოდ.

მაკბეტი. მაგრამ ჩემში სინანულის გამოწვევა არ შეგიძლია, რომ არ მომეკალ, შენ მომკლავდი, როგორც ღუნკანი მოკალი. განა პირველმა არ გაურწე გულში ხანჯალი? მე კი მინდოდა დიდ ვეზირად გამეხადე, მაგრამ ოცნებას თავი მიუცი და ჩემი ადგილის დაკავება მოისურვე.

ბანკო. როგორც შენ დაიკავე ადგილი ღუნკანისა, რომელმაც ორჯერ გიბოძა ბარონის ტიტული?

მაკბეტი. ეი, თქვენ, რას კანკალებთ? რა მოგივიდათ? წარმოგიდგენიათ ან ეს რა მშობრა მგომრები ამირჩევია ლაჩართა შორის!

ბანკო. დაგიჯერე და გამოკყვი. შენ და შენმა კუდიანებმა მომაჯალოვეთ.

მაკბეტი. შენი შთამომავლებს შემოჩერება მოისურვე, ჩემების მავიგრად.

რას მიიღწიე? ყველა შენი ვაჟი, შვილიშვილი თუ შვილიშვილების შვილები ვერც კი მოესწრნენ დაბადებას, ისე ამოწყდნენ შენსავე თესლში. არამზადა მიწოდე. მე მსოლოდ დაგასწარი.

ბანკო. ჯერ სად არის, ელდა წინ გელის. ჯერ ვერ სვდები, მაგრამ დადგება დრო სამაგიეროს გადასდისა!

მაკბეტი. რა გამაცინე. აი, როგორი ხარ! ხარ-მეთქი ვამბობ, სინამდვილეში კი იმისგან რაც იყო ადამიანი, მსოლოდ წარჩენებია დარჩენილი. ავტომატი.

(ბანკო ქრება. მაშინვე გამოჩნდება ღუნკანი და ტასტზე ჯდება).

მეოთხე სტუმარი. ერცპერცოგი! შეხედეთ — ერცპერცოგი!

მეორე სტუმარი. ერცპერცოგი!

მაკბეტი. ჩემს გარდა აქ სხვა ერცპერცოგი არაფერ არის. მე მომმართავთ და სადღაც სივრცეში კი იყურებით.

მესამე სტუმარი. ერცპერცოგი (თითო უჩვენებს).

მაკბეტი. ყველას შეხვედრა აქ დაუნიშნავს.

(სტუმრები ფრთხილად მიდიან ღუნკანთან და საპატიო შანძილზე ჩერდებიან. პირველი და მეორე სტუმარი ტასტის აქეთ-იქით ჩაიჩოქებს. ცოტა მოშორებით ორი სხვა სტუმარი მაკბეტს დაუდგება აქეთ-იქით საპატიო შანძილზე. ბოლო სამი სტუმარი მაყურებლისგან შურგით დგას. ღუნკანი ტასტზე ზის სახით მაყურებლისკენ).

კირმელი და მეორე სტუმარი (ერცპერცოგს). სელმწიფე...

მაკბეტი. არ დაიჯერეთ, რომ ბანკო გამოგვეცხადა, ახლა ისე იტყვივით თითქოს ღუნკანია აქ და ტასტზე ზის. როგორ გავიგო? იქნებ მიეჩვიეთ და შიში მის წინაშე ქედს გადრეკინებთ? გეუბნებით, აჩრდილია-მეთქი, (ღუნკანს). ხომ ასეა: წაგართვი ტასტი, წაგართვი ცოლი. და მინც კარგად გემსახურებოდი, თუმცა ჩემი არა გჯეროდა და არც მენდობოდი (სტუმრებს), ადგილებზე! (სანჯალს ამოიღებს) ჩქარა, ადგილებზე-მეთქი. აქ მსოლოდ მე ვარ ერცპერცოგი. ახლა ჩემს წინაშე მოიდრიკეთ ქედი (სტუმრები შიშით ისვენ) და მბრძანებელი მიწოდეთ. ილაპარაკეთ...

მეოთხე სტუმარი (ერთად, თავს შიშვალად უკრავს). თქვენი მორჩილნი ვართ, მბრძანებულო, ჩვენი ბედნიერებაც თქვენს მორჩილებაშია.

მეოთხე სტუმარი. ჩვენთვის ყველაზე დიდი ბედნიერება თქვენი მორჩილებაა.

მაკბეტი. ვხედავ, მიმხვდით (ღუნკანს). არ დაბრუნდეთ, ვიდრე ის ათასობით ჯარისკაცი არ მოგიტყვებს, შენი სახელით რომ დაგმაცე; და ვიდრე მათ არ მიუტყვევენ მათ მიერ გაუპატიურებული ქალები, მათ მიერ ჩასოცილი ათასობით ბავშვი და მშვიდობიანი მცხოვრები.

ღუნკანი. დიას, ბრძანება მე გავეცი დაეხრებთ ათი ათასობით კაცი და ქალი, სამხედროები, სამოქალაქოები. ერთიანად ამოვბუგე ურცხვი-მშვიდობიანი ქონი.



მართალია. ყველაფერი მართალია. მართალი თქვი, ოღონდ რაღაცა ისე არ არის. შენ ჩემთვის ცოლი არ წავიერთმეკია (გუსლიანად იცინის).

მაკბეტი. შენ რა, ვაგიფიდი? (ოთხივე სტუმარს). მოკვდა და ჰკუა დაკარგა არ არის, ბატონებო?

სტუმრები (ერთი შეიშინებულან). ასეა, მზრძანებელო. მაკბეტი (დუნჯანს). წადი, გაქრი, უთავო ანრდილო!

(დუნჯანი ტახტს უკან იშაღებდა. მანამდე კი, ადგა და მზად იყო წასასვლელად). მსახური გოგო. მზრძანებელო, მზრძანებელო! მისი მოწყალება გაქრა-

მაკბეტი. რა მოწყალება? ვინ მოწყალება?

მსახური გოგო. თქვენნი უავგუსტესი მეუღლე — ლედი მაკბეტი. მაკბეტი. გონს მოდო, რას ამბობ?

მსახური გოგო. მის საწოლ ოთახში შევედი და ცარიელი დამხვედა. დაიკარგა ნივთები. შესაიდუმლევ გაქრა სადღაც.

მაკბეტი. წადი და აქ მომიყვანე. თავი სტკიოდა. ალბათ, ჰარკში მოსსურვა სუფთა პაერზე გასეირნება, მერე კი მეჯლისზე მობრძანება.

მსახური გოგო. ვეძებეთ, ვეძახეთ, და მხოლოდ ექომ გვიძახსუხა.

მაკბეტი (ოთხივე სტუმარს). განხრიკეთ ტუე, არ დატოვოთ ველი, მინდორი. და აქ მომგვარეთ! (მსახურ გოგოს). შენ კი სხვენი გადააქოთე, ყველა კუნჭულო,

ყველა სარდაფი. იქნებ ჩაკეტილში ამყოფებენ. წადი ჩქარა, ნულა აყოვნებ (მსახური გოგო გადის). თქვენ კი, ნულა ზონინობთ, მაძებრები წაიყვანეთ, გადაჩხრიკეთ

ყველა ქოხი, სახლვარები ჩაკეტეთ, სახლვო პატრულმა ზღვა შეამოწმოს, სხვა წყლებშიც შეაღწიონ და მძღლავრი პროექტორებით გაანათონ, დაზვერეთ მეზობე-

ლი სახელმწიფოები, იმათთან სომ არ შოთხოვია თავშესაფარი. თუ რომელიმე ქვეყანამ მისი ვადმოცემის შეთანხმებაზე ჭელი არ მოგვიწერა, ომს გამოვუცხადებთ.

საათში ოთხჯერ დეპეშები გამომიგზავნეთ, საქმის კურსში რომ ჩამაყნოთ. გარყვნილთა და ავაზაკთა ბუნაგებიც გამოიკვლიეთ. და დაეჭირეთ კუდიანის მსგავსი ყველა ბებერი.

(სტენის სიღრმეიდან მსახური გოგო გამოდის. მისი ვამოჩინისას, ოთხივე სტუ-

მარი, რომლებიც ამურმებს იკეთებენ და კედელზე ჩამოკიდებულ მახვილებს სსნიან, თანაც სიჩქარეში ერთმანეთში ებლანდებათ ამურმებიცა და მახვილებიც, გაშეშლე

ზიან და შისკენ შებრუნდებიან).

მსახური გოგო. აი, ლედი მაკბეტიც.

(შეშოლის ლედი მაკბეტი, უფრო სწორად, ლედი დუნჯანი. იგი ოღნაე განსხ-

ვადება ადრინდელი ლედი დუნჯანისგან. გვირგვინი არ ახურავს. კაბაც ოღნაე და-

ჭიმუჭული აქვს).

პირველი და მეორე სტუმარი (ერთად). ლედი მაკბეტი!

მესამე და მეოთხე სტუმარი (ერთად). ლედი მაკბეტი!

მეოთხე სტუმარი. ლედი მაკბეტი!

მაკბეტი. ქალბატონო, ძალიან დაგაგვიანდათ. მთელი ქვეყანა ამოდრავდა თქვენს მოსაძებნად. სად იყავით აქამდე? თუმცა, მერე ამისხენით (ოთხივე სტუ-

მარს). დაბრძანდით, ბატონებო, საქორწინო ღსინი იწყება. ვჭამოთ! (ლედი მაკ-

ბეტი). დავივიწყეთ ეს პატარა გაუგებრობა. თქვენ მე მამატიეთ, მე თქვენ გაპატი-

ებთ. მთავარია, სულზე უტყუებო, რომ აქა ხართ. ვიდღესასწაულოთ, ვიმხიარუ-

ლოთ. ჩვენთან იქნებიან მქვენი მოყვარული და ჩემი მოყვარული, ჩვენი ძვირფა-

ნი მეგობრები, რომლებიც თქვენ გელოდნენ.

(სტენის სიღრმე განათდება, სარკეები საზეიმო დარბაზის შთაბეჭდილებას

ქმნის — საეხე შავიღებს სტუმრები უსხედან).

პირველი და მეორე სტუმარი. გაუმარჯოს, ლედი მაკბეტს!

მესამე და მეოთხე სტუმარი. გაუმარჯოს ლედი მაკბეტს!



მაპბპტი (ლელი მაკბეტს). საპატიო ადგილზე დაბრძანდით.

მიწმამ სტუმარი. გაუმარჯოს ლელი მაკბეტს, ჩვენს საყვარელ ლელი მაკბეტს.

ლელი მაპბპტი ანუ ლელი დუნკანნი. საყვარელი თუ არა — მე თქვენს ქვეყანაში ბატონი ვარ. მაგრამ ლელი მაკბეტი არა ვარ. ლელი დუნკანი ვარ, უბედურად ჩვენს ქვეყანაში კანონიერი მბრძანებლის, ერცპერცოგ დუნკანის ერთგული ქვრივი.

მაპბპტი (ლელი დუნკანს). თქვენ რა, გაგიჟდით?

(სიმღერით, როგორც ოპერაში).

პირველი სტუმარი. გაგიჟდა.

მეორე სტუმარი. გაგიჟდა.

მესამე სტუმარი. შეიშალა.

მიწმამ სტუმარი. ყველაფერი დაავიწყდა.

(სიმღერა წყდება).

პირველი სტუმარი. ჩვენ ვიყავით ქორწილზე.

მაპბპტი (ლელი დუნკანს). ჩემი მეუღლე ხართ, კანონიერი! ნუთუ დავავიწყდათ? ესენი ესწრებოდნენ ჩვენს ქორწინებას.

ლელი დუნკანნი. თქვენ ესწრებოდით არა ჩემს ქორწინებას არამედ მაკბეტის ქორწილს კუდიანთან, რომელმაც ჩემი სახე, ჩემი სხეული და ჩემი ხმა მიიღო. მანვე დაშორდა და სასახლის დილეგში ჩამაგდო, ჩამკეტა. დღეს, რაღაც სასწაულით, ჯაჭვები შემესხნა და ჩემ წინ კარი გაიღო, შენთან საქმე მე არა მაქვს რა, მაკბეტ. შენი თანამზრახველი არა ვარ, არა; ჩემი მეუღლის და მეგობრების მკვლელო, შემეცნებულ უზურპატორო და გაიძვერა!

მაპბპტი. აბა, მაშ საიდან იცით ის ყველაფერი, რაიც აქ მოხდა?

პირველი სტუმარი (მღერის). საიდან იცის?

მეორე სტუმარი (მღერის). დილეგში იყო და ვერ უნდა გაეგო.

მესამე სტუმარი (მღერის). ვერ უნდა გაეგო.

ოთხნევი სტუმარი (მღერის). ვერ უნდა გაეგო.

ლელი დუნკანნი (ლაპარაკობს). მორჩეს ანბანის მეშვეობით გავიგე ყველაფერი. მეზობლები მიკაკუნებდნენ კედელზე. პატიმართა კოლდით ყველაფერი შევიტყვევადი, მოძებნე შენი ახლანქორწინები ბებერი კუდიანი.

მაპბპტი (მღერის). ვაი რომ, ვაი რომ, ვაი რომ, ამჯერად, აჩრდილი არა ხარ, არა ხარ ამჯერად (წყვეტს სიმღერას). ნეტავ მომამეზინია ის ბებერი კუდიანი! თქვენნი იყრი მიიღო, თქვენი სხეული და უფრო მშვენიერი გახდა. ხმაც მშვენიერი გაუხდა, ვიდრე თქვენა გაქვთ. და ეს ყველაფერი ჩემი გულისთვის მოხდა! სად ვიპოვო? ბურუსს შეერია? ჩვენ კი არა გვაქვს მფრინავი მანქანები და ლისტანციური მართვის აპარატები.

ოთხნევი სტუმარი (სიმღერით). ვივაც მაკბეტ! ძირს მაკბეტი! ვივაც მაკბეტ, ძირს მაკბეტი! დიდება ლელი დუნკანს! ძირს ლელი დუნკანი! დიდება ლელი დუნკანს! ძირს ლელი დუნკანი!

ლელი დუნკანნი (მაკბეტს). აღარ სურს შენს კუდიანს რომ დაგეხმაროს. მიგატოვა უბედურებაში.

მაპბპტი. რა უბედურება? განა უბედურებაა — მართო ქვეყანა? მართავი კი არავისი დახმარება არა მჭირდება. (სტუმრებს). გამშორდით, შონებო!

ლელი დუნკანნი. უკან დასახვეი გზა აღარა გაქვს. მართავი აღარ გეღირსება. დუნკანის შვილი მაკოლი, კართაგენიდან გემებით, დიდი ჯარებით ჩამოვიდა. დასაყრდენი აღარა გაქვს, ყველამ უზრგე შეგაქცია, მაკბეტ.

(ისმის ყვირილი: ძირს მაკბეტი! დიდება მაკოლს! ძირს მაკბეტი! დიდება მაკოლს! ლელი დუნკანი ქრება).



მპაპბტი (ღაშნიან ხელს მარჯვნივ, მუვირადა უჩინარი ხალხისკენ ვაიშვეს).  
 არავინ მჭირდება! (მარცხნივ). არავისი შემინია (ღარმანს). არავისი შემინია!  
 (დაფდაფების სმა. სიღრმეიდან მაკოლი გამოდის).

მპაპბტი (მაკბეტს). აჰა, გიპოვე, უკანასკნელო არამზადავ! საზიზღარო, სა-  
 ძულველო, საძაველო პირუტყვი! შემზარავო სალახანავ! გარეწარო! უტყინო იდი-  
 ოტო! მურალო ავაზაკო! მეჭეჭებიანო ქვეწარმავალო! გველო ასპიტო! გომბეშო  
 მზამინაო! სიფილისტიანის ფადართო!

მპაპბტი. ვერ შემამინებ, ცნგლიანო და შტერო, თავი შურისმაძიებლად რომ  
 წარმოვიდგენია! უდღეური ხარ, სულით ავადმყოფი! გგონია გმირი ხარ! კრეტინო,  
 საცოდავო კოხტაპრუწავ! ამყრალბულო სოსისო! მოლუსკთა ლორწოვ!

მპაპბტი. ახლავე ბოლოს მოგიღებ ბინძურო! და გასვრილ ამყრალბულ და-  
 მნას შორს გადავაგდებ.

მპაპბტი. საცოდავო იდიოტო! წადი შენს გზაზე. შენი კრეტინი მამიკო კი  
 მოვკალ, მაგრამ შენი მოკვლა არ მინდა. ვერას დამაკლებ, სიკვდილი არ მიწერია.  
 წინასწარმეტყველება ლაპარაკობს, დედაკაცისგან ნაშობი ვერც ერთი მამაკაცი ვერ  
 შესძლებს ჩემს მოკვდინებას.

მპაპბტი. მოგატყუებს, მაკბეტ (ლაპარაკობს ან მღერის). გაგაცრუებს. დუნკანის  
 ვაფი არ ვარ მე, შევიღობილი ვარ მსოლოდ. ბანკოსა და ჯეირანის  
 შეერთებით დავიზადე, რომელიც ჯადოქრობის წყალობით ქალად იქცა. ბანკომაც  
 არ იცოდა, რომ ვაფი ჰყავდა. დავიზადე და ჯეირანმა ძველი იერი კვლავ დაიბრუნა.  
 ლედი დუნკანმა, საიდუმლოდ, სასახლე დროებით დატოვა, დაბრუნებისას ყველას  
 რომ ჰგონებოდა დუნკანს მემკვიდრე შესძინაო (ლაპარაკობს). ისევე ბანკოს და-  
 მიძახებენ და ჩემგან წამოვა დინასტია, რომელიც იმეფებს მრავალი საუკუნის გან-  
 მავლობაში. მე კი ბანკო II ვიქნები, აი ჩემი შთამომავალი: ბანკო III (სცენაზე  
 ერთი მეორის მიყოლებით გამოჩნდებიან თავები თეატრ Pieds-Nickeles (კოჭლე-  
 ბის) პერსონაჟები. ჯერ ფოლიშარი, ბანკო მეოსხე (რიზულდენგის თავი), ბანკო  
 შესუთე (კროკინოლის თავი), ბანკო მეექვსე (ამ პიესის ავტორის თავი, ფართოდ  
 დაღებული მოცინარი პირით). ამას მოჰყვება ათეულობით კიდევ სხვა...

მპაპბტი. ოიდიპოსის დროიდან ბედს ასე მკაცრად არასოდეს დაუცინია ადა-  
 მიანისთვის. ო, შეშლილო სამყაროვ, სადაც უკეთესნი ასევე უარესნი არიან ცუდებზე.

მპაპბტი. შური უნდა ვიძიო საკუთარი მამის გამოც და მამობილისაც (ამოი-  
 ლებს დაშნას. მაკბეტს) დროა ანგარიში გაეასწოროთ. შენი გახრწნილი სუნთქვით  
 სამყაროს მოწამელა საკმარისია.

მპაპბტი. რადგან ასე გასურს, შენ მოკვდები, სულელო. ჩემი სიკვდილი კი მა-  
 შინ იქნება, როცა ტყე რიგებად დაწყობილი ამოძარგდება და ჩემსკენ წამოვა.

(სცენის შუაში, სადაც მაკბეტი და მაკოლი დგანან, შემოდიან ქალები და კა-  
 ცები. სელში ან ფანერის დაფები უჭირავთ, რომლებზეც სეზამა დასატული ან ტო-  
 ტები, ასეთი სცენური გადაწყვეტა იმ შემთხვევაში გამოდგება, თუ თეატრს არა  
 აქვს ტექნიკური საშუალებები. უკეთესია თუ ლეკორაცია დაიჭრება მაკბეტისკენ).

მპაპბტი. შებრუნდი და ნახე — ტყე დაიძრა!

მპაპბტი (შებრუნდება). ოი, ემმაკეულნო! დასწყევლოს ღმერთმა!

(მაკოლი მაკბეტს დაშნას ზურგში ჩასცემს. მაკბეტი ეცემა).

მპაპბტი. გაიტანეთ ეს ლეში!

(უჩინარი ხალხი ყვირის: „ღიღება მაკალს! ღიღება მაკოლს! ტირანი მოკვდა!  
 გაუმარჯოს ჩვენს საყვარელ სელშიფე მაკოლს! ღიღება მაკოლს!“).

მპაპბტი. შემოიტანეთ ტახტი!

(ორ სტუმარს/მაკბეტის გვაში გააქვს. იმავე წამს შემოაქვთ ტახტი).

სტუმარი. დაბრძანდით, მბრძანებელო.

(შემოდიან სხვა სტუმრები. ისინი ტრანსპარანტს აკრავენ წარწერით: „MADON  
 is always right!“ — „მაკოლი მუდამ მართალია!“).

სტუმრები. გაუმარჯოს მაკოლს! დიდება ბანკოს დინასტიას! დიდება ჩვენს ხელმწიფებს!

(ზარების რეკვა. მაკოლი ტახტთან ღვას. მარჯვნიდან ეპისკოპოსი ან ბერი შიშოლი).

მაკოლი (ეპისკოპოსს). მეფედ კურთხევა?

ეპისკოპოსი. დიახ, თქვენო უგანათლებულესობავ!

(მარცხნიდან გამოჩნდება უბრალო წარმოშობის ქალი).

ქალი. ბედნიერ მეფობას გისურვებთ!

მეორე ქალი (მარჯვნიდან შემოდის). ღარიბებისადმი მოწყალე იყავით!

მამაქაძი. დაე, გაშეფდეს სამართლიანობა!

მეორე მამაქაძი. სიძულელია დაანგრია ჩვენი საცხოვრებელი სიძულელი-მა მოწამლა ჩვენი სულები!

მესამე მამაქაძი. დაე, მეფობდეთ მშვიდობის, თანხმობისა და სრული პარმონიის ნიშნით!

პირველი ქალი. დაე, სუფევდეს სიხარული!

ერთ-ერთი მამაქაძი. დაე, იხეიშოს სიყვარულმა!

სხვა მამაქაძი. ერთმანეთს გადაეხვიოთ, ძმებო!

ეპისკოპოსი. გადაეხვიეთ, გლოცავთ!

მაკოლი.(ტახტის წინ ღვას). გაჩუმდით!

პირველი ქალი. სიტყვას იტყვის.

პირველი მამაქაძი. ჩვენი ხელმწიფე სიტყვას ამბობს.

მეორე ქალი. მოეუსმინოთ, ერთი რას იტყვის.

მეორე მამაქაძი. ხელმწიფე, გისმენთ, ხარბად ვიწოვთ თქვენს სიტყვას.

სხვა მამაქაძი. ღმერთი გფარავდეთ!

ეპისკოპოსი. ღმერთი გფარავდეთ!

მაკოლი. გაჩუმდით-მეთქი! ხმა ჩაიწყვიტეთ! განცხადება უნდა გავაკეთო. გაშუმდით! ნუ სუნთქავთ! კარგად დაიმახსოვრეთ, რასაც გეტყვი: ჩვენი სამშობლო შიშე უღელქვეშ გმინავს. ყოველ დღე და ეამ თითო ტანჯვა ემატება იმის იარას. მე ტირანს თავი მოვკვეთე — აი ხედავთ? ჩემს დანახვა წამოგებულ!

(შემოდის შუბიანი კაცი, შუბზე მაკეტის თავია წამოგებული).

მესამე ქაძი. დამსახურებისამებრ მიეზლო!

მეორე ქალი. დამსახურებისამებრ მიეზლო!

მეოთხე ქაძი. ზუცა არ მიუტყვევებს შავას!

პირველი ქალი. დაწყევლილ იყოს ad aeternam!"

პირველი ქაძი. დაე, ჯოჯოხეთში დაიწვას!

მეორე ქაძი. დაე, აწამონ!

მესამე ქაძი. მოსვენება არ იცოდეს რა არის!

მეოთხე ქაძი. ცეცხლში დაიწვას! უფალმა არ მიიღოს მისი მონანიება!

პირველი ქალი. ენა ამოგლიჯონ, ისევე ამოუვიდეს და ისევე ამოგლიჯონ, — და ასე განმეორდეს ასჯერ!

მეორე ქაძი. გასვან მარგილზე! დასვან შამფურზე! უყუროს ჩვენს სიხარულს და დაყრუდეს ჩვენი სიცილით!

მეორე ქალი. გამომართვით ჩხირები და თვალნი დათხარეთ!

(შეშაქეთ პლაკატები).

მაკოლი. გაჩუმდით-მეთქი! ხმა ჩაიწყვიტეთ, თორემ ძაღლებს მოგიქსევთ და დაშატებთ, ჯარისკაცების პოლკს მოგაყენებთ (სტენის სიღრმეში, როგორც პირველ სურათში იყო, გამოჩნდება უამრავი გილიოტინა). ახლა, როცა ტირანი მოკვდა და საკუთარ დედას სწყევლის, რომ ვაჩინა, უნდა ხმამაღლა განეაცხადო: ჩემს საბრალო სამშობლოში ყვავილებივით გაიშლება ბიწიერება. ჩემი მმართველობისას

მას მოუწევს ისეთი ტანჯვის ატანა, რაც აქამდე არ უნახავს (ვიღრე მაკოლი ბარაკოზს, მის ირგვლივ უკმაყოფილებისა და გულგატეხილობის სმები ისმის. ყველა შეძრულია, შეძრწუნებული. ამ ტირადის ბოლოს მაკოლის ირგვლივ ჯარჩემა), ვერძობ: თვით ჩემზედვე ბიწიერება ისე განმტკიცდა, როს გაინახრებს, აყვავდება, თვით შავი მაკბეტი სპეტაკ თოვლს დაემსგავსება და შედარებით ჩემს უსაზღვრო ბოროტებასთან, ჩემი ბედკრული ქვეყანა მას უმწყო კრავად დასახავს, მაკბეტი სისხლის მოყვარე, ავხორცი, ხარბი, ცრუ, უხეშო, ვერაფი იყო, და გაუღნთილი ყოველგვარი ცოდვისა, რაც კი შეიძლება თქვას ჩემმა ენამ. მაგრამ სასწავარი არ აქვს ჩემს გარყვნილებას. თქვენი ცოლები, ქალიშვილები, დედები, დანთა, ჩემი გულისთქმის უძირო ჭურჭელს ვერ ამივსებენ, რაც უნდა მტკიცე ზღუდე დასვდეს, ეს ავხორცობა ძალით გაანგრევს, რომ მომიკლას გულის წადილი. ასეთის ყოლას ისევე მაკბეტი გერჩით შეფედ. სიავით სავსე ჩემს ბუნებას დასჩემება უძლომელი სიხარბე, მსე მძლავრი რომ, ჩემი მეფობის ხანაში, ყველა დიდებულს ამოვლეტ სრულად: ზოგს იმის მამულსთვის, ზოგს სასახლისთვის, სხვას ძვირფას თვალთა გამო. ყოველი ახალი საშოვარი მხოლოდ საკმაში იქნება ჩემი მადისთვის და უარეს მიმშილს მომგერის. მაშინ ავუტებს დავიღარებას უსამართლოს თვით ერთგულთ, კეთილთ, რომ მოვიტაცო მათი ქონება და ჩემს სიმდიდრეს წაუშატო. ჩემთვის უცნაო სათნოება შეფეთა ფერი: თვით გულწრფელობა, ზომიერება, მტკიცე პირი, დიდსულოვნება, კეთილი გული, სიმართლე, მოთმინება. სიბრაბლული, მოწყალება, თავის სიმძაბლე, ღვთის სიყვარული, თავდადება, თავშეკავება არარა მაქვს მე. სამაგიეროდ, ავკაცობა სხვადასხვაგვარი გულს დამკვლევია და თავს შევიქცევ როგორც შეიძლება (ტანტთან მხოლოდ ებისკოპოსი რჩება. ისიც თავუზარდაცემული მარცხნივ შიღის). ასლა, როცა შეფობა მაქვს, თანსმობის ნექტარს ჯოჯოხეთს მივცემ, ბოლოს მოვუღებ მშვიდ ცხოვრებას და ქვეყანაზე თვით ნიშანწყალს ერთობისას სრულად მოვსპობ. ჯერ ერცპერკოვის სამფლობელოს სამეფოდ ვაქცევ — მეფე გავსდები. მერე შეკქმნი იმპერიას — და იმპერატორის დავიღებ გვირგვინს. მე ვიქნები ზეალმატებულება, იმპერატორი იმპერატორთა.

(ქრება ზურუსში. ზურუსიც ქრება. სცენაზე გაივლის პეპლების დამჭერი).

ფრანგულიდან თარგმნა ლეონიძე ქახაბერიძე.

**შენიშვნები:**

1. უბედურება დამარჯებულთ (ღათ).
2. ჯადოქრობის სცენაში კუდიანები დათინურ სიტყვებს წარმოთქვამენ. დასაწყისში ამ სიტყვებს აზრი აქვს, ტექსტთან კავშირშია: „ბედნიერია ის, ვინც ფარულ აზრთა სამეფოებში შეძლო შეღწევა“, „და, იყოს აზრი ამიერიდან და მარადილად, და, აღსრუდეს ნება შენი“, „დიდი აღსასრულიყენ ეღიანი გზებით“, „და, იყოს მეორე მე“. მერე მოდიქ უაზრო სიტყვები და სიტყვების ნაწყვეტები.
3. „სიკეთეს ვხედავ, ბოროტებას კი ჩავდივარ“ — მედეას სიტყვები ოფიდიუსის „მეტამორფოზებიდან“. რიტმის შესანარჩუნებლად ეს ნათქვამი შეკვევილია. სრული სახით ასე ჭღერს: „სიკეთეს ვხედავ, მომწონს, მაგრამ ბოროტებას ჩავდივარ“.
4. რა სასწაულია (ღათ).
5. მთელი თავისი ბუნებრიობით (ღათ).
6. სიყვარული ყველაფერზე იმარჯვებს! (ღათ).
7. „დანაშაულთა შემაფედნილობა“ (ღათ). — სიტყვათა თამაშია, სიტყვა corpus სხედლსაც ნიშნავს.
8. ღოცვა: „უფალო, უღირს ვარ...“ (ღათ).
9. ქრისტეს სხეული (ღათ).
10. ამინ (ღათ).
11. უაწიითი უკუნისამდე (ღათ).

# ქართველები... უსაქართველოდ

ნადია შალვაშვილი

„არის ავადმყოფობა, რომელსაც არავითარი წამალი არ მიეკარება, ეს არის წუხილი სამშობლოსზე — ნოსტალგია“.

აღ. სუმბათაშვილი-იუენი

ბეგრეპირ მიფიქრია იმაზე თუ რა ძალამ იხსნა ჩვენი პატარა ერი განადგურებისგან? მაშინ როდესაც უღმობელმა ისტორიამ, დროთა სვლამ, ოდესღაც უძლიერეს სახელმწიფოთა, შთა შრავალრიცხოვან მოსახლეთა კვალიც კი წაშალა?.. რა ვიცით დღეს იმ ხალხების, მათი ისტორიის, კულტურის შესახებ? მატინე დუმილით გვპასუხობს...

ქართველებმა კი არანახული ტრაგიკული ქარიშხლების, უცხოელთა გამანადგურებელი შემოსევების, ცეცხლის, ნგრევისა და სიკვდილის შემდეგ მაინც გადავირჩინეთ თავი. დღესაც ვცხოვრობთ ჩვენს თავისუფალ სამშობლოში...

ვფიქრობ, ჩვენი ერის გადამრჩენელი უძლიერესი ძალა იყო, არის და იქნება სიყვარული სამშობლოსადმი, წუხილი სამშობლოს ბედზე... სომ ასეა — ზოგჯერ ქართველებს ბედის უკუღმართობა, ისტორიული კატაკლიზმები შორეულ ქვეყნებში გადაისვრიან სიღმე, მაგრამ მაინც, რაღაც ჯადოსნური ძალა უკან აბრუნებს, თავის ფესვებს უკავშირებს. რასაკვირველია, არიან ისეთი ქართველებიც, რომენიც ასიმილირდნენ და ცნობილი პოეტის ბულატ რაუჯავას მსგავსად. მოსკოვის არბატს თვლიან სამშობლოდ, სხვა ერს, სხვა ქვეყანას, სხვა კულტურას ემსახურებიან.

გავიხსენოთ ქართველი ღვთისმსახურები, ფილოსოფოსები, რომელთაც ბიზანტიაში, ბულგარეთში, გერმანიაში, რუმინეთში, რუსეთში, უკრაინაში, საფრანგეთში, ამერიკასა და ბევრ სხვა ქვეყანაში მონახეს „მეორე სამშობლო“, გახდნენ გამოჩენილი მოღვაწენი, მეცნიერები, ფი-

ლოსოფოსები, ხელოვნების ბრწყინვალე წარმომადგენლები და თავისი ნიჭით, უღიდესი პოტენციის გამოყენებით პატიოსნად ემსახურებოდნენ იმ ქვეყანას, სადაც ცხოვრობდნენ. ზოგმა მათგანმა იცოდა თავისი ქართველური წარმოშობის შესახებ, ზოგიც დაიბადა და გაიზარდა უცხოეთში, მაგრამ ნოსტალგია ბევრ მათგანს სტანჯავდა, ზოგჯერ იცოდნენ თავიანთი წარმოშობის შესახებ და ამაყობდნენ კიდევაც. მაგონდება ქართველი ბესტაეაშვილი, რომელიც ლონდონში გავიცანი, როგორც კი გაიგო ქართველების ჩამოსვლა ინგლისში, სასტუმროში გვეწვია, შინ მიგვიპატიჟა, ბავშვივით უხაროდა, როდესაც გვაუწყა, რომ სუფრაზე ქინძი მოგართვითო. მისმა შვილებმა, სამწუხაროდ, ქართული არ იციან. მისი ვაჟი — გოგი მუსიკოსია, ჩვენ ქართული სიმღერების ჩანაწერები ვარუქეთ. ფირფიტაზე ქართული მელიოღია რომ გაისმა, ჭაბუკს სახე შეეცვალა, დაფიქრებული და სევდიანი გაუხდა. მამამ — მისტერ ბესტაე სიამაყით გვაუწყა — გოგამ ბესტაეაშვილის გვარი დაიბრუნაო, ისრაელში ქართველმა ებრაელებმა ქართული ასოები ასწავლეს და წერილი ქართულად მომწერაო...

რა ძალამ აიძულა თურქეთში ქართული წარმოშობის პატარა ღარიბი ბიჭი, მაწვნის ქილები მიეტანა გზადმიმავალ ქართველი მწერლებისათვის?.. და ეთქვა — მეც ქართველი ვარო. გენები?! არ ვიცი... ამას შესწავლა სჭირდება, რადგან ჭეშმარიტი ქართველი არავითარ შემთხვევაში სამშობლოს არ ივიწყებს და დღესაც უკრაინაში, მიგრაციონის რაიონში მცხო-

ვრები, დიდი ხნის წინ ჩასახლებული, ას-  
იმილირებული ქართველები ყოველ წელს  
მიდიან დავით გურამიშვილის საფლავზე,  
წირვას ადავლენენ, ქართულ „სულიკის“  
მღერინან და ქართულად ცეკვავენ...

ალბათ უხილავი ქვეცნობიერი ძალა  
მათ ქართველებად სტოვებს და უხილავი  
ძაფებითვე სამშობლოსთან აკავშირებს.

დღეს, როდესაც გაჭირვების გამო ბე-  
ვრმა ქართველმა დასტოვა სამშობლო,  
ეს შე არ მაშინებს, რადგან მჯერა, რომ  
გული მათ უკან დააბრუნებს, ისინი ბევრს  
გააკეთებენ სხვა ერისათვის, მაგრამ მა-  
ინც ქართველებად დარჩებიან და მათი  
სული და სისხლი მაინც ქართული იქნება.

ამის მაგალითი ბევრია, რუსეთში ბევ-  
რია ქართველ უმიგრანტთა საფლავები,  
მაგრამ ცოცხალთა უმეტესობა მაინც და-  
ბრუნდა...

ჩვენ ხშირად მადლობით ვისხენებთ იმ  
არაქართველ მოღვაწეებს, რომელთაც  
თავიანთი წვლილი შეიტანეს საქართველოს  
კულტურის, მისი სულიერი ცხოვრების  
გამდიდრებაში, მაგრამ ნუ დავივიწყებთ  
იმ ქართველებსაც, რომლებიც დიდი წა-  
რმატებით მოღვაწეობდნენ სხვა ქვეყნებ-  
ში, დავასახელოთ, თუნდაც XVIII საუ-  
კუნის თეატრალური მოღვაწე სილა ზან-  
დუკელი — სანდუნოვი, მისი ძმა იურის-  
ტი — მეცნიერი, მოსკოვის უნივერსიტე-  
ტის ერთ-ერთი გამოჩენილი მოღვაწე,  
ფრამატურგი ნიკოლოზ ზანდუკელი-სან-  
დუნოვი, ალ. სუშბათაშვილი-იუფინი, ჰო-  
ლიტიკური მოღვაწენი, მხატვრები, მოცე-  
კვავეები, ოპერის მომღერლები, მეცნიე-  
რები და სხვა. მათ ააშალეს ქართველთა  
სახელი, თავისი ნიჭით და შალაღი მოქა-  
ლაქობრილობით. მათი რუსეთში მოღვაწე-  
ობა სასახელო და საამაყო ჩვენთვის.

ამასთან დაკავშირებით, მსურს გავიხ-  
სენო და მკითხველს გაეაცნო ზოგიერთი  
ქართული სახელი...

პირველ რიგში არ შეიძლება არ დავა-  
სახელოთ XIX საუკუნის 50-60 წლებში  
პეტერბურგის ალექსანდრას თეატრის შე-  
სანიშნავი მსახიობი ქალი ალექსანდრა  
მათეს ასული ჩიტაუ, რომლის ნამდვილი  
გვარი ჭითავა ყოფილა. ა. ჭითავა-ჩიტაუ  
დაბადებულია პეტერბურგში 1832 წლის

4 აპრილს ბოლოტინაის (ამჟამად კოლო-  
მინის), ქუჩაზე. შესანიშნავი მსახიობი  
ყოფდა თავისი მამით, მათე ივანეს ძე ჭი-  
თავათი. მისი წინაპრები სასულიერო პი-  
რები იყვნენ, მამა სასულიერო ლიტერა-  
ტურის დიდი მცოდნე გახლდათ, თავად  
ა. ჩიტაუ-ჭითავამ მშვენიერი განათ-  
ლება მიიღო „რუსი ქალიშვილების ფრან-  
გულ პანსიონში“, შემდეგ სწავლობდა გე-  
რმანულ სკოლაში, დაბოლოს, თეატრალურ  
სასწავლებელში. მსახიობი ქალი  
მშვენიერად ფლობდა ფრანგულ, გერმა-  
ნულ ენებს, ახლობლებს კი ოჯახში ქარ-  
თულად ელაპარაკებოდა.

როგორც მ. კარმინა-ჩიტაუ ეურნ:  
„ტეატრ ი ისკუსტვოს“ 1912 წლის 13  
ნომერში წერდა, დები ჭითავების გვარი  
სასწავლებელში რატომღაც ჩიტაუდ გა-  
დააკეთეს.

ა. ჭითავას დებიუტი ალექსანდრას (ახ-  
ლანდელი პუშკინის) თეატრში შედგა ა.  
გრიბოედოვის კომედიაში „თავისი ოჯა-  
ხი“. 1853 წლიდან ა. ჭითავა დიდი წარ-  
მატებით თამაშობს ა. ოსტროვსკის პიე-  
სებში — „არა შეუდა მწვერი ხესა“,  
„გვიანი სიყვარული“, „სიღარიბე სძირა-  
ხისი როდია“, „ღარიბი საპატარძლო“,  
„ბედნიერი დღე“, „უკანასკნელი მსხვერ-  
პლი“. თანამედროვეთა გადმოცემით ა.  
ჭითავა შესანიშნავად ასრულებდა რო-  
ლებს დიდი რუსი დრამატურგის ა. ოს-  
ტროვსკის პიესებში.

ნიჭიერი მსახიობი გამოჩენილი რუსი  
მსახიობების ვ. კარტიკინის, ა. მარტი-  
ნოვის, ლევკოევას, პეტრასს, სავინას,  
გორბუნოვის და სხვათა პარტნიორი იყო.  
ცნობილი თეატრალური კრიტიკოსი თ.  
კონი ახალგაზრდა მსახიობს „განათლე-  
ბულ ვარსკვლავს“ უწოდებდა და ჟურნალ  
„რეპერტუარ ი პანტეონში“ წერდა: „გრძ-  
ნობების წვდომა და ბუნებრივი გადმოცემა  
ქალბატონ ჩიტაუს ღრმა შესწავლის ნა-  
ყოფია, იგი დიდი ხელოვანი ყოფილა, თუ  
ეს უბრალო ღვთის მიერ მონიჭებული  
მსახიობის ინსტინქტია, როგორც ჰქონ-  
დათ მოჩალოვს, სემიონოვასა და მარტი-  
ნოვს — ყოველ შემთხვევაში, ეს მსახი-  
ობი სასიხარულო მოვლენაა სცენაზე,  
რადგანაც შეუძლია ახალი მიმართულება

მისცეს სასიათების თეატრალურ შესწავლას“.

ეს ნიჭიერი ქართველი ქალი პეტერბურგის სცენას 35 წელი ამშვენებდა და მკურნალობის საერთო ალტაცებით სარგებლობდა, გასტროლები ჰქონდა ვილნოში, მოსკოვსა და სხვა ქალაქებში. ა. ოსტროვსკის ნიჭიერი მსახიობის დიდი თაყვანისმცემელი იყო, რჩევებსაც კი აძლევდა ხოლმე.

ა. ჭითავა ხანდაზმული გარდაიცვალა 1912 წელს. მოსკოვისა და პეტერბურგის გაზეთებში, ჟურნალებში ვრცელი ნეკროლოგები იყო დაბეჭდილი, სადაც ხაზგასმით იყო აღნიშნული თუ რა დიდი დამსახურება მიუძღოდა მსახიობს ა. ოსტროვსკის დრამატურგიის პროპაგანდაში.

ა. ჭითავა-ჩიტაუს სახელი ნაკლებადაა ცნობილი საქართველოში. არის მხოლოდ გაზეთ „კომუნისტი“ 1984 წ. (№214) გამოქვეყნებული რ. დავიდოვის წერილი — „პოპულარული მსახიობის ბედი“. დღემდე უცნობია მისი კავშირები საქართველოსთან, ქართველ საზოგადოებასთან, ისე კი მასალები ამის შესახებ უჭველად პეტერბურგის არქივებში მოიძებნება და შემდგომ კვლევას მოითხოვს.

კიდევ ერთი უცნობი ქართველის ისტორია: ცნობილი რუსი მწერალი ვ. ა. გილიაროვსკი<sup>1</sup> თავის წიგნში — „ჩემი სტილი, თეატრის ხალხი“, რომელიც 1987 წ. გამოვიდა, ჩვენს ყურადღებას კიდევ ერთ „დაკარგულ“ ქართველზე, თავად იმერეტინსკიზე ამახვილებს. წერილში ხაზგასმულია, რომ კ. იმერეტინსკი ქართულ სამეფო გვარს ეკუთვნოდა. კონსტანტინე და მისი ძმა — ფლიგელადი-უტანტი, მეფის კარზე, განსაკუთრებით გამორჩეულნი იყვნენ, განათლება მიიღეს პაესკი კორპუსში, მისი დამთავრების შემდეგ კი, ისინი სასახლის კარზე სამსახურში განაწესეს, უფროსი ძმა კონსტანტინე „სამოქალაქო სამსახურში იმყოფებოდა, ხოლო უმცროსი კი გვარდიაში. ორივე იშვიათი სილამაზითა და განსწავლულობით გამოირჩეოდა. მათ შეეძლოთ იმპერიაში უმაღლესი რანგის თანამდებობებში დაეკავებინათ, რასაც უმცროსმა კიდევაც მიიღწია და პოლონეთში მეფის ნაცვლის

თანამდებობას ასრულებდა. ძნელია იმის წარმოდგენა, რას მიაღწევდა სულ ახალგაზრდა უმცროსი ძმა ჯერ კიდევ მთავრის შემდეგ კი შტატმეისტერი, რომ არა თეატრით დაინტერესება — ერთხელ იგი ტამბოვში დიდ ბაზრობას დაეწრო, იქ გაიცნო ანტრეპრენიორი გრიგორიევი და მსახიობი პ. ტ. იარდაროვსკი. ახალგაზრდა ქართველი არისტოკრატი თეატრით ადრეც ყოფილა დაინტერესებული, მოსკოვში ხშირად ესწრებოდა მცირე თეატრის წარმოდგენებს, იყო არტისტული წრის (რომელიც დრამატურგმა ა. ოსტროვსკიმ ჩამოაყალიბა) წევრი, ერთი სეზონი სცენასაც გამოდიოდა, თუმცა მძიმე სენი, ასთმა აწუხებდა. პროვინციაში, ქტამბოვში, მსახიობმა ვ. გრიგორიევიმ კ. იმერეტინსკის გააცნო თავისი დასის მსახიობები, შემდეგ ქართველმა არისტოკრატმა სასახლის კარი მიატოვა და ტამბოვის სცენის მოყვარულთა წარმოდგენებში დაიწყო მონაწილეობა.

გილიაროვსკიმ კ. იმერეტინსკი ბაზრობაზე ერთ-ერთ ტრაქტირში გაიცნო. სტუმართმოყვარე თავადს მშვენიერი სუფრა გაეშალა, მაგიდა მისი გვარეულობის გერბებიანი ვერცხლის თეფშებითა და კოვზებით იყო დამშვენებული. თუმცა თვითონ არაფერი სვამდა თავლიანი ჩაის გარდა, სტუმრებს კი ოსურგეთული ქართული ღვინით უმასპინძლებოდა.

რუსი მწერალი ასე აღწერს მის გარეგნობას — „მას არჩივისებური პროფილი ჰქონდა, მოკლედ შეჭრილი, ჭადარაჭერული უღვაშები, გაპარსული სახე, კეთილი დიმილით ანთებული შავი თვალები. იგი უცბადვე იქცეოდა ყურადღებას და ტამბოველ აზნაურთა შორის დიდი პატივისცემით სარგებლობდა“.

თავადი ყოველმხრივ ეხმარებოდა ტამბოვის თეატრის ვაჭირვებულ მსახიობებს, პატივს სცემდა მათ პროფესიას. ანტრეპრენიორ გრიგორიევის უადმოცემით მსახიობებს იგი როგორც თანატოლებს ისე ექცეოდა, ბევრს „შენობით“ მიმართავდა, მას კი ყველა „თავადს“, „ნაიას“ ეძახდა და არა „თქვენო უგანათლებულესობას“, როგორც მიმართავდნენ ტამბოვის ხელისუფალნი.



ტამბოვის თეატრს თავადმა კ. იმერე-ტინსკიმ დიდი დახმარება აღმოუჩინა, ამ წლებში ააყვავა და მიაყურებულთა უდიდესი პატივისცემა დამისახურა. კიდევ ერთი ქართველი, კიდევ ერთი ცხოვრება და ბედი. ბედი ქართველი ადამიანისა, რომელსაც უსახვლოდ უყვარდა თეატრი და ამის გამო უარი თქვა ბრწყინვალე კარიერაზე, სასახლის კარზე დიდებულ ცხოვრებაზე... მართლაც — „სადაურსა სად წაიყვან“...

და კიდევ ერთი ქართველი შორეთიდან — მისი ცხოვრება თითქოს საქართველოს ისტორიის ანაბეჭდია, ტრაგიზმით, ტკივილით, დაუფასებლობით აღნიშნული, ჩვენ მისი ნამდვილი სახელი და გვარიც კი არ ვიცით.

მას იხსენიებენ როგორც ზოსრფე მაკმულ-ფაშას, მას ცნობილი მამულუკების ბედი ეწია — იგი ბავშვობაში საქართველოდან გაიტაცეს. ეს „კოჭლი მონა“ კონსტანტინეპოლის ზაზარზე გაყიდეს და კურუჯ ჰუსეინ ფაშას მსახური-მონა გახდა. თავისი ნიჭით და გონიერებით მან მიიპყრო სელიმ III ყურადღება. მოხერხებული, ჭკვიანი, თავისი მფარველების ერთგული, ეს ქართველი ოცდაცამეტი წლისა ეგვიპტის ვეზირი გახდა. მამულუკების აჯანყებასთან დაკავშირებით მაკმულ-ფაშა იძულებული გახდა გაქცეულიყო ეგვიპტიდან, რითაც თავისი უფროსის სელიმის წყრომა გამოიწვია. ერთხანს იგი სალონიკში ცხოვრობდა. დასასჯელად ბოსნიამი ვეზირად გააგზავნეს, მაკმულ ფაშამ ნირი არ წაიხდინა, არაფის შეამჩნევინა დასჯით გამოწვეული ტკივილი.

ეგვიპტიდან მაკმულ-ფაშამ ოცდაათი მამულუკი (ქართველები?) წამოიყვანა ბოსნიამი. მათთან სამხედრო წვრთნას ეწეოდა ქ. ტრავენციის მინდორზე.

მაკმულ-ფაშამ მამულუკებს ცხოვრების კარგი პირობები შეუქმნა, მათ კარგად ეცვათ, კარგად იკვებებოდნენ, რამაც ხალხის თვალში მას დიდ დეტორიტეტი მოუპოვა. თურქებს მაკმულ-ფაშასი ეშინოდათ, მაგრამ პატივსაც სცემდნენ. მან დიდი გავლენა მოახდინა ბოსნიელ სერბებზე. მისი ბრძანებულებები მათთვის კანონი იყო. იგი მტკიცე სასიამოთო და

დიდი ოპტიმიზმით გამოირჩეოდა, ადგილად იტანდა ყველა ვაჭირვებას, საკითხების ადვილად გადაჭრა შეეძლო.

სამხედრო ვარჯიშზე ვეზირი მაკმულ-ფაშა ყოველთვის თვითონ ცხადდებოდა, მონაწილეობდა მეომართა წვრთნაში, თვითონ ისროდა მიზანში. როდესაც სოლეიმან III ჩამოაგდეს, იგი ბოსნიიდან გაიწვიეს და შორეულ პროვინციაში გააგზავნეს.

მაკმულ-ფაშა განათლებული კაცი იყო, მშვენივრად იცოდა ფრანგული, ანტირუსებდა ფრანგული თეატრი, იყო საფრანგეთის კონსულის დავალების დიდი მკვლამარი.

აქ მაკმულ-ფაშას ცხოვრების შესახებ ცნობები წყდება, თვითონ მას მწარედ უთქვამს — „ჩვენ ყველანი მკედრებზე ვართ, მაგრამ სხვადასხვა დროს გვასაფლავებენ“.

ასეთია ლტოლვილის, უსამშობლო ადამიანის ბედი, ისინი წლების განმავლობაში ზიდავდნენ უძიმეს ტვირთს და ყოველი მათგანი თავისებურად იტანჯებოდა... ადგილიდან ადგილზე მიექანებოდა ეს ტანჯვის, ტკივილის ტალღა — „არსაიდან ხმა, არსით ძახილი“. მარტონი, გადაკარგულნი, ისინი მაინც შრომობდნენ, იღვწოდნენ, თავის ნიჭს, შრომას სხვას ასარჯავდნენ, ამდიდრებდნენ სხვის კულტურას და ჩვენთვის მაინც ქართველებად დარჩებიან, რადგანაც სადაც არ უნდა ყოფილიყვნენ, ქართული გენები მათ სამშობლოსთან აკავშირებდათ...

ჩვენ არა ვართ მრავალრიცხოვანი ერი, არა გვყავს „დასაკარგი შვილები“, ამიტომ ჩემი რწმენით, ყველა მაინც ქართველია, სადაც არ უნდა ცხოვრობდეს და მოღვაწეობდეს. ჩვენი მიწის, ჩვენი ცის შვილია და საქართველოს ეკუთვნის.

**შენიშვნები:**

1. ვ. ა. გილიაროუსკი თურქეთთან ომის წლებში 1817 წ. ყოფილა საქართველოში — თბილისში, ქუთაისში, ბათუმში, იმყოფებოდა მუხა-ესტატის საბრძოლო პოზიციაზე.
2. უფრო გვიან კიდევ ერთი ქართველი თავადი ა. ი. სუმბათაშვილი-იუფიძე მოსკოვის მცირე თეატრის წამყვანი მსახიობი და გამგებელი ვახდა, კიდევ ერთი ქართველი რუსეთში.



**Бесик Баратали**

### **О НЕКОТОРЫХ ЭСТЕТИЧЕСКИХ АСПЕКТАХ ТЕОРИИ СИМВОЛА АРЕОПАГИТИЧЕСКОГО КОРПУСА**

Анализ названной проблемы показывает, что эстетический кодекс ареопагитики основывается на безусловности ее эстетических принципов, где подчеркиваются внешние и внутренние стороны символа. (Стр. 2).

**Нодар Гурабанидзе**

### **«ДА ЗДРАВСТВУЕТ САКАРТВЕЛО!»**

Печатается еще одна глава сборника «Наилучшие спектакли театра им. Руставели». (Стр. 7).

**Лили Гиоргблани**

### **ИЗМЕНЕНИЕ КРИТЕРИЕВ ОЦЕНКИ ИСКУССТВА**

Во второй части статьи (№ 5—6 1999 г.) автор пытается сделать общие выводы об изменении критериев оценки в отношении примитивизма. (Стр. 17).

**Лена Киладзе**

### **УТОПИЯ И АРХИТЕКТУРА**

В статье рассматривается проблема утопии в архитектуре, анализируется феномен утопического мышления, его истоки, история развития, разновидности.

Приводятся примеры утопических исканий из истории архитектуры, рассматривается их роль и влияние на развитие архитектуры. (Стр. 26).

**Гия Бугадае**

### **НЕКОНСЕРВАТИВНЫЕ ДВИЖЕНИЯ В СОВРЕМЕННОМ ГРУЗИНСКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ**

Известный Грузинский художник делится своими соображениями о тех эволюционных процессах, которые легли в основу творческих стремлений исторических эпох и конечная цель которых это желание человека осмыслить, осознать, воспринять себя. (Стр. 41).

**Анна Арвеладзе**

### **ФЕНОМЕН АНТИЦИПАЦИИ**

Музыка являясь динамичным видом искусства, постоянно нуждается во творческом творчестве — искусстве интерпретации, в сложной природе которой из наиболее актуальных проблем является непрерывность исполнительского процесса в условиях концертности. Из многообразных проблем исполнительской непрерывности автор останавливается на природе «продельвания». (Стр. 50).

**Марина Соселия**

### **ЗАПИСКИ ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ**

В статье путем анализа и синтеза рассмотрены некоторые аспекты эстетического наследия Великого Леонардо Да Винчи, его взгляды на специфику разных отраслей искусства, место и роль изобразительного искусства в истории человечества. (Стр. 54).

**Гусудан Кварацхелия**

### **МЕТАФОРА В КИНЕМАТОГРАФЕ**

История метафоры в кино раскрывает процесс постепенного освоения сопоставительных возможностей киноязыка. Кинометафора начала свой сложный путь от «подражательных» конструкций.

Автор раскрывает суть метафоры и рассматривает современные способы образования метафоры в кинематографе. (Стр. 61).

**Кети Шагулидзе**

### **ТЕАТРАЛЬНЫЙ ЭСКИЗ И СЦЕНИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО**

В статье молодого искусствоведа выявлены: значение театрального эскиза в процессе создания спектакля, этапы превращения его в декорацию, историческая роль эскиза как летописца спектакля. (Стр. 68).

**К ВОПРОСУ ВЗАИМОТНОШЕНИЯ ПОЭТИЧЕСКОГО И МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТОВ В ХОРОВОМ ЦИКЛЕ Д. ТОРАДЗЕ**

Изучение хорового цикла Д. Торадзе невозможно в отрыве от общих творческих процессов, протекающих в 60—70-х годах в советской музыке. В этом контексте в хоровом цикле Д. Торадзе выделяется проблема межжанровых отношений. С ней тесно связан вопрос взаимоотношений поэтического текста и музыки. Композитор дает сочинению двойное заглавие — «Грузинские народные напевы» или «Семь поэм для смешанного хора, гобоя и контрабасов».

В процессе анализа прослеживается «функциональная переменность в отношениях текста и музыки на разных этапах развития сочинения.

(Стр. 71).

Лия Каладаршвили

**ПОКОЛЕНИЕ ОТРАЖАЕТ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ**

Отношение искусства и действительности в разные времена обуславливается формированием определенных мировоззренческих основ. Вместе меняющимися временем трансформацию испытывает и интерес художника к темным аспектам действительности.

Автор уделяет внимание философским принципам т. н. «общих семантиков», которые, согласно его утверждению, оказали значительное воздействие как на современное искусство, так и на развитие грузинского кинематографа 60-х годов. (Стр. 80).

Мая Джагашвили

**ИСТИННЫЙ ПРОФЕССИОНАЛ**

Очерн знакомит читателя с творчеством солистки Тбилисского оперного театра, заслуженного артиста Грузии Мананы Эгадзе. (стр. 89).

**ПРИНЦИПЫ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЙ ИКОНОПИСИ В ГРУЗИНСКОМ КИНО 20-ЫХ ГОДОВ**

В статье на конкретных примерах («Элисо» Н. Шенгелия и «Джим Шванте» М. Калатозишвили) рассмотрено своеобразие использования и значение иконописи, как значительного изобразительного способа. (Стр. 93).

Латавра Дуларидзе

**CANNES: СЮРПРИЗЫ ФЕСТИВАЛЯ № 1**

Член Экуменического жюри Каннского фестиваля делится своими впечатлениями о Каннском фестивале 1999 года. (Стр. 99).

И. Дюшен

**АБСУРДИСТ ЛИ ЭЖЕН ИОНЕСКО?**

В статье анализируется творчество французского драматурга Эжен Ионеско. (Стр. 107).

Эжен Ионеско

**МАКБЕТ**

В номере читатель познакомится с грузинским переводом пьесы французского драматурга-абсурдиста Э. Ионеско (переводчик Д. Кахабери). (Стр. 124).

Надя Шалуташвили

**ГРУЗИНЫ... БЕЗ ГРУЗИИ**

Статья знакомит читателя с новыми именами тех, кто из-за превратности судьбы и катаклизмов истории в разное время покинули свою родину Грузию. поселились во многих странах мира и служили другой нации, другому государству и другой культуре. (Стр. 171).

გადაცა წარმოებას 16. 07. 99.  
 ხელმოწერილია დასაბეჭდად 29. 10. 99.  
 ქალაქის ფორმატი 70x108<sup>1/16</sup>  
 ფიზიკური წაბეჭდი თანხა 11,5  
 სააღრიცხვო-საგაბომწელო 18,9  
 შეკვეთა № 841. ტირაჟი 250.

6<sup>18</sup>/<sub>29</sub>

საქართველო  
ბიბლიოთეკა

